

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA
MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Doktora Tezi

MUHAMMET CAN

DANIŞMAN

PROF. DR. AHMET CÜNEYT ISSI

EKİM 2021

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Muhammet CAN

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI

İMZA SAYFASI

Muhammet CAN tarafından hazırlanan ‘Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü’ başlıklı bu doktora tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

.....

Kurumu: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ

.....

Kurumu: Marmara Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 09/ 10/ 2021

ÖN SÖZ

Öykü türü, Türk edebiyatında özellikle son kırk yıldır büyük bir rağbet görmektedir. Bu rağbetin bir sonucu olarak 1990'lı yıllarda Türk öykücülüğünde nicelik bakımından büyük bir artış gözlemlenir (Lekesiz 2005c: 522). 2000'li yıllara gelindiğinde niceliksel artışla birlikte nitelik olarak da öykülerin büyük bir değişim geçirdiği görülür. Bu bağlamda Milenyum Kuşağı yazarlarının inşa ettikleri yeni öykünün genel çerçevesini, eğilimlerini ve temel özelliklerini ortaya koymak Türk edebiyat tarihi açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada kuşak tanımının sosyolojideki kullanımı dikkate alınarak 1980'li ve 1990'lı yıllarda doğmuş, ilk eserlerini 2000'li yıllarda vermiş yazarların öykü anlayışlarındaki ortaklık, ayrışma ve farklılaşmalar tespit edilmeye çalışılmıştır. 1980 öncesinde doğmuş yazarların kapsam dışında tutulmasıyla öyküdeki değişimin itici gücü olan genç kuşağın (Milenyum Kuşağı) eğilim ve yönelimlerine dikkat çekilmiştir.

Milenyum Kuşağının çerçevesini belirlemek ve hangi öykücülerin inceleneceğine karar vermek bu çalışmanın en zorlayıcı aşamalarından biri olmuştur. Zira öyküde gerçekten kalıcı olacak isimleri belirlemek, tezin yetkinliği ve güvenilirliği bakımından önemlidir. Ancak bu yazarların hâlâ kitap yazmaya devam etmeleri ve bu alanda yapılmış hiçbir akademik çalışma bulunmaması bu seçimi zorlaştırmaktadır. Bu süreçte ilk olarak Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü'nün arşivine başvurulmuş, ancak kurumun türlere göre tasnif yapmadığı öğrenilmiştir. İkinci bir yol olarak edebiyat yıllıkları ve dergiler düşünüldüyse de yıllıkların sayısının ve dergilerdeki bilgilerin yanıltıcı ve hayli yetersiz olduğu görülmüştür. Nihayetinde kitapların tespiti için sanal kitap mağazalarının arşivlerine başvurularak bunlar arasında eski ve geniş bir arşive sahip olan "kitapyurdu.com"un arşivi çalışmada esas alınmıştır. Bu arşivde hedef yazar grubuna ulaşmak amacıyla öncelikle 2000-2017 yılları arasında çıkan tüm öykü kitaplarının listesi oluşturulmuş, akabinde 1980 öncesi doğan yazarlar ve mükerrer yayınlar bu listeden ayıklanmıştır. Ardından öykü yazarlığında kararlı ve kalıcı olan yazarların öne çıkabilmesi için en az iki öykü kitabı yayımlayanlar seçilmiş, aralarından kitabı, dağıtımı ve görünürlüğü zayıf

yayınevlerinde basılan yazarlar çıkarılmıştır. Netice olarak 1980 ve sonrasında doğmuş, en az iki öykü kitabı görünürlüğü olan yayınevlerinde basılmış yirmi dokuz yazar tespit edilerek bu yazarların yayımladığı seksen dört kitap araştırmanın temel kaynakları olarak belirlenmiştir. Bu tez çalışması, belirlenen kitapların detaylıca incelenmesi ve dergi, gazete, web sitesi, inceleme kitapları vb. diğer kaynakların taranması neticesinde şekillenmiştir.

“Giriş”, “İçerik ve Öykülerde Öne Çıkan Temalar”, “Yapı” ve “Sonuç” şeklinde dört ana başlıktan oluşan tez çalışmasının giriş bölümünde öncelikle kuşağın neyi ifade ettiği ve Türk edebiyatında kuşak adlandırmaları açıklanmış, Milenyum Kuşağının çerçevesi çizilmiştir. İkinci bölümde ise kuşak yazarlarının öykülerindeki konular ve öne çıkan temalar üzerinde durulmaktadır. Yapı bölümünde öykülerde kullanılan teknikler, biçimsel farklılaşmalar ve anlatıcı, odaklanma gibi unsurlar incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise toplanan verilerden yola çıkılarak kültürel, sosyolojik ve siyasi açıdan Türkiye’nin en karmaşık dönemlerinden birinde yetişmiş olan kuşak yazarların öyküdeki eğilimleri ve bunun Türk öykücülüğüne katkıları ortaya konulmuştur.

Son olarak, beni bu konuyu çalışmaya teşvik eden ve tez çalışması süresince tezimin eksiksiz olması için desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI’ya ve çalışmam süresince bilgi ve tecrübeleriyle beni yönlendiren Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ, Doç. Dr. Ahmet KOÇAK ve Doç. Dr. Talat AYTAN’a saygı ve şükranlarımı arz ederim. Ayrıca doktora süresince maddi destek aldığım TÜBİTAK’a ve kütüphanelerinden istifade ettiğim Başakşehir ve Bahçeşehir Millet Kütüphaneleri ile BİSAV’a da minnet ve teşekkür borçluyum.

Ancak her şeyden öte; bu zorlu ve yorucu süreçte manevi desteğini, sevgi ve ilgisini benden hiçbir zaman esirgemeyen, beni sabırla dinleyerek değerli fikirleriyle bana yol gösteren ve önümü açan sevgili eşim Esengül’e, kendisinden çalmak zorunda kaldığım zamanlar için beni affetmesini dilediğim biricik kızım Ayşe Feza’ya ve bu günlere ulaşabilmemde çok büyük katkıları bulunan, beni her yönden destekleyen, koruyan ve büyüten çok kıymetli aileme teşekkürlerimi sunarım.

Muhammet Can

Küçükçekmece, Eylül 2021

ÖZET

TÜRK EDEBİYATINDA MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Can, Muhammet

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI

Ekim 2021, 534 Sayfa.

Milenyum Kuşağı öykücüler (1980-2001); 1980 askerî darbesi sonrasında oluşan, ideolojilerin baskılandığı apolitik bir dönemde dünyaya gelmiş, çocukluklarında 1990'ların politik çekişmelerini ve ekonomik belirsizliklerini yaşamış ve gençliklerinde teknolojinin hızla gelişmesine şahit olmuşlardır. Bu çalışmada; Milenyum Kuşağı öykücülerinin ürettikleri öyküler detaylıca incelenerek yazarların eğilimleri, önceki kuşaklardan ayrışmaları ve Türk öykücülüğüne katkıları araştırılmaktadır. Bu amaçla öncelikle Türk öykücülüğünün seyri ve bu yeni kuşağı doğuran kültürel ve siyasi ortam incelenmiş, sonrasında seçilen örneklemdeki yazarların öykü kitapları üzerinden kuşak öykülerinin içerik ve biçim özellikleri tespit edilmiştir. Bu çerçevede eserlerde içerik olarak ölüm temasının ve toplumsal-siyasi olaylar, kadına şiddet, cinsellik, çocukluk gibi konuların ön plana çıktığı görülmektedir. Yapı olarak ise biçimsel arayışlar, yanmetinsellik, modern anlatım teknikleri ve metinlerarasılık, üstkurmaca gibi postmodernist yöntemlerin yoğun kullanımı dikkati çeker. Ayrıca anlatıcı ve odaklanmada da farklı ve çoğulcu denemelere rastlanır. Özetle; pek çok yönden önceki dönemle ayrılan ve Türk öykücülüğüne hem nicelik hem de nitelik olarak yeni bir soluk getiren Milenyum Kuşağı öykücülüğü, Türk öykücülüğünde yenilenme ve gelişim dönemi olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Türk öykücülüğü, milenyum kuşağı, postmodern öykü, 2000 sonrası hikâye.

ABSTRACT

MILLENNIAL SHORT STORY IN TURKISH LITERATURE

Can, Muhammet

PHD Dissertation, Department of Turkish Language and Literature, Turkish
Language and Literature Doctoral Program

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI

October 2021, 534 Pages.

Turkish Millennial short story writers (1980-2001) were born in an apolitical period when all ideologies were suppressed after the 1980 military coup and have experienced the political conflicts and economic uncertainties of the 1990s in their childhood, and witnessed the rapid development of technology during their youth. In this dissertation study, the short stories authored by the Millennial short story writers have gone into detail, and their tendencies, primary differentiation from previous generations and contributions to Turkish short story tradition have been examined. For this purpose, first, the flow of Turkish short story tradition and the sociological and political environment that gave birth to this new generation were scrutinised. Then, the content and structural characteristics of these short stories were determined by analysing the authors' books in the selected sample. After long researches, we have made firm that the theme of death, social-political events, and the violence against women, sexuality, and childhood come to the fore in the short stories. In terms of structure, we have determined the intense use of postmodernist methods such as changes of form, paratextuality, modern narrative techniques, intertextuality and, metafiction. Moreover, we have seen the attempts of different and pluralistic use in narration and focalisation. The long and the short of it, Millennial short story, which differs from the previous periods in many ways and brings a new breath both in terms of quantity and quality, can be accepted as a period of renewal and development in Turkish short story tradition.

Keywords: Turkish Short Story, Millennials, postmodern short story, post-2000 short story.

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM	iii
İMZA SAYFASI.....	v
ÖN SÖZ	vii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT	x
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xv
ŞEKİLLER VE TABLOLAR LİSTESİ.....	xvi
BÖLÜM I: GİRİŞ	17
1.1 Kuşağın Tanımı ve Türk Öykücülüğünde Kuşak Ayrımları.....	18
1.2 Türk Edebiyatında Dönemleme Örnekleri ve Kuşaklar.....	26
1.3 1980 Sonrası Türkiye’de Siyaset ve Toplumsal Görünüm	30
1.4 1980 Sonrası Türkiye’de Kültürel Hayat ve Edebî Yayıncılık	40
1.5 Dergilerin ve Diğer Kitle İletişim Araçlarının Yeni Bir Kuşağın Oluşumundaki Etkisi	48
1.6 2000’li Yıllarda Öyküde Yeni Bir Kuşağın Oluşumu.....	51
BÖLÜM II: MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İÇERİK VE ÖYKÜLERDE ÖNE ÇIKAN TEMALAR	67
2.1 Ölüm: Yas, İntihar, Korku	68
2.1.1 Yas/yitirme bağlamında ölüm	71
2.1.2 İntihar ve bir kurtuluş vesilesi olarak ölüm.....	84
2.1.3 Cezalandırma aracı olarak ölüm.....	91
2.1.4 Ölüm korkusu.....	95

2.1.5	Doğa duyarlılığı ve doğanın mizacı çerçevesinde ölüm	101
2.2	Kadın Sorunları: Aile Baskısı, Şiddet, Taciz	107
2.2.1	Aile baskısı, mutsuz ilişkiler ve kadın hakları	109
2.2.2	Kadına şiddet ve kadın cinayetleri	115
2.2.3	Kadın tacizi ve tecavüz.....	119
2.3	Toplumsal ve Siyasi Meseleler	122
2.3.1	Askerî darbeler ve siyasi kutuplaşma.....	126
2.3.2	Gezi olayları	139
2.3.3	Çevre problemleri ve çarpık kentleşme.....	145
2.3.4	Soma maden faciası: iş kazaları ve işçi hakları.....	150
2.3.5	Suriye iç savaşı, mülteci sorunu ve göçler	155
2.3.6	Terör sorunu, savaş ve diğer toplumsal meseleler	162
2.3.7	İşsizlik ve ekonomik sorunlar.....	169
2.3.8	Deprem	172
2.3.9	Millî mücadele ve Atatürk dönemi.....	173
2.4	Cinsellik ve Eşcinsellik	177
2.4.1	Cinselliğin öne çıkarılması.....	178
2.4.2	Eşcinsel ilişkiler	186
2.5	Öyküde Çocuk ve Çocukluk	194
2.5.1	Çocuk ve şiddet	197
2.5.2	Sığınılan çocukluk: saflık ve masumiyet.....	208
2.5.3	Çocuk ve aile	217
2.6	Kentli Erkeklerin Bunalımları: Yalnızlık ve İç Sıkıntısı.....	222
2.7	Mekânın Söylediği	225

2.7.1	Taşra (köy, kasaba) ve şehir.....	228
2.7.2	İnsan-mekân ilişkisi.....	244
2.7.3	Yazarla özdeşleşen şehir	247
BÖLÜM III: MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE YAPI		251
3.1	Biçimsel Özellikler.....	253
3.1.1	Şekilsel müdahaleler (deneysellik).....	253
3.1.2	Dilde şiirleşme.....	278
3.1.3	Öyküde alt türler.....	283
3.2	Anlatıcı ve Odaklanma'da (Focalisation) Farklılaşan Kullanımlar	294
3.2.1	Öykünün sesi: anlatıcı	294
3.2.2	Öykünün gözleri: odaklanma (focalisation).....	306
3.2.3	Öyküde kadının sesi ve kadın perspektifi	314
3.2.4	Öyküde eksik anlatıcılar: çocuklar ve 'deli'ler	323
3.3	Anlatım Teknikleri	330
3.3.1	Anlatma/gösterme tekniği	331
3.3.2	Tasvir.....	334
3.3.3	Otobiyografik anlatım	337
3.3.4	Diyalog.....	338
3.3.5	Mektup	340
3.3.6	İç diyalog.....	343
3.3.7	İç monolog (iç konuşma).....	347
3.3.8	İç çözümleme	350
3.3.9	Bilinç akışı.....	354
3.3.10	Leitmotif.....	356

3.3.11 Geriye dönüş.....	359
3.3.12 İleriye gidiş.....	362
3.3.13 Montaj	363
3.3.14 İroni	368
3.4 Kendine Yönelen Öykü: Üstkurmaca	370
3.4.1 Yazılış sürecinin metne dâhil edilmesi.....	374
3.4.2 Nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisinin/çelişkisinin vurgulanması	383
3.4.3 Anlatıcının etkin figür olarak belirginleştirilmesi	389
3.5 Metinlerarasılık	392
3.5.1 Metinlerarası yöntemler	393
3.5.2 Epigraf yoluyla kurulan metinlerarası ilişkiler.....	427
3.5.3 Yazarların kendilerine yaptıkları göndermeler.....	431
3.5.4 Kuşak öykücülerinin göndermeleri ve etkilendikleri edebiyatçılar.....	434
3.6 Başka Dünyalara Açılan Kapı: Fantastik ve Büyülü Gerçekçilik	442
3.6.1 Milenyum Kuşağı öykülerinde fantastik	442
3.6.2 Yeni bir anlatım imkânı olarak büyülu gerçekçilik.....	460
3.7 Görsellik ve İnternet Çağında Kitabın Dışı (Yanmetinsellik).....	468
3.7.1 Yayıncıyla ilgili peritextler	471
3.7.2 Yazarla ilgili peritextler.....	481
BÖLÜM IV: SONUÇ (MİLENYUM KUŞAĞINA VE TÜRK ÖYKÜSÜNÜN GELECEĞİNE BAKIŞ).....	489
KAYNAKÇA	511
ÖZGEÇMİŞ	531

KISALTMALAR

a.g.e.: Adı geçen eser

BİSAV: Bilim ve Sanat Vakfı

bkz.: Bakınız

c.: Cilt

ev.: Çeviren

ed.: Editör

haz. : Hazırlayan

no: Numara

S.: Sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

TÜBA: Türkiye Bilimler Akademisi

TÜBİTAK: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu

vb.: Ve benzeri

vs.: Vesaire

yy.: Yüzyıl

ŞEKİLLER VE TABLOLAR LİSTESİ

Tablolar Listesi:

Tablo 1 Dergilere Göre Öykücüler.....	51
Tablo 2 Milenyum Kuşağı Yazarları ve Öykü Kitapları.....	65

Şekiller Listesi:

Şekil 1 “Otobüsname” Öyküsünde Anlatıcı ve Odaklanma Değişimi.....	314
Şekil 2 “Kırmızı Şemsiye” Öyküsünde Üstkurmaca.....	381
Şekil 3 “Ali Baba ve Kırk Haramiler” Öyküsünde Ayna Tipi Üstkurmaca.....	387

BÖLÜM I: GİRİŞ

XIX. yüzyıl ile birlikte başlayan modern Türk öykücülüğü, bir asrı geçen bu süreçte Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Refik Halit Karay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık gibi çok önemli öykücüler yetiştirmiştir. 1950’li yıllara gelindiğinde Türk öykücülüğünde hem içerik hem de yapı bağlamında ciddi bir dönüşüm yaşanmıştır. Türk öyküsü son dönemde (2000 sonrası), tıpkı 1950’li yıllarda olduğu gibi biçim arayışlarının ön plana çıktığı, farklı tema ve içeriklere yer verilen yeni bir yola girdiği görülmektedir. Özellikle bu son yirmi otuz yıllık dönemde öykü yazarlarının ve üretilen kitapların sayısı hayli artmış (Lekesiz 2005c: 522), uzun bir süre romanın bir alt türü gibi görülen öykü Türk edebiyatında artık özgün bir yer edinebilmeyi başarmıştır.

Öykü üretimindeki artışa ve öykünün çok rağbet gören bir tür hâline gelmesine karşın Türk edebiyatında öykü araştırmalarının sayısı Türk romanına nazaran hayli azdır. Mevcut çalışmalarda da çoğu zaman Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esendal gibi başat isimlere veya onların eserlerine odaklanılmıştır. Bu şekilde, yazarların ve eserlerin tek tek incelenip değerlendirilmesi önemli ve gerekli olmakla birlikte, sadece bu tür çalışmaların yapılması öykünün gelişim süreci ve edebiyat tarihi bakımından eksiklikler meydana getirmektedir. Bunun yerine, daha geniş bir çerçeveden bakılmak suretiyle birtakım ortak özelliklere ve farklılıklara dikkat çekilerek öykünün genel seyrinin ortaya çıkarılması çok daha mühimdir. Bu tür çalışmalarla bir dönemin veya kuşağın eğilimlerinin ortaya çıkarılması, edebiyat tarihi açısından olduğu kadar edebiyat sosyolojisi açısından da birçok önemli veri ortaya çıkarabilecektir.

Türkiye’de hâlihazırda öykü ile ilgili yapılmış dönem çalışmalarına bakıldığında bunların büyük bir kısmının 1860-1980 yılları arasındaki dönemi temel aldığı ve buna karşın 1980 sonrası öykü üzerinde neredeyse hiç durulmadığı görülmektedir. Oysa edebiyatın sürekli değiştiği, evrilerek kendini yenilediği ve kendine yeni ufuklar açtığı göz önüne alındığında incelemelerin sadece kırk elli yıl öncesi dikkate alınarak

yapılmasının ne derecede yetersiz olacağı anlaşılmaktadır. Tabii ki bu görüş, artık klişeleşmiş bir kabulle güncel edebiyatın tamamlanamamışlığı ve değişkenliği üzerinden eleştirilebilir. Ancak edebiyat araştırmacıları, çalışmalarında bu riski göze alarak edebiyatın ‘günceli’ni de incelemeli, hatta onun geleceği üzerinde tahminlerde ve çıkarsamalarda bulunmalıdır. Zira edebiyatı anlamak biraz da bu değişimi anlamaktan geçmektedir. Bu çerçevede, Milenyum Kuşağı öykücülüğünün genel eğilimlerini ve hususiyetlerini ortaya koymak Türk öykücülüğünün gelişim seyrinin anlaşılması açısından önemli veriler sunacaktır. Bu çalışmada; kuşak adlandırmalarında ‘Milenyum Kuşağı (Y Kuşağı)’ olarak bilinen 1980-2001 yılları arasında doğan yazarların öyküleri; biçim arayışları, eğilimler ve kullanılan içerikler bakımından incelenecektir. Böylece hem bu dönemin öykücülüğünün genel hatları ortaya çıkarılacak hem de Türk öykücülüğünün geleceği hakkında birtakım ipuçlarına ulaşılabilecektir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğü için örneklem oluşturacak yazarları belirlemek ve incelenecek kitapları tespit etmek amacıyla; yazarın 1980 ve sonrasında doğmuş olması, yayımlanmış en az iki kitabının bulunması ve bu kitapların, 2000-2017 yılları arasında dağıtımı ve görünürlüğü güçlü olan yayınevlerinde yayımlanması kriterleri konulmuştur. Bu kriterler neticesinde 2000 yılı sonrasında yayımlanan 3 binden fazla öykü kitabı arasından yetmiş bir kitap belirlenmiştir. Ancak yazarların geçen sürede yazdıkları kitapların da listeye eklenmesiyle sayı seksen dörde kadar çıkmış ve nihai olarak 29 yazarın 84 kitabı esas alınarak bu doktora çalışması hazırlanmıştır.

1.1 Kuşağın Tanımı ve Türk Öykücülüğünde Kuşak Ayrırımları

Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde ‘kuşak’ kelimesinin ilk anlamı, “Aşağı yukarı aynı yıllarda doğmuş olup aynı çağın koşullarını, dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, yazgıları yaşamış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişilerin topluluğu” şeklinde açıklanmıştır. Kelimenin; tarih felsefesinde ve kültür tarihinde kullanıldığı vurgulanan ikinci anlamı ise “Yeni bir anlayışta yeni bir yaşama duygusunda, yeni biçimlerde birleşen, eskiden belirgin çizgilerle ayrılan kişilerin topluluğu”dur (Akarsu 1975: 113). Kavramın karşılığı için *Sosyoloji Sözlüğü*’ne bakıldığında ise “Bir kuşak, bir toplumun yaklaşık olarak aynı zamanlarda doğan üyelerinden oluşan yaş gruplarının bir

biçimidir” tanımıyla karşılaşilmektedir (Marshall 1999: 439). Tanımlarda, kuşak adlandırması için aynı yıllarda doğmanın önemli bir kriter olduğu görülmektedir.

Asırlardır kuşaklar üzerine çeşitli değerlendirmeler ve genellemeler yapılmıştır. Bunun bir teoriye dönüşmesi ise yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir. Tarihsel olarak bakıldığında kuşak teorisi Helenistik dönem Yunan tarihçisi Polybius ve Arap filozof İbn Haldun’a kadar götürülebilirse de teorinin Karl Mannheim’ın 1928 yılında yazdığı “Das Problem der Generationen” (Mannheim 1952) makalesi ile yaygınlık kazandığı kabul edilmektedir (Pilcher 1994: 482). ‘Kuşak’ı; ‘aynı zaman dilimindeki önemli tarihsel olayları deneyimleyen ve birbirine yakın yaşlarda olan insanlardan oluşan grup’ olarak tanımlayan Mannheim’a göre insanlar, gençliklerinin sosyo-tarihsel ortamından önemli ölçüde etkilenmekte ve paylaşılan bu deneyimler geleceği de şekillendirmektedir (a.g.e. 482-483). Mannheim, makalesinde kuşak fenomenini; kuşak yerleşimi, kuşak iltisakı ve kuşak birliği şeklinde üç başlık altında inceler ve buna göre kuşak yerleşimini şu şekilde açıklar:

Aynı kuşak yerleşimini paylaşmak için, yani kuşak konumunda içkin olan ayrıcalıkları etkin olarak kullanmak veya onda içkin olan engellere edilgince maruz kalmak için kişi aynı tarihsel ve kültürel bölgede doğmuş olmalıdır. (2018: 346)

Kuşak iltisakı için bundan daha dar bir çerçeveye sahiptir ve “toplumsal ve tarihsel birliğin *ortak kaderinden pay almak*” şartına bağlıdır (a.g.e., 347). Mannheim bu şartla birlikte aynı dönemde ve aynı coğrafyada yaşayan insanların kuşak iltisakına sahip olamayacağına işaret eder ve köylü-şehirli örneğini verir. Buna göre aynı kuşak yerleşimine sahip şehirli gençler, karmaşadan uzak bir şekilde yaşayan köylülerden ayrılmış olur. Kuşak birliğinde ise aynı somut tarihsel problemleri deneyimleyen bireylerin farklı yollar tutmalarına dikkat çekilmektedir (a.g.e., 348). Ancak, Mannheim’ın bu teorisinin 19. yüzyılı esas aldığı unutulmamalıdır. Şöyle ki, kitle iletişim araçlarının gelişimi ve globalleşme ile birlikte artık Mannheim’ın tarihsel-kültürel bölgeyi temel alan kuşak yerleşimi dünyadaki pek çok ülkeyi kapsamaktadır. Yine aynı şekilde kuşak iltisakı da toplumların büyük bölümlerini kapsayabilmektedir.

Kuşak teorisi asıl popülerliğini 1990’larda yapılan çalışmalarla kazanacaktır. Bu çerçevede, Mannheim’ın görüşlerini çok daha ileri taşıyarak kendilerine has bir kuşak teorisi oluşturan William Strauss ve Neil Howe dikkat çeker. Bu teoriye göre, tarihî ve

toplumsal olaylar yinelenen kuşak arketipleri ile ilişkilidir. Her arketip yeni bir sosyal, siyasi ve ekonomik ortamın var olduğu yaklaşık 20-25 yıllık bir dönemden oluşur ve bu, dörtlü bir döngünün parçasıdır (1991: 69). Strauss ve Howe bu teorileri etrafında 1584-2069 yılları arasındaki nesilleri (Kuzey Amerika'yı merkez alarak) birbirini takip eden dörtlü dönemler şeklinde (kâhinler, göçebeler, kahramanlar, sanatçılar)¹ sıralamıştır.

Strauss ve Howe'un, sosyoloji, psikoloji, ekonomi gibi pek çok alanda uygulanabilir olduğu görülen Çoklu Kuşak Teorisi, Türk edebiyatı merkezli olarak uygulandığında da -birkaç düzeltme ile- gayet anlamlı hâle gelmektedir. Şöyle ki Batı etkisindeki Türk edebiyatının ilk isimlerinden olan ve çoğu zaman Tanzimat'ın birinci nesli olarak gruplandırılan İbrahim Şinasi (1826), Ziya Paşa (1825) ve Namık Kemal (1840) Strauss ve Howe'un sınıflandırmasına göre Altın Yıldızlı (Gilded) Kuşak'a² (1822-1842) dâhildir. Bu kuşağı Recaizade Mahmut Ekrem (1847), Abdülhak Hamit Tarhan (1852), Samipaşazade Sezai (1860), Nabizade Nazım (1862), Ahmet Midhat Efendi (1844) ve Muallim Naci'den (1850) oluşan İlerlemeci (Progressive) Kuşak takip eder. İlerlemeci Kuşak için Strauss ve Howe 1843-1859 aralığını önermişse de Türk edebiyatı özelinde aralık biraz daha geniş tutulup 1865'a kadar uzatılabilir. İlerici kuşaktan sonra Misyoner Kuşağı (1860-1882) yer almaktadır. Bu kuşağa Tefik Fikret (1867), Halit Ziya Uşaklıgil (1866), Cenap Şahabettin (1870), Hüseyin Cahit Yalçın (1875) ve Mehmet Rauf'tan (1876) oluşan Servet-i Fünûn edebiyatçıları ile aynı yıllarda doğmakla birlikte farklı edebiyat görüşlerine sahip Mehmet Akif Ersoy (1873), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864), Ahmet Rasim (1865), Süleyman Nazif (1870), Ziya Gökalp (1876) ve Mehmet Emin (1869) gibi yazar ve şairler dâhil edilebilir.

Altın Yıldızlı, İlerici ve Misyoner Kuşaklarında görüldüğü üzere Çoklu Kuşak Teorisi, Batı etkisindeki Türk edebiyatının ilk dönemlerindeki sınıflandırmayla

¹ prophets, nomads, heroes, artists

² Kuşak adlandırmaları Strauss ve Howe tarafından ABD tarihi dikkate alınarak verilmiştir. Altın Yıldızlı, İlerlemeci, Misyoner, Kayıp ve En Harika Kuşak gibi adlandırmalar ABD tarihindeki önemli dönemlere işaret etmektedir. Türkiye bağlamında isimlendirmelerin herhangi bir karşılığı yoktur.

neredeyse birebir örtüşmektedir. Yazar sayısının hayli arttığı ve Türk edebiyat tarihinde de farklı tasniflerin olduğu sonraki dönemler için ise manzara şu şekildedir:

Kayıp (The Lost) Kuşak (1883-1900): Ahmet Haşim (1884), Celâl Sahir (1883), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889), Refik Halit Karay (1888) ve Hamdullah Suphi Tanrıöver (1886) gibi Fecr-i Âti yazarları. Ömer Seyfettin (1884), Halide Edip Adıvar (1884), Fali Rıfkı Atay (1884), Ali Canip Yöntem (1887), Reşat Nuri Güntekin (1889), Mehmet Fuat Köprülü (1890), Faruk Nafiz Çamlıbel (1898), Peyami Safa (1899), Memduh Şevket Esendal (1883) vs.

En Harika (The Greatest) Kuşak (1901-1924): Ahmet Hamdi Tanpınar (1901), Nazım Hikmet (1902), Necip Fazıl Kısakürek (1905), Sait Faik Abasıyanık (1906), Sabahattin Ali (1907), Ahmet Muhip Dıranas (1909), Cahit Sıtkı Tarancı (1910), Ziya Osman Saba (1910), Kemal Tahir (1910), Orhan Veli Kanık (1914), Oktay Rıfat Horozcu (1914), Melih Cevdet Anday (1915), Orhan Kemal (1914), Tarık Buğra (1918), Yusuf Atılgan (1921), Yaşar Kemal (1923) vs.

Yazar isimlerine bakıldığında çok farklı edebiyat görüşlerine sahip insanların aynı kuşakta yer aldıkları görülmektedir. Bununla ilgili olarak J. Brace Lower, “Her kuşağın kendine özgü karakteristik özellikleri, değer yargıları ve tutumları, güçlü ve zayıf yönleri bulunmaktadır” der ve kuşağa dâhil olan her bireyin aynı özellikleri taşıyacağını düşünmenin yanlış olacağını vurgular (Adıgüzel, Batur, & Ekşili 2014: 171). Lower’ın söylediği gibi elbette ki aynı kuşakta bulunan bütün insanlar benzer özellikleri göstermemektedir. Ancak Mannheim’ın ifade ettiği gibi ortak deneyimlerin benzer bir dünya algısına sebep olacağı da bir hakikattir. Bunu söylerken aynı deneyimlerin farklı kimselerde çok farklı etkilere sebep olabileceği de göz önünde bulundurulmalı ve değerlendirmeler buna göre yapılmalıdır. Örneğin 1960 Askerî Darbesi bazı gruplar için despotik yönetimin ve siyasi baskının sona ermesi, özgürlükler döneminin başlaması iken bazı gruplar için iktidardan uzaklaştırılmak, yok sayılmak ve dışlanmaktır. Yine benzer şekilde 28 Şubat Süreci pek çok kesim için demokrasiye vurulan darbe iken bazı grupların nazarında ‘iktidarın gericilerden kurtarılması’dır. Burada asıl olan, kuşağın genel eğilimi olsa da ortaklıklar belirlenirken bu tür farklı bakışların da olabileceği dikkate alınmalıdır. Mannheim’ın

‘kuşak birliği’ dediği bu ayrım esasında aynı kuşak iltisakı içindeki farklı yönelimlere işaret etmektedir (Mannheim 2018: 348). Bu çerçevede özellikle son dört kuşağın bu teoriye göre sınıflandırılmasında birtakım zorluklar ortaya çıkar. Strauss ve Howe’un ‘Gelenekselciler, ‘Bebek Patlaması, ‘X’ ve ‘Milenyum’ olarak isimlendirdiği bu kuşakların Türk edebiyatındaki sınırları tartışmaya açık bir alan olarak ortada durmaktadır.

1925-1945 yılları arasında doğanları ifade etmek için kullanılan ‘Gelenekselciler Kuşağı’ veya ‘Sessiz (Silent) Kuşak’ büyük ekonomik krizlere, savaşa, açlık ve kıtlık gibi olaylara şahitlik etmiştir. Bu kuşağın otorite karşısında itaatkâr, risk alma konusunda isteksiz ve emin olmadıkları durumlara karşı daha tedbirli oldukları belirtilmektedir (Adıgüzel ve diğerleri 2014: 171). Türk edebiyatında, doğdukları yıllara göre bu kuşağa dâhil edilebilecek edebiyatçılar şunlardır:

Gelenekselciler Kuşağı: Nezihe Meriç (1925), Attilâ İlhan (1925), Can Yücel (1926), Metin Eloğlu (1927), Turgut Uyar (1927), Edip Cansever (1928), Adalet Ağaoğlu (1929), Ece Ayhan (1931), Cemal Süreya (1931), Ece Ayhan (1931), Bilge Karasu (1930), Sevim Burak (1931), Leyla Erbil (1931), Sezai Karakoç (1933), Gülten Akın (1933), Orhan Duru (1933), Oğuz Atay (1934), Erdal Öz (1935), Demir Özlü (1935), Hilmi Yavuz (1936), Sevgi Soysal (1936), Ferit Edgü (1936), Ülkü Tamer (1937), Cahit Zarifoğlu (1940), Mustafa Kutlu (1940), Rasim Özdenören (1940), Metin Altıok (1941), Tomris Uyar (1941), Ataol Behramoğlu (1942), İsmet Özel (1944), Süreyya Berfe (1943) vs.

Görüldüğü gibi şiirde İlhan Berk (1918) dışındaki tüm İkinci Yeni şairleri ve öyküde de Vüs’at O. Bener (1922) ve Feyyaz Kayacan (1919) hariç neredeyse tüm 1950 Kuşağı öykücülerini Gelenekselciler Kuşağı içinde bulunmaktadır. İkinci Yeni’nin ve 1950 Kuşağı öykücülüğünün edebiyatta sanatı önceleyen, toplumcu sanattan uzaklaşan, gelenekle daha yakın bir ilişki kurmaya çalışan tavrın, bu kuşağın tanımıyla ve Sessiz Kuşak adlandırmasıyla da örtüşür. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında büyük zorluklar yaşamak zorunda kalıp hem bu zorluklara hem de siyasi baskılara genel itibarıyla sessiz kalması ve itaatkâr olmasıyla tanınan (E. Korkmaz 2019: 9-10) bu kuşağın, belli ölçülerde edebiyatı da etkilediği ve böylelikle bu

dönemde öncesine nazaran çok daha içe dönük ve apolitik bir edebiyatın ortaya çıktığı söylenebilir.

Gelenekselcileri takip eden kuşak Bebek Patlaması (Baby Boom) Kuşağıdır (1946-1964). Bu kuşak, adını II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından neredeyse tüm dünyada görülen nüfus patlamasından almaktadır. Kuşağın doğduğu yıllarda II. Dünya Savaşı sona ermiş, Soğuk Savaş başlamış ve radyo neredeyse tüm dünyada yaygınlaşmıştır. Yine bu dönem insan hakları mücadelelerinin de arttığı bir dönemdir. Bu yıllarda Türkiye'de ise çok partili hayata geçilmiş ve kısa bir demokrasi deneyiminin ardından 1960 Askerî Darbesi gerçekleşmiştir. Türk edebiyatında bu kuşağın yıl sınırları içerisinde doğan yazarların bir kısmı şunlardır:

Bebek Patlaması Kuşağı: Cemil Kavukçu (1951), Orhan Pamuk (1952), Hüseyin Su (1952), Tuğrul Tanyol (1953), Lâle Müldür (1956), Haydar Ergülen (1956), Ayşe Kilimci (1954), Murathan Mungan (1955), Semih Gümüş (1956), Latife Tekin (1957), Özcan Karabulut (1958), Hasan Ali Toptaş (1958), Jale Sencak (1958), Akif Kurtuluş (1959), İhsan Oktay Anar (1960), Ahmet Ümit (1960), Nalan Barbarosoğlu (1962), Ayfer Tunç (1964) vs.

Bu kuşakta yer alanların genel itibariyle çalışkan, idealist, eğlenceye düşkün ve egoist bireyler oldukları belirtilmektedir (E. Korkmaz 2019: 10-11). Buradaki yazarların pek çoğunun 1980 sonrasında, askerî darbenin baskıcı ortamında şekillenen yeni edebiyatın üreticileri olmaları da dikkat çekicidir. Bu bağlamda, 1945 yılında doğduğu hâlde edebiyat anlayışı itibariyle 1980 sonrası Türk edebiyatına önemli katkıları bulunan Nazlı Eray'ı da bu kuşağa dâhil etmek uygun olacaktır.

1965 sonrasında doğan kuşak için kullanılan tabir ise X Kuşağıdır. Kimi kaynaklarda 'Ara Kuşak' olarak da adlandırılan X Kuşağı, hem Bebek Patlaması hem de kendisinden sonra gelecek olan Y Kuşağının özelliklerini göstermektedir. Soğuk Savaş'ın tüm dünyada hissedildiği, hem dünyada hem de Türkiye'de büyük ideolojik mücadelelerin yaşandığı 1965-1979 yılları arasında doğan X Kuşağı, genel özellikleri itibariyle yerel sınırları aşarak çok daha küresel düşünen, teknolojiyi genel olarak anlayıp kullanabilen, çalışmayı seven, zamanını iyi kullanan, kanaatkâr, pragmatist,

amaç odaklı realist kişilerden oluşmaktadır (E. Korkmaz 2019: 12-13). Bu çerçevede, doğum yılları dikkate alınarak X Kuşağına dâhil edilebilecek olan yazarlar şunlardır:

X Kuşağı: Barış Bıçakçı (1966), Müge İplikçi (1966), Behçet Çelik (1968), Alper Canıgüz (1969), Ahmet Büke (1970), Elif Şafak (1971), Sema Kaygusuz (1972), Murat Uyurkulak (1972), Karin Karakaşlı (1972), Ece Temelkuran (1973), Şebnem İşigüzel (1973), Aslı Tohumcu (1974), Şule Gürbüz (1974), Murat Menteş (1974), Faruk Duman (1974), Hakan Günday (1976), Onur Caymaz (1977), Mustafa Çiftci (1977), Hakan Bıçakçı (1978), Irmak Zileli (1978), Handan Acar Yıldız (1979) vs.

Bu yazarlar, çalışmanın konusu olan Milenyum Kuşağı öykücülüğünün büyük ölçüde hazırlayıcısıdır ve bir kısmı bu kuşak ürünlerine benzer ürünler vermektedir. Özellikle Murat Menteş, Sema Kaygusuz, Hakan Bıçakçı ve Alper Canıgüz gibi yazarların eserleri, Milenyum Kuşağının önünü açmış, onları etkilemiş ve yeni bir edebiyat oluşturma bağlamında cesaretlendirmiştir.

Kuşak temelinde bakılacak olursa Ahmet Uslu'nun "1980-2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı" adlı tezindeki yazarların hemen hepsi Bebek Patlaması ve X Kuşağı mensuplarıdır. Benzer şekilde Baki Asiltürk'ün *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı kitabında incelenen şairlerin de büyük bölümü yine bu iki kuşağa aittir. Yukarıda da belirtildiği gibi 'ara kuşak' olarak da adlandırılan bu kuşak birtakım özellikleriyle Bebek Patlaması Kuşağının çalışmalarını devam ettirip yenilemekte ve pek çok yönden Milenyum Kuşağına öncülük etmektedir.

Gelecek Kuşak, Dijital Kuşak, Y Kuşağı gibi farklı şekillerde isimlendirilebilen Milenyum Kuşağı ise 1980-2001 yılları arasında doğanları kapsamaktadır. Bu yıllarda dünyada soğuk savaş bitmiş, Berlin Duvarı yıkılmış, birçok eski Sovyet ülkesi Avrupa Birliği'ne kabul edilmiştir. Yine bu tarih aralığında Körfez Savaşları yaşanmış ve tüm dünyanın uluslararası terör gündemiyle meşgul olmasına sebep olan 11 Eylül Hadisesi gerçekleşmiştir. Türkiye'de ise bu yıllarda 1980 Askerî Darbesinin ardından dünyaya açılan bir ekonomik model benimsenmiş, özel kanallar yaygınlaşmış, suikastler, ekonomik krizler, 28 Şubat Süreci, 1999 Depremi gibi pek çok önemli hadise gerçekleşmiştir.

Yıl aralıkları çerçevesinde Aykut Ertuğrul (1980), Sinan Sülün (1980), Mahir Ünsal Eriş (1980) Emrah Serbes (1981), Gökçe Bezirgan (1982), Ercan Y. Yılmaz (1982) ve Seray Şahiner (1984) gibi pek çok genç yazar bu kuşak içinde değerlendirilebilir. Kaynaklara göre bu kuşağın temsilcileri genellikle hızlı öğrenen, çabuk sıkılan, teknoloji konusunda çok iyi, özgürlüklerine düşkün ve iyi eğitilmiş bireylerdir (Westerman & Yamamura 2007). Bu çalışmada Çoklu Kuşak Teorisi ve onun işaret ettiği özellikler de dikkate alarak Milenyum Kuşağının ortak özelliklerini belirlemek, öykücülerin birbirinden ayrıştıkları noktaları ortaya çıkarmak ve böylelikle Türk öykücülüğünün son dönemine ilişkin panoramik bir bakış yakalamak hedeflenmektedir.

Milenyum Kuşağının (Y Kuşağı) özellikleri ile kuşak yazarlarının ürettiği edebiyat arasında paralellik olduğuna dikkat çeken ilk araştırmacı İsmail Özen'dir. Özen, 2016 yılında Zeytinburnu Öykü Festivali çerçevesinde yaptığı konuşmada Türk öykücülüğünde 'yeni' denilebilecek bir damardan bahseder ve 'yeni' derken neyi kastettiğini şu şekilde açıklar:

Son on yıldır dünyada bilgisayar ve internetin yaygınlaşmasıyla daha önceki dönemlerde görmediğimiz baş döndürücü bir değişim ve gelişme yaşandı ve Y kuşağı adı verilen yeni bir kuşak ortaya çıktı. Birçoğu kendini bilmeye başladığından itibaren bilgisayar ve akıllı telefon tuşlarıyla büyüyen hatta daha genç olanları -şu anda lise okuyanlar- bilgisayar ve interneti kendi uzuvları gibi kullanan bu kuşağın hayat algısı X kuşağı adı verilen önceki kuşaktan oldukça farklı. Günümüzde bu kuşağa ait ilk edebî verimler yayımlanmaya başladı. Bu verimleri dikkatli bir gözle incelediğimizde bu kuşağın karakteristik özellikleriyle yazdıkları arasında bir koşutluk olduğunu görüyoruz. (2016: 107-108)

Özen'in dikkat çektiği bu koşutluğun sınırlarını belirleyebilmek için metinlerin ayrıntılı bir şekilde tahlil edilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde bu teorinin Türk öykücülüğüne uygulanıp uygulanamayacağı anlaşılabilecektir.

Çoklu Kuşak Teorisinin Batı'da yaşanan olayları esas aldığı ve daha geniş bir kültürel anlayıştan yoksun olduğu iddia edilebilirse de küreselleşen dünyada Çoklu Kuşak Teorisinin de artık küresel olarak ele alınabileceği bir gerçektir. Bu bağlamda, "Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü" başlıklı bu çalışma, Türk edebiyat tarihi bakımından bir öncü olma niteliği taşımaktadır.

1.2 Türk Edebiyatında Dönemleme Örnekleri ve Kuşaklar

Edebiyat tarihi söz konusu olduğunda “kuşak” kavramının sınırlarını net bir biçimde çizmek hayli zordur. Zira Türk edebiyat tarihi kitaplarına ve araştırmacıların yaptığı çeşitli sınıflandırmalara bakıldığında bu hususta çok farklı kullanımların tercih edildiği görülmektedir.

Kuşak teorisi edebiyat için yeni bir alan değildir. Bu çerçevede özellikle Avrupa edebiyatında *Edebî Kuşaklar* adlı eserin yazarı Henri Peyre ve 1789’dan *Günümüze Fransız Edebiyatı* adlı eserin yazarı Albert Thibaudet gibi isimlerin kuşak üzerinden edebiyat tarihi çalışmaları yaptıkları görülür (Kösemihal 1964: 23), (H. Yazıcı 2009: 45-46). Buna karşın Marius Hentea gibi kimi araştırmacılar da edebî kuşaklara göre yapılan bu tür edebiyat tarihi çalışmaları için öncelikle kuşak kavramının tanımında uzlaşılması gerektiğini vurgular ve metodolojideki sıkıntıları eleştirmektedir (2013: 580-585).

Kuşaklara dayalı edebiyat tarihi sınıflaması zaman zaman Türk edebiyatı araştırmacıları tarafından da kullanılmıştır. Bu çerçevede edebiyat tarihi kitaplarında kuşak teriminden ziyade ‘nesil’ terimi ile karşılaşılacaktır. Sözgelimi birçok kaynakta Tanzimat’ın birinci nesli, Tanzimat’ın ikinci nesli gibi ifadeler yer almaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar “Yeni Türk Edebiyatını kurmak için gayret eden ilk iki neslin (1825 ve 1840 arası doğanlar: Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal) zevk ve gayretleri hemen hemen aynıdır. Bu iki neslin ikisi de XVII. Asır Fransız klasikleriyle beraber XVIII. Asır Fransız filozoflarını ve gene Fransız romantiklerini okumuşlardır,” diyerek kesin bir ayırım yapar (2011: 107). Tanpınar’ın nesil belirmesi için doğum tarihlerine dikkat çekmesi bu hususta mühimdir. Zira bu tarihler Çoklu Kuşak Teorisindeki Altın Yıldızlı (Gilded) Kuşak (1822-1842) ile paralellik göstermektedir. Kitapta ayrıca bu nesli takip eden ikinci nesil için “1850 Nesli” ifadesi yer almakta ve sonraki on beş yılda doğanlar olduğu ima edilmektedir (a.g.e. 107). Zaten Tanpınar’ın diğer çalışmalarında da kuşak teorisinden etkilendiği görülmektedir. Bu bağlamda yazar, edebiyat tarihi çalışmalarında kuşakları esas alan Fransız eleştirmen Albert Thibaudet’den etkilendiğini ve onun özellikle ‘nesiller

nazariyesi'ni, çalışmaları için çok uygun gördüğünü söylemektedir (Tanpınar 2015: 375).

Buna paralel olarak Necat Birinci'nin 'Ara Nesil'i ifade etmek için kullandığı tanım; kuşak kavramını detaylı bir şekilde açıklaması bakımından dikkat çekmektedir:

Hemen hemen aynı sosyal, siyasi ve ekonomik şartlar içinde yetişmiş, çoğu aynı okullardan aynı eğitimi almış, aynı sosyal, siyasi, ekonomik görüşleri paylaşmış, ancak görüşlerini benimsedikleri Batılı edebiyat akımlarına göre kültür, sanat ve edebiyat değerlerinde ayrılıklar oluşmuş, bu anlayışa göre, duygu, düşünce, fikir ve zevk anlayışına sahip, dilin ve edebiyatın gelişmesi için derin endişeler taşıyan ve gayret içinde olan ve hemen hemen aynı yaşlarda bulunan (...) (Birinci 1999: 766).

Birinci'nin tanımı; 'hemen hemen aynı yaşta bulunma' ve 'hemen hemen aynı sosyal, siyasi ve ekonomik şartlar içinde yetişme' kriterlerini vurgulaması bakımından sosyolojide kullanılan ve iki temel unsuru yaş yakınlığı ile ortak deneyimler olan tanıma da çok yaklaşmaktadır. Mehmet Kaplan'a göre ise bir kuşağın (nesil) "aynı içtimaî, siyasî ve iktisadî şartlar altında yaşama", "aynı çeşit terbiye müesseselerinde yetişme", aynı endişe ve meselelerle meşgul olma" ve "aynı yaşlarda bulunma" şartlarını taşıması gerekmektedir (Kaplan 2005: 13). Her ne kadar ilk bakışta bu tanım çok daraltıcı görünse de ilgili yazı incelendiğinde, yazarın esasında nesilleri Tanzimat'tan itibaren her döneme bir nesil düşecek şekilde sınıflandırdığı anlaşılmaktadır. Yani, Kaplan'ın vurguladığı bu aynılıklar aslında dönem şartlarını kastetmekte ve genel bir çerçeve çizmeyi amaçlamaktadır. Son tahlilde Kaplan'ın 'nesil' kavramı da Birinci'ye benzer şekilde yaş yakınlığı ve ortak deneyimleri ön şart olarak almaktadır.

Bununla beraber Türk edebiyat tarihinde 40 Kuşağı şairleri, 50 Kuşağı öykücülüğü, 60 Kuşağı, 80 Kuşağı, 90 Kuşağı vb. kuşak ayrımları ile de karşılaşılmalıdır. Ancak ne var ki bu kullanımlar kuşak tanımının asıl anlamından farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda, 'kuşak/nesil' terimlerinin 'akım/ekol/mektep', 'hareket' ve 'topluluk' terimleriyle birbirinden farklı olduklarına dikkat çeken Turan Karataş'ın tanımı şöyledir:

Aynı zaman diliminde yaşayan, yapıp ettikleriyle/eserleriyle belli bir döneme tanıklık eden edebiyatçılara verilen genel ad. (...) aynı dönemin getirdiklerine maruz kalmak, aynı zaman dilimindeki evrensel ve toplumsal olaylarla yüzleşmekten gayri ortaklıkları bulunmayan aynı nesle mensup sanatçılar için kullanılan bir tabir. (2011: 355-356)

Görüldüğü üzere Karataş “kuşak” tanımına aynı dönemde yaşamış ve aynı toplumsal olayları yaşamış tüm sanatçıları dâhil etmekte, ancak aynı yıllarda doğmuş olma şartını ölçüt olarak vurgulamamaktadır.

Buna karşın kimi çalışmalarda kuşağın, yazarı değil metni merkez alarak oluşturulduğu görülmektedir. Şöyle ki 1950 Kuşağı öykücülüğü örneğindeki gibi bu ifadeyle aslında 1950 yıllarında yazılan öykü kastedilmektedir. Yani, burada yazarın yaşı değil, metinlerin üretim tarihleri esas alınmaktadır. Feridun Andaç bununla ilgili olarak, diğer ülkelerin edebiyat tarihlerinde kuşakların olduğunu, kendilerinin de buna bakarak 1950’li yıllarda yazmaya ve yayımlamaya başladıkları için “50’li Öykü Kuşağı” adlandırmasına gittiklerini ifade etmektedir (1996: 145). Benzer şekilde *Hece Öykü* dergisinin ‘Öyküde 90 Kuşağı’ adlı dosyasında da kuşak ifadesi, 1990’lı yıllarda üretilen öykü için kullanılmaktadır. Dergide yer alan sunu yazısında bu adlandırmanın tercih edilmesi, “90’larda yazılan öykünün bütün içerim ve yönsemelerine yer vermek bakımından” kuşatıcı olması ile açıklanmaktadır (Editör 2017: 52).

Türk Şiirinde 1980 Kuşağı kitabının yazarı Baki Asiltürk ise 40 Kuşağı denildiğinde çoğunluğu 1920’lerde doğan ve 1940’larda toplumcu gerçekçi düşünceyle eser veren şairlerin, 1960 Kuşağı denildiğinde 1940’larda doğup 1960’larda eser verenlerin kastedildiğini belirtir (2013: 16). Yine 1970 Kuşağı tanımında da benzer bir durum olduğunu ve bu kavramın 1940’ların ikinci yarısı ve 1950’lerin ilk yarısı doğanları ifade ettiğini vurgulayan Asiltürk, “1980 Kuşağı derken 1950’lerin ortalarında doğanları veya doğum tarihleri sapmalar gösterse de 1970’lerin sonlarında kıpırdanmaya başlayarak esasen 1980’lerin başlarında şiirde yeni bir anlayış için mücadele edenleri, birlikte dergiler çıkarıp dönemsel tartışmalara girenleri” anladığını belirtmektedir (a.g.e. 18-21). Yani ‘kuşak’ teriminin, birbirine yakın yıllarda doğan ve yaşadıkları dönem içerisinde benzer koşullardan geçen insan grubuna karşılık geldiğini düşünmektedir. Ancak isimlendirme safhasında Asiltürk, öykünün üretim yıllarını esas almaktadır.

Öykü bağlamında bakıldığında ise Necati Mert’in “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze” başlıklı yazısında kullandığı sınıflandırma dikkat çekicidir. Mert’in bu sınıflandırması kuşak teorisi ile doğrudan örtüşmese de tasnif için

yazarların doğum tarihlerini esas alması bakımından mühimdir. Şöyle ki Mert, 1940 sonrası öyküyü incelerken yazarların doğum tarihlerini dikkate alır ve yazarları “1900’lü, 1910’u yıllarda doğan yazarlar”, “1920’li, 1930’lu yıllarda doğan yazarlar”, “1940’lı, 1950’li yıllarda doğan yazarlar” ve “1960’lı, 1970’li yıllarda doğan yazarlar” şeklinde dört farklı grupta inceler (2005: 98-120). Bu bağlamda Mert’in sınıflandırmasından mülhem yapılabilecek ‘1980’li ve 1990’lı yıllarda doğan yazarlar’ ifadesi; tam olarak çalışmanın konusu olan Milenyum Kuşağı öykücülerine karşılık gelmektedir.

Benzer şekilde Ayşenur Külahlıoğlu İslam’ın, öykü tarihi bakımından tercih ettiği sınıflandırma da bu çerçevede değerlendirilebilir. Türk öykücülüğünde en başından itibaren kuvvetli bir toplumsal eleştiri kültürü olduğunu ve bu sebeple bazen dönemin siyasi ve sosyal konjonktürüne bağlı olarak öznel ve ideolojik bakış açılarının edebiyata hâkim olabildiğini vurgulayan İslam’ın; bu görüşten hareketle yaptığı sınıflandırma, esas itibariyle birtakım toplumsal ve siyasi olaylarla başlayıp biten ve yazarlar arasında belli ortaklıkların bulunduğu on, on beş yıllık periyotlara dayanmaktadır (2011: 344). Buna göre yazar, Cumhuriyet sonrası dönemini ‘Cumhuriyet Döneminin İlk Hikâyecileri (1920-1930)’, ‘Yeni Arayışlar (1930-1945)’, ‘Savaş Sonu Hikâyeleri (1945-1960)’ ve ‘1960’tan Günümüze Kendi Sesini Arayanlar’ şeklinde dört ana başlık altında değerlendirmektedir (a.g.e. 344-363).

Kuşak merkezli sınıflandırmada izlenecek yol ise Mert ve İslam’ın sınıflandırmalarının ana özelliklerini birleştirmek olacaktır. Bu çerçevede hem Mert’in doğum tarihli esasına hem de İslam’ın toplumsal olaylar merkezli ayrımlarına dikkat edilerek yeni bir sınıflandırma ortaya konabilir. Bu da tam olarak Çoklu Kuşak Teorisinde ‘Milenyum Kuşağı’ olarak sınıflandırılan neslin ortaya koyduğu edebiyatı kapsamaktadır.

Görüldüğü üzere edebiyat tarihinde dönem sınıflandırmalarında farklı görüşler bulunmaktadır. Benzer şekilde sosyolojide de kuşak sınırlarının belirlenmesinde birtakım farklılıklar vardır. Bu bağlamda Milenyum Kuşağının sınırlarının belirlenmesinde hangi yıllarda doğanların bu kuşağa dâhil edilebileceği ile ilgili farklı aralıklar ortaya atılmıştır. Araştırmacılar birkaç yıllık değişikliklerle 1977-2004

arasındaki 15-20 yıllık bir dönemi Milenyum Kuşağının sınırı olarak belirtirler (Yüksekbilgili 2015: 260). Bu çalışmada Türkiye gerçekliğine en fazla uyan 1980-2001 yıl aralıkları dikkate alınacaktır. Zira 12 Eylül Askerî Darbesi ile Türkiye’de büyük bir değişim yaşanır. Bu olay, kuşak için de en ideal milattır. Diğer taraftan 2001’de Türkiye artık çok daha küresel ve dünyaya açık bir hâle gelmiştir. Öyle ki bu küreselleşmenin de etkisiyle 2001’de ABD’de gerçekleşen 11 Eylül Saldırısı ve sonrasında yaşanan terör ikliminden büyük ölçüde etkilenmiştir. Yine Türkiye’deki 2001 ekonomik krizi ve sonrasında değişen siyasi ortam da bu yılın önemini artırmaktadır. Bu sebeplerle Türkiye gerçekliğinde Milenyum Kuşağının sınırlarının belirlenmesi için 1980-2001 aralığının kullanılması isabetli olacaktır.

Milenyum Kuşağının pek çok araştırmacı tarafından kabul edilen birtakım ortak özellikleri vardır. Buna göre bu kuşak mensupları rahat şartlarda çalışabilecekleri işleri tercih ederler ve bir bölümü daha bağımsız olabilmek için kendi işlerini kurmayı seçer. Teknolojiyi çok iyi takip eden bu kuşak için iletişimde internet çok önemlidir ve bunun için özellikle sosyal medyayı aktif olarak kullanırlar. Kuşak mensupları özgüveni yüksek, özgürlüklerine düşkün, otoriteye muhalif, sabırsız ve kendini önceleyen bireylerdir ve aynı anda birkaç işi yapabilme yetenekleri bulunur. (Yüksekbilgili 2015: 261) Kuşağın hayata karşı tutumu ile ilgili olan bu özellikler elbette bu kuşağa mensup yazarların edebiyattaki eğilim ve tercihlerini de etkilemektedir. Bu çerçevede tez çalışmasıyla birlikte toplumsal kuşak özelliklerinin edebiyat üzerinde nasıl bir etkisi olduğu sorusu da cevaplanabilecektir.

1.3 1980 Sonrası Türkiye’de Siyaset ve Toplumsal Görünüm

Mannheim’e göre kuşak iltisakının temel şartı “Aynı somut problemleri deneyimleme”ktir (2018: 348). Onun bu görüşünden hareketle kuşak öykücülerinin doğduğu ve geliştiği yıllarda yaşanan siyasi ve sosyal olayları ortaya koymak onların öykü anlayışlarını anlamaya katkı sağlayacaktır. Zira Mehmet Kaplan’ın da ifade ettiği gibi; “Fertlerin nasıl birbirinden ayrı bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzları varsa, nesillerin de kendilerine has, önceki ve sonraki nesillerinkine benzemeyen bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzları vardır,” (Kaplan 2005: 13). Bu çerçevede Türk edebiyatında kuşaklar ile ilgili ortaklıklara dikkat çekilen çok önemli edebiyat

eserleri de bulunmaktadır. Örneğin Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* adlı eseri, üç roman kişisi üzerinden kuşaklar arasındaki dünya görüşü, alımlama ayrımlarına dikkat çeker. Benzer şekilde Necip Fazıl Kısakürek'in *Ahşap Konak* adlı oyunu ve Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında da kuşak farklılıkları üzerinde durulmaktadır. Bu çerçevede Atilla İlhan'ın Garip ve İkinci Yeni Şiiri ile ilgili yaptığı değerlendirme de önemlidir. “Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın!” diyen Atilla İlhan (İlhan 1996: 7) hem nesiller arasındaki ayrımı ortaya koymuş hem de yaşanan siyasi ortamın edebiyat üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Tüm bunlar dikkate alındığında kuşakların ortak deneyimlerinin belirlenmesinin, ortaya çıkan kuşak ve ürettikleri edebiyat eserlerinin anlaşılmasına katkı sağlayacağı görülmektedir.

Birçok yabancı kaynak tarafından Milenyum Kuşağının başlangıç yılı olarak kabul edilen 1980 yılı, Türkiye özelinde de önemli bir dönüm noktasına işaret etmektedir. 1980 sonrası Türkiye'de 24 Ocak kararları, 12 Eylül Askerî Darbesi ve 1982 Anayasası gibi köklü değişimler yaşanmıştır. Bilhassa, 12 Eylül Askerî Darbesi; Türkiye'nin sosyal, siyasi ve ekonomik yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. İdeolojik çatışmaların yaygınlaştığı 1970'li yıllar, siyasi istikrarsızlık ve ekonomik krizlerin de baskısıyla tamamen bir kaosa dönüşmüş ve nihayetinde, oluşan bu gergin ortamı bahane eden Kenan Evren yönetimindeki askerler 12 Eylül 1980'de yönetime el koymuş ve böylece Türkiye tarihi araştırmalarıyla tanınan Erik Jan Zürcher'in “Üçüncü Cumhuriyet” (Zürcher: 401), Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın'ın “Köklü Restorasyon Süreci” (Aydın: 325) olarak adlandırdığı yeni dönem başlamıştır.

Askerî yönetim döneminde getirilen kısıtlamalar ve ardı ardına gerçekleşen tutuklamalar sonucunda, 70'lerin kaos ortamı yerini derin bir sessizliğe bırakmıştır. Bu yıllarda yaşanan idam, vatandaşlıktan çıkarma, tutuklama, fişleme, işten çıkarma gibi yıkıcı, sarsıcı ve baskıcı eylemler Türk toplumunda büyük bir toplumsal dönüşümü hazırlamıştır. Askerî yönetim, 1982 yılında yeni Anayasa'nın kabul edilmesinin ardından seçimlere gider ve nihayet 1983 yılında meclis çoğunluğunu tek başına sağlayan Anavatan Partisi'nin lideri Turgut Özal başbakan olur (Zürcher: 405-407). Böylelikle yaklaşık üç yıl süren askerî yönetim, yerini belli ölçülerde sivil bir yönetime bırakır ve 1980 yılında başlayan yenilenme süreci yeni bir evreye girer.

Ancak, bu yeni dönemde Kenan Evren'in cumhurbaşkanı olması ve doğrudan muvazzaf generallerin katıldığı Millî Güvenlik Kurulu gibi yapıların kurulmasıyla sivil yönetim üzerinde askerî yönetimin gölgesi uzun bir süre daha devam edecektir. Bunlara rağmen demokratik hayata yeniden geçilmesi olumlu etkiler yapar ve seçim sonrasında hızlı bir kalkınma ve modernleşme dönemi başlar. Turgut Özal, daha önce hazırlanışında görev aldığı 24 Ocak Kararları'nın güçlü bir uygulayıcısı olur ve Türk ekonomisi bu dönemde yapısal olarak değişerek liberal bir görünüme bürünür (Zürcher: 408-409) (Aydın: 351). Bu dönemde gerçekleştirilen kalkınma politikaları neticesinde sanayileşme hızlanır ve bunun bir sonucu olarak da 1950'lerden beri süren köyden kente göç güçlü bir ivme kazanır. Özellikle İstanbul'da gecekondulu mahallelerinin sayısı bu dönemde hızla çoğalmış ve şehrin nüfusu katlanmıştır.

1987 yılında yapılan referandum sonucunda, 12 Eylül Askerî Müdahalesinin ardından siyaset yapmaları yasaklanan Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan ve Alparslan Türkeş'in siyasi yasakları ortadan kalkar ve bu isimler yeniden siyaset sahnesine döner (Zürcher: 410). Bunun yanı sıra 1989 yılında Bulgaristan Türklerinin zorla göç ettirilmesi de dönemin önemli olayları arasındadır. Bu dönemde binlerce insan Trakya bölgesine ve bilhassa İstanbul'a gelip yerleşmiştir.

1989'da Kenan Evren'in cumhurbaşkanlığı görevi sona erer ve yerine Turgut Özal cumhurbaşkanı olarak seçilir. 1990'lı yıllarda, Özal'ın eski partisi Anavatan iktidarı siyasal açıdan zayıflayacak ve bunun bir neticesi olarak 1991 genel seçimlerinde birinci parti olan Doğru Yol Partisi'nin lideri Süleyman Demirel başbakan olacaktır (Zürcher: 411-414, 420).

Özellikle 1990 sonrasında Türkiye'nin gündemi terör olayları ve siyasi suikastlarla sarsılır. Bu dönemde terör örgütü PKK'nın eylemleri sonucu çok sayıda güvenlik görevlisi ve sivil hayatını kaybeder. Yine bu yıllarda Uğur Mumcu, Musa Anter, Bahriye Üçok, Muammer Aksoy gibi pek çok isim uğradıkları suikastla öldürülür. 1993 yılında Turgut Özal'ın geçirdiği kalp krizi sonucu ölümü üzerine Demirel Cumhurbaşkanlığı makamına seçilir. Ancak onun döneminde de şiddet olayları artarak devam eder. Aynı yıl Madımak Olayı ve Başbağlar Katliamı gibi kanlı olaylar gerçekleşir ve bunlar toplumda derin izler bırakır (Aydın: 393-400).

Askerî darbenin en büyük etkisi sol ideolojinin toplumsal tabanı üzerinde olmuştur. 1970'lerin sonunda artan şiddet eylemleri neticesinde desteğini yavaş yavaş kaybeden sol ideoloji, yeni konjonktürde hâkim olan depolitizasyon ve darbenin uyguladığı baskı ve şiddet neticesinde eski popülerliğini büyük ölçüde yitirir. Onun boşalttığı yer ise 1970'lerden itibaren siyasette güç kazanan İslamcı kesim tarafından doldurulur. Daha öncesinde kırsal kesim ve şehrin taşralıları arasında geleneği ve İslami duruşu savunarak yükselen bu eğilim; darbe sonrasında kurucu ideoloji ile çatışmaktan kaçınan, demokrasi ve özgürlükleri merkez alan, çoğulcu, muhafazakâr ve merkezî bir muhalefet alanı oluşturarak toplumun geniş kesimlerine ulaşmayı başarır (Zürcher: 416-418). Bu bağlamda özellikle 1990'ların ortalarında Türk siyasetinde muhafazakârlığın hızla yükseldiği görülecek, Refah Partisi güçlenerek 1994 yerel seçimlerinde İstanbul ve Ankara dâhil birçok belediyeyi kazanacaktır.

Refah Partisi 1996 seçimlerinde bu başarısını devam ettirir ve birinci parti olarak Doğru Yol Partisi ile birlikte hükûmeti kurmayı başarır. Ancak Refah Partisi lideri Necmettin Erbakan'ın başbakan olduğu bu süreç toplumun belli bir kesimi tarafından büyük tepki çekecek ve yapılan çeşitli eylemlerin de etkisiyle 28 Şubat tarihli MGK kararları doğrultusunda ordu, on altı yılın ardından bir kez daha siyasete doğrudan müdahale edecektir. Bu kararların ardından Erbakan, baskıya dayanamayarak istifa etmek zorunda kalır (Aydın: 431-435). Bu süreçte ülkenin dindar kesimi devlet tarafından güçlü bir şekilde baskılanmış, üniversitelere başörtüsü ile giriş yasağı daha geniş bir şekilde ve hatta gerektiğinde şiddetle uygulanmış, yasağın kapsamı geniş tutularak kamusal alanlara girişlere de önemli kısıtlamalar getirilmiştir. (Zürcher: 424-436)

28 Şubat sonrası Türk siyasetinde istikrarsızlık artar ve peşi sıra kurulan güçsüz koalisyonlar sonucu ekonomi günden güne kötüye gider. Bu huzursuz siyasi ve ekonomik ortamda gerçekleşen 1999 Gölcük ve Düzce depremleri³ büyük bir yıkıma sebep olur.

³ Türkiye bu süreçte Erzurum (1983), Erzincan (1992), Ceyhan (1998), Bingöl (2003), Van (2011), Elazığ (2020), İzmir (2020) depremlerinde tekrar tekrar sarsılmış ve bu depremlerde çok sayıda insan yaşamını yitirmiştir. Ancak Gölcük ve Düzce depremleri; hem can kaybının çok daha fazla olması ve birkaç ay arayla yakın yerlerde gerçekleşmeleri hem de özellikle Gölcük depreminin Türkiye'nin hemen

2000 yılında görev süresi dolan Demirel'in yerine Anayasa Mahkemesi Başkanı olan Ahmet Necdet Sezer cumhurbaşkanı seçilir. Bu dönemde hükûmet ve cumhurbaşkanının aralarında çıkan siyasi krizler ve bir türlü çare bulunamayan ekonomik problemlerin derinleşmesi neticesinde 2001 ekonomik krizi patlak verir ve hükûmet çok fazla dayanamayarak erken seçime gitmek mecburiyetinde kalır. Krizin etkilerinin sürdüğü 2002 yılında yapılan genel seçim sonucunda Recep Tayyip Erdoğan liderliğindeki Ak Parti tek başına iktidara gelir. Bu dönemde uygulanan ekonomi politikaları ile ekonomi hızlı bir şekilde toparlanır ve AB Uyum Süreci çerçevesinde alınan kararlarla Türkiye hızla demokratikleşir (Findley 2011: 374). Ak Parti'nin süratle ve ardı ardına çıkardığı AB Uyum Yasalarının ardından 2004 yılında AB Müzakereleri başlar⁴. (Aydın: 459-477)

2007 yılı, Türkiye'de siyasi açıdan hayli hareketli geçecektir. Mayıs ayında süresi dolacak olan Sezer'in yerine seçilecek cumhurbaşkanının kim olacağı sorusu siyasi bir krizin fitilini ateşler. Genelkurmay Başkanı'nın 27 Nisan 2007 tarihli E-Muhtırası⁵, gerilimi artırır. Hükûmet buna sert tepki gösterse de Ak Parti içinden bir cumhurbaşkanını kabul etmek istemeyen çeşitli muhalif partilerin ve sivil toplum örgütlerinin büyük şehirlerde Cumhuriyet Mitingleri düzenlemesi, meselenin ciddiyetini daha da artırır. Nihayetinde, Nisan ve Mayıs aylarında mecliste yapılan Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Ak Parti adayı oyların çoğunu alsa da Anayasa Mahkemesi, yeterli çoğunluk olmadığını gerekçe göstererek (367 Krizi) seçimi iptal eder. Bu olay neticesinde, mevcut meclis dağılımıyla cumhurbaşkanı seçebilmenin mümkün olmadığını düşünen Ak Parti, cumhurbaşkanının doğrudan halk tarafından seçilmesi için anayasa değişikliği yapar⁶ ve hemen peşinden erken seçim kararı alır. 2007 Temmuz'unda yapılan erken seçimde Ak Parti oylarını artırarak meclise girer ve

her köşesinden gelen insanların yaşadığı İstanbul'da büyük kayıplara yol açması nedeniyle tüm Türkiye'de büyük bir şaşkınlık etkisi yaratmıştır.

⁴ AB'ye girme sürecinde önemli bir eşik olan bu müzakereler, ilerleyen yıllarda birçok kez inkıtaa uğramış ve 2021 yılına gelindiğinde hâlen tamamlanamamıştır.

⁵ Genelkurmay Başkanlığı'nın internet sitesinden yayımlanmıştır.

⁶ Bu değişiklik dönemin Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer tarafından reddedilerek referanduma götürülmüş ve halkın büyük desteğini alarak yürürlüğe girmiştir.

yeni oluşan mecliste yapılan seçim sonucunda Ak Parti'nin adayı Abdullah Gül 11. Cumhurbaşkanı olarak seçilir. (Aydın: 477-480)

2008 yılına gelindiğinde ise tek başına iktidar olan Ak Parti, bu defa bir kapatma davasıyla karşı karşıya kalır. Ancak dava sonucunda kapatma kararı çıkmaz ve sadece para cezası ile dava kapanır.

2010 yılında yargı alanında önemli değişiklikler içeren bir anayasa değişikliği referandumu yapılır ve halkın çoğunluğu evet oyu kullanır. 2011 yılında Ak Parti üçüncü kez tek başına iktidara gelir.

Aynı yıl İsrail'in Gazze bölgesine uyguladığı ablukayı kırmak için uluslararası sivil toplum örgütlerinin de desteğiyle yardım malzemeleri taşıyan, içlerinde Mavi Marmara adlı bir geminin de bulunduğu altı gemilik bir konvoy Yunanistan'dan Gazze'ye doğru yola çıkar. Ancak İsrail bu sivil yardım gemilerine askerî müdahalede bulunur ve gemilere el koyar. Mavi Marmara adlı gemide bulunan dokuzu Türk biri Amerikan vatandaşı on yolcuyu şehit eder. Olayda ayrıca 54 aktivist yaralanır. İsrail'in Gazze saldırıları ve sayıları günden güne artan Yahudi yerleşimciler sorunu sebebiyle gergin olan Türk-İsrail ilişkileri bu olayla birlikte daha da bozulacaktır. Ayrıca 2011 yılında başlayan Suriye İç Savaşı da Türkiye'yi doğrudan etkiler. Artarak devam eden mülteci sorununu; ekonomik sorunlar, toplumsal problemler ve terör endişesi sorunu takip eder.

2013 yılında Taksim Meydanı düzenleme planına karşı çıkan bir grup çevrecinin başlattığı eylemler yoğun katılımlı hükûmet protestolarına dönüşür. Ortadoğu ülkelerinde yayılan Arap Baharı eylemlerini andıran bu olaylar, ülkenin hemen her şehrine yayılır ve bir aydan fazla sürer. Hem güvenlik güçlerinin hem de göstericilerin zaman zaman şiddete başvurduğu bu olaylar neticesinde yedi kişi hayatını kaybetmiş, 5 binden fazla insan da yaralanmıştır (Aydın: 492).

2010'lu yıllarda maden kazaları da toplum gündemini uzun süre meşgul eder. 2014 yılında yaşanan Soma ve Ermenek maden kazalarında ölen madenciler ülke genelinde

büyük üzüntüye sebep olur. Bu iki kaza 1980 sonrası yaşanan Armutçuk, Amasya, Kozlu ve Sorgun kazaları gibi büyük maden kazalarını hatırlatır.⁷

2014'te yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerini Recep Tayyip Erdoğan kazanır ve Türkiye'nin 12. Cumhurbaşkanı olur. Seçimlerin hemen ardından Ekim ayında Suriye'de yaşanan olayları bahane ederek sokağa çıkan binlerce protestocunun çıkardığı kaos, çok sayıda sivilin yaşamını yitirmesine sebep olur. Hükûmetin 2012'de terörü bitirmek ve terör örgütü PKK'nın silah bırakmasını sağlamak amacıyla başlattığı 'Çözüm Süreci'; bu olay ve benzeri kışkırtmalar nedeniyle 2015 yılında başarısızlıkla sonuçlanır. Bu dönemde PKK, IŞİD ve DHKP-C terör örgütleri saldırılarını artırır ve gerçekleşen terör eylemleri sonucu çok sayıda sivil vatandaş ve güvenlik görevlisi yaşamını yitirir. Devlet; artan saldırılara karşılık olarak Güneydoğu bölgesinde büyük terör operasyonları yapar.

Türkiye'de 2010 sonrasında siyasi tartışmaların yanı sıra Bonzai gibi ucuz uyuşturucuların yaygınlaşarak pek çok gencin ölümüne sebep olması, hayvan hakları, kadın cinayetleri ve tecavüzler gibi pek çok toplumsal mesele gündemi sıkça meşgul etmiştir. Özellikle 2015 yılı başında gerçekleşen Özgecan Aslan cinayeti ve diğer birçok kadın cinayeti toplum gündeminde geniş yer tutmuş, kadın cinayetleri ve tecavüzler konusuna çözüm amacıyla geniş katılımlı eylemler yapılmıştır.

2016 yılında Türkiye uzun bir aradan sonra tekrar askerî müdahale ile karşılaşmıştır. 'FETÖ' mensubu askerlerin 15 Temmuz 2016 tarihinde Boğaz köprülerini askerî araçlarla kapatmasıyla başlayan kalkışma, askerlerin büyük bir bölümünün darbeyi reddetmesi ve polis ile birlikte halkın da darbeye sert tepki göstermesi sonucunda bastırılmıştır. 'FETÖ' (o zamanki adıyla Gülen Cemaati), özellikle 1990'lardan sonra uzun bir süre Türk siyasetinde ve bürokrasisinde etkili olmuş, 2002 sonrası daha da güçlenerek başta yargı ve askerî makamlar olmak üzere devletin her kademesini ele geçirmeye çalışmıştır. Darbe girişimi öncesinde mensupları tarafından sürdürülen Ergenekon ve Balyoz gibi 'ordu içi örgüt' davaları ve Fenerbahçe şike operasyonu ile toplumun bir kesiminin büyük tepkisini çekmiş, bir kesim tarafındansa alkışlanmıştır.

⁷ Sayılan bu maden kazaları yetişen kuşağı derinden etkilemiş ve bu sebeple madenler film ve romanlara konu olduğu kadar öykülerde de sıklıkla işlenmiştir.

Ancak ‘FETÖ’, örgütlenmesinin ilk ayağı olan dershanelerin kapatılmaya çalışılması gibi sebepler sonucunda hükûmetle ters düşmüş ve 17 Aralık 2013’te ‘yolsuzluk’ görünümlü operasyonlar başlatarak hükûmette yer alan bakanların çocuklarını tutuklamış ve dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın oğlunu tutuklama girişiminde bulunmuştur (Aydın: 493). Hükûmetin çok sert tepkisiyle karşılanan bu olaylar neticesinde devlet bu grubu terör örgütü olarak ilan etmiş ve sahibi oldukları dernekler, TV kanalları, gazeteler ve şirketler kapatılmış, örgüte üye memurların bir bölümü işlerinden uzaklaştırılmıştır. Ancak örgüt, 15 Temmuz 2016’da -kendisine karşı girişilen bu saldırılara cevap olarak- ordu içine yerleştirdiği mensuplarını kullanarak darbe girişiminde bulunur. 15 Temmuz’un bastırılmasının ardından Olağanüstü Hâl ilan edilerek ‘FETÖ’ operasyonları artırılır. Bu süreçte çok sayıda dernek, şirket ve üniversite kapatılır; yargıç ve general başta olmak üzere çok sayıda kişi tutuklanır veya görevden uzaklaştırılır.

2017 yılında Türkiye, on yıllardır süren yönetim biçimi tartışmalarını nihayete erdirmek için bir anayasa değişikliği referandumuna gider ve böylece -çoğunluğun oyuyla- başbakanın yer almadığı Cumhurbaşkanlığı Hükûmet Sistemine geçilir. Bir sonraki yıl (2018) yeni sistemle yapılan ilk seçimlerde Recep Tayyip Erdoğan cumhurbaşkanı olarak seçilir.

Darbe girişimi sonrası dönemin bir başka özelliği de terörle mücadelede paradigma değişikliğidir. Bu dönemde Türkiye hem yurtiçinde hem de yurtdışında terörle şiddetli bir mücadeleye girer ve bu çerçevede Türkiye’deki dağlık bölgelerin yanı sıra Suriye ve Irak’ın çeşitli bölgelerinde de terör operasyonları gerçekleştirilir.

1980 sonrasında dünya ülkelerini olduğu gibi Türkiye’yi de derinden etkileyen birçok uluslararası olay meydana gelmiştir. 1980’li yıllarda SSCB’nin Afganistan’a askerî müdahalesi, İran-İrak Savaşı ve 1990 Birinci Körfez Savaşı bunların en önemlileri arasında sayılabilir. Bu üç olay da Türkiye’ye komşu coğrafyalarda meydana gelmiş ve Türkiye, bu olaylardan hem ekonomik hem de sosyolojik açıdan doğrudan etkilenmiştir. Ayrıca 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla iki Almanya’nın birleşmesi ve 1991 yılında SSCB’nin dağılması sonucu Soğuk Savaş’ın sona ermesi de Türkiye’de büyük yankılar uyandırır. Bilhassa 1960 sonrasında Türkiye’de sanat

ve edebiyat camiası tarafından güçlü bir destek bulan Marksist düşüncenin çöküşü, ABD öncülüğündeki kapitalist düzenin zaferi olarak kabul görür. Sovyetlerin dağılmasının ardından Orta Asya’da ardı ardına bağımsız Türk devletleri kurulur ve Türkiye bu devletlerle yakın ilişkiler kurar. Balkanlar’da ise bu yıllarda Yugoslavya’nın dağılması sonrasında sancılı Bosna ve Kosova Savaşları yaşanır. Aynı dönemde Azerbaycan ve Ermenistan arasındaki Karabağ Savaşı da Türkiye’yi doğrudan etkilemiştir. 2000 sonrasında da askerî ve siyasi hareketlilik devam eder ve dünya 11 Eylül 2001 İkiz Kuleler Saldırısı ile sarsılır. Bu saldırıyı, ABD’nin Afganistan ve Irak işgalleri takip eder.

2008 yılında ise dünyada birçok büyük şirketin batmasına, birçok insanın da işsiz kalmasına sebep olan 2008 Küresel Ekonomik Krizi başlar. Birkaç yıl süren kriz Türkiye’de de derinden hissedilir.

2010 yılında Tunus’ta başlayarak tüm Ortadoğu coğrafyasına yayılan ve sonradan Arap Baharı olarak anılan geniş çaplı protestolar gerçekleşir. Eylemler neticesinde Tunus, Libya ve Mısır’da diktatörler devrilir. 2011 yılında Suriye’de başlayan gösteriler ise kanlı bir iç savaşı tetikler. 500 binden fazla insanın ölümüne, milyonlarca insanın ülkesini terk etmesine sebep olan Suriye İç Savaşı; milyonlarca Suriyeli mülteciye ev sahipliği yapan Türkiye’de sosyal ve ekonomik problemlere sebep olur. Ayrıca terör örgütlerinin çokça bulunduğu bu bölge dolayısıyla ülke içinde güvenlik problemleri de artış gösterir.

1980 sonrasında önemli gündemlerinden biri de küresel sağlık krizleridir. 1980’li yıllarda HIV (AIDS), daha sonra bölgesel olarak etki gösteren SARS (2002), Domuz Gribi (2009), Ebola (2014), MERS (2015) gibi salgınlar küresel hayatı sınırlı düzeyde de olsa etkilemiştir. Ancak 2019 yılının sonunda Çin’de ortaya çıkan ve tüm dünya ülkelerine yayılarak dört milyondan fazla insanın ölümüne sebep olan Koronavirüs (Covid-19) Salgını; toplumsal hayatı temelden sarsmıştır. Okullar ve birçok işyeri uzun bir süre kapalı kalır, insanlar hastalıktan korunmak için evlerine çekilir. Sokağa çıkma kısıtlamalarının da olduğu bu süreçte insanlar dışarı çıktıklarında maske kullanmak ve sosyal mesafeye uymak zorunda kalırlar. Küresel çaptaki bu sağlık krizi

aynı zamanda ciddi ekonomik ve siyasi etkiler doğurur. Bu süreçte Türkiye’de pek çok insan işsiz kalmış ve gelirinden mahrum olmuştur.⁸

1980-2020 yılları arasındaki uluslararası olaylardan bahsederken Milenyum Kuşağının yetiştiği yıllarda çatışmaların neredeyse hiç durmaksızın sürdüğü Filistin sorununa ayrı bir başlık açmak gerekir. 1948’de İsrail’in kurulması sonrası çatışmaların hiç eksik olmadığı bu bölgede mezkûr yıllarda da çatışmalar devam eder. 1982’de İsrail, Lübnan’ın bir bölümünü işgal eder. 1987’de Gazze’de başlayarak Batı Şeria’ya da yayılan ve 1993’te imzalanan Oslo Anlaşmasına kadar süren ‘İntifada’ (Ayaklanma) gerçekleşir. 1994 yılında Filistin yönetimi kurulur ve Batılı devletlerin öncülüğünde İsrail ile görüşmeler başlar. Ancak diplomatik görüşmeler sonuçsuz kalması sonucu 1999’da İkinci İntifada yaşanır. 2000’li yıllarda da çatışmalar aynı şekilde devam eder. Çeşitli yıllarda Filistin’in Arap bölgelerinde -özellikle Gazze’de- İsrail bombardımanları yaşanır. Bu dönemde İsrail, işgal edilen topraklarda yerleşim yerleri kurarak işgali resmîleştirmeye çalışır. 2018 yılında ABD, Filistinlilerin başkent saydığı ve uluslararası anlaşmalara göre Filistin bölgesinde olan Kudüs’ü İsrail’in başkenti olarak tanır. Tepki çeken bu olay, bölgede küçük çaplı çatışmalara sebep olur. 2021 yılına gelindiğinde ise Yahudi yerleşimcilerin Filistin yönetim bölgelerinde yayılması, Kudüs’ten ve Mescid-i Aksa’dan Arapları tamamen çıkarma girişimleri ve Gazze’de abluka gibi ciddi başlıklar altında İsrail-Filistin sorunu, çözümsüzlüğünü hâlen sürdürmektedir.

Türkiye’de belirli ölçülerde etkileri hissedilen bu olayların bir bölümünün öykülerde karşılığı bulunmamaktadır. Ancak doğrudan bu konulardan bahsedilmese de öykücülerin yetiştiği ve öykülerin üretildiği yılların bilinmesi genel eğilimlerin ortaya çıkarılması açısından önem arz etmektedir.

⁸ Bu salgının Türk öyküsüne nasıl etki edeceği ancak yazılacak yeni öykü kitaplarıyla anlaşılabilir. Bu çalışma, 2000-2019 yıllarında yazılmış öykü kitaplarını kapsadığı için tezde salgına dair herhangi bir veri yer almamaktadır. Bahsi geçen diğer salgınlarla ilgili ise kitaplarda herhangi bir öyküye rastlanmamaktadır.

1.4 1980 Sonrası Türkiye’de Kültürel Hayat ve Edebî Yayıncılık

Askerî darbenin gerçekleştiği 1980 yılı Türk sosyal ve kültürel hayatı için keskin bir ayırım olmuş ve 1980 yılından sonra üretilen edebiyat eserlerinde büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu çerçevede Yıldız Ecevit, aşağıda yer alan ifadeleriyle 1980 yılının birçok alanda keskin bir ayırım oluşturduğunu vurgulamaktadır:

1980 yılının 12 Eylül’ünde yapılan askerî darbe, Türk toplumunda gerek sosyopolitik/ekonomik gerekse kültürel/sanatsal alanlarda büyük boyutta dönüşümlerin yaşanmasına yol açar. Seksen başlarında dünya genelinde ön plana çıkan, özel sektörün genişlemesini savunan, alınan önlemlerle kapitalizmi girdiği darboğazdan çıkarmayı amaçlayan, yeni liberal görüş Türkiye’de bir askerî darbe ile yaşama geçirilir. Darbeciler solu susturmakla işe başlar. Sol entelijansya ile bütünleşen seçkinci/ilkeli modernitenin de susturulması demektir bu. Türkiye’nin tarihindeki en karanlık dönemlerden biri olan 12 Eylül yönetiminin bu uygulaması, ürkütülen toplumun siyasal kimliğinden arınmış bir yaşam biçiminin içine girmesine yol açar. Bu arada, depolitize olmak durumunda kalan edebiyat da kendini dile getirmek için siyasal angajmanın dışında yeni alanlar aramaya başlar. Türkiye’ye onarılmaz zararlar verdiğini düşündüğümüz 12 Eylül yönetiminin, Türk edebiyatına farkında olmadan yaptığı bir iyiliktir bu. Türk edebiyatının özgürleşmesi, kendini deneysel bir sanat dalı olarak görmesi, Batı’daki estetik yenilikleri metinlerine taşıması, özgünleşmesi, 80’li yıllarda aldığı ivmelerle gerçekleşir. 80’li yıllar, Türk edebiyatında en büyük paradigma değişikliğinin yaşandığı tarih kesitidir. (2013: 20)

1980’li yıllarda Türkiye’de büyük bir estetik dönüşüm yaşandığını vurgulayan Ecevit, bunu hızlandıran ana etkenlerden bir diğerinin de o yıllarda dünya genelinde yaygınlaşmaya başlayan bireyci ve biçimci edebiyatın çeviri faaliyetleri yoluyla hızlıca Türkçeye aktarılması olduğunu söyler. (2001: 89)

Öykü konusundaki araştırmalarıyla tanınan Necip Tosun da 12 Eylül Askerî Darbesinin edebiyat tarihimizde önemli bir yol ayrımı olduğunu belirtir ve darbenin ardından edebiyatımızda “derin bir kırılma, kopuş, yüzleşme dönemi”nin ortaya çıktığını söyler. Bu dönemde “edebiyat iktidarının (sol/sosyalist) dayandığı ideolojik zemine uygulanan ağır baskılar” sonucu toplumcu/sosyal gerçekçi edebiyat ağır bir yara almıştır. (Tosun 2015: 8) Sonuçta edebiyatçılar, toplumcu edebiyata karşı mesafeli durmaya başlamış, köylü ve işçi sorunlarını ele alan ve gelir dağılımındaki eşitsizliğe dikkat çeken eserler daha az görünür olmuştur. Tosun’a göre bu dönemde edebiyatta ve öyküde özeleştirici, cinsellik, yalnızlık, bunalım ve yüzleşme gibi temalar yaygınlık kazanmıştır. Tosun ayrıca edebiyata bakışta da büyük bir değişim olduğunu ve bu dönemde biçimin ve dilin ön plana çıktığını belirtir. Ona göre sanat eserleri darbe

ile birlikte politik ve yol gösterici duruşunu bir kenara bırakarak eleştirel ve kesin yargılardan uzak duran bir görüntüye bürünür (a.g.e. 9-11). Benzer şekilde Şaban Sağlık da 1980 Askerî Darbesini milat olarak niteler ve sonrasında yaşanan gelişmelerin, kendisinin “kayıt dışı edebiyat” olarak isimlendirdiği yepyeni bir kültürel ortam oluşturduğunu vurgular (Sağlık 2021: 54, 61-62).

Nurdan Gürbilek ise 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak en önemli iki kavramın “sözün bastırılması” ve “söz patlaması” olduğunu söyler (2009: 21). Bu ifadelerde olduğu gibi, 80’lerin birbiriyle çelişen birçok şeyi bir arada barındırdığını vurgulayan Gürbilek, bu dönemde insanların ilk kez kendilerini bu kadar serbest hissedebildiğini söyler. Ona göre insanlar; bu yıllarda tüketme özgürlüğünü ve kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını yaşamış, böylece ilk kez “Kemalist ‘yüksek’ kültürün dışında bir ‘aşağı’ kültür patlaması” yaşanmıştır.

Sonuçta birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye’nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırdığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları... (a.g.e. 14-15)

Gürbilek bu dönemde özel hayatın kamusallaştığını ve cinselliğin ilk kez bu kadar konuşulur hâle geldiğini söyler. Bu dönemin bir diğer özelliği de 1980 öncesi kavramlarının içinin boşaltılması ve tüketim nesnelere dönüştürülmesidir (a.g.e. 22-25). Yazar, bahsedilen dönemde kültürün büyük ölçüde piyasanın etkisi altına girdiğine dikkat çekmektedir (a.g.e. 21).

Adorno ve Horkheimer 1940’larda Batı’da kültür ürünlerinin metalaştırıldığını ve kültürün artık bir endüstriye dönüşerek âdeta fabrikasyon üretim yapmaya başladığını belirtir (2014). Türkiye için 1980’lerde yaşanan bu durum, aynı yıllarda yaygınlaşan postmodernizm ve popüler kültür çalışmalarının çıkış noktası olur. Askerî darbe sonrasında toplumu pasifize ve depolitize edebilmek amacıyla, hükûmetlerce neoliberal politikalar uygulanmış ve bunun neticesinde toplum yoğun olarak tüketime itilerek geçici hevesler ve mutluluklar oluşturulmuştur. Ömer Laçiner de 12 Eylül rejiminin getirdiği düzenlemelerin ve aynı dönemde görülen postmodern öğelerin toplumun apolitikleştirilmesinde önemli rolleri olduğunu belirtmektedir (2001: 15).

Bu dönemde yaşanan kültürel gelişmeler, sosyal hayatı etkilediği kadar sanat ve edebiyat üzerinde de ciddi değişimlere sebep olmuştur. Bu sebeple dönemin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla bu süreçte yaşanan önemli olayların yakından incelenmesi faydalı olacaktır. Bu bağlamda müzik büyük değişimlerin yaşandığı alanlardan biridir. 1970’lerde ortaya çıkan arabesk müzik bu dönemde geniş halk kitlelerince sevilmiş ve büyük bir coşku ve ilgiyle dinlenmiştir. 1980’lerde TRT tarafından sansür uygulanan arabesk müzik, köyden kente göçle birlikte gecekondu mahallelerinin süratle artışına paralel olarak kente ve merkeze yerleşmeyi başarır. Arabesk müziğin bu etkisi 2000’li yıllara kadar sürecektir. Dünyada ise 1981 yılında yayına başlayan Amerikan müzik kanalı MTV, yayımladığı müzik klipleriyle büyük bir değişimi başlatmıştır. Türkiye’de ilk olarak 1994 yılında kurulan Kral TV ile başlayan kesintisiz müzik yayını, birbiri ardına açılan pek çok kanalla sürdürülür. Böylece müzik, görsel bileşenleriyle birlikte geniş halk kesimlerince izlenebilme imkânına kavuşur. Edebiyat açısından ise 1990’larda birbiri ardına çıkan şiir kasetleri ve bunlar için hazırlanan video klipler edebiyatta popülerleşmenin ulaştığı seviyeyi göstermesi açısından dikkat çekmektedir.

1990’lı yıllarda, özel TV kanallarına müsaade edilmesiyle birlikte birçok yeni TV kanalı izleyiciyle buluşur. Kanalların sayısının artması içeriklerde de çeşitlenmeyi beraberinde getirir. Yerli dizi furyası, dinî içerikli yayınlar, eğlence programları ve siyasi tartışma programları ilgiyle izlenir. 1990’larda yerli dizilerde görülen artışın benzeri müzik piyasasında da yaşanır ve yabancı pop müziğin yanı sıra Türkçe pop müzik de yaygınlaşır. Arabesk müzik ise geniş halk kitleleri tarafından dinlenmeye devam etmekle birlikte 1990’ların sonuna doğru pop müzikle kaynaşarak fantezi müzik adında yeni bir türün doğduğu görülür. Ayrıca bu dönemde; uygulanagelen kültür yasaklarının hafifletilmesi sonucunda Kürtçe, Lazca gibi başka dillerde şarkıların da ilk kez ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çerçevede TRT’nin önce bu tür şarkılara yer verilen bir program yayımlaması ve sonrasında da 2008 yılında tamamen Kürtçe yayın yapan TRT Şeş’i (TRT Kurdî) açması önemli adımlar olarak sayılabilir.

Türkiye; küreselleşmenin tüm dünyada önüne geçilemez bir şekilde arttığı Milenyum yıllarında, 1980’lerde ivme kazanan ekonomik ve kültürel entegrasyonunu daha da güçlendirir. Artık sinema filmleri dünya ile aynı günlerde ülkenin salonlarında da

yerini alır. ABD ve Batı dünyasında ‘hit’ olan şarkılar televizyon yayınları ve internet vasıtasıyla hemen dinlenebilmekte, orada ‘best-seller’ olan kitaplar hızlıca çevrilerek Türk okuruyla buluşabilmektedir.

2000 sonrasında hem dünyada hem de Türkiye’de ‘teknoloji patlaması’ yaşanır ve teknoloji artık hayatın her alanına dâhil olur. Bu çerçevede kültür hayatındaki en önemli gelişmelerden biri internettir. 1989’da geliştirilerek kullanıma sunulan internet, Türkiye’de hızla yayılmış ve kişisel bilgisayarların sayısının arttığı 1990’lı yıllarda - özellikle 2000 yılı sonrasında- bankacılıktan alışverişe kadar hayatın her alanını derinden etkilemiştir. Bu etki, edebiyattan müziğe tüm kültürel hayatta görülür. 1990’lı yıllarda sınırlı kişinin ulaşabildiği ‘medeniyetin son icadı’ 2000’li yıllarda açılan internet kafeler ve yaygınlaşan internet ağı sayesinde şehirlerin en ücra mahallelerine ve köylere kadar uzanır. İnternet, bir süre sonra cep telefonlarında dahi kullanılabilmeye başlanmış ve akıllı telefonların yaygınlaşmasıyla Türkiye’nin en kırsal bölgelerine kadar ulaşabilmiştir. Böylece insanlar, ABD’de yeni yayımlanan bir şarkıyı Sinop’un, Yozgat’ın, Hakkâri’nin köyünde canlı olarak dinleyebilmekte ve varsa klipini izleyebilmektedir. TV ile yayılımı ivme kazanan ABD merkezli Batı kültürü, internetle artık hiçbir sınır tanımadan her yere ulaşabilmektedir. 2000’li yılların ortasında Facebook, Youtube, Twitter, Instagram gibi insanların bilgi ve medya içeriği paylaşabildiği sosyal medya ağlarının ortaya çıkması ve süratle yaygınlaşması bu kültürel akını daha da hızlandıran etkenlerdendir. Öyle ki 90’larda TRT’nin ‘yayın tahakkümünden’ kurtulan insanlar, bu iletişim araçları yardımıyla, RTÜK vb. kurumlar devreye sokularak devletçe denetlenebilen özel kanalların ve yazılı basının yayın tahakkümünden de neredeyse tamamen kurtulur.

2000 sonrası dönemde her alanda köklü değişiklikler yaşanır. Bu dönemde Türkiye’de okullaşma oranının artması, üniversitelerin ve üniversite mezunu sayılarının katlanması kültürel dönüşümü hızlandırmıştır. Dışarıda yemek yeme kültürü ve modaya göre giyim bu dönemde yaygınlaşır. Toplu konut sayıları artar ve insanların önemli bir bölümü sitelerde yaşamaya başlar. Ayrıca, 1980’lerde ilk örnekleri görülen; yeme-içme, sinema, eğlence gibi birçok ek ihtiyacı da karşılayarak alışverişin bir yaşam biçimine dönüştürülmesinde etkin rol oynayan Alışveriş Merkezlerinin (AVM) sayısı da 2000’lerle beraber hızla artar. Öyle ki 1995 yılında 12 olan AVM sayısı, 2019

yılı Aralık ayı itibariyle 454'e ulaşmıştır (Özgentürk 2020), (GYODER 2021). Kredi kartları, insanların tüketim alışkanlıklarını doğrudan değiştirmiş ve taksit vb. imkânlarla ellerinde olmayan paraları harcamalarını sağlayarak geniş bir tüketim alanı oluşturmuştur. Şüphesiz alışveriş kültüründe en büyük değişim internet sayesinde olur. Yine bu dönemde kredi kartı kullanımı da artış göstermiştir. 2000 sonrasında internetin yaygınlaşması ile birlikte online alışveriş gittikçe yaygınlaşmış ve tüketim kültürünün önemli bir parçası hâline gelmiştir.

2000 sonrası sanatın pek çok alanında büyük başarılar yakalanır. Edebiyatta Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması dönemin en önemli kültür olayı olarak tarihe geçer (2006). Müzik alanında Sertap Erener Eurovision birinciliğini kazanır (2003). Sinemada Nuri Bilge Ceylan; Cannes'da en iyi yönetmen ve en iyi film ödüllerini kazanır (2008, 2011, 2014). Bu dönemde Türk filmleri pek çok festivalden ödülle döner ve Türk dizileri tüm dünyada büyük bir rağbet görür.

2000'li yıllar kitap yayıncılığı sektörü için de büyük yapısal dönüşümlerin yaşandığı yıllardır. Bunların ilk işaretlerine yine 1980'lerde rastlanmaktadır. Öyle ki bugün etkin olan birçok yayınevi 1980 sonrasında kurulmuştur (İletişim, Can, Timaş, Metis, Ayrıntı, YKY, Doğan Kitap). 80'li yıllarda Türkiye'de artan bireyselleşme bu sektöre de yansımış ve 'kişisel gelişim' kitaplarının sayısı hızla artmıştır. Leyla Burcu Dünder 1990'lı yıllardaki yayıncılık sektörü için şu ifadeleri kullanmaktadır:

1990'lı yıllarda kaydedilen teknolojik ilerlemelerin Türkiye'deki yayıncılık alanına da yansıdığı bilinmektedir. Bilgisayarların devreye girmesiyle, örneğin dizgi aşamasında meydana gelen hataların önüne geçilmesi ve birçok başka sorunun halledilmesi kolaylaşmıştır. Ayrıca görsel malzemelerin kullanımının önü açılmıştır. Böylelikle kitabın, yazıdan ibaret olan yapısı kırılmıştır. Görsel araçların kullanılmasıyla renklendirilen içerik ve yenilikçi kapak tasarımları, okur için kitabı daha cazip kılmaya yaramıştır. (2007: 71-72)

Kitapların içeriği ve dış görünüşleri gibi kitapçıların da bu dönemde değiştiğini belirten Dünder, sektörün holdingleştiğini, bu dönemde büyük medya grupları ve bankaların da yayıncılık işine soyunduğunu belirtir ve Türkeş'in, 1980 öncesi sektörün kamusal bir faaliyet olarak ele alınırken 1980 sonrasında sermayenin bu sektöre akmaya başlamasıyla beraber ticari bir faaliyet olarak kabul edildiği yönündeki görüşlerini hatırlatır (2007: 73). Bu çerçevede 1990'larda Doğan Holding ve Yapı Kredi Bankası yayıncılık sektörüne giren önemli kuruluşlar olarak dikkat çeker.

Ayrıca 1996’da Doğan Holding öncülüğünde, kitapları ve müzik CD’lerini bir arada bulunduran D&R adlı mağazalar açılmıştır. Bu ve benzeri kitap satış zincirleri sonraki yıllarda hızla büyür. 2000’li yıllarda yayıncılık sektöründeki gelişimin daha da ivme kazandığı görülür:

2000’ler sonrasına bakıldığında Türkiye’de özellikle siyasi istikrarla birlikte ekonomik büyümenin getirdiği hareketlilik kitap piyasasına da yansımış ve aralıksız olarak büyüme gerçekleşmiştir. 2010 yılına gelindiğinde 200 bine yaklaşan bandrol alınan kitap sayısı 2011 yılında ciddi bir sıçrama kaydederek yüzde 34 artmıştır. Sonraki senelerde de devam eden büyüme 2013’te 300 bini aşmış, 2014 yılında mütevazı olmakla birlikte büyüme trendi sürmüştür ve 2015 yılında bandrol alınan kitap sayısı toplam 384.054.363 adet olarak gerçekleşmiştir. 2016 yılında ise toplam 666.865.579 adet kitap üretilmiştir. Bu kitapların 404.129.293 adeti için bandrol satın alınmıştır. (Memmi 2017: 8-9)

Bandrol satın alınan kitap sayısı 2019 yılında 423 milyonu geçer (YayBir 2019). 2014 yılı verilerine göre kitap üretim sayısında dünyada 11. sırada bulunan Türkiye’de 1732 yayınevi ve 6 bin civarında kitabevi bulunmaktadır (Memmi 2017: 9).

Yayıncılık sektörünün gelişiminde kitap fuarlarının da önemli etkisi olmuştur. 1982 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Kitap Fuarı, 2005 yılında uluslararası bir kimlik kazanmış ve ziyaretçi sayısı yıldan yıla artarak 2019 yılında 600 binden fazla ziyaretçiye ulaşmıştır. Bu ilk girişimi takiben başka fuarlar da düzenlenmiş, kitap fuarcılığı Türkiye’nin diğer büyük şehirlerine de yayılmıştır. Fuarın önemi hem okurla yazarı buluşturma imkânı sağlaması hem de sektöre bir hareketlilik katmasıdır.

Sektördeki hızlanmanın başka bir nedeni de internet satışlarıdır. İnternet alışverişlerinin yaygınlaşması kitap satışlarında etkisini gösterir ve 2000 sonrasında “kitapyurdu”, “idefix”, “pandora” ve “babel” gibi pek çok kitap satış sitesi ortaya çıkar. Bu siteler, okur yorumlarına yer vermeleri bakımından edebiyat üzerinde de belli ölçülerde etkili olur. Ancak teknolojinin ve internetin hızla yaygınlaşması, yayıncılık hayatı için birtakım sorunları da beraberinde getirir. Özellikle 1990 sonrasında korsan kitaplarla mücadele etmeye çalışan yayıncıların kitapları, artık bilgisayar, cep telefonu, tablet gibi ortamlarda okunabilen pdf, epub vb. formatlarda ücretsiz olarak internet üzerinden hızla yayılır. Sektör buna cevap olarak basılı kitapların yanında okurlara e-kitap seçeneği sunmuşsa da yeteri kadar başarılı olamamıştır. Teknolojinin bir diğer etkisi, yazar ile okur iletişimi bağlamında gerçekleşir. Neredeyse bütün sanatçıların ve edebiyatçıların kullandıkları sosyal medya vb. platformlar sayesinde

okur, 1980’lerde sadece imza günlerinde karşılaşılabileceği yazarlarla sık sık sohbet edebilme imkânına kavuşur. Yazarlar da sadece kitapları ve senede belki birkaç defa yayımlanan söyleşileri yoluyla kurduğu okur temasını artık her gün ve hatta her an kurabilmekte, bir olay karşısındaki tepkisini okura gecikmeden ulaştırabilmektedir. Kimi yazarlar, sosyal medyada kitaplarının duyuru ve reklamlarını yaparken bazıları da okurla etkileşime girerek seri eserlerinin olay örgüsünü interaktif olarak belirlemektedir. Ayrıca yazarların ilgi alanlarına, siyasi görüşlerine ve yaptıkları okumalara ulaşmak da bu sayede kolaylaşmıştır.

Benzer şekilde 1980 sonrası dönemde edebiyat dergisi yayıncılığında da birtakım değişimler görülmektedir. Yazarların bir araya geldiği ve genç yazarlar için kendilerini gösterebilme fırsatı olan bu dergilerde çok nitelikli yayınlar yapılsa da okur sayısında ciddi düşüşler yaşanır. Bu dönemde özellikle *Dergâh*, *Virgöl*, *Hece*, *Hece Öykü*, *Adam Öykü*, *Notos*, *Varlık*, *Türk Edebiyatı*, *Edebiyat Ortamı*, *Kitap-lık*, *Yedi İklim* ve *Karabatak* gibi dergiler belli bir edebî seviyeyi koruyarak hayatta kalmaya çalışır. Bu dergilerden *Adam Öykü* ve *Virgöl* gibi birkaçı bir süre sonra kapanmış olsa da edebiyat alanında ciddi etkiler bırakmıştır. Bu dönemde ayrıca gazetelerin çıkardıkları kitap ekleri de önem kazanır. Böylece *Hürriyet Gösteri*, *Radikal Kitap*, *Star Kitap*, *Yeni Şafak Kitap*, *Akşam Kitap*, *Birgün Kitap*, *Cumhuriyet Kitap* gibi yayınlar yazarların okurla buluştuğu ve söyleşilerinin yayımlandığı mecralar arasına girer. Ancak yazarların ve yeni çıkan kitapların tanıtıldığı bu yayınlar edebî bir amaçtan ziyade reklam amacıyla kullanılır. Bu sebeple de eleştiri ve incelemelerden çok kitap tanıtım yazılarına yer verirler. Fakat edebiyat dergilerine kıyasla hayli uygun olmaları (bazıları ücretsiz) sebebiyle onlardan çok daha fazla okura ulaşabilmişlerdir. Yine özellikle 2010 sonrasında *Kafka Okur*, *Kafa*, *Ot*, *İzdiham*, *Masa*, *Pul Biber* gibi popüler edebiyat dergilerinin sayısı da hızla artar. Bu dergilerde çoğu zaman edebî kaygılardan ziyade aforizma, komik öykü, anı vb. eğlenceli yazılarla okuru eğlendirmek hedeflenmektedir.

Ayrıca 2000 sonrasında internetin yaygınlaşmasıyla birlikte *Parşömen*, *Kirpi*, *Aşıyan* gibi elektronik edebiyat dergileri de kültür hayatına katılır. Yine bu dönemde “edebiyathaberleri”, “edebistan”, “edebiyathaber”, “oggito”, “okuryazar”, “mevzuedebiyat”, “arkakapak”, “afili-filintalar”, “egoistokur” gibi pek çok edebiyat

odaklı kültür-sanat web sitesinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların yanı sıra kişisel bloglar, kitap yorum siteleri, Youtube kanalları gibi birçok yeni mecra; edebiyatçıların yeni görünüm alanları olarak dikkat çeker.

2000’li yıllarda yazarların buluşma alanlarında farklılaşmalar olur. Örneğin 1950 Kuşağı meyhane ve kahvehanelerde buluşurken, yeni kuşak yazarlar kafelerde, barlarda ve hatta sosyal medyada bir araya gelmektedirler. Ayrıca artık eskisi gibi yazarlar için görünür olmanın tek yolu edebiyat dergileri ve geleneksel medya da değildir. Genç kuşak yazarlar; sosyal medya, kişisel bloglar, kültür-sanat siteleri, online dergiler, forumlar vb. internetin çeşitli araçlarını kullanarak hem diğer yazarlarla hem de okurlarıyla kolayca etkileşime girebilmektedir. Ayrıca bu yıllarda öykü ile ilgili etkinliklerin sayısı da hayli artmıştır. Bu çerçevede yayınevleri ve yazarların AVM, kafe, kitapçı vb. mekânlarda veya kitap fuarlarında düzenledikleri okur buluşması, imza günü, yazarlık atölyesi, konferans vb. etkinlikler de öykünün gelişimine önemli katkılar yapmıştır.

Özetle, 2000 sonrasında Türkiye’de hayat tüm yönleriyle değişmiştir. Aileden, toplumsal ilişkilere, müzikten sanata, siyasete, spora her alanda köklü değişimler görülür. Hayatın çok daha hızlı yaşandığı bu dönemde gündemler de hızla değişir. Yeni iletişim araçları aracılığıyla farklı sosyalleşme alanları ortaya çıkar. Artık tüketim kültürünün toplumun neredeyse her kesimine egemen olduğu yepyeni bir atmosfer vardır. Bu çerçevede Berna Moran, 1980 Darbesinin öncekilerden farklı olarak yeni bir tip insan yetiştirmeyi amaçladığını ve buna da büyük ölçüde ulaştığını belirtir. Artık 1980 öncesinde özellikle sol aydınlar ve öğrenciler tarafından olumlanan idealizm, özveri, eşitlik, bozuk düzene karşı durmak gibi kavramlar geri kafalılık ve aptallık olarak görülmüş, radikal ideolojilere sırt çevirmek akıllıca bir davranış olarak öne çıkmıştır. Yeni dönemde iş hayatında başarılı olmak, ‘köşeyi dönmek’ gibi bireysel çıkarların öncelendiği bir felsefe revaç bulmuştur (2007: 50). Bu dönemde baskı ile politikadan uzaklaştırılan toplumun kendini düşünmesi ve bireysel meseleleri ile ilgilenmesi amaçlanır. Nurdan Gürbilek bu ikiliğe dikkat çekerek dönemi şöyle değerlendirir:

Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. (...) Kurumsal,

siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. (...) Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye'de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80'lerde. (2009: 9)

2000'li yıllara gelindiğinde darbe sonrası izlenen bu politikaların büyük ölçüde başarılı olduğunu ve toplumun eskiye nazaran daha apolitik, bireyci ve tüketici bir hâle geldiğini söylemek mümkündür. Bunda izlenen politikaların yanı sıra tüm dünyadaki liberalleşme ve küreselleşme rüzgârları da çok etkili olmuş, özellikle teknolojinin gelişmesi büyük dönüşümlerin çok hızlı bir şekilde gerçekleşmesini sağlamıştır.

Yukarıda anlatıldığı gibi, bu yeni hayatın ilk işaretleri 1980 sonrasında ortaya çıkmışsa da asıl değişim internet kullanımının arttığı ve küreselleşmenin zirveye ulaştığı 2010 sonrasında görülmektedir. Bu yıllar, aynı zamanda Milenyum Kuşağı bireylerinin de artık birer yetişkine dönüştükleri döneme denk gelmektedir.

1.5 Dergilerin ve Diğer Kitle İletişim Araçlarının Yeni Bir Kuşağın Oluşumundaki Etkisi

Sürelî yayımlar; *Takvim-i Vekâî*, *Ceride-i Havadis* ve *Tercüman-ı Ahval* gazetelerinden başlayarak edebiyat tarihinde büyük görevler üstlenmişlerdir. Bu hususta özellikle *Servet-i Fünun*, *Dergâh*, *Varlık*, *Mavi*, *Papirüs*, *Hisar* gibi dergilerin edebiyat gruplarının oluşmasında önemli katkıları bilinmektedir. Benzer şekilde öykü dergiciliği de Cumhuriyet dönemiyle birlikte yaygınlaşmış ve bu türün gelişimine ciddi katkılar sağlamıştır. Genç yazarların ilk ürünlerini okurla buluşturma imkânı buldukları bu ortamlar, eski kuşak ve yeni kuşak yazarların iletişim kurmaları açısından da önemli bir işleve sahiptir. Bu sayede yazarlar birbirlerini daha iyi tanımakta ve bu da edebiyat geleneğinin belli ölçülerde sürdürülmesine ve neticede ortak bir edebiyat kültürünün oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Türk edebiyatında; ilk sayısı Eylül 1927'de yayımlanan *Resimli Hikâye* ile başlayan öykü dergiciliği *Seçilmiş Hikâyeler*, *Öykü*, *Yaba Öykü*, *Yaşasın Edebiyat* gibi dergilerle seyrine devam eder. Bunlar arasında özellikle Salim Şengil'in *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi; uzun ömürlü olması, 1950 Kuşağı öykücülerinin bir kısmını etrafında toplaması ve öykü türüne katkıları bakımından dikkat çekmektedir. Bu

alandaki asıl atılım ise 1990'lı yıllarda gerçekleşir. Öykü sayısındaki artışa paralel olarak bu yıllar ve takip eden yıllarda öykü dergiciliği alanında büyük bir nicelik artışı görülmektedir. Bu çerçevede, ilk sayısı Kasım-Aralık 1995'te yayımlanan ve on yıl boyunca birçok yeni öyküyle beraber öykü türü ile ilgili araştırma, inceleme ve değerlendirmelere yer veren *Adam Öykü* dergisinin, Türk öykücülüğünün gelişiminde önemli katkıları olmuştur. Onu takiben 90'lı yıllarda yayımlanan *Düşler Öyküler*, *Üçüncü Öyküler*, *Dünyanın Öyküsü*, *Fayton Öykü* ve *Kül Öykü*, 2000'li yılların ortalarında da *Hece Öykü*, *İmge Öyküler* ve *Notos Öykü* gibi pek çok dergi, öykü okurlarıyla buluşmuştur. Öykü dergilerinin yanı sıra *Varlık*, *Hisar*, *Yedi Tepe*, *[a]*, *Papirüs*, *Türk Edebiyatı*, *Türk Dili Dergisi* gibi edebiyat dergileri de sayfalarında öykü türü ile ilgili yazılara ve yeni öykülere yer vererek Türk öykücülüğünün gelişiminde rol oynamıştır. Bu hususta özellikle *Dergâh*, *Virgül*, *Hece*, *Edebiyat Ortamı*, *Kitap-lık*, *Yedi İklim* ve *Karabatak* dergileri, öykü türüne hem eleştiri ve inceleme hem de yeni öyküler bakımından ciddi katkılar sunmuştur.

Bunun yanında edebiyat dergilerinin özel sayıları da öykü türünün gelişiminde önemli bir role sahiptir. *Yelken* dergisinin 1963'te, *Dost* dergisinin 1965'te ve *Yordam* dergisinin 1969'da yayımladıkları Hikâye Özel Sayıları bu alandaki ilk örneklerdir. Sonrasında 1970'lerde *Yansıma*, *Türk Dili*, *Divan*, 1980'lerde *Somut*, *Töre*, *Oluşum*, *Mavera*, *Varlık*, *Yaba*, 1990'larda *Çağdaş Türk Dili*, *Dil Dergisi*, 2000'li yıllarda da *Hece* gibi pek çok derginin öykü özel sayısı yaptıkları görülmektedir. (Kahraman 2006)

Bunların yanında 2000'li yıllarda *Aylak Adam*, *Dedalus*, *Alakarga* gibi sadece öykü kitabı basan yayınevleri ve *İz*, *Şule*, *Hece*, *Yapı Kredi* ve *İletişim* gibi yeni öykü kitaplarının basımına daha sıcak bakan yayınevleri genç öykücüler için büyük fırsatlar sunmuş, bu tutumlarıyla yeni öykücülerin okurla buluşmalarını kolaylaştırmışlardır.

Bu hususta, 2000 sonrası Türk öykücülüğünde dergilerin önemine dikkat çeken Yunus Emre Özсарay, 80'li yılların öykücülerinin 2000 sonrasında dergicilik yaparak gençleri etraflarında topladıklarından ve yeni kuşağa öncülük ettiklerinden bahseder:

Türk hikâyesinin ve hikâyeciliğinin bugününden geriye gittiğimizde 2000 sonrası hikâyesinin 80 kuşağının açtığı alan üzerine bina edildiğini görürüz. Öykünün kurucusu kabul edilen 50 kuşağının neredeyse tamamı, 2000'li yıllarda hayatta olsalar da öykü

dergisi çıkarma işini 80 kuşağına bırakmışlardır ve bu kuşak çıkardıkları dergilerle bir yandan 50 kuşağının öykü anlayışını kökleştirirken, diğer yandan kendi isimlerinin edebiyat kamuoyuna yerleşmesini sağlamışlardır. (2021)

Özsaray bu çerçevede *Hece Öykü*, *Adam Öykü*, *Eşik Cini* ve *İmge Öyküler* adlı dergileri örnek vermektedir. 1990 sonrası dönemin; kültürel iktidar mücadelesi bağlamında âdeta bir ‘dergi ligi’ oluştuğuna dikkat çeken Özsaray, özellikle *Adam Öykü*’den *Notos*’a uzanan çizgide Semih Gümüş’ün ve *Hece* ve *Hece Öykü*’deki çalışmalarıyla Hüseyin Su’nun bu ligin en istikrarlıları olduklarını belirtir (a.g.e.).

1990’lar ve 2000’lerin ilk on yılında görülen bu dergileri daha genç öykücülerin çıkardığı *Post Öykü*, *Muhayyel*, *Notos*, *Sarnıç Öykü*, *Öykü Gazetesi*, *Hece Öykü*, *Kül Öykü*, *Öykülem*, *Askıda Öykü* ve *Eşik Cini* gibi dergiler takip etmiştir. Bahsi geçen bu dergiler Milenyum Kuşağı öykücülerinin yetiştirdiği en önemli mecralardandır. Zira birkaç yazar haricinde tüm öykücülerin öncelikle öykülerini bu dergilerde yayımladıkları ve sonrasında kitaplaştırdıkları görülmektedir. Bu manada dergiler öykücüler için aşılması gereken bir basamak, bir sıçrama tahtası şeklinde değerlendirilebilir. Genç yazarların kendilerini gösterip okurla buluşabildikleri bu mecraların sayısında 2000 sonrasında önemli artışlar yaşanmıştır. Bunda 1990’larda yaşanan “öykü patlaması”nın ve öykü okumakta ısrarcı okurların çoğalmasının etkisi büyüktür.

Öykü dergilerinin bir özelliği de ideolojik toplanma alanları şeklinde kullanılmalarıdır. 2000 sonrasında öykü dergilerinde, bazı dergilerde keskin bazılarında hafif olmak üzere, bu tür ideolojik kutuplaşma alanlarının oluştuğu görülmektedir. Bu çerçevede bakılarak yüzeysel bir ayırım yapıldığında bir tarafta *Hece Öykü*, *Dergâh* ve *Post Öykü* gibi birkaç dergiden oluşan “sağ görüşlüler” ve diğer tarafta *Varlık*, *Notos* ve *Kitap-lık* gibi dergilerin bulunduğu “sol görüşlüler” bulunmaktadır. “Sağ görüşlü” edebiyat dergilerinde sol görüşlü yazarlarla sık sık karşılaşılırken, “sol görüşlü” edebiyat dergilerinde sağ görüşlü yazarlar genellikle görmezden gelinmektedir.

Kuşak öykücüler arasında; öykülerini çoğunlukla yayımladıkları dergiler göz önünde bulundurularak yapılacak yüzeysel bir sınıflandırmada şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

“Sağ Görüşlü” Dergiler	“Sol Görüşlü” Dergiler
------------------------	------------------------

(<i>Hece Öykü, Post Öykü, Dergâh, Yedi İklim vb.</i>)	(<i>Varlık, Kitap-lık, Notos, Öykülem, Sarnıç Öykü vb.</i>)
Aykut Ertuğrul	Alper Beşe
Doğukan İşler	Hakkı İnanç
Yunus Emre Özсарay	Onur Çalı
İsmail Isparta	Sine Ergün
Bünyamin Demirci	Pelin Buzluk
Zeynep Hicret	Onur Akyıl
Ercan Köksal	Birgül Oğuz
Yılmaz Yılmaz	Nazlı Karabıyıkoglu
Güzide Ertürk	B. Nihan Eren

Tablo 1 Dergilere Göre Öykücüler

Bu yazarların yanı sıra Gökhan Yılmaz, Mehmet Erkan ve Semrin Şahin gibi birkaç yazarın ise her iki kutuptaki dergilerde de öyküleri bulunmaktadır. Bu durum iki kutup arasında sınırlı da olsa bir geçişkenlik olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

İdeolojik görüşlerinden bağımsız olarak, yukarıda bahsi geçen *Hece Öykü, Post Öykü, Dergâh, Varlık, Kitap-lık, Notos, Öykülem* ve *Sarnıç Öykü* dergileri Milenyum Kuşağı öykücülerinin en önemli görünüm alanlarından biri olarak genç yazarlarla okurların buluşmasına aracılık etmişlerdir. Öyle ki bu dergilerin pek çoğu genç yazarlara, her bir sayıda belirli sayfaları sadece ilk öykülerini yayımlayanlara ayırmak, ilk kez kitabı çıkan yazarları tanıtmak, onlarla soruşturma, söyleşi vb. yapmak gibi çeşitli ayrıcalıklar sunmuşlardır. Ayrıca bu dergiler yabancı öykülerin ve kuramsal yazıların hızlıca çevrilmesi, dünyanın farklı ülkelerindeki öykü birikiminin tanıtılması gibi pek çok faaliyetle Türk öykücülüğünün gelişimine katkı sunmuştur. Özetle, her ne kadar internet, fuarlar, kitap ekleri vb. alternatif mecralar oluşmuşsa da öykü dergilerinin bu yeni kuşağın oluşması ve okurlarca tanınmasında çok önemli bir yeri bulunmaktadır.

1.6 2000’li Yıllarda Öyküde Yeni Bir Kuşağın Oluşumu

Türk edebiyatında; ‘öykü’ ile ilgili olarak araştırmacılar arasında pek çok yönden fikir ayrılıkları bulunur. Bunlardan ilki isimlendirme konusundadır. Araştırmacıların bir kısmı hikâye ve bir kısmı kısa hikâyeyi tercih ederken kimileri de ‘öykü’ kelimesini kullanmaktadır. Birtakım ideolojik temelleri de olmakla beraber bu fikir ayrılığının

ana sebebi, türün doğrudan Batı'dan ithal bir tür olmayıp benzerlerine Türk edebiyatının önceki dönemlerinde de rastlanıyor olmasıdır. Keza roman için benzeri bir isimlendirme sıkıntısı yaşanmamaktadır. Şaban Sağlık hikâye ve öykü karşılaştırması yaparken her öykünün aynı zamanda bir hikâye olduğunu, ancak her hikâyenin öykü olamayacağını belirtir ve bu iki türü şu şekilde karşılaştırır:

Hikâye kelimesinin gelenek, kadim ve tarihi değerine karşılık öykü kelimesinin de modern olanla yakın olduğunu vurgulamamız mümkündür. Öykünün modern olanla daha haşır neşir olduğunu, bir parçalanmışlığı bir azalmayı, bir küçülmeyi beraberinde getirdiğini ifade edebiliriz. (2019)

İsimlendirme konusunda ana eğilim, Sağlık'ın da işaret ettiği gibi eski dönemlerde yazılan metinlerin hikâye olarak adlandırılması, Batı etkisinde yazılan eserlere ise öykü denilmesi yönündedir. Ancak burada da hikâyeden öyküye geçişin ne zaman olduğu konusunda birtakım tartışmalar süregelir. Kimi araştırmacılar bu hususta başlangıcı 19. Asrın son çeyreği olarak kabul ederken kimileri 1950 sonrası yazılan metinlerin öykü olarak adlandırılması gerektiğini belirtmektedirler. Bu bahiste Ömer Lekesiz'in Batılı etkisini milat kabul ederek yaptığı ayırım edebiyat tarihi açısından çok daha uygun düşmektedir. 19. Asrın son çeyreğinde; yüzyıllardır Türk edebiyatında anlatılagelen ve hikâye olarak adlandırılan destan, efsane, halk hikâyesi, mesnevi, masal, menkıbe gibi metinlerin yerini “yaşanan hayata mahsus, gerçek, olmuş ya da olması mümkün bulunan hadiselerin ‘yazılı’ kısa anlatımlarına” bıraktığını vurgulayan Ömer Lekesiz, Türk öykücülüğünün başlangıcı bağlamında şu ifadeleri kullanmaktadır:

Ahmet Midhat Efendi'nin Letaif-i Rivâyât'ı, Emin Nihat'ın Müsamere-nâme'si ile başlayan “yeni anlatma hareketi”, Nâbizâde'nin Karabibik'inde asıl karşılığına ulaşarak, Halit Ziya, Reşat Nuri ve Hüseyin Rahmi gibi edebî anlayış konusunda temel tercihini Batı'dan yana yapmış ustalardan Sâmipaşazâde, Ahmet Hikmet, Mehmet Rauf ve Halide Edip'e uzanan bir çizgide asıl şeklini yavaş yavaş almaya başlamıştır. (2005b: 19-20)

Kayahan Özgül ise Türk edebiyatında klasik anlamda hikâyenin Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'iyle son bulduğunu ve bu eserin modern hikâyenin ilk örneği olduğunu belirtir. Özgül'e göre bu eserin ön sözü, Sezai'nin Batılı anlamda hikâyenin temel unsurlarını iyi şekilde anladığını ve bilinçli bir tavırla onları hikâyesinde uygulamaya çalıştığını göstermektedir. (2005: 38)

Nurullah Çetin ise Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemi geleneksel tahkiyeden modern anlatı dönemine geçiş süreci olarak tanımlar ve bu dönem hikâyelerinin “hem eski geleneksel hem de Batılı hikâye nitelik ve motiflerini iç içe, yan yana birlikte barındır[dığını]” belirtir (2005: 73).

Görüldüğü üzere edebiyat araştırmacıları Tanzimat dönemi sonrasında bu türle ilgili büyük bir dönüşüm olduğunu kabul etmekle birlikte hangilerinin geçiş dönemi eseri, hangilerinin ilk modern örnek olarak kabul edileceği konusunda mutabık değildir. Bu hususta, çalışmada bir karışıklığa mahal vermemek adına Türk öykücülüğünü daha etraflıca ele aldığı için Ertan Özgen'in sınıflandırması kullanılacaktır. Buna göre Özgen; *Muhayyelât*, *Müsameretnâme*, *Letâif-i Rivâyât* gibi geçiş dönemi eserlerinin ardından ortaya çıkan Türk öykücülüğünün, dört döneme ayrılarak incelenmesinin mümkün olduğunu iddia eder:

Küçük Şeyler ve *Karabibik* dolayısıyla başlayan Batılı tarz denemelerden Ömer Seyfettin'e uzanan dönemi ilk saymak gerekir. Onunla başlayan ikinci dönem ise 1950'li yıllara kadar süren dış gerçekçilik ve bireyin ortaya çıkışına kadar uzanır. Varoluşçuluk ve insanın iç dünyasının merkeze konulmasını hedef alan modernist tutumun belirlediği aralığı üçüncü dönem kabul edebiliriz. Dördüncü dönemi de öyküyü bir metin olarak görme ve bireyi daha renkli, hareketli bir yolculuğa çıkarma etrafında konumlandırabiliriz. (2010: 42)

Ertan Özgen'in dörtlü sınıflamasındaki belki de en önemli husus, her bir dönemin gerçeklikle ilişkisi bakımından değerlendirilmesidir. Özgen ilk dönem için metafizik, ikinci dönem için dış gerçeklik, üçüncü dönem için iç gerçeklik ve dördüncü dönem için düşsel gerçekliğin öne çıktığını söyler:

İlk dönemin aile, aşk, kıskançlık, kahramanlık, esaret temaları ile gerçek dışılıktan kurtulamamış insan tipleri, halk hikâyesi ve uzun hikâye arasında anlatılmak zorundaydı. Çünkü bu temalar, geleneksel anlatımayla iç içe gelişti. İkinci dönemde Batılı metinleri tanıma imkânı bulan Türk öykücüler, daha fizik bir dünya algısıyla tabiat, şehir, sosyal dramlar, savaşlar ve doğallıkla insanın tepkileri etrafında sahneler kurdular. Burada uzun anlatıların yerine olayın ağırlığına göre bir biçim tercih edildi. Ama giderek Batılı örnekleri tanıyan ve o yapıyla drama düşmüş insanı anlatmaya çalışan kuşaklar yetiştikçe öykünün anlatım imkânları da çeşitlendi ve bireyi önceleyen modernist metinlere geçildi. Son aşamada ise gittikçe küçülen birey, kendi küçük dünyasında boğulan birey buradan bir sıçrama yapmaya çalışmaktadır. Bu yine kendi içinde kalan ancak fantastik ve metakurgu ile sınırlarını genişleten birey olarak belirmektedir. (a.g.e. 46)

Bu çerçevede Türk öykücülüğü tarihini kısa bir şekilde özetlemek Milenyum Kuşağı öykücülüğünün eğilimlerinin ve Türk öykücülüğü çizgisindeki yerinin anlaşılması bakımından da faydalı olacaktır.

Türk edebiyatı tarihinde Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı, Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâme*'si ve Ahmet Midhat'ın *Letâif-i Rivâyât*'ı gibi eserler, klasik hikâye çizgisinde değişimin hissedildiği, biçim ve üslup bakımından birtakım yeniliklerin görüldüğü ilk metinlerdir. Nabizade Nâzım'ın realist bir anlayışla yazmaya çalıştığı *Karabibik* ise Batılı etkinin çok daha fazla görüldüğü bir örnektir. Ancak Batılı anlamda ilk hikâye (öykü) -pek çok araştırmacının ittifak ettiği üzere- Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı kitabında yer alan metinlerdir. Sonrasında Halit Ziya, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet ve Hüseyin Cahit gibi yazarlar da Sezai'den ve dönemin Batılı yazarlarından etkilenerak öyküler kaleme almışlardır. Bu dönemde Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim'in ise daha çok Ahmet Midhat'ın hikâye geleneğini sürdürmeye çalıştıkları görülmektedir. Ömer Seyfettin'in olaya dayalı ve sade dille yazılan öyküleri ise bu alanda yeni bir milattır. Öyküde ısrarcı olan ve doğrudan doğruya öyküye yönelen yazar, öykü türünün romanın yan ürünü gibi kabul edilme alışkanlığını az da olsa kırmıştır (Kahraman 2015: 44-45). Ayrıca bu dönemde Halide Edip, Refik Halit, Yakup Kadri gibi yazarların da öykü türünde eserler verdikleri görülmektedir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında öykü türü artık müstakil bir edebî tür olarak pek çok yazarca kabul görmüş ve örnekleri verilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede Reşat Nuri, Peyami Safa ve Fahri Cellalettin'in isimleri anılabilir. Ancak öyküdeki asıl büyük atılım Memduh Şevket Esendal ile gerçekleşecektir. Ömer Seyfettin ile yaşıt olan Esendal, ilkin 1912'de yazdığı öykülerini ancak 1940'larda kitaplaştırmış ve böylece Türk edebiyatında durum öykücülüğünün ilk örneklerini sunmuştur. Bu hususta Selim İleri, Esendal'ı yenilikçi kılan sebepleri şu şekilde açıklamaya çalışır:

Esendal öykücülüğünde dil, ilk kez, yapay bir edebiyat dili olmaktan kurtarılmış; yalın söyleyişle, gündelik konuşmadan yararlanılarak hem özgün, hem de çok geçerli bir temele oturtulmuştur. Olay örgüsü, gündelik yaşamdan edinilmiş; olay dizisi, rastlantısal ya da abartmalı özelliklerden kopartılarak, olağanla özdeşleştirilmiştir. (1975: 11-12)

Esendal'ın kendinden öncekilerle dil, konu ve politik bakış bakımından ayrıldığına dikkat çeken İleri, bu tutum ve eğilimlerini sindirilmiş biçimde, öyküsünü yıpratmadan yansıttığını belirtir (a.g.e. 12). Çehov'un öykücülüğünden etkilenecek kaleme aldığı iddiasız ve gösterişsiz öyküler, Türk öykücülüğüne yeni bir tarz katmıştır. Âlim Kahraman bu yeni tarzın özelliklerini şöyle özetler:

Hikâyelerinde hayatın günlük, olağan akışı, gerçekçi bir gözleme dayalı olarak verilir. Anlatımda seçilmiş, çarpıcı bir olaya dayanmadığı gibi konular da küçük insanın doğasından alınmıştır. Yazar, ideolojik olana yaslanmayı reddeder, ancak her sanatkâr gibi o da sahip olduğu dünya görüşünün kendine hazırladığı perspektiften hayata ve meselelere bakar. Bu hikâyenin arka planında küçük insanla yönetici-aydın ve bürokrat-memurun, fikrî planda ise savunduğu toprak medeniyeti ve mevcut sistemin çatışması bulunmaktadır. (2015: 55)

Esendal, uzun öykücülük serüvenine rağmen ancak 1940'lı yılların ortalarında - kitaplarının yayımlanmasından sonra- dikkat çekmeyi başarabilecektir. Bu sebeple edebiyat tarihi açısından önemi büyük olsa da kuşağına etkisinin çok sınırlı olduğunu belirtmek gerekir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ayrıca Sadri Ertem'in öncülüğünde, öyküyü araç olarak gören ve bu sebeple toplumsal gerçekçi bir içerikle yazan Sabahattin Ali, Selahattin Enis, Kenan Hulusi Koray ve Bekir Sıtkı Kunt gibi önemli öykücüler yetişmiştir. Köylüye ve işçiye yönelen öykücülük anlayışı, Sadri Ertem'in açtığı toplumsal gerçekçi çizginin Sabahattin Ali tarafından geliştirilmesiyle özellikle 1940 sonrasında hayli yaygınlık kazanır. Bu çerçevede sonraki yıllarda özellikle Orhan Kemal, Cevdet Kudret, Samim Kocagöz, Kemal Tahir ve Kemal Bilbaşar'ın isimleri öne çıkmaktadır.

Yine bu devirde Necip Fazıl Kısakürek dinî değerleri ön plana çıkaran öyküleriyle ve Abdülhak Şinasi Hisar geçmişe yönelen, nostaljik öyküleriyle kendilerine has, yeni bir yol tutturmuşlardır. Bu dönemin diğer önemli öykücüler arasında Umran Nazif Yiğiter, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Osman Saba ve İlhan Tarus'un isimleri anılabilir.

Türk öykücülüğünün en önemli yazarlarından olan Sait Faik Abasıyanık Cumhuriyet'in ikinci on yılında eser vermeye başlamış ve asıl kimliğini 1940 sonrasında bulmuştur. Âlim Kahraman, Abasıyanık'ın öykücülüğü için şunları söyler:

Küçük insanların sıradan hayatına yönelen olaysız hikâye, Türk edebiyatında Sait Faik'le başlamaz, fakat onunla kendine özgü bir form içinde geniş bir etki gücü kazanır.

Sait Faik, hikâyesini sınıf ve geçim kavgası değil, yaşama sevinci, paylaşılan sevgi ve küçük mutluluklar üzerine bina eder. (2015: 63)

Sait Faik; öykülerinde olayı minimize eder, politik veya toplumsal mesaj verme kaygıları gütmeyen insanı ve hislerini önceler. Özellikle 1950 sonrası yazdığı öyküleriyle ‘1950 Kuşağı’ olarak adlandırılan öykü dönemine de öncülük eden yazar, Türk öykücülüğünün en önemli kilometre taşlarından biridir.

Necati Mert, 1950 sonrası oluşan siyasi ve kültürel ortamın edebiyata da etki ettiğini ve siyasi baskıların, sanatçıların modernizmde birleşmelerini kolaylaştırdığını söylemektedir. Başlarda *Mavi* dergisinde yer alan, sonrasında *[a] dergisi*’nde yazmaya devam eden Ferit Edgü, Demirtaş Ceyhun, Demir Özlü ve Orhan Duru gibi yazarlar, yaygın olan toplumsal gerçekçilik düşüncesine karşı çıkarak dış gerçeklikten iç gerçekliğe, insanın iç dünyasına yönelmeyi tercih etmişlerdir. II. Dünya Savaşı’nın ardından ortaya çıkarak sanayileşme ve modernitenin baskısından etkilenen ve sonradan ‘bunalım’ olarak adlandırılacak olan bu yöneliş, varoluşçu bir anlayışı benimseyerek hayata yabancılaşmış insana odaklanmaktadır (2005: 102) Bu yönelişin, yukarıda ismi geçen isimler dışında Vüs’at O. Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Leyla Erbil, Onat Kutlar, Adnan Özyalçın, Erdal Öz, Kâmuran Şipal, Bilge Karasu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Necati Tosuner gibi çok sayıda temsilcisi bulunmaktadır. Mert ayrıca Oğuz Atay’ı da bu yöneliş içerisinde saymaktadır (a.g.e. 114). Kuşak yazarları arasında sayılan Ferit Edgü; Sait Faik’in kendileri üzerinde ne derece büyük bir etkisi olduğunu ifade edebilmek için -Dostoyevski’nin o çok ünlü sözünden mülhem- “Hepimiz Sait Faik’ten geliyoruz” der ve onun kendilerini için önemini şöyle açıklar:

Neydi Sait Faik’i bizler için önemli kılan. İki sözcükle, *kendisi olmak*.

Afrası tafrası olmayan, yazmayı yalnız estetik değil, etik bir sorun olarak görmek, yalnız bildiklerini, yalnız inandıklarını yazmak.

Sait Faik, öncülü olmayan bir yazardı. Bizlerin öncülü oldu, ama ne yazık ki bunu göremedi.

(...)

Her yazar, her sanatçı kendi dünyasını kurar. Bu dünyayı kurarken, eskilerden, yabancılardan yararlanır. (Ama unutmayın, sanatta, edebiyatta eski ve yabancı yoktur.) Onlardan etkilenir. Burada önemli olan, bu dünyayı kurarken kendine özgü bir dil kurmasıdır.

Sait Faik bunun bilincindeydi. Değilse bile seziyordu. Ve bunu başardı. Bu yönüyle de bize örnek oldu.

Sait Faik'in her öyküsü bize “kendi kendiniz olun” der. (Yetiş 2016: 18-20)

1950 Kuşağı öykücülerini birleştiren şeyin “modern olmak” ve “modern bir edebiyat kurmaya çalışmak” olduğunu belirten Edgü, kuşak öykücülerini Onat Kutlar, Demir Özlü, Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Erdal Öz, Bilge Karasu, Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Tarık Dursun K. ve Muzaffer Buyrukçu'nun isimlerini anmaktadır (a.g.e. 18-20). 1950 Kuşağı üzerine bir doktora tezi bulunan Jale Özata Dirlikyapan ise bu etkinin boyutlarını şu şekilde örneklendirir:

1950 kuşağı öykücülerini için Sait Faik'in yeri çok başkadır. Özellikle 1952 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabıyla hem kendi öykücülüğünde bir dönüşüm gerçekleştirmiş hem de yenilikçi öykücülere yol açmıştır. Kuşağın “varoluşçu” öykücülerinden Demir Özlü, kuşağı çok etkileyen Sartre'ın adını bile ilk kez Sait Faik'ten duyduklarını söylüyor örneğin. (Aldı 2010: 176)

Bu hususta Ömer Leksiz de Cumhuriyet'in ilk otuz yılı için Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik'in öyküde birer zirve olduklarını ve kendilerinden sonraki öykücülerin zaman zaman dönüp bu üç öncü isme bağlandıklarını belirtir (2005b: 21). Leksiz'e göre bu isimlerin ardından gelen dönem, Türk öykücülüğünün ‘Yükseliş ve Olgunlaşma Dönemi’dir (a.g.e. 23). Pek çok araştırmacı tarafından ‘1950 Kuşağı’ olarak adlandırılan bu dönemde varoluşçuluk ve sürrealizm düşünceleri etrafında insanın iç dünyasına, bilinçdışına odaklanılmaktadır. Sınırları ve kimlerin bu kuşağa dâhil olduğu meselesi tartışmalı olmakla birlikte kuşak yazarları arasında genel olarak Demir Özlü, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Sevim Burak ve Yusuf Atılgan gibi yazarların isimleri öne çıkmaktadır.

Necati Mert'e göre aynı dönemlerdeki bir diğer yöneliş ise temellerini Sait Faik ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın attığı, iç gerçekliğe dayalı olarak ahlaki ve manevi değerleri önemseyen sosyo-psikolojik öyküdür. Ona göre bu akımın yazarları, “(...) bireyin iç dönüşümlerini, bireyin topluma geri dönmesini anlatılmaya değer buluyor. Onlarda insanın *manevi olarak yeniden doğuşu* başta geliyor,” (2005: 103). Öykülerini bu çerçevede yazan öykücüler arasında Oktay Akbal, Necati Cumalı, Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Füzûzan ve Selçuk Baran'ın isimleri dikkat çeker. Necati Mert bu iki eğilimin modernizm etrafında birleşerek 1950 öyküsünü oluşturduğunu belirtmektedir (a.g.e. 102).

1960 Askerî Darbesi, 1950 Kuşağının etkisini azaltmış ve öncesinde etkili olan toplumsal gerçekçi öykünün tekrar güç kazanmasını sağlamıştır. Ayrıca bu yıllarda İslami öykü gibi farklı yönelimlerin de revaç bulduğu görülür:

İslami öykü iyice yerleşir, öteki öyküler kadar yayılır bu dönemde. Sait Faik çizgisi olsun, toplum gerçekliği olsun birbirini etkileyerek ve takipçisi yazarların kişiliklerine bağlanarak serbestler, sınırları kolay çizilir olmaktan çıkıp özelleşir. Bir yandan da 50 Kuşağının modern teknikleriyle buluşup kısmen akademik, kısmen kırık dilli yeni bir öyküye evrilir. (a.g.e. 114-115)

Necati Mert, bu dönemdeki eğilimleri din/gelenek çizgisi, Sait Faik çizgisi, toplumsal gerçekçi çizgi, milliyetçi çizgi, fantastik öykü çizgisi ve modern öykü çizgisi şeklinde altı ana başlıkta inceler. Bu sınıflandırmaya göre Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Durali Yılmaz ve Hüseyin Su gibi yazarlar, din/gelenek çizgisindeki yazarlardır. Buna karşın Selim İleri, Tomris Uyar, Tezer Özlü, Jale Sancar, Cemil Kavukçu ise az veya çok Sait Faik çizgisini sürdürmektedir. Necati Güngör, İnci Aral ve Ayşe Kilimci toplumsal gerçekçi çizgide, Sevinç Çokum ve Mehmet Niyazi milliyetçi çizgide, Nazlı Eray ve Buket Uzuner ise fantastik edebiyat çizgisinde öyküler yazmıştır. Necati Mert; Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Özcan Karabulut ve Murathan Mungan'ı ise Ömer Seyfettin'den Sait Faik'e uzanan klasik hikâye çizgilerini 50 Kuşağının teknikleriyle buluşturup yeni öyküyü (temelde modern öyküyü) sürdüren dönem yazarları arasında saymaktadır. (2005: 119)

1960-70'li yıllarda doğan bir sonraki kuşak ise eserlerini büyük ölçüde 1980-90'lı yıllarda vermiştir. Bu dönemin yazarları arasında Sadık Yalsızuçanlar, Ayfer Tunç, Cihan Aktaş, Murat Yalçın, Necip Tosun, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Abdullah Harmanlı, Mustafa Çiftçi, Şebnem İşigüzel, Kürşat Başar, Sema Kaygusuz, Faruk Duman, Melek Paşalı, Müge İplikçi gibi yazarlar bulunmaktadır. Necati Mert bu dönem öykücülerini hakkında şunları söylemektedir:

Günümüz öykücülerinin pek çoğunun (...) düşüncüyü, içeriği boşladıklarını, biçim oyunlarına kapıldıklarını gözlüyorum. 1950 Kuşağının yanlışlarını yeni sanılan bir düzenle tekrarlamaktalar âdeta. (a.g.e. 121)

1980 Askerî Darbesi ve sonrasında yaşanan atmosfer edebiyat üzerinde uzun süre etkisini sürdürür. Bu dönemde, edebiyat ve düşünce hareketleri darbe öncesine göre daha içe dönük bir görünüm kazanır ve 1970'lerdeki toplumcu gerçekçi iklimin tersine 50 Kuşağının imge ve metaforlarla yüklü kapalı anlatımına geri dönülür. Milenyum

Kuşağı yazarlarından biri olan, akademisyen Yunus Emre Özсарay da benzer bir düşüncededir. O da 1980’ler öyküsünün 1950 Kuşаğı ile benzerlikler gösterdiğine işaret eder. Ancak o, meseleye farklı bir bakışla yaklaşmaktadır:

Özyalçın, *Evrensel’e* verdiği bir söyleşide, 27 Mayıs Darbesi olduğunda siyasetin, edebiyatın ve toplumun özgürlüğünü kutlar gibi siyasal ve sanatsal alanda özgürlüklere kavuştuk diyerek *[a] Dergisi’nin* özgürlük adı altında özel bir sayı çıkardığını söylemiştir. Bu isimlerin Menderes döneminde varoluşçuluğa uyarladıkları hikâye, 1960- 1980 arası “özgürlük” ortamında sosyalist gerçekliğe evrilerek bir yayılım göstermiş olsa da 12 Eylül, öykünün 1950’deki sınırlara çekilmesine sebep olmuştur. 50 kuşağının Menderes dönemini özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem şeklinde nitelmesini göz önüne alırsak, modernist öykü; “kısıtlanmışlığın” toprağında zemin bulmuş ve 12 Eylül’ü yaşayan 80 kuşağının dergileriyle yaygınlık kazanmış bir tür olarak karşımızda durmaktadır. (Özсарay 2021)

Başka bir deyişle ‘kısıtlanmışlık’ ortamında gelişen 1950 Kuşаğı öyküsü, 1960 Darbesi “sayesinde” oluşan “özgürlük ortamında” yerini büyük ölçüde toplumsal gerçekçi öyküye bırakmıştır. Özсарay buna “evrilme” derse de bunu bir yön değiştirme olarak nitelenmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Zira 1960 Askerî Darbesiyle gelen bu “özgürlük ortamı” 1950 Kuşаğı öyküsünün çizgisini bozan, “olumsuz” bir etki yapmıştır. Ancak 1980 Darbesi ile ortaya çıkan yeni ‘kısıtlanmışlıklar’ öyküyü yeniden rayına oturtmuş ve 1950 Kuşаğı öykücülüğüne benzer ürünler ortaya çıkmasına vesile olmuştur.⁹

Pek çok araştırmacı 80’ler ve 90’ları bir arada değerlendirse de kimi araştırmacılarca 80’ler ve 90’lar öykücülüğünün birbirinden ayrılması gerektiği ve 90 Kuşаğı adlı bir öykücülük döneminden bahsedilebileceği belirtilmektedir. Bunda 1990 sonrası Türk yayın hayatında ciddi bir hareketlilik olması ve birbiri ardına öykü kitapları basılmasının büyük etkisi vardır.

Daha önce de bahsedildiği gibi 1990’lı yıllarda öyküde niceliksel olarak büyük bir artış yaşanmıştır. Öyle ki bu yıllarda yayımlanan öykü kitabı sayısı bine yaklaşmış ve bu sayı daha önce basılan öykü kitabı sayısının neredeyse yarısını bulmuştur (Lekesiz 2005c: 522). Ömer Lekesiz bu nicelik artışını 1980 sonrası yaşanan siyasi ve toplumsal ortama bağlamaktadır:

⁹ Milenyum Kuşağının farkı ise bu ‘kısıtlanmışlık’ın ortadan kalkmayışı, 1960 Darbesindeki benzer bir görelî özgürlük ortamının hiçbir zaman oluşmamasıdır. Bu sayede 1950 öyküsü çizgisini bozmadan, kendi yolunda ilerleyerek gelişebilmiş ve Milenyum Kuşаğı öykücülüğüne evrilmiştir.

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 bölünmüş, kendini net bir şekilde ifade ihtiyacını içinde hep büyütmüş, sürekli yarın endişesi içindeki ve söyleyeceklerini ille de yarına kadar söyleme telaşındaki zihinlerin şiiirden sonra başvurabilecekleri yegâne tür öyküdür. (2005a: 48)

Feridun Andaç, öykü kitabı sayısındaki bu artışı, edebiyat dünyasındaki bir tutum değişikliği ile ilişkilendirmektedir. Şöyle ki eskiden yazarlar, öncelikle öykülerini dergilerde yayımlayıp edebiyat çevrelerince kabul gördükten sonra kitap hâline getirirken 1980 sonrasında, çoğu zaman hiçbir dergide yayımlamadan, doğrudan kitap olarak öykülerini bastırmaktadır. Bu eğilimi, edebiyat ortamının yok oluşunun bir işareti sayan Andaç, ayrıca bu yıllarda yayımlanan *Yazko Edebiyat, Hürriyet Gösteri, Sanat Olayı, Varlık, Defter* gibi öyküyü destekleyen, onun önünü açan dergilerin de öykü kitabı sayısının hızlı artışında etkili olduğuna dikkat çeker. (2008: 345)

Kitap sayısındaki bu artış içerik ve biçim olarak da etkisini göstermiştir. Bu çerçevede *Hece Öykü* dergisi 81 ve 82. sayılarında ‘Öyküde 90 Kuşağı’ dosyası yaparak, bu dönemin öykücülüğü ile ilgili incelemelere yer verir. Dosyada yazısı bulunan araştırmacılardan biri olan Ahmet Sait Akçay, Türk edebiyatı açısından bir dönemeç noktası olduğunu belirttiği 90 Kuşağı için; 50 Kuşağı etkisinde yazdıklarını ve en önemli özelliklerinin kurmaca ve biçim bağlamındaki serbestlik olduğunu belirtir.

Öyküde 90 Kuşağı, edebiyatı herhangi bir ideolojik söylemle, angajmanla biçimlendirmedir. Öykülerin ürettiği anlam dünyasından ziyade anlatma biçimi, bu öykü damarının odak noktasını teşkil etti. Edebiyatın tüm imkânlarından yararlanan biçimsel, kimi zaman deneysel “edebî dil” ortaya kondu. (2017: 53)

Bu dönemde biçimin öne çıktığını vurgulayan Akçay, dönemin en önemli unsurlarından bir diğerinin de üstkurmaca olduğunu bildirmektedir (a.g.e. 53).

Öyküde 90 Kuşağının oluşumunda dönemin siyasi ve sosyal hadiselerinin de doğrudan etkili olduğunu vurgulayan Erdem Dönmez, bu hususta özellikle 1980 Askerî Darbesine, SSCB’nin dağılmasına ve Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla artan küreselleşmeye dikkat çeker. Dönmez, iletişim araçlarının büyük bir hızla geliştiği, renkli TV’lerin ve özel kanalların yaygınlaştığı bu dönemin atmosferini şöyle anlatmaktadır:

Türkiye özelinde 80 sonrası bireyselleşmenin uç noktaya ulaşması, toplumun nicel anlamda belirgin bir gelişme kaydetmesi, gündelik alışkanlıkların değişmesi, kentliliğin ve kentleşmenin içselleştirilmesi, küresel ölçekte ticaret hayatının yaygınlık kazanması ve bunun sonucu olarak sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıkların genişlemesi/derinleşmesi 90'lı yılların genel görünümünü vermektedir. (2017: 86)

Bu kuşak yazarları çoğunlukla 60 ve 70'li yıllarda doğmuş ve çocukluklarını terör, toplumsal çatışmalar ve askerî darbe ortamında geçirmişlerdir. Gençlik yılları ise kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla artan küreselleşme ortamına denk gelir. 90 Kuşağı olarak adlandırılan bu öykücülerin en önemli özelliği postmodern anlatım imkânlarından faydalanmalarıdır. Ancak Milenyum Kuşağı ile birlikte öyküde postmodern tekniklerin kullanımının çok daha farklı bir boyuta eriştiği görülecektir. 2000'li yıllarda da bu eğilim artarak devam eder.

Öykücü Murat Özyaşar'a göre, 1980'lerden ziyade 1950 Kuşağı tarafından sürdürülen 2000 Kuşağı öyküsü yeni tekniklerle ve yeni arayışlarla geliştirilerek sürdürülmüş, bu dönemde özgün bir öykü dili ortaya çıkarılmıştır. Esasında Murat Özyaşar'ın 2000 Kuşağı öyküsü olarak sınıfladığı öykü dönemi, 2000 sonrası yazılan neredeyse tüm öyküleri kapsar ve bu ölçüde 1960 sonrası doğan pek çok yazarı içine alır. Öyle ki bahsi geçen bu yazarların pek çoğu aslında 1990'larda öykü yazmışlardır ve bu sebeple 90 Kuşağı içerisinde sayılmaktadır. Özyaşar, bu dönemde birbirine benzemeyen birçok öykücü olduğunu, herhangi bir akımın veya takım çalışmasının olmadığını, dönemin öykücülerinin en ayırıcı özelliğinin farklı biçim ve anlatımları denemekte cesur davranmaları olduğunu belirtir. Özyaşar'a göre dönem öykücülerinin bir kısmı metni bir oyun olarak görürken, bir kısmı metnin odağına dili yerleştirmekte, diğer bir kısmı ise hikâyenin merkeze konulduğu yalın bir anlatımı tercih etmektedir (2016).

Özyaşar'ın da yaptığı gibi aynı dönemde yazan yazarlar, çoğu zaman yaşları ve yetiştikleri sosyal, siyasi ortam dikkate alınmadan tek bir şemsiye altında değerlendirilmektedir. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı öykücülüğü ifadesi; hem dönem öyküsünün çok yeni oluşu hem de doğrudan kuşağa dayalı bir adlandırmanın daha önce kullanılmayışı cihetlerinden edebiyat tarihi açısından başka çalışmalara da kılavuzluk yapabilecek öncü bir dönemleme biçimidir. Bu döneme ilişkin araştırma ve inceleme yazıları tarandığında genellikle 2010 Kuşağı ifadesinin buna yakın şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ancak -yukarıda da detaylıca anlatıldığı üzere- edebiyat tarihi göstermektedir ki Tanzimat I. ve II. Nesil, Serveti Fünun, Garip, İkinci Yeni,

1950 Kuşığı öyküsü örneklerinde olduğu gibi ortak eğilimlere dayalı sınıflandırmaların yaşla da doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda 2000 öyküsü, 2010 öyküsü gibi dağınık bir tanımlama yerine yaşa dayalı olarak ‘Milenyum Kuşığı Öykücülüğü’ ayrımını yapmak çok daha doğrudur. 1990 Kuşığı, 2000 Kuşığı, 2010 Kuşığı gibi, öykünün üretim yılını esas alarak yapılan kuşak sınıflandırmaları isimlendirme bakımından da sıkıntılar doğurmaktadır. Zaten bu kuşak ayrımlarına dikkatlice bakıldığında esasında bunların yaşa dayalı olarak yapıldıkları görülmektedir. Bu sebeplerle, büyük ölçüde 1960 ve 70’li yıllarda doğan öykücülerin ortaya koyduğu 1990 Kuşığı yerine X Kuşığı Öykücülüğü, 2010 Kuşığı yerine de bu çalışmanın adında da kullanıldığı gibi Milenyum Kuşığı Öykücülüğü denilmesi uygun olacaktır.¹⁰

Milenyum Kuşığı Öykücülüğü, yukarıda da bahsedildiği gibi toplumsal ve siyasi ortam, kültürel gelişmeler ve dergilerin çalışmalarından doğrudan etkilenmektedir. Ayrıca elbette bir kuşağın oluşumunda kendinden önceki yazarların getirdiği edebiyat ortamı da çok etkilidir. Bu sebeple gelecekte Türk öykücülüğünün nasıl bir biçim kazanacağını öngörebilmek için öncelikle öykü geleneğini ve zamanın genç kuşığı olan Milenyum Kuşığı öykücülerinin yönelimlerini doğru tespit etmek gerekmektedir. Zira bugünün öyküsünü yazan Milenyum Kuşığı yazarları önceki kuşakların yaptığı gibi yeni edebiyat kuşaklarının en büyük yönlendiricileri olacaklardır. Bu itibarla öncelikle bu kuşağın yazarlarını tespit etmek ve ürettikleri edebiyatı detaylı bir şekilde irdelemek gerekir.

Bu doğrultuda Yunus Emre Özсарay, 2010 sonrasının kendinden önceki otuz yıldan ayrılması gerektiğini belirterek bu iki dönemi ayıran sınırı şu şekilde vurgulamaktadır:

2010 sonrası kuşak her şeyden önce televizyon ile büyümüştür. Oyun konsolları, internet kafeler, cep telefonları, mirc, msn derken sosyal mecralar bu kuşağın gençlik dönemlerinden itibaren karşılaştığı gerçekler olmuştur. Yeniliğe hızlıca intibak edebilme marifeti bu kuşağı kendilerinden önceki kuşakla ciddi manada ayırtırmış, kuşağın öykücülerinde bu temalar yer bulmaya başlamıştır. Gelenekle bağını kurma anlamında masalsı metinler; ayıksılık manasında underground, oynusuluk, bu kuşağın

¹⁰ Bu çerçevede belki göndergesi zayıf olan, sosyoloji kaynaklı ‘X’ ifadesi yerine ‘Darbeler Kuşığı Öykücülüğü’ denilebilir. Zira bu kuşak darbe yıllarında doğmuş ve çocuklukları askeri darbeler altında geçmiştir. Milenyum Kuşığı ifadesi ise sosyoloji kaynaklı olmasına rağmen hem sosyolojik hem de tarihsel göndermelerle bu kuşağı tanımlamak için yeterlidir.

öykü sınırlarında etkisini göstermiş, ironi kimi zaman aşırıya kaçmakla birlikte hâkim söylem biçimi olarak belirmiştir. (2021)

Ortak deneyimlere ve bunların oluşturduğu öykücülük özelliklerine dikkat çeken Özсарay'ın 2010 sonrası kuşak dediği grup esasında Milenyum Kuşağına karşılık gelmektedir. Zaten, özellikleri bakımından da iki ifadenin örtüştüğü görülmektedir. Bu çerçevede Özсарay'ın dikkat çektiği oyunsuluk, ironi, masalsı metinler gibi maddeler, Milenyum Kuşağı öyküsünü, X Kuşağı (Darbeler Kuşağı) öyküsünden ayıran özellikler arasında yer almaktadır.

Milenyum Kuşağı yazarlarından Onur Çalı, dördüncü öykü kitabı olan *Kaplumbağa Makamı*'nın yayımlanmasının ardından yaptığı bir röportajda kuşak olmakla ilgili şöyle bir cevap verir:

2010 kuşağı mıyız biz? Bizim bir kuşak olduğumuzdan emin değilim: Birlikte dergi mi çıkardık, ortak işler mi yaptık? Birbirimizin yazdıkları hakkında açık sözlülükle konuşup eleştirebiliyor muyuz? Bu kuşağın eleştirmenleri kimler peki? Öykü kitaplarını öykü yazarlar okuyor, eğer okuyorsa. Geniş okur kitleleri zaten yok. (S. Yılmaz 2019)

Çalı'nın cevabı aslında kuşak tanımının ne kadar yanlış değerlendirildiğini göstermektedir. Çalı'nın kuşak için aradığı 'birlikte yayın yapmak' belki bir akımın, ekolün ön şartı olabilir, ama kuşak için böyle bir gereksinim yoktur. Kuşak olmanın temel şartları yaş yakınlığı ve benzeri tecrübelerle sahip olmaktır. Bu şekilde, belli yaş aralıklarını esas alarak öykücülüğü dönemlere ayırmak ve belli dönemlerde aynı olaylardan farklı şekilde etkilenen insanların oluşturduğu edebiyatın genel eğilimlerini ortaya çıkarmak hayli zor olsa da daha geniş bir bakışı gerektiren edebiyat tarihçiliği açısından çok önemlidir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinin kimler olduğu sorusu bu husustaki en önemli problemdir. Elbette Çoklu Kuşak Teorisi çerçevesinde yaşa dayalı olarak yapılan sınırlama (1980 ve sonrası doğanlar), bu sorunun cevabına erişmekte hayli yardımcı olmuştur; ancak yine de geriye yüzlerce yazar kalmaktadır. Bu sorunu aşmak için öykü türünde en az iki kitap sahibi olma şartı (2017 yılına kadar) getirilerek bu türde kalıcı olmaya çalışan yazarlar üzerinden bir inceleme yapılması amaçlanmıştır. Bunlar arasından dağıtımı ve görünürlüğü yaygın olmayan yayınevlerince çıkan kitaplar ayrılmış ve listeye son şekli verilmiştir. Yaş, kitap sayısı ve yayınevi ölçütlerine uygun olan yazarların bilgileri aşağıdaki tabloda dikkatlere sunulmuştur:

	Yazar	Öykü Kitapları	Yazarın Doğum Yılı
1	Yılmaz Yılmaz	<i>Sabahleyin Bir Tantana, Salık Yola Düşünce, Yıllardır Bir Ev</i>	1980
2	Onur Akyıl	<i>Dün Gece Çok Gençtim, İmparator ve Köstebek, Yalnızlık Yengen Olur</i>	1980
3	Mahir Ünsal Eriş	<i>Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde..., Olduğu Kadar Güzeldik, Kara Yarısı, Sarıyaz</i>	1980
4	Melisa Kesmez	<i>Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz, Nohut Oda, Bazen Bahar</i>	1980
5	Aykut Ertuğrul	<i>İki Dünyanın Ustası, Keyfekader Kahvesi, Mümkün Öykülerin En İyisi, Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu</i>	1981
6	Zeynep Hicret	<i>Çolak Hattat, Kırmızının Çağrısı</i>	1981
7	Özge Hatunoğlu	<i>Kimsenin Ruhu Duymadan, Sen Evde Yoktun, Babam Üşüyor mudur?</i>	1981
8	Mehmet Erkan	<i>Bir Safın Öyküsü, Mülakat Anıları / Bir Başka İnsan Kaynakları</i>	1981
9	Semrin Şahin	<i>Güvercinler Zamanı, Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?, Gece, Kediler ve Sessizlik</i>	1981
10	Emrah Serbes	<i>Hikâyem Paramparça, Erken Kaybedenler</i>	1981
11	Birgül Oğuz	<i>Fasulyenin Bildiği, Hah</i>	1981
12	B. Nihan Eren	<i>Kör Pencerede Uyuyan, Yavaş, Hayal Otel</i>	1981
13	Yunus Emre Özsaray	<i>Kefendeki Misket, Mecnun'un Şehri Terk Edişi</i>	1982
14	Sine Ergün	<i>Baştankara, Bazen Hayat, Burası Tekin Değil</i>	1982
15	Alper Beşe	<i>Birtakım Tuhaflıklar, Gecikmeli, Kırılğan</i>	1983
16	İsmail Isparta	<i>Gergin Bir Yay, Sonrası</i>	1983
17	Ercan Köksal	<i>Bildiğin Hayat, Bir İnkılap Daha Var & Harf İnkılabı Öyküleri, Terkedilen Ölü, Yarım Kalan Tebessüm, Serçe Yüreği</i>	1983
18	Seyit Göktepe	<i>Defter ve Çikolata, İlk yazların Anısıyla, Ben Ol Da Gör, Kanayan Ruhlara Armağan, Yaşamak Üç Defa</i>	1983
19	Hakkı İnanç	<i>Ateş Etme Silahsızım, Bozuk</i>	1984

20	Onur Çalı	<i>Geçen Sene Doğanlar, Huma Kuşları, Eksik Yıl, Kaplumbağa Makamı</i>	1984
21	Pelin Buzluk	<i>Deli Bal, En Eski Yüz, Kanatları Ölü Açıklığında</i>	1984
22	Seray Şahiner	<i>Gelin Başı, Hanımların Dikkatine, Hepyek</i>	1984
23	Güzide Ertürk	<i>Düşüş, Öbür Dünya Öyküleri & Cehennem - Araf - Cennet, Kaplumbağa Gölgesi</i>	1985
24	Nazlı Karabıyıkoglu	<i>Hayvanların Tarafı, İskele, Olivya Çıkmazı, Gök Derinin Altında</i>	1985
25	Bünyamin Demirci	<i>Kelebeğe Tapan Adam, Yeraltı Bulutları</i>	1986
26	Gökhan Yılmaz	<i>Biraz Kuşlar, Azıcık Allah, İkiye Kadar Sayamamak</i>	1987
27	Deniz Tarsus	<i>İt Gözü, Ozo Ozo Çakta, Ayrık Otu</i>	1987
28	Doğukan İşler	<i>Öykü Yapım Çalışmaları, Rüya Kadar, Dünya Kiracısı</i>	1988
29	Batıkan Köse	<i>Şahsi Düşler ve Onur Kırıcı Gerçekler, Noktalı Virgülle Biten Bir Kitap</i>	1995

Tablo 2 Milenyum Kuşağı Yazarları ve Öykü Kitapları

Elbette bu şekilde tespit edilen yazarlar sadece bir örneklem teşkil etmektedir ve bir bütünün öne çıkan isimleri üzerinden dönemin genel özelliklerine ulaşmak amaçlanmaktadır. Şöyle ki çalışmada belli bir aşama kaydedildikten sonra bu yazarların dışında yukarıdaki şartları taşımayan Osman Cihangir, Emre Ergin, Arda Arel, Ertuğrul Emin Akgün, Engin Türkgeldi, Ezgi Polat ve Aylin Balboa gibi pek çok ismin listeye dâhil edilebileceği anlaşılmıştır. Ayrıca çalışmalar belli bir olgunluğa eriştikten sonra yaş şartı dolayısıyla geride bırakılan Murat Menteş, Alper Canıgüz, Kerem Işık, Fadime Uslu, Handan Acar Yıldız, Akif Hasan Kaya, Fatma Barbarosoğlu, Güray Süngü, Mustafa Çiftçi gibi pek çok yazarın bu kuşağın öncülü olarak değerlendirilebilecekleri de görülmüştür. Bu sebeple, dönem özelliklerine dair yapılacak değerlendirmeler, örneklemdeki öykücüler olduğu kadar bu yazarların da öykü anlayışına dair önemli bilgiler sunmaktadır.

Çalışmada, kuşak öykücülerinin dikkat çekici özellikleri ve eserlerindeki genel eğilimler ortaya çıkarılacaktır. Buna göre Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğünün özellikleri içerik ve yapı olarak iki ana başlıkta ele alınacak ve örneklem seçilen

yazarların öykü kitapları ile çeşitli dergi, kitap, web sitesi vb. yerlerde kuşak öykücülüğüyle ilgili yapılan yayınlar detaylı bir şekilde incelenecektir. Böylelikle Milenyum Kuşağı Öykücülüğünün içerik ve yapı özellikleri tespit edilecek ve dönemin hususiyetleri belirlenecektir.

BÖLÜM II: MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İÇERİK VE ÖYKÜLERDE ÖNE ÇIKAN TEMALAR

Milenyum Kuşağı, kendinden önceki edebiyattan, onların içerik ve temalarından mümkün olduğunca faydalanmaya çalışmıştır. Bu sebeple bu kuşağın içerik özelliklerini tespit edebilmek için önceki kuşakların özelliklerini bilmek gerekir. Bu çerçevede 1980-2000 arası Türk öykücülüğünde, 1950 Kuşağında olduğu gibi gerçeküstücülük ve varoluşçuluk düşüncelerinin etkili olduğunu söyleyen Ahmet Uslu, “Geçmişten uzaklaşma, yeniye alışamama nedeniyle boşluk, boşluğun getirdiği yalnızlık, buhran ve yeni arayışlar ortak temalar olarak görülmektedir,” (2006: 70) diyerek 1980 sonrası Türk öykücülüğünde sıklıkla görülen içerikleri sıralamıştır. 1990-2005 yılları öykücülüğünü çalışan Leyla Burcu Dünder ise o dönem için çocukluk, cinsellik ve şiddet temalarının öne çıktığını vurgulamaktadır (2007: 137-140). 1980 ve 1990’ları yeninin anlamlandırılmaya çalışıldığı dönem olarak tanımlayan Necip Tosun da bu dönem öykücülerinin cinsellik, yalnızlık, özeleştiri, bunalım ve yüzleşme gibi ortak temalarının olduğunu ve bu dönemde kaybedişler/yitirişler, nostalji ve çocukluk temalarının öne çıktığını belirtmektedir (2014a: 56).

Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğünde ise öne çıkan temalar ölüm, toplumsal ve siyasi sorunlar, kadın sorunları, cinsellik, kent ve taşra problemleri ile çocukluk olarak sıralanabilir. Bu dönem öykücülerini özellikle şiddet ve ölümle ilişkili temalardan sıklıkla istifade etmektedir. 1980’lerde çoğunlukla ‘dava’ arkadaşlarının ve ‘dava’nın yitilmesi bağlamında ele alınan ölüm teması, bu kuşakla birlikte daha çok; sevilen yakınların yitilmesi, intihar, cezalandırma, ölüm korkusu ve doğa duyarlılığı bağlamında değerlendirilmektedir. Yine bu dönemde 1980’li yıllarda oto-sansüre uğrayan ve büyük ölçüde azalan toplumsal ve siyasi meseleler de öne çıkmaktadır. Bu meselelerin önceki dönemlere göre hayli çeşitlendiği görülür. Öyle ki kuşak öykücülerini; işsizlik, terör, darbeler gibi önceden de rağbet gören konuların yanı sıra çevre problemleri, çarpık kentleşme ve mülteci sorunu gibi nispeten yeni konulara da öykülerinde yer vermişlerdir.

Bu kuşağın en önemli toplumsal meselelerinden biri kadın sorunları olmuştur. 1990'larla birlikte Türk edebiyatında hayli rağbet görmeye başlayan bu konu, kuşak öykücülerinden aile çatışmaları, kadına şiddet ve taciz gibi farklı cepheleriyle işlenmektedir. Ayrıca, bu dönemde çocukların da öyküde fazlaca yer aldığı ve şiddet, saflık, aile ilişkileri çerçevesinde çeşitli işlevler üstlendikleri görülmektedir.

En çok görülen konulardan olan cinselliğin Milenyum Kuşağına 1980'lerden miras kaldığı söylenebilir. Ancak, bu dönemde, eskisinden farklı olarak eşcinsellerin de öyküye dâhil edildiği görülmektedir. Şöyle ki önceki dönemlerde zaman zaman karşılaşılan eşcinsel karakterler bu kuşak öykücülüğünde hem çok sayıda hem de daha açık bir şekilde cinsel kimlikleriyle yer almaktadır.

Özellikle 1950'lerden sonra Türk öykücülüğünün en önemli temalarından olan yalnızlık ve iç sıkıntısının bu dönemde ilgiyi büyük ölçüde kaybettiği görülür. Bu temalar öykülerde önceki kuşaklarda olduğu gibi daha çok kentli erkek öykü kişileri bağlamında işlenmekte ve mekân ve zamana dayalı olarak ele alınmaktadır.

Bu bölümde ayrıca dönem yazarlarının mekânı nasıl ele aldıkları üzerinde de durulmaktadır. Bu çerçevede taşra-şehir karşıtlığının bu kuşak öykülerindeki görünümünün yanı sıra insan-mekân ilişkisi ve yazarlarla özdeşleşen şehirlere dikkat çekilmektedir.

2.1 Ölüm: Yas, İntihar, Korku

Bir canlının hayatının tam ve mutlak olarak sona ermesi olarak tanımlanabilecek ölüm olgusu, asırlar boyunca felsefenin ve edebiyatın konusu olagelmıştır (Ökten 2010: 1-3). Batı'da ölüm algısının çağdan çağa değiştiğini vurgulayan Philippe Ariés, yirminci yüzyılda artık ölümün gündelik hayattaki etkisinin azaldığını ve insanların artık ölümlü değilmiş gibi yaşadıklarını belirtir (2015: 95). Ölüm, Türk edebiyatında da - özellikle şiirde- rağbet gören, üzerinde en çok kalem oynatılan temalardan biridir. Bu hususta Âkif Paşa, Abdülhak Hâmid Tarhan, Cahit Sıtkı Tarancı, Ömer Seyfettin, Peyami Safa gibi pek çok şair ve yazarın ismi anılabilir.

Bir insanın ölüme yüklediği anlamdan onun hayat felsefesini çıkarmanın mümkün olduğunu savunan Necip Tosun, bu iddiasını;

Çünkü insan, enikonu ölüm algılayışı doğrultusunda hayatını kurgulamakta, projelendirmektedir. Bu anlamda edebiyatçıların ölüm yorumu, hiç şüphesiz dünya görüşlerinin, hayat algılarının da bir yansımasıdır. Hayata hangi anlamı yüklüyorlarsa ölümü de öyle algırlar. (Tosun 2006)

diyerek açıklamaktadır. Tosun'un da vurguladığı gibi ölüme bakış ve ölüme yüklenen işlev, yazarın hayata bakışına da ışık tutmaktadır. Bu görüşten hareketle, bu bölümde Milenyum Kuşağı öykülerindeki ölüm anlayışı irdelenerek ölüm temasını öne çıkaran öykücüler ve öyküleri üzerinde durulacaktır.

Öyküde ölüm teması incelenirken ölme biçimi, ölenin kim/liği, ölümün nasıl karşılandığı ve ona nasıl bir görev verildiği gibi hususlar önem kazanmaktadır. Hastalık, kaza, intihar, cinayet vb. ölüm biçimlerinin her biri farklı anlam ve amaçlar taşıyabilir. Anne-babanın ölümü yitklik duygusuyla, sevgilinin ölümü aşk, düşmanın ölümü zaferle ilişkilendirilebilir. Anlatıcının ve diğer öykü kişilerinin ölümü nasıl karşıladıkları, ona karşı verdikleri tepkiler bu çerçevede önem kazanmaktadır. Yazara geniş bir anlatım imkânı sunan ölüm teması; yok oluşun ve kayıpların verdiği acı, huzursuzluk ve bilinmezlik sebebiyle edebiyatçılar tarafından asırlar boyunca tekrar tekrar ele alınmış ve yas/yitirme, kurtuluş, kavuşma, zaman dışılık, korku, yüzleşme gibi temalarla ilişkili olarak işlenmiştir.

Türk edebiyatında Tanzimat öncesinde ölüm, Batı'daki örneklerden farklı şekilde daha çok inanç merkezli olarak algılanarak hayatın bir parçası olarak kabul edilmiş ise de sonraları Batılılaşmanın etkisiyle eserlerde korku ve yalnızlaşma bağlamında tartışılmıştır. Bu çerçevede başat temalardan biri hâline gelen ölüm olgusu; ölüm korkusu, intihar, sevilenin ölümü, ölüm sonrası, ölümsüzlük, idealize edilmiş ölüm gibi farklı anlam ve yorumlar yüklenerek ele alınmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Oğuz Atay, Rasim Özdenören, Tezer Özlü, Vüs'at O. Bener ve Ferid Edgü gibi yazarlar öykülerinde ölüme özel bir yer ayıran öykücüler arasında sayılabilir. Halit Ziya'nın öykülerinde bir yandan hayat yüceltilirken bir yandan da hayat karşısında yenik düşen, sevdiğini yitiren, çaresiz insanlar üzerinden ölüme işaret edilmektedir. Sait Faik ise hayatı öne çıkarır ve öykülerinde ölümü hayatı sonlandıran olgu olarak ele alır. Varoluşçu düşüncenin Türk öyküsündeki önemli temsilcilerinden olan Leyla Erbil ve Demir Özlü ölümü varoluşçu felsefenin işaret ettiği şekilde amaçsızlık ve anlamsızlık olarak

yorumlarken Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde ölüm, korku ve yitirme duyguları etrafından şekillenir. Buna karşılık Oğuz Atay'ın öykülerinde ise “Ölüm kahramanlar için anlamını yitirmiştir. Ölmek ya da yaşamak bir anlam ifade etmemektedir. Yaşam ise tümüyle anlamsızdır.” (Tosun 2006). Benzer şekilde Sevim Burak da öykülerinde insanların ölüme karşı duyarsızlığına dikkat çekerek hayatın anlamsızlığı ve ölümün kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Edebiyatta Müslüman kimliğiyle öne çıkan ve geleneğin sürdürücüleri arasında sayılan Rasim Özdenören'in öykülerinde ise ölüm, sevdiğini yitirme ve yas çerçevesinde ele alınmıştır. Özdenören gibi Cemal Şakar ve Ramazan Dikmen de ölümü ahiret düşüncesi etrafında ele alarak ölüm karşısında tam bir iman ve tevekkül içerisinde olan öykü kişilerinin ölümünü yeniden doğuş ve kavuşma şeklinde yorumlamışlardır. (Tosun 2006)

Ölümün kendisi kadar şekli de önemlidir. Çünkü ölümün farklı görünümüleri olan bu tercihler okura; öykü kişinin bilinçaltının daha iyi anlaşılması için birtakım ipuçları verir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde ölüm biçimi olarak intihar öne çıkar. Sarsıcı bir ölüm şekli olan ve ahlaki, sosyolojik, felsefi vb. bir mesajı da içinde barındıran intihar; Türk öykücülüğünde “Pantomima” (Samipaşazâde Sezai), “Aşka Dair” (Halit Ziya), “Hışırıtı” (Rasim Özdenören), “Beyaz Mantolu Adam” (Oğuz Atay) ve “Solgun”da (Cemil Kavukçu) olduğu gibi hemen her dönemde kendine yer bulabilmiştir.

Toplumsallıktan uzaklaşarak bireyi ve bireyselliği öne çıkaran bir öykü anlayışının hâkim olduğu 1980 kuşağında, ölüm dikkat çeken temalar arasında yer almaz. Ancak Milenyum Kuşağı öykücülerini ölüm temasını öne çıkararak onu çoğu zaman kurtuluş vesilesi veya cezalandırma aracı olarak işlerler. Öykülerde ölüm; yas/yitirme ve ölüm korkusu duyguları çerçevesinde ve intihar, cinayet, kaza, hastalık gibi şekillerde sunulur. Tek tek bakıldığında, birkaç yazar hariç, tüm yazarların bu temayı işlediği görülmektedir. Fakat bunlar arasında bilhassa Deniz Tarsus, Aykut Ertuğrul, Nazlı Karabıyıkoglu, Gökhan Yılmaz, Bünyamin Demirci, Güzide Ertürk, Hakkı İnanç, Birgül Oğuz, Onur Çalı, Pelin Buzluk, Semrin Şahin, Yılmaz Yılmaz, Sine Ergün, Onur Akyıl, Zeynep Hicret ve Semrin Şahin; ölüm temasını pek çok öykünün merkezine oturmuş olmaları yönüyle öne çıkar. Ölüme yüklenen anlam dikkate alındığında ise öykülerde en çok kurtuluş ve yas/yitirme göndermeleri dikkat çeker.

2.1.1 Yas/yitirme bağlamında ölüm

Döneme, kültüre, inançlara ve hatta bireye göre farklılık gösterebilen ölüm algısı, yasın hissedilmesi ve yas süresini de doğrudan etkilemektedir. Yas, ölümün ardından doğan acı ve bu acıyla yapılan tüm davranışları içermektedir. Kaan H. Ökten; yasın kutsallığı ve işlevlerini şu şekilde açıklamaktadır:

(...) yas geçmiş olana, bir daha gelmeyecek olana hüznlenmek değildir. Şimdide ve burada tüm mevcudiyetiyle var olmak, berk olmak, sabit ve sağlam olmak demektir. Umut ve istenç, aşk ve sevgi ancak böyle mümkündür. Yas yitirmek değil, bilakis yaratmak ve kazanmak için temel histir. (2020)

Esasında ölüm gibi yas da bir sona değil yeni bir başlangıca işarettir. İnsan, kaybettiği kişinin ölümünden büyük bir üzüntü duysa da akıp giden hayata bir şekilde yeniden katılmak zorundadır. Bu zorundalık durumu onu yas tutmaya ve bu şekilde kederini dindirmeye mecbur bırakmaktadır. Çünkü yasla birlikte toplumun yüklediği defin işlemleri gibi birtakım vazifelerin yerine getirilmesi gerekir. Bu vazifelerin de etkisiyle genellikle ölü defnedilene kadar, yitirilen kişinin ölümü henüz yeterince içselleştirilemez. Ancak defin işlemleri ve taziye bitip eve dönüldüğünde insan, kederiyle yüzleşir. Bu keder, sadece sevilen kişinin kaybedilmesi değil geride kalınması ile de ilişkilidir. Yas tutan pek çok insandan “Ben onsuz ne yapacağım” gibi görece ‘bencil’ bir ifadenin duyulmasının sebebi de budur. Bu çerçevede yas, yeni doğan bebeklerin ağlamasıyla ilişkilendirilebilir. Zira ikisinde de bilinenden bilinmeyene doğru bir yolculuk vardır ve bu yeni duruma ilk ve en insani tepki çoğu zaman ağlama şeklindedir.

Ölümün yas/yitirme bağlamında ele alınması, Milenyum Kuşağı öykülerinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Öyle ki öykülerde ölüm en çok bu cihetiyle görülür. Dönem yazarlarından Hakkı İnanç, Aykut Ertuğrul, Birgül Oğuz, Onur Çalı, Pelin Buzluk, Semrin Şahin, Yılmaz Yılmaz ve Sine Ergün öykülerinde ölümü daha çok yas/yitirme duygusu çerçevesinde işlemektedir.

Ölümü öykülerinde en sık kullanan yazarlardan olan Hakkı İnanç, bir söyleşisinde pek çok öyküsünde kederli kadınlara yer verdiği ve bu kadınların yolunun niçin hep ölüme ya da ayrılığa çıktığı sorusuna “Bu yaşıma kadar tanıdığım kederli kadınlar şimdi ya ölüler ya da yalnızlar. Gökyüzü gri diye kalmış aklımda. Maviyi tutturamayışım

bundan” diyerek edebî bir dille cevap vermekte ve öykülerinde ölüme bu denli sık yer vermesini ve çoğu zaman yalnızlıkla ilişkili olarak ele almasını çevresinde gördüğü ölümlere bağlamaktadır (Alıcı 2014b). İnanç’ın kitaplarında intihar, kehanet, hastalık gibi çok çeşitli şekillerde görülen ölümün daha çok yalnızlıkla iç içe işlendiği görülmektedir. Yazar, ölümü menfi ve mutlak bir son olarak işler ve pek çok öyküde yas/yitirme bağlamında olmak üzere, kurtuluş, cezalandırma ve ölüm korkusu ile ilişkili olarak ele alır.

Yazarın, teması yas/yitirme merkezli olan öykülerinden en dikkat çekici olanı “Baban Gelecek”tir. Öyküde; evlendikten kısa bir süre sonra ‘sefere gidiyorum’ diyerek çıkıp giden kaptan kocasını yıllarca bekleyen ve çocuğunu (Derya) tek başına büyüten bir kadının, sonunda kanser olup ölmesi anlatılmaktadır. Anne, ölmeden önce kızına şunları söyler:

‘Baban gelince buzluktaki kıymayı çözdürüver iki dakika, kavurup da koyduydum. Kıymalı yumurtaya bayılır o. Tarif defterimi çatalların altındaki çekmeceye koydum, el bezlerinin oraya. Canı başka bir şey çekerse, özlemiştir benim yemeklerimi, özlemes mi, bakıp bakıp pişirirsin! Beni sorduğunda ‘Öldü’ deme e mi? ‘Gelecek’ de, ‘annem gelecek’ de.’ (İnanç 2013: 25)

Görüldüğü gibi başkışı olan kadın, yıllarca kendisine dönmeyen kocası için, ölürken dahi fedakârlık yapmaya çalışmaktadır. Oysa yıllarca onu beklemiş ve sonunda kanser olmuştur. Bu öykünün devamı niteliğindeki “Annem Gelecek”te ise Derya’nın, yıllarca beklenen babasının, ancak annesinin ölümünden sonra dönmesine verdiği tepkiye odaklanılmaktadır.

Silah arkadaşları şehit edilen bir adamın yaşadığı psikolojik sarsıntının ve sonrasında garip bir şekilde ölümünün anlatıldığı “Dıkşın Dıkşın” öyküsünde ve şahit olduğu bir cinayet karşısında hiçbir şey yapamadığı için acı çeken anlatıcının hislerinin vurgulandığı “Kül ve Kırıntı”da ölüm; kabullenilemeyen ve acıya sebep olan bir durum olarak, yas/yitirme vurgusuyla yer alır. “Kertenkeleler Suçsuz”da ise ölen kişi anlatıcıdır ve öyküde bir cinayet sonucu nasıl öldüğünü, anne babasının bu ölümü ne şekilde öğrendiğini ve nasıl tepki verdiklerini anlatmaktadır. Başka bir deyişle anlatıcı, kendi ölümü sonrası tutulan yasa tanıklık etmekte ve ölümünün ardından verilen tepkileri gözlemlemektedir.

Hakkı İnanç'tan farklı olarak Aykut Ertuğrul'un öykülerinde ölüm daha çok 'kader' teması etrafında şekillenir. Ayrıca yazarın, cinayete ve intihara öykülerinde sıklıkla yer verdiği, ölümü yas/yitirme bağlamında ve zaman zaman bir cezalandırma aracı olarak değerlendirdiği görülür. Örneğin ölümün yas ve kader etrafında irdelendiği "Keyfekader Kahvesi"nde sevdiğini ölümden kurtarmaya çalışan ama başarısız olunca kaderine teslim olan bir falcı çırağından bahsedilmektedir. Fantastik bir kurgusu olan öyküde bir falcı olan kahveci ile çırağının okudukları fallar gerçeğe dönüşmektedir. Çırak, kahvenin önünden geçen bir kadına âşık olmuş ve falına bakarak onun da kendisine âşık olmasını sağlamıştır. Kahveci, çırağını içine düştüğü aşktan kurtarmak ve fal ilminde devam etmesini sağlamak için kadını öldürecek bir fal okur. Çırak bunu öğrenince ölümü durdurmaya çalışır. Bunun için yeni bir fal okusa da başarılı olamaz:

Ne yapacağını bilemez hâlde Feyza'nın fincanını eline aldı. Ustasının bu fincana neler fısıldadığını öğrenmek için canını bile verebilirdi. Fincana odaklanmaya, orada yazılı ölüm fermanını görüp değiştirmeye çalıştı ama ne yaparsa yapsın sonun değişmeyeceğini hissediyordu. (2016: 17-18)

Benzer şekilde, ormandaki bir geyiği vuran avcının başına gelen fantastik olayların anlatıldığı "Üç Gün Masalı"nda da ölüm, kader ile ilişkili olarak ele alınmıştır. Yazarın ilk iki kitabına hâkim olan kader ile zaman temalarının buluştuğu bu öyküde ölümün şaşırtıcılığına dikkat çekilmektedir. Bu öykü ile ilgili olarak Ertuğrul, yaptığı bir röportajda "(...) hikâye daima ters köşededir. Ve 'genç ölümler' de kaderin ve zamanın insanı ters köşeye yatırdığı anların önde gelenlerindendir," demektedir (G. T. Çelik 2017). Ertuğrul'un öykülerinde bu 'ters köşe' duruma sıklıkla rastlanır.

Ölüm temasının öne çıkarıldığı "Güneş Yaralarımızı Yakıyor" adlı öykü, terör sorununu savaşın hiç bilinmeyen, tanınmayan ölümleri üzerinden ele almasıyla dikkat çeker. Kitapta, "Şişlerin Ucunda Zaman" adlı öyküde askerdeki oğlunu düşünen bir anne ve "Kâğıt" adlı öyküde de oğlunun şehit olduğu haberini alan bir şehit annesi aracılığıyla terör sorununa değinilmektedir. "Kâğıt"taki;

Kara kara harflerle dolu kâğıdın son paragrafındaki iki kelime, gittikçe büyüyor; önce diğer harfleri, kelimeleri, isimleri yutuyor; büyüdükçe büyüyor; masayı sonra evi, yas tutanları, gittikçe tüm ülkeyi yutup canavarlaştırıyordu: Vatan Sağolsun. (Ertuğrul 2014: 44)

ifadeleri, ölümün yarattığı acıyı ve aynı zamanda kadının teslimiyetini ortaya koyması açısından önemlidir. "Sesler" adlı öyküde ise bir askerin şehit olduğu dehşet anları ardı

ardına gelen yüklemsiz cümlelerle ritim oluşturularak anlatılmakta, ölümün dehşeti ve ölüm korkusu okura derinden hissettirilmektedir. Ayrıca Ertuğrul'un "Yaşasın Ritm" adlı öyküsünde de Mavi Marmara saldırısında oğlunu kaybetmiş bir ailenin yasına dikkat çekilmektedir. Millî, dinî ve insani sebeplerle gerçekleşen ölümlere yer verilen bu üç öyküde, geride kalanlar ve onların yasları öne çıkarılmaktadır.

Bu öyküler haricinde Ertuğrul'un "Adımlar" öyküsünde ağabeyini öldüren bir şehzadenin yas tutmasına ve hislerine; "Ay" adlı öyküsünde kuyuya düşen Yusuf adlı çocuğun ölümüne ve "Ejderha Diyorum Ejderha"da vahşice öldürülen insanlara yer verilmektedir. Yazar bu örneklerde de görüldüğü gibi ölümü daha çok yas/yitirme göndergesi çerçevesinde ele almış ve kader, zaman ve millî duygularla ilişkili olarak öykülerine dâhil etmiştir.

Ölümün yas/yitirme bağlamının en güçlü olduğu yazarlardan biri de Birgül Oğuz'dur. Yazarın *Hah* adlı kitabındaki öykülerin tamamının merkezinde yas ve yitirme duygusu yer almaktadır. Birbiriyle ilişkili öykülerin yer aldığı kitapta babanın ölümü, bunun karşısında duyulan acı ve sonrasında zamanla bu acının kabullenilmesi süreci anlatılmaktadır. Abdullah Çelik, *Hah* kitabı ile ilgili inceleme yazısında, "Birgül Oğuz'un *Hah* kitabının ana izleği ne kadar yas üzerine olsa da asıl çıkış noktası ölümdür," (A. Çelik 2013) diyerek, kitabın merkezinde ölüm olgusunun olduğunu vurgular. Duygu Aksoy ise;

Ölüm onun kaleminde hayatın istisnası olmaktan çıkıp, her anımızı kuşatan bir gerçekliğe dönüşüyor. Kurgusunu babanın ölümü üzerinden kurarken başka ölümlerin de elinden tutmayı ihmal etmemiş yazar. İçselleştirdiği ölüm, babaya has kişiselikten çıkıp, her varlığın ölümüne dikkat kesilen bir hassasiyeti doğuruyor. Balığın ölümü bile söze değer bir konu oluyor onun hikâyesinde. Ama biliyor ki balığın yası tutulmaz. (2014)

der ve Oğuz'un öykülerindeki ölüm temasının mahiyetini açıklamaya çalışır. Ölümde yitirilen şeyin sadece insan değil aynı zamanda umut, ülkü, dostluk ve geçmiş de olabileceğine dikkat çeken Neslihan Önderoğlu ise Oğuz'un ölümüne bakışını şöyle ifade eder:

Birgül Oğuz, *Hah*'ta ölümü bütün bunlara bir prototip olarak ele alıyor. Yani beklenmedik bir şekilde ölen 'üzgün uzun' bir babanın yasını tutarken onu kişisel bir yas olmaktan çıkarıp babanın kişiliğinde temsil edilen 12 Eylül travmasının neden olduğu toplumsal bir yasa dönüştürüyor. (2013)

Önderoğlu, bu ifadeleriyle Oğuz'da ölüm temasının bireysel bir acıdan ziyade toplumsal bir acıya dönüştüğüne dikkat çekmektedir.

Hah kitabında ölümü, babanın yitirilişi, ülkülerin, umudun kaybedilişi çerçevesinde irdeleyen Oğuz'un, ilk kitabı *Fasulyenin Bildiği*'nde de bazı öykülerde ölüm teması yas bağlamında ele alınmaktadır. “Meleğin Gözü” adlı öyküde evsiz bir adamın kanatları mühürlü bir melek bulması ve sonrasında meleğin uğradığı tecavüz ve gördüğü şiddet sonucu ölümü anlatılır. Meleğin dünyada yaşadığı kötü olaylar, öldükten sonra bedeninin çürümesi (insanlaşması) ve sıradanlaşması vurgulanırken evsizin yasına ve ölümü algılayışına dikkat çekilmektedir. Yine masalsı bir öykü olan “Enisse”de ölümün yas/yitirme bağlamında değerlendirildiği görülür. Öyküde, orman cinleri Enisse'den değerli bir şey isterler ve sonunda sevgilisinin canını alırlar. Enisse, sevgilisinin kalbini alır ve bir saksıda saklar. Enisse'nin ölümüne verdiği bu tepki dikkat çekicidir. “Uzak” öyküsünde de arkadaşları, yoksulluk içinde intihar eden Ömer hakkında konuşmakta, onun özlemini duymaktadır.

Yastan ziyade, ölümün sıradanlığına ve yassızlığa vurgu yapılan “Dua”da ise ölüm kurban etme bağlamında ele alınır ve insanların kötülüklerden kurtulmak için başvurduğu bir yöntem olarak görülür. Öyküde bir halkın kötülüklerden uzak kalmak için çocukları kurban etmeleri anlatılmaktadır.

Bu öyküde olduğu gibi yasin yokluğuna vurgu yapan bir diğer dönem yazarı Onur Çalı'dır. Çalı, ölümü intihar, hastalık ve kaza gibi farklı şekilleriyle ele almaktadır. Bir söyleşisinde “Ölüm: İyi ki var,” (E. Tekin 2020) diyen yazar ölümü, yas/yitirme göndergesi üzerinden irdelemekte, öykülerde yastan ziyade yasin yokluğu veya sahteliği üzerinde durmaktadır. Örneğin “Ölüm Gibi”de bir adamın karısının ölümü sonrası, karısı öldüğü için değil de akşam yemeği hazır olmadığı için feryat etmesi ve bunun üzerine karısının dirilerek yemeği hazırladıktan sonra yeniden ölümü anlatılır. Benzer şekilde “İhsan Amca” adlı öyküde arkadaşının babasının cenazesini arabayla götürmesine eşlik eden anlatıcı, ölüm üzerinden espri yapmaktadır. Öyküde yapılan espri, yasinin sahteliğini güçlü bir şekilde vurgular. Aynı çerçevede “Necibe'nin Kaşları Kare”de yaşlı ninenin ölümünün düğünü mahvetmemek için gizlenmesi ve böylelikle yasin ertelenmesi (sahtelik) söz konusu olurken “Lahmacun”da da bir

cenaze sonrasında insanların tepkilerine dikkat çekilir. Öyle ki öyküde merhumun toprağa verilmesini müteakip lahmacunlar yenmekte ve gülerek sohbetler edilmektedir.

Ölüm temasının toplumsal bir sorun üzerinden ele alındığı “Karanlık Mavi”de ise denizde boğularak ölen göçmenlerin ölümünü umursamadan geçen gemilerden ve sonunda cesetlerin karaya vurmasıyla çocukların denize girmekten korkmasından bahsedilir. Öyküde, kaçakların ölümünün sıradanlaşması ve yassızlığına dikkat çekilir.

Onur Çalı’nın öyküleri arasında yasın gerçekten yaşandığı örnekler de mevcuttur. Bu çerçevede “Ben, Benim”de madende yaşanan bir iş kazasında ölen arkadaşlarının yasını tutan bir işçi ve “Ölümün Elindeki” adlı öyküde bir çatışmada arkadaşının cesedi altında kalarak sağ kalabilen bir askerden bahsedilmektedir. Bu iki öykünün kişileri (aynı zamanda anlatıcıları), arkadaşlarının yasının ağırlığı altında ezilmektedirler. Ayrıca yas/yitirme çerçevesinde “Kara Tay”da ölüm üzerine sohbet edilmekte; “Bisura”da alkolik bir gencin ölümünden, “Memurun Başka Ölümü”nde bir memurun, poğaçası boğazına kaçtığı için ölümünden ve cesedinin üç gün sonra bulunuşundan, “Veraset Meselesi”nde bir dedenin ölüm sonrasında sosyal medya hesaplarına varis atamasından ve “Konu: Kuşun Ölümü”nde bir kuşun ölümü ve cesedinin kaldırılması sürecinden bahsedilmektedir. Örneklerde de görüldüğü gibi Çalı’nın pek çok öyküsünde yas duygusu ve onunla ilişkili olarak ölüm teması ana izleği oluşturmaktadır.

Pelin Buzluk ölümü; aşk, kadın, aile ve özgürlük temaları ile ilişkili olarak eserlerine dâhil etmekte ve daha çok yas/yitirme bağlamında ele almaktadır. Ezgi Öksüzbakan, “Yazarın her hikâyesinin altını kazıdığınızda, ölümün soğuk ve gerçekçi yüzüyle karşılaşır, ölü yakıcısının vazgeçemediği tanrısıyla tanışıyor ve ölü ağlayıcılarının kendi kayıpları karşısında dökemediği gözyaşlarını siliyoruz,” demektedir ve özellikle *Deli Bal*’daki her hikâyenin sonunun bir mateme bağlandığını ifade etmektedir (2017).

Ölümün yas sebebi olarak öne çıktığı örneklerden biri olan “Göz Hareketleri”nde ölümle ilgili bir iş bulmaya karar veren dört arkadaşın kanepede ölen arkadaşlarının ölümünü fark etmeleri, ama buna rağmen cesedi dolaba koyup cenaze ağlayıcılığı işine gitmeleri anlatılır. Böylece okur, yasın gerçekliği/gerekliliği üzerine düşünmeye sevk

edilir. Zira başkalarının ölümleri için ağlamanın bir işe dönüştüğü durumda, tıpkı ‘Terzi, kendi söküğünü dikemez’ atasözündeki gibi insanlar kendi yasını tutamamakta, ölüm karşısında cesedi buzdolabına koymak gibi absürt tepkiler vermektedir. Yazarın “Uçurum” öyküsünde ise babayı yitirme sonrası gerçekleşen yas üzerinde durulmaktadır. Babanın trafik kazasında ölümüne, anlatıcının verdiği tepki öncelikle inkâr ve kabullenememedir. Öyküde, “Babamın ölümü yine de yokmuş. Babam ölmemişmiş. Ağaçlar yemyeşilmiş. (...) Babamın ölüm haberi alınımda bir taş, damdaydım. ‘Kaşım patlamış.’” (Buzluk 2016: 65) ifadelerini kullanan anlatıcı ölümü kabullenememekte ve ölümün sarsıcı etkisine dikkat çekmektedir. Yine bu alıntıda, babanın ölümünün, baharın yitirilişi ile eşdeğer tutulduğu görülmektedir. Bu ani ölüm karşısında anlatıcının annesinin verdiği tepki ise inkârın da ötesinde, delilik hâlidir. Zira acı ile yüzleşemeyen, yasını yaşayamayan bireyin çıkış yollarından biri de deliliktir.

Benzer şekilde babasını kaybeden bir öykü kişinin merkeze alındığı “Puslu Bahçe”de eşinin ailesiyle tartıştığı için karısını ve kızını bırakıp giden adamın ölümü sonrasında kızının hissettiklerine dikkat çekilmektedir. Yazarın “Saklambaç” öyküsünde ise askere gitmemek için kuyuya saklanan bir adamın, jandarmaların günlerce köyde kalması ve bu arada da yağmurun yağmasıyla kuyunun çamurunda yok olup ölmesi anlatılmaktadır.

Buzluk’un öykülerinde cinayet sonucu gerçekleşen ölümlere de sıklıkla rastlanmaktadır. “İbrahim Dağı”nda anlatıcı, babasının eve getirdiği çocuğu kaybolduğu bir gün bulup kuyuda öldürdüğünü anımsar. Yıllar sonra bunu anlatmak ve pişmanlıkla büyüyen yasını sonlandırmak ister. “Kemikler” adlı öyküde de kaybolan evlatlarını arayan iki babadan bahsedilmekte ve mezarsızlığın ölümden daha kötü olduğu vurgulanmaktadır. Örneklerdeki gibi Buzluk’un öykülerinde ölüm çoğu zaman katlanılamayan bir yasin sebebi olarak görülmektedir.

Ölüme biraz daha farklı yaklaşan Semrin Şahin’in öykülerinde ise ölüm; intihar, iş kazası, trafik kazası, ölüm sonrası kalanlar, ölümden sonra hayat gibi pek çok cephesiyle ve çoğunlukla yas/yitirme duygusu çerçevesinde ele alınmaktadır. Şahin,

neden hep ölümü anlattığı ile ilgili soruya cevaben ölümün hesaplaştığı bir nirengi noktası olduğunu söyler:

Yaşam ve ölüm ikisi de adaletsiz ve acımasız. Varoluşun getirdiklerini sorgulayan öykülerin merkezinde ölüm var aslında. Ben de ölüm teması etrafında ağımlı ölüyorum sürekli. Ölüm tatlı bir uyku belki, belki de sonsuz bir uyanış. Bu belirsizliğin kıvrımlarında acımasızlık var işte. (Şimşek 2015)

Birçok öyküsünde ölümü sorgulayan yazar, ölen bir insanın hep iyi yönlerinin anımsanmasına dikkat çekerek ölümün kutsallığının her ölüyü arındırıp temizlediğini belirtir (a.g.e.).

Birbirini seven iki gencin birlikte yakalanması sonrası kızın öldürülmesi, erkeğince aşiretten başka bir kızla evlendirilmesini anlatan “Kış ve Öbür Şeyler”de ve termik santralle işbirliği yapanları öldüren bir adamdan bahsedilen “Şehrin İntikam Meleği”nde ölümün cezalandırma işlevi öne çıkarken “Herkes Adına Ölmek” adlı öyküde ise ölüm; bir ideoloji için kendini feda etmektir. Ancak yazarın, öykülerinde ölümle ilgili asıl vurgusu yas ve yitirme duygusudur. Bu bağlamın öne çıktığı “Kıtara’nın Esintisi”nde Almanya’da toplama kamplarında ölen Yahudilerden bahsedilir ve başkışı kampta konuştuğu kadını kurtaramadığı için kendini suçlu hisseder. “Ecel Güncesi”nde de benzer şekilde toplama kamplarında ölen bir kadının yası tutulmaktadır. Ölümün rüyalara etkisine dikkat çekilen “Birinci Rüya”da ise bir Bulgar göçmeni olan Efraim, rüyaların etkisinin incelendiği bir deneye gönüllü katılır ve rüyasında geçmişinde yaşadıklarını görür. Birçok cinayete tanıklık etmiş ve sevdiklerinin ölümünü görmüş, kendisi ancak saklanarak hayatta kalabilmiştir. Ölümün bireysel bir mesele olmaktan çok toplumsal yönüne dikkat çekilen “Güneşin Yüzü”nde Mamoru adlı bir çocuğun gözünden Hiroşima saldırısı ve insanların vahşice öldürülmesi anlatılmaktadır. Bu dört öyküde ölüm, bireysel değil toplumsal bir acı, bitimsiz bir yas olarak ele alınmaktadır.

Şahin’in, ölümü birey merkezli olarak işlediği örnekler de mevcuttur. Bu çerçevede babayı yitirmek, Şahin’in öykülerinde defalarca işlenerek farklı yönleriyle dikkat çekilen konulardan biridir. Sözgelimi, “Fehime”de anlatıcı, seneler önce yitirdiği babasını anımsar ve çocukluğunda ölüm haberini aldığı anı düşünür:

O anı yine yaşıyormuş gibi tuttuğu nefesi bıraktı Fehime. ‘Babam yok artık,’ diye mırıldandı. Bu gerçeğe alışması zaman alacaktı. Evden ayrıldığı için şimdi vicdan azabı

çekiyordu. Buzdolabının üzerindeki resimlere baktı. Gözlerinin içi gülüyordu. Vapurda, Eyfel Kulesi'nin dibinde, kumsalda, her resimde aynı gülüş... Babasının bıyıklarının fon oluşturduğu gülüşünü, ter kokusunu, beylik laflarını özlediğini hissetti. (...)

Telefonun sesiyle irkildi. Ayağa kalkıp karşı duvarda asılı telefonun ahizesini kaldırdı. Hıçkırık sesi doldu kulaklarına. 'Alo...' dedi boğuk bir sesle. 'Kızım...' Fehime çömelip soğuk duvara yaslandı. Sessiz sessiz ağladı. Annesi hem ağlıyor hem hıçkırıyordu. Bir süre sonra 'Anne!' dedi.

'Cenazesi bugün.' (Semrin Şahin 2013: 90)

Anlatıcı, ayrıralı yıllar geçmesine rağmen babasının ölümünün acısını, yokluğunu derinden hissetmektedir. Benzer şekilde babanın ölümünün ele alındığı "Buğu ve Koku"da ise küs olduğu babasını kaybeden anlatıcının ölüme verdiği tepki üzerinde durulur. Anlatıcı, başta duyarsız görünse de öykünün sonunda babasının yerini alacak, bir nevi acıyı sahiplenerek ona dönüşecektir. Aynı şekilde "Ölüm Kuyusu"nda babasını madende kaybeden Halil'in madende çalışmaya mecbur kalışı, ona dönüşmesi anlatılmaktadır. "Sayıklama"da ise Ahmet'in ve annesinin yitirdikleri baba/koca için yas tutmaları ve ölümü kabullenememelerinden dolayı psikolojik sorunlarının ortaya çıkması anlatılmaktadır. Benzer şekilde babanın ölümünün işlendiği "7. Gün"de genç bir kız olan anlatıcı, babasının ölümünün yedinci günü için evde düzenlenen dinî törendeki izlenimlerini aktarır. Kimse ölümü umursamamakta ve herkes sadece görevini yapmaktadır. Bu yönüyle öyküde yasin sahteliğine ve ölümün kısa sürede sıradanlaşmasına dikkat çekilmektedir.

Şahin'in öykülerinde ölüm; eşi, kardeşi, akrabayı, arkadaşı yitirme ve bunun yasını tutma şeklinde de görülür. "Ölümün Köle Zamanları"nda kaybedilen bir dostun arkasından duyulan acı ve yasa yer verilirken "Sanrıların Gölgesinde"de çocukluğunda tecavüze uğrayan Arife'nin evlendiği kocasını da erken yaşta kaybetmesiyle sanrılar görmeye başlaması ve oğlunun öleceğinden korktuğu için onu hapsetmesi ele alınır. "Çatısız Evler Diyarı"nda kaybedilen kişi dayı iken, "Aşure Bereketinde Acı"da amcadır. Bu öyküde, başkişinin amcasının Aşure günü arifesinde misafirler için aydınlatma yaparken elektrik akımına kapılarak ölmesi ve sonrasında tüm ailenin hissettikleri aktarılmakta, ölümün yarattığı şoka ve sessizliğe dikkat çekilmektedir.

Yas, ölümün hemen sonrasında yaşanabileceği gibi yıllar sonra bile hissedilebilir. "Şehrin Gölgesinde Ölüm"de öykünün başkişisi Ela, seneler önce terk ettiği şehirden gelen bir davetle geçmişe döner. Bu davetin mezarlıkları ziyaret için bir fırsat

olduğunu düşünür. Çünkü anlatıcı geçmişi düşündüğünde merkeze aldığı şey o şehirde yitirdiği insanlardır. “Ses/sizlik” öyküsünde ise annesini, ablasını ve kız kardeşini intihar sebebiyle kaybeden bir kızın sesler duyması ve halüsinasyonlar görmesi, seslerin onu ölüme çağırması anlatılır. Öykünün başlığında da dikkat çekilen ölüm ve sessizlik ilişkisiyle ölümün yalnızlığına vurgu yapılmaktadır. Zira öykünün sonunda kızın babası da ölecek ve kız yapayalnız kalacaktır.

“Kırmızı Şekerler”de ise ölüm bir kaza sonucu gerçekleşir: Çocuk yapamadığı için mutsuz olan ve antidepresan kullanan Safiye’nin sokakta düşürdüğü ilaçlar, onları şeker zannederek içen iki çocuğun ölümüne sebep olmuştur. Sonuç itibariyle Şahin’in; sevdiklerin yitirilmesi, ölümün toplumsallığı ve yasın etkilerine dikkat çektiği, okuru ölüm üzerine, yeniden ve daha dikkatle düşünmeye teşvik ettiği söylenebilir.

Ölümle ilişkili temaların öne çıktığı Yılmaz Yılmaz’ın öykü evreninde ölüm; ekseri cinayet, intihar gibi doğal olmayan süreçler sonucu gerçekleşmektedir. Yazarın ölüme öykülerinde yüklediği görev ise daha çok yas/yitirme ile ilişkilidir. Örneğin “Sümüklüböcek”te hastalık sebebiyle erken yaşta kaybedilen annenin yası tutulurken “Hayatın Zorluğu Üzerine Notlar”da baba ve annenin, “İki Hayat Bir Öykü”de ise babanın öldürdüğü annenin yası tutulmaktadır. “Sentetik Çorap”ın başkışisi Şekip Bey ise ölümün getirdiği acıya dayanamamış, babasından kalan şirketin batması ve karısının kalp kriziyle ölümü sonrası aklını yitirmiştir. Benzer şekilde “Tekdüze” adlı öyküde de babasının ölümünü kabullenemeyen başkışı Selma, intihara karar vermiştir. Bunu hangi şekilde yapacağı üzerine düşünen Selma, kardeşinin hamilelik haberi sonrası bu kararından vazgeçer. Böylece bebek, ölümün getirdiği yasın üstünü örter. Başkışı doğumu düşünerek ölümü de kabullenebilmeyi ve böylelikle yasını dindirmeyi başarır. Yas ve özlem duygununun öne çıktığı “Yalnızlık Zamanında İç Dökmeler”de ise anlatıcı, ölen ağabeyine seslenerek hayatından ve yaptıklarından bahsetmektedir.

Ayrıca Yılmaz’ın öykülerinden “Suç ve Kazâ”da emanet ettiği silah yüzünden bir buçuk ay hapis yatan adamın hapisten çıktığı gün kalp krizi geçirerek ölümü, “Sonrası Sayılı Nefes”te kanser olacağını öğrenen adamın ölmeden hacca gitme arzusu ve gidip döndükten sonra vefatı, “İnsan Dediğin Ölüme Yazgılı”da babasını kaybettikten sonra kendisine babalık yapan amcasını yitiren adamın yası ve ölüm hakkındaki düşünceleri,

“Çiçeklerden Bir Cennet”te malulen emekli olan adamın kendini çiçeklerine vermesi ve karısının ölümünü çiçeklerinin kokusunu yitirmesiyle anlaması, “Ev”de başkışının, yıllardır almak için uğraştığı eve taşınacağı gün ölümü gibi pek çok örnekte ölümün yine yas/yitirme duygusuyla ilişkili olarak anlatıldığı görülür. Yılmaz Yılmaz, öykülerinde ölümü bir kayıp, yitiriş olarak ele almış ve yas duygusunu öne çıkararak işlemiştir.

Ölümü yas/yitirme duygusu çerçevesinde ele alan yazarlardan bir diğeri Sine Ergün’dür. Zaman zaman ölümün kurtuluş işlevine de dikkat çeken yazar, bir söyleşisinde ölümün niçin öykülerinde sıklıkla kullanıldığı sorusuna, “Evet, anlamaya çalışıyorum. Anladığımı sandığım anlar oluyor. Sonra geçiyor. Yazmak, yazara herhangi bir ayrıcalık tanımıyor, hiçbir konuda, ölümü anlamak konusunda da,” diyerek cevap vermiş ve yazarak ölümü anlamaya çalıştığını vurgulamıştır (Hamidi 2020). Yazarın yas/yitirme ekseninde irdelediği “Cenaze Evi”nde anlatıcının, babaannesinin ölümü sonrası cenaze evinde hissettikleri üzerinde durulmaktadır. “Aradığınız Kişiye Şu An Ulaşılamıyor”da ise anlatıcı, sevgilisini aramakta ve ona ulaşamayınca onun iki ay önce öldüğünü hatırlayarak acı çekmektedir. Bunun yanında “Kalk Hadi”de anne, hasta olan kızını yatağında taş kesmiş olarak bulup yas tutarken, “Ölüler Susmalı” ve “Evden Çıkmayan Adam” adlı öykülerin başkışileri yalnızlıktan artık ölülerle konuşmaktadır. Sevdiklerin yitirilişi ve ölüm sonrası duyulan acıya birçok öyküsünde dikkat çeken ve çeşitli yönleriyle bu hissi irdeleyen Ergün, benzer şekilde “Bazen Ölüm”de bir kedinin öldürülmesi ve yeniden dirilmesi, “Tavuk ve Cıvcıv”de baba ve babaannenin tavukları öldürmesi ve “Mavi Gözlü Baykuş”ta bir kuşun ölüme verdiği tepki üzerinden ölüm olgusuna dikkat çekmektedir.

Yas/yitirme bağlamında ölümü öykülerinde sıklıkla kullanan bu yazarların yanı sıra Deniz Tarsus, Onur Akyıl, Mahir Ünsal Eriş, Güzide Ertürk, Nazlı Karabıyıkoglu, Gökhan Yılmaz ve Zeynep Hicret’in de bazı öykülerinde ölümü yas duygusu ile ilişkilendirdikleri görülmektedir. Bu çerçevede Deniz Tarsus’un “Can Kuşu” öyküsünde maden işçilerinin ölümünün, “Kuyu” öyküsünde çölde susuz ve aç ölen askerlerin yası tutulmaktadır. Tarsus’un “Çakır” öyküsünde ise insanları öldürüp çeşitli büyülerle onların bedenlerini ele geçiren, bu yolla bütün köyü öldüren

haydutlardan bahsedilmekte ve başkışı hem yitirdiği ailesinin yasını tutmakta hem de halasını bu gizemli ölümlere inandırmaya çalışmaktadır.

Onur Akyıl'ın “Olan”, “Saçma” ve “Transes” öyküleri de yine ölümlerin ardından yaşananlara odaklanır. “Olan”da arkadaşının ölüm haberini getiren ama esas niyeti arkadaşının eşini görmek olan bir adam ile kocasının yasını tutan bir kadından bahsedilirken “Saçma”da herkes tarafından sevilen bir ‘p.zevenk’ olan Borgon’un cenazesi ve sevdiklerinin ilginç yası anlatılır. “Transes”te uzun zamandır görmediği oğlunu teşhis için morga gelen babanın, oğlunun bir trans olduğunu görmesi ve hem ölüme hem de bu değişikliğe önce şaşırması sonra da acı çekmesi anlatılmaktadır.

“Ölü Dizici Goloth’un Önemsiz Hikâyesi”nde savaşların sebep olduğu yasa dikkat çekilmektedir. Öyküde, uzun süren savaşlar sebebiyle artık ölüleri koyacak yer kalmadığından ölü dizicilerin insanları toplu olarak gömdüğünden bahsedilir. Goloth da bunlardan biridir ve bir gün bombalanan bir köyden getirilen ölüleri istiflerken aralarından birinin ölmediğini fark eder. İşin uzamasını istemediğinden onu öldürüp çalışmaya, insanları desteleyip gömmeye devam eder. Öyküde ölümün sıradanlaşması sorununa dikkat çekildiği görülür.

Mahir Ünal Eriş ise ölümü ve yası daha çok vicdan bağlamında ele almaktadır. Bir söyleşisinde “Ölümün her şeyi silip geçen bir gücü var. Geriye hiçbir şey kalmıyor,” (Onat 2018) diyen Mahir Ünsal Eriş, “Diane Broeckhoven”ın bir kitabı üzerine yazdığı inceleme yazısında;

Ölüm, geride kalanların sorunudur. Ölen için hesap kapanır. Ama biz geride kalanlar, şimdiye kadar geride kalmak şansına sahip olmuş olanlar için ölüm sürer. En başta bir kaygı olarak yerini sıcak tutmayı bilir. İşin diğer bir yanı da uzun süren bir hastalığın sonunda bile gelse “beklenmedik” sayılan ölümün ardında bıraktığı büyük boşluktur. Ağrıyan dişin çekilmesinden sonra oluşan, dilin hep yokladığı o boşluk. Yokluk. (2014)

diyerek ölümün geride kalanlar üzerinde bıraktığı etkiye ve yas duygusuna işaret etmektedir. “Bir Konsomatris Hikâyesi”nde anlatıcı, ablasının talihsiz ölümünü anlatmaktadır. Yine bu bağlamda “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın”da anlatıcı, kardeşine yıllar önce babasının nasıl öldüğünü ve bunun karşısında neler hissettiğini aktarmaktadır. “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar”da anlatıcı çocuk, arkadaşının ölümünü ve sonrasında hissettiklerini anlatır. Öykü, bir çocuğun ölüm karşısındaki tepkisine dikkat çekmesi açısından tebarüz etmektedir.

Sevdiklerin yitirilmesi ve yas bağlamı Zeynep Hicret öykülerinde de görülür. “Menekşe Bahçeleri”nde anlatıcı, annesi öldükten sonra kendisini sahiplen ve yıllar önce ölen dayısını düşünüp onun yasını tutar. Buna benzer şekilde “Ölüm Rengi”nde çocuk anlatıcının gözünden dedenin ölümü, “Kırmızının Çağrısı”nda yaşlı bir kadının yangın sonucu ölümü, “Çolak Hattat”ta hattatın sırlı bir şekilde ölümü ve “Yıkıklar ve Deliler”de çocuğunu kaybeden bir adamın yası öne çıkarılmıştır. “Kanepe” adlı öyküde ise anlatıcı bir iş kazası sonucu kireç altında kalarak ölen babasının, arkadaşları tarafından evin kanepesine bırakılmasını ve annesinin yaşadığı şoku anlatır. Öyküde ölümün sarsıcı etkisi ve yaşamı değiştirme gücü üzerinde durulur.

Nazlı Karabıyıkoglu’nun “Yastıksız Uyuyan” ve “Çöl Seni de Yutacak” adlı öykülerinde sevgilisi ölen bir kızın yalnızlığı ve “hiçbir şeyin” filmini çekerek yas tutması anlatılmaktadır. İşkenceye dikkat çekilen “Adaevveda” adlı öyküde ise anlatıcı, siyasi görüşleri sebebiyle tutuklanan ve tutuklu iken ölen ailesinin yasını tutar. Benzer şekilde “Habbecik”in anlatıcısı bir iş kazasında ölen işçinin yasını tutmaktadır. “Bulut Gölü”nde şehitlik mertebesine inanmayan ama askerdeyken ölen kardeşinin cenazesine giden kadının acısına, “Küfür”de evsiz bir kadının ölümü ve yasının tutulmamasına dikkat çekilmektedir.

Ölümün hem bireysel hem de toplumsal yönüne dikkat çeken Güzide Ertürk’ün “Fransız Danteli” adlı öyküsünde bir kadının, gelinliğine bakıp ölen kocasını hatırlaması ve onun yasını tutması anlatılırken, tek bir öyküden oluşan *Kaplumbağa Gölgesi* kitabında iltica etmeye çalışırken ölen insanların yası tutulur. Kitapta ayrıca boğulmak üzere olan mültecileri kurtarmak için çabalayan bir hemşirenin ölümü ve uzaktaki bir arkadaşının onun yası bu çerçevede değerlendirilebilir.

Gökhan Yılmaz ise “Hava Dumuru”nda anlatıcının ölen arkadaşının ailesine yaptığı taziye ziyaretine, “Kerrat-a Cetveli”nde çocuk anlatıcının babasının ve dedesinin yokluğunun bıraktığı acı üzerinden yas/yitirme duygusu çerçevesinde ölüme değinmektedir.

Görüldüğü üzere Milenyum Kuşağı öykücülüğünde ölümün yas ve yitirme duygusu bağlamında ele alındığı çok sayıda öykü örneğine rastlanmaktadır. Fakat hem ölümlerin şekli hem de ölüme verilen tepki öyküden öyküye değişmektedir. Bunların

kiminde yasin gerçekliği ve acısı vurgulanırken kiminde yasin sahteliğine, kiminde de yokluğuna dikkat çekilmiştir.

2.1.2 İntihar ve bir kurtuluş vesilesi olarak ölüm

İntihar; insanın bizatihi kendi isteğiyle ölüme karar vermesi ve kendi canını almasıdır. Hemen her toplumda olumsuzlanan ve hoř görölmeyen bir davranış olan intiharın tanımı, bireyin birtakım psikolojik ve toplumsal sebeplerin etkisiyle kendi hayatını sona erdirmesi eylemi şeklinde yapılabilir. İntiharın toplumsal ve ruhsal bir problem olduğuna işaret eden bu tanım, intihar olgusuna toplumun genel bakışını yansıtmaktadır. İntiharın Batı toplumunda çok daha önceden tartışılmaya başlandığını belirten Cemile Sümeýra, bu anlamdaki ‘suicide’ kelimesinin ilk olarak 1651’de Oxford İngilizce sözlüğüne girdiğini ve Shakespeare’in pek çok eserinde bu kelimeye rastlandığını belirtir (Sümeýra 2007: 16-17). Sümeýra ayrıca intihar kelimesinin Türk toplumuna Tanzimat döneminde Batıdan yapılan çeviriler neticesinde girdiğini hatırlatır (Sümeýra 2007: 17).

“Ölen kişi tarafından ölümlle sonuçlanacağı bilinerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir edimin doğrudan ya da dolaylı sonucu olan her ölüm”ü intihar olarak niteleyen Durkheim (Durkheim 2002: 25) intiharı bireysel bir eylem olmaktan çok toplumsal bir hastalık olarak görür ve ona sosyolojik bir açıklama getirmeye çalışır (a.g.e. 28).

Edebiyatta tema olarak sıklıkla karşılaşılan intihar, aynı zamanda kimi yazarlarca tatbik de edilmiştir. Bu çerçevede dünya edebiyatında Virginia Woolf, Cesar Pavese, Stefan Zweig, Sylvia Plath gibi önemli isimlerin yanı sıra Türk Edebiyatında da Beřir Fuad, Halil Nihad Boztepe, Rüřtü Onur, İlhami Çiçek, Nilgün Marmara gibi çok sayıda önemli isim intihar ederek hayatlarına son vermişlerdir. (Sümeýra 2007: 46)

Bu çerçevede önceki kuşaklarda olduğu gibi Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de intiharlara sıklıkla yer verildiği görülür. Bu kuşak eserlerinde öykü kişileri ölümü; karşılaşılan açmazlardan, içine düşölen umutsuzluk ve yenilmişlik duygusundan kaçmak için bir sığınak ve kurtuluş vesilesi olarak görmüş ve bu hislerle intiharı seçmişlerdir. Öykü kişileri kendi seçtikleri ölümleriyle bazen kendi benliklerini tatmin etmek, bazen de onlara acı çektirerek yakınlarından veya toplumdan intikam almak isterler. Öykülerde bazen gerçekteşen, bazen de yapılması planlanan bir eylem olarak

ele alınan intihar olgusuna Onur Akyıl, Nazlı Karabıyıkoglu, Zeynep Hicret ve Semrin Şahin gibi kuşak yazarlarının öykülerinde sıklıkla rastlanmaktadır.

Öykülerinde çoğunlukla intihar ve cinayetler yoluyla gerçekleşen ölümlere yer veren ve bunları pek çok öyküsünün merkezine yerleştiren Onur Akyıl, ölümü genellikle bir kurtuluş vesilesi olarak ele almaktadır. Onun öykülerinde kişileri intihara sürükleyen unsurların başında yas yer alır. Örneğin kurtuluş işlevi ve yas/yitirme duygusunun bir arada görüldüğü “Hayat”ta başkışı; bir arkadaşının yaralanarak ölmesini ve cenaze törenini anlatmaktadır. Bu ölümden duyduğu acıyı düşünürken bir başka arkadaşının daha ölüm haberini alır:

Sen bunlarla meşgulken başka bir haber daha alıyorsun, yeni bir arkadaş ölümü. (...) Aynı tören çağırıyor seni, aynı kalabalık, aynı yemin. Bu defa emin değilsin gidebileceğinden. Emin değilsin. Aslında söylenen her şeyin, ölenle bir gömüldüğünü; tekrar büyük bir özenle oraya, ölenin yanı başına gizlendiğini, bunun bir uğraş olduğunu düşünüyorsun. (...)

Balkona doğru yürüyorsun; keskin bir şey kuşatıyor aklını, bir düşünce.

Aşağısı hazır. Sen hazırsın. (2014: 66-67)

Başkışı artık dayanamadığı bu kederden kurtuluşu balkondan atlayarak intihar etmekte bulur. “Aslında” adlı öyküde de benzer şekilde intihar nedeni, yasin dayanılmazlığıdır. Öykünün başkışısı, kaybettiği eşinin ölümüne dayanamadığı için intiharı düşünmektedir. “Hayâ” adlı öyküde ise intihar pişmanlık sonucu gerçekleşir. Tartıştığı arkadaşını öldüren ve kaçarken şahit olduğu bir cinayet girişimine mani olan anlatıcı, yalnız başına içki içerken, vicdan azabından kurtulmak için intihar etmeyi düşünür. Akyıl’ın “Lütfi Bey’in Tecrübe Meselesi” ve “Biten” adlı öykülerinde intihar düşüncesinin kaynağı aşktır. İlk öyküde, evlendiği kadının kendisini aldattığı kuşkusunu yenemeyen Lütfi Bey, çözümü ve kurtuluşu intiharda bulurken “Biten”de kendisinden ayrılmaya dayanamayarak intihar eden adamın ardından Seher’in tuttuğu yasa dikkat çekilmektedir.

Yazarın “Strasbourg Caddesi İntiharı”nda ise intihar saf bir kurtuluş olarak görülmektedir. Anlatıcı; Suicide adlı bir bar açmayı ve açılıştan itibaren intihar etmeyi tasarlar. Hatta orasının insanların gelip toplu intihar edebileceği bir mekâna dönüşeceğini hayal eder. Bu yönüyle bar, toplu bir arınma merkezi işlevi görecektir. Diğerlerinden farklı olarak “Çok” adlı öyküde intiharın kaynağı ekonomidir. Anlatıcı; yoksulluk, şansızlık

ve yoksunluktan kurtuluş için intiharı düşünmektedir. Görüldüğü gibi pek çok öyküsünde ölümle ilişkili temalara yer veren Onur Akyıl'ın olay örgülerinde intihar, temel çatışma olarak yer almakta; yas, aşk ve yoksulluk gibi sebeplere dayanmaktadır.

Nazlı Karabıyıkoglu'nun öykülerinde başat temalar ölüm ve yalnızlıktır. Öyle ki onun neredeyse tüm öykülerinde bu iki temadan birinin izleri görülür.

Ölümle çok konuşan bir insanım. Çocukluğumdan beri ölüm ve cenazelerle ilişkideyim. Cenaze evlerinde geçti hayatım. Sonra, hayatımdaki izdüşümüyle 17 Ağustos 1999 Marmara Depremi var. Ölümü çok kabullenmiş olarak yaşarım. (Şahbenderoğlu 2017)

diyen Karabıyıkoglu'nun öykülerinde ölüm bir sondan ziyade, yeniden doğuş fırsatı olarak belirmektedir. Karabıyıkoglu ölümü intihar, cinayet, kaza, hastalık gibi pek çok şekliyle ve çoğunlukla da kurtuluş işleviyle ele alır. Sözgelimi, “Kıvılcık Bomba”nın anlatıcısı hayattan soğumuş ve kurtuluş olarak intiharı seçmiştir. “Hayattan eliyorum kendimi,” diyen anlatıcı, ölümünü şöyle anlatır:

Bir ayağımı iskeleden suya uzatırken tüm skor listelerinde düşüyorum. Denize atıyorum. Özkıyımın kıyısına pat diye vuruyorum. Dilimden belime, tuz oluyorum. Organlarımda ödem birikiyor. Koca bir su topuyum evire çevire oynuyorum gövdemle. Şiddet içeren öğelere yavaşça sızıyorum. Etimi tırnaklayıp boğazımı sıkıyorum. Erişkin düşlerim sapır sapır dökülüyor önüme; bir an gözümün önünde durup, dibe batıyorlar. Ölmekten yoruluyorum.

Suyun dibine doğru giderken, ay tutuluyor başımda. (2015: 73)

Bu öyküde anlatıcı Beşir Fuat'ın intiharında olduğu gibi, Rasim Özdenören'in “Hışırta” adlı öyküsünü hatırlatacak şekilde iskeleden kendini suya bırakmak suretiyle gerçekleştirdiği intiharın her anını ve hissettiklerini adım adım anlatmaktadır. Benzer şekilde intiharın sıkıntıların çaresi olarak görüldüğü “Geceötüşlukuşlar”da da şanssız ve yoksul olduğu için sürekli içen ve hayata küsen Bekir'in intiharı/kurtuluşu anlatılmaktadır:

Göğsünü açmıştı Bekir o zaman, pantolonunu çıkarıp don gömlek kalmıştı yatağın üstünde. Keskin jiletleri iki eline istiflemiş, bir göğsünü bir kalçasını kesmeye başlamıştı. Kestikçe kollarını açmıştı Baba, genizden, derinden, candan, kucaktan ‘evlat’ demişti Bekir’e. (...)

Yüreği daralıyordu. Yüreği daraldıkça hafifliyordu. Gözleri görmedi bir an artık, kulağı duymadı. (a.g.e. 112)

Bekir'in babası; akşamları evinde içen ve hayatına, eşine, ailesine küfredip efkârlanan bir adamdır. Sonunda içkiden ölüp gider. Henüz küçükken babasını kaybeden Bekir de babasının kaderini yaşar ve uyuşturucu, içki ve suçlarla mahvettiği hayatını intihar

ile sonlandırır. “Kuyudan Kenarından”da ise öleceğini hisseden ve sürekli günahlarından dolayı yanacağını hatırlayan bir kadın vardır. Bu yolla ölüm sonrasında dikkat çekilen öyküde, kadın anlatıcının şikâyeti ölememektir. Yine aynı çerçevede “Ölen Hayvan” adlı öyküde de kendisini koruyan askerlerle birlikte çalıştığı yere giderken, bindiği aracın, karşılarına çıkan insanları bilerek ezmesinin anlatıcıda bıraktığı his öne çıkarılır. Ölenlerin yasını tutan anlatıcı, hissettiği acıdan kurtuluşu da ölümden bulmaktadır. Karabıykoğlu’nun pek çok öyküsünde ölüm; örneklerde de görüleceği üzere acılardan, sıradan hayattan veya kötülükten kurtuluşun bir aracı olarak değerlendirilmektedir.

Öykülerinin çoğunda ölüm temasına yer veren bir başka yazar da Zeynep Hicret’tir. Yazar, bir kurtuluş olarak gördüğü ölümü intihar ve yas/yitirme bağlamında irdelemektedir. Necip Tosun da Hicret’in öyküleriyle ilgili olarak,

Hayatın hemen kıyısında, insanlara, hayata ilişkin tüm inancını kaybetmiş yazar/anlatıcı tam bir iç döküşle hayatla, çağla, toplumla yüzleşir. İnsanlardan, kalabalıklardan kaçan insanlar sığınabilecekleri, yalnız kalabilecekleri bir mekân ararlar. Onun öykülerinde insan yalnızlığının yansımaları aktarılır. Etraftaki her şey bu yalnızlığı simgeler, büyütür, derinleştirir. Ağırlıklı olarak yalnız, içine kapanık, yenilmiş insanların dünyasını anlatır. Yollar hep intihar kapısına çıkmaktadır. (Tosun 2014b: 127)

değerlendirmesinde bulunur. Ayrıca yazarın *Kırmızının Çağrısı* adlı kitabının, ismiyle ölümü çağrıştırması da içerisindeki öyküler için önemli bir işarettir. Hicret’te ölümün, acılardan kurtuluşun anahtarı olarak görüldüğü öykülere en iyi örnek “Kumarbazın Kızı” adlı öyküdür. Öykü, ölü bir anlatıcı tarafından anlatılması bakımından dikkat çekicidir. Anlatıcının annesi açlıktan ve kocasından gördüğü şiddetten kurtulmak için kendini asmıştır. Bu kadının kızı olan anlatıcı da babasından gördüğü hakaretlerden bıkmış, ona hiçbir kurtuluş hakkı vermemesine ve hatta ölümü dahi yasaklamasına isyan ederek canına kıymıştır. Ölü olan anlatıcı artık babasından korkmaz, ondan ve verdiği tüm sıkıntılardan kurtulmuştur. Anlatıcı gibi komşuları da bu ölümü bir kurtuluş olarak görmüş ve beklenen bu sonu sadece izlemişlerdir:

Kurtulsun istedim. Engel olmak istemedim.

Ne diyorsun Sabiha teyze.

Engel olsaydım yaşadığı müddetçe vicdanımı sorgulayacaktı, suçlayacaktı ellerimi. Gözlerindeki ışığın günden güne soluşunu seyretmek de zulüm değil miydi? En doğrusunu artık kendi bilir, deyip sustum.

Sabiha teyze sus n olur.

Yaşayan oydu, biz sadece seyrettik. Tanıklar parçalanmazlar yaşayanlar kadar. (2013: 41)

Bu hususta, benzer bir olay örgüsüne sahip Pelin Buzluk'un "Ağırlama" adlı öyküsü kurtuluş için farklı bir çözüm sunmaktadır. Öykünün anlatıcısı; annesi ve teyzesiyle birlikte sürekli şiddet gördüğü abisini parçalayarak öldürecektir. Yani, Hicret'in öyküsündeki gibi anlatıcı ve annesinin kurtuluşu intiharla değil bu defa cinayet sonucunda gerçekleşmektedir.

Zeynep Hicret'in "Yağmurlar Yüzünden" adlı öyküsünde kocası tarafından aldatılan, hor görülen bir kadın, ölümü bir sığınak olarak görür ve ölmek için Allah'a dua eder. Ertesi gün de kanser olduğunu ve çok zamanı olmadığını öğrenir. Bu öyküde kurtuluş olarak görülen ölüm, bu defa dua ve hastalık sonucu gerçekleşecektir. Görüldüğü gibi Hicret'in kadınları mücadele gücünü kaybetmiş, pasif kadınlardır. Onların yaşadıkları acılara mukabil yapabildiği yegâne şey ölümdür. Bu yönüyle, Hicret'te ölümün protest bir tavır olarak belirdiği söylenebilir. Yazarın "Kıralık İntihar" öyküsünün anlatıcısı ise ölümlerden ölüm beğenmektedir. Öyle ki önemli edebiyatçıların intiharlarını ve hangi yöntemin kendisi için daha uygun olacağını düşünür. Bu anlatıcı için de ölüm sıkıcı ve sıradan hayattan kurtuluşun kapısıdır. "Düşen Bir Aktı Yalnızlıktan"ın anlatıcısı da çaresi olmayan hastalığının kurtuluşu olarak ölümü düşünecektir. Tamamen bir intihar hikâyesi olarak okunabilecek "Kırılan Dallar" da ise dört kardeşin çok sevdikleri annelerinin ölümüne dayanamayarak birlikte intihar etmeleri anlatılmaktadır. Gerçek bir olaydan esinlenerek yazılan öyküde, "(...) bak, senin bedenini çekilince hepimiz sudan çıkmış balığa döndük... çırpına çırpına öldük anne... senin için öldük," (2016: 76) diyerek dört kardeşin yitirdikleri annelerinin ardından intihar ederek ölüme, ölümle cevap verdikleri görülür.

Bunun yanında Hakkı İnanç, Semrin Şahin, Gökhan Yılmaz, Onur Çalı, Sine Ergün, Mahir Ünsal Eriş, Bünyamin Demirci, Yılmaz Yılmaz ve Pelin Buzluk gibi birçok dönem yazarının; kimi öykülerinde ölümü acı ve sıkıntılardan kurtuluş aracı olarak ele aldıkları görülmektedir.

Hakkı İnanç'ın, ağzını açıp konuşan bütün insanların gizemli bir şekilde öldüğü bir felaketi anlattığı "Son Söz" öyküsünde, bazı insanların ölmek için dillerini kestiğinden, bazı insanların ise bu sınırlı hayattan sıkılarak intiharı kurtuluş olarak

görüp intihar için söyleyecek son sözlerini düşünmelerinden bahsedilir. Yine bu çerçevede “Güvercinboynu” adlı öyküde tecavüze uğrayan Nurhayat, duyduğu utançtan, “Kanca”da Sultan, huysuz kocasının kendisine dar ettiği hayattan kurtuluş olarak ölümü görmüş ve intihar etmiştir. “Öl”de ise annesi intihar eden, işsizlikten ve annesinin ayağının kayıp düştüğüne inanmak isteyen babasından mustarip olan anlatıcı, ölümü bir kurtuluş olarak görse de sakat kalmaktan korktuğu için intihara cesaret edemeyecektir. Buna karşın “Ana” adlı öyküde kurtuluşun intihar yerine cinayet yoluyla geldiği görülür. Ayakları ters bir bebek doğuran Meryem’in, bebeğini koruma çabasının anlatıldığı öyküde; Bebek; kocası ve köydeki diğer insanlar tarafından iblis olarak görülüp öldürülmek istenir. O da bebeğini korumak için bizzat kendisi parçalayarak öldürecek ve diğer insanlardan kurtaracaktır.

Semrin Şahin’in kitaplarında da bu hususta birçok örnek bulunmaktadır. Sözelimi “Kadınca Yaşamak”ta kocasından şiddet gören kadının ölümü ve arkadaşının onun ardından duyduğu pişmanlık anlatılmaktadır. “Kahverengi Bir Gün”de ise başkişi olan kadın, trafik kazasında oğlunu kaybetmiş, kocası da bu acıya dayanamayarak intihar etmiştir. Kadın ise bu acı karşısında kendini içkiye verir. Öyküde kadının normal hayata dönme çabası ve sonunda acıya teslim oluşu anlatılırken ölümün bir kurtuluş olduğu ancak kadının bunu yapacak gücü kendinde bulamadığı vurgulanmaktadır. “Gölgesiz”de ise tecavüze uğrayan Neriman, kurtuluşu kendini bir sandal ağacına asıp intihar etmekte bulur. Kurtuluş işlevinin farklı bir şekilde ele alındığı “Bir Bilseniz”de ise yatalak olan İsmet Bey’in karısı, kocasını aldatmakta ve onun ölümünü sabırsızlıkla beklemektedir. Yazarın “İltihaplı Düşünceler” öyküsünde ise kurtuluşun anahtarı intihar değil cinayettir. Bir hayat kadını olan Asuman, müşterisini memnun edemediği için onu fuhşa iten kişi tarafından dövülür ve bu esnada bir kaza sonucu ölümler şiddet ve acı dolu hayatından kurtulur.

Dönem yazarlarından Gökhan Yılmaz, “EKAGE” ve “Siğilmek” adlı öykülerinde ölümü bir kurtuluş olarak ele almıştır. “EKAGE”de genç bir hemşire ölüm raporu için gittiği yoğun bakımda doktorun ve yaşlı hemşirenin, ihtiyar bir hastanın bir an evvel ölmesini beklediklerini görür ve buna sinirlenir. Diğerleri ise ona bu duruma alışacağını söylerler. Yaşlı adam bir süre daha ölmeyince doktor ölüm raporunun hazırlanmasını ve saat bölümünün boş bırakılmasını söyler. Doktorlar için hasta,

doldurulması gereken bir ölüm raporundan ibarettir; onlar bu yükten bir an önce kurtulmayı umarlar. “Siğilmek”te ise anlatıcı; karnında çıkan ve içinden pislik akan bir siğilden mustarıptır ve vücudunda ikinci bir siğilin çıkmasıyla tentürdiyot şişesini kafasına dikerek intihar eder. Bu öykü, Bünyamin Demirci’nin “Boşluk” adlı öyküsü ile paralellikler göstermektedir. “Boşluk”ta anlatıcının bir hastalık sonucu bacakları kesilmiştir. Anlatıcı tesadüfen kesilen bacaklarını çöpte gördüğünde bacaklarının yanına oturur ve son bir sigara içerek çöplerle birlikte kendini ateşe verir. İntihar olarak kabul edilebilecek bu ölüm şeklinde uzuvlarını kaybeden anlatıcı, vücut bütünlüğünü ölümle sağlamıştır. Her iki öyküde de hastalık sebebiyle gelen acılardan kurtuluşun tek çaresi ölümdür. Benzer şekilde Yılmaz Yılmaz’ın “Bir Ölümün Duyuruluşu” adlı öyküsünde kısır olduğunu öğrenen bir adam hayata küsüp intihar etmekte, ölümü bir kurtuluş olarak görmektedir.

Onur Çalı’da da ölümün kurtuluş aracı olarak kullanıldığı öykülerin sayısı hayli fazladır. Mesela “Düşme” adlı öyküde anlatıcı yüksekçe bir yerden atlayarak intihar ederken aklına bir şey gelir ve yaptığına pişman olur. Ancak artık havada olduğu için ölüm kaçınılmazdır. “Saatçinin Ölümü”nde ise baş ağrılarına ve hayallerinin suya düşmesine dayanamayan anlatıcı, kurtuluş olarak intiharı seçmiştir. Benzer şekilde “Son Bakış” ve “Keşke Olsaydı”da da olumsuzluklardan kurtuluşun çaresi intihar ve ölümdedir. Yine bu doğrultuda “Alaaddin’in İşe Yaramaz Lambası”nda Alaaddin’in hiç doğmamış olmayı dilemesi ve bu dileği gerçekleşmeyince intiharı seçmesi anlatılmaktadır.

Kuşak öykücülerinden Sine Ergün de “Bırakalım Ölsün”, “Yükseklik Korkusu”, “Söz Ver” ve “İyi” adlı öykülerinde ölümü kurtuluş işleviyle ele almaktadır. “Bırakalım Ölsün”de anlatıcı, intihar etmek isteyen bir kızın rahat bırakılması gerektiğini savunur. “Yükseklik Korkusu”nda da anlatıcı ve arkadaşları kurtuluş olarak intiharı düşünürler. “Söz Ver” ve “İyi”de yine bir intihar girişimine dikkat çekilmiş; ilkinde bir kadının, sevgilisini kurtarmak için gösterdiği çaba, ikincisinde ise başarısızlıkla sonuçlanan bir intihar girişimi sonrası tedavi gören kişinin vaziyeti öne çıkarılmıştır.

Mahir Ünsal Eriş'in "Kanatlarımız Olsa Be Metin" adlı öyküsünde de sevdiği kadına kavuşamamanın ıstırabına dayanamayan başkişi, önce delirmiş sonra da balkondan atlayıp intihar etmiştir.

Öykülerde kurtuluşun çoğu zaman intihar yoluyla ve bazen de birini öldürerek veya ölümüne göz yumarak sağlandığı görülmektedir. Yine hastalık yoluyla ölüm de kurtuluşun bir aracı olarak öykülerde yer alır. Dönem öykülerinden seçilen yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Milenyum Kuşağı için ölümün en önemli işlevlerinden biri de kurtuluştur. Öykü kişileri, ölümü birçok öyküde; eşlerinin, aile yakınlarının veya başka insanların verdiği acılardan; ölüm, hastalık, yoksulluk gibi çaresizlik sebebi olan hâllerden kurtulmanın yolu olarak görmektedir.

2.1.3 Cezalandırma aracı olarak ölüm

Toplumsal şuurlarının bir yansıması olarak edebiyat, toplumun suça ve ve onun hak ettiği cezaya ilişkin düşüncelerine işaret etmektedir. Belirli suçlar karşısında bazen devletler idam cezası yoluyla, bazen de bizzat bireyler cinayet işlemek suretiyle ölümü bir cezalandırma aracı olarak kullanmışlardır. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de ölümün birçok öykünün olay örgüsünde cezalandırma işleviyle kullanıldığı görülür. Bu çerçevede Deniz Tarsus ve Aykut Ertuğrul'un öyküleri dikkat çekmektedir.

Deniz Tarsus'un gotik ve gizemli bir anlatıma sahip olan "İskele" adlı öyküsünde babası gibi ölü temizleyicisi olmak zorunda olan Tituba'nın, kayalıklardan düşen cesetleri temizlerken, dokunduğu ölümlerin dirilmesi ve bu sebeple kasabada bir salgına sebep olması anlatılır. Birçok insanın ölümüne neden olan bu duruma sinirlenen büyücü, Tituba'ya bir büyü yapar ve onu ölümle yaşam arasına hapsederek cezalandırır.

Yazarın "Mengü" adlı uzun öyküsünde ise bir kasabanın, oraya yerleşip yatırım yapan yabancıların işlettiği maden sayesinde hızlıca gelişmesi, ancak bir yandan da insanların önce madende yaşanan kazalarla ölümü, ardından da isyan ettiklerinde yakılarak katledilmeleri anlatılmaktadır. Öyküde arı sokması sonucu ölme, geyik öldürme gibi farklı ölümlere rastlanmakta ve ölüm daha çok cezalandırma amacıyla kullanılmaktadır. Öyküde son cezayı ise Fazıl keser ve köylülere katleden iki amcasını öldürür:

Aşağıda koca ahır cayır cayır yanmakta. Kapkara bir duman göğü yara yara, külü etrafa saça saça yayılmakta. ‘Kulübe!’ diye bağırdı ancak kendi sesini duymadı. ‘İçeride bir sürü insan vardı’ Gözü döndü, gözü önce karaya sonra kana dolandı. Masanın üstünde gözüne çarpan ilk şeyi, mektup açacağını tuttuğu gibi hiç düşünmeden Neyzen’in karnına sapladı, çekti çıkardı. Sonra gitti koltuğunda kaskatı kalan Mümtaz’a sarıldı, kısa bir süre boğuşuktan sonra Mümtaz’ın boynunu yardı. Damar patlayınca beyaz gömleğe oluk oluk kan aktı. Baştan aşağı yıkadı. (Tarsus 2015: 65)

Hayatlarından şikâyet eden atların, sahiplerinin de bulunduğu arabayla birlikte denize atlayarak ölmelerinden bahsedilen “Yılkı”da ölüm hem atların kurtuluşuna hem de onlara kötü davranan sahiplerinin cezalandırılmasına aracı kılınmıştır:

Araba zaten perişan ya, paramparça. Ancak Rıza ölmeden önce gülümsedi. İçindeki kör bıçak çözüldü, eridi. İnadı, hasreti, üzüntüsü aktı gitti denize. Kırık boynunda âdemelması kıpırdadı azıcık. ‘Oh!’ dedi içinden göğşe bakarken. ‘Oh!’ Gitti, bitti sonunda kör bıçak, çıktı içimden.’ Rıza inadından kurtulurken anasının sütünü ilk defa emerkenki kadar mesuttu. (...) Atlar denize yittiler.

Suya batmadan süratle koşan atlar, ancak denize kavuştuklarında özgür kaldılar. (a.g.e. 112)

Cezalandırılan Rıza, cezası karşısında mutludur çünkü o da mecbur kaldığı hayattan kurtulmuştur.

Benzer şekilde Aykut Ertuğrul’un öykülerinde de ölüm, cezalandırma aracı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Sözgelimi “Çekiç” adlı öyküde duvara asacağı tablo için çivi çakmaya çalışan adamın şikâyet gelen komşusunu çekiçe öldürmesi hikâye edilmektedir. “Çok Bilinmeyenli Öykü”de ise Afganistan’dan Türkiye’ye göçmüş iki işçinin kara büyü’nün etkisiyle işledikleri vahşice cinayetler konu edilir. Yine benzer şekilde “Kuyudakiler” ve “Hızır Selamsız’ın Mektubu” öykülerinde çeşitli cinayetlerin cezalandırma bağlamında ele alındığı görülmektedir. Ertuğrul’un “Gazete” adlı öyküsünde ise cezalandırmanın yanlış sonuçlarına işaret edilerek iftiraya uğrayan bir imamın linç edilmesi ve öldürüldükten sonra masum olduğunun anlaşılması anlatılır.

“Avcı”da, bir kapışma öncesi birbirini tartan av ve avcının sonunda birbirine karışması ve hangisinin av, hangisinin avcı olduğunun bilinmemesi anlatılmaktadır. Av (kurban) ve avcının (katilin) yer değiştirmesi teması, yazarın hem bu kitabında hem de diğer kitaplarında yer alan pek çok öyküde görülür. Örneğin “Amarula Cehennemdir”de kâhinin avlamaya çalıştığı kaplana av olması hikâye edilmektedir.

Yazarın “Garip Azzam” adlı öyküsü, ölümü hem cezalandırma hem de kurtuluş aracı olarak ele almasıyla dikkat çeker. Öyküde, Afganistan’da yaşayan ve ardı ardına gelen işgal ve savaş yıllarında yetişen bir gencin, yakalanacağını anlayınca çevresini saran Amerikan askerleriyle beraber kendini patlatması anlatılmaktadır. Başkişi böylece hem ülkesine bu acıları yaşatan askerleri cezalandırmış hem de acılarla dolu hayatından kurtulmuştur. Bu şekilde pek çok öyküsü bulunan Aykut Ertuğrul, ölümü öykülerinde bir cezalandırma aracı olarak görmüş ve çoğu zaman da kötülüklerin cezalandırılabilmesi için kullanmıştır.

Milenyum Kuşağı öykücülerinden Onur Çalı, Hakkı İnanç, Pelin Buzluk, Nazlı Karabıyıkoglu, Mahir Ünsal Eriş, Güzide Ertürk ve Yılmaz Yılmaz’ın da zaman zaman öykülerinde ölümü cezalandırma işleviyle kullandıkları görülmektedir. Onur Çalı’nın; “Dilsizdere Çıkmazı” ve “IV. Murat’ın Gün Batarken Kızıl Ufka Bakarak Söylediğidir” adlı öyküleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Çalı, “Dilsizdere Çıkmazı”nda başkişi olan Ahmet’in intikamını anlatmaktadır. Zorunlu askerlikten kaçarak dağa çıkan Ahmet, döndüğünde köyündeki herkesin düşman tarafından öldürüldüğünü görür. Bunun üzerine önce köyde bulduğu bir düşman askerini ve sonrasında da kendini öldürür. Ahmet bulduğu düşman askerini yaptıkları için ölümle cezalandırdığı gibi köyünü koruyamadığı için de kendini intihar yoluyla cezalandırmaktadır. “IV. Murat’ın Gün Batarken Kızıl Ufka Bakarak Söylediğidir” adlı öyküde de Nef’i, sivri dili sebebiyle öldürülerek cezalandırılmıştır. Onur Akyl’ın “6 Ekim 78” öyküsü de benzer bir cezalandırmayı anlatır. Öyküde ideolojileri sebebiyle örgütlenen, çatışmalara giren ve ‘ceza’ olarak öldürülen insanlardan bahsedilmektedir.

Hakkı İnanç’ın “Bozuk” adlı öyküsü de ölümün cezalandırma işlevinin iyi bir örneğidir. Öyküde, bir hayat kadınının oğlu olan Rıza, arkadaşlarının kendisiyle “piç” diye dalga geçmesine sinirlenerek önce bir köpeği, ardından annesiyle birlikte olan bir adamı, sonrasında da kendisine tecavüz etmeye çalışan birini öldürmektedir. Böylelikle annesiyle birlikte olan adamdan ‘piç’liğinin, tecavüz etmeye çalışandan da yaptığı çirkinliğin intikamı almaktadır. “Kayık”ta ise çirkin bir hayat kadını olan Bediha’nın erkekler tarafından beğenilmemesi ve sonunda birlikte olduğu bir adam tarafından öldürülmesi anlatılır. Adam, Bediha’yı erkekliği ile ilgili söylediği kışkırtıcı

sözleri sebebiyle cezalandırmaktadır. “Şirinler’i Gören Çocuk”ta cinselliklerini keşfetmek için mahalledeki bir kadına giden çocuklardan biri, kadının kocasına yakalanır ve adam tarafından öldürülür. Öyküde arkadaşlarının ölüm sonrası hissettiklerine vurgu yapılmaktadır. Öldürülen çocuk esasında masum olmasına rağmen öldürülmüş ve yanlış cezalandırmanın mağduru olmuştur. Mahir Ünsal Eriş’in “Zehir Miktarda” öyküsünde de bu tip bir yanlış cezalandırma örneği vardır. Öyküde başkişinin, patronunu öldürmeyi tasarlaması ama sonunda verdiği zehirle yanlışlıkla bir çocuğun ölümüne sebep olması anlatılmaktadır.

Ölümün benzer işlevde kullanımına Nazlı Karabıyıkoglu’nun “İbrahim”, “Yabani’nin Haccı” ve “Islak Derinin Altında” adlı öykülerinde de rastlanır. “İbrahim”de beğendiği ve arzuladığı öğrencisini, bir model olan Azer’in üzerinde gören ressam Suryan, öğrencisini ve modeli öldürür. “Yabani’nin Haccı”nda bir kadın, doğurduğu çocuğu kabullenemeyerek çöpe atar. “Islak Derinin Altında”da ise başkişi olan Kamil’in, annesini cezalandırmak için onu canlı canlı toprağın altına gömmesi anlatılmaktadır. Yılmaz Yılmaz’ın “Gardiyanın Oğlu” öyküsünde de karısının başka bir adamı sevdiğini öğrenen bir gardiyanın intikam alma hikâyesi anlatılır. Gardiyan, karısının sevdiği adamı hapse attırıp ona işkence yapar. Öykünün sonunda ise o adam tarafından çataalla öldürülmek suretiyle cezalandırılır.

Pek çok öyküsünde ölümle ilişkili temaları işleyen Pelin Buzluk’un “Gemisiz” öyküsünde Hasan’ın, babasının isteği üzerine kız kardeşini öldürmesi anlatılmaktadır. Böylece Hasan, kız kardeşini yaşadığı yasak ilişki sebebiyle cezalandırmaktadır. Buzluk’un “Ortanca Oysa...” öyküsünde kız çocuklarıyla birlikte oynayan Ortanca adlı erkek çocuğun, bir süre sonra mahallede rahatsızlık yaratmasından bahsedilmektedir. Ortanca, öykünün sonunda eşcinsel olduğu için öldürülerek cezalandırılacak ve bir çöplüğün kenarına atılacaktır. “62 Tavşanı” adlı öyküde ise distopik bir evrenden bahsedilmektedir. Öyküde; dünyanın kaynakları azaldığı için 62 yaşını dolduran babaların kendi evlatlarınca öldürülebileceğine dair bir yasa çıkarılmıştır. Anlatıcı da öldürmek için 62 yaşına basan babasını arar. Fakat onu bulduğunda öldürmeye kıyamaz ve dayanamayıp ona sarılır. Ancak babası, bir başkası tarafından öldürülür ve böylece 62 yaşına girmenin cezasını çekmiş olur.

Görüldüğü üzere insan hayatının sona erışı olarak kabul edilen ölüm, pek çok öyküde başkişi veya diğer öykü kişilerinin yaptıkları sebebiyle cezalandırılabilmesinin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Başta Deniz Tarsus ve Aykut Ertuğrul olmak üzere birçok dönem yazarı, ölümü öykülerinde bu işleviyle ele almaktadır.

2.1.4 Ölüm korkusu

Hem Doğu ve hem de Batı felsefesinin önemli meselelerinden biri olan ölüm ve ölüm korkusu, ilk çağlardan itibaren filozofların üzerine sıklıkla düşündüğü konulardan biri olmuştur. Bu çerçevede Epikuros, Aristoteles, Platon, Descartes, Kierkegaard, Heidegger gibi pek çok önemli filozofun ölümü farklı şekillerde değerlendiren görüşleri bulunmaktadır. Freud ve Jung ise ölüm psikolojisi merkezli olarak yaklaşmış ve daha çok ölüm korkusu üzerinde durmuşlardır. Freud ölümü hayatın nihai hedefi olarak değerlendirirken, Jung ölüm korkusunun kaynağının hayata uyum sağlayamamak olduğunu söyler. (Hökenekli 1991: 157-158)

Ölüm korkusu felsefe ve psikolojinin olduğu kadar edebiyatın da en önemli konularından biri olmuş ve pek çok eserin ana çatışmalarından birini oluşturmuştur. Bu çerçevede edebiyat eserleri ölüm korkusunun anlaşılması ve giderilmesi için araç olarak kullanılmıştır. Milenyum Kuşağı öykücülerinden de Gökhan Yılmaz, Bünyamin Demirci ve Güzide Ertürk ölümü, ölüm korkusu bağlamında ele alan öyküler kaleme almışlardır.

Gökhan Yılmaz'ın öykülerinde ölüm teması, çoğunlukla ölüm korkusu ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Korku duygusunun öne çıktığı “İyi Huylu Humor/Hastalık Hostesi”nde öğretmenler gününde beyninde ölümcül tümör olduğunu öğrenen bir öğretmenin hisleri ve tümörün etkileri anlatılmaktadır:

Çok acayip. Hissediyorum. Çok acayip hissediyorum. Kendimi. Tuhaf. Çünkü bekliyorum. Kendimi. Kendimi bekliyorum. Korktuğumuz şeyleri bekleriz çünkü. (...) Korktuğumuz şey gelmezse ağlarız. Çünkü bu, bizi gerer. Gerildim. Gerilme noktam kırık.

İnsan kendini en çok ölürken hisseder. İnsan kendini. İnsan kendi. Ölmek üzereyken. Çünkü son kez yaşıyordur. Belki de ilk kez böylesine güçlü yaşıyordur. Çünkü her şey bitebilme ihtimaliyle güzeldir. Kendimi böylesine acayip hissedince, öldüğüm geliyor aklıma. *Ölürken* miyim acaba ben diyorum. Ben *ölürken* miyim? Ama his varsa, ölüm yok. Biliyorum. Bildikçe kırılıyorum. Keşke biraz bilmesem. (G. Yılmaz 2013: 42)

Alıntıda olduğu gibi öykü boyunca öğretmenin ölüm korkusu ve yakında öleceğini bilmenin gerilimi okura hissettirilmektedir. Bir adamın mezarlığa nazır bir çatı katındaki yalnızlığının anlatıldığı “Nokta”da da ölüm korkusu hissi dikkat çeker. Öykünün sonunda adamın mezarlığa doğru yürümesiyle bu korkunun zirveye ulaştığı görülür. “Ömürlük Soğanı”nda ise anlatıcı şahit olduğu bir cinayeti anlatmaktadır. Anlatıcının takip ettiği adam, üstgeçitte belinden silahını çıkarıp önündekini ensesinden vurur ve herkes cesetten uzaklaşır. Öyküde ölüm sonrası insanlarda oluşan korkuya dikkat çekilir. “Hurdahaş” ve “Bebekrizantem”de ölüm korkusu duygusu yas/yitirme bağlamında işlenmektedir. “Hurdahaş”ta, eve yeni bağlanan telefon ilk çaldığında dedenin, daha sonra çaldığında amcanın ölümü haber alınır. Bu öyküde ölümler ve etkisi çocuk anlatıcının bilincinden anlatılmaktadır. “Bebekrizantem”de ise bir adamın ölümünün ardından, geride kalan hamile karısının riskli doğumu henüz çocuk olan anlatıcı tarafından nakledilir:

Bebek, şerbetlere sarınıp annemin karnına yapışıyor. Düşmemek için karnından. Şerbete tutunuyor. Yine yarım. Bebek bu hâliyle babama benziyor. Babamın ciğer filmine. Babam sigaradan ölmüş, bir keresinde. Bir keresinde trafik kazasından. Babam ciğerden ölmüş. Babam beş para etmemekten. Babam borçtan ölmüş. Babam sıkıntıdan. Babam aslında annemden ölmüş. Ağlayamamasından. Annem gözyaşlarını sım sıkı tutuyor alnında. Yoketmek istercesine onları. Ve kendini. Babamdan sonra bebek de ölmesin diye. Belki de hiç olmasın diye. Olup da ölmesin diye. Her ağlamak, ağlayamamakla başlıyor. (G. Yılmaz 2016: 18-19)

Babasının ölümünün acısını derinden hissedenden anlatıcı, annesi ve kardeşinin ölme ihtimalinden korkmaktadır. Tüm bu örneklerde olduğu gibi çoğu öyküsünde ölümle ilişkili temalara yer vermiş olan Gökhan Yılmaz’ın ölümüne bakışı daha çok korku etrafında şekillenmektedir.

Ölüm temasını öykülerinde sıklıkla işleyen kuşak yazarlarından Bünyamin Demirci, her iki öykü kitabında da ölümüne önemli bir yer ayırmaktadır. Öyle ki Hüseyin Su, Demirci’nin *Yeraltı Bulutları* kitabında yer alan öyküler için “Ölümün bir halk tarafından nasıl yaşandığını öyküleyen metinler” ifadelerini kullanmaktadır (2017). Ölümüne menfi bir bakışı olduğu ve onu yeryüzüne kesin bir veda olarak anlamlandırdığı görülen Demirci, öykülerinde ölümü daha çok ölüm korkusu bağlamında ele almaktadır. Yazarın öykülerinde sıklıkla cinayet veya hastalık sonucu ölümlere rastlanmakta, pek çok ölümüne gizem ve fantastik öğeler karıştırılarak büyülü gerçekçi bir atmosfer oluşturulmaktadır. “Rüyada Ölü Görmek Hikâyesi” bu çerçevede dikkat

çekici bir örnektir. Rüya ile gerçeğin iç içe girdiği bu öykü, rüya tabirleri kitabından alınan ‘Öldürmek’, ‘Ölü Gömmek’, ‘Ölmek’, ‘Ölü Yıkayıcı’ ve ‘Ölü Görmek’ madde ve açıklamalarıyla bölümlenmiştir. Ölüm korkusu ve yitirme göndergesinin öne çıktığı öyküde, anlatıcının annesinin rüyasında sık sık ölü görmesi ve gerçekten de rüyanın görüldüğü vakit köyden birinin ölmesi anlatılmaktadır. Öyle ki artık rüya görüldüğünde köy aranmakta ve kimin öldüğü sorulmaktadır. Çocuk olan anlatıcı, bir yakınının ölümünü zihninde sorgular ve çocuk bilinciyle ölümler karşısında hissettiklerini ve korkusunu aktarır:

Ölünün yüzüne bakan kimse inanmıyor öldüğüne. Kimi güldüğünü, kimi üzgün olduğunu, kimi gözünün açık gittiğini, kimi karardığını, kimi nur gibi beyazladığını söylüyor. Elleri bakanlar anlıyor sadece. ‘Bu adam ölmüş!’ Ellerinden anlaşılıyor öldüğü insanın. El, kendi nefesini alıp veriyor. El bir ölüye ait olduğunu belli ediyor hemen. Yüz öyle mi, değil! (Demirci 2016: 10)

Ölümün hastalıkla ilişkilendirildiği “Üç Kök Pırasa” adlı öyküde, ölümün çürüme aşaması da anımsatılarak ölüm sonrasına işaret edilmektedir. Yazarın “Kuşun Havada Ölümü” ve “Ayna” gibi öykülerinde de beden çürümesi, yılanların bedeni delip geçmesi ve sineklerin ceset üzerinde toplanmasından bahsedilerek ölüm sonrasına göndermede bulunulmakta ve ölüm bir korku imgesi olarak işlenmektedir.

Demirci’nin öykülerinde cinayet ve ölüm korkusunun bir arada işlendiği örneklerle rastlanır. Örneğin “İlk Harf Çıkmadan”da bir suikasta yetişmeye çalışan başkışının sonunda hedefini vurması adım adım anlatılmaktadır. Öyküde dikkat çekici olan ise suikastçinin cinayet işleyeceği yere giderken yolda gördüğü herkese cinayet işleyeceğini, acelesi olduğunu söylemesine rağmen kimsenin ondan şüphelenmemesi, deli olduğunu veya şaka yaptığını düşünmeleridir. Yazarın “Hasta Baterist” öyküsünde cinayet, ölüm sonrasına -hatta kıyamete- işaret edilerek işlenir. Zehirlendiği anlaşılan bateristin ölmesiyle müziğin sustuğu ve bu defa, bir davul ritminin duyulmaya başladığı belirtilerek hayat ile müzik arasında bir koşutluk kurulmuştur. Bunun yanında “Gecenin Şahidi Yok”ta cinayet; gizem ve büyümlü gerçekçi öğelerle bezenerek anlatılırken, “Adamı Niye Vurduk”, absürt bir cinayet öyküsü olarak okur karşısına çıkmaktadır.

Gizem ve büyümlü gerçekçi öğeler Demirci’nin öykülerinde önemli bir yere sahiptir. “La Pascualita’nın Elleri” öyküsünde Meksika’daki bir şehir efsanesi öyküleştirilmiştir,

ölen bir genç kızın mankeninin sergilenmesi üzerinden ölüm; gizemli ve büyülü gerçekçi bir dille işlenmiştir. “Keşke Köpekler Komşumuz Olsalardı”da ise bir gözü kör ve bir ayağı topal köpeklerin yaşadığı gizemli bir mahalle anlatılır. Dereleri ölü atlarla dolu olan bu mahalle, öykünün sonunda bir mezarlığa dönüşecektir. Yine, gizemin ön plana çıktığı “Suyun Getirdiği”nde, *Kur'an-ı Kerim*'de büyük bir felaketle yok olduğu anlatılan Ad kavmine göndermeler yapılır. Öyküde bir köy, sel felaketiyle yok olur ve felaket sonucu pek çok kişi ölür. Büyülü gerçekçi öğelerin yer aldığı bir başka öykü olan “Kadın Dağını Aşamayan Dualar”da ise “Çocuk annede doğar babada ölür” (Demirci 2015: 49) ifadesine yer verilmiş ve bir ölüm biçimi olarak savaş olumsuzlanmıştır.

Görüldüğü üzere öykülerinde ölümden sıklıkla istifade eden Demirci, onu daha çok ölüm korkusu bağlamında ele almıştır. Yazar, zaman zaman öykülerine gizem ve büyülü gerçekçi öğeleri de yerleştirerek ölüm sonrasının muğlaklığı üzerinde durmuştur.

Ölüm korkusunu öykülerinde sıklıkla işleyen Güzide Ertürk'ün ilk kitabı *Düşüş*'te ölüm; dostluk ve insanlık temalarıyla birlikte işlenirken *Öbür Dünya Öyküleri*'nde daha çok ölüm sonrası ve inanç bağlamında ele alınır. *Kaplumbağa Sevgisi*'nde ise göç ve yalnızlık temaları ile birlikte görülür. Ertürk;

Görmezden gelmeye çalışsam da ‘ölüm’ imgesi bir şekilde kahramanlarımın omuzlarına dokunuyor. Bir gölge gibi uzayıp küçülüyor. Ama hiçbir zaman yok olmuyor. Mezarlıkları belki de bu yüzden seviyorum. Öte dünyadan gelen hayaletlere, gulyabanilere kapım her zaman açık. Ölümden sonra neler olup bittiğini merak ediyorum. Yaşamın içinde doludizgin koşan biri, ölüm algısıyla birdenbire durabiliyor. (...) İlk kitabım *Düşüş* için kaleme aldığım ilk öykünün adı ‘Ölüm Kalım Meselesi’ydi. İkinci kitabım *Öbür Dünya Öyküleri*'nin öte dünyada geçmesi bir tesadüf olmasa gerek. Yaşamla ölüm arasındaki belirsiz çizgi, bir şekilde kalemime dolanıyor. (2020)

diyerek öyküleri ile ölüm arasındaki güçlü ilişkinin sebeplerini açıklamaya çalışmıştır. Onun öykülerinde ölüm, daha çok ölüm korkusu ve ölüm sonrası bağlamında kullanılmaktadır. Bu çerçevede, tamamen ölüm sonrası hayata ayrılmış olan *Öbür Dünya Öyküleri Cehennem-Araf-Cennet* kitabında ölümün korkutucu taraflarına da değinilmektedir. Dinî göndermelere yer verilen kitaptaki “Cehennem” adlı öyküde, cehennemde yaşananlar şu şekilde aktarılmaktadır:

Karanlıkta yankılanan çığlık, alevleri titretti. Bedbaht ruhlar, kulakları tırmalayan kasvetli sesi duyunca ızdırap ve hüznle ‘ah!’ çekmeye başladılarsa da hiçbir şey değişmedi. Ne azap, ne de karanlık. Yıldızsız, kapkara bir göğün altında pişmanlıklarıyla küle dönmeye devam ettiler. Rahmetin terk ettiği diyar sessizliğe büründü fakat aynı çığlık çok geçmeden ateşi yararak yeniden göğe uzandı. Önü ardı kesilmeyen sonsuz bir zincire dönüşerek alevli âlemin tüm katlarına yayıldı. (2014: 33-34)

“Araf” adlı öyküde ise önce cehennem sakinlerinden, sonra Araf’ta kalanlardan ve sonunda da cennet yolcularından bahsedilmektedir. Ertürk’ün *Düşüş* adlı kitabında yer alan ve yine ölüm sonrasına dikkat çektiği “Üç Vakte Kadar Ölüm”de de korku hissi öne çıkmaktadır. Öyküde, gizli ilimler kitabından o yıl ölebileceğini öğrenen kadının korkusu ve endişesi anlatılır. Yine “Tek Kişilik Gösteri”de anlatıcının deprem endişesi ve ölüm korkusu vurgulanmaktadır. Arkadaşı ölen İlyas’ın yasına dikkat çekilen “Halil”de ise ölünün mahalledeki insanlara görünmeye başlaması, ölüm sonrası ve yasin farklı boyutlarına işaret edilmektedir. Mezarlıktaki bir ölünün ağzından anlatılan “Ölüm Kalım Meselesi”nde de öte dünyanın kapısı aralanmakta ve oranın kuralları, diğer ölümler ve ruhlar hakkında bilgiler verilmektedir. Pek çok öyküsünde ölümün farklı görünümüne yer veren yazar, görüldüğü üzere ölümü daha çok korku ve ölüm sonrası olarak değerlendirmekte, öykülerinde bu şekilde işlemektedir. Bu hususta dönem yazarlarından Aykut Ertuğrul’un “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” da benzer şekilde ölüm sonrasına işaret etmektedir. Ancak Ertürk’ten farklı olarak Ertuğrul’un öykülerinde kıyamet sonrasında insanların hâli, yani mahşer anlatılmakta, atmosfer absürt bir şekilde çizilmektedir.

Öykülerinde ölümle ilişkili temaları fazlaca işleyen ve kurtuluş, cezalandırma gibi farklı işlevleriyle kullanan Mahir Ünsal Eriş’in, ölümü daha çok ölüm korkusu etrafında ele aldığı görülür. Ölüm korkusuna vurgu yapılan “Kadınlar Hep Olmadık Zamanlarda” adlı öyküde anlatıcı, hastanede yoğun bakımda olan kızının yanında, not defterine hayatındaki ölümleri ve bunlar karşısında hissettiklerini yazıp kızının ölmemesini diler:

Şimdi sen, o yalnızca filmlerde gördüğüm tuhaf aletlere bağlı yatıyorsun camın arkasında, bir buçuk metreyi bulmayan bedenle. Başının üstündeki ekranda bir şeyler yanıp sönüyor, nefesini bile bir alet alıyor senin yerine. Annen telaşlı, ben belli etmemek için bu not defterine bir şeyler karalıyorum. Kadınlar hep olmadık zamanlarda gitmeyi severler, biliyorum. Biliyorum, kimi sevsem en son hatırladığım görüntüsü gidişi olur. Ama sen, sen bu kadar erken bırakıp gitme beni, olur mu kızım? Olur mu? Beni öksüz,

yalnız bırakan Tanrı'ya daha fazla yalvartma beni, olur mu? Aç gözünü artık, seni çok seviyorum. (2018: 109)

“Bir Pusula”da ise ölüm döşeğindeki bir adamın itirafları ve pişmanlıkları yine ölüm korkusu çerçevesinde ele alınmakta ve öyküdeki başkişi ölüm döşeğinde iken oğlunun kendini affetmesini dilemektedir. Ayrıca yazarın; ölen bir genç kızın yasının tutulduğu “Şengül”, bir intihara şahit olan çocuklardan bahsedilen “Sarı” ve borçları yüzünden intihar eden bir adamın anlatıldığı “Sevgi Çağının Sonu” öykülerinde depresyon ve onun yarattığı ölüm korkusu öyküye dâhil edilmiş ve öykülerin derin yapısında okura sürekli hissettirilmiştir.

Bu yazarların dışında Hakkı İnanç, Sine Ergün, Onur Çalı ve Pelin Buzluk'un da kimi öykülerinde ölüm korkusunu ele aldıkları görülmektedir. Hakkı İnanç'ın “Sevgili Azrail” adlı öyküsünde geçici olarak durduğu dükkâna gelen bir gencin kendisine iki-üç gün içinde öleceğini söylemesiyle şiddetli bir endişeye kapılan başkişi, ölüm korkusuyla Azrail'e mektup yazıp öldürülmemeyi ister. Fakat mektup henüz bitmeden, yemeğini yerken ölür. “Kaçak Av”da ise başkişinin, onu öldürmek isteyen avcıdan kaçarken jandarma tarafından öldürülmesi anlatılmaktadır. Pelin Buzluk'un “2.9 Saniye” adlı öyküsünde ise ölüm, intihar yoluyla gerçekleşmiştir. Anlatıcı intihar eden kız arkadaşını düşünür ve onun atladığı binaya gider. O da arkadaşı gibi atlamak ister ancak orada ölüm düşüncesinden korkar, hayat üzerine düşünür. Benzer şekilde ölüm korkusunu birkaç öyküsünde ele almış olan Sine Ergün'ün “Edgar” adlı öyküsünde, bir heykelin taşınırken kırılmasıyla içinden kan çıkması efsanesi üzerinden ölüm korkusu ve ölüm sonrası üzerinde durulmaktadır. Yazarın “Hazır Çorba” adlı öyküsünde de başkişinin her sene arkadaşlarıyla buluştuğu masada birilerinin ölecek eksilmesi ve sıranın kendisine de geleceğini düşünmesiyle ölüm korkusuna kapılması anlatılmaktadır. Daha çok küçürek öyküleriyle dikkat çeken Onur Çalı ise Hz. İsa'nın mucize göstererek dirilttiği adamdan bahsedilen “Dünyanın En Yalnız Adamı” adlı öyküsünde ölüm korkusunu ele almaktadır. Dirilen adam her an yeniden ölebileceğini düşünerek korkmaktadır. Ölümü daha önce tecrübe ettiği için ölüm korkusu daha şiddetlidir. “Sessiz Kalma Hakkı”nda ise kral, ölümden korktuğu için Tanrının verdiği ölüm kararına uymayacağını söyleyip yaratıcıya karşı gelmekte ancak öykünün sonunda trajik bir şekilde ölmektedir.

Yaşanılan hayatın sona ereceği, hayat boyu edinilen her şeyin, tüm alışkanlıkların, mal varlığının, zenginliğin ve ailenin, arkadaşların kaybedileceği ölümden korkmak gayet insani bir duygudur. Milenyum Kuşağı öykücülerinin bu korku duygusunu hem bir gerilim unsuru hem de öte dünya ve yasla ilişkili olarak öykülerinde ele aldıkları görülmektedir.

2.1.5 Doğa duyarlılığı ve doğanın mizacı çerçevesinde ölüm

İnsanoğlu her ne kadar ölümü korkulan bir olgu olarak telakki etse de esasında ölüm, tabiat hayatı için doğum ve yaşam kadar sıradandır ve doğanın mizacının bir parçasıdır. Çünkü tabiat için ölüm, doğal dengenin sürdürülebilmesi için zaruridir. Daima tabiatla bir mücadele içerisinde olan insanoğlu, onu anlamak ve mümkün olduğu ölçüde kendine uygun hâle getirebilmek için mücadele vermiştir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinden Deniz Tarsus ve Nazlı Karabıyıkoglu; ölümü doğanın bir mizacı olarak ele almış ve onun sıradanlığına dikkat çeken öyküler kaleme almışlardır. Ayrıca yazarların çevre duyarlılığının öne çıktığı pek çok öyküsünde ölüm, doğanın insanoğlundan intikam alabilmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Ölüm temasını sıklıkla işleyen Tarsus, *Ayrıkotu* ve *İt Gözü* adlı kitaplarında yer alan tüm öykülerde bu temayı ele almıştır. Burcu Bayer de yazarın *İt Gözü* adlı kitabı için yaptığı yorumda bunun altını çizmektedir: “Öykülerin konuları ve temaları epey çeşitli olsa da, ölüm gizli özne olarak başköşeye kuruluyor.” (2015). Tarsus, öykülerinde ölümü intihar, cinayet, kaza gibi hemen her şekliyle ve daha çok doğayla ilişkili bir cezalandırma aracı olarak ele almaktadır.

Tarsus’un öykülerinde vahşice cinayetlere ve ölümlere sıklıkla rastlanır. Örneğin “Ser” adlı öyküde başkişi olan Gezgin, çıktığı dağda karlar arasında kaybolur. Sonunda bir köye ulaşır ve orada karnını doyurur. Gezgin, köye gelenlerin istese de oradan ayrılamadığını ve hiç yiyecek olmayan bu köyde insanların hayatta kalabilmek için yaşlıları ve bebekleri yediklerini öğrenir. Öykünün sonunda Gezgin, bir çığa sebep olacak ve orada ölecektir. Ölüme farklı bir açıdan bakan bu öykü ile ilgili olarak yazar, şu ifadeleri kullanmaktadır:

Doğa benim için çok kuvvetli bir yargılayıcı, tıpkı ölüm gibi sorgulanmaz bir güç. Bir afet gerçekleştiğinde insanların usulca ölümlerini gömdüğünü görürsünüz. Yaptırım gücü

olan bir karakter. Eğer sizi karlar altında bir köyde mahsur bırakıyorsa ve toprak karnını doyurmana müsaade etmiyorsa, sıkışıp kaldığınız mekân içinde bir şekilde hayatta kalmaya çalışırsınız. İşte orada ahlak kuralları sıfırlanır. Doğa bu nedenle hem doğurgan, hem de katleden. (Poyraz 2015)

Yazarın bu ifadelerinden, ölümü doğanın intikamı ve insanlara kestiği bir ceza olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Buna paralel şekilde, “Bozayının Öyküsü”nde de yine hayvanlarla insanlar karşı karşıyadır. Öyküde Bozayı önce kendisini döven ormancıyı, sonra da ağaçları kesen insanları öldürür. Sonunda kendisi de öldürülmüştür, ancak geride kalan ruhuyla doğaya zarar veren insan soyundan intikam almaya yemin eder:

İnsan sürüsü, ruhların farkında değiller, belli ki. Canım, içim tükeniyor. Burnumun ucunda o dumandan. Ölüyorsun bozayı bu Deyyusların oyununa. Yakışır mı böylesi, yakışmaz. Mademki ruh kalacak, o zaman öç almak şart olsun insan soyundan. Hadi bakalım, şimdi deneyin ağaç kesmeyi, kime tüfek kurşun işler artık, zor biraz. (Tarsus 2013: 118)

Bu öyküde olduğu gibi Tarsus’un öyküleri, “(...) edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen” (Oppermann, 9) bir akım olan ekoeleştirici bağlamında da önemli örnekler sunmaktadır. Şöyle ki yukarıdaki öyküde olduğu gibi pek çok öyküde doğa ve insanlar karşı karşıyadır. Yine “Kurdun Öyküsü”nde de kışın aç kaldıkları için insanların çiftliğine saldıran ve oradaki tavukları yiyen yedi kurt, döndüklerinde tüm ailelerinin öldürüldüğünü görür ve bunun üzerine intikam için insanların bebeklerini kaçırap kara gömerler. Bu günlerce devam ettikten sonra köyde kalan son bebeği kaçırmaya çalışan adamı da öldürürler, ama bebeğe acıyıp onu bırakırlar:

Açıyorum yüzünü. Bu diğerlerinden daha besili. Ağlamış, yüzü ıpslak. Bizim gibi. ‘Onlar da bizim gibi ağlıyormuş,’ diyor Irakan. Hayret ki ne hayret! Aylaklar da ağlarmış. Daha önce hiç aylak ağlarken gördüm mü, görmedim. ‘Herhal bunlar büyüdükçe gaddarlaşıyor. Şuncağıza baksana,’ diyorum Irakan’a. ‘Mümkün,’ diyor, ne desin. Yavrunun üstüne eğilmişim, yüzünü incelerken burnumu tutup ağzına sokuyor. Kıkır kıkır sesler çıkarıyor Deyyus dölü, bir garip. (a.g.e. 102-103)

Bu öyküde ölümün vahşi bir eylem olarak ele alındığı ve doğa ile ilişkili olarak intikamın bir parçası şeklinde işlendiği görülmektedir.

Engelli bir insan olduğuna inanan, ama aslında deney için kullanılan bir maymun olan Nut’un öyküsünün anlatıldığı “Maymunun Öyküsü”nde de benzer şekilde insanlardan öldürülerek intikam alınmaktadır. Öyküde üniversiteye giderek işaret dili öğrenen Nut, bir süre sora öfke nöbetleri geçirip insanlara zarar vermeye başlar ve bir aşçıyı öldürür:

Zevril, Sarısakal'a dönüp konuşuyor. 'Sonunda insan olmadığını öğrendi,' diyor. Gözlerim donuk donuk. Zervil'e bakıyorum. Bana doğduğumdan beri söylenen bu ama. İnsandım hani? Yalan var. Onca konuşma çabası. Giydiğim kıyafet, ayakkabı. Aldığım dersler, işaret dili. 'Ailesinden birini görünce kafası karıştı,' diyor Sarısakal Düzsaç'a. Aile mi? Ailem başka mı? Bana benzeyen, benim gibi akrabalarım mı var? (Tarsus 2013: 134)

Sonrasında Nut, maymun olduğunu ve kandırıldığını öğrendiğinde bakıcısını da etlerini parçalayarak vahşice öldürür. Öykünün sonunda kafeslerde birçok maymunun olduğu bir yere götürülür ve orada iğneyle öldürülür. Ekoeleştirici bağlamında ise öyküdeki hayvan-insan karşılaştırması insanların doğa karşısındaki pervasızlığına dikkati çekmektedir. Öyküde Nut; insanları öldürerek hem kendisinin hem de doğanın intikamı almıştır. Biçim olarak maktulleri vahşice öldürmesi ise onun kendi aslına, doğaya dönüşü olarak yorumlanabilir.

Tarsus'un Aborjin mitolojisindeki bir anlatıdan yararlandığı "Düş Zamanı"nda Bomo ve torununun yerlerinden kovularak çöle mahkûm edilmesi, Bomo'nun şehri gördüğünde bir müzik aleti çalması ve denizin yükselerek tüm şehri yutması anlatılmaktadır. Bu öyküde insanların yaptıklarına karşılık doğa, şehri yutarak intikam almaktadır. Yazarın "Göç" adlı öyküsünde ise intikam almak için insanları öldüren Mappinguari adlı bir canavardan ve insanların ondan korunmak isterken nasıl 'hayvanlaştığından' bahsedilmektedir.

"Haşmet'in Ölüm Adı" öyküsünde çok hasta olan Haşmet, öleceğini hissederek oğlunu görmüş ve onunla dertleşmiştir. Haşmet'in karısı, aldatıldığını öğrendiği için intihar etmiş, oğlu onu bu yüzden yıllarca affetmemiştir. Öykünün sonunda bir yürüyüşe çıkan Haşmet, bir ayı ile karşılaşır ve koşarken düşüp bayılır. Onun öldüğünü düşünen ayı üzerini toprakla örter; Haşmet toprağın altında ayılıp kurtulmaya çalışsa da başarılı olamaz ve ölür. Öyküde ayı (doğa), bir anlamda intihar eden eşin intikamını almaktadır. Ölümle cezalandırma örneğine yer verilen "Civan"da ise yanlış cezalandırma sonucu gerçekleşen büyük bir felaketten bahsedilmektedir. Ağabeyi bir ahır yangınında ölen Civan, dağda ondan başka hiç kimsenin hissetmediği bir depreme ve fırtınaya şahit olur, orada köyünden bir kızı görür. Bu kızın daha sonra ortadan kaybolması üzerine kızın babası Civan'ı suçlayarak öldürür. Ancak bir süre sonra her şey anlaşılır ve bu sırada büyük ve yıkıcı bir deprem olur. Görüldüğü üzere öyküde yanlış cezalandırmanın intikamını alma görevi yine doğaya verilmiştir.

Benzer şekilde Onur Çalı'nın "Ataletin Adaleti" adlı öyküsünde de hayvanların intikamı konu edilmektedir. Hayvanların insanlardan üstün olduğu hayalî bir dünyada geçen öyküde, hayvanlar, kendilerine yaptıkları şeyler için insanları cezalandırmaktadır.

Nazlı Karabıyıkoglu'nun öykülerinde ölüm bazen bir doğa kanunu olarak ele alınmış ve bu hâliyle kimi öykülerde kurtuluş, kimi öykülerde cezalandırma aracı olarak yer almıştır. Karabıyıkoglu'nun pek çok öyküsü doğanın tahrip edilmesi ile kadının sömürülmesi arasında bir koşutluk olduğu düşüncesiyle ortaya çıkan ekofeminizm bağlamında da değerlendirilebilir (Kümbet 2012: 172). Örneğin "Boynuzların Ölüme Salınır"da yaşadığı hayattan kurtulmak isteyen hizmetçi Reyhan, kendisini borçlandırıp zorla çalıştıran efendisini geyik avladığı sırada öldürmeye çalışır. Efendisinin kötülükleri öykü boyunca anlatılır. Hem hayvanlara hem de insanlara kötülük yapan bu adamın öldürülmesiyle doğanın intikamı alınacaktır. Benzer şekilde "At Başı Ölüm"de de başkişi, efendisini öldürmeye çalışmaktadır. Bu iki örnekte de ölüm, doğanın kurtuluşunun anahtarı olarak işlenmektedir. "Boş Orman"da ise efendiyi öldürmeye çalışırken tüfekte vurulup yaralanan bir kadının hayvanlar tarafından bir nevi kutsanması ve sonunda 'hayvanların tarafına geçmesi' anlatılır. Kadının ölümü, bu geçiş için bir araç olarak kullanılmıştır. Ormanın emriyle yaralı kadının çevresine toplanan geyik, domuz ve at; kadının bedenini ısırp yalayarak ve kendi vücutlarından boynuz, kuyruk vs. koparıp onun bedenine ekleyerek onu kendi taraflarına geçirirler. Tüm bu işlemlerin ardından gözlerini açan hayvan-kadın artık bu hâliyle onların intikamını da alacaktır:

Kuru yapraklarla fosillerin bin yıllık sessizliğine sürgün bu orman, hayvanların tarafına geçen kadının savaşında zafer çığlıkları atacak.

Kısarak, domuz, geyik ve hayvan kadın, bilinçli bir intiharın gölgesinde, ormanı Derebeyi'nden alacağı intikama kavuşturacak. (2016: 60)

Buradaki ölüm ekofeminizm bağlamında da çok önemli bir örnektir. Pelin Kümbet'in "Kadının ve doğanın baskı altına alınmasıyla ilişkilendirilebilecek sosyal, politik ve akademik bir kuram ve eylemci bir hareket," (2012: 171) olarak tanımladığı ekofeminizm bağlamında öyküde kadının taraf değiştirmesinin çok daha simgesel bir anlamı bulunmaktadır. Erkek olan efendinin baskısının hedefi hem kadınlar hem de hayvanlardır. İki farklı koldan bu baskıyla mücadele etmeye çalışan kadınlar ve

hayvanlar, sonunda kadının hayvanların tarafına geçmesiyle güçlerini birleştirmektedirler.

Ölüm, “Ang”da bir şaman ayininde öldürülen insanların ve “Heraklitos”ta daha fazla acı çekmemesi için öldürülen hasta bir atın kurtuluşu olarak göze çarpar. “Yılanbalığı Efsanesi”nde, Rojdat kaçan karısını geri getirmek için gittiği yerde öldürülür. Rojdat’ın başının gömüldüğü yerde bir ağaç büyür ve karısı bu ağacın dallarından yiyerek hamile kalır. Çocuğun ağaçtan olduğunun anlaşılması üzerine kadın ve çocuk öldürülerek cezalandırılır.

Sevgilisi İsmail’i yitiren Azra’nın hislerine yer verilen “İsmael ile Sammael”de ölüm teması yeniden doğuş ve dirilme motifleri etrafında irdelenmekte ve ölüm doğanın mizacı olarak değerlendirilmektedir.

Tüm bu örneklerde görüldüğü üzere Karabıyıklı ve Tarsus, öykülerinde ölümü doğanın insanlardan intikam alma aracı olarak ele almış ve insanların hayvanlar ve tabiat ile mücadelesine vurgu yapan vahşice ölümlere yer vermişlerdir.

*

Tüm bu yazarların yanı sıra B. Nihan Eren, Ercan Köksal, Doğukan İşler ve Yunus Emre Özsaray’ın öykülerinde de zaman zaman ölüm temasını işledikleri görülmektedir. B. Nihan Eren, öykülerinde ölümü daha çok kurtuluş ve yas bağlamında ele almaktadır. Yazarın, *Kör Pencerede Uyuyan* adlı kitabının ilk bölümü bir cinayet, ikinci bölümü ise denizde boğulma üzerine inşa edilmiştir. “Kum”da kadın, nefret ettiği kocasını öldürmek için planlar yapmaktadır. Ancak kocasını tam öldüreceği gün, adamın kendi kendine ölmesiyle baskılandığı hayattan kurtulacaktır. Bir çocuğun annesi tarafından öldürülmesini konu alan “Hoppalacık”ta ise sevdiği adama kaçtıktan sonra ortada bırakılan bir kadının, zihinsel engelli çocuğunu oyuna getirerek öldürmesi anlatılmaktadır. Tahir’in yolunu kesen adamlarca öldürülmesinden bahseden “Küllük”, hemafrodit¹¹ olan amcanın intiharının anlatıldığı “Z” ve Kiraz’ın yeni ölen babasının mezarını açıp cesedi incelemesi ve ölüm karşısında tavrının ele alındığı “Fare Ölüsü”nde ise ölüm; yas/yitirme duygusu öne

¹¹ Çift cinsiyetli, hem eril hem de dişi cinsel organına sahip insan.

çıkarılarak irdelenmektedir. Ayrıca “A”da küçük bir kasabada yasak aşk sonucu bir kızın hamile kalması, bebeği aldırma için mecburen kaçak yollarla bu işi yapan bir kadına gitmesi ve yapılan işlem neticesinde kan kaybından ölümü anlatılmaktadır. Öyküde cenaze süreci ve insanların ikiyüzlülüğü vurgulanmakta, yasın sahiciliği üzerinde durulmaktadır.

Öykülerinde ölümü yas/yitirme bağlamında ele alan Ercan Köksal’ın kitaplarından birinin adı *Terkedilen Ölü*’dür. Ancak ölüm temasının ele alındığı öykü sayısı nispeten azdır. Yazar, bir babanın ölü doğan bebeğini teslim alma ve defin sürecini öyküleştirdiği “Boş Kutu” adlı öyküsünde yas/yitirme duygusunu etkili bir şekilde işlemiştir. Benzer şekilde; “Kahrından Vefat Eden Adam; Seyyid Taha”da Seyyid Taha Efendi’nin Arap harflerinin değişecek olmasına üzülen kederden ölümü, “Derman”da Hasan’ın çok sevdiği atının ölümü ve “Terkedilen Ölü”de dağ başında yaşayan adamın gayrimüslim karısının ölümü ve adamın akrabaları tarafından özensizce defni, yas/yitirme eksenini doğrultusunda ele alınır. Bunun yanında, “Sessiz Ölüm”de yaşlı adamın bir sene evvel ölen karısını hatırlaması, “Vasiyet”te öğrencisi intihar ederek ölen öğretmenin cenaze evini ziyareti ve kızın ağabeyi ile konuşması, “İyiliğin Zamanı”nda ise 2012 yılında yoksulluğa ve yalnızlığa dayanamayarak intihar eden Emine Akçay’ın geride biri bebek iki çocuk bırakarak intiharının hikâyesi (Karaçalı 2012) anlatılmaktadır. Yazar öte yandan ölümün cezalandırma işlevine de yer vermektedir. Bu bağlamda “Terminal” öyküsündeki başkışı, başka birine benzetildiği için bıçaklanarak öldürülmekte ve yanlış cezalandırmanın kurbanı olmaktadır.

Ölümün, Doğukan İşler’in öykülerindeki görünümü daha çok cinayet şeklinde ve yas/yitirme yönüyledir. Sözgelimi “T’aksi” adlı öyküde anlatıcı, önceden işlediği bir cinayeti taksisine binen müşterisine anlatırken, “Suçlu Bir Sebep”te bir cinayet araştırılır. Yine benzer şekilde “Lisân-ı Kedi’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” ve “Ne Çok Şeyler”de kedilerin dünyayı ele geçirme planları ve işledikleri bir cinayetten bahsedilmektedir. Ölümün varlık kavramıyla bir arada irdelendiği “Ah”; ölüm ve ölümsüzlük çerçevesinde absürt bir vampir hikâyesi olan “Dünya Kiracısı” ve ölümsüzlük suyunu içip içmemeyi düşünen ve sonunda ölümsüzlüğü reddederek suyu yere döken bir imparatorun konu edildiği “Miskin Kafkas Nasıl İmparator Oldu”

adlı öykülerde de ölüm olgusu üzerinde durulmaktadır. Bunların yanında İşler'in "Büyük" öyküsünde ölen annenin özlemle anılıp yasının tutulması ve "Çamur" öyküsünde de susuz bir köyün, bir yabancıнын gelmesi sonrasında sel felaketine uğraması ve bu sel yüzünden birçok kişinin ölmesi anlatılmaktadır.

Özsaray ise, "Bir Kentin Kısa Tarihi"nde madende hapsedilmiş ve ölüme yürüyen bir işçiden bahsederken ölümü yas bağlamında toplumsal bir acı üzerinden ele alır. "Kefedeki Misket"te ise çocukların misketleri aramak için yeni gömülen arkadaşlarının mezarlarını açmaları öyküleştirilerek ölümün çocuk bilincinde karşılığı üzerinde durulmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykülerinde ölümle ilişkili temaların önceki dönemlere nazaran hayli fazla kullanıldığı görülmektedir. Philippe Ariés'in yirminci yüzyılda ölüm algısıyla bölüm başında hatırlatılan görüşlerine aykırı gibi görünse de esasında bu durum yazarların yeni algıya tepkisi şeklinde yorumlanmalıdır. Örneklerden hareketle Milenyum Kuşağının ölümle ilişkili temaları daha çok yitirme ve kaybetme çerçevesinde işledikleri ve ölüm şekli olarak intiharı öne çıkardıkları söylenebilir. Ölümün bağlamı yazarlara göre genel olarak basitçe tasnif edilecek olursa; Deniz Tarsus ve Nazlı Karabıyıkoglu'nda daha çok doğa duyarlılığı ve doğanın mizacı; Hakkı İnanç ve Birgül Oğuz'da yas/yitirme; Onur Akyl, Zeynep Hicret ve Semrin Şahin'de intihar; Aykut Ertuğrul'da cezalandırma; Gökhan Yılmaz, Bünyamin Demirci ve Güzide Ertürk'te ölüm korkusu bağlamında tezahür eder. Ölümün bu derece öykülerde yer almasının en önemli sebebi, şiddetin görünürlüğünün armış olmasıdır. Şöyle ki eskiden sadece dilden dile, gazeteyle veya TV ile görünürlük kazanan ölüm artık internet aracılığıyla insanların tüm hayatına hücum etmektedir. İnsanlar, her an yanlarında taşıdıkları bir cihazla (cep telefonu) her türden şiddet haberine, görsellere ve videolara –sadece çevrelerindeki değil, tüm dünyada yaşanan şiddete- maruz kalmaktadır. Böyle bir şiddet yayıncılığı etkisinde büyüyen kuşak öykücülerinin, öykülerinde buna duyarsız kalmaları beklenemez.

2.2 Kadın Sorunları: Aile Baskısı, Şiddet, Taciz

'Kadının toplumdaki yeri' meselesi Türkiye'de özellikle Batılılaşmanın başlamasıyla birlikte en çok tartışıl原因 konulardan biri olmuştur. İlk dönemlerde cariyelik

kurumu, çok eşlilik benzeri meseleler etrafında toplanan bu ilgide 1980 yılı önemli bir dönüm noktasıdır. Ömer Çaha'ya göre "1980 sonrasında Türkiye'de uyanan sivil toplum cepheleri içinde kadın hareketinin, özgün söylemi, ortaya çıkışı, faaliyet alanı ve kurumlarıyla özel bir yere sahip olduğu söylenebilir." (2010: 13). Bu değişim edebiyatta ve öyküde de etkisini göstermiştir. Elbette bunda, 19 ve 20. yüzyılda Batıda ve Türkiye'de yayılan Feminist hareketler ve buradan ortaya çıkan Feminist eleştiri kuramının da etkisi büyüktür. Bu doğrultuda, öykü araştırmalarıyla tanınan Ömer Lekesiz kadın öykücülerin özellikle 1990-2005 yılları arasında hem nitel hem de nicel açıdan öykü ortamında daha etkin ve görünür olmaya başladıklarını belirtmektedir (2000: 130). Bu teze konu olan yirmi dokuz yazardan on ikisinin kadın olması Lekesiz'in belirttiğine paralel şekilde Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğüne dâhil edilen dönemde de (2000-2020) kadın yazarların sayısının arttığını göstermektedir. Bu dönemde ayrıca kadın ve erkek yazarlar tarafından kadın sorunlarının daha çok konuşulduğu ve bu konuların doğrudan ve dolaylı olarak öyküye sıklıkla dâhil edildiği görülmektedir. Bu çerçevede en çok dikkat çeken konular toplumun kadına bakışı, kadın hakları ve kadına şiddettir. Bunlardan ilk ikisi önceki dönemlerde de zaman zaman işlenen konulardan olmakla birlikte kadına şiddet bu kuşağa özgüdür. Bu konu özellikle son yirmi yılda kamuoyu gündeminde sıklıkla yer almış, eşleri veya sevgilileri tarafından öldürülen ya da şiddet gören kadınlar medyada görünürlük kazanmıştır(NTV 2018). Bu görünürlük edebiyatta da kendisini göstermiş ve bu konu özellikle kadın yazarlar tarafından sıklıkla işlenmiştir.

Kuşak öykücülerinde kadın meselesini en çok ve en derin şekilde ele alan yazar Semrin Şahin'dir. Bu sorunu temel meselelerden biri olarak benimseyerek birçok öyküsünün merkezine yerleştiren Şahin'in ana odağı tecavüze uğramış, şiddet görmüş, toplumca dışlanmış, ötekileştirilmiş, deliliğin sınırlarında dolaşan kadın ve çocuklardır. Bu konuyla ilgili olarak yazar, ülke gündeminin yazdıklarını etkileyip etkilemediği bahsinde şu açıklamaları yapmıştır:

Evet; ülke gündemi, yaşanan olaylar, ölümler, tecavüzler, şiddet ister istemez yazdıklarımı etkiliyor. Toplumsal olaylara karşı duyarsız kalamıyorum. Yaşam karşısında duyumsadıklarım öykülerimde su yüzüne çıkıyor. Edebiyat toplumun gerçekten aynası. Bu ayna, her yazarla farklı yönlere dönüp farklı şekillerde yaşananları yansıtıyor. Bizi yine bize anlatıyor; sorumsuzluğun yol açtığı acılar yaşanmasın, kadınlar ölmesin, çocuklar işkence görmesin, daha duyarlı olalım diye. Üçüncü sayfa

haberleri en yakından takip ettiklerim. Toplumun yozlaşması, sosyal çöküş o sayfalarda barınıyor. Ayna yönünü belirliyor, ben de yazıyorum. (Şimşek 2015)

Bu doğrultuda, Şahin'in *Gece, Kediler ve Sessizlik* adlı kitabının sonunda, çalışan bir kadın olarak yazmanın zorluklarından bahsedilen bir bölüm de bulunmaktadır. Yazar, öykülerinde kadın sorununu kadın hakları, kadın cinayetleri, kadına şiddet ve tecavüzler, fuhşa zorlanan kadınlar, toplumun kadına bakışı gibi pek çok yönüyle ele almaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülerinde kadın meselesine sıklıkla yer veren diğer kadın yazarlar Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, B. Nihan Eren ve Seray Şahiner'dir. Ayrıca erkek yazarlardan Onur Çalı ve Mahir Ünsal Eriş'in de bu tür konulara zaman zaman değindikleri görülür. Kuşak yazarlarının kadın konusunu ele alış biçimlerini temel olarak 'Aile Baskısı, Mutsuz İlişkiler ve Kadın Hakları', 'Kadına Şiddet ve Kadın Cinayetleri' ve 'Kadın Tacizi ve Tecavüz' şeklinde üç gruba ayırmak mümkündür.

2.2.1 Aile baskısı, mutsuz ilişkiler ve kadın hakları

Kuşak öykücülerinin, pek çok öyküde mutsuz ilişkileri ve aile baskısını irdeledikleri görülmektedir. Bazı öykülerde ise kadın sorunu çok daha geniş ve sistemli olarak hak ve eşitlik çerçevesinde ele alınmaktadır. Hak ve eşitlik bağlamında Semrin Şahin'in; toplumun kadına bakışının özetlendiği ve eleştirildiği "Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?" adlı öyküsü dikkat çeker. Öyküdeki anlatıcı kadın; çocuklarını alıp onu terk eden kocasına açtığı davada, hâkime; kocasının kendisinden kölelik vazifeleri beklediğini, bunu kabul etmediği için terk edildiğini söyler: "Bedensel görevlerimi yerine getiremediğimden ötürü Hâkim Bey, kocam beni aldattı. (...) Cinsel görevlerim mi? Tepki vermeden yerine getiriyordum. Ruhsuz, isteksiz, canım yanarak..." (2014: 50)

Ayrıca anlatıcı, kocasını haklı bulan komşusunu umursamadığını ve köleliğin mutlulukla eş değer olduğunu varsayan zihniyete söyleyecek sözü olmadığını belirtir. Adamı haklı bulan hâkime de "Kocam beni mutlu etseydi, belki kölelik vazifelerimi yerine getirirdim Hâkim Bey!" diyerek tepki gösterir (a.g.e. 50). "Kadınca Yaşamak"ta ise bu anlatıcının yaptığıının tam aksini yapan ve 'kölelik' vazifelerini kabul eden bir kadının akıbeti öne çıkarılır. Öykünün anlatıcısı, koca şiddetinden ölen arkadaşı Elif'e

hitap eder. Elif, bir gece kocası tarafından tekmelenmiş ve sabah da yatağında ölü bulunmuştur:

‘Kadınlar korunmaya muhtaçtır,’ demiştin.

(...)

‘Her kadına bir erkek gerek,’ diyordun. ‘erkekler bizden daha güçlü, biz kadınlar onlarsız yapamayız.’

(...)

Bir ara trene binmeyi sevdiğimi söylediğimde, banliyö trenlerini sadece erkeklerin kullanması gerektiğini söylemiştin. Şaşırmıştım. Şimdi düşünüyorum da ne kadar çok söz hakkı vermiş, ne kadar çok dinlemiştim seni. (2017: 93-94)

Anlatıcı, arkadaşı Elif’in, eşinden sürekli şiddet görmesine rağmen isyan etmemesine, kendini kapatmasına, toplumun kurallarına sadık kalmasına sitem eder. Onun bu kabullenişini modern köleliğin bir biçimi olarak görür. Yazarın “Kırmızı Şekerler” adlı öyküsünde de mutsuz bir evlilik işlenmiş ve kocasıyla zorla evlendirilen Safiye’nin mutsuzluğu ve çocuk sahibi olmak istemesine rağmen başarılı olamaması üzerinde durulmuştur.

Hem anlatıcı olarak hem de öykü başkışisi olarak kadınlara sıklıkla yer veren Zeynep Hicret’in “Kiralık İntihar” adlı öyküsünde; mutlu olmayan kadın; bir ev hanımı olarak sürekli yapması beklenen zorunluluklardan bıkmıştır:

(...) yarına acil giyinecek gömlekler, pantolonlar var diyorlar ütüyü prize takıyorum, (...) patates soğan bitmişti diyorlar sepeti sokağa salıyorum, bulaşıklar makineden çıkacak diyorlar bulaşıkları yerleştiriyorum, tuvalet banyo bir kez daha akıtılmalı diyorlar eldivenleri takıp ciflemeye koyuluyorum, misafir gelecek diyorlar kurabiye poğaçaya yapıp kek çırpıyorum (...). Bütün bunlar öylesine oluyor, her şey sırasını şaşmadan kurulu bir saat gibi işliyor. (2013: 55)

Kadın, bu bıkkınlık sebebiyle o gün neredeyse hiçbir şey yapmaz. Hamakta uzanarak “Virgül üstü nokta (;) Kanca. Düğüm. Titrek. Çırpınış,” ifadelerindeki gibi çeşitli intihar yöntemlerini düşünerek hayatına son vermeyi tasarlar (a.g.e. 55). “Patlıcan Oturtma” adlı öyküde de benzer bir konu işlenir; ‘kadın’ akşam için eşine ve çocuklarına yemek hazırlarken bir yandan da onların yemekleri beğenmemesinden şikâyet eder. Hicret’in “Yağmurlar Yüzünden” adlı öyküsünde anlatıcı kadın, eşinden beklediği ilgiyi bir türlü görememekte ve hatta aldatılmaktadır:

Kimse anlamaz beni. (...) anne can yarısıdır, onunki de sizler, anlar sanırdım... ablalarımın küçük kuzusu kurdun eline düşmüştü, bırakılmaz derdim... şimdi bana ölmeleri düşündüren bu adamlar ne hayatlar yaşayacaktım... o hayatlara kandım...

bütün anlayışları arkamda bırakarak onunla kaçtım... bağrım yanıyor ya, bir serinlik istiyor insan... ama ellerini uzatmıyorlar... bu cehennemde yanıp kül olmam onların hatası değil... (...) hata benim hatam... cezası da bana kesilmeli: Ölümüm... (a.g.e. 46-47)

Kocasının bu davranışları karşısında bunalan kadın, ailesinden de destek göremediği için aynen “Kiralık İntihar” öyküsünde olduğu gibi ölmeyi diler. Yazarın “Hasta Bakıcı” öyküsünde ise çok erken yaşta iken evli bir adamla evlendirilen bir kızın hislerinden bahsedilmektedir.

B. Nihan Eren, öykülerinde kadın sorununu daha çok aile ve toplum baskısı ile mutsuz ilişkiler çerçevesinde ele almaktadır. Yazarın “A” adlı öyküsünde; yaşadığı yasak ilişki sonucu hamile kalan bir kadının toplum içinde gördüğü olumsuz muameleye dikkat çekilmektedir. Hamile olduğunun öğrenilmesiyle bu kadın hakkında yapılan dedikodular çoğalmış, kadının çocuğu aldırma çabaları da reddedilmiştir. Sonunda kadın, kasabanın (toplumun) çocuğu doğurmasına izin vermeyeceğini ve müsaade edilse dahi hem kendisinin hem de çocuğun ömür boyu dışlanacağını bildiğinden çocuğu düşürmek için farklı yollara başvurmak zorunda kalır ve nihayetinde kan kaybından ölür. Yazarın “Hoppalacık” öyküsünde de benzer bir konu işlenmiştir. Öyküde evlilik dışı bir çocuk sahibi olan kadın, hem toplumun hem de kasabanın dışına itilmiştir. Öyküde bu dışlanmışlık ve onun ortaya çıkardığı çaresizlik eleştirilmektedir.

Eren’in öykülerinde terk edilmiş ve yalnız başına mücadele etmek zorunda kalan kadınlarla sıklıkla karşılaşılabilir. Örneğin “Balık”ta terk edilen kadının, çocuğunu tek başına büyütürken yaşadığı zorluklara dikkat çekilmiştir. Benzer şekilde “Terlik” adlı öykünün başkişisi olan kadın da terk edilmiş ve iki oğluyla yapayalnız kalmıştır. Anlatıcı, öyküde kadın olmakla ilgili şu eleştirel ifadeler yer vermektedir:

Kız çocuklarını dünya önce sesinden buduyordu. Sesini kesiyordu ki, fazla bağırmasın, hırçın sesi uzaklardan duyulmasın. Kız çocuklarını dünya yalnızca iyi bir yaver olsunlar diye, bir adamın yanında şık ve kibar yürüsünler diye, kendi başına hiç olmasınlar diye kesip biçip işte böyle vasıfsız bırakıveriyordu. Yarım ve eksikli. (2016a: 170)

Görüldüğü üzere öyküde kadınların vasıfsız bırakılması ve sadece erkeklere yardımcı gibi görülmeleri gibi meseleler yerilmektedir. Toplumun kadına bakışı, yazarın “Z” adlı öyküsünde şu şekilde ifade edilmektedir:

Kasabalılara göre kadınlık yarımlyktı, dedikodudan ibaretti, daha çoğunu isteyen, aza tamah etmeyendi, sinsilikli, ağlayıp durmaktı. Kadınlık sert kılıçtan öfkelerle birleşir, orda burda bağırırsa adı delilik olurdu. (2016b: 161)

Öyküdeki kasaba aynı zamanda minyatür bir Türkiye’dir ve Eren kasabadaki algıyı eleştirdiği gibi Türkiye’deki kadın algısına da ince bir eleştiri getirmektedir. Aile baskısı ve zoruyla yapılan evliliklerin konu edildiği “Kum”da ise anlatıcı, pişmanlıklarını ve mutsuzluklarını anlatır. Kocasının ölümüyle ailesinin yıllar önce bağladığı tüm zincirlerinden kurtulmuş ve bambaşka bir hayatı yaşamaya başlamıştır.

Eren’in öykülerinde öne çıkarılan bir diğer mesele de evlenememiş (evde kalmış) kadınlardır. “Örenbayan” adlı öykünün başkişisi evlenememekten ve yalnız kalmış olmaktan mustarıptır. Yıllar önce nişanlısı nişanı attığı için bir daha kimse ile evlenememiştir. Nişanlısı olaydan bir süre sonra gelip kendisinden özür dilemiş ve ‘Hadi kaçalım’ demişse de o; ailesine ve topluma karşı gelecek cesareti kendinde bulamamış ve kendini ömür boyu yalnızlığa mahkûm etmiştir. “Terliğin Halleri” adlı öyküde de ailesi ve komşuları henüz genç bir kız olan Leyla’yı evlendirmek istemekte ve çalışmasına müsaade etmemektedir. Leyla sonunda kendisini bu toplumsal baskıdan kurtarabileceğine inandığı bir adamın ardından gider ve onu da bu kasabadan götürmesi için adama yalvarır. Öyküde ayrıca, Leyla’nın televizyonda kocasından şiddet gören kadınları seyretmesi ve rüyasında da karısını öldüren bir adamın tecavüz teşebbüsüne maruz kalması, kadına şiddet konusuna dikkat çekilmesi bakımından önemlidir. Evde kalmışlığın işlendiği bir diğer öykü de “Ademlerin Havva”dır. Öyküde, başkişi olan Gülizar’ın evde kalmışlığı üzerinden kadınların sadece anne olmak için büyütülmesi, onlardan temizlik, yemek vs. beklenmesi ve sadece erkeklere ait birer eşya gibi varsayılmaları eleştirilmektedir.

Seray Şahiner de öykülerinde ‘terk edilmiş kadın’ konusuna değinmektedir. Sözelimi, “Sorumlu ile Sorunlu”da bir gönül ilişkisi yaşadığı müdürü tarafından bir süre sonra ortada bırakılan bir kadından bahsedilmektedir. Sevgilisi onu terk edip başka bir kadınla evlenmiştir. “Fesleğen”de benzer bir konu işlenir. Sevgilisi tarafından değer görmeyen ve ilgi gösterilmeyen bir kadın olan Sibel, sözleştiği sevgilisini saatlerce beklemiş, ama sevgilisi gelmek yerine diğer sevgilisinin yanında kalmayı tercih etmiştir. Bu konu birçok öyküde tekrar tekrar ele alınmaktadır. “Kısa Metraj Rüyalet Limited Şirketi”nin, sevgilileri tarafından değer görmeyen kadın

başkışileri ise artık erkeklerin peşinden koşmamaya ve kendilerini ağırdan satmaya karar verirler. “Promosyon Kuralları Etiketin Arkasındadır”da Ayşe, sevgilisi tarafından aldatıldığını, onun iki kızı aynı anda idare ettiğini öğrenir. Başta çok sinirlenerek onu terk etse de sevgilisini başkalarına kaptırmamak için mücadele etmeyi seçer. Şahiner’in “Ufuk Çizgisi” adlı öyküsünde ise başkışı (Behiye) kocasını aldatmaktadır. Kasabada birçok kişi eşini ve ailesini aldatıp başka erkeklerle birlikte olmaktadır. Tüm bunlardan haberdar olan Behiye de komşusu ile birlikte olur. Ancak bir süre sonra kasabada bunun dedikodusu yapılır ve Behiye kocasına şikâyet edilir. Behiye, herkes böyle eşini aldatırken sadece kendisinin dedikodusunun yapılması ikiye yüz lülüğüne sinirlenir ve bildiği diğer ilişkileri de caminin hoparlörü vasıtasıyla tüm kasabaya duyurur. Öyküde dikkat çekilen bir diğer konu da dedikodunun hep kadın üzerinden yapılması, erkeğe herhangi bir suç atfedilmemesidir. Yazarın “Gelin Başı” adlı öyküsünde ise aile baskısıyla yapılan evliliklere dikkat çekilmektedir. Öyküde, sevmediği bir adamla zorla evlendirilen anlatıcı, bakire olmadığının anlaşılmasından ve bunun duyulmasından endişe etmektedir.

Sine Ergün de öykülerinde kadın sorununu işleyen yazarlar arasındadır. Yazarın “Uyarmıştım” adlı öyküsünde sevgilisi tarafından aşağılanan kadının buna isyan edişi anlatılır. “Güzel Bir Erkek”te ise başkışı, hayatını ancak güzel bir erkeğin değiştirebileceğine inanır ve mutlu bir ilişki yaşamak ister. Ergün’ün “Çikolatalı Dondurma” adlı öyküsünde mutsuz bir evlilikten bahsedilir. Ayrıca “Kapanmasın”da dış gebelik yaşayan ve bunun psikolojik izlerini taşıyan bir kadının ve “Güzel Kız”da da kürtaj yaptırmak zorunda kalan ve terk edilen bir kadının yaşadıklarına dikkat çekilmektedir. “Güzel Kız” öyküsüne benzer şekilde Pelin Buzluk’un “Su İş i” öyküsünde de hamile bir kadın olan anlatıcının, kocası tarafından terk edilişi ve bir başına kalması anlatılmaktadır.

Kadın meselesini öykülerinde ele alan erkek yazarlardan biri olan Mahir Ünsal Eriş’in “Gül Özlem Gül” adlı öyküsünde mutsuz bir evlilik hayatı olan kadın konu edilmektedir. Öykünün başkışisi Özlem, evlendikten sonra dönem dönem mutlu olsa da kocasının sürekli işini batırmasından ve eve geldiğinde kendisiyle ilgilenmek yerine TV izlemesinden artık bıkmıştır. Mutlu olmak için önce kendisine hediyeler almaya başlar. Sonrasında da hediyelerini koyabileceği bir ev tutar ve kocasını terk edip bu

eve taşınmayı, orada yeni bir hayat kurmayı tasarlar. Yazarın “Her Kanser Erken Ölümdür” öyküsünde de mutsuz bir evliliğin ve aldatıldığını anlayan bir kadının duyguları üzerinde durulmaktadır.

Hakkı İnanç’ın “Sehpa” adlı öyküsünde çocuk gelin meselesine dikkat çekilmektedir. Öyküde eve sipariş edilen sehpanın içinden genç bir kız çıkar. Ürünle birlikte gelen kılavuzda ise şunlar yazmaktadır:

Sehpanın içerisindeki ürün, %100 yerli olup, 15 yaşında bir bakiredir. Düğün gecesinden kendisinden yaşça büyük kocasından kaçarken, ağabeyi tarafından infaz edilmeye çalışılmış, son anda kolluk güçlerince kurtarılmıştır. Devlet korumasına alınan ürün, buradan da firara yeltenince, uyutularak kurumumuza satılmıştır. (2014: 17)

Genç kız, evliliğe zorlanmış ve bunu reddettiği için öldürülmek istenmiştir. Kızın bir sehpa ile -yani bir ‘mal’ ile- birlikte gönderilmiş olması toplumun kadına verdiği değeri simgelemesi açısından önem taşımaktadır. İnanç’ın “Kanca” adlı öyküsünde ise bir kadının mutsuz evliliği üzerinde durulur. Kadın, sonunda kocasının ardı arkası kesilmeyen huysuzluklarından ve şikâyetlerinden bıkarak intiharı seçmektedir.

Nazlı Karabıyıkoglu kadın meselesini çok farklı yönleriyle ele almıştır. Yazar, “Küt” adlı öyküsünde güzellik algısına dikkat çeker ve bir kadının şişman olduğu için beğenilmemesi problemini irdeler. “In Illo Tempore”de çocuk sahibi olamayan kadının iki erkekle yaşaması ve kendisinden çocuk isteyen sevgilisinden uzaklaşmasını ele alırken, “Yabani’nin Haccı”nda bebek sahibi olan kadının onu sevememesi ve çöpe atması anlatılmaktadır. “Saranzaya”da ise eşiyle cinsel ilişki yaşayamayan kadının bu defa bir kadına yönelmesi süreci anlatılmıştır. Buna benzer şekilde Alper Beşe’nin “Kat Yeri” adlı öyküsünde de başarısız bir cinsel hayat ve mutsuz evlilik arasında koşutluk kurulmakta ve ilişkinin kötüye gidişine sebep olarak cinsel sorunlar gösterilmektedir.

Karabıyıkoglu’nun “Tarlada Kantara” adlı öyküsünde başkışı olan kadın olumsuzluklarla dolu şehri terk etmiş ve kendini arama yolculuğuna çıkmıştır. “Bir Hayvanın Hayvanca Kalbine” adlı öyküde ise kadın başkışı, kendini kanıtlayabilmek için bir erkeğin yaptığı fiilleri yapmaya çalışmakta ve en az bir erkek kadar güçlü olduğunu göstermek istemektedir. Zulme başkaldıran kadını anlatan “Boş Orman”da da yaralanan kadının hayvanların desteğiyle ‘hayvanların tarafı’na geçişinden

bahsedilmiştir. Bu şekilde kadının doğayla bütünleşmesi teması Karabıyıkoglu'nun birçok öyküsünde işlenmektedir.

Onur Çalı'nın "Ölüm Gibi" adlı öyküsü toplumun kadından beklentilerine dikkat çekmektedir. Öyküde doktor, adama karısının öldüğü haberini verir. Adam, yeri göğü inletip isyan eder, akşam yemeğine ne olacak diye sinirlenir. Sonra kadın yattığı yerden kalkar. Yemeği hazırlayıp öyle ölür: "Kalktı kadın biraz zorlanarak, ölü gibi gülümsedi. İslamıştı fasulyeyi geceden, yanına bir de bulgur pilavı yapıverdi. Sonra gitti çekyata bıraktı kendini. Ölüverdi." (2019: 61). Yazarın, "Tansiyon Aleti" adlı öyküsünde ise aldatılan kadının kocasını affedişi üzerinde durulurken "Çay Tabağındaki Şeker Ayı" adlı öyküde kocasını çok sevmese de sevişme isteğini kabul etmek zorunda hisseden, kocasıyla istemeyerek sevişen bir kadından bahsedilmektedir. Her iki öyküde de mağdur, kadındır ve bu kadınlar, yaptıkları davranışla hatalı eşlerini ödüllendirmekte ve kendi mağduriyetlerini artırmaktadır.

Onur Akyıl'ın "Anlatayım Melahat" adlı öyküsü, aile baskısı ile yapılan evlilikler üzerinedir. Öyküde, Nihan ve kuzeninin cinsel ilişki yaşadığını düşünen aileler onları zorla evlendirirler. Ancak Nihan, kuzeniyle değil başka biriyle birlikte olmuştur. Hiçbir şeyden haberi olmayan kuzeni de ailesinin dayatmasıyla onunla evlenmek zorunda kalmıştır.

2.2.2 Kadına şiddet ve kadın cinayetleri

Kadına şiddet özellikle son yıllarda toplum gündeminde çok daha sık görünür olsa da esasen tüm dünya genelinde asırlardır süregelen problemlerdendir. Türkiye'de 1990 ve 2000'li yıllarda medyada yaygın olarak görülen 'töre cinayetleri' haberlerinin yerini 2010'lu yıllardan sonra 'aile içi şiddet' ve 'kadın cinayeti' haberleri almıştır. Elbette bu sorunlar yeni çıkan problemler değildir. Ancak Avrupa Birliği uyum yasaları çerçevesinde güncellenen yasalar, teknoloji, internet ve popüler kültürün etkisiyle bireyselleşmenin hızlanması, eğitim seviyesinin yükselmesi, kadınların iş hayatında daha çok var olması gibi gelişmeler sebebiyle artık aile içinde çözülmeye çalışılan meseleler medyanın da konusu olmaya başlamış, özellikle son yıllarda bu alanda çok ciddi bir farkındalık oluşturulmuştur. Bu farkındalığın oluşmasında Münevver Karabulut (2009), Ayşe Paşalı (2010), Özgecan Aslan (2015), Emine Bulut (2019) ve

Pınar Gültekin (2020) cinayetlerinin Türkiye kamuoyunu derinden sarsması ve hem medya hem de halk arasında günlerce tartışılması da etkili olmuştur. Ancak yayımlanan istatistiklere göre bu süreçte de kadın cinayetlerinin azalmadığı, aksine yıldan yıla artış gösterdiği görülmektedir (İlgin 2020). Toplumun bu gündemine paralel olarak Milenyum Kuşağı öykücülerinin de kadına şiddet ve kadın cinayetlerine öykülerinde özellikle son yıllarda daha çok yer vermeye başlaması dikkate değerdir.

Kadın sorununu daha çok evlilik ve aile ekseninde ele alan Zeynep Hicret'in "Kumarbazın Kızı" adlı öyküsünde hem anne hem de kızı 'baba' tarafından şiddet görmektedir ve anne sonunda kurtuluşu ölümden bulur. Annenin intiharıyla yalnız kalan kız ise evlilik yoluyla bu zulümden kurtulmak istese de baba buna müsaade etmez ve nihayet o da intihar eder. Komşuların bu intihara yorumu ise hayli ilginçtir. Cenaze sonrasında, oradaki kadınlardan biri, "En doğrusunu yaptı diyeceğim ama kızacaksınız yine. Yaşasaydı babasından kaçacak yeri mi vardı? Öldü kurtuldu kızcağız" (2013: 40) der. Yine kızın yakın komşusu, çok sevdiği Sabiha da benzer şekilde düşünmektedir:

Engel olsaydım yaşadığı müddetçe vicdanımı sorgulayacaktı, suçlayacaktı ellerimi. Gözlerindeki ışığın günden güne soluşunu seyretmek de zulüm değil miydi? En doğrusunu artık kendi bilir. (a.g.e. 41)

Bu öyküde, kurtuluşun ancak ölümlerle gerçekleşebilmesi ve bunun diğer kadınlarca da kanıksanmış olması yazarın bu sorun karşısındaki umutsuzluğuna işaret etmektedir.

'Aile içi' şiddet, kuşak yazarlarından Semrin Şahin'in de zaman zaman üzerinde durduğu meselelerden biridir. Bu çerçevede "Kış ve Öbür Şeyler"de sevgiliyle yakalandığı için amcasının oğlu tarafından öldürülen bir kızdan bahsedilir. "Gece Bekçisi"nde ise öykü kişisi Sabri, karısını dövmekte ve bundan pişmanlık duymamaktadır. Ancak karısının kardeşi, ablasının dövülmesine karşı çıkar ve ablasını alıp köye götürür.

Kadın sorunlarına sıklıkla yer veren Pelin Buzluk'un "Düğün Gecesi" adlı öyküsünde de kadına şiddet konusu işlenmiştir. Öyküde, Perihan'ın çocuk yaşta yaşlı bir adamla evlendirilmesi ve kocasından şiddet görmesi anlatılır. Öyküde Perihan'ın yaşadıkları şöyle aktarılır: "Memeleri dişlendi mi dayanamıyordu ya. Çılgılık çılgılığa kaçıyordu yataktan. Ardında cami kokulu bir ihtiyarla. 'Dişlerini çıkar bey,' diyordu. Ardından gelecek bildik tokat." (2012: 40). Yazarın "Gemisiz" adlı öyküsünde ise töre

gerekçesiyle aileleri tarafından öldürülen kadınlara dikkat çekilmektedir. Anlatıcı, kız kardeşini öldürüp denize atmak için kayıkla denize açılır. Ama babasının verdiği ve kız kardeşinin hatasının cezası olan bu emri yerine getirmekte tereddüt eder. Sonunda ise kız kendini denize atarak kardeşini bu tereddütten ve ıstıraptan kurtarır.

Buzluk'un "Ağırlama" adlı öyküsünde ise anlatıcı, sürekli şiddet gördüğü ağabeyinden korkmaktadır. Sonunda anne ve teyzesinin de yardımıyla ağabeyini öldürür. Öyküde anlatıcının annesi de kendisinden yaşlı olan kocasıyla zoraki sevişmiş, o öldükten sonra birlikte olduğu erkek arkadaşını ise teyzesini sıkıştırdığı için bıçaklamıştır. "Ortanca Oysa..."da da sokak ortasında kocaları tarafından hakarete uğrayan ve dövülen kadınlardan bahsedilmektedir. Buzluk'un öykülerinde zaman zaman dinin de bu şiddetin bir parçası olarak yansıtıldığı ve problemlerin çözüm odaklı değil daha çok ideolojik saplantılarla ele alındığı görülmektedir.

B. Nihan Eren'in "Çukur" adlı öyküsünde annenin babaları tarafından şiddete maruz kalmasının çocuklarda bıraktığı olumsuz etkilere dikkat çekilmektedir. Benzer şekilde yazarın "Portakal" öyküsünde başkişinin kocasından şiddet görmesi, mutsuz evliliği ve çocuklarını sevememesi üzerinde durulur. "Çakmak"ta ise şiddet gören bir kadının çaresizliği işlenmektedir.

Dönem yazarlarından Seray Şahiner de öykülerinde aile içi şiddete dikkat çekmektedir. Yazarın "Yedi Ağlı Don" adlı öyküsünde anlatıcı, laf arasında, kocasından şiddet gördüğünden bahseder. "Ağlamadan Anlatmam Lazım" adlı öyküde ise şiddet konusu daha derin işlenir. Öykünün başkişisi olan kadın (anlatıcı), şiddet gördüğü kocasını terk etmiş ve çocuğuyla sokakta kalmıştır. Yanında küçük bir kızı da olmasına rağmen gece boyu birçok sözlü tacize maruz kalır ve tecavüzden kendini zor kurtarır. Anlatıcı, evliliğinde gördüğü bir şiddet olayını şöyle aktarır:

Tekme atıyor. Dilin çok uzadı deyip zorla ağzımı açıp tırnaklarını dilime geçiriyor. Dilimi ısırtıyor. Dilimi hissetmiyorum.. (...). Ağlıyor muyum? Komşular duyacak şimdi... (...) Birden saçıma yapıyor. (...) Tekmeleyerek caminin şadırvanına sokuyor. Başımı musluğa vura vura yıkıyor. Su soğuk. Ağlamıcam. Or.spu diyor. Saçım ıslak, alttan alttan tekmeliyor. Bağırıyor. (2019b: 131)

Görüldüğü üzere hem psikolojik hem de fiziksel şiddet gören anlatıcı, çocuk yaştaki kızını alıp evden kaçır ve kendisine yepyeni bir hayat kurar.

Zaman zaman kadınların gördüğü şiddeti işleyen Mahir Ünsal Eriş'in "Bir Konsomatris Hikâyesi" adlı öyküsünde kötü ilişkiler yaşayan, fuhşa zorlanan ve şiddet gören bir kadın anlatılmaktadır. Anlatıcının ablası olan bu kadını, sevgilisi fuhşa zorlamış ve o ne kadar reddetse de sonunda konsomatris olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Bir süre sonra hamile kalan, ama kendisine sinirlenen sevgilisinin tekmeleriyle çocuğunu düşüren bu kadın, sonunda yaşadığı acılara dayanamayarak kendini asar. Benzer şekilde "İkinci Pavyon" adlı öyküde de sevgilisi tarafından şiddet gören bir konsomatristen bahsedilmektedir.

Onur Çalı'nın "Şubat Kâbusu" adlı öyküsünde Muratcan ve Gülayşe adlı iki çocuğun evcilik oynarken ailelerini taklit etmeleri konu edilmektedir. Muratcan, Gülayşe'ye babası gibi sert davranır, Gülayşe ise annesi gibi dayak yemek istemez ve ona karşılık verir. Öyküde her iki ailede de aile içi şiddet olduğu görülmektedir:

Gülayşe, korkudan ne yapacağını şaşırdı. Şimdiye kadar Muratcan'ın annesini oynamıştı. Muratcan, kendi babasını oynamaya başladığına göre o da kendi annesi gibi dayak mı yiyecekti şimdi?! Annesi dayak yerken hep düşündüğü şeyi yaptı. Babanın vurmasını beklemeden o vurdu. (2012: 63)

Gülayşe, annesinin dayak yediğine şahit olmuş ve karşılık verilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu sebeple şiddetle karşılaşınca tereddüt etmez ve kendini korumak için o da şiddete başvurur.

Gökhan Yılmaz da birkaç öyküsünde kadınların gördüğü şiddeti ele almıştır. Bu çerçevede "kötü, ılık"ta anlatıcı, kocasından gördüğü şiddeti hatırlarken, "Ölyatağı"nda anlatıcı çocuk, annesinin gördüğü şiddeti örtük bir dille ve çocuk bilinciyle anlatmaktadır. Ercan Köksal ise sadece "Bir Gece Kurtuldu" öyküsünde kadınların uğradığı şiddete dikkat çekmiş ve kocasının şiddeti yüzünden sağır kalan bir kadını anlatmıştır. Dönem yazarlarından Sine Ergün'ün "Önemli Olan Sevgi, Sevgi Önemli" adlı öyküsünde aldatılan ve eşinden şiddet gören bir kadından bahsedilmektedir. Bunun yanında, Hakkı İnanç'ın "Kayık" adlı öyküsünde fuhuş yapan yaşlı bir kadının sürekli itilip örselenmesinden ve "Şingilaylo"da ise bir kadının, kendisine ve çocuğuna şiddet uygulayan kocasını boşama kararı almasından bahsedilmektedir.

2.2.3 Kadın tacizi ve tecavüz

Türkiye’de kadına şiddet olaylarında olduğu gibi taciz ve tecavüz olaylarının görünürlüğünde de son yıllarda ciddi bir artış yaşanmıştır. Bu durum, öykülerde de etkisini göstermiş ve birçok öykücü taciz ve tecavüz meselesine öykülerinde yer vermiştir. Örneğin Semrin Şahin’in “İltihaplı Düşünceler” adlı öyküsünde sonradan fuhşa itilen ve bir hayat kadını olan Asuman’ın tecavüze uğradığı ilk geceden bahsedilir:

Ormanın kıyısından geçerken, tutuyor biri kolundan. Dişsiz bir ağız. Yalpalayan bir dil. İltihaplı düşünceler. Ağır nem kokusunu, kışın soğuşunu, koyu karanlığı; hepsini anımsıyor. Betona bastırılan başını, yanağını ezen taşı, zihninde boğup atacağı sayısız somutluğu ruhunun dehlizlerine saklıyor usulca. Pantolonunu çıkartan el, ilk önce kötü kokulu bir çaputu sokuyor boğazına kadar, öğürüyor. Bacaklarında dolanıyor el ve sonrası sonsuz acı. Ölümcül bir yaşam, öldürülen bir ruh. (2017: 99-100)

Asuman, öykünün sonunda müşterisini memnun edemediği için kendisini çalıştıran adam tarafından dövülür ve bu esnada başının yatağın metal başlığına çarpması sebebiyle hayatını kaybeder. Üç bölümden oluşan öyküde bölüm başlıklarının adları “kadına”, “şiddet” ve “durmali”dır. Yazarın “Kaplumbağa” adlı öyküsünde de henüz bir çocuk olan Nurgül, kendisinden epeyce büyük bir genç olan Kadir tarafından tecavüze uğrar. Öyküde olay;

‘Bu soysuz Kadir iki gece önce kızı sıkıştırmış, bütün boynunu moynunu somurmuş, velev ki bir şey yapamamış. Ama bu sabah hayvanları yemlerken yakalamış kızı. Ahırın dibine çekmiş. ‘Kaplumbağamı sana verecektim ya,’ demiş. ‘İşte şimdi tadına bakacaksın kaplumbağamın,’ diyerek kızı altına almış. Geberesice, ağzını kapatıp kaplumbağasını içeri itmiş. Kız çok yalvarmış, çığlık atmış ama duyan olmamış,’ (a.g.e. 18)

şeklinde anlatılmakta ve Nurgül’ün arkadaşı olan ve ondan hoşlanan çocuk anlatıcının olaylara bakışı üzerinde durulmaktadır. “Gölgesiz”de de benzer bir tecavüz olayına yer verilmektedir. Öyküde, Neriman sevmediği bir adam tarafından kaçırılır ve hem o adam hem de onun arkadaşları tarafından tecavüze uğrar. Olay Neriman’ın arkadaşı ve tecavüzcünün amca kızı olan anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılır:

Soteye gizledikleri arabanın yanına vardığımda Zafer, Neriman’ın üzerindeydi. Arkadaşları kızı tutuyordu. Uzaktan izledim. Ağzındaki kirli beze dişlerini geçirmişti. Acı çeken gözleri gözlerimle buluştuğunda başımı önüme eğdim. (...) Neriman’ın bembeyaz bacakları parlıyordu. (a.g.e. 83)

O gece defalarca tecavüze uğrayan Neriman, kendini asarak intihar eder. “Sen Büyüyünce” adlı öyküde de anlatıcı, çocukluğunda yaşadığı tecavüz olayını

anımsamaktadır. Mahalleye, iki kızı olan bir kadın taşınmış; anlatıcı, yaşıtı olan Çağla ve onun ablası İnci ile vakit geçirmeyi çok sevmiş ve ailesinin uyarılarına rağmen onlarla olmaya devam etmiştir. Ancak anlatıcının; İnci ve annesi ilgili bilmediği büyük bir sorun vardır. Bir gün İnci, anlatıcının cinsel organına dokunduğunda bir problem olduğunu biraz sezse de henüz çocuk olduğu için bunu anlamlandıramaz. Kardeşi Çağla'ya ve anlatıcıya porno filmler izleten İnci, bir gün de onları dudak dudağa öpüştürür. Başka bir gün ise anlatıcıyı yanına çağırıp sonrasında mahallenin bakkalı olan Hüsam'a teslim eder. Bu şekilde Bakkal Hüsam'ın tecavüzüne uğrayan anlatıcı eve gittiğinde, annesi onun adet olduğunu düşünecek ve erken olduğu için üzülecektir. Anlatıcı bu olaydan sonra aylarca ağlamış ve o mahallede bir daha sokağa adımını atmamıştır. Ama diğer öykülerden farklı olarak bu öykünün mağduru hayata devam edebilmiş ve mutlu bir aile kurabilmiştir.

“Sahi Benim Adım Neydi?”de ise bir öykü yazarı olan anlatıcı, yazdığı bir öykünün kişilerinden olan Zehra ile tartışır. İçinde olduğu öyküde babasının tecavüzüne uğrayan ve onun çocuğunu doğurmak zorunda kalan Zehra; anlatıcının olayı anlatırken olayın failini gizlemesine sinirlenmiştir. Şahin'in “Kilit” adlı öyküsünde de anlatıcı, tecavüze uğrayan ve tecavüzcüsünü öldüren kadınlardan ve kadın haklarından bahsetmekte, bir eylemde söylenen “Bu ülkede kadın olmak çok zor,” sözüne dikkat çekmektedir.

Daha çok ilk gençlik sorunlarından bahsettiği öyküleriyle öne çıkan Emrah Serbes'in “Korhan Ağbi'nin Kardeşi” adlı öyküsünde çocuk tacizlerine ve akran şiddetine yer verilmektedir. Öyküde 12, 13 yaşlarındaki Ercan, kendisinden birkaç yaş küçük olan Aycan'ı göğüslerine dokunarak taciz etmektedir. “Zannettiğin Gibi Değil”de ise ergen bir genç olan başkişi; ağabeyinin sevgilisini, göğsüne dokunarak ve dudağından öperek taciz eder. Her iki öyküde de taciz olayı erkek bakış açısından anlatılmış ve yapılanın çocukça ve yanlış olduğu ima edilmiştir.

Pelin Buzluk'un “Dördüncü” öyküsünde ise genel itibariyle kadın olarak yaşamanın zorluklarına dikkat çekilmektedir. Öyküde anlatıcı, içkili mekânlara gitmiş ve her gittiği yerde taciz edilerek bundan rahatsız olmuştur. Sine Ergün'ün “Yol Bir Bitse” adlı öyküsünde de benzer şekilde, gece eğlenip sarhoş olan kadın, toplumun

bakışlarından ve tepkilerinden rahatsız olur. Yazarın “Burası Tekin Değil” öyküsünde ise anlatıcı takip edilir ve tacize uğrar. Benzer şekilde “Kahve”de anlatıcı, sevgilisinin bir arkadaşı tarafından tecavüze uğrar. Sevgilisinin arkadaşını gece evinde misafir eden anlatıcı, gece tecavüze uğrar ve korkudan sabaha kadar elinde bıçakla bekler. Adam sabah olduğunda uyanıp yanına gelerek pişmanlığını bildirir: “Önümde diz çöktü, başını yere eğdi. Böyle bir şeyi nasıl yaptım, dedi, hiç anımsamıyorum, gerçekten,” (2013: 41). Burada adamın, yaşananı basit bir hata olarak görmesine vurgu yapılmaktadır.

İş hayatındaki kadınların yaşadığı problemlere dikkat çeken Mehmet Erkan’ın “Kırk Yaşını Aşmamış” adlı öyküsünde kadınların iş hayatında taciz edilmesi probleminden bahsedilmektedir. Deniz Tarsus’un “Haşmet’in Ölüm Adı” öyküsünde başkışı Haşmet’in, hizmetçisi Azize’yi çok küçükken nasıl izlediği ve bir gün onu sıkıştırıp nasıl taciz ettiği anlatılır.

Onur Çalı’nın “Kırmızı” öyküsünde ise amcaoğlunun tecavüzüne uğrayan, sonrasında kendini yakmaya çalışan ve ailesi tarafından öldürülmek istenen Sadat’ın hikâyesi anlatılır. Sadat, hayatta kalabilmek için Afganistan’dan İngiltere’ye kaçmış ve mültecilik başvurusunda bulunmuştur. Benzer şekilde Özge Hatunoğlu’nun “Kardaki Ayak İzleri” öyküsünde de çocuk yaşta üvey babasının tecavüzüne uğrayan bir kadının psikolojisi üzerinde durulmaktadır. Hakkı İnanç’ın “Güvercinboynu” adlı öyküsünde de tecavüz ele alınır. Öyküde tecavüze uğrayan kadın, bu aşağılanmaya dayanamayarak intihar eder.

Görüldüğü üzere Milenyum Kuşağı öykücülerinin neredeyse hepsi kadın sorunlarına karşı duyarlı davranmış ve öykülerinde taciz, aile baskısı ve kadına şiddet gibi pek çok probleme dikkat çekerek bu konuda toplumsal bir farkındalık oluşması ve çözüm bulunması gayretlerine hizmet etmişlerdir. Ancak öykülerde sorunların ana sebeplerinden ziyade sonuçlara odaklanıldığı görülür. Taciz ve tecavüzün toplumsal ve siyasi sebepleri, kapitalist yaşam tarzı, TV, film, gazete gibi kitle iletişim araçlarının etkisi gibi konular görmezden gelinmiştir.

2.3 Toplumsal ve Siyasi Meseleler

Türk toplum ve siyasetinin zaman içinde geçirdiği değişim ve dönüşümler, Türk edebiyatının hemen her döneminde öyküde de az veya çok karşılık bulmuştur. Köksal Alver'in de dikkat çektiği gibi "Toplumdaki çatışma ve uyum hâlleri, uzlaşma arayışları, toplumsal ahengin oluşumu ve bütün bu süreçlerin topluma ve insana yansımaları öyküde yer alır" (2010: 31). Olaylar, öykülerde bazen bireydeki yansımaları üzerinden ele alınırken bazen aile, din, siyaset gibi kurumlar üzerindeki etkileri üzerinden ve bazen de ideolojik boyutlarıyla ele alınır. Bu çerçevede Türk öykücülüğünün, döneminin tanıklığını yaptığı ve Türk toplumundaki dönüşüm aşamalarını inceleyip değerlendirmek isteyen araştırmacılar için zengin ve faydalı bir kaynak olduğu söylenebilir.

1980 öncesinde toplumsal ve siyasi meseleler öykülerde sıklıkla görülmüş ve bu öykülerin daha çok ideolojik ekseninde şekillenmesiyle toplumcu gerçekçi öykü öne çıkmıştır. Ancak, 1980 Askerî Darbesinin etkisi ile bu görüntü yerini büyük bir sessizliğe bırakır. Darbe ve çok geçmeden tesis edilen yeni yönetimle birlikte demokratik hak ve özgürlüklerin sınırlandırılması, toplumsal travmalara sebep olmuş ve bu durum apolitik ve suskun, yalnız kendisiyle meşgul bir neslin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Toplumsal alandaki bu değişim öyküde de etkili olmuş ve öykünün eskiye nazaran daha suskun, 'yerini bilen' ve kendisiyle (bireyle) meşgul bir hâle girmesine sebep olmuştur. 1980 öncesi öykülerin; ideolojik ve çatışmacı ortamın etkisiyle "öfkeli, sert, buyurgan ve hırçın" bir sesi olduğunu belirten Tarkan Murat Akkaya, "1980 öncesinin öyküleri siyasal, öyküden ve öykücüden bağımsız gerçeklik ve gerçekçilik iddiasındayken ve kimi kesin yargılar içerirken, 1980 sonrası öyküleri eleştirel, tartışmacı, araştırmacı, sorulu ve kesin yargılardan uzak bir görünümde olmuştur," demektedir. Ona göre 1980 sonrası öykülerinin sesi "daha içsel, daha derin ve kırık"tır. Akkaya bu sesin "yenilginin, içe dönüşün ve hesaplaşmanın etkisiyle biçimlen"diğini belirtmektedir.

Bu dönemin öykülerinde amaçlanan, tasarlanan ve ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirilmiştir. Nesnel gerçekliğin, diyalektik oluşun ve tarih felsefesinin geri planı tartışılır olmuştur. Politik söylemden uzaklaşılırken, biçimci/estetik kaygılar, çok katmanlı anlatım, ortak bir karakter olarak öne çıkmıştır. (2010: 87)

1980 sonrasında gerçekleşen yeni siyasal düzenle beraber devrim ve düzeni değiştirme gibi ideallerin yerini kaçış ve terk ediş düşüncesi alır. Yeni toplumsal gerçekliğin dayattığı bir durum olan ‘içe dönüş’le birlikte öyküde sömürü, emek, mücadele gibi temaların yerini nostalji, çocukluk, kaçış, hesaplaşma ve bunalım gibi temalar alır. Bu dönem öykülerinde toplumsal değişim ve bunun etkileri artık ideolojik bağlamıyla değil bireysel düzlemde ele alınmaktadır.

Yazınsal iktidar boşluğu, eleştiri eksikliği ve medyanın olumsuz etkileri neticesinde bu dönemde ‘bencil öykü’nün yaygınlaştığını belirten Lekesiz’e göre toplumcu gerçekçilerin sürekli dikkat çektiği patron-işçi, eşraf-çiftçi ve ağa-köylü karşıtlıkları toplumsal hayatta 1980 Askerî Darbesiyle gücünü kaybetmiştir. Bu sebeple Başar Başarır, Behçet Çelik, Müge İplikçi, Nalan Barbarosoğlu, Faruk Duman, Özen Yula gibi bu görüşü sürdüren yazarlar artık kent sorunlarının işlendiği yeni bir anlayışı benimseyerek toplumcu gerçekçiliği yeni bir zemine taşırlar (2006: 98-100). Bu dönem öykücülerini toplumsallığı geri plana iterek tıpkı 1950 kuşağının yaptığı gibi bireyi öne çıkarır ve böylelikle dış dünyanın yıkıcı gerçekliklerinden korunan, içe dönük bir edebiyat anlayışı ortaya koyarlar.

Milenyum Kuşağı öykücülüğü çerçevesinde ele alınan yazarların neredeyse tüm öykülerinde, az veya çok, siyasi ve toplumsal sorunlara rastlanmaktadır. Yazarların bir bölümü bunu 80 kuşağına benzer şekilde bireysel düzlemde ele almışsa da önemli bir kısmının meseleyi toplumsal bağlamıyla ve pek çok kez de siyasi bir tavırla işlediği görülmektedir. Seyit Göktepe, bu manada kuşak öykücülerinde bir istisnadır. Göktepe’nin metinlerinde tarihî ve toplumsal meselelere neredeyse hiç değinilmediği gibi hemen her öyküsünde bireyin şahsi sorunları öne çıkarılmaktadır.

Yunus Emre Özсарay, Aykut Ertuğrul, Melisa Kesmez, Mahir Ünsal Eriş ve Alper Beşe ise toplumsal ve siyasi meseleleri en çok işleyen dönem yazarlarıdır. Öyle ki bu yazarların hemen her öyküsünde doğrudan veya dolaylı olarak bu konuları ele aldıkları görülmektedir.

Yunus Emre Özсарay, ilk kitabında yalnızca maden kazası, çocuk işçiler ve Kafkasya göçleri konularına değinmiştir. İkinci kitabında ise Şapka İnkılabı, İskilipli Atıf Hoca’nın idamı, Türkçe ezan, Sol hareketler ve 1980 İhtilali, 28 Şubat, başörtüsü

meselesi, Merve Kavakçı olayı, Suriye İç Savaşı, Türk eğitim sistemi, Hiroşima, Halepçe katliamı ve Saddam Hüseyin’in Kuzeni Kimyasal Ali, Amerika’nın Irak’ı işgali gibi meseleleri ele almaktadır. İkinci kitaptaki bu göndermelerin hemen hepsi “Böyle Başlamış Mecnun’un Krizi”, “Mecnun’da bir Zihin Depremi”, “Mecnun’un Bir Acayip Hali”, “Geçmiş Şimdi Gelecek” adlı öykülerde yer alır. Kitaptaki öykülerin birbiriyle ilişkili olması sebebiyle bu hassasiyetin kitabın tamamına yayıldığı görülmektedir. Özellikle “Mecnun’da bir Zihin Depremi” adlı öykünün ana düzlemini oluşturan Cumhuriyet tarihi eleştirisi, diğer öykülere de nüfuz etmektedir. Zira bu öyküde aranan kişi olan Leyla’nın bir kadından ziyade İslami bir ruh olduğu düşünülebilir. “Böyle Başlamış Mecnun’un Krizi” adlı öyküde ise bir şirket yönetimi üzerinden üstü kapalı olarak Mustafa Kemal eleştirisi yapıldığı görülmektedir.

Hayat ve sanatın birbirinden ayrı olmadığını düşünen Aykut Ertuğrul, “Hayatı algılama şeklini, usulünü sanat yaparken görmezden gelen anlayış güdüktür,” (Pesen 2011) demekte ve öykü yazarken birtakım yükümlülükleri olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

Batılı bir yaşam tarzı yaşıyoruz, modern insanlarız diye modernist ve batılı olacağız diye bir şart yok. Çelişki tam burada başlıyor olabilir; modern bir tür olan öyküde karar kılıp öykü yazıyor olabilirim ama modernist kafayla düşünüp öykünün (dünyanın) oyun ve eğlence yeri olduğunu düşünemem, her ne yapıyorsam yapayım nasıl Müslümanca yapmakla (daha da önemlisi Müslüman olduğum için bazı şeyleri yapmamakla yükümlü[yüm]. (a.g.e.)

Ertuğrul’a göre öykücü, çağının hem tanığı hem de çocuğudur. Zamanın ruhunu kavramalı, tüm arızı durumları dillendirmelidir (Evcı 2012). 28 Şubat, Mavi Marmara, Kürt meselesi ve Suriye çatışmaları gibi siyasi ve toplumsal meseleleri ele alan Aykut Ertuğrul, yazarlığı ve kitaplarının içeriği hakkında, “yaşayan, gören öykücünün çağa tanıklığı açısından sorumluluğunun gereği yazılmış öykülerden oluşuyor. Ama toplumcu gerçekçi bir öykücü olmadığım da kesin,” ifadelerini kullanır (G. T. Çelik 2017).

Mahir Ünsal Eriş’in de pek çok öyküsünde toplumsal meseleleri ele aldığı görülür. Deprem, solcuların mücadelesi, çevre sorunları, düzensiz kentleşme, devlet-birey ilişkisi, polis şiddeti ve mülteciler bu konuların başında gelir. Yazar ayrıca 93 Harbi Muhacirleri, çocuk istismarı, ekonomik kriz, işsizlik ve insan kaçakçılığı gibi meselelere de öykülerinde yer vermiştir. Ayrıca Eriş’in “Stoper” adlı öyküsünde

2010’da gerçekleşen bir bıçaklama olayını öyküsüne dâhil etmesi bu hususta dikkat çeken örneklerdendir.

“O Yaz” adlı öyküsünde Gezi Olaylarını öyküsünün merkezine yerleştiren Melisa Kesmez, “Yılbaşı Ağacı”nda işçi hakları, “Telefon Kulübesi”nde savaşların yıkıcılığı, “Halam”da 12 Eylül, “Arif”te tarihî mekânların dönüştürülmesi ve toplumsal hafızanın yok edilmesi, “Kalanlar”da beyaz yakalıların göç etmesi, “Annemin Çadırı”nda 17 Ağustos depremi ve Adana depremi, “Kız Kardeşim Handan”da ise Madımak Otelı’nin yakılması gibi olaylara değinmektedir.

Benzer şekilde Alper Beşe de öykülerinde birtakım tarihî ve toplumsal olaylara değinir. Bunlardan bir bölümü sadece tarihsel bir dekor işlevi görürken bazıları öykülerin kurgusunu şekillendirmekte, hatta öykünün temel konusunu oluşturmaktadır. Sözgelimi *Birtakım Tuhaflıklar* adlı kitapta Ermeni Tehciri, Varlık Vergisi, 1980 Darbesi, 1933 Üniversite Reformu, 1971 Muhtırası, 1939 Erzincan Depremi gibi tarihî olaylara göndermeler yapıldığı görülür. Ayrıca taşra memurluğu, kentsel dönüşüm ve bürokrasi meseleleri de öykülerde ele alınır. 12 Eylül hukuksuzluklarının anlatıldığı “Daktilo” ve kentsel dönüşümün anlatıldığı “Dönüşüm” öyküleri, tarihî-toplumsal olayların merkezde olduğu öyküler arasındadır. *Gecikmeli* kitabında yakın tarihteki askerî darbelere (1960, 1971, 1980) değinilir. 1968 Prag Baharı ve Berlin Duvarı’nın yıkılması kitapta bahsi geçen diğer tarihî olaylardandır. Kitapta ayrıca sansür, İncirlik’teki Amerikan askerleri, muhacirlik, siyasi şube gibi birtakım toplumsal meseleler de konu edilir. “Sarsıntı” adlı öykü 2013 yılında yaşanan Gezi Olaylarının Ankara’daki kısmını konu etmesi bakımından dikkat çekmektedir. Yazarın son kitabı *Kırılğan*, tarihî ve toplumsal unsurlara yer verme oranı bakımından diğer kitapların gerisinde kalır. Bu kitapta 2016 yılında yaşanan ve önemli sivil kayıplara sebep olan patlamalara, Suriye İç Savaşı’na ve mültecilere değinildiği görülür.

Örneklerde görüldüğü üzere dönem yazarlarının üzerinde durduğu konular çok çeşitli olabilmekle beraber, ortak oldukları veya pek çoğunun dikkat çektiği bazı toplumsal ve siyasi meseleler bulunmaktadır. Öykülerde Suriye İç Savaşı ve çevre problemleri gibi yakın dönemin toplumsal ve siyasi sorunlarının yanı sıra Atatürk Dönemi ve

askerî darbeler gibi süregelen toplumsal kırılma ve ayrışmaların da üzerinde durulan konular arasında olduğu görülür.

2.3.1 Askerî darbeler ve siyasi kutuplaşma

2.3.1.1 1960, 1971, 1980 askerî darbeleri ve siyasi kutuplaşma

Türk siyasi tarihinde, Osmanlı Türkiyesi'nde olduğu kadar cumhuriyet döneminde de askerî darbeler hiç eksik olmamıştır. Cumhuriyet dönemindeki bu askerî darbeler ilk darbeden bugüne kadar her vakit Türk edebiyatının ve hâliyle de Türk öyküsünün en önemli konularından biri olmuştur. 27 Mayıs edebiyatı, 12 Mart Romanı, 12 Eylül Hapishane edebiyatı bunun en görünen örnekleri arasında sayılabilir. Milenyum Kuşağı yazarları, kimi zaman örtük, kimi zaman da -tezli öyküye varırcasına- büyük bir açıklıkla bu meseleyi öykülerinde ele almışlardır. Bu hususta özellikle Birgül Oğuz, Alper Beşe, B. Nihan Eren, Yılmaz Yılmaz ve Yunus Emre Özсарay'ın eserleri hem nicelik hem de vurguları bakımından dikkat çekmektedir.

Dönem yazarlarından Birgül Oğuz'un *Hah* adlı kitabında 12 Eylül Darbesi döneminde yaşanan olaylara çeşitli göndermeler yapıldığı görülmektedir. Yazar, ilk kitabında toplumsal meselelere neredeyse hiç yer vermemişse de ikinci kitabı *Hah*'ın pek çok öyküsünde bu konuları ele almıştır. Bu çerçevede yazar, 1977 yılındaki “Kanlı 1 Mayıs”ı ve 12 Eylül Darbesini öykülerinde işlemektedir. Örneğin kitaptaki “Devr” adlı öyküde “Kanlı 1 Mayıs” eyleminin içinde kalan iki baba ve çocuklarının yaşadıkları hikâye edilmektedir. Öykünün çocuk anlatıcısının gözünden olaylar şöyle gelişir:

Pis faşistle dolu helikopterler fırl fırl geziyordu göğü.

(...)

Alana varmamıza, üff, çok vardı daha. Başta bayrağımız terliyorduk. Pis faşistle dolu iki helikopter alçak uçtu, o ara, derken bir telsiz hışırtısı duyduk ve üç kişi ölmüş! Bağırdı kalabalıktan biri. Üç devrimci ölüsü kalktı bugün buradan! (Oğuz 2015: 45)

Üç kişinin öldüğü bilgisinin alanda duyulması büyük bir kargaşayı beraberinde getirir, katılan eylemciler sağa sola kaçışmaya başlar. Anlatıcı ve babası onların arasında kalmıştır:

O adam öyle dedikte baba elimi fena sıktı ve bir kısırtı oldu. Havada yumurta sarısı bir duman oldu. Aramızda bazı pis provokatörler var, dedi baba ve gözünü kısıp kalabalığa baktı. Pis katiller, tısladı Metin Amca. Ödle Memo yutkundu. Derken kalabalığı bir arada tutan kopça dan!

diye kop tuuuuu! Çabuuk!

ünledi baba

ve dan dan daan! beni, az ileride bir sokağı işaret ediyordu Metin Amca, elimden çekiştirerekten tabana kuvvet dıgıdık dıgıdık koşuyordu ki baba Memo'nun çığırışı geldi arkadan

Bab'aa! Bab'aa!

metinamca'nın gözü dan! Pörtledi o an, ben, kalabalık girdaplandı, gördüm, memo oracıkta kakılmış kalmış oy oy çölde bir firenkinciri oy gıdısı şişip sönen pankartlı bir kurbağa

ku vak vak vak

nerrdee!

metİN! çocuuk! bağıırıyordu baba ama arkamızda ittiriyordu dıgıdık kalabalık babayla beni içine sokağın ve çokça içine. (Oğuz 2015: 45-46)

Çocuk anlatıcı, olayları gördüğü ve algıladığı şekliyle okura aktarmaya çalışmaktadır. Oğuz'un "De" adlı öyküsünde de benzer şekilde 12 Eylül'den bahsedilmekte ve olumsuzluklara dikkat çekilmektedir.

Dönem yazarlarından Bünyamin Demirci, öykülerinde daha çok bireysel konuları ele almayı tercih etse de birkaç öyküsünde toplumsal meselelere de değinmiş, örneğin "Kaçak" adlı öyküsünde 1980 öncesi gençlik hareketleri ve siyasi gerilimlere dikkat çekmiştir. Birgül Oğuz'un "Devr" öyküsünde olduğu gibi Demirci de öyküsünde çocuk anlatıcıyı tercih eder. Öyküde, anlatıcı birlikte yaşadıkları dayısını her yerde arar ama bulamaz; evdekilere sorar, onlardan da bilgi alamaz. Bir süre sonra eve jandarmalar gelir ve etrafı aramak isterler. Anlatıcı, jandarmalardan korkarak evin önündeki saman yığınının içine girer. Komutan ve babası sohbet ederken onları dinlemektedir. Komutan, dayısının suçuyla ilgili şu ifadeleri kullanır:

'Fındık fiyatlarını protesto edeceğiz diye otobüs yaktılar sahilde. Askeri, polisi taşladılar hainler. Hep o komünist Orhan yüzünden. Adamı tutukladık, içeriden karıştırıyor ortalığı.' (Demirci 2016: 66-67)

Sonunda askerler, saman yığınlarının altında saklanan dayıyı bulamadan oradan ayrılırlar.

Kuşak yazarlarından Alper Beşe de birçok öyküsünde askerî darbelerden bahsetmekte ve örtük şekilde kimi eleştirilerde bulunmaktadır. Yazarın, "Daktilo" adlı öyküsünde 12 Eylül Askerî Darbesinin gerilimli döneminde yaşanan bir olaydan bahsedilmektedir. Öykü, anlatıcının 12 Eylül Darbesinin hemen ardından 17 Eylül

1980’de yaşadığı bir olayı hatırlamasıyla başlar. Sekiz aylık hamile olan anlatıcı, eşi ve büyük saygı duyduğunu söylediği hoca, bir tatil kasabasındaki pansiyonda birlikte oturmaktadırlar:

Kasabanın sessizliğini toprak yoldan gelen motor sesleri bozuyor. İkinci Dünya Savaşı’ndan kalma hâki bir cemse gürültüyle yanaşiyor pansiyona. İçinden bir subayla on asker iniyor tüfeklerini şakırdatarak. (Beşe 2014: 75)

Onların gelişi anlatıcı ve beraberindekileri gerer. Bu gelişi, anlatıcının eşi Hüseyin, ‘Kışla kıyafeti giyiyorlar. Kışlaya çevirecekler memleketi,’ (a.g.e. 75) şeklinde yorumlar. Gelen askerler arama yapacaklarını söyleyip pansiyonun odalarına dağılırlar. Bu arada subay da orada kalanların pasaport ve kimliklerini incelemek ister. Arama için hocanın odasına gidilmiştir. Hüseyin, hocanın bir üniversite mensubu ve çevirmen olduğunu, beş yıldır her yazı orada geçirdiğini belirtir. Subay, hocanın kitaplarını görünce tetkik edilmesi gerektiğini belirterek kitapların bir hafta sonra sıkıyönetim komutanlığından alınabileceğini söyler:

Hocanın kitapları subayı rahatsız ediyor. ‘Bu kadar kitap ne böyle,’ diyor, kavga çıkarmak isteyen bir kabadayı sesiyle. ‘Aralarında yasak yayın var mı diye bakmamız lazım,’ dedikten sonra emrediyor: Toplayın!’ İtiraz etmek, bu kitapları okumanın ve çevirmenin onun işi olduğunu söylemek para etmiyor. (a.g.e. 76)

Bu arada askerlerden birinin masanın üzerindeki daktiloyu işaret etmesiyle subay daktiloya hemen el konulmasını ister. Ancak hoca buna şiddetle karşı çıkar, büyük bir öfke ve hınçla daktiloyu askerin elinden alıp pencereden aşağıya atar. Bir asker dipçikle hocanın kafasına vurur ve hoca ile Hüseyin’i tutuklarlar.

Beşe’nin “Martıdan Korkan Oğlan” adlı öyküsünde de askerî darbelerden bahsettiği görülür. Ketenoğlu ailesinin birkaç nesillik maceralarının anlatıldığı öyküde;

Memlekette kaybolan huzur ve güven ortamının tesis edilmesine, Ketenoğlu hanesinin arkasına düşen metruk deponun anarşistlerin cezalarını bulmadan önce konuk edildiği bir sorgu evine dönüştürülmesine birkaç yıl vardı. (a.g.e. 54)

denilerek 12 Eylül Askerî Darbesine gönderme yapılmaktadır. Yine, “Gece Apartmanı”, “Şefin Tavsiyesi” ve “Hemzemin” adlı öykülerde de 12 Eylül Darbesi anılmaktadır.

Mehmet Erkan’ın “Geçmiş” adlı öyküsünde Fatin Rüştü Zorlu’nun idam edilmesi ve 1960 Darbesinin ele alındığı görülür. Anlatıcı, 1960’ların siyasi iklimini şöyle tasvir eder:

1960 yılında Türk siyasi hayatı da bir deniz gibi dalgalanmaktaydı. Ancak bu dalgalanma doğal değildi. Rüzgâr bir kez daha tersine dönüyor, on küsur yıldır dönen rüzgârgülleri durmak yerine parçalanıyor, eskimiş, paslanmış rüzgârgülleriye yeniden döndürülmeye çalışılıyordu. (Erkan 2005: 62)

Öykünün devamında 1960 Askerî Darbesinden bahsedilmekte ve Zorlu'nun asılması ile ilgili sürece çeşitli göndermeler yapılmaktadır.

Askerî darbeleri eserlerinde zaman zaman irdeleyen B. Nihan Eren'in "Allah Baba" adlı öyküsünde başkişi olan çocuk, dayısının tutuklanması yüzünden insanlarla konuşmamaya başlamıştır. Hukuk okuyan dayısı, eğitim için büyük bir şehirdedir ve ara ara köyüne gelmektedir. Köylüler 12 Eylül Darbesi öncesi yaşanan olayları şu şekilde ifade eder:

'Büyükşehirler karışmış Hafize Ana, kardeş kardeşi vurur olmuş' dediler. 'Oğlan olaylara karışmış belli ki' dediler. 'Bir şeycik olmaz, birkaç güne kalmaz salıverirler' dediler. Birkaç haftaya kalmadı, radyolardan bir ses, halkına sokağa çıkmamalarını duyurdu. (2016b: 105)

Görüldüğü üzere öykü hem darbe öncesi olaylara hem de darbe gününe işaret etmektedir. Yazarın "Ademlerin Havva" adlı öyküsünde "(...) memleketin istikbali parlak kardeşleri Habil ve Kabil gibi birbirlerini boğazlarken. İstikbali parlak ülkemizin topraklarını tanklar ezerken (...)" (a.g.e. 112) ifadeleriyle ve "Nehirşehir" adlı öyküsünde "Her sabah andımızı okuyan çocukların ülkesiydi Türkiyemiz, bir sabah alacasında tank sesleriyle temizlenerek ak pak edilen ama unutulmuş mecraları pek bir kanayan," (a.g.e. 59) sözleriyle askerî darbeler anılmaktadır. "Maykılceksınmadonna" adlı öyküde de anne ve babası siyasi görüşleri nedeniyle tutuklanan bir çocuktan bahsedilmektedir. Yazar, birbiriyle ilişkili olan "Balık" ve "Ayna" adlı öykülerde de 12 Eylül'den bahseder. Başkişilerden biri olan Ekrem'in oğlu, 12 Eylül öncesi yaşanan çatışmalarda öldürülmüştür. Bu sebeple yer yer 12 Eylül ve siyasi çatışmalar hatırlatılmaktadır.

12 Eylül Askerî Darbesi bu kuşağın en önemli içerik malzemeleri arasındadır. Yılmaz Yılmaz; "Eylül Korkusu" adlı öyküsünde 12 Eylül Darbesinden, "Yalnızlık Zamanında İç Dökmeler" adlı öyküde darbe ve işkencelerden, "Suç ve Kazâ"da da darbe sonrası dönemden kısaca bahsetmektedir. "Eylül Korkusu" adlı öyküde 12 Eylül'ün gerilimli siyasi atmosferine dikkat çekmektedir:

‘Herkesler biliyor olacak bir şeyler canım... Bir an önce olsa da rahatlasak, herkes birbirini jurnal ediyor, bu ne hal böyle anlamadım...’ İstanbul, bu konuşmalardan ötesi değil artık. Kaçmak, bulaşmamak, sağ kalmak... En önemlisi de bu: Sağ kalmak. (2010: 63-64)

Öykünün anlatıcısı Nihat bir öğretmendir ve darbenin olacağını anlayınca korkarak şehirden kaçma yolları arayıp sonunda küçük bir kasabaya tayinini istemiştir. Anlatıcı, karısının kardeşi Selim’i polislerle ihbar etmiş; bu yüzden günlerdir evde vicdan azabı ve korku içinde yaşamaktadır:

Yine bir sürü havadis... Sorgulamalar devam ediyormuş, emniyet güçleri tam destekle yardım ediyormuş askerlere. Tutuklananların sayısı on binleri geçmiş. Ufukta seçim falan yok, sıkıyönetim devam edecekmiş. Yargılamalar devam ediyor. Başyazar durumu özetlemiş: Eylül ayı bereketli geldi. Memlekette akan kan sayılabları bir anda durdu askerin müdahalesi ile. Asayiş berkemal çok şükür. (a.g.e. 63)

Anlatıcının okuduğu gazetede yer alan, darbe ile ilgili olumlu yorumlar dikkat çeker. Görüldüğü üzere, memlekette süregelen çatışmaların ve akan kanların durdurulmuş olması bakımından darbe olumlanmaktadır. Anlatıcının olaylara bakışı ise daha tarafsızdır. O yalnızca ihbar ettiği kayınbiraderi dolayısıyla bir huzursuzluk içerisindedir. Yazarın “Yalnızlık Zamanında İç Dökmeler” ve “Suç ve Kazâ” öykülerinde de darbe ve işkencelere çok kısa bir şekilde değinildiği görülür.

Nazlı Karabıyıkoglu’nun “Adaevveda” ve “İskeyle Hiçleme” adlı öykülerinde siyasi görüşleri sebebiyle işkence gören ve ölen insanlardan bahsedilmektedir. “İskeyle Hiçleme”de 1978 ve 1982 arasında anne, baba ve ağabeyini kaybettiği bildirilen başkışı, derdini anlatırken şu ifadelerle yer verir:

Hepsini kılıçtan geçirselers iyi ydi. Başlarına kurşun sıksalar. Kusa kusa ölmüşler, farkında değildim. Elimde sık giysili bebekler, eriyip gitmelerini bekledim. Anam-babam-abim. (2015: 41)

Karabıyıkoglu’nun bu tip toplumsal konulara başka öykülerinde de zaman zaman değindiği, ancak bunları öyküsünün merkezine koymayı tercih etmediği görülür. Yazarın “Tadilat Nedeniyle Yalnızız” öyküsü bunun istisnaları arasında sayılabilir. Öykünün anlatıcısı, Burgaz Ada’ya giderek Sait Saik’in evini ziyaret etmek ister, ama ev kapalı olduğu için içeriye giremez. Evin önünde bulunan heykelle dertleşir ve o öldükten sonra yaşananları ona kısaca anlatır:

Aldırmadan laciverde. Apolete... Önümde kaç adama kelepçe vurdular, ensesine tokat, beline tepik, yutkundum, dur dedim içime. Tabana kuvvet kaçtım. Tabana fiske vuranlara sustum. Senden sonra astılar bizi. Önce bir. Sonra üç. Tam üç! Susturdular,

susmayı ana ilke belledik. Gördüklerimize ses çıkarmamayı erdem sayar olduk. Burnumuzun dibinde otuz yedi defa bıçaklansa da bir zenci, aman dedik, görmedik, duymadık. Yerin kat be kat altında kimler çığlık attıysa, bir elimizi kulağımıza götürdük. (a.g.e. 68)

Yunus Emre Özсарay'ın “Mecnun'da Bir Zihin Depremi” adlı öyküsünde ise 1980 Darbesine giden süreç anlatılmaktadır:

Geliyorlardı, ellerinde pankartlar vardı, ağızları dolu slogandı. Amaçsız bağırıyorlardı. Devrim diyorlardı. Korku salıyorlardı koridora. Duvarlarda sesleri yankılanıyordu. Bütün duvarlara yazılar yazdılar. Yazdılar ve kaçtılar, bütün koridoru kendi renklerine boyamayı arzuladılar, bunun için bazen birbirlerini kovaladılar. Koştular, masa başlarında toplantılar yaptılar. Memlekete eşitlik ve adalet getireceklerinden bahsettiler. (...) Koştular, bombalar patlattılar, hiç tanımadıkları insanları yaftaladılar. Şehirleri yaktılar, insanlara korku saldılar. (2016: 53-54)

Anlatıcı, bu grupların daha da kalabalıklaştığını ve devrimci mücadeleyi yaymaya çalıştıklarını anlatır. Ancak sonra hepsi bir gece ortadan kaybolurlar. Yazar, “(...) koridor boyunca tak tak ayak sesleriyle yürüdü asker kıyafetli bir adam, kaşlarını çatarak. Herkes kapılarının ardına çekildi,” (a.g.e. 54) diyerek bunun sebebinin 12 Eylül olduğunu okura sezdirmektedir. Özсарay'ın “Mecnun'un Leylâ'sından Ayrılması” başlıklı öyküsünde ise 1960 Askerî Darbesine gönderme yapılmaktadır:

Sonra yürüyor adam ve yürüyor ardından kalabalıklar. Ama nedense birden önüne geçiyorlar. Bir müfreze asker adamın önünü kesiyor. Adamı alıp götürüyorlar. Arkasından gelenler birden şaşırıp kalıyor, gelen olursa vururuz diyor askerler. Dağılıp gidiyorlar umutsuzca, adamı götürüp bir darağacına çıkarıyorlar ve sallanmaya başlıyor adam... (a.g.e. 44)

Görüldüğü gibi öyküde Adnan Menderes'in halk tarafından çok sevilmesi, ama sonunda darbe ile görevinden alınarak idam edilmesi konu edilmektedir.

Mahir Ünsal Eriş birçok öyküsünde askerî darbelerden ve özellikle 1970'lerde keskinleşen sağ-sol ayrımlarından sıklıkla bahsetmektedir. Yazarın, bu konudaki “Bana Küstüler” adlı öyküsünde liseli solcu gençlerin balıkçılardan dayak yemesi konu edilmektedir. Anlatıcı, lisedeyken Fidan adlı bir kızdan hoşlandığı için okuldaki solcularla arkadaşlık etmektedir. Bir gece sahilde bira içerken gençlerle balıkçılar arasında kavga çıkmış, anlatıcı oradan kaçıp korkuyla karakola gitmiştir. Bu kavgada solcu arkadaşları ve Fidan dayak yiyerek sakatlanırlar. Kendilerini polise ihbar ettiği ve onlar dövülürken kaçtığı için anlatıcıya öfkelenir ve onunla iletişimi keserler. Yazarın “Ringo” adlı öyküsünde ise bir aldatma hikâyesi siyasi bir çatışmayla sonlanır. Anlatıcının annesi kocasını aldatmakta, kocasının yanında çalışan Ringo lakaplı bir

işçiyle zaman zaman birlikte olmaktadır. Bir gün askerler Ringo’yu takip ederek evin etrafını çevirirler ve eve ateş etmeye başlarlar. “Ben oligarşiye teslim olmam,” (2018: 79) diyen Ringo’ya daha çok mermi ile cevap verilir. Sonunda Ringo silahını bırakır ve “Kahrolsun cunta” diyerek teslim olur (a.g.e. 80). Eriş’in “Vakitlice Gelmeyen Çiş” adlı öyküsünde de yine siyasi kutuplaşma, adaletsizlik ve polis şiddeti konularına değinilmektedir. Öykünün başkışısı Ali, evine dönerken yolda küçük tuvaleti geldiği için bir inşaata girer. Tam o sırada polisler orayı basar ve inşaatta bulunan aşırı solcu eylemcilerle beraber Ali’yi de tutuklarlar. Sorguda dövülen Ali bir türlü kendini anlatamaz ve bayılır:

Uyandığında buz gibi betonun soğuğu sırtını kırbaçlar halde, yerde yatarken buldu kendini, kelepçesi çözüktü. Ağzının kenarında bir parça köpük vardı, üşüyordu ve mayışmıştı. (...) Daha da döveceklerdi de, ellerinde ölüvermesin de soruşturmalık olmasınlar yok yere diye bırakmışlardı, dibinden kesilmiş bir ağaç gövdesi gibi devrilip, titremeye, köpürmeye başlayınca. (a.g.e. 128)

Ali derdini anlatıp uzatılan sorgu kâğıdını imzaladığında bilmeden birçok suçu üstlenmiş olur. Örgütün birtakım eylemlerinin faili sayılır ve mahkûm edilir. Ali, bu tip olaylarla hiç alakası olmamasına rağmen hapse girince cezaevi direnişi gibi eylemlere katılır. “Kanatlarımız Olsa Be Metin” adlı öyküsünde de sol grupların içerisinde, gençlere solculuğu aşılama, onları örgütlemeye çalışan bir adamın bir aşk macerasıyla aklını yitirmesi ve zihninde gizli bir örgüt oluşturup evine birçok silah yığınağı yapmasından bahsedilmektedir. Yazarın “Bir Sürgün Anısı” adlı öyküsünde, sendikacılık yaptığı ve solcu olduğu için küçük şehirlere sürülen bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. “Çok Eski Bir Yonca”da ise bu konu daha detaylı olarak irdelenmektedir. Eski bir dostu hitaben yazılan öyküde, anlatıcı; Fatih’te saklandıkları bir hücre evinden ve verilen bir yazılama (duvara yazı yazma) emri yüzünden iki çocuğun vurulmasından bahseder:

‘Yapın’ dedin çocuklara. Senden sorulurdu. Ürkek bir sevinç ve öfkeli bir korkuyla, karmakarışık çıktı çocuklar, biz biraz daha oturup kalktık. Vurmuşlar ikisi işte. Birinin dizkapağına geldiğini görmüş Çizmeli. (...) İkincisini göğsünde ani bir ateşin parladığını izlemiş anbean, yere yıkılışını sonra, sırtüstü. (Eriş 2019a: 69)

Anlatıcı, Fatih’teki evde Akıncılar ve Ülkücülerden saklanmaya çalışırken, hitap ettiği kişinin oraya geldiğini, onun gidişiyle de evlerinin basılarak tutuklandıklarını ve büyük acılar çektiklerini söyler. Hitap edilen kişi ise zenginleşmiş ve iktidarla iş tutmaya başlamıştır. Eriş’in “İlk Masal” adlı öyküsünde de solcuların duvara yazı

yazma çalışmalarından bahsedilmektedir. “Ortanca Masal”da ise solcu bir gencin adres sorma bahanesiyle arabaya alınıp sonrasında tutuklanması ve karakolda işkenceye maruz kalması konu edilir. “On İki Mehmet”, “Son Masal” ve “Stoper” adlı öykülerde de sol örgütler meselesine yüzeysel olarak değinildiği görülür.

Onur Akyıl’ın “Dinliyor” ve “Bekledik” adlı öykülerinde sol görüşlü muhaliflerin eylemleri konu edilmektedir. “Bekledik”in anlatıcısı, kendi verdiği emirle yapılan eylem neticesinde tutuklanan ve uzun süre hapis yatmak zorunda kalan arkadaşına hitap etmekte, ondan özür dileyerek, onları ihbar edenin kendisi olmadığını haber vermektedir. Yazarın “6 Ekim 78” adlı öyküsünde ise sol örgütler, 1970’lerdeki çatışmalar ve işkence konuları ele alınmaktadır. Hücre evleri, infazlar ve polis baskınlarına da değinilen öyküde anlatıcı, arkadaşının oğluna bir mektup yazar ve yıllar önce yaşadıkları siyasi olayları detaylarıyla anlatır:

Sabiha diye bir kızcağz vardı, tıpta. Onun fotoğrafını gazetede görünce çatışmada öldürüldü diye dayanamıyor, çok severdi onu, örgütleyen babandı Sabiha’yı. Babanın içinde biriken bütün kin boşalıyor bir anda, annene bir öpücük, sana kocaman bir sarılma, sonra atıyor kendisini sokağa. (...) Tabancasını ben almıştım ya, bildiği hücreleri dolaşıp, ulaşabildiği arkadaşlara ulaşıyor. Tabanca buluyor iki tane. (...) O ara bizim bulunduğumuz hücreye de uğruyor ama çıkmışız amcanla, faşist peşindeyiz. Tam bu günlerde kadın savcayı vurmaya giden ölüm haberi ulaşıyor, üçünü de indiriyorlar. (2018: 41)

Görüldüğü gibi öyküde 1970’lerin ortamında sol örgütler ve eylemleri onların cephesinden okura aktarılmaktadır. Öyküye göre o dönem sol örgütler sadece devlet ve diğer sağcı gruplarla değil kendi içlerinde de çatışmaya ve birbirlerini öldürmeye başlamışlardır. Öyküde ayrıca 8 Ekim 1978 tarihinde yaşanan Bahçelievler Katliamına da gönderme yapılmaktadır:

Masadan kalkarken gözüm gazeteye ilişti; 6 Ekim 78. Cuma. Birkaç gün içinde Ankara büyük ve gerçekten can yakan bir dizi cinayetle sarsılacaktı. Yedi TİP’li çocuğu öldüreceklerdi işkenceyle. Dünyanın parçalandığını görecektik, yaşayacaktık. (a.g.e. 53)

Bir sol örgüt mensubunun anıları şeklinde okunabilecek öyküde sol örgütlerin kendi içlerinde yaşadıkları çatışmalar, hücre evleri, işkenceler ve infazlar öykünün konuları arasında kendisine yer bulmuştur.

Dönem yazarları arasında siyasi meselelere çok az yer veren yazarlardan olan Seray Şahiner’in, “Yedi Ağlı Don” adlı öyküsünde solcuların tutuklanması ve öldürülmesi,

tarikatlarn yaygınlaşması gibi 1990'ların siyasi ortamına ilişkin meselelere yüzeysel olarak değindiği görülür. Ayrıca, Doğukan İşler "Kırmızı" adlı öyküsünde 12 Eylül Darbesinin lideri Kenan Evren'in yapılan idamlarla ilgili "Asmayalım da besleyelim mi," şeklindeki meşhur sözüne değinirken Melisa Kesmez "Halam" adlı öyküsünde 12 Eylül Darbesinden sonra hapis yatan bir solcunun yaşadığı zorluklara dikkat çekmektedir. Sine Ergün'ün "Evin Biraz Ötesi" adlı öyküsünde ise 1970'lerde yaşanan sağ-sol çatışmalarına kısaca değinilmektedir.

2.3.1.2 28 Şubat süreci (postmodern darbe)

Yakın tarihin önemli siyasal olaylarından biri olan 28 Şubat Süreci (Postmodern Darbe); 25 Aralık 1995 seçimlerinde Refah Partisi'nin seçimden birinci parti olarak çıkması ve Doğru Yol Partisi ile birlikte hükûmet kurması sonrası gerçekleşir. Necmettin Erbakan'ın başbakanlığındaki hükûmet ile devlet kurumları arasında oluşan çeşitli gerginlikler bu süreci hazırlamıştır. Erbakan'ın muhafazakâr ve siyasal İslam'a yakın bir duruş sergilemesi, birtakım çevreleri rahatsız etmiş ve nihayetinde 28 Şubat 1997'de yapılan Millî Güvenlik Kurulu'nun -'lâik' reflekslerle aldığı- 'tavsiye' kararları üzerine Erbakan, başbakanlıktan istifa etmek zorunda kalmıştır. Bir süre sonra partisi de kapatılır ve siyasi yasaklı olur. 28 Şubat Süreci, sadece hükûmetin düşürülmesi ile sınırlı kalmamış, muhafazakârların memurluktan ve askerlik görevlerinden atılmaları, başörtülü öğrencilerin üniversiteye alınmaması gibi uygulamalarla hayatın her alanında kendini hissettirmiştir (Aydın: 431-435). Bu sürecin, Milenyum Kuşağı öykücülerinden Aykut Ertuğrul ve Yunus Emre Özсарay tarafından öyküye taşındığı görülmektedir.

Öykülerinde toplumsal meselelere sıklıkla yer veren Aykut Ertuğrul, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı öyküsünde bu meseleyi işler ve bilinç akışı tekniğiyle 28 Şubat'a ve o dönem yaşanan önemli meselelere değinir:

(...) sloganlar, vakıflar, Abdullah Azzam, darülharp, Ali Şeriatî, Seyyid Kutub, tembellik, Milli Gazete, Cuma eylemleri,, Ayasofya ibadete açılsın, açılsın ulan! 28 Şubat, İsmet Özel, üniversite terk, sloganlar (...) (2014: 53)

Görüldüğü üzere bu öyküde anlatıcı, o dönemin siyasal tartışmalarını ve isimlerini sadece anmakla yetinmektedir. "Nefes Kontrolü" adlı öyküde ise yazar, okura 28 Şubat sürecindeki asker ihraçlarını hatırlatır:

Türk Silahlı Kuvvetleri İrticai faaliyet cemiyet toplantıları eşinin uygunsuz kıyafet çağdaş Atatürk ilke ve inkılapları emredilmesine rağmen laik emirler disiplinsizlik emir **KARAR:** Yüksek Askerî Şûra 926 Sayılı TSK Personel Kanununun 50/c maddesi uyarınca disiplinsizlik ayırma re'sen emekliye sevk edilmesine... (a.g.e. 28)

Öyküde bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bu bölüm, anlatıcının yaşadığı gönül kırıklığını tüm açıklığıyla yansıttığı gibi, 28 Şubat sürecinde yaşanan birçok benzer acının da örneğini oluşturmaktadır. “Gölge... O Girdap O Fırtına!” isimli öyküde ise 28 Şubat sürecinde eşi başörtülü olduğu için işinden atılan Yüzbaşı Sinan'ın hisleri, fantastik bir çerçevede ele alınmaktadır. Öykünün başkışisi, zaman yolculuğu yapabilen sandığıyla sürekli ordudan atıldığı güne (9 Ekim 1997) gitmekte ve aynı olayları tekrar tekrar yeniden yaşamaktadır:

Kapı çaldı. Ağır hareketlerle yerinden kalktı. Üzerinde kırmızı harflerle “KİŞİYE ÖZEL” yazan bir zarfla geri döndü. Buruşturup masanın yanına attı. Aynısından onlarca, yüzlerce vardı orda; okunmuş, yırtılmış, buruşturulmuş, karalanmış, üzerine resim yapılmış, uçak yapılmış onlarca yüzlerce belge. (2017: 69)

Öykünün anlatıcısı, yani gelecekte gelen öykü kişisi belgeyi alıp fırlatır. Daha sonra ise evdeki fotoğraflara göz gezdirir, yaşadığı üzücü olayları hatırlar:

Karısının güzel yüzüne baktı, başörtüsü... Ona çok yakışan yeşil renkli... Nizamiyeden geri çevrildikleri gün başında olan,

‘Açmadan giremezsiniz emir böyle!’

İşte yine o fırtına. Durmayacaktı şimdi.

‘Kusura bakma kardeşim biz de emir kuluyuz...’

‘Emir Tebliğ edilmedi mi size?’

‘Alamayız!’

‘Çıkaracak!’

‘Geleneksel olursa olur. Emir böyle!’

‘Çağdaş kıyafetlerle. Emir böyle!’

Unuttuğunu sandığı o sözler: irtica, çağdaş, kıyafet, Atatürk Türkiye’si, gericiler, yobazlar, kalbimizler, temizler, ilke ve inkılaplar... O bakışlar: acıyan, öfkeli, temkinli, ürkek... O imalar; o çatılan kaşlar, o nefret. O nefret. Koca bir girdaba dönüştü birden. (a.g.e. 69-70)

Anlatıcı, evin içinde dolaşmaya ve olayları hatırlamaya devam eder. O gün ordudan re'sen emekli edildiğine dair bir belge almış ve yine o günün gecesinde ailesini trafik kazasında kaybetmiştir. Acıyı hissederek tekrar sandığına girer ve o günün sabahına geri döner. 9 Ekim 1997 tarihine geri dönerek sabah her şeyden habersiz uyuyan kendisine bakar:

Orada yatan; çocuklarını, ailesini yalnız başına tatile gönderen, mesleğini çok sevdiği için, denetlemede başarılı olmak için, iyi bir komutan olabilmek için, böyle bir zamanda izin istemeye utandığı için, askerlerini eğitebilmek için, ailesini yalnız tatile gönderen; ertesi gün mesleğinden ihraç edilecek olan, irticacı, gerici, Atatürk ilke ve inkılâplarına aykırı bir dünya görüşünü benimseyerek, çağdaş olmadığı için re'sen emekliye sevk edilecek olan, şerefle başı dik girdiği ordudan süklüm püklüm utanç ve öfke içinde ayrılmak zorunda bırakılan; aynı gece oğlunu, karısını trafik kazasında kaybedecek olan, sokaklara düşen, isyan eden, aç kalan, evsiz kalan (...) (a.g.e. 71, 72).

Yüzbaşı Sinan sonunda intihar edecekken biri ona sandığı vermiş, o da sandıkla geçmişe dönerek kendisini bu acıdan kurtarmak istemiştir. Şöyle ki anlatıcı sürekli 9 Ekim sabahına döner ve yatakta uyurken kendisini boğar, cesetleri evin odalarına doldurur. Ertuğrul'un bu öyküsü, 28 Şubat'ta yaşanan askerî ihraçları doğrudan mağdurun bakış açısından anlatması bakımından önemlidir.

Dönem yazarlarından Yunus Emre Özсарay'ın "Mecnun'da bir Zihin Depremi" adlı öyküsünde de 28 Şubat etrafıca işlenmektedir. Öyküde, anlatıcı bir anda kendini gerçeküstü bir koridorda bulur ve tek tek kapılardan girmeye başlar. Girdiği üçüncü kapının ardında şunları görür:

Onlar gittikten sonra boş kalan koridoru tuhaf insanlar doldurdular. Kulaklarında walkman, amaçsız tepinip durdular. Yuppie diye bağırıp tepemde tamtam dansı bile yaptılar. Ellerimle kulaklarımı kapadım. Sonunda dayanamadım. Onlardan kurtulup belki seni bulurum diye bir kapıdan içeri girdim. Karşımda hüznünlü bir kız. Bir okulun önünde... Neden gözleri nemli, neden yüzündeki bu çaresizlik... Kitaplarını göğsüne bastırmış, bir köşeye çekilmiş, başı öne eğik. Okulun kapısında dikenli teller. (2016: 54-55)

Anlatıcı kızın hâlini merak eder ve yanına yaklaşp onunla konuşur:

Okul diyorum. Dikenli teller diyorum. Merak ediyorum. Belki senin arkadaşındır diye aklımdan geçiyor. Seni merak ediyorum. (...) Kız başını öne eğiyor, susuyor. Yürüyorum okulun kapısına doğru. İçeri girmeye çalışıyorum. 'Giremezsin!' diyor kaşları çatık güvenlik görevlisi. (a.g.e. 55)

Sonrasında gördüğü 'başında kep üzerinde ilginç bir cübbe' olan 'bilgili, aydın' adama yönelir ve Leyla'yı sorar:

'Defol' diyor, 'Defooooool!' 'Biz onu buradan kovalı yıllar oldu. (...) [Kapıdaki kızı gösterip] 'Onu nasıl bu kapıdan içeri almamışsak arkadaşlarını kapının önüne koymayı biliriz. Eh tabii illa ki buraya giremezler demiyoruz. Ama şartımız var! Onu unutmaları. Burası çağdaş, ilerici bir eğitim kurumu. Ülkenin geleceğini kurtaracak insanları yetiştiriyoruz. (...) Ha belki unutamamıştır. Bunu hoş karşılıyorum. Ama şu karşıdaki odayı görüyor musun? O odayı da unutamayanlar için yaptık. O odada okula gitmek isteyen fakat sevgilisini unutamayanlar için seanslar yapıyoruz. Odaya girenleri, ona dair izleri silmeleri için bir şekilde ikna etmeye çalışıyoruz.' (a.g.e. 55-56)

Duydukları karşısında dehşete düşen ve bunlara anlam veremeyen anlatıcı, bir süre sonra binlerce evin ışıklarının yanıp sönmeye başladığını ve peşi sıra önünden geçen bir kalabalığı görür. Sloganlar atarak geçen kalabalığın içinde öfkeli, kızıl saçlı bir kadın şöyle bağırarak: ‘Defolun aşağılık örümcek beyinliler, defoluuuuun,’ (a.g.e. 57). Sonrasında da 28 Şubat’ın hemen öncesinde Sincan’da tankların yürütülmesine işaret eden şu satırlara yer verilir:

‘Biz bu kentin asıl sahipleriyiz’ diyorlar. Anlam veremiyorum. Sonra birden yüreğimi yerinden oynatan o sesleri duyuyorum. Tanklar geliyor, sıra sıra dizilmişler, geliyorlar. Tanklar namlusunu bana çeviriyor korkuyorum. Tanklar geliyor, ışıklar yanıp sönüyor, bir kadın avazı çıktığıınca bağırıyor. Ve bir adam, beni göstererek:

‘BUNA HADDİNİ BİLDİRİN!!!’ diyor. (a.g.e. 57)

Bu bölümde 1999 seçimlerinde Fazilet Partisi’nden milletvekili seçilen Merve Kavakçı’nın meclise başörtülü olarak katılması ve Bülent Ecevit’in meclis kürsüsünden “Bu kadına haddini bildiriniz!” şeklindeki ifadelerine gönderme yapılmaktadır.

Benzer şekilde yazarın “Mecnun’un Bir Acayip Hali” adlı öyküsünde de 28 Şubat’tan bahsedilir. Öyküde anlatıcı, L. ile arasına bir kocakarının girdiğinden ve kendisine ‘kupür büyü’ yaptığından bahseder:

Galiba büyü yaptı bana. Kupür büyü... Zaten mahalleli söylenip duruyordu. ‘Gazeteleri kesip duruyor, bunda bir iş var. Kendine dikkat et,’ diye. Nasıl da tahmin edememiştim. Gazete haberlerini üst üste ekler, sarıp sarmalayıp büyü yaparmış. Hatta tanıyanlar bilenler;

‘Yahu öyle büyü mü olurmuş, büyü dediğin domuz yağıyla falan yapılır, gazeteyle büyü de yeni görüyoruz ayol’ deyince;

‘Siz bilmezsiniz cahiller, Postmodern büyü bu!’ demiş.

Postmoderni de biliyormuş haspa. Büyüyü yaptıktan sonra,

‘Ona öyle bir şey yaptım ki 1000 sene yaşasa etkisi o kadar sürecek, daha unutsun L.’y1 demiş. (2016: 62)

Sonunda anlatıcıya, doktor bir ilaç verir ve şu ifadeleri kullanır: “Bu ilacı içmelisin. 1000 yıl sürecek etkisi var. Sana da çocuklarına da yeter. Böylece genetik kod bozukluğunun önüne geçilmiş olur. Neslini ıslah ediyorum” (Özsaray 2016: 68). Bu ifadeler 1990’ların ikinci yarısının siyasi iklimini yansıtmaktadır. Bu dönemde seküler kesim, muhafazakâr kesimin ‘geri kalmışlığını’ ortadan kaldırmak, ‘genetik kod

bozukluğunu’ düzeltmek ve ‘neslini ıslah etmek’ için çeşitli kısıtlama ve yasaklar yoluyla onları baskılamaya, toplumun dışına itmeye ve marjinalleştirmeye çalışmıştır.

2.3.1.3 15 Temmuz Darbe Girişimi

15 Temmuz 2016 Cuma akşamı, Türk siyaset tarihinin en önemli kırılma anlarından biri gerçekleşmiş ve bir askerî darbe; doğrudan halkın karşı çıkışıyla bastırılmıştır. Ordu içinde yer alan birtakım grupların (FETÖ) gerçekleştirdiği bu darbe girişimi neticesinde pek çoğu sivil olmak üzere 251 kişi şehit olmuştur.

Özellikle *Hece Öykü* ve *Post Öykü*’de yazan bazı kuşak öykücülerinin bu darbe girişimine tepki gösterdiği ve şiddetli bir şekilde kınadıkları görülmektedir. Örneğin, *Post Öykü*’nün genel yayın yönetmenliğini yapan Aykut Ertuğrul darbe girişimi ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

Halkımız, üzerine doğrultulmuş hain namluların karşısında sözü dolaştırmadan, tereddüt etmeden, cesaretle durarak Türkiye’de darbeler, cuntalar çağını kapatmıştır. Bugüne şahit olmak, bugünü yaşamış olmak hepimiz için bir şeref meselesidir. Bu toprağın hikâyesinin peşinde olan *Post Öykü* dergisinden, bu toprağın hikâyesini kanı pahasına yazan hikâyenin gerçek sahiplerine selam olsun! Şehitlerimizin ruhu şad olsun. (AA 2016)

Doğukan İşler ise bu çerçevede, 15 Temmuz’la ilgili yaşanmışlıkların anlatıldığı *Okçular Tepesi* kitabına “Şahit” adlı bir yazısı ile dâhil olmaktadır. Ancak bu yazarların, kitaplarında 15 Temmuz’a dair öyküler bulunmamaktadır. Her ne kadar yakın dönemin en önemli toplumsal olaylarından biri olsa da 15 Temmuz Darbe Girişimine kuşak öykücülerinin eserlerinde neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Bu çerçevedeki tek öykü Bünyamin Demirci’nin “Şeytan Uçurtması” öyküsüdür. Kasım 2016’da yayımlanan *Yeraltı Bulutları* adlı kitaptaki bu öyküde, öykü kişilerinden Yakup, o gece havalanan uçakların kalkışını engellemeye çalışan askerlerden biridir. O geceyi anımsadığı bölüm şu şekilde aktarılmaktadır:

Sonra bir koku! Kafamın içine hızla duman yayılıyor. Ve yangın. Bağrısmalar, uçaklar alçak uçuşta. Ben de bağıriyorum. Ağzımdan kan geliyor. Ağzımı her açanın içinde bir kırmızı kartal. Sonra bir kadın düşüyor, dürülüyor anne gibi. Islık sesi duyuyorum sürekli: Bir keskin nişancı. Köprü sallanıyor. Halatlar göğe bağlanmış. İnsanlar ölüyor, ölenler birbirine benziyor. Kaygısızca ölüyorlar çünkü düşman var. Bir patlama ve duman. Yerde kan izi arıyorum ama her yer siyah. Cesetler siyah. Ağızların içi kırmızı sadece. (2016: 82)

Aklını kaybettiği düşünülerek akıl hastanesine yatırılan ve intihar eğilimi olduğu için orada tutulan Yüzbaşı Yakup, hastanede kaldığı süre boyunca 15 Temmuz gecesi yaşadıklarını hatırlar:

Ağzıma kan tadı geliyordu. Köprüdeki bağışmalar, emirlerim. ‘Sen kardeşine mi ateş ediyorsun? Önce beni vurun!’ Sonra onlar bağırıyor. ‘İndir silahını yüzbaşı.’ Ve büyük bir patlama ve yangın... Uçaklar alçaktan uçuyor ve bombalar bırakıyor. Uyuyorum yine. (a.g.e. 84)

Yalnız yaşayan ve telefonunda sadece asker numaraları olan Yakup’un tüm arkadaşları tutuklanmıştır. Heyet doktoru şöyle söyler: “Yüzbaşı sizi biliyoruz. O gece çok mücadele etmişsiniz. Eğer siz bozmasaydınız daha fazla uçak havalanacaktı ve...” (a.g.e. 86). Yüzbaşı Yakup’un olayları hatırlamak istemediğini söylemesi üzerine doktor şöyle devam eder:

İnsan aklını yalnız bırakınca canavarlaşır. O gece aklını yalnız bırakanlar canavarca saldırdı. Kalbini yalnız bırakan insansa mücadele edemez. Herkes aksini düşünür ama insan kalbiyle delirir yüzbaşı. (a.g.e.86)

Görüldüğü üzere “Şeytan Uçurtması” adlı öyküde 15 Temmuz Darbe Girişimi doğrudan anılmamışsa da anlatılan olaylardan o geceden bahsedildiği anlaşılmaktadır. Kuşak öykücülerinin kitaplarında 15 Temmuz’dan üç sene evvel yaşanan Gezi Olayları ile ilgili çok sayıda öykü bulunmasına rağmen 15 Temmuz’un sadece tek bir öyküde ele alınmış olması dikkat çekicidir.

2.3.2 Gezi olayları

Türkiye’nin son dönem siyasi hayatında önemli bir yeri olan Gezi Olayları edebiyata da tesir etmiş, birçok yazar bu olayları konu alan roman, şiir ve öyküler kaleme almıştır. Kuşak öykücüler arasında Alper Beşe, Nazlı Karabıyıklıoğlu, Semrin Şahin, Onur Çalı, Melisa Kesmez ve İsmail Isparta’nın öykülerinde bu konuya değindikleri görülmektedir. Ayrıca Mahir Ünsal Eriş, Hakkı İnanç ve Onur Çalı’nın *Bağzı Şeylere Öyküler* adlı Gezi Olayları temalı öykü kitabında öyküleri bulunmaktadır. Murat Özyaşar, Türkiye için bir kırılma olarak gördüğü Gezi Olaylarının hemen sonrasında edebiyat dünyasında peş peşe çıkan Gezi öyküleri seçkilerinin, yazarların toplumsal meselelere çok da uzak olmadığını gösterdiği düşüncesindedir (2018).

Epigrafında “*O yaşlarında kaldılar: Ethem (27), Abdullah (22), Ahmet (22), Mehmet (19), Ali İsmail (18), Berkin (15)*” ifadelerinin yer aldığı Alper Beşe’nin “Sarsıntı” adlı

öyküsü tamamen 2013 Gezi Olayları üzerinedir. Öyküde anlatıcı, bir gece kardeşinin aramasıyla uyanıp sokağa çıkar ve Ankara'daki olaylara şu şekilde tanıklık eder:

Kızılay mahşer yeri. Ortaçağ şövalyeleri gibi kuşanmış binlerce polis, onların zırhlı atları gibi asfaltı eşeleleyen TOMA'lar, parlak gökyüzünden dört dönen helikopterler. Öte yanda büyük çoğunluğu yaşamında ilk kez bir protesto gösterisine katılacak gençler, deneyimli eylemciler, taraftar grupları, sendikalar, kucaktaki bebekler, annesinin elinden tutmuş küçük çocuklar, otobüste yer verdiğimiz teyzeler, amcalar. Belki hiç görmedikleri Gezi Parkı'ndaki ağaçlara gövdelerini siper etmek için, dün sabah o parkta yaşananları kınamak için toplanmış insanlar. Sokaklar rengârenk. (2015: 43)

Eski bir gazeteci olan anlatıcı, orada eski meslektaşlarının -olayları gözlemlemesi gereken gazetecilerin- yokluğundan yakınır ve birkaç gün boyunca orada şahit olduklarından bahseder. Olaylar yatıştığında anlatıcının düşünce ve hisleri ise şöyledir:

Günler günleri, geceleri kovaladı sonra. Sarsıntı ülkeyi sardı. Görünürde yıkılmadı bir şey. Görmek istemediklerini asla görmeyen bir çoğunluğun içinde olmadığımı anlamaktan mutlu olarak kuyumun başına döndüm. Bir duvara 'Turgut Uyar'ın dizelerini yazan genç arkadaşı anımdı her gece, sonra diğerlerini. (a.g.e. 45)

Semrin Şahin'in "Gezi direnişçilerine" ithaf ettiği "Herkes Adına Ölmek" öyküsü de Gezi Olaylarını konu eden öyküler arasındadır. Öykünün başkışısı katıldığı Gezi Olaylarında bir gaz kapsülüyle başından vurulan ve uzun süre komada kaldıktan sonra vefat eden Berkin Elvan'dır. Komadaki Berkin Elvan, gösterilerde ölen diğer yedi kişiyle konuşmaktadır. "Ölüm, çok ama çok acı, vahşi, adaletsiz..." diyen ve kendisi için bu ölümün erken olduğunu dile getiren Berkin'e bir gösterici şöyle cevap verir:

'Orada, gözünü kaybeden, beyin travması geçirip felç olan, kolunu kaybeden ve bu eksiklikleriyle yaşamak zorunda kalan onlarca insan var ama. İnan bizimki daha temiz, daha duygusuz. Çünkü bu eninde sonunda olacaktı.

(...)

Ah çocuk, ah! Erken olmaz mı? Tabii ki erken, bizim gibi insanlar için hep erken zaten. (2014: 44)

Sonrasında ise Berkin, diğer göstericilere vurulduğu anı anlatır:

Ben direnen binlerce güleç yüzlü insanın arasındaydım. Şenlik vardı, türküler, halaylar... Mis gibi deniz kokusu, haşlanmış mısır kokusuna karışıyordu. Sonra bir anda gökyüzü karardı. Bir gölge düştü üzerimize. Kırmızımsı, acı bir sis bastı ortalığı. Önce ejderhanın kanatlarını gördüm, ateş saçan dilini... Sonra bir acı saplandı başıma. Düştüm. (a.g.e. 44)

Öyküde komadaki Berkin'in ölümüne yürüyüşünden bahsedilmiş, olaylar sırasında hayatını kaybedenlerin ölseler de insanların yüreklerinde yaşamaya devam edecekleri vurgulanmıştır.

Şahin'in "Tablo, Meydan ve Güvercinler Zamanı" adlı öyküsünde de Gezi Olaylarına değinildiği görülmektedir. Önce 1 Mayıs 1977'de yaşanan olayların hatırlatıldığı öyküde başkişiler Atay ve Süha'nın Taksim meydanında yaşadıkları aktarılır. Atay düşüp bayılınca düşünde Che Guevara ile sohbet başlamıştır. Che ona mücadelenin öneminden bahseder ve direnişe katılan insanların tutuklanma, işkence görme, kör olma ve ölme riskini alarak meydanlara aktığını söyler. Sonra da ölümüne doğru yürür:

Atay, hazirana kanlarını akıttıklarını düşündü. Süha'nın koluna girerken *O'nun* omzuna dokunduğunun ayırımına vardı. Etrafını kaplayan sayısız tablodan yansıyan meydanda beyaz bir güvercin vardı. Güvercinin ayağına dolanan bir ip kemiğe kadar derisini yüzüp parmaklarından birini kesmişti. (2013: 119-120)

Görüldüğü üzere Şahin, her iki öyküsünde de Gezi Olaylarının iki yönünden bahsetmiş, mücadelenin güçlendiğine ve ölenlerin huzura yürüdüğüne dikkat çekmiştir.

Gezi Olaylarını, hükûmeti hedef alan geniş çaplı bir protesto eylemi olarak kabul etmek gerekir. Yönetimden memnun olmayan insanlar, protesto yoluyla kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Kuşak öykülerinde de etkili olan bu kendini ifade etme çabası, bu olayların haricinde başka boyutlarıyla da işlenmektedir.

Sözgelimi Şahin'in "Hayatın Kokusu" ve "Kilit" adlı öykülerinde işkence ve polis şiddeti gibi konulara değinilmektedir. "Hayatın Kokusu"nda cezaevinde işkence gören bir adamın öyküsü anlatılırken "Kilit"te katıldığı grevde şakağından giren plastik mermiyle hayatını kaybeden bir işçiden ve F tipi cezaevlerini protesto etmek için kendini yakan bir eylemciden bahsedilmektedir.

Pelin Buzluk'un "Kemikler" adlı öyküsünde de polis şiddeti, işkence ve Cumartesi Anneleri konu edilir. Öyküde çocukları yıllar önce kaçırılan ve onların kemiklerine dahi ulaşamayan insanların mücadelesinden bahsedilir:

Cumartesi meydan ana baba günü. Herkes kendini kayıp bir çocuğun yerine koyar. Kâinata bir yerde ama, onlarla olmayan. Nerede olduğu bilinmeyen. (...) Bir çocuğun. (...)

Cumartesileri birden kalabalıklaşırlar. Kaldırımlardan, yollardan ölü güvercin toplayarak gelirler. Kalp atımıyla sevilen fotoğraflar göğüslerden çıkarılır. Meydana fotoğraf akar. Hepsi ‘kaybedilmiş’. Öyle ya, insan kaybolmadıysa, kaybedilmiştir. (2012: 30-32)

Öyküde, 1990’larda şüpheli şekilde ortadan kaybolan insanların anne ve babalarının her cumartesi Galatasaray Lisesi önünde buluşup çocuklarının bulunması için yaptıkları eylemlerden bahsedilmektedir. İsmail Isparta’nın “Baba” adlı öyküsünde de bu konuya değinilir ve öyküde başkişi yıllar önce bir arabaya bindirilip kaçırılan babasının kemiklerine ulaşmanın buruk sevincini yaşar.

İsmail Isparta’nın “Güvercinlerden Sonra” adlı öyküsünde Gezi Olayları bir başka yönüyle anlatılmaktadır. Öykünün başkişisi, internet üzerinden Şule adlı ‘devrimci’ bir kızla tanışmış ve onunla Taksim’deki bir eyleme katılmıştır. Başkişinin gördükleri ve hissettikleri şu şekilde aktarılır:

İkinci ezanı okunuyordu. Yaklaşık on beş dakikadır yürüyordu. İstiklal Caddesini ve Taksim’i hiç böyle görmemişti. Dükkânların camları kırılmış, araçlar yakılmış, Taksim’e çıkan tüm yollar barikatlarla kapatılmıştı. Gezi Parkında ise tam bir şenlik havası hâkimdi. İnsanların yüzünde bir savaşı kazanmış olmanın gururu okunuyordu. Etrafta ağır bir çöp ve çiş kokusu vardı. Her yer rengârenk bayraklarla donatılmıştı. Parti bayraklarıyla bölücü örgüt bayrakları yan yana dalgalanıyordu. Her kesimden insan vardı burada. Eski tüfek komünistler, eşcinseller, aşırı solcular, ortanın solcuları, yasadışı gruplar... Her tarafa direnişin sembolü sloganlar yazılmıştı. Yaslandığı ağacın gölgesine bile bıçakla kazıyarak ‘ağacıma elletmem’ yazılmıştı. (Isparta 2014: 48)

Olayları ‘çok büyük bir halk hareketi’ olarak adlandıran anlatıcının yukarıdaki aktarımının ardından kalabalığın arasından çok tanıdık bir ses duyulur: “Arkadaşlar! (...) Burada meselemiz üç beş ağaç değildir. Haksızlığa ve zulme isyan meselesidir. Güçlüyüz; haklıyız; kazanacağız!” (a.g.e. 48). Hatırlanacağı üzere bu ifadeler Gezi Olaylarının önemli figürlerinden biri olan Mehmet Ali Alabora’nın bir sosyal medya uygulamasına yazdığı ifadelerle benzerlik göstermektedir. Kalabalığın attığı sloganlar da yine tanındıktır: “Taksim Bizim İstanbul Bizim!, Direne Direne Kazanacağız!, Faşizme Karşı Omuz Omuza!...” Daha sonra polisin grubu dağıtmak için gaz kapsülleri atması üzerine herkes sağa sola kaçar.

İsmail Isparta, Alper Beşe ve Semrin Şahin’in öykülerinde en dikkat çekici şey, yazarların göstericilerin profilini aktarma biçimidir. Şöyle ki Beşe için oradakilerin “(...) büyük çoğunluğu yaşamında ilk kez bir protesto gösterisine katılacak gençler, deneyimli eylemciler, taraftar grupları, sendikalar, kucaktaki bebekler, annesinin

elinden tutmuş küçük çocuklar, otobüste yer verdiğimiz teyzeler, amcalar”dır (2015: 45). Şahin’in “Tablo, Meydan ve Güvercinler Zamanı”nda göstericiler “Kot taşıyan işçiler, hızarlar, mendil satan çocuklar, tekel işçileri, ırgatlar”dır (2013: 117-118). Isparta’ya göre ise göstericiler “Eski tüfek komünistler, eşcinseller, aşırı solcular, ortanın solcuları, yasadışı gruplar...”dan oluşmaktadır (2014: 48). Yazarların olayları değerlendirme biçimine ışık tutan bu ayırım, aynı zamanda Türk toplumunda da olaylara bakış açısının iki kutbu olduğuna işaret etmektedir.

Nazlı Karabıyıkoglu’nun Ali İsmail Korkmaz, Berkin Elvan ve Gezi Olaylarında ölen diğer eylemcilere ithaf ettiği “Kara Benek” adlı öyküsü “Bugün güneş, çocuğu dövdükleri sokağın gerisinden battı,” (2014: 53) ifadesiyle başlayarak Gezi Olayları sırasında Eskişehir’deki bir ara sokakta dövuıldığı için hayatını kaybeden Ali İsmail Korkmaz’ı hatırlatmaktadır. Anlatıcı, şahit olduğu bu olay için öfkeli. Kara benek dediği çocuk göstericilerin arasındayken geride kalmış ve birtakım insanlar tarafından dövülerek öldürülmüştür:

Çelik gövdeler sağlı sollu hazır lokmaya koştı. Ağızlar açıldı. Önce tükürüldü özenle, sonrası yumruk tekme.

(...)

Kendimi geçirebilseydim camdan. Kara benek çekildiği karın boşluğunda hareketsiz kalmazdı. (a.g.e. 56).

Öykünün sonunda ise anlatıcı hiçbir şey yapamamanın ezikliğini hissederek intiharı düşünecektir. Yazarın “Habbecik” öyküsünde yine bir siyasi eylem ve polis şiddetinden bahsedilir:

Akşamüstü, Talimhane’deki otele dönerken, birbirine dolanan adımları Tarlabası’na çıktı. Saçlarını diken diken yapan düdük sesinden sonra burnunu karıncalandıran biber gazı Aslı’yı bir an afallattı. Parça pinçik limonlar kafasının üstünden taklalar atarak geçerken ve siyah, siyah parlak cop az ileride bir kızın ensesinde patlarken iki şeyi idrak etti:

(...)

2. Copun ucundaki enseye ait yüzün Mehmet Usta’nın cüzdanından defalarca çıkarıp gösterdiği kızının vesikalık resmindeki yüzle tıpa tıp benzer oluşunu.

Koca bir adım attı. Ensede yeniden patlayacak copu havada, başından ince kırmızı şeritler boşalan kızı yere düşmeden sağ tarafında yakaladı. Sonra, limondan bir yatağın ekşiliğine gömüldü vücudu. Kızın kafasından saçılan parçaları avucunda sıktı. Dişleri kamaştı. (2015: 61-62)

Öykü, bahsedilen kızın polis şiddetinden ölümü ve bu acıya dayanamayan babanın da fabrikada bir iş kazasında hayatını kaybetmesi ile sona erer. “Bir Hayvanın Hayvanca Kalbine” adlı öyküsünde de Gezi Olayları benzeri eylemlere değinen yazar;

Ağır, beyaz, dört tekerlekli mekanik bir hayvanın tepesinden yağdırdığı yapay yağmurun karşısında göğsünü gerip duruyorken, az ilerisinde, tam sağda, camekâna sığınmış küçük başın düşüşüne koşuyor. Gömleği ıslak, saçları ıslak. Etinde çürükler, avurdunda çukur. Tırnaklarının arası kan. Sokaklar günlerdir toplanmayan çöplerin istilasında.

(...)

Daracak boynunun altından kaldırma yayılan ıslaklığı kendi ıslaklığıyla bastırabilir mi?

Elindeki dövizleri fırlatıp vurulan çocuğun yanına koşuşu aklında oynayan tek sahne, o günden beri. (2016: 16)

şeklindeki ifadelerle eylemlerde ölen bir çocuktan bahsetmektedir.

Melisa Kesmez’in “O Yaz” adlı öyküsünde Gezi Olaylarının bir başka yönüne dikkat çekilir ve olaylar sayesinde tanışıp arkadaş olan bir çiftten bahsedilir. Anlatıcı, olayların toplumsal yönünden de bahsederek o günleri şöyle aktarır:

Hiçbirimiz birkaç ay önceki insanlar değildik. Bir parkta başlayıp bir gecede ülkeye yayılan direnişe destek verenin de, karşısında duranın da hayatında bir şeyler karılmıştı. Biz, yani ülkede ne zamandır böğrümüze basan şeylerden yorgun olanlar için durum elbette başkaydı. Nicedir çarpıp durduğumuz duvara, biri gelip çizgi filmlerdeki gibi tebeşirle bir kapı çizmiş, o kapının kolunu çevirip biraz daha nefes alabildiğimiz başka bir realiteye geçebileceğimizi göstermişti. (...) Beşiktaş’ta bir barikata sabahın dördünde borcamın içinde kek getirip gazdan bitap düşmüş eylemcilere ‘yiyin yavrum’ diye zorla ikram eden yaşlı bir kadın tanımıştım mesela. (...) Genç bir kız sütle yüzümü yıkamıştı taksim meydanında, sonra gülümseyip kalabalığın içinde kaybolmuştu. Sokak bunlar gibi kahramanlık hikâyeleriyle dolup taşıyordu. (2019a: 40)

Anlatıcı gösterilerden yorgun düşüp evine döndüğünde kapısı çalınır ve yeni tanıştığı komşusu ona, birlikte rakı içmeyi teklif eder. Komşusunun evine girdiğinde ise deniz gözlüğü, sarı bir baret, toz maskesi gibi eşyaları görünce kısa süreli bir şaşkınlık yaşar. 50 yaşlarındaki bu adam da belli ki gösterilere katılmıştır. Adam, anlatıcının kulağına eylemlerin öne çıkan sloganlarından biri olan şu ifadeleri fısıldar: “Bu daha başlangıç, mücadeleye devam.” (a.g.e. 43).

Onur Çalı’nın “Veraset Meselesi” adlı öyküsünde de Gezi Olayları anılır. Geçmişlerini yad eden yaşlı bir adam yıllar önce Gezi Olaylarına katıldığından, Twitter üzerinden gündem belirleyip ‘trend-topic’ olduklarından bahseder. Ayrıca “Huma Kuşları” adlı öyküde Berkin Elvan anılarak Gezi Olayları hatırlatılır. Bunların yanı sıra Çalı’nın

“Mayısıkıntısı”, “Kirli Ağustosböcekleri” ve “Ağaç Baharı” adlı öyküleri içerikleri itibariyle Gezi Olaylarını hatırlatsa da öykülerin Gezi Olaylarından daha önce yazılmış olmaları sebebiyle ‘Çevre Problemleri, Düzensiz Kentleşme ve Hayvan Hakları’ başlığı altında incelenmesi daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Gezi Olaylarının kuşağı için önemli bir olay olduğunu ve yazdıklarına da yansıdığını belirten Çalı, “Ağaçları Kurtarma Komitesi” ve “Ağaç Baharı” adlı öykülerin Gezi Olaylarını çağrıştırmasını, “öykünün sezgisi” olarak açıklar (Yaşarikiz 2019).

2.3.3 Çevre problemleri ve çarpık kentleşme

Çevre ve kentleşme, 21. yüzyılın en önemli gündem maddeleri arasındadır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren kentleşmenin, 1980’lerle beraber sanayinin geliştiği Türkiye’de de bu iki başlık, son yılların en önemli konuları arasına girmiştir. Bu çerçevede edebiyatçılar da bu konuya ilgisiz kalmamış, eserlerinde kentleşmenin - daha doğrusu çarpık kentleşmenin- ve çevre müdahalelerinin sebep olduğu sorunlara dikkat çekmişlerdir. Benzer şekilde sosyal bilimler alanında da çevre ile ilgili araştırmalar bu süreçte öne çıkmıştır. Edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi olan ve edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getiren ekoeleştiri kuramı bunun en ciddi örnekleri arasındadır (Garrard 2020: 15). Milenyum Kuşağı öykülerine bakıldığında ekoeleştiri çerçevesinde incelenebilecek pek çok öykü bulunmaktadır. Bilhassa Semrin Şahin, Onur Çalı, Alper Beşe, Mahir Ünsal Eriş, Zeynep Hicret ve B. Nihan Eren’in kitaplarında bu türden öykülere sıklıkla rastlanmaktadır.

Semrin Şahin’in çevre problemleri konusunu işleyen “Şehrin İntikam Meleği” adlı öyküsünde Hilmi, termik santral yapımı için şirketle işbirliği yapanları öldürmekte ve bu şekilde şehri korumaya çalışmaktadır. Cinayetleri araştıran polislerden biri amirine şu bilgiyi verir:

Komserim önemli bir şey mi bilmiyorum ama en son öldürülen çevre mühendisi iki yıl önce termik santralden kovulmuş. Öğretmen Mustafa tam bir sosyalistmiş. Termik santral için yapılan gösterilerde başı çekiyormuş. Çiftçi ise termik santral için tarlasını satıp zengin olanlardan. Üçünün ortak noktası da bu termik santral... (2013: 33)

Hilmi, yakalanıp sorguya alındığında santral için “Ölüm Santrali” ifadesini kullanır ve insanları öldürerek şehrinin intikamını aldığını söyler (a.g.e. 35). Cinayetlerin sebebini de şöyle açıklar:

Toprak, bir köylünün hazinesidir. Biz bu hazineye sahip çıkmak için termik santral kurulmadan çok önce söylentiler çıktığında ilgililere dilekçe yazdık. Görüştük. Yalvardık yakardık, santral kurulmasını önleyemedik. Büyük zenginliğimizin ortasında canavar gibi yükselen dev santrali kurdular. Santralin o meşhur bacaları zehir püskürttü ve hâlâ püskürtüyor. Sonra (...) toprağımız ve şehrimiz öldü.

Artık bereketli toprağımız zehir kusuyor. Çevre mühendisi o it bizi kandırdı. Santral zararsızdır, dedi. Yalancının daniskasıymış. Şerefsiz Sugözülü Arif, beş yüz dönüm arazisini termik santral yapılsın diye sattı. Para için Allah’ını satan o... çocuğunun tekiydi. Toprağın elini kolunu bağlayanlardan ellerini ve kollarını aldım. Başı olan akılsız yaratıklar oldukları için kelleleri kaldı. Ben şehrimin, toprağımın intikamını aldım. (a.g.e. 36)

Hilmi, o toprakların eskiden çok bereketli olduğunu ama şimdi termik santral yüzünden ürünlerin hastalıklı hâle geldiğini ve tarımın öldüğünü söyler. Santral yüzünden artık insanlar Çukurova’yı terk etmeye başlamıştır. Birçok insan kanser olmuş ve Ceyhan’ın suları zehirlendiği için balıklar ölmüştür. Bu duruma çok sinirlenen Hilmi, intikam almayı aklına koymuş ve santralle işbirliği yapanları bir bir öldürmüştür. Anlatıcı, öykünün sonunda şöyle bir özet yapar:

Termik santralin avukatları medyaya yayın yasağı getirtmişlerdi. Ölen toprakların çılgınlığını kimse duymasın diye ellerinden geleni yapacaklardı. Serbest bölgenin yanındaki toprakları satın alan iktidar yanlısı Ç... Grubu dört termik santral daha kurmak için kolları çoktan sıvamıştı. Patronlar ceplerini parayla doldurabilmenin kaygısıyla koca bir bölgeyi ölüme mahkûm ediyorlardı. (a.g.e. 38)

Görüldüğü gibi öyküde olayın siyasi tarafına da gönderme yapılarak paranın çevreye tercih edilmesi eleştirilmektedir.

Onur Çalı’nın “Veraset Meselesi” adlı öyküsünde, nesli tükenen yeşil saçlı kaplumbağalar ve HES’ler için mücadele verildiğinden bahsedilmektedir. “Mayısıkıntısı” adlı öyküsünün başkişisi rüyasında çevrenin zarar gördüğünü ve ağaçların onunla konuştuğunu görür. Sonrasında da altın madeni açmak gibi sebeplerle kesilen ağaçlardan özür diler.

“Kirli Ağustosböcekleri” adlı öyküde şehrin kaymakamı, kestirdiği ağaçlar yüzünden eylem yapan çocuklardan çekinmekte, onlara görünmemek için yolunu değiştirmektedir. Yazarın “Ağaçları Kurtarma Komitesi” adlı öyküsünde ise

Mustafa'nın rüyası anlatılmaktadır. Mahallesinde rahatça yaşayan Mustafa'nın düzeni, belediyenin ağaçları kesme isteği ile bozulur:

Dere kenarına ektiği haşhaşlar ve evin içindeki küçük bahçede yetiştirdiği sebze-meyve yetiyordu Mustafa'ya. Yetiyordu. Bu savaştan önce paraya ihtiyaç duymuyordu bile. Bahçede yetiştirdiği sebze-meyveyi yiyor; kendi elleriyle yetiştirdiği haşhaşı hem içiyor hem de başka şeylere ihtiyaç duyduğunda takas ediyordu. Mükemmel bir hayat değildi ama idare ediyordu işte. Ta ki belediye ve onun teşvik ettiği şirket gelip ağaçlarına göz koyana kadar. (Çalı 2012: 72)

Mahalleli derhâl örgütlenerek 'Ağaçları Kurtarma Komitesi' adında bir grup kurmuş ve ağaçları savunmaya başlamıştır. Birçok can kaybının da yaşandığı bu mücadelede polislerle karşı mevziler kurarak direnmeye çalışırlar. Mustafa, mevzilere giderek ağaçları savunanlardan biridir. "Sol tarafa, dereye ve onun üstündeki Delez tepesine baktı. Ağaç kardeşlerini selamladı. Yağma yok, dedi. Sonuna kadar direniş!" (a.g.e. 71).

"Ağaç Baharı"nda da başkışı, yıllar önce ağaçları savundukları günleri hatırlamaktadır. Yoğun çatışmaların yaşandığı günler şöyle tasvir edilir:

Ağaçları Kurtarma Komitesi çok kayıp vermişti. Ölen arkadaşlarını harç yapıp kurdukları barikatlar yıkılmak üzereydi. İstilacı koku her yeri fethetmişti, gaz maskeleri olmayanların yüzünde engelleyemedikleri bir deformasyon oluşuyordu –ister istemez. Yaralılar güç bela barikatların arkasına taşınıyor, eldeki malzemeye ilk yardım uygulanmaya çalışılıyordu. (Çalı 2013: 57)

Bu hengâmeden hayvanlar da nasibini almış ve kimi panik yüzünden ezilirken kimi de atılan fişeklerin kurbanı olmuştur. Öyküde ayrıca göstericiler bir bir ölürken sonunda ağaçların onları korumak için önlerine atladığından bahsedilmektedir:

İşte o anda, bir şey oldu. TV kanalları "an itibarıyla" deprem olduğunu duyurdular. Oysa kimse bilmedi gerçeği, bir avuç çapulcuya inanmadı kimse. Ağaçlar köklerini de söküp barikatların önüne attılar kendilerini. Kol kola girmiş inançlı ve umutlu insanlar gibi saf tutmuşlardı. Her yer yeşil oldu. Elllerinde silahlar ve testereler olanlar kaçtı. (a.g.e. 58-59)

Yazarın bu öyküsü ve "Kirli Ağustosböcekleri" gibi benzer konulu öykülerle birlikte okunduğunda Gezi Olaylarını akla getirmektedir. Ancak "Kirli Ağustosböcekleri" adlı öykü Eylül 2012'de; medyanın tutumu, "çapulcu" ifadesinin kullanımı, barikatlar, gaz bombaları gibi pek çok yönden Gezi Olaylarını hatırlatan "Ağaç Baharı" ise Ocak 2013'te yayımlanmıştır. Bu iki öncü öykünün Gezi öncesinde ve benzer bir atmosferde yazılmış olması hayli dikkat çekicidir. Bunların yanı sıra yazarın "Elma Blues" adlı

öyküsünde altın arayan çokuluslu şirketlere gönderme yapılmakta ve çevre problemine dikkat çekilmektedir.

Mahir Ünsal Eriş'in, arsasını satmak istemeyen yaşlı bir adamın başına gelen trajik olayı konu alan "Dedemin Turnası" adlı öyküsünde anlatıcı, çocukluğunda zoraki gittiği dedesinin evinde hayvan sevgisini öğrenmiştir. Dedesinin huysuzluğundan yakınan anlatıcı, yıllarca dedesine hiç gitmemiştir. Ancak yıllar sonra üniversiteden mezun olunca o bölgeye fabrika yapmak isteyen bir şirket tarafından işe alınır. Anlatıcı, kendisinden asıl beklenenin dedesine arsasını sattırmak olduğunu bir süre sonra anlar. Birkaç kez denese de dedesini ikna etmeyi başaramaz. Sonra bir gün şirketin araçları dedenin bahçesini kepçeyle çiğner ve dede buna çok sinirlenir. Öyle ki evini ve kendini yakar:

Dedem, hayvanlarla insanların birbirine hiç mi hiç ihtiyacı olmayan iki ayrı medeniyet olduğuna inanırdı. Bir kuş, ömrü boyunca hiçbir insana rastlamasa da kuşluğundan bir şey eksilmezdi. (...) ama lanet gelsin ki insan da hayvan da bu döndükçe eskimiş koca dünyayı paylaşmak zorundaydı. Paylaşmak da değil ya, karşılaştıkları her noktada birbirlerine zarar veren bir kaçınma belki. (2019b: 98-99)

O topraklara fabrika yapmanın ne büyük bir kötülük olduğunu anlatıcı şöyle açıklar:

Bitişikteki sararmış ekinleri gösterip 'bu mahsul biçildikten sonra şantiyeyi buraya kuracağız,' dedi adam. Sonra kolunu, birine silah çekiyormuş gibi yere paralel olana kadar kaldırıp kendi etrafında tam bir tur attı, 'buralar, buralar, şu zeytinlikler, şu karşı yamaçtaki ayçiçeği tarlası hep şirketin. Tam yetmiş yedi dönüm,' diye devam etti böbürlenerek.

(...) vakit tamam olunca şirket, buraya bir petrokimya fabrikası dikecek, bu cennet parçasını geri dönüşü olmayan bir çöplüğe çevirecekti. Kabul edilemeyecek kadar büyük bir kötülük. (a.g.e. 103-104).

Alper Beşe de bazı öykülerinde kentsel dönüşüm ve toplu konut meseleleri üzerinde durmaktadır. "Dönüşüm"de bir gecekonduyun yıkımı ve kentsel dönüşüm için yapılması gereken bürokratik işlemlerin zorluğu vurgulanırken "Geldiler" adlı öyküde gecekonduya yaşayan insanların yıkım ekipleri karşısındaki çaresizliğine dikkat çekilmektedir:

Kimsede karşı çıkacak güç görünmüyordu. Gelenlerin rüzgârıyla savrulup gitmişti hepsinin takâti. Çatılardaki adamlar kiremitleri saymayı bitirip aşağı indiler. Kapı ve pencere pervazlarına bakacaklarını söylediler. Kimin evinin önüne dikilseler, ev sahibi koşarak gidiyor yol gösteriyordu. (...) Kör gözler gibi duran ardına kadar açılmış pencerelerden hüznü taşıyordu. Perdelerle birlikte ev içlerinin yoksulluğu gizleyen örtüsünü çekip attı adamlar. Aynı renklere boyanmış odalar, mutfak duvarlarına sinmiş

kokular, koltukların solgun kılıfları; evleri yaşanılmış kılan ne varsa göz önünde. Çıplak birer iskeleti andırıyor şimdi bütün evler. (Beşe 2014: 41)

Görüldüğü üzere anlatıcı, gecekondlu sakinlerinin, evlerini yıkmak için gelen ekipler karşısındaki sessizliklerine dikkat çeker. Yazarın “Kiraz Ağacı” öyküsünde mahallenin ilk yapılan apartmanının ‘kentsel dönüşüm ve toplu konut devrimlerinden’ sonra küçücük ve bakımsız kaldığından bahsedilmektedir.

Zeynep Hicret’in “Ağaçtaki Adam” adlı öyküsünde de düzensiz kentleşme ve ağaçların yok edilmesi konusuna dikkat çekilmektedir. İş ve ev hayatından bunalan başkişi, kendisine sığınacak bir yer olarak ağacı seçer:

Kalan hayatımı ağaçta sürdürecektim. Neden mi ağaç? Mağara bulsaydım oraya sığınardım. Bir dağ bırakmış olsalardı çıkmakta tereddüt etmeyecektim ama insan denen yıkıcı dağ bırakmamış ki. (...)

İşte, şehrin öteki yakasında barınan ağacı bulmuşum bana bir avuntu, bir ümit kaynağı oldu. (2013: 29)

Öykünün sonunda ise anlatılanların bir kurgu olduğu vurgulanır ve başkişi şöyle düşünür: “(...) şimdi sığınacağı bir ağacı bile yoktu kent insanının...” (a.g.e. 31).

“Bilye Hikmet” adlı öyküsünde anlatıcı, laf arasında ‘balina kasa Mercedes’li müteahhitler’in her yerin ırzına geçtiğini belirtirken (2018: 47), “Bir Konsomatris Hikâyesi”nin anlatıcısı da benzer şeylerden şikâyet eder:

Dolaştım biraz Bandırma’da. Ne güzel yerdi bu Bandırma, anasını bellediler şimdi. Ağaçlar vardı sahilde, az oturmadık altlarında. Sovyet anıt mezarları gibi olmuş şimdi kordon boyu, meydan. Her yer taş, beton. (a.g.e. 69)

B. Nihan Eren’in “Yavaş” öyküsünün başkişileri de evlerini müteahhide vermiştir. Anlatıcı, kasabanın geçirdiği kentsel dönüşümü şöyle özetler:

Çünkü o zamanlar kasaba, Arnavut sokaklar boyunca ilerleyen iki katlı, asmalı, beyaz badanalı, ahşap pervazın önünde vita tenekelerine dizilmiş sardunyaların olduğu bahçeli evlerini talan edip yerine apartmanlar dikmekle meşguldü. Tarih kitaplarının pek anmadığı ama büyükannelerinin gece yarıları korkunç hikâyelerle anlattığı harpten beri, ilk kez böylesi bir yıkım görüyordu kasaba. Taş üstünde taş kalmayacaktı ama kutu üstüne kutular dikilecekti adına daire denen. Şehirden gelen, mektep görmüş mühendisler kasaba kahvehanesinde projeler açtılar bir bir, hayaller çarşaf çarşaf alındı. Artık bölüneceklerdi, büyükannelerle büyükbabalar alt alta gidecek, gelinler, damatlar, oğlanlar, kızlar, torunlar, torbalar üst katlara yerleşecekti. Böylece kasabanın bütün tuğla damlı, iki katlı, bahçeli geniş evleri Ev Yapan Yuva Kuran İsmail A.Ş.’ye verildi ve karşılığında 3 katlı apartmanlar alındı, dairelerden birini her seferinde İsmail A.Ş.’ye kaptırarak. (2016b: 35-36)

B. Nihan Eren, iki katlı evlerin üç katlı apartmanlara dönüşme sürecini ve evlerle birlikte yaşayışın, kültürün nasıl değiştiğini gözler önüne serer. Nazlı Karabıyıkoglu'nun "Halayık Tefi Bir Daha Çalışıyordu" adlı öyküsünde kentsel dönüşüm konusuna değinilmekte ve başkışının kentsel dönüşüm sebebiyle mağdur olduğu ve evini kaybettiğinden bahsedilmektedir.

Melisa Kesmez'in "Arif" adlı öyküsünde, İnci Pastanesinin on yıllarca durduğu yerden başka bir yere taşınması ve yerine AVM yapılması eleştirilmektedir:

Telefonumda tonla cevapsız çağrı, elimde bir kutu, nereye gideceğimi bilmez halde İstiklal Caddesi'ne doğru yürümeye başladım. İnci Pastanesi'nin olduğu yerde kazulet gibi bir alışveriş merkezi vardı artık. Pastanenin bulunduğu tarihi binayı yenilemek maksadıyla birkaç yıl önce yerle bir etmişler, yerine bu ruhsuz, sakil binayı dikmişlerdi. (2019a: 60-61)

Anlatıcının; öykü ile doğrudan ilişkisi olmamasına rağmen, anlatıcıya sadece İstiklal Caddesi'nden geçtiği için bu cümlelerin söylenmesi; yazarın hususen eleştiri yapma amacı olduğuna işaret etmektedir.

2.3.4 Soma maden faciası: iş kazaları ve işçi hakları

Maden kazaları ve işçi hakları dünya edebiyatında da Türk edebiyatında da en çok işlenen konular arasında yer almaktadır. Dünya edebiyatında Emile Zola, Maksim Gorki gibi büyük yazarları olan bu konunun Türk Edebiyatında Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Nazım Hikmet, Necati Cumalı, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi pek çok yazar tarafından ele alındığı görülmektedir. 1940 sonrasında toplumcu gerçekçi edebiyatın güç kazanmasıyla birlikte yaygınlaşan bu konunun çoğu zaman ideolojik eksende tartışıldığı görülmektedir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde ise mesele daha çok insani boyutuyla öne çıkmaktadır.

13 Mayıs 2014 tarihinde yaşanan ve 301 madencinin ölümüne sebep olan Soma Faciası önemli bir toplumsal kırılmaya sebep olmuştur. Bu olayla birlikte benzeri birçok maden ve iş kazası medyada daha görünür olmuş, toplumsal bir hassasiyet oluşmuştur. Bu ilgi ve hassasiyet edebiyatta da kendini göstermiş, çok sayıda roman ve öyküde bu konulara yer verilerek özel sayılar ve seçkiler hazırlanmıştır.

Bu çerçevede kuşak yazarlarından Semrin Şahin'in "Ölüm Kuyusu" adlı öyküsünde doğrudan Soma Maden Faciası'nın anlatıldığı görülmektedir. Öykünün başkışisi ve

anlatıcısı olan Halil, babasına hitap etmekte ve onu teşhis ettiği zamanı, hissettiklerini ve sonrasında ustabaşının gelip ona babasının yerine çalışması gerektiğini söylediğini aktarır. Faciada ölen babası, kaptan olmak istemişse de madene gitmeye mecbur kalmıştır. Ailesini geçindirmek zorunda olan Halil de babası gibi mecburen orada çalışacak, dedesi ve babasının kaderini yaşayacaktır. Öykünün bulunduğu *Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?* adlı kitabın 2014 yılının Aralık ayında yayımlanmış olması, anlatıcının babasını kaybettiği kazanın da Soma Faciası ile benzer şekilde kömür kızışması neticesinde gerçekleşmesi, anlatıcının Soma sokaklarında yürümesi, cenazelerin faciadaki gibi Kırkağaç ilçesindeki soğuk hava depolarına taşınması öyküde anlatılan olayın doğrudan 2014 Soma Faciasına işaret ettiğini göstermektedir.

Daha önce bir maden göçüğünde dedesini kaybetmiş olan anlatıcı, babasını da kömür kızışması neticesinde kaybeder. Baba, ölümleri madencinin kaderi olarak görse de anlatıcı babası gibi düşünmez: “Madencinin kaderi, derdin. Ama ben biliyorum ki kader değildi ölümler. İç içe geçen soğuk bir zaferdi ihmalkârlık,” (2014: 10). Faciadan önce gerçekleşen bir olaya dikkat çeken anlatıcı, babasının ölümünü şirketin ihmaline bağlar:

İki gün sonraysa sırf skor öğrenmek için kullandığınız megafonun kablolarını söküp atmışlardı. Madende bir sorun olsa yukarıya haber gönderemeyecektiniz. Bunu söylediğinde gözlerindeki isyan içime işlemişti. Sendikalı işçilerin başlattıkları grev bile işe yaramamış, artık megafonun olmadığı ocağa, yerin metrelerce altına, sırf işsiz kalmayalım diye inmeye devam etmiştiniz: Sen ve diğerleri. Peki, şimdi n’oldu? Onlar ihmallerine bir bahane buldular. Bizse babasız, abisiz kaldık. (a.g.e. 10)

Semrin Şahin’in, geliri Soma Faciası sonrası yetim kalmış çocuklara bağışlanan *Ölüm Vardiyası* adlı kitapta da bir öyküsü bulunmaktadır.

Benzer şekilde Deniz Tarsus’un “Can Kuşu” adlı öyküsünde maden kazaları konusu işlenmektedir. Öykü kişilerinden Hatice Ana, çevresinde toplanan ve madende mahsur kalmış çocuklarını beklemekte olan kadınlara şöyle söyler: “Benim Hasan’ım da ahanda bu madende öldü. (...) Sizin kocaların hepsi kömür sanıyo da, madenden kömür değil, et çıkıyor et.” (2015: 13). O madende önceden de kazalar olmuş ve bu kazalar birçok madencinin ölümüne sebep olmuştur. Hatice Ana, eşini kaybettiği kaza gününü şöyle aktarmaktadır:

Kaza günü çok kötüydü çok. Sabahın kötü. Adamı yeni uğurlamışım madene. Allah Allah! Bi gümbürtü, bi cangıldama. O ses, inan olsun toprağa vura vura geldi. Evlerin

temellerini çatlattı, sıvalarını patlattı. Belli, madende bir şey oldu. Koştuk, bi de baktık. Maden tütüyo. Gözümden aktı gitti yaş. Yani, tutamadım. Hiç unutmam. Dışarda işçiler toplanmış. Ama maden köpürüyor, külü kustuk sıra dumanını tüttürüyo. (a.g.e. 13-14)

Bu kazada madenciler paramparça olmuş, hiçbirisi sağ kurtulamamıştır. Mahsur kalan madencilerden biri olan Yusuf, son gördüğünde oğluna mutlaka okumasını ve madene inmemesini öğütlemiştir. Çünkü oğlunun zor ve riskli olan bu hayatı yaşamasını istemez. Öykünün bir bölümünde mahsur kalan işçilerin madene inişlerinden ve aralarındaki şakalaşmalardan bahsedilir. Ardından, madencilerin içerideki havanın zehirli olduğunu anlamak için yanlarında taşıdıkları kuşun ölmesiyle büyük bir gerginlik başlar. Madenciler hayatta kalabilmek için oradan oraya koşarlar. Üst bölümde yangın çıktığı için madenin alt kısımlarına inmeye gayret ederler ama duman onları takip eder ve sonunda hepsi ölür. Öyküde madencilerin yaşadığı bu hazine son şu şekilde aktarılır:

Madene işçi olanların soyu kömüre adak. Ölmek için doğan yavrucaklar, usanmadan baba mesleğini yaptı. Ve onların evlatları. Dağ, bitmeyecek ölümü bağırdı. Kimse duymadı. İşçi cesetleri madenin damarlarına kan olup oluk oluk aktı, et kömürle boyandı. (...) İnsan canı çizgi kadar ince, sonra kemik kadar soğuktu. (a.g.e. 25)

Madden faciaları gibi meselelerin öykülerde konu edilmesi kuşkusuz yazarların çevre duyarlılığını da yansıtmaktadır. Bu duyarlılık eserleri; J. Donald Hughes'ın "(...) insanoğlunun içinde yaşadığı, üretimde bulunduğu ve hakkında bir takım düşüncelere sahip olduğu doğa ile olan ilişkisini zaman içinde geçirdiği değişimlere vurgu yaparak anlamaya çalışan bir tarihyazım şekli," (Hughes 2019: 1) olarak tanımladığı çevresel tarih için de önemli bir kaynak haline getirmektedir. Bu çerçevede Tarsus'un "Mengü" adlı öyküsünde bir madeni merkeze alarak insanın doğa ilişkisi bağlamında adeta yeni bir şehir tarihi yazılmaktadır. Öyküde, köye gelen yabancıların insanlardan topraklarını satın alıp orada maden çıkarmaları ve sonrasında köylülerle çıkarları ters düştüğünde onların hepsini öldürmeleri anlatılmaktadır. Başlarda madenin çıkarılması köye büyük bir zenginlik getirir ve yavaş yavaş köy zenginleşmeye başlar:

Dağı kemirdiler. İçten ve dıştan ve gene içten. Kazma, kürek, sonra yığınla maden. Dağı öğürte öğürte cılız ettiler. İşler büyüdükçe sarpa sardı, talihsizliklerinin ardı arkası kesilmedi. (a.g.e. 53)

Maden sahipleri bir gün köylülerin yeteri kadar çalışmadığını düşünerek onların bazı kurallara uymalarını ister. Köylüler buna karşı çıkar ama maden sahipleri onları, yerlerine başkalarını almakla tehdit eder. Sonra gerçekten de ikinci bir maden açıldığı

için köye yabancı işçiler getirilir. Köylüler bundan memnun olmaz ve onlarla çeşitli sıkıntılar yaşarlar. Maden sahipleri, o işçilerle kavga ederlerse köylülerin oradan kovulacağını söyler. Köylüler bu duruma düştükleri için çok üzülür. İşçilerin yerine çocuklarını çalıştırmayı kabul ederek işçilerin gönderilmesini sağlarlar. Ancak çocuklar tecrübesiz olduğundan madende kazalar olur ve çoğunluğu çocuk olmak üzere birçok kişi bu kazalarda hayatını kaybeder. Maden köyde çevre felaketlerine de sebep olur:

Sonbaharın yağmurları hızlandı. İkinci maden için kesilen ağaçlar ıslak toprağı tutamadı, dik yamaçta barınamadı. Aşağılara kaydı. O geceki yağmurda akmadık oyuk bırakmadı. Toprak, bebelerin burun deliklerine kadar, her yeri tıkabasa doldurdu. Köyün üstüne çığ gibi aktı. Ortılığı kararttı. Evlerin bazısı toprakla birlikte kayıp denizi boyladı. Kaç kişi öldü, kim bilsin. Konaklara ise bir şey olmadı, onlar tepedeki kayalıklarda olan biteni izledi sessizce. (a.g.e. 60)

Anlatıcı, köylülerin maden ve çevre ile ilişkilerine dikkat çekmekte ve çevreye verilen zararın bedelinin ödendiği mesajını alt metinde örtük olarak okura hissettirmektedir.

Yunus Emre Özсарay’ın “Bir Kentin Kısa Tarihi” adlı öyküsünde de bir maden kazası anlatılmaktadır. İnsanlar, madenin açılmasıyla bir kasabaya dönüşen köylerini, madeni büyüterek şehre dönüştürmek isterler. Bu sebeple madene asansör eklenir. Ancak bu eklenti sonrası madende göçük oluşur ve birçok insan göçüğün altında can verir. Göçük altında, hâlâ sağ olan bir öykü kişinin düşünce ve hislerinden bahsedilir:

Kayaların arasında küçük bir çakıl tanesi tıkırtıyla yuvarlanarak genç adamın ayaklarının dibine geldi. Etrafına bakındı. Zifiri karanlığı kuşanmış bu yerde, göz gözü görmüyordu. Öyle bir karanlık ki, kendilerinden başka kimsenin farkında değillerdi. Hareket eden, hisseden, bu kalabalığın taşlaşıp kalmaları, hislerini kaybetmeleri, hatta birbirlerinin varlığını unutmaları bir anda oluvermişti. Cin çarpmış da cinnet nöbetine girmiş gibiydiler. Genç adam birinin iniltisi sesini duydu. Ellerini uzattı. (2013: 9)

Görüldüğü üzere öyküde genç adamın gerçekten veya gaipten duyduğu bir sestten bahsedilir. Öykünün sonunda bir ışık gördüğünü sanarak onu takip etmesi genç adamın öldüğüne işaret etmektedir.

Onur Çalı’nın “Ben, Benim” adlı öyküsünde de anlatıcı, sürekli maden kazasında ölen arkadaşı Cemal’i düşünmekte ve onu zaman zaman rüyasında görmektedir. Arkadaşının canını alan madene girmek zorunda oluşu, mecburiyeti okura yansıtılmaya çalışılır. Anlatıcı, arkadaşının acısını hissetse de kendini madene girmeye mecbur hisseder ve çeşitli sözlerle içini rahatlatmaya çalışır:

Sevinçli arkadaşlar, iş başı yapacağız. Aynı yere gireceğiz tekrar. Ama ne yapalım, ekmek parası. Hem sürekli kaza olacak değil ya. Olmasın.

Kızların okul masrafları, oğlanın bezleri, hanımın istekleri. Benim sigaram, akşamları iki biram. Nasıl olacak çalışmadan. (2015: 91)

Alper Beşe'nin "Dalga" isimli öyküsünde de madencilere kısaca değinildiği görülür. Ayrıca yazarın "Hemzemin" adlı öyküsünde bir tren kazasında annesini ve kolunu kaybeden üniversite öğrencisinin hayatı anlatılmaktadır. Kuşak öykücülerinden maden kazalarının yanı sıra bunun gibi iş kazalarına da sıklıkla değinmişlerdir. Bu çerçevede Semrin Şahin'in "Sayıklama" adlı öyküsünün anlatıcısı, babasını bir iş kazasında kaybetmiştir.

Benzer şekilde Zeynep Hicret'in "Menekşe Bahçeleri" adlı öyküsünün çocuk başkışısının dayısı da inşaatda çalışırken çatıdan düşer ve hayatını kaybeder. Yazarın "Kanepe" adlı öyküsünde iş kazasında hayatını kaybeden birinden bahsedilmektedir:

Babam kireç fabrikasında çalışırdı, diyorum soranlara. Bu olay olana kadar orda çalıştı. (...)

Kapı gıcırtyla açıldı. (...) Gördük ki birtakım sert adamlar paldır küldür içeri giriyor. Omuzlarında taşıdıkları her neyse bizim eve ait. Anneme baktılar, izin alır gibi değil, 'bu sizin mi' diye sorar gibi değil, eminler buraya ait olduğundan ve getirip (kireç torbalarını her gün nasıl bırakıyorlarsa öyle) geceleri benim yattığım kanepenin üzerine bıraktılar. Bırakılan babamdı. (2013: 88)

Anlatıcının babası çalıştığı kireç fabrikasında geçirdiği kaza sonucu hayatını kaybetmiştir. Adamın ciğerleri toz bağlamış, her tarafı kireç olmuştur.

İsmail Isparta'nın 'AVM inşaatında ölen işçilere' ithaf ettiği "Yansıma" adlı öyküsünde iş kazaları konu edilmektedir. AVM inşa edilirken işçiler ölmüş, işçilerin aileleri de bu durumu eleştirmek ve haklarını alabilmek için eylem yapmıştır. Ancak hiç kimse onları dikkate almaz, bu durum ne AVM'de gezen insanların ne de orayı yapıp bitiren müteahhidin umurundadır. Yazar bu çarpıklığı Firavun'un inşa ettirdiği piramitlerle birlikte ele alarak vurgulamaya çalışır.

Emrah Serbes'in "Korhan Ağbi'nin Kardeşi" adlı öyküsünde de dolaylı olarak işçi hakları ve grev konularına değinilmektedir. Öyküde anlatıcının babası bir grev sözcüsü olur ve çalıştığı fabrikadaki işçilerin hakları için mücadele eder. Grev sonunda işçilere bazı haklar verildiğinde sevinirler ancak bir süre sonra fabrika, anlatıcının babasını işten çıkarır:

İki ay sonra babamı fabrikadan attılar. Ekonomik kriz varmış. Annem ‘Ekonomik krizle alakası yok,’ diye ağlamaya başladı. ‘Durup dururken göze battın, grev sözcülerini bir gecede attılar. Siz dövüşürken oturanlara hiçbir şey olmadı, siz kavga ettiniz, onlar kazandı.’ (2011: 61)

Öykü boyunca anne, grev sözcüsü olunmasına karşı çıkmasına rağmen baba eşini dinlememiş ve nihayetinde annenin haklı çıkmasıyla işsiz kalmıştır.

Melisa Kesmez’in “Yılbaşı Ağacı” adlı öyküsünde de Serbes’in öyküsüne benzer şekilde, bir çocuğun gözüyle işçi haklarından bahsedilmektedir. Öyküde anlatıcının babası sendikalı olduğu için işini kaybetmiştir:

‘Patron geri adım atmadı. Sendikayla ilişkisi olan kim var kim yok kapının önüne koydu.’

Babamın sendikalı olduğunu sonradan öğrenecektim. Yıllar sonra. Fabrikada işçi temsilcisi olduğunu. Tam kırk altı gündür grevde olduklarını. Çalıştığı fabrikanın sahibinin babama işçileri örgütlediği için çok zor zamanlar yaşattığını. Babam pes etmeyince işten öylece kovulduğunu. Tazminatını dahi alamadığını. (2019b: 106)

Öyküde işten atılan baba tazminatını alamamış ve oturduğu lojmandan da bir ay içinde çıkmak zorunda kalmıştır. Yazar, fabrika grevi ve bunun sonuçlarını çocuk anlatıcının bakış açısından anlatarak hem olayı daha anlaşılır hâle getirmiş hem de daha duygusal bir atmosfer oluşturmayı başarmıştır.

2.3.5 Suriye iç savaşı, mülteci sorunu ve göçler

Türk edebiyatında göç olgusu Klasik Türk edebiyatından beri sürekli işlenen konular arasında yer almaktadır (Akgün 2015: 74). Bu çerçevede Modern Türk edebiyatında çeşitli bağlamlarda Orhan Kemal, Sevinç Çokum, Necati Cumalı ve Yılmaz Karakoyunlu gibi pek çok yazar bu konuyu ele almıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bu konunun daha çok Balkanlardan Anadolu’ya göç, mübadele, büyükşehirliere göç, Almanya’ya göç gibi farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir (Akgün 2015: 74-76). Milenyum Kuşağı öykülerine bakıldığında ise artık konunun daha çok mültecilik bağlamında işlendiği görülmektedir.

Arap Baharı olarak adlandırılan, Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinde gerçekleşen demokratik eylemlerin bir devamı olarak 2011’in Mart ayında, Suriye’nin çeşitli şehirlerinde başlayan barışçıl gösterilere Suriye ordusunun sert müdahalesi sonucu pek çok sivil hayatını kaybetmiş ve bu durum 2021 Eylül ayı itibarıyla hâlen devam eden bir iç savaşın fitilini ateşlemiştir. Geçen on yılda Suriye’de yüzbinlerce insan hayatını kaybetmiş ve yedi milyona yakın insan ülkesini terk etmek zorunda kalarak çeşitli

ülkelere göç etmişlerdir. Mültecilerin pek çoğu Türkiye'ye sığınmış ve burada yaşamaya başlamıştır. Bazıları ise Türkiye üzerinden Avrupa ülkelerine geçmeye çalışmış, göç esnasında birçok insan hayatını kaybetmiştir (Kako 2020). Bu acı olayların Türk edebiyatında da etkileri görülmüş, bu konu savaş, göç ve mültecilik bağlamında pek çok öyküde ele alınmıştır. Bu çerçevede özellikle Yunus Emre Özсарay, Aykut Ertuğrul, İsmail Isparta ve Güzide Ertürk'ün isimleri öne çıkmaktadır.

Yunus Emre Özсарay'ın "Mecnun'da Bir Zihin Depremi" adlı öyküsünün bir bölümü Suriye İç Savaşı ve mültecilere ayrılmıştır. Öykünün anlatıcısı mültecileri şu şekilde anlatır:

İnliyor insanlar. Üzerlerinde barut kokuları... Geliyorlar bir bir... Karanlık koridoru dolduruyor insanlar. Her biri bitkin bir köşeye sınıyor. Çok geçmiyor. Buradan çıkıp gitmek istiyorlar başka yerlere. Ağlıyor çocuklar. (2016: 58)

Öyküde, anlatıcının yanına 'siyah rügan ayakkabılı, yüzlerinde merhametten eser olmayan takım elbiseli, karanlık insanlar' gelir ve oradakilerden genç delikanlıları, güzel kızları alıp götürür: "Geride kalanlar bakıp kalıyorlar olanlara. Onlar karanlıktan daha karanlık adamlarla birlikte kayboluyorlar koridorlarda. Geride kalanlar umutsuz bakışlarla" (a.g.e. 58). Sonra anlatıcının yanına yaşlı bir kadın yaklaşır. Beraberinde de küçük bir çocuk vardır. Yaşlı kadın, anlatıcıya, "Biz (...) [y]urdundan edilmiş insanlarız. Bu kapıdan içeri girdik. Şimdi biz de seninle aynı koridordayız." (a.g.e. 59) dedikten sonra, onu alır ve kendi şehrine götürür. Anlatıcı gördüğü şehri şu sözlerle tasvir eder:

Bir şehir. Her yer bombalanmış. Canlı namına kimse kalmamış. Yakılmış kent. İçinde ölüm sessizliği... Bir katilin sesi duyuluyor kentin göğünde, bir kurşun gibi iç yakarak geliyor ses. Korkuyorum. Bir çocuk ağlaması yıkılmış duvarların altından. Bir anne çocuğunu almış kaçmaya çalışıyor. Bize doğru geliyor. Yaklaşmak istiyor. El uzatmak istiyorum. Uzamıyor ellerim ona. O kapının ardında yitip gidiyor. Yürüyoruz kentin yıkılmış harabe olmuş sokaklarında. (a.g.e. 60)

Yazarın bu ifadeleri, kitabın yayımlandığı yıllarda bombalanarak yok edilen Halep'i anımsatmaktadır. Özсарay'ın "Hacı İshak" adlı öyküsünde de dedeleri Kafkasya göçmeni olan yaşlı bir adamdan bahsedilmektedir. Öyküde bu göç esnasında birçok insanın gemilerde öldüğü hatırlatılır. Öyküdeki şu satırlar; tüm dünya mültecilerinin sıkıntılarını, psikolojilerini ve hislerini yansıtmaları bakımından dikkat çeker:

O göçte gözyaşları deniz sularına karıştığı için kimse onların iç yangınını bilemedi. Ya geride kalanlar? Onların gözyaşları hiç dinmedi. Parçalandı aileler, her biri bir tarafa

dağıldı. Hacı İshak'ın yüzünde de bu dağılımlılığın izleri okunuyordu. Göçle birlikte bir yarısını geride bırakmış olmak onun huyunu suyunu da ikiye bölmüştü sanki. (...) Onu tutarsızlıkla, değişken karakterli olmakla suçlayanlar vardı. Ama göçün ne olduğunu nereden bilecekti. İki ayrı dünya arasında kalmak ne zordur, nasıl bilebilirlerdi. (2013: 104)

Benzer şekilde Aykut Ertuğrul'un öykülerinde de bu sorunun konu edildiği görülmektedir. Örneğin "Duvar" adlı öyküde Suriye İç Savaşı'ndan bahsedilir. Şam'ın yanıp yıkıldığından söz edilen öyküde üstlerinden geçen jetleri vurmaya çalışan muhalifler ve yetim kalan çocuklar vardır. Yazarın "Atiye'nin Ölülere" adlı öyküsünde aynı konu işlenmektedir. "Çok Bilinmeyenli Öykü"de ise düzensiz göçmenler ve kaçak işçiler konu edilmiştir.

İsmail Isparta'nın "Ali ve Alice" adlı öyküsünde Suriye İç Savaşı'nın ortasında kalmış bir çocuğun hayatı anlatılmaktadır. Öykünün başkışısı olan on üç yaşındaki Ali'nin hayatı ile okuduğu *Alice Harikalar Diyarında* kitabı arasında bir zıtlık kurularak iç savaş ortamında yaşamının, üstelik bir de küçük bir çocuk olmanın ne demek olduğu okura yansıtılmaya çalışılır. Babasıyla birlikte yaşayan Ali, ona işlerinde yardım etmektedir. Bir süre önce bir arkadaşı vurularak öldürülmüş, okulu bir bombardımanda yıkılmıştır. Babasıyla birlikte zaman zaman sınırı geçip zor şartlar altında yiyecek içecek alıp yaşamaya çalışırlar. Ancak bir süre sonra babası da tutuklanıp götürülür ve Ali tek başına kalır. Yalnız kaldığı o gece, *Alice Harikalar Diyarında* kitabının etkisinde rüyalar görür. Öykü;

Bir anda her şey yok oldu. Paldır küldür sesler... Toz duman... Üzerinde kat kat ağırlıklar... Nefesi...

Atmak istediği çılgın boğazına düğümlendi kaldı.

Ali, bir daha hiç uyanamadı. (2014: 24)

şeklindeki ifadelerle sonlanmaktadır. Burada Ali'nin o gece, bir bombardıman sonucu yaşamını yitirdiğini ima edilmektedir. Yazarın "Kaçış" adlı öyküsünde ise Suriye İç Savaşı'nda mücadele eden muhalif bir askerin durumu üzerinden bu konuya değinilmektedir:

Kaçıyordu en son. Ölümünden... Ölüm her ailenin bir ferdi gibiydi. Girdiği haneye ya temelli yerleşiyor ya da birkaç kişiyi yanında alıp götürüyordu. Onların evine de... Halkına eziyet edenlere karşı, isyan edenlerin safına katılmıştı daha sonra. Silah almıştı eline. (a.g.e. 65)

Sevdiklerini bu savaşta kaybeden başkışı, artık çıkar yol bulamayıp kaçmaya çalışırken vurulur. Ölümü derinden hisseder:

Dönüp geldiği topraklara, geçmişine baktı: Ölüm!

Ölüm ne kadar da basitti; ölüm ne kadar da zordu.

Biraz sonra ölecekti, biliyordu bunu. Ölümün kendine has bir kokusu vardı. Kan ve barut karışımı... Bu koku, gezdiği yerlerde çoğu zaman burnuna bir zift gibi yapışırdı. Şimdi de o kokuyu en soğuk, en somut şekliyle... Belki de cesedi bile sahipsiz kalacaktı buralarda. (a.g.e. 67)

Öykünün sonunda savaşçının ölmediği ama bir bacağını kaybettiği anlaşılır. Bu çerçevede yazarın, biri iç savaştan etkilenen sıradan insanları konu eden, diğeri muhalif bir savaşçının yaşadıklarını yansıtan bu iki öyküsüyle Suriye İç Savaşı'nın iki farklı yönüne dikkat çektiği görülmektedir.

Kuşak öykücülüğünde bu bağlamda dikkat çeken meselelerden biri de göçlerdir. Savaş, siyasi baskı, hastalık, kuraklık, işsizlik vb. sebeplerle bireylerin doğup büyüdükları toprakları bırakarak başka mekânlara gitmelerine göç adı verilmektedir. Türkiye'de nüfus mübadelesi ve daha da öncesinde Kafkas göçleri, Balkan göçleri gibi birçok göç yaşanmıştır. Ayrıca 1950'li yıllarda tarımda makineleşme sebebiyle köyden kente göçün hızlanması ve 1960'lı yıllarda Almanya'ya işçi gönderilmesi, 1980 sonrasında terör sebebiyle birçok köyün boşaltılması Türkiye'de ciddi sosyolojik sonuçlar doğuran önemli nüfus hareketleridir. Bunun yanında 1980'li ve 90'lı yıllarda Bulgaristan, Bosna-Hersek ve Irak'tan ve son olarak 2011 Suriye İç Savaşı sebebiyle Suriye'den kaçarak Türkiye'ye sığınan insanları bu sınıflandırmaya dâhil etmek mümkündür. Zira bunların da toplum hayatında büyük değişimlere sebep oldukları görülür. Bu büyük değişimi en yakından hisseden ve bu durumdan en çok etkilenenler ise çocuklardır:

Çocuk kahramanlar, parçalanmış aileler içinde oradan oraya savrulurlar. Olup biteni kendi dünyalarında anlamlandırmaya çalışırlar. Umutsuz ve kaygılıdırlar. Bu yeni dünyada en çok ötekileşen, çocuk kahramanlardır. Ötekileşen dünyayı anlamaya çabalayan çocuk kahramanlar, gerçeklerle yüzleştiklerinde içe kapanırlar. (Uslu 2006: 331)

Arkadaşlarını, sevdiklerini, alışık oldukları toprakları ve kültürü geride bırakmak zorunda kalan bu çocuklar, gittikleri yerlerde çoğu zaman ailelerinin ekonomik mücadelesi sebebiyle bir başlarına kalırlar ve karşılaştıkları ötekileştirme ve dışlanma gibi sorunlarla mücadele ederler. Türk edebiyatında sıklıkla işlenen konulardan biri

olan göç, Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de Suriye İç Savaşı ve mülteci problemleri çerçevesinde zaman zaman ele alınmıştır.

Güzide Ertürk tek öyküden oluşan *Kaphumbağa Gölgesi* adlı kitabında mültecilerin sorunlarına dikkat çekmiş ve çocukların acılarından bahsetmiştir. ABD Portland’da yaşayan iki evsizden biri olan Melina’nın, mültecilerin göç yolundaki Midilli adasına gönüllü hemşirelik için gitmesiyle başlayan öykü, iki arkadaşın mektuplaşmaları üzerinden sürdürülür. Melina’dan aldığı mektuplarla oradaki trajik durum hakkında bilgi sahibi olan başkişi arkadaşına şöyle yazar:

Karanlık sularda yüzen ölü bedenler, kayıp birer eşya gibi unutulmuştu. Kuma saplana kesik pet şişeden, yıllar önce fırlatılıp atılmış yosunlu kütükten, nereden geldiği belli olmayan araba tekerleğinden farkları kalmamıştı. (...) Balıkçı ağlarına dolanmıyor muydu ölümler. Sudan çıkmış çırpınan balıkların arasında uzanan cesetleri, yaşlı bir kaptanın mavi gözleri hemen ayırt edemiyor muydu. Aşağıda bekleyen ölümler, yukarıda yüzen ayakları, neden bileklerinden kavramıyordu. (2017: 71)

Öyküde, Halep’in bombalanması, insanların, çocukların göç yolunda denizde boğularak ölmeleri, ırkçılık gibi meselelere de değinilmektedir.

Alper Beşe öykülerinde tarihî-toplumsal meseleleri çok fazla öne çıkaran yazarlardan olmasa da “Siyah Hırka”da Suriye İç Savaşı ve mültecilerden bahseder. Öyküde anlatıcının masasına bir mülteci oturur ve onunla konuşmak ister. Adam Antik Ortadoğu dilleri üzerine çalışan bir filologdur ve iç savaş yüzünden Türkiye’ye gelmiş, ancak burada çalışma imkânı bulamamıştır. Karısını savaşta kaybeden adam, Suriye’den kaçarken de evlilik yüzüğünü satmak zorunda kalmıştır. Öyküde anlatıcının mültecilerle ilgili düşünceleri şu şekildedir:

Dilencilerle karşılaşmaktan oldum olası rahatsız oldum. Şehirde son dönemde git gide artan sığınmacıların her köşe başında kimi zaman tacizkâr, kimi zaman sessizce para isteyen tavırları karşısında herkes gibi ben de kararsızım. Birçoğunun zor koşullar altında yaşamaya çalıştığını bilsem bile onları buraya getiren siyasi oyunlara beslediğim nefreti mültecilere yansıtmaktan kurtulamıyordum. (2018: 111)

Görüldüğü üzere, anlatıcı bu savaşın siyasi bir oyun olduğunu düşünmekte, bundan nefret etmekte, o insanlara karşı acıma ve korku arasında duygular beslese de bazen bu nefreti onlara yansıttığını itiraf etmektedir. Yazarın “Hayalet” adlı öyküsünde de Suriyeli mülteci bir kadına rastlanır. Anlatıcı, gittiği birahane de otururken yolun karşısında gördüğü bu kadını şöyle tasvir etmektedir:

Bir koluyla göğsüne bastırıldığı çocuğu, boşta kalan elinde el örgüsü çantayla Suriyeli kadın belirdi. Pembe başörtüsünden taşan perçemiyle zayıf vücudunu bile taşımakta zorlanan çıplak ayaklarına geçirdiği açık terlikle kahverenginin aynı tonundaydı. Beli ipince, kaşları kalındı. Tedirgin edici güzelliğinin diğer masadaki kadınları ürküttüğünü hissettim. (2015: 49)

Anlatıcı, devamında Suriyeli kadının çantasından birkaç parça şey çıkarıp kadınların masasına serdiğini ve onun bir dilenci değil makyaj ürünleri satarak geçimini sağlamaya gayret eden bir mülteci olduğunu aktarır. Ayrıca yazarın “Atölye” öyküsünde de benzer bir problem olan muhacirlikten kısaca bahsedildiği görülmektedir.

Bu meseleyi öykülerinde konu eden yazarlardan biri de Onur Çalı’dır. Çalı’nın *Geçen Sene Doğanlar* adlı kitabının epigrafında; W. H. Auden’in *Mülteci Dert Yanmakta* şiirinden bir bölüm bulunmaktadır:

Dedi ki konsolos masaya bir yumruk indirerekten:

“Elinizde pasaportunuz yoksa, ölü sayılırsınız kanunen!”

Ama biz yaşıyoruz daha, güzelim, ama biz yaşıyoruz daha. (2013: 7)

Yazar, içinde mülteciler konusunu işleyen birkaç öykünün bulunduğu bu öykü kitabını “yeryüzünün tüm göçmenlerine” ithaf etmektedir. Kitaptaki “Karanlık Mavi” adlı öykünün epigrafı olarak Hüsnü Arkan’ın “İlişkiler” adlı şiirinde yer alan “Bir tekne gibi hissetiniz mi kendinizi hiç? / Boş değil, tıka basa mülteci dolu; hissetmenizi isterdim,” dizeleri seçilmiştir (a.g.e. 75). Öyküde, daha iyi bir hayat yaşayabilmek için denizi geçmeye çalışan mültecilerin botunun su alması sebebiyle bazılarının denize düşmesi ve boğulmaları anlatılmaktadır. Öykünün sonundaki şu bölüm olayın trajikliğini göstermesi bakımından önemlidir:

Gözden kaçırdıkları bir su heykeli kıyıya vuruyor. Bir kısmı balıklara yemek olmuş. Denizi için genişlemiş bir su heykeli bu. Gören çocuklar bağırsı çağrışı annelerine koşuyorlar.

Deniz aynı, karanlık mavi. (a.g.e. 76)

Yazarın “Kırmızı” adlı öyküsünde de mültecilik konusu işlenmektedir. Öyküde mülteci ofisinde çalışan Mary ve Afganistan’dan kaçarak İngiltere’ye sığınmaya gelen Sadat’ın iç dünyalarının zıtlıkları vurgulanmaya çalışılır. Mary gündelik sıkıntılarını düşünürken, Sadat sıkıntılı hayatından kurtulmak için büyük güçlüklerle geldiği İngiltere’de kalabilmeyi ümit etmektedir:

Babası onu pazarlıyordu işte. Esrarkeşin tekiydi. Para için satıyordu onu. Ayrıca amcasının oğlunun tecavüzüne uğramıştı. Bunun üzerine kendini yakmaya çalışmıştı. Başaramamıştı neyse ki. Sonra kaçakçılarla anlaşmış, Türkiye üzerinden kaçak olarak buraya kadar gelmişti. (2012: 13)

Sadat, Afganistan’a dönerse öldürüleceğini söyler, ama Mary çok da umursamaz, şahsi sıkıntılarını düşünmeye devam eder.

Mahir Ünsal Eriş’in “Üçüncü Pavyon” adlı öyküsünde mültecilerin kaçakçılar tarafından nasıl umuda/ölüme gönderildikleri anlatılmaktadır. Öykünün başkişilerinden Müşir, ağabey dediği mafya babası Nezih’in yanına gider. Nezih, ondan mültecileri alıp karşı kıyıya götürmesini ister:

Tekne Doğanbey’de bağlıydı. ‘Yolcular Suriyeli. Savaş var adamın ülkesinde, ya kalıp ölecek ya savaşıp ölecek. Çok yapıyoruz bu ara Suriyeli işi. Son bir ayda üç motorum çıktı döndü. Belki üç yüz-dört yüz kişi toplam.’ (2019a: 131)

Müşir, Nezih’in kendisine verdiği bu işe giderken trafik kazası geçirip ölür. Yazarın “Dördüncü Pavyon” öyküsünde ise Ece, Murad’la buluşmak için bindiği takside Suriyelileri görür ve sinirlenir:

Yolun kenarında genç anneleriyle dilenen Arap çocuklarını gördü. Onlara da sinirlendi. ‘Bıktık şunlardan da,’ dedi, sesini yükselterek, şoföre doğru. Şoför aynadan göz göze gelmeye çalışan bir kafa hareketinin ardından cevap verdi, ‘Devlet yardım ediyormuş bunlara. İki bin lira limitli kredi kartı veriyormuş hepsine. Eh, bir hanede de en az on kişiler. Bakmayın böyle dilendiklerine, senden benden zengin hepsi.’ (a.g.e. 135)

Ece, taksicinin sözlerine “Bitirdiler şu güzelim İstanbul’u” diyerek cevap verir. Öyküdeki bu bakış açısı, Türkiye’deki bazı kesimlerin Suriyeli mültecilere bakışını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Taksicinin belirttiği gibi Devlet tarafından bir para dağıtılmıyor olsa da bir grup insan bunlara inanarak Suriyelilere karşı kin beslemekte ve onların ülkelerini mahvettiğini düşünmektedir.

Kuşak yazarlarından Semrin Şahin’in “Göç Çağı” adlı öyküsünde ise Bulgaristan’dan göçmek zorunda kalan insanların yaşadığı sıkıntılara değinir. Melisa Kesmez’in “Kalanlar” adlı öyküsünde ise beyaz yaka göçlerine dikkat çekilmektedir. Öyküde anlatıcının arkadaşı İsveç’e yerleşmiştir ve o da artık ciddi ciddi gitmeyi düşünmektedir. Arkadaşı gibi yurtdışına göç eden bir başkasının kendisine kedisini bırakmasıyla düşünceleri değişir ve kalmaya devam eder.

2.3.6 Terör sorunu, savaş ve diğer toplumsal meseleler

Türkiye’de 1970’lerin sağ-sol çatışması 12 Eylül Askerî Darbesiyle durulmuş ise de 1978 yılında kurulan ve 1980’li yıllardan itibaren ses getiren terör saldırıları yapmaya başlayan PKK Terör Örgütü yaptığı kanlı eylemlerle sürekli kamuoyu gündemini meşgul etmiştir. Özellikle 1990’lı yıllarda şiddetin dozu artmış, sivil ve asker birçok insan terör sebebiyle hayatını kaybetmiş ve pek çok insan da yaşadığı coğrafyayı terk etmek zorunda kalmıştır. 2000’li yıllarla birlikte PKK eylemleri azalsa da terör sorunu hiçbir zaman gündemden düşmez ve Türkiye, PKK’nın yanı sıra DHKP-C, Hizbullah, El-Kaide, IŞİD, PYD, FETÖ gibi çok sayıda terör örgütü ile mücadele etmek zorunda kalır. Çeşitli dönemlerde sayıları artan bombalı saldırılar ve şehit haberleri birbirini izler.

1990’lı yılların en büyük sorunlarından biri de faili meçhul cinayetler ve ‘kaybolan’ insanlardır. Uğur Mumcu, Çetin Emeç, Bahriye Üçok gibi pek çok önemli isim silahlı veya bombalı saldırılarla katledilmiş, bu dönemde özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesinde çok sayıda insan kaçırılmış ve bir daha kendilerinden haber alınamamıştır. Yine aynı dönemlerde Madımak, Başbağlar gibi acı olaylar da yaşanmıştır. 2000’li yıllarda da bu tip olaylar devam etmiş, Hrant Dink, Mehmet Selim Kiraz ve Danıştay saldırısı gibi önemli olaylar yaşanmıştır.

1980 sonrası yaşanan bu terör ikliminin Türk öykücülüğüne de belli ölçülerde yansdığı görülmektedir. Milenyum Kuşağı öykücülerinden Aykut Ertuğrul birçok öyküsünde terör sorununa, şehitlere ve savaş konusuna yer vermektedir. Bu çerçevede yazarın, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” adlı öyküsünde savaş karşıtlığı öne çıkarken “Kâğıt” ve “Şişlerin Ucunda Zaman” adlı öykülerinde oğlunun vurulduğu haberini alan bir şehit annesinden ve “Yanlış Tren”de Şemdinli’de askerlik yapan iki gençten bahsedilir. “Sesler” adlı öykü ise bir askerin şehit olma anlarını tüm açıklığıyla anlatması bakımından dikkat çekmektedir. Yazarın “Üç Hadis”inde Filistin’in, “Garip Azzam” adlı öyküsünde ise Afganistan’ın işgali konu edilir. Benzer şekilde Irak ve Filistin işgallerinin anıldığı “Ejderha Diyorum Ejderha” adlı öyküde ise asıl konu Uludere Hadisesi’dir. Hatırlanacağı üzere 28 Aralık 2011’de sınırda kaçakçılık yapan insanlar, yanlış istihbarat sonucu terörist zannedilerek öldürülmüştür. Ertuğrul, bu

olayı öyküsünde farklı bakış açılarından aktarmaya çalışır. Yazarın “Yaşasın Ritm” adlı öyküsünde ise 31 Mayıs 2010 tarihinde gerçekleşen ve Gazze’ye yardım filosunda bulunan on aktivistin hayatını kaybettiği Mavi Marmara Saldırısına gönderme yapılır. Saldırıda şehit olan Furkan Doğan’ın da ismi öyküde anılır.

Onur Çalı’nın “İsa’ya Göre İsa” adlı öyküsünde de Charlie Hebdo Saldırısının anıldığı görülür. Bilindiği üzere Fransa’da yayımlanan *Charlie Hebdo* adlı dergiye yaptıkları provokatif yayımlar nedeniyle 7 Ocak 2015’te bir terör eylemi gerçekleştirilmiş ve saldırıda 11 kişi hayatını kaybetmiştir. Yazarın “Son İki Haziran” ve “Sıkıyönetim Türküsü” adlı öykülerinde ise yasaklı yayınlara dikkat çekilmektedir. Benzer şekilde Pelin Buzluk’un “Mevsimler” adlı öyküsünde kuyuya saklanan kitaplardan bahsedilmektedir.

Terör saldırılarına değinilen bir diğer öykü de Alper Beşe’nin “Sarı Yağmurluk” adlı öyküsüdür. Öyküde, anlatıcı 2010 sonrası sıklıkla yaşanan canlı bomba saldırılarına işaret etmektedir:

Caddenin kalabalığına daldık. Şu köşeyi dönerken, ilerideki otobüs durağında beklerken, kaldırım kenarındaki tezgâhtan çiçek alırken veya kirli makineden para çekerken patlayıveren bir bombayla öleceğini düşünmeden sokakları dolduran binlerce insanın arasındayız. (2018: 61)

Hayatın sıradanlığı ve bir anda her şeyin değişebileceğinin vurgulandığı bu öyküde, yayımlandığı dönemden (2018) birkaç yıl önce Türkiye’nin önemli yerlerinde sıklıkla patlayan bombalara gönderme yapıldığı düşünülebilir. Yazarın ayrıca “Martıdan Korkan Oğlan” öyküsünde Varlık Vergisi ve Ermeni Tehciri sayesinde zenginleşenler, “Söz” adlı öyküsünde Berlin Duvarının yıkılması ve Çekoslovakya’nın bölünmesi gibi muhtelif konulardan bahsedilmektedir.

Nazlı Karabıykoğlu’nun “Bulut Çölü” adlı öyküsünde şehit olan bir askerden söz edilmekte, defin töreni ablasının bakış açısından okura aktarılmaktadır. Yazarın, “Çöl Seni de Yutacak”, “Yastıksız Uyuyan” ve “Ölen Hayvan” adlı öykülerinde ise Irak İşgali ve ölen çocuklardan bahsettiği görülür.

İsmail Isparta’nın “Fotoğraflar” adlı öyküsünde de şehitlik konusuna değinilmektedir. Bir asker -öykünün başkışisi-, görev yerinde nöbet tutarken, yıllar önce yine böyle

kendisi gibi nöbet tutarken adres sorma bahanesiyle vurulan ve yatalak kalan babasını ve diğer şehitleri düşünmektedir:

Nöbetçi amirliğinin penceresinin yanında durdu. İçeri baktı yine. Fotoğraflar vardı duvardaki panoda. Üst tarafta ‘Şehitlerimiz’ yazıyordu. Birer fotoğraf; her geçen gün artan... Kimisi hafiften solmuş, kenarları sararmaya başlamış; kesif bir uzaklıkta kalmış bakışlar, dudaklarında kırılğan bir tebessüm... (2014: 39)

Öykünün başkışisi derin düşüncelere dalmışken arkadaşı gelir ve nöbeti ondan devralır. Yazarın “Medeniyet” adlı öyküsünde de devlet yönetimi, iç savaş, isyanlar, sürgünler, ajanlar, silah tüccarlığı, gelir adaletsizliği, zalim hükümdarlar vb. çok farklı konulara değinilmekte, böceklerin kurdukları medeniyet üzerinden insan medeniyetinin çarpıklığı eleştirilmektedir. Yazar *Sonrası* adlı kitabında yer alan öykülerde Müslümanların Sasani Devletini yıkması, Kudüs’ün Hz. Ömer tarafından fethi, Hallac-ı Mansur’un idamı, Ebu Zer’in yozlaşmaya karşı mücadelesi, Bilal-i Habeşi’nin Müslüman olması, Hz. Peygamber’in vefatı, Cemel Vakası, Sıffin Savaşı, Hz. Osman’ın şehit edilmesi, Hz. Ebubekir’in Halife seçilmesi, Kerbela Olayı, Ebu Hanife’nin zulüm görmesi, Harun Reşit’in hükümdarlığı ve Nizamülmülk’ün Haşhaşiler tarafından öldürülmesi, Ebrehe’nin Ordusunun Kâbe önlerine gelmesi gibi birçok tarihî olay ele alınır. Görüldüğü üzere, kitapta İslam tarihinde yaşanan sıkıntılı meselelere ve iç çatışmalara değinilmekte, iç çatışmaların yanlış olduğu vurgulanmaktadır.

Benzer şekilde Bünyamin Demirci’nin “Kolsuz” ve “Kadın Dağını Aşamayan Dualar”ında, savaşın sebep olduğu yıkımlara değinilerek savaş olumsuzlanmaktadır. Hakkı İnanç’ın “Çocuklar Balkonlardan El Salladılar” adlı öyküsünde de savaş karşıtlığı söylem ağır basmaktadır:

Sokaklarında tankların gezmediği memleketlere uçarken güvercinler, çocuklar balkonlardan el salladılar ve kuyruklarını sallayan köpeklerin karınlarını yediği cesetlerin oğulları olduğunu gören kadınların asarken düşürdükleri bayrakların üzerinden geçti tanklar. Ağaçlar elmalarını düşürdü. Bayrakların üzerinden geçen tanklardaki askerlerin kendileri olduğunu gören çocuklar balkonlardan el sallarlarken elmalarını düşürdü ağaçlar. (2013: 117)

Bir takvim yaprağı formunda oluşturulan öyküde günün erkek ismi ‘Barış’, kız ismi ise ‘Sevgi’ seçilmiştir. Yazar, bir söyleşisinde öykülerde politik göndermelerin çok açıktan yapılmasına karşı olduğunu belirtir ve “Son Söz”, “Çekirge” ve “Armut

Dibine” adlı öykülerinde kimlik meselesi üzerinde durduğunu söyler (Çağan 2015). Bu öykülerde kimlik sorunu örtük bir şekilde öyküde yer almaktadır.

Semrin Şahin’in “Güneşin Yüzü” adlı öyküsünde ise savaşın yarattığı büyük bir felaket ele alınmaktadır. Öyküde bir Japon köylü çocuğu olan Mamoru’nun Hiroşima’daki bir çeltik tarlasında arkadaşlarıyla oyunlar oynaması ve bu sırada bulundukları yere atom bombasının düşüşü anlatılmaktadır. Patlama sırasında Mamoru’nun vücudu yanar, gözlerine katarakt iner. Çevrede arkadaşını ve ailesini arar ancak hiç kimseyi bulamaz. Sonunda sendeleyip bir kaldırımın kenarına düşerek ölür. Şahin’in “Kitara’nın Esintisi” ve “Ecel Güncesi” adlı öykülerinde ise II. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan Yahudi Soykırımına değinilmektedir. “Kitara’nın Esintisi”nde eski bir gazeteci olan anlatıcı, kumsalda yürürken çok eski bir olayı hatırlar ve 1944’te Auschwitz toplama kampında gördüğü Kitara adlı bir kadından bahseder. Anlatıcı, gördüğü işkencelere gülerek karşılık veren bu kadın hakkında bilgi almak için askerlerden birine para verir ve onunla konuşma fırsatı bulur:

Film başa sarıyor. Gıcırtilar arasında Auschwitz’e gidiyorum. 1944 yılının bahar mevsimine... İki milyondan fazla insanın öldüğü toplama kampının kapısında duruyorum. Demir kapının önündeki askerlerin sert bakışlarına inat kapıya yanaşıyorum. (2013: 9)

Gördüğü ölümler ve acılar karşısında Allah’a sığınmayı seçen Kitara, artık ölenlerin kurtulduğunu düşündüğünü ve gülerse insanların daha az üzüleceğine inandığını söyler. Anlatıcı, Kitara ile yaptığı röportaj sayesinde o yılın başarı ödülünü almış, Kitara ise öldürölüp bir toplu mezara gömölümüştür.

Yazarın “Ecel Güncesi” adlı öyküsünde, Hitler Almanya’sında ölen Leba Bedelahmi adlı bir kadından bahsedilmektedir. Leba tuttuğu günlüğü bir arkadaşına vermiş ve yıllar sonra da olsa bir şekilde onu ailesine ulaştırmayı başarmıştır. Günlüğün bir yerinde Leba durumunu şu ifadelerle anlatır:

...Ara sokaklardan geçip okula gidip gelmeye başladık. Askerler her yerde. Köşe başlarında pusu kurmuş durumdalar. Kolumuza taktığımız sarı bantlar yüzünden aşağılandığımızı hissediyorum. Artık otobüse binmiyorum. Mümkün mertebe dışarıya da çıkmıyorum. Ülkeme dönmeyi, aileme kavuşmayı dört gözle bekliyorum. Ülkeyi terk etmemize izin verilmiyor. Cenderenin ortasında sıkışıp kaldım.

(...) Ölümün kol gezdiği sokaklarda öldürülecekler olarak ayıklanmış olmamızı sindiremeyen ruhuma teselli sözcükleri kurmaya çalışıyorum. (a.g.e. 22)

Günlüğü okuyan ailesi kızlarıyla ilgili anıları ve acıları tazelendiği için hüzünlenmekte ve ağlamaktadır:

Amar susuyordu. Kızının toplama kampına götürüldüğünü duyduğu andan itibaren yaşadıkları ölüm korkusu bir tortu gibi çökmüştü kalplerine. Kızlarının nasıl öldürüldüğünü hiçbir zaman öğrenemeyeceklerini çok iyi biliyorlardı. Gaz odasında mı, işkencede mi, yoksa eceliyle mi? (a.g.e. 23)

Kızları bir arkadaşıyla birlikte oradan kaçmaya çalışmışsa da başarılı olamamıştır.

Mahir Ünsal Eriş'in "Ben Evlenmeyi Boşanmaktan Daha Çok Seviyorum" adlı öyküsünde devletin yapısı ve halka bakışı eleştirilmektedir. Karısından boşanmak için adliye giden anlatıcı, adliye binası hakkında şöyle düşünür:

Resmi kurumlar, vatandaşı heybeti ve dolaşık aklıyla ezmeye bayıldıklarından, genellikle mimarilerini de biz fanilerin çözebilecekleri yalınlıkta tasarlamamaya özen gösterirler. Başladığın yere dönmek, devlet denen ejderhanın bağırsaklarında yolculuk yapmaya benzer. (Eriş 2018: 115)

Anlatıcı, gireceği duruşmaya biraz geç kaldığı için duruşması sona bırakılınca şunları aklından geçirir: "Devlet kendisine dakik olunmasını sever çünkü, sahiden. Seni sekizde sıraya dizer ama kapıları dokuz buçukta açılır mesela. Hepimiz onun varlığını manidar kılmak için varız çünkü." (a.g.e. 115).

Benzer şekilde Emrah Serbes'in "Üst Kattaki Terörist" adlı öyküsünde de halkın terör algısına ve siyasi çatışmalara değinilmektedir. Öykünün anlatıcısı olan Nurettin henüz yedi yaşındayken, ağabeyi mayına basarak şehit olmuş, o da bundan çok etkilenmiştir. 15-16 yaşlarına geldiğinde üst katlarına aşırı sol ideolojiye mensup gençlerin yerleşmesi sinirlerini bozar. Nurettin'in üst kattakiler ve arkadaşlarıyla ilgili düşünceleri şu şekildedir:

İki tanesi tam teröristti, resmen Kürt'tüler. Bir de övünüyorlardı bununla. İnsan en azından saklamaya çalışır, ben Kürt olsam kimseye söylemem mesela, kendi içimde halletmeye çalışırım o problemi. Ama bunlarda hiç utanma da yoktu, evin içinde herkesin duyabileceği bir desibelde Kürtçe konuşup bölücülük yapıyorlardı. Bütün bu tahriklere rağmen günlerce alttan aldım, 'Gelin! Tek bayrak, tek millet, tek yürek olalım,' çağırımı yineledim müteaddit kere. Dinlemediler. En sonunda dayanamadım, çektim bu ikisini karşıma, 'Bugün Kızılderililer bile Türk olduklarını kabul ettikten sonra siz kimsiniz de biz başka milletiz diye lüzumsuz çıkışlar yapıyorsunuz,' dedim. Güldüler. 'Üniter devlet yapısını sarsamazsınız lan,' diye bağırdım. 'Yiyorsa bölün! Kolay değil o işler!' (Serbes 2011: 93-94)

Öyküde Nurettin'in düşünceleri üzerinden Ülkücüler eleştirilmekte ve solcu gençlerin dışlandıkları vurgulanmaktadır. Mahalledeki ülkücü ağabeylerine durumu söylese de

istediği sonucu alamaz. Tek başına mücadele etmek ve onları öldürmek ister. Ama gençlerle tanışınca onlarla arkadaş olur. Hatta öykünün sonunda onlarla birlikte bir siyasi eyleme katılacak ve tutuklanacaktır. Yazarın “Kimi Sevsem Çıkmazı” adlı öyküsünde de Ecevit hükûmeti ve 2002 Genel Seçimlerinden bahsedildiği görülmektedir.

Bu kuşağın en önemli özelliklerinden biri politikleşme ve ideolojik taraflılığın öykülere yansımalarıdır. Bu çerçevede Melisa Kesmez’in “Telefon Kulübesi” adlı öyküsünde savaş karşıtlığı işlenmektedir. Anlatıcının savaş muhabiri olan sevgilisi gittiği bir görevde hayatını kaybetmiştir. Yazarın “Çürümenin Bahçesi” adlı öyküsü ise askeriye ve ordu ile ilgili olumsuz bir olayı konu edinmektedir. Öyküde anlatıcının (Nesrin) sevgilisi (Kemal) ve ikiz kardeşi (Engin) birlikte aynı yere askere gitmiş ama sadece sevgilisi geri dönebilmiştir. Engin’in mayına basarak şehit olduğu haberi geldikten sonra askerden sağ dönen Kemal ile araları da soğur. Çok yakın olan aileler bu olay sonrasında birbirinden uzaklaşır. Nesrin, kardeşinin gerçekte nasıl öldüğünü yıllar sonra tesadüfen gördüğü Kemal’den öğrenir. Kemal askerlik yaptıkları yerdeki şartların zorluğunu “Anca giden, dağa çıkan, o mahrumiyet bölgesinde aç biilaç, soğuktan heder olan, yeri geldi mi ölümle burun buruna gelen bilir...” diyerek açıklar (2019b: 93). Engin ve Kemal’in komutanı çok alkol alır, her gece zırhlı araca binerek sağa sola bombalar atarmış. Bir gece Engin’i de zorlamış ve onun attığı bomba patlamamış. Engin gidip imha etmek istese de komutan müsaade etmemiş. Birkaç hafta sonra o arazide biri dört, diğeri beş yaşında iki çocuk buldukları bomba ile oynarken bomba patlamış ve çocuklardan biri ölmüş, diğeri de sakat kalmıştır. Bu habere dayanamayan Engin, gece nöbetinde iken intihar etmiş, ancak ordu örtbas edip mayına basarak şehit olduğu kaydını tutmuştur. Yazar bu öykü yoluyla ordu ile ilgili bu tip örtbas etme iddialarını okura hatırlatmakta, söylenenlerin her zaman gerçeği yansıtmayabileceğine işaret etmektedir. Yazar, “Kız Kardeşim Handan” adlı öyküde ise Madımak Katliamından bahsetmektedir:

O yaz Madımak Otelinde ateşe verilmiş, korkunç olay Handan’la ikimizin dünyasını bir göktaşı gibi teğet geçmiş, ancak başka bir dünyaya düşüp ortalığı kana bulamıştı. O haftalarda kulağımızda çınlayan katliam kelimesi, o sırada kendi felaketiyle tika basa dolu zihinlerimizde tam karşılığını yıllar sonra bulacak, o yılın aslında ne garabet bir yıl olduğunu çok sonra fark edecektik. (2019c: 101)

Anlatıcının olayla ilgisi sadece bu alıntıyla sınırlıdır. Birgül Oğuz’un “Devr” adlı öyküsünde de benzer şekilde yüzeysel olarak bu konuya değinilmektedir.

Politikleşen öykülerin bir örneği de Sine Ergün’ün, siyasi baskı ve yasakların eleştirildiği “Kanun Hükmünde Kararname” adlı öyküsüdür. Öyküde, sokağa basmak yasaklanmakta ve bir süre sonra insanlar buna alışmaktadır. Bir gün bir adam göğesini fırlatarak ortadan kaybolur. Başkaları da onu takip edince halatla göğesini tırmanmak da yasaklanır. Yazarın, “Karanlıkta” adlı öyküsünde de benzer distopik bir dünyadan bahsedilmekte, siyasi baskı ve özgürlük meselelerine dikkat çekilmektedir.

Hayvanlar ve hayvana şiddet de dönem öykücülerinin sıklıkla ele aldığı konular arasında yer almaktadır. Bu çerçevede Bünyamin Demirci’nin “Sahibini Terk Eden Eşek”, Yunus Emre Özsaray’ın “İt”, Deniz Tarsus’un “Kurdun Öyküsü”, “Bozayının Öyküsü” ve “Maymunun Öyküsü”, Sine Ergün’ün “Tavuk ve Cıvcıv”, Güzide Ertürk’ün “Kedinin Şarkısı”, Ercan Köksal’ın “Derman”, İsmail Isparta’nın “Güvercinler”, Doğukan İşler’in “Kediler” ve Onur Akyl’ın “İmparator ve Köstebek” öyküleri gibi pek çok öyküde yazarların hayvanlara eziyet ve hayvan sevgisi gibi konuları işledikleri görülmektedir. Örneğin Onur Çalı’nın “Ataletin Adaleti” adlı küçürek öyküsünde hayvanların öldürülmesi eleştirilmektedir:

‘Bir gün tersine dönerse işler (yani insanlar hayvanları değil de hayvanlar insanları öldürmeye başladığında), beni karıncalar öldürsün-ne çok eziyet ediyoruz onlara. Sivrisinekler, karasinekler alkış tutsun; cırcırböcekleri cırlasın ve kaplumbağalar kıpırdamadan izlesin.’ dedi.

Adalet anlayışı bu denli çarpıktı işte. (Çalı 2012: 53)

Öykü, alt metinde insanların hayvanları vahşice öldürdüğünü vurgulamaktadır. Yazarın, “Kaplumbağa” adlı öyküsünde de çocukların işkence yaptığı bir kaplumbağa konu edilmektedir:

Birimiz ters çevirdi sonunda. Aslında hepimiz istiyorduk ama dokunmaya cesaret edemediğimizden ‘yazık oğlum ya,’ filan diyerek bekliyorduk. Samet geldi. Geçen hafta, ölü bir yılanla kovalamıştı bizi. (...)

Ters çevrilen kaplumbağa debelendi önce. Samet kafasına doğru elini uzatınca içine kaçtı, kabuğuna. Sonra durdu. Pis hayvan, direnmiyordu artık. Kaderini kabullenmiş gibiydi. Samet büyükçe bir taş arıyordu, ezecekti hayvanı. (...)

Özgür hazırdu artık, ilk tekme o vuracaktı. Mahalle maçında penaltı atar gibi gerildi iyice, tam depara kalkıyordu ki kedinin biri yanaştı kaplumbağaya doğru. Kerim abi, ‘S.ktir git lan uğursuz,’ diye karnından söylenip kediye doğru hamle yapacakken... (Çalı 2019: 78-81)

Öyküde öldürülen bir yılan, tekme atılmaya çalışılan bir kedi vardır. Yazar, bu öyküyle çocukların acımasızlığını vurgulamaktadır.

Gerçek olayların öyküde malzeme olarak kullanılması yaygın bir tutumdur. Bu bağlamda Kuşak öykücülerinin birtakım gerçek olayları öyküleştirdikleri örneklerle rastlanmaktadır. Örneğin Mahir Ünsal Eriş, “Stoper” adlı öyküsünde 2010’da gerçekleşen gerçek bir bıçaklama olayını öyküsüne dâhil etmektedir. Bir başka örnek ise Ercan Köksal’ın “İyiliğin Zamanı” adlı öyküsüdür. Bu öyküde yazar, 2012 yılında Adana’da intihar eden Emine Akçay’ın intiharını öyküleştirek anlatmaktadır. Benzer şekilde Zeynep Hicret’in “Kırılan Dallar” adlı öyküsünde de 2011’de dört kardeşin birlikte aynı evde intiharı haberi, öykü hâline getirilerek yeniden anlatılmaktadır.

Terör, Türkiye’nin en ciddi problemlerinden biridir. Otuz yılı aşkın süren çatışmalar binlerce insanın ölümüne sebep olmuştur. Aykut Ertuğrul ve İsmail Isparta gibi kimi kuşak yazarları bu soruna öykülerinde yer vermiş ve terörün tahribatına dikkat çekmişlerdir. Dönem öykülerinde ayrıca kimi yazarlarda savaş karşıtlığı gibi eğilimlere de rastlanmaktadır. Bu çerçevede özellikle Afganistan ve Irak işgallerine dikkat çeken yazarlar bulunmaktadır. Bu sorunların öykülerde karşılık buluyor olması, kuşak yazarlarının toplumsal meselelere karşı ne kadar duyarlı olduklarını göstermektedir.

2.3.7 İşsizlik ve ekonomik sorunlar

1980’li yıllarda serbest piyasa ekonomisine geçiş yaparak hızlı bir büyüme kaydeden Türk ekonomisi, 1990’lı yıllarda çeşitli ekonomik ve siyasi krizler yaşamış, özellikle 2001 Ekonomik Krizi olumsuz bazı sonuçlar doğurmuştur. Krizin peşi sıra gelen yıllarda Türk ekonomisinde güçlü bir toparlanma olsa da işsizlik ve gelir adaletsizliği gibi birtakım olumsuz ekonomik koşullar sürmeye devam etmiştir. Türk edebiyatında ekonomik koşullar, 1980 öncesinde daha çok ideolojik çerçevede ve toplumsal bir problem olarak ele alınır; ancak 1980 sonrasında genellikle bireyin ekonomik sıkıntılarına dikkat çekilir. Milenyum Kuşağı öykücülerini de seleflerine benzer şekilde bu sıkıntıları toplumsal bir problem olmaktan çok bireysel sorunlar olarak ele almaktadır. Örneğin, İsmail Isparta’nın “Mağara Adamı” adlı öyküsünde, borçları yüzünden evine haciz gelen bir devlet memurundan bahsedilmekte, yüksek akaryakıt

fiyatlarına ve para için işlenen birtakım cinayetlere değinilmektedir. Ama bu sorunlar ideolojik bir çerçevede değil, daha çok insani bir problem olarak ele alınmaktadır. Yazarın “Otobüsname” adlı öyküsünde ise reklamcılık okumasına rağmen iş bulamayan bir genç, öykünün başkişisidir. Bu genç, ‘iş bulamadı da babasının yanında hayvanlara bakıyor’ dedirtmemek için umutla iş aramaya devam etmektedir. Yazarın “Palto” adlı öyküsünde işsizlik ve parasızlıktan yakınılmaktadır.

İşsizlik ve ekonomik problemleri pek çok öyküsünde işleyen Batıkan Köse’nin “Rüya Vergisi” ve “Bir Memurun İntiharı” adlı öykülerinde ironi kullanılarak birtakım ekonomik eleştiriler yapılır. “Rüya Vergisi” adlı öyküde, rüya vergisi adında bir vergi çıkmış ve öykünün başkişisi Selim, gördüğü rüyadan uyandığında karşısında Devlet Rüya Dairesinden gelen iki memuru görmüştür. Memurlar, vergisini ödemediği için artık rüya göremeyeceğini söylemiştir. Vergisini ödemek için çıktığında ise uyuma vergisine gelen zam sebebiyle eylem yapan insanları görecektir, vergi dairesinde rüya ehliyetinin süresi dolduğu için önce ehliyetini yenilemesi gerektiğini öğrenecektir. Köse’nin “Aldığım memur maaşının on iki dakika içinde bitmesiyle intihar etmek üzere köprüye çıktım,” (Köse 2017: 41) cümlesiyle başlayan “Bir Memurun İntiharı” öyküsünde memur, köprüye giderken gişe memuru tarafından durdurulur ve o köprüde intiharın yasak olduğu, bunun için ikinci köprüye gitmesi gerektiği söyler. Ancak, ikinci köprüde hem sıra vardır hem de rüzgâr sebebiyle intihar yasaklanmıştır. Üçüncü köprüye gittiğinde ise polisler intihar etmek isteyen herkesi tutuklar. Karakolda polis, intihar etmek isteyen anlatıcıya şunları söyler:

‘Yani hayatına son verecektin. Güzelim maaşlı memurluğu bırakıp muhteşem devletimizin sana verdiği haklardan vazgeçecektin öyle mi? Yoksa zam mı istiyorsun? Maaşın yetmeyince intihar etmeye kalkarak bu ülkede yaşanmaz, burası yaşanacak ülke değil diyorsun bir nevi. Başka ülkeye yerleşmek gibi bir hayalin de vardır senin. Parayı bulup köşeyi dönmek istiyorsundur.’ (a.g.e. 42-43)

Öyküde ayrıca atanamayan bir memur ile babasının intiharından da bahsedilmektedir. Yazarın “Sivri Dilli Bir Yazar” adlı öyküsünde ise anlatıcı, yazdığı “Bir Memurun İntiharı” adlı öykü yüzünden sansür kurulu tarafından sürüldüğünü ve sansürden geçecek bir öykü yazmaya çalıştığını belirtir.

Emrah Serbes’in “Denizin Çağrısı” adlı öyküsünde sekiz yaşındaki anlatıcı, arabalarını satmalarıyla ilgili olarak arkadaşına şunları söyler:

‘Vardı ama geçen sene sattık,’ dedim.

‘Neden?’

‘Ekonomik krizlerden. Benzin yetiştiremiyorlarmış. Babam LPG’li bir araba alalım diyor, annem gaz kokar diye istemiyor. (2011: 68)

Alper Beşe’nin “İşsiz Bir Günü” adlı öyküsünde işsiz anlatıcı, kredi çekmek için bankaya gitmiştir. Orada sonrada iş adamı olmuş, üniversiteden bir arkadaşıyla karşılaşır ve bankanın müdürünün de üniversiteden arkadaşları olduğunu öğrenir. Öyküde anlatıcının işsizliği ve parasızlığı ile diğer arkadaşlarının zenginlikleri arasında zıtlık kurulmuştur. Bu öyküye paralel şekilde yazarın “Anne Özlemi”, “Terapi”, “Dönüşüm”, “Geldiler”, “Otel” ve “Parçacık” gibi pek çok öyküsünde başkişi işsizdir veya işsizlikten bahsetmektedir.

Mehmet Erkan’ın *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları* adlı kitabı iş görüşmelerini konu etmekte, işsizlik ve iş hayatındaki birtakım sorunlara az da olsa değinmektedir. Örneğin “Üniversite Mezunı” adlı öyküde lise mezunlarının iş bulamamasından, “Yeni Mezun” adlı öyküde de yeni mezunların iş bulmakta çektikleri zorluklardan bahsedilmektedir. Yazarın diğer kitabında da zaman zaman bu tür konuları ele aldığı görülmektedir. “Bir Safın Öyküsü”nde işçi hakları ve çalışanların sigortalarının yatırılmaması gibi sorunlara dikkat çekilirken “Fındık Zamanı”nda fındık fiyatları ve ekonomik problemlerden bahsedilir.

Zeynep Hicret’in “Saatçinin Kızı ve Uşakları” adlı öyküsünde 1970’lerin ekonomik sorunlarına, Hakkı İnanç’ın “Güvercinboynu” adlı öyküsünde parasızlık ve işsizlik gibi konulara genel hatlarıyla değinilmektedir. Benzer şekilde Gökhan Yılmaz’ın “Okuma Parçası” adlı öyküsünde işsizlik ve enflasyona, “azı’cık,” adlı öyküsünde gelir adaletsizliğine değinildiği görülür.

Mahir Ünsal Eriş, “Gül Özlem Gül”, “Dedemin Turnası” ve “Sevgi Çağının Sonu” adlı öykülerinde borçluluk ve işsizlik konularına değinir. Örneğin “Sevgi Çağının Sonu”nda Fazıl, borçlarını kapatmak için bir tarikata girer ve onlardan borç alıp çeşitli ayinlere katılır. Sonrasında tarikatın mali işleri kendisine verilince ufak ufak para çalmaya başlar. Yakalanınca ölümle tehdit edilen Fazıl, kurtulmak için intihar numarası yaparken dikkatinin dağılması sonucu gerçekten silahı ateşler ve ölür.

Aykut Ertuğrul'un "Açlık" adlı öyküsünde de parasızlık ve yoksulluk konusu ele alınmaktadır. Nefsiyle mücadele eden anlatıcı sonunda *Suç ve Ceza*'nın başkışısı Raskolnikov'a benzer bir şekilde ev sahibesini öldürür.

Görüldüğü gibi kuşak yazarları toplumun en önemli meselelerinden biri olan ekonomik problemleri öykülerinde sıklıkla işlemişlerdir. Yazarların, meselenin toplumsal boyutundan ziyade doğrudan bireyi etkileyen taraflarına odaklanması kuşak öykücülüğünün genel özellikleri ile örtüşmektedir.

2.3.8 Deprem

Etkileri bakımından çok yıkıcı bir afet olan deprem, Türkiye'nin jeolojik durumu sebebiyle sıklıkla maruz kaldığı felaketler arasında yer almaktadır. Sadece kısa cumhuriyet dahi binlerce insanın ölümüne sebep olan birçok deprem yaşanmıştır. 1980 sonrasında 1983 Erzurum, 1992 Erzincan, 1995 Dinar ve 1998 Adana depremleri gerçekleşmiştir. Ancak yıkımın büyüklüğü ve can kayıplarının fazlalığı bakımından 1999 depremleri Türkiye kamuoyunda büyük bir etki yaratmıştır. 17 Ağustos'ta Gölcük'te ve ardından 12 Kasım'da Düzce'de gerçekleşen depremlerde 20 bine yakın insan yaşamını yitirmiş, birçok insan da evsiz kalmıştır. Türkiye'de 2000'li yıllarda da Bingöl (2004), Van (2011), Elazığ (2010 ve 2020) ve İzmir (2020) depremleri gibi orta büyüklükte depremler gerçekleşmiş ve bu felaketlerde de pek çok insan canını yitirmiş, birçoğu da evsiz kalmıştır. Türkiye'nin bir gerçeği olan deprem, Türk edebiyatında hemen her dönem çeşitli yazarlarca konu olarak işlenmiştir. Milenyum Kuşağı öykücülerinden ise Mahir Ünsal Eriş, Güzide Ertürk, Melisa Kesmez, Alper Beşe ve Deniz Tarsus öykülerinde bu konuya değinen yazarlardan bazılarıdır.

Mahir Ünsal Eriş'in *Sarıyaz* adlı kitabında yer alan tüm öykülerin merkez olayı depremdir. Öykülerin tamamında farklı olaylar depremle birbirine bağlanmaya çalışılır. Toz bulutu ve sarı bir havanın ardından gelen bu deprem, bütün öykülerin belirleyici ögesi olarak dikkati çeker. Örneğin, "Şengül" adlı öyküde ortadan kaybolan Şengül'ün cesedi deprem sonrasında şehrin sularının kesilmesiyle açığa çıkar. "Sevgi Çağının Sonu"nda ise Fazıl, intihar numarası yapmak ister ancak deprem yüzünden dikkati dağılır ve ölür.

Melisa Kesmez'in "Annemin Çadırı" adlı öyküsünde de depremde bahsedilmektedir. Öyküde bir aile etrafında 17 Ağustos Depremi ve sonrasında insanların hayatta kalma mücadeleleri ile yeni hayata alışma süreçleri anlatılmaktadır. Güzide Ertürk ise "Tek Kişilik Gösteri" adlı öyküsünde deprem konusuna değinmektedir. Öyküde, anlatıcı iki gün önce gerçekleşen bir deprem yüzünden sürekli her yerin sallandığını düşünmeye başlamıştır. Sonunda gerçekten deprem olduğunda anlatıcı evine koşmaya çalışırken bayılır. Deniz Tarsus'un "Civan", "Lût" ve "Döl", Alper Beşe'nin "Sarsıntı" ve "Radyo Tamircisi" öykülerinde de depreme değinildiği görülmektedir.

2.3.9 Millî mücadele ve Atatürk dönemi

Millî Mücadele ve Atatürk dönemi zaman zaman siyasi tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu dönem toplumun bir kesimi tarafından olumsuz anılırken bir kesim tarafından da 'asr-ı saadet' mertebesinde görülmüştür. Olumsuz görenler bu dönemi en çok Şapka İnkılabı, Harf İnkılabı, ezanın Türkçeleştirilmesi ve dinî eğitimin sınırlandırılması gibi meseleler nedeniyle eleştirilerinde dile getirmişlerdir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinden Yunus Emre Özсарay, bu döneme eleştirel yaklaşan yazarlardandır. Yazarın "Mecnun'da Bir Zihin Depremi" adlı öyküsünün anlatımı bu eleştireliliğin belirgin örneklerinden birini sunmaktadır. Öyküde, şirketteki odasında bunalarak koridora çıkan Mecnun, bir anda kendisini sıra dışı bir ortamda bulur. Bulunduğu esrarengiz koridorda açılan her bir kapı ile birlikte Cumhuriyet döneminde yaşanan birtakım olumsuz olaylar hatırlatılır ve Mecnun'un Leylâ ile ayrılığı da bu yaşananlara bağlanır. Anlatıcı, girdiği ilk odada onu Leylâ'dan vazgeçirmeye çalışanlarla karşılaşır. Hatta bu adamlar ona İskilipli Atıf Hoca'yı gösterir:

'(...) İşte şu tam karşında duran... Bizi taklitçilikle suçladı. Hatta Frenk mukallitliği diye bir kitap yazdı. Ne yapalım, biz de istemezdik böyle olmasını, mecbur kaldık,' dediler alaycı bir gülümsemeyle. (2016: 49)

Öyküde İskilipli Atıf Hoca'nın ismi anılmamış olsa da alıntıda bahsi geçen kitaptan yola çıkılarak ondan bahsedildiği anlaşılmaktadır. Bu hâliyle, yazarın İskilipli Atıf Hoca'nın idamına gönderme yaptığı görülmektedir. Öyküde anlatıcı daha sonra bir hücreye kapatılır ve orada Türkçe ezanı işitir. Yanındakiler gibi o da duyduğu sese hiçbir anlam veremez:

Dışarıdan gelen sesleri duymak için dikkat kesildi. Sonra yüzünü buruşturdu. Bu ses dedi. Ezana benzemiyor ama ezan gibi geldi bana. ‘Sen duyuyor musun?’ diye sordu.

Duyuyordum farklı bir ses geliyordu koridordan, anlam veremediğim bir ses, kulakları yırtarcasına. Neler olduğunu anlamaya çalışıyordum koridorda. Sonra birden kesildi ne olduğunu anlayamadım. (a.g.e. 52)

Görüldüğü üzere anlatıcı ve yanındakiler Türkçe ezanı duyduklarından büyük bir şaşkınlık yaşamaktadırlar. Özсарay’ın “Mecnun’un Leylâ’sından Ayrılması” isimli öyküsünde de benzer şekilde Türkçe ezana değinilmektedir:

Bir keresinde siyah beyaz televizyonda bir görüntü, virane bir şehir... Tanrı uludur diye bir ses geliyor minarelerden... Umutsuz, fakirlikleri her yerlerinden belli olan insanlar. İşçiler, tarlalarda çalışan ırgatlar, bir adam, alın terini silen... Bir bebek. (a.g.e. 43)

Türkçe ezana insanlar büyük tepkiler gösteremese de yeniden Arapça ezana geçilmesi büyük sevinçle karşılanır. Öyküde ezanın aslına dönüşüyle insanların camileri doldurduğu, sevinçten hüngür hüngür ağladıkları belirtilir.

Özсарay’ın “Böyle Başlamış Mecnun’un Krizi” adlı öyküsünde ise bir şirket yönetimi üzerinden üstü kapalı olarak Mustafa Kemal eleştirisi yapıldığı görülür:

Ha, bu arada şirketimizden de bahsetmeliyim sanırım. Ve müthiş(!) patronumuzdan... Yani en azından benim uzun süre müthiş sandığım patronumuz.

Tam anlamıyla bir deha olduğunu ve her şeyi ona borçlu olduğumuzu sanıyordum. Evet, zeki olduğunu iddia edebilirim. Gerçekten şeytani bir zekâsı vardı. Batık şirketi ayağa kaldırdığını, her şeyiyle modernize ettiğini söylüyorlardı. Hatta çalışanların kıyafetlerine bile standart getirmiş. Daha önce burası bir aile şirketiymiş. Vahşi kapitalizm dedikleri şey, şirket piyasanın rekabetine uyum sağlayamamış. Dahi (!) patronumuz da nasıl olmuşsa olmuş bir şekilde başa geçmiş.

Rakip firmaların adamı olduğunu söyleyenler var, ailenin güvenini suiistimal edip şirketi ele geçirdi diyenler var, hatta onun bir kurtarıcı olduğunu iddia edenler var. Bilmiyorum. Bildiğim tek şey, eski sahipleri saf dışı ettiği. Hatta onlara yakın kim varsa yıldırarak şirketten uzaklaştırdığı. (a.g.e. 24-25)

Yazar, şirket alegorisiyle Mustafa Kemal’in idareyi ele alışını anlatmakta ve konu ile ilgili çeşitli eleştirileri dillendirmektedir.

Doğukan İşler’in “Ala” adlı öyküsünde ihtilal olmuş ve din adına her şey yasaklanmıştır. Köyün fırıncısı olan Safer, insanları kamyonetine bindirerek Cuma namazını gizlice kıldırılmaktadır:

Cuma vakti olunca, köyün gizliden gizliye de olsa namazını terk etmeyen ahalisini toplar bu kamyonetin kasasına Safer. Ehl-i namaz ahali dediğimiz de topu topu yedi kişi. Kimselere, hele hele Susuz Yaşar’a görünmemeye dikkat ederek toplar onları Safer kamyoneti ile geze geze. Kimisini tarladan, kimisini evinden, kimisini bağdan, kimisini

bahçeden... Kamyoneti ıssız bir yere çeker, arkada branda kaplı kamyonetin içinde Cuma namazını kıldırır yedi gönül gözü uyumaz Müslümana. (İşler 2019: 41)

Yazarın öyküde Cumhuriyet dönemine doğrudan bir göndermesi olmamakla beraber, olayların Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan çeşitli dinî kısıtlamaları hatırlatması bakımından bu bölüme dâhil edilmesi uygundur. Öykünün başındaki 'Zorunlu Açıklama' bölümünde anlatıcı, tarihin yalanlarla beslenerek büyüyen bir kazan olduğunu, kendilerinin "(...) yalanların söküklerinden dışarı sızan gerçeklerin ışıklarıyla oynamayı seven anlatıcılar" olduklarını belirtir ve öyküde anlatılan olayların "(...) hiç yaşanmamış bir tarihte cereyan eden ve hiç yaşamamış âdemoğullarının başına gelen bir hikâye" olduğunu vurgular (a.g.e. 39). Bu bölümden hareketle yazarın dolaylı bir gönderme yapmayı amaçladığı da düşünülebilir. İşler'in "Çoktan Seçmeli" adlı öyküsünde de 1950'de yapılan ilk seçimlere örtülü bir gönderme vardır.

Dönem yazarlarından Ercan Köksal *Bir İnkılap Daha Var* adlı kitabını erken Cumhuriyet dönemi eleştirisine ayırmıştır. Kitabın ön sözünde Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan bazı inkılaplara karşı halkın verdiği tepkileri anlatacağını, bunu yaparken tarihî gerçeklere bağlı kalmaya çalışacağını, ancak bunun bir kurgu olduğunun da unutulmaması gerektiğini belirtmektedir. Bu çerçevede "Ömrünü Medeniyete Adayan Adam", "Kaldırımlara Emanet Miras", "Tarihini Okkayla Satan Millet" ve "Vagonlara Yüklenen Tarih" adlı öykülerde erken Cumhuriyet yıllarında Osmanlı arşivlerindeki önemli belgelerin yok fiyatına elden çıkarılması, "Kahrından Vefat Eden Adam; Seyyid Taha", "Sabıkân Hattat Bağban Halim", "Kine Kurban Giden Harfler", "Sarayburnu'nda Bir İşret Sofrası", "Ortada Kalan Tabut" "Burada Dua Yok" ve "Yeni Yazıyı Öğrenmelisin!"de Harf İnkılabı ve "Hoca Kadın"da *Kur'an* öğretiminin yasak oluşu eleştirilmektedir. Köksal'ın, dipnotunda Mustafa Kemal Atatürk'ün Sarayburnu'nda bir gazinoda yaptığı konuşmadan esinlendiğini belirttiği "Sarayburnu'nda Bir İşret Sofrası" adlı öyküsünde, Harf İnkılabı'nın insanlarda nasıl bir şaşkınlık yarattığı anlatılmaktadır. Öyle ki Paşa'nın "Asıl gerçek Türk kelimeleri ve Türk harfleri" ifadesi, toplantıya katılan Hoca Süleyman Efendi'ye manasız gelir. Ayrıca medeni olduğu düşünülen Avrupa'da okuma yazma oranının Türklerden çok yüksek olmadığını, okuma yazma oranıyla kullanılan alfabe arasında bir ilişki kurulamayacağını düşünür. Ancak bunları ifade edecek cesareti gösteremez. Öykünün

bir bölümünde yer alan Falih Rıfkı Atay'ın konuşmalarında ise Türk müziğinde yaşanan gelişmeler övülmüş ve Doğu müziğinin Türk fitratına münasip olmaması tenkit edilmiştir:

Şimdi karşı medeni dünyanın musikisi işitildi. Bu ana kadar Doğu musikisi denilen melodiler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen, şatırdırlar. Tabiatın gerektirdiğini yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk yaratılıştan şen ve şatırdır. (Köksal 2015: 71)

Görülmektedir ki Atay, Batı müziğini, Türklerin şen, şatır olmasını sağladığı için desteklemektedir. “Burada Dua Yok” adlı öyküde ise anlatıcının bir çeşmenin kitabesini okuyamaması konu edilir. Yanına gelen Aleksi adında bir sarhoş, yazıyı okur. Anlatıcı ‘Aleksi’nin okuyup Ali’nin okuyamadığını’ belirtir ve böylelikle Harf İnkılabı’nın yanlışlığını vurgulamaya çalışır.

Özge Hatunoğlu da “Ankara’da Aşka Düşmek” adlı öyküsünde Ankara’dan bahsederken Millî Mücadele yıllarına, Mustafa Kemal’e gönderme yapmaktadır:

Ankara bir mücadelenin başkenti. Ankara başkaldırının, meydan okumanın, haklı bir savaşın başkenti. (...) Gözlerimi kapayıp Ankara havasını içime çektiğimde Ankara bana Mustafa Kemal kokuyor. (2005: 61)

Yine Onur Çalı’nın “Dilsizdere Çıkmazı” adlı öyküsünde İstiklal Savaşı’na gönderme yaptığı görülmektedir. Yılmaz Yılmaz’ın “Hayatın Zorluğu Üzerine Notlar” adlı öyküsünde ise resmî tarih anlayışının yanlışlığına vurgu yapılır. Öykünün anlatıcısı şöyle der:

Okuldaydım, daha küçüktüm, padişahlara sövmeyi öğrendim. Onlar, devrilenlerdi çünkü. Devrim yapanlar, devrilenleri sevmezdi çünkü. Yaşasın, dedik. Bağırdık. Şimdi biraz büyüdüm; büyümek, ya muhalif olmak demektir ya üniversiteli olmak... Benden bekleneni yerine getirmeli, her siyasi gelişmeye ufuk açıcı bir analiz yapmak yerine ciğerlerimi patlatırcasına yuh olsun ervahına demeliydim. (2013: 32)

Görüldüğü üzere öykü, Kemalist eğitim sistemini eleştirmektedir. Ancak yazar, eleştirilerini bunlarla sınırlı tutmuş, diğer öykülerinde bu meselelere yer vermemiştir.

Zeynep Hicret’in “Hasta Bakıcı” adlı öyküsünde ölüm saati hatırlatılarak Atatürk’e bir gönderme yapılmaktadır. Nihan Eren’in “Ademlerin Havva” adlı öyküsünde de Atatürk’ten bahsedilir ve Harf İnkılabı hatırlatılır. Öyküde Gülizar’ın annesi, yeni harfleri bizzat Atatürk’ten öğrendiği için kızının okumuş biri ile evlenmesini istemektedir. Ayrıca kadınlarla ilgili;

‘İlim irfan sahibi olması en fazla gereken evlatlarımız kızlarımızdır ki, bu vatanın kadın doktorlara, kadın sanatkârlara, kadın öğretmenlere, kadın mühendislere, kadın pilotlara ihtiyacı vardır. Bizi medeniyete sizin zekânız, sizin bilginiz taşıyacaktır.’ (2016b: 110)

ifadeleri, Atatürk’e atfedilerek öyküde alıntılanmıştır.

Görüldüğü gibi Kuşak yazarları öykülerinde her türden toplumsal ve siyasi meseleye yer vermektedir. Örneklerin çokluğu ve konuların çeşitliliği; 80 sonrası öyküsünün suskunluğunun bu kuşakla birlikte büyük ölçüde kırıldığını göstermektedir.

2.4 Cinsellik ve Eşcinsellik

1980 kuşağı öykücülüğünde toplumsal meselelerden bir kaçış olmakla beraber cinsellik ve kadın sorunları gibi meseleler yaygınlık kazanmıştır. Milenyum Kuşağı öykücülerinin bir bölümü bu meseleden hiç bahsetmemişken bir bölümü de konuyu sıklıkla işlemekte ve öykülerinde cinselliğin yanı sıra eşcinsel öykü kişilerine ve ilişkilere yer vermektedir.

Cinsellik, 1950 Kuşağı öykücülüğünde ikincil konulardan biriyken 1980 Kuşağı öykücülüğünde birincil konular arasında yer almaya başlamıştır. Bunda, değişen toplumsal hayatın da önemli etkisi olmuştur. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında 80’lerde bir ‘cinsellik patlaması’ yaşandığından bahseder. Ona göre “Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldü,” cinsel eğilimler de bu dönemde eşcinseller, biseksüeller, transeksüeller, zıtcinseller şeklinde sınıflandırıldı ve özel hayatın sınırları ilk kez bu yıllarda çizilmeye çalışıldı (2009: 22). Gürbilek bu dönemde yaşanan bu özel hayat ve cinsellik vurgusunu kamu otoritesinden ayırmak isteyen insanların özgürleşme ve bireyselleşme söylemiyle açıklamaktadır. Ahmet Uslu ise bunu 1980’li yıllarda toplumun depolitize edilmesiyle ilişkilendirmektedir:

Depolitize edilen bireyin siyasî meselelerle uğraşmaması için cinsel özgürlük anlayışının benimsenmesi hikâyelerde bu konunun da sıkça yer etmesine neden olur. (...) Gençlerin cinsellikle, kadınların feminizmle, erkeklerin içki ile meşgul edilmesi anlayışı seksen sonrası hikâyeciliğimizin de karakteristik özelliğidir. (2006: 71)

Uslu, cinselliğin yalnızlaşmış ve çaresiz kalmış bireylerce, nefes alabildikleri bir sığınak olarak görüldüğünü, bu sayede kadın ve erkeğin tüm dış baskılardan uzak bir şekilde kendini ifade etme imkânı bulabildiğini belirtmektedir. Ona göre, bu dönem

öykülerde görülen cinsellik, bir fiziksel ihtiyacı değil özgürlük bağlamında bir başkaldırıyı ifade etmektedir (a.g.e. 110).

Milenyum Kuşağı öykücülerinin eserlerinde de cinselliğin sıkça işlenen konulardan biri olduğu görülmektedir. 1980’li yıllarla birlikte yaygınlaşan bu konu daha çok bir özgürlük ve sığınma alanı olarak görülmüşken Milenyum Kuşağı öykülerinde farklı şekilleriyle ele alınmaktadır. Deniz Tarsus ve Nazlı Karabıyıkoglu cinselliği gotik, fantastik veya mistik bir atmosferin parçası olarak ele alırken Onur Akyıl ve Alper Beşe cinselliği yalnızlaşan bireyin sığınağı olarak görmektedir. Yine bu dönemde cinsellik sadece bir kadın ve erkeğin ilişkisi olarak değil farklı eşleşmeler çerçevesinde de öykünün konusu olmuştur. Eşcinsel ilişkiler, 1980 sonrasında sadece birkaç öyküde görülürken 2000’li yıllarla beraber pek çok yazarın öykülerinde kendine yer bulmuştur.

2.4.1 Cinselliğin öne çıkarılması

Giriş bölümünde detaylıca belirtildiği üzere 1980’li yıllarla beraber cinsellik hem medyada hem de edebiyatta fazlaca görünür olmuştur. 2000’li yıllarda da bu etkinin devam ettiği ve edebiyatın her alanında olduğu gibi öyküde de özellikle bazı yazarların cinselliği en çıplak hâliyle okurun önüne sunduğu görülmektedir. Cinselliğin görünümü konusunda Milenyum Kuşağı öykücülerinden Onur Akyıl, Onur Çalı, Nazlı Karabıyıkoglu, Alper Beşe gibi isimler öne çıkmaktadır. Ayrıca Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Deniz Tarsus, B. Nihan Eren ve Hakkı İnanç gibi çok sayıda yazarın da öykülerinde cinselliğe değindikleri görülmektedir.

Kuşak yazarlarından Onur Akyıl, pek çok eserinde cinsel ilişki ve arzulara değinmiş, hatta zaman zaman ‘erotik öykü’ye yaklaşan eserler kaleme almıştır. Yazarın “Julia” öyküsü bu çerçevede dikkat çekicidir. Öykünün anlatıcısı gece parti verdiği evinde uyandığında mutfağında birilerinin seviştiğini, bir odada da başkalarının çıplak uyuduklarını görür. Evi dolaşmaya devam ederken sevdiği kız Julia’nın da tek başına mastürbasyon yaptığını işitir. Anlatıcı, bir süre onu dinler ve onunla olmayı arzular. Yazar, öyküsünde sevişme sahnesini tüm açıklığıyla anlatmakla birlikte kelime seçiminde dikkatli davrandığı görülmektedir. Uzun bir ilişki anlatımının ardından Julia giyinip evden ayrılacak, anlatıcı da onun ardından mastürbasyon yapacaktır.

Cinselliğin farklı boyutlarıyla açıkça dillendirildiği bu öyküde yazarın, cinselliğin sıradanlığına vurgu yaptığı düşünülebilir. Akyıl'ın “Ağan” öyküsünde de benzer bir şekilde cinsellik öne çıkarılmakta ve öyküde anlatıcının, sevgilisiyle seviştikten sonraki düşünceleri aktarılmaktadır.

Cinselliğin biraz daha nahif işlendiği “Dün Gece Çok Gençtim”de ise kocası tarafından aldatılan Meryem'in mutsuzluğuna ve anlatıcı ile olan cinsel ve duygusal ilişkilerine dikkat çekilmektedir. Bu çerçevede anlatıcı, Meryem'in ilk öpüşme ve sevişme deneyimlerinden de bahseder.

Akyıl'ın “Anlatayım Melahat” öyküsünde ise okur, dizginlenen cinsel arzu ile karşılaşır. Öykünün anlatıcısı geçirdiği mecburi evliliğin öğrenilmesi yüzünden âşık olduğu kadın tarafından terk edilmiştir. Anlatıcının sevdiği kadına yaşadığı bu evliliği açıklaması şeklinde kurgulanan bu öyküde anlatıcı, gençliğinde bir partiden sarhoş olarak dönen halasının kendi yaşlarındaki kızını evine alır ve ayılması için onu banyoya götürür. Bir süre ses çıkmayınca merak edip içeri girer ve onu bacaklarının arası kanlar içinde, çıplak görür. Üzerine bir şeyler geçirip ona ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Ama bu sırada onu arzulamakta, onun çıplaklığından cinsel haz almaktadır. Anlatıcı o gece, halasının kızını her ne kadar arzulasa da herhangi bir şeye yeltenmez ve aralarında hiçbir şey olmaz. Bu olay, ilginç bir şekilde anlatıcının halasının kızıyla evlenmek zorunda kalmasıyla sonuçlanır. Çünkü o gece halasının kızının yaşadıklarından (muhtemelen bir cinsel deneyim) anlatıcı sorumlu tutulacaktır. Anlatıcının bu zorunlu evliliği yıllar sonra âşık olduğu kadına anlatırken çıplaklığı ve cinsel arzularını açıklıkla anlatması şaşırtıcıdır.

‘Cinselliğini özgürce yaşayabilmek’, Milenyum Kuşağının problemleri arasında yer almaktadır. Hatta bu sebeple son yirmi yılda Kadınlar Günü dolayısıyla veya kürtaj vb. ile ilgili düzenlemelere tepki olarak çok sayıda protesto gösterisi düzenlenmiş ve ‘Benim bedenim, benim kararım’ gibi çeşitli kampanyalar yürütülmüştür (Arman 2012). Akyıl'ın “Yoğun” adlı öyküsünde de bu temanın işlendiği görülmektedir. Öykünün başkışısı olan Naz, baskı altında hissettiği için Türkiye'yi terk ederek İngiltere'ye göçmüştür. Naz için orada olmanın en güzel taraflarından biri ise cinselliğini özgürce yaşayabilmesidir.

Cinsellik tabusunun kırılmaya çalışıldığı bir diğer öykü de “Saçma”dır. İronik bir anlatıma sahip olan öyküde bir ‘pezevenk’ olan Borgon’un cenazesi anlatılmaktadır. Cenazeye Borgon’un müşterileri, hayat kadınları, travestiler katılmıştır. Borgon’un defni öncesinde tabut açılır ve cesedin cinsel organının erekte hâlde olduğu görülür. Borgon’un karısı elini kefenin altına sokarak durumu düzeltir. Öyküde ayrıca travestilerden birinin cinsiyet ameliyatı olmasıyla tüm cazibesini kaybettiği belirtilmektedir.

B. Nihan Eren’in “Dönme Dünya” adlı öyküsünde de cinselliğin öne çıkarıldığı görülmektedir. Öyküde, kasabaya gelen ve sirkte çalışan bir kadına âşık olan Kabin, o kadının başka bir adamla birlikte olduğunu görünce ve hemen ardından kendisine âşık olan Gülpäre ile karşılaşınca hırsla onunla sevişmeye başlar. Öyküde ikilinin sevişmesi şu ifadelerle anlatılmaktadır:

Kabin, yüreğinde Rayiha’nın aşkı ve Rayiha’nın sıcak bedenini düşleyerek ve hayal kırıklıklarından dağılan kalbini avuturcasına, Gülpäre’nin tedirginlikten diken diken olan tüylerini kokladı, minikçe toparlak memelerini öptü. (...) Gülpäre’nin tüm gençlik alevini, umutlarını tazeledi ve genç kızın rahmine üç vakte kadar bebeye dönüşecek varlığını bıraktı. (2016b: 54-55)

Bu olay hem Kabin’in hırs ve sinirinin derecesini göstermesi hem de onun kasabadan ayrılma hayalini tamamen ortada kaldıracak olması sebebiyle öykünün en önemli anlarından biridir. Yazarın “Terliğin Halleri” adlı öyküsünde ise evde kalmış bir genç kız olan Leyla’nın cinsel arzularına dikkat çekilmektedir. Leyla banyoda soyunup kendini seyrederek ve mastürbasyon yapmayı düşünür. Ancak bekâretini bozabileceğini düşünerek bundan vazgeçer.

“Döl” adlı öyküsünde şiddetli cinsel arzuya sebep olan gizemli bir hastalığı konu eden Deniz Tarsus, sevişme anlarını öyküde öne çıkarmaktadır. Öyküde, sadece kasabadaki erkekler bu gizemli hastalığa yakalanmakta ve hastalık yüzünden zaman zaman cinnet getirerek önlerine gelen ilk kadına (eşleri, kızları veya başka bir kadın) tecavüz etmektedirler. Öyle ki kasabada birçok kadın babalarının çocuklarını doğurmak zorunda kalmış, kardeşler birbiriyle sevişmiş, erkek çocukları annelerine tecavüz etmiştir. Anlatıcı, kasabada gezerken böyle bir cinnet anına şahit olur. Zincirlerle bağlı olan bir adam, kendisine yemek getiren karısı ile cinsel ilişkiye girer: “Biraz yemek yedikten sonra adam krize giriyor ve karısını yere yatırıp penisini karısının

bacakarasına yerleştiriyor.” (Tarsus 2013: 49). Öyküde, gençlerin cinsellikle ilgili açık fikirlerine de dikkat çekilmektedir. Gençlerle sohbet eden anlatıcı, aralarından birinin cinnet getirip herkesin önünde yanındaki kızla birleşmesini arzu ve hayretle izler. Diğer gençler ise anlatıcının bu hâliyle dalga geçerler. Zira sıklıkla yaşadıkları bu olay yüzünden cinsel doygunluğa ulaşmış ve bununla yaşamaya alışmışlardır. “Od” adlı öyküde ise başkışı olan gezginin sadece gözleri görünen bir kadını arzulaması dikkat çeker. “Lût”ta ise herkesin gözleri kör olduğu için çırlıçıplak yaşayan bir köyden bahsedilmektedir.

Melisa Kesmez’in “Son Bir Çay”ında cinsellik vurgusu dikkat çeker. Anlatıcı, annesini kaybeden eski sevgilisini ziyaret etmiştir. Cenazeye gelenler gittikten sonra içtikleri içkilerin de etkisiyle sevişirler. Eski sevgilisi tekrar sevgili olmayı teklif etse de yaşadıklarından pişmandır. Bir cenaze gününde böyle bir şey yaşamamanın ne kadar korkunç olduğunu düşünür. Sonrasında yaşadıkları tartışmada sinirle ilk sevişmelerinin ne kadar kötü geçtiğinden bahseder:

(...) Prenses Leia posterinin şahitliğinde başlayan, lakin bitişik odada televizyon seyreden annen gıcırdayan yatağın sesini duymasın diye, yere serdiğimiz kaplanlı battaniyenin üzerinde devam eden o zavallı kalkışmaya ne kadar sevişmek denirse tabii... (2019c: 43)

Eski sevgilisi annesinin gölgesinde kalan biri olduğu için ilişkileri de hep o kadının gölgesinde geçmiştir. Anlatıcı da en çok bu sebeple onu terk etmiştir. “Ada”da kocasını aldattığını itiraf eden kadın, ilişkisini düzeltmek için kocasıyla balayını geçirdikleri otele gider. Kocas ı çok üzgündür. O, yaşadıklarını düşünür ve yaşadığı yasak cinsel ilişkiyi özleyerek kocasına ondan ayrılmak istediğini söyler.

Emrah Serbes’in, ergenlik dönemi problemlerini konu ettiğ i *Erken Kaybedenler* kitabında zaman zaman ergenlik dönemiyle beraber artan cinsel arzulara da mercek tutulmaktadır. Örneğ in, “Kimi Sevsem Çıkamaz”nda anlatıcı, âş ık olduğ u Handan’ın yanı sıra onun kız kardeşi ve annesini de beğ enmekte ve onları arzulamaktadır. Bir gün evlerine gittiğ inde rüzgârın esmesiyle annesinin bacaklarını görmüş ve ne yapacağını bilememiştir. Öyküde bu an şöyle anlatılmaktadır:

Ocağ ın yanıp yanmadığını kontrol etmek üzereyken bir anda olduğ um yere çakıldım. Çünkü açık balkon kapısından eteğ ini havalandıran beklenmedik bir rüzgâr esti. Sandalyeye uzattığı bacakları, bir heykelin açılış töreninde ipin çekilip örtünün kalktığı anlarda olduğ u gibi ansızın ortaya çıktı, yüreğ im ağzıma geldi. Ayak tabanlarından

kalçasına kadar, her şey oradaydı. Hafif buğday rengi, pürüzsüz. Bir an külotuna da kaydığını gözüm, siyah, önü dantelli. Külotun ince kıvrımlarına, o ince kıvrımların kalçanın başladığı yerde bıraktığı ince izlere de bakıverdim o telaşla. Bütün bu gözlem ne kadar sürdü tam hatırlamıyorum, bir saniye de sürmüş olabilir bir yıl da. Ama aceleyle eteğini iki bacağının arasına topladığını çok net hatırlıyorum. Baktığımı görmüştü. Yerin dibine geçtim. (Serbes 2011: 123-124)

Öğretmenini arzularken, bir yandan da Handan’a âşık olduğunu düşünmekte ve zaman zaman kendisiyle konuşan kız kardeşi de beğenmektedir. Üçüne karşı birleşen bu cinsel arzulardan, hangisini seçeceğine karar veremez. Cinselliğin öne çıktığı bir diğer bölümde ise anlatıcı, Handan’ı sevgilisiyle ön sevişme sırasında yakalamaktadır.

Birçok öyküsünde cinselliğin farklı görünümüne yer veren Nazlı Karabıyıkoglu, “Küt” adlı öyküsünde 45 yaşlarında, şişman ve yönetici olarak çalışan bir kadının yalnızlığını konu olarak işler. Cinsel hayatının olmamasından bunalan bu kadın, evinin bir odasını zaman zaman kız arkadaşlarıyla birlikte olması için yeğenine bırakmıştır. Yeğenin eve getirdiği kızların çıkardıkları sesleri dinlemek onu baştan çıkarır ve sonunda; yeğeni ve sevgilisinin eve geldiği bir gece kendini onların yatağına atarak onu da aralarına almalarını ister. “İsmael ile Sammael”de de benzer şekilde cinsel açıklık konusuna değinilmektedir. Öyküde Azra ve İsmail’in âşık oluşu, İsmail’in hastalığı ve bu süreçte Azra’nın kendini tamamen bırakarak önüne gelenle sevişmesi, kocasının ölümünden sonra da kendini tamamen cinselliğe vermesi anlatılır. Cinsel doyumsuzluk da Karabıyıkoglu’nun değindiği meseleler arasında yer alır. Örneğin, “Adaçayının Renkleri”nde eşlerini aldatan çiftin, tuttukları evde farklı pozisyonlar deneyerek seviştiklerinden ve bir gün sevişirken basıldıklarından bahsedilmektedir. Yazarın “İbrahim” adlı öyküsünde ise ressam ve heykeltıraş olan Suryan’ın, öğrencisi Dina’yı arzulaması konu edilir. Dina ise maruz kaldığı bu tacizlerden iğrenmekte, ancak mecburen bunlara katlanmaktadır. İçerisinde Şamanist ayinlere gönderme yapılan “Fallus” adlı öyküde ise Sinan ve karısı Gülbeyaz, şamanlar üzerine araştırmalar yapan Gabriel adlı bir kadını, dağ evlerine davet ederler. Odalarına çıktıklarında Sinan ve Gülbeyaz soyunur. Sinan, Gabriel ile sevişmeye başlar ve sevişirken yapay fallusu da kullanır:

Orada karısının gözü önünde, fallusu önce Sinan’a sonra aynı yerden kendine sapladı. Sinan’ı çevirip fallus kendine saplıyken öylece Sinan’ın kasıklarına oturdu. İçini kanırtan iki ucun darbeleriyle öne arkaya. Sağa sola. (Karabıyıkoglu 2017: 30)

Öyküde sevişme anları, bir Şaman ayini formunda anlatılmaktadır. Yazar, “Noli Me Tangere”de ise yoksul bir çocukken yazdığı şiirlerle meşhur olup büyük bir edebiyat dergisinin başına geçen ve bu sayede birçok kadınla birlikte olan bir adamın cinsel gücünü kaybetmesi ve artık kadınlardan bıkmaması konu edilmektedir. Bunların yanı sıra yazarın “Tadilat Nedeniyle Yalnızız” öyküsünde Burgaz Ada’da birbirine ulu orta dokunan insanlardan ve sokakta sevişen çiftlerden ve “In Illo Tempore”de de iki sevgilisiyle birlikte aynı evde yaşayan bir kadından bahsedilmektedir.

Cinsellik ve sağlık arasında koşutluk kurulan “Aslan Başlı Kadın”da ise barda gördüğü bir kadının evine giden ve onunla sevişen adamın hastalıklarından arınması, kadının sevişirken onun hastalıklarını emerek yok etmesi anlatılmaktadır.

Bazı öykülerinde cinselliği öne çıkardığı görülen Pelin Buzluk’un “2.9 Saniye” adlı öyküsünde anlatıcı, intihar eden kız arkadaşından bahsederken, onu arzuladığını itiraf etmektedir. Hatta anlatıcı, onu çekici yapan unsurun intiharı olduğunu da belirtmektedir. “Sekizli’ye Hediye”de ise cinsel arzuların rahatsız ediciliğine dikkat çekilmiştir. Öyküde anlatıcı, şarkılı bir mekânda tanışıp arkadaş olduğu kadını arzuladığını, bu sebeple ona şehvetle sarıldığını ama bundan rahatsız olduğunu söylemektedir. Cinselliğin verdiği rahatsızlığa bir diğer örnek ise “Düğün Gecesi” adlı öyküde bulunur. Bu öyküde çocuk yaşta yaşlı bir adamla evlendirilen bir kızın cinsellikten tiksinişi anlatılır.

Batikan Köse’nin “Meddahbaşı Mehmet Rıza’nın Manav Torunu” adlı öyküsünde başkişi, Düşver hanımı arzulamakta, onun bacaklarını aklından çıkaramamaktadır. Yine “Tanrının Yırtmacı”nda anlatıcı kadınlara düşkün biridir ve çevresindeki kadınların bacaklarına bakmaktan kendini alamamaktadır.

Sine Ergün’ün üç öyküsünde cinselliğin vurgulandığı görülür. “A Gı”da anlatıcı, gece sevgilisinde kaldığını ve sabaha kadar tartıştıktan sonra seviştiklerini aktarmaktadır. “Bundan Kimseye Söz Etmemiz Gerekmez, Değil Mi?”de ise başkişi uyandığında, evinde sevişen bir çift ve yerde çırılçıplak yatan bir kız görür. Benzer şekilde “Küçük Tuvalet”te ise anlatıcının her gece sevgilisinin evine gittiği ve seviştikleri bilgisi verilmektedir.

Öykülerinde cinselliğe sık sık yer veren yazarlardan biri diğeri Onur Çalı’dır. “Cüzdanında Prezervatif Taşıyan Adamın Gerçek Hikâyesi” adlı küçürek öyküde, başkişi kız arkadaşıyla sevişirken uzun süredir cebinde taşıdığı prezervatifi kullanır:

(...) CPTA arkadaşının içine girmişken ve izlediği porno filmleri kafasından atmaya çalışarak gidip gelirken delindi. Malak emziriyorlardı. Çünkü CPTA bundan çok hoşlanıyordu ve kadınların en çok zevk adlığı pozisyonun bu olduğunu okumuştı. Sonuçta, CPTA’nın arkadaşı (CPTAA) hamile kaldı. USTCP bir kenarda, içi boşaltılmış bir şey olarak atılı kaldı uzun süre. (2013: 39)

Başkişinin kız arkadaşı hamile kaldığı için mecburen evleneceklerdir. “Sarmal” adlı öyküde de öykü yazmaya çalışan başkişinin sevgilisiyle sevişmesi “Öpüşmeye başladılar. Hemen oracıkta, masanın üstünde seviştiler. Kadın, banyoya gitti,” (2015: 73) denilerek hızlıca anlatılmaktadır. Cinselliğin evlilikteki önemine dikkat çekilen “İç Kapalı” adlı öyküde ise; hasta olan Hamide, kocasına başka kadınlarla birlikte olması için müsaade vermektedir. Kocasını da karısının izniyle bir hayat kadınıyla birlikte olacaktır.

Mahir Ünsal Eriş’in de zaman zaman öykülerinde cinselliğe yer verdiği görülmektedir. Örneğin “Bir Sürgün Anısı”nda 70 yaşındaki bir adam porno izlerken kalp krizi geçirmiş ve yardım istemek için de televizyonun sesini açarak komşularına haber vermeye çalışmıştır. Bu sebeple bütün mahallede televizyondan yayılan sevişme sesleri yankılanmaktadır. “İstop”ta ise kıskanç bir adam, sevgilisine başkalarıyla birlikte olup olmadığını defalarca sorar. Sonunda kadın sinirlenerek evin her tarafında başkalarıyla saatlerce seviştiğini söyler ve onu kovar. Bir aldatma hikâyesi olan “Ringo”da ise anlatıcının annesi, babasını aldatmakta ve gündüzleri evde sürekli Ringo adlı bir adamla sevişmektedir. Anlatıcı şahit olduğu sesleri ve yanlışlıkla odalarına girdiğinde gördüğü manzarayı aktarır. Eriş’in “Ecevit, Öpücük” adlı öyküsünde de ergen bir genç olan anlatıcı, cinsel iştahlarını aldıkları pornografik dergilerle doyuramayınca arkadaşı Yalçın’la para biriktirip bir hayat kadınına gitmektedir.

Öykülerinde kadınların duygularına ve yalnızlığına sıklıkla yer veren Seray Şahiner, birçok öyküsünde cinselliğe değinmektedir. Sözgelimi “Bikini Bölgesi” adlı öyküde başkişi olan Nergis sevgilisi ile buluşmadan önce o gece sevişebileceklerini düşünerek hazırlık yapar ve kuaförde tüylerini aldırır. İlişkilerinde değer görmeyen kadınlara

birçok öyküsünde yer veren Şahiner, “İlk Öpüşte Aşk”ta uzun bir süredir birlikte olduğu sevgilisi Hasan’dan cinsellik dışında kıymet görmeyen Çiğdem’in hissettiklerinden bahsedilmektedir. Çiğdem sonunda, biraz ilgi gördüğü, sevgilisinin arkadaşı ile önce öpüşecek ve sonra da onunla sevgili olacaktır. Benzer şekilde “Kısa Metraj Rüyalar Limited Şirketi”nde de mutsuz ilişkileri olan ve sevgilileri tarafından sadece cinsel olarak değer verilen Elif, Sibel ve Nergis’in yaşadıkları duygusal kırılganlık ele alınmaktadır. “İadesiz Taahhütsüz”ün başkişisi olan Tuğçe de yine aynı dertten mustarıptır. Altı aydır birlikte olduğu sevgilisi ile sadece sevişmek için buluşabilmiş; sohbet etmek, sinemaya gitmek gibi ortak etkinlikleri hiçbir zaman olmamıştır. Kendisinin hiç değer görmediğini düşünen ve sadece sevişilen kadın olmaktan şikâyetçi olan Tuğçe, sonunda sevgilisi ile dışarıda buluşmak için randevulaşır ama saatlerce beklemesine rağmen sevgilisi gelmez. Cinsellikle ilgili toplumsal baskılara değinilen “Gelin Başı”nda ise başkişi Sibel, ailesi tarafından sevmediği biriyle evlendirilmektedir. Daha önce sevgilisi ile seviştiği için bekâretini kaybeden Sibel, düğün gecesi buna bir çare düşünür. “Ufuk Çizgisi”nde ise küçük bir köyde yaşanan gizli ilişkiler ve cinsel ilişkilere dikkat çekilmiştir. İmamın karısı olduğu için dışlanan ve bütün dedikodulardan uzak kalan Behiye, yalnızlığını geçirdiği evinin damında köydeki birçok yasak ilişkiye de şahit olur. Sonrasında kendisi de komşusuyla bir yasak ilişki yaşayacaktır:

Behiye kapıyı çaldı. Kalbi. Pat pat pat pat. Nizam kapıyı açtı. Behiye eve girdi. Nizam hiçbir şey sormadı. Öyle. Seviştiler.

İki gün sonra, Behiye tekrar gitti... Ertesi gün tekrar. Kimsenin de bir şey anladığı yoktu. Herkesin hangi vakitte nerde olacağını biliyor, zamanı ona göre ayarlıyordu. (2019b: 9)

Behiye’nin uzun süre gizlediği bu ilişki bir şekilde öğrenilecek ve köydeki herkesin diline dolanacaktır.

Hakkı İnanç’ın “Güvercinboynu”, “Kayık” ve “Şirinler’i Gören Çocuk” adlı öykülerinde de cinselliğin yer yer öne çıkarıldığı görülmektedir. “Güvercinboynu”nda erkeklerin cinsel arzularına sürekli vurgu yapılır. Öykünün sonunda yer alan tecavüz sahnesinde anlatıcı şu ifadelerle yer vermektedir: “Ökkeş, yırtarak aşıyor son bendi ve et bıçağını körpe şeftaliye saplıyor.” (2013: 114). Bu alıntıda da görüldüğü gibi yazar, doğrudan anlatım yerine mecazlar kullanarak olayı anlatmayı tercih etmektedir.

Yazarın, “Şirinler’i Gören Çocuk” öyküsünde mahallenin çocukları cinselliklerini keşfetmek için bir hayat kadınına giderler. Öyküde bir ilişki gerçekleşmeye de çocukların bakış açısından kadının bedeni ve hissettirdikleri üzerinde durulmaktadır. Yaşlı bir hayat kadınının başından geçenleri konu eden “Kayık”ta ise kadının doyurulmayan cinsel arzularına dikkat çekilir: “Herif öptü kadını, ısırıldı, emdi. Fısıll fısıll inildi. Uykusu geldi Bediha’nın.” (2014: 81). Bediha’nın bakış açısından yararlanılan öyküde, Bediha; artık yaşlandığı için çekiciliği kaybetmesine rağmen hem para kazanmak hem de cinsel arzularını doyumak için çalışmaya devam etmekte, yol ve deniz kenarlarında dolaşarak müşteri aramaktadır.

Öte yandan pek çok öyküsünde cinselliğe yer veren Alper Beşe bunu genellikle öyküsüne renk katma ve okuru heyecanlandırma amacıyla yapmaktadır. Örneğin “Şefin Tavsiyesi” adlı öyküde başkışı olan Şef, çalıştığı trene her hafta binen ve zamanla arkadaş oldukları kadınla sevişebilme hayalleri kurmaktadır. Yazarın “Kırılma” adlı öyküsünde Murad’ın sevdiği ve uzun süredir arzuladığı kadınla sevişmesinden bahsedilirken “Kırmızı Şemsiye”de sürekli mastürbasyon yapan bir akıl hastasına yer verilmektedir. Ayrıca Beşe’nin; öykü anlatıcısının restoranda yakınındaki bir masada oturan çifti izleyip onların seviştiklerini hayal ederek heyecanlanmasını konu alan “Gri Kravat” öyküsü de bu çerçevede değerlendirilebilir.

2.4.2 Eşcinsel ilişkiler

1980’li yıllarla birlikte Türkiye’de ülke gündemine giren yeni konulardan biri de cinsel kimlik meselesidir. Hem ülke içinde hem dünyada yaşanan gelişmeler bunda etkili olmuştur. Bilindiği üzere Dünya Sağlık Örgütü’nün daha önce psikolojik hastalıklar arasında sınıflandırdığı eşcinsellik 1992 yılında listeden çıkarılmış, bu durum genel algıdaki değişimi tetikleyen en önemli olaylardan biri olmuştur. 1980’li yıllarda sesleri kısık da olsa duyulmaya başlanan ve 90’lı yıllarda daha çok görünür olan farklı cinsel tercihe sahip insanlar, Milenyum’la birlikte bu tercihlerini yüksek sesle dile getirmeye başlamışlardır. Eşcinsellere özel otel, bar vb. sosyal mekânların da açılmaya başlandığı bu yıllarda gay, travesti, lezbiyen, biseksüel, transseksüel gibi farklı cinsel yönelimleri öne çıkaran dergiler çıkarılmış, çeşitli yürüyüşler düzenlenmiştir. Televizyonlarda daha çok yer bulabilen bu bireyler, sadece onların haklarını savunan dernekler

kurmuştur. Yine bu yıllarda dünyada da hızlı bir dönüşüm gerçekleşmiş ve özellikle Hollanda, İsveç, Danimarka gibi çeşitli Avrupa ülkelerinde eşcinsellere evlenme ve çocuk sahibi olabilme gibi bazı haklar tanınmıştır.

Türk Edebiyatında daha önceden sadece Murathan Mungan, Selim İleri ve Bilge Karasu gibi birkaç yazar tarafından metinlere dâhil edilen eşcinseller, Milenyum Kuşağı ile birlikte birçok yazar tarafından öykü, roman ve şiirlere konu edilmeye başlanmıştır. Eşcinselliğin ve eşcinsel bireylerin öyküde görünümü bağlamında, Milenyum Kuşağı öykücüler arasında Onur Akyıl, Pelin Buzluk, Nazlı Karabıyıkoglu, B. Nihan Eren ve Alper Beşe'nin isimleri öne çıkmaktadır.

Onur Akyıl, “Ayakkabı”, “Transes” ve “Yatakta” adlı öykülerinde eşcinsel ilişkileri ve hisleri farklı görünümleriyle anlatmaktadır. Sözgelimi, “Ayakkabı” adlı öyküde bir erkek çocuğunun kendisini kadın gibi hissetmesi ve kadın olma sürecinden bahsedilmektedir. Başkışı henüz 14 yaşındayken kendisine Lidya denilmesini istemiş ve annesinin kıyafetlerini giymeye başlamıştır. Lidya'nın ‘kendisini bulduğu’ gece, öyküde detaylıca anlatılmakta ve delikanlının annesinin iç çamaşırlarını ve ayakkabılarını denemesi, aynada kendisini inceleyerek kadın olmaya karar vermesi detaylıca hikâye edilmektedir. Lidya, yıllar sonra bir ‘kadın’ olarak gittiği ayakkabıcıda ayakkabı denerken, ayakkabıcının göğüslerini incelemesi ve kendisini arzulamasından zevk almaktadır. Bu öykünün anlatıcısı, öyküye yaptığı kısa girişte eşcinselliğin toplumdaki algısı ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bahsedeceğimiz konu son derece hassas, içinde birçok tehlikeli durum var. Benim açımdan değil, belki sizin açınızdan da değildir ama şu kalabalık, şu gittikçe sağırlaşan kalabalık açısından pek de hoş karşılanmayacak ve olması gerektiği biçimde değerlendirilemeyecek şeyler... (2018: 71)

Görüldüğü üzere yazar, öyküsünde eşcinselliği anlatarak eşcinsellerle ilgili olumsuz algıyı eleştirme ve belki de kırma amacındadır. “Transes” adlı öykü de yine toplumun eşcinsel algısını sorgulamaya yönelik bir öyküdür. Öyküde, yıllardır görüşmediği oğlunun cesedini teşhis için morga giren baba, ceset açıldığında oğlu yerine bir ‘kadın’la karşılaşmakta ve bunun şokunu yaşamaktadır:

Doktor çekip alıyor beyazlığı, sessizliği. İşte oğlun. Oğluna bakıyor; Kıpırmızı dudaklarına oğlun. Ruj. Anlamıyor. (...) Gerçekten bilmiyor ne yapması, ne demesi gerektiğini. Eli oğlunun üzerindeki beyazlığa gidiyor; oğlunun üstüne örttükleri beyazlıkla oynuyor. Farkında değil. Memeleri açılıyor oğlunun. Görmüyor. (a.g.e. 106)

Adam, oğlunu o şekilde gördüğü için şaşkın bir şekilde düşünürken bir yandan da ölümün acısını hissetmektedir. Bir süre sonra kendini toparlayarak acısını sahiplenir:

Oğluna, kızına, onu tanımayışına ağlamaktan kızıl gözleri. Derinliği burada insanın; insan bir şeye üzüldü mü, bir şey için ağladı mı aslında bütün karanlık yerlerine üzüldür, bütün karanlık yerlerini ağlar. Yetecek şeyler değil ama ne ağlamak ne üzülmek... (a.g.e. 108)

Yazar bu defa eşcinsel kişinin değil, onun babasının düşüncelerindeki değişime dikkat çekmektedir. Çünkü babası, ölümün de etkisiyle oğlunun kadın oluşunu kabullenebilmiştir. Anlatıcının, “Cehalet ölüm karşısında ölüyor. Ölümle yüzleşince zayıflıyor sıradanlık,” ve “Görse şimdi babasını, tanıyamaz ölü. Erkek babası inceldi işte,” ifadeleri babanın geçirdiği bu dönüşüme dikkat çekmektedir (a.g.e.108).

“Ayakkabı”da eşcinsel kişinin kendisine, “Transes”te ailesine dikkat çekilirken “Yatakta” adlı öyküde karşı cinsin ve bir kardeşin düşüncelerine yer verilmektedir. Şöyle ki arkadaş grubunda görüp beğendiği Oğuz’a âşık olan öykünün başkışisi Ayşegül, bir gün tesadüfen ağabeyi ile Oğuz’un öpüştüklerini görmüştür. Ağabeyinin de eşcinsel olduğunu bilmeyen Ayşegül hem sevdiği adamın hem de ağabeyinin eşcinsel olmasının şokunu yaşar:

Garipsemediğim, komik bulduğum şeylerin ne olduğunu anlıyordum işte. Aslında hiç de öyle bir hali yoktu. Hiç ama hiç böyle bir şey düşünmedim. Bir ağabeyin evde, eğlence olsun diye yapabileceği şeylerdi hepsi. Acaba nasıl... Acaba hangisi... Muhtemelen ağabeyim... (a.g.e. 116)

Ayşegül, ağabeyinin onun tokalarını takması, topuklu ayakkabılarını giymesi gibi önceleri komik bulduğu birtakım davranışlarının aslında eşcinselliğine işaret ettiğini de o gün anlamıştır. Ayşegül’ün tüm bunları düşündükten sonra yatağında, Oğuz’u düşünerek mastürbasyon yapması ise onun bunu kabullenebildiği ve sıradan bir ilişki olarak değerlendirmeye başladığına işaret etmektedir.

Pelin Buzluk’un “Tozlu Cennet” adlı öyküsünde lezbiyen ilişkiye, “Ortanca Oysa...”da ise eşcinsel bir erkek çocuğa yer verilmektedir. Anlatıcının kocasına yazdığı bir mektup formunda olan “Tozlu Cennet”te kadın anlatıcı, aslında kocasının ikiz kardeşi olan Yıldız’ı (kadın) sevdiğini, ergenliklerinden beri onunla ilişki yaşadıklarını belirtir. Anlatıcı ve Yıldız, henüz 13-14 yaşlarında iken öpüşmeye ve birbirlerine dokunmaya başlamışlardır. Öyküde lezbiyenlerin gördüğü toplum baskısına da dikkat çekilmekte ve anlatıcı, lezbiyen aşkın normal olduğunu ifade

etmektedir. Anlatıcının okul yıllarında sürekli Yıldız’la bir arada olması, çeşitli dedikoduları da beraberinde getirmiş ve Yıldız’ın erkek kardeşi (sonradan anlatıcının kocası) onların ‘şeyler gibi’ görüldüğü söylemiştir. Buna anlatıcının tepkisi ise şöyledir: “ (...) ‘Sapık mıyız biz? Hasta mıyız?’ Henüz söylerken bile müthiş bir iç sızısı duyuyordum oysa” (2016: 19). Bu konuşmanın ardından Yıldız ondan uzaklaşmış ve uzun süre birbirlerini hiç görmemişlerdir. Ancak yıllar sonra yeniden buluşup sevişmeye başlamışlar ve anlatıcı hamile olduğu bebeği Yıldız’la büyüttmeye karar vermiştir. “Ortanca Oysa...” adlı öyküde ise eşcinsel bir çocuğun gördüğü toplum baskısı konu edilmektedir. Öyküde Ortanca, kızlarla oynayan ve kız gibi davranan bir çocuktur. Babası, bundan rahatsızlık duyarak onu bir gün hayat kadınlarına götürür. Ama Ortanca oradan kaçır ve eve dönmez. Bir süre sonra ise Ortanca’nın öldürülerek çöpün yanına atıldığı bildirilir. Bu çerçevede öykü, eşcinsellerin yaşadığı toplum baskısına, şiddete ve cinayetlere dikkat çekmektedir.

B. Nihan Eren’in “Kum” ve “Z” adlı öykülerinde eşcinsel ilişkileri konu olarak ele aldığı görülmektedir. “Kum”da zorla evlendirilmekte olan bir kadının kuaförde saçını yapan kadına âşık oluşu ve onu arzulayışından bahsedilmektedir:

Onu gördüğünde, kaşlarını incelttirmek için bir koltuğa oturmuş bir kadının üzerine eğilmiş, işini yapıyordu. Beyaz bluzunun düğmesi arasından memeleri sallanıyordu. Başını kaldırmıştı. Kısa saçları alnına düşmüştü. (...) Demek aşk buydu. Tesadüfî bir karşılaşmanın ardından gelen aydınlanma ve gönüllü bir tutsaklık. (2016a: 154-156)

Görüldüğü üzere öyküde cinsel bir ilişkiden ziyade hemcinsler arasındaki duygusal çekime işaret edilmektedir. Yazarın “Z” adlı öyküsünde ise hemafrudit¹² insanların toplum içindeki dışlanmışlıklarına dikkat çekilmiştir. Öyküde, çift cinsiyetli olarak doğmuş olan ‘Ortanca Z’, kasabalılarca dışlanmış ve kendisine delilik yaftası yapıştırılmıştır. Çünkü:

Kasaba, kadına kadın derdi, erkeğe erkek. İki de olamamışların, arafta arada kalıvermişlerin, kadınlığı, adamlığı, kocalığı, karılığı, analığı, dedeliği, neneliği, çocukluğu, bebekliği, ustalığı, çıraklığı, dindarlığı, kâfirliği bir entari misali üzerine giyinemeyen, kendine bir yer bulamayanların, olmak istemeyenlerin, ne yerde ne gökte dolaşanların, uçanların dibinde biterdi kasaba. Bu tül gibi esintili, bir orda bir burda, kimsesiz, kimliksiz, tanımsız, tarifsiz, eselekli tuhaf ruhlara tebelleş olur, onlarla uğraşır, kendi gibi kılmaya çalışır, cemiyete benzetemezse de deli deyiverirdi. (2016b: 165)

¹² Çift cinsiyetli, hem eril hem de dişi cinsel organına sahip insan.

Ortanca Z gibi, onun yeğeni olan ‘Küçük z’ de bir ‘kız-erkek çocuk’, başka bir deyişle hemafrodit bir çocuktur ve amcasının başına gelen dışlanmışlığın onun da başına geleceği öyküde sezdirilmektedir.

Hemafrodit bireylere Nazlı Karabıyıkoglu’nun “Ölümün Gel Dediği” ve “Ang” adlı öykülerinde de rastlanmaktadır. “Ölümün Gel Dediği” adlı öyküde yaşlı heykeltıraşın kapısını model olmak isteyen bir kadın çalar. Heykeltıraş modele ihtiyacı olmadığını söylese de sonunda kadını evine alır ve resmini yapmaya başlar. Bir gün resim için onun tamamen soyunmasını istediğinde kadın hemafrodit olduğu için tereddüt eder. Ancak heykeltıraş bu durumdan çok etkilenir ve yaptığı heykelde bu durumu öne çıkarır. “Ang”da bu olay bir şaman ayini çerçevesinde ele alınmaktadır. Ayinde, çift cinsiyetli olan Hazzan’ın organları kesilir ve başkalarına paylaştırılır. Öyküde çift cinsiyetli olmak yeniden dirilişin sembolü olarak sunulur.

Karabıyıkoglu’nun “Saranzaya” adlı öyküsünde ise lezbiyen ilişkilere dikkat çekilmektedir. Öykünün kadın anlatıcısı, eşinin kardeşinin Moğolistan’dan gelen karısını arzular. O kadının kocasıyla olan hareketli cinsel yaşamı ile kendi soğuk cinsel yaşamı arasında karşıtlık kurar. Ve bir gün evin bahçesinde ona dokunmaya başlar. Daha sonra iki kadın sevişir ve bu hâlde kocalarına yakalanırlar. Yazar, “Yabani”nin Hacci’nda da birbirine âşık iki kadının çocuk sahibi olmalarından bahsetmektedir. Karabıyıkoglu’nun “Yılanbalığı Efsanesi”nde ise iki erkek arasındaki cinsel ilişki anlatılmaktadır. Öyküde Rojdat, karısı Hins’a’nın kaçtığı adama gider ve onu geri ister. Ona bir düello teklif eder ve kazananın Hins’a’yı alıp gideceğini söyler. Bu düelloya göre iki adam birbiriyle cinsel birleşme yaşayacak ve bu acıya dayanan kadını alacaktır:

Rojdat, Meshel’e düello etmeleri gerektiğini söylediğinde, Meshel hiç karşı çıkmadı: ‘Sen seç nasıl olacağını,’ dedi.

‘Önce’ dedi Rojdat. ‘Ben senin vücuduna gireceğim, sonra sen benim. Bu acıdan sağ kalan, karısını alıp ya gidecek ya kalacak. (2017: 189)

Ancak düello amacından uzaklaşır ve iki adam sevişmeye başlar. Onları gören Hins’a da onlara katılacaktır. Yazarın “Gönül Sokağı” adlı öyküsünde de karılarından şikâyet eden iki adamın aslında birbirleriyle sevgili oldukları anlatılır.

Bazı öykülerinde eşcinsel aşklara dikkat çeken Onur Çalı, “Huma Kuşları” adlı öyküsünde bir gay barı olan Limbo Bar’ı mekân olarak kullanmaktadır. “Ocak Binbaşı”da ise eşcinsellik daha detaylı olarak öyküde kendisine yer bulmaktadır. Bir asker olan Salih, bir hafta sonu günü için evini, sevgilisiyle buluşması için komutanına vermiştir. Dışarıda epeyce vakit geçirdikten sonra artık gitmiş olduklarını düşünerek eve gittiğinde içeriden iki erkek sesi geldiğini işitir:

Şaşkınlığın verdiği cesaretle arka odaya yöneldi. Kapalı olmayan kapıyı biraz araladığında, yatağında el ele tutuşup uzanmış olan komutanıyla onun yaşlarındaki bir adam gördü. (2012: 11)

Komutanını bir adamla çıplak gören Salih, kendini toparlar ve kendisi için getirdiği içkileri komutanıyla paylaşabileceğini söyler. ““Sweet November””da da askerden yeni dönen Arif, sevgilisi Kasım’la sevişmektedir. Arif ertesi gün işe geç kalmamaları gerektiğini hatırlatınca Kasım şöyle cevap verir:

‘Yok oğlum korkma. Yeni geldin lan askerden, anlayışlı adamdır usta. Olmadı, eve kız attık deriz, bişey demez o zaman.’ (...)

Arif kulağını ısırdı Kasım’ın: *‘İyi uykular tatlımmm!’* (a.g.e. 48)

Kasım’ın eve kız attıklarını söylemeyi teklif etmesi, toplumsal baskının ancak bu şekilde bertaraf edilebildiğine işaret eder. Çünkü toplumu temsil eden Ersin Usta, eve kız attığında onlara anlayış gösterebilmektedir. Yazar, “Define Ağacı”nda ise lezbiyen bir ilişkiden bahseder. Öyküde, başkişi hastanede doktor olan Defne’ye âşıktır, ama Defne başka bir kadınla birlikte. “Sarı Papatya Anaokulu”nda da yine bir lezbiyen ilişki anlatılmaktadır. Öyküde; iki çocuk öğretmenleri Meltem ve Hayriye’yi öpüşürken görürler. Çocuklar hayatlarında görmedikleri bu sahne karşısında şaşırılmışlardır. Anlatıcı “Okulda olmasalar bu an ateşli bir sevişmenin fişekleyicisi olabilirdi,” diyerek Meltem ve Hayriye’nin öpüşmenin ötesinde cinsel hayatlarının da olduğuna işaret etmektedir (a.g.e. 56).

Melisa Kesmez’in “Kurtuluş Gecesi” adlı öyküsünde ise başkişi olarak bir travesti ile karşılaşmaktadır. Öyküde travesti olan Ebru’nun hikâyesi şöyle başlar: “Amcaoğlunun ergen keşiflerine maruz kalmış yıllarca. Ergenlik bitmiş, gece yatağın başında beliriveren gölgeler bitmemiş. Bir gün kaçmış İstanbul’a.” (2019a: 108). Ebru sonrasında İstanbul’da çalışmak zorunda kalmış ve fuhuş yapmıştır. Öyküde, Ebru’nun tüm yaşadıklarına rağmen hayata olan sevgisi ve neşesi vurgulanmaktadır.

Sine Ergün'ün "Kadınlar" adlı öyküsünde de lezbiyen ilişkiye yer verilmektedir. Anlatıcının arkadaşı Irmak, Aslı ile sevgilidir. Irmak, yaptırmak zorunda kaldığı kürtaj sonrasında erkeklerden iğrenmeye başladığı için lezbiyen olmuştur. Ama Aslı da erkekmiş gibi davrandığı için bundan rahatsızdır. Aslı'nın lezbiyen olma durumu ise kötü çocukluğuna bağlanmaktadır. Aslı; babası erkek istemesine rağmen kız olarak doğduğu için baskı ile büyümüştür.

Birkaç öyküsünde eşcinselliğe yer veren Mahir Ünsal Eriş; "Damat'ın Hikâyesi" adlı öyküsünde eşcinsel bir adamın akıbetinden bahsetmektedir. Öyküde anlatıcı; uyuşturucu satın aldığı bu adamın hamamda başka bir adamla sevişirken yakalandığı için işinden kovulduğunu, sonrasında erkeklerle ilişkiye devam ettiğini ve sonunda seviştiği bir adam tarafından öldürüldüğünü aktarmaktadır. "Makasçı Yaşar" adlı öyküde ise çocukların eşcinselliği üzerinde durulur. Öyküde, ergen bir oğlan çocuğu başka bir erkekle birlikte olurken babası tarafından yakalanıp öldürülmektedir.

Seray Şahiner'in "Ceylan Yürüyüşü" adlı öyküsünde de eşcinselliğe değinilmekte ve toplumsal reflekslere dikkat çekilmektedir. Şöyle ki öyküde aldatıldığını öğrenen Reyhan Hanım, asıl yıkımı kocasının bir kadınla değil de bir erkekle birlikte olduğunu öğrenince yaşayacak ve oğullarının da eşcinsel olmasından endişe duyacaktır.

İki erkeğin veya iki kadının duygusal veya cinsel olarak yakınlaşmalarına Alper Beşe'nin öykülerinde sıklıkla rastlanmaktadır. "Mor Pencere" adlı öyküde iki erkekle birlikte sevişen kadının hislerine odaklanılmaktadır. Erkeklerin hem birbiriyle hem de kadınla seviştiği bu ilişkideki sevişme sahnesi şöyle aktarılır: "Açılan fermuarlar, kopan düğmeler, sıkışan kopçalar, yer değiştiren gölgeler, birbirine karışan sıvılar." (2018: 97). Görüldüğü üzere yazar özetleme tekniğine başvurarak hızlıca bu anı anlatmaktadır. "Yılan Gömlekleri" de eşcinsel ilişkilerin konu edildiği öykülerden biridir. Öykünün başkişisi Ahmet, evli ve iki kız babası olmasına rağmen İncirlik üssünde görevli bir askerle seneler evvel yaşadığı eşcinsel ilişkiyi özlemle hatırlamaktadır. Cinselliğin öne çıktığı öyküde, bu sahneler örtük bir dille anlatılır:

Göbek deliğinden aşağı inen kılları takip etti. Kendini bununla oyalamak, ergenliğinde ilk kez yılan gömleklerinin üstünden atladığı gün yapmayı arzuladığı şeyle arasına dikilen korkuyu emerek yok etmek, yeryüzünden kaldırıp içine hapsetmek istedi. (2015: 98)

Yazarın bu iki öykü dışında “Aklar”, “Terapi” ve “Radyo Tamircisi” adlı öykülerinde de eşcinselliğe değindiği görülmektedir. “Aklar”da bilimsel toplantı için Tokyo’ya giden bir kadının orada bulunan bir kadınla sevişerek evlilikte bulamadığı heyecanı o ilişkide bulduğu belirtilmektedir. “Terapi”de anlatıcı, parkta sevişen eşcinsellerden bahsetmekte ve karısının da kendisinin bir eşcinsel olduğunu düşündüğünü aktarmaktadır. “Radyo Tamircisi”nde ise karısıyla aynı yatağa bile girmekten korkan Faik, ancak karısının “İ.nesin sen,” (2014: 70) diyerek kışkırtması sonucu baba olabilmıştır. Diğerlerinden farklı olarak bu öyküde eşcinselliğin olumsuz bir özellik olarak gösterildiği görülmektedir.

Zeynep Hicret’in bir toplu intihar öyküsü olan “Kırılan Dallar”ında da bu konuya değinilmektedir. Şöyle ki öyküde intihar eden başkişilerden biri olan Hera, anlatıcı olduğu bölümde kendini cinsiyetsiz hissettiğini ifade etmektedir. Melisa Kesmez’in “Şubat”ında ise bir lezbiyen ilişki ile karşılaşılır. Öykünün anlatıcısı Leyla barda tanıştığı Zeynep’le çok iyi anlaşmış ve ona âşık olmuştur. Ancak Leyla, ona aşkını itiraf etme fırsatı bulamadan Zeynep intihar etmiştir.

Hakkı İnanç’ın “Demir Bilyeler” adlı öyküsünde eşcinsellik duygusal tarafıyla irdelenmektedir. Öyküde, elli yaşlarındaki Adil Bey, marketin kasiyeri Şükrü’ye âşık olur ve onunla görüşebilmek için çabalar, çeşitli bahaneler üretir. Öykünün sonunda Şükrü, onu bıyığından öpecek ve birbirlerine kavuşacaklardır. “Bozuk”ta ise yazar eşcinsellikten ziyade eşcinsel tecavüzüne dikkat çekmektedir. Öyküde arkadaşlarınca sürekli alay edilen ve küçümsenen bir çocuk olan Rıza, hayat kadını olan annesinin cinsel hayatına şahit olmakta ve işlediği cinayet sonrası kaçarken bir adamın tecavüz teşebbüsüne maruz kalmaktadır.

Tüm bu örneklerden hareketle Milenyum Kuşağı öykücülerinin en çok ele aldığı konulardan birinin de cinsellik olduğunu belirtmek gerekir. Önceki kuşak yazarlarınca bir özgürlük ve sığınma alanı olarak şekillenen cinsellik, Milenyum Kuşağı yazarları tarafından da öykülerde sıklıkla kullanılmıştır. Kuşak yazarları, bilhassa eşcinsel ilişkiler çerçevesinde kaleme aldıkları öyküleriyle toplumun cinsellik tabularını sarsmayı amaçlamaktadır. Bu hususta yazılan hiçbir öykünün eşcinsellik bağlamında

negatif bir söylem üretmemesi, aksine toplumsal yargıları eleştirme amacı gütmeleri dikkat çeker.

2.5 Öyküde Çocuk ve Çocukluk

Türk edebiyatının en önemli içerik kaynaklarından biri olan ve insan hayatının bebeklikle gençlik (ergenlik) arasındaki dönemini ifade etmek için kullanılan ‘çocukluk’, farklı zamanlarda farklı anlayışlarla ele alınmıştır. Tanzimat döneminde toplumun geleceği olarak görülüp daha çok eğitim meselesi çerçevesinde ele alınan çocuklar, Serveti Fünûn döneminde sıkıntıların, hastalıkların, Milli Mücadele dönemi ve Cumhuriyetin ilk döneminde ise savaşın bir parçası olarak eserlerde yer bulur (Sınar 1997: 207-208). Sonraki dönemlerde çocukların aile, ideoloji vb. farklı saiklerle eserlere dâhil edildiği görülmektedir.

Yazarlar, öykülerde yer alan çocuk öykü kişilerinin yanı sıra, zaman zaman çocuk anlatıcı ve çocuk bakış açısından da istifade ederler. Bu yolla büyüklerin dünyasını ve yaşayışını anlamlandırmak ve bazen de onların yaşamındaki çarpıklıklara dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Çocukluk; öykülerde masumiyeti ve saflığı vurgulamak için kullanılmaktadır. Nurdan Gürbilek 1980’li yıllarda popüler olan üzgün bakışlı çocuk portresinin (2004: 38) Türk toplumu tarafından bu kadar sevilmesini insanların mazlum ve mağdur bir ‘çocuk’ olarak kendilerini onunla özdeşleştirmelerine bağlamaktadır:

Onun suretinde kendi acılarını seyrediyor, onun şahsında aslında kendilerine acıyorlardı. Merkezinde kederli bir çocuk yüzünün yer aldığı bütün savaş, felaket ya da acı görüntülerinde vardır bu. Hepsinde çocuk yüzü, büyüklerinin kendi acılarının en kestirme ifadesi olarak dolaşıma girer. Ama hep bir anlam fazlası da vardır orada. Aslında bu yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk. (a.g.e. 39)

Gürbilek’in de belirttiği gibi bunun sadece çocukla bireyin kendi özdeşleşmesi olduğunu söylemek yetersiz kalacaktır. Zira birçok insan, aslında bu figürle kendini değil kendi çocuğunu veya bir yakınını özdeşleştirerek onu, yani acıyı sahiplenme yoluna gitmektedir. Birçok felaketin sonunda insanların zihninde genellikle bir çocuk fotoğrafının kalması da bu sebeptendir. Örneğin 2011 yılında gerçekleşen Van Depreminden geriye 13 yaşındaki Yunus Geray’ın fotoğrafının hatırlanması, Suriye İç

Savaşı'nın ardından Avrupa'ya göç ederken denizde boğulan binlerce insandan biri olan Aylan Kurdi'nin deniz kenarındaki fotoğrafının insanları derinden etkilemesi, yine 2020 İzmir Depreminin en önemli fotoğraflarından birinin altmış beş saat sonra kurtarılan Elif Perinçek ve doksan bir saat sonra kurtarılan Ayda Gezgin'in kurtuluş fotoğrafları olması benzer temsilleri insanların hemen her felakette ürettiğini göstermektedir. Dünyada da bu üretimin; Vietnam Savaşı'nı temsilen koşan çırılçıplak kız fotoğrafının ve Sovyetler Birliği-Afganistan Savaşı için *National Geographic*'in 'Afgan Kızı' kapağının kullanılması gibi sayısız örnekleri mevcuttur.

Gürbilek'in vurguladığı gibi bireyler, bu tabloyu (genelde tüm acılı çocuk temsillerini) masum ve mağdurla özdeşleşerek kendi mağduriyetini temsil için kullanmaktadır. Aynı şekilde insanların mağdur çocuğu kendi evlatları yerine koymaları da bu sahiplenmenin bir başka şekli olarak açığa çıkmaktadır. Bu özdeşleşmenin kolay olmasının en önemli sebebi ise onun sadece bir çocuk olması, bulunduğu durumla ilgili herhangi bir suçu olmamasıdır. Zira bir savaşta veya felakette belli düzeyde sorumluluk taşıdıklarına inanılması sebebiyle ölen yetişkinler için kolaylıkla kurulabilen 'ama'lı cümleler çocuklar için geçerliliğini yitirir. İçinde bulundukları durumun müsebbibi ve sorumlusu olamayacak kadar küçük olan bu çocuklar sadece masumiyet ve saflıkla anılır. Elbette dinin de bunda önemli bir etkisi vardır. Zira İslam'da ve diğer birçok inanışta çocukların masum olduklarına ve ölmeleri hâlinde doğrudan cennete gideceklerine inanılmaktadır.

Modern Türk edebiyatında sıklıkla ele alınan konulardan biri olan çocuk ve çocukluk, 1980 sonrası Türk edebiyatının da en önemli konuları arasında yer alır. 1980 sonrası öyküsünde öne çıkan konular arasında çocukluğu da sayan Tarkan Akkaya;

Dönemin öykücülerini malzeme olarak daha çok kendilerini kullanmayı yeğlemişlerdir. Öykülerinde, çocukluk ve ilk-gençlik yıllarından kalma anılar, özlemler, olaylar, hayata bakış açıları, özlemler vb. ni sıklıkla kullanmışlardır. (2010: 74)

demektedir. 80'li yıllarda yazan genç yazarlara ve önceki kuşakların temsilcilerine bakıldığında bunların kendi yaşamlarını öykülerine çok fazla dâhil ettikleri ve hâliyle bunun için sıklıkla çocukluk anılarından istifade ettikleri görülmektedir. Semih Gümüş de bu dönem öyküsünün kaynaklarını şöyle açıklamaktadır:

Çocukluk günlerini küçük kentleri, kasabaları, bugün yaşadıklarımızdan kuşkusuz farklı yaşam biçimleri, duyarlı eviçleri, ilk cinsel uyanış günleri, anne, baba, dede ya da teyze ile çocuk arasındaki sıcak ilişkiler öykünün dünyasını kendiliğinden kurar. (2010: 38)

Leyla Burcu Dünder, 1990’larda da bunun devam ettiğini ve öykücülerin en çok ele aldığı konulardan birinin çocukluk olduğunu belirtmektedir (2007: 37). Bu durum sonraki yıllarda da artarak devam edecektir. Zira öykü yazarları öykülerini yazarken ister istemez yaşadıkları, gördükleri olaylardan etkilenirler. Bu çerçevede, insan hayatının önemli bir evresi olan çocukluk onlar için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Bu bağlamda, öykülerinde çocukluğunda yaşadığı birtakım anılara yer veren yazarlardan biri olan Özge Hatunoğlu’nun *Kimsenin Ruhu Duymadan* adlı kitabının ön sözünde çocukluğunun kendisi için öneminden bahsettiği bölüm, sadece onun için değil birçok yazar için geçerlidir:

Eğer çok kötü anılarla dolu değilse geçmiş, hepimiz bir defa bile olsa çocukluğumuza geri dönmek isteriz. Dünyayı masum terimlerle tanımladığımız aslında dünyada değil de kendi iç dünyamızda yaşadığımız günlere... Çocukluk güzel şey, dünyanın en güzel şeyi hatta.

Söylediğin pek çok doğru sözün hesabını vermek zorunda olmadığın, seni her zaman ve tüm kötülüklerden koruyacağını bildiğin insanların yanında olabildiğin yegâne zaman. Karşılıksız sevilme ve ne kadar hata yaparsan yap seni daima affedecek insanların varlığı belki de en önemlisi. (2005: 7-8)

Kendisinin tek savaşının büyümek olduğunu ve hâlâ oyuncak ayısıyla uyuyan, anne babasına şımaran ve hikâyeler yazan bir çocuk olduğunu ifade eden Hatunoğlu, yazının devamında insanların büyümeye mahkûm olduğunu, zamanla çocuk değerlerinin değiştiğini, büyüklerin kurallarının içselleştirildiğini ve çocuk olmanın büyüünün unutulduğunu söyler (a.g.e. 8-9). Bu bağlamda Türk edebiyatı araştırmacısı Seval Şahin’in tespitleri de önemlidir. 2000 sonrası Türk edebiyatında çocukların öne çıktığını vurgulayan Şahin, yazarların çocuk anlatıcılar ve kahramanları seçme sebeplerinin “büyümekte ısrar” olabileceğini ima eder (2016).

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde çocuk ve çocukluğun önemli bir yeri olduğu görülür. Birçok öyküde başkisi olarak görülen çocuklar ayrıca çok kez de masum ve saf bir bakış açısının avantajından yararlanabilmek amacıyla anlatıcı olarak öykülerde tercih edilmektedir. Dönem öykücülerinden çocuk ve çocukluğu işlevsel olarak ele alanlar arasında Mahir Ünsal Eriş, Ercan Köksal, B. Nihan Eren, Emrah Serbes, Semrin Şahin, Onur Çalı ve Hakkı İnanç öne çıkmaktadır. Bu bölümde, Milenyum

Kuşağı öykücülerinin şiddet, masumiyet ve aile ilişkileri üzerinden çocuklukla kurdukları bağ incelenecek, öykülerde çocuk kişilerin nasıl bir işleve sahip oldukları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.5.1 Çocuk ve şiddet

Çocuklar şiddetin doğrudan hedefi olabildikleri gibi bazen annelerine, sevdiklerine veya tanıdıklarına yapılan şiddetin şahidi de olabilmektedir. Üçüncü bir ihtimal ise çocukların başka insanlara veya hayvanlara uyguladıkları şiddettir. Milenyum Kuşağı öykülerinde bu üç şekliyle de çocukla şiddet arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir.

Dönemin etkili yazarlarından Hakkı İnanç; birçok öyküsünde çocuk öykü kişilerine yer vermiş, çoğunlukla onları şiddetin tanığı veya mağduru olarak öyküye dâhil etmiştir. Yazarın *Bozuk* adlı kitabının kapağında da açık sarı bir fon üzerinde çizgili gömlekli, kahverengi pantolonlu, pantolonunun paçaları dizine değin sıyrılmış, üzgün bir çocuk çizimi yer almaktadır. Bu çizim yazarın, çocuk ve şiddet konusu üzerine düşündüğünün bir başka göstergesidir. Bir röportajında, çocukluğu “alnımızdaki bir doğum lekesi gibi” gördüğünü belirten yazar, babasını küçük yaşta kaybetmiş, anne, annecanne ve teyzeleri arasında büyümüştür. (Fakibaba 2018) Öykülerinde çocuk ve kadınların öne çıkma sebebinin bu olduğu düşünülebilir.

Çocuk öykü kişilerini pek çok öyküsünde, öykünün merkezine yerleştirmiş olan Hakkı İnanç, “Şirinler’i Gören Çocuk” adlı öyküde arkadaşları için gözcülük yapan bir çocuğun, suçsuz olmasına rağmen öldürülmesini anlatmaktadır. Öyküde anlatıcı ve arkadaşı Âdem, Bahri’yi fuhuş yapan bir kadına gitmek için ikna etmeye çalışır. Bahri istemese de arkadaşlarının alayından çekinerek onlara gözcülük yapmayı kabul eder. Plana göre anlatıcı ve Âdem kadının yanına gidip ondan para karşılığında vücudunu göstermesini isteyecek, Bahri de kapıda biri geliyor mu diye gözcülük yapacaktır. Ancak işler ters gider ve kadının, kamyoncu olan kocası çocuklar evdeyken gelir. Bahri, avazı çıktığı kadar bağırarak arkadaşlarının kaçmasını sağlasa da kendini kurtarmayı başaramaz. Adam, Bahri’yi döverek öldürür:

Dünyalar iyisi arkadaşımın sırtına o çakıyı ben saplamıştım aslında. Adam önce duvara çarpmış kafasını. O zaman göçmüş Bahri. Üzerine ciğerleri delinince, geri döneceği

varsa da dönememiş. Sanki elimizden tutup bizi toprağa çekecekmiş gibi sokulamadık mezarına. (...) ‘Şirinleri görmüş müdür?’ diye sordum Âdem’e. (2014: 25)

Bu öyküde Bahri’nin şiddet sonucu ölmesinin yanı sıra arkadaşlarının bu ölüm karşısındaki tepkileri de önemlidir. Anlatıcı ve Âdem, çok üzülmüş ve bu ölümden kendilerini sorumlu tutmuşlardır.

İnanç’ın, “Piçtim. Ama diğer piçlere soracak olursanız ben, piçten de değersizdim,” (2013: 43) cümleleriyle başlayan “Bozuk” öyküsünde; annesi çirkin bir hayat kadını olduğu için, diğer hayat kadını çocukları tarafından bile dışlanan bir çocuğun adım adım katil oluşu anlatılır. Rıza adlı başkişinin yaşanamayan çocukluğuna ve dışlanmışlığına vurgu yapılan öyküde, hayat kadınlarının çocuklarına ve köpeklerle tecavüz edildiğinden bahsedilmekte, çocukların bazen ne kadar zalim olabileceğine dikkat çekilmektedir. Rıza bir gün yanına gelen ve kendisini sevdirmeye çalışan bir köpek yavrusunu öldürerek mahalledeki ilk cinayetini işlemiştir. Onu öldürme sebebi ise diğer çocukların köpeği ona yakıştırmaları, onun karısı olduğunu söylemeleridir:

Seviyordum. Öldürmeye ne ara karar verdim, bilemiyorum –insan sevdiğinden öldüremez mi ki? Sadece; pembe, pütürlü dilini ağzına çekemedi birden. Yumuşak patileriyle ellerimi itmeye çabaladı. Gözleri irildi. Omuzlarım genişliyordu. Hırlamalar. Kaburgalarım etleniyordu. Yalvarmalar. Pazılarım şişiyordu. Uzun, sıcak salyalar. Saçkıranlarım geçiyordu. (...) Artık değersiz bir piç değildim. Katildim ben. ‘Piç’i gebertmiştim. Katil Rıza... Hoşuma gitti. Güzeldim. Anneme koştum. (a.g.e. 45)

Yukarıdaki bölümde geçen ‘Kaburgalarım etleniyordu’, ‘Pazılarım şişiyordu,’ gibi ifadelerle bakılırsa Rıza, arkadaşları tarafından dahi delilik olarak görülen bu cinayetin kendisini güçlendirdiğini düşünmekte ve Katil Rıza olarak kendini artık değerli hissetmektedir. Bu ilk cinayet Rıza’nın olgunlaşma evresinin de ilk adımıdır. Zira bu cinayetin devamı gelecektir. Çünkü Rıza’ya göre “İt öldürmekle katil olunmazdı ki. Adam öldürmeliydi, adam!” (a.g.e. 46). Bu sebeple de önce annesiyle birlikte olan adamı, ardından da kendisine tecavüz etmek isteyen adamı öldürür. Öykünün sonunda nihayet kendisini arkadaşlarına kanıtlatabilmiştir.

Bir çocuğun suça itilme sürecinin anlatıldığı bu öykü, suça meyilli ortamların çocukları etkilediğini ve onların birer suçluya dönüşmesine sebep olduğunu göstermektedir. Çocuğun şiddetin uygulayıcısı olduğu bu öyküde Rıza, hakarete uğrayarak, aşağılanarak arkadaşlarından psikolojik şiddet görmekte ve taciz teşebbüsünün mağduru olmaktadır. Bu iki şiddetin neticesi ise yine şiddettir.

Çocukları şiddetin hem uygulayıcısı hem de mağduru olarak öykülerine dâhil eden Hakkı İnanç'ın aksine Ercan Köksal'ın öykülerinde çocuklar, şiddetin tanığı veya mağduru olarak yer alırlar. Örneğin “İyiliğin Zamanı”nda bir bebek ve altı yaşındaki çocuğun annelerinin intiharına tanıkları anlatılmaktadır. Öyküde, yoksulluk sebebiyle evi ısıtacak kuru odun alamayan anne, altı yaşındaki çocuğunun eline saç kurutma makinesini vererek intihar etmektedir. “Eyvah Babam! Baba...”da ise yaşanan bir cinayet sonrasında maktul ve katilin çocuklarının tepkileri üzerinde durulmaktadır:

Bir de bakıyor çocuk, iki jandarma babasının kolundan tutmuş götürüyor.

‘Eyvah, babam!’ diyor.

Diğer çocuğun gözü yerde boylu boyunca yatan kişiye takılıyor. Onun da etrafını jandarmalar sarmış. İçine bir acı oturuyor. Sonra haykırıyor, ‘Baba!’ Yutkunuyor. Sonra iki çocuk dönüp birbirlerinin yüzlerine bakıyor, susuyor. Konuşma sırası acıda... (Köksal 2017: 80)

Yazar, “Söylenemeyen Acı”da bu öyküye benzer şekilde bir kız çocuğunun ölümüne tanık olan çocuklardan, “Merhamet Dilenen İhtiyar” öyküsünde yoksulluktan okuyamayan bir çocuktan ve “Babanın Vurduğu Yerde Gül Biter”de ise öğretmen olan babasından tokat yiyen bir çocuktan bahsetmektedir. Ercan Köksal çocuk öykü kişilerini acının okurda daha güçlü ve şiddetli hissedilebilmesi, okurun daha kolay empati yapabilmesi için bir aracı olarak kullanmıştır.

Öykülerinde çocuklara sıklıkla yer veren Yunus Emre Özsaray'ın kimi öykülerinde çocukların şiddetle birlikte ele alındığı görülmektedir. “İt” adlı öyküde anlatıcı, arkadaşı Tanju ile bağlayıp birlikte şiddet uyguladıkları bir köpeğin gece ölmesi sebebiyle Tanju ile kavga eder ve anlatıcı-çocuk, arkadaşı tarafından dövülür:

‘Köpekler acıkmaz mı sıcak onları öldürmez mi?’ diye mırıldandım. Tanju pis pis sırttı.

-‘Ulan köpek postu kışları sıcak, yazları soğuk tutar. Allah, öyle yaratmış.’ dedi. İnandım ona. Bu sözlerden sonra, köpeklerin can taşımadığını düşünmeye başlamıştım. İti yakalayıp boynuna ipi geçirdim. O çeniliyor ayaklarını diriyor, bense onu sürüklüyordum. Apartmanın arkasındaki demir kapıya bağladım. (...)

Elindeki taşı sallayarak üzerime yürüyordu. Gözlerim korkudan fal taşı gibi açılmıştı. (...) Gözlerimi açtığımda annemin dizlerindeydim. Başım sargılıydı. (2013: 25-26)

Arkadaşına karşı kin besleyen ve intikam almak isteyen anlatıcı, öykünün sonunda Tanju’yu dövmek için ona saldırırsa da nihayetinde yine dayak yer. Benzer şekilde Tahir’in öykü kişisi olduğu ve onun ilk gençliğinden bahsedilen “Sanayi” adlı öyküde

çocuk işçi olarak çalışmanın zorlukları ve ortamdaki şiddet çocuk diline (saflığına ve masumiyetine) sığınılarak anlatılmaktadır.

Ustamın gönderdiği dükkâna doğru yürüyordum. İçeri girdiğimde ‘abi’ dedim. ‘Usta rulman istiyor.’ Ustamın önce annesini sordu sonra rulman kutusunu öfkeyle avuçlarıma koydu. Alışmıştım artık böyle şeylere. Burada insanlar birbirine küfür eder, burada insanlar birbirini kandırır, burada insanlar çocukları döver. Çocuklarsa sadece güler. (2013: 35)

Özsaray’ın “Çamur” adlı öyküsünde de dışarıda oynadığı için üzeri çamurlanan çocuk, eve gittiğinde annesinden azar işitir ve annesi kafasına banyo tasını vura vura onu yıkar.

Aykut Ertuğrul’un, Hz. Muhammed’in üç hadisinin nakledildiği “Üç Hadis” adlı öyküsünün ikinci bölümünde Filistin’de yaşayan İmad ve yeğeni Ali’den bahsedilmektedir. Çatışmanın ortasındaki İmad elinde silahı ve yanında da henüz bir çocuk olan Ali ile öylece beklemektedir. Sonra Ali, amcasından kendisine bir hikâye anlatmasını ister ve amcası Hz. Muhammed’in torunları Hasan ve Hüseyin ile olan ilişkisi ve çocuk sevgisine dair bir hadisi anlatır. Yaralı olan Ali, Hz. Muhammed’in kendisini de sevip sevmediğini amcasına sorar. Amcası onaylar ve yeğenini alnından öper. Bölümün sonunda Ali şehit olur. Şiddete maruz kalan çocuklara dikkat çekilen bu öyküde, çocuğun masumiyeti ve inancına da dikkat çekilmiştir.

Öykülerinde şiddeti ve insan doğasını sıklıkla işlemiş olan Deniz Tarsus, çocukları öykülerine daha çok şiddetin mağduru olarak dâhil etmiştir. “Mengü” adlı öyküde yaraları çabucak iyileşen bir çocuk merkeze alınarak bir kasabanın yok oluşu anlatılmaktadır. Öyküde Mengü’nün, babası öldüğü için amcaları tarafından mirastan dışlanmaya çalışılması ve çocukların çektiği acılara da dikkat çekilmiştir. Ayrıca öykünün bir bölümünde madene çalıştırılan çocukların ölümü anlatılmaktadır. Köye getirilen yabancı işçilere karşı çıkan köylüler, patronların yaptığı teklifi kabul eder ve çocuklarını madene gönderirler. Böylece okul boşalır ve tüm çocuklar madenin yolunu tutar:

Okul boşaldı, çocuklar madene yollandı. Çocuğun gücü hangi taş, hangi madene yetsin, hemen yorulu yoruluverdi karanlıkta. Babalar acıdı çocuklara. İşçiler bile. Birkaç ay sonra kazalar başladı. Dövdüğü demir, kazdığı kaya, çıkardığı maden çocuğa mezar oldu. Kaç evlat heba oldu içinde. Gaz sıkıştı, maden patladı. Ölüler harıl harıl buharlarda haşlandı. Anaların yüreğine dinmez korlar yağdı. (2015: 58)

Öykünün sonunda çocuklar haricinde kasabadaki herkes, kasabayı yönetmek isteyen acımasız patronların adamları tarafından çıkarılan feci bir yangın neticesinde ölmüştür. Çocuklar sahile inerek yeni bir yuva, yeni bir gelecek hayal ederler.

Tarsus, “İskele”de her çocuğun babasının işini yapmak zorunda olduğu bir kasabada, ölü temizleyicisi olmak zorunda olan bir çocuğun öyküsünü anlatırken “Kurdun Öyküsü”nde ise sürünün lideri olan kurt, öldürülen kadın ve çocuklarına karşılık köylülerin bebeklerini öldürmektedir. Öyküde hem kurdun çocukları hem de insanların çocukları şiddetin mağduru olmuş, çocuklar intikam nesnesi olarak kullanılmıştır.

Tüm vücudu bir kaza sonucu yandığı için annesi tarafından insanlardan izole edilerek yetiştirilen bir çocuğun dışarıya ve gerçek hayata olan merakına dikkat çekilen “Od”da; köye gelen gezgin, anlattıklarıyla çocuğu etkiler ve çocuk, ona katılarak dünyayı gezebilmek için evden kaçar. Çocuğu köy meydanında gören köylüler şaşırır ve uzaklaşırken çocuk da ilk kez gördüğü normal insanlar karşısında şaşkın ve ürkektir. Öyküde çocuğun annesinin onu dışlanmaktan ve şiddetten korumak için yaptıkları üzerinde durulmaktadır.

Yazarın “Döl” adlı öyküsünde ise çocukların zorluklara uyum sağlama yeteneklerine ve ahlaki düşüncelerine dikkat çekilmektedir. Öyküde, kasabadaki erkekler amansız bir hastalığa tutularak anlık çıldırma krizleriyle önlerindeki ilk kadına tecavüz etmekte, yeni nesil ise bu durumu artık normal karşılamaktadır: “Bu çocuk yaştaki kızın sesi de, duruşu da farklı. Çok olgun. Diğerleri de. Dikkatimi çeken bir diğer unursa, bu besili ve cüsseli genç çocuklar topluluğu, babaların cıızlığından çok uzak. Cinsel doygunlukla büyüdükları besbelli.” (2013: 47). Kasabaya gelen Gezgin, onların bu durumunu garipsese de onlar, bu cinsel hastalığı artık sıradan karşılamakta ve açık cinselliklerini yaşamaktadır.

Öykülerinde zaman zaman çocuk öykü kişilerine yer veren Onur Çalı’nın, çocukları daha çok şiddetin mağduru olarak ele aldığı görülmektedir. Örneğin “Huma Kuşları” adlı öyküde biri siyasi bir eylemde polisin attığı gaz fişegiyle, biri kâğıt toplarken yoldan geçtiği sırada bir kamyonetin çarpması sonucu, bir diğeri yoksul annesinin

ısıtamadığı evde henüz kırk günlük iken zatürreden ölen üç çocuktan bahsedilmektedir.

Evcilik oynayan iki arkadaşın bir süre sonra kavgaya tutuşmalarının anlatıldığı “Şubat Kâbusu” adlı öyküde kadına şiddetin tanığı olan çocukların, büyüklerinden etkilenmeleri ve onlar gibi davranmaya çalıştıklarına dikkat çekilmiştir. Evcilik oyununda babasını rol model alan Muratcan Gülayşe’ye bağırınca, Gülayşe korkar ve annesi gibi dayak yememek için kendini korur:

Gülayşe’ye ‘*Sen işte de böyle sere serpe mi eğiliyorsun hayatım?*’ dedi. ‘*Hayatım*’ biraz sert çıkmıştı. Muratcan mükemmel bir taklitçiydi. Gülayşe anlamadı önce. ‘*Hangi iş?*’ diye sordu. ‘*Ben okula bile gitmiyorum ne işi!*’ Muratcan bunu oyunun bir parçası sanıp kızgın baba taklidine devam etmeseydi her şey oyuna uygun olabilirdi ama yapmadı, çocuk işte: ‘*Ne demek lan hangi iş, sana bişey sordum. Eşekbaşı mıyım ben burda? Konuşsana lan!*’ (2012: 63)

Gülayşe bu sözlerle önce şaşırır sonra ise sinirlenir. Defalarca annesinin şiddet görmesine şahit olan, hatta bir seferinde annesinin babasının şiddeti sebebiyle bebeğini kaybettiği gören Gülayşe, şiddetin mağduru olmamak için kendini savunmaya, hatta karşı saldırıya geçer:

Muratcan, kendi babasını oynamaya başladığına göre o da kendi annesi gibi dayak mı yiyecekti şimdi?! Annesi dayak yerken hep düşündüğü şeyi yaptı. Babanın vurmasını beklemeden o vurdu. Gülayşe bir yandan ağlıyor, bir yandan Muratcan’a vuruyordu. Bir an durursa, Muratcan üzerine çullanıp, tekmeleyebilirdi. (a.g.e. 63)

Öyküde ayrıca Gülayşe’nin ailesi tarafından okula gönderilmemesine ve çocukların televizyondan çok etkilendiğine de dikkat çekilmektedir.

Gülayşe’yle Muratcan bir süre daha büyüklerin kutudaki aptallıklarını izlediler. Çocuklar normalde bu saatlerde okullara tıkıldığından hep büyüklerle göre programlar vardı televizyonda. İşte şimdi de evlenmek isteyen büyüklerin olduğu program. Adam son anda vazgeçti kadınla izdivaçtan. Kadının kendisinden üç yaş büyük olmasını bahane etti.

‘*Sen de benden büyüksün Gülayşe, ama ben senden vazgeçmem.*’ dedi Muratcan kendi cesaretinden utanarak.

Gülayşe utandı. Kızardı. Kem etti, küm etti. (...) Gülayşe okula gitmiyordu. Ailesi göndermiyordu. Gerek yokmuş. Televizyon izlemeye devam ettiler. Şimdi de birbirlerinin kocalarıyla birlikte olan muhafazakâr kadınların kavga ettiği programda durdu kumanda. (a.g.e. 62)

Bu öyküdekine benzer şekilde Onur Çalı’nın “Urgan” öyküsünde de çocukların televizyonda gördükleri şiddetten etkilenerek bunları tatbik etmeye çalışmaları anlatılmaktadır. Çalı, çocukların şahit olduğu şiddet kadar onların uyguladıkları

şiddete de dikkat çekmektedir. Bu çerçevede, çocukların hayvanlara uyguladığı şiddeti konu eden “Kaplumbağa” adlı öyküsünde, Ahmet ve arkadaşları yoldaki bir kaplumbağayı önce taşla ezmek sonra tekmelemek isterler. Bu öyküde çocuklar artık mağdur değil şiddetin bizzat uygulayıcısıdır.

Bazen Hayat adlı kitabının kapağında başına karga kafasını geçirmiş bir çocuk çizimi bulunan Sine Ergün’ün “Tavuk ve Cıvcıv” öyküsünde, küçük bir çocuğun saflığı ve masumiyeti üzerinde durulmaktadır. Çocuk, pazarda yanlışlıkla ayağını kırdığı cıvcivin öldürüleceğini öğrenince çok şaşırır ve üzülür ancak, hoş karşılanmayacağını düşünerek susar. Çocuğun iyi çocuk olma gayreti ile ölecek hayvana olan kederi arasındaki çatışma kendisi de bir çocuk olan kardeşinin bakış açısından anlatılmaktadır.

Öykülerinde çocuk öykü kişilerinden istifade eden dönem yazarlarından biri olan Pelin Buzluk, çocukları daha çok şiddet ve acı ile ilişkilendirerek öykülerine dâhil etmiştir. Bu çerçevede yazar, “Düğün Gecesi”nde zorla evlendirilen bir kız çocuğundan, “Ortanca Oysa...”da eşcinsel olan bir erkek çocuğun, ailesi ve mahalledeki diğer insanlar tarafından dışlanması ve öldürülmesinden, “Mevsimler”de ise çocuklara dinin öğretilmesinden (olumsuz bir bakışla) bahsetmektedir. Buzluk, “İbrahim Dağı” adlı öyküsünde ise bir çocuğun işlediği cinayeti konu etmektedir. Öykünün anlatıcısı, çocukken babasının yetim olduğu için acıyarak eve getirdiği ve evlatlık olarak benimsediği İbrahim’i nasıl öldürdüğünden bahsetmektedir. Anlatıcı, sık sık ortadan kaybolan İbrahim’i bir gün çukurda uyurken bulur:

Önce şu koca taşı bırakayım elimden. Eğilmeden. Sadece İbrahim’in uykudaki yüzünü hizalayarak parmaklarımı gevşetivereyim. Çukurun duvarları birden lekelensin. Sonra geleyim eve. ‘E, hani İbrahim?’ diye sorun. (2012: 21)

Yıllar önce işlediği cinayetin pişmanlığını hissederek kardeşlerine bu olayı itiraf etmek istemiştir. Anlatıcı, masum olan İbrahim’i, ablalarını ve babasını kıskandığı için öldürmüştür.

Mahir Ünsal Eriş’in *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde...* adlı ilk kitabının kapağında iki yoksul çocuk fotoğrafı dikkat çekmektedir. Benzer şekilde yazarın *Olduğu Kadar Güzeldik* adlı kitabında da görsel olarak bir baba ve çocuğunun tatil fotoğrafına yer verilmektedir. Gerçekten de Eriş, hem buna dair işaretler verilen bu iki kitabında hem de diğer öykü kitaplarında çocuk öykü kişilerinden ve çocukluğa dair hatıralardan

sıklıkla istifade etmiştir. Yazarın öykülerinde çocuk, daha çok şiddetle ilişkisi ve masumiyeti bağlamında yer almaktadır. Örneğin “Malibu”da artık yetişkin biri olan anlatıcı, öğretmeninin arabasına binmesiyle çocukluğunda yaşadığı acı bir tecrübeyi hatırlamaktadır. Ablası çağırdığı için İstanbul’dan memleketine gelen anlatıcı, yolda giderken birinin otostop çektiğini görür ve onu arabasına alır. Bir süre sonra onun ortaokuldaki müdür yardımcısı olduğunu anlar:

Malibu! Ortaokuldaki müdür yardımcısı. Beni askılara asan, panayırılık bir şeymiş gibi tüm okula seyrettiren, çocukluğumu incecik bir çıta kırar gibi kıran Malibu; Mehmet Ali Bulut. İçim serin bir şeyin içine dalıp çıktı sanki. Sesimi çıkarmadım. Yirmi beş sene sonra ilk kez görmüştüm onu. Öyle şiddetli bir inatla unutmuştum ki varlığıyla karşılaşınca elim ayağım boşaldı. (2016: 71)

Anlatıcı onunla karşılaştığını anlayınca unutmak için çabaladığı o gönül kırıcı olayı tekrar hatırlar ve anlatmaya başlar. Okuldayken anlatıcının arkadaşı Fevzi, sınıftaki bir kızın cüzdanını çalmış ve anlatıcıya vermiştir. Bununla ne yapacağını bilemeyen anlatıcı, yakalanmaktan korkmuş ve cüzdanı evinin apartman boşluğuna atmıştır. Ancak cüzdanı komşularından biri bulup okula getirince müdür yardımcısı hırsızın o olduğunu düşünür ve onu şiddetli bir şekilde döver:

(...) yanağıma bir tokat yapıştırdı. Dünya bir anda durdu, eşya metalleşti, her şey olduğu yere zımbalandı sanki. Kapalı gözlerimde ışıklar çaktı. Devrildim. Daha halıdaki tozun kokusunu soluyamamıştım ki çekip ayağa dikti beni yeniden. (...) Bir tane daha, ama bu kez öteki yanağıma, ekletirdi. Öbür yanıma devrildim. Yanaklarım çaydanlığa değmiş gibi yanıyor, sanki yüzümün eti havayla doluyor, şiştikçe şişiyordu. Yerdeyken bir iki yavaş tokat daha vurdu. Bir süre sövdü, saydı, azarladı, sinirlendi, vurdu. (a.g.e. 78)

Hatta peşinden onu ceketinden tutup bahçedeki çivilere asar. Herkes onu şaşkınlıkla seyrederken büyük bir utanç içinde bekleyen, ölmek isteyen anlatıcıyı, arkadaşı Fevzi gelir ve indirir. Bunu gören müdür yardımcısı, bu defa ikisini de tekme tokat döver. Olayın büyümesiyle müdür yardımcısı başka bir okula gönderilir, anlatıcı da okuldan kaydını sildirerek başka bir okula geçer. Öğretmeni arabadan ineceği vakit kendisini tanıdığını belli eder ve ondan helallik ister, anlatıcı da helal olsun diyerek öğretmenini affeder.

Eriş’in “Burada Bir Sokak” adlı öyküsünde de çocuk, şiddetin mağduru olarak anlatıda yer almaktadır. Bir arabanın çocuğa çarparak onu sakat bırakması sonrası yaşananların anlatıldığı öyküde, çocuk tekrar tekrar mağdur olup acı çekmektedir. Ona çarpan kişinin bir milletvekili olduğu anlaşılınca şikâyetçi olunmaması içi aileye maddi

destek verilmiş ve anneye çalışması için iyi bir iş bulunmuştur. Ancak anne çalışırken, sakat kalan çocuğunu tek başına bırakmak zorundadır. Evin karşısındaki yorgancı seve seve ona göz kulak olacağını söyleyince kadın çok mutlu olur, ancak yorgancı her gün dükkânına gelen çocuğu istismar edecek, çocuk ne buna karşı koyabilecek ne de ailesine söyleyebilecektir:

Üstünü soyacak çocuğun. Korkacak çocuk. Ama ses edemeyecek. (...) Sonraki günler gelir gelmez üstünü soyacak çocuğun depoda. ‘Bak, nasıl ter kokmuşun,’ diyecek, koklar gibi yaklaşıp göğsünü öpmeye başlayacak. Çocuk tepinmeye, adamı itmeye çalışacak. Ama adam vazgeçmeyecek. Alacak çocuğun kumru ayağı gibi minnacık elini, kasiğının taş kesilmiş yerine bastırarak. Sonra bir, iki, derken fermuarını da açacak. ‘Sakın bağırmaya kalkma rezil edersin ananı da babanı da,’ diyecek, ‘O.ospu mu olsun anan sonra? Baban p.zevenk mi olsun istiyorsun? Ses çıkarma!’ Sonra kim bilir neler yapacak. Kim bilir neler. (2019a: 21)

Çocuğun bu durumu vekilin ölümü sonrası annenin işten çıkarılmasıyla sona erse de çocuk kötü rüyalar görmeye, durup durup ağlamaya devam edecektir. Öykünün en çarpıcı bölümü ise dışöyküsel anlatıcı ile anlatılan öykünün başkişisinin aslında aynı kişi olduğunun anlaşılmasıyla gerçekleşir. Öyküde anlatıcı, çocukluğunda yaşadığı bu acı hatırayı dışarıdan bakarak anlatmaktadır.

Benzer şekilde Eriş’in “Makasçı Yaşar” öyküsünde yine çocuk istismarı konu edilmektedir. Ancak bu öyküde mağdur da fail de çocuktur. Öyküde erkek çocuklar birlikte bir tünele gidip oynarken, aralarından biri diğer çocukları elle taciz etmiştir. Öykünün devamında bu çocuğun bir eşcinsel olduğu ve bir erkekle ilişki yaşarken yakalanarak babası tarafından öldürüldüğü anlatılmaktadır.

Çocuklara öykülerinde çokça yer veren yazarlardan bir diğeri Semrin Şahin’dir. Onun birçok öyküsünde öykü kişisi ya çocuktur ya da çocukluğunu hatırlayan bir yetişkindir. Bu sebeple onun öykülerinde çocuklar, birçok öykünün merkezinde veya kuyusunda bir yerde kendisine alan bulmaktadır. Öyküdeki çocukların işlevi ise genellikle şiddetin vurgusunu güçlendirmektir. Zira onun öykülerindeki çocuklar; ölüm, istismar, dayak gibi çeşitli şekillerde şiddete maruz kalmaktadır. Bu çerçevede, Hiroşima’ya atılan atom bombasının getirdiği ölümlere dikkat çekilen “Güneşin Yüzü” adlı öyküde, yaşanan ölümler Japon köylü çocuğu merkeze alınarak anlatılmaktadır. Bu, yukarıda da söylendiği gibi okurun yaşananları daha iyi anlayabilmesini, olayla daha kolay empati kurabilmesini ve acıyı daha güçlü hissedilebilmesini sağlamaktadır. Öyküde,

Mamoru'nun ailesi pirinç tarlasında çalışırken o da arkadaşıyla oyun oynamaktadır. Arkadaşı Kohana, oyun arasında savaştan bahsedince oyun oynamak isteyen Mamoru, oyunlarını aksattığı için arkadaşını azarlar. Kohana ise her geçen gün yaklaşan savaşın etkisindedir:

'Mamoru ben oyun oynamak istemiyorum. İnsanlar savaştan bahsediyorlar. Geçenlerde bombalanan şehirlerden kaçan insanlarla karşılaştım. Onlara çok acıyorum. Yapabileceğimiz bir şey olsaydı keşke.' (2013: 82)

Kohana, sürekli insanların öldüğü haberleri gelirken oyun oynamak istememektedir. Öyküde, tam da iki çocuk arasında geçen savaşla ilgili bu konuşmanın üzerine atom bombası düşer:

Bir sesle oldukları yerde kilitlendiler. O anda bir ışık ve ateş saçlarını, bedenini tutuşturdu. Yer ve gök alev aldı. Bedenini parçalayan, lime lime çıra gibi yakan bir şey oldu. Onların çocuk zihinlerinde anlamı olmayan bir şey... Cehennemde ateşler içinde yanıyordu. İnsanların çığlıklarına kendi çığlığı karıştı. Acı ve sıcaktan kaçmaya çalıştı. Alev çemberinde ateş topu oldu. (a.g.e. 83)

Öykünün devamında Kohana ve Mamoru'nun acı bir şekilde ölümü anlatılmaktadır. Savaşın etkisi, çocukların ölümü, hatta oyun oynarken ölümü üzerinden anlatılarak okur üzerindeki etki de güçlendirilmiştir. Böylelikle öyküde doğrudan verilen mesaj, savaşın çocukları öldürmesi, oyun oynaması gereken çocukların vahşice ölmesidir.

Yazar, "Kırmızı Şekerler" öyküsünde yine oyun oynayan çocuklarla ölümü bir araya getirmektedir. Ancak bu defa savaş yerine oyun oynayan çocukların yanlışlıkla bir yere düşen depresyon ilaçlarını içerek ölmeleri konu edilmiştir. Öykünün başkışisi Safiye, çocuk sahibi olmak için çok uğraşsa da bir türlü başarılı olamamış, mutsuz evliliği ve çocuk sahibi olmayışı sebebiyle antidepresan kullanmaya başlamıştır. Yine mutsuz olduğu bir gün, işe gitmek yerine annesinin yaşadığı mahalleye gider. Orada kendisinden dört yaş büyük olan Gülenay'ın üç çocuğu olduğunu öğrenince ona imrenir: "Elim karnıma gitti istemsiz. Bir düşük, iki gebelikten sonra, ölen bebeklerimi düşündüm" (2017: 26). Bunun üzerine atak geçiren Safiye'ye ilaçlarını vermek için çantasını karıştırdıkları sırada kapı yumruklanır:

Üç çocuk da paldır küldür girdiler içeri. En küçüğü kusuyordu.

Kırmızı şekerleri yedik, diye antidepresan kutusunu uzattı büyük olanı. Çantamın sokağa savruluşunu gördüm. Elleri yüzleri kıpkırmızıydı.

'Ama anne çok tatlıydılar,' dedi ortancası.

Evet, çok tatlıydılar.

‘Yavrularım,’ diye feryat etti Gülenay.

Çocuklar gerçekten çok tatlıydılar. (a.g.e. 26-27)

Safiye’nin yolda gelirken yere düşürdüğü ilaçları içen çocuklar kurtarılamamış ve hayatlarını kaybetmiştir.

Yazarın “Sen Büyüyünce” ve “Kaplumbağa” öykülerinde ise çocuklar, cinsel istismarın mağduru olarak yer almaktadır. “Sen Büyüyünce”de bir çocuğun mahalleye yeni taşınan bir ailenin çocukları yardımıyla cinselliğini keşfetmesi ve nihayetinden onlar yüzünden tecavüze uğraması anlatılmaktadır. Çocuğunun bir sorusu üzerine o acı günleri hatırlayan anlatıcı tecavüze uğradıktan sonra hiç sokağa çıkmamış ve bekâreti ile birlikte çocukluğunu da yitirmiştir. “Çocukluğum, çocukluk düşlerim, hepsi birbirine karıştı. (...) Hayat güzeldi; çocukluksa en güzeli,” (2017: 36) diye düşünen anlatıcı, ona cinsellikten bahseden, onu eliyle taciz ederek cinsel duygularını uyandırmaya çalışan komşularının büyük kızı İnci yüzünden tecavüze uğramıştır. Annesiyle birlikte mahallede fuhuş yaptıkları bilinen İnci, anlatıcıyı bakkala teslim etmiş, anlatıcı (çocuk) daha ne olduğunu anlayamadan bakkal ona tecavüz etmiştir. Şahin’in “Kaplumbağa” öyküsünde de benzer şekilde tecavüze uğrayan bir çocuktan bahsedilmektedir. Öyküde, Nurgül’ün oyun oynama bahanesiyle kandırılarak bir gencin tecavüzüne uğraması, Nurgül’e âşık olan yaşıtı bir çocuk tarafından anlatılmaktadır. Anlatıcı, Nurgül’ü tecavüze uğradıktan sonra görünce onun bu hâline anlam verememiştir: “Pazen elbisesinin kenarlarını tutmuş, taşların üzerinde dalgın dalgın sekiyordu Nurgül. Yüzünde bir değişiklik vardı. Gözaltları mor gibiydi. Yanına yaklaşıncı boynunda ve yüzünde kızarıklıklar gördüm” (a.g.e. 17). Onun başına geleni öğrendiğinde ise çok üzülür ve sessizce ağlar. Çocukların benzer şekilde şiddetin mağduru olarak ele alındığı “Sanrıların Gölgesinde” adlı öyküsünde ise kocasını kaybeden ve bu sebeple akli dengesini yitiren bir kadının, çocuğunun da öleceğinden korkarak onu evdeki bir odaya hapsetmesi anlatılmaktadır.

Zeynep Hicret’in “Uyusam da Kurtulsam” adlı öyküsünde karşıdaki eve gizlice girdiği için dövülen ve falakaya yatırılan bir çocuktan, Seray Şahiner’in “Feliçita” adlı öyküsünde sokak çocuklarının sorunlarından, Nazlı Karabıyıkoglu’nun “Öd” öyküsünde çocukların oynadıkları bilgisayar oyunlarının şiddetle ilişkisinden, Birgül

Oğuz'un "Devr"inde babasıyla birlikte bir çatışmanın ortasında kalan çocuğun korkusundan ve "Dua" öyküsünde insanların kötülüklerden korunmak için bir çocuğu kurban olarak seçmeleri ve onu ölüm için hazırlamalarından, İsmail Isparta'nın "Ali ve Alice" öyküsünde savaşlardaki çocuk ölümlerinden, B. Nihan Eren'in "Maykılceksınmadonna"sında kasabaya sonradan gelip okula başlayan bir çocuğun diğer çocuklarca dışlanmasından ve "Resimli Gazete"sinde 'Ali Gel' adlı çocuğun TV'de Resmî Gazeteyi yanlış duyması ve arkadaşlarını ikna edip Resimli Gazete çıkarması üzerine öğretmenin takdiri yerine ondan azar işitmesinden bahsedilmektedir.

2.5.2 Sığınılan çocukluk: saflık ve masumiyet

Çocuk masumiyeti ve saflığı sanatın hemen her dalında olduğu gibi edebiyatta da sıklıkla başvurulmuş imgelerden biridir. Benzer şekilde Türk öykücülüğünde de çoğu zaman masumiyet, saflık ve bozulmamışlığı anlatmak için çocuk öykü kişilerinden yararlanılmaktadır.

Aykut Ertuğrul'un "Ay" adlı öyküsünde kuyuya düşen Yusuf adlı bir çocuk vardır. Kuyu, Yusuf, kardeşler gibi imgeler, okuru hızlıca çağrışımlar yoluyla Hz. Yusuf kıssasına götürmektedir. Kıssada babası tarafından çok sevilen Yusuf, kardeşleri tarafından kıskanıldığı için kuyuya atılmış ve ölüme terk edilmiştir. Buradan kurtulmayı başaran Yusuf, daha sonra da Züleyha'nın iftirası üzerine hapse girecektir (Harman 2020). Her iki durumda da Hz. Yusuf ile ilgili öne çıkan imge, masumiyettir.

Öykülerinde şaşırtıcı sonlara sıklıkla yer veren yazarlardan biri olan Ertuğrul, öyküyü "Çocuk, Yusuf değildi," cümlesiyle sonlandırmış ve çocuğun öldüğünü ima etmiştir. Öyküde önce babası oğlunun özel olduğuna inanmış, sonra oğlunu inandırmıştır. Ancak yazar tam da buna, herkesin özel olduğu düşüncesine itiraz ederek öykünün sonunda bireyin sıradanlığını okurun yüzüne çarpar.

Dönem öykücülerinden Yunus Emre Özсарay, pek çok öyküsünde bazen başkişi olarak bazen de yardımcı kişilerden biri olarak çocuk öykü kişilerine işlevsel olarak yer vermiştir. Özсарay'ın öyküleri tarandığında çocuk kişilerin daha çok masumiyetleri cihetiyle öyküye dâhil edildikleri görülür. Yazarın, "Kefendeki Misket" adlı öyküsü bunun önemli örneklerinden biridir. Bu öykünün başkişisi ve anlatıcısının ismi

belirtilmemiş olsa da bölüm adından yola çıkılarak bahsi geçen kişinin Tahir olduğu söylenebilir. Özsaray, Tahir'in dilinden arkadaşı Nuri'yi ve onun ölümünü anlatırken çocuk masumiyetine ve saflığına değinmektedir. Tahir, arkadaşının cenaze törenini şu ifadelerle aktarmaktadır:

Bu büyükler yok mu onların yüzünden Nuri'yle kötü olacaktık neredeyse. Neyse ki kötü olmadık. Çünkü Nuri öldü. Bir gün evden çıktı, geri gelmedi. (...)

Onu kayığa koyup insanların sırtında yüzer gibi evimizin önüne getirdiler. Çocuklar toplanmış arkadaşımızı izliyorduk. 'Cennete gitti' dediler. Dua ettik. Yanına oturduk. Söz vermiştim anneme o gün kendisini üzmeyeceğim diye. Sözümü birkaç gün tutabildim... (2013: 31)

Cenazeden birkaç gün sonra misketlerini kaybeden anlatıcı, orada olabileceğini düşünerek arkadaşlarıyla beraber mezarlığa gider ve misketlerini ararken arkadaşı Nuri'nin kefenine dokunur. "Geçmiş Şimdi Gelecek" adlı öyküde ise başkişinin çocukluğuna geri dönüş yapılır ve okula başladığı günler anlatılır. Öyküde, çocuğun gördükleri karşısındaki şaşkınlığına ve yalnızlığına vurgu yapıldığı görülmektedir.

"Kefendeki Misket"e benzer şekilde Mahir Ünsal Eriş'in "Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar" öyküsünde de çocuk anlatıcının arkadaşının ölümüne verdiği çocukça tepkiye dikkat çekilmektedir. Henüz ölümün ne olduğunu tam olarak bilmeyen anlatıcı, arkadaşının öldüğü haberini aldıktan sonra şöyle düşünmektedir:

Ölmek ne bilmiyorum. Merak da etmedim hiç. Yani iyi kötü bir fikrim var aslında, tam olarak ayrıntısını bilmiyorum ama. Tatil gibi bir şey sanıyorum onu, taşınmak gibi kesin bir şey. Onu bir daha göremeyeceğimi biliyorum yine de fakat. Bu kadar ani olmasına, böyle habersizce kaçır gibi olmasına üzülüyorum sonra, bozuluyorum biraz. Çağırıyaydı ben de giderdim belki? (2018: 13)

Öyküde, anlatıcının da ağladığına ve üzüldüğüne dair işaretler olsa da esasında onun hissettiği, üzüntüden çok can sıkıntısıdır. Çünkü hep birlikte oynadığı Serkan'ın yokluğunda artık yalnız kalmıştır:

Günün devamında Serkan yok artık. Yapacak hiçbir şey yok yani. Bir Orhan kaseti buluyorum masanın üstünde. Ferdi'yi takmak için çıkarılmış teypten. Televizyonun altına yerleştiriyorum, televizyonu açıyorum. Ekranda karıncalı görüntü kıpırdanırken beklemeğe geçiyorum, Orhan'ın filmi başlasın. Almanyalı'nın evinde video var. Kaseti koyunca başlıyor film. Başlamıyor bizimkinde. Kendi yüzümün yansımaya bakakalıyorum televizyonda, sümüklerim akmış benim de. Gözlerim şişmiş sanki, bir tuhaf görünüyorum. Of, ne sıkıcı hayat! Ezana kadar ne yaparım ya ben şimdi. (a.g.e. 13-14)

Eriş'in "Ringo" adlı öyküsünde ise annelerinin, babalarını aldatmasına şahit olan çocukların hislerine dikkat çekilmektedir. Anne babalarının cinsel ilişkilerini de işiten bu çocuklar, Ringo geldiğinde çeşitli vesilelerle evden gönderilir. Ancak bazen yanlışlıkla birtakım gizli olaylara şahit oldukları da olur:

Kapıyı açar açmaz annemle Ringo'yu gördüm. Bir duvarında palmiye ağaçlı ve sandallı duvar kâğıdı kaplı odada, kapının tam karşısında duran yatakta çıplak, üst üste, yuvarlanır gibiydiler. Babamın pazar günleri devletin tek kanallı televizyonunda seyrettiği güreşçiler gibi görünüyordular. Köpeklerle benziyorlardı, birkaç kez görmüştüm öyle. (...) Annemin ve Ringo'nun o tuhaf duruşuna, birbirlerini o kadar acı içinde ve soluk soluğa bırakışlarına anlam verememiştim. (a.g.e. 77)

Görüldüğü gibi anlatıcı çocuk, annelerinin; her geldiğinde onlara çikolata getiren sevgiliyle yaşadıkları cinsel ilişkiyi bu şekilde aktarmakta, anlatımında onun çocuk saflığı ve masumiyeti dikkat çekmektedir. Yazarın "Dayımın Avrupa'ya Kaçırılışı" öyküsünde de yaşanan gülünç olayların çocuk anlatıcı tarafından okura aktarıldığı görülmektedir.

Özsaray'ın "Leylaaaaaa" adlı öyküsünde öykünün başkışisi Mecnun'un çocukluğundan ve oyun oynarken Leyla'nın adını anmasından bahsedilmektedir:

Aklında Leyla. Koşuyor topun peşinde. Mecnun oradan oraya koşuyor. Aklında Leyla. Koşuyor topun peşinde. Şu arkadaşının yaptığı gibi güzel bir gol atabilse... Leyla onu görse... Olmuyor işte. Yere düşüyor. Kimse bakmıyor. Kimse ona pas atmıyor. Mecnun kızıyor. Arkadaşından pas istiyor. Atmıyor, bağıyor arkadaşına... İçi Leyla'yla dolu... Oyun bahane. Bağıyor. Arkadaşına...

LEYLAaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa topu at.

Birden yüzü kızarıyor. Ne yapacağını şaşırıyor. (Özsaray 2016: 85)

Yanlışlıkla aşkını ilan eden Mecnun'a arkadaşları güler. Leyla ise şaşkınlıkla ona bakar. Arkadaşlarının alaylarından utanan Mecnun okulun bahçesinden kaçıp gider. Sonrasında da sınıfa girip Leyla'nın yüzüne bakamaz. Öyküde, çocuk saflığı ve masumiyetinin, saf aşkın kaynağı olarak gösterildiği düşünülebilir.

Benzer şekilde Hakkı İnanç'ın "Dıkşın Dıkşın" adlı öyküsünde de çocuk aşkına dikkat çekildiği görülmektedir. Öyküde köye gelen Müge'yi seven Ömer'in onun dikkatini çekme çabasından bahsedilir. Ömer'in Müge'ye olan hisleri öyküde şöyle aktarılmaktadır:

Kız sorular sordukça kasabayı daha bir aydınlatıyordu güneş. Müge'nin yanağının pembesi, gözünün balı iyiden açığa çıkıyor, Ömer'in kalbinin alı koyuluyordu. Yazık

ki yalnız bir hafta sürüyordu tüm bunlar. Sonra Müge kendi gibi güzel annesinin ve hep bir şeylere kızarmış gibi bakan babasının elinden tutup gidiyordu. (2014: 89)

Aylar geçip de bir sonraki yaz Müge yeniden geldiğinde ise işler artık değişmiştir. Ömer, onu görebilmeyi çok istese de Müge, ailesinin yaşadığı birtakım acı olaylar sebebiyle artık Ömer’le görüşmeyi istememektedir. Öyküde, Ömer’in safiyane aşkı ve Müge’nin köyde gördüğü her şeye merakı arasında bir ilişki kurulmuştur.

Dönem yazarlarından Emrah Serbes, ilk öykü kitabı *Erken Kaybedenler*’de ilk gençlik çağındaki erkek çocuklarının çocukluk aşklarını, birtakım çocukça yaramazlıklarını, hayallerini, umutlarını ve hayata bakışlarını anlatır. Bu çocukların gözünden çevrelerinde yaşanan olayları aktarırken zaman zaman çocuk saflığına yaslanır. Bu kitabın kapağında yer alan resimde bir evin önünde duran 14-15 yaşlarından iki erkek çocuğu ve arkalarından geçen aynı yaşlardaki bir kız çocuğu görülmektedir. Serbes’in öykülerinde çocuklar daha çok gönül ilişkileriyle ve saf kalpleriyle yer almaktadırlar.

“Zannettiğin Gibi Değil”de babasını çok küçükken kaybeden bir çocuğun ağabeyini kıskanması ve onun sevgilisine asılmasını konu edinen Serbes, “Üst Kattaki Terörist”te ise ağabeyinin şehit edilmesini unutamayan bir çocuğun yalnızlığı ve kendi içindeki tutarsızlıklarına dikkati çekmiştir. Her iki öyküde de başkişi olan çocuklar davranışlarında kendilerini haklı görmelerine rağmen aslında yaptıklarıyla herkesin gözünde komik duruma düşmektedirler.

Bu iki öyküde çocukların saflıklarına dikkat çeken yazar, “Korhan Ağbi’nin Kardeşi”, “Denizin Çağrısı”, “Cahide”, “Alçakgönüllü Arzular” ve “Kimi Sevsem Çıkmazı” adlı öykülerinde ise çocuk aşklarına mercek tutmaktadır. “Korhan Ağbi’nin Kardeşi” adlı öyküde çocukların zalimliği ve masumiyeti bir aradadır. Anlatıcının arkadaşı Ercan, anlatıcının hoşlandığı Aycan’ı, Aycan’ın anlatıcıya olan sevgisinden de istifade ederek taciz eder. Anlatıcı başta buna aracılık etmek istemese de arkadaşı küsüp kendisiyle bir süre konuşmayınca ve oynanan oyunlara onu almamaya başlayınca mecburen kabul eder:

‘Maçtan sonra kazan dairesine gidelim mi?’

Aycan saçlarını kulak arkasına atıp ‘Neden?’ diye sordu.

‘Konuşurduk.’

“Ne konuşacağız?”

‘Ne bileyim işte, kitaplardan falan.’

‘Burada konuşuyoruz ya!’

‘Doğru,’ dedim. ‘Neyse boş ver.’

(...)

‘İstersen gelirim...’

Aycan’a baktım. Hava güzel olduğundan paltosunu giymemişti, kazağının önünde iki hoş kabartı vardı.

‘İstemezsen gelme,’ dedim.

‘Sen istiyorsan gelirim,’ dedi. (2011: 51)

Anlatıcının bu teklifini sırf ondan hoşlandığı için kabul eden Aycan, anlatıcı ile kazan dairesine gittiğinde kötü bir sürprizle karşılaşır. Anlatıcının arkadaşı onları orada beklemektedir:

Erhan Aycan’a iyice sokulmuştu, elini birden uzattı, kazağın üstünden Aycan’ın sol memesini tuttu. Aycan bana baktı, ne olduğunu anlamaya çalışıyordu. Erhan öbür memeyi de tuttu. Aycan ısrarla bana bakıyordu. Yüzümdeki ifadesizliği görünce dönüp Erhan’a bir tokat attı. Erhan, Aycan’ı omuzlarından sıkıca tuttu, öpmek ister gibi yaklaştı, araya girdim. ‘Bırak,’ dedim.

Aycan kalktı, birkaç metre öteye kaçtı. Ağlıyordu. Erhan’a ‘Gerizekâlı,’ dedi. Bana nefret dolu bir bakış fırlatıp yukarı koştu. (a.g.e. 52)

Anlatıcının gözü önünde gerçekleşen bu olay sonrasında anlatıcı pişman olsa da ne özür dileyebilecek bir fırsatı olacak ne de Aycan onu affedecektir.

Emrah Serbes’in öykülerinden “Denizin Çağrısı”nda sekiz yaşlarındaki bir çocuğun flört etmesi, “Kimi Sevsem Çıkmazı”nda lise öğrencisi olan anlatıcının hem sınıf arkadaşına, hem onun kız kardeşine, hem de annelerine âşık olması ve “Cahide”de on bir yaşındaki anlatıcının mahalledeki genç bir kıza âşık olması anlatılmaktadır. Yine “Alçakgönüllü Arzular”da da çocuk anlatıcının kendisine özel ders için gelen üniversite öğrencisine âşık olduğundan bahsedilmektedir.

Gökhan Yılmaz’ın “Tütsü” öyküsünde başkişisi olan çocuğun komşusu Şenay Hanım’a ve aynı zamanda okuldaki bir kıza âşık olması, Melisa Kesmez’in “Sevgili Müslüm Baba”sında bir kız çocuğunun aşkının geri çevrilmesi, yine Kesmez’in “Ceyda’nın Dizleri” adlı öyküsünde âşık olduğu kızın başka bir çocuğu seçmesiyle başkişi olan çocuğun hayal kırıklığına uğraması, Mahir Ünsal Eriş’in “Hep Klinsman’ın Yüzünden” öyküsünde anlatıcı çocuğun âşık olduğu kıza henüz duygularını açamadan onun İstanbul’a gidişiyle ayrı kalmaları anlatılmıştır.

Çocuk masumiyetine öykülerinde dikkat çeken Bünyamin Demirci'nin "Beş Parmaklı Kuş" adlı öyküsünde koyunların başında duran, gölün kenarına uzanıp göğü seyreden iki çocuk, yağın ve şiddetlenmesi beklenen yağmura rağmen hayal kurmaktadır:

Gözleri kapat, dedi çocuk. Sarışın bunu anlamadı ama yaptı.

-Gözlerini kapat ve üçe kadar say.

-Evet...

-Ne gördün?

-Karanlık, ya sen ne gördün?

-Geniş kanatlı uzun boyunlu bir kuş... Kanatlarının ucunda beşer parmağı var. (2015: 43)

Gözlerini açtıklarında koyunların dağıldığını görürler, sonra koyunları toplayıp hayallerine devam ederler. Öyküde çocuk masumiyetinin yağmura ve tehlikelere rağmen hayale sığınmayı seçtiği vurgulanmaktadır.

Benzer şekilde yazarın, "Ve Taş.." adlı öyküsünde de iki çocuğun büyük bir taş yerinden kaldırıp yuvarlamaları ve uçurumdan atmaları hikâye edilir. Çocuklar böylece taşın artık özgür ve mutlu olduğunu düşünürler. Taşı özgür bırakıp onunla ormana doğru yuvarlanırken yarışmak en büyük oyunlarından biridir. Bu iki öyküde de çocukların basit şeylerden oyun üretebilmeleri ve eğlenebilmelerine dikkat çekilmektedir. Demirci'nin "Kara Lastik" öyküsünde ise annesinin peşinden yetişmeye çalışan çocuk, yolda dizi kanamasına ve annesinin hüznüne rağmen lastiklerinden çıkan suyun sesiyle oyun üretmeyi başarmıştır.

Örtük anlatımlı küçürek bir öykü olan "Misket"te anlatıcı, bir çocuğun tek başına misket sektirmesinden bahsetmektedir. Bu durumun onun mutsuzluğuna işaret edebileceğine inanan anlatıcı, onun annesine küsmüş olabileceğini düşünür. Öykünün sonunda çocuğun annesi, onu çağırır ve bu esnada misket kırılır. Misketin kırılması, anlatı düzleminde çocuğun saf hayal dünyasının parçalanması olarak değerlendirilebilir.

Yazarın, "Kaçak" adlı öyküsünde solcu olan dayının jandarmalardan saklanması, bir çocuk anlatıcı vasıtasıyla anlatılmaktadır. Ne zaman yanlış bir şey yapsa jandarmalarla tehdit edilen çocuk anlatıcı, dayısının durumunu bilmediği ve anlamadığı için

jandarmanın kendisini almak için geldiğini düşünmekte ve bu yüzden gizlendiği yığının altından çıkmamaktadır:

Babam ata binmeme izin vermiyordu. Ben de dede korkut kitabındaki çocuklara özenip tahta kılıcımla atın başında dikilip duruyordum. Geçen gün ipini sökünce, hayvan başını alıp kaçmıştı dağa doğru. Tutmaya çalışırken biraz sürüklendim. Isırganların içine yuvarlandım, her yerim kabarmıştı. İki günde zor yakaladı babam atı; üç tarlada ziyanlık etmişti. Tarla sahipleri haber vermiştir jandarmaya, yoksa babam kıyamaz bana. (2016: 66)

Sonunda burnuna dolan toz yüzünden istemeden hapşırınca gizlendiği yerden mecburen çıkarılır. Komutana kendisini affetmesi için yalvarır ve bu şekilde herkesi güldürür. Böylece, orada jandarmanın dayıyı bulacağı endişesiyle bekleyen ailesini de rahatlatır. Çocuğun masumiyeti ve saflığı dayısının yakalanmasını engellemiş ve aileyi bir nebze sakinleştirmiştir.

Seyit Göktepe'nin "Defter ve Çikolata"sında küçük bir kız çocuğunun okula başladığı ilk gün anlatılır ve onun korkularından, ailesini ve çocukluğunu bırakmak istemeyişinden bahsedilir:

Aklım hep güzel günlerimde baba. Mutlu olduğum günlerde. Her yere dilediğim zaman, dilediğim kişiyle, annemle, seninle, teyzemle gidebildiğim o neşeli günlerde. Şimdi okul. Yalnız okul. Gidilecek tek yer orası artık. Park yok. Sinema, tiyatro yok.

(...)

Dönelim desem kızar mısın baba?

Söylesene kızar mısın, annemi, sokağımızı, komşularımızı özledim desem. (2004: 146)

Okul onun için bütün eğlenceli şeylerden uzak kalmak ve bebeklere, oyunlara veda etmektir. Bu sebeple babasının gitmesini istemez ancak nihayetinde okulun zili çalar. Göktepe'nin "Özür Dilerim", "Adım Adım", "Umuda" ve "Savrulan" da da çocukluk günlerine nostaljik bir özlem vardır. Anlatıcılar, çoğu zaman çocuklukta yaşanan güzel günlere yeniden sahip olmak isterler.

Hakkı İnanç'ın "Pinokyo" öyküsünde yaşanamayan çocukluklara dikkat çekilmektedir. Öyküde öğretmen olmak istemesine rağmen olamamış başkışı, sürekli kurabiye dağıtmak için gittiği okulun önündeki bir çocuğa ders anlatmayı teklif eder ve onun evine gider. Ancak ders sırasında ne yapacağını şaşırır, çünkü yanlış konuya çalışmıştır. Kadın, çocuğa öğretmen olmadığını itiraf edince çocuk "Zararı yok; zaten ben de gerçek bir çocuk değilim!" der (2014: 46). Bu cümle ile geçinmek için babasına

yardım etmek zorunda olan çocuğun ıskalanmış, atlanmış çocukluğu vurgulanmaktadır.

Dönem yazarlarından Zeynep Hicret de yaşanamayan çocukluğu konu olarak seçer. Ancak o yoksulluktan ziyade bir kaza sebebiyle çocukluğunu yaşayamayan bir çocuktan bahsetmektedir. “Beyaz Alçı” adlı öyküde gizlice girdikleri yerden kaçarken bacağı kırılan kardeşinin iyileşme sürecini anlatan ablası, sonunda onun bacağına inceldiğini ve artık yürümesinin bile zor olduğunu görür. Öyküde, alçılı çocuğun diğer çocuklarla oyun oynamak isteği, tekrar yürüme ve koşma arzusu anlatılmıştır. Fakat sonunda alçı açıldığında onun hiç yürüyemeyeceği anlaşılmıştır: “Hayal kırıklığının tadına da ilk orada baktı. (...) Parka gitmediler. Salıncaklarda öteki çocuklar sallandı gene. Kaykaylarda yürümeyi bilen çocuklar kaydı” (2013: 94). Öyküde aynı zamanda kendisi de bir çocuk olan abla, diğer çocukların kardeşiyle alay etmelerine üzüldüğü ağlamakta ve kardeşinin bir an önce iyileşmesi için dua etmektedir. Tüm öykü, ablanın bakış açısından anlatılarak çocuk saflığı ve masumiyetinin daha fazla vurgulanması sağlanmıştır.

Yazarlar birtakım önemli toplumsal olayların etki gücünü artırmak için zaman zaman çocuklardan yararlanmaktadır. Böylece okurların çocuk öykü kişisi ile kolaylıkla empati yaparak anlatılan toplumsal mesele ile de empati geliştirebilmeleri hedeflenmektedir. Melisa Kesmez’in “Yılbaşı Ağacı” adlı öyküsünde, çocuk öykü kişisi böyle bir amaca hizmet etmektedir. Öyküde, bir çocuğun arzuları ile işsizlik, evsizlik gibi hayatın birtakım gerçeklikleri arasında bir zıtlık ilişkisi kurulur. Babasının akşam eve yılbaşı ağacı getirmesini sabırsızlıkla bekleyen anlatıcı kız çocuğu, babasının yıkık ve yenilmiş bir şekilde, elinde yılbaşı ağacı yerine içki şişesiyle eve gelmesiyle onun işten atıldığını öğrenir. Fakat o, babasının durumunu anlayamaz, babasının işsiz kalmasına değil, yanında yılbaşı ağacı olmamasına üzüldüğü ve ağlar. Sendikanın işçi temsilcisi olan baba, patron tarafından sendikayla ilişkili olduğu için işten atılmıştır. Öyküde asıl anlatılmak istenen de budur. Çocuk öykü kişisinin hayal kırıklığı ve babanın tüm üzüntüsüne rağmen kızını mutlu edebilmek için ağaç taklidi yapması, sendika mücadelesi ve işsizlik vurgusunu daha da güçlü bir şekilde okura iletebilmek için araç olarak kullanılmıştır.

Öykülerinde çocuk öykü kişilerine ve çocukluğa dair hatıralara sıklıkla yer veren yazarlarından olan Ercan Köksal'ın *Bildiğin Hayat* adlı kitabının kapağında da denize ulaşan dar bir sokakta birlikte yürüyen bir adam ve yanında bir erkek çocuk görülmektedir. Pek çok öyküsünde çocuk anlatıcılardan faydalanan Köksal'ın öykücülüğünde çocukluğa duyulan özlem dikkati çeker. “Bellekte Kalan İzler”in anlatıcısı, bir yakınının cenazesi vasıtasıyla geçmişini ve çocukluğunu hatırlarken “Bir Yolculuk Seremonisi”nde yeni bir hayat için ülkesini terk eden başkışı, ülkesinde yaşadığı çocukluğunu, güzel günlerini anımsamaktadır. Yine “İçimdeki Çocuk” adlı öykünün anlatıcısı bindiği otobüste, dükkân açılışı için gösteri yapan bir palyaçonun eline tutuşturduğu balonu istediği için ağlayan çocuğa balonunu veremez. Anlatıcı öyküde çocukluğuna gidip istediği oyuncağı alamadığı bir günü hatırlasa da içindeki çocuğa mağlup olup balonu kendine saklamıştır. Köksal'ın “Torbaya Sıkıştırılmış Umutlar” adlı öyküsünde ise köyünü ardında bırakarak şehre göç eden bir çocuğun hisleri üzerinde durulmakta ve onun masumiyeti ve hayallerine dikkat çekilmektedir.

Aynı şekilde, Semrin Şahin “Güneşin Toprakları” öyküsünde yoksul çocukların okuyabilmek için köylerini bırakarak ailelerinden ayrılmak zorunda olmalarına odaklanmaktadır. Öyküde, kocası ölen ve kendisi de hasta olan Hanife, muhtarın teklifi üzerine şehre gidip valiyle görüşerek çocuklarını yatılı okula yazdırmaktadır. Öyküde, “Vali odadan çıkanların çıplak ayaklarına baktı. Terliklerini giyişlerini, ayaklarındaki yarıkları, saygılarının büyüklüğünü sessizce izledi. Başları önlerinde örttüler kapıyı” (2014: 63) ifadeleriyle yoksulluk daha çok çocuklar üzerinden vurgulanmıştır.

Bunun yanında Pelin Buzluk'un “Tozlu Cennet” adlı öyküsünde çocukken yaşanan birtakım cinsel deneyimlerden, çocukların birbirlerine yakıştırılması ve çocukluk aşklarından bahsedilir. Öyküde anlatıcı, yıllar sonra kocasına yazdığı mektupta çocukken onun kız kardeşi ile seviştiklerini, ona âşık olduğunu itiraf etmektedir. Güzide Ertürk'ün “Elden Ele Ayakkabı” öyküsünde mahallede oyun oynayıp eğlenen çocuklardan bahsedilmesi, Sine Ergün'ün “Ayşe” adlı öyküsünde anaokulundaki iki çocuğun saf ve temiz arkadaşlığının odak olarak seçilmesi, Birgül Oğuz'un “Minik ve Pembe” öyküsünde dayısına âşık olan bir kız çocuğunun masumiyetinin vurgulanması dönemin çocuklarla ilişkili dikkat çeken öykülerindendir.

2.5.3 Çocuk ve aile

Öykülerde ebeveynlerden birinin yokluğu veya yitirilişi genellikle önemli bir duruma işaret eder. Bu durum ailenin işlevlerinin tam olarak yerine getirilememesine sebep olmaktadır. Anne babadan yoksun olan ve bu sebeple sağlıklı bir aile ortamında yetişememiş öykü kişileri, yarım veya tamamlanamamış insanlardır. Çünkü ailenin; biyolojik ve psikolojik işlevlerinin yanı sıra ekonomi, eğitim ve sosyalleşme gibi toplumu doğrudan etkileyen meselelerle de ilişkisi vardır.

Anne ve babanın koruyuculuğu ve ilgisinden uzak kalan çocuklar, toplumla uyum sağlama konusunda da problem yaşamaktadır. Zira toplumun en önemli yapı taşlarından biri olan ailenin yokluğu, birçok şeyin eksikliğine sebep olur. Bu öykü kişileri genellikle silik, sessiz ve dışlanmış bireyler olarak anlatıda yer alırlar. Diğer insanlardan, toplumdan kendilerini soyutlayarak iç dünyalarına kapanmışlardır.

Ebeveynlerinden birinin yokluğu, çocuk için yaralayıcı bir durumdur. Bu bağlamda anne veya babanın yoksunluğunu duyan öykü kişilerine pek çok öyküde rastlanmaktadır. Kaynağı bazen ölüm bazen de ayrılık olan bu yoksunluk durumunu öykülerinde irdeleyen Melisa Kesmez, “Balık Kraker” adlı öyküsünde terk edilen babanın çocuğunun gözündeki durumuna dikkat çekmektedir. İki aydan fazla süre sonra babasını ilk kez gören anlatıcı çocuk, birkaç ay önce birlikte yaşadıkları evin ve babanın değişimini şaşkınlıkla ve hüznle aktarmaktadır:

Tuhaf geliyor odanın hali. Perdeler kapalı. Televizyon kapalı. Ekşi bir koku içerde. Yemek masasının beyaz iş örtüsü ortaya kadar açılmış, açıkta kalan yere gazete serili, üzerinde yumurtası ekmekle sıyrılmış bir tava. Dbinde çayı kurumuş birkaç bardak. Yerde iki torba dolusu boş bira şişesi. Bitmiş Samsun paketleri, çer çöp. Sağda solda top yapılmış çoraplar. Sandalyelerin arkasına asılmış çeşit çeşit gömlek, ceket. Beri yanda annemin dantelleri, annemin menekşeleri, annemin bordo koltuk takımı, annemin zigon sehpası, annemin vitrinin içine dikkatle dizilmiş kristal bardakları. Annemin her şeyi. Hâlâ orada. (2019a: 10)

Baba, aylardır görmediği çocuklarını büyük bir sevinç ve heyecanla karşılar. Ancak hâli pejmürdedir, sakalları uzamış, kendisi zayıflamıştır. Baba, çocuklarına bir şeyler ikram etmek ister, ancak evde onlara verebileceği sadece fanta ve balık kraker vardır. Anlatıcı, annesinin yasakladığı bu asitli içeceğin babası tarafından öyle kolayca ikram edilmesine şaşmıştır: “Bunun babamın sevgisinden mi, yoksa babalık maharetlerinden yoksunluğundan mı olduğunu ise hiçbir zaman bilemeyeceğiz,”

(a.g.e. 12). Babalarının evi onlar için artık yasakların olmadığı paralel bir evrene dönüşmüştür. Bu kısa süreli buluşmanın ardından çocuklar babalarını arkalarında bırakarak annelerine gideceklerdir. Özel zamanlarda yasakların kalkması durumuna aynı yazarın “Beyaz Kelebekler” adlı öyküsünde de rastlanmaktadır:

Oturma odasındaki karşılıklı çekyatlardan birini benim için açmış, yatak yapmıştı anneannem, en sevdiği nevresimi sermişti üzerine, yastık kılıfında ‘Değiş Tontonlar’ vardı. Yatağıma yatırmamışlardı beni o gün. Gecenin o saatinde televizyon hâlâ açıktı ve kimse gelip paylamamıştı beni ‘uyumadın mı bakem sen daha’ diye. (2019b: 34)

Anne ve babanın boşanma sürecinin çocuğun bakış açısından anlatıldığı bu öyküde, anlatıcı çocuk gerek kendisine tanınan serbestlikten, gerekse ancak bayramdan bayrama kapısı açılan oturma odasında toplanan aile eşrafının saatlerdir konuşuyor olmasından olağanüstü bir durum olduğunu anlamıştır. Bu şüphe ve merakla daha fazla dayanamayarak gizlice oturma odasının kapısına giderek konuşulanları dinler ve annesinin boşanma kararı aldığını öğrenir. Herkes onun babasız kalacağına üzülüyor olsa da o farklı düşünmektedir:

En çok benim halime üzüleceklerdi. Babam evden gittikten sonra bile, anneannem önderliğinde bahçedeki kameriyede tabak tabak pişi ve demlik demlik çay eşliğinde sık sık toplanan mahalleli kadınlar uzaktan beni seyredip vahvahanacaklar, birbirlerine dirsek atık beni işaret ederek dudaklarını ısıracaklardı. Oysa onların nazarında taş üstünde taş bırakmayacak bir felaket olan bu boşanma neticesinde, pişiyi fazla kaçırınca tansiyonu fırlayıveren pamuk kalpli komşu teyzelerin sandığı gibi dünya başıma yıkılmayacaktı benim. Hiç giymediği bir eldivenin tekini kaybettiğine üzülmezdi insan. (a.g.e. 41)

Zira aslında babası varken de yoktur. Babası için ‘operadaki hayalet’ benzetmesini yapan anlatıcı çocuk, onun kendisine de dokunmadığını, hatta kendisiyle hiç konuşmadığını söyler. Yani babanın yoksunluğunu çocuk boşanma öncesinde de yaşamaktadır. Onun tek endişesi ise sınıfta ‘anne babası boşanmış çocuk’ olarak tanımlanmaktır.

Kesmez, babasızlığı işlediği bu öykülerin yanında “Sarı Elmalar”, “Annemin Çadırı” ve “Kız Kardeşim Handan” adlı öykülerinde annesizliği ele almaktadır. “Beyaz Kelebekler”de olduğu gibi annenin varlığı ve yokluğu arasında bir zıtlığın oluşturulduğu “Sarı Elmalar”da annenin varlığında aile birlikte elma yerken, annenin yokluğunda çocuk gece yarısı rakı almaya gönderilmektedir:

Sanki ne kadar hızlı gidersem o kadar hızlı geride bırakacağım o annesiz boşluğu. Annemin hep yatağın üstüne örttüğü kaplanlı battaniyeye sarılıp hiç girmedikimiz

salonda, hiç oturmadiğimiz koltukların ortasındaki hiç basmadığımız halının üzerine öylece sırtüstü bırakılışından o kadar uzağa kaçacağım sanki. (2019a: 133-134)

Annenin yokluğunu evde ve hayatında derinden hisseden anlatıcı çocuk, öykünün ana fikrini metnin sonunda şu şekilde dile getirmektedir: “İçimden ‘aile’ diye geçireceğim, ‘mühim falan değil. Sosyologlar yanılıyor. Mühim olan annedir, o kadar,” (a.g.e. 134).

Aynı şekilde “Annemin Çadırı” adlı öyküde deprem öncesi ile sonrası arasında karşıtlık kurulmuş ve öyküde, çocuk anlatıcının gözünden annenin evden uzaklaşması ve babanın iktidarını kaybetmesi süreci işlenmiştir. “Kız Kardeşim Handan”da ise önce babalarını, sonra da annelerini kaybeden iki kız kardeşin hayata tutunma çabası ve zamanla büyük olan kardeşin annenin rolüne bürünerek kendi hayatını ıskalması konu edilmektedir.

Aile sorunlarını ve çocuklardaki etkilerini öykülerinde sıklıkla işleyen Hakkı İnanç’ın “Büyüklerin İşi” adlı öyküsünde, bir çocuğun gözünden anne babasının ilişkisi anlatılmaktadır. Öyküde ailenin bir günü çocuğun bakış açısından okura aktarılmaktadır. Her şey güzel giderken sabah hapsirdikten sonra elini pijamasına sildiği için baba sinirlenir ve çocuğunu (anlatıcıyı) tualete kilitler:

Gene hapsirdim. Elim ağzımda. Elim ‘tükümüklü’. Pijamama siliyorum. Pijamama sildiğimi görüyor babam. Portakal fırlatıyor. Iska! Portakal duvarda öldü. Kanı turuncu. Annem ağlamaya başlıyor. Babam kulağıma yapıyor. Küçük helanın duvarında kireç çocuk var. Anahtar dönüyor. Annemin bana yemek vermesi yasak. Hıçkırmadan ağlıyorum. Kireç çocuğun köpeğiyle tanışıyorum. Akşama kadar buradayım. Helanın içi gövermiş. Babam annemi tokatlıyor. Bir şeyler kırılıyor. Annem babamı bu defa kesin boşuyor. (2013: 90)

Anneye tokat atıp gider. Anne, oğlunun çikolata sevmediğini bilse de tuvalet kapısının altından sadece o girebildiği için ona çikolata verir. Öyküde çocuk hem babasından şiddet görmüş hem de annesine daha önce de yapıldığı anlaşılan şiddetin tanığı olmuştur. “Şingilaylo” adlı öyküde de benzer bir konunun ele alındığı görülmektedir. Öyküde, babasının kendisini sevmediğini düşünen çocuk, öykünün sonunda babasından şiddet görür. Aynı zamanda anlatıcı da olan çocuğun babasını sevmeme sebebi ise onun sürekli kendisine ve annesine bağırmasıdır. Bir sabah babası çok ısrar ederek onu parka götürmek ister. Anlatıcı pek istekli olmasa da annesinin ısrarı üzerine babasıyla gitmeyi kabul eder. Ancak istenmeyen durumların yaşanmasına mani olamaz:

Babam ‘Eğlendin mi?’ diye soruyor. Hıçkırmaya başlıyorum. ‘Geri zekâlı bu, yemin ederim. ‘Estağfurullah abicim, çocuk işte,’ diyor şoför abi. Gözleri aynada masmavi. Benimkilerse musluk gibi. Babam ağızma vuruyor. Bir daha... Küfrediyor. Elini tutuyorum. Kolumu burkuyor. (...) ‘Ayıp oluyor birader, el kadar çocuğa, günah!’ diyor şoför abi. Babam bir tane de ona yapıştırıyor. (2014: 67)

Sonrasında baba ve oğul bindikleri takside kaza geçirirler. Anlatıcı ayıldığında annesini karşısında görür. Annesi ona boşanacağını haberini verir. Bu öyküde de hem anne hem de çocuğun şiddet mağduru oldukları ve çocuk anlatıcının okurun empati yapmasını kolaylaştırabilmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir.

Zeynep Hicret’in “Kanepe” adlı öyküsünde bir çocuğun bakış açısından babasının ölümü anlatılmaktadır. Babasını yitiren çocuk, bu ölümü anlamaya, anlamlandırmaya çalışan anlatıcı, hıçkıra hıçkıra ağlamak istese de kardeşleri yanında olduğu için kendini tutar. Her gün tekrarlanan rutinleri arasında artık babasının yokluğunu, defnedileceği gün hissettiklerini şöyle aktarır:

O sabah da farklı olmadı, sadece babam yoktu, biraz daha uyumak isteyenler gibi kanepeye uzanmıştı. İşin aslı bizimle gelmeyecekti. Çantalarımızı alıp çıktık. Azıcık cesaretim olsaydı gider yüzüne bakardım çünkü bunun onu son görüşüm olacağını bilirdim. Okuldan döndüğümde orada olmayacağını bilirdim. Her çocuk bilir. Ama işte gidemedim. Gitseydim, orada, doktorların anneme dediği gibi ciğerleri toz bağlamış, içi dışı kireç dolmuş bir adamla karşılaşacaktım. Babamdı bu adam. Kireç fabrikasında çalışırdı. Düne kadar da orada çalıştı. Başka iş tutmadı. Eve hep aynı saatte gelir, gelirken bize çikolata, anneme yoğurt getirirdi. (2013: 90)

Görüldüğü gibi anlatıcı için babanın gitmesi büyük bir yoksunluk hissidir. Yazarın “Kumarbazın Kızı” adlı öyküsünde ise kötü baba figürüne rastlanmaktadır. Anlatıcı, henüz çocukken, babasından sık sık şiddet gören annesinin intiharına şahit olmuş ve bu ölümün ardından şiddetin hedefi kendisi olmuştur. Yazarın “İştahsız Oğlan” öyküsünde anne ve babanın madden var olmakla birlikte manen olmayışına dikkat çekilir. Öyküde anne babasından ve öğretmeninden sevgi görmeyen bir çocuğun iştahsızlığından ve bu hâliyle daha da fazla dışlanmasından bahsedilmektedir.

Benzer şekilde Gökhan Yılmaz da “Bebekrizantem”inde babası ölen çocuğun acısı ve özlemi, “Kerrat-a Cetveli”nde ise babasız olan bir çocuğun diğer çocukları kıskanması anlatılmaktadır.

Pelin Buzluk’un “Puslu Bahçe” adlı öyküsünde ise ölüm karşısında çocuğun hislerine dikkat çekilmekte, çocuğun babasızlığı ve acısı üzerinde durulmaktadır. Öyküde,

babası dedesiyle kavga ettiği için babasını göremeyen bir çocuğun, onun ölümünü öğrenmesi üzerine hissettiklerinden bahsedilir:

Polisler vardı etrafta. Esme babasını sordu ilk kez. ‘Gitti,’ dedi polis. Sonra çocuğun zihninde biraz daha anlaşılır bir resim çizmek istedi: ‘Tabuta koydular, götürdüler,’ dedi. Esme ağlamaya başladı. (2014: 76)

Esme’nin babasına olan sevgisini annesi anlamaktadır. Ancak dedesi, dayısı ve diğerleri babasına çok kızgın oldukları için bu ölüme üzülmemişlerdir. Bu sebeple annesi çocuğuna babasının fotoğrafını verirken bunu diğerlerinden gizleme gereği duyacaktır.

Çocukları daha çok şiddetle ilişkileri bağlamında öykülerine dâhil eden Mahir Ünsal Eriş’in “Şengül” ve “Sarı” adlı öykülerinde anne veya babanın yokluğunun çocuk öykü kişilerindeki tesiri üzerinde durulmaktadır. “Şengül”de yetim genç bir kız olan Şengül’ün üvey annesi tarafından hor görülmesi ve sonunda cesedinin bulunması anlatılmaktadır. Şengül’ün yaşadığı acının ve akıbetinin müsebbibi olarak ise aile gösterilmektedir. “Sarı”da ise babası Libya’da olan bir çocuğun babasını özlemesi ve onu yeni üvey kardeşinden kıskanmasına dikkat çekilmiştir. İki çocuğun bir intihara şahit olduğu bu öyküde anlatıcı çocuk, babanın yoksunluğunu okura da hissettirmektedir. Benzer şekilde Eriş’in “Sen O Zaman Parasız Yatılıdaydın” öyküsünde de babanın yokluğu ele alınmıştır.

Dönem öykücülerinden B. Nihan Eren’in *Yavaş* adlı kitabının kapağında kirli ve gri bir duvarın üzerinde çıplak bir kadın ve çocuk çizimi yer almaktadır. Eren’in çocuk öykü kişileri genellikle aile ile ilişkili olarak işlenmektedir. Yazarın bazı öykülerinde de psikolojik şiddete maruz kalan, dışlanan çocukları ele aldığı görülmektedir. Eren’in “Çukur” adlı öyküsünde aile içi şiddete şahit olan çocukların annelerini koruma istekleri ve babaya derinden bir kin beslemeleri anlatılır. İki farklı aileden bahsedilen öyküde çocuklardan biri olan İbrahim, babasını öylesine sevmez ve ondan o kadar korkar ki babası gelince hemen odasına kaçar ve annesini bu adamdan kurtarabilmek için içeriden gelen şiddet seslerine aldırmamaya gayret ederek derslerini çalışır:

Annesi yere düştü. Bağırđı. ‘Yapma’ dedi. İbrahim, okumaya devam etti. Giresun fındık. Adana pamuk. Çanakkale anzak. Antep fıstık. Tekirdağ ayçiçeği. Cizre linyit. Bursa ipek. Batman petrol. Edirne ciğer. Bilecik ceviz. İşte kitaplardaki Türkiyemiz. (2016a: 71)

Öyküde İbrahim gibi Ilgaz da babasının annesine yönelen şiddetine şahit olmuş ve babasına içten içe kin biriktirmiştir. Her iki ailede de baba vardır ama ‘baba’ değildir. Eren’in “Yavaş” öyküsünde ise çocuk öykü kişinin annesi ile babaannesi arasında kalmasından bahsedilmektedir.

Yazarın “Top” adlı öyküsünde, annesinin ahlaksızlıklarını kabullenemeyen, çevresiyle uyumsuz, mutsuz bir çocuk vardır. Benzer şekilde “Yarın”da da şehirde okutulan bir çocuğun ailesinden utanması işlenmektedir. “Fare Ölüsü” adlı öyküde ise babası ölen Kiraz’ın baba özlemi üzerinde durulmaktadır.

Aile konusuna değinen bir başka yazar olan Emrah Serbes, “Anneannemin Ölümü” adlı öyküsünde henüz beş, altı yaşlarındayken anne ve babasını kaybettiği için anneannesine yaşıyan çocuğun, anneannesine olan bağlılığına dikkat çekilmektedir. Anneannesinin rahatsızlanıp hastaneye yatırılması üzerine bir süre teyzesinde kalan anlatıcı çocuk, teyzesinin çocukları anneannelerinin öldüğünü söyleyince evden kaçıp İstanbul’a gider. Sonunda polislerin bulup teyzesine teslim etmesiyle kuzenlerinin kendisine yalan söylediklerini ve anneannesini iyi olduğunu öğrenir. Öyküde anne ve babası olmayan anlatıcı, anneannesini aile olarak saymış ve ona bağlanmıştır.

Görüldüğü üzere Milenyum Kuşağı Türk öykücüler, yazdıkları eserlerde çocuk ve çocukluğu şiddet vb. temaların anlatımının bir aracı yaparak işlevsel olarak kullanmışlardır. Dönem öykücülerinden Hakkı İnanç, Deniz Tarsus, Onur Çalı, Mahir Ünsal Eriş, Semrin Şahin ve Mahir Ünsal Eriş çocukluğu bir şiddet nesnesi olarak öykülerine dâhil ederken Emrah Serbes çocukluk aşkları üzerinde durmuş, Ercan Köksal ve Bünyamin Demirci ise çocukların saflığına ve masumiyetine dikkat çekmiştir. Buna karşın Zeynep Hicret, Melisa Kesmez ve B. Nihan Eren’in ise çocukları daha çok aile ilişkileri çerçevesinde ele aldıkları görülmektedir.

2.6 Kentli Erkeklerin Bunalımları: Yalnızlık ve İç Sıkıntısı

20. yüzyılın başlarından itibaren olaydan ziyade insanı merkeze alan ve insan psikolojisine yönelen öykü, II. Dünya Savaşı’nın ardından yayılan varoluşçuluk vb. felsefi akımların da etkisiyle yeni arayışlar içine girmiş ve modern hayatın getirdiği bunalım, çaresizlik ve iç sıkıntısı öyküde önemli temalar arasında yerini almıştır. Türk

öyküsünde de 1950 Kuşağı Türk öykücülüğü için ‘bunalım edebiyatı’ tabirine rastlanmaktadır. Dönem yazarları üzerine doktora tezi bulunan Jale Özata Dirlikyapan, bu kuşak öykücülerinin içerikte bunalımlı kişilere sıklıkla yer verdiğini ancak esasında biçimsel olarak bu bunalımı aşma gayreti içerisinde olduklarını vurgular (2007: 188). 1950 Kuşağını derinden etkileyen bu ‘bunalım’ın en önemli kaynağı ise o dönem Avrupa’da yaygın olan varoluşçuluk akımıdır. Bu akım, Türk öykücülüğünde yalnızlık, huzursuzluk, korku ve tedirginlik içerisinde yaşamaya çalışan, kendine ve topluma yabancılaşmış bunalımlı insanı gündeme taşımıştır. Bu öykülerde bunalım, iç sıkıntısı, karamsarlık ortak özellikler olarak öne çıkar. 1970’li yıllara gelindiğinde ise modernizmin getirdiği yeni bir bunalım tipi edebiyatta ve öykülerde ortak temalardan biri olarak ortaya çıkar. Ancak bu defa öykücülerin çözüm önerileri de vardır. Uslu, farklı çözüm önerilerini içeren bu durumu şöyle ifade eder:

50 kuşağının içinden çıkamadığı bunalım son dönemde bir taraftan geleneğe ve dine dönüş düşüncesini getirirken diğer taraftan yeni bir açılımla postmodernizmin kapılarını aralar. (2006: 58)

“Bunalım” sonraki kuşaklar için de en önemli eleştiri konularından birisi olmuştur. Bu çerçevede öykücüler toplumsal konulardan uzaklaştıkları ve bireyi ön plana çıkarmayı tercih ettikleri için eleştiri oklarının hedefi olmuş; sürekli kendilerini anlattıkları, insansız öykü yazdıkları, bireyci ve bunalımcı oldukları eleştirmenler tarafından söylenmiştir. Bu durumun 2000’li yıllarla birlikte büyük ölçüde değiştiği söylenebilir. Zira bu dönemde öyküde, bireysel sorunlardan ziyade toplumsal meselelere ağırlık verildiği görülür. Bu çerçevede, “1980 ve sonrasında doğan İslamî duyarlılığa sahip kentli öykücülerin modern hayat karşısındaki çaresizliklerinin üstesinden ancak ironi ve dozu ayarlanmış mizahla gelebildiğini” belirten Aykut Ertuğrul (G. T. Çelik 2017); yazarın; sürekli kendisini düşünüp yazması hâlinde, sürekli aynı karakteri çoğaltacağını ve ortaya bunalım öykülerinin çıkacağını ifade eder. Ona göre; kendi yüce benliğine gömülüp fildişi kulesinden zavallı insanlığı gözleyen yazardan farklı olmak, etrafta akan hayata, mucizeye körleşmemek gerekmektedir. Ertuğrul:

Hep aynı acıyı aynı şekillerde yaşayan bencil tiplerin en önemli özelliği, bu öykülerin ne zaman bitip ne zaman başladığını anlayamayışımızdır mesela. Evet hatta iki farklı öykücünün öyküsünü birbirine uladığımızda bile fark göremediğimiz zamanlar oluyor. (2011)

diyerek kentli yalnızlığı ve iç sıkıntısı temalı öykülere karşı mesafeli olduğunu vurgulamaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücüleri arasında sadece Alper Beşe, Doğukan İşler, Seyit Göktepe ve Onur Akyıl gibi birkaç yazarın ‘bunalım’ temasını sürdürdüğü ve öykülerinde kentli erkek yalnızlığı ve iç sıkıntısı temalarını sıklıkla ele aldığı görülmektedir.

Alper Beşe’nin öykülerinde yalnızlık ve hayat karşısında yılgınlık, iç sıkıntısı gibi temalar sıklıkla işlenir ve öykülerde yalnızlığın farklı hâlleri görülür. Yalnızlık, onun öykülerinde kadın erkek ilişkileri bağlamında yalnızlık, işsizliğin getirdiği yalnızlık ve yılgınlık, sevdiklerini kaybetme sonrası yalnızlık, taşra kentinin yalnızlığı gibi çok çeşitli kılıklara girer. Onun öykülerinde yalnızlık teması etrafında terk edilme, aldatma, ayrılık, işsizlik başı çeken konulardandır.

Yazarın, “İşsiz Bir Günü” adlı öyküsünde işsiz ve yalnız olan anlatıcı, iyi birer işleri olan üniversite arkadaşlarına karşı kendini ezik ve yenik hissetmektedir. “Anne Özlemi”nin anlatıcısı da işsizdir ve kedisinin ardından sokaklarda dolaşıp yalnızlığını düşünmektedir.

Beşe’nin birçok öyküsünde mutsuz ilişkiler, aldatma veya terk edilme gibi konuların ele alındığı görülmektedir. Örneğin “Saatsiz Takvimsiz”de anlatıcı, karısının ilgisizliğinden yakınır ve kendini terk edilmiş hisseder, bir çocukluk arkadaşıyla birlikte olarak karısını aldatır. Başka bir örnek olarak “Kat Yeri”nin başkışisi Serhat da karısıyla sevişmekten, onunla birlikte yaşamaktan ve hayatın monotonluğundan şikâyetçidir. Hayata küskünlük ve boşvermişlik de yazarın dikkat çektiği konular arasında yerini almıştır. “Şefin Tavsiyesi”nde hayata küskün olan anlatıcı, bir trende yaşamakta ve insanlarla mümkün olduğunca az konuşmaktadır. “Radyo Tamircisi”nde ise karısından ayrılmış olan Faik, babasıyla baş başa kalarak hayata küskün bir şekilde yaşamını sürdürmektedir.

Doğukan İşler ise kentli yalnızlığını daha çok iletişimsizlik çerçevesinde ele almaktadır. Sözgelimi “Ama Ben Bunu Bir Filmde Ölmüştüm”de anlatıcı, sevgilisinin düşüncelerinden hareketle çeşitli yorumlar yapar. Sevgilisi de aynı şekilde onun davranışlarından farklı anlamlar çıkarır. Öyküde çiftin arasındaki uyumsuzluk ve

iletişimsizliğe dikkat çekilmektedir. “Canım”da da birbiriyle cep telefonu aracılığıyla iletişim kurmaya çalışan bir çiftin başarısızlığı ve nihayetinde ayrılıkları konu edilir. “Bir Şair Sakinlikle”de ise apartman yaşamının iletişimsizliği eleştirilmektedir. “Ah” ve “Anlatılan Ben’in Hikâyendir”de anlatıcının ailesi tarafından anlaşılamamasından ve onlarla sağlıklı iletişim kuramamasından yakınılırken “Bal”da da hayatın sıradanlığına dikkat çekilmektedir.

Seyit Göktepe’nin öykülerinde de yalnızlık, iç sıkıntısı, yılgınlık gibi temalara sıklıkla rastlanmaktadır. “Kolye”de sevgilisi tarafından terk edilmiş başkişi, “Vedalarından Bir Veda”da sevdiği kadına bir türlü içini açamayan başkişi vardır. “Gecelere Bölünmek” adlı öykü ise tam da kentli insanın yalnızlığına ve çaresizlik hissine işaret eder. Öyküde, başkişi önce bir kafede oturup bir şeyler yazar, ardından çıkıp ıssız bir sokakta tek başına yürür. Sokakta tek başına yürüme motifine birçok öyküde rastlanır. Sık karşılaşılan motiflerden biri de yağmurun yağmasının başkişiyi geçmişe götürmesidir. “Güz, Yalnızlığımın Tek Şarkısı”nda yağmur, anlatıcıya geçmişte yaşananları hatırlatır, ayrılıklar ve ölümler üzerine düşündürür. Anlatıcının sevgilisine hitap ettiği “Uzak Seslerde Sen”de ve mazinin hatırlandığı “Sonrası”nda da yine ayrılık acısı öne çıkmaktadır. Ayrıca yalnız ve küskün başkişileri bulunan “İssızlıktır Benden Kalan” ve “Perdesiz”de yalnızlık, “Sulara Yazılan”da hayatın sıradanlığı vurgulanmaktadır.

Onur Akyıl’ın öykülerinde de zaman zaman yalnızlık ve bireyin iç sıkıntılarından bahsedilmektedir. Yazarın bu temaları işlerken genel olarak karamsar bir pencereden baktığı görülür. Örneğin “Çok”ta anlatıcı yalnızlık ve şanssızlığını anlatmakta ve çaresizliğini vurgulamaktadır. “Ağın”da da eski sevgilisiyle sevişen anlatıcı, içinde oldukları bu durumun ilişkilerini değiştirmeyeceğini ve nihayet yine ayrılacaklarını düşünmektedir.

2.7 Mekânın Söylediği

‘Olma, ortaya çıkma, vuku bulma’ anlamlarına gelen Arapça ‘kevn’ kökünden türetilen ‘mekân’ kelimesi bulunulan yer, ev ve uzay anlamlarına sahiptir. TÜBA Türkçe Bilimler Sözlüğünde ise mekân için şöyle bir tanım yapılmaktadır:

sos. (Alm. Heimat, f, Raum, m, Wohnort, m; Fr. espace, m; İng. space) 1. **kentb. mim.** İnsanı, çevreden belli ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinlik ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevre. 2. (Alm. Raum, m; Fr. espace, m; İng. space) **sant.** Resim sanatında kompozisyonu oluşturan betilerin, hep birlikte üçüncü boyut yanılması yaratacak biçimde oluşturulup konumlandırılmaları. 3. **tar.** İnsan topluluklarının üzerlerinde varlıklarını sürdürdüğü ve geliştirdikleri kültürle biçimlendirdikleri yaşam alanı. (TÜBA 2020)

Türkçede İngilizce ‘space’ kelimesinin yerine kullanılan mekân, görüldüğü üzere birbirine yakın olmakla birlikte sosyoloji, kentbilim, sanat ve tarih için farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Modern öyküde de özel bir anlam kazanan mekân terimi sadece İstanbul, Ankara, ev, okul, park, dağ, tepe gibi yerlere değil gelmek, göçmek, çıkmak, girmek, taşınmak gibi fiillere; önünde, arkasında, dışarıda gibi yer-yön zarflarına; büyük, küçük, dar, geniş, karanlık, basık, keskin, korkunç gibi sıfatlara da işaret eder. Yani mekân öyküde tüm bunlardan oluşan büyük bir bütündür¹³.

Modern anlatılarda mekân; sadece olayların geçtiği yer ya da bir dekor olarak değil öykü kişilerinin iç dünyasını ve bilinçaltını yansıtmak için de kullanılmış, olay örgüsü ve anlatımın önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Başka bir deyişle anlatı için mekân; hem bir dekor işlevi görür hem de kişileri tanıtmaya ve olay örgüsünü anlamlandırma araçlarından biridir. Abdurrahim Karadeniz, öyküde mekânın kullanımı için ‘Coğrafya kaderdir’ sözünden mülhem; ‘mekân kader’dir ifadesinin söylenebileceğini belirtir:

Öykü mekânları, öykü kişilerine kimlik ve kişilik kazandırmak için vardır. (...) Öykü coğrafyası, öykü kişilerinin kaderidir. (...) Öykü mekânı, anlatıyı ve kişileri derinden etkileyip şekillendirir (...). (2004: 66)

Zira karakterizasyonun önemli unsurlarından biri olan mekân; öykü kişinin kaderiyle de doğrudan ilişkilidir. İsmail Çetişli’nin de vurguladığı gibi “mekânın ayrıntılı tasviri bize o mekânda yaşayan insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir” (2004: 18)

¹³ Bu sebeple kimi yazarların mekân yerine İngilizcede yer alan ‘space’in yerine türetilmiş olan ‘uzam’ terimini tercih ettikleri görülmektedir. Ancak, hem ‘mekân’ teriminin yerleşikliği hem de bu terimin genel kullanımının aksine esasen yukarıda sayılan tüm anlamları da içermesi sebebiyle bu çalışmada ‘mekân’ terimi kullanılmaktadır. Bu konuda detaylı bir incelemesi bulunan Savaş Kılıç, İngilizcede ‘space’ yerine Türkçede kullanılan mekân, uzam ve uzay kelimelerinin belli anlam ayrımları olduğunu belirtir ve mekânın “insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan”ı; uzamın “matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu”nu; uzayın da “feza, uzay boşluğu, fiziğin yerkürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk”u karşıladığını belirtmektedir. (Kılıç 2009)

Mehmet Tekin'e göre mekân unsuru, romanda olayların cereyan ettiği çevrenin tanıtımı, roman kişilerinin anlatımı, toplumu yansıtmaya ve atmosfer yaratma amaçlarıyla kullanılmaktadır (2012: 143). Tekin'in romanda mekânın kullanımı ile ilgili bu ifadelerini öykü için de kullanmak mümkündür. Zira öyküde kullanım şekli, romandakinden farklı olmakla beraber kullanım amacı romandakiyle hemen hemen aynıdır. İki tür arasındaki kullanım farklılığı en çok tasvirler ve mekân seçimlerinde kendini gösterir. Bilindiği üzere öykü, romana kıyasla hayli kısa olduğundan uzun mekân tasvirleri için uygun bir tür değildir. Öykü yazarları bu güçlüğü aşabilmek için daha yoğun tasvirlerle başvururlar veya güçlü göndermeleri olan mekânları tercih ederler. Örneğin, öykülerde çocukluğun geçtiği mekânların kullanımı daha çok öykü kişilerinin geçmişle yüzleşmesi veya geçmişe duyulan özlem için araç olarak kullanılmaktadır.

Kıranlar'ın da belirttiği gibi öyküde mekân (uzam) “(...) kişilerin yer değiştirmelerini (sürgün, göç, yolculuk vb...), görünümelerini, çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal durumlarını, karakterlerini açıklayabilir,” (2011: 260). Mekânın 80 sonrası öykülemenin merkezini oluşturduğunu ve çoğunlukla öykü kişisini geçmişle yüzleştirme işlevi gördüğünü, bazen de toplumsal bir rol üstlendiğini vurgulayan Uslu, 1980 sonrası öykücülüğünde genellikle meyhane, birahane, otel gibi kapalı mekânlara rastlandığını belirtmektedir (2006: 127). Öykülerde mekânın kapalı veya açık olması da olay örgüsü için önemli bir veri sunmaktadır. Şöyle ki kır, orman, park, bahçe, deniz gibi açık mekânlar hareket ve dinamizmin çok olduğu öykülerde ve daha çok öykü kişinin özgürlük ve mutluluğunu vurgulamak için kullanılırken ev, oda, otel, hastane, araç içi gibi kapalı mekânlar ise düşünce ve bilinçaltının öne çıktığı öykülerde ve çoğunlukla bıkınlık ve can sıkıntısına işaret etmek amacıyla kullanılmaktadır. 1980 sonrası öykülerde Uslu'nun belirttiği kapalı mekânların öne çıkması da basitçe darbenin baskıcı yönetimi ve insanların yenilmişlik ve bıkınlık duyguları ile açıklanabilir.

Öykülerde ayrıca mekânın özel/herkese açık, gerçek/kurgusal, fantastik/metafizik oluşu olay örgüsü için önemli anlamlar içermektedir. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı yazarlarının öyküleri; köy, kasaba ve şehre bakış, mekân-insan ilişkisi ve yazarlarla özdeşleşen mekânlar bağlamlarında değerlendirilecektir.

2.7.1 Taşra (köy, kasaba) ve şehir

Mekân ile tema ve konu arasında genel itibarıyla bir uyum olduğunu savunan Necip Tosun, öyküde büyükşehrin mekân olarak seçilmesinin kültürel çatışma, modern insan bunalımları, yabancılaşma, yalnızlık ve işsizlik gibi temel konulara işaret ettiğini belirtmektedir. Tosun'a göre kasabanın tercih edilmesi kısıtlanmışlık, yoksulluk, taşra memurluğu, köyün kullanımı ise teknolojik gerilik, fakirlik, sömürü, ağılık, doğayla mücadele gibi konularla ilişkilidir (2014a: 260). Bu çerçevede köy, kasaba ve şehrin Türk edebiyatındaki kullanımlarına ayrı ayrı bakmak gerekmektedir.

'Köy', Türk öykücülüğünün ilk dönemlerinden beri en önemli öykü mekânlarından biri olagelmış ve Nabizâde Nâzım'dan Bekir Yıldız'a, Mustafa Kutlu'ya değin birçok yazar köyü mekân olarak seçen öyküler yazmışlardır. Necip Tosun, belli bir dönem ideolojik bir ilginin muhatabı olan ve angaje edebiyatın yansıması olarak değerlendirilen 'köy'ün 1980 sonrasında, Türk edebiyatında neredeyse hiç yer almadığını iddia eder (a.g.e. 262). Ancak her ne kadar nicelik ve niteliğinde önemli değişiklikler olsa da 1980 sonrasında da köyün öyküde var olmaya devam ettiği bir gerçektir. Artık ideolojik bakışın baskısından kurtulan köy, öykülerde yeşilin, doğanın ve saflığın sembolü olarak var olmaktadır. Milenyum Kuşağı öykücülere, köyü birçok öyküde ele almış ve ona farklı anlamlar yüklemişlerdir.

Hem büyüklük hem de kültürel gelişmişlik bakımından köyle şehir arasında kalan, henüz kırsal özelliklerini tam olarak yitirmemiş yerler olan 'kasabalar' da Türk öykücülüğü için göndergesel açıdan hayli zengin mekânlardır. Daha çok kasabada yaşayan insanların durumu için kullanılan ve büyükşehrin dışında olma, merkezden uzak olma anlamlarına gelen taşralılık; kimine göre, dünyaya açılmama, kendi kendine yeterlik ve karşı dünyadan habersiz, sınırlı, ufku dar bir hayatı tanımlarken, kimine göre de büyükşehrin pisliğine bulaşmamış, korunmuş, bozulmamış, özüne sadık bir kitleyi simgeler (a.g.e. 263). Aslında Tosun'un belirttiği bu iki görüş de kendi içinde doğrudur. Zira taşra hem köy hem de şehirdir. Taşra, şehirli olamamışların, köyden şehre gidememişlerin ve şehirden kovulmuşların durağıdır. Bundandır ki yazarlar onu bazen köyün özellikleriyle, bazen de şehrin özellikleriyle ele almışlardır. Örneğin, Refik Halit Karay'da kasaba, tembel ve rüşvetçi memurların yaşadığı bir

yerken Mustafa Kutlu ve Rasim Özdenören'in öykülerinde kasaba; saflığı, sıcak ve samimi oluşuyla öne çıkmaktadır.

Genel itibariyle ifade edilecek olursa, Türk öyküsünde 'kasaba'nın; memurların diğer kasabalılardan ayrışması, memur ve tüccar yakınlaşmaları, bitmeyen dedikodular, geçmek bilmeyen zaman gibi muhtelif çağrışımları bulunmaktadır. Türk öyküsünde kasabanın fiili 'gitmek'tir. Orada yaşayanlar bir şekilde oradan kurtulmayı, kaçmayı hayal eder. Çünkü orası hep ara bir mekândır ve yarım kalmışlıktır. Oraya gelen memurlar, ya sürülmüştür ya da kasaba onların ilk görev yerleridir. Mecburen oradadırlar ve en kısa sürede, ilk fırsatta oradan çekip gitmek isterler. Kasabanın yerlileri de benzer bir duygu içindedir. Hep büyükşehrin hayalini kurarak bir şekilde İstanbul'a veya başka bir büyükşehre göçmeyi isterler. Bir kesim ise içindeki köyü henüz atamamış ve kasabaya taşımıştır. Şehirden gelen her şey onun için ötekidir ve şiddetle ona karşı çıkar, yeniye direnir.

Nurdan Gürbilek; "bir dışta kalma, bir daralma" hâli olarak tanımladığı ve "Sabahtan akşama kadar daracık bir dükkânda, saatlerin tekdüze tıkırtısında çalışan saatçinin sıkıntısı. Olmadık birine, ağanın kızına kapılmış, tutkusunu dile getirecek imkânlardan yoksun bir meczubun sıkıntısı," diyerek açıklamaya çalıştığı bu olgu için 'taşra sıkıntısı' ifadesini kullanmakta ve onun yoksunlukla akraba bir sıkıntı olduğunu belirtmektedir (2005: 55). Gürbilek, bu ifadeleri Yusuf Atılgan'ın öykülerini açıklamaya çalışırken kullanmaktadır. Zira Yusuf Atılgan da Türk edebiyatında taşra denilince akla ilk gelen yazarlardan biridir. Atılgan'ın yanı sıra Sabahattin Ali, Ethem Baran, Rasim Özdenören ve Umran Nazif Yiğiter de taşrayı/kasabayı öykülerinin merkezine alan yazarlardandır.

1990'lı yıllarla birlikte öyküde taşranın görünümünün hayli azaldığı görülmektedir. Leyla Burcu Dünder, 1990'lı yıllarda yazan genç kuşak yazarlar için "(...) biyografileri incelendiğinde, orta sınıf, kentli, eğitilmiş, elit ve siyasal yelpazenin solunda olarak tanımlanabilecek bir profille karşılaşılacaktır," ifadelerini kullanır (2007: 138) ve taşranın öykülerde çok az yer bulabilmesini yazarların bunu deneyimleyememiş olması ile açıklamaya çalışır. Esasında, bunun en önemli sebebi taşranın sıradanlaşmasıdır. Bu yıllarda taşra ve onu doğuran sebepler hâlen var olmaya

devam etmekle birlikte, teknolojinin gelişimi; TV, radyo ve internet gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması taşırayı merkeze daha güçlü bir şekilde bağlamayı başarmıştır. Artık taşra şehrin içindedir ve her yer taşradır, her şehir kendi taşrasını kendi içinde büyütmüş ve semtler, ilçeler ve mahalleler taşralara dönüşmüştür. Milenyum Kuşağı öykücülerini için de bu etkinin aynen devam ettiğı ve yazarların artık taşra ile ilişkili klişeleşmiş konulara çok az yer verdikleri görölmektedir.

Hem gelişmişlik hem de yoğunluk itibariyle büyük yerleşim birimlerini ifade eden şehir ise bir toplumun ürettiğı kültür ve medeniyetin vitrinidir. Sokakları, meydanları, gecekondulu mahalleleri ve zengin semtleriyle bir bütün olan şehir, fiziksel açıdan birbirine çok yakın olan, olabilen insanların sosyal ilişki bakımından çok az iletişim kurabildiğı, sosyolojik açıdan birbirinden uzak milyonların bir arada farklı amaç ve gayelerle yaşadığı karmaşık bir mekândır. Türk edebiyatında, değişimin ve yozlaşmanın hızlı oluşu ve zamansızlık gibi yönleriyle öykücülerini dikkatini çekmiştir. Şehirde geçen öykülerde daha çok modern bireyin bunalımları, kimlik arayışları, ekonomik açmazları ve sosyolojik çatışmalar mesele edilmektedir. Şehir, öykü kişileri için çoğu zaman boğucu ve sıkıcıdır. Tüm kalabalığına rağmen yalnızlık vurgusu önem kazanır. Birçok öyküde öykü kişilerinin huzursuzluklarının kaynağı şehirdir. Türk edebiyatında Halit Ziya, Sait Faik, Orhan Kemal ve Demir Özlü gibi yazarlar daha çok şehri ve sokağı merkez olarak seçmişlerdir.

Yeşilçam filmlerinde sıklıkla başvuru olan klişe olan kahramanın Haydarpaşa Garı'nda iniş sahnesi Türk edebiyatında şehre bakışı açıklamak için de önemli bir örnektir. Hatırlanacağı üzere film; kahramanın garın hemen önünde, elinde valizleri ile karşısındaki Sarayburnu ve Fatih'e bakarak 'Seni yeneceğim İstanbul,' diye bağırmasıyla başlar ve büyük bir hüsrana uğrayarak şehrin fatihi değil de esiri olmasıyla neticelenir. Bu klişe bazı öykülerde tekrarlanmakla birlikte Türk öyküsünde asıl vurgu, şehre gelen bu kasabalı/köylünün hayata tutunma çabası ve yaşadığı sosyolojik çatışmalardır. Özellikle Orhan Kemal'in öykülerinde bunun örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır.

Şehir ve kasaba/köy ayrımı Türk öykücülüğünde görülen en dikkat çekici ayrımlardandır. Öykülerde şehrin baskısından, gürültü, kalabalık ve kargaşasından

bunalan öykü kişisi, kendini çoğu zaman tabiatı ve saflığı temsil eden kasabaya/köye atar. Esasında bu karşıtlık Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinin tekrar tekrar üretilen ardıllarıdır. Türk öyküsünde Fatih, 'taşra', Harbiye ise 'şehir'dir. Öykü kişileri Harbiye'nin karmaşasından, Fatih'in saflığına ve samimiyetine kaçır.

Uslu, 1980 sonrası öykülerde şehirlerin daha çok boş sokaklarıyla görüldüğünü ve öykü kişilerinin sokakları evlerinden veya başka kapalı mekânların pencerelerinden izlediğini belirtmektedir (2006: 126). 1980 Askerî Darbesinin baskıcı ortamı ile açıklanabilecek olan bu durumun Milenyum Kuşağı öykücülerinin eserlerinde ciddi ölçüde değiştiği görülmektedir.

Necip Tosun ise son dönem öykücülüğünde mekân olarak köyün tamamen ortadan kalktığını, kasabanın nadir görülen mekânlardan olduğunu ve bunların bıraktığı boşluğun, nüfusu son yetmiş yılda astronomik olarak artan büyükşehrin doldurduğunu söylemektedir (2014a: 269). Tosun'un büyük ölçüde 1960 ve 1980 kuşağı öykücülerini için dile getirdiği bu iddianın Milenyum Kuşağı öykücülerini için pek de doğru olmadığı görülecektir. Zira bu yazarların öykülerinde büyükşehir; kültürel ve sosyal çatışma ortamının öykü açısından zenginliği sebebiyle en önemli mekânlardan olmakla beraber köy ve kasaba da şehrin ötekisi olarak veya egzotik bir atmosfer yaratma amacıyla zaman zaman mekân olarak işlenmektedir.

Milenyum Kuşağı yazarlarının şehir ve taşraya bakışlarını anlayabilmek için öncelikle köy ve kasabanın, başka bir deyişle taşranın Milenyum Kuşağı öykücülerini tarafından kullanılışı ve algılanışını detaylıca ele almak gerekmektedir. Dönem öykücülerinden Ercan Köksal ve Deniz Tarsus köyü, B. Nihan Eren ise kasabayı öykülerinde sıklıkla ve işlevsel bir şekilde kullanan yazarlar arasındadır.

Pek çok öyküsünde mekân olarak köyden istifade Köksal'ın öykülerinde köy ve kasaba insanların sıradan hayatları, köyden kente göçmüş insanların şehirde verdiği mücadele, ölüm ve çocukluğa duyulan özlem konuları dikkati çekmektedir. Yazarın "Bellekte Kalan İzler" adlı öyküsünde anlatıcı gittiği bir cenazede, çocukluk yıllarına döner ve babasının gurbete gidişini, dedesinin annesi ve kardeşlerine zulmünü, okul hayatını hatırlar. Bu öyküde köy, hem şimdikinden çok farklı bir çocukluğun hem de acı günlerin mekânıdır. "Torbaya Sıkıştırılmış Umutlar"da ise köy terk edilen, arkada

bırakılan mekândır: “Minibüs ilerliyor, köyü gözlerinin önünde büyüyordu. Bir süre büyüdü, sonra birden kayboldu. Kaybolan yalnızca köyü değildi, yaşanmışlıklarıydı da...” (2017: 77). Öyküde babasız bir aile, köyü terk etmekte ve şehirde yeni bir umudun peşinden gitmektedir.

Yaşlı bir çift haricinde tüm köylüler tarafından terk edilmiş bir köyde geçen “Terkedilen Ölü”de ise köyün sessizliği ve yalnızlığına dikkat çekilmektedir:

Koca köyde yalnızca kendisi kalmıştı. Birçoğu yıllar önce buraları terk etmiş, büyük kentlere taşınmışlardı. Kendisi ise Berlin’in göbeğini bırakmış, bu dağ başına yerleşmişti. Haksız da sayılmazdı. Yıllar yılı memleketten uzakta, başka bir ülkede, yabancı bir kentte, yabancı insanlarla yaşamak kolay değildi. Yüreğinin sesine kulak vermişti. Döndüğü yer, doğduğu yerdi. (2013: 76)

Büyükşehir ve köy arasındaki zıtlık; ‘Berlin’in göbeği’ ve ‘dağ başı’ ifadeleriyle güçlendirilmektedir. Şehir yabancı, köy ise doğulan yerdir. Öyküde işçi olarak gittiği Almanya’yı bırakıp köyüne dönen bu yaşlı adamın karısı ölmüş ve adam defin işlemleri için akrabalarının yardımına ihtiyaç duymuştur.

Öykünün geçtiği köyün yolları için yapılan tasvirlerle başlayan “Bir Ses” adlı öyküde ise gençlik çağında köyü terk edip şehre giden ve sonunda delirerek dönen Dursun’dan bahsedilmektedir. Dursun’un delirme sebebi öyküde açıklanmaz. Köydeki çocukları zaman zaman korkutan Dursun’a karşı köylü hayli müsamahakârdır. Çünkü onların gözünde Dursun bir garibandır. Öyküde köy; genç ve ihtiyarların yazın meydanda, kışın ise köy kahvesinde buluştukları yerdir. İnsanlar zaman zaman kahvede oyun oynar, bazen de siyaset konuşurlar. Öykü, Dursun’un karlı bir günün sabahında köyü terk etmesiyle neticelenir.

Bir küçürek öykü olan “Hamza’nın Heybesi”nde ise köye gelen çerçi ve şehirdeki AVM’ler arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Hamza’nın ve çerçilik yaparken kullandığı eşiğinin ortadan kaybolmasıyla biten öyküde, bu kayboluş şöyle açıklanmaktadır: “Derler ki, eşek Hamza’yı kandırmış, gidip bir tüccarla anlaşmış. Sonra gidip bir AVM kurmuşlar. Kendisi de işin başına geçmiş, şimdi saman yerine para yiyormuş” (2017: 88).

Yazarın acı bir olayı anlattığı “Ardından Bir Çığlık”ta silah temizlenirken bir kaza sonucu ölen bir bebek anlatılmaktadır. Öykünün mekânı olan köyün bir evi anlatılırken şu ifadelerle başvurulur:

Dışarıda insanın tenini jilet gibi kesen bir ayaz... Kadınlar pınarın başında ellerini koyunlarına sokmuş heykelerinin dolmasını bekliyor. İçeride annesinin sardığı kundakta gözlerini kırparak etrafa bakan bir bebek... Duvar dibinde eski usul bir odun sobası çıtırtılar çıkartarak yanıyor. (a.g.e. 89)

Görüldüğü gibi öyküde köy; dışarıda soğuğu, çeşme başında bekleyen kadınları, evde ise yanan sobası ve kundaktaki bebeği ile tasvir edilmektedir. Bu anlatım köyün klişe tasvirlerine de uymaktadır. Yazarın “Derman” adlı öyküsünde de köy mekân olarak kullanılmış ve deli bir çobanın atı ile olan ilişkisinden bahsedilmiştir. Örnek olarak seçilen öykülerden de anlaşılacağı üzere Ercan Köksal’ın öykülerinde köy çeşme başında bekleyen kadınları, çerçisi ve delileriyle daha çok 1960 ve 1970’lerdeki hâliyle, saf ve bozulmamış olarak karşılık bulmaktadır.

Deniz Tarsus’un öykülerinde de dış mekân olarak köy, orman, tarla, deniz, çöl, kasaba gibi açık mekânlar çokça tercih edilmektedir. İlk iki kitabında daha çok fantastik ve hayali mekânlara yer veren yazar, üçüncü kitabındaki bütün öykülerinde mekân olarak Anadolu kasabalarından ve köylerinden istifade etmektedir. Onun öykülerinde köy ve kasaba; vahşi ölümlerin, cinayetlerin ve gizemli olayların mekânıdır, yani bilinmezi temsil eder. Tarsus’un *Ayrıkotu* kitabında yer alan birkaç öyküde; bir gezginin çeşitli yerlere yaptığı seyahatlerden bahsedilmektedir. Buna göre Gezgin “Od”da susuz kalarak geçtiği vadinin sonundaki bir köye, “Döl”de çaresiz bir hastalıkla lanetlenmiş bir köye, “Lût”ta sakinleri kör olan ve bu sebeple çıplak dolaşan göl kenarındaki bir köye, “Göç”te maymun insanların yaşadığı bir köye ulaşır. Son durağı yine bir köy olan Gezgin, sakinlerinin istese de terk edemediği bu köyde çığ altında kalarak ölür. Bu dört öyküde de köy, gizemli ve gotik atmosferiyle dikkat çekmektedir. Yazar, aynı kitapta yer alan “Kurdun Öyküsü”nde ise köylülerle kurtların mücadelesini bir kurdun bakış açısından anlatmaktadır. Burada köy, doğayla savaşıma mecburiyeti bakımından ele alınmaktadır. “Vefa” ve “Âdem” adlı öykülerde ise köyün olumsuz bir yönüne dikkat çekilir. “Vefa”da birlikte çalışan iki erkek kardeşin arası, köydeki dedikodular yüzünden açılmıştır. Ağabey yeni evlendiği için köylüler kardeşi ile kadını yakıştırmışlar ve ağabeyin de canını sıkmışlardır. Ağabey böyle bir şeyi düşünmemeye çalışsa da bu durumdan rahatsız olan kardeşi evden ayrılıp bir arkadaşının evine taşınmaya karar vermiştir. “Âdem”de genç bir çift çocukları olmadığı için

dedikodunun muhatabı olmuş ve sırf dedikodulardan kurtulmak için doktora gitmeye karar vermişlerdir.

Yazarın mekân olarak köyü tercih ettiği “Civan”, “Çakır”, “Mengü” gibi öykülerinde de köy vahşi ve acımasız yönüyle okura sunulmaktadır. Sonuç olarak denilebilir ki Tarsus için köy, Köksal’ın aksine gizemli, vahşi ve dedikoducudur.

Öykülerinde daha çok köy, çöl, orman gibi dış mekânları tercih eden Bünyamin Demirci, köyü sıra dışı olayların mekânı ve doğayla savaşılan bir yer olarak kullanmıştır. “Harun’un Koyunları”nda köy doğayla mücadele edilmesi gereken bir mekân olarak ele alınmıştır. Öyküde, Harun babasının aldığı koyunları korumak için kurtla mücadele etmiş ve sonunda onları kurdun dişlerinden kurtarmayı başarmıştır. “Suyun Getirdiği” adlı öyküde ise köylü bu defa hem selle hem de sel yüzünden suların kirlenmesiyle oluşan susuzluk ile mücadele eder. Köylüler bu durumdan kurtulmak için derelerin yönünü değiştirip kuyular açmışlarsa da nihayetinde yaptıkları setlerin yıkılmasıyla yine büyük bir sel olur ve köylülerin tamamı ölür. Öyküde taşan ve ölüme sebep olan bu derelere “Ad Suyu” adı verilmesi sel felaketiyle yok olan Ad kavmine yapılan bir göndermedir.

Demirci, bazı öykülerinde köyü gizemli ve sıra dışı olayların yaşandığı bir mekân olarak ele almıştır. Şöyle ki köy, şehir ışıklarından yoksun oluşu ve özellikle geceleri herkesin kendi evine çekilmiş olması, erken uyuması gibi sebeplerle bu tür olağanüstü olaylar için uygun bir mekândır. Ayrıca, köylülerin olağanüstü olaylara daha kolay inanacağıının düşünülmesi ve birtakım batıl inanışların köylerde hâlen yaşıyor olması da buna bir gerekçe olarak sunulabilir. Yazar, “Gecenin Şahidi Yok” adlı öyküde köyde yaşanan gizemli bir cinayetten, “Başı Kesik Horoz”da başı kesilmiş olmasına rağmen yaşayan bir horozdan, “Yürüyen Cami”de ise her gece anlaşılmayan bir şekilde hareket eden, yeri değişen camiden bahsetmektedir. Yine “Yeraltı Bulutları” adlı öyküde köy fantastik bir mekân olarak kullanılmaktadır. “Muskalı Keçi” ve “Sahibini Terk Eden Eşek”te ise köyde yaşanan gizemli ama komik olaylar anlatılmıştır.

Köksal, Tarsus ve Demirci’den başka bu mekânı öykülerinde kullanan Seyit Göktepe’de köy, yazları gidilen nostaljik bir mekân, Yılmaz Yılmaz’da Köksal’a

benzer şekilde saflığın merkezi, Seray Şahiner’de dedikodunun, ikiyüzlülüğün ve gizli saklı ilişkilerin, Semrin Şahin’de de tecavüz ve kötülüğün mekânıdır. Doğan İler köyü susuzluk ve yasaklar, Pelin Buzluk, Hakkı İnanç ve Onur Çalı ölüm ve kötülükle ilişkili olarak ele alırken Nazlı Karabıyıkoglu doğa ile bütünleşik olması yönüyle öykülerinde kullanmaktadır. Dönemin önde gelen yazarlarından biri olan Aykut Ertugrul ise meseleyi köylü-şehirli karşıtlığı bakımından ele almakta ve “Suskunluk” adlı öyküsünde köylünün hor görülüşünü eleştirmektedir.

B. Nihan Eren’in; kasabada sıkışmışlık ve taşra konusunu öykülerinde sıklıkla ele aldığı görülmektedir. Eren’in tamamı bir kasabada geçen *Yavaş* adlı kitabında taşra kasabasında yaşamının birçok sıkıntısı gözler önüne serilir. Eren, taşrayı merkeze aldığı bu öykülerinde büyükşehir için ‘Betonşehir’ ve ‘Okulşehir’ gibi ifadeler kullanmaktadır. “A” ve “Hoppalacık” adlı öykülerde evlilik dışı ilişki yaşadıkları için kasabalılarca dışlanan, dedikoduları yapılan kadınlardan bahsedilir. Bu iki öyküde de kasabanın bu davranışının neticesi ölüm olacak, “A”da gayrimeşru çocuğunu düşürmeye çalışan başkışı hayatını kaybederken “Hoppalacık”ta gayrimeşru ilişki sonucu doğan engelli çocuk, bizzat annesi tarafından öldürülecektir.

Yazarın “Dönme Dünya” adlı öyküsü, taşra kimliğini göstermesi açısından iyi bir örnektir. Öyküde; kasabada doğup büyümüş olan ama oranın durağanlığından, basitliğinden sıkılan Kabin adlı başkışı, kasabadan kurtulabilmek için çeşitli çareler aramaktadır: “İsterdi, kabinden çıkmayı, gitmeyi, uzaklara varmayı. *Nereye gidecem ki? Güzel günleri olsun isterdi. Güzel günüm ne yana düşer?*” (2016b: 40). Önce, bir arkadaşı vasıtasıyla yurtdışına gitmeyi düşünür, ancak başarılı olamaz. Sonrasında ise kasabaya gelen bir panayırda birlikte oradan kaçmayı tasarlar. Sesinin güzel olduğunu düşünen Kabin, orada kimsenin ona hak ettiği sevgiyi, beğeniyi veremeyeceğini düşünmektedir. Panayıra katılırsa onlarla şarkılar söyleyecek ve alkışlanacaktır:

Çaresi ayağına gelmişti Kabin’in, tarifeli son treniydi panayır, bu kasabadan çıkışın. Bir sonraki durakta onlarlaydı, aklına koymuştu. (...) Alkışlayacaktı insanlar onu, bravo diyeceklerdi, beğeneceklerdi, kızlar gözlerini hafifçe kapatıp onun buğulu sesini içlerine çekeceklerdi, varlığı anamlanacak, Kabin’lik bitecekti. (a.g.e. 47)

Ancak bu girişiminde de başarısız olur, sonunda kendisinden hoşlanan bir kızla birlikte olur ve o kasabada yaşamaya mahkûm olur. Kabin varlığını anlamlandıramamıştır:

“Ölüydü damat Kabin” (a.g.e. 55). Kabin’in kaçmak istediği o sıradanlık, sıkıntılı hâl öykünün son paragrafında şöyle anlatılır:

Kasabanın tepesine ay bindi, her gece olduğu gibi. (...) Melissalı Gülnur’un bahçesinde bir çekirge zıpladı, kuru yaprakların üzerine. Akşam yeli, kasabanın dar sokaklarından aktı. (a.g.e. 55)

Şöyle ki öyküde kasabanın sıradanlığı ve kendini sürekli tekrar eden monotonluğunu bozmak isteyen Kabin başarısız olmuş ve kasabanın sıradanlığı olağan akışını sürdürmüştür.

“Terliğin Halleri”nin Leyla’sı da benzer bir çaba içerisinde. Artık kaçmak istediği baba evinden ancak bir evlilikle kurtulabileceğini düşünür. Ama bu evlilik mutlaka dışarıdan biriyle olmalıdır:

Evlenmek de dert aslında, çok da bereket, değişiklik ummamalı insan, hele de kasabadan biriyle, şimdikinden ne farkı olacak? Ancak dışarıklı olursa evliliğe tamam diyecek, kararı kesin, Almanya’dan birileri, öğretmen, memur, polis... Birileri. Gidecek birileri olursa... Burdan olursa babasının yerine kaynatası olacak, hele de kaynanası ölmüşse kesin gelir onlarla yaşar, huyunu suyunu bilmediği adamlar, baba oğul. (a.g.e. 89)

Anlatıcı, kasabanın sıradanlığına evliliğin de eklenmesiyle neler olabileceğini anlatmayı sürdürür. Altın günlerinden, mutsuz sevimlilerden ve çocuk yapın baskılarından bahseder. Evlilik ve çocuk ‘kasaba’nın ahtapot kollarıdır. Kabin’i kasabaya bağladığı gibi Leyla’yı da kasabaya bağlayacaktır.

Kasabanın dışa açılan penceresi olan, taşrayı çok kısa bir anlığına da olsa kırıp parçalayan, başka ihtimaller, başka hayatlar da olduğunu gösteren TV, iki dünya arasındaki karşıtlığı vurgulamak için öyküde kullanılır. Öyküde vurgulandığı gibi “Aşk filmlerde olur. / Kasabalarda evlilik olur.” Kasabalılar filmlerde, dizilerde gördüklerini ve takdir ettiklerini asla kendilerine ve çevrelerindekiyle yakıştırmazlar. Onlar âşık olabilir, intikam alabilir, sevdiğine kaçabilir, aldatabilir. Orası kasaba için farklı kuralların ve yaşayışların mümkün olduğu hayalî bir alandır.

Leyla taliplisini o kasabada kalacağı için reddetmiştir. Ama onun işçi olarak Fransa’ya gideceğini öğrenince kendini kaybeder. Evden hızla çıkıp adamı önce çalıştığı dükkânda, sonra da kiraathanelerde, meydanda, çay bahçesinde arar. Sonunda onu bir otobüs yazıhanesinde bulur ve kendisini de götürmesini ister. Adam annesi ve kendisi için bilet alacak Leyla ise annesi tarafından eve götürülüp yatırılacaktır. O da tıpkı

Kabin gibi artık ‘ölü’dür. Leyla’nın başına neler gelebileceği ise “Ademlerin Havva” adlı öyküde görülmektedir. Gülizar evde kalmış ve o kasabaya ve ailesine mahkûm olmuştur. Benzer bir kaderi yaşamak istemeyen “Nehirşehir” öyküsünün Şila’sı ise kasabadan çıkıp Türkiye’yi ve dünyayı gezmeyi hayal etmektedir. Evlenerek taşradan kurtulmanın örneğine ise B. Nihan Eren’de değilse de Onur Çalı’nın “Necibe’nin Kaşları Kare” öyküsünde rastlanmaktadır. Kuaförde düğün hazırlıkları yapan Nuray, evlilikten çok kasabadan kurtulacağı için heyecanlıdır. Öyle ki saçları istediği gibi olmasa da umurunda değildir. Hatta yaşlı ninesinin elini öpmek için çıktığında onun ölmüş olduğunu görse de kimseye haber vermez, çünkü bir kurtuluş olan düğününün yarım kalmasından korkar.

B. Nihan Eren’in, şehirde okuyan kasabalı bir gencin ailesine ve çevresine bakışının anlatıldığı “Yarın” adlı öyküsünde başkişi Hüseyin, kasabayı beğenmemekte, oradaki her şeyi bayağı bulmakta ve anne ve babasından utanmaktadır. Okul bitince yazları dahi gelmemeyi düşünen Hüseyin, kasabaya dönünce ‘bayağılaşan’ konuşmasını düzeltmek, kasabalı olan her şeyden kurtulmak ister:

Bazı bazı demiyor mesela artık. Zaman zaman demeyi öğrendi. Kusmuyor artık. İstifra ediyor. Bu sabah trenden indiğinde, koşup valizlerini alan, valizleri taşıırken de, ‘Ne ediyon oralarda Hüseyin, çok özlüyos seni valla’ diyen İbrahim’e ‘Teşekkür ederim, iyiyim, sizler nasılsınız’ dedi mesela. İbrahim’in ona belli belirsiz güldüğünü hissetti. Orda gülerler, burda gülerler. Gülsünler. Kentli olmayı kafasına koydu bir kez.

İstanbul’da da kentli olacak. Kasabada da. (2016b: 127)

Kasabalı arkadaşları ona gülerken ailesi ise onun sinemadan çıkan bir aktör gibi konuştuğunu, ‘sahici’ olmadığını düşünmektedir. Kasabanın farklı olana bakışı ve davranışının konu edildiği “Maykılceksınmadonna”da 1980’lerde Türkiye’de yaşanan bazı toplumsal değişimlere de dikkat çekilmiştir. Öyküde, henüz çocuk olan ve şehirden kasabaya yeni gelen Yenigün, kasabadaki çocuklar tarafından dışlanmaktadır. “Fare Ölüsü” adlı öyküde de kasabaya yeni atanan öğretmenin ailesiyle yaşadığı gerilim anlatılmıştır. Öğretmenin karısı kasabanın yaşayışından nefret eder ve oğlunu alıp oradan bir an önce kaçmak için fırsat arar. Öyküde yazarın diğer öykülerinde de geçen bu kasaba şöyle tasvir edilmektedir:

Issızlıktı kasaba ve hiçlikti gelişleri, onları buraya sürükleyen arabanın kara tekerinin çıkardığı fişirtıdan başka gelişlerine bir kanıt, iz, ibare yoktu sanki. Duyulmadılar ve görülmediler. Kasaba da yoktu sanki onların görülmeyen varlıklarına eş bir biçimde.

Kırık tabelanın gösterdiği yön olmasaydı, bir de birkaç adam köy kahvesinin önünde bezgin oturmuyor olsaydı ve mahmur kadınlar evlerinin içine gizlenmiş perde aralığından gözlerini yola dökmemiş olsalardı, gelenler burada bir kasaba olduğunu bile anlamayacaklardı. Öyle bir sessizlik, öyle bir kıpırtısızlık ve öyle bir mahmurluktan işte kasabanın her yanı. Neydi bu görünmezlik? Saydam bir duvar mı örülüydü, ne konuğun ne kasabalının birbirini görmeye gücünün yetmediği... Neydi uzak memleketlerin sırrı? Fırlatılmışlığın hüznü yeni gelenin yoksa oralının mı canını yakardı en çok? (a.g.e. 135)

Taşralı olmanın sorgulandığı bu bölüm, öğretmenin karısının kasabaya bakışıdır. Yerleştirildikleri lojmandan, oradaki her şeyden tiksinen kadın, oğlunu alıp şehre kaçırarak, onu yetiştirmek, ‘tabelede adı yazılacak’ bir meslek sahibi etmek istemektedir. Ancak bunların taşra kasabasında mümkün olmadığını düşünmektedir.

Örneklerde görüleceği üzere B. Nihan Eren, kasabayı ve taşrayı önceki kuşaklara benzer şekilde insanı sıkıştıran, onun ufkunu daraltan, kaçılması, aşılması gereken mekânlar olarak öykülerinde işlemektedir.

Öykülerinde sıklıkla taşrayı mekân olarak kullanan Mahir Ünsal Eriş’in taşrayı ele alışı öyküden öyküye değişmekle birlikte çoğu zaman Eren’le benzerlik göstermektedir. Örneğin “Bir Sürgün Anısı”nda kasabanın dışlayıcılığı ve baskısına dikkat çeken yazar; sendikacı olduğu için küçük bir şehre sürülen ve oradaki insanların mutaassıplığından ve her şeye karışmalarından bıkarak istifa eden bir memurun hikâyesini anlatmaktadır.

Ercan Köksal’ın kasabaya bakışı ise Eren ve Eriş’ten hayli farklıdır. Kasaba onun için özlenen, düşlenen bir mekândır. Tüm olumsuzlukları barındıran şehrin tam karşısında yer almaktadır. Köksal’ın “Yirmi Dört Numaralı Koltuk” adlı öyküsünde anlatıcı, yıllar önce terk ettiği kasabasına dönerken yaşadığı şehre ve şehrin, insanı boğan, topraktan uzaklaştıran taraflarına dikkat çeker:

Yıllarımı geçirdiğim o yerde ne uçsuz bucaksız bozkırlar ne de kenarında oturup ruhumu dinlendireceğimiz soğuk pınarlar vardı. Her bir taraf ruhsuz beton yığınlarıyla doluydu. İnsanlar kendilerini o beton yığınlarına hapsediyor, sonra elleriyle yok ettikleri yeşilliklerin yerine balkonlarında yapay bir güzellik meydana getirmeye çalışıyorlardı. (Köksal 2013: 73)

Taşraya kuşkulu bir bakışı olan Gökhan Yılmaz; öykülerinin pek çoğu İstanbul’da geçmekle birlikte “Hava Dumuru” adlı öyküsünde taşra hakkındaki düşüncelerinin işaretlerini vermektedir. Öyküde, ölen bir arkadaşının ailesini ziyaret eden anlatıcı,

Kırıkkale’de bozkırın ortasındaki bir kasabaya gider. Orada birkaç gün bile kalmaya dayanamaz ve şöyle düşünür:

İstanbul’da ölmezdi belki. Onlarca hastane, doktor var. Biri olmazsa biri anlardı derdini, bulurdu çaresini. Hem burada deniz yok. Farklı bir karış toprak yok. Her yer bozkır, her yer güneş. Bari sen kurtar kendini buradan. Babanın yanındaki boş mezar çekmiyor mu seni içine her gün? Çağırıyor mu bu dar kentin dar mezarları seni?
(2016: 44)

Arkadaşının oğlunun orada sıkışıp kaldığını düşünse de onlar hâllerinden memnundur ve babalarının şehirde değil de burada ölmesi onlar için teselli edici bir olaydır. Şehirden gelen anlatıcı, arkadaşının oğlunun bu bozkırda kendisi gibi sıkılabileceğini düşünerek ona bir teleskop alıp yıldızları seyretmesini tavsiye eder. Ancak o, gökyüzünde onun gördüğünü görmez, onun için her gün aynı gökyüzüdür ve bakılacak bir şey yoktur. Ayrıca diğer insanların da kendisine güleceğini söyler. Çünkü o artık taşraya aittir.

Hemen her öyküsünde mekân olarak Ankara’yı seçen Alper Beşe’nin de bazı öykülerinde taşrayı ele aldığı görülür. Beşe, taşrayı daha çok yalnızlıkla ilişkilendirerek işlemiştir. Yazarın, taşrada yaşanan bir cinayetin içyüzünün anlatıldığı “Bir Cinayet Akşamı Üzerine Söylenti” adlı öyküsünde taşra, cinayetin sorumlusu olarak öne çıkarılmakta, taşra memurluğu ve partiden faydalanıp menfaat elde etme gibi olgular eleştirilmektedir.

Son dönem öykülerinde şehrin görünümüne ve kullanımına bakıldığında ise çok çeşitli amaçların öne çıktığı görülmektedir. Toplumsal ve siyasal meseleler ile kentli erkeklerin bunalımları başlıklarında da anlatıldığı gibi şehir, kimi öykülerde kötülüğün ve bozulmuşluğun merkezi iken kimi öykülerde yalnızlığın ve kimsesizliğin mekânı olur. Şehir, bazen de korunması gereken bir mücadele alanına dönüşmektedir.

Öykülerinde mekân olarak şehri öne çıkaran yazarlardan olan Yunus Emre Özсарay’ın öykü kişileri, özel mekânlar olarak çoğu zaman Fatih Camii, Eyüp, Galata, Cevizlibağ gibi İstanbul semtlerinde gezinmektedir.

Öykülerinde İstanbul’un yanı sıra Kayseri, Giresun ve Sakarya gibi şehirleri de mekân olarak kullanan Hakkı İnanç için ise şehir; bütün güzellikleri yok eden bir canavardır:

Bir lokma daha geçiyor İstanbul’un boğazından. İşkembeye gidecek; karanlıkta gözbebekleri gerçeğe erecek kadar büyüdüğünde, geçtiği boğaza lanet okuyacak. Az

sonra İstanbul ağzına geri çağırarak onu. Evirecek, çevirecek. Tükürükleyip yumuşatacak, ezip yağını çıkaracak. Aptallaşacak lokma. (...) İstanbul, tükürmeyi bilmeyen bir hayvan. Gevişten sıkılınca yutacak onu ve pis bir bataklığa sürecektir. (2013: 91)

İstanbul’da geçen bir öykü olan “Güvercinboynu” adlı bu öyküde; iki âşık olan Osman ile Nurhayat memleketlerinden kaçarak İstanbul’a gelmişlerdir. Yukarıda paylaşılan öykünün giriş cümleleri yazarın şehre bakışını ortaya koyması açısından dikkat çeker. Nurhayat ve Osman’ın İstanbul’a geldiklerinde dikkatlerini çeken ilk şey ise şehrin kalabalığıdır. Nurhayat, bu kalabalığın kendisini korkuttuğunu söyler. Gittikleri bir bakkalın “Ne yapacaksınız koca şehirde!” ve “Dönün oğlum, vakit varken dönün memleketinize,” uyarıları çifti şüpheye düşürse de ve hatta Nurhayat’ı dönmeye ikna etse de Osman’ın pes etmesi için yeterli olmaz. Bakkal, “Ulan, güzelim memleket bırakılır mı hiç? Biz yaptık bir hıyarlık zamanında, şimdiki aklım olsa Sivas’tan burnumu çıkarmazdım, burnumu!” diyerek kendi pişmanlığını da dile getirmektedir (a.g.e. 93-94). Sonunda Osman, İstanbul’da bir hemşehrisini bulur ve onun yaşadığı bekâr odalarından birinde kendisi ve Nurhayat için yer ayarlar. Nurhayat erkek kılığına girmiş ve kendisini Osman’ın kardeşi olarak tanıtmıştır. Kaldıkları yerde dört erkek daha yaşamaktadır. Her birinin hikâyesi yine bir İstanbul mücadelesidir. Kötü haberi almadan önce İstanbul’un yağmurunun bile ayrı güzel olduğunu düşünen Osman’ın mücadelesi ise çok uzun sürmeyecek ve Nurhayat’ın tecavüze uğraması ve intihar etmesiyle sonlanacaktır.

Öykülerindeki olayların pek çoğu İstanbul’un çeşitli semtlerinde geçen Seray Şahiner’in “Gelin Başı” öyküsü taşra algısının ve özellikle 1980’lerle birlikte İstanbul gibi büyükşehirlerde yaygınlaşan taşra etkisinin vurgulanması açısından önem taşır. Öyküde; Sivaslıların dernekleri, piknik etkinlikleri ve kendi aralarında evlenme istekleri üzerinde durularak taşra kültürünün şehre göçen insanlarla birlikte şehre taşınmış olduğuna dikkat çekilmektedir:

‘Güzelpınar Köyü Kalkındırma ve Geliştirme Derneği’ Bilmiyoruz sanki dernek lokali denilen kahvehane bozması yerde, akşama kadar İstanbul’da oturan aylak köylülerimizin kâğıt oynadığını. Akşam da açarlar bir büyük rakı, peynir, leblebi falan. Tabii ya, çekilir mi evde bekleyen, günlerde hamur işi yemekten yağ bağlamış, bilezikleri etlerine gömülmüş karıların dırdırı. (2019a: 43)

Köy derneklerinin köyün ve taşra alışkanlıklarının şehirde sürdürülmesine aracılık ettiğine dikkat çeken anlatıcı, sonrasında bu derneklerin mutad olduğu üzere her sene

düzenlediği ve köylüleri buluşturduğu dernek pikniklerinden de bahsetmektedir. Piknik, köyün görünüm alanlarından bir diğeridir. Zira tüm köylülerin katıldığı bu piknik için köylüler yöresel yemeklerini yapar ve yerel ezgileri çalacak mahalli müzisyenler bulurlar. Pikniklerin bir diğer işlevi de yeni neslin, yani köyün gençlerinin birbiriyle tanışması, kaynaşması ve nihayet evlenmeleridir: “Bu piknik tam bir arabulma organizasyonu zaten, gençler birbirini görsün halay çekerken, evde yaptıkları dolmaları kaplardan çıkarırken, evlensinler sonra da,” (a.g.e. 46). Öykünün anlatıcısı, üniversite okumuş olmasına rağmen bu zinciri kıramamaktan ve ailesinin ısrarıyla böyle bir evliliğe mecbur kalmaktan yakınmaktadır. Özetle köy, hem kültürel olarak insanlar vasıtasıyla hem de insanları bir araya getiren dernek vb. araçlar yardımıyla birtakım özellikleri ile şehirde varlığını sürdürebilmektedir.

Öykülerinin pek çoğu Taksim, İstiklal Caddesi gibi İstanbul semtlerinde geçen İsmail Isparta’nın “Güvercinler” adlı öyküsünde de köyün şehre taşınması olgusunun vurgulandığı görülür. Öykünün başkışisi Niyazi, çocukluğundan beri tünekte besledikleri güvercinleri çok sevmiş, zengin bir kadınla evlenip şehirdeki bir villaya taşınsa da güvercin sevgisini ardında bırakamamıştır. Zaman zaman Taksim meydanına giderek güvercinleri seyreden Niyazi, bahçesine yaptırdığı tünekte güvercin besler:

Köyden gelirken eşyalarıyla birlikte güvercinlerini de getirmiş, villalarının yanına onlar için güzel bir tünük yapmıştı. Ama burada güvercinlerin özgürce uçacağı bir gökyüzü yoktu. Avm’ler, plazalar, rezidanslar bir harami gibi gökyüzünü kaplamıştı. Geceleri başını çevirip havaya baktığında yıldızsız, kapkara bir boşluk görüyordu. Yıldızlar sanki çocuksu bir hiçyurdunun üzerine dökülmüştü. (2014: 42)

Niyazi, geceleri yıldızların seyredilebildiği, güvercinlerin özgürce uçabileceği bir gökyüzünden dahi yoksun olan bu şehre, sadece varlığını değil kültürünü, yaşayışını da taşımak istemiştir. Ancak AVM ve plazalarla, geceyi aydınlatan ışıklarla kaplı şehir ve şehirli olan karısı bunu kabul etmez ve nihayetinde karısının, güvercinlere olan takıntılı ilgisini kıskanması üzerine onları salmak zorunda kalacak ama güvercinlere olan sevgisi zamanla onlardan hoşlanmayan karısına olan sevgisini nefrete dönüştürecektir. Isparta’nın “Otobüsname” adlı öyküsünde ise kent ile mücadele teması öne çıkmıştır. Öyküde; anlatıcı üniversite sonrasında iş bulamamasına rağmen

köye dönmeyi kendine yediremediği için arkadaşlarının yanında kalıp kendine bir iş aramaktadır:

Geleli iki ay olmuştu İstanbul'a. Hâlâ bir iş bulamamıştı. Bir asalak gibi arkadaşlarının evinde kalmaktan da sıkılmıştı. (...) Arkadaşı Oktay, dün: 'Ahmet daha iş bulamadın mı? Arkadaşlar soruyor, yanlış anlama da...' demişti açık açık. Ama... İşte... Çaresizlik... Annesinin, iki ineğin sütünü satarak gönderdiği para suyunu çekmek üzereydi. Köye dönse! Reklamcılık okudu da, geldi köyde hayvancılık yapıyor dedirtemezdi konuya komşuya. Annesini, başı eğik gezdirtemezdi. (a.g.e. 83-84)

Çünkü köye dönüp hayvancılık yapmak; şehre karşı verilen mücadeleyi kaybetmektir, İstanbul'a yenilmektir. Anlatıcı ne kadar zor olsa da şehre yenilmemek için, yenildi dedirtmemek için çabalamaya devam edecektir.

Doğukan İşler, Zeynep Hicret ve Birgül Oğuz gibi yazarların mekân olarak daha çok şehri, pek çok defa da İstanbul ve semtlerini tercih ettikleri görülmektedir. Doğukan İşler, İstanbul'un semtlerini daha çok olay mekânları olarak görürken, Zeynep Hicret öykülerinde şehri âdeta mahalleleriyle yaşayan bir öykü kişisi olarak ele almaktadır. Yazar, mahalle kültürüne de değindiği bu öykülerde daha çok Fatih/Suriçi, Eyüp, Galata, Üsküdar gibi İstanbul'un eski semtlerinden faydalanmaktadır. Kuzguncuk, Haydarpaşa, Taksim, Kadıköy, Adalar gibi İstanbul semtlerini tercih eden Birgül Oğuz'da ise şehir olumsuzlukları ve kalabalığıyla dikkati çeker.

Öykülerinde daha çok kasaba, park, orman, mahalle, kumsal, sahil, mezarlık gibi dış mekânlara yer veren Melisa Kesmez'de de İstanbul'un semtleri ön plandadır. Zaman zaman bir anının aktarımı veya hatırlatmalar vasıtasıyla başka şehir ve ülkelerin ismine de rastlanmaktadır. Şehir değiştirme ve şehri terk etme motifi Kesmez'in öykülerinin önemli çatışmalarından birini oluşturur. Örneğin "Sakin Göllerin Kuğusuyduk" adlı öyküde bir dergide editör olarak çalışan anlatıcı "Bu hayat, bir hayatsa bunun adı hâlâ, bana göre değil. Aklımı oynatmak üzereyim. Bırakıyorum ben işi," diyerek her şeyini geride bırakıp İstanbul'u terk etmektedir (2019a: 13). Tayland'da bulunan ve yavaş şehirler (silent city) den biri olan Pai adlı kasabaya doğru bir yolculuğa çıkar. Fernando Pessoa'nın "Yola Çıkmak! Yitirmek Ülkeleri" adlı şiirine de gönderme yapılan öyküde, her şeyi bırakıp gitse de mutlaka bir şeyler tarafından izlenecek olan insanın, bazen bir şarkı, bazen bir hayal, bazen bir eşya ile bir şekilde geldiği yere mutlaka bağlı kalacağı, orayla ilişki kuracağı vurgulanmaktadır. "Bir Bahçeyi Beklemek"te de

anlatıcının arkadaşı İstanbul’u terk edip bir sahil kasabasına yerleşmiştir. Orada çok sıkılan anlatıcı, nasıl başa çıkacağını bilemediği bir sıklıkla içerisinde:

Ele avuca sığmayan, ne yapsam derlenip toplanmayan bir geçicilik duygusu peyda oldu bir süredir, Deniz. Zaman ve mekân algım cılızlaştı. Etrafımda bir sürü şey olup bitiyor ama gördüğüm, hareket halindeki bir arabanın camından dışarı baktığımda gördüklerimden farksız. Bir şeylerin içinden akıp gidiyorum. Hikâyelere şahit oluyorum ama içlerinde kalamıyorum. Bir anlığına oradayım, hemen sonra yokum. Köksüzüm. İlk rüzgârda uçurecek kadar bağlı değilim hiçbir yere. İki ayağımı basacak bir zemin yok sanki altımda. (Kesmez 2019b: 70)

Köksüzlükten ve mekâna ait olamamaktan şikâyet eden Ayşe (anlatıcı) kök salmak, bir yere ‘yerleşmek’ istemektedir. Onu bırakıp bir sahil kasabasına yerleşen arkadaşının yanına gitmeyi düşünür. Çünkü şehir artık onu boğmaktadır:

‘Gözümü uzaklara daldırmayı özledim,’ demiştin bana o gün. (...) Bana gideceğini söylemiştin hemen peşine. (...) Beşiktaş’taki balkonumuzun bize sunduğu üç metrekare göğe bakıyorduk. Şehir uğulduyordu aşağıda. Şehrin sesi güzel geliyordu bazen. Ben buradayım, merak etme, diyordu, yani bazen. Duymayınca özlüyordu insan o sesi. Ama onu özlemeyi seviyorduk en çok. Ona geri dönünce bir kıymeti olmuyordu. (a.g.e. 72)

Ayşe için İstanbul; gri suratsız binaların arasında tek tük kalmış ağaçlarıyla bir üvey anne kucağıdır, onu sahiplenmez, sadece bir mekân verir. Yatacak bir yerdir sadece onun için. Nihayet o da yorulur. Bu şehrin, zaman zaman yaptığı Burgaz gezileriyle yok edemediği tekdüzelik baskısına dayanamayarak arkadaşının yanına, o sahil kasabasındaki bahçeye gider. Benzer şekilde “Halam”da da başkişinin annesi emekli olur olmaz memleketinden ev alıp şehri terk ederek oraya yerleşmiştir. Kesmez, “Kalanlar” adlı öyküde ise şehir baskısından ziyade toplumsal baskılar sebebiyle İstanbul’da yaşamayı terk ederek başka şehirlere sığınan insanlardan bahsetmektedir.

Nazlı Karabıyıkoglu’nun öyküleri Türkiye’den İstanbul, Ankara, Konya, Kars gibi şehirlere, dünyadan da Fransa, Almanya, Irak, Rusya’dan şehirlere ve Sibiryâ, Yakutistan, Moğolistan, Orta Asya, Orhun ve Selenge Nehirleri, Kafkaslar, Balkanlar, Mezopotamya, İskandinavya, Güney Amerika, Kutuplar gibi dünyanın hemen hemen her yerinden çok geniş bir coğrafyayı içine almaktadır. Çoğunlukla kasaba, orman, mezarlık, sahil, bahçe ve tarla gibi dış mekânları tercih ettiği görülen Karabıyıkoglu’nun öykülerinde köy ve şehir karşıtlığının sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Sözgelimi “Tarlada Kantara” adlı öyküde şehri terk eden kadın, Kars’ın bir köyüne giderek kendini bulmaya çalışmaktadır:

Şehrin kurumlu havasından, betonundan, pis sokaklarından ayrıldıktan sonra, neden çiylarin hâlâ yaprakların üzerinde parıldadığı bir ormana gitmemiş de bozkırları, dalga dalga Anadolu'ya yayılan sarı denizi geçmiş, kavruk tohumların gölgelerinin izini sürerek Kars'a gelmişti? Dümdüz yolları kat ettikçe, ormanlar tepesinde yeşerdikçe, ileride görünen kıraca gözlerini dikip her şeyin olması gerekenden daha özel bir anlama büründüğünü görmüştü. (2016: 81)

Kendini ne bozkırlara ne de ormanlara ait hissetmekte ve şehrin tutsağı olduğunu düşünmektedir. Ama bu defa vazgeçip dönmemeye kararludur ve oraya ait olduğunu ispatlamak için mücadele eder (a.g.e. 82). “Bir Hayvanın Hayvanca Kalbine” adlı öyküde de başkişi olan kadının şehirden kaçarak bir çiftliğe sığındığı görülmektedir.

Kısaca ifade edilecek olursa, dönem yazarlarının kendilerinden önceki kuşaklara benzer şekilde taşra-şehir karşıtlığını öykülerinde ele aldıkları, ama bunu farklı boyutlarıyla irdelemeye çalıştıkları söylenebilir. 1980 Darbesinin ardından bir süre köy ve kasaba, Türk öyküsündeki önemini kaybetmişse de 2000'li yıllarda yaygınlaşan çevre hassasiyeti ve iklim değişikliği gibi birtakım unsurlar sebebiyle hem insanlarda hem de öykülerde doğaya kaçış, tabiata sığınma motifine sıklıkla rastlanmaktadır. Kurulan bu karşıtlıkta genellikle şehir kötü ve bozulmuş, köy ise saf ve temizdir. Ancak bunun aksine, köyün kötülükle ilişkilendirildiği öykülerin yanında köyün doğayla mücadele alanı olarak ele alındığı öykülere de rastlanmaktadır.

2.7.2 İnsan-mekân ilişkisi

Edebiyat sosyolojisi üzerine çalışmaları ile tanınan Köksal Alver, mekân kavramını açıklarken onun ‘yer’ ile olan ilişkisinden istifade eder. “Mekân” der Alver; “doğaya, yere insan elinin değmesiyle oluşan yeni durumdur,” (2013: 18). Başka bir deyişle yere (doğaya) anlam veren, onu kullanıp şekillendiren, bu şekilde kıymetli hâle getirerek mekâna dönüştüren, ona hayat veren insandır. Yani insan varlığı, mekânın ana koşuludur. Bundan dolayıdır ki öyküde bulunan her ‘yer’ için mekân ifadesi kullanılabilir. Öyküde mekânın varlığını sağlayan öykü kişisidir ve elbette asıl olarak da öykü kişisini kurgulayan yazardır. Yazar, öykü kişilerini mekânla ilişkilendirirken mücadele, kaçış, sığınma, özlem gibi farklı ilişki modellerine başvurabilir.

Mekânla mücadele etme motifi öykülerde önemli bir çatışma unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu mücadele şekli iki yönlü olabilir. Şöyle ki ya değişen ya da değişmeye/değiştirilmeye çalış(ıl)an mekâna karşı öykü kişisi direnir. Onur Çalı'nın

“Ağaçları Kurtarma Komitesi” adlı öyküsünde başkışı, mahallesindeki ağaçları korumak için mücadele verir. Belediyenin ağaçları kesmek istemesi öyküdeki çatışmanın da kaynağıdır. Bu hamle ile düzeni bozulan Mustafa ve mahalleli, örgütlenir ve belediyeye karşı mahallelerini koruma mücadelesine girerler.

Bazen de öykü kişisi bizzat kendisi mekânı değiştirmek ve daha uygun hâle getirmek ister. Bu çerçevede Deniz Tarsus, “Kurdun Öyküsü”nde mekânla mücadele çatışmasından istifade eder. Öyküde kurtlar öncelikle açlık ve soğuk sunan doğaya sonra da mekânı paylaşmak zorunda oldukları insanlara karşı mücadele vermek zorunda kalırlar. Bünyamin Demirci’nin “Suyun Getirdiği” adlı öyküsünde de köylüler sele karşı mücadele etmektedir. Çünkü sel mekânlarını, köylerini tehdit eder ve yaşamlarını zorlaştırır.

Öykü ve mekân arasında en sık rastlanan ilişkilerden biri de kaçıştır. Öykü kişisi ya mekâna karşı verdiği mücadeleyi kaybedip ayrılmak ister ya da bulunduğu mekânla savaşılmayacak kadar güçsüzdür ve tek çare olarak kaçış görür. B. Nihan Eren’in öykülerinde buna çok kez rastlanmaktadır. Yazarın *Yavaş* adlı öykü kitabında yer alan neredeyse tüm öykülerde bulunduğu mekânı terk etmek isteyen, oradan kaçmak isteyen öykü kişilerine rastlanmaktadır. Köyü yoksunluğun, cehaletin ve kötülüğün mekânı olarak ele alan Semrin Şahin’in “Güneşin Toprakları” adlı öyküsünde, köydeki bir çocuğun okumak için ailesini bırakıp şehre gidiş anlatılmaktadır. Çünkü köyde iyi bir eğitim yoktur ve köyden kurtulmak için iyi bir eğitime, onun için de köyü terk etmeye ihtiyacı vardır.

Melisa Kesmez’in “Sakin Göllerin Kuğusuyduk” ve “Bir Bahçeyi Beklemek” adlı öykülerinde ise mekân ile kişiler arasında sığınma ilişkisi kurulmaktadır. Büyükşehirden yorulup sıkılan öykü kişileri “Bir Bahçeyi Beklemek”te sahil kasabasındaki bir çiftliğe, “Sakin Göllerin Kuğusuyduk”ta Tayland’daki küçük bir köye sığınmaktadır. Böylece öykü kişileri ile büyükşehir arasında kaçış ilişkisi kurulurken tabiatla aralarında bir sığınma ilişkisi kurulmuştur. Ancak sığınma ilişkisi bazen de büyükşehirle kurulabilir. Hakkı İnanç’ın “Güvercinboynu” öyküsünün Osman ve Nurhayat’ı da bulundukları mekânlardan kaçarak büyükşehirin umuduna sığınmışlardır. Her ne kadar bu sığınak nihayetinde onları yutacak olsa da onlara

birlikte bir gelecek umudu verebilmesi yönüyle geldikleri taşradan ayırır. Suriyeli mülteciler ve göç temalı dönem öyküleri de bu çerçevede değerlendirilebilir.

Milenyum Kuşağı öykücülerini zaman zaman mekânlarla kişileri arasında bir özlem ilişkisi de kurmaktadır. Esasen bu ilişki, mekândan ziyade yaşanan anlara, güzel günlere yöneliktir:

Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırdıkları ölçüde sağlamlaşırlar. (Bachelard 2014: 39)

Bachelard'ın da vurguladığı gibi hatırlama eyleminin temel şartlarından biri yaşantıyı bir mekânla ilişkilendirmektir. Hafıza sarayı benzeri hafıza geliştirme tekniklerinde de mekânın bu gücünden yararlanılarak unutulmaması gereken nesne veya olayların sarayın içinde konumlandırılması yoluyla hatırlanması sağlanmaktadır. Çünkü “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar” (a.g.e. 39).

Hatırlama, geçmişe dönme motifiyle (geriye dönüş tekniğiyle) öykülerde sık işlenmektedir. Bu tür öykülerde öykü kişisi kimi zaman huzur bulup mutlu olsa da kimi zaman yaşadığı acı olayları hatırlayarak üzülmektedir. Nazlı Karabıyıkoglu'nun “Tadilat Nedeniyle Yalnızız” adlı öyküsünde başkisi Sait Faik'in Burgaz Ada'daki evini ziyaret eder ve onun heykeliyle konuşarak yaşanan değişimlerden yakınır. Sait Faik'in anlattığı İstanbul'a özlem duyar. Melisa Kesmez'in “Sevgili Çocuk”unda da yıllar önce yaşanan güzel günler hatırlanmaktadır. Semrin Şahin'in “Sen Büyüyünce” adlı öyküsünde ise anlatıcı, kızının çocukluğuyla ilgili sorusu üzerine çocukken yaşadığı mahalleyi ve orada uğradığı bir tecavüzü hatırlamaktadır. Burada olay örgüsünün hatırlatıcısı işlevi gören çocukluk mekânı, başkisinin yaşadığı acı olayların kaydını tutan bir kaset gibidir. Zira bu mekân her anıldığında, onunla birlikte yaşanan bu üzüntü verici olaylar da hatırlanacaktır.

Özetle, Milenyum Kuşağı öykücülerini mekânı sadece bir sahne olarak değil olay örgüsü ile doğrudan ilişkili bir unsur olarak değerlendirmiş ve pek çok işlevle kullanmışlardır. Öykü kişinin mekânla ilişkisi ise bulunduğu mekânla veya mekân için mücadele etme, bulunduğu mekândan kaçmak isteme, başka bir mekâna sığınma ve geçmişteki bir mekâna özlem duyma gibi dört farklı yolda kurulabilmektedir.

2.7.3 Yazarla özdeşleşen şehir

Öykülemenin gerçekleştiği alan olan mekân; öykünün doğup büyüdüğü ve geliştiği yer olması hasebiyle öncelikle dekor işlevi görmekte ve bu yönüyle yardımcı bir işlev üstlenmektedir. Bu tür mekânların tercih edildiği öykülerde olay ve kişiler ön plana çıkar. Ancak bazı öykülerde mekânın öyküye doğrudan dâhil edildiği, anlatının merkezine yerleştiği görülmektedir. Bu öykülerde odak, olay veya kişiler değil, mekânın kendisidir.

Öykücüler, mekân olarak çoğu zaman kendi büyüdükleri veya yaşadıkları mekânları kullanırlar. Bu çerçevede Charles Dickens (Londra), Dostoyevski (St. Petersburg), Balzac (Paris), James Joyce (Dublin), Ahmet Hamdi Tanpınar (İstanbul), Yaşar Kemal (Çukurova) gibi büyük yazarların da genellikle büyüdükleri veyahut yaşadıkları şehirlerle anıldığını hatırlamak gerekir. Türk öykücülüğünde de önceki kuşaklardan Demir Özlü'nün İsveç'i, Tahsin Yücel'in Elbistan'ı, Cemil Kavukçu'nun da İnegöl ilçesini mekân olarak öykülerinde ele alması buna örnek gösterilebilir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de bu durumla karşılaşılır. Örneğin Mahir Ünsal Eriş birçok öyküsünde mekân olarak Bandırma ilçesine, Onur Çalı Bergama'ya yer vermektedir.

Öykülerinin pek çoğu Balıkesir ve onun Bandırma, Erdek, Biga gibi ilçelerinde geçen Mahir Ünsal Eriş, çocukluk ve gençlik yıllarını bu yörede geçirmiştir. Artık Bandırma'ya pek gitmediğini, ailesinin oradan ayrılmasıyla Bandırma ile organik bağının koptuğunu söyler. Bandırma'nın artık çok değiştiğini ve çirkinleştiğini ifade eden Eriş, orası hep çocukluk yıllarındaki gibiymiş gibi düşünerek öykülerini kaleme aldığını dile getirmektedir (Güliz Arslan 2013). Bu çerçevede “Dedemin Turnası” adlı öyküde Bandırma'nın Şirinçavuş köyünün geçim kaynakları ve güzelliklerinden bahsedilmektedir. Öyküde doğa ile iç içe yaşayan yaşlı bir adamın evini fabrika kurmak isteyen insanlardan koruma mücadelesi anlatılmaktadır.

Balıkesir'in Erdek ilçesi Eriş'in öykülerinde sıklıkla kullanılmaktadır. “Erdek Güzeldir” cümlesiyle başlayan “Biten Bir Aşkın Ardından” adlı öyküde ilçenin güzellikleri şöyle sıralanmaktadır:

Erdek süslü, nazlı, endamlı ve kaçamaktır. Erdek'e güneş başka türlü doğar, deniz başka türlü yavaşır. Her Bandırmalının bir aşk anısı vardır Erdek'te, sırf bu yüzden. Havaalar ısınır ısınmaz, Bandırma'nın, Ekincik'in, Tatlısu ve Aşağı Yapıcı'nın okulluları dümen

kırarlar Erdek’e, kendilerine tatil verip. Sahilde dolaşır, kayalarda öpüşür, suyun yüzünde taş sektirir ve evlerine girmeden ayaklarındaki kumu boşaltırlar, anne-baba bilmesin kafa iznini diye, yeter ki devamsızlık elversin.

Yazın nasıl kalabalıksa, renkliyse, gürültülüyse; kışın da herhangi bir Anadolu kasabasıymış gibi yalnızca birbirine ‘abi’, ‘abla’ diye seslenen insanların, mecburen bulunan memurların ve yerlisi esnafın kaldığı bir yer oluverir. (2018: 23)

Anlatıcı uzun uzun Erdek’in özelliklerinden ve oradaki insanlar için öneminden bahsettiği bu bölümü, “Ne çok severim ben Erdek’i,” diyerek tamamlamaktadır.

Eriş’e benzer şekilde bir şehirle özdeşleşen dönem öykücülerinden bir diğeri de Onur Çalı’dır. Onur Çalı, öykülerinde kendisinin de doğum yeri olan İzmir Bergama’da bulunan Kızıl Avlu, Akropol, Kestel Barajı, Bakırçay Ovası, Delez Tepesi vs. yerleri ve çalıştığı şehir olan Ankara’daki Mamak çöplüğü, Kurtuluş, Eryaman, Ankara Numune Hastanesi gibi mekânları sıklıkla kullanmaktadır. İzmir ve Ankara ile ilişkisine dair bir soruya verdiği cevap, yazarın İzmir ve Bergama’ya dair bağlılığının da işaretlerini vermektedir:

17 yıl Bergama civarında yaşadım, 17 yıldır da Ankara’dayım. Ankara’yı çok seviyorum. İzmir merkezde hiç yaşamadım ama Pasaport iskelesini severim mesela, artık olmayan Bergama Vapuru’nu, İzmir’in kitapçılarını, Karşıyaka’yı... Ailem, dostlarım, arkadaşlarım var İzmir’de ama onlardan ayrı olarak Bergama’nın her yerinden tarih fişkıran eski sokaklarını da özlerim. Kınık’ın Delez Tepesini, Dikili’nin denizini... Şehrin kendisini, meyhanelerini, parklarını da özlerim yani. (Yaşarikiz 2019)

Sözlerinin devamında İzmir’in sıcağından şikâyetçi olduğunu belirten yazar, memleketiyle olan ilişkisini “Seni uzaktan sevmek aşkların en güzeli...” ifadesiyle özetlemektedir (a.g.e.). Yazar, “Bergama Vapuru”, “Küçük Murat”, “Exodus”, “Sarmal” “Kızıl Düş” ve “Haziran’da Her Şey Güzel” gibi pek çok öyküsünde Bergama ve çevresini mekân olarak kullanmaktadır.

Bu iki yazarın dışında, Doğukan İşler, Zeynep Hicret ve Batıkan Köse’nin İstanbul, Alper Beşe, Pelin Buzluk ve Özge Hatunoğlu’nun Ankara’yı ve Emrah Serbes’in de Yalova’yı mekân olarak seçtikleri, öykülerini bu mekânlarla ilişkilendirmeyi tercih ettikleri görülmektedir.

Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğü, birçok yönden kendisinden önceki kuşakların tabularını aşmaya çalışmıştır. Öykünün yeniden politikleşmesi ve sosyal, siyasi meselelere yer verilmesi, kadınların yaşadığı sıkıntıların açıklıkla konuşulması, cinselliğin fazlaca işlenmesi ve farklı cinsel tercihi olan bireylere öykülerde yer

verilmesi gibi özellikler bunu göstermektedir. Kuşak öykülerindeki diğer önemli özellikler ise ölümün yas, intihar, korku ve doğa gibi farklı boyutlarıyla ele alınması, çocukluğun ve çocuk öykü kişilerinin öykülerde sıklıkla görülmesi ve taşranın merkezîleştirilmesidir.

BÖLÜM III: MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE YAPI

Edebiyat eserlerinde, ne anlatıldığının yanı sıra nasıl anlatıldığının da büyük bir önemi vardır. Zira yazarların ele aldıkları konuları nasıl işledikleri, hangi tekniklerden ve anlatım imkânlarından istifade ettikleri, bunların nasıl bir düzenle aktarıldığı gibi meseleler, ortaya çıkan metnin anlatım gücünü doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple eserin kurgusunu oluşturan bu seçimler, edebî metin incelemelerinde araştırmacılar tarafından dikkatle değerlendirilmektedir.

Bilindiği üzere klasik hikâyelerin düzeni serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşur. Olayların tamamen aydınlanmasıyla sonuçlanan bu düzen; insanı her yönüyle anlatmaya çalışan, onların psikolojilerine, iç çatışmalarına, kaygı ve endişelerine odaklanan modernist öykü ile birlikte ortadan kalkmıştır. Çünkü modernist öykü, biçimi içerikle doğrudan ilişkili olarak ele almakta ve olaydan ziyade kurguyu, yani öykünün yapısını öne çıkarmaktadır. Bu çerçevede modernist öyküde; sondan başlatma, geriye dönüş, ileriye sıçrama gibi tekniklerle klasik hikâyede genellikle uyulan zaman sırasının bozulması, bilinç akışı, iç monolog, iç diyalog gibi tekniklerle kahramanların ruh hâlinin yansıtılması, şiirsel anlatım vb. uygulamalarla nesir dilinin yabancılaştırılması gibi genel özellikler görülmektedir. Olayı geri plana atan, hatta kimi öykülerde tamamen yok eden modernist öykü, ayrıntıları ve biçimi öne çıkararak alımlama sürecinde okurun aktif olmasını sağlar. Kurgunun oluşumunda önemli bir yeri olan tasvirler, modernist öyküde öykü kişilerinin iç yaşantıları ile ilişkili olarak sunulur. Mekân ve kişi tasvirleri, kahramanın ruh hâline göre değişiklik gösterir. Başka bir deyişle modernist öykü dış gerçekliğin aktarımında ve atmosfer oluştururken bireyi öne çıkarır, bunlar öykülerde öykü kişinin ruh hâlinin yansımaları olarak yer bulur.

Modernist öykülerde yazarlar farklı biçimsel tercihler yaparak öykülerini şekillendirmeye, özgün örnekler sunmaya çalışırlar. Öykünün yapısına dair bu seçimlerde dönemlere göre birtakım değişiklikler ve her bir dönem için bazı ortak biçimsel tutumlar görülebilmektedir. Bu çerçevede Türk edebiyatında 1950’li yıllar öykü türü için büyük bir kırılma noktasıdır. Bu dönemden sonra modernist öykü, Türk

öykücülüğüne neredeyse tamamen hâkim olmuştur. Benzer bir kırılma da 1980’lerde yaşanır. Bu defa, ilk örneklerini Oğuz Atay, Murathan Mungan, Nazlı Eray, Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Tomris Uyar, Metin Kaçan, Pınar Kür, Bilge Karasu, Latife Tekin, Sema Kaygusuz gibi yazarların verdiği postmodernizm öyküde hâkim olmaya başlamıştır. Postmodern etkinin yeni yeni hissedilmeye başlandığı bu dönemde modernist öykünün teknikleri farklı bakış açısı ve işlevlerle kullanılarak deneysel birtakım örnekler verilir. Milenyum Kuşağına gelindiğinde ise postmodernizm Türk öyküsünde başat bir eğilim olarak güçlenmiş ve postmodern özelliklere sahip birçok ürün verilmiştir. Necip Tosun, Türk öykücülüğünde etkisi günden güne artan postmodernizmin temel özelliklerini şu şekilde özetlemeye çalışmıştır:

(...) çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dâhil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayrımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan, bir mesajı olmayan metinler, bütünlük ve düzeni reddediş, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, kesinlikten uzaklaşma, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma postmodernizmin temel özellikleridir. (2007: 72)

Bu bağlamda Tosun’un işaret ettiği gibi Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de birtakım biçimsel yeniliklerin olmasını beklemek mümkündür. Bir bölümü önceki kuşaklarda da görülen, ancak Milenyum Kuşağı ile çok daha ileri örneklerine rastlanan kimi biçimsel tercihler de bulunmaktadır. Bu çerçevede; kuşak öykücülüğünün genel biçimsel tercihleri arasında birbiriyle ilişkili öykülere yer verme, bölümlere ayırma, italik yazı, büyük punto, harf eksiltme vb. şekilsel müdahalelerde bulunma, metinlerarası ilişkilerden ve yanmetinsel unsurlardan faydalanma, üstkurmaca, fantastik, büyümlü gerçekçilik, farklı anlatıcılar ve perspektiflerin kullanımı gibi özellikler dikkat çekmektedir.

Tosun, “(...) yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi”nin 1980 sonrası Türk öyküsünün başat öğeleri olarak sıralanabileceğini belirtir (2014a: 57). Necati Mert ise 1980 sonrası Türk öyküsü ile ilgili değerlendirmesinde, bu dönemi gelenekten yararlanmama, içeriğe önem vermeme konularında eleştirmektedir. Ancak Mert’e göre, bu yazarlar tıpkı 1950 Kuşağı yazarlarının yaptığı gibi yeni bir anlatım tarzı getirmiştir. Ona göre 1950

Kuşağının birikiminden sonrakilerin yararlanması gibi, bu kuşağın yeni anlatım tarzından ve birikiminden de takip eden yeni kuşaklar faydalanabilecek ve yetkin öyküler ortaya çıkarabileceklerdir (2008: 130-131). Mert'in bu ifadeleri Milenyum Kuşağı yazarları ile karşılığını bulmuştur. Şöyle ki bu yeni kuşak 1980 öyküsünün genel tutumlarını birçok açıdan devam ettirse de bu kullanımlar artık yetkin örneklerle evrilmiş ve postmodernist etki deneysel birtakım örnekleri aşarak artık öykülerin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde, sadece içerik bakımından değil biçim bakımından da çeşitli değişiklikler yaşanmıştır. Tez çalışmasının bu bölümünde Milenyum Kuşağı öykücülüğünde görülen biçimsel özellikler belirlenerek bu kuşağın ortak eğilimleri ve kendilerinden önceki kuşaklarla hangi noktalarda ayrıştıkları tespit edilmeye çalışılacaktır.

3.1 Biçimsel Özellikler

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde yalnızca içerikte değil biçimde de birtakım yeniliklere rastlanmaktadır. Biçimsel arayışların ve deneysel çabaların ürünü olan bu yenilikler arasında öyküye yapılan şekilsel ve dilsel müdahaleler, şiirsellik ve yeni tür arayışları sayılabilir. Türk edebiyatında Sevim Burak, Ahmet Hamdi Tanpınar, Leyla Erbil, Hulki Aktunç ve Bilge Karasu gibi pek çok öykücü daha önce çeşitli biçimsel denemelere öykülerinde yer vermişlerdir. Özellikle 1950 Kuşağı ile başlayan biçimsel arayışlar, Milenyum Kuşağında da sürmüş ve deneysel ve yenilikçi çabalarla birlikte çok farklı ürünler ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı öykücülerinden özellikle Aykut Ertuğrul, Gökhan Yılmaz, Doğukan İşler, İsmail Isparta gibi isimlerin öne çıktığı görülmektedir.

3.1.1 Şekilsel müdahaleler (deneysellik)

Modern öykü ile birlikte öykülemenin sıradanlığını kırmak amacıyla, anlatılanı okura görsel olarak ifade etme çabası ortaya çıkmıştır. Öykünün anlamsal bütünlüğünü destekleyen ve anlatıyı zenginleştiren bu tür uygulamalar, yazara okurun dikkatini yönlendirme ve belli bir noktaya toplama imkânı sunmaktadır. Bu çerçevede modern

öykücüler; italik, kalın, altı çizili yazma gibi vurgulamalar, yazım ve noktalamadaki kasıtlı değişiklikler, öykü içi açıklamalar, öykünün paragraf yapısına müdahaleler ve öyküye görsel eklenmesi gibi tekniklerden yararlanmaktadır. Türk öykücülüğünde 1950’li yıllarla beraber ortaya çıkan ve yaygınlaşan dile dayalı yeni öykü anlayışı bu tür uygulamaların kullanımını da yaygınlaştırmış ve özellikle Sevim Burak, Bilge Karasu gibi yazarlarca bu tür uygulamalar çokça kullanılmıştır. Yine sonraki kuşaklarda Rasim Özdenören, Cemil Kavukçu, Tomris Uyar, Sema Kaygusuz ve Murat Yalçın gibi yazarların da bu tekniklere sıklıkla başvurduğu görülür.

Postmodernist edebiyatta bu tür uygulamalar zaman zaman kullanılmaktadır. Ancak artık eskisi gibi amaç öykülemenin kalıplarını kırmak değil, okurla ‘oyun’ oynamaktır. Büyük ölçüde postmodernizmin etkisinde gelişen Milenyum Kuşağında şekilsel müdahalelere en çok yer veren yazarların başında Doğukan İşler, İsmail Isparta, Gökhan Yılmaz, Yunus Emre Özsaray ve Aykut Ertuğrul gelmektedir. Deneysel çalışmalarıyla öne çıkan bu yazarlar şekil olarak resim ekleme, büyük punto, dipnotlu öykü, matematiksel şekiller ekleme gibi birçok farklı ve marjinal tekniğe öykülerinde yer vermiştir.

Doğukan İşler’in öykülerinde kelime ve cümlelerde bozmalar, noktalama işaretlerini farklı şekillerde kullanma, kalın yazı, silik yazı, e-mail ve kısa mesaj (SMS) alıntılama, dipnot düşme, harf tekrarları, büyük harfle yazma, matematiksel işaretler gibi bazı biçimsel değişiklikler dikkat çekmektedir.

Örneğin, yazarın “Bir Şair Olarak Bir Yazarın Bir Portresinin Bir Bölümünün Bir Özeti” adlı öyküsünde “=“, “½“, “>>“ gibi ifadeler kullanılmış, metnin anlatımında “Çaydanlıkta kaynayan şey, suydu”, “Geçen şey, geridir”, “Açılan şey, perdedir”, “Yakılıyorsa = sigara **mıdır?**” gibi kimi italik kimi kalın yazı ile belirtilen çeşitli mantıksal ifadelerle okurun dikkati çekilmektedir. Yine aynı öyküde “gözlerinden ağlamak”, “Esrikleştim. Oturup *hüngür hüngür* ağlamadım ama. Sadece ağladım,” gibi cümleler kurulmakta, böylelikle okurun metni okurken yavaşlaması ve anlam üzerine düşünmesi sağlanmaktadır.

Yazarın; ilk iki kitabında yer alan “Ama Ben Bunu Bir Filmde Ölmüştüm”, “Bir Şair Sakinlikle”, “İlk Kurban” gibi çok sayıda öyküsünde bu tür dilsel ve şekilsel değişiklikleri görmek mümkündür. Bu yönüyle İşler’in öykülerinin akıcı olmaktan çok, okuru yoran, düşündüren, âdeta bulmaca çözmeye iten bir özelliği olduğu söylenebilir. Ancak yazarın, son kitabında (*Dünya Kiracısı*) tavır değişikliğine giderek bu tür oyunlara çok daha az yer verdiği görülmektedir.

İsmail Isparta'nın kitaplarında yer alan öykülerde italik yazı, tamamen küçük harfli metinler, ardı ardına gelen üç noktalı cümleler, büyük harfli kelimeler, Türkçe karakter olmadan yazılan cümleler, metne fotoğraf ekleme, satır içinden paralel anlatım gibi çok sayıda dilsel ve şekilsel bozmalara rastlanmaktadır. Bu çerçevede; savaş ortamında hayatta kalmaya çalışan küçük bir çocuğun yaşadıklarının anlatıldığı “Ali ve Alice” adlı öyküde; A. ve B. başlıkları kullanılarak öyküde iki farklı zaman düzlemi oluşturulduğu görülür. “Kirli Beyaz” adlı öyküde de aşağıya ok işareti kullanılarak zamanda sıçrama yapılması, vurgu için bazı kelimelerin büyük harfle yazılması, bazı kelimelerde hece aralarına tire konulması, art arda gelen gereksiz noktalama işaretleri gibi çok sayıda örnek yer almaktadır. “Ali Baba ve Kırk Haramiler” öyküsünde ise vurgu için italik yazı kullanılmakta ve yıldızlar yardımıyla bölümlene yapılmaktadır. Yazar; “Fotoğraflar”, “Güvercinler”, “Virüs”, “Dönüşüm” gibi pek çok öyküsünde yıldızları, bölümlene veya zamanda sıçrama amacıyla kullanmaktadır.

Şekilsel denemeler bağlamında “Yansıma” adlı öyküde kullanılan teknik de dikkat çekicidir. Sırasıyla 3, 2 ve 1 olarak bölümlendirilen öyküde aslında birbiriyle konu ve tema itibarıyla koşut üç ayrı olay anlatılmakta ve ana düşünceleri vasıtasıyla birbirine bağlanmaktadır. İlk kitapta ayrıca “Yasak Meyve”de tamamen küçük harf kullanılmış olması, bazı cümlelerin taksim işaretiyle ayrılması ve metnin eksilteli cümlelerden oluşması, “Mağara Adamı”nda öfke belirten ifadelerin noktalarla geçirilmesi, bazı kelimelerin büyük harfle yazımı, “Dönüşüm”de bazı bölümlerde Türkçe karakter kullanılmaması, alıntıların italik olarak işaretlenmesi, “Soru 1”de öyküye koşut bir şekilde bir sınav sorusunun şıklarının tek tek değerlendirilmesi; “Virüs”te telefon yazışma dilinden yararlanılması, büyük harflerin yanlış kullanımı, abartılı bir dil kullanımı; “Dava”da metne mahkeme ifadesinin eklenmesi ve “Bir Kurgunun Hikâyesi”nde metne fotoğraf yerleştirilmesi ve metnin sonunda son yazısının bulunması gibi birtakım dilsel ve şekilsel bozmalar göze çarpmaktadır.

Yazarın, ekseriyetle İslâm tarihi ile ilgili konuları işlediği *Sonrası* adlı kitabında da dilsel bozmalar görülmektedir. Kitapta yer alan en dikkat çekici örnek olan “Sırat-ı Müstakim”de; harfler arasında boşluklar bırakılmış, bazı kelimelerin heceleri bölünmüş, büyük puntolu ve kalın yazılı cümlelere yer verilmiştir. Ayrıca öyküde

bulunan şiirlerde geçen ‘döküldü’, ‘yol’, ‘set’ gibi kelimelerin, şiirlerin şekliyle koşutluk oluşturacak şekilde kullanılmış olması da göze çarpmaktadır.

“Persepolis” öyküsünde odaklanılan kişiyi esas alan alt başlıklandırma, “Bir Avuç Siyah” öyküsünde satır içinden paralel anlatım, “Ebu Zer”de A ve B şeklinde iki düzlemli alt başlıklandırma, “Siyah Kuğunun Son Nağmesi”nde bazı bölümlerin kalın puntolarla ve büyük harfle yazılması, “Sonsuz”da öykünün yukarıyı gösteren “ise” işareti ile başlaması ve aşağıyı gösteren “ise” işareti ile sonlanması, öykü sonunda matematiksel ifadelerle yer verilmesi ve “Ebabil”de alıntılanan öykünün tamamen italik olarak sunulması bu kitapta yer alan diğer dilsel ve şekilsel bozma örnekleri arasında sayılabilir.

Öyküdeki şekilsel bozmalar Gökhan Yılmaz’ın öykücülüğünün de en önemli karakteristik özelliklerinden biridir. Yazar bu bağlamda metinlerde kelime oyunlarından, deyimsele bozmalara, büyük/küçük harf değişikliklerinden, noktalama işaretlerinin farklı kullanımına, italik ve kalın olarak işaretlenmiş kelime ve cümlelerden kasıtlı olarak yapılmış anlatım bozukluklarına kadar çok geniş bir çerçevede örnekler sunmaktadır. Yazarın bu özelliği öykü isimlerinde de kendini gösterir. Yazar; “Kış’ter”, “Öyk...” gibi eksiltmeli başlıkların yanı sıra “Kerrat-a Cetveli”nde punto küçültme, “EKAGE”de tamamı büyük harf, “İşbu kitap”ta hem fazladan noktalama hem de küçük harf, “Bebekrizantem” ve “Ömürlük Soğanı”nda kelime oyunu, “*edip* kompleks” ve “*cevaz anahtarı*”nda italik yazma gibi çok sayıda farklı şekilsel bozmaya başvurmuştur. Yazarın; “altyası-haltyazı” gibi kimi öykülerini “Uyku gerekir. Kulak duymadığım için küçüldüm. Büyümem yüzünden uykum gelir” (2013: 15) gibi anlamca kapalı cümleler kurarak oluşturması da onun dikkat çeken özelliklerinden biridir.

Yunus Emre Özsaray’ın; çok sık olmamakla beraber öykülerinde yer yer harf tekrarı, dipnot kullanımı, büyüyen puntolar, belli yerleri italik ile işaretlemek ve metne şiirsel bölümler eklemek gibi birtakım biçimsel değişikliklere rastlanır. Örneğin “Tahir’in Kahvesi: Kahveci” adlı öyküde italik bölümlerde açıklama yapıldığı, yazar/anlatıcının tırnak içinde söyledikleri ile metne müdahil olduğu görülür. Yine “Geçmiş Şimdi Gelecek”te de italik bölümler kullanılmış ve bu bölümlerde başkışının birtakım

hatırlamaları okura gösterilmiştir. Ayrıca bu öyküde verilen dipnot yoluyla; metinde bahsi geçen panoların işlevinin kitaptaki başka bir öyküde bulunabileceği okura bildirilmektedir. “Leylaaaaaa” adlı öyküde ise başlıkta da görüldüğü üzere tekrarlanan harflere ve büyüyen puntolara başvurulmuş, metinde de başkişinin “Leyla” diye bağırmasına işaret edilerek kelime vurgulanmıştır. “Bir Kentin Kısa Tarihi” adlı öyküde ise tamamen iç satırdan sürdürülen ve tırnak içine alınmış bir bölüm verilmiş, bu bölümde başkişinin içinde bulunduğu duruma gelmeden önce yaşananlar özetlenerek aktarılmıştır. “Seni Anmayı Bile Yasak Ettiler Bana”, “Mecnun’la Merkez Efendi’de Karşılaşmamız”, “Yalnızca Mecnun’un Duyduklarıdır” ve “Mecnun’un Leyla’sından Ayrılması” gibi birçok öyküde de şiirli bölümlere veya şiirsel metinlere rastlanmaktadır.

Kuşağın en tecrübeli yazarlarından olan Aykut Ertuğrul, öyküde daima yeni arayışların peşinde olmuş ve özellikle ikinci kitabından itibaren şekilsel müdahalelere öykülerinde sıklıkla yer vermiştir. Öyle ki onun öykülerinde italik, kalın, altı çizili yazı, büyük puntolar, büyük harfli veya küçük harfli bölümler, noktalama işaretlerinin farklı kullanımı, dipnot, parantez içi açıklama, resim ekleme gibi biçimlerin hemen hepsine rastlanmaktadır. Örneğin, “Son Anahtar ve Başka İhtimaller” adlı öyküde dipnot tekniği öykünün olay örgüsüne alternatifler oluşturmak ve öyküdeki birtakım yan konuların devamını okurla paylaşmak için bir araç olarak kullanılır. Yazar, bu deneysel öyküsü için ilk dipnotta okurunu şu ifadelerle uyarmaktadır:

- a. İsteddiğiniz dipnottan başlayabilirsiniz, ya da istediğinizden başlamayabilirsiniz. Dipnotları okumak zorunda değilsiniz. Aradığınız, rahatınızı bozmadan bir hikâye okumaksa, dergileri, yeni kitapları şöyle bir karıştıran biriyseniz pek çoğunuz için ana metin yeterli olacaktır. Dipnotlar yazarın oyununa dâhil olmayı seven, oyunbaz okur için kurgulanmıştır. Kurgulanmıştır mı dedim?
- b. İhtimaller serisinin birinci öyküsüyle karşı karşıyasınız. Böyle bir metnin öykü sayılabileceği ihtimali hoşunuza gittiyse serinin diğer öykülerini de seveceksiniz demektir. Sevmediyseniz, birbirimizden elektrik alamadık, zorlamayın.
- c. Düz-gün düşünememeye yol açabilir. Yan etkilere rastlarsanız selam söyleyin. (2014: 108)

Görüldüğü üzere Ertuğrul, kullandığı dipnotların okur için ‘garip’ olabileceğini kabul etmekte ve bu tür öykülere hazır değilse ona başka bir öykü okumasını tavsiye etmektedir.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi Milenyum Kuşağı yazarları öykülerinde okurun dikkatini belli noktalara çekmek amacıyla bu tür şekilsel müdahalelere başvurmuş ve bu müdahaleler öykülerin anlamsal çerçevesini genişletip onları zenginleştirmiştir. Öykülerde; açıklamalar, dipnotlar, noktalama işaretleri, matematiksel işaretler, büyük-küçük harfler, kelime veya cümle bozuklukları, farklı yazı stilleri, italik-kalın-altı çizgili bölümler, paragraf düzeyinde girintiler gibi pek çok şekilsel müdahaleye rastlanabilmektedir. Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğünde görülen şekilsel müdahaleleri vurgu teknikleri, yazım ve noktalama kurallarına aykırılıklar, açıklayıcı müdahaleler, paragraf yapısında değişiklikler olarak dört grup altında toplamak mümkündür.

3.1.1.1 Vurgu teknikleri

Biçimsel arayışların ve deneysel çabaların ürünü olan şekilsel müdahaleler, daha çok italik, kalın, silik ve altı çizili yazı gibi vurgu teknikleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bunların da en çok kullanılan biçimi italik yazıdır. 1950 Kuşağı öykücülüğünden sonra artarak kullanılmaya başlanan bu işaretleme biçiminin daha çok okurun dikkatini çekmek amacıyla, vurgulama aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Milenyum Kuşağı öykücülerinin tamamı kitaplarında italik yazıdan istifade etmiş, yazarların bir bölümü italik yazıyı sadece belli kelime ve cümleleri vurgulamak için kullanırken diğer bir bölümü anlatım tekniklerinin bir aracı olarak daha işlevsel bir biçimde kullanmıştır. Örneğin Alper Beşe’nin “Mavi Porte” adlı öyküsünde italik yazı farklı bir anlatıcı ve anlatım katmanı oluşturmak amacıyla kullanılır. Öykü boyunca anlatıcının değiştiği paragrafların italik olarak işaretlenmesiyle öykü zenginleştirilir. Aynı öyküde italik olmayan paragraflarda da belli kelimelerin italikle işaretlenmesi, onların daha çok italik paragraflara aidiyetini ve diğer anlatıcı ile ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Benzer şekilde İsmail Isparta’nın “Ali Baba ve Kırk Haramiler” adlı öyküsünde de iç içe geçen bir anlatım oluşturulmuş, bunun için de italik yazıdan faydalanılmıştır. Şöyle ki öyküde haramibaşı eline geçen *Ali Baba ve Kırk Haramiler*

hikâyesini okumaktadır. Kitap bilinen kurgusuyla devam ederken 2000’li yıllarda yaşayan Ali adlı bankacıdan ve çalıştığı bankanın soyulmasından bahsedilmektedir. Öyküde haramibaşının okuduğu kitabın bölümleri italik yazılarak iki farklı anlatıcının birbirine karışması engellenmiştir. Yine Aykut Ertuğrul’un “Sır” adlı öyküsünde de başkişinin okuduğu kitabın satırlarının, “Üçüncü Sayfa Son İki Satır”da ise değişen anlatıcının italik olarak işaretlendiği görülmektedir. Italik işaretlemekten sıklıkla faydalanan yazarlardan olan Seray Şahiner’in “Fesleğen” adlı öyküsünde dışöyküsel anlatıcıdan benöyküsel anlatıcıya geçiş yapılan bölümlerde italik yazı kullanılmıştır:

2222’ye ağız eğmesine gerek yoktu. Numarayı tanıdı; *iki kere annem aramış. Allah Kahretsin! ‘Belki telefon meşgulken aramıştır.’ Cümlesi kadar bile umut şansı bırakmıyorlar ki.* Sinirle telefonu masaya bıraktı. Aynaya baktı: *Evet arkadaşlar, kabul etmek artık zor değil; ben Sibel, ikinci kadınım.*

Gözü telefona kaydı. *Öldü mü acaba?* Nergis’i aradı. (2017: 57).

Görüldüğü gibi cümle içinde gerçekleşen anlatıcı geçişlerine dikkat çekmek amacıyla yazar, italik işaretlemeye bulunmaktadır.

Alper Beşe ise “Parçacık” öyküsünde italik yazıyı metinler arası ilişki kurulan kaynakları ve bazı terimleri işaretleme amacıyla kullanır: “DÖRT dediğimde önümdeki elyazması cildin *Kitabüşşifa*’nın dördüncü kitabı okuduğumu görüyorum. (...) İçeri dönüp meros ve holon kavramları üzerine keşfedilmemiş bir bağlantıyı açığa kavuşturmak üzere çalışmaya devam etmekle (...)” (2018: 39). “Sarsıntı” adlı öyküde;

İnsan seli değil, Gülten Akın’ın dizeleri akıyor önümden: *‘Kente son kapıdan giriyoruz/ Hava dingin değil, bastırılmış/ Dul bir kadın sessizliğinde/ Kavgadan iz yok/ Düşman bildiğimiz düşman değil/ Aman bu nasıl barış/ Barışın böylesi görülmemiş/ El işte, ağız yoklukla dalaşta/ Kim açmış bunca okulu/ Kim basmış bunca kitabı/ Herkes ama herkes/ Gözleriyle tükürmesini öğrenmiş’.* (2015: 42)

şeklindeki bölümde italik işaretleme Akın’ın “Seyran Destanı” şiirindeki bir bölümün metne dahil edilmesi için kullanılmaktadır. Öykülere dâhil edilen bir mektubun veya yazının da italikle işaretlenmesi bu çerçevede değerlendirilebilir. Beşe, “Kırılma”, “Dalga” ve “Karalama” gibi birçok öyküsünde benzer şekilde doğrudan gönderme yaptığı şiir ve metinleri italik olarak işaretlemektedir.

Benzer bir kullanım Doğukan İşler’de de görülür. Yazarın “Ne Çok Şeyler” adlı öyküsünde bir defterden alıntılanan bölümler italik olarak gösterilir. “Ah” öyküsünde ise italik yazı şu şekilde kullanılmaktadır:

Geçer mi hemen bu yara? Kapanır mı bu yara? Öldürmez mi bir ölüyü bile bu yara?

Ey güzellerden güzel ruhum Resul-i Kibriyâ

Hasta gönlüme nazar kıl kalbime sensin devâ

Ninem daha uyumamış galiba. Odasından sesler geliyor, ilahi mi söylüyor yine kendi kendine? (2016: 60-61)

Burada görüldüğü gibi italik yazı hem anlatıcının duyduğu bir sesin aktarımının hem de bir metinlerarası ilişkinin işaretlenmesi amacıyla kullanılmaktadır. Aykut Ertuğrul’un “Kusursuz Sessizlik” öyküsünde de benzer şekilde metne dâhil edilen bir mektubun, “Ariyet” öyküsünde ise montajı yapılan bir şiirin italik olarak işaretlendiği görülmektedir. Alper Beşe’nin “Gri Kravat”ında ise anlatıcının kulak misafiri olduğu bölümler italik olarak metne dâhil edilir. Bu türden, alıntı amaçlı italik işaretlemelere pek çok kuşak yazarında rastlanmaktadır.

İtalik yazının bazen de hatırlanan bir olayı anlatırken, yani zamansal bir geçişin aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Yunus Emre Özсарay’ın “Geçmiş Şimdi Gelecek” adlı öyküsünde, başkişi ile ilgili geriye dönüş yapılarak aktarılan bölüm italik olarak belirtilir:

İşte, orada. Babasının diktiği söğüt ağacının yanında... Hayallerini burada kuruyordu. Kalabalık değildi o zaman, sade bir kent... Büyüyecek ağacımız demişti babası.

‘Ne kadar büyüyecek babacığım,’ diye sormuştu.

Kollarını iki yana açtı.

‘Kocamaaaaaan,’ dedi babası uzatarak. (2016: 78)

Gökhan Yılmaz’ın “İyi Huylu Humor/Hastalık Hastası” adlı öyküsünde de italik yazı zamansal bir atlamayı göstermek için kullanılır ve öyküye anlatım zenginliği katar:

Öğretmenim, siz çok *iyi huylu* bir insansınız. Sizi çok seviyorum. Öğretmenler gününüz kutlu olsun. –*İyi huylu tümörler nispeten daha zararsızdır. Kolayca aşılabilir. Ama elbette dirençli olmak gerekir. Lütfen sakın olun, şu peçeteyi alın, terinizi silin lütfen.* – İnşallah gelecek sene de siz bizim öğretmenimiz olursunuz öğğğretmenim. (2013: 39)

Alıntılanan bölümde başkişinin gerçek zamanda duyup gördükleri ile bir süre önce doktordan duyduğu sözler bir arada işlenir. Başkişi, gerçek zamanda işittiği hatırlatıcı bir ifade ile (italik) başka bir zamana (italikle işaretli zamana) geçiş yapmaktadır.

Bunun gibi Doğukan İşler'in "İzmarit" adlı öyküsünde farklı bir zaman dilimine işaret etmek için italik yazı kullanılırken, "Hüsnü Kuruntu" öyküsünde zamansal geçişin farklı bir şekli olan rüyaların italik yazı ile işaretlendiği görülür.

Alper Beşe'nin "Konsomatris" adlı öyküsünde geçen: "[Paragraf başı] *Hayat çok zor* [paragraf başı] dedi birden. Bir yandan çok konuşmayacağını kestirdiğim için sevindim" (2014: 81) şeklindeki bölümde italik yazı hem bir bölümleme ve başlık oluşturma aracı olarak hem de konuşma cümlesinin belirtilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Benzer şekilde Pelin Buzluk'un "Başka Esnada" ve Deniz Tarsus'un "Düş Zamanı" gibi pek çok öyküsünde de italik yazının bölümleme amacıyla kullanıldığı görülür.

İtalik yazının bazen öykü başlıklarında da kullanıldığı görülmektedir. Dizgi seçeneği olarak bütün öykülerin italik yazıldığı örnekler dışında *İkiye Kadar Sayamamak*'ta sadece birkaç öykünün italik yazılması ve aynı kitapta "*Edip Kompleks*" adlı öykünün bir bölümünün italik yazımı dikkat çeker. Yunus Emre Özсарay'ın *Kefendeki Misket* adlı kitabında da sadece birkaç öykü adının italik yazıldığı görülmektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde sıklıkla görülen şekilsel müdahalelerden biri de kalın ve altı çizili yazımlardır. Genellikle italik yazıda olduğu gibi vurgu amacıyla kullanılan bu işaretlemeler dönemin birçok öykücüsü tarafından tercih edilmiştir. Yazarlar bu tür işaretlemeleri daha çok belirli harf, kelime veya cümleleri vurgulama amacıyla kullanmaktadır. Öykülerinde şekilsel müdahalelere yoğun olarak yer veren yazarlardan Seyit Gökтеpe'nin "Bana Mektup Yazınız" başlıklı öyküsündeki;

mermer kabir aynalara yansıyan: **L** (...)

Yeryüzü canımı acıtıyor Bay Ohannes

anlatınız... Anlatınız bana.

Tek kalsın noktasız

Bana mektup yazınız...

Bana mektup yazınız...

Siz bitti yorum Bay Ohannes. (2004: 188-189)

bölümünde L, A ve y harflerinin kalın olarak işaretlendiği görülmektedir. Yazarın “Hemen” adlı öyküsünde ise benöyküsel anlatıcının anlatımı kalın yazı ile işaretlenmiş bölümlerle kesilmektedir:

Konuşmaya başlasam, biliyorum, katıla katıla gülüyormuş gibi söylediklerime, durup durup hatırlatacak kendini bana...

Okuduğum son iki öykün de ölüm üzerineydi... sevgilim... yapma böyle...

Başka bir şey söylüyordun. Garson geldi. (Göktepe 2008: 87)

Yazar, anlatıcının sevgilisinin söylediği cümleleri kalın olarak işaretleyerek öyküdeki benöyküsel anlatıcının öykü anlatımı ile sevgilinin konuşma cümlelerini birbirinden ayırmıştır. Yazar “Körebe” adlı öyküsünde ise metinlerarası ilişkiyi vurgulamak için kalın yazıyı kullanmaktadır: “Bir Ustamın romanının ilk cümlesi taze sabahın içinden gelip giriveriyordu koynuma: **Nurilerle doluydu koğuş.** Kitaplarımın kokusu değişiyordu burnuma” (a.g.e. 102).

Gökhan Yılmaz’ın “Hemen Musluğa” adlı öyküsünde de belli kelime ve cümlelerin kalın yazıldığı görülür.

Öğretmen, çevrenizde gördüğünüz iyi, **faydalı şeyleri yazın** diyor defterinize, diyor, ödev. (...) bilmediğimiz şeylere **öldü** deriz. (...) O geceden sonra **yine** öldü. (...) Babaanne, çiçekleri en çok **öyle** gecelerde sular. (...) Bazen de konuşur. Sadece iki kelimeler söyler. **Anne su. Baba sula. Abi sus. Babaanne sır.** Annem ne demek istediğini anlar. (2013: 74-76)

Bu örnekte olduğu gibi kalın yazılı bölümlerde temel amaç vurgulama olsa da bu bölümlerin standart bir işlevi yoktur.

Bunun yanında, Onur Çalı’nın “DBGK (Eve Dönerken 2)” ile “Limbo Bar” öykülerinde ve Gökhan Yılmaz’ın “Ölyatağı” gibi birçok öyküsünde kalın yazının, bölümlemeyi işaretleyici bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Silik yazı da zaman zaman kullanılan vurgu teknikleri arasındadır. Örneğin, Alper Beşe’nin “Kırmızı Şemsiye” adlı öyküsünde başkişi tarafından yazıldığı söylenen öykü dosyasının editöre teslimi için yazılan pusulanın üzerine su damlaması ve bu

yüzden pusulada yazan ifadenin kitapta da silik yazılmış olması kurgu ile gerçek arasında ilginç bir yakınlık inşa eder:

Masasından aldığım not kâğıdına, saçımdan damlayan suyun mürekkebi dağıtmasına aldırmayarak yazdığım pusulayı editörün kapısının altından içeri attım: Ben buradayım sevgili editör m... (2018: 58)

Görüldüğü üzere yazar, pusulada yazan ifadenin üzerine gerçekten su damladığını okura hissettirir. Doğan Aksan'ın "İzmarit Derviş" ve Seray Şahiner'in "Ufuk Çizgisi" adlı öykülerinde de bu vurgu tekniğine başvurulmaktadır.

Vurgu amacıyla kullanılan bir diğer teknik de kelime ve cümlelerin altı çizgili olarak işaretlenmesidir. Kalın yazı ve italik yazıya kıyasla çok daha az kullanılan bu yöntemi Gökhan Yılmaz ve Doğan Aksan gibi sadece birkaç yazar kullanmıştır. Kuşak öykücülüğünde çok az rastlansa da öykü içinde yazı tipi değiştirilmesi de vurgu teknikleri içerisinde irdelenmesi gereken hususlardan biridir. Bu dönemde sadece birkaç örneği görülen bu tekniğin uygulayıcıları arasında Gökhan Yılmaz ve Mahir Ünsal Eriş öne çıkmaktadır.

3.1.1.2 Kelime ve cümle düzeyinde sapmalar, dilde deformasyon

Doğan Aksan, İngilizce 'deviation' kelimesinin Türkçedeki karşılığı olan 'sapma' için "(...) gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir" demektedir. Ona göre sanatçının bu tür dilsel sapmalardan istifade etme amacı; dili ses ve anlam açısından güçlendirip daha etkili kılmak ve okur ya da dinleyicide farklı anlamsal tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmaktır. (1995: 166)

Hem dilbilgisi kurallarına aykırılıkların hem de standart kültür dışına taşan kullanımların dil sapmaları kapsamında değerlendirilebileceğini belirten Nurullah Çetin ise dilsel sapmalar hakkında;

Kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir. (2008: 264)

İfadelerini kullanmaktadır. Öyküdeki anlamı tamamen yok etmeyen, hatta aksine onu besleyip zenginleştiren bu tip öykülerin en önemli özelliği, dil işçiliği ile zenginleştirilmiş olmaları ve bu sebeple de okuyucusundan dikkat isteyen bir biçimsel bir yapıda bulunmalarıdır.

Dildeki düşünce yapısındaki birtakım biçimsel parçalanmalara da işaret eden bu sapmalar yeni kelime türetilmesi, kelimelerin değiştirilmesi, dilbilgisi sapmaları ve fonetik sapmalar gibi farklı şekillerde olabilmektedir. Milenyum Kuşağı öykücülerinden Doğukan İşler, Seyit Göktepe, Birgül Oğuz ve Gökhan Yılmaz'ın pek çok öyküsünde bu türden harf düşürmelere, sıra dışı kelime gruplarına, morfolojik ve fonetik sapmalara rastlanmaktadır.

Kelime düzeyinde sapmalar ya dilde var olan kök ve eklerin kullanım dışı birleştirilmesi ya da kelimelerdeki bazı harflerin düşürülmesiyle yepyeni bir yapı oluşturularak yapılmaktadır. Böylece yazar, dilde bulunmayan, göndergesi biraz daha örtük yeni bir gösterge ile okur karşısına çıkmaktadır. Sözgelimi, Gökhan Yılmaz'ın pek çok öyküsünde bu türden yeni türetilmiş kelimelere rastlanmaktadır. Öyle ki yazarın öykü isimlerinde dahi bu eğilim fark edilmektedir. Yazarın “Kuşusıkı”, “öyk...”, “Ömürlük Soğanı” adlı öyküleri bunun örnekleri arasında sayılabilir. Benzer şekilde “öyk...” adlı öyküde kullanılan “içleme”, “koşumsamak”, “mavimasmavimas”, “Kal Kanseri”, “a’ma”, “pılımı pırtımı coplar kalırım” gibi ifadelerde (2016: 133-134) yeni kelimeler ve deyimler türetilerek okurun, sıradanlığın konforundan ayrılması ve metni daha dikkatli okuması amaçlanmaktadır. Gökhan Yılmaz'ın sıklıkla başvurduğu bu yönteme, Doğukan İşler de zaman zaman başvurmaktadır. Sözgelimi “Mekbizsenbensiztup”, “Dış’a-Düş’e Vu ‘R’ Ur İç’er Dış’ar Soğ’ur”, “Anlatılan ‘Ben’in Hikâyendir” gibi öykü adları kullanması buna örnek gösterilebilir.

Kuşak yazarları, kullanım kolaylığı bakımından çok daha basit olan harf eksiltme tekniğine sıklıkla başvururlar. Birgül Oğuz'un “Devr” adlı öyküsünden alınan şu bölüm, kelimelerin normal kullanımının dışına çıkarılmasına dayanan harf eksiltme tekniğinin uç örneklerinden birini oluşturmaktadır:

Başta bayrağımız

pis doluşmuştuk o sokağa itip itp birbrimz itp kakp kakıyordu herkes herkesi, ağaağaalırdı sarı sarı, alana varmamıza ne çok vardı daha v temzleycğz hepnoz diyrd (...)

(ama herkes biliyordu nereye

gitmeyeceğini. (Çünkü herkes biliyordu uzaktan iplerle ağır ağır indirilen bir savaş arabasıydı devlet.) (2015: 46-47)

Görüldüğü üzere yazar, kelimelerin yapısını tamamen değiştirmiştir. Öyle ki “diyrd” ve “ağaağaalırdı” kimi kelimeler bağlamı dışına alındığında anlaşılması imkânsız hâle getirilmiştir. Böylece yazar, dilin doğal kullanımının sıradanlığını kırmaktadır. Benzer şekilde İsmail Isparta’nın “Virüs” adlı öyküsünde de yapısı bozuk kelimelere rastlanmaktadır:

Slm...

Nslsın?

İii. Senden

Eh işte : ((

Dedenle aramız limoni. Senle evlenmemi istemeyo.

Nedenmiş o

Seni tanıımıyormuş...

Sen tanıyorsun ya. Sanki o mu EVlenecekmiş benle. (...)

Ben annemler daha açmadım annemwler bana karışmaz ben ne dersem o.....

Babam çağırıyor.

Tmam. Öptmmmmmm.

Ben de.. K i b..... (Isparta 2014: 97)

Bu bölümde yazar, bir yandan konuşmacının konuşma biçimini metne yansıtırken diğer yandan çoğunlukla genç kuşağın tercih ettiği harf düşürme ve kısaltmalara başvurmaktadır.

Kelime ve cümle yapılarına müdahale eden, onlarla âdeta oynayan öykücü, kendi yüklediği anlamları örtük hâle getirir ve okurun, anlamlandırma sürecinde çok daha etkin olmasını sağlar. Öykünün sıradanlaşmış dil yapısında gerçekleştirilen bu şekilsel ve dil bilgisel müdahale, şiirden ilhamla öyküye dâhil edilmiştir. Şiirde dilin gösterge yapısını parçalamaya çalışan şairin yaptığı gibi öykücü de kelime, söz grupları ve cümleleri dönüştürerek göndergelerini bir miktar gizlemeyi ve metnin anlam

zenginliğini artırmayı amaçlamaktadır. 1980 sonrası Türk öykücülüğünün belirgin özelliklerinden biri olan ve Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de kimi yazarların eserlerinde tercih edilen şiirsellik, öyküye anlamsal genişleme imkânı sunar. Şiirsellik, öyküde genellikle lirik bir dil kullanımı olarak ortaya çıksa da kelime ve cümle yapılarındaki bu tip müdahaleler de şiirselleşmenin bir parçası olarak kabul edilmelidir.

3.1.1.3 Yazım ve noktalama kurallarına aykırılıklar

Dönem öykücülüğünde dil deformasyonları ve vurgu tekniklerinin yanı sıra zaman zaman daha marjinal müdahaleler de görülebilmektedir. Özellikle Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler ve Gökhan Yılmaz gibi öykücüler tarafından büyük-küçük harf kuralına uymama, harf tekrarları, cümle içinde boşluk kullanmama veya harfler arasında boşluk kullanma, farklı yazı tiplerinden yararlanma gibi pek çok imlaya aykırı değişiklik sıklıkla kullanılmaktadır. Büyük-küçük harf kuralı ihlali bu çerçevede en sık karşılaşılan müdahaleler arasındadır.

İsmail Isparta'nın; Suriye'de bombalar altında, babasıyla birlikte hayatta kalmaya çalışan Suriyeli bir çocuk olan Ali'nin ölümünün konu edildiği “Ali ve Alice” adlı öyküsünde, Ali'nin hayatı ile okuduğu *Alice Harikalar Diyarında* hikâyesi arasındaki zıtlıklara vurgu yapılmaktadır. Zıtlığın temeli de elbette mutluluktur:

Alice'in yüzme yarışı yaptığı kartal yavrusu, kuğu, ördek MUTLUYDU. Peşinden koştuğu tavşan MUTLUYDU. Alice'e mutlu masallar anlatan Fare Dodo MUTLUYDU. Yaprığın üzerinde nargile içen tırtıl MUTLUYDU. Sürekli sırttan kedi Cheshire MUTLUYDU. Kraliçe, kral, yürek oğlan... (2014: 21).

Yazar bu zıtlığı vurgulamak için öyküde “mutlu” kelimesini büyük harflerle yazmıştır. Aynı şekilde yazarın “Mağara Adamı”, “Dönüşüm”, “Siyah Kuğunun Son Nağmesi” ve “Virüs” gibi birkaç öyküsünde büyük harfli yazımlara yer verdiği görülür. Bu tekniği genellikle benzer amaçlarla kullanan yazar, sadece “Siyah Kuğunun Son Nağmesi”nde anlatıya dâhil ettiği ezan metnini vurgulamak amacıyla büyük harf kullanımına başvurmuştur.

Mahir Ünsal Eriş'in “Biraz Uzunca Bir Diyet Hikâyesi”nde geçen, “Terzi Muzaffer'in orta iki terk oğluna yazdırdığı, naylon kaplanmış ‘ŞEKER HASTASIYIM LÜTFEN

YARDIM EDİN' levhasını (...)” ifadesinde de büyük harflerin buna benzer bir amaçla kullanıldığı görülür. (2018: 142). Doğukan İşler’de ise büyük harfler daha çok vurgu ve ‘okuru dürtme’ amacıyla kullanılır. Yazarın, dolmuşta yaşanan olaylardan bahsettiği “D’Olmuş” öyküsü, sadece başlığıyla bile büyük harf kuralını çiğnemektedir. Öyküde geçen,

Ben bir taraftan para transferine yardımcı olurken, dolmuşçunun telefonundan karşı tarafa oldukça perdesiz süzülüp giden bariton sesi öyle yankılanıyordu ki kulaklarımın ta içlerinde, nefesimi kısa aralıklarla tutup bırakarak kulağımdaki bu bariton BASıncı azaltmaya çalışıyordum.

‘Tamam bila-DER. Anladık, ayıp AmA yEtEr! Sıkma canımı beEeEeEeEeEeE!’(2016: 114).

bölümünde yazar, büyük harflerden yararlanarak okurda farklı çağrışımlar oluşturmayı amaçlar. Bu öyküde, ‘a’ ve ‘e’ seslerinin büyük yazımıyla dolmuşta yaşanabilecek bir tartışma okura daha somut olarak hissettirilmiştir. Yine aynı öyküdeki “Hanfendi, ŞİŞSİZ ETVAR’dan geçmiyoruz! Yanlış binmişsiniz...” ifadesinde ise yapılan kelime oyununa dikkat çekmek amacıyla büyük harf kullanmaktadır (a.g.e. 114). Yine, yazarın “Ama ben Bunu Bir Filmde ÖLmüştüm” adlı öyküsünün başlığında da büyük harf kuralı ihlali görülür.

İsmail Isparta’nın tamamen küçük harfle yazılan “Yasak Meyve” öyküsü bu yazım kuralı ihlalinin dikkat çekici örneklerinden biridir:

“bir ucubeydi o... kimsesizdi... kimliksizdi... kimliği kanayan yaralarıydı... kanıyla besleniyordu... zamanın hançerleri... yaralıydı... saklıyordu yaralarımı... (...) geriye...

elinde bir elmayla... çıplak bir insan kaldı. (Isparta 2014: 73-74)

Görüldüğü gibi eksiltili ve birbirini tamamlayan cümlelerden oluşan bu öyküde yazar, küçük harf kullanımıyla öyküye bir ahenk katmıştır. Gökhan Yılmaz’ın “Fuşya” adlı öyküsünde de yine tamamen küçük harf kullanılmaktadır. Yılmaz’ın “Hörgüç” adlı öyküsünde ise özel isimler ‘antoNÇehov’, ‘gregoRSamsa’, ‘oğuZAtay’ şekillerinde yazılmaktadır. Nihan Eren ise “Ademlerin Havva”da konuşma aktarımlarındaki özel isimleri küçük yazmayı tercih etmektedir: “(...) anne ölürüm de kızlarımın en iyisi, biricik küçük kızım gülizarımı, alamanyalara vermem dedi.” (2016b: 109).

zorlamaktadır. Bu yönüyle yazarın, okuru yönlendirmek ve onun dikkatini çekmek için böyle bir yola başvurduğu düşünülebilir. B. Nihan Eren ise bu tekniği farklı bir şekilde kullanmakta ve öykülerinde kullandığı ünlü isimlerini “samimesanayımız”, “türkanşorayımız”, “emelsayınımız” şekillerindeki gibi bitişik, küçük harfli ve iyelik ekli hâliyle yazmaktadır. Benzer şekilde, Nazlı Karabıyıkoglu özellikle kimi öykü isimlerini boşluksuz yazarak bu teknikten faydalanmış, öykülerini “Adaevveda”, Badem/Kavrukkaldırımadamı”, “Geceötüşlükuşlar” şeklinde isimlendirmiştir.

Boşluk bırakma kuralının tersi olan, kelimelerin bitişik yazılma kuralı da kimi öykücüler tarafından görmezden gelinir.

Sürekli böyle olur zaten. Her şey, karanlığın iyice hoyratlaşıp rengini tüm zamanlara ve mekânlara y a y m a k istemesiyle başlar. Başarılı da olur. Güçlüdür çünkü. İkiyüzlüdür Aynı zamanda. Şartları olgunlaştırmış, rüzgârı arkasına almıştır. (Isparta 2015: 67)

ifadeleriyle başlayan İsmail Isparta’nın “Sırat-ı Müstakim” öyküsünde görüldüğü üzere “yaymak” kelimesinin harfleri boşluklu olarak yazılmıştır. Burada harflerin de boşluklar bırakma marifetiyle yayıldığı, kelimenin manasıyla şekil arasında bir ilişki kurulmak istendiği görülür.

Gökhan Yılmaz’ın “Hörgüç” adlı öyküsünde ise boşluklar tek bir kelime ile sınırlı kalmayıp birkaç cümleye yayılmakta ve okumayı oldukça güçleştirmektedir:

(...) sadece ağlamalı ve hörültü sınırlarını zorlamahsınızdır bunun bir rahatlamayı getireceğinden eminsinizdir a ç p a r a n t e z i n s a n b i r s ı k ı ş t ı r ı l m ı ş l ı k l a r b ü t ü n ü d ü r k i p i m i n i ç e k i n c e a y y u k a ç ı k a r i n s a n a y y u k a ç ı k m ı ş b i r s ı k ı ş t ı r ı l m ı ş l ı k m ı d ı r a y n ı z a m a n d a k a p a r a n t e z tam derinden bir öksürükle gelen bir ağlamayı (...) (G. Yılmaz 2016: 71-72)

Bu bölümde yazar noktalama işaretlerini sözlü olarak dile getirmiş ve tüm harflerin arasında bir boşluk bırakmıştır. İfade kurallara uygun olarak yazıldığında ortaya şu cümleler çıkmaktadır: “(insan bir sıkıştırılmışlıklar bütünüdür ki pimini çekince ayyuka çıkar insan ayyuka çıkmış bir sıkıştırılmışlık mıdır aynı zamanda)”. Aynı zamanda “kapa parantez” ifadesinde tekrarlanan “pa” hecesinin iki kez yazılmak yerine italikle işaretlenmesi de dikkat çekici bir özelliktir.

Yazıma yönelik bir diğer ihlal de öykü içinde farklı puntolarda yazılan bölümlerin bulunmasıdır. Sözgelimi Doğan İşler’in “Ah” adlı öyküsünde puntolar sürekli büyümektedir:

Ninemın sesi.

Büyüyor.

Yalnızlığı.

Büyüyor.

İlahisi.

Büyüyor.

Bana Doğru.

Büyüyor.

Kulağıma.

Büyüyor.

Ninem.

Büyüyor.

(İşler 2016: 62)

Büyüme kelimesiyle ilişkili olarak kullanılan bu değişiklik yazarın sık kullandığı tekniklerden biridir. Öyle ki aynı kitapta yer alan “Yokuş Yol” öyküsünde de şöyle bir bölüm yer alır:

Yokuşun başına geldiklerinde, tek bir gözden sordular, yokuşun başında birikmiş bin göze:

‘Nerden gelir bu koku, nerededir kaynağı, nedir, kimdir?’

Sonunda açtın gözlerini, dayanamadın. (...)

Tek göz, bakışını toprağa indirdi ve kapandı, kokuyla karışıp, göze geldi:

‘Başınız sağ olsun...’ (a.g.e. 71)

Görüldüğü gibi yazar hem büyük hem de küçük puntoları yerine göre kullanır. Bu bölümde de ‘Başınız sağ olsun’ ifadesindeki ezilme ve hüznü küçük puntolar kullanarak vurgulamıştır.

Yunus Emre Özsaray'ın “Leylaaaaaa” adlı öyküsü, başlığında büyük punto kullanılan tek örnektir. Leyla'ya olan özlemi vurgulamak isteyen yazar, bir nidada olduğu gibi sesin giderek yükselişini büyüyen puntolar kullanarak simgelemiştir. Aykut Ertuğrul da “Çoban ile Atmaca” öyküsündeki “Çoban vaktin geldiğini anlayınca derin bir nefes aldı, hafifçe üfledi: Huuuuuuu...” (2014: 73) ifadesinde benzer şekilde nidayı vurgulamak amacıyla bu tekniğe başvurmuştur. İsmail Isparta, Zeynep Hicret, Seyit Göktepe ve Hakkı İnanç da öykülerinde zaman zaman bu teknikten istifade etmiştir.

Yazıma dayalı olarak değerlendirilebilecek yazı fontlarının değiştirilmesi tekniği de dönem öykülerinde yer yer görülmektedir. Örneğin Mahir Ünsan Eriş, “Beyefendi” ve “Bir Pusula” adlı öykülerine eklediği mektubu farklı bir font kullanarak işaretlemiştir. Yine Gökhan Yılmaz'ın “Konu: Komşu” adlı öyküsünde aynı amaçla farklı font kullanıldığı görülür. Hakkı İnanç ise bir takvim yaprağı şeklini verdiği “Çocuklar Balkonlardan El Salladılar” adlı öyküsünü kitaptaki diğer öykülerden farklı bir yazı tipiyle yayımlamıştır. Yazı tipi değişiklikleri genel itibariyle ‘times new roman’, ‘arial’ ve ‘calibri’ fontları arasındadır.

Yazım kurallarının yanı sıra noktalama işaretleri de şekilsel müdahaleler arasındadır. Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, İsmail Isparta, Gökhan Yılmaz ve Seyit Göktepe gibi kimi yazarlar yazım ihlallerinin yanı sıra noktalama işaretlerini de başka amaçlarla kullanarak şekilsel müdahalede bulunmuşlardır. Seyit Göktepe “İnziva” adlı öyküsünde ‘.’ ile başlayan bir bölüme yer verir. İsmail Isparta ise “Mağara Adamı” adlı öykülerinde okurla paylaşmak istemediği bölümlerin yerine çok sayıda nokta koyar:

‘Sen.....’ dedi.
‘Senin.....’ dedi.

Rahatladı... Yalınlaştı... (2014: 82)

Yazar “Cabilsa”da da aynı tekniği kullanır ve bazı bölümleri nokta ile kapatır. “Yasak Meyve”de ise noktalama işaretlerinin kullanımı daha çok dikkat çeker. Tamamen küçük harflerden oluşan bu öyküde yazar, cümleler arasına üç nokta koyar:

materyalizm... / hafifledi...

komünizm... faşizm... siyonizm... / öfkesi dindi...

kapitalizm... sosyalizm... / hırsı duruldu...

(...)

elinde bir elmayla... çıplak bir insan kaldı. (a.g.e. 73-74)

Öyküdeki tek nokta ise öykünün sonunda bulunur. Gökhan Yılmaz’ın “Sargılı Öykü”sünde bulunan “Açıktan okuyorum artık, oğlumevladım, dedi. Oğlum,la evladım,1 bir arada kullanınca kızmış demektir,” (G. Yılmaz 2016: 10) ifadesinde görüldüğü üzere yazar, kesme işareti yerine virgül kullanmayı tercih etmiştir.

Doğukan İşler’in “T’aksi” öyküsünde de sadece öykünün sonunda bir nokta vardır. Öykünün bu tek cümlesi, virgüller yardımıyla uzayıp gider. İşler’in “Dış’a-Düş’e Vu “R” Ur İç’er Dış’ar Soğ’ur”, “Düş-Mek” ve “D’olmuş” öykülerinin adlarındaki gibi öykülerinde de çok sayıda noktalama müdahalelerine rastlanmaktadır. Gökhan Yılmaz’ın “Sayırevi” öyküsünde yer alan ve yaklaşık bir sayfayı bulan bir bölümde ise hiçbir noktalama işareti kullanılmamaktadır.

Yazarlar, noktalama işaretlerinin yanı sıra çeşitli matematiksel vb. işaretleri de öykülerine dâhil ederler. Seyit Göktepe’nin “Gecelere Bölünmek” öyküsünde yer alan aşağıdaki bölümde yazar, noktalama işaretlerini, sayıları ve harfleri sıralamıştır:

1 2 3 4 5 6 7 8 9

? ! () / : - “ “ ^ ^ ; +

En zoru da bu olsa gerek: Paramparça bir geceyi, gün ışığında katran karası bir geceyi, o masadan başlayarak adım adım devşirmek!

abcçdefghijklmnoöprştuüvyz//

zyvüütşsrpöonmlkjiihgfedçba

Ah aynalar, aynalar! (2004: 54)

“(.) / (-)” adıyla bir öyküsü de bulunan Göktepe, anlamsızlığa vurgu yaptığı yukarıdaki bölümün yanı sıra “Bir Odada Yapayalnız” öyküsünde de işaretleri kullanır. Bu

öyküde nota ve sol anahtarına öyküsünde yer veren yazar, öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere bir şarkının ritmini öyküye dâhil etme amacındadır.

Bu tekniğin ilginç örneklerinden biri de Doğukan İşler’in “Bir Şair Olarak Bir Yazarın Portresinin Bir Bölümünün Bir Özeti” adlı öyküsünde yer alır:

Evin içinde sigara içebilirim = Burası benim evim.

(...)

Bakkal mı kaldı?

Hadi bakkallar kaldı >> Bakkal borcu mu kaldı?

Bakkal borcu kaldı = $\frac{1}{2}$ = ‘Borçlu olmaktan utanmak’ mı kaldı? (İşler 2017: 46-47)

Öyküde yazar matematiksel işaretleri, mantıksal düşünmenin bir parçası olarak öyküye dâhil etmiş ve yazı metninin genel düzenini sarsarak okurun konforunu bozmuştur. Böylece yazar, okurun metne daha çok odaklanmasını sağlamaktadır.

3.1.1.4 Açıklayıcı müdahaleler

Dipnot verme, alıntı yapma, parantez içinde açıklama ve resim ekleme gibi teknikler açıklayıcı müdahaleler arasındadır. Milenyum Kuşağı öykücülerini bu tip açıklayıcı eklemeleri öykülerinde sıklıkla kullanmaktadır.

Örneğin Yunus Emre Özsaray’ın “Geçmiş Şimdi Gelecek” adlı öyküsünün sonunda bulunan dipnotta “Duvarlara asılan deri panoların ardındaki geçidin sonunun nereye uzandığını öğrenmek için bkz: MECNUN’DA BİR ZİHİN DEPREMİ” (2016: 83) ifadeleri yer alır ve yazar okurunu aynı kitabın daha önceki sayfalarında bulunan başka bir öyküye yönlendirir. Benzer şekilde Doğukan İşler de “Kırmızı” öyküsünün başlığına bir dipnot düşer ve “Bu öyküye sırf ‘**Kırmızı Başlıklı Öykü**’ densin diye ‘Kırmızı’ adı verilmiştir” açıklamasını yapar (2016: 120). Aykut Ertuğrul ise “Son Anahtar ve Başka İhtimaller” adlı öyküsünde çok sayıda dipnota yer vermektedir. Öyle ki öykünün çoğu dipnotlardan oluşmaktadır. Deneyisel bir öykü olan bu metinde yazar, okur için farklı okuma önerileri sunar ve dipnot koyduğu bölümlerde başka öyküler anlatır. Yani buradaki amaç sadece açıklama yapmak değil aynı zamanda yeni öyküler anlatmaktır. Deniz Tarsus ise öyküde kullandığı birtakım ifadeleri açıklamak için dipnotlara başvurur. Yazar, “Armilos”taki “Gözlerimi açtığımda beni bekleyen bir

taşla* karşılaştım,” cümlesindeki dipnotta “Tevrat’taki Taş” şeklinde açıklama yapar (2012: 23).

Seyit Göktepe’nin “Gecelere Bölünmek” adlı öyküsünde de yazarın anlamsız harflerden oluşan cümleleri için bir dipnot verilmiş ve bu harflerle ne anlatılmak istediği açıklanmıştır. Göktepe’de dipnotun yanı sıra öykülerde sonnot benzeri açıklayıcı müdahalelere de rastlanabilmektedir. Dipnot ve sonnotlar öykünün dışında görünse de bunları öykünün içinde ve kurgunun bir parçası olarak kabul etmek gerekmektedir. Zira postmodernist edebiyatta öykü ile ilişkilendirilebilecek her şey öykü evrenine (anlatı ormanına) dâhildir ve ‘oyun’un bir parçasıdır.

Dipnotun bir diğer kullanım amacı da kaynak göstermektir. Örneğin Seray Şahiner’in “Promosyon Kuralları etiketin Arkasındadır” adlı öyküsünde dipnot akademik bir şekilde kaynak gösterme amacıyla kullanılmaktadır. Şahiner, öyküde geçen;

Ama Ayşe, herhangi bir adamı değil, Mehmet’i istiyordu ve tüketiciye satışlar, tüketicinin alışkanlık ve davranışlarına bağlıydı; tüketici pazarlarını yönlendirenlerin, davranış ve tutumlara hitap etmekten başka seçenekleri yoktu. (2017: 69-70)

ifadesine dipnot düşer ve cümledeki yargının Benjamin R. Barber’in *Mc World’e Karşı Cihad* kitabından alındığını göstermek için kitabın künyesini (sayfa numarasına varıncaya kadar) paylaşır.

Açıklayıcı müdahalelerin bir başka örneği de parantez içi bilgi vermedir. Yazar, öykü içinde birtakım sebeplerle okura bilgi vermek veya onu bir konu hakkında uyarmak istediğinde parantez içinde doğrudan ona hitap ettiği saklı bir alan oluşturur. Doğukan İşler’in “Miskin Kafkaf Nasıl İmparator Oldu?” adlı öyküsünde şöyle bir örnek bulunmaktadır:

Kulübenin kapısını yine korkusuz ve sert bir tekmeyle açınca, karşısında gördüğü manzara karşısında bir an kalakaldı:

Yaşlı bir kadın karnındaki oku çıkarmaya çalışıyordu.

(Öykümüzü böyle uzun uzadıya anlatmaya devam edersek, sayfalarca anlatı olacaktır, emin olun. Fakat öykümüzün başını, yani anlatmak istediğimiz asıl hikâyeyi ıskalamak istemeyiz. Yoksa biz anlatıcıların ne kadar geveze, ne kadar şehvetli olduğunu bilirsiniz: Binbir gece hiç susmadan anlatsak, yine de yorulmayız!)

İşte o garip, ceylan donuna bürünüp ormanda av olan yaşlı kadın vermişti imparatora Kaf Dağı’nın ardından gelen suyu. (İşler 2019: 61)

Görüleceği üzere anlatıcı, öykü anlatımına ara verip okura öyküyle ilgili açıklama yapmak için parantez içlerini kullanmaktadır. Parantez içleri metnin içinde olmasına rağmen işaretin doğası gereği saklı bir alan oluşturmakta ve yazara, metnin akışını çok da değiştirmeden esere müdahale etme imkânı sağlamaktadır.

Öykülere fotoğraf veya resim eklenmesi, açıklayıcı müdahalelerden bir diğeridir. Yazar, öyküye eklediği resim/fotoğraf yoluyla anlatmak istediği düşünce veya nesneyi daha iyi açıklayabilmektedir. Söz gelimi Aykut Ertuğrul, bazı öykülerine resimler ekleyerek anlatının anlam alanını genişletmeye çalışır. “Yok Kimse Yok” adlı öyküde anlatıcı insanların nereye kaybolduğunu ‘Google’a sorar ve hemen ardından metne Google’daki “insanlar nereye kayboldu” sorgusunun resmi eklenir. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” adlı öyküde ise İstanbul’daki 500T adlı otobüs hattında çekilmiş bir fotoğraf ve Jason Statham kendine yer bulur. Yazarın, öykünün sınırlarını zorlayan bu tip açılımlarıyla birçok öyküde karşılaşılabilir.

Metne eklenen resim ve fotoğraflar İsmail Isparta’nın “Bir Kurgunun Hikâyesi” adlı öyküsünde de açıklayıcı bir işlev görmektedir. Aşağıdaki bölüm bunu örneklemektedir:

Dostoyevski galiba küçük bir dükkân açmış Fatih’te. Hatta yazar da gidip ziyaret etmiş onu. Bir de fotoğrafını çekmiş. Yazar, aksi gibi, o fotoğrafı getirip hapsedukları kurgunun arasına koydu. Ne zaman gözlerini açsalar o fotoğrafı görüyorlardı.

(Isparta 2014: 120)

Burada yazar, Dostoyevski’nin Fatih’te dükkân açması düşüncesini daha somut hâle getirmek için görselin gücünden istifade eder ve bu sözlerin ardından photoshop programı ile tasarlanmış bir Dostoyevski fotoğrafı paylaşır. Isparta, öyküsüne Dostoyevski’yi şaşırtıcı ve absürt bir şekilde dâhil etmiş ve bunun daha rahat anlaşılabilmesi için görselle destekleme yoluna gitmiştir.

Görüldüğü üzere kuşak yazarları dipnot, son not, parantez içi ve görsel gibi metin dışı öğeleri kullanarak okurla ayrı bir iletişim kanalı kurmuşlardır. Sıklıkla kullanılan bu teknikler, modern anlatının temel kurallarıyla pek bağdaşmasa da postmodernizm çerçevesinde, bu kullanımların öykünün zenginliğine katkıda bulunduğu söylenebilir.

3.1.1.5 Paragraf yapısında değişiklikler (dizgisel değişiklikler)

Milenyum Kuşakı öykücülerinin rağbet ettiği bir diğer şekilsel müdahale tipi de dizgisel değişikliklerdir. Bu tür değişiklikleri sıklıkla tercih eden Alper Beşe, Nazlı Karabıyıkoglu, Deniz Tarsus gibi kuşak yazarları; edebî metnin alışlagelmiş kalıplarını ve dizgi biçimlerini bozarak öykü formunu yeniden şekillendirmektedirler.

Alper Beşe'nin "Kırılma" adlı öyküsü bu çerçevede dikkati çeker. Metinde normal dizginin yanı sıra tek girintili ve iki girintili iki ayrı düzlem daha yer almaktadır. Yazar bu düzlemlerin birinde metinler arası ilişki kurarken diğerinde farklı bir zaman anlatımı yapmaktadır. Yine yazarın "Gri Kravat" adlı öyküsünde de benzer şekilde dizgi değişikliklerinden istifade edilmekte ve öyküde bu defa farklı bir mekânsal düzlem oluşturulmaktadır.

Kadının ellilerinin ortasında, adamın otuzlarının sonunda olduğunu bu yüzden geç fark ediyorum.

Şiir yaşadıklarımızı çoğaltır.

Aynadaki görüntü gibi sanal.

Adamın hangi perdede karar kılacağını kestiremeyen sesi beni tekrar boşluğa çekiyor. Gözdenin zamansız varlığıyla kaplanıyorum. İştahlı iki gözdenin varlığı pantolonuma yansıyor.

Söylemiştim, şiiirden anlamam pek.

Ama aynaya bakmayı severim.

Sağ elimi cebimde kıpırdatıyorum. Tek elle sigaramı yakmaya çalışırken dolan dumanın içinde kadını ayna karşısında görüyorum. Kravatını gevşeten erkek pusu dağıtıyor.

Evimin her odasında ayna var.

Kadın bir içbükey aynanın karnına cenin gibi kıvrılıyor. (2018: 105-106)

Öykünün anlatıcısı oturduğu kafede, arkasındaki masada konuşulanlara şahit olur ve onların söyledikleri üzerine düşünür. Yan masada konuşulanlar metne sağa yaslı ve italik olarak dâhil edilir. Buna benzer şekilde Gökhan Yılmaz'ın "Ömürlük Soğanı" adlı öyküsü de paragraf yapısının farklı kullanımı ile dikkat çeker:

Tüm hırs ve emniyet tek elde toplanmış. (...)

Belde bir şişkinlik. Elin yuvası. (...)

Üst geçitte devam eden takip. Kıpırdayan el. Ortaya çıkan silah. (...)

Gözleri öldürmeli önce.

Ölüm, gözsüzlük demek. Gözü olmayan ölür. (...)

Eğreti bir göz açılmış ölünün ensesinde. (2016: 36-37)

Anlatıcının iç konuşmalarını ve yorumlarını vurgulama amacı taşıyan bu kullanıma yazarın “Salep Ödül Töreni”, “Hakkını Delalet” ve “Kuş Performansları” gibi pek çok öyküsünde de rastlanmaktadır.

Bunların yanı sıra en sık görülen dizgisel değişikliklerden bir diğeri şiir formundan istifade edilmesidir. Ancak bu kullanım dilde şiirleşmenin konusu olduğu için burada üzerinde durulmayacak, şiirleşme başlığı altında ele alınacaktır.

Görüldüğü üzere modernist ve postmodernist edebiyat etkisindeki Milenyum Kuşağı öykücülüğünde pek çok yazarın şekilsel müdahalelerine rastlanmaktadır. Kuşak öykülerinde şekilsel uygulamalar, metne hem görsellik ve ritim katmakta hem de içeriği ve anlamı desteklemektedir. Önceki kuşaklarda da örneklerine bolca rastlanan bu uygulamaların öyküde kendine artık bir yer edindiği ve Milenyum yazarlarınca da benimsenerek sürdürüldüğü söylenebilir. Bu kullanımların bir bölümü Seyit Göktepe ve Alper Beşe’nin öykülerinde olduğu gibi geleneksel anlatım yapısını bozma amacı taşıırken diğ er bir bölümü ise (Aykut Ertuğrul ve Doğukan İşler’deki gibi) postmodernist edebiyat çerçevesinde okurla oynanan ‘oyun’un bir parçası olarak öyküde yer almaktadır.

3.1.2 Dilde şiirleşme

Edebiyatta türler arası alışveriş çok yaygındır. Şöyle ki roman, şiir, öykü, deneme, günlük, mektup gibi edebî türler arasında, kullanılan yöntem ve teknikler bakımından sürekli bir alışveriş olmuştur. Öykü çerçevesinde bakıldığında bunun çok daha yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Öykü türü kendi karakteristik özelliklerini oluşturma sürecinde bilhassa roman ve şiir olmak üzere diğ er türlerden etkilenmektedir. Zira öykü romana kıyasla kısa, şiire kıyasla uzun bir türdür. Bu arada kalmışlık ona bir yandan şiirdeki gibi yoğun bir anlatımı dayatırken bir yandan da onu olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân bakımından şiire nazaran çok daha geniş bir metin oluşturmaya, romanın yöntem ve tekniklerini kullanmaya zorlar.

Öykünün şiirden istifade etmesinin temel amacı anlatım imkânlarını zenginleştirebilmektedir. Bu sebeple öykü, şiirin karakteristiğinde olan çağrışım, metaforik dil, imge, yoğun anlatım, eksiltme, sezdirme, alışılmamış bağdaştırma, yeni kelime türetme, şiirsel dizgi, sessel özellikler ve imge gibi özellikleri kullanarak yeni bir anlatım biçimi oluşturur.

Bilindiği üzere öyküde, 1950 Kuşağı ile birlikte dilin ve dil işçiliğinin ön plana çıktığı yeni bir anlayış yaygınlaşmıştır. Öykü ve şiir arasındaki ilişkinin arttığı bu dönemde şiirin karakteristik özelliklerini başat unsur hâline getiren şiirsel yapıya sahip öyküler yazılmıştır. Bilge Karasu ve Necati Tosuner gibi öncüleri olan bu anlayış 1980 sonrası öykücülüğünde de artarak devam eder. Bu dönemde biçimsel olarak tamamen şiir formunu kullanan örneklerin yanı sıra öykünün bazı bölümlerinin şiir formunda kaleme alındığı örnekler de görülmektedir. Hulki Aktunç, Murat Yalçın, Tomris Uyar gibi öykücülerin bu anlayışla kaleme alınmış ‘şiirsel’ öykülerine rastlanmaktadır. Bu kapsamda şiire ait özelliklerden çağrışım, eksiltme, dilde deformasyon, sezdirme, çok anlamlılık, anlam karartmaları gibi birtakım teknikler öyküye de dâhil edilmektedir. Ayrıca, esasen sadece bir şiir tekniği olmasa da kullanım şekli itibariyle öyküye lirik bir söyleyiş kazandıran şiirsel benzetmeler de bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu suretle öykücüler, şiirsel bir anlatım yakalamayı ve öykülerinin anlamsal zenginliğini artırmayı amaçlamışlardır.

Dilin ön plana çıkarılması şiirsel yapıya sahip öykülerin en temel özelliğidir. Şiirlerde sıklıkla karşılaşılan ve şiirdekine benzer şekilde imaj, imge ve semboller vasıtasıyla öykünün anlamsal zenginliğini artırmayı amaçlayan bu tür kullanımlar, modernist edebiyatla birlikte öyküde tebarüz etmiş ve 1950 sonrası Türk öykücülüğünde gittikçe yaygınlaşmıştır. Sonrasında da 1960 ve 1980 Kuşağı öykücülüğünün önemli özelliklerinden biri olan şiirsellik, Milenyum Kuşağı öykücülerinde de rağbet bulmuştur.

Şiirsel anlatım ve dile odaklanma Milenyum Kuşağı öykücülerinin çeşitli biçimsel arayışlarının bir parçasıdır. Bu çerçevede, dilin, metindeki anlatım gücünü artırmayı, soyut ve imgesel bir dile ulaşmayı amaçlayan kimi yazarlar, yapısı itibariyle şiire

yaklaşan öyküler yazmışlardır. Bu dönemde özellikle Seyit Göktepe, Gökhan Yılmaz ve Birgül Oğuz’un kitaplarında bu tip öykülere sıklıkla rastlanmaktadır

Milenyum Kuşağı öykücülüğünün belirgin özelliklerinden biri olan dilde şiirselleşmeyi; dilsel sapmalar ve şiirsel anlatım olarak iki başlık hâlinde incelemek mümkündür. Bu çerçevede dilsel sapmalar başlığında daha çok şiirleşmenin teknik görünümleri söz konusu olduğundan bunlar şekilsel müdahaleler başlığı altında ele alınmıştır. Şiirsel anlatımın üsluba yansıyan şekli (şiirsel anlatım) ise bu bölümde değerlendirilecektir.

Öykünün anlam yoğunluğunu artıran şiirsel anlatım tarzı, özellikle öyküde ritim ve ahenk oluşturmak için tercih edilmektedir. Esasında şiirsellik aynı zamanda öykünün kurgusunun güçlendirilmesine de katkı sağlamaktadır. Şaban Sağlık’ın vurguladığı gibi bir öykü ne kadar şiirsel nitelik taşırsa taşırsın en nihayetinde yine bir öyküdür (2014: 276). Başka bir deyişle yararlanılan her türlü şiirsel özellik ancak öyküyü güçlendirmek amacıyla kullanılmaktadır.

Öykülerde şiirsellik dil düzeyinde görülebildiği gibi sadece şekilsel anlamda şiirsel bir dizgi kullanılarak da gerçekleşebilir. Örneğin Seyit Göktepe’nin “Defter ve Çikolata” adlı öyküsünde, şiire ait birtakım özelliklerden istifade edilerek lirik bir anlatım oluşturulmaktadır:

Aklım hep güzel günlerimde baba. Mutlu olduğum günlerde. Her yere dilediğim zaman, dilediğim kişiyle, annemle, seninle, teyzemle gidebildiğim o neşeli günlerde. Şimdi okul. Yalnız okul. Gidilecek tek yer orası artık. Park yok. Sinema, tiyatro yok.

Ayaklarım gidiyor belki evet,

Kalbim hep geriye çekiyor beni baba.

Kalbim hep geriye götürüyor beni.

Dönelim, desem kızarmısın baba?

Söylesene kızarmısın, annemi, sokağımızı, komşularımızı özledim desem?

Babacığım... (2004: 146)

Görüldüğü gibi öyküde eksilteli, yüklemsiz ve devrik cümleler kullanılarak şiirsel bir üslup oluşturulmuştur. Önce yalnızca üslup düzeyinde kalan bu şiirsellik, devamında dizgiye de yansımış, yazar şiire daha da yaklaşmıştır. Yazarın “Özür Dilerim” adlı öyküsü ise bu çerçevede çok daha ileri bir seviyeye ulaşmaktadır:

Zirveye oynamanın labirentinde ezbere yanıtlarla
hep de başkalarına verilmesi nedense zorunlu hesapların bataklığında
kurtuluşsuz diplere doğru
aynalarda kimler kalacak biz yenildiğimizde
şimdiye eyvallah-kaygılanmadan
ağıtlarla kahkahalarla
sırlarla eyvahlarla
kılıç kalkan ataklara kalkmak,
dursuz duraksız boy ölçüştüğümüz kentlerin kıymetli kayıtlarında
avuç içi kadar olsun bir anlam kazanıyor mu –umursamadan
karnı yeryüzünü pürüzsüz boşluklarına sarını
döndükçe
yaşamak yaşamak yaşamak, haykırıyordum
yaşamak: yazıldıkça silinmek
zorba saatlerin emirleriyle silindikçe
devrilmek
devşirilmek işte! (2005: 14)

Neredeyse tamamı şiirsel dizgi kullanılarak yazılan bu öykünün düzyazı olan bölümünde de lirizm sürdürülmektedir:

Göğün dağlara yaslandığı ufukta kızıl bir yelpaze, şafağın çiğ taneleriyle belki esrik doğumunu seslendirerek, otobüsün teybinden süzülen türkülerin bana altlığı nar desenli fincanların bol şekerli kahvelerini sebepsiz hatırlatan yanıklığını dindirerek gözümün bebeğinde, gönlümün çemberinde kilometre kilometre, özlem özlem çözülüyordu. (a.g.e. 16-17)

Görüldüğü gibi Göktepe öyküsüne şiirsellik kazandırmak için ikilemeler, alışılmamış bağdaştırmalar ve ayrıca şiirsel dizginin olduğu bölümlerde de uyak ve rediflerden istifade etmektedir. Bu bölümlerde anlatıcının düşüncelerinden ziyade duyguları ön plana çıkmakta ve öykü, aslî görevi kabul edilen hikâye anlatımından uzaklaşarak ‘ben’e odaklanmaktadır. Böylece ortaya imgesel, ritmik, duygusal olarak yoğun bir metin çıkar.

Daha çok kelime türetme ve kelime-cümle yapısı bozma gibi teknikler için öykülerinde şiirden yararlanan Gökhan Yılmaz, zaman zaman üslup düzeyinde de şiire yaklaşmaktadır. “azı,cık,” adlı öyküde “Azıcık, diyorum. Azıcık Allah. Korkusu

içime dağılıyor. Azıcık korkusu. Sonra ses oluyor insanlar. İnsanlar ses. Bir ikircim üç ses. Ses deneme” (2013: 9) ifadelerindeki kelime ve ses tekrarlarıyla bunu sağlayan yazar, “Sargılı Öykü”de eksiltili ve devrik cümlelerden, alışılmamış bağdaştırmalardan ve şiirsel dizgiden faydalanmaktadır:

beni rahat bırakmayın / tüm –bedava- dakikalarımı sömürmenizi rica ediyorum / çekilip gittiğinizde / taziyelerinizi fişkırtıp yola koyulduğunuzda / çelenkleri bıraktığınızda / her şey siliniyor / rahat bırakmayın beni / oyalayın sürekli / ben de sizden olmaya razıyım artık / düşünmekten alıkoyun / farkında olmanın rahatsız edici ağırlığı / şu camın ardında sırıtan / dünyanın farkında olmanın yenilmez yutulmaz makattan alınmaz yükü (G. Yılmaz 2016: 12)

Eğik çizgi (/) kullanarak şiirsel dizgiyi düzyazı formuna dönüştüren yazar, şiirsel bir üsluba ulaşmak için alışılmamış ve şaşırtıcı benzetme ve bağdaştırmaları etkin bir şekilde kullanmaktadır. Yılmaz’ın ayrıca “Hurdahaş”, “Kuşusıkı”, “Hakkını Delalet”, “Kış’ter” gibi pek çok öyküsünde kafiye-redif kullanmak, şiirsel benzetmelere başvurmak gibi çeşitli şiirsel özelliklerden istifade ettiği görülmektedir. Bunun yanında birçok öyküsüne şiirsel metinler ekleyen yazar, metinlerinin anlam alanını genişletmektedir.

Öyküye ritim ve ahenk katan şiirsel özellikler, bir yandan da öyküde anlamı geri plana iterek onu örtükletirmekte ve bu yolla öyküyü anlamca zenginleştirmektedir. Bu çerçevede, Birgül Oğuz’un “Kırk” adlı öyküsü şiire çok benzeyen yapısıyla Milenyum Kuşağındaki şiirselleştirme eğiliminin en uç örneğidir:

ÖLDÜN. Aferin. Şimdi kalk ve çık.

Anan seni doğurdu bir kere. Bir kere daha çık.

Kafatasındaki üzgün uzun çukurdan çık. Odadan çık.

Bir tepe bul kendine. Bir akasya. Çık.

Şakaklarından midene katran kıvamında bir şey akıyor. Yapma.

Yengiyle yenilgi arasında gidip gelen bir sarkaçsın. Olma.

Sen hayattasın. Altı üstü, hayatta. Ya.

Bir de kalbinin çoğalttığı rüzgârsın, göğsünün sol tarafında.

Şimdi bir tepe bul kendine. Bir tenha. Çık.

Sakin unutma: Allah’a uzanan dil ufanır.

Bu yüzden Allah’a sırtını dön ve dilini öyle çıkar. Anladın?

Anladın. Aferin. Hadi dilini öyle çıkar da çık. (2015: 33)

Bu öyküde yazar, şiirin hemen hemen tüm karakteristik özelliklerini alarak anlam olarak kapalı, lirik bir öykü oluşturmaktadır.

Şiirselleştirme bağlamında yukarıda ismi anılan yazarların haricinde Melisa Kesmez, Onur Akyıl, Bünyamin Demirci, Pelin Buzluk, Özge Hatunoğlu, Yılmaz Yılmaz, Yunus Emre Özсарay, Alper Beşe ve Nazlı Karabıykoğlu’nun eserlerinde de çeşitli örneklere rastlanmaktadır.

3.1.3 Öyküde alt türler

Türler arasındaki ayrımın ortadan kalkması postmodern edebiyatın en önemli özelliklerin biridir. Bu yolla öykü, masal, şiir, anlatı, deneme ve makale gibi türler iç içe geçip biçim ve içerik bakımından birbirlerini etkiler. Böylelikle küçürek öykü, uzun öykü, masal öykü, teatral öykü, gotik gibi ara türler ortaya çıkar. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğünde en sık karşılaşılan alt türleri tespit etmek ve bunların hangi yazarlarca nasıl kullanıldığını ortaya koymak dönemin öykü anlayışının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

3.1.3.1 Küçürek öykü

Türk edebiyatında “öykücük”, “kıpkısa öykü”, “mesel”, “çok kısa öykü”, “minimal öykü”, “sımsıkı öykü”, “kısa kısa öykü” ve “kısa kurmaca” gibi çok sayıda farklı ifade ile karşılanmaya çalışılan bu tür, İngilizcede yaygın olarak “short-short story” ve bazen de flash-fiction şeklinde anılmaktadır. Türkçede karşılık bulma çabalarının pek çoğu çeviri yoluyla gerçekleşmiştir. Ancak, bu tür üzerine çok sayıda çalışması olan Ramazan Korkmaz’ın adlandırması olan “küçürek öykü” tabiri alt anlamlarının yanlış anlaşılmaya mahal vermemesi açısından en uygun ifade olarak dikkat çekmiş ve zaman içinde yaygınlaşmıştır.

Modenizmle beraber yaygınlık kazanan küçürek öykünün hem isimlendirmesinde, hem de tanımlanmasında daha çok kısalık ve yoğunluk üzerinde durulmaktadır. Tür üzerine birçok çalışması bulunan Korkmaz da küçürek öyküyü “kısa, özlü ve

Bu tür, Türk edebiyatında çok sayıda öykücü tarafından denenmiş ve örnekleri verilmişse de Ferit Edgü hem eserlerinin çoğunu bu türde vermesi hem de türün başarılı örneklerini sunması bakımından diğer yazarlardan ayrılır. Yine Sevim Burak, Necati Tosuner, Nedim Gürsel, Haydar Ergülen, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Cemal Şakar ve Sadık Yalsızuçanlar da bu türde çok sayıda öyküsü bulunan yazarlardır. Milenyum Kuşağı öykücülüğüne gelindiğinde, özellikle Aykut Ertuğrul, Bünyamin Demirci, Gökhan Yılmaz ve Sine Ergün'ün çok sayıda küçürek öykü kaleme aldığı görülmektedir.

Kitaplarında sıklıkla farklı alt türleri deneyen Aykut Ertuğrul'un ilk çalışmalarında küçürek öykülere rastlanmaktadır. Yazar, bu öykülerde daha çok tezli ve yoğun bir anlatımı tercih ettiğinden bazen anlaşılmayacak kadar kapalı öyküler ortaya çıkmıştır. İlk öykü kitabıyla ilgili verdiği bir röportajda küçürek öykünün öneminin arttığını düşündüğünü ve kendisinin de bu türde yazmaktan keyif aldığını belirten Ertuğrul (Kaya 2012), bu kitabında sadece birkaç küçürek öyküye yer vermektedir. İkinci kitabında ise bir bölümün neredeyse tamamen bu türden öykülere ayrıldığı görülür. Yazarın küçürek öykülerinden biri olan “Avcı”da, bir kapışma öncesi birbirini tartan av ve avcının sonunda birbirine karışması ve hangisinin av, hangisinin avcı olduğunun bilinmemesi anlatılmaktadır. “Amarula Cehennemdir”de ise öykünün geriye doğru anlatılması dikkat çeker. Akuji, Gwandoya gibi isimlerden yola çıkarak bir Afrika kabilesinde geçtiği düşünülebilecek olan öyküde, istemediği hâlde kâhin olmaya zorlanan, ancak bir hata yaptığı için geleceği değil de geçmişi görmeye mecbur kalan kâhinin kaplana av oluşundan bahsedilir.

Yazarın küçürek öykülerinde sosyal meselelere de dikkat çekilmektedir. Örneğin “Gazete” adlı küçürek öyküde iftira ve haksızlığa uğrayan bir imamın ölümü anlatılır. Ölen imamın avucunda sapıklıkla itham edildiği gazete varken cesedinin üzerine söylenenlerin iftira olduğunu yazan başka bir gazete örtülmektedir.

Ertuğrul'un son iki kitabında neredeyse hiçbir küçürek öyküye rastlanmaz. Bu tutum, yazarın zamanla daha uzun metinlere odaklandığını göstermektedir. Benzer bir tutum Bünyamin Demirci'de de görülmektedir. Özellikle ilk kitabı *Kelebeğe Tapan Adam*'da neredeyse tamamen küçürek öykülere yer veren Bünyamin Demirci, ikinci kitabında

bu tutumunu belli ölçüde değiştirmiş, daha uzun ve öykülemenin öne çıktığı öykülere ağırlık vermiştir. Esasında ilk kitabında olduğu gibi ikinci kitabında da şiire ve denemeye yakın, çağrışım alanı zengin, örtük anlamlı metinler bulunur. Ancak ikinci kitapta bu metinlerin hacim olarak daha uzun olması onları küçürek öykülerden ayırmaktadır.

Demirci'nin ilk kitabındaki küçürek öykülere dikkat çeken İsmail Özen, kitaptaki birçok kelimenin ve öykü başlıklarının metafor olarak kullanıldığına işaret eder. Bunu kitabın adında da geçen 'kelebek' metaforuyla örnekleyen yazar, bu kelimenin zamanın kısılalığına ve geçiciliğine işaret ettiğini belirtir:

Zaten kitabın adıyla da bağlantılı bir biçimde zaman, zamanın geçiciliği, izafiliği, insan hayatının kısılalığı öyküleri birbirine bağlayan ana izlek olarak kullanılmış, diyebiliriz. Yine bu ana izleğe bağlı olarak yaşamın küçük ayrıntılarına -sözgelimi bir kelebek yaşamına, çocukların düşlerine ve alıp verdiğimiz nefese- odaklanma söz konusu. Mesela çocuklarının kulaklarını yemesinden korktuğu için "fare nöbeti" tutan bir annenin ve uyuyan çocuklarının anlatıldığı "Rüya Yiyen Fareler" bunun en tipik örneklerinden biri. (Özen 2017: 138)

Yani Özen'in de dikkat çektiği gibi Demirci'nin bu ilk kitabında küçürek öyküler tercih etmesi, zamanın kısılalığı bağlamında bir bütünün parçası olarak değer kazanmaktadır.

Demirci ve Ertuğrul'un aksine ilk kitaplarında neredeyse hiçbir küçürek öyküye yer vermeyen Yılmaz Yılmaz ve Ercan Köksal ise son kitaplarında daha çok bu alt türdeki öykülere yer vermektedir. Benzer şekilde Onur Çalı da son kitabında küçürek öykülere ağırlık veren yazarlar arasındadır. Ancak Çalı'nın diğer kitaplarında da sayıca az da olsa bu alt türün örneklerine rastlanır. Bu değişim, yazarların küçürek öykü türüne zamanla daha da çok eğildiğini göstermektedir.

Öykülerinde şiirsellik ve dilsel sapmalara sıklıkla başvuran Gökhan Yılmaz'ın her iki kitabında da bir iki sayfadan oluşan, anlamın yoğun olduğu küçürek öykülere yer ayırması dikkat çeker. Yılmaz bu öykülerde bazen örtük, bazen yalın bir üslubu tercih etmiş ve okuru düşünmeye sevk eden metinler ortaya çıkarmıştır. Yazarın bu bağlamda en dikkat çekici öyküsü "*cevaz anahtarı*"dır. Bir cümledeki her bir kelime ve noktalama işaretinin birden yirmi dörde kadar alt alta sıralanmasıyla oluşturulmuş olan öyküde yazan cümle şu şekildedir: "Ayşe, sevgilisiyle buluşacağı gün saçlarını ancak

altı saatte yapabildiğine göre aynı Ayşe, aynı saçları başka bir sevgili için kaç saatte yakabilir?” (2013: 110). Görüldüğü gibi öyküde “yapmak” ve “yakmak” kelimelerinin paralel kullanımıyla ortaya çıkarılan ters etki, bu küçürek öykünün ana eksenini oluşturmaktadır. Yılmaz pek çok öyküsünde buna benzer dil oyunlarına başvurmakta, böylelikle düşündürücü ve örtük bir öykü dili oluşturmaktadır.

Bu alt türdeki öykülere sıklıkla yer veren yazarlardan biri de Sine Ergün’dür. Öykülerinin hemen hepsi kısalık ve anlatım açısından küçürek öykü sayılabilecek nitelikte olan Ergün, öykülerinin kısalığı ile ilgili bir soruya cevaben metnin uzun olmasından çok arılığına önem verdiğini ve öykülerinin bir solukta yazılmış izlenimi vermesinin hoşuna gittiğini söyler. Aynı söyleşide ayrıca,

Bu tek sözcük olmasa metin eksik kalır, denecek noktaya dek fazlalıklarının alınması gerektiğini düşünüyorum. Bana bunu dedirten öyküler en çok beğendiklerim. Böyle bir öykü çok fazla imge ve olay barındırıyorsa uzun da olabilir. (Uçan 2013)

diyerek öykülerinde yoğun anlatımı ve şiirseliği önemseydiğini, küçürek olması için özel bir çabası olmadığını dile getirmektedir.

Buna karşın kuşak yazarlarından B. Nihan Eren, Emrah Serbes, Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, Özge Hatunoğlu, Mehmet Erkan, Semrin Şahin, Güzide Ertürk ve Mahir Ünsal Eriş’in küçürek öykü türüne ilgi göstermedikleri ve öykülerinin tamamının görece uzun metinlerden oluştuğu görülmektedir. Bunun yanında Doğukan İşler, İsmail Isparta, Nazlı Karabıyıkoglu, Seray Şahiner, Seyit Göktepe, Hakkı İnanç, Deniz Tarsus, Birgül Oğuz, Melisa Kesmez, Alper Beşe, Batıkan Köse, Onur Akyıl da kitaplarında sadece birkaç küçürek öyküye yer vermişlerdir.

3.1.3.2 Uzun öykü

Milenyum Kuşağı Türk öykücülüğünde küçürek öykülerin yanında uzun öykülere de (novelette) bolca rastlanmaktadır. Tanım olarak, olayların işleniş biçimi ve yalınkatlığı, şahıs kadrosunun azlığı gibi birtakım öykü özelliklerini barındırmakla birlikte uzunluk itibarıyla romana yaklaşan öykülere uzun öykü denilmektedir. Uzun öykü için yapılan tanımlamalarda on iki bin ila yirmi bin kelime arasında farklı rakamlar kullanılır. Kısa öykü için ise üst sınır olarak on bin kelime kabul edilir. Kısa öykü için üst sınır farklı sayılarla ifade edilse de alt sınır olarak beş yüz kelimenin

kabul edildiği görülmektedir (Özgül 2005: 33-41). Buna karşın kimi kaynaklarda uzun öykünün yedi bin beş yüz ila on yedi bin beş yüz kelime arası olduğu belirtilmektedir (SFWA 2019). Bu hususta kelime sayısının dile göre de değişkenlik gösterebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Zira dillerin cümle ve kelime yapısındaki farklılıklar ihtiyaç duyulan kelime sayısını da doğrudan etkilemektedir.

Uzun öykü türü Türk öykücülüğünün ilk dönemlerinden beri tercih edilegelmiştir. Bu bağlamda Nâbizâde Nazım'ın *Karabibik*, Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye* ve Ayfer Tunç'un *Aziz Bey Hadisesi* adlı eserleri bu türün en bilinen örnekleri arasındadır. Milenyum Kuşağına gelindiğinde bu tip öyküye olan rağbetin hayli azalmakla birlikte kimi yazarlarca sürdürüldüğü görülmektedir. Kuşak öykücülerinden sadece Güzide Ertürk, Seray Şahiner ve Zeynep Hicret uzun öykü örnekleri vermiştir. Ayrıca B. Nihan Eren, Yunus Emre Özсарay gibi birkaç yazarın birbiriyle ilişkili öyküleri de bir bütün olarak değerlendirildiğinde uzun öykü olarak sayılabilir. Bunun yanında Emrah Serbes, Onur Akyl ve Mahir Ünsal Eriş hacim olarak öykünün sınırlarını zorlayan, uzun öyküye yaklaşan yazarlar arasındadır.

Uzun öyküler genellikle müstakil bir kitap olarak basılmakta veya yanında birkaç öykü ile birlikte yayımlanmaktadır. Türün en dikkat çekici örneklerinden olan Güzide Ertürk'ün “Kaplumbağa Gölgesi” adlı öyküsü, kuşak öyküleri arasında müstakil bir kitap olarak basılan tek öyküdür. Hacim olarak romana yaklaşan öyküde yazar, mülteci sorunu ve evsizlik gibi iki önemli toplumsal mesele arasında bir irtibat kurmuş, öyküsünün olay örgüsünü hemşire olarak Yunanistan'a giden bir evsizin ABD'de kalan başka bir evsizle mektuplaşmaları üzerinden şekillendirmiştir.

Uzun öyküler genellikle uzun zaman aralığında geçmektedir. Bu çerçevede yazar zaman zaman özetlemelerden de istifade ederek uzun yıllara yayılan bir öyküyü anlatabilmektedir. Zeynep Hicret'in “Saatçinin Kızı ve Uşakları” adlı öyküsü bunun iyi örneklerinden biridir. Öyküde, bir ailenin yaklaşık 40-50 yıla yayılan hikâyesi İstanbul, Samsun, Trabzon gibi farklı şehirleri de içine alarak detaylıca okura aktarılmaktadır. Yazarın “Kırılan Dallar” adlı öyküsü ise daha kısa bir zaman aralığını anlatır. Ancak burada da yazar, sık sık geriye dönüşlerden istifade ederek normalde yaklaşık bir hafta süren öyküsünü uzun bir zamana yayar. Böylece dört kardeşin

intiharı okura psikolojik detaylarıyla birlikte kolayca aktarılabilir. Benzer şekilde Seray Şahiner'in "Kısa Metraj Rüyalar Limited Şirketi"nde esasen tek bir gece anlatılmasına rağmen geriye dönüşler öyküyü yaklaşık beş yıla yaymaktadır. Üç kız arkadaşın, erkek arkadaşlarıyla olan problemli ilişkilerine odaklanan öyküde bu ilişkilerin başlama süreçleri, kırılma anları ve diğer detayları bir bir anlatılmış, öykü kişilerinin o geceki psikolojiye nasıl geldikleri üzerinde durulmuştur. Yazarın "Ceylan Yürüyüşü" adlı öyküsünde ise yaklaşık yirmi beş otuz yıla yayılan bir süreç ele alınmaktadır. Reyhan hanımın günlük işleriyle başlayan öykü, geriye dönüşlerle onun büyüme sürecine ve hayatının önemli noktalarına ışık tutar. Daha sonra da öyküde Reyhan hanımın evliliği, çocuk sahibi olması ve nihayet kocası tarafından aldatıldığını anlaması tüm detaylarıyla okurun önüne sunulur.

Uzun öyküler yazara romanın birçok imkânından faydalanma fırsatı verir. Böylece yazar psikolojiye yönelen anlatım tekniklerini, detaylı betimlemeleri rahatlıkla kullanır ve öykü kişilerini, mekânları ve olayları çok daha geniş bir çerçevede (gerektiğinde ayrıntılarıyla) okura tanıtır. Ancak tek bir merkezî çatışmaya sahip olması, tek bir merkez karakter üzerinden ilerlemesi, olayların çok hızlı bir şekilde sürüp gitmesi, genellikle birkaç mekâna sıkışıp kalması gibi özellikleri onu öykü türüne bağlamaktadır.

3.1.3.3 Masalsı öykü

Milenyum Kuşağı öyküleri arasında görülen bir başka eğilim de masala yaklaşan öykülerdir. Bu alt türde masalın anlatım özelliklerinden ve çeşitli motiflerinden faydalanılırken genel özellikleri itibarıyla öyküye sadık kalınır. Kuşak öykücülerinden Aykut Ertuğrul'un bu türde pek çok eseri mevcuttur. Geleneksel anlatılarla daha kuvvetli bağlar kurmak istediğini belirten Ertuğrul (Kaya 2012), öykülerinde büyümlü gerçekçiliğin ve postmodernizmin imkânlarından da faydalanarak farklı anlatım tekniklerini tatbik etmektedir. Masal öğelerini kullanarak oluşturduğu "Üç Gün Masalı" bu çerçevede dikkat çeker. Ertuğrul'un insanlık tarihi kadar eski bir konuyu (kayıp babasını öfkeyle arayan, ararken babasına dönüşen oğul) yeniden yorumlayarak masal formunda okura sunduğu görülmektedir (G. T. Çelik 2017).

“Çok uzaklarda bir yerde Kızıl Orman diye bilinen ve her babayiğidin içinde avlanmaya cesaret edemediği bir orman varmış,” (Ertuğrul 2017: 36) cümlesiyle başlayan öykü “O gün bu gündür, oğlu babasından yaşlı baba oğul iki avcı, ellerinde tüfekleriyle Kızıl Orman’da birbirlerini arar dururmuş,” (a.g.e. 53) ifadesiyle sona erer. Anlatım kipi olarak da tıpkı masallardaki gibi duyulan geçmiş zamanın tercih edildiği öyküde bir geyiği vuran avcının başına gelenler anlatılmaktadır. Bu geyik, Kızıl Orman’daki çınarın yoldaşı olduğu için çınar, avcıyı cezalandırıp kovduğundan içeri atar. Orada geçen her yıl gerçek hayatta on yıla denk geldiği için avcı oradan kurtulduğunda dışarıda otuz yıl geçmiştir. Ava çıkmadan hemen önce doğan çocukları ise artık avcıdan büyüktür. Öykü avcının, kendinden daha büyük olan oğlunu aramak için yeniden ormana gitmesiyle son bulur. Yazar, gazetede gördüğü bir haberden etkilenererek yazdığı bu öyküyü öykü-masal olarak isimlendirmektedir (G. T. Çelik 2017). Gerçekten de öykü, masalın hemen hemen tüm öğelerini içerisinde barındırmaktadır. Yazarın “Dünyanın En Acıklı Hikâyesi”, “Kahin’in Günlüğü”, “Zehra’nın Bin İkinci Gece Masalı”, “İki Dünyanın Ustası” ve “İnsanların ve Cinlerin Ustası” adlı öyküleri de masal tekniklerinin kullanılması bakımından bu çerçevede değerlendirilebilir.

Ayrıca, kuşak yazarlarından Birgül Oğuz, Deniz Tarsus, Onur Akyıl, Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, Batıkan Köse, İsmail Isparta ve Doğukan İşler’in de masala yaklaşan öyküleri bulunmaktadır.

3.1.3.4 Teatral öykü

Kuşak yazarlarının zaman zaman tercih ettiği teatral öykülerde ise yazar, anlatımını zenginleştirmek için tiyatronun diyalog tekniğinden ve diğer anlatım olanaklarından istifade etmekte ve aynı zamanda metnini şekil olarak tiyatro oyunlarına benzer şekilde oluşturmaktadır. Türk edebiyatında ilk olarak Meşrutiyet sonrası dönemde görülen ve ‘tekellümü hikâye’ olarak da adlandırılan bu tür öykülerin ilk örneklerini Şehabettin Süleyman, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlar vermiştir. Bu tür öykülerde anlatıcı neredeyse hiç ortada yoktur. Diyalogların dışında sadece öykü kişilerinin davranışlarını betimleyen veya yorumlayan (genellikle parantez içinde) kısa açıklamalara yer verilmektedir. Milenyum Kuşağı yazarlarından Alper Beşe’nin

“Kırılma”, Güzide Ertürk’ün “Selam”, Gökhan Yılmaz’ın “Hakkını Delalet” ve Doğukan İşler’in “üçperdelik dev eser: BİRİ “COGİTO” MU DEDİ?” adlı öyküleri tiyatro oyunlarının formunu kullanmaları dolayısıyla bu çerçevede değerlendirilebilir.

3.1.3.5 Yeni gelenekçi öykü

1980 Askerî Darbesi ve peşi sıra yaşanan gergin iklim sonucunda sol ideolojinin sarsılması; öykücülerin içe kapanması ve yeni arayışlar içine girmelerine sebep olmuştur. Bu sarsıntı ve arayış hâli geleneğe dayalı öykünün en önemli itkilerinden biri olur. Temellerini Necip Fazıl ve Sezai Karakoç gibi yazarların oluşturduğu; modernist öykünün bunalmışlığı, çaresizliği ve toplumsal gerçekçi öykülerin çözüm sunamayan ideolojik ekseninin dışında kalarak geleneği önceleyen, materyalizm ve moderniteye direnen bu yeni öykü tarzı, “Yeni Gelenekçiler” şeklinde adlandırılmaktadır:

1960’ların sonlarından itibaren modernizme karşı çıkış, yerlilik, akıl ötesi, şuur altı, altıncı his, duygu, sezgi gibi kavramları öne alarak modernizmin getirdiği teknoloji, bilimsellik, akılcılık kavramlarına karşı direnen; bu yönüyle postmodernizme yaklaşmakla beraber, dinî ve geleneksel ahlakın düsturlarını reddetmeyen hatta yücelten “Yeni Gelenekçiler”den söz etmek gerekir. Tanpınar ve Peyami Safa’da görebildiğimiz bu yönelişin asıl eleştirisi, dibinden kesilmiş bir ağaç gibi geleneğinden ve milli değerlerinden uzaklaştırılan bir toplumun sentetik değişim ve duyarlılığına karşı gelişmektedir. Hikâyeler bireyin iç dünyası ile sosyal sorunları bir arada ele alan, insanın kendi içine bakarak soru sormasını isteyen bilgece bir samimiyetle yazılır. (İslam 2011: 370)

Rasim Özdenören, Nazan Bekiroğlu, Mustafa Kutlu, Cemal Şakar ve Hüseyin Su gibi İslami duyarlılıkları olan çok sayıda öykücü, bu tarzda öyküler kaleme almışlardır. Bu öykünün en dikkat çekici özelliği toplumsal sorunlara İslami bir bakış açısıyla yaklaşması ve çözümler önermesidir. Bu yazarlar için öykü, modern hayata karşı bir eleştiri aracıdır ve onlar, modernizmin getirdiği bunalıma karşı geleneğin ve dinin bir deva olabileceği görüşündedirler. Bu öykücülere göre, geleneğe bağlanmayı öneren ve dini referans alan yeni bir yaşama biçimi, modernitenin getirdiği sorunların ilacı olacaktır.

Ömer Lekesiz, Hüseyin Su’nun öykücülüğünü açıklarken “(...) geleneksel değerleri modern imkânlarla yeniden renklendirerek onları öykü evreninde orijinal bir anlatımla yaşanır kıl[dığını]” ve yazarın 1980 sonrası dönemde bu tip öykünün öncülerinden biri

olduğunu belirtmektedir (2005b: 26). Bu ifadeler aynı zamanda yeni gelenekçi öykünün tanımı olarak da değerlendirilebilir. Şöyle ki yeni gelenekçi öykünün en önemli özelliği içerik olarak geleneksel değerleri, anlatımda ise modernist-postmodernist anlatım tekniklerini tercih etmesidir. Bu çerçevede içerikle olduğu kadar biçimle de doğrudan ilişkili bir öykü türüdür.

1980’lerde ivme kazanan ve özellikle 90’lı yıllarda epeyce taraftar bulan bu öykü tarzında; simgesel anlatım ön plana çıkar. İslami motifler, tasavvufa yönelme, masal, destan ve halk hikâyelerinden istifade etme çok yaygındır. Zira bu öykülerin en önemli özelliği geleneksel anlatı türlerini hem konu hem de dünyaya ve olaylara bakış açısı bakımından güncelleyerek yeniden kullanıma sunmalarıdır. Yine bu çerçevede geleneksel metinlerde karşılaşılan birçok anlatım özelliği gelenekçi öyküye de taşınmıştır. Bu çerçevede, yeni gelenekçi öykülerde “günlerden bir gün”, “neyse lafi uzatmayalım”, “böylece zaman geçip gitti” gibi geleneksel anlatımda sıkça kullanılan ifadelere de yer verilmektedir. Ayrıca bu öykülerin okur ile senli benli konuşma, taklitler yapma, ağız özelliklerine yer verme, kalıplaşmış ifadeler kullanma, anlatıcının öyküye müdahil olup bilgi vermesi gibi özellikleri bulunmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde Yılmaz Yılmaz, Yunus Emre Özсарay, İsmail Isparta, Ercan Köksal, Zeynep Hicret ve Güzide Ertürk’ün kimi eserleri yeni gelenekçilik çerçevesinde değerlendirilebilir.

Kur’an-ı Kerim’den surelere, kıssalara, tasavvufa ve Yunus Emre gibi tasavvufla ilişkili isimlere öykülerinde sıklıkla yer veren Yılmaz Yılmaz hem içerik hem de biçim olarak gelenekle sıkı bir bağ kurmaktadır. Daha çok ilk kitabı *Sâlik Yola Düşünce*’de öne çıkmakla beraber diğer kitaplarındaki pek çok öyküde de tasavvuf, seyr-i sülûk, iyi insan olma, hikmet gibi meselelere değinildiği görülmektedir. Ayrıca Yılmaz, hem geçmişteki hem de modern dünyadaki dergâh yaşamını metinlerine dâhil etmiştir.

Yunus Emre Özсарay’ın öykülerinde Doğu hikâye geleneği etkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir. “Tahir’in Kayboluşu”, “Tahir’in Çocukluğu”, “Yalnızca Mecnun’un Duyduklarıdır”, “Mecnun’un Leylâ’sından Ayrılması”, “Zeyl” gibi, halk hikâyelerinde kullanılan başlıkları anımsatan öykü isimlerinin kullanılması ve

Mecnun'un Şehri Terk Edişi kitabında Leylâ ile Mecnun mesnevilerine yapılan güçlü göndermeler bunun işaretleridir. Yaptığı bir söyleşide bu konuyla ilgili;

Bir geleneğe dayanmadan yetişme olur mu? Bu yüzden bağlı bulunduğunuz gelenekteki yazarların esere sirayetinden daha doğal bir şey yok... Ali Haydar Haksal, Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Necip Fazıl, menkıbeler, kıssalar bütün hepsi eserden önce düşünme biçimine sirayet ediyor. Geriye kalansa meseleleri anlatmak... (Yaşa 2013)

diyerek geleneğin kendisi için önemini vurgulayan ve etkilendiği öykücülerini belirten yazar; tanıklık ettiği olayları kısa kısa sembolik hikâyelerle anlatmaya çalıştığını, bunu yaparken de gelenekteki kıssa ve menkıbe usulünü kullandığını söyler (a.g.e.).

Benzer şekilde İsmail Isparta da hem içerik hem de teknik bakımdan gelenekle güçlü bir bağ kurmaktadır. İlk kitabında “Yedi Uyuyanlar”, “Habil ile Kabil”, “Hz. Musa ile Hızır” ve “Hz Âdem ve Elma” kıssalarını, “Ali Baba ve Kırk Haramiler” ve “Leyla ile Mecnun” adlı halk hikâyelerini içerik olarak işleyen İsmail Isparta, *Sonrası* adlı kitabında gelenekle ilişkisini bir adım daha ileriye taşıyarak İslam tarihindeki önemli hadiseler, kıssalar, İran mitolojisi, “Binbir Gece Masalları” gibi gelenekle ilgili birçok olay, motif ve anlatıyı öykülerinde kullanmıştır. Örneğin, “Zülcenaheyn” adlı öyküde ölüm ve sonrası doğaüstü bir şekilde aktarılmaktadır. Yine öykülerde “Bir Avuç Siyah”ta göğün kumaşa dönüşmesi, aydan parıltı alınması, “Cabilsa”da bir cinin, “Nur ve Leke”de bir meleğin anlatıcı olması gibi çok sayıda sıra dışı olaya rastlanmaktadır. Bu örnekleri, konuların ele alınış biçimi bakımından yeni gelenekçilik bağlamında değerlendirmek gerekir. Zira yazarın bu kaynakları işleme sebebi İslam’ı daha doğru anlamak ve geçmişte yapılan hatalardan ders çıkarmaktır.

Ayrıca Güzide Ertürk, Ercan Köksal ve Zeynep Hicret’in öykülerinde de yeni gelenekçi tarzın sürdürülmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu çerçevede yeni gelenekçi öykünün biçimsel özelliklerini kullanarak Güzide Ertürk’ün ölüm ve ölüm sonrasını, Ercan Köksal’ın modern hayatın zorluklarını ve Zeynep Hicret’in kadın sorunlarını öykülerinde işledikleri görülmektedir.

Kuşak öykücülüğündeki bu tür arayışlarının yanı sıra Milenyum Kuşağı öykücülerinden Özge Hatunoğlu ve Mehmet Erkan’ın modern ve postmodern anlatım imkânlarını kullanmayarak teknikten ziyade içeriğin öne çıkarıldığı yalın bir anlatımı

sürdürdükleri görülür. Olay odaklı olan ve klasik anlatım tekniklerinden istifade eden bu öyküler modern öncesi örneklerle benzerlik gösterir.

3.2 Anlatıcı ve Odaklanma’da (Focalisation) Farklılaşan Kullanımlar

Anlatılarda öykülemeyi başlatan; olay, konu, kişi, zaman, mekân gibi unsurları malzeme olarak kullanarak onu sürdüren; metni bir malzeme yığını olmaktan çıkarıp estetik bir forma dönüştüren ana unsur anlatıcı ve onunla doğrudan bağlantılı olan odaklanmadır. Âdeta öykünün estetik yapıştırıcıları olan bu iki unsur, öykünün en önemli öğeleridir. Bu sebeple Milenyum Kuşağı öykücülüğünün ana hatları saptanırken bakılması gereken en önemli yer de anlatının okurla kurduğu ilişki şekli ve odaklanmanın konumlandırılma düzeyidir.

3.2.1 Öykünün sesi: anlatıcı

Bir anlatı türü olan öykünün en temel ihtiyaçlarından biri de ‘anlatıcı ses’ tir. O, gerçek dünyada yer alan yazarın kurgu dünyasındaki temsilcisidir ve okur ile metin arasında gerçekleşen iletişimin ileticisidir. Okurla metindeki olaylar, durumlar, kişiler ve atmosfer arasında köprü olan anlatıcı, bu aktarım sürecinde ne kadar objektif olmaya çalışırsa çalışsın kendi yorum ve izlenimlerini de okura aktarabilmektedir. Böylelikle okur, metni o aracı bilincin (anlatıcının) dünya görüşü, yaş, tecrübe, cinsiyet, psikoloji, olaylara mesafesi, zaman ve mekân vb. şekilde sınırları çizilmiş bilgi, yorum ve değerlendirmeleri etrafında okur. Şöyle ki okurun neyi görüp neyi duyacağına, nerede düşünüp neyi yüzeysel olarak geçeceğine de o karar verir. Hatta bazı metinlerde anlatıcının, ifadeleriyle okuru doğrudan yönlendirdiğine de rastlanmaktadır. Bu hususta ‘metinlerde anlatıcının konumu ve yazarla ilişkisi nedir, ne olmalıdır?’ gibi sorular akla gelmektedir. Ancak bunun tek bir cevabının olmadığı da açıktır. Zira tarihsel süreç içerisinde ve yazardan yazara bu sorunun cevabının sürekli değiştiği ve anlatıcı mevzuunun yazarlar tarafından farklı işlevlerle değerlendirildiği görülmektedir.

Modern öykü ile beraber yazar ile anlatıcı ayrımı iyice belirginleşmiş ve anlatıcı, artık yazardan ayrı bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Şöyle ki gerçek dünyada var olan yazar

artık sadece metnin bir parçası olan anlatıcının söylediklerini kaleme alan kişidir ve metinde pasiftir. Onun görevi kendisi gibi gerçek dünyada var olan okura anlatıcının ifadelerini ulaştırmaktır. Bu hususta Roland Barthes anlatıcı ve anlatıda yer alan kişilerin temelde sadece kurgusal olarak var olduklarını, bunların gerçek dünyada somut olarak var olan yazar ile karıştırılmaması gerektiğini belirtir (1988: 54). Ancak Necip Tosun; yazarın anlatıcıyı konuşturan, onun neler söyleyeceğini tasarlayan kişi oluşu sebebiyle anlatıcı ve yazarı birbirinden tamamen ayırmanın zorluğuna dikkat çeker ve anlatıcının bilgisinin, duygularının ve sınırlarının yazar tarafından belirlendiğini belirterek mutlak nesnelliğin mümkün olamayacağını vurgular (2014a: 167).

Metinlerde anlatıcının okura olayları aktarmasında iki temel yöntem öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki anlatıcının varlığının belirginleştiği ve okuru olay örgüsü boyunca doğrudan yönlendirdiği ‘anlatma yöntemi’ (diegesis), ikincisi olayların çok az müdahale ile aktarıldığı, anlatıcıdan ziyade metnin öne çıktığı, okurda olaylara bizzat şahitlik ediyormuş hissi uyandıran ‘gösterme yöntemi’ (mimesis)’dir. Anlatma yönteminde anlatıcı çok fazla araya girer ve çeşitli yorum ve değerlendirmelerde bulunur, okura sorular sorup nasihat verir. Kendi fikirlerini ve hislerini okura da dayatır. Dolayısıyla doğası gereği hayli öznel olabilmektedir. Modern roman ve öykülerle birlikte yaygınlık kazanan gösterme yönteminde ise anlatıcı, sahneleme tekniği gibi dolaysız anlatıma imkân veren teknikler vasıtasıyla metin ile okur arasından olabildiğinde çekilir, okuru metinle baş başa bırakmaya çalışır. Böylelikle çok daha nesnel bir anlatım sunarak olaylar, kişiler ve atmosfer hakkında okurun kendi yorumlarının ortaya çıkmasına müsaade eder. Necip Tosun’un belirttiği gibi anlatma yönteminde ‘aktarma’, gösterme yönteminde ise ‘canlandırma/sahneleme’ söz konusu olmaktadır (a.g.e. 166). Milenyum Kuşağı öykülerine bu çerçevede bakıldığında yazarların gösterme yöntemini eskiye kıyasla daha sık ve tiyatrodaki kullanımına yakın bir şekilde kullandıkları görülür. Benzer bir tavır anlatma yöntemi için de geçerlidir. Kuşak öykülerinde; modern anlatılarda mümkün olduğunca azaltılan anlatma yöntemi, zaman zaman klasik metinlerdekine benzer şekilde kullanılmaktadır. Her iki tutumu da postmodern edebiyat etkisi dâhilinde değerlendirmek mümkündür.

Yapılan ayrımın türüne göre farklı adlandırmalar olmakla beraber temel olarak bakıldığında benöyküsel, içöyküsel ve dışöyküsel olmak üzere üç temel anlatıcı tipinden bahsedilebilir (Yivli 2015: 63-71). Bu tasnifte anlatıcının öyküdeki yeri ve anlatıcı ile anlatının mesafesi esas alınmaktadır. Buna göre; anlatıcı kendisinin merkezde olduğu, bizzat yaşadığı olayları anlatıyorsa buna benöyküsel anlatıcı denilmektedir. En eski anlatıcı tiplerinden biri olan ve ‘birinci kişi’ veya ‘benanlatıcı’ terimleriyle de karşılanan bu anlatıcı tipinde diğer kişilerin duygu ve düşünceleri ile tüm olaylar anlatıcının gözünden ve zihninden damıtılarak aktarılmakta, ‘gösterme’ yöntemi öne çıkmaktadır. Ayrıca bu anlatıcı tipinde başkisi ile anlatıcı örtüştüğünden metnin gerçeklik duygusu da artmakta ve böylece okur kendini rahatlıkla başkisi ile özdeşleştirebilmektedir. Bu hususta kuşak öykücülerinden Emrah Serbes, neredeyse tüm öykülerinde benöyküsel anlatıcıya başvurusuyla dikkat çeker. Öykülerinde genç ve çocuk anlatıcılardan istifade eden Serbes, benöyküsel anlatıcıyı tercih ederek okur-metin ilişkisini sağlamlaştırmış ve okurun öykü anlatıcısı ile daha kolay empati kurmasını sağlamıştır:

Babam Cuma akşamı işten dönmüş, “Çabuk hazırlanın,” demişti. Ben Cornetto’nun külâh kısmına yeni geçmiştim, annem vantilatörün yanında sigara içiyordu. Geçen yaz olmuştu bu; hararetli günlerdi, gölgede kırk derece. Çok lüzum görmedikçe konuşmuyorduk. Babama dikkatle bakıp devamını getirmesini bekledik.

“Tatile gidiyoruz.”

“Nereye?”

“Adaya.”

“Yabadabadu! diye bağırdım.

Şakkadak bir canlılık geldi üstüme. (2011: 63)

Yazarın “Denizin Çağrısı” adlı öyküsünden alınan bu bölümde olduğu gibi benöyküsel anlatıcı sadece kendisi ile ilgili bilgilere sahiptir. Diğer kişi ve durumlar için yorum yaparak okuru yönlendirmektedir.

Anlatıcı tiplerinden ikincisi içöyküsel anlatıcıdır. Bu anlatıcı tipinde anlatıcı, öykünün içinde olmasına rağmen olayların merkezinde değildir. Yalnızca şahit olduğu olayları anlatır. Anlatıcının bu yönüne dikkat çekilerek ‘gözlemci anlatıcı’ ifadesi de zaman zaman kullanılmaktadır. Bu anlatıcı tipi duruma göre nesnel veya öznel davranabilmektedir. Öyküde geçen asıl hikâye, diğer öykü kişilerinin yaptığı eylemler

ve anlattıkları üzerinden ilerlese de içöyküsel anlatıcı okurun metindeki elçisi görevini üstlenerek olayları kendi süzgecinden geçirir veya bazen nesnel davranarak aktarmaya çalışır. Bu anlatıcı, zaman zaman olaylara müdahil olsa da öyküde doğrudan bir etki oluşturmaz; bir gazeteci gibi sadece olayların aktarımından sorumludur. İçöyküsel anlatıcının olaylara ve asıl hikâyeye mesafesi sınırlıdır. Genellikle diğer öykü kişilerinden edindiği bilgileri okura aktarma işlevini görür. O, olayları yaşayan değil, aktaran kişidir ve öykü kişisi olarak ikincil veya üçüncül bir rol üstlenir.

Milenyum Kuşağı öykülerinde, modern öykülerde sıklıkla tercih edilen bu anlatıcı tipine diğerlerine kıyasla az yer verildiği görülmektedir. Ancak kuşak öykücülerinden Alper Beşe ve Mehmet Erkan, diğer yazarların aksine bu anlatıcı tipini sıklıkla kullanmaktadır. Beşe'nin "Gri Kravat" adlı öyküsü içöyküsel anlatıcı tipinin nitelikli bir örneğidir. "Ben geldiğimde giyiniklerdi. Onların da yeni oturduğunu garsonla konuşmalarından anladım" (Beşe 2018: 103) cümlesiyle başlayan öyküde, anlatıcı yan masada oturan çifti gözlemleyip gördüklerini okura aktarmakta ve onların davranışları üzerinden birtakım çıkarımlarda bulunmaktadır. Anlatıcı, henüz öykünün ikinci paragrafında kullandığı "Çevreden duyduklarımı cinsel imgelere dönüştürmeye doğal bir eğilimim var" (a.g.e. 103) ifadesiyle yorumlarının öznel olabileceğini açığa vurmakta ve güvenilmez bir anlatıcı profili çizmektedir:

Erkek, ceketini sandalyenin arkasına asmış. Kadın, hırkasını masanın uzak ucunda duran çantasının üzerine örtmüştü. Düşük omuzlu bluzunun gösterdiği teni saydam denecek kadar beyaz. Aralarında –aslında çok belirgin- yaş farkına ilk kez bu beyazlığa bakarken dikkat ediyorum. Gövde, zamanla mekânı yutan bir canavar benim için. (Beşe 2018: 105)

Öyküde bu şekilde nesnel birtakım tasvirlerle yer verilmekle birlikte anlatıcı sık sık hayal âlemine dalmakta ve kurgusal gerçeklikle, içöyküsel anlatıcının gördüklerini kaynak alan hayalleri birbirine karışmaktadır.

Mehmet Erkan'ın bu anlatıcı tipini kullanması çoğu öyküde bir tercihten ziyade zorunluluktur. Şöyle ki yazar içöyküsel anlatıcıyı *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları* adlı kitabındaki tüm öykülerde ve diğer kitaptaki birkaç öyküsünde kullanmaktadır. Bu kitap incelendiğinde kitaptaki öykülerin tamamının bir insan kaynakları ofisinde yaşananlar üzerinden kurgulandığı ve anlatıcının iş için

gelenlerden duyduklarını ve çeşitli gözlemlerini okura anlattığı görülmektedir. Bu kullanım, içöyküsel anlatıcının modern öyküdeki kullanımıyla paralellik gösterir.

Anlatıcının metnin dışında olduğu anlatıcı tipi ise dışöyküsel anlatıcı şeklinde isimlendirilir. Bu anlatıcı tipi çoğu zaman tüm olaylara ve kişilerin hislerine hâkim olduğu için “tanrısal anlatıcı” olarak da anılır. Dışöyküsel anlatıcı ile birlikte sıfır odaklanmanın kullanılması anlatıcıya çok geniş imkânlar sunar. Öyküdeki olayların tamamen dışında olan anlatıcı, her şeyin öncesini ve sonrasını bilmekte, bunları okura aktarmaktadır. Bundan dolayı bu anlatıcının hiyerarşik olarak kendini okurun üstünde konumlandığı söylenebilir. Bu tip öykülerde özetleme, tasvir ve geriye dönüş gibi tekniklerin yanı sıra öykü kişinin psikolojisini aktarmak için iç çözümleme tekniğine de başvurulmaktadır. Milenyum Kuşağı öykülerinde de dışöyküsel anlatıcının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. B. Nihan Eren, Onur Çalı, İsmail Isparta, Seray Şahiner, Nazlı Karabıyıkoglu, Güzide Ertürk, Semrin Şahin, Ercan Köksal, Onur Akyıl, Deniz Tarsus ve Birgül Oğuz kuşak öykücüler arasında dışöyküsel anlatıcıyı en sık tercih eden yazarlardandır.

Sözgelimi B. Nihan Eren’in “Hırka” adlı öyküsünde dışöyküsel anlatıcı tanrısal bir konuma yerleştirilmektedir. Tanrısal konumlu dışöyküsel anlatıcı, yazara bir apartman anlatısı olarak tasarladığı öykülerini birleştirme fırsatı sunmakta ve ‘kambasını’ dilediğinde sağdan sola çevirebilme imkânı tanımaktadır:

Zil çaldı, giriş kattaki Ersin’in tertipliliğinin önünden geçti, Seher’in burnu sümüklü bahtsız evlatlarının ve Meryemana’nın kırmızı kalemle okunmuş sınav kâğıtlarının ve yarın sabaha dünyaya gelecek evladının altında durdu ve Ekrem’in bangır bangır bağırarak televizyonuna bu gece de şaşırarak evine vardı. Bir ılıkığa girdi. Rahatladı. (Eren 2016a: 29)

Bu bölümde anlatıcı, Meryemana’nın henüz doğmamış ve ertesi gün doğacağına dair herhangi bir işaret bulunmayan bebeğinin doğumunu müjdelemesiyle; bildiklerinin sınırının sadece geçmiş ve şimdiki zamanı değil gelecek zamanı da kapsadığını açık etmektedir.

Dışöyküsel anlatıcının bu şekilde hiyerarşik ve tanrısal anlatımla kullanımı okurun öykü ile ilgili gerçeklik algısını sarstığı için farklı yollara gidilmiş ve anlatıcının bilgisinin sınırlı olduğu dışöyküsel anlatıcılar ortaya çıkmıştır. Bu öykülerde anlatıcı

olayları daha nesnel bir şekilde aktarmakta ve en önemlisi olay örgüsünü okurla birlikte keşfetmekte ya da öyle bir algı oluşturmaktadır. Odaklanma olarak bu öykülerde anlatıcının her şeyi bildiği sıfır odaklanma yerine içsel odaklanma tercih edilmektedir. Onur Çalı'nın "Çay Tabagındaki Şeker Ayı" adlı öyküsünde bu tip bir anlatıcının örneği verilmiştir. Öyküde anlatıcı bir evde gördüklerini kamera tarafsızlığı ile aktarırken sadece öykü kişisi Ayşen'in hislerine odaklanmakta, gerçekte onun duygu ve düşüncelerine hâkim görünmektedir:

Çocukları bin bir güçlkle yatırmaya götürdü. Yatmak bilmiyor veletler. Büyük olan ikinci sınıfta, kız daha anaokulunda. Sabah zar zor uyanıyorlar. Ah bu çocuklar! Ayşen, çocukları yatırdıktan sonra Erhan'ı uyandırıp sağlam bir kavga yapmayı planlıyor.

(...)

Ayşen her şeyi unutuyor. Sinirleri yokuş aşağı giden aşırı yüklü bir kamyon gibi, fren tutmuyor. Gülüyor, gülüyor, gülüyor.

Erhan görünüyor kapıda. Kaş göz yapıyor Ayşen'e. Çocukları yatır da sevişelim demek istiyor şekercibaşı.

Ayşen, keşke bizi de biri bassa da sevişemesek diye düşünüyor ama nafile. (2012: 40-41)

Göründüğü gibi öyküde odak olarak Ayşen seçilmiş ve öykü onun bildikleri ve düşündükleri çerçevesinde okura aktarılmıştır. Ancak olayları doğrudan Ayşen değil, öykünün dışındaki bir anlatıcı, Ayşen'in bilincinden istifade ederek anlatmaktadır. Böylelikle okur da olayları Ayşen'in bakış açısından izlemekte ve değerlendirmektedir.

Anlatıcının öyküde sadece olayları aktaran olarak yer almadığını savunan Gerard Genette'e göre anlatıcının beş işlevi bulunmaktadır. Buna göre anlatıcının en temel işlevi öykülemedir. İkinci bir işlevi ise yönlendirmedir. Örneğin anlatıcı öyküsünü yarıda keserek yorum yapmaya başladığında bu işlevi kullanır. Yönlendirme bu şekilde doğrudan olabildiği gibi seçilen kelimeler yoluyla dolaylı olarak da yapılabilir. Anlatıcının üçüncü işlevi olan bildirişimde ise anlatıcı doğrudan okura hitap eder ve bu yolla bir ilişki tesis etmeye çalışır. Doğrulama işlevinde anlatıcı kaynaklarının ve anlatılanların doğruluğuna ve güvenilirliğine şahitlik eder. Beşinci işlevi olan ideolojik işlevde ise anlatıcı bilgece yorumlar ve ideolojik bir yönlendirme amacıyla öykünün içine dâhil olarak çeşitli açıklamalar yapar (2005: 129). Anlatıcının öyküleme işlevinin

yanı sıra diğer işlevlerinin de kullanımı öykülerde tutum ve anlatım bakımından farklı anlatıcıların oluşmasını sağlamıştır. Milenyum Kuşağında anlatıcı bakımından dikkat çeken kullanımlar ikinci tekil kişiye hitap, müdahil anlatıcı, çoklu anlatıcı, anlatıcısız öyküler ve insan dışı anlatıcılardır.

3.2.1.1 İkinci tekil kişiye hitap veya ‘senöyküsel’ anlatıcı

Benöyküsel, içöyküsel ve dışöyküsel anlatıcı tiplerinin yanına kimi kaynaklar “senöyküsel anlatıcı”yı da eklemektedir. Ancak anlatıcının ikinci tekil kişiye hitap ettiği bu anlatım tipini kullanım şekline göre benöyküsel, içöyküsel ve dışöyküsel anlatıcıların birer türevi olarak görmek daha doğru olacaktır. Zira ‘senöyküsel’ anlatıcıların tek farkı anlatının hedefi olarak ikinci tekil kişiyi seçmesidir. Başka bir deyişle öykünün merkezindeki başkişinin anlatımının hedefi ikinci tekil kişi olsa da bu yine benöyküsel anlatıcı olacaktır. Yine dışöyküsel anlatıcı, anlatım hedefi olarak ikinci tekil, ikinci çoğul veya başka bir zamiri seçebilir. Bu bölümün başında da belirtildiği gibi bu sınıflandırma, zamirlerden ziyade anlatı ile anlatıcı arasındaki mesafe üzerinden yapıldığı için hitap edilen zamir üzerinden ayrıştırılan yeni bir anlatıcı tipinin varlığını söylemek yanlış olacaktır. Ama yine de kullanım şeklindeki farklılık dolayısıyla bu tip anlatıcıları ayrı bir başlıkta ele almak gerekmektedir. Senöyküsel anlatıcı tipi, yani başka bir deyişle anlatımda birine hitap etmek öykü için marjinal bir kullanımdır. Zira bu anlatıcı; öykülemenin, temel olarak bir olayın veya durumun başka bir kişiye aktarımından oluşan yapısına terstir. Türk öykücülüğünde nadiren karşılaşılan bu anlatıcıya, Milenyum Kuşağı öykücülüğünde epeyce rastlanmaktadır. Şöyle ki kuşak öykücülerinden Alper Beşe, Nazlı Karabıyıkoglu, Hakkı İnanç, Doğukan İşler, Semrin Şahin ve Seyit Göktepe birçok öyküsünde ikinci kişiye hitap eden bu anlatıcı tipine yer vermişlerdir.

Örneğin Alper Beşe’nin “Söz” adlı öyküsünde, anlatıcı öykü boyunca ‘sen’ hitabını kullanmaktadır. Aşağıdaki bölüm, yazarın niçin bu anlatımı seçtiğini göstermesi bakımından dikkati çeker:

“Bıyık ne kadar değiştirmiş yüzünü. Tanıyamadım birden.”

Sen hiç değişmemişsin; kocaman olmuş göbeğin, artık siyahları sayılan seyreli saçın, oldum olası yüzünde bir orantısızlık abidesi gibi duran burnunun üstüne kaymış

titanyum gözlüğün. Ve ağzının iki yanından aşağı sarkarken çeneni kurumuş bir akarsu yatağı gibi ortaya çıkartan çizgiler sayılmazsa. Aynı muzır gözlerle bakan, -çoğu kez- iyi niyetli ama dangıl dungul adam.

“Nerede kaldın yahu?”

“Tren işte. Ancak—”

“Berlin Duvarı yıkılalı otuz sene olacak neredeyse arkadaş! Tren mi kaldı?”

Bıraktığımız yerden devam ediyorsun yıllar sonra. Şaşırmadım. Aradığında, böyle olacağını kestirmiştım konuşmandan. (Beşe 2015: 23)

Anlaşılabacağı üzere iki eski arkadaşın uzun yıllar sonra buluşup konuşması ile başlayan öyküde diyalog tekniği kullanılmaktadır. ‘Sen’ hitabının kullanıldığı bölümler ise anlatıcının dışı vuramadığı, söylemediği duygu ve düşüncelerinin okura aktarımını sağlamaktadır. Başka bir deyişle bu bölümler iç konuşma tekniğinin farklı bir kullanımıdır. Yazar, anlatıcının gerçek düşünceleri ile gösterdiği tepkiler arasındaki zıtlığı vurgulamak amacıyla ‘sen’ hitabına başvurmaktadır.

Beşe, “Krupiye adlı öyküsünde de ‘sen’ hitabını kullanmaktadır. Bir kumarhane müdürü olan anlatıcı, genç bir muhabire hitap etmekte ve kumarhanede yaşanan ilginç olayları aktarmaktadır. Öyküde anlatıcı, kendi isminin karıştırılmayacağına dair söz alıp gazeteciye kayıt cihazını açtırır ve olayları anlatmaya başlar. Görüldüğü gibi bu öyküde ‘sen’ üstkurmacayı oluşturan unsur olarak metne dâhil edilmekte ve kayıt cihazının açılmasıyla benöyküsel anlatıcı ‘sen’ hitabını bırakarak ‘öyküyü’ anlatmaya başlamaktadır.

Daha çok melodramatik öyküleriyle dikkat çeken kuşak öykücüsü Özge Hatunoğlu ve Seyit Göktepe ise ‘senöyküsel’ anlatıcıyı, öykülerindeki melankolik atmosferi desteklemek için kullanmaktadır. Hatunoğlu’nun “Aşkın Üç Yüzü” adlı öyküsünde yer alan aşağıdaki bölüm, yazarın daha doğrusu anlatıcının muhatabının okur değil bir sevgili olduğunu göstermektedir:

Hayatım boyunca ilk kez yağmurun bu denli şiddetli yağdığına tanık oluyordum. Bir zamanlar seninle birlikte izlemeye bayıldığım korku filmlerinde olduğu gibi durmadan şimşekler çakıyor, boğuk ve ürkütücü gökgürültüleri şehri dolduruyordu. (...)

Ruhumun diğer yarısıydın sen. Hayatımın dinmek bilmeyen karmaşası içinde bana huzur veren tek şey sendin. Beni sadece ben olduğum için seven, her hareketinle senin için tek olduğumu anlatan başka biri daha girmeyecek hayatıma, bunu biliyorum. Yine de gerçekleri göğüsleyebilecek kadar cesur olmalıyız. Her aşk masalı mutlu sonla bitmez.

Daha fazla uzatmanın ikimize de faydası yok. (Hatunoğlu 2005: 84-85)

Bir öyküden çok ayrılık konulu bir aşk mektubunu andıran yukarıdaki satırlara bu melankolik ve şiirsel etkiyi veren ‘sen’ hitabıdır. Zaten pek çok aşk şiirinde de benzer bir etki oluşturmak amacıyla ‘sen’ hitabı kullanılmaktadır.

Öykülerinde anlatıcı ve odaklanma bakımından farklı kullanımları deneyen Hakkı İnanç’ın; dışöyküsel anlatıcının öykünün başkişisine hitap ettiği “Kaçak Av”, benöyküsel anlatıcının sevgilisine hitap ettiği “Ne Kadar Uzaksın Yakından” ve “Hayat Süpermarket”, öyküdeki kişilerden biri olan Ülfer Hanım’a hitap edilen “Ülfer Hanım” adlı öyküleri, öyküde hitabın farklı kullanımlarına örnek teşkil eder.

Bu örneklerin yanı sıra Nazlı Karabıyıkoglu’nun “Tadilat Nedeniyle Yalnızız” öyküsü de öykünün Sait Faik’e hitaben anlatılması sebebiyle dikkat çekmektedir. Senöyküsel anlatım Özge Hatunoğlu’nda melankolik bir atmosfer oluşmasını sağlarken bu kullanımda muhatap olarak tanınmış birinin seçilmesi yoluyla metinlerarası ilişki de kurulmaktadır.

Bu öyküler, zamiri merkez alan anlatıcı sınıflandırmalarının ne kadar yanlış olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Görüldüğü gibi aslında bu öykülerin pek çoğunun anlatıcısı benöyküsel anlatıcıdır. Değişen, anlatıcı değil hitap edilen, öykünün muhatabı olan, anlatıcının yönünü çevirdiği kişidir. Bu sebeple ‘senöyküsel’ anlatıcıyı farklı bir anlatıcı olarak kabul etmek doğru değildir.

3.2.1.2 Müdahil anlatıcı

Kuşkusuz her yazar az veya çok anlatısına müdahildir ve anlatıcı yoluyla okuru yönlendirir. Ancak müdahil anlatıcı ifadesinden maksat bunun doğrudan bir müdahaleye dönüştüğü, anlatıcının varlığını açıkça belli ederek kurgusal evreni parçaladığı durumlardır. Şöyle ki müdahil anlatıcı; anlatıcının temel işlevi olan öykülemeye yazarın bizzat katılıp gerçek dünyadaki kimliğiyle okura hitap etmesi, açıklamalar yapması şeklinde tanımlanabilir. Bu anlatıcıların en belirgin özelliği ikinci kişileri (sen, siz) kullanarak doğrudan okuru muhatap almasıdır. Böylelikle okurun dikkatini daha yoğun olarak öyküye çekmek ve onu meraka sevk etmek amaçlanmaktadır.

Tanzimat romanlarında sıklıkla karşılaşılan ancak modern roman ve öyküde bir kusur olarak görülen müdahil anlatıcılar postmodernizmle birlikte tekrar itibar kazanmıştır. İlk dönemlerde okurla sohbet eden, onu doğrudan yönlendiren ama modern anlatılarda varlığını olabildiğince gizlemeye çalışan anlatıcı, artık Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri" öyküsünde olduğu gibi 'cesurca' "Ben buradayım sevgili okuyucum" diyebilmektedir.

Müdahil anlatıcılarda yazar, öyküye dışarıdan dâhil olabileceği gibi öykünün bir karakteri de olabilir. Örneğin kuşak öykücülerinden Doğukan İşler, pek çok öyküsüne kendisini kurmaca bir karakter olarak ekleyerek bunu sağlamaktadır. Öyle ki "Borges Olsa, 'Öykü Yazma Oğlum Sen' Diye Öğüt Verirdi" adlı öyküsünde iki farklı 'Doğukan' karakterine yer veren yazar, öykünün sonunda okura şöyle hitap eder:

Beğenmediniz siz de değil mi? Beğenmeyin. Umurumda mı sanıyorsunuz?

Umurumda!

Elbette yazacağım roman bir bitsin, edebiyat çevrelerince yere göğe konulmasın, adım "çok satanlar" listesinden inmesin, herkes beni konuşsun... Bu beğenmediğiniz öyküye bayılacaksınız. Bayılacaksınız.

Bayılın! (2017: 43)

Bu örnekte de görüleceği gibi müdahil anlatıcı yönteminin postmodern anlatılardaki kullanımı, modern öncesi kullanımlarından çok farklıdır. Artık amaç, eskisi gibi okuru bilgilendirmek, ona öyküyü daha 'doğru' şekilde anlatmak değildir. Postmodern anlatılar, müdahil anlatıcıyı çoğu zaman ironiyi beslemek veya üstkurmaca oluşturmak için kullanır ve yazar, her şeyi olduğu gibi kendisini de "oyun"un parçası hâline getirir. Modern öncesi anlatılarda yazarın kimliği apaçık iken, postmodern anlatılar yazarı kurgusal evrenin bir parçası olarak görür. Şöyle ki bir Tanzimat romanından müdahil anlatıcı çıkarılırsa kurguda herhangi bir değişiklik görülmez. Fakat postmodern anlatıların müdahil anlatıcısını öyküden çekip çıkarmak kurgunun tamamen değişmesine sebep olabilir.

Kuşak yazarlarından Ercan Köksal, öykülerinde müdahil anlatıcıya sıklıkla başvuran yazarlar arasındadır. "Herkesin Hikâyesi" adlı öyküde; "Bellekte Kalan İzler", "Gönül Muhasebesi", "Bir Çapkının Trajik Sonu" ve "Bir Yolculuk Seramonisi" adlı öykülerde yazılanları kendisinin kaleme aldığını belirten veya ima eden anlatıcı,

anlatımının ortasında yazarlığı bırakmakta, “Figüran” adlı öyküde metni kimin yazdığını sorgulamakta ve “Şevket’in Anası”nda yazarın dedikodusunu yapmaktadır.

Kuşak yazarları bu yöntemi daha çok üstkurmaca oluşturmak ve okuru “oyun”a dâhil edebilmek için kullanmaktadır. Doğukan İşler ve Ercan Köksal’ın yanı sıra Milenyum Kuşağı öykücülerinden Aykut Ertuğrul, Yunus Emre Özсарay ve Onur Akyl’ın da birçok öyküsünde müdahil anlatıcının varlığına rastlanmaktadır.

3.2.1.3 Anlatıcısız öyküler

Anlatıcıyı öyküdeki görünürlüğüne göre açık (yazar), örtük ve anlatıcısız şeklinde üç gruba ayıran Seymour Chatman (2009: 237), kitabının başka bir bölümünde, “Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır,” (a.g.e. 137) demektedir. Bunlar ilk bakışta birbiriyle çelişiyor gibi gözükse de aslında birbirini besleyen ve doğrulayan cümlelerdir. Zira ortada bir anlatı (roman, öykü vs.) varsa mutlaka onu anlatan bir anlatıcı da vardır. Onun öyküde görünmüyor oluşu yok olduğunu göstermez. Bu çerçevede anlatıcısız öyküler için anlatıcının kendini açığa çıkarmadığı, gizlendiği öyküler denilebilir. Bu öykülerde anlatıcının olayları adeta bir belgeyi teslim eder gibi sadece sunduğu ve öykü ile arasına çok uzun bir mesafe koyduğu görülmektedir. Diyalog tekniğinin öykü boyunca aralıksız kullanımı gibi çeşitli teknikler yardımıyla mümkün olabilen bu tip öykülere Milenyum Kuşağı öykücülerinde zaman zaman rastlanmaktadır. Batıkan Köse, Hakkı İnanc ve Semrin Şahin’in birkaç örneğini verdiği bu ‘anlatıcısız’ öyküler; okurla yazar arasında iletişimi asgari düzeye indirmekte ve böylelikle metinde azami derecede nesnellik sağlanmaktadır.

3.2.1.4 İnsan dışı anlatıcılar

Canlı ve cansız varlıkların bilinçle donatılmak suretiyle normal bir anlatıcı gibi olayları aktardığı metinlere ‘nesne anlatıcılığı’ eserler denilmektedir. İlk örneklerine XVIII. yüzyılda İngiltere’de rastlanan nesne anlatıcılar, İngilizcede “it-narrative”, “novel of circulation” ve “object tales” gibi terimlerle karşılanmıştır. Bu terim; hem cansız nesneler hem de hayvan, bitki vb. insan dışı anlatıcılar için de kullanılmaktadır (Blackwell 2004: 1). Türk Edebiyatında daha önce *Benim Adım Kırmızı*, *Fetva Yokuşu*,

Ben Bir Gürgen Dalıyım gibi eserlerde örneklerine rastlanan insan dışı anlatıcılara Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de zaman zaman rastlanmaktadır. Bu çerçevede yazarlar öykü anlatımı için hayvan, böcek, bitki veya eşyalardan yararlanabilmektedir. Bu hususta Deniz Tarsus, Yılmaz Yılmaz, Semrin Şahin ve Sine Ergün'ün birçok öyküsü bulunmaktadır. Deniz Tarsus; öykülerinde kurt, ayı ve maymuna benöyküsel anlatıcı görevi verirken, Sine Ergün “Baştankara” adlı öyküsünde bir kuşa, Semrin Şahin “Güneşin Yüzü” adlı öyküsünde atom bombasına bu görevi vermektedir. Yine; Yılmaz Yılmaz’a ait “Gardiyanın Oğlu”nda bir ceset benöyküsel anlatıcı olarak, “Denge” adlı öyküde ise bir bavul ve bir tahta at içöyküsel anlatıcı olarak olayları aktarmaktadır.

Bu tür öyküler, kullanım biçimi itibariyle akla ilk başta masalları getirirse de aralarında ciddi farklar bulunmaktadır. Şöyle ki masallarda kişileştirilen nesneler dışöyküsel anlatıcının kendisine verdiği kısıtlı sürede konuşabilmektedir. Bu metinlerde ise nesne hem nesne olarak varlığını sürdürmekte hem de öykünün anlatımı tamamen ona teslim edilmektedir.

Nesne anlatıcıların en önemli işlevi, yazara herhangi bir insan anlatıcı tarafından tecrübe edilmesi pek mümkün olmayan olayları, o nesneyle bütünleşerek kendisi tecrübe etmiş gibi anlatma fırsatı vermesidir. Örneğin Deniz Tarsus'un “Maymunun Öyküsü” adlı eserinde Nut isimli bir maymun, başından geçen olayları aktarmaktadır. İnsanların arasında büyütülen ve bir insan olduğuna inandırılan Nut, beceremediği şeyler sebebiyle bir engelli olduğuna inanmaktadır. Ancak hayvani içgüdüleri zamanla onu ele geçirir ve neticede aslında insan olmadığını ve bir deneyin parçası olduğunu öğrenir. Öfkeyle birçok insanı öldüren Nut sonunda iğne yardımıyla öldürülür. Yazar, bu öyküde maymun anlatıcı vasıtasıyla bilimsel etik meselesine dikkat çekmekte ve bu tür insan müdahalelerini tartışmaya açmaktadır.

İnsan dışı anlatım, okurun empati yoluyla olayı daha iyi kavrayabilmesini ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesini sağlar. Tarsus “Kurdun Öyküsü” adlı eserinde bunu etkili bir şekilde kullanmaktadır. Uzun süren kış sebebiyle aç olan kurdun tuzaklara yakalanmadan ormanda beslenmeye çalışması çok zordur. Bu sebeple öyküdeki kurt, hayatta kalabilmek için kardeşleriyle konuşup insanların yiyeceklerini çalmaya karar

verir. Kurtlar çiftliğe inip tavukları çalar, ama çiftçilerin intikamı acı olur. Kurtlar geri döndüklerinde yuvaları dağıtılmış ve aileleri tamamen öldürülmüştür. Geri kalanlardan bir kısmı intikam yemini ederek her gece bir bebek çalıp öldürürler. Bu bölümden sonra kimi okurlar empati kurduğu kurtla bağlarını koparmaya çalışsa da bir kısmı tüm ailesi yok edilen kurdun intikamını hoş görebilir. Bu çatışma üzerinde insan-hayvan ilişkilerine dikkati çeken yazar doğaya plansız ve düşünülmenden yapılan insan müdahalelerinin feci sonuçları olabileceğine dikkati çeker.

Okuru sıradan olana yabancılaştırmanın bir yolu da insan dışı anlatıcı kullanımıdır. Bu anlatıcılar yardımıyla yazar, insanların yeteri kadar etkili anlatamayacağı veya anlatsa da okurda güçlü bir etki bırakamayacağı olayları canlı ve cansız varlıklar aracılığıyla aktararak onun okunurluğunu ve etki gücünü artırmaktadır.

3.2.1.5 Öykü içinde değişen anlatıcı (çoklu anlatıcı)

Birden fazla anlatıcının bir arada olduğu anlatım yöntemi için ‘çoğul anlatıcı’ terimi yaygınlık kazanmıştır. Ancak ‘biz’, ‘siz’, ‘onlar’ zamirlerini çağrıştırması nedeniyle kafa karışıklığına sebep olan ‘çoğul anlatıcı’ ifadesi yerine farklı anlatıcıların varlığına yani anlatıcı sayısına dikkat çeken ‘çoklu anlatıcı’ ifadesini kullanmak çok daha doğru olacaktır.

Çoklu anlatıcılı metinlerde birden fazla aynı tip anlatıcı olabileceği gibi farklı anlatıcı tipleri de aynı metinde bir arada kullanılabilir. Her ne kadar öykü, kısalığı sebebiyle anlatıcı değişikliği için pek uygun bir tür olmasa da Milenyum Kuşağı öykücülerinden pek çoğunun bu yönetime başvurduğu görülmektedir. Çoklu anlatıcıda amaç daha çok odaklanmayı çeşitlendirmek ve böylelikle okura çok yönlü ve daha tarafsız bir anlatım sağlamaktır. Bu sebeple; modern ve postmodern öyküyle beraber kullanımı artan ve Milenyum Kuşağı öykücülerinin de sıklıkla başvurduğu bu anlatıcı türü ayrıntılı olarak çoklu odaklanma bölümünde örneklendirilecektir.

3.2.2 Öykünün gözleri: odaklanma (focalisation)

Gérard Genette geçmişte yaygın olarak kullanılan bakış açısı ve perspektif terimlerinin yerine ‘odaklanma’yı önermiş ve bu terim 1980 sonrasında genel kabul görmüştür. Bu çerçevede odaklanmayı anlatı metinlerinde, metnin okura aktarım sürecine aracılık

eden anlatıcının aktarım sürecinde yararlandığı odak noktası şeklinde tanımlamak mümkündür. Başka bir deyişle odaklanma, öyküde olayların okura kimin gözünden anlatıldığı sorusunun cevabıdır.

Anlatıcı ve odaklanma birbirleriyle olan yakın ilişkileri sebebiyle çoğu zaman karıştırılmaktadır. Gérard Genette, bu iki kavramı birbirinden ayırmak için basit bir formül önerir. Buna göre öyküde “konuşan kim?” sorusunun cevabının anlatıcıyı, ‘gören veya algılayan kim?’ sorusunun cevabının ise odaklanmayı verdiğini söyler (2011: 199). Zira odaklanma, anlatıcının aktardığı olayların okura kimin zaviyesinden ve hangi mesafeden anlatıldığı ile ilgilidir.

Odak karakterin, metindeki olaylar onun algısıyla okura sunulduğu için öykü dünyasında önemli bir yer işgal ettiğini, anlatıcının ise sadece olayların aktarıcısı olduğunu belirten Seymour Chatman, Genette’ten farklı olarak perspektifi iki farklı başlıkta ele alır ve anlatıcının perspektifi ile karakterin perspektifini birbirinden ayırır. Buna göre anlatıcının konumu ve söylem içindeki işlevini karşılamak için “slant” terimini ve “öykü dünyası içindeki karakterin deneyimlerini daha geniş bir perspektif içinde yer alan zihinsel olayları algılayışını, duygularını, anılarının aktarımını” da “filtre” terimiyle karşılar.

Slant, anlatıcının psikolojik, sosyolojik ve ideolojik duruşunu gösteren bir yapıyı içerirken; filtre, karakterin bilincini, algısını, duygulanımını, olaylardan çıkardığı deneyimlerini içerir. (Sözen 2008: 170)

Daha açık bir deyişle slantı; metnin genel söylemi (ideolojik, didaktik, melodramatik vb), filtreyi ise olayların aktarımında kullanılan sınırlandırılmış bilinç şeklinde tanımlamak mümkündür. Chatman’ın filtre terimi, Genette’in ‘odaklanma’ terimiyle benzerlikler gösterir. Bu çerçevede kuşak öykücülüğü değerlendirilirken yaygın kullanıma uyarak Genette’in odaklanma terimi ve sınıflandırması kullanılacaktır. Öykünün genel söylemi bağlamında yapılacak değerlendirmelerde ise Chatman’ın slant ve filtre terimlerine başvurulacaktır.

Perspektifle ilgili farklı tasnifler olmakla birlikte Gérard Genette’in, bilginin sınırlandırılmasına dayanan üçlü tasnifi alanda genel kabul görmüştür. Bu bağlamda anlatımın odağına göre içsel odaklanma, dışsal odaklanma ve sıfır odaklanma şeklinde

üç farklı odaklanma bulunur (Kıran & Kıran 2011: 142-145). Her şeyi bilen anlatıcı olarak da adlandırılan “sıfır odaklanma”da anlatıcı, öyküyle ilgili her şeye hâkimdir ve öykü kişileri hakkındaki her şeyi bilir ama olaylara dâhil değildir. Benzer şekilde “dışsal odaklanma”da da anlatıcı olayların dışındadır. Ancak, bu tür bir odaklanmada sınırsız veya sınırlı bilme gücünden feragat etmiş gözlemci rolündeki anlatıcının görebildikleri söz konusudur. Öykü kişilerinin düşünceleriyle ilgili her türden öznel bilgiyi dışlayan ve bu özelliğiyle nesnel bir anlatım olan dışsal odaklanmada anlatıcının görevi yalnızca kamerayı olaylara çevirmektir. Bu odaklanma şeklinde öykü kişileri anlatıcıdan daha çok şey bilmektedir. Dış odaklanmada “Olaylar yansız ve nesnel bir biçimde, kişiler de tamamen dışarıdan birinin gözlemleriyle verilir” (Kıran & Kıran 2011: 144). ‘İç odaklanma’da ise okur, sadece öykü içindeki bir öykü kişinin görüşü duyup öğrendikleri, hissettikleri ve bildikleriyle metne bakar. Başka bir deyişle ayrıcalıklı ama sınırlı bir odaklanma vardır. Okur ancak odak olarak seçilen kişi kadar bilebilir ve dünyaya onun gözlerinden bakar. (Gérard Genette 2011: 202)

Kuşak öykücülüğünde odaklanma bağlamında yaygın kullanım; anlatıcının bilgisinin öykü kişisi kadar olduğu içsel odaklanmadır. Öykücülerden Aykut Ertuğrul, Alper Beşe, Doğan İşler, İsmail Isparta, Bünyamin Demirci, Semrin Şahin, Seyit Göktepe, Güzide Ertürk, Onur Akyıl gibi pek çok yazar kitaplarında daha çok bu odaklanma türünü tercih etmişlerdir. İç odaklanma yazara belirli avantajlar sağlar. Öncelikle okurun metinle çok daha kolay empati kurmasına fırsat verir. Anlatıcı, öyküdeki bir kişinin bilinciyle bütünleştiği için okur, anlatıcıyla birlikte olayları keşfetmenin hazzını yaşar. Bu sebeple benöyküsel anlatıcının kullanıldığı öykülerde çoğu zaman içsel odaklanma kullanılır. Ayrıca dışöyküsel anlatıcılar da zaman zaman öykü kişilerinden birine odaklanmak suretiyle öyküyü aktarma yolunu seçebilirler. Milenyum Kuşağı öykülerinde de bu çerçevede içsel odaklanmanın önceki kuşaklarda olduğu gibi daha yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kimi öykü yazarları ise bu ana eğilimin dışına çıkarak dışsal odaklanmayı öykülerinde sıklıkla kullanmışlardır. Dışsal odaklanma, dışöyküsel veya içöyküsel anlatıcının gözlemlediği olayları okura aktarması biçiminde gerçekleşir. Anlatıcı olayları aktarırken başkışilerin bilincinden istifade etmez, olayların dışındaki bir öykü kişisi

veya öykünün dışında bir anlatıcı müdahil olmadığı bu olayları elinde kamera tutar gibi aktarmaktadır. Bu sebeple dışsal odaklanmada anlatıcı öykünün odak kişisinden çok daha az bilgiye sahiptir.

Kuşak yazarlarından Mehmet Erkan'ın öykülerinde dışsal odaklanmanın ağırlıkta olduğu görülür. Bunda olay örgüsünün yapısı da etkilidir. Zira yazar *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları* adlı kitabında içöyküsel anlatıcı kullanmaktadır. Birbiriyle ilişkili olan bu öykülerde iş görüşmesi yapan adayları misafir eden insan kaynakları müdürü, bir yardımcı öykü kişisi olarak her bir öyküde misafir ettiği adayların öykülerini okura aktarmaktadır. Benzer bir kullanıma Yunus Emre Özсарay'ın öykülerinde de rastlanmaktadır. Kendisini hikâyeci olarak tanıtan anlatıcı "Tahir'in Çocukluğu" adlı bölümde önce Tahir'in öyküsünü dışarıdan bir gözlemci olarak araştırıp anlatır. Yazarın "Hacı İshak", "Müslim Amca", "Muhlis Amca," "Bekir Amca" gibi öykülerinde de yine hikâyeci dışarıdan bir gözlemci olarak öyküleri anlatmaktadır. Bu yazarların dışında Ercan Köksal ve Deniz Tarsus'un öykülerinde de dışsal odaklanmaya rastlanmaktadır. Bu odaklanma türünün okurun araştırma ve merak duygularını harekete geçirici bir etkisi bulunmaktadır. Dış odaklanma ile ilgili diğer bir durum da dışöyküsel anlatıcının dıştan bakışıdır. Bu tip öykülerde öyküde hiçbir şekilde yer almayan anlatıcı, bir kameraman gibi öykü kişilerini okura göstermektedir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde bu odaklanma türüne zaman zaman rastlanmaktadır. Bünyamin Demirci'nin "Adamı Niye Vurduk" adlı öyküsü bu odaklanma biçiminin örneklerinden biridir. Öykünün dışöyküsel anlatıcısı, olayları yorumlamadan ve hiçbir öykü kişisine odaklanmadan nesnel bir şekilde okura aktarmaktadır. Bu tip öykülerde anlatma yerine gösterme tekniği kullanılmakta ve olaylar, anlatıcı tarafından sadece seyredilmektedir. Özellikle küçürek öykülerde bu odaklanma biçiminden sıklıkla istifade edildiği görülmektedir.

Sıfır odaklanmada ise anlatıcı, öykü kişilerinden çok daha fazla bilgiye sahiptir. Hemen her şeyi, öncesi ve sonrasıyla bilir ve ona göre olayları aktarır. Böylece öykü kişilerinin ruh hâli, duygu ve düşünceleri, mekân, zaman vb. her unsur okura her yönüyle aktarılabilir. Bu durumda anlatıcının bilinci ile yazarın bilinci örtüşmektedir. Bu özelliklerinden dolayı 18. ve 19. yüzyılda sıklıkla tercih edilmesine rağmen

modernist edebiyat tarafından bir kusur gibi görülmüş ve yazarlarca pek tercih edilmemiştir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde ise postmodernist edebiyat etkisiyle bu odaklanma türüne öncesine nazaran daha fazla verildiği görülmektedir. Bu çerçevede Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Yılmaz Yılmaz, Mahir Ünsal Eriş gibi pek çok yazarın öyküsünde bu odaklanma biçiminin örneklerine rastlanmaktadır.

Chatman'ın slant terimi bağlamında kuşak öykücülüğüne bakıldığında ise çok seslilik dikkat çeker. Örneğin Birgül Oğuz'un kitaplarında dramatik ve ideolojik slant hâkim iken, Semrin Şahin'de feminist, Doğukan İşler ve Batıkan Köse'de ironik, İsmail Isparta, Yılmaz Yılmaz ve Yunus Emre Özsaray'da geleneği önceleyen, Güzide Ertürk'te metafizik slant tercih edilmektedir. Slant, doğrudan tema ile de ilişkili bir kavramdır. Zira metnin slantı, yazarın temaya nasıl yaklaştığı ile doğrudan ilişkilidir. Bu sebeple çalışmanın tema bölümünde yazarların bakış açılarına değinildiği için burada detaylı bir irdelemeye ihtiyaç duyulmamaktadır. Ancak bunun yanında slant teriminin Türk edebiyatı araştırmalarında ve anlatı incelemelerinde henüz yeterince irdelenmediğini ve bu konuda metinlerle ilgili müstakil çalışmaların yapılması gerekliliğini de belirtmek gerekir.

3.2.2.1 Çoklu odaklanma

Öykülerde metni anlamak ve anlamlandırmak için öncelikli konulardan biri de odaklanmadır. Yazar seçtiği temayı en iyi şekilde yansıtacak odaklanma şeklini bulmaya ve hedeflediği duyguyu ileterek okurda istediği etkiyi oluşturmaya çalışır. Bu çerçevede yazarların bazen tek bir odaklanma biçimini yeterli görmeyerek farklı kullanımlara gittikleri görülür. Bu kullanımlardan biri de çoklu odaklanmadır. Kısaca söylenecek olursa aynı olayın farklı anlatıcıların bakış açılarından anlatılması durumuna çoklu odaklanma adı verilmektedir. Bu terim, Genette'in sınıflandırmasının bir parçasıdır. Genette, içsel odaklanmayı kendi içinde üçe ayırmıştır. Buna göre 'sabit odaklanma'da her şey belirli bir öykü kişinin bakış açısından anlatılırken, 'değişken odaklanma'da birden fazla öykü kişisi sırasıyla anlatıcılık görevini üstlenmektedir. 'Çoklu odaklanma'da ise aynı olay farklı anlatıcılarca tekrar tekrar anlatılmaktadır. (Dervişcemaloğlu 2016: 98)

Modern anlatılarla beraber sıfır odaklanmanın (her şeyi bilen ilahi bakış açısının) süregelen hâkimiyeti de sona erer. Yazarlar öyküde bir kişiyi veya kişileri seçip tüm olayları onun sınırlı bakış açısından anlattıkları odaklanma biçimlerinden istifade ederler. Tüm öykü, seçilen kişinin bakış açısından anlatılacağı için anlatım bu defa yazarın değil, o öykü kişinin bilgi, bilinç ve anlayışı ile sınırlanmaktadır. Yazarlar zaman zaman metinlerde çoklu bakış açısından istifade ederek anlatımı sınırlandıran bu engeli aşmışlardır. William Faulkner'ın *Döşegimde Ölüirken* ve Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlarında aynı olayların farklı bakış açılarından okura sunumu bunun en açık örnekleri arasındadır. Yine Türk romanında da Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri buna örnek gösterilebilir.

Milenyum Kuşağı öykülerinde de çoklu odaklanma kullanımlarına zaman zaman rastlanmaktadır. Bu çerçevede Zeynep Hicret'in "Kırılan Dallar" adlı öyküsü dikkati çeker. Yazarın, bu öyküde, başlıkları anlatıcının kimliğine göre şekillendirmesi okura kolaylık sağlar. Bir annenin ölümü üzerine dört çocuğunun bu acıya dayanamayarak intihar etmesini konu eden öyküde, anlatıcı olan anne, ölmeden önce askerdeki oğlu Rayan'ı görmek istemiştir. Oğlu Ares, onun hastalığını öne sürerek bunu başta reddetse de sonrasında kabul eder:

Sonumun yaklaştığını hissedebiliyordum. Doğanın benim için tayin ettiği süre her an sona erebilir, çocuklarımdan ayrılabilirdim. Dallarım kırılabilirdi. Son kez hepsini bir arada görebilmek için kilometrelerce yolu göze almam boşuna değildi. Ares'e Rayan'ın birliğine gitmek istediğimi söyledim. Âdeta yalvardım ona. Ah benim yüce gönüllü meleğim, bana kıyamadığından, bir otomobilin içinde o kadar yolu gitmemin zor olacağını söyleyip durdu. Sonunda, "Boyalarımı bile yakmanıza razıyım," dedim, "Yeter ki Rayan'a götürün beni. (Hicret 2016: 52)

Sonra bu gitme isteği ve sonrasında yaşananlar Ares, Athena ve Hera tarafından da anlatılır. Her biri öykünün ilgili bölümünü baştan alarak biraz daha devam ettirip bırakmaktadır:

Ares

(...)

Gözleri titreyerek, elleri titreyerek ve son nefes parçasını da bu ölümsüz istek uğruna tüketerek konuşuyordu benimle. O zaman diğerlerine bakıyordum ve onlar da sanki istiyorlardı onca yolu gitmesini astımlı bir kadının. (a.g.e. 54)

Athena

(...)

Bir ölüden farksızdı böylesi zamanlarda. Birazcık kendine gelse, bu kez de Rayan diye sayıklıyordu. Ares'e yalvarıyordu onu Rayan'a götürmesi için. (a.g.e. 56)

Hera

Annem galiba ölecek. Ölmeyecek olsa bu kadar sık krizlere girmez ve kendine gelince Rayan Rayan diye sayıklamaz. Ares'e çocukça yalvarmaz ölüm pahasına o kadar yolu girmek için. (a.g.e. 58)

Görüldüğü gibi annenin askerdeki oğlunu ziyaret etme isteği önce anlatıcı olan anne ve sonra da üç farklı kardeş tarafından tekrar tekrar anlatılmaktadır. Anlatıcıların her biri, içsel odaklanma yoluyla öykülerini anlatmaktadır. Bu benöyküsel anlatıcılardan her birinin olay hakkındaki bilgileri sınırlıdır ve her biri kendi zaviyelerinden olayı değerlendirmektedir. Bu öyküde anlatıcının değişimi aynı olaylar tekrarlandığı için çoklu içsel odaklanma şeklinde tanımlanabilir. Çokluk ifadesi burada perspektifin niceliğine işaret etmektedir.

Çoklu içsel odaklanma, Hicret'in öyküsündeki gibi aynı tip anlatıcılar yoluyla olabileceği gibi farklı tip anlatıcılar yoluyla da gerçekleşebilir. Seray Şahiner'in "Sorumlu ile Sorunlu" adlı öyküsünde dış öyküsel anlatıcı ve benöyküsel anlatıcı bir aradadır. Yazar öykü içerisinde italik yazılı cümleler yoluyla zaman zaman sözü benöyküsel anlatıcıya verir. Her iki anlatıcının da içsel odaklanmayı kullandıkları görülür. Bu tip kullanımlar da çoklu içsel odaklanma şeklinde değerlendirilebilir. Şahiner'in birçok öyküsünde bu şekilde çoklu anlatıcı ve çoklu odaklanma örneklerine rastlanmaktadır.

Yukarıdaki örneklere benzer şekilde Seyit Göktepe, Aykut Ertuğrul, Alper Beşe, B. Nihan Eren gibi pek çok kuşak yazarının öykülerinde çoklu odaklanma örneklerine rastlanmaktadır.

3.2.2.2 Değişken odaklanma

Değişken odaklanma ile çoklu odaklanma yapı itibariyle birbirine çok benzer. Ancak çoklu odaklanmanın aksine değişken odaklanmada öykünün olay örgüsü, farklı öykü kişilerine odaklanmak suretiyle veya farklı odaklanma biçimlerinden istifade edilerek sürdürülmektedir. Çoklu odaklanmada ise perspektif değişimi, öykünün akışından

ziyade aynı olayın tekrar tekrar farklı gözlerden okura sunulması şeklinde gerçekleşmektedir.

Değişken odaklanma örneklerine kuşak öykücülüğünde sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin Doğan İşler'in "Çoktan Seçmeli" adlı öyküsünde, üç farklı benöyküsel anlatıcı olayları kendi bakış açılarından değerlendirir. Ancak burada ortak bir olay söz konusu değildir. Bu odaklanma tipinde anlatıcılar sırayla söz hakkı alır ve kendi bakış açılarından anlatmaya devam ederler. Bu kullanım, Genette'in yukarıda bahsi geçen değişken içsel odaklanma terimine uygun bir örnek teşkil eder.

Buna karşın B. Nihan Eren'in öykülerinde öyküdeki odak kişilerin sürekli değiştiği görülmektedir. Yazarın *Kör Pencerede Uyuyan* adlı kitabındaki neredeyse tüm öyküler bunun örneklerini ihtiva eder. Sözgelimi "Hırka" adlı öyküde dışöyküsel anlatıcı sırasıyla Tahir, Melike ve Ilgaz'ı odak seçerek öyküyü sürdürmektedir. Ancak bu tip kullanımlar değişken odaklanma olarak sınıflandırılmaz. Zira bu kullanımda dışöyküsel anlatıcı vardır ve sonsuz bilgisiyle farklı odakları seçerek öyküyü aktarmaktadır. Bu tip örneklerdeki perspektif sıfır odaklanma olarak adlandırılmaktadır.

Bunun yanında değişken odaklanma için farklı anlatıcı tipleri ve hatta odaklanmaların kullanıldığı durumlar da olabilir. Sözgelimi İsmail İsparta'nın "Otobüsname" adlı öyküsünde de çoklu odaklanma örneğine rastlanmaktadır. Uzun zamandır işsiz olan ve bir iş görüşmesi için otobüsle seyahat eden ilk benöyküsel anlatıcı otobüste gördüğü olayları aktarmaktadır. Sonunda şöyle bir bölümle anlatıcı değişikliğine gidilir:

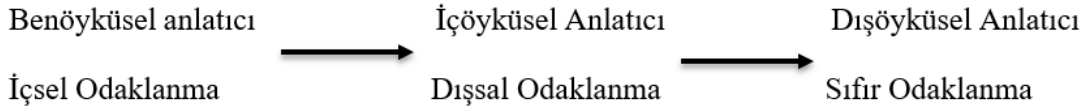
İleride siyah deri montlu, gözlüklü bir adam elindeki not defterine bir şeyler yazıyor. Arada bir başını kaldırıp etrafı süzüyor. Bu kalabalıkta ne yazdığını merak ediyorum. Göz göze geliyoruz.

*

Siyah deri montunun önünü açtı, terlemişti. Not defterini kapatıp cebine koydu. Demin kendisine bakan gence takıldı bakışları. Yüzündeki masumiyet, bakışlarındaki ürkeklik... Tutunacak yer bulamamış. Otobüs sarsıldıkça sağa sola ırgalanıyor. Yerinde iğreti duruyor sanki. Acemi anlaşılan. (İsparta 2014: 85)

Dikkat edileceği üzere öykünün içsel odaklanmalı benöyküsel anlatıcısı, "*"dan sonra sözü bir içöyküsel anlatıcıya bırakmaktadır. Öyküde ayrıca odak da değişmiştir ve

içöyküsel anlatıcı siyah deri montlu adama odaklanıp onunla ilgili birtakım öznel yorumlarda bulunarak (dışsal odaklanma) öyküye bir süre devam etmiştir. Sonrasında ise anlatıcı, ilk anlatıcının çevresindeki kavgaya odaklanır ve sonunda gencin kanlar içerisinde kaldığını bildirerek onun öldüğünü ima eder. İçöyküsel anlatıcının bu olayla ilgili birtakım öznel değerlendirmelerinin ardından “*” işaretiyle yeniden anlatıcı ve perspektif değişikliğine gidilir. Öykünün bu son bölümünde dışöyküsel anlatıcı sözü alır ve otobüsteki siyah deri montlu adamın eve gelişini, evde yaptıklarını aktarır. Sıfır odaklanmanın bulunduğu bu bölümde anlatıcı her şeye hâkimdir. Görüldüğü gibi öyküde anlatıcı ve perspektifte sürekli bir değişim vardır. Daha rahat anlaşılabilmesi için bu değişim şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 1 “Otobüsname” Öyküsünde Anlatıcı ve Odaklanma Değişimi

Yazar bir öyküde üç farklı anlatıcı ve üç farklı perspektif kullanarak öyküsünü anlatmaktadır. Roman gibi uzun bir anlatı türü için çok da zor olmayan bu anlatım şekli, uzunluğu romana göre çok daha kısa olan öykü türü için hayli zor bir kullanımdır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde değişken odaklanmanın başka örneklerine zaman zaman rastlanmaktadır. Bu çerçevede Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Alper Beşe, Seyit Göktepe, Nazlı Karabıykoğlu, Özge Hatunoğlu gibi kimi kuşak yazarlarının eserlerinde değişken odaklanma kullanılmaktadır.

3.2.3 Öyküde kadının sesi ve kadın perspektifi

Öyküyü doğrudan etkileyen unsurlardan biri de anlatıcının kimliğidir. İş, statüsü, ekonomik durumu, yaşadığı yer gibi birçok etkenin yanında cinsiyet de bu kimliğin oluşumundaki önemli parçalardan biridir. Öykü, romana göre çok daha kısa bir tür olduğu için anlatıcı ve öykü kişilerinin cinsiyetini tespit etmek çoğu zaman zordur. Çünkü yazar kelimeden tasarruf etme zorunluluğu sebebiyle romanda kolaylıkla verebileceği işaretleri öyküde verememekte, böylelikle öykü kişinin cinsiyeti bazen

muğlak kalmaktadır. Bu hususta Mahfred Jahn'ın aktardığı Lanser kuralını dikkate almak isabetli olacaktır. Buna göre eğer öyküde aksi yönde bir işaret bulunmuyorsa yazarın cinsiyeti ile anlatıcının cinsiyetini aynı kabul etmek gerekmektedir (2012: 63). Bu kural, aynı şekilde odaklanma için de uygulanabilir. Her ne kadar İngilizce, Arapça gibi pek çok dilde dışöyküsel veya içöyküsel anlatıcının anlatımında kullanılan zamire göre (he, she) odak kişinin cinsel kimliği rahatça anlaşılabilir da Türkçede bunu anlamak çok zordur. Bu durumda da yine Lanser kuralını işletmek ve anlatıcı aksi yönde bir şey söylemiyorsa yazarın cinsiyeti ile odak kişinin cinsiyetini aynı kabul etmek gerekmektedir. Pek çok öyküde bu işaretleme bulunmuyor olması, öykünün anlamlandırılmasında yazarın cinsiyetini önemli hâle getirmektedir.

Öykülerde anlatıcının cinsiyeti dışöyküsel anlatıcı için öyküye sadece anlatıcının olaylara bakışında, yani odaklanma üzerinden bir etki oluşturabilirken, benöyküsel veya içöyküsel anlatıcı için cinsiyet farklılığı anlatılan olayları doğrudan değiştirebilecek bir etkiye sahiptir. Bu çerçevede kuşak öyküleri incelendiğinde önceki kuşaklara nazaran kadın anlatıcıların ve kadın bakış açısının öykülerde çok daha sıklıkla yer bulması dikkat çeker. Önceden, sayıca az olan kadın yazarlar ve birkaç erkek yazar dışında, öykülerde kadınların anlatıcı olarak yer bulamadıkları, odaklanma olarak da etkisinin genelde sınırlı kaldığı görülmektedir. Milenyum Kuşağında kadın sesinin öncesine kıyasla daha işitilir olması; postmodernizmin çok sesliliği, kadın öykücülerin sayısının artışı, toplumun ekonomik ve sosyal yapısının değişimi ve feminizm vb. ideolojiler aracılığıyla ataerkil toplum yapısının aşılması ile açıklanabilir.

Türk öykücülüğünde kadın yazarlara bakıldığında ilk olarak Halide Edip Adıvar, Halide Nusret Zorlutuna, Şukufe Nihal Başar ve Güzide Sabri Aygün gibi önemli isimler dikkati çekmektedir. Bu yazarlar daha çok sınırlarını ataerkil toplumun belirlediği kadının misyonu, vatan, aşk vb. konular etrafında gidip gelmiş ve öykülerinde duygusallık öne çıkmıştır. Kadınların, eğitim olanaklarından eskiye oranla çok daha fazla istifade edebilmesi ve ekonomik ve toplumsal hayata daha fazla katılabilmesi ile birlikte Türk edebiyatında kadın yazarların sayısı da yıldan yıla artmış ve bu durum öykü anlatıcılarının cinsiyetinde çeşitlilik sağlamıştır.

1960'lara gelindiğinde Leyla Erbil ve Sevgi Soysal gibi kadın öykücüler, edebiyattaki erkek egemen söyleme karşı çıkmış ve 'kadının sesi' belirgin olarak değişmiştir. Öykülerde feminizm ve sol ideolojik hareketlerin etkisinin hissedildiği yakın dönemde kadın artık evden ziyade sokaktadır ve bir mücadelenin içerisinde. Öyküdeki bu yeni dilin sonraları Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar ve Füzûzan ile birlikte çeşitli değişimler yaşayarak geliştiği görülür. Sonrasında da Ayfer Tunç, Hatice Meryem ve Sema Kaygusuz gibi yazarlar bu dili sürdürmüşlerdir. Özetle; Türk edebiyatında 'kadın sesi'nin yaklaşık yüz yıllık dönüşüm sürecinde özellikle 1960 sonrasında erkek egemen edebiyata karşı çıkılmaya başlandığı ve öyküde bir 'kadın dili' oluşturularak yeni bir kadın kimliğini ortaya çıkarma gayretinin olduğu söylenebilir.

Leyla Burcu Dünder, kadın öykücülerin sayısında 1990'lı yıllarda büyük bir artış gerçekleştiğini ve bu dönemde öykü kitabı yayımlanmış yazarların yaklaşık yüzde otuzunu kadınların oluşturduğunu belirtmektedir (2007: 34-36). Milenyum Kuşağı öykücülüğü için alınan öykücü örnekleme bakıldığında da bu artışın devam ettiği görülür. Öyle ki incelemeye konu olan yirmi dokuz yazardan on ikisi kadındır. Yani Dünder'in bulduğu oran genç kuşakta yüzde kırk birin üzerine çıkmıştır. Hatta Dünder'in çalışmasının aksine, yüzde kırk birlik oranın öyküde kararlılık gösteren (en az iki kitabı bulunan) ve kendini kanıtlamış (yaygın yayınevleri ile çalışan) yazarlardan oluştuğu dikkate alınırsa ilerlemenin ne derece fazla olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Ömer Lekesiz süregelen bu artışın sadece sayıda kalmadığını ve özellikle 1990 sonrasında kadın öykücülerin öykü ortamını nitelik olarak da güçlü bir şekilde etkilediğini belirtir (2006: 82). Bu çerçevede "kadın yazar" ayrımını tartışmaya açan Lekesiz, neden kadın öykücünün erkek öykücülerden farklı olduğunu, daha doğrusu niçin böyle bir ayrım yapma gereği duyulduğunu anlamak için erkek ve kadın öykücüler arasındaki farklara bakılması gerektiğini belirtir. Buna göre, kadın öykücü hemcinsi olduğu için bir kadını kolay bir şekilde detaylıca anlatabilir. Üstelik onun psikolojisine de aşina olacağından çok daha iyi bir temsil ortaya çıkar. Ayrıca erkek yazarlar için kadın, genellikle erkek öykü kişisine göre konumlandırılan tamamlayıcı bir unsurken, kadın öykücüler için kadın, toplumsal rollerinden bağımsız, doğrudan

yazarla da ilişkilendirilmeye müsait bir bireydir ve ana karakterdir (a.g.e. 77). Lekesiz'in bu tespitleri, Türk öykücülüğünde kadın bakış açısının niçin ayrı olarak incelenmesi gerektiğini açıklamaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğüne bakıldığında, kadın öykücülerin eserlerinde kadın anlatıcılara ve kadın bakış açısına çok sık yer verdiği ve bunların pek çoğunun metnin ana karakteri veya öykünün merkezinde yer alan karakterler olduğu görülür. Bu durum temel olarak kadın yazarların kadın anlatıcılar ve öykü kişileriyle empati kurabilmesinin kolaylığı şeklinde yorumlanabilir. Bunun yanında kuşkusuz en önemli sebeplerden biri de kadın öykücülerin konu olarak daha çok kadın sorunlarına dikkat çekiyor olmaları ve bunları anlatabilmek için de kadın öykü kişilerine başvuruyor olmalarıdır. Zira kuşak öykücülüğünde en önemli konulardan biri olan kadının toplumsal sorunları, hem kadın hem de erkek öykücülerce sıklıkla işlenmektedir. Kadın yazarlarda ise bu durum farklı boyutlarıyla ve detaylıca ele alınmaktadır. Milenyum Kuşağı öykücüler arasında bu konuyu en çok irdeleyen kadın yazarlar Semrin Şahin, Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, B. Nihan Eren ve Seray Şahiner'dir. Erkek yazarlardan ise özellikle Onur Çalı ve Mahir Ünsal Eriş'in öykülerinde kadının toplumsal sorunlarına zaman zaman yer verdikleri görülür.

Neredeyse tüm öykülerinde kadının toplumsal sorunlarını ve hak mücadelesini ele alan Semrin Şahin, bir kadın olarak bu meseleyi benimseyebildiği ve getirdiği acıları çok daha derinden hissedebildiği için etkili bir şekilde anlatmayı başarabilmiştir. Bu çerçevede Şahin'in *Gece*, *Kediler* ve *Sessizlik* adlı kitabının sonunda yer alan teşekkür bölümü, kadın yazar olmanın hususiyetlerine dikkati çeker:

Yazmak zor bir süreç. Hele kadın olunca, bir de çocukların ve çalışma hayatın varsa, daha da zor. Bu süreçte bana destek olan canım annem Seyhan Erkoç'a, (...), "anne ödevin daha bitmedi mi," diye etrafımda dolanan, onlardan çaldığım zaman için özür dilediğim çocuklarım İlginaz ve Çağdaş'a (...) teşekkürlerimi sunarım. (2017: 117)

Bu bölümde; çalışan, evli ve çocuklu kadın yazar olmanın zorluklarına işaret eden yazar, öykülerindeki kadınları ve onların sorunlarını da bu bilinç ve duyarlılıkla ele almaktadır. Öykülerinde daha çok şiddet mağduru, tecavüze, tacize uğramış, aldatılmış, toplumca ötekileştirilmiş acı çeken kadınlar vardır. Yazar, kadın meselesini daha çok toplumsal bir problem olarak ele almakta, bu doğrultuda kadına şiddetin her

türlüsüne ve toplum baskısına dikkat çekmektedir. Şahin’in “Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?” adlı öyküsü toplumun kadına bakışını vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Öyküde, kocası tarafından terk edilen anlatıcı kadının çocukları da elinden alınmıştır. Anlatıcı, açtığı davada hâkimin neden terk edildiğini sorması üzerine şunları söylemektedir:

Bedensel görevlerimi yerine getiremediğimden ötürü Hâkim Bey, kocam beni aldattı. Çocuklarıma bakamadığım için onları alıp babaannelerine götürdü. Cinsel görevlerim mi? Tepki vermeden yerine getiriyordum. Ruhsuz, isteksiz, canım yanarak... (2014: 50)

Anlatıcı, kadının evlilik hayatını kölelik, toplumun kadından beklentilerini ise kölelik vazifeleri olarak tanımlar. Ayrıca erkeklerin aldatmasının ve diğer çeşitli hatalarının sebebinin hep kadında aranmasını ve çocuklarla, evle ilgili tüm sorumlulukların kadına verilmesini de eleştirir. Öykünün sonunda yer alan “*Ah Hâkim Bey ah! Kadın olsaydınız anlar mıydınız beni?*” (a.g.e. 51) ifadesi ise bir yakarış olarak doğrudan kadın bakış açısının önemini vurgulamaktadır. Böylece yazar, kadının toplumsal problemlerinin erkek gözünden doğru şekilde anlaşılamayacağına dikkati çekmektedir. Yazarın “Kadınca Yaşamak” öyküsünün anlatıcısı da benzer düşüncelere sahiptir. Anlatıcı; kendisi gibi düşünmeyip kocasını mutlu edebilmek için çabalayan, toplumun ona sunduğu rolleri severek üstlenen, şiddet görmesine rağmen susan bir arkadaşının ölümle sonlanan akıbetini anlatarak toplumsal düzende kadının ne yaparsa yapsın zarar gören tarafta olduğuna dikkati çeker ve kadına biçilen bu rollerin modern kölelik olduğunu söyler. Yazar, buna benzer bir şekilde “Kırmızı Şekerler”de zorla evlendirilmiş, çocuk yapamadığı için psikolojik şiddete maruz kalmış mutsuz bir kadını, “Kış ve Öbür Şeyler”de sevgilisiyle yakalandığı için abisi tarafından öldürülen bir kadını öyküsünün merkezine yerleştirmiştir. “Gece Bekçisi”nde ise dışöyküsel anlatıcı, karısına şiddet uygulayan bir gece bekçisine odaklanmıştır. Onu tanıtırken şu ifadelerle yer verir:

Dört numaraya vurdurduğu saçları, uzun siyah kirpikleriyle Sabri, çevresinde, karısını ezip üstünlük kazanmaya çalışıyordu.

Ayağı taşa takıldı, tökezledi. Üç beş kişi dönüp baktı. “Hay Allah!” diye mırıldandı ister istemez. (2013: 95)

Sabri’nin karısına şiddet uyguladığının belirtilmesinin hemen ardından gelen bu basit tökezleme detayı aslında dışöyküsel anlatıcının taraflı bakışına da işaret eder ve onun

küçük intikamı olarak değerlendirilebilir. Öykünün devamında Sabri zaman zaman bir gece önce uyguladığı şiddeti düşünüp pişmanlık hisseder gibi olsa da bunu kendine yediremez. Anlatıcı içsel odaklanma yoluyla şiddetin doğrudan failine odaklanmış ve öyküde, şiddetin erkeğin zayıflıklarını ve basitliğini gizlemenin bir aracı olarak kullanıldığına dikkati çekmiştir.

Yazarın, kadının toplumsal dışlanmışlığına dikkat çeken bir başka öyküsü de “İltihaplı Düşünceler”dir. Öykünün dışöyküsel anlatıcısı içsel odaklanma yoluyla fuhşa itilmiş bir hayat kadını olan Asuman’ın yaşadıklarını okura aktarmaktadır. Özellikle Asuman’ın tecavüze uğradığı o ilk gecenin anlatımı kadın bakış açısının farkını göstermesi bakımından önemlidir:

Ormanın kıyısından geçerken, tutuyor biri kolundan. Dişsiz bir ağız. Yalpalayan bir dil. İltihaplı düşünceler. Ağır nem kokusunu, kışın soğuşunu, koyu karanlığı; hepsini anımsıyor. Betona bastırılan başını, yanağını ezen taşı, zihninde boğup atacağı sayısız somutluğu ruhunun dehlizlerine saklıyor usulca. Pantolonunu çıkartan el, ilk önce kötü kokulu bir çaputu sokuyor boğazına kadar, öğürüyor. Bacaklarında dolanıyor el ve sonrası sonsuz acı. Ölümcül bir yaşam, öldürülen bir ruh. (2017: 99-100)

Burada gerçekleşen tecavüz olayının etki gücünü artıran en temel husus tecavüzün bir kadının bakış açısıyla aktarılmasıdır. Her ne kadar öyküde dışöyküsel anlatıcı kullanılmış olsa da Asuman’ı merkez alan bakış açısı öykünün anlatım gücünü artırır. Yazarın kadın oluşu ve bu sebeple Asuman’la kolayca empati kurabilmesi metni de güçlendirmektedir. Üç bölümden oluşan bu öykünün bölüm başlıklarının sırasıyla “kadına”, “şiddet” ve “durmalı” olması ise yazarın öyküye doğrudan müdahalesi olarak kabul edilmelidir.

Şahin “Kaplumbağa”, “Gölgesiz”, “Sen Büyüyünce” gibi pek çok öyküde tecavüz mağduru kadınlara yer vermektedir. “Kaplumbağa”da tecavüze uğrayan bir çocuğun yaşadıklarını bir içöyküsel anlatıcının, onu seven ve onun gibi bir çocuk olan erkek arkadaşının bakış açısından anlatan yazar, “Gölgesiz”de yine içöyküsel anlatıcı kullanarak kız arkadaşının tecavüze uğramasına sebep olan bir kadının bakış açısını kullanmakta ve tecavüz olayını doğrudan onun gözlerinden anlatmaktadır. “Sen Büyüyünce”de ise benöyküsel anlatıcıya başvurulmuş ve çocukken tecavüze uğrayan bir kadın, o zaman yaşadıklarını ve hissettiklerini doğrudan kendisi anlatmıştır. Örneklerde de görüleceği üzere Semrin Şahin, hem kadına şiddeti hem de tecavüz,

taciz vb. olayları farklı bakış açıları kullanarak okura aktarmaya çalışmaktadır. Bu hususta yeri geldiğinde failleri, olayın mağdurlarını ve gözlemcileri kullanabilmektedir.

Kuşak yazarlarından Zeynep Hicret'in öykülerinde de hem anlatıcı hem de öykü kişisi olarak çok sayıda kadın vardır. Ancak bunlar Şahin'in kadınlarının aksine daha gelenekseldir ve ev içindedir. Bu kadınlar genellikle ev hanımı ve koca, baba, kardeş vb. tarafından uygulanan aile içi şiddetin mağduru. Yazarın "Patlıcan Oturtma" adlı öyküsü, dikkatleri bir ev hanımının günlük telaşlarına, sıkıntılara ve şikâyetlerine çekmektedir. Yazar bunu yaparken benöyküsel anlatıcıyı tercih etmekte ve olayları doğrudan bir ev hanımının bakış açısından aktarmaktadır. Öyküde anlatıcının kadın olması, meselenin okura aktarımında daha samimi bir iletişim kanalı kurulmasına olanak sağlamıştır. Zira bu anlatımla okur eğer bir kadınsa kendisinin veya hemcinslerinin sıkıntılarına odaklanacaktır. Bir erkek ise meseleyi eşi veya annesi üzerinden değerlendirmeye çalışacaktır. Yazarın "Kiralık İntihar" adlı öyküsünde de benzer bir konu işlenmektedir. Yine ev hayatının sıradanlığından ve kendisinden sürekli bir şeyler beklenmesinden rahatsız bir kadın, öykünün başkışisi ve anlatıcısıdır: "(...) yarına acil giyinecek gömlekler, pantolonlar var diyorlar ütüyü prize takıyorum, (...) patates soğan bitmişti diyorlar sepeti sokağa salıyorum," (2013: 55). Anlatıcı bu sıradanlıktan ve beklentilerden öylesine sıkılmıştır ki intiharı düşünür. Anlatıcının intiharı aynı zamanda kadına biçilen toplumsal rollere bir itiraz, bir isyan olarak da değerlendirilebilir. Pek çok öyküde, Hicret'in kadınları bu toplumsal baskıyı aşmanın tek yolu olarak ölümü görmektedir. Benzer şekilde, "Yağmurlar Yüzünden" adlı öykünün kadın anlatıcısı da eşinden ilgi beklemektedir. Ancak o sürekli eve geç gelmekte ve karısını yalnız bırakmaktadır:

bağrım yanıyor ya, bir serinlik istiyor insan... ama ellerini uzatmıyorlar... bu cehennemde yanıp kül olmam onların hatası değil... (...) hata benim hatam... cezası da bana kesilmeli: Ölümüm... (a.g.e. 47)

O da tıpkı "Kiralık İntihar"daki gibi toplumun kendisini mahkûm ettiği bu çaresizliğe karşı ölümü kurtuluş olarak görür. Aynı şekilde "Kumarbazın Kızı" adlı öyküde de anlatıcı gördüğü şiddetin karşılığı olarak intihar eder. Babasının sonu gelmeyen şiddetine ve çevredeki insanların duyarsızlığına verilmiş bir cevap olan bu intihar,

bütün sebepleri ve gerekçeleriyle okura anlatılmaktadır. Yazar, mağdur kızın benöyküsel anlatıcılığını kullanarak babanın ve toplumun ona ölmekten başka çıkış yolu bırakmamasını okurun dikkatine sunmaktadır. Öyküde bakış açısı olarak ise dışsal odaklanma kullanılır. Ancak yazar, olayları intihar eden kızın ruhuna anlattırdığı için hem babanın hem de komşuların ölüm sonrası tepkilerini detaylıca aktarabilmektedir.

Hemen her kadın yazarın, kadının toplumsal rollerine dikkat çektiği ve buna isyan ettiği öyküleri bulunmaktadır. Örneğin B. Nihan Eren'in "Terlik" adlı öyküsünün başkışısı, kocası tarafından terk edilmiş ve yirmi yaşında, iki çocuğuyla baş başa kalmıştır. Dışöyküsel anlatıcının onun çaresiz durumuna yorumu şöyledir:

Diploması yoktu. Kendisi yoktu. Sanki kendi ayakları bile yoktu. Kız çocuklarını dünya ayaklarından buduyordu. Ayaklarını kesiyordu ki, fazla uzaklara koşa koşa gitmesin. Kız çocuklarını dünya önce sesinden buduyordu. Sesini kesiyordu ki, fazla bağırmasın, hırçın sesi uzaklardan duyulmasın. Kız çocuklarını dünya yalnızca iyi bir yaver olsunlar diye, bir adamın yanında şık ve kibar yürüsünler diye, kendi başına hiç olmasınlar diye kesip biçip işte böyle vasıfsız bırakıveriyordu. Yarım ve eksikli. (2016a: 170)

Toplumun kadına bakışını özetleyen bu ifadeler Melisa Kesmez, Pelin Buzluk, Seray Şahiner, Nazlı Karabıyıkoglu, Sine Ergün, Güzide Ertürk, Birgül Oğuz gibi pek çok öykücünün eserlerinde karşılığını az ya da çok bulmakta ve bu öykücüler farklı şekillerde bu duruma isyan etmektedir. Sadece bir istisna olarak Özge Hatunoğlu, kadın sorununa toplumsal boyutuyla yaklaşmamakta ve öykülerinde daha çok aşk acısı çeken, sevgilisini özleyen melankolik kadınlara yer vermektedir.

Anlatıcının kadın olması veyahut öykünün kadın öykü kişisi odak seçilerek anlatımı, örneklerde de görüldüğü gibi cinsellik, annelik, ev hanımlığı gibi kadının toplumsal rollerinin eleştirilmesinde olduğu kadar şiddetin aktarımında da önemli bir araçtır. Şiddet anlatımında temel hedeflerden biri okurda empati oluşturabilmek ve acı hissini ona dolaylı da olsa yaşatmaktır. Bu empatinin oluşturulmasında en kolay yol ise şiddetin hedefi olan kişinin zayıf olmasıdır. Zira insan psikolojisi genel itibarıyla zayıf olanın yanında durmaya meyillidir. Bu sebeple yazarlar, çoğu zaman şiddet anlatımında savunmasız ve güçsüz kabul edilen çocuk, yaşlı ve kadınları şiddetin hedefi olarak ele alırlar. Kuşak öykülerinde bunun pek çok örneğine rastlanmaktadır. Ayrıca bu kuşağın ana konularından biri olan kadın şiddetine karşı 2000 sonrasında

toplumsal bir tepki oluşması da şiddet temalı öykülerde kadın sayısının fazla oluşunun en önemli sebepleri arasındadır.

Kadın anlatıcılarla ilgili olarak Ertan Örgen, kadın yazarın kendine mahsus bir dili olup olmadığı meselesinin Türkçede yeterince tartışılmadığını belirtir ve şöyle devam eder:

Genel olarak bakıldığında, erkek diliyle kadın dilinin farkı belirlenmeye kalkışıldığında, “merhamet” ve “cinsellik” kategorileri uygun gözükmektedir. Bu tavırlardan ilki, kadını tanımlayan duygusallık, sosyal hayatta onu belirleyen annelik ve şefkat tarafıdır. Kadın öykücünün dilinde bu tercih, uzun zaman çocuk anlatıcı ve bakış açısının kullanılmasıyla sürdürülmüştür. Süreç içinde bu durumun, yükselen yeni değerler eşliğinde, ergenliğe ve oradan da kadının doğal hâline doğru ilerlediği metinlere paralel olarak okunabilir. (2014: 65)

Özgen’in de belirttiği gibi kadın yazarların yazdığı eserlerde 1960’lara kadar genellikle erkek egemen edebiyat anlayışında kendisine biçilen rollerin dışına çıkamayan, çoğu zaman çekingen, itaatkâr olan ‘kimliksiz’ kadınlara rastlanırken, 1960 sonrasında evden ziyade sokağı önceleyen, toplumsal rollere karşı çıkan ve direnen kadınlar vardır. Bu yeni öykü kişileri yeni anlatıcıları ve bakış açılarını da beraberinde getirmiş ve böylece Milenyum Kuşağı öykülerinde de görüldüğü gibi kadın öykü kişilerinin bir birey olarak konumlandırıldığı ve kendini rahatça anlatabildiği yeni bir dil inşa edilmiştir.

Toplumsal hayattaki ve edebiyattaki bu dönüşüm kuşkusuz erkek yazarları da kadınlara karşı yeni bir bakış açısı geliştirmeye, onların varlığını ve sorunlarını farklı yönleriyle ele almaya itmektedir. Ancak öykü örneklerine bakıldığında bunun henüz istenen düzeyde olmadığı görülür. Örneğin Hakkı İnanç’ın “Ülfer Hanım”, “Pinokyo” ve “Çekirge” adlı öykülerinde kadın anlatıcı kullanılmaktadır. İnanç “Ülfer Hanım” ve “Çekirge”de bir kadının yalnızlığını ele alırken, “Pinokyo”da öğretmen olmak isteyip olamamış yaşlı bir kadını anlatır. Yani bu örneklerde kadın meselesine dair toplumsal bir gönderge bulunmamaktadır. Benzer şekilde Alper Beşe’nin 12 Eylül’ün şiddet ve baskısını anlattığı “Daktilo” adlı öyküsünde kadın anlatıcı, şiddet aktarımı için bir araç olarak kullanılmaktadır. Anlatıcının kadın olması ve öyküde doğrudan fiziksel şiddete maruz kalmasa da sekiz aylık hamile bir kadın olarak şiddetin şahidi olması yaşanan olayların okurda bıraktığı etkiyi güçlendirmektedir. Gökhan Yılmaz,

Mahir Ünsal Eriş ve Batıkan Köse'nin öykülerinde de kadın anlatıcılara rastlanmaktadır. Ancak bu yazarların hiçbirinin kadın meselesini toplumsal boyutuyla ele almadığı, sadece birkaç örnekte olduğu gibi konunun yüzeysel bir şekilde aktarıldığı görülmektedir.

Görüldüğü gibi bu dönemde kadın anlatıcılar ve kadın öykü kişilerinin sayısı hayli fazladır. Bu yazarların neredeyse hepsi doğrudan kadını merkeze alarak öykülerini şekillendirmişlerdir. Ayrıca kadın merkezli bakış açısının da öykülerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu çerçevede özellikle kadın yazarların eserleri dikkat çeker. Ancak onların da kadına karşı yaklaşımlarında bir birlik olduğu söylenemez. Şöyle ki Semrin Şahin ve Melisa Kesmez'in kadınları şiddet mağduru ve feminist iken Zeynep Hicret'in kadınları ev içinde, geleneksel kadınlardır. Birgül Oğuz'un kadınları acılı ve politize, Özge Hatunoğlu'nun kadınları 'bencil', melankolik ve âşıktır. Yazarlar kendi dünya görüşlerini öykülerine yansıtarak kadın meselesini farklı boyutlarıyla ele almaktadır. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde kadın sesinin en önemli özellikleri ise kadının toplumsal rollerine itiraz, cinsellik ve protest dildir. Buna ek olarak, çoğu erkek yazarın, kadın öykü kişilerini yalnızca erkeği tamamlayan bir öge veya şiddet aktarımının nesnesi olarak işledikleri görülmektedir.

3.2.4 Öyküde eksik anlatıcılar: çocuklar ve 'deli'ler

Yetişkinlerin dünyasına kendi saf ve deneyimsiz penceresinden bakan çocuk anlatıcılar ile akıllıların dünyasına deneyimlerden, toplumsal öğretilerden arınmış olarak bakan deli anlatıcılar öykülerde benzer işlevlerle kullanılmaktadır. Onlar, yetişkin akıllıların dünyasında yılların deneyimi ve sosyal, kültürel, dinî, siyasi, ideolojik öğretileriyle şekillenmiş, kabullenilmiş birçok tutarsızlığı ve tezadı sorgulama imkânına sahiptir. Yazar bu iki tip anlatıcıdan istifade ederek okuru daha çok düşünmeye sevk eden yeni bir bakış açısını metnine kazandırır. Bu bölümde Milenyum Kuşağı öykücülüğünde çocuk anlatıcı, çocuk bakış açısı ve delilerin kullanımı, bu metinlerde anlatıcı ile anlatı mesafesi ve çift katmanlılık üzerinde durulacaktır.

Çocuk anlatıcı genellikle saflık, naiflik ve merak gibi özellikleriyle metinlerde kendine yer bulmaktadır. Yazarların çocuk anlatıcıları ve bakış açılarını kullanması öykülerde çift katmanlılığın oluşmasını sağlamaktadır. Şöyle ki çocuk anlatıcının bilinç düzeyi ve olayları yorumlaması ile yetişkin bireyin bilinç düzeyi arasındaki zihinsel ve duygusal farklılık, algılama ve anlatma sürecini de doğrudan etkilemektedir. Yazar, bir yetişkin olarak çocuk öykü kişinin farkına varamadığı veya yanlış yorumladığı olay ve olguların yetişkin okur tarafından anlaşılacağına bilincindedir. Yetişkinler arasında küçük bir ‘oyun’ olarak sayılabilecek bu durum, çift katmanlılığın kaynağını oluşturmaktadır. Kendi dünyasından, henüz toplum tarafından tam olarak şekillendirilmemiş değer yargılarıyla büyüklerin dünyasını sorgulayan ve eleştiren çocuk anlatıcı, toplumun kültürel kodlarına hâkim olmadığından olaylara farklı anlamlar vermeye, hatta birçok zaman olayları yanlış yorumlamaya meyillidir. Bu durum, yazara çok geniş bir anlatım alanı sunar.

Çocuk anlatıcı kullanılan öykülerde daha çok duygulara ve sezgilere dikkat çekildiği görülmektedir. Zira çocuğun saf ve masum oluşu, onun olayları değerlendirirken daha naif sonuçlara ulaşacağı ön kabulünü beraberinde getirir; ancak aynı zamanda çocuk anlatıcı/bakış açısı bilgi ve düşünce konusunda okur için güvenilmez bir zemin oluşturur. Yanlış yorumlamanın en çarpıcı örneklerinden biri Yunus Emre Özsaray’ın “Kefendeki Misket” adlı öyküsünde görülmektedir. Öykünün çocuk anlatıcısı, ölen arkadaşının cenaze törenini anlatırken “Onu kayığa koyup insanların sırtında yüzer gibi evimizin önüne getirdiler,” (2013: 31) der. Anlatıcı, gördüğü görüntüyü, tabut kelimesi onun lügatinde henüz olmadığı için onu en çok benzettiği nesneyle tanımlar. Bu tanım, okur için de farklı bir düşünme pratiği sunmakta; yazar, bu yolla ona Yunan ve İskandinav mitolojisinden aşına olunan ölümlerin kayıkla gönderilmesi ritüelini hatırlatmaktadır. Öykünün devamında ölümü tam olarak kavrayamayan çocuk anlatıcı, kendi yaşamına devam etmektedir. Öyle ki kaybettiği misketleri aramak için mezarlığa gider:

Misketlerini kaybetmiştim. En son mezarlığa giderken bir poşetin içinde cebime koyduğumu hatırlıyordum. Arkadaşlarımı da yanıma alıp mezarlıkta misketleri aramaya gittik. Mezarlık bir dağ sırtındaydı. Her yere baktık, çalı diplerine, taş kenarlarına... Yağmur yağmıştı. Nuri’nin mezarı çökmüş, tepelikten aşağı kaymıştı. Toprak örtmüştür

belki misketlerin üzerini dedik. Nuri'nin mezarının çevresinde toprağı eşeledik. Elim bir şeye dokundu... Tuhaf bir şey... Misketlerimi bez bir poşete koymamıştım ki ben... (a.g.e. 31)

Yukarıda yetişkinler arasındaki 'oyun' denilen durum tam da son cümledeki gibidir. Öykü bu şekilde sonlanmasına rağmen çocuk anlatıcının doğrudan dile getirmediği şeyi, okur anlayabilmiş, onun dokunduğu bezin çocuğun kefeni olduğunu çıkarabilmiştir. Bu öyküdeki yanlış yorumlama okuru manipüle etmek için değil etkiyi artırma ve 'oyun' için kullanılmaktadır. Yazar, anlatıcının dilinden arkadaşının ölümünü anlatırken çocuk masumiyetini ve saflığını da öyküye dâhil eder.

Bu doğrultuda Özsaray da "Sanayi" adlı öyküsünde çocuk işçi olarak çalışmanın zorluklarını çocuk diline yakın bir üslupla aktarmaktadır. "Geçmiş Şimdi Gelecek" ve "Leylaaaaaa" da da olaylar bir çocuğun bakış açısından sunulmaktadır.

Çocuk anlatıcılardan bilgiyi gölgeleme işleviyle faydalanan yazarlardan biri de Emrah Serbes'tir. Pek çok öyküsünde çocuk anlatıcı ve çocuk bakışına başvuran yazar, "Üst Kattaki Terörist" adlı öyküde anlatıcının çocuk bilincini ve onun yanlış değerlendirmelerini bir güldürü unsuru olarak kullanmaktadır. Ağabeyi, PKK tarafından yerleştirilen bir mayına bastığı için şehit olan Nurettin, on iki yaşında milliyetçi bir çocuktur. Üst katlarına taşınan solcu öğrencilerin terörist olduğunu düşünür ve bir şekilde onları öldürmeyi tasarlar:

Sonra olan oldu. Ağbimi öldüren teröristlerden biri üst kata taşındı. Saçı sakalı birbirine karışmıştı, ne de olsa dağda yaşamaya alışmış hayvan. Ne zaman merdivenlerden çıkırsa kapı deliğinden bakıyordum. Geceleri İngiliz anahtarıyla üst kata giden kalorifer borularına vurup ürkütücü sesler çıkartıyordum. En sonunda dayanamadım, bizim dükkâna gittim.

"Öldürelim onu baba," dedim. "Ağbimin öcünü alalım."

Babam, "Allah'ından bulsun," dedi.

"Bulmaz. Sen öldürmeyeceksen ben öldüreyim. Türklük şuur ve gururu bunu gerektirir." (2011: 88)

Nurettin, öykünün devamında evlerine gidip öğrencilerle arkadaş olacak, hatta bir gün onlarla birlikte eyleme dahi katılacaktır. Yazar, öyküde çocuk anlatıcının saflığını ve naifliğini kullanarak sol ideolojinin üstünlüğünü göstermeye çalışmış, onun bilinçsizce kullandığı milliyetçi söylemler yoluyla da milliyetçilikle alay etmiştir. Anlatıcının,

ağabeyinin cenazesinde ağlamamasından gurur duymasının öyküde bir güldürü unsuru olarak yer alması bu görüşü kuvvetlendirmektedir.

Çocuk anlatıcıların öykülerdeki en önemli işlevlerinden biri de şiddetin yansıtılmasında etki gücü yüksek bir araç oluşudur. Bu sebeple birçok öykücü yaşanan acı olayları çocukların gözünden okura anlatarak okurun daha hızlı bir şekilde empati kurmasını ve olayı daha çok hissetmesini sağlamaya çalışır. Zira naifliği ve masumiyeti ile kıymet gören çocuk aynı zamanda korunmaya muhtaçtır. Bundan dolayı onların yaşadığı acılar, insanlarda bir yetişkine kıyasla birkaç misli daha fazla etki uyandırmaktadır. Örneğin, Hakkı İnanç'ın “Büyüklerin İşi” adlı öyküsünde şiddetin çocuk bakış açısıyla okura aktarılarak etki gücünün artırılması amaçlanmaktadır. Öykünün benöyküsel çocuk anlatıcısı, anne ve babasının ilişkilerini ve babasının kendisine karşı davranışlarını kendi ‘çocukça’ bakış açısıyla okura aktarmaktadır:

Hapşırdım. Annem çok yaşamamı istiyor. Babam, ağzımı kapamadım diye kaş çatıyor. Gene hapşırdım. Elim ağzımda. Elim “tükmüklü”. Pijamama siliyorum. Pijamama sildiğimi görüyor babam. Portakal fırlatıyor. Iska! Portakal duvarda öldü. Kanı turuncu. Annem ağlamaya başlıyor. Babam kulağıma yapışıyor. (...) Hıçkırmadan ağlıyorum. (...) Babam annemi tokatlıyor. Bir şeyler kırılıyor. Annem babamı bu defa kesin boşuyor. (2013: 90)

Çocuğun, babasının davranışlarına ve annesine uygulanan şiddete tepkisi, daha doğrusu tepkisizliği yine onun çocuk oluşuyla ilişkilidir. Babası ona bağırdığı için ağlamaktadır ama annesinin boşanmadan bahsetmesi onun için önemsizdir. Bu, çocuğun boşanmayı tam olarak kavrayamaması veya bu sözlerin önceki benzer olaylarda da söylenmiş olmasıyla ilişkilidir. Benzer şekilde, yazarın “Şingilaylo” adlı öyküsünde yine babasından korkan bir çocuk anlatıcı, onunla ilgili düşüncelerini aktarmaktadır. Hakkı İnanç'ın “Şirinler'i Gören Çocuk”, “Armut Dibine” ve “Bozuk” adlı öykülerinde de çocuk anlatıcılardan, şiddetin vurgulanması ve naiflikleri dolayısıyla yararlanıldığı görülmektedir.

Melisa Kesmez'in öykülerinde birtakım acıların, problemlerin çocuk anlatıcı/bakış açısı kullanılarak etki gücünün derinleştirildiği görülmektedir. Yazarın “Yılbaşı Ağacı”, “Annemin Çadırı”, “Beyaz Kelebekler”, “Sarı Elmalar”, “Ceyda'nın Dizleri” ve “Balık Kraker” adlı öykülerinde benöyküsel çocuk anlatıcıya başvurulmuş ve tüm

öyküler bir çocuğun bakış açısıyla aktarılmıştır. Sözelimi “Yılbaşı Ağacı”nda bir babanın işten çıkarılması benöyküsel çocuk anlatıcı tarafından tamamen farklı yorumlanarak okura aktarılmaktadır. Akşam babasının eve yılbaşı ağacı getirmesini bekleyen anlatıcı, onun elinde içki şişesiyle, mutsuz bir şekilde gelip masaya oturmasına çok sinirlenir. Babası sonra işsiz kaldığını, evden ayrılmak zorunda olduklarını söylese de o günlerdir beklediği yılbaşı ağacının gelmeyeşine üzölür:

İkinci kadehi diken babam, bıyıklarını düzeltti, tek tek bize baktı, “İşten çıkarıldım,” dedi. “Bir aya evden taşınmamız gerekiyor.”

Çocuk kafamın içinde mutfak camından görünen fabrika binası tuğla tuğla eksilip en sonunda büyük bir gürültüyle tamamen yerle bir oldu. Çocuk kalbim enkazın altında kaldı. Annem önce ne diyeceğini bilemedi, kırmızı rujı çoktan silinip gitmişti.

(...)

“Bize söz vermiştin!” dedim sesim umduğumdan biraz yüksek sesle çıkarak. Basbayağı bağırımtım.

Babama hiç bağırmamıştım o güne dek. Yüzüme baktı, gözleri dumanlı, gülümser gibi yaptı ama tam da beceremedi.

“Affet beni güzel kızım. Sana şimdi anlatması çok zor bir şey yüzünden getiremedim söz verdiğim çam ağacını.”

“Hayır! Affetmeyeceğim! Sen bizi kandırdın!” (2019b: 106-107)

Öykünün çocuk anlatıcısı, babasının işsiz kalmasını ve evsiz kalmalarının yaratacağı problemleri idrak edememiş, kendi sorunu sebebiyle babasına kızmıştır. Böylelikle, okur yönlendirilmiş ve küçük kızı tarafından anlaşılamayan, o zor durumunda dahi onu mutlu etmeye çalışan babanın acizliğinin okur tarafından daha derin bir şekilde hissedilmesi sağlanmıştır.

Öykülerde, çocuk öykü kişisi merkeze alındığında, yazarın ve okurun yetişkin olmaları nedeniyle iki farklı anlatı mesafesi ortaya çıkar. Şöyle ki yazar anlatmak istediklerini ‘çocuk dili’ne çevirmeye çalışır ve onun bilebileceği kelimeleri ve yapıları kullanarak olay ve olguları çocuk öykü kişisi üzerinden anlatır. Ayrıca okur da çocuk öykü kişisinin basit dilini ‘yetişkin dili’ne çevirerek anlamlandırmak zorundadır. Bu yönüyle bu tip anlatıcıya yer verilen öykülerde dilin kullanımı büyük önem kazanmaktadır. Sözelimi Hakkı İnanç’ın “Büyüklerin İşi” adlı öyküsünde, olayların çocuk anlatıcı tarafından anlatılması öykünün diline de yansımış, kısa cümlelerden oluşan, benzetmesiz, sade bir dil kullanılmıştır:

Manavın önünde duruyoruz. Annem elimi babama bırakıp portakallara gidiyor. Manav, seçmece yaptırmıyor. (...) Elim acıyor. O arada manav çürük portakal kakalıyor. Annem eve gelince köpürdü. Portakalı manav diye kesti.

Ev buz. Annem bugün yemek galesi yok diye seviniyor. Babam katalitiği yakıp mutfağa geldi. Televizyonlu odanın ısınmasına var daha... O da ne? Tezgâhın dökük fayanslarında bir fare geziniyor. Annem içeri kaçtı. Çılgılık atıyorum. “Erkekler çılgılık atmaz!” (İnanç 2013: 87)

Alıntıda görüldüğü gibi çocuk anlatıcı; birleşik zamanlara, karmaşık cümlelere, bağlaçlara ve benzetmelere başvurmadan olabildiğince sade bir şekilde doğrudan olayı aktarmaktadır. Çocuk anlatıcı veya çocuk bakış açısının tercih edildiği pek çok öyküde bunun dile de yansıdığı ve çocuğun saflığını güçlendirebilmek amacıyla yukarıdaki örnekte olduğu gibi mümkün olduğunca sade bir dil kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Öte yandan, Milenyum Kuşağı öykücülüğünde B. Nihan Eren, Mahir Ünsal Eriş ile Ercan Köksal’ın bilgileri gölgeleme amacıyla ve Semrin Şahin ile Pelin Buzluk’un şiddete daha fazla dikkat çekebilmek amacıyla çocuk anlatıcı/bakış açısını zaman zaman kullandıkları görülmektedir.

Kuşak öykücülüğünde birkaç öyküde rastlanan ve çocuk anlatıcı/bakış açısı ile benzer bir işlevde kullanılan ‘deli’ anlatıcı/bakış açısı da yetişkinlerin değer yargılarını eleştirmek ve yetişkin algılama biçimi yerine olaylara daha tarafsız ve ‘çocuksu’ bakabilmek için kullanılmaktadır. Zira bu odaklanma biçimleri, yazara ön yargılardan, öğretilmiş bilgilerden ve deneyimlerden arınmış saf, masum bir bakış açısını kullanma fırsatı verir. Bireyin yaşadığı deneyimler ve zamanla oluşan kültürel ve sosyolojik bilinçaltı onu ‘yetişkin’ yapmakta, olayları değerlendirirken düşünce ve karar alma sürecini hızlandırabilmek için birtakım ön kabullere itmektedir. Böylece bakış açısında zaman zaman görünenden ve hakikatten sapılmaktadır.

Çocukların deneyim eksikliği ve saflığı, ‘deli’ anlatıcılar için de geçerlidir. Zira toplumsal öğretileri doğru bir şekilde kavrayamayan deliler; sosyokültürel kuralların, deneyimlerin ve beklentilerin dışına çıkabilmektedir.

Örneğin Pelin Buzluk'un "Güllabi" adlı öyküsünde bu tip bir anlatıcıya rastlanmaktadır. Öykünün anlatıcısı zihinsel engelli bir kızdır ve yaşadıklarını okura aktarmaktadır:

İpi hırsla çekip bırakıyor. Bileklerimi bitıştırıyorum ki daha kesilmesin. Hikâyeyi biliyorum ama bu "adım Ahmet" meselesi yani. Haminne "Gül Ağbi" demişti adına elimi eline verirken. Köydekiler de zaten "Gül Ağbi" ya da "Gül Ağbici" derler. Emekli olmuşmuş... Nine ardını döner dönmez elimi atmış, avcunu pantolonuna silmişti Gül Ağbi. Sonraları da hep ipe yeddi beni. (2016: 79)

Öyküde anlatıcının güvenilmezliğine dair bir işaret bulunmamaktadır. Anlatıcı seçiminde daha çok zihinsel engelli bir bakış açısından istifade etme niyeti olduğu anlaşılmaktadır. Perspektifte genel olarak akıllı birinin vereceği bilgiler görülmekle birlikte olayların yer yer çocuk saflığıyla değerlendirildiği görülmektedir.

Buna karşın Gökhan Yılmaz'ın "Delirgin" adlı öyküsünde ise dışöyküsel anlatıcı kullanılmış olsa da bakış açısının odağına bir 'deli' yerleştirildiği için anlatım da bundan etkilenmektedir. Öyle ki öykü tamamen olay örgüsünün dışında bir anlatıcı tarafından anlatılsa da aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi bir 'deli' tarafından anlatıldığı izlenimi oluşturulmaktadır:

Aklını kaçırpıp kaçırmadığını anlamak için. Bilmek için ellerini sayıyor. Bilmek anlamak bilmek ellerini anlamak bilmek için ellerini sayıyor. Parmaklarını sayıyor. Hep eksik çıkıyor. Hep fazla. Hep. Aklını sayamayınca ellerini sayıyor. Sonra parmaklarını. Saymak, akli var demek. Kaç eli var sayıyor. Elli beş elli altı elli yedi. Elli yedi elli altı elli beş. Akli yerinde. Yitirmemiş. Aynı. Akli yerinde duruyor. Hem de birkaç kere yerinde. Birkaç kere yitirmemiş aklını. (2013: 50)

'Deli' ve çocuk anlatıcıların kullanıldığı öykülerde; olay ve olguların müdahalesiz, herhangi bir sosyal, kültürel süzgeçten geçmeden, saf bir bilincin bakış açısıyla okura aktarıldığı izlenimi oluşmaktadır. Bu kullanım, okurun anlatı ile ilgili gerçeklik algısını da yükseltmektedir. 'Deli' anlatıcıların en yaygın kullanım sebebi ise bir nevi onların ardına saklanma isteğidir. Bu kullanım; özellikle toplumun tamamının veya belli bir kesiminin pek hoş karşılamayacağı, tepki gösterebileceği birtakım sosyal, kültürel, dinî ve siyasi meselelerde yazar için bir kaçış noktasına dönüşür. Bu yolla yazar anlatmak istediklerini bazen çocukların bazen 'delilerin' ardına saklanarak kendine daha güvenli bir alan oluşturmak suretiyle anlatır.

Özetle söylemek gerekirse, saflıkları, deneyim eksiklikleri ve toplumsal öğretilerin büyük ölçüde dışında yer almaları sebebiyle eksik anlatıcılar olarak sınıflandırılabilir ‘çocuklar ve ‘deliler’; yazara arkasına saklanılabilecek güvenli bir alan açmaktadır. Böylece yazar, söylenemeyeni söyleme, dünyadaki birtakım tutarsızlıklara dikkat çekme ve onların saflığı ve masumiyetinden istifade ederek acı olayları daha etkileyici ve vurucu bir şekilde anlatma imkânına kavuşmaktadır. Bu imkân Milenyum Kuşağı öykücülerince sıklıkla kullanılmış ve Yunus Emre Özсарay, Hakkı İnanç, Gökhan Yılmaz, Melisa Kesmez, B. Nihan Eren, Semrin Şahin, Semrin Şahin, Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Ercan Köksal, Onur Çalı, Sine Ergün ve Pelin Buzluk öykülerinde çocuk ve ‘deli’lerden anlatıcı ve odaklanma bağlamında istifade etmişlerdir.

*

Sonuç olarak, Milenyum Kuşağı öykücülüğünde anlatıcı ve odaklanmaya büyük önem verildiği görülmektedir. Bu bağlamda içöyküsel anlatıcı kullanımının azaldığı, buna karşın benöyküsel anlatıcı ve dışöyküsel anlatıcı kullanımının çeşitli tekniklerle dönüştürülerek yaygınlaştırıldığı görülür. Bu dönemin asıl önemli özelliği yazarların senöyküsel, nesne anlatıcı gibi farklı anlatıcı tiplerini denemesi ve çoklu anlatıcıya yer vermeleridir. Kuşak yazarları odaklanma bakımından da çoklu odaklanmayı sık sık tercih etmektedir. Bu dönem öykülerinde kadın anlatıcılara ve kadın perspektifi ile çocuk, zihinsel engelli gibi eksik anlatıcılara çokça rastlanmaktadır.

3.3 Anlatım Teknikleri

Öykü yazarları modern/postmodern öykülerde anlatılmak istenen olayı, duygu ve düşünceyi daha rahat aktarabilmek, öykünün akıcılığını güçlendirmek veya sadece okurun ilgisini çekebilmek gibi amaçlarla çeşitli anlatım tekniklerinden faydalanırlar. Sayıları ve nitelikleri modern edebiyatla birlikte artan ve postmodern edebiyatla beraber yeni kullanım alanı ve işlevler kazanan bu teknikler, kurgunun güçlenmesi ve zenginleşmesini sağlarken aynı zamanda öykü yazarının üslubunun şekillenmesinde de önemli rol oynar. Milenyum Kuşağı yazarları tarafından kaleme alınan öykülere bakıldığında da bu tekniklerden ziyadesiyle yararlanıldığı görülür. Yazarlar bu yeni

anlatım imkânlarını çoğu zaman tekniğin sınırlarını zorlayarak da olsa kullanmışlardır. Bu bölümde kuşak yazarlarının yoğun olarak kullandıkları teknikler üzerinde sırasıyla durulacak ve bu tekniklerin farklı kullanımları öyküler üzerinden örneklendirilmeye çalışılacaktır.

3.3.1 Anlatma/gösterme tekniği

Daha çok anlatıcı ve odaklanma ile ilgili olan anlatma ve gösterme teknikleri, yazarın okurla ilişkisinin de temelini oluşturmaktadır. Öykü yazarı, bu tekniklerden sadece birini kullanabildiği gibi her ikisini bir arada da kullanabilir. Kısaca tanımlanacak olursa öykünün bir anlatıcı aracılığıyla, onun yönlendirme ve anlatımıyla okura sunulmasına anlatma tekniği, aracsız bir şekilde, doğrudan canlandırma yoluyla okura sunulmasına ise gösterme tekniği denilmektedir. Okur öykü karşısında, anlatma tekniğine başvurulduğunda bir dinleyici, gösterme tekniği kullanıldığında ise seyircidir. Bu çerçevede anlatma tekniğinde anlatıcının ağırlığının öne çıktığını söyleyen Mehmet Tekin'e göre;

Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa, o anlatıda, 'anlatma' (telling) ağırlıklı bir anlatım biçimi uygulanıyor demektir. Bu yöntemde, anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker. (2012: 207)

Anlatıcının metnin önüne geçmesi bir zayıflık olarak görüldüğünden yazarlar daha çok tiyatro ile de ilişkili olan gösterme tekniğine başvururlar. Ünal Aytur, Percy Lubbock'u kaynak göstererek anlatma ve gösterme teknikleri arasında şöyle bir ayırım olduğunu belirtir:

Anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir; göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir. Anlatmada herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılamaz, çünkü okuyucu olup bitenleri ikinci elden görür; olayları birinci elden gören, değerlendiren, eleştiren, yorumlayan hep anlatıcının kendisidir. Göstermede ise yazar okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakmış, kendisi aradan çekilmiş izlenimini uyandırır. Bundan ötürü tanrısal bakış açısından yazılan romanlarda genellikle egemen olan yöntem anlatma yöntemidir. (1977: 24)

Gösterme tekniği, duyguların yoğun olduğu öykü bölümleri için daha nesnel bir anlatımın sağlanabilmesi ve böylelikle okurun öykü kişileriyle kendisini daha kolay özdeşleştirebilmesi amacına uygundur. Ancak bir öykünün tamamında bu tekniği kullanmanın çeşitli zorlukları bulunur. Bu teknikle tek bir sahneyi ve duygu-yoğun bir

anı anlatmak kolay olduğu için küçürek öykülerde sıklıkla kullanılmaktadır. Farklı zaman ve mekânların olduğu daha uzun metinlerde ise yazarlar bu tekniği zaman zaman anlatma tekniğine geçiş yaparak kullanmaktadır. Hakkı İnanç'ın “Baban Gelecek” adlı öyküsünde diyaloglar yoluyla bu zorluğun aşıldığı görülmektedir:

‘Arayamayız, nasıl arayalım babanı! Şu kuşların konuştuğu teller var ya... Telefon telleri. Sesimizi onlar taşır. Denize uzananını gördün mü hiç? Sen kuşlara söyle diyeceğini. Kuşların kanatları her yere yetişir kızım, her yere...’

‘Getir Bakayım, ne demişler. Patron kâğıtlarının orada kalem olacaktı, ver de imzalayayım. Kızım, babam evde yok diyemedin mi arkadaşına? Senin velin benim hem, bir şeycik olmaz. Ver şu kalemi! Bak şimdi! Gelecek tabii baban, niye gelmesin... Ağlama hemen. Tamam, çekmeceye koyalım; madem ille de ona imzalatacaksın...’

(...)

‘Götür bunları! Hiçbir şey istemiyor canım. Yesem de öleceğim, yemesem de! ‘İyisin’ deme bana! Değilim, kandırıyorsun!’

‘Baban gelince buzluktaki kıymayı çözdürüver iki dakika, kavurup da koyduydum. Kıymalı yumurtaya bayılır o.’ (2013: 17, 25)

Yazar; yalnızca alıntılanan bölümde değil, yaklaşık 20 yıllık bir zaman diliminde, bir annenin kızına söylediği sözlerle oluşturulan bu öykünün tamamında, baştan sona gösterme tekniğini kullanmış, anlatma yöntemine hiç başvurmamıştır. Bu durum, her ne kadar anlatımda bir eksiklik olduğu hissi oluştursa da anlatıcının tamamen kenara çekilmesiyle okur ve metin aracısız olarak buluşturulmuştur.

Bu şekilde, bütünüyle gösterme tekniği kullanılan örnekler Milenyum Kuşağı öykücülüğünde zaman zaman rastlanmaktadır. Bünyamin Demirci’nin “Beş Parmaklı Kuş”, “Piyano Hırsızları”, “Harun’un Koyunları” gibi pek çok öyküsünde öykü boyunca gösterme tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca Gökhan Yılmaz, Sine Ergün, Nazlı Karabıyıkoglu ve B. Nihan Eren’in de birçok öyküsünde gösterme tekniğinden yararlandıkları görülmektedir.

Öykü türünün gelişimine bakıldığında klasik dönemlerde anlatma tekniği öne çıkarken yansıtmacı ve daha çok modern öykülerle birlikte bunun belirli ölçüde terk edildiği ve öykü-okur arasındaki iletişimin daha nesnel olduğu gösterme tekniğinin öne çıktığı görülür. Anlatma tekniği başlangıçta bir sorun olarak görülme de yansıtmacı ve modern dönemde tamamen anlatma tekniğinin kullanımı bir metin kusuru sayılmış ve bu kusura düşmemeye çalışılmıştır. Ancak postmodern edebiyatla birlikte bu tutum

tamamen tersine döner ve nihayet anlatma yöntemi zaman zaman yazarın esere doğrudan müdahalesine kadar varan bir tekniğe dönüşür. Sözelimi Doğukan İşler’in “Miskin Kafkaf Nasıl İmparator Oldu” adlı öyküsünde anlatma yönteminin kullanımı şu şekilde gerçekleşir:

Fakat kan izlerini takip ettiğinde, kendisini ormanın kuytuluklarındaki derme çatma bir kulübede buldu. Kulübenin kapısını yine korkusuz ve sert bir tekmeyle açınca, karşısında gördüğü manzara karşısında bir an kalakaldı:

Yaşlı bir kadın, karnındaki oku çıkarmaya çalışıyordu!

(Öykümüzü böyle uzun uzadıya anlatmaya devam edersek, sayfalarca bir anlatı olacaktır, emin olun. Fakat öykümüzün başını, yani anlatmak istediğimiz asıl hikâyeyi ıskalamak istemeyiz. Yoksa biz anlatıcıların ne kadar geveze, ne kadar şehvetli olduğunu bilirsiniz: Binbir gece susmadan anlatsak, yine de yorulmayız!) (İşler 2019: 60-61)

Görüldüğü gibi yazar, anlatma tekniğini klasik dönemlerdekine benzer şekilde kullanarak metne doğrudan müdahale eder ve daha da ileri giderek hassaten okura postmodern bir metnin içinde olduğunu, kendisinin bir yazar olarak orada durduğunu hissettirir. Yazar, bunu aynı zamanda okuru yönlendirmenin bir aracı olarak da kullanır. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde anlatma tekniğinin önceki kuşaklardan ayrılarak daha belirgin ve anlatıcıyı ve hatta yazarı göze sokarcasına kullanıldığı örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. Bu çerçevede İşler’in yanı sıra Aykut Ertuğrul, Batikan Köse, Gökhan Yılmaz, Yunus Emre Özсарay gibi pek çok kuşak yazarının öykülerinde bu tip bir kullanıma rastlanır. Tekniğin bu şekilde kullanımı postmodern metinlerin ana özelliklerinden biri olan ‘oyun’un bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Özetle, neredeyse her edebî metinde kullanılan anlatma veya gösterme yöntemleri Milenyum Kuşağı öyküleri için de vazgeçilmez olmaya devam etmiştir. Ancak yazarların önceki kullanımları aşmaya çalıştıkları ve gösterme tekniğini tiyatrodaki kullanımına, anlatma tekniğini ise klasik anlatılardaki kullanımına yakın şekilde kullandıkları görülmektedir. Postmodern anlatının bir parçası olarak değerlendirilebilecek bu tür kullanımlar, kuşak öykücülüğünün önemli özellikleri arasında sayılabilir.

3.3.2 Tasvir

Edebî anlatılardaki temel tekniklerden bir diğeri de tasvirdir. İsmail Çetişli'nin ifadesiyle “Tasvir; insan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi; âdetâ görünür hâle getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesidir” (2016: 123). Köken olarak resim sanatı ile ilgili bir teknik olan tasvir, öykünün unsurları olan kişi, zaman ve mekânı okura tanıtmak ve bunları okurun zihninde canlandırmak amacıyla kullanılmaktadır. Yansıtmacı dönemde en önemli tekniklerden biri olarak görülen tasvirler, modern öykülerde de atmosfer oluşturmak ve öykü kişilerinin psikolojilerini göstermek amacıyla kullanılan teknikler arasındadır. Öyküde kullanılan tasvirlerin işlevselliği ve yerinde kullanımı her zaman iyi bir öykünün en önemli özelliklerinden sayılmıştır. Zira tasvir öykünün ritmine de etki eden unsurlardandır.

Öykü anlatıcısı, öykü kişilerinin içinde bulunduğu atmosferi ve psikolojilerini daha detaylı hissettirerek bir öykü evreni oluşturmak, okuru bu atmosfere ve anlatılan hikâyeye dâhil etmek amacıyla yer yer ayrıntılı tasvirlerle yer verir. Türk öykücülüğünde tasvirin özellikle yansıtmacı dönemde çok yoğun olarak kullanıldığı ve o dönemde ayrıntılı tasvirlerin öykülerin önemli bir unsuru olduğu görülür. Modern ve postmodern dönemlerde ise ayrıntılı tasvirler yerini daha çok gösterme tekniği gibi tekniklere bırakmış ve yüzeysel, öznel tasvirlerle iktifa edilmiştir. Aynı şekilde Milenyum Kuşağı öykülerinde de ayrıntılı tasvirlerle çok az yer verilmektedir. Bu hususta istisna sayılabilecek yazarlardan biri olan Semrin Şahin, öykülerinde ayrıntılı tasvirlerden sıklıkla yararlanmaktadır. Bu çerçevede göçmenlerin yaşadığı zulmün anlatıldığı “Göç Çağı” adlı öyküde mezarlıkta saklanan insanlardan bahsedilirken şu ifadeler kullanılmaktadır:

Zayıf, çelimsiz, kötü giyimli bir gözcü, düdüğünü dördüncü kez çalarken mezarlık duvarını yeni atlamıştı. Mezarlıkta meşalelerin aydınlığında elleri ayakları bağlanmış onlarca insan yalvarıp inleyerek ölümü bekliyordu. Sağ gözü daha iri olan ve donuk bakan, iri kıyım adam gururuyla liderliğinin kılıcını havaya kaldırıp ‘Susun!’ diye bağırdı. (2013: 51)

Görüldüğü üzere bu bölümde tasvirler hem mekân, hem de kişileri anlatmak ve onların içinde bulundukları durumu daha iyi yansıtabilmek için kullanılmaktadır. Aynı yazarın

“Şehrin Gölgesinde Ölüm” adlı öyküsünde de benzer şekilde ayrıntılı tasvirlerle rastlanır:

Hızla yağan yağmur ortalığı yıkıyordu, şehrin sakinleri evlere saçakların altına, duvar diplerine sığınmışlardı. Araçlar yoğunlaşan trafikte art arda kornaya basıp birbirlerini uyarmaya çalışsa da kaza yapan araç, trafiği içinden çıkılmaz hale getirmişti, işte o an görmüştü Ela onu. Camın buğulu yüzeyini temizleyip su damlacıklarının arasından dışarıyı görmeye çalışırken fark etmişti. Derisine iyice yapışan tüylerinden, burnundan, kulaklarından akan yağmur sularıyla patilerinin üzerinde sığınacak bir yer arar gibi yol kenarlarında küçük bir dere oluşturan çamurlu yağmur sularının coşkulu akışına hüznle bakıyordu. (a.g.e. 65)

Bu bölümde ilkinden farklı olarak sadece mekân ve kişiler için değil duyguların aktarımı için tasvire başvurulmuş ve öznel düşünceler ile benzetmeler öne çıkmıştır. Ayrıntılı tasvirlerden sık sık faydalanan dönem yazarlarından biri de Mahir Ünsal Eriş’tir. Yazarın, “Çok Sıkılır Arkadaşı Ölen Çocuklar” adlı öyküsünden alıntılanan aşağıdaki ifadelerde anlatıcı ölen yakın arkadaşından bahsederken ayrıntılı tasvirlerle başvurur:

Sarışın ve çilli bir karnabahara benzerdi Serkan’ın kafası. Yuvarlacık ve pütür pütürdü. Saçlarının küçük kıvrımlarının araları, komşannemin samanlığında saklambaç oynadığımız zamanlarda çerçöple dolardı. Samanlıktan çıkınca benim dümdüz –ipek gibi derdi annem- saçlarımı silkeleyerek kurtulduğum pisten pasaktan onu tek tek ayıklamak zorunda kalırdık. (Eriş 2018: 7)

Bu bölümde anlatıcı, benzetmelerden de istifade ederek arkadaşını okura daha iyi tanıtabilmeyi ve böylelikle onunla okur arasında duygusal bir bağ kurabilmeyi amaçlar. Zira öykü, bahsi geçen arkadaşın ölümüyle bitecek ve anlatıcının bu ölümüne bakışına dikkat çekilecektir.

Bir başka örnek olan Seyit Göktepe’nin “Uykusunda” adlı öyküsü, çağrışıma dayalı tasvirin güzel bir örneğini sunmaktadır. Bu örnekte ayrıntılara çok fazla yer verilmese de okurun kolayca hayalini kurabileceği şekilde tasvirler yapılmaktadır:

İşte zil. Sıraya giriyorlar. Öğretmenler bağırıyor çağırıyor. Bahçede itişmeler. Fısıldaşmalar. Tebeşir tozları değmiş uçlarına eteğin. Griyi saklarcasına. Sarı. Mavi. Kırmızı. Kurdelesini gevşektir. Hiç hoşlanmaz, boynuna sıkı sıkıya oturtmaktan. İşte sınıflara giriyorlar. Koridorlar geçiliyor. Merdivenlerden çıkılıyor. Panolarda haftalardır aynı şiirler, kompozisyonlar. Yarın sabaha. Bugün günlerden neydi? Kaç gün kaldı? Bilmiyorum. İlk mi? Yoo, hatırlamıyorum. Kaç tane? Ahhh. Yüzüne nasıl sevinçli ferahlıktır, öylece yayılmış kalmış. Işık yok odada. Sınav mı var, bu koşuşturmaca? Bu telaş? Biraz önce karşı apartmanların tek tük ışıkları vardı, dökülüyordu. (2004: 13)

Görüleceği üzere, öznel tasvirlerle de yer verilen bu alıntıda, teknik kullanılırken anlatım durdurulmamış, tasvirler anlatımın bir parçası hâline getirilmiştir. Örnekte yalnızca mekân veya kişi tasviri yapılmamış, davranışlar, duygular da tasvir edilmiştir. Böylelikle anlatımın akışı kesintiye uğramadan öykünün devamı sağlanmaktadır.

Başta da belirtildiği gibi tasvir, öykünün en önemli tekniklerinden biridir. Bu bağlamda elbette Milenyum Kuşağı öykücülerinin hemen hepsi anlatımlarında tasvir tekniğinden yararlanmışlardır. Ancak Semrin Şahin, Mahir Ünsal Eriş, Mehmet Erkan, Emrah Serbes, Alper Beşe, Deniz Tarsus ve Seray Şahiner öykülerinde daha fazla ayrıntılı tasvire başvurmaları sebebiyle diğerlerinden ayrılmaktadır.

Bu kuşak öykülerinde genel itibarıyla modernist öykülerdeki gibi atmosfer oluşturabilmek için yapılan uzun tasvirler yerine doğrudan anlatılmak istenene yoğunlaşmaktadır. İsmail Özen bu tutumu “sanatsallığın yapmacıklığından kaçış” olarak değerlendirmektedir (2016: 110). Öyle ki metinlerdeki benzetmeler; tasvir için, atmosferi, kişiyi veya bir durumu tanıtmak için değil yabancılaştırmanın bir parçası olarak öykülerde yer almaktadır. Bu çerçevede pek çok öyküde okuru ilk okuyuşta sarsan, düşünmeye sevk eden sıra dışı benzetmelere yer verilmektedir. Bu kullanım biçimine 2000’li yılların absürt komedi dizilerinden biri olan *Leyla ile Mecnun* iyi bir örnektir. Dizide kötü bir durumu ifade etmek için “duş perdesi” ve “sarı tuvalet terliği”, yapışkan, rahatsız edici insanlar için “çizik teflon tava”, dengesiz insanlar için “bozuk duş musluğu”, can sıkıcı ve gereksiz arkadaşlar için “kulpu kırık çaydanlık”, kötü bir koku için “toplu tuvalet girişi gibi kokmak” vb. alışılmamış ve çarpıcı benzetmelerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Özen, izleyiciyi absürtle sarsarak anlam üzerine düşünmeye sevk eden bu benzetmelerin ironik bir yanı olduğunu ve bunların aslında birer ‘benzetme parodisi’ olduklarını belirtir (2016: 111). Yazarların bu tutumu, Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramıyla da doğrudan ilişkilidir (1998: 3). Zira bu tutum kurgu ve gerçeğin birbirine karıştığı modern çağa ve onun absürtlüğüne dikkat çekmeyi amaçlar. Kuşak öykücülerinden Gökhan Yılmaz, Aykut Ertuğrul, Batikan Köse ve Doğukan İşler gibi yazarlar, öykülerinde bu tür kullanımlara sıklıkla yer vermektedir.

3.3.3 Otobiyografik anlatım

Öykü ve romanlarda en sık kullanılan yöntemlerden biri de otobiyografik anlatımdır. Kısaca söylemek gerekirse; öyküde yer alan benöyküsel anlatıcı ile yazarın örtüşmesi, başka bir deyişle öyküde yazarın gerçek hayatından kesitlerin anlatılmasına otobiyografik anlatım tekniği denilmektedir. Ünal Aytür'e göre;

Otobiyografik anlatım yönteminde roman konusu da anlatıcı da aynı kişi olduğundan, bakış açısı çok dardır. Yazarın elinde, kullanabileceği bilgi kaynağı olarak yalnızca bir kişi vardır; onun görüş ve bilinç alanı dışına çıkamaz. (1977: 31)

Otobiyografik yöntemin biyografi eksenli bir anlatım biçimi olduğuna dikkat çeken Mehmet Tekin de bu tip metinlerde anlatan ve anlatılan kişinin aynı kişi olduğunu, bu sebeple anlatıcının manevra alanının çok dar olduğunu belirtir (2012: 271).

Otobiyografik anlatım öykü tarihi boyunca kullanılagelmiş olsa da modern öykü ile birlikte doğrudan yazarın hayatından yararlanmak bir kusur olarak kabul edildiği için kullanımı büyük ölçüde azalmıştır. Postmodern öykülerde ise otobiyografik anlatım farklı bir formda öykülerde yerini almış, doğrudan bütün metinde olmasa da yazarın hayatına yapılan çeşitli hatırlatmalarla öykülere dâhil olmuştur. Büyük ölçüde postmodern edebiyatın etkisinde olan Milenyum Kuşağı öykücüler de bu tekniği bahsedilen şekilde sık sık kullanırlar. Ayrıca bu dönemde otobiyografik anlatım tekniğinin bütün metni etkileyecek şekilde kullanıldığı örneklerle de rastlanmaktadır. Sözgelimi, Mehmet Erkan'ın, iş hayatında yaşadığı deneyimleri benöyküsel anlatıcı ile aktardığı *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları* adlı kitabının tamamında otobiyografik teknik kullanılmaktadır. Yazar, kitabına yazdığı ön sözde otobiyografik anlatıma başvurduğunu “Okuyacağınız öykülerde benim kısa insan kaynakları geçmişimde yaptığım yüzlerce mülakattan yansımalar bulacaksınız,” (2007: 7) sözleriyle açıklamaktadır. Erkan'ın bu kitaptaki öyküleri bir insan kaynakları yöneticisinin yaptığı iş mülakatları şeklinde kurgulanmış ve yazarın da ifade ettiği gibi kurguda doğrudan yazarın deneyimlerinden istifade edilmiştir.

Kuşak yazarlarından Özge Hatunoğlu ve Seyit Göktepe de öykülerinin hemen hepsinde otobiyografik anlatım tekniğinden yararlanarak benöyküsel anlatıcıya ve

şahsi tecrübelerinin anlatımına yer vermektedir. Örneğin Göktepe'nin "Sonrası" adlı öyküsünde benöyküsel anlatıcı, 'sen' diyerek 'Seyit'e hitap etmektedir:

SEVDİĞİN KIZLARIN KALBİNDE BİR BAŞKASI VARDI HEP SEYİT (...)

SARHOŞ OLDUN AĞLADIN SEYİT (...)

GÜZ GURBETİN OLDU SEYİT

GÜZ GURBETİN OLDU (...)

SENİN HİÇ ADAŞIN OLMADI SEYİT (...)

SEN İSTERSEN DEVAM ET SEYİT (2005: 89-100)

Seyit Göktepe *Kanayan Ruhlara Armağan* kitabında ise daha önceki kitaplarında da bahsi geçen sevgilisinden ayrılışını ve ayrılık acısını anlatmaktadır. Göktepe'nin yanı sıra Gökhan Yılmaz, Doğukan İşler, Aykut Ertuğrul gibi yazarların da bu teknikten zaman zaman istifade ettikleri görülmektedir. Ancak bu yazarlar otobiyografik anlatımı daha ziyade postmodern edebiyat etkisinde kullanmayı seçmişlerdir. Şöyle ki Doğukan İşler'in pek çok öyküsünde 'Doğukan' adlı bir öykü kişisine rastlanmaktadır. Ancak bu öykü kişileri zaman zaman yazarı anımsatsa da anlatıcı metnine birtakım fantastik unsurlar veya 'oyun'lar ekleyerek onun yazar olmayabileceğini de okura hatırlatır. Ertuğrul ve Yılmaz'ın da benzer şekilde öykülerinde kendi hayatlarına göndermelerde bulundukları görülür. Bu tip kullanımlar; postmodern edebiyatta öykünün kendi gerçekliği içinde değerlendirileceği için bunları modernist edebiyattaki gibi doğrudan yazarla ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Ama bu örnekler; yazarın hayatına dair birtakım ipuçları içermeleri sebebiyle edebiyat tarihçiliği açısından hayli mühimdir.

3.3.4 Diyalog

Teatral bir teknik olan diyalog tekniği öyküde dramatizasyonun sağlanmasında, sahneler oluşturularak anlatımın hızlandırılmasında ve çeşitlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bilhassa gösterme tekniğinin öne çıktığı öykülerde kişi ve mekân tanıtımları için diyaloglara başvurulduğu ve tanıtımın okur ile metin arasına anlatıcıyı dâhil etmeden sağlandığı görülür. Diyalog tekniği için, "Diğer tekniklerden farklı olarak, diyalog tekniğini oluşturan konuşma cümleleri genellikle [-] işaretiyle başlatılır

ve çoğunlukla da “ “ imleri arasına alınarak belirginleştirilir,” diyen Sazyek, bu tekniği şöyle tanımlar:

‘Diyalog’, figür olmayan anlatıcıyı -ki bu anlatıcı gözlemci konumunda bile olsa- bütünüyle silikleştirerek okuyucuyla figür merkezli içeriği doğrudan karşı karşıya getirmek ve böylece içeriğin uyandıracağı gerçeklik izlenimini pekiştirmek amacıyla kullanılan bir tekniktir. (2013: 112-113)

Sazyek’in de dikkat çektiği gibi diyalog tekniğinde amaç, anlatıcıyı aradan çıkararak okurla öykü kişinin doğrudan iletişimini sağlamak ve bu yolla aradaki mesafeyi olabildiğince kısaltmaktır.

Anlatımdan ziyade gösterme tekniğinin öne çıktığı modern öykü döneminde diyalog tekniğinin de öykülerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Diyaloglar yoluyla anlatıcı aradan çıkarılarak metinle okurun baş başa kalması sağlanmakta ve böylece daha objektif bir anlatım oluşturulmaya çalışılmaktadır. Postmodern döneme gelindiğinde ise objektif anlatım hedefi eski popülerliğini kaybeder. Her şeyi ‘oyun’laştıran postmodernist yazar ve anlatıcısı bu tekniği de oyununun bir parçası hâline getirerek kullanır. Milenyum Kuşağı öykülerine bakıldığında bu tip kullanımlara sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin Batıkan Köse’nin “Öykü Dükkânı” adlı öyküsü şu diyalogla başlamaktadır:

‘Abi bana iki öykü sar.’

‘Az bekle çıkar.’ Elleri yana yana tezgâha öyküleri bıraktı, üstü başı mürekkepti. Elimi uzattım, ‘Dokunma,’ dedi. Yazıcıdan yeni çıkmışlar.

‘Durum mu olay mı yeğenim?’ dedi.

‘Olay olsun,’ dedim, bu ara pek durumum yok. (2015: 7)

Yazar öykünün devamında da zaman zaman diyaloglardan istifade eder. Görüldüğü gibi anlatıcı burada diyaloglara yer verirken objektiflik kaygısı gütmmez. Zaten hedef ne objektiflik ne de olayın anlatımıdır. Anlatıcı her şeyi araçsallaştırmaktadır. Kuşak yazarlarından Doğukan İşler, Aykut Ertuğrul ve Gökhan Yılmaz’ın da diyalog tekniğini bu örnekteki gibi ‘oyun’laştırmakla kullandıkları görülmektedir.

Hakkı İnanç’ın tamamen diyaloglardan oluşan “Sevgili Azrail” adlı öyküsü, diyalog tekniğinin farklı bir kullanımını örneklendirmektedir:

‘Ne dersem yaz kızım: (...)’

‘Yavaş baba ya, yetişemiyorum.’

‘Ver bakayım, ne yazdın! Seni okutan hocanın ben ta!.. Lan kızım ben sana her dediğimi yaz mı dedim!’

‘Evet!’

‘Yürü git abini çağır bana! Anası kılıklı seni!’

‘Ne olmuş anasına?’

‘Yahu kadın, ölüyorum diyorum, seninle mi uğraşacağım! İşkembe pişti mi?’

‘Haşlanıyor daha.’

‘Oğlan nerede kaldı?’

‘Geldim baba!’

‘Aslanım benim gel de şu mektubumu yaz!’ (2013: 26)

Görüldüğü üzere öyküde baba, anne, kız ve erkek çocuk olmak üzere dört ayrı öykü kişisi diyaloglar yardımıyla konuşturularak öykünün olay örgüsü oluşturulmuştur. Anlatıcının söz hakkı bulamadığı bu öyküde okur, adeta tiyatro salonundaki izleyici gibi sahnedeki konuşmalarla baş başadır. Benzer şekilde İnanç’ın “Öl” adlı öyküsünde de ilk ve son cümleler hariç tamamen diyaloglara yer verilmiştir. Bunlara ek olarak Semrin Şahin’in “Herkes Adına Ölmek” öyküsü ve Batıkan Köse’nin “Robot Sevgilim”, “Ekinsiz Topraklarda”, “Korkuluk”, “Küçük Sürprizler” ve “Şövale Arayan Şövalye” adlı öyküleri de tamamen diyaloglardan oluşmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykülerinin neredeyse tamamı diyalog tekniğinden faydalanmakla birlikte Batıkan Köse, Semrin Şahin, Hakkı İnanç, Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Ercan Köksal, Seyit Göktepe, Gökhan Yılmaz, Onur Çalı ve Seray Şahiner gibi isimler bu bağlamda öne çıkmaktadır. Genel itibariyle bu tekniğin kuşak yazarlarınca iki farklı şekilde kullanıldığı, birinde ‘oyun’laştırma, diğerinde objektif anlatımın hedeflendiği söylenebilir. Bu çerçevede Batıkan Köse, Aykut Ertuğrul ve Doğukan İşler ilk grupta yer alırken Semrin Şahin, Hakkı İnanç, Ercan Köksal, Seyit Göktepe, Onur Çalı ve Seray Şahiner ikinci grupta yer almaktadır.

3.3.5 Mektup

Öyküye bir veya birkaç mektubun dâhil edilmesi anlamına gelen mektup tekniğinin; iç monolog ve iç çözümleme tekniklerine benzer bir işlevi vardır. Mektup tekniğinde öykü kişinin iç dünyasını kendi ifadeleriyle, doğrudan ve doğal bir şekilde

anlatmasına imkân tanınır. Böylelikle anlatıcı dışındaki öykü kişileri de öyküleme eylemine dâhil edilmiş olur ve öyküye çoklu bakış açısı kazandırılır. Emel Kefeli bir anlatım tekniği olarak mektubu şu şekilde tanımlamaktadır:

Roman/hikâyelerde bilgilendirmek, kişinin iç dünyasını, bilinçaltını yansıtmak, çoksesliliği sağlayarak bir fikri tartışmak, hatta polemiğe girmek veya eleştiri amacıyla kullanılan bu iki tekniğin en belirgin ortak özelliği bir “itiraf dili” olmalarıdır. (Kefeli 2016)

Kullanım kolaylığı ve anlatımda etkili oluşu sebebiyle hem dünya hem de Türk edebiyatında en sık kullanılan tekniklerden biri olan mektup tekniği, benzer işlevleri olan iç monolog, iç çözümleme gibi modern tekniklere rağmen postmodern öykücülerce de tercih edilen bir teknik olmuştur. Milenyum Kuşağı öykücüler, mektup tekniğini farklı bakış açılarına yer vermek, merak uyandırmak, etki gücünü artırmak gibi çeşitli amaçlarla kullanmışlardır.

Örneğin Semrin Şahin’in “Ecel Güncesi” adlı öyküsünde hem bir mektup hem de bir günlüğe yer verilir. Kızlarını bir toplama kaybında kaybeden çift, yıllar sonra gelen bir mektupla şaşkına döner:

‘Aman ha unutmadan söyleyeyim, bugün bir posta geldi sana. Masanın köşesinde...’ diye seslendi. Kocasının zarfı yırtışını, içindekileri çıkarışını duydu. Odaya girdiğinde siyah kanepeye yığılan adam, kasketini bile çıkarmamıştı. (...)

Dört satırdan oluşan mektubu karısına uzattı. Ereza’nın gözbebekleri ateşli iki bilye gibi ortalığa dehşet saçmaktaydı.

Merhaba

Sözlerime nasıl başlayacağımı bilemiyorum. (...)

Acınızı anlıyor ve dua ediyorum. Tanrı sizinle olsun. (2013: 12-20)

Görüldüğü gibi öyküde çatışmanın kaynağı olarak ortaya çıkan mektup öykünün seyrini doğrudan etkilemiştir. Acılı çift mektubu dehşetle okuduktan sonra (mektubun metne montajlanmasıyla) mektubun beraberinde gelen, kızlarına ait günlüğü okumaya başlar ve onun yaşadığı acıların bir bölümüne şahit olurlar:

15 Aralık 1941

(...) Savaş insanların kendi elleriyle yaptıkları bir kıyamet sahnesinden başka bir şey değil. Uyuşturulmuş zihinlerin çılgın gibi kan ve et isteyen, can alan birer yaratığa dönüşmeleri bu sahnelerin odak noktası. Ölümün kol gezdiği sokaklarda öldürülecekler olarak ayıklanmış olmamızı sindiremeyen ruhuma teselli sözcükleri kurmaya çalışıyorum. Sonuç hüsrân oluyor. (...) Güçlü duygularıyla ailemi özlediğim gerçeğini

inkâr edemem. Onları bir daha göremeyecek olmam leblebi taneleri gibi un ufak ediyor kalbimi. (a.g.e. 22-23)

Bu yolla yazar, böyle acı dolu bir hadiseyi okura birinci ağızdan ve sıcağı sıcağına (zamansal mesafe olmadan) aktarma imkânı bulmuştur. Bu teknik, okurdaki gerçeklik algısını artırmakta ve onun öykü kişisiyle daha yakın bir ilişki kurabilmesini sağlamaktadır.

Mektup tekniğinin Milenyum Kuşağı öykücülerince farklı kullanımlarına da rastlanmaktadır. Örneğin Seray Şahiner'in "İadesiz Taahhütsüz" adlı öyküsü tek bir mektuptan oluşmaktadır. Altı aydır birlikte olduğu sevgilisiyle dışarıda hiç buluşamayan ve ilişkilerinin sadece evde ve cinsel münasebet düzeyinde ilerlemesinden rahatsız olan Tuğçe, sevgilisini ikna edip bir buluşma randevusu alsa da nihayetinde sevgilisi sudan bir bahaneyle gelmeyi reddetmiş ve o, buluşma yerinde boş yere üç saat beklemiştir. Öfkelenen Tuğçe üşüyerek kütüphaneye gitmiş ve oradan aldığı bir kitabın boş sayfalarına yaşadıklarını ve hislerini yazmıştır. Başındaki tarih ve sonraki isimle baştan sona bir mektup olan bu öykü aynı zamanda italik olarak işaretlenmiştir. Nazlı Karabıykoğlu'nun "Kartal Tibet" ve "Çok Açken ve Biri Bakarken" adlı öyküleri de aynı şekilde tamamen birer mektuptan oluşmaktadır. İkinci öyküdeki mektubun, ilkinde cevap niteliğinde oluşu da ayrıca dikkat çekicidir. Kuşak öykücülüğü yakından incelendiğinde benzer bir teknikle tamamen mektuptan oluşan pek çok öyküye rastlanmaktadır.

Diğer kullanımlara kısaca bakılacak olursa genelde Melisa Kesmez'in "Bir Bahçeyi Beklemek" adlı öyküsünde olduğu gibi birbirine cevap olan iki mektuba yer verildiği veya gelen tek bir mektupla öykünün şekillendiği görülmektedir. Güzide Ertürk'ün "Kaplumbağa Gölgesi" adlı öyküsü ise diğerlerinden biraz ayrılır. Zira tek başına kitabı dolduran bu uzun öykü, bütünüyle iki arkadaşın birbirine yazdıkları mektuplardan oluşmakta ve yazılan mektuplarda anlatılan olaylar öykünün de olay örgüsünü şekillendirmektedir.

Tekniğin bir başka kullanımına da Yılmaz Yılmaz'ın "Sentetik Çorap" adlı öyküsünde rastlanır. Akıl hastanesindeki Şekip Bey'in, eski çalışanı Hayri Efendi'ye yazdırmaya

çalıştığı mektubun hikâyesi olan bu öyküdeki italik bölümlerde mektup vurgulanmaktadır:

Kıymetli Mehmet Salih Ege Beyefendi;

Kırk beş (yazıyla, kırk beş) yıldır memleketin sanayiine...

-Hayri Efendi, oraya yazıyla kırk beş yazdın, değil mi?

-Tensip buyurduğunuz üzere yazı ile kırk beş yazmış idim zaten efendim.

Pek âlâ oldu desene.

-Öyle oldu efendim.

-Devam edelim o halde:

...ticaretine ve dahi halkın sağlığına katkıda bulunan Erdem Çorap Sanayii... (2010: 26)

Görüldüğü üzere yazılmaya çalışılan bir mektubu öne çıkaran bu öykü, esasında bir mektubun öyküsüdür. Tekniğin diğer kullanım amaçlarından farklı olarak burada okurun merak duygusu harekete geçirilmektedir.

Öykü kişilerinin kendilerini dolaysız olarak anlatmalarına fırsat veren bu teknik, romanlarda da çok sık kullanılmaktadır. Öykü, yapısı itibariyle mektup tekniğinin sürekli kullanımına çok imkân vermese de yine pek çok öyküde bu tekniğin kullanımlarına rastlanmaktadır. Postmodern öykülerde bu hacim sorununun mektup yerine kısa notlar, e-posta ve kısa mesaj gibi çeşitli ileti yöntemleri ile aşıldığı görülür. Sözelimi Doğukan İşler'in "Kafa: Kofti" adlı öyküsünde; anlatıcı kendisine gelen bir e-postaya yer vermektedir. İsmail Isparta'nın "Dönüşüm" öyküsünde ise bir kısa mesaj metne dâhil edilmektedir. Bunların her biri mektup tekniği çerçevesinde değerlendirilebilir. Milenyum Kuşağı yazarları arasında mektup tekniğini en çok kullanan yazarlar Seray Şahiner, Nazlı Karabıyıklıoğlu, Melisa Kesmez, Onur Akyıl, Pelin Buzluk, Mahir Ünsal Eriş ve Güzide Ertürk'tür.

3.3.6 İç diyalog

Öykü kişinin kendi iç sesiyle veya hayali bir kişiyle karşısında sohbet edermişçesine konuşmasına iç diyalog tekniği adı verilmektedir. İç diyaloglarda anlatım düzenli, cümleler düzgün ve dilbilgisi kurallarına uygundur. Mehmet Tekin iç diyalog tekniğini "Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi

kendisiyle -sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışması” (2012: 282) olarak tanımlar ve bu teknikle kurulan cümlelerin konuşma havasında ve gramer kurallarına uygun olarak şekillendiğine dikkat çeker. Sazyek ise bu tekniğin iç monoloğun bir türevi olduğunu belirtir ve onu “İç diyalog tekniği, salt bir kişinin, kendi içinde oluşturduğu hayalî bir muhatap ya da -yine kendi içinde- figürleştirdiği psikolojik bir merkez ile gerçekleştirdiği içsel konuşmadan meydana gelir,” şeklinde tanımlar.

Modern öykü ile birlikte birey ve onun iç dünyası, psikolojisi öne çıkar. Bu doğrultuda, iç diyalog tekniği de bireyin iç dünyasını okura gösterebilmek ve hissettirebilmek için kullanılan tekniklerden biridir. Bu teknik ayrıca baskıyı veya suskunluğu vurgulamak ve sesli bir şekilde söylenemeyeni okura iletebilmek için bir araç olarak kullanılır. Zira öykü kişinin iç diyalog kurması, dışarıyla sağlıklı bir sosyal ilişki kuramadığının da göstergesidir ve onun içe kapanıklığına işaret eder. Bu çerçevede, bu teknik modernizmin birey üzerindeki baskısına, toplumsal baskılara ve dışlanmışlığa vurgu yapmak amacıyla da kullanılmış ve baskı bireyin iç diyaloguyla, hayalî bir sohbetle kırılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı benzeri tekniklerden farklı olarak burada bireyin bir muhatabının olması kurgunun gerçek hayatla daha kuvvetli bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Çünkü her ne kadar iç monolog vb. teknikler hayatın bir parçasıysa da bu tip deneyimler çok bireysel ve kişiye özgü olduklarından bir diyalogun verdiği sahilik duygusundan uzak kalmaktadır.

İç diyalog tekniğinin öyküde kullanım şekline bakıldığında ise iki farklı yöntem öne çıkmaktadır. İlkinde anlatıcı, zihninde var ettiğı, gerçek dünyada bir karşılığı olmayan hayalî bir kişiyle konuşurken ikincisinde iç ses, vicdan vb. bir psikolojik merkez vardır. Bu hâliyle bireyin iç çatışmalarının sunumu için de kullanışlı bir teknik olarak dikkat çeker.

Postmodern öykü ile birlikte bireyin iç dünyasına bakış da değişmiştir. Artık eskisi gibi öykü kişinin iç dünyası bireyi anlamının bir aracı olarak değil başlı başına öykünün bir parçası olarak kendine yer bulmaktadır. Bu bağlamda, kendilerinden

önceki kuşaklar gibi Milenyum Kuşağı Türk öykücülerinin de iç diyalog tekniğine zaman zaman başvurdukları görülmektedir.

Bu tekniği en çok kullanan kuşak yazarlarından biri Seray Şahiner'dir. Yazarın “Buzdolabı Süsü” adlı öyküsünde öykü kişinin iç çatışmaları, iç diyalog tekniğinden yararlanılarak okura sunulmaktadır:

Sokak kapısını açıp bavuluyla dışarı çıktı, kapıyı çekti. ‘Ayy, tüpe bakmadık!’ *Amaaan açık unutayım da patlasın ev, bana ne, benim evim değil ki artık burası, anahtarı da içeri bırakmak lazımdı aslında. Anlasın gerçekten terk ettiğimi.* Kapıyı açtı. İçeri girdi. Anahtarı masanın üstüne bıraktı. *Bir not yazsa mıydım, şöyle ‘güle güle’ falan? Aman ne yazacağım, Güle güle mi gidiyorum, canıma okunuyor.* (Şahiner 2019a: 23)

Alıntıda normal yazılmış bölümlerde anlatıcı öyküyü aktarır, italikle işaretlenmiş bölümlerde ise başkisinin kendi iç sesiyle diyalogları yer alır. Seray Şahiner’in pek çok öyküsünde iç diyalog tekniğini benzer şekilde kullandığı görülmektedir. Örneğin “Yalnız Ama Gururlu” adlı öyküsünde iç diyalog tekniği farklı bir işlev görmekte ve anlatıcı değişikliğine olanak sağlamaktadır:

Yeliz, masaya yaydığı eşyalarını, kitabını, sigarasını, telefonunu çantasına koydu. Sandalyeden kalkıp ceketini giydi, kasaya gidip hesabı ödedi. Tam kafenin kapısında eski sevgilisi, *yanında bir sürü dallama, bir de şu şıllık geldi.* Konuştular, ‘Aa kalkıyor muydun?’ ‘Evet.’ *Otur desene it. Bu şıllık da yan yan bakıyor zaten. Ben daha biz sevgiliyken anlamıştım bunların arasında bir şey olduğunu. Neymiş, ‘işyerinden arkadaşım’.* *Senin tatlılığına dayanacak karı mı var hayvan? Bu kız da güzel be.. Eee, zevkli çocuk herhalde. Benden sonra hilkat garibesiyse çıkacak hali yoktu ya. Dudağımın üstündeki bu yaraya mı baktı bu lavuk?* (a.g.e. 33)

Görüldüğü üzere öyküde iç diyalogu belirtmek için italik işaretlemeyen istifade edilmekte ve böylelikle dışöyküsel anlatıcının anlatımı ile başkisinin iç konuşması birbirinden ayrılmaktadır. Böylece başkisinin söze dökülmediği için dışöyküsel anlatıcı tarafından dile getirilmeyen düşünceleri okura aktarılabilir. Görüldüğü üzere öyküde iç diyalogu belirtmek için italik işaretlemeyen istifade edilmekte ve böylelikle dışöyküsel anlatıcının anlatımı ile başkisinin iç konuşması birbirinden ayrılmaktadır. Böylece başkisinin söze dökülmediği için dışöyküsel anlatıcı tarafından dile getirilmeyen düşünceleri okura aktarılabilir.

Mahir Ünsal Eriş’in “Her Kanser Erken Ölümdür” adlı öyküsünde iç diyalog tekniği metnin tamamını etkileyecek şekilde kullanılmaktadır:

‘Yalnız önemli bir nokta var. Hastalığın tüm vücudunuza yayılmasına engel olmak için göğsünüzü bir an önce ameliyatla almak zorundayız.’

Demek güzelliğime de kastettin Doktor Frankenstein. İki çocuk doğurdum ben. Tipime bakınca inanmazsın tabi, boyuncalar ikisi de. Kız iki ay ya emdi ya emmedi, bir daha biberondan, lastik memeden başka şey sokamadık ağzına. Oğlansa tenezzül bile etmedi emmeye. Tuzluymuş benim sütüm, doktor öyle demişti o zaman. (...) Zaten ölecekken

bir de neden ucubeye dönemeye razı olayım, anlamadım. On dokuzunda kız çocuğu gibi memelerim hâlâ, el sürdürtmem onlara.

‘Tek çaresi ameliyat mı bunun?’ diye sordum. (...)

‘Maalesef göğsünüzü almak bile hastalığın ilerleyişini durdurmaya kâfi gelemeyebilir. (...)

Kâfi mi? Senin yaşın ne, başın ne ayol. Yeterli desene şuna! Böyle eski eski konuşunca daha mı âlim olunuyor yani? Hem ne tedavisi daha mememi almana bile tamam demedim, sen saçlarımı dökmekten, beni gün boyu kusturmaktan bahsediyorsun. Vermem mememi. Başka çare bul. (Eriş 2018: 58-59)

Ancak buradaki kullanım Seray Şahiner’den farklı olarak bir iç ses ile değil karşısındaki kişiyle yapılmakta, gerçekte söylenemeyen ifadelerden oluşan alternatif bir diyalog ortaya konmaktadır. Böylelikle anlatıcı, karşılaştığı bu durumla ilgili düşüncelerini daha yalın ve toplumsal süzgeçlere sokmadan ifade imkânına kavuşmaktadır.

İç diyaloglar için çoğu zaman tırnak işareti veya kesme işaretinden istifade edildiği görülür. Ancak hiçbir işaretlemeye başvurulmadan bu tekniklerin kullanıldığı örneklerin sayısı da az değildir. B. Nihan Eren’in “Terliksi Hayvan” öyküsü bu çerçevede dikkat çekmektedir:

[1] Terliğini sürüdü, gitti koltuğa oturdu. [2] Demek Şakire Dudu’nun ortalık karışacak dediği buymuş. Sakin sular gibi duran hayatına atılan taş, tülün ardındaki bir elektrikçiyleymiş. Elektrikçi bile değil, geçen ay yanına girdi dedi ya Ramize, çırak gibi bir şey bu herhalde. Çıraklık için yaşı büyük değil mi? Hem dul dediler, demek ki yaşı var. Neden dul? Kiminle evliydi? Öldü mü karısı? Boşandılar mı? Neden boşandılar? Dövmüş olmasın kadını? Kadıncağız da canıma tak etti dedi, baba evine gitti belki. Belki de manyağın tekidir bu Enis, kadını öldürmüştür. Ay Allah muhafaza! [3] Kendini, koltuğundan eğilmiş camdan dışarı bakarken buldu. [4]Kendinden utandı. (Eren 2016b: 92)

Alıntıdaki “1” numaralı bölümde dışöyküsel anlatıcının anlatımı vardır. “2” ile birlikte iç diyalog başlamış ve başkisi kendi içinde oluşturduğu bir merkezle konuşmuş, aklındakileri sorgulamıştır. “3”te ise yeniden dışöyküsel anlatıma dönülmektedir.

Bireyin, öykü kişinin iç yaşantısını, duygu ve düşüncelerini doğrudan aktarmaya fırsat veren anlatım tekniklerinden biri olan iç diyalog tekniği, dikkati doğrudan öykü kişilerinin iç çatışmalarına çekmesi sebebiyle önemlidir. Ancak bu tekniğin kullanımı, yapısı sebebiyle diğer benzeri anlatım tekniklerine kıyasla zor olduğundan öykücüler tarafından fazla rağbet görmemiştir. Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de diğer

tekniklere nazaran bu tekniğin çok daha az kullanıldığı görülür. Yukarıda örnek verilen metinlerin dışında Milenyum Kuşağı öykücülerinden Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Batikan Köse, Gökhan Yılmaz ve Semrin Şahin bu tekniğe az da olsa başvuran öykücüler arasındadır.

3.3.7 İç monolog (iç konuşma)

İç monolog tekniğinde öykü kişisi kendi iç dünyası ile baş başa kalmıştır ve olayları onun iç sesi aktarır. Bilinç akışının aksine bilinçli bir süreç olan iç monolog tekniğinde başkisi kendi içinde bir hesaplaşma yaşar. Okur; öykü kişinin kendisine yaptığı konuşmanın dinleyicisi konumundadır. İç monolog tekniğinde zihin kendi başına olduğu için bu bölümler konuşma dilinin havasına yaklaşır ama iç diyalog tekniğinde olduğu gibi cümleler düzenlidir ve mantıksal olarak da bir bütünlük vardır. Bu yönüyle bilinç akışı tekniğinden ayrılır. İnsan psikolojisini ve düşünme pratiğini yansıtan iç monolog tekniği öykünün inandırıcılığını artırmaktadır. İç diyalog tekniğinden farkı ise konuşmanın tek yönlü olması, bir muhatabının bulunmamasıdır.

Hakan Sazyek’e göre bir psikolojik analiz tekniği olan iç monolog, “Figür olmayan anlatıcının ilâhî bakış açısıyla uyguladığı ‘iç çözümleme’nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir” (2013: 167). İç çözümleme ile bu tekniğin farklarına dikkat çeken Sazyek “İç çözümlemede figürün ‘ne’ düşündüğü ya da hissettiği; iç konuşmada ise onun ‘nasıl düşündüğü ya da hissettiği öncelik kazanır” (a.g.e. 171) der.

Gramer bakımından düzgün olması, sentaks kurallarına uygunluğu ve cümleler arasında mantıksal bir bağ olması gibi özellikleriyle bilinç akışı tekniğinden ayrılan iç konuşma tekniğini anlatıcının sessiz bir konuşması olarak kabul etmek mümkündür. İç monologun; gücünü mantıktan alarak anlatıcının zihninde kurulan düşüncelerden oluşan iç çözümleme tekniği ve mantık silsilesi bozulan cümlelerden oluşan bilinç akışı tekniğiyle karıştırılmaması gerektiğini belirten Mehmet Tekin, iç monolog hakkında;

İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler, düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir. Cümlelere, konuşma dilinin havası ve mantığı hâkimdir. (2012: 290-291)

demektedir.

Laurence Sterne, Edouard Dujardin gibi öncü uygulayıcıları olmakla birlikte modern dönemde yaygınlık kazanıp sistemli bir şekilde kullanılarak asıl kimliğine kavuştuğu için modern anlatım teknikleri arasında sayılan iç konuşma tekniği, bireyin iç dünyasını okura aracısız yansıtabilmenin araçları arasında görülmektedir. Yukarıda, Sazyek'in de dikkat çektiği gibi önceleri iç çözümleme tekniği vasıtasıyla verilen bireyin iç yaşantısı, iç monolog tekniği ile doğrudan okura iletilmekte ve hâliyle daha doğal bir yapıya kavuşmaktadır. Türk öykücülüğünde modern öykünün yaygınlaşmasıyla beraber öykü kişilerinin iç dünyasını okura doğrudan aktarmanın bir aracı olarak iç monolog tekniği tercih edilmeye başlanmıştır. Postmodernist öykülerde de bu tekniğin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Önceki kuşaklardaki kullanımlarda daha çok devrin siyasi ortamından kaçış yeri ve söylenmeyeni dile getirme alanı olarak görülen iç monologlar, Milenyum Kuşağı öykücüleri tarafından da zaman zaman benzer niyetlerle kullanılmaktadır. Ancak bu dönemdeki asıl kullanımı; anlatıcının kafa karışıklıklarına, tereddütlerine ve dış dünya ile uyumsuzluğuna dikkat çekme amacı taşımaktadır. İç monologlar bu kuşak metinlerinde ayrıca iç çatışma ve sorgulama amaçlı olarak da sıklıkla kullanılmaktadır. Sözelimi Güzide Ertürk'ün "Son Dakikada Penaltı" adlı öyküsünden alıntılanan aşağıdaki bölümde iç monolog tekniğinden yararlanılarak öykü kişinin iç sorgulamaları ve tereddütleri vurgulanmaktadır:

Peki o adamla nasıl evlenmişti? Benden ne farkı vardı? Bir türlü aklımdan çıkmıyordu. Aynanın karşısına geçiyor, bir yandan kendime bakarken bir yandan onu düşünüyordum:

-Düzensiz biriyim. O düzenlidir.

-Galatasaraylıyım. O Fenerlidir.

-İyi bir işim var. Onun çok daha iyi bir işi vardır.

-Kıza kötü davrandım. O romantiktir.

-Evlenmeye cesaret edemedim. O baba bile olmuş.

Kısacası işe yaramaz herifin tekiyim. Benden ne köy olur ne kasaba. Kendimle ilk kez yüzleşmiyorum, evvelden beri böyleyim. Hatta böyle olmayı seviyorum. Niye o adam gibi olamadım? Bunları düşünürken aklıma Facebook geldi. Kesin Sare'nin de bir Facebook hesabı vardır. Arkadaş olarak ekler mi? Bekle ekler! (2012: 72)

İç monolog tekniği bu bölümde anlatıcının kendisiyle yüzleşme aracı olarak kullanılmış, böylelikle iç çözümlemenin verdiği yapaylık kırılarak daha şeffaf ve samimi bir okur-anlatıcı ilişkisi kurulmuştur.

Benzer şekilde Yunus Emre Özсарay'ın “Mecnun'un Leylâ'sından Ayrılması” adlı öyküsünde de öykü kişinin iç çatışmalarına dikkat çekilmektedir:

Otobüsün hareket saati yaklaşmıştı. Valizini yerleştirmiş, yerine oturmuştu. Otobüste bir tek o vardı. Tek başına mı gideceğim diye aklından geçirdi. Bunda bir tuhaflık vardı. İşkillendi. Tek yolcu kendi olamazdı. Neden kimse gelmiyordu peki. Acaba dedi. Bu acabalar öldürecek, bu yüzden aklını kaçıracaktı. Neden kimse binmiyor otobüse. Yoksa bu otobüs sadece bana özel mi kalkacak. Bu şehirden uzaklaşmam için mi? Evet, öyle olmalı.

'Benim bu şehirden uzaklaşmamı istiyor, kim olduğunu bilmediğim kalabalıklar. Otobüs firmasıyla da konuşmuş olmalılar, zaten bunda bir gariplik olduğunu anlamalıydım. Gecenin ikisinde otobüs kaldırıldığını daha önce hiç görmemiştim. (...)'

Gitmemeyi düşündü. (2016: 38)

Görüldüğü gibi iç monolog tekniğine geçilmeden önce dışöyküsel bir anlatıcı tarafından anlatılan öykü, yavaş yavaş benöyküsel anlatıcıya geçiş yapmakta ve öykü kişinin düşünceleri ve hisleri okura birinci ağızdan aktarılmaktadır. Bir süre sonra iç monolog sona ermekte ve dışöyküsel anlatıcı anlatımı yeniden kontrolüne almaktadır. Bunun öykü boyunca birkaç kez daha tekrarlandığı görülmektedir.

Gökhan Yılmaz ise iç monologları çok daha girift şekilde kullanmaktadır. Bu hususta yazarın “iyi huylu humor / hastalık hastası” öyküsü dikkat çekicidir. Öyküde; diyalog, iç diyalog ve iç monolog teknikleri birbiriyle harmanlanarak kullanılmaktadır:

Hocam, koridorda yürürken gördüm sizi. Ayakkabılarınız çok güzel, ama *ortapedik* değil galiba. Yürürken ayaklarınızı vuruyor, diye düşündüm. Çünkü biraz sallayarak yürüyordunuz ayağınızı. –*Yürüyüş şeklinde bozukluk ya da dengesizlik.*–

Yürürken herkesin bana baktığını hissediyorum. Herkes, her şeye bakıyor zaten. Bir bakmaya da her şeyi birden görüyorlar. Ayaklarına bakınca yürüyüşünü, yürüyüşüne bakınca ayaklarını, ellerine bakınca yazdıklarını, yazdıklarına bakınca ellerini, gözlerine bakınca gördüklerini, gördüklerine bakınca gözlerini, kulaklarına bakınca duyduklarını, duyduklarına bakınca kulaklarını. Kimse rahat değil. Hep bakılıyor. (...)

Öğretmenim, geçen hafta size verdiğim peçeteyi kullanmadınız değil mi öğretmenim, saklıyorsunuz değil mi öğretmenim?

Kullanmadım. O günden beri burnumu bile kullanmıyorum. Canım benim, tabii ki... senin peçeteni kullanmadım, doktorunkini kullandım. (2013: 40)

Alıntıdaki italik olmayan bölüm diyalogları göstermektedir. Öykü de büyük ölçüde bu diyaloglar aracılığıyla anlatılmaktadır. Ortadaki uzun italik bölüm ise öğrencinin “*ortapedik*” kelimesini kullanması sonucu öğretmenin çağrışımla ulaştığı iç konuşmaya işaret etmektedir. Son bölümde ise öğretmen, öğrencisinin sorusuna italikle işaretli bölümde iç diyalog yoluyla cevap vermektedir. Gökhan Yılmaz’ın birçok öyküsünde bu tekniklerin böyle iç içe kullanıldığı görülür.

Örneklerde de görüldüğü gibi yaygın kullanım, iç monolog içeren bölümlerin metnin kalanından bir şekilde ayrılması yönündedir. Bu işaretlemeye de daha çok italikle belirtme seçeneği öne çıkmaktadır. Ancak Güzide Ertürk’ten alınan bölümde olduğu gibi herhangi bir işaretleme kullanılmayan örnekler de mevcuttur.

Ertürk, Özsaray ve Yılmaz’ın yanı sıra kuşak öykücülerinden Alper Beşe, Gökhan Yılmaz, Semrin Şahin, Doğukan İşler, Aykut Ertuğrul, Seyit Göktepe, Onur Çalı, Batıkan Köse gibi çok sayıda yazar, öykülerinde bu tekniği kullanmaktadır.

3.3.8 İç çözümleme

İç çözümleme tekniği, gözlemci konumundaki içöyküsel veya dışöyküsel anlatıcının gözlemlediği diğer öykü kişilerinin iç dünyalarını ve psikolojisini aktarmada kullanılmaktadır. Çoğu zaman iç çatışmalarla birlikte kullanılan bu teknik anlatıma ritim ve akış kazandırdığı gibi okurda da merak duygusunu kışkırtan bir unsur olarak dikkat çeker. Bu teknik, yapısı itibarıyla çoklu anlatıcı ile de kullanılmaya müsaittir. Bu özellik, öykü kişilerinin farklı bakış açılarından anlatılabilesini mümkün kılmaktadır. İç monolog ve bilinç akışı gibi tekniklerin yaygınlaşmasıyla iç çözümleme tekniğinin önceki ağırlığını kaybettiğini savunan Mehmet Tekin, bu tekniği “anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okura aktarması,” (2012: 285) şeklinde tanımlar. Sazyek de bu tekniğin ‘anlatma’ yöntemine bağlı bir teknik olduğunu ve roman kişilerinin iç yaşantısını yansıtmaya araçlarından biri olduğunu belirtir (2013: 162). Ancak bu tanımlarda dikkat edilmesi gereken husus, bir

dıştan bakışın gerekliliğidir. Anlatıcının kendini değerlendirmesi bir iç çözümleme değil iç monologtur. Zira iç çözümleme tekniği bir dıştan bakışı zorunlu kılmaktadır. Bu çerçevede dışöyküsel anlatıcının öykü kişileri hakkındaki değerlendirmelerinin iç çözümleme sayılması gerektiği gibi hem içöyküsel anlatıcının hem de benöyküsel anlatıcıların diğer öykü kişileri hakkındaki değerlendirmeleri de bu tekniğe dâhil edilmelidir.

İç diyalog ve iç monolog tekniğinin aksine iç çözümleme tekniği anlatmaya dayalı bir psikolojik tahlil tekniğidir. Dolaylamaya dayanan yapısı sayesinde en çok kullanılan ve en kolay uygulanabilen teknikler arasındadır. Yansıtmacı romandan miras olan iç çözümleme tekniği, anlatıcılara geniş bir yorum yapma imkânı sunmaktadır. Böylelikle okur, öykü kişinin psikolojisini anlamaya çalışmakta, onun hakkında yargılara varmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, bilginin ikincilliğidir. Yani bu teknikte okur, anlatıcının zaviyesinden öykü kişisine erişebilmekte, onunla doğrudan bir ilişki kuramamaktadır. İlahi merkezli dışöyküsel anlatıcı kullanılan metinlerde iç çözümleme kullanılması daha kabul edilebilir bir durumken içöyküsel anlatıcıda bu teknik beraberinde bir güven sorununu ortaya çıkarmaktadır. Zira öykü içindeki anlatıcının yorumları ister istemez öznel olacak ve okurda güvensizlik yaratacaktır. Zaten modern roman ve öykülerde bu bir eksiklik olarak değerlendirildiği için bunu giderme yoluna gidilmiş ve iç monolog tekniğinden istifade edilerek okur ile öykü kişinin doğrudan teması sağlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle okur, öykü kişinin içinden geçenleri (iç monologunu) kendisi irdeleyip değerlendirme fırsatı bulmaktadır.

İç çözümleme tekniğine en sık başvuran kuşak yazarlarından olan B. Nihan Eren'in "Gözlük" adlı öyküsünde bu teknik şöyle kullanılmaktadır:

Yaz arkadaşını bulduğunu sanmış, coşmuş anlatıyordu. Bir anda ve hiç çekinmeden özetliyordu. Her şeyini bu kadın bilsin istiyordu. O kadar yalnızdı ki. Birileri onu sevsin, sevsin artık. Avutsun. Zaman geçmeyecek gibi eğlesin. (2016a: 146)

Görüldüğü üzere dışöyküsel anlatıcı, okura öykü kişinin duygu ve düşüncelerini iç çözümleme tekniğinden yararlanarak aktarmaya çalışmaktadır. Bu kullanımda olduğu gibi ister istemez anlatıcının telkin ve yönlendirmesi metne dâhil olmaktadır.

Sazyek'in dolaylı iç çözümleme tanımına uyan (2013: 117) bu kullanımda öykü kişinin duygu ve düşünceleri tırnak işareti olmadan, aktarım yoluyla okura sunulmaktadır.

Eren'in "Sepet" adlı öyküsünde de iç çözümleme yoluyla anlatıcı, okura öykü kişinin 'gerçek' hislerini aktarmaktadır. Ancak buradaki kullanımda duygu ve düşünceler aktarılırken öykü anlatımı durdurulmamış, bu kişisel görüşler olayların akışında verilmiştir:

Gülümsedi. Yine uzaklara gamlı gamlı bakındı. Dudaklarıyla burnu arasında birikmiş terleri elinin tersiyle iyi bir ev kadını gibi sildi. "Nasip..." dedi.

"Zor kızım zor..." dedi yaşlı kadın. Annenin gözlerinde birini kandırmanın tuhaf mutluluğu, masumu oynamadaki maharetin verdiği haz, şöyle bir görünür gibi olup terle birlikte çarçabuk kayboldu. (2016a: 120)

Bu şekilde, öykü kişinin iç dünyasına ilişkin bilgilerin dışöyküsel anlatıcı yoluyla, olayların içinde aktarılmasına aksiyonel iç çözümleme denilmektedir (Sazyek 2013: 20). Aksiyonel iç çözümleme yazara öykü akışını bozmadan iç yaşantıyı öyküye dâhil etme imkânı sunmaktadır.

İsmail Isparta'nın "Kaçış" adlı öyküsünde iç çözümleme tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı görülür. Öyküde bu teknik öykü kişinin bilincini doğrudan okura sunmanın ve aynı zamanda öykü anlatımının bir aracıdır:

Dilinin ucuna 'keşke' kelimesi geldi. Şu anın karanlığından sıyrılıp çocuk olsaydı keşke. (...) Aya baktı. Çocukluğundaki ay bu muydu? Ayın tül beyazı ipiltilerine dokunmak ve bir rüya görmek istedi. Rüyasında annesini, babasını, kardeşini görmek istedi. Rüyaları bıçaklandı, bacağı sancıdı, sancı bilincini boğazlıyordu, boğazlıyordu sanki bir çılgılık düğümleliyordu boğazına.

(...)

"Ah anne! Baba! Kardeşim!"

Bir dayanak... Tutamak... Zihninin ücra köşelerindeki son ümit kırıntıları... (2014: 66)

Görüldüğü üzere Isparta, bu tekniğin yardımıyla okuru, öykü kişinin 'zihninin ücra köşelerine' değin ulaştırmaktadır. Öykü kişinin duygu ve düşüncelerinin tırnak içinde verildiği doğrudan iç çözümleme (Sazyek 2013: 117), zihninin 'saydamlaştırılarak' metaforik ifadeler yoluyla okura açıldığı örnekseyici iç çözümleme (a.g.e. 256) ve düşüncelerin dışöyküsel anlatıcı vasıtasıyla olayların içinde aktarıldığı aksiyonel iç çözümleme örnekleri bu alıntıda yer almaktadır (a.g.e. 20).

Milenyum Kuşağı yazarlarından Emrah Serbes öykülerinde iç çözümlemeyi etkili bir şekilde kullanmaktadır. Örneğin, “Zannettiğin Gibi Değil” adlı öyküsünde benöyküsel anlatıcı barda birlikte oturdukları Nilüfer’in davranışlarından çeşitli çıkarımlar, çözümlemeler yapmaktadır. Anlatıcı, Nilüfer’i dudağından öptükten sonra anlatıma şöyle devam eder:

‘Bunu yapma,’ dedi. Göğsümden itip gören var mı diye çevreye baktı. Utanç verici bir şey yaşamış gibi, onu öptüğümü kaç kişinin görmüş olabileceğini sayarmış gibi, yalandan çevreye bakmayı sürdürdü. (...) Aklınca sert oynuyordu. (...)

‘Hayır’ dedi. ‘Beraber çıkalım.’

‘Nereye gideceğiz.’

‘Eve.’

‘Kimin evine?’

‘Tabii ki senin evine.’

‘Ya saçmalama,’ dedim. ‘Otur şurada keyfimizi kaçırma, iki saat sonra sevişsek ne olur! Ne bu sabırsızlık?’

(...)

Belki de yanlış yapmıştım. Nilüfer’in çekingenliğini hesaba katmalıydım. Annesini on yaşındayken kaybettiğini duymuştum, belki de bu onarılamaz acı ona ömür boyu sırtında taşıyacağı bir ürkeklik aşılamıştı. (2011: 26-28)

Burada aksiyonel iç çözümlemenin benöyküsel anlatıcı tarafından kullanımına yer verilmektedir. Alıntılanan metinde görüldüğü üzere anlatıcı, Nilüfer’in kendisiyle sevişmek istediğini ve sert davranışlarının sadece naz amaçlı olduğunu düşünmektedir. Ancak bunlar tamamen onun öznel yorumlarıdır. Zaten öykünün sonunda anlaşılacaktır ki Nilüfer, anlatıcının ağabeyinin sevgilisidir ve sorunlu bir çocuk olan anlatıcıyı eve götürmeye çalışmaktadır. Okur, öykü boyunca anlatıcı tarafından manipüle edilmektedir. Zira Nilüfer’i ve onun davranışlarını sonradan güvenilir bir anlatıcı olduğu anlaşılan başkişinin anlatım ve yorumlarıyla değerlendirmektedir.

Postmodernist öykülerde iç çözümlemelerin yeni bir kullanım alanının ortaya çıktığı görülmektedir. Yansıtmacı dönemde bireylerin iç yaşantısına ışık tutmak için kullanılan ve sonraları özneliği ve ikincilliği sebebiyle kusurlu görülen bu teknik postmodernizmle beraber tam da bu kusurları için kullanılmaya başlanmıştır. Şöyle ki anlatıcılar bu ikincil ve öznel değerlendirmeleri kullanarak okuru güvensiz bir ‘orman’ın içine sokmakta ve ‘oyun’a dâhil etmektedir. Yukarıdaki alıntıda Serbes’in

bu teknikten istifade etme amacı da bu tekniğin verdiği güvensizlik ve öznelikten yararlanma amacını taşır. Benzer şekilde çoklu anlatıcının farklı iç çözümlemeleri ile çocuk veya ‘deli’ anlatıcının güvenilmez çözümlemeleri de hem metinlere farklı bir bakış açısı imkânı vermekte hem de okurun metinle kurduğu güven ilişkisini sarsarak öyküdeki merak unsurunu kuvvetlendirmektedir. Mahir Ünsal Eriş ve Emrah Serbes’in öykülerinde bu tekniğe çokça rastlanmaktadır.

Roman ve öyküde bireyin iç yaşantısını vermenin en kolay uygulanabilir ve işlevsel tekniği olan iç çözümleme, Milenyum Kuşağı öykücülerince sıklıkla kullanılmaktadır. Yukarıda metinlerinden örnekler verilen yazarların hâricinde Yunus Emre Özсарay, Gökhan Yılmaz, Semrin Şahin, Yılmaz Yılmaz, Onur Çalı, Seray Şahiner, Sine Ergün, Deniz Tarsus gibi pek çok kuşak öykücüsünün eserlerinde bu tekniğe rastlanmaktadır.

3.3.9 Bilinç akışı

Hakan Sazyek’in “Romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütün karmaşasıyla aktarmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulanan bir teknik,” (2013: 76) olarak tanımladığı bilinç akışı tekniği edebiyat ile psikoloji bilimi arasındaki ilişkinin bir tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. Bilinç akışı tekniği; iç yaşantının benöyküsel anlatımla aktarımı dolayısıyla şeklen iç monolog tekniğine benzese de mantık ilkeleri ve gramer kuralları gibi hususlarda iç monologdan ayrılmaktadır. Şöyle ki bilinç akışı tekniğinde bireyin iç dünyasının en doğal hâliyle, gramer kuralları, ahlaki kurallar gibi hiçbir toplumsal, siyasi ve bilişsel süzgeçten geçmeden, aracısız aktarılması amaçlanmaktadır. Bu teknikle gerçek hayatta olduğu gibi bireyin aklından geçenler zaman, mekân ve mantık ilkelerine bakılmaksızın çağrışıma dayalı geçişlerle okura sunulur. Bu bağlamda Berna Moran; bilinç akışı tekniğinin roman kişisinin zihnindekileri okura doğrudan hissettiren bir teknik olduğunu belirtir ve bilinç akışı tekniğinde kişinin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ olmadığını ve gramer kurallarının gözetilmediğini, daha çok çağrışım ilkesinin egemen olduğunu vurgular (2009: 82).

Jung ve Freud’un bilinçaltı ile ilgili fikirlerinden de beslenen bu tekniğin Batı edebiyatındaki öncüleri Tolstoy, Proust, James Joyce ve Virginia Woolf’tur. Türk

edebiyatında bilinç akışı tekniğini bilinçli bir şekilde kullanan ilk yazar ise Oğuz Atay'dır. Yazarın *Tutunamayanlar* romanındaki bazı bölümler bilinç akışı tekniğinin en açık örnekleri arasında sayılır. Atay bu tekniği öykülerinde de zaman zaman kullanmaktadır. Yine Oğuz Atay gibi 1960 sonrası eserler veren kimi yazarlarda da bu tekniğin kullanımlarına rastlanmaktadır.

Bilinç akışı tekniği Milenyum Kuşağı öykücülüğünde özellikle birkaç yazar tarafından etkin olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Gökhan Yılmaz'ın "Hörgüç" adlı öyküsü çok dikkat çekicidir. Zira öykünün belli bir bölümü değil tamamı bilinç akışından oluşmakta ve büyük bölümünde de nokta ve virgül kullanılmamaktadır:

(...) işte ben bunu bir öykümde anlatacaktım ama bırakmadı aklımın odaları birbirine karıştı ağrıyan yerini eline al derdi dedem ve ben yıllar sonra kalbim ağrıyınca elime alamamıştım kalbimi ağrıyan bir şey değildi kalp ya da ağrıtan bir şey değildi aşk neyseneyseneyse yazan elimi elime almak istiyorum kahretsin kâh gitsin sonra teknikler yöntemler yok mektupla anlatma yok telgrafla olmadı güvercinle günlük yöntemi haftalık maaşlı öykücülük tanrısal bakış peygambersel bakış daha kötüsü yalvaçsal bakış hâkim anlatıcı yargıç anlatıcı bilinç akışı bilin çakışı Bill'in çakışı bilin bakalım kimin çakışı 'Martin saat beşte evden çıktı' kim ne zaman nerden ne yaptı Martin'ın saat beşte evden çıkışı ölmüş artık zihinsel bir çıkış yapabilmesi daha makbulmüş gibi bir şey koşmak fiili mübarekleşiyor (...) ayıplanıyorum evlerin içini gözlemek ayıp ne de olsa *Tutunamayanlar*'ı balkonda okuyan bir adam kitabı yere düşürüyor sokaktan geçen bir kadın tuğla düştü sanıyor kitabı sepete koyuyor kadın oğuzAtay'ın yarım yüzüne âşık oluyor işte orada tıkanıyorum çünkü tutunamayancığım Oğuz anlatılamayacak kadar müthiş bu gerekçem çok yapmacık bulundu hep bat dünya bat BUT IT IS IMPOSSIBLE ünlem işareti neyse (2016: 72)

Yılmaz, yukarıdaki alıntıda bir metnin olmazsa olmazları sayılan noktalama ve mantık ilkelerini yadsıyarak okuru tamamen anlatıcının zihniyle baş başa bırakır. Bunun öykü boyunca sürdürülmesi öyküde anlamı örtükletmiş ve okura bir zihne aracısız erişme, hiçbir müdahaleye maruz kalmamış düşünce ve hisleri âdetâ 'seyretme' imkânı sunmuştur. Yazar burada bilinç akışını eserlerinde kullanan Oğuz Atay'a ve eseri *Tutunamayanlar*'a gönderme yapmayı da ihmal etmemiştir. Bu, Yılmaz'ın bu tekniği kullanırken gayet bilinçli olduğunu da gösterir. Şöyle ki anlatıcının, bilinç akışı tekniğini kullanırken çağrışım yoluyla bilinç akışı denince Türk edebiyatında ilk akla gelen metne erişmesi makul ve anlaşılırdır. Yine Yılmaz'ın "Sayırevi", "Kuşusıkı", "Ritim Bozukluğu", "Hakkını Delalet" gibi pek çok öyküsünde bilinç akışı tekniğinin kullanımlarına rastlanmaktadır.

Kuşak yazarlarından Yılmaz Yılmaz'ın “Sonsuza Merdiven” adlı öyküsündeki bilinç akışı kullanımı Gökhan Yılmaz'daki gibi noktalama ve mantığı değil cümle yapısını hedef almaktadır:

[**TABLO1.** Göz. Akıl. Kapı. Ferah. Alem. İçre. Duman. Sis. Klişe. Olmada. Göz. Akıl. Kapı. Ruh. Yol. Ve. Yolculuk. Her. Daim. Ayaklar. Bir. Yere. Koku. Bir. Yerden. Güldür. Gül. Rayihası. Adı. Güldür. Kendi. Güzel. Mim. Öyle. Yahut. Bir. Sırlı. Alem. Gözğü. Yansı. Bilinç. Bile. İnterestink. Gördüğün. Görmediğindir. Görmediğin. Bilmediğindir. Bilmediğin. Görmediğindir. Gördüğündür. Sis. Hep. Sis. Neden. Sis. Öyle. Denilmiş. Yazılmış. Duvar. Çerçeve. İstif. Güzel. Güldür. Değildir. Ama. Herşey. O'dur. yahut. O'ndandır. Böyle. Bil. Bil ki. Bilinesin. Bilindiğinde. Yazılırsın. Deftere. Kalem. Cızırtıları. Dahi. Duyulanda.] (2013: 59-60)

Yazarın bir anı ya da bir görüntüyü aracısız olarak aktarabilmek için başvurduğu bilinç akışı yöntemi, öykünün devamında da sürdürülmektedir.

Bilinç akışı tekniği Aykut Ertuğrul, Alper Beşe, Doğukan İşler, Seyit Göktepe, Yunus Emre Özсарay, Hakkı İnanç ve Batıkan Köse gibi kuşak yazarlarınca sıklıkla kullanılmaktadır. Diğer kuşak yazarlarının da pek çoğu en azından birkaç öyküsünde bilinç akışı tekniğini kullanmaktadır. Bu yaygın kullanım, bilinç akışı tekniğinin aracısız iletim gücünün, postmodern öykücülerin dikkatini çektiğini göstermektedir.

3.3.10 Leitmotif

Esas olarak bir müzik tekniği olan leitmotif, kısaca ifade edilirse öykü içerisinde sıklıkla tekrarlanan kelime, kelime grubu, jest ve mimikler için kullanılır. Leitmotif tekniğinde kelime ve kelime grupları aynen tekrarlanabildiği gibi anlam olarak benzer ifadeler de kullanılabilir. Bu teknik okurun ilgisini çekme, merak uyandırma, öyküde ahenk ve ritim oluşturma gibi amaçlarla kullanılmaktadır:

Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak ‘leitmotiv’, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. (...) Meselâ belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır. (Aytaç 1972: 173)

Bu tür tekrarların, leitmotif olarak kabul edilebilmesi için ‘eserin düşünsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması’ gerektiğini belirten Hakan Sazyek, ayrıca söz konusu anlamın karakterize edici, özetleyici ve sembolik bir öze sahip olması gerekliliğini vurgular (2013: 217).

Romandan öyküye de geçen leitmotif tekniği Milenyum Kuşağı öykücülerinde hayli rağbet görmektedir. Sözgelimi İsmail Isparta'nın hacim olarak çok da uzun olmayan (yaklaşık iki sayfa) “Yansıma” adlı öyküsünde ‘Ne güzel bir gün’ ifadesi dört kez kullanılarak leitmotif tekniğinden istifade edilmektedir.

Ne güzel bir gün, diye düşündü.

(...) “Gelmekle iyi ettik” dedi eşine. “Elsidi televizyonlarda indirim varmış, bir bakalım.”

(...) Bu arada bir hareketlenme oldu. (...)Yaşlı bir kadın başörtüsünün yeniyle gözlerini siliyordu. Ağlıyordu galiba.

“Böyle güzel bir günde...” diye homurdandı adam. Yüzünü buruşturdu. (2014: 71)

Kısaltılarak alıntılanan bu bölümde de görüleceği üzere “güzel bir gün” ifadesi esasında metindeki karşıtlığa vurgu yapmaktadır. Öykünün devamında bölümlemeye gidilmiş ve önce bir AVM inşaatını bitiren müteahhidin ‘ne güzel bir gün’ deyişi, sonrasında da piramit inşaatını bitiren bir firavunun aynı ifadeyi kullanışı görülür. Ancak aynı zamanda elinde kanlı gömleğiyle dizlerini döven, bağırarak bir kadından bahsedilmektedir. Bu ifadeler, -alıntılanan bölümde olduğu gibi- aynı günün hem güzel hem de acı dolu olabileceğini vurgular ve bazen güzel günlerin başkalarının acıları üzerine inşa edilebildiğine dikkat çeker.

Alper Beşe leitmotif tekniğinden en çok faydalanan kuşak yazarlarından biridir. Bu çerçevede, yazamama sorununun ele alındığı “Siyah Hırka” adlı öyküde ‘eller’, “Mavi Porte” adlı öyküde ‘mavi’, “Küçük Tufan” adlı öyküde ‘gemi’, “Yılan Gömlekleri” adlı öyküde ‘deri’, “Turuncu Duman” adlı öyküde ‘duman’ ve “Gri Kravat”ta ‘ayna’ kelimeleri leitmotif olarak kullanılmış ve öykü içerisinde birçok kez tekrar edilmiştir. Beşe’nin, öykülerinde leitmotifi kullanım amaçları çeşitlilik göstermektedir. “Siyah Hırka”da anlatıcının defalarca dikkat çektiği ‘eller’ sembolik bir anlam taşımaktadır: “Elimi tuttu. Bir kez daha parmaklarımın çirkinliğine saplandım. Düşlediğim kadar güzel yazamamamı buna yordum” (2018: 113). Burada da belirtildiği gibi eller öyküde yazma eyleminin bir parçası olarak okura sürekli hatırlatılmaktadır. Öykünün anlatıcısının aynı zamanda bir yazar olduğu düşünüldüğünde ve uzun zamandır öykü yazamamaktan şikâyetçi olması hesaba katıldığında bu leitmotifin öyküde üstlendiği görev daha iyi anlaşılacaktır. Bunun yanında Beşe’nin “Yılan Gömlekleri”nde

leitmotifin karakterize edici, “Turuncu Duman”, “Gri Kravat” ve “Mavi Porte”de ise sembolik amaçlar taşıdığı görülmektedir.

Kuşağın en genç öykücülerinden olan Doğukan İşler de bu tekniği sıklıkla kullanmaktadır. İşler’in “Sonra... Tak!” adlı öyküsünde ‘Sonra... Tak!’ ifadesi, “Borges Olsa, Bu Öyküye Mutlaka Bir Anlam Verirdi” öyküsünde ‘İşte tam o an saatler (...) gösteriyordu’ cümlesi, “Ala” adlı öyküde ‘Saatine baktı Safer’ ifadesi ve “Kül Kedileri” öyküsünde ise ‘Sonra mürekkep’ ifadeleri leitmotif olarak kullanılmıştır. Yine yazarın “Bal”, “Büyük”, “Kalbî”, “T’aksi”, “KEDİ OLALI BİR YAĞMUR” vb. gibi çok sayıda öyküsünde leitmotif tekniğine yer verilmektedir. Yazarın bu tekniği daha çok ritim oluşturma amacıyla ve sembolik olarak kullanması dikkat çeker.

Semrin Şahin’in “Aşure Bereketinde Acı” adlı öyküsünde ise rüzgârın bir leitmotif olarak kullanıldığı ve öykü boyunca kendisini tekrar tekrar hissettirdiği görülür:

Yan bahçeyi ayıran zakkum ağacının dalları rüzgârla uyumlu, usul usul sallanırken evlerin ardındaki bakımsız, haşin otların ıslığı andıran sesiyle irkildi(2013: 57). (...) Rüzgârın çıkarttığı uğultulu, hışırtılı sestten başka ortalıkta dikkati çeken bir şey yoktu (a.g.e. 57). (...) Rüzgâr kâh üzerlerine esecek, kâh ateşin dumanını üzerlerine salacaktı (a.g.e. 58). (...) Hışırtılı yaprak sesleriyle Fersah Başını kaldırıp ağaca baktı. Rüzgârın uğultusu kuşları rahatsız etmişe benzemediğinden sadece insanların rüzgârdan hoşlanmadığı sonucuna vardı (a.g.e. 60-61). (...) Battaniyenin altında yatan amcasının etrafında dolanan rüzgârın ruhunu götürmemesi için dua etti. Acının tadı damağına kazındı, aşure kokusuyla (a.g.e. 62).

Rüzgâr kelimesinin geçtiği cümlelerin alıntılandığı yukarıdaki bölümler -özellikle son bölüm- rüzgârın öykünün tamamına sirayet ettiğini ve öyküdeki önemini göstermektedir. Zira acı bir ölümün yaşandığı mutlu bir günde rüzgâr orada dolaşmakta ve neticesinde amcanın ruhunu öte âleme taşımaktadır. Şahin’in “Kahverengi Bir Gün” ve “Konak, Kireç ve Diğerleri” öykülerinde de bu tekniğe başvurduğu görülür.

Okurun dikkatini metne çekmek ve onda merak uyandırabilmek amacıyla kullanılan leitmotif aynı zamanda metne ritim de kazandırmaktadır. Kelime veya kelime gruplarının bazen aynen, bazen de anlam birlikteliği çerçevesinde tekrar edilmesi yoluyla metinde bir anlamda nakarat oluşturulmaktadır. Kuşak yazarlarından Mahir

Ünsal Eriş, Gökhan Yılmaz, Hakkı İnanç, Aykut Ertuğrul, B. Nihan Eren ve Seray Şahiner gibi birçok yazar öykülerinde zaman zaman bu tekniğe yer vermektedir.

3.3.11 Geriye dönüş

Yapısı itibariyle kısa bir zaman diliminde geçen olayları ele alan öykünün zamansal olarak genişlemesine imkân veren geriye dönüş tekniği, öyküleme devam ederken geçmiş bir zamana dönülmesi, geçmişteki bir olayın anlatılması veya hatırlatılması yoluyla gerçekleşir.

Geriye dönüş tekniğinin, zamanı kullanma açısından bir gereklilik olduğuna vurgu yapan Hakan Sazyek'e göre geriye dönüş; "Kronolojik düzeni genellikle ileriye doğru giden iç zamanın, yer yer bu düzenliliğinden kopup geriye dönük bir yönelim içerisine girmesini karşılayan terimdir," (2013: 139). Mehmet Tekin, Gürsel Aytaç'a dayandırarak geriye dönüş tekniğinin; dar anlamda geriye dönüş, yapıcı geriye dönüş ve çözücü geriye dönüş olarak üçe ayrıldığını belirtir. Buna göre "(...) olayları veya kişileri tanıtmak için yakın zamana; bir saat, bir gün, iki gün veya birkaç gün öncesine dönüş"e (2012: 255) dar anlamda geriye dönüş denirken "(...) bir olay veya bir kahraman hakkında okuyucuyu aydınlatmak gerektiğinde başvurulana" (a.g.e. 256) geriye dönüş tekniğine yapıcı geriye dönüş adı verilmektedir. Çözücü geriye dönüş ise daha çok polisiye romanlarda görülen ve başlarda ortaya çıkan problemliliğin bir süre sonra geriye dönerek açıklığa kavuşturulması esasına dayanmaktadır (a.g.e. 258, 259). Mehmet Tekin, "zamanda ani sıçramalar, gidip gelmeler" olarak tanımladığı flashback tekniğini; olayların, olay örgüsünün akışı engellenmeden doğal bir şekilde yansıtılması özelliğine dikkat çekerek geriye dönüş tekniğinden ayırır (a.g.e. 257). Ancak Tekin, bu ifadelerine rağmen 'flashback' i geriye dönüş tekniği başlığı altında değerlendirmektedir (a.g.e. 257). Bu çerçevede flashback tekniğini dördüncü bir geriye dönüş tekniği olarak ele almanın en doğru tutum olacağı açıktır. Zira yapısı itibariyle olay örgüsünde büyük bir kırılıma sebep olmasa da anlatımın zaman çizgisini bozduğu için flashback de bir anlamda geriye dönüş olarak değerlendirilmelidir.

Roman ve öyküde en çok yararlanılan anlatım teknikleri arasında olan geriye dönüş tekniği elbette Milenyum Kuşağı öykücülerince de sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin

Semrin Şahin’in “Kırmızı Şekerler” adlı öyküsünde yer alan aşağıdaki bölümde yazar, önce ‘bugün’ olan olayı anlatmış, sonrasında ise geriye dönüş tekniğine başvurarak bir gün öncesine dönüp anlatımı sürdürmüştür:

Çocukların ikisi de ölmüş.

Merdivenlerdeydim, Kapıcı Harun söyledi. Ben de hastaneye çocukları görmek için gitmiştim. Önce duvara tutundum. Sonra çıktım olduğum yere.

Her zamanki gibi dün sabah da 8.15 vapuruna binmiş, Karaköy iskelesinde inmişim. İşe gitmemeye kararlıyım. Etrafımdaki insanların telaşlı koşuşturmalarını izledim bir süre. (2017: 23)

Çözücü geriye dönüş örneği olarak bu bölümde anlatıcı, öykünün hemen başında gerçekleşen olayın iç yüzünü anlatmak amacıyla geriye dönüş tekniğinden istifade etmiştir. Buradaki dikkat çekici bir unsur da geriye dönerken herhangi bir işarete başvurulmamasıdır. Dikkatsiz okurların gözünden kolaylıkla kaçabilecek bu geriye dönüş, ancak öykünün sonunda tam olarak anlaşılabilir. (2017: 23)

Hakkı İnanç’ın “Güvercinboynu” öyküsünde ise kişi ve mekân gibi unsurların tanıtımı için istifade edilen yapıcı geriye dönüş örneği bulunmaktadır:

“Ben de Dursun, Çopurların Dursun. Geçin Bakalım!”

(...)

Karadeniz’de istavritler hamsi kadar küçülmezden evvel balıkçılık yaparmış, Dursun. Denizin, içine buz atıp rengini bozan kışa öfke kustuğu bir öğleden sonraya değin sürmüş bu. Köpüklü ağza girmesiyle kayalara tükürülmesi bir olmuş adamın. Dalganın niyetini çakınca atlamış da zor kurtarmış canını. Sen misin takasını vuran, yüzüne bakmamış bir daha. Su ekmeğini yutunca, ne yapsın, taşta toprakta altın aramış o da.

(...)

“Kalkın la! Misafirimiz var! Çok eski arkadaşımın, kardeşimin, bacısının oğulları...” (2013: 97-98)

Alıntılan bölümle yazar, süregelen bir diyalogu durdurarak konuşmakta olan öykü kişisini (Dursun’u) tanıtmakta, onun İstanbul’a geliş sebebini aktarmaktadır. Yapıcı geriye dönüş tekniği, çözücü geriye dönüşüne göre çok daha sık kullanılan bir tekniktir. Zira çözücü geriye dönüş, öykünün neredeyse bütününi etkileyen bir teknikken yapıcı geriye dönüş yazarın öykü kişileri veya diğer unsurları tanıtmak için kullandığı basit bir araçtır.

Dar anlamda geriye dönüş tekniği de yapıcı geriye dönüş gibi kolaylıkla uygulanabilir bir tekniktir. Yapıcı geriye dönüşten temel farkı ise kısa zaman öncesine dönülmesidir. Bu çerçevede Melisa Kesmez'in "Beyaz Kelebekler" adlı öyküsünde geçen aşağıdaki bölüm, dar anlamda geriye dönüş örneği olarak verilebilir:

Biraz bekleyip parmak ucunda odanın kapısına kadar yürüdüm, kulağımı ahşabına yasladım. Uğultunun içinden annemin sesini duydum.

"Boşanıyoruz. Konuşacak bir şey yok artık."

Aile meclisi ani bir kararla toplantıya çağırılmıştı o gece. İki insan arasındaki mesele, annemin bir başkasının göz göze gelmeye dahi çekindiği babasını bir sabah mutfakta yalnız yakalayıp "Baba ben boşanıyorum," demesiyle, yatağından taşan bir dere gibi, ailenin kadınlarının acı acı çaldığı telefonlar marifetiyle, bir gün içinde amcalara, dayılara, teyzelere kadar ulaşmıştı.

(...)

Kulağım kapıda içeriği dinlerken, birini yaklaşan adımlarını duyduğum an kaçıp holdeki dikiş makinesinin altına saklandım. (2019b: 38-42)

Çocuk anlatıcı, büyüklerin konuştuğu odanın kapısına yaklaşınca annesinin boşanmakla ilgili sözlerini duymuş ve bunun hemen ardından anlatımda öykünün zaman çizgisi kırılarak birkaç gün öncesi anlatılmaya başlanmıştır.

Flashback tekniği ise geriye dönüşün zamansal olarak kısa olması sebebiyle diğerlerinden ayırır. Mahir Ünsal Eriş'in "Makasçı Yaşar" adlı öyküsünde geçen şu bölüm flashback örneği olarak değerlendirilebilir:

Çocuklardan biri heves etti bir gün. Biz de girelim tünele, dedi. Ben tünelden korkardım. Tünel, boylu boyunca uzanmış bir kuyu gibi karanlık, ıslak ve derindi. Babaannem, "Karaadam var orda, çocukları alıp kesiyormuş," derdi. İnanmazdım ama yine de içimi bir tünel karanlığı kaplardı korkuyla. "Ben istemem, sarhoşlar vardır," diye yan çizecek oldum. (2019a: 80)

Bu bölümde anlatıcı, olay örgüsünün genel akışı içinde devam ederken babaannesinin söylediği bir sözü hatırlar ve sonra hemen anlatımına devam eder. Olay örgüsünden sadece birkaç saniyelik kopuş gerçekleşmiş ve sonra zaman çizgisi olduğu gibi sürdürülmüştür. Bu yönüyle flashback kısa bir hatırlama, hızlıca zihne gelip geçen bir hatıra gibidir.

Geriye dönüş tekniği, Milenyum Kuşağı öykücülüğünde kullanım kolaylığı ve yazara anlatım zamanını genişletme, öyküdeki çeşitli unsurları tanıtmaya, metne ritim katma gibi imkânlar sunması sebebiyle yoğun olarak kullanılan bir tekniktir.

3.3.12 İleriye gidiş

İleriye gidiş tekniğinin, anlatma zamanından önce gerçekleşen ve olay zamanının içinde kalan zamandaki sıçramaları ifade etmek için kullanılan ‘zaman atlaması’ terimiyle karıştırılmaması gerektiğine dikkat çeken Hakan Sazyek, bu tekniği “Figürlerin gelecekteki kesin veya olası durumlarına ilişkin aktarılan bilgi veya tahminden oluşan (...) teknik,” olarak tanımlar (2013: 186). Sazyek’e göre bu teknikte;

Anlatıcının verdiği/kestirdiği müstakbel olay, çoğunlukla figürün, belirli ya da meçhul bir gelecek kesitinde başına geleceğini bilmediği bir durum hâlinde bırakılır ve olaylar oraya kadar ulaşmadan roman biter. (a.g.e. 187)

Çoğu zaman tanrısal merkezli bir anlatıcının gelecekle ilgili verdiği önbilgilerden oluşan bu tekniğe Milenyum Kuşağı öykülerinde zaman zaman rastlanmaktadır.

Örneğin Melisa Kesmez “Yılbaşı Ağacı” adlı öyküsünde bu teknikten yararlanarak çocuk benöyküsel anlatıcısının yıllar sonra kavuşacağı bilinç düzeyine dair bilgiler sunmaktadır:

İkinci kadehi diken babam, bıyıklarını düzeltti, tek tek bize baktı, “İşten çıkarıldım,” dedi. “Bir aya evden taşınmamız gerekiyor.”

Çocuk kafamın içinde mutfak camından görünen fabrika binası tuğla tuğla eksilip en sonunda büyük bir gürültüyle tamamen yerle bir oldu. Çocuk kalbim enkazın altında kaldı. Annem önce ne diyeceğini bilemedi, kırmızı ruju çoktan silinip gitmişti.

(...)

Babamın sendikalı olduğunu sonradan öğrenecektim. Yıllar sonra. Fabrikada işçi temsilcisi olduğunu. Tam kırk altı gündür grevde olduklarını. Çalıştığı fabrikanın sahibinin babama işçileri örgütlediği için çok zor zamanlar yaşattığını. Babam pes etmeyince işten öylece kovulduğunu. Tazminatı dahi alamadığını. O gece ona çok kızmıştım ama bir gün onunla sırf işten kovulduğu ve ablamla bizi hayal kırıklığına uğrattığı için gurur duyacaktım. Lakin o yıllara daha çok vardı.

“Bize söz vermiştin!” dedim sesim umduğumdan biraz yüksek sesle çıkarak. Basbayağı bağırıyordum. (2019b: 106-107)

Alıntılanan bölümde gelecek zamanın hikâyesi kullanılarak geleceğe dair birtakım bilgiler metnin arasına yerleştirilmiştir. Böylece çocuk olan öykü anlatıcısının, o bilinç düzeyinde sahip olmadığı bir bilgi ileriye bir sıçrama yapılarak okurla paylaşılmıştır.

Seray Şahiner’in “Pamuk Prens ve Avcı” adlı öyküsünde geçen, aşağıdaki bölüm ise aslında bilinen bir sonun hatırlatılmasıdır. Öyküde, hemen hemen her okurun

bilebileceği *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler Masalı*'ndaki sonun bilindiği gibi gerçekleşmeyeceğini vurgulamak için ileriye gidiş tekniğine başvurulmaktadır:

Pamuk Prenses, daha Yedi Cücelerle tanışıp kötü kraliçenin vereceği zehirli elmayı yiyip prensin kendisini öpmeye gelmesini beklemek üzere bayılamadan, avcı arkasını döndüğü an, ona âşık olur. (2017: 147)

Başka bir deyişle burada, anlatıcı zamanı ileri sarıp tekrar geri alır ve olayların akışını değiştirir. İleriye gidiş tekniğinin bu şekilde kullanımına Emrah Serbes ve Aykut Ertuğrul'un birkaç öyküsünde de rastlanır. Ancan kuşak öykücülerinde, bu tekniğin yaygın bir kullanımının olduğu söylenemez. Bu tutumu; öykünün hacmi ile ilişkilendirmek mümkündür. Zira romana göre hayli kısa olan bu metinlerde geriye dönüş çok zor olmasa da geleceğe gitmek teknik bakımdan zordur.

3.3.13 Montaj

Resim ve sinema gibi görsel sanatlardan edebiyata uyarlanan ve modern anlatım tekniklerinden biri olan montaj, yapısı itibariyle metinlerarası ilişki yöntemlerinden biri olan alıntıyla büyük ölçüde benzerlikler göstermektedir. Alıntıda metne dâhil edilen unsur kelime grupları ve cümleler iken, montaj tekniğinde gazete kupürü, şiir, şarkı, resim vb. parçalar vardır. Esasında modern anlatım tekniklerinden biri olan montaj, postmodernist edebiyatla birlikte yeni bir anlam kazanmış, öyle ki postmodernist edebiyatın karakteristik özellikleri arasında sayılmıştır. Montaj tekniğinde esas olan, alınan metnin veya görselin bozulmadan, müdahale edilmeden olduğu gibi alınmasıdır. Bu çerçevede birçok metnin bir araya getirilip montajlanmasıyla oluşturulan metinler için kullanılan kolaj tekniğiyle de benzerlikler gösterir. Hakan Sazyek, montajda monte edilen parçanın metne anlamsal bir katkı yapması gerekliliği varken, kolajda bu zorunluluğun olmadığını belirterek iki teknik arasındaki farka dikkat çeker. Başka bir deyişle kolaj ve montajı metnin kurgusuna müdahale edip etmeme bağlamında ayırmak mümkündür. Kolaj ana kurguyu değiştirme, onu parçalama amacı güderken montaj tekniğinde ana kurgu bağlamının dışına çıkılmaz. Ancak diğer özelliklerinin benzerliği sebebiyle bu iki teknik bir arada da değerlendirilebilir. (2013: 203-204)

Büyük ölçüde postmodernist edebiyatın etkisinde olan Milenyum Kuşağı öykücülerini metne anlatım zenginliği katabilmek, bakış açısı çeşitliliği oluşturmak ve zaman zaman metnin egemen kurgusuna müdahale etmek amacıyla montaj tekniğine sıklıkla başvurmuşlardır. Bu hususta Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Alper Beşe, Yunus Emre Özsaray, İsmail Isparta, Mahir Ünsal Eriş, Seray Şahiner, Nazlı Karabekiroğlu gibi pek çok yazarın öykülerinde bu tekniğin kullanımına rastlanmaktadır.

Metne montajlanan unsurlar bazen bir gazete haberi veya kısa mesaj, bazen bir ilan, afiş, bazen de tablo, resim vs. gibi görseller olabilmektedir. Sözgelimi Doğukan İşler, “Sonra... Tak!” adlı öyküsünde bir gazete haberine yer vermektedir. Öykünün başkışisi büfeden bir gazete alıp incelemekte ve önce görülenler onun bakış açısından özetlenirken ardından gazete haberi montajlanarak metne eklenmektedir:

Paramın üzerini verip gazeteyi tutuşturuyor elime büfeci. Birkaç adım uzaklaşıp büfeden, gazeteye göz atıyorum. (...) Arka sayfaya bakıyorum bir de. Koskocaman bir başlık: “MEZAR TAŞINI AT SEPETE!” Başlığın altında şehrin büyük bir alışveriş merkezinin fotoğrafı ile bir mezarlık fotoğrafı yan yana konmuş, altında da şunlar yazıyor:

U. Şehrinin büyük alışveriş merkezlerinden biri olan Y.'de alışlagelmedik türden bir mağaza açıldı: Cenaze Levazimatçısı! Tabut, kefen vb. cenaze ekipmanlarının satılacağı bu dükkânda aynı zamanda mezar ve mezar taşı yapımı hizmeti de verilecek. (2017: 29)

Uykulu bir minibüs yolcusunun izlenimlerinden oluşan öykü, bu haberin okunması ve anlatıcının oraya giderek bir tabut alıp onun içinde uyuma arzusu ile sonlanmaktadır. Bu çerçevede “Borges Olsa, Bu Öyküye Mutlaka Bir Anlam Verirdi” başlığını taşıyan öyküsünde William Blake’in şiirinden uyarlanan “Nurse’s Song” şarkısına (İngilizce) ve “Bana Bir Masal Anlat Baba” adlı şarkıya yer verir. İşler, ayrıca “Canım” adlı öyküsüne de bir kısa mesajı montaj yoluyla metne dâhil etmektedir.

Benzer şekilde İsmail Isparta’nın “Yedi Uyuyanlar” adlı öyküsünde de montaj tekniği kullanılır. Bir gazete haberiyle başlayan öyküde, bu haberde anlatılan olayın öncesi aktarılmaktadır:

Şöhret Cinnet Getirdi

Magazin dünyasının ünlü ismi Orçun Olgunoğlu, dün gece kız arkadaşıyla kaldığı lüks otel odasında cinnet geçirdi. (...) Ambulansa bindirilirken: “Arkadaşlarım uyudu, ben uyumadım! Uysaydım, uysaydım...” diye sayıklaması dikkat çekti...

Hırgür Gazetesi

Bir zamanlar, yüreği hakikat aşkıyla dolu yedi genç yaşamıştı bir ülkede. B yedi genç bildikleri yoldan hiç şaşmıyordu; hiç korkmadan doğruya doğru, yanlışla yanlış diyordu. (2014: 61)

Görüldüğü üzere öyküde gazete haberi ve ardından gelen anlatım arasında büyük bir tezat vardır. Magazin haber dilinin ardından anlatıcı masalsı bir tonda anlatıma başlamakta ve *Yedi Uyurlar* kıssasından da beslenerek haberde geçen olayın aslını anlatmaktadır. Burada montaj tekniğinin merak unsurunu desteklediği görülür.

Kuşak öykücüler arasında montaj tekniğini en sık kullanan yazar ise Aykut Ertuğrul'dur. Öykülerinde görsellere de sıklıkla yer veren yazar, gazete haberi, ilan, afiş gibi pek çok farklı ögeyi metnine dâhil edebilmektedir. Sözgelimi “Hızır Selamsız'ın Mektubu” öyküsünde montaj tekniğiyle bir gazete haberini metne dâhil etmektedir. Yazar, bunu yaparken haber metnini yazmak yerine haberi içeren gazete sayfasının fotoğrafını metne ekler. Bu hususta “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” adlı öykü öne çıkmaktadır. Metinlerarası ilişkilere de sıklıkla yer verilmiş olan bu öyküde yazar, bir tabloya ve fotoğraflara yer vermektedir:

Merkezin çevresinde Münch'ün ünlü tablosundan fırlamış en az iki saf insan vardı. Havada aynı kızılık, belirsizlik...

Unutanlar ve bilmeyenler için o tablo şöyle bir şeydir:

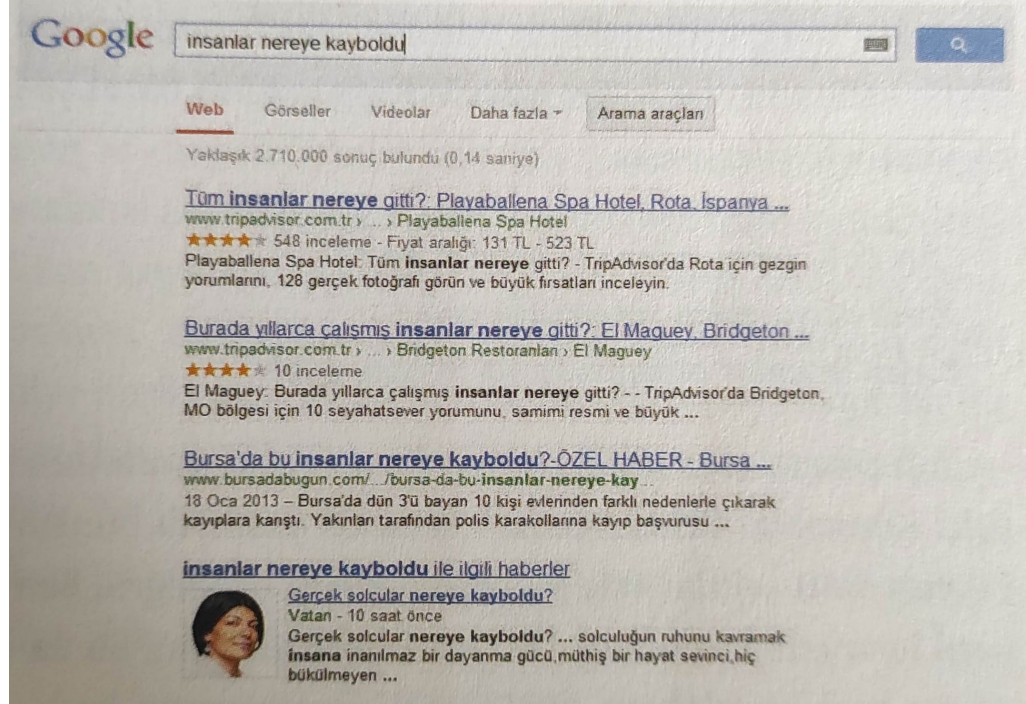


(Ertuğrul 2014: 50)

Görüldüğü gibi tablo, öyküde dipnot işleviyle kullanılmakta, montaj yoluyla kurulan bu metinlerarası (hatta sanatlararası) ilişkiye yabancı olabilecek okur için bir hatırlatma vazifesi görmektedir. Aynı öykünün devamında yine aynı işlevlerde ünlü aktör Jason Statham’dan bahsedilmiş ve “Tanımayanlar için Jason Statham tam olarak şöyle bir şeydir:” (a.g.e. 52) denilerek aktörün muhtemelen bir filminden alınan fotoğrafı metne eklemlenmiştir. Öykünün devamında İstanbul’daki bir otobüsün fotoğrafı ile bir katliamın fotoğrafı da okura hatırlatma yapmak amacıyla metne montajlanmıştır.

Ertuğrul’un birçok öyküsünde yukarıdaki gibi görsel montajlarına rastlanmaktadır. Ancak belki de bunların en ilginç “Yok Kimse Yok” adlı öyküdeki örnektir. Öykünün anlatıcısı, kimsenin olmadığı bir dünyadadır ve insanların nereye gittiğini merak etmektedir:

Google’a girdim. Dayanamadım, sordum:

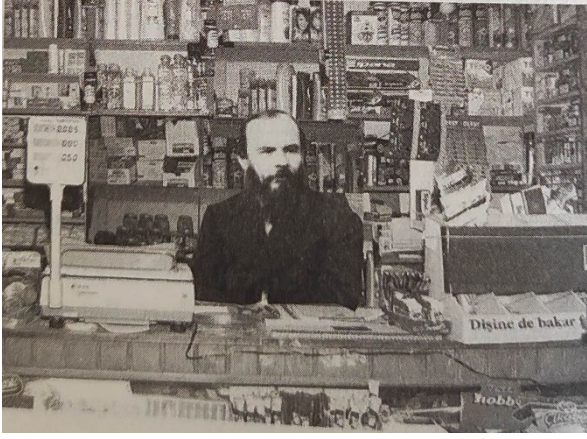


Bulunan iki milyon yediyüzonbin sonucun biri bile işime yaramadı. Sahi “gerçek solcular nereye kayboldu?” Merak edip tıkladım. Yazıyı okumayı yarıda bıraktım, sitenin foto galerisinde gezdim, bir online oyun sitesine üye oldum. (2014: 91-92)

Bu örnekte anlatıcı, okuru öyküye, daha doğru bir deyişle öyküdeki arayış sürecine dâhil etmeye çalışmakta ve bu sebeple de bir Google aramasının sonuçlarını metne görsel olarak dâhil etmektedir.

Montaj tekniğinden zaman zaman yararlanan yazarlardan biri olan İsmail Isparta da; “Bir Kurgunun Hikâyesi” adlı öyküde, metinlerarası ilişkileri görsellerle renklendirmektedir:

Dostoyevski galiba küçük bir dükkân açmış Fatih’te. Hatta yazar da gidip ziyaret etmiş onu. Bir de fotoğrafını çekmiş. Yazar, aksi gibi, o fotoğrafı getirip hapsedukları kurgunun arasına koydu. Ne zaman gözlerini açsalar o fotoğrafı görüyorlardı. İşte o fotoğraf:



(Isparta 2014: 120)

Görüldüğü üzere Isparta, öyküsüne absürt bir şekilde dâhil ettiği Dostoyevski'yi sürreal bir fotoğraf karesinin içine yerleştirmiştir. Sıradan bir bakkal dükkânında yer alan Dostoyevski, *Suç ve Ceza* adlı romanında anlattığının tersine bir pozisyona sokulmuş ve bu öyküde kendisinden intikam almak isteyen Raskolnikov'un kurbanı olarak baltayla öldürülmüştür. Öykünün sonunda elinde baltayla İstiklal Caddesi'nde yürüyen bir gencin (Raskolnikov) fotoğrafının yer alması da yine yazarın montaj tekniği kullanımına bir örnektir. Yazar, bu şekliyle montaj tekniğini kullanarak okurun gözünde canlandırmak istediği görüntüyü, sadece yazının gücünden faydalanarak değil görsellere de başvurarak canlandırmaya çalışmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde metinlere şarkı, tablo, resim, şiir gibi pek çok metin montaj yoluyla eklenmektedir. Hemen hepsi metinlerarası ilişki bağlamında ele alınabilecek bu eklemelerin amacı ilgi çekmek, merak uyandırmak, bilgi vermek veya metnin anlam alanını genişletmek olabilir. Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler ve İsmail Isparta başta olmak üzere bu kuşak öykücülerinin montaj tekniğine fazlaca yer verdikleri ve bu tekniği çoğunlukla postmodernist bir anlayışla kullandıkları görülür.

3.3.14 İroni

İfade edilenden başka bir anlamın, genellikle de ifadenin tam zıt anlamının aktarılması için kullanılan bir anlatım biçimi olan ironi, kendinden başka bir anlama işaret ederken muhatabını akıl yürütmeye mecbur kılar. Abdülhakim Tuğluk, ironi için şu ifadeleri kullanmaktadır:

İroni bir söylem tercihidir; açık, net ve çeşitli anlamlandırmalara kapalı bir söylemin, tersinden veya başka bir şaşırtıcı uyararla birlikte verilerek muhatabı zorlamasıyla oluşan farkındalık oluşturma uğraşıdır. (2017: 444)

Daha çok bir üslup özelliği olarak dikkat çeken ironi, aynı zamanda bir anlatım tekniği olarak da ele alınabilir. Klasik Türk edebiyatında tariz, istihza vb. söz sanatlarıyla benzerlik gösteren ironi, Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının istifade ettiği anlatım tarzlarından biridir. Bu hususta Ahmet Mithat Efendi, Refik Halit Karay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haldun Taner, Oğuz Atay ironiye sıklıkla yer veren yazarlar arasındadır. Milenyum Kuşağı öykücüleri arasında ise Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Yunus Emre Özsaray, İsmail Isparta, Gökhan Yılmaz, Batıkan Köse, Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Onur Akyıl, B. Nihan Eren ve Seray Şahiner birçok öyküsünde ironiye başvurmaktadır.

Kuşağın ironi konusunda en dikkat çeken yazarı Aykut Ertuğrul'dur. Onun öykülerinde ironi önemli bir yer tutmaktadır. Şöyle ki “1980 ve sonrasında doğan İslamî duyarlığa sahip kentli öykücülerin modern hayat karşısındaki çaresizliklerinin üstesinden ancak ironi ve dozu ayarlanmış mizahla gelebildiğini” belirten Ertuğrul'a göre, dünyanın dört bir tarafında yaşanan irili ufaklı bunca trajedi ve acı karşısında delirmemenin tek yolu ironiye sığınmaktır (G. T. Çelik 2017). İroniyle ilişkisini bu şekilde açıklayan yazarın “Dünyayı Kurtaran Adam”, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” ve “Hah! Yutucu” gibi pek çok öyküsünde ironi ön plandadır:

Cumartesi günü bu saatlerde yanıma geldi. Ama ne geliş! Dünyayı kurtarmak zorundaymış. Yardımına ihtiyacı varmış. Telefonla olmazmış böyle şeyler. Şaşırdım tabi, ne dünyası oğlum ne diyosun sen? Bizim dünya işte! Ne içtin sen doğru söyle? Dünyayı kurtarmaya odaklanalım lütfen Hakancığım dedi. Dünyayı dedim üzerine basarak, sadece Amerikalılar kurtarabilir. Yine de korkma eğer gerçekten dünyayı (ben de sürekli dünyadan bahseder olmuştum) kurtarmaya kararlıysan onlar seni zaten bulurlar. Ya onlar ya da alanında uzman doktorlar. (2017: 57)

Örneğin, “Dünyayı Kurtaran Adam”da anlatıcı, dünyayı kurtarmak istediğini söyleyen arkadaşına yukarıdaki gibi ironik cevaplar verir. Bu ironi öykünün tamamına yayılmaktadır. Öyküde kullanılan ironi; anlatıcının gerçeği kabul etmeme girişimi, başka bir deyişle onun gerçekliği alaya alarak aktarılan bilgiye saldırışıdır.

Anlatım teknikleri, öykünün anlam alanını geliştiren, kurgunun güçlenmesini sağlayan ve okura farklı bakış açıları sunan araçlardır. Bu teknikler aynı zamanda öyküdeki

merak unsurunu ve okur-metin ilişkisini de belirlemektedir. Öyküde anlatım tekniği tercihi, anlatılmak istenen konu, bakış açısı ve yazarın dünya görüşü gibi çeşitli unsurlardan etkilenmekte ve yazarın üslubunu şekillendirmektedir. Milenyum Kuşağı yazarları öykülerinde anlatma/gösterme, tasvir, otobiyografik anlatım, diyalog, mektup gibi olay öykülerinde de kullanılan teknikleri geliştirmekle kalmamış, modernist edebiyatla öne çıkmaya başlayan ve bireyin iç yaşantısına odaklanan iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı gibi tekniklere de sıklıkla başvurmuşlardır. Ayrıca kuşak yazarlarının öykü zamanını genişletme imkânı sağlayan geriye dönüş ve ileriye gidiş, metinde ritim oluşturmayı sağlayan leitmotif ve metinlerarası bir yöntem olarak da görülen montaj tekniğini öykülerinde çokça kullandıkları görülür. Montaj tekniği kullanılırken resim vb. eklere sıklıkla yer verilmesi, bilinç akışı tekniği kullanımında aşırı örneklere rastlanması bu kuşak öykülerinde dikkat çeken özelliklerdendir. Ayrıca bu öykülerde diyalog tekniğinin çok farklı kullanımlarına rastlanmakta ve tamamen diyaloglardan oluşan öykülerle karşılaşmaktadır. Buna ilaveten, bir anlamda gerçeğe saldırma aracı olan ironik anlatım tarzının da öykülerde zaman zaman kullanıldığı görülmektedir.

3.4 Kendine Yönelen Öykü: Üstkurmaca

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren estetik anlayışta köklü bir değişim yaşanmıştır. Daha önce yirminci yüzyılın başında, gerçekliği edebiyatın ana ögesi olarak kabul eden ve içeriği öne çıkaran yansıtmacı eğilim terk edilerek somuttan soyuta, dış dünyadan insanın içine, zihnine yönelen, içerikten ziyade biçime önem veren modernist edebiyat gelişir:

20. yüzyılın ikinci yarısındaki estetik ise daha farklı bir yönelim gösterir. Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, *kendini* yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, *dilden* oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. (Ecevit 2001: 97-98)

Metinlerin daha önce yazılan eserlerden izler taşıyarak zenginleştirildiği (metinlerarasılık) bu süreçte edebiyat artık kendine yönelmiş ve bizzat kendini

anlatmaya başlamıştır. Üstkurmacanın, ‘edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünü’ olduğunu belirten Ecevit, bu tekniğin postmodernist edebiyatın ‘ana kurgu eğilimi’ hâline geldiğini ifade eder (a.g.e. 99). Ecevit’e göre üstkurmaca:

(...) yazarın, metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanını nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir: edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca: kurmacanın kurmacasıdır. (1996: 110)

Kendi kurgusu veya genel itibarıyla kurgunun doğası (nature of fiction) ile meşgul olan metinler için kullanılan üstkurmaca terimi, postmodernist edebiyatın en önemli tekniklerinden biridir. Üstkurmaca, en kısa ve öz şekliyle ‘konusu kurgu olan kurgu’ şeklinde tanımlanabilir.

İlk olarak eleştirmen William H. Gass tarafından kullanılan üstkurmaca terimini Patricia Waugh şöyle tanımlamaktadır:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the World outside the literary fictional text. (Waugh 1984: 2)

Görüldüğü gibi Waugh, tanımında üstkurmacada anlatının insan elinden çıkmışlığına dikkat çekilmesinin ‘bilinçli ve sistematik’ olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre kendi yapısını eleştiren üstkurmaca metinler, hem anlatının temel yapısını irdelemekte hem de kurgusal metnin dışında kalan dünyanın muhtemel kurgusunu sorgulamaktadır (a.g.e. 2). Linda Hutcheon ise ‘kurgu hakkında kurgu’ olarak formüleştirdiği bu terimi kendi anlatımı ve dilsel kimliğine dair açıklamalar içeren, kendi kendini anlatan kurmaca metinler olarak tanımlamaktadır (Hutcheon 1980: 1).

Realist metinlerde, okurda gerçeklik algısı meydana getirebilmek için neden-sonuç ilişkisi, güçlü tasvirler gibi tekniklere yer verilirken üstkurmaca metinler, bunun tam aksine okuruna, okuduğunun kurmaca bir metin olduğunu sürekli hatırlatır ve metnin bir gerçekliği olduğunu düşünmesine asla müsaade etmez. Çünkü postmodernist edebiyat için kurgu kurgudur, gerçek ise gerçektir. Bu sebeple metnin içine dâhil olan her şey artık kurgunun sınırları içerisinde değerlendirilmektedir. Yıldız Ecevit bu kurgulama sürecini şu şekilde açıklar:

Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist (üstkurmaca yazarı), önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür. (a.g.e. 105).

Yavuz Demir üstkurmacayı kısaca “‘roman teorisi’ni roman yazma pratiği içerisinde gösterme” (Demir 2002b: 16) olarak tanımlarken Sazyek bu tanımın yetersizliğine dikkat çeker ve onun romandaki konumunu gerekçelendiren öncelikli sebeplerinden birinin postmodernist edebiyatın eseri oyunlaştırma eğilimi olduğunu belirtir. Kaynağını modernizmden alan oyunsuluk ‘postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında’ gelmektedir (Ecevit 2001: 71). Postmodernist yazar önündeki siyasi, tarihî, sosyolojik veya ahlaki her türlü malzemeyi oyunlaştırabilir. Çünkü postmodernist edebiyat için “Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur” (a.g.e. 72). Yazarların, oyunu “estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi” olarak görmediklerini, aynı zamanda onun eğlendirme işlevinden de istifade ettiklerini söyleyen Ecevit, postmodernist yazarın seçkinci olmadığını ve popülist yazar damgası yemekten korkmadan eğlencelik olarak kabul gören edebiyat türlerine rahatlıkla el atarak bilinçli olarak eğlendirici öğelerle metnini zenginleştirdiğini dile getirir (a.g.e. 73). Bu çerçevede postmodernizmin, kendisine yeni bir estetik üretmediğini vurgulayan Yıldız Ecevit, modernizmin ana biçimsel özelliklerinin sürdürüldüğünü, pek çok kurgu eğilimi ve tekniğin modernist edebiyattan postmodernizme miras kaldığını belirtir:

Postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini düşündüğümüz yaklaşım olan *oyunsuluk* da kaynağını yine modernizmden alır. Ancak, postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; *kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını* anlatıyordur. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir *metinlerarası* doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, *üstkurmaca* düzlemine taşınır. (a.g.e. 71)

Devamında, ‘üst-kurmaca düzlemde öyküleme’nin postmodernist anlatının ana kurgu ögesi olduğunu vurgulayan Ecevit, üstkurmacanın sadece bir yazarın ‘kurgusal

buluşu' olmadığını, postmodernist edebiyat anlayışının kendini ifade etme biçimi olduğunu vurgular.

İçerik düzeyinde yapılan bu tercihlerin yanı sıra, kurgu da postmodernist yazarların müdahalelerinden nasibini alır. Zira içerik gibi teknik de artık bu 'oyun'un parçası olarak görülmektedir. Bu çerçevede yazarların özellikle olay örgüsü üzerinde durdukları ve üstkurmaca ile metinleri çok boyutlu ve çoğu zaman kompleks bir yapıya dönüştürdükleri görülmektedir. Yani üstkurmaca aslında postmodernist öykücünün oyununun bir parçasıdır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğü kendinden önceki nesil gibi büyük ölçüde postmodernizmin etkisi altındadır ve öykülerde postmodernist teknik ve yöntemlere sıklıkla başvurulmaktadır. Üstkurmaca da bir teknik olarak kaynağı çok daha eskilere dayanmakla beraber postmodernizmle birlikte yepyeni işlevler kazanmış ve özellikle bu kuşakta pek çok öykünün kurgusunu şekillendirmiştir. Yunus Emre Özсарay, Doğukan İşler, Alper Beşe, Aykut Ertuğrul gibi üstkurmacayı, öykülerinin hemen hepsinde kullanan yazarların yanı sıra belirli sayıda öyküde olay örgüsünü zenginleştirmek için bu tekniğe başvuran yazarlar da bulunmaktadır. Öyle ki Deniz Tarsus ve Hakkı İnanç gibi birkaç yazar dışında tüm kuşak öykücülleri üstkurmacadan belirli ölçüde faydalanmışlardır.

Bu çerçevede, Özge Hatunoğlu iki öyküsünde yazarı bir öykü kişisi olarak kullanırken Pelin Buzluk "Aynanın Sonu" adlı öyküsünde eli kesilmiş olan İranlı bir yazardan ve "Mevsimler"de şair olmak isteyen birinden bahseder. B. Nihan Eren de birkaç öyküsünde yazar ve şair olmak isteyen öykü kişilerini anlatmıştır. Yine bu tekniği çok az kullanan isimlerden biri olan Mehmet Erkan da "Bir Bardak Hikâyesi" ve "Fındık Zamanı" öykülerinde yazarlıktan bahsederek üstkurmaca oluşturur. Erkan'ın yazar olarak öyküye kendisini dâhil ettiği birkaç örnek de bulunmaktadır. Öte yandan, Güzide Ertürk'ün "Kukla Hüsnü" ve "Kul Homeros ve Gökten Düşen Tanrılar" adlı öyküleri kurgu ve gerçeklik bağlamında ve yaratıcı-yazar düzleminde dikkati çeken örneklerdir.

Benzer şekilde; Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Sine Ergün, Ercan Köksal, Melisa Kesmez, Yılmaz Yılmaz, Seyit Göktepe, Onur Akyıl, Birgül Oğuz gibi öykücüler ise sadece birkaç öyküde yazar veya şair karaktere yer vererek ya da anlatıcının yazar olduğuna dikkat çekerek üstkurmaca tekniğini uygulamışlardır.

Postmodernist edebiyat, metnin kuruluşunda yazılış sürecinin metne dâhil edilmesi, nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisinin/çelişkisinin vurgulanması ve anlatıcının etkin figür olarak belirginleştirilmesi tercihleriyle kurgu oluşturma sürecinde yansıtmacı ve modernist tarzlardan ayrılmaktadır (Sazyek 2013: 311-315). Sazyek'in ayrışmayı vurgulamak için kullandığı bu üç tercih aynı zamanda postmodernist edebiyatta üstkurmancanın farklı kullanımları olarak da ele alınabilir. Buradan hareketle Milenyum Kuşağı öykücülerinin eserlerini böyle bir sınıflandırmaya tabi tutmak genel eğilimleri görmek açısından da yararlı olacaktır.

3.4.1 Yazılış sürecinin metne dâhil edilmesi

Postmodernist edebiyat tarzında metnin kurmaca olduğu güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır. Bunu yapmanın en yaygın yolu da kurgunun oluşturulma sürecini metne dâhil etmektir. Postmodern edebiyattan önce *Don Kişot*, *Müşahadat* gibi birtakım eserlerde bu yönüme rastlansa bile Sazyek, henüz postmodernizmin dâhil olmadığı bir dönemde yazılan bu tip metinlerin üstkurmaca olarak değerlendirilemeyeceğini ve bunları; yazarların salt yeni bir teknik uygulama niyetlerinin ürünü olarak nitelendirmek gerektiğini belirtir (2013: 311).

Postmodern edebiyatın 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk edebiyatında hızla yaygınlaşmasıyla birlikte kurgu sürecinin öykü ve romanlara dâhil edildiği üstkurmaca tipine sıklıkla rastlanır. Milenyum Kuşağı da bu yükselen çizgiyi devam ettirir ve bu tekniği öykülerde çokça kullanır. Bu çerçevede özellikle Yunus Emre Özсарay, Doğukan İşler, Gökhan Yılmaz ve Batıkan Köse'nin öyküleri dikkati çeker.

Yunus Emre Özсарay'ın olay örgüsünde önemli bir işlev üstlenen üstkurmaca, onun iki kitabındaki öyküleri birbirine bağlamaktadır. Bu iki kitapta ortak unsur olarak “hikâyecî”nin varlığı dikkat çeker. Yazar-anlatıcı işlevi gören bu hikâyecî, ilk kitapta öykünün tamamının başkişisi olan Tahir'i bulup onunla konuşan, ona hikâyesini

anlattıran kişidir. İkinci kitapta ise Merkezefendi'deki bir kahvede Mecnun ile karşılaşan ve kitabın sonunda ona dönüşen kişi olarak okurun karşısına çıkar.

Hikâyeci ile diğer öykü kişileri arasında kurulan ilişkilerde yazarlık üzerine de birtakım hususlara değinildiği görülmektedir. Hikâyecinin birleştiriciliği vasıtasıyla üstkurmacyı her iki kitabına yayan Özsaray, “Tahir’in Çocukluğu” adlı öyküsünü, hikâyeci ile Tahir arasında gerçekleşen bir söyleşi formunda düzenlemiştir. Öyküde hikâyeci (üst anlatıcı ve başkişi);

“(…) onlarla aramıza metinsel bir set çektik. Evet, şu içinde yaşadığımız, oturduğumuz halleştığımız kahve de birileri için bir yazı. Belki şu anda bizim konuşmalarımızı okuyorlar. (...) İnanır mısın şu an o harf denen karaltılar ortadan kalkacak olsa tepetaklak buraya düşerler. Ne yazık ki buraya düştükleri anda başkaları için yazıya dönüşürler” (Özsaray 2013: 23)

diyerek kendini okurla Tahir (Tahir’in öyküsü) arasında bir yere konumlandırır. Bu görüşmede hikâyeci, Tahir’den nasıl kaybolduğunu anlatmasını istemekte ve Tahir çocukluğundan başlayarak hikâyesini anlatmaya başlamaktadır. Bu örnekte hikâyeci (anlatıcı) etkin bir figür olarak öne çıkmakta, okurla metin arasında köprü işlevi görmektedir. Kitapta yer alan diğer öykülerde bu “oyun” daha da karmaşılaştırılarak sürdürülür. Öyle ki “Tahir’in Kahvesi: Kahveci” başlıklı öyküde hikâyeciyi anlatan bir anlatıcı ortaya çıkar ve okura, “Aman sakın fazla yaklaşmayın hikâyeci ile Tahir’in olduğu mekâna” (a.g.e. 93) der. Ardından vakit varken yaşamak gerektiğini söyleyerek aksi durumda sonlarının kahvedekiler gibi olacağı yönünde okuru uyarır. Bu öyküde ayrıca, anlatıcının poşetinden çıkıp canlanan, sohbe başlayan *Budala* ve *Madam Bovary*’nin başkişileri ile Haydarpaşa treniyle İstiklal Caddesi’ne gidilmesi gibi birtakım sıra dışılıklara yer verilmiş, bu yolla üstkurmaya için yeni alt çerçeveler oluşturulmuştur.

Özsaray’ın *Mecnun’un Şehri Terk Edişi* adlı kitabında da yine hikâyeci vasıtasıyla üstkurmaya oluşturulduğu görülmektedir. Şöyle ki “Mecnun’la Merkez Efendi’de İlk Karşılaşmamız” adlı öykü, henüz adıyla birlikte kitaptaki üstkurmaya evrenini açığa çıkarır. Öyküde hikâyeci (anlatıcı), Mecnun’un “Yazmak mı? Becerebilir misin?” sorusuna, “Tabii ki bir hikâyeciyim ben,” (Özsaray 2016: 14) diyerek mukabele etmekte ve kitaptaki diğer öyküler de bunun üzerine şekillenmektedir. Mecnun’un

yaşadıklarını anlattığı öykülerin ardından kitabın son öyküsü olan “Zeyl”de hikâyeci, tekrardan okurun karşısına çıkar ve “Bu bana anlattığı son hikâyeydi. Böylece sonlandı onun hikâyesi... O buldu Leylâsını... Bulan kaybolur sorma dediler bundan sonrasını,” diyerek Mecnun’un “kurmaca”sını sonlandırır ve ardından artık kendisinin hikâyesinin, yani Leylâ’yı bulma macerasının başlayacağını işaretlerini verir.

Öykünün yazılış sürecinin olay örgüsüne eklenmesi bakımından Doğukan İşler’in “Borges Olsa, Öykü Yazmak İçin Mutlaka Bir Fikir Verirdi” (BÖFV) adlı öyküsü de dikkate değerdir. İçeriğinde roman teknikleri ve anlatıcı konularından bahsedilen öykünün, kendi kendini anlatan bir yapısı vardır. Anlatıcı; öykü yazmak için bir fikir aramakta ve neticede yazılmamış romanların yazarının romanını yazmaya karar vermektedir:

Beynim iyiden iyiye zonklamaya başladı köprünün orta yerine vardığımda. Aynı beste, aynı güfte, düzenlemesi yine bana ait: Roman yazmalıyım! Roman yazmalıyım! Roman yazmalıyım!

‘Çocuk kitabı mı yazsan acaba? Mesela, ‘Çocuk polisiyesi’. İlginç olmaz mı sence?’

Doğukan, liseden bu yana arkadaşlığımı sürdürdüğüm nadir kişilerden biri. Lisede de pek arkadaşım olduğu söylenemez gerçi. Edebiyat konusunda beni en başından beri destekleyen, cesaretlendiren insandır. Her ne kadar, fikirleri, düşünceleri, eleştiri ve önerileri biraz farklı, garip olsa da! (2017: 37)

Anlatıcının arkadaşım dediği Doğukan’ın polisiye çocuk kitabı önerisi dikkat çekicidir. Bu noktada yazarın da çocuk kitapları yazdığını hatırlamak gerekiyor. Yani, anlatıcının arkadaşı Doğukan, yazarın yaptığı gibi çocuk kitapları yazmasını tavsiye etmektedir. Doğukan, anlatıcıya ayrıca öykünün komik olması gerektiğini, kendisini güldürmeyen metnin öykü olamayacağı söyler ve Aziz Nesin’i örnek gösterir. Sonrasında anlatıcı, onun görüşlerinden etkilenerek romanını yazmaya başlar: “*Dükkânının kapı önüne koyduğu taburesine oturmuş sigara içiyordu, başında saç namına bir tel bile olmayan köse berber...*” (a.g.e. 39) Alıntılanan bölümde yer alan ifadeler aynı zamanda kitaptaki “Borges Olsa, Bu Öyküye Mutlaka Bir Anlam Verirdi” (BÖAV) adlı öykünün de ilk cümlesidir. Başka bir deyişle BÖFV adlı öykünün anlatıcısı, o öyküyü yazmaya başlamıştır.

“Borges Olsa, ‘Öykü Yazma Oğlum Sen’ Diye Ögüt Verirdi” (BÖYS) adlı öyküde ise olay çok farklı bir boyut kazanmaktadır. Zira bu öyküden BÖFV adlı öykünün

anlatıcısının da Doğukan olduğu anlaşılmaktadır. Her iki Doğukan da roman yazmak için konu aramakta ve bu amaçla birbirlerinden istifade etmektedir. Bu bağlamda BÖFV'nin anlatıcısı öykünün sonunda 'roman yazmaya çalışan bir adamın romanı' nı yazmaya karar vermiştir. BÖYS'te ise bunun diğer Doğukan'ın planı olduğu ve onu kurban olarak kullanmak istediği anlaşılmaktadır. Çünkü onun hedefi 'roman yazamayan bir yazarın romanını yazan yazarın romanını yazmak'tır. Görüldüğü üzere bu üç öyküde üstkurmacalar bu şekilde iç içe yerleştirilmiştir. BÖYS anlatıcısı, bu iç içelik hâlini şöyle açıklar:

Her yazar başkalarının hikâyelerini anlatır. Bazıları da kendi hikâyelerini, sanki başkalarının hikâyeleri gibi anlatır. Hatta bazıları da başkalarının hikâyelerini, bir diğer başka kişinin hikâyesi gibi anlatır... Benim yaptığım şey ise, olağandışı bir hikâye anlatma tekniği: 'Başkasının hikâyesini anlatmaya çalışan bir yazarın hikâyesini, kendi hikâyesi değilmişçesine –ama tamamen kendi hikâyesidir aslında- anlatan bir yazarın hikâyesini yazan gerçek bir yazar hikâyesi!' (2017: 41)

Anlatıcı; arkadaşı Doğukan'ı da bu roman tekniği için bir 'gözlem nesnesi' olarak kullanmaktadır. Buraya kadar üstkurmaca bakımından öykünün yazılış sürecinin metne dâhil edildiği düşünülebilecekse de anlatıcının metne yerleştirdiği öykü ile ilgili, bir yazar olarak hedef ve düşüncelerini paylaşması ve ardından okura şu şekilde sitem etmesi, metinde esasında anlatıcının öne çıkarıldığını göstermektedir:

Beğenmediniz siz de değil mi? Beğenmeyin. Umurumda mı sanıyorsunuz?

Umurumda!

Elbette yazacağım roman bir bitsin, edebiyat çevrelerince yere göğe konulamasın, adım 'çok satanlar' listesinden inmesin, herkes beni konuşsun... Bu beğenmediğiniz öyküye bayılacaksınız. Bayılacaksınız.

Bayılın! (a.g.e. 43)

Görüldüğü gibi bu üç öyküde de hem öykü kişileri hem anlatıcı hem de yazar aynıdır. Öykülerdeki Jorge Luis Borges göndermeleri de dikkate alındığında bu, doğrudan Borges'in *Borges ve Ben* adlı kitabında bahsettiği kişiliğin ikili yanını anımsatmaktadır. İşler, bu yola başvurarak ayrıca, öykülerini postmodernizmin en kullanışlı anlatım tekniklerinden biri olan 'oyun'la güçlendirmektedir.

'Oyun'un en etkili şekilde kullanıldığı öykülerden biri de "Kafa: Kofti"dir. Öyküde yazarın öykü yazma ve yayımlatma süreci anlatılmaktadır. Gökdemir İhsan, Oğuz Atay, Vüsat O. Bener gibi yazarlara göndermeler içeren öyküde kuşak yazarlarından

Aykut Ertuğrul da bir öykü kişisi olarak yer alır. Öyküde Ertuğrul’un, öyküsünü yollayan anlatıcıya verdiği cevap şu şekilde aktarılır:

‘Kıymetli dostum,’ diyordu son yolladığı e-postada Aykut Ertuğrul, ‘Son yolladığın öyküde ne anlatmak istediğine bir mana veremedim. Oğlum siz ne biçim adamlarsınız, öykü mü lan bu yazdığın yoksa şifreli mektup mu? Bak bir derdin mi var, yoksa iki üç öykün sağda solda yayımlandı diye bizimle kafa mı buluyorsun artık? Tamam, ben anladım burada hangi kitaba telmih yaptığını; ama okur nasıl anlasın? Diyelim ki anladı, oğlum sen ‘Abi’ dediğin insanların yazdıklarıyla dalga mı geçiyorsun? Gereksiz gereksiz işlerin peşine düşme. Adam gibi oku şu okulunu da bir işe yara. Öykü yazmak istiyorsa da canın, iki zahmet öykü yaz. Boş işlerle bizi oyalama!’ (a.g.e. 69)

E-postadan, yazılan öykünün pek de beğenilmediği anlaşılmaktadır. Zaten öykünün sonunda anlatıcı da okura seslenir ve “bu saçma sapan öykümsüyü” okuduğu için ona teşekkür eder. Öyküde ayrıca, öykünün kime göre iyi veya kötü olduğu ve nasıl yazılması gerektiği ile ilgili çeşitli değerlendirmelere de yer verilmiştir.

Benzer şekilde; Gökhan Yılmaz’ın öykülerinde de öykünün yazılış sürecine dikkat çekilen ve yazarlık merkezli oluşturulan üstkurmaca örnekleri mevcuttur. Yılmaz’ın öykücülüğü ile ilgili birtakım ipuçları veren bu öykülerde öykü yazma süreci öykünün temel meselelerinden biri hâline getirilmektedir. Özellikle “Hörgüç” adlı öykünün son bölümünde yer alan editör değerlendirmesi Yılmaz’ın öykücülüğü ile ilgili önemli bir kaynak sunar:

Genç arkadaşımız Vas’at, güzel şeyler anlatmış. İlgi çekici olduğu da söylenebilir. Yer yer nükteli bir dille editörlere bile çatmış. Yazma süreci ve sancıları ve ilgisizlik üzerinde itinayla durmuş; ancak bir öykü bütünlüğü kuramamış. Öykünün gereklerini yerine getirememiş. Öykünün –yazının- bir başlığı bile yok. İthaf anlamsız. Bütün bunlardan dolayı dergimizde yer veremeyeceğiz. (...) Kısacası arkadaşımıza daha çok çalışmasını ve ilk aşamada kronolojik bir olay dizgisi içerisinde sade bir hikâye anlatmayı denemesini tavsiye ediyorum. Yeni çalışmalarınızı dergimize bekliyorum. Başarılar... (G. Yılmaz 2016: 77)

Görüldüğü gibi burada editör, metindeki yazar Vas’at O. Dener’i öykü bütünlüğü kuramamakla eleştirmekte ve ona “sade bir hikâye” anlatmayı denemesini tavsiye etmektedir. Metindeki üstkurmaca zeminini oluşturan bu bölüm; yazarın, kelime oyunları ve sese dayalı çağrışımlarla zenginleştirilmiş öykücülüğüne gelmesi muhtemel eleştirilere bir ön cevap olarak değerlendirilebilir.

Benzer şekilde yazma meselesi üzerinden oluşturulan üstkurmaca örneklerinden olan “Sargılı Öykü”de başkişi öykü yazmaya çalışır, “Aciz Memuru”nda başkişi roman

konusu olabilecek birkaç örnek verir ve yazı ile ilgili birtakım uyarılarda bulunur. Yazarın; “Okuma Parçası”, “Salep Ödül Töreni”, “Sayıevi”, “Ritim Bozukluğu”, “siğilmek”, “Öyk...”, “iyi huylu humor / hastalık hostesi” ve “*ben küçükke n negatif tam sayı olm. üz.*” başlıklı öyküleri yazarlığın ve yazma meselesinin konu edildiği diğer öykülerdir.

Bu hususta, kuşağın en genç yazarlarından olan Batıkan Köse’nin kitaplarında da pek çok örneğe rastlanmaktadır. Özellikle ikinci öykü kitabında üstkurmaca aracılığıyla yazarlığı bir mesele olarak öyküsüne dâhil ettiği görülmektedir. Yazarlık meselesi onun öykülerinde; anlatıcının yazar olduğunu beyanı, bir öykü/roman/şiir yazmaya çalışması ve ilham perisini araması vb. şekillerde tezahür etmektedir. Bu çerçevede dikkat çeken örneklerden biri “Bir Öykü Nasıl Yazılır?” adlı öyküdür. Öykü;

‘Bu nasıl öykü oğlum?’

‘Kötü mü?’

‘Yine diyalogla başlamışsın. Sıkıyorsun okuyucuyu, okuyucu bunları istemiyor.’

‘Ne istiyor okuyucu?’

‘Ne bileyim? Yazar olan sensin, Şaşırt okuyucuyu, onlara yeni bir şeyler ver.’ (2015: 43)

şeklindeki bir diyalogla başlayarak hem üstkurmaca oluşturulmuş hem de deneyselliğe vurgu yapılmıştır. Öykünün başkışisi, yeni bir öykü yazmaya çalışmakta ve sokakta yürürken herkese bir öykü olarak bakıp defterine not almaktadır. Öykü boyunca yazma isteği ve yazamama problemi sürdürülmekte, anlatıcı nasıl bir öykü yazabileceğini düşünüp durmakta ve nihayet öyküsünü yazmaya başlamaktadır. Öykü içinde anlatıcının yazmak istediği öykü bir mefhum olarak var olmakta ve öykünün alt metnini oluşturmaktadır.

Yine, “Babamın Postmodern Otobiyografik Romanı”nda ise anlatıcının babası bu defa postmodern bir roman yazmaya çabalamaktadır. Köse’nin “İki Peri Masalı”, “Çavdar Tarlasında Çavlan”, “Kendini Roman Zanneden Öykü”, “Ortaköylü Bir Yarı Tanrı”, “Noktalı Virgülle Biten Bir Öykü”, “Olimpos’tan Beşiktaş’a” gibi pek çok öyküsünde yazarlığın, öykünün konusu hâline getirildiği üstkurmalarla karşılaşılmaktadır. Sözgelimi “İlham Fabrikası”nda mani yazmak için ilhama ihtiyaç duyan bir adam

konu edilirken “Sivri Dilli Bir Yazar”da anlatıcı sansüre uğramayacak bir öykü yazmaya çalışmaktadır. Görüldüğü üzere yazarın öykü evreninde üstkurmaca önemli bir yer tutmakta ve yazar onu daha çok yazarlığı öykünün meselesi hâline getirirken araç olarak kullanmaktadır.

Üstkurmacayı metnin kendisine dikkat çekerek ele alan yazarlardan biri de Alper Beşe’dir. “Yeşil Perde” adlı öyküde, anlatıcının yazamama probleminin konu edildiği görülür. Öykünün başkışisi Hasan, “Yazdıklarından çok yazarlığıyla ilgilendiğinden tıkanığını hisse”der, “Yine de yazma sorunlarına kafa yormadan dura”maz (2018: 85). Anlatıcının Hasan’ın bu yazamama sancısı ile ilgili yorumu şöyledir: “Yazdıkça rahatlayacağını, içini boşaltacağını sanan birinin, içinde taşıdığının ancak safra olduğunu, boşaltıldığı yere başka ad vermek gerektiğini anlaması zordur” (a.g.e. 86). Hasan sonrasında yazmak için çeşitli konular üzerinde düşünür ancak elleri titrer ve yazamaz. Hatta asıl işi olan reklamcılıkla ilgili metinleri de yazmayı başaramaz. Hasan’ın ani ölümüyle sona eren öykü, roman yazmak için giriştiği son metnin montajıyla sona erer. Bu bölüm Hasan’ın başına gelenlerin anlatıldığı öykünün olay örgüsü ile uyuşan bir değerlendirme niteliği taşımaktadır.

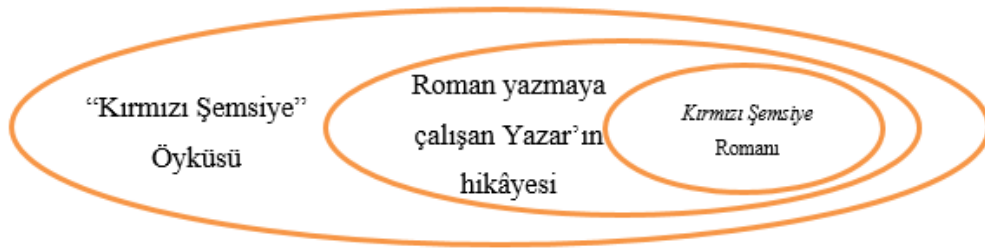
“Bu öykünün ilk izleri belirlediğinde onunla henüz tanışmamıştık” (Beşe 2018: 109) cümlesiyle başlayan “Siyah Hırka”da öykünün başkışisi bir öykü yazarıdır. Öyküde başkışı, yazarlık sürecinden ve yazdıklarına inancını kaybettiğinden şöyle bahsetmektedir:

Kendimi yazmaya adayacağıma inanarak şirketten istifa ettikten sonra geçen günlerde aslında yazarlığın bana göre olmadığını düşündüğüm oldu. Yayımlanan kitaplarımın ilgi görmemesini sanatımı anlamamalarına yormaktan git gide uzaklaştım. Dikkat çekici, herkesin kendisinden bir şey bulacağı hikâyeler anlatmadım. Hatta bir şey anlatmaktan kaçtım hep. Yazma serüvenimi sorgulamaktan yeni metinlerin başına oturamadığım şu dönemde, üniversitedeyken derslerini takip ettiğim bir yazarın sözlerini dinlemenin yararlı olacağına inandım. ‘Kocaman çantan var, doldur içine eline geçenleri’ demişti. ‘Yolda yürürken çantanın içindekilerle konuş. Yanıtlarını dinle. Mühendis olacaksın, T cetvelin vardır senin. Bir ad ver ona. Diğerlerinin lideri yap onu. Cetvelin gözünden anlat sonra yürüyüşünü. (a.g.e. 109-110)

Bu bölümün devamında kendi içine kapanan bir metin yazmak istediğini belirten başkışı, Bergson ve Augustinus’un düşüncelerinden etkilendiğini belirtir. Başkışinin yazmaya çalıştığı öykünün yanı sıra başkışinin oturduğu birahane tanıdığı bir

mültecinin anlattığı hikâye de ikinci bir üstkurmaca katmanını oluşturmaktadır. Filolog olan bu mülteci, bir Asur tabletinde okuduğu hikâyeyi anlatmaktadır.

Beşe'nin üstkurmaca bağlamında en dikkat çekici öyküsü ise “Kırmızı Şemsiye”dir. Öyküde, kitaptaki diğer öykülerle ilgili bilgiler paylaşılarak öykülerin nasıl yazıldığına dair işaretler verilmekte, nesnel gerçeklik ve kurgu iç içe işlenmektedir. Farklı üstkurmaca katmanlarıyla zenginleştirilen öyküde anlatıcı, roman yazmaya çalışan Yazar'ın öyküsünün anlatıldığı “Kırmızı Şemsiye” adlı öykünün yazarı olduğunu söyler. Kırmızı Şemsiye romanı, onu yazmaya çalışan Yazar'ın hikâyesini anlatan “Kırmızı Şemsiye” öyküsü ve “Kırmızı Şemsiye” öyküsünün yazılma ve yayımlanma sürecini anlatan “Kırmızı Şemsiye” öyküsünden oluşan üstkurmaca şeması Berna Moran'ın *Tutunamayanlar* üstkurmaca şemasından mülhem (Moran 2008: 267) şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 2 “Kırmızı Şemsiye” Öyküsünde Üstkurmaca

Öyküde öncelikle *Kırmızı Şemsiye* romanının yazarının düşüncelerine ve yazma sürecindeki zorlanmalarına dikkat çekilir. Yazar olan başkişinin ‘iyi öykücülükten kötü romancılığa geçen sıradan edebî çoğunluktan biri’ olduğunu belirten anlatıcı, onun neden romanı bırakıp öyküye geçtiğini şöyle anlatır:

Yazar'ın ‘Düzeltilmen değilim, yazarım ben!’ itirazı, yazının bir yaratım mı yoksa mevcut-olan üzerinde bir oyun alanı mı olduğu sorununu çağrıştıracak biçimde öyküdeki yerini alıyor. Karşı çıkışı, ilginç hikâyeleri olduğu söylenen birinin anlattıklarından yola çıkılarak roman yazmaya zorlanmasından. Aslında bir zorlanmadan çok bir ikna süreci var. Sevgilisi Yazar'ı önce öyküden vazgeçip romana yönelmeye ikna ediyor. Bunu yaparken onun artık öykünün olanaklarını tükettiğini, kaleminin romana yatkınlığını, üstelik romancıların büyük edebiyat ödüllerine daha yakın olduğunu vurguluyor. (a.g.e. 51)

Anlatıcı ayrıca, başkişinin yazdığı romanı şekillendirirken nelerden istifade ettiğini de belirtir. Bu çerçevede “Foucault’nun akıllılığın sınırının saptanmasını ideolojik tercih, hatta yetke aracı olarak değerlendiren yapıtından hareketle “Yazarı[nı]n yazmaya çabaladığı romanın kahramanına akıl hastanesi sakini kimliği ver”diğini belirtmektedir (a.g.e. 52). Öyküsünü yazdıktan sonra bir tereddüde düştüğünü aktaran anlatıcı, tereddüdünü gidermek için öyküyü arkadaşlarına göndermişse de kendisini tatmin edecek cevaplar alamamıştır. Rüya ve iç anlatılar yoluyla farklı üstkurmacalara da kapı açan metin şu şekilde sonlanır:

Kurtuluşu dosyamı çekmecedeki tutmaktan vazgeçip yayınevime teslim etmekte buldum. Sağanak altında yürüyüp pasaj içindeki küçük büroya vardığımda herkesin kitap fuarına gittiğini söyledi Yazar’ın sevgilisine benzeyen sekreter. Masasından aldığım not kâğıdına, saçımdan damlayan suyun mürekkebi dağıtmasına aldırmayarak yazdığım pusulayı editörün kapısının altından içeri attım: Ben buradayım sevgili editör m... (Beşe 2018: 57-58)

Bu bölümde, en üstteki kurmaca katmanı şekillendirilerek editöre verilmek için bekleyen metnin tam da okunan metin olduğu mesajı verilmektedir.

Onur Çalı’nın pek çok öyküsünde metnin yazılış sürecine dikkat çektiği görülmektedir. Sözgelimi, “Temmuz’u Almak Satamadan Götürmek” adlı bir öykü yazmaya çalışan başkişi, şeytanın övgülerini ve desteğini almaktadır. “Saatçinin Ölümü”nde de öykü yazmak isteyen başkişi sonunda intihar etmektedir. “Sarmal”da ise kurgu ile üstkurmaca birbirine karışmakta ve sarmal bir yapı ortaya çıkmaktadır. “Hem Okudum Hem Yazdım”da edebiyat eleştirmenleri eleştirilmektedir. Yazarın bu ve benzeri şekilde metinlerine yazarlığı koyuyor olması onun üstkurmacayı kullanma amacını göstermesi açısından da kıymetlidir.

Bunun yanında İsmail İsparta’nın öyküleri arasında da üstkurmacanın doğrudan yazma meselesi üzerinden kurulduğu örnekler bulunmaktadır. Bu çerçevede en çok dikkat çeken öykülerden biri “Bir Kurgunun Hikâyesi”dir. Bu öykünün başkişisi olan İsmail’in (yazarın adı), gece yatmadan önce *Suç ve Ceza*’yı okurken kapısı çalınır ve böylece öyküye Dostoyevski dâhil olur. İsmail ve Dostoyevski; *Suç ve Ceza* romanı hakkında konuşurken onlara romanın kahramanı Raskolnikov da katılır. *Suç ve Ceza*’nın ana metin olarak kullanıldığı bu öyküde roman kişisi, yazar ve okurun bir araya getirilmesi; kişiler ve yazarın ilişkisi bağlamında ilginç bir ortam sağlar.

Dostoyevski bir kurguya hapsoldüklerinin farkındadır ve başkişi İsmail'i bu konuda uyararak kendilerinin yazarın tasarılarından ibaret olduğunu ifade eder. Raskolnikov da romanda yaşadıkları ve yaptıkları için Dostoyevski'yi suçlamaktadır. Öyle ki Raskolnikov, onun gibi bir yazarın romanında bulunmaktan utandığını söylemekte, Dostoyevski ise şimdiki akli olsa onun gibi bir 'beyinsizi' yazmayacağını söylemektedir. Öykünün devamında Dostoyevski'nin Fatih'te bir dükkân açması, *Suç ve Ceza*'daki tefeci kadına dönüşmesi ve nihayet Raskolnikov tarafından baltayla öldürülmesi anlatılır.

Kuşağın önde gelen yazarlarından Nazlı Karabıyıkoglu da üstkurmaca tekniğine öykülerinde zaman zaman yer vermektedir. Karabıyıkoglu'nda üstkurmaca çoğu zaman roman yazmaya çalışan, şair ve eleştirmen olan, akademisyen ve yazar olan başkişiler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu bağlamda "İskeleyle Hiçleme"de başkişi; bir kitabı bitirememektedir. "Tadilat Nedeniyle Yalnızız"da artık yazamadığından, "Kravl Bomba"da ise bastıramadığı kitaplardan yakınmaktadır. Görüldüğü gibi bu örneklerde bir eserin yazılış süreci konu edilerek üst bir metin oluşturulmaktadır. Yine "Olivya Çıkmazı" öyküsünde Olivya'nın yazdığı kitabın başka bir isimle yayımlanması, "Çamurlu Roman"da başkişinin roman yazma çabası, "Kartal Tibet" ve "Çok Açken ve Biri Bakarken"de başkişilerin bir yazı dosyası hazırlamış olmaları da bu tip bir üstkurmancanın örnekleri arasındadır. Ayrıca yazarın "Şifaaağ" adlı öyküsü yazarlık, yazı atölyeleri, atölye metinlerinin nasıl yazıldığı ve dergilerde öykülerin nasıl çıktığı üzerine birtakım eleştirilere yer vermesi bakımından dikkat çekmektedir.

3.4.2 Nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisinin/çelişkisinin vurgulanması

Yansıtmacı romanda dış gerçeklik, okuru mümkün olduğunca inandıracak şekilde metne aktarılmaktadır. Bu tutum modernist metinlerde de büyük ölçüde devam ettirilmiştir. Ancak postmodernist edebiyatta bunun tersine bir anlayış hâkimdir:

Önceki tarzlarda tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evrenin kendisi başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir. (Sazyek 2013: 313)

Milenyum Kuşağı öykülerinde, kurmaca ile gerçeklik arasındaki çelişki birçok öyküde vurgulanmaktadır. Bunun en tipik örneklerinden biri Aykut Ertuğrul ve Alper Beşe’de görülür. Kuşağın tecrübeli yazarlarından Aykut Ertuğrul’un öykülerinde üstkurmaca tekniği önemli bir yer tutar. Tosun’un da dikkat çektiği gibi Ertuğrul’un pek çok öyküsünde düş ve gerçek birbirine karışmaktadır (2015: 371). Ertuğrul, okurun dikkatini kurgu ile gerçeklik arasındaki çelişkiye çekmek için zaman zaman okura hitap etmekten de kaçınmaz. Bu durum, onun öykülerinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu bağlamda “Büyük Dünya Atlas’ı” adlı öykü örnek gösterilebilir. Öyküde anlatıcı, mitolojik bir karakter olan Atlas’ın yanına gider ve ona artık insanların böyle şeylere inanmadığını, tek tanrılı dinlerin geldiğini ve bilime inanıldığını söyler. Bunun üzerine Atlas gerçek konusunda tereddüte düşer. Sonra, anlatıcının cebinden düdüğünü çıkarıp üflemesiyle Atlas yere yuvarlanır ve dünyayı elinden düşürür. Tüm bunlar gerçekleşirken onları izleyen pos bıyıklı bir adam (muhtemelen Nietzsche) vardır. İlk düdükle beraber kıyamet kopar ve ikinci düdüğün çalınması beklentisiyle öykü sona erer. Yazar, mitoloji kaynaklı Atlas anlatısı ile öyküsü arasında bir üstkurmaca ilişkisi kurmaktadır. Fantastik unsurlara başvuru öyküde gerçeğin sınırları muğlaktır. Zira yazar, kıyametin kopması ile Atlas’ın dünyayı düşürmesi arasında bir ilişki kurarak dinî bir anlatı ile mitolojik bir anlatıyı iç içe işlemektedir. Buna ayrıca “Tanrı Öldü” diyen Nietzsche’nin eklenmesi olaya üçüncü bir boyut katmaktadır.

Kurmaca ve gerçeklik ilişkisi bağlamında Ertuğrul’un “Son Anahtar ve Başka İhtimaller”, “Yaşasın Ritm” ve “Kusursuz Sessizlik” adlı öyküleri de ilgi çekicidir. Bu öykülerde öykünün sonunda kurgunun tekrar başa döndürülmesi yoluyla üstkurmaca oluşturulmaktadır. Biten öykünün aslında tasarlanan yazılan bir metin olup olmadığı sorusunu ortaya çıkaran bu yöntemle yazar okurun gerçeklik algısında şüphe uyandırmayı hedeflemektedir.

Nesnel gerçeklikle kurmacanın iç içe işlendiği öykülere Alper Beşe’de de rastlanmaktadır. Örneğin “Otel” adlı öyküde anlatıcı, kendi yazdığı bir öyküden bahsetmekte ve bu öyküden çeşitli bölümlerin montajını yaparak öyküsünde farklı bir

düzey oluşturmaktadır. Ayrıca öyküde, anlatıcı aracılığıyla yazarın öykücülüğü ile ilgili birtakım ipuçları da paylaşılmaktadır.

Yazdıklarımı yayımlamamaya ant içenlerin de aralarında bulunduğu edebiyat dergileri, pek yüz verilmeyen akademik dergiler, yıllıklar ve albümler arasında turladım. Tozlu bir cildi alıp yerime dönerken memurun açık olan gözünün takma olduğunu gördüm.

Masanın başında uyandığımda gün ışıyordu. Çekmeceden temiz bir kâğıt çıkardım. Sivri uçlu kurşunkalemle, bastırarak ‘otel’ yazdım tepesine. (2014: 97)

Bu bölümde ayrıca öykünün yazılış sürecine işaret edilmekte ve anlatıcının okunmakta olan öyküyü yazdığı işaret edilse de kurulan birtakım cümlelerde bunun doğru olmayabileceği de hissettirilmektedir. “Karalama” adlı öyküde ise anlatıcı, bir kahraman olarak şair Alper B.’yi ele almakta ve yazın hayatına dair ipuçları vermektedir.

İlk şiir dosyasıyla önemli saydığı bir şiir ödülüne katıldı. Kazandığı duyurulduğunda

Türkçenin şiirsel birikimini soluyarak bu havayı kendine özgü imgelere dönüştürmüş; sözsel değerleri güncel ve tarihsel boyutlarıyla şiirin dokusuna ağdırmıştır.

Aydınlık düşlerle dolu içi. Ödüllerden hayır bekleyecek denli toy. (2018: 132)

Sözgelimi alıntılanan bölümdeki italik cümle Alper Beşe’nin “Put” adlı şiir dosyasıyla aldığı Behçet Aysan Şiir Ödülünün değerlendirme yazısıdır (Editör 2015). Öykü boyunca şair Alper B.’nin yazarın kendisi olduğuna dair benzer atıflar bulunmaktadır. Öykünün sonunda yer alan “Alper B. için görkemli bir son yazmak isterdim. Dışına çıkmama izin verseydi eğer,” (2018: 136) cümlesi ise anlatıcının metinde kontrolün yazara ait olduğunu itiraf ettiği bölümdür. Bunun gibi birçok yerde kurgu öne çıkarılarak okurun nesnel gerçeklikle kurguyu birbirine karıştırması sağlanmaktadır.

Nesnel gerçeklik ve kurmaca ilişkisi bakımından İsmail Isparta’nın öyküleri de dikkat çekmektedir. Üstkurmacayı öykülerinde sıklıkla kullanan Isparta’nın, kimi öykülerinde bu vesileyle yazma problemini bir sorunsal olarak işlediği ve deneysel bir arayış içerisinde olduğu görülür. Bununla ilgili olarak klasik öykü anlayışının miadını doldurduğunu söyleyen yazar, öykünün temel bileşenleri göz önünde bulundurularak girilen her bir çabanın okurlar için bir fırsata dönüşebileceği düşüncesindedir (Kayalı 2014). Bu çerçevede örneğin “Kırlı Beyaz” adlı öyküde yazarın ismine (İsmail Isparta) de yer verilmiştir. Öyküde anlatıcı, “Kırlı Beyaz” adında bir öykü yazdığını

söylemekte ve sonrasında dergide gördüğü aynı adlı öykünün kendisinden esinlendiğini düşünmektedir.

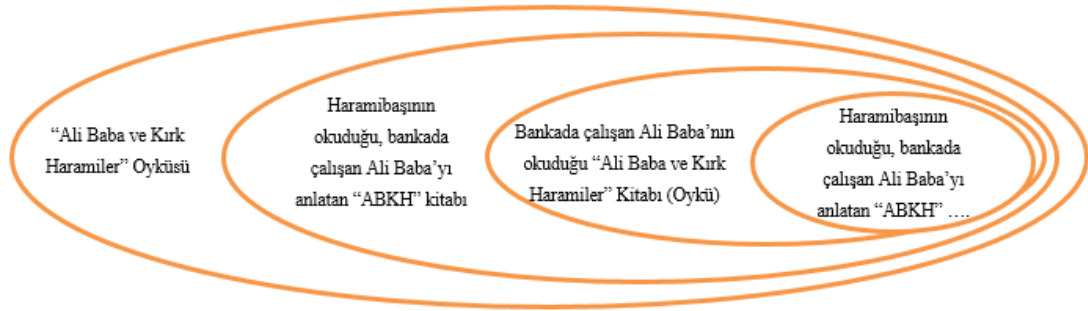
Nihayet çabalarım meyvesini vermeye başladı. Artık yazılarım gazete sütunlarında boy gösteriyor. Büronun girişindeki karşı duvarda, duyurularla beraber. Okuyucu kitlem şimdilik sınırlı ama yakın bir gelecekte... Birkaç gün önce KİRLİ BEYAZ adlı öykümü okuyucuların beğenisine sundum; olumlu tepkiler aldım. (...)

Geçenlerde derginin birinde bir öykü gözüme çarptı. İsmail Isparta adında bir yazara aitti. Benim öyküme ne kadar da benziyordu, isimleri bile aynı. Bana mı öykünmüştü yoksa? Demek ki aynı duyguları paylaştığımız insanlar var yeryüzünde. Belki bir gün kendisiyle karşılaşır, iki bardak çay içeriz. Kim bilir... (Isparta 2014: 29)

Bu şekilde ayna içindeki görüntü gibi gerçeklik ile kurgu birbirine girmekte, hangisinin gerçek olduğu veya daha doğru bir ifadeyle hangisinin daha kurgu olduğu gizlenmektedir. Hz. Musa ve Hızır kıssasına öykünülen “Ali Baba ve Kırk Haramiler”de ise farklı bir ayna modeli oluşturularak iki ayrı zaman dilimindeki kişilerin birbirlerinin öykülerini okudukları karmaşık bir kurgu evreni oluşturulmuştur. Öykünün üst metninde ihtiyar adam ile Musa’nın yolculuğundan bahsedilmektedir. Kervanları haramiler tarafından soyulmuş ve İhtiyar adam, başka bir şeyi olmadığını söyleyerek çantasındaki kitabı haramibaşına vermiştir. Haramibaşı mekânına gidince bir köşeye çekilip kapağında “Ali Baba ve Kırk Haramiler” yazan kitabı okumaya başlar. Okuduğu kitapta genç bir banka memuru olan ‘Ali Baba’nın çalıştığı bankanın hırsızlarca soyulması anlatılmaktadır. Yine soyulan bankanın kasasının şifresinin “susam” olması da dikkat çekicidir. Ali Baba, banka soygununda yaralanır ve gözlerini hastanede açar. Kendisine gelen paketleri incelerken yazısız bir paketi açar. Paketin içinden kapağında “Ali Baba ve Kırk Haramiler” yazan bir kitap çıkar. Ali Baba kitabı okumaya başladığında, üst metin olan öykünün başındaki satırların tekrarlandığı görülür. Sonrasında yeniden haramibaşına dönülerek kitabı o gece bitirdiği bildirilir. Ardından haramibaşının adamlarından biri mağarada bir adam yakalayıp onun önüne getirir. Adam, adının Ali olduğunu söyleyince kitabı hatırlar ve ‘Yoksa Ali Baba mısın,’ diye sorar. Adam, bir garip derviş Ali olduğunu, Ali Baba’nın ise yalnızca hikâyelerde olacağını söyler. Böylelikle gönderge yoluyla *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikâyesiyle yeniden ve farklı bir bağlamda metinlerarası ilişki kurulur. Haramibaşının, kitabın hatırına onu affetmesiyle bölüm sona erer. Peşinden yine Ali Baba’nın kitabı okuduğu kurguya dönülür:

Ali, kitabı bitirdiğinde gece olmuştu. Tuhaf duygular içindeydi. Kim yazmıştı bu kitabı? Haramibaşı bildik haramibaşına hiç benzemiyordu. Ali Baba ise tıpkı kendisiydi. İlginç, diye düşündü. Önceden yazılmış bir hikâyenin içinde mi nefes alıp veriyordu yoksa? (2014: 35)

Bu ifadeler Ali Baba'nın bir öykü kişisi olduğu gerçeğiyle yüzleşmesi olarak yorumlanabilir. Yine alıntılanan bu bölümde 'bildik haramibaşı' denilerek *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikâyesi hatırlatılmaktadır. Öykünün üst metni ihtiyar adamın Musa'ya dervişi kurtarmak için kitabı haramibaşına verdiğini söylemesi ve onların birlikte kum tepelerinin ardında kaybolmalarıyla sona erer. Ayna (iç içe kurgu) modelinin kullanıldığı bu öykünün üstkurmaca şeması şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 3 “Ali Baba ve Kırk Haramiler” Öyküsünde Ayna Tipi Üstkurmaca

Bu şemanın en dışına ayrıca Hızır ile Hz. Musa kıssası dâhil edilmelidir. Zira tüm hikâye onların gözetiminde gerçekleşmektedir. Üstkurmaca bağlamında göze çarpan öykülerden bir diğeri de “Güvercinler”dir. Yazar ve bir editörün diyaloguyla başlayan metin, editörün diyalogda yazardan göndermesini rica ettiği bir öykü ile devam etmektedir:

‘Alo.’

‘Dostum merhaba. Nasılsın?’

‘İyidir abi. Sende ne var ne yok?’

‘Biz de derginin yeni sayısıyla uğraşıyoruz. Hemen hemen bitti sayılır ama bir iki öyküye daha ihtiyacımız var. Var mı elinde hazır öykü?’

‘Üzerinde çalıştığım var bir tane. Birkaç güne hazır olur.’

‘Bitince gönder o zaman.’

‘Tamam...’ ((Isparta 2014: 41)

Yani, öyküde üst metin olarak yazarın bir dergi için öykü yetiştirmesi konu edilmektedir. Yazarın sözünü ettiği öykü sonlanınca editör ve yazar yeniden

konusmaya başlarlar. Bu defa editör öyküyü okumuş ve yazara öykü hakkındaki yorumlarını iletmektedir: “‘Güzel olmuş ama bir iki yerine takıldım. Mesela o baştaki telefon konuşması gereksiz gibime geldi,’” (a.g.e. 45). Editörün baştaki bölümle ilgili bu yorumu, yeni bir üstkurmaca katmanı oluşturmakta ve böylece ilk diyalog da gönderilen öykünün bir parçası olarak yeni bir alt metne dönüşmektedir. Yani son tahlilde “öyküyü yazan yazar ve editörün diyalogunu öyküleştiren yazar ve editörün öyküsü” gibi iç içe bir kurgu ile karşılaşilmektedir. Editörün sözlerine karşılık yazar baştaki diyalogun gerekliliğini savunur ve o diyalog sayesinde öyküye dâhil olabildiklerini ifade eder. Ardından editörün, “‘Bu arada okuyucuya, hikâyenin bir parçası olduğumuzu da iyice belli ettik,’” cevabını vermesi ise öyküde ‘oyun’u belirginleştirmekte ve dikkati doğrudan üstkurmaya çekmektedir.

İsmail Isparta’nın pek çok öyküsünde üstkurmaca ve yukarıda bahsi geçen iç içe kurgu modellerine rastlanmaktadır. Sözgelimi “Otobüsname”de işsiz bir delikanlının, otobüste not alırken gördüğü bir adamın aslında ‘yazacağı’ öykünün notlarını tuttuğu ve sonunda da bilgisayarını açıp okurun önündeki bu öyküyü yazmaya başladığı anlaşılmaktadır. Üstkurmaca, “Espiyonaj”da öykü yazmaya çalışan başkişinin düşüncelerinin ayrı bir öykü olarak sürdürülmesi şeklinde iken “Sesler ve Gölgele”de rüyalar üzerinden yeni ve çoklu bir iç içe kurgu modeli inşa edilmektedir. Öyle ki metinde rüya gören başkişi, rüyasında rüya gören birini görmekte ve onların macerasını aktarmaktadır. Ayrıca “Alamut” ve “Bir Avuç Siyah” adlı öykülerde de üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İlaveten yazar, bir üstkurmaca örneği olarak “Sihirli Lamba” öyküsünde *Binbir Gece Masalları*’ndan hem içerik hem de şekil olarak yararlanarak iç içe kurgu oluşturmuştur. Görüldüğü üzere Isparta, üstkurmaca tekniğini farklı şekillerde sıklıkla kullanmakta ve pek çok öyküsünün olay örgüsünü bu teknikten istifade ederek zenginleştirmektedir.

Benzer şekilde Semrin Şahin’in öykülerinde de nesnel gerçeklik ve kurmaca çelişkisine dikkat çekildiği görülmektedir. Bu çerçevede yazar, bazı öykülerinde yazar olan öykü kişileri kullanmış veya anlatıcısına yazarlıkla ilgili bir şey söyletmiş, anlatıcı ve yazar arasındaki o ince çizginin üzerinde ilerlemiştir. “Hayatın Kokusu” adlı öyküde arkadaşına hitap eden anlatıcı, onun yazdığı romandan ve onu başkasına

okutmak istememesinden bahsetmektedir. Yine “Kadınca Yaşamak” adlı öyküde de benzer şekilde anlatıcı, arkadaşına hitap etmekte ve onun sadece bir öykü kişisi olduğunu okura bildirmektedir. Son örnek olan “Sahi Benim Adım Neydi?”de yazarlık daha derin bir şekilde irdelenmiştir. Burada anlatıcı, bir öykü kişinin bir gece yanına geldiğini ve anlatma biçimi yüzünden kendisine öfkeli olduğunu, onun istediği şekilde öyküleri yazmaya zorlandığını bildirmektedir. Öykünün sonunda yazarın derdini anlattığı psikolog da bahsettiği öykü kişisi çıkmış ve yazar kendini bir öykü kişisine dönüşmüş olarak bulmuştur. Bu öyküde Şahin’in yazar ve öykü kişisi arasındaki ilişkiyi sorguladığı görülmektedir. Böylelikle kurgusal düzlem ile gerçek düzlem birbirine karıştırılmakta ve üstkurmaca oluşturulmaktadır.

3.4.3 Anlatıcının etkin figür olarak belirginleştirilmesi

Anlatıcının metinde kendisini sürekli hatırlattığı bu üstkurmaca modeli, postmodernist metinlerde anlatıcının yeniden görünür kılınmasıyla ilişkilidir. Ancak artık, yansıtmacı romanlarda sıkça karşılaşılan didaktik ve yönlendirici anlatıcının aksine okurla “oyun” oynayan, metni büyük bir oyun alanı olarak gören yeni bir anlatıcı vardır. Zira postmodernist edebiyatçıların gerçekliğin yegâne olamayacağını düşünmeleri, onları hem içerik hem de şekille oynamaya iter. Öyle ki anlatılan her şey ve kullanılan tüm teknikler okur ve yazar arasındaki bu oyunun bir parçasıdır. Postmodernist yazar, bu oyunu okura hissettirmekten de çekinmez.

Tarihsel sürece bakıldığında ilk roman örneklerinde ve Türk edebiyatındaki ilk örneklerde, anlatımı yazarın bizzat kendisinin üstlendiği yazar-anlatıcı kimliği öne çıkarken (Demir 2002a: 108) yirminci yüzyıla gelindiğinde yazarın metne doğrudan veya dolaylı herhangi bir müdahalesi metnin teknik kusuru olarak kabul edilmiş ve bu kusurdan kaçınmak için iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı gibi tekniklere başvurulmuştur. Ancak postmodernist edebiyata gelindiğinde anlatıcı metinlerde yeniden belirginlik kazanmaya başlamış ve anlatıcının mümkün olduğunca silikleşmesini amaçlayan tutumdan büyük ölçüde vazgeçilmiştir. Postmodernist edebiyatın yaygınlaşması ve modern romanın/öykünün bu ‘dayatmasının’ ortadan kalkmasıyla birlikte yazar artık metinlerde anlatıcı kimliğiyle açıkça yer almaktan çekinmemiş, bu bir kusur olmak yerine metnin bir ‘oyun’u sayılmıştır.

Bu şekilde metin içinde okurla çeşitli oyunlar oynayan, anlatıma müdahale eden, yorumlar yapan yazar-anlatıcı örneklerine, postmodernist edebiyatın yaygınlaşmasıyla Türk roman ve öykücülüğünde de rastlanmaya başlanmıştır. Oğuz Atay, Hilmi Yavuz gibi pek çok yazarın eserlerinde bu yolla üstkurmaca oluşturulduğu görülmektedir.

Öykü kişilerle yazarın aynı düzlemi paylaştığı bu üstkurmaca tipine Milenyum Kuşağı öykücülüğünde de sıklıkla rastlanmaktadır. ‘Oyun’u öykülerinin işlevsel bir parçası hâline getiren yazar, olay örgüsüne yaptığı birtakım müdahalelerle dikkat çeker. Sözelimi Aykut Ertuğrul’un ‘oyun’u henüz kitabın içine girmeden, kitabına verdiği isimle (Mümkün Öykülerin En İyisi) başlamaktadır. Bu isim, bir öykü kitabı için hayli iddialı bir isim olsa da kitabın arka kapak yazısı okunduğunda yazarın gerçekten mümkün öykülerin en iyisini sunmayı vadetmediği görülmektedir. Bu iddianın doğruluğuna inanan okura ise “Hadi kabul et, sen de zaten mümkün okurların en iyisi değilsin. Dur! Anlaşabiliriz, öyleymiş gibi yapabiliriz,” diyerek okuru ‘öykü ormanı’na, ‘oyun’una davet etmektedir. Okura seslenme ve “oyun”, yazarın pek çok öyküsünde kendini göstermektedir. Örneğin, yazar, “Mahir Ressam ya da Babamı Nasıl Öldürdüm” adlı öyküsüne “Oyun başladı,” ifadesiyle giriş yapmakta, sonrasında ise “Baştan söyleyeyim ben bu hikâyenin kötü kişisiyim. Benimle ilgili gereksiz hayallere kapılmayın” (2014: 118) diyerek ‘oyun’u sürdürmektedir. Yazarın “Atiye’nin Ölülere” adlı öyküsünde de, üstkurmaca henüz öykünün ilk cümlelerinde açığa çıkmaktadır:

Hayır sevgili okur, kahramanın uyanmasıyla başlayan hikayelerden sıkıldığını biliyorum. Uyumuyordum o sırada. En yakın uykuyla aramda nereden baksan on iki saat vardı; ileriye ve geriye doğru...

Çıt... çıt... çıt...

Bir kapı açılmadı hayır. Üzerime doğru yürüyen bir canavar, adam, kuş, martı, sevgili, başka bir hikâyeye ait bir karakter de yoktu. (a.g.e. 60)

Görüldüğü gibi öykünün anlatıcısı hikâye yazmaya çalışan bir yazardır. Öykünün sonunda tekrar ortaya çıkan yazar-anlatıcı, bilgisayarın tuş sesleri duyulurken, öykünün başında yer alan “Hayır sevgili okur, kahramanın uyanmasıyla (...)” şeklindeki ifadeleri hızlıca yazdığını söyler. Yani anlatıcının yazmaya çalıştığı öykü de nihâyet okurun okuduğu öykü olmuştur. Ayrıca Aykut Ertuğrul’un “Üçüncü Sayfa

Son İki Satır”, “Hızır Selamsız’ın Mektubu” ve “İsmail’in Son Günü” gibi birçok öyküsünde anlatıcı-yazarın okura hitap ederek metne müdahale ettiği ve bu yolla üstkurmaca oluşturduğu görülür.

Bu çerçevede özellikle Doğukan İşler’in öyküleri dikkat çekmektedir. İşler, öyküde deneysel çalışmalarıyla öne çıkar ve kitaplarındaki pek çok öyküde yazma meselesi ve yazarlığa özel olarak değinir. Bu da öyküde üstkurmaca tekniğini kullanmayı gerekli kılar. Bu çerçevede yazarın ilk kitabının ismi dikkat çekicidir: *Öykü Yapım Çalışmaları*. Kitapta doğrudan okura hitap edilen “Giriş”, “Ara Fası” ve “Çıkış” bölümleri bulunmaktadır. Şöyle ki “Giriş” bölümünde anlatıcı okura seslenir ve “Doğukan İşler’in *Öykü Yapım Çalışmaları* adlı öykü kitabını okumaya başlamak üzere...” der (2017: 11). Italo Calvino’nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı kitabından mülhem oluşturulan bu bölüm, okurun kitapla ilk temasına işaret ederek kitaptaki ilk üstkurmaca katmanını oluşturmaktadır. Örnekteki gibi İşler’in öyküsünde anlatıcı başından itibaren etkin bir figür olarak ortaya çıkıp kendini göstermektedir. Benzer şekilde “Kitap Tanıtım/Kritik Yazısı” başlıklı öykü de edebiyat camiası ve yazarlıkla ilgili dikkat çeken öykülerden biridir. Deneme edasında yazılmış bir kitap tanıtımını andıran bu öyküde; kitapta bulunan öyküler savunulmakta, bir öykünün zor anlaşılır ve örtük olmasının olumsuz bir şey olmadığı, okurun bazı bölümleri kendisinin tamamlaması gerektiği belirtilmektedir. Bunların yanı sıra İşler’in “Nobel’e Mektup”, “Yazarın Uykusu”, “Düş-Mek” gibi çok sayıda öyküsünde yazma ve yazarlıkla ilişkili birtakım meselelere değinilerek üstkurmaca oluşturulmuş ve bu çerçevede anlatıcı öyküde etkin bir figür olarak kullanılmıştır.

Benzer şekilde Onur Çalı, Batıkan Köse, Gökhan Yılmaz ve Yılmaz Yılmaz’ın öykülerinde de bu şekilde anlatıcı/yazarın etkin bir figür olarak öyküde yer aldığı görülmektedir.

Postmodernizmin felsefeden sonra edebiyatı da güçlü bir şekilde etkilemesiyle önemi artan tekniklerden biri olan üstkurmaca, Milenyum Kuşağı öykücülerinin en sık kullandığı tekniklerden biridir. Yukarıda verilen örneklerin hemen hepsinde görüleceği üzere kuşak öykücüler, üstkurmaca yoluyla bir yandan metnin yazılış sürecine, nesnel gerçeklik ve kurgu arasındaki ilişkiye veya figür hâline gelen

anlatıcıya dikkati çekerken bir yandan da edebiyat ve sanatı metnin konusu hâline getirmektedir. Hemen hemen her öykücünün bu konuda öykü yazması, bu kuşak öykücülüğündeki postmodernizm etkisinin ve kuşak yazarlarının öykü türü ve yazarlığı ne derece ciddiye aldıklarının önemli bir göstergesidir.

3.5 Metinlerarasılık

Metinlerarasılık; özellikle 1960'lı yıllardan itibaren dünyada ve bir süre sonra da Türkiye'de yaygınlaşan postmodernist yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmış, hatta bu teknik postmodern edebiyatın en önemli göstergelerinden biri sayılmıştır:

Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin-dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir 'kolaj'ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunmak söz konusudur. (Aktulum 2000: 9)

Metinlerarasılık ile ilgili Türkçe literatürdeki ilk ve en kapsamlı çalışmaları kaleme almış olan ve bu kavramı "(...) kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi," olarak tanımlayan (a.g.e. 17) Kubilay Aktulum, postmodern eleştiri alanında ilk olarak Julia Kristeva'nın bir metinle diğer metinler arasındaki her türden ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırdığını belirtir (a.g.e. 24) ve metinlerarasılığın her yazıda görülen bir özellik olduğunu, her metnin kendisinden önce yazılmış eserlerden birtakım izler taşımak ve o metinlerden bir şekilde etkilenmek zorunda olduğunu vurgular (a.g.e. 19). Yazar, bu kavramın Kristeva'dan önce Rus Biçimcilerinin, bilhassa Mihail Bakhtin'in çalışmalarında yer aldığını, hatta terimin Bakhtin'in 'söyleşimcilik' terimine dayandığını belirtmektedir (a.g.e. 25). Bunun yanında Micheal Riffaterre, Laurent Jenny, Roland Barthes ve Gerard Genette gibi araştırmacılar da yaptıkları tanımlama ve sınıflandırmalar ile metinlerarasılık kavramını genişleten ve zenginleştiren isimler arasındadır (a.g.e. 19-82).

Metinlerarasılık, Yıldız Ecevit gibi kimi yazarlarca üstkurmacanın bir türevi olarak sayılsa da (2001: 110) Sazyek, yöntem ve bağlam bakımından büyük farklılıkları olan

bu iki ana ögenin bu şekilde değerlendirilmesinin doğru olmadığını belirtmektedir (2013: 229). Bu hususta “(...) metinlerarasının, yalnızca bir metnin asıl bağlamından çıkarılıp yeni bir bağlama yerleştirilmesi işlemi olmadığı”nı vurgulayan Aktulum;

(...) yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, daha önce okuduğu bir metinden kimi kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeyeyle yetinmeyerek, bir yeniden-yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvuru olan ilk sözcenin içerisine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirdiğini,” (Aktulum 2000: 14)

söylemektedir. Metinlerarası ilişki kurma yöntemlerini ortak birliktelik ve türev ilişkiler olarak iki ana başlığa ayıran Aktulum, ilk başlığa alıntı ve gönderge, gizli alıntı-aşıma ile anıştırmayı dâhil ederken ikinci başlığa da yansılama, alaycı (gülünç) dönüştürüm ve öykünmeyi dâhil etmektedir. Yazar ayrıca metinlerarası yöntemlerin açık ve kapalı ilişkiler olarak da incelenebileceğini belirtmektedir. (a.g.e. 93-94)

Milenyum Kuşağı öykülerini metinlerarasılık bakımından incelerken açık ve kapalı ilişkiler ayrımı üzerinden irdelemek yerine metinlerarası yöntemlerin ayrı ayrı değerlendirilip incelenmesi konunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Bu kapsamda ayrıca yazarların kendi metinleriyle kurdukları ilişkiler ve en sık metinlerarası ilişki kurulan edebiyatçılar üzerinde de durulacaktır.

3.5.1 Metinlerarası yöntemler

3.5.1.1 Alıntı (montaj)

Aktulum; Jacobson’un alıntıyı “ (...) bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce,” şeklinde tarif ettiğini aktarmaktadır (2000: 94). Aktulum’a göre metinlerarası ilişkilerin en somut biçimi olan alıntıda bir sözcenin başka bir bağlamda yinelenmesi ve böylelikle iki ya da daha çok metnin alışverişi sağlanmaktadır. Bilinçli bir anımsama olan alıntı, başka bir metne ait olan kesitin yeni bir metinde farklı bir bağlama girmesi ve yeni anlamlar yüklenmesidir (a.g.e. 94-95). Alıntının metinlerde daha çok ‘yetke’ işleviyle, yani bir görüşü, düşüncüyü izah etmek ve desteklemek amacıyla yer aldığını söyleyen Aktulum; edebî metinlerde ise bu işlevin ötesine

geçerek iki metin arasında bir köprü kurduğunun ve böylelikle yeni edebî yapının izleğine doğrudan dâhil olduğunun altını çizer (a.g.e. 101).

Milenyum Kuşağı öykülerine bakıldığında Alper Beşe, Doğukan İşler, Seray Şahiner ve Nazlı Karabıyıkoglu gibi yazarların sıklıkla alıntılardan istifade ettikleri görülmektedir. Alper Beşe'nin; özellikle son kitabı *Kırılğan*'da metinlerarası ilişkilerin yoğunluğunun arttığı, neredeyse tüm öykülerde açık veya örtülü metinlerarası ilişkiler kurulduğu görülür. Beşe öykülerinde, alıntı yöntemine de sıklıkla başvurmuştur. Bu çerçevede yazarın öykülerinde; Edip Cansever'in "Bu Gemi Ne Zamandır Burada", Gülten Akın'ın "Seyran Destanı" ile "Sonra İşte Yaşlandım", Ergin Günçe'nin "Mayıs Günleri için Ağıt", Hilmi Yavuz'un "Ben için Sonnet", Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu", Enis Batur'un "Gri Tavırlar", Haydar Ergülen'in "Düello", Edip Cansever'in "Umutsuzlar Parkı", Asaf Hâlet Çelebi'nin "Sema-ı Mevlana" şiirlerinden, İlhan Berk'in *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* kitabındaki üç farklı şiirinden çeşitli dizeler alıntılanmıştır:

Seyran'dan iniyorlar. Gençler hızlı adımlarla önde, arkalarında yaşlılarla çocuklar. Tören kıtasını selamlar gibi esas duruşta izliyorum geçişlerini. İnsan seli değil, Gülten Akın'ın dizeleri akıyor önümden: *Kente son kapıdan giriyoruz/ Hava dingin değil, bastırılmış/ Dul bir kadın sessizliğinde/ Kavgadan iz yok/ Düşman bildiğimiz düşman değil/ Aman bu nasıl barış/ Barışın böylesi görülmemiş/ El işte, ağız yoklukla dalaşta/ Kim açmış bunca okulu/ Kim basmış bunca kitabı/ Herkes ama herkes/Gözleriyle tükürmeyi öğrenmiş** (2015: 42)

"Sarsıntı" adlı öyküde yer alan bu bölümde Beşe; Gülten Akın'ın "Seyran Destanı" şiirinden alıntılanan dizeler ile Ankara'da yaşanan Gezi Olayları arasında hem ideolojik hem de mekânsal bir ilişki kurmaktadır. Aynı öyküde ayrıca Ergin Günçe'nin "Mayıs Günleri için Ağıt" şiirinden de bir bölüm kullanılmakta ve bu defa ideolojik ilişkinin yanında zamansal bir bağ kurulmaktadır. Beşe, alıntılarını çoğu zaman şiirlerden seçmiş olsa da yazarın şiir dışındaki metinlerden de alıntıları bulunmaktadır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı öyküsündeki bir cümleyi öyküsüne şöyle dâhil eder:

Servis otobüsünde o güne gelesiye sesini duymayan insanlar Murad'ı gündelik konularda çene çalarken görüyordu. Odasının düzeniydi olan biteni asıl ele veren.

Eşyanın sükûneti, değişmez manzarası onun için
hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi.*

Masasının sağ ucunda dünyanın dört yanında gelen akademik dergilerin son sayıları üst üste dururdu. (2018: 21)

Görüldüğü üzere yazar, öyküden aldığı bu cümle ile öykü kişinin hâletiruhiyesini açıklamaya çalışmakta ve okuru bu öykü kişisi ile Tanpınar'ın öykü kişisi arasında bir ilişki kurmaya sevk etmektedir. Yazarın hem Akın'dan yapılan alıntıyı, hem de bu bölümdeki Tanpınar alıntısını, yıldızla işaretleyerek dipnotta hangi metinden alındığını belirtmesi dikkat çeker. Beşe, alıntılarının birçoğunda bu usule uymaktadır. Öykülerde ayrıca, Demir Özlü'nün "Lena'yı Niçin Seviyorum" ve Sait Faik'in "Havada Bulut" öykülerinden, Kafka'nın *Dönüşüm* romanından ve Fuzuli'nin bir mısraından alıntılar yapılmaktadır.

Bu tekniğe en çok başvuran yazarlardan biri de kuşağın en genç öykücülerinden biri olan Doğukan İşler'dir. Yazar, "Gogol ile Nasıl Tanıştım" öyküsünde Gogol'un "Burun" ile "Bir Delinin Hatıra Defteri" öykülerinden ve *Ölü Canlar* romanından bazı bölümleri öyküye yerleştirmektedir. İşler ayrıca, William Black, Oktay Rifat, Ahmet Murat ve İbrahim Tenekeci gibi birçok şairin dizelerinden, Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanından, Borges'in *Kum Kitabı*'ndan, Onat Kutlar'ın "Kül Kuşları" öyküsünden, Hasan Ali Toptaş'ın "Kalubeladan Beri" adlı denemesinden ve Stéphane Mallarmé'in yazılarından da çeşitli alıntılar yapmaktadır. Örneğin "Bir Şair Sakinlikle" adlı öyküsünde İbrahim Tenekeci'nin şiirini bir diyaloga dönüştürmekte, aynı anda duyulan ezan sesini de metne dâhil etmektedir:

Postacı kapıyı neden sabah ezanı vaktinde çalar peki, bir kere de olsa? Namaza giderken arada da işlerini mi hallediyor bu adam? Müslüman postacıların değişik bir tebliğ metodu mu bu yoksa insanları namaza kaldırmak için? Ne olursa olsun, şair içgüdülerime kulak verip, bu işin sonunda bir hayır vardır diyerek açtım kapıyı.

POSTACI: Ateşin düştüğü yerdir yerim. Şimdi ben ne demek istedim?

ŞAİR: Daima üzülürsün şairsem... İyisindir mutlusundur, değilsen.

POSTACI: Yani sen!

MÜEZZİN: Es-salatu Hayrun Mine'n Nevm... Es-salatu Hayrun Mine'n Nevm...

ŞAİR: Devlet manzaralı evlerimizde kaybedip her şeyin derinliğini, bir örnek vereyim mi?

POSTACI: Kendi yasını bile tutmuyor artık kimse...

MÜEZZİN: Allahu Ekber... Allahu Ekber...

POSTACI: Sabah ezanı kaçta?

ŞAİR: Sadece müminler mi?

POSTACI: Bilir bunu hırsızlar da!

MÜEZZİN: La ilahe illallah... (İşler 2017: 76)

İşler bu öykünün sonuna koyduğu not bölümünde alıntı tekniği ile ilgili şu ifadelere yer vermektedir:

Bu öyküde geçen tüm şair ve postacı ve müezzın ve kurum ve kuruluşlar ve ‘ve’ bağlaçları tamamen hayal ürünüdür. Hayal ürünü olmayan ürün, zaten ‘ürün’ olarak kabul görmemektedir. Ama dikkatli okurların gözünden kaçmamıştır elbette; Şair ve Postacı’nın diyalogu, hiçbir kelimesi değiştirilmeden İbrahim Tenekeci’nin ‘Görüş Mesafesi’ şiirinden alınmıştır. İbrahim Tenekeci’nin izni olmadan öyküye dâhil edilen bu şiir, yine izni olmadan metinden çıkartılabilir. (a.g.e. 77)

Alıntının ana metinle ilişkisi üzerine önemli bir bakış açısı sunan bu metin, yazarın montaj yöntemiyle ilgili genel duruşunu da göstermektedir. Yazarın aynı öyküdeki bir başka montajı da Türk Dil Kurumu sözlüğündendir. “Tekbir” kelimesinin sözlük karşılığını sözlükten alıntılaman yazar, sonrasında bir kelimenin sözlüğe sıkıştırılmasının doğruluğunu tartışmaktadır.

İşler, öykülerinde geleneksel-dinî metinlerle şarkılardan da alıntılar yapmaktadır. Bu çerçevede Niyazi Mısırlı’nın bir beyti, Yunus Emre’nin “Bülbül” kasidesi ve “Bana seni gerek seni” şiirinden, Raşit Ali Baba’nın bir perde gazelinden, Hz. Ali’nin bir vecizesinden, Hz. Peygamberin bir hadisinden yapılan alıntılara dinî ve geleneksel öykülerde rastlanmaktadır. Ayrıca öykülerde Yeni Türkü adlı müzik grubunun “Bana Bir Masal Anlat Baba” ve İhsan Raif Hanım’ın “Kimseye Etmem Şikâyet” şarkılarından da montaj yapıldığı görülmektedir.

Hemen her öyküsünde metinlerarasılıktan istifade eden yazarlardan biri de Seray Şahiner’dir. Bu ilişkiler için çoğu zaman gönderge yöntemine başvuran yazar zaman zaman alıntı yöntemini de kullanır. Yazarın metinlerarasılık bağlamında en dikkat çeken öyküsü; kitaplarındaki en uzun öykü olan “Kısa Metraj Rüyalar Limited Şirketi”dir. Bu öyküde Orhan Gencebay’ın “Ayşen”, Neşe Karaböcek’in “Ben Seni Unutmak için Sevmedim”, Sezen Aksu’nun “Yine mi Çiçek”, Cem Yıldız’ın “Sen İmkânsızsın” şarkılarından, Lynn Grabhorn’un *Secret Çekim Yasası* adlı kitabından,

Orhan Veli'nin "Canan" şiirinden çeşitli bölümler alıntı yöntemiyle öyküye dâhil edilmiştir.

Yazarın metinlerarasılık bağlamında dikkat çeken öykülerinden biri de "Ceylan Yürüyüşü"dür. Bu öyküde *Sürtük* adlı Yeşilçam filminden replikler alıntılanmaktadır. Öyküde özetle Reyhan Hanım'ın küçüklüğünde zengin bir yaşlının evinde çalışması, evliliği ve nihayet kocasının onu bir erkekle aldattığını öğrenmesi anlatılmaktadır. Film ile öykünün olay örgüsü arasında sürekli benzetmeler ve alıntılar yoluyla koşutluklar kurulduğu gözlemlenmektedir:

Nebiha Hanım'ın gelini de Ekrem Bora'nın filmdeki sevgilisi Ferah Nur gibi sonradan görmeydi. (...)

Ne Nebiha Hanım'ın gelini saz sanatkârı ne oğlu meşhur gazino sahibi Ekrem'di. Ama adam, isterse Reyhan'ı da üç günde karısı gibi hanımefendi yapacağını ispata baş koymuştu sonraları... Bir seferinde 'İzin gününde çarşıya çıkıp üstüne başına bir şeyler alalım,' bile demişti.

EKREM

Al bunu, üstünde adresim yazılı, yarın bana gel.

TÜRKÂN

Anlamadım! Anan güzel mi senin?

EKREM

Hayır.

TÜRKÂN

Çüş be! Ne zannediyorsun sen beni? At pazarından eşek alır gibi satın mı alacaksın lan bizi? Gözünü aç züppe, kızığlankızım ben... Ayı!

(...)

Evet, 'kız'dı Reyhan... Annesine anlattı Ekrem'in dediklerini; namus dedi mi onların evde akan sular dururdu. Babası n'apardı adamı! (2017: 21-22)

Görüldüğü üzere özellikle Reyhan'ın henüz ilk gençliğinde bir kızken yaşlı ve zengin bir kadının evinde bakıcı olarak çalışması ve kadının oğlunun Reyhan'ı taciz etmesi ile filmde Gazinocu Ekrem'le Amatör Şarkıcı Naciye'nin ilişkileri arasında bir paralellik oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu paralellik öykünün büyük bölümünde devam ettirilmektedir. Ayrıca aynı öyküde "Hanımların dikkatine" şeklinde başlayan sokak duyurusu, kan verme formundaki yazılar, anonim maniler, haber metinleri gibi çeşitli metinlerin de aynı teknikle metne yedirildiği görülmektedir.

Yazarın diğer öykülerinde ise Nurdoğan Rigel'in *Rüya Körleşmesi*, Benjamin R. Barber'in *Mc. World'e Karşı Cihad*, Kevin Robins'in *İmaj*, Marshall McLuhan ve Bruce R. Povers'in *Global Köy* kitapları, *Kur'an-ı Kerim*, "Tanrı'dan Diledim" türküsü, "Meyhaneci" ve Celine Dion'un "My Heart Will Go on" şarkıları, *Sürtük* ve *Masumiyet* filmleri ile Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" şiirinden alıntılar yapıldığı tespit edilmiştir.

Kuşağın önde gelen yazarlarından olan Aykut Ertuğrul'un öykülerinde alıntılar yoğun olarak kullanılmaktadır. Ertuğrul farklı eserlerden alıntılardığı metinlerin yanı sıra fotoğraf veya resim montajlarına da sıklıkla yer vermektedir. Bu çerçevede "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı öyküde İstanbul'un en uzun toplu taşıma hatlarından biri olan 500T otobüsündeki kargaşa, Münch'ün "Çılgılık" adlı tablosu, Jason Statham ve bir soykırımın fotoğrafları ardı sıra alıntılanmaktadır. Ayrıca "Hata Benim"de bir imza fotoğrafı, "Ejderha Diyorum Ejderha"da *Çağrı* filminden bir görüntü, bir bilgisayar oyunu karakteri ve Tolstoy'un fotoğrafı kullanılmaktadır. Yine bu bağlamda gazete haberi ve minyatürlerin de montajlanarak öykülere dâhil edildiği görülmektedir.

Yazarın öykülerinde metinlerarası ilişkiler arasında Arapça, Türkçe sure ve dualar, *Mesnevi*'den bölümler, şarkı ve ilahilerden bazı bölümler ve Dante ile William Blake'in eserlerinden alıntılar da yer alır.

Alıntı yönteminde ana metinler şiir, şarkı, roman, film gibi çok farklı türlerden olabilmektedir. Bu ana metinlerin sahibi sevilen bir şarkıcı, idol bir yazar veya dikkat çekici bir sanatçı olabilir. Ayrıca kuşak yazarlarının bazen de birbirlerinden alıntı yaptıkları görülmektedir. Örneğin Nazlı Karabıykoğlu'nun "Noli Me Tangere" adlı öyküsünde bir başka kuşak yazarı olan Alper Beşe'nin henüz yayımlanmamış "Put" adlı şiir dosyasındaki "Teslis" şiirinden alıntılar kullanılmaktadır. Alıntı yapılan ana metnin henüz yayımlanmamış bir şiir kitabından yapılması iki yazar arasında yakın bir ilişki olduğuna işaret eder. Öyküde yoksul bir çocukken yazdığı şiirlerle meşhur olan ve büyük bir edebiyat dergisinin başına geçen önemli bir şairin, Yakutistan macerası anlatılmaktadır.

Karabıyıkoglu öykülerinde ayrıca “Bir Dalda İki Kiraz” şarkısı, Orhan Gencebay’ın “Dertler Benim Olsun”, “Hatasız Kul Olmaz ve “Bir Teselli Ver” şarkıları, Fıruğ Ferruhzad’ın “Yeşil Evham”, Hüseyin Ferhad’ın “Lir ve Zencefil Yolu” ile “Akdeniz’in Sıfır Noktası V”, Turgut Uyar’ın “Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı” ile “Terziler Geldiler” şiirleri ve Virginia Woolf’un *Mrs. Dollaway* romanı ve namaz surelerinin çeşitli bölümlerinden alıntılar bulunur. Görüldüğü gibi Karabıyıkoglu’nun alıntıları sayıca az olsa da dinî-geleneksel metinlerden şarkılara, şiirlere ve romanlara kadar hayli geniş bir ana metin yelpazesi oluşturur.

Metinlerarası ilişkilere nispeten daha az yer veren Yunus Emre Özсарay; öykülerinde Abdülhak Hamit Tarhan’ın “Makber”, Mehmet Akif Ersoy’un “Hürriyet”, Sezai Karakoç’un “Gün Doğmadan” şiirleri ve Şeyh Galip’in “Âh mine’l aşkı ve hâlâtihî / Ahraka kalbî bi-harârâtihî” beyti ile Neşet Ertaş’ın “Neredesin Sen” şarkısını montaj tekniğiyle kitaplarına dâhil eder. Yazarın alıntılarında daha çok şiirlerden yararlanması dikkat çeker.

Yılmaz Yılmaz ve Ercan Köksal da aynı şekilde metinlerarası ilişkiler için çoğunlukla şiirleri tercih eden yazarlardandır. Bu çerçevede Yılmaz’ın Niyazi Mısırlî, Abdünnafi Hazretleri, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Yunus Emre ve Cemal Süreya’dan alıntı yaptığı görülür. Köksal ise Mevlana, Mithat Cemal Kuntay, Sezai Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Ulvî gibi şairlerden alıntılar yapmaktadır. Ayrıca her iki yazarın da *Kur’an-ı Kerim*’den ve çeşitli türkû, şarkılardan yaptığı alıntılar bulunmaktadır. Bunun yanında Köksal’ın öykülerine yerleştirdiği fotoğraf ve belgeler de bu metinlerarası yöntemin örneği olarak sayılabilir.

Şarkılar, metinlerarası ilişkilerde sıklıkla yararlanılan ana metinler arasında yer almaktadır. Kuşağın kadın yazarlarından Melisa Kesmez, Birgül Oğuz ve B. Nihan Eren ile Onur Çalı’nın öykülerinde şarkı alıntılarına fazlaca rastlanmaktadır. Bu çerçevede Kesmez’in; Zeki Müren’in “Sen Kimseyi Sevemezsin”, Ahmet Kaya’nın “Söyle” ve “Yüreğim Kanıyor”, Müslüm Gürses’in “Yıkıla Yıkıla” ve “Ayrılığın Zamanı Değil”, Sezen Aksu’nun “Son Sardunyalar” ile “Erkekler” ve Teoman’ın “Papatya” şarkılarıyla öykülerinde montaj yoluyla ilişki kurduğu görülür. Yazar ayrıca; Fernando Pessoa, Şükrü Erbaş, Ülkü Tamer ve Orhan Veli’nin

şiiirlerinden parçalara, Barış Bıçakçı'nın *Sinek Isırıklarının Müellifi* adlı romanından cümlelere ve *Before The Rain* filminden repliklere öykülerinde yer vermektedir.

Montaj yöntemini daha çok şarkılar için kullanan diğier bir yazar da Birgül Oğuz'dur. Oğuz'un öykülerinde "Her Yerde Kar Var" ve "Karlar Düşer" şarkıları, "Tükendi Nakdi Ömrüm" türküsü ve Neşet Ertaş'ın "Cahildim Dünyanın Rengine Kandım" türküsü, "Kalin Kakalin Kakalin Kamaya" adlı Rus halk şarkısı, "Bir İhtimal Daha Var" şarkısı, "Çayda Çıra" türküsü gibi eserlere rastlanmaktadır. Buna ek olarak yazarın şiir, roman ve tiyatro metinlerinden de alıntılar yaptığı görülür. Bu bağlamda Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanı, William Shakespeare'in *Hamlet* adlı eseri ve İsmet Özel'in *Bir Yusuf Masalı* adlı şiir kitabından bazı bölümler, Özge Dirik'in "Masal-1", Nazım Hikmet'in "Yaşamaya Dair", Edgar Allen Poe'nun "Kuzgun", T. S. Eliot'ın "Oyuk Adamlar" ve "Ash-Wednesday" şiirlerinden bazı dizeler ve *İncil* ile *Tevrat*'ın bazı bölümleri montaj yöntemiyle öykü metinlerine dâhil edilmektedir.

B. Nihan Eren'de ise Ajda Pekkan'n "Yaz Yaz Yaz", Müzeyyen Senar'ın "Kırmızı Gülün Alı Var", Emel Sayın'ın "Gülizar", Barış Manço'nun "Gülpembe" ve Samime Sanay'ın "Bir İlkbahar Sabahı" şarkılarından yapılan alıntıların yanı sıra *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminden bir replik, "İstiklal Marşı"ndan bir beyit, Atatürk'ün bir sözü, bir Atatürk şiiri ve Ezan gibi çok çeşitli metinlerden montaj yapıldığı tespit edilmiştir. Onur Çalı'da ise "Medine'ye Varamadım" ilahisi, sözleri Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait olan "Yıldızların Altında" şarkısı, "Necibe'nin Kaşları Kare" türküsü, "Güzel Bir Göz Beni Attı Bu Derin Sevdaya" ve "Bir Eylül Getirdi Sevgini Bana" şarkıları tespit edilen montaj örnekleri arasındadır. Bunun yanında yazar, Can Yücel, Haydar Ergülen, Şeyh Galip ve Halim Yazıcı'nın şiirlerinden alıntıları metinlerinde kullanmaktadır.

Kuşak yazarlarından Hakkı İnanç, İsmail Isparta, Semrin Şahin, Gökhan Yılmaz ve Seyit Göktepe gibi bazı yazarlar ise alıntı tekniğine yalnızca birkaç öyküde başvurmuşlardır. Bu çerçevede Hakkı İnanç; Leyla Erbil'in *Cüce* kitabından bir cümleyi, Nazım Hikmet'in "Davet" adlı şiirinden bir bölümü ve "Hani Benim Recebim" ile "Dam Üstünde Un Eler" adlı şarkıların nakaratlarını öykülerine

montajlamıştır. İsmail Isparta ise *Leyla ile Mecnun* hikâyesi ve “Âl-i İmran Suresi”nden çeşitli bölümleri montajlayarak metne dâhil etmektedir. Semrin Şahin’in sadece bir öyküsünde “Ağlamakla İnlemekle Ömrüm Gelip Geçiyor” adlı sanat müziği şarkısını alıntıladığı görülürken Gökhan Yılmaz’ın Ezginin Günlüğü grubunun “Yalnız Kuşun Şarkısı” ve Berkant’ın “Samanyolu” şarkılarını; Seyit Göktepe’nin ise Edip Cansever’in “Ben Bu Kadar Değilim” şiirinden bir dizeyi, bir tekerlemeyi, birkaç futbol tezahüratını ve kendi şiirlerini öykülere montaj tekniği aracılığıyla dâhil ettiği görülmektedir. Ayrıca Mehmet Erkan, Özge Hatunoğlu, Pelin Buzluk, Onur Akyıl ve Mahir Ünsal Eriş’in de çok az sayıda öyküde bu teknikten faydalandıkları tespit edilmiştir. Buna karşın Güzide Ertürk, Batıkan Köse, Emrah Serbes, Deniz Tarsus ve Sine Ergün’ün öykü içinde alıntı yöntemine neredeyse hiç başvurmadıkları görülmektedir. Ancak bu yazarların hemen hepsi, kitaplarının epigraf, epilog bölümlerinde ve öykü epigraflarında çeşitli metinlerden alıntı yapmaktadır.

Alıntının aksine gizli alıntı (aşırma) yöntemi, yapısı itibarıyla ona çok benzemesine rağmen kapalı metinlerarasılık yöntemlerinden biridir. İkisi arasındaki temel fark kurulan metinlerarası ilişkinin gizliliğidir. Aktulum’un deyişiyle “ (...) gizli alıntı, bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır,” (Aktulum 2000: 103). Aşırma olarak da ifade edilen bu yöntem başkalarının düşüncelerinin ve metinlerinin kaynak belirtilmeden metnin içinde kullanılması ve yazarın bu metinleri kendi ürünüymüş gibi göstermeye çalışmasıdır. Daha ileri aşamalarında bir metnin bütünüyle alınarak üzerine başka bir ismin yazıldığı örneklerle de rastlanmaktadır.

Eserlerin toplumun ortak malı sayıldığı dönemlerde Shakespeare, Montaigne, Voltaire gibi birçok yazarın kimi metinlerinde gizli alıntı yaptıklarını belirten Aktulum; özellikle 18. yüzyıldan sonra yazar haklarının gelişmesiyle bunun artık gayriahlaki sayılmaya başlandığını belirtir (a.g.e. 104-105). Bu sebeple aşırma yöntemi fark edildiğinde edebiyat toplumunca kınanma veya çeşitli hukuki yaptırımlarla karşılaşılabilir. Böyle olduğu için de edebiyat dünyasında, özellikle edebî eserlerde kullanımı hayli azdır. Son yıllarda gelişen teknoloji ile birlikte tespiti de kolaylaşan bu yöntemin Milenyum Kuşağı öykülerinde kullanımına rastlanmamıştır.

3.5.1.2 Gönderge

Temel olarak alıntıya benzeyen göndergede ise metnin bir bölümü yerine sadece eserin adı veya yazarının adı verilmektedir. Her ne kadar Aktulum, alıntı ve göndergeyi aynı başlıkta ele almış olsa da Milenyum Kuşağındaki yoğun kullanımı sebebiyle göndergeyi ayrı bir başlık altında ele almak daha uygun olacaktır.

Yapıtın bağlamına göre göndergeye de belli bir anlam yüklendiğinden ve açık göndergenin altından kapalı bir anlam çıktığı için, göndergenin çoğu zaman kapalı alıntı yöntemi olan anıştırma ile karıştırıldığına dikkat çeken Aktulum göndergeyi “(...) bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihî bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması,” şeklinde tarif etmektedir (2000: 102).

Metinlerarası ilişki için en sık başvurulmuş yöntem olan göndergenin ayırt edici özelliği belirgin ve fark edilebilir oluşudur. Bu yöntemde yazar, ana metin veya metin kişileri doğrudan gönderge metin içerisinde anılmaktadır. Ayrıca bazı öykülerde italik yazı, kalın yazı, tırnak işareti veya altı çizili yazı şeklinde işaretlenerek açıkça vurgulandığı da görülmektedir.

Milenyum Kuşağı öykülerine bakıldığında hemen her yazarın eserinde göndergelerin kullanıldığı görülmektedir. Alper Beşe, Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Onur Çalı ve Seyit Göktepe bu bağlamda öne çıkan yazarlar arasındadır.

Göndergelere eserlerinde sıklıkla yer veren Alper Beşe’nin öykülerinde, Behçet Necatigil’den Baki’ye, Gabriel García Márquez’den Milan Kundera’ya çok sayıda yazarla metinlerarası ilişki kurulduğu görülmektedir. Bunların bir kısmı yalnızca gönderge olarak kalırken bazıları alıntı ve pastiş olarak öykülerde kendini gösterir. Yazarın edebiyatçıları dışında resim, sinema ve müzik sanatçılarına da sıkça değindiği görülmektedir. Bunlar arasında; ressam Fikret Mualla ile müzisyen Elgar ve Béla Tarr dikkat çeken isimler arasındadır.

Yazarın *Birtakım Tuhaflıklar* adlı kitabında ilişki kurulan metinler arasında *Gulliver’in Seyahatleri*, Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* ve *Tutunamayanlar* romanları, Yusuf

Atılğan'ın *Anayurt Oteli* romanı, Edip Cansever'in "Sera Oteli" şiiri ve Sait Faik'in "Meserret Oteli" adlı öyküsü yer almaktadır. Örneğin "Kiraz Ağacı" öyküsünde şahıs isimleri Oğuz Atay'ın romanlarından seçilerek (Hüsamettin, Selim, Turgut, Hikmet) gönderge yöntemiyle metinlerarası ilişki kurulmaktadır. "Otel" adlı öyküden alıntılanan şu bölümde ise üç ana metne gönderge bulunmaktadır:

Ailece kaldığımız kıytırık oteller dışında otel görmemiştim. Sözünü ettiği otellerin önünden geçerken bile üstümden başımdan utanırdım. Altta kalmamak için *Meserret Oteli* ve *Sera Oteli*'nin benzerliklerinden söz ettim. Genç kadının ölmeden az önce çizdiği portresini Sera Oteli'ne, flavya seslerini Meserret Oteli'ne taşıdım. Otellerin kâtiplerinden birine *Zebercet* dedim. İkili, üçlü, çoklu yalnızlıklara getirdim lafı. (2014: 93)

Yazarın gönderge yaptığı her üç metin de otelden bahsetmesi veya oteli mekân olarak seçmesi yönüyle öyküyle belli bir oranda koşutluk oluşturmaktadır. Aynı kitapta ayrıca Turgut Uyar'ın "Bir İntihar Akşamı Üzerine Söylenti", "Geyikli Gece" ve Edip Cansever'in "Cemal'in İç Konuşmaları I, II, II" şiirlerine göndergeler bulunmaktadır.

Yazarın *Gecikmeli* adlı kitabındaki göndergeler ise şiir ağırlıklıdır. Kitapta; Adonis, Rilke, Tuğrul Tanyol, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer gibi şairlerin çeşitli şiirleri anılmaktadır. Kitapta ayrıca Béla Tarr'ın *Torino Atı* ve Lars Von Trier'nin *Antichrist* filmleri, birtakım Hollywood filmleri, Nietzsche'nin "hiçlik" düşüncesi, *Mem ü Zin* adlı halk hikâyesi ve Ümmü Gülsüm adlı şarkıcı için gönderge kullanılmaktadır.

Kırılğan, yazarın metinlerarasılıktan en çok yararlandığı kitabıdır. Ana metin olarak ise bu kitapta daha çok felsefî metinler öne çıkmaktadır. Bu çerçevede öykülerde İbn-i Sina'nın *Kitabüşşifa* ve *El-Kânûn fî't-Tıbb*, Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*, Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* ile Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitaplarına, Spinoza, Augustinus, Rifaterre, Platon, Kant, Beşir Fuad, Aristo gibi isimlere ve Bergson'un 'dureé' ile ilgili düşüncelerine gönderge yapılmaktadır.

Alper Beşe'de en dikkat çekici göndergelerden biri ise "Aklar" öyküsünde bulunmaktadır. Bu öyküde; Behçet Necatigil'in *Kareler/Aklar* kitabının "Kareler" bölümündeki şiir isimlerine yer verilmiş ve bunlar büyük harfle okuyucuya fark ettirmeye çalışılmıştır:

Tokyo'daki ilk gün karanlığa ulaşırken çevresinde oturtanları şaşırtarak AH AKŞAM OLDU deyişini anımsıyor. (...) Göğsünün sol artık ağırlığına katlanamadığı bir FOSİL taşıyor, dikenli arazinin ellerini parçalamasına aldırmandan onu kat kat toprak altından çıkarmak, taşlaşmış kitleyi müzeye kaldırmak istiyordu. (2018: 117)

“Ah Akşam Oldu” ve “Fosil”, Behçet Necatigil'in şiir kitabında yer alan şiirlerden ikisidir ve öykü boyunca diğer şiir isimleri de bu şekilde işaretlenmektedir.

Beşe'nin kitaplarında ayrıca Calvino'nun *İkiye Bölünen Vikont*, Cevdet Kudret'in *Havada Bulut Yok*, Gülten Akın'ın *Kestim Kara Saçlarımı*, Oktay Rifat'ın *Bir Cigara İçimi* kitapları; Tanpınar'ın “Ne İçindeyim Zamanın” şiiri ve çeşitli tragediyalarla *Kral Oidipus*, *Gılgamış Destanı* gibi metinlere göndergeler vardır. Yazar, bunun yanı sıra *Yaban Çilekleri* filmini ve Magritte'in “Yolcu”, Cezanne'ın “Dönemeç”, Chagall'ın “Golgotha” tablolarını da öykülerinde ana metin olarak kullanmaktadır.

Deneysel çalışmalarıyla da öne çıkan Doğan İşler, metinlerarasılığı öykülerinde en sık kullanan yazarlardan biridir. Öyle ki yazarın neredeyse her öyküsünde açık veya örtülü metinlerarası ilişkiye rastlanmaktadır. Hemen her öyküsünün başında kullandığı epigraflarla öykülerini metinlerarası bağlarla güçlendiren İşler, bu anlayışını öykü metinlerinin içinde de sürdürmekte; metinlerinde çok sayıda yazar ve esere değinmektedir. Bu bağlamda “Gogol ile Nasıl Tanıştım” adlı öykü dikkat çeker. Öyküde Gogol, Dostoyevski, Puşkin, Jukovski gibi birtakım Rus edebiyatçıları anılır ve *Yüzbaşı'nın Kızı*, *Palto*, *Taras Bulba*, *Ecinniler* gibi eserlerin isimleri veya kişileri kendine yer bulur:

Ben, bu arada adamın özüne karşı bir şeyler gevelerken, adam hızla ayağa kalktı, üzerindeki paltoyu savurarak elini bana doğru uzattı:

‘Bendeniz ünlü Rus yazar Nikolay Gogol!’

Adamın elini sıkarken içimdeki gülme isteğini zor zapt ettim. (2017: 15-16)

Öyküde, kendini Gogol olarak tanıtan bir kişi, Gogol'ün farklı öykülerindeki olayları anlatıcıya anlatmaktadır. Bu çerçevede yazarın “Burun” ve “Bir Delinin Hatıra Defteri” adlı eserlerinden çeşitli alıntılar da yapılmaktadır.

Yazarın “Düş-Mek” adlı öyküsünde ise Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanları, Mithat Cemal Kuntay'ın “On Beş Yılı

Karşılarken” şiiri, Nef’i’nin bir gazeli, Sartre ve onun varoluş düşüncesi, Atatürk’ün “Gençliğe Hitabe”si ile çeşitli atasözü ve vecizelere göndermeler yapılmaktadır.

Doğukan İşler’in diğer öykülerinde de çok sayıda eser ve yazara göndermeler bulunur. Chuck Palahniuk’ın *Fight Club*, Selby Jr.’nin *Bir Rüya İçin Ağıt*, James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Borges’in *Kum Kitabı*, Georges Perec’in *Uyuyan Adam ve Kayboluş*, Cervantes’in *Don Quijote*, Tolstoy’un *Anna Karenina*, İlhami Algör’ün *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* romanları, Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanı ve *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabı, Gökdemir İhsan’ın *Katakoffi* kitabı, H. P. Lovecraft’ın “Ulthar’ın Kedileri” öyküsü, Cengiz Toraman’ın *Anlatılan Senin Hikâyendir* oyunu yazarın kullandığı göndermelerden yalnızca birkaçıdır. Yazar bunlara ek olarak pek çok şiir, makale, kıssa, film ve sanatçılara öykülerinde bolca yer vermektedir.

Benzer şekilde Onur Çalı’nın öykülerinde de metinlerarası ilişkiler önemli bir yer tutmaktadır. Zaman zaman kullanılan pastiş ve montajların yanı sıra pek çok öyküde birtakım metinlere göndermeler yapıldığı görülmektedir. Yazarın, gönderge yoluyla kurduğu metinlerarası ilişkilere bakıldığında hayli geniş bir liste ile karşılaşılacaktır. Örnek verilecek olursa, Çalı’nın metinlerarasılığı en yoğun kullandığı öykülerden biri olan “Mayısıkıntısı” adlı öyküde; Süreyya Berfe’nin “Yazı”, Arthur Rimbaud’nun “Ben Bir Başkasıdır” ve İlhan Berk’in “New York” şiirleri ile Peter, Paul & Mary’nin “Jesus Met the Woman at the Well” şarkısı ve Hz. İsa’ya göndermeler görülmektedir. Kitapta ayrıca İlhan Berk’in “Bakmak Aşktır” şiirine, “Üç Kemerin Dibeği” türküsüne, Cervantes’in *Don Quijote* ve Kafka’nın *Dönüşüm* romanlarına, Ambrose Bierce’in *Şeytanın Sözlüğü* adlı kitabına, *Beter Böcek* filmine, Hz. İsa, Atatürk, Orhan Pamuk ve Bandista gibi isimlere çeşitli vesilelerle değinilir. Bu öyküde ilişik metinler yelpazesinin bu derece çeşitli olması, metnin metin dışı ile olan bağını da kuvvetlendirmektedir.

Yazarın eserlerinde gönderge yaptığı diğer metinler arasında *Salak ile Avanak*, *Hobbit* ve *Kara Murat* filmleri, *Behzat Ç.* ve *Kurtlar Vadisi* dizileri ile Demet Akalın, Bülent Ersoy ve Hümeysra’nın birtakım şarkıları vb. popüler eserler bulunmaktadır. Bunların yanı sıra çeşitli şair, öykücü ve romancılara ait eserlere de sıkça rastlanmaktadır.

Haydar Ergülen, Can Yücel, İlhan Berk, Rimbaud, Furuğ Ferruhzad, Sait Faik Abasıyanık, José Saramago ve Dostoyevski bu çerçevede en çok dikkat çeken isimlerdir.

Metinlerarasılık Seyit Göktepe'nin öykücülüğünde zaman zaman başvuru yöntemlerinden biridir. Yazar birçok öyküsünde metinlerarasılığa hiç yer vermezken bazı öykülerinde hayli çok göndergeye rastlanmaktadır. “Bana Mektup Yazınız” ve “Sonrası” adlı öykülerde bu göndergelerin sayısı hayli fazladır. Yazarın sadece bu iki öyküsünde Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*, Ahmet Karcılılar'ın *Yağmur Hüzünü*, José Mauro de Vasconcelos'ın *Şeker Portakalı*, Truman Capote'nin *Çimen Türküsesi*, Sait Faik Abasıyanık'ın *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve *Semaver*, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i, Peride Celal'in *Kurtlar*, Gülten Akın'ın *Sonra İşte Yaşlandım*, Tahsin Yücel'in *Yalan*, Selim İleri'nin *Ölünceye Kadar Seninim*, Hulki Aktunç'un *İnsan Aşklarının Külüdür*, Nezihe Meriç'in *Bozbulanık*, Ömer Seyfettin'in *Üç Nasihat*, Jules Verne'in *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* ve Kemalettin Tuğcu'nun *Kahvedeki Adam* kitaplarına değinilmektedir. Bu açıdan bakıldığında yazarın daha çok roman ve öykü gibi edebî metinlerle ilişki kurduğu görülmektedir. Yazarın diğer göndergeleri arasında çeşitli çocuk kitapları, *Sevmek Zamanı* filmi, peygamber kıssaları ve ayetler gibi dinî metinler, bazı türküler ve Pierre Loti, Fernando Pessoa, Barış Manço ve Jorge Luis Borges gibi sanatçılar bulunmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülerinde yer alan göndergeleri değerlendirirken onları ana metinlerine göre edebî metinlere yapılan göndergeler, müzik ve sinema göndergeleri ile dinî-geleneksel metinlere yapılan göndergeler şeklinde üç ayrı sınıfta ele almak mümkündür. Bu sınıflandırmanın hedefi, yazarların ana eğilimlerini ortaya koymaktır.

3.5.1.2.1 Edebî göndergeler

Edebî metin göndergelerine sıklıkla yer veren yazarlardan biri Birgül Oğuz'dur. Metinlerarasılık yazarın ilk kitabında sadece birkaç öyküde görülürken ikinci kitabı *Hah*'ta öykülerin tamamına sirayet etmiştir. İlk kitabın ilk öyküsü olan “Pepe”de pek çok ünlü isme değinilir. Ancak çağrışımlar zinciri yaratan bu göndergelerden hemen hiçbirinin metinde anlamsal bir karşılığı bulunmamaktadır. Zira bunları hatırlatan kişi

de mahallenin delisidir ve aklına geldiği isimleri sıralayıp durur. Öyle ki bu öyküde; Michael Jackson, Namık Kemal, Tansu Çiller, Hazreti Muhammed, Pinokyo, Mustafa Öztürk, Kenan Evren, Picasso, Fatih Sultan Mehmet, Marlon Brando ve Sibel Can gibi birbiriyle neredeyse hiçbir ilişkisi olmayan birçok ismin peşi sıra anıldığı görülür. Bu bağlamda çağrıştırmak istenenin de bu karmaşa ve dağınıklık olduğu düşünülebilir. *Hah*'ta ise Troçki, Fidel Castro, Mustafa Kemal, Turgut Özal ve Lenin gibi siyasi isimlerin yanı sıra birçok edebî göndergeye rastlanmaktadır. Bu çerçevede Yahya Kemal, Ahmet Arif, Ergin Günçe, Nazım Hikmet ve İsmet Özel gibi pek çok şair ve yazar, Oğuz'un metinlerarası evreninde kendine yer bulabilmektedir. Yazar ayrıca Samed Behrengi ve John Berger'in eserleri için de gönderge kullanmaktadır.

Metinlerarasılığı öykülerinde sıklıkla kullanan Gökhan Yılmaz'ın öyküleri göndergeler açısından hayli zengindir. Bu çerçevede içerisinde çok sayıda metin ve isme gönderme yapılan “Sargılı Öykü”, “Hörgüç” ve “Öykü...” adlı öyküler öne çıkmaktadır. Öyle ki sadece “Sargılı Öykü”de önemli öykücülerden Katherine Mansfield, Flannery O’connor, Truman Capote, Kurt Vannegout ve Samipaşazade Sezai'nin isimleri ile Daniel Defoe'nin *Robenson Cruse* ve Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eseri için gönderge bulunmaktadır. Öykülerinde sözcük oyunlarına çokça yer veren yazar, bu öyküsünde de ‘öykü’ye bir mektup yazmış ve hitapta ‘sargılı öykü’ ifadesini kullanmıştır:

sargılı öykü,

(...) amacım sıradışı bir öykü yazmak. umarım boşalabilirim. bu çiziktirmeleri bu kalbin bu kadar bu temiz bu beyaz bu sayfaya yaptığımı göre, bana dua edeceğinden şüphem yok. (hasıl olan mübahı cümle geçmiş kurguculara – bilhassa katherine mansfield’a, flannery o’connar’a, truman capote’a, kurt vannegout’a – irili ufaklı şairlere, vesaireler – bizden de samipaşazade sezai ile ç.t. arasında her ne kadar öykücü gelip geçmiş ise – her birinin ruhlarına ayrı ayrı hediyeledik, ulaştır ya rabbi!). (2016: 9)

Bu bölüm yazarın kullandığı teknik için hangi yazarlardan istifade ettiğine de işaret etmektedir. Yazarın öykülerinde ayrıca öykücülerden Anton Çehov, Sait Faik, Vüs’at O. Bener, Tomris Uyar, Yusuf Atılgan ve Füzûzan’a, romancılardan Dostoyevski, Kafka, Albert Camus, Orhan Pamuk ve Oğuz Atay’a, şairlerden de Sâdî, Hâfız, Attâr ve Reşîdüddîn Vatvât, Namık Kemal ve Cemal Süreya’ya değinilmektedir. Yazar

bunların yanında; Neşet Ertaş, Münir Nurettin Selçuk gibi müzisyenlere, kıssa ve ayetler gibi dinî metinlere ve çeşitli klasik eserlere öykülerinde yer vermektedir.

Benzer şekilde Pelin Buzluk da öykülerinde sık sık edebî göndergelere yer vermiştir. Yazarın “Kafes” adlı öyküsü bunlardan birisidir. Kafkaesk unsurlar barındıran ve aynı zamanda distopik özellikler gösteren bu öyküde Dostoyevski, Kafka, Huxley, Morrison, Poe, Nietzsche, Turgut Uyar, Buzzati, Ece Ayhan, Sartre, Levinas, Lenin, Melih Cevdet, Nâzım, Egon Schiele, Hesse, Pasolini ve Pink Floyd gibi birçok şair, yazar ve müzisyene gönderme yapılmaktadır. Kitaplarında ayrıca “Hz. Yusuf” kıssasına, Balzac’ın *Vadideki Zambak* romanına, Murathan Mungan’ın “Yaz Bitti” ve Sezai Karakoç’un “Balkon” şiirlerine, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanına, Platon’un *Theaitetos* kitabına, Schiele’nin “Ölü Kız” tablosuna, *İstiklal Marşı*’na, “Yaram Sızlar, Ağır Başım” adlı türküye, Sokrates’e, Stoacılara ve Zeki Müren’e çeşitli vesilelerle göndermeler yapıldığı görülür.

Metinlerarasılık, öyküde anlam zenginliğini çeşitlendirmenin en işlevsel yollarından biridir. Karabıyıkoglu öykülerinde sık sık metinlerarasılığın ortaya çıkardığı anlam zenginliğinden faydalanır ve bu bağlamda çeşitli yazar, şair, ressam, kitap, tablo ve şarkılara göndermelerde bulunur. Bütün göndergeler incelendiğinde yazarın metinlerarası ilişkiler için genellikle edebî metinleri tercih ettiği görülmektedir.

Yazarın göndergelerinin sayısı özellikle son kitabında hayli fazladır. Farz-ı misal, bu kitaptaki “Şifaaağ” adlı öyküde Yusuf Atılgan, Sait Faik, St. Raphael, Sylvia Plath, Raymond Carver gibi önemli yazarlar ve *Kürk Mantolu Madonna*, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Vadideki Zambak*, *Sefiller*, *Karamazov Kardeşler*, *Büyülü Dağ*, *Duygusal Eğitim*, *Anna Karenina*, *Suç ve Ceza*, *Son Kuşlar*, *Kaşığı* gibi önemli edebiyat eserleri anılmaktadır. Karabıyıkoglu’nun öykülerinde ayrıca Nâzım Hikmet, Orhan Veli, Sartre, Yaşar Kemal, Virginia Woolf, Charles Baudelaire gibi şairler, yazarlar ve Sait Faik’in çeşitli öyküleri, Turgut Uyar’ın, Yunan Şair Kavafis’in, Cemal Süreya’nın şiirleri ile Türk, Fransız ve Amerikan edebiyatından çeşitli romanlar için göndergeler bulunmaktadır. Yazarın metinlerarası evreninde yukarıdaki edebî eserlerin yanında yerli ve yabancı çeşitli filmler, aktörler, aktrisler, siyasiler, heykeltıraşlar ve ressamalara da değinildiği görülmektedir.

Karabıyıkoglu'nun öykülerinde mitsel ve dinî göndergelere de sıklıkla rastlanır. Bu çerçevede öykülerde Umay, İmay İçe, Efrasiyab, Adonis, Nemrut, Afrodite, Hermes, Alp Er Tunga, Zeus, Agememnon, Gök Tanrı gibi tarihî-mitolojik-efsanevi kahramanlara ve Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. İsmail, Hz. Havva, Sammael, Ismael, Azrael gibi *Kur'an* ve *Tevrat*'tan bazı isimlere göndermelerde bulunmaktadır.

3.5.1.2.2 Müzik ve sinema göndermeleri

Mahir Ünsal Eriş, öykülerinde metinlerarasılığın imkânlarından sık sık yararlanmakta ve yöntem olarak göndergelere başvurmaktadır. Bu çerçevede öykülerde; Aziz Nesin, Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Pamuk, Adorno ve Jack London gibi önemli edebiyatçılara ve onların edebî ve düşünsel eserlerine değinilmektedir.

Bunun yanında müzik ve sinema göndermeleri de Eriş'in öykülerinde en çok rastlanan metinlerarası ilişkiler arasındadır. Bu bağlamda yazarın; Ferdi Tayfur, Bergen, Zeki Müren Ümmü Gülsüm ve Kantocu Keriman'a, Tanju Okan'ın "Haydar Haydar", Behice Aksoy'ın "Bir Garip Yolcuyum" ve Orhan Gencebay "Gitti de Gitti" şarkılarına, "Atmacayı Vurdular" ve "Gesi Bağları" türkülerine, İstiklal Marşı'na; *On İki Öfkeli Adam* ve *Piyano Piyano Bacaksız* filmlerine, Kemal Sunal'ın *Postacı* filmine ve Ayhan Işık, Sadri Alışık, Fatma Girik, Kadir İnanır, Türkan Şoray ile Audrey Hepburn gibi oyunculara öykülerinde yer verdiği görülmektedir.

Eriş'in metinlerarası evreni sadece bunlarla sınırlı değildir ve hayatın her alanına dair göndermeler içermektedir. Şöyle ki yazarın, Marx, Engels gibi felsefecilerden, Zagor, Tommiks kitaplarına, Super Mario, Komen gibi oyunlara ve bazı futbol takımlarıyla birtakım sporculara dair pek çok göndergesi bulunmaktadır.

Metinlerarasılığı çok az kullanan kuşak yazarlarından Batıkan Köse'nin öykülerinde görece kullanımı zor olan yansılama, pastiş gibi türev yöntemlerin yanı sıra en sık karşılaşılan yöntemlerden olan epigrafa da yer verilmemiştir. Yazar, kurduğu metinlerarası ilişkiler için daha çok gönderge yöntemini tercih etmiştir. Bu çerçevede Köse; Albert Camus, Jerome David Salinger, Georges Perec, Puşkin, Platon ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarların eserleri ile *Alâeddin'in Sihirli Lambası*, *Kerem ile Aslı*, *Faust*, *İkarus* ve *Deli Dumrul* gibi hikâyeleri öykülerinde anmaktadır. Yazarın

ayrıca öykülerinde Anita Ekberg, Hokusai, Max Ernst, Magritte, Monet, Hopper, Schubert, Schumann, Fellini, Marcel Duchamp gibi sanatçılara ve eserlerine değindiği görülmektedir.

Birçok öyküsünde metinlerarasılığa yer veren yazarlardan Melisa Kesmez, pastiş ve yansılama gibi türev ilişki yöntemlerinin yanı sıra göndergelerden de yararlanır. Kesmez'in öykülerinde yer alan göndergelerin çoğu film, dizi ve müzik gibi görsel ve işitsel metinler için kullanılmaktadır. Yazarın ilk kitabı *Atlari Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*'deki "Sakin Göllerin Kuğusuyduk" öyküsü bu açıdan hayli zengindir. Bu kitaptaki çeşitli öykülerde ayrıca; Cemal Süreya'nın *Sevda Sözleri* kitabına, Goethe'nin *Genç Werther'in Izdırapları* romanına, *Tom ve Jerry* adlı çizgi diziye, Turgut Uyar'a, The Smiths adlı müzik grubunun "Girlfriend in a Coma", The Coasters grubunun "Poison Ivy", Yeni Türkü grubunun "Aşk Yeniden", Zeki Müren'in "Gözlerin Doluyor Gecelerime" şarkılarına ve Bülent Ortaçgil'e ve ünlü oyuncular Tarık Akan ile Gülşen Bibikoğlu'na dair göndergeler bulunmaktadır.

Yine bu çerçevede yazarın öykülerinde ressam ve şair Fernando Pessoa, ressam Monet, müzik grupları Pink Floyd ve Beatles, müzisyen Zeki Müren ve Müzeyyen Senar, dansöz Nesrin Topkapı, "Yerine sevemem" şarkısı, Ahmet Kaya'nın şarkıları, *Before The Rain*, *Star Wars* ve *Şoför Nebahat* adlı filmler, ünlü yönetmen Tim Burton, *Kuzey Güney* adlı TV dizisi, *He-Man*, *Pembe Panter* ve *Tontonlar* adlı çizgi diziler, 80'lerdeki bir çocuk programı olan "Adile Teyze", *Operadaki Hayalet* adlı eser, Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* ve Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* tabloları, Michelangelo'nun *David* heykeli, mimar Gaudi'nin *Sagrada Familia*'sı gibi pek çok eser için gönderge kullanılmaktadır. Kesmez ayrıca Yunan mitolojisinden Adonis, Poseidon, yüz gözlü bir canavar olan Argus'u ve *Pal Sokağı Çocukları*, *Robinson Crusoe*, *Fareler ve İnsanlar*, *Yüzyıllık Yalnızlık*, *Sinek Isırıklarının Müellifi* gibi romanları gönderge yöntemi kullanarak öykülerine dâhil etmektedir.

Hakkı İnanç'ın öykülerinde zaman zaman metinlerarası ilişkilerden faydalandığı ve bunun ikinci kitapta, ilk kitaba nazaran daha fazla olduğu görülmektedir. Ancak bunlar genellikle değinme seviyesinde kalmış; pastiş ve yansılama gibi daha karmaşık metinlerarası ilişkiler öykülerde hiç kullanılmamıştır. Yazar; kitap, film, şarkı, sanatçı

gibi eser ve isimlere yapılan çeşitli göndergeler yoluyla metinlerarası ilişkiler kurmaktadır. Yazarın özellikle görsel ve işitsel sanatlara yaptığı göndergeler dikkat çekmektedir. Bu çerçevede *Bozuk* adlı kitapta *Yalan Rüzgârı* dizisine, Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar filmlerine, *Otomatik Portakal* adlı filme, İzel'in "Hasretim", Radiohead'in "Street Spirit" şarkılarına ve Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses gibi şarkıcılara doğrudan ve dolaylı olarak değinildiği görülmektedir. *Ateş Etme Silahsızım* kitabında ise *Doktorlar* adlı TV dizisi, *He-Man* ve *Şirinler* adlı çizgi filmler, "Stay with me" ve "Düm Tek Tek" adlı şarkılar, "Daha Dün Annemizin" adlı çocuk şarkısı, *Pinokyo*, *Hansel ve Gratel*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Külkedisi*, *Keloğlan*, *Pamuk Prenses* ve *Rapunzel* adlı masallar, *Küçük Prens* adlı kitap, Kemal Demirel'in *Piano Piano Bacaksız* romanı, ressam Paul Gauguin, Müzeyyen Senar, Maradona, Atatürk, Elvis Presley, Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit ve Marilyn Monroe gibi çeşitli eser ve isimler öykülerde yer almaktadır.

Sinema ve müzik göndergelerinde yoğun olarak başvuran yazarlardan biri de Seray Şahiner'dir. "Kısa Metraj Rüya Limited Şirketi" adlı öyküsünde Orhan Gencebay, Neşe Karaböcek, Sezen Aksu, Cem Yıldız gibi birçok kişinin eserlerine alıntı yöntemi kullanarak yer verirken ayrıca *Duvara Karşı* filmi, Sezen Aksu'nun "Ah Kavaklar", Nîlüfer'in "Haram Geceler", Müslüm Gürses'in "Yuvasız Kuş" şarkıları için gönderge yöntemine başvurmuştur.

Yazarın tüm öykü kitapları bu bağlamda ele alındığında; "Uzayıp da Giden Tren Yolları", "Kapın Her Çalındıkça", "Çaresiz Derdimin Sebebi Belli", "Şiki Şiki Baba", "Gezdiğim Dikenli Aşk Yollarında", "Akşam Olunca Yarelerim Sızlar", "Hasta Siempre", Neşet Ertaş'ın "Ah Yalan Dünya", Ahmet Kaya'nın "Biz Üç Kişiydik" Ajda Pekkan'ın "Alıştım Sana Bir Tanem" adlı şarkılara; İbrahim Tatlıses, Sibel Can, Ajda Pekkan, Beatles, Bob Marley, Madonna, Bach, Beethoven, Ali Ekber Çiçek, Orhan Gencebay, Ayhan Aşan, Adnan Şenses, Kibariye, Jülide Özçelik gibi ses sanatçıları ve müzisyenlere; *Tiffany'de Kahvaltı*, *Bridget Jones'un Günlüğü*, *Karate Kid*, *Leon*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *İffet*, *Canım Kardeşim*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Sürtük*, *Atla Gel Şaban*, *Titanik*, *Kara Murat Serisi* ve *Vesikalı Yarım* filmlerine ve *Rozalinda* dizisine; Antonio Banderas, Hugh Grant gibi Hollywood yıldızlarına ve Kadir Savun,

Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit gibi Yeşilçam oyuncularına; *Sindirella*, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Alice Harikalar Diyarında*, *Çizmeli Kedi* masallarına ve “Aç Kapıyı Bezirgan Başı” adlı çocuk oyununa; Edward Munch’un *Çılgılık* tablosuna öykülerinde yer verdiği görülmektedir. Bazı öykülerinde yazar edebî metinlere, dinî ve geleneksel anlatılara ve çeşitli popüler isimlere de değinmektedir. Ancak yukarıda da görüldüğü gibi yazarın asıl eğilimi müzik, sinema vb. sanatlarla ilişkili göndergeler yönündedir.

3.5.1.2.3 Dinî ve geleneksel anlatılara yapılan göndergeler

Yunus Emre Özсарay’ın özellikle *Mecnun’un Şehri Terk Edişi* adlı kitabı, okura çok geniş bir metinlerarasılık evreni sunmaktadır. Daha kitabın isminden başlayan *Leyla ile Mecnun Hikâyesi* göndergeleri, kitaptaki birçok öyküde farklı şekillerde tekrarlanmaktadır. Mesela, “Mecnun’la Merkez Efendi’de Karşılaşmamız” adlı öyküde Leyla ile Mecnun mesnevisi yazarları Genceli Nizamî, Fuzulî ve Molla Câmi’ye değinilmektedir. Kitapta ayrıca Sezai Karakoç’un “Köşe”, “Leyla ile Mecnun” ve “Hızır ile Kırk Saat”, Yahya Kemal’in “Akıncılar”, Cahit Külebi’nin “İstanbul”, Mehmet Akif Ersoy’un “Leyla”, Yunus Emre’nin “Canlar Ölesi Değil” şiirleri, Nedim’in “Bir Safa Bahşedelim Gel Şu Dil-i Nâ-şâda” şarkısı, Şeyh Galip’in “Hoşça Bak Zatına” redifli terci-i bendi, Hz. Yusuf kıssası, İskilibli Atıf Efendi’nin *Frenk Mukallitliği* ve *Şapka* kitabı ile Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* ve Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* romanlarına değinildiği tespit edilmiştir.

Yazarın diğer kitabında ise Miraç Hadisesi, *Teksas Katliamı* filmi, Gustave Flaubert’in *Madam Bovary*, Dostoyevski’nin *Budala* romanları ve Bukowski’nin eserlerine göndergeler bulunur. Görüldüğü üzere yazarın metinlerarası ilişkilerinde Klasik Türk edebiyatından eserler ve ona kaynaklık eden çeşitli kıssa ve hikâyeler öne çıkmaktadır. Ayrıca yazar, Sezai Karakoç ve Yahya Kemal şiirleri gibi modern Türk şiirinden çeşitli eserlere de zaman zaman değinmiştir.

B. Nihan Eren’in hemen her öyküsünde metinlerarasılığın zenginliğinden faydalandığı görülmektedir. Yöntem olarak daha çok göndergeyi tercih eden yazarın ilişki kurduğu ana metinlere bakıldığında öykülerde yoğun olarak Kafkaya, Leyla ile Mecnun, Habil

ile Kabil, Hz. Havva gibi dinî ve geleneksel anlatılara, kavramlara ve kişilere; Tarık Akan, Zeki Müren, Sibel Can, Marlon Brando gibi çeşitli şarkıcı ve aktör/aktrisler; muhtelif siyasi simalara; *Asmalı Konak* ve *Dallas* gibi dizilerle *Red Kit*, *He-man*, *Süpermen* gibi çizgi filmlere rastlanmaktadır. Eren'in metinlerarası ilişkilerinde edebî metinlerin azlığı dikkat çekicidir. Bu bağlamda dinî ve geleneksel anlatılar dışarıda bırakıldığında yazarın sadece Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiri ve Mehmet Akif Ersoy'un "Çanakkale Şehitlerine" şiiri gibi birkaç metin için gönderge kullandığı görülmektedir.

Dinî metinlere sıklıkla değinen yazarlardan biri de Zeynep Hicret'tir. Öyle ki öykülerinde görülen pek çok metinlerarası ilişki kıssa ve ayetlere yapılan göndermelerden oluşmaktadır. Bu bağlamda Hz. Âdem, Hz. İsa, Kabil, İblis, Bel'am, Karun, Hz. Musa, Hz. İsmail, Hz. Yusuf, Hz. Eyyüb, Hz. Yunus ve Hz. İbrahim'in kıssalarına, Kâbe'nin Ebrehe'nin ordusundan kurtulduğu olaya ve bazı *Kur'an* ayetlerine değinilmektedir.

Yazarın, kimi öykülerinde edebî göndermeleri tercih ettiği görülmektedir. "Antikacılar Çarşısı" adlı öyküde öykü kişilerinden birinin sadece isimleriyle değindiği *Sefiller*, *Suç ve Ceza*, *Anna Karenina*, *Ölü Canlar*, *Yer Altından Notlar*, *Savaş ve Barış*, *Budala*, *Madam Bovary* ve *Tom Mix* adlı eserler buna örnek olarak gösterilebilir. Yazarın diğer kitaplarında da Hafız-ı Şirazi, Turgut Uyar, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Beşir Fuat, Sadık Hidayet gibi pek çok edebiyatçı ve eserlerine göndergeler bulunmaktadır.

Yılmaz Yılmaz'ın da öykülerini inşa ederken zaman zaman metinlerarasılıktan faydalandığı ve daha çok geleneksel anlatılara ve modern edebiyat eserlerine yapılan göndergelere başvurduğu görülmektedir. Bu çerçevede göndergesi yapılan ana metinler arasında peygamber kıssaları ve çeşitli ayetler ile Mevlana'nın *Mesnevi*'si gibi metinler öne çıkmaktadır. Ayrıca yazar, göndergeler aracılığıyla Ahmet Hamdi Tanpınar, William Faulkner, Kafka, Mustafa Kutlu, Yahya Kemal, Kemal Tahir, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi edebiyatçıların eserlerine, çeşitli şarkı ve müzisyenlere, filmlere, felsefecilere ve siyasilere öykülerinde yer vermektedir. Örneğin, "Bir Ölümün Duyuruluşu" adlı öyküde *On Kadın*, *Leon The Professional* ve *The Shining* filmleri, Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek* ve Kafka'nın *Dönüşüm* adlı

romanları ile Marilyn Monroe ve Natalie Portman gibi aktrislerin anıldığı görülmektedir.

Güzide Ertürk'ün öykülerinde görülen göndergeler arasında da dinî ve geleneksel anlatılar başı çekmektedir. Bu çerçevede yazarın çeşitli ayetlere, kıssalara, mesnevilere ve divanlara değindiği görülmektedir. Yazar ayrıca; J. Rousseau, Hafız, Dante gibi birtakım edebiyatçılara, Trump gibi siyasi figürlere ve çeşitli sanatçılara da eserlerinde yer vermektedir. Yazarın, öykülerinde dinî literatürden yararlandığı ve *Kur'an-ı Kerim* ile çeşitli hadis kitaplarına sıklıkla başvurduğu görülür. Bu çerçeve Hz. İbrahim'in şeytanı taşlaması, Hz. Muhammed'in Hacerü'l-Esved'i yerleştirmesi, Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda Allah ile konuşması, Kâbe'deki putlar, Şeytan, Firavun, "Ebu Leheb", "Bakara" ve "Araf" sureleri, Ayete'l-Kürsî, Deccal, Yecüc ve Mecüc, Ashabı Kehf gibi birçok olaya ve metne gönderme yapılır. Yine öykülerde Hz. Şuayb, Hz. Hud, Hz. Salih, Hz. Lut, Hz. Musa, Hz. Nuh gibi çok sayıda peygamberin ismine rastlanmaktadır. Bunların yanında yazar, çeşitli Yunan tanrılarının isimlerine ve Zümrüdü Anka gibi birtakım efsanelere de öykülerde değinmektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinden İsmail Isparta, Özge Hatunoğlu, Deniz Tarsus, Ercan Köksal, Onur Akyıl, Semrin Şahin, Sine Ergün, Mehmet Erkan ve Emrah Serbes'in öykülerinde göndergeler yok denecek kadar azdır. Isparta'nın öykülerinde göndergelerin çoğu birtakım ayetler, kıssalar, İslam tarihi ile ilgili hadiseler ve *A'mâk-ı Hayâl* ve *Binbir Gece Masalları* gibi birkaç edebî eserden oluşmaktadır. Metinlerarasılığa nadiren yer veren yazarlardan biri olan Özge Hatunoğlu'nun öykülerindeki göndergeler ise Nikola Vaptsarov ve Edip Cansever'in şiirleri ile Leo Buscaglia, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın gibi birkaç sanatçı ile sınırlı kalmıştır. Deniz Tarsus da benzer şekilde metinlerarasılıktan nadiren yararlanır. Yazarın kitaplarındaki birkaç gönderge, *Tevrat*, diğer kutsal kitaplar ve çeşitli mitlere işaret etmek için kullanılmaktadır. Benzer şekilde Ercan Köksal'ın da dinî-geleneksel metinlere yapılan pek çok göndergesi mevcuttur. Yazarın ayrıca son yüzyılın siyasileri, edebiyatçıları ve çeşitli alanlardaki sanatçı ve araştırmacıları da öykülerde kendine yer bulmaktadır.

Dönemin metinlerarasılığı çok az kullanan diğer yazarlarına bakıldığında Onur Akyıl'da çeşitli roman, öykü ve oyunlara; Semrin Şahin'de Leyla Erbil, Georges Perec

ve Nazım Hikmet'in eserlerine; Mehmet Erkan'da daha çok halk hikâyelerine, Emrah Serbes'te Sait Faik Abasıyanık, Orhan Kemal ve Çehov'un eserleriyle *Tatar Ramazan* ve *Bitmeyen Arzular* filmleri ile birkaç şarkı ve çocuk kitabına göndergeler mevcuttur. Sine Ergün'ün öykü kitaplarında ise neredeyse hiçbir gönderge yer almamaktadır.

Görüldüğü üzere kuşak yazarları göndergeleri metinlerinde etkin olarak kullanmakta ve çeşitli metinlerle kurulan ilişkiler yoluyla öykülerini zenginleştirmektedir. Göndergelere genel olarak bakıldığında bunların yukarıda yer alan üç grupta yoğunlaştığı görülür. Birgül Oğuz, Gökhan Yılmaz ve Pelin Buzluk gibi yazarlar edebî metinlere yapılan göndergeleriyle öne çıkarken Mahir Ünsal Eriş, Melisa Kesmez, Hakkı İnanç ve Seray Şahiner müzik ve sinema göndergeleriyle, Yunus Emre Özсарay, B. Nihan Eren ve Güzide Öztürk gibi öykücüler de dinî ve geleneksel metinlere yapılan göndergelerle dikkat çekmektedir. Alper Beşe, Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Onur Çalı ve Seyit Gökтеpe gibi yazarlar ise göndergelerinde çok daha geniş bir çerçeveyi esas almış ve öykülerinde çok farklı metinlerle metinlerarası ilişki kurmuşlardır.

3.5.1.3 Anıştırma

Metinlerde sıklıkla karşılaşılan metinlerarası ilişkilerden biri de anıştırma (allusion). Yazarlar, anıştırma yoluyla metinlerine derinlik verip onları anlamsal olarak zenginleştirir. Aktulum; "Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye" anıştırma yapılabileceğini belirtmektedir (2000: 110). Birçok yönüyle alıntıya benzeyen anıştırmada temel fark ana metnin açık ve bütünüyle değil, kısmî ve örtülü bir şekilde alınmasıdır. Anıştırmanın alıntıdan farklı olarak bir 'düşünceyi' alıntılanmadığını belirten Aktulum'un Shipley'den aktardığı anıştırma tanımı şu şekildedir:

Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır. (a.g.e. 109)

Yapısı gereği gizli alıntı ve alıntı ile karıştırılabilen anıştırmada ne alıntıdaki gibi açıkça ne de gizli anlatıdaki gibi gizlice bütün sözcüklerin yinelenmesi söz konusu değildir. Anıştırmada cümleler, paragraflar vs. yerine sadece birkaç sözcük

kullanılarak okura başka bir metin hatırlatılmakta, anıştırılmaktadır. Bu yöntem, klasik Türk edebiyatında kullanılan söz sanatlarından biri olan telmih ile de büyük benzerlikler göstermektedir.

Gönderge yoluyla kurulan metinlerarası ilişkilerde; metin, yazarı veya kahramanları tarafından doğrudan anıldığından göndergenin okur için tespiti kolaydır. Ancak Aktulum'un tasnifine göre kapalı metinlerarası ilişkilerden biri olan anıştırmayı bulmak örnek okur olmayı gerektirir. Yoksa kurulan metinlerarası ilişki ve yazarın niyeti ıskalanacaktır. Bu çerçevede Aykut Ertuğrul, Alper Beşe ve Doğukan İşler'in öyküleri anıştırmaya pek çok örnek sunmaktadır.

Aykut Ertuğrul'un hemen her öyküsünde metinlerarası yöntemlere karşılaşılmaktadır. Öykülerinde göndergelere bolca başvuran yazar zaman zaman da anıştırmalardan istifade etmektedir. Bu çerçevede "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı öyküde "Güneş dürüldüğünde (...), dağlar kaybolup gittiğinde, yürütüldüğünde (...) gibi ifadelerle *Kur'an-ı Kerim*'i anıştıran (Ertuğrul 2014: 49) Aykut Ertuğrul, "Yüzyıldan Son Çıkış" adlı öyküsünde kullandığı çok sayıda anıştırmayı öyküsünün sonuna koyduğu "İntihal Sözlüğü" başlığı altında okura sunmaktadır. Böylece sadece iyi okurların fark edebileceği metinlerarası ilişkileri diğer okurların da anlayabilmesini sağlamaktadır.

Anıştırmaları sıklıkla kullanan yazarlardan biri olan Alper Beşe'nin *Birtakım Tuhaflıklar* adlı kitabındaki kimi öykülerde; *Tehlikeli Oyunlar* ve *Albaya Mektup Yok* adlı eserlerle anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmaktadır. Örneğin "İşsiz Bir Günü" adlı öyküde başkişinin kedisinin adı Albay'dır ve onunla kurduğu ilişki Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanındaki Hikmet Benol ve emekli Albay Hüsametdin Tambay arasındaki ilişkiye benzemektedir. "“Artık gecekonduda yaşayacağız Albay’ım,’ diyorum. Kutuların arasından süzülüp ayaklarıma sürtünüyor,” (2014: 12). Yine hem öykünün başkişisinin hem de Hikmet Benol'un gecekonduda yaşıyor olmaları da iki metin arasında kurulan koşutluklardandır. Bu ilişkilerin metinde sadece dekor olarak yer almamış olması, adı geçen eserlerle tema ve içerik olarak da birtakım yakınlıkların bulunması dikkat çeker. Şöyle ki kitabın bu bölümündeki öykülerde görülen başkişi boşanmış ve işsiz bir gençtir. Çevresiyle kurduğu ilişki bakımından

Hikmet Benol’u hatırlatır. Zaten yazar da bir söyleşisinde bu öykülerde okuru Hikmet Benol’a doğrudan götürebilecek cümleler kurduğunu vurgulamaktadır (Seda Şahin 2014).

Bunun yanında aynı bölümdeki “Anne Özlemi” adlı öyküde geçen “Sıkı kalçasını savurarak yürüyen postacı şapkalı bir kadın. ‘Albaya mektup yok’ diye diye eğri büğrü sokağa girdi. Sesi miydi kokusu mu tanıdık gelen?” (2014: 19) ifadeleri Gabriel García Márquez’in *Albaya Mektup Yok* adlı uzun öyküsüne anıştırma içermektedir. Yazarın ayrıca “Martıdan Korkan Oğlan” ve “Radyo Tamircisi” öykülerinde Ahmet Hamdi Tanpınar’a ve “Karalama” adlı öyküsünde de Behçet Necatigil’in şiirlerine anıştırmalar bulunmaktadır.

Anıştırma kullanımı bağlamında öne çıkan yazarlardan biri de Doğukan İşler’dir. Sözgelimi yazarın “Çoktan Seçmeli” adlı öyküsünde Sait Faik’e çok benzeyen bir karakter bulunmaktadır. Öyküde İşsiz Sait olarak adlandırılan ve edebiyatperver oluşu belirtilen bu karakter; kendisinden bahsederken düşünülen şahıs olmadığını, olsa bile bunun ancak bir telmih olacağını söylemektedir. İşler’in aynı zamanda “Hüsnü Kuruntu” adlı öyküsünde de *Dönüşüm* romanının ilk cümleleri hatırlatılmak suretiyle anıştırma tekniğine başvurulduğu görülmektedir.

Yukarıda ismi geçen yazarların dışında Gökhan Yılmaz, Hakkı İnanç, Mahir Ünsal Eriş, Yunus Emre Özсарay, Seray Şahiner gibi pek çok yazarın öykülerinde anıştırmalara rastlanmaktadır. Okurun belli bilgilere sahip olmasını zorunlu kılan bu teknik gizli alıntı kadar bulunması zor olmasa da çoğu zaman dikkatsiz okurun gözünden kaçabilmektedir. Bu hususta pek çok örnekte anıştırmalar için özel bir işaretleme (italik vb.) yapıldığı veya yinelemeler yoluyla dikkat çekilmeye çalışıldığı görülür.

3.5.1.4 Yansılama (parodi)

Kubilay Aktulum’a göre parodi “özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarlamasının gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasına” dayanmaktadır (2000: 133). Bu çerçevede

bakıldığında Milenyum Kuşağı öykü yazarlarından İsmail Isparta, Onur Akyıl, Batikan Köse ve Doğukan İşler'in parodi öyküleri bulunmaktadır. Örneğin İsmail Isparta'nın "Bir Kurgunun Hikâyesi"nde *Suç ve Ceza*'nın yazarı Dostoyevski ve romanın başkişisi Raskolnikov öyküye dâhil edilmektedir. Öykünün başkişisi İsmail, eşi annesine gittiği için yalnızdır ve yatmadan önce hep yaptığı gibi kitap (*Suç ve Ceza*'yı) okumaktadır. Romanda Raskolnikov'un sürgüne gönderildiği bölüme geldiğinde uykusu gelmeye başlamıştır ki o esnada kapı çalar. Gelen Dostoyevski'dir ve yazarın her ikisini de bu kurguya hapsettiğini, iplerin tamamen yazarın elinde olduğunu, onun istemediği şeyleri yapamayacaklarını söyler. Öykünün yazarı fiziken öykünün içinde olmasa da sürekli olaylara müdahil olur ve öykü kişileri onun kontrolünde olduklarının bilincindedirler. İsmail ve Dostoyevski *Suç ve Ceza* hakkında konuşmaya başlar ve böylece Dostoyevski'ye kendisini katil yaptığı ve hayatını mahvettiği için kızgın olan Raskolnikov da kurguya dâhil olur. Günler geçer. Dostoyevski Fatih'te bir dükkân açmış, zalim bir tüccara dönüşmüştür. Adamın biri yaptığı alışveriş karşılığında -romanda olduğu gibi- saatini rehin bırakmıştır. Bu durumu öğrenen Raskolnikov, böyle yaparak ezenlerin tarafında olduğunu ikrar eden Dostoyevski'den utandığını söyler. Sinirlenip yan odadan bir balta getirir ve Dostoyevski'nin başını yarar. Ertesi gün gazetelerde elinde kanlı bir baltayla İstiklal Caddesi'nde dolaşan bir gencin fotoğrafları yer alacaktır. Görüldüğü üzere Isparta bu öyküsünde, *Suç ve Ceza* romanının kişilerini öyküsüne taşımış ve ana hatlarına bağlı kalarak farklı bir şekilde yorumlamıştır.

Onur Akyıl'ın ise "Kırmızı Başlıksız Kız" adlı öyküsünde *Kırmızı Başlıklı Kız Masalı*'nın parodisi yapılmaktadır. Burada da Ertuğrul'a benzer şekilde köken metin tahrif edilerek okuru şaşırtmak amaçlanmaktadır.

Görüldüğü gibi modern öykü ile birlikte yaygınlık kazanan ve metinlerarası türev ilişkilerden biri olan yansılama (parodi) Milenyum Kuşağı öykücülerinin zaman zaman başvurduğu yöntemler arasında yer almaktadır.

3.5.1.5 Alaycı (gülünç) dönüştürüm

Yapı itibariyle parodiye benzeyen hatta pek çok kaynakta parodi olarak kabul edilen alaycı (gülünç) dönüştürüm, “(...) eylemi, yani içeriği (konuyu), adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metnin biçemi yerine sıradan bir biçem kullanarak değiştirmeye dayanır,” (Aktulum 2000: 133). Bu yöneme kuşak öykülerinde zaman zaman rastlanmaktadır. Bunlardan biri Aykut Ertuğrul’un “Dünyayı Kurtaran Adam” adlı öyküsüdür. Başlı başına bir Hollywood ‘parodisi’ olarak ele alınabilecek bu öykü, aynı isimdeki bir Türk bilim kurgu filmine gönderme yapmaktadır. Hatırlatılan bu filmin de birçok Hollywood bilimkurgu filminin bir kolajı olması ayrıca dikkat çekicidir:

Cumartesi günü bu saatlerde yanıma geldi. Ama ne geliş! Dünyayı kurtarmak zorundaymış. Yardımına ihtiyacı varmış. Telefonla olmazmış böyle şeyler. Şaşırdım tabi, ne dünyası oğlum ne diyosun sen? Bizim dünya işte! Ne içtin sen doğru söyle? Dünyayı kurtarmaya odaklanalım lütfen Hakancığım dedi. Dünyayı dedim üzerine basarak, sadece Amerikalılar kurtarabilir. Yine de korkma eğer gerçekten dünyayı (ben de sürekli dünyadan bahseder olmuştum) kurtarmaya kararlıysan onlar seni zaten bulurlar. (2017: 57)

Bir kara mizah anlatısı olarak okunabilecek olan “Dünyayı Kurtaran Adam” öyküsünde Hakan’ı, arkadaşı arar ve dünyanın tehlikede olduğunu, zaman yolculuğu yapması gerektiğini vs. söyler. Bir süre sonra da zaman yolculuğu sayesinde dünyayı kurtardığını bildirir. Öykünün sonunda anlatıcı uzaydan gelen bir tabancayı başına nişanladığı için kafası vücudundan ayrılır. Ama uzaylılar onu kendi gezegenlerinde birleştirerek kurtarırlar.

3.5.1.6 Öykünme (pastiş)

(...) öykünme, yansılamadan çok, alaycı dönüştürüm gibi yine bir metnin biçimini hedef seçer. Bir yazar bu biçimden yola çıkarak kendi metnini yazar. Ancak öykünme, alaycı dönüştürüm gibi, bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz; yalnızca metnin biçimini ‘taklit’ eder. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme ile iki metin arasında (öykünen ve öykünülen) bir taklit ilişkisi kurulur. (Aktulum 2000: 133)

Alıntıda pastişin özelliklerini vurgulayan Kubilay Aktulum, bu yöntemle yazarın başka bir eseri veya başka bir yazınsal türün biçimini taklit edebileceği gibi başka eserlerdeki temaları da taklit edebileceğini belirtmektedir. Türk edebiyatında Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* gibi örnekleri bulunan

pastişin Milenyum Kuşağı öykülerinde de birtakım örnekleri tespit edilmiştir. Bu hususta Doğukan İşler, Onur Çalı, İsmail Isparta, Alper Beşe ve Seray Şahiner'in öyküleri dikkat çekmektedir.

Metinlerarasılığın türev ilişki yöntemlerinden biri olan pastişe birkaç öyküsünde yer veren Doğukan İşler; Cahit Zarifoğlu'nun "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu" şiirini aynı isimle öyküleştirilmektedir. Bu şiirin pastişi olarak nitelenebilecek öyküde, şiirle olan paralellikler dikkat çeker. "Önce kim - 'önce sen'" şeklinde başlayan şiire karşılık; öykü "Sokakta bir ses, sordu: Önce kim?" ifadesiyle başlar (2016: 63). Öykü boyunca sürdürülen bu paralellikler yer yer italikle işaretli dize alıntılarına kadar varmaktadır. İşler, öykünün epigraf bölümünde bu öyküyü Cahit Zarifoğlu'na ithaf ettiğini belirterek ona öykündüğünü de doğrudan belirtmektedir. Yazarın "Eksik Dua" adlı öyküsünde ise "Ali Baba ve Kırk Haramiler" hikâyesinin pastişi yapılmıştır. Anlatım olarak hikâyeyle paralellikler bulunan öyküde Ali Baba'nın harami reisine yakalanması anlatılmaktadır. Öyküler arasında birtakım öykücülere öykünerek yazılan metinler olduğu da görülmektedir. Bu bağlamda "Çamur" öyküsünde Tomris Uyar, "Anlatılan Ben'in Hikâyendir" ve "Hüsnü Kuruntu" öykülerinde de Borges'in anlatımından faydalanmak suretiyle pastiş yapıldığı görülmektedir.

Benzer şekilde Onur Çalı da zaman zaman pastiş öyküler kaleme almıştır. Örneğin "Demiryolu Hikâyecileri - Bir Oyun" adlı öyküsünde Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri" öyküsünün pastişi yapılır. Bu bağlamda öykülerin hem olay örgüsünde hem de anlatımında benzerlikler görülmektedir. Çalı'nın hikâyesinde bir bilgisayar oyunu oynayan öykü kişisi oyunda ilerleyebilmek için trenler yapmak ve para kazanmak zorundadır. Ardından oyunda hikâyeciyi üretir ve o şekilde para kazanmaya çalışır. Önce kitaplardan bulduğu hikâyeleri oyunda sattırmaya çalışır ama bunlar kabul edilmeyince kendisi yazar. Ancak onun sadece bir hikâyecisi vardır ve trenler de onun olduğu istasyona gelmediğinden hiç para kazanamaz. Buna karşın o yazmaya devam eder. Öykünün sonunda öykü kişisi "Ben buradayım sevgili oyuncum, sen neredesin acaba?" şeklinde bir mesaj alır ve öykü "Ha-Ha!" ile sonlanır (2015: 77). Oğuz Atay'ın öyküsünün sonunda yer alan ifadeleri çağrıştıran bu ifadeleri

kullanan yazar, öyküsünün epigrafında da “Oğuzcum Atay’a” diyerek bu pastiş öyküsünü ona ithaf etmektedir.

Onur Çalı’nın konusu itibarıyla hayli ilginç olan “Dünyanın En Yalnız Adamı” öyküsü İncil’de yer alan bir kıssanın pastişidir. Çalı, *Yuhanna İncili* 11. Bapta yer alan Hz. İsa’nın köylü Lazar’ı dirilttiği kıssaya öykünerek onun devamını kurgulamıştır. *Yuhanna İncili*’nden alıntılanan, “Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü bezle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, ‘Onu çözün ve bırakın gitsin’ dedi” ifadeleri öyküde epigraf olarak kullanılmakta ve öykü de tam bu noktadan itibaren başlamaktadır (2019: 48). Lazar’ın anlatıcı olduğu öyküde onun yalnızlığı ve ölüm korkusuna vurgu yapılır. Zira hem ölümü tatbik etmiş olmak, hem de İsa’nın mucizesi olduğu için inanmayanların hedefinde olmak onu büyük bir korkuya iterek yalnızlaştırmıştır. Bu sebeple Hz. İsa’nın onu diriltmesini bir kötülük olarak kabul eder.

“Kümesin İçi” adlı öykü ise Yusuf Atılgan’ın “Kümesin Ötesi” adlı öyküsünün pastişidir. Zaten yazar bu öykünün epigrafında Yusuf Atılgan’ın öyküsüne ‘nazire’ yazdığını açıkça belirtmektedir (a.g.e. 75). “Kendimi bildim bileli öteki dört tavuk, bir horozla hep bu daracık avludayız,” (2002: 33) şeklinde başlayan Atılgan’a karşın Çalı, giriş için “Ben sanki çok meraklıyım bu daracık kümeste tıklıp kalmaya,” cümlesini kullanmaktadır (a.g.e. 75). Çalı’nın anlatıcısı, dışarıda ne olduğunu hiç merak etmez ve o kümeste ölmek isterken, Atılgan’ın anlatıcısı oradan kaçma planları yapmaktadır:

Horoz bu dört duvar arasından hoşnut. Yiyip içip üstümüze atlamak yetiyor ona. Ama ben her zamandan çok şimdi kocaman avluların özlemini duyuyorum. Duvarların ardında o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Bıktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, başka canavarlar varmış, olsun. Bu defa kanatlarımı açar uçuveririm, hırpalatmam kendimi onlara. Şimdi de bir şeyim yok. Yanız ensem sancıyor az az. Hele o geçsin, hele kanatlarım az daha uzasın kaçacağım buradan. (Atılgan 2002: 36)

İki öykü paralel okunduğunda Çalı’nın, -Atılgan’ın aksine- horozu başkişi olarak seçtiği ve öyküyü onun bakış açısından anlattığı anlaşılmaktadır.

Yazarın “Tekvin” adlı öyküsünde *Kitab-ı Mukaddes*’in ‘Tekvin’ bölümünün pastiş yapılmaktadır. Öyküye göre önce yalnızlık yaratılmış, sonra da ona çok benzeyen kaplumbağa yaratılmıştır. Onun Adamo adlı bir çocuğu olmuş ama birkaç nesil sonra

George'un hiç çocuğu olmadığı için soyları tükenmiştir. *Kitab-ı Mukaddes*'te ise bu bölümde evrenin ve insanın yaratılışı anlatılmaktadır:

Önce hiçbir şey yoktu, sonra hiçbir şey olmayacak.

Ve hiçbir şey yokken daha, tanrı yalnızlığı yarattı. Sonra da kaplumbağa'yı. Tanrı kaplumbağayı yarattığında onu yalnızlığa benzer kıldı. Onu erkek ve dişi olarak yarattı ve kutsadı. Yaratıldığı gün ona 'kaplumbağa' adını verdi, kulağına üfledi. Oysa onun adı Dado'ydu.

Kaplumbağa soyunun öyküsü böylece başlamış oldu: (Çalı 2019: 75)

Son bölümdeki ifadeler doğrudan *Kitab-ı Mukaddes*'te yer alan "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı," ifadelerini andırmaktadır ("Yaratılış" 2019).

Dönem yazarlarından Deniz Tarsus'un "Yaradılış" adlı öyküsünde de Türk mitolojisindeki yaradılış anlatısının pastışı yapılmıştır. Altay Yaratılış Mitinde olduğu gibi başlangıçta sadece su vardır ve sonra toprak ortaya çıkmıştır:

Tek bir kara parçasının dahi olmadığı zamanlar. Sonsuz deniz. (...)

Günlerden bir gün, denizin dalgaları arasında bir anlaşmazlık çıktı. Bu anlaşmazlık öylesine büyüdü ki, sıcak ve soğuk su birbirinden ayrıldı. (...) İlk defa toprak görüldü o zaman. (...)

Zaman bu aşkla doğdu. Evren dönmeye, evirilmeye, dönüşmeye başladı. (...)

Tanrı Ülgen ise gökyüzünden olanları izledi. Artık zamanı gelmişti. (Tarsus 2012: 9-11)

Tanrı Ülgen'e yer verilmesi doğrudan Türk mitolojisine gönderme yapıldığını göstermektedir. Devamında erkek ve kadının yaratılışının da anlatıldığı öykünün olay örgüsü, *Tevrat*'taki "Tekvin" bölümü ile de paralellik göstermektedir.

Güzide Ertürk'ün içerisinde birbiriyle ilişkili öykülerin yer aldığı *Öbür Dünya Öyküleri* kitabı ise içerik ve teması itibarıyla *Ardâvîrâfnâme*'nin ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sının pastışı niteliğindedir. *İlahi Komedya*'da ve *Ardâvîrâfnâme*'de olduğu gibi "Cehennem", "Araf" ve "Cennet" bölümlerinden oluşan ve Dante'nin, öykülere bir öykü kişisi olarak dâhil edildiği kitapta aynı zamanda *Kur'an-ı Kerim*, Hadis-i Şerifler, *Mesnevi*, *Marifetname* gibi çok sayıda metinden istifade edilmektedir.

Benzer şekilde İsmail Isparta'nın "Sihirli Lamba" öyküsünde de pastiş yöntemine başvurulmuştur. "Aslında her şey Binbir Gece Masalları'ndaki gibi başlamıştı," (2015:

71) ifadeleriyle başlayan ve Şehzade Abbas ile Şehrazat'ın hikâyesinden bahsedilen öyküde *Binbir Gece Masalları*'na hem içerik hem de biçim olarak öykünülmüştür. Isparta'nın “Yedi Uyuyanlar” adlı öyküsü ise *Kur'an-ı Kerim*'de de geçen *Ashâb-ı Kehf* kıssasının bir pastişidir. Hatırlanacağı üzere kıssada;

(...) putperest bir kavmin içinde Allah'ın varlığına ve birliğine inanan birkaç genç bu inançlarını açıkça dile getirip putperestliğe karşı çıkmış, taşlanarak öldürülmekten veya zorla din değiştirmekten kurtulmak için mağaraya sığınmışlardır. Yanlarındaki köpekleriyle birlikte orada derin bir uykuya dalan gençler muhtemelen 309 yıl sonra uyanmışlardır. (...)

Mağarada “bir gün kadar” uyuduklarını sanan gençler, içlerinden birini gümüş bir para vererek yiyecek almak üzere şehre gönderirler. Böylece onların durumuna muttali olanlar Allah'ın vaadinin hak olduğunu ve kıyametin mutlaka geleceğini anlarlar, mağaranın bulunduğu yere bir mescid yapmaya karar verirler. (Ersöz 2018)

Ünlü birinin kız arkadaşıyla kaldığı otelde cinnet getirerek sağa sola ateş ettiği ve intihar etmek isterken son anda engellendiği haberiyle başlayan öyküde, kıssadaki ana motifler takip edilmektedir. Ambulansa bindirilirken arkadaşlarının uyuduğunu, kendisinin de onlar gibi uyuması gerektiğini söyler. Ardından öyküde bir geriye dönüş yapılır ve bir zamanlar doğruya doğru, yanlışla yanlış dedikleri için kimse tarafından seilmeyen yedi gencin, diğer insanlardan şiddet görmeye başlayınca bir mağaraya sığındıkları anlatılır. Orada dua edip rahmet dileyen gençler sonunda uykuya dalar. Uyandıklarında -tıpkı kıssada olduğu gibi- ne kadar uyuduklarını anlayamazlar. Gençler hep beraber şehre inerler, ahir zaman alametlerinin belirdiğini görüp bu gidişin yanlış olduğunu düşünürler. Ama aralarında en genç olanı gördüklerinden büyülenmiştir. Bu arada birtakım insanlar gelip onları götürür ve deli gömlekleri giydirip bir yere hapseder. Aralarından en büyüğü mağaradaki gibi uyumayı teklif eder ve hep birlikte uyurlar. En küçük olansa gördüklerinin etkisinde kaldığı için uyumamayı seçer. Sonra diğerleri teker teker uyanır ve birbirlerine gördükleri ortak rüyayı anlatırlar. Aralarından birinin kayıp olduğunu fark edince onun kendilerinden önce şehre indiğini düşünürler. Ancak bu kayıp kişi öykünün başında yer alan haberdeki ünlüdür.

Görüldüğü üzere öykü ve kıssa arasında temel düzeyde birtakım koşutluklar bulunmaktadır. Benzer şekilde iki anlatı arasındaki farklılıklar da dikkat çeker. Örneğin kıssada Yedi Uyurlar uyandıklarında gördüklerinden hoşnut iken, öykünün

yedi uyurları gördükleri karşısında şaşırır ve üzürlürler. Ayrıca öyküde ‘Yedi Uyurlar’dan birinin arkadaşlarını bırakması da öykünün köken metinden farklılaştığı bölümlerdendir. Bu yenileme sayesinde yazar, 21. yüzyılın olumsuzluklarını okurun dikkatine sunmaktadır.

Ayrıca yazarın, “Bitmeyen Bir Filmin Hikâyesi”, “Ali ve Alice”, “Ali Baba ve Kırk Haramiler”, “Cabilsa”, “Ebabil” ve “Bir Kurgunun Hikâyesi” adlı öykülerinde de pastiş yöntemine başvurulduğu görülmektedir. Yazar “Bitmeyen Bir Filmin Hikâyesi”nde Habil ile Kabil kıssasının, “Cabilsa”da Hızır ile İlyas ve Hızır ile Musa kıssalarının, “Ebabil”de “Fîl Suresi”nde anlatılan kıssanın, “Ali Baba ve Kırk Haramiler”de *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikâyesinin ve “Ali ve Alice”de *Alice Harikalar Diyarında* kitabının pastişini yapmaktadır. Tüm bu örneklerle bakıldığında yazarın pastiş için daha çok dinî hikâye ve kıssaları kaynak olarak kullandığı, ancak zaman zaman modern anlatılardan da istifade ettiği söylenebilir.

Metinlerarası ilişkilere öykülerinde sıklıkla yer veren Seray Şahiner’in “Bulyon” adlı öyküsünde Sait Faik’in “Dört Zait” öyküsünün pastiş yapılmaktadır. “Bulyon”da başkişi olan Ceylan, gördüğü güzel bir manzara karşısında fotoğrafını çekebilecek birini arar. Sonunda birinden rica eder ama adamın çektiği iki fotoğraf da kötü çıkmıştır. Bunları paylaşıp paylaşmamayı, Instagramda nasıl görüneceğini ve nasıl anlaşılacağını düşünür. Sonra Balat sahilinde kendi başına, fotoğrafını çekmeye çalışırken bir adam ona yardım teklif eder. Ancak fotoğraf çektiği sırada telefonu alır ve kaçar. Hemen karakola giden Ceylan, gazetelere düşmemek için olayın kapkaç olduğunu söyler. Sait Faik’in “Dört Zait” öyküsünde de bu öyküdeki gibi sokakta veya vapurda sigara için ateş istenecek, adres sorulacak vs. insanları nasıl seçtiğimize dair düşünceler bulunmaktadır. “Pamuk Prenses ve Avcı”da ise *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalına öykünülmektedir. Küçürek bir öykü olan bu metinde, “Pamuk Prenses, daha Yedi Cücelerle tanışıp, kötü kraliçenin vereceği zehirli elmayı yiyip prensin kendisini öpmeye gelmesini beklemek üzere bayılamadan, avcı arkasını döndüğü an, ona âşık olur” (2017: 147). Pamuk Prenses’in, kendisini öldürmekle görevlendirilen Avcı’ya âşık olması ve onun peşinden giderek kalbini ona vermek

istediğini söylemesi ana metin ile gönderge metin arasında olay örgüsü bakımından farklılaşmayı doğuran unsurdur.

Ayrıca Alper Beşe'nin “‘Yalnızlığın Her Zamanki İkinci’si” öyküsü de bu çerçevede değerlendirilebilir. Hassaten tırnak içinde belirtilen öykünün ismi; Edip Cansever'e ait “Cemal'in İç Konuşmaları II” adlı şiire ait bir dizedir. Beşe, üç ayrı şiirden oluşan “Cemal'in İç Konuşmaları”nı, öykü olarak devam ettirmektedir. Şöyle ki öyküdeki bölüm başlıkları da “Cemal'in İç Konuşmaları/IV”, “Cemal'in İç Konuşmaları/V” ve “Cemal'in İç Konuşmaları/VI” (üç şiirin devamı niteliğinde) şeklinde sıralanır. Diğer başlıklar da “Ester'in Söyledikleri” bölümünde yer alan “İkilemler”, “Yeniliş”, “Kan Yargısı” ve “Saplantı”dır. Şiirlerde yer alan kişi adları öyküde de aynı şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca öyküde; şiirdeki belli başlı dizelere yapılan göndermeler de dikkat çeker. Yazar bu öyküde, Cansever'in bu üç şiirinin yanı sıra *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabında yer alan “Manastırlı Hilmi Beye Mektuplar” (Birinci/İkinci/Üçüncü/Dördüncü Mektup) ve “Ester'in Söyledikleri” başlığı altındaki şiirler için de göndergeler kullanmaktadır.

Öykünün ilk bölümünde Cemal bir göl kenarında yalnız başına oturmaktadır. Sonra bisikletine atlayıp gölün çevresinde hızlıca turlar ve sonra bir ağaca yaslanıp oturur. Vücudunda bir sayrılık hisseder ve bunun ne zaman başladığını anlatmaya koyulur. İlk olarak teyzesinin bir otel odasında ölü bulunduğu haberini alınca böyle hissetmiştir. Sonrasında da bunun ara ara olduğundan bahseder. Annesini, Kurtuluş'taki evlerini ve teyzesini hatırlar.

Ardından çayını doldururken iki adam göle balık tutmaya gelir. Genellikle hafta sonu oraya gelen balıkçıların pazartesi sabahı orada olmasına şaşırır. Balık ona, annesinin kurduğu rakı sofralarını ve bitmek bilmeyen misafirleri hatırlatır. Sonra bir gün mutfak tezgâhında gördüğü büyük balığı ve onu öpmek istediğini düşünür. Bu ifade “Manastırlı Hilmi Beye İkinci Mektup” adlı şiirde şu şekilde yer almaktadır:

Ve Cemal bir köşeden bize bakıyordu
Bakmıyor gibi bakıyordu
Durmuyor gibi duruyordu da
Benim anlamadığım işte bu

Dün dudağını kesti çarşıda

Kırmızı bir balıkla oynuyordu

Öptü bir ara balığı -neden- (Cansever 1995: 198)

İkinci bölümde anlatıcı birkaç saat sonrasında devam eder. Bu defa anlatıcı ile kahraman aynıdır. Orada oturmaktan sıkılmıştır. Tüm gün orada olmayı planlamışsa da etrafa insanların doluşması onu rahatsız eder. Etrafı gözlemlerken piknik yapmaya gelmiş bir karı koca dikkatini çeker. Kadının mutsuz olduğunu düşünür. Sonra anlatıcı onlara görünme endişesiyle oradan ayrılır. “İkilemler” başlıklı üçüncü bölümde artık öğle vaktinin geldiğini bildiren anlatıcı göl çevresinde gözlemlerine devam eder. Uçurtma uçuran bir baba oğuldan bahseder. Ardından Hilmi ve Cemile’den bahsedilir. Bunların ikinci bölümde Cemal’in dikkatini çeken çift olduğu anlaşılır. Cemile iki aydır içinde taşıdığı bebeğin hüznünü yaşamaktadır. Hilmi iki gün sonra kariyerinin en önemli konserini yönetecektir. Bunun için dinlenip prova yapmayı düşünmüşse de Cemile’yi kıramamış ve dışarı çıkmışlardır. Ancak bu kıramayış sevgiden ziyade onunla boşanma kararı almasındandır. Başka kadınlarla düşüp kalkan, ilgisiz ve kaba bir adam olan Hilmi, sonunda karısından boşanma kararı almıştır. Ancak bunu, kırılganlığından korktuğu için Cemile’ye söyleyememiştir. Öykünün sonunda yaşanan kaza, çiftin kesin olarak ayrılmasını sağlayacaktır. Öyküde göl kenarı Cansever’in şiirinde yer alan karakterlerin buluşma mekânı olarak yer almaktadır. Alper Beşe öyküsünde, şiirlerin içeriğini birleştirip onu bir öykü formunda yeniden inşa etmektedir.

Aykut Ertuğrul eserlerinde de pastiş örneklerine rastlanmaktadır. Bu çerçevede Ertuğrul’un “Ay” adlı öyküsü dikkat çeker. Öyküde kuyuya düşen Yusuf adlı bir çocuk vardır. Çağrışımlar okuyucuyu Hz. Yusuf kıssasına götürse de çocuk öykünün sonunda ölür ve öykü, “Çocuk, Yusuf değildi,” cümlesiyle sonlanır. Öyküde önce çocuğun babası oğlunun özel olduğuna inanır, sonra oğlunu ve okuru da inandırır. Ancak yazar öyküde tam da buna itiraz eder ve öykünün sonunda, çocuğun sıradanlığını okurun yüzüne çarpar. Yazar, “Ay” öyküsünü yayımlamakta kararsız kaldığını, ayetlerin tahrif edilmiş gibi görünme ihtimalinden endişelendiğini ancak sonra yazış niyetinin sahilliğine ikna olarak bunu yayımladığını söyler. Ertuğrul;

Her kişi kendinin özel olduğunu düşünür. Her baba oğlunun büyük işler yapacağının hayalini kurar. Hangimiz zaman zaman özel olduğunu düşünmüyor ki? Başımız sıkıştığında sırf özel olduğumuz için ilahi bir yardımla kurtulacağımızı hayal etmedik mi zaman zaman? (Pesen 2011)

diyerek öyküyü yazmaktaki temel amacını ifade etmektedir. Yazarın ayet ve hadisleri yeniden yorumladığı ve üzerinde düşünmeye davet ettiği başka örnekler de mevcuttur.

Bu yazarların dışında Birgül Oğuz da pastişi öykülerinde çok sık kullanmaktadır. Ancak genellikle bunların bir öykünün tamamına yayılmadığı, sadece birkaç paragrafta bunlardan faydalanıldığı görölmektedir. Bu çerçevede yazar Cemal Süreya'nın "Yarımada", İsmet Özel'in "Münacaat", Kemal Varol'un "Küfran", Özge Dirik'in "Masal-1", Yahya Kemal'in "Rindlerin Akşamı" ve T. S. Eliot'ın "Ölülerin Gömölüşü" şiirlerine ve "Bir İhtimal Daha Var O da Ölmek mi Dersin" şarkısına öykünerek yazdığı bölümleri öykülerine dâhil etmektedir. Yazar ayrıca, "Dön" adlı öyküsünde biçem olarak belli bölümlerde *Kur'an-ı Kerim*'e öykünmüştür.

Genel itibariyle bakıldığında kuşak yazarlarının kendilerinden önce yazılmış eserleri farklı yöntemlerle yeniden dolaşıma soktukları veya okura hatırlattıkları görölmektedir. Postmodernizmin en belirgin özelliklerinden olan geleneğin yeniden yorumlanması, bu kuşak yazarlarının da en önemli özellikleri arasında yer almaktadır.

3.5.2 Epigraf yoluyla kurulan metinlerarası ilişkiler

Öykünün başında yer alan epigraflar kimi zaman yazarın önemli gördüğü insanlara, olaylara veya metinlere atıf için kimi zaman da başka metinlerden alıntı yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu yönüyle epigrafları metinlerarası yöntemlerden olan alıntı ve göndergeye benzetmek mümkündür. Ancak bu göndergelerin öykünün içinde mi dışında mı yer aldığı tartışmasına girmemek adına bunların alıntı ve gönderge başlığından ayrı olarak ele alınması daha doğru olacaktır. Aynı şekilde öykülerin sonunda yer alan epiloglar da okuru başka bir metne yönlendirmekte veya metnin özetini sunup devamına yönelik bilgiler vermektedir. Ayrıca öykü kitaplarının başında yer alan epigraflar ile atıflar ve sondaki epiloglar da yine bu çerçevede değerlendirilebilir.

Kubilay Aktulum'un genel tasnifinde epigraf gibi metnin tam olarak içinde yer almayan bölümler; alıntı, görderge ve anıştırma başlıkları altında ayrı olarak değerlendirilebilir. Ancak bu hususta Genette'in metin-ötesi yöntemler diyerek ayırdığı yöntemlerden biri olan yanmetinsellik tabirini kullanmak kapsamı bakımından çok daha uygun ve kolay olacaktır:

Genette'in yan-metin (paratexte) adını verdiği ve Seuils adlı yapıtında ele aldığı kavram, bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsar. (Aktulum 2000: 85)

Görüldüğü üzere Genette, metnin ana ekseninde yer almayan her türlü bölümü yanmetinsellik olarak kabul etmektedir. Özellikle bu yanmetinsel ilişki yöntemlerinden epigrafı öykülerinde sıklıkla kullanan Milenyum Kuşağı öykücüler, bunları ekseriyetle alıntı yöntemiyle metinlerarası ilişki kurabilmek amacıyla kullanır. Bilhassa Doğukan İşler, Alper Beşe, Pelin Buzluk ve Nazlı Karabıyıkoglu'nun epigrafları öyküleri için işlevsel olarak kullandıkları görülmektedir.

Doğukan İşler, çok sayıda öyküsüne epigraf kullanarak başlamakta ve öykülerinde sıklıkla başvurduğu ilk metinlerarası ilişkiyi bu yolla kurarak metnini bu yönde şekillendirmektedir. Bu epigrafların büyük bir kısmı metinlerden yapılan alıntılar şeklindedir ve yazar sadece beş epigrafını “(Elbette) Zarifoğlu'na”, “Borges için”, “Tomris Uyar İçin”, “Spencer Holst İçin” ve “Buzzati İçin” ifadeleriyle ithaf amacıyla kullanmıştır. Diğer epigraflarda ise yazarın Osman Konuk, Ahmet Murat, Cahit Zarifoğlu, Edip Cansever, Behçet Necatigil, Eşrefoğlu Rûmî ve Kelâmi Baba'nın dizelerine ve Mustafa Kutlu, William Faulkner, Georges Perec, Jorge Luis Borges, Elias Canetti, Slawomir Mrozek, H. P. Lovecraft ve Arthur Conan Doyle, Onat Kutlar, Gökdemir İhsan, Nihat Genç, Mevlana, Sami Baydar, Feyyaz Kayacan, Sait Faik Abasıyanık ve Ethem Baran'ın metinlerinden alıntılara veya göndergelere yer verdiği görülmektedir. Epigraf kullanılan bu öykülerin çoğunun içerik ve/veya teknik açısından işaret edilen yazarın metinleriyle koşutluk gösterdiği görülmektedir.

Dönem yazarlarından Alper Beşe ilk kitabı *Birtakım Tuhaflıklar*'da yalnızca iki epigrafa başvurmuşken, diğer kitaplarında bu sayının arttığı görülür. Yazar, ilk

kitabındaki epigraflarda Behçet Necatigil ve Turgut Uyar'ın şiirlerinden alıntı yapmaktadır. Yine, Turgut Uyar'ın “Bir İntihar Akşamı Üzerine Söylenti” adlı şiirinden alıntı yaptığı öykünün adının da “Bir Cinayet Akşamı Üzerine Söylenti” olması dikkat çeker. Beşe; Calvino'nun *Jaguar Güneş Altında* kitabından alınan bir epigraf ile başlayan *Kırılğan* adlı kitabında ayrıca öykü başlarında Bilge Karasu'nun *Gece* ile Milan Kundera'nın *Gülüştün ve Unutulmuşun Kitabı* adlı eserlerinden alıntı yaptığı iki epigrafa da yer vermektedir. Bunlara ilaveten Beşe'nin epigraflarında ayrıca kuşak öykücülerinden Nazlı Karabıyıkoglu'na, kardeşi Türker Beşe'ye, Ömer Faruk Zorlu'ya, Elif Türker'e, V. Çağan'a ve Gezi Parkı eylemlerinde ölenlere ithaf bulunmaktadır.

Metinlerarasılığın yaygın biçimlerinden biri olan epigraflara Pelin Buzluk'ta sıklıkla rastlanmaktadır. Bu çerçevede Buzluk'un ilk kitabı *Deli Bal*'daki tüm öykülerin başında bir epigrafın bulunması dikkat çeker. Bunlardan yalnız ikisi ithaf için kullanılmış; “Refüj” öyküsü Michael Ende'ye ve “Aynanın Sonu” öyküsü de Sadık Hidayet'e ithaf edilmiştir. Diğer öykülerde kullanılan epigraflarda ise Malcolm Lowry, Vüs'at O. Bener, Franz Kafka ve Hasan Ali Toptaş'ın sözleri ile Edip Cansever'in “Cenaze Kaldırıcısı Adem” adlı şiirinden bir bölüm, Furuğ Ferruhzad'ın “Onu Bağışlayın” şiirinden birkaç dize, Saint-Exupéry'nin *Küçük Prens* kitabından bir cümle ve Lautreamont Kontu'nun *Maldoror'un Şarkıları* kitabından alınan ve tek bir kelimesi değiştirilerek sunulan bir cümle yer almaktadır. Yazarın ilk kitapta benimsediği her öyküde epigraf kullanma hassasiyetini diğer kitaplarında sürdürmediği ve diğer iki kitabında sadece dört öyküde epigraf kullandığı görülmektedir. Bunlardan üçü Ray Bradbury, Hasan Ali Toptaş ve R.A.'ya yapılan ithaflardır. Son epigrafta ise *Son Feci Bisiklet* adlı müzik grubunun solisti Arda Kemirgent'in seslendirdiği “Bikinisinde Astronomi” adlı şarkıdan bir bölüm alıntılanmaktadır.

Bazen sadece sevilen birine ithaf için kullanılan epigrafların en önemli kullanım alanlarından biri de okuru birtakım düşüncelere sevk etmektir. Nazlı Karabıyıkoglu'nun öykülerinde bu çerçevede birçok epigrafa yer verildiği görülmektedir. Bu, ilk kitaplarında sadece birkaç öyküyle sınırlı iken son kitabında yer

alan öykülerin neredeyse tamamında vardır. Yazarın kullandığı epigraflar ithaf amacıyla kullanılanlar ve alıntı yapılanlar olarak iki gruba ayrıldığında ilk gruptaki epigraflar; Sait Faik Abasıyanık’a, Hz. İbrahim’e, Berkin Elvan, Ali İsmail Korkmaz gibi çeşitli eylemlerde hayatını kaybeden göstericilere ve Pasifik, Sibirya ve Yakutistan’ın insanlarına yapılan ithaflardır. Alıntı şeklinde olan epigraflara bakıldığında ise yazarın; Nilgün Marmara’nın “Savrulan Beden”, Turgut Uyar’ın “Sadabad’a Kaside”, “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel”, “Bilirim Bir Kısa Hazırlanmayı”, “Sular Karardığında Yekta’nın Mezmurudur” ve “Kalmak için Bir Yazı”, Orhan Veli’nin “Altın Dişlim”, Sylvia Plath’ın “Medusa”, Lale Müldür’ün “Buğu Banyosu” ve *Kuzey Defterleri* kitabında yer alan “Yeryüzünde Kaçak ve Serseri Olacaksın: Transsiberiya”, Alper Beşe’nin “Put” adlı şiir dosyasında bulunan “Afriki”, Hüseyin Ferhad’ın “Tünel” şiirlerinden alıntılar yaptığı görülmektedir. Yazar, “İsmael ile Sammael” öyküsünün başında ise Maori dilinde bir cümleye yer vermektedir.

Dikkat çeken epigraflardan biri de Gökhan Yılmaz’ın “Okuma Parçası” öyküsünde yer alır. Yazarın bu epigrafında “sade-leştir / ilm-iştir” yazısına yer verilmekte ve yazar bu yolla öykü ve romanlar için kullanılan “sadeleştirilmiştir” ifadesini parçalayarak yepyeni bir anlama sokmaktadır. Bunu Genette’in metin-ötesi yöntemlerinden olan ve daha çok metnin türüne ve yapısına işaret eden bilgileri kapsayan üst-metinsellik bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Dönem yazarlarından İsmail Isparta, öykülerindeki epigrafları daha çok ithaf için kullanırken Zeynep Hicret epigraftan ziyade epiloglardan yararlanmakta ve bu bölümlerde kendisine ait çeşitli aforizmalara yer vermektedir. Seyit Göktepe epigraflarında daha çok şiir alıntılarına yer verirken Onur Çalı ve B. Nihan Eren’de şarkı ve şiirler öne çıkar.

Bunlara karşın Milenyum Kuşağı öykücülerinden Yunus Emre Özsaray, Hakkı İnanç, Batıkan Köse, Onur Akyıl ve Melisa Kesmez ise yaygın olarak başvurulmuş bu metinlerarasılık yöntemine öykülerinde hiç yer vermemektedir. Bünyamin Demirci, Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Özge Hatunoğlu, Mehmet Erkan, Semrin Şahin, Ercan Köksal, Yılmaz Yılmaz, Güzide Ertürk, Sine Ergün, Deniz Tarsus, Seray

Şahiner ve Aykut Ertuğrul'un ise sadece birkaç öykülerinde bu yöntemi kullandıkları görülmektedir.

Görüldüğü üzere kuşak öykücüler metinlerarası ilişkileri öykülerinin içinde doğrudan kullandıkları gibi epigraf, epilog gibi bölümlerde de sıklıkla kullanmaktadır. Hemen hemen her yazarın az çok başvurduğu bu yöntemin yanı sıra kitap başlarında yer alan epigraflara ve atıf yazılarına da dikkat çekmek gerekir. Çünkü bu bölümlerde de yazarlar öyküleriyle ve öykü anlayışlarıyla ilgili önemli ipuçları sunmaktadır. Ancak doğrudan öykü ile ilişkilendirilemeyecek olan bu bölümler “Öykü Kitaplarının Dış Özellikleri” başlığında detaylı bir şekilde ele alındığı için burada üzerinde durulmamıştır.

3.5.3 Yazarların kendilerine yaptıkları göndermeler

Öykülerde yer alan metinlerarası ilişkiler, başka bir yazarın eseri için bir gönderge olabildiği gibi yazarın kendi metnine de işaret edebilir. Kuşak öykücüler arasında bu yöntemle kurulan metinlerarası ilişkilere sıklıkla rastlanır. Yunus Emre Özсарay, B. Nihan Eren, Deniz Tarsus, Birgül Oğuz ve Güzide Ertürk'ün pek çok öyküsünde bu yöntemle yapılan metinlerarası ilişkiler bulunmaktadır.

Yunus Emre Özсарay'ın her iki öykü kitabında da birbiriyle ilişkili, birbirine göndergeler içeren öyküler bulunmaktadır. *Kefendeki Misket*'e bakıldığında buradaki tüm öykülerin Tahir etrafında şekillendiği görülmektedir. Her öyküde bir öykü kişisi olarak yer almasa da Tahir bir düşünce olarak bütün öykülere sızmıştır. İlk öykülerde doğrudan Tahir'in deliliği ve çocukluğu anlatılırken, “Tahir'in Kahvesi” bölümünde onun gibi olan diğer insanlara dikkat çekilmektedir. Yazarın diğer öykü kitabı *Mecnun'un Şehri Terk Edişi*'nde de benzer bir teknik kullanılır ve öyküler Mecnun etrafında şekillenir. Hatta bu çerçevede kitabın ilk öyküsü olan “Mecnun'la Merkez Efendi'de Karşılaşmamız”ı bir üstkurmaca örneği olarak da incelemek mümkündür. Ayrıca “Mecnun'dan Geriye Kalan Tutanak” adlı öyküde kitaptaki diğer öykülerden çeşitli bölümlerin montajlanarak bu öyküye dâhil edildiği görülür. Zaten, öyküler içerik ve tema bakımından da birbiriyle örtüşür. Öyle ki bu doğrultuda, kitabın çizgisel bir ortak metnin olduğu söylenebilir. Bu çerçevede yazar daha önce dergilerde

yayımlanmış olan bu öyküleri kitaplaştırırken birtakım düzenlemelerde bulunarak aradaki bağlantıyı kuvvetlendirmeye çalıştığını (Kuru 2016) ama bunları roman formuna uyarlamadan bıraktığını (M. Çelik 2013) belirtmektedir.

B. Nihan Eren de benzer şekilde öyküleri arasında bağ kurmaktadır. Ancak Eren, Özсарay’ın aksine kitaplarını bir öykü kişisi etrafında değil bir düşünce etrafında, fikir yoluyla birbirine bağlamaya çalışır. Şöyle ki Eren’in *Yavaş* adlı öykü kitabında mekânsal bir birliktelik oluşturulmakla birlikte öykü kişileri sürekli değişmektedir. Birkaç örnekte diğer öykülerin ana öykü kişileri bu defa yan öykü kişileri olarak görülmektedir. Ancak kitabın birlikteliğini sağlayan bütün öykülere sirayet etmiş olan tema yavaşlık ve ‘kaçma’ hissidir. Bu tema etrafında şekillenen öyküler; ortak bir mekân olarak seçilen kasabada birbirinin komşusu olan insanlar aracılığıyla birbirine bağlanmaktadır.

Yine, yazarın *Kör Pencerede Uyuyan* adlı kitabında da aynı teknik kullanılmaktadır. İki bölümden oluşan kitabın “Gece” adlı ilk bölümünde ortak mekân olarak bir apartman dairesi seçilmiş ve aynı apartmanda oturan insanlardan bahsedilmiştir. Yazar “Gün” adlı ikinci bölümde ise kamerasını bu defa aynı plajda güneşlenen ve denize giren insanlara çevirir. Bu bölümde yer alan “Krem” adlı öykünün kişileri, aynı zamanda ilk bölümde yer alan “Okul Çantası”, “Balık”, “Ceviz” gibi öykülerin de öykü kişileridir. Böylelikle yazar, ikinci bölüm öyküleri ile ilk bölüm öykülerini de birbirine bağlamaktadır. Örneğin “Krem” adlı öyküde bir balayı çiftinden bahsedilir ve yeni evli adam, karısının yerden aldığı bir çorap teki üzerine şöyle düşünür:

Karısı ‘ah’ dedi. Eğildi yerden bir şey aldı. Avucunu açıp muzip gösterdi. Bir bebek çorabı teki. Üzerinden mavi bir şerit geçmiş, yoldan geçerken bir bebek üzerinden düşürüvermiş. Bu da mı olacaktı? Sıradaki buydu. Hayatta hep beklentiler. Hep olma çabaları. Kadınların istekleri. Arzuları. Hep daha çoğunu istemeleri. Beni sev demeleri. Sev ki çoğalalım demeleri. Demek sonunda baba olacak. (2016a: 104)

Öyküde ayrıca adamın yazar olmak istediğinden de bahsedilmektedir. “Portakal” adlı öyküde bu adam tekrar görülür, aradan yıllar geçmiş ve balayı günü baba olmaktan korkan ve yazar olmak isteyen bu adam sonunda karısını terk etmiştir:

Meryemana, hüznü kocasının onu yaz başının pırıl pırıl bir sabahında, karanlıklarda ıksız ve inançsız bırakıp, bir yazma hevesi uğruna ya Rab, ne güneşler doğurmak için, yürüyüp gitmesinin hemen üzerine, âdetten kesilmişti. (a.g.e. 54)

Görüldüğü gibi iki öykü arasında doğrudan bir ilişki kurulmamış, ortak mekânlar veya kişi adlarına başvurulmadan sadece anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki inşa edilmiştir.

Özsaray ve Eren'in kitaplarında olduğu gibi kitabın içinde yer alan tüm öykülerin aynı öykü kişileri veya aynı mekân kullanılarak birbirine bağlanması yöntemine kuşak öykücülerinden Birgül Oğuz ve Güzide Ertürk'te de rastlanmaktadır. Oğuz *Hah* kitabında aynı öykü kişileri etrafında yas temasını işlerken, Ertürk *Öbür Dünya Öyküleri Cehennem-Araf-Cennet* adlı kitabında ilişkili mekânları kullanarak ölüm ve ölüm sonrası üzerinde durmaktadır.

Deniz Tarsus'un *Ayrıkotu* adlı kitabı bu çerçevede farklı bir örnek olarak incelenebilir. “Ayrıkotu” ve “Öç” adlı iki bölümden oluşan kitabın bağlayıcı teması farklılık ve yabancılıktır. “Ayrıkotu”ndaki tüm öykülerde başkisi olarak Gezgin vardır ve farklı kasaba ve köylere giderek gördüklerini okura aktarmaktadır. Öykü kişisi aracılığıyla öyküler arasında bir bağ kurulmaktadır. “Öç”te ise ortak bir öykü kişisi bulunmaz, öyküler bu defa olay örgüsü bağlamında birbirini tekrar eder. Şöyle ki “Kurdun Öyküsü”nde bir kurdun öldürülen ailesinin intikamını alması anlatılırken “Bozayının Öyküsü”nde bir ayı zarar verilen doğanın intikamını, “Maymunun Öyküsü”nde ise bir maymun kendisini denek olarak kullanan insanlardan kendi intikamını almaktadır. Bu üç öyküyü birbirine bağlayan tema ise doğanın intikamıdır.

Birbiriyle ilişkili öyküler bazı durumlarda da birbirinin devamı olan olay örgülerinden oluşur. Hakkı İnanç'ın “Babam Gelecek” ve “Annem Gelecek” adlı öyküleri bunun örneklerinden biridir. Yazar ilk öyküde yıllarca kocasının gittiği yolculuktan dönmesini bekleyen bir kadının yaşamını anlatırken, “Annem Gelecek”te sonunda dönen adamın karısı yerine kızıyla karşılaşması anlatılmaktadır. Kadın bu uzun bekleyişin nihayetinde hayatını kaybetmiştir.

Ercan Köksal, Seyit Göktepe, Onur Çalı, Batıkan Köse ve Seray Şahiner'in de birtakım öykülerinde benzeri ilişkilerle karşılaşmaktadır. Örneklerde de görüldüğü gibi ilişkiler bazı öykülerde sadece anıştırma düzeyinde kalırken bazılarında ortak öykü kişileri, ortak mekânlar gibi göndergelere, diğerlerinde ise doğrudan birbirinin devamı

olan öykülere rastlanabilmektedir. Bu yöntem, ana metin-yan metin ilişkisi bağlamında diğerlerinden ayrılmaktadır ve bu sebeple de diğer yöntemlere göre farklı şekilde değerlendirilmelidir. Çünkü bu tip ilişkilerde yazar, okurunu çok da uzaklaştırmadan kendi metnin çerçevesini genişletmektedir. Ayrıca bu yöntem, ilişkinin her ikisini etkilemesi hususiyetiyle iki metni de ayrı ayrı irdelemeyi gerektirmektedir. Diğer yöntemlerde ise ana metnin türev veya diğer yöntemlerle tekrar kullanımları ana metin için herhangi bir etki doğurmamakta, sadece bu yeni metnin anlam alanını etkilemektedir.

3.5.4 Kuşak öykücülerinin göndermeleri ve etkilendikleri edebiyatçılar

Bir yazarın, öykülerinde hangi metinlerle ilişki kurduğu bilgisi; kimlerden ve hangi kaynaklardan beslendiğine dair önemli veriler sunar. Bu veriler, Kuşak öykücülüğünün incelenmesi ve değerlendirilmesinde de önemli bir çıkış noktası sunmaktadır. Bunun yanı sıra öykücülerin zaman zaman; söyleşi ve çeşitli değerlendirme yazılarında etkilendikleri ‘ustaların’ kimler olduğunu okurla paylaştıkları görülmektedir. Bu bölümde yazarların metinlerarası ilişki kurdukları ve söyleşilerinde andıkları isimler üzerinden onların etkilendikleri edebiyatçılar ortaya konulacak ve böylelikle kuşak öykücülüğünün etkilenme haritası oluşturulmaya çalışılacaktır.

Böyle bir çalışma için öncelikle her bir yazarın söyleşilerinde etkilendiklerini söyledikleri yazar ve şairler taranmış ve bunların metinlerarası ilişkilere yansımaları incelenmiştir. Bu araştırma neticesinde önce her bir yazarın kendine göre bir metinlerarası ilişki dünyası olduğu düşünülse de öyküler detaylı incelendiğinde ve bunlar, yazarların yaptıkları söyleşilerle karşılaştırıldığında yazarlar arasında belli ortaklıkların olduğu açığa çıkmaktadır.

Sözelimi kuşağın akademisyen yazarlarından olan Yunus Emre Özсарay’ın metinlerarası ilişki kurduğu isimlere bakıldığında Yunus Emre, Şeyh Galip, Sezai Karakoç, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi geleneğe ait veya gelenekle barışık isimler dikkat çekmektedir. Bu durumla ilgili olarak yazar, bir söyleşisinde, büyüklerin izinden gitmeyi sevdiğini belirtmekte ve Ali Haydar Haksal, Rasim

Özdenören, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Şeyh Galip'i etkilendiği isimler arasında saymaktadır (M. Çelik 2013). Yazarın etkilendiğini söylediği isimler ile metinlerarası ilişkileri bire bir örtüşmese de fikir olarak iki grup arasında bir uyum olduğu görülmektedir. Bu çerçevede Özsaray, üzerinde etkisi olan edebiyatçılardan bahsederken şöyle söyler:

Ben bizim öykücülerin hepsinin Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu'nun paltosundan çıktığını düşünüyorum. Bu isimlerin ardından gelen ve 80'lerde yazmaya başlamış olan, Necip Tosun, Ali Haydar Haksal, Cemal Şakar, Hüseyin Su gibi isimlerin öncülüğünde 2010 kuşağı yetişti. (a.g.e.)

Tabii, Özsaray'ın burada 'biz'den kastı; muhafazakâr ve din merkezli bir dünya görüşüne sahip öykücülerdir. Kuşak yazarları bağlamında düşünüldüğünde Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, İsmail Isparta, Bünyamin Demirci, Zeynep Hicret, Ercan Köksal, Yılmaz Yılmaz ve Güzide Ertürk gibi isimler bu çerçevede değerlendirilebilir.

Muhafazakâr bir dünya görüşü olduğu bilinen Aykut Ertuğrul'un öykülerinde dinî ve geleneksel metinlerin yanı sıra Sezai Karakoç, Hakan Albayrak, Cemal Şakar ve Mevlana gibi bu görüş paralelindeki isimlerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Öykülerde ayrıca Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Oğuz Atay ve Dostoyevski gibi yazarlara da doğrudan göndergeler bulunmaktadır. Borges'in, aynı isimli öyküsünün izinden gidilerek yazılan "Borges ve Ben" ve "Urdn Medeniyeti Hakkında Birkaç Mühim Belge", Dostoyevski'ye göndergeler bulunan "Mahir Ressam ya da Babamı Nasıl Öldürdüm", Marquez'in uzun öyküsünün kahramanları temel alınarak oluşturulan "Kırmızı Pazartesi" ve Joseph Campbell'ın kitabını hatırlatan "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" öyküleri bu tip göndergelere örnek olarak sayılabilir. Sayılan isimlere bakıldığında bunların çoğunun gelenekle barışık bir akım olan postmodernizmle ilişkili oldukları görülmektedir. Yazarın kendisi ise özellikle Borges etkisi üzerinde durmakta ve düşüncelerini şöyle ifade etmektedir.

[O,] (...) öykünün anlamını değiştirmiş olduğu, sadece kendisinin yazabileceği metinlerle yepyeni bir yol açtığı, sağına ve soluna başka isimleri koyamayacağımız kadar müstesna bir okur ve yazar olduğu için öyküden bahseden hemen herkesi etkilemiştir. (Evcı 2012)

Bu hususta Necip Tosun da “Aykut Ertuğrul; Kafka, Borges, Marquez’le klasik Doğu-İslam metinlerini harmanlayarak ortaya güncel bir metin çıkarır” (Tosun 2015: 371) diyerek benzer isimlere işaret etmektedir.

Özsaray’ın işaret ettiği diğer bir yazar olan Doğukan İşler’in öykülerinde Oğuz Atay etkisinin izlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra öykülerde anlatıcıların ifadeleri üzerinden de birtakım sonuçlara varılabilir. Sözgelimi bir öyküde, anlatıcı; iyi bir okurun okuduğu yazarları sıralarken Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Tolstoy, Namık Kemal, Kafka’yı anmaktadır (İşler 2017: 44). “Gerçekler Rüya Olsa Seni Hiç Göremezdim” adlı öyküde ise yazar; anlatıcıya Borges’i usta olarak gördüğünü açıkça söyletmektedir. Bu bağlamda İşler’in öykülerinde ayrıca Georges Perec, Kurt Vonnegut, Gökdemir İhsan, İlhami Algör, Orhan Pamuk, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edip Cansever, Dostoyevski ve Mustafa Kutlu gibi çok sayıda yazar ve şaire atıfta bulunmaktadır.

Yılmaz Yılmaz da okuduğu isimlerin kendisini öyküye yönlendirdiğini ve özellikle Mustafa Kutlu’nun *Yoksulluk İçimizde* ve Rasim Özdenören’in *Çarpılmışlar* kitaplarından çok etkilendiğini söyler. Yılmaz ayrıca “Himmetleri var olsun ustaların. Eserleri ekmek oldu, tuz oldu” diyerek onlardan beslendiğini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır (Altınışik 2010). Diğer yazarlara benzer şekilde onun metinlerinde de dinî ve geleneksel anlatılara yapılan göndermeler hayli fazladır. Metinlerarası ilişkilerde William Faulkner, Gonçarov ve Turgenyev gibi yabancı yazarların yanı sıra Mevlana, Yunus Emre, Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların öne çıkması, söyleşisi ile de paralellik göstermektedir.

İsmail Isparta’nın öykülerinde ise Cemal Şakar, Hasan Aycın, Mehmet Akif ve Dostoyevski göndermeleri dikkat çekmektedir. Ayrıca, A. Ali Ural’ın yazarlık atölyesinden yetişen Bünyamin Demirci ve Güzide Ertürk’ün öykülerindeki metinlerarası ilişkilerde de dinî-geleneksel metinler ve gelenekle ilişkili edebiyatçılar öne çıkmaktadır.

Sayılan muhafazakâr yazarların bir kısmında postmodern etki de ağır basmaktadır. Şöyle ki kuşak öykülerinde Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Franz Kafka,

J. D. Salinger, Julio Cortázar, Kurt Vonnegut, Italo Calvino, James Joyce, George Perec ve Oğuz Atay gibi yazarlara sıklıkla değinildiği görülmektedir. Bu isimlere yer veren yazarların; birbirinden ayrışan pek çok yanı olsa da hemen hepsinin öykü geleneğini iyi bildikleri ve Türk-İslam kültürünün bağlı olduğu mit ve hikâyelerden öykülerinde sıklıkla faydalandıkları görülür. Aykut Ertuğrul, İsmail Isparta, Doğukan İşler ve Yunus Emre Özсарay bu grup içerisinde değerlendirilebilir.

Kuşak yazarları arasında ağırlıklı olarak görülen bir diğer metinlerarası eğilim de Sait Faik ve 1950 Kuşağı öykücüleridir. Bu çerçevede pek çok yazarın eserlerinde bu yazarlarla ilişki kurdukları ve söyleşilerinde de bu yazarların başucu kitapları arasında yer aldığını belirttikleri görülmektedir. Örneğin, yazma hevesini Murathan Mungan’dan aldığını belirten Pelin Buzluk; kendisini asıl etkileyen isimlerin Bilge Karasu, Onat Kutlar, Vüs’at O. Bener ve Feyyaz Kayacan olduğunu ve bu yazarların gelişimine önemli katkılar sağladığını söyler. Yazar ayrıca, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Fikret Ürgüp, Ayhan Bozırat, Mehmet Zaman Saçlıoğlu ve Edgar Allan Poe’dan da öykü ile ilgili birtakım incelikleri öğrendiğini ifade etmektedir (Önoğlu 2016). Benzer şekilde Buzluk’un metinlerarası ilişkilerinde de bu yazarların öne çıktığı görülmektedir. Öykülerde ayrıca Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Edip Cansever gibi İkinci Yeni şairleri ve Aldous Huxley, Franz Kafka, Ray Bradbury, Toni Morrison, Edgar Allan Poe, Sadık Hidayet, Furuğ Ferruhzad, Antoine de Saint-Exupéry, Yusuf Atılgan, Hasan Ali Toptaş vb. modernist/postmodernist edebiyatçılara dair işaretlere de rastlanmaktadır.

Sait Faik Abasıyanık’a bir söyleşisinde değinen Batıkan Köse; “Sait Faik Abasıyanık, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk sürekli dönüp okuduğum yazarlardır” diyerek öykücülüğünün beslendiği kaynaklara işaret etmektedir (Gonca Arslan 2018). Köse’nin öykülerinde ise metinlerarasılığa nadiren yer verilmekte ve bu çerçevede Albert Camus, Yakup Kadri, Jerome David Salinger ve Georges Perec ile ilişki kurulmaktadır.

Gökhan Yılmaz ise yaptığı bir söyleşide edebiyatını etkileyen üç yazarın kim olduğu sorusuna cevaben Tomris Uyar, Onat Kutlar ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın isimlerini anmaktadır (Çakır 2021). Yazar ayrıca Feyyaz Kayacan, Tomris Uyar ve Flannery

O'Connor'ı da okumayı sevdiği yazarlar arasında saymaktadır (Kitaphaber 2020). Yılmaz'ın öykülerinde de bu isimlerin izlerine rastlanmaktadır.

Sait Faik ve 1950 Kuşağı etkisinin görüldüğü bir diğer isim de Melisa Kesmez'dir. Bu bağlamda Kesmez; başucunda tuttuğu üç öykücü sorulduğunda Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali ve Tomris Uyar'ın isimlerini anmakta ve bu yazarların kendisine “okumanın gizli dünyasını” sevdirdiğini vurgulamaktadır (Gümüş 2015). Yazar ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk, Tomris Uyar, Ziya Osman Saba ve Yaşar Kemal, Ursula Le Guin, Paul Auster ve Haruki Murakami'nin birkaç defa okuduğu edebiyatçılar arasında bulunduğunu ifade eder (Türkoğlu 2019). Buna paralel olarak onun öykülerinde de Sait Faik göndergelerine rastlanmaktadır. Yazar ayrıca Turgut Uyar, Cemal Süreya, Didem Madak, Oğuz Atay, Barış Bıçakçı ve Fernando Pessoa'nın eserleriyle de ilişki kurmaktadır.

Benzer şekilde Nazlı Karabıykoğlu da favori yazarlarının kim olduğu sorusuna “Sait Faik, Balzac, Dostoyevski, Flaubert, Ahmet Hamdi Tanpınar, Turgut Uyar” cevabını vermektedir (Kakı 2016). Yazar ayrıca Puşkin, Orhan Pamuk, Virginia Woolf, Ferat Emen, Alper Beşe ve Umut Y. Karaoğlu'nun da beğendiği yazarlar arasında olduğunu belirtir (E. Tekin 2017). Karabıykoğlu'nun öykülerinde metinlerarasılık çerçevesinde Sait Faik Abasıyanık, Yusuf Atılgan, Yaşar Kemal, Tomris Uyar, Alper Beşe, Virginia Woolf gibi yazarlara ve Nilgün Marmara, Turgut Uyar, Sylvia Plath, Lale Müldür, Nâzım Hikmet, Cemal Süreya, Charles Baudelaire gibi pek çok şaire değinilmektedir.

Alper Beşe de bir röportajında etkilendiği isimlerden bahsederken Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Behçet Necatigil'i usta bellediğini ve bu isimlerin insanı ele alış biçimlerinden ve sözcüklerle kurdukları dünyadan beslendiğini belirtir. Yazar ayrıca Haldun Taner, Vüs'at O. Bener, Onat Kutlar, Bilge Karasu, Sabahattin Kudret Aksal, Tomris Uyar, Nezihe Meriç, Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru, Tahsin Yücel, Feyza Hepçilingirler, Necati Tosuner, Osman Şahin, Nursel Duruel, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Mehmet Günsur, Hulki Aktunç ve Faruk Duman'ı da etkilendiği isimler arasında saymaktadır. Bu çerçevede Cemil Kavukçu isminin üzerinde ayrıca durulması gerektiğini ifade eden Beşe, “Ondan öğrendiklerim, onun karakter yaratmada, olay kurgulamada, mekân oluşturmada ulaştığı çıta, edebiyatımızda yüz yıl

sonra da anılacaktır,” diyerek Kavukçu’ya olan hayranlığını vurgulamaktadır (Alıcı 2014a). Yazar, öykülerinde de Sait Faik, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Gabriel Garcia Marquez, Milan Kundera, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Edip Cansever, Asaf Halet Çelebi ve Gülten Akın gibi çok sayıda yerli ve yabancı edebiyatçı ile metinlerarası ilişki kurmuştur. Bunlar arasında İkinci Yeni Şairlerinin fazlalığı dikkat çeker.

Kuşak öykücülerindeki dikkat çeken bir diğer eğilim -Alper Beşe’de görüldüğü üzere- şiirle ve bilhassa Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, İlhan Berk gibi İkinci Yeni şairleriyle metinlerarası ilişkiler kurulmasıdır. Beşe’nin bu eğilimi, onun aynı zamanda bir şair olması ile de açıklanabilir. Ancak bu durum sadece ona has da değildir. Onur Çalı’nın ve yukarıda Sait Faik ve 1950 Kuşağı bağlamında ismi anılan Pelin Buzluk, Melisa Kesmez ve Nazlı Karabıyıkoglu’nun metinlerarası ilişkilerinde de buna çokça rastlanmaktadır. Ayrıca; Melisa Kesmez, Nazlı Karabıyıkoglu, B. Nihan Eren ve Semrin Şahin’de bunlara ek olarak Nilgün Marmara ve Didem Madak gibi daha genç kuşak şairlere yapılan göndergelere de rastlanmaktadır. Bu bağlamda Semrin Şahin, bir söyleşisinde Nilgün Marmara ile Didem Madak’ın başucu kitapları olduğunu söylemektedir (Köle 2017). Ayrıca Leyla Erbil ve Nazım Hikmet de yazarın metinlerinde değindiği isimler arasında bulunmaktadır. B. Nihan Eren’de ise Didem Madak, Birhan Keskin, Turgut Uyar, Lâle Müldür, Aleksandr Block, Fıruğ Ferruhzad ve William Blake gibi çok sayıda şaire gönderme yapılmaktadır.

Kuşak yazarlarından Mahir Ünsal Eriş, Seray Şahiner, Deniz Tarsus ve Onur Çalı’da ise üslup ve anlatıma özel bir itina gösterilmesi dikkat çeker. Bu üç yazarın etkilendikleri yazarlara bakıldığında, bunun tesadüf olmadığı anlaşılır. Sözgelimi Mahir Ünsal Eriş; Refik Halid Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Nâzım Hikmet için “(...) bu edebiyatçılar hem bir okur hem de yazmaya heves etmiş biri olarak beni, dil ve hikâyeyle kurdukları ilişkiyle büyülemiş, yolumu aydınlatmış isimler,” diyerek bu isimlerin üsluplarına işaret etmektedir (Onat 2018). Eriş’in öykülerinde de buna paralel şekilde Aziz Nesin, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Orhan Pamuk, Latife Tekin, Selim İleri ve Jack London gibi roman yazarlarına göndermelerde bulunmaktadır.

Seray Şahiner, bu bağlamda Orhan Kemal, Murathan Mungan ve Vedat Türkali'nin isimlerini anar (Karabağ 2018). Daha çok sinema ve müzik ile metinlerarası ilişkiler kurmayı tercih eden yazarın öykülerinde, Paul Auster, Paulo Coelho, Franz Kafka, Elias Canetti, Sait Faik ve Orhan Veli ile de karşılaşmaktadır.

Deniz Tarsus ise Edgar Allan Poe okumaktan çok keyif aldığını (Poyraz 2015) ve en çok değer verdiği edebiyatçıların Sait Faik, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak, Ayfer Tunç, Faruk Duman, Orhan Pamuk ve Füzûzan olduğunu söyler. Yazar Ayrıca, Albert Camus, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Italo Calvino, Vladimir Nabokov, Boris Vian, Ursula K. Le Guin ve Juan Rulfo olduğunu belirtmektedir (D. Yazıcı 2021). Buna karşın, Tarsus'un öykülerinde neredeyse hiç doğrudan metinlerarası ilişkiye rastlanmamaktadır.

Onur Çalı ise benzer bir eğilimle bilhassa Salâh Bırsel ve Refik Halid Karay'ın üslubunu çok sevdiğini vurgulamaktadır (Yaşarıkiz 2019). Yazar ayrıca İlhan Berk, Barış Bıçakçı, Sait Faik, Behçet Çelik, İlhan Durusel, Cemil Kavukçu, Orhan Duru, Hulki Aktunç, Memet Baydur, Yusuf Atılgan gibi yazarların, “dönüp dönüp okuduğu” yazarlar arasında olduğunu belirtmektedir (N. Çelik 2019). Çalı, öykülerinde de İlhan Berk, Arthur Rimbaud, Haydar Ergülen, Enis Batur, Metin Altıok, Can Yücel, Füzûğ Ferruhsad, İsmet Özel gibi şairlere ve Cervantes, Kafka, Peter Handke, Fernando Pessoa, Hulki Aktunç ve İlhan Durusel gibi isimlere değinmektedir. Bu metinlerarası ilişkiler de kaynakların pek çoğunun şair olması, yazarın şiire verdiği önemi göstermektedir.

Bu eğilimlerin dışında Seyit Göktepe'yi de ayrı olarak ele almak gerekir. Yazarın, etkilendiğini belirttiği yazarlar arasında 80 Kuşak yazarlarının fazlalığı dikkat çeker. Göktepe bu hususta Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Hasan Ali Toptaş, Selim İleri, Hulki Aktunç, Milan Kundera ve Samuel Beckett'in kendisini etkilediğini vurgulamaktadır (Yadigar 2008). Bu çerçevede öykülerinde de Hasan Ali Toptaş, Sait Faik Abasıyanık, Yusuf Atılgan, Gültan Akın, Tahsin Yücel, Selim İleri, Hulki Aktunç, Nezihe Meriç, Ömer Seyfettin, Kemalettin Tuğcu, İhsan Oktay Anar, Erdal Öz, Bilge Karasu, Murat

Gülsoy, Fernando Pessoa, Jose Mauro de Vasconcelos, Truman Capote ve Jorge Luis Borges gibi postmodernist ve büyülü gerçekçi isimlere gönderme yapmaktadır.

Postmodernist edebiyatın en önemli kurgu öğelerinden biri olan metinlerarasılık, yazara edebiyat ve kültür birikimini bütünüyle metne dâhil edebilme ve bu kültürel miras vasıtasıyla anlamsal zemini çok daha geniş öyküler yazma fırsatı vermektedir. Yazar metinlerarası ilişki yoluyla okuduğu, duyduğu bilgileri metnine bir şekilde dâhil ederek okurunu da kendi kültürel birikimine çekmeye, kendisiyle denkleştirmeye çalışır. Zira metnin; yazarın istediği yönde anlamlandırılması için yazarın sahip olduğu kültürel birikimi, okurun da tam olarak paylaşıyor olması gerekmektedir. Bunun yanında kültürel birikimle üretilen metinler eseri çok katmanlı hâle getirmektedir. Okurdan beklenen, kurulan bu metinlerarası ilişkileri yakalaması ve okuduğu metni bu çerçevede anlamlandırmasıdır. Şöyle ki okur, yazarın kültürel birikimine aşinalık derecesine göre metni farklı anlamlandıracak ve ancak metinlerarası ilişkileri anlayabildiği kadar metni anlayacaktır.

Milenyum Kuşağı öykücülerinin tamamında metinlerarası ilişkilere rastlanmaktadır. Yazarın öykü anlayışına göre veya anlatmak istediği öyküye göre farklılaşan bu ilişkiler bazen gizli, bazen açık bir şekilde, farklı yöntemler kullanılarak okurun önüne sunulur. Bu hususta özellikle Alper Beşe, Doğukan İşler, Seray Şahiner, Nazlı Karabıyıkoglu, İsmail Isparta, Onur Çalı ve Aykut Ertuğrul'un öykülerinde çok sayıda metinlerarası ilişkiye rastlandığını belirtmek gerekir. Bu metinlerarası ilişkiler bazen öykülerin anlamlandırılması bakımından vazgeçilmez bir işleve sahipken bazen de sadece öykünün anlamsal alanını genişletme işlevine sahiptir. Ayrıca bu ilişkiler, yazarların kültürel birikiminin anlaşılması ve kuşağın genel özelliklerinin ortaya çıkarılması bakımından da önemli veriler sunmaktadır.

Kuşak öykücülüğünde metinlerarasılık eğilimleri bakımından Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç gibi muhafazakâr yazarlar; Sait Faik ve 1950 Kuşağı; İkinci Yeni ve diğer şairler ile Refik Halit ve Abdülhak Şinasi gibi üslubu öne çıkan yazarlar ve Borges, Cortázar gibi Güney Amerikalı yazarlar dikkat çekmektedir. İsmail Özen de bu bağlamda, "Joyce, Kafka, Salinger, Borges, Cortázar, Vonnegut, Calvino, George Perec, Oğuz Atay gibi" yazarların bu kuşağın benimsediği yeni dilin öncülleri

olduklarını belirtmektedir (2016: 109). Özellikle Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Yunus Emre Özsaray ve Deniz Tarsus öykücülüğünde bu etki belirgin olarak görülmektedir.

3.6 Başka Dünyalara Açılan Kapı: Fantastik ve Büyülü Gerçekçilik

3.6.1 Milenyum Kuşağı öykülerinde fantastik

Gerçeklik ve hayal arasındaki ilişkiyi öne çıkaran fantastik türü; okurun, anlatı kişisiyle birlikte olağanüstü ve gerçekliğin sınırlarında gidip gelmesini sağlamakta ve böylece okura akıcı ve sürükleyici bir okuma deneyimi sunmaktadır. Okurun, anlatılan olayları nasıl yorumlayacağından ve bunlara nasıl tepki vereceğinden emin olmaması, onlardan kuşku duyması fantastik metinlerin en önemli özelliğidir. Bu yönleriyle edebiyatın ilgi çeken ve çok okunan türlerinden olan fantastik, ayrı bir edebî tür olarak 18. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmıştır. Fantastik üzerinde derin araştırmalar yapan ve bu konuyla ilgili en önemli kitaplardan birini yazarak (*Fantastik*) bu türün diğer türlerden farkları üzerinde duran Tzvetan Todorov, fantastiği; gerçek ve düşsel olana göre tanımlayarak cin, peri gibi doğaüstü yaratıklara yer veren ‘olağanüstü’ ve okurda olağanüstü bir izlenim bıraktıktan sonra aslında bunların doğa yasalarıyla açıklanabilen olaylar olduklarını gösteren ‘tekinsiz’ adlı iki türün arasındaki geçiş alanı olarak kabul eder. Ona göre “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (2017: 31). Görüldüğü üzere Todorov, fantastiğin sınırlarını belirleyerek onu olağanüstü ve tekinsiz olarak adlandırdığı iki türden ayırır. Türk edebiyatında fantastik üzerine ilk çalışmaları yapan araştırmacılarından biri olan Berna Moran ise Todorov’un tanımını, Türk edebiyatı için bu dar anlamıyla kullanmanın doğru olmayacağını belirtir ve Türk edebiyatında onun ‘fantastik’ olarak adlandırdığı türün örneklerine neredeyse hiç rastlanılmamasını ve fantastik metinler olarak kabul edilen eserlerin bu tanıma uymamasını bu görüşüne gerekçe gösterir. Moran, fantastiği “Gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümü” olarak tanımlar (2007: 60). ‘Olağan dışı’ ve ‘tekinsiz’i de fantastik tanımı içerisinde değerlendiren Moran,

Todorov'un fantastik olarak belirttiği türü ise 'belirsiz fantastik' olarak isimlendirmekte ve bu üçünün fantastiğin alt türleri olduklarını belirtmektedir (a.g.e. 60).

Benzer şekilde Necip Tosun da Todorov'un tanımının yetersizliğini vurgulamakta ve estetik düzlemdeki örneklerde fantastiğin artık gerçekliğin yeni bir sunumu olarak görüldüğüne dikkat çekerek onu yazınsal bir tür değil bir anlatım biçimi olarak tanımlamanın daha gerçekçi olacağını belirtmektedir (2014a: 192). Pozitivizmle birlikte cin, peri, hayalet gibi olağanüstü güçlerin ve onlarla donatılmış olayların gözden düştüğünü ve artık akla ve mantığa dayanmayan öğelerin edebiyatta yerinin olmadığı düşüncesinin yaygınlaştığını söyleyen Tosun, zamanla bilimin de sınırlarının olduğunun anlaşılmasıyla fantastiğin yeniden muteber olmaya başladığını belirtir (a.g.e. 194). Ona göre yazar fantastik sayesinde sezgi, duygu ve düşüncelerini, hayallerini gösterebileceği sınırsız bir anlatım alanına kavuşmakta ve böylece neredeyse hiçbir engele maruz kalmadan her türlü hissi ve düşünceyi serbestçe kullanarak metnini oluşturabilmektedir (a.g.e. 193).

Peki, tüm bu tanımlardan yola çıkarak fantastik öykü için ne söylenebilir? Öncelikle Tosun'un bahsettiği gibi fantastiğin sadece bir anlatım tarzı olmadığını, onun ayrı bir alt tür olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek gerekir. Bu çerçevede, Nuran Özlük'ün fantastik roman için kullandığı aşağıdaki tanım birkaç değişikliklerle öykü için de kullanılabilir:

Bilinen, kabul edilen sosyal, siyasi, tarihî, bilimsel kuralların, genel geçer gerçekliğin dışına olağanüstü, doğaüstü unsurlarla alegorik anlamdan, düş, hayal, sanrı, delilik gibi psikolojik/psikiyatrik vakalardan tamamen arınmış bir hayal gücü ile çıkmayı mitos, efsane, destan, menkıbe, halk hikâyesi, masal vb. beslenerek ancak bu türlerin formatında değil, romana has unsurlarla sunan anlatı türüne fantastik roman denir. (Özlük 2011: 27)

Burada görüldüğü gibi Özlük'ün fantastik metinlerde dikkat çektiği özellik 'genel geçer gerçekliğin dışına çıkmak'tır. Bu ister tamamen metni kuşatsın (olağanüstü), ister sonunda aslında akla dayandığı ortaya çıksın (tekinsiz), isterse de okuru şüphede bıraksın, hep aynıdır. Yani olağanüstülük bu tür metinlerde (geçici, kalıcı veyahut şüphe bırakır şekilde) mutlaka var olmalıdır.

Fantastik edebiyatın postmodernizm ile de yakın ilişkisi bulunmaktadır. Her ne kadar fantastik 18. yüzyıldan beri farklı şekillerde edebiyatta kullanılsa da postmodernizm ona yeni bir kimlik kazandırmıştır. Yukarıda değinilen ifadelerinde, Necip Tosun'un da vurguladığı gibi artık fantastik 'gerçekliğin yeni bir sunumu' olarak edebiyatta yer bulmaktadır. Hakan Sazyek bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak, postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir. (2002: 604)

Postmodernizmle birlikte fantastik salt bir tür olmanın yanı sıra farklı türlerdeki eserlere girip nesnel gerçeklikle bir arada var olabilen yepyeni bir şekil almıştır. Başlı başına fantastik olarak değerlendirilemeyecek olan bu tür eserler, fantastik öğeler barındıran metinler olarak sınıflandırılabilir.

Modern Türk edebiyatında Giritli Aziz Efendi, Peyami Safa ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk örneklerini verdiği fantastiğin özellikle 1980 sonrasında yaygınlaştığı görülmektedir. Bu dönemde Türk öykücülüğünde Bilge Karasu, Orhan Duru, Müge İplikçi gibi yazarlar fantastik öğeler barındıran öyküleriyle dikkat çekmektedir. Fantastik türünün Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisi olarak ise öykülerinin neredeyse hepsinde fantastikten istifade eden Nazlı Eray dikkat çekmektedir. Yine Mustafa Kutlu, Sadık Yalsızuçanlar, Atilla Şenkon, Murat Yalçın ve Murat Gülsoy gibi yazarların öykülerinde de fantastik öğelere sık sık rastlanmaktadır. Ancak bu yazarların pek çoğunun fantastiği bir tür olarak değil anlatım olanağı olarak değerlendirdikleri ve 'gerçekliğin yeni bir sunumu' olarak kullandıkları görülmektedir. Bu hususta 1980 sonrası dönemde Türk edebiyatında fantastiğin kullanımı ile ilgili olarak Yıldız Ecevit şu ifadeleri kullanmaktadır:

Destanları / mitleri / masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Türkiye, yıllarca dışladığı fantastik öğeye edebiyatında yeniden yer veriyordu. Fantastik öğe, son yılların edebiyatında çok boyutlu bir kullanım içinde görülür; özellikle mistik içerikli metinler ile bilimkurgu türünün tamamlayıcısı görünümündedir; bir ucu polisiyeye değin uzanır. (2013: 30)

Ecevit, bu ifadeleri daha çok Türk romanı için kullanıyor olsa da öyküde de benzer bir süreç yaşanmıştır. Bu sözler Berna Moran'ın, "Başlangıçta Türk romanı fantastikten

kurtulmak ve ‘olabilir olan’ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’den bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor” (2007: 74) şeklindeki tespiti doğrular niteliktedir.

Milenyum Kuşağı yazarları fantastik öğeleri metinlerinde sıklıkla kullanmış ve kendilerinden önce başlayan bu eğilimi çok daha ileriye taşımışlardır. Kuşak öykücülerinin fantastiğe çok önem verdiklerini ve fantastik öğeleri metinlerinde sıklıkla kullandıklarını söylemek mümkündür. Aykut Ertuğrul, İsmail Isparta, Doğukan İşler, Deniz Tarsus ve Nazlı Karabıyıklı kuşak yazarları arasında bu anlatım imkânından en çok faydalanan yazarlar arasındadır.

Fantastiğin öykülerde görünümünü, öykünün unsurları çerçevesinde ayrı ayrı değerlendirmek konunun daha iyi anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda öncelikle kuşak öykücülerinin fantastiği daha çok hangi unsurlar çerçevesinde kullandıklarına bakılarak fantastik karakterler, fantastik mekânlar ve fantastik olaylar üzerinde durulacaktır.

3.6.1.1 Fantastik karakterler

Öyküde yer alan karakterler ve nesneler fantastik atmosferin oluşturulmasında önemli bir rol oynar. Fantastik öykülerde insanın yanı sıra melekler ve cinler gibi doğaüstü varlıklar, hayvanlar ve hatta eşyalar gibi her türlü varlık, öykü kişisi olarak değerlendirilebilir. Milenyum Kuşağı öykücülüğündeki fantastik kişiler incelendiğinde dinî anlatılarda geçen ruhani varlıklar, mit, efsane vb. geleneksel anlatılarda geçen olağanüstü varlıklar, kişileştirilen hayvan, bitki ve doğaüstü güçlere sahip insanlardan müteşekkil çok geniş bir yelpaze ile karşılaşmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücüler arasında fantastik öykü kişilerinden en çok yararlananlardan biri İsmail Isparta’dır. Yazarın İslam tarihindeki önemli olayları ve kişileri anlattığı öykülerden oluşan *Sonrası* adlı kitabının neredeyse her öyküsünde fantastik unsurlara rastlanmaktadır. Yazar, öykülerinde görülen fantastik unsurların hemen hepsinde dinî anlatılar, İbrani anlatıları, geleneksel halk hikâye ve masalları ile Arap, Fars ve Türk mitolojilerini kaynak olarak kullanmaktadır. Isparta’nın “Ebu Zer” adlı öyküsü bu bağlamda en dikkat çekici örneklerden biridir. Öyküde; Hz.

Muhammed'in sahabelerinden olan; yolsuzluklara, idarecilerin zenginleşmesine ve yoksulların durumlarına kanaat etmesine karşı çıkması ve bu sebeple sürgün edilmesiyle bilinen Ebu Zer'in ölümünden sonra eşinin tuttuğu yas öyküleştirilmekte, geriye dönüşlerde öykü zenginleştirilmektedir. İlk bakışta bir tarihî öykü havası veren metin; anlatıcılardan birinin (aynı zamanda öykü kişisi) cin olduğunun anlaşılmasıyla bambaşka bir boyut kazanır:

Demek böyle insanlar da varmış, diye söyleniyordum bazen. Çünkü biz cinler, insanlardan çok çekmiştik. Topraklarımızı işgal etmişlerdi. Onların yüzünden bu çöllerde yaşamaya mecbur kalmıştık. Bazı cinlere olmadık işkenceler yapmışlardı. Kuzenim Keşkatur bunlardan biriydi. Annesi bir insanla evlendiği için Cin Yüksek Konseyi tarafından insanlar âlemine sürgün edilmiş, orada da acımasızca öldürülmüştü. Ancak sonradan intikamını almıştık onun. Ona bu zulmü yapanlardan kimilerinin rüyalarına girerek, kimilerine de doğrudan görünerek akıllarını yitirmelerine sebep olmuştuk. (Isparta 2015: 33)

Sürgün edilen Ebu Zer'i gözetleyen ve hayatına şahitlik ettiğinde onun diğer insanlardan farklı olduğunu anlayan cin (anlatıcı), alıntılanan bölümde anlattıklarıyla fantastik bir öykünün kapılarını aralamaktadır. Öyküde, çölün ortasında karısıyla birlikte yapayalnız yaşayan Ebu Zer yeni ölmüştür. Ne yazık ki karısından başka onu defnedebilecek kimse yoktur. Karısı, cenaze namazının kılınabilmesi için ümitle birilerinin gelmesini bekler. Sonunda birkaç kişi gelir ve onu defneder. Bu arada anlatıcı cin de Ebu Zer'in vefatını öğrenir ve *Kur'an* okuyuşunu dinleyerek huzur bulduğu bu adamı kaybetmenin hüznünü yaşar:

Sevgili dostumu artık göremeyecektim. Artık kimden Kur'an dinleyecektim? Cenaze namazını kıldılar ve defnetmeye başladılar.

Fakat...

O da ne?

İçeriden, çadırın içinden onun sesi geliyordu. Yanık, içli sesiyle kaldığı yerden; Ali İmran Suresi, yüz doksan beşinci ayeti okuyordu. (a.g.e. 36)

Öykünün sonunda bulunan bu satırlar, Ebu Zer'in yeniden ortaya çıktığına, bir başka deyişle yeniden 'dirildiğine' işaret etmektedir. Ölümünden sonra görünme en sık karşılaşılan fantastik motiflerden biridir. Öykünün fantastik yapısının, öykü kişisi ve anlatıcının cin oluşuyla ve ölümünden dönüş motifiyle sağlandığı görülür. Burada bahsi geçen ayette, sürgün edilenlerin ve Allah yolunda eziyet çekenlerin mükâfatlandırılacağı müjdesinin verilmesi de ayrıca dikkat çekicidir.

Yazarın “Cabilsa” adlı öyküsünde de fantastik unsurlara oldukça çok yer verildiği görülmektedir. Öyküdeki “125 Yıl Önce” başlıklı ikinci bölümde insan olmakla cezalandırılan Keşkatur’un bekleyişi anlatılmaktadır. Keşkatur, beklerken bir kâğıda yaşadıklarını yazar. Bu yazılanlar öykünün fantastik boyutunu da açığa çıkarır:

“...Adım Keşkatur. İkiyüzondört yaşındayım. Babam bir insan, annemse dünya hesabıyla yirmi sene önce Yüksek konseyin aldığı karar neticesinde öldürüldü. Soyum çok eskilere dayanıyor. Yirminci göbekten atam İbni Kizban gökten haber çalanların ilkiymiş. On ikinci göbekten atam Hişanuh ise Süleyman Mabedi’nin inşasında görev almış. Cabilsa şehrinin tek sakiniyim. Annem bir insanla evlendiği için kabilem tarafından buraya sürgün edildim. (a.g.e. 26)

Bu bölümde fantastik bir öykü kişisi olan Keşkatur, okura kendisiyle ilgili bilgiler sunmaktadır. Öyküde aynı zamanda Hızır’a da yer verilmektedir. Keşkatur’un bıraktığı mektubu bulan ve okur okumaz kendini Cabilsa’da bulan Hızır, orada kanatlı atlar, dağ perileri, keçiler, ejderhalar, kaknüs kuşları gibi değişik yaratıklarla karşılaşmaktadır. Anlatıcı, Hızır’ın, şehre ulaşınca gördüğü yaratıkları şöyle sıralar:

Gülsuyu içip badem yiyen kanatlı atlar; bir anda farklı yerlerde görülebilen, ışık hızından daha hızlı hareket eden dağ perileri; Pura adlı üç boynuzlu, ateş kızılı keçiler; ejderhaları avlayan kaknüs kuşları; devasa kanatlarını çırpıp yangın çıkaran, çıkardığı yangında yanan, daha sonra küllerinden yeniden var olan Anka kuşu... (a.g.e. 28)

Yazarın, “Düş Vadileri” adlı öyküsünde de bu tip yaratıklara rastlanmaktadır. Öyküde fantastik bir yolculuğa çıkan otuz genç; ejderhalar, kanatlı atlar, tepegözler ve ‘akıl’ yiyen hamam böcekleri gibi çeşitli canavarlarla mücadele etmektedirler.

Görüldüğü gibi Isparta; fantastik karakterler için genellikle İbrani anlatıları, Türk ve Fars halk efsaneleri ve mitlerindeki Hızır, İlyas, dağ perileri, cinler, kanatlı atlar gibi çeşitli fantastik karakterlerden yararlanmaktadır. Ancak bu dönemde kimi yazarların da Batı edebiyatı kaynaklı olan vampir vb. yaratıkları öykülerinde kullandıkları görülmektedir. Bu çerçevede Doğukan İşler’in “Dünya Kiracısı” adlı öyküsü ilgi çekicidir. Öyküde, Kadıköy civarında kiralık bir ev arayan anlatıcı, internetten arayıp gittiği evde bir adamla tanışır. Adam evini kiralamayacağını, bunun yerine ona kiracılarla birlikte ev sahiplerinin kanını emmeyi ve dünyanın gerçek sahibi olmayı vadettiğini belirtir. Sonra da kendisinin aslında ölü olduğunu bildirir. Fantastik bir karakter olarak vampirleri öyküye dâhil eden İşler, onları fantastik mekânlara başvurmadan ‘gerçek dünya’da ağırlar:

“Çok kolay. Sana bir sır vereyim mi? Vereyim: Ben aslında çoktan öldüm. (...) Daha doğrusu ölümsüzlüğe öldüm. (...)”

Bu sefer öyle bir gülmüştü ki, ağzının içindeki o sivri dişleri rahatlıkla gördüm.

Yoksa...

Olamaz, Kadıköy’ün orta yerinde, emekli albay bir vampir...

Ne Komik ama! (2019: 37-38)

Anlatıcı için vampir korkunç olmanın aksine gülünçtür. Şöyle ki anlatıcı Kadıköy’de bir vampirin yaşıyor olmasını komik bulmaktadır. Yazar öyküde gerçeklikle kurguyu çarpıştırarak absürt bir durum ortaya çıkarır. Öykünün sonunda vampir, anlatıcıyı ısırarak onu da ölümsüzlerin arasına dâhil etmektedir.

Fantastik unsurlardan sıklıkla yararlanan Deniz Tarsus’un “Mengü” adlı öyküsünde ise kesik, yanık gibi her türlü yarası hızlıca iyileşen bir çocuğa yer verilmektedir:

(...) Mengü’nün ayağı takıldı. Sivri mi sivri sopanın üstüne düşünce karnını deldi, sırtından çıktı çomağın ucu. (...) Mengü kalktı, karnına baktı. Çomak diklemesine gövdesini yarmış, öylece durmakta. Asıldı, çekti çıkardı. Oluk oluk kan fişkırdı gövdesinden. (...) Mengü eve gitti, annesine. (...) Karnında, tam da kanın döküldüğü yerde ufacık çizik. Kadının aklı almadı. (2015: 59)

Yazar, olağanüstü özellikleri olan bu fantastik öykü kişisi ile okuru şaşırtmakta ve kurgunun gerçekliğini başka bir boyuta taşımaktadır. Başka bir örnek olarak Tarsus’un “Göç” adlı öyküsünde Türk öykücülüğünde örneğine pek rastlanmayan ‘maymun insanlar’dan bahsedilmekte ve öykünün anlatıcısı bu yaratıkların yaşadığı köyü ziyaret etmektedir. Mekânsal olarak herhangi bir fantastik unsura rastlanmayan eserde maymun insanların yanı sıra Amazon efsanelerinde adı geçen Mapinguari adlı dev bir yaratığa da rastlanmaktadır. Öyküde insanlar, bu yaratığın oğlunu öldürdükleri için lanetlenmiş, Mapinguari’nin köye bir sürü ağaç dikmesiyle ağaçlarda yaşamaya mahkûm olmuş ve yaratığın maymunlara zarar vermediğini anlayınca da hayatlarını maymunlar gibi yaşayarak sürdürmüşlerdir. Zamanla vücutları da maymununkine benzediğinden insan-maymun karışımı yeni bir canlıya dönüşmüşlerdir.

3.6.1.2 Fantastik mekânlar ve zamanın kullanımı

Fantastik öykülerin en önemli özelliklerinden biri, anlatıda mekân ve zamanın sık sık değişime uğramasıdır. Öykülerde, rüyalarındaki benzer şekilde sürekli bir mekân değişimine rastlanır. Bu hareketlilik bir yandan kurguyu renklendirmeye yararken

diğer yandan da okurun mekânsal rahatlaması engellenerek tekinsizlik algısı güçlendirilmektedir.

Okur; fantastik metinde, kendi kuralları olan bambaşka bir mekânla karşı karşıyadır. Bu durum okur için kent hayatının ve modern dünyanın tüm sıkıntılarından bir kaçış fırsatıdır. Fantastik mekân, kurgusal evrenin dayanak aldığı gerçek dünyada var olmayan, tamamen yazarın muhayyilesi ile oluşturulmuş hayalî bir mekândır. Bunlar, mekânsal olarak fiziksel evrende somut karşılıkları olsa bile birtakım fizik kuralları bakımından onlardan ayrılır. Gerçek dünyada karşılığı olmayan bu diyarlar, öykü kişinin kendini bulmasına ve asıl benliğinin ortaya çıkmasına da vesile olmaktadır.

Milenyum Kuşağı öykücülerinden Deniz Tarsus'un öykülerinde fantastik mekânlara sıklıkla başvurulmaktadır. Sözgelimi “Ser” adlı öyküde gidenin bir daha ayrılmadığı, her ayrılmak istendiğinde bir çığın gerçekleştiği esrarengiz bir köyden bahsedilmektedir:

Burası öyle bir cehennem ki gitmek istediğin zaman bir güç bunu anlar ve fırtına çıkar. Deneyenlerin hepsi yola koyulduğu anda korkunç fırtınalar başladı. Oysaki hava açıktır, beklemezsin, rüzgâr kopsun, kar yağsın, tipi başlasın. Kar fırtınalarına dayanmadılar. Ya öldüler ya da geri geldiler. (2013: 83)

Ne bir hayvan ne bir böcek ne de bir bitkinin olduğu bu köyde insanlar hayatta kalabilmek için ölenlerin cesetlerini ve yeni doğan bebekleri yemektedir. Mekânsal olarak ölümü çağrıştıran ve gotik bir atmosfer oluşturan bu köyde büyük bir günahı olanların cezalandırıldığı belirtilmektedir. Bu yönüyle mekânın, bir nevi cehennem tasavvuru olarak işlendiği söylenebilir.

Öykülerde kullanılan kimi mekânlar ise nesnel gerçekliğin tamamen dışına taşar ve olaylar masalsı bir atmosferde gerçekleşir. İsmail Isparta'nın *Mantıku't-Tayr*'dan esinlenerek yazdığı “Düş Vadileri” adlı öyküsünde karşılaşılan mekânlar bu bakımdan dikkati çeker. Otuz gencin yolculuğunun anlatıldığı öyküde Ben Tepesi, Bela Köprüsü ile sükût vadisi gibi yedi farklı vadi ve Kaf Dağı'ndan bahsedilmektedir. Kaf Dağı'na ulaşmak isteyen gençler türlü zorluklar ve imtihanlarla dolu vadilerin hepsini geçmek zorundadırlar. Her birinde farklı canavarlar ve olağanüstülükler bulunan bu vadilerin dördüncüsü öyküde şöyle tasvir edilmektedir:

Çift başlı kartalların, dağ perilerinin, ateşte yanmayan semenderlerin yurduydı burası. Etrafta ekşimsi, pis bir koku vardı. Yerde akıl yiyen hamam böcekleri geziniyordu. Yedikleri akılları top hâline getirmiş, arka ayaklarıyla yuvarlayıp götürüyorlardı. (Isparta 2014: 12)

Öyküde buna benzeyen mekânlar ardı ardına gelir ve her biri öyküdeki gençler için bir sınama işlevi görür. Isparta'nın “Cabilsa” adlı öyküsünde de fantastik ve düşsel mekânlara rastlanmaktadır. Öykü, adını Uzak Doğu'da olduğu tahmin edilen ve Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Amâk-ı Hayâl*'inde de bahsi geçen efsanevi bir şehirden almaktadır:

Cabilsa güzel bir şehir. Yeryüzü topraksız, gökyüzü havasız burada ve her şey soyut bir donmuşluk içinde. Şehrin etrafı Berzah düzlüğüne kadar uzanan, doruklarında gök yeleli ejderhaların uçtuğu Kaf dağıyla çevrili. Bazen beden bağları çözülen ruhlar, rüyasında buraya geliyor. Kaf dağının eteklerinde bir tüy gibi oradan oraya savrulmak çok hoşlarına gidiyor. Başka âlemlerin kelimeleri Âdem'e öğretilmediği için Cabilsa hakkında anlatacaklarım bunlardan ibaret. (Isparta 2015: 26-27)

Öykü kişilerinden Keşkatur adlı cinin anlatımında görüldüğü gibi bu şehir dünya dışında, başka bir boyutta bulunmaktadır ve dünyadaki fizik kuralları orada geçerli değildir. Bu şehrin, Berzah ve Kaf arasında konumlandırılması; hem dinî anlatılar hem de halk hikâyeleri ile ilişkilendirilmeye çalışıldığını göstermektedir. Öyküde bu şehrin aslında bir geçiş bölgesi olduğu belirtilir. Cin Yüksek Konseyi, cezalandırılması gereken Keşkatur ile ilgili karar vermeden önce onu oraya hapsedmiştir. Keşkatur, şehrin kötü ruhların eline geçmemesi gerektiğini düşünerek okuyanı doğrudan o şehre ulaştıran tılsımlı kelimeleri not eder ve iyi birinin eline geçmesini dileyerek yazdıklarını mağaraya saklar. Sonrasında mektubu Hızır elde edecek ve tılsımlı kelimeleri okuduğunda kendini Cabilsa'da bulacaktır.

Bu örneklerin dışında Bünyamin Demirci'nin “Yeraltı Bulutları” adlı öyküsünde cinlerin koruduğu bir dağ, Pelin Buzluk'un “Yılanlı Yalı Söylencesi”nde içi yılanlarla dolu büyümlü bir yalı, fantastik kurgu mekânı olarak okur karşısına çıkmaktadır. Ayrıca Güzide Ertürk'ün; *Öbür Dünya Öyküleri Cehennem-Araf-Cennet* adlı kitabında geçen ve metafizik bir atmosfere sahip olup dinî anlatılardaki birtakım yaratıkları da barındıran fantastik mekânlara rastlanmaktadır. Yazar bu kitapta, cehennem ve araftaki öykü kişilerinin yaşadıklarını fantastik bir kurgu içerisinde anlatmaktadır.

3.6.1.2.1 Tayy-i mekân

Fantastik edebiyat; düşsel olanla ve olağanüstülüklerle ilişkisi bakımından okur için ‘gerçek dünya’dan kaçış vasıtası işlevi görür. Modern dünyanın kurallarından ve tekdüzeliğinden sıkılan okur, fantastik aracılığıyla kendini büyülü ve gizemli bir dünyanın içinde bulur. Fantastik metinlerin en önemli özelliklerinden olan değişim, mekân bağlamında da kendini gösterir. Bu çerçevede bu tür eserlerde öykü kişilerinin büyülü ve hızlı bir şekilde yer değiştirdikleri görülür. Bu yer değiştirme öteki âleme veya Kaf Dağı vb. masalsı diyarlara olabileceği gibi ‘gerçek dünya’da mekân değiştirme şeklinde de olabilir. Kuşak öykücüler bu fantastik motifi öykülerinde zaman zaman kullanmışlardır. Sözelimi İsmail İsparta’nın “Cabilsa” adlı öyküsünde Hızır; bir mağarada bulduğu mektubu okumasıyla, kendini bir anda Cabilsa adlı yerde bulur:

Eli ayağı zangır zangır titriyordu. Kâğıdı açtı ve okumaya başladı. (...)

Hızır’ın yeni yaşantısına alışması kolay olmadı. Mektuptaki tılsımlı kelimeleri okur okumaz bir anda kendini farklı bir âlemde bulmuştu. Afallamıştı. Burası nasıl bir yerdi böyle? (2015: 28)

Bir cin olan Keşkatür’un, kendisinden bahsettiği ve altına da sihirli sözcükleri yazdığı bu mektup, Hızır’ı sadece Cabilsa’ya ulaştırmamış, aynı zamanda ona dilediği zaman tayy-i mekân yapabilme özelliği de kazandırmıştır:

Hızır’ın hareket alanı sadece Cabilsa’yla sınırlı değildi. Dünya’ya da gidebiliyor, kılıktan kılığa girip insanların arasında dolaşabiliyordu. Hızır Allah’ın ona verdiği bu özellikleri insanların faydası için kullanmayı düşündü. Mesela yardıma muhtaç insanlara yardım edebilirdi. (...)Artık günleri, dünyanın bir ucundan bir ucuna insanlara yardıma koşturmakla geçiyordu. (a.g.e. 28-29)

Görüldüğü üzere, geleneksel anlatılardan istifade edilerek oluşturulan bu öykü, mekân yolculuğunu fantastik bir eylem olarak öyküye dâhil etmektedir. Benzer şekilde Aykut Ertuğrul’un “İki Dünyanın Ustası” ve Yılmaz Yılmaz’ın “Gaybet” adlı öykülerinde de tayy-i mekân kullanımına rastlanmaktadır.

3.6.1.2.2 Fantastikte zaman: bast-ı zaman (zamanda yolculuk)

Fantastik eserlerin zamanı; gerçek dünyanın dışında olup kendine has kuralları olan, zamansız varlıkların, ölümlerin ve canlıların bir arada bulunduğu, geçmiş, gelecek ve şimdinin aynı anda işlendiği fiktif bir yapıya sahiptir. Fantastik öykü yazara, zamanın

daraltıcı ve sınırlayıcı etkisini aşma fırsatı verir. Bu sayede yazar geçmiş, şimdiyi ve geleceği bütünsel olarak anlatabilir ve okuru şaşırtma imkânına kavuşur. Bu çerçevede fantastik kurgunun zamanı, gerçek dünyadaki zaman algısından farklı bir biçimde inşa edilebilir. Fantastik anlatılarda; zamanın durması, hızlanması, yavaşlaması ve başka bir zamana yolculuk gibi motiflerden faydalanılır. Yine geleneksel anlatılarda bast-ı zaman olarak adlandırılan zamanda yolculuk da fantastik edebiyatın en önemli motiflerinden biridir. Öykü kişisi, bast-ı zaman ile içerisinde bulunduğu zamandan ayrılır ve gelecekteki veya geçmişteki bir ana gider. Fantastik metinler böylece insanların en büyük heveslerinden biri olan zaman yolculuğu hayalini kullanarak okuyucunun ilgi ve merakını kendisine çekmektedir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, bu yolculuğun nasıl yapıldığıdır. Zira eğer öykü kişisi bu yolculuğu icat edilen bir makine vasıtasıyla yapıyorsa bu zaman yolculuğu fantastiğin değil bilimkurgunun alanına girer. Zaman yolculuğunun fantastik dairesinde değerlendirilebilmesi için, bir tesadüf sonucu veya bir çeşit sihirle gerçekleşmesi gerekmektedir.

Bu çerçevede kuşak öykücülerinden İsmail Isparta'nın "Yedi Uyuyanlar" adlı öyküsünde öykü kişilerinin uzun bir uykunun ardından kendilerini modern zamanlarda bulmaları fantastik bir unsur olarak kabul edilir. Öyküde *Kur'an*'da da geçen "Yedi Uyurlar" adlı kıssadan yararlanılmaktadır. Bir zamanlar yedi gencin rahmet dileyerek uykuya daldığı ve modern zamanlarda uyandıklarından bahsedilir. Ahir zaman alametlerinin belirdiğini gören gençlerden biri gördüklerinden çok etkilenmiş ve hep birlikte akıl hastanesine atıldıklarında arkadaşlarının aksine uyumamış, kalıp o dünyada yaşamayı seçmiştir. Öyküde, kişilerin uyuyarak bast-ı zaman yapmaları fantastik bir unsur olarak kullanılmaktadır. Isparta'nın "Cabilsa" adlı öyküsünde de yine zamanda yolculuk yapılmaktadır. Keşkatur ve diğer cinler zamanda istedikleri gibi yolculuk edebilirken, okuduğu sihirli sözcükler sayesinde Hızır da bu gücü kazanmaktadır. Isparta'nın "Sihirli Lamba" adlı öyküsünde de bast-ı zamana rastlanmaktadır. *Binbir Gece Masalları*'ndan mülhem öyküde Şehrazat, Şehzade Abbas'a masal anlatırken sihirli lambayı kullanan Cafer bir anda saraya gelmiş ve hepsi şaşkınlıkla birbirlerine bakarken Moğollar sarayı basmıştır:

Şehrazat, Şehzade Abbas’a hâlâ masal anlatıyordu... Masalın en heyecanlı yerindeydiler. O sırada yan taraftan gelen gürültüyle irkildiler. Yanlarında, elinde lamba tutan bir adam belirdi. Bu adam da nereden gelmişti böyle?

Cafer şaşkın şakin etrafa bakıyordu... Burası da nereydi; bu lamba eline nereden geçmişti; aksakallı ihtiyarın anlattığı gerçek miydi? (Isparta 2015: 78-79)

Sarayın Moğollar tarafından basılması sonucu lamba kırılır ve Keloğlan, Nasreddin Hoca, peri masalları gibi tüm masallar dünyaya yayılır.

Ayrıca Aykut Ertuğrul’un fantastik izler taşıyan “İnsanların ve Cinlerin Ustası” adlı öyküsünde de zaman yolculuğu motifi kullanılmaktadır. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden ilhamla yazılan öyküde; geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada işlenmektedir. Öyküde, Basat anlatıcıya macerasını anlatmakta ve nihayetinde anlatıcının Dede Korkut olduğu ortaya çıkmaktadır:

Hânım Hey! Yiğit Başat, beni beş yüz yıllık derin uykumdan uyandırınca dünya çözüldü, zaman yeniden eğildi önümde, hikâyeler yeniden dize geldi... Ölümsüzlüğün peşine düştüm, yanıldım, yaşayan ten değil hikâyelermiş bildim. Çok gezdim, çok gördüm, çok yanıldım, döndüm, dolaştım, kendimi sonsuza kadar uzayan bu hikâyede buldum. Yoldaşım Hızır, oğul bildiğim Kardaşım Basat’ın himmetiyle silkindim! (Ertuğrul 2018: 137)

Anlaşılaacağı üzere yazar, bu öyküde kendi öykücülüğü ile *Dede Korkut Hikâyeleri* arasında bir bağ kurmaktadır. Ertuğrul’un öykü anlayışı hakkında da ipuçları sunan bu yaklaşım zamanın kullanımı bağlamında fantastik bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu hususta yazarın fantastikle ilgili görüşleri dikkat çekmektedir.

Kendimizi anlayabilmek için kendi hikâyemizi anlatmamız gerekir, kendi hikâyemizi anlatmak için kendi mitlerimize, efsanelerimize, kendi yanlış anlamalarımıza, kendi adımaza çıktığımız yolculuklara, kendi yanlışlarımıza, kendi savaşlarımıza, kendi tutarsızlıklarımıza, kendi tespitlerimize, kendi evimize, kendi kavramlarımıza ihtiyacımız vardır. (Ertuğrul 2019: 54)

diyerek yerli bir fantastik arayışında olduğunun altını çizer. Yazarın öykülerinde görülen yerli masal motifleri ve öğeler, onun bu tavrını açık bir şekilde yansıtmaktadır.

3.6.1.3 Fantastik olaylar

Fantastik, modern edebiyatın çizdiği gerçeklik sınırları içerisinde sıkışan yazara geniş bir serbestlik alanı sağlar. Yazar; mantık ve rasyonel akıl ile ters düşen olaylara öyküsünde yer vererek bir yandan okurunu şaşırtıp eğlendirirken bir yandan da gerçekliğin farklı boyutları ile tanıştırmak ona yeni bir bakış açısı kazandırır. Fantastik

öykülerde kurguyu güçlendirmek için gerçek dünyanın kanunlarına uymayan, akıl ve mantık çerçevesinde açıklanamayan birtakım doğaüstü olaylar yaşanmaktadır. Bu bağlamda Milenyum Kuşağı öykülerinde en sık karşılaşılan fantastik temalar fal-büyü, metamorfoz-beden değiştirme ve fantastik yolculuk şeklinde sıralanabilir.

3.6.1.3.1 Fal ve büyü

Fal ve büyü tanrısal birtakım özelliklerin tanrı dışı varlıklarca kullanılmasıyla ortaya çıkar. Modern hayatın içinde hâlâ varlığını sürdürebilmeyi başaran bu iki tanrısal güç, geleneksel anlatılarla sıklıkla kullanılmaktadır. Akla aykırı olan ve bilimsel olarak açıklanamayan bu iki olgu, fantastik edebiyatın en önemli temalarından biri olarak metinlerde de yerini almaktadır. Bu çerçevede öykülerde geleceği gören, hatta onu yönlendirebilen ve ruh, hayalet gibi dünya dışı varlıklarla iletişim kurabilen falcılara çokça rastlanır. Ayrıca güçlerini iyilik veya kötülük için kullanan büyücüler de fantastik metinlerin en muteber karakterleri arasında yer almaktadır. Bunların yanında zaman zaman sihirli sözcükleri veya nesneleri kullanarak birtakım doğaüstü özelliklere sahip olan öykü kişilerine de öykülerde rastlanmaktadır. Bu öykü kişileri güçlerini iyilik veya kötülük için veya salt şahsi arzuları için kullanabilirler. Öykülerde de genellikle bu ikilik üzerinden bir çatışma oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

Bu çerçevede kuşak öyküleri incelendiğinde özellikle Aykut Ertuğrul'un öykülerinde büyü ve fal gibi motiflerin sıklıkla işlendiği görülür. Örneğin yazarın “Keyfekader Kahvesi” adlı öyküsünde okuduğu fallarla geleceği şekillendiren bir kahveciden bahsedilmektedir. Kahvede çırak olarak işe başlayan Azer'in, kendi kaderini değiştirme çabasını konu eden öyküde fal, gerçek dünya ile sıra dışı arasındaki köprüyü oluşturmaktadır. Okurun öykünün sonunda karşılaştığı gerçeğe göre ustası onun falına bakarak kaderini değiştirmiş ve ailesinin ölmesini sağlayıp onu kendine mecbur kılmıştır. Bu gerçekten habersiz olan Azer de ustasının yanında fal bakmayı ve kaderleri değiştirmeyi en iyi şekilde öğrenmiştir. Ancak bir gün âşık olduğu kızın kendisini sevmesi için ilmini kullanması sonrası ustası duruma müdahale eder. Baktığı falla önce kendisini Azer'e öldürtür sonra da kızın ölmesine sebep olur. Azer, bu ilmi çok iyi bilse de sevdiği kızı kurtarmayı başaramaz ve ustasının baktığı falı yaşamaya mecbur olur. Öyküde kaderin kaçınılmazlığı vurgusu çok baskın olarak

hissedilmektedir. Ayrıca Ertuğrul'un "Karanlık Derenin Laneti" ve "Çok Bilinmeyenli Öykü" adlı eserlerinde kara büyü, kötülüğün kaynağı olan bir motif olarak kullanılmaktadır.

Deniz Tarsus da öykülerinde büyüü sıklıkla kullanmaktadır. "İskele" adlı öykü bunun örnekleri arasında sayılabilir. Bir kasabada ölü temizleyiciliği yapan Tituba, dağdan düşen cesetleri temizlerken dokunduğu bir ceset tarafından ısırılır. Bu olay sonrasında kasabaya gizemli bir hastalık yayılır ve kasabanın büyücüsü, Tituba'yı cezalandırmak için yanağını kesip ona büyü yapar. Böylece onu ölüm ve yaşam arasına mahkûm eder. "Çakır"da ise bazı insanlar büyü yoluyla kasabadaki insanların bedenlerine girmektedir.

Fantastik öğelere öykülerinde zaman zaman yer veren yazarlardan biri de Alper Beşe'dir. Yazarın "Martıdan Korkan Oğlan" adlı öyküsü, tam da Todorov'un 'fantastik' dediği (olağanüstü ve tekinsizden ayrışan) terimi karşılamaktadır. Öyküde Fethi Bey'in oğlu Süleyman 14 yaşında 'cinlenmiştir'. Akıllı ve terbiyeli, her sabah annesine rüyalarını anlatmayı âdet edinmiş bir çocuk olan Süleyman'ın anlattıkları zamanla bir bir gerçekleşince annesi korkar ve onu üfürükçülere, falcılara götürür. Gittikleri bir falcı kadın, Süleyman'a rüyalarını akan suya anlatmasını salık verir. O günden sonra da Süleyman, rüyalarını hep akan suya anlatmış ve kimseyle tek sözcük konuşmamıştır. Görüldüğü gibi öykünün sonunda okur Süleyman'ın durumu ile ilgili net bir bilgiye ulaşamamakta ve gerçekliği şüpheli bir durumla karşı karşıya bırakılmaktadır. Bu yazarlara ilaveten, kuşak öykücülerinden İsmail Isparta ve Nazlı Karabıyıkoglu da zaman zaman öykülerinde büyü ve fal gibi fantastik öğeleri kullanmaktadır.

3.6.1.3.2 Metamorfoz ve beden değıştirme

Fantastik eserlerde en sık karşılaşılan motiflerden biri metamorfozdur (dönüşüm). Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı romanında da görülen bu motif, insanın başka bir canlıya veya nesneye dönüşmesi ya da aksi yönde nesnelerin veya insan dışı canlıların insana dönüşmesi şeklinde gerçekleşebilir. Metamorfoz öykü kişinin deniz, dağ, göl

gibi yer şekillerine dönüşmesi, cüceleşmesi veya tam tersi devleşmesi yoluyla da öykülerde yer alabilir.

Fantastik öykülerde öykü kişinin başka bir öykü kişinin bedenini ele geçirmesi veya iki kişinin aynı bedende birleşmesi gibi olaylarla da sıkça karşılaşmaktadır. Beden değiştirme eylemi öykü kişinin bilinçli bir eylemi veya istek dışı bir durum şeklinde gerçekleşebilir. Başka canlılara, nesnelere dönüşme veyahut başka bedenlere girme motifinin kökeni mit, masal ve efsanelere kadar gitmektedir. Bu çerçevedeki kullanımlarda cezalandırma (kurbağaya ve taşa dönüştürme gibi), gizlenerek kurtulma (kuşa dönüşme gibi) şeklinde iki temel işlev göze çarpmaktadır. Bu iki işlev fantastik eserlerde de hemen hemen aynı şekilde kullanılmaktadır. Bu motif; mit, masal ve efsanelerin doğal yapısında olduğu için kahraman, okur ve dinleyici tarafından normal karşılanmaktadır. Ancak fantastik eserlerin kişileri ve okurlarının durumu normalleştirip kabullenmesi zaman almakta, onlar için şaşırtıcı bir deneyim gerçekleşmektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinin eserlerinde metamorfoz ve beden değiştirme motifini zaman zaman kullanmaktadır. Bu bağlamda kuşak öykücülerinden özellikle Nazlı Karabıyıkoglu, Deniz Tarsus ve İsmail Isparta'nın öyküleri dikkati çekmektedir.

Fantastik bir atmosfer oluşturmak amacıyla öykülerinde gizemli ayınlar ve birtakım dinî ritüelleri sıklıkla kullanan Nazlı Karabıyıkoglu; büyü, hayvanların konuşması, kahramanın başka canlılara veya nesnelere dönüşmesi gibi fantastik öğelerden çokça istifade eder. Sözelimi, yazarın “Boş Orman” adlı öyküsünde yaralanan kadın, ormandaki hayvanların yardımıyla hayvanların tarafına geçmekte ve onlara dönüşmektedir. Benzer şekilde “Şifaaağ”da başkışı gittiği bir kilisede duvarın ötesine geçerek bambaşka birine dönüşmektedir. Yazar ayrıca “İbrahim” ve Yılanbalığı Efsanesi” adlı öykülerinde de dönüşüm motifini kullanmaktadır.

Dönüşüm ve beden değiştirme motifini öykülerinde sıklıkla kullanan bir diğer isim İsmail Isparta'dır. Örneğin “Düş Vadileri” adlı öyküsünde zenginliğe kavuşmak için zorlu bir yolculuğa çıkan otuz genç, yolun sonunda yolda karşılaştıkları çirkin canavarlara dönüştüklerini fark etmektedir. Burada dönüşüm bir nevi cezalandırma

işlevi görmektedir. Zira bu gençler nefislerine uyarak adım adım canavara dönüşmüşlerdir. Aynı şekilde “Cabilsa” adlı öyküde de metamorfoz cezalandırma işleviyle kullanılmaktadır. Öyküde bir cin olan Keşkatur, işlediği suçlar sebebiyle Yüksek Cin Konseyi tarafından cezalandırılıp insana dönüştürülmüştür. Buna karşılık aynı öyküde Hızır’ın farklı kılık ve kıyafetlere girerek yeryüzünde dolaşması da söz konusu edilmektedir. Ancak burada metamorfozun işlevi bir cezalandırma değil gizlenme ve kurtarmadır. Bu sayede Hızır, kendini gizleyerek insanlara yardım etmektedir. Ayrıca yazarın “Güvercinlerden Sonra” adlı öyküsünde de bu motif kullanılır ve başkişi gökkuşağının altından geçtikten sonra bir güvercine dönüşür.

Deniz Tarsus’un “Çakır” adlı öyküsünde ise beden değiştirme motifi kullanılmaktadır. Öyküde başkişi, bazı insanların diğer insanları öldürüp kafa derisini yüzüne tutmak ve birtakım büyümlü kelimeler söylemek marifetiyle bedenlerine girdiklerini görür ve bu şekilde tüm kasabadaki insanların başkaları tarafından ele geçirildiğini öğrenir. Köyün altındaki bir mağarada tüm köylülerin cesetlerini bulur. Bu öyküde beden değiştirmenin istemli bir şekilde ve gizlenme amacıyla yapıldığı görülür. Buna karşın Tarsus’un “Boz Ayının Larvaları” adlı öyküsünde durum farklıdır. Öyküde bir bilim adamı evinde kurduğu laboratuvarında arılarla ilgili incelemeler yaparken sırtında bir yarık açılır ve dışarı arılar çıkar. Arıların larvalarını öldürmek için özel bir sıvı kullanan bilim adamı, öykünün sonunda bir boz aya dönüşür. Yine “Adam Olmak Hakkında Bir Deneme”de başkişi bir ağaca dönüşmektedir. Bu iki örnekte de dönüşüm cezalandırma işlevi görmektedir.

Benzer şekilde Doğukan İşler’in “Kim Bilir” öyküsünde bir çocuğun martıya dönüşmesi, “Miskin Kafkas Nasıl İmparator Oldu”da imparatorun vurduğu ceylanın yaşlı bir kadına dönüşmesi ve Onur Çalı’nın “Kırlı Ağustosböcekleri” öyküsünde memurların ağustos böceğine dönüşmesi metamorfoz çerçevesinde değerlendirilebilir.

3.6.1.3.3 Fantastik yolculuk

Fiziksel ve hayalî olarak ayrı ayrı düşünülmesi gereken fantastik yolculuk, öykü kişinin içinde bulunduğu yer veya durumdan memnun olmaması veya başka yerlere, fikirlere ve duygulara özlem duymasıyla başlar. Bazen özlenen sevgiliye kavuşmak,

bazen maddi veya manevi birtakım varlıklara ulaşmak, bazen de bilinmeyen bir hedefe, menzile erişmek için gerçekleştirilen fantastik yolculuk; bir kaza, ölüm veya basit bir hareket sonrası başlayabilir. Bu yolla zaman ve mekânda gerçekleşen hızlı ve ani değişimler; aynı zamanda okuru şaşırtma işlevi de görür. Kuşak öykücülerinden İsmail Isparta ve Deniz Tarsus fantastik yolculuk temasına öykülerinde sıklıkla başvurmuştur.

İsmail Isparta'nın pek çok öyküsü fantastiğin sınırlarına dâhil edilebilir. Bu hususta Isparta, öykülerinde farklı bir ses yakalamak istediğinde yazara geniş bir hareket alanı yarattığı için fantastiğe özel bir önem verdiğini belirtmektedir. Bu alanın edebiyatımızda yeterince keşfedilmediğini söyleyen yazar, genç nesillere fantastik yoluyla daha kolay ulaşılabilirliğini ifade eder. (Kayalı 2014)

Bahsettiğim bu ögelerin günümüz öykü anlayışının sınırları dâhilinde yeniden yorumlanabileceğini düşünüyorum. Ancak bunu modernist bir kaygıyla sırf yapmış olmak için değil, halk hikâyelerinin masalların vs. özündeki insani duyarlılığa temas ederek yeni bir çehre vermek için yapılmalı bence. (Batar 2016)

diyen yazar, öykülerinde fantastik unsurlardan faydalanırken niçin gelenekte yer alan mekân ve kişileri seçtiğinin de cevabını vermektedir. Yazarın ifadelerinden bu kişilerin seçilmesinin gayet bilinçli bir seçim olduğu anlaşılmaktadır.

Isparta'nın öykülerinin çoğu fantastik yolculuk şeklinde tasarlanmıştır. Örneğin “Bitmeyen Bir Filmin Hikâyesi” adlı öyküde başkışı televizyon izlerken kendini birden fantastik bir maceranın içerisinde bulur. Dinî anlatılardan istifade edilen öyküde film izleyen anlatıcı ekranda Habil ile Kabil'i görür ve onların hikâyesi anlatılırken televizyonun kenarından kan damlamaya başlar. Kurgusal gerçekliğin parçalanarak fantastik bir evrene geçişin başlangıcı olan bu olayı ekrandan mermi gelmesi vb. olaylar izler. Anlatıcının kapısı çalınıp eve gelen Kabil'in anlatıcıyı öldürmesiyle sonlanan öykü “Habil ile Kabil” kıssasının modern bir yorumudur. Yazar, kıssaya fantastik unsurlar ekleyerek kahramanlarını ‘gerçek dünya’ya taşımaktadır.

Geleneksel anlatılar, fantastik öykülerin en önemli kaynaklarından biridir. Öykülerde kullanılan İbrani anlatıları, mitolojik anlatılar ve halk masalları bu çerçevede değerlendirilebilir. İsmail Isparta pek çok eserinde bu metinlerden istifade etmektedir.

Sözgelimi, “Düş Vadileri”nde *Mantıku’t-Tayr* adlı eserden yararlanılır. Bu fantastik ve masalsi yolculuk otuz genç için bir imtihan şeklinde tasarlanmıştır. Altıncı vadinin sonunda yer alan Bela Köprüsü de gençlerin mücadelelerini zayıflatmak, onları sınamak için farklı illüzyonlara sahiptir:

İleride, vadinin bitiminde bir köprü görünüyordu. Bela Köprüsüydü bu. Yollarına devam etmeleri için bu köprüyü geçmeleri gerekiyordu. Donmuş zaman parçaları vardı karşı tarafta. Hepsinin de geçmişine ait mutlu zaman dilimleri, katılmış küçük büyük küteller halinde etrafa saçılmıştı. Acı ve korku veren zaman dilimleri ise akışkan ve yakıcı olduğu için köprünün alt tarafına birikmiştir. (2014: 13)

Tüm vadileri aşan gençler, öykünün sonunda bir ayna bulurlar ve aynaya baktıklarında yolda gördükleri iğrenç canavarlara dönüştüklerini fark ederler. Zenginliğe ulaşmak için yapılan bu fantastik yolculuk öykünün olay örgüsünü oluşturmaktadır.

Isparta’nın “Gerçeğin Peşinde” adlı öyküsünde de ‘gerçek dünya’ ile fantastik evren arasında karşıtlık oluşturulmaktadır. Öyküde Halil bir gelinciği yilandan kurtarır ve sonra rüya vasıtasıyla masal ülkesine geçer. Orada başlarda çok mutlu olsa da yaşadıklarının sebebini merak ederek kendi büyük masalını aramaya başlar ve böylece uzun bir yolculuğa çıkar. Tasavvufi mertebelere de yer verilen öyküde geçmiş gösteren ayna, ateş denizi, korkunç yaratıklar, gizemli eşyalar gibi çeşitli masal öğelerine yer verilir. Öykü, başkişinin arkadaşları ve ailesinin yazgısını gördükten sonra masal ülkesini terk etmesiyle sona erer.

Deniz Tarsus’un *Ayrıkotu* kitabında yer alan ve ‘Gezgin’in maceralarını içeren öyküler de birer fantastik yolculuk olarak değerlendirilebilir. Öykülerde Gezgin farklı şehirlere gitmekte ve oralarda gizemli ve fantastik olaylar yaşamaktadır. Yazarın “Düş Zamanı” adlı öyküsünde de bu temaya rastlanır. Öyküde Bomo torunuyla kabilesinin sürgün edildiği şehre gitmektedir. Sonunda Bomo’nun bir müzik aleti çalmasıyla deniz yükselir ve tüm şehri yutar. Ardından Bomo ve torunu gökkuşağı yılanı tarafından bir sahile ulaştırılır.

Görüldüğü gibi Milenyum Kuşağı öykücülerinden özellikle İsmail Isparta, Deniz Tarsus ve Aykut Ertuğrul fantastik unsurları öykülerinde sıklıkla kullanmaktadır. Fal, büyü, metamorfoz, beden değiştirme ve fantastik yolculuk şeklinde farklı tema ve

araçları kullanan kuşak öykücülerini böylelikle fantastik edebiyatın zaman, mekân ve kişilere bakışıyla elde edilen yeni anlatım imkânlarından istifade etmektedir.

3.6.2 Yeni bir anlatım imkânı olarak büyüü gerçekçilik

Büyüü gerçekçilik, uygulayıcılarına göre çeşitli farklılıklar göstermekle birlikte, ana hatlarıyla “(...) gerçekliğin içine yerleştirilen doğaüstünün sıradan, doğal bir olay gibi sunulması, buna karşılık fark edilmeden akıp giden gerçekliğin şaşırtıcı, büyüleyici yönlerini açığa çıkaran anlatı tutumlarının benimsenmesi” şeklinde tanımlanabilir (N. Arslan 2015: 118)

Büyüü olaylar, hayaletler, gizemli ve büyüü nesneler ve çeşitli masal öğeleri gibi doğaüstü unsurlar içeren büyüü gerçekçiliğin en önemli özelliği tüm bunların metin içerisinde olağanüstü değil sadece sıra dışı bir olay gibi gösterilmesidir (Bowers 2004: 22). Büyüü gerçekçilikte olağanüstü ve gerçek; güçlü bir uyum içerisinde bulunur. Olağanüstünün bu metinlerdeki varlık sebebi gerçeği vurgulamak ve desteklemektir. Büyüü gerçekçi yazar; abartma, tekrarlama, benzetme gibi teknikleri; mit, efsane, dinî metinler ve halk anlatıları gibi çeşitli kaynakları; muhtelif fantastik unsurları metnin büyüü atmosferini oluşturmak ve böylelikle gerçekliğin yeniden yaratımını sağlayabilmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Necip Tosun fantastik ve büyüü gerçekçilik gibi farklı anlatım tarzı arayışlarını çıplak gerçeğin artık önemini yitirmesine, sıradanlaşmasına bağlamaktadır (2014a: 203). Bu sıradanlaşma ister istemez yazarları da farklı bir dil arayışına iter. Bu bağlamda büyüü gerçekçi metinlerde gerçeğin olağanüstü ile bir arada sunulması, sıradanlaşmayı kırma işlevi görmektedir.

Uygulayıcı yazarlara göre birtakım farklılıklar gösterse de büyüü gerçekçiliğin birkaç temel özelliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki yabancılaştırmadır. Yazar, büyüü gerçekçi bir metinde herkesin alıştığı, sıradan bulduğu gerçeklikleri olağanüstü durum ve olaylarla süsleyerek göz önüne getirmeye ve bu yolla gerçekliğin sıradanlığını aşmaya çalışır. Böylece kanıksanmış, sıradanlaşmış gerçeklikleri estetik ve edebî formda yeniden ortaya koyar. Bir diğer özellik de yazarın sessizliğidir. Bu metinlerde olağanüstülükler karşısında metin kişileri ve anlatıcı gibi yazar da sakindir. Herhangi

bir yorum ve açıklama gereği duymadan sıradan bir olaymışçasına olağanüstü olayları anlatmaya devam eder. Ayrıca büyüü gerçekçi eserlerde metin kişilerinin çok yüzeysel olarak ele alındıkları görülmektedir. Şöyle ki bu metinlerde anlatıcı kahramanların psikolojik özelliklerine değinmez, onunla ilgili bilgileri olay akışında okura sunmayı tercih eder. Bunun yanında büyüü gerçekçilikte mekân ve zaman algısında da birtakım değişiklikler oluşabilmektedir. Bu metinlerde çizgisel zaman yerine sık sık geçmişe ve geleceğe gidişlerin olduğu döngüsel zaman algısı hâkimdir; büyüü gerçekçi ve fantastik öğelerden de istifade edilerek geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada anlatılmaktadır.

Her ikisinin de metinlerde fantastik ve olağanüstü unsurları kullanmaları sebebiyle büyüü gerçekçilik ve fantastiğin sıklıkla karıştırıldığı görülmektedir. Büyüü gerçekçilikte fantastik edebiyattakinin aksine metindeki kişiler ve onu okuyan bilinçli okur, karşılaştığı doğaüstü olayla ilgili herhangi bir kararsızlık ve tereddüt yaşamaz. Zira bu eserlerde doğaüstü, gerçekliğin doğal bir parçası olarak metnin içinde yer alır. Ne okurun ne de metin kişilerinin bu olayların gerçekliğini sorgulaması beklenmez. Onlardan beklenen yaşanan olay ne kadar olağanüstü ve inanılmaz olursa olsun, onu olduğu şekliyle, hayatın doğal akışındaki bir eyleymiş/durummuş gibi kabul edip anlamlandırmasıdır. Yani, hem okur hem de metin kişileri anlatıcının anlattıklarını olduğu gibi kabul eder, kuşku duymaz, şaşırmaz, sadece inanır. Bu çerçevede anlatıcı da, doğaüstü olayları hiçbir şekilde sorgulamadan, hayal-gerçek, doğru-yanlış, büyüü-normal gibi herhangi bir yorumda bulunmadan doğal bir süreçmiş gibi anlatmaktadır. Bu sebeple de metnin tüm elemanları, metin gerçekliği bağlamında olağanüstüyü olağan kabul eder. Fantastikle büyüü gerçekçilik arasındaki bir diğer fark da mekânla ilgilidir. Büyüü gerçekçilikte masal dünyasına veya fantastik mekânlara ihtiyaç duyulmadan tüm olaylar sıradan dünyada, sıradan mekânlarda gerçekleşir. (Tosun 2014a: 199)

Büyüü gerçekçiliğin oluşumu, içinden çıktığı Latin Amerika toplumlarının yaşayışı ve gelenekleriyle doğrudan ilişkilidir (Turgut 2003: 16). Batı kapitalizmi karşısında yenik düşen, mücadele edemeyen Latin Amerika bireysel, sosyal ve ekonomik

problemlerini edebiyatın konusu yapar ve sözlü geleneklerinden de etkilenererek yeni bir dil inşa eder.

Latin Amerika’da Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar gibi önemli temsilcileri olan bu sanat anlayışı Türk edebiyatında da ilgi görmüş ve özellikle Latife Tekin, büyülu gerçekçi anlatımı eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Yine Onat Kutlar, Nazlı Eray ve İhsan Oktay Anar da eserlerinde zaman zaman büyülu gerçekçi unsurlardan faydalanmaktadır. Bunun yanında, büyülu gerçekçiliğin Milenyum Kuşağı üzerinde de etkisi çok fazladır. Pek çok kuşak yazarının öykülerinde büyülu gerçekçi unsurlardan yararlandıkları görülmektedir. Bu çerçevede Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Hakkı İnanç ve Pelin Buzluk gibi öykücüler öne çıkar.

Kuşak yazarlarından Aykut Ertuğrul’un, eserlerinde masalsı motiflere yer vermesi ve sık sık gerçeküstü öğelerden faydalanması, onun öykülerini büyülu gerçekçiliğe yaklaştırmaktadır. Bir röportajında, bu başlık altında toplanabilecek metinleri ve bu türlerde eser veren yazarları hevesle takip ettiğini; masalları, destanları ve çeşitli kültürlerin mitlerini keyifle okuduğunu ve bunlardan beslendiğini belirtmektedir (Kaya 2012). Metinlerinde “Borgesyen büyülu gerçeklik”ten etkilendiğine dair çok sayıda işaret görülen yazarın, Borges’in bir öyküsüyle aynı adı taşıyan “Borges ve Ben” öyküsü buna örnek olarak sayılabilir. Aykut Ertuğrul’a göre Borges;

(...) öykünün anlamını değiştirmiş olduğu, sadece kendisinin yazabileceği metinlerle yepyeni bir yol açtığı, sağına ve soluna başka isimleri koyamayacağımız kadar müstesna bir okur ve yazar olduğu için öyküden bahseden hemen herkesi etkilemiştir. (Evcı 2012)

Öykülerinde mehdiyi bekleyen bir kadın, içinden geçen her şeyi yutan metal detektörü, girdiği evde kaybolan polis, falına bakarak insanların kaderini değiştiren kahveci gibi fantastik öğelere yer veren Ertuğrul’u, kurduğu bu olağan dışı atmosfere karşın fantastik bir yazar kabul etmek doğru değildir. Çünkü onun öykülerinde fantastik öğelere sıklıkla yer verilmekle birlikte bütünlüklü bir fantastik dünya kurulmamış, gerçekle sıra dışının bir arada yer aldığı melez bir atmosfer oluşturulmuştur. Örneğin “Gölge... O Girdap O Fırtına!” adlı öyküde zaman makinesi gibi sıra dışı bir öğe 28 Şubat sürecinde eşi başörtülü olduğu için işinden atılan bir askerin hislerini aktarmak için kullanılmaktadır. Bu yönüyle yazarı, fantastik edebiyat yerine gerçeğin doğaüstü

ve masalsı unsurlarla bir arada işlendiği büyülu gerçekçiliğe dâhil etmek daha uygundur.

Yazarın, büyülu gerçekçi öğelerin öne çıktığı öykülerinden biri, içeriğinde her şeyi ve herkesi yutan detektörlerle dolu bir dünyadan bahsedilen “Hah! Yutucu”dur. Atmosfer olarak bilim kurgusal bir havanın sezildiği öyküde birer kara deliğe dönüşen detektörler, nedensiz bir şekilde her şeyi yutmaya başlamıştır. Ancak sonunda yine nedensizce her şey normale döner. Böyle bir nedensizliğin öne çıktığı öykülerden biri de “Hızır Selamsız’ın Mektubu”dur. Öyküde, bir ölüm ihbarı üzerine gittiği evde Habibe Hanım’ın cesedini bulan ve olay yerini incelerken kaybolan Hızır Selamsız adlı bir polisten bahsedilmektedir. Ertuğrul, öykülere dâhil ettiği olağanüstü unsurları sıradanlaştırmakta ve böylece okurun dikkatini asıl anlatmak istediklerine çekmektedir.

Ertuğrul’un “Sandık Üçlemesi” adını verdiği üç öyküsünde kahramanın basit bir sandık vasıtasıyla istediği zamana gitmesi büyülu gerçekçi mekân ve zaman anlayışını yansıtmaktadır. Sıradan bir sandığın zaman makinesine dönüştüğü birbiriyle ilişkili üç ayrı öyküden oluşan “Sandık Üçlemesi”nde döngüsel bir kurgu söz konusudur. Yazarın pek çok öyküsünde olduğu gibi yine burada da kahraman olmak ve kaderin kaçınılmazlığı öykülerin merkezinde yer almakta, insanın ne geçmişi ne de geleceği değiştirebileceği vurgulanmaktadır. Bu çerçevedeki “Gölge... O Girdap O Fırtına!” adlı öyküde sandığıyla hayatının en kötü anına yolculuk yapan ve aynı anı tekrar tekrar yaşayan bir asker anlatılmaktadır. Bu öykü yazarın döngüsel zaman anlayışını en iyi yansıtan örneklerden biri olarak sayılabilir. Fantastik bir unsur olan zaman yolculuğunu modern dünya gerçekliği içerisinde öğütterek büyülu gerçekçi bir atmosfer oluşturan Ertuğrul, aynı bölümdeki; sıradan birinin sandık vasıtasıyla kahraman olma çabasının anlatıldığı “Mavi Kelebek Etkisi”nde, anlatıcısına bu öykülerin ilhamını nereden aldığını açıklamaktadır. Öykünün başkışisi Necati “O kadar film seyrettim. *Doctor Who*’nun yılbaşı özel bölümlerini bile izledim. (Allons-y Alonso!) Şu zaman yolculuğu meselesinde hâlâ çözemediğim noktalar var” (2017: 78) diyerek *Doctor Who* adlı TV dizisinin, kurgusunu yönlendiren unsurlardan biri olduğunu açıklar. Yazar, öykülerinde zaman yolculuğu temasını alışlageldik

kullanımının aksine kaderin kaçınılmazlığı ve zamanın döngüsellliğini vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu bağlamda geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada telakki edildiği büyülu gerçekçi zaman anlayışını yansıttığı görölmektedir.

Büyülu gerçekçiliğin en karakteristik özelliklerinden biri de yabancılaştırmadır. Yazar, ya günlük sıradan olayları doğaüstü bir anlatımla ele alarak ya da doğaüstü olayları sıradanmış gibi anlatarak okurun dikkatini çeker. Öykülerinde fantastik unsurlara sıklıkla rastlanan Doğukan İşler'in "KEDİ OLALI BİR YAĞMUR" adlı öyküsü bu çerçevede dikkat çekmektedir. Öyküde gökten kedi yağmakta ve anlatıcı kedi yağmurunda yürüyüş yapmaktadır:

Sokaktan git gide yükselen bir uğultu delip pencereyi, iki kulağıma birden saplanıyor. Gözlerim kararıyor sestem.

(...) Kim bilir neler göreceğim, ne hikâyeler, ne cümleler, ne kelimeler saklıyor ciğerlerinde. Ne yağmurlar, ne güneşler, ne kediler, ne rüyalar, ne hayatlar.

Aldırmamış gibi kahkahasına, gayet ciddi, yerimden kalkıp pencereye doğru yürüyorum. Tül perdeyi çekmemle, pencereye pat pat pat...

Kediler!

Gökten yağmur gibi şakır şakır, miyav miyav, bulut bulut kedi yağıyor. Tekiri, sarısı, karası, beyazı, yavrusu azmanı... Kedi de kedi.

Pisi pisi.

"Yazık değil mi geceye? Yazık değil mi yıldızlara? Yazık değil mi insanlara? Yazık değil mi kedilere? Ne vardı yani rüyada kalsaydı her şey?" diye mızızlanıyorum. Ne mızızlanması, düpedüz sinirleniyorum. (2019: 29-30)

Yazarın "Lisân-ı Kedi'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir" adlı öyküsünde ise bir adam kedi dilini bildiğini ve onların dünyayı ele geçirme planı yaptıklarını iddia eder. Öykünün anlatıcısı olan kedi, ona kimsenin inanmadığını gördükten sonra uzaydaki birliklere her şeyin yolunda gittiği yönünde rapor verir. "Ne Çok Şeyler"de ise anlatıcı; kedilerin dünyayı ele geçirme planını anlayan amcasının öldürölmesi üzerine, onun defterini bulmuş ve olayı anlamıştır. Kediye sorular sorar ama kedi sadece miyavlar. Bunun üzerine anlatıcının "O zaman, diyorum, madem biz bir türlü anlaşılamayacağız seninle... Gir cebime!" demesiyle kedi atlayıp anlatıcının cebine giriverir. Bu Sait Faik'in "Öyle Bir Hikâye" adlı öyküsündeki Panco karakterinin anlatıcının cebine girmesini hatırlatmaktadır. İşler'in öyküsünün devamında anlatıcı da kendi cebine, kedinin yanına girer:

Hatta şöyle bir bakıyorum da, yer bile kalmış cebimde. Eğiliyorum ben de iyice cebime. (...)

Hop!

Giriveriyorum ceketimin sağ cebine, yan yanayız şimdi işte. (a.g.e. 87)

İşler, öyküsünde büyümlü gerçekçi bir atmosfer oluşturarak uzaylıların veya robotların dünyayı ele geçirmesini konu alan filmlerin bir nevi parodisini yapmaktadır.

İyi bir yazarın her zaman, yapaylığa düşmeden sınırları zorlaması gerektiğini belirten Hakkı İnanç (Bayraktar 2015) da zaman zaman fantastik ve büyümlü gerçekçilikten faydalanmaktadır. Öykülerinde kullandığı fantastik ve gerçeküstü öğelerin öyküyü tımlediğini düşünen İnanç'ın (Alıcı 2014b) birçok öyküsü bu yönüyle büyümlü gerçekçi öyküye yaklaşmaktadır. İşler'in öyküsüne benzer şekilde İnanç'ın "Sehpa" adlı öyküsünde de yabancılaştırma efekti kullanılır. Ancak bu defa durum tersine işlemekte, sıradan kabul edilen olaylar garipsetilmektedir. Öyküde, karısı tarafından terk edilen adam eve bir sehpa sipariş etmiş ve gelen kutunun içerisinde sehpanın yanı sıra baygın bir genç kız ve bir de 'kullanma talimatı' çıkmıştır. Kutudan çıkan talimatlarda kızın öpülerek uyandırılabilirceği ve elma yediğinde uyuyacağı belirtilir. Ayrıca kız hakkında da kısaca bilgi verilmektedir:

"Bizi seçtiğiniz için teşekkür ederiz. Sehpanızı kullanmaya başlamadan önce, aşağıdaki talimatları lütfen okuyunuz.

"100 cm. x 170 cm. x 50 cm. ölçülerindeki bu sehpa, 10 mm. kalınlığında kırılmaz camdan imal edilmiştir.

**Kenarındaki çelik saptan tutarak sehpanızın kapağını açabilirsiniz.*

**Sehpanın içerisindeki ürün, %100 yerli olup, 15 yaşında bir bakiredir. Düğün gecesi kendisinden yaşça büyük kocasından kaçarken, ağabeyi tarafından infaz edilmeye çalışılmış, son anda kolluk güçlerince kurtarılmıştır. Devlet korumasına alınan ürün, buradan da firara yeltenince, uyutularak kurumumuza satılmıştır.*

**Ürünün uyanmasını isterseniz, dudaklarından öpmeniz yeterlidir. (Aksi halde sonsuza dek uyuyacaktır.) Ürünün bu aşamasından sonraki hal ve hareketlerinden kurumumuz sorumlu değildir.*

**Uyandırdığınız ürünün tekrar uyumasını arzu ederseniz, sehpanızın içindeki elmayı ona yedirmelisiniz. (Tek bir ısırık yeterlidir.)" (İnanç 2014: 17)*

Adam önce olaya sinirlenir ve kızı evladı gibi görür. Onu kurtarmak istese de onu öpmeyi kendine yakıştıramaz. Ancak sonunda kızı öpüp uyandırır. Kız uyanınca hırçınlaşır ve kurtulmaya, kendine zarar vermeye çalışır. Adam onu sakinleştirip

bağlar. Sonra da elmayı yiyerek kendisi sehpanın içine girer. Ama elmayı yediğinde hiçbir şey olmaz. Yazar büyülü gerçekçi öğeleri öyküsüne dâhil ederek toplumca sıradanlaştırılan kadınların erken yaşta evlendirilmeleri, aileleri tarafından öldürülmek istenmeleri, devletin kadınlara yeteri kadar sahip çıkmaması ve kadınların toplum tarafından metalaştırılması gibi meseleleri mercek altına almaktadır.

Birgül Oğuz’un “Meleğin Gözü” adlı öyküsünde de büyülü gerçekçilik sıradanı dikkat çekici hâle getirmek için kullanılmaktadır. Öyküde bir evsiz, çöpün yanında kanatları kesilmiş ve gözleri mühürlenmiş bir melek bulur. Sonrasında ona bakıp onu iyileştirir. Ancak öykünün sonunda melek tecavüze uğrar ve aldığı yaralar sonucu hayatını kaybeder. Görüldüğü gibi kadın şiddetine dikkat çekmek amacıyla büyülü gerçekçi öğelerden istifade edilmiş ve tecavüz olgusu melek motifi ile birlikte işlenmiştir.

Büyülü gerçekliğin kuşak öykücülüğünde sıkça karşılaşılan bir özelliği de karakterlerin psikolojik derinliğine inilmemesi ve yazarın sessizliğidir. Zaten kısalığı sebebiyle öyküde çoğu zaman psikolojik tahlillere ve yazar yorumlarına yer verilmemektedir. Hele ki küçürek öykülerde buna neredeyse hiç imkân yoktur. Bu çerçevede Bünyamin Demirci’nin öyküleri dikkat çekicidir. Yazarın “Rüya Yiyen Fareler” adlı öyküsünde farelerin çocukların rüyalarındaki nesneleri yemesi, bisiklet çalması, “Bir Sihirbazsa Eğer”de otobüse binen bir adamın bir kadını mendiline sarıp cebine koyması, “Yürüyen Cami”de yeri değiştirilen bir camiinin sürekli eski yerine doğru kayması gibi birtakım olağanüstü olaylar gerçekleşir. Yazar bu öykülerde, öykü kişileri ile ilgili hiçbir bilgi vermez. Sadece olaylar olur, öykü kişilerinin bunlar hakkındaki düşüncelerine yer yoktur.

Yunus Emre Özсарay’ın “Kahveci” adlı öyküsünde de buna benzer olaylar yaşanmaktadır. Öyküde poşetten düşen *Madam Bovary* adlı kitabın içeriğindeki kahramanlar etrafa savrulmakta ve böylelikle romanın kahramanları Charles Bovary ve eşi Madam Bovary kahvede tartışmaktadır:

“-Nereye gidiyorsun. Birkaç adım daha atsan, kitaplar savrulacak yola. Ondan sonra sokağa düşmüş çocuklarla, adamlarla, kadınlarla uğraş dur. Aman hemşehrim, bu sokaklar kaldırmaz o kitaplardaki kahramanları.

(...)

Yan masadan iki kişinin mırıltıları geliyordu kulağıma. Onlardan yana baktım. Ah bakmaz olaydım, nereden gelmişlerdi. Kesinlikle buralı değillerdi. “Tahir ne vakit ettin duanı, göğün kapılarının sonuna kadar açık olduğu zaman ağzından düşürdün baklayı. Düşürdün düşürmesine de o baklanın içinden çıkanlar şimdi gelir karşımıza oturmuşlar. Sen poşet aramaya devam et, ben onları dinliyorum,” diye iç geçirdim.

Kadın konuştuğu konuşuyor, istedikçe istiyordu. Kelimeleri dişlerinin arasında ezip adamın beynine çakıyordu. Adamı gözleriyle yiyerek konuşuyordu. (2013: 96-97)

Görüldüğü gibi roman kahramanlarının canlanıp etrafa saçılması her ne kadar olağanüstü bir olay olsa da ne Tahir ne de anlatıcı bu duruma çok da şaşırmamışlardır. Bu çerçevede Güzide Ertürk’ün “Kaplumbağa Gölgesi” adlı öyküsü de dikkat çeker. Öyküde anlatıcı bir tünelde bulduğu dudakları cebine koyar ve bu dudaklar durmadan konuşur:

Ayaklarım olsaydı, düşer düşmez kalkardım. Gözlerim olsaydı, hiç kırpamazdım. Ellerim olsaydı ovuşturarak ısınmaya çalışırdım. Başım olsaydı, yün şapka takardım. Ama iyi ki burnum yok. Soğuk havada damarlarım çatlar, nefessiz kalırdım. (2017: 93)

Öyküde anlatıcı bunları çok sıradan olaylarmış gibi anlatmaktadır. Böylelikle öykünün konusu olan mülteci sorunu daha dikkat çekici bir hâle getirilmektedir.

Kuşak yazarlarından Pelin Buzluk’un da pek çok öyküsünde büyümlü gerçekçi öğelerden ve anlatım tarzından istifade ettiğı görölmektedir. Bu çerçevede Buzluk’un öykülerinde heykele dönüşme, ölümlerin gözyaşlarıyla beslenme, kesik bir elin hareket etmesi ve refüjde bir medeniyet kurulması gibi olağanüstü olaylara rastlanmaktadır. Öykülerinde zaman zaman gerçeklik sınırlarının dışına çıkan yazar, bu öykülerini gerçek ile olağanüstü öğeleri harmanlayarak şekillendirmektedir. Bu çerçevede “Refüj” adlı öyküsü dikkat çekicidir. Öyküde, bir kadın yolun karşısına geçmeye çalışırken altı şeritli birinci yolu geçip ortadaki refüje ulaşır. Oraya vardığında bir adam ona kızar ama buna anlam veremez. Yolun diğer tarafına geçmeye çalışır. Fakat arabalar buna hiçbir şekilde müsaade etmez. Orada sıkışıp kalmıştır. Hava kararınca refüjde kendisi gibi birçok insanın sıkıştığını ve orada yaşamaya başladıklarını, hatta kendi yönetimlerinin olduğunu görür. Anlatıcı ile orada yaşayanlardan biri arasında şöyle bir konuşma geçer:

-Affedersiniz, dedi kadın, az önce size saygısızlık etmiş olabilirim. Söyledikleriniz beni düşündürdü. Karşıya geçmek imkânsız olmamalı. Bu, kulağa sizce de saçma gelmiyor u? Sabahtan beri kimse karşıya geçemedi mi diyorsunuz yani? Hem böyleyse bile...

-Sabahtan beri mi? diye bir kakhaha patlatarak sözünü kesiti adam. Ben yıllardan, hatta on yıllardan söz ediyorum. Yol kenarında biri inatla beklerse, nehir onu alıp buraya fırlatır. Ve kimse yolun ikinci kısmını geçemez. Şimdiye dek geçen olmadı. (2014: 59)

O da artık refüj insanların arasına katılmıştır. Çevresine dikkatle bakar ve onların nasıl yaşadıklarını inceler. Önceleri yolun karşı tarafına geçmek için mücadele etse de sonunda durumunu kabullenip oraya yerleşir.

Yazarın “Düğün Gecesi” adlı öyküsü ise sıradanın olağanüstü bir formda sunulması bağlamında ilgi çekicidir. Öyküde bir kızın tekeyle ve ağaçla evlendirilmesi gibi büyümlü gerçekçi öğelerden yararlanılmaktadır. Böylelikle çocuk yaşta evlendirilen Perihan’ın durumu olağanın sınırlarından uzaklaştırılarak okurun dikkatine sunulmaktadır. Buzluk’ta bu öykülerin yanı sıra “Aynanın Sonu”nda anlatıcının kaldığı oteldeki dolaplardan birinde hareket edebilen kopmuş bir el görmesi ve onunla iletişim kurması, “Saklambaç” adlı öyküde bir kuyunun ağzının sihirli sözcüklerle kapatılması gibi pek çok büyümlü gerçekçi öğeye rastlanmaktadır.

Sonuç itibariyle; Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Hakkı İnanç, Yunus Emre Özсарay, Pelin Buzluk ve Güzide Ertürk gibi bazı kuşak yazarlarının öykülerinde büyümlü gerçekçi öğelerden faydalandıkları görülmektedir. Bu öykülerin bir bölümü bütünüyle büyümlü gerçekçi öykü olarak kabul edilemese de büyümlü gerçekçiliğin birtakım özelliklerinden yararlanıldığı söylenebilir.

3.7 Görsellik ve İnternet Çağında Kitabın Dışı (Yanmetinsellik)

1980’li yıllardan itibaren televizyonun iyice yaygınlaşması ve 90’ların ikinci yarısında buna internetin ve ona her an ulaşma imkânı sunan akıllı telefonların dâhil olmasıyla birlikte insanlık müthiş bir görsel içerik istilasına uğramıştır. Bu yeni duruma yönelik pazarlama stratejisi ve reklamlar geliştirilmiş ve bu süreçte müşterinin ilgisini çekebilecek hemen her şey denenmiştir. İçinde bulunduğu dünyadan soyut düşünölemeyecek yayıncılık sektörü de bu süreçten hâliyle etkilenmiş ve yayıncılar okurun ilgisini çekmek amacıyla farklı yöntemlere başvurmuşlardır. Sözgelimi, önceleri sadece gazete ve ilgili dergilerde yer bulan kitap reklamları artık televizyon ve internet gibi insanlara daha kolay ulaşılabilir alanlarda da görünür olmuş ve

böylece yayıncılar arasında büyük bir rekabet ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllardan sonra yaygınlık gösteren yayınevleri arası yazar transferleri, telif davaları gibi olgular hep bu rekabetin ve yeni durumun sonucudur. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı öykücülerinin durumu da ilgi çekicidir. Zira roman gibi çok daha popüler olan bir türün gölgesinin dışına çıkmaya çabalayan öykü, nihayet kendini göstermeyi başarmıştır. Öykücüler de edebî olmanın yanında artık ticariliğin çokça öne çıktığı bu 'piyasa' ortamında kendilerini var edebilme yarışına girmişlerdir. Tüm bu gelişmeler, metinlerin anlamlandırılmasında, okura sunulan ana metin kadar onun dış özelliklerini de önemli bir hâle getirmektedir.

Türkçeye yanmetin olarak çevrilen "paratext", Gérard Genette'in ortaya attığı ve *Paratexts* adlı kitabında detaylarıyla açıkladığı yeni bir kavramdır. Türk edebiyatında henüz çok az araştırmanın konusu olan bu kavram, edebî metinlerin anlamlandırılması ve anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Zira yanmetinler, çoğu zaman ana metinle sıkı bir ilişki içerisindedir ve onu tamamlayan yapısı sebebiyle metnin alımlanmasını etkilemektedir. Öyle ki Genette'in de belirttiği gibi yanmetinsiz bir metnin var olması imkânsızdır. Kitabın yarım kalması, nüshasının bulunmaması vb. durumlarda dahi onun varlığına işaret eden bir yanmetin mutlaka var olacaktır. Zira adının herhangi bir yerde geçmesi, yanmetni oluşturmaya kâfidir. (1997: 3-4)

Genette, bu kavramı tanıttığı kitabının başlığını Fransızca 'Seuil' koymuştur. Türkçede sözlük karşılığı "eşik" olan bu kavram İngilizce çeviride kitabın alt başlığına düşer ve kitap adı olarak onu yerine 'paratext' kullanılır. 'Seuil' kelimesi, yanmetnin konumuna işaret etmesi bakımından önemlidir. Zira yanmetinler de eşik gibi metnin ne içindedir ne de dışındadır. Bu çerçevede ana metne eşlik eden her türlü görsel ve sözlü materyal yanmetin olarak adlandırılabilir. Şöyle ki kitap kapakları, kâğıt, illüstrasyonlar, başlıklar, ithaflar, ön sözler, son sözler, epigraflar, dizin, içindekiler tablosu vb. bölümlerin yanı sıra yazarın bu metinle ilgili yaptığı söyleşiler, kitap hakkındaki araştırmalar, reklamlar vs. yanmetin kapsamına girmektedir.

Kubilay Aktulum, Genette'in ortaya attığı yanmetin kavramını metinlerarasılık bağlamında değerlendirir ve onu şöyle tanımlar:

(...) bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsar. (2000: 85)

Aktulum'un tanımına metin sonrası yapılan yorum, inceleme vs. metinleri de eklemek gerekmektedir. Kısaca öykü için düşünülecek olursa doğrudan ana metinde yer almayan, ancak öyküyü bütünleyen tüm yan öğelerin yanmetin olduğunu söylemek mümkündür.

Yanmetinler, yapıları itibariyle birbirinden çok farklı özelliklere sahip olabilmektedir. Genette'in yanmetinlerle ilgili yapmış olduğu temel ayrım, metinlerin konumuna göre peritext (kitap içi/üzeri) ve epitext (kitap dışı) şeklindedir. Bunlardan ilki kitap içi veya üstündeki yazılı öğelerdir (peritext). Öykü kitapları için bu gruba metnin epigrafi, kitaptaki diğer öyküler, ön söz ve son sözler ile ithaflar dâhil edilebilir. Yine kitabın biçimi, dizini, kapakları ile başlığı, metnin yazı tipi ve karakteri, içindekiler bölümü, ara başlıklar, kitaptaki tanıtım yazıları ve özdeyişler de bu çerçevede değerlendirilebilir. Öyle ki peritext, metnin çevresinde bulunan tüm yazı ve görselleri kapsamaktadır. Epitext ifadesi ise kitap dışı öğeler için kullanılır. Kitapla herhangi bir fiziksel teması olmayan, yani kitabın içinde veya üzerinde bulunmayan ama metinle ilişkili olan her türlü metin, ifade ve görsel bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu çerçevede yazarın, yazma sürecinde kullandığı karalama, günlükten sözlü-yazılı yoruma, metin hakkında yapılan reklamlara, eleştirilere, yorumlara, haberlere kadar hemen her şey epitexttir.

Yanmetinler hem kitabın tanıtım ve pazarlaması, hem de okunup anlaşılmasında önemli bir işleve sahiptir. Bu öğeler ana metni çepeçevre sararak ona bir bütünlük kazandırırken, okurun ve muhtemel okurların ilgi ve yorumlarını şekillendirmektedir. Bu sebeple, okurun dikkatini çekerek kitabın satın alınmasını ve okunmasını sağlamaya çalışan pek çok yazar ve yayıncı özellikle son yıllarda yanmetinlerin oluşturulmasıyla özel olarak ilgilenmektedir. Bu bağlamda yapılan seçimler kitabın satış başarısını doğrudan etkilediği için özellikle reklamlar, kitap kapağı, tanıtım yazıları ve kitap ismi gibi dış unsurlar yayıncıların önemle üzerinde durduğu meseleler arasındadır.

Genette'in andığı yan-metinsel unsurlar birbirlerinden son derece farklıdır, ancak hepsi de okurun metin karşısındaki tepkisini koşullandırır. Bu unsurlardan bazıları yazın kavramı var olduğundan beri yazınsal metne eşlik ederler. Örneğin her yapıtta başlıklara, alt-başlıklara, resimlere, önsözlere çokça yer verilir. Yine bir kitabın kapağının içindeki ya da dışındaki eleştirel yorumlar çoğu zaman ticari amaç gereği yer alırlar; okur büyük ölçüde yan-metin'e bağlı kalır. Yan-metin, okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da bir ölçüde yönlendirir; çoğu zaman okurun tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek, onlarla ilgili kökensel, biçimsel ve izleksel ipuçları verir. (2000: 86)

Aktulum'un da vurguladığı gibi yanmetinler sadece kitabın satış sürecini değil seçtiği isimler ve kurduğu metinlerarası ilişkiler vasıtasıyla okurun metni okuma ve anlama sürecini de doğrudan etkiler.

Yanmetinler döneme göre değişkenlik göstermektedir. Özellikle epitextler için bu değişim çok daha hızlıdır. 1980 sonrası görsel medyanın gelişimi ve 2000 sonrası internetin yaygınlaşmasıyla birlikte epitextlerin önemi daha da artmıştır. Öyle ki bu dönemde okur, okuduğu kitapla ilgili yüzlerce görsel, yorum ve bilgiye saniyeler içerisinde ulaşabilmektedir. Yayıncılar ve yazarlar da bunu dikkate alarak çalışmalar yapmakta; reklam, imza günü, söyleşi gibi çalışmalarla ana metni desteklemeye gayret etmektedir. Bu dönemde epitext olarak; kitap reklamları (dergi, TV, web sitesi ve sosyal medya reklamları), çok kullanıcı sosyal medya ünlüleriyle tanıtım, yazarların sosyal medya hesapları, kitap satış sitesindeki yorumlar, 1000kitap.com, goodreads.com vb. okur siteleri, akademik çalışmalar, popüler yayınlar, söyleşi ve inceleme yazıları gibi pek çok farklı öge incelenebilir. Ancak bu çalışmalar birincil olarak metnin alımlanmasından ziyade satış ve pazarlamasıyla ilgili olduğundan tez çalışmasının ana konusundan uzaklaşmamak adına bu konuya değinilmeyecektir. Tez çalışmasının bu bölümünde peritextler üzerinde durulacak ve Milenyum Kuşağının peritextler konusunda nasıl bir eğilim içerisinde olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

3.7.1 Yayıncıyla ilgili peritextler

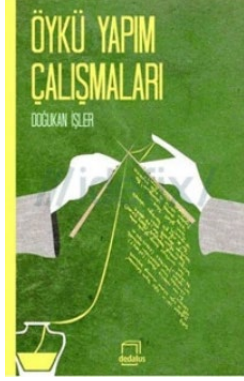
Genette, peritextleri kendi içinde yayıncıyla ilgili olanlar ve yazarla ilgili olanlar şeklinde iki gruba ayırmaktadır (1997: 16). Yayıncıyla ilgili peritextlere kitabın ebatları, genel formatı, kâğıt çeşidi gibi pek çok detay dâhildir. Ancak bu bölümde içerikle ilişkisi daha kuvvetli olan ve kuşak öykücülüğü bağlamında dikkati çeken kitap kapakları (ön kapak görseli ve kitap tanıtım yazıları) üzerinde durulacaktır.

Kitap kapağı, okurun kitapla fiziken karşılaştığında ilk gördüğü, ilk yorum ve yargılamalarını yaptığı alandır. Kapakla birlikte okurda kitabın tamamıyla ilgili ilk izlenimler oluşur (epitextler dışında). Kitap kapakları ön, arka ve iç kapak olarak üç grupta incelenebilir. Ön kapakta çoğunlukla bir görsel ve eserin adı, yazar adı, türü, yayınevi bilgileri gibi detaylar yer alırken arka kapakta tanıtım yazısı, fiyat ve barkod gibi daha ikincil bilgiler bulunur. İki yüzü bulunan iç kapakta ise genellikle bir tarafta ön kapağın görselsiz hâli ve diğer tarafında yayınevi bilgileri, basım yılı, kullanılan matbaa benzeri teknik bilgiler bulunmaktadır.

Okurun ilgi ve eğiliminin yönlendirilmesinde doğrudan etkisi olan kitap kapakları dönemlere göre değişiklik gösterebilmekte ve bu da o dönemle ilgili birtakım ipuçları vermesi açısından önem arz etmektedir. Bu hususta özellikle ön kapakta yayımlanan illüstrasyon, kitapla ilgili önemli bir gösterge sunmaktadır. Zira ön kapak görseli dışında yer alan unsurların diğer kuşak kitaplarında da hatta önceki dönemlerde de hemen hemen aynı oldukları ve sadece yayıncıların dikkat çekme amacıyla farklı yazı tipi ve puntolar, renkler vs. kullanarak kitaplarını görünür kılmaya çalıştıkları görülür. Buna karşın, çoğu zaman yayınevlerinin tercihinde olan kapak tasarımları, son tahlilde yazarın da önüne geldiği için kitabın alınılması ve anlaşılmasında doğrudan etkili olabilmektedir. Bu çerçevede Milenyum Kuşağı yayıncı ve yazarlarının bu konudaki davranış ve eğilimlerini tespit etmek ve bunların kuşak öykücülüğüne etkisini görebilmek amacıyla yayımlanan öykü kitaplarında, bir peritext olarak kitap kapaklarının genel durumu üzerinde durmak gerekmektedir. Bu bölümde, kuşak öykücülüğü bağlamında incelenen ve ilki 2002, sonuncusu 2019 yılında yayımlanan seksen dört kitabın ön kapak tasarımları üzerinde durularak on yedi yıllık bu zaman diliminde peritext olarak ön kapakların nasıl kullanıldığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Yayıncıların kitap kapağı seçerkenki temel hedefi okurun dikkatini çekmektir. Zira kitapçıya giren veya bir kitap satış sitesinde gezinen okur ilk olarak kitabın kapağını görecektir. Yayıncı seçtiği kapakla diğerlerinden ayrılmalı ve okurun, daha fazla bilgi almak için kitabı eline almasını veya kapağın üzerine tıklamasını sağlamalıdır. Elbette yayıncı bunu sağlarken kitaptan kopmamalı ve bir şekilde kitapla ilişkili görseller kullanmalıdır. Bu çerçevede yayıncıların genellikle kitabın genel atmosferini anlatan,

içerideki öykülerin geneline hitap eden görseller seçtikleri görülür. Kuşak yazarlarından Doğukan İşler'in *Öykü Yapım Çalışmaları* adlı kitabının kapağında kullanılan görseller bu bakımdan iyi birer örnektir.



(1. Baskı)

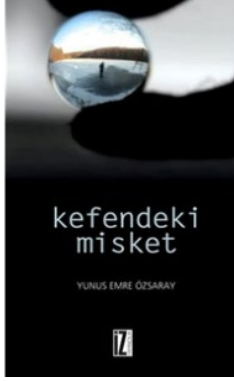


(2. Baskı)

Yayınevi değişmemesine rağmen kitabın birinci ve ikinci basımında farklı kapaklar seçildiği görülmektedir. İlk kapakta şişlerle kazak örmek ile öykü yazmak arasında bir ilişki kurulmuştur. Görselde iki kalemle öykü satırlarını 'ören', ip olarak ise mürekkebi kullanan iki el görülmektedir. Bu metaforla İngilizce 'text' (metin, yazı) ve 'textile' (dokuma kumaş) kelimeleri arasındaki fonetik ilişkiden de istifade edilmiştir. Yeşil tonun baskınlığı da yine dikkat çekme niyetini göstermektedir. İkinci basımda başka bir metafor oluşturulduğu görülür. Bu defa ameliyat önlüklerini giyen doktorlar ellerindeki kalemlerle ameliyat masasına yatırdıkları kâğıtlar üzerinde çalışmaktadır. Görselde ayrıca çöp kovasının kullanılması ve lamba olarak yukarıdan sarkan bir kalbe yer verilmesi de yine bu metaforu destekleyerek yazı yazma ve edebî metin oluşturma sürecine dikkat çeken öğelerdir. Her iki kapak da hem dikkat çekiciliği hem de birtakım deneysel tekniklerin denendiği öyküleri ihtiva eden kitabın içeriğini doğru şekilde yansıtmaları bakımından ilginç örneklerdir.

Benzer şekilde Nazlı Karabıyıkoglu'nun *Gök Derinin Altında*, Seyit Göktepe'nin *Kanayan Yaralara Armağan*, Ercan Köksal'ın *Bildiğin Hayat ve Bir İnkılâp Daha Var*, Melisa Kesmez'in *Bazen Bahar* ve Birgül Oğuz'un *Hah* adlı kitaplarının kapak görselleri de kitabın içerisinde yer alan tüm öyküleri kuşatması ve genel atmosferi yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

Kapak tercihinde bir yöntem de kitabın içinde yer alan tek bir öyküyü esas almak ve onun içeriği ve adıyla ilişkili bir görsel seçmektir. Yunus Emre Özсарay'ın *Kefendeki Misket* adlı kitabının kapağı bu kapsamda değerlendirilebilir.



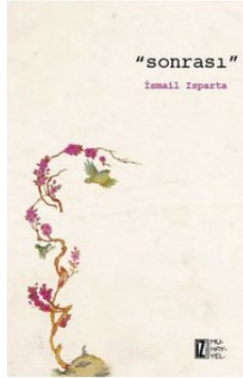
İki parmak arasında tutulan masketin içinde uzaklardaki bir adam seçilmektedir. Tahir adlı öykü kişinin yaşamındaki çeşitli dönemlerin anlatıldığı öykülerden oluşan kitabın “Kefendeki Misket” adlı öyküsünde masketini arayan bir çocuğun arkadaşının mezarını karıştırması anlatılmaktadır. Görselde, masketin içindeki adam da Tahir’e işaret etmektedir. Bunun yanı sıra, Zeynep Hicret’in *Çolak Hattat* kitabının kapağında aynı isimli öyküden ilhamla ebru ve hat kullanılması, Yılmaz Yılmaz’ın “Sabahleyin Bir Tantana” adlı öyküsünde çaydanlık fotoğrafına yer verilmesi, Ercan Köksal’ın *Terkedilen Ölü*’sünde ay ışığında bir mezar olması yine bu çerçevededir. Tüm bu kullanımlar genel olarak kitabı yansıtmasa da yazarın (veya yayınevinin) en güvendiği öyküyü illüstre etme gayretiyle yapılmış çalışmalardır. Diğer kullanımlara benzer şekilde okurun ilgisini çekmek ana hedeftir.

Ön kapak tasarımında en sık karşılaşılan örneklerden biri hayvan çizimlerinin kullanımıdır. Örneğin Alper Beşe’nin *Birtakım Tuhaflıklar* adlı kitabının kapağında birer ayağı olan iki balıkçıl kumsalda karaya doğru bakmaktadır.



Balıkçıların tek bacaklı olmalarındaki amacın kitabın adı ile bir ilişki kurma çabası olduğu düşünülebilir. Ayrıca kitapta yer alan “Martıdan Korkan Oğlan” adlı öykü ile de imgesel bir ilişki kurulmaya çalışıldığı söylenebilir.

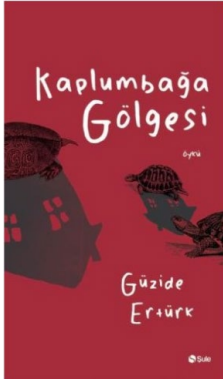
Öykü kitaplarında en sık karşılaşılan hayvan görseli kuşlardır. Beşe’nin bu kitabında olduğu gibi pek çok eserde kuşların kapak görseli olarak tercih edildiği görülmektedir. Bu çerçevede İsmail Isparta’nın *Sonrası* adlı kitabının kapağında krem rengi fon üzerinde bir gül ağacı ve iki kuş çizimi yer almaktadır.



Masalsı bir tonda çizilen bu görsel, kitabın içeriğindeki fantastik anlatımla doğrudan bir ilişki kurmakta ve okurda bu doğrultuda bir beklenti oluşturmaktadır. Ayrıca bu görselin, “Gerçeğin Peşinde” adlı öyküde öykü kişisine âlemi dolaştıran kuşu ve “Ebabil”de *Kur’an*’daki anlatıdan ilham alınarak anlatılan ebabil kuşlarını hatırlattığı da söylenebilir. Ercan Köksal’ın *Serçe Yüreği* adlı kitabında da pembe çiçekleri yeni açmış siyah dallar üzerinde dört siyah kuş resmedilir. Kitapta yer alan öykülerden “Serçe Yüreği” ile ilişkilendirebilecek bu görsel aynı zamanda öykü içerisindeki genel tutum ve atmosferi de yansıtmaktadır. Buna benzer şekilde Yılmaz Yılmaz’ın ev sahibi olmaya çalışan bir çiftin anlatıldığı “Yıllardır Bir Ev” öyküsünü de barındıran aynı

isimli kitabın kapağında yuvasına doğru konan bir kuş görselinin kullanımı ve Semrin Şahin'in *Güvercinler Zamanı*'nda barışı simgeleyen bir güvercin fotoğrafına yer verilmesi de içerik-kapak uyumunun güçlü olduğu kitaplara örnek verilebilir. Bunların yanında Deniz Tarsus'un *Ayrıkotu* ve Mahir Ünsal Eriş'in *Kara Yarısı* kitaplarında da kuş görseli kullanılmaktadır. Bu kitaplarda talihsizliği çağrıştıran bir kuş olan karganın seçildiği görülmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi yayıncılar kapak fotoğrafı seçerken ya kitaptaki bir öykünün adını ve içeriğini ya da tüm kitaba hâkim olan atmosferi dikkate almaktadırlar. Örneğin Güzide Ertürk'ün Tek öyküden oluşan ve evsizleri ve mültecileri konu alan *Kaplumbağa Gölgesi*'nin kapağında iki kaplumbağa ve onların eve benzeyen gölgeleri resmedilmektedir.



Evini sırtında gezdiren kaplumbağalar ile ülkelerini ve evlerini terk etmek zorunda kalan, durdukları yer evleri olan mülteciler arasında bir bağıntı kurularak kapak görseli ve içerik arasında güçlü bir uyum oluşturulduğu görülür.

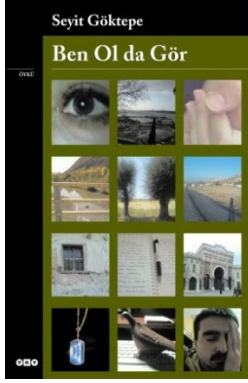
Semrin Şahin'in *Gece, Kediler ve Sessizlik* adlı kitabında ise bir kedi ile çevresinde bir ağacın olduğu çizim bulunmaktadır. Kitabın başlığı ile aynı adı taşıyan öyküde kedilerin saldırısına uğradığını düşünen bir kadın anlatılmaktadır. Görsel de doğrudan bu öykü ile ilişkilidir. Melisa Kesmez'in *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz* kitabının kapağında yüksekten düşen bir atın resmedilmesi, Deniz Tarsus'un *İt Gözü* adlı kitabında bir köpeğin illüstrasyonundan faydalanılması, Onur Akyl'ın *İmparator ve Köstebek* kitabında bir köstebek, Hakkı İnanç'ın *Ateş Etme Silahsızım*'nda bir çekirge çizimine yer verilmesi bu tip kullanımların diğer örnekleri arasında sayılabilir.

Kapak tasarımında dikkati çeken bir başka kullanım da ünlü bir resme veya fotoğrafa yer verilmesidir. Metinlerarası ilişki kurmayı amaçlayan bu kullanımlar, öykülerin anlam alanını genişletmeye de destek olurlar. Örneğin Nazlı Karabıyıkoglu'nun *Hayvanların Tarafı* adlı öykü kitabı için seçilen kapak görseli ünlü bir tabloyu kullanmakla beraber yine doğrudan içerik ve kitap adıyla ilişkilendirilmiştir.



Kapakta kullanılan görsel Erinç Seymen'e ait "Serva Ex Machine" (makineden cariyeye) adlı tablodur. 'Deus Ex Machine' (makineden tanrı) tamlamasından ilham alınarak isimlendirilmiştir. Bu tablo, insan ve hayvanların ilişkilerine dikkat çeken öykü kitabını çok iyi yansıtmaları bakımından önemlidir. Benzer şekilde Onur Çalı'nın *Geçen Sene Doğanlar* kitabının kapağında Lado Tevdoradze'nin, Semrin Şahin'in *Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?* adlı kitabının önünde ise Edvard Munch'ün bir tablosu kullanılmaktadır. Bu kullanımların en önemli özelliği iç kapakta veya arka kapakta görseli üreten sanatçının ismine yer verilmesidir.

Ön kapak tasarımı olarak fotoğraflara yer vermek de yaygın bir kullanımdır. Şöyle ki çoğu zaman topluma mal olmuş yazarların eserleri ön kapakta fotoğraflarıyla birlikte basılmaktadır. Ancak kuşak öykücülerinin en yaşlısı dahi henüz kırklı yaşlarının başında olduğundan olsa gerek yazar fotoğrafının doğrudan kapak fotoğrafı olarak kullanıldığı herhangi bir örnek bu dönem için henüz bulunmamaktadır. Seyit Göktepe'nin *Ben Ol da Gör* adlı kitabının sağ alt köşesinde yazarın tek gözü kapatılmış bir fotoğrafının bulunması belki bu durumun bir istisnası olarak sayılabilir. Bir fotoğraf kolajından oluşan bu kapak doğrudan olmasa da dolaylı olarak kitaptaki öykülerle bir ilişki içerisindedir.



Yazarın kendi fotoğrafına bu şekilde yer vermesi de kitaptaki öykülerin hemen hepsinin yazarın hayatıyla ilişkili olduğuna işaret etmek için kullanılmış olabilir. Zira öyküler okunduğunda da okurda rahatlıkla böyle bir izlenim oluşmaktadır. Benzer bir durum Mahir Ünsal Eriş için de geçerlidir. Şöyle ki yazarın *Olduğu Kadar Güzeldik* ve *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde...* adlı kitaplarında ön kapak olarak yazarın çocukluk fotoğrafları kullanılmaktadır. Bu kullanım da Göktepe’de olduğu gibi metinlerin yazarın hayatıyla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir.

Milenyum Kuşağı öykü kitaplarının hemen hemen hepsinde kapak görseli kullanılmaktadır. Zira 1980 sonrası yaygınlaşan görsel kültür 2000’lerle birlikte artık önü alınmaz bir yola girmiştir. İstisna olarak Milenyum Kuşağı öykü kitaplarından Onur Çalı’nın *Eksik Yıl* ve İsmail Isparta’nın *Gergin Bir Yay* adlı kitaplarında kapak görseli kullanılmamıştır. Bu tercihi de yine diğerlerinden ayrılmak şeklinde açıklamak mümkündür. Kitabın adını ve kapak rengini öne çıkaran bu kullanımlar; içeriğe dair neredeyse hiçbir şey söylemeyerek okurun merak duygusunu harekete geçirir. Üzerinde görsel olarak sadece renkli birtakım çizgileri kullanan Alper Beşe’nin *Kırılğan* adlı öykü kitabını da aynı çerçevede değerlendirmek mümkündür.

Kitap kapakları milenyumla birlikte önemini kat kat artırmıştır. 2000’li yıllara kadar birçok kitap hiç kapak kullanmazken ve bazıları sadece basit fotoğraflar, çizimler tercih ederken yeni çağdaki değişimle birlikte görselliğin gücü daha iyi anlaşılmış ve yayıncılar kendi kitaplarının diğer kitaplar arasından sıyrılıp satılmasını sağlamak için farklı yöntemlere başvurmuşlardır. Bunda, bir şekilde kitap içeriğiyle ilişki kurulmasının ilke olarak kabul edildiği ve bir iki istisna dışında buna uyulduğu görülmektedir. Milenyum Kuşağı öykü kitaplarının ön kapak tasarımında ana eğilim;

kitapta yer alan bir öykü ile veya kitabın genel teması ile ilişkili bir görsel kullanımıdır. Ayrıca metinlerarası ilişki kurma amaçlı birtakım resimlerin kullanımı ve hayvan görsellerine sıklıkla yer verilmesi de bu dönem kapak tasarımlarının önemli özelliklerindendir. Bir başka dikkat çeken husus da kapaklarda fotoğraf yerine ağırlıklı olarak resim veya illüstrasyonların, çizimlerin tercih edilişidir.

Milenyum Kuşağı öykü kitaplarında dikkat çeken unsurlardan biri de kitap tanıtım yazılarıdır. Bu yazılar yazar ve eseriyle ilgili temel bilgiler veren birtakım olumlu eleştirileri kapsar. Bu yazılarda yazarın öykücülüğü, aldığı ödüller vb. bilgilerin yanı sıra kitabın türü ve içeriğine dair yarım sayfa veya bir tam sayfalık bilgiler bulunmaktadır. Çoğunlukla kitabın arka kapağında bulunan bu yazılar, ya öykülerden birinden yapılan bir alıntı ya da editör tarafından yazılmış tanıtıcı yazılardan oluşur. Bazı örneklerde ise bir araştırmacı, gazeteci veya okur yorumuna yer verilebildiği görülmektedir.

Çalışmanın konusu olan Milenyum Kuşağı öykü kitaplarından sadece birinde (*Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde...*) arka kapakta tanıtım yazısı kullanılmamıştır. Ancak bu kitabın ilk baskısı incelendiğinde onda da bir tanıtım yazısının yer aldığı görülmektedir. Kuşak öykü kitaplarının neredeyse yarısında tanıtım yazısı olarak kitap içindeki öykülerden bir alıntı ile yazarla ilgili öznel bilgilerin bir arada olduğu bir format tercih edilmiştir. Örneğin Alper Beşe'nin *Gecikmeli* adlı kitabının arka kapağı şu şekilde tasarlanmıştır:



Görüldüğü üzere üstte bir öykü alıntısı ve altta da Alper Beşe ve öyküleriyle ilgili birtakım öznel tanıtıcı bilgilere yer verilmektedir. Alıntı, kitaptaki “Atölye” adlı öyküden seçilmiştir; ancak bunu anlamak öyküyü okuduktan sonra mümkündür. Zira arka kapakta neredeyse diğer bütün örneklerde olduğu gibi hangi öykü olduğuna dair bilgi verilmemektedir. Sine Ergün’ün *Burası Tekin Değil*, Emrah Serbes’in *Hikâyem Paramparça*, Gökhan Yılmaz’ın *İkiye Kadar Sayamamak* adlı kitapları gibi pek çok kuşak öykü kitabının arka kapak yapısı bu şekilde tasarlanmış ve bu bölümde okura hem bir metin örneği vermeye hem de kısa bilgiler sunmaya çalışılmıştır. Bu kullanımda yayıncı bir yandan okurun beğenebileceği bir bölümü doğrudan paylaşmakta, bir yandan da yönlendirici yorumlarla kitabı satın alıp okuması için okuru ikna etmeye çalışmaktadır.

Kimi kitaplarda ise sadece bu alıntılarının olduğu görülmektedir. Sözelimi Yılmaz Yılmaz’ın *Sâlik Yola Düşünce*, Onur Çalı’nın *Eksik Yıl*, Ercan Köksal’ın *Yarım Kalan Tebessüm* ve Onur Akyıl’ın *Yalnızlık Yengen Olur* kitapları gibi bazı kuşak kitaplarında sadece kitap içindeki bir öyküden alıntı yapıldığı görülmektedir. Her iki kullanımda da bu alıntılar zaman zaman yazarın öykücülüğü ile ilgili bir anahtar işlevi görüyor olsa da çoğu zaman yazarın öykücülüğünü yansıtmayan, alakasız ama okurun dikkatini çekebilecek bölümlerin buraya alındığı görülmektedir. Son derece öznel ve yönlendirici alıntı seçimleri kitabı satmak için okuru manipüle etmeyi amaçlamaktadır.

Kuşak kitaplarının arka kapak tanıtımlarında en sık kullanılan ikinci yöntem ise sadece yazar ve kitapla ilgili birtakım öznel bilgilere yer verilmesidir. İlk kullanımda olduğu gibi yine gayet yönlendirici olan bu yazıların bir örneği Doğukan İşler’in *Rüya Kadar* adlı kitabının arka kapağında bulunur:

Son dönem edebiyatımızın en özgün yazarlarından Doğukan İşler *Rüya Kadar*’da öykü anlayışını iyiden iyiye belirginleştiriyor. Oyunlu ve okurun zekâsını metne ortak eden ilk öykü kitabının ardından yeni öyküleriyle oyun sahasını genişleterek bir dünya kuruyor. Hayat kadar hayat, rüya kadar rüya, her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünya bu. (2016: Arka kapak)

Örnekte de görüldüğü gibi bu tip tanıtım yazıları okuru doğrudan yönlendirmeyi amaçlamakta ve genellikle yazarın öykücülüğü ile ilgili birtakım genel bilgiler

içermektedir. Bu örnekte verilen bilgiler daha çok yazarın tekniğini merkez almaktadır. Benzer bir yönlendirici tanıtım yazısı Melisa Kesmez'in *Nohut Oda* adlı kitabının arkasında yer alır:

Mekânın hunharca talan edildiği, bir yere ait olmanın zorlaştığı, hususi ya da kolektif belleğimizin sıfırlandığı zamanlarda, kendine bir ev icat etmenin ve kök salmanın insaniyeti üzerine öyküler...

Melisa Kesmez (...) bazen de eski şiddetini yitiren öfke ve hesaplaşmaların hemen yanı başında aşkın ve inceliklerin filizlendiğini bir kez daha hatırlatıyor.

Her şeye rağmen kendi kozasını örmekten vaz geçmeyenlere... (2019c: Arka Kapak)

Ancak buradaki ana fark yorumların tekniği değil içeriği esas almasıdır. Her iki örnekte de öznel yorumlarla okuru yönlendirmek ve kitapla ilgili temel düzeyde bir izlenim oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu tür tanıtıcı yazılar genellikle yayının editörü tarafından yazılmaktadır. Ancak kuşak kitaplarında zaman zaman ünlü araştırmacı veya edebiyatçılara da tanıtım yazısı yazdırıldığı görülmektedir. Bu çerçevede arka kapak yazısını Seray Şahiner'in *Gelin Başı* kitabı için Hulki Aktunç, Ercan Köksal'ın *Bir İnkılâp Daha Var* adlı kitabı için ise Sadık Yalsızuçanlar ve Turgay Yalanız yazmışlardır. Okuru etkilemek için bu isimlerin ününden istifade etmeyi amaçlayan bu kullanımın kuşak öykücülüğü için çok yaygın bir yöntem olduğunu söylemek mümkün değildir.

3.7.2 Yazarla ilgili peritextler

Yazarın bizzat kendisinin şekillendirip kitaba eklediği, ana metne yönelik birtakım bilgiler içeren, ama ana metnin içerisinde yer almayan her türlü öge yazarla ilgili peritextler olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede yazarla ilgili olan peritextler arasında en önemlileri; kitabın başlığı, ön söz ve epigraflardır. Bunlar, okurun metni anlamlandırma sürecinde doğrudan etkiye sahip öğelerdendir. Burada amaç, genel geçer şeyleri tekrar etmek veya teknik detaylar vermek değil Milenyum Kuşağı öykücülüğü özelinde yanmetinlerin nasıl kullanıldığını ve ana metinler üzerindeki etkisini örneklendirmek olduğu için tali etkileri bulunan ithaf, öykü adları, ara başlıklar gibi peritextlere değinilmeyecek, sadece kitap başlıkları ile ön söz ve epigraflar üzerinde durulacaktır.

3.7.2.1 Kitap başlıkları

Okurun kitapla ilgili aldığı ilk sözel bilgi olarak kitap adlarının, kitabın satış başarısı üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Kitap adlarının dikkat çekme, yapıtı tanıtmaya, okuru içeriğe yöneltme işlevleri bulunmaktadır. Bu bağlamda iyi bir kitap adı; kitaba bir kişilik kazandırmalı, diğer kitap isimleri arasında dikkat çekmeli ve en önemlisi de kitap içeriğini temel düzeyde de olsa yansıtabilmelidir.

Genette; Leo H. Hoek'in nesneye dönük ve özneye dönük başlıklar sınıflamasını hatırlatır ve kendisinin kitap başlıklarını tematik olanlar ve türsel olanlar şeklinde iki grupta ele aldığını bildirir (1997: 79). Bu sınıflandırmada metnin temasına işaret eden öykü başlıkları tematik gruba girerken, öykünün türünü belirten başlıklar ikinciye girer. Kuşak öyküleri esas alınırsa bu ikinci gruba neredeyse hiçbir kitabın girmediği ve temayı işaret eden örneklerin çokluğu görülmektedir. Hoek'in ayırımına göre bakıldığında da nesneye dönük öykü başlıklarının sayıca hayli üstün olduğu görülmektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinin kitapları incelendiğinde kitap adı seçiminde iki yöntemin öne çıktığı ve yazarların ya genel temayı yansıtan bir isim tercih ettikleri ya da kitapta yer alan öykülerden birinin adını kitap adı olarak kullandıkları görülmektedir. İkinci usulde hangi öykü adının kitap başlığı için uygun olacağına yazar karar verir ve çoğu zaman bu isim, onun en çok güvendiği, en iddialı olduğu öykünün başlığı olur.

Kitaptaki öyküler dışında bir başlık seçmek yazar için kolay bir tercih değildir. Zira seçilen başlık hem içeriğe dair genel bir mesaj vermeli hem de dikkat çekici olmalıdır. Örneğin Alper Beşe'nin *Birtakım Tuhaflıklar* adlı kitabı; okura kitapta birtakım 'tuhaf' olaylarla karşılaşabileceğini önceden haber vererek içeriğe dair birtakım ipuçları vermekte ve böylelikle okurun dikkatini çekmeyi amaçlamaktadır.

Bu tip kitap başlığı seçimleri 'İçeride ne var?' sorusunun cevabını vermeye çalışır. Bu çerçevede Gökhan Yılmaz'ın *Biraz Kuşlar*, Azıcık Allah, Ercan Köksal'ın *Bildiğin Hayat*, Mehmet Erkan'ın *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları*, Güzide Ertürk'ün *Öbür Dünya Öyküleri Cehennem-Araf-Cennet*, İsmail Isparta'nın

Mecnun'un Şehri Terk Edişi şeklindeki başlıkları mezkûr soruya bir cevap olarak değerlendirilebilir.

Kitap adı seçiminde bir diğer yöntem de iddialı, dikkat çekici ve marjinal bir başlık kullanmaktır. Milenyum Kuşağı öykücülerinin bu yöntemi çok sık kullandıkları görülmektedir. Sözgelimi Aykut Ertuğrul, *Mümkün Öykülerin En İyisi* adlı kitabı için görüldüğü üzere okuru tahrik eden, bu yolla dikkat çekmeye çalışan bir başlık tercih etmiştir. Zira kitapla ilk karşılaşan okur ya bunun gerçek olamayacağını kanıtlamak için ya da bu iddialı söylemden etkilenererek kitabı satın alıp okuyacaktır. Bu yönüyle aşırı bir beklenti oluşturma kitabın alımlanması için olumsuz sonuçlar doğurma ihtimali yüksek olsa da ana hedef olan kitap satışı gerçekleşecektir. Zaten yazar, arka kapak yazısında bunun çok iddialı bir başlık olduğunu itiraf etmekte ve okuru metni okumaya davet etmektedir. Gökhan Yılmaz'ın *İkiye Kadar Sayamamak*, Onur Çalı'nın *Kaplumbağa Makamı*, Mahir Ünsal Eriş'in *Olduğu Kadar Güzeldik* ve *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde...*, Ercan Köksal'ın *Bir İnkılâp Daha Var Harf İnkılâbı Öyküleri*, Onur Akyıl'ın *Yalnızlık Yengen Olur*, Deniz Tarsus'un *Ozo Ozo Çakta* adlı kitapları dikkat çekici başlık örnekleri çerçevesinde değerlendirilebilir.

Kimi kitap adlarında yazarın kitapta yer alan bir öykü adını değilse de öykülerden birinde geçen nesneyi veya ifadeyi kitap adı olarak tercih ettiği görülmektedir. Örneğin Hakkı İnanç *Ateş Etme Silahsızım* ifadesiyle “Dıkşın Dıkşın” adlı öyküsüne ve Seray Şahiner *Hanımların Dikkatine*'de “Bikini Bölgesi” adlı öyküde geçen bir sokak anonsuna gönderme yapmaktadır. Ayrıca kitap adı seçiminde metinlerarası göndermeler, bölüm adının kullanımı, öykülerin geçtiği mekânın işaret edilmesi gibi eğilimlere de rastlanmaktadır.

Öykü söz konusu olduğunda sadece kitap adı değil, öykü adları da peritext olarak değerlendirilebilir. Zira tıpkı kitap başlıklarında olduğu gibi öykü adları da okurun dikkat ettiği, önem verdiği öğelerdendir. Kitap adını aşan okur, ilk olarak öykü metni ile de doğrudan ilişkisi bulunan öykü isimlerini inceleyecek ve onu okuyup okumayacağına karar verecektir. Zira öykü başlığı; okuru, karşısındaki öykünün içeriği hakkında koşullandırmakta ve onun okuduktan sonraki fikrini de etkileyebilmektedir. Ancak öykü başlıkları zaten metinler özelinde tema ve biçim

açısından ayrı ayrı değerlendirildiği için burada konuya değinmek bir tekrar olacaktır. Bu sebeple tek tek öykülerin ve bölüm adlarının peritext bağlamında incelenmesine gerek olmadığı düşünülmektedir.

3.7.2.2 Ön söz ve epigraflar

Genette'e göre ön söz terimi aralarında küçük farklar olmakla birlikte giriş, sunuş, prolog, epilog, not, sunuş, son söz gibi birçok yan metni kapsamaktadır (1997: 161). Bu çerçevede en önemli yanmetinlerden biri olan ön sözler, eserin nasıl yorumlanması gerektiğine ve okurken nelere dikkat edileceğine dair okuru yönlendiren, ona yol gösteren metinlerdir. Bu çerçevede ön sözlerin metinle ilgili sorulabilecek 'neden' ve 'nasıl' sorularının cevabını vermeye çalıştıkları söylenebilir.

Ön sözler çoğunlukla kitabın yazarı tarafından yazılmaktadır. Ancak zaman zaman ünlü bir kişinin yazdığı ön sözlere de rastlanmaktadır. Bu ikinci örnekler genellikle kitap arka kapağındaki tanıtım yazılarına benzer şekilde metinle ilgili olumlu eleştirileri içerir. İlki ise yazarın metinleriyle ilgili şahsi yönlendirmeleri olduğundan ve çoğu zaman onun niyet ve hedeflerini içerdiğinden alımlanma için büyük önem arz eder.

Ön sözler kitabın ilk baskısıyla birlikte okura sunulabileceği gibi sonraki baskılarda da eklenebilir. Bu şekilde bir metnin birden fazla ön sözünün olması da mümkündür. Ancak burada en önemli olan metin asıl metne en yakın olan, yani kitabın ilk baskısıyla birlikte okur karşısına çıkan ön sözdür.

Milenyum Kuşağı kitapları incelendiğinde kendinden önceki kuşaklara nazaran çok daha az ön söz kullanması dikkat çeker. Buradan hareketle yazarların metinleriyle ilgili yönlendirici bir açıklama yapmayı gerekli görmedikleri söylenebilir. Ancak az sayıda da olsa kimi yazarlar kitaplarında ön sözleri kullanmaktadır. Örneğin İsmail İsparta'nın *Sonrası* adlı kitabının başında iki sayfalık bir ön söz bulunur. Bu ön sözde, İslam dünyasının zor günlerden geçtiği ve Hz. Muhammed'in ölümünden hemen sonra yaşananların bu günleri çağrıştırdığı ifade edilmektedir. Ardından bu alanda daha önce çalışma olmadığını ve yaptığı çalışmanın bu tip çalışmaların önünü açacağını umduğunu vurgulayan yazar, öykünün konusunu insandan aldığını ve bunca acıya

kayıtsız kalamayacağını söyler. İslam dünyasının ilk günlerinde yaşanan olayları modern öykü teknikleriyle sunmaya çabaladığını, bunu yaparken de gerçekliğin dışına çıkmamaya, konuyu zedelememeye özen gösterdiğini belirtir. Görüldüğü gibi burada yazar önce metnin kaynağını belirtip neden yazdığının cevabını vermekte, ardından da bunu nasıl yaptığını açıklamaktadır.

Mehmet Erkan da *Mülakat Anıları Bir Başka İnsan Kaynakları* adlı kitabının ön sözünü aynı şekilde kullanmaktadır. Şöyle ki bu bölümde yazar, öncelikle kitabı yazma amacını açıkladıktan sonra öykücü ve mülakatçı kimliğini bu kitapta birleştirdiğini, öykülerin sadece iş arayanlar için değil herkes için olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde Özge Hatunoğlu *Kimsenin Ruhu Duymadan*'da çocukluğunun kendisi için öneminden bahsetmekte, *Babam Üşüyor mudur?* adlı kitabının ön sözünde doğa ve insan üzerine görüşlerini paylaşmaktadır. Bunların yanında Ercan Köksal'ın *Yarım Kalan Tebessüm* ve *Bir İnkılap Daha Var* adlı kitaplarında da niyet ve amacı açıklama çabası görülür. Doğrudan yönlendirici bir özelliğe sahip olan bu ön sözler, okurun kitaptaki öyküleri anlamlandırmasına da destek olmaktadır.

Kitaplarında ön söz bulunan bu yazarların bir başka ortak özelliği de postmodern teknikleri öykülerinde çok fazla tercih etmeyen yazarlar olmalarıdır. Postmodernist öykü yazarları ön söz gibi bağlayıcı bir metni kitaba dâhil etmeyi doğru bulmazken bu yazarların ön söz kullanmalarını, birtakım didaktik amaçlarının olmasıyla açıklamak mümkündür.

Postmodernist teknikleri öykülerinde sıklıkla kullanan yazarlar okurla diyalog kurmak için ön sözlere ihtiyaç duymazlar. Zira diledikleri zaman okura hitap edebilir ve kendilerini açıklayabilirler. Ancak bu tür açıklamaların her birinin 'oyun'un parçası olduğu asla unutulmamalıdır. Örneğin Doğukan İşler; *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı kitaptan ilhamla *Öykü Yapım Çalışmaları*'nda giriş, ara fasıl ve çıkış bölümlerine yer vermekte ve anlatıcı, -Calvino'nun da yaptığı gibi- girişte okuru metne davet etmektedir:

Doğukan İşler'in *Öykü Yapım Çalışmaları* adlı ilk öykü kitabını okumak üzeresin...

Bu seni rahatsız edecek! (NEDEN?)

Zihnindeki tüm düşünceleri saklandıkları yerden çıkaracak. (FREUDYEN Mİ BU YAZAR?)

(...)

Sesini yükselt. Yoksa...

“Kitap okumak istemiyorum! Ben, Doğukan İşler’in ilk öykü kitabına başlamak istemiyorum!”

(BAZEN KURTULUŞ YOKTUR...) (2017: 11)

Görüldüğü gibi kitabın “Giriş” adlı bölümünde yazar kurguyu başlatmıştır bile. Ne açıklayıcı ne de yönlendirici bir ön söz yazma niyetindedir. Burada amaç ‘oyun’ kurmak, okuru buna hazırlamaktır. Semrin Şahin’in *Gece, Kediler ve Sessizlik* adlı kitabında ise ön söz bölümünde öykü kedisi Kehribar’ın sedire oturup anlatmaya başladığı belirtilmekte ve kurgunun kapısı aralanmaktadır. Yunus Emre Özсарay ve Gökhan Yılmaz’ın kitaplarında da benzer örneklere rastlanmaktadır. Bunları klasik anlamdaki ön söz ve son sözler gibi değerlendirmek ve peritext olarak adlandırmak yanlıştır. Zira bunlar ana metne ve kurguya dâhildir.

Peritext bağlamında epigraflar konusuna daha önce metinlerarasılık bölümünde değinilmiş, ancak orada öykülerle doğrudan ilişkili oldukları için sadece öykü önü epigrafları incelenmişti. Kitap başı epigrafları, kitabın geneliyle ilgili bilgiler verdiği için onları bu bölümde incelemek daha doğru olacaktır. Genellikle kitapların başında yer alan ve tek bir sayfadaki birkaç satırlık alıntılardan oluşan ifadelere epigraf denilmektedir. Bu metinler çoğu zaman italik harflerle ve tırnak işaretiyle vurgulanmakta ve alıntı yapılan yazar ismi de altına ilişitirilmektedir. Epigraflar bazen kitap yazarının edebî bir sözü olabilmekle birlikte çoğu zaman başka yazar ve şairlerden yapılan alıntılardan oluşmaktadır. Bu yönüyle epigraflar, metinlerarasılık ile de doğrudan ilişkili bölümlerden biridir.

Milenyum Kuşağı kitaplarının pek çoğunda epigraf kullanımına rastlanmaktadır. Örneğin Doğukan İşler ilk kitabı olan *Öykü Yapım Çalışmaları*’nda epigraf olarak Georges Perec’in *Bahçedeki Gidonları Kromajlı Purpur Da Neyin Nesi?* adlı romanından bir alıntı yapmaktadır. Bir selam gönderme, saygı duruşu sayılabilecek bu alıntı; Perec’in metinleri ile İşler’in öykücülüğü arasındaki benzerlik hesaba katılınca

anlam kazanmakta ve kitabı tamamlamaktadır. Yılmaz Yılmaz'ın *Yıllardır Bir Ev* adlı kitabının epigrafında Mustafa Kutlu'nun *Hüzün ve Tesadüf* adlı öykü kitabından alıntı yapılması ve Semrin Şahin'in *Gece, Kediler ve Sessizlik* adlı kitabında Nilgün Marmara'nın "Gök Çandır, Bağışlanan Hep Kendi!" adlı şiirinin mısralarına yer verilmesi bu tip epigraf kullanımları arasında gösterilebilir. Bunlar, yazarın metinlerini oluştururken kimlerden istifade ettiğine işaret ederken aynı zamanda onun öykücülüğü ile ilgili de önemli ipuçları sunmaktadır.

Bazı epigraflar ise tekniğe değil içeriğe veya temaya işaret etmektedir. Doğukan İşler'in *Rüya Kadar*'ının epigrafında Cemal Kafadar'ın *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken* adlı kitabından alıntılanan ve rüyaların eşitlikçiliğinden bahseden bir bölüm bulunması bunun bir örneğidir. Ayrıca Onur Çalı'nın *Geçen Sene Doğanlar* kitabının epigrafı da aynı işleve sahiptir. Yazar, W. H. Auden'in *Mülteci Dert Yanmakta* şiirinden bir bölümü kullanarak kitapta yer alan ve mülteci konusunu işleyen birkaç öyküye işaret etmektedir. Ercan Köksal'ın *Terkedilen Ölü* adlı kitabında epigraf olarak Kâmi Mehmet Efendi'ye ait "Varak-ı mihr-ü vefâyı kim okur kim dinler" mısraının bulunması ve Karabıyıkoglu'nun *İskele* kitabındaki epigrafın Anıl Altın'ın aynı isimli şiiri olması gibi pek çok öyküde epigraflar bu işlevde kullanılır.

Kimi kitaplarda ise kitap başında değil bölüm başlarında epigrafların kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Birgül Oğuz'un *Hah* adlı kitabındaki üç bölümün her biri bir epigrafla başlamaktadır. Bu çerçevede: "Tuz Ruhun" bölümünün başında Paul Celan'ın "İçlerinde Toprak Vardı" şiirinden birkaç mısra, "Dan" bölümünde T.S. Elliot'ın "Oyuk Adamlar" şiirinden birkaç dize ve "Su Ruh" bölümünde Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim I" adlı öyküsünden bir cümle kullanılmaktadır. Benzer şekilde B. Nihan Eren'in *Kör Pencerede Uyuyan* adlı kitabındaki iki bölümde de epigraflar kullanılır. "Gece" ve "Gün" başlıklı iki bölümden oluşan kitabın "Gece" bölümünün başında Furuğ Ferruhzad'ın "İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına" şiirinden alıntı yapılırken "Gün" bölümünün başında Birhan Keskin'in "Aşk" şiirinden alınmış dizeler bulunmaktadır. Alıntılar, ilgili bölümdeki tema veya içerikle de doğrudan ilişkilidir.

Öykücüler, bazen kitaptaki öykülerin tema ve içeriğine işaret etmek, bazen de kimlerden esinlendiklerini vurgulamak için epigraflara başvurmuşlardır. Her iki durumda da yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere epigraflar çoğu zaman kitabı bütünleyen, onun anlaşılmasında etkin rol üslenebilecek bir işlevde kullanılmaktadır.

BÖLÜM IV: SONUÇ (MİLENYUM KUŞAĞINA VE TÜRK ÖYKÜSÜNÜN GELECEĞİNE BAKIŞ)

Edebiyat araştırması olarak dönem incelemeleri, bir dönemin genel özelliklerini, eğilimlerini, öne çıkan yazarları ve onların yönelimlerini çok geniş bir perspektiften ele alması hususiyetiyle özellikle edebiyat tarihi açısından ehemmiyet arz etmektedir. Bu tür çalışmalar, son yüzyılda daha çok o dönemin üzerinden en az elli yıl gibi bir süre geçtikten sonra yapılagelmiştir. Ancak Batı etkisindeki Türk edebiyatının ilk dönemlerine bakıldığında bu tür bir bekleyişe gerek görülmemiş ve sözgelimi ilk edebiyat tarihi örneklerinden olan Abdülhalim Memduh'un *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye* (1889) adlı eserinde; Âkif Paşa'dan yazarın zamanına kadar olan "Devr-i Teceddüd" dönemi de incelenmiştir. Benzer şekilde Şehâbeddin Süleyman'ın *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'sinde (1912) yazarının tâbi bulunduğu Servet-i Fünun dönemi de incelenen dönemler arasında yerini almıştır. Elbette ki bu tutum değişikliğinin; zamanın etkisini hesaba katmak, geçici akımlarla etkisi güçlü olanları ayırabilmek gibi birtakım haklı gerekçeleri bulunmaktadır. Ancak her şeyin hızla değiştiği bu modern çağda edebiyatın ve özelde Türk öykücülüğünün seyrinin doğru anlaşılabilmesi amacıyla çağdaş dönem incelemeleri de önemli bir ihtiyaç hâlini almıştır. Zira edebiyattaki yönelim ve hususiyetlerin anlaşılabilmesi için çağdaş değerlendirme ve eleştirilerin önemi çok fazladır. Öncelikle, bu çalışma ile bugünün edebiyat ortamında yazarların çokça şikâyet ettiği eleştiri eksikliğinin kapatılması amaçlanmıştır. Bu dönemin çalışılmasındaki diğer bir gerekçe ise Türk öykücüğünde 1990'lı yıllarda görülen niceliksel ivmenin (Lekesiz 2005c: 522) bu dönemle birlikte artık nitelik kazanmış olması ve öykünün başat türler arasındaki yerini güçlendirmesidir. Bu kuşağın yaptığı çalışmaların incelenmesi, Türk edebiyatındaki değişimi doğru şekilde kavrayabilmeyi ve öykücülüğün geleceğine dönük isabetli yorumlar yapabilmeyi kolaylaştıracaktır.

Yukarıda sayılan gerekçeler dikkate alınarak hazırlanan bu doktora tezi çalışmasında 2000 sonrası Türk öykücülüğü hem içerik hem de yapı bakımından incelenerek Türk

öykücülüğünde işlenen konular, bunların ele alınış biçimleri, kullanılan yeni teknikler ve yazarların yönelimleri vb. hususları ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu kapsamda dönemi en doğru biçimde yansıtmaya gayesiyle bir örneklem oluşturabilmek için çeşitli filtreler uygulanmış ve neticede 29 yazarın 84 öykü kitabı tahlil edilmiştir.

Çalışmada giriş, içerik ve temalar, yapı ve sonuç şeklinde dört ana başlık bulunmaktadır. Giriş bölümünde kuşağın tanımı, Türk öykücülüğünde dönemlemeler, 1980 sonrası siyasi ve kültürel ortam vb. konular üzerinde durulmuş ve son olarak da 2000’li yıllarda Türk öykücülüğünde yeni bir kuşağın oluşumunda etkili olan gelişmeler irdelenmiştir. İkinci bölümde kuşak öykücülüğünde öne çıkan içerik ve temalar ele alınmış, öykülerden örnekler verilerek yazarların konuları ele alış biçimleri ve yaklaşımları incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise kuşak öykücülüğünün yapı özelliklerine odaklanılmış ve bu kuşağı önceki kuşaklardan ayıran biçimsel özellikler, farklı yazarlardan ve öykülerden örnekler verilerek detaylıca tetkik edilmiş ve bu doğrultuda tespit edilen hususiyetler üzerinden Milenyum Kuşağı öykücülüğünün genel hatları ve kuşak yazarlarının içerik ve biçim eğilimleri ortaya konulmuştur.

Önceki kuşak ve akımlarda da görüleceği gibi ‘Milenyum Kuşağı’ tanımlamasıyla ilgili birtakım tartışmalar bulunmaktadır. Son yıllarda yapılan edebiyat tarihi dönemlemelerine bakıldığında hemen hepsinde sadece aynı yıllarda eser verme şartı veya benzer eğilimlere sahip olmak temel alınmışken bu çalışmada yaşa dayalı bir ayrım esas alınmaktadır. Zira aynı yıllarda eser verme şartı farklı kuşaklardan pek çok yazarın aynı kefedeyi değerlendirilmesi, hatta bazen aynı yazarın birkaç dönem içinde tekrar tekrar incelenmesi gibi olumsuzluklara sebep olmaktadır. Yine benzer eğilimlere sahip olma şartı da söz konusu dönemde ortaya konulan eserlerin tamamını kapsamadığından ve sadece belli bir yönelimi öne çıkardığından dönemin bütünü için yetersiz kalmaktadır. Bunlara karşın yaşa dayalı ayrım, araştırmacılara birbirine yakın yıllarda doğan ve eğitim gören yazarların eserleri üzerinden hayata, edebiyata ve öyküye bakışlarını irdeleyerek teknik ve içerik bakımından benzeşen ve farklılaşan yönelimleri bütünlüklü olarak ele alabilme fırsatı sunmaktadır.

Uzun bir araştırma neticesinde ve çeşitli kıstaslar belirlenerek seçilen örneklem içerisindeki yazarlar ve öykü kitapları; Türk öykücülüğün 2000’li ve 2010’lu yıllarda

geçirdiği büyük değişimi izleyebilmek adına önemli veriler sunmuştur. Bunları tez çalışmasında olduğu gibi iki ana başlık altında değerlendirmek gerekir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğü içerik bağlamında kendinden önceki konuları genel olarak sürdürmekle birlikte bunların kullanım sıklığı ve ele alınışı bağlamında çeşitli farklar oluşmaktadır. Bu çerçevede kuşak öykülerinin başlıca içerik özellikleri; ölümün farklı boyutlarıyla ele alınması; çocuk öykü kişilerine sıklıkla yer verilmesi; şiddetin öne çıkması; Millî Mücadele dönemi, askerî darbeler, Gezi Olayları, maden kazaları, çevre sorunları, düzensiz mülteci meselesi, işsizlik ve ekonomik sorunlar, terör sorunu gibi toplumsal ve siyasi meselelerin sıklıkla işlenmesi; cinselliğin ve farklı cinsel kimlikli bireylerin öykülerde görünürlüğünün artması ve kadına şiddet, taciz, tecavüz, aile baskısı gibi kadın meselelerinin konu edilmesidir. Bu dönemde ayrıca taşranın yeniden ve farklı bir bakış açısıyla öne çıkarıldığı görülmektedir.

Kuşak öykücülerinin eserlerinde görülen başat konular ölüm, kadın sorunları ve şiddettir. Ayrıca bu dönemde toplumsal meselelerin de sıklıkla edebiyatın konusu hâline getirildiği görülmektedir. Esasında bu konuların hepsi şiddet ekseninde birbiriyle ilişkili olarak düşünülebilir. Ölümün metinlerdeki işlevlerine bakıldığında bunun daha çok yas/yitirme bağlamında ele alındığı ve yokluk, kaybetme duygularıyla birlikte işlendiği görülür. Bunu bireyselleşen ve gelişen teknolojiyle birlikte dünyevi ihtiyaçları hem daha çok doyurulan hem de daha çok artan insanoğlunun yalnızlaşması ile ilişkilendirmek mümkündür. Şöyle ki sosyal medya, internet, cep telefonları ve envaiçeşit makine ve araçlarla hayatı çepeçevre sarılmış olan insanın, çaresini bulamadığı ölüm karşısındaki acizliği; bu dönem öykücülerini ölüm üzerine daha çok düşünmeye itmekte ve bu da metinlere yansımaktadır. Yine öykülerde, ölümün intihar ve cezalandırma aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bir kaçma eylemi olarak intihar, esasında mücadele edemediği hayata karşı bir teslim oluşturmaktır. Öykü kişisi de yaşadığı acılara son vermek için son bir çare olarak hayatına son vermeyi seçmektedir. Pek çok kuşak öyküsünde intihar; intihar düşüncesi, intihara itilen insanlar ve intihar sonrası geride kalanlar gibi farklı yönleriyle işlenmektedir. Ölümün başka bir biçimi olan cinayet ise daha çok bir cezalandırma eylemi olarak öykülerde yer bulmaktadır. Çoğunlukla yaşadıkları karşısında çıkış bulamayan öykü kişilerinin kötülük yapanları

öldürerek cezalandırdıkları görülmektedir. Çalışmada ölümle ilgili olarak ayrıca ölüm korkusu üzerinde de durulmaktadır. Dönem öykülerinde baskın olmasa da öykü kişilerinin zaman zaman mistik ve felsefi düşüncelere dalarak ölüm üzerine düşündükleri, hatta bazen öykülerde ölüm sonrasının anlatıldığı görülür. Bu örnekler; her ne kadar modern dönem ölümü sıradanlaştırmış olsa da hâlâ ölüm korkusu ve ölümden sonrasının öykü konusu olarak ele alınmaya devam ettiğini göstermektedir.

Milenyum Kuşağı öykülerinde ölümün bir diğer görünümü ise çevre duyarlılığı ve tabiatın bir mizacı bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu, daha önceki dönemde üzerine çok fazla düşülmemiş konulardan biridir. Ancak kuşak yazarları çoğu zaman çevre duyarlılığı bağlamında ele aldıkları ölüme yeni işlevler yüklemiş, birçok öyküde doğanın intikam alması, doğanın korunması gerekliliği gibi temalara odaklanmışlardır. Öykülerde görülen bu yönelim dünyadaki genel eğilimle de doğrudan ilişkilidir. Zira özellikle son 20 yılda doğanın tahribi bağlamında iklim krizi, susuzluk, ormanların azalması, çevre kirliliği vb. endişeler artarak dünya gündemini meşgul etmektedir. Bu çerçevede öykücülerin bu gündemin de etkisiyle öykülerde insan-doğa ilişkisi merkezli temalara sıklıkla yer verdikleri görülmektedir.

Kuşak öykülerinde en sık karşılaşılan içeriklerden bir diğeri kadın sorunlarıdır. Şöyle ki kadının toplum hayatındaki dışlanmışlığı, gördüğü şiddet ve baskı pek çok öyküde işlenmektedir. Bu hususta özellikle Semrin Şahin, Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, B. Nihan Eren ve Onur Çalı'nın öyküleri dikkat çekmektedir. Esasında kadının toplumsal hayattaki yeri, özellikle 1950 sonrası öykülerde işlenegelen konulardan biri olmuştur. Ancak artan toplum duyarlılığı ve eğitim seviyesinin de etkisiyle kuşak öykücülüğünde bu mesele ana konulardan biri hâline gelmiştir. Bunda elbette küreselleşmenin ve dünya kamuoyunda kadın mücadelesinin güçlenmesinin de etkisi hayli fazladır.

Kadın sorunlarının öykülerde üç ana çerçeve etrafında toplandığı görülür. Bunlardan ilki aile baskısı ve onunla ilişkili olarak da mutsuz ilişkilerdir. Bu öykülerde genellikle kadın hakları mücadelesi etrafında kadının toplumsal hayatta yaşadığı temel sorunlar ve bunlardan çıkış yolları üzerinde durulmaktadır. Bu konuda özellikle Semrin Şahin, B. Nihan Eren ve Zeynep Hicret'in öyküleri evlilik kurumu üzerine okuru düşünmeye

sevk eden ilişkilere dikkati çekmektedir. Elbette tüm kuşak yazarlarının meseleye aynı noktadan baktığını söylemek mümkün değildir. Şöyle ki bu bahiste bu üç yazar da evlilik kurumu içerisinde ezilen kadına dikkat çekmekle beraber Semrin Şahin ve B. Nihan Eren daha çok çalışan ve mücadeleci bir kadını, Zeynep Hicret ise çok daha pasif bir kadını, çoğu zaman da bir ev hanımını öyküsünün odağına yerleştirmektedir. Ancak; çözüm olarak farklı öneriler sunmuş olsalar da her üç yazar da süregelen şekliyle evlilik kurumunun kadına yüklediği sorumluluklar ve bunların kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çekmişlerdir.

Öykülerde kadın sorunları bağlamında sıklıkla işlenen konulardan ikincisi kadına yönelik şiddet ve kadın cinayetleridir. Zeynep Hicret ve Pelin Buzluk birçok öyküsünde bu konuyu ele almakta ve şiddet mağduru kadınların yaşadıklarına ve duygularına dikkat çekmektedirler. Kuşak öykülerinde bu bağlamda ayrıca kadına taciz ve tecavüz de çokça işlenen konular arasında yer almaktadır. Semrin Şahin ve Pelin Buzluk, kadının toplumsal alanda karşılaştığı sıkıntıları daha çok taciz ve tecavüz ekseninde yaşanan trajik olaylar üzerinden okura aktarmaktadır.

Son yıllarda toplumsal görünürlüğü hayli artan ve hemen her gün haber bültenlerinde konu edilen kadın cinayetleri, kadına şiddet, taciz ve tecavüz özellikle Münevver Karabulut, Özgecan Aslan ve Şule Çet gibi, ölümleriyle toplum gündeminde uzun süre yer etmiş isimler üzerinden bir hak mücadelesine dönüştürülmüş ve bu çerçevede önemli bir kamuoyu oluşturulmuştur. Kuşak öykülerinde kadın sorunlarının kadına şiddet, taciz, tecavüz bağlamında sıklıkla işlenmesi de bununla ilişkili olarak değerlendirilebilir. Eserlerde kadın sorunlarının bu kadar öne çıkarılmış olması eserleri feminist eleştiri ve ekofeminizm açısından da önemli kılmaktadır. Kuşak öyküleri, bu bağlamda yapılacak yeni çalışmalar için önemli birer kaynak oluşturacaktır.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünün içerik bağlamında en dikkat çeken özelliklerinden biri de toplumsal meselelerin sıklıkla öykülere konu edilmesidir. Özellikle 1980 sonrasında öyküde görünürlüğü hayli azalan bu meseleler kuşak öykücüler tarafından yeniden yaygın olarak işlenmeye başlamıştır. Bu çerçevede öykülerde sıklıkla karşılaşılan meseleler ise askerî darbeler, Gezi Olayları, çevre problemleri, iş kazaları

ve işçi hakları, Suriye İç Savaşı, mülteci sorunu, işsizlik, deprem ve terördür. Bunlardan ilki ve en çok rastlanan konulardan olan askerî darbeler, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının sıklıkla irdelenen toplumsal meselelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. 1980 sonrası dönemde, öncesine nazaran yoğunluğu azalmış olsa da 2000’li yıllarla birlikte askerî darbelerin yeniden edebiyat metinlerinde sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Bu çerçevede kuşak öykülerinde 1960 ve 1980 askerî darbelerinin yanı sıra 28 Şubat Süreci de ele alınan konular arasında dikkati çekmektedir. Birgül Oğuz, Alper Beşe, Yunus Emre Özсарay, Mahir Ünsal Eriş ve B. Nihan Eren askerî müdahaleler ve bunlarla ilişkili baskı ve şiddeti konu alan metinleriyle öne çıkmaktadır. Öykülerde daha çok 1980 darbesi etrafında eleştirilerde bulunulmuş, 28 Şubat Süreci gibi ülkenin özellikle dindar kesiminin baskı altına alındığı bir müdahale çoğu yazar tarafından görmezden gelinmiştir. Tüm darbelere karşı bir duruş sergilemesiyle dikkat çeken Yunus Emre Özсарay’ın yanında Aykut Ertuğrul da 28 Şubat Süreci’ni konu edinen öyküleriyle kuşağın diğer yazarlarından ayrılmaktadır. Askerî müdahaleler ile ilgili dikkat çekici bir diğer husus da 15 Temmuz darbe kalkışmasının yalnızca Bünyamin Demirci tarafından ele alınmış olmasıdır. Bunda darbe kalkışmasının üzerinden henüz birkaç yıl geçmiş olmasının etkisi olduğu kadar toplumun belli bir kesiminin 28 Şubat’ta olduğu gibi bu olayı görmezden gelişi de etkilidir.

Kuşak öykülerinde en çok görülen toplumsal meselelerden bir diğeri 2013 yılında çevresel bir eylem olarak başlayıp tüm ülkeye yayılan Gezi Parkı Olaylarıdır. Öykücülerin bu olaylara çevre mücadelesinden ziyade ideolojik zeminde yaklaştıkları, onu bir özgürlük ve demokrasi eylemi olarak ele aldıkları görülmektedir. Bu çerçevede Alper Beşe, Nazlı Karabıyıkoglu, Semrin Şahin, Onur Çalı ve Melisa Kesmez’in isimleri öne çıkmaktadır. Yine aynı olayı bir öyküsünde işleyen İsmail Isparta ise bu yazarlardan çok farklı olarak Gezi’yi kamu malının ve dükkân vb. yerlerin zarar gördüğü bir toplumsal eylem olarak değerlendirmektedir.

Gezi olaylarının çıkış noktası olarak gösterilen çevre problemleri de bu kuşak öykücülerinin metinlerinde dikkat çektikleri meseleler arasında yerini almaktadır. Özellikle Semrin Şahin, Onur Çalı, Alper Beşe, Mahir Ünsal Eriş, Zeynep Hicret ve

B. Nihan Eren ağaçların korunması, HES'ler, hava kirliliği vb. evre sorunlarını öykülerinde sıklıkla işlemektedir. Alper Beşe, B. Nihan Eren gibi yazarlar ayrıca evre sorununu düzensiz kentleşme bağlamında ele alarak Türkiye'de yaşanan kentleşme sorununa da dikkat çekmişlerdir.

Özellikle 2010 sonrasında yaşanan feci kazalar sebebiyle toplum gündeminde sıklıkla yer alan iş kazaları da kuşak yazarlarınca irdelenen konular arasında yer alır. Bunda etkili olan sebepler arasında, Soma maden faciası gibi büyük kazaların yaşanmış olması ve ağır sanayileşmenin artması sayılabilir. Semrin şahin, Deniz Tarsus, Yunus Emre zsaray, Onur alı bu meseleyi daha çok madende çalışmanın zorlukları, maden kazaları ve yaşanan trajik ölümler bağlamında ele alırken Alper Beşe, İsmail Isparta, Zeynep Hicret, Melisa Kesmez ve Emrah Serbes bu sorunu daha çok inşaat, fabrika vb. yerlerde yaşanan iş kazaları ile işçilerin hak mücadelesi çerçevesinde ele almaktadır. Öyle ki kimi öykülerde 1970'li yıllardakine benzer şekilde hak mücadelesi, grevler, işçi çıkarma gibi olayların dolaylı yollarla okura aktarıldığı görülmektedir.

Kuşkusuz bu kuşağın eser verdiği dönemi doğrudan etkileyen en önemli toplumsal meselelerden biri de Suriye İç Savaşı ve onun doğurduğu mülteci problemleridir. Kuşak ykclerinin; hem Türkiye'de hem dünyada çokça konuşulan ve üzerine düşünülen, politikalar üretilen bu meseleye duyarsız kalmadıkları görülmektedir. Bu bağlamda kuşak yazarlarından Yunus Emre zsaray, İsmail Isparta ve Aykut Ertuğrul doğrudan savaşa, onun sebep olduğu yıkımlara ve insani meselelere dikkat çekmekte, Alper Beşe, Onur alı ve Mahir nsal Eriş ise savaştan ziyade, onun sonrasında yaşanan mülteci sorunlarına odaklanarak sorunu daha çok Türkiye merkezli olarak, Türkiye'ye ve Türk halkına etkileri çerçevesinde işlemektedirler. Buna karşın Güzide Ertürk ise öykülerinde, sorunu uluslararası bir mesele olarak görmüş ve meselenin insani boyutunu da göz ardı etmeden doğrudan mülteci meselesine odaklanmıştır. Bunun yanı sıra Semrin şahin ve Melisa Kesmez de farklı olaylar bağlamında zorla göç ettirilen ve ülkesinden ayrılan insanları öykülerinde ağırlamaktadır.

Kuşak yklerinde ayrıca işsizlik, deprem, terör gibi toplumsal meselelere de sıklıkla değinildiği görülmektedir. Toplumsal meselelerin öykülerde çokça görülmesi ve

güncel sorunlara karşı duyarlılık kuşak yazarlarının en önemli özellikleri arasında sayılabilir. Ancak elbette bu tespit, tüm kuşak yazarları için geçerli değildir. Şöyle ki Semrin Şahin, Aykut Ertuğrul, Alper Beşe, İsmail Isparta, Yunus Emre Özсарay gibi kimi yazarlar öykülerinde toplumsal sorunlara fazlaca yer verirken Seyit Gökтеpe hiçbir öyküsünde toplumsal konulara girmemiş, sadece bireysel meseleler üzerinden öyküsünü inşa etmiştir. Ayrıca Doğukan İşler, Özge Hatunoğlu, Batıkan Köse, Bünyamin Demirci gibi bazı yazarların ise sadece birkaç öyküsünde toplumsal meselelere değindikleri görölmektedir. Kuşak yazarları, sancılı toplumsal meseleleri anlatırken genellikle olayları öyküye yedirerek, öykü sınırlarından ayrılmadan tahkiye etme yolunu tercih etmişlerdir. Mehmet Said Aydın bu dönemde öyküde çocukluk ve ilk gençliğe doğru bir yönelmeden bahsederek bu yönelimi “siyasal ortamın ve boğucu ruh hâlinin mecburi sonucu” şeklinde değerlendirir ve bu dönemde politik tutumların iyice belirginleştiğini belirtir (Özsoy 2018: 11). Faruk Duman da benzer şekilde yeni öykülerin bir kısmında siyasi tercihlerin ve ideolojik görüşlerin öyküye yansıdığını belirtmektedir (a.g.e. 12). Toplumsal ve siyasi meselelerin öyküde hayli fazla yer alması bu politikleşmenin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Yukarıda sayılan başat konuların yanı sıra önceki kuşaklara nazaran daha sık rastlanan veya farklı bağlamlarda ele alınan birtakım konuların da Milenyum Kuşağı öykücülüğünde öne çıktığı görölmektedir. Cinsellik ve eşcinselliğin öyküdeki görünüşleri bunların arasında sayılabilir. Bilindiği üzere 80 sonrası öyküde kimi yazarların cinsellik bağlamında toplumsal kabulleri aşan öykülerine rastlanmaktadır. Milenyum Kuşağı öykülerinde de Nurdan Gürbilek’in ‘cinsellik patlaması’ dediği (2009: 22) bu “akımın” bazı yazarlarca sürdürüldüğü görülür. Bu çerçevede özellikle Onur Akyıl, Onur Çalı ve Nazlı Karabıyıkoglu’nun öyküleri öne çıkmaktadır. Kuşak yazarlarının eşcinsellik bağlamında da çok daha serbest davrandıkları görölmektedir. Önceki dönem öykülerine bakıldığında çoğu zaman gizlenen, imalarla dile getirilen eşcinsel ilişkiler bu kuşak öykülerinde açıkça ele alınmakta, bunda dünyada süregelen hak mücadelesi ve belli seviyede bir toplumsal kabulün sağlanabilmiş olmasının etkileri olduğu gözlemlenmektedir. Bu hususta özellikle Onur Akyıl, Pelin Buzluk, Nazlı Karabıyıkoglu, B. Nihan Eren ve Alper Beşe’nin isimleri öne çıksa da pek çok

kuşak yazarının eşcinselliğe az da olsa öyküsünde yer verdiği görülmektedir. Önceki dönemlerde olduğu gibi artık eşcinselliğin bir güldürü unsuru olarak öykülere dâhil olmaması ve çoğunlukla cinsel ilişki bağlamında ele alınması da dikkat çeken özellikler arasında sayılabilir.

Bir içerik özelliği olarak kuşak öykülerinde çocuk öykü kişilerinin fazlalığı göze çarpmaktadır. 1980 ve sonrası dönemde de yaygın olan bu eğilim, Milenyum Kuşağı ile artık zirveye ulaşmıştır. Öyle ki hemen her yazar çocukluğu farklı bağlam ve işlevlerde ele almış, masumiyetleri dolayısıyla şiddet anlatımı için sıklıkla tercih edilen çocuk öykü kişileri hem anlatıcı hem de şiddet mağduru olarak ön plana çıkmıştır. Toplumsal meselelerin ve kadın sorunlarının bu dönemde başat konular olması da bunda etkilidir. Zira çocuk öykü kişileri çoğu zaman şiddetle ilişkili olan bu konuların okura iletiminde aracı olarak kullanılmakta, bazen şiddetin mağduru bazense şahidi olarak öykülerde yer almaktadır. Bazı örneklerde ise çocukların birbirlerine, başka insanlara veya hayvanlara uyguladıkları şiddete dikkat çekilmektedir. Kuşak yazarlarından Hakkı İnanç, Deniz Tarsus, Onur Çalı, Mahir Ünsal Eriş, Semrin Şahin ve Mahir Ünsal Eriş'in öykülerinde, çocuk öykü kişileri veya anlatıcıların şiddetle ilişkili olarak sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Çocukluğun öykülerdeki bir başka tezahürü ise saflığı, masumiyeti ve her türlü güzelliği barındıran özellikleriyle bir sığınma alanı işlevidir. Şöyle ki yazarlar özlenen çocukluk, yaşanamayan çocukluk ve çocukluk aşkları gibi değişik bağlamlarda çocuk öykü kişilerine yer vererek bu döneminin masumiyetinden istifade etmektedirler. Bu hususta özellikle Aykut Ertuğrul, Yunus Emre Özсарay, Emrah Serbes, Ercan Köksal, Bünyamin Demirci'nin öyküleri dikkat çekmektedir. Öte yandan kuşak öykülerinde çocukluk aile ilişkileri bağlamında da ele alınmakta, anne veya babasını kaybetmiş, aile içi sorunlara şahitlik etmiş çocuklara sıklıkla rastlanmaktadır. Bu öykülerde çocuk; çoğu zaman anlatıcı veya odak kişi olarak görev almaktadır. Özellikle Zeynep Hicret, Melisa Kesmez ve B. Nihan Eren'in öykülerinde çocuk ve çocukluğun bu şekilde, aile ilişkileri çerçevesinde öykülere dâhil edildiği tespit edilmiştir.

Çocukların ve çocukluk döneminin öykülerde bu denli sık görülmesinin en önemli sebeplerinden biri yine şiddetin vurgulanması gayesiyledir. Zira idealize edilen

çocukluğun şiddetle ilişkili olarak anlatımı; anlatılmak istenen olayların etki gücünü artırmakta, yazarın öyküde vermek istediği duygunun çok daha kolay iletimini sağlamaktadır. Öykülerdeki aile ve sığınak işlevleri de dolaylı olarak yine şiddetle ilişkisi bağlamında değerlendirilebilmektedir. Bunun yanı sıra yazarların yaşlarının genç olması, çocukluğa yakın bir dönemde olmaları ve pek çoğunun hâlihazırda küçük çocuklarının bulunması da çocuk öykü kişileri ve anlatıcılara yer verme sebepleri arasında sayılabilir.

Milenyum Kuşağı Öykücülüğü, Türk edebiyatının uzun bir süre en başat meselelerinden biri olan kentli erkek yalnızlıklarının rağbet görmediği ilk dönem sayılabilir. Hatta öyle ki önceki dönemlerde kentli erkeklerin sürekli olarak edebiyata konu edilmesi pek çok kuşak öykücüsü tarafından eleştirilmiştir. Öykülerde Seyit Göktepe ve birkaç öyküleriyle Alper Beşe ve Onur Akyıl haricinde bu konuya rağbet gösterilmediği görülür. Az sayıdaki örnekte; toplum içerisindeki iletişimsizliğe ve bireyselliğe dikkat çekilmektedir.

Milenyum Kuşağı öykülerinde ayrıca taşranın yeniden ve farklı bir bakış açısıyla öne çıkarıldığı görülmektedir. Şöyle ki aslında 2010 sonrasında kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle artık taşra ve merkez farklılığı neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak kuşak yazarlarından Yunus Emre Özсарay'ın da belirttiği gibi bu ortamda “taşralılık, kentin varoşlarına yönelim ve 90’lar nostaljisi” ayrı bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır (2021). Gerçekten de öykülerde taşra artık dışarıda bırakılmış, geri kalmış bir hâlde değil kendi merkezini oluşturmuş şekliyle vardır. Pelin Buzluk ve Alper Beşe’nin Ankara’yı, Mahir Ünsal Eriş’in Bandırma’yı, Onur Çalı’nın Bergama’yı öykülerinde kullanışları bu çerçevede değerlendirilebilir. Yine 90’lar nostaljisine özellikle Emrah Serbes, Hakkı İnanç, Zeynep Hicret ve Mahir Ünsal Eriş’te sıklıkla rastlanmakta, bu bağlamda mahalle kültürü ve sokağın öykülerde kendine yer bulduğu görülmektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde içeriğin yanı sıra yapısal olarak da ciddi bir dönüşüm yaşanmaktadır. Bu dönüşümün unsurlarını biçimsel değişimler, anlatıcı ve odaklanma bağlamında farklı kullanımlar, anlatım teknikleri, üstkurmaca ve

metinlerarasılık şeklinde başlıklandırmak mümkündür. Kuşak öykülerinde ayrıca fantastiğe yönelim ve yanmetinselliğin kullanımı da öne çıkan özellikler arasındadır.

Öyküler incelendiğinde önceki kuşaklara kıyasla öncelikle biçimsel anlamda pek çok değişiklik dikkati çeker. Metinlerde bu bağlamda özellikle şekilsel müdahaleler, dilde şiirleşme ve farklı alt türlerin denenmesi gibi eğilimler öne çıkmaktadır. Öykülerin tekdüzeliğini bozmak ve okurun dikkatini çekmek gibi amaçlarla yapılan şekilsel müdahaleler, modern öykü ile birlikte metinlerde sıklıkla görülmeye başlanmıştır. Türk öykücülüğünde 1950’li yıllarda Sevim Burak ve Bilge Karasu’nun başını çektiği birtakım yazarlarca sürdürülen bu eğilim, Milenyum Kuşağı ile birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Şöyle ki bu kuşak, kendinden öncekilerin aksine bu tür kullanımlarda tekdüzeliği değil doğrudan metni hedef almaktadır. Artık metin, postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri olan ‘oyun’un bir parçası hâline getirilmektedir. Çoğu zaman metnin anlamsal bütünlüğünü tamamlayıcı ve zenginleştirici bir etkisi olan ve metne görsellik ve ritim katma amaçlarıyla da yararlanılan bu tür uygulamalar; vurgu teknikleri, kelime ve cümle düzeyinde sapmalar, yazım ve noktalama bozuklukları, açıklayıcı müdahaleler ve paragraf yapısında değişiklikler şeklinde gruplandırılabilir. Milenyum Kuşağı yazarlardan pek çoğunun farklı oranlarda şekilsel müdahalelere başvurduğunu belirtmek gerekir. Şöyle ki Seyit Göktepe ve Alper Beşe gibi kimi yazarlar bunları, geleneksel anlatım yapısını bozmak amacıyla kullanmaktadırlar. Ancak Aykut Ertuğrul ve Doğukan İşler gibi, şekilsel müdahaleleri daha aktif bir şekilde metne dâhil eden ve bunları postmodernist edebiyat çerçevesinde ‘oyun’un bir parçası olarak kullanan yazarlar da bulunmaktadır. Nihayetinde metnin klasik yapısına aykırı görünen ve doğrudan şekille oynayan bu tür kullanımlara, kuşak metinlerinde fazlaca ve çok farklı şekillerde rastlandığı söylenebilir.

Türk edebiyatında ilk olarak 1950’li yıllarda görülen ve eksiltme, dilde deformasyon, çağrışım, sezdirme, çok anlamlılık, anlam karartmaları ve şiirsel benzetmeler gibi şiire has tekniklerin öyküde kullanımı şeklinde açıklanabilecek şiirleşme eğilimi, kuşak öykücülüğünde de etkisini devam ettirmektedir. Bu kullanımdaki amaç çoğu zaman anlamda kapalılık oluşturmak ve böylelikle soyut ve imgesel bir dile ulaşarak metne anlam zenginliği katmaktır. Yine metnin görsel ve işitsel boyutunu güçlendirerek

okurun dikkatini çekmek de bu tür kullanımların amaçları arasında sayılabilir. Kuşak yazarları arasında özellikle Seyit Göktepe, Gökhan Yılmaz ve Birgül Oğuz'un öykülerinde şiirleşmenin izlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bu kullanımlar zaman zaman cümle yapısının bozulması yoluyla lirizm oluşturulması şeklinde iken kimi örneklerde şiirsel benzetme ve ahenk unsurlarından da istifade edilerek bütünüyle lirik bir öykü oluşturma eğilimi gözlenmektedir.

Bu kuşakta ayrıca farklı alt türlerin de sıklıkla denendiği görülür. 1950 sonrası ilk örneklerine rastlanan ve 1990'lı yıllarda popülerleşen küçürek öykü bu anlamda en çok rağbet edilen alt türler arasındadır. Bu çerçevede özellikle Aykut Ertuğrul, Bünyamin Demirci, Gökhan Yılmaz ve Sine Ergün'ün pek çok öyküsü bulunmaktadır. Ancak özellikle son beş yılda yayımlanan öykü kitaplarında bu eğilimin zayıfladığı ve küçürek öykünün eskisi gibi tercih edilmediği görülmektedir. Bu anlamda pek çok yazarın ilk öykü kitaplarında küçürek öyküler görülürken, sonraki kitaplarında daha uzun metinlerle karşılaşmaktadır. Bu dönemde ayrıca uzun öykü, teatral öykü, yeni gelenekçi öykü, masalsı öykü ve fantastik öykü gibi pek çok alt türde öykü denemeleriyle karşılaşmaktadır. Benzer şekilde Behçet Çelik de 2000'li yıllar öykücülüğünde farklı alt türlerde öyküler üretme ve olağanüstü bir şeyler anlatma arzusunun öne çıktığını, bunun dile yansımalarıyla öykülerde zaman zaman masalsı ve destansı dil ile karşılaşıldığını belirtir (2013). Kuşak öykücülerinden Aykut Ertuğrul, İsmail Isparta ve Deniz Tarsus'un kimi öykülerinde bu masalsı ve destansı dile rastlanmaktadır. Bu çerçevede Doğu Sarpkaya, Milenyum Kuşağı öykücülüğünün en önemli özelliklerinden birinin yeni biçim ve üslupların cesaretle denenmesi olduğunu belirterek bu özelliğin 1950 Kuşağından miras alındığını vurgulamaktadır (2019). Ancak 1950 Kuşağının etkisi olmakla birlikte yazarların farklı anlatım teknikleri ve biçimler deneme çabasındaki asıl itici güç postmodernizmdir. Zira postmodern anlatım imkânları yazarları sürekli yeni biçimler ve teknikler üretmeye veya eski teknik ve biçimleri aşındırmaya zorlamaktadır. Bu da edebiyatın merkezinin, yeraltı edebiyatı gibi çevrede kalan yönelimleri de kapsayacak şekilde genişlemesini sağlamaktadır.

Kuşak öykücülüğünde anlatıcı ve odaklanma bağlamında da farklı yönelimler görülmektedir. Müdahil anlatıcının yeniden öne çıkışı ve senöyküsel anlatıcı örnekleri

dikkat çekmekte, dönem öykülerinde ayrıca anlatıcısız yazılmış öyküler, insan dışı anlatıcılar ve öykü içi değişen anlatıcılar gibi farklı anlatıcı kullanımlarına da rastlanmaktadır. Anlatıcının, metni doğrudan ikinci tekil kişiye hitap ederek kurguladığı senöyküsel anlatıcılara Türk edebiyatının önceki kuşaklarında nadiren rastlansa da bu kuşakta özellikle Alper Beşe, Nazlı Karabıyıkoglu, Hakkı İnanç, Doğukan İşler, Semrin Şahin ve Seyit Göktepe gibi yazarların öykülerinde epeyce örnekle karşılaşılmaktadır. Kurgusal evrenin dışına çıkılarak doğrudan okurun muhatap alındığı ve bu yolla okura birtakım açıklamaların yapıldığı müdahil anlatıcı tipi de öykülerde ön plana çıkmaktadır. Modern öykülerde bir kusur olarak görülen bu müdahaleler postmodernizm ile birlikte farklı bir anlam kazanmış ve bilgilendirme amacı yerine kurgunun parçası hâline getirilmiştir. Bu çerçevede sık karşılaşılan bir özellik de yazarın öykü kişisi olarak öyküye dâhil olmasıdır. Zira sahici olmayan, yapay şeylere karşı olan bu kuşağın öykücülere, metinlerde yazar hiç yokmuş yanılsamasının oluşturulmasına da karşıdır. Bu sebeple zaman zaman yazarın varlığını hatırlatma gereği duymaktadırlar. Üstkurmaca olarak da kabul edilebilecek bu kullanım, kuşak öykücülere arasında özellikle Doğukan İşler, Ercan Köksal ve Aykut Ertuğrul'un öykülerinde yer almaktadır.

Kuşak öykülerinde ayrıca doğrudan diyaloglardan oluşan anlatıcısız öykülere, öykünün hayvanlar veya nesneler tarafında anlatıldığı insan dışı anlatıcılı öykülere ve aynı öykü içinde anlatıcı tipinin değiştiği değişken anlatıcılı öykülere de rastlanmaktadır. Bu tür kullanımlar kuşağın farklı ve marjinal olanı deneme, sıradan olanı değiştirme çabalarının tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Metinlerde benzer şekilde odaklanma bağlamında da çoklu odaklanma ve değişken odaklanma gibi farklı kullanımlardan istifade edildiği görülmektedir. Ancak bu çerçevede en çok dikkat çeken husus, kadın bakış açısının ve kadın anlatıcıların öykülerde fazlaca yer buluyor olmasıdır. Şöyle ki bu dönemde kadın yazarların sayısının artması ve erkek yazarların da toplumsal değişimle birlikte daha duyarlı oluşları gibi sebeplerle öykülerde kadın sesi çok daha fazla duyulur olmuştur. Bilhassa Semrin Şahin, Zeynep Hicret, Pelin Buzluk, B. Nihan Eren, Seray Şahiner ve Onur Çalı gibi yazarların öykülerinde kadın anlatıcılara ve kadın odak kişilere sıklıkla

rastlanmaktadır. Kadın yazarlar için bu kullanım; toplumsal bir değişim hedefiyle kadın sorunlarına dikkat çekme ve okurda empati oluşturma gibi amaçlar taşıırken erkek yazarlarda bu kullanımlar çoğunlukla şiddet nesnesi vb. şekillerde kurgunun tamamlayıcısı işlevi görmektedir. Kuşak öykücülüğünde çokça duyulan kadın sesinin ana söylemleri olarak toplumsal rollere itiraz, hak mücadelesi ve cinsellik öne çıkmaktadır. Öykülerde kadınların yanı sıra çocuk ve deliler gibi eksik anlatıcılar ve odaklar da yazarlarca sık sık kullanılmaktadır. Bilhassa Yunus Emre Özсарay, Hakkı İnanç, Gökhan Yılmaz, Melisa Kesmez, B. Nihan Eren, Semrin Şahin, Semrin Şahin, Emrah Serbes, Mahir Ünsal Eriş, Ercan Köksal, Onur Çalı, Sine Ergün ve Pelin Buzluk'un öykülerinde görülen bu eğilimin en yararlı işlevi tutarsızlıklara dikkat çekmek, söylenemeyeni söylemek ve şiddet anlatımını kolaylaştırmaktır.

Kuşak öykücülüğünde postmodernizm etkisi anlatım tekniklerine de yansımaktadır. Edebiyat dünyasında şimdiye kadar kullanılan tüm teknikleri farklı işlevlerle kullanmaya çalışan bu yeni kuşak yazarları, 1980 sonrasında Türk edebiyatında kullanımı hızla yaygınlaşan postmodern anlatı biçimlerini ve tekniklerini içselleştirerek yetkin biçimde kullanmaktadırlar. Uzun tasvirlerden, detaylı anlatımlardan kaçınılan metinlerde sahneler ve olaylar arasında hızlı geçişler ve duygu değişimleri öne çıkmaktadır. Bu bağlamda pek çok öyküde diyalogların ve anlatımın iç içe geçtiği ve bu sebeple de anlatıcı ve perspektifin değiştirildiği görülmektedir.

Postmodernizm etkisi, kuşak öykülerinde anlatım tekniklerinin kullanımında da kendini gösterir. Kurguyu zenginleştiren, okura farklı bakış açıları kazandıran ve öykünün anlam alanının genişlemesini sağlayan anlatım teknikleri; okurun metinle kurduğu ilişkiyi de doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda öyküde kullanılan teknikler; içerikle olduğu kadar anlatıcı, bakış açısı ve yazarın üslubu ile de ilişkili olarak seçilmektedir. Kuşak yazarları, önceki dönemlerde de sıklıkla tercih edilen anlatma/gösterme, tasvir, otobiyografik anlatım, diyalog, mektup gibi teknikleri -daha çok postmodernizmin etkisiyle- farklı şekillerde kullanmayı tercih etmektedirler. Yazarlar ayrıca modernist edebiyatın etkisiyle yaygınlık kazanan iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı gibi bireyin iç yaşantısına odaklanan teknikleri ve geriye dönüş, ileriye gidiş gibi öykü zamanını genişletmeye yönelik teknikleri de

öykülerinde kullanmaktadır. Bunun yanında metinde ritim oluşturmaya olanak tanıyan leitmotif ve daha çok metinlerarasılıkla ilişkili olan kolaj ve montaj tekniklerinin de kuşak yazarlarınca fazlaca tercih edilen teknikler arasında oldukları tespit edilmiştir. İlâveten; montaj tekniği kullanılırken öykülere resim vb. gibi görsel materyaller eklenmesi, aşırıya giden bilinç akışı kullanımları kuşak öykücülüğünün dikkat çeken özellikleri arasında sayılabilir.

Bu dönemde kaleme alınmış öykülerin bir diğer önemli yapısal özelliği de üstkurmaca ve metinlerarasılık kullanımlarıdır. Öyle ki kendilerinden önceki dönemlere nazaran daha fazla kullanılan bu iki teknik kuşak öykücülüğünün en önemli göstergeleri arasında sayılabilir. Postmodernizm etkisiyle yaygınlık kazanan üstkurmacaya pek çok kuşak öyküsünde rastlanmaktadır. Kuşak yazarlarından Yunus Emre Özсарay, Doğukan İşler, Alper Beşe, İsmail Isparta ve Aykut Ertuğrul üstkurmacayı farklı işlevlerde ve çoklukla kullanmaları bakımından öne çıkmaktadır. Üstkurmacanın bu kuşak öykülerindeki en önemli işlevi ise edebiyat ve sanatın metnin konusu hâline getirilmesidir. Şöyle ki öykülerde anlatıcının metinde etkin bir figür hâline getirilmesiyle üstkurmaca oluşturulmuş ve böylelikle yazarın edebiyat ve sanatla ilgili görüşlerini paylaşma ve çeşitli tartışmalara yer verme imkânı ortaya çıkmıştır. Hemen hemen her öykücünün, üstkurmacanın bu özelliğinden istifade etmesi onların öykü türünü ve edebiyatı önemsediklerinin göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca kimi yazarların üstkurmacayı metnin yazılış sürecine dikkat çekmek ve nesnel gerçeklik-kurgu ilişkisine dikkat çekmek amaçlarıyla da kullandıkları görülmektedir.

Benzer şekilde postmodernist edebiyatın kurgu öğelerinden biri olan metinlerarasılık da kuşak öykülerinin en önemli hususiyetleri arasındadır. Bu çerçevede yazarlar kendilerinden önceki yerli ve yabancı edebiyat eserleriyle olduğu kadar kendi kuşaklarındaki yazarlarla ve sinema, dizi, resim, müzik gibi farklı sanatlarla da metinlerarası ilişki kurmakta, kendilerine sanatlar arası ve disiplinler arası geniş bir anlatım evreni oluşturmaktadır. Metinlerarasılık ile yazarın edebiyat ve kültür birikimi metne dâhil edilerek öykülerin anlam zenginliği artırılmaktadır. Bu durum elbette okuru da belli bir edebî ve kültürel birikime sahip olmaya zorlamaktadır. Zira yazarın inşa ettiği metinlerarası evrenin doğru şekliyle anlaşılabilmesi ancak okurun bu

ilişkileri doğru şekilde yakalayabilmesi ve anlamlandırması ile mümkündür. Eserlerde gönderge, alıntı, montaj vb. yöntemlerle gizli veya açıktan atıf yapılan eserler, yazarların öykü anlayışı, edebî zevki ve öykünün yapısına göre değişebilmektedir. Eserlerde kurulan bu ilişkilerin bir kısmı öykünün anlamlandırılması bakımından ciddi bir işlev üstlenirken kimi öykülerde bu ilişkiler sadece metnin anlam evrenini zenginleştirmek veya okurun dikkatini çekmek amacıyla kullanılmaktadır. Kuşak yazarlarından özellikle Alper Beşe, Seray Şahiner, Doğukan İşler, Nazlı Karabıyıkoglu, İsmail Isparta, Aykut Ertuğrul ve Onur Çalı'nın öykülerinde metinlerarasılığın bolca kullanıldığı ve metnin ana unsurlarından biri hâline getirildiği görülmektedir. Metinlerde rastlanan metinlerarası ilişkilerin çözümlenmesi; kuşak yazarlarının kültürel birikimi ve etkilendikleri yazarların belirlenmesi bakımından da kıymetlidir. Bu çerçevede kuşak öykücülüğünde Sait Faik ve 1950 Kuşağı yazarlarına; Mustafa Kutlu, Sezai Karakoç gibi muhafazakâr yazarlara; Borges, Cortázar gibi Güney Amerikalı yazarlara, İkinci Yeni ve onları takip eden sonraki kuşak şairlerine yapılan göndermeler ile onların eserleriyle kurulan metinlerarası ilişkiler yekûn ve önem bakımından dikkati çekmektedir.

Fantastik ve büyülü gerçekçi öğelerin öykülerde kullanımı 1980 sonrasında Türk edebiyatında artan bir eğilim olarak dikkati çekmektedir. Bu yıllarda Nazlı Eray ve Latife Tekin gibi birkaç yazar tarafından sürdürülen bu eğilim Milenyum Kuşağı öykücülerince çok daha ileriye taşınmıştır. Öykülerde fantastik ve büyülü gerçekçi öğelerin kullanımı postmodernizm ile de doğrudan ilişkilidir. Bu öğelerin kullanımı yazara; nesnel gerçekliğin sınırlarını aşma ve yeni bir gerçeklik inşa etme imkânı sunmaktadır. Kuşak öykücüler arasında özellikle İsmail Isparta, Deniz Tarsus ve Aykut Ertuğrul fantastik öğelerden istifade etmeleri bakımından öne çıkmaktadır. Bu çerçevede kaleme alınan öykülerde; çeşitli fantastik karakterlere, tayy-i mekân ve bastı zaman gibi fantastik mekân ve zamanların kullanımına ve fal, büyü, beden değiştirme, metamorfoz, fantastik yolculuklar gibi birtakım fantastik olaylara sıklıkla rastlanmaktadır. Bunlarla birlikte öykücüler olay, zaman, mekân ve kişilerin kullanımı bakımından da fantastik türünden istifade etmektedirler.

Büyülü gerçekçi öğelerin kullanımı hususunda ise Aykut Ertuğrul, Doğukan İşler, Hakkı İnanç, Yunus Emre Özсарay, Pelin Buzluk ve Güzide Ertürk gibi kuşak yazarları öne çıkmaktadır. Bu yazarlarca kaleme alınan örneklerin pek çoğu bütünüyle büyülü gerçekçi bir öykü olarak kabul edilemese de metinlere dâhil edilen öğeler bakımından büyülü gerçekçiliğin birtakım özelliklerinden yararlandıkları söylenebilir.

Milenyum Kuşağı öykücülüğünde öne çıkan özelliklerden bir diğeri de yanmetinselliğin etkin bir şekilde kullanılır olmasıdır. Ana metinle doğrudan ilişkili olmasa da dolaylı olarak metne bağlanarak okurun tercihin ve metni alımlamasını etkileyen yanmetinler, bu kuşakla birlikte büyük önem kazanmıştır. Epitext olarak adlandırılan ve kitapla hiçbir fiziki ilişkisi bulunmayan reklam, tanıtım yazıları, günlükler, eleştiriler, haberler ve yorumlar gibi her türlü yayınlardan oluşan yanmetinler kitabın okurca satın alınmasını ve sonrasında da elbette ana metnin nasıl anlaşılacağını etkilemektedir. 1980 sonrasında TV yayıncılığının, 2000'lerde de internet ve teknolojinin hızla gelişmesi epitextlerin okur üzerindeki etki gücünü de artırmıştır. Şöyle ki epitextler arasına bu kuşakla birlikte görsel ve işitsel kitap reklamları, sosyal medya paylaşımları, kitap sitesi yorumları, imza günleri gibi çok sayıda yeni araç eklenmiştir. Bu dönemin yayıncılığında, kitapla fiziksel bir ilişkisi olmasına karşın metinle doğrudan ilişkisi bulunmayan peritextler de değişiklik göstermiştir. Bu çerçevede, okurun kitabevi veya online kitap sitesindeki kitap tercihin etkileyebilmek amacıyla kapak görsellerine ve arka kapak yazılarına çok önem verildiği görülmektedir. Kitap kapaklarında ana eğilim, kitap içindeki öykülerden biri ile ilişkili nesne veya hayvan görsellerine yer vermektir. Bu dönemde yayımlanan kitaplardaki kapakların bir diğеr ortak özelliğі de kapaklarda resim yerine illüstrasyon ve çizimlerden yararlanılmasıdır. Ayrıca pek çok kitap kapağında metinlerarası ilişki kurma çabası da dikkati çekmektedir. Arka kapak yazılarında ise nesnellikten uzak ve sadece okurun tercihin etkilemeye, hatta bazen onu manipüle etmeye yönelik tanıtım yazılarıyla karşılaşmaktadır. Bu dönemde ayrıca yazarın tercihleriyle şekillenen kitap başlıkları, ön sözler ve epigraflar da önem kazanmış, kitap içindeki öykülerin alımlanmasına doğrudan etki edecek şekilde seçilmiştir.

Kısaca ifade etmek gerekirse öykülerde yapı bağlamında; görsel kullanımına, yazım ve noktalama ile ilgili çeşitli düzensizliklerle dizgisel ve dilsel oyunlara sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun yanında farklı anlatıcı tipleri ile çoklu odaklanma, kadın bakış açısı ve çocuk bakış açısı gibi farklı perspektiflere yer verilmektedir. Ayrıca postmodern anlatım tekniklerinin öne çıkması, metinlerarasılık ve üstkurmaca kullanımları, fantastik ve büyülü gerçekçiliğe yönelim ile metin içeriklerinin yanı sıra kitabın dışının da önem kazanması bu kuşak öykülerinde en dikkat çeken teknik özellikler arasında bulunmaktadır. Bunlara ilaveten ‘oyunsuluk’ pek çok öyküde karşılaşılan bir diğer özelliktir. Bunda postmodern etki kadar Milenyum Kuşağı yazarlarının gelişme dönemlerinde tanıştıkları video ve bilgisayar oyunlarının da etkisi olduğu söylenebilir. Benzer şekilde yazarların fantastik ve büyülü gerçekçiliğe olan ilgilerinde de bu deneyimlerin önemli bir etkisi vardır. Bilhassa Aykut Ertuğrul ve İsmail Isparta’nın eserlerinde görülebileceği gibi bu öykülerde mitler, kıssalar, halk hikâyeleri gibi geleneğin tüm anlatıları kullanılmaktadır. Yazarlar pek çok zaman bunları fantastik bir atmosfer oluşturmak için araç olarak kullanmaktadır. Öte yandan öykülerde fantastik, büyülü gerçekçilik ve oyunsuluğun kullanımı modernist akılcılığa ve salt iç gerçekliğin anlatımına karşı bir çıkış olarak görülmekte, bu tekniklerle yazar düşsel gerçekliğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Kuşak öykülerinde çoğu zaman uzun tasvirlerin yerine sıra dışı, sarsıcı ve absürt benzetmeler kullanılır. Kişi, mekân veya atmosfer tanıtımından ziyade yabancılaştırmanın bir parçası olan ve genellikle ironik bir yanı bulunan bu kullanımlar, okurun okuma konforunu bozmayı ve onu anlam üzerine düşündürmeyi amaçlar. Bunun yanında, kuşak öykülerinde suniliğin, yapmacık ilişkilerin ve abartılı söylemlerin alaya alındığı görülmektedir. Bu durum genç kuşağın toplumsal ve siyasi görüşlerinde de belirginleşen alaycı bakışın yansımasıdır. Bir anlamda da Baudrillard’ın simülasyon kuramında dikkat çektiği hiper-gerçeklik ve sıradanlaştırmanın bir görünümüdür (Baudrillard 1998: 3). Nasıl ki Y Kuşağı (Milenyum Kuşağı), karşılaştıkları ‘simülasyon’u, kendisinden önceki kuşakların hayata bakışındaki yapmacıklığı, siyasetteki popülizmi ve hamasi dili alaya alıyorsa, öykülerde de anlatıcılar sahici olmayan tüm ilişki ve davranışları alaya almaktadırlar.

Bu çerçevede alaycılık, oyunsuluk ve ironi kuşak öykülerinin en önemli özellikleri arasında yer almaktadır. Bu dönemde öykülerin dilinde de zaman zaman farklılaşmalar görülür. İnterneti ve sosyal medyayı çok iyi bilen ve kullanan bu yazarlar, öykülerinde de buna yer vermekten çekinmezler. Bu çerçevede öykü kahramanları “e-mail” yazar, “Google”da arama yapar, “Twitter”a girer ve “Facebook”ta paylaşım yaparlar. Tüm duyguların hızlıca yaşanıp sonlandığı, bilgi ve olayların hızlıca aktarıldığı bu yeni çağın ürünü olan sosyal medya, oluşturduğu bu yeni hiper-gerçeklik ortamıyla kendine has bir dilin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İletiyi en kısa ve net ifadelerle karşı tarafa ulaştırmayı amaçlayan bu yeni dilin, belli ölçülerde öykü diline de yansıdığı görülmektedir. Özellikle Gökhan Yılmaz, Doğukan İşler, Aykut Ertuğrul ve Batıkan Köse’nin öykülerinde bu tür kullanımlara sıklıkla rastlanmaktadır.

1950 Kuşağının tercih ettiği anlatım tekniklerini de zaman zaman kullanan Milenyum Kuşağı öykücüler, bunlara farklı bakış açıları ve işlevlerle yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu bağlamda Türk öykücülüğünün zenginleşmesinde önemli katkıları olan postmodernizm ile birlikte her yönüyle renkli ve çok sesli bir nitelik kazanmıştır. Kuşak öykücüler, 1950 Kuşağı öyküsünden etkilenmekle birlikte salt onun devamı ve sürdürücüsü olma görevini üstlenmezler. Postmodernizmin tanıdığı yeni imkânların da yardımıyla farklı teknikler deneyerek mevcut teknikleri dönüştürmüşlerdir. Bunu yaparken kimi yazarlar odağına ‘dil’i yerleştirirken, kimi yazarlar da metni bir ‘oyun’ hâline getirerek bambaşka tekniklere başvurmuştur. Yine kimi öykücüler, ısrarla içeriği öne çıkarmaya çalışırken, kimileri fantastik ve büyülü gerçekçiliğin yardımıyla düşsel gerçekliği yansıtmaya çalışmıştır. Kuşak yazarları arasında yer alan Yunus Emre Özsaray; bu yeni öyküyü, 80 Kuşağının yolundan saparak kendi mecrasını arayan bir tür olarak nitelemektedir (2021). Bu düşünciyi bir adım öteye taşıyarak Milenyum Kuşağının kendinden önceki kuşağın eğilim ve özelliklerini aştığı ve kendi mecrasını bulduğu söylenebilir. Zira incelenen öykülerde de görüldüğü üzere bu kuşak, postmodernizmi ve kendilerinden önceki edebiyat birikimini kullanarak yepyeni bir öykü ortaya çıkarmıştır.

Ancak Milenyum Kuşağı öykücülüğü için elbette homojen bir benzerlikler havuzundan bahsetmek mümkün değildir. Yukarıdaki değerlendirmede görüldüğü gibi

bu dönemde farklı yönelimler ortaya çıkmıştır. Sayılan özellikler; yazarların tamamı için elbette geçerli değildir. Örneğin bu dönemde Emrah Serbes ve Mahir Ünsal Eriş gibi yazarlar diğer yazarlardan ayrılarak kronolojik anlatım, benöyküsel anlatıcı vb. kullanarak mahalleyi, sokakları ve 90'ların nostaljisini öykülerine taşımışlardır. Ayrıca Eriş'te taşra merkeze konulmuş, Serbes'te ise çocukluk üzerinde durulmuştur. Buna benzer şekilde genel özellikler arasında sayılan fantastik ve büyülü gerçekçi eğilim bir grup yazarda görülürken bazı yazarların buna hiçbir şekilde meyiletmedikleri görülür. Yine kimi yazarlar toplumsal ve siyasi meseleleri öykünün merkezine yerleştirmişken bazı yazarların öykülerinde bunlara neredeyse hiç verilmemektedir.

Milenyum Kuşağı öykücülerinin etkilendikleri edebiyatçılara bakıldığında büyük bir çeşitlilikle karşılaşmaktadır. Bu çerçevede yukarıda belirtildiği gibi Sait Faik ve 1950 Kuşağı öykücülerinin bu kuşak yazarları üzerindeki etkisi büyüktür. Ancak bu isimlerin yanı sıra Alper Beşe, Onur Çalı, Pelin Buzluk, Melisa Kesmez ve Semrin Şahin gibi kimi yazarların öykülerinde - dilde şiirleşmenin de bir sonucu olarak- Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk, Edip Cansever gibi İkinci Yeni şiiri temsilcileri ile Nilgün Marmara ve Didem Madak'ın etkilerine rastlanmaktadır. Kuşak yazarlarının öyküleri ayrıca Hulki Aktunç, Faruk Duman, Cemil Kavukçu, Mustafa Kutlu, Rasim Özdenören gibi kendilerinden önceki kuşak yazarlarından ve Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Yusuf Atılgan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk ve bilhassa Oğuz Atay gibi romancılardan da izler taşımaktadır.

Kuşak öykücülüğünün yabancı kaynaklarına bakıldığında Güney Amerikalı edebiyatçıların ağırlığı göze çarpmaktadır. Postmodernizmin ve büyülü gerçekçiliğin de etkisiyle kuşak yazarları Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez ve Julio Cortázar gibi öykücü ve romancılardan etkilenmişlerdir. Öykülerde ayrıca Kurt Vonnegut, Italo Calvino, Truman Capote ve George Perec gibi yazarların da etkisi görülmektedir. Daha çok postmodernizm bağlamında değerlendirilebilecek bu etkilerin yanı sıra öykülerde; Edgar Allan Poe, J. D. Salinger, Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Albert Camus, Ursula Le Guin, Fernando Pessoa gibi yazarlardan da izler görülmektedir. Kuşak öykülerini az veya çok etkileyen tüm bu

yazarlara bakıldığında Milenyum Kuşağı öykücülüğünün, postmodernizmin de işaret ettiği çok sesliliği yansıttığı söylenebilir.

Milenyum Kuşağının yukarıda sıralanan özellikleri çerçevesinde ortaya çıkan genel tablo, Çoklu Kuşak Teorisi bağlamında değerlendirildiğinde bunların büyük ölçüde birbiriyle uyumlu olduğu görülür. Şöyle ki iyi eğitilmiş, özgür ruhlu ve teknolojiyle arası iyi olarak nitelenen bu kuşak bireylerinin (Westerman & Yamamura 2007), ürettikleri öykülerde de kuramsal çalışmalardan ve kendilerinden önceki birikimden yararlandıkları görülür. Bu çerçevede geniş bir literatür bilgisi ve teknik altyapı gerektiren metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi teknikleri kullanmaları, hatta bu teknikleri eğreti bir şekilde değil gayet bilinçli ve rahat bir şekilde kullanmaları onların iyi eğitilmiş olmalarının bir sonucudur. Ayrıca eserlerdeki şekilsel müdahaleler ve biçim arayışları da onların özgür ruhlu olmaları ve kalıplara sığmayı reddetmeleriyle açıklamak mümkündür (Yüksekbilgili 2015: 260). Bunların yanı sıra kadın meselelerinin sıklıkla işlenmesi, ölüm temasının farklı boyutlarıyla ele alınması, toplumsal ve siyasi meselelere girmeleri de kuşağın özelliklerine paralel eğilimler olarak dikkat çekmektedir.

Çoklu Kuşak Teorisi merkez alınarak Türk öykücülüğünün son dönemine odaklanılan bu çalışma, 1980 sonrası doğan yazarların ağırlıklı olarak 2005-2020 arasında yazdıkları öyküleri temel alarak bu dönem öykücülüğünün özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. İletişimin hızlandığı ve kültürel etkilerin arttığı bu çağda Çoklu Kuşak Teorisinin, Türkiye bağlamında da geçerli olabileceği ve bunun edebiyat ürünlerini de doğrudan etkilediği görülmüştür. Bundan yola çıkılarak roman, şiir, tiyatro gibi türlerinde ve hatta sinema, müzik gibi sanatlarda bu türden bir dönemleme çalışması yapılabilir. Tüm bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkacak veriler; türler ve sanatlar arasında yapılabilecek çapraz okumaların da önünü açacak ve çok daha geniş kapsamlı çalışmalara zemin hazırlayacaktır.

Türk edebiyat tarihi bakımından bir öncü olma niteliği taşıyan bu çalışma, X Kuşağı (Darbeler Kuşağı) öykücülüğünün de benzeri bir şekilde incelenebileceğini göstermekte ve Batılılaşma etkisindeki Türk edebiyatı tarihinin bütünüyle kuşaklar etrafında dönemlendirilebileceğinin işaretlerini vermektedir.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

- Akyıl, O. (2014). *Yalnızlık Yengen Olur*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Akyıl, O. (2018). *İmparator ve Kelebek*. İstanbul: Edebi Şeyler Yayınları.
- Beşe, A. (2014). *Birtakım Tuhaflıklar*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Beşe, A. (2015). *Gecikmeli*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Beşe, A. (2018). *Kırılğan*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Buzluk, P. (2012). *Kanatları Ölü Açıklığında*. İstanbul: Can Yayıncılık.
- Buzluk, P. (2014). *Deli Bal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Buzluk, P. (2016). *En Eski Yüz*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Çalı, O. (2012). *Eksik Yıl*. İstanbul: Konşu Yayınları.
- Çalı, O. (2013). *Geçen Sene Doğanlar*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Çalı, O. (2015). *Huma Kuşları*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Çalı, O. (2019). *Kaplumbağa Makamı*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Demirci, B. (2015). *Kelebeğe Tapan Adam*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Demirci, B. (2016). *Yeraltı Bulutları*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Eren, B. N. (2016a). *Kör Pencerede Uyuyan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eren, B. N. (2016b). *Yavaş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergün, S. (2013). *Burası Tekin Değil*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eriş, M. Ü. (2016). *Olduğu Kadar Güzeldik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Eriş, M. Ü. (2018). *Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde...* İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Eriş, M. Ü. (2019a). *Kara Yarısı*. İstanbul: Can Yayınları.

- Eriş, M. Ü. (2019b). *Sarıyaz*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erkan, M. (2005). *Bir Safin Öyküsü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Erkan, M. (2007). *Mülakat Anıları: Bir Başka İnsan Kaynakları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ertuğrul, A. (2014). *Mümkün Öykülerin En İyisi*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Ertuğrul, A. (2016). *Keyfekader Kahvesi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ertuğrul, A. (2017). *İki Dünyanın Ustası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ertuğrul, A. (2018). *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Ertürk, G. (2012). *Düşüş*. İstanbul: Şule.
- Ertürk, G. (2014). *Öbür Dünya Öyküleri Cehennem-Araf-Cennet*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Ertürk, G. (2017). *Kaplumbağa Gölgesi*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Göktepe, S. (2004). *Defter ve Çikolata*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Göktepe, S. (2005). *İlkyazların Anısıyla*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göktepe, S. (2008). *Ben Ol Da Gör*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hatunoğlu, Ö. (2002). *Sen Evde Yoktun*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Hatunoğlu, Ö. (2005). *Kimsekin Ruhu Duymadan*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Hicret, Z. (2013). *Kırmızının Çağrısı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Hicret, Z. (2016). *Çolak Hattat*. Ankara: Hece Yayınları.
- İnanç, H. (2013). *Bozuk*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- İnanç, H. (2014). *Ateş Etme Silahsızım*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Isparta, İ. (2014). *Gergin Bir Yay*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Isparta, İ. (2015). *Sonrası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- İşler, D. (2016). *Rüya Kadar*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- İşler, D. (2017). *Öykü Yapım Çalışmaları*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- İşler, D. (2019). *Dünya Kiracısı*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Karabıyıkoglu, N. (2014). *Olivya Çıkmazı*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Karabıyıkoglu, N. (2015). *İskele*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Karabıyıkoglu, N. (2016). *Hayvanların Tarafı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Karabıyıkoglu, N. (2017). *Gök Derinin Altında*. İstanbul: İthaki.
- Kesmez, M. (2019a). *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kesmez, M. (2019b). *Bazen Bahar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kesmez, M. (2019c). *Nohut Oda*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Köksal, E. (2013). *Terkedilen Ölü*. Yozgat: Kün Yayıncılık.
- Köksal, E. (2015). *Bir İnkılâp Daha Var*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Köksal, E. (2017). *Serçe Yüreği*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Köse, B. (2015). *Şahsi Düşler ve Onur Kırıcı Gerçekler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Köse, B. (2017). *Noktalı Virgülle Biten Bir Kitap*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Oğuz, B. (2015). *Hah*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özsaray, Y. E. (2013). *Kefendeki Misket*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özsaray, Y. E. (2016). *Mecnun'un Şehri Terk Edişi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Serbes, E. (2011). *Erken Kaybedenler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Şahin, S. (2013). *Güvercinler Zamanı*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Şahin, S. (2014). *Kadın Olsaydınız Anlar mıydınız?* İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Şahin, S. (2017). *Gece, Kediler ve Sessizlik*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Şahiner, S. (2017). *Hanımların Dikkatine*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şahiner, S. (2019a). *Gelin Başı*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Şahiner, S. (2019b). *Hepye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Tarsus, D. (2012). *Ozo Ozo Çakta*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tarsus, D. (2013). *Ayrıkotu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarsus, D. (2015). *İt Gözü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yılmaz, G. (2013). *İkiye Kadar Sayamamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, G. (2016). *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, Y. (2010). *Sâlik Yola Düşünce*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Yılmaz, Y. (2013). *Yıllardır Bir Ev*. İstanbul: Sütun Yayınları.

Diğer Kaynaklar

- AA. (2016), Fetö'nün Darbe Girişimine Tepkiler. Haberler.com. <https://www.haberler.com/feto-nun-darbe-girisimine-tepkiler-2-8625171-haberi/> [12.11.2020].
- Adıgüzel, O., Batur, Z. H., & Ekşili, N. (2014). Kuşakların Değişen Yüzü ve Y Kuşağı ile Ortaya Çıkan Yeni Çalışma Tarzı: Mobil Yakalılar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (19), 165-182.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ü.-E. Ö. Karadoğan, Trans.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akçay, A. S. (2017). 90 Kuşağının Biçimciliği. *Hece Öykü*, 14 (81), 53-55.
- Akkaya, T. M. (2010). 1990-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayıncılık.
- Aksoy, D. (2014), Hah Derin Tesirler Yaratacak Bir Sessizliğin Kitabı. Dağ Medya. <https://www.metiskitap.com/catalog/text/94532> [12.11.2020].

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aldı, M. (2010). Jale Özata Dirlikyapan ile Söyleşi. *Hece Öykü*, 7 (40), 176-182.
- Alıcı, V. (2014a), Alper Beşe: Öykü Romandan Çok Şiire Yakın Bir Tür. Arka Kapak. <http://www.arkakapak.com/alper-bese-oyku-romandan-cok-siire-yakin-bir-tur/> [25.11.2020].
- Alıcı, V. (2014b), Hakkı İnanc: Güzel Öyküler Arıyorum. Arka Kapak. <http://www.arkakapak.com/hakki-inanc-guzel-oykuler-ariorum/> [12.11.2020].
- Altınışık, Y. (2010), Yazıyorum, O Halde Varım! Dünya Bizim. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/yaziyorum-o-halde-varim-h3308.html> [25.11.2020].
- Alver, K. (2010). *Türk Öyküsünün Toplumsal İzdüşümü Üzerine Notlar*. Paper presented at the Kahramanmaraş Öykü Günleri, Kahramanmaraş.
- Alver, K. (2013). *Steril Hayatlar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Andaç, F. (1996). Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı (Soruşturma). *Adam Öykü*, 1 (2).
- Andaç, F. (2008). *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ariés, P. (2015). *Batı'da Ölümün Tarihi* (I. Gürbüz, Trans.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Arman, A. (2012), Çığ gibi Büyüyen Tepki Benim Bedenim, Benim Kararım. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/cig-gibi-buyuyen-teпки-benim-bedenim-benim-kararim-20700685> [25.11.2020].
- Arslan, G. (2013), 'Mutluluk Hikâyeyi Öldürür'. *Milliyet Sanat*. <http://www.milliyetsanat.com/kitap/roportaj/-mutluluk-hikayeyi-oldurur-/240> [25.11.2020].
- Arslan, G. (2018), Batıkan Köse: “Önemli Olan Mizahı İyi Bir Öykü İçinde İnşa Edebilmek”. *Kitap Eki*. <https://kitapeki.com/batikan-kose-onemli-olan-mizahi-iyi-bir-oyku-icinde-insa-edebilmek/> [25.11.2020].

- Arslan, N. (2015). Büyümlü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi. *JASS (The Journal of Academic Social Science Studies)* (36), 115-125.
- Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılgan, Y. (2002). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, S. A. T., Yüksel. (2015). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi* (2 ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (1972). *Thomas Mann'ın "Der Zauberberg" ve "Lotte In Weimar" Romanlarındaki Edebî Kişiliği*. Ankara: DTCTF Yayınları.
- Aytür, Ü. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı*. Ankara: DTCTF Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası* (A. Tümerterkin, Trans.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (M. Rifat & S. Rifat, Trans.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Batar, E. (2016), İsmail Isparta ile Söyleşi. Edebistan.com. <https://edebistan.com/soylesiler/ismail-isparta-ile-soylesi-1> [25.11.2020].
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Trans.). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Bayer, B. (2015), Can Kuşu Uçmadan. Sabit Fikir. <http://www.sabitfikir.com/elestiri/can-kusu-ucmadan> [25.11.2020].
- Bayraktar, F. (2015), Hakkı İnanç ile Öyküleri ve Öykücülüğü Üzerine. Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi. <https://www.lacivertdergisi.com/hakki-inanc-ile-oykuleri-ve-oykuculugu-uzerine-sayi62/> [25.11.2020].
- Birinci, N. (1999). Ara Nesil Edebiyatı. In *Osmanlı Ansiklopedisi* (Vol. 9, pp. 776-779). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Blackwell, M. (2004). The It-Narrative in Eighteenth-Century England: Animals and Objects in Circulation. *Literature Compass*, 18 (4), 1-5.

- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism, The New Critical Idiom*. New York: Routledge Yayınevi.
- Cansever, E. (1995). *Şairin Seyir Defteri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem* (Ö. Yaren, Trans.). Ankara: De Ki Basım Yayımları.
- Çağan, O. (2015), Hakkı İnanc: Ateş Etme Silahsızım. Okuryazar.tv. <https://web.archive.org/web/20170602122053/https://www.okuryazar.tv/hakk-i-inanc-ates-etme-silahsizim/> [15.01.2020].
- Çaha, Ö. (2010). *Sivil Kadın: Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum*. İstanbul: Savaş Yayınevi.
- Çakır, M. (2021), Gökhan Yılmaz ile Hevesin Kaçış Yönü. Kitap Haber. <http://www.kitaphaber.com.tr/gokhan-yilmaz-ile-hevesin-kacis-yonu-k4010.html> [15.01.2020].
- Çelik, A. (2013). Birgül Oğuz’un Öykülerinde Ölüm ve Oyunun İcadı. *Duvar* (7).
- Çelik, B. (2013), 2000’li Yıllarda Öykü. Birgün Kitap. <http://birgunkitap.blogspot.com/2013/05/2000li-yllarda-oyku-behcet-celik.html> [15.01.2020].
- Çelik, G. T. (2017), Aykut Ertuğrul’la Söyleşi. Nordik Dergisi. <https://nordikdergisi.wordpress.com/2017/06/22/aykut-ertugrulla-soylesi/> [15.01.2020].
- Çelik, M. (2013), Yunus Emre Özсарay’la Söyleşi. Edebistan.com. <http://www.edebistan.com/index.php/muzeyyencelik/yunus-emre-ozsaray-ile-soylesi/2013/04/> [15.01.2020].
- Çelik, N. (2019), Onur Çalı ile Söyleşi. Edebiyat Haber. <https://www.edebiyathaber.net/onur-cali-oyku-bir-mesaj-verme-ya-da-tepki-gosterme-araci-degil/> [15.01.2020].
- Çetin, N. (2005). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 73-81.

- Çetin, N. (2008). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2004). *Mehduh şevket Esendal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Davis, L. (1997). Gelenek ve Kısa Kısa Öykü. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12), 110-117.
- Demir, Y. (2002b). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman içinde: Müşahedat Bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2007). Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dönmez, E. (2017). 90'lı Yıllarda Türk Öyküsü ve Murat Yalçın Öykücülüğü Üzerine. *Hece Öykü*, 14 (82), 85-93.
- Durkheim, E. (2002). *İntihar* (Ö. Ozankaya, Trans.). İstanbul: Cem Yayınları.
- Dündar, L. B. (2007). Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Editör. (2015), Behçet Aysan Ödülü "Put"a. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/behcet-aysan-odulu-puta-i-4141> [15.01.2021].
- Editör. (2017). Sunu. *Hece Öykü*, 14 (81), 52.

- Eriş, M. Ü. (2014), Ölüden Geriye Kalan Uzunca Bir Gün. Sabit Fikir. <http://www.sabitfikir.com/elestiri/oluden-geriye-kalan-uzunca-bir-gun> [15.01.2021].
- Ersöz, İ. (2018), Ashâb-ı Kehf. İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ashab-i-kehf> [15.01.2021].
- Ertürk, G. (2020), İmgeler ve Sûretler. Post Öykü. <https://www.gzt.com/post-oyku/imgeler-ve-sretler-3534414> [15.01.2021].
- Evcı, G. (2012), Aykut Ertuğrul Neden Yazıyor? Dünya Bizim. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/aykut-ertugrul-neden-yaziyor-h8712.html>. [15.01.2021].
- Fakibaba, E. (2018), Hakkı İnanç: 'Öykü Pencerenin Önüne bir Sardunya, Hatta Onu bile Değil, Sadece Kokusunu Bırakır'. Ne Okuyorum. <http://www.neokuyorum.org/hakki-inanc-oyku-pencerenin-onune-bir-sardunya-hatta-onu-bile-degil-sadece-kokusunu-birakir/> [15.01.2021].
- Findley, C. V. (2011). *Modern Türkiye Tarihi* (G. Ayas, Trans.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (2005). Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri. *Kitap-lık* (87), 127-130.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* (F. B. Aydar, Trans.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gümüş, S. (2010). *Öykünün Kedi Gözü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2015), Melisa Kesmez: “Bu Kitaptaki Öyküler, Hayatımın –ve Hayatlarımızın– Çok Karanlık Bir Dönemine Denk Geliyor”. Oggito. <https://oggito.com/icerikler/melisa-kesmez-bu-kitaptaki-oykuler-hayatimin-ve-hayatlarimizin-cok-karanlik-bir-donemine-denk-g/8797> [15.01.2021].
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GYODER. (2021), 2021 Yılı 3. Çeyrek İtibarıyla Türkiye'deki Mevcut Alışveriş Merkezi Arzı 445 Alışveriş Merkezinde 13,7 milyon m² Seviyesine Gelmiştir. <http://gyodergosterge.com/detay/avm> [15.01.2021].
- Hamidi, E. Ş. (2020), Sine Ergün: 'Yazmak, yazara herhangi bir ayrıcalık tanımıyor'. İşimiz Gücümüz Kitap. <https://www.isimizgucumuzkitap.com/sine-ergun-yazmak-yazara-herhangi-bir-ayricalik-tanimiyor/> [26.01.2020].
- Harman, Ö. F. (2020), Yûsuf. İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/yusuf> [26.01.2020].
- Hökenekli, H. (1991). Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 3 (3), 151-165.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- İleri, S. (1975). Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri. *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (286), 2-29.
- Ilgın, A. (2020), Türkiye'de Kadın Olmanın Bilançosu. DW Türkçe. <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrkiyede-kad%C4%B1n-olman%C4%B1n-bilan%C3%A7osu/a-52666056> [26.01.2020].
- İlhan, A. (1996). *İkinci Yeni Savaşı* (3 ed.). Ankara: Bilgi Yayınları.
- İslam, A. K. (2011). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. In R. Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (pp. 341-378). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim* (B. Dervişcemaloğlu, Trans.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kahraman, Â. (2006). Türk Edebiyatında Hikâye Literatürü: Cumhuriyet Dönemi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (7), 129-141.
- Kahraman, Â. (2015). *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

- Kakı, B. (2016), Bu da Benim Proust Anketim: Nazlı Karabıyıkoglu. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/bu-da-benim-proust-anketim-nazli-karabiyikoglu-i-8679> [26.01.2020].
- Kako, A. (2020), Suriye İç Savaşı 10'uncu Yılına Giriyor. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/suriye-ic-savasi-10uncu-yilina-giriyor/1765861> [26.11.2021].
- Kaplan, M. (2005). *Nesillerin Ruhu* (9 ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabağ, B. (2018), Seray Şahiner ile Söyleşi. Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/seray-sahiner-sistemin-korukledigi-ayibi-ben-siyah-posete-sokup-aklayamam> [26.01.2020].
- Karaçalı, F. (2012), Çocukları Üşümesin Diye Saç Kurutma Makinesini Çalıştırdı, Yan Odaya Geçti ve... Hürriyet. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/cocuklari-usumesin-diye-sac-kurutma-makinesini-calistirdi-yan-odaya-gecti-ve-20132171> [26.11.2020].
- Karadeniz, A. (2004). Öykü Tekniği. *Hece Öykü*.
- Karataş, T. (2011). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kaya, A. H. (2012), Aykut Ertuğrul ile Söyleşi. Edebistan.com. <http://www.edebistan.com/index.php/akifhasankaya/aykut-ertugrul-ile-soylesi/2012/02/> [26.12.2020].
- Kayalı, B. (2014), İsmail Isparta ile Söyleşi. Edebistan.com. <https://edebistan.com/soylesiler/ismail-isparta-ile-soylesi> [26.11.2020].
- Kefeli, E. (2016), Mektubun Edebiyat Dünyasındaki Yolculuğu. K24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/mektubun-edebiyat-dunyasindaki-yolculugu.837> [26.11.2020].
- Kılıç, S. (2009). Uzam mı, Uzay mı? Peki Mekân ne? *Cogito* (59), 48-60.
- Kıran, A. E., & Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Kitaphaber. (2020), Gökhan Yılmaz Neler Okuyor? Kitap Haber. <http://www.kitaphaber.com.tr/gokhan-yilmaz-neler-okuyor-k3582.html> [26.11.2020].
- Korkmaz, E. (2019). Kuşakların İncelenmesi ve “Y” Kuşağı Çalışanlarının İş Yaşamına Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, R. (2007). Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çılgınlığın Metinleşmesi. *Hece Öykü* (19), 30-36.
- Korkmaz, R., & Deveci, M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Köle, S. (2017), Sınırın Olmadığını İnsandan Öğrendim. Birgün Kitap. <https://www.birgun.net/haber/sinirin-olmadigini-insandan-ogrendim-184053> [26.11.2020].
- Kuru, C. (2016), Yunus Emre Özсарay’la Söyleşi. Edebi Fikir. <http://www.edebifikir.com/roportaj/mecnunlar-da-sehri-terkedebilir.html> [26.12.2020].
- Laçiner, Ö. (2001). 1980’ler: Kapan(may)an Bir Parantez mi? *Biririm*, 10-17.
- Lekesiz, Ö. (2000). Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46-47), 124-130.
- Lekesiz, Ö. (2005a). 1980-2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü. *Hece Öykü*, 2 (9), 45-50.
- Lekesiz, Ö. (2005b). Öykücülüğümüzde Dönemler. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46-47), 18-26.
- Lekesiz, Ö. (2005c). Türk Öykücüler ve Öykü Kitapları Zaman Dizini (1890-2005). *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 521-559.
- Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yoruma*. İstanbul: Selis Kitaplar.

- Mannheim, K. (1952). The Problem of Generations. In *Essays on the Sociology of Knowledge: Collected Works* (pp. 276–322). New York: Routledge Yayınevi.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Trans.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Memmi, M. A. (2017). *Siyasi Bir Alan Olarak Türkiye’de Yayıncılık*. Ankara: [12.11.2020].
- Mert, N. (2005). Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 93-123.
- Mert, N. (2008). Toplantı: Dünden Bugüne Türk Öyküsü. *Hece Öykü* (28), 75-133.
- Moran, B. (2007). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* (12 ed.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Moran, B. (2008). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (8 ed.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Moran, B. (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* (21 ed.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- NTV. (2018), Verilerle Türkiye’de Kadına Şiddetin Anatomisi. NTV. <https://www.ntv.com.tr/kadina-siddet/verilerle-turkiyede-kadina-siddetin-anatomisi,9qKlgEbuGki0JsWdAupp-Q> [26.11.2020].
- Onat, Z. (2018), 'Yüzü Eskiye Dönük Bir Yazarım'. K24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/mahir-unsal-eris,1587> [26.11.2020].
- Öksüzbakan, E. (2017), ‘Aramak çoğu zaman bulmak için bahanedir’. Agos. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/19111/aramak-cogu-zaman-bulmak-icin-bahanedir> [26.10.2020].
- Ökten, K. H. (2010). *Ölüm Kitabı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ökten, K. H. (2020), Hölderlin ve Heidegger’de Yasın Ontopoetikası. T24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/holderlin-ve-heidegger-de-yasin-ontopoetikasi,2831> [16.11.2020].

- Önderoğlu, N. (2013), Tutulamamış Yasa Ağıt: "HAH". Edebiyat Haber. <https://www.metiskitap.com/catalog/text/94180> [26.11.2020].
- Önoğlu, N. (2016), Pelin Buzluk: Her Deneyime Bir Avcı gibi Katılıyorum. Kültür Servisi. <https://www.kulturservisi.com/p/pelin-buzluk-her-deneyime-bir-avci-gibi-katiliyorum/> [26.11.2020].
- Örgen, E. (2010). *Türk Öykücülüğünde Dönemler ve Temalar*. Paper presented at the Kahramanmaraş Öykü Günleri, Kahramanmaraş.
- Örgen, E. (2014). 2000'li Yıllarda Kadın Öykücülerin Dili Üzerine Tespitler. *Erdem* (67), 63-85.
- Özen, İ. (2016). Öykünün İmkanları ve Geleceği. *Post Öykü*, 2 (10), 106-113.
- Özen, İ. (2017). Çoğul Bakış: Kelebeğe Tapan Adam. *Post Öykü*, 4 (17), 138-140.
- Özgentürk, J. (2020), dünya.com. Dünya. <https://www.dunya.com/kose-yazisi/avmler-zorda-degil-436-avmden-satista-olan-sadece-10-15-avm-var/462031> [26.11.2020].
- Özgül, M. K. (2005). Hikâyenin Romanı. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 33-41.
- Özlük, N. (2011). *Türk Edebiyatında Fanrastik Roman*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Özsaray, Y. E. (2021). Başlangıçtan Günümüze Türk Hikâyeciliğinin Kısa Tarihi. *Cins Dergisi* (66), 46-48.
- Özsoy, A. M. (2018). Öykü Editörleri 'Yeni Öykü'yü Anlattı. *Gazete Duvar Kitap* (04), 8-12.
- Özyaşar, M. (2016), Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2016/11/03/oykunun-2000-kusagi> [26.11.2020].
- Özyaşar, M. (2018). Öykünün 2000 Kuşağı. *Gazete Duvar Kitap* (4), 4-5.

- Pesen, M. N. (2011), 'Öykü Yazarken Yükümlülüklerim Var!'. Dünya Bizim. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/oyku-yazarken-yukumluluklerim-var-h8052.html> [26.11.2020].
- Pilcher, J. (1994). Mannheim's Sociology of Generations: An Undervalued Legacy. *The British Journal of Sociology*, 45 (3), 482-483.
- Poyraz, D. (2015), Deniz Tarsus'la Söyleşi. Biamag. <https://m.bianet.org/biamag/toplum/169885-ulkem-icin-icimde-buyumeye-devam-eden-bir-huzun-var> [06.01.2020].
- Sağlık, Ş. (2007). Ne Şiirin İçinde Ne de Büsbütün Dışında Minimal Öyküler ve Şiir. *Hece Öykü* (19), 53-61.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2019), Şaban Sağlık: Öykü ve Hikâye Arasındaki Fark. <http://edebi.blog/oykumuzun-hikayesi/> [06.01.2021].
- Sarpkaya, D. (2019), 1950 Kuşağı Gibi Direngen ve İnâtçı: 2000'li Yıllar Öykücülüğü. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2019/11/07/1950-kusagi-gibi-direngen-ve-inatci-2000li-yillar-oykuculugu> [06.01.2020].
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 599-619.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- SFWA. (2019), Nebula Rules. Nebula Awards. <https://nebulas.sfw.org/about-the-nebulas/nebula-rules/> [06.01.2020].
- Sınar, A. (1997). *Hikâye ve Romanımızda Çocuk*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sözen, M. (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler. *Selçuk İletişim*, 5 (2), 167-182.
- Strauss, W., & Howe, N. (1991). *Generations: The History of America's Future*. New York: William Morrow Yayınevi.

- Su, H. (2017), Mürşit'in Sebepsiz Kederleri. Star. <https://www.star.com.tr/kitap/kim-ne-okuyor-haber-1194836/> [06.11.2020].
- Şahbenderoğlu, İ. (2017), "Kadınların Üzeri Tozlu". K24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/gok-derinin-altinda,1494> [16.01.2020].
- Şahin, S. (2014), Alper Beşe: Birtakım Tuhaflıklar. Okuryazar.tv. <https://web.archive.org/web/20200813235627/https://www.okuryazar.tv/alper-bese-birtakim-tuhafliklar/> [06.11.2020].
- Şahin, S. (2016), 2000'li Yıllarda Yerli Edebiyat. Sabit Fikir. <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/2000li-yillarda-yerli-edebiyat> [06.09.2020].
- Şimşek, D. D. (2015), Semrin Şahin ile Söyleşi. Yazın Burcu Fanzinleri. <http://yazinburcu.blogspot.com/2015/10/semrin-sahin-ile-soylesi.html> [06.01.2020].
- Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, E. (2017), Nazlı Karabıyıkoglu ile Öykü Üzerine Bir Konuşma. Homoscripter. <https://homoscripter.blogspot.com/2017/12/nazl-karabykoglu-yazmak-denize-bakmann.html?m=1> [06.01.2020].
- Tekin, E. (2020), 2010 Kuşağı Öykü Kanonu Soruşturması – 2: Onur Çalı. Heybedar. <https://www.heybedar.com/2010-kusagi-oyku-kanonu-sorusturmasi-2-onur-cali/> [06.01.2020].
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tosun, N. (2006). Türk Öykücülüğünde Ölüm Algısı. *Hece Öykü*, 4 (15), 43-55.
- Tosun, N. (2007). Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım. *Hece Öykü*, 4 (24), 71-85.
- Tosun, N. (2014a). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2014b). *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*. Ankara: [12.11.2020].

- Tosun, N. (2015). *Günüümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tuğluk, A. (2017). İroni Nedir? *İdil*, 6 (29), 441-467.
- Turgut, C. Ö. (2003). Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜBA. (2020), "mekân".
<https://web.archive.org/web/20200309050147/http://www.tubaterim.gov.tr/>
[12.11.2020].
- Türkoğlu, N. (2019), Melisa Kesmez ile Söyleşi. Ajandakolik.
<https://www.ajandakolik.com/soylesi-melisa-kesmez-yazmak-cok-icsel-bir-sey-kimse-seni-duymasa-da-senin-kendi-sesini-duymanin-yettigi-bir-sey/>
[06.01.2020].
- Uçan, M. (2013), Röportaj / Sine Ergün. Sınır Dergisi.
<http://sinirdergisi.blogspot.com/2013/05/roportaj-sine-ergun.html>
[06.01.2020].
- Uslu, A. (2006). 1980-2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory And Practice Of Self-Conscious Fiction*, . London and New York: Routledge Yayınevi.
- Westerman, J. W., & Yamamura, J. H. (2007). Generational Preferences For Work Environment Fit: Effects on Employee Outcomes. *Career Development International*, 12 (2), 150-161.
- Yadigar, S. (2008), Seyit Göktepe ile Söyleşi. Edebistan.com.
<https://edebistan.com/soylesiler/seyt-goktepe-ile-soylesi> [17.01.2020].
- Yaratılış. (2019), Kutsal Kitap. <https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=4#top> [12.11.2020].

- Yaşa, A. (2013), Okuyucuya Yalan Söylemedim. Yeni Şafak. <https://www.yenisafak.com/kitap/okuyucuya-yalan-soylemedim-499805> [06.09.2020].
- Yaşarikiz, A. (2019), Edebiyatla Kan Bağı Bitmeyen Yazar: Onur Çalı. İz Gazete. <https://www.izgazete.net/kultur-sanat/edebiyatla-kan-bagi-bitmeyen-yazar-onur-cali-h31863.html> [06.01.2020].
- YayBir. (2019), Türkiye Yayıncılar Birliği. Türkiye Yayıncılar Birliği. <http://turkyaybir.org.tr/2019-yilinin-11-aylik-toplam-kitap-uretim-verileri/#.XsFJvGgzaM8> [14.05.2021].
- Yazıcı, D. (2021), 'Şehirdekinin Depresyonunu Okumaktan Yorgun Düştük'. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/sehirdekinin-depresyonunu-okumaktan-yorgun-dustuk-i-23147> [06.05.2020].
- Yetiş, İ. (2016). 1950 Kuşağı Öykücülerine Üzerine Ferit Edgü'yle Bir Söyleşi. *Hece Öykü*, 13 (77), 18-20.
- Yılmaz, S. (2019), Oggito. <https://oggito.com/icerikler/onur-cali-baslangicta-soz-vardi-hep-olacak/63980> [13.05.2021].
- Yivli, O. (2015). *Kısa Öyküde Yöntem*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yüksekbilgili, Z. (2015). Türkiye’de Y Kuşağının Yaş Aralığı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (53), 259-267.
- Zürcher, E. J. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* (Y. Saner, Trans. 23 ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uncategorized References

- Akgün, A. (2015). Edebiyatımızda Göç ve Göçmen Edebiyatları Üzerine Bir Değerlendirme. *Göç Dergisi*, 1 (1), 69-84.
- Demir, Y. (2002a). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Degâh Yayınları.

- Ertuğrul, A. (2019). *Kusurlu Rüya: Tuhaf Zamanlarda Öykü*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Garrard, G. (2020). *Ekoeleştirir: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar* (E. Genç, Trans. 3 ed.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hentea, M. (2013). The Problem of Literary Generations: Origins and Limitations. *Comparative Literature Studies*, 50 (4), 567-588. doi:<https://doi.org/10.5325/COMPLITSTUDIES.50.4.0567>
- Hughes, J. D. (2019). *Çevresel Tarih Nedir?* (M. F. Çalışır, Trans.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kösemihal, N. Ş. (1964). Edebiyat Sosyolojisine Giriş. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2 (19-20), 1-37.
- Kümbet, P. (2012). Ekofeminizm: Kadın, Kimlik ve Doğa. In S. Oppermann (Ed.), *Ekoeleştirir: Çevre ve Edebiyat* (pp. 171-206). Ankara: Phonix Yayınevi.
- Mannheim, K. (2018). *Bilgi Sosyolojisi* (M. Yalçınkaya, Trans.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sağlık, Ş. (2021). Edebiyatın Pop Oturup Pop Kalkması Yahut Sosyal Medyanın Ürettiği 'Kayıt Dışı Edebiyat'. In R. S. Doğan (Ed.), *Sosyal Medya ve Edebiyat* (pp. 53-84). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sümeýra, C. (2007). *Kendi Kalemimi Kıranlar*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Yaşadığım Gibi* (7 ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yazıcı, H. (2009). Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (39), 41-52.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Muhammet CAN

Uyruğu: T.C.

Doğum Tarihi ve Yeri: 1989, Sinop

Elektronik Posta: muhammetcan57@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
Lisans	TOBB ETU, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	2012
Lisans-Çift Anadal)	TOBB ETU, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü	2013
Yüksek Lisans	YTU, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı	2014
Doktora	İMU, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı	*

İŞ TECRÜBESİ

Tarih	Kurum	Görev
2013-2014	Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi	Araştırma Görevlisi
2014-2021	İMU, Edebiyat Fakültesi, TDE Bölümü	Araştırma Görevlisi
2021- *	İMU, Rektörlük, Ortak Dersler Bölümü	Öğretim Görevlisi

YABANCI DİLLER

İleri düzeyde İngilizce; başlangıç düzeyinde Farsça ve Rusça.

YAYINLAR

Projeler

“Fatma Aliye Hanım’ın Mektupları”, Yükseköğretim Kurumları Tarafından Destekli Bilimsel Araştırma Projesi, Araştırmacı: Tak Ekrem, Araştırmacı: Say Ömer, Araştırmacı: Can Muhammet, Yürütücü: İssı Ahmet Cüneyt, Araştırmacı: Aktaş Kütükçü Büşra, Araştırmacı: Koçak Ahmet, Araştırmacı: Cihan Ahmet, Araştırmacı: Aydın Bilgin, 15/09/2017 - 03/01/2018 (Ulusal)

Yazılan Ulusal/Uluslararası Kitaplar:

Can Muhammet, Sağlam Can Esengül (2018) *Hayâlât-ı Dil*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Yazılan Ulusal/Uluslararası Kitaplardaki Bölümler:

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü 2, Bölüm Adı: “Özge Hatunoğlu”, (2020)., Can Muhammet, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Ahmet Yesevi Üniversitesi, Basım Sayısı:1, Türkçe(Ansiklopedi Maddesi)

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü 2, Bölüm Adı: “Pelin Buzluk”, (2020)., Can Muhammet, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Ahmet Yesevi Üniversitesi, Basım Sayısı:1, Türkçe(Ansiklopedi Maddesi)

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü 2, Bölüm Adı: “İsparta, İsmail”, (2019)., Can Muhammet, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Ahmet Yesevi Üniversitesi, Basım Sayısı:1, Türkçe(Ansiklopedi Maddesi)

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü 2, Bölüm Adı: “Beşe, Alper”, (2019)., Can Muhammet, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Ahmet Yesevi Üniversitesi, Basım Sayısı:1, Türkçe(Ansiklopedi Maddesi)

Türk Yunan İlişkileri Üzerine Makaleler, Bölüm Adı: “Mor Kaftanlı Selanik Romanında Lozan Mübadelesi”, (2014)., Aytan. Talat, Güney. Nail, Can.

Muhammet, Doğu Kitabevi, Editör: Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, Basım Sayısı:1, Sayfa Sayısı 408, Isbn:978-605-5296-94-0, Türkçe(Bilimsel Kitap)

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

Can Muhammet, Sağlam Can Esengül (2018). “Kürk Mantolu Madonna’nın Yükselişi”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(84), 464-477.

Sağlam Can Esengül, Can Muhammet (2018). “Çok Sesli Bir Trajedi: Döşegimde Ölürlen”. *Journal of International Social Research*, 11(60), 172-178., Doi: 10.17719/jisr.2018.2772

Aytan Talat, Özer Abdulvahap, Güney Nail, Can Muhammet (2013). “Bekir Yıldız’ın Türk Edebiyatındaki Yeri ve Kaçakçı Sahan Adlı Hikâyesinin Tahlili”. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 118-127.

Can Muhammet (2017). “Umberto Eco, Popüler Roman Kahramanları”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* (15), 121-124. (Uluslararası) (Hakemli) (Makale Kitap Kritiği)

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler:

Can Muhammet, Sağlam Can Esengül (2018). “Yüz Ellinci Yılında Hayâlât-ı Dil’i Yeniden Okumak”. V. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, 896-905. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)

Can Muhammet, Arslan Nihayet (2017). “Mizah Gazetelerinin Edebiyata Katkıları: Gıdık Örneği”. IV. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi, 171-171. (Özet Bildiri/Sözlü Sunum)

Can Muhammet (2021). “Yabancılar Türkçe Öğretiminde Uzaktan Eğitimin Kullanımı”. Yabancı Dil Olarak Türkçenin Öğretimi Çalıştayı (Özet Bildiri/Sözlü Sunum)

ÜNİVERSİTE DIŞI DENEYİM

Kütüphane Görevlisi ve Yayın Editörü: 2010-2010 Yayın Editörü Bilim ve Sanat Vakfı, Kütüphanecilik, Tashih, (Sivil Toplum Kuruluşu)

Öğretim Görevlisi, Memur: TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi TÖMER,
Yabancılar Türkçe Öğretimi, (Diğer) (2010-2010)

Editör: Timaş Yayınevi, Kitap Tashihi, (Ticari (Özel)) (2009-2009)

HOBİLER

Doğa Yürüyüşü, Bahçe İşleri, Kitap Okumak, Bilgisayar Oyunu Oynamak