T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK TAHKİYESİNİN MODERN TÜRK HİKÂYESİNE YANSIMALARI (1990-2010)

Doktora Tezi

İsmail KEKEÇ

Ankara - 2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK TAHKİYESİNİN MODERN TÜRK HİKÂYESİNE YANSIMALARI (1990-2010)

Doktora Tezi

İsmail KEKEÇ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Ankara - 2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK TAHKİYESİNİN MODERN TÜRK HİKÂYESİNE YANSIMALARI (1990-2010)

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nurullah Çetin

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
……	……
……	……
……	……
……	……
……	……
……	……

Tez Sınavı Tarihi ……

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(……/……/200…)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

……..

İmzası

……..

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER……i

ÖNSÖZ……v

GİRİŞ……...1

1. BÖLÜM

1.1. TANZİMAT'TAN ÖNCEKİ TÜRK EDEBİYATINDA TAHKİYE METİNLERİ VE KURGUSAL ÖZELLİKLERİ……8

1.1.1. Tipler (Figürler)……...9

1.1.2. Zaman……....15

1.1.3. Mekân……....17

1.1.4. Anlatıcı……..18

1.1.5. Motifler……..20

1.2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE TÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ…….23

1.2.1. Kurgu Tekniği……...30

1.2.2. Gerçekçilik Meselesi……32

1.2.3. Anlatıcı……..34

1.2.4. Kişiler…….....36

1.2.5. Mekân……..…..38

1.2.6. Dil ve Üslûp……..……38

1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNE GENEL BİR BAKIŞ……40

2. BÖLÜM

2.1. GELENEKTEN YARARLANMA VE GELENEKSEL MALZEMENİN YENİDEN ÜRETİMİ MESELESİNE TEORİK BİR YAKLAŞIM……..60

2.2. GELENEKSEL TAHKİYE - MODERN ANLATI İLİŞKİSİ.....78

2.2.1. Destan - Modern Anlatı İlişkisi…….87

2.2.2. Masal - Modern Anlatı İlişkisi…….....98

2.2.3. Mesnevî - Modern Anlatı İlişkisi……108

2.2.4. Halk Hikâyesi - Modern Anlatı İlişkisi……...……119

2.2.5. Meddah Hikâyesi - Modern Anlatı İlişkisi……...……...125

2.3. 1990 SONRASI TÜRK HİKÂYECİLİĞİNİN GENEL GÖRÜNÜMÜ…..**.....**128

3. BÖLÜM

1990-2010 YILLARI ARASI MODERN TÜRK HİKÂYESİNDE GELENEKSEL TÜRK TAHKİYESİNİN YANSIMALARI…….161

3.1. DESTAN ETKİSİ……166

3.1.1. Geleneğin Yeniden Üretilmesi……166

3.2. MASAL ETKİSİ……..171

3.2.1. Yasağı Çiğneme Motifi……...171

3.2.2. Kahramanın Sevdiği Kızı Kaçırması Motifi…….....173

3.2.3. Ölümsüzlük Motifi……..174

3.2.4. İmtihan (Sınama) Motifi…….....176

3.2.5. Olağanüstülükler…….....180

3.2.6. Masal Kişileri……..182

3.2.7. Formülistik Sayılar…….....183

3.2.8. Masal Hayvanları…..……...184

3.2.9. Masal Üslubu……...186

3.3. MESNEVÎ ETKİSİ……...190

3.3.1. Geleneğin Yeniden Üretilmesi……190

3.3.2. Kahramanların İlk Karşılaşması ve Aşkın Ortaya Çıkışı……196

3.3.3. Âşığın Cinnet Hâli……...200

3.3.4. Aşkın Gizliliği ……...…….206

3.3.5. Kişi Kadrosu……208

3.4. HALK HİKÂYESİ ETKİSİ……..……..211

3.4.1. Aşkın Başlamasına İlişkin Motifler…….211

3.4.1.1. Birlikte yetişen kız ile erkeğin birbirine

âşık olması…….212

3.4.1.2. İlk Görüşte Aşk…….....214

3.4.1.3. Karşılıksız Aşk…….217

3.4.2. Sevgiliye Hediye Verme ……..……..220

3.4.3. Araya Engellerin Girmesi ve Sevenlerin Ayrılması…….....222

3.4.4. Engelleri Aşma ve Kavuşma Mücadelesi……224

3.4.4.1. Kahramanın Sevdiği Kızı Kaçırması……225

3.4.5. Vuslatın Ahirete Kalması……226

3.4.6. Kıssadan Hisse Çıkarma…….....228

3.4.7. Manzum Parçalara Yer Verme…..…….229

3.4.8. Çerçeve Hikâye Tekniği…….....233

3.5. MEDDAH HİKÂYESİ ETKİSİ……...……...236

3.5.1. Okurla İletişim Kurma……239

3.5.2. Yabancılaştırma……...244

3.5.3. Kalıp Söz Kullanımı……247

SONUÇ…….251

KAYNAKÇA……...258

ÖZET…….. 275

ABSTRACT…….276

ÖNSÖZ

1990 ile 2010 yılları arasındaki Türk hikâyeciliğinde geleneksel Türk tahkiye metinlerinden olan destan, halk hikâyesi, mesnevî, masal, meddah hikâyesi gibi türlerin etkilerini, izlerini, farklı şekillerde yansımalarını görmek mümkündür. Bu çalışmada da 1990-2010 yılları arasında yayımlanan hikâyelerden örneklik edecek olan 26 eser tespit edilerek bu etkilerin ve yansımaların tespiti ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışmaya benzer olarak 1970 ile 1990 yılları arası dönemi inceleyen, Ali Pulat'ın hazırladığı "Geleneksel Türk Tahkiye Metinlerinin Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğine Etkileri" isimli bir doktora tezi mevcuttur. Yirmi yıllık evrede kaleme alınan hikâyelerden 16 eser seçilmiş, geleneksel tahkiye metinlerinin seçilen hikâyelere olan etkisi ele alınmıştır.

Diğer bir inceleme de Gonca Gökalp Alpaslan'ın "XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri" isimli çalışmasıdır. Bu eserde de 1796-1876 yılları arasındaki sözlü kültür etkilerinin yoğun hissedildiği 16 eser belirlenerek, değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Ortaya konulan bu çalışma da bu iki çalışma gibi modern anlatı formlarının geleneksel tahkiyeden etkilenmelerinin tespit edilmesine katkı sağlayacaktır.

Birinci bölümde, geleneksel tahkiye metinlerinin yapısal özellikleri, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk hikâyeciliğinin yapı özellikleri ve kurgusal yapısı anlatılarak ve Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğinin genel bir panoraması

çizilmektedir. Geleneksel tahkiyeden modern anlatıya geçiş sürecindeki dönüşüm ve gelişimi göstermek bu bölümün hedeflerinden biridir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, geleneğin tanımları üzerinde durulmuş, geleneğin otoriter bir hâl alması ve gelenekten yararlanma meselelerine dair teorik bir yaklaşım sergilenmektedir. Geleneksel tahkiye ve modern anlatı bağlantısı ele alınarak, aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmektedir. Ayrıca 1990 sonrası Türk hikâyeciliğinin genel görünümünü sunmak, genç öykücüler denilen 90 kuşağı yazarlarının edebiyata, topluma ve dünyaya dair olan kavrayışlarına dikkat çekmek bu bölümün bir başka hedefidir.

1990-2010 yılları arası modern Türk hikâyesinde geleneksel Türk tahkiye metinlerinin yansımalarını incelemek üçüncü bölümün konusunu oluşturmaktadır. Bu bölümün amacı, çalışmaya örneklik etmesi bakımından seçilip ele alınan hikâyelerde geleneksel tahkiye anlayışından hangi teknik ve anlatım özellikleri bakımından yararlanıldığını ortaya koymaktır.

Bilimsel bir çalışma yapmak her şeyden önce sabır gerektiren bir uğraştır. Bu vesileyle elinizdeki çalışmayı hazırlarken sıkıntılarımı paylaşan, benden maddî ve manevî desteklerini esirgemeyen aileme teşekkürü borç bilirim.

Böyle bir çalışma yapmam konusunda beni teşvik eden, çalışmalarımın yönlendirilmesinde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım sayın Prof. Dr. Nurullah Çetin'e, bu süreçte değerli yorum ve eleştirileriyle katkıda bulunan sayın Prof. Dr. Nesrin Karaca'ya ve sayın Doç. Dr. Ayfer Yılmaz'a, savunma aşamasında dile getirdikleri kıymetli öneri ve değerlendirmeleri için sayın Doç. Dr. Nezahat Özcan'a ve sayın Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Kul'a şükranlarımı sunarım.

Son olarak, doktora öğrenimimin dört yılı boyunca sağladığı bursla söz konusu çalışmanın ortaya çıkmasında destekleyici ve teşvik edici rolü bulunan TÜBİTAK - Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı'na da teşekkür borçlu olduğumu belirtmek isterim.

GİRİŞ

Toplumların kendi duygu ve düşüncelerini dile getirdiği, anlatma ihtiyacını karşıladığı sözlü/yazılı bir birikimleri vardır. Estetik ve edebi beğenileri gelişmiş olanları ise[1]; içinde bulundukları çağın gereklerini de göz önünde bulundurarak nesneleri ve insanın yaşam serüveninde başına gelebilecek ya da gelme ihtimali olan durum ve olayları ifade etme, anlamlandırma çabası içerisinde olmuşlardır. Bu ifade ve anlam arayışı kişileri çeşitli yöntemler denemeye, geliştirmeye sevk etmiştir. Günümüze dek süregelen sanat kolları da bu yöntem ve tekniklerin bir süreği olarak mevcut konumlarına ulaşmışlar, muhtemelen gelecekte de farklı biçim ve içerik özellikleriyle varlıklarını sürdüreceklerdir.

Kayda değer bir edebi birikim sahibi olan, diğer bir deyişle bir edebiyat ortaya koyan toplumların sözlü ve yazılı kültür sahibi oldukları görülür. Kabaca böyle bir sınıflandırma yapılması, değerlendirme açısından işleri kolaylaştırsa da elbette sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin sınırlarını net bir biçimde ortaya koymak güçtür. Zira sözün hâkimiyetinin olduğu dönemlerde de yazılı yapıtlar ortaya konmuş, yazının egemenliğini artık iyiden iyiye hissettirdiği zamanlardan günümüze kadar gelen dönemde de sözlü kültürden gelen unsurlar etkisini devam ettirmiştir. Şüphesiz bu değişkenlik sadece edebiyatta değil, öncelikle edebi algı ve estetiğin şekillendiği insan zihninin duyuş ve düşünce biçiminde kendini göstermiştir.

[1] "Birleşmiş Milletler'in son sayımına göre, dünyada bugün konuşulan yaklaşık üç bin dilden ancak yetmiş sekizi bir edebiyat ortaya koymuştur. Bu yetmiş sekiz dilden yalnızca beş ya da altısının uluslararası bir okur kitlesi vardır." [Bkz. Sanders, Barry, *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*, Çev. Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.13].

Walter J. Ong, sözlü ve yazılı kültür arasındaki farkları, bahsi geçen zihinsel dönüşümü, sözlü toplumların düşünme ve anlatımının okuryazar toplumların düşünme ve anlatım biçimlerinden hangi noktalarda ayrıldığını ayrıntılı bir biçimde *Sözlü ve Yazılı Kültür*[2] eserinde ortaya koymuştur. Eserin geneline yayılarak anlatılan bu farklılıklar, "Sözlü Gelenekten Kaynaklanan Düşünce ve Anlatımın Ayrıntılı Özellikleri"[3] kısmında örneklerle verilmiştir. Çalışmamıza kaynaklık etmesi bakımından bu özelliklere değinmek yerinde olacaktır:

i) Yancümle Yerine Ekleme. Yazılı söylem sözlü söylemden daha ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kuralları geliştirmiştir, çünkü yazıda anlamın verilebilmesi dilin düzenlenişine bağlıdır. Bunun nedeni, sözlü söylemdeki gibi dilbilgisine pek gerek kalmadan anlamın belirlenmesine yardımcı olan canlı ortamın yazılı söylemde var olmayışıdır. (s.54)

ii) Çözümleme Yerine Kümeleme. Bu özellik, belleği güçlendirmek için kalıplardan yararlanmakla yakından bağlantılıdır. Geleneksel deyişler, sözlü kültürde parçalanmamalıdır: Nesilden nesile bunlar binbir güçlükle bir araya getirilmiştir ve korunabilecekleri tek yer, insan aklıdır. Ve bu nedenle askerler hep kahraman, prensesler hep güzel, çınarlar hep ulu çınar olur. (s.55)

iii) Bol Tekrarlı ya da Bereketli. Düşünceleri kuru kuru dizmek yerine bol sözle anlatmak, sözlü düşüncenin ve konuşmanın belli başlı özelliği olduğu için, çok daha derin anlamda düşünme ve konuşmanın doğasına daha yakındır. Anlatımı kısaltan yazı, fazladan kullanılan kelimeleri bir çırpıda sildiği ve daha doğal anlatım biçimlerinden uzaklaştırdığı için insan ruhunu bir bakıma cendereye sokar. Yazıyla

[2] Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, Çev. Sema Potacıoğlu Banon, Metis Yayınları, 2010.
[3] Ong, a.g.e. içinde, bkz. s. 52-75. Bu kısımda yapılan göndermeler için dipnot verilmeyecek, sayfa numaraları cümle bitiminde gösterilecektir.

zihin daha yavaş çalışmaya zorlandığından, insana daha doğal gelen bol tekrarlı anlatımın müdahaleye uğrayarak yeniden düzenlenmesi mümkün olmuştur. (s.56)

iv) Tutucu ya da Gelenekçi. Bilgi, güç bela elde edilir ve değerlidir; toplum, bunu koruyan ve eski günleri anlatabilen yaşlı ve bilge kadınlarla erkeklere büyük hürmet gösterir. Fakat yazı ve özellikle matbaa aracılığıyla bilgi aklın dışında kaydedilmeye başlanınca, geçmişi tekrarlayan yaşlı kadınlar ve erkekler gözden düşmüş, onların yerini yeniliklerin kâşifleri olarak daha genç nesiller almıştır. Elbette yazı da kendi tarzında tutucudur. Fakat koruma işlevi yazıya aktarılınca metin, zihin yükünü, başka bir deyişle hatırlama yükünü hafifletmiş ve böylece zihnin yeni düşüncelere yönelmesini sağlamıştır. Bir yazılı kültürün bugün hâlâ sözlü geleneğe ne derece bağımlı olduğunu zihnindeki bellek yükünden, başka bir deyişle eğitiminin gerektirdiği ezber oranından belirleyebiliriz. (s.57-58)

v) İnsan Yaşamına Yakın. Bilgiyle yaşantı arasına mesafe ancak yazıyla üretilebilen ayrıntılı çözümlemeli kategorilerle girer; böyle bir araçtan yoksun sözlü kültürlerse, tüm bilgilerini insan yaşamına dayanarak, yabancı ve nesnel dünyayı kendilerine yabancı olamayan insan etkileşimi çerçevesinde özümleyerek kavramsallaştırmak ve söze dökmek zorundadır. (s.59)

vi) Mücadeleci Eda. Sözlü geleneğe bağlı ya da izini taşıyan çoğu sözel edim ve yaşam tarzı, mücadeleci havasıyla okuryazarları çarpar. Yazı, bilgiyi insanların birbirleriyle mücadele ettikleri alandan kopartan soyutlamayı getirir. Sözlü anlatıda fiziksel şiddetin her bir ayrıntısı zevkle tasvir edilir. Sözlü destan ve diğer destan türlerine konu olan şiddet tasvirleri, zamanla sönmüş ve edebi anlatıların kuytu bir köşesine itilmiştir. Edebi anlatı ciddi romana dönüştükçe, eylem odağı da, bütünüyle dış sorunlardan uzaklaşıp gittikçe kişisel iç sorunlara kaymıştır. (s.60-61)

vii) Mesafeli Olmak Yerine Duygudaş ve Katılımcı. Sözlü kültürde öğrenmek veya bilmek, bilinenle bilen arasında yakın, duygudaş ve ortaklaşa bir özdeşlemeye ulaşmak demektir. Yazı, bilineni bilenden ayırdığı gibi, kişisel gerçekten de uzaklaştırarak bilgiyi "nesnel" kılar. Sözlü kültür ortamlarında aktarılan anlatılarda anlatıcı, dinleyici ve hayali kahraman arasındaki sınırlar ortadan kalkar.[4] (s.62-63)

viii) Değişmeyen Ortam Dengesi. Matbaa kültürlerinde, bir kelimenin çeşitli metinlerdeki farklı kullanım ve anlamlarının derlendiği sözlükler yaratılmıştır. Böylece kelimelerin bugünkü anlamlarıyla pek ilgisi olmayan kat kat anlamlar kazanmış olduğunu biliyoruz. Sözlükler, anlamsal uyuşmazlıkları sergiler. Sözlü zihin ise tanımlarla uğraşmaz. Kelimeler, anlamlarını sadece ısrarla kullanıldıkları gerçek yaşam ortamından kazanır; bu da sözlüklerdeki gibi başka kelimelerle değil, el kol hareketleri, ses tonunun değişmesi, yüz ifadesi ve gerçek sözün söylendiği anı saran bütün insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin o anda kullanıldığı anlam, geçmiş anlamlarca şekillenmiş olsa da, bu artık ayırt edilemediği için kelimenin anlamı hep şimdiki zamandan çıkar. (s.63-64)

ix) Soyut Değil, Duruma Bağlı. Sözlü kültürler, kavramları duruma göre, işlevsel ilişki çerçevesinde kullandığı, bu çerçeve de canlı insan yaşamına

---

[4] Dinleyici ile hayalî kahraman arasındaki bu sınırların ortadan kalkmasına örnek olarak Boratav'ın aktardığı bir anekdotu burada vermek istiyorum. Halk hikâyelerindeki kahramanlarla dinleyicilerin nasıl bir özdeşleyim kurduğunu göstermesi açısından etkileyicidir: "*Bundan 140 sene kadar evvel, 1800'de sağ bulunan Tüccârî zamanında, hikâyelerimizin birçoğu, sevdalıların muratlarına kavuşmadan ölmeleriyle sona erermiş; bunlar Kerem ile Aslı ve divan edebiyatından Leylâ ile Mecnun, Ferhat ile Şirin tipinde hikâyelermiş. Birçok köylerde ve kasabalarda, yeniçeri ağalarından, köy kabadayılarından buna kızıp, hikâyesinde sevdalıları birbirine kavuşturmayan hikâyecileri dövenler, vuranlar ve öldürenler olmuş. Bunun üzerine Kars ve havalisi âşıkları toplanmışlar ve bütün hikâyelerin sonunu, hasretleri birbirine kavuşturup muratlarına erdirecek şekilde değiştirmeye karar vermişler.*" Boratav, bu rivayeti halkın sevdiği kahramanlarının, bir sanat eserinde dahi mihnetlerinin mükâfatını görmeden ölmelerine razı olmadıklarını göstermek bakımından dikkate değer bulur. [Boratav, Pertev Naili, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, 2011, s.69.]

yakın olduğu için kavramların soyutluğu asgaridir. Yapılan araştırmalar yazıyla şekillenen düşünce biçimiyle sözlü kültür temeline dayanan düşünce biçiminin taban tabana zıtlığını meydana çıkarmıştır. Öyle ki düşünme sürecinin kökünden değişmesine orta derecede okuryazarlık bile yetip artar. Okuryazar olmayan kişiler için işlevsel düşüncenin dışındaki -yani kategorik- düşünme tarzı önemsiz, sıkıcı ve saçma sapandır. (s.66-69)

Okuryazarlıkla sözellik arasındaki bağlara dikkat çeken bir başka çalışma da Barry Sanders'ın *Öküzün A'sı* isimli yapıtıdır. "Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi" alt başlığıyla takdim edilen yapıtta Sanders, okuryazarlıkla sözellik arasında bağın kurulmaması halinde felakete varan sonuçlarla karşılaşacağımıza dair uyarılarda bulunur. Yazara göre zengin bir sözellik deneyimi okuryazarlığın vazgeçilmez bir başlangıcıdır.[5]

Sözlü kültürlerde yaşayanların öğrenme sürecinin okuryazarlardan farkına değinen yazar, Türk toplumunun geleneksel tahkiye metinlerinin de esasını teşkil eden bilginin gelecek nesillere aktarılış metotlarını (usta-çırak ilişkisi, dinleme, duyduklarını tekrarlama, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseme gibi) "toplu bir anımsama" içine girerek kazandıklarını söyler.[6] Sözelliğin topluluktaki fertleri bir araya getiren, sarıp sarmalayan, güvenilir bir sığınak işlevi gördüğünü öne sürer:

> "*Sözellik, tanıdık olan şeyin verdiği güveni arar; gelecek aracılığıyla ayakta kalır. Ağızdan çıkan sözcükler konuşulur konuşulmaz havaya uçup gitse de sözellik, okuryazarlıkta bulunmayan bir istikrar duygusu yaratır. Sözellikte yaşayan bir ozan, topluluğun önceden bildiği serüvenleri alır, bir araya getirir ve bir kalıplar dizisi halinde tekrarlanan ayrıntılarla süsleyerek*

[5] Sanders, *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*, s.22.
[6] A.g.e., s.28.

betimler. Bugün anladığımız biçimiyle "özgün" ya da yeni olan şeyleri kabile (özümleyemez) çiğneyemez ve alışılmadık ya da yabancı bularak dışa atar."[7]

Sanders'ın görüşlerine paralel olarak okunabilecek bir başka çalışmanın sahibi ise Jacques Ellul'dur. Sosyolog ve teolog olan Ellul, daha çok hermeneutik okuma ve eleştiri anlayışıyla kaleme aldığı *Sözün Düşüşü*[8] isimli eserinde Kitab-ı Mukaddes'ten referanslar göstererek 'söz'ün değersizleşmesinin - modernitenin tarihini buna bağlar - arka planını okura aktarır. "Söz/işitsel ile imaj/görsel arasındaki dikotominin modern dönemde imaj/görsel lehine nasıl kurulduğunu" ayrıntılı olarak irdeleyen yazar bunu "göz'ün zaferi" olarak yorumlamıştır.

Ellul'un bu çalışmasına referansta bulunmamın sebebi yukarıda ana hatlarıyla değinilen sözlü kültür bilinciyle, okuryazar bilincinin düşünüş tarzlarının ne gibi farklılıklar gösterdiğine ek olarak dört bir yandan imajların istilasına uğrayan modern bireyin zihin yapısının dönüşümü hakkında toparlayıcı bilgiler sunan bir eser olmasından kaynaklanmaktadır. Daha önce de ifade ettiğim üzere edebi estetik ve beğeninin zihinlerin işleyişinden bağımsız olmadığı gerçeği göz önüne alınırsa anlatı geleneğinin sürdürülebilirliğine ve işlevselliğine dair önemli ipuçları yakalamak mümkün olacaktır. Bu savlarımı somutlaması açısından Ellul'un modern insanın düşünüş tarzını betimlediği kısa bir bölümü aktarmak istiyorum:

" *(...) çıplak enformasyon veya bir makale ya da kitap, artık üzerimizde hiçbir etkiye sahip değil. Düşünmeye böyle bir temel üzerinde başlamıyoruz; aksine resimleme üzerinde başlıyoruz yalnızca. Eğer düşüncenin harekete geçirilmesi gerekiyor ise denetlenemez görsel etkiye ihtiyaç duyuyoruz, imajdan imaja sıçradığımız zaman, fiilen duygudan duyguya geçiyoruz: düşüncemiz kızgınlıktan öfkeye, korkudan küskünlüğe,*

[7] A.g.e. s.21.
[8] Ellul, Jacques, *Sözün Düşüşü*, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, 2012.

tutkudan tecessüse doğru hareket ediyor. Bu tarzda düşüncemiz farklılık ve çok sayıda anlamla zenginleşir; ancak düşünce olarak özel etkisi bakımından büyük ölçüde felç olur."[9]

Görüldüğü üzere Ellul'un sorunsalı teraziyi 'söz/işitsellik' veya 'göz/görsellik' lehine değiştirmek değil, dengede tutmaktır. Söz'ü öncelemesi, imajlar bolluğu yaşanan modern dönemde görselliğin artık bir tür despotizme varan egemenliğiyle bize sunulana karşı yorumlama, dönüştürme, karşı çıkma hakkı tanımamasındandır. Bu rahatlığı söz alanında bulduğumuza/bulabileceğimize inanır. Zira ona göre insanın özgürlük macerası sözün özgürlüğüyle mümkün olabilir.

Sözlü kültüre ve yazılı kültüre dair yapılan bu kısa değerlendirmeden sonra öz itibariyle sözlü geleneğe dayanan; matbaanın gelişi ve okuryazarlığın artışıyla birlikte yazılı kültürde de etkisini devam ettiren; toplumsal, siyasal kırılmaların etkisiyle birtakım dönüşümlere uğramakla birlikte varlığını sürdüren Türk toplumunun geleneksel tahkiye metinlerinin kurgusal özelliklerine geçebiliriz.

[9] Ellul, a.g.e., s.268.

1. BÖLÜM

1.1. TANZİMAT'TAN ÖNCEKİ TÜRK EDEBİYATINDA TAHKİYE METİNLERİ VE KURGUSAL ÖZELLİKLERİ

Türk hikâyeciliğinin köklerine, kaynaklarına inilmeye çabalandığında bizi oldukça kapsamlı bir anlatı birikimi karşılamaktadır. Sözlü kültürün oldukça hâkim olduğu Türk milleti gibi toplumlarda bu denli çeşitli kanallara açılan bir tahkiye zenginliği olması olağandır. Bu anlatılarda evrensel temalara, kalıplara, motiflere rastlanması ortak bir mirasın varisleri olduğumuz gerçeğini gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte toplumların bu ortak mirası kendi kültür potalarında eritip dönüştürmeleri de çeşitli zevk ve beğenilerin sergilendiği bir zenginlik meydana getirmiştir. Bu edebî yaratılar; gün yüzüne çıktıkları toplumların coğrafyası ve tarihine, sosyal ve siyasal yapılarına, sanatsal ve felsefî yorumlamalarına, diğer bir deyişle milletlerin duyuş ve düşünüş tarzlarına göre şekillenmiş, diğerlerinden ayrılan farklı hususiyetler kazanmışlardır.

İşte çalışmanın bu bölümü Türk tahkiyesinin belli başlı anlatı türlerinin neler olduğuna, ne gibi hususiyetler barındırdığına dair birtakım belirlemeler ortaya konularak, Batı ile karşı karşıya gelmenin/yüzleşmenin eşiği kabul edilen Tanzimat'a kadar olan süreçteki anlatı ihtiyacının karşılandığı geleneksel anlatı türlerine ayrılmıştır. Yalnız bu türlere dair edebiyat tarihlerinde rahatlıkla bulunulabilecek kronolojik verilere, tarihî bilgilere değil geleneksel anlatı metinlerinin yapısal özelliklerine işaret edilecektir.

Ele alınacak anlatı türleri destan, masal, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri ve mesnevî türleridir. Elbette bu türler çoğaltılabilir ancak hikâyeciliğimize omurgasını

veren bu anlatılardır.[10] Ayrıca edebî serüvenimizin gelişim seyrine göz önüne alındığında, sundukları katkı ve modern anlatı metinlerinin beslendikleri damarlara bakıldığında adı geçen türler ön plâna çıkmaktadır. Bu belirlemeler ışığında geleneksel anlatı türlerinin kurgusal yapısını, tahkiye (hikâye etme) özelliklerini "tipler(figürler)", "zaman", "mekân", "anlatıcı" ve "motifler" özelinde ortaya koyalım.

1.1.1. Tipler(Figürler)

Sözlü kültür ortamında meydana getirilen sözlü edebiyatın genel ve temel bir özelliği olarak karakterden ziyade bir insanın belli bir takım özelliklerinin diğerlerinden ayrı tutulup sivriltilmesi yoluyla ortaya çıkan tipler anlatılarda yer alır. Modern metinlerin kahramanları gibi geçirdikleri iç çatışmalar ve psikolojik buhranların neticesinde olgunlaşarak farklı bir kişiliğe bürünen "karakterler" olarak değişip dönüşmeleri çoğunlukla söz konusu olmaz.[11]

---

[10] Kendisi de aynı zamanda bir hikâyeci olan Hüseyin Su, incelemesinin birinde hikâyeciliğimizin kaynaklarına dair geniş çapta bir bellek taraması yapılması taraftarıdır: "*Eski Türk edebiyatındaki Sagu'lardan, Yuğ törenlerinin, bütün ritüellerinden, destanlardan, masallardan, sözlü/yazılı halk hikâyelerinden, dinî menkîbelerden, mevlitlerden, Hz. Ali Cenkleri, Hayber Kalesi'nin Fethi ve Kesikbaş hikâyelerinden, Divan Edebiyatındaki tahkiye ağrlıklı Mesnevî vb. metinlerden, Kelile ve Dimne'den, Binbir Gece ve Binbir Gündüz Masalları'ndan…; rahatlıkla gerçeküstü hikâyeler bile sayılabilecek, Marquez'in yüzyıl yağan yağmurlarının tahkiye tadıyla okunabilecek, Erzurum soğuğunda havada donup kalan kedi, sırtlarında hayvanlarla ip üzerinde bir dağdan diğerine geçen cambazların… vb.nin anlatılarıyla Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinden, Leyla İle Mecnun'dan, Hüsn ü Aşk'tan… tahkiye dili, duyarlığı, zekâsı, hayali ve bütün imkânlarından yararlanamaz mıyız? Hayatımızın, kültür ve duyuş itibariyle birçok malzemesini buralarda bulamaz mıyız?*" [Su, Hüseyin, "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece*, S.46/47, s. 14-15.]

[11] [Çobanoğlu, Özkul, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği,* 2007, s.100.] Çobanoğlu'nun destanlardan hareketle vardığı bu "tip"ten "karakter"e evrilme mevzusundaki, psikolojik buhranların ve iç çatışmaların yokluğu savı haklı bir tespittir. Nurullah Çetin'in ise; bu türden anlatıların mahiyetini göz ardı ederek, geleneksel metinlerdeki "psikolojik tahlil" eksikliğini genele teşmil eden eleştirmenlerin, bu meseleyi öne sürerek geleneksel anlatıyı değersizleştirmelerine itirazı vardır. Bir incelemesinde, "psikolojik tahlil meselesi" başlığı altında görüşlerini şöyle dile getirir: "*Geleneksel anlatıda kişi, nefsiyle, onun kötülüklere, günaha, şirke, inkâra iten iç kuvvetleriyle, şeytanın iğvalarıyla çatışma yaşar. Âşıkın önüne çıkan engelleri aşma çalışması motifi, tasavvuftaki nefs terbiyesi riyazet gibi*

Sözlü kültür ortamının karakter yerine bu türden tipleştirmeye dayalı anlatım tarzı; "*insanın psiko-sosyal dünyasını bir ayrıştırma ve bunları en ileri derecede bir tip etrafında birleştirme veya yoğunlaştırma gayretinin sonucudur.*"[12]

Destanların merkezinde bir "baş kahraman" bulunur. *Alperen* tipi olan bu epik kahramanın en önemli özelliği "benmerkezci" olmayıp, toplumun menfaatleri ve inanılan dünya görüşünün mefkûreleri için kendini feda etmesidir. Bu değerler "olumlu kahramanlar"ın tamamının ortak özelliğidir.[13] Ölümsüzlük ve yaralanmazlık en yaygın özelliklerindendir.[14] Bir diğer tip de "Bilge Devlet Adamı"dır. Akıl ve akılcılığın kişiselleştirilmiş sembolüdür. Destan kahramanlarının kararlarını verirken danışma ihtiyacı duydukları bir oto kontrol sisteminin başını çekerler.[15] Destanlardaki kadın tipleri ise, göçebe toplum yapısı içinde, ata biner, kılıç kuşanır, ok atar, ava çıkar; sadakati, güzelliği, misafirperverliği ile üst düzeyde olması gibi nedenlerle ideal kadındır.[16] Ayrıca bu tür destanlarda, kahramanın yanında daima, yiğit, keleş, koçak, çora gibi adlarla anılan kırk arkadaşı veya yardımcısı bulunur. Savaş ve barış zamanlarında kırk yiğit kahramanla birliktedir. Kahramanın ikinci büyük yardımcısı ise onun atıdır. Kahraman atı olmadan hiçbir iş beceremez. Olağanüstü özelliklere (insanlarla konuşmaları, kahramanları yanlış hareketler

---

hallerdir. Engellerle mücadele, iç dünyasını tasaffî, nefsî arınma, insan-ı kâmil olma mücadelesidir. Kişi kendi iç kuvvetlerine karşı mücadele eder. Yani iç çatışma bu anlamdadır. Bu mücadele ve çatışmanın sonunda mutlak bir kurtuluş umudu vardır. İyi niyeti, sabırlı gayreti, azmi, kararlılığı varsa bu kurtuluşa erer." [Çetin, Nurullah, "Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Hazırlayıcı Geleneksel Dönem", *Konya Öykü Günleri 1(Öykü Sempozyumu Bildirileri)*, 2003, s.28] Çetin'in bu itirazının, bazı mesnevîler -dinî, tasavvufî ve ahlâkî- ve kimi halk hikâyeleri incelendiğinde haklı olduğu görülecektir. İyilerin daima iyi, kötülerin mutlak kötü olarak yer aldığı destan, masal gibi sözlü kültür ürünlerinde ise Çobanoğlu'nun tespiti geçerliliğini korumaktadır.

[12] Çobanoğlu, a.g.e., s.101.
[13] A.g.e., s.102.
[14] A.g.e., s.94.
[15] A.g.e., s.106.
[16] A.g.e., s.109.

yaptıklarında uyarmaları gibi) sahiptir, son derece süratli olup göz açıp kapayıncaya kadar dağları, dereleri aşar.[17]

Masal türünün de kendine göre bir mantığı, peşin olarak kabul edilmiş imkânları vardır. Hayvanlar konuşur, bazıları kılık değiştirip insan oluverirler, kimi insanlar hayvan kılığına girerler, varlıklar ve olaylar alıştığımız ölçülerin dışına çıkarak aklın alamayacağı kadar büyür ve küçülürler. Masal, bu sayılan özellikleriyle roman, hikâye gibi modern anlatılardan ayrılır.

Masallarda yer alan kadın tipleri; sağduyulu, iyi yürekli, uysal, çalışkan, doğru, güzel kadın örnek tiptir. Bu kadınlar çoğunlukla başroldedir. Hemen iyi güne kavuşamayan bu kadın tipi, sabır tılsımının gücüyle ya da şikâyetsiz dayanmış olmanın bir ödülü olarak olağanüstü varlıkların işe karışmasıyla zahmetli sınamanın sonuna varır. Bir başka kadın tipi de, boynunu büküp kendini acındırmakla kalmayan, hakkını koparmak ya da üstünlüğünü göstermek üzere, sabrın sonu olan selameti beklemeksizin, başkaldıran kadın tipidir. Bazı hallerde olayların gidişini istediği yöne çevirmek için, kadınlık niteliklerinden sıyrılıp erkek kılığına girmek zorundadır. Bu iki uç arasında kalan kadın tipleri ise; sevdiği erkeği padişahın gazabını göze alarak zindandan kurtaran, kendi suçu ile yitirdiği sevgiliyi uzun mihnetler bahasına aramaktan yılmayan… Vefalı, mihnetkeş, yumuşak başlı ama ne olursa olsun iyimser kadınlardır. Bu olumlu örnek tiplerin haricinde, üvey ana, cadı karı, kıskanç bacılar da iyilerin karşı safında yer alarak masalın kadın dünyasını tam gerçekliği içinde canlandırırlar.[18]

---

[17] Yıldırım, Dursun, "Türk Kahramanlık Destanları", *İslâmiyet Öncesi Türk Destanları* [haz. S. Sakaoğlu ve A. Duymaz] içinde, Ötüken Yayınları, 2011, s.60-61.
[18] Boratav, Pertev Naili, *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi, 2009, s.19-20.

Masallardaki erkek tipleri ise karşımıza iki şekilde çıkıyor. Bunlardan biri *Keloğlan*'dır. İtilip kakılan yoksul bir delikanlıdır. Bazen de, Keloğlan adını taşımadığı halde onun başlıca çizgileriyle beliren bir masal kahramanı - hor görülen küçük şehzade ya da itilip kakılmak için yaratıldığına inanılan ama sonunda bunun aksini kanıtlayan herhangi bir delikanlı- yer alır. Keloğlan hem fakirin, âcizin düşlerini hem de önündeki zorlu yolun sıkıntılarını hesaba katarak, gözünü budaktan esirgemeden maceraya atılan insanın savaşını simgeler. Haksızlığa uğradığı zaman, "dinsizin hakkından imansızın geleceği"ni hatırlar, kötünün ettiklerinin hesabını padişah bile olsa sorar.[19] Diğer erkek tipi ise; baş belası, şirret, kötülük etmekten zevk duyan *Köse* tipidir. Masal, onun karşısına bir *Keloğlan* ya da daha belalı bir ikinci *Köse* çıkarır.[20] Bu tiplerin haricinde; peri, dev, ejderha gibi olağanüstü, tabiat dışı varlıklar da masalda yerlerini alırlar.

Masal her çeşit insanın "örnek edilmeye layık olanı" ile "kaçınılması, şerrinden korunulması gerekeni"ni karşımıza çıkarır. Boy ölçüşen bu iki zıt taraftan, olumlunun sonunda galip gelmesi masalın kanunundandır; çünkü masal iyimserdir.[21]

Halk hikâyelerinin merkezinde de hikâyeye adını veren kahraman bulunur. Genellikle tek olup olağanüstü bir şekilde dünyaya gelir ve bu harikuladelik hikâyenin sonuna kadar türlü şekillerde devam eder. Bu kahramanları, hem saray çevresinde hem de halk arasında görmek mümkündür. Genellikle kızlar zengin ve sarayda, erkekler ise fakir ve halk arasında yetişir.[22] Asıl kahramanların dışında; kahramanların yakın çevresi (anne, baba, kardeş), idareciler (padişah, vezir, bey

[19] Boratav, a.g.e., s.21.
[20] A.g.e., s. 25.
[21] A.g.e., s.24.
[22] Alptekin, Ali Berat, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ yay, 2009, s.33.

gibi), yardımcı tipler (ak saçlı ihtiyar, bezirgânlar), ara bozucu tipler (kocakarı, kara vezir, üvey ana), insan olmayan tipler (at gibi) vardır.[23]

Mesnevîlerdeki tiplere baktığımızda; birbirini seven kahramanlar daima eserin birinci kişileridir. Bunların yanında yer alıp onlara yol gösteren, yardım eden, iki sevgili arasında haberleşmeyi sağlayanlar ise eserin ikinci dereceden kişileridir. Üçüncü dereceden kişiler ise olaylar zinciri içinde karşımıza çıkarlar, adlarına başka yerlerde rastlanmaz. Mesnevîlerdeki bu birinci, ikinci ve üçüncü dereceden kişiler iyilik veya kötülük için yaratılmışlardır. İyilerin kötülük yapmak, kötülerin iyilikte bulunmak ellerinden gelmez.[24] Birinci dereceden kişiler olan mesnevî kahramanları, her bakımdan erişilmez, idealist kişilerdir. Bedenî ve ahlâkî güzellikleri yanında güçlü, cesur ve bilgilidirler. Mesnevîdeki kadın ve erkek kahramanı birbirinden ayırmak zordur. Kimi eserlerde kahramanların adları bile onların cinsiyetlerini yansıtmaz. Kadınlar da erkekler gibi savaşır, erkek kılığına girip uzun yolculuklara çıkabilirler. Ancak şairler erkeğin gücünü, cesaretini, savaşçılığını; kadının da bedenî güzelliklerini öne çıkarırlar.[25]

Meddah hikâyelerinde ise erkek kahramanlar genellikle zengin esnaf çocuklarıdırlar; varlıklı babalarının paralarını ve mallarını yerler. Bu hikâyelerdeki genç erkekler uçarı, bir kıza tutulan, tutulduktan sonra da o kız için kendi yaşamlarını feda ederler. Halk hikâyelerinin tersine, genç erkek tipleri fakir halk çocukları değillerdir. Bunlar Keloğlan gibi itilip kakılan ya da Ferhad gibi emeğinin karşılığında mutluluğa kavuşan kişiler değillerdir. Babalarından kalan mirası her gördükleri kadınla ve dalkavukla yiyip bitiren delikanlıların mutlu sonu, bir baba

[23] Alptekin, a.g.e., s.42.
[24] Ünver, İsmail, "Mesnevî", *Türk Dili*, S.415-416-417, 1986, s.454.
[25] Ünver, a.g.m., s.455.

dostu ya da yaşlı bir erkeğin aracı olmasıyla, evlilik yoluyla gelir. Yine bu meddah hikâyelerinde iş yapma açısından en büyük mutluluk Bedesten'de dolap sahibi olmaktır.

Yaşlı erkek tipleri ise gençlerden çok daha olumlu, genellikle aklı başında, görmüş geçirmiş, gençlere yol yordam göstermek isteyen kişiler olup, toplum içinde genellikle saygı görürler. Âşık genç kızlar da, ekonomik özgürlükleri olmayan, mutlaka bir erkeğe bağımlı, istediklerini yapamayan zavallı bir halde sunulurlar. Kadının, bu hikâyede saygın gösterildiği tek durum oğlan anası olmasıdır. Yaşlı kadınlar, çekilmez varlıklar, cadılar ve küçük çocukları korkutan kişiler olarak hikâyeleri süslerler. Hikâyelerde toplum dışına itilmiş yosmalar, kocasını öldüren şehvet düşkünü kadınlar olduğu kadar, kıskanç üvey analar, dedikoducu komşular da yer alır.[26] Hikâyelerde en olumlu kadın tipi, 14-15 yaşlarında masum genç kızlardır. Çok sık olmamakla birlikte erkek kılığına giren kadınlar da bulunur; erkek kılığına giren kadın saygınlık kazanırken, kadın kılığına giren erkek gülünç ve zavallı görülür. Bunların haricinde toplum içindeki çeşitli yerel tipler de çoğunlukla komik ögenin malzemesi olarak hikâyede yerlerini alırlar.[27]

Tip bahsini genel olarak değerlendirdiğimizde, geleneksel anlatı türlerinin esas karakterini veren sosyal şartların -sözlü kültürün mahiyetinin bir yansıması olarak- yavaş yavaş değişmesiyle idealist bir öz barındıran bu türlerin zamanla realist

[26] Nutku, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997, s.131.

[27] "*İstanbul meddahlarının en çok kullandıkları tip Yahudi ile Kastamonulu'dur. Yahudi, korkaklığı ve para hırsı ile gülünç duruma getirilirken, Kastamonulu kabasabalığı, saflığı ve bilgisizliği ile gösterilir. Ancak bazen Anadolulu, bazen de Türk olarak sözü geçen bu tipin yürekli, güçlü ve mert bir yanı da vardır. İranlı Ali Askar, Meşhedî ve Halı Tüccarı gibi tipler ise atıp tutmaları, abartma yetenekleri ile hikâyelerde yerlerini alırlar. Ermeni, bilgiçliği ve çok kültürlü olduğuna inanması ile gülünç öğeyi sağlarken, Külhanbeyi yaşama bakışı ile anlam kazanır. Karadenizli, çok konuşan, kendine fazla güvenen, heyecanlı, ortalığı telaşa veren bir tiptir. Kayserili her durumdan kendi için bir çıkar sağlamaya çalışan, kurnaz ve duruma göre yer değiştiren bir tip olarak bu hikâyelerde yer alır.*" [Nutku, a.g.e., s.132.]

bir tavra büründüklerini görüyoruz. Kastedilen realizm, eşya ve kişilerin tasviri anlamında olmayıp, sosyal yapı ve yaşantının eserlerde açık bir şekilde ifade edilmesi anlamındadır.[28] Destan, halk hikâyeleri, masal ve mesnevilerde görülen idealist, olağanüstü tiplerin yerini özellikle 18. Yüzyılda ortaya çıkan meddah hikâyelerinde[29] kusurlarıyla, zaaflarıyla ön plâna çıkan tipler almıştır. Halk hikâyeleri, masallar, daima iyi, dürüst ve yetenekli insanların kazanıp kötülerin cezalandırıldığı, âdil bir toplum düzeninin hâkim olduğu idealleştirilmiş, kusursuzlaştırılmış bir dünyayı anlatırken; meddah hikâyelerine bakıldığında gerçek hayatın acımasızlığına, örnek alınacak insan tipleri yokmuşçasına, zaaflarının ve eğitimsizliklerinin tesiriyle olgunlaşmamış insan yaratılışlarına tanık oluruz.[30]

1.1.2. Zaman

Türk destan geleneğinde zaman çeşitliliklere sahiptir. Kahramanlık destanlarında yaygın olan ve kimi araştırmacılar tarafından "kahramanlık çağı" (heroicage) olarak adlandırılan zaman; birebir tarihi zamanla örtüşmemekle birlikte onun paralelindeymiş hissi veren, tarihî kahramanlar veya tarihsel dönemlere ait olaylarla beliren bir zamandır. En eskisi arkaik destanlarda görülen mitolojik zamandır. Bir diğeri "kahramanlık çağı"nın geleceğe dönük geri dönüş beklentilerini

[28] Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.65.
[29] Meddah hikâyelerini kimi araştırmacıların gerçekçiliğe olan vurgularından dolayı "Realist İstanbul Hikâyeleri", "Realist Halk Hikâyeleri" şeklinde ifade ettiklerini de belirtelim.
[30] Günay, Umay, "Türk Halk Hikâyelerindeki Örnek İnsan Tiplerinden, Meddah Hikâyelerindeki Kusurlu İnsan Tiplerine Geçiş", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri,* Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları., 2006, s.31.

ortadan kaldırmayan mistik zamandır. Üçüncüsü ise, tarihî destanlarda görülen "tarihî" ve "gerçek" zamana son derece yakın olan "realistik" zamandır.[31]

Halk hikâyeleri ve masallarda evrensel, geniş zaman ön plâna çıkarılır. Zaman kavramı belirsiz ve de bilinen zaman kurallarına bağımlılık söz konusu değildir. Masallarda geçen; "Az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş, altı ay bir güz gitmiş, bir de arkasına dönüp bakmış ki, bir arpa boyu yol gitmiş", "bir varmış, bir yokmuş" gibi ifadeler bu dünya şartlarına özgü zaman anlayışına göre gerçek dışılığı imler ve zamanın belirsizliğine işaret eder. Masal kahramanı atına atlar, kısa bir zamanda uzun bir mesafeyi geçerek, Kaf Dağı'na ulaşır.[32]

Mesnevîlerde durum pek farklı değildir. Bir belirsizlik vardır. Olay-zaman ilişkisi oransızdır, olağanüstüdür: altı aylık yol altı günde gidilebilir. Olayların başlangıcından eserin sonuna kadar geçen süre belli değildir. Yıllarca süren macera sonunda, kişiler baştaki gibi yıpranmamış ve canlı olarak karşımıza çıkarlar.[33]

Meddah hikâyelerinde ise tipler bahsinde değinildiği üzere daha gerçekçi bir tutum sergilendiğinden takvime bağlı zaman anlayışının işaretleri görülür. Burada dikkati çeken nokta ise; İstanbul'da geçen maceraların gerçekçi bir gelişim çizgisi izlemesine rağmen, İstanbul dışında geçen serüvenler hemen olağanın dışına çıkmaktadır.[34]

Bu belirlemelerin ışığında geleneksel anlatı türlerinde zaman unsuruna çok önem atfedilmediği görülür. Olayların akış gerçeğiyle zamanın normal akış gerçekliği arasında doğru orantılı bir paralellik yoktur. Belirsiz ve soyut zaman

[31] Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, s.118.
[32] Çetin, "Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Hazırlayıcı Geleneksel Dönem", s.24.
[33] Ünver, "Mesnevî", s.455.
[34] Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s.125.

anlayışından dolayı anlatılardaki serüvenlerin ne zaman başlayıp ne zaman sona erdiği, hangi zaman diliminde cereyan ettiği, gerçekçi zaman unsuruna bağlı kalınıp kalınmadığı net ve belirgin değildir.[35]

1.1.3. Mekân

Destanlarda yer alan mekânların bir kısmı "gün değmez", "kar yağmaz", "yer altı" gibi tamamen hayalî ve kurgusal olarak da nitelendirebileceğimiz mitolojik mekânlar iken, diğer bir kısmı da gerçek yer adlarından hareketle kalıplaşmış veya tipolojik özelliklere sahip kelimenin tam anlamıyla "gerçeğimsi" mekânlardır.[36]

Masallarda gerçek ve gerçek dışı mekânlar iç içedir. Çin, Hindistan, Arabistan, Yemen gibi gerçek ve adı belli; yer altları, denizler, dağlar, saraylar, köşkler, köyler, şehirler, ülkeler gibi adı belirsiz ve genel; on iki kat gökyüzü, yerin yedi kat altı gibi gerçek dışı ve belirsiz mekânlarda olaylar cereyan eder.

Halk hikâyelerinde mekânlar genellikle Anadolu'ya uzak yerlerden seçilir. Hindistan, Orta Asya ve Kafkasya ülkeleri gibi. Bunlar daha çok Hind, Turan, İran şehirleridir. Isfahan, Kandahar, Acemistan, Horasan, Tebriz, Halep, Gilanî, Buhara gibi şehir ve ülkelere yer verilir.[37]

Mesnevîlerde de olayların geçtiği yerler genellikle şehirler, saraylar, bahçeler, eğlence tertip edilen, avlanılan ve savaşılan alanlardır. Yolculuklarda dağlar, çöller ve denizler aşılır. Çoğunlukla hayalî olan bu yerlerin coğrafî konumu bilinenleri pek

[35] Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yayınları, 2007, s.129.
[36] Çobanoğlu, a.g.e., s.117.
[37] Çetin, "Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Hazırlayıcı Geleneksel Dönem", s.23-24.

azdır ve kabaca gösterilir: Çin, Maçîn, Türkistan, Medâyin, Rûm (Anadolu), Mısır ve Yemen gibi. Olayların geçtiği yerler, olayın niteliğine göre sunulur: "*Kişileri mutlu kılan olaylar, gösterişli saraylarda, tabiatın güzel olduğu yerlerde geçerken; mutsuzluklar, insanın içini karartan sıkıntılı yerlerde, çetin tabiat şartları altında gelir. Mesnevîlerde kişinin çevresini içinde bulunduğu duruma göre görmesi ve değerlendirmesi de oldukça mübalağalı olarak anlatılır.*"[38]

Meddah hikâyelerinde ise mekân olarak daha çok İstanbul geçer -özellikle realist halk hikâyelerinde-. Vakaların zeminini Bedesten, Sahaflar Çarşısı gibi işyerleri; paşa ve bey konakları teşkil eder.[39] Hikâyelerdeki yer değişimlerine gelince: göçler daha çok Anadolu'nun bir kentinden İstanbul'a olurken, yolculuklar ise İstanbul'dan en çok Mısır'a, Bağdat'a ya da adı zikredilmeyen bir Anadolu şehrine yapılır.[40]

Görüldüğü üzere, geleneksel anlatılarda zaman hususundaki kadar olmasa da mekâna dair de bir belirsizlik hâkimdir. Bu türlerin yapısı gereği derinlikli mekân tasvirlerine rastlamayız. Ancak kimi zaman adı sanı belli yer ve konumlardan hareket edilmesiyle bu belirsizlik somutlaştırılarak, "gerçeğimsi" mekânlara yer verilmiştir.

1.1.4. Anlatıcı

Geleneksel anlatıları daha iyi anlamak için anlatıcı ile anlatma arasındaki ilişkinin de göz ardı edilmemesi gerekir. Türk toplumunun tarihsel sürecinde yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik değişme ve gelişmeye paralel olarak anlatıcılar

[38] Ünver, "Mesnevî", s.455.
[39] Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.83.
[40] Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s.107.

tarafından oluşturulan gelenekte de bir gelişme olduğu görülmektedir. Anlatıcı tipinde meydana gelen bu gelişim doğal olarak anlatılara da yansımıştır. İlk yaratmalar olarak mitleri kabul edecek olursak, gerek kozmogoni, gerekse yaratılış ve türeyişle ilgili olsun mitik anlatmanın şaman ve kam olarak adlandırılan kişiler tarafından belli bir müzik aleti eşliğinde icra edildiğini veya anlatıldığını söyleyebiliriz.

Mitik dönem tamamlandıktan sonra, şaman ve kamların görevi üçe parçalanmış; tamamen olağanüstü özellikler masallara, kahramanlık ve olağanüstü özellikler destanlara, olağanüstü dini özellikler de efsanelere geçmiştir.[41]

Destan türünün anlatıcısı olan "destancı"nın, kabileden devlete giden bir toplumun bağımsızlık, var olma ve devlet kurma mücadelelerini dile getiren anlatmaları, mitik dönemdeki anlatılardan farklı olarak bir kahraman etrafında oluşturduklarını ve yaratılan anlatmaları belirsiz değil belirli hale getirdiklerini söylemek gerekir. Ayrıca kendisi ile birlikte var olan, masal ve efsaneyle de etkileşim içindedir. Masallar ise, mitik anlatıların olağanüstü ve fantastik özellikleri belli bir anlatıcı tipine bağlı olmaksızın insan ve insandışı kahramanlara bağlı olarak anlatılır olmuştur. [42]

Toplumların devletleşme sürecini tamamlamaları ve diğer sosyo-ekonomik ve ideolojik etkenlerle birlikte, toplumsallık yerine bireyselliğe önem veren yeni bir anlatıcı tipi ortaya çıkar. "Hikâyeci-âşık" adını alan bu yeni anlatıcı tipine bağlı olarak, bireysel konuların ve yazılı kültürün de etkisiyle ortaya çıkan bu hikâye türü;

[41] Ekici, Metin, "Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar Ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) Ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER yay., 2006, s.86.
[42] Ekici, a.g.m., s.87.

devlet olmanın, yerleşik hayata geçmenin ve bireyselliğin öne çıktığı yeni sosyo-politik ve sosyo-ekonomik dönemin yeni bir anlatısı olarak düşünülmelidir. Bunun yanı sıra anlatma türleri içinde belli bir anlatıcı tipine bağlı olanlar, farklı dönemlerde farklı adlar almışlardır. Hikâye türünü kırsal kesimden kent ortamına yeni bir sosyal bağlamda taşıyan "meddah" bu duruma örnek bir anlatıcı tipidir. Destanın yerine hikâye türünü yerleştiren "hikâyeci-âşık", nasıl destanî anlatıları toplumsal olaylardan bireye yönlendirip merkezine aşkı koymuşsa; "meddah" da kırsaldaki aşk konularını kentlileştirip, kent ortamının sosyal dokusunu da eleştirerek, güncellenen devlete ve kentlileşen topluma yeni bir tür anlatı ile hitap etmeyi tercih etmiş olmalıdır. Diğer türlerden de yararlanmayı ihmal etmemiş, konu olarak günceli, sosyal yaşamı; fonksiyon olarak da eğlendirme, eleştiri, öğüt ve yeniliklerden haberdar etmeyi hedeflemiştir.[43]

Bu anlatı türlerinin mitlerden sonra yer alması onların art zamanlı oluşlarını, bir arada bulunabilmeleri de eş zamanlı oluşlarını göstermektedir. İşte bu eş zamanlı oluş, türlerin etkileşim içinde olmalarına, birbirlerine motif ve epizot alıp vermelerine, anlatıcıların tavırlarına göre de birbirlerinin içine girebilmelerine imkân sağlamıştır.[44]

1.1.5. Motifler

"*Kendisini gelenekte koruma gücüne sahip olan hikâye etmenin en küçük unsuru*"[45] şeklinde tarif edilebilecek olan motif kavramı geleneksel anlatı

[43] A.g.m., s.88.
[44] A.g.m., s.87.
[45] Max Lüthi'den aktaran Saim Sakaoğlu için bkz., *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, 2003, s.15.

incelemeleri için son derece önemlidir. Çalışmanın ikinci bölümünde yapılacak incelemede yeri gelince motiflere değinileceği için gerekli görülen yerlerde izahı yapılmak üzere bu başlıkta motiflerin ayrıntılı izahına girmek yerine yapılan çalışmalardan hareketle bir tablo hazırlamayı daha yararlı bulduk.[46] Elbette motifler daha da çeşitlendirilebilir, anlatıların yapısı gereği yer değiştirebilir ancak bir ön bilgi vermesi açısından verilen tablonun yeterli olacağı kanaatindeyiz:

[46] Hazırlanan tabloda masal ve halk hikâyeleri için Stith Thompson'un "*Motif Index of Folk Literaure*" isimli eserine referans yapan Saim Sakaoğlu'nun "*Masal Araştırmaları*" ve Ali Berat Alptekin'in "*Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*" adlı eserlerinden, mesnevî türü için İsmail Ünver'in; "*Mesnevî*" isimli makalesinden, destan için ise Caşteğin Turgunbayer'in; "*Türk Dünyası Destanlarında Ortak Motifler Üzerine*" [Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S.24, s.93-102] adlı yazısından, meddah için ise Pakize Aytaç'ın "*Realistik Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi*" [Berikan Yayınevi, 2011] isimli çalışmasından yararlandık.

Destan Motifleri	Halk Hikâyesi ve Masal Motifleri	Mesnevî Motifleri	Meddah Hikâyeleri Motifleri
Çocuksuzluk Motifi	Mitolojik Motifler	Çocuğu olmayan padişah	İlk bakışta âşık olma
Başkahramanların Soylu Aileden Gelmesi Motifi	Hayvanlar	Düş görme	Kılık değiştirme
Ad Koyma Motifi	Yasak	Kılık Değiştirme	Nur yüzlü, ak saçlı, aksakallı bilge kişi
Başkahramanların İstilacılara Karşı Mücadelesi Motifi	Sihir	Resimde Görüp Âşık Olma	Gurbete çıkma
Başkahramanın Olağanüstü Niteliklere Sahip Olması Motifi	Ölüm	Mektuplaşma	Mutlu son
Alp Kadın Motifi	Harikulâdelikler/ Olağanüstülükler	Girilmemesi Gereken Yer	
Başkahramanların Eşlerini Dinlememesi Motifi	Devler	İnsan olmayan varlıklarla konuşma	
Başkahramanların Olağanüstü Varlıklarla veya Yırtıcı Hayvanlarla Mücadelesi Motifi	İmtihanlar / Denemeler		
Başkahramanların Olağanüstü Varlıklarla İş Birliği Motifi	Akıllılar ve Aptallar		
Rüya Motifi	Aldatmalar		
At Motifi	Kaderin Ters Dönmesi		
Kurt Motifi	Geleceğin Tayini		
Formulistik Sayı Motifi	Şans ve Kader/Talih		
	Cemiyet		
	Mükâfatlar ve Cezalar		
	Esirler ve Kaçaklar		
	Anormal Zulümler		
	Evlilik / Cinsiyet		
	Hayatın Tabiatı		
	Din		
	Karakter Özellikleri		
	Çeşitli Motif Grupları		

1.2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE TÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ

İlber Ortaylı, Osmanlı'nın son döneminde yaşanan sosyal, siyasal ve kültürel değişiklikleri anlattığı "*İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*" isimli eserinde Tanzimat dönemini şöyle tarif eder:

> "*Tanzimat devri tarihi ne dramatik, ne grotesk, ne de mutantan (tantanalı, debdebeli) bir tarihtir, kelimenin tam anlamıyla bir trajedidir. Trajik bir çözülmezliğin içten içe, ağır ağır kaynamasıyla tarihin ilerlediği bir zamandır. Bir toplumun kurumlarıyla, gelenekleriyle, devlet adamlarıyla kaçınılmaz bir yazgıya doğru ilerlediği, karanlığın ve gafletin yanında fazilet ve aydınlığın ortaya çıktığı, çöküşle ilerleyişin boğuştuğu, Osmanlı tarihinin en uzun asrıdır.*"[47]

Bu "en uzun asrın" Ortaylı'nın ifadesinde de göze çarptığı üzere, belki de en belirgin vasıflarından biri paradoksal gibi görünse de ikilik (düalite) meselesidir. İdare ve hukuk alanında olduğu kadar kültürel alanda da durum bu şekildedir.[48] Doğal olarak edebiyat da bunun haricinde değildir. "*Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar*" diyen Tanpınar'ın da, modernleşme ile geleneğin arasında kalmaktan dolayı yaşanan bu bocalama evresi dikkatinden kaçmamıştır:

> "*Tanzimat'tan beri Türk cemiyeti ve Türk insanı nasıl hayatındaki ikiliğin doğurduğu bir benlik buhranı içinde kalmışsa, Türk edebiyatı da bu cinsten bir ikiliğin tesiri altındadır. Filhakika garptan seçtikleri örnekler karşısında çok acemi ve ürkek bir elle ilk denemelerini yapan, fakat yüzlerini şarka çevirir çevirmez kendilerini asırlarca işlenmiş miraslarla birdenbire zengin ve yakın fasılalarla, muntazam surette takip ettiği görülür.*"[49]

---

[47] Ortaylı, İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Timaş Yayınları, 2010, s.35.
[48] Üstelik Ortaylı, bu meseleyi sadece Osmanlı'ya has olarak görmez, genelleştirir: "*19. Yüzyıl bir kültürel düalizm asrıdır*." [A.g.e., s.30].
[49] Tanpınar, A. Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 2005, s.107.

Edebiyatta gerçekleştirilmek istenen bu modernleşme/yenileşme çabalarının bir sonucu olarak eskiyi yadsımak, geleneğe birtakım itirazlar getirmek kaçınılmaz olmuştur. Farklı bir kurmaca tipini hayata geçirmek isteyen Tanzimat dönemi roman ve hikâyecilerinin -ki başlarını Namık Kemal çekiyordu- geleneksel tahkiye anlayışına itirazları iki noktada toplanıyordu: Kendilerinin ciddi bir ahlâkçı olması dolayısıyla geleneksel anlatı metinlerinde düpedüz ahlâksızca olmasa bile değersiz bir sürü yan buluyorlar ve onları öğretici değerden yoksun görüyorlardı. Diğer itirazları ise bu edebi geleneğin büyük kısmında faydalanılan basmakalıp hayal dünyasına karşıydı. Bu dönem edebiyatçıları toplumda reform yapma ve halkı eğitme gibi güçlü duygular beslediklerinden, ahlâkın inandırıcı bir şekilde halka sunulabilmesi ancak gerçekçi hikâyeler vasıtasıyla mümkün olabilirdi.[50]

Okurların batılı anlamda hikâye ve romana alıştırılmalarının bir yolu öncülüğünü Namık Kemal'in yaptığı batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar için yukarıda da değinildiği üzere yerli hikâye örneklerini dikkate almadan, doğrudan doğruya batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur. Diğer bir yol ise, halkın Avrupaî hikâye ve romana alıştırılması için Ahmed Midhat tarafından batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. Bir anlamda halk hikâyelerinin modernleştirilmesidir.[51]

Bu kısa girişten sonra geleneksel tahkiyemizin modern hikâyeye evrildiği Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan süreci öne çıkan eserler ve yazarlar üzerinden değerlendirilmesine geçebiliriz.

[50] Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2004, s.42.
[51] Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, 2006, s.68.

Yazılı Türk anlatısı için sadece ilk eser değil, önemli bir başlangıç noktası olan, 1796 yılında yazılıp ancak elli küsur yıl sonra 1852-53'de müellifi Aziz Efendi tarafından yayınlanabilen *Muhayyelât*, bir başlangıcın olduğu kadar aynı zamanda bir geçiş döneminin de ilk adımıdır. Sözlü kültürü yazılı kültüre dönüştürerek geleneği modernize eden Aziz Efendi, Doğu edebiyatını Türk edebiyatıyla, geçmişi kendi çağıyla birleştirmiştir. Önsözünde kaynaklarını açıklayan Aziz Efendi, onları taklit ve tekrar etmemiş, onlardan yola çıkarak özgün ve kişisel bir eser ortaya koymuştur. *Muhayyelât*, kimi kaynaklarda masal kitapları arasında gösterilse de hem anonim hem bireysel, hem sözlü kültürün bir parçası hem de yazılı kültüre ait bir ürün mahiyetinde, kendine has ve ara eser olarak değerlendirilmelidir.[52]

Garp hikâyeleri tarzında ilk eserler ise 1870'de Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse*'si ve *Letâif-i Rivâyât*'ının ilk beş cüz'ü ile 1873'de başlayıp 1875'de biten Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'sidir.[53] Ahmed Midhat, küçük fıkralardan oluşan çeviri ve telif karışık bir kitapçık olan *Kıssadan Hisse*'yi Bağdat'ta iken Sanayi Mektebi öğrencilerinin okuma ihtiyacını karşılamak için kendi yönettiği matbaada bastırmıştır. *Letâif-i Rivâyât* ise 1870'den 1894'e kadar olan süreçte yirmi beş cilt olarak çıkmıştır. Bu yirmi beş ciltteki 28 hikâyenin bazısı telif, bazısı çeviri ve bir kısmı da Ahmed Midhat'ın bazı büyük hikâyelerinde yaptığı gibi, bir fıkra, bir haber yahut bir fikirden yola çıkarak kendisi tarafından yazılmışçasına genişletilmiş ve düzenlenmiş hikâyelerdir.[54] *Müsâmeretnâme* ise on iki cüzde tamamlanan yedi uzun anlatıdan meydana gelir. Eser, uzun kış gecelerinde bir araya gelen kişilerin

[52] Alpaslan, Gonca Gökalp, *XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s.131.
[53] Tanpınar, A. Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.263.
[54] Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, 2009, s. 201-202.

birbirlerine anlattıkları hikâyelerden oluşur.[55] Tanpınar, bu eserlerin ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak gibi bir endişe taşımadığını ifade etse de olayların kuruluş ve işlenişi, kahramanların etraflarıyla olan münasebetleri ve bazı gözlem kırıntılarının yer alması yönlerinden eski hikâyelerden ayrıldıklarını da belirtmeden geçmez.[56]

Nabizâde Nazım ve Samipaşazâde Sezai de bu dönemde en çok dikkat çeken iki isimdir. Nazım, Tanzimat edebiyatının son yıllarında kendini göstermeye başlamış realist ve natüralist eğilimin temsilcilerinden biridir. Kahramanı bir köylü olan ve vak'ası Antalya'nın bir köyünde geçen *Karabibik* (1890) adlı uzun hikâyesinin önsözü, Türk edebiyatında realizmin ve natüralizmin ilk ve küçük bir beyannamesidir. S. Sezai'nin kaleme almış olduğu *Küçük Şeyler* (1890) ise yazarın küçük hikâyelerinin toplandığı, Batı tekniğinde yazılmış ilk Türkçe denemelerdir.[57]

Nabizâde Nazım'dan iki yıl sonra, *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* ve *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ile hikâye türünde ilk eserlerini veren Halid Ziya ise Batılı anlamda öykünün öncüsü sayılabilir. Kaleme aldığı on beş civarındaki hikâye kitabıyla, bizde modern hikâyenin tür olarak yerleşmesinde, tutunmasında, benimsenmesinde emeği en çok geçen yazarımızdır. İlk iki öyküsünün ardından

---

[55] Alpaslan, a.g.e., s. 131.

[56] Tanpınar ayrıca bu bahsi geçen eserlerin daha isimlerinden başlayarak geleneksel tahkiye ile olan bağlarının da devam ettiğine dikkat çeker: "*Letâif-i Rivâyât, mânâsıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır. Müsâmeretnâme'nin mânâsı ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler.*" [*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.266.]

[57] Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s.79-81. Mehmet Tekin, bu iki eserin ve yazarlarının modern hikâyemizin ilk kıpırdanışlarını görmemiz nedeniyle önemsenmesi gerektiğine değinir. Nabizâde Nazım'ın; "*o, bizde ilk kez öz-biçim sorununu tartışan, hikâyenin her şeyden önce bir dil sorunu olduğunu, hikâyenin, ilk elde konuşulan dile yaslanması gerektiği görüşünü ileri süren ve bütün bunları, kendi çapında kaleme aldığı eserlerle gösteren, yol açıcı bir hikâyeci*" olduğu, Küçük Şeyler içindeki metinlerle de; "*bireyi keşfetme, insan talihine dönük bazı yoklamalarda bulunma denemelerine*" girişildiği görüşündedir.
[Tekin, Mehmet, "Modern Hikâyenin Edebiyatımızdaki Serüveni: Girişi ve Gelişimi", *Konya Öykü Günleri 1(Öykü Sempozyumu Bildirileri)*, 2003, s.57].

Hikâye -hikâye terimini roman karşılığı olarak kullanmıştır- adlı incelemesini yayımlayarak yazım ediminin teorisine dair de fikrini beyan etmiştir. Hikâyelerinde realizmin etkileri baskındır. Hikâye adlı incelemesinin sonunda; "*biz öyle düşünürüz ki en çirkin bir hakikat en süslü bir hayale müreccahtır.*" diyerek gerçekçiliği romantizme yeğlediğini açıkça ifade etmiştir.[58]

Hikâye türünde eser veren bir başka isim ise Mehmet Rauf'tur. Genellikle kendi yaşam deneyimlerinden hareketle yazdığı kısa hikâyelerinde; karşılıksız aşklar, ihanetler, hastalık, ölüm fikri ve intihar gibi olaylardan beslenen kötümser bir hava hâkimdir. Kurgu ve teknik açısından zayıf olan bu hikâyeler bir nevi romanlarının tasarım çalışması niteliğindedir.[59] Hüseyin Cahid de bu dönemde birçok hikâyeler yayınlayıp, bunları *Hayât-ı Muhayyel* ve *Hayât-ı Hakikiye Sahneleri* adı altında kitaplaştırmıştır. Hikâyelerinde pek sağlam sayılamayacak bir tekniğe karşılık, kuvvetli bir anlatım gücü ve ölçülü bir realizm göze çarpar. Hayatın katılığını, realitenin sertliğini açık olarak tespit etmiştir.[60] Servet-i Fünûn'da birçok hikâyesi, nesirleri, makaleleri yayımlanan Ahmed Hikmet de bazı hikâyelerini *Hâristân ve Gülistân* (1901) adı ile kitap olarak bastırmıştır. 1908'den sonra milliyetçilik fikrinin tesiriyle sanatını sosyal konulara yönlendirmesiyle, edebî hayatında da yeni bir sayfa açmıştır. *Çağlayanlar*'daki (1922) hikâyelerinde bu tesir açıkça görülür. Türk hayatının özellikleri, Türk ruhunun kabiliyeti ve enginliği, Türk tarih ve medeniyetinin değeri üzerinde durduğu *Çağlayanlar*'la, Servet-i Fünûn dönemine ait *Hâristân ve Gülistân* arasında yalnız sosyal temalar bakımından değil, dil ve üslup bakımından da çok büyük fark vardır. *Çağlayanlar*'daki hikâyeler, Millî Edebiyat

[58] Dizdaroğlu, Hikmet, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", *Türk Dili*, S.286, s.59-60.
[59] Korkmaz, Ramazan, "Servet-i Fünun Edebiyatı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* içinde, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 2006, s.167.
[60] Akyüz, a.g.e., s.121.

Cereyanı'nın "yazıda da konuşma dilini hâkim kılma" hedefine uygun bir dille kaleme alınmıştır.[61]

Servet-i Fünûn dışında kalan Hüseyin Rahmi ise, doğrudan Ahmet Midhat çizgisine bağlanabilecek bir yazardır. Fakat benimsediği natüralist tutum ve yergiye çalan üslubuyla A. Midhat'tan ayrılır. Araştırmaları ve gözlemleri neticesinde toplumsal aksaklıklarımızı, hastalıklarımızı ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda bâtıl inançlar, Batı medeniyetinin yanlış anlaşılması ve yaşanan gülünçlükler, kurumlardaki aksamalar onun hikâyelerinin konuları arasındadır. Mektep hatıraları, çingenelerin hayat tarzları, savaşların neden olduğu yıkımlar, çöküntüler, kıtlık ve yokluğun bireyin hayatındaki etkileri gibi meseleler hikâyemize konu zenginliği kazandırmıştır.[62]

Hikâyeciliğimizde farklı bir damar olan Refik Halid ise *Memleket Hikâyeleri* (1919) ile Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin tarafından "İstanbul Türkçesini en iyi kullanan yazar" taltifine mazhar olacaktır. Kendinden önce -birkaç istisna dışında- İstanbul sınırlarının dışına çıkamayan edebiyatımıza yeni bir ufuk göstermiştir. Bizzat gözlem ve hatıralara dayanan bu hikâyelerin konusu, Anadolu veya İstanbul'daki orta halli insanların (memurlar, köylüler, din adamları, kadınlar gibi) hayatı, yaşadıkları sıkıntı ve çatışmalardır.[63] Hikâyeye 1910'lu yıllarda başlayan Yakup Kadri, ilk denemelerinden sonra Fransız hikâyesine yönelir ve Maupassant'tan etkilenir. Maupassant gibi toplumunun içine dalarak, onun kusurlarını, fertlerindeki ruh sıkıntılarını hikâyelerine aktarmaya çalışır. Bir diğer

[61] Akyüz, a.g.e., s.123.
[62] Tekin, "Modern Hikâyenin Edebiyatımızdaki Serüveni: Girişi ve Gelişimi", s.59.
[63] Çetişli, İsmail, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Haz: Çetişli İ. vd., Akçağ Yayınları, 2007, s.332.

etkilendiği yazar ise Alphonse Daudet'tir. Özellikle kişilerin tasviri, ruh tahlilleri ve yer yer anlatma tekniği bakımından Daudet'yi hatırlatır. Ayrıca Karaosmanoğlu dönemin siyasî ve edebî gelişmelerinin de tesiriyle dikkatini Anadolu ve insanına çevirmiştir. Bu bakımdan Refik Halid'le birlikte anılabilirse[64] de Y. Kadri'nin bedbin bakış açısı neticesinde Anadolu ve insanı daha çok olumsuz yönleriyle öne çıkar.[65]

Ömer Seyfettin ise tüm bu saydığımız isimlerin ötesinde hikâyeciliğimizde çok önemli bir eşiktir. Bu dönemde hikâye yazanların hemen hepsinin romana geçiş olarak gördüğü hikâyeciliği, Ömer Seyfettin başlı başına kendisine meslek edinmiştir. Kısa ömrüne yüz elliden fazla hikâye sığdırmış ve topluma hikâyeyi sevdirmiş bir isimdir. Konusunu günlük olaylar, hatıralar ile tarihî hadiseler, masal ve efsanelerden alan hikâyelerinde bakış açısı Türklük ve Türk milliyetçiliğidir. Dış dünyayı iyi gözlemlemiş, gözlemlerini de okuyucuya hikâye kurgu ve tekniği içerisinde gayet ustalıkla aktarmıştır. Hikâyelerindeki vak'a ve durumlar çarpıcı bir şekilde sunulur ve okurda farkındalık hissi meydana çıkar. İnci Enginün, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde değişik şekillerde kendini belli eden dört temel hususa işaret eder: "Yirminci yüzyılda yaşama şuuru ve gerçekçilik, mazi ve kahramanlık hasreti, duru bir Türkçe ve buruk bir mizah."[66]

Öne çıkan isimlerden hareketle bir panoramasını sunduğumuz Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk hikâyeciliğinin yapı özelliklerini, kurgusal yapısını da ana

---

[64] Tanpınar, hikâyenin İstanbul'dan çıkışını bu iki yazarın öncülüğünde görür ve yaşanan sosyal ve siyasal kırılmaların buna zemin hazırladığını şöyle dile getirir: "*1908'den sonra Türk Edebiyatının asıl büyük hususiyeti Refik Hâlit, Yakup Kadri gibi muharrirlerle yavaş yavaş olsa da bilhassa hikâyenin İstanbul'dan ve imparatorluk merkezinden memlekete doğru açılmasıdır. Aradan geçen zaman zarfında bir önceki neslin realizmi daha sıkı sanat terbiyesi hâline girmiştir. Fakat tecrübeyi asıl keskinleştiren şeyler, bizzat Meşrutiyet inkılâbının getirdiği hayat şekillerine dikkat, ideoloji buhranları, zihniyet farklarının bâriz şekil alışı ve nihayet Balkan Harbi ve onu takip eden hâdiselerdir.*" [*Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.122.]

[65] Çetişli, a.g.e., s.348.

[66] Enginün, İnci, "Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992, s.38.

hatlarıyla maddeler halinde vermek yerinde olacaktır. Böylelikle geleneksel tahkiyeden modern anlatıya geçiş sürecindeki bu dönemin özellikleri daha bariz görülecektir.

1.2.1. Kurgu Tekniği

Tanzimat dönemi hikâyelerinde geleneksel tahkiye kurgusuna ait motif ve özellikler baskın olsa da Batı tarzı anlatı özellikleri de kendini belli eder. Bu dönemde hikâyecilerimiz batılı anlamda hikâyeyi ancak bir tür olarak benimsemeye gayret etmişlerdir. Tanpınar'ın ifadesiyle; "*küçük ve iyi niyetli çalışmalarla, yavaş yavaş garbın insan tecrübesini bize nakledecek veya ona intibak etmeye, çok acemice ve tesadüfe bağlı denemelerle hayatı yakalamaya*"[67] çalışmışlardır.

Bu dönemde olay unsuru ise hemen her hikâyede öne çıkar ve her hikâyeci vak'a hikâyesi yazma kaygısı güder. Yazarlarca önemli olan okurlara ilginç, şaşırtıcı, çarpıcı gelebilecek, onların ibret ve ders almasını sağlayacak metinler üretmektir. Diğer unsurlara olay unsurunun daha belirgin hale getirilmesi için ihtiyaç duyulur. Zaman-dizimsel olarak bir düzenin hâkim olduğu bu hikâyelerde, giriş, gelişme ve sonuç düzeni esastır.[68] Ayrıntıların üzerinde fazla durulmaması geleneksel anlatının bir sonucu olsa da yazarların bu tercihlerini bilinçli yaptıklarını da göz ardı etmemek gerekir. Zira Tanzimat döneminde hikâye daha çok bir roman eskizi vazifesini görmekten kurtulamamıştır. Nabizâde Nazım'ın, uzun hikâye niteliğindeki *Hasba*

[67] Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.265.
[68] Çetin, Nurullah, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış", *Hece*, 2005, S.46/47, s.75.

adlı eserinin önsözündeki ifadeleri o dönemde ayrıntılara neden itibar edilmediğini açıklığa kavuşturması bakımından dikkate değerdir:

> "*Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vak'anın alettafsil hikâyesidir ki, aza-yı vak'a ile eşhas-ı vukuat üzerine kariinin teveccüh ve hissiyatını celb ve cem'e her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikâye ise o vak'anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur. Adeta hikâye bir romanın hülasası demektir. İnfialat-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitivermelidir; fakat her hülasada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihabdır.*"[69]

Servet-i Fünûn dönemi hikâyeciliğinde ise Tanzimat dönemindeki hâkim temayüllerin değişmeye başladığı açıkça görülür. Devrin nesir alanında önemli ismi Halid Ziya hem modern romanın hem de modern hikâyenin öncüsüdür. Bu dönem hikâyesinin Tanzimat döneminden farkı yazarların devrin şartlarının da etkisiyle sanata ve sanatın teorik yanına yönelmeleridir. Halid Ziya, Mehmed Rauf gibi yazarların bu doğrultudaki yazdıkları bir önceki nesle göre anlayış farklılıklarını gösterir. II. Abdülhamid döneminin şartları gereği kabuklarına çekilen yazarlar, ilgilerini sosyal konulardan çok insana ve onun iç dünyasına yöneltmişlerdir. Eserlerde çatışmalar oldukça belirgindir. Şüphesiz bunda Servet-i Fünûn yazarlarının romantiklerin yanı sıra realist ve natüralist yazarların eserleriyle kurdukları ilişkinin de payı büyüktür. II. Meşrutiyet dönemi Türk hikâyeciliği ise uzun ve kesintisiz süren savaşlar nedeniyle artan millî duyarlılığın ve zaten halkı bilinçlendirme gayretinde olan yazarların egemenliğinde şekillenir. Bu dönem edebiyat anlayışı

[69] "Haspa'nın Önsözü", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2011, s.367.

kaynağını yerli/millî köklerden alarak doğar. İçinde bulunulan olağanüstü şartların etkisiyle diğer türlerde olduğu gibi hikâyelerin de kurgusal yapısı dönüşüme uğramıştır. Dolayısıyla olay örgüsünü belirleyen çatışmaların tarafları da farklılaşmıştır. Hikâyelerdeki çatışmaların bir tarafına zulme uğrayan, savunma halindeki Türkler, diğer tarafına da işgalci ve saldırganların temsilcileri yerleştirilir.[70]

1.2.2. Gerçekçilik Meselesi

Tanzimat'tan sonraki Türk hikâyesine bakıldığında Samipaşazâde Sezai'ye kadar dış dünya gerçekliği çok fazla önemsenmiyordu. Olağanüstülük, insanüstülük, zaman dışılık motifleri, abartılar, metafizik ögeler hikâyelerde kendine yer bulabiliyordu.[71] Bunun için Aziz Efendi, Ahmet Midhat ve Emin Nihat'ın hikâyelerine bakmak yeterli olacaktır.[72] 1880-1895 senelerinde Türk edebiyatında yeni bir devre doğru hazırlık görülür. Türk hikâyesinin gidişatını beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle adeta realizmin esaslarını anlatan Samipaşazâde Sezai, *Karabibik*'i ve hikâye hakkındaki görüşleriyle Nabizâde Nazım, *Hikâye* adlı kitabıyla Halid Ziya bu hazırlıklara istikamet vermiştir. Böylesine küçük kazançlarla modern Türk hikâyesi eski yerli hikâyelerin basit değişmelerinden daha yeni ve örnek aldıklarına benzer bir edebiyata doğru, dış tarafından hayatı fetheden

[70] Demir, Ayşe, "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2006, c.4, S.7, s. 107-110.

[71] Bununla birlikte olağan dışı unsurların artık yavaş yavaş gözden düştüğünü, revaçta olmadığını Şemseddin Sami'nin 1898'de kaleme aldığı "*Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirimiz*" adlı yazısında geçen Fuzulî'nin *Leyla ile Mecnun*'una dair ifadelerinden de anlayabiliyoruz: "*Asrımızın icap ve ihtiyacına göre tahsil görmüş bir adam Fuzûli'nin Leylâ ve Mecnûn manzumesini -şiiri ne kadar üstadane olursa olsun- okumaktan lezzet duyamaz, okursa âsâr-ı atîka kabilinden olarak okur; yoksa Mecnun'un etrafında toplanmış kurt ile kuzu, aslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leyla'nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek beğenerek okuyamaz.*" [Topaloğlu, Yüksel, *Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ötüken Yayınevi, 2012, s.318.]

[72] Çetin, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış", s.76.

hamlelerle gider.[73] Bu dönemde özellikle Nabizâde Nazım'ın hikâye kitaplarının önsözlerinde hikâye ve roman teorisine dair yazdıklarından realizm hakkındaki düşüncelerini görmek mümkündür. *Karabibik*'in önsözünde realizmden ne anladığını şöyle dile getiriyor:

> "*Hakikiyûn mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemişseniz işte size bir tane ben takdim edeyim. Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin yani hakikiyûnun romanları, hep fuhşiyat ile mâlîdir, zannında bulunanlar şu -Karabibik'i- okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım. Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar, bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kâbil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnat edip işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havâssı isnat eylememek isterler. Vukûâta renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri hükümler sırf zâtî yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabiî ise âdetin, tabiatın fevkinde olmayacağından makul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiîdir. (...) Vukûâta kendi hissiyât ve mütalaatını hiçbir vechile katmamak hakiki romancının vazâif-i esasiyesinden olmakla hikâye hep o suretle yürütülmüştür.*"[74]

Halid Ziya da tavrını ve beğenisini realizmden yana koyan yazarların başında gelir. *Hikâye* adlı eserinde "hakikiyun" [realistler], "hayaliyun" [romantikler] ve "masalcılar" olarak nitelendirdiği yazarları değerlendirir ve eserinin sonunda da maksadının gerçeği tasvir etmedikleri ve edebiyat açısından bir öneme sahip olmadıklarını düşündüğü için masalcıları itibardan düşürmek; hayaliyundan ziyade hakikiyuna önem vermenin gerekliliğini anlatmak olduğunu ifade eder:

---

[73] Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.271.
[74] "Karabibik Önsözü", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2011, s. 366.

"*Evet, hakikiyunu hayaliyuna tercih ederiz. Bu tercihimize yalnız hâmil oldukları nam kifayet edebilir. Fakat bizim başka nikat-ı tercihimiz var. Öteden beri tafsil ettiğimiz vechle hakikiyun, eserlerine tedkik-i hakikati, hayaliyun, tervic-i fikri esas ittihaz ederler. Biz öyle düşünürüz ki, en çirkin bir hakikat, en süslü bir hayale müreccahtır. (...) Asıl maksadımız masalcıları itibardan ıskat etmek, edebiyat nokta-i nazarından haiz-i ehemmiyet olan hayaliyun ve hakikiyunun eserlerini tervic eylemek; ikinci maksadımız ise esbab-ı rüçhaniyetlerini göstererek, hayaliyundan ziyade hakikiyuna ehemmiyet vermek iktiza edeceğini anlatmak idi.*"[75]

Bu gerçekçi ve dikkatli gözlem tecrübelerini daha önce de belirttiğimiz üzere devrin sosyal ve siyasal şartlarına bağlı olarak değişen edebiyat anlayışının gereklerine uygun biçimlerde Refik Halid, Ömer Seyfeddin, Yakup Kadri, Hüseyin Rahmi gibi yazarlarda da görüyoruz.

1.2.3. Anlatıcı

Anlatıcı, dünden bugüne uzanan zaman içinde toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişmelere paralel olarak gerek geleneksel tahkiye metinlerinde -destan, masal, mesnevi, halk ve meddah hikâyeleri gibi- gerekse hikâye ve roman gibi modern anlatılarda farklı konum ve nitelikte görülür. Sanatta ve edebiyatta fantastik, olağanüstü unsur ve eğilimlerin hâkim olduğu dönemlerin anlatıcı tipiyle, sanat ve edebiyatı katı gerçekliğin tebliğcisi olarak görmek isteyen zamanların anlatıcısı kuşkusuz farklı olacaktır. Sözgelimi gerçekçilerin benimsediği objektiflik ilkesi, anlatılacak şeyin niteliğini değiştirirken, anlatıcının nitelik ve işlevini de

[75] Uşaklıgil, Halid Ziya, *Hikâye*, Yayına Haz. Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, 2012, s.126-127.

değiştirmiştir. Bu eğilimde anlatıcı varlığıyla değil, anlattıklarıyla gerçeğe yakın bir portre sergilemek zorundadır.[76]

Ek olarak geleneksel anlatıda anlatıcı ile kahramanı arasındaki mesafe değişebilir, hatta anlatıcı mesafeyi ortadan kaldırıp serüvenini anlattığı kişileriyle özdeşleşebilir. Oysa "bakış açısı" ile "mesafe ilkesi"ni benimseyen modern anlatıda özdeşleşme belli şartlarda ve derecelerde gerçekleşir: Özdeşleşme, anlatı kurgu ve tekniğinin izin verdiği ölçüler içinde ve gerekliyse yapılır, gerekmiyorsa yapılmaz. Bu durum biraz da sözlü kültür ve yazılı kültürün yapısından kaynaklanmaktadır. Zira sözlü kültürde özdeşleşme/bütünleşme sözün "canlı" ve "taze" oluşundan dolayı kendiliğinden gerçekleşirken, yazılı metinlerde değiştirme ve dönüştürme olmaz. Olduğu takdirde yeni bir metin ortaya konulmuş olur.[77]

Bu noktalardan hareketle Tanzimat dönemi hikâyeciliğine anlatıcı kavramı etrafında bakıldığında, uzun anlatıdan kısa anlatıya geçişin doğurduğu sıkıntılar dışında, yaygın olan sözlü geleneğin izlerini de taşıdığı görülmektedir. Hikâye her şeyden önce yazılı bir formdur. Oysa bu dönem hikâyelerine bakıldığında hemen hepsinde, aynı yoğunlukta olmasa da sözlü aktarımın getirdiği tavır görülmektedir. Kimi hikâyelerde -özellikle A.Midhat'ın hikâyelerinde- seçilen anlatıcı otoriter tavrı ile fonksiyonel bir figür olmaktan uzaklaşıp, metin ve okuyucusu arasında dolaysız bir iletişimle, sözlü geleneğin aktarıcısı sınırları içinde kalmaktadır. Bu sebeple hemen her şey ona bağlıdır, kurgunun dışındaki bir figür hemen her şey için söz sahibidir, başka hiçbir kurgu elemanına şans tanımaz. Anlatıcının bu portresi, sözlü geleneğin tek aktarıcısı olan anlatıcı -belki daha çok meddah- ile aynileşir. Küçük

[76] Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayıncılık, 2012, s.23.
[77] Tekin, a.g.e., s.87.

Şeyler ve Karabibik ile birlikte hem biçim hem de içerik açısından gerçek hikâye belirir. A. Midhat'da her şeyin merkezinde gördüğümüz anlatıcı kendi gerçek çizgisine doğru çekilerek, fonksiyonel bir eleman olarak kullanılmaya başlanır.[78]

1.2.4. Kişiler

Hikâyenin "modernleşme" süreciyle birlikte geleneksel anlatılardaki insan dışı unsurlar yavaş yavaş yerlerini sıradan insanlara bırakırlar. Bu dönem yazarlarının tesiri altında kaldıkları Batılı yazarlar, edebî akımlar ve toplumun dünya görüşünün değişimi kişilerin hikâye kurgusuna katılımını gerekli kılmıştır. İlk dönem Tanzimat hikâyecileri her ne kadar romantizme yakın dursalar da tavırlarını realizmden yana koymuşlardır. Daha sonraları realizmin ve natüralizmin etkinliğinin artması, geleneğin getirisi olan fantastiğe ve olağanüstülüğe kapıların kapanmasına yol açmıştır. Geleneksel tahkiyemizde yer alan olağanüstü unsurlar ve güçler bir yönü itibariyle toplumun kabulleriyle ilgilidirler. Doğaüstü olan bu varlıklara toplumun inancı ve yönelimi, pratikteki uygulamalar ve bu güçlerin İslamiyet tarafından da kabul görmesi açısından meseleye yaklaşıldığında bu durum gayet olağandır. Ancak pozitivizmin egemenliğinin iyiden iyiye hissedildiği yüzyılda halkı eğitmek gayesiyle gazete, roman, tiyatro gibi türleri kullanan yazarlar ve eğitim sisteminin vasıtasıyla ortaya çıkan farklı insan tipine fantastik unsurlar artık cazip gelmemeye başlamıştır. Metinler, yüzeysel de olsa, psikolojik derinliği olmasa da

[78] Demir, Yavuz, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)*, Dergâh Yayınları, 2002, s.108.

"insan" etrafında kurgulanmaya başlar. Bunun yanı sıra "tip"ler varlıklarını devam ettirmişlerdir. "Birey"in doğuşuna tanık olmak için ise daha zamana ihtiyaç vardır.[79]

Servet-i Fünûn'a gelindiğinde ise şahıs kadrosunda zenginlik görülür. Sosyal tabakaların her türünden, yaş, cinsiyet, meslek, milliyet unsurları bakımından çeşitli insanlar hikâyelerde yer alır. Hikâyelerde olaydan ziyade kişilerin yaşamından kesitler psikolojik tahlillerle ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bu sebeple kişilerin iç dünyasının, hayallerinin, duygu ve düşüncelerinin anlatımı olayların önüne geçmiştir.[80]

İkinci Meşrutiyet dönemi hikâyeciliğinde ise kişiler daha çok millî kimlik ve tavır üzerinden şekillenmiştir. A.Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfeddin gibi yazarlar yozlaşmış, millî kültürüne yabancı tipleri eleştirirken; rol-model özelliklere sahip milliyetçi Türk tiplerine, tarihsel nitelikli milli kahramanlara yer verirler. Refik Halid Karay'da, menfaat düşkünü, "şark kurnazı" diyebileceğimiz tipler, Halide Edip'te iradeli kadın tipleri, Memduh Şevket Esendal'da ise esnaf, köylüler, kadınlar ön plândadır.[81]

---

[79] Demir, Ayşe, a.g.m., s.105. Tanpınar, bu dönem muharrirlerinin zaaflarının, kendi cemiyetimizi ve insanımızı görememeleri olduğunu söyler. İnsanı ıskalayan sanatın tekâmülünün zor olduğu görüşündedir. Namık Kemal ve Ahmed Midhat'ın tüm iyi niyetli çabalarına rağmen insanımıza ve cemiyetimize olan yabancılıklarını şu sözlerle ifade eder: *"(...) Vâkıa, Nâmık Kemal devlet bünyesinde bir inkılâbın peşinde idi, fakat istediği şeyler pek umumî sırada kalıyordu. Hele insan onu, ancak devlet ve millet gibi "yığın" ve "mefhum-varlık" hâlinde alâkadar ediyordu. Bu demektir ki hiç alâkadar etmiyordu. Ondan daha fazla halka yakın görünen, romanları ve hikâyeleriyle halka okuma hevesi verdiğini iyice bildiğimiz Ahmed Midhat Efendi'nin de etrafındaki hayatla teması, babacanca bir kucaklaşmadan ileri gitmemişti. O Rodos'ta menfi iken hapishanedeki mahpuslar için mektep açacak kadar halka hizmet etmeyi sever. Fakat, insanı fert olarak gördüğü şüphelidir.*" [*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.271.]

[80] Çakır, Ömer, "Servet-i Fünûn Hikâyesi", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, c.7, s.589.

[81] Çetin, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış", s.79.

1.2.5. Mekân

Tanpınar, Emin Nihad'ın *Müsameretnâme*'si hakkında görüş bildirirken onun hikâyelerinin orijinal yanlarından birinin Türk hikâyesinin memleket dışına çıkması olduğunu söyler fakat şerh koyarak: "*fakat ne kadar gözleri kapalı olarak! Ne Londra Londra'dır, ne İngiltere İngiltere.*"[82] Tanzimat dönemi hikâyecilerinin de mekâna dair tecrübe ve eserlerinde aktarma bakımından Emin Nihad'tan çok da farklarının olduğu söylenemez. Genelde İstanbul'la sınırlı kalmışlardır. Refik Halid, Yakup Kadri gibi yazarlara gelindiğinde İstanbul'un dışındaki Anadolu şehirlerine yer verildiğini görürüz.

Mekân tasvirleri ise Tanzimat Dönemi hikâyelerinde cılız kalmıştır. Yalnız *Küçük Şeyler* ve *Karabibik*'te realizmin etkisiyle yapılan tasvirler dikkat çeker. Samipaşazâde Sezai, kısa hikâye için esas olan "görüntü"yü yakalayabilmiştir. Karabibik'te de mekân aktarımlarında yer yer canlı ifadeler bulmak mümkündür.[83] Hikâyeciliğimizde mekân tasvirlerine, tıpkı kişi tahlillerinde olduğu gibi Servet-i Fünûn topluluğu yazarları tarafından yer verilmeye başlanmıştır.

1.2.6. Dil ve Üslûp

Tanzimat dönemi hikâyelerinde genellikle sözlü kültür unsurları halen varlığını sürdürdüğü için, genellikle halkın konuşma dili özellikleri, folklorik unsurlar fazlaca kullanılır. Servet-i Fünûn topluluğunda ise dil ve üslûp birdenbire ağırlaşır. Nadir kullanılan eski kelimelere fazlaca yer verilmiş, karmaşık ve uzun

[82] Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.267.
[83] Demir, Yavuz, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)*, s.21-22.

tamlamalar kurulmuş, ayrıntılı tasvir ve tahlillerle yüklü sanatkârane ve şairane bir üslup tercih edilmiştir. İkinci Meşrutiyet dönemi hikâyeciliğinde ise *Genç Kalemler* dergisinde 1911'de "yeni lisan" hakkında yazılan yazıların da etkisiyle arı duru, anlaşılır bir halk konuşma diline dönüldüğü görülür. Millî birliği sağlamak adına yazarların konuşulan, sade, Arapça ve Farsça tamlamalardan arındırılmış, Türkçe eklerle çoğul hale getirilmiş bir Türkçeyi yazı dili haline getirme gayretleri doğal olarak hikâyeye de yansımıştır.[84]

[84] Çetin, a.g.m., s.80.

1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİNE GENEL BİR BAKIŞ

Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğine bakıldığında belli kategoriler/sınıflandırmalar üzerinden bir panorama çizmek pek mümkün görünmemektedir. Genellikle yazarların doğum yılları esas alınarak yapılan değerlendirmeler de edebî ve estetik beğenileri farklı olan yazarların sanki aynı sanat ve edebiyat endişesini taşıyarak eserler üretmişler gibi bir yanılgıya sebebiyet verebilir. Bununla birlikte yazarların etkilendikleri, kurgu ve üslup hususunda kendilerine kılavuzluk eden hikâye yazarlarının olduğu muhakkaktır. Ancak hikâye yazmada belli bir olgunluğa erişenlerin de kendi kulvarlarındaki ilerleyişleri göz önünde bulundurulduğunda birer "ada" gibi tek başlarına durdukları görülmektedir. Bu sebeple yazarların ilk kitaplarının yayımlandığı tarih esas alınarak kronolojik bir sıra takip edilecektir. Cumhuriyet dönemi hikâye yazarlarının bir hayli fazla olduğu da aşikârdır. Hepsi hakkında değerlendirmede bulunmak olanaksız ve çalışmamızın amacını da aşacağından öne çıkan, iz bırakan isimlerin hikâye anlayışları hakkında kısa bilgiler verilerek modern Türk hikâyeciliğinin gelişim seyrine bir bakışta bulunulacaktır.

Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), hikâyelerinde geleneksel hayatın hâkim olduğu Haliç iskeleleri, Sur dışı mahalleler, Kâğıthane, Kasımpaşa, Unkapanı, Fatih gibi çevrelerin insanlarını anlatır. Buralarda yaşayan insanların sorunları yerine canlı ve renkli dünyalarını yazmayı tercih etmiştir. Gözlemlerine kattığı acıklı aşklar, basit

ve içli maceralar hikâyelerinin konularını oluşturur.[85] Eserleri: *Eşkıya Güzeli* (1925), *Sandalım Gidiyor Varda* (1938).

Nahit Sırrı Örik (1894-1960), kendine has üslubu ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser veren yazarlar arasında önemli bir yere sahiptir. Hikâyelerinde unutulmuş eski zaman anlayışını, eski töreler ve insanları, Tanzimat'tan beri süregelen kibar tabakadaki maddi ve manevi düşkünlüklerini, yeni yaşayış düzenine ayak uyduramayanların geçmiş zaman hülyalarını başarılı bir biçimde sergilemiştir.[86] Eserleri: *Kırmızı ve Siyah* (1929), *Sanatkârlar* (1932), *Eski Resimler* (1933).

Ümran Nazif Yiğiter'in (1915-1964) hikâyelerinde, II. Dünya Savaşı yıllarının politik yergilerine ve bürokrasinin işleyişine dair gözlemlerinin etkisi hissedilir. Yiğiter, hikâyelerinin geçtiği yörelerin kişilerini, kusurları ve meziyetleriyle tanıtarak, onları oldukları gibi vermeye çalışmıştır. Hikâyelerinde daha çok yönetim değişikliklerinden veya toplumsal değişmelerden etkilenen, sarsıntılar geçiren, kentlerde yaşayan orta halli insanlar ve memurlarla karşılaşılır.[87] Eserleri: *Kara Kasketli Amele* (1933), *İçimizden Biri* (1941), *Yaşamak İçin* (1948), *Gar Saati* (1951), *Tepedeki Ev* (1954).

Sabahattin Ali (1907-1948), hikâyeciliğimizde büyük bir düşünsel ve sanatsal değişimin orta yerinde durur, kendinden önceki hikâye anlayışı ile kendinden sonraki hikâye anlayışı arasında köprü vazifesi görür. Kentten çok bir köy ve kasaba hikâyecisi olan Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde, toprak ağasıyla, eşrafıyla; esnafıyla, tüccarıyla; yöneticisi, jandarması, memuruyla; yoksul köylüsüyle; hapishaneleri, hırsızlıkları, adam öldürmeleri, su ve toprak kavgaları, hastalıkları, ölümleri,

[85] İslam, Ayşenur Külahlıoğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* içinde, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 2006, s.326.
[86] Önertoy, Olcay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.220.
[87] A.g.e., s.245.

düğünleri, eğlenceleri, kadın oynatmaları, kadın kaçırmaları, sazlı sözlü kahveleriyle; kadın düşkünlükleri veya tertemiz sevdalarıyla tüm Anadolu köyleri ve kasabaları gerçekçi renk ve biçimleriyle silinmez bir şekilde çizilmiştir. Sabahattin Ali, yalnızca düşünce ve dünyaya bakış yönünden değil, aynı zamanda hikâye tekniği yönünden de iki kuşak arasında bir geçiştir. Eski geleneğe bağlı hikâye tekniğinin yanı sıra özellikle *Kağnı*'dan başlayarak, sağlam bir gerçekçi anlatıma ulaşmıştır. Onun en güçlü yanlarından biri de hiç kuşkusuz, dilinin sağlamlığı, anlatımındaki sadeliktir. Dile olan hâkimiyeti hikâyelerinin rahatlıkla ve sevilerek okunmasının başlıca nedenlerindendir.[88] Eserleri: *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947).

Sait Faik (1906-1954), Cumhuriyet sonrası hikâyeciliğin bir diğer köşe taşıdır. O sanatkâr muhayyilesini ve dikkatini doğuştan getirmiş denilse yeridir. *Semaver* ve *Sarnıç*'taki hikâyeleri Maupassant tarzında düşünülecek cinstendir. Ancak Sait Faik'in zaman zaman sosyal gerçekçi hikâyeye has tema ve ifadelere niyetlendiği görülse de biraz da mizacının tesiriyle, kendi çemberi içine çekildiği hissedilmektedir. *Şahmerdan* adlı kitabıyla ise Maupassant tarzı hikâyeciliğin dışına çıkmakta, olaydan çok intibaları hareket noktası alan bir anlatma tarzını benimsediğini ortaya koymaktadır. *Lüzumsuz Adam*'da bir araya getirdiği hikâyelerinde ise Maupassant tarzından ayrıldığını açıkça ilan eder. Gündelik hayatın ve sokağın basit ve adi gibi görünen gürültüsünden, insanlığın bazı evrensel özelliklerini, gene sokağın dili ve tavrıyla, anlatma ve sezdirme durumuna yükselir. *Mahalle Kahvesi* kitabındaki hikâyeler de *Lüzumsuz Adam*'dakilerin devamı durumundadır. Sait Faik hikâyesinin en güzel örneklerini ise, onun sağlığında

[88] Doğan, Mehmet H., "Öykücü Sabahattin Ali", *Türk Dili*, 1975, S.286, s.84-93.

yayımlanan son kitabı olan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eserinde okuruz. Yalnızlığını dünyadaki her varlıkta gören Sait Faik'in bu metinlerinde insan ve varlıklar bir duygu hâlini yaşatmak, hissetmek ve ortaya koymak için var olmuşlardır. Yalnızlık duygusu ve samimi görünme isteği insanları kahvehane ve meyhanelere sığınmaya, bu mahallelerde dolaşmaya sevk eder. Sait Faik'in de eserlerinde en çok sözü edilen mekânlar buralarıdır. Kendisi de gecesini gündüzünü bu mahallelerde geçirir. İstanbul'un kenar semtleri ve balıkçı çevreleri de yazarın hem kendisinin hem de eserlerinin uğrak yeridir.[89] Eserleri: *Semaver* (1935), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuzbaşı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954), *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955).

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'yla hikâyeciliğimizde kişisel kargaşanın, kişilik yanılsamalarının, yaşamı gerçekliği dışında da algılamanın çok başarılı örneklerini verir. *Yaz Yağmuru*'nda ise ilk eserinde belirsiz bıraktığı ruhsal çatışmaları, daha somut işler. Bu hikâyelerinde zaman'ı türlü yönleriyle kavramak ve açıklamak isteyen bir çabası vardır. Zaman bir bütün değildir Tanpınar'ın hikâyelerinde, bilinçle bilinçaltının çalışmasıdır.[90] Eserleri: *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943), *Yaz Yağmuru* (1955).

Samet Ağaoğlu (1919-1982) hikâyelerinin genelinde psikolojik tahlillerin ön plâna çıktığı görülür. Toplum dışına itilmiş, kuruntular ve bunalımlar içinde yaşayan insanların iç dünyaları verilmeye çalışılmıştır. Hikâyelerindeki bu karamsar havanın hâkim olmasının en önemli sebeplerden biri yazarın çocukluğundan itibaren zor zamanlar geçirmesi, sürekli hastalıklarla boğuşması gibi nedenlerden dolayı

[89] Aktaş, Şerif, "Sait Faik Abasıyanık", *Türk Dili*, 2001, S.590, s.187-199.
[90] İleri, Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili*, 1975, S.286, s.15.

şekillenen içe dönük mizacıdır. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa Ağaoğlu, neredeyse bütün hikâyelerinin konularını kendi özel hayatından seçmiş, adeta hikâyelerinin gizli kahramanı olmuş, kendi maddî hayatıyla bilinçaltını hikâyeleştirmiştir.[91] Eserleri: *Strassburg Hatıraları* (1945), *Zürriyet* (1950), *Büyük Aile* (1957).

Memduh Şevket Esendal (1883-1952), 20. yüzyıl Türk hikâyeciliğinin önde gelen yazarlarından birisidir. Hikâyeciliğimize yeni bir tarz kazandırma ve söz konusu türde en çok eser kaleme alma başarı ve unvanı da ona aittir. 1920 öncesi hikâyelerinde tenkitçi, tasvirci ve tahlilci olma yönleriyle bariz hale gelen bir sosyal gerçekçilik anlayışına sahiptir. Diğer bir ifadeyle Maupassant tarzı hikâyenin hazırladığı zeminde ve getirdiği sanat anlayışı, temel yapı unsurları içinde hikâyeler yazar. Memduh Şevket'in 1921-1952 tarihleri arasındaki Maupassant tarzı hikayeden Çehov tarzı hikâyeye geçtiği ve sanatında gerçek şahsiyetini bulduğu ustalık dönemidir. Bu devrede kaleme aldığı 200 civarındaki hikâyede olay örgüsünün türün yapısı içindeki önemi büyük ölçüde kırılmıştır. Yazar, günlük hayat içindeki herhangi bir küçük olay veya durumu anlatmakla yetinmiştir. Vak'a zamanı açısından "kesit" veya "dilim" hikâyeciliği, yazarın temel özelliklerinden birisidir. Mekâna dair, ilk devre hikâyelerinde resme has, teferruatlı tasvirler yapılırken, ikinci devre hikâyelerinde mekân ya kaba çizgilerle ya da isim halinde dikkatlere sunulmuştur. Aile, yöneten-yönetilen ilişkisi, küçük insan, yozlaşma, çocuk ve çocukluk, Bulgar zulmü, zavallılara acıma gibi belli başlı konu ve tema etrafında yoğunlaşmıştır. Bu konu ve temalar işlenirken, sosyal zamana ait birçok mesele, eserlerin arka plânında fon olarak kendini gösterir. Buradan hareketle, Esendal'ın

[91] Çandır, Muzaffer, *Manisa Milletvekili-Yazar Samet Ağaoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Manisa İl Özel İdaresi Yayınları, 2013, s.72-73.

dikkatinin, Türk toplumunun İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş dönemi sorunları üzerinde yoğunlaştığını söylemek mümkündür.[92] Eserleri: *Hikâyeler-Birinci Kitap* (1946, *Otlakçı* 1958), *Hikâyeler-İkinci Kitap* (1946, *Mendil Altında* 1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1972).

Oktay Akbal (1920-2015), hikâyelerinde bireyden hareket eder. Bu hikâyeler daha çok kendisinin çocukluk, ilk gençlik ve daha sonraki yıllarının anıları üzerine kurguludur. Yazar, çocukluk yıllarında kalıp bir daha ele geçmeyecek şeylere karşı duyulan özlemi dile getirir. Özlem duyulanlar arasında, çocukluğun geçtiği ahşap ev, yitirilen baba, dondurmalı sinema, yandan çarklı vapurlar gibi bellekte kalan II. Dünya Savaşı'nın karartma geceleri de bu anılar arasında yer alır. Bir yazarın yaşadığı sürece dili üzerinde çalışması gerektiği düşüncesinde olan Akbal, Türkçeyi ustalıkla kullandığı gibi kırklı yıllarda yayımlanan hikâyelerinin dilini de ikinci baskılarında Türkçenin gelişimine göre düzenlemiştir.[93] Eserleri: *Önce Ekmekler Bozuldu* (1944), *Aşksız İnsanlar* (1949, ilk kitabıyla birlikte *İkisi* adıyla 1955), *Bizans Definesi* (1953), *Bulutun Rengi* (1954), *Berber Aynası* (1958), *Yalnızlık Bana Yasak* (1967), *Tarzan Öldü* (1969), *İstinye Suları* (1973), *Karşı Kıyılar* (1979), *Lunapark* (1983).

Orhan Kemal (1914-1970), ilk kitabına Ekmek Kavgası ismini vererek eserlerinin büyük bir kısmında geçimini temin etmek için çalışan insanın serüvenlerini, çektiği ıstırapları ve kendi kendisiyle mücadelesini anlatmasının ipuçlarını verir. Orhan Kemal, çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği sosyal çevreyi ekmeğini kazanmak için gayret gösteren insan etrafında anlatırken "küçük adam" olarak adlandırdığı bu tipin yaşayışını şekillendiren mekanizmayı derinliğine tanıma

[92] Çetişli, İsmail, "Ölümünün 50. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal", *Türk Dili*, 2002, S.605, s.415-428.
[93] Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, s.255.

ve ifade etme alışkanlığını kazanır. İlk eserlerinden itibaren yazmak için, anlatılacak olay ve bu olayda anlatılacak kişilerle aynileşme zaruretini hisseden, kendisini buna alıştıran yazar, ömrü boyunca bu özdeşleşme halini arayacak bu sebepten de kahramanlarının modellerini yakın çevresinden seçecektir.[94] Eserleri: *Ekmek Kavgası* (1949), *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *Mahalle Kavgası* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968), *Küçükler ve Büyükler* (1971), *Yağmur Yüklü Bulutlar* (1974), *Kırmızı Küpeler* (1974), *Oyuncu Kadın* (1975), *Arslan Tomson* (1976), *Serseri Milyoner*, *İki Damla Gözyaşı* (1976).

Tarık Buğra'nın (1918-1994), yayımlanan toplam 82 hikâyesi 1948 ile 1969 yılları arasında çeşitli dergi ve gazetelerde çıkmıştır ve Tarık Buğra bu 82 hikâyeden sadece 56'sını kitaplarına almıştır. Yazar, insanın somut ve soyut bütün hallerini, moral değerlerini, sığ yanından ziyade yüce ve duygulu yanını, yapıp etmelerini, tavırlarını, duygu ve düşünüşünü anlatmayı tercih eden bir hikâye anlayışına sahiptir. Buğra'nın öykülerinde uzun uzun çevre ve eşya tasvirlerine rastlanmaz ve arka arkaya yığılmış olay örgüleri görülmez. Hikâyelerinin birçoğunun ana teması aşk ve yalnızlıktır. Titiz bir anlatıcı olması sebebiyle anlatımında savrukluk görülmez.[95] Eserleri: *Oğlumuz* (1949), *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954), *Hikâyeler* (1964).

Haldun Taner'in (1915-1986), eserlerindeki en belirgin özellik konularının çeşitliliğidir. Hikâyelerinin konuları kent merkezlidir. Kişileri, kentlerde yaşayan, okumuş, aydın, para babası insanlardır. İşçi, emekçi, köylü, yoksulluk, geri kalmışlık gibi konularla pek ilgisi yoktur. Bununla birlikte toplumcu-gerçekçi çizgiden

[94] Aktaş, Şerif, "Orhan Kemal", *Türk Dili*, 1990, S.463, s.42-43.
[95] Karataş, Turan, "Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü", *Bilig*, 2009, S.48, s.119-136.

sayılmasa da toplumdaki aksaklıkları, çelişkileri, insanların ikiyüzlülüklerini, yozluklarını kendine has bir tarzda işlemiştir.[96] Eserleri: *Yaşasın Demokrasi* (1949), *Tuş* (1951), *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* (1953), *Ayışığında Çalışkur* (1954), *On İkiye Bir Var* (1954), *Konçinalar* (1967), *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* (1969).

Vüs'at O. Bener (1922-2005), hikâyelerinde genellikle küçük kentlerin küçük insanlarının olaysız, basit yaşayışlarını verir. Aralarına kendisi de katılan Bener'in kişileri, basit yaşayışları içinde karmaşık bir ruhsal yapıya sahip çift kişilikli insanlar gibi görünürler. Bu kişilerin en büyük özelliği ise yazardan kaynaklanıyor gibi görünen can sıkıntısı içinde olmalarıdır. Hikâyelerinde ele aldığı çevre, olaylar, kişiler ve kişileri sunuş biçimiyle Esendal ve Sait Faik çizgisini kendisinde birleştirmiş bir yazar portresi çizer.[97] Eserleri: *Dost* (1952), *Yaşamasız* (1957), *Ihlamur Ağacı* (1962).

Nezihe Meriç (1925-2009), sıkılan, bunalan, mutsuz kişileri, örf ve âdetlerin, alışkanlıkların rahatsız ettiği kadınları anlatan hikâyelerinde kullandığı şiirsel dil ve bilinçaltını yoklayan yapısıyla ilk eserlerinden itibaren dikkati çekmiştir.[98] Eserleri: *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965), *Dumanaltı* (1979), *Bir Kara Derin Kuyu* (1989).

Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993) hikâyelerinin temel özelliği düzenli bir olay örgüsünden yoksun olmalarıdır. Yazar, okurun merakını kişilerin serüvenlerine değil, onların iç dünyalarına yönlendirir. Kişilerin eylemlerinden ziyade zihinsel devinimlerini önceler. Bu tavır da Aksal'ın durum hikâyecisi olma vasfıyla yakından alakalıdır. Hikâyelerini büyük ölçüde çocukluk ve gençlik çağlarına ait anılarına, tanığı olduğu kişilere, zamana ve mekâna yaslayan Aksal, umutları, hayalleri,

[96] Dizdaroğlu, Hikmet, "Sancho'yu Tanır mısınız?", *Türk Dili*, 1969, S.219, s.234-235.
[97] Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, s.272.
[98] Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 2007, s.365.

özlemleri ve tutkularıyla küçük bir dünyanın "küçük insan"ını anlatmıştır.[99] Eserleri: *Gazoz Ağacı* (1954), *Yaralı Hayvan* (1956).

Kemal Tahir (1910-1973), ününü romancılıkta sağlamıştır. Ama yazarlığının ilk aşamasını *Göl İnsanları* adlı hikâye kitabı oluşturur. "Göl İnsanları" öyküsünün konusu, edebiyatımızda o güne değin pek kurcalanmamış gerçeklerden (cinsel eğilimlerle ekonomik yapı arasındaki bağlantılar) yola çıkar. Ustalıklı bir hikâye yazarı olsa da romanla uğraştığı yıllarda hikâyeciliğimizdeki gelişmeleri yakından takip edememesi hikâyeciliğini sekteye uğratmıştır.[100] Eserleri: *Göl İnsanları* (1955).

Tarık Dursun K. (1931-), şehir hayatına dair gözlemlerinden hareketle gündelik olayları sade ve anlaşılır bir dille hikâye eder. Teorik tartışmalara girmeden yazmış olduğu kısa hikâyeler, türün edebiyatımızda yerleşmesinde önemli rol oynamıştır.[101] Eserleri: *Hasangiller* (1955), *Vezir Düştü* (1957), *Güzel Avrat Otu* (1960), Sevmek Diye Bir Şey (1965), Yabanın Adamları (1966), *36 Kısım Tekmili Birden* (1970), *Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep* (1972), *Bahriyeli Çocuk* (1976), *İmbatla Dol Kalbim* (1982), *Ona Sevdiğimi Söyle* (1983), *Ömrüm Ömrüm* (1987), *Aşk Allahaısmalrladık* (1993), *Yaz Öpüşleri* (1996).

Necati Cumalı (1927-2001), şiirinde anlatamadığı tespit ve gözlemlerini hikâye, roman ve oyunlarında sunar. İlk dönem hikâyelerinde çevresini yansıtma gayreti sezilir. Anlatımda şiiriyet, sübjektif ifade tarzına zemin hazırlar. 1959'dan sonra yazdıklarında ise Urla ve çevresine ait gözlemler ile avukat olarak baktığı dosyalardan, karşılaştığı hadiselerden öğrendiklerini birlikte kullanır. Erotizmi de bayağılaşmadan kullanan yazar, cinsî içgüdülerle ahlâkî ve toplumsal değerleri

[99] Yılmaz, Arif, "Sabahattin Kudret Aksal'ın Hikâyeleri ", *Türk Dili*, 2005, S.645, s.255-256.
[100] İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", s.18.
[101] İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", s. 341.

çatışması çevresinde insan cinsinin bir tarafını sergiler.[102] Eserleri: *Yalnız Kadın* (1955), *Değişik Gözle* (1956), *Ay Büyürken Uyuyamam* (1969), *Kente İnen Kaplanlar* (1976), *Dila Hanım* (1978), *Revizyonist* (1979), *Yakubun Koyunları* (1979), *Aylı Bıçak* (1981, ikinci baskısı *Uzun Bir Gece* adıyla 1991)

Feyyaz Kayacan (1919-1993), öncelikle biçimsel anlamda yenilikçi bir tutum içerisindedir. Yerleşik anlayışlara, beğenilere, kurallara ve statüye boyun eğmeyerek isyankâr ve meydan okuyucu biçimsel bir anlayışı benimser. Çerçevesi net, tanımlanmış bir edebiyat anlayışından çok, bir arayış içerisindedir. Hikâyelerinde yeni bir bakış açısı, yeni bir form ve kuraldışı bir çıkış arar. Bunun yanı sıra klasik anlatıma döndüğünde de duyguları, tasvirleri, kişilikleri en yeni, en canlı haliyle hikâyeleştirir. Tüm hikâyelerine yaydığı "Hiçoğlu" metaforuyla varoluşçuluğa yakın durur. Ondaki varoluşçuluk, hayatın anlamsızlığı olarak değil, insanın toplumdaki yalnızlığı, hiçliği olarak belirir. Toplumsal baskıları aşıp özgürleşme, kendi olma, kendini gerçekleştirme hikâyelerinin temel izlekleridir.[103] Eserleri: *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969), *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987).

Demir Özlü'nün (1935-) eserlerinde de varoluşçuluğun izleri görülür. Büyük kentin olanaklarından yararlanan bir kuşağın yaşam biçimini, kişisel sorunlarını, düşüncelerini hikâyelerinde yansıtan Özlü, kişisellikle bireysellik arasında gezinen bir görüntü çizer.[104] Eserleri: *Bunaltı* (1958), *Soluma* (1963), *Boğuntulu Sokaklar* (1966), *Aşk ve Poster* (1980), *Stockholm Öyküleri* (1988), *İstanbul Büyüsü* (1994), *Geçen Yaz Kentte Kızlar* (2001).

[102] Aktaş, Şerif, "Necati Cumalı", *Türk Dili*, 1989, S.454, s.201-202.
[103] Tosun, Necip, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yayınları, 2013, s.128-129.
[104] İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", s.25.

Orhan Duru (1933-2009) da hikâye adına yeni biçim ve içerik denemelerinde ısrarcı olmuştur. Yazar, Batı edebiyatı ve felsefelerine yakın durduğu kadar, Doğu edebiyatı ve felsefelerine de yakın durarak evrenselliğe açık bir kulvarda ilerlemiş; aynı bağlamda eskiyi sürdürmeyi değil, eskiyi modern bir potada dönüştürerek hikâyelerine taşımayı tercih etmiştir. Kara mizahı geleneksel anlatının imkânlarıyla ve ilginç kurgularla taçlandıran Duru, aynı zamanda bir dil virtüözüdür.[105] Eserleri: *Bırakılmış Biri* (1959*), Denge Uzmanı* (1962), *Ağır İşçiler* (1974), *Yoksullar Geliyor* (1982), *Şişe* (1989), *Fırtına* (1997), *Yeni ve Sert Öyküler* (2001), *Düşümde ve Dışımda* (2003), *Kazı* (2006), *Küp* (2008).

Ferit Edgü (1936-) dil arayışları ve varoluşsal sorunlar etrafında gelişen simgesel, düşsel bir hikâye evreni yaratmıştır. Edebiyatı bir dil olayı olarak gören Edgü, her şeyin dil içinde, anlatılmak istenen olayların, kurgulanan kişilerin bu dil yapısı içinde var olduğunu düşünerek, dilsel arayışlara girmiştir. Yalınlığa, hiçbir fazlalığın bulunmadığı bir yapıya ulaşmayı hedefleyen yazarın bu arayışı onu "minimal öykü" durağına getirmiş, son yapıtlarını da bu anlayışla oluşturmuştur.[106] Eserleri: *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1961), *Av* (1967), *Bir Gemide* (1978), *Çığlık* (1982), *Binbir Hece* (1991), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz, Maria* (1999), *Devam* (2001), *Do Sesi* (2002), *Ninjinski Öyküleri* (2007).

Erdal Öz (1935-2006) hikâyelerinde kendisinin deneyimlediği olayları aktararak, bu olayların insanlara verdiği acıyı, korkuyu, üzüntüyü, yalnız bırakılmışlık duygusunu, kardeşliğe özlemi dile getirmiştir. Erdal Öz'ün kişileri konuşmamalarıyla dikkati çekerler. Yazar bu suskunluğun nedenini "onları yanlış konuşturma kaygısından" kaynaklandığını kendisiyle yapılan bir söyleşide dile

[105] Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5*, Kaknüs Yayınları, 2001, s.498.
[106] Tosun, a.g.e., s.267.

getirmiştir. Öz, bu bağlamda olayları tasvir ve çözümlemelerle vermeyi yeğ tutmuştur.[107] Eserleri: *Yorgunlar* (1960), *Kanayan* (1973).

Adnan Özyalçıner (1934), 1960'ta yayımladığı *Panayır* adlı eseriyle kendini tanıtmıştır. Gerçeği anlatmanın çok yönlü olduğunu, çeşitli biçimlerde hikâyeler kaleme alarak örneklemiştir. Bunu yaparken de hem sembolik anlatımdan hem de gerçeküstü ögelerden yararlanır. Düşünce ağırlıklı bir hikâye anlayışına sahip olmasına karşın, estetik yapıyı ihmal etmez. Özyalçıner'in ilk dönem hikâyelerinde modern hikâyeciliğin ipuçları görülebilir.[108] Eserleri: *Panayır* (1960), *Sur* (1963), *Yağma* (1971), *Yıkım Günleri* (1972), *Gözleri Bağlı Adam* (1977), *Cambazlar Savaşı Yitirdi* (1991), *Alaycı Öyküler* (1991).

Leyla Erbil (1931-2013), çağdaş Türk edebiyatının 1950 kuşağı olarak isimlendirilen kadrosunun en özgün isimlerinden biridir. Eserlerinde değer yargılarına, yaşama biçimlerine, evlilik, aile olgusu ve kadın cinselliği gibi konulara sert, alaycı ve eleştirel tutumla yaklaşan yazar; ilk kitabı *Hallaç*'tan itibaren bırakılmışlık, yalnızlık, bunaltı, yabancılaşma, seçme, özgürlük, suç işleme, intihar gibi varoluşçuluğa özgü bazı tema ve yönelimler kendini hissettirmiştir. Alışılmış hikâye tekniğinin ve anlatımının dışına çıkarak yeni biçimler arayan Erbil, sözdizimi kurallarını ve noktalama anlayışını kırarak kendine özgü bir anlatım dili oluşturmaya gayret etmiştir.[109] Eserleri: *Hallaç* (1960), *Gecede* (1968), *Eski Sevgili* (1977)

Sevgi Soysal (1936-1976), *Tutkulu Perçem*'le adını duyurmuştur. Şiirsel bir üslubun görüldüğü bu eserdeki hikâyeleriyle Soysal yazar kişiliğinin tohumlarını atmıştır. *Tante Rosa*'da ise, "*kapalı bir toplumsal çevrenin değer yargılarıyla, töreleriyle biçimlenen ve aynı değer yargılarına başkaldırmasıyla kişileşen, yaşam*

[107] Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, s.298.
[108] Tosun, a.g.e., s.233.
[109] Karaca, Nesrin Tağızade, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Vadi Yayınları, 2006, s.199.

savaşımını bu kişiliğinden aldığı güçle, düşe kalka sürdüren, hep yenilen ama sadece yenilgiye yenilmeyen 'hayat dolu' bir kadın" olan Rosa'yı anlatır. *Barış Adlı Çocuk*'taki hikâyeleri ise genel itibariyle yabancılaşma ve yabancılaştırılmanın sergilendiği metinlerdir. Ayrıca Soysal'ın hemen bütün hikâyelerine sinmiş olan bir ironi de üslubunun belirgin özelliklerindendir.[110] Eserleri: *Tutkulu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968), *Barış Adlı Çocuk* (1976)

Bilge Karasu (1930-1995), yazarlık serüveni boyunca hep imgesel öykünün peşinde olmuştur. Derinlikli ve çok katmanlı bir üsluba sahip, felsefî arka planı olan, dilinin imkânlarını genişleten metinler üretmiştir. Yalnızlık, boşluk, tedirginlik, ölüm izlekleri etrafında gezinen Karasu, kimi zaman masalların büyülü dünyasına, kimi zaman da resmin, görüntünün simgesel imkânlarına eğilmiştir. Bu metinler çoğunlukla kapalı ve zor olarak nitelendirilmiştir. Fazlasıyla kişisel duygu ve durumları metne yansıtması, anlatımdan, kurmacadan uzaklaşıp deneme diline evrilmesi, sürekli türler arasında geçişler yapması, yoğun cümlelerle metni oluşturması gibi nedenler eserlerinin kapalı bulunmasının belli başlı nedenleri olarak sayılabilir.[111] Eserleri: *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), *Kısmet Büfesi* (1982), *Altı Ay Bir Güz* (1996).

Sevim Burak'ın (1931-1983) kahramanları ezilmiş, kıstırılmış, yalnız ve mutsuz kahramanlardır. Anlatımı eğerek, bükerek, kırarak biçimde gidilebilecek en uçlara giden Burak, insanın parçalanmışlığını, hayatın hiçliğini anlatmaktan çok göstermek peşindedir. Kimi zaman cümle kurmayıp, metinlerini bir başlarına

[110] Akatlı, Füsun, *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Kitapları, 1998, s.76-78.
[111] Tosun, a.g.e., s.181.

sözcüklerle göstererek bir bakıma sözün bittiğini ima eder.[112] Eserleri: *Yanık Saraylar* (1965), *Afrika Dansı* (1982), *Palyaço Ruşen* (1993).

Rasim Özdenören (1940-), ilk dönem hikâyelerinde Toplumcu Gerçekçilerin etkisinde kalırken, daha sonra kendine has bir tarz belirleme çabası içerisinde toplumsal değişme sürecindeki taşralı kişilerin maruz kaldığı sosyo-kültürel baskıları, bu baskıların neden olduğu kişilik ve kimlik çatışmalarını anlatmıştır. Son eserlerinde ise bireysel ruh durumlarını inceleyerek maneviyatçı-gerçekçi bir çizgide karar kılmıştır.[113] Eserleri: *Hastalar ve Işıklar* (1967), *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1974), *Çarpılmışlar* (1977), *Denize Açılan Kapı* (1983), *Kuyu* (1999), *Ansızın Yola Çıkmak* (2000), *Hışırtı* (2000), *Toz* (2002), *İmkânsız Öyküler* (2009).

Selim İleri (1949-), okuduklarından, yaşadıklarından yola çıkarak sanatçı kimliğini etkileyen olayları, yazarları, çevreleri, eserleri nostaljik bir havayla yazıya döker. Kişilerin bir dönem çok önem verdikleri, büyük anlamlar yükledikleri anıların, eşyaların, değerlerin giderek nasıl anlamsız, sönük kaldıklarını anlatırken, öte yandan zaman anlayışının izini sürer. Hayal ve gerçeği harmanlayarak "geçmiş"e bakar. Bireyin içsel serüvenini anlatırken çevre ve toplumdaki değişimleri, bu değişimlerin bireyin üzerindeki etkisini irdeler.[114] Eserleri: *Cumartesi Yalnızlığı* (1968), *Pastırma Yazı* (1971), *Dostlukların Son Günü* (1975), *Bir Denizin Eteklerinde* (1980), *Son Yaz Akşamı* (1983), *Fotoğrafı Sana Gönderiyorum* (2006), *Yağmur Akşamları* (2011).

Mustafa Kutlu (1947-), tavrını ilk hikâyelerinden bu yana itibaren "yerlilik"ten yana tavrını sürdürür. Onun peşinde olduğu hikâye "Şark Hikâyeciliği"dir. Hem içerik hem de biçimsel olarak gelenekle bugün arasında bir

[112] Mert, Necati, "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze", *Hece*, 2005, S.46/47, s.133.
[113] Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5*, s.506.
[114] Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, s.325.

irtibat kurma gayesindedir. Hikâyedeki arayışını hikmet ve ahenk olarak ifade eden Kutlu, hikmeti tema, ahengi de biçim anlamında kullanır. Onun bu arayışı hikâyeciliğini şekillendiren özü içinde barındırır.[115] Eserleri: *Ortadaki Adam* (1970), *Gönül İşi* (1974), *Yokuşa Akan Sular* (1979), *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987), *Sır* (1990), *Arkakapak Yazıları* (1995), *Hüzün ve Tesadüf* (1999), *Uzun Hikâye* (2000), *Beyhude Ömrüm* (2001), *Mavi Kuş* (2002), *Tufandan Önce* (2003), *Rüzgârlı Pazar* (2005), *Chef* (2005), *Menekşeli Mektup* (2006), *Kapıları Açmak* (2007), *Huzursuz Bacak* (2008), *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* (2009), *Zafer Yahut Hiç* (2010), *Hayat Güzeldir* (2011), *Anadolu Yakası* (2012), *Sıradışı Bir Ödül Töreni* (2013), *Tirende Bir Keman* (2015).

Füruzan (1935-), hikâyelerinde İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan onurlu ve fakir insanları, göçmenleri, yoksulluktan, çaresizlikten, saflıktan dolayı muhterislerin dünyasındaki tuzaklara düşen genç kadınları, aile içi ilişkileri, kuşak çatışmalarını, örselenmiş, itilmiş çocukları anlatır. Hikâyelerinin yapı ve kurgu sağlamlığından kaynaklanan bir inandırıcılığı vardır.[116] Eserleri: *Parasız Yatılı* (1971), *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973), *Gül Mevsimidir* (1973), *Gecenin Öteki Yüzü* (1982), *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999).

Ayhan Bozfırat (1932-1981), hikâyelerinin ana eksenini bireyin dış etkenlerden kaynaklı kaygıları, iç dünyası, yalnızlıkları, dışlanmışlığı gibi etkenler oluşturur. Genellikle sürükleyici diyaloglar ya da monologlar şeklinde kurguladığı metinlerinin kişi kadrosunu ise çoğunlukla emekçiler ve küçük burjuva kesimi oluşturmaktadır. Bu kişiler genelde isimsizdir ve genellemeler üzerinden bir yorumlama gayreti sezilir. Anlatımda ise sembollerden yararlanarak, bu yolla

[115] Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, Dergâh Yayınları, 2004, s.11.
[116] İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", s.352.

dönemin zorlu ve ağır koşullarını yansıtabilmek gayesiyle düşsel bir dünya kurgulayarak gerçekçi bir sesleniş yakalama peşindedir.[117] Eserleri: *İstasyon* (1971), *Fırıldak* (1972), *Sokak Lambaları* (1980).

Tomris Uyar'ın (1941-2003) insanları, toplumun üst katmanlarından yetişmişlerdir. Ekonomik yönden varlıklı olmalarına rağmen toplumsal uyumun bir türlü sağlanamadığını hissederler. Zamanla bu duygu durumları bilinç ışığında aydınlanarak, somutluk kazanır. Yazar, tüm bunları ince bir anlatımla, derleyici ayrıntılara başvurarak kurgular.[118] Eserleri: *İpek ve Bakır* (1971), *Ödeşmeler* (1973), *Dizboyu Papatyalar* (1975), *Yürekte Bukağı* (1979), *Yaz Düşleri/Düş Kışları* (1981), *Gece Gezen Kızlar* (1983), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1992), *Aramızdaki Şey* (1998), *Güzel Yazı Defteri* (2002).

Sevinç Çokum (1943-) ilk dönem hikâyelerinde bireylerin yaşamlarındaki çalkantılara ışık tutma gayesindedir, bu bağlamda günlük hayatın karmaşası içinde çıkış arayan ya da baş edemeyip boyun eğen kadın kahramanların dünyalarına yer verir. Seksen sonrası dönemde yayımladığı hikâyelerinde ise sosyal ve siyasî meselelere eğildiğini gördüğümüz yazarın, izleği "yersizlik/yurtsuzluk" olan *Rozalya Ana* ise bir anlamda ustalık eseridir.[119] Eserleri: *Eğik Ağaçlar* (1972), *Bölüşmek* (1974), *Makine* (1976), *Derin Yara* (1984), *Onlardan Kalan* (1987), *Rozalya Ana* (1993), *Beyaz Bir Kıyı* (1998), *Gece Kuşu Uzun Öter* (2001), *Al Çiçeğin Moru* (2010).

Selçuk Baran (1933-1999), hikâyelerinde mutsuz, huzursuz kadınların, yaşayamadıkları hayatlarına ve bunun anlamanın verdiği acıyı hissedişlerine tanık

---

[117] Yılmaz, Ayfer, "Ayhan Bozfırat ve Öyküleri Üzerine Bir İnceleme" *Şerif Aktaş'a Armağan*, Kurgan Edebiyat, 2012, s.452-453.
[118] İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", s.28.
[119] Yılmaz, Ayfer, "Sevinç Çokum'un Hikâyelerinde Tahkiyenin Üç Unsuruna (Zaman, Mekân, Şahıs Kadrosu) Umumî Bir Bakış", *Gazi Türkiyat*, 2012, S.10, s.215-216.

olunur. Eserlerinin geneline bakıldığında da yalnızlık, geçmişle hesaplaşma, hâlle uyuşamama, anılara bağlılık, onlarla oyalanma, yaşamın değişen yüzü, tükenmişlik ve yılgınlık gibi temaların etrafında kurgulandığı görülür. Kendine özgü bir üslupla kaleme aldığı metinlerde kimi eşyalar, nesneler, durumlar bilinen anlamlarının ötesinde çağrışımlarla imgelere dönüşür ve anlatımına zenginlik katar.[120] Eserleri: *Haziran* (1972), *Anaların Hakkı* (1977), *Kış Yolculuğu* (1984), *Tortu* (1984), *Arjantin Tangoları* (1992).

Oğuz Atay'ın (1934-1977) tek hikâye kitabı olan Korkuyu Beklerken'de, ekonomik koşullar, siyasal ortam, olanaklar/olanaksızlıklar birleşimi olarak toplumun, yazarın kurguladığı kişileri kişi olarak değil birey olarak yaralamasının sergilendiği metinler yer almaktadır. Bu kişilerin bireysel gibi görünen sorunlarının gerisinde hep toplum vardır, tutunamamanın acısı ya da ayrıcalığı görülür. Garip bir biçimde dışa dönük kişilerdir bunlar. Yabancılaşmaları da bu bağlamda dışa dönük bir yabancılaşmadır.[121]

Hulki Aktunç (1949-2011) hikâyelerinin öne çıkan iki ana özelliğinden biri dil tutumu, diğeri ise biçimsel arayışlardır. Dile sadece duygu aktarma değil, duygu yaratma aracı olarak da bakarak metinlerini titiz bir dil işçiliğine yaslayan Aktunç, dar gramatik kalıpları aşan dil örnekleri sunmuştur. Biçim yaklaşımıyla da yazdıklarını kendine ait kılma yolunu izlemiştir. Hulki Aktunç, hikâyesinin kuramsal, düşünsel, duygusal temellerini metin içinde tartışan ve poetikasını burada oluşturan bir yazardır. Bu yönüyle pek çok hikâyesi postmodern tutumun özelliklerini taşır.[122] Eserleri: *Gidenler Dönmeyenler* (1976), *Kurtarılmış Haziran*

[120] Solak, Ömer, *Selçuk Baran Öykücülüğü*, Kesit Yayınları, 2014, s.416-417.
[121] Akatlı, *Öykülerde Dünyalar*, s.80-81.
[122] Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, s.335-336.

(1977), *Ten ve Gölge* (1985), *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989), *Güz Her Şeyi Bilir* (1998).

Nursel Duruel (1941-) hikâyeciliğinin en belirgin çizgileri olarak 'şiirsellik', 'düşünsellik' ve 'görecelik' gösterilebilir. Oluş gerçekliklerini hayattan alan şiirsel anlatımlarında geniş zamanlar içine sindirilmiş, keskinleşmiş anlar ve insanın kimi temel gerçeklerini yakalama çabaları vardır. Duruel'in alçak sesle, iç söylemlerle geliştirilmiş ve olağanüstü bir etki gücüne ulaşmış anlatımında; arkeoloji, sosyoloji ve dilbilim gibi alanların kıvraklıkla kullanıldığı figürler ve temalar yedirilmiştir. Hikâyeleri dili ve kurgusuyla çok çağrışımlı, duygulu olduğu kadar düşünce ve yorum gücünü de harekete geçiren dinamiklerin yerli yerinde kullanıldığı bir görünüm arz eder.[123] Eserleri: *Geyikler, Annem ve Almanya* (1982), *Yazılı Kaya* (1992).

Ayla Kutlu'nun (1938-) yazarlık birikiminin olgunlaştığı, ele aldığı konular ve onlara yaklaşım olarak asıl kendini bulduğu evre 1990'larda işlediği 'kadın' odaklı eserleridir. *Sen de Gitme Triyandafilis*'ten itibaren yazdığı eserlerinde hep kadını ele almış, kadın sorunsalını ve kadınlığa ait problemleri öne çıkarmıştır. Bu hikâyelerinin Anadolu'nun sonsuz ölçeği ve merceği ile içinde yaşadığımız coğrafyanın, toplumun gerçeklerinin birikimleriyle kadınlara tutulmuş birer ayna niteliği sergilediğini söylemek mümkündür. Ayrıca Kutlu, ayrıntıları yakalayan gözlemci yanı, duygu gücü ve duyarlığı sürekli canlı tutan, Türkçe'nin anlatım imkânlarının izini süren titizliği ile şiirsel üsluba yaklaşan bir yazar olarak da öne çıkmıştır.[124] Eserleri: *Hüsnüyusuf Güzellemesi* (1984), *Sen de Gitme Triyandafilis* (1990), *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* (1995), *Zehir Zıkkım Hikâyeler* (2001).

[123] Karaca, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, s.242.
[124] Karaca, a.g.e., s.59-60.

Murathan Mungan (1955-) hikâyeciliğini; "Doğu'nun tahkiye geleneğini, hatta şiirsel söylemini hem de Batı'nın gücünü anların parçalanmışlığından, dramatik çakımlarından alan tekniğini aynı tezgâhta kullanmaya çalışıyorum." diyerek özetler. Birbiriyle tematik bütünlük oluşturan ve çoğu uzun olan hikâyelerinde bireyin iç dünyasına öncelik verir, bunu da iç içe teknikler kurgulayarak ele alır. Metinleri genel itibariyle İstanbul'a, kadın ve erkeklere, masal insanlarına dairdir.[125] Eserleri: *Son İstanbul* (1995), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masalları* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999).

Geleneksel tahkiye anlayışının yapı, kurgu, teknik, içerik ve anlayış bakımından Tanzimat Dönemi hikâyeciliğinde -cılız çıkışlar olmakla birlikte- etkisi büyük ölçüde devam etmiş, Servet-i Fünûn ve II. Meşrutiyet döneminde ise toplumun sosyo-kültürel yapısında meydana gelen kırılmalar ve edebiyat çevrelerinin edebî anlayış/estetik beğenilerinin yön değiştirmesi gibi sebeplerle ortaya konulan eserlerin biçim ve muhteva unsurlarında bir çeşitlilik gözlemlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yılları ise yeni bir arayışlar dönemidir. Bilim alanında yaşanan gelişmelerden haberdar olunmasının da etkisiyle gerçekçiliğin farklı biçimlerinin/algılanışlarının ortaya çıkması hikâyeciliğimizin seyrini değiştirmiştir. İnsana bakış değişmiş ve vak'aya dayalı hikâyelerin yerini sıradan kişilerin hikâyeleri almaya başlamıştır. Bu evrede Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik ortaya koydukları eserlerle öncü isimler olmuşlardır. 1950'li yılların ilk yıllarından itibaren ise edebiyatımızda '1950 kuşağı' olarak adlandırılan yazarların peş peşe yayımladıkları metinleri görürüz. Bu yazarlar 1950'li yılların sonuna doğru etkisini yoğun olarak hissettiren varoluşçuluk felsefesini ve gerçeküstücülüğü

[125] Mert, a.g.m., s.120.

tartışmaya ve eserlerini bu akımlardan edindikleri duyuş ve düşünce biçimleriyle oluşturmaya başlarlar. Gerçekçiliğe farklı bir kapı açan bu akımların etkisiyle yazarlar, "*bireyin iç dünyasını daha derinlikli bir şekilde ortaya koymak ve aynı zamanda dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuşturmak amacıyla imgelere, benzetmelere, farklı zaman kullanımlarına ve mekân soyutlamalarına yaslanırlar.*"[126]

70'li yıllardan itibaren de yine ülkede yaşanan siyasî ve toplumsal kırılmaların hikâye anlayışına dolaylı yoldan etkisiyle eğilimlerde değişiklikler görülür. İç ve dış göçler, parçalanmış aileler, gecekondu sorunu, kadın hakları, inanç sorgulamaları, geleneğe yaslanma, topluma yabancılaşmanın getirmiş olduğu uyumsuzluk, kişinin kendi 'ben'i ile olan mücadelesi gibi durum ve duygular yoğunluk kazanmıştır. Cumhuriyet dönemi hikâyeciliği, tüm bu tema çeşitliliğinin işlevsel ve derinlikli bir biçimde kurgulanıp aktarılabilmesi için bakış açısı, anlatım teknikleri ve üslup olarak da elbette farklı metotlar geliştirmiştir.[127]

[126] Dirlikyapan, Jale Özata, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, 2010, s.14.
[127] İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", s.323.

2. BÖLÜM

2.1. GELENEKTEN YARARLANMA VE GELENEKSEL MALZEMENİN YENİDEN ÜRETİMİ MESELESİNE TEORİK BİR YAKLAŞIM

Gelenek, gelenekten yararlanma, geleneksel unsurların çağın gereklerine uygun olarak yeniden kurgulanması, özellikle modern dönemlerde sıklıkla kendisine atıfta bulunulan konu ve konu başlıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde bu meseleye rağbet gösterilmesi veya karşı çıkılmasının zeminini ise çoğu zaman politik, ideolojik argümanlar oluşturmuştur. Bir başka deyişle bu oluşumların savunucularının "gelenek"i kendi menfaatleri doğrultusunda eğip, büküp, bir yazılı levha, bir reçete haline getirdikleri görülmektedir. Bu yaklaşım ise kendi içinde çelişkili bir tavrı barındırır. Zira getirilen öneriler, verilen tavsiyeler, üzerinde tartışılan meseleler sonraki kuşakların kendi çizdikleri yol haritası doğrultusunda üretmelerine, sonraki dönemlerin kendi anlayışları doğrultusunda şekillenmesine yönelik çabalar olarak dikkat çekmektedir. Yani, yeni bir gelenek inşasının ön hazırlıkları. Öte yandan geçmiş/mevcut yapı, anlayış üzerine yapılan itirazlar, çıkışlar, yazılan manifestolar yahut beğeniler, övgüler, bir tür kutsallaştırma gayretleri neticesinde mevzilenme ve bu iki tutumun birbirlerinden güç alarak yarattıkları gerilim de sanatı ve edebiyatı canlı kılmaktadır. Ortaya çıkan tablonun bu iç içeliği, kısır döngü gibi görünmesi sanat ve edebiyatın devingen yapısıyla alakalı olsa gerektir. Ama zannediyorum şu rahatlıkla söylenebilir; her çağ kendi insanını, her insan da kendi hikâyesini beraberinde getirmiştir.

Çalışmamızın konusu itibariyle gelenek kavramını, geleneğin yansımalarını, geleneğe dair olumlu ve olumsuz görüşleri edebiyat üzerinden ve daha özelde ise hikâye, roman türleri üzerinden modern anlatı metinleri üzerinden irdelemeye çalışalım. Öncelikle "gelenek" tanımı üzerinden hareket etmek konunun açıklığa kavuşması adına yararlı olacaktır. Bu kavram üzerine şüphesiz çok tanımlar getirilmiştir ancak biz burada bazı temel farklılıklara dikkat çekmek için birkaç tanesini ele alacağız.

Türkçe Sözlük'te gelenek terimi; "*Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon*"[128] şeklinde açıklanıyor. Bu tanım sınırlı ve gelenek kavramının çok yönlülüğüne işaret etmekten uzaktır. Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde yapmış olduğu gelenek tanımının ise kapsamı daha geniş ve açıklayıcıdır:

> "*Gerçek ya da hayalî bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan pratik veya uygulamalar bütünü; toplumda tarihsel olarak yerleşmiş ve bireylerce farkında olmadan benimsenen ve paylaşılan ortak tutum, davranış ve değer yargıları bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünüşler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik.*"[129]

Çalışma sahamızla alakalı olarak halk bilimci olan Metin Ekici ise "gelenek"i şöyle tanımlar: "*Eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta*

[128] *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s.920.
[129] Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 2013, s.702.

belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı".[130]

Türkçe Sözlük'te yapılan tanımlamanın sınırlı ve gelenek kavramını karşılamaktan uzak olduğunu ifade etmiştik. Çeşitli sözlüklerde yapılan tanımların pek çoğu bu durumdadır. Sınırlı kalışının da ötesinde bu minval üzere yapılan tanımlamalarda daha çok "eskide kalma" ve "aktarma, iletme" olguları vurgulanırken; "değişme" ve "yaratıcılık" unsurlarına değinilmediği görülmektedir. Bu durum da "gelenek"in sanki bir kalıp halinde dondurulup, elden ele dolaştırılarak sonraki dönem ve kuşaklara iletildiği algısını yaratmaktadır. Ekici'nin itirazları da bu noktalara dönük olup her kuşakta değişen kültürel çevrenin, kültür içindeki diğer iki birim olan; "toplumsal örgütlenme" ve "ideolojik birimleri" de değiştirdiğine ve zincirleme bir reaksiyon gösterdiğine dikkat çeker.

Özü gereği toplum ölçeğinde ele alınan "gelenek"in bir başka gözden kaçan yanı ise "bireysel yaratıcılık"tır. Ekici, bireysel yaratıcılığın getirmiş olduğu değişme ve değişimin de getirdiği bir gelişmenin var olmasının yadsınamayacağı görüşündedir. Zira hiç değişmeden aynı şekilde nakledilmiş ve hiçbir kuşağın bireysel yaratımına izin verilmemiş olsaydı, bugün sahip olunan gelenek anlayışı birkaç yüzyıl öncesiyle aynı olmak zorunda kalırdı.[131] Metin Ekici'ye göre, değişme her zaman iki şekilde meydana gelmektedir:

> "*Toplum tarafından benimsenen, toplu yaşamayı kolaylaştıran ve bir toplumun üyeleri tarafından yaratılıp benimsenen ve daha önceki yaratma ve diğer kültürel unsurlarla çatışmayacak şekilde meydana gelen değişme olumludur ve "olumlu değişme", "gelişme" kavramı ile ifade edilmelidir. Toplumda halen var olan yaratma ve değerlerle uyuşmayan veya sürekli bir*

[130] Ekici, Metin, *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayıncılık, 2004, s.20.
[131] A.g.e., s.21.

çatışma arz eden nitelikteki bir değişme ise "bozulma" veya "dejenerasyon" kavramları ile ifade edilmelidir."[132]

Ekici'nin "değişim"e ve "bireysel yaratıcılık"a olan vurguları yerinde ise de toplumun genel kabullerine dönük olarak önerdiği bu kavramların -olumlu değişme/gelişme, bozulma/dejenerasyon- ölçüsünün ve sınırının tayin edilebilmesinin güçlüğünden ötürü ucu açık kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Cevizci'nin gelenek tanımını ele almakta fayda var. "Dönüşüm"e işaret eden gelenek tanımı, Ekici'nin gelenek tarifiyle paralellik arz eden Cevizci'nin, aynı maddenin devamında yaptığı izah, bahsi geçen güçlüğü haklı çıkarmaktadır: "*Geleneğin geçmişten geldiği ve geçmişin bütün bilgelik ve deneyimini ihtiva ettiği için, şimdi ve mevcut olan üzerinde güçlü bir otoritesi olduğu kabul edilir. Gelenek ya da önyargı tarafından engellenmeyen aklın doğru ve gereği gibi kullanılması adına, geçmişin otoritesini ve etkisini reddetmek modernliğin karakteristik bir özelliği olmak durumundadır.*"[133]

Cevizci'nin açıklamasında altı çizilmesi gereken iki nokta var: Geçmişin otoritesi ve bu otoriteyi reddetmenin modernliğin karakteristik bir özelliği olması. Ekici'nin toplumdaki değer ve yaratmalarla uyuşma ve çatışmanın olup olmaması ile izah ettiği iki türlü değişme, bir "otorite" olan "gelenek"in bu değişime ne ölçüde müsaade edip etmediğiyle ölçülmek durumundadır. Pek de somut olmayan bu ölçütlerin ise sınırlarının ve kapsamlarının belirsizliği, savunucularının da kendi düşünce konforlarını bozmamak adına gerçekleştirilmek istenen yenileştirme çabalarına katı bir tarafgirlik pozisyonuyla karşı durması gibi nedenlerden dolayı altı önemle çizilen "değişme" ve "bireysel yaratıcılık"ın sekteye uğraması muhtemel

[132] A.g.e., s.22.
[133] Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s.702.

görünmektedir. Kaldı ki geçmişin otorite ve etkisini reddetmenin modernliğin[134] karakteristik bir özelliği olduğu da göz önünde bulundurulduğunda olumlu gelişme ve bozulma kavramlarının kesin ve net tanımlarının yapılması kolay değildir.

Burada "geleneğin otoritesi"ne ayrı bir parantez açmak istiyorum. Edebiyat eleştirmeni ve estetik kuramcısı olan Walter Benjamin, geleneğin tekelci zihniyetin elinde nasıl bir otorite haline dönüştüğüne dair endişe duyan isimlerden birisidir. Geleneğin otoriter bir hâl almasına müsaade edildiği takdirde hem kendi varlığının hem de onu devralanların tehdit altında olacaklarını öngören Benjamin'in bu tehditten kastı da; "*hâkim sınıfın aleti durumuna düşmek*"tir. Bu duruma düşmemek için her dönemde yapılması gereken, geleneği, onu hükmü altına almak üzere olan konformizmin elinden yeni baştan çekip kurtarmak için çabalamaktır.[135]

Geleneğin egemen sınıfların bir aracısı konumuna düşmesini istemeyen Benjamin'in bu bağlam içerisinde değerlendirilebilecek bir diğer dikkat çektiği husus da sanat yapıtlarının "yeniden üretilebilmesi" meselesidir. "Yeniden-üretim"in teknik olanaklarla yapılmasını daha çok sinema, fotoğraf, müzik gibi dallar üzerinden eleştiren Walter Benjamin bu yolla elde edilen sanat ürününün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, *şimdi* ve *burada*'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığını söyler. Bu olay sanatın

---

[134] *Modern* teriminin ve türevlerinin kullanılışına burada ana hatlarıyla açıklık getirmeye çalışalım. *Modern* sözcüğü Latince *modo*'dan gelmekte olup, "tam şimdi" anlamındadır. Descartes'le başlayan, aklı ön plana çıkaran kırılmaya çoğunlukla *modernite* deniyor. 19. Yüzyılın ortalarında başlayan ve 20. yüzyılda da devam eden, içinde birçok farklı akımı barındıran, eskiyi tümüyle değiştirmeye yönelen, kuşkucu yapıtları kapsayan döneme ise *modernizm* denilmektedir. [Akerson, Fatma Erkman, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, 2010, s.152.] Jale Parla ise *modern* ve *modern yapıt*'tan ne anladığını şu sözlerle ifade eder: "*Çağının bilinç kargaşasına bu bilincin dışından, alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredebilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen (karşısındakini ve kendini) tüm yapıtlara hangi yüzyılda yazılmış olursa olsun modern diyebiliriz. Bu yaklaşım genelde hazır biçim ve izlekleri kırıp değiştirmeye zorlayarak, ya eski biçimlerin parodisi ya da yeni biçim denemeleriyle eskiye başkaldırıyı da içerir.*" [Parla, Jale, Babalar ve Oğullar -Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri-, İletişim Yayınları, 2011, s.130.]

[135] Benjamin, Walter, "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, 2008, s.41.

nesnelerinde var olan çekirdeği, yani sanat yapıtının hakikiliğini zedeler. Bir nesnenin hakikiliği, maddî varlığından tarihsel tanıklığına kadar, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Yeniden-üretim, sanat yapıtının maddî varlığının insanlarla irtibatını koparırken, tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine neden olur.[136] Burada varlığının kaybolduğunu söylediği şeyi "özel atmosfer" kavramıyla özetleyen Benjamin'e göre yaşanılan bu kayıp ortaya çıkan ürünün geleneğin alanından kopmasına ve gelenek yoluyla aktarılmış olanın sarsıntı geçirmesine sebebiyet verecektir:

> "*Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliği taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirmek istendiği takdirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır."*[137]

Görüldüğü üzere Benjamin, sanat yapıtlarının teknik olanaklarla yeniden-üretiminin gelenekten kopuşla sonuçlanacağını öngörmektedir. Bu yolla yapılan üretimlerin sanat yapıtının "biriciklik" niteliğini ve kendi özgün varlığını -yani *özel atmosfer*'ini- ortadan kaldıracağı endişesini taşır. Burada teknik olanaklar ifadesinin altını önemle çizmek gerekiyor çünkü Benjamin hakiki yapıtın; elle gerçekleştirilen,

---

[136] Benjamin, bu durumun yani geleneğin kültür mirasından tasfiye edilmesinin en somut biçimde büyük tarihsel filmlerde belirginleştiğinden, Fransız yönetmen Abel Gance'ın yaptığı bir konuşmaya atıfta bulunarak söz eder: "*Abel Gance, 1927'de coşkuyla şöyle seslenmişti: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar… Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler… sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu." Abel Gance böyle demekle, büyük bir olasılıkla kendisi de ayırdına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davet çıkartmış oluyordu.*" [Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s.56.]

[137] Benjamin, *Pasajlar*, s.55.

kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle koruduğunu ifade ederken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretim için durumun böyle olmadığını belirterek bunu da iki nedene dayandırır. İlki, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ayarlanabilen, bakış açısını başına buyruk seçebilen objektiflerin ve büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilmesidir. Diğeri ise, teknik yolla yeniden-üretimin, asıl yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilmesidir. İster fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar: "*Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir*."[138] Bu savları toparlayacak olursak ortaya çıkan sonuç şudur: Benjamin, gerçeklik algısının çarpıtılmasına ve sanat ürününün metalaşmasına karşıdır. Geleneği de bu "özel atmosfer"i koruması, sanat yapıtının nesneleşmesine olanak vermemesi açısından bir *değer kalemi* olarak görme eğilimindedir, tabi ki yukarıda değindiğimiz üzere "egemen sınıfların aracısı" haline gelmemesi kaydıyla.

Geleneğin otorite haline gelişine tekrar dönecek olursak görüşlerine yer vereceğimiz bir diğer isim ise Roman Jakobson'dur. Sözlü kültür yaratmalarını kastettiği folklor[139] ile yazılı kültür eserleri olarak işaret ettiği yazın(edebiyat)

[138] Benjamin, *Pasajlar*, s.54.

[139] Folklorun bugüne kadar pek çok tanımı yapılmıştır. Jakobson'un kastı ise yazısından anlaşıldığı kadarıyla bir kısım antropologların "sözlü olan/sözlü sanat" kavramıyla karşıladıkları alana denk düşmektedir. Bu sözlü sanat, nesir anlatmalar olan mit, masal, efsane, destan, bilmece ve atasözlerini içine alırken; halk oyunları, halk hekimliği ve halk inançlarını içine almaz. [Bascom, William R., "Halkbilimi ve Antropoloji", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* içinde, Çev. Metin Ekici, 2006, s.79.] Jakobson'un folklor hakkındaki görüşlerine de, bizim de çalışmada esas aldığımız gelenek ve geleneksel tahkiye metinleri bağlamında ele aldığı için yer verilecektir.

arasındaki ilişkiyi incelediği bir yazısında[140] folklorun buyurganlığı ve otoritesini dil dolayımında ele alır. Jakobson'a göre bir folklor yapıtının varlığı, yapıt ancak belli bir topluluk tarafından benimsendikten sonra ortaya çıkabilir ve ancak topluluğun onu kendine mal ettiği ölçüde varlığını sürdürebilir. Bunun tam tersi de geçerlidir. Bir topluluktan bir üyenin oluşturduğu sözlü yapıt şu ya da bu nedenle, topluluk açısından benimsenemez nitelikteyse, topluluğun bütün öteki üyeleri bunu kendilerine mal etmezlerse, yok olmaya mahkûmdur. Onu bu durumdan ancak, bir derlemecinin rastlantısal bir biçimde yazıya geçirerek sözlü geleneğe dayalı şiir alanından yazın alanına aktarması kurtarabilir.[141]

Görüldüğü üzere bir folklor yapıtının varlığını, bunu benimseyen ve onaylayan bir grubun varlığını gerektirir. Jakobson, bunu "topluluğun koruyucu sansürü"[142] ifadesi ile tanımlar. Bu ifade, sözünü etiğimiz geleneğin otoritesi bağlamında değerlendirilebilecek türden bir ifade olarak göze çarpıyor. Sözlü gelenekte "bireysel yaratıcılık"ı inkâr etmeyen Jakobson, bunun yazılı kültürdeki bireysel yaratımla eşdeğer görülmesine ise karşı çıkar. Her ne kadar sözlü geleneğe dayalı eserin ilk olarak dile getirildiği, bir başka deyişle yaratıcı tarafından üretildiği an, onun doğuş anı olarak kabul edilse de, gerçekte eser, topluluk ancak onu benimsediği anda folklor olgusu olur, yani gelenekte kendine yer bulur. Sözlü gelenek ürününün bireysel niteliği tezini savunanlar da bu savlarını haklı çıkarmak

[140] Jakobson, Roman, "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", *Sekiz Yazı* içinde, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1990, s.41-59.
[141] Jakobson, a.g.m., s.43.
[142] Jakobson, burada *koruyucu* sözcüğünü bilerek kullandığını, bunu da "*folklor olgusu incelendiğinde söz konusu olan yaşamöyküsünün, doğum öncesi evreleri yani "ana rahmine düşme", ana rahmindeki yaşam değil ama folklor olgusunun "doğum"u ve daha sonraki geleceği*"ni kastettiği için tercih ettiğini söyler. [s.46]

için naif bir gerçekçilikle, "ortaklaşa" kavramının yerine "anonim olma" kavramını koyma eğilimindedirler.[143]

Folkloru tıpkı dil gibi kişi-dışı ve gücül (potansiyel) bir varlığa sahip olarak gören Jakobson, dildeki ve folklordaki bu bireysel yenileştirmelerin topluluğun gereksinimlerini karşıladığını, dilin ve folklorun düzenli evrimini önceden kavradıkları takdirde bütünün içine katılabildiklerini, böylelikle dil olguları ve folklor ürününün ögeleri durumuna gelebildiklerini iddia eder.[144] İşte bu noktada "topluluğun koruyucu sansürü" kendini gösterir. Sansürün, folklor (sözlü kültür) ve yazında (yazılı kültür) nasıl uygulandığı ve alımlandığı ise "otorite"nin etkisini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> "*(...) topluluk tarafından uygulanan sansürün rolü yazında ve folklorda başka başkadır. Burada sansür buyurucudur ve sanatsal yapıtların doğması için gerekli koşulu oluşturur. Yazar az çok ortamın isteklerini göz önünde tutar, ama buna hangi biçimde uyarsa uysun, sansür ile yapıtın çözülmez biçimde birleşmesi (bu da folklorun özelliğidir) yoktur. Yazınsal bir yapıt önceden sansür tarafından belirlenmez; tümüyle ondan kaynaklanamaz, gerektirdiklerini ancak yaklaşık olarak -hem doğru hem de yanlış biçimde- sezinler gibi olur; topluluğun birçok isteğini hiç de göz önünde bulundurmaz. İktisatta "piyasaya göre üretim" olarak adlandırılan durum yazın ile tüketici arasındaki bağıntıyı çağrıştırır; oysa folklor daha çok "sipariş üstüne üretim"dir.*"[145]

Dolayısıyla yazınsal nitelikli ürün veren şairin tersine, folklor ürünü ortaya koyan ozan yeni ortam yaratmaz ve ortamın değiştirilmesiyle alakalı her türlü istek ona yabancıdır. Koruyucu sansürün mutlak gücü, yapıt ile sansür arasında çıkabilecek her çeşit anlaşmazlığı engeller, şiirsel yaratıma katılmanın özel bir türünü

[143] A.g.m., s.46.
[144] A.g.m., s.48.
[145] s. 49.

oluşturur ve kişiyi sansüre egemen olma yolundaki her türlü girişimden uzaklaşmaya zorlar.[146] Geleneğin otoritesine, "topluluğun koruyucu sansürü" olarak yaklaşan Jakobson'un, başka bir yazısında[147] değindiği "gelenek"ten ne anladığı ve onu nasıl yorumladığına da yer vererek Jakobson'un görüşlerine noktayı koymuş olalım. Gelenekteki değişmelerin sadece art-zamanlı değil eş-zamanlı olduğunu, bu zamandaşlığın da biçimci incelemeler aracılığıyla ortaya konduğunu şöyle temellendiriyor:

> "*Değişimin, evrimin yalnızca tarihsel nitelikli savlar (önce A vardı, sonra A_1, A'nın yerini aldı) olmadığını, ama değişimin aynı zamanda, doğrudan doğruya yaşanmış eşsüremli bir olgu ve belirgin bir sanatsal değer olduğunu açıkça kanıtlayan biçimci araştırmalardır. Bir şiiri okuyan ya da bir tabloyu seyreden kişi gerçekten de iki düzene dikkat eder: Bir yandan geleneksel kurallara, öte yandan da bu geleneksel kurallardan sapmış sanatsal yeniliğe. Yenilik, arka planda yer alan gelenek çerçevesine göre algılanır. Biçimci incelemeler, geleneğin korunmasıyla gelenekten kopma arasındaki bu zamandaşlığın, her yeni sanat yapıtının özünü oluşturduğunu göstermiştir.*"[148]

Buraya kadar ele alınan bu görüşler paydasında Türk eleştirmenlerden de iki örnek üzerinden gelenek, gelenekten yararlanma ve geleneğin otoritesi meselelerine göz atarak bölümümüze son verelim. Örneklerden ilki Murat Belge'nin *Edebiyat Üstüne Yazılar*'ında yer alan bir yazısı[149] olacak. Belge, 1971'de kaleme aldığı bu yazıda, Kemal Bilbaşar'ın *Cemo ve Memo* romanının gelenekten yararlanma yolunda ilginç bir çalışma olduğunu fakat Bilbaşar'ın gelenekten yararlanmayı fazlasıyla basit bir düzeyde gerçekleştirdiğini ifade ederek yazısına başlar. Bu türden eserlerin

[146] s.50.
[147] "Egemen Öğe", *Sekiz Yazı* içinde, s.76-84.
[148] A.g.m., s.83-84.
[149] Belge, Murat, "Cemo-Memo ve Gelenekten Yararlanma", *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 2012, s.194-202.

romandan çok masala yakın olduklarını dile getiren yazar, Bilbaşar'ı eleştirirken, bugünün Türkiye'sinde "gerçekçi toplumsal roman" yazmanın *gerekliliği* düşüncesinden yola çıktığını, Bilbaşar'ın tutumunun ise, halk hikâyesini diliyle, motifleriyle, abartma gibi özellikleri ve genel havasıyla romana ithal etmek olduğu için, eserinin "gerçekçi", "toplumsal" ve "roman" terimlerinin hepsine ters düştüğü görüşündedir.[150]

Yazısının devamında romana dair eleştirilerini dile getiren Belge daha sonra gelenekçilik akımına[151] ve Türk edebiyatındaki yansımalarına değinerek bir anlamda eteğindeki taşları döker. Türk edebiyatında, özellikle eleştiride, gelenekten yararlanmanın fetişleştirildiği bir dönem olduğunu, bunun da sığ bir anlayışla yapıldığını iddia eden yazar, bu dönemin artık sona erdiğini belirterek, gerekçelerini de üç madde halinde sıralar:

1. Bu düşünce akımı artık barutunu tüketti, söylediği yeni bir şey yok.
2. Getirdiği tartışılmaz doğru, yani, sanatta geleneğimizden yeterince yararlanmadığımız, bundan böyle yararlanmamız gerektiği doğrusu, yerleşti, benimsendi.

[150] Belge, A.g.m., s.195.

[151] Sözlükte "gelenekçilik" şöyle tanımlanıyor: "*1. Geleneklerin kişisel ve toplumsal yaşayışta olduğu kadar sanat ve yazın ürünlerinin ortaya çıkmasında da çok önemli etki ve işlevi bulunduğunu ileri süren öğreti. 2. Sanat ve yazında yeni yapıtlar yaratırken geçmişin değer, beğeni ve görüşlerine bağlı kalmayı ilke edinen tutum.*" [*Yazın Terimleri Sözlüğü*, Haz: Beşir Göğüş vd., Dil Derneği Yayınları, 1998, s.52.] Belge'nin bir akım olarak nitelendirdiği gelenekçilikten kastı daha çok 2. maddeye yakın duruyor. Belge bu tutumu şöyle somutlar: "*(...) Bu tartışmalar sanat ürünlerini de doğrudan doğruya etkiliyordu. Sığ bir anlayışla halka ve tarihe dönme eğilimi yaygınlaştı. Tiyatroda Karagöz, resimde Minyatür, kilim deseni tartışmaları açıldı. Teorik düzeyde de Asya Üretim Tarzı bu eğilimi güçlendirdi.*"[s.200.]

3. Akımın yanlışları zamanla ortaya çıktı ve bunların eleştirisine başlandı. Başka bir söyleyişle, edebiyatı ileri götüren düşünce olmaktan çıktı, bir yerde tutucu olmaya başladı.[152]

Böyle olmakla birlikte bu düşünceden kaynaklanan sanat ürünlerinin daha uzun zaman ortaya konulacağını fakat bu türden eserlerin içinde bulunulan yeni dönemin ileri düşüncesini temsil edemeyeceği görüşündedir. Bu akımın haklı yanının yerliliği önermesi olduğunu ama sınıfsal içeriğinin eksik kalmasından dolayı ortaya konulan eserlerin de kabataslak bir sınıflandırmayla, "popülist" nitelikte olduğunu da ekler. Peki, gelenekten nasıl yararlanılacaktır? Belge'ye göre, gelenekten yararlanma, geleneksel bir yapıya hapsolma biçiminde ele alınmamalı, çağdaş dünyanın verdiği olanaklarla düşünülürken, eskimiş, alışılmış yapı bir bütün olarak ithal edilmemelidir. Yapılması gereken, ister bir sanat türünün, ister bir duygulanım biçiminin kalıbı olsun, alınması gereken seçilerek, eleştirilerek alınmalıdır. Yargısını somutlaştırmak için de Orfeus mitinin bir varyantı olan koyun-kaval motifini örnek verir:

> "*Susamış koyunu kavalla oyalama motifini ele alalım. Bu motif, belli bir masal tipi içinde yer alır. Konusu bu masal tipine uygun düşen bir roman, masalla arasında esnek bir ilişki kurabilir. (zaten ilişki esnek olmazsa roman alegorileşir.) Böylece masal, romanın arkaplanında bir göstersel (referential) çerçeve olarak durur. Sözkonusu motife gelince bunu olduğu gibi değil, özündeki anlamın çağdaş yorumuyla almak gerekir. Anlatılmak istenen güç bir işi başarmak ve bu arada bir sanatsal etkileme gücünü ya da duygu içtenliğini ortaya koymaksa, motif bu özellikleri verecek biçimde değiştirilebilir. Olağanüstü bir havası da gerekirse olabilir değiştirilen motifin, ama olağanüstülük, çağdaş olasılık anlayışına aykırı düşmemelidir.*

[152] Belge, a.g.m., s.200.

Çünkü önemli olan motifin kendini kullanmak değil, motifle verilen anlamı çağdaş ölçülere uydurmaktır."[153]

Murat Belge'nin buraya kadar ele alınan görüşlerinden yola çıkılacak olursa Benjamin'in yukarıda yer verilen geleneğin otoritesine dair endişelerini haklı çıkaracak bir tutum sergilediği görülmektedir. Belge, her ne kadar gelenekten yararlanmanın belli bir seçme, ayıklama, eleştiri süzgecinden geçirildikten sonra gerçekleşmesinin faydalı olacağını ileri sürse de yazısının çeşitli bölümlerinde o yakındığı Türk edebiyatındaki gelenekçi tavrın tutuculuğuna benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Örneğin, Kemal Bilbaşar'ın romanının o dönem Türkiye'sinde karşılığı olmadığını söyleyen Belge'ye göre o dönemde "toplumsal gerçekçi roman" yazılmak zorundadır. Bu zorunluluk, neye göre ve hangi ölçütlerle belirlenmektedir? Yazar niçin bu anlayışa uygun olarak eser ortaya koymak mecburiyetindedir? Belge'nin bu tavrı otoriter, tutucu bir hava barındırmaktadır. Bir başka bölümde bu türden eserlerin yeni dönemin ileri düşüncesinde yeri olmayacağını söyleyen yazar, bu ifadesiyle bir yandan geleneğe çatarken diğer yandan kendisinin de bir gelenek inşasına çalıştığını görmek olasıdır. Yani yazılması gereken eserlerin "gerçekçi" ve "toplumsal" özelliklere sahip olması gerektiğini söyleyerek bir anlamda geleneğin bu kavramlar etrafında şekillenmesini arzulamaktadır. Son olarak Belge'nin yazısını bitirirken geleneksel tahkiye metinlerinden ne türden çıkarımlar yapılması gerektiğine dair yapmış olduğu yorum otoriter tavrını açıkça ortaya koyacak türden bir eğilimi göstermesi açısından dikkate değerdir: "*Efsanelerde, destanlarda, masallarda gizli olarak bulunan ulusal ve sınıfsal özlemleri, umutları, genel duygu ve düşünce kalıplarını, genel ulusal ve sınıfsal duyarlılığı çıkarmak, çağdaş sanat*

[153] Belge, a.g.m., s.201.

ürününe bunları işlemek gerekir. Günümüzün sanatçısı, ancak bunu başardığı zaman, ulusal geleneğin hakkını tam anlamıyla vermiş olur."[154]

Görüldüğü üzere Belge'nin son tahlilde arzuladığı sahip olduğu ideolojik görüşünün izdüşümlerini eserlerde görebilmektir. Bu kendi içinde anlaşılabilir bir tutum olsa da, "bu minvalde eserler yazılmalı", "ilerici düşüncenin gereği böyle eserler olacaktır" türünden bir tutuculuğa varması yazarların bir hücreden alınarak başka bir hücreye nakledilmesi kabilinden bir esarete zemin hazırlayacak, Benjamin'in ifadesiyle "hâkim sınıfın âleti durumuna düşmek"le neticelenecek bir kısır döngüye sebep olacaktır.

Bir diğer örneğimiz ise Beşir Ayvazoğlu'nun *Geleneğin Direnişi*[155] adlı eserindeki "Divan Şiirinin Yaşama Gücü" isimli incelemesinde yer alan "İkinci Yeni ve Gelenek" başlıklı bölümü olacak. Ayvazoğlu, Turgut Uyar'ın 1970'te yayımladığı *Divan* isimli kitabından hareketle kimi değerlendirmelerde bulunur. Uyar'ın kitabına bu adı vermesiyle, Divan şiiri ve geleneğin birden edebiyat gündeminin ilk maddesi oluverdiğini söyleyen Ayvazoğlu, ne var ki Uyar'ın bu eserini gelenekle irtibatı konusunda kayda değer bulmamıştır. Üstelik Uyar'ın kendisinin de böyle bir iddiası olmadığını, *Divan* adıyla hiçbir şey belirtmek istemediğini, sadece "bir zamanlar bir yüksek sınıfın beğenisini karşılamak üzere kullanılmış bir biçimi halk için kullanma isteği"nden ötürü böyle bir isim koymayı" tercih ettiğini söylemesine rağmen[156]

---

[154] Belge, a.g.m., s.202.
[155] Ayvazoğlu, Beşir, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, 2000.
[156] Bahsi geçen ifade, Turgut Uyar'ın kendisiyle yapılan bir söyleşide geçmektedir. Bu konuşmayı Ayvazoğlu'nun değindiği hususlarla alakalı olan kısımlarını buraya aktarmayı Uyar'ın meseleye dair düşüncelerini açıklığa kavuşturması bakımından doğrusu yararlı buluyorum: "*Divan adı ile hiçbir şey belirtmek istemedim. O şiirleri yayınlamaya başladığım zaman, sonunda bir divana varacağını düşünmemiştim. Ama birden, bir zamanlar yüksek bir sınıfın beğenisini karşılamak üzere kullanılmış bir biçimi, halk için kullanma isteği duydum. Zaten kitapta Divan'ın ilk eldeki biçiminden başka hiçbir şeyinden yararlanmadım. (...) Ben Divan'ı düşünürken klasik anlamda bir divan yapmayı düşünmedim. Böyle bir şey bugün için hem çağdışı, hem biraz gülünç bir şey de olurdu. Kaldı ki ben Divan temalarını da kullanmadım. Bütün düşüncem ve kaygum yeni bir anlatım olanağı aramaktı.*

Ayvazoğlu, bu açıklamadan memnun kalmamış olacak ki otoriter bir edayla, Uyar'ın Divan şiirini anlayabilecek bir birikime sahip olduğunun bile şüpheli olduğunu dile getirir. Devamında da, "*Turgut Uyar, sadece birtakım biçimlere uzaktan bakarak, işe yeni başlamış bir oryantalist edasıyla fantezi niteliğinde bazı denemeler yapmıştır, o kadar.*"[157] şeklinde küçümseyici bir yaklaşımla Uyar hakkındaki eleştirilerini noktalayarak diğer isimlere geçer. Ayvazoğlu'nun hakir gören bu tavrı bir yanda kaladursun, şairin Divan şiirinden yararlanmayı düşünmediğini gerekçeleriyle birlikte üstüne basa basa vurgulamasına ve Ayvazoğlu'nun da bu söyleşiden haberdar olup hatta alıntı yapmasına rağmen, yazar sanki Turgut Uyar eserini gelenekten yararlanarak oluşturmak istemiş de eline yüzüne bulaştırmış gibi bir hava estirmiştir. İşte bu tutum, bahsettiğimiz otoriter tavrın, geleneği yorumlamanın belli kişi veya zümrenin tekelindeymişçesine hareket edilmesinin en açık örneklerinden birisi olarak önümüzde durmaktadır. Kaldı ki Ayvazoğlu'nun geleneğe dair gösterdiği hassasiyete bakılırsa Turgut Uyar'a teşekkür etmelidir, zira kendi ifadesiyle "Uyar'ın kitaplarından birine *Divan* adını vermesiyle, Divan şiiri ve geleneğin birden edebiyat gündeminin ilk maddesi"[158] oluvermesi herhalde "gelenek savunucuları" tarafından azımsanamayacak bir hadise olsa gerektir. Yazarın Uyar'ın

---

Yapmak istediğimde, hiçbir biçimde Divan şiirine yaklaşma çabası yoktur. Sadece bir âlet kullanmak istedim. (...) Geçmiş, bütün kesimleriyle, bütün değerleriyle bir bütündür. Geçmişin -varsa- öbür değerlerini bir yana koyup sadece şiir kesiminden yararlanmayı düşünmek veya önermek bir yanılgıdır sanırım. (...) kendi yapısı, kendi mantığı, kendi dünya görüşü kullanılarak Divan şiirinden yararlanılabilmesi, bugün için olanaksızdır, gereksizdir. Böyle bir kaynağa dönmeyi hiç düşünmedim. Divan şiirinden, onun kendi değerlerinden yararlanılarak bir yere varılabileceğine inanmıyorum. Çağını doldurmuş ve kendini yenileyip diri tutamamış bir uygarlığın değerleri bugüne nasıl uyarlanabilir? (...) İlkin, inceliğe vaktimiz yok sanıyorum. Yahut belki de çağımıza uygun yeni incelikler bulup çıkarmamız gerekiyor, yaratmamız değil. Çünkü her çağ farkına varılırsa kendine uygun inceliğini getirir. Ayrıca geçmiş bir incelikler dizgesine yeniden "itibar", yaşarlılık kazandırılabileceğine inanmıyorum. Bu çeşit çabalar, sonunda ister istemez turistik bir nitelik kazanırlar, turistik bir niteliğe bürünürler. Kaptan Paşa kıyafetli bebekler gibi örneğin. Üstelik bunların ulusal olmakla da bir ilintisi yoktur." ["Turgut Uyar'la Konuşma", *Korkulu Ustalık* içinde, Haz: Alaattin Karaca, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.503-507.]

[157] Ayvazoğlu, a.g.e., s.174.

[158] A.g.e., s.173.

aksine beğenilerini dile getirerek ele aldığı diğer isimler ise Hilmi Yavuz, Behçet Necatigil ve Attila İlhan'dır. Ayvazoğlu'na göre bu isimlerin Divan şiiri geleneğinden yararlanmaları takdire şayandır -özellikle Necatigil'i Divan şiirini, o günlerde ondan yararlanabilecek ölçüde bilen tek şair olarak gösterir-. Bu sayılan isimler - ayrıca bu şairlerin "İkinci Yeni ve Gelenek" başlığı altında incelenmeleri de bahs-i diğerdir!- Divan şiiri geleneğine karşı olumsuz bir pozisyonda olmamakla beraber, şiirlerinde bu gelenekten yararlanmanın yollarını aramışlar, yazı ve söyleşilerinde de önerilerini, gerekçelerini zaten dile getirmişlerdir. Ayvazoğlu'nun kendisi de bu yazı ve soruşturmalardan bazılarına referansta bulunmuştur.[159]

Yazar, yazısına son verirken yine bilirkişi tavrıyla çeşitli iddialar, kesin yargılar sunmaktan geri durmaz. Geleneğe bütünüyle ters düşen denemelerin sonunda bitip tükendikleri görüşünde olan Ayvazoğlu, "Servet-i Fünun"un, "Sosyal Şiir"in, "Garip"in, "İkinci Yeni"nin bugün edebiyat tarihlerinde yerini almışlarsa da, bir daha dönülmesi düşünülemeyecek denemeler olduğunu da ekler. Buna karşılık, Tanzimat'tan bu yana aydın neslinin saldırılarına maruz kaldığı halde direnen Divan şiiri, kendine bir damar bularak filizlenmiştir.[160] Ayvazoğlu'nun kendi algısına ve beğenisine hitap etmeyen edebi yaratmaları bu şekilde bir kenara öteleyerek, kendi düşünce konforuna yakın bulduklarını yüceltmesi, eleştirdiği "aydın neslinin saldırıları"nın kendi cenahından yöneltilen bir aksi olmaktan öteye gitmemektedir. Aslında Ayvazoğlu bu koruyucu, muhafazakâr tavrının ipuçlarını eserinin önsözünde vermiştir. Böyle bir tercihle yola çıkılması yazarın değerlendirmelerinde neyi önceledeğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Buradaki ilgili kısmı alıntılayarak bu bölümü sonlandıralım:

[159] A.g.e., s.175-177.
[160] A.g.e., s.180.

"*Geleneğin Direnişi'nde, yaşadığımız iki yüz yıllık sancılı Batılılaşma sürecinde, varlığını korumaya çalışırken yaşadığı heyecan verici maceralar anlatılmıştır. Bence bir kültürün sağlığı, yenilik diye sunulanlara karşı gösterdiği mukavemetin derecesiyle ölçülmeli, yeniliğin gücü de, karşılaştığı direnci kırmak için verdiği mücadelenin sürekliliğinde aranmalıdır. Değişmeye karşı direnmeyen hiçbir sağlıklı yapı gösterilemez. Başka bir deyişle, muhafazakârları bulunmayan bir toplum, bağışıklık sistemini kaybetmiş demekti*r."[161]

Bu tutumun yukarıda ele aldığımız Jakobson'un folklor bağlamında dile getirdiği "topluluğun koruyucu sansürü" ifadesiyle bir anlamda örtüştüğünü düşünüyorum. Jakobson her ne kadar bu ifadeyi sözlü kültür yaratmaları için kullanmış olsa da onun bu yapıtların varlıklarının, onları benimseyen ve onaylayan bir grubun varlığını gerektirdiğini söyleyerek, otoriteye, ortama bir başka ifadeyle hâkim olan sınıfa dikkat çekmesi bağlamında ele alındığında günümüz için de -işlevsel olarak aynı, biçimsel olarak farklılaşmış olsa da- geçerliliğini devam ettirdiği görülmektedir. Jakobson, sözlü kültür dönemindeki ortamın ortaya konulan yapıtların birkaç niteliğini, bazı biçimsel özelliklerini, kimi konularını yadsıdıkları yahut benimsemediklerinde, yapıtı istediği gibi budadıklarından söz eder. Yani sözlü gelenekte yalnızca, belli topluluk açısından işlevsel bir özellik taşıyan biçimler varlıklarını sürdürebilir.[162] Sözlü kültüre dair yapılan bu tespit yazılı kültür devrindeki Ayvazoğlu'nun Turgut Uyar'a ve eserine karşı takındığı tutuma denk düşmektedir. Ayvazoğlu, Uyar'ın *Divan*'ını kendini konumlandırdığı "muhafazakâr" anlayışa ters bularak, onu ve eserini sözlü kültür ortamının yapıtı budaması kabilinden, itibarsızlaştırma yoluna gitmiştir.

[161] A.g.e., s.8.
[162] Jakobson, "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", *Sekiz Yazı* içinde, s.44.

Murat Belge ve Beşir Ayvazoğlu üzerinden değerlendirmeye çalıştığımız geleneğin bir otorite haline getirilme meselesi daha birçok örnek üzerinden tartışılabilirdi. Ancak maksadın hâsıl olması için zannediyoruz bu iki isim dolayımında yapılan değerlendirmeler genel kanı hakkında fikir verici olacaktır. Sonraki kuşaklara yol gösterme kabilinden getirilen öneriler, yapılan eleştiriler; duygusal eğilimlerden ve düşünsel tarafgirliklerden bağımsız olarak yapılamadığı takdirde görüldüğü üzere geleneğin katı, donuk bir hale sokulup yolun tıkanmasına sebebiyet verebiliyor. Bu bağlamda akıldan çıkarılmaması gereken Benjamin'in de işaret ettiği gibi geleneği, her çağda onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çabalamanın gerekliliğidir.

2.2. GELENEKSEL TAHKİYE - MODERN ANLATI İLİŞKİSİ

"Bir Türk romanı var mı, yok mu?" bir dönem -1930'lu yıllardan başlayarak- edebiyat tartışmalarının vazgeçilmez bir meselesi olarak sıkça tekrar edilen bir soru olagelmiştir. Yakın döneme kadar, hatta günümüzde de farklı edebiyat ortamlarında zaman zaman dillendirilen bu meseleye daha tatmin edici örneklerin boy göstermesinin de etkisiyle, bir dönem hakkında yapılan hararetli tartışmaların, soruşturmaların heyecanından uzak; esas mevzuya geçiş amaçlı bir açılış cümlesi yahut tali bir konu olarak temas edilir olmuştur. Bizi ilgilendiren ise bu soruyu da içine alan ve bu bağlamda kimi zaman da değinilen bir başka sorudur: "Türk toplumunun romana ihtiyacı var mıydı?" Malum olduğu üzere sıkça tekrar edilen romanın Batı menşeli olması, Batı toplumunun ihtiyaç ve değerleri üzerinden karşılık bulan bir tür olarak ortaya çıkması gibi tespit ve değerlendirmeler Müslüman olan, daha çok Şark'a has duyuş ve düşünce biçimine haiz olan Türk toplumunun romanı[163] ne ölçüde benimseyebileceği yahut yazarlarının Batı'daki örnekleriyle ne ölçüde yarışabileceği gibi kaygılar güden aydın ve yazarların bir kısmı bu soruyu sorarak, gerekçeleri üzerinde kafa yormuşlardır.

---

[163] Bu bölümde roman türü üzerinden gitmekle sadece romanı değil bir başka modern anlatı formu olan hikâyeyi (öyküyü) de kastediyoruz. Bu meseleye dair yapılan tartışmalar daha çok roman üzerinden olduğu için roman ön plana çıkmaktadır. Bu bölümde vurgulanmak istenen modern anlatı formları olarak roman ve hikâye ile geleneksel tahkiye metinlerinin ilişkisi olacaktır. (Ayrıca "modern yapıt" tanımı için bkz. dipnot 134.) Bu bağlamda dikkat çekmek istediğimiz bir diğer husus da yakın zamanda edebiyatımızdaki türlerin isimlendirilmesindeki çeşitliliğin artışı. Mustafa Kurt bu olguya dikkat çekerek tespit ve öngörülerini hikâye türü üzerinden şöyle ifade ediyor: "*(...) "1950 Kuşağı" yazarları, 'hikâye'nin anlatılan bir tür olmaktan ziyade 'yazılan' bir 'metne' dönüşmesinin önünü açmışlardır. Bu değişim köklü bir değişimdir; öyle ki, son yıllarda edebiyat dünyasının sıkça tartıştığı konuların başında o dönemlerde başlayan "edebî türler" arasındaki geçişler ile bu türleri belirleyen/tanımlayan sınırların gittikçe silikleşmesi yer almakta. Gerek modern ve postmodern tekniklerin etkisiyle, gerekse insanoğlunun "yeni gerçeklikleri yeni biçimler içinde anlatma" eğiliminin etkisiyle, gelenekli türler arasındaki çizgiler birbirine çok yaklaştı. Bu bakımdan belki de çok yakın gelecekte herhangi bir kalıba sığdıramadığımız tüm edebiyat ürünlerini 'metin' gibi genel bir kelime ile adlandıracağız. Zaten son yıllarda yayımlanan pek çok kitabın kapağında rastladığımız "anlatı", "şiirsel metin", "hikâyemsi" veya yalnızca "metin" nitelemeleri böyle bir arayışın ürünü olsa gerektir.*" [Kurt, Mustafa, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", *Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı*, Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Haz: Ali Dursun, Turan Karataş, 2011, s.120.

Romanı, gelişen içtimaî bir sınıfın emellerini dile getiren bir tür olarak nitelendiren Cemil Meriç'e göre bizde ne böyle bir sınıf, ne de ortak bir dünya görüşü vardır. Şiirde kökü asırlara dayanan bir birikime ve zevke sahip olmamıza rağmen edebiyatın diğer türlerinde Avrupa'nın çırağı olduğumuzu ifade eden Meriç, kısa zaman zarfında ciddi bir başarı beklenmemesi gerektiğini, yapılan aşının hemen tutmayacağını, kaldı ki her gövdeye de aşı yapılamayacağını söyler.[164] Her gövdeye aşı yapılamaz derken Meriç, bir yönüyle romanın bizim toplumumuzun dinamiklerinde karşılığı olmayan bir tür olduğunu ima eder. Bu imasını bir başka yazısında daha açık bir biçimde Şark genelinde, Osmanlı özelinde şöyle dile getirir:

> "*Osmanlı kendini imanda ve aksiyonda gerçekleştirir. Gevezeliği vakarına yakıştıramaz. Teşhir etmez yaralarını. Hikâyeleri ya bir kahramanı edebileştirir, yani bir nevi destandır; ya bir ahlâk dersi verir, yani zamanın ve coğrafyanın dışındadır. Bir ifşa değil, bir ikazdır, bir ikaz veya bir zihin temrini. Roman, şark hikâyesi üzerine inşâ edilemezdi. Batı'nın ilk romanlarından biri Topal Şeytan evlerin damlarını açar, bizi yatak odalarına sokar. Osmanlı bu tür laubaliliklerden hoşlanmaz, mahremiyetlere hürmetkârdır. Roman'ın burjuvazi ile doğduğunu söylerler. Şark'da burjuvazi yok. Roman da burjuvazimiz gibi temelsizdir önceleri. Başka bir tarihin, başka bir toplumun eseri. Daha dişi, daha kaypak, daha geveze bir toplumun.*"[165]

Türk toplumunda romanın gelişiminin başarılı olamamasının sebeplerini toplumun dinamik ve değerlerine ters oluşuyla açıklayan Meriç[166], öne sürdüğü bu ve

---

[164] Meriç, Cemil, "Bizde Roman", *Kırk Ambar/Rümuz-ül Edeb* içinde, İletişim Yayınları, 2010, s.325.
[165] Meriç, "Romanda Hesaplaşma", a.g.e. içinde, s.330.
[166] Cemil Meriç'in bu yaklaşımında ilginç olan Balzac ve Hugo çevirilerine yıllarını vermesine rağmen konu Osmanlı'ya geldiğinde bir zamanlar hayranı olduğunu değersizleştirmesidir. Nurdan Gürbilek, Meriç'in düşüncesindeki bu tezatları "çifte bağlanış"la açıklar: "*Meriç'in düşüncesindeki tezatlar genellikle görmezden gelinir; herkesin ihtiyacına göre kullanabileceği kadar çok alıntı bırakmıştır nasıl olsa Meriç geride. (...) Ama ben burada Meriç'in düşüncesini bir uçtan diğerine savuran, özellikle de onu şüpheye, romana ve felsefeye cephe almaya iten şeyin, düşüncesini başından itibaren şekillendiren bir çifte bağlanış olduğunu söyleyeceğim: Çifte bağlanış: aynı anda iki şeye birden bağlanmak; birbiriyle anlaşamayan, birbirini değersizleştirmeye yazgılı iki şeye birden bağlanmak; bir şeye bağlanıldığı anda, önce ya da sonra değil, tam da o sırada karşıt duygunun da*

buna benzer başka gerekçeleriyle Türkiye'de kimi çevrelerin bir dönem romana bakış açısında referans aldığı isimlerden biri olmuştur.

Bu meseleye dair önemli tespitlerde bulunan bir diğer isim ise Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bizde roman meselesinin Türk nesrinin mazisinden ayrı ele alınamayacağını ifade eden Tanpınar, düşünceyi, eşyayı, hayat şekillerini ve arızalarını içine almaya gayret eden mantıkî bir nesir dilinden uzak olduğumuzu söyler. Cemil Meriç gibi toplum (Türk toplumu) ve medeniyet (Şark) ölçeğinde meseleye yaklaşan Tanpınar, buna karşın Meriç gibi bir yüceltme yahut yerme şeklinde konuyu ele almamış, daha çok kendi zaviyesinden tespit edebildiği eksiklik ve kusurlara işaret etmekle görüşlerini sunmuştur. Tanpınar'ın roman mevzusunda önemsediği hususların başında Müslüman Şark'ın psikolojik tecessüs [merak] / psikolojik tefahhus [araştırma] ile meşgul olmayışı gelir. Hıristiyan dünyasında ise introspection[167] [iç gözlem, içe bakış], günah çıkarma kürsülerinin dibinde gelişmiştir. Öyle ki Kadîm Yunan'a üstün olduğu tek nokta, bu içe doğru dönüştür. Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır, kahraman gerçek anlamda ortaya çıkar, insan kendi bütünlüğüne kavuşur.[168] Bununla birlikte Batı romanının günah çıkartmadan geldiğini iddia etmediğini, sadece modern romanın ortaya çıkışında yardım ettiğini söyler. Şark hikâyesi ise böyle bir yardımcıdan mahrumdur:

> "*Yanlış anlaşılmasın, garp romanının Hıristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiğini iddia etmiyorum. Sadece Hıristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin*

---

harekete geçiyor olması. Meriç'in düşüncesindeki gergin uçların birbiriyle konuşmasını yasaklayan, bu yüzden de düşüncesinin olgunlaşarak değil, savrularak gelişmesine yol açan şey de budur. (...) Düşüncesindeki bu yarılma yüzünden Fransız aydınlanmacılarının şahsında akli düşünceyi, felsefeyi ve romanı alkışlamasına rağmen sıra bu ülkeye geldiğinde, bütün bunları bir maraz ya da düpedüz gevezelik sayacak, her şeyin doğrudan doğruya mukaddeslerin emrine verilmesini savunacaktır Meriç." [Gürbilek, Nurdan, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, 2008, s.94-95.]

[167] Tanpınar, bu terimi "*içe doğru çevrilmiş araştırıcı göz*" olarak tanımlıyor.

[168] *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.60.

bulunduğunu hatırlatıyorum. Bu terbiye garp fikir hayatının büyük zembereklerinden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir. Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini murakabe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. Tasavvuftaki ibadet ve riyazet ile kurtuluş, maddeye şâmil bir hâlden, tabir câizse bir neutralité'den kurtuluştur. Hıristiyanlıkta ise bir lekeden, menfî bir hâlden, bütün hayata şâmil bir lânet gibi günahtan kurtuluştur. Tenzihî akideye gelince, hayatı sadece ilâhî bir mevhibe gibi kabul eder."[169]

Şark hikâyesi sınırları belli bir vak'a anlayışında kalarak, onun ötesine geçip insana erişememiştir. Bu çerçeveyi kırmaya çalışan hikâyecilerimiz olmuşsa da, insanı şartlarıyla beraber almayı bilmedikleri için ferdin cahili idiler. Ferdi inkâr eden ve hayata göz yuman bir anlayış ise elbette, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez. Edebi geleneğimizdeki ferdin tasavvurunu bir hayal perdesindeki gölgenin macerası olarak gören Tanpınar, bunun da sadece bizi bir hikmete eriştirmek gayesiyle ehemmiyet kazanabileceğini belirtir.[170]

---

[169] A.g.e., s.61.

[170] s.61. Tanpınar, bu psikolojik tecessüs eksikliğine ve insana tecrübesine erişme hususlarına yeri geldiğinde çeşitli yazılarında değinmiştir. Anlaşılan o ki, edebiyatımızda modern anlamda roman ve hikâyenin gelişimi adına bu noktaları vurgulamak istemiştir. "*Türk Edebiyatında Cereyanlar"* isimli yazısında da bu minval üzere olan tespitleri dikkat çekicidir: *"Yeni Türk hikâye ve romanı, nev'in hususiyetlerinden gelen ufak tefek ayrılıklarla şiirin gelişmesini takip eder; filhakika o da hiç olmazsa başlangıçta Garplı ustaların örnekleriyle yerli hususiyetler arasında acele terkiplerin peşinde koşacak, gittikçe saflığını ve nizamını kazanan bir dilde ve politik imkânların müsaadesi nispetinde ele alabildiği meselelerde istikrarını ve şahsiyetini arayacaktır. Müslüman-Şark edebiyatlarının bir tarafı daima karakter peşindeydi. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyeleri gibi halk sanatlarımız, daha ziyade halk komedisi sahasında kalmak şartıyla az çok karakter sanatlarıydı. Eski tarihçilerimizin en parlak sayfalarını belki de güç bir şey değildi. Bütün güçlük hayatın kendisini yakalamak, o contrepoint'nı bulmaktı. Ayrıca ne dilde, ne de gelenekte psikolojik tecessüsün yeri olmadığı gibi, dilin kendisi de realitenin içinde koşan sanatların tecrübelerinden, hatta realite ile ciddi bir temastan gelen sarahatten ve rahatlıktan mahrumdu.*" [*Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.120-121] Müslüman-Şark edebiyatların en az tanıdığı sanat dediği tiyatro için de benzer tespitleri yapar: "*(...) edebiyatımızın an'anesinde introspection'un bulunmaması, insan psikolojisini ne din ve ne mistik tecrübenin, ne de eski edebiyatımızın derinleştirmemiş olması, bu tecrübeye ilk defa girmiş olan*

Batı'da ise bilindiği üzere modern romanın doğuşu daha eskilere, 17. yüzyıla kadar gider. Orta Çağda hayatın her anını, her eylemini düzenleyen din artık yükselmekte olan orta sınıfın, burjuvazinin taleplerini karşılamıyordu. 16. yüzyıldaki Reform ve Karşı-Reform hareketlerinin yapısı ve bunları oluşturan sebepler bir tarafa bırakılacak olursa, sonuç itibariyle din artık insanların rahatlıkla ruhlarını teslim edecekleri bir sığınak olmaktan çıkmıştı. Artık Tanrı'nın değil, insanın kendisinin merkez olduğu bir öğretiyi kurma yolunda Antikite düşüncesi ile beslenen bilimsel çabalar; Leonardo da Vinci, Kopernik, Kepler, Galileo gibi çoğu burjuva ailelerden gelme bilim adamlarının buluşlarıyla insanların ufuklarının alabildiğine genişlemesi; tabiatın sırlarının çözülmeye başlandığı inancının verdiği güven modern insanın bundan sonraki yolunu çizmektedir. Tabiata yönelişle, akla güvenle seküler dünya görüşünün temelleri kuvvetle atılır.[171]

16. yüzyılda bu görüşün temsilcisi olarak Fransa'da, Rebelais, *Gargantua* ve *Pantagruel* adlı fantastik eserleriyle romana yeni bir boyut getirir. Rebelais, eserinde, Orta Çağ sonunun, bu yeni dünya görüşüne ters düşen her inancını, her değerini sarsmak ister. Çağının geniş bir gözlemini veren eserinde her sınıftan kişiler bulunur. Birinci cildi 1605'te, ikincisi 1617'de yayımlanan Don Kişot ise, gerçek romanın kendisini, bireyin ortaya çıkışını haber verir. Artık roman eskiyen değerler ile yeni değerlerin arasında kalmış, tek başına kaderini yapmaya çalışan bireyin serüvenidir

---

muharrirlerin eserlerini -Namık Kemal'in Zavallı Çocuk'unda, hatta diğer eserlerinde olduğu gibi- baştan verimsiz yapar. (...) bu muharrirlerin hiçbiri, insanı bir başlangıç gibi alarak işe koyulmuyorlardı. İnsana dikkat etmemiş bir medeniyetten gelmiş olmanın bütün zaafları da bu eserlerde vardır." [*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* s.261] Ayrıca, Rus romanının -özellikle Dostoyevski'de- büyük vasıflarından biri olan bu iç gözlemin Ortodoks kiliselerindeki günah çıkartmadan geldiğini, dine ait bu ritüelin Batı hikâye ve tiyatrosunun psikolojik tarafına bir başlangıç olduğunu da ekler. [a.g.e., s.272.]

[171] Arslan, Nihayet, *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Phoenix Yayınevi, 2007, s.34.

ve bundan sonra açılımını hep bu yönde yapacaktır.[172] Romanın yolu Modern Çağ'ın tarihine koşut gibidir diyen Milan Kundera'ya göre, Avrupa roman serüveni Don Kişot'la başlar:

> "*Tanrı, kâinatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken Don Quijote evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya, ilahî yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı, tek ilahî gerçek, insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.*"[173]

Burjuvazinin yükselişi sonucunda gerçekleşen bilimsel devrimler insanın kendisine olan inancını pekiştirmiş, insanlık gururunun yüceltilmesine yol açmıştır. Bu da Tanrı'ya olan inancın sonu olmuştur. Bir Tanrı'ya duyulan ortak inanç bütün insanlığa aktarılarak parçalanmıştır. Artık insan tek başınadır. Bir bireydir ve her zamankinden daha çok kendisini ifade etmek ihtiyacı içindedir. Roman, bu "yeni insan"ın, kendi başına kalan insanın kendisini anlatma, kendisini seyretme ihtiyacından doğmuştur.[174] René Girard, öznenin [bireyin] bu durumunu aldatıcı bir vaade kapılması olarak yorumlayarak, Tanrı-insan konumlandırılışını şöyle izah eder:

> "*İki ya da üç yüzyıldır birbirini izleyen tüm Batı öğretilerinin ardında her zaman aynı ilke vardı: Tanrı ölmüştür, yerini insan almalıdır. Gurura kapılma eğilimi her zaman olmuştur, ancak modern zamanlarda bu eğilime karşı durmak imkânsızlaşır, çünkü eşi görülmedik bir örgütlülük ve*

[172] A.g.e., s.37.
[173] Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2012, s.18.
[174] Arslan, a.g.e., s.39.

çığırtkanlık edinmiştir. (...) Gururun sesi yükseldikçe varoluşun bilinci de buruklaşır, yalnızlık duygusu keskinleşir."[175]

Lucien Goldmann ise, romanı tüm edebî yapılar içinde, ekonomik yapılara, piyasa üretimi ve mübadele yapısına doğrudan bağlı bir yapı olarak görür. Karl Marx, ekonominin ortaya çıkışı ve gelişimi sonucu, toplumsal yaşamın yapısında yaşanan değişimleri inceleyerek, bu değişimleri, birey-hareketsiz nesne ikilisi üzerine oturtmuş ve birinciden ikinciye, gerçeklik, özerklik ve eylem katsayısının aktarımının altını çizmiştir. Bu ünlü Marksist teori "mal fetişizmi" ya da Lukacs'ın yazılarından itibaren Marksist edebiyat eleştirisinde kullanılan ifadesiyle "şeyleşme"dir.[176] Marx'ın analiz ettiği liberal toplum yapısında, şeyleşme, bireyler arası bütün değerleri, -nesnelerin sahip oldukları birer mülke dönüştürerek- içrek seviyeye indirgemektedir ve temel insanlık gerçekliği, bireyin, toplumla olan bütün bilinçli ve somut ilişkisini kesmesi olarak görmektedir. Goldmann, bireyin bu yarılmışlığını, batı romanında "problematik birey" ifadesiyle somutlaştırır:

"*Bu toplum yapısına denk düşebilecek dengeli bir yapı, sınırları biraz zorlarsak, nesnelerden, bitkilerden ve hayvanlardan oluşan bir evrenin (ve bu evrende, diğer insanlar -Cuma kişiliğinde ifade edildiği gibi- yalnızca para karşılığı çalışan insanlar olarak görünmektedir) karşısında izole olmuş olan Robinson Crusoe'nun dünyası olabilir. Yine de, Lukacs'ın çok daha gelişmiş bir analizinde ortaya koyduğu gibi, insan, aynı anda hem insan kalıp, hem de diğer insanlarla anlamlı ve somut temaslar kurmamazlık yapamaz. Liberal toplumdaki şeyleşme yapısına denk olan hümanist yaratı, aslında, batı edebiyatında, Don Kişot'ta, Stendhal ve Flaubert'de, Goethe'de (ve Girard'ın*

[175] Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 2007, s.62.
[176] Goldmann, Lucien, *Roman Sosyolojisi*, Çev. Ayberk Erkay, Birleşik Yayınevi, 2005, s.43.

belirttiği üzere, bazı değişikliklere uğrayarak, Proust'ta ve Rusya'da Dostoyevski'de) ifade edildiği şekliyle, problematik bireyin tarihidir."[177]

Walter Benjamin ise dikkatimizi başka bir yöne çevirir. "Hikâye Anlatıcısı" isimli yazısında[178] modern çağın başında romanın doğuşunu, hikâye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi olarak[179] gören Benjamin, hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak olarak ağızdan ağıza aktarılan deneyimi işaret ederken, romanın tecrit hali ile yakından alakalı oluşuna dikkat çeker:

"*Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi hale getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendisini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir. Roman yazmak, insan hayatını tasvir ederken benzersiz olanı uç noktalara vardırmaktır. Roman, hayatın bütün doluluğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını ortaya serer. Türün ilk büyük eseri Don Quijote bize daha o zamandan, insanların en soylularından birinin -Don Quijote'nin- ruhsal zenginlik, cesaret ve yardımseverliğinin akıldan tümüyle yoksun olduğunu, bilgeliğin kırıntısını bile taşımadığını gösterir. Yüzyıllar boyunca, romanı yol gösterici kılabilmek için çeşitli denemeler yapılmışsa da (...) bunlar hep roman türünün kendisinde bir değişiklikle sonuçlanmıştır.*"[180]

Buraya kadar ele alınan görüşler ekseninde bakılacak olursa kimi Batılı kuramcı ve düşünürlerin modern anlatı formu olarak romanın ortaya çıkışını bireyin ortaya çıkışına ve serüvenine bağlarken, kimisi burjuva sınıfının ortaya çıkışı ve

[177] Goldmann, a.g.e., s.47.
[178] "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk* içinde, s.77-100.
[179] Bu görüş Peter Brooks tarafından "tamamen nostaljik ve romantik, hatta ütopik ve gizemli bile diyebileceğimiz bir görüş" olarak eleştirilmesine karşın, Benjamin, tıpkı Platon gibi sözlü yerine yazılı iletişime öncelik vermemizin olumlu bir gelişme olmadığı kanısındadır. Zira bu öncelik insan topluluğunun dokusunun zayıflatılmasını temsil eder. Benjamin'e göre hikâye anlatma doğuştan ve fazlasıyla toplumsal bir durumdur. [Randall, William L., *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.144.]
[180] "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk* içinde, s.81.

kapitalizmin gelişimini esas almış, bir başkası da anlatıma dayalı sözlü edebiyatın - Benjamin'in hikâye anlatıcılığı eksenindeki bakışı gibi- etkisini yitirişine göndermede bulunmuştur. Kuşkusuz bu görüşler ucundan yahut kıyısından modern anlatı gelişiminin bir yönüne ışık tutacak yorumlar barındırır. Türk edebiyatından verdiğimiz isimler de Türk toplumunun yapısından ve edebî geleneğinden hareketle hüküm bildirmişler; Tanpınar, ferdin yokluğundan ve iç gözlem eksikliğinden yana tavrını koyarken, C. Meriç, burjuvamızın olmayışına ve mahremiyet ifşasına olanak tanıdığı için romanımızın Batılı emsalleri yetkinliğinde gelişmediği ve kabul görmediği iddiasındadır.

Bu noktada gözden uzak tutulmaması gereken ise, romanın tarihsel gelişim süreci içinde, Batı'nın kendine özgü koşullarının yarattığı bir içeriğin biçimi olmasıdır. Bireyin kişisel çabalar sonucunda kendisinin ve evrenin bilincine varma, kendini idrak etme süreci, Batı toplumunun dinsel temeli, üretim ve devlet düzeni ile yakından ilgiliyken, Türk toplumunda bireyleşmenin olmayışı da onun devlet yapısı, üretim ilişkileri ve inançları ve dünya görüşünü belirleyen bilgisinin temelleriyle ilgilidir.[181] Bu temel savı hatırımızdan çıkarmadan Türk edebiyatındaki geleneksel tahkiye metinleriyle modern anlatı arasındaki ilişkiye göz atabiliriz.

[181] Arslan, *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, s.42.

2.2.1. Destan - Modern Anlatı İlişkisi

Romanın geleneksel anlatıyla ilişkilendirilmesi ile ilgili görüşlere göz atıldığında üzerinde an çok durulan türün destan olduğu görülüyor. Öyle ki bu etkileşimi vurgulamak adına romanın mensur bir destan olduğu gibi yüzeysel yorumlar dahi yapılmıştır. Bu görüş pek kabul görmemiştir. Gerekçe olarak da tek başına dış şekil yapısının hiçbir zaman içerik farkını yönlendiremeyeceği, fark ve benzerlikler vurgulanacaksa iki türün iç-yapısından elde edilebileceği öne sürülmüştür. Destanda dış şekil yapısının az çok tesadüfî bir şey olduğunu dile getiren Boratav, destanda nazım şeklini zorunlu hissetmeye alışmış bulunduğumuzu; an'anenin de bu alışkanlığa zemin oluşturduğunu söyler.[182] Destanda nazım şeklinin zaruri olduğu fikrinin savunucuları, nesir sayesinde edebî esere, tasvir ve diyalog için daha elverişli bir hareket kabiliyetinin gelmiş olduğu olgusunu göz ardı etmektedirler. 15. asırdaki nesre geçiş, şekil zihniyetinin bozulması olarak görülse de, esas bu devirdeki realizme eğilimin gerçekleşmesi, nesir sayesinde dünyayı realist bir gözle aksettirme gücünün temin edilişi olgusu gözden kaçırılmaktadır.[183]

Boratav, yazısının devamında Homeros'un *İlyada*'sından hareketle destanın mahiyeti hakkında birtakım belirlemelerde bulunur. *İlyada*'da, mitolojik madde ile şekillendirilmiş, hayatın olgularını hesaba katmayan, bir insanın kişisel

---

[182] Boratav, Pertev Naili, "Roman ve Destan", *Folklor ve Edebiyat II* içinde, Recep Ulusoğlu Basımevi, 1945, s.17.

[183] Boratav, a.g.m., s.18. Lukacs da epik ve roman bahsinde türü tanımlayan tek ve kesin ölçütün, yapıtın nazım mı yoksa nesir biçiminde mi yazıldığı sorusuyla tanımlamanın yüzeysel olacağı kanaatindedir. Bununla birlikte nazmın 'epik'teki işlevini sağaltıcı bulduğunu belirtmeyi ihmal etmez: "*(...) Epik nazım da uzaklıklar yaratır, ama epiğin alanında (ki hayatın alanıdır) uzaklık mutluluk ve hafiflik anlamına gelir; insanları ve nesneleri yere mıhlayan bağların gevşemesi demektir bu, hayatın zorunlu bir parçası olan ve ancak birbirinden kopuk, nadir mutlu anlarda dağılıp giden ağırlığın, yavanlığın ortadan kalkması. Epik nazımın yaratılmış uzaklıkları, böyle nadir anları hayatın asıl düzeyi haline getirir. Dolayısıyla burada, nazmın doğrudan sonuçları (değersizliğe son verme ve öze yaklaşma), tam da aynı olduğu için, yarattığı etki terstir. Tıpkı hafifliğin trajedide değersiz olması gibi, ağırlık da hayatın alanında -epikte- değersizdir.*" [Lukács, Georg, *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2007, s.64-65.]

mukadderatıyla hiçbir zaman sınırlanmayan ve bundan dolayı da muayyen bir başlangıcı ve sonu olmayan bir dünya tablosu yaratılmıştır. Bu dünya tasvirinin amacı bizzat kendisi olduğundan, eserde hâkim fikri aramak boş bir çabadır. Zaten eserin kahramanı da bir fikri temsil etmez. Akhilleus bir kahramandır, hatta eserin esas kişilerinden biridir fakat Homeros'un eserinin merkezi değildir. Eserde ayrı ayrı her kahramanın çehresi birçok insanlar içinde görülmektedir böylece kitlenin tasviri meselesi zaruri bir hâl almaktadır. Bundan dolayı her fert mükemmel insanlığın ideal tipinin bir temsilcisi olur, gerçekliğin üstüne yükselir.[184]

Bu bütünlüklü fikir yapısı ortadan kalktığında ise destanın trajediye intikali gerçekleşmiştir. Dante *İlahi Komedya*'sını bu dönemde ortaya koymuştur. Fakat burada artık bizatihi kendisi gaye olarak tasvir edilen mükemmel bir dünya tablosu yoktur. Estetik neşenin yerini metafizik endişe almıştır. Hayat-ideal tezadı şairi hayrete düşürmüş, heyecanını gizleyememiş, kendini ideal âlemden ayıran büyük mesafe hissi onu ezmiştir. Bu da realitenin tablosunu çizmekten vazgeçerek, öz benliği ile görünmesini yol açmıştır. Böylece bireysellik asrı, psikolojik tahliller devri başladığı anda, destanın afâkiliği [dışa dönüklüğü] romanın enfüsiliğine [içe dönüklüğüne] yaklaşır. Roman da bu sırada, hayat kuvvetiyle dolu, kendi başına bir tür olarak destandan ayrılır.[185]

Roman insanın yazgısını, ufkuyla birlikte ve gerçeklikten almak suretiyle yakalarken; destan için ise gerçekliğin hudutları yoktur. Dünya tasvirinde bütünlüğün ifadesi için büyük vakalar gereklidir. Onun için destan kendisine romandan başka malzeme seçmek mecburiyetindedir. Bu bağlamda en uygun malzeme mit ve tarihtir.

[184] Boratav, a.g.m., s.19.
[185] A.g.m., s.21.

Kahramanlar ve krallar dünya hadiselerinin temsilcileridirler. Romana karşılık destan aristokratik vasıflar taşıyan mevzular seçmek zorundadır. Zira sadece sosyal bakımdan sivrilmiş şöhretler küçük burjuva realitesinden sıyrılabilirler. Ancak bunlar dünyanın bütünlüğü içinde maceralar yaşayabilirler. Destancı, olguların hakikate uyup uymadığını aramaz; psikolojik kayıtlara da bağlı değildir. Destancı motifleştirmek hakkına sahiptir.[186] Boratav bu görüşlerinden sonra romanın ne zaman ve nerede destandan ayrılıp meydana çıktığı sorusuna toparlayıcı bir cevap verir:

"*Bunun cevabı "manzum destan yerine mensur romanın başladığı yerde ve tarihte" değil, belki "bir bütün, bir vahdet halinde dünya tablosu çizmek cehdinin bittiği, böyle bir tasvire artık erişilemediği yerde ve tarihte" şeklinde olacaktır. Roman, muharririn eserini şeniyetin [gerçekliğin] hudutları içine kapadığı, ayrı ayrı insan mukadderatında trajik dünya meselesini gördüğü ve bu meseleden idealle hayatın tezadını da tebarüz ettirmeğe çalışarak, vahdetli bir fikir çıkardığı yerde başlar. Böylece yeni sanatkâr naiv destanın batan dünyasına mukabil, insan hayatının "duyulmamış, fevkâlade vakalarını" tasvir eden, veyahut, tıpkı sentimental destan şairinin semaya giden ve üzerinde Beatrice'nin yolcuyu selâmladığı yolu göstermesi gibi, tek insanın ideale erişmek için sarfettiği cehit içindeki hayatının seyrini, şairin, gönülden iştirakiyle hararetlenerek sahneye koyan bir eser yaratır. İşte bu alâmetler belirdiği zamandır ki romanın başladığına dair ilk izler de yakalanmış olur.*"[187]

Georg Lukács da epiğin (destanın) bütünlüklü yapısına işaret eder. Lukács'a göre modern çağın başat edebî türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer. Modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiştir. Bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır yani hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Hayatla

[186] s.23.
[187] s.24.

öz arasındaki ilişki düşüncesi, bu uyumun bozulma olasılığını da içerir ve zaten "öz" kavramı da uyumun çoktan bozulduğu ve "asıl anlamın" somut gerçekliğin ötesinde aranır olduğu -epiğin yerini felsefenin aldığı- bir dönemin ürünüdür. Buradan hareketle denebilir ki; roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir.[188]

Epikle modern roman arasındaki geçiş sürecine de değinen Lukács, bu geçişin diyalektiğini (parçalanmış deneyimle bütünlük ihtiyacı arasındaki gerilimin belirlediği bir diyalektik) aydınlatan bir biçimsel oluşum olarak "trajedi"yi görür. Roman trajedide gerçekleşen "olması gereken"in "olan"dan kopuşunu reddederek epik anlatının ideal ile gerçek arasında sağladığı uzlaşmayı modern çağın koşullarında bir kez daha gerçekleştirmeye yönelir. Ama romanın yöneldiği bütünlükle epik bütünlük arasında radikal bir fark vardır: Epik zaten var olan (var olduğu kabul edilen) bir bütünlüğü dile getirmekle yetinirken, roman çoktan yitirilmiş bir bütünlüğü zorlu bir çabayla geri alma niyetinin ifadesidir.[189] Destan kahramanı ile roman kahramanı arasındaki farka da işaret eden Lukács'a göre, destan

---

[188] Koçak, Orhan, "Sunuş", *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2007, s.11. Walter Benjamin de "bütünlük" kavramına "bellek" üzerinden değinir. Destanın kuşatıcı, parçalanmamış hafızasının romanda kendini çok farklı biçimde gösterdiğine işaret eder. Bunu da *hatıra, hafıza* ve *hatırlama* sözcükleri dolayımında somutlaştırır: "*Hatıra(Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur. Geniş anlamıyla destan sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan öğesidir ve bu sanatın özel türlerini kuşatır. Bunların başında hikâye anlatıcılığı gelir. Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan öğesi, destansı hafızası (Gedächtnis) budur. Ama bunun karşısında, yine dar anlamıyla Esin Perisi'nden kaynaklanan bir başka ilke düşünülmelidir. Bu ilke, ilk biçimiyle romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan yanı olarak, hikâyenin aynı yerden kaynaklanan öğesinden ayrışmamış biçimde destanda saklıdır. Belki bu bazen destanlarda sezilebilir, özellikle Homeros'un destanlarındaki kutlama bölümlerinde, destanın hemen başında Esin Perisi'ne yakarış anlarında. İşte bu pasajlarda kendini duyuran, hikâye anlatıcısının kısa ömürlü hafızasından farklı olarak, romancının ebedileştiren hafızasıdır. İlki, birçok dağınık olaya adanmıştır; ikincisi ise tek bir kahramana, tek bir serüvene, tek bir çarpışmaya. Başka bir deyişle, romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan hatırlaması (Eingedenken) bunun hikâyedeki karşılığına, yani anımsamalara yer açar; destanın parçalanmasıyla birlikte, bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yok olmuştur.*" [Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s.90.]

[189] Koçak, a.g.m., s.12.

kahramanı, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine de bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa roman kahramanı her zaman bireysel ve yalnız bir özelliktir. Lukács roman kahramanını "sorunsal birey" olarak niteler, çünkü her zaman onu çevreleyen nesnel dünyaya (doğaya ve modern çağda bir "ikinci doğa" oluşturan topluma) karşı konumlanmıştır. [190]

Öcal Oğuz, destanların oluşması ve günümüze gelebilmesi için, çeşitli safhalardan geçmesi gerektiğini söyleyerek, bu safha ve şartları beş ana başlık etrafında toplar:

- Birinci olarak, destanı yaratan topluluğun "destan devri" diye adlandırabileceğimiz bir dönemde yaşaması gerekir. Bu dönem mitoloji unsurlarının toplum hayatında etkisini kuvvetle sürdürdüğü, bozkır kültürünün ortaya çıkardığı "Alp tipi"nin toplum hayatını yönlendirdiği bir dönemdir. Mitolojiden beslenen olağanüstülükler, toplum hayatında eski yerini yitirdikçe, kahramanlığın yerini, yerleşik toplumun değer yargılarına dayalı motifler aldıkça, "destan devri" yavaşlamakta ve yerini "hikâye devri" olarak adlandırabileceğimiz bir devir almaktadır.
- İkinci olarak, destanı yaratan topluluğun "sözlü gelenek"e sahip olması gerekmektedir. Kültür unsurlarının, edebî verimlerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı güçlü bir sözlü gelenek ortamının bulunması, destanın gelişimini sürdürmesini sağlayacaktır.

[190] A.g.m., s.14. Lukács, epikte bireyin olmayışını şöyle temellendirir: "*Kesin konuşmak gerekirse, epik kahraman asla bir birey değildir. Geleneksel bir düşünceye göre, epiğin izleğini kişisel bir yazgı değil topluluğun yazgısı oluşturur. Doğrudur bu düşünce, çünkü tamamlanmışlık, epik evreni belirleyen değer sisteminin tamamlanmışlığı, herhangi bir parçasının kendi içine kapanıp kendine bağımlı hale gelmesine ve böylece kendini bir içsellik olarak bulabilmesine -yani, bir kişilik olabilmesine- izin vermeyecek ölçüde organik bir bütün oluşturur.*" [Lukács, *Roman Kuramı*, s.74.]

- Üçüncü olarak, destanın teşekkülüne ilham veren bir çekirdek "vak'a"nın olması gerekmektedir. Toplumu derinden etkileyen veya kurgulandıktan sonra toplumda büyük ilgi uyandıran bu vak'a, sözlü gelenek ortamında yayılıp zenginleşmelidir.
- Dördüncü olarak, bu vak'a bir ozan tarafından edebî bir metin haline getirilmelidir. Bu metin ozandan ozana, kuşaktan kuşağa geçerek, sözlü gelenek ortamında yaşatılmalıdır.
- Beşinci olarak, toplum, "destan devri" diye adlandırdığımız zaman dilimini tamamlamadan sözlü gelenekte yaşayan bu metin "tespit" edilmelidir.[191]

Türk edebiyatında anlatım geleneğine bağlı edebi türlerde bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete, eski göçebe Türk dinlerinden İslamiyet'e geçişe paralel olarak, mitolojiden destana, destandan kahramanlık hikâyesine, kahramanlık hikâyesinden konusu sevda ve din olan hikâyelere uzanan bir çizgiden söz etmek mümkündür. Bu bağlamda, *Oğuz Kağan Destanı*'nın İslâmlık öncesi Uygur metninin mitolojik unsurları daha fazla barındırdığını, İslamî dönem metninin ise, hikâyeleşme sürecinin izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Oğuz Kağan Destanı'nın da içinde bulunduğu büyük bir Oğuzname'nin parçası olarak kabul edilen *Dede Korkut* metinlerinde bu sürecin biraz daha hızlanmış olduğu görülmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde, Dede Korkut metinleri "Bey Böyrek ve

[191] Oğuz, M. Öcal, "Destandan Hikâyeye, Bozkır Medeniyetinden Yerleşik Medeniyete Geçiş Açısından Manas", *Türk Halkbiliminde Yöntem Sorunları*, Akçağ Yayınları, 2000, s.51-52.

Akkavak Kızı Hikâyesi"ne veya "Tepegöz" ve "Deli Dumrul" masallarına dönüşmüştür.[192]

Oğuz, 'hikâye'yi -çalışmamızda ele aldığımız anlamıyla modern anlatıyı- bireyi ve bireysel acı/mutluluğu ön plâna çıkarması ile destanı ise toplumların yüksek ideallerinin mitoloji ile beslenmiş metinleri olarak nitelendiriyor.[193] Geleneksel tahkiye metinlerinin modern anlatıya dönüşümünü toplumun geçirdiği evreler düzeyinde (İslamiyet'e, yerleşik hayata ve örgün eğitime geçiş gibi) ele alan Oğuz, yazısında bunu Manas Destanı merkezinde inceleyerek hikâyeleşme sürecini gösteren örnekler sunmuştur. Manas'taki tipler hakkında; "*bozkır hayatının biçimlendirdiği sert mizaçlı, doğru sözlü, mert tavırlı insan tiplerinin yanında, Manas Destanı'nda yerleşik hayatın, özellikle saray çevresinin girift, iki yüzlü ve entrikalarla dolu hayatının doğurduğu insan tipleri karşımıza çıkmaktadır.*"[194] yorumunu yapar. Yerleşik hayatın edebî metni olan hikâyede zamanın çok ağır işlediğini, destanda da Manas'ın ölümü ve dirilmesine kadar geçen sürenin de, destanın durgun zamanlarından birini meydana getirdiğine işaret eder. Ayrıca mekân bağlamında 'saray' bozkır hayatına yabancı olmasına rağmen hikâyeleşme sürecindeki Manas Destanı'nda sarayın sık sık karşımıza çıkmakta olduğunu belirtir.

---

[192] Oğuz, a.g.m., s.53. Boratav da bir yazısında Dede Korkut'ta roman-hikâye mevzularına dair bazı unsurların belirdiğine dikkat çekenler arasındadır: "*Meselâ Bamsı Beyrek hikâyesi, en az epik vasfı taşıyan parçadır ve bunun içindir ki, Dede Korkut kitabındaki hikâyelerden yalnız bu, Anadolu halk hikâyeleri ve masalları içinde Bey Böyrek adıyla hâlâ geniş mikyasta yer alıyor. Filhakika Beyrek hikâyesinin Dede Korkut kitabındaki diğer hikâyelere nisbeti, Odise'nin İlyada'ya nisbeti gibidir. Burada göçebe Oğuz kavimlerinin komşu kavimlerle mücadelesinden çok, bir aşk sergüzeşti anlatılıyor. Daha sonraki halk hikâyelerinde gördüğümüz umumi temlere burada da rastlıyoruz: Sevgilisini elde etmek isteyen Beyrek'in önüne, kızın kardeşinin (Deli Karçar'ın) dikilmesi, Beyrek kâfir illerinde zindanda iken, onun öldüğüne herkesi inandırmak suretiyle nişanlısını elde etmek ve binnetice mevkiine çıkmak için, sahtekâr "Yalancı oğlu Yalıncık"ın entrikalar çevirmesi, ilh… gibi; bunlar bir epopeden çok, mevzuunu cemiyet içindeki rekabetlerden, mücadeleden, zıt temayüllerden alan romana yakışan temlerdir.*" [Boratav, Pertev Naili, "Destan, Roman ve Cemiyet", *Folklor ve Edebiyat II* içinde, Recep Ulusoğlu Basımevi, 1945, s.26.]

[193] s.54.

[194] s.56.

Romanı, belli bir içtimai seviyenin doğurduğu bir tür olarak gören Boratav da toplumun geçirdiği dönüşüme bağlı olarak, romanın Türk edebiyatında başlangıç devrinin her ne kadar Tanzimat dönemi, ilk romancıların da Ahmet Midhat ve Namık Kemal olarak gösterilmesine karşılık -ki Avrupa taklidi roman mevzubahis ise bu hükmün doğruluğunu da kabul ederek- halkın *Hüseyin Fellâh* veya *Cezmi*'yi okumadan önce onların yerini tutan bir şeyler okuduğunu, dinlediğini ifade eder. Okuma yazma bilenlerin çok az bulunduğu, matbaanın taammüm etmediği zamanlarda ve yerlerde, tıpkı destancıların yaptığı gibi, hikâyeleri muayyen bir ananeye göre anlatan sanatkârlar işte bu devir roman edebiyatının temsilcileridir.[195] Yazısının kimi yerlerinde temler üzerinden destan-roman ilişkisine değinen Boratav, görüldüğü üzere burada destan ve roman ilişkisini halkın okuma ve dinleme diğer bir deyişle anlatı ihtiyacının karşılanması olarak ele almıştır. Yazısının sonunda yazar, destan-roman mukayesesinden elde ettiği sonuçları sadece temlerin değil, devir ve cemiyetin değişimini de vurgulayarak sıralar:

1. Destan da, roman da zaman ve içtimaî muhite bağlı edebî nevilerdir. Destan cemiyetin kendi dışındaki cemiyetlerle mücadelesi devrinin mahsulüdür. Destan kahramanları, bu mücadeleyi en iyi temsil eden şahsiyetler, reisler, büyük işler başaran kahramanlardır. Şiir lisanı bu nev'in hâkim ifade vasıtasıdır.
2. Cemiyetin dâhilinde, zümreler arasındaki tezatlar şiddetlendiği, farklı seviyeler, birbirine aykırı temayüller belirdiği zaman, meydana gelen yeni edebî türün mevzusu gibi ifade şeklinde de değişiklikler olur. Bu devirde destan fonksiyonunu romana devreder. Romanda sanatkârın, mücadele

[195] Boratav, "Destan, Roman ve Cemiyet", s.27.

halinde olan temayülden birini temsil ettiği, bir ideale erişmek arzusu içinde kıvrandığı görülür. Kaba, haşin realitenin açıklıkla ifadesine daha uygun olan nesir bu türde hâkimdir.

3. Destanın romana intikali birdenbire olmaz. Ortaçağ menkıbevi edebiyatı ve halk hikâyeleri bu geçiş evresinin epope ile roman arasındaki merhalesini teşkil eden eserlerdir. Bundan dolayı bu geçiş evresi türlerde, nazımla nesir yan yana yaşamaktadır.[196]

Mehmet Kaplan da Türk edebiyatındaki destandan modern anlatıya evrilme sürecini "tip"ler üzerinden değerlendirir. Eski kültürün yarattığı "ideal tipler"den "gerçek şahsiyet tasvirleri"ne olan geçişi, Türk toplumunun geçirmiş olduğu kültür ve medeniyet değişimine bağlar.[197] Kaplan, Türklerin İslamlaşmadan önceki tarihî veya efsanevî kahramanlarının maceralarını anlatan diye nitelediği destanlardaki akıncı Türk toplumunun ideal insanı olarak "alp tipi"ni[198] ele alır. *Oğuz Kağan Destanı'ndaki* Oğuz Han dünyayı fethe çıkan bir cihangirdir. Akıncı olduğu kadar usta bir avcıdır. Aynı zamanda bir devlet kurucusudur. Akıncı-göçebe Türk toplumunu çok canlı bir şekilde tasvir eden *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin kahramanları da "alp tipi"ne ait özellikleri taşırlar. Onlar da avcı ve akıncıdırlar, şahsiyetlerine yiğitlik ve kahramanlık duyguları hâkimdir.[199]

Türkler Müslüman olduktan sonra ise "alp tipi" İslâmiyet uğruna savaşan "gazi tipi" haline dönüşmüştür. Anadolu'yu fetheden ve Selçuklu, Osmanlı devletlerini kuran şahsiyetler eski Türk kahramanlığını İslâmiyetle birleştirmiş olan

[196] A.g.m., s.31-32.
[197] Kaplan, Mehmet, "Destan, Mesnevi, Roman", *Hisar*, 1975, S.139, s.6.
[198] Kaplan bu yazısında kısaca değindiği "tipler"i ayrıntılı bir şekilde "Tip Tahlilleri" isimli eserinde ele almıştır. [Kaplan, Mehmet, *Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 2007.]
[199] Kaplan, "Destan, Mesnevi, Roman", s.3.

"gazi"lerdir. Gazavatnameler bu tarihî ve efsanevî gazilerin hayat maceralarını anlatırlar.[200]

III. Ahmet devrinden sonra Türk toplumunda etkisini hissettirmeye başlayan Batılı tesirler ise zamanla birikerek yeni bir yaşayış ve duyuş tarzı meydana getirmiştir. Tanzimat'tan önce çok çeşitli sahalara yayılmış olan bu tesir 1850 yılından sonra edebiyat sahasında da kendini göstermiştir. Önce tiyatroda örnekleri görünen yeni insan tipi 1870'ten sonra romanlarda da tasvir edilmeye başlanmıştır. Bu "yeni insan tipi"nin ilk örnekleri Babıâli kalem efendisidir.[201] Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*'ı, Namık Kemal'in *İntibah*'ı, Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'si bu "yeni insan tipi"nin örneklerini vermişlerdir. Batılı romanlar Türk yazarlarına her şeyden önce "gerçeğe uygunluk" fikrini aşılar. Batı edebiyatının gerçekçi ve tenkitçi anlayışını kendilerine örnek alan Türk yazarları da eserlerinde "ideal tipler"den çok gerçekte yaşayan insanları tasvir etmeye çalışırlar ve tenkit ederler.[202]

Sosyal hayatta eski ideal kıymetlerin çöküşü ile Batı kültüründen gelen tesirler edebiyatta gerçek hayatı tasvir ve tenkit gayesini güden tiyatro ve romanın doğuşu ve gelişmesi, aynı tarihî akış içinde yer alır. Bundan dolayı modern anlatının son çağ Türk edebiyatında destan veya mesnevinin yerini alması sadece taklit ile açıklanamaz. Geleneksel tahkiye metinleri artık toplumu ikna etme, oyalama ve

---

[200] A.g.m., s.3. Kaplan bu iki tipin yanısıra Türkler İslamlaştıktan sonra bu dönem edebi metinlerinde iki yeni tipin daha görüldüğünü söyler: "*Kendini Tanrı'ya adayan "veli tipi" ile mesnevî ve halk hikâyelerinin kahramanı "âşık tipi"*." [a.g.m., s.4.]

[201] Kaplan'ın "yeni insan tipi" dediği bu tipi Berna Moran Felâtun Bey ile Rakım Efendi romanındaki Felatun Bey ile somutlaştırdığı "alafranga züppe tipi" ile karşılar. Bu tip; "*Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan züppe tipi*"dir. [Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1- Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, 2010, s.48.]

[202] Kaplan, "Destan, Mesnevi, Roman", s.5.

eğlendirme işlevini yerine kaybetmeye başladıklarından gerçekliği esas alan roman ve hikâyeler kaleme alınmaya başlamıştır. Kaplan, ayrıca bu değişimin üslupta da kendini belli ettiğini dile getirir:

"*Oğuz Kağan destanı ile Dede Korkut hikâyelerinin üslubu sade ve tabiîdir. Bunlarda genellikle harekete önem verilir. Tasvir ve tahlil hemen hemen yoktur. Kısa fiil cümleleri birbirini takip eder. Mesnevilerde hareket duygu ve hayaller içinde boğulur. Üslup son derece süslüdür. Eski Türk destanlarının kahramanları gerçek dünya içinde yaşadıkları halde mesnevi kahramanları bir hayal ve rüya alemi içinde yaşarlar. İdeal tipleri değil de günlük hayat içinde yaşayan çağdaş insanı tasvir eden romanların üslubu, dış ve iç âlemi en küçük ayrıntılarına kadar tasvir etme gayesini güder. (...) Roman hikâye nev'inin en çok gelişmiş şeklidir. Harekete verdiği yer ile o eski çağ destanlarına; duygu, rüya ve hülya unsurlarıyle mesnevilere; gözlem, tahlil ve tenkitçi yönleriyle de ilme yaklaşır.*"[203]

Destanla modern anlatı arasındaki bir diğer farklılık da hikâyenin kurucu unsurlarından olan "çatışma"nın[204] bireysel ve toplumsal olarak tezahürüdür. Destanlarda kişi, fert olarak kendisiyle, mensubu olduğu millet de yine kendi içinde uyumlu, sorunsuz, tam bir birlik ve bütünlük içindedir. Kahramanın bağlı olduğu millet, çelişkileri, çatışmaları, tezatları, kusurları, hataları olmayan; olumlu değerlerle donanmış, yüceltilmiş ve kutsanmış ideal bir yapı olarak bir tarafta bulunur. Karşı tarafta da olumsuz değerlere sahip, kusurlu, suçlu, zararlı, yok edilmesi gereken kişi, topluluk, afet, bela, canavar gibi dış güçler vardır. Birbirinden bağımsız, ayrı ve karşı

---

[203] s.6.

[204] Randall'ın çatışmanın gerekliliğine ve önemine dair görüşleri dikkate değerdir: "*Bir hikâyenin içinde çatışma olmalıdır; ister karakterler içindeki çatışma, ister karakterler arasındaki çatışma, ister karakterlerle koşullar arasındaki çatışma, isterse aynı anda birçok türde çatışma. Gelişme bölümü, sürekli gerilim alanıdır; sınırlar ve olasılıklar, tehlikeler ve hayaller, engeller ve amaçlar, gerçek ve ideal arasındaki gerilim. Özellikle olay örgüsünün zorunluluklarıyla hikâyenin ana motoru olarak gördüğümüz, bölümden bölüme hikâyeyi sürükleyen karakterlerin varlığı arasındaki çatışma; itme ve çekmedir. Gerçekten de mücadele yoksa hikâye de yoktur; sorun yoksa masal da yoktur, bela yoksa heyecan da yoktur, çatışma yoksa serüven de yoktur.*" [Randall, William, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, s.125.]

karşıya bulunan bu güçlerin değişik şekillerde ortaya çıkan çarpışma ve çatışmaları destanın konusunu oluşturur. Romanda ise roman kişisi kendi içinde çelişkiler, çatışmalar yaşayabilir. Kişi, başkasıyla değil, kendisiyle savaşabilir. Ayrıca bir millet, kendi içinde bütünlüğünü koruyamayabilir. Bünyesindeki sosyal sorunlar, sınıf çatışmaları, iç sorunlar değişik düzeylerde gündeme gelebilir.[205] Görüldüğü üzere destanlardaki çatışmalar daha çok dışa dönük ve toplum ölçekli bir hâl arz ederken;[206] modern anlatı formları olan roman ve hikâyede birey odaklı kurgudan dolayı çatışmaların seyri, ruhsal boyutun sunuluş yöntemleri içe dönük olarak gerçekleşir.

2.2.2. Masal - Modern Anlatı İlişkisi

Masalı, "*nesirle söylenmiş, dinlik ve büyülük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyle hayâl ürünü, gerçekle ilgisiz, ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı*"[207] diye tanımlamak mümkündür. Genellikle yaratıcısı belli olmayan, bu hayal ürünü masal olaylarının anlatımı da konuşma diliyle gerçekleştirilir ve sözlü anlatı türünün doğallığını, rahatlığını yansıtır. Böyle olunca kimi edebî türlerde yer alan ve yazı dilinin kalıcılığıyla saptanabilen, uzun tabiat betimlemelerine ve ruh çözümlemelerine masalda pek rastlanmaz. Bu türden betimlemeler, birkaç sözle geçiştirilir.[208] Masal türü incelendiğinde, onun diğer sözlü

[205] Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.21.
[206] Kaplan'ın, Oğuz Kağan Destanı'ndaki Oğuz Han için yapmış olduğu tahlil bu bağlamda değerlendirilebilir: "*Bütün şahsiyetiyle "dışa dönük" bir tip olan Oğuz Kağan'ın hayatı sürekli bir "hareket"ten ibaret olduğu için, ne kendi üzerinde, ne de tabiat üzerinde düşünmüştür. Onun dinî dünyasında, içinde yaşadığı kozmik âlem ile hayvanlar önemli bir yer tutar.*" [Kaplan, Mehmet, "Oğuz Kağan Destanı", *Tip Tahlilleri* içinde, s.25.]
[207] Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Bilgesu Yayıncılık, 2013, s.85.
[208] Yavuz, Muhsine Helimoğlu, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Cumhuriyet Kitapları, 2009, s.27.

anlatıların tersine diller üstü, uluslar ötesi yani evrensel bir karakter taşıdığı görülür. "Bu karakteri sağlayan şey nedir?" sorusuna verilebilecek ilk cevap hayal gücüne dayanması olabilir. İkinci bir adım olarak da, masalın yazıyla ilişkisine göz atmak olacaktır. Bilindiği gibi, kimi masallar 'söz'den yazıya geçirilmiş, kimisi de yazıdan 'söz'e geçirilerek şifahî karakterine tekrar kavuşmuştur. Masalın yazıyla gelip giden, geçici, ele avuca sığmaz ilişki biçimi, onun gezgin yapısını beslemiştir. Masalın bu gezgin dünyası, milletlerce kendilerine göre yontulmuş ama masal esas yapısını korumayı başarmıştır.[209]

Masal, geleneksel anlatı türleri içerisinde hayal ürünü olduğunu anlatıcının en çok hatırlattığı türdür.[210] "Hayal ürünü" sözü sadece "olağanüstü şeyler" anlamında değerlendirilmemelidir. Bir kısım masallar olağanüstü olayları ve kişileri konu edinirken; bir kısım masallar da tamamıyla hayal ürünü, uydurma olmakla birlikte olağanüstü değillerdir. Gerek olağanüstü çeşidinde, gerekse gerçekçi çeşidinde, masal, anlattığı olayların gerçeğe uygunluk derecesi ne olursa olsun, onların hayal yaratması oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür. Masalı efsaneden, destandan, hikâyeden ayıran niteliklerin başında bu gelir. Anlatının kısa ve yoğun olması, bu hızlı, kısa ve yoğun anlatım ile bağlantılı olarak sözlü gelenekte masalın fiillerin -miş'li geçmiş zamanı ile şimdiki zamanla ya da geniş zamanla - -di'li geçmiş zaman

[209] Erem, Evren, "Masal Dedikleri", *Varlık*, 1991, S.1001, s.14.

[210] Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.46. Bachelard da, masal-hayal ortaklığını şu sözlerle ifade eder: "*Masal, akıl yürüten bir hayaldir. Olağanüstü hayalleri, birbirleriyle tutarlıymış gibi bir araya getirme eğilimimdedir. Dolayısıyla masal, ilk hayale dair bir inanışın tüm türetilmiş hayallere yayılmasını sağlar. Arada kurulan bağ o kadar kolay, akıl yürütme o kadar akıcıdır ki, kısa süre sonra masalının tohumunun nerede olduğunu bilemez oluruz.*" [Bachelard, Gaston, Mekânın Poetikası, İthaki Yayınları, 2013, s.201.] Tanpınar da masallardaki -Şark toplumunu kastederek- hayal dünyasının ve harikuladeliğin bir tür sığınak vazifesi gördüğü düşüncesindedir: "*Şüphesiz hayat eskilerin üzerine de tazyikini yapıyordu. Fakat bu tazyike karşı onlar ya dine yahut hulyaya kaçıyorlardı. Bu bütün Ortaçağ insanının vaziyetidir. Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır. Hayatın imkânlarını tükettiği her yerde harikulâdenin altın kapıları açılır.*" [*Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.62.]

kullanılmaz- anlatılması gibi dil ve üslup özellikleri de masalı diğer türlerden ayırır.[211]

Masallar her ne kadar muhayyile ürünü olsa bile gerçekliğin şartlarından bağımsız değildir. Pek çok masal, gerçekçi başlar, fantastik gelişir, idealistçe biter. Doğum, ölüm, evlenme, ayrılık gibi hayatın içinde yer alan unsurlar, masallarda da karşımıza çıkar. Fantastik, ters yüz edilmiş bir dünya olduğu halde bile gerçeklerle sıkı sıkıya bağlıdır. Ters yüz edilmiş bir dünya, ancak gerçek dünyanın bilinmesiyle anlaşılır. Masallardaki fizik ve fizikötesi dünya, görülen ve görülemeyen dünya diğer bir deyişle gerçekle gerçeküstü dünya birbirinden çok farklı değildir. Bunlar birbirinden ayrılmazlar. Masal dünyasındaki gerçeküstü varlıklarla karşılaşan kahraman, o varlıkları kendi dünyasına aitmiş gibi karşılar. Masal dünyasında gerçek varlıklar ve gerçeküstü varlıklar birbiriyle kaynaşır ve böylece tek boyutlu bir masal evreni oluşur.[212] Masaldaki gerçekliğin ters yüz edilmesi ve fizikötesi boyut böyleyken, modern anlatıda gerçeklik ve gerçeküstülük yeniden üretilerek form değiştirir. Adorno, romandaki metafizik boyutu güncel kılan şeyin kendi gerçek konusu olduğunu, bunun da bireyler ve topluluklar arasındaki yabancılaşma ekseninde ortaya çıktığı görüşündedir:

---

[211] Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s.85-86. "*Masalcı, olay zamanını kısaltmak isterse, -miş'li geçmiş zamanını kullanır (bu zamanın kullanılmasının temel özelliği, -belki de- masalın sözlü yapısını var eden 'aktarım' özelliğidir.) Ama geniş zamanı kullanırsa, olay zamanını konuşma zamanına eşitler.*" [Erem, a.g.m., s.16] Propp da bir masalın bütün içeriğinin kısa tümcelerle ifade edilebileceğini, bütün yüklemlerin de masalın yapısını ortaya koyacağını söyleyerek biçimbilimsel bir yaklaşım sergiler: "*Bir masalın bütün içeriği şu tür kısa cümlelerle dile getirilebilir: Ana baba ormana gider, çocuklarının dışarı çıkmasını yasaklar, ejderha genç kızı kaçırır, vb. Bütün yüklemler masalın yapısını yansıtır; bütün özneler, tümleçler ve söylemin öbür bölümleri [öbür sözcük türleri] de konuyu tanımlar. Bir başka deyişle, aynı oluşum biçimi değişik konuların temelinde yer alabilir. Bir ejderhanın bir prensesi kaçırması ya da bir şeytanın bir köylünün ya da bir papaz kızını kaçırması yapı açısından aynı şeydir. Ama bu durumlar değişik konular olarak görülebilir.*" [Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, 2011, s.117.]

[212] Önal, Mehmet Naci, "Masallardaki Engeller Üzerine Bir Araştırma", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları., 2006, s.185.

"*Eğer roman geleneksel mirasına sadık kalmak ve gerçeğin nasıl olduğunu anlatmak istiyorsa, dış görünüşü yeniden üreterek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçekçilikten vazgeçmek zorundadır. (...) Çok uzun zamandır, en azından on sekizinci yüzyıldan, Fielding'in Tom Jones'undan beri romanın asıl konusu, yaşayan insanlar ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma olmuştur. Bu süreçte, yabancılaşmanın kendisi de estetik bir araç haline gelir roman için. Çünkü insanlar, bireyler ve topluluklar birbirine ne kadar yabancı olursa, birbiri için o kadar da bilmecemsi haline gelir. Romanın asıl itkisini oluşturan, dışsal yaşamın bilmecesini çözme girişimi böylece öze ulaşma çabasına dönüşür; çünkü öz de toplumsal uzlaşımların (Konventionen) oluşturduğu gündelik yabancılaşma içinde yolunu şaşırarak bir çifte-yabancılaşma halinde görünüyordur şimdi. Modern romandaki antirealizm anını, yani romanın metafizik boyutunu güncel kılan şey, kendi gerçek konusudur - insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu toplum. Estetik aşkınlıkta yansıyan, dünyanın büyübozumudur.*"[213]

Masalın, destan ile roman arasındaki bir gelişim aşamasında yer aldığı, bir köprü vazifesi gördüğü söylenir.[214] Bununla birlikte masal muayyen bir süreçte sıkışıp kalmamış, varlığını sürdürmüş; diğer geleneksel tahkiye metinlerinin de olduğu gibi, modern anlatı metinleri olan romana, öyküye kaynaklık etmiştir. Bu ilişkiyi ele alan bir yazısında Gonca Gökalp, masal-roman etkileşimini beş başlıkta inceler. Bunlara kısaca değinmek gerekirse;

i) Tarihsel açıdan: Tarihsel açıdan bakıldığında, toplumların kurmaca bir gerçekliğin anlatısını oluşturma ve sürdürme gereksiniminden doğan ve gelişen ilk edebî türlerden biri olarak masalla karşılaşılır. Sözlü kültürden

[213] Adorno, Theodor W., "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu", *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2012, s.42.

[214] Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, İmge Kitabevi, 2011, s.341. Banarlı ise destanların Batı'da romana, Doğu'da masala evrildiği görüşündedir: "*İlk çağların, her yerde ve aynı ihtiyaçtan doğan destanlarını, Batı'nın roman ve Doğu'nun masal haline getirmesindeki tarihi ve coğrafî sebep, ezeli bir madde ve ruh ayrılığından başka bir şey değildir.*" [Banarlı, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi*, Milli Eğitim Basımevi, 1983, s.1212.]

yazılı kültüre geçiş aşamasında, masalların yazılı edebiyata kaynaklık ettikleri, matbaa aracılığıyla insanlara ulaşan ilk basılı eserler arasında masalların bulunduğu, bunun yanı sıra roman türünün ilk örneklerinin de tıpkı masallar gibi yüksek sesle okunmak üzere yazıldığı bilinmektedir.

ii) Toplumsal açıdan: Toplumsal açıdan bakıldığında romanlar ile masallar arasındaki en temel ortaklık, her ikisinin de bireylerin ve toplumların, *anlatma gereksinimleri*nden doğmuş olmalarıdır. Öte yandan, masalların ve romanların bir yanlarıyla daima (tarihsel değerlendirmenin doğal bir uzantısı ve parçası halinde) toplumun ortak bilinçaltının ürünü olarak değerlendirilebileceklerini de unutmamak gerekir.

iii) Gerçeklik açısından: Gerçeklik ve kurmacalık ilişkisi açısından düşünüldüğünde, her iki türün de yapay anlatı olma özelliği taşıdığı göz önünde tutulmalıdır.

iv) Yazar-eser-okur ilişkisi açısından: Yazar-eser-okur ilişkisi açısından bakıldığında, her anlatı metninde en az üç kişi bulunur: Eser kişisi, yazar ve okur! Bu özelliği masallara uyarladığımızda, masal kahramanı, masal anlatıcısı ve masal dinleyicisinden söz etmek gerekir. Anlatının temel üç kişisi arasında sürekli ve kopmaz bir ilişki vardır.

v) Yapısal açıdan: Yapısal açıdan anlatı metinlerine bakış, Propp'un masala yönelik çalışmaları ile başlamıştır. Propp'un masallar için geçerliliğini kanıtladığı ve ondan sonra gelen masal araştırmacılarının da sürekli olarak doğruladığı cinsten bir işlev sınırlamasına romanlarda gidilemezse de, belirli noktalarda kimi ortaklıklar bulmak mümkündür.[215]

İfade edilen bu ortaklıkların tümünün masal ve modern anlatı ilişkisi bağlamında bir karşılığı olduğu görülmektedir. Yalnız masalın yapısı gereği gerçeklik açısından kurulan bağlantının üzerinde durmakta fayda görüyorum. Gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında ilişkiye biçim verme açısından ele alınabilecek

[215] Ayrıntılı değerlendirme için bkz. Gökalp, G. Gonca, "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1997, S.1-2, s.119-129.

olan masal, şimdi ile keşfedilmemiş gelecek arasında konumlandırılabilir. Masal bu iki zaman ve bu zamanların oluşturduğu iki dünya arasında sıkışmış gibidir. Bununla birlikte masal dünyasının üçüncü bir bileşeni vardır: Masalcının dünyası.[216] Masalcı, masal dünyasına karışarak, anonimliğe kişisel bir müdahalede bulunur. Gelenek içinde akıp giden masallara "derleyici ve düzenleyiciler"in bu müdahalesi kişisellik içerir. Masalcı/anlatıcı gerçek dünyayı masal dünyasına kabul ederken dinleyici/okuyucu tarafından bir kez daha öne çıkarılır.[217]

Modern anlatıda da gerçek ve kurmaca arasındaki ilişki en önemli sorunsallardan biri olarak irdelenir. 'Geleneksel-gerçekçi' estetik, maddeci felsefe üzerinde boy atar; 'gerçek'i maddesel bir evrenle sınırlı görür; bu nedenle de metinlerde somut yaşamın birebir yansıtılmasından yana tavır alır. Gerçeği metaforik bir sis perdesinin arkasında göreceleştirmek istemez; metnin içerdiği ideolojiyi imgelerle/simgelerle/alegorilerle metafizik bir düzleme taşımaktan yana değildir. Romantizmin, 'gerçek'e yaklaşımı ise farklıdır. 'Gerçek' somut yaşamla, reel dünyayla sınırlı değildir romantik felsefede; duyguların, sezgilerin, bilinçaltının evrenini de içerir; giderek ölüm sonrasına uzanır ve Tanrı'nın şemsiyesi altında sonsuzlukla bütünleşir. Sınırları belli olmayan bu görece 'gerçek'i, masalsı, mitik, destansı bir dünya içinde, yoğun bir metaforik doku aracılığıyla anlatmayı dener sanatçı.[218]

20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist edebiyatta yazar 'gerçek'i, romantiklerle koşutluk gösteren biçimsel özellikler aracılığıyla kurmaca düzleme

[216] Benjamin, masalı insanlığın ilk hocası, masal anlatıcısını da ilk gerçek hikâye anlatıcısı olarak nitelendirir. ["Hikâye Anlatıcısı", s.94.]
[217] Erem, "Masal Dedikleri", s.15.
[218] Ecevit, Yıldız, "Gerçek-Kurmaca-Üstkurmaca", *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, 2013, s.47.

taşır. Bu bağlamda romantiklerle örtüştükleri pek söylenemez. Ruh ve madde arasındaki çelişkinin, metafizik düzlemde bireşime ulaştığı uyumlu bir evrende yer almaz modernistlerin 'gerçek'leri. Daha çok bir 'gerçek yitimi'yle karşı karşıyadır modernist sanatçı. Farklı gerçeklik anlayışlarına karşın yine de bir ortak paydada birleşir romantik ve modernist sanatçı: İkisi de soyut ve öznel bir dünyayı anlatmaktadır. Soyutu kurmaca düzleme taşımak ise, geleneksel-gerçekçi estetiğin tümüyle dışında bir yol izlemeye iter sanatçıyı. Gerçeğini ancak yeni, denenmemiş, avangardist ögeler aracılığıyla kendi kurgulayacak, anlam düzleminde dile getiremediği bu gerçeği 'biçim' düzleminde anlatmayı deneyecektir.[219]

20. yüzyılın ikinci yarısındaki estetik ise daha farklı bir eğilim gösterir. Artık edebiyat dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, 'kendini" anlatmak istemektedir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatmaktadır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışmaktadır. Metnin kişileri, etten kemikten çok, 'dil'den oluşmuşlardır; yaşadığımız dünyada değil de kitap sayfalarında var olmaktadırlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, 'sözcükten adam' anlamına gelen 'homo logos' der.[220]

---

[219] A.g.e., s.47.

[220] s.48. Todorov, bu bağlamda edebiyatın her ne kadar sonsuz sayıda gerçekliği dile getirme olanağı sunsa da, kendi başına hiçbir gerçekliği temsil etmeyeceği, temsil özelliğinin *kurmaca* ile ilgili olduğu görüşündedir: "*Edebiyat temsil etmekle yükümlü değildir - gündelik dilde bazı tümcelerin temsil etmeyi yüklenmeleri anlamında söylüyoruz bunu, çünkü edebiyat kendi dışında hiçbir şeye göndermez (sözcüğün kesin anlamıyla). Edebi bir metnin anlattığı olaylar edebi "olaylar"dır, tıpkı kişilerin yapıt içinde varolması gibi. Ama bundan ötürü edebiyat yapıtının hiçbir temsil özelliği bulunmamalıdır demek, gönderme'yi gönderenle, nesneleri gösterme yetisini nesnelerle karıştırmak demektir. Dahası, temsil özelliği edebiyatın bir parçasını ilgilendirir, kurmaca terimiyle gösterilegelen bölümünü ilgilendirir. (...) Kurmaca için kişi, eylem, ortam, çerçeve, vb. gibi metinsel olmayan bir gerçekliği de gösteren terimlerin kullanılması bir rastlantı değildir.*" [Todorov, Tzvetan, *Fantastik - Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, 2004, s.64.]

‘Gerçeklik’ ve ‘kurmaca’nın seyri modern anlatıda ana hatlarıyla böyledir. Tekrar masala dönülecek olursa, masal dünyası, kimi zaman ulusların kültürel özellikleri, kimi zaman da politik ortam dolayısıyla gerçek dünyaya yaklaşmış olsa da onun asıl dünyası kurmaca dünyadır.[221] Bu noktada tekerlemeleri ele alabiliriz. Tekerlemeler; “*Türk masalının sözlü geleneğinde önemli yeri olan ve anlatma teknik ve üslubunun başlıca unsurları arasında yer alan; ya masalın başında, ortasında, sonunda kullanılan oldukça kısa söz kalıplarıdır ya da anlatıcının hünerine göre oldukça uzatılabilen, asıl masaldan bağımsız- çokluk anlatıcının başından geçmiş gibi birinci şahısla söylenen- şaşırtıcı, acayip maceralardır.*”[222] Günlük hayatımızın ölçülerine sığmayan, olmayacak işleri olağan sayan bir masal dünyasına adım atacak dinleyiciyi gerçeküstü ve gerçekdışı havaya alıştırmak için bir giriş olan tekerlemeyle masalcı, daha baştan masalı tarif edecek, onun niteliğini, amacını belli edecektir. Tekerleme, asıl masalın metninde rastlanacak olanları çok geride bırakan şaşırtıcı hayal oyunlarıyla yalanın perdesi arkasından gerçeği görmeye bir davet gibidir. Masalcı; “*sineğe vurdum palanı, dinlettim mi sana bu koca yalanı*”, “*o yalan, bu yalan, fili yuttu bir yılan: bu da mı yalan?*”, *“... gerçeğe çevirelim bu düzdüğüm yalanı*”, “*hikâyedir bunun adı, söylemekle çıkar tadı*” gibi sözlerle yaptıklarının bir oyun olduğunu belli eder.[223] Olağanüstü olaylar ve ‘örtülü’ sözlerle örülü bu oyunda hünerini gösteren anlatıcı, söylediklerinin yalan, şaka olduğunu belirterek, onların altında yatan anlamları -asıl maksadı- sezinlemeyi dinleyicisine bırakır.[224]

[221] Erem, “Masal Dedikleri”, s.15.
[222] Boratav, *Az Gittik Uz Gittik*, s.344.
[223] Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, s.41.
[224] A.g.e., s.59.

Murat Gülsoy, masal başındaki tekerlemelerin[225] bu kurmaca yönüne işaret ederek modern anlatıda da kurmacanın işlevini ve konumunu Umberto Eco'nun "okur sözleşmesi/kurmaca anlaşması"[226] ile somutlaştırdığı kavrama atıfta bulunarak ele alır:

> "*Masalların başındaki bu girişler dinleyiciye şu mesajı verir: Ey dinleyici, birazdan dinleyeceğin hikâyede olağanüstü şeyler olacaktır, gündelik yaşamınızda algıladığınızdan farklı bir zaman ve mekân kullanımı ile karşılaşacaksınız, şaşırmayın. Bu, aslında, Umberto Eco'nun sözünü ettiği okur sözleşmesine denk gelmektedir. Eco, kurmaca okurunun görünmez ve yazılı olmayan bir anlaşmaya bağlı kalarak metni okumaya giriştiğini söyler. Kurmaca metnin gerçek olmadığının farkında olmamıza rağmen okuduklarımızı gerçekmiş gibi algılamak üzere kitabın başında bir anlaşmaya imza koyarız. İşte bu, masal girişlerindeki tekerlemenin dayattığı gerçeküstü anlatımı kabulümüzü anımsatan bir durumdur. Evet, masalın masal olduğunu biliriz, ama yine de güzel anlatılan bir masalı dinlerken heyecanlanır, duygulanır, zevk alırız. Modern kurmaca metinler de benzer bir etki yaratmayı amaçlarlar. Metnin kendi zamanı vardır, kendi dünyası, kendi ilişkiler bütünü vardır. Okur olarak bu yanılsamayı baştan kabul etmezsek okumanın zevkine varamayız.*"[227]

Olağanüstülüğün egemen olduğu modern kurmaca metinlerde görünüşte masalsı gibi duran ögelerin aslında bize ne kadar yakın olduğunu, yaşamımızda ne

---

[225] Gülsoy'un sözünü ettiği masal girişlerindeki tekerleme, kendisinin de alıntıladığı üzere, çoğunlukla şu şekilde ifade edilir: "*Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde; deve tellal iken pire berber iken; ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken… az gittik uz gittik dere tepe düz gittik bir de dönüp baktık ki bir arpa boyu yol gitmişiz…*"

[226] Eco, 'kurmaca anlaşması'nı şu şekilde tarif ediyor: "*Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in "inançsızlığın askıya alınması" adını verdiği bir "kurmaca anlaşması"nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle'ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş "gibi yapar". Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.*" [Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 2013, s.101.]

[227] Gülsoy, Murat, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık -Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlâl Edilebilir Kuralları-*, Can Yayınları, 2014, s.146.

kadar yer tuttuklarını görürüz. Anlatı sona erdiğinde bu ögelerin kimseye yabancı gelmediğini fark ederiz. Burada uyum sürecini yaşayan okuyucudur: önce doğaüstü bir olayla karşı karşıya bırakılmıştır, sonunda ise bunun doğallığını kabul edecektir.[228] Şerif Aktaş da, Eco'nun işaret ettiği 'kurmaca anlaşması'na, Todorov'un dile getirdiği 'uyum süreci'ne benzer bir şekilde okur/dinleyici ile eser arasında 'zımnî bir anlaşma' olduğu görüşündedir:

> "*Destan ve masallarda ilahlarla insanlar iç içedir. Yaratıcı, yalnızca naklettiklerinin olabilirliği ile okuyucu veya dinleyici üzerinde gerçeklik duygusu uyandırır. Kendi belirleyici tavrını, okuyucu ile eser arasında kendiliğinden yapılan bir anlaşmanın arkasında gizler. Okuyucu, eline aldığı kitabın îtibarî bir eser olduğunu bildiği anda, masal veya destan dinlemeye hazırlanmış dinleyici tavrıyla eserle kendisi arasında zımnî bir anlaşma hâsıl olur. Bu anlaşmaya göre okuyucu -biraz da alışkanlıkla - eserde neyin, nasıl ve kim tarafından nakledildiğine değil anlatılanlara dikkat eder, onlar arasındaki münasebet üzerinde, düşünür ve onlarla aynîleşmeye gayret sarfeder.*"[229]

Modern hikâyeciliğimizde gerek kurmaca yönüyle gerekse olağanüstü, fantastik[230] unsurları bakımından olsun masallardan yararlanmanın özgün örnekleri Sait Faik ile 1950 kuşağı hikâyecilerinde (özellikle Orhan Duru, Ferit Edgü, Sevgi Soysal, Onat Kutlar, Bilge Karasu, Adnan Özyalçıner'de) yoğunlaşır. Selim İleri,

---

[228] Todorov, *Fantastik - Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s.165.
[229] Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, 2003, s.89.
[230] Sadece hikâyeciliğimizde değil çağdaş Türk romanında da doğrudan masal türünden olmasa da masalın egemen niteliklerinden olan fantastiğe bir eğilim söz konusudur. Berna Moran, bu eğilime şöyle dikkat çekiyor: "*1980'lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: gerçekçilikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray'da, Latife Tekin'de, Mehmet Eroğlu'nda, Bilge Karasu'da, Orhan Pamuk'ta ortak bir özelliktir bu. O halde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir olan'ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor.*" [Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 - Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya* -, İletişim Yayınları, 2010, s.75.]

Tomris Uyar ve Nazlı Eray'da da masal anlatımı yer yer baskındır.[231] Feridun Andaç (*Kış Masalları*'nda), Ayla Kutlu (*Sen de Gitme Triyandafilis*'te), Hasan Ali Toptaş (*Ölü Zaman Gezginleri*'nde) masal ögelerine yaslanırlar. Çağdaş Türk hikâyesinde masal ögelerini başarıyla kullanan yazarların başında özellikle Murathan Mungan öne çıkar. Geleneksel yapıyı kurgularken masallardan yararlanır, masala özgü söyleyiş ögelerinden ve anlatım biçiminden ustaca yararlanır. Örneğin, *Kırk Oda* kitabındaki anlatılarında çok bilinen masalların (Pamuk Prenses, Külkedisi, Uyuyan Güzel, Rapunzel) anlatı şemasını bozarak, bunları masal yapan olağanüstü özellikleri olağanlaştırır. *Lal Masallar*'da, bilinen masalları kendi anlatım üslubu ve dünya görüşü ile yeniden anlatır.[232] Saydığımız bu isimlerden kimi geleneği yeniden yorumlamak ve çağa uygun bir şekilde kurgulamak, kimi de içerik ve biçim olarak kendilerine yeni alanlar açmak maksadıyla masalın anlatım zenginliğinden yararlanma yoluna gitmişlerdir.

2.2.3. Mesnevî - Modern Anlatı İlişkisi

Mesnevîyi, "*kafiyece her biri kendi içine kapalı, müstakil bir daire teşkil eden beyitlerin kurduğu ve en aşağı ikiden başlamak şartıyla beyit sayısı sınırsız olan nazım şeklidir*"[233] şeklinde tanımlamak mümkündür. Mesnevî, anlatılması sayfalar tutacak hikâyelerin, öğretici konuların işlendiği, kafiyesine yüzlerce, binlerce eş kelimeyi bulamayacak geniş çaplı eserler için başvurulabilecek tek nazım şeklidir. Uzun maceraların hikâye edildiği eserlerde devamlı kullanılışı sebebiyle mesnevî bir

[231] Sezer, Sennur, "Çağdaş Hikâyecilerimizde Masal Ögeleri", *Yazko Edebiyat*, 1980, S.1, s.48-49.
[232] Kıran, Ayşe Eziler, "Masal, Halk Hikâyesi, Öykü Kavşağında Murathan Mungan'ın Anlatıları", *Littera Edebiyat Yazıları 7*, Ürün Yayınları, 1996, s.36.
[233] Akün, Ömer Faruk, *Divan Edebiyatı*, İsam Yayınları, 2014, s.84.

nazım şekli adı olmaktan çıkıp anlam genişlemesiyle edebî türü belirten bir isim olmuştur.[234] Bu tür metinler kanalıyla insanlara kıssadan hisse vermek, yaşanmış olaylardan ders çıkarmak, bir takım ahlâkî telkinlerde bulunmak amaçlanmıştır. Bir anlamda mesnevîler yıllar boyu İslâm toplumlarının roman ve hikâye ihtiyacını karşılamıştır.[235]

Mesnevîlerin ortaya çıktıkları dönemde toplumun anlatı ihtiyacını karşıladıkları diğer geleneksel tahkiye türlerinde de olduğu üzere kabul gören bir görüştür. Bununla birlikte kimi araştırmacılar bunu daha da ileriye götürerek modern anlatı formu olan roman ile aralarında bir koşutluk kurmuş ve mesnevîler için 'ortaya çıktıkları dönemin romanı sayılabileceği' yönünde düşüncelerini ifade etmişlerdir. Nihad Sami Banarlı; "*mesnevî, Şarkın dinî, tasavvufî veya dindışı aşk ve mâcerâ romanlarında yâni Yûsuf u Zelîha, Leylâ vü Mecnun, Husrev u Şîrin gibi eserlerin telifinde kullanılan klâsik şekil olduğundan, İslâmî Şark Edebiyâtı'nda mesnevî denilince daha çok bu çeşit eserler hatırlanır*"[236] diyerek mesnevîler için aşk ve macera romanı tanımlamasında bulunur. Güzin Dino ise mesnevîyi bir artsüremlilik açısından ele alıp, öncelik-sonralık ilişkisi kurarak, romandan önceki anlatım türü olarak niteler: "*Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü, Farsça'dan kaynaklanan mesnevilerle kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler Leyla İle Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsrev ile Şirin, vb.dir.*"[237] Köprülü ise mesnevîleri İran romanı olarak görmektedir: "*Veys-ü-Ramin, Varka ve Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek*

[234] A.g.e., s.84.
[235] Çetin, Nurullah, *Yeni Türk Şairinin "Yusuf İle Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı*, Hece Yayınları, 2004, s.16.
[236] Banarlı, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi*, s.196.
[237] Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, 2008, s.7.

yayılmıştı."[238] Mehmet Kaplan da aşkı konu alan mesnevîlerin Arap ve Fars edebiyatlarından girdiğini kabul etmekle birlikte daha önce destan bahsinde de değinildiği üzere destan, mesnevî ve romanın Türk toplumunun geçirmiş olduğu üç kültür ve medeniyet merhalesi -İslamiyet'ten önce, İslâmiyet devri ve Batı tesiri- ile yakından ilgili olduğu düşüncesindedir. 'Âşık tipi'nin mesnevî ve halk hikâyeleri ile Türk edebiyatında ortaya çıktığını, aşkı konu alan bu tahkiye metinlerinin o çağlarda yaşanılan duygu veya özlemlere cevap verdiğini ifade eder.[239] Victoria Holbrook da Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ını merkeze aldığı bir yazısında mesnevîleri 'bildungsroman'ın atası dediği 'romance'lara benzetir:

> "*Osmanlı belagatinde türler, dizenin yapısına göre sınıflandırılmıştır; beyti (doğrusu yarım beyit olan mısrayı) temel tutarak tanımlanır. Mesnevi, kafiyeli beyitlerden oluşan nazım türüdür. Ama tür tanımlanırken konu da gözetilebilir. Mesnevi, sırf kafiyeli-beyitli bir nazım türü değildir. Divan şiiri anlatısının büyük geleneğidir. Kafiyeli-beyitli yazın, konu bakımından düşünüldüğünde, aynı kategoriye sığdırılamayacak kadar birbirinden farklı anlatı türleri içerirmiş gibidir: Tıp üzerine risale; devlet kroniği; veliaht sünnet düğünlerinin tasvirleri; şehirli ayyarın, köftehor hayatının serüveni; aşk hikâyeleri -ama trajik olsun, komik olsun, kendi türünün parodisi de olsun- hepsini içerir. Osmanlı edebiyatında bunların düzyazı örnekleri de vardır. Halbuki mesnevinin tarih boyunca gelişmesine özgü farkı, insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatmasıdır. Bildungsroman'ın atası modern öncesi romance'ın da özelliğidir bu. (...) Mesnevi sırf bir nazım türü değil, anlatının büyük geleneği olarak tanımlandığında, en azından adlarını duyduğumuz aşk hikâyelerinden ibaret olur: Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi tekrar*

[238] Köprülü, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları 1*, Akçağ Yayınları, 2012, s.179.
[239] Kaplan, "Destan, Mesnevi ve Roman", s.4.

tekrar yorumlanıp yazılan hikâyeler. Aşk yolunda olgunlaşma teması, bunlarla gelişir; bunlarla da çeşitli alegori türleri birleşir."[240]

Kenan Akyüz ise mesnevîleri çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyeler olarak nitelemesine karşın roman ifadesini kullanmakta da bir sakınca görmez. Olağanüstülüklerin yoğun olduğu bu metinlere son tahlilde gelişmiş bir masal gözüyle bakar.[241] Mesnevî-roman benzerliğinin, dile getirildiği kadar bu iki türün ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğine dair görüşler de belirtilmiştir. Bu bağlamda ilk akla gelen isim, Türk edebiyatında bu görüşlerin, daha geniş anlamda söylemek gerekirse modern anlatı formları ile geleneksel tahkiye metinleri arasında ilişki kurulamayacağı yönündeki tartışmaların fitilini ateşleyen isim malum olduğu üzere Namık Kemal'dir. Namık Kemal "İntibah Mukaddimesi"nde mesnevî ve diğer geleneksel türleri önemsediğini belli eden ifadeler kullanmasına karşın[242], "Mukaddime-i Celâl"de tam tersini savunarak bunları "kocakarı masalı" olarak niteler.[243] Kemal, eski hikâyeleri masal kategorisinde değerlendirirken Leyla ile

---

[240] Holbrook, Victoria, "Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 1996, S.27, s.73-74.

[241] "*Batılı örnekleri tanıyana kadar, Türk okuyucusu, çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyelerle karşı karşıya idi. Aydın okuyucu, Divân edebiyatının daha çok nazımla yazılmış olan büyük hikâyelerini okuyordu. Hacim bakımından bazen bir roman büyüklüğünde de olabilen bu hikâyeler, Divân edebiyatının sıkı ve kaideci nazım tekniğine tamamıyle bağlıdırlar. Vakalar, karakterler hemen hepsinde ortaktır (Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Zeliha, Hüsrev ve Şirin, Vâmık ve Azrâ…). Bu romanlardaki tema, genellikle, romantik yapıda ve bazen de ilahîleşen bir aşktan ibarettir. Vakanın kuruluşunda, çoklukla, masallarda olduğu gibi bir zaman ve mekân karışıklığı veya belirsizliği bulunduktan başka, gerçeğe aykırı veya çok aşırı olaylar da yer alır. Kahramanlar ise, hep aynı şahıslardır; hayatla ve çevre ile hiçbir ilgileri yoktur. Bu kahramanların arasına yine masallarda olduğu gibi, cinler, periler, cadılar da karışır. (…) Gözleme ve gerçekçiliğe yer vermeyen bu hikâye ve romanlarda dil çok ağırdır ve psikolojik tahlillere de rastlanmaz. Bu durumları ile, ancak, hacimli ve gelişmiş bir masal olarak kabul edilebilirler.*" Akyüz, ayrıca, aydın olmayan halk zümrelerinin ise anlatı ihtiyaçlarını 'halk hikâyeleri' ile karşıladıklarını ekler. [*Yeni Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s.68.]

[242] "*Elimizde Hümayunname var. Anter var. Fâkıhetü'l-Hülefâ var. Elfü'l-leyl ü leyle var. Gülistan var. Bustan var. Hadîka-i Senâî var. Yahya'nın Mihr-i Hüma'sı var. Fuzulî'nin Leylâ ile Mecnun'u var. Galib'in Hüsn ü Aşk'ı var. Hâsılı var. Onlardan ne zarar gördük ki tehzib-i ahlâk için Alâî'yi, Makâmat'ı filânı okumağa icbâr-ı nefs edelim?*" ["İntibah Mukaddimesi", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, s.162.]

[243] "*Roman kısmını da millette nev-zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Âsâr-ı kadîmede İbret-nüma gibi, Muhayyelât gibi, Ferhat ile Şirin gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kütübhane-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile, romandan maksat güzerân*

Mecnun'u, Hüsn ü Aşk'ı bunlardan ayrı tutarak -yine de roman olarak sayılamayacağını vurgulayarak- tasavvuf risalesi şeklinde paranteze alması dikkat çekicidir. M. Fatih Andı da, tahkiye metinlerinin aralarındaki ortaklıkların göz ardı edilemeyeceğini, fakat bu türden eşdeğerliklerin mesnevîlerin roman olarak nitelendirilmesini haklı çıkarmayacağını savunur: "*Mesnevi, mesnevidir, roman da roman. Tahkiyeye (anlatı) dayalı türler olmalarındaki beraberliğe karşılık, her ikisinin de dayandığı edebî gelenek, bu geleneğin içindeki oluşum süreçleri, şekil, teknik ve öz ilişkileri, insanı ve hayatı ele alış ve yorumlayış tarzları, bu tarzların ardında yatan zihniyet ve inançlar, seslendikleri kitleler, gördükleri kabuller, etkileri ve fonksiyonları arasında o kadar çok fark var ki…*"[244]

Tüm bu görüşler ışığında bakıldığında mesnevîlerin gerek biçim gerekse içerik olarak roman olarak nitelendirilmesi sağlam temellere dayanmamaktadır. Onları yazıldıkları devrin ve devrin edebî anlayışı içinde değerlendirmek bizi daha tutarlı sonuçlara götürecektir. Manzum yazılmaları, vak'anın dışında klasikleşmiş bir takım bölümlere (tevhîd, münâcât, na't, medhiyyeler gibi) mutlaka yer verilmesi, ortaya konuldukları devrin gereğidir. Ancak bu kalıplaşmış normlar içinde de olsa, yenilikleri ve farklılıkları bünyesinde barındıran, olağanüstü unsurların egemen öge olarak yer almadığı, zaman ve mekânın nispeten daha muayyen olduğu, modern tekniğe yakın betimlemeler ve ruh tahlilleri ile türünün diğer örnekleri arasından

---

etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan vak'ayı -ahlâk ve âdât ve hissiyât, ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber- tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-ı ruhaniye karıştırıldığı da vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile ne müracaat olunduğu, meselenin suret-i tasvirinden bedahaten meydana çıkar. Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasviri şerâit-i edebiyenin kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'inden addolunurlar. Hüsn ü Aşk, Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek tahrirlere nazaran roman değil birer tasavvuf risalesidir." ["Mukaddime-i Celâl", a.g.e., s.149.]

[244] Andı, M. Fatih, "Romana Dair Birkaç Anekdot", *Roman ve Hayat*, Hat Yayınevi, 2013, s.125.

sıyrılarak ön plâna çıkan mesnevîlerin olduğu da hesaba katılmalıdır. Türk edebiyatında bu türde iki zirve eser olarak kabul edilen *Leyla ve Mecnun* ile *Hüsn ü Aşk* sayılan nüansların baskın olduğu eserlerin başında gelmektedir.[245] Bu nüansların başında, söz konusu eserlerin modern anlatı tekniklerine uyumlu yapıları ve kurgu özellikleri dikkat çekmektedir.[246] Nitekim söz konusu mesnevîler üzerine modern anlatı teknikleri ekseninde yapılan çalışmalar mevcuttur. Bunlardan birkaçı üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Necmettin Turinay, *Leyla ile Mecnun* üzerine olan incelemesinde[247] Fuzulî'nin bu mesnevîsinin klasik bir roman ve hikâye olarak kabul edilmesi gerekliliğini savunur. Zira bu klasik aşk hikâyesinin gücü bilinen Fuzulî şiiri ve muhtevasından ziyade, sanatkârın hikâyeye kattığı yeni şekilde, anlatış biçiminde, işçilik ve yazımında aranmalıdır.[248] '*Mesnevî tarzında kaleme alınan eski hikâye ve romanlar*' üzerine daha çok şiir olarak yaklaşılıp, hikâye olarak yaklaşılmadığını ifade eden yazar, *Leyla ile Mecnun*'un da bundan nasibini aldığını belirtir: "*Türk edebiyatının bu en klasik romanı -biz burada genel-geçer bir tabirle hikâye demek zorunda kalıyoruz- Fuzûlî'nin şiir ve sanatının yansıtıldığı yeni bir alan olarak görülmüş, eser ayrıca Leylâ ve Mecnun dilinden "inşâd ve bünyâd" edilen gazeller vasıtasıyla öne çıkarılmıştır. Fakat hemen hemen hiçbir edebî değerlendirmede eser,*

---

[245] Tanpınar da "Romana ve Romancıya Dair Notlar" isimli yazısında Şark hikâyesi ve Şark insanının karakterini şekillendiren hususlara değinirken, onların dışarıya kapalı olduklarını, ufuklarının dar olduğunu ve insan hayatının trajik duygusuna sahip olmadıklarını söyler. Fakat Fuzulî, *Leyla ve Mecnun*'unda bu kalıpların dışına çıkmış, '*psikolojik kımıldanış*'a yer vermiştir: "*Tek bir adam, Fuzulî Leylâ ve Mecnun'da bu an'anenin dışına çıkmış görünür. Onda bütün psikolojik kımıldanış vardır. Bilhassa Leylâ'nın ölümünden sonraki kısımda, ferdiyetin başlangıcı olan isyana bile tesadüf edilir. Fakat onun verdiği örnek devam etmez. Zaten Fuzulî birçok noktalarda olduğu gibi, burada da eskiler tarafından anlaşılmamıştır.*" [*Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.62.]

[246] Ülger, Sibel, *Leylâ ve Mecnun'da Hikâye Tekniği*, (Doktora), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, s.7.

[247] Turinay, Necmettin, "Klasik Romana ve Leylâ ve Mecnun'a Dair", *Fuzûlî Kitabı -500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri-*, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 1996, s.223-244.

[248] A.g.m., s.228.

klasik hikâyedeki bir başarı olarak ve bunun izahı çerçevesinde incelemeye tâbi tutulmamıştır."[249] Leyla ile Mecnun'u tür olarak benzerlerinden farklı kılan; eski şiirin zekâ ve nükte kokan, bazen gizliden gizliye bir oyun tesiri bırakabilen, beyitlerin sayısı arttıkça kendisini standart bir sese ve kafiyeye teslim etmiş hissi uyandıran gazel ve kaside yerine, özgün bir anlatımla kendini açığa vuran bir hikâyenin devreye girmesidir.[250] Bu etki, "*ancak büyük romanların güçlü soluğuyla ortaya çıkan bir şeydir. Onun için biz böylesine yoğun bir şiire, muhtemelen yaşanmış ve sayfalara aktarılmış gerçek bir romanı bitirdiğimiz anlarda ulaşabiliriz.*"[251] Turinay, bu değerlendirmelerinden başka eserde tespit ettiği 'anlatıcı', 'çerçeve hikâye tekniği' gibi unsurları da yazısında ele alarak, bu kurgusal yapı ve anlatım tekniklerinin Leyla ile Mecnun'u çağdaş romanlar seviyesine yükselttiğini iddia eder.[252]

Mesnevîleri roman olarak gören bir diğer araştırmacı ise Mehmet Kahraman'dır. Çalışmasının[253] isminden başlayarak *Leyla ve Mecnun*'u 'modern

---

[249] A.g.m., s.229.
[250] A.g.m., s.232.
[251] A.g.m., s.233.
[252] "*(...) derûnî yakarışlarla hikâyesine adım atan bu büyük adam, mesnevîlerin bir gereği olarak ortaya çıkan tevhîd, münâcaat, naat ve kasidelerini, başı sonu karışık ve nasıl başa çıkılacağı belli olmayan bu müşkil iş için istimdâd dilemelerine, aczini itiraflara dönüştürüyor. (...) Fuzûlî açısından âdeta bir "otobiyografi"ye dönüşen bu bölümler, klasik mesnevîler açısından ciddi bir reform teşkil ettiği kadar, aynı zamanda asıl hikâyeye nisbetle, ondokuz ve yirminci yüzyıl Batı romanı ile ulaşabileceğimiz "**çerçeve hikâye**" konumuna yükseltilmiş oluyor. Hikâyeye verilen bu yeni şekil ve modern sayılabilecek bu anlatma biçimi ile Fuzûlî, ondokuzuncu yüzyıl romantiklerinin ulaşabildikleri bir işi, asırlar öncesinden arayıp bulan bir "hikâye ustası" olarak temâyüz ediyor.*"[s.237]. "*(...) Bu hikâyeye asıl anlamını yükleyen, hikâye kahramanlarını beşerî bir aşk seviyesinden yarı ilâhî, insan üstü yaratıklar seviyesine yükselten ve adeta hikâyeyi yerlerin ve göklerin iştirak ettiği evrensel bir trajediye dönüşmüş olarak algılatan bu "esâtirî kahraman" kim? Bu kişi, işte üzerinde durduğumuz ve eski kıssayı yeniden anlamlandıran, hikâyeye görünüşte ikinci seviyede bir kişi olarak katılan "**anlatıcı**"dan başkası değil. Bu kişiyi Leylâ vü Mecnun'un yazarı Fuzûli ile karıştırmamak icab eder. Çünkü o da nihayetinde, aynen Leylâ ve Mecnun gibi, büyük hikâyeci Fuzûlî'nin imâl ettiği hikâye kişilerinden bir başkası değil midir? Buradaki fark, birincilerin üzerinden asıl hikâye cereyan ederken, bu isimsiz, "esâtirî" kahramana yazar tarafından yüklenen rol de, cereyan eden hikâyeyi anlattırmak oluyor. Fakat önemli olan, hikâyenin bu kişinin "bakış açısı" ile anlatılmasında ve anlamlandırılmasında toplamış olmasıdır.*" [s.242].
[253] Kahraman, Mehmet, *Leyla ve Mecnun Romanı*, Akçağ Yayınları, 2011.

roman' kategorisinde değerlendiren Kahraman, mesnevîlerin sadece, "*romanın geldiği yol üzerinde yer alan metinler değil, aynı zamanda her toplumun kendine özgü romanının oluşturulabileceği tezi çerçevesinde, bir zamanlar bize özgü olarak yazılmış son derece orijinal romanlar olduğunu açığa çıkarmaktadır*"[254] der. Bu iddiasının gerekçelerinden ilki 'dâstân' kavramıdır. Farsçadan alınarak kullanılan 'dâstân', başka bir edebî tür olan 'destan' kavramının değişik bir telaffuzu gibi gözükmesine rağmen esasında Farsçada zaman içinde 'roman'ın yerine kullanılmaya başlanması dikkatlerden kaçmamalıdır. Bir diğer gerekçe ise mesnevîlerin taşımakta olduğu niteliklerle 'modern' ve 'postmodern' çalışmaların[255] 'roman' türüne kazandırdığı niteliklerin örtüşmesidir. Kahraman, çalışmasının genelinde ayrıntılarıyla işlediği bu gerekçeler göz önüne alınırsa "*Türk roman tarihinin çok daha önceki dönemlerden başlatılması gerektiğinin*" düşünülebileceğini belirtir.[256]

Mesnevîleri roman olarak gören bu görüşlerin yanı sıra, bu eserlere modern anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşan çalışmalar da yapılmıştır. Şerif Aktaş'ın Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı üzerine yaptığı çalışma[257] bu türdendir. Aktaş, yazısına mesnevîlerin roman olduğunu iddia etmediğini belirterek başlar:

> "*Bu yazıyla mesnevilerin, bu arada Hüsn ü Aşk'ın roman olduğunu iddia etmek istemiyoruz. Ancak, mesnevilerin belirli bir tarihî devirde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebî nevilerden biri durumunda*

[254] A.g.e., s.241.
[255] *Leyla ve Mecnun*'da postmodern romanlardaki gibi bir üst kurmacadan söz edilebileceğini düşünen Kahraman'a göre; Fuzulî, *Leyla ve Mecnun*'un önsözünde, bir 'efsane' anlatacağını söylemekle kurmaca yapacağını daha başta belirtmiş olmaktadır. Eserin son taraflarındaki, "Temamî-i Sühan" (Sözün Tamamlanması) bölümünde yer alan şairin gözü ile felek arasındaki tartışmayı, "Cevab-ı Mesele" adını taşıyan bir sonraki bölümde de 'anlatıcı'nın, bir hakem gibi davranarak, doğrudan bu tartışmayı çözmeye çalışmasını ise postmodern romandaki, bizzat kurgunun tartışmaya açılması konusu ile örtüştüğünü savunur. [A.g.e., s.167-168].
[256] A.g.e., s.242.
[257] Aktaş, Şerif, "Roman Olarak Hüsn ü Aşk", *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*, Kurgan Edebiyat Yayınları, 2011, s.368-382.

olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü yazılı ve sözlü her metni, arzettiği yapı ve muhteva hususiyetleri, varlık sebepleri dikkate alınarak gruplandırmak istediğimizde mesnevilerin romanların yanında yer aldığını görürüz."[258]

Aktaş, görüldüğü üzere mesnevîleri roman olarak görmese de, anlatı ihtiyaçlarını karşılama bağlamında roman olarak değerlendirilebileceğine işaret eder. Yazısının devamında da *Hüsn ü Aşk*'ı tahkiye esasına bağlı eserler başlığında ele alarak kurgu unsurları bakımından tahlil eder.[259] Bu türden bir çalışmaya Fatih Köksal'ın Taşlıcalı Yahya Bey'in *Şâh u Gedâ* mesnevîsi üzerine yaptığı inceleme[260] de örnek gösterilebilir. Köksal, "*aşk konulu mesnevilerimiz arasında, hem te'lif olması, hem yerli unsurları barındırması ve hem de çalışmamızın ilerleyen safhalarında görüleceği gibi başka yönlerden de oldukça farklı ve orijinal bir eser olan Şâh u Gedâ mesnevisini bugünkü roman inceleme metodları altında incelemeyi amaçladık*" diyerek eserin modern romana yaklaşan veya uzaklaşan noktalarına değinmiştir.[261]

Mesnevî-modern anlatı ilişkisini ele alan bir başka çalışma türü ise mesnevî unsurlarının modern anlatılarda etkisi ve işlenişi şeklindedir. G. Gonca Gökalp Alpaslan'ın *Leyla ile Mecnun*'un Türk edebiyatının ilk yazılı anlatılarındaki izlerini sürdüğü çalışma[262] bu türdendir. Alpaslan bu çalışmasında *Leyla ile Mecnun*'u

---

[258] A.g.e., s.368.
[259] Aktaş, incelemesini, 'vaka', 'mekân', 'zaman', 'şahıs kadrosu' ve 'anlatma problemi' başlıkları altında yapmıştır.
[260] Köksal, Fatih, "Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahya'nın Şâh u Gedâ Mesnevisi", *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, 2005, s.29-68. Köksal da incelemesine aşk konulu mesnevilerle bugünkü romanlar arasında benzerlikler olduğunu, fakat bunu söylemekle mesnevilerin roman olduğunu iddia etmediği şerhini koyarak başlar. [s.32]. İncelemesini de; 'vak'a (olay) ve vak'a örgüsü', 'bakış açısı ve anlatıcı', 'şahıs kadrosu', 'zaman', 'mekân' ve 'dil ve üslup' başlıkları altında yapmıştır.
[261] A.g.e., s.33.
[262] Alpaslan, G. Gonca Gökalp, "Türk Romanının Doğuşunda Leyla ile Mecnun Hikâyesinin İzleri", *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 2014/2, s.47-66.

hikâye olarak nitelendirmiştir. Hem olayların gelişimi hem de aşkın yüceltilmesi bakımından aşk konulu mesnevîlerle halk hikâyeleri arasındaki yakınlığa işaret eden Alpaslan'ın, *Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha* gibi eserlerin klasik edebiyattan halk edebiyatına geçmiş olduğuna değinmesi onun 'hikâye' terimini tercih etmesinde rol almış olabilir. Bu bağlamda, "*klasik edebiyatımızla sözlü kültürümüz arasındaki ortak anlatılardan biri olan Leyla ve Mecnun Hikâyesi'nin izlerine 19. yüzyıldaki ilk yazılı anlatılarımızda da rastlanmaktadır.*" diyen yazar makalesinde de; "*kurgusal olarak görülen benzerlikler dışında kişilerin ana hatlarının ve temel eylemlerinin de biçimlendirilmesinde ortak sözlü kültür belleğinin etkileri*"ni saptamayı amaçlamıştır.[263]

Ele alınan bu değerlendirmeler ışığından bakıldığında mesnevîlerin modern anlatı formları ile olan ilişkileri üç başlık altında toplanıyor: İlki, mesnevîlerin roman olarak nitelendirilmesi ve bu bağlamda Türk romancılığının daha gerilerden başlatılabileceğinin savunulması; diğeri tahkiye esasına bağlı edebî türlerden biri olan mesnevîlere modern anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılması; son olarak da diğer geleneksel tahkiye metinlerinde olduğu gibi mesnevîye has unsurların (tipler, motifler gibi) modern anlatılarda izinin sürülmesi.

Mesnevîlere modern anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılması ve mesnevî unsurlarının modern anlatılarda izinin sürülmesi makul karşılanabilecek tutumlar olarak görünmektedir.[264] Zira bu iki yaklaşım da, türleri

[263] s.48. İnceleme; *Kurgusal Benzerlikler* ('birlikte yetişen kız ile erkeğin aşkı', 'aileler arasındaki düşmanlık', 'sevdiği adamdan başkasına yar olmayan genç kız', 'karşılaştıklarında birbirini tanıyamayan âşıklar', 'mutsuz son') ve *Kişiler* ('âşık', 'sevgili') başlıkları altında yapılmıştır.

[264] Orhan Okay da mesnevîlerin modern anlatı inceleme yöntemleriyle tahlil edilmesini olumlamakla birlikte mesnevî ve romanın tür olarak ayrı olduğunun altını çizer: "*Son yıllarda Leyla vü Mecnun ile Hüsn ü Aşk gibi mesnevilerin modern bir roman gibi telakki edilerek tahlil edildikleri görülmektedir. Mesnevilere böyle bir bakış açısından yaklaşmak, dikkate şayan edebî yorumlar getirmekle beraber*

kendi tarihsel bağlamında konumlandırarak çözümlemeler yapmaya yöneliktir. Mesnevîlere roman olarak bakan tutumun ise meseleyi daha popülist bir şekilde ele aldığı görülmektedir.[265] Nurullah Çetin de bu hususta edebî türlerin kendi farklılıkları içinde değerlendirilmeleri gerektiği, mesnevî ve romanın ayrı türler olduğu, bu türden yakıştırmaların "Batı'da var, bizde neden olmasın" düşüncesinin bir tezahürü olarak ortaya çıktığı düşüncesindedir:

> "*Mesnevi metinlerine anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılabilir, ancak modern anlatı türünün özelliklerini ölçü alıp mesneviler buna göre yargılanamaz. Her iki türün dayandığı bakış açıları, felsefî temelleri, anlayışları, yöntemleri ve amaçları farklıdır. Türleri kendi farklılıkları içinde değerlendirmek gerekir. Mesneviler roman değildir. Ya da Osmanlı Türk toplumu mesnevi yazıp okuyarak roman ihtiyacını karşılamış değildir. Mesneviler bizim romanımız olmamıştır, mesnevilerimizin roman olma mecburiyeti yoktu, roman olmaması bir eksiklik ya da zaaf alameti değildir. Roman ayrı bir dünyanın ve kültürel zeminin ürünüdür ve mesnevi de çok farklı bir kültürel tabana dayanır. O yüzden "batıda olan her şey bizde de vardı, batıdan geriye kalan neyimiz var" genel şablonuna bağlı gelişen*

---

yine de bir Batı edebiyatı türü olan romanla karşılaştırıldığında farklı estetik ve teknik kuruluşlar açıkça kendini göstermektedir." [Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 2010, s.96.]

[265] Mehmet Kahraman, söz konusu çalışmasının "Giriş" kısmında Leyla ve Mecnun'a bilimsel disiplin gereği 'mesnevî' dense bile, günümüz insanlarının onlara uzanmalarını sağlamak için, günümüzde geçerli adlarla bir bağlantı kurmanın çok önemli olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda Shakespeare metinlerini örnek gösteren Kahraman, nazımla yazılmış olan bu metinleri İngiliz edebiyatı tarihçilerinin tiyatro olarak adlandırdıklarını ve onlara özenilerek nazımla tiyatro çalışmaları yapıldığını ifade ediyor. Kahraman, bu bakımdan mesnevîlere roman denmesinden yanadır. Sadece roman deyip geçilmemeli, bunu haklı çıkaracak roman teknikleriyle mesnevîler arasındaki ilişkiyi açığa çıkaracak araştırmalar da yapılmalıdır. [*Leyla ve Mecnun Romanı*, s.21.] Yazara göre bu sayede mesnevîler "arkaik bir eşya" gibi görülmekten kurtulacaklardır: " *(...) Biz onlara mesnevî deyince herkes arkaik bir eşyadan söz ettiğimizi düşünüyor. Dolayısıyla kimse onlara başvurmayı ve problemlerini çözüm için kullanmayı akletmiyor. Onlara özellikle günümüzde geçerliliği olan bir ad verelim ki günceller arasında yerlerini alabilsinler. O adın çağrışımlarından yararlansınlar. Konuşulsunlar. Gündeme girsinler. Hatta giderek gündemi belirlesinler.*" [A.g.e., s.23.] Kahraman'ın bu yaklaşımından çağların egemen anlatı türüne göre geleneksel metinleri isimlendirme yoluna başvurulması sonucu çıkmaktadır. O zaman gelecek çağların insanlarının da geleneksel metinlere "uzanmaları" için her devirde yeni baştan bir isimlendirme çabasına mı girişilecektir? Ayrıca eğer böylesi bir tutum sergilenecekse diğer anlatma esasına bağlı edebî metinlerle de bir adaşlık kurulabilir. Bu yolun ise bizi hangi özgün ve verimli bir tartışmanın içine çekeceği belirsiz olmakla birlikte gerekliliği de pekâlâ sorgulanmalıdır.

aşağılık duygusunun yönlendirmesiyle üretilmiş olan "bizim de romanımız var, bizim batıdan eksiğimiz ne?" tavrına girmeye gerek yok. Bizim romanımız yoktu, olması da gerekmiyordu, olması için gerekli kültürel zemin yoktu, olmaması da bir eksiklik değildir. Aynı şekilde batıda da mesnevi yoktu, olamazdı, olmaması yine eksiklik olarak değerlendirilemez. Dolayısıyla roman ayrıdır, mesnevi ayrı."[266]

Mesnevîyi roman olarak niteleyenler her ne kadar bu iki tür arasındaki benzerliklerden yola çıkarak böyle bir nitelemeyi yaptıklarını ifade etseler de unutulmaması gereken nokta, edebî türlerin gelişim seyrinin ortaya çıktıkları toplumların sosyal yapısı, dünya görüşü, sanat anlayışı gibi etmenlerle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı oluşudur. Bu sebeple mesnevînin mesnevî, romanın da roman olarak ele alınması bizi daha tutarlı sonuçlara götürecektir. Tersi bir yaklaşım anakronizme neden olarak, türlerin gerçek tarihsel bağlamının dışına çıkartılması yanılgısını doğuracaktır.

2.2.4. Halk Hikâyesi - Modern Anlatı İlişkisi

Halk hikâyeleri için üzerinde uzlaşılan bir tanım olmasa da öne çıkan ve kabul gören birkaçını burada analım. Ali Berat Alptekin, halk hikâyelerini "*göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup, aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslâm ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatmalar*"[267] olarak tarif eder. Otto Spies'a göre ise "bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal" olan halk hikâyelerinin genel kurgusu "*iki sevgilinin, doğmalarından*

[266] Çetin, Nurullah, "Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı", *Edebiyat İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, 2012, s.42.
[267] Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, s.18.

evlenmelerine, murat alıp vermelerine, yahut aşk yüzünden ölmelerine kadar devam eden"[268] bir süreç halinde şekillenir. Şükrü Elçin ise halk hikâyelerinin roman ihtiyacını karşıladığı görüşündedir: "*Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde "efsane, masal, menkabe, destan, vb." mahsullerle beslenerek, dinî, içtimaî, hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir.*"[269]

Boratav ise halk hikâyelerini destanların gördüğü vazifeyi üzerine alan yeni bir tür olarak nitelemiştir: " *(...) yeni ve orijinal bir nev'î karakteri alarak meydana gelen halk hikâyeleri, yerini tuttuğu destanın birçok vasıflarını hâlâ taşımaktadır. Fakat bunlar onun asıl karakterini verenler değildir. Süratle yeni bir nev'e gidiş vakıası karşısında bulunuyoruz: Destanî anane gittikçe zayıflıyor, çünkü destanın aslî karakterini tayin eden sosyal şartlar gittikçe ortadan kayboluyor.*"[270] Destanlardaki anlatım tarzının halk hikâyelerinde de devam ettiğine işaret eden bir diğer isim Fikret Türkmen ise, bununla birlikte bu iki tür arasındaki farklılıkları da şöyle vurgular:

> "*Destanlar; milletlerin tarihinde derin iz bırakmış önemli olayları harikuladeliklerle süsleyerek anlatan uzun, manzum ve milli eserlerdir. Destan anlatıcısı ozan (Akın veya Bakşı) onu bir kopuz eşliğinde söyler. Bir takım mimik, jest ve taklitlerle anlatımı kuvvetlendirmeğe çalışır.*
>
> *Halk hikâyelerinde de bu anlatım ananesi devam etmekle beraber mühim bazı farklar onu destandan ayırır. Bunları şöyle sıralamak mümkündür:*
>
> 1. *Tarihi bir vak'anın olması şart değildir.*

[268] Spies, Otto, *Türk Halk Kitapları*, Çev. Behçet Gönül, Rıza Koşkun Basımevi, 1941, s.14.
[269] Elçin, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, 2013, s.444.
[270] Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.46.

2. *Nazım-nesir karışıktır. Zamanla nesir nazma üstünlük kazanmıştır.*
3. *Şahısların ve olayların anlatılmasında realist çizgilere daha çok yer verilmiştir.*
4. *Kahramanlıktan çok aşk maceraları konunun ağırlığını teşkil etmektedir.*"[271]

Türkmen'in değindiği halk hikâyelerindeki realist çizgilere daha çok yer verilmesini Boratav da 'gerçekçilik kaygısı' olarak nitelendirerek halk hikâyelerini, destanla modern burjuva romanı arasında bir konuma yerleştirir.[272] Bu bağlamda modern anlatıların esas unsurlarından olarak kabul edilen gerçekçilik ve iç çatışma ögelerinin halk hikâyelerinde belirmeye başladığı söylenebilir. Bunu yarı-göçebe hayattan yerleşik hayata geçişin bir sonucu olarak görmek mümkündür. Ayrıca halk hikâyelerinde nazımla nesrin karışık olarak bulunması da realist tavrın bir yansıması olarak görülebilir. Zira nesir, hayatı ince teferruatına vararak anlatmaya daha uygun, realist ifadeye daha elverişli bir vasıtadır. Cemiyetteki iç çatışmaların edebiyata mevzu olacak kadar kuvvetli olmadığı çağların ve sosyal evrelerin eserleri olan destanların üslubunu nazım tayin eder, şekilleri de manzumdur. Modern çağlarda, cemiyetin ileri gelişme merhalelerinde destanların yerini almış edebî bir tür olan romanda da toplumun iç çatışmaları anlatılır. Toplumun bu iki merhale arasında

[271] Türkmen, Fikret, *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974, s.XI.

[272] "*Konuları ve toplum içindeki görevleriyle de halk hikâyeleri destanlardan farklılaşmağa yönelmiş bir türe girerler: destanda bir toplumu tüm olarak temsil eden kahramanların toplum adına dış düşmanlarla, ya da insan-dışı (tanrımsı ya da şeytanımsı) varlıklarla savaş ya da barış halindeki ilişkilerinin, tabiat-üstü güçlerle uğraşlarının dile getirilmesine karşılık, halk hikâyesinde anlatılan ilişkiler toplum-içi, bireyler ya da tabakalar arasındakilerdir; çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır. Hikâyelerde olağanüstü öğelerin azaldığı, olayların ve kişilerin normal boyutlara indirilmesine -bir kelime ile gerçekçiliğe- doğru bir eğilimin belirdiği görülür. Anlatıcının bu gerçekçilik kaygısı bakımından âşık hikâyeleri, anlatı türlerinin gelişmesinde kahramanlık destanıyla modern bourgeois romanı arasında ve aşağıda göreceğimiz meddah hikâyelerinden bir basamak geride bulunur.*" [Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s.58].

kaldığı, nazımla nesrin karışık olarak yer aldığı üslubu ise bir geçiş türü olan halk hikâyesinde bulmak mümkündür.[273]

Boratav'a göre halk hikâyeleri birçok edebî türün karışımı olarak ortaya çıkmış özgün bir tür olsa da, onda en çok roman karakteri kendini hissettirmektedir. Zira destan, masal, şiir, müzik halk hikâyelerine daha çok dış yapı unsuru olarak etki etmişse de, sosyal fonksiyon itibariyle halk hikâyeleri romana tekabül eder, bu bakımdan destanın yerini alır.[274] Halk hikâyelerinin yapısı incelendiğinde iki tabaka karşımıza çıkar. İlki, hikâyenin esas mevzusu, bu mevzu dâhilinde manzum konuşmalar (türküler); diğeri ise hikâyecinin anlatırken ilave ettiği sahneler, mütalaalar, teşbihler, tabirler, alkışlar ve kargışlar vs.dir. Boratav'ın ifadesiyle bu her iki tabaka da, romanı doğuran sosyal şartların mahsulüdür. Bu bağlamda halk hikâyeleri de aristokrasi ve feodalitenin gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış, destanların yerini almıştır. Bu yüzden halk hikâyelerinin birinci tabakası -konu olarak- destanî ananenin etkisiyle bir dereceye kadar idealist karakter taşımasına karşın, ikinci tabakası kaba ve realisttir.[275]

---

[273] [Boratav, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, s.38.] Bu bağlamda destandan halk hikâyesine bir geçiş dönemi ürünü olan *Dede Korkut* anlatmaları da söz konusu etkileri görmemiz açısından dikkatten kaçmamalıdır. *Dede Korkut*'taki anlatmalar; " *yarı göçebe bir hayat tarzından yerleşik hayat tarzına geçiş aşamasında yazıya geçirilmiş olmaları, nazım-nesir karşımı bir yapıya sahip olmaları, yerleşik hayatın özelliklerinden olan iç çatışmalara yer vermeleri gibi nedenlerle destan türünden halk hikâyesi türüne geçişin en önemli ürünlerini oluşturmaktadır.*" [Açа, Mehmet vd., "Anonim Halk Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: M. Öcal Oğuz, Grafiker Yayınları, s.181].

[274] *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.58.

[275] "*Akın ve istilâ devirlerinin epik edebiyatını meydana getirmek için müsait şartlar yerine, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir merkeziyet esasına istinat eden feodal hükümet sistemi teessüs ettikten sonra, şehirler inkişaf ediyor. Destanî eserler, hanların, beylerin, ordu başbuğlarının ve kabile reislerinin veyahut da bu kabilelerden müteşekkil confedération'un başına geçmiş "hanlar hanı"nın -hakanının- hariçle olan mücadelelerini, cemiyetin kendi zuhurunu, menşeini hattâ kendi tasavvuruna göre, kâinatın yaradılışını; nizamı tesis için birliklerin kendi aralarında çarpışmalarını, birleştikten sonra da kendi dışında kalmış topluluklarla sulh ve harp münasebetlerini ve nihayet tabiî âfetlerle yaptıkları mücadeleleri anlatırdı. Bütün bu mücadeleleri ve münasebetleri idare eden, kan ve kuvvet aristokrasisinin mümtaz şahsiyetleri, destanî eserlerin kahramanları idi. Feodal şehir imparatorlukları teessüs ettikten sonra bu şahsiyetler derecesinde mühim diğer insanlar da belirmeye*

İkinci tabakada yer alan, hikâyeleri anlatan âşıkların ilave ettikleri yerlerde, tabirlerde, tasvirlerde, teşbihlerde, darbımesellerde günlük hayatın izlerini görmek mümkündür. Bu ilavelerde halkın kendi hali, özlemleri, ümitleri, ihtiyaçları gerçekçi bir şekilde yer alır. Boratav'ın işaret ettiği halk hikâyelerine roman karakterini veren bu gerçekçilik olayların, eşyanın ve kişilerin bütün ayrıntılarıyla bir tasviri olarak değil, toplumsal şartların edebî eserde açık bir şekilde yansıması olarak düşünülmelidir.[276] Tanpınar ise, Boratav'ın aksine halk hikâyelerinin büyük edebiyat ananesine katılamadığını, çünkü halka mahsus teknik veya unsurların faydalı olabilmesinin toplumsal değişikliklerle birlikte mümkün olabileceği görüşünü savunur. Boratav'ın Osmanlı'daki feodal yapının inkişafıyla ilişkilendirdiği halk hikâyelerine karşıt olarak, Tanpınar Osmanlı'da büyük bir değişikliğin olmadığını, kurumların olduğu gibi devam ettiği görüşündedir:

> "*Her medeniyette halktan gelen büyük ve değiştirici hamleler vardır. Halk daima velûddur. Mirası geniş olduğu için daima en zengin terkipleri yapmağa muktedirdir. Büyük kültür geleneğindeki bu durgunluğa karşı, halk hikâyesi az çok yeni şeyler icat etmiştir. Fakat halka mahsus teknik veya unsurların tam şekilde faydalı olabilmesi, bu unsurların fikrî hayatın terkibine girmesi için büyük içtimaî değişikliklerle beraber yürümesi, cemiyette derin bir nadas ameliyesine, bir altüst oluşa tesadüf etmesi lâzım gelir. Eski imparatorlukta böyle şümûllü bir değişiklik olmamış, müesseseler olduğu gibi devam etmiştir. Bu yüzden şehirli halka mahsus şifahî hikâyeler*

---

başladı: Tüccarlar, bezirgânlar, zenaatçılar, sanatkârlar, âlimler, dinî reisler vs. Aristokrasinin mümessilleriyle yeni sahneye çıkan bu şahsiyetler arasında mücadele kendini gösterdi. Feodal sistemin başında bulunan şefler, eyalet vezirleri onların tâbi oldukları hükümdar ve hükümdarın merkezî idare mekanizmasını işleten devlet adamları, bu çarpışan kuvvetler arasında müvazeneyi temin etmekle mükellef oluyorlar. Fakat çok defa kendileri de bir tarafı iltizam etmek zaruretinde kalıyorlardı. İşte halk hikâyelerinin birinci tabakası bu mücadelelerin tasvirini verir. (...) Hikâyeci eski zamanı, hikâyenin birinci tabakasını teşkil eden vakaları nakletmekle anlatır; kendi devrini ise, ilâve ettiği kısımlarda buluruz. Onun içindir ki halk hikâyelerini dinlediğimiz zaman eski hayatla, sanatkârın kendi günlük hayatını kucak kucağa, bir anda görürüz." [Boratav, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, s.59.]

[276] A.g.e., s.65.

hiçbir zaman edebiyatın büyük an'anesine katılamamıştır. Bu suretle Ortaçağ hikâyeciliğimiz olduğu gibi kalmış, insan ve hayata yükselememiştir."[277]

Ele alınan bu görüşlerden yola çıkıldığında, halk hikâyelerinin bir dönem halkın anlatı ihtiyacını karşıladığı açıktır. Halk hikâyeleri üstüne en yetkin çalışmalardan birini yapan Boratav'ın romanla halk hikâyesi arasında bir art zamanlı ilişki kurması dikkat çekicidir. Zira bu ilgiyi sadece anlatı ihtiyacını karşılama üzerinden kurmayarak, meseleye tür açısından da yaklaşmış; halk hikâyelerinin sosyal fonksiyon ve gerçekçilik bakımından romana karşılık geldiğini ifade etmiştir. Bu yaklaşımın yanı sıra tıpkı mesnevî türünde değinildiği gibi halk hikâyelerini de modern anlatı inceleme yöntemleriyle çözümleyen çalışmalar da mevcuttur.[278] Bu çalışmalar ise mesnevîyi roman olarak niteleyen incelemelerden farklı olarak halk hikâyelerinin roman olduğu iddiasını taşımamaktadırlar. Son olarak kurgu ve yapı olarak kurulan bu ortaklıkların yanı sıra modern Türk hikâye ve romanında halk hikâyelerinin tema, motif, ifade özellikleri gibi unsurları dönüşüme uğrayarak etkisini devam ettirmiştir.

---

[277] *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.62.

[278] Bu çalışmalardan birinde Canan Olpak, 19. yüzyılın sonlarında Âşık Şenlik'in yazdığı Latif Şah hikâyesini modern hikâye kurgusuna göre incelemiş, benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaya çalışmıştır. [Olpak, Canan, "Modern Hikâye Kurgusundaki Vakanın Halk Hikâyesinde Görünüşü", *Dergâh*, 2004, S.174, s.10-11, 22.] Şaban Sağlık da halk hikâyelerinin tahkiye ve kurgusunu modern hikâye kurgusu üzerinden çalışmasının kimi bölümlerinde karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Örnek vermek gerekirse halk hikâyelerindeki psikolojik tahlillerle ilgili yorumu şöyledir: "*Halk hikâyelerinde modern hikâyede önemli bir yer tutan psikolojik tahliller de yer alır. Ancak psikolojik tahliller de modern hikâyedeki gibi değil de, âşıkların sazla dertlerini dile getirmeleri bağlamında verilir. Bir anlamda âşıklar sazla dertlerini anlatırlarken psikolojik durumlarını da ortaya koymuş olurlar. Âşıkların söz konusu psikolojik durumları, kişinin duygu, düşünce ve hayallerini ifade eden modern hikâyedeki "iç monolog" ve "bilinç akışı" gibi teknikleri andırır.*" [s.54] Sağlık, bu ve buna benzer görüşlerini müstakil bir halk hikâyesi üzerinden değil, çeşitli halk hikâyelerinden örneklerle ortaya koymuştur. [Sağlık, Şaban, "Halk Hikâyelerinde Tahkiye Tekniği ve Kurgu", *Hece Öykü*, 2009, S.32, s.48-57.]

2.2.5. Meddah Hikâyesi - Modern Anlatı İlişkisi

Meddahlık sanatı, kimi yönleriyle aynı zamanda seyirlik halk sanatları kümesine de girer. Gelişiminin son aşamasında seyirlik sanat yönü ağır bastığı için, öteki sanat türleriyle aynı çerçeve içinde incelenmesi bir gelenek olmuştur.[279] Bizi ilgilendiren kısmı ise "hikâyecilik" tarafı olacaktır. Bu hikâyelerin hepsinin teması hemen hemen aynıdır: "*Tâlî birtakım vakalardan sonra hikâye esas vakaya girer, hikâyenin erkek kahramanlarından biri, bazan genç, bazan de yaşlı, azılı bir kadının işlettiği batakhaneye düşer; birçok tehlikeler atlattıktan sonra, bir arkadaşının yardımı, padişahın da müdahalesiyle kurtarılır. Batakhane sahibi kadın cezasını bulur.*"[280] 18. asır, edebiyat dâhil olmak üzere hayatın her şubesinde eski İran tesirlerinin azalarak yerli (mahallî) hususiyetlerin artmaya başladığı bir devirdir. Şüphesiz meddahların hikâyeleri de, yerli mevzulara doğru kuvvetli bir temayül göstermiştir.[281] Buradan yola çıkarak meddah hikâyelerinin türün tarihî gelişimi boyunca, daha çeşitli görünüşleri olmuşsa da, bu asırdan sonra halk geleneğinde kazandıkları nitelikler göz önünde tutularak onları 'gerçekçi halk hikâyeleri' diye tanımlamak yerinde olur. Boratav, bu 'gerçekçi' sözüyle iki niteliğe işaret eder: İlki, bu hikâyeler artık olağanüstü ögelerden arınmıştır: devler, periler, ejderhalar gibi tabiat-dışı yaratıklara, insanüstü güçleri olan kahramanlara ya da destanlarda olduğu

[279] Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s.75. Boratav'ın işaret ettiği meddahın hem anlatı türü hem de seyirlik oyun olduğunu Metin And şöyle izah eder: "*Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılsa da anlatı bölümlerinin aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır. Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnızca bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılır*." [And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, 2012, s.31].

[280] Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, s.83. Boratav bu izahı realist halk hikâyeleri için yapar. Ancak yine onun ifadelerinden anlaşılıyor ki realist halk hikâyeleri son asır İstanbul meddah hikâyelerinin kitaba geçmiş şekilleridir ve meddahların sermayelerinin büyük bir kısmını bu ve buna benzer kitaplar teşkil etmektedir. [A.g.e., s. 83, 85.]

[281] Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları 1*, s.347.

üzere olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerine meddah hikâyelerinde yer verilmez olmuştur. Diğeri ise, meddah artık sadece şiir diliyle ya da şiirle katışık nesir diliyle değil, düz sözle, düpedüz konuşma diliyle anlatır; yeri geldiğinde de taklitlere girişerek, gerçeklik çabasını son sınırına götürmeye çalışır. Bunlardan başka meddah, konularını hikâye kitaplarından, sözlü halk masallarından aldığı gibi, büyük şehirlerin günlük hayatıyla ilgili çeşitli olaylardan da esinlenir. Kişileri de ideal kahramanlar değil, toplum içinde her gün rastlanan tiplerdir.[282]

Meddah hikâyelerindeki merkezindeki erkek kahramanlarda bu realizmden izler görmek mümkündür. Genç yaşta ölen babanın mirasını kısa zamanda tüketen, uzun süre toparlanamayan erkek kahramanlar diğer sözlü anlatmalardaki 'düz' karakterlerden değildir. Bu hikâyelerde artık tipten karaktere doğru evrilen bir süreç söz konusudur.[283] Jale Parla, meddah hikâyelerini kimi özellikleri sebebiyle romana uzak bulurken, hikâyelerdeki erkeklerin bu dönüşümünü ise roman kahramanlarının ilk örnekleri olarak nitelemektedir:

> "*Babasızlık, mirasyedilik ve sonuçlarının dile getirildiği meddah hikâyelerinde amaç, bu gençlerin mirasyediliği aracılığıyla kıssadan hisse vermektir. Bu hikâyelerde sözlü ürünlerdeki fiziksel güç egemenliği yoktur. Duygusal eylemler pasif ve içe dönüktür. Ruhsal çözümlemeler yoktur. Bu*

[282] Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s.75. Meddah hikâyelerinin bu gerçekçi yapılarına ve temalarının farklılaşmasına Berna Moran da işaret eder: "*Meddah hikâyeleri ise (konularını masaldan, menkıbelerden ve diğer hikâyelerden alanlar dışında) kendi zamanındaki çevresine sadık kalır, kişileri bize benzer kişilerdir ve şehrin güncel yaşamı içinde geçen olaylar süssüz, düzyazı diliyle anlatır. Örneğin, genellikle bir mirasyedinin kadın ve içki âlemlerinde servetini tüketmesi tema'sını işleyen Tıfli Çelebi'nin hikâyeleri (Hançerli Hanım, Sansar Mustafa, Kanlı Bektaş, Letaifname) 17. Yüzyıl İstanbul'unun esnaf çevresinde geçen ve gerçekçi bir havası olan hikâyelerdir. Gerçi bu hikâyelerde de sevgi vardır, ama bunlardaki sevgi idealize edilmiş romantik bir aşk değil, batakhaneler ve cinayetler atmosferi içinde yaşanan şehvettir daha çok. Kendi döneminin yaşama yönelik bu çeşit meddah hikâyeleri, kurmacadan uzaklaşıp gözlemleneni yansıtmaya yaklaştığı oranda olay örgüsünü bir yana bırakarak 'hayattan bir dilim' sergilemeye kadar varabilir. Nitekim 19. yüzyılda taklide ağırlık veren meddah hikâyelerinde olay örgüsü ortadan kalkar ve hikâyeci, kentte gözlemlediği bir sahneyi (vapur yolculuğu ya da tramvaya binen bir kadın gibi) canlandırmaya çalışır.*" [Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s.27.]

[283] Aytaç, *Realistik Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi*, s.25.

yönüyle romana uzak anlatımlardır. İdealize edilmiş aşklar yoktur. Ancak, bu hikâyelerde çocukluktan ergenliğe geçiş devresindeki genç erkeklerin aşkları, iç-dış maceralar sayesinde olgunlaşmaları "bireye dönüşüm" süreci içinde birer roman kahramanı oluşlarının ilk metinleri olmak bakımından önemlidirler."[284]

Tanzimat dönemi roman ve romancılarına bakıldığında meddah hikâyelerinin izlerinin görüldüğü, etkisinin hissedildiği bugüne kadar çeşitli incelemelerin konusu olmuştur. Özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri bu etkinin en fazla hissedildiği metinler olmuştur. Ahmet Mithat'ın geniş bir okur kitlesine romanı kabul ettirebilmek için bir meddah gibi davranması; meddahlar gibi okuyucu ile konuşması, onların fikirlerini sorması, okurun sorabileceği sorulara cevap vermesi, kıssadan hisse çıkarması gibi meddah hikâyelerine has üslup ve ifade özelliklerini romanlarında kullandığı bilinmektedir.[285]

Bu görüşlerden yola çıkılarak denebilir ki; gerek tematik, gerek kişi kadrosu, gerekse anlatım ve ifade olanakları gibi unsurlar meddah hikâyelerini modern anlatıya yaklaştıran özelliklerdir ve bu özellikler de meddah hikâyelerinin romana ve modern hikâyeye geçme aşamasında ele alınması gereken bir ara tür olduğunu göstermektedir.

[284] [a.g.e., s.25.] Pakize Aytaç söz konusu alıntıyı Jale Parla'yı referans göstererek yapmış olmasına rağmen, kaynağını belirtmediği için tarafımdan doğrulama imkânı olamamıştır. Bu sebeple Aytaç'ın kendi eserine referans yapmakla yetinilmiştir.

[285] Moran, a.g.e., s.26. Ahmet Mithat Efendi'nin bu tavrını Jale Parla da şöyle özetler: *" (...) İşte Türk edebiyatı sahnesine meddahın çıktığı kapıdan giren, bu mütecessis romancıdır. Meddahın tatlı ve sivri diline keskin bir göz, anlatma zevkine yazarlık arzusu, çeşitleme yetisine öykü arayışı, sözüne yazı katmış olarak.*" [Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 2012, s.100.]

2.3. 1990 SONRASI TÜRK HİKÂYECİLİĞİNİN GENEL GÖRÜNÜMÜ

90 sonrası Türk hikâyeciliğini incelemeye geçmeden evvel 1980 dönemi hikâyeciliğimize kısaca göz atmakta fayda var. Zira bu dönemde hikâye türünde gerçekleştirilen hamleler -gerek biçim ve içerik özellikleri yönünden gerekse tema çeşitliliği bakımından- etkisini 90'lı yıllarda da devam ettirmiştir.

Türk edebiyatı üzerinde Tanzimat'tan bu yana yaşanan siyasal dönüşümlerin doğrudan olmasa da dolaylı yoldan etkisinin olduğu üzerinde uzlaşılan bir görüştür.[286] İşte yakın tarihimizde gerçekleşen bu dönüşümlerden, kırılmalardan biri de 12 Eylül 1980 darbesidir. Bu kırılmayla birlikte hem ülkenin hem edebiyatın çehresi değişmiştir. Gerek ülkede yaşanan toplumsal değişimler, gerekse dünya üzerinde büyük ölçekte gerçekleşen dönüşümler (soğuk savaşın bitişi, küreselleşme gibi) 1980 sonrası dönemde ideolojilere olan inancın sarsılmasına, beraberinde de kimlik bunalımı ve arayışlara neden olmuştur. 80 öncesinin kodları, yaşananları açıklamakta yetersiz kalmış; bireylerde, ağır mutsuzluk ve karamsarlık hali baş göstermiştir. Yaygın kanaate göre büyük anlatıların devri kapanmış, bireyler gelecek

[286] Feridun Andaç, Ankara Öykü Günleri'nde konuşmacı olarak yer aldığı oturumlardan birinde bu hususu -düzyazı özelinde ele alarak- şöyle gerekçelendiriyor: "*Neden, toplumsal yapının gelişmesiyle düzyazının gelişmesi sürekli paralel olmuştur? Özellikle Türkiye'de, geçiş dönemlerinde, o altüst sürecinde, edebiyatın yeni filizler çıkardığını görüyoruz. Edebiyat, bizde toplumu sürekli tanıma, tanıtma ve tanımlama görevini üstlenmiş durumda. Tabii, burada yazarın aydın yaratma misyonu da önemli. Çünkü Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde yazarın bu işlevi de var. İşte, yazınsal türlerin edebiyatımızda belirgin yer etmesi Tanzimat'la başlıyor. İşte, Namık Kemal ve arkadaşlarının mücadelesine baktığımızda, bir edebiyat uğraşının ötesinde belli siyasal görüşlerin var olduğunu görüyoruz. Meşrutiyet'in getirilmesi, birtakım kavramların topluma yerleşmesi… Bunlarla birlikte de gazete geliyor, tiyatro geliyor… Toplumu tanımlama, tanıma ve tanıtma süreci bence Cumhuriyet döneminde de yoğun. Bu, en belirgin yerini belki romanda buluyor. Ama öykücülüğümüze dönüp baktığımızda görüyoruz. Cumhuriyet'in ilk döneminde, yani 30'lu ve 40'lı yıllardaki öykücülüğümüzde de bu özellik var. Sonra, 50'li yıllardaki öykücülüğümüzde görülen tepki… Bunu 60'lı yıllarda da görüyoruz. 70'lerde, 80'lerde de.*" Yine aynı oturumda Andaç'ın bu söylediklerine paralel olarak Adnan Özyalçıner de benzer görüşlerini paylaşır: "*1950 kuşağının çıkışı, adı 1950 kuşağı ama 1955-56'larda çıkıyor. Demokrat Parti'nin artık gemi azıya aldığı zamanda çıkıyor. 1960 dönüşümü ise ayrı bir şey. Memleket gerçekleri ortaya dökülüyor. Yasaklı kitaplar var, sonradan serbest bırakılmış. Yani bunların edebiyat yaratmada büyük katkıları var.*" [*Öykünün Penceresinden - Ankara Öykü Günleri*-, Haz. Özcan Karabulut, Era Yayıncılık, 1997, s.93-94.]

tasarımını yitirmişlerdir. Diğer yandan ülkede baş gösteren baskı, işkence ve kıyımlarla birlikte de bir depolitizasyon sürecine girilmiştir.[287]

Bu toplumsal atmosfer, şüphesiz edebiyat sahasına da sirayet etmiştir. Yaşanan olaylar, genel anlamda edebiyatçıların özelde de hikâyecilerin edebiyatı yeniden sorgulamalarına neden olmuştur. Bu sorgulamaların bir getirisi olarak yeni anlayışlar, görüşler, biçimler edebiyat dünyasında revaç bulmaya başlamıştır. 1980 öncesinin öfkeli, sert, buyurgan, hırçın edebî sesinin aksine 80 sonrasının edebî sesi daha içsel, daha derin, kırılgan bir ses olmuştur. Bu dönem eserlerinde ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirilmiştir. Politik söylemden uzaklaşılırken biçimci/estetik kaygılar önem kazanmış; emek, sömürü, mücadele temalarının yerini kaybedişler/yitirişler, nostalji, çocukluk ve hayatla yüzleşme/ödeşme kavramları almıştır. Bu bağlamda ülkedeki dönüşümün açtığı yaralar da, toplumsal değil bireysel düzlemde işlenmiştir.[288] 1980 sonrasında hikâye yazarlarının bu bireysel tutumları ve içe dönük tavırları kimi eleştirmenlerin eleştirdikleri hususların başında gelmektedir. Esas olarak 1990 sonrası hikâye anlayışında kendini belli eden bu bireysel tavrın işaretleri, 80'li yıllardan itibaren kendini belli etmeye başlamıştır. Örneğin Necati Mert, yazarların bu tavrını günümüz yazarlarını da işin içine katarak bencilce bulduğunu söyler: "*Çok partili dönemle gelen kırılmaya benzer bir kırılma 80'li yıllarda da görülür. Bu yılların, dolayısıyla günümüzün öyküsü, küre genelinde yükselen neoliberalizme uyarak olabildiğince bencilleşir. O kadar ki yazarın işgali*

[287] Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, 2011, s.56.
[288] A.g.e., s.56.

altına girer. Asosyaldir. Diyalogsuzdur. Ayrıca serbestleşir. Şöyle ki klasiği ve yerleşik olanı dışlar. Metinler arasında gezer."[289]

Yazarların bu içe dönük hallerini eleştiren keskin yaklaşımların yanında onların bu tavrını dönemin şartları gereği bir tür zorunluk olarak görenler de olmuştur. Ayşegül Tözeren, 80 hikâyeciliğini ele aldığı bir yazısında bu dönemde eser veren yazarların içinde bulundukları ortama karşı bir tür yabancılık hissi ile yaklaştıklarını, bu yeni ortamın da yazarları, onu tanımlamak için bir anlamda kışkırttığını söyler. Ülkenin içinde bulunduğu sıkıyönetimin sonucu yazarlar bir de sansürle karşı karşıyadırlar ve medya da denetim alanındadır. Bu türden baskılarla otoriterleşen merkezin ise, bir merkez kaç duygusu uyandıracağı açıktır. İşte Tözeren, bu belirlemelerinin ardından 'yazınsal kaçış'ın nasıl gerçekleşeceği sorusunu sorar. Cevabı ise yazarların bu kaçışı dil oyunları ve metaforla verili dizgeyi sarsarak gerçekleştirdiği yönündedir:

> "*80 öykücülerinin, düşsellik içinde çağrışımlardan yararlandıkları, metafor kullandıkları, dil oyunlarına başvurdukları, kurdukları farklı kurguların birbirinin içine geçtiği, başka bir deyişle, 80 öykücülerinde öncesiz bırakılmış bir 80 sonrasının yarattığı zihinsel yarılmanın şizoid bir dil yönelimi yarattığı görülüyor. Latin edebiyatının etkisiyle fantastik olana da ilgi artıyordu. Ancak 80 döneminde bu durum, "kaçış edebiyatı" olarak eleştiriliyordu. Oysa, kaçış, dönem için doğal olandı. Ünlü bir yazarın bu eleştirilere cevabının şöyle olduğu söylenir: "Kaçıştan en çok kim korkar? Tabii ki, gardiyanlar!*"[290]

[289] Mert, Necati, "Öykü Etrafında", *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, 2006, s.15.
[290] Tözeren, Ayşegül, "80 Öykücülüğünde Kurgu Sanatı", *Dünyanın Öyküsü*, 2012, S.5, s.105. Alıntının sonundaki tırnak içindeki söz konusu ifade *Hobbit, Yüzüklerin Efendisi* gibi fantastik kurgu eserleriyle tanınan John Ronald Reuel Tolkien'e aittir.

Ayrıca bu ‘içe dönüş’ün genel anlamda ‘yazma’yı, özel anlamda ise hikâye türüne yönelmeyi beraberinde getirdiği de iddia edilmiştir. Feridun Andaç, bu hususa bir yazısında şöyle değinmiştir:

> “*İnsanımızı, insanımızla birlikte toplumsal yapıdaki birçok kurumu/kuruluşu derinden etkileyen bir dönem oldu ‘80’li yıllar… Toplumsal yaşamda birçok erozyon yaşandı… Depolitizasyon sürecinde suskun, içe dönük, kimliksiz, sürekli değer kaymaları yaşayan, bir tür bellek yitimine uğrayan bir toplum oluşturma hedeflendi hep. Böylesi bir ortamda içe dönen, bir başına bırakılan, kendi kendisiyle hesaplaşan insanımızın/aydınımızın belli bir kesiminin; bir çıkış/kurtuluş, dile getiriş/geliş yolu olarak; ‘yazma’yı, yazma eylemini seçmesinin önemli bir nedeni de bunlar, bu imlediklerimiz olmalı!*”[291]

Ömer Lekesiz de 80’li yıllarda yayımlanan hikâye kitaplarındaki niceliksel artışın, hikâye yazmaya olan eğilimin güçlenmesini toplumdaki bastırılmışlığın, kıstırılmışlığın bir sonucu olduğu kanısını taşıyanlardandır:

> “*‘80’li yıllarda, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, tutuklama/sorgulama sırasındaki işkencelerin ve yenilmişlik psikolojisinin neden olduğu zihinsel travmaların toplumsal bir boyut kazanması, ağırlıklı olarak yazma eğilimindeki o genç kuşakta öykü ateşinin yanmasını sağlamıştır. Neden öykü, sorusunun cevabı basittir: Baskılarla bölümlenmiş, kendini net bir şekilde ifade ihtiyacını içinde hep büyütmüş, sürekli yarın endişesi içindeki ve söyleyeceklerini ille de yarına kadar söyleme telaşındaki zihinlerin şiirden sonra başvurabilecekleri yegâne tür öyküdür.*”[292]

---

[291] Andaç, Feridun, “1980’lerin Sonunda Öykücülüğümüzün Genel Görünümü”, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek* içinde, 2008, s.349.

[292] Lekesiz, Ömer, *1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü*, Hece Öykü, 2005, S.9, s.48. Lekesiz, aynı yazısında bahsi geçen niceliksel artışa dair sayısal veriler de sunar. 1980-1990 yılları arasını beşer yıllık iki dönemde ele alan Lekesiz’in tespitlerine göre; 1980-1985 arasında 83 yeni hikâye yazarı, 1985-1990 arasında ise 92 yeni hikâye yazarı ilk kitaplarını yayımlamak suretiyle hikâye ortamına katılmışlardır. Bununla birlikte birinci gruptaki 85 hikâye yazarından 17’sinin, ikinci gruptaki 92 hikâye yazarından da 20’sinin bugünün hikâyeciliğinde varlıklarını sürdürmekte

1980'li yıllarda öne çıkan bu içe dönük ve bireysel anlayışa dayalı hikâyeciliğin yanında içinde bulundukları toplumun kültürel ve edebî birikimlerini referans alarak gelenekten yararlanma yoluna giden hikâyeciler de olmuştur. Bu hikâye yazarlarından kimileri ilk metinlerini 1970'li yıllardan itibaren yazmaya başlamış olsalar da 1980 sonrasında da aynı anlayışlarını sürdürerek eser üretmeye devam etmişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda yazmayı tercih eden yeni hikâye yazarları da hesaba katıldığında Türk hikâyeciliğinin gelenekten beslenen bu kolu 80'li yıllarda da varlığını hissettirmiştir.[293] Bu hikâye anlayışında modernizmin bilimsellik, akılcılık gibi kavramlarına karşı mesafeli bir tavır sergileyen yazarlar, bu yönüyle postmodernizme yaklaşmakla beraber dinin ve geleneksel ahlâkın düsturlarını reddetmeyen, hatta yücelten; insanın derinliğine yönelen, sırlarla örülü rüya-gerçek karışımı bir geçmişi arayan, insanın insan olma çabasını anlatan edebî metinler ortaya koyma peşindedir.[294]

---

olduklarını ilave eder. Bu çıkarımdan hareketle de "80'li yıllarda Türk öykücülüğünde patlama yaşandı" sözünün nicelik açısından doğru ancak nitelik açısından yanlış olduğu kanaatine varır. Ancak bu yanlışın da "geleceğe kalma" açısından bakıldığında kendi içinde bir doğruyu da barındırdığını ekler. Zira "*edebiyat âleminde geçerli olan kanaat, içinde bulunulan asır itibariyle 20 yıllık dönemlerde ancak 20-30 yazarın varlığını sürdürebileceği, izleyen asırlarda ise bu sayının o asrın tümü için 10'u aşmayacağı şeklindedir. Dolayısıyla nitel açıdan gönülleri kanatan bu tablo, Türk öykücülüğü açısından gerçekte istikrarlı, işin doğasına uygun bir tablo olarak belirmektedir.*" [A.g.m., s.47.] Burada hikâye yazarlarının çoğunlukla metinlerini öncelikle dergilerde değil de kitap olarak yayımlamalarına da dikkat çekmek gerekir. Feridun Andaç, önceki dönemlerde öykü yazmanın, dergilerde yayımlamanın ve öykü kitabı yayımlamanın farklı kanallarda geliştiğini belirtirken; 80'li yıllarda kitap yayımlayarak bu alanda sesini duyurabilmenin yaygınlık kazandığını dile getirir. Yazarların bu eğiliminin altını çizen Andaç, bunun bir bakıma edebiyat ortamının giderek yok olmaya yüz tuttuğunun bir göstergesi olarak okunabileceği görüşündedir. Bununla birlikte o yıllardaki *Yazko Edebiyat, Hürriyet Gösteri, Sanat Olayı, Varlık, Gergedan, Argos, Düşün, Defter, Yarın, Yaşasın Edebiyat* gibi öykünün önünü açabilecek dergilerin de yadsınmaması gerektiğini ilave eder. [Andaç, Feridun, "1960'lardan Günümüze Öykücülüğümüz, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek* içinde, s.345.]

[293] Sözü edilen dönem için (1970-1990) modern Türk hikâyeciliğinde gelenekten yararlanma meselesine dair yapılan bir çalışma için bkz. Pulat, Ali, *Geleneksel Türk Tahkiye Metinlerinin Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğine Etkileri*, (Doktora), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

[294] İslam, Ayşenur Külahlıoğlu, "Modern Türk Hikâyesinin Kısa Tarihi", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s.216.

Sözü edilen çıkarımlara bakıldığında 1980 dönemi hikâyecilerinde -bu tespitlerin 1990 sonrası hikâye yazarları için de kimi yönleriyle geçerli olduğunu hatırlatarak- her ne kadar ortak yanlar bulunsa da bu yazarlarda tek bir poetik tutumdan söz etmek mümkün görünmemektedir. Aksine yaygın bir çeşitliliğe, farklılığa ve bireysel çıkışlara rastlanmaktadır. Çünkü bu dönem bir bakıma kopuşlar, arayışlar dönemidir. Ancak toparlayıcı bir genelleme yapılacaksa yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem hikâyeciliğinin baskın ögeleri olarak sıralanabilir. Bu bağlamda 1980 sonrası, 1950 kuşağına eklemlenmek isteyen, yenilikçi arayışların yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Bu da sanatta biçim/estetik ağırlıklı tutumun sahiplenişi olarak yorumlanabilir.[295]

Bu belirlemelerden hareketle 1990 sonrası hikâyeciliğine bakıldığında ilk dikkat çeken olgu 1980 dönemi hikâyeciliğinde beliren eğilimlerin artarak bir çeşitliliğe imkân tanımasıdır. Bu artış ve çeşitlilik sadece ortaya konulan metinlerin biçim ve içerik özelikleriyle sınırlı kalmamış, yayımlanan hikâye kitabı sayısında da kendisini göstermiştir.[296] 80'li yıllarda ilk eserlerini veren yazarlardan 90'lı yıllara

[295] Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s.57.

[296] Çalışmamızın kapsamında ele alınan dönem olan 1990-2010 arasında yayımlanan hikâye kitaplarının niceliğine dair, bu konuyu ele alan yazı ve çalışmalardan yola çıkarak dökümü yapıldığında ortaya çıkan tablo şu şekildedir: Leyla Burcu Dündar'ın 1990-2005 yılları arasındaki Türk öykücülüğünü ele aldığı incelemesinde tespit ettiği öykü kitabı sayısı 893'tür. [Dündar, Leyla Burcu, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005*, (Doktora), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.31.] 2006'da ise Ömer Lekesiz'in tespitine göre 80'dir. [Lekesiz Ömer, "2006 Öykü", *http://www.yenisafak.com.tr/kitap/2006-oyku-23107*]. 2007'de ise yine Lekesiz'in tespitine göre 95'tir. [Lekesiz Ömer, "İki Bin Yedi'de Öykü", *http://www.edebistan.com/index.php/omer-lekesiz/iki-bin-yedide-oyku/2008/02/*]. 2009'da ise bu sayı 150 olurken, 2010'da ise 138 öykü kitabı yayımlanmıştır. [Gündüzalp, Kemal, "Öykü Yağmuru Dinmiyor", *14 Şubat Dünyanın Öyküsü*, 2015, S.7, s.115.] Söz konusu rakamlar yazarların tespit edebildikleri rakamlardır. Bunların tespit edilmesinde ufak sapmalar olabilmektedir. Burada vurgulanması gereken 1990'dan sonra yayımlanan hikâye kitaplarının -bunu daha önce de ifade ettiğimiz üzere 1980'li yılların başından başlayarak da görebiliriz- niceliksel olarak bir artış sergilemesidir. Dündar, 90 sonrası öyküde yaşanan bu pozitif ivmenin yaygın bir kanaat olan "bir

kalmayı başaranları artık kendi hikâye dilini ve evrenini kurmuş olarak bu sahada yer alırken, 1990 sonrasında ilk hikâyelerini kaleme alan, ilk kitaplarını yayımlayanlar da kendi hikâye anlayışlarını kurma yolunda bu sahaya adımlarını atmışlardır.

Bu dönemdeki hikâye anlayışını ortaya koymadan önce 90'lı yıllarda neler olup bittiğine kısaca göz atmakta fayda var. Zira yaşanan dönüşümlerin, gelişmelerin edebiyat ortamının bakış açısına doğrudan yahut dolaylı olarak etki ettiği bilinmektedir:

> "*90'lı yıllarda, dünya politikasına egemen olan iki kutupluluk, yani kapitalist liberalizm ile totaliter komünizm arasındaki soğuk çatışma sonlanmıştı. Bu her şeyden önce, edebiyat çevresini etkisi altına alan politik eğilimlerin baskısının azalması anlamına geliyordu; öte yandan edebiyatçının topluma karşı sorumluluk duygusunda bir eksilmenin olması, bireyci-bunalımcı anlatı ya da şiirlerin de bir eleştiri konusuna dönüşmesi başka bir sonuçtu. 90'lı yıllarda ülkemizde, özel televizyon kanallarının artmasıyla, kitle iletişiminde yeni bir çağa girildi. Toplum, tüketim alışkanlıkları temelinde yeniden yapılanmaya başlandı. 80'lerin başında bastırılan sol muhalefet çözülünce, geçmişte radikal olarak bilinen aşırı sağ politikaların yükselişine tanık olduk. Kültürel açıdan kimilerine göre erozyon sayılabilecek bir değişim ya da yozlaşma başladı; kimilerine göreyse bu, özgürlüklerin artışının olağan sonucuydu, olmalıydı. Yine kitle iletişiminde, etkisi hâlâ tam kavranamamış yeni bir gelişme yaşandı: İnternet yaşamımıza girdi. Yazılı iletişimi bu ölçüde hızlandıran, yaşamın değişmezleri arasına sokan bu yeni teknolojinin etkileri aslında 90 Kuşağı'ndan çok 2000'lerde ortaya çıktı diyebiliriz; ancak 90 Kuşağı açısından da, iletişimin sınırsızlığı geleceğe ilişkin bir sezgi kaynağı olmaya başladı. Ekonomik krizleri, 28 Şubat'ı,*

öykü patlaması" olarak yorumlanması yerine "öykü piyasasında sürekli bir hareketlilik ve hatta kararsızlık olduğu" şeklinde yorum getirmenin daha sağlıklı olacağını belirtir. [Dündar, a.g.e., s.45].

terörün yükselişini, Marmara Depremi'ni 90'lı yılların gözardı edilmemesi gereken anahtar olayları arasından sayabiliriz."[297]

İşte bu koşulların hüküm sürdüğü bir dünya ve toplum ölçeğinde verimlerini ortaya koyan 90 sonrası Türk hikâyeciliğinin belirgin özelliklerinin ortaya konmasına geçilebilir. Öncelikle bu dönemin yazarları için eksik ve hatalı bir kullanım olduğu kimi zaman dile getirilse[298] de '90 Kuşağı' nitelemesi üzerinde ittifak edilen bir ifade olduğundan bu çalışmada da yer yer kullanılacaktır. Şüphesiz 1990'dan günümüze kadar önceki kuşakların da yazdığı metinler de devam etmektedir. Bu yazarların kendi edebî anlayışları doğrultusunda artık bir çizgi tutturdukları, haklarında yapılan edebî değerlendirmelerin de az çok bir ölçüye oturduğu söylenebilir. Ayrıca ilgili yazarların bir kısmının edebî anlayışlarına çalışmamızın "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesine Genel Bir Bakış" başlığında yer verilmiştir. Bu gerekçelerden dolayı çalışmamızın bu bölümünde 90'lı yıllarda metinlerini yayımlamaya başlayan yazarların hikâye anlayışları üzerinde durmanın daha verimli olacağı düşünülmektedir.

Ahmet Sait Akçay'ın, 90'lı yılların hikâyeciliğine dair kaleme aldığı bir yazısında, bu serüveni 'Yeni Öykü' ifadesiyle karşılayarak, bu dönem yazarlarının yönelimini/eğilimini sorgulayarak, bazı temel sapmalarla karşılaşıldığını belirtir. İlkin bu yazarlarda hikâye dilini kurma çabası ve bunu yaparken de hikâyenin

[297] Orhan, Selçuk, "90 Kuşağı Öyküsü İçin İğreti Bir Pusula", *Kitap-lık*, 2008, S.118, s.73.

[298] Feridun Andaç, 90'lı yıllarda edebiyat ortamının etkinliğinden söz etmenin zor olduğunu, bununla bağlantılı olarak da bir 'kuşak'tan söz edilemeyeceğini savunur. 70'lerle birlikte 'kuşak' kavramının tarihe karıştığını düşünen Andaç, 1990 sonrasında genel anlamda edebiyatta, özelde ise öyküde, bireysel çıkışların etkin olduğu gözlemlendiğini belirtir. [Andaç, Feridun, 1960'lardan Günümüze Öykücülüğümüz, *2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri*, Ankara Üniversitesi TÖMER Dil Öğretim Merkezi, 16-17 Aralık 1999, s.55.] Selçuk Orhan da meseleye daha kuşatıcı bir bakış açısıyla yaklaşarak, günümüzde pek az yazarın kişisel tarihiyle yazdığı kültür ortamının belirleyici etkilerini birbirine bağlama eğiliminde olduğunu, dolayısıyla eserinin biricikliğine inanmış bir yazarın, yaşadığı dönemin çizgileriyle betimlenmeyi kişiliğinin silinmesi olarak anlayabileceği tespitini yapar. Bu yüzden, kuşak ya da dönemlere ilkin tartışmaların sorunlu olageldiğini ifade eder. [Orhan, a.g.m., s.73.]

evreninden gittikçe uzaklaşma eğilimi göze çarpmaktadır. İkinci olarak da yazarların fazlasıyla biçimsel kaygıyı önceledikleri görülmektedir. Biçimsel oyunların Sevim Burak, Leyla Erbil ve çağdaşlarının kullandığı göz önüne alınırsa 'yeni öykü' eğiliminin kökünü/esin kaynağı olarak 50'li, 60'lı yıllar gösterilebilir. Bu kuşak hikâyesini önceden ayıran da, genç yazarların biçim-izlek uyumunu göz ardı etmesidir. Bir biçim dilinin oluşmasının habercisi olan 90'lı yılların bu genç yazarları, farkında olmadan Türk hikâyesinin bu yeni çabasının öncüleri olarak anılacaklardır. Üçüncüsü ise 'yeni öykü'nün anlatımının gittikçe 'ben-yazar' eksenine taşınmasıdır. Gözleme dayanmaktan çok deneyimsel hikâyelerin üretilmesi göze çarpmaktadır. Dördüncü olarak, hikâye kişilerinin oldukça flu resmedilerek, tip ve karakter olmadan sadece anlatılan ön plana çıkarılmaktadır. Son olarak da bu hikâyelerde bir olay ya da durum betimlemesi/anlatımı görülmemektedir. Daha çok bölük pörçük, biraz şiirsellik, biraz da denemevari, gittikçe kısalan, biçimselleşen metinler bu 'yeni öykü' tarzının genel geçer ölçütleri olarak öne çıkmaktadır.[299]

Akçay'ın beş başlık altında sıraladığı bu tespitlerini postmodernizmin yorumlaması, açılımı olarak okumak mümkündür. Bilindiği gibi postmodern metnin yapısı karmaşıktır ve hikâye etmeye değil, anlatmaya dayalıdır. Modern metnin hikâye edilişinin belli rasyonel temelleri olduğu halde postmodern metin bu rasyonel akış ile olaya dayanan çizgiselliği yıkarak bilinçli bir kaos yaratma peşindedir. Bu kaotik düzlem 'düzen'e karşı olduğu için böylesi bir anti-düzen tavır, postmodern metin yazarını kendi içinde tutarlı bir davranışa sevk eder.[300]

[299] Akçay, Ahmet Sait, "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece Öykü*, 2005, S.46/47, s.225-226.
[300] Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, 2006, s.282.

Bir başka husus ise modern metin anlayışının ayrıntıya önem veren ve görüleni bütün yönleriyle betimleyen mantığının aksine postmodern metin belirsizlik üzerine kurulmuş, göstergeler yoluyla yapılan tasvir mantığının ürünüdür. Bu anlamda modern metin ne kadar 'göz' keskinliğine dayanıyorsa, postmodern metin de eşyaya bir o kadar gözünü kısarak yahut bulanıkça bakar.[301]

Ayrıca klasik yahut modern eserlerde vakanın oluşumuna katkıda bulunan şahıs kadrosu işlevsel özellikleriyle yer alırken, postmodern metinlerde şahıs kadrosu belli bir işlevselliğin yerine sadece paradokslardan ibaret bir özne şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle iyi-kötü, haklı-haksız, ben-öteki gibi karşıtlıkları üzerine kurulmuş bir olay örgüsü şablonuna sahip olmadığı için metinde yer alan ve çoğunlukla da tek başına metnin bütün atmosferini belirleyen bir kişi vardır. Bu anlatı kişisi metnin bütün havasına egemen bir görünüm sergilese de, aslında, ya modern toplumun aşındırdığı ve ondan bir beklentisi kalmadığı için kendini onun dışına atarak, ona yabancılaşmış bir özneyi; ya da sanki yeryüzünün ilk kişisiymiş ve kendisinden önce hiç kimse yaşamamış, yaşamış olanlar da ona herhangi bir değer ulaştırmamış gibi bir anlamda modern, hatta klasik devir öncesi insanı temsil ederler.[302]

Elbette 90'larda yazılan metinlerin kurgusal özelliklerinin tamamıyla postmodern tekniklerle yazıldığı söylenemese de pek çok hikâyecinin eserlerinde postmodern özelliklere (üstkurmaca, metinlerarasılık, çok katmanlılık, yabancılaştırma, okuru metnin bir parçası olarak kabul etme gibi) yer verdiği görülmektedir. Türk hikâyeciliğindeki postmodern tavır incelendiğinde karşımıza üç

[301] Emre, a.g.e., s.293.
[302] A.g.e., s.298.

farklı yazar kategorisi çıkmaktadır: Bunlardan ilki, bir tür 'yenilenme bilinci' ile yazan yazarlardır. Bu bağlamda çağında hikâyeye yenilik getiren her bir yazar için 'o çağın postmoderni' denilebilir. Önemli olan yazardaki kendini yenileme bilinci ve yazarın sanatı için sürekli estetik/biçim arayışında olmasıdır. İkinci olarak da postmodernizm kaygısı gütmeden, daha doğrusu postmodernizmden haberleri olmadan metinler ortaya koyan yazarlardır. Bu yazarlar, 'ne anlatacağı' kadar 'nasıl anlatacağı'nın kaygısını taşıyan; bu yüzden de her bir eserinde yeni anlatım teknikleri deneme gayretinde olan yazarlardır. Son olarak da, postmodern bir bilinç ve duyarlıkla yazan hikâyeciler sayılabilir. Özellikle 1980 sonrası eser veren yazarların çoğunun metinlerini, postmodern kavramından ve postmodern anlayıştan haberdar olarak yazdıkları bilinmektedir.[303]

90 kuşağını konu alan bir yazısında Behçet Çelik, yukarıda sözü edilen postmodern anlatı tekniklerini kullanan yazarların bu eğilimlerini postmodernizm şemsiyesi altında değil toplum ölçeğinde ve küresel ölçekte meydana gelen gelişmeler ekseninde ele alma taraftarıdır. Özellikle 80 darbesinin ve 12 Eylül yönetiminin yarattığı kalıcı bir toplumsal kâbusun genç yazarları bir tür yalnızlığa mahkûm ettiğinin altını çizer. Bunun getirdiği farklı ruh halleri farklı hikâyelerin yazılmasına yol açmış, kendisini dışlanmış hisseden yazarların birtakım anlatım olanakları ve biçimleri denenmiştir. Örneğin, postmodern anlatının özellikleri arasında gösterilen yazma uğraşının kendisini konu alan hikâyelerin yazımında 90'lı yıllarda bir artış görüldüğünü ifade eden Çelik, bu tavrın bir şeylere tepki olarak ortaya konulabileceğini belirttikten sonra meselenin yorumlamasına girişir:

[303] Sağlık, Şaban, "Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum", *Hece Öykü,* 2007, S.24, s.95.

"*1990'lar kafaların çok karıştığı bir dönemdi, hâlâ benzer bir karışıklık sürmekte. Tarihin ve toplumsalın sonunun geldiği söyleniyordu; dünyayı saran bu yeni ideolojinin karşısına eski söylemlerle karşı çıkanlar vardı, ama belli ki yeni sorulara verilen eski yanıtlar insanları kesmiyordu. Bu noktada eski anlamıyla edebiyatın öldüğü ya da öleceği pek söylenmese de hissedildi sanırım. Edebiyatı edebiyatın, metnin sınırlarında kalarak yeniden canlandırma çabası olarak görebiliriz yukarıdaki eğilimi. Ya da bir savın edebiyat aracılığıyla yeniden üretildiği metinlerdeki yavanlığa karşı savı olmayan veya tek savı o metnin içerisindeki oyunlar olan hikâyeler kurgulanması yeni bir imkân olarak görüldü.*"[304]

Yine postmodern anlatıda sık sık vurgulanan 'kurmaca'ya da bu bağlamda yaklaşmayı teklif eden Çelik, böyle kurmaca metinler yazmayı tercih eden yazarların bu tavrının salt bir edebî seçimle açıklanmasının yetersiz kalacağını belirtir: "*Bu tavır aynı zamanda toplumun bir kurmaca metin olduğunu hissetmek gibi görünüyor bana. Toplum dediğimiz, kötü kaleme alınmış metnin yapısına metinlerle oynayarak bir müdahale girişimi ya da bu kötü metinden uzak durma isteği olarak görülebilir.*"[305]

Çelik'in değindiği bu toplumsal ölçeği biraz daha açımlamak adına, dönemin hikâye yazarlarını çevreleyen gerçekliği ele alan Sadık Aslankara'nın yazısı bir panorama sunmaktadır. Aslankara, bu "genç yazarlar"ı kuşatan yaşam gerçekliğini, toplumsal ve kültürel çerçeveyi kabaca şöyle özetler:

- Genç yazarlar, bilgisayar dilini özümsemiş olarak yetişiyorlar. Daktilo yerine artık bilgisayarları var. Bu nedenle önlerine çıkan her şeyi

[304] Çelik, Behçet, "Günümüz Hikâyeciliğine Bakarken", *Varlık*, 2005, S.1171, s.7.
[305] A.g.m., s.8.

kısaltmaya, imlerle göstermeye ya da nicelleştirmeye yatkın bir düşünce yapısı içindeler.[306]

- Genç yazarlar, usta yazar olmanın yolunun, "profesyonel düşünür" ve "profesyonel okur" olmaktan geçtiğinin göz ardı edildiği bir toplum yapısının çalkantısı içinde yetiştiler.
- Genç yazarlar, profesyonel yazarlıkla, para kazanmak arasında doğrudan bağ kuran; ama bu bağı yazarlık onuruyla kurma gereği duymayan bir toplumun bireyi olarak yaşadılar.
- Genç yazarlar, yazarlığın eleştirel usa dayalı yetilerin geliştirilmesi demek olduğunu düşünen bir yaşama ortamıyla belki de hiç tanışmadılar. Bu yüzden kendileri adına düşünenlerin bulunmasından rahatsızlık duymadıkları gibi; kendilerini yaratan kurumlarca köşeli insanlar olarak yetiştirilmiş olabileceklerinden kuşkulanmadılar.
- Genç yazarlar, her bireyi biricik kılan ayrıntıların giderek düzleştirildiği, bu ayrıntıların ortadan kaldırılıp herkesin birbirine benzetildiği bir toplumsal yapıda yaşadıklarının ayırdına varamadılar.
- Genç yazarlar, zengin bir Türkçenin tanıklığını yapamadılar. Büyük kentlerde, el ulağı yapılmış, boğazı sıkılmış bir Türkçeyle yetinmek zorunda kaldılar.
- Genç yazarlar, 1989'dan sonra yükselişe geçen kentlilik-sivilleşme olgusuyla birlikte yaşadıkları halde, kentli, "sivil" (uygar) olmanın gereğini yerine getiremediler. Çünkü bunu önemseyen bir genç kuşakla

[306] Selçuk Orhan da "dijital üretim çağında edebiyat" başlığı altında yer verdiği dijital üretim araçlarının kullanımını 90'lı yılların, topluma getirdiği en köklü değişikliklerden biri olarak görür. Bunun ilk bakışta edebiyatla ilişkisi önemsiz gibi görülse de, bilgisayarın yazarların yaşamına yepyeni bir kolaylık olan "araya metin sokmak" gibi bir olasılığı getirerek metnin üretim sürecini değiştirdiğine vurgu yapar: "*El yazısı ya da daktilo ile doğan metinlerde, düzeltme-düzenleme uğraşı çilelidir; çoğu durumda metni baştan yazmayı gerektirir. Bu da aslında yazarı, sıkı bir disipline girmekle ortaya çıkanla yetinmek arasında kararsız bırakabilir. Yeniden yazmak, yazarı geliştirici bir alıştırma gibi görünebilir; ancak "araya sokmak" olasılığı, metnin üretim sürecini neredeyse kökünden değiştirmektedir. 90'lı yılların özellikle sonlarına doğru yazılmış öykülerde parçalı, çoklu biçimlerin iç içe geçtiği örnekler azar azar da olsa artma eğilimindedir. Ayrıca, dijital üretim araçlarının yaygın kullanımı, yazarın dışında editör ya da düzeltmenlerin de metne müdahalesini arttırmıştır.*" [Orhan, "90 Kuşağı Öyküsü İçin İğreti Bir Pusula", s.80.]

> birlikte yaşamadılar, bu nedenle toplumsal yöneliş ve evrilmenin yeterince ayırdına varamadılar.[307]

Sadık Aslankara'nın kabaca maddeler halinde ele aldığı bu toplumsal ve kültürel atmosfer kimi yönleriyle çok iddialı hükümler içerse de, yazarın dikkat çekmek istediği içinde bulunulan ortamın sözü edilen genç yazarlar üzerindeki etkisini göstermesi bakımından haklı önermeler de barındırmaktadır. Gerek bu yazıda, gereke ele alınan diğer incelemelerde gerekse bu döneme dair yapılan eleştirilerde vurgulanan bir diğer nokta da bu yazarlar hakkında yapılan "gençlik" vurgusudur.[308] 1990'lı yıllarda eserlerini yayımlamaya başlayan bu yazarlara daha önce de değinildiği gibi "90 kuşağı", "genç yazarlar" ve çoğunlukla da "genç öykücüler" gibi nitelemelerle sürekli atıfta bulunulmuştur. Kimi eleştirmenler yazılarında bu yazarlardan isimler vererek eleştirilerini dile getirseler de, bahsi geçen nitelemelerin/yakıştırmaların kullanımı bu "genç öykücüler"in kimlikleri konusunda

---

[307] Aslankara, M. Sadık, "Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Açılımlar Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: "Eski" ile Örtüşen "Yeni"", *Varlık*, 2000, S.1112, s.60-61.

[308] Selçuk Orhan da bu yazarlar için yapılan gençlik vurgusuna yazısında ayrı bir başlık altında yer vermiş ve sözü edilen yazarların hepsinin bu gençlik eşiğinde kendilerinden öncekilere göre daha uzun süre bekletilmelerine -hatta bunun biraz da gönüllü bir bekleme biçimini aldığını ekleyerek- rağmen, gençliklerinin ödülünü de aldıklarını; genç olarak sunulmalarının nimetlerinden yararlandıklarını belirtir. Bunun nedenlerinden birinin dergilerin etki alanının genişlemesi olabileceğini, hatta 80'lerde ilk metinlerini yayımlamaya başlayan kimi yazarların da bu gruba dahil edildiğini söyleyerek bu yıllardaki "genç" nitelemesinin kazandığı popülerliğin altını çizer: "*Gençlik vurgusunun 90 Kuşağı açısından bu derece belirleyici olmasının nedeni dergilerin etki alanının genişlemesiyle de açıklanabilir. Edebiyat dergilerinin hedefinin gençler olduğu söylenir; ki bu yargı istatistik açısından yanlış değildir. Çoğunlukla 25 yaş sonrasında insanların kitap okuma heveslerinde ciddi bir azalma yaşanır. 90 Kuşağı açısındansa, genç olmak, bir yazarın önemini arttırıyordu. Belki bu yüzden, aslında ilk ürünlerini geçmiş dönemlerde vermiş kimi yazarlar da, 90'larda "genç" nitelemesiyle sunuldu. Bu anlamda akla gelebilecek en bilinen örnek, aynı zamanda 90 Kuşağı öykücülüğü üstünde iz bırakmış usta bir yazar, Cemil Kavukçu'dur. Cemil Kavukçu aslında 80'lerde, Varlık dergisince düzenlenen Yaşar Nabi Nayır Ödülleri'nde öykü dosyasıyla adını duyurmuştu. 90'lı yıllarda, Cemil Kavukçu'nun dergiler ya da eleştiri çevrelerince sunumunda gençlik vurgusunun etkisi oldu. Kavukçu'nun öyküleri, o döneme, en azından dergiler düzeyinde egemen olan deneysel anlatıların, şiir-öykü karşımı metinlerin belirsizliğine karşı bir panzehir olarak doğdu. (...) Ayrıntılardaki seçiciliği, titiz kurgusu, çatı kurmadaki özeni Kavukçu'yu aslında yetişmekte olan kuşak için örnek bir öykücü olarak ortaya sürüyordu. Kavukçu hem yaşı hem de öykülerinin göründüğü ilk tarihler açısından 90 Kuşağı'ndan sayılmamalıdır; ancak asıl okurunu 90'lı yıllarda bulmasının yanı sıra, bu kuşağın yazarları üstündeki önemli etkisi göz ardı edilmemelidir.*" [Orhan, "90 Kuşağı Öyküsü İçin İğreti Bir Pusula", s.74.]

zaman zaman bir yanılsamaya, haklarında yapılan değerlendirmelerin havada kalmasına yol açmıştır.

Leyla Burcu Dündar, edebiyat sosyolojisi bağlamında ele aldığı 1990-2005 arasındaki Türk öykücülüğüne dair çalışmasında bu belirsizliğe atıfta bulunarak sözü edilen "genç öykücüler"in bir dökümünü çıkarmıştır. 1990'larda gençlik dönemlerini süren öykücülerden ilk başta 1965 sonrası doğumluları belirleyen yazar, bu tanımlamaya uygun 102 öykücü tespit etmiştir. Fakat bu 102 kişiden kimileri bir öykü kitabı yayımlayıp daha sonra edebiyat dünyasında varlık gösteremedikleri için Dündar bu 102 isim içinden "en az iki öykü kitabı yayımlamış" olan öykücüleri seçerek sayıyı 53'e düşürmüş ve çalışmasını da bu yazarlar ve eserleri üzerinden gerçekleştirmiştir.[309] 90'lı yıllarda metinlerini yayımlamaya başlayan bu yazar listesi incelendiğinde, bu döneme ilişkin eleştiri yazılarındaki isimlerle örtüştüğü görülmektedir. Bu yüzden "90 kuşağı", "genç öykücüler" nitelemelerini somutlama açısından, bu isim listesini burada vermek yerinde olacaktır:

> "*Cem Atbaşoğlu* (1965), *Halide Eşber* (1965), *İlhan Durusel* (1965), *Kenan Biberci* (1965), *Özen Yula* (1965), *Selma Fındıklı* (1965), *Yeşim Eyüboğlu* (1965), *Yılmaz Uçar* (1965), *Ali Tokul* (1966), *Barış Bıçakçı* (1966), *Cem Mumcu* (1966) *İnan Çetin* (1966), *M. Nedim Hazar* (1966), *Müge İplikçi* (1966), *Doğan Yarıcı* (1967), *Kevork Kirkoryan* (1967), *Mehmet Akar* (1967), *Murat Gülsoy* (1967), *Ömer Ayhan* (1967), *Behçet Çelik* (1968) *Cem Akaş* (1968) *Hatice Meryem* (1968) *Jaklin Çelik* (1968), *Sibel K. Türker* (1968), *Yekta Kopan* (1968), *Gül (Abus) Semerci* (1969), *Melek Paşalı* (1969), *Türker Armaner* (1969), *Yücel Balku* (1969-2003) *Başar Başarır* (1970), *Murat Yalçın* (1970) *Aylin Süer* (1971), *Selvigül Kandoğmuş Şahin* (1971), *Ahmet Sait Akçay* (1972), *Derya Erkenci* (1972), *Dost Körpe* (1972),

[309] Dündar, Leyla Burcu, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005*, (Doktora), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.48.

Karin Karakaşlı (1972), *Münire Daniş* (1972), *Sema Kaygusuz* (1972), *Süreyyya Evren* (1972), *Yasemin Pulat* (1972), *Akın Sevinç* (1973), *Şebnem İşigüzel* (1973), *Toprak Işık* (1973), *Faruk Duman* (1974), *Jan Devrim* (1974), *Ferhat Uludere* (1977), *Onur Caymaz* (1977), *Selçuk Orhan* (1977), *Nurgül Ulu* (1978), *Zafer Yalçınpınar* (1979), *Özge Hatunoğlu* (1981), *Seyit Göktepe* (1983)."[310]

80 sonrası hikâye yazarlarının ortak bir poetik tutumlarının olmadığı, çeşitliliğin sadece nicel olarak değil kurgu ve tema hususlarında da geçerli olduğu, bireysel çıkışların görüldüğü daha önce söylenmişti. Dündar da bu kanıyı paylaşmakla birlikte "genç öykücüler"in metinlerini inceledikten sonra kimi ortak tema ve kurgu özelliklerinin öne çıktığına dikkat çeker. Dündar'ın belirlemelerine göre; 'çocukluk', 'cinsellik', 'şiddet' ve 'marjinallik' "genç öykücüler"in eserlerinde ortak temalar olarak öne çıkmaktadır.[311] Yazarların özellikle cinsellik, şiddet ve marjinal olanı anlatma hevesi ise tabuları kırmak ve sıra dışı bir anlatı kurmak yoluyla sivrilmek adına yaptıkları gözlemlenmektedir. Bu türden meseleleri toplumsal bir sorumluluk hissedip eleştirel bir duruş sergilemek yerine, onları salt imgesel bir nesneymişçesine yorumlamadan yansıtmayı tercih etmişlerdir ki, bu tavrın -daha doğrusu tavırsızlığın- postmodernizme uygun olduğu söylenebilir.[312] Özellikle cinsellik teması daha baskın bir öge olarak kullanılmasıyla diğerlerinden öne çıkmaktadır. Şüphesiz cinsellik bir sorunsal olarak Türk hikâyeciliğinde daha önceki yazarlar tarafından işlenmiştir fakat 90'larda yazılan metinlerde bir 'fetişleştirme' söz konusudur:

"*Yakın dönem öykücülerimizde belirgin bir yönelimin de cinsellik teması odaklı olduğunu belirtmek gerekiyor. Kuşkusuz bunu belirtirken, bir*

[310] Dündar, a.g.e., s.215.
[311] A.g.e., s.137-138.
[312] A.g.e., s.140.

önceki kuşağın böyle bir soruna el atmamış olduğunu söylemek istemiyorum. Sait Faik'in, Selim İleri'nin, Vüsat O Bener'in, Sabahattin Ali'nin, Orhan Kemal'in, yapıtlarında da işlenmekte/irdelenmektedir. Ancak giderek karşı cinsi fetişleştirmeye varan bir cinsellik yönelimi, magazinel kültürün yoğunlaştığı, popüler olanın hayatın bütün alanlarına egemenlik kurmaya başladığı 1990'lı yıllarda yoğunlaşması ve bunun yakın dönem öykücülerimizde saplantıya dönüşmesi, dikkat çekicidir."[313]

Bu olgunun altını çizen bir başka isim de Orhan Duru'dur. Varlık dergisinin bir soruşturmasında "sizce 1990'lardan itibaren, yeni kuşaklarca yazılmakta olan öykünün, belirleyici özellikleri nelerdir?" sorusuna Duru, gerekçeleriyle birlikte bu özelliklerden birinin cinsellik olduğu cevabını verir:

"*Yeni kuşak öykücüler ya da kurgu yazarları daha çok cinsellikle uğraşıyor. Belki de genç olarak cinsel sorunlarını çözmeye uğraşıyorlar. Bu nedenle bu çabayı doğal karşılıyor olabiliriz. İnsanoğlunun her yaşam evresinde, farklı da olsa, cinsel sorunları var. Bu da yazarlar için tükenmez bir kaynak. Genç öykü yazarları cinsel sorunlar üzerindeki acemiliklerini bir an önce sırtlarından atmak istiyorlar. Burada eksiklik, aşk deneylerini cinsellikle karıştırmalarında yatıyor.*"[314]

90'lı yılların hikâyelerinde öne çıkan unsurlardan biri de 'anlatıcı'nın daha çok ben-anlatıcı (özne anlatıcı) konumuna bürünmesidir. Konulara dışarıdan bakan, her şeyi bilen tanrısal-anlatıcının pek tercih edilmediği görülür.[315] İstisnalar olmakla birlikte eğilimin 'ben-anlatıcı' yönünde olmasının nedenleri düşünüldüğünde akla ilk gelen, bireye ait sorunların ve ruh durumlarının işlendiği hikâyelerin tonuna bu

[313] Turan, Metin, "Yakın Dönem Türk Öykücülüğü Üzerine Notlar", *Kül Öykü*, 2003, S.3, s.16.
[314] "Soruşturma", *Varlık*, 2005, S.1171, s.16.
[315] Selçuk Orhan, bu bağlamda değerlendirilebilecek bir tespitinde yakın dönemdeki yazarların metinlerin içinde kendilerini görünür kılmalarını bir tür "diktatör yazar"lık olarak yorumlar: "*Artık tanrı yazarın aradan çekildiği, yazarın okurun ve kişilerinin arasına karıştığı dedikodusu yapılıyor. Yeni yazar diktatör yazardır; kişilerinin arasına karışıyorsa da boy göstermek için karışıyor.*" [Orhan, Selçuk, "Hikâye Kendini Arındırıyor", *Hece*, 2005, S.46./47, s.203.]

anlatım biçiminin uygun düşmesi denilebilir. Metinlerdeki ithaf ve epigrafların kişisel ögeler taşıması, mektup ve günlük biçiminde kaleme alınmış hikâyelerin sayıca artmış olması, dipnotlara yer verilmesi gibi unsurlar da bu tespiti haklı çıkaran ayrıntılardır. Bakıldığında eserlerde açıklayıcı, bilgilendirici ögelerin bulunmasının da, ben-anlatıcı kullanımının yaygınlaşmasının da, duyurulmaya çalışılan bireysel bir sesle ilgili olduğu düşünülebilir. Bireyi merkeze koyan bu yazarların bu tavrı, toplumsallıktan uzak ve içe dönük olmaları yönüyle de kimi eleştirmenlerin hışmına uğramalarına sebep olmuştur.[316]

"Genç öykücüler"in kaleme aldıkları metinlerdeki tematik eğilimler ve 'anlatıcı' unsuru genel hatlarıyla böyle olmakla birlikte bu metinler biçimsel özellikleri ile de farklılık gösterirler. 1990 sonrası yazılan hikâyelerde göze çarpan özelliklerin başında "parçalılık" gelmektedir. Her ne kadar klasik hikâye anlayışına yakın duran, giriş-düğüm-çözüm bölümlerini taşıyan metinler de söz konusuysa da, bu anlayışın dışına çıkıldığı, anlatının katmanlaştığı, katmanların kimi zaman iç içe girerek belirsizleştiği ve bu yüzden okurun konuya girmekte zorlandığı bir yapının kurulduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca klasik hikâye anlayışını yansıtan betimleyici, ayrıntıcı ve "konuşkan" bir anlatım biçimini benimseyen kimi yazarlara karşılık, bu kuşağın çok büyük bir kısmında anlatımın kısa, aksak, kesik ve kopuk olduğu dikkati çekmektedir. Anlatımda görülen bu kesiklik ve kopuklukların biçimsel ve görsel yansımaları da olmuştur. Metinlerde kullanılan farklı yazı karakterleri, farklı karakter büyüklükleri, küçük-büyük harf kullanımını ayrımının yok sayılması, noktalama kurallarının ihmal edilmesi, harflerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan desenlerin kullanımı gibi örnekler, metinlerin parçalı yapısına görsel bir boyut katmaktadır.

[316] Dündar, a.g.e., s.127-128.

Şüphesiz bu biçimsel ögelerin kullanımı Türk hikâyeciliğinde yeni değildir. Sevim Burak, Leyla Erbil gibi yazarların bunlara benzer pek çok tekniği kullandığı bilinmektedir. 90 Kuşağı'nın metinlerinde ise bu tekniklerin kullanımında, -postmodernizmin de bu tekniklere olanak sağlaması hesaba katıldığında- gözle görülür bir biçimde artış olduğu söylenebilir.[317]

1990'lı yıllarda görsel medyanın yükselişi ile ortaya çıkan "klip kültürü"nün edebiyat alanına bir yansıması olarak yorumlanabilecek olan metinlerdeki biçimsel yeniliklerle görsel bir etki yaratma çabasının belirgin bir örneği olarak hikâyelerde desen ve grafik gibi görsel malzeme kullanımı da bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Bu malzemenin kullanımı sadece biçimsel planda kalmamış, anlatımda ve sahne kuruluşlarında da klipleri andırır şekilde bir aksaklık, parçalılık ve sıçrama olarak kendini göstermiştir. Bir anlamda "poplaşma" eğilimi olarak okunabilecek yazarların bu tavrına bir başka örnek ise metinlerdeki yoğun bir epigraf ve alıntı kullanımıdır. Metinleri okura tanıdık kılmak ve meşhur bir ismin gölgesine sığınmak uğruna gösterilmekte olduğu düşünülebilecek olan bu çabayı örneklemek üzere sayısız esere gönderme yapılabilir. Görünen o ki, popüler imgelere ve sözlere hikâyelerde yer verilmesi, bunların yeniden dolaşıma sokulmasını sağlamaktadır. Böylece okurun aşina olduğu bir evrene davet edilmesiyle, kitabın popülerliği sağlamlaştırılmaya çalışılmaktadır.[318]

Metinlerdeki popülerlik eğiliminin 90'lı yılların başlarından itibaren medyanın toplumsal ve kültürel anlamda egemenliğini arttırmasıyla ilişkilendirilebileceğine Metin Turan da bir yazısında değinerek, bunun sadece

[317] Dündar, a.g.e., s.131-134.
[318] Dündar, a.g.e., s.135-136.

öyküde değil, şiirde ve romanda da kendisini hissettirdiğini belirtir: "*Medyanın sanatsal olana egemenliği öylesine güçlü bir konuma erişti ki, öykücü, romancı, şair giderek birer reklam metnine dönüşen paragraf ve anekdotları da ürününün içerisine serpiştirmeyi elden bırakamaz hale geldi. İçerikleriyle birlikte son dönem kitap adları bile, yazarların nasıl kendini reklam metinlerini de yazmakta olduklarını yansıtmak bakımından önemli göstergelerdir.*"[319] Popülaritenin edebiyat türlerine olan hâkimiyetini reklam üzerinden ele alan Turan'ın bu tespitine paralel olarak 90 kuşağı yazarlarındaki reklam etkisine, yetkin bir öykü yazarı olan Orhan Duru da daha önce bahsi geçen soruşturmada kendisine yöneltilen "sizce 1990'lardan itibaren, yeni kuşaklarca yazılmakta olan öykünün, belirleyici özellikleri nelerdir?" sorusuna verdiği cevapta değinmiştir: "(..) *Reklam deyişleri ve reklam dilini kullanmadaki ağırlık, yeni kuşağın genel çizgisi sayılabilir. Bu da genç yazarların bir bölümünün reklam şirketlerinde çalışmasından ve yaşam deneylerinin bu çevrelerin dışına çıkmamasından ileri geliyor.*"[320]

Yazarların metinlerinde gerçekleştirmeye çabaladıkları bu türden biçim ve üslup denemelerine, yukarıda değinilen kimi eleştirmenlerin aksine olumlu yaklaşan Aysu Erden, 90'lı yıllarda yazılan öyküleri dilbilimsel bir bakış açısıyla değerlendirmiş, yazarların okur üzerinde yoğun bir etki yaratmaya çalışmaları, zarif, özgür ve deneysel üslup denemeleri arayışında olmaları nedeniyle ortaya koydukları metinlerin akışkan biçimsel değişkenliğe sahip bir sanat türü halini aldığını belirtmiştir. Bu belirlemelerinden hareketle Erden, 90'lı yılların Türk öykücülüğünde

[319] Turan, Metin, "Toplumsal Düzen, Üretici İnsan ve Öykücü", *Kül Öykü*, 2003, S.5, s.52.
[320] "Soruşturma", *Varlık*, 2005, S.1171, s.16.

iki grup öykünün varlığına dikkat çeker: Çok kısa öyküler ve şiirsellik boyutu taşıyan öyküler.[321]

'Minimalist öykü' ya da 'küçük ölçekli kurmaca' olarak da adlandırılabilecek[322] 'çok kısa öyküler' okuru yoğunlaştırılmış anlatımları ve gizleri çözmeye davet eden özgün ve deneysel dil kullanımlarıyla öne çıkarlar. *Ahmet Erkan Doğan*, *Tarık Günersel*, *Ayşegül Gürdal*, *Özcan Karabulut*, *Sema Kaygusuz*, *Murat Yalçın* tarafından yazılan kimi öyküler bu türden metinlerdir.[323] 'Şiirsellik boyutu taşıyan öyküler'de ise yazarlar öykülerini şiirsellik boyutuna ulaştırabilmek için kimi yöntemler kullanmaktadırlar. Kimi zaman öykülerinin tümünde ya da sadece bir bölümünde şiire özgü dil kullanımlarına ve söz sanatlarına başvurmaktadırlar. Kimi zaman da alışılmamış, sıra dışı ve mantık dışı gibi görülen, ancak aslında uyumlu olan sözcük ve tümceleri birlikte kullanarak okurlarını şaşırtma gayesi güderler. *Müge İplikçi*, *Özcan Karabulut*, *Sema Kaygusuz*, *İrfan Yalçın*, *Haluk Cengiz*, *Attila*

---

[321] Erden, Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Bizim Büro Basımevi, 2010, s.317.

[322] Aysu Erden 'çok kısa öykü'yü şöyle tanımlıyor: "*Minimalist öykü, ya da küçük ölçekli kurmaca olarak da adlandırılabilecek çok kısa öyküler insan yaşamlarından dondurulmuş kısa anlar, yaşanmış küçük olaylar, anekdotlar, kurulan düşlerden birisi, bir monolog, bir içsel konuşma ya da bir episod olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Bu tür öykülerde başkişinin bir düşünce biçiminden ya da bakış açısından bir diğerine geçmesi; yepyeni bir olgunun farkına varması; belirli bir şeyi yapmaya karar vermesi; bir düş kırıklığını, bir yanılgıyı anlaması; kimi zaman içselleşme, kimi zaman sorgulama, kimi zaman da bir eleştiri biçiminde anlatılmaktadır.*" [A.g.e., s.319.] Behçet Çelik de 1990'lardan itibaren sözü edilen 'minimalist hikâye'lerin daha çok yazıldığından, bu tarz hikâyelerin içinde yaşadığımız evreni anlama, anlamlandırma çabasını bize yeniden hatırlatma gibi bir imkân sağladığından söz eder: "*(...) Minimalist hikâyeler de giderek daha çok yazılıyor, yayımlanıyor. Bu eğilimin, "büyük anlatılar devri"nin sona ermesiyle bir ilgisi olabilir. Ama bence bu tarz hikâyelerin başka bir anlamı var: Parçanın içerisindeki bütünü görmemizi sağlıyor minimalist hikâyeler. Anlama, anlamlandırma çabasına okuru da katan, etkin bir okuma imkânı veren bu hikâyeleri birkaç fırça darbesiyle çizilivermiş resimlere benzetebiliriz. İlk bakışta, yazarının söyleyecek önemli bir şeyi yokmuş zannı yaratabilir bu tarz; oysa yeni bir bakış ve dil imkânı var bu hikâyelerde. Edebiyattan altı çizilecek cümleler, sağda solda söylenecek iddialı sözler bekleyenlere pek bir anlam ifade etmese de, edebi yapıtın yaratılmış mikro bir evren aracılığıyla içinde yaşadığımız evreni anlama çabası olduğunu bize yeniden hatırlatıyor bu tarz hikâyeler. Okuru tavlama çabasına, güzel sözlere, hikâye kahramanlarıyla empati kurmaya imkân tanımayan bu yalınlığın, odaklandığı önemsiz gibi görünen ayrıntılarla, gizli bir hissi, saklı bir ruh halini, kelimelerin bir araya gelişinin yarattığı büyüyü bir an için görünür kıldığı söylenebilir. Hikâye sanatı da gücünü bu "bir an"ı hikâye edebilmesinden almaz mı?*" [Çelik, "Günümüz Hikâyeciliğine Bakarken", s.8.]

[323] Erden, a.g.e., s.319.

Şenkon, *Jale Sancak*, *Murat Yalçın* gibi yazarlar kimi öykülerinde bu şiirsellik boyutuna yer vermişlerdir.[324]

Buraya kadar, '90 kuşağı'nın/'genç öykücüler'in eğilimleri, edebiyat anlayışları ana hatlarıyla ortaya konulmaya çalışıldı. Ortaya konulan bu verimler üzerine elbette kimi eleştirmenler de, yazarlar da görüşlerini dile getirmişlerdir. Bu eleştirilerden, 'eleştirinin eleştirisi' denilebilecek yazılardan, görüşlerden dikkat çekenlere çalışmanın bütünlüğü açısından değinmenin yararlı olacağını düşünüyoruz.

1980 sonrası hikâye yazarlarına, özellikle de '90 kuşağı'na yöneltilen eleştirilerin yoğunlaştığı hususlara bakıldığında bu dönem yazarlarının toplumsal meselelere olan kayıtsızlıkları (apolitik olmaları), içe dönüklükleri, bireysel tutumları gibi yönler ve eserlerinde bu yönelimlerinin yansıması olan biçim ve içerik özelliklerine dair olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Semih Gümüş'ün "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" yazısı dikkat çekicidir. Gümüş, yazısında genç öykücülerin birbirine benzer yaşantıları yineleyerek birbirine benzer öyküleri yazdıklarını, öykünün geçmişine bakıldığında 90'lı yıllarda yazılanların bir şeyler yitirdiğinin kesin olduğunu ifade eder. Gümüş'e göre söz konusu yazarlar kendi çocukluklarından, yaşantılarından devşirdiklerini ilk öykülerinde başarıyla kullanmışlar fakat iş bugünü yazmaya geldiğinde bu yazarların pek hevesli davranmamışlardır. Genç öykücülerin yazdıkları kendilerini tedirgin etmekte, kendisiyle baş başa kalmakla yetinen genç öykücü, başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmemektedir. İç dünyasıyla yetinmeyi tercih eden bu yazarların öykülerinin temel özelliğiyse; "*öykü kişilerinin hiç konuşmaması ya da çok az konuşmasıdır*". Konuşma cümlelerinden bütün bütüne arındırılmış öykü dünyaları da

[324] A.g.e., s.326.

dolayısıyla toplumsal olana ister istemez sırt çevirmektedir. Gümüş'e göre bu anlayış ve kurgu doğrultusunda yazılan öykülerin de, benzer iç dünyaların, ruh durumlarının ürünü olmaları kaçınılmaz hale gelmektedir.[325]

Semih Gümüş'ün bu yazısındaki eleştirilerini destekler mahiyette yine aynı dergide Roni Margulies bir yazı kaleme almıştır. Yazısının başında öykü okumak gibi bir âdetinin olmadığını, buna karşılık Gümüş'ün yazısını "öykücülerin ağzını niye bıçak açmıyormuş?" türünden bir merakla okuduğunu ifade eden Margulies, Gümüş'ün öykücüleri değerlendirirken altını çizdiği, bugünü yazamayıp kendi iç dünyalarında tıkanıp kalmalarına benzer bir tavrın 80 sonrası şairlerde de görüldüğünü; öyle ki genç öykücülerin en azından iç dünyalarını anlattıklarını, şairlerin ise hiçbir şey anlatmadıklarını, iç dünyaya bile gerek duymadan salt seslerin, biçimlerin dünyasına çekildiklerini söyler. Margulies'e göre; gerek şiirde, gerek öyküde, bu dünyadan çekilmenin, dünyayla hesaplaşmamanın, dünyayı anlamaya çalışmamanın kökeni postmodernizme dayanmaktadır:

---

[325] Gümüş, Semih, "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor", *Adam Öykü*, 1998, S.18, s.45-48. Gümüş, daha sonra kaleme aldığı bir yazısında genç öykücülere dair bu eleştirileri için acele ettiğini, onlara karşı daha hoşgörülü olabileceğini sezdiren bir ifade takınmıştır. Değerlendirmelerine bakıldığında aradan geçen zamanın Gümüş'ü daha hoşgörülü kıldığı yahut daha doğru bir ifadeyle nesnel yaklaşmasına sebep olduğu görülmektedir: "*Genç edebiyatımızın yeni bir oluşumun taşlarını döşeyecek yeterliğe ve yetkinliğe ulaşıp ulaşmadığını anlamak için sonunda ortaya çıkan yazarların toplamına ve niteliğine bakmaktan başka yol var mı? Daha birkaç yıl öncesinde ancak ipuçları olarak alınabilecek örneklerin, sonunda bugün adamakıllı önemli, edebiyatımızın gerçekten kaydedilmesi gereken bir varsıllık alanını devindirdiğini, yarattığı birikimin bir dönemin karşılayabileceği boşluğu doldurmaya başladığını artık söylemek zorunda değil miyiz?*" [Gümüş, Semih, "Genç Edebiyatın Birikimi", *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, 2008, s.67. Sözü edilen yazının yer aldığı bu eserin ilk basımı Adam yayınları tarafından 1999'da yapılmıştır.] Gümüş, yapmış olduğum bu alıntıdaki ifadelerine, bir başka eserinde yer alan "Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi" isimli yazısında "Genç Öykücülerin Birikimi" ara başlığında da ufak değişikliklerle aynen yer vermiş, önceki yazısında "zorunda değil miyiz?" sorusuna aradan geçen on yılın sonunda "zorundayız" diye cevap vererek kendisini yenilediğini(!) göstermiştir: "*Genç edebiyatımızın yeni bir oluşumun taşlarını döşeyecek yeterliğe ve yetkinliğe ulaşıp ulaşmadığını anlamak için sonunda ortaya çıkan yazarların ve yapıtların toplamına ve niteliğine bakmaktan başka yol var mı? Başlangıçta ancak ipuçları olarak alınabilecek örneklerin, sonunda bugün adamakıllı önemli, edebiyatımızın gerçekten kaydedilmesi gereken bir varsıllık alanını devindirdiğini, yarattığı birikimin bir dönemin karşılayabileceği boşluğu doldurmaya başladığını artık söylemek zorundayız.*" [Gümüş, Semih, *Öykünün Kedi Gözü*, Can Yayınları, 2010, s.39.]

"*Dünyanın ve toplumun anlaşılamaz, yorumlanamaz, teorize edilemez olduğunu, anlaşılabilir ve gerçek olan tek şeyin bireysel deneyim olduğunu, anlaşılabilir ve gerçek olan tek şeyin bireysel deneyim olduğunu ve üstelik bu deneyimlerin de hiçbir bütünlüğü, ilişkililiği olmadığını kabul ettikten sonra, insan elbette iç dünyası hakkında öyküler ve "güzün ebcet hüznünün tek tük/ürüğü, ü ürü üüüü" şeklinde şiirler yazmak zorunda kalır! İç dünyadan başka dünya yoktur çünkü; var gibi görünen dünya ise içeriksiz ve anlamsızdır.*"[326]

Genç öykücülerin öykü anlayışlarını eleştiren bir başka isim de Aydın Çubukçu'dur. Eleştirisine Türkiye'deki toplumcu öykü geleneğinin kaybolmasından yakınarak başlayan yazar, öykü yazarlarının çok büyük bir bölümünün konusuz, olaysız, insansız bir öykücülüğü seçtikleri kanısındadır. Pek çok öykünün, yazarın içinde başlayıp bittiğini; yalnızlık, umarsızlık, kapalılık gibi eğilimlerin öykülerin belirleyici özellikleri olduğunu söyler. Türkiye'de bile çoktan tüketilip tedavülden kalktığını söylediği "Ben" kavramının, birdenbire yeniden değer kazandığını; bu yüzden öykücülerin büyük çoğunluğunun küçükken tuttukları günlüğü, bugün öykücü kılığında yeniden yazdıklarını belirtir. Bu bağlamda "genç kuşak yazarları" kendi iç dünyalarının sesini bütün dünyanın sesinden daha çok dinlemekte, sonrasında da tıpkı birbirine benzeyen piyasa şarkıları gibi, çoğaltıp çoğaltıp önümüze sürmektedirler. "Ben"e yönelişin, aslında tümüyle insanın kendine yabancılaşmasının işareti olduğunu düşünen Çubukçu'ya göre, yazar ne kadar içe dönükse, "ben"i ne kadar sonsuz sanıyorsa, o kadar kapanmış ve kurumuştur. Semih Gümüş'ün bahsedilen yazısındaki saptamalarına tümüyle katıldığını belirten Çubukçu, onun görüşlerine ilaveten daha önce de değindiğimiz öykü yazarlarının

[326] Margulies, Roni, "Bıçakların Açmadığı Postmodern Ağızlar", *Adam Öykü*, 1998, S.19, s.132-133.

metinlerindeki reklam ve klip diline ayrı bir parantez açarak ülkedeki toplumsal ve siyasî hayatın yayımlanan metinlerin üzerindeki belirleyiciliğine dikkat çeker:

> "*Küçük yaşamları, etkisiz ayrıntıları, olduğundan büyük ve önemli gösterebilmenin yolu, reklam ve klip dilini kullanmaktan geçiyor. Gerçekten, bütün genç hayatları birbirine benzer ve sıkıntılı kılan koşullar içinde, "farkı fark etmemiz" için, bu düşünce sistematiği ve bu duygular içinde, bundan başka bir yol bulmak güçtür. Tıpkı birbirine benzer gazozlar ve pantolonlar, bankalar ve yaylı yataklar arasındaki kimi ayrıntıları, ayırt edici özellik olarak göstermek isteyen reklamcılar gibi, öykücüler de, aslında hiç de fark sayılmayacak özelliklere büyüteç, hatta mikroskop tutuyorlar. Bu, büyük gerçeğin, yok olduğu sanılan dünyanın temel gerçeklerinin, sınıflar mücadelesinin, her biri gerçekten ayrı bir dünya olan bireysel hayatların öyküsünün karşısında "gözlerin kör", "kafaların boş" olmasının sonucudur.*"[327]

Kendilerine yöneltilen bu ve buna benzer eleştirilere karşı öykü yazarları da kendi görüşlerini çeşitli platformlarda dile getirmişlerdir. Bu yazarlardan Ayda Erbal, kapalı yazdıkları yönündeki eleştirilere karşın düşüncelerini şöyle ifade ediyor:

> "*Bana ve arkadaşlarıma yazdıklarımız dolayımında sürekli sorulan soru, 'neden bunca kapalı yazdığımız', kimileri anlaşılmaz olmak için özel çaba harcadığımızı bile düşünüyormuş… Kapalı yazmaya iten ya da sözcüklerin kapalı bir sözdizimiyle ortaya çıkmasını sağlayan başlıca etken güvensizliktir sanırım, tabii bir de inkâr edilemez bir baskı döneminde yetişmemiz ve bundan doğan korkular, üzerine de kendi düşüncelerimizden duyduğumuz korku ki -çünkü sadece düşündüğümüzü sandığımız anda suç işliyor olabiliriz- her şeye yanıt niteliği taşıyor sanırım.*"[328]

[327] Çubukçu, Aydın, "Öykünün Sefaleti", *Evrensel Kültür,* 1999, S.85, s.12-14.
[328] Aslankara, M. Sadık, "Genç Öykücüler Ne Diyor?" *Adam Öykü*, 1996, S.7, s.101.

Sema Kaygusuz da, genel itibariyle 90'lı yıllarda bir değer yitiminden söz edilebileceğini, ancak yeni dönem yazarlarını tümüyle bu değer yitiminden sorumlu tutmanın haksızca bir yaklaşım olduğu yönünde görüşlerini belirtir:

> "*(...) genel olarak edebiyat ortamına baktığımda, bazı eleştirmenleri ve önceki kuşaklardan bazı yazarları yılgın ve kızgın buluyorum. Bu yılgınlığı çok iyi anlamak gerek. Siyasi hayal kırıklıkları, hızla derinleşen yozlaşma, okurundan sorumlu titiz ve saygın edebiyatçıyı, dünyanın ve gençliğin karşısında yapayalnız bıraktı. Değer yitimi, ilkesizlik en çok onların kanına dokunuyor. Ancak, yeni yazarı tümüyle bu değer yitiminden sorumlu tutmak, çok haksızca. 90'lı yazarlar, herkesin yozlaşmada payı olduğu bir çağda, haksız bir biçimde yozlaşmanın tek sorumlusu olarak görülen bir kuşağın içinden çıkmıştır. Bu kaçınılmaz, engellenemez bir gerçektir. Kimse içine doğduğu zamanı seçemez. Bu noktada yeni yazarın, dünyada ne gördüğüyle değil, dünyayı nasıl gördüğüyle ilgilenmek gerekirdi; ve bu dünyada hangi tarafta olduğuna bakılmalıydı. Bazı tartışmalar öyle bir boyut kazandı ki, bireyin iç bunalımlarını, bulantıyı, dokunaklı yalnızlığı yazmak sakıncalı hale geldi.*"[329]

Nalan Barbarosoğlu da, 90 kuşağına haksızlık yapıldığını düşünen bir öykü yazarı olarak, bu kuşağın 50 ve 70 kuşağı kadar şanslı olmadığını düşünür. Zira bu iki kuşak, öyküsünü topluma anlatma ihtiyacı hissetmemiş, yankıları kendiliğinden duyulmuştur. Okurları kadar, eleştiriyle birlikte var olmuşlardır. Oysa 90'lı yıllardan itibaren artık okur değişmiş, toplumsal değerler altüst olmuş, her şeyden önemlisi 90 kuşağı, kendi dilsel ve toplumsal dinamikleri içinden eleştirmenini çıkaramamıştır. Yazılan öyküye hâlâ 50'li ve 70'li yılların eleştirmenlerinin ölçütleriyle bakılmıştır. Bu kuşağın yazdıklarını yorumlayabilecek bir bakış açısı ve oturtabilecek bir kuram olmadığından kullanılabilen tek terim 'postmodern' olmuş ama bu terim de her

[329] "Soruşturma", *Varlık*, 2005, S.1171, s.20.

öyküyü açmakta ve konumlandırmakta doğal olarak yetersiz kalmıştır. Barbarosoğlu bu değinilerinden sonra "90'lı yılların öyküsüne bakarken, asıl zamanın kendisine bakmadık gibi geliyor bana" diyerek 90'lı yılların dünyasında yazılan öykünün şartlar gereği daha önceki öykülere benzemeyeceğinin altını çizmiş olur:

> *"(...) bugün gündelik hayatta bir dünya geleceğinden söz edemiyoruz. Dünya bugün bir sistemle açıklanabilen bir 'gelecek tasarımı' taşımıyor. Bugün gündelik hayatı yönlendiren amaçlar, yine gündelik hayatın araçları üzerine kurulu… Bu durumda, bire bir gündelik hayatın içinden çıkan öykünün yazarları farkında olsa da, olmasa da, içeriğinde, dilinde, biçeminde, kurgusunda 'gelecek tasarımı olmayan bir dünya'da yazmanın dinamikleriyle örüyor öyküsünü… 90'lı yıllarda gelecek tasarımı olmayan bir dünyada yaşayan kuşağın öykülerini okuduk, ama onları gelecek tasarımı olan bir dünyanın eleştiri anlayışıyla değerlendirmeye çalıştık… Bu anlamda da pek sağlıklı bakamadık. Geleneğe iliklendikleri dokuyu görmekte zorlandık.*"[330]

Ahmet Sait Akçay da 90 Kuşağı'ndan bir öykü yazarı olarak yapılan eleştirilerin genellemeci bir tavır barındırdığını, eleştirmenlerin Nalan Barbarosoğlu'nun da değindiği gibi daha önceki dönemlere has eleştiri anlayışıyla öykücülere ve metinlere yaklaştığını; sağlıksız, indirgemeci ve zayıf argümanlarla öyküyü anlamlandırma çabası güttüklerini ileri sürer. 90'lı yıllarda yeşeren öyküye yapılan en büyük saldırının "apolitik" olması yönünde olduğunu, bunun ise baştan aşağı yanlışlanabilir örneklerle dolu olduğunu söyleyerek, Suzan Samancı'nın, Müge İplikçi'nin, Cihan Aktaş'ın tüm öykülerinin politik bir bağlamda okunabileceği görüşündedir. Diyalog eksikliği eleştirisine ise, Sait Faik ve Oğuz Atay'ın da monologcu olduğunu, bu dönemde artık 19. asrın diyalog tarzını sürdüren Orhan

[330] Barbarosoğlu, Nalan, "Gelecek Tasarımını Yitirmiş Bir Dünyada Öykü Yazmak", *Varlık*, 2005, S.1171, s.5.

Kemal tarzı bir diyalog kuruluşunun beklenemeyeceğini savunur. Akçay, gerçekçilik hususunda getirilen eleştirilere ise, eleştirmenlerin postmodern dönemin kurmacasına sağır kaldıklarından dolayı yaptıkları en iyi marifetin "gerçekçiliği fetişleştirmek" olduğunu, bunun da öykü dilinin olanaklarını görmelerine engel olduğunu iddia eder. Yazılan öykülerin yerlilik bağlamında bir kopuş yaşandığı savlarına karşı ise, öykünün 90'lı yıllarda çoksesli bir orkestraya dönüşerek, gerçekliği altüst ederek bir yönüyle yerliliğin, yerli duruş denilen "özcü" yaklaşımın yerine evrensel bir çerçeve sunduğunu belirtir. 'Yeni öykü' artık farklı gerçeklikler üretmekle, lokal edebiyat algısından sıyrılmıştır.[331]

Bu türden eleştiri yazıların yanı sıra bir de eleştirinin eleştirisi denilebilecek türden yazılar da Türkiye'deki öykü eleştirisinin niteliğini gözler önüne sermektedir. Selçuk Orhan, Türkiye'deki 90'lı yıllardan sonraki öykünün durumuna ve öykü eleştirisine dair yazdığı yazısında Semih Gümüş'ün ve Roni Margulies'in daha önce değinilen yazılarını da katarak bir panorama çizer. Gümüş'ün yazısının bir eleştiri yazısı sayılamayacağını, zira oldukça genel ve örnekler içermeyen gözlemlerden oluştuğunu, metinlerden çok yazarların tutumuna ilişkin bir serzenişi andırdığını ifade eder. Gümüş'ün ve Margulies'in yazılarının ortak görüşünün, yazarın öyküye aktarabileceği deneyim kaynağından yoksun olduğu ya da bu kaynaktan etkili bir biçimde yararlanamadığı noktasında düğümlendiklerinin altını çizen Orhan, bu türden yargıların genel-geçer tespitlerden öte bir anlam taşımadığı kanısındadır: "*(...) hemen her genç kuşak yaşamı bilmemekle suçlanmıştır; hemen her yazar da, en azından bir süre, genç sayılır. Gençliği sıklıkla dillendirmek, iletişimi,*

[331] Akçay, Ahmet Sait, "90 Kuşağı'nı Okumayı Denemek", *Kitap-lık*, 2008, S.118, s.69-70.

karşısındakinin gençliği üstünden kurmak bir bakıma gerekçe göstermeksizin saygı beklemek anlamına da gelebilir."

Daha sonra yakın dönemdeki özelde öykü genel anlamda edebiyat ortamına göz atan Orhan, günümüz insanının zihninin kurmacalar ağı gibi biçimlendiğini, edebiyatın bu görüntü içerisinde konumlama savaşı verdiğini dile getirir. Kurmaca yeteneğini doğuran kaynaklar büyük ölçüde kitle iletişimini etkisi altında tutan pazar taleplerini tarafından manipüle edilmekte olduğundan, kültür ortamı da bundan etkilenmiş, buna bağlı olarak da son 10-20 yılın öykücülüğü yazarlarının hobisi olmaktan öteye geçememiş, üstelik bu ortalamayı yazarlar kendilerinden talep edilenle yetindikleri için yaratmış, eleştirmenlik geri kalmış bir editörlük çapında tıkanmış, editörlük de yazarla ilişkiyi yukarıdan bakan bir çeşit "gençlik" iletişimi olarak dayatmıştır. Orhan'a göre, bugünden bakınca 90'lı ve 2000'li yılların öykücülüğü; "*80'li yılların öncesinden tevarüs edilen bir editör-eleştirmenlik geleneği içinde biçimlen[miş]; ya da en azından meyvelerini bu kapalı bahçe içinde verme durumunda*" kalmıştır.[332]

Ayşegül Tözeren de genel anlamda eleştiri alt başlıkta da öykü eleştirisine dair görüşlerini dile getirdiği bir yazısında, Türkçe öykü eleştirisine yakından bakıldığında "dil eleştirisinin", yapıt eleştirisinin önüne geçtiğini düşünmektedir. Dil eleştirisi de, anlatım bozukluklarına, yazım yanlışlarına mahkûm bırakıldığında güdük kalmaktadır. Bu eleştirel tutumun başını da Fethi Naci, Nurullah Ataç gibi isimler çekmektedir: "*1930'larda başlayan, resmî ideolojinin yerleşmesi adına asıl mecrasından koparılarak araçsallıştırılması ve artık dil adına yapılan eleştirilerin "üslûp" ve de dilin ardında barındırdığı bir "kültür taşıyıcısı" rolü ile ilgili*

[332] Orhan, Selçuk, "Öykünün Güdük Ağacı", http://selcukorhan.com/wp/oykunun-guduk-agaci/,

olmayıp, tamamen dilin şekilselliği olan gramatikal yönüne odaklanmış olmasıdır." Eleştirinin edebiyat öğretmenliğinden ve düzeltmenlikten öte bir değer taşıdığı ise, öncelikle Hüseyin Cöntürk'ün metinlerinde fark edilir. Cöntürk "dil eleştirmeciliği" olarak adlandırdığı gününün eleştirisini eleştirerek, bu eleştiriyi bir indirgeme olarak görmüş, "metnin dili beğenmediğimiz bir dilse diğer özellikleri görmezden gelmenin" yanlış olduğunu belirtmiştir.[333]

Bu değinilerinden sonra Semih Gümüş'ün "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" yazısına ayrı bir parantez açan Tözeren, Gümüş'ün yazısında eleştirdiği meselelerin ve genç öykücülere sorduğu soruların, aynı çağı paylaştığı genç öykücülerin deneyimine uzak kalmasının bir yansıması olarak yorumlanabileceğini söyler. Eleştirinin okuru izleyici hatta cemaat olarak gören bir otorite şeklinde konumlandığını ifade eden yazar, yine Semih Gümüş'ten bir örnek vererek; Gümüş'ün Cemil Kavukçu'nun son çıkan kitabı hakkında bir sosyal paylaşım sitesinde yazdığı "Cemil Kavukçu ne yazsa okunur" ifadesiyle, bir yazarın yazacaklarını daha hiç görmeden olumlayarak eleştiriyi sıfır derecesine indirdiğine vurgu yapar. Asıl tehlike de tam burada başlamaktadır. Zira eleştiri bir kanona dönüşüp sınırları iyice belirginleştiğinde, edebiyatta sapma yaratacak yeni yazarlara hazırlıksız yakalanma ihtimali söz konusudur.[334]

---

[333] Tözeren, Ayşegül, "Eleştirinin Özeleştirisi Mümkün mü?", *Dünyanın Öyküsü*, 2012, S.6, s.91. Bir başka yazısında da Tözeren, eleştirmenlerin popüler ifadelere sarılmasından ve 'kitsch' ifadelerle görüş sunmalarından hareketle bu eleştirmenlerin çelişkiye düşmelerine vurgu yaparak dil eleştirisinin günümüzde ulaştığı kısır döngüye işaret eder: "*Günümüzde öykü eleştirisinin büyük bir kısmı akademik çevrelerin incelemelerinin ya da "önünde 'hazır ol'da durulacak az sayıdaki sanatçımızdan biri" biçimindeki kitsch ifadelerle dolu methiye yazılarının haricinde yapıt eleştirisi bütünlüğüne ulaşamamış bir dil eleştirisinden ibarettir. Okura daha kolay erişebilmek için kolay tüketilir, kitsch ifadelerle dolu yazıları tercih eden eleştirmenlerin, popüler yazarların kitaplarının çok okunur olmasından şikâyet etmeleri de herhalde bizim edebiyatımıza ait bir özelliktir.*" [Tözeren, Ayşegül, "Öykü ve Eleştiri", *Birgün Kitap*, 2013, S.126, s.13.]

[334] Tözeren, "Eleştirinin Özeleştirisi Mümkün mü?", s.92.

Ayfer Tunç ise, meseleyi daha geniş bir perspektiften ele alarak öyküdeki tıkanmanın, eleştirisizliğin, suskunluğun hâkim olması gibi meseleleri aşan, çok daha vahim bir mesele olan; edebiyatın bizzat kendisinin bir varoluş sorunu yaşıyor olmasının altını çizer. Öyle ki yaşadığımız zaman ve zemin içinde edebiyat; değer, anlam ve ihtiyaç kaybına uğramıştır. Yaşanılan bu erozyonun sadece öyküyle sınırlanmayıp esas edebiyat genelinde ele alınması taraftarı olan Tunç, edebiyatın zihinsel bir ihtiyaç olmaktan hızla çıktığını, yayımlanan kitap sayısının artmasının bu gerçeği değiştirmediği gibi, rakamların büyürken niteliğin düşmesinin tam da bu aşınmaya işaret ettiğine dikkat çeker:

> "*İçinde bulunduğumuz çağın yarattığı, giderek küçülmüş zihinler, daha sığ, daha kolay alımlanır, daha kolay tüketilir olanı tercih ediyorlar. Edebiyatın anlamı, ne yazık ki edebiyatı üretenlerin de katkısıyla hızla törpüleniyor. Edebiyat "has" niteliğini giderek kaybediyor; geriye törpülenmiş, ehlileştirilmiş, sığ okurun arzularına göre şekillenmeye hazır, hatta daha ağır bir ifadeyle, sığ okurun emirlerine amade, bir "mesele" edinmeyi hiç de mesele etmeyen, etkisiz bir malzeme kalıyor. Edebiyatın "has" olma niteliği üzerinde uzun boylu durmayı, hele hele öncü olma, zihinsel dönüşümlere yol açma, benliği sarsma, var oluş üstünde etkide bulunma, tahayyül genişliği sunma gibi, günümüzün pazarlama odaklı zihinlerinin gülünç ve demode bulacağı niteliklerinden dem vurmayı gerekli bile görmüyorum.(...) Edebiyatın bir gemi olduğunu, öykücünün de, şairin de, romancının da, eleştirmenin, denemecinin, yayıncının da, hepsinin aynı gemide olduğunu anlamak gerekiyor. Gemi batarsa, bu ironik değerlendirmecileri bekleyen, en fazla uyduruk bir filika olacak, onun da karaya ulaşacağı şüpheli.*"[335]

1990 sonrası öykü sahasında yapılan eleştiriler ana hatlarıyla böyleyken, 90'larda öykü türünde değinilmesi gereken bir başka etmen de öykü dergileridir.

[335] "Öykü Dünyasında Bir Sorun mu Var?", *Varlık*, 2007, S.1196, s.55.

Türk edebiyatının biraz da dergilerin oluşturduğu göz önünde bulundurulacak olursa, Tanzimat'tan bu yana edebiyatın veya edebî dönemlerin hep belli dergiler etrafında biçimlendiği malumdur. Dergiler etrafındaki bu toplanmalar, her zaman bir edebî akımı doğurmasa da kültürel hayata getirdiği canlılıkla edebiyatın hep bir adım ileriye gitmesine katkı sağlamıştır.[336] Kayahan Özgül de süreli yayınların hikâye türü üzerine olan etkisini ve belirleyiciliğini şu ifadeleriyle dile getirir:

> "*Modern hikâye süreli yayınların ürünüdür. Bir periyodiğin gazete mi yoksa dergi mi olduğu; gazete ise, haftasonu nüshası olup olmadığı; dergi ise, aylık mı yoksa haftalık mı olduğu, "mass media"ya âit olup olmadığı, "pulp magazine" veya "slick magazine" özelliği gösterip göstermediği gibi pek çok husus hikâyenin hem formunu hem de tematik tercihlerini şekillendirir. Periyodiğin hacmi, içinde yer alacak hikâyelerin de hacmini belirler. Kısa hikâye, uzun hikâye tercihleri ve hikâye formlarının kelime sayılarına göre belirlenmesi keyfiyeti hep aynı şekilde, periyodiklerin hacmine göredir.*"[337]

1990 sonrası dönemde eser verimlerinin çeşitliliğine, artışına paralel olarak yalnızca öyküye yer veren dergilerin de çeşitlendiği, çoğaldığı görülmektedir.[338] Öykü dergilerinin yanı sıra fanzin ve blogları, öykü etkinlikleri, öykücü buluşmaları gibi ilgilisi giderek artan, öykü üzerine düşünüp tartışmayı özendiren bir "öykü

---

[336] Kolbüken, Bilal, "Öykü Dergileri", *Kül Öykü*, 2003, S.2, s.31.
[337] Özgül, M. Kayahan, "Hikâyenin Romanı", *Hece*, 2005, S.46/47, s.37.
[338] 1990 sonrası yayın hayatına başlayan başlıca öykü dergileri şunlardır: *Adam Öykü* (1995-2005, 58 sayı), *Düşler Öyküler* (1996-1998, 9 sayı), *Fayton Öykü* (1998, tek sayı), *Üçüncü Öyküler* (1998-2001, 12 sayı), *Öyküden Bir Bilet: Gidiş Dönüş* (2000-2003, 18 sayı), *Kül Öykü* (2003-2005, 9 sayı/ *Kül Öykü Dergisi*, 2005-2007, 10 sayı /*Kül Öykü Gazetesi*, 2007-2009, 25 sayı), *Eylül Öykü* (2003, 3 sayı), *Düzyazı Defteri* (2003-2004, 5 sayı), *Hece Öykü* (2004→), *İmge Öyküler* (2005-2006, 7 sayı), *Eşik Cini* (2006-2008, 15 sayı). [Bkz. Kolbüken, Bilal, "Öykü Dergileri", *Kül Öykü*, 2003, S.2, s.30-34. Su, Hüseyin, "Öykümüzün Yayın Serüveni", *Hece*, 2005, S.46/47, s.493-520. Kahraman, Âlim, "Türk Edebiyatında Hikâye Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2006, c.4, S.7, s.129-141].

ortamı"nın oluşması, öykünün sadece gündemde kalmasını değil, tartışılmasını da sağlamakta, genç ve yeni öykücülerin seslerini duyurmasına imkân tanımaktadır.[339]

Buraya kadar yer verilen görüşlere toparlayıcı bir bakışla bakıldığında 1990 sonrası Türk hikâyeciliğinde özellikle 90'lı yılların ikinci yarısında eleştirmenlerin getirdiği eleştirilerin haklı tarafları da olmakla birlikte çoğunlukla genellemeci bir yaklaşımla, aceleci bir tavırla, otoriter bir edayla yapıldığı görülmektedir. Ancak bu eleştirilere karşılık olarak o yıllarda genç öykücülerin de kendi içlerinden ciddi bir itiraz yazısının gelmemesi, suskunlukla karşılaması yazarların bu iddiaları kabul ettikleri izlenimini vermiştir. Bu türden savunuları, eleştirilerin haksızlığını görmek için 2000'li yılları beklememiz gerekmiştir. Çeşitli soruşturmalar, söyleşiler, dergiler aracılığıyla yazılı ve sözlü olarak düşüncelerini dile getiren öykücülerin genel olarak kendi kuşaklarına haksızlık edildiğini, içinde bulunulan dönemin koşullarının tam kavranamadığını, eleştirmenlerin birçoğunun kendilerini yenileyemedikleri için yazılan metinlere nüfuz edememeleri gibi hususları vurguladıkları görülmektedir. Buradan bakıldığında Ayfer Tunç'un haklı tespitiyle edebiyatın herhangi bir türünün değil bizzat kendisinin bir kriz yaşadığı, bir var oluş sancısı çektiği ortaya konulan verimlerden gözlemlenmekle birlikte bunun da içinde genellemeci bir tavır barındırdığını göz önünde bulundurarak, bu çeşitlilik içinde sonraki dönemlere kalacak, "edebiyatta sapma yaratacak" yazarların ve metinlerin önceki kuşaklarda olduğu gibi bu kuşak ve sonrasında da olacağını hesaba katmanın bir gereklilik olduğu göz ardı edilmemelidir.

[339] Çelik, Behçet, "İkibinli Yıllarda Öykü", *Birgün Kitap*, 2013, S.126, s.15.

3. BÖLÜM

1990-2010 YILLARI ARASI MODERN TÜRK HİKÂYESİNDE GELENEKSEL TÜRK TAHKİYESİNİN YANSIMALARI

1980 sonrası Türk hikâyesindeki eğilimlerden birisinin, kimi yazarların içe dönüklükleri, bireysel tutumları gibi yönler ve eserlerinde bu yönelimlerinin yansıması olan biçim, içerik özelliklerine uygun metinler yazmak olduğunun ve bu tutumlarını sürdüren yazarların da kimi eleştirmenler tarafından yerildiğine çalışmanın bir önceki bölümünde yer vermiştik. Bireyin iç dünyasını, kendi yaşanmışlıklarını, kendi gerçekliklerini daha fazla ön plana çıkaran bu eğilim özellikle 90'lı yıllarla birlikte etkisini daha fazla hissettirmiş ve kendisine pek çok taraftar bulmuştur.

Ancak bu içe dönük edebiyat anlayışını benimsemeyerek farklı gerekçelerle gelenekten faydalanma yolunu tercih eden yazarlar da olmuştur. Geleneksel tahkiye metinleriyle olan irtibatlarını örtülü veya açık bir şekilde kurma gayreti güden bu yazarların bir kısmı doğunun sade ve hikmetli üslûbunu referans almışlar, geleneksel anlatıları, tasavvufu ve birtakım tarihî olayları yeniden yorumlayarak geçmişle günümüz arasında kültürel bağ kurma yoluna gitmişlerdir. Böylelikle kültürümüzde var olan ideal insan tiplerini ve ahlâk anlayışını modern hikâyenin teknikleriyle kurgulayarak topluma yeniden sunma olanağına sahip olmuşlardır.[340] Örneğin, bu tavrı benimseyen hikâyecilerden olan Mustafa Kutlu, geleneksel tahkiyeyle bağ kurmada oldukça başarılı ve bilinçli bir çaba ortaya koymuştur. Hikâyelerini

[340] Duymaz, Ali, "Halk Hikâyeciliği Geleneğinin 1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğine Yansımaları", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri*, Haz. M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007, s.129.

kurgularken "hikmet" ve "ahenk" çizgisini gözettiğini ifade eden Kutlu'nun peşinde olduğu hikâye anlayışı "şark hikâyesi"dir. İlk iki kitabından sonra bu anlayışının daha da belirgin hale geldiğini Fatma K. Barbarosoğlu'nun kendisi ile yapmış olduğu bir röportajda şöyle dile getirmiştir: "*(...) Anlattığım şeyler değil de, anlatım tarzımda bir değişim vukubulmuştur. Sonunda geleneğimizde olan "şark hikâyesi"nin modern bir versiyonuna gittim galiba. Dil ile çok uğraştım. Kendime mahsus bir dil için. Ama bu "dil"in ipuçları ilk hikâyelerimde var. Bu bütünlükten de memnun olduğumu söylemeliyim.*"[341]

Bu bilinç ve duyarlıkla hikâye yazan Hüseyin Su da geleneksel tahkiye metinleriyle olan bağını vurgulayan yazarlardandır.[342] Bu vurgusuna rağmen yazdıklarını geleneksel ya da modern öykü şeklinde tanımlamadığının da altını çizen Su; gelenek denilince, rafa kaldırılmış değerlerden söz edilmesine anlam veremediğini, yeni olabilmenin, yeni kalabilmenin yolunun gelenekle olan irtibattan geçtiğini düşünür. Özetle geleneği reddeden anlayışa mesafelidir: "*Gelenek ilk insan olan Âdem'le son insan arasındaki vahyî ilik bağıdır. Gerek dün'e, gerekse yarın'a karşı konan inkârcı tavır, hiçbir zaman 'tavır' değildir: Geleceksiz gelenek ve geleneksiz gelecek olabilir mi? Kaygım bu.*"[343]

---

[341] Barbarosoğlu, Fatma K., "Röportaj", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Haz. Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2001, s.24.

[342] Yazar, bu anlatı birikimiyle olan münasebetini, hikâyeciliğindeki öne çıkan damarlardan biri olan geleneksel tahkiye metinleriyle olan karşılaşmasını bir söyleşide şu ifadeleriyle dile getiriyor: "*(...) Okumayı ve yazmayı bilmediğim yaşlarımda, sözlü dinî edebiyatı dinleyerek ve bu atmosferi yaşayarak büyüdüm. Beş altı yaşlarında tarikat toplantılarında şeyhleri ve onların dilinden menkîbeleri, ve onların dilinden de Kur'an ve Hadislerdeki dinî tahkiyeleri tanıdım. Bunların çoğunu, hâlâ şifahî olarak öğrendiğim biçimleriyle bilirim. Okumayı ve yazmayı öğrendikten sonra bunların yazılı metinleriyle birlikte "halk hikâyeleri"ni de tanıdım. (...) Kesikbaş Hikâyelerini, Hz. Ali Cenklerini, Hayber Kalesi'nin fethini, Kerem ile Aslı'yı, Ferhat ile Şirin'i, Âşık Garip'i, Yusuf ile Züleyha'yı…, daha çok da kendim için Sürmeli Bey ile Telli Senem'i okurdum. Andığım bu tahkiye metinlerindeki ince insanî duyarlık, bana bir 'tahkiye dokusu' kazandırmış olmalı, diye düşünüyorum. Bu metinlerin gönül telinin ve dilinin de, 'dil dokum'daki etkisini hissediyorum. Farkında olmasam da ilk damar açılması ve çizgi çekilmesi böyle başlamış olabilir.*" [Şakar, Cemal, "Hüseyin Su ile Söyleşi", *Hüseyin Su Kitabı*, Haz. Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2005, s.285.]

[343] Şakar, a.g.m., s.292.

Kaleme aldığı *Sur Kenti Hikâyeleri* isimli eseriyle dikkatleri üzerine çeken Ali Ayçil de, geleneksel anlatılarla irtibat kurmayı kendi hikâye anlayışı bakımından gerekli gören yazarlardan biridir. Bir röportajında[344], kendisindeki anlatıcıyı inşa eden geri dörtlüyü; anne, ev, tabiat ve Türkçe olarak konumlandıran Ayçil, ilkinin masalı, ikincisinin hikâyeyi, üçüncüsünün mitolojiyi ve sonuncusunun da bütün sahayı koruduğunu ifade eder. Yazara göre, mitoloji ve masal bizi gerçeğin tehlikelerinden, tarihin şerrinden korur. Anlatıyı varlığın pratiklerinden kurtarıp, varlığın hâlleriyle ilişkilendirerek sürekli bir kaynakla, bir varoluş anıyla irtibatlı kılar. Bu değerlendirmeleriyle birlikte, geleneksel anlatıların dünyasına yapılacak olan yolculuğun da taklide düşmeden yapılması gereğinin altını çizer: *"(...) Burada önemli olan sırtınızı dayadığınız geleneksel anlatının bir kopyası hâline gelmemeniz, kendi özgün metninizi çıkarabilmeniz. Eğer çıkarabilirseniz, size ait bir tarz da ortaya çıkıyor. Borges'te vardır mesela bu. Ama kendi tarzına öylesine yedirir ki, bambaşka bir hâl alır metin.*"[345]

Bu şekilde insanın derinliklerine yönelmek, gizemli geçmişi yeniden inşa etmek ve ideal insan modelini hikâyelerinde kurgulamak amacıyla geleneksel tipleri ve konuları modern hikâye teknikleriyle yeniden ele alan hikâyeciler olduğu gibi kimi yazarların da herhangi bir yüce fikre aldırış etmeden var olan malzemeden yararlanmak ve tipleri metinlerine katmak için geleneğe yöneldikleri görülmektedir.[346] Bu bağlamda değerlendirilebilecek yazarlardan biri olan Murathan Mungan, geleneğin ve geleneksel malzemenin tek başına bir anlamının olmadığını; bir ilke, bir estetik arayış, bir ulusal kültür gibi kaygılarla geleneksel malzemeyle, halk hikâyeleri ve benzerleriyle yeni bir şey üretmenin, yeni bir yapı kurmanın çok

[344] Aslan, Bahtiyar, "Ali Ayçil ile Sur Kenti Hikâyeleri ve Hikâyeye Dair", *Bizim Külliye*, 2012, S.51.
[345] A.g.m., s.16.
[346] Duymaz, a.g.m., s.129.

mümkün olmadığını düşünür. Önemli olanın o malzemeyle kişiyi yazar kılan temalar arasında kurulan ilişkide saklı olduğunu savunur:

> "*(...) Tabi ki sonuçta ben bütün geleneksel yapıların sınırlı olduğunu düşünüyorum. Yani bu yapılarda sizi siz yapan temel malzemeleri göz ardı ettiğiniz sürece, anlattığınız, sizin önünüzü tıkayarak, sadece sizi malzemenin kurbanı edecektir. Sorun hikâyenin nasıl anlatılacağıdır. En basit soru budur; antik tiyatroda da, bizim eski halk hikâyelerinde de... Bir hikâyeyi anlatan, aynı hikâyeyi farklı kılan şey elbette ki anlatanın üslûbudur. Geleneksel bütün yapılar anlatı üslûbunu analiz eder, yani birörnekleştirir. Ve bu birörnekliğe karşı sizin daha tekil bir dil, daha tekil bir dil, daha tekil bir tad tutturmanız gerekir. Bunu yapmak da malzemeyle kurduğunuz bu paradoksal ilişkiyi kendi lehinize çözebilecek, yeteneklerinizi geliştirebilecek bir üslûp, bir anlatım kurmanızdır. Yoksa, geleneksel malzemeyle ilgilenmek bir tuzaktır. Siz malzemenin üstüne çıkabilecekken malzeme sizin üstünüze çıkabilir, diye düşünüyorum. Ben kendi hikâyeciliğimde malzemeyle daha doğrudan bir ilişki kurduğumu, yararlandığım çeşitli biçimleri, kullandığım tekniği o kadar doğrudan görülmeyen hikâyelerde de kullandım.*"[347]

Gelenekle ilişkisini ahlâk ve hikmet üzerinden değil de yeni konular keşfetmek ve anlatımına çeşitlilik, zenginlik katmak olarak sürdürmüş isimlerden biri de 90'lı yılların genç öykücülerinden Yücel Balku olmuştur. Öykülerindeki geleneksel tahkiye metinlerinin etkisini Doğu'ya has anlatı zenginliğinin bir yansıması olarak görme eğiliminde olan yazar, bu geniş coğrafyanın edebî ve kültürel birikiminden içerik olarak, Batılı örneklerden de teknik ve kurgu anlamında yararlanmaya çalıştığını ifade etmiştir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide içeriği

[347] Mungan, Murathan, "Hikâye Batıda Kurulur Doğuda Anlatılır", *2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri*, Haz. Demet Eşmekaya, Ankara Üniversitesi TÖMER Dil Öğretim Merkezi yay., 16-17 Aralık 1999, s.73.

doğulu, biçimi batılı öykü bileşimini neden ve nasıl kurguladığı sorusuna verdiği cevap geleneksel anlatılarla olan ilişkisine dair ipuçları verir:

> "*Birkaç sebebi var sanırım: Birincisi, benim kültürel kökenimle ilgili. Iğdır'da doğmuş olmam, oradaki birkaç farklı kültürün kavşağı diyebileceğim ortam. Değişik diller, değişik anlatılar… Sonrasında benim Doğulu anlatılarla çok fazla ilgilenmem, başta Binbir Gece Masalları olmak üzere. Çok daha sonra, özellikle Binbir Gece Masalları'nın Batılı anlatılardan çok da aşağı kalır tarafı olmadığını; çok oyunlu, eğlenceli, okuyucuyu sürükleyen bir tarafı olduğunu, herkes gibi keşfetmem bunların iç içe olabileceğini gösterdi bana. Fakat bu teorik bir bilgiydi. Böyle yazıp yazamayacağımı ancak yazınca anladım. Ne ölçüde becerebiliyorum Doğu'yu ve Batı'yı içerik ve teknik anlamda iç içe geçirmeyi?.. Bu tarz biraz da benim kendim demek. Ben de öyle bir insanım. (…) Kişisel bir dilek olarak ibrenin Doğu'dan yana kaymasını bekliyorum, arzu ediyorum. Çalışmalarım o yönde.*"[348]

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere gerek 1980 sonrası ve özellikle 90'lardan itibaren Türk hikâyesinde kendi kabuğuna çekilmiş, bireye ait sorunların ve ruh durumlarının işlendiği metinlerin yaygınlık kazanması gibi bir olgu söz konusu olsa da geleneksel tahkiye metinlerinin kimi içerik özelliklerinden referans alan, çağın gereklerini de göz ardı etmeden modern hikâye kurgusunun tekniklerinden faydalanan bir tahkiye anlayışı da farklı bir damar olarak gelişimini sürdürmektedir. Bu anlayış doğrultusunda metinler ortaya koyan yazarların da daha çok destan, masal, mesnevî, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri gibi türleri kendilerine referans aldıkları, bu geleneksel anlatı birikimini başvuru kaynağı olarak gördükleri söylenebilir.

[348] Şenel, Pınar, "Ne Metin Üç Boyutludur Ne Harita", *Sükût Ayyuka Çıkar -Bitmemiş Külliyat-* içinde, Haz. Murat Gülsoy, Can Yayınları, 2011, s.454.

3.1. DESTAN ETKİSİ

3.1.1. Geleneğin Yeniden Üretilmesi

Murathan Mungan'ın *Yedi Kapılı Kırk Oda*[349] isimli kitabındaki "Dumrul ile Azrail" öyküsü ile *Dede Korkut Kitabı*'ndaki[350] "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu" hikâyesinin çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlanışı olarak dikkat çeker.

Dede Korkut Kitabı'nda yer alan Deli Dumrul hikâyesi özetle şöyledir: Oğuz'da Duha Koca Oğlu Deli Dumrul denen bir er vardır. Bir kuru çay üzerine bir köprü yaptıran Dumrul, geçenden otuz üç, geçmeyenden ise döve döve kırk akça alır. Bir gün köprüsünün yanı başında güzel bir yiğit ölür. Bunu gören Dumrul, yiğidin canını alan Azrail'e meydan okur, ancak sözleri Allah'ın hoşuna gitmez ve Dumrul'un canını alması için Azrail'i gönderir. Kırk yiğidiyle oturan Dumrul'un çadırına gelen Azrail, onun canını alacağını söyler. Azrail'le kapışan Dumrul onun hakkından gelemeyeceğini anlayınca Allah'tan aman diler. Bu davranışı Allah'ın hoşuna gider ve kendi canı yerine başka bir can bulması halinde canının azat edileceğini bildirir. Bunun üzerine Dumrul, önce babasına, ardından anasına giderse de eli boş dönmek zorunda kalır. En son helalleşmek arzusuyla sevdiğinin yanına gider. Sevdiği ise canını vermeyi kabul eder. Buna karşılık Dumrul, Allah'a "alacaksan ikimizin canını birlikte al, koyacaksan ikimizin canını birlikte koy" diye

---

[349] Mungan, Murathan, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, Metis Yayınları, 2011. Çalışmanın bu üçüncü bölümünde çalışmamıza esas aldığımız eserlerden yapılacak olan alıntılar için dipnot yerine, ilgili kısmın sonunda sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

[350] Destancılık geleneğinin en güzel örneklerinden birisini oluşturan *Dede Korkut Kitabı*'nın, destandan halk hikâyesine geçiş döneminin en önemli eseri olduğu yönündeki genel kabul ile birlikte, araştırmacıların çoğu bu eseri destan türü altında değerlendirmişlerdir. [Bkz. Çobanoğlu, Özkul, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, s.25. Gökyay, Orhan Şaik (Haz.), "Giriş", *Dede Korkut Hikâyeleri*, Kabalcı Yay., 2006, s.7.] Abdülkadir İnan da; "Oğuz destanının on iki epizodundan başka bir şey değildir" dediği Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyeleri "destanî hikâyeler" olarak nitelendirmiştir. [İnan, Abdülkadir, "Türk Destanlarına Genel Bakış", *İslâmiyet Öncesi Türk Destanları* [haz. S. Sakaoğlu ve A. Duymaz] içinde, Ötüken Yayınları, 2011, s.38.]

yalvarınca, Dumrul'un bu sözü Hak Teâla'nın hoşuna gider ve Azrail'e Deli Dumrul'un babasının ve anasının canını almasını emreder. Dumrul ve sevdiğine ise yüz kırk yıl ömür verir.[351]

Dede Korkut Kitabı'ndaki "Deli Dumrul" hikâyesindeki anlatıcı ozan iken, Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" öyküsündeki kurgu Azrail tarafından aktarılır. Mungan'ın öyküsü Azrail'in yeryüzüne inişiyle başlar. Bu öyküde Azrail, Dumrul'un yanına varmadan önce köprünün başına gelir. Köprüyü inceler: "*Köprüden çok bir gize benziyor, dedi. Güçlü ve hüzünlü. Saklısında, iç sızlatan, henüz kelimelerini bulamamış bir hikâyesi varmış gibi. Taşları yumuşatan bir keder… Senden önce köprünle tanıştık Deli Dumrul, dedi. Yeniden yola düştüğünde, gene de aklı, geride bıraktığı köprüdeydi.*" (s.14) Köprüden ayrılan Azrail sonrasında Dumrul'un çadırının önüne gelir. Çadıra girip Dumrul ile göz göze gelen Azrail, Dumrul'un kendisini tanıdığını fark eder: "*Onu çadırın ağzında görmüş, tanımış ve yüzü bir anda uçup gitmişti.*" (s.17) "Deli Dumrul" hikâyesindeki ilk karşılaşmalarında ise Dumrul Azrail'i tanımaz. Mungan'ın öyküsünde Dumrul ile karşılaşmanın ardından uzunca bir tasvir vardır. Dumrul'un bu beden tasviri Azrail'in bakış açısından okura aktarılır. Bu ve buna benzer tasvir ve ayrıntılara orijinal hikâyede rastlanmaz. Türlerin farklılığını göstermesi açısından, Mungan'ın bu tasvir ve ayrıntılara yer vermesi dikkat çekicidir.

Bu kısımda Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyenin başlangıcında bize aktarılan Deli Dumrul'un canına karşılık bir başkasının canının alınması emri, Mungan'ın öyküsünde satır aralarında bize sunulur. Yani bu can pazarlığı daha Dumrul ile

[351] Hikâyenin tamamı için bkz. Gökyay, Orhan Şaik (Haz.), "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu", *Dede Korkut Hikâyeleri*, Kabalcı Yayınları, 2006, s.133-143.

karşılaşmadan Azrail tarafından bilinmektedir: "*Pazarlık yapılmış ve bir anlaşmaya varılmıştı. Ölüme ve ona meydan okumuş, ilençler yağdırmış, cenge çağırmış olan Deli Dumrul, ya ölecek ya da gün içinde kendi yerine ölecek bir can bularak hayatta kalacaktı. Kendi yerine ölüme gönderebileceği birini razı edecekti. Hepsi bu. Bütün oyun buydu. Bir gönüllü arıyordu. Bir ölüm gönüllüsü. Annesi, babası, yari. Sırasıyla üçünün de kapısına geldiler.*" (s.20) Çadırdan birlikte ayrılan Azrail ile Dumrul arasında yol boyunca çeşitli diyaloglar gerçekleşir. Bu konuşmalara çeşitli tahliller ve çözümlemeler sıkıştıran Mungan, böylelikle Dumrul'un bilinç yapısını, yaptırdığı köprü ve geçenden geçmeyenden aldığı haraç üzerinden Dumrul'un ağzıyla okura aktarır. Orijinal hikâyenin aksine köprü bu öyküde daha merkezî konumdadır ve sembolik bir işleve sahiptir.[352]

"Üç kapılı bir pazarlık" olarak nitelendirilen bu yolculuk Mungan'ın eserinde önce 'ana kapısı', ardından 'baba kapısı' ve son olarak da 'yar kapısı' olarak kurgulanmıştır. Dede Korkut Kitabı'nda ise bu yolculuk ayrı başlıklar halinde değil kendiliğinden bir süreç olarak işlenir. Sıralama da Deli Dumrul'un babası, anası ve karısına gidişiyle şekillenir. Mungan'ın öyküsünde, önce anasına ardından da babasına giden Dumrul umduğunu bulamaz. Her ikisi de canını vermeye razı olmaz. Mungan eserinin bu kısımlarında uzunca çözümlemeler ve tasvirlerle okura hem ana hem de baba hakkında bir görüntü çizer. Gerekçeler sunarak oğullarına neden onun yerine canını veremeyeceklerini izah ederler. Anası; *"(...) Hayır, senin için canımı veremem oğul. Artık hiç kimse için canımı veremem! İnsan ölürken değil yaşarken*

[352] Öyküde yer alan bu ve buna benzer semboller ve işlevlerinin değerlendirildiği bir çalışma için bkz. Dündar, Leyla Burcu, "Dede Korkut'tan Murathan'a Deli Dumrul", *Adam Öykü*, 2001, S.34, s.75-83. Dündar, psikiyatri profesörü Bilgin Saydam'ın *Deli Dumrul'un Bilinci* isimli çalışmasından yararlanarak ortaya koyduğu bu çalışmasında, Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünü, özellikle köprü sembolü ekseninde yaptığı çözümlemelerle incelemiştir.

kimsesiz kalıyor. Bense, hayatta hiç kimsem olmadığını anlayacak kadar yaşadım. Artık çok geç." (s.33) derken, babası da; " *(...) Oğlumsun benim, seni canım gibi severim ama, onu sana verememe. İstersem bir bedenden yüz verebilecek canımı bir oğula feda edemem! Bana olan öfken ya da can korkun beni anlamaktan alıkoyabilir seni. Ama bana benzeyen yanınla düşünecek olursan, beni anlayabilir, hatta hak bile verebilirsin.*" (s.38) diyerek bir anlamda kapıları oğullarına kaparlar.

Anasından ve babasından umduğunu bulamayan Dumrul son kapı olarak yârine gider. Dede Korkut'ta karısı canını vermeyi kabul etmişken Mungan'ın öyküsünde böyle olmaz. Yâri, Dumrul'a canını vermeyi kabul etmez. Mungan'ın öyküsünün orijinalinden ayrıldığı en önemli kısımlardan birisi de burada saklıdır. Tıpkı anası ve babasının gerekçeler sunması gibi yâri de Dumrul'a canını vermek istemeyişinin altındaki sebebi izah eder:

> "*Senin uğruna ölmekle, senin için ölmek aynı şey değilmiş. Bak, bugün bunu öğrendim. Sen, bugün bana sınırlarımı öğrettin. Ne ben, ne sen ötesine geçemeyiz onun. Ben, kendimi sana ölerek değil, yaşayarak kurban edebilirim belki, bu yaptığım için kendime verecek bir cevabım olur, hatta gerekirse, senin uğruna kendimim öldürebilirim, ama umutlarımı öldüremem Dumrul; ben ölürsem; umutlarım yok olur. Umutlarımdaki sen yok olursun. Sana âşığım elbet. Ama yaşadıkça ümit ediyorum seni. (...) Benden seni isteme Dumrul. Sen canımda saklısın. Onu sana verememe. Onu kimseye veremem.*" (s.45)

Mungan'ın eserini böyle kurgulamasında artık sevgi ve fedakârlık kavramlarının da geçmişten günümüze değiştiği algısına dair çıkarımda bulunmak mümkün olsa da Mungan'ın okuru şaşırtmak için de böyle bir yola başvurmuş olabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir.

Dede Korkut'taki hikâyeye aşina olan okuru şaşırtma çabalarına son örneği de öykünün sonunda buluruz. Zira metnin anlatıcısı konumunda olan Azrail'i bu sefer bir tepede kendi iç hesaplaşmasını yaparken görürüz. Ne anası, ne babası, ne de yâri Dumrul için canını vermeyi kabul etmezken Azrail onun yerine canını verecektir. Bunu da ölümsüzlüğünden taviz vererek yapacaktır. Buna sebep ise Dumrul'a olan aşkıdır: "*Âşıkken zalim bir melek, ölürken kanatsız bir kurban olarak, ölümsüz bir canı, ölümlü bir bedenle değiştirebileceğimi böyle anladım. Anasının, babasının, yarinin yapamadığını ben yapacaktım. Ancak bir melek yapabilirdi bunu. Ölüm meleği de olsa, ancak bir melek!*" (s.51) Görüldüğü üzere Dede Korkut'ta karısı Deli Dumrul için canını vermeyi kabul etmesine karşılık Dumrul'un Allah'a yakarışı sonucunda ikisinin canı bağışlanıp kendilerine yüz kırk sene ömür verilerek, ana ve babasının canları alınırken; "Dumrul ile Azrail"de Azrail Dumrul için kendi ölümsüzlüğünden feragat ederek, bir bakıma canını feda etmiş olur.

Bu değerlendirmelerin yanı sıra "Deli Dumrul" hikâyesinde herhangi bir zaman sınırlaması yokken, "Dumrul ile Azrail" öyküsünde zaman Azrail'in; "*yeryüzü zamanına göre yirmi dört saat içinde bir can alıp döneceği*" şeklinde belirlenmiştir. Bir başka husus da bu türden geleneksel anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan "kırk yiğit" motifine Mungan'ın pek itibar etmemiş olmasıdır. Deli Dumrul hikâyesinde Dumrul ve kırk yiğidi açıkça vurgulanmışken; "Dumrul ile Azrail"de ise, Dumrul çadırdan ayrılırken adamlarının sadece arkasından baktıklarında varlıklarından haberdar oluruz. Mungan, herhangi bir sayı belirtmez. Buna karşın Mungan eserini, geleneksel anlatılarda karşımıza çıkan bir diğer formilistik sayı olan 'üç' ile kurgulamıştır. Can pazarlığını 'Üç Kapı' şeklinde sunan Mungan, her bölümü ayrı bir başlıkla kaleme almıştır: Ana Kapısı, Baba Kapısı, Yar Kapısı. Deli

Dumrul'da ise böyle niceliksel bir durum söz konusu değildir. Baba, anne şeklinde sürdürülen yolculuk Dumrul'un helalleşme isteği doğrultusunda üçe çıkarılır ve böylelikle bir bütünlük sağlanmış olur. Ayrıca, Dede Korkut hikâyelerinde sıklıkla kullanılan soylamalar, "Dumrul ile Azrail" öyküsünde yer almaz.[353]

Söz konusu tespitlerin ışığında bir değerlendirme yapılacak olursa, Murathan Mungan, Dede Korkut hikâyelerinden biri olan "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu" adlı hikâyeyi kendi bakış açısından çağın değer yargılarını da göz önünde bulundurarak, bir anlamda geleneksel bir metni yorumlamıştır denilebilir. Metni kendi kurgusu ve üslubunda değil, postmodern bir kurguya bağlı kalarak kaleme alan Mungan,[354] değişen sosyal, kültürel şartların da etkilerini hissettirerek Deli Dumrul'u yeniden üretmiştir.

3.2. MASAL ETKİSİ

3.2.1. Yasağı Çiğneme Motifi

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda*[355] isimli eserindeki "Alice Harikalar Diyarında" öyküsünde bu motifin kurgulanarak işlendiği görülmektedir. Daha isminden başlayarak okura masalsı bir atmosfer hazırladığının ipuçlarını sunan yazar, yer yer bilimkurguya da varan öyküsünde Amerikalı ünlü bir pop yıldızı olan

[353] Sezer, M. Abdulbasit, *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*, Maya Akademi Yayınları, 2010, s.84-85.
[354] Mungan'ın Deli Dumrul hikâyesini postmodernizm ekseninde yeniden üretmesi postmodern anlatıların gelenekle olan ilişkisini örneklemesi açısından dikkat çekicidir. Zira postmodern anlatılarda geleneğin içinden yazıyormuş gibi görünerek, onları kendi içlerinden yıkıp değiştirmek önem arz eder. Bu tarz anlatı bir yandan kendini yansıtırken diğer taraftan da tarihsel ya da geleneksel bir gönderim peşindedir. Modernizme tepki olarak gelişen bir söylemin geleneğe yeni bir yorumla yaslanması da kendi dinamikleri içinde kabul gören bir tutum olmuştur. [Koçakoğlu, Bedia, *Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri*, (Doktora), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s.274.]
[355] Mungan, Murathan, *Üç Aynalı Kırk Oda*, Metis Yayınları, 2010.

Alice Star'ın, kendisine âşık olan bilinmeyen bir gezegenden gelen bir uzaylı tarafından kaçırılışını ve bunun sonucunda uzayda Alice'in başından geçen maceraları anlatır.

Geleneksel anlatılarda çokça karşımıza çıkan yasağı çiğneme motifi, bu öyküde uzay gemisi kaptanı Adam'ın, âşık olduğu Alice'i kaçırmak için bağlı bulunduğu ve yaşadığı gezegenin yasalarını hiçe sayarak Dünya'ya gidişi şeklinde kendini gösterir. Yazar, âşık olduğu kıza kavuşmak için Adam'ın yasaları çiğneyişini kendi ağzından okura şöyle aktarır:

> " *(...) Bu arada şunu da belirtmeliyim ki, bu kız kaçırma hadisesiyle gezegenimin hiçbir resmi ilişkisi yoktur; onlardan tamamıyla habersiz, kişisel bir eylemdir bu. Yönetimi bana ait olan bir uzay gemisinin ve benim önceden programladığım robotların yardımıyla gerçekleştirdim bu eylemi. Gemimi, bağlı bulunduğu uzay filosundan ve fırlama rampasından, yetkililerden izinsiz olarak ayırarak çıktım bu kişisel yolculuğa. Bütün sorumluluk bana aittir. Kaptanlık görevimi ve yetkilerimi kişisel duygularıma alet ettim, bunun bir suç olduğunu ve benim de bu suçu işlemiş biri olarak gezegenim yönetimimce en ağır biçimde cezalandırılacağımı biliyorum. Ama üzülerek söyleyeyim ki hiç pişman değilim. Alice uğruna verilecek her cezaya razıyım.*
>
> *(...) Duygularımın yol açtığı felaketler yalnızca bununla da bitmiyor, biliyorum. Gezegenimiz Votoroqxqua'nın bağlı bulunduğu gökada takımındaki bütün yıldızların bağlı bulunduğu Yüksek Yönetim Merkezi'nin Genel Yasaları'nı da, Keşfedilmiş Yıldızlar Birliği'nin Evrensel Evren Yasaları'nı da ihlal ettiğimi biliyorum. Dünyalıların, uzaydaki diğer gezegenlerle ve oradaki canlılarla temasa geçmeye henüz hazır olmadıklarını da biliyorum. Dünyalıların henüz ne kendi gerçeklerine, ne uzayın gerçeklerine hazır olmadıklarını da biliyorum. Bu konuda diğer yüksek uygarlık gezegenlerinin ortak bir kararı olduğunu, ve benim bu temel yasağı çiğneyen girişimimle, bu kararı geçersizleştirerek evrenin önemli bir*

parçasında karışıklıklara yol açtığımı da biliyorum. Kaç gezegeni birden dünyaya karşı zor durumda bıraktığımı da biliyorum. Ama aşk söz konusu olduğunda bilmek yetmiyor, bilmek değiştirmiyor, aşk kendi yasalarını istiyor sizden. (...) Bu konuda Uzay Birleşik Kıta Sahası'nın vereceği ve uygulayacağı bütün cezalara razıyım. Kabul edilsin ya da edilmesin, bütün bu olan biten için verilecek tek cevabım var: Aşk. Hepsi bu. Ben Alice'e âşık oldum." (s.48-49)

Mungan, masallarda, halk hikâyelerinde karşımıza çıkan çeşitli yasaklar ve bu yasakları çiğneme motifini öyküsünün kurgusuna uygun olarak bir dönüşüme uğratmıştır. Alice'e olan sevgisinin etkisiyle gezegeninin yasalarını çiğneyen Adam'ın bu tavrı, geleneksel tahkiye metinlerindeki sevdiği kıza kavuşmak için kahramanın önüne çıkarılan engelleri, yasakları aşma yolunda verdiği mücadelenin bir benzeri olduğu söylenebilir.

3.2.2. Kahramanın Sevdiği Kızı Kaçırması Motifi

Geleneksel anlatılarda yaygın bir şekilde görülen motiflerden bir diğeri de kahramanın sevdiği kızı kaçırması motifidir. Sevdiğiyle kavuşmasına çeşitli gerekçelerle izin verilmeyen kahraman bu tür durumlarda kimi zaman sevdiği kızı kaçırmak yoluna başvurur ve çoğunlukla başarılı olur. Daha çok masallar ve halk hikâyelerinde rastlanan bu motif, Murathan Mungan'ın "Alice Harikalar Diyarında" öyküsünde de karşımıza çıkar. Yukarıda da değinildiği üzere dünyalı bir kıza -Alice'e- âşık olan uzaylı Adam'ın uzay gemisiyle Dünya'ya iniş yaparak Alice'i kaçırması bu motifin farklı bir yorumlaması olarak değerlendirilebilir. Mungan'ın bir uzaylı olan Adam'ın kız kaçırma düşüncesini nerden edindiğiyle ilgili verdiği bilgi

de geleneksel anlatıların toplumsal bellekteki yansımalarını göstermesi açısından ilgi çekicidir:

> "*Sana duyduğum aşkı artık tek başıma taşıyamayacağımı anlayınca, kaçırmaya karar verdim seni. Sana duyduğum aşkla artık tek başıma baş edemeyeceğimi anlayınca kaçırmaya karar verdim. Seni, bütün bunları dünyaya haykırmak için kaçırdım. Sonunda her sevgili, aşkını günün birinde bütün dünyaya haykırmak ister. İşte şimdi ben de milyarlarca dünyalının önünde sana olan aşkımı haykırıyorum.*
>
> *(…) Seni, kendimi sana sevdirmek için kaçırdım. En azından bu kadar çok sevdikten sonra bunu denemeye hakkım olduğunu düşündüm. Bu kararı vermek kolay olmadı. Kendi içimde hesaplaşmalar yaşadım. Dünya zamanıyla çok yıllar önce ilk kez dünyaya, doğuda, Türkiye'de, Harran bölgesinde, Urfa'da bir köyde inmiştim. Kız kaçırmanın ne demek olduğunu, orada, o köylerde gördüm ben. Yoksul sevdalılar sevdikleri ve bir türlü kavuşamadıkları kızları sonunda kaçırırlardı. Kendilerini sevdiklerine anlatmanın bir yoluydu bu. Sevdiklerini göstermenin… Çaresizliğin… Göze alma gücünün… Kavuşmanın… Ben de seni kaçırdım ama, eğer sevmezsen beni Alice, bunu başaramazsam eğer, seni yeniden dünyaya geri götüreceğim. Benim için çok zor olacak ama, bak herkesin önünde söz veriyorum: Geri götüreceğim!*" (s.47-48)

Bununla birlikte geleneksel anlatılarda sevgililer kaçmadan evvel birbirlerini tanıyıp sevmiş olmalarına rağmen, bu öyküde Alice'in kaçırılana kadar Adam'ın varlığından, kendisine olan sevgisinden haberi bile yoktur.

3.2.3. Ölümsüzlük Motifi

Masallarda ve halk hikâyelerinde kahramanların kimi zaman ölümsüzlüğe erişebilmek için genellikle ab-ı hayatın, bazen de ölümsüzlük bahşettiğine inanılan

bir bitkinin izini sürdükleri görülür. Yücel Balku'nun *Goncanın Üçüncü Günü*[356] adlı kitabındaki "Çekirge Sancısı" isimli öyküsü bu motifin ekseninde kurgulanmıştır. On bir, on iki yaşlarında iki çocuğun, dağlarda yaşayan ve köylülerin çok çekindiği Topal Timur isimli eşkıya tarafından kaçırılışının konu edildiği bir öykü olan "Çekirge Sancısı"nda ölümsüzlük motifi önemli bir işlev görür. Yılda iki kez köye bir çift çocuk almak için gelen Topal Timur'un bu çocukları kaçırmasının nedeni ölümsüzlüğe kavuşma arzusudur. Bunu kendi ağzından, en son kaçırdığı on bir, on iki yaşlarındaki iki çocuğa izah ederken öğreniyoruz:

> " *(...) dağa, onun mütevazı parçalarından biri olmaya alışmıştım. Burada yaşayıp zamanı geldiğinde huzurla ölmeye hazırdım. Ama bir gün yılanlar kendi aralarında fısıldaşırlarken dağın bir yerinde, yiyeni sonsuza değin ölümsüz kılacak bir otun olduğunu duyunca bunca huzura rağmen ruhumu neden tamam hissetmediğimi anladım: hayatım boyunca hiçbir insan tarafından sevilmemiştim; kimse, değil sevgiyle, şefkatle, acımayla olsun sarılmamıştı bana. Oysa çok istiyordum bir insanın, özellikle de bir kadının, beni sevmesini; başımı dizine koyduğumda saçlarımı okşamasını, tatlı tatlı konuşmasını. Onun için dünyanın en yakışıklısı, en akıllısı olmayı. Ne yazık ki ömrümün baharında değildim, insanlardan kaçıp dağa sığınacak, bu arada beni görüp sevecek bir kadını bekleyecek çok zamanım kalmamıştı. Ölümsüzlük otunu yiyerek sonsuza değin aynı yaşta yaşama düşüncesi bu yüzden cezbetti beni. Çok, ama çok yaşarsam belki mümkün olurdu birinin beni sevmesi. Sordum, soruşturdum; cevap yine bana bu dünyadan bile daha yaşlılarmış gibi gelen yılanlardan çıktı: bu ot bir ilkbaharda bir de sonbaharda olmak üzere yılda iki kez bitermiş. Ama her defasında sadece bir yerde… Yılanlar bana bu otu bulmak için henüz buluğa ermemiş bir kız ve bir erkek çocuğa ihtiyacım olduğunu söylediler. Çünkü çocukluk ölüm düşüncesiyle sınırlanmamıştır ve bu yüzden bir tür sonsuzluktur. Sadece sizin ölümün bilincine varmamış hayal gücünüz bulabilir o otu. Sizden önce*

[356] Balku, Yücel, *Goncanın Üçüncü Günü*, Doğan Kitap, 2004.

getirdiğim çocuklarda ya benim acemiliğime geldi, ya çocuklar korkudan oyunbozanlık yaptılar ya da zaten sessizce ergenliğin eşiğinden atlamıştılar. Yıllar böyle geçti, iyice yaşlandım; bu belki de ruhumu tamamlamak için son şansım. Yarın sabah sizin suda gördüğünüz kuyunun yanına gideceğiz ve çevresinde el ele tutuşacağız. Size yalvarıyorum, gördüğünüz her ne olursa olsun ellerimi bırakmayın, gözlerinizi açmayın. Bu defa başarmalıyım. Aksi takdirde sizin için de kötü olur…" (s.70-71)

Ölümsüzlüğü bu kadar arzulayan Topal Timur ise öykünün sonunda yılanlar tarafından sokularak çürüyüp yok olur. Yılanların kuyudan getirdiği otu ise küçük çocuklar çiğneyip yutarlar. Böylelikle hiç büyümeden, çocuk olarak yaşamlarını devam ettirirler. Balku, çocukların bu akıbetini öykünün masalsı atmosferini pekiştirmek adına masallara has bir sonla bitirmeyi de ihmal etmemiştir:

"*Ne muradımıza erdik, ne gökten üç elma düştü. Köye de dönemedik. Dağda, mağarada yaşamaya devam ettik hiç büyümeden, sabra esir yaramaz iki çocuk olarak. İçimizdeki çekirge sancısının sebebini hiç anlayamadan. Dağı taşı talan etmekten, hayvanları ürkütmekten, dağla oynaşmaktan sıkıldığımız zamanlarda İlknur başını dizime koyuyor, ona bildiğim tek masalı anlatıyorum. Sonra da o bana anlatıyor kendi masalını.*" (s.74)

Ayrıca yazarın öyküsünü böylesine bir sonla sonlandırması masallarda bir iyi dilek ifadesi olarak kullanılan "sonsuza kadar mutlu yaşadılar…" yahut "onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine…" gibi söz kalıplarını da hatırlatır niteliktedir.

3.2.4. İmtihan (Sınama) Motifi

İmtihan motifi, geleneksel tahkiye metinlerinde sıklıkla aşk imtihanı, beceriklilik (hüner) imtihanı, sabır imtihanı, bilmece, soru sorma imtihanları gibi

değişik fonksiyonlarla işlenir.[357] Yücel Balku'nun *Sükût Ayyuka Çıkar*[358] kitabındaki "Taşın Teri" adlı öyküsü bu imtihan motifinin işlendiği bir metin olarak ilgi çekicidir. Balku, bir ustalık, hüner sahibi olma imtihanını işlediği öyküsünde; Taşçılar Köyü'ndeki üç su kayası yontucusu olan Mir Mehmet, Meşhedi Avaz ve Perçemli Usta arasındaki sınamayı konu etmiştir.

Su kayası yontma işinde usta olan Mir Mehmet, Suşa Hanı'nın kendisinden istediği su kayasını yapmayı reddetmesi üzerine, kendisine bir zamanlar çıraklık yapmış olan Meşhedi Avaz ve Perçemli Usta'nın ithamlarına maruz kalır. Bu iki usta, Mir Mehmet'in Suşa Hanı'nı reddetmesiyle köyün başına bela açacağını, huysuzluğu ve manasız kibriyle köyü rezil ettiğini rastladıkları herkese anlatırlar. Hatta Perçemli Usta, Mir Mehmet'in Han'a su kayası vermemesinin kibrinden değil, sanatının gerilediğini gizleme çabasından kaynaklandığını söylentisini çıkarır. Ayrıca kendi yaptıkları su kayalarının şarabı bile zemzeme çevirebileceğini, Mir Mehmet'in yaptıklarının ise artık suyun kaba pisliğini süzmekten başka işe yaramadığını söylediklerinde, Mir Mehmet onları bir imtihanla bunu halk önünde ispata davet eder. Hakem de Dellek Rıza olacaktır. İmtihanın içeriği de belirlenir: "*Önce her usta yeni bir su kayası yontacak, daha sonra şahitler önünde hazneye zehir konacaktı. Ustalığı daha iyi olan bu müsabakadan sağ ve galip çıkacak; ustalığı beyhude bir kibirden ibaret olansa kendini bu çıkmaza sokan kibriyle birlikte toprak olacaktı.*" (s.119)

Öykünün sonunda imtihanı kazanan Mir Mehmet olur. Bu öyküde dikkat çeken bir diğer husus da yazarın öyküsünün sonunda özellikle masal türünde görülen

[357] Sezer, M. Abdulbasit, *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*, s.106.
[358] Balku, Yücel, *Sükût Ayyuka Çıkar*, Can Yayınları, 2011.

'kıssadan hisse'[359] anlayışını tercih etmesidir. Bu öyküdeki hisseyi de; "*bu dünyanın ibret verici olduğu kadar adaletsiz bir yer olduğu*" (s.125) şeklinde ifade eden yazar, "hikâyenin asıl sonu"nu da Dellek Rıza'nın ağzından aktarır okura: "*Dünyanın en usta su kayası yontucusu; şarabı zemzeme, zehri şuruba çeviren Mir Mehmet, zemzem mucizesiyle iyileştikten tam bir ay sonra, gece karanlığında evini basan kişiler tarafından karısı ve oğluyla birlikte kılıçtan geçirildi. Ertesi gün evine gidenler avluda yatan üç ölü beden ve ağzına kadar altın ve mücevheratla dolu kırmızı kadifeyle kaplı bir sandık buldular.*" (s.125)

Bir diğer imtihan motifinin işlendiği hikâye de Ali Ayçil'in *Sur Kenti Hikâyeleri*[360] adlı kitabındaki "Sarraf Nizamettin'in Üç Kızı"dır. Bu hikâyedeki imtihanın türü yukarıda da değinildiği üzere sorulan soruya cevap arayışı şeklindedir. Üç kızının artık evlenecek yaşa geldiklerini gören Sarraf Nizamettin Mervi, bir akşamüzeri üç kızını dizinin dibine oturtarak onlara konuyu açar:

> "*Yakında bu kapı sizin için çalınmaya başlayacak ve annenizi bana getiren neden, sizi de benden alıp götürecek sonunda. Sizin kumaşlarınıza terzi bulmak artık sizin çağınızın çok uzağında yaşayan bana düşmez. Yazgınızın bundan sonraki günlerinizi siz seçin. Bütün yapacağım, elinize bir anahtar tutuşturmak; onunla girmeye en çok can atacağınız kapıyı aralayacağınızı umuyorum: Oturduğunuz perdenin arkasından bütün taliplilerinize şunu sorun: "Bana ne getirdin?" Bu soruda sizin düşleriniz ve gelenin düş gücü saklıdır…*" (s.52)

[359] "*Masal, eski kültürde, hayatı tanzim eden bir fonksiyona sahiptir. Masallarda özellikle yönetici sınıfa "kıssadan hisse" yoluyla önemli dersler verilmektedir. Eski dünyada padişah, vezir, kadı ve diğer yöneticilerde bulunması beklenen meziyetlerin pek çoğu masallarda imâ yoluyla yer almaktadır. Bu suretle, adalet, merhamet, sadakat, cömertlik, ihanet gibi doğrudan doğruya insan karakterini yansıtan hususlar masallarda çok fazla işlenmiştir. Halk, kendisini idare den yöneticilerin vasıflarını masallar vasıtasıyla imâ etmekte ve bu vasıfları taşımayanların düşecekleri dramatik hali de yine masallar yoluyla anlatmaktadır.*" [Bilkan, Ali Fuat, *Masal Estetiği*, Timaş Yayınları, 2009, s.33.]

[360] Ayçil, Ali, *Sur Kenti Hikâyeleri*, Timaş Yayınları, 2012.

Hikâyenin devamında babalarından icazet alan üç kız, taliplilerini ve "bana ne getirdin?" sorusuna alacakları en tatminkâr cevapları beklemeye başlarlar. Babasının simasına tutkun olan büyük kız, perdenin öte yüzüne oturan her taliplisinin verdiği cevaplarda sert ve yumuşak baba yüzünün izlerini arar. Cümlelerinin içinde ırmak geçenlerin vefasız ve uzak, ona bahçeler vaat edenlerin yumuşak ve kadınsı, saraylar sunanların kaba ve cimri olduklarını fark etmekte gecikmez. Söylenmiş onca cümlenin arasında bir tekinin, gözünü arkada bırakmayacağına karar kılar: "*Size, adınızı kayalara yontacak elmas bir divit getirdim…*" (s.53)

Ortanca kızının tutkunluğu ise babasının mesleğinedir. Bu yüzden, perdenin arkasına oturan taliplilerinde, ruhundan çok bedenini okşayan bir sarrafın kibarlığını arar. Cümlelerinin içinde yağmur geçenlerin hüzünlü ve çekilmez; 'divit'ten bahsedenlerin mantıklı ve soğuk; emrine hizmetçiler sunanların zevksiz olduklarını anlamakta zorluk çekmez. Aradığı cevabı ise kırkıncı taliplinin söylediği cümlede bulur: "*Size, gerdanınızdaki bene arkadaş olsun diye, gözyaşlarımla yıkadığım bir firuze getirdim…*" (s.54)

Küçük kız ise babasının kalbine tutkundur. Bununla birlikte, hiçbir beklentisi olmadan oturur perdenin gerisine. Neyi aradığını, perdenin öte yüzünde bekleyenler söyleyecektir ona. Söylenen sözlerin bazılarının kalpten, bazılarınınsa yalnızca dilden çıktığını ayırt etmekte hiç güçlük çekmez. Uzun bir bekleyişten sonra, bir taliplisinin cümlesine değil, suskunluğuna gönlünü kaptırır. (s.55)

Ayçil'in aynı kitabında yer alan bir başka hikâyesinde de yine bir imtihan motifine yer verdiği görülür. Yazar, "Anısız At Hızlı Koşar" isimli bu hikâyesinde ölen Sur Kenti Beyi'nin yerine geçecek iki oğulun hangisinin Bey olacağına dair bir

sınav kurgular. Yeni Bey'in kim olacağına dair şehir meclisinin verdiği karar şudur: "*Şimdi Bey'in, her biri, zirvesi ürkütücü dağların, keskin uçurumların, ıssız vadilerin ötesinde bulunan ve upuzun daracık yollarla varılan uzak iki şehirdeki oğullarına ulaklar gönderelim. İki ulak da güneşin, ipliklerin rengini belli etmeye başladığı vakitte yola koyulsunlar. Göğsü geniş, atı hızlı ve uykusu az olanı Beyimiz yapalım.*" (s.45)

Anlaşılacağı üzere, şehre çabuk varan, ilk gelen oğul yeni Bey olacaktır. Bu da atlarının süratiyle mümkün olabilecek bir beceri, hüner imtihan motifi kurgulanarak gerçekleştirilir yazar tarafından.

3.2.5. Olağanüstülükler

Masalların ayırt edici vasıflarının başında olağanüstü unsurları bünyesinde barındırması gelmektedir. Fizik kanunlarına, zamana, zemine, duruma bakılmadan arzu edilen her şey gerçekleşebilir ve hiçbir şey imkânsız değildir.[361] Sihirli eşyalar, tılsımlı nesneler de bu türden olağan dışı hadiselerin gelişiminde önemli bir işleve sahiptirler.

Yücel Balku'nun *Sükût Ayyuka Çıkar* isimli eserindeki "Zümrüt Kurbağa" öyküsü masallarda karşımıza çıkan bu türden bir tılsımlı nesneyi barındırır. Öykünün isminden de anlaşılacağı üzere bu metinde tılsımlı nesne; Büyük Mekân Han'a komşu beyliklerden birinin elçilerinin en yaşlısının getirdiği zümrütten bir kurbağadır: "*Zümrüt Kurbağa'yı gösteren elçi Zümrüt Kurbağa'nın değerinin sadece zümrüt olmasından kaynaklanmadığını, başta veba ve nezle olmak üzere bir sürü*

[361] Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 37.

derde iyi geldiğini amma ille ki bir hastalığı, söylemesi ayıptır, iktidarsızlığı şıpın işi kestiğini anlattı, Zümrüt Kurbağa'nın meziyetlerini anlatan risaleyi babama vermeden önce." (s.173) Bey'in oğlu her ne kadar zümrüt kurbağanın tılsımına inanmasa da babası olan Büyük Mekân Han onun tılsımlı olduğuna inanır. Öyle ki sonrasında komşu hanlıkları da bu kurbağa sayesinde kendi topraklarına katmıştır. Zira zümrüt kurbağayla ilgili anlatılan hikâyeler, efsaneler onların da kulağına gitmiş, anlaşılmaz bir sihir onları da etkisi altına alarak fazla direnmemelerine sebep olmuştur.

Tılsımlı bir nesne olan zümrüt kurbağa ile öyküsüne masalsı bir atmosfer kuran Balku, aynı kitabındaki bir başka öyküsü olan "Çengelli Peri"de de masallardan ilhamla olağan dışı bir metin kurgulamıştır. "*İnsanın kendinden sadece birkaç yaş büyük bir babaannesi olmasının tuhaf bir şey olduğunu otuz yaşındayken fark etmedim. Henüz bir çocukken biliyordum.*" (s.195) diyerek öyküsüne giriş yapan yazar, bununla olağan dışı bir hikâye anlatacağının ipucunu okura verir. Sonrasında kendisinden sadece birkaç yaş küçük olan torununa, merakını gidermesi için işin aslını masal edasıyla anlatır.

Köyün birinde yaşayan, yakışıklı bir genç olan Hasan, her zaman yaptığı gibi bir gün yine ahıra, atlarına bakmaya gider ve kesif bir menekşe kokusu alır. İlkinde buna anlam veremeyen Hasan, sonraki günlerde de aynı kesif menekşe kokusunu almaya devam edince, bir gece ahırda beklemeye karar verir. Atlarından birinin huzursuzlanmaya başlamasıyla dikkat kesilen Hasan, atın üstünde genç ve güzel bir peri kızı görür. Peri kızına ilk görüşte âşık olan Hasan, her gece onun yolunu gözler. Günler geçtikçe peri kızına sırılsıklam âşık olan Hasan, onunla evlenmeye karar verir fakat bunun için peri kızının gündüzleri ortadan kaybolmasına artık bir son vermesi

gerekmektedir. Peri kızı bunun olabilmesi için Hasan'dan kendisine bir çengelli iğne getirmesini ve çengelli iğneyi etine iliştirmesi gerektiğini söyler. Hasan peri kızının isteklerini yerine getirir ve ardından evlenirler. Fakat Hasan fark eder ki, aradan yıllar geçmesine rağmen peri hiç ilk gördüğü günkü gibi genç ve güzel kalırken kendisi yaşlanmaktadır. Bunun kıskançlığına daha fazla dayanamaz ve bir gece perinin kolundaki çengelliiğneyi sökmeye çalışırken efsunlu bir şekilde canını teslim eder.

Görüldüğü üzere Balku, olağanüstü unsurlara yer verdiği öyküsünde aslında bir masal anlatmış, fakat bunu modern anlatı kurgusuyla gerçekleştirmiştir. Anlatıcı olarak babaanneyi seçmiş, gerçekle hayalî olanı birbiri içinde sunarak türler arası bir geçiş sağlamıştır.

3.2.6. Masal Kişileri

Masal kişileri gerçek kişiler, hayvanlar, cansızlar ve olağanüstü, insanüstü varlıklardan oluşur. Gerçek kişiler, padişah, bey, şehzade, tüccar, derviş, oduncu gibi adsız ve özel kimliği belirsiz olan ve genel unvanlarıyla anılan kişilerdir. Olağanüstü, insanüstü varlıklar ise cinler, periler, devler, şeytanlar, ejderhalar gibi figürlerdir.[362]

Çalışmamıza konu olan eserlerde yer alan kimi öykülerde de bu türden masal kişilerine, figürlerine yer verildiği görülmektedir. Yücel Balku'nun *Sükût Ayyuka Çıkar* kitabındaki öykülerden "Zümrüt Kurbağa"da han olan Mekân Han ve oğlu olan şehzade masal kişileri olarak karşımıza çıkar. Yine aynı kitapta yer alan "Akârib" adlı öyküde de sarayında zehirlenme korkusu yaşayan bir şehzade vardır.

[362] Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s.37.

Yazar, "Çengelli Peri"de de masallarda sıklıkla karşılaşılan bir peri kızına yer vermiştir.

Ali Ayçil'in *Sur Kenti Hikâyeleri* eserindeki "Anısız At Hızlı Koşar"da da ölen babalarının yerine Bey olmak için yarışan iki şehzadeyle karşılaşırız.

3.2.7. Formülistik Sayılar

Masallarda genel olarak üç, yedi, kırk sayılarıyla karşılaşılır. Yüzyıllar boyunca farklı din, kültür ve milletlerin benimsediği bu sembolik değerler zamanla anlam katmanlarını büyük oranda kaybetseler de şuuraltında yaşamaya devam etmişlerdir. Masallarda "padişahın üç oğlu", "üç kız kardeş", "üç peri kızı", "üç elma", "üç yol ağzı" gibi üç sayısıyla ilgili pek çok husus bulunmaktadır. Kahramanlara üç şart koşulur ve üç şans verilir. Genellikle de üç kardeşten en küçüğünün başarılı olduğu bu üç şans, üç sayısının tarihî ve kültürel arka planı ile ilgilidir. Aynı şekilde masallarda sık sık karşımıza çıkan "yedi gün yedi gece", "yedi başlı dev", "yedi kapı" gibi "yedili semboller"in ve "kırk kapı", "kırk katır kırk satır", "kırkıncı oda" gibi "kırklı semboller"in ardında da dinlerin, inanışların ve birtakım felsefî düşünüşlerin kalıntıları olduğu muhakkaktır.[363]

Nazan Bekiroğlu'nun Cam Irmağı Taş Gemi[364] isimli kitabındaki "Mavi Gül Dalı" öyküsünde ülkesinin istila edilip ailesinin katledildiği kuzey ülkesinin prensesinin güney ülkesi hükümdarının oğluyla evlendirilmek için götürülmesiyle başlayan süreç ve bu evlilikten sonra güney ülkesinde meydana gelen inanç

[363] Bilkan, Ali Fuat, *Masal Estetiği*, s.68-72.
[364] Bekiroğlu, Nazan, *Cam Irmağı Taş Gemi*, Timaş Yayınları, 2011.

eksenindeki değişimler anlatılır. Sözü geçen kuzeyli prenses tıpkı masallardaki gibi sarayından alınıp götürülmeden önce yanına üç şey alır. Fakat masallarda geçen somut nesneler yerine öyküde prensesin yanına aldıkları zihnî ve duygu durumunu özetler nitelikte şeylerdir. Tek somut nesne öyküye de ismini veren mavi gül dalıdır:

> "*Muhafızların saygılı tahakkümü ve olup da bitmeyeni uzaktan izleyen oğul hükümdarın esirgeyen bakışları altında kendisi için hazırlanan arabaya doğru yürürken prenses üç şey aldı yanına: Bir; kurşuni gök altında gümüşî denizin hayalini, bu kuzey ülkesinin hatırından hiç çıkmayacak olan son halini, en güzel halini, yani her halini. İki; asla unutmaması gerektiğini adını bilir gibi bildiği anadilini. Ve üç; kalbinin tam ortasında taşıdığı, evrenin yaratıcısı, tek ve biricik olan Tanrı'yı. Bir de son bir hamleyle, yolunun üzerinde, sağ tarafında, yapraklarına dallarına kadar yanmış tutuşmuş ağaçların arasında nasılsa sağlam kalmış bir gövdeden uzanıp koparıverdiği ve dünya âlem üzerinde sadece kuzeyin şu soğuk toprağında hayata tutunabilen mavi gülün ayırmalık dalını.*" (s.70)

Yücel Balku'nun Sükût Ayyuka Çıkar kitabındaki "Taşın Teri" öyküsünde su kayası yontan 'üç usta'nın aralarındaki müsabakaya şahit oluruz. Ali Ayçil'in kaleme aldığı "Sarraf Nizamettin'in Üç Kızı" hikâyesinde de adından anlaşılacağı gibi evlilik çağına gelen 'üç genç kız' konu ediliyor. Yine bu hikâyede ortanca kızın taliplilerinden kırkıncısına gönlünü kaptırması da kırk sayısına bir atıf olarak değerlendirilebilir.

3.2.8. Masal Hayvanları

Masallarda yer alan at, kartal, kurt, geyik gibi hayvanlar özellikle Türk masallarında millî sembol haline gelmiş ve bozkır kültürünün gereği olarak sürekli

insanlarla muhatap olmuş hayvanlardır. Bunların dışında aslan, simurg, ejderha gibi varlıklar da yabancı kökenli masallarda yer alan ve zamanla çeşitli etkiler sonucu Türk masallarına da geçmiş olan unsurlardır.[365]

Çalışmamıza konu olan eserlerde bu türden masal hayvanları olağanüstü özellikleriyle değil, daha çok bir masal atmosferi oluşturmak amacıyla yer aldığı görülür. Faruk Duman'ın *Nar Kitabı*[366] adlı kitabındaki "Köpükler Masalı" öyküsünde yer alan atın doludizgin gidişi yazar tarafından bir masal sahnesi gibi canlandırılır:

> "*(...) Sonunda, gece kadar kara bir atın sırtında buldum kendimi. Nasıl amansız bir karanlıktı. Şaşırmıştım. Gece ne kadar kara olsa, at o kadar hızlı koşacaktı sanki. Korkmuyordu hiç. At, korkar mıydı. Karanlığı soluyordu, derin kanatlarıyla burnunun. Bir tutsak da oydu, salıvermişlerdi. Kararlı bir tutsaktı, bacaklarında derman kalmayıncaya kadar koşacaktı böyle. Karnı inip kalkacaktı, tuhaf sesler çıkaracaktı karnından. Bir de sanki, nereye götüreceğini biliyordu beni. Yeni yollar açıyordu kendine. Dağa tırmanmanın kolayını bulmuştu, gizli geçitler biliyordu. Vaktiyle işe yaramış geçitlerdi bunlar, ona sormalıydı buraları.*" (s.39)

Aynı yazarın başka bir eseri olan *Seslerde Başka Sesler*[367] adlı kitabında yer alan "Sevgilimin Kır Atı" adlı öyküsünde de masallarda yer alan 'beyaz atlı prens'i çağrıştıran bir tasvir söz konusudur:

> "*Sevgilimin bir kır atı vardı. Onu kır atının üzerinde görmüş, orada ansızın büyümüştüm. Kollarını çemremiş, atının dizginlerine yapışmıştı arada bir alnını siliyordu. Atının üzerinde öyle heybetli duruyordu ki onu babama benzettim. (...) Sevgilimin bir kır atı vardı. Şimdi kar yağdığında öyle beyaz*

[365] Bilkan, a.g.e., s.106.
[366] Duman, Faruk, *Nar Kitabı*, Can Yayınları, 2001.
[367] Duman, Faruk, *Seslerde Başka Sesler*, Can Yayınları, 2004.

beyaz düşünürüm. Yer gök pamuğa keser, her şeyi, her şeyi sevgilimin kır atına benzetirim. (...) İşte böyle... Sevgilimin bir kır atı vardı, koşmasını bilmez uçardı. Yel gibiydi. Ayakları yere değmez, bir zerre toz kalkmazdı, öyle köpük köpük bir attı. Sevgilim üzerine bir yumulurdu atın, koşar da koşardı. Sevişir gibi. Atın yeleleri sevgilimin saçlarına karışırdı. Bir su gibi akardı." (s.16-17)

Faruk Duman'ın *Sencer ile Yusufçuk*[368] isimli kitabındaki "Burç" adlı öyküsünde ise bu kez masallarda karşılaştığımız türden olağan üstü özelliklere sahip hayvanları tasvir ederek bir masal havası kurar:

"*İstanbul bir zamanlar bir zeytin idi. Sarayburnu'ndan karşıya bakıldıkta ağaçlar değil, zeytinden bu sofra görülürdü. Tarlalar sık, gümrah ormanlarla çevrelendiğinden, insanlar toprak yolları -dar, bakımsız yollardı bunlar- gidip gelirlerdi. Ormanlar zira, acayip hayvanlarla dolu olmakla buralara girilemezdi, belki girilse, çıkılamazdı da. Söylenenlere göre bu ormanlara tek boynuzlu atlardan -öfkeli bu atlar kastan ibaret imişler, avlarını bir vuruşta devirerek, zaten hiç doymadıklarından, onu da öylece yiyip bitirirlermiş- tepegözlere, kaplanlardan geyiklere, zehirli, çatal dilli korkunç yılanlardan semenderlere, binbir çeşit hayvan bulunurdu.*" (s.54)

Aynı hikâyede yine ormanda izini kaybeden genç delikanlıya ormandan çıkması için yol gösteren de bir geyik olmuştur.

3.2.9. Masal Üslûbu

Çalışmamıza konu olan eserlerde yazarlar, masal türü ile olan irtibatlarını sadece masal motiflerine, masal kişilerine, masal hayvanlarına ve masal unsurlarına yer vererek değil, kimi zaman da masalın kendine has üslûp imkânlarından da

[368] Duman, Faruk, *Sencer ile Yusufçuk*, Can Yayınları, 2009.

yararlanarak öykülerini zenginleştirme yolunu tercih etmişlerdir. Bu tercihte sıklıkla başvurdukları yöntem ise masal tekerlemelerine/söz kalıplarına/formellere yer vermektir.[369] Yazarlar, masallara has bu klasik kalıpları ya olduğu gibi ya da kendilerine has üslupla onları dönüştürerek kullanırlar.

Murathan Mungan *Yedi Kapılı Kırk Oda* kitabındaki "Kan Kalesi" isimli hikâyenin 'ikinci levha' başlıklı bölümünün başında; "*Söze, "bir zamanlar" diye başlamak, sözü ne kadar eskitebilir ki? Tarihin bütün zamanları eskidir.*" şeklinde bir ifade kullanır. Bu şekilde masal zamanlarının belirsizliğine atıfta bulunan Mungan, öyküsüne masallara has bir giriş yapar:

> "*Çok eski zamanlarda büyük batı imparatorluklarından birinin tarihte çok ünlü hükümdarı, uzun bir doğu seferine çıkar. (Batı ile doğuyu yalnızca bir yön olmaktan çıkaran tarihtir. Tarih ayırır. İkiye böler; dünyayı, insanları, kendini…) Nice yol aşıp, kuzeye açılan iklimi sert dağlık bölgelerin birinde birbirinin omzuna basa basa yükselen dağlarıyla ünlü bir ülkenin en yüksek dağlarının eteklerine varır…*" (s.60)

Yine aynı yazarın *Üç Aynalı Kırk Oda* kitabındaki "Aynalı Pastane" öyküsünde de benzer bir başlangıç formeli söz konusudur. "*Mevsimlerin çok çabuk, çok hızlı geçtiği, meleklerin soğuk deniz şarkıları söylediği kuzeyde, gri ve uzak bir ülke varmış bir zamanlar…*" (s.162)

Nazan Bekiroğlu'nun *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabındaki "Mavi Gül Dalı" öyküsünün girişi de okuru sanki bir masal atmosferine hazırlamak ister gibidir:

---

[369] Anlatıcılar, dinleyenlerini büyüleyebilmek, onları olağanüstü olaylara hazırlamak amacıyla bir bölümü iç kafiyeli söyleyişlere başvururlar. Bu sözlerin bazıları, daha masalın asıl olaylarının başlamasından önce görülür ve yine masalın asıl olayının bitmesinden sonra da devam eder. unutma ve yanlışlık gibi sebeplerle biraz bozulmuş olarak görülseler bile aslında bir kalıptan çıkmış gibi görünen bu sözlere *formel* yani *kalıp sözler* denilmektedir. [Sakaoğlu, Saim, "Masallar", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, C.2, 2002, s.180.]

"*Dünyanın, sadece doğu ile batı ya da kuzey ile güney olarak ikiye bölünebileceği kadar eski, ve bir hükümdara ancak yetebileceği kadar da küçük olduğu zamanlardı. O zamanın günlerinde güneş gökyüzünü doğudan batıya defalarca geçip gidiyorken bir ordu da yerin toprak yüzünü güneyden kuzeye doğru kesip biçti. O kadar çabuk hareket ediyorlardı ki hızlarına sadece gölgesi dağların üzerine düşen bulutlar ve onları sürükleyen rüzgâr eşlik edebildi.*" (s.57)

Faruk Duman'ın Nar Kitabı'ndaki "Kedi'çin Masal" öyküsü de tekerlemeleri andıran bir girişle başlar: "*Vaktiyle odun kırıyordum, baltayı sol elimin başparmağına vurdum, parmağım koptu, yuvarlandı ve onu da bir kedi kaptı. Kül rengi bir kediydi bu. Derin bir kederle kısmıştı gözlerini. Kısılmış bu gözlerle öyle tuhaf görünüyordu ki, ürkmüştüm. Parmağımdı, dişlerinin arasında sıkıştırmış, ormana yol almıştı…*" (s.11)

Goncanın Üçüncü Günü kitabındaki "Çekirge Sancısı" isimli öyküde de Yücel Balku, zamanın akışını, hızını gösteren, yine tekerlemelerden aşina olunan olağanüstülüğü vurgulayan bir üslûp takınarak uzun bir pasajla okuru baş başa bırakır:

"*Topal Timur, tencerelere bazı tozlar attıktan sonra her birimizi bir tencerenin başına geçirdi, başlarımızı suya doğru bastırdı, üstümüze bir örtü örttü. (…) Sudan yükselen buğunun kokusundan mı, sıcaktan başım döndüğü için mi yoksa gözlerim yaşardığı için mi, nedir, küçük bir burgaç suyun ortasını oymaya, iğneler şaşmaz bir sırada dönmeye başladı. Hızlı, giderek daha hızlı döndü. Renkler birbirine karışıncaya, başım daha çok dönünceye, aniden sanki iğnelerdeki renklerden can bulmuşçasına elvan bir horoz önce tenceredeki tüm suyu içip sonra ötünceye, ben tencerenin kara dibini görünceye; demek beni geceye uyandırıncaya değin. Horoz o karanlığa dalıncaya, beni peşinden sürükleyinceye, karanlıkta yitinceye, o mu ben mi gün üstünde uçuncaya, dönüp dönüp dönüp bir çift kanat takıncaya; gökte,*

yerde, vadide, ovada bilmediğimiz bir yeri arayıncaya, bulamayıp dönünceye, dağın üstüne gelip boz kayalara öfkeyle sonra yılgınlıkla bakıncaya, kendini boz dağın granit kucağına bırakıncaya; düşerken düşerken camdan bir at oluncaya, bir güzel nar gibi bin parçaya dağılıncaya, her bir parçam ayrı renkte bir cam misket oluncaya değin. Misket olup dağdan taştan akıncaya, yardan sekinceye; kör baykuş yuvasına, yılan çıyan deliğine girinceye; gelinciklerin koynuna, tilki inlerine, sincap kovuklarına sokuluncaya; yüzyıllar binyıllar geçesiye hiçbir şey bulamayıncaya, bekleye bekleye kurtlanıncaya, sonra o kurtlar cehennemî bir oburlukla dağı taşı yiyinceye, büyüyüp yılana dönüşünceye, sürü olup akıncaya; dağda bir mağara, mağarada dipsiz bir kuyu buluncaya, başka bir koldan gelen yılanlarla tanış oluncaya, sürünüp koklaşıncaya, ben o yılanların gözünde İlknur'un çakır gözlerini görünceye, sonra hep birlikte kuyuya doluncaya değin döndü su, döndü su… Kendime geldim ki üstümde örtü filan yok, İlknur hâlâ suya bakmakta. Seslendim; dehşetle baktı, Dedi: "Parçalandım." Dedim: "Yılan oldum suya daldım."" (s.68-69)

Yazarlar kimi zaman da masal zamanlarını kullanarak masal üslûbunu yakalamaya çalışırlar. Bu tür metinlerde olaylar önemlerine göre sıralanarak aktarılır ve miş'li geçmiş zaman veya geçmiş zamanın rivayeti kullanılır. Örneğin, Murathan Mungan'ın *Kaf Dağının Önü*[370] kitabındaki gerçekçi ögeler taşıyan, yaşanmış izlenimi veren "Gece Masalı" isimli öyküsünde sözü edilen masal zamanları[371] görülebilir:

"*Sıraselviler Caddesi'nin orta yerinde duvarları aynalı, kısık ışıklı, basık tavanlı bir gece kulübü var idi.*

-Masalların mekânıymış burası. Eril masalların- (…)

bir gece varmış,

[370] Mungan, Murathan, *Kaf Dağının Önü*, Metis Yayınları, 2011.
[371] Kıran, Ayşe Eziler, "Masal, Halk Hikâyesi, Öykü Kavşağında Murathan Mungan'ın Anlatıları", *Littera Edebiyat Yazıları* 7, Ürün Yayınları, 1996, s.34-35.

binbir gece varmış,

İnsan hayatı uzun, insan hayatı düpedüz bir yalanmış." (s.76-77)

3.3. MESNEVÎ ETKİSİ

3.3.1. Geleneğin Yeniden Üretilmesi

Yakın dönem Türk hikâyeciliğinde mesnevîlerden de değişik şekillerde yararlanıldığı görülmektedir. Çokça yararlanılan bu mesnevîlerin en önemlilerinden biri de "Yusuf u Züleyha" mesnevîleridir. Yusuf ve Züleyha hikâyesi, hem Doğu hem Batı edebiyatçılarının tarih boyunca çokça ele aldıkları evrensel bir konudur. Önemli bir kültürel arka plana sahip olan Yusuf ve Züleyha hikâyesini Batılı yazarlar genellikle Tevrat, Doğulu İslam toplumları da Kur'an kaynaklı anlatı ve bilgilere dayalı olarak işlemişlerdir. Bunun yanında kimi Müslüman edebiyatçılar Tevrat'ta geçen bazı motifleri de eserlerinde kullanmışlardır.

Gerek mensur, gerekse manzum pek çok edebî esere konu olan Yusuf ve Züleyha hikâyesi Klasik Türk Edebiyatında ise genellikle mesnevî nazım şekliyle ve Kur'an'da anlatılan hikâyeye bağlı kalınarak, şairin hayal dünyasında biraz daha zenginleştirilip renklendirilerek akıcı bir hikâye kurgusuyla kaleme alınmıştır. Kıssayı kendi muhayyilesinde kurguladığı biçimiyle nazma döken her sanatçı, bu ortak hikâye yapısını daha güzel yeniden üretme kaygısı içinde olmuştur. Toparlamak gerekirse bir kısım yazar/şair, ana kurgusuna bağlı kalarak hikâyeyi yeniden üretmiş, kimi de bundan aldığı ilhamla kendi öznel duygu, düşünce ve

yaşantılarının karşılığını bu kıssaya ait motiflerde ve tiplerde bulmuş ve bunları kimi zaman bir metafor kimi zaman da çağrışım imkânı olarak görmüştür.[372]

Rasim Özdenören'in *Kuyu*[373] adlı eseri de bu türden örneklerden birisidir. Özdenören, Yusuf ile Züleyha hikâyesini çağdaş bir bağlamda geleneği bir bakıma yeniden yorumlayarak üretmiştir. Öyküsünün kimi bölümlerinde Kur'an'daki Yusuf kıssasına da doğrudan atıflarda bulunan yazar, eserinin isminden de anlaşılacağı üzere kuyu metaforunu merkeze koyarak modern bir kurgu ortaya koymuştur. Yusuf u Züleyha mesnevîleri daha çok Kur'an'da yer alan kıssanın aşk ağırlıklı olarak edebiyata yansımış şeklidir. Buna karşılık Özdenören'in öyküsü, eserin merkezî kişisi olan Yusuf'un nefsiyle olan mücadelesini ortaya koymak üzere kurgulanmıştır. Kuyu metaforu da bu türden çağrışımları bünyesinde barındırması sebebiyle yazar tarafından tercih edilmiştir. Zira nefsinin arzuları eser boyunca Yusuf'un içine düştüğü bir kuyu olarak resmedilir. Yusuf'un sorgulamaları ve verdiği mücadele de bu kuyudan kurtulma, selamete çıkma olarak yorumlanabilir. Ayrıca yazar, 'kuyu' kelimesi ile kıssada geçen Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması hadisesine de göndermede bulunur.

Yirmi dört yaşında bir delikanlı olan Yusuf'un on sekiz saatlik bir tren yolculuğu sonunda bir kente gelmesiyle başlayan öykü, kahramanın kendisine kalmak için bir otel aramasıyla devam eder. Bu kente, zihnindeki sorulara[374] bir

---

[372] Çetin, Nurullah, *Yeni Türk Şairinin "Yusuf İle Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı*, s.9-16.
[373] Özdenören, Rasim, *Kuyu*, İz Yayıncılık, 2010.
[374] "*(...) İnsan nedir, var olmak nedir sorusu kafasını kurcalayıp duruyordu. Çoktandır kafasına takılıp kalmıştı bu soru. Geceleri yatağına yattığında kalbinin atışlarına kulak veriyordu: kalbi, güçlü vuruşlarla, uzaklardan duyulan bir davul tokmağı gibi vuruyordu, fakat onun sürekli, bitmeden, durmadan nasıl vurabildiğine hayret ediyor, günün birinde bu vuruşlar duracak olsa ya da en azından şöyle bir durmayı denese bu duruşu nasıl önleyeceğini bilemiyor, o zaman nasıl da aciz, umarsız bir yaratık olduğunu derinden kavrıyor, başı dönüyordu. Yaşam nedir, varlık nedir soruları onun için üstesinden gelinemez, dev, korkutucu, sarsıcı sorular olarak bekliyorken, o, bir anda bu soruları bir*

cevap bulabilmek amacıyla bir tekkedeki şeyhin huzuruna çıkabilmek için gelmiştir. Geceyi geçirmek için geldiği otelde kucağında bebeğiyle bir kadınla karşılaşan Yusuf, kadının kendisine sahip çıkması, yardım etmesi karşılığında onunla birlikte olmayı teklif eder. Özdenören, öyküsünün bu kısmında Yusuf ile Züleyha hikâyesinin ilgili kısımlarına telmihte bulunarak iki metin arasında irtibat kurma yoluna gider:

"*(...) Kadın kalkmış, kapıyı örtüyordu. Çocuğun sepetini yataktan alıp sandalyenin üstüne bıraktı. Elinde bir tülbent vardı. Tülbentle sepetin üstünü örttü. Yusuf:*

Niçin örtüyorsun çocuğu, diye sordu, hava sıcak değil mi?

Kadın:

Ondan utanıyorum, dedi.

Yusuf:

Ama uyumuş o, dedi. Kadın, bıçak sırtı dudaklarıyla incecik gülümsedi:

Ondan utanıyorum, dedi yeniden.

(...)

Ne yapıyorsun, diye fısıldadı.

Soyunuyorum, dedi kadın.

Adın ne senin, diye sordu Yusuf, Zeliha mı?

Kadın, şaşırarak baktı delikanlıya:

---

kenara itip ayrıntılarla uğraşmaya başlıyordu: çok olmuştu böyle: elini cebine sokarken ya da ağzına bir çekirdek tanesi alıp gevelerken, işte elimi cebime koymuşum ve işte ağzımda bir çekirdek tanesini geveliyorum diye düşünüyor, bu işleri nasıl olup da başarabildiğine şaşıp kalıyordu. Işığın, güneş ışığının dünyayı aydınlatabilmesi, suyun akması, bir solucanın büzülüp açılarak ilerlemesi onu olağanüstü şaşkınlıklara yuvarlıyordu. Acıkması, susaması onu geçiciliğini, ölümlülüğünü anımsatıyor, dahası bir şamar gibi suratına vuruyordu." [Özdenören, *Kuyu*, s.15.]

Evet, dedi, nereden biliyorsun?

Benimki de Yusuf, dedi Yusuf, bilmiyorum, öyle aklıma geldi.

Ne tuhaf, diye kıkırdadı kadın, kimmiş Zeliha? Karın falan mı?

Mısır maliye nazırının karısıydı o, dedi Yusuf.

Kadın geceliğini çıkartmış, yastığın bir kenarına bırakmıştı, şimdi yarı çıplak durumdaydı? Gözleri iri iri açılmış, Yusuf'a bakıyordu:

Gazete okumam ben, dedi, nazır boşamış mı onu?

Binlerce yıllık bir olay bu, dedi Yusuf, işte o Zeliha, Yusuf aleyhisselamı odasına çağırınca odada bulunan bir heykelin yüzüne bir peçe örttü. Yusuf aleyhisselam da ona heykelin yüzünü niye örtüyorsun diye sordu. Zeliha da, ondan utanıyorum, onun için örttüm, dedi. Yusuf da ona, sen bir taş parçasından utanıyorsun da ben her şeyi gören rabbimden utanmaz mıyım, diye cevap verdi.

Kadın galiba Yusuf'u dinlemiyordu. Soluğunu tutarak:

Ne kadar gevezeymişsin, diye gülümsedi, hadi çıkar ayakkabılarını, çocuğu uyandıracaksın şimdi.

(…)

Ben buraya.. diye kekeledi Yusuf, böyle bir şey aklıma gelmemişti.. bunun için gelmedim.. yarın çok önemli birini ziyaret edeceğim.

Biliyorum, bu işi yapmamalıyım dedi kadın, ama elimde değil, dayanamıyorum…" (s. 26-27)

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde Züleyha'nın kendisine yaptığı teklifi reddedip ondan yüz çevirmesine rağmen öyküdeki Yusuf, Zeliha'ya karşı koyamaz ve nefsine hâkim olamayarak bir anlamda 'kuyu'ya düşer. Bir çıkış yolu aramak için geldiği bu şehirde daha ilk gününde iyice batağa saplanıp kalan Yusuf, ilerleyen günlerde de

aradığı mürşidi bir türlü bulamaması neticesinde iyice ümitsizliğe kapılıp sorgulamalarını derinleştirerek geçmişinde yaptığı hatalarıyla yüzleşmeye çalışır. Nefsinin açmazlarıyla baş edemeyen Yusuf, debelenip durduğu bu kuyunun artık bilincine varır ve tıpkı kuyuya terk edilen Yusuf peygamber gibi bir çıkış yolu arar:

> "*Sonunda kuyuya da düşmüştü işte: daha doğrusu içine düştüğü anaforu kuyu diye biliyordu, belki de lağımdı orası: çünkü mercan gözlü sıçanlarla burun buruna geldiğini görüyordu, onlarla burun buruna geliyor, koklaşıyor, sıçanların dik ve sert bıyıklarının yanakları üstünde oynaştığını duyumsuyor, sıçanların bıyıklarını çekip kopartmak için yanıp tutuşuyor, ama onları eline geçiremiyor ve onlara karşı ne yapacağını bilemiyordu. (...) Belki de kuyuda başlamıştı her şey: her şey, yani kapana kıstırılmış olma hali.. kuyunun daha dibi yok, kuyunun sağı ve solu yok; önü ve ardı yok.. kuyunun bir çıkış yolu var, o da yukarıya, göğe doğru olan boşluğu.. (...) O, şu anda bir kuyuda bulunuyor ama gömleği kardeşleri tarafından soyulmuş değil; o, bir kuyuya düşmüş bulunuyor ama bunun sorumluluğunu yükleyebileceği bir kardeşleri var değil; o, bir kuyuya düşmüş ama kuyudan çıkınca yolunun düşeceği yönün Mısır olup olmayacağı, Mısırda maliye nazırı olup olmayacağı belli değil.. bir Züleyha'sı var mı, belli değil. Yani hiçbir şey belli değil. Kuyunun ucunda ışık görünmüyor. Böylece o, Yusuf olmayan bir Yusuf olarak kuyuda -bir kere daha: belki lağımda- talihini denemeye hazırlanıyor: darmadağınık duran tanrısının ya da tanrılarının kimliğini kestirmeye çabalıyor: onun bir Züleyha'sı olmadı, doğru, çünkü onun birden çok Züleyha'sı oldu, belki de, onun dağınık tanrılarından birileri o Züleyhalardı.. düşündü: nefsine itibar etmediğini sanıyordu, ama acaba nefsini, ona itibar etmediğini söyleyerek mi izzetliyordu? Ona böyle düşünülebileceği öğretilmişti: nefsin oyunlarının şeytanınkinden aşağı kalır yanı olmadığı belletilmişti. (...) Nefs terk edilebilir mi? Bir de demiyorlar mıydı ki, insan nefsiyle güzeldir ve o, nefsiyle sevilir? Vay canına! Gene açmaza giriyor. Nefsini hem terk etmesi gerekiyor, hem onu yüklenmesi, öyle mi? Böyle bir şeyin üstesinden gelinebilir mi? Belki de bu yüzden bu işin*

üstesinden gelmeyi öğretecek bir üstadın bulunması gerektiği söyleniyordu. Her neyse.. sonu gelmiyordu bunların, sonunu, dibini bulamıyordu. (...) ya üstat olan o zat çıkacak karşıma ya da onun yolunu gösterecek biri.." (s.85-87)

Zihninde bu türden açmaz ve çıkmazlarla mücadele halinde olan Yusuf, bu iç çatışmalarıyla başa çıkabilmek, dinginliğe kavuşmasına engel gördüğü nefsinin arzularını dizginleyebilmek adına baştan beri aradığı, ihtiyacını duyduğu yardım elini tekkedeki şeyhinin huzurunda bulur. Öyküdeki Yusuf'un düştüğü, debelendiği kuyudan bu türden bir çıkış yolu bulması; Yusuf ile Züleyha hikâyesindeki Yusuf'un, kardeşleri tarafından atıldığı kör kuyudan oradan geçmekte olan kervan sahibinin su almak için kovasını kuyuya sarkıtıp kurtulmasını anımsatır niteliktedir:

"*(...) Nihayet görüyordu onu. Daha önceden tembihlendiği üzere iki kaşının arasına bakıyor ve yüzünün güzelliğini algılamaya çalışıyordu. Güzel, arı, arınmış berrak bir yüz vardı orda, karşısında. Böyle bir yüzden yalan sadır olmaz, diye geçirdi içinden. İçinde, nedense ve birdenbire bir ölüm uykusu yekindi, "ben" diye kendini düşündü ve bilinçsizce "ben öldü" dedi ve bunun ne demek olduğunu kendine sordu. (...) şimdi önünde diz çökmüş bulunduğu üstat ona doğruyu söylüyor ve ona işlemiş bulunduğu irili ufaklı bütün yanlışlarından pişmanlık duymasını ve onlar için tövbe etmesi gerektiğini bildiriyordu. Bütün bunlardan sonra elini vakarla uzattı, o da uzattı ve kendine uzatılan eli sıkıca kavradı ve o anda teklife muhatap oldu:*

"Şeyh efendimizi şeyh efendiliğe kabul ediyor musun?" "Ediyorum." "De ki, kabul ediyorum." "Kabul ediyorum.""

Böylelikle aradığına kavuşan Yusuf, tıpkı öykünün başında olduğu gibi bir trenle geldiği bu kentten yine bir trenle ayrılmaktadır öykünün sonunda. Bu yolculuğu da Yusuf ile Züleyha hikâyesindeki Yusuf'un kardeşleri tarafından atıldığı kuyudan kervan sahibi tarafından kurtarılmasının ardından Mısır'a doğru yol alması

şeklinde yorumlamak mümkündür. Zira verilen mücadelenin ve gösterilen sabrın mükâfatı olarak her iki Yusuf da kendi kuyularından çıkarak yola koyulmuşlardır. Bununla birlikte öyküdeki Yusuf, kuyudan tam manasıyla çıkıp çıkamadığından da bir türlü emin olamamaktadır. Çünkü nefsinin arzularına uyup tekrar o kuyuya yuvarlanma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu bilmektedir: "*Bu sorunun cevabını ciddi bir biçimde merak ediyordu. Acaba gerçekten kuyunun içinde miydi, yoksa çıkmış mıydı? Yolculuğu buraya gelinceye kadar kuyunun içinde geçmişti de, dün geceden bu yana kuyudan çıkmış ya da çıkartılmış mıydı? Kuyudan çıkartılmışsa eğer, bu yol onu Mısır'a mı götürüyordu.*" (s.111)

Sonuç olarak Rasim Özdenören, aşina olunan Yusuf ile Züleyha hikâyesini yeniden yazmayı değil, bu hikâyeden ve Kur'an'daki kıssadan hareketle modern bir teknikle kimi motifleri ön plana çıkarıp işleyip dönüştürerek kurgulamayı tercih etmiştir. Böylelikle geleneği devam ettirmek yerine, ondan esinlenerek bir anlamda yeniden üretmiştir.

3.3.2. Kahramanların İlk Karşılaşması ve Aşkın Ortaya Çıkışı

Gerek mesnevîlerde, gerekse halk hikâyelerinde sevgililer bir vesileyle karşılaşırlar ve birbirlerine âşık olurlar. Aşkın başlamasına dair bu motifler değişik şekillerde gerçekleşebilmektedir. Düşte görüp âşık olma, methini duyarak âşık olma, tesadüfen karşılaştığı resme âşık olma, birlikte yetişen kız ile erkeğin birbirine âşık olması, ilk görüşte aşk gibi motifler bu kategoride değerlendirilebilir.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*[375] isimli kitabında yer alan öykülerinde bu motifin izleri rahatlıkla görülebilir. Bekiroğlu'nun, bir hattat-rasıtın o güne kadar içinde biriktirdiklerini kâğıda dökme arzusu neticesinde ortaya çıkan yazma serüveninin ve padişahla olan münasebetlerinin konu edildiği "Hattat ve Padişah" isimli öyküsünde ilk görüşte aşk motifine yer verilmektedir. Yazdıklarının padişah tarafından görülmesini isteyen hattat, bu amacına ulaştıktan sonra belli aralıklarla saraya gidip gelerek padişahla saatlerce süren sohbetler eder. Bu görüşmelerin birinde kendilerine hizmet eden cariyelerden biriyle göz göze gelmeleri sonucu cariye ve hattat karşı konulamaz bir aşka düşerler:

> *"Üç cariye akşam yemeğini getirmişti. Üçünün de yüzleri açıktı ve en arkadaki bir rüyaya benziyordu. Hattat, mahremiyetine tam emniyet edilmiş olmanın bilgisi ve ağırlığı altında, Allah'ım, diye mırıldandı duyulur duyulmaz bir sesle. Allah'ım beni utandırma. Bana onu, padişahımı taşıma gücü ver. Onun muhtevasına en uygun karşılık olayım. Ne bir eksik ne bir fazla kalayım. O esnada cariyelerin en arkada geleni, o, rüyaya benzeyeni de, hattatı görmüştü, bu güzelliği. İpek kirpiklerinin gölgelediği gözlerinden bir ışık yükseldi ve bütün odayı kapladı. Hattat kayıtsız kalamadı, gözleri kamaşmıştı. Sonrasında, ikisi de başlarını öne eğdiler."* (s.19)

Aşkın ilk kıvılcımı böylelikle hattatın ve cariyenin gönlüne düştükten sonra tekrar padişahı görmeye saraya gittiğinde sarayın kapılarının kendisine açılmadığını görür. Fakat bu sefer bir başka kapı aralanır. Kapıyı kendisine açan bu kez cariyenin kendisidir:

> "*Hattat içeri nasıl girebileceğini düşünerek ürperdi. Dışarıda kalacak olma korkusu gönlüne dayanılmaz bir ağırlık veriyordu. Birden yan kapılardan biri yavaşça aralanıverdi. O, bir rüyaya benzeyen cariye,*

[375] Bekiroğlu, Nazan, *Nun Masalları*, Timaş Yayınları, 2012.

gülkurusu ipek hışırtıları arasından elmas bir gecenin parıltılarıyla bakıyordu. Buyurun, diye fısıldadı, beni Hünkâr gönderdi. Hattat, sarayda bu gibi işlere kadınların bakmadığını biliyordu, şaşırmıştı. Bir şey söylemek için başını çevirdi. Pınarlarında birer damla yaş parlayan bu gözlerin gecesi karşısında dili tutuldu, ne söyleyeceğini unuttu. Elini yavaşça kaldırdı. Helâlinden başka hiç kimseye değmemiş bu eli, o iki damla yaşı silmek niyetiyle uzattı. Cariye, bir beyaz kuşa benzeyen bol yüzüklü elini hattatın esmer eline sıkıca sararak, sarayın bilinmez dehlizlerinden bilinmez odalarına doğru çekiverdi. O gece sabaha kadar hattat-rasıt, gönlünün macerasından, ruhunun yangınından cariyeye bahsetmek istedikçe; söylemek, anlatmak, sesini duyurmak istedikçe, kız onu susturdu. Sabah ezanları okunurken yavaşça, Hünkâr seni bekliyor, diye fısıldadı. Sesinde garip bir üstünlük duygusu vardı. Hattat-rasıt, benim padişahım sensin, diye ağladı, padişahım ve gerçeğim." (s.23-24)

Cariyeye böylesine tutkuyla bağlanan hattat, sonraları bu aşkın kendisini huzursuz ettiğini fark eder. Karısının tüm bu olan biteni sezmesine rağmen kendisine bir şey hissettirme çabasının karşısında pişmanlığı daha da artar. Üstelik kendisine itibar eden padişaha karşı da ihanet ve sadakatsizlik göstermiştir. Öte yandan cariyenin de ona aynı tutkuyla bağlanmamış olduğunu, hatta adını bile söylememiş olduğunu anımsar. Üstüne üstlük daha önceden bir ulak aracılığıyla her akşam kendisine haberler, hediyeler gönderen cariyeden, o akşam ses seda çıkmaması hattatı iyice perişan eder. Kısacası ilk görüşte başlayan bu aşkın sonu hattat açısından hüsranla bitmiştir.

Bekiroğlu'nun yine aynı kitabında yer alan "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" öyküsünde de ilk görüşte aşk motifinin daha yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Bir evin hizmetine bakan genç bir kalfanın karşı kıyıdaki Saray-ı Âmire'nin açık pencerelerinin birinden kütüphanede çalışan Enderun ağasına

ilk görüşte âşık olur. Ancak Enderun ağasının genç kalfadan haberi dahi yoktur. Tek taraflı bir aşktır genç kalfanın aşkı:

> "*(...) Odalardan birinde genç bir Enderun ağası gördü. İçinden şiirsiz geçilemeyecek kadar derin gözleri vardı ve cennet-mekân Sultan Mehmed'in kütüphanesinde bir yandan gülsuyuna batırılmış bir atlas parçası ile kitapların tozunu alıyor, cilt yapıyor, işi bitince de bir köşeye çekilerek, sultanın çok çok uzun zamanlar evvel gözlerinin değdiği bir nüshadan Homeros okuyordu. Genç kalfa, Enderun ağasını gördüğü o geceden sonra, gündüzleri de onu düşünür oldu. (...) Ama genç kalfa en çok Enderun ağasını gördüğü zaman kalbi yerinden çıkacak gibi oluyor, o gecelerin sabahında, namazın arkasından kimseciklere duyurmadan odasına dönünce, aşkı ilk kez tanımış olduğunu kendi kendisine acıyla tekrarlıyordu. Her gece bir başka pencereden genç ağanın odasını seyrettikçe, Allah'ım, diyordu, ne feci, onu böyle sadece uzaktan seyretmeye mecbur elmam ne feci. Üstelik o beni hiç görmedi. Gönlünde yer tutan bütün bu duyguların nereden geldiğini, nereye gideceğini ve ne olacağını bir türlü anlayamıyordu.*" (s.51-52)

Bu tek taraflı aşkının sonunda genç kalfa iyice güçten düşer, elini ayağını her türlü işten çekerek sabahtan akşama kadar evin penceresinin önünde oturur. Bu kez de öykünün bir diğer kahramanı olan genç mezarlık bekçisi pencere önündeki bu genç kalfaya ilk görüşte âşık olur. Onu istetir fakat umduğunu bulamaz:

> "*(...) çıkmanın sağ tarafında uzanan mezarlığın genç bekçisi, bütün gününü ve gecesini pencere önünde geçiren bu ince ve mavi hayale inanılmaz bir biçimde âşık oldu. Bütün gün mezarlar arasında dolaşırken, otları ayıklar, taşları parlatır, toprağı tazeler ve çiçeklere su verirken, gözü ister istemez o ince hayale kayıyordu. Öyle bir gün geldi ki mezarlık bekçisi artık hiçbir iş yapamaz oldu. Sonunda dayanamadı, bir Cuma namazının arkasından aynı odayı paylaştığı türbedara açıldı, kızı istetti. Hanımefendi ve beyefendi en iyi kararı verebilmek için uzun uzun düşündüler, bu teklifi kalfaya ilettiler. Hiçbir söz çıkmadı kızın ağzından, duyduğu bile belli değildi.*

Birkaç kişiye danıştılar ve sonunda, meczuptur, cevap alamadık, zorla evlendirilmesi doğru olmaz, cevabını gönderdiler." (s.57)

Talebine olumlu bir karşılık alamayan bekçi, nasıl olup da bu denli büyük aşkının kalfaya malûm olmamasını bir türlü anlamlandıramaz. Kalfanın karşısına çıkacak gücü de kendinde bulamayan bekçi bu yüzden ona olan aşkını anlatabilmek için bir gül yetiştirmeye karar verir. Yetiştirmeye kalktığı gül fidanı için her sabah özenle, toprağı sulamaya, çapalamaya başlayan bekçi, günlerce ona olan aşkını ve düşlerini anlatıp anlatamayacağını sorar kendi kendisine. Öte yandan da bu aşkının ne kadar da beşerî olduğunu düşünmekten kendisini alamaz.[376] Sık sık kendi içinde derin muhasebelere dalıp gider.

3.3.3. Âşığın Cinnet Hâli

Mesnevîlerde sevgilisinden ayrılan yahut ona bir türlü kavuşamayan âşık, bu evrede ne yaptığının bilincinden olmadan savrulur, deli divane dolaşır, aklını yitirir. Aklıyla değil aşkıyla yaşar. Fiziksel dünyadan kopar, kendi his ve hayal dünyasında yaşamaya başlar. Onun için kendisine "mecnun" denilir. Kendi manevî âleminde sarhoş, kendinden geçmiş, deli divane olmuş âşığın bu hâlini bir türlü anlamlandıramayan yakın çevresi ya ona nasihat eder yahut da bir hekime, bir bilge kişiye götürmek ister. Fakat âşık, bunların hiçbirisine aldırış etmez. Bu ayrılığı,

[376] Mesnevîlerde karşımıza çıkan sevgilinin resmini görerek veya onunla bir şekilde bir yerlerde karşılaşarak ona âşık olma motifinin simgesel karşılığı şudur: "*Resim ya da sevgilinin ilk görünen hâli, mecazî güzelliklerinin, masivanın, dünyanın maddî güzelliklerinin simgesidir. İnsan önce masivayı, mecazî güzellikleri görür ve ona âşık olur. Bu güzellikler bir basamaktır, ondan sonra o resmin arkasındaki hakikî güzele ve güzelliğe yani ilahî güzelliğe âşık olur. Mecazî aşktan ilahî aşka geçişi simgeler bu motif.*" [Çetin, Nurullah, "Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı", *Edebiyat İncelemeleri*, s.21]. Bu öyküde de genç mezar bekçisinin böyle bir hale evrileceğinin sinyalleri verilmiş olur. Arzu edilenin aslında genç kalfa olmadığını, güzelliğin hakikatine erişmek için bir uğrak olmasının sezdirilmesi söz konusudur.

kavuşamamayı bir tür olgunlaşma vesilesi olarak görme eğiliminde olduğundan gücü yettiğince tahammül eder.[377]

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*'ndaki "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" öyküsünde de âşığın bu cinnet hâline şahit oluruz. Saray-ı Âmire'deki Enderun ağasına ilk görüşte âşık olan genç kalfa, sonraki günlerde de onu uzaktan da olsa sevmeye, seyretmeye devam eder. Fakat günün birinde her gün gördüğü Enderun ağasını göremeyince bir feryat koparak pencerenin önünde kaskatı kesilir. Bir daha hiç konuşamaz ve hiç ağlamaz:

> "*Artık genç kalfaya hiçbir iş yaptırılmıyordu. Bütün gün sabahtan akşama ve akşamdan sabaha kadar sadece pencerenin önünde oturuyordu. Gözlerinin altı mosmor kesilmişti ve hiç olmadığı kadar zayıflamıştı. Ağlasa açılır, diyordu eve gelip gidenler, veya konuşabilse rahatlar. Habeşî kalfa evin hanımından rica etti, açılır belki, diyerek genç kalfaya Hafız Divanı, Bostan ve Gülistan, Mesnevi'nin büyük bir bölümü, Leylî vü Mecnun, hattâ Kabusname, Çarhname, Tazarruname okundu. Hiçbir şey değişmedi. Sadece pencere önünde oturuyor ve karşıya bakıyordu.*" (s.55)

Onun bu düşkün halini gören ev halkı da kalfaya çare aramak için seferber olur. Evdeki Habeşî kalfanın ısrarıyla ihtiyar remilciye haber salınır. O da bir halk ilacının reçetesini verir. Remilci; Lâle-i rumi ya da İstanbul lâlesi adıyla tanınan bir tür lâlenin sarı renklisinin kaynatılmasıyla elde edilecek şurubun bir yığın işlem gördükten sonra sadece bir kez içirilmesinin, kalfanın bütün sıkıntılarını alıp götüreceğini ve onu eski haline döndürebilecek kadar güçlü bir ilâç olacağını söyler. Fakat remilci, bu lâlenin iki asırdan beri İstanbul'da görünmez olduğunu, hatta tohumunun bile yok olmuş olabileceğini zannettiğini sözlerine ekler. Remilcinin bu

[377] Çetin, a.g.m., s.25.

sözlerine rağmen evin beyi bir ümitle bu lâleyi bulabilmek için Kapalıçarşı ve Mısır Çarşısı esnafına, bütün aktarlara, ıtriyatçılara, çiçek encümenine, öyle şeylere pek de inanmadığı halde bütün falcılara adamlar gönderir. Hatta tanıdıkları vasıtasıyla sarayın has bahçesindeki bahçıvanlardan sordurur fakat hiçbirisinden olumlu bir haber gelmez. En son bilge bir sahaf, böyle bir lâleden haberdar olduğunu söyler ve elinde bu lâlenin resimlerinin yer aldığı bir mecmuayı belki şifa olur niyetiyle evin kâhyasına verir. Mecmuayı eline alıp lâle resimlerine sırayla göz gezdiren kalfada hakikaten bir değişim gözlenir:

> "*Bu olağandışı çiçeğin resimlerini baştan sona kadar kendisinin de anlamlandıramadığı çok kuvvetli bir cazibenin etkisi altında inceleyen genç ve adı artık meczuba çıkmış kalfa, birden İstanbul'da iki asırdan beri teki bile görülmeyen bu lâle-i rumilerden sadece bir tanesini görebilmek için çılgın bir arzu duyduğunu hayretle fark etti. Dahası günlerdir süren bu iç sıkıntısı, bu suskunluk ve bu ağlayamamanın, remilcinin bahsettiği gibi lâle-i rumi ile yapılacak o şuruba gerek bile kalmaksızın, tekini gördüğü anda geçip gideceğini anladı.*" (s.57)

Yine aynı öyküdeki kahramanlardan biri olan genç mezarlık bekçisinin genç kalfaya olan aşkından ötürü düştüğü durumu da âşığın cinnet hali olarak değerlendirmek mümkündür. Bir önceki başlıkta da bahsi geçtiği üzere genç kalfaya ilk görüşte sevdalanan mezarlık bekçisi, onu istetmiş fakat bu isteği gerçekleşmemişti. Bunun üzerine kalfaya olan aşkının bir göstergesi olarak onun için bir gül fidanı yetiştirmek isteyen bekçinin, sonraki günlerde aşkı daha da güçlenerek onu iş yapamaz, aşkından başka bir şey düşünemez hale getirir:

> "*Odasını paylaştığı türbedarla karşılaşmamak için artık karanlık bastıktan sonra nereye gittiğini bilmeden uzun yürüyüşlere çıkıyordu. Saatlerce süren bu yürüyüşler esnasında bir tek insanın bedenine hapsolmuş*

olmaktan dolayı büyük bir acı çektiğini fark ediyor, çok yere ve çok zamana dağılabilmiş olsaydım, diyordu, bu aşk beni böyle boğmayacaktı. Sabah olup da türbedarın odadan çıktığını tahmin ettiği bir saatte, mezarlığa döndüğü zamansa yaptığı tek iş, bir köşede özenle yetiştirmeye çalıştığı gül fidanının başına koşmak oluyordu. Bunun dışında yaptığı hiçbir şey kalmamıştı ve bir zamanlar çok güzel bir bahçeye benzeyen mezarlık artık bir harabeye dönmüştü. Artık ne kadınlar geliyorlardı güneşli havalarda, ne de çocuklar salıncaklarda sallanarak, altın beşiğe kim biner tekerlemesini söylüyorlardı. Ne evlendiği gece ölen genç gelinin mezarında her mevsim çiçek yetiştirmek için verdiği sözü tutabiliyordu, ne daha yirminci yaşına bile girmeden, bir gece ağzından kan boşalarak aniden ölüveren şahbaz delikanlının mezarına her zaman su vermek için verdiği sözü. Ve ne de bir kısmı sahipsiz diğer mezarlar için, buradaki vazifesine ilk başladığı gün daha, kendi kendisine verdiği sözü. Bundan çok da büyük ıztırap duyuyordu. Ama ne zaman eline kireçli ve killi suyu alarak fesli, kavuklu, bahar dallı, yemenili mezar taşlarını ovmaya başlasa, insan boyu kadar yükselmiş otları ve dikenleri ayıklamaya kalkışsa/gözü pencere önündeki ince hayalete ilişiyor ve kendisini bir anda dikenli bir gül fidanının başında buluyordu." (s.59-60)

Benzeri bir örnek Mustafa Kutlu'nun *Mavi Kuş*[378] adlı hikâyesinde de karşımıza çıkar. Hikâyede yer alan kahramanlardan biri olan Bilal kasabanın ileri gelen ailelerinden birinin oğludur. Avcılıkta, atıcılıkta mahir olan Bilal, yakın köylerin birinden bir kıza sevdalanır ve kırk gün kırk gece bir düğünle evlenirler. Fakat yıllarca bir çocukları olmaz. Derken bir zaman sonra karısı hamile kalır ama çocuk ölü doğar ve karısı da bu doğumda can verir. Karısını ve çocuğunu kaybeden Bilal, bir süre ortalıkta canlı cenaze gibi hiç konuşmadan dolaşır. Onun bu halinden endişe duyan ailesi ve yakınları onun derdine düşerler. Arkadaşlarından Kenan ona bir çifte ve cins bir köpek hediye ederek onu yeniden ava teşvik eder. Tekrar kendini dağa taşa vuran Bilal elde tüfek, belde fişeklik gezmesine rağmen hiçbir canlıya

[378] Kutlu, Mustafa, *Mavi Kuş*, Dergâh Yayınları, 2011.

kurşun atmaz. Üstelik kendisi avlanmadığı gibi dağlarda avcı da barındırmaz, kimseye de izin vermez. Adı deliye çıktığından korkusundan kimse de ava gidemez olur. Ayrıca avlanmak bir yana Bilal artık kurdu kuşu doyuran, yaralı hayvanları tedavi eden, karda kışta yem bulamayan yaban hayvanlarına yiyecek taşıyan biri olup çıkar.[379]

Yine Kutlu'nun *Menekşeli Mektup*[380] adlı eserinde, kitaba da ismini veren "Menekşeli Mektup" adlı hikâyesinde de âşığın cinnet hâline tanık oluruz. Köyden alıp getirip evlendiği genç karısının kendisini terk etmesiyle hikâyenin merkezî kişisi olan Postacı derbeder, düşkün bir hâle bürünür. Genç karısını yazarın ifadesiyle; "Kerem'in Aslı'yı; Tahir'in Zühre'yi sevdiği kadar olmasa bile, o türden bir aşk ile seven" Postacı, bir gün eve geldiğinde karısını evde bulamaz. Karısının köyünde yedi yaşından beri sevdiği bir genç vardır. Postacı ile evlenip İstanbul'a geldiğinde de sevdiği gencin orada iş tuttuğunu bir tanıdığından öğrenir. Bunu duyar duymaz gelip kendisini alıp götürmesi için tanıdığıyla haber gönderir. Postacı duyduğu derin aşkın karşısında kızın kendisini terk etmesine çok içerler ama ne polis başvurur, ne de feryat eder. Acısını kalbine gömer, içine kapanır.

> " *(...) Çiçekler vazoda, kendisi bu odada solup gideceklerdi. Bundan sonra böyle olacaktı. Nitekim oldu da. Artık sokaklarda, yağmur-çamur demeden sarhoş gibi dolaşan; mektupların, evrakların adresini şaşıran, yemeyi içmeyi unuttuğu için arada bir düşüp bayılan, kırksekiz kiloya inmiş*

[379] Kutlu, a.g.e., s.118-121. Nurullah Çetin, hikâyede Bilal'in hâlinin bu şekilde resmedilmesinin *Leyla ile Mecnun* mesnevîsindeki Mecnun'dan izler taşıdığı kanaatindedir: "*Bu hâliyle Bilal, adeta çöllerde vahşi hayvanlarla dost olan, onları avcıların vurmasına engel olan Mecnun'un değişik şekilde modern bir türevi olarak karşımıza çıkar.*" [Çetin, Nurullah, "1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Geleneksel Türk Tahkiyesinin İzleri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri*, Haz. M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007, s.124].

[380] Kutlu, Mustafa, *Menekşeli Mektup*, Dergâh Yayınları, 2009.

bir Mecnun vardı. Nasihat kâr etmiyor, doktora gitmiyordu. Sonunda bunu zar-zor izne ayırdılar. O da gitti, evine kapandı." (s.26)

Bir süre böyle kendini dış dünyaya kapatan Postacı, balıkçı arkadaşının kendisini ara sıra balığa çıkarması, maket yapmasını öğretmesi gibi uğraşlarla kendini zamanla toparlar. Öte yandan "*ne zaman leylaklar açsa, nerede bir papatya görse, bir kuş çalıların arasından pırrr diye havalanıp ufka doğru uçarak kaybolsa, kalbindeki kapandı denilen yara kanamaya başlıyor, ak güllerin üzerine kızıl kan damlıyordu.*"(s.27) Tüm bu yaşadıklarından sonra, Postacı artık derdini seven biri olup çıkmıştır.

Emir Kalkan'ın *Kanatsız Kuşlar Şehri*[381] kitabındaki "Türbedar" isimli hikâyesinde de âşık bir delikanlının 'mecnun'a dönüşü anlatılır. Seyyid Burhaneddin Hazretleri türbesinde türbedarlık eden bir adamın başından geçen maceraların anlatıldığı metinde, bahsi geçen türbedar gençliğinde bir kıza sevdalanır. İkisi de birbirlerine delicesine sevdalıdırlar. Ancak bir zaman sonra delikanlı, genç kızın inancına, iç dünyasına, manevî hayatına dair aşağılayıcı bir tavır takınır. Delikanlının bu tavrı neticesinde aralarına ayrılık düşer. Delikanlı, genç kızı delicesine sevmesine rağmen, gururu aşkının önüne geçtiğinden adım atmaz. Bir zaman sonra kızın intihar ettiğini haber alır. Sevgilisinin bu intiharı delikanlıyı deli divaneye döndürür:

"*(...) Onun dönmesini beklerken, bir gün dünyasını başına yıkan bir şey olur. Kız intihar eder. Duyunca çıldırır. Darmadağın olur. Ayrılığın bile mutluluk olduğunu, onu tamamen yitirince anlar. Ümitsizlik, bitkinlik.. depresyona girer. İşinden ayrılır önce. Sonra, içki, uyuşturucu, meyhaneler. Kılığı kıyafeti bozulur. Aklını yitirir bir süre sonra. Deli olur, saç baş dağınık. Pejmürde. Sokaklara düşüp sürünmeye başlar. Tam iki yıl doktor doktor,*

[381] Kalkan, Emir, *Kanatsız Kuşlar Şehri*, Ötüken Yayınları, 2011.

klinik klinik gezdirir ailesi.. çare bulamazlar. Sonra ocaklar, dergâhlar, türbeler.. yok, çare yok ve artık ümidi kesip kendi hâlinde sokağa terk ederler. Parkları, duvar diplerini, cami kapılarını mesken edinir. Dolaşıp durur sağda solda. Darmadağınık saçından sakalından, pejmürde kıyafetinden insanlar korkar, çocuklar taşlar, kadınlar yanından kaçar, büyükler sadaka verir."

Görüldüğü üzere sevgilisinin ölümüne dayanamayan âşık, ailesinin onca çabasına rağmen hissettiği aşkın şiddetinden ötürü akıl kaydından sıyrılarak hırpalanan, hor görülen, dış dünyanın somut gerçekliklerinden azade bir mecnuna dönüşmüştür.

3.3.4. Aşkın Gizliliği

Mesnevilerde âşık, sevgilisine olan aşkını gizli tutar, hatta sevgilisine bile söylemez. Böyle bir aşkın makbul ve derinlikli olduğu hissettirilir. Âşık aşkını ve sevgilisini önüne gelene açıklamamalı, içinde gizli tutmalıdır. Açıklayan kişi, tekâmülünü hâlâ tamamlamamış sayılır. Öyle ki, sevgili kendisine olan aşkını izhar eden âşığa kızar, bunu aşkta bir seviye düşüklüğü olarak görür ve âşığın bu ilgisine, teveccühüne kendini ele vermemek adına naz ve tegafül göstererek karşılık verir.[382]

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*'nda yer alan "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" öyküsündeki genç mezarlık bekçisinin durumu bu motifi haklı çıkarır nitelikte bir görünüm sergiler. Yukarıda da değinildiği üzere bekçi genç kalfayı ilk başta istetip olumlu bir cevap alamayınca aşkını bir gül fidanı yetiştirerek kalfaya göstermek ister. Öte yandan hissettiği duyguları açığa vurmak,

[382] Çetin, Nurullah, "Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı", *Edebiyat İncelemeleri*, s.26.

içindekileri dökmek adına kendisini en iyi şiirle anlatabileceğini fark eder ve oturup şiirler yazmaya koyulur. Yazdığı şiirler şehirde kadın, erkek, genç, yaşlı herkesin elinde dolaşmaya başlar. Öykünün ilerleyen kısımlarında da artık konuşmaya başlayan genç kalfa, mezarlık bekçisinin kendisine olan aşkından ötürü böyle bir gayret içerinde olmasından haberdar olur ve böyle bir aşkın muhatabı olmak gururunu okşar. Evin hanımı ve beyi genç kalfadan kabul cevabı aldıktan sonra bekçiye haber gönderirler, genç mezarlık bekçisi gelsin genç kalfayı alsın, derler. Bir araya geldiklerinde genç mezarlık bekçisi, genç kalfaya ilişkin bütün şiirlerini, başından geçenleri, hislerini, hayallerini, acılarını anlatır. Tüm bunları dinleyen kalfa, bekçinin elini tutarak şimdi de kendisi için bir yazmasını ister.

Öykünün bu kısmında yazar araya girerek girişte bahsettiğimiz mesnevîlerdeki aşkın gizliliği motifine atıfta bulunurcasına kendi görüşünü araya sıkıştırıverir: "*/Oysa genç mezarlık bekçisi bu öykünün akışı içinde yapılmaması gereken tek şeyi yaparak, genç kalfaya aşkını gerçek etmiş ve ona dokunmuş olmasıyla, acımasız öykücünün eline oynayabileceği en hoyrat oyunun silâhını verdiğini hiç bilmiyordu./*" (s.79). Bu şekilde öykünün akışını keserek, genç mezarlık bekçisinin aşkın gizli kalması düsturunu ihlal ettiğini ve onu açık ettiğini ifade eden yazar, bir anlamda onu cezalandırma yolunu tercih eder. Zira yazarın araya girerek yapmış olduğu bu uyarısından sonra o zamana kadar onca şiirler yazan ve şiirleri şehirde elden ele dolaşan genç mezarlık bekçisinin hiçbir şey yazamadığına şahit oluruz. Çünkü aşkı tükenmiştir:

> "*Âherine amber katılmış kâğıdı ve gümüş bilezikli kamış kalemi çekti önüne. Bir şeyler yazmak istedi aşkına dair. Ama damarlarından akan kan bumbuzdu ve önündeki kâğıt bomboştu. Bir kez daha, tıpkı bütün şiirleri*

İstanbul halkının elinde gezdiği zamanlardakine benzer çok derin, çok acı, çok keskin bir pişmanlık duydu. Ve bunu da asla yapmamış olmayı diledi. Keşke, dedi, aşkımı gerçek etmeseydim ve ona dokunmasaydım. Ama bu dilek ne ona aşkını gerçek etmiş olduğu ve dokunduğu gerçeğini değiştirdi, ne de duyduğu keskin acıyı yok etmeye yetti. (...) Çile hücresinde üç gün ve üç gece yaşadıklarının şu an içine düştüğü hayretten daha fazla acı vermemiş olduğunu fark etti. Daha fazla acı değildi, çünkü içinde hiç boşalmayacağını sandığı her yer, usulca boşalmıştı ve yerine koyabileceği başka şeylerin var olup olmadığı hususunda hiç mi hiç emniyeti yoktu.

Boş kâğıdı çekti önüne. Aşkım bitti, diye yazdı, aşkım bitti. Bunun neden böyle olduğunu hiçbirisi anlayamadı. Ne genç mezarlık bekçisi, ne genç kalfa, dahası ne de öykücü." (s.79)

3.3.5. Kişi Kadrosu

Aşk mesnevîlerinde birbirini seven kahramanlar daima eserin birinci dereceden kişileridir. Bunların yanında yer alıp onlara yol gösteren, yardım eden, iki sevgili arasında haberleşmeyi sağlayanlar ve onların birbirine kavuşmasını engellemeye çalışanlar ise eserin ikinci dereceden kişileridir. Bunların haricinde metin içerisinde işlevi olmayan yardımcı figürler de vardır. Bu birinci ve ikinci dereceden önemli kişiler dört temel tip olarak kodlanabilir: âşık, sevgili, engelleyici figür ve yardımcı figür.[383]

Sevgili: Sevgilinin merkezî kişi olması dolayısıyla olaylar esas itibarıyla onun etrafında döner ve diğer kişiler ona göre konum alırlar. Ona olağanüstü güzellikler, kudretler atfedilir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*'ndaki "Hattat ve Padişah" adlı öyküsündeki sevgili konumundaki kişi cariyedir. Cariye eşsiz

[383] Söz konusu tipler/figürler için bkz. Çetin, Nurullah, "Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı", *Edebiyat İncelemeleri*, s.31-34.

güzelliğiyle hattatın aklını başından alır. İlk gördüğü andan itibaren cariyenin çekim alanına kapılan hattat ile cariye arasındaki ilişki tıpkı bir sultan-köle ilişkisi şeklinde tezahür eder. Bu durumu mesnevîlerdeki sevgilinin Allah'ı temsil etmesi gibi bir olgu ile de değerlendirmek mümkündür:

> "*Bütün bir geceyi ruhunu göstermek üzere kendisini bekleyen padişah yerine gece rengi gözleri olan cariye ile geçiren hattat, sabahın ilk ışıkları mavi camlardan odaya süzülürken acıyla gülümsedi. Baktıkça, cariye içinde yenileniyor ve hattat her defasında onu yeniden görüyormuş duygusuna kapılıyordu. Adın ne, diye sordu, kız fısıltıyı andıran bir sesle, kulunuz, diye cevapladı. Bu sesteki eda hattatı yaralamıştı. Kimin kul, kimin sultan olduğunun artık farkında, buruk bir tebessümün arkasına sığındı. Kendinden nefretin azabına zor tahammül edilebileceğini biliyordu. Yerinden doğruldu. Duvardaki aynanın derinliğinde kendisini gördü. Güzeldi. Çok güzeldi. Hayret edilecek kadar güzelleşmişti. Beni böyle güzelleştiren nedir, diye düşündü. Cariye şimdi açıkça gülümsüyordu ve yanakları pembeleşmişti.*" (s.25)

Aynı kitaptaki bir diğer öykü olan "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah"ta da genç kalfa önce Saray-ı Âmire'deki Enderun ağasına âşık bir kişi konumundayken sonrasında genç mezarlık bekçisinin kendisine âşık olduğu sevgili konumuna evrilmiştir.

Âşık: Sevgiliyi arayan, onu bulmak için birçok engeli aşan, mücadele eden kişidir. Arayışında ısrarcı olan âşık, gurur, rahatlık, keyif, şan, şöhret gibi arzularının dayatmalarını elinin tersiyle iter. Aklının rehberliğinden ziyade aşkının kılavuzluğunda hareket eder.

"Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" isimli öyküdeki mezarlık bekçisi sevgilisine kavuşmak, ona olan aşkını gösterebilmek adına

mücadele veren bir âşıktır. Genç kalfa için gül fidanı yetiştirir, ona dair daha önce yazılmamış şiirler yazarak aşkının büyüklüğünü göstermek ister. İçindeki yangını söndürür düşüncesiyle geceler boyu ney üfler, fakat ney de derdine çare olamaz. Yanında kaldığı yaşlı türbedar, ona bu ferdiyetinden sıyrılabilmesi için bir tarikata girmesi gerektiğini söyler fakat aradığı cevabı bulamadığından daha ilk hafta zikre devam edemez. Mesnevîlerde olduğu gibi sevgilisine kavuşamadan aradığı huzura kavuşamayan âşık tipidir genç mezarlık bekçisi.

Emir Kalkan'ın *Kanatsız Kuşlar Şehri* kitabında yer alan "Türbedar" hikâyesindeki türbedar da, Mustafa Kutlu'nun *Mavi Kuş* eserindeki Bilal de âşık oldukları sevgililerinin ölümlerinin ardından âşıklıktan mecnunluğa evrilen bir çizgide hayatlarını devam ettirmişlerdir.

Yardımcı Figür: Olumlu bir tip olarak mesnevîlerde yer alan bu figür daha çok, veli, hoca, âlim, mürşit, melek gibi kişilik ve değerlerin temsili konumundadır. "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" öyküsünde genç mezarlık bekçisine yol gösteren yaşlı türbedar ve öykünün sonunda huzuruna çıktığı dergâhın şeyhi bu destekleyici figürlere örnek gösterilebilir.

Emir Kalkan'ın "Türbedar" hikâyesinde de genç delikanlının karşısına iki defa çıkan ihtiyar bir bilge adam delikanlının yardımına koşar. İlkinde onu kurşunlardan korumuş, ikincisinde sevgilisinin ölümünden sonra biçare bir halde yaşarken ona el verir, "*... türbesine git. Kıyam et, hizmet eyle. Aşka ihanetin bedeli ağırdır.. ödeyene kadar dolan*" (s.104) der ve ortadan kaybolur. Genç delikanlının türbedarlığı da ihtiyarın bu yönlendirmesiyle başlamış olur. Bu yardımsever tip,

okura mesnevîlerdeki, halk hikâyelerindeki kahraman zora düştüğünde aniden ortaya çıkıp, ona yardım eden Hızır'ı çağrıştırmaktadır.

Engelleyici Figür: Olumsuz özelikleri bünyesinde barındıran bu figür, âşığın ve sevgilinin bir araya gelmesine mani olan bir işleve sahiptir. Bu figürün tip olarak karşılığı mesnevîlerde 'rakip'tir; tamamen yerilir, kötülenir. Soyut figürler olarak da nefs, şeytan gibi örnekler bu kategoride değerlendirilir.

Mustafa Kutlu'nun *Mavi Kuş* hikâyesinde Bilal ile sevdiğinin arasına ölüm girmiş, karısını ecel elinden almıştır. Bir bakıma vuslat ahirete kalmıştır. Emir Kalkan'ın "Türbedar" hikâyesinde de delikanlı gururuna mani olamadığından sevdiği kızdan af dileyememiş, daha sonrasında da sevdiğinin intihar etmesiyle kavuşma umudu bir önceki örnekte olduğu gibi ahirete kalmıştır. Gururunu ayaklar altına alamayan delikanlı, bir anlamda nefsinin dayatmalarına karşı koyamamıştır.

3.4. HALK HİKÂYESİ ETKİSİ

3.4.1. Aşkın Başlamasına İlişkin Motifler

Halk hikâyeleri, mesnevî, masal gibi geleneksel Türk tahkiye metinlerinde aşkın başlaması genellikle birkaç şekilde gerçekleşir: Düşte âşık olma, methini duyarak âşık olma, resmini görerek âşık olma, birlikte yetişen kız ile erkeğin birbirine âşık olması, ilk görüşte aşk gibi. Metinlerde bu öğeler tek başına yer alabileceği gibi, birbirini tamamlayan ve takip eden bir şekilde, bütün halinde de görülebilirler. Örneğin, bazen âşık düşünde ilerde karşısına çıkacak kızı görür, bazen düşte bir derviş ona kızın tasvirini gösterir, kimi zaman da methini duyduğu güzeli

âşık birkaç gece üst üste düşünde görerek ona âşık olur. Genellikle de, bu şekilde rüyada ve resim yoluyla kendisine âşık olunan genç kız ile oğlanın birbirlerini gördükleri ilk anda aşka düşmeleri kaçınılmaz bir hâl alır. Bazen sadece oğlanın/kızın âşık olması ile tek taraflı, bazen de hem kızın hem oğlanın düşte görerek âşık olması ile çift taraflı olarak aynı anda başlayan görmeden âşık olma, tahkiye metinlerinde ilk görüşte aşkı hazırlayıcı bir unsur olarak kullanılır.[384] Geleneksel anlatılarda yer alan bu motiflerden bazılarının modern Türk hikâyesinde de kullanılması tevarüs edilen bir geleneğin izlerini görmek açısından dikkat çekicidir.

3.4.1.1. Birlikte yetişen kız ile erkeğin birbirine âşık olması

Emir Kalkan'ın *Gül Âyinleri*[385] isimli kitabındaki "Türkü Gül" hikâyesinde birlikte yetişen Zahide ile Mustafa'nın aşkı konu edilmiştir. Çocukluklarından itibaren bir arada büyüyen Mustafa ile Zahide gençlik çağlarında birbirlerine gönül düşürürler. Varlıklı bir ağanın güzeller güzeli kızı Zahide ile kimi kimsesi olmayan ve de Zahide'nin babasının kapısında çoban olan Mustafa'nın birbirlerine olan sevdasını yazar şöyle ifade eder:

> "*(...) Pınar bahane, tarla takım, azık bahane. Süt sürü bahane olur, birbirlerini görür kaş altından bakışır, ikrar verir, ikrar alırlardı. Birbirlerini görmedikleri gün ne yaylaların yeşili, ne turnaların ötüşü, ne çiğdemlerin bitişi kalırdı. Zahide'ye Mustafasız, Mustafa'ya Zahidesiz çölden, yabandan, ören yerinden farkı yoktu bu obaların. (...) Ne Zahide'nin, ne de Mustafa'nın parada pulda, malda mülkte, elde âlemde gözü yoktu. Onlar bir arada olmaya, kuru ekmeği duru suya katmaya razıydılar. Mustafa, dinim imanım Zahide der, inlerdi. Zahide, Mustafa der de başka demezdi. Bir sevda başladı*

[384] Alpaslan, Gonca Gökalp, *XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, s.211.
[385] Kalkan, Emir, *Gül Âyinleri*, Ötüken Yayınları, 2005.

ki iki gönlün arasında, iki gönle bir ateş düştü. Tanrı iki gönle bir heves saldı ki, muhabbetlerine kurt kuş imrenir, dağ taş dayanmaz oldu…" (s.87)

Hüseyin Su'nun *Aşkın Hâlleri*[386] kitabındaki "Gömleği Yırtık Kırmızı Gül" hikâyesinde de aynı motife yer verilmiştir. Anlatıcı konumundaki genç kızın dedesi ile babaannesinin aşkını anlattığı hikâyede ikisinin de bir arada yetişip büyüdükleri görülmektedir:

"*(…) İşte böyle bir güz mevsiminde dedem, babaannemi istetmek için hemen her hafta birilerini dünür gönderiyormuş. Aynı mahallede büyümüş, aynı ilkokulda birlikte okumuşlar. İlkokuldan sonra dedem babasının dükkânında çalışmaya başlamış, babaannem de annesinin dizinin dibinde kısmetini beklemeye başlamış.*" (s.57)

Mustafa Kutlu'nun *Kapıları Açmak*[387] eserinde de birlikte yetişen kız ile erkeğin birbirine âşık olması motifi işlenir. Bir kasabada büyüyüp gençlik çağlarına erişen Zehra ile Cihan zamanla birbirlerine gönül verip, âşık olurlar. Cihan'ın babası marangoz Mahir Hoca ile Zehra'nın babası Arif Efendi de yakın dost olduklarından Zehra ile Cihan küçüklükten itibaren birbirlerine yakın olmuşlar, kasaba ahalisi de bu ikisini birbirine yakıştırmışlardır:

"*Göze yakın olan gönüle de yakın olur. Zehra serpilip, gelişip bir genç kız olduğunda, tüm kasaba ahalisi Cihan ile Zehra'yı birbirine yakıştırmış, denk bulmuş; delikanlı ile kız da bu esen sevda havasını soluya soluya kendiliğinden yavuklu olmuşlardı. Aslını sorarsanız kardeşçe görüşme, konuşma, gülüşme dışında böyle bir gönül işini birbirlerine ne belli etmişler, ne de açmışlardı. "Gül açar, çünkü açar" denilmiş. Kız da, oğlan da, eriklerin her çiçek açtığı bahar aylarında ne zaman karşı karşıya gelseler pençe pençe kızarmaya başlamışlardı. Bu kadarla kalsa iyi, içlerinden bir*

[386] Su, Hüseyin, *Aşkın Hâlleri*, Hece Yayınları, 2009.
[387] Kutlu, Mustafa, *Kapıları Açmak*, Dergâh Yayınları, 2011.

ses, bir güç, bir nefes onları birbirine doğru itiyor; birbirlerini bir gün göremeseler özlüyorlardı. Uykuya varamadan biri ötekini düşlüyor; ellerine ne iş alsalar, nerede bir türkü mırıldansalar sanki biri söylüyor, öteki dinliyordu. Birbirlerine açılmayı bir türlü beceremeyen bu çifte kasabanın kadınları, kızları yardımcı oldu…" (s.55)

3.4.1.2. İlk Görüşte Aşk

Emir Kalkan'ın *Gül Âyinleri* eserindeki "Yayla Gülü" hikâyesinde bu motife yer verilmiştir. Bir yörük kızı olan Senem ile bir bey oğlu olan Osman'ın aşkının anlatıldığı bu hikâyede, yörük obasına hoş geldin ziyaretinde bulunan Yazıcı oğlu Osman obaya geldiğinde Senem ile göz göze gelir ve ikisi de birbirlerine ilk görüşte vurulurlar:

"*(…) at üstünde bir kartal gibi duran kara gözlü, yağız yüzlü, kurt heybetli, Osman'a takıldı kaldı gözleri. Osman'ın gözleri de Seneme. Bir yıl gibi sürdü ikisinin de bakışları. (…) Akşama kadar kalındı Yörük yaylasında. Geniş sofralar yazıldı, katıklar yayıldı, koyunlar, kuzular kızartıldı, yenildi, içildi ama ne Senem ne de Osman bir kere bile uzanmadılar sofraya. İçlerine birden bire düşen bir kor yığını ile yanıp tutuşup, bakıp durdular birbirlerine. Akşam, Yörüklerden ayrılıp da Tanıra doğru yola çıktıkları zaman, Osman yüreğinden bir parçanın Yapalakta kaldığını hissetti. Senem yüreğinden bir parçanın kopartılıp alındığını, içinden bir şeylerin sürüklenip gittiğini bildi.*" (s.42)

Hüseyin Su'nun Aşkın Hâlleri'nde yer alan "Beri Dön Güzel De Yüzün Göreyim" hikâyesinde de anlatıcı konumundaki genç bir delikanlının gözünden mahallelerindeki Ali amcanın sevda hikâyelerine tanık oluruz. İki kez evlenip ayrılan Ali amcanın ikinci eşi olan Kadillak Selda'nın kendisini terk etmesine sebep parkta gördüğü bir kadına ilk görüşte âşık olmasıdır:

"*(…) Meydandaki parkın içinden geçerken, önce hiç fark etmediğim bir kadının benden sakınıp öbür yana döndüğünü gördüm. Tam geçip giderken bir yanıma hissettim, bir şey düşmüş gibi oldu içimde. Elimde olmadan geri döndüm. Bir kez bakmak, o yüzü bir kez görmek istedim.(…) İki kez daha gidip geldim önünden ardından, yok!... Ben ne yandan dönüp dolaşıp gelsem, o öbür yana dönüyordu… Dayanamadım, birkaç adım daha yaklaşıp ardından yalvarırcasına seslendim; "Bacım, Allah rızası için dön de bir kez bakayım!" dedim… Yavaşça döndü. Göz göze geldik. İki adım arayla karşı karşıyaydık işte. Omuzlarından aşağısını görmedim dersem, inan bana. Saçları yine yaylandı omuzlarında, aktı ve duruldu. İpince bir yüz. Çenesini, ağzını ve burnunu yok say sen. Gözleri, Firavun'u askerleriyle birlikte yutacak kadar derin… Senin anlayacağın, hâzâ kadın… Ondan sonrasını ben de bilmiyorum. Ne iş yaptım, nerelere uğradım, nerede oturdum… Kahvede kendi elimdeki ve karşımda oturan arkadaşın elindeki her kâğıtta, tavlanın pullarında, zarın her yanında o yüz vardı… Akşama kadar çarşı, Pazar, sokak sokak dolaştım durdum. Karanlık basmayınca eve dönmek aklıma bile gelmedi.*" (s.28-29)

Ethem Baran'ın *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı*[388] adlı eserindeki kimi öykülerinde de kahramanların ilk görüşte aşka tutuldukları görülmektedir. Kitabın ilk öyküsü olan "Ve Demiştik"te anlatıcı konumundaki, çalgıcı olma hevesindeki genç bir delikanlının, arkadaşı Harun'la gittikleri evin kızını görür görmez âşık olduğuna şahit oluruz:

"*Kapı açıldığında masmavi bir denizle karşılaştım. Işıktan korkar gibi titreyen bir deniz; dalgalanıp köpüklenen, durulan, sonra tekrar dalgalanan… Saklı bir denizdi. (…) Adı Işıl'dı. Bir insan adıyla bu kadar benzeşir miydi, bütünleşir miydi, bu kadar uyum içinde olur muydu? Olurdu, olmuştu. Işıl ışıl parlıyordu kız. Hani ay parçası dediklerinden. Birbirimizin gözüne bile bakamamıştık, bakamamıştık ama o gözler bir çift çivi gibi*

[388] Baran, Ethem, *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı*, İletişim Yayınları, 2013.

çakılıp kalmıştı yüreğime. Donmuştum. Geri dönüp kaçmak istedim. Kaçarsam bu güzellik benim olacaktı, benim kalacaktı. İçeri girersem onu kaybedecektim. Bizi içeri buyur etmişti. İçimde ılık ılık akan bir şeyler, yüreğimde önlenemez bir çırpıntı, yüzümde -muhtemelen- alların en alı girmiştim Harun'un ardından." (s.18-19)

"İşlengi" adlı öyküde de Ethem Baran, işleri güçleri sinema, film artistleri olan bir grup delikanlının iç dünyalarını, mahalledeki yaşantılarını konu alır. Burada da anlatıcı konumundaki genç delikanlı mahallelerine yeni taşınan bir genç kıza görür görmez tutulur. O ilk görüşün ve ardından yaşanılan duygu değişiminin okura aktarılışı da üslup olarak gayet başarılıdır:

"*Mahallemize yeni taşınmışlardı. Bu, ölüm ve düğünler dışında yaprak kımıldamayan mahallemiz için günler boyu sürecek bir heyecan ve merak konusuydu. Dört oğlan vardı evde. İkisi bizden büyüktü. Sabah kalkıp kahveye gidiyorlardı; okuyup okumadıklarını bilmiyorduk. Diğer ikisini de aramıza almadık. Meğer bir de o varmış. Görür görmez, yüzlerce kez görmüş, konuşmuş, birlikte hayaller kurmuş gibi, yerini beğenmiş bir duygu oturmuştu içime. Yüreğimde kuşlar uçuyordu artık. Onu ne zaman görsem içimdeki kuşlar uçmayı unutuyor, bir an oldukları gibi donup kalıyor, ancak o gözden yittikten sonra her şey eski haline dönüyor, içim duruluyordu. Bir gün mağaramızın kapısı, uzanıp aşağı bakan bir gölgeyle kapandı. Bir çift yeşil mavi göz. Şimdi size ne söylesem inanmayacaksınız. Fatma Girik bize/bana bakıyordu. O, bana ne zaman baksa, içimdeki kuşlar uzak dağların ardına gidiyordu; onların ardından açılan bir pencerenin uçuşan tülleri, tüllerin içinden bir gülümseme, gülümsemenin izinden ucu açık gencecik bir rüya, rüyanın yüzünden yeni doğmuş bir yıldız, yıldızın tozundan ıpıssız bir sokak, sokağın gözünden ipincecik bir hayal gidiyordu.*" (s.156)

Baran'ın, yine aynı kitabında yer alan bir başka öyküsü "Her Dağın Kendi Kışı"nda da genç bir öğretmen olan Raşit'in, bir otobüs yolculuğu esnasında tesadüfen gördüğü, kendisi gibi öğretmen olan Asya'ya ilk görüşte âşık olması motifine yer verilmiştir.

Mihriban İnan Karatepe'nin de *Kadife Durağı*[389] kitabındaki "Armut Ağacı" hikâyesinde de ilk görüşte aşk motifine rastlanır. Öğrencilerden biri sınıftaki bir kız arkadaşına ilk gördüğü andan beri gönül vermiştir. Kız öğrenci bu durumdan arkadaşı Naime aracılığıyla haberdar olur:

> "*Anlarsın ya, dedi. Neyi? Dedim. Seni bu mahalleye taşındığınızdan beri seviyormuş, ilk görüşte aşk yani… Naime'nin gözlerinin soluk mavisini parlarken gördüm. Alnına düşen kırçıl saçlarının boynuma dolandığını, dudak uçlarının alaycı kıvrılışlarının kıvrım kıvrım yılan olup üstüme yürüdüğünü… Ben, dedim, ben bir şey yapmadım. Babam duysa ne kadar kızar!.. Arkamı döndüğüm gibi eve kaçtım.*" (s.29)

3.4.1.3. Karşılıksız Aşk

Halk hikâyelerinde kimi zaman kahraman sevgisine karşılık bulamaz. Böyle durumlarda kahraman ya iç dünyasına çekilerek dünyaya küser ya da derdini dökmek için şiirler, deyişler söyler, sazla derdini anlatır.

Mustafa Kutlu'nun *Mavi Kuş* hikâyesinin kahramanlarından Kenan'ın adını Deli Kenan'a çıkaran meselenin ardında da aşkının karşılık bulmaması saklıdır. Bilal ile birlikte büyüyen, yakın arkadaş olan Kenan delikanlılık çağlarına geldiğinde Bilal'in kız kardeşi Zeliha'ya tutulur. Hâlini de kimselere açamaz. Bir süre avare

[389] Karatepe, Mihriban İnan, *Kadife Durağı*, Yedi İklim Yayınları, 2001.

dolaştıktan sonra araya nazının geçtiği bir kızı koyarak Zeliha'ya açılmaya karar verir. Zeliha ise cevaben; "kala kala dul karının oğlu, yüzü unlu bir değirmenciye mi kaldım." diye cevap verince Kenan da tası tarağı toplar, bir süre ortalarda görünmez. Meylini Bilal ile askerden dönerken getirdikleri, Mavi Kuş adını verdiği otobüsüne verir. Kasabanın şoförlüğünü yapar:

> "*… Geçen zaman içinde Kenan'ın yaralı kalbi kabuk bağlıyor. Evliliği silip atıyor kafasından. Ne anasının yalvarmaları; ne arkadaşlarının, komşuların asılmaları para etmiyor. Zeliha ağzından bir laf kaçırmadığı gibi, Kenan'ın araya koyduğu kız da, aferin yani ser verip sır vermiyor. Kenan'ın içine gömülen bu kor parçası orada ağır ağır sönerek bir avuç kül bırakıyor geride. Kenan "madem sevdiğimi alamadım, bundan geri bana evlenmek haram" diye, sanki kılıç atlayıp yemin ediyor. Kapatıyor kapılarını… Yine de Kenan her bahar çiçeklenmiş bir badem ağacı gördüğünde, yolda iken aynı dala tünemiş iki üveyiğe rastladığında, bazen arabayı durdurup, yolcuların homurdanarak "Yine ne gördü de durdu bu deli" demelerine aldırmayarak bunlara bir süre dalıp gider. Kalbindeki o bir avuç küle üfürür. Ne bir ışık belirir, ne bir kıvılcım çakar. Havaya savrulan küller ağır ağır yere iner, yine öyle yığılıp kalır.*" (s.194-195)

Kutlu'nun bir başka kitabı olan *Uzun Hikâye*[390] adlı eserinde de anlatıcı konumundaki delikanlı ve arkadaşı Celal kasabanın savcısının kızı Ayla'ya tutkundurlar. Ayla'nın ise bu aşktan haberi yoktur. Celal, çocukluğunda kas erimesi hastalığına yakalandığından evden dışarı pek çıkamaz, bütün gün pencerenin önünde, boncuk işler, kolyeler, bilezikler, teşbihleri nazarlıklar yapar. İki arkadaş da birbirinin Ayla'ya olan aşkından habersiz bir şekilde sevdalarını kalplerinde saklarken bir gün Celal Ayla için yaptığı kolyeyi kendisine ulaştırması için arkadaşına verir. Arkadaşı yüreği kan ağlasa da bunu Ayla'ya iletir ve Ayla'dan da

[390] Kutlu, Mustafa, *Uzun Hikâye*, Dergâh Yayınları, 2010.

Celal'in az bir ömrü kaldığını, son zamanlarında mutlu olması için Celal'e bir mektup, bir şiir de olsa bir hatıra vermesini rica eder. Ayla, Celal'in hastalığını öğrenince çok üzülür ve başka bir gün elinde içinde bir kıtalık şiir olan bir kâğıdı Celal'e iletmesi için arkadaşına verir: "*Kâğıdı mavi bir zarf içinde Celal'e verdim. Sen say dünyaları bağışladım. Gözlerinden sevinç yaşları boşandı. Okudu, okudu ağladı. Utanmasa yüzüne gözüne sürecek. Yahu bir insan, hele Celal gibi felek vurgunu bir çocuk bu kadar mutlu olabilir mi? Oldu işte. Sevdiğim kız, ilk aşkım, beni değil onu mutlu etti. Varsın etsin.*" (s.55) Sonunda Ayla ikisine de yâr olmaz ama gösterdiği incelikle Celal'i son günlerinde mutlu eder.

İmdat Avşar da *Çiğdemleri Solan Bozkır*'da[391] yer alan "Tövbekârlar" hikâyesinde aşkın karşılıksız kalması motifine yer verir. Hikâyede dört kafadar olan Kadir, Hacı, Kudret ve Haydar'ın arkadaşlıkları konu edilir. Dört arkadaş yazın kuytu köşelere çekilip sızarlar, kışın da kahvelerde sandalyeler üzerinde ya da inşaatlarda yatarlar. Bir zaman sonra bu düşkünlüklerine son vermek için bir şeyhin huzuruna çıkıp duasını alırlar ve nefs terbiyesine başlarlar. İşte bu arkadaşlardan olan Haydar, Destegül adında bir kıza sevdalanmış fakat ailesi kızın aklını çelerek bir Almancı ile evlendirdiğinden sevdiği kızı alamamıştır:

> "*Sevda oku değmiş bir gönlü yaralıydı Haydar. Kamyon şoförüydü o. İş olursa, iç beş gün ortadan kaybolur, uzun yolları tüketip gelirdi sonra. Yeni bir sefere çıkıncaya kadar her akşam viraneye uğrar; içip içip ağlardı. Destegül'ü severdi Haydar, hem de delice severdi… Destegül de bir Almancı ile evlenince: "Bu hayat bana ölümden artık dert olur," deyip, kendini bir girdaba bırakmıştı Haydar.*" (s.68)

[391] Avşar, İmdat, *Çiğdemleri Solan Bozkır*, Bengü Yayınları, 2012.

3.4.2. Sevgiliye Hediye Verme

Geleneksel tahkiye metinlerinde karşımıza çıkan motiflerden bir diğeri de âşıkların sevgililerine sevgilerinin bir nişanesi olarak hediyeler vermeleridir. Modern Türk hikâyeciliğinde de bu motifin varlığını devam ettirdiği incelenen metinlerde ortaya çıkmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye*'sinin kişilerinden Celal, Ayla'ya olan aşkının bir ifadesi olarak yaptığı kolyeyi hediye eder. Yine aynı hikâyedeki anlatıcı konumundaki delikanlı da sahibi olduğu kitapçıya gelen Feride'ye kitap hediye eder. Hediye ettiği kitap kızın isminin Feride olmasına atıfla Reşat Nuri'nin Çalıkuşu isimli romanıdır. Ayrıca bu kitap hediye etme faslı ilerleyen dönemlerde sevenler arasında içine saklanan küçük notlar sayesinde hisleri açığa vurma, haberleşme aracı olarak da iş görür.

Kutlu'nun bir başka hikâyesi *Kapıları Açmak*'ta da marangoz olan Cihan Zehra'ya kendi yaptığı ve işlediği bir çekmece hediye etmiştir. Zehra kasabaya geri döndükten sonra gittiği Zehra'nın baba evinde gözü o çekmeceye takılmış, eski günler hatırına gelmiştir: "*Cihan'ın gözleri çiçeklikte. Bir küçük çekmece var orada. Kadınların iğne, iplik, düğme falan koyduğu cinsten. Ama güzel, ama kibar, ama sedef kakmalı. Bunu kendisi yapmış, Zehra'ya hediye etmişti. Zehra onu çiçekliğe yerleştirmiş, altına kaneviçe işlemeli bir örtü sermişti. Örtünün bir köşesinde iki gül goncası, goncaların arasında iki küçük kuş.*" (s.51)

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* kitabındaki "Hattat ve Padişah" öyküsünde de hattatın Saray-ı Âmire'de görüp sevdalandığı cariye kendisine bir ulak vasıtasıyla hediyeler gönderir:

"*Akşam olduğu zaman kapı çalındı. Kapının önünde garip giyimli bir ulak vardı. Ne kapıcılara, ne sıradan habercilere tam benziyordu. İnci rengi satenler içinde garip bir şekilde cazibeliydi ve teni insanı ürpertecek kadar güzel bir esmerliğe sahipti. Saçları kumraldı, gözleri birer derin kuyu. Hattat, ne istiyorsun, dedi, söyle bana sen kimsin? Ulak elinde ipek, işlemeli bir kese tutuyordu. Al, dedi. Bunu sana sultanım gönderdi. Hattat, hangi sultan, diye soracak oldu, içi acıyla burkuldu. Gönlümün sultanı, gerçeğim o benim, diye mırıldandı. Yavaşça keseyi açtı. İçinden, cariyenin inci rengi saten mendili çıktı. Kenarları iğne oyasıyla işlenmiş ve bir köşesine bir buket gül resmedilmişti.*

(...) Akşamüzeri kapı tekrar çalındı. Gelen aynı ulaktı. Hattata yine ipek bir kese uzattı. Hattat keseyi aldı ve açtı. İçinden, gözleri geceye benzeyen cariyenin gece kadar siyah saçlarından kesilmiş ve elmaslı tokayla tutturulmuş bir tutam saç çıktı. Yeni açmış gül kokusu hattatın bütün ruhunu sardı. Avucunu sımsıkı yumdu ve her şeyi unuttu. Ulak, gidelim, dedi, sultanım sizi bekliyor. Aynı kapının arkasında cariyeyle karşılaştıkları vakit, hattat onu yine ilk defa görüyormuş duygusuna kapıldı. O kadar güzel ve her defasında o kadar yeni olmasının sırrını bir türlü çözemeden, bu, dedi kendi kendisine, bu aşk işte. Bu sadece aşk. Cariye hattatı elinden çekti." (s.28-30)

Mihriban İnan Karatepe'nin *Kadife Durağı* kitabındaki "Armut Ağacı" hikâyesinde de erkek öğrenci sevdalandığı kıza armut ikram eder. Bu daha çok halk hikâyelerinde görmeye alışkın olduğumuz, sevenlerin birbirine elma, nar gibi meyveleri aşklarının bir nişanesi olarak ikram etmelerini çağrıştıran bir motiftir. Bu hikâyede de kız öğrenci, delikanlının kendisine âşık olduğunu arkadaşı aracılığıyla öğrenince, delikanlının öncesinden kendisine verdiği armudun bu niyetle ikram ettiğini anlar: "*(...) Şimdi her şey anlam kazanmıştı. En sulu ve en büyük armutu bana uzatışı, istemem dedikçe ısrar edişi bir bir canlandı gözümde. Al, demişti.*

İstemem sağol yemeyeceğim, demiştim. Olsun sonra yersin demişti. Çok uzatmak istememiştim, zaten alasım da vardı, uzanıp almıştım." (s.30)

3.4.3. Araya Engellerin Girmesi ve Sevenlerin Ayrılması

Halk hikâyelerinde sevenler kimi zaman kolaylıkla bir araya gelemez, araya giren çeşitli sebeplerden, engellerden dolayı kavuşamazlar. Yani halk hikâyeleri her zaman sevdalıların muratlarına erdiği mutlu bir sonla neticelenmez. Halk hikâyelerinde durum böyleyken incelediğimiz metinlerde de özellikle Emir Kalkan'ın hikâyelerinde bu engellerin devreye girdiğini ve dolayısıyla sevenlerin kavuşamadığına şahit oluruz.

Kalkan'ın *Gül Âyinleri* kitabında yer alan hikâyelerin ikisinde de denk gelinen sevenlerin kavuşamamasının altında yatan engel, 'töre' olarak karşımıza çıkar. "Yayla Gülü" hikâyesinde birbirlerine ilk görüşte vurulan Senem ile Osman hissettikleri aşkın büyüklüğüne rağmen çaresizdirler. Zira Senem bilir ki, babası obadan dışarı kız vermez; Osman da bilir ki bey babası oba dışından gelin almaz. Buna rağmen Osman'ın hâline dayanamayan babası, Senem'in babasına hediyelerle birlikte bir dünür kafilesi gönderip kızı istetir. Yörük beyi de, obanın ileri gelenlerine danışmak için birkaç gün süre ister:

> "*Bir korku bir kaygı düştü Yörük beyinin yüreğine. Ölür de töreleri yıkmaz, obadan dışarı kız vermezdi. Lakin isteyenler kuvvetliydi. Çevrenin en güçlü beyiydi dünür olan. Yok dese, bunca hatırlı adamın itibarına kıyardı. Vermese, basıp obayı kaçırabilirlerdi. Yörük büyükleri toplandılar. Aşiretten dışarı kız verilmez, onlar basmadan biz kaçalım dediler. Hemen o gece çadırlar söküldü, sürüler toplandı, atlar eğerlendi, tülü mayalar yüklendi, kervan hazırlandı ve Yörük obası şafak atmadan Yapalağı terk etti. Ertesi gün*

tüm Tanırlılar boş buldular yaylayı. Bin yerinden hançerlenmiş gibi inledi Osman. Yandı, yıkıldı. Dört bir yana haberler salındı. Atlılar, gözcüler çıkartıldı. İzciler, kılavuzlar aşırıldı. Arandı, tarandı ama Yörük kervanının izine rastlanmadı." (s.44)

Bu şekilde beklenmedik bir durumla karşılaşan Osman ve aşiretinin aramaları yıllar sürer lakin ne Yörüklerden ne de Senem'den bir haber alınamaz. Yıllar tükenirken Osman'ın da umudu kesilir. İki sevdalı kavuşamadan ayrı düşerler.

Bir diğer hikâye olan "Türkü Gül"de de töre denen olgunun, sevenlerin kavuşmasına mani olduğu görülmektedir. Töre olarak savunulanın altında ise aslında sosyal sınıf ayrımcılığı yatmaktadır. Çünkü Zahide ile Mustafa'nın evlenmelerinin olanaksız görülmesinin sebebi Zahide'nin, bey kızı olmasına karşılık Mustafa'nın çoban olmasıdır. Buna rağmen, alışılanın aksine Senem'in babası; "madem iki gönül birbirine düşmüş, varsın evlensinler" demesine karşılık aşiret büyüklerinin kınamalarının, dedikodularının önüne geçemez:

"*Nerede görülmüş nerede duyulmuş ağa kızının çobana vardığı. Hangi Türkmen yurdunda yola gelmiş töre olmuş." "Öyle olsa, baş kıç olmaz. Yurt dağılır, beylik batar" dediler. "Bey beyliğini boz bozluğunu, ağa ağalığını çoban çobanlığını bilmezse, Ede kalmaz, ini kalmaz, soy sop kalmaz, görenek sürmez" dediler… Kınadılar. Kaş çattılar, buğz ettiler. "İl bozulur töre bozulmaz. Bu iş olmaz." dediler. Aşiret büyüklerinin, yol ulularının, oba danışıklarının kararına boyun eğdi baba. Kız kendinindi ama töre obanın, aşiretin töresiydi. Boyun büktü. "Oba bilir!" dedi. Oba bilince…!!!? Mustafa düşkün oldu, Köyden çekip gitti.*" (s.89)

Zaten kimi kimsesi olmayan Mustafa, yitik olur, dağ tepe dolaşır. Derdini dağa taşa, akan dereye döker, boyun büker. Zahide'yi de bir ağa oğluna verirler.

3.4.4. Engelleri Aşma ve Kavuşma Mücadelesi

Halk hikâyelerinde sevenler bir önceki başlıkta değinildiği üzere kimi zaman araya giren engelleri aşamayıp boyun eğmek zorunda kalsalar da kimi zaman da araya giren engelleri aşmak ve bir araya gelip muratlarına ermek için mücadele verirler. Bu engeller bazen kavuşma yolunda ortaya konulan imtihanların âşık-kahraman tarafından üstesinden gelinmesiyle aşılabilir. Ortada bir imtihanın söz konusu olmadığı ve bir araya gelmenin çok zor olduğu durumlarda ise âşık sevdiğini kaçırma yolunu tercih edebilir. İncelenen metinlerde özellikle kahramanın sevdiğini kaçırması motifinin kültürümüzde karşılığı olmasının da etkisiyle işlenmeye devam ettiği görülmektedir.

3.4.4.1 Kahramanın Sevdiği Kızı Kaçırması

Yakın dönem hikâyecilerimizden Mustafa Kutlu da, bu motife incelediğimiz kimi eserlerinde yer vermiştir.

Beyhude Ömrüm[392] adlı hikâyesinde yazarın ana hikâyeden ayrı olarak kurguladığı bir sevda hikâyesinde Şahin ile Hediye'nin aşkına tanık oluruz. Hediye'nin babası Halil, köyün muhtarıdır. Gözünü mal, mülk, para hırsı bürümüş biridir. Kızının Şahin'e olan sevdasından haberi yoktur. Hâl böyleyken köye arada bir iş icabı uğrayan Tahsildar Atıf Hediye'ye talip olur. Tahsildar'da para gani olduğundan Muhtar Halil'in ağzı kulaklarına varır. Bunu haber alan Hediye de ağlaya ağlaya olan biteni Şahin'e anlatır. Şahin de paradan yana fakirdir ama taşı

[392] Kutlu, Mustafa, *Beyhude Ömrüm*, Dergâh Yayınları, 2012.

sıksa suyunu çıkaracak kadar güçlü, gözü pek biridir. Hediye ile İstanbul'a kaçmak için sözleşirler.

> "*İkisi de İstanbul'a, İstanbul'da inecekleri İsmet'in Taksim-Sıraselviler'deki Bursa Apartmanı'nın kapıcı dairesine, günlerce ağız ağıza konuştukları bu mekâna dalarak yürüdüler. Şahin önde, bastığı yeri yoklayarak, karı yara yara ilerliyor; Hediye ise onun izine basa basa peşinden geliyordu. Oğlanın heybesi omuzunda kızın bohçası kolundaydı. Sabah namazının önüsıra, henüz köyün itleri ürümeye başlamadan evvel evden ayrılmış, İstanbul'a kaçıyorlardı. Daha doğrusu Şahin kavilleştikleri üzere Hediye'yi kaçırıyordu.*" (s.93)

Kutlu'nun *Uzun Hikâye*'si de, hikâyenin kahramanı Bulgaryalı lakaplı Ali'nin sevdiği kız Münire'ye kavuşabilmek adına onu kaçırmasının anlatımıyla başlar. Münire bir evin bir kızıdır. Ağabeyleri de kabadayı takımından olduğundan kıza rahat vermezler. Ali de yiğit olmasına yiğittir ama ne doğru dürüst mesleği, ne de parası vardır. Münire'yi istetemez bir türlü. Sonrasında kızın ağabeyleri Münire'yi zengin sinema sahibinin akıldan yaya oğluna vermeye kalkınca Münire itiraz eder ancak ağabeylerinden dayak yiyince başta kaçma fikrine sıcak bakmayan Münire Ali ile kaçmaya karar verir. Kaçmadan evvel atılan bu dayağın hesabını sormak isteyen Ali de sinemayı ateşe verir; "*ulan sevenleri ayırmayın demiştim, aramıza gireni yakarım demiştim, alın işte sinemanızı, onun sahibini, onun da deli oğlunu başınıza çalın*" diye nutuk çekmekten de geri kalmaz:

> "*Kargaşa, bağırtı, yangın devam ededursun, babam son sürat koşarak iskeleye iniyor, annem daha önce gelmiş zaten, kayığa atlıyorlar, ver elini Üsküdar… Babamın bu işi destan olmuş Eyüp Sultan'a. Gerçek bir destan. Hani o tek sayfaya basılır da çarşıda pazarda satılır ya, o çeşit… Bu kaçış hikâyesi annemin ailesini deliye döndürmüş. Peşlerine düşmüşler, yakalasalar ikisini de öldürecekler. Bunlar tabi durur mu; izlerini*

kaybettirinceye kadar o şehir senin, bu kasaba benim senelerce dolaşmışlar. Tâ ki sular duruluncaya, taraflar birbirini unutuncaya kadar." (s.17)

3.4.5. Vuslatın Ahirete Kalması

Halk hikâyelerinde sevenler araya giren engeller sebebiyle bu dünyada bir türlü kavuşamazlar. Ya kaderlerine razı gelip gönülsüz de olsa hayatlarına devam ederler, ya divane olur düşkün bir halde yaşar giderler ya da ayrılık acısına dayanamayarak bu dünyadan göçer giderler. Sevenlerin ölmesi hâlinde sevdalarının hürmetine, ahirette bir araya geleceklerine dair bir inanç söz konusudur.

Emir Kalkan'ın Gül Âyinleri kitabındaki "Türkü Gül" hikâyesinde kavuşamadan bu dünyadan göçen Zahide ile Mustafa'nın mezarlarının ayrı yerlerde olmasına gönülleri razı gelmeyen yöre insanları yıllar sonra bir türbe imar edip âşıkları bir araya defnederler:

"*Gençler toplandılar. "Bu sevdanın şehitleri ayrı yerde yatamaz" dediler. El ele verdiler. Zahide'yi de Mustafa'yı da alıp mezarlarından. Kendi topraklarında bir türbe imar edip onları bir araya gömdüler. Koşup gülerken, gençken güzelken, kanları deli deli akıp, yürekleri dağlar gibi vururken kavuşamayan, murat alıp murat veremeyen bahtsız âşıklar, öldükten sonra da olsa bir araya gelebildiler.*" (s.91)

Bunun yanında çeşitli sebeplerden kavuşamayan âşıklar sonunda bir araya gelseler bile yaşananlardan, aradan yıllar geçmesinden, verdikleri mücadeleden yorgun düştüklerinden olsa gerek bu dünyada olmasa da ahirette kavuşmak üzere aralarında kavilleşirler.

Mustafa Kutlu'nun *Kapıları Açmak* hikâyesinde bir arada yetişip birbirlerine gönül veren Cihan ile Zehra'nın yıllar sonra bir araya geldiklerindeki atmosfer bu duruma örnek gösterilebilir. Zehra, kendisini zorla kaçıran ve İstanbul'a götüren İpsiz Kemal'in elinden kurtularak kasabaya tekrar geri dönmüştür. Fakat aradan zaman geçtikten sonra Kemal de kasabaya gelir ve Zehra'nın burada olduğunu öğrenir. Bir gece yarısı Zehra'nın evine gelir ve onu tekrar götürmek ister. Zehra bu teklife yanaşmayınca da tartışırlar. O esnada kaza ile elindeki tüfekle Kemal'i öldürür. Hapse düşer. Cihan hapiste ziyaretine gelir. Rusya'ya çalışmaya gidecektir, veda etmeye gelmiştir. Duygu yüklü bir karşılaşma olur:

> "*(...) "Yani bu son görüşmememiz." Cihan'ın gözleri doluyor. Titrek bir sesle: "Yok canım. Niye son olsun. Ben izne gelirim. Sen çıkmış olursun. Allah sağlık versin." Cihan kendini tutuyor ama Zehra tutamıyor. Gözyaşları pıtır pıtır dökülüyor. "Biraraya gelemedik be Cihan." Cihan artık başını kaldırıp da kızın yüzüne bakamıyor. Bayağı bir suskunluktan sonra: "Öyle. Kabahat benimdir ama. Sen üzerine düşeni fazlasıyla yaptın. "Boşver şimdi kabahati falan." (...) Öylece bakışıyorlar. Epeyce bir zaman. Sonunda gardiyan "Vakit doldu" diyor. Zehra hemen kalkıyor, bu büyülü ânı yanında götürmek için arkasına bakmadan kaçar gibi uzaklaşıyor. Cihan orada, tahta sıranın üzerinde, ellerinde Zehra'nın ellerinin sıcaklığı, gözlerinde onun hareli gözleri öylece kalıyor.*" (s.180-181)

Kutlu'nun bir başka hikâyesi olan *Uzun Hikâye*'de ise ahirette kavuşmanın dillendirildiği bir kurgu ile karşılaşırız. Hikâyenin anlatıcısı konumdaki delikanlı ile Feride birbirlerine sevdalıdırlar lakin kavuşmaları pek mümkün görünmemektedir. Sonunda kızı kaçırmaya karar verir. Feride'nin de ağzını aramak maksadıyla ortak tanıdıkları olan Sevim Hoca'yı haberci gönderir.

"*(...) Ve bir haftaya kalmadan cevabını aldı geldi. Onu seviyorum demiş Feride, ebedî seveceğim. Lâkin "Hancılardan bir kız kocaya kaçtı" dedirtmem. Bizim sevdamız artık ahirete kalmıştır, böyle bilsin, demiş. Demiş, ağlamış. Bunları söylerken Sevim Hanım'ın da gözleri doldu. Tasarladığım hikâyede böylesi bir ihtimal mevcut idi. Yine de ben "kötüsü gelirse ne yapacağım" dememiş, hep hayra yormuştum. O sıra karaya vurmuş balık gibi oldum. Ağzımı konuşmak için açıyorum, ses çıkmıyor. Uzun zaman da çıkmadı...*" (s.108)

3.4.6. Kıssadan Hisse Çıkarma

Geleneksel Türk tahkiye metinlerinin genelinde görülebilen bir diğer özellik de anlatılan hikâyelerden birtakım ahlâkî dersler çıkarmak olmuştur. Bunu da anlatıcı, genellikle anlattığı hikâyenin sonunda dinleyicilerine kendisi de açıklasa da, dinleyenlerin kendi yorumlamalarına da bırakabilir.

Kutlu'nun bir pazar esnafının yaşantısını, birbirleriyle olan ilişkilerini anlattığı *Rüzgârlı Pazar*[393] kitabında pazarcıların hayat hikâyelerini anlatırken kimi bölümlerde okura ahlâkî dersler çıkarması için bazı telkinlerde bulunur. Örneğin, pazarcılık yaparak ailesine destek olan Duran'ın ailesinin yoksulluğundan bahsetmek, çektikleri sıkıntıya dikkat çekmek için onların hikâyesini anlatmadan evvel yoksulluk, yoksullar hakkında okura nasihatte bulunur. Diğer bir deyişle kıssayı anlatmadan önce hisseyi vermiştir:

"*Duran'ın mahallesinde çok şey duydum, çok şey gördüm. Yoksulun evi uzaktadır, kimseler görmez. Yoksulun sesi kısılmıştır kimseler duymaz. Yoksulun yüzü soğuktur kimseler bakmaz; bakan olsa da başını çevirip gider. Duymayanlar duysun, görmeyenler görsün diye iki tanesini anlatayım. Varın kalbinizle başbaşa kalın. Vicdanı olan vicdanını dinlesin; kiminin lokması*

[393] Kutlu, Mustafa, *Rüzgârlı Pazar*, Dergâh Yayınları, 2011.

boğazında kalsın, kiminin gözyaşı aksın. Kimi de "ulan biz daha adamlıktan çıkmadık" diyerek yekinip ayağa kalksın; azdan az, çoktan çok bir hayır işlesin. Hikâyeler birbirine benziyor. Tozlu, kırık, yıpranmış. Ekranlarda göre göre, gazetelerde okuya okuya alıştık sanki. Yüreğimiz nasır tuttu. Biri yoksulluktan bahsedecek olsa suratımız buruşuyor, dinlemek istemiyoruz. Yine de şu kadının sesine kulak verin, eğer içinizde bir yerleri kanatacak olursa, eğer elinizden hiçbir şey gelmiyorsa, dua edin bari, sadece dua edin." (s.41)

Emir Kalkan'ın *Gül Âyinleri* kitabındaki "Türkü Gül" hikâyesi de yazar tarafından nasihat verilerek sona erer. Zahide ile Mustafa'nın sevda hikâyesinden, başlarından geçen acı olaylardan, bu dünyada kavuşmalarına engel olanlardan ibret alınmasını ders çıkarılmasını salık verir:

"*Ey oğul… yedi denizi mürekkep eylesen gönül halini anlatmaya yeterli değildir. "Bir kuş bir çalıya sığınır" demişler. "Yiğit duldasında yiğit saklanır" demişler. Yiğit olmak gerek. Yoksul, zengin, düşkün ulu ayırmamak gerek. Sevda bahsinde gönül sözü dinleyip, gönüllere hizmet etmek, hürmet etmek gerek. Varın da, siz bir sevda görürseniz, Zahide ile Mustafa'yı ayıran kara yürekliler gibi başlarına çullanıcı olmayın. Sevda Tanrı emridir oğul. Biat edin.*" (s.92)

3.4.7. Manzum Parçalara Yer Verme

Halk hikâyeleri, nazım, nesir karışık bir yapıya sahiptir. Hikâyenin anlatım ve tasvir kısmı mensur, duygu ve heyecanı ifade eden bölümler ise manzum olarak söylenir. Hikâyenin bu manzum bölümünde, halk şiirinin hemen hemen her şeklinde ve türünde örneklere rastlanabilir. Ağırlık koşma ve atışma olsa da mâniye, semaîye, türküye de sıklıkla rastlanır. Hikâyelerde yer alan şiirleri daha çok birinci derecedeki

kahramanlar yani hikâyeye adını veren kişiler söylerler. Kahramanlar, birbirlerine olan sevgilerini, acılarını, ıstıraplarını hep şiirle ifade ederler. Bazı durumlarda ikinci derecede yer alan kahramanlar (anne, baba, kız kardeş, arkadaş gibi) da şiir söylerler.[394]

Çalışmamıza konu olan metinlerde de bu türden manzum parçaların yer aldığı görülmektedir. Özellikle Mustafa Kutlu, Ethem Baran, Emir Kalkan gibi yazarlar hikâyelerinin aralarına bir türkü, bir şiir, bir ilâhi, bir mani kondururlar. Metinlerde geçen bu türden manzum parçalar, anlatımı özetleyen, paylaşımı açan, genişleten bir çeşni işlevi görürler. Böylelikle yazarlar, tıpkı *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde olduğu gibi; "Soylamış, görelim hanım ne soylamış", ya da halk hikâyelerinde olduğu gibi "aldı sazı eline görelim ne dedi", kimi zaman da kahramanın o hâline denk düşen bir türküyle, şiirle duyguyu yoğunlaştırıp hikâyenin etkisini arttırmayı denerler.[395]

> "*Şehri çevreleyen bağ evlerinin toprak damlarında, gökyüzünü seyrederek uyuyan çocuklar, yaz gecelerinin serin sabahlarına hep bu yanık türküyle uyanırlar. Gür ve görkemli ceviz ağaçlarının, birbirine karışmış meyve dallarının arasından süzülüp gelen, yorgun, kırgın, ezgin, sitem dolu bir kahır türküsüdür bu:*
>
> *Gesi bağlarında bir oylum kaya*
> *Düşmüşsün derdine ne diyon bana*
> *Bir yüzük gönderdim yadigâr sana*
> *Tak tak parmağına dar mı geliyor*
> *Öküzü alması ar mı geliyor!...*" (Kalkan, *Kanatsız Kuşlar Şehri*, s.12)
>
> "*Zaman geçti. Vakit geldi. Asker oldu Mustafa. Askere gitti. Yüreğinde Zahide'nin kor kor yanar, tüter sevdası. Çiçekdağı tarafından bir ses bir nefes, bir turna avazı bir turna kanadı beklerdi.*

[394] Alptekin, Ali Berat, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, s.23.
[395] Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.123.

'Yalnız taştan duvar olmaz yıkılır
Koç yiğide emmi dayı il gerek' demişler.

Mustafa bir yalnız, bir sahipsiz çınar." (Kalkan, *Gül Âyinleri*, s.89)

"*Doktor içini çeker, bir an pencereden kasabaya şöyle bir göz atar, sonra:*

-Zaman… Saat… Buralarda saat zamanı bölemez hamfendi. Yekpare bir zaman var bu iklimde. Hani Tanpınar ne diyordu:

Otelden gelen genç adam doktorun sözlerini tamamlar:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Doktor memnun:
-Hay ağzınıza sağlık. Tam da bu işte…" (Kutlu, *Mavi Kuş*, s.59)

"*Birden ninemin sabah namazına kalktığında, avluda abdest alırken - köylük yerdeyiz, su musluktan akmıyor. İbrik-leğen zamanı- okuduğu bir ilâhi geldi aklıma. Sıtkı'ya baktım, surat asmış oturuyor. İlâhiyi patlattım:*

Kâbe'nin yolları bölük bölüktür
Dünya dedikleri bir gölgeliktir

Sıtkı'yla bakıştık, birbirimize gülümsedik. Ben her beyti tekraren okuyorum ya, o da bana katıldı. Önce alçak sesle çekine çekine söylüyorduk. Çölün ıssızlığına dalınca sesimizi yükselttik."

(Kutlu, *Menekşeli Mektup*, s.99)

"*Nice kıyımlardan, kıtlıklardan, savaşlardan, göçlerden, seferberlikten çıkıp gelen köylü altı ay kışa alışkındır. Lâkin erzakını yazdan koymaz ise rahat edemez. Hayatı mevsimler ile yaşar; yarına güveni ambarında duran un, gerisi Allah kerim. Çocuklar bile bu hazırlıkları oyuna, tekerlemeye çevirmişlerdir.*

Tedariğim
Torba dikim
Yazın koyum
Kışın yeyim.

İşte bu babdan olarak Muhtar Halil'in avlusunda kavurma kaynamaktadır." (Kutlu, *Beyhude Ömrüm*, s.66)

"*Üç beş çocuk, sesleri çatlamaya başlamış delikanlılığın kapısında üç beş irice çocuk daha. Elektrosazda da bundan on beş sene önceki ben… Ama dümbelekten saza terfi etmiş ben… Öyle ince, kara, kavruk. Ve illaki üç beş ufaklık hariç herkesin elinde tüten bir sigara. Nasıl tütmez? Benim on beş sene öncesinde bıraktığım kavruk delikanlı öyle bir şarkı söylüyor ki…*

Uyanırsan dayanamam
Bırakamam yoksa seni
Sen uyurken gideceğim
Bunun başka yok çaresi" (Baran, *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı*, s.21)

"*Tufan, sazını yeniden bastı kucağına. Saz, Bahri Usta'nın ve Tufan'ın yüreğindeki alevi büyüterek inliyordu. Uzun uzun taradı telleri, orta telden dem alarak başını göğe doğru kaldırıp feryada başladı Tufan:*

Bir yaratmış Allah tüm insanları
Ayrılık insanın sözünden olur
Ayrı görme gel şu insanoğlunu
Her niyet kişinin özünden olur…

O yanık ses, perde perde yayıldı gökyüzüne. Gökte pırıl pırıl yanan yıldızlara kadar ulaştı. Tüm yıldızlar titriyordu…"

(Avşar, *Çiğdemleri Solan Bozkır*, s.49)

3.4.8. Çerçeve Hikâye Tekniği

Geleneksel Türk tahkiye metinlerinde kullanılan kurgulama tekniklerinden biri de çerçeve hikâye anlayışıdır. *Binbir Gece Masalları*, *Tutînâme*, *Mantıku't-tayr*, *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, *Müsameretname* gibi eserlerde bu teknikten yararlanılmıştır. Bu teknikte olaylar merkezden çevreye yayılan iç içe girmiş daireler gibidir ve sınırları belirsizdir. Bu kurgulama tekniği çerçeve hikâye tekniği olarak adlandırılır. Bu tür metinlerde merkezî konumda ele alınan ve çıkış noktasını oluşturan bir esas olay vardır ve onun ekseninde gelişen, ona bağlı olarak uzayıp giden iç içe geçmiş ya da arka arkaya dizilip giden tali olaylar ya da hikâyeler yer alır.[396]

Diğer bir deyişle çerçeve hikâye tekniği, zaman, mekân, konu ve çoğunluk olarak şahıs kadrosu itibariyle ilişkisiz hikâye gövdesine belirli tercih ve izleklerle yedirilmesi şeklinde tarif edilebilecek tarihî bir yazım usulüdür.[397]

İncelenen metinlerde de Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinin genelinde bu teknikten yararlandığı görülmektedir. "Hikâye içinde hikâye" anlatılan Kutlu'nun metinlerinde öncelikle bir kahraman yer alır ve hikâye bu kahraman etrafında şekillenir. Sonrasında hikâyeye başka kişiler dâhil olur, çerçeve genişler ve kitap bir bütünlüğe ulaşır. Bu hikâyelerde kahramandan ziyade önem teşkil eden temadır. Asıl bütünlük de temalarda sağlanır. Her şey, araya giren kişiler bile temayla ilişkileri

[396] Çetin, Nurullah, "1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Geleneksel Türk Tahkiyesinin İzleri", s.124.
[397] Ceylan, Ömür, "Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb'ın Hikâyeleri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri*, Haz. M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007, s.253.

ölçüsünde önem kazanırlar. Temayla ilgisiz olan, temayı zenginleştirmeyen, amaca hizmet etmeyen olay ve kişiler dışarıda kalır. Kutlu'nun yer verdiği bu türden tali olay ve hikâyeler kendi başlarına bağımsız bir okumaya da müsait olsalar da ard arda geldiklerinde kitabî bir bütünlük ortaya çıkarırlar.[398]

Kapıları Açmak isimli hikâyesinde küçük bir kasabada büyüyüp yetişen Zehra hikâyenin merkezî kişisidir. Tüm hikâye Zehra'nın etrafında kurgulanır. Yazar buna bağlı olarak diğer olay ve kişileri Zehra ile olan münasebetleri çerçevesinde hikâyeye dâhil eder. Cihan Zehra'nın sevdiği erkek olarak hikâyede yerini alır. İpsiz Kemal Cihan'la Zehra'nın arasına girerek onların kavuşmasına engel olur. Zehra'yı zorla İstanbul'a kaçırıp hayatını zehir eder. Zehra'nın kardeşi Ahmet iş ortaklığı için İpsiz Kemal'e teklif götürür. O da karşılığında Zehra'yı ister. Gül ise Zehra'nın İstanbul'da sığınağı, dert ortağı olur. Bütün bu sayılan isimlerin hepsinin hayat hikâyesi bölümler halinde okura sunulur. Ancak ana eksen Zehra'dır ve onun dramı anlatılır. Diğerleri bu drama yeri ve zamanı geldiğinde eklemlenirler.

Beyhude Ömrüm'de ise köyün sapa bir yerinde bir bahçe kurma hevesiyle canla başla mücadele eden bir adamın hikâyesi konu edilir. Hikâyenin başından sonuna kadar bu mücadele anlatılırken bunu hazmedemeyen Muhtar Halil ve oğlu Musa da bahçe kurulmasına engel olmak için ellerinden geleni yaparlar. Köyün bilgelerinden Emrullah Hoca, kasabada berberlik yapan Berber Hacı, köyün meczuplarından Deli Derviş de bahçe kurma işinde kahramana destek çıkan olumlu kişiler olarak hikâyede yerlerini alırlar. Bu kişilerin her birinden müstakil bölümlerde bahsedilir ve kitabın bütünlüğüne esas kahramanın paydasında ortak olurlar. Hikâyenin kahramanının yakın akrabası Şahin ile Muhtar Halil'in kızı Hediye'nin

[398] Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.118.

aşkı ve büyük şehre kaçmaları, şehir hayatından bıkıp köye yerleşmeye gelen Muhterem Bey'e dair olaylar da tali hikâyeler olarak kurgudaki yerlerini alırlar.

Bir başka kitabı *Mavi Kuş*'ta da hikâyenin merkezinde Mavi Kuş adlı otobüsün şoförü Kenan vardır. Okur, kasabadan şehre yapılan bir yolculukta Kenan'ın ve o gün Mavi Kuş'ta yolcu olan kişilerin dünyalarına ortak olur hikâye boyunca. Kenan'ın yol boyunca yolcularla olan münasebeti esas alınarak bir hikâye oluşturulmuştur. Kenan'ın geçmişi ile ilgili bilgiler Doktor Yahya tarafından diğer yolculara yeri geldiğinde anlatılır. Diğer yolcular arasında öne çıkanlar da kuyumcu Nazım Efendi, genç bir öğretmen çift Murat ve Neşe, mühendis Kemal, arkeoloji öğrencisi Gül, Beşir Ağa ile ecnebi bir çift olan John ve Elizabeth'tir. Sonlara doğru Kenan'ın çocukluk arkadaşı Bilal de tali bir hikâye kahramanı olarak kitaptaki yerini alır. Kenan ise bu hikâyenin başkahramanı olarak hemen her bölümde varlığını hissettirir.

Bu çerçeve hikâye tekniğiyle kaleme alınan bir diğer Kutlu kitabı da *Rüzgârlı Pazar*'dır. Bu hikâyede de sokak aralarında balon satarak evinin geçimine katkıda bulunan Duran'ın başından geçenler, karşılaştığı olaylar esas hikâyeyi oluşturur. Bununla birlikte pazar yerinde tezgâh açan, satıcılık yapan pazar yeri sahiplerinin (Çiçekçi Cemile, kör satıcılar Nimet ve Cesur, Şapkacı Bacı, Dürümcü Baba, çaycı Cino, Doktor) hayatla olan mücadeleleri de ikinci düzey hikâyeler olarak yer alır. Duran, kitabın hemen her bölümünde yer alır veya diğer kişilerle bir münasebet içindedir. Yazar, böylelikle iç içe giren bağımsız gibi görünen yan hikâyelere de kitabın bütünlüğü içerisinde Duran'dan yola çıkarak, onunla ilişkilendirerek yer vermiştir.

3.5. MEDDAH HİKÂYESİ ETKİSİ

Meddahlıkta hikâye anlatma, anlatıcının bilgisine, bilincine ve yeteneğiyle yakından alâkalıdır. Meddahlığın topluma olan katkısını göz önüne alındığında anlatanın tavrı ve tekniğinin bunda büyük rol oynadığı görülecektir. Türk meddahının toplumla bu kadar bütünleşmesinde onun içinde bulunduğu toplumun yaşantısından kesitleri gerçekçi bir biçimde dinleyici önüne getirmesi etkili olmuştur. Meddah, bu gerçekçiliği sağlamak için sokakta, vapurda, kahvede çeşitli insan tiplerini gözlemler, onlarla birlikte olur ve sonrasında gözlemlediği bu tipleri taklit ve canlandırma yoluyla, gördüklerini de ayrıntılarına kadar tasvir etme ustalığıyla dinleyenlere aktarır. Hikâyesini aktarırken de dinleyenlerle samimi, sıcak bir iletişime geçer. Arada bir de anlattığı hikâyenin dışına çıkarak dinleyenlere kısa hikâyeler, fıkralar anlatır, kimi açıklamalarda bulunur. Böylelikle yavan, kuru bir anlatıma düşme ihtimalini ortadan kaldırmayı amaçlar.[399]

Meddahların bu anlatma teknik ve tavırlarını yakın dönem Türk hikâyesinde başarıyla uygulayan Mustafa Kutlu olmuştur. Kutlu'daki bu tavrın oluşması üniversite yıllarına kadar uzanır. Erzurum'da, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde okuduğu yıllarda halk kültürünü temsil eden İsmail Usta, Hatem Emmi, Meddah Behçet Mahir gibi insanlarla karşılaşır.[400] Bu ustalardan gördüğü hikâye anlatma tavrını da kendi yazdığı hikâyelerinde sergilemiştir. Özellikle okurla samimi bir iletişim kurma, ona hitap etme, onunla sohbet etme gibi meddah tavırlarına hikâyelerinde rastlamak mümkündür.

---

[399] Nutku, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s.54-60.
[400] Yanık, Hakkı, "İçimizdeki Zenginlik: Mustafa Kutlu", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Haz. Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2001, s.15.

Mustafa Kutlu'daki meddah üslûbunun örneklerini vermeden evvel Ethem Baran'ın *Evlerimiz Poyraza Bakar*[401] adlı kitabına değinmek yerinde olacaktır. Zira bu kitapta yer alan "Bozulmayan Yazı" isimli öyküde bir hikâye anlatıcısını yani bir meddahı konu edinmiştir. İki anlatıcı vardır öyküde. Biri Mahir Usta, diğeri onun öyküsünü kaleme alan anlatıcı. Anlatıcı, Mahir Usta ile çocukluğunda karşılaşan, onun anlattığı hikâyelere kulak kesilen, şimdi de onun öyküsünü kaleme alan bir yazar konumundadır.

Baran, bu öyküsünde anlatım teknikleri anlamında meddah hikâyelerinden yararlanmamıştır fakat bir meddahı ve anlattıklarını mercek altına almış; "bu anlatıcılar günümüzde hâlâ varlıklarını devam ettirebilselerdi nasıl yaşarlardı, neler anlatırlardı" sorularının cevaplarını aramıştır. Bir söyleşide bu öyküyü nasıl kurguladığını, sözlü kültür kaynaklarının kendini nasıl etkilediğini açıklarken Baran'ın sözlü kültüre hiç de yabancı olmadığı ve bundan yararlanmanın yollarını aradığı açıkça hissedilir:

> "*Sözlü kültür kaynaklarımızdan yararlanma, sözlü kültürü yazıya aktarma konularında önceki kitaplarımda da görüleceği gibi hep bir arayış içinde oldum. Dili besleyen çok önemli kaynaklardır bunlar. Bu topraklarda yaşayan insanları anlatıyorken bunu göz ardı etmek çok doğru bir yaklaşım gibi görünmedi bana. Tabii bunda metnin nasıl kurulduğunun, içeriğinin ve söyleminin önemi inkâr edilemez. O zaman şöyle söylemek belki daha doğru olur: Ben öykülerimi kurarken, kişilerimi belirlerken sözlü kültürün, bu kültürün verimi olan dilin içinden geçtim. Evlerimiz Poyraza Bakar'daki "Bozulmayan Yazı" adlı öykü, evet, dediğiniz gibi halk hikâyelerinden, hikâye anlatıcılarından el alıyor. Günümüzde bu anlatıcılardan artık kalmadı ama eğer kalsaydı neler anlatırlardı, nasıl yaşarlardı, toplum tarafından nasıl karşılanırlardı sorularının cevaplarını aradım. Ayrıca anlatacakları*

[401] Baran, Ethem, *Evlerimiz Poyraza Bakar*, Doğan Kitap, 2009.

hikâye de ilgi çekici olurdu herhalde. Burada bir parantez açmam gerekiyor. Değerli edebiyatçımız merhum Mehmet Kaplan Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde görev yaptığı yıllarda kahvelerde hikâye anlatan biriyle karşılaşır. Halk hikâyecisi Behçet Mahir'dir bu. Onu üniversiteye aldırır, anlattıklarını kaydeder. "Köroğlu Destanı" adlı o yıllarda çıkmış bir kitap da vardır. Ben "Bozulmayan Yazı"daki halk hikâyecisini anlatırken Behçet Mahir'e de bir selam göndermek için anlatıcının adını Mahir Usta, oğlunun adını da Behçet koydum. Tabii bizim anlatıcı günümüzde yaşıyor ve artık cep telefonu var…"[402]

Öyküde yer alan bir pasajda da, anlatıcının çocukluğunda dinlediği Mahir Usta'yı ve hikâye anlatırken sergilediği tavırlarıyla ilgili anımsadıkları ve bu tavrı kendi yazdıklarında da kullanma hayali, Baran'ın sözlü kültür ve anlatıları üzerine kafa yorduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir:

"*Mahir Usta'nın gene yaşlı, benimse henüz çocuk olduğum o yıllarda, "Halk Hikâyeleri" programı başlayınca ailece radyonun başına geçer, can kulağıyla dinlerdik. Köroğlu hikâyesinin değişik kollarını, Kerem ile Aslı'yı ve diğer hikâyeleri tok sesli bir radyocudan değil de bizim Mahir Usta'dan dinliyormuşum gibi gelirdi bana. Mahir Usta'dan dinlediklerimle radyodan dinlediklerim birbirine karışırdı(…) Köroğlu, Demircioğlu, Ayvaz ve Kırat'ın serüvenlerinin sonuna gelinmiş akşamın ilk serinliğinde eve doğru ilerlerken, ertesi gün bu hikâyeleri Mahir Usta'dan dinlemenin ya da ileride, kim bilir ne zaman ama mutlaka bir kitaptan okumanın hayalini kurardım. Ne yalan söylemeli, bunlara benzer hikâyeleri ben de anlatsam bir gün, sözleri yerine yakıştırabilir miyim acaba diye düşünürdüm. Mahir Usta gibi, asıl hikâyeyi anlatırken sözü en heyecanlı yerinde kesip başka bir hikâyeye atlayarak insanları şaşırtmayı; olanlar ya da olacaklar hakkında onları uyanık olmaya çağırarak hayat dersleri vermeyi; sonra tam da herkes asıl hikâyeyi*

[402] Şahinoğlu, Cihad, "Ethem Baran'la Evlerimiz Poyraza Bakar ve Öykü Serüveni Üzerine", *Hece Öykü*, 2010, S.36, s.157.

unutmaya başlamışken kaldığım yere dönmeyi, yani hikâyenin yapısını bozmadan anlatabilmeyi çok ama çok isterdim." (s.55)

Ethem Baran'ın "Bozulan Yazı" öyküsüne değindikten sonra Mustafa Kutlu'nun metinlerinde öne çıkan meddah üslubunun etkilerine geçebiliriz.

3.5.1. Okurla İletişim Kurma

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerindeki meddah üslubu hikâyenin okurla, dinleyenle sohbet eder, söyleşir gibi kurgulanmasında kendini belli etmektedir. Diğer bir deyişle hikâyesini anlatırken okura paslar atar, doğrudan ona hitap eder, onu uyarır, görüşlerine başvurur. Bu tavrın sebebi okuru anlatının içine çekerek, paylaşımı arttırmak olarak yorumlanabilir. Böylelikle okura "sen dışarıda değilsin, bu hikâyeyi birlikte oluşturuyoruz" izlenimi vermek niyetindedir.

Bu üslubu tercih ettiği için kimi eleştirmenler onu postmodern bir yazar kategorisinde değerlendirirler. Kutlu'nun anlattıklarının bir kurmaca olduğunu okura hissettirmesi, "sizin bildiğiniz hiçbir disipline bağlı değilim", "nasıl anlattığımı boş verin, siz ne anlattığıma bakın" tavrı onu postmodern anlatıma yaklaştıran özellikler olarak gösterilir.[403] Oysa bu anlatım tekniği ve tavırlar Türk tahkiyesinde Ahmet Midhat'ta, meddahlarda rastlanılan, yani sözlü kültürden kaynaklanan bir yaklaşımdır.

Kendisi de eleştirmenlerin bu yaklaşımından haberdar olmuş olacak ki kimi metinlerinde takındığı bu tavırla ilgili göndermelerde bulunur. Sözgelimi, *Mavi Kuş*'ta kasabanın genel bir tasvirini yapan Kutlu, tasviri fazla uzattığını fark eder ve meddah anlatımında olduğu gibi "lafı fazla uzatmaz", esas hikâyeye geçer:

[403] Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu*, s.121.

"*Ne kadar da gevezelik çukuruna düşmeden şu kasaba meydanını çepeçevre kuşatan binaları, dükkânları, insanları sayalım-söyleyelim dediysek de lafı uzattık. "Uzat arkadaş, sen bu mekânda bir serüven, bir facia, tadından yenmez bir macera anlatacak değil misin, o zaman iyice döktür, lafın belini kır, biz burda oturmuş kuzu kuzu dinliyoruz" derseniz, bu olmaz işte. Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip "Ey yârenler, nerde kalmıştık bakalım" diye mevzuyu çekip uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak. Hayır, hayır!.. Bu hikâye ile roman arasında bir kitap. Kayda-kuyda bağlı. Girişi gelişmesi sonucu var. Altyapısı-üstyapısı, çatısı, bacası var. Göstereni, gösterileni, imi, timi var. Bizi böyle Erzurum Mahalle başı'nda halk hikâyesi anlatan rahmetli Behçet Emi'ye benzetip de arpayla, samanı karıştırmayın. Hem anlatacağımız mesele, evet gerçi bu kasabada, bu meydanda başlıyor ama, göreceksiniz ki; bir süre sonra buradan çıkıp gideceğiz. Hadi bakalım, kendinize gelin ve kitabı incitmeden sayfayı çevirin.*" (s.17)

Bir başka kitabı *Kapıları Açmak*'ta da Kutlu bu sefer Ahmet Midhat Efendi'ye göndermede bulunarak yaptığı kasaba tasvirinin gerekçelerini izah eder. Söz konusu pasajda modern edebî kurgunun gereklerinden haberdar olmasına rağmen meddah tavrında ısrarcı olması bunun bilinçli bir tercih olduğu yönündeki görüşleri doğrular niteliktedir:

"*(...) Lafı uzattığımın farkındayım. Biz esasen Zehra'nın hikâyesini anlatacağız. Ancak onun doğup-büyüdüğü yeri de tanıtmak istedik. Yoksa niyetimiz kasaba ve bölgenin tarihini, coğrafyasını, ekonomisini dile getiren bir yardımcı ders kitabı yazmak değil. Az daha sabredin. Kasaba ve çevresinde olup bitenleri biraz daha anlatayım. Anlatayım ki, yeri geldiği zaman "Yahu bu adam bu işi neden işledi" demeyesiniz. Bazı muhterem kardeşlerimiz bize dönerek: "Yahu Mustafa Kutlu sen bir bilimsel makale yazmıyorsun. Sonuçları izah için sebepleri sayıp-dökmeye ne lüzum var. Hem bu kitap en nihayetinde bir uzun hikâye, bunu tarihe sosyolojiye, hatta*

psikolojiye boğmanın ne âlemi var. Sen insanları ve olayları anlat, gerisini bize bırak, Ahmet Midhat Efendi misin mübarek" diyebilir. Modern hikâye, edebî eserin nitelikleri, günümüzde eski hikâyeden yakasını kurtarıp "öykü" donuna bürünerek ve tabiatıyla gizemli bir özellik kazanan anlatım tarzını biliyorum. Ama inat da bir murattır. Ben bildiğim-inandığım şekliyle anlatayım, kafasına yatan okur; yatmayan "aman sıktı be" deyip atar. Şimdi durup dururken "anlatım özellikleri" konusunda bir sayfa açmayalım. Açtın bile. Eh, açtıysak, şimdi kapattık." (s.27)

Örneklerde de görüleceği üzere yazarın ironi yoluyla dile getirdiği Ahmet Midhat Efendi'den mülhem anlatımı, meddah tavrı, postmodernizm gibi herhangi bir kategoride değerlendirilmeye yahut buna dönük bir hikâye kurgulamasıyla ilişkili görünmemektedir.[404] Kutlu, kendi ifadesiyle söylersek "eski hikâyeden yakasını kurtarmak" niyetinde değildir.

Yukarıda verilen pasajlar dışında Kutlu'nun hikâyelerinin pek çok yerinde, anlatıcı-okur diyaloglarına dair, doğrudan okura hitap ettiği, anlatıcının araya girip kendi varlığını belli ettiği örnekler mevcuttur:

"*İkinci hikâye kısa. Ancak bu kadarı da fazla dedirten cinsten. Adam işsiz. Memleketteki milyonla işsizden biri. Ne var bunda demeyin, işte gitsin iş arasın, elbet kendine göre bir iş bulur demeyin. Eee. Adam iş aramaya gidecek de cebinde yol parası yok. Evet yok.*" (*Rüzgârlı Pazar*, s.44)

[404] Fazıl Gökçek, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerini ele aldığı bir yazısında Kutlu'nun hikâyelerindeki anlatıcının kendini belli etmesini bir kurgu oyunu olarak değerlendirir. Bununla birlikte Kutlu'nun bu tavrının hem postmodernizm ekseninde hem de geleneksel anlatı etkisi olarak yorumlanabileceğini ifade eder: "*Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde anlatıcının varlığı, bir kurgu oyununa dönüşmüş, başka bir deyişle kurgu, anlatıcı üzerinden veya anlatıcı aracılığıyla oyunlaştırılmıştır. Bu tutum veya anlatma yöntemi, modernist yazarların ve eleştirmenlerin "gerçeklik"i zedelediği için hoş görmediği, anlatmanın ciddiyetine aykırı bulduğu bir yöntemdir. Ahmet Midhat Efendi, meddah hikâyelerinden esinlenerek bazı romanlarında başvurduğu bu yöntem dolayısıyla çok eleştirilmiştir. Ancak postmodernizm akımıyla birlikte bu yöntem bir çeşit "meşruiyet" kazanmıştır. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde yazarın kendi adıyla yer alması onun bizim anlatma geleneğimize ve Ahmet Midhat Efendi'ye öykünmesinin bir sonucu olarak görülebileceği gibi, postmodernizmin sağladığı bu "meşruiyet"in bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.*" [Gökçek, Fazıl, "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Anlatının Oyunlaştırılması", *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*, Haz. M. Fatih Andı-Bahtiyar Aslan, 2012, s.59].

"*Şimdi ey aziz okuyucu, biz burada neciyiz, neyiz (sokakların çocuğu Doğuş'un bir şarkısında geçiyordu, değil mi).. Biz bir hikâyeciyiz, üstümüze ne lâzım deyip geçmeyelim. Geleceğin bilim adamlarına bir koltuk çıksak fena mı olur yani. Olmaz. Çıkalım öyleyse, işin ucunu açık edelim. (...) işte geleceğin bilim adamları bu sessiz iletişimi keşfedecekler. Bizim de naçizane çorbada tuzumuz olacak. Bu meseleyi ilkin Mustafa Kutlu adlı bir hikâye yazarı, falanca eserinde söylemiştir diyecekler. Torunlarımızın torunları iftihar edecek.*" (*Rüzgârlı Pazar*, s.70)

"*(...) Hem sarhoş hem aksi. Buna bir de yaşını ekleyin. Evet, "çekilmez" diyeceksiniz değil mi? Hayır, Doktor Yahya bütün bu sevimsiz tarafları yanında dünya tatlısı bir adamdır. Sabırlı, nüktedan, müşfik, merhametli. Ya, az önce "çekilmez" diyordun. Hayır aziz okuyucu, onu sen diyorsun. Ben bir insanı anlamanın zor olduğunu söylüyorum. Hiç kimse dışardan görüldüğü gibi değildir ve bir insanı tanımak yıllar alır. Hatta uzun zamandır tanıdığınız, dost olduğunuz biri, bir an gelir, öyle bir iş yapar, öyle bir söz söyler ki; parmağınız ağzınızda kalır ve "Vay be, ben bu adamı tanıyamamışım demek ki" dersiniz.*" (*Mavi Kuş*, s.44)

"*(...) Ulan yoksa bu adam iktidarsız mı? Böyle estetik ve platonik numaralar çekerek kendi ayıbını örtmeye çalışıyor, diye ifadeyi bayağılaştırmaya; bu tertemiz-masum aşkı kirletmeye kalkışmayın. Kafamız karıştı sayın Kutlu. Cinsellik aşkı kirleten bir şey değil ki; hayatın kanunu böyle. Aksine yatak odaları uyumlu olan, hele ki bir de çocuğa kavuşan çiftlerin aşkı ikiye katlanırmış, derler. Senin söylediğin umuma aykırı bir durum. Pek de kabul edilecek bir yanı yok yani. Tamam, kabul. Postacı kimselere benzemiyor. Kimselere benzemediği için onu hasta bile sayabiliriz. Elbette hasta saymak lazım gelir. Postacı, "Ey bu kitabı okuyanlar benim bu laflara karnım tok, sizinle laf yarıştırmaya da hiç niyetim yok" deyip kulağının üzerine yattı.*" (*Menekşeli Mektup*, s.19)

"*Keşke Remzi Bey'i aradığı gibi bir kez de karısını arasaydı. İncilâ Ferit'in sesini hiç olmazsa telefonda duysa idi. Hayır. Aramadı. Niçin aramadı? Onu ben de bilmiyorum. Bir de derler ki, yazarlar yazdıkları kitapta yer alan kişilerin her halinden haberdar olur. Hadi canım sen de.*"

(*Menekşeli Mektup*, s.46)

"*Bu izah tarzı sizi tatmin etti mi "sevgili okur". Ya işte böyle: "Sevgili okur" diye başlayan bir "köşe yazarı" söylemi var. Bakın biz dahi kullanıverdik bunu. Bir hikâye kahramanının kişiliğini, davranışlarını tahlile kalkıştık. Bilgiç, bilgiç "Bakın size izah edeyim" diyerek adamın mazisine eğildik. Teoriler, sosyoloji, psikoloji, ruh çözümlemeleri falan. Hepsini sayıp dökebiliriz. Sonuç? Çetin Bey'in çözümlenmiş, paketlenmiş, herbir köşesi açıklanmış, kategorize edilmiş, hayatının, kişiliğinin, varlığının özet. Pöh!.. (...) Öyle deme yazar efendi, adamı tanısak, seninle beraber ince damarlarına girsek, ruhunun şifrelerini çözsek, zevkten dört köşe olsak, şu kitabı okumanın tadı daha iyi çıkmaz mı? Çıkmaz efendim. Bir insanı anlamak... Ohoo... Yahu şu kadar yıl birlikte oluyorsunuz, adamın arkadaşın ruhunu bilirim diyorsunuz, günün birinde öyle bir iş yapıyor, öyle bir söz söylüyor ki, apışıp: - Yahu ben bu adamı tanıyamamışım, yuh olsun bana da, aklıma da. Diyorsunuz. Zor iştir efendim. Bir insanı tanımak, zor iştir. Tanıyıp onu anlatmak daha da zordur. Siz iyisi mi verdiğimiz bilgiler ile idare edin, biz dönelim olaylara.*"

(*Tufandan Önce*, s. 45-46)

"*Hakkında bunca dedi-kodu üretilen, spekülasyon yapılan, senin zaferin-benim zaferim diye kavga edilen tesisin asıl mucidi kimdi acaba? Değil mi "sevgili okur". Artık hakikat meydana çıkmalı ki, biz de şu macerada kimden yana olacağımızı bilelim, doğrusu neymiş öğrenelim. "Hikâye yağmurlu bir sonbahar günü başladı." Şu cümleye bakın, okuyan da bizi romantik bir aşk hikâyesi anlatacak sanacak. Hayır, hayır!.. Gerçi yağmur yağıyordu ve mevsim sonbahardı ama ortalık çamurdan geçilmiyordu.*" (*Tufandan Önce*, s.95)

"*Böyle filim gibi sevdaların çiçekli bahçesine bir kara çalı mutlaka girmek lazımdır. İblisin Halil bu rolü seve seve kabul edip, cadıkarı oyunları ve türlü desiselerle, kızı ayartmaya çabaladı. Ulan haysiyeti kıt herif, bunlar birbirini sevmiş, üstelik nişan takmışlar, oldu mu şimdi, demeyin. Rezillik bir adamın burun deliklerinden girmeye görsün, yapmadığını bırakmaz.*" (*Beyhude Ömrüm*, s.45)

3.5.2. Yabancılaştırma

Meddahın teknik ve tavrını birleştiren özelliklerinden biri de, hikâye anlattığı sırada olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde uzaktan bir bakışı sağlamasıdır. Meddahın, anlattığı hikâyeye "yabancılaşarak" araya bir fıkra, kısa bir hikâye, çeşitli açıklamalar ya da bir yemek tarifi sıkıştırması o meddahın ustalığı oranında başarılı ya da yavan olabilir.

Değinildiği üzere meddahın yabancılaştırma tekniğini kullanmasında çeşitli yolar vardır. Örneğin, hikâyeyi uygun bir yerde keser ve bir yemek tarifi yapar. Aslında bu açıklama hikâyenin gelişimi açısından hiç de önemli değildir, hatta bir fazlalıktır. Ama meddah hem hikâyeyi uzatıp renklendirmek, hem de bildiği bir yemeğin yapılışını öğretmek için bu işe girişir. Bazen yeri gelir, meddah hikâyesinin bir yerinde erken kalkmanın yararlarından bahsederken, bazen de semtleri ve bu semtlerde olan değişiklikleri hikâyesinin arasına sokuşturarak bir "yabancılaştırma"ya gider.[405]

Mustafa Kutlu da hikâyelerinde de benzer bir tavır sergileyerek anlattığı esas hikâyeyi yarıda keserek, okuru bilgilendiren konulardan laf açar. Söz gelimi, *Rüzgârlı Pazar*'da pazar yerindeki havanın durumundan söz edecekken, bir şurup bahsi açar:

[405] Nutku, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, s.60-61.

"*Güz günleri. Şurup gibi günler. Yahu şurup dedim de aklıma geldi; insanlar artık şurup içmiyor, şurup imal edilmiyor, tadını bile unuttuk yani. Oysa ne haysiyetli meşrubattı o. Gül şurubu, nar şurubu, çilek, vişne… Bazı şeyler hayatımızdan sessizce çıkıp gidiyor. Nasıl da kolayca razı oluyoruz. Hayır, belki direniyoruz bir zaman; biz değilse bile hâlâ gelincik şurubu şişeleyen ninelerimiz direniyor. Ama işte, ellerimiz yana düşüyor; nineler masallara bürünüp; şuruplar, böğürtlen reçelleri, ayva tatlıları ile birlikte gidiyorlar. Biz buzdolabının buz gibi yüzüne bakakalıyoruz, silkinip bir kola açıyoruz. Amaan… Nerden daldık bu şurup bahsine. Havayı tasvir için başlamıştık. Ne soğuk ne sıcak…*" (s.128)

Mavi Kuş adlı hikâyesinde de Kenan'ı, otobüsü Mavi Kuş'u, geceleri içinde kalan evsizleri anlatırken birden kasabanın sessizliğe gömülüşünden, insanların bu birbirleriyle olan samimiyetinden hareketle taşra hakkında yorumlarını sıralarken buluruz Kutlu'yu:

"*O yıllarda taşra böyledir. Küçük ve sıcak. Yoksul ve samimi. İçedönük ve derin. Herkes birbirini tanır, sever, dert dinler, naz çeker, küser, barışır, kavga eder, çekiştirir, eğlenir, üzülür, ibadet eder; doğumda, cenazede, düğünde, bayramda bir araya gelir. Büyük bir aile gibi yaşar. Burada sanki fert yok, cemiyet vardır. Oysa bu dış görünüş, bir aldanmadan ibarettir. Taşrada fert cemiyete tahakküm edemez; cemiyet de ferdi alabildiğine ezemez. Herkes ve her şey bir ilâhî hudut, bir hiyerarşi, asırların oluşturduğu bir âhenk ve düzen içinde kendine bir yer bulur. (…) Mesela evleri ele alalım. Bu evler sokağa değil, avluya bakar. Sokağa dönük yüzünde, insan boyunu aşan duvarlarında pencere dahi yoktur. Çokluk taştan yapılır ve sağırdır. Sokağa bakan kafesli pencereler bu taş kısmın üzerinde yükselen ikinci katta bulunurlar. Evet, ev bahçeye, yani içe açılır. Burası mahrem bir alandır. (…) Bu incelik ve âhenk büyük-küçük, baba-oğul, ana-kız, konu-komşu, usta-çırak, şeyh-mürit, hoca-talebe münasebetlerine de damgasını vurmuştur. Çırak bir gün usta, oğul bir gün baba olacağından yetişmesine itina gösterilir. Ağalık, beylik, hocalık, şeyhlik dahi bir hududa*

kadardır. Haddi aşmak hiçbir şekilde hoş görülmez. (...) Yahu biz asıl anlatacağımız mevzuyu terkettik, neredeyse bir "ahlâk risalesi" yazmaya başladık. Hemen silkinip Mavi Kuş'a dönsek iyi olacak.

- Anlat anlat, heyecanlı oluyor.

- Sen de kimsin yahu?

- Ben bu kasabanın ruhuyum.

- Kasabanın ruhu mu?

- Ne sandın ya! Deminden beri benden bahsettiğinin farkında değil misin?

- Yoo!..

- Al işte. Bu yazar-çizer takımı böyledir. Ağzının söylediğini kulağı işitmez. Her sahada bilirbilmez ahkâm kesmeye kalkar. Vay be!..

Çizmeyi aştık galiba. En iyisi biz hikâyemize dönelim. Nerede kalmıştık..." (s.72-75)

Tufandan Önce isimli hikâyesinde de kasabada iş tutan Berber Baki ve dükkânını anlatırken sözü yarıda keserek toplumumuzdaki berber dükkânlarının işlevine dair bir değerlendirmede bulunarak okura, esas hikâyenin dışında bir izaha girişir:

"*Dükkânın camı ile tabelasında önceleri "Özen Berber Salonu-Abdülbaki Özen" yazıyordu. Sonra bunun şöhreti dünyayı tuttu. Açıkçası "uluslararası" oldu. Yahu kardeşim nedir bu "uluslararası" durum diyeceksiniz. Hay, hay... Anlatalım.*

Efendim kadimden bu yana memleketimizin önde gelen iletişim kurumlarından biri de berber dükkânları değil midir? Haberler önce burada toplanır; sonra adamına göre üslup kazanarak gıdım gıdım servis edilir. (...) Bir kere berber koltuğu insanoğlunun kendini, gassal eline ölü gibi bıraktığı bir terapi yatağıdır. Yorgun argın çöker adam. (...) Gözlerinizi kapayıp, müzik sesine arada bir karışan saka cıvıltısına; geçmişe, geleceğe, hayallere, tatlı yumuşak bir şeylere dalarsınız. Berber bu arada mütemadiyen konuşur; tasvirler, tahliller yapar; elbette arada hoşunuza gidecek havadisler verir,

dedikodu yapar, sizi iyicene yumuşatır; tam sırasına getirip soru sorar. Siz o dalgınlıkla kuzu-kuzu anlatırsınız. İşte bu kadar. İşlem tamam. Berber ikramiye niyetine size güzelce bir boyun-alın masajı yapar. Kremler, kolonyalar. Ooohh… Ferahladınız değil mi? (…)

Kazanın bir önceki kaymakamı, şakadan anlar, zeki, hoşsohbet bir adamdı. Baki'yi dinledi dinledi:

- Ulan berber, iletişimde BBC'yi geçtin yani, deyince Baki'nin lakabı yerine oturdu. Elbette kasaba halkı bu harfleri Türkçe telaffuz ederek Be-Be-Ce dediğinden, berber tabelayı değiştirdi. "Özen" gitti, "Be-Be-Ce" geldi. Artık yediden yetmişe her kişi onu Be-Be-Ce Baki diye tanıyor, çağırıyordu." (s.28-30)

Bu örneklerden başka Kutlu, yine *Rüzgârlı Pazar*'da iğde hakkında açıklayıcı bilgiler verir, uzunca bir tasvir yapar; (s. 8-11) adamotu bitkisi hakkında esas hikâyenin dışında ansiklopedik bilgiler aktarır; (s. 57) bir başka yerde yine hikâyenin akışını kesip okura vakti zamanında başından geçen bir âşıklar kahvesinde yaşanan kısa bir hikâyeyi araya sıkıştırarak, (s.144-145) bir meddah tavrı olan "yabancılaştırma" tekniğinden örnekler sergiler.

3.5.3. Kalıp Söz Kullanımı

Meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri gibi geleneksel Türk tahkiye metinlerinde anlatıcı zaman zaman anlattığı olaydan ayrılarak, olayın konusu ile bağlantılı kısa söz, deyim, atasözü ve fıkralarla, kendi görüş, düşünce ve yorumlarını sergiler. Kullanılan bu kalıp söz ve söz grupları, anlatımda akıcılığı sağlamada önemli bir

işlev görürler. Bu söz grupları kullanılmadan anlatılan bir hikâye, kuru, yavan ve tatsız olur, dinleyiciye keyif vermez.[406]

Mustafa Kutlu da kaleme aldığı hikâyelerinde meddahların anlattığı hikâyelerde kullandığı bu söz gruplarından esinlenerek bazen o ana kadar anlattığı olayı özetlemek, bazen hikâyeye renk katmak, bazen de lafı fazla uzatmayıp kısa yoldan meramını ifade edebilmek maksadıyla daha çok halkın ortak hafızasında yer etmiş deyimlerden, tekerlemelerden, atasözlerinden yararlanmıştır. Böylelikle hem okurla arasında bir sohbet havası oluşturmuş, hem de sözü tasarruflu kullanmıştır. Birkaç örneğin altını çizerek bunu gösterelim:

> "*(...) Bir de o ışıkları yanan gecekondudan apartımana terfi etmiş semtte yaşayanların anlattıklarından. Adam otuz sene önce orada bir arsa çevirmiş; şimdi iki apartımanı, on dairesi var. Hikâye bu? Özetin özeti. Ve sıra, yani yoksulluğun nöbeti berikilerde. Onlar da bir on yıl - yirmi yıl - otuz yıl bekleyecek; onların çocuklarına da birkaç dairelik servet kalacak. Ölme eşeğim ölme, yaz gelende, yonca bitende, bak seni nasıl besleyeceğim.*" (*Rüzgârlı Pazar*, s.35)

> "*Nimet'in babası zamanında "yırtmak" için epeyce gayret sarfetmiş. Atelye devralmış, dükkân açıp perakendeciliği denemiş, pazarcılık dahi yapmış ama nafile. "Adamın olacak abi" diyor, "Sırtını dayayacağın biri olmadığı sürece ne yapsan boş" diyor. Onun ne babadan, ne akrabadan yana bir güvencesi olmamış. Çıkıp gelmiş Anadolu'dan, bir tanıdık aracılığı ile mesleğe başlamış, o gün bu gün yapayalnız. Bir iki iflas geçirmiş, yılmamış; her seferinde sıfırdan başlamış; ı, ıh; vermeyince mabud neylesin Sultan Mahmud hesabı.*" (*Rüzgârlı Pazar*, s.75)

[406] Aslan, Ensar, "Türk Halk Hikâyelerinde Kullanılan Kalıp Söz Grupları ve Manzum Tasvirler", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları, 2006, s.312.

"*Yahu öyle dilenci manzaraları var ki, değme sinema filmine taş çıkartır yani. (...) Şimdi ben desem ki, yahu bu bir sinemadır, mizansendir, bu çocuğun okula falan gittiği yok. Öğreten buna bunu tembihlemiş, iyi e etmiş, çocuk bayağı kazanıyor desem. Hepiniz aynı anda hücuma geçer, benim nasıl bir fesat-fitne adam olduğunu; kalpsiz merhametsiz bir zalim olduğumu haykırırsınız. Âferin size.* Portakal, orda kal. *Siz kalbinizi bozmayın. Lütfen öyle benim gibi oyunbozanlara aldırmayın.*"

(*Rüzgârlı Pazar*, s.99)

"*Demir Ağa vurulup ölünce, Bilal'in babası Kenan'a daha bir yakınlık gösteriyor. Oğlanı kendi değirmenlerinden birine yerleştiriyor, değirmencilik de bir meslek elbette. Kenan'ın askere gidinceye kadarki işi bu. Değirmenci deyince eli-yüzü unlu, boynu eğri, kenarda duran bir sünepe zavallı anlamayın sakın. Oğlan daha boynunda Elifba hocaya giderken, ardından ilk mektep sıralarında otururken ne mal olduğunu tüm kasaba ahalisine göstermiş imiş. Ne de olsa babasının, hatta anasının oğlu işte.* Cinstir çeker, boktur kokar. *Ateş gibi bir velet; bağlasan durmaz, düz duvara tırmanır. Gözü pek, dili sivri, vurduğunu deviriyor.*"

(*Mavi Kuş*, s.189)

"*Hacı ağabeyin mezarını ziyaret için kasabaya inmiştim. Bahçeden getirdiğim gül fidanı ile kabristana vardım. Taşını yaptırmamışlar, taş yerine bir tahta parçası dikmiş, üstüne künyesini yazmışlardı. Ayak sesime birkaç kuş havalandı. Hem toprağın üzerinde yaban otlar bitmişti. Yoldum, temizledim, gülü diktim, sonra oturup uzun uzun dua ettim. Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden ibaret.* İşte geldik gidiyoruz, şen olasın Halep şehri.*"*[407]

(*Beyhude Ömrüm*, s.141)

[407] Altı çizilen bu söz grubu halk ve meddah hikâyelerinde bir kalıp ifade halini almıştır: "*Bazı anlatıcılar, kahramanların herhangi bir mekândan ayrılacakları zaman yaşadıkları yoğun duyguları, Âşık Garib'in halk arasında deyimleşmiş şu sözleriyle ifade ederler: "İşte geldim gidiyorum, Şen olasın Halep şehri.*" [Aslan, Ensar, a.g.m., s.316].

"*(...) Ve fırtına dindi. Festival'e gelenler bavulunu, çantasını, kolisini yüklenip gitti. Sokaklar tenhalaştı. (...) Tuhaftır değil mi? Her bayramdan sonra bir yağmur yağar. İşte yağıyor. Ve Arap kızı eğlenceye doymamış olmalı ki hâlâ camdan bakıyor. O camdan bakadursun, Zehra artık rahatça indiği sahil şeridinde dükkânları dolaşıyor, siparişleri alıyor.*"

(*Kapıları Açmak*, s.154)

SONUÇ

Türk toplumundaki geleneksel anlatıların kökenine göz gezdirildiğinde ilk verimler olarak mitler karşımıza çıkmaktadır. Mitik dönemin tamamlanmasıyla birlikte toplumun tarihsel sürecinde yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik değişme ve gelişmeler dolayımında mitik anlatmanın yerini bu çalışmanın da eksenini oluşturan geleneksel Türk tahkiye metinleri denilen; destan, masal, mesnevî, halk hikâyeleri ve meddah hikâyeleri almıştır.

Mitlerin etkinliğinin kaybolmasıyla birlikte bünyesinde barındırdığı kahramanlık ve olağanüstü özellikler destanlara, tamamen olağanüstü ve fantastik özellikler de masallara geçmiştir. Toplumsallığın ve sözlü kültürün baskın olduğu destanlar, toplumların devletleşme sürecini tamamlamaları ve diğer sosyo-ekonomik ve ideolojik etkenlerle birlikte yerini, yerleşik hayata geçmenin ve bireyselliğin öne çıktığı, yeni sosyo-politik ve sosyo-ekonomik dönemin ürünleri olan, bireysel konuların ve yazılı kültürün varlığını hissettirdiği halk hikâyelerine, mesnevîlere bırakmıştır.

Meddah hikâyeleri ise, hikâye türünün kırsaldan kent ortamına aktarımının bir sonucu olarak varlığını ortaya koymuştur. Halk hikâyelerinde nasıl destanî anlatılar toplumsal olandan bireysel olana yönlendirilip, merkezine aşk konulmuşsa; meddah hikâyeleri de kırsaldaki aşk konularının kentlileştirildiği, kent ortamının da sosyal dokusunun eleştirildiği, güncellenen devlete ve kentlileşen topluma hitap eden yeni bir tür anlatı olarak kabul edilebilir.

Bununla birlikte değinilen bu anlatı türleri için birbirlerinin yerlerini aldığı ifadesi yanıltıcı olmamalıdır. Zira bu anlatılar hem art-zamanlı hem de eş-zamanlı

olarak bir gelişim göstermişlerdir. Art-zamanlıdırlar çünkü bu anlatı türleri mitlerden sonra yer almışlardır; eş-zamanlıdırlar, bir arada bulunabildikleri dönemler olmuştur. Bu eş-zamanlı oluş da türlerin etkileşim içinde olmalarına, birbirlerinden motif alış verişi yapmalarına, anlatıcıların tavırlarına göre de birbirlerinin içine girebilmelerine imkân sağlamıştır.

Tanzimat dönemine gelindiğinde ise hikâyecilik anlayışında geleneksel tahkiye metinlerinin kurgusuna ait motif ve özelliklerin baskın olmasının, hikâyelerin hemen hepsinde aynı yoğunlukta olmasa da sözlü aktarımın getirdiği tavrın devam etmesinin yanı sıra Batı tarzı anlatı özellikleri de kendini belli eder. Bu dönemde hikâyecilerimiz batılı anlamda hikâyeyi ancak bir tür olarak benimsemeye gayret etmişlerdir.

Geleneksel tahkiyemizde yer alan olağanüstü unsurlar ve güçler bir yönü itibariyle toplumun kabulleriyle ilgilidirler. Pozitivizmin egemenliğinin iyiden iyiye hissedildiği on dokuzuncu asırda ise halkı eğitmek gayesiyle gazete, roman, tiyatro gibi türleri kullanan yazarlara ve dönüşen eğitim sistemi vasıtasıyla ortaya çıkan farklı insan profiline fantastik unsurlar artık cazip gelmemeye başlamıştır. Bunun yanı sıra realizmin ve natüralizmin etkinliğinin artması, geleneğin getirisi olan fantastiğe ve olağanüstülüğe kapıların kapanmasına yol açmıştır. Diğer bir deyişle Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk hikâyeciliği, örnek insan tipinden kusurlu insan tiplerine geçişin, ideal olandan sıradan olana doğru bir dönüşümün izlerini barındırmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyeciliğine bakıldığında da, Cumhuriyet'in ilk yılları yeni arayışlar dönemi olması bakımından dikkate değerdir. Bilim alanında

yaşanan gelişmelerden haberdar olunmasının da etkisiyle gerçekçiliğin farklı biçimlerinin/algılanışlarının ortaya çıkması hikâyeciliğimizin seyrini değiştirmiştir. İnsana bakış değişmiş ve vak'aya dayalı hikâyelerin yerini sıradan kişilerin, gündelik yaşantıların hikâyeleri almaya başlamıştır. Bu evrede Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik ortaya koydukları eserlerle öncü isimler olmuşlardır.

1950'li yılların ilk yıllarından itibaren ise edebiyatımızda '1950 kuşağı' olarak adlandırılan yazarların peş peşe yayımladıkları metinleri görürüz. Bu yazarlar 1950'li yılların sonuna doğru etkisini yoğun olarak hissettiren varoluşçuluk felsefesini ve gerçeküstücülüğü tartışmaya ve eserlerini bu akımlardan edindikleri duyuş ve düşünce biçimleriyle oluşturmaya başlarlar.

1970'li yıllardan itibaren de ülkede yaşanan siyasî ve toplumsal kırılmaların hikâye anlayışına dolaylı yoldan etkisiyle eğilimlerde değişiklikler görülür. İç ve dış göçler, parçalanmış aileler, gecekondu sorunu, kadın hakları, inanç sorgulamaları, geleneğe yaslanma, topluma yabancılaşmanın getirmiş olduğu uyumsuzluk, kişinin kendi 'ben'i ile olan mücadelesi gibi durum ve duygular yoğunluk kazanmıştır. Cumhuriyet dönemi hikâyeciliği, tüm bu tema çeşitliliğinin işlevsel ve derinlikli bir biçimde kurgulanıp aktarılabilmesi için bakış açısı, anlatım teknikleri ve üslup olarak da elbette farklı metotlar geliştirmiştir.

1990'lı yıllardan günümüze değin süren hikâye anlayışına göz atıldığında ise yazarların bireysel tutumları ve içe dönük tavırları ile eserlerini kaleme aldıkları yönünde genel bir kanı hâkimdir. Bu görüşün haklı tarafları olmakla birlikte bu kanıyı haksız çıkaracak yazarların ve metinlerin de var olduğu aradan geçen zaman içinde görülmüştür. Buna rağmen kimi eleştirmenlerin ise yazarların bu bireysel

tutumları ve içe dönük tavırlarını eleştirme hususunda ısrarcı oldukları görülmektedir. Esas olarak 1990 sonrası hikâye anlayışında kendini belli eden bu bireysel tavrın işaretleri, 1980'li yıllardan itibaren kendini belli etmeye başlamıştır.

Gerek ülkede yaşanan siyasi ve toplumsal kırılmalar (12 Eylül darbesi gibi), gerekse dünya üzerinde büyük ölçekte gerçekleşen dönüşümler (soğuk savaşın bitişi, küreselleşme gibi) 1980 sonrası dönemde ideolojilere olan inancın sarsılmasına, beraberinde de kimlik bunalımı ve arayışlara neden olmuştur. Toplumda egemen olan bu mutsuzluk ve karamsarlık hali, şüphesiz edebiyat sahasına da sirayet etmiş; yaşanan olaylar, genel anlamda edebiyatçıların özelde de hikâye yazarlarının edebiyatı yeniden sorgulamalarına neden olmuştur. Bu sorgulamaların bir getirisi olarak yeni anlayışlar, görüşler, biçimler edebiyat dünyasında revaç bulmaya başlamıştır. 1980 öncesinin öfkeli, sert, buyurgan, hırçın edebî sesinin aksine 80 sonrasının edebî sesi daha içsel, daha derin, kırılgan bir ses olmuştur.

İşte 1990 sonrasında ilk hikâyelerini kaleme alan, ilk kitaplarını yayımlayan ve "genç öykücüler", "90 Kuşağı" gibi yakıştırmalarla anılan bu yazarların da 80'lerden itibaren hüküm süren bu havadan etkilendikleri söylenebilir. Politik söylemden uzak kalarak biçimci ve estetik kaygıları önceleyen, emek, sömürü, mücadele temaları yerine nostalji, çocukluk ve hayatla yüzleşme kavramlarını konu alan metinleri beraberinde getirmiştir. Bu tutum da yazarlar hakkında bireysel ve içe dönük oldukları yönünde bir genel kabule sebep olmuş, yazarları da eleştirilerin odağı haline getirmiştir.

Ancak bu genel kanının aksine yazarlar arasında ortak bir poetik tutumdan söz etmek mümkün görünmemektedir. Aksine yaygın bir çeşitliliğe, farklılığa ve

bireysel çıkışlara rastlanmaktadır. Çünkü bu dönem bir bakıma kopuşlar, arayışlar dönemidir. İlla toparlayıcı bir genelleme yapılacaksa; yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem hikâyeciliğinin baskın ögeleri olarak sıralanabilir.

Öte yandan bu eleştirilere karşılık olarak o yıllarda genç öykücülerin de kendi içlerinden ciddi bir itiraz yazısının gelmemesi, suskunlukla karşılaması yazarların bu iddiaları, eleştirileri kabul ettikleri izlenimini vermiştir. Bu türden savunuları, karşı çıkışları ve eleştirilerin haksızlığını görmek için 2000'li yılları beklememiz gerekmiştir.

Geleneksel tahkiye metinlerinin modern anlatı ile olan ilişkisi de Türk edebiyatının bu seyri içerisinde düşünüldüğünde Tanzimat sonrasında üzerinde durulan, sıklıkla atıfta bulunulan meselelerin başında gelir. Geleneksel metinlerden yararlanma, onu yeniden üretme, dönüştürme yahut onları oldukları yerde bırakıp yeni türlerin kendi gereklilikleri doğrultusunda eserler üretme gibi hususlarda görüşler ortaya konulmuştur. Geleneğin yorumlanmasına dair teklif edilen öneriler ve yapılan itirazlar değerlendirildiğinde ise duygusal eğilimlerden ve düşünsel tarafgirliklerden bağımsız olarak sunulamayan bu teklif ve karşı çıkışların geleneğin katı, donuk bir hale sokulmasına, yapılan tartışmaların da kısır bir döngü içinde verimsizleşmesine neden olduğu görülmüştür. Bu bağlamda belki de altı ısrarla çizilmesi gereken nokta ise, Walter Benjamin'in de işaret ettiği gibi geleneği, her çağda onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çabalamanın gerekliliğidir.

Bu bağlamda 1990 ile 2010 arasında kimi yazarların kaleme aldıkları hikâyelerde geleneksel tahkiye metinleriyle olan irtibatlarını örtülü veya açık bir şekilde kurma gayreti içerisinde oldukları görülmüştür. Bu çalışmada ele alınan yazarların içinde 'genç öykücüler', '90 Kuşağı' yazarları olduğu gibi, hikâye yazmaya 90'lardan önce başlayan yazarlar da mevcuttur. Bu yazarlardan Mustafa Kutlu, Hüseyin Su, Ali Ayçil, Rasim Özdenören, Nazan Bekiroğlu, Mihriban İnan Karatepe ve İmdat Avşar'ın incelenen hikâye kitaplarına bakıldığında edebî üslup ve tavırları farklılık göstermekle birlikte gelenekle olan ilişkinin tema, motif, anlatım özellikleri aracılığıyla bir duyarlılık ve hassasiyet gözetilerek kurulduğu görülmüştür. Murathan Mungan, Yücel Balku, Ethem Baran, Faruk Duman da yeni konular keşfetmek ve anlatıma çeşitlilik, zenginlik katmak gibi sebeplerle geleneksel anlatılarla irtibat kurmuşlardır.

Geleneksel tahkiye metinlerinden olan destan türünün bu çalışmada ele alınan hikâyelere olan yansıması diğer türlere bakınca çok sınırlı olduğu görülmüştür. Masal türünden ise özellikle Yücel Balku, Murathan Mungan ve Faruk Duman gibi yazarların, özellikle üslup konusunda yararlandıkları, çeşitli masal motiflerine yer verdikleri tespit edilmiştir. Ayrıca büyülü ve gizemli bir atmosfer kurma noktasında da yazarlar, masal türünün imkânlarından yararlanma yoluna gitmişlerdir. Mesnevî türünden ise daha çok motifler ve tipler bakımından etkilenme söz konusu olmuştur. Halk hikâyelerinin yansımalarına bakıldığında da tema, motif, ifade teknikleri gibi unsurların günümüze uyarlanarak metinlerde işlendiği göze çarpmaktadır. Son olarak meddah hikâyelerinin ise anlatım tekniklerinden ve ifade olanaklarından özellikle Mustafa Kutlu çoğu hikâyesinde bilinçli bir tercih olarak yararlanmış ve adeta modern bir meddah tavrı sergilemiştir.

Toparlanacak olursa özellikle Türk şiirinde var olan gelenekten yararlanma eğiliminin Türk hikâyeciliğinde de karşılığı olduğunu, geleneksel anlatılarla irtibat kurmayı bir şeyin devamı olma hassasiyetiyle gerçekleştiren yazarlar olduğu gibi, kendi metnini kurgularken içeriği ve söylemi zenginleştirmek adına geleneksel anlatılara uzanan yazarların da olması geleneksel olanla modern olan arasındaki bağlantının farklı gayeler taşısa da kurulduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

A. İncelenen Eserler

AYÇİL, Ali, **Sur Kenti Hikâyeleri**, Timaş Yayınları, 2012.

AVŞAR, İmdat, **Çiğdemleri Solan Bozkır**, Bengü Yayınları, 2012.

BALKU, Yücel, **Goncanın Üçüncü Günü**, Doğan Kitap, 2004.

Sükût Ayyuka Çıkar, Can Yayınları, 2011.

BARAN, Ethem, **Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı**, İletişim Yayınları, 2013.

Evlerimiz Poyraza Bakar, Doğan Kitap, 2009.

BEKİROĞLU, Nazan, **Cam Irmağı Taş Gemi**, Timaş Yayınları, 2011.

Nun Masalları, Timaş Yayınları, 2012.

DUMAN, Faruk, **Nar Kitabı**, Can Yayınları, 2001.

Seslerde Başka Sesler, Can Yayınları, 2004.

Sencer ile Yusufçuk, Can Yayınları, 2009.

KALKAN, Emir, **Kanatsız Kuşlar Şehri**, Ötüken Yayınları, 2011.

Gül Âyinleri, Ötüken Yayınları, 2005.

KARATEPE, Mihriban İnan, **Kadife Durağı**, Yedi İklim Yayınları, 2001.

KUTLU, Mustafa, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, 2011.

Uzun Hikâye, Dergâh Yayınları, 2010.

Menekşeli Mektup, Dergâh Yayınları, 2009.

Beyhude Ömrüm, Dergâh Yayınları, 2012.

Rüzgârlı Pazar, Dergâh Yayınları, 2011.

Kapıları Açmak, Dergâh Yayınları, 2011.

Tufandan Önce, Dergâh Yayınları, 2008.

MUNGAN, Murathan, **Yedi Kapılı Kırk Oda**, Metis Yayınları, 2011.

Üç Aynalı Kırk Oda, Metis Yayınları, 2010.

Kaf Dağının Önü, Metis Yayınları, 2011.

ÖZDENÖREN, Rasim, **Kuyu**, İz Yayıncılık, 2010.

SU, Hüseyin, **Aşkın Hâlleri**, Hece Yayınları, 2009.

B. Yararlanılan Kaynaklar

AÇA, Mehmet, (vd.), "Anonim Halk Edebiyatı", **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Editör: M. Öcal Oğuz, Grafiker Yayınları, 2010.

ADORNO, Theodor W., "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu", **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2012.

AKATLI, Füsun, **Öykülerde Dünyalar**, Boyut Kitapları, 1998.

AKÇAY, Ahmet Sait, "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", **Hece Öykü**, 2005, S.46/47.

"90 Kuşağı'nı Okumayı Denemek", **Kitap-lık**, 2008, S.118

AKERSON, Fatma Erkman, **Edebiyat ve Kuramlar**, İthaki Yayınları, 2010.

AKTAŞ, Şerif, "Necati Cumalı", **Türk Dili**, 1989, S.454.

"Orhan Kemal", **Türk Dili**, 1990, S.463.

"Roman Olarak Hüsn ü Aşk", **Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar**, Kurgan Edebiyat Yayınları, 2011.

"Sait Faik Abasıyanık", **Türk Dili**, 2001, S.590.

Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, 2003.

AKÜN, Ömer Faruk, **Divan Edebiyatı**, İsam Yayınları, 2014.

AKYÜZ, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, 2006.

ALPASLAN, G. Gonca Gökalp, "Türk Romanının Doğuşunda Leyla ile Mecnun Hikâyesinin İzleri", **Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi**, 2014/2.

XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

ALPTEKİN, Ali Berat, **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ yay, 2009.

AND, Metin, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, 2012.

ANDAÇ, Feridun, "1980'lerin Sonunda Öykücülüğümüzün Genel Görünümü", **Öykü Yazmak Öykü Düşünmek**, 2008.

"1960'lardan Günümüze Öykücülüğümüz", **2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri**, Ankara Üniversitesi TÖMER Dil Öğretim Merkezi, 16-17 Aralık 1999.

ANDI, M. Fatih, "Romana Dair Birkaç Anekdot", **Roman ve Hayat**, Hat Yayınevi, 2013.

ARSLAN, Nihayet, **Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme**, Phoenix Yayınevi, 2007.

ASLAN, Bahtiyar, "Ali Ayçil ile Sur Kenti Hikâyeleri ve Hikâyeye Dair", **Bizim Külliye**, 2012, S.51.

ASLAN, Ensar, "Türk Halk Hikâyelerinde Kullanılan Kalıp Söz Grupları ve Manzum Tasvirler", **Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları, 2006.

ASLANKARA, M. Sadık, "Genç Öykücüler Ne Diyor?" **Adam Öykü**, 1996, S.7.

"Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Açılımlar Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: "Eski" ile Örtüşen "Yeni"", **Varlık**, 2000, S.1112.

AYTAÇ, Pakize, **Realistik Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi**, Berikan Yayınevi, 2011.

AYVAZOĞLU, Beşir, **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Yayınları, 2000.

BACHELARD, Gaston, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2013.

BANARLI, Nihad Sâmi, **Resimli Türk Edebiyâtı Târihi**, Milli Eğitim Basımevi, 1983.

BARBAROSOĞLU, Fatma K., "Röportaj", **Mustafa Kutlu Kitabı**, Haz.: Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2001.

BARBAROSOĞLU, Nalan, "Gelecek Tasarımını Yitirmiş Bir Dünyada Öykü Yazmak", **Varlık**, 2005, S.1171

BASCOM, William R., "Halkbilimi ve Antropoloji", **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Çev. Metin Ekici, 2006.

BELGE, Murat, "Cemo-Memo ve Gelenekten Yararlanma", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, 2012.

BENJAMIN, Walter, "Tarih Kavramı Üzerine", **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, 2008.

"Hikâye Anlatıcısı", **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, 2008.

Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

BİLKAN, Ali Fuat, **Masal Estetiği**, Timaş Yayınları, 2009.

BORATAV, Pertev Naili, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Tarih Vakfı Yayınları, 2011.

"Destan, Roman ve Cemiyet", **Folklor ve Edebiyat II**, Recep Ulusoğlu Basımevi, 1945.

"Roman ve Destan", **Folklor ve Edebiyat II**, Recep Ulusoğlu Basımevi,1945.

100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Bilgesu Yayıncılık, 2013.

Zaman Zaman İçinde, İmge Kitabevi, 2009.

Az Gittik Uz Gittik, İmge Kitabevi, 2011.

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, 2013.

CEYLAN, Ömür, "Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb'ın Hikâyeleri", **Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri**, Haz. M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007.

ÇAKIR, Ömer, "Servet-i Fünûn Hikâyesi", **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, c.7, 2006.

ÇANDIR, Muzaffer, **Manisa Milletvekili-Yazar Samet Ağaoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Manisa İl Özel İdaresi Yayınları, 2013.

ÇELİK, Behçet, "Günümüz Hikâyeciliğine Bakarken", **Varlık**, 2005, S.1171.

"İkibinli Yıllarda Öykü", **Birgün Kitap**, 2013, S.126

ÇETİN, Nurullah, "Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı", **Edebiyat İncelemeleri**, Akçağ Yayınları, 2012.

"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış", **Hece**, 2005, S.46/47.

"1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Geleneksel Türk Tahkiyesinin İzleri", **Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri**, Haz. M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007.

"Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Hazırlayıcı Geleneksel Dönem", **Konya Öykü Günleri 1(Öykü Sempozyumu Bildirileri)**, 2003.

Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap Yayınları, 2007.

Yeni Türk Şairinin "Yusuf İle Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı, Hece Yayınları, 2004.

ÇETİŞLİ, İsmail, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları", **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Haz. İsmail Çetişli, vd., Akçağ Yayınları, 2007.

"Ölümünün 50. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal", **Türk Dili**, 2002, S.605.

ÇOBANOĞLU, Özkul, **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Akçağ Yayınları, 2007.

ÇUBUKÇU, Aydın, "Öykünün Sefaleti", **Evrensel Kültür**, 1999, S.85.

DEMİR, Ayşe, "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C.4, S.7, 2006.

DEMİR, Yavuz, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)**, Dergâh Yayınları, 2002.

DİNO, Güzin, **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, 2008.

DİRLİKYAPAN, Jale Özata, **Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı**, Metis Yayınları, 2010.

DİZDAROĞLU, Hikmet, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", **Türk Dili**, S.286.

"Sancho'yu Tanır mısınız?", **Türk Dili**, 1969, S.219.

DOĞAN, Mehmet H., "Öykücü Sabahattin Ali", **Türk Dili**, 1975, S.286.

DUYMAZ, Ali, "Halk Hikâyeciliği Geleneğinin 1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğine Yansımaları", **Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildirileri**, Haz.: M. Fatih Andı-Ömür Ceylan, Ümraniye Belediyesi, 19-20 Ekim 2007.

DÜNDAR, Leyla Burcu, **Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005**, (Doktora), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

"Dede Korkut'tan Murathan'a Deli Dumrul", **Adam Öykü**, 2001, S.34.

ECEVİT, Yıldız, "Gerçek-Kurmaca-Üstkurmaca", **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, 2013.

ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 2013.

EKİCİ, Metin, "Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar Ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) Ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış", **Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları, 2006.

Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri, Geleneksel Yayıncılık, 2004.

ELÇİN, Şükrü, **Halk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, 2013.

ELLUL, Jacques, **Sözün Düşüşü**, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, 2012.

EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, 2006.

ENGİNÜN, İnci, "Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, 2007.

ENGİNÜN, İnci, Zeynep Kerman (Haz.), "Haspa'nın Önsözü", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)**, Dergâh Yayınları, 2011.

ERDEN, Aysu, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Bizim Büro Basımevi, 2010.

EREM, Evren, "Masal Dedikleri", **Varlık**, 1991, S.1001.

EVİN, Ahmet Ö., **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2004.

GIRARD, René, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 2007.

GOLDMANN, Lucien, **Roman Sosyolojisi**, Çev. Ayberk Erkay, Birleşik Yayınevi, 2005.

GÖKALP, G. Gonca, "Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 1997.

GÖKÇEK, Fazıl, "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Anlatının Oyunlaştırılması", **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, Haz. M. Fatih Andı-Bahtiyar Aslan, 2012.

GÖKYAY, Orhan Şaik (Haz.), **Dede Korkut Hikâyeleri**, Kabalcı Yayınları, 2006.

GÜLSOY, Murat, **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık -Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlâl Edilebilir Kuralları-**, Can Yayınları, 2014.

GÜMÜŞ, Semih, "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor", **Adam Öykü**, 1998, S.18.

Öykünün Kedi Gözü, Can Yayınları, 2010.

"Genç Edebiyatın Birikimi", **Öykünün Bahçesi**, Can Yayınları, 2008,

GÜNAY, Umay, "Türk Halk Hikâyelerindeki Örnek İnsan Tiplerinden, Meddah Hikâyelerindeki Kusurlu İnsan Tiplerine Geçiş" **Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları, 2006.

GÜNDÜZALP, Kemal, "Öykü Yağmuru Dinmiyor", **14 Şubat Dünyanın Öyküsü**, 2015, S.7.

GÜRBİLEK, Nurdan, **Mağdurun Dili**, Metis Yayınları, 2008.

HOLBROOK, Victoria, "Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü", **Defter**, 1996, S.27.

İLERİ, Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili**, 1975, S.286.

İNAN, Abdülkadir, "Türk Destanlarına Genel Bakış", **İslâmiyet Öncesi Türk Destanları**, Haz. S. Sakaoğlu - A. Duymaz, Ötüken Yayınları, 2011.

İSLAM, Ayşenur Külahlıoğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 2006.

"Modern Türk Hikâyesinin Kısa Tarihi", **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, c.18, 2002.

JAKOBSON, Roman, "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", **Sekiz Yazı**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1990.

"Egemen Öğe", **Sekiz Yazı,** Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1990.

KAHRAMAN, Âlim, "Türk Edebiyatında Hikâye Literatürü", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 2006, c.4, S.7.

KAHRAMAN, Mehmet, **Leyla ve Mecnun Romanı**, Akçağ Yayınları, 2011.

KAPLAN, Mehmet, "Destan, Mesnevi, Roman", **Hisar**, 1975, S.139.

Tip Tahlilleri, Dergâh Yayınları, 2007.

KARABULUT, Özcan (Haz.), **Öykünün Penceresinden -Ankara Öykü Günleri-**, Era Yayıncılık, 1997.

KARACA, Alaattin (Haz.), "Turgut Uyar'la Konuşma", **Korkulu Ustalık**, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

KARACA, Nesrin Tağızade, **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, Vadi Yayınları, 2006.

KARATAŞ, Turan, "Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü", **Bilig**, 2009, S.48.

KIRAN, Ayşe Eziler, "Masal, Halk Hikâyesi, Öykü Kavşağında Murathan Mungan'ın Anlatıları", **Littera Edebiyat Yazıları 7**, Ürün Yayınları, 1996.

KOÇAK, Orhan, "Sunuş", **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2007.

KOÇAKOĞLU, Bedia, **Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri**, (Doktora), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

KOLBÜKEN, Bilal, "Öykü Dergileri", **Kül Öykü**, 2003, S.2.

KORKMAZ, Ramazan, "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 2006.

KÖKSAL, Fatih, "Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahya'nın Şâh u Gedâ Mesnevisi", **Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, 2005.

KÖPRÜLÜ, Fuad, **Edebiyat Araştırmaları 1**, Akçağ Yayınları, 2012.

KUNDERA, Milan, **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2012.

KURT, Mustafa, "Varoluşun Kıyılarında: *Hastalar ve Işıklar*", **Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı**, Memursen Kayseri Şubesi Kültür Hizmetleri, Haz. Ali Dursun, Turan Karataş, 2011.

LEKESİZ, Ömer, "1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü", **Hece Öykü**, 2005, S.9.

Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5, Kaknüs Yayınları, 2001.

"2006 Öykü", **http://www.yenisafak.com.tr/kitap/2006-oyku-23107**.

"İki Bin Yedi'de Öykü", **http://www.edebistan.com/index.php/omer-lekesiz/iki-bin-yedide-oyku/2008/02/**.

LUKÁCS, Georg, **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2007.

MARGULIES, Roni, "Bıçakların Açmadığı Postmodern Ağızlar", **Adam Öykü**, 1998, S.19.

MERİÇ, Cemil, "Bizde Roman", **Kırk Ambar/Rümuz-ül Edeb**, İletişim Yayınları, 2010.

MERT, Necati, "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze", **Hece**, 2005, S.46/47.

"Öykü Etrafında", **Öykü Yazmak**, Hece Yayınları, 2006.

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1- Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, İletişim Yayınları, 2010.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 - Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya -, İletişim Yayınları, 2010.

MUNGAN, Murathan, "Hikâye Batıda Kurulur Doğuda Anlatılır", **2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri**, Haz.: Demet Eşmekaya, Ankara Üniversitesi TÖMER Dil Öğretim Merkezi Yayınları, 16-17 Aralık 1999.

NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1997.

OĞUZ, M. Öcal, "Destandan Hikâyeye, Bozkır Medeniyetinden Yerleşik Medeniyete Geçiş Açısından Manas", **Türk Halkbiliminde Yöntem Sorunları**, Akçağ Yayınları, 2000.

OKAY, Orhan, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, 2010.

OLPAK, Canan, "Modern Hikâye Kurgusundaki Vakanın Halk Hikâyesinde Görünüşü", **Dergâh**, 2004, S.174.

ONG, Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Potacıoğlu Banon, Metis Yayınları, 2010.

ORHAN, Selçuk, "90 Kuşağı Öyküsü İçin İğreti Bir Pusula", **Kitap-lık**, 2008, S.118.

"Hikâye Kendini Arındırıyor", **Hece**, 2005, S.46./47.

"Öykünün Güdük Ağacı",

http://selcukorhan.com/wp/oykunun-guduk-agaci/

ORTAYLI, İlber, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Timaş Yayınları, 2010.

ÖNAL, Mehmet Naci, "Masallardaki Engeller Üzerine Bir Araştırma", **Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, THBMER Yayınları, 2006.

ÖNERTOY, Olcay, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

"Öykü Dünyasında Bir Sorun mu Var?", **Varlık**, 2007, S.1196.

ÖZGÜL, M. Kayahan, "Hikâyenin Romanı", **Hece**, 2005, S.46/47.

ÖZÖN, Mustafa Nihat, **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, 2009.

PARLA, Jale, **Babalar ve Oğullar -Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri-**, İletişim Yayınları, 2011.

Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, 2012.

PROPP, Vladimir, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, 2011.

PULAT, Ali, **Geleneksel Türk Tahkiye Metinlerinin Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliğine Etkileri**, (Doktora), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

RANDALL, William L., **Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme**, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, 2014.

SAĞLIK, Şaban, "Halk Hikâyelerinde Tahkiye Tekniği ve Kurgu", **Hece Öykü**, 2009, S.32.

"Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum", **Hece Öykü**, 2007, S.24.

SAKAOĞLU, Saim, **Masal Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, 2003.

"Masallar", **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, C.2, 2002.

SANDERS, Barry, **Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Çev. Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları, 2010.

SEZER, M. Abdulbasit, **Murathan Mungan ve Halk Bilimi**, Maya Akademi Yayınları, 2010.

SEZER, Sennur, "Çağdaş Hikâyecilerimizde Masal Ögeleri", **Yazko Edebiyat**, 1980, S.1.

SOLAK, Ömer, **Selçuk Baran Öykücülüğü**, Kesit Yayınları, 2014.

"Soruşturma", **Varlık**, 2005, S.1171.

SPIES, Otto, **Türk Halk Kitapları**, Çev. Behçet Gönül, Rıza Koşkun Basımevi, 1941.

SU, Hüseyin, "Öykümüzün Hikâyesi", **Hece**, 2005, S.46/47.

"Öykümüzün Yayın Serüveni", **Hece**, 2005, S.46/47.

ŞAHİNOĞLU, Cihad, "Ethem Baran'la Evlerimiz Poyraza Bakar ve Öykü Serüveni Üzerine", **Hece Öykü**, 2010, S.36.

ŞAKAR, Cemal, "Hüseyin Su ile Söyleşi", **Hüseyin Su Kitabı**, Haz.: Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2005.

ŞENEL, Pınar, "Ne Metin Üç Boyutludur Ne Harita", **Sükût Ayyuka Çıkar - Bitmemiş Külliyat-**, Haz. Murat Gülsoy, Can Yayınları, 2011.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, 2005.

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

TEKİN, Mehmet, Modern Hikâyenin Edebiyatımızdaki Serüveni: Girişi ve Gelişimi, **Konya Öykü Günleri 1(Öykü Sempozyumu Bildirileri)**, 2003.

Roman Sanatı I, Ötüken Yayıncılık, 2012.

TODOROV, Tzvetan, **Fantastik - Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, 2004.

TOPALOĞLU, Yüksel, **Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları**, Ötüken Yayınevi, 2012.

TOSUN, Necip, **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yayınları, 2011.

Öykümüzün Kırk Kapısı, Hece Yayınları, 2013.

Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu, Dergâh Yayınları, 2004.

TÖZEREN, Ayşegül, "80 Öykücülüğünde Kurgu Sanatı", **Dünyanın Öyküsü**, 2012, S.5.

"Eleştirinin Özeleştirisi Mümkün mü?", **Dünyanın Öyküsü**, 2012, S.6

"Öykü ve Eleştiri", **Birgün Kitap**, 2013, S.126

TURAN, Metin, "Toplumsal Düzen, Üretici İnsan ve Öykücü", **Kül Öykü**, 2003, S.5.

"Yakın Dönem Türk Öykücülüğü Üzerine Notlar", **Kül Öykü**, 2003, S.3.

TURGUNBAYER, Caşteğin, "*Türk Dünyası Destanlarında Ortak Motifler Üzerine*", **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, 2007, S.24.

TURİNAY, Necmettin, "Klasik Romana ve Leylâ ve Mecnun'a Dair", **Fuzûlî Kitabı -500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri-**, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 1996.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

TÜRKMEN, Fikret, **Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974.

UŞAKLIGİL, Halid Ziya, **Hikâye**, Yayına Haz. Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, 2012.

ÜLGER, Sibel, **Leylâ ve Mecnun'da Hikâye Tekniği**, (Doktora), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

ÜNVER, İsmail, "Mesnevî", **Türk Dili**, S.415-416-417, 1986.

YANIK, Hakkı, "İçimizdeki Zenginlik: Mustafa Kutlu", **Mustafa Kutlu Kitabı**, Haz. Kemal Aykut-Ömer Lekesiz, Nehir Yayınları, 2001.

YAVUZ, Muhsine Helimoğlu, **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Cumhuriyet Kitapları, 2009.

Yazın Terimleri Sözlüğü, Dil Derneği Yayınları, 1998.

YILDIRIM, Dursun, "Türk Kahramanlık Destanları", **İslâmiyet Öncesi Türk Destanları**, Haz. Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz, Ötüken Yayınları, 2011.

YILMAZ, Arif, "Sabahattin Kudret Aksal'ın Hikâyeleri ", **Türk Dili**, 2005, S.645.

YILMAZ, Ayfer, "Ayhan Bozfırat ve Öyküleri Üzerine Bir İnceleme" **Şerif Aktaş'a Armağan**, Kurgan Edebiyat, 2012.

"Sevinç Çokum'un Hikâyelerinde Tahkiyenin Üç Unsuruna (Zaman, Mekân, Şahıs Kadrosu) Umumî Bir Bakış", **Gazi Türkiyat**, 2012, S.10.

ÖZET

Bu tez, geleneksel Türk tahkiye metinlerinin (destan, masal, mesnevî, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri) 1990-2010 arasında yayımlanan Türk hikâyelerine olan yansımasını ele almaktadır.

Tanpınar, *Huzur* adlı romanında; "bir vehim bile olsa, bir şeyin devamı olmaya ihtiyacımız var." diyerek milletlerin sürekliliklerini sağlamalarının kökleriyle olan irtibatlarına bağlı olduğuna dair bir atıfta bulunur. Kuşkusuz bu köklerden biri de toplumların edebî birikimleridir. Hemen her devirde tevarüs ettikleri bu edebî mirası geleneğin boyunduruğu altına girmeden yeni baştan yorumlayan ve bu doğrultuda verimler ortaya koyan anlatıcılar/yazarlar olmuştur.

Bu bakış açısıyla ele alındığında Türk milletinin de verimli bir tahkiye geleneğine sahip olduğu görülecektir. Bu bağlamda geleneksel anlatılar da tahkiye geleneğini değerlendirme adına başvurulabilecek esas kaynaklar olması bakımından önemli bir işleve sahiptirler. Gerek geleneksel anlatıların gerekse 1850'lerden itibaren başlayan çeviri faaliyetleriyle örnekleri görülmeye başlanan Batı tarzı hikâye anlayışının, modern hikâye formuna ulaşılmasında katkısı olmuştur.

Bu çalışma da, Türk edebiyatı tarihinde çeşitli isim ve formlar halinde ortaya konulan geleneksel tahkiye metinlerinin günümüz hikâye anlayışının şekillenmesinde ne gibi katkılar sunduğunu, modern Türk hikâyesinin de bu metinlerin hangi kurgu ve teknik özelliklerinden yararlandığını tespit etme amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tahkiye, gelenek, modern hikâye.

ABSTRACT

This thesis deals with the reflection of traditional Turkish narration texts (epic, tale, mathnavi, folktale, meddah stories) on Turkish short stories written between 1990-2010.

Tanpınar, in his novel *Huzur*, by stating "though it is a doubt, we need to be a continuation of a thing" refers to nations' providing their durability according to their relations with their roots. Doubtless, one of these roots is society's literary accumulation. Almost in every period, there are narrators/authors who re-evaluated this literary inheritance without passing under the yoke of tradition.

Under this point of view, it is seen that Turkish nation has a prolific narration tradition. In this context, traditional narrations have an important function with respect to their being main referable sources on the evaluation of narration tradition. Both traditional narrations and western-style short story understanding -first examples started with the translation movement since 1850s- have a contribution to gaining modern short story form.

This study aims at identifying how traditional narration texts in various names and forms contribute to forming today's short story understanding and how modern Turkish short story benefits from these texts' fictional and technical features.

Keywords: Narration, tradition, modern short story.