

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

HECEÖYKÜ'DE BU SAYI

ÖYKÜ GÜNDEMİ		
Necati Mert	<i>Hikâyesidir, Şiirdir Deyip Geçip Gitmeyin!</i>	3
Suavi Kemal Yazgıç	<i>Öyküde Anlatılmayan</i>	4
Cemal Sakar	<i>Zindan</i>	10
Ömer Faruk Dönmez	<i>Tuhaf Ölüler</i>	14
Mehmet Erkan	<i>Nazîfe'm Mahpus</i>	16
ÖYKÜLER		
İsmail Sert	<i>Sarı Dosya</i>	22
Ceren Bağışlar	<i>infaz</i>	30
Ömer Egi	<i>Göz Kırası</i>	35
Şule Tankut Jobert	<i>Kalbini Kar Tuttuğunda</i>	40
M. Hüseyin Muhammedî	<i>... ve Yağmur Yağıyordu</i>	45
Hasan Aycın	<i>Çizgi</i>	48
DOSYA		
Vefa Taşdelen	<i>Postmodernizm Üzerine</i>	50
Necip Tosun	<i>Öyküde Bir imkân Olarak Postmodern Açılım</i>	71
Şaban Sağlık	<i>Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum</i>	86
Firdevs Canbaz	<i>Kadın Yazını: Öyküde Postmodern Feminizm</i>	110
Ercan Yıldırım	<i>Metinlerarasılıktan Parodiye Postmodern Edebiyat</i>	123
Sadık Yalsızuçanlar	<i>Öykü ve Gelenek</i>	130
Işık Yanar	<i>Postmodern Yazın: Borges, Calvino, Eco, Cortazar...</i>	137
Gönül Utku	<i>Bireysel Düşsel Yaratımdan Tür Oluşa Doğru Fantastik</i>	142
Köksal Alver	<i>Öykünün Postmodern Hali Etrafında Düşünmek</i>	146
Necati Mert	<i>Postmodernizm ve Beslediği</i>	153
Cemal İiakar		155
Abdullah Harmancı	<i>Öykücünün Korkuları</i>	157
Müge İplikçi		159
Sezer Ateş Ayvaz	<i>Postmodern Bellek</i>	161
ÖYKÜLER		
Celal İlhan	<i>Gülcan</i>	162
Ayşe Şener	<i>Hadise</i>	168
Ayşe Uçkan	<i>Buzdolabındaki Kesik Kafa</i>	170
SÖZLÜK		
Hüseyin Su - Ömer Lekesiz	Öykücüler ve Öykü Kitapları Sözlüğü-24	173
ÖYKÜ KİTAPLIĞI		
Yusuf Turan Günaydın		
Seda Yücel	<i>Işıyan Kelimeler/Rasim Özdenören</i>	187
Cihad Şahinoğlu	<i>Mimoza'da Elli Gram</i>	188
Mahmut Babacan	<i>Ağula</i>	190
	<i>Sana Yazdığım Bir Mektup Olsam</i>	190

H E C E O Y K U

İki Aylık Öykü D e r g i s i

YIL: 4 SAYI: 24 ARALIK-OCAK 2007

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Yayıncılık Ltd. fti. Adına

Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: İbrahim Çelik

Yayın Yönetmeni: Hüseyin Su

Yönetim Yeri

Konur Sk. No: 39/1

Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: www.hece.com.tr

e-mail: hece@hece.com.tr

Teknik Hazırlık: Hece/Bülent Güler

Kapak: Sarakusta **web:** www.sarakusta.com

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

K. Karabekir Cad. Ali Kabakçı İş Hanı No:85/2

İskitler/ ANKARA

2007 Yılı Abone Bedeli:

Yıllık: 45 YTL.

Kurumlar İçin: 110 YTL.

Yurt Dışı: 100 Euro

Posta Çeki: 149582

Hece Basın Yayın Ltd. fti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.11.2007

H E C E Ö Y K Ü

NECATİ MERT

HİKÂYEDİR, ŞİİRDİR
DEYİP GEÇİP GİTMEYİN!

Bilirsiniz ya, hatırlatmak için yine de kısaca anlatayım:

Nemrut'un şerrinden korumak için İbrahim'i bir mağarada dünyaya getirir annesi. Yıl, milattan 12-13 yüzyıl öncesi. Dönem, putperestlik dönemi. Fakat hanîf'tir İbrahim. Yani hiç puta tapmamış, Allah'a inanmıştır hep. Öyle ki, kavimdaşlarının, ilahlara kurban kesmek için şehir dışına bir çıkışlarında puthaneye girip putlarını bile kırar. Ceza olarak ateşe atılması bu eyleminden sonradır. Fakat ateş soğur, dahası İbrahim de kendisini bir bahçede bulur. Bütün bunlara rağmen kavmi yine etkileyemez. Bu kez yollara düşer: Harran, Filistin, Mısır. Doksan yaşlarındadır. İsmail Mısır'da dünyaya gelir. Firavunun hediye ettiği cariyeye Hacer'dendir. İlk karısı Sara'dan çocuğu yoktur İbrahim'in, dolayısıyla İsmail'e fevkalade sevinir.

İbrahim, biricik oğlu İsmail'i Allah'a kurban etmesi vahyini aldığı anda Mekke'dedir ve yüz yaşını aşmıştır. Önünde iki seçenek vardır: Ya babalığı ağır basacak, oğlunu kurban etmeyecektir ya da Allah'ın emrine uymaktır. İbrahim, ikincisini seçer, İsmail'i Mina'ya getirir. Getirir ya İsmail'in yerine kurban edilmek üzere gökten de bir koç iner. Kur'an'ın diliyle: "(Oğlunu kesmeye karşılık) ona büyük bir kurbanlık (semiz koç) fidiye verdik." (Es-Saffat, 107)

Biliyorum, dinden soyutlanmış akıl, bunlar için "Hadi canım, geç, geç!" diyecektir. Aynı aklın, fakat mitolojik hikâyeleri nasıl da ağzı açık dinlediğini bilmiyor değiliz.

Sözelimi Promete'yi: Kurban olarak kestiği sığırı iki parçaya ayırır Promete. Birinci parçada lop etlerle sakatat vardır. Bunları ilkin işkembeye koyar, peşinden de üstünü yüzülmüş deriyle örter. İkinci parça ise eti sıyrılmış kemiklerden ibarettir; bunları da içyağına sarar. Götürür Zeus'a. Zeus hissesini alacak,

M

ÖYKÜ GÜNDEMİ

M

H E C E Ö Y K Ü

öteki hisse de insanlara kalacaktır. Zeus, dış görünüşe bakıp içyağına sarılı olan parçayı seçer, bir yığın kemikle karşılaşınca da aldatıldığını anlayıp Promete'ye, daha çok da insanoğluna kinlenir. Ateşin insandan esirgenmesi bundandır. Ne ki Promete ateş tohumlarını güneşten çalıp yeryüzüne indirince Zeus bu kez de Promete'yi cezalandırır. Promete Kafkas dağlarına zincirle bağlanır, başına da bir kartal musallat edilir. Kartal, Promete'nin ciğerlerini yer, fakat ciğerler her gün yeniden çıktığı için işkence de sürüp gider. Ta Herakles -Herkül yani- kartalı okla vurana dek.

"Hadi canım, geç, geç!" demeyeceğim ben. Çünkü, "Mitolojinin kendisi değil, onu uyduranların ne niyetle uydurdıkları çok önemlidir." diyor Halikarnas Balıkcısı.

Nedir mitoloji? Tabiatın kişileştirilmesiyle yaratılmış tarih. Çok tanrılı döneme ait tarih. İlk tarih. Eskilerin "esâtîr'ül evvelîn" demesi de bundan. İlk insanın, tabiat olaylarını açıklayışı var mitolojide. Hayvanların, çiçeklerin, güneşin, ayın, sel, fırtına ve depremlerin, hatta insanın kendisinin nasıl olduğu var. Özetle, hayatın insan zihniyle tasavvuru. Bu yüzdendir zaten Rönesans'la yeniden baş tacı edilip din'in yerine geçirilmesi.

Geçirilsin. Ama dinî hikâyeler de bir söyleniş niyetine sahip. Bunlar terk edilir şeyler de değiller. Hele Rönesans'a pek de ihtiyaç duymamış bizler için.

Yabana atılır kısas mıdır İbrahim kıssası? İbrahim, "açık bir imtihan" (Es-Saffat, 106) içindedir. Ahir ömründe kavuştuğu biricik oğluna kıyabilecek mi, kıyamayacak mı? Kararını kurban yönünde vermesi önemli. Böyle vermekle İsmail'den olmuyor İbrahim; tam tersi, kurban üzerinden Allah'ıyla kurbiyet kuruyor.

Peki, kimdir İsmail? Sadece evlat olduğunu sanmıyorum. Sevgilimizdir İsmail. Gücümüz. Makamımız. Servetimiz. Şöhretimiz. Nefsimize sevgili gelen ne varsa o yani. Kıyamadığımız. Hatta esiri düştüğümüz. Bazen reel-politika olarak çıkar karşımıza İsmail. Cazibesine kapılır da vazgeçemeyiz kendi-

sinden. Oysa aktüalliteyle yakınlık değil, büyük kurbiyetler murat edilmeli değil midir?

Yunus'un gözünde cennet bile, huri bile İsmail hükmündedir:

Cennet cennet dedikleri

Birkaç köşkle birkaç huri

İsteyene ver onları

Bana seni gerek seni

Kendisine gerekli olanı, Fuzûlî de şöyle söyler:

Yılda bir kurban keserler halk-ı âlem ıyd içün

Ben senin sâat-be-sâat dem-be-dem kurbânınam

Bir de Can Yücel'den okuyalım da tam "Bayramlık" olsun! Aktüel güçler önünde boyun eğişlerini "Bizden günah gitti!" diyerek bağışlatmak isteyen sözüm ona barışseverlere selamlarımızla:

Koyunlar, keçiler ve koçlar için

Ne kadar bayramsa Kurban Bayramı

Bu barış var ya, bu barış

Cephedekiler için o kadar barış

SUAVİ KEMAL YAZGIÇ

ÖYKÜDE ANLATILMAYAN

Bir öykü sadece kendisini oluşturan metinden ibaret değildir. Olay örgüsü, kişiler, anlatım teknikleri... Bunların hiçbiri öykü için olmazsa olmaz öğeler değildir. Öyküde kullanılabilirler ama ancak yazarın uygun gördüğü kullanışlılıkları ölçüsünde. Öyküde kullanılan öğelerden ziyade öyküyü var kılan etkidir. Poe'nun bahsettiği "bir etki"yi uyandırarak için yazar öyküyü kullanırken "bir seçim" yapar. Mecburdur buna. Yazar kurduğu her öyküde yeniden seçim yapmak, bir çok seçim yapmak durumunda kalır. Seçim yapma yazar o an kaleme aldığı öykü kadar öykü dünyasını da seçmiş ve inşa etmiş olur.

Bu seçimde neyin seçilmiş olduğu kadar neyin seçilmemiş olduğu da önem taşır. Öykü kendisini oluşturmak üzere seçilmiş şeylerden

H E C E Ö Y K Ü

oluşan bir bütünden ibaret değildir. Hatta daha da ötesi bir öykü içerisinde yer almayanları da kapsar. Çehov'un "Memurun Ölümü" adlı öyküsü aynı zamanda memurun önceki hayatını da kapsar. Okur, "Memurun Ölümü"nde onun bütün hayatını görür ve yine anlatılmayan cenaze töreni dahi okurun zihninde şekillenir. Öykü, roman gibi bütünü kucaklama iddiası taşımaz ama bütüne de işaret eder. Bu yüzden de anlatılmayan öğeler romanda "boşluk" olarak görülen, bir eksiklik olarak değerlendirilebilecek ayrıntıların yokluğu öykü için bu bir avantaja dönüşebilir. Roman yazarı bütünü anlatma, bir kozmos kurma iddiasındayken öykü yazarı ise bütünü işaret edecek ayrıntıları seçer ve anlatmadığı bütünü göstermeye çalışır. Roman yazarı bir kozmos kurabildiği, öykü yazarı ise kozmosa işaret edebildiği, okurun zihninde bir kozmos etkisi uyandırabildiği oranda başarılıdır.

Bu noktada Necip Tosun'un öykü ile roman türlerini karşılaştırdığı yazısından yola çıkarak bu avantaja da işaret edebiliriz: "Öykücü karakterlerin bütün özelliklerini tanıyabileceğimiz bir enstantaneyi/durumu anlatır. Bu seçiş uygun ve yerinde olursa okur "niye, niçin" sorularını sormaz. Okura karakter bu temel özellikle tanıtıldıktan sonra, gerisi onun muhayyilesine bırakılır. Bu sezdirme ve anıştırma ile okurun zihni çağrışımlarına başvurulur. Romancı ise bir karakteri tanıtmak için sayısız olaya/duruma/enstantaneye başvurur. Elbette romanın sivrilmiş bir kahramanı vardır. Ama roman onunla sınırlı kalmaz. Okura bir karakter galerisi sunar. Pek çok insan romana girer çıkar. Romancı kimi karakteri de kahramanı izah için kullanır."

Öyküde anlatılmayanlar da en az anlatılanlar kadar önemli, anlatılanlar kadar hesaba katılınması gereken inceliklerdir.

Öykü, kendisini oluşturan metinden çok daha fazlasıdır. Öyküyü güzel ve özel kılan, hem okurundan hem de yazarından yoğun bir emek bekleten de zaten bu özelliği değildir midir?

SABAHATTİN ALİ 100 YAŞINDA

20. yüzyıl Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından Sabahattin Ali, doğumunun yüzüncü yılında, İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü tarafından düzenlenen etkinlikte yeniden gündeme gelecek. 24 Kasım 2007 Cumartesi günü üniversitenin Eyüp'teki "santralistanbul" kampüsünde yapılacak olan etkinliğe yazarın kızı Filiz Ali ve kız kardeşi



Sabahattin Ali

Süheyla Conkman'ın yanı sıra çeşitli araştırmacı, eleştirmen, akademisyen ve yazarlar konuşmacı olarak katılacaklar. Sabah saat 10.00'da Filiz Ali ve Murat Belge'nin açış konuşmalarıyla başlayacak olan etkinlik, anma konuşmaları ve belgesel gösterimi ile sürecek. Öğleden sonraki oturumlarda Atilla Birkiye, Levent Cantek, Nüket Esen, Gürsel Korat, Öcal Oğuz, Sevgül Sönmez, Mahmut Temizyürek, Hıfzı Topuz ve M. Fatih Uslu, Sabahattin Ali'nin yaşamını ve yapıtlarını farklı boyutlarıyla değerlendirecekler. "santralistanbul"a Taksim'deki AKM'nin önünden yarım saatte bir kalkan servis araçlarıyla kısa sürede ulaşılabilir.

HALDUN TANER ÖYKÜ ÖDÜLÜ, AĞULA'YA

2006 Milliyet Haldun Taner Öykü Ödülü'nü, *Ağula-Kaç Hayat Gizliyoruz Kendimizde, Kaç Hayatı Susuyoruz* adlı kitabıyla Sibel K. Türker kazandı.

1968 yılında Ankara'da dünyaya gelen Sibel K. Türker Ankara Üniversitesi'ni bitirdi. Şiirleri Sombahar dergisinde, öyküleri

H E C E Ö Y K Ü



Sibel K. Türker

Hayalet Gemi, Adam Öykü, İmge Öyküler ve Hece Öykü'de yayınlandı.

Doğan Hızlan, Füsün Akatlı, Nüket Esen, Semih Gümüş, Şara Sayın, Tahsin Yücel, Demet Taner ve Yavuz Ekinci'den oluşan seçici kurul, Türker'in kitabını, 'öykücülüğünün yeni kuşağının ulaştığı düzeyi başarıyla örneklediği, dili ve anlatım biçimiyle olgun

bir öykü toplamı olduğu' gerekçesiyle ödüle değer buldu. Sibel Türker, ilk kitabı *Öykü Sersemi* ile de 2005 Yunus Nadi Ödülü'nü kazanmıştı.

ALTKİTAP ÖYKÜ ÖDÜLÜ

Seçici Kurul'u Adnan Kurt, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Yekta Kopan'dan oluşan Öykü Ödülü'nün sonuçları 15 Ocak 2008 tarihinde açıklanacak, düzenlenecek ödül töreniyle dereceye girenler ödülleri alacaklardır.

Daha önce herhangi bir ortamda yayımlanmış olan veya ödül almış olan öykülerin başvurusunu kabul edilmediği Öykü Ödülü'nde, dereceye giren ve yayına değer görülen öyküler altkitap tarafından bir e-kitap olarak yayınlanacak. Ödül Organizasyonunca yarışmaya katılacak öykülerin en çok 3500 sözcükten oluşma şartı konulmuştur.

80 SONRASI TÜRK HİKÂYESİ SEMPOZYUMU

Ümraniye Belediyesi'nce 'Hikâyenin Bugünü, Bugünün Hikâyesi' üst başlıklı 80

Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu, gerçekleştirildi.

13 farklı ilden, 18 farklı üniversiteden yaklaşık 30 akademisyenin katılımıyla gerçekleştirilen Sempozyum, Prof. Dr. Kâzım Yetiş'in "Türk Hikâyeciliği ve 80 Sonrası" başlıklı bildirisi ile başladı. Günümüzde durumsuz, hatta olaysız hikâyelerin yazıldığını söyleyen Yetiş, sanatçıların ideolojik kavgaları bırakarak hikâyede yarışmaya girmelerinin ise sevindirici olduğunu dile getirdi. Sempozyumun ilk günü, Prof. Dr. Abdullah Uçman, Prof. Dr. Mehmet Tekin ve Prof. Dr. Durali Yılmaz başkanlığında üç oturum gerçekleştirildi. Günümüz öykücülerinden Rasim Özdenören, sempozyumdaki söyleşi konuklarından.

80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu'nun en ilgi çekici yönü, yaklaşık 30 akademisyenin yaşayan edebiyatı ele almasıydı. Hüseyin Su, Adalet Ağaoğlu, Mustafa Kutlu, Ayfet Tunç, Murat Gülsoy gibi günümüz hikâyecilerinin hikâyelerinin enine boyuna ele alındığı sempozyum, akademik çevrelerle edebiyatçıların buluşması açısından yararlı bir etkinlikti.

Prof. Dr. Orhan Okay, Prof. Dr. Kâzım Yetiş, Prof. Dr. Abdullah Uçman, Prof. Dr. Mehmet Tekin, Prof. Dr. Durali Yılmaz, Prof. Dr. M. Fatih Andı, Prof. Dr. Hülya Argunşah, Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, Prof. Dr. Hasan Akay gibi akademisyenlerin bilim kurulunda yer aldığı sempozyumda sunulan bildiriler pek yakında kitaplaştırılarak okura sunulacak.

KYÖD ÖYKÜ ÖDÜLÜ

Naci Girginsoy anısına 4.sü düzenlenen KYÖD Öykü Ödülü sonuçlandı. Sevgi Özel, Nalan Barbarosoğlu, Salih Bolat, Öner Yağcı ve Kadir Yüksel'den oluşan Seçici Kurul Naci Girginsoy anısına düzenlenen KYÖD Öykü Ödülü'nü Dokunuşlar adlı eseriyle İl-kay Noylan ve Bela Davulları adlı eseriyle Figen Alkaç arasında paylaştırmıştır.

H E C E Ö Y K Ü

Öykücülerimiz ödülleri 4 Kasım 2007 saat 12.00'de İstanbul-TÜYAP Kitap Fuarı Kınalıada Salonu'nda düzenlenecek törende alacaklardır.

KYÖD Yönetim Kurulu

YENİ ÖYKÜ KİTAPLARI

KAAN ERKAM, MADAM DARLA'NIN PARİS AKINLARINDAKİ HANI (Aya, İstanbul 2007, 10 öykü: Madam Darla'nın Paris Yakınlarındaki Hanı; 27 Ocak 1901 - Milano Grand Hotel; Paganini Nicola Trende Ağlıyor; Puccini'nin Son Gecesi; Wagner Han Masasında Uyuyordu; Faust; Ben Giochoni Rossini... Ölüyorum; Son Senfoni; Hafız Post; Opera... Ah Eski Çağ)

KAAN ERKAM, ESKİCİ DÜKKANI GİBİYİM HALA AŞKA İNANIYORUM (Aya, İstanbul 2007, 82 öykü: Ölümünden Beğendiğim Ölüm; Artık Çıldırılmışım; Sınırlı Adam; Türbanlı Aşk; Anlat; Gitme Zamanı; Ev Tutarken; Bugünü Diğer Günlerden; Ölmüşlere ve Geri Gelmeyeceklerle; Alakollü Telefon Kullanmak; Aptal Kadına Doyamam; Balık Gördü, Salyangoz Duydu; Aptamil Yesin Çocuklarımız ve Aptal Olsunlar; En Son Onu Ne Zaman Görmüştüm; Evde Biri Var; Eski Binalar; Fazla Akıl İnsanı Yarıltır; Garipti; Gazeteci Kadının Alt Satırı; Burhan Bey; Çok Zor Değil; Bu Sen Değilsin; Biri Olmalıydın; Patronun Evli Olup olmadığını Bilmediği, Atölyedeki En Zor Makinedeki Kadın; Arakhane; Mason ve Bibloolar; Koyu ve Sessiz; İlk Gün; Hesabı İstedim ve Kalktım Masadan; İş Arkadaşı Aktivitesi; Her Sabah Aynı Yolu İzliyoruz; Masaların Arasında; Parantez İçlerim; Pencereyi Kapat; Oyuncudan Oyuncuya Tek Kişilik Bir Veda; Önüm, Arkam, Sağım, Solum; Ne Felsefe; Namaz; Peçetede Notlar; Kapanmak Üzerindi Neredeyse Kafe; İş Yerinin En Bakımlı Kızı; Hayatım Facialarla Doludur; Genel

Müdür Hanım'la Yemeğe Çıkmak; At Bizzim, Avrat Bizim, Silah Bizim, Şan Bizim!; Bana Bir Kadeh İhanet Ver; Bir Yaz Sonu Gibidir Aşk; Televizyonu Kapatır mısın?; Vicdan Nedir ya da Hassiktir!; Yeşil Pancurlu Gövel Ev; Yumurta Çırpan; Tek Başına Hastalanan; Siyah Beyaz; Sahne; Neden; Matruşka Masalı; Hepinizin Allah Belasını Verecek; Bu Hayat...; Bir Aşk Kime Yeter?; Beni Duymuyorlar; Kitabı Attı ve Çıktı; Avukat Hanım'ın Bir Gece Kaçışı; Aynı Ben; İsyan Eden Erkek; Sen Uyu Artık; Bu Öyküdeki Olaylar ve İnsanlar Tamamen...; 2002 k; Bak Çocuğum; Hadi Çık Gidelim Buradan - İç Yazışma; Hayatının Seni İlgilendirmeyen Saatler; Sonunda Oldu; Benden Önce; Daraldım; Günler Sıradan; Senin Küçük Servetlerin; Balerin Bebek; Piyanist; Bu Evden Çıkmak İstiyorum; Geldin ve Gittin; Sakın Beni Arama; Uyku Kaçar; Beni Öldür; Yetmediği Zaman)

İLKER KARAKAŞ, HENNOZ (Notos, İstanbul 2007, 13 öykü: Hennoz; Berber Koltuğu; Kaybetmek; Nehir; Kuşun Kanatlarındaki Mavi; Aşk ve Hamamböcekleri; Çellocu; Sezen'in Bacakları; Müdürün Kızı; Cevriye; Küçük Hırsız; Borcunu Ödeyemeyen Adam; Geceleri Ağlarım)

DENİZ KAVUKÇUOĞLU, KOMİK ŞEYLER YAZMAK (Can, İstanbul 2007, 13 öykü: Cevriye Hanım; Levon Amca; Madam Katina; Kurmay Tevfik; Kapıcı; Şarkıcı; Kuaför; Bir Yeni Yılın Sabahı; Ortaköy'de Bir Gün; Kuyruklu Piiano; Özgüven; Komik Şeyler Yazmak; Yerdeki Adam)

SEZGİN KAYMAZ, MEDET (İletişim, İstanbul 2007, 5 öykü: Medet; Gelip Giderler; Hayırlı Yolculuklar; Alo?; Tevzadze Kim)

AYŞE KÜÇÜKKURT, 'SİĞİNAN' KADIN FOTOĞRAFLARI (Siyah-Beyaz, İstanbul 2007)

ESRA ODMAN, GÖLGESİ BEDE-
NİM (Öz Yapım, İstanbul 2007, 14 öykü:
Faili Mechul; Yol Ayrımı; Roman: Tarihsiz
Ölüm; Güneşin İz Bıraktığı Adam; Böyle Ol-
sun İstemezdim!; Rüya; Gölgesi Bedenim;
İki İncir; Çıplak Adam ve Ağaç; Menekşeler
Gözlerinde; Kör Nokta; Kırmızı Domates;
Ağlayan Devetabanı; Tek Gecelikti...)

YİĞİT OKUR, TUTUKLANACAK-
LAR LİSTESİ (Can, İstanbul 2007, 15 öykü:
Tutuklanacaklar Listesi: Başkomiser Kadir; Tu-
tamadığım Söz; Monica; İstanbul'da Geçen Ge-
cenin Sabahı; Kırk Frank: Geothe'nin Tutumlu
Babası; Tercüman; Süt Beyazı Stübeykır; Kap-
çıklar: Patrona Halil İsyanı; 85'inci Dönem Ye-
dek Subay Adayları; Gece Manevrasında Kay-
bolan Yedi Kapçık; 1881: Madeleine Meyda-
nı'nda Bir Güz Öğleni; Seri Boşanmalar: Ya-
bancı Kadın; Bibi; Elizabet'in Donu: Yaz Tatil-
leri; Siyasi Şube'de Edebiyat Matinesi)

HAYRETTİN ORHANOĞLU, DÜŞ
GÖREN DEFTER (Ötüken, İstanbul 2007,
27 öykü: Düş Gören Defter: Elif, Düş Gören
Defter; İrmağını Arayan Müverrih; Ev'in Düş-
şü; Mücrim; Kum Saati; Harita; Mahur Hikaye;
Merhamet; Sır Katibi; Ben'in Gölgeleleri: Ses-
sizlik; İçimdeki Dışarı; Duvar Yazıları; Karan-
lığın Renkleri; Bu İp; Cinnetin Kırmızı Gölge-
leri; Uzaklık; Tanzara; Unutulan; Peşimdeki
Kafka; İki Deniz İki İrmak; Bir Kibritçinin Son
Düşleri yahut Yarın Diye Bir Şey Vardır; Var -
Git Çiçeği; Bu Ellerim Yok mu?; Bir Deli
Dumrul Hikayesi; T-i-ren; Gülün Gölgesi)

FUNDA ÖZSOY ERDOĞAN, SANA
YAZDIĞIM BİR MEKTUP OLSAM
(Ötüken, İstanbul 2007, 13 öykü: Turuncu;
Aşk Mektupları; Ah Kader; Karşılaşma; Sa-
na Yadıgım Bir Mektup Olsam; Krizantem-
ler İçimde Bir Yaradır; Annem ve Diğer Ka-
dın; İnce Ayar; Deniz'e Güzelleme; Körebe;
Demli Çay; Bir Günün Sonunda Arzu; Sefil)

HALDUN URAL, YAĞMURLA GI-
DEN (Resital, İstanbul 2007, 20 öykü: Unut-
mak İçin Uyumak; Su Damlası; Yakamoz Sa-
bahı; Pet Şişeyim İstiklal'de; Dalgakıran; Has-
sas Noktalar; Med Cezir; Beyaz Yalan; Akşam
Dersleri; Dar Sokak; Kısa Metraj; Koala Etki-
si; Çizgi Dışı; Denize Yakın Durmak; Suya
Hasret; Kurutulmuş Menekşe; Sır Ktibi; Şok
Terapi; Karaya Vurmak; Yağmur Sonrası)

DİLEK YAZAR, NOKTASIZ (Kül Sa-
nat, Ankara 2007, 38 öykü: Yumurta: Kıpır
Kıpır; Başka Deniz; Düşünce Evi; Dedik; Çağ-
rışım; Yormalar; Ara; Terzi; Toprak Ana; Tüh
Be; Dillenmeler; İpek Böceği: Ertelenen Duy-
gular; Sobe; Bir Bir Daha; Hoş Geldin Öykü-
ye; Sancı; Günde Güzellikler; Güzler de Yaşa-
nır; Bir Rastlantı; Yok Şaka Değil; Kibar; İh-
bar mı Bir Daha Asla; Sular Durulduğunda;
Mucize İlaç; Ödünç Kanatlar; Yorumsuz Ateş
Düşmediği Yeri; Çinili Vazo; Arayış; Koza:
Yaşam Arsız; Dönme Dünya; Öykü Notları;
Yok Varış; Güzelleme Gibi; Uçan Balon; Adı-
nı Siz Koyun; Kelebek: Dolunay Zamanları)

KAMİL YEŞİL, ÖZET YAŞAMAK-
LAR (Ebabil, Ankara 2007, Birinci Kitap-
Gelen Giden: Gelen Giden; Bel Yorgunu;
Beş Çayı; Bir Ağaç, Bir Köpek, Bir Adam;
Konak Türk; Lebdeğer; Mesaj Alındı; Çarık;
Çanta; Yedinci Durak; Beyyine; İkinci Kitap-
Grilikler: Grilikler; Ağzı İçi Kadar; Kehribar
Tespah; Çifte Kavrulmuş; Ten Çiçekleri; Özet
Yaşam[ak]lar; İşte O Hikaye; Pastoral Senfo-
ni; Üçüncü Kitap- Kaleydostok: Kaleydos-
kop; Benli Bahri; Bir Yaşlının Bayram Gün-
lülüğü; Kitap Kurdu; Dil Masalı; Sekiz Sütuna
Manşet; Şathiye'm; Estağfirullah; Haydi
Toplanın Bakalım Mevzu Benim Ölümüm;
Ben Tek Başıma Ölmeyi Becerebilirim)

REYHAN YILDIRIM, BAZILARI
ÇOK UŞÜR (Kanguru, İstanbul 2007, 27 öy-
kü: Gitme, Kal; Göç Yolu; Martılar Gizli Bah-
çeme Uğramaz Benim; Duraktaki Adam; Sü-
müklü Böcek; Çölde Çılgılık; Kör Olayım; Bu-

H E C E Ö Y K Ü

hışma; Hacı İbrahim; Aynılık; İmroz: Baştan Başlıyorum; Kedilerimin Babası Gitmiş; Pence-rem'in Altında da; Barut Kokusu; İkiz Kuyruklar, Çaresizim!; Aliayla; Taşı Beyaza Ağartan Tutku; Düş Canlar; Etika-Oyun; Janis; Bir Varmış Bir Yokmuş; Beklesin; Seni Yalnız Komak Var; Besleme; Alişan; Ap.st.l; Evlilik Düşleri;)

ŞEREF YILMAZ, KONSOLOSUN

KÖPEĞİ (Sütun, İstanbul 2007, 10 öykü: Filateli Servisi; Bülbül; Delilik Bulaşıcıdır; Konsolosun Köpeği; Gurbet; Sürgün; Kirli Araba; Ekmek Parası; Sultanın Hizmetkarı; Bir Hasret Ülkesi)

YURTTAŞ HÜSEYİN, BUĞULU

CAMLARIN ARDI (Sel, İstanbul 2007, 19 öykü: Taliha, Kimsin Sen?; Paşama Kahve; Nergis; Ele Vermeden; Ses; Haram Kuytu; Tütün Kokusu; Tüfek; Kavuşmak Faslıdır; Metruk Vagonun Yolcuları; Bugulu Camların Ardı; Ergen; Fazlı Kader; Geçmişin İzinde; Farklı Bir Kadın; Kayıp; Son Sepetler; Kuşlar Ötsün, Çiçekler Koksun; Şeyhin Vuramadığı)

İ E V K E T BULUT, DERİN KUYU

(Sel, İstanbul 2007, 15 öykü: Derin Kuyu; Kantarma Konak; Kaçak Ceketler; Kırık Büstün Sırrı; Adaletli Koca; Mardinli Vahit Hoca; Doktor Selahaddin; Çalınan Koyunlar; Bahis; Kaplumbağa Tüccarı; Elip Adında Bir Kadın; Asfalt Rıza'nın Gazinosu; Cinatı; Yağmur Duası; Hafik'ten Az Ötede)

HAVVA HANIM'IN GAMZESİ (r o-

mantikkitap, İstanbul 2007, 28 öykü: Âdem'le Havva'dan Kalan; Aşk; Lokma; Siz Olmasaydınız; Reha; Çekirge Sıçramadı; Hüsniye Çöllerde; Vatan; Havva Hanım'ın Arabası; Babannemin Sevgilisi; Gönlümce Bir Erkek; Hüsniye Kursu Gidiyor; Bir Aşk Mektubu; Gelin Kadın Olalım; Bir Şair Doğuyor; Şeref Hüsnü Bey'in Antolojisi; Sorunlu Bir Yazı; Nejat Bey'in Sineği; "Sen Benim Bütün Hayatımdın"; Pijama; Nihal'in Kınası; Gece... Her Yer Gece; Hırsızlık; Rehber; Fotoğraf; Seçim; Gülüş; O'nu Beklerken;

CEMAL SAKAR

ZİNDAN

İkinci namazını îmâ ile kıldı.

Yanındakine baktı, uykuyla uyanıklık arasındaydı. Rahatladı.

Ellerini dizlerinin üzerine koydu. Gözleriyle parmak boğumlarını takip ederek tespihini de çekti. Genişledi. Yüzüne bir tebessüm yayıldı.

İlk kez uzun bir yola çıkıyordu. İlk kez otobüste namaz kılmak zorunda kalıyordu. Sırtından terler akmış, yüzünü allar basmıştı.

Olmuştu işte.

Ellerini açmadan dua edecekti. Başını cama dayadı. Bulutlardan sıyrılan ikinci güneşi sağ omzuna düşmüştü. Sevindi; kibleyi de tutturmuştu. Gözlerini uzaklara dikti. Bozkır alabildiğine uzanıyordu, bir tek ağaç yoktu. İleride, çok uzaklarda yükselen kayalıklar ufku sınırlıyordu. Tek tük alıcı kuşlar... oldukça yüksekten uçan. Otobüs hep aynı hızla sallanmadan, sarsmadan uzayıp giden yolda seyrediyordu. Bozkırın uçsuz bucaksızlığında genişliyordu; belki de yükselmek. Belini büken yükler sanki üzerinden kalkıyor ve kalbi açılıp ferahlıyordu. Sağlam durmalı; Rabbine sevgiyle yönelmeliydi.

Ellerini yüzüne sürecekti; kim görürse görsün, diye düşündü.

Cesaretlendi; göğsünü de sığazladı.

Güneş enikonu kayalıkların üzerine düşmeye başlamıştı; artık geride kalıyordu. Başını dayadığı cam iki taraflı bir aynaya dönüşmüştü: hem kendi çehresini görüyordu, hem de dışarısını. Hem aynaydı, hem de perde. Kalbi ne kadar genişlese, kuşlarla, kayalıklarla ne kadar da bütünleşmeye çalışsa cam onu engelliyordu. Ona kendini hatırlatıyordu. Aynaya düşenleri tanıyor, biliyor ama layıkıyla isimlendiremiyordu. Yaşadığı bu yabancılaşma, kopuş, ayrılık. Perde hep vardı. Otobüsteydi; rüzgarın yerinden söktüğü bir çalı, asfaltı kesip karşı tarafa evrile devrile geçiyordu. Diğer otobüsün altında kalmıştı. Otobüsteydi; bulunduğu yerden razı değildi, genişlemek, bütünleşmek istiyordu. Yaşadığı kopuş... Evrile devrile başka bir yere geçmek istiyordu. Bir bütünlükle bütünlenmek, tamam olmak. Otobüsün altında kalmak da vardı. Olsun, demişti, yine de denemeye değer. Uzun bir yoldaydı nihayet. Dönüşü olmayan bir yol muydu? Tedirgin oldu.

Dönmek.

Kök saldığı yerlere dönmeliydi.

Araf.

Bir ip gibi geriliyordu. Oysa nasıl da genişleyip... yer ve gök arasında... Arz ve sema, daha güzel geldi. Düşündü: asumana karşılık geleni... bulamadı. Gergin bir ip.

Vakti değildi, ama aklına başka bir şey gelmemiştir. Daha doğrusu şu an aklına hemen o gelmişti:

Bunda da bir hikmet vardır deyip ellerini dizlerinin üzerine koydu; avuçlarını açtı. Avuçlarına otobüsün camı düşmüştü sanki; kendi ve kendi dışındakileri gördü gittikçe şeffaflaşan avuçlarında. Biraz daha yoğunlaşmalıydı; gözlerini yumdu. Dua etti.

Gözlerini açtığında avuçlarında onu görüp
gözlerini ondan ayırmayıp
onunla arasında bir bağ, bir köprü, kopmaz bir rabita kurup
eşyayla, dışındakilerle, kendi arasında bir dil bulup
anlaşılmaz olanı anlaşılır
anlaşılır olanı aşikâr kılacak
ayân, apaçık bir delile bağlayacak
ötelere dair bir îmâ
gördü, anladı ipin bir ucu. onu, kendine doğru çekiyordu.

Gerginliği anlamadı. Zaten yoldaydı, yolundaydı. Neydi, direnen, direten, direşken, direngen; uygun düşeni arayacak durumda değildi. Otobüs nedense yavaşlıyordu. Sanki karanlık bir tünele giriyorlardı. Bir kapı mı, dönülmez kapılar. Değildi.

Durma, diye bağırdı. O zaten bunu istiyor. O ezilmez, istesen de ezemezsin. Sesini duyan olmamıştı. Otobüs yavaşlıyordu. Biz dosdoğru bir yol üzerindeyiz; o, bizim için pusuya yattı. Hatırlamıyor musunuz, ona mühlet verildiğini.

Kurduğu, kurmaya çalıştığı bağ berhava oluyordu. Bulduğu dili de yitirmişti. Avuçlarının içine baktı; cam kırıkları; elleri kanıyordu; şaşırdı, kanyan ellerini üstüne başına sürdü; her yanı kanıyordu. Korktu. Ne yapıyordu.

Mola yerinde otobüsten ilk inen o oldu.

Akşam yemeđi yiyecek hali yoktu. Çay, sigara...

Tekrar yola koyulalı ne kadar olmuştu?

Neyi kaybetmişti? Eksik olan neydi?

Hep böyle oluyordu.

Bir zindan içindeydi. Zindanından dışarıya ne zaman çıkmaya çalışsa; çıksa bir kuş olup havalansa ya da düşse yollara; nefesi mi yetmiyordu? Gelip duvarlara tosluyordu. Kanadı kırık bir kuş misali düşüveriyordu, duvar

diplerine; bir karanlık. girse, cesaretini toplasa, dalsa karanlığa, belki ardı. çıksa, karanlıkları yırtsa.

Gördü, anladı ipin bir ucu. onu, karanlıklar içinde pusu kuran, kendine doğru çekiyordu.

Gittiğinde, menzile vardığında ne diyecekti? Hangi rüyasını anlatacaktı?

Rüyalar olmayınca hangi hâlde olduğu.

Düşündü, belki de düşledi: son zamanlarda sıkça gördüğü rüyayı hatırlamaya çalıştı. Anlatılır bir hikâyesi olsun istiyordu.

İlk kez uzun bir yola çıkıyordu. Bir otobüsteydi. Ellerini açmadan dua ediyordu. Başını cama dayıyordu. Bulutlardan sıyrılan ikindi güneşi sağ omzuna düşüyordu. Seviniyordu; kibleyi de tutturduğuna. Gözlerini uzaklara dikiyordu. Bozkır alabildiğine uzanıyordu, bir tek ağaç yoktu. İleride, çok uzaklarda yükselen kayalıklar ufku sınırlıyordu. Tek tük alıcı kuşlar... oldukça yüksekte uçan. Otobüs hep aynı hızla sallanmadan, sarsmadan gidiyordu. Bozkırın uçsuz bucaksızlığında genişliyordu; belki de yükselmek... Artık hiçbir şeyin önemi kalmıyordu. Eşya bir hicap haline geliyordu. Anlıyordu, burada bir şeyleri terk ettikçe, ötede bir şeyler kazandığını. Belini bükten yükler sanki üzerinden kalkıyor ve kalbi açılıp ferahlıyordu. Sağlam durmalıydı; Rabbine sevgiyle yönelmeliydi.

Yönelmek.

Bir şey... bir şey olsun ve yaşadığı genişliği, zenginliği isimlendiriversin; belki de bir çiçek, rüzgarın önünde savrulan bir çalı, bir kitap, bir ses. bir şey işte.

Böyle anlarda bir şey oluyordu; dört tarafa çekiliyordu. Dört duvar yükseliyordu etrafında. Hep böyle oluyordu. Bir zindan içindeydi. Zindanından dışarıya ne zaman çıkmaya çalışsa; çıksa, bir kuş olup havalansa ya da düşse yollara, nefesi mi yetmiyordu? Gelip duvarlara tosluyordu. Kanadı kırık bir kuş misali düşüveriyordu, duvar diplerine; bir karanlık... girse, cesaretini toplasa, dalsa karanlığa, belki ardı. çıksa, karanlıkları yırtsa.

Bütün bunları nasıl anlatacaktı? Anlatmasa; sussa; müeddep bir şekilde gözlerini devirse kilimin motiflerine.

Orada konuşulmaz, dememişler miydi?

Acemilik! Hiç üzerinden atamadığı.

Çay sigaradan ağzı çamur gibiydi. Sanki dilini pas kaplamıştı. Sular bile küf kokuyordu. Terminalin تنها köşesindeki çayocağı da kalabalıklaşmıştı. Uzun yol otobüslerinin yola çıkma vakti yaklaşıyordu. Kalktı. Bilet almak için büroya yöneldi. Kuyruk vardı. Banklardan birine oturdu. Garson satamadığı çayları bitirme telaşındaydı. Soğumuştur, olsun, diye düşündü. Şeker bir türlü erimiyordu. Kaşığıın çıkardığı çın çın sesler arasında bir uzun yolculuk

düşledi. Ne zamandır, düşlediği... Günlerce süren... ormanlardan, bozkırlara, sabahlardan ikindilere uzanan. Bir camda, bir hayalperdesinde yansıyan uzun ve zengin bir yolculuk.

Yapabilir miydi?

Kalktı.

Ceplerini yokladı; evinin anahtarları duruyordu; cüzdanı da yerindeydi. Her şey yerliyerindeydi. Güven içinde terminalden dışarı yöneldi. Hiçbir şeyi terk etmemişti; terk edemiyordu. Terk edemedikleri hep sırtında yük olarak duruyordu.

Çıkış kapısının camında kendiyle yüzyüze geldi. Başka birinin çehresiyle karşılaşınca, ondaki çizgilerin derinliğine, sıklığına bakarak, gerisinde sakladığı hikayeye dair bir fikri oluşurdu veya ona dair uzun hikayeler anlatabilirdi. Ama kendi çehresine yabancıydı; yüzünün perdelediği hikayeyi, hikayeleri bir türlü anlıyamıyor, anlatamıyordu.

Uzun bir yola çıkacaktı; orada birine anlatacağı yaşadığı kopuşu, bütünlenemeyişi... ve o biri, ona dair hikayeler kuracaktı. Kendini tanımlanmış, bütünlenmiş olarak bulacaktı o hikayelerde.

Yapamıyordu.

Dışarı çıktığında, onu getiren taksici dönüş için yolcu bulamadığından mı; yoksa başına geleceği tahmin ettiğinden mi, oradaydı.

Kapıyı açarken;

-Abi yine mi gidemedin, dedi.«

ÖMER FARUK DÖNMEZ

TUHAF ÖLÜLER

Bir kente gittim insanların hepsi ölmüştü / herkes evine ya da işyerine gömülmüştü / tuhaf ölülerdi bunlar / hareket ediyor konuşuyorlardı / bir yanlışlık vardı bu işte neler olduğunu öğrenmeliydim

gidip kentbaşkanını buldum / öyle ya bu gibi durumlarda yetkili birini bulmak gerekir / o da ölüydü / odasındaki mezarın içine oturmuş çarpık kentleşme sorunuyla ilgili bir dosyayı inceliyordu / sokaklara çıktım bağırdım çağırdım / belediye otobüslerine dolmuşlara biniyorlardı okullara parklara gidiyorlardı işyerlerine alışveriş merkezlerine koşuyorlardı yakalarından tutup sordum insanlara / bu da nesi / neler oluyor böyle / siz ne yaptığınızı zannediyorsunuz ha / kimse aldırmadı / işlerine güçlerine baktılar / kimse ilgilenmedi benimle / bu kâbuskentten bir bilgesi yok mu dedim ah tanrım mutlaka olmalıydı / her sokağa her eve baktım ölü olmayan birini aradım sonunda buldum / anlat bana

bak evlat / dedi / bundan yüzyıllar önce bu kent de diri bir kentti / insanlar ölü değildi / ve yaşıyor olmanın açıklanabilir nedenleri vardı / sonra bir gün / izinle konunun bu bölümünde biraz ağlayacağım / . / sonra bir gün / güneşin battığı yerden bir adam geldi aramıza katıldı / zararsız görünüyordu / yukarı mahallelerin birinden arsa aldı ev yaptırdı / o zamanlar çok geniş araziler vardı tabi buralarda / neyse

sabahları kazma küreğiyle evinden çıkarken görürdük onu / işimize baktık tabi tecessüs etmedik asil adamlardık / bir sabah iki sabah üç sabah on sabah yirmi sabah her sabah elinde kazma küreğiyle çıkıp kuzeye doğru gidiyor ve gözden kayboluyordu / bir gün gençlerden biri bir haber getirdi: adam şehrin birkaç kilometre uzağındaki arazilere mezar kazıp duruyordu / inanmadık tabi / gençlerin oyunudur dedik / sonra birer ikişer gidip baktık / adam gerçekten de her sabah evden çıkıyor günde birkaç tane mezar kazıp dönüyordu evet

bir tartışmadır başladı / kimdi bu adam nerden gelmişti maksadı neydi / kimileri onu savunmaya başladı kimileri yok etmemiz gerektiğini söyledi / kimileri canım bırakın kazsın adam nasıl olsa bir gün öleceğiz / ne güzel mezarımız hazırlanmış oluyor işte / ölünce gidip yatarız dedi / boş verin diyenler sövüp sayanlar gülüp geçenler / bir huzursuzluk başgösterdi anlayacağın ağzımızın tadı kaçtı

H E C E Ö Y K Ü

aradan günler geçiyor tartışma büyüdükçe büyüyordu / o yabancı adam yine her sabah kazma küreğiyle çıkıyor kuzeye gidiyor ve mezar kazmaya devam ediyordu / bir ara duyduk ki bazı heyecanlı gençler adamın yolunu kesmişler ne yaptığını sanıyorsun sen diye korkutmak istemişler / adam gayet soğukkanlı güler yüzlü hoşgörülü / gençleri mezarların olduğu yere çağırmış onlara bişeyler ikram etmiş / ilginç şeyler anlatmış

sonra tabi / kötü biten tüm hikâyelerde olduğu gibi: gençler yabancıyı sevmeye ve ona katılmaya başladılar / derken / mezarlar şehrin yakınlarına kadar çoğaldı / taraftarları günden güne artıyordu / bazıları bahçelerine mezar yaptı sonra duyduk ki herkes evinin bir odasına mezar kazmaya başladı / sonra işyerlerine mezar kazmaya başladılar sonra alışveriş merkezlerine mağazalara şehir içi toplu ulaşım araçlarına caddelere sokaklara okullara parklara kahvelere belediye binasına hükümet konağına otobüs duraklarına köprülere viyadüklere her yere anlıyor musun her yere / mezar kazmamak garipsenir oldu

tüm şehir mezarlarla doldu / tüm şehir ölülerle

o günden beri herkes her sabah evinden çıkıyor işyerindeki mezara giriyor akşam evine dönünce yemeğini yiyor çayını içiyor odasındaki mezarına uzanıyor boylu boyunca / işte bu tuhaf ölüler böyle çıktı ortaya / çok acıklı değil mi / yiyen içen konuşan oturan kalkan ölüler / tuhaf ölüler

kimse bir şey yapmayacak mı peki / buna seyirci mi kalınacak evlat / bunlar tuhaf ölüler / seni dinlemezler
çünkü tuhaf ölüler / ölü olduklarının farkında değiller!

MEHMET ERKAN

NAZİFE'M MAHPUS

Vıllar sonra karımı, Nazife'mi almaya, mahpustan çıkarmaya gittiğimde X karmaşık duygular içindeydim. Bir yanımda bir yumruğun neden olduğu ezikliği, o acıyı hâlâ hissederken, bir yanımda çiçeklerin açtığını, bir şeylerin canlandığını fark ediyordum. Değişik kokular içime doluyor, Nazife'min değirmi, kırmızı suratı gözlerimin önünde canlanıyordu. Kolay değildi, tamı tamına on sekiz yıl, on sekiz yıl beklemiştim onu. Aslında ilk başta geçer gibi geliyordu bu süre, sayılı gündü ya... Ama ne bilirdim, eşitliğin bu yanındaki acının, süreyle yalnızlığın çarpımı olduğunu.

O gün öyle güzel bir sabaha uyanmıştım ki. Mayısın ilk günlerinden biriydi. Tohumlarını, çekirdeklerini çatlatan çiçekler gökyüzüne doğru kollarını uzatmışlar, odamın küçük penceresinden içeri gölgelerini düşürmüşlerdi. Bahçeden sırtları ısınan kimi böceklerin cırıltıları, yaprakların asından geçen ılık yelin sesi geliyordu. Bu yel bazen dantelli tüllerimi şişiriyor, bazense hafif hafif yüzümü okşuyordu. Doğanın bu canlanışıyla Nazife'min hayata dönüşü aynı güne rastlamıştı işte. Bu ne güzel tesadüftü! Erkenden kalkıp yüzümü yıkamış, dünden temizlenen ev içinde dört döner olmuşum. Oturma odasına yeni koltuklar almış, mutfağın dolaplarını yenilemiş, akla hayale gelmeyecek bir sürü değişiklik yapmıştım evde. Memur olduğumdan yeni bir ev alacak, eski hatıraları tümünden silecek gücüm yoktu. En azından bu tür şeylerle yeni bir ev oluşturma havasına girişmiştim. Nazife'm gelecek, bu pırıl pırıl hava içinde yeniden gülecek, yanakları yeniden kıpkırmızı olacak ve bana sarılacaktı. Evim öyle ahım şahım olmasa da şirin bir şeydi. Şehrin merkezinden, gürültüsünden biraz uzakta, müstakil evlerden müteşekkil bir semtteydi. Tek katlıydı evim, pek çok pencere ile aydınlanan odalara ve şirin, kırmızı bir çatıya sahipti. Muhit beni ve yalnızlığımı, ilk başta biraz garipse de çabuk kabullenmişti. Ne de olsa Nazife'm, onların da Nazife'siydi. Mesela Derya Hanım Teyzemiz vardı, bahçesi hemen bizim bahçeye bitişik. Ah bu işçi emeklisi, zavallı kadın, o gün ne terler dökmüştü benim zoraki bekâr evimi temizlemek için. En sonunda tüm yorgunluğuna inat gülümsemiş ve "Artık Nazife'miz gelebilir," demişti.

Bu ne güzel bir rüyaydı. Geçmişe dair tüm kötü görüntüler, savcı, hâkim, kirli adalet sarayı, polisler, kelepçe, hepsi ama hepsi silinmiş geriye bir tek Nazife'm kalmıştı. Bir anlık öfkeydi işte. Bir anlık öfkeydi Nazife'minki. O masada duran makası almasa, arkadaşının göğsüne saplamasa bunlar olma-

yacaktı. Eskiden beri az biraz uçarı, az biraz öfkeliydi Nazife. Coştı mu çocuklar gibi coşar, öfkelenirdi mi aniden, bir sinir hastası gibi öfkelenirdi. Birden patlayan yanardağlara benzerdi yüreği. Çok kırmıştı beni, ama hiçbir zaman koparmamıştı dalımdan. Her kırgınlığın ardından okşayarak yeşillendirmişti ışınlarımı. Sevgimin olgunlaşmasına da bu yüzden izin vermemişti. Ama yine de kötü bir insan değildi o. Bir katil de olsa -ah bu sözü söylemek çok acı- çocuksu bir yüreği vardı. Çocukları da çok severdi. Hele ki kendi kızımızı, Selime'yi. O hapse girdikten sonra Selime'yi daha çok anneannesinden bırakır olmuştum. Bu evdeki boşluğa, sessizliğe katlanamazdı o. Fakat her fırsatta da kızımı görmeye gitmiştim.

Nazife'yi almaya gittiğim o gün de önce kayınvalideme uğrayıp kızımı aldım. Annem babam da bizimle birlikte geldiler. Onlar da benim sevincime ortak olmak ister gibiydiler. Tıpkı öğretmenlik yaptığım okuldaki arkadaşlarım gibi. Evet bizler insanların özel hayatlarıyla fazlasıyla ilgilenen bir millete mensuptuk. Ben hiç söylemesem de "Kadir öğretmenin eşinin hapisten çıkacağını" herkes duymuştu. Hatta okul müdürüm, "İstersen bir değil, iki gün idare edebilirim seni," bile demişti. Nazife'mi hiçbir zaman sohbet konusu yapmamıştım, ne okul müdürümün yapmacık desteğinde ne de benimle konuşmaya çalışan, bekâr bayan arkadaşlarımın sahta tesellilerinde. Bu belki benim gururumdan belki de insanlara ve adalete olan öfkemden kaynaklanıyordu.

Hapishanedeki işlemleri beklerken hep aşına olduğum donuk duvarlara ve üniformalı görevlilere son kez bakıyor, on sekiz yıl önce aniden hayatıma giren ve beni alt üst eden bu dünyanın bir an önce yıkılmasını diliyordum. Adalet herkese gerekti, evet doğru, ama ben aklımla düşünmeyi unutalı çok olmuştu. Muvazenem artık eskisi gibi değildi. Nazife'yi haftada bir kez olmak üzere ayda dört kez, o da on beş dakika, ziyaret edebiliyordum. Bu ziyaretlerimde de yavaş yavaş değişen, eriyen, solan kadın yüzü beni mahvediyordu. Evet Nazife'm yaşlanmıştı hapiste. Otuz yaşlarındaki bir kadının olgun güzelliğini yitirmiş, teninin parlaklığına inat mat bir öfke çökmüştü simasına. Ama ben yine de inanıyordum ki bu on sekiz yıl değil, seksen sekiz yıl yaşlandırılan dönem unutulacak, Nazife'm mutlu yuvamıza her mevsim açan bir çiçek gibi dönecekti. Ne planlar yapmıştım onun için. Hoşlandığı ne kadar şey varsa hepsini düşünmüş, hafızamın karanlık odalarından gün yüzüne çıkarmıştım. Ümitliydim doğrusu.

İşlemler her zamanki gibi uzun sürmüştü. Arabamın arka koltuğuna, yanına oturduğunda yüzüme hiç bakmıyor, devamlı surette kızının saçlarıyla oynuyordu Nazife. Fakat ben arabamız, dallarını tepemizde birleştiren söğütlerin gölgesinden ışığa her çıktığında onun gözlerini yakalamaya çalışıyor, dudaklarından evet dışında bir sözcüğün dökülmesini bekliyordum. Ancak

nafile bir bekleyiştı bu. O sürekli, bakımsız, keçiboynuzundan sert bir tarak misali zayıf eliyle kızının saçlarını okşuyor, yalnızca ara ara iç çekiyordu. Kafası omuzları arasına gömülmüş, saçlarının arası açılmıştı. Alnında da koca bir yarık belirmişti, kırışıktan da öte. Değişmişti Nazife'm, hem de çok. Ama karar vermek için erkendi. Hele bir eve gidelim, iki kelam edelim, biraz yemek yiyelim, istediği güneşli köşeye kavuşan bir çiçek gibi açmaz mıydı Nazife'm. Sonra hepsi bu kadar değildi. Dost akraba ziyaretleri, güzel mekânlarda yenecek yemekler, manzaraya karşı içilecek çaylar, deniz kokusu, muhabbetler, gülücükler, şakalaşmalar, neler neler... Ruhunu kemiren maddeye yine madde panzehiriyle cevap verecekti Nazife'm.

Eve girdiğimizde ranzasını ve terliklerini arar gibi bakmıştı etrafa. Sanki bu kadarcık konfor onu ürkütmüştü. Biz bizydik, o, kızım ve ben. Camdan dışarı sokağa, şu on sekiz yılda nelerin değiştiğini görmek ister gibi bakıyordu. Fakat ben o anda sokağın ondan az değiştiğini anlamıştım. Orada, karşımda bambaşka bir kadın oturuyordu. Kanepe üstünde kıvrılan diz, saçlar arasında kaybolan parmaklar, ele dayanmış çizgili alın, hiçbiri ama hiçbiri benim Nazife'me ait değildi! Kendi kendime bu cümleyi söylediğimde birden çok büyük bir kabahat işlemişim gibi dilimi ısırılmıştım. Daha çok erkendi karar vermek için. Henüz ilk gündü.

Ancak ertesi gün de pek bir şey değişmedi. Nazife'mi yeniden hayata bağlayabilmek için tüm planlarımı uygulamaya koymuştum. Bazısı mahrem bazıları neşeli şeylerdi bunların. Mesela ikinci gün ona enfes bir balık ziyafeti vermiştim. Denizin en iyi mahsullerini kendi ellerimle hazırlayıp mükellef bir sofraya çıkarmıştım ortaya. Ama ne balık ne de sofraydı benim için önemli olan o anda. O yirmi bir yıl öncesinin nişanlılık dünyasına gitmek istemiştım sadece. O zamanlar ikimiz de genç öğretmenlerdik ve birbirimizi daha yeni yeni tanıyorduk Nazife'yle. Bir gün bir bahaneyle onu evime davet etmiştim. Ve ziyarette ikimizin de deniz çocuğu olmamız dolayısıyla konuyu balığa getirmiştim. Böylece farkında olmadan, aramızda yıllarca sürecektir bir geleneğin de kapısını aralamıştım... Ah!.. Ona ilk balık yapışım, gülerek "bayıldım" deyışı, sonra sıcaktan pembe pembe olan parmak uçlarını yalayışı, elimi tutuşu...

Balık yaptığım ikinci akşam tek kelime etmemişti Nazife. Sadece ellerine sağlık diyebilmişti. Bense o sırada diş etlerime batan kılçıkların acısıyla ona bakıyordum ağlamaklı gözlerle. Rabbim benim kadınıma ne olmuştu! Neden konuşmuyor, gülmüyor, bir yaşam belirtisi göstermiyordu. Gece yatağımızda, "Sevmedin mi balığı?" diye sormuştım. Anlamıştı yine çabucak kırıldığımı. Alınganıydım ben onun. "Hapishanede çok acı çektim!" diye cevaplamıştı beni. Cümlenin anlamı kötü olsa da, Nazife'min konuşması bulunmaz mutluluktu benim için o anda. Sonra ilk kez geçmişten bahsetmeye başlamıştı Nazife'm.

— Çok karışıkı koğuş, çok soğuktu, demişti. Erkek gibi, hırpani kılıklı kadınlar vardı. Hanım ağalar vardı, çingeneler, çıftılar, orospular, katiller vardı.

Katiller sözcüğünden sonra niyeyse durup yutkunmuştu.

— Dövdüler beni Kadir, çok dövdüler!.. Alnıma bak... Kaçırma gözlerini Kadir... Alnıma bak! Kırışık değil bu, faça yarası... Sonra sapıklıklar, adi ilişkiler... Ah Kadir!.. Niye böyle olduk biz?..

Durup tekrar yutkunmuştu. Ben camdan vuran ay ışığıyla, erimiş gümüş gibi yanaklarımdan süzülen gözyaşlarımı silerken, o çarpılan dudağıyla bakıyordu bana. Fakat ağlamıyordu. Teni, derisi gibi, kalbini de taşılaştırmıştı hapishane. Ama o duygu yoğunluğu içinde bir sözcük dikkatimden kaçmamıştı. "Niye böyle olduk biz?.." Ben değil, biz! Yıllar önce genç bir öğretmen—ken, Nazife'm toplumu aydınlatmaktan, onun için acı çekmekten bahsederdi. Hatta bir gün, "Bütün insanlık için acı çekmek istiyorum ben!" demişti. Belki de Tanrı duymuştu onun bu sözünü. Bütün insanlık için olmasa da, bütün insanların acılarını vermişti ona. Fakat hâlâ bu sevdasından vazgeçmiş değildi Nazife'm. Dayaklar yese, sapıklıklara maruz kalsa da, "Niye böyle olduk biz?.." diyordu. Muhtemelen alnında koca bir yarık açan zalim bu acımasızlığını bitirdiğinde, yerde, başı kanlar içinde, ayakları üşümüş yatarken şöyle düşünüyordu: "Nasıl olur, bir insan nasıl olur da bu kadar vahşileşir hemcinsine, kardeşine karşı? Üstelik akli varken, bir Tanrı'ya inanırken!"

Üçüncü gün, dördüncü gün ve onu takip eden günlerin hiçbirinde gülmedi Nazife'm. Yanakları hiçbir zaman istediğim gibi kızarmadı, değirmi suratı bir anlığına bile ışıltıyla aydınlanmadı. Kadını hep boşluğa, uzaklara baktı. Sanki içinde bir şey onu sürekli dürtüyor, ona dayanılmaz ıstıraplar veriyordu. Dost ziyaretlerinde fazla konuşmamış, deniz manzaralı, yeşil yassı bir tepeye kurulu çay bahçesinde hiç gülmemiş, elimi bir kez olsun tutmamıştı. Kendisini çok zorladığım bir gün, nasıl olduysa, "Bana biraz zaman ver Kadir," diye—bilmişti. "Çok acılar çektim... Unutmalıyım... Alışmalıyım..." Onu hiç yormamış, duygularımda, isteklerimde ısrarcı olmamıştım. Her şeyi anlayışla karşılamıştım. Ancak yine de bir şeyi anlamıyordum. Neden neden?.. Hadi ben neysem de, neden kızımız Selime'ye de çok yaklaşıyordu. Taş bile günü gelip çatlarken, bir anne yüreği bu kadar kayıtsız kalamazdı yavrusuna. Nitekim iki ay sonra yavaş yavaş kızını öpmeye, okşamaya, bağrına basmaya başlamıştı Nazife'm. Ancak yine de hareketlerinde bir soğukluk, nedensiz bir tereddüt vardı. Sanki uzun yıllar sevilmediği için sevmeyi de unutmuştu. Selime'yle, kızımızla fazla konuşmuyor, onu uzaktan seyretmeyi daha çok yeğliyordu.

Ben de üç aya yaklaşan bu acı tablo karşısında daha çok acı çekiyor, daha çabuk öfkeleniyor ve her şeye, herkese isyan etmek istiyordum. Biz!..

Biz!.. Peki biz bunlara layık mıydık, benim ailem bu durumlara düşecek ne suç işlemiştii? Demiştim ya bir anlık öfkeydi Nazife'minki. Kaldı ki öldürmek maksadıyla eline almamıştı makası, belki bir refleksti bu sadece. Makas azıcık kör olsa, şu lanet şeyin ucu kadının kalbine değil de az yukarıya ya da az aşağıya gelse, büyük ihtimalle bunlar gelmeyecekti başımıza. Ama işte küçük ihtimaller, bu küçük ihtimaller bir araya geliyor ve koca koca insanların hayatını karartıyordu. Kim bilir belki de eskilerin dedikleri gibi her şey olacağına varıyordu. Ama keşke Nazife'm hep mutlu olsaydı, o kadıncağız ölmeseydi, çocukları öksüz kalmasaydı... Keşke keşke demek ne kötü... Ben galiba o sıralar çoğu kez saçmalıyordum. Fakat yine de kabul edemiyordum böyle bir cezalandırış şeklini. Mahpusa ıslah olsunlar diye atılmaz mıydı insanlar? İşte Nazife'min hâli ortadaydı. İdamdan ne farkı vardı bunun. Bizler hep suça göre ceza biçiyorduk. Çoğu kez şöyle bağıırıyordum içimden: "Efendiler işte sizin adalet anlayışınız!.. Neden sadece suçu dikkate alırsınız ki. Suçlu ne olacak!.. Tahammül sınırı eşit olmayan insanlara, aynı cezaları çektirmek niye? Eşit davrandığınızı mı sanıyorsunuz böylelikle! Ah ne yanılıyorsunuz!.. Ah ne adalet!.. Tanrı bile kuluna kaldırılabileceğinden fazla acı vermiyor!.." Söylediklerimin doğruluğundan emin olmasam da, hayalimde canlandırdığım o zalim mahkumların orada, o mezbelede, Nazife'mden daha az acı çektiklerini bilmek, böyle bir isyana teşvik ediyordu beni.

Hayatımızın en uzun üç ayı böylece bitti. Sessizlik içindeki isyanlarla ve iç savaşlarla geçti gitti. Ancak görünürde hiçbir şey yoktu. Nazife'min varlığıyla yokluğu birdi. Bir süre sonraysa varlığı tamamen son buldu, geriye sadece yokluğu kaldı. Hapishaneden çıktığı günkü gibi, hiç konuşmadan, sessizce ayrıldı aramızdan. İçindeki tüm yaraları, hastalıkları büyük bir ustalıkla saklayarak gitti. Onun ani ölümüne bir anlam verememiş, vefat sebebini doktorlara ısrarla sormuş ve o acı gerçeikle karşılaşmışım. Nazife'm daha hapishanede bitmiş, organlarının çoğu işlevini göremez olmuştu. Özellikle de böbrekleri ve ciğerleri mahvolmuştu. Nasıl olurdu bu? Böyle büyük acılar çeken, canı yanan bir insan nasıl of bile demezdi. Ama demiştim ya o kötü bir insan değildi, bir katil hiç değildi, diye. Ama yine de karanlıkta kalan, anlayamadığım bazı noktalar vardı.

Bu karanlıkta kalan şeyler de çok geçmeden acı bir tesadüfle aydınlandı. Nazife'm hapishaneden çıkarken kahverengi, üzeri çatlak çatlak bir bavul tutuyordu elinde. Bu bavulu müteveffanın eşyalarını kimsesizlere dağıtmak için kayıvalidem açmış, dipte kalan bir iki kitapla defteri de komodinin üstüne koymuştu. Bir akşam sersemlemiş bir hâlde eve geldiğimde sonunda bu deftere ve kitaplara bakacak gücü kendimde hissettim. En üstte kırmızı, karton kapaklı bir kitap duruyordu. Altındaki deftere zorlukla uzandım ve ilk say-

H E C E Ö Y K Ü

fasını çevirdim. Nazife'min güzel el yazısının tanıdığım. Hapishanede güç bela bulduğu bir kurşun kalemle "günlük" diye yazmıştı. Gün gün, sırayla okuyacak gücü kendimde bulamadım. Hızla çevirdim sayfaları. Bir yerde, "Bütün insanlık için acı çekmek istiyorum!" yazıyordu, bir başka yerde kızını resmediyordu Nazife'm, yanına da "canım" diye yazıyordu. Ortalarda bir yerde bir resim öğretmenin inceliğiyle beni resmetmişti. Tanrı'm dayanılacak gibi değildi. Kapatmak istiyordum bu defteri ama olmuyordu. Niyeyse bir güç beni son sayfalara itiyordu. Sayfaları çevirdim çevirdim ve en sonunda şu cümleleri okudum: "Yarın hapishaneden çıkıyorum, bu son yazışım. Zor olacak ama bu kötülüğü yapacağım onlara... Çok acı çekiyorum."

Ellerim titreyerek defteri yerine bıraktım. Demek bizim içindi her şey, bizim içindi. Nazife'm yakın zamanda öleceğini tahmin ettiğinden, bize kendini sevdirmemiş, on sekiz yıldır alıştığımız yalnızlığımızı bozmak istememişti. Özellikle de Selime'yi kendine alıştırmamıştı. Ah ben ne ahmak bir adamdım. Nasıl olup da bu kadar basit bir şeyi tahmin edemmişim. Ah Nazife'm!..

Bu gerçeği öğrendiğimde yalnızlığım ve acılarım kat kat artmıştı. Ama kızım Selime'nin hayatında pek bir şeyin değişmediğini gördüğümde endişelerim biraz azalmıştı. Yavrucak annesizliğin öyle içindeydi ki... Olan Nazife'mi-ze olmuştu işte. Bizim için kendini feda etmiş, şu üç aylık mutluluğu bile kendine çok görmüştü. Daha ne diyebilirim ki mekânın cennet olsun kadınım.!

İSMAİL SERT

SARI DOSYA

saat kaç?

Gün içinde çok soru sorardı ancak saati belki de ilk kez soruyordu.

Sekreter meşgul olmalı ki anında cevap veremedi.

Zaten telefon çaldı o sırada. Direk olanı. Sesinin ayrı bir karakteri olduğundan mı nedir, hemen fark ederdi onu. Bekletmeden açtı.

Günde kaç kez çalışıyordu? Bu kaçıncıydı? Bilemedi.

Kapattığında, sekreter kapıda göründü.

—Saati mi sormuştunuz efendim? Faks sinyali istiyordum karşı taraftan... Buyurun.

Zihni dağılmıştı ama soru soracak bir konu çıkmıştı işte:

—O faks çekilmedi mi daha?

Tabii ki bir soru değil, üstü kapalı bir azarlama idi bu. Faksın ne ile ilgili olduğunu, önemli olup olmadığını, ne zaman çekilmesi gerektiğini, ne kadar geciktiğini de bilmiyordu doğrusu. Biraz önce çalan telefonda yaptığı konuşmanın baskısını dağıtmak için öyle söylemiş olsa gerekti.

—Efendim toplantıya geç kalacaksınız!

Demek ki saati toplantı için sormuştu. Hem sorduğu saat de değildi zaten. Saati öğrenmek isteseydi odada saat mi yoktu. Saati sorarken o sırada yapması gereken bir işi olduğunu hatırlamıştı. Ama neredeydi, neydi, saat kaçtaydı?

Sekreterine o dakikalarda kendisine bir şey hatırlatması gerektiğini hatırlatan bir soru idi aslında. Yani demek istiyordu ki:

—Neyin saati yaklaşıyor? Ya da yaklaştı?

Yok canım felsefi bir soru değildi. Olur mu öyle şey. Mizahın alanına da girmiyordu.

İronik değildi, metaforik hiç değildi. Onların ne işi var canım mesai içinde!

—Saat dörtte ineceksiniz efendim toplantıya! D0 dakikanız var!

—Biraz daha erken haber vereceksin toplantıları. Bunu tembihlemedim mi ben size! Şimdiye kadar söylemediysem, işte şimdi söylüyorum: Biraz daha erken haberim olsun.

—Hem ineceksiniz de ne demek?

—Toplantı ikinci kattaki yönetim kurulu odasında yapılacakmış. Sayın Müsteşar öyle uygun görmüş efendim.

—Kızım (en samimi ifade en çok kızılan anlarda kullanılır. Bunu o da biliyor.) toplantı ise gidilen, sayın müsteşar da katılacaksa, bu toplantı salonuna gitmenin adı 'çıkmaştır'. İnme de değildir. Vele ki beşinci kattan ikinci kata insen dahi... Anlatabildim mi?

Aslında söyleyeceği çok şey vardı. Ancak zamanı değildi. Bundan sonra—sına artık içinden devam etti:

"Bunu nasıl öğrenecekler? Bunun mantığını kavrayabilirler mi sanıyor—sun!? Kavrayamazlar ki... Çünkü akılları orada değil. Varsa yoksa... (O an için arkasını getiremedi...) Varsa yoksa başka şeyler..."

Dosyayı kontrol etti. Aldığı notları ayrı bir küçük defterde idi. Onu da yanına koydu.

Geçen defa teklif edemediği konunun dosyasını da aldı yanına. Ne olur ne olmaz.

Söylenmesi hâlâ bitmemişti:

"Canım ona ne kızıyorum. Bu sözlerimi duysa ne diyeceğini ben bilmiyorumuyum? Eğer cesaret edebilse, der ki; Beni bırakın da önce kendi yardımcınıza öğretin bunları. Haklı.

Hem de yüzde yüz haklı."

Hazırlıklarını tamamladı. Saate bakmasına gerek yoktu. Sekreterin odasından çıkarken açıklama yapma gereği duydu.

—Ben toplantıya çıkıyorum. Dosyalarımı aldım...

—Efendim bu dosyayı da alacaktınız!

—Bir dosya daha mı var?

—Efendim sabah bana vermişsiniz. Fosforlu kalemle öğrettiğiniz biçimde işaretler koydum sizin için. Bazı önemli yerlerin altını çizdim.

Döndü, iki adım attı masaya doğru. Zaten o sırada sekreteri de ayaktaıydı. Elindeki dosyayı uzattı. Göz göze geldiler. Kız sinirlenmesinden korkmuştu anlaşılan. Korkmuşsa mesele yoktu. Yoksa bir de korkmuyoruz havalarında olanları vardır. 'Bana bir şey olmaz, bana bir şey yapamazsınız' der gibi bakarlardı. Yaptığı işin tadını çıkarttırmazlar insana...

Yumuşadı birden... Telaşı geçti. "Nasıl keyifler?" diye bile sorabilirdi. Ama sormadı.

Pencereden dışarıya kaydı bakışları. Hava mı kararmıştı ne? Yoksa yağmur mu yağacaktı?

—Dışarıda yağmur havası mı var yoksa?

—Evet efendim. Yağdı yağacak. Sizin pencereleriniz film kaplı olduğu için sanırım fark etmediniz.

Toplantıdayken yapılacaklarla ilgili bir şey söylemesi gerekmiyordu. O görevini zaten biliyordu.

Merdivenleri hızla inmeye başladı. Hiç olmazsa böyle yürümüş oluyordu. Yoksa doktorların söylediklerine bakacak olursa: hiç oturmamalıydı. Yarı günü toplantıda geçen birine tavsiye ediyorlardı bunu. Yoksa toplantıları ayakta mı yapsalardı! Hiç olmazsa kendisinin başkanlık yaptığı daire içinde—ki toplantıları? Neden olmasın?!

Eski filmlerde filan askerler ayakta toplanıyorlardı. Ama onlar önlerinde—ki savaş alanının krokisi oluyor ona bakıyorlar, işaretler koyuyorlar, tartışıyorlardı.

Şimdi de öyle midir acaba? Askerler neyin krokisini önlerine koyarak tartışıyorlardır?

Neyse. Dosyalarına hakim olmalı bu dakikadan sonra.

Sarı dosya yeni. Onun içeriğinden haberi yok. Ya da şu an için hatırlayamadı. Canım hangi birine yetişsin. Siyah dosya geçen toplantıdan kalma olduğu için onu biliyor sayılır.

Dediğine bak. Siyah dosyayı toplantıya katılacak herkes biliyor zaten. Önemli olan sarı dosya hakkında ne konuşacağı!

Aaa bak dosyaların biri sarı, diğeri siyah. Sarı ve siyah. Bir futbol takımının renkleri mi bunlar? Değil sanırım. Olsa da büyük takımlardan biri değil. Geçen defa münasebetsiz. ismi de lazım değil, unvanını da anmayayım. O günkü dosyaların renklerini yan yana görünce gereksiz, soğuk bir espri yapmıştı. Zaman geçtiği için espri diyebiliyorum. İlk duyduğumda ne esprisi, küfür gibi gelmişti ama. Neyse ki müsteşar vardı. O olmasaydı bilirdi ne diyeceğini ama. Havalara bakıp geçiştirdi. Sinirlense de kime nasıl anlatacak?

Karısına anlatmayı denemişti bir keresinde de hiç beklemediği bir cevap almıştı:

—Ne yapalım bu da işinin bir parçası.

Nasıl parçasıymış o? Mesela bizim apartmanın önünde bir ağaç var. Üst katlardan onun üzerine o kadar çeşitli şeyler düşüyor ki; havlular, oyuncaklar, kağıtlar.

Bir defasında bir kravat düşmüştü ağacın üstüne. Apartmanda da çok konuşulmuştu.

Kimse sahip çıkmamıştı nedense? Demek ki dala sağlam takılmıştı ki uzun süre kalmıştı. Kırmızı lacivert çizgili bir kravat. Öylece durdu. Bunlar ağacın parçası mı oluyor yani? Ağacı kravatlı mı tarif etmek gerekiyor yani!

Toplantı odasının kapısındaki küçük kalabalık birden dağılıverdi. Müsteşar koridorun ucunda görünmüştü çünkü.

Kapıyı dışardan üzerlerine kapatan odacının yüzünde muzip bir gülümseme yakaladı.

Belli belirsiz bir gülümseme dalgası.

Bütün toplantılarda illa ki bir girizgah olur. Herkes birbirine takılır. Kıya-fetine, traşına. Pazartesi ise konu zaten bellidir: Maçlar konuşulur. Biri yeni araba aldıysa konumuz yine bellidir. Bu giriş konuşmalarının bitişini müstear belirler. Ve konuya geçeriz.

—Bu dosyadakilerin hepsini görüşmüştük değil mi!?

Sorunun muhatabı olan dalmış görünüyor.Ya da soruyu duymamış gibi yaparak zaman kazanıyor. Belli ki eksikleri var. Onları tamamlayacak. Der-sini de çalışmamış. Yoksa cevabı çoktan vermeliydi. Neyse ki üstüne vazife olmayan biri atıldı:

—Efendim sonuçlar üzerinden gidip bir tür sağlama yapacaktık.

—Başlayalım o zaman.

Büyük dosyanın içindeki küçük dosyalar tek tek elden geçirilmeye başlandı. İsimler okunuyor, konu özetleniyor, kararlar tekrarlanıyor. Ardından da herkes dosyasını bir yanından diğer yanına geçiriyor. Burada tercihler farklı. O sol tarafında tutuyor bakılacak dosyaları, işi bitenleri sağına geçiriyor masa üzerinde. Bazıları sağ tarafında tutuyor, baktıkça sol tarafına geçiriyor. Sadece biri var ki onun tarzı farklı. Üstten aldığı dosyayı alta koyuyor.

Zaten boyuna baksanız o kadar da kısa ki; görseniz gülersiniz. Sadece başı görünüyor dosyaların arkasından. Çok iş yapıyor havası vermek istiyor desem... değil. Sen de herkes gibi yapsana. Dosyalardan bir dağ oluşturmanın alemi var mı? O dağ hep aynı yükseklikte tutmanın ne faydası var? Üstelik çok komik görünüyor. Karşıdan baksa kendine, eminim vazgeçecek bu huyundan.

—Sıradaki dosyada kaç kişi var?

Dosyada kaç kişi? Hep böyle mi sorardık bu toplantılarda? Dosyada kaç insan? Tavada balık gibi! Ya da temizlenmiş, unlanmış tavaya atılmayı bekleyen balıklar gibi.

Ya da kolilere uygun biçimde dizilmiş biblolar gibi. Bir kolide ne kadar var yan tarafında yazar genellikle. Kolide kaç parça olduğunu, kolinin toplam kaç kilo olduğu da yazar.

Hangi yüzünün üst olduğu da işaretlenmiştir. Ters koymamak için.

Haaa kaç koliyi üst üste koyabileceğinizi de yazar. Daha fazlasını üst üste istiflemeye kalkarsanız içindekiler zarar görebilirler anlamında.

Dosyaların o kadar çok standart yazısı, amblemi yoktur. Sırtlarında uzun ince bir şeritleri vardır ve bir de renkleri olur.

"Kaç kişi sığmış bu dosyaya?" Azıcık nezaket eklese cümleye sorun kal-mayacak. Kaç kişinin dosyası var? Diye sorsak mesela. Mutlaka kısaltıyoruz. Kısaltırken de en işe yarar bölümünü kesip atıyoruz. Dosyaya sığar mı insan?

Mülteciler var hani... Mülteci deyince sanki başka bir kategoriden bahsediyor! Onlar her tarafa sığarlar. İddialaşmaya gelmez. Bir keresinde haberlerde izlemiştim: Sanırım başka yollar denendiği, yani deşifre olduğu için bir tankere doldurmuşlardı mültecileri. Benzin tankeri değildir sanırım. Tepesindeki o küçücük deliğinden içeriye birer birer sarkıtmışlar demek ki.

Onlar da razı olmuşlar. Yeryüzünde sığınacakları bir yer edinmek için yolculuk yaparken her yere razıydılar zaten. Tankerin içine kaç adam sığar diye sorulur mu? Sorulmaz. Otobüslerde, minibüslerde sorulur. Bellidir kaç koltuk olduğu, kaç kişilik oturma yeri olduğu. Mesela kamyonun da olmaz. Kaç kişilik denmez kamyon için! Onun yük taşıma kapasitesi vardır.

On ton, onbeş ton vs.

Dosyaların da olmadığını bilirdim ben. Onların kalınları olur. İncesi olur. Bir de orta kalınlıkta olanları vardır herhalde.

—Efendim beş kişi var bu dosyada

—İlkinden başlayalım o zaman.

Sayfa çevirmenin hışırtısı yayıldı odaya. Elde kalem işaretler, rakamlar, notlar alınıyor, dosyanın sayfaları bittiğinde baştan başlanıyor. Herkes birbirini kolluyor bu arada. Sekreterlerden biri girdi odaya. Alışkın olunan bir tavır aslında. Önemli olacağını düşündükleri bir telefonu haber vermeye girerler genellikle. Genellikle de bakandan gelirdi bu önemli telefon. Herkes merakтан çok alışkanlıkla başını çevirdi. Müsteşarla konuştu, onun baş işareti ile izin aldı. Aslında müsteşar için gelmediği anlaşıldı.

—Evden çağırdılar efendim. Telaşlanacak bir durum değilmiş. Ama gitmeniz gerekiyormuş.

Müsteşar başıyla işaret ederek gitme iznini de verdi.

Hemen masayı topladı. Siyah dosyanın içindekileri gelişigüzel doldurdu, sekretere verdi.

—Bizim büroya bırakıverir.

Sarı olanı yanına aldı. Ne de olsa görüşmemişlerdi. Üstelik hiç bilgisi de yoktu. İçinde kaç kişi olduğunu bile yeni öğrenmişti...

Toplantı odasının kapısını dışardan bu defa o kapatmıştı. Ama yüzüne muzip bir ifadenin bir anlık da olsa oluşmasına izin vermedi.

Hiç çağırmazlardı ama. Hiç de demeyeyim. Altı ay önce karım bir kez çağırmıştı. Bahanesi de çok kadınsıydı canım...

Bu defa kızım çağırmış. Sonra annesi almış telefonu onu elinden.

Acaba ne oldu? Çok telaşlı değilmiş sesleri...

Çalışmanın geç saatlere sarkması hoşlarına gitmiyor tabii. Hele bir de haftada dört beş gün böyle olunca daha da canları sıkılıyor.

Oğlu eskiden hep espri yapardı. Birgün gelip basacağım toplantı yaptığınız odayı diye. Arkasından da yapacaklarını sıralardı büyük bir ciddiyetle. Canım yapacakları çizgi film kahramanlarından aklında kalanlar. ne olsun o yaştaki çocuk için.

Dışarıda yağmur varmış gerçekten. Ne zaman başladı acaba? Klimalar ve kapalı pencereler öyle bir atmosfer yapıyor ki; dışarıya dair hiçbir bilgileri olmuyor. Sadece toplantı için dikkatlerini yoğunlaştırabiliyorlar. Belki de bile rek kuruluyordur bu düzen. Belki de bilimi vardır: Toplantı odası mühendisliği. Duvarlar ne renk olacak, ışıklandırma nasıl yapılacak, halının rengi, koltukların ergonomisi? Bütün bunlara farklı anlamlar, test edilmesi mümkün olmayan gizemli işlevler yükleyen bir mühendislik dalı.

Yöneticinin arkasındaki duvar şu renk olacak. Çünkü bu renk otoritenin sorgulanmadan kabul edilmesini sağlıyor. Oda gizli ışıklandırma ile aydınlatılacak ki bu, işlevi zamanın geçtiğinin hissedilmemesini sağlayacak. Koltukları oturma yeri sert ancak sırtını yasladığın bölümü yumuşak olacak. Böyle olması insanların en doğru fikirlere ulaşması için idealdir.

Daha birçok tesbitleri olur bu mühendislerin.

Masanın cilası, enine ve boyuna ölçülerinin birbirine oranı, odadaki çeklerin sayısı vs. hepsi uzmanlığına girecek toplantı odası mühendisinin. Bugün bile vardır belki bu tür mühendislikler. Şimdi olmasa da gelecekte kesin olur böyle dallar. Benim oğlum olur mu acaba? Toplantı odası mühendisi Kenan Sırdaş. Yükselişi de açılır mı acaba? Hayır ben önemsemeyebilirim ama annesi yükselişini olmasını ister de onun için.

Böyle bir yağmur var son zamanlarda. Memurların çıkış saatinde başlıyor. Onlar evlerine girinceye kadar devam ediyor. 'Memur yağmuru' takmışlar adını. Takanlar da yine memurlar.

Yağmaya devam ettiğine göre toplantıda çok kalmış olamaz. Bilmem telaşından, bilmem içeriğini hiç bilmemenin mahcubiyeti ile aldığı sarı dosya yanında.

Biraz yürümeliyim. Şoföre seslenmeyi de unuttum. Eve varınca telefon edeyim ki, o da evine gitsin.

Canım lojman da iki adım zaten. Bakanlığın bahçesi içinde gibi bir şey. Bu kadar yürüyeyim.

Ben kendi ıslanmama aldırmiyorum ama ya dosya ıslanıyorsa.

Islanmaz canım ceketimin içinde tutuyorum. Rengi de tam şu yollarda çalışanların giydikleri yağmurluklarının renginde. O rengi sürücüler de kolay seçerler. Karşıdan karşıya geçerken kullanabilirim belki sarı dosyayı. Arabaların geldiği yöne tutarım. Fark ederler. Hızla geçiveririm.

Yağmur da hızlandı mı yoksa? Ya da caddenin burası yağmur sularının birikmesine yol açıyor.

İçimden bir ses diyor ki, bırak dosyayı yağmurun oluşturduğu akıntıya. Ama bu kadarcık akıntı götürmez ki bu dosyayı. Bir şunun kalınlığına bak, bir de yağmur sularının debisine. Irmaklarda debi olur da yağmur akıntısında da olur mu acaba? Neden olmasın!

Yağmuru metrekareye düşen ağırlığı ile ölçüyorlar. Yani metrekareye üç kilogram, beş kilogram. Aslında yağmuru hiç tanımayan bir ölçü bu.

Dosyalarda kaç insan olduğunu soruyorlar. Yağmurun metrekareye kaç kilogram yağdığını ölçüyorlar.

Sanırım aynı kişi koymuş ölçüyü. Sonra da kullanılmış gitmiş. Kimse başka türlü nasıl ölçebiliriz diye sormamış. Dahası kafasını da yormamış.

Nasıl lambaları ölçerken halk dilinde 'mum' diyoruz. Kırk mumluk ampul, altmış mumluk ampul. Kırklık ampulu yakınca kırk mum yakmış kadar ışık çıkıyor mu? Ya da kırk mum kırklık ampul kadar aydınlatıyor mu?

Yağmur sularının debisini de dosya ile ölçsek olmaz mı? Bir dosya götürecektir kadar akıntının yağmuruna 'bir dosyalık yağmur' desek. Yeterince ince ayar bir ölçü olmadı. Peki bir dosya kağıdını ölçü yapsak daha iyi olmaz mı? Daha iyi tabii. Dosya kâğıdı yani A-4 de diyorlar.

Kaç A-4 kâğıdını sürükleyebilir bu akıntı? Bir. Öyleyse bir dosyalık yağmur.

Peki ikiyi sürükleyebilir mi? Tek tek bırakmayacaksın tabii iki kâğıdı. Ataçla tutturacaksın birbirine, aynı dosyalardaki gibi. Akıntı sürüklediye gözden kayboluncaya kadar, tamam 'bu yağmur iki dosyalık.' Sonra üç. Üç kâğıdı zımbalayacaksın birbirine. Bırakacaksın yağmur akıntısına. Aldı götürdü mü uzaklara? Tamam. Devam edeceksin. Birbirine tutturulmuş altı kâğıdı götürdü, ama yedi olunca götüremediye. Orada duracaksın. Ve yağmura 6 dosyalık yağmur diyeceksin. 6 dosyalık yağmur, yazılmış, tarih sayı verilmiş, imzalanmış, mühürlenmiş altı a-4'ü bizden uzaklara götürebiliyor demektir.

Bu teori üzerinde düşünmekte fayda var.

Kapıdan girerken hali tam perişanlık. Tepeden tırnağa ıslanmış, saçlarından sular damlıyor. Gözlükleri buğulanmış. Elinde bir dosya. Sahanlıkta bir yandan kendisi anlamaya çalışırken diğer yandan da sormayı ihmal etmedi. Karısının yüzündeki ifadeyi iyi okuyorsa her şey normal demek aslında.

—Neden çağırdınız beni?

Karısı cevap vermeye hevesli değil. Bir sessizlik var evde. Kızsa mı? Sevinse mi, üzülse mi bilemiyor. Bir tuhafılık var ama haydi hayırlısı.

O da acele etmiyor. En azından saklanamayacak kadar ağır bir durum yok. Öyleyse öğrenilir nasıl olsa birazdan. Soru yerine geçmek üzere başını sallıyor?

—Uyutamadım. Kızın uyumadı bir türlü. O kadar çok ağladı ki... Bu öğlen de uyumamıştı. O kadar kötü oldu ki dayanamadım onun dil dökerek ağlamasına.

—Yapıyor mu ara sıra böyle şeyler?

—Zemin katta oturanların kızı da onu kızdırmış bugün onu.

—O kıvrıkcık saçlı kız?

—Evet. Benim babam her akşam bana söz verdiği saatte geliyor, çünkü beni seviyor demiş. Senin baban sevse o da gelir demiş.

—Dört yaşında değil mi o kız. Nasıl da uydurmuş bunları?

—Bir de yağmur başlayınca, gök gürlemesi filan. Ağlamayı o hale getirdi ki: bir şey olacak diye korktum. Hadi birlikte babayı arayalım dedim. Öylece sakınledi. Daha yeni uyudu. Ben zilin sesine kalkar demiştim Ama demek ki çok yorulmuş. Uyuyakaldı.

—Sabah o uyanmadan ben gidersem ne olacak?

—Uyandırırım ben onu. Sen merak etme!

—Sabah göremezse problem çıkarır sonra.

—Dosyanı kapının yanına koydum. Sabah almayı unutma.

—Bakarsın bütün dosyayı alıp götürecektir kadar yağar yağmur. Neden olmasın?

—Yağmur mu dedin? Meteoroloji sabaha yağmur yok dedi ama.

—Şöyle kaç dosya götürme gücünde olduğu tahminlerin üzerinde bir yağmur yağsa.

—Soran olursa 'yağmur aldı götürdü.' derim olur biter.

—"Bana masal anlatsın." diyordu kızın. Hani uydurmuştu ya bir gün: tokasını kaybeden kız masalı! İşte onu istiyordu. Sen öyle deyince aklıma geldi.

—Ben ne dedim ki.

—"Yağmur aldı götürdü." filan deyince...

—Haa doğru.!

CEREN BAĞIŞLAR

İNFAZ

*Ey aşık bedenim, sen sevgiliyi beklerken saydamlıştın!
Ve dökülen gözyaşları altında, yanaklarımın
tutuşması gelişinin meltemini tatlılaştırdı**

Ö: Günlerden hangisi bilmiyorum. Kırmızı mı akıyor bu topraklarda su?.
V^Kız oğlan kız isteriz hikayeleri. Büyüsü bozulmamış isteriz ama, kurbanların alnına beşibiryerde gibi tutup sürer birileri o bozgun cümlesini. Adına karar verilen ölümdür. Yanlış vagona kesilen bilet, treni raydan çıkarmaya yeter.

Aşık: Benim olmayan aşığı istemediğimi bilmez gibidirler. Toprağın rengi aşımın rengidir, ben o aş çocuklarımdan esirgemem, ben o aşkı doğru bildiğim gibi taşırım omuzlarımda. Dik durdum, eğri söyleyenin yoluna sapmadım. Aylardan kaç, saatlerden hangisi bildiğim yoktur çünkü adımın baş harfi kadar yabancıyım bu şehre. Bu şehrin bildikleri benim bildiklerime kafa tutar. İşte bu yüzden seni alıp gideceğim. Bu şehrin bildiklerine kafa tutanlardan kaçacağım.

Ölümün dili: Pencereden parçalı bir ışık berjerin üzerine düşüyor. Rengi solmuş parlak pijama kumaşının andıran bu koltuk, saray soyundan paşaların iman sahibi güngörmüş hısımlarının baht hediyesidir. Ölümün dili, pas kokan banklarda da, is kokan mahallelerde de, zengin rüyalarda da aynıdır. Çeyiz sererler yaşadığımız evlere, bahtı dışarıda bırakırlar bazen. Telvesinde görünmez kahvenin; o ergen fotoğrafıyla gülümseyenin geleceksiz küçük yüzü... Yüzgörümlüğü olmayan yüzlere, taşkın nehirleri yakıştırmazlar. Oysa izlediği dizi filmler, saraylardan çalınmış hayalleri, yaşadıkları mahallelere imkansız aşkları salık verir. Tahtları, köşkleri, diline sus gelmiş, çuluna paha biçilmez hayatları. Şahlanırken göklerin en yüksek katına erişmesine ramak kala, boynunun kızgın uçlu, zümrüt taşlı o hançerle kurban edildiği beyaz, ge-yik boyunlu, ince bilekli, yelelerini koridorlardan geçip dar odalara savuran o atın üstünde olmak ister. Gece uzundur. Kaçmaktadır. Toprak yandıkça, zorbalara desturun adını unutmaktadır.

Bizleri: Oymalı masanın üzerinde, natürmorttan anlamadığı besbelli bir ressamın parmak izleri duruyor. Eğilip üflüyorum masanın üzerine, sanki eller zamanın tozlarına karışarak boğazıma adı bir küfür gibi yapışıp ana avrat düz gidiyor. Boynumdaki inci gerdanlık kopup yerlere saçılıyor. Açık pence-

reden meltem esintisi, incileri bir oraya bir buraya yuvarlayıp duruyor. Ocağımdaki siyah çay, demlenmeye yakın, kokusu; yol yordam bilmeyen gelinlik kızların çatısına dek ulaşmış. Onlar yeltendikçe çayı demlemeye, efkar basan beyler davranmışlar şekeri karıştırmaya. Olmamış, bir türlü mevsimlerinin saati uymamış. Biri geç kalırken, öteki seher olmayı becerememiş. Yazgısı olmayan kim varsa hattata koşmuş. Ondan medet ummuş. Hattat, yazması olmayan genç kızların boynuna yeni inciler dizmiş. Harflerden incilermiş onlar. Anlayan olmamış yine de. Ne inciden ne incinenden...

Gece kılıyor: Dehlizlerin ağır kapıları, uyudukları uykudan çıldırmışcasına uyanmış. Bahtıgüzel ormanbekçisi, dehlizlerin seslerine aşına olmayan yabankızı kucaklayarak şehirden kaçırmaya çalışmış. Kapılar delirmiş tabi. Çarptıkları yeri inletmişler. Yüksek tavanlardan kurban edilen geyik boyunlu atın kanı damlamış. Damlaya damlaya tarih olmuş.

Törenin dili tutulsa, eli çalışmış. Bembeyaz iğne oyalı zifaf gecesi çarşaf-larına sardıkları gibi

boyunu harflerden incilerle süslü bahtıkarayı, yasın uzak sesinden kaçır-maya çalışmışlar. Gece, erken sabahı ilk kez o gün tanımış.

* * *

Otobüsün camına hohladı.

Dışarıda kar var, karla pekmez yerler bizim oralarda dedi. Ben de çok se-verim. Gidince yer miyiz? Bizim oralar istanbul'a benzemez. istanbul'un ne-si güzel ki? Her yer çamur, her yer insan. Değil mi?

Soru havada asılı kaldı.

Sen şimdi beni zeytin ağaçlarını görmeye de götürürsün he mi? Ben daha önce sizin oralara gitmedim. Papatyaları bile başka olurmuş oraların. Kar-şı komşumuz Manisalıydı. Manisa'nın bir köyündenmiş. Onlar gidip tepele-re papatya toplar...

Ardı ardına soluksuz kalıncaya dek, sözcükleri cümleleri sıralıyor, araya yutkunmayı çarçabuk bir işi aradan çıkarır gibi sıkıştırıyordu. Kazım uyu-muştu. Otobüs, gecenin karanlığında hızını arttırmış, rüzgar gecenin çocuk ellerine, çocuk kalbine ve doğasına aykırı olmayacak biçimde fısıltıyla ve umutla yumuşacık yorganını çocukların üstlerine örtmüştü. O da üstündeki selanik hırkayı çıkarıp Kazım'ının üzerine örttü. Bir kadının deneyimli elle-rinden farklı; uçucu, kırılgan, hazırlıksız parmaklarıyla ürkekçe onun omuz-larının üstüne kadar çekti hırkayı. Sola düşen kafasını kendi dar omzuna ya-tırmaya çalıştı. Olmadı. Yanaklarındaki pembeliği kendinden gizledi, otobü-sün koridorunda bir kedi yürümeye başladı, koltuğun başına kadar gelip göz-lerinin içine baktı. Gözlerini karekedinin gözlerinden ırak tuttu. Pist diyecek-ti tam, o uyandı.

Kedi diyebildi ürkekçe... *Kedi* derken, gözleri yavaşça gözlerini bıraktı, dağın ardına koşan güneş gibi, hooop tekrar gecesine döndü. Kolunu, kendi koluna geçirdi. Annesinin babasına yaptığı gibi. Yalandan... Evcilik olsun diye. İçeriden dışarıya pek görünmüyordu. Dışarıda kardan başka merak edilecek bir şey olduğunu sanmıyordu. Belli ki yol çok dardı, tangur tungur metal sesleriyle, horultu sesleri birbirine karışmıştı. *ilk defa gidiyorum* dedi. Üstüne başına baktı. Gri pamuklu elbisesine çeki düzen verdi. Otobüsün koltuğuyla bacakları arasına sıkışan elbisenin arkasını çekiştirdi. Bacağının dizden yukarısının görünmesi yakışık almazdı. Ve annesinin söylediğine göre, kirlendiği gün artık gelinlikkız olacaktı. Çocukluktan çıkacaktı. Kirlenmek ne demek anlayamadı. Annesi devam etmişti.

Bir gün bağına tuhaf bir şey gelecek. O zaman korkma!

Nasıl tuhaf bir şeydi bu acaba?

Tuhaf. Kan gibi. Tuhaf.

Nasıl?

Orasını karıştırma. Bacaklarının arası, yani orası işte anlasana canım!

Orası kanayacak... Eğer kanarsa doğruca koşup bana geleceksin emi?

Tamam. Doğruca koşup sana gelicem. O zaman büyümüş mü olacağım?

O günden sonra biraz korkmuştu korkmasına, ama neden olacağını anlamadığı bu duruma kendini hazırlıyordu. Hırıltılar, tıksırıklar, fısıldaşmalar, çocuk ağlamaları, insan bedeninden çıkan kokular ve sesler uyumsuzca birbirine karışmıştı. Dut gibi sarhoş bir adam, otobüse son anda yetişmiş, şoförden az kalsın dayak yiyecekken, ağzına kadar dolu bir çuval gibi koltuğuna yerleştirilmişti. Muavinin üstüne kustuğunda, bıyıkları yeni terlemiş çelimsiz muavinin o gün ilk kez işe çıktığı anlaşılmıştı. Annesinin yeni ütülediği mavi gömlek, sarhoşun kusmuğuna bulanmış, gayriihtiyari muavin eliyle silmeye çalışmıştı gömleği. Morali bozulmuş, ağlamaklı olmuş ama dimdik durup kimseye çaktırmamıştı. Muavinin yüzü, kardeşinin yüzüne benziyordu. En küçüğün bir büyüğüne, Yusuf'a... Türlü sesin arasında ondört yıllık bedenini doğrultarak, ön koltuğa çenesini dayadı, ön camdan dar yola bakmaya başladı. Aynadan aşağı doğru sarkan nazar boncuğuna, dikiz aynasında asılı duran artistin resmine baktı. Yazılar da vardı ama okuyamadı. Ne yazıyordu orada? Merak etti. Merakına yenilmek zorunda kaldı. Babasına kızdı, için için söylendi. Okula gönderseydi onu, şimdi en çok sevdiği artistin kartpostalında yazanı okuyabilecekti. Kız kısmısı okumazdı. Kız kısmısı okursa, erkeğine kafa tutardı. Kazım'ı düşündü, okuma isteğinden vazgeçti. Kazım'a kafa tutma fikrini, herhangi bir erkeğe kafa tutm fikrini onlarca defa sevimsiz bulduğu kardanından daha da fazla kötü buldu. omzunu silkti. Nereye gidiyordu bu otobüs? Önemli değil. Sıdika, Mahmut, Yusuf, Hikmet, Kazım, Pembe ve diğer

kardeşleri acaba onun adını bir çırpıda hatırlayıp, yokluğunu fark etmişler miydi? Evin içinde on üç kişiydiler. Bir boğaz eksilmişti. Halasının kızı geldi hatırına. Bir sakatatçıya kaçmıştı da, ne olmuştu? Allah gani gani rahmet eylesin diye geçirdi içinden. O kadar korktu ki, elleriye yüzünü kapattı. Döndü yine Kazım'a baktı. Sakalı bıyığı birbirine karışmıştı. Bembeyaz yüzünün orta yerinde duran bu karaltı, buna bir de bıyık diyorlardı ne komikti. İstanbul'dan kaçmayı nasıl akıl edebilmişlerdi? *Kazım olmasa ben nerden bilirim otogarın yolunu? Kenefe bile sorgusuz sualsiz gidemem* diye hayıflandı. İşten eve evden işe, o rutin yolu bile korka korka gidip geliyordu her gün. Şoför ani bir fren yaptı, uyuyan ne kadar yolcu varsa yerlerinden fırladılar. Kazım uyanır uyanmaz dönüp ona baktı. Pek bir sevindi bu duruma. Kendisini nimetten saydı. Yokluğunun farkına varıldığını duyumsadı. Kazım'la kaçtığına neredeyse pişman olacakken bu duyguları kararsız dalgalar gibi geri çekildiler. Ayakucundaki çıkından bir parça lor kurabiyesi çıkardı, uyku mahmuru Kazım'ın ince dudaklı kocaman ağzına sokuşturmaya çalıştı. Kazım'ın ağzı yüzünün ortasında trolen sonraki yorgun deniz gibi sallandı. Muavine el etti, bir su istediler. Ekşimiş meyveyle bahtsız odaların karşısından bir spreyi muavin koridora boca etti. Sonra da suyu getirdi. Nasıl kaçtıklarını bilmiyorlardı. Neden kaçtıklarını bildikleri de söylenemezdi. Kazım, tüpgaz bayinde servis elemanı olarak çalışırken, bulaşıkçı olarak durduğu lokantaya sık sık gelmiş birbirlerini göre göre telefonlaşmaya başlamışlardı. Hatta en komik anıları, Kazım'a bedavadan bir tabak kuru verdiğini patronun yakalayıp ses etmemesi, bıyık altından gülmesiydi. Utandı. Aralarındaki bütün hikaye bundan ibaretti. Kazım'ın vardiya işçisi babası ölünce, annesi emekli bir astsubaya varmış, Kazım da dizlerine kadar çamura battığı, kentin ortasındaki dağ köyünden kaçmaya karar vermişti. Ege'deki memleketlerine. Birbirlerine yol olmaya, arkadaş olmaya, kardeş olmaya becerebilirlerse biraz da eş olmaya... Karar verir vermez aylığını almaya beş gün kala işi bırakmıştı. Umurunda değildi. Patron durumu çakınca, bunların eline bahaneyle bir ellilik tutuşturmuş, parayı geri kalanından yırtınıştı. Patrona göre kızın çoktan beridir orası burası oynamaya başlamıştı. Neme lazım, başını belaya falan sokardı ya da kendi üstüne bile kalıverirdi. Esnafa anlattığı hikaye bundan ibaretti.

Turşu yemiş suratıyla şoför, uyudu uyuyacak gözlerini bir istasyona dikip, otobüsü son anda oraya sokuşturdu. Muavin beylik mola cümlelerinden birini söylemeye başlamıştı ki, yolcular otobüsü boşalttı. Kazım'ın bu kadar derin uyuduğunu bilemezdi. Tutturmak istedi, tost alalım, ayran alalım diye tutturmak... Beceremedi. Bunun nasıl yapıldığını bile bilmiyordu. Şımarmanın adından başka hiçbir halini bilmeyen kocamış bir çocuk gibiydi. Daha hiç kanayan bir yeri de yoktu, büyümüş sayılmazdı, ama ne hikmetse Kazım'la kaçmayı ba-

sarmışlardı. Kazım, kafasını şöyle bir sola çevirip durduklarının ayırdına vardı. Yanında bir karış suratla duran kız çocuğuna baktı, baktı, baktı... Ondokuz yaşında koskocaman bir adam olması gerekiyordu ya, sesini hafifçe kalınlaştırarak cebindeki son kalan paraya elini attı. Nasıl olsa büyükbabasının evine vardıklarında gerisi kolaydı. El ele tutuştular, bir tostı paylaşmaya gittiler. Buz gibi havada, incecik entarisinin altında kozasına çekilmiş ipekböceği gibi duran çocuk bedeni, az sonra uçup savrularak lokantadan içeriye uçuştı...

* * *

Gün ağarmış, sabah olmuştu. Otobüs kasabanın otogarına girmek üzereyken, girişte bir sıkışlık yaşanıyordu. Kasabanın ayazı, insanın elini yüzünü paramparça edecek gibiydi. Sanki bu bilmediği yere gelinceye kadar, otobüsteki insanla dünya ahret kardeş olmuştasına, bütün ev haline ilişkin duygusal sırlarını neredeyse paylaşmışlardı. Kazım'ın dedesi, evden çıkmaya üşenmediyse onları otogarda bekliyor olmalıydı. Ninesi de, otlu gözlemelerden kesin yapmıştı. Yol boyunca sıklıkla uyanıp ona bunları sayıklamıştı. Otlu gözleme, kasaba ve dedesini... Camı eliyle silip bulanık gözlerle dışarıya baktı. Kazım'ı dürtükledi.

Kazım bak, bir sürü papatya var dışarıda... Muhtemelen papatyalar, karların altında kalmıştı, ya da karların altında papatya falan yoktu.

Koltuklarından doğruldular. Çıkınları, torbaları, bir dünya coşkularını alıp otobüsten aşağı indiler... Kazım önce sağına soluna bakındı, dedesini görmedi... Gökyüzüne kaldırdı başını. Tertemiz gökyüzüne. Küçük bir yağmur bulutu geçiyordu yavaşça... Yağmur bulutu ikisinin üstünde durdu. Sadece ikisinin üzerinde... Bir ses oldu. Havai fişek sesi gibi... Bir ses...

Kazım arkasına döndü, bir ses daha. Sanki yüzlerce renk yıldız, üstlerindeki yağmur bulutundan tepelerine yağıyordu. Kazım gülümsedi..Ona baktı, son bir cümle duydu.

Kazım, bak işte büyüyorum... Bacaklarım... Bacaklarımdan aşağı kırmızı, kan kırmızı bir yağmur birikiyor... Anne! Görüyor musun? Tuhaf. Kan gibi tuhaf.

Kazım tekrar gülümsedi. Kazım ilk kez bu kadar güzel gülümsedi. Hoşça kal der gibi.

Kazım'ın son kez kulağında yankılandı sözler.

Tuhaf. kan.gibi. tuhaf.

Bir de filmler gibi... yalancıkdan. ..kaçılan... filmler..!

ÖMER EĞİ

GÖZ KİRASİ

A rkadaşım Melih'le beraber Boğaz'a nazır küçük bir daire kiralayıp bu daireye taşındık. Daha doğrusu Melih taşındı, bir hatadır, ben de taşınmış oldum. Burasını, bizim mektebe yakın semtlerdeki ev kiralarına bakılırsa ucuza getirmiştik. Fakat yine de epeyce bir yekun tutan kira bedeline katlanmak zorunda idik. Baştan itiraf edeyim ki, ikimizin cebi de Boğaziçi'nin en kuytu köşeleri idi. Halimiz böyle olunca da, bizim yeni evin yokuşuna sarılıp tırmanmaya başladığımızda Boğaz'ın ışıltısı kırmızı parkeli kaldırımlara aksediyor ama cebimiz alacakaranlık mekanlara teşnedir bizim, bu ışıltıyı söndüren bir şeydir ve ben İstanbul denen bu kartpostala baktığımda sanki masalımsı bir ürperti hissediyorum. Melih'se umursamaz bunu. O, balkonda—ki koltuğuna kurulup İstanbul'la seviyeli bir ilişki yaşamının keyfini çıkarıyor. E, İstanbul'un kumaşını ona göre biçmişler! O da bunun bedelini "Sevgilim İstanbul" diye bir şiir yazarak ödediğini sanıyor. Sanal bir şey. Oysa bizim koşullarımızdaki kimsecikler için Boğaz'a dokunmak, deve kuşunun tüylerini okşamak gibi tırmalayıcıdır. Anladınız. Ben buna dayanarak ödediğimiz onca kira bedelini, seyirlik masraflarımızı onun başına kakıyordum durmadan. Hani ödeyebilsek gam değil, iki ay geriden takip ettiğimizi söylersem, onun umursuzluğu daha iyi anlaşılır. Hem ev sahibi dediğin de güya tanıdık! Burnumuzdan getiriyor. Ödediğimiz onca para, şöminenin kirası bile değilmiş! Biz o şöminenin karşısına oturup çay içerken sosyo zamanla tezat oluşturunca, bunu yüzümüze vurması mı gerekir zalimin!

Oysa bütün bunları ilkin pek önemsememiştim, Melih'in mekan algısındaki şairaneliğe vermiştik. Şairdir, dahiyane bir keyfiyettir, yaşantıya büyük bedel ödemenin bir türevidir, yeridir demiştik. Belki şiirlerini yazdığı balkonun altından nehir geçsin istiyordu. Belki bundan iyi bir epik çıkabilirdi ortaya, fakat bana pay çıkar mıydı bundan? Sonradan anladım ki beni göğertmez bu tarz hülyalar. İsterse harfler, kelimeler geçit yapsın, selam duramam, üzgünüm.

Şimdi bunun bir katılık olduğu söylenebilir; hatta benim bir taşra sızıntısı olarak fazlasıyla su koyverdiğim de söylenebilir. Bunu, paşazade yalısına komşuluk edip, bisikletle mektebe giden Melih defaten dile getirmiştir. Getirir, çünkü Melih, bu romantik kurguların idiotu, aynı şiirdeki gibi, zihninin ulaşabileceği her yerde "benim" diyerek konaklayan bir aymazlık içindedir. Oysa insanın cebi ile sahiplendiği yer arasında doğru bir orantı olmalı değil midir?

Hem onca sıkıntıya nispet, adını duyurabilseydi, gam değildi. Yani ki Melih mecmuanın en hasına kapak olsun, bu dağarcığı sevk ve idare edenler onu da lügatten sayıversin, kabul ederim ki bizim postnişin sahici bir kalem imiş. Ama nerde! Boş yere zaman ve cebimizden rakam tüketiyor. Boşuna bir çaba onunki. Bense onun iyiliğini düşünürüm. Çünkü Melih'in yarım kanatlı birer mısracık olarak uçuşturmaya çalıştığı martıların çığlığından daha hazin bir öyküsü vardır ve bencileyin son vapur tarifesi, telafi olsun diye, son bir bilet olarak onun için best-seller imkanlar ayartmaya çalışmaktayım. Yoksa ben de bilmez miyim şehre en kinayeli cepheden bakmayı; oradan ilham alıp, büyülü sözleri yanımda taşımayı, âlâ müeddep bir kimselerden sayılmayı?

Bilirim! Hatta bu coğrafyanın mevzuatını bile yazabilirim! Kafiye'nin cazibesine kapıldım madem, Melih'i de iki mısradan harcayabilirim! Bakın, onun Boğaziçi'nden ibaret dünyasına birazcık meyletmeyegöreyim, neler yapabilirim, anlaşılın istiyorum. Yoksa İstanbul'u onlara bırakmamın bir nedeni var: Kanaati aciznemce, İstanbul kıyıları cinaslı kafiyelerdir; kalem erbabı orada redif redif dizilir. Söz katarı bir kimseciklerden sayarlar kendilerini. Sanırsın ki bu sular mürekkep olsa, yetmeyecek onlara! Fakat benim uğraşım değil bunlar. Yazıyla çiziyse bir yere kadar gidersin. Fakat uzaklarda bir yere gidemezsin. Bense, zamanımı daha komformist projelerle değerlendiririm. Sevgiliyi dersiniz, en fazla birkaç mesaj gönderebilirim. Fakat Melih öyle değil. Bir sayırlı mısracık olarak arkadaşım Melih K, oturup lacivert göklü bir geceyi terennüm etme adına hafakanlarla çekişir durur gece boyunca. Sayıtlılar onu hep bulanık ve metalik bir kaplanılmışlık hissine götürür sonunda. Sonra vakit geç olur, ortalık ıştır ağırdan. Melih balkonun üzerinde. Balkonun altı boşlukmuş, bu boşluğun üstünde nasıl var olabiliyormuş gibi şeylere kafa yormaktan, yorgun. Kalemle kağıdın üzerine uzanmış. Ona günaydın. Derken, Melih'in kurmaca dünyasını kim umursamış, ona bakıyorsunuz. Çok sürer mi bu öykü, Melih, fiyasko tarihim benim!

Biraz acı ama, sizi temin ederim, şu son kaçınılmazdır: bizimki bir telif çakamadan çekip gidecek yeryuvarından. Halbuki beni dinleseydi, bir yemek kitabı yazsaydı, çoktan best-seller olmuştu. Zira, değme damakların tatmadığı yemekleri yapar kendisi. Yemeklerinin tadı, şiiirden arta kalan zamanların tadı gibidir! "En" listelerine girmesi işten değil! Eli de pek mahir, yakışıyor! Sonra ütüsünde bir çizgisellik var, tabiatından bile daha düzgün ve dolaysız! Onun için, boğazlıgillerin obezliği üzerine kafa yormaktansa, oradan rant olarak bir takım mecazlar devşirebilirdi! Fena mı olurdu, biraz ferahlardık. Hem ben de mekanı üleşebilirdim o zaman. Oysa şimdi, "Hem gider hem ağlar gelin" misali, hem boğaz'ın sakini olmuş, hem ev sahibini paklıyor orada. Güya bir gün Boğaz kabarıp, ev sahibini ve aşağıdaki yalıboyunu içine aldıktan sonra durulabilirmiş! Oğlum, dedim, bu tarz hayallerinle seni de boğaz köprüsü paklar ancak! İşte Melih dediğim, böyle karabet bir adam.

Bakın, onun gönül verdiği bir kimse var, adı Özlem. Lüküs hayat histerili bir kızmış gibi görünen arzulu halleriyle Özlem'in albenisi, Melih için ölçüye gelmez fazlalık. Melih'in gönlü ile Özlem'in sarı saçlarının arasındaki bağı kuran şey, herhalde bu zalim saçların şiir yazdırma potansiyelindendir. Dedim ki, Melih, ondan sana yar olmaz. Bir defa senin emtia değerini düşük oğlum! Seni elinin tersiyle iter o kız.

I-ih! Anlamıyor! İşte o zaman anladım ki bu idiot boğazın gerçekten de höyküreceğini, herkesi çekip götüreceğini ümit ediyor! Kurgunun bir sonrakine gününe uyandığımızda, Melih'le Özlem'i Haliç'in buzul oyuğunda görürüz herhal! Bir de bakıyormuşuz ki, Melih cumhuriyet oluvermiş!

"ve rüyamdan uyandım, gözlerim la"(Levent Dalar)

Olur a! Şimdi ben diyorum ki, Melih, senin beynin genç kızların saçlarıyla örülü, kıvrım kıvrım. Ondan kendini hiç göstermiyor! Yahu hiç suların hürüç ettiğini gördün mü? O da bana, işime bakmamı, bir iktisat kompetanı olarak beynimde biriken bankapital gazları boşaltabileceğim başka bir atmosfer bulmamı söylüyor. Kızıyorum o zaman, onun ancak "Ecinniler" üzerine master yapabileceğini, hayatın canlı ritminde ise asla yerinin olmadığını söylüyorum. Ardından oyunu bozuyorum.

Ve artık müfettiş istiyorum! Seni ekşi sözlük kırpıntısı! ütopyacı romantik sufi nihilist karışık budala seni! Ben daha yer miyim! Sırf Özlem'e komşu olabilmem için bunca aydır şunca kiraya katlanmama neden olduğunu bilmiyorum! Şimdi öyle bir hal aldın ki, çarmıha gerseler duramazsın burada. Lütfen sekiz ay çarpı üç yüz elli dövizimi geri ver Melih! İşte söz benim. Beri gel. Ne demiştin? Özlem'in karşısına lüzumsuz bir adam çıkararak seni ikinci ihtimale yedekleyen bir döngüden belki iyi malzeme çıkar şiirin için. Yalnız, ancak kocaman bir Yeşilçam bozgunu olduğunu dillendirebilirsin!

Lütfen bana hak veriniz. Az mı okumuşum yaşantıyı, bu manzum çiçek fidelerini? Gelirler elbet sözüme. Bakın ne oldu: Hani şu arabesk filmler onca insanın içinde el ele tutmuş ikisinin serenadıyla başlamaz mı, işte Melih'le ben, Özlem'le Semih'i öyleceyken gördük. Olabilir, el eleyken geçebilirler önümüzden; hatta Semih, bir eş adayı olarak müsabık akranı Melih'e burnunun ucuyla göndermelerde bulunabilir. Bence gayet bir pastoral bir manzara bu. Ancak, Özlem'in Taksim'de akşam çiçeklerinden derleme bir çingene gülümsemesi yok muydu selam verirken, Melih'in bütün melekelerini felç eden o cezbe halini silip süpürmüştü. Yüz halini o an görmenizi istemezdim, upuzun bir kâbus güncesinden bir sayfaymış gibi bembeyaz olmuştu.

Şimdi ben, Melih için teselli rolleri filan oynayamam. Şairane kederler yaşayanın hüznünü tolere edecek hoşgörüm de yok. Bu açıdan, Melih'e dönüp,

olabilir Melih'çığım, güvendiğin bir yerlere kar yağdıysa, üç vakte değin sulak bir ömre işarettir, diyessim geldi, diyemedim. Zor zaman, abartmamam kırım. Ne yapmalıyım, birkaç teselli nağmesi mi mırıldansam? Yok, bu ondan anlamaz. Tam da hinliğim tuttu o an. "Borun pazarı" öyküsünün nasıl yaşamsal bir gerçeklik olduğundan filân bahsettim ona. Yetmedi, aşkın artık sanal bir vukuat olarak icra edildiğini, bunun için cezalandırılmazlığının olduğunu belirttim ve haliyle herkesin masum sayılması gerektiğini de bir vecize olarak ifade ettim. Sanki biraz ileri gittim ama...

İlerlerim elbet. Ben öyle kendi kaburgamdan mamül bir eksik etek için hayatta bozum olmam. Bilirim ki Melih'in "sevmekler" dediği şey, mevcudiyeti geçersiz bir fasıladır, kısa bir düştür yani. Özlem kızımızın tüm benliğini Semih'in besiyeye çekilmiş Mc Donald's uzuvlarına odakladığı bir kışkırtmadan ibarettir! İşte bu Melih'giller, kalemgiller, sözgiller, kendileri gibi süreye şairlerin kaleminden dökülen sevi tortularını kutsadıkları sürece, daha ne zulümler görecekler, farkında değiller. Ama ben farkına vardım! Varır varmaz, Melih'e "Baksana nasıl da elektrik elektriğe tutuşmuş gidiyorlar" diyerek bu dramına bir dibace yazmış da oldum!

Herhalde bu defa fazla abarttım. Benim yüzümden esflendi Melih. Halk ozanlarından derleme bir "of!" çekti ki, bir üzıldüm, sormayın. Evet anlayışım kuvvetlidir. Yaptığının ayıp olduğunu anladım ve hemen özür diledim ondan. Büyük adam, affetti beni. "Zararı yok" dedi, "Nasılsa dilsizim, duymam da gayrı." Ardından çıkarıp bir sigara yaktı; savurdu dumanını Özlem'in ardından. İşte o zaman hâl ilminden çok şey anladım, dile geldim. "Melih" dedim, "Üst dilden savuruyorsun" dedim, "Yazgıdır" dedim, "Ama sen seçtin!" dedi. Ellerini açarak, "Yazgının sergisi var da ordan mı seçtim?" deyiverdi.

Tastamam öyleydi.

O günden sonra Melih'e bir haller oldu. Nereye başvuracağını bilmeyen ülkesiz bir elçiymiş gibi dolandı durdu. Kendine yanmaz Melih, giden kişinin gittikten sonra yaşayacağı dramı hesap edip, ona yanar. Buna göre; bir, öbür oğlan aklı fırladıklarında motorcu bir *h i ppydr*; iki, Özlem, güdük bir imlacıya teslim edilmiş bir kitaptır, tashih yanlışlarıyla baskıya girmesi elzemdir; üç, "Bu elbise bu bedene zor uyar" özdeşi, en derin bilgelik yüklü bir sözdür. Haliyle, giden için sonraki süreçler hiç de doğal bir çizgide seyretmeyecektir.

Sonra baktı ki seyyaredir alemde; durdu, toparladı kendini, Özlem'i ve benini. Ben de toparlandım elbet. Baktım ki, hayat dediğimiz şeyde ne varsa, Melih'in kalemine dolaylı yoldan göz kırptıyor. Ve hayattan böylesine erdemli bir dönüt alabilen bu söylemin karşısında ayağa kalktım, önümü ilikledim, kravatımı düzelttim, şapka çıkardım. Çünkü mesele benim kavrayamadığım kadar derindi. Doğru söylediğimi sanırdım ya, demek Melih de diyormuş ki bana, ya hu cüretkar, ben senin o dediklerini bilmez miyim! Dur, şuracıkta

sözcük oyunları oynuyoruz, hepsi bu. Yoksa herkesi iki mısralık eder, seni de darasından düşerim! demek istiyordu Melih.

Özlem'e gelince, bundan sonra Semih'le attığı her adımda biraz daha fark etti ki, insanlar seçmeyi ve yaşamayı bilmediklerinden "hayat" hakkında kurgulara kapılıp, sonra vicdanlarının eyleştiği duraklarda boğum boğulurlar. Baktık ki, Semih'in motokros dünyasında Özlem'in gözleri bir hava atma aracı olarak ucuza getirilmiştir. Bu hızlı ve gürültülü yaşantıya uyum sağlaması zaten mümkün değil. Meğer Özlem'i bilmezmişim; öyle dünya lezzetlerini tatmak için coğrafi keşifleri başlatacak aksiyonlara dalmak hırpalanmış onu. Özlem işte.. Munis, narin. Zeytin ve çatal adabı. Fakat acı bir sima. Semih dediğince, Özlem'i nişanlayıp, babasının servetini kendisine çatı edinmişti. Şimdi çatıyı aktarıyor anlaşılın. Özlem'in acıyan yanı.

Derken bir süre daha geçti. Aralarından bir sürü geçti Özlem'in ve Semih'in. Messenger geçti aralarından. Ebru geçti. İki film birden geçti. Marilyn Monroe geçti. Ona benzer biri. Kedi geçti. Fare. Kayınvalide başat. Özlem'in alnında nişan izi pişmanlık halinde birikti.

Geçtiğimiz aydı, şubatı. Özlem'in yüzüğü attığının bir hafta öncesiydi. Melih'le ben Beylerbeyi'nde kıyıda yürüyorduk. Adettendir, yağmur yağıyordu. Kırmızı parkeli kaldırımların boyası akıyordu. Bu zamana kadar nasıl dayandı ki? Şubat, Şabat'tan bozma bir bozgundur da ondan. Bu bozgun, etraftaki insanların aristokrat damarlarına dokunuyordu. Beylerbeyi'ne yapılıp mı diyor; sağı solu suçluyorlardı. Tam melih'lik konulardı. Melih'se başka bir noktaya takılmış kalmıştı. Derken tam karşımızda şemsiyesini açmamış halde giderken gördüm Özlem'i, Semih'in bir metre arkasından yürüyordu. Garip bir gitmeydi bu. Özlem'in saçları başkaydı. Kızıla boyanmıştı. Ben ilkin bir şey anlamadım: gayet olağandır, ama sarısı daha çok tutuluyor, gibi şeyler düşündüm. Üstüme lazım değildi. Fakat Melih'e bir hal oldu. Özlem'e bakıp "ne acı bir son" diye söylendi. "Ne var bunda?" diye sordum. Melih "Kızın boyanmış şu saçlarının içeriğini okusana!" dedi. Yahu Melih, anlamam öyle şeylerden. Beni zora koşmasan olmaz mı?

Melih, bunun yalnız kalmışlıktan yahut yalnız kalma korkusundan doğan panik bir eylem olduğundan filan bahsetti. Vah etti. Tökezledi, düşeyazdı, suya bastı, çorapları ıslandı.. İşte o an Melih'e değil, kıza acıdım. Yanındaki oğlanın burnunun dikinden, bu kızın boğaz güzeli dünyasına bozuk bir hava estiğini fark ettim. İşte o an, nedense Melih büyüdü gözümde. Büyüdü, bir göğe ağmadığı kaldı

Şimdi ben almışım kalemi elime, çizip çiziktiriyorum ya Melih hakkında; bakmayın, severim, sayarım var bir kimse olarak Melih'i. Hatta ev kirasını bile seve seve öderim. Bakmayın, eksi bir kutup olarak Melih'le, artı bir kutup olarak ben! dünyayı dengeliyoruz Geri kalanları daramıza düşün gitsin.!

ŞULE TANKUT JOBERT

KALBİNİ KAR TUTTUĞUNDA

^ ^ Yaşamamı engelliyorsun» dedi kızın boğazını sıkarken. Gözlerini kırpıştırdı, çaresizce ağzını açtı kız. Onu bu kadar kızdıracak ne yaptığını hatırlamaya çalıştı. "Üşüyeceksin, kazağını giy" demişti. İlk seferde duymadığını sanıp tekrarlamış, sonra beyaz çarşaflardan sıyrılıp sandalyedeki kazağa uzanmış. Gerisingeri yatağa düştüğünü hatırlıyor, üzerinde onun ağırlığı, boğazında mengene gibi elleri, bakışlarında daha önce hiç rastlamadığı o kinli, soğuk, ölümcül nefret.

"Yaşamamı engelliyorsun" dedi soluk soluğa. Alnındaki damarlar şişmişti. Gözleri kan çanağına dönmüş.

"Korkuyorum" demek istedi kız. "Cevdet, korkuyorum."

Dışarda kar deli gibi yağıyordu. Anlatmak istediği bir şey vardı belli ki. Sokakta yatanları umursamadı, eve kapanan çocukları, cam kenarında bekleyen yaşlıları, yaşamasını engellediği şehri duymazdan geldi. Köklerini sarsmak istedi ağaçların, ölümüne göz yumdu çiçeklerin, çamurlu sokakları, tozlu binaları, kirli yüzleri beyaza boyadı. Buzdan bir bakışla süzüyordu etrafı. Herkes bir sebep aradı bu öfkeye. Neden hayata ölümcül güzelliğiyle dokunuyordu kar? Nereye kadar?

Cevdet temiz havaya çıktığında, nane şekeri yemiş gibi yandı içi. Şehri kaplamış kar, gözlerini kamaştırdı. Hızlı adımlarla yürüdü. Üşüyen parmaklarıyla saçlarını düzeltti. Pastanenin önünden geçecekken durdu, vitrine çilekli bir pasta yerleştiren genç kızla, camın buharında gözgöze geldi. Karşılıklı gülümsediler, kız heyecanlandı, kızardı. İçeri girdi Cevdet.

"Burda yeni misiniz?"

"Evet, birkaç gün oldu daha."

Kız titreyen ellerini önlüğünün arkasına sakladı.

"Biz yıllardır bu semtte oturuyoruz. Annemle ben."

Sustu, yutkundu, sakın, dost gülümseyişiyle "Sizi daha önce görsem unutmazdım" dedi.

Yıllardır beklediği hayal prensinin nihayet karşısına çıkmış olduğunu düşündü kız.

"Ben de" dedi cesaretle.

"İş çıkışınızda bir kahve içebilir miyiz?"

Şaşırdı. Ailesinden öğrendikleri, arkadaşlarından duydukları, iyi yetişmiş kızların aşk kapıyı çaldığında ağırdan almalarını gerektiriyor. Silkindi.

"Tabii" dedi, "Yedi buçuk gibi, uygun mu?"

"Tüh!" dedi içinden, önlüğünün altında eski püskü bir kazak, bol bir pantolon. Neyse en azından, ruju, rimeli çantasında. Karlı havalarda evden çıkmak istemezdi hiç. Ama şimdi açık havada koşup oynamak istiyor.

"Gecikmem" dedi Cevdet, gözlerini kızın gözlerinden kaçırmadan hazırola geçmiş gibi yaptı, başını öne eğerek selam verdi.

"Tam bir beyefendi" dedi kız içinden, "Ne kötülük gelecek canım!"

Annesinin en sevdiği çikolatalı pastadan aldı Cevdet, parayı verirken kızın elini okşadı hafifçe.

Isık çalarak eve doğru yürüdü. Çengelköy yeni uyanıyordu daha. Akşam sahildeki kafeye götürecekti kızı. Sonra deniz kenarında yürürler biraz. Hava soğuk, daha iyi ya, sokulurlar birbirlerine. Sonrası. Sonrası malum.

Annesi söylenerek açtı kapıyı.

"Anahtarın yok mu? Dur, ayakkabılarınıla girme içeri. Yeni sildim daha, belim nasıl ağrıyor. Bütün gece nerdeydin sen ? Beni hiç düşünmüyorsun değil mi ? Gece yalnız uyumaya korktuğumu biliyorsun. Baban öldüğünden beri zaten..." Sesinde zoraki bir titreyiş, nefesini tutmuş, hıçkırıyor.

Cevdet geceyi birlikte geçirdiği kızın kalbinin boğazında atışını yeniden ellerinde duydu. Ürperdi.

"Bu kadın ne yer ne içer, düşünmüyorsun."

Yaşlandıkça gitgide şaşırtıcı biçimde küçülüyordu annesinin gözleri. Yine de hala eskisi kadar korkutucu, avına hakim, keskin bakışlar simsiyah parlıyordu göz çukurlarında.

Suçlandı Cevdet. "Bak, sana en sevdiğin pastadan aldım."

Dudak büktü yaşlı kadın, belini tutarak salona doğru ağır aksak yürürken, -"Yaralı bir kuş gibi" diyordu içinden Cevdet-, telefonun çaldığını duydu, genç bir kız gibi sekerek koştu ve yine genç bir kız gibi çağıldayarak açtı telefonu.

"Kadınlar kadınlar..." Annesi başkaydı ama, annesi dokunulmazdı, annesi birtaneydi. Ne yapsa ona layık olamayacaktı Cevdet. Gözleri doldu.

"Nasılsın canım? Hıı geldi geldi evet. Kimbilir nerdeydi! Yok daha konuşmadık. Gazeteyi mi ? Okumadım daha, okuyacak halim mi var!.."

Cevdet ayaklarının ucuna basarak mutfığa giderken, " Terliklerini giy, tasma basma!" diye bağırdı annesi.

Arkasında gözleri olduğuna inandırmıştı oğlunu. Cevdet otuzbeş yaşındaydı, kendini bildi bileli annesinin sözünden her çıktığında cehennemin kara zebanilerine yem olacağını biliyordu. Neyse ki evlensin de yuva kursun diye kızlarla görüşmesine karşı çıkmaz olmuştu annesi. O da birkaç yıldır. Yaşıtlarının çoğu evlendiğinden beri.

Mualla Teyze'nin kızını, fotoğraftan göstermişti annesi. Pek aklı başında, evi çekip çevirecek, annesine arkadaşlık edecek, kusursuz bir gelin. Kız bir otel odasında ölü bulunmuş. Ölmek onun suçuymuş gibi, ölünce kirlenmiş gibi, bir daha adını ağzına almadı annesi. Mualla Teyze "Benim kızımın otellerde ne işi olacak" diyordu hıçkırarak, "Kaçırmışlar besbelli."

Cevdet gülmemek için zor tutmuştu kendisini. Sahiden de bir otel odasına ilk girişiydi kızın. Mantosunu çıkarmış, itinayla katlayıp sandalyenin üzerine koymuştu. Yatağın kenarına ilişip eteğini düzeltti. Cevdet paltosunu aynı sandalyenin üzerine fırlatınca, fişek gibi yerinden kalkıp paltoya saldırdı kız. Önce anlamamış gibi yaptı Cevdet. Ayakkabılarını, kravatını çıkarıp attı. Bir sigara yaktı. Kız hızla eşyalarını topluyor, bir taraftan da "Sigara içtiğini bilmiyordum" diyordu, "Çok kötü kokar, bütün elbiselerimize siner şimdi. Bari pencereyi aç."

Cevdet kızın yüzüne dikkatle baktı. Hayatında ilk kez içinden geçeni yapmaya hazır olduğunu hissetti. Kızı boğazından tutup duvara yasladı, nefessizlikten balık gibi çırpınışını, yuvalarından uğramış gözlerini gülümseyerek izledi, topuzunu bozup saçlarını karıştırdı, bluzunu çekip yırttı, hayvani bir çığlık takılmıştı gırtlığına, ayaklarını, ellerini duvara vurup duruyor... Parmaklarını gevşetti Cevdet, kızın ağzına verdi sigarasını, "Çek" dedi, "İçine çek."

Öksürük, gözyaşları, gerisi iyilik sağlık. Yeniden doğmuş gibi çıktı otel odasından. Yolda rastladığı bütün kadınlara selam verdi. O zamandan beri huzurlu uyuyor Cevdet. Yan odada annesinin horlayışını dinliyor. "Ben hiç horlamam" diyen annesinin.

Telefon konuşması uzun süreceğe benziyordu. Cevdet çay demledi, çikolata pastayı bir tabağa koydu. Pencereden gördüğü kupkuru ağaç, üzerine yağın karı umursamıyor. Gök masmavi.

"Aaa, misafir tabaklarına dokunma demiyor muyum sana? Kaç kaşık çay koydun demliğe ? Sabah sabah pasta yenir mi? Kahvaltı ettin mi sen? Leş gibi de kokuyorsun, gir yıkan."

Eskiden yıkanma günleri vardı evde. Cevdet istediği zaman yıkanabilen arkadaşlarına çok özenirdi. Ev kıyafetiyle dışarı kıyafeti ayrı olmayanlara. Okul çantasını kapının girişinde bırakmak zorunda olmayanlara. Evde kedi, köpek besleyebilenlere. Eve arkadaşlarını çağırabilenlere. Sabah istedikleri saatte uyanıp istedikleri kadar televizyon izleyebilenlere.

"Sen bu pastayı seversin diye aldım." Annesini yanağından ürkekçe öptü.

"Off sakalların uzamış. Git de traş ol."

Cevdet banyonun kapısından usulca baktı. Annesinin pastanın başına çöküşünü izledi. Onu bütün gece yalnız bırakmış olmanın suçluluğunu duydu. Üzüldü. Üzüntü birdenbire taş gibi çöktü içine. Nefes alamaz oldu.

Traş olup yıkandıktan sonra "Seni nereye götüreyim bugün?" diye sordu. "Öğlen yemeğini dışarda yiyelim mi?"

Gazetesinden başını kaldırıp baktı annesi. "Yine bir kızı otel odasında ölü bulmuşlar" dedi, "Onla bunla fingirdersen başına geleni de hakedersin tabii, oh o lsun ! Bak bu kaçınıcı ! Mualla'nın kızını da o öldürmüş diyorlar. O da bir ana babanın çocuğu. İşte bak nasıl yetiştiriyorlar çocuklarını. Ya katil ya orospu."

Derin bir nefes aldı Cevdet. Neden sebep olduğu her ölüm anında annesinin kokusunu duyuyor? Neden nefessiz kalıp kızaran, moraran her yüz annesinin yüzü?

"Ben sana az emek vermedim. Ömrümü verdim ömrümü ! Hala bak elin ekmek tutmadı. Asalaksın, ölmüş babanın parasıyla yaşıyorsun hala. Oturdüğüm evi de alırsın elimden. Bende şans mı var..."

Ağlıyordu. Annesinin ağlarken gözyaşlarının akmıyor olmasına küçüklüğünden beri şaşırırdı Cevdet. Öldürebildiği kadınların gözyaşlarını pantolonuna silerdi hep. Sarıldı annesine.

"Bak bugün notere gideriz" dedi, "İçin rahat edecekse, bir imza vereyim. Nerden aklına geliyor bütün bunlar?"

Yatıştı hemen. "Dur üstüme bir şey geçireyim" dedi. Terlikleri topuklarına çarparak evin içinde ordan oraya koşturmasını izledi Cevdet.

Dün geceki kızın kusmuğunun kokusu burnuna çarptı. "İçkiye alışık değilim de ondan" demişti. "Acıyor, dur!", "Acıyor, n'olur kusura bakma, bu ilk seferim."

Beyaz çarşafıta kan izleri. Annesi ilk defa "Yaşamamı engelliyorsun" dediğinde beş yaşında var yoktu. Oyuncak kamyonun sivri köşesi elini kesmiş uykusunda. Ağlıyor ağlıyor...

"Nedir senden çektiğim!" diye bağırıyordu annesi. Odanın sarı ampulünün ışığında, gölgesi duvara yansıyor. Cevdet üzerine dikilmiş ölümcül bakışlardan korunmak için, yalnız gölgesine bakabiliyor annesinin. Yanaklarında buz tutmuş gözyaşları.

"Gecenin bir yarısı uyandırırıyorsun, uykuda bile rahat yok senden. Baban bir taraftan, sen bir taraftan. Yaşamamı engelliyorsun, yaşamamı!"

Önce notere gittiler, ardından şık bir restorana. Annesi garsona ter koktuğunu söyledi, yan masadakileri sigara içmemeleri için uyardı, et az pişmişti, pilav lapa olmuş, masa örtüsü lekeli, su fazla soğuk, hesap fazla tuzlu.

Fatma Teyze'nin kapısında ayrıldılar. "İki saat sonra kalkarım" dedi annesi. "İşin gücün mü var sanki? Burda bekle beni, ayrılma sakın kapının önünden."

Cevdet pencerenin altındaki kaldırıma oturdu. Buz tutmuştu kaldırım, kar yer yer erimiş, paçaları çamurlu. Pantolonunu kirlettiği için azar işitecekti.

H E C E Ö Y K Ü

Sigara içesi var, annesi pencereden görürse diye çekindi. Kaldırım taşlarını saydı gözleriyle. Annesi yarım saat sonra seslendi yukardan :

"Cevdeet! Fatma Teyze'nin sifonu çalışmıyor. Gel de bir bak!"

Tuvalette ter içinde birkaç saat geçirdi, tamirat bittiğinde, " Eline sağlık yavrum" dedi Fatma teyze, " Aslan gibi maşallah."

"Ne aslan o, sen bir de bana sor."

Başını iki yana sallarken, topuzu sallandı annesinin. Ekmek kırıntısına benzeyen bir şey vardı saçında. Cevdet dokunmaya cesaret edemedi. Bir keresinde tam evden çıkacakken, çorabının kaçmış olduğunu söylemişti de çok azar işitmişti. Başka işi yok muydu, annesinin çorabına mı bakıyordu, alay mı ediyordu, yoksa çorabı kaçırın o muydu?

Annesinin çorabını değil de aklını kaçırmıştı besbelli. Bir kadını öldürebilmenin verdiği zevk vazgeçilmez güzellikteydi.

Annesini eve bırakırken çekinerek " Bir arkadaşım la buluşacağım" dedi, alevler çıkarmaya hazırlanan o ağıza baktı, eli ayağı buz kesmişti, bekledi.

"Dün gece gittiğin yetmedi demek. Hangi orospuysa söyle haddini bilsin, anneni yalnız, kimsesiz bıraktığına, anacığını kırdığına degecek mi? Çok ararsın bugünleri. Kaç günüm kaldı daha yaşanacak, bir ayağım çukurda."

Cevdet ağlayarak sarıldı annesinin boynuna. Hıçkırıyordu.

"Sus ağlama, erkek dediğin ağlar mıymış ? Ne biçim erkeksin sen. Adam olacaksın da ben de göreceğim."

Çelik kapıyı taş gibi fırlattı yüzüne. Cevdet apartman boşluğunda kıpırda—madan durdu. Neden sonra içinde kıvranıp duran o delirtici istek. Pastanede—ki kızın incecik boynuna bakmıştı gizliden. Bir serçe kadardı ömrü. Gülüm—sedi. Keyfi yerine geldi.!

MUHAMMED HÜSEYİN MUHAMMEDİ

Türkçesi: Ertuğrul Ertekin

... VE YAĞMUR YAĞIYORDU

*Rehneverd Zeryâb'ayla, onun**"Ve Yağmur Yağıyordu" öyküsüne saygıyla...*

Biliyorum annem! Senin her şeyden haberdar olduğunu biliyorum. Yani başından beri her şeyi biliyordun. Her şeyden habersiz olan bendim; kendi kendime her şeyi bildiğimi düşünüyordum, ama... Yani düne kadar bilmiyordum; dün yağmur yağıyordu. Dün, bütün her şeyi Şeyh Hâmid bana anlattı... Ben biliyorum dedim, annem! Evet A, sen her şeyden haberdarsın. Ama ne yapayım? Ben de anneyim, seninle dertleşmek istiyorum. Sözümü sana söylemezsem kime söylerim hı? Kime. Ama ne yapayım? On yıl az değil, bir ömür, senden uzaktaydım, şimdi seni bulmuşken sözlerime kulak vermeni istiyorum. Hı, anlatıyordum, bir hafta önceydi Bilal'i getirdiklerinde. Evet A, önce ağladım, dövündüm, yüzümü çizdim. Eee daha ne yapayım, çocuk ciğerparesi. Getirdiklerinde ayağı morarmıştı. Bir sürü zorlukla hastaneye yatırdık. Yine Şeyh Hâmid, Allah ondan razı olsun, eğer o olmasaydı ne yapardık? Dört gün sabahın köründen akşama kadar koşturdu. Kimlerin yanına gitmedi ki... Bilal'in ayağı morarmıştı, daha da morardı... Evet A, bugün de hava kapalı; belki yağar... Kurşun eklemlerinde kalmıştı; buraya kadar canlı gelmesi de büyük şans. Annem! Sen insanın ayağının yaranlanması ne demek olduğunu daha iyi bilirsin. Evet A, dün yanımdıydım, yağmur yağıyordu; başucuna gittiğimde daha yeni kendisine gelmişti. Yüzüne biraz renk gelmişti, rahatlamıştı. Eee insan birkaç hafta kemiğiyle eti arasında kurşun taşıyınca ve... Gürültücü Babadır. Yağıyor dedim. Küçükken korkardın. Gürültücü Babanın gökte gürültü çıkardığı geceler bana sokulurdun. Evet A, anlatıyordum, geldiklerinde, yüzünde renk yoktu, kan kaybından beyazlamıştı. Dört gün de burada kaldı, hastaneye kabul edilene kadar, sürekli ona nar suyu veriyordum. Allah Şeyh Hâmid'in babasına rahmet etsin, eve doktor getiren de oydu. Evladım! Dün de yağmur yağıyordu. Önce sevindim, yüzündeki yeni rengi görünce. Ama. Ama nasıl desem ayağının birinin yerinin boş olduğunu görünce! Doktorlar: "Ayağı çürümüş!" dediler. O diğer doktor da: "Eğer kesmezsek..." demişti. Saatlerce başucunda oturdum, yüzüne ve ayağının boş yerine bakakalmıştım. Yüreğim daralıyordu.

Sonra kalktım, yani seni düşünmeye başlayınca biraz canlandım... Biliyor musun? Çok unutkan oldum. Kaç defa sana söyledim. Evet A, sana haber vermek istediğimi anladığında başını duvara doğru çevirdi ve "Anne! Ayağı-mı kestiklerini söyleme." dedi. Ne diyordu? Söylemeyeceğim malumdu. Sa-dece Bilal iyi diyordum, sen endişelenme diye... Yağış da başladı. Zavallı serçecik ıslanmasa bari. Allah şefkatlidir, yağışı gönderdiğinde... Hı, anlatı-yordum, eğer dün parti ofisine gitmeseydim senin her şeyden haberdar oldu-ğunu bilmeyecektim. Dün, dün benim için normal bir gün değildi; yağmur yağıyordu. Ne zaman istesem, parti ofisine gidip Mezar'a¹ telgraf çekiyor-dum, Bilal'e ve sana. Sen hiç İran'a gelmedin... Hatırlaman lazım... Hatır-ladın mı?... Hatırladın mı? Sen on üç yaşındaydın, İran'a gidiyoruz, sekizin-ci İmam'ın² yanına demiştik. İmam'ı ziyaret etmeyi ne çok istiyordun. Rav-za-i Sahî'ye³ gittiğimiz günü hatırlıyor musun? Sen küçüktün... Evet A, na-sıl unuturum, altı-yedi yaşındaydın. O gün o adamı görünce, hani Sahî'nin güvercinlerinin yanında duran adamı. Bir tane de kamerası vardı. Resim çe-kelim dedin. Çok ısrar ettin. Bir güvercin olmak isterdim diyordun. Sonra gü-vercinlerin arasında koşuyor ve "Keşke güvercin olsaydım / Havada kanat çırp-saydım / Deniz üzerinde uçup / Zemzem suyu içseydim..." diyordun. Evet A, Sahî'nin beyaz güvercinleri etrafında uçuşuyordu. Adam kamerasını ayarlayana kadar iki tane güvercin omuzlarına kondu. O zaman adam ne de-misti?... Evet A, bir meleğe benziyordun, ne kadar hoş! Kıpırdama... Ve ye-re diz çökmüştün, o resim çekmek istediğinde, ne oldu bilmiyorum, birden bütün güvercinler havalandı ve sen, beyaz güvercin bulutunun ortasında kay-boldun. Evet A, ben de ne sandın, olur mu, o resmi kaybeder miyim? As-lında, bir defa kaybetmiştim. Kızkardeşinin orada bulunca onu seccademin arasına koydum, her zaman yanımda olsun diye. Al bak, bu karanlıkta da bir şey görünmüyor... Hı, şimdi bak: Resimde sadece güvercin var. Güver-cin ve güvercin, Sahî'nin beyaz güvercinleri. Bak, gördün mü bu da Gürültü-cü Babanın faydalarından biri! Hatırlıyor musun resmi gördüğünde gülmüş, resimde bir güvercin olduğunu söylemiştin ve o zaman cık cıklayıp "*Keşke güvercin olsaydım / Havada kanat çırp-saydım / Deniz üzerinde uçup / Zem-zem suyu içseydim...*" demiştin. Başta Bilal'in orada kalması kararlaştırılmış-tı. Sonra da sen, inatçı sen, hatırlarsan daha düne kadar bizimle inatlaşmış-dın... Evet A, dün yağmur yağıyordu. Son gün ayağını hızla yere vurup ben de git-miyorum demiştin. O zaman biz sana, küçük olduğun için güvercin olup İmam Rızâ'yı ziyaret etmek istemiyor muydun, demiştik. Sen, kanat çırp-par Sahî'nin güvercinleriyle birlikte İmam Rızâ'ya misafir olurum, demiştin... Evet A, sonunda bizimle birlikte gelmedin. Sonraları Bilal, birkaç defa İran'a geldi. Ama sen gelmedin, Bilal hep seni anlatırdı; bıyıklarının terlediğini, sa-kalının çıktığını ve. Annem! Düne kadar niçin Bilal'le birlikte gelmediğini

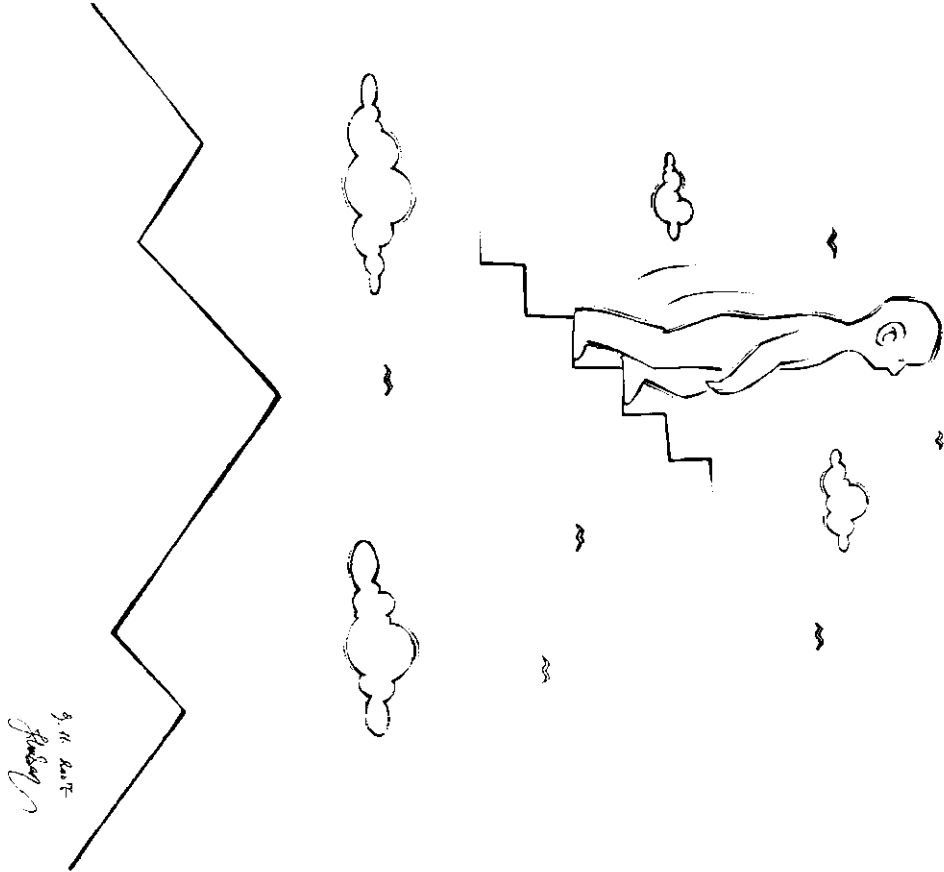
bilmiyordum. Yağmurun yağdığı düne kadar. Şimdi on yıl geçti, az değil, on yıl. O zaman sen on üç yaşındaydın. Dün partinin ofisine gittiğimde muhabere memuru Mezar'a telgraf göndermeyi kabul etmiyordu. Birkaç saat odasının kapısında oturdum ama kabul etmedi. Yüz bilmem kaçınıcı defa sana telgraf göndermek istediğimi söyledim. Yeni gelen Caferzâde Bey: "Neden bu annenin işini yapmıyorsunuz? Ne istiyorsa yapın. Bilmiyor musunuz o bir şehit ve bir gazi annesi." dedi. Evet A, o an yüreğim daraldı.. Ve yağmur yağıyordu. Senin inatçılığın aklıma geldi. Dalıp gidince dünya başımın etrafında dönüyordu. Kendime geldiğimde Şeyh Hâmid'in "Haber yoktu, neden haber verdiniz, ben on yıl önce ona haber verebilirdim." dediğini duydum. Ve her şeyi bana anlattı. Anladım ki sen bizden önce İmam'ın ziyaretine gelmişsin. Bombardımanda askerlere ekmek taşıdığın gün, bizden önce... Evet A, anasının kuzusu! Hepsı senin gibi inatçılık yapıyordu. Unutma ki sen de düne kadar inat ediyordun. Bak Gürültücü Baba da inatçılık yapıyor. Zavallı serçecik, keşke korkmasa ... Ama şimdi hafifledim. Artık hep yanımdasın, hep. Ne kadar çok konuştum. Hiçbir şey anlamadım... Görüyor musun, secade açık kalmış. Bak, resme, güvercinlerin resmine, kendine... Hı!.. Yine Gürültücü Baba! Artık sözlerimi sana söyleyeceğim. Evet A, sana söyleyecek çok sözüm var... Allahu Ekber..."!

Mezar-ı Şerif. -ç.n.-

Şiilerin On İki İmam'ından sekizincisi, İmam Rızâ kastediliyor. İmam Rızâ'nın türbesi, İran'ın Meşhed şehrinde. -ç.n.-

Mezar-ı Şerifte Hz. Ali'ye ait olduğuna inanılan türbenin halk arasındaki adı. Afganistan'da Hz. Ali, Sahî (cömert) lakabıyla ünlüdür. -ç.n.-

ÇİZGİ



DOSYA
ÖYKÜDE POSTMODERN ANLATIM

VEFA TAŞDELEN

POSTMODERNİZM ÜZERİNE

*"Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım,
gelin sunulamayana tanıklık edelim,
farklılıkları etkin kılıp adın onurunu kurtaralım."
(Lyotard, 1994: 159)*

Giriş

Yirminci yüzyıl, sadece olayları, savaşları, buluşları, yenilikleri, yıkımları açısından değil, fikir, düşünce ve sanat hareketliliği açısından da ayrılır. Postmodernizm de bu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan, felsefeden edebiyata, edebiyattan mimariye, mimariden sinemaya, sinemadan bilime varıncaya değin hemen her alanında etkili olmuş, hala da olmakta olan bir akımdır. Bir zamanlar moda dergilerine, **cafelerde** yapılan sohbetlere değin girmesi üzerine varoluşçuluk için söylenen "moda" sözcüğü onun için de söylenebilir: "postmodernizm modası." Bu algılayış biçimi öylesine yaygınlık kazanmış, gündelik dile öylesine girmiştir ki, insanlar savaşları (asimetrik savaşları), şiddet olaylarını (saldırıları), darbeleri ve diğer pek çok olayı nitelemek için hiç düşünmeden "postmodern" sözcüğünü kullanabilmektedirler.

Habermas'ın söylediğine bakılırsa, "modern" kelimesi Latince "modernus" biçimiyle ilk kez 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Habermas, 1994: 31). "Eski zamanlar ve yeni zamanlar", "antik ve modern" ayrımının da ortaya koyduğu gibi, modern, her zaman yeni olanla, şimdi olanla, çağdaş olanla kendini ifade eder. Bununla birlikte eski ve yeni arasındaki ayrım, yalnızca zamansal bir ayrım olmayıp bir felsefeyi, bir dünya görüşünü, bir tavrı da ifade eder. Öyle ki, başka bir felsefe ve dünya görüşü karşısında yadsıyıcı, yargılayıcı ve ötekileştirici bir tavra büründüğü bile söylenebilir. Modern felsefe rönesansın, reformasyonun ve aydınlanmanın birikimi üzerinde ortaya çıkar. Akıl, bilim, laiklik, demokrasi, evrim, ilerleme gibi kavramlar üzerine yaptığı vurgu, modernizmin din, devlet, bilim, toplum ve siyaset anlayışını oluşturur. Bilim anlayışında nesnel ve erenselci yaklaşım, bilimin merkezileştirilmesi, dinsel inançların yerine ikame edilmesi, devlet anlayışında demokrasi ve laiklik kavramlarının öne çıkarılması, dinin gündelik yaşamdaki merkezi konu-

munun dağıtılması, insancıl (*hümanist*) değerlerin öne çıkarılması, tekil ve yerel değerleri, bütünün içinde kaybetmesi, metafizik bilginin yadsınması, aydınlanmanın, dolayısıyla modernizmin öne çıkardığı tutumlardır. Habermas, yazısının devamında, modernizm felsefesini şu şekilde özetler: "Onsekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu" (Habermas, 37). Bu çabalar, en açık, en somut ve en ileri ifadesini, Kant'ın eleştiri felsefesinde bulur. *Saf Aklın Eleştirisi* (*Kritik der Reinen Vernunft*) ile metafizik yüklerden arınmış bilmenin imkânını, *Pratik Aklın Eleştirisi* (*Kritik der Praktischen Vernunft*) ile evrensel ahlak yasasını (iyiyi istemenin koşulsuz bir ödev olduğu anlayışını), *Yargı Gücünün Eleştirisi* (*Kritik der Urteilsraft*)'nde iyiden (ahlaksal değer) bağımsız bir estetik değeri (güzel ve yüce) kurmaya ve temellendirmeye çalışmıştır. Bilimde, ahlakta, sanatta ortaya çıkan aydınlanma, ona göre "aklın ergenliği"ni ifade eder.

"Postmodernizm Üzerine" Başlığını taşıyan bu makalede, postmodernizm, felsefi ve sanatsal cepheleri ile ele alınacak; felsefi cephede, postmodernizmin ontolojik, epistemolojik, etik, toplumsal ve siyasi temelleri üzerinde durulacaktır. "Postmodern Estetik" başlığı altında ise postmodern estetiğin ne olduğu, hangi özelliklerle belirginlik kazandığı, bu estetik anlayışın mimaride, resimde, edebiyatta, sinemada ve müzikte nasıl cisimleştiği konuları üzerinde durulacaktır.

1. Postmodernizmin Ortaya Çıkışı

Postmodernizmin tarih içindeki köklerine bakacak olursak, ilgi kurabileceğimiz etki merkezlerinin başında Sofistler (Protogoras, Gorgias, Parmenides, Hippias), Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein gelir. Sofistler, kuşkucu, izafiyetçi (*relativist*) genel geçer bilgi ve değerler olamayacağı yönündeki görüşleri, birey merkezci tutumları ve giderek insanı (hem de tek insanı) her şeyin ölçüsü haline getiren tutumları, tanımlanamaz, bilinemez bilinse de başkalarına bildirilemez varlık anlayışları ile (Kranz, 1984: 194) kimi postmodernist temaları 2500 yıl öteden öncelerler. Sokrates'in anlama, açıklama ve tanımlama çabaları karşısında sofistler kuşkucu, bütüncül anlamı ve açıklamaları kabul etmeyen tavırlarıyla postmodern algının tarih içindeki hareket noktasını oluştururlar. Nietzsche, geleneksel kültür ve düşüncenin öne çıkardığı dinsel, ahlaksal, felsefi ve bilimsel değerler karşısındaki yadsıyıcı tutumuyla, postmodern duyarlılığın öncüleri arasında kendisine tartışmasız bir yer edinir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'da portresini çizdiği, bir şeyler yapmak ve bir eylemde bulunmak için neden bulamayan insan tipi de aslında aydınlanma değerleri karşısın-

da belirli bir tepkidir. Buna göre, üretilen bütün değerler "neden" sorusu karşısında çarpılır (Dostoyevski, 1989: 36). On dokuzuncu yüzyılda aydınlanmanın tüm değerleri en ileri şekilde entelektüeller arasında tartışılırken, bir şey yapmak, bir eylemde bulunmak için neden bulamayan bu tip postmodernist bir refleks gösterir. Kierkegaard, varoluşçu duyarlılığı evrensel, geneli, nesnel yadsıyıcı; bireyi, öznel, içseli öne çıkaran tutumu, ama belki de bütün bunlardan daha önemlisi, başta Hegel felsefesi ve Hristiyanlığın mevcut yorumu karşısında gösterdiği ironik, parodik ve karikatürize eden üslubu ile "ciddi olanı", "tartışmasız olanı", "yüce ve görkemli olanı", "koşulsuz olanı" gülünç hale getiren söylem biçimi ile yalnızca postmodernist temaların oluşması açısından değil, aynı zamanda bu akım içinde belirgin bir şekilde ifade bulan, hatta postmodern duyarlılığın yegâne "özü" olarak gösterilebilecek üslubu ve ifade biçimini de derinden etkilemiştir. Aydınlanma düşüncesi karşısında gösterilen, pozitivist felsefenin doğabilimsel yöntemini insani-tarihsel dünyada da kullanmaya çalışsan, orada da geçerli olduğunu savunan bilimselci tavır karşısındaki tepkileri ile, hermeneutik geleneği de postmodernist söylemin biçimlenişinde etkili olan kaynaklardan biri olarak görebiliriz. Vico'dan Chladenius'a, Schleiermacher'den Dilthey'a, Heidegger'den Gadamer'e uzanan bu gelenek, postmodernist duyarlılığın verimli kaynaklarından birini oluşturur. Özellikle Heidegger'in varoluşçu felsefesi, dil ve anlam merkezli varoluş çözümlemesi (*dasein analitik*), postmodernizmin en önemli esin kaynağı durumundadır. Wittgenstein'in çözümleyici dil felsefesini, *Felsefi Soruşturmalar (Philosophical Investigations)*'da ortaya koyduğu "dil oyunları" ve "resim kuramı" gibi kimi kavramların da postmodernizmin kavramsal yapısının oluşumunda etkili olduğu söylenebilir (Wittgenstein, 1998: 11-57). Bu arada başını Schlegel kardeşlerin çektiği Alman romantizmi de, gerek edebi, gerekse felsefi alanda modernizmin aklı, evrenselliği, nesnelliği yücelten tavrı karşısında folklorik olanı, içsel yaşantıyı, benliği, öznel ve ironik tutumu öne çıkararak postmodernist duyarlılığın düşünce ve sanat tarihi içindeki köklerinden birini oluşturur.

Postmodernizm üzerine yapılan araştırmalarda, 1870 yılında, Watkins Chapman'ın, "izlenimci resimden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü", 1917 yılında da Rudolf Pannowitz'in *Avrupa Kültürünün Krizi (Die Krisis der europäischen Kultur)* isimli kitabında "çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve değerlerin çöküşünü" belirtmek için ilk defa "postmodern" sözcüğünü kullandığı bilgisine yer verilir. Sözcüğün, bir başka kökeni olarak da Arnold Toynbee'nin 1947 yılında yayınlanan *Bir Tarih Araştırması (A Study of History)* adlı eseri gösterilir. Buna göre, Toynbee, "postmodern" sözcüğünü, "modernizmden kopuş" anlamında kullanmıştır (Best-Keller, 1998: 19). 1950'lerden sonra, bir sanat ve mimari anlayışı olarak varlık

kazanmıştır. 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi, postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin oldukça farklı görüşleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından" kullanılan postmodernizm "1970'lerde mimari, tiyatro, resim, film ve müziği de kapsayarak şekilde yaygınlık kazanmıştır. Avangard bir akım olan sürrealizmin öncü isimlerinden Marcel Duchamp 1960'larda "postmodernizmin babası" olarak bir kez daha boy göstermiştir. Bu yıllarda daha çok bir edebiyat ve sanat eleştirisi olarak belirginlik kazanan postmodernizm, bir mimari tarz olarak, 1970'lerde modernist işlevci yapıların yıkımı ile kendini hissettirmiş, 70-80'li yıllarda felsefi cephesini de ortaya koymuştur. Bu felsefi cephe içinde ortaya çıkan belli başlı düşünürleri şu şekilde sıralayabiliriz: Foucault, Deleuze, Guattari, Lyotard, Baudrillard, Jameson ve Harvey. Bunun yanında Levinas, Derrida, Rorty, Kristeva gibi bazı düşünürler de postmodernizmin çevresinde yer alan, düşünceleri ve felsefeleri ile postmodernist literatüre doğrudan ve dolaylı katkılar sağlayan isimler arasındadır.

2. Postmodernizmin Felsefi Temelleri

Modernizm, kapsamlı bir eleştirel projedir. Yalnızca bilimsel ilerleme fikrinden oluşmaz. Toplumun, siyasal yapıların, sanayi ve teknik alanın ilerlediği, insan aklının özgürleştiği görüşünü de işler. Bu bakımdan, modernite "dört devrim" üzerine oturur: "Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrim" (Jeanniere, 2000: 97). Bilimsel devrimin temelinde evrenin matematik dille yazılmış bir kitap olduğu ve insanın bu kitabı okuyup anlayabileceği anlayışı, siyasal devrimin temelinde, demokrasi, yani iktidarın meşruluğu olarak halk iradesinin öne çıkarılması fikri vardır. Kültürel devrimde ise insan hakları ve hümanist değerlere dayalı bir insan anlayışı, aklın ve bilimin önceliği fikri öne çıkar. Sanayi devrimi, "kendi kendine çalışan makine", "fabrika" ve yeni yaşam biçimlerine yaptığı göndermeler ile insanlık tarihinde büyük bir dönüşüme neden olmuştur. Modernizm, bütüncül bir tavırla insan, tarih, sanat, evren, bilgi, hukuk, devlet, toplum gibi konularda sistemli ve tutarlı bir anlayış ortaya koymaya çalışır. Postmodernizm, her ne kadar bütünü açıklamayı amaç edinmese de, hatta bunda uzak dursa da, bir akımın, bir etkinliğin felsefi temelinden söz etmek, başlıca o konuyu ontolojik, epistemolojik, etik, estetik gibi felsefenin kendisini gerçekleştirdiği, ortaya çıkardığı alanlarda incelemeyi, bu konu ve alanlar açısından ele almayı gerektirir. Postmodernizmin felsefi temellerinin araştırılmasında da aynı durum söz konusudur. Bu nedenle, "postmodernizmin felsefi temelleri nedir?" sorusuna cevap verebilmek, postmodernizmin ontolojik, epistemolojik, etik, estetik, vb. cephelerinin araştırılmasını gerekli kılar.

2.1. Ontolojik Temel: "Postmodernizm nedir?" diye sorarsak de, postmodernizm içinde "nedir"in anlamını soramayız. Zira bu akım içinde "nedir" soru-

sunun yeri yoktur, olmaması gerekir. Bunun nedeni, nedir'in "özü" soran bir soru olmasıdır. Postmodernizm, kendisini tanımlayacak, "şudur" diye görünüşe çıkaracak bir özden yoksundur. O, bir oluşturmaya, tanımlanamayan bir akıttır. Bu nedenle bir şeyin ne olduğunu, ne olması gerektiğini değil, nasıl olduğunu ve nasıl olmakta olduğunu sorar. "Varlık nedir", "zaman nedir", "insan nedir", "bilgi nedir", "sanat nedir" diye sormaz, "varlığa ne oluyor", "zamana ne oluyor", "bilgiye ne oluyor", "insana ne oluyor", "sanata ne oluyor" diye sorar. Bu nedenle özcü değil, varoluşçu (*existentialist*) bir karakter gösterir. Olmakta olan kavrama girişimi onu sosyolojik, politik, felsefi ve sanatsal bir tutum haline getirir. "Olmakta olan"ı sorgulaması bu geniş açılımı gerekli kılar. Bu, belirli ölçüde varoluşçuluk için de geçerlidir. Bu nedenle varoluşçuluk ve postmodernizm, felsefi cephelerinin dışında, siyasi, politik, etnik, kültürel pek çok konuda kendilerini konumlandırırlar. Olmakta olan, varoluşçuluk gibi, postmodernizmin de cevabını hazırlar. Bu cevapta varlık, bütünlüğü içinde soyut ve metafizik bir kavram olarak değil, daha çok olmakta olanın içinde cereyan ettiği gerçeklik alanı olarak ifade bulur. Biz, postmodern varlığı süjenin kendisi ile ilişki vasıtasıyla kavrayabiliriz. Bu da varlığın bir kavram ve ide olarak değil, bir gerçeklik olarak bize kendisini sunduğunu gösterir. Tek bir özle (eğer varsa) çıkmaz karşımıza, aksine parçalı doğası içinde pek çok özle çıkar. Ama bu genel olarak düşünüldüğünde özsüzlük, bir özden yoksunluk anlamına da gelir.

2.2. Epistemolojik Temel: Modernizm bilginin, bilimsel yöntemin "matematik dille" yazılmış olan evrenin dilini okuyup anlayabileceği görüşüne sahiptir. Bilimlerin 17. yüzyıldan itibaren gösterdikleri muhteşem gelişme, doğayı açıklamada ulaştıkları muazzam başarı, bilimsel yönteme duyulan güveni geliştirdiği gibi giderek evrenin bütün sırlarının bilinebileceği inancını da güçlendirdi. Kopernik, Kepler ve Newton'un sunduğu dünya tanımlanabilir, anlaşılabilir, nedenlerine dönülerek açıklanabilir bir dünyadır. Aydınlanmacı epistemoloji, sadece doğa bilimlerinde kalmamış, doğa bilimsel yöntemle insani-tarihsel dünyanın yasalarının da tıpkı doğadaki yasalar gibi çıkarılarak bilinebileceği savını ortaya atmıştır (Comte, 1986: 141). Geçmişin felsefi öğretileri üzerine düşünmeyi bir ideal olarak almamış, çağdaş doğa bilimini model ve örnek edinmiştir (Cassirer, 1951: 7, vd.). Nesnel ve evrensel bilim anlayışını öne çıkarırken, metafizik bilginin olanaksızlığını da ilan etmiştir. Bu felsefede insan aklına karşı aşırı bir güven söz konusudur. Bu akıl, evrensel bir nitelik de taşır. Bir bakıma "yolu bir" olan bir akıldır. Bireydeki akıl, evrensel akılla uyum içinde olduğu sürece, tekil duyguları değil, sağduyuyu, tüm insanlar için geçerli olabilecek etik, estetik ve hukuk yasalarını üretebilecek bir kapasiteye ulaşacaktır. Bu akıl, bilginin de kaynağıdır, ama tek kaynağı değildir. Kant'ın eleştirisi felsefesinde olduğu gibi daha çok fenomenler alanından gelen duyuları bilgiye çevirecek,

sentetik a prionyi ortaya çıkaracak bir niteliktedir. Modern insan, aklını kullanmayı başarabilen, buna cesaret edebilen insan tipini temsil eder. Bu yaklaşımın temel savı, insanın içindeki tanrısal ışığı temsil eden aklın, insanın yegâne yol göstericisi, yegâne aydınlatıcısı, yegâne rehberi olduğu inancıdır. Bu tutumla aydınlanmanın "aydın" tipi de ortaya çıkar. Bu aydın tipi, aklını kullanan, aklını kullanmaya cesaret edebilen kişidir. Akla duyulan güven, bilimlere duyulan güvenle birleşir. Akıl, sadece bilimde değil, yaşamın bütün alanlarında (din, bilim, hukuk, etik, eğitim, sanat) egemen kılınır. Bunun sonucunda doğa yasaları gibi geçerliliği olan etik kurallar, estetik algılama biçimleri, hukuk kuralları öne çıkar. Modernizmin etik, estetik ve bilimsel ülküleri, aydınlanmayı "aklın ergenliği" olarak gören Kant'ın eserlerinde en yetkin ifadesine kavuşur. Modernizm, bütünü, sistemi esas alır. Bize bilimin ve aklın gücü tarafından tümüyle kavranabilir, bilinebilir bir evren portresi sunar. Postmodernist dünya ise bir anlam çokluğu içinde kendini sergiler. Onu anlamak demek bir bütünlüğü anlamak demek değildir, pek çok anlamı, pek çok anlam evrenini anlamak demektir. Modernizm bir anlamdan, bütüncül bir anlamdan söz eder. Tezden, karşıt tezden söz eder. Evrensel olarak okunup anlaşılacak sistemlerden söz eder. Evreni, metafiziğin bir konusu olarak değil, ama bir gerçeklik alanı olarak bir bütünlük içinde açıklama girişiminde bulunur. Postmodernizm ise buna bir tepkidir. O, evrensel değil, öznelerarası tutum ve anlamlar üzerinde durur.

Postmodern durum, bir bakıma "bilginin durumu" üzerine bakış, bilgiyi tanımlayan değerlerin yeniden gözden geçirilmesidir. Lyotard, *Postmodern Durum (La Condition Postmoderne)*'da, "Giriş" in ilk cümlesinde şunu söyler: "Bu çalışmanın konusu, gelişmiş toplumlarda bilginin durumudur. Bu durumu tasvir etmek için 'postmodern' kelimesini kullanmaya karar verdim" (Lyotard, 2000: 11). Postmodern epistemoloji, ele aldığı çağdaş dünyada bilginin konumu, bilim ve sermaye ilişkisi, bilimin insan dünyasındaki yeri ve anlamı, teknoloji ile olan ilişkisi gibi temaları çerçevesinde bilim felsefesi olmaktan daha çok bir bilim felsefesidir. Lyotard'ın bilimsel bilgiyi bir "söylem türü" olarak görmesi bunun kanıtıdır. Bilginin imkânı, kaynağı, sınırları gibi geleneksel epistemolojik sorunsal, postmodernizmle bizzat "bilgi üzerine düşünme"ye, bilimin kendisini sorgulamaya dönüşür. Bilimin çağımızdaki temel karakteri ise satılmak, paraya dönüştürülmek üzere üretiliyor olmasıdır. Bu durum, bilim felsefesi için oldukça yeni, çağdaş bir sorun olarak görülebilir. "Bilgi satılmak üzere üretiliyor ve satılmak üzere üretilecek, yeni bir üretimde kıymetlendirilmek üzere tüketiliyor, tüketilecek. Her iki durumda da amaç mübadeledir. Bilgi kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşma, 'kullanım-değeri'ni kaybetmektedir." Bilgi, giderek "güç için", "iktidar elde etmek için istenen bir nesne, küresel rekabetin bir parçası konumuna gelmektedir" (Lyotard, 2000: 17, 20). Modernizmle birlikte bilim, teknoloji ve sermaye üçlüsü arasında

sıkı bir ilişkinin kurulması, postmodernizmim bilimsel bilgi hakkındaki söylemlerini güçlendirmektedir. Bu ilişkiyi şaibeli hale getiren, bilimin sermaye ve iktidarla olan ilişkisidir. Bu şaibeli ilişki, bilimi, kendi varlığını gerekçelendirdiği "büyük anlatı"sından uzaklaştırır. "Kanıt üretme amacıyla insan bedeninin işlevliğini optimal kılan araçlar ilave harcamalar gerektirmektedir. Para yoksa kanıt da yoktur; önermeleri doğrulayacak araçlar ve hakikat de. Bilimsel dil oyunları zenginlik oyunları olmuştur. Kim ki en zengindir, haklı olmanın en iyi şansına da sahiptir. Böylelikle zenginlik, yeterlilik ve hakikat arasındaki denklem kurulmaktadır." Bu denklemin en masum karşılığı şudur: "Zenginlik olmaksızın teknoloji yoktur, ancak teknoloji olmadan da zenginlik var olmaz." Böylece bilimsel amaç, hakikat ve doğruluk (gerçeğin kendi gerçekliğine uygun bir tarzda tanınması) değil, işlevsellik, getiri ve amaca uygun kanıt üretmedir. Bir şeyin neliği, onun ne olduğu değil, faydasının ne olduğudur. Bu durumda, doğrunun, hakikatin yerini faydalı, yararlı, kullanışlı, karlı alır. Bu durum, modernizmle postmodernizmin birleştiği bir nokta olarak görülebilir. Bilginin değerini oluşturan artık "doğru/yanlış" değerleri değildir (Lyotard, 2000: 99, 112). Sermaye ve iktidara sunulacak hizmet bilimsel pratiğin ana eksenini, kuramını oluşturmaktadır.

Bilgi, ahlak, sanat konusunda bu parçalı varlık anlayışıyla karşılaşırız. Öz olarak değil ama bir gerçeklik, bir varlık alanı olarak, bir kimlik, bir renk olarak bu dünyada bulunuyor olmak, bu parçalı dünyada farklı tözlere ilişkin bilgiyi de gündeme getirir. Her bilgi bir durumun resmini çeker. Ama farklı alanlara ilişkin farklı durumların olabileceğini de kabul etmek gerekir. Bu durumda bilgi kendi başına bir değer olmaktan çıkarak durumlara ilişkin tanımlara, anlatılara dönüşür. Sanat ve ahlak da öyledir. Modern dünyanın öznel, genel geçer, rasyonel ve öngörülebilir durumunu anlamak boşunadır. Burada sürprizlere, farklı nosyon ve açıklamalara, farklı anlatı ve öykülere hâzır olmak gerekir. İşte böyle bir durumda, kişinin kendine ait bir dünyası olması daha da önem kazanır. Çünkü herkes kendi varlığı, kendi varlık elbisesi içindedir, öyle görünüşe çıkar. Bu da tek bir bireye, tek bir varlığa ilişkin öykünün, varolma hakkının önemini öne çıkarır.

2.3. Etik Temel: Modernizmde Kierkegaard'un formülasyonuyla söylersek "ya / ya da", postmodernizm de ise "hem / hem de" anlayışı vardır. Bu, "her şey gider" sloganıyla da ifade edilebilir. Bu durum, postmodernist etiğe "çok değerli" bir anlayış getirir. Buna çoğulcu ahlak anlayışı da diyebiliriz. Bu şekilde, toplumun tümüne egemen kılınmak istenen etik değerler, yerini alt kimlik ve gruplara ait değerlere bırakır. Bunun aşırı örneği, daha önce felsefe tarihinde de görülmüştür: "İnsan, hem de tek insan her şeyin ölçüsüdür." Postmodernizm, sınırları kaldıran bir tavidir. Modernizmin iyileri ve kötülere, güzelleri ve çirkinleri, değerlileri ve değersizleri, anlamlıları ve anlamsızları vardır. Postmodernizmin yaptığı şey yeni değerler üretmek değil, modernizmin tanımları arasındaki sınır-

ları ortadan kaldırmaktır. Bu durumda "ya iyi, ya kötü" ikilemi ortadan kalkar ve "iyi gibi", "kötü gibi", "güzel gibi", "çirkin gibi", "doğru gibi", "yanlış gibi" diye ifade edilebilecek bir değerler belirsizliği ortaya çıkar.

Modernizmin insan, ahlak ve toplum modelinde, kaynağını insan doğasında bulan evrensel ahlak ve hukuk yasaları söz konusudur. Sözgelimi, Kant'ın "ahlak yasası" (*m a x i m*), Hegel'in devlet anlayışı böyle bir anlama sahiptir. Postmodernizm, başkalarına kendi değerlerini empoze etmeye kalkışmaz, onların kendi değerlerinin olabileceğini kabul eder, kendi değerlerini başkalarına empoze etmenin etik ve şiddet içerikli boyutlarına dikkat çeker. Savaşlar, katliamlar, toplama kampları, sürgünler, bütün bunlar şiddetin göstergeleridir. Aslında herkese sunabileceği değerler de ortaya koymaz, sadece mevcut değerlerin, onların değerliliğini, geçerliliğini sorgulamadan ifadesini savunur. Bu şekilde, modernizmin neredeyse üzerinde matematiksel bir kesinlikle konuştuğu kavram ve değerler merkezi konumlarını yitirirler ve giderek "insan her şeyin ölçüsüdür" diyen sofistlik görüş yeniden ağırlık kazanmaya başlar. Bu durumda benim görüşüm benim için geçerlidir, benim değerim benim açımdan anlamlıdır, görüşü ağırlık kazanır. Postmodern yaklaşım bir dayatmaya yer bırakmaz, "benim görüşüm senin de görüşün olmalıdır", "benim değerlerim senin de değerlerindir", "bu kesin ve mutlak, tartışılmaz" türünden cümleler kurmaz, bu tür ilkelere yer vermez. Bu tutum, genel geçer bilgi ve değerlerin olamaya çağını savunan sofistlerin görüşlerinin yirminci yüzyılın sonlarına doğru yeniden ortaya çıkması demektir. Konu bu şekilde ortaya konulursa, bu durumda, her şeyin bir ölçüsünün, kavramının ve geçerli bilgisinin olması gerektiğini savunan Sokrates'in, modernist bir pencereden bize baktığı görülebilir.

2.4. Toplumsal ve Siyasi Temel: Modernizm, bir bilim ve felsefe anlayışı olduğu kadar bir toplum ve devlet anlayışıdır da. Modern, şimdiye işaret eden bir kavramdır. Zamansal olarak yeniye ifade eder. Ancak, gündelik kullanımda bile, modern olanın içinde, şimdi ile geçmiş bir zıtlıkta içinde ortaya çıkar. Modernin varlık gerekçesi geçmişle zıtlık oluşturmaktır. Zamansal olarak şimdide bulunanı değil, zamanın "geçerli" ve "ilerici" değerlerini ifade eder. Bu "ilerici" değerler, geçmişin değerleriyle bir polemik de oluştururlar. Bu anlamda kendi haklılığı ve doğruluğu yönünde kuşku götürmez bir inanca sahiptir. Bu inancı bir görüş ve felsefe olmanın ötesine götürerek bir ideoloji haline getirdiği de olur. Kendi dışındakileri ötekileştirmesinde bu ideolojik tutum öne çıkar. Postmodernizm, geleneğe açıklığı ile modernizmin yadsıdığı geçmişe ve geçmişe ait değerlere yeniden imkân tanır. Farklılıklar, alt kimlik ve değerler yadsınmaz. Her bir tarzın, her bir değer postmodern doku içinde yeri vardır. Dinsel duygu için de aynı şey söylenebilir. Modernizm, kilisenin bilim, felsefe, din ve toplum üzerindeki, asırlar boyunca süren denetim ve baskısına tepki göstererek bilimi, hukuku, toplumu, felsefeyi, sanatı ve devlet yönetimini bu

erkin güdümünden bağımsızlaştırma girişimleri, kendi mantığı içinde anlaşılabilir bir şeydir. Kimi filozofların, 17. yüzyılda bile korkularından eserlerine kendi adlarını yazamadıkları düşünülürse (sözelimi John Locke, *Hosgörü Üzerine Bir Mektup (A Letter Concerning To le ra ti o n)*'unu ilk baskısında yazar ismi kullanmamıştır) kilise erkinin o dönemde bile insanlar üzerinde, onların düşünme ve algılama biçimleri üzerinde ne denli etkili olduğu görülebilir. Aydınlanma dinin birey, toplum, devlet üzerindeki konumunun da sorgulandığı bir dönemdir. Bu sorgulama sonunda seküler bir yapı ortaya çıkar. Din toplumu, insanların, devletlerin üzerindeki geleneksel güç ve konumunu yitirir. Belki de en önemlisi, Kant'ın "aklın ergenliği" olarak nitelediği durumdur: "Aydınlanma insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır. Bu *ergin olmayış* durumu ise insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa *insan kendi suçu ile düşmüştür*, bunun nedeni de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. *Sapere aude!* Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!" (Kant, 1984: 213). Postmodernizm, modernizmle birlikte toplumdaki, aklın işleyişi üzerindeki denetimci konumundan uzaklaştırılan gibi dini duygunun ifadesine imkân tanır. Postmodernizmin bu tutumu dine karşı bir eğilim değil, yalnızca "her şey gider", "hem o, hem de o" anlayışının bir gereğidir. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, modernizmin yaptığı gibi yeni değerler sunmaz, yaptığı şey kişisel değerlerin ifadesine imkân tanımaktadır. Bu durumda, eşlerin dini nikâh kıydırabilmeleri hakkı ile eşcinsellerin birbirleriyle evlenebilmeleri hakkı aynı özgürlük alanı içinde yer alır.

Toplumsal temel içinde ifade edilebilecek bir başka modernist tema da, insan hak ve değerlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu hümanist tutumu, insanın yalnızca insan olduğundan ötürü değerli olması olarak ifade edebiliriz. Bu tutumu, insanın Tanrısal bir kaynağa götürülmeden, toplum içindeki yer ve statüsüne, soy ve asaletine bakılmadan bizzat insan olduğundan ötürü bir değere sahip olduğu anlayışı olarak özetleyebiliriz. Bu anlayış, "insanın kendi başına amaç olduğu, hiç bir zaman bir kimse tarafından araç haline getirilemeyeceği" şeklinde Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisinde* ifade bulur (Kant, 1980a: 143). Ayrıca insan hakları beyannamelerinde de din, dil, ırk farkına bakılmaksızın her bir insanın değerli ve eşit haklara sahip olduğu anlayışına yer verilir.

3. Postmodern Estetik

Modernizm varlık, bilim, ahlak, toplum ve devlet felsefesinde ortaya koyduğu görüşlere paralel olarak sanat alanında da benzer bir tutum geliştirir. Bu anlayışın ilk ifadesi, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde görülebilir. Buna

göre sanat evrensel bir değer olarak temellendirilmeye çalışılır, "amacı kendi içinde olan" (*auto telos*) bir etkinlik olarak ortaya konulur. Bunun ifadesi olarak, daha ilk çağdan beri süregelen güzel-iyi (*kalokagathia*) anlayışı terk edilerek iyi ahlakın, güzel sanatın değeri olarak temellendirilir (Kant, 1980b: 46). Buna göre, güzel etik ya da dinsel bir kavram değil, onlardan bağımsız sanatsal ve estetik bir kategoridir. Sanatın kendi içinde ve kendi başına bir değer haline gelmesi, gelişmelere ve yenilikçi hareketlere neden olur. Bu avangart hareketler dadaist ve sürrealistlerde doruk noktasına ulaşır. Aristoteles'in modern sanata da egemen olan bir görüşü vardır. Bu, bütünlük, ahenk ve ölçü fikridir (Aristoteles, 1983: 27-28). Ölçülülük, anlamlılık, algılanabilirlik, bütünlük, nedensellik, bu anlayışın yansımalarından biridir. Postmodernizmde, görseelliği, görüntüyü öne çıkaran bir estetik anlayış söz konusudur. Postmodern sanat, özü değil görüntüyü, derinliği değil yüzeyselliği amaçlar. Görüntünün ne anlama geldiği, hangi özü temsil ettiği sorulmaz. Bu nedenle, postmodern estetiğin yarızılı sanatlardan çok görsel sanatlarla ilişki içinde olduğu, "görsel bir hassasiyet" arz ettiği (Şentürk, 2007: 117), kendi estetik anlayışını mimari, resim, sinema gibi görsel sanatlarla ortaya koyduğu söylenebilir. Görsel sanat ifadesi, görüntü ve gerçek arasındaki ilişkiyi, estetik bir sorun olarak gündeme getirir. Dolayısıyla postmodern estetik, hep bir ontoloji sorunuyla birlikte var olur. Bu sorunun esasını görüntünün temsil ettiği varlık alanının belirsiz bir hale gelmesi oluşturur. Postmodern ontolojide söz ve görüntü, bu şekilde gerçeğin yerini alır, gerçeği olmayan söz, görüntü ve göstergeler giderek gerçeğin önüne çıkar. Gerçekliği sorgulanmayan bir alan oluşur. Bu da, postmodern yapıtta yapay bir varlık alanının oluşmasına neden olur. Bu bir ciddiyet yitimidir aynı zamanda. Modernizm, ciddiyeti öne çıkarırken postmodernist gülünç olmaktan çekinmez, eseri ciddiyetten arındırır, dalga geçebilme becerisi gösterir.

Modern sanat öncelikle ussaldır. Aklı ve mantığı ikna eder. Onun neden öyle olduğunu, neden öyle olması gerektiğini anlarız. Postmodern ise neden sunmaz, ikna etmeye çalışmaz. Yapılan çalışmalarda rasyonel olma amacı gütmeyiz, aklı şaşırtmaktan ve hayrete düşürmekten hoşlanır. İnsan şunu söyleyebilir: Olay vardır, hadise yaşanmıştır. Ama olayı neden ve sonuçları ile bir bütün olarak veren mantıksal çerçeve, anlaşılabilir ve algılanabilir bir bütünlük yoktur. Gözümüzün önünde duran şey, bize bir anlam kazandırmaktan ziyade bizden kendisini anlamlandırmamızı ister. Modern dünya tanımlanmış, açıklanmış "belirli" bir dünyadır. Postmodern dünya ise tanımlanmamış, belirlenmemiş, açıklanmamış "sisli" bir dünyadır. Bu sisli dünyanın içinde öznel ve tekil bakışlar, çoğul anlamlar, belirsizlikler dolaşmaktadır. Bu da normaldir. Zira "belirli"yi yok edersek belirsiz, tek anlamlıya karşı çıkarsak çok anlamlı, bütünü kırsak çok parçalı, aklı yadsırsak saçma olmanla yüzleşme-

miz kaçınılmaz olur. Modernizmin yüce, asil, güzel, simetrik, rasyonel görkemli değerleri karşısında, postmodernizm popüler, gündelik, tüketilebilir, yüzeysel değerleri öne çıkarır, ticari değerle sanat birbirine yaklaşır. Sanatla hayat iç içe geçer. Sanatsal bakış, estetize edilmiş ticari objelere dönüşür. Modernizmin seçkin galeri ve sanat anlayışının yerine, sanatsal doku sokaklara, marketlere, kozmetikçilere, eczanelere kadar girer. Bu postmodernist tutum yüce, rasyonel, ölçülü, görkemli, seçkin, avangard, gibi modernist değerleri tahtından eder. Postmodernizmde bütün değil, bütünü oluşturan öğeler öne çıkar. Bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanma, postmodern algıya giderek şizofrenik bir karakter kazandırır. Şu ifade postmodernizmin karakterini gösterdiği gibi, postmodern estetiği de aydınlatır: "Baudrillard sanat alanında, olanaklı tüm sanatsal biçimlerin ve işlevlerin tükendiğini iddia eder. Teori de kendisini tüketmiştir. Böylece, postmodern, 'bundan böyle olanaklı tanımların olmadığı bir evrenin' karakteristiğidir. 'Her şey olupbitti. Olanaklılıkların uç noktasına varıldı. Her şey kendi kendisini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılacak tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak -işte bu postmodern'dir" (Best-Kellner, 1998: 160).

Postmodern estetik, yeni bir değer üretmekten çok, üretilen değerleri değersizleştirerek, hafife alarak yeni bir üretimde bulunur. Bu sanatın dünyası gerçeklik alanı değil, üretilen dünyadır. Böylece, gerçeklikle arasında bir başka varlık alanı bulunur. O, Platoncu deyişle, varlığı değil, varlığın temsili (representation) konu edinir. Dolayısıyla postmodernist estetiğin ontolojik temeli havadadır, hatta bir temeli olduğu bile söylenemez. Bu da olağandır, zira o bir öz ve temel ortaya koyma iddiasında değildir, aksine temel denilen yeri açarak bir özün ve temelin olamayacağını gösterme çabasıdır. Foucault'nun, Baudrillard'ın, Derrida'nın ortaya koymak istedikleri de budur. Pastiş, kitsch, simülark, kolaj, montaj gibi ifadeler, bu parçalanmış algılama biçiminin estetik ifadeleridir. Pastiş (*pastiche*), farklı ses, şekil, simge, obje ve yazıları bir metin, kompozisyon içinde bir araya getirmektir. Bir sanatçıyı (yazar, besteci, ressam) öykünme, taklit etme, bu şekilde yeni bir yapı, yeni bir kompozisyon oluşturma yaklaşımı olarak da açıklanabilir. Görsel, işitsel ve yazınsal hemen hemen bütün sanat alanlarında kullanılabilen bir tarzdır. Kits (*kitsch*), "sanatsız edebiyat, değersiz sanat, değersiz eser, iynin kötü taklidi" gibi anlamlarıyla postmodern estetik içinde bir tarz, bir üretim biçimi olarak yer bulur. Simülark, simülasyon kavramlarına tam bir sınır çizilemese de, "düzmece, gerçek yerine konan, yapmacık, sahte şey" gibi ifadeler, onların anlam dünyasına yaklaşmamızı sağlayabilir. Ama "simülakrlar gerçeğin yerini de almışlardır" (Baudrillard, 2005: 13). Baudrillard tarafın-

dan işlenen bu kavramlar, sanat estetik, medya ve iletişim alanlarında görüntü ve gerçek arasındaki ilişki sorunsalını da gündeme getirir. Pastiş, kitsch, simülark, kolaj, montaj ve metinlerarasılık (*intertextuality*) birbiriyle örtüşen, hatta birbirlerini gerekli kılan kavramlardır.

Bu nedenle postmodern estetikte, düzen, sıra, silsile olmaması gerekir. O tam da düzenin, sıranın ve silsilenin mantıksal bağını yitirilmesi durumunda ortaya çıkar. Tam da bunun için postmoderndir. Bir yerde, bir konumda (*topos*) bile değildir. Çünkü ne tezdır, ne antitezdır. Belki de sadece "saçılmış" (*dissemination*) olduğu söylenebilir (Derrida, 2000: 36). Bu nedenle yer yurt duygusundan uzaktır. Onu kendi mekânı, kendi konumu içinde algılayamayız. Zira ne metin, ne de metnin oluşturucusu ve ahlımayıcısı "belirli" bir konumdadır. Değişik durumlar karşısında değişik hallere giren bir "ben-merkezcilik" söz konusudur. Bunun başlıca ifadesi dil ve deneyimin kendi anlam örgüsü içinde ileri çıkmamasıdır. Bu deneyimde dil nesnelliğini yitirerek öznelleşir. Artık anlaşılan anlam, yazarın kastettiği anlam olmayabilir, olması da gerekmez. Yazarın niyeti her zaman belirli bir bulanıklık, öznellik, bireysellik içinde bize ulaşır. Ve bizim anladığımız, yazarın maksadı değil, kendi anlamımızdır. Okurken, izlerken metinden kendi anlamımızı üretiriz. Yazar bizde bir anlam dünyası inşa etmez, olsa olsa bize kendi anlamımızı keşfetme fırsatı verir. Görüleceği gibi postmodern yapıt kuralsızlığı içinde kendi kuralı olmaya doğru giden bir denemedir. Bu nedenle önceden nasıl olacağı, nereye gideceği, nereye varacağı kestirilemez. Bunu anlamak için Derrida'nın dediği gibi, "kalemi ele almak gerekir", bir anlamı üretmek ya da şerh etmek için değil, yola düşmek, kalemin neler yazacağını gözlemek için. Bilincin özgür hareket ve dalgalanmaları, bu doğaçlama yaratım, kendi yolunu da bulacaktır.

Postmodern estetik açısından söylersek, popüler kültür ortamında, ölçü, ahenk, simetri, gerçeklik, rasyonalite değerlerini yansıtan bir sanat eseri üretmemize gerek yoktur. Zira postmodern kültür, bir magazin ve televizyon kültürüdür, imajların, görüntülerin havada uçuştığı, hızla gelip geçtiği bir kültürdür. Yeni değerler üretmek yerine, üretilenlerin benzerlerinin yapılması, yenden üretimi söz konusu olur. Kolaj, montaj, pastiş, kitsch, simülakr (benzerinin üretilmesi) postmodernist estetiğin en önemli özelliği gibi görünmektedir. Bir başka konu da daha önce üretilen sanat eserlerine yapılan göndermelerde, yeni bir kompozisyon içinde ortaya çıkan ironik ve parodik tarzdır, Mona Lisa'ya bıyık takmak, pisuvarı sanat eseri diye sergilemek, meşhur tablolara atıfta bulunmak gibi. Postmodernist pastişte, modernizmin seçkin tutumu ortadan kalkar. Artık belirli bir uzmanlar grubu değil, herkes sanatla uğraşabilir, sanat eseri üzerinde konuşabilir. Bu durumda galerilerde sergilenen eserlerin ne kadar sanat eseri olduğu da sorgulanabilir. Zira bunlar bir sanat eseri olmaktan zıya-

de reklâm afişlerini andırmaktadır. Bu da Baudrillard'ın sözünü ettiği, "transestetik"le bağdaşmaktadır. Transestetik, ekonomiden politikaya, estetiğin gündelik hayatın neredeyse her alanına girerek kendi özgün ve özerk konumunu kaybetmesine gönderme yapan bir kavramdır (Baudrillard, 2004: 22). Belirli kişilerin gittiği sanat galerileri, belirli kişilerin okuduğu kitaplar, belirli kişilerin seyrettiği filimler değil, herkesin okuyabileceği, seyredebileceği, izleyebileceği sanat eserleri söz konusudur artık. Böylece postmodern estetik durum, herkesin, sıradan insanların bile kendisine katılabileceği, hakkında konuşabileceği bir etkinlik durumuna gelir. Kuşkusuz bu estetik durum, ekonomik bir değer de taşır, en azından rakamcılar, hamburgerciler, dönerciler açısından.

3.1. Postmodern Mimari: Harvey, modernistlerin, mekânı toplumsal amaçlar için şekillendirilecek bir yer olarak gördüklerinden söz eder. Gerçekten de, İkinci Dünya savaşından yersiz yurtsuz olarak çıkan kişileri iskân etmek için yapılan sosyal konutlar, yeni bir mimari anlayışını doğurmuştur: Çok katlı, dar koridorlu, dar odalı, mümkün olduğu kadar fazla insanı alabilecek bir yapı tarzı, bir "barınma makinesi." 1960'larda, daha çok bir edebiyat ve sanat eleştirisi olarak belirginlik kazanan postmodernizm, bir mimari tarz olarak, 1970'lerde, temel maddesi beton, demir ve cam olan bu modernist ve işlevci yapıların yıkımı ile kendini hissettirmiştir. "Modern hareketin can çekişmesini tarihe kaydederek popülerleştirenlerden en tanınmış ve postmodern bir mimarının sözcülerinden olan Charles Jenks, modern mimarinin sembolik ölüm anını 15 Temmuz 1972'de öğleden sonra 3:32 olarak tespit ediyor. Bu tarih ve dakikada St. Luis'in Pritt-İgoe Binasının (Misoru Yamaski tarafından 1950'lerde inşa edilmişti) kalın dilimler şeklindeki birkaç bloğu dinamitlendi ve binanın çöküşü akşam haberlerinde dramatik bir tarzda gösterildi. Le Corbusier'in 1920'lerin tipik teknolojik zindeliği içinde modern hayat makinesi yaşanmaz hale gelmişti, modernist tecrübe eskimiş görünüyordu" (Huysen, 2000: 213). Camın, betonun, süssüz ve işlevsel bileşkesinden oluşan modern mimari, yerel tarzları, kültürel farkları yansıtmaz. Toplu konut, toplu yaşam alanları, sosyal konutlar, gökdelenler, modernizmin simetrik, statik, işlevci, verimlilik esasına dayalı mimari anlayışını yansıtır. Postmodern mimari ise geleneksel mimari form, bölgesel ve kültürel mimari biçimlere açıktır, çevresel doku ile uyum içinde olmaya özen gösterir. Charles Jencks tarafından ortaya atılan "çift kodlama" (*double coding*) modern tekniklerle geleneksel mimari tarzın sentezini ifade eder. Modernizmle terk edilen bezemelere, tekniklere yeniden dönülür, tarihsel figür ve biçimler kullanılır. Sözgelimi Robert Venturi, mermerin, sütunların, Roma mimarisinden alınan süs, motif ve şekillerin kullanıldığı bazı binalara imza atar. Yeni form denemeleri, simgesel biçim arayışları da postmodern mimarinin özellikleri arasındadır.

Jenks, "Postmodern Mimari ve Zaman Füzyonu" adlı makalesinde, postmodern mimariyi dört dönemde inceler (Jencks, 1997: 123-126). 1960-1970 arası dönemde, tarihsel şehrin yok edilmesine bir tepki söz konusudur. Bu dönemde Jane Jacobs, yayınladığı *Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı* (*The Death and Life of Great American Cities*) adlı kitabında modernist kent anlayışına karşı bir eleştiri ortaya koyar. Buna göre kent, yalnız "yalınlığın" ya da "düzene sokulmamış karmaşıklığın" istatistiği sorunu olmayıp daha çok "organize bir karmaşıklık" sorunudur. Bu aşamanın ikinci adımını Robert Venturi'nin *Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki* (*Complexity and Contradiction in Architecture*) adlı eseri oluşturur. Venturi, bu eserinde, tarihsel bilincin mimariye sağlayabileceği katkıları araştırır. Bu katkı çeşitli mimari sorunların çözülmesinde ortaya çıkar. Postmodern mimarinin gelişim aşamalarından ikincisi, 1972-1978 arasında ortaya çıkan pluralist dönemdir. "Dil oyunları"nın denendiği bu dönemde, postmodernizmin ilk önemli eserleri ortaya çıkar. Üsluplar birleşik bir bütünlük değil, diğerleriyle bir karşıtlık ve gerilim oluştururlar. 1978-1985 arasındaki üçüncü dönemde ise postmodern mimarinin kamusal, umumi, mesleki binaları (otel, sinema, müze gibi) ortaya çıkar. Dördüncü aşama ise 1985'ten günümüze kadar gelen aşamadır. Bu aşamada önceki devasa beton bloklara bir tepki olarak küçük yapı ve mimari biçimleri denir. Harvey, yukarıda alıntılarladığımız yazısının devamında, postmodern mekân algısını, Kant'ın "amacı kendi içinde olma" (*auto telos*) diye özetleyebileceğimiz estetik tavrını çağrıştıracak tarzda, "güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi dışında hiçbir çıkar gözetmeyen", "toplumsal amaçlarla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik ilke ve hedeflere göre belirlenen", sonuçta "bağımsız ve özerk" bir şey olarak belirler (Harvey, 2000: 66).

3.2. Postmodern Resim: Edward Munch'un *Çığlık* adlı tablosu, modernizm ve postmodernizm arasındaki sınır olarak görülebilir. *Çığlık* 'ta ortaya çıkan, modernizme verilen tepkidir. Modernizmin ilerleme, rasyonalite, gelişim, evrim, bilimsellik, insanın saygınlığı fikrinin, bu tablo ile gerçek olmadığı, aksine insanın bir gerilim, dehşet ve korku çukurunda kaldığı duygusu öne çıkar. Görülen, hümanist değerler değil, apaçık bir cinnet halidir. Sınırın postmodern tarafında, bu cinnetten sonra akıl, mantık ve gerçeklik değerini kaybeder, ortaya çıkan absürdite etrafında bir reklâm ve pazar kültürü oluşur. Estetik değerdeki belirsizlik, değer yitimi aynı zamanda hakikat anlayışıyla paraleldir. Bu hakikat kuramıyla ortak anlamın yitirildiği, sınırların silikleştiği ortadadır.

Postmodern resim alanında öne çıkmış isimlerden söz edebiliriz: Paul Klee, Andy Warhol ve Robert Rauschenberg. Warhol'un eserleri neredeyse tümüyle gündelik tüketim maddelerine, (sanki) onların afişlenmesi çalışmalarına, popüler figür ve yüzlere ayrılmıştır. Rauschenberg'de de tanınmış figürlere, çalış-

malara, konulara, olaylara ve simalara göndermeler vardır. Klasik eserlerden devşirilen figür ve fragmanlar, yeni bir kompozisyon içinde bir araya getirilerek yeniden üretilir. Tablodaki gerçeklik, düzenli ve sahici bir bütünlük sunmaz. Yapay, kurmaca ve tuhaf bir görünüm söz konusudur. Bu tutum, giderek sanatsal tavırdan uzaklaşarak, üretilmiş değerleri, öne çıkmış yapıtları, tüketim nesnelerini, popüler simaları (sinemadan, müzik ve siyaset alanından olabilir) ironik ve parodik bir tarzda, pastiş, montaj ve kolaj tekniğini de kullanarak yeniden üretmeyi hedefler. Bu bir "ciddiyetten arındırma", "gülünç hale getirme", "saygınlığını kırma" girişimidir aynı zamanda. Örnek olarak Warhol'un *Elmas Tozlu Ayakkabılar* adlı çalışmasını gösterebiliriz. Bu çalışma muhtemelen Van Gogh'un bir köylü kadının ayakkabılarını konu edindiği *Ayakkabılı Natürmort* isimli çalışmasına atıfta bulunan parodik, ironik bir pastiş, bir simülakrdir. Warhol'un ayakkabılarında, varoluş ortaya çıkmaz. Ortada bir yaşamamışlık, bir yaşanmamışlık vardır. Bu bir boşluk ve anlamsızlık duygusu yaratır alımlayıcıda. Van Gogh'un tablosunda, ayakkabılardaki (Heidegger'in de dikkat çektiği) varoluşsal anlam, eskiyen ve yıpranan yüzeyde kendini sergileyen varoluşsal tecrübe, bir köylü kadınının tüm yaşamını baştan sona özetler gibidir. Van Gogh'un konu ettiği ayakkabılardaki anlam Warhol'un çalışmasında tüm anlamını yitirir. Postmodernizm tarafından ortaya konulan modern sanatın eleştirisinde modern sanatın ciddiyetinin sarsılarak zayıflatılması söz konusudur. Bu, Marcel Duchamp'ın bıyıklı ve sakallı Monna Lisa tablosunda da görülebilir. *Ayakkabılı Natürmortta* görülen köylü kadının ayakkabılarındaki varoluşsal doku, *Elmas Tozlu Ayakkabılar'da* neredeyse çağdaş dünyanın ticari değer taşıyan bir reklâm afişine dönüşür. Jameson, iki ayakkabı arasında şöyle bir ayrım yapar: Andy Warhol'un *Elmas Tozlu Papuçlarının* Van Gogh'un ayakkabılarının dolaysızlığıyla bize seslendiği açık: hatta bana öyle geliyor ki aslında bize hiç seslenmiyorlar" (Jameson, 1994: 67). Bir ütünün, makasın, herhangi bir sıradan objenin sanat eseri olarak algılanması, hele hele reklâmının ısrarlı vurgusu dadaist ve sürrealist sanatçılara iyi bir malzeme oluşturmuştur. Warhol'un, *Çorba Konservesi* adlı eserinde sıradan ticari nesneleri sanat eseri gibi sergileyen tavrı, modern sanatın "yüce", "soylu", "güzel", "simetrik" gibi değerlerine karşı bir eleştiri olarak görülebilir. Burada sanat eserinin ticari bir reklâm afişi tarzında sergilenmesi, şekillenmesi söz konusudur. Burada sanatsal güzelliğe yönelik üretici bir duyarlılıktan çok satışı, sürüme dönük bir bakış öne çıkar. Daha çok modası geçmiş, sezonunu tamamlamış ürünleri ucuz fiyata elinden çıkarmaya çalışan bir işportacı tezgâhının karşısındaymış gibi hissederiz kendimizi. Bu bir market ve ticaret kültürüdür. Hiçbir şeyin hatırı ve hatırası yoktur. İçimizde şu duygu vardır: "Bu da bir modadır, bu da eskiyecektir, sonuçta bu da geçecektir." Sanatsal değer geri plandadır. Sanatsal değer de

sanatla birlikte metadır. Jameson'un dediği gibi, "Warhol'un çalışmaları tümüyle metalaştırma üzerinde odaklanmış" gibi görünür (Jameson, 1994: 69).

3.3. Postmodern Edebiyat: Modern edebiyatın rasyonel, simetrik, açıklık, anlaşılabilirlik yönü bilinçaltını unutturmuştur. Postmodern estetik, sürrealizmin başlattığı bilinçaltı yolculuğunu sürdürür. Bu da düşsel renklerin, seslerin, tutkuların, korkuların, arzuların, rüyaların, iç içe geçtiği bir sanatsal form ortaya koyar. Dolayısıyla postmodern sanat "bu neden böyle" diye soramayız, zira onda bu soruya verecek bir cevap yoktur. Ama aynı soruyu modern sanata sorabiliriz. Çünkü modern estetikte bu sorunun cevabı vardır. Bir fotoğraf titizliği içinde net, anlamlı ve anlaşılabilir bir dünya tasarımı sunan modern sanat, eserin (metnin, tablonun, kompozisyonun, filmin, müzik eserinin) içinde her nesnenin bir yeri vardır. Fakat postmodern estetikte böyle değildir. Orada parçayı tanımlayacak ve anlamlandırarak bütünlük duygusu yoktur, ya da zayıftır. Neden-sonuç ilişkisi ikincil plandadır. Fragmanlar, iç içe geçer, üst üste yığılır. Alımlayıcı açısından eseri anlamlı kılan daha çok kendisindeki ruh halidir. Böylece okuyucu da tıpkı yazar gibi eserin dünyasına katılır. Zira yazar okuyucuya alanı, tanımını ve sınırı belirli olan bir durumdan, "belirli" bir anlamdan söz etmez. Olay örgüsü, nedensellik bağı içinde bir silsile ve mantıksal örgü izlemez. Yapıt, anlam sınırları belirlenmiş bir evren sunmaz. Her zaman kendi anlam ufku muza, kendi yorum ve kurgumuza ulaşabileceğimiz yolu gösterir. Bunun bir nedeni de postmodernist yapıtın niteliğidir. Postmodern edebiyat ürünü, pek çok metne ve türe göndermede bulunarak, onlarla ilişki içinde ortaya çıkar. Metinlerarasılık kavramı, farklı metinlerin ve türlerin bir araya gelerek yeni bir metin oluşturmaya imkân tanır. Pastij, kolaj ve montaj tekniği, edebiyatta metinlerarasılık kavramıyla meşrulaşır. Buna göre bir metin, farklı metinlerin bileşkesidir. Metinlerin birbirlerinden bağımsız olmaları mümkün değildir. Metinlerarasılık, metinler arasındaki ilişki ve etkileşimi ifade eder, ama aynı zamanda metnin oluşumunda okuyucunun aktif katkısına da ifade eder. Böylece, (neredeyse) yazar ölür ve yerine okuyucu geçer. Artık sanat eseri okuyucunun kendi anlamını türetebilmesinin bir bahanesi, bir vesilesidir. Asıl olan kişinin ona kendisini ekleyebilmesi, yansıtabilmesi ve katabilmesidir. Anlam okuyucunun, izleyicinin (alımlayıcının) algıladığı, kendisini metne kattığı gibidir. Zira metin onun zihninde hala diğer metinlerle iç içe geçmeye ve yeni metinler oluşturmaya devam eder. Postmodernizmin edebiyattaki örnekleri, hatta postmodern düşüncüyü esinleyenler arasında Borges gösterilir (Baudrillard, 2005: 13). Marquez, Umberto Eco, Italo Calvino, Salman Rüşdi, Oğuz Atay, Orhan Pamuk bu tarz ürünler veren yazarlar arasındadır. Türk edebiyatında postmodernist algının, özellikle seksenli yıllardan sonra ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu algı, yeni kuşak edebiyatçıları baskın bir karakter gösterir.

Edebiyat alanında postmodern algının cisimleştiği türlerden ikisi absürt tiyatro ve yeni romandır. Bunlar, yaşanan şiddet, terör ve küresel savaşlar karşısındaki yılgınlığın ifadesi olarak görülebilir. Sanki "yok gibi" var olan insanlar, modern yaşamın ortaya çıkardığı bilim, rasyonalite, seçkincilik, insanın saygınlığı gibi etik, estetik ve bilimsel değerler karşısındaki hiçleşmişliğin bilinci olarak dışa yansır. Yaşam ve ölüm, varlık ve hiçlik arasındaki çizgilerin silikleştiği bu varlık alanında, insanı, gerçekten var olduğuna, önemli ve vazgeçilmez olduğuna, dahası (Kant'ın ifadesiyle söylersek) "kendi içinde bir amaç olduğuna" ne ikna edebilecektir? İnsanlığın gelişmesi ve ilerlemesi projesi, aklın oluşturduğu aydınlık yok olunca, iki savaş ile kararınca, insan, yalnız modernizmin söylemlerine karşı değil, kendine ve Tanrı'ya duymuş olduğu güveni de yitirmiştir. Yeni roman ve absürt tiyatro bu bulanık duyguların esinini bol bol taşır. Beckett, Ionesco, Genet'in belli başlı temalarında, yaşamın saçmalığı, akıl dışılığı, nedensizliği, anlamsızlığı duygusu yoğun bir şekilde ortaya çıkar. Bilinemeyen, açıklanamayan, yalnızlık ve iletişimsizlik, yüce ve soylu duygulardan uzaklaşma, küçülme, değersizleşme de böyledir.

3.4. Postmodernizm ve Sinema: Sinema, postmodernist sanat ve kültür anlayışının somutlaştığı alanların başında gelir. Bunun nedeni, ontolojik olarak görünüme gereksinim duymasıdır. Postmodernizm bir öz ortaya koyma iddiasında olmadığı için kendisini daha çok görüntü vasıtasıyla ortaya koyar. Resim, mimari, sinema, gerçekliğin ne olduğunu sorgulamayan bu görüntüsel olguyu yansıtır. Yalnız sinema filmlerinin değil, televizyon dizilerinin de çoğalması, bunların istendiğinde elektronik ortamda üretilip seyredilebilmesi, postmodernist etik, estetik değerlerin yaygınlaşmasını sağladığı kadar, bu kültürün görsel alanındaki ifadesine de imkân tanır. Lynch'in *Mavi Kadife*, Coppola'nın *Siyam Balığı* gibi filmleri, postmodernist algıyı yansıtan örneklerdir. Fatih Akın'ın, tatminsizlik, anlamsızlık, hatırlayış, yalnızlık, etnisite, kültürel farklılaşma, erotizm gibi temaları öne çıkaran *Duvara Kargı* filmi de yerli örnekler arasında görülebilir. Kartal Tibet'in *Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu*, yapay ve fantastik yapısı, geçmişteki bir örneğe (*Dünyayı Kurtaran Adam*) yaptığı gönderme ile postmodernist öğeler taşır. "Geçmiş duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografî, cinsellik ve arzunun metalaşması, tüketim kültürü, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun çöküş yaşantılar" yalnızca edebiyatta değil, sinemada da ortaya çıkan postmodernist algının nitelikleri arasındadır (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997: 22). Postmodernist sinema, ileri modernizme karşı popülist bir tepki ortaya koyar. Belgesel tarzla sunumun/temsilin yapıbozumu (*deconstruction*), anlatı tarzıyla da bir kültür aktarımı söz konusu olur (Peterson, 1997: 141-148).

3.5. Postmodern Müzik: Benzer deneyimler, müzik alanında da yaşanmıştır. Postmodern müziğin öncülerinden John Cage'in deneyimi bunun örneğidir. Cage, müzik aletlerinin kullanımındaki ölçü tanımaz tutumuyla müzikteki değişimin öncülüğünü yapar. Elektronik müzik aletlerinin yanında, farklı objelerden çıkan sesleri de müziğe katar, "abartılmış çirkin sessizlikler'e değer verir" (Best-Kellner, 1998: 191). Çalışmalarında "sesleri bir araya getirmenin yeni biçimlerini bulmaya çalıştığını" söyler. Bunlar arasında gerilim, akortsuzluk, müzik aletlerinin gıcırtiları, sez düzensizlikleri yanında "müzikal sayılmayan aletlerle müzik yapmak" da vardır. Sözgelimi, "Konserve kutusundan radyolara, otomobil frenlerinden mutfak kapılarına her şeyden orkestralar oluşturur." Kendi müziğini tanımlayabilecek kavramsal yapıyı şu şekilde özetler: "Metot, yapı, disiplin, notasyon, belirsizlik, özünü anlama, adanma, koşullar" (Cage, 1999: 124). Bu kavramsal yapı bir grup profesyonel müzisyene verdiği dersler sayesinde ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Yazının sonuna gelirken başta sormamız gereken şu soruyu (gecikmeli olarak) sorabiliriz: Postmodernizm nedir? Öncelikle şunu söylemek gerekir: Postmodern ruh hali, parçalı bir ruh halidir, tekliği ve bütünlüğü olan bir ruh hali değil. Yamalı bohça gibi pek çok rengi, görüşü ve esini kendi içinde taşır. Bu onun eklektik bir yapıda olmasının gereğidir. Sistematik, tutarlı bir postmodern öğre-tiden söz etmek, postmodernizmi yok etmek olacaktır. Dolayısıyla postmodernizm, "postmodernizm nedir" sorusunu cevaplamak için gerekli olan sistematik özden yoksundur. Bunun böyle de olması gerekir. Zira kendi içinde sistematik, tutarlı bir bütünlük gösterecek bir postmodernist öğreti, modernizmle değil, daha çok kendisiyle çelişecektir. Bu akım içinde görüşler, felsefeler, üsluplar, tarzlar iç içe geçmiştir. Postyapısalcılık, yapıbozum, metinlerarasılık, sürrealizm, dadaizm, pop-art, postmodernizmde harmanlanır. Mimari, sinema, edebiyat, resim gibi sanat dallarıyla bizzat bilginin algılanış biçiminde farklı tarz ve yaklaşımlar ortaya çıkar. Biri nerede biter, diğeri nerede başlar, bu soruların kesin cevapları yoktur. Asıl olan sanatsal ve düşünsel gerçeğin önümüze bir zenginlik, renk ve anlam cümbüşü içinde çıkmasıdır. Kendisini tanımlayacak bir özden yoksun olması, postmodernizmi tanımlayabilecek en güçlü kavram olarak modernizmi öne çıkarır. Bu da onun bir tez değil antitez, bir felsefe olmaktan çok bir felsefenin radikal eleştirisi olduğunu gösterir. Bu açıdan bakıldığında tüm üretiminin merkezini, temel çıkış noktasını, modernizmin eleştirisi ve analizi oluşturur. Bu durum karşısında şu söylenebilir: Postmodernizm, modernizmden tümüyle bir kopuş değildir. Aksine, modernizmin kavram ve değerlerini, eleştirel anlamında da olsa, güçlü bir şekilde kullanır ve modernizmin kavramsal ya-

pısı üzerinde gezinir. Öyle ki, bu ikisi arasındaki devamlılık noktalarının kesin-tilerden daha fazla olduğu bile söylenebilir. Onlar çoğu kez iç içe geçmiş halde bulunurlar. Bu nedenle bir sanat eserinde saf modernist, bir başkasında saf postmodernist tarzı gözlemlemek mümkün değildir. Ve postmodernizm zamansal olarak da iç içedir. Çünkü modern tarz bitip postmodern tarz başlamamıştır. Post modern akım bir yanda, öbür yanda modernizm devam etmektedir. "Postmodernizm sözcüğü, tam olarak modern'dir, "modernizmin bir parçası"dır (Jacklen, 2003: 220). Paz da, "Post-modern adlandırması, modernizmi onaylayanın ve çok modern olduğumuzu beyan etmenin bir yoludur" der (Paz, 2000: 201).

Burada, "postmodernizm nedir?" sorusu yerine, postmodernizmin doğasına uygun düşecek bir başka soruyu sorabiliriz: Postmodernizmle ne olmaktadır? Bu soruyu Batı felsefe tarihinde yapacağımız bir yolculukla cevaplayabiliriz: Bu çağda M.Ö. 550'li yıllarda mitolojiden kopuş, varlığı rasyonel, gerçekçi, ikna edici bir tarzda yine varlıkla, var olanla açıklamaya çalışan Batı felsefesi ve bu felsefe içinden türeyen Batı uygarlığının kendi kendini türetiş biçimi vardır. Bu türetiş biçimi en açık şekliyle Platon'un diyaloglarında görülebilir: Diyalog, bir savla başlar, sonra bu savı çürütmeye çalışan karşıt savlar ortaya çıkar. Bir sav, başka bir savla güçlenir, bir konum kazanır, bir çevreye kavuşur. Bu durum onu zenginleştirir, yalın bir figür olmaktan çıkarak bir bağlam içine yerleştirir. Savdan, karşı savdan, sentezden geçerek ilerleyen düşünce, sorunu ortadan kaldırmaz, son sözünü yine de söylemez. Bu da, yeni denemelere kapının hep açık olduğu anlamına gelir. Buna göre tez, kendini mutlaklaştırma, erişilmez ve dokunulmaz kılma çabası göstermez, bunu aklından bile geçirmez. Aksine daha ortaya çıkarken, kendine yönelebilecek tüm eleştirileri, kendi karşısına çıkacak tüm savları öngörür, bunu normal karşılar ve hoşgörülü davranır. Karşı savı, hiçbir zaman kendisine karşı yöneltilmiş bir hakaret, aşağılama, varlığını ortadan kaldırma girişimi olarak görmez. Eleştirilmemeyi, kendi varlığından kendi karşıtını türetememeyi, kendi karşısında çok sayıda karşıt savın çıkmamasını, kendi verimsizliğine ve zayıflığına yorar. Güçlü bir savla ortaya çıkan bir felsefe, kendi özünden verimli bir düşünce geleneği üretir. Bir felsefenin gücünü ve derinliğini ölçebilecek en önemli ölçüt, etki halkasının genişliği ve zenginliğidir. Batı uygarlığının dışındaki kimi uygarlıklarda, önem atfetmenin dışında kutsallaştırma eğilimi de görülür. Bir sav ortaya çıktığında, eğer etki gücü fazlaysa, etrafında kendisini dokunulmaz, eleştirilmez kılacak bir tutum ortaya çıkar. Bu da düşünceyi, eleştiriye kapalı bir inanç bilgisi haline getirir. Kendisine inanılan bir bilgi hiçbir şekilde eleştirilmez, dokunulmaz, el sürülmez bir nitelik kazanır. Bu, damladığı yerde donan su tanecikleri gibidir. Damlalar bir araya gelerek küçük akıntılar oluşturmaz, küçük damarlardan ırmaklara, ırmaklardan nehirlerle dönüşmez. Batı uygarlığında bir düşünce, kendi içinden kendi karşıtını çıkarırken, farklı medeniyetlerde bu bir "tabi olma"ya, tez

ve antitez arasında bir "taraf tutma"ya dönüşür. Eleştirmek, geliştirmek değil, yalnızca tabi olmak ve itaat etmek söz konusudur. Oysa felsefi bir düşünce hiçbir zaman kendisine inanılmasını istemez. Bunu kendi varlığı açısından kaçınılması gereken bir tehlike olarak görür. Batı felsefesinin evrimine baktığımızda bu eleştirel tavrın apaçık bir şekilde zaman içinde ortaya çıktığını görürüz. Bu anlamda Batı felsefesi tarihi yapılan felsefeleri olduğu gibi kabul etme, onlara inançla bağlanma olmayıp onlarla eleştirel bir diyaloga girme sürecidir. Bu eleştirel tavır aynı zamanda felsefenin kendi kendini üretme biçimini de aydınlatır.

Antony Giddens, *Modernitenin Sonuçları (The Consequences of Modernity)* isimli kitabında, modernizmin, Batılı bir proje olduğundan söz eder (Giddens, 1990: 174). Habermas'a göre bu proje henüz tamamlanmamıştır (Habermas, 1994: 31). Gerçekte postmodernizm, Batı uygarlığının, kendi kendini üretme biçiminin çok sayıdaki evrelerinden yalnızca biridir, ama hiçbir zaman nihai evresi, son durağı değildir. Bu evrelerle Batı uygarlığı kendi üzerine düşünme, konuşma, kendi kendisini eleştirme, bu şekilde kendi kendisini üretme fırsatı bulur. Bu homojen, düz ve ahenkli bir tarzda olmaz. Hep kendi karşıtını kendi içinden çıkararak, tezden antiteze, antitezden senteze ulaşarak ve bunu kendi dinamiği içinde sürekli yineleyerek geçmişten geleceğe doğru uzanıp gider. Bu açıdan onun bir eleştiri uygarlığı olduğu da söylenebilir. Onca karşıtlığa, çelişkiye ve farklılaşmaya karşın, kendi mantığı içinde tutarlı bir süreçtir. Zira bu karşıt evrelerden geçerek bir bütünlük içinde sürüp gitmek, onun doğasında vardır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizmi, Batı düşüncesinin bir "kopuş"u olarak değil, çok sayıdaki evrelerinden yalnızca biri olarak görmek gerekir. Bu üretim biçiminin sayısız kontürleri vardır, daha da olacaktır. Hep bir yol üzerinde, hep bir yolda olan Batı uygarlığı, modernizmle bir durağa, postmodernizmle bir başka durağa gelmiştir. Ama yol bitmemiştir, sürüp gitmektedir. Bu nedenle, bu evrimin tanıkları olan bizler, onlara bağlanılacak, taraftutulacak durumlar olarak bakarsak, postmodernizm adlandırmasının özünü kaçırırız. Onları benimsemek yerine kendi cevabımızı üretebilmenin vesilesi kılabilirsek, felsefenin ve düşüncenin özüne uygun hareket etmiş oluruz. Önemli olan adlandırmadır ve bu, bilincin zaman üzerindeki egemenliğidir.!

KAYNAKÇA

- Aristoteles, (1983). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2004). *Kötülüğün Şeffaflığı* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2004). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Best S., Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori* (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

H E C E Ö Y K Ü

- Büyükdüvenci, S. - Öztürk, R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Ark Yayınları.
- Cage, J. (1999). "John Cage ile Söyleşi" (Söyleşiyi yapan: W. Duckworth, Çev. Evren Çelik). *Toplumbilim Müzik Özel sayısı*, 9. ss. 103-114.
- Cassirer, E. (1951). *The Philosophy of the Enlightenment* (Trans. Fritz C. A. Koelln - James P. Pettegrove. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Comte, A. (1986). *Pozitivizmin İlmihali* (Çev. Peyami Erman). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Derrida, J. (2000). "Tezin Zamanı" (Çev. Melih Başaran). *Felsefelogos*, 10, ss. (31-42).
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Habermas, J. (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", (Çev. Güleğül Naliş). (*Postmodernizm*'de, Derleyen: Nemci Zeka), ss.(31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Harvey, J. (2000). *The Condition of Postmodernity*. Cambridge - Oxford: Blackwell Publishing.
- Huyssen, A. (2000). "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite Versus Postmodernite*'de (Çeviri ve Derleme: Mehmet Küçük), ss. (207-235). Ankara: Vadi Yayınları.
- Jacklen, A. (2003). "Science and Religion: Getting Ready for Future." *Zygon*, Vol. 38, No: 2.
- Jameson, F. (1994). "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", (Çev. Deniz Erksan). (*Postmodernizm*'de, Derleyen: Nemci Zeka), ss.(59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jeanniere, A. (2000). "Modernite Nedir?" (Çev. Nilgün Tural), *Modernite Versus Postmodernite*'de (Çeviri ve Derleme: Mehmet Küçük), ss. (95-107). Ankara: Vadi Yayınları.
- Jencks, C. (1997). "Post-modern Architecture and Time Fusion", in *International Postmodernism Theory and Practice* (Ed. Hans Bertens, Douwe Fokkema), (pp.123-128), Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kant, I. (1980a). *Pratik Aklın Eleştirisi* (Çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kant, I. (1980b). *Critique Judgement* (Trans. J. Creed Meredith). Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (1984). *Seçilmiş Yazılar* (Çev. Nejat Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe* (Çev. Suad Y. Baydur). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Liotard, J. F. (2000). *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Paz, O. (2000). "Şiir ve Modernite" (Çev. Nilgün Tural), *Modernite Versus Postmodernite*'de (Çeviri ve Derleme: Mehmet Küçük), ss. (184-235). Ankara: Vadi Yayınları.
- Peterson, J. (1997). "Postmodernism and Cinema", in *International Postmodernism Theory and Practice* (Ed. Hans Bertens, Douwe Fokkema), (pp.141-149), Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Şentürk, R. (2007). *Postmodern Kaos & Sinema*. İstanbul: İz Yayınları.
- Wittgenstein, L. (1998). *Felsefi Soruşturmalar* (Çev. Deniz Kanıt). İstanbul: Küyerel Yayınları.

NECİP TOSUN

ÖYKÜDE BİR İMKÂN OLARAK POSTMODERN AÇILIM

Son yirmi yılın akademik, felsefî ve edebî alanda en çok tartışılan konuların başında gelen postmodernizm, üzerine yazılan pek çok eleştirel ve teorik çalışmaya karşın yine de kavramsal bir netliğe kavuşmuş değil. Kapsadığı alan, örnekleri, iddiaları, kabul ve redleri sürekli tartışılmaktadır. Bazı yorumcular gelip geçici bir moda, bazıları da çağın yepyeni bir izahı olarak değerlendirmektedir. Postmodernizmin bu denli yoğun bir ilgiyle karşılanmasının en önemli nedenlerinden biri hiç kuşkusuz içinde bulunduğumuz dönemi, çağı izaha girişen iddialı, cüretkâr tutumudur. Öyle ki içinde yaşadığımız her şey "postmodern" olarak tarif edilmektedir. Bir başka deyişle postmodernizm yeni bir toplum tanımlaması ve bir dönemselleştirme kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır; medya, iletişim, enformasyon, bilgisayar çağının izahı olarak. Postmodern söylemin son yıllarda böylesine kanonlaşma eğilimine girmesinin nedenini araştırmacılar ağırlıklı olarak anti-kapitalist söylemin dünya genelinde yaşadığı yenilgiye ve küreselleşme olgusuna bağlamaktalar. Ama ister geçici bir moda, ister çağın izahı, nasıl yorumlarsak yorumlayalım, tüm bu tartışmalara karşın postmodernizm, edebiyat, mimari, müzik, sinema, tiyatro gibi pek çok alan ve disiplinde temsil edilen son yılların en önemli düşünce ve sanat hareketi olarak, yazın, sanat ve düşün dünyasında yerini almıştır.

Postmodern düşünce öncelikle felsefî bir hareket olarak ortaya çıkmış, edebî ve sanatsal örnekleri daha sonra verilmiştir. Ne var ki her zaman teori ve kuramsal çalışmalar, postmodernizmin sanatsal örneklerinden önde gitmiştir. Birbirinden farklı dünya görüşüne sahip pek çok felsefeci postmodern anlayışın artı hanesine yazılacak düşünceler üretmişlerdir. Öyle ki hem entelektüel sağın hem de entelektüel solun kendilerine ait bir postmodern anlayışları oluşmuştur. Jean-François Lyotard'ın 1979'da yayımlanan *Postmodern Durum* adlı çalışmasının bu anlayışın manifestosu olarak değerlendirilmesi boşuna değildir. Çünkü Postmodern tartışmalar neredeyse hâlâ bu çalışmanın iddiaları etrafında şekillenmektedir. Lyotard'ın ileri sürdüğü "büyük anlatıların bitişi" görüşü, postmodern anlayışın temel argümanlarından biridir. Lyotard, Marksizm, liberalizm gibi genelleyici üst anlatıları reddeder. Ona göre, kültürel deneyimi, bilgiyi, dili bir üst anlatı etrafında izaha girişmek saçmadır. Oysa o çoğulluğu, çoksesliliği, çok kimlikliliği önemser. Aydınlanmacı-moder-

nist algıya itirazlar getiren Lyotard, "postmodern durum"u bir milat olarak kabul eder: "Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve *yapılmış olacak* olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışır."¹ Lyotard "bilim"e karşı kuşku-kularını dile getirip, anlatıya dayalı bilginin öne çıkarılmasını önerir: "Lyotard'a göre aydınların artık yapabilecekleri tek şey, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak, vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinlenme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmektir."²

Postmodern yorumculara göre, sanayi toplumu bitmiş yeni bir iletişim toplumu gerçekleşmiştir. Modernitenin ülkeleri, ideolojileri iflas etmiştir. İşte postmodernizm bu yeni durumun, toplumsal, kültürel yapının bir yansımasıdır. Modernizmin getirdiklerini sorgulayan ve epistemolojik ilkeleri sorunlaştıran postmodern düşüncenin temel dayanağı "son"lardır. Her şeyin yeniden başladığını düşünen postmodernler her türlü "son"a ilgi duyarlar; tarihin sonuna, insanlığın sonuna, bilimin sonuna. Bu nedenle postmodern tutum bazen kışkırtıcı bir entelektüel çabaya dönüşür. Postmodernist meydan okumanın arkasında modernizme duyulan kuşku yatmaktadır. Akıl, bilim ve ideolojilere kuşku duymak postmodernizmin temelidir. Postmodern yorumcular modernizmin tüm getirdiklerine derin bir şüphe içindedirler ve pek çok argümanlarını "dil" üzerinden izah ederler. Dil konusunda şüpheleri Jacques Derrida üretir. Ferdinand de Saussure'nin genel kabul görmüş dil anlayışını Derrida adeta yerle bir eder, değişmez sanılan dil hakikatlerine derin kuşku uyandıracak görüşler ileri sürer. "Dil, anlam istikrarsızlığının belirlenmezliğinin silinmez izlerini taşır," der Derrida.

Jean Baudrillard, anlayışa, simulakr teorisiyle katkıda bulunur ve her şeyin bir taklit olarak yeniden çoğaltıldığını ileri sürer. Ona göre, günümüzde gerçek, modelle karışmıştır. Hepimiz belli taklitleri kullanırız, yaşadıklarımız sadece bir taklit düzlemidir. Postmodern düşüncenin diğer bir önemli düşünürü olan Michel Foucault ise delilik, rastlantı ve kopukluk peşine düşerek "öznenin ölümü"nü izah eder.

Bir genelleme yapmak gerekirse, postmodern yorumcular dünyayı idealle edilmiş bir ütopya olarak değil, olduğu gibi kabullenme ve tanımlama eğilimindedir. Tüm çeşitleri, renkleri, tonları yorumlarken öncelikle onları var kabul ederler ve bunların gerekçelerini üretirler. Bu nedenle de bir ekol ve hareketten çok, verili olana teslim ve bağlılık sergileyen bir düşünce hareketi görünümündedir. Bir başka deyişle, postmodern düşünce, varolan, somut olarak yaşananları yüceltir ve meşrulaştırır.

Postmodern edebiyat da bu genel tezlerin bir yansımasından oluşur. Eğer yaşanan postmodern durum ise onun ürettiği edebiyat da postmodern edebiyat olacaktır. Artık günümüzde karşıtlıklar ve çelişkiler bir arada yaşanmaktadır. Doğu ve Batı, gelenekle modern koşut bir düzlemde var olmaktadır. Şimdi konuşulması gereken otorite ve tek seslilik değil, çok sesliliiktir. Edebiyat da bu gerçeklik üzerine oturur. Modernist edebiyatın tüm ilkeleri neredeyse tersine çevrilir. Modernist sanat yansıtmacı anlayışı reddedip, soyutlamayı öne çıkarıyordu. Çünkü her şeyden önce sanatsal yaratıcılık önemliydi. Postmodernizm ise sanatsal yaratıcılığı kabul etmez. Modernist sanat, seçkinciydi, çünkü sanat yüce bir değerd. Bu anlamda kitleselleşmesi zordu. Postmodernizm ise sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılmasını hedefler, popüler sanata da kapı aralar. Çünkü bu anlayışa göre edebiyatın hayata yaklaşması gerekir. Modern sanatta özgünlük çok önemli iken postmodern sanat metinler arası ilişkiyi önemser. Önemli olan kitlenin beğenisidir. Modernist sanatçı için şöyle ya da böyle metnin bir iletisi vardır. Postmodern sanatta ise bu hiç de önemli değildir. Modernistler gerçeği yeniden yorumlarken, postmodern sanatçılar için gerçek diye bir şey yoktur, her şey belirsiz ve muammadır. Gerçeklik tek bir kalıba sokulamaz. Bu yüzden bütünlük fikrinden çok, parçalı anlayışları savunurlar. Tam bu arada metinlerarasılık devreye girer. Postmodernistler, metindışı pek çok olguyu metne katarlar. Kolaj ve montajı değerlendirirler. Bu metinlerde kurmaca üstkurmacaya dönüşür. Aslında her şey bir aynadan ibarettir, orijin diye bir şey yoktur, her şey taklittir. Anlatıcı figürün de, kahramanın da konumu değişmiştir. Okur daha etkin bir konuma gelmiştir. Yazar adeta metnini okurla birlikte oluşturmaktadır. Edebiyat artık kendini anlatmaktadır. Yazma serüveni yazının temel sorunudur. Diğer edebiyat ürünleri metnin malzemesi olmuş, yazar ve okur metni birlikte kurgulamaktadır. Mihail Bakhtin'in temelini attığı çok seslilik, postmodern anlatıların da çıkış noktaları olur. Postmodern ürünler içlerinde çok sayıda anlam zıtlıklarını barındırırlar. Okurun beklentisini boşa çıkaran bir yabancılaştırma, orijini, kaynağı parodi ve pastişle değersizleştirme ana özellikleridir. Öte yandan postmodern anlayış, konteksi reddeder, parçalanmayı ve azınlıkları savunur.

Modernistler, "düşünce"leri belli bir biçime oturtmaya, kavramlaştırmaya çalışırken postmodernistler dil üzerindeki kuşkuları büyütmeyi, güvenilirliğini sarmayı amaçlarlar. Tek düşünce hakimiyetine karşın çoğulculuğu, çeşitliliği önemserler. Farklılık, çeşitlilik, çoğulculuk, birbirinden farklı anlayışlar kaçınılmazdır ve bir zenginliktir. Bu farklılığın zenginliği, tek düşünce hakimiyetinin sıradanlığına indirgenemez. Bu nedenle "ötekilik", "başkalık" önemlidir. Postmodernizmin özellikle Batı dışı toplumlarda heyecanla karşılanmasının arkasında bu gerçek yatmaktadır.

Modernistler iç dünyanın, bilincin labirentlerinde dolaşırken, postmodernistler "yüzeysel" dünyalarda dolaşırlar. Bu anlamda postmodern tavır edebiyatı güncel deyimle "light"laştırmanın adıdır. Postmodernizm, modernizmin soyut ve derin sanat anlayışını "yüze"ye" çıkarma girişimidir. Kafka, Joyce, Woolf'un modernizme bir savunma olarak geliştirdikleri edebi tutumu yumuşatırlar. Bu yüzden postmodernizm derinlikli bir düşünceden çok yüzeysel, dramatik duygudan çok neşe etrafında gezinir. Postmodern duyarlılıkta "Bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusudur."³

Modernistler sanatçıları eseriyle yeni bir dünya yaratıp kurmacanın "hissedilmemesini" isterlerken, postmodernistler özellikle yaptıkları işin "kurmaca" olduğunu okurun bilmesini isterler. Okur modern eserlerde etki, çarpılma hâlini yaşarken, postmodern metinlerde kendini bir "oyun"un içinde bulur. Modernist edebiyatçıları modernizmle hesaplaşır, postmodernistler ise postmodern durumla uyum içerisinde oldukları. Modernizm geleneği tümüyle reddetmiştir ama postmodernizm geçmişin zengin birikiminden yararlanmak ister.

Toparlarsak; çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitlesel kültür arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dahil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayırımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan, bir mesajı olmayan metinler, bütünlülük 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.

Postmodern anlatılarda nedensellik yoktur, her şey boşluktadır, boyutsuzdur, ele avuca gelmez, cisimleşmez. Gerçek ve düş ayırt edilemez, dil bir yanılsama aracı olarak kullanılır, masalsı, karmaşık bir hâle sokularak "giz" duygusu sürekli beslenir. Birden fazla anlatım çeşidi, bakış açısı kullanılır. Postmodern anlatı, bağlılığı, kuralcılığı reddeder. Söylenecek her şey söylenmiştir, bu yüzden de ne yaratımdan ne de orijinallikten söz edilebilir. Metin dışı imkânsızdır. Özgünlük yoktur, her şey kopyadır, taklittir. Bütün yorumlar birbirinden ürer. Güzel, estetik duygusu seçkinciliktir ve reddedilmesi gerekir. Postmodern metin bir "arayış" biçimiyle karakterize olur. Kurama, standartlaştırmaya karşı çıkar, yazar hakimiyetini reddeder.

"Edebiyatta betimleme yoktur sadece kuruluş vardır."

William Gass

Postmodern yazını temsil eden bir kullanım olan üstkurmacada (metafiction), kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilir. Metnin yazılış

süreci anlatının ana sorunsalıdır, yazar, okura okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, sürekli bakış açısı değişir, okur beklentileri boşa çıkarılır, hikâye içinde hikâye anlatılır, okura okuduğu şeyin bir gerçek değil bir oyun olduğu hatırlatılır, metinde roman/öykünün yapısı, teorisi tartışılır, kısaca kurgu tüm sayfalara nakşedilir.

Metinlerarasılık ise postmodern edebiyatın temel özelliklerinden biridir ve Yıldız Ecevit'in deyişiyle "üstkurmacanın bir türevidir."⁴ Kuşkusuz metinlerarası ilişkinin postmodern anlayışla başladığı söylenemez. Postmodern öncesi pek çok eserde bu ilişkiye rastlamak mümkündür. Bu kurama göre bir yazınsal metin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamaz. Ülkemizde bu alanda yapılan önemli çalışmanın sahibi Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası ilişkiler* kitabından özetlersek, bu kavramı ortaya atan kuramcı Julia Kristeva'dır. Bu görüş, "Hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağı, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı ve önceki metinleri anımsattığı" görüşüne yaslanır. Metinlerarasılık da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir" sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşüncüyü sürdürür. Aktulum, kavramın, kökenlerinin Rus Biçimcilerinin çalışmalarında ve özellikle Mihail Bakhtin'in yapıtlarında yer aldığını belirtir. Roland Barthes, Micheal Riffaterra, Laurent Jenny, Gerard Genette ise metinlerarasılık kavramını genişletmiş, zenginleştirmişlerdir. Kristava'ya göre "Her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."⁵

Metinlerarası yöntemlerin en önemlilerini parodi, pastiş, kolaj olarak sıralayabiliriz. Parodi, bir metni başka metnin ana dayanağı yapmaktır. Ancak burada alaycı bir dönüştürüm, komedileştirme vardır. Ana metnin temel dayanaklarını, içeriğini, biçimini gülünçleştirme, dönüştürme yolu olan parodi, büyük oranda klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketidir. Pastiş ise bir metnin biçimini taklit etmektir. Pastişte yazar, daha önce kullanılmış, uygulanmış, örnekleri verilmiş bir biçimi aynen kendi anlatımına uygular. Burada yapılan orijinin yeni bir içerikle taklit edilmesidir. Elbette bu sadece biçim değil içerik taklidiyle de mümkündür. Ancak parodide olduğu gibi bir ana metni karikatürize etme amacı yoktur. Fredric Jameson, kişisel üslupların yitmesinin pastiş ortaya çıkardığını iddia eder. Kolaj ise farklı metinlerden, nesnelerden, resimlerden yararlanarak yeni bir bütünlük oluşturmaktır. Zaten parçalılık, kopukluk, ayrışıklık postmodern edebiyatın en temel özelliğidir.

Postmodernist tutumun teorik yapısı yaygın bir birikim oluşturmaya karşın, yazınsal örnekleri oldukça tartışmalıdır. Çünkü postmodern edebiyatın kimi özellikleri edebiyatın çok erken dönemlerindeki ürünlerinde bile

gözlenen bir anlayıştır. Bu bağlamda örnekler ve temsil konusundaki tartışmalar sürmektedir. Öyle ki yapıtlarında postmodern edebiyatın temel özellikleri görülen kimi yazarlar, kendilerinin postmodern edebiyatçı olmadıklarını ifade etmek zorunda kalmışlardır. Ancak postmodern edebiyat dendiğinde dünya edebiyatında Jorge Luis Borges, İtalo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Paul Auster, Patrick Süskind, bizde ise Orhan Pamuk, Oğuz Atay, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Elif Şafak ilk akla gelen isimler olarak anılmaktadır.

Türk öykücülüğüne baktığımızda postmodern edebiyatın saf, özgün temsilcilerini değil, temel özelliklerinin yansımalarını buluruz. Özellikle üstkurmaca 1980'den sonra öykücülüğümüzde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin Tomris Uyar, Nezihe Meriç, Mustafa Kutlu'yu bir postmodern öykücü sayamazsak da, 1980 sonrası yayımladıkları öykülerinde postmodern etkileri görmek mümkündür. 1990'lardan sonra öykü yayımlayan genç kuşakta ise postmodern anlayışın baskın olduğu kimi öykücülerden söz edilebilir. Bunlardan Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkan isimler olurlar.

Jorge Luis Borges'in öykülerinde görülen çok seslilik, metinlerarasılık, gelenekle kurulan bağ, parodi, ironi, pastiş yaklaşımları postmodern öykülerin en parlak örnekleri arasında sayılır. Borges, kitaplar, metinler, yazarlar arasında gider gelir. Borges'in öykülerinde kahramanlar, yazarlar, görüşler yeniden üretilir. Tarih, mitoloji, teoloji öyküyü kaplar. Öyküler, yazarlar, kitaplar galerisi gibidir. Şairler, krallar, gezginler dolaşır öykülerde. Borges, tarihsel olayları, söylenceleri yeniden yorumlar. Gözü hep geçmiştedir. Çünkü ona göre insanlığın bütün bir kaderi aynıdır. Aslında insanlar hep aynı öyküyü anlatırlar ama değiştirerek. Hep aynı acılar yaşanır, aynı trajediler. Her şey daha önce yapılmıştır. Yeni bir şey yaratabileceğimizi sanmak derin bir aldatıştır. "Dört Çevrim" öyküsünde adeta öykü tarihini irdeler: "Öykülerin sayısı dördüttür. Biri en eski olanı, yiğit adamların kuşattıkları ve savundukları kale kentin öyküsüdür. (...) İlkine bağlı bir başkası, bir dönüş yolculuğunun öyküsüdür. (...) Üçüncüsü bir arayışın öyküsüdür. (...) Sonuncusu, bir tanrının kurban edilişinin öyküsüdür. (...) Öykülerin sayısı dördüttür. Bize kalan zamanda onları anlatmayı sürdüreceğiz, değiştirerek."⁶ O da öyle yapar. Yazıyı yaşayan ve büyüyen bir şey olarak görür. Ona göre insanlara yön veren kitaplardır. Kitaplar insanlığın birikimidir. Dünya edebiyatını bir orman olarak niteler ve burada gezinir. Cesaret, ayna, labirent, zaman etrafında öykülerini kurgularken hep bir düş öykücüsü olduğunu öne çıkarır. Ona göre "yazın güdümlü bir düşten başka bir şey değildir." Gerçeğin kavranması yüzeyden mümkün değildir. Bu yüzden gerçek dünya ile fantastik dünyanın ayırt edile-

meyeceği görüşündedir. Hem gerçek hem düşsel karakterleri aynı öyküde karşı karşıya getirir. Bütün bunlar da postmodern öykü anlayışının önemli özellikleridir.

İtalo Calvino'daki geleneksel hikâye yaklaşımı, kültürel göndermeler, okuyucuyu okuma sürecine dahil etme, oyun ve deneysellik yaklaşımı, masalsı, fantastik öğelere yaslı öyküler, parçalı metinler, bir hikâyenin yazılış sürecinin anlatımı gibi özellikler postmodern yaklaşımla örtüşmektedir.

Tomris Uyar'ın, 1980'den sonra yazdığı öykülerde postmodern eğilimler baskındır. Postmodern anlayışın temel özellikleri olan masallardan yararlanma, metinlerarasılık, öykülerin yazılma serüveni, anlatı içinde bir başka anlatının izinin sürülmesi, iç içe anlatılar, ucu açık sonlar, parçalılık, tamamlanmamışlık, yazarın metinde sürekli kendini belli etmesi, deneyci kurgu bu öykülerde yaygın bir biçimde yer alır. Açıklama, çözümleme, göndermelerle oluşturulur öyküler. Kurgu, öykülerin temel sorunsalıdır. Tomris Uyar bu öykülerde tümüyle yazma serüvenini öyküleştirebilir, öykünün "anlatılan" bir şey değil, "yazılan" bir şey olduğunu net bir şekilde vurgular. Bir "yazar" arka planda sürekli kendini hissettirir. Yazar, "bakın yazıyorum," der sürekli ve öyküyü, okurla birlikte kurgular. (Postmodern edebiyatın en nitelikli yazarlarından biri olan Jorge Luis Borges'in bu dönemde dilimize kazandırıldığı ve bu çevirmenlerden birinin de Tomris Uyar olması dikkat çekicidir.)

Gece Gezen Kızlar'da (1983), masal kahramanlarını günümüze getirip ete kemiğe büründürmeye çalışırken, özellikle kadın kahramanların yaşadıkları olumsuzlukların altı çizilir. Onların çağdaş karşılıklarıyla güncel sorunları karşılaştırır. Ormanlar aynı orman, insanlar aynı insandır. Bu kitap onun postmodern eğilimlerinin bir anlamda ilk ana çizgisi olur. *Yaza Yolculuk* ta (1986), postmodern yaklaşımı iyice belirginleşir. Yazma serüveni, gerçek ve kurgu arasındaki ilişki kitabın temel sorunsalıdır. Kitapta öncelikle öykü kahramanlarıyla kendi yazarlık tutumu arasındaki ilişkiyi irdeler. Anlatıcı, kendi öykü kahramanlarının peşine düşer. *Sekizinci Günah'ta* (1990) bir anlatım imkânı olarak "ironi"nin gücünden yararlanır. *Aramızdaki Şeyler'i* (1998) tümüyle diyaloglara/konuşma cümlelerine yaslayarak "oyun" türüne göz kırpar.

1992'de yayınlanan *Otuzların Kadınında* ise Uyar, evinde yıllardır asılı duran ve Osman Hamdi Bey tarafından yapılmış annesinin portresinden yola çıkarak, o dönemin kadınlarını, yaşam biçimlerini anlatır. Seçtiği biçim ise "bulmaca" yöntemidir: "Otuzların Kadını"nın kişiliğini, bulmaca yöntemiyle çözmeliyim." Öykünün öznesi yazar ve onun yazma serüvenidir. Yazma serüveni yine öykünün temel belirleyicisidir: "Ne zaman makinenin başına geçsem, sözcüklerle boğuşmaktan, onları bencilleştirmekten inanılmaz bir yorgunluk duyarım: ense çekilmesi, mide yanması, ağız kuruması, göz ka-

panması: yani kaçış." ("Pentimento") Yazar tasarladığı öyküsünü nasıl yazacağını okurla birlikte oluşturur. Yazdığı öykünün yanlış algılanmasından korkarak, bu yanlış anlaşılmaya yol açacak etkileri yok etmeye çalışır.

Nezihe Meriç'in *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Yandırma* (1998) ve *Çisenti* (2005) kitaplarında, postmodern öykünün özelliklerini görmek mümkündür. Bu öykülerde ağırlıklı olarak, yazma serüveni öne çıkarılırken, okur, metni oluşturma serüvenine ortak edilir. Öykülerde okunan metnin kurmaca olduğu vurgulanırken, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiler öykülerde bir sorunsal olarak yer alır. Meriç, *Bir Kara Derin Kuyu*'daki "Öykücük" adlı öyküye şöyle girer: "Öykücüğümün üç bölümü var, kısa yazmak istediğim." İlerleyen bölümlerde, "Demek ki (burada bir üç nokta koymalı. Koymak istemiyorum. Nokta da olmaz. Öyle bırakıyorum)" diyerek yazma serüvenini aktarmayı sürdürür. "Çangal" öyküsüne ise şöyle girer: "(Burada, başlangıç tümcesi olarak, bilgece bir söz kullanmayı düşünüyorum. Şimdilik boş kalsın. Bu söz, bitirşi de içermeli)"

Yandırmadaki öykülerin tamamı öykünün yazılış serüvenine ayrılmıştır. Meriç, kitaba da adını veren "Yandırma" öyküsünde, "Şimdi, bu öyküyü yazmak için, masanın başında oturmuş düşünüyorum. Düşünüyorum da, bir öykü ne şaşırtıcı, ne de garip oluşumlarla başlıyor, geliyor, kotarılmaya hazırlanıyor" der. "Ünlemleri Kökertmek" öyküsüne aynı yaklaşımla başlar: "Bu öyküde iki 'ah', bir 'eyvah' kullanmak istiyorum. Bu iki ünlemi de, bu öykü içinde, derinlemesine, iç içe geçmiş, sonu olmayan mağaralar olarak duyumsuyorum. (...) Şimdi öykünün öyküsü: Bir yokuş var. Yokuş yukarı, genişçe bir yol."

Nezihe Meriç son kitabı *Çisenti*'de yazma serüvenini anlatmayı sürdürür. *Çisenti*, usta bir öykücünün, dağınık, çeşitli zaman aralıklarında yazılmış öykü notları gibidir. Bu yüzden tüm kitap boyunca öykü yazma serüveninden söz eder. Bazen tuttuğu notları öyküleştiren bazen yarım bırakır. Yazdığı öyküleri yeniden yazar. Çünkü Meriç'e göre, öyküyü yazmak, yayınlamakla öykü tamamlanmış olmaz. Yazarda öykü hiç tamamlanmaz, yazma serüveni devam eder, zamanla yeni boyutlar kazanır. Kendi deyişiyle öyküler, "uzun bir hikâyledir, orasından burasından yazılmıştır." "Kimin Kimsesi Kim" öyküsünde öykü yazma serüvenini iyice belirginleştirir: "Asıl yazmak istediğim, beni zorlayan, bu kızın öyküsü. Ama, çevresini, onu, anlatarak bir kez daha görmeden, öyküyü kuramıyorum. Bu, ya, benim iyi bir öykücü oluşumdan, ya da bir eksikliğim var. Var ki, sözümü iyi damıtamıyorum. Dur bakalım." Ayrıca öyküde gerçek ve kurmaca tartışılır: "Şu: yazacağın çarşı da gerçek. Gerçeklerle kurguları ayırmalı mı? Bunların nerede, nasıl ayrıldıklarını nasıl bileceğiz ki! Ayırmaya hem gerek yok, hem olası değil. Bir de bu gerçek, gerçek denilen nedir ki? Nedir gerçek denilen şey! Sen yazmanı sürdür

bakalım, nereye dek gidecek. Kafandaki kabataslak tasarladığın metni hep göz önünde tutmaya çalış. (O seni yönetir nasıl olsa.)"

Mustafa Kutlu da bir postmodern teknik olan üstkurmacayı öykülerinde kullanan yazarlardandır. Kutlu tıpkı postmodern yazarlar gibi anlattıklarının bir kurmaca olduğunu okuyucuya sürekli hissettirerek, öyküyü okurla birlikte oluşturur. *Hüzün ve Tesadüfeki* (1999) "Mevzu Derin" öyküsünde kahramanla yazar karşılıklı söyleşirken, yazar da öykünün çatısını çatar, kurgusunu yapar, gerekli gereksiz olanı ayıklar. Biraz kahraman anlatır biraz yazar. Mevzuyu yazar da bilmektedir çünkü. Burada yazar, olaya müdahil konumdadır. Nerede ne anlatılacak, nerede ne atlanacak o karar verir. Bir anlamda yazar, kahramana yaşadığı olayı anlatmada, aktarmada yardımcı olur.

"Kambur Hafız ve Minare " öyküsünde Kambur Hafız minareden aşağı bakar ve bir sürmeli yüzünden kendini aşağı bırakır, intihar eder. Daha sonra öykünün içine bizzat Kambur Hafız girer. Bu öyküyü bir arkadaşı dergiden Kambur Hafıza okumuştur. Bunu dinleyen Kambur Hafız burada anlatılan olayın kendi hayatı olduğunu düşünerek tedirgin olur ve bunun hesabını sormak için yazarıyla görüşmek ister. Çevresindekiler "olur mu" derler, "yeryüzünde bir tek sen misin Kambur Hafız." O da burada anlatılan benim der; çünkü adam hem kambur, hem hafız, hem de müezzin. Arayıp Mustafa Kutlu'nun izini bulur. "Benim yazımı yazmışsın, yakışksız bir şey olmuş" der. "Kendini minareden atan bir müezzin olur mu? Haramdır bu, haram." Yazar, "o bir hikâye," diye cevaplar, "alın yazısı değil. Yahu sen niye üzerine alınıyorsun arkadaş, bu bir kurgu, yani olabilir de olmayabilir de..." dese de Kambur Hafız diretir: "Olur mu efendi, yazılmış, kayda geçmiş. Ben almasam biri alır üzerine, memlekette tonla Kambur Hafız var ve ortalık sürmeliden geçilmiyor." Sonunda iş tatlıya bağlanır. Kutlu intihar sahnesini düzeltmeye söz verir.

1990 sonrası öykü yayınlayan yazarlarda ise postmodern tutumun daha belirleyici olduğu söylenebilir. Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Özen Yula, Murat Yalçın bu tutumu öykülerinde net bir şekilde yansıtırlar.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) çok katmanlı okumaya uygun, yoğun metinlerarası ilişkilerin gözlendiği tipik bir postmodern metin örneğidir. Bütün bunların yanında kitabın asıl teması, yazı ve yazmanın serüveni üzerine odaklanır. Kitap boyunca hep bu tema işlenir, öne çıkarılır. Nazan Bekiroğlu *Nun Masalları*'nda, masalların o doyumsuz büyüsünü, modern öykünün ulaştığı doruklarla birleştirip, günümüz postmodern yaklaşımlarını da değerlendirerek, kendine özgü bir öykü evreni kurar.

Yazar, *Nun Masalları*'nda tarihin aynasına bakar. Ama oradan bize, bildik tarih bilgilerini, yani olayları, savaşları, galibiyetleri, yenilgileri değil; insanı,

insani hâlleri, duyguları yansıtır. Genç mezarlık bekçisi, genç kalfa, hattat, pa-dişah, nakkaş; yaşayan, soluk alıp veren, seven, acı çeken bir varlık olarak öyküleştirilir. Kısaca Nazan Bekiroğlu, "uzak zamanları, uzak mekânları" yazar. Postmodern tutumun önemli özelliği olan masalların dünyasına eğilir. Öykülerde, okur aktiftir ve okuma sürecinde metnin oluşumuna tanıklık ederken, sanki yazarla birlikte oluşturuyormuş hissi verilmek istenir. Sürekli sorgulama, araştırma ile metin kurgulanır. Yazar, yaratma, biçim, sanat sorunlarını anlatımda tartışmaya açar. Kısaca Nazan Bekiroğlu *Nun Masalları* 'nda "hikâyenin hikâyesini" anlatır. Yazma serüveni, öykü içinde öykü, hayat ve yazının karşılaştırılması, yazı ve yazmak öykülerin ana sorunsalıdır.

Bu arada yazmanın ilkeleri oluşturulur: Yazar kahramana müdahale etmemelidir. Ete kemiğe büründürdüğü kahramanı kendi olmalıdır. Bekiroğlu, öykülerde, yazmanın bizatihi kendini sorgular. Yazarak ruhunun huzura kavuşacağını düşünen kahraman, bu kez de yazdığı için mutsuzdur. "Onların Son Öyküleri"nde birleşme, kavuşma gerçekleşince, yazı serüveni de biter. Anlatmasa aşk onu yoketmektedir, anlatsa o aşkını. Genç mezarlık bekçisi kavuşma gerçekleştikten sonra artık şiir yazamamaktadır. Sonunda bir kurgu olduğunun, bir öykü kahramanı olduğunun farkına varır. Yazarına başkaldırın "Bizi, tümümüzü böyle yazmayacaktın. Çok acımasızsın. Ama neden? Bir an için sen yaşa bakalım bizim yaşadıklarımızı." Öykülerde gerçek ve kurgu tartışılırken, anlatılan hikâye ile yaşanan gerçek hikâye arasındaki mesafenin açıklığı vurgulanır. İnsanların içindeki öykülerle dışındaki öyküler çok farklıdır ve bu yüzden hiç anlaşılabilirler: "Benimse içimdeki öyküyle dışımdaki öykü, onlar birbirleriyle hiç uyuşmayacaklar."

Aslında yazar kimi, neyi yazarsa yazsın kendi ruhunu yazar: "Ne garip, nakkaş. Yazmasam, gözlerinin rengini kimseler bilmeyecek. Kimseler bilmeyecek sabahlara dek çizip çizmediğini. Sussam, yok olacaksın. Yine garip ki nakkaş, seni yazmasam beni de kimseler bilmeyecek."

Murat Gülsoy'un, öyküleri, postmodern anlayışın neredeyse tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. Onun öykülerinin büyük çoğunluğu üstkurmaca özellikleri taşır. Kurgu içinde kurgu, okuru öykünün yazılış sürecine ortak etme, başka metinleri öykülere dayanak yapma (metinlerarasılık) anlayışı öykülerde baskın yaklaşımlardır.

Metinlerarası ilişkiler onun en tipik anlatım özelliklerinden biridir. Kitapları, şairleri, romancıları, öykücülerini öykülerin merkezine oturtur. Orada, bu büyüdü dünyada gezintiler yapar. Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken*, Edip Cansever'in "Ben Ruhi Bey Nasılım", Umberto Eco'nun *Faucault Sarkacı* üç ayrı öykünün temel dayanaklarıdır. O tüm edebiyat serüvenini insanlığın birikimi olarak görür: "Edebiyat, benim uydurduğum bir şey değildi. Orada

bir yerde vardı ve birbirinden farklı görünen ama özünde aynı olan bir hikâyeyi anlatan kitaplarda kendini sürdürüp duruyordu. Bedenim, nasıl ki hücrelerimdeki genlerin geleceğe taşmasında aracılık ediyorsa, kalemim de büyük bir hikâyenin sürekliliğine hizmet ediyordu. Hem bu anda, hem de bu anın dışında var olan o büyük hikâye..." (*Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler*, "Uzun Yürüyüş"). Aynı kitaptaki "Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsü tipik bir metinlerarası örneğidir. Gülsoy, Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsüne kaldığı yerden devam eder. Hem de aynı dil ve biçimle. "Vazgeç" öyküsünde, anlatıcı Kafka'nın "Vazgeç" öyküsünü alıp onun üzerinde değişiklikler yaparak kendi metnine dönüştürür. *Bu Kitabı Çalın*'daki "Birkaç Dolar İçin" öyküsünde bir senaryo yazarı, Kafka'ya, Borges'e ihanet ettiğini düşünür. Çünkü yapımcının emrine girmiş, onun istekleri doğrultusunda yazmaktadır. Artık karton hikâye kahramanına dönüşmüştür.

Murat Gülsoy'un öykülerindeki baskın anlayışlardan biri de "oyun"dur. Bu oyunun bir tarafında yazar diğer tarafında da okur yer almaktadır. Bu, Gülsoy'un, sık sık ironiye, kara mizaha başvurmasının ve okurla empati anlaşımsının bir parçasıdır. Edebiyatın kendisi de aslında bir oyun ve yanılsamadır. Ayrıca oyun ve yanılsama araçlarıyla gerçeğin görece olduğu, en azından birçok görünümü olduğu öne çıkarılır. Bir başkasının başından geçenlere tanıklık, ancak bir kurmaca/edebiyat aracılığıyla olur. İpler tümüyle yazarın elindedir. Ama son dönemlerdeki postmodern anlayışla okur bu sürece katılır. Yazar, kurgu sürecine okuru dahil eder. Kurgunun niye böyle işlediğini okura aktararak onu bilgilendirir hatta ikna eder. Oyun tam da burada kurgulanır.

Murat Gülsoy'un öykülerine baktığımızda, postmodern yazın anlayışının pek çok özelliğinin onun öykülerinde yer aldığını görürüz. Oysa Gülsoy, öykülerinin postmodern edebiyatın bazı özellikleriyle örtüştüğünü kabul etmekle birlikte, öykü anlayışının postmodern akımıyla ilişkilendirilmesine itiraz eder: "Metinlerarasılık, oyunsuluk, kurgunun ön plana çıkması gibi özellikleri yazdıklarımda görenler beni de postmodern bir konuma yerleştiriyorlar. Ancak ben bu anlatım biçimlerini mesele edindiğim şeyleri en iyi bu araçlarla anlatabileceğim için kullanıyorum. Yanılsamalar ve bunların kırılması, okurun alımlamasını sorgulaması bana göre 'ilerici' bir edebiyat tavrının ilkeleri. (...) Postmodern edebiyatın bir akım olduğuna inanmıyorum. (.) Bu sıraladığım özelliklerin bir çoğu *Don Kişof*'ta bilinçli bir şekilde kullanıldığını görüyoruz."⁷

Postmodern edebiyatın temel özelliklerinden olan metinlerarası ve üstkurmaca Murat Yalçın'ın öykülerinde belirgindir. O, kitaplar, kahramanlar, yazarlar etrafında kurgular metinlerini. Namık Kemal, Ziya Paşa, Oğuz Atay, Ahmet Güntan, Cevdet Karal, Lale Müldür, Metin Eloğlu, Canetti, Cahit Zarfıoğlu, R. M. Rilke, Tarkovski, Paul Valery, Margerite Duras metinlerde ba-

zen sadece isim olarak bazen de metni etkileyen, belirleyen anlayış olarak yer alır. Anlatıcı (çoğunlukla yazar) kendini bir roman/öykü kahramanıyla ifade eder: Raskolnikof, Profesör Kien, Budala Muşkin, Oblomov, Samsa... Okuma eksenli bir yaşantı, hayatı anlamlandırma ve izahta önemli bir kılavuz olarak metinlerde sık sık yer alır: *Diriliş, Aziz İstanbul, Yakup ve Ötekiler, Üç Silahşor, Gülüşün ve Unutuşun Kitabı, Barbarları Beklerken, Kurutulmuş Felsefe Bahçesi, Göçmüş Kediler Bahçesi, Bir Uyurgezerin Gece Notları...* Anlatıcı kitaplar, metinler arasında gezinir, yaşananları bu kitaplar aracılığıyla çözmeye çalışır. En büyük kılavuzu yazınsal anlayışta kendini yakın bulduğu Bilge Karasu'nun metinleridir.

Murat Yalçın'ın pek çok öyküsü üstkurmaca özellikleri taşır. Üstkurmaca metinlerde gözlenen öykülerin yazılış sürecinin okurla paylaşılması, okuduğu metnin kurgu olduğunun sürekli okura hissettirilmesi özellikleri hemen her metinde kendini gösterir. Yalçın için yazmak bir anlamda hesaplama ve yüzleşme alanıdır. Bu anlamda yazının işlevinin sorgulanması yazılan metnin bir parçası olur.

fien Saat'teki (2006) "Kum Saati Olmak İsteyen Kadın" öyküsü tümüyle bir öykünün yazılış sürecini anlatır. Anlatıcı/yazar, defterine yazdığı, "Ölünce cesedinin yakılmasını ve tozlarından kum saati yapılmasını isteyen kadından dinledim bu hikâyeyi" cümlesinin öyküsünü yazmak ister. Ama bu yazma sürecinde pek çok hâl yaşar. Okuduğu kitaplar, duyumlar, duygular öyküyü bir türlü bitirmesine izin vermez. Çay getiren garson, yanındaki boş sandalyeyi isteyen kadın, boğazda yol alan tanker onu sürekli yazmak istediği öyküden koparır, yazara, kendi öykülerini dayatırlar. Ancak yazar, "bunun başka bir öyküye dönüşmesine izin vermeyeceğim" dese de o kadının öyküsünü yazamaz. Hayal kırıklığıyla yazdığı öyküye bakar: "Kendini yazmış bu öyküyü okudum sonra. Defteri ceketimin iç cebine soktum." "Kör Nokta"da aynı yaklaşım izlenir: "Bir gün 'tutup ıskartaya çıkmış bir hikâye anlatsam kim ne der?' dedi Hayati. Anlat, dedim, anlat da adını ben koyayım. 'Kör Nokta' desem yeridir anlattıklarına." Bir başka yerde: "Hayati'nin anlattıklarını yazmaya başlamadan birkaç ay önce, üstünde sadece adamın -adresinin yazılı olduğu bir zarf geçti elime. Aşağıdaki ilânı, olduğu gibi, bu hikâyenin ortasına çerçeveleyip koymam rica ediliyordu benden. Gülümsedim; yüreğimin burkuntusu bir yana, kimseyi kırmak gelmiyordu elimden. Elimden geleni yaptım, çerçeveleyip astım." (*Aşkımumya*, "Kör Nokta")

Yine postmoden anlatıların bir özelliği olan anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma yaklaşımı onun öykülerinde de görülür: "Salt betimlemeye dayalı bir yazı nasıl cansızsa, okuru yakalamak için eğilip bükülmelerle yazmayı sürdüren bir yazar da o denli uyuşuk, cansız kalıyordu metinlerarasında, sonunda." (*Aşkımumya*, "Adamotu") "Kısa Camel Tarihi"nde bu kez öyküde bakış açısı

sorununu tartışır: "Kendi başından geçenleri, başkasının ağzından anlatır gibi, adı saklı tutulan 'birinin hikâyesi'ymiş gibi anlatıvermesi, yeni ben'ler katar mıydı benliğine? Hadi, tut ki, biri, 'palavra bunlar' dedi; sonra nasıl ağız değiş-tirip de, hayır, bu benim hikâyemdi dersin? Diyebilir misin? Yoksa, illâ birle-rini inandırmak mı gerek, canım deyip susar mısın? Ne dersin?"

Önceden yazılmış küçük öykü metinleri üzerine yeni bir öykü kurgular. Yazılmış bu küçük hikâyeyi öykü hâline getirirken, öykü anlayışını, açıklar, okurla söyleşir ve bir üst kurmaca geliştirir. Bazen o küçük metinleri bir tür-lü öykü katına yükseltmez. Çünkü yazar sürekli çevresel şartlardan etkilen-mektedir. Bu küçük metinlerde aslında her şeyi niye azalttığını açık eder. Bir yandan kısa kısa öykünün gerekçeleri ortaya konurken, diğer yandan da post-modern anlayışa göz kırılır.

Dilsel arayışlarıyla Bilge Karasu, Sevim Burak, çıkışsızlık vurgusu ve düş-sel anlatımı ile Ferit Edgü, ironik yaklaşımlarıyla Oğuz Atay, melankoli/nos-talji yaklaşımıyla Abdülhak Şinasi Hisar onun öyküleriyle akrabalık kuracağı-mız yazarlardır. Zamanı öykünün odağına yerleştirmesi, bütünlükten uzak par-çalı anlatım, metni dilsel bir oyuna dönüştürmesi, üstkurmaca ve metinlerara-sılık yaklaşımları onu postmodern edebiyatçılara yaklaştırır. Murat Yalçın, ilk iki kitapta (*Aşk ı m u m ya, ima Kılavuzu*) belirgin olan bu postmodern eğilimin-den son kitapta (*Şen Saat*) klasik anlatıma doğru yönelmiştir. İçeriksel olarak üç öykü kitabı da benzerlikler taşıırken, biçimsel anlamda *Şen Saafte* postmo-dern özellikler yine bulunmakla birlikte, klasik anlatıma daha yakındır.

Postmodern edebiyatla öyküleri arasında yakınlık kurulabilecek yazarlar-dan biri de Özen Yula'dır. Çünkü, kurgunun, edebiyatın öykülerin ana sorun-larından biri olması, öykünün okurla söyleşerek kurgulanması, anlatının baş-ka metinler ve disiplinlerle (sinema/fotoğraf) ilişki içinde olması onun öykü-lerini postmodern anlayışa yaklaştırır.

Özen Yula'nın ilk kitabı *Öbür Dünya Bilgisinde* (1993), öykünün yazılış se-rüveninin anlatılması baskın bir biçimsel yaklaşım olarak öne çıkar. Tam bura-da devreye hayat ve kurgu tartışması girer. Kurgulanan hayatlarla yaşanan ha-yatlar arasındaki ilişki pek çok öyküde gündeme getirilir. "Bir Güz Kırıklığı Be-nimki"nde öykünün yazılış serüveni anlatılır. Anlatıda, intihar eden kahraman yazarına başkaldırın "Unutulmayacak bir öykü kahramanı olmam için ölmem mi gerekiyor illâ ve de illâ ki bir anlam mı yüklemem gerekiyor kopuk bir tüm-ce içinde bu ölüme ve illâ ki devrik mi olmalı bu tümceler Allahınaşkına?" Öy-künün sonunda anlatıcı intihar fikrinden vazgeçer: "Yalnızca bir güz kırıklığı benimki sıradan bir tümcede öldüremem seni Nevvare hele bunun için hiç." Böylece öykünün yazılış serüveni bizzat öykü olmuştur. "Kıyısındakiler" öykü-sünde kendi olamama, hep başkası olma, kimsesizlik ve iletişimsizlik konuları

işlenir, hiçbirimiz kendimiz değiliz düşüncesi temellendirilir. Öyküde gerçek ile kurgu karşılaştırılması yapılır, oyun kişileri ile oyuncular, yazar ile kahramanı arasındaki ilişkiye dikkat çekilir: "Üftâde yavrum, senin de dediğin gibi o kişiler kâğıt üzerinden geliyorlar; senin, benim gibi gerçek değiller. Gerçeğe yakınlar, ama hep bu yakınlıkta kalmaya mahkûmlar. Asla gerçek olamazlar. Çünkü eğer onlar gerçek olursa, senin, benim gibiler gerçek olamaz. Üftâde kızım, oyun kişileri başkadır. Biz yaşıyoruz, onlar yaşamıyorlar." "Su Gibi, Sudan Gibi" öyküsünde yazınsal tutumlar tartışılır: "İşte anlatacağım öykünün başkişilerinden birisi bu gazetenin matbaasında dizgici olarak çalışan Türesin'dir. Bu arada şunu belirtmem gerekir ki; öyküdeki kişilerden hiçbirini betimlemeyeceğim sizlere. Böylelikle her okura, öykü kişilerini, kendi yaşamışlığına ve birikimine göre kafasında canlandırma olanağı sağlamış olacaktır."

"Sen Daha Kışı Yaşamadın" öyküsünde de "kurgu" yaklaşımı gündeme getirilir. Anlatıcı "gitmek" kavramıyla ilgili bir roman yazacaktır. Pek çok gitme şekli olduğunu sıralayan anlatıcı, gidiş şeklini roman kahramanını kendisinin seçmesine karar verir. Artık kahraman kendi hikâyesini yazacaktır: "Kalemi alıp, boş kâğıtlara bakmaya başlıyor. Bu nasıl bir yolculuk olacaktır? Tarihini yazacağın besbelli. Ama bir başlangıç gerekir her yazıya. Doğrudan, tarihin içine girip anlatmak mümkün. Belki de en uygunu, geriye dönüşlerle beslenen bir yazı olacaktır. İçinde bulunulan zaman dilimini hikâye etmekle başlayan ardından geçmişe yönelen, geçmişte yaşananları belirli bir sıra içinde anlatıp, sonunda gene içinde bulunulan zaman dilimine gelen bir düzenleme yapılabilir. Ama hani kuralsızca, kurgusuzca anlatacağı tarihin? Demekle olmuyor. İnsan bir yerinden başlıyor kurguya. Tabii, kurallar da takip ediyor kurguyu." Anlatıcı kahramanın kendi hikâyesini yazmasını yorumlar: "O bunları yazıp, hikâyesini anlatırken, ben de kendi durumumu düşünmeye başladım. Soğuk bir gecede bir roman yazmayı tasarlıyorsun. Sonra, bir de bakıyorsun bambaşka şeyler anlatmaya başlamışsın kendine. Bir roman kahramanı kuruyorsun. Derken, o da bağımsızlaştığını ilan edip, kendi hikâyesini yazmaya başlıyor. O anlattıkça kendi oluşturduğu yapıntı kişiye karşı bir acıma büyütüyorsun içinde. Bu durumda yapabilecek en iyi şeyi yapmalısın! Bağımsızlığını kazanan kahramanı rahat bırak."

Hayatı yorumlamada edebiyatın gücüne başvurulur: "Babamın kalbine bir iğne yürüyor. Durduramadığım, engel olamayacağım, onun kadar, belki de ondan çok az benim canımı da yakacak olan bir iğne. Yok yok, hayat bir Sevim Burak öyküsü gibi olmamalı! Aksi takdirde o kadar kesif bir acıda, o kadar damıtılmış kederde yaşanmaz; işin doğrusu, yaşayamam. Belki bir Bilge Karasu dinginliği. Ya da bir Vüs'at O. Bener ironisi. Gülten Akin inceliği biraz da. Bunlar, hayatın acımasızlığı, arsızlığı, ahlaksızlığı, dengesizliği karşısında bi-

raz daha zaman tanır insana. Kişinin dünyaya bakışına iyi gelir." (*Tanrı Kimseyi Duymuyor*, "Porselen Demlikte Çay") *Tanrı Kimseyi Duymuyor*'daki (2005) "Ah Yazı"da, yazınsal tutumlar tartışılır: "Her yazıcının üslubu diydum ya, yok böyle bir şey. Her yazı türünün bir üslubu var. O üslubu en iyi biçimde öğrenip kullanmayı bilmek gerek. Bunu beceren kişi bu zanaatın yani yazının ustası olur. Ustaların ustası olmak ise bambaşka bir durumdur. Ustaların ustası ise hem bu üslupları büyük bir maharetle kullanır, hem de kendisine farklı üslupla kurarak yepyeni hayatlar yaratır. O zaman da ustaların ustası, sadece yazı zanaatının ustası değil, aynı zamanda yazı evreninin de ustasıdır."

Kuşkusuz bütün bu örneklerle postmodern edebiyatın özelliklerinin, *aura*sının izah edildiğini iddia etmek mümkün değil. Çünkü başta da belirttiğimiz gibi postmodern edebiyatın örnekleri de tıpkı kavramın kendisi gibi hâlâ tartışılmaktadır. Bu nedenle burada yapılanlar, kimi örtüşmüşlükleri, yakınlıkları tespit etmekten ibaret.

Sonuç olarak, postmodern tutum, edebiyatta bir imkândır. Yenilikçi arayışların, *biçimci* tutumun bir yansıması. Karşı çıkarken de yanında yer alırken de ona böyle bakılmalı. Ancak bir bitiş/kopuş ve yeniden başlayış/milat olarak nitелеmek acelecilik olur. Hele modernizmin ürettiği edebi/sanatsal birikimi hepten yok saymak, toptancı redler derin bir yanılgıdır. Çünkü Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Dostoyevski, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner edebiyat dünyasını da postmodernleri de aydınlatmaya devam edecektir.!

Fredric Jameson-Jürgen Habermas-Jean-François Lyotard, *Postmodernizm*, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", Kıyı Yayınları, 2. Basım 1994, s. 58.

A.g.y., s. 26.

Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, 2. Basım 2004, s. 145.

Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Eğilimler*, İletişim Yayınları, 4. Baskı 2006, s. 110.

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası ilişkiler*, Öteki Yayınları, 2. Baskı 2000, s. 41.

Jorge Luis Borges, *Gölgeye Övgü*, İletişim Yayınları, 3. Baskı 2004, s. 273-274.

Filiz Ateş, *Murat Gülsoy'la Söyleşi*, Düzyazı Defteri, Mayıs-Haziran 2004, Sayı 5.

H E C E Ö Y K Ü

ŞABAN SAĞLIK

TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE POSTMODERN DURUM

"Mutlak doğru olamazsa, kendilerini mutlak doğrular olarak sunan üst-anlatılar reddedilmelidir!"

(Lyotard)

"Büyük anlatılar dönemi sona erdiyse biz kendi küçük anlatılarımızda daha büyük bir sorumluluk altındayız demektir. Dostoyevski'nin, Oğuz Atay'ın bu hesaplaşmalar içinde kendini yiyip bitiren kahramanları artık hepimiziz."

Murat Gülsoy

-postmodern Durum

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "değişerek devam etmek; devam ederek değişmek" şeklinde formüle ettiği değişim olgusu, bir başka bağlamda tarih felsefesini de içerir. Çünkü tarih "devamlılık", "eklemlenme" ve "yenilenme"nin göstergesidir. Aynı zamanda bir süreç olan tarih, bu üç temel olguyu ontolojik arka planına almak suretiyle varlık kazanır. Herhangi bir şekilde tarihten bahsedenler ya devamlılığa ya eklemlenmeye ya da yenilenmeye vurgu yaparlar. Söz konusu ettiğimiz bu ontolojik unsurlardan hangisi zayıf veya güçlüyse, tarih de ona göre şekillenir. Mesela devamlılık olgusu güçlüyse, hâlde (günümüzde) yaşayanlarda güçlü bir "birikim" var demektir. Şayet eklemlenme güçlüyse, devamlılıktaki birikim büyük bir "bilince" dönüşür. Yenilenme de zaten birikimle bilincin birlikteliğinin tabii sonucu olarak ortaya çıkar. Aynı unsurların zayıflığı da "geri kalma" şeklinde tecelli eder.

Biz istesek de istemesek de tarih bir şekilde devam eder. Söz konusu devamlılığa zihin, eşya ve mekandaki yansımalarına göre bir "ad" verilebilir. Verilen her bir yeni ad da "yeni bir çağ" (devir) anlamına gelir. Dolayısıyla her yeni devrin de bir düşünce biçimi ve varlığa bakış tarzı vardır. Bu durumda varlığa bakıştaki farklılık ve yeni bir düşünce biçimi, yeni bir çağın göstergeleri olmaktadır. İşte postmodern çağ ya da devir, tarihi sürecin ulaştığı -şimdilik- son aşamayı ifade etmektedir.

Postmodern çağa kadarki süreçte pek çok olay ve olgudan söz edilebilir. Genellikle büyük savaşların (özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları)

oluşturduğu dünya algısının postmodern süreçte büyük bir etkisi vardır. Modernizmin tek tipleştirip hizaya sokmaya çalıştığı dünyaya itiraz eden postmodern süreç, hemen her şeye yaşama hakkı vermeyi öngörür. Postmodern dünyada "her şeye evet" denilir adeta. Dolayısıyla postmodern düşünce kaynağını "çoğulculuk"tan alır. Çoğulculuk sözcüğünün içeriği, her türlü sistemleştirme ve kalıba sokma girişimini geri püskürtür.¹ Postmodern dünyanın dilinde "imkansızlık" diye bir olgu yoktur. Her şey her şekilde olabilir. Bütün karşıtlıklar eşitlenebilir. Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Straus, Lyotard ve Baudrillard gibi postmodern düşüncenin öncüsü olan düşünürler, altmışlı yıllar ve sonrasında çeşitli kültürel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısıyla ele alırlar; bu düşünürlerin ortak noktaları, dogmaların/ideolojilerin/normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Bu durum bir bakıma, meta-anlatıların ve sarsılmaz/bütüncül anlam görüşlerinin sonudur.²

Bütün sistemleştirmelere itiraz eden, her şeyi tersyüz eden postmodern algının bu özelliği için kullanılan terimlerden biri de "yapıbozum"dur. İlk önce yaydıkları felsefe ile düşünce dünyasını ters yüz edenlerin başında yukarıda da adını andığımız Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Straus, Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürler gelir. Ahmet Oktay, bu düşünürlerin dünyanın merkezileştirilmesinde ve yapıbozuma uğratılmasında önemli bir rol oynadıklarını söyler. Oktay'a göre yapıbozum değer yıkıcı bir olgudur. Bu yanı sıra yapıbozum, sistemin altını oymuştur.³

Modernizmin "gerçek" adı altında ortaya koyduğu bütün değerleri yapıbozuma uğratan postmodernizmin başka bir "gerçeklik" algısı vardır. Bu durumda farklı "gerçeklik" algılarını ya da gerçekliğin kişiden kişiye göre değiştiğini hesaba katmak gerekir. Bu yazıda edebiyat-postmodernizm ilişkisi üzerinde durduğumuz için, postmodernizmin bütün gerçeklik algılarına değil de sadece edebiyattaki gerçek algısına değineceğiz. Yani konuyu postmodernizmin edebiyata yansımaları ile sınırlandırıyoruz.

Edebiyat da diğer fenomenler gibi, yaşadığımız hayat içinde varlık kazanır. Hayatın gerçekleri diğer disiplinler gibi edebiyatın da ilgi alanına girmektedir. Ancak postmodern süreçte edebiyatta da "gerçeklik" algısı farklılaşmıştır. Hatta edebiyattaki bütün değişimlerin arka planında "gerçekliğin ne olduğu ve nasıl sunulması gerektiği" sorusu yatar. Mesela, Allan Robbe-Grillet'ye göre edebiyat devrimleri hep gerçekçilik adına yapılmaktadır.⁴ Umberto Eco, bu devrimlerin yapıldığı süreci genel olarak değerlendirir ve Batı uygarlığında poetikanın gelişim çizgisinin "ideal"den "somut gerçeğe"; oradan "soyut"a, oradan da "olanaklı"ya giden bir yolda ilerlediğini söyler.⁵ Oya Batum Menteşe ise, bütün bu süreç içinde "gerçek"in nasıl bir şekle dönüştüğünü ve neyi ifade ettiğini şu sözlerle dile getirir: *"Postmodern görüşe*

göre, bugün insanın hiçbir konuda "gerçek"i en doğru şekli ile bildiğinden söz etmek mümkün olamaz. insan doğruları veya genel anlamda ve de herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman bilmemiştir, ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür; çünkü "mitos"lardan günümüze, bize gerçeği anlattı—ğını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kur—maca anlatımından başka bir şey değildir. Kısaca postmodernizm bize ger—çeklerin kurmaca yapılarını anlatmaya çalışır." ⁶

Gerçeklik olgusundaki bu değişme, beraberinde yeni bir "estetik" de getirmiştir. Michel Butor'un dediği gibi, "değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düştüğü" ⁷ için, kurmaca gerçekliğe de ancak postmodern estetik uygun gelmektedir. Adorno, iki tür estetikten söz eder. Birincisi mimetik (eski) estetik, ikincisi ise yabancılaşmanın estetiğidir. ⁸ Postmodernizm yabancılaşmanın estetiğini içerir. Aynı zamanda postmodern bir terim olan "yabancılaştırma", edebiyat estetiğindeki postmodern durumun da adıdır. Yani edebiyattaki yabancılaştırma estetiği, "postmodern edebiyat"ın doğmasında da etkili olmuştur.

Postmodern Edebiyat

Postmodernizm kavram olarak Batı edebiyat ve eleştirisine ilk kez 1950'li yıllarda girer ve çeşitli aşamalardan geçerek günümüze kadar uzanır. Bu kavramdaki "post" kelimesi, "-den sonra" değil, "-den kaynaklanan, -den devam eden ama ondan ayrılan" anlamına gelir. Bu durumda postmodernizm, modernizmden esinlenen ama, ondan farklılık gösteren bir akım demektir. ⁹ Modernizmin netleştirmeye çalıştığı dünyaya başka bir gözle bakan postmodernistler, bu dünyada sadece "bulanıklık/karmaşa" görürler. Yani postmodernizm öncelikle evrenin bir kaos olduğunu, bu kaosa bir anlam verilemeyeceğini ve de hiçbir formülle açıklanamayacağını söyler. Postmodern görüş bu yönüyle varoluşçu (existentialist) görüşle aynı konumdadır. ¹⁰ Dolayısıyla postmodern edebiyatın önemli bir boyutunu "varoluşçu felsefe" oluşturur. Yukarıda da değindiğimiz gibi, postmodernizm özellikle kavramların kurmaca yapısına dikkati çeker. Çünkü kavramlar, dolayısıyla anlamlar, insana ve doğaya yabancı olan "dil" tarafından yaratılmışlardır. Dilden önce kavram yoktur, ancak dilin yarattığı anlamlar kurmaca olduklarından, yani sözcükler ile anlamları arasındaki ilişki gelişigüzel ve değişken olduğundan, dil açıklık değil, ancak görecelik getirebilir. ¹¹ Bu şu demektir: Her bir kişi dille dünyayı yeniden kurar. Bundan dolayıdır ki, postmodern edebiyatta önemli olan "roman yazmak" değil, "roman kurmak"tır. ¹² Bu durum hikayeye uyarlandığında önemli olanın "hikaye yazmak" değil, "öykü kurmak" ya da "öykü kurgulamak" olduğu görülür.

Görüldüğü gibi, dilin göreceli kullanımını önceleyen ve dilin kullanıldığı her bir olguyu "kurmaca" olarak nitelendiren postmodernizm, bu bağlamda

bir edebiyatın doğmasına yol açmıştır. "Postmodern edebiyat" olarak adlandırabileceğimiz bu yeni olgunun mevcut örneklerden hareketle bazı özelliklerini tespit etmek mümkündür. Ancak tespit ettiğimiz bu özelliklerin her an değişmeye ve yerini başka bir özelliğe bırakma karakterinde olduğunu da burada vurgulayalım. Yani günümüzde bitmiş tamamlanmış bir "postmodern edebiyat estetiği"nden söz etmek zordur. Fakat bu duruma rağmen, yine de postmodern edebiyatın özellikleri hakkında bir takım tespitlerde bulunulabilir.

Bir edebi metni postmodern yapan özellikler nelerdir? Bu soruya mevcut örneklerden yola çıkarak şu cevabı verebiliriz:

1- Postmodern edebiyatın özelliklerinin başında, bu nitelikteki edebiyat metinlerinin anlaşılma sorunu gelir. Geleneksel edebiyatın rahat okunan kurgusuna alışmış okur, modernist edebiyatın katıksız yaratıcılık anlayışının, avangardist biçim oyunlarının içinde kendini yitirir ve anlamadığı bu metinlerden giderek uzaklaşır.¹³

2- Postmodern edebiyatta "kurmaca" kavramı çokça önemsenir. Mesela postmodern öykü anlatıcısı, öyküyü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmaz, onun doğru/gerçek olduğunu savlamaz, tam tersine öyküsünün kurmaca karakterinin altını çizerek yapar bunu.¹⁴

3- Metnin kurmaca niteliğinin bir uzantısı olarak, postmodern edebiyat metinlerinde "okur" da çok önemsenir. Metnin kurgusunda okurun ayrıcalıklı bir yeri vardır. Umberto Eco, okurunun her şeyden önce konu aracılığı ile eğlenmesini istediğini belirtir.¹⁵

4- Postmodern edebiyat, yukarıda da değindiğimiz gibi, "yabancılaştırma estetiği" üzerine inşa edilir. Bu bağlamda okur, postmodern metinlerde her an şaşırtılır; okuyucudan adeta alışkanlıklarını ve yerleşik inançlarını "askıya alması" istenir. Bu, bir anlamda egemenlik kuran yerleşik değerlere isyandır. Egemen ideolojiye eklemlenen sanat anlayışları her zaman geniş bir yaşama alanı bulmuştur. Egemen ideolojiye eklemlenmeyen, ona 'karşı' duran sanatçılar ve anlayışlar, marjinalliğe itilip ötekileştirilerek 'değersizleştirilmiştir'.¹⁶ Postmodernizmin hakim sanatı sorgulamak için kullandığı stratejiler bu sanatı okuyucuya veya seyirciye önce yabancılaştırır; yabancılaştırırken sorgular ve böylece sanatın problematik yapısını sergiler.¹⁷

5- Postmodern edebiyat metinlerinde görülen önemli bir özellik de, bu metinlerin adeta -Michail Bakhtin'in ifadesiyle- bir "karnaval" görünümünde olmasıdır. Yukarıda postmodernizmin "her şeye evet" diyen niteliğinden bahsetmiştik. Postmodern metinlerde birbiriyle alakalı ya da alakasız bütün unsurlar ve olgular bir kurguda birleştirilebilir. Bu durumda, postmodernizmde kültür, alt kültür-üst kültür olarak kategorize edilmez. Kültür bir bütündür. Bu bağlamda postmodernizme göre edebi romanlarla, havaalanlarında satılan ucuz cina-

yet romanları ve bilim-kurgular; TV dizileri ile sanat filmleri; punk ve yeni akım rock ile Mahler'in müziği; pop art ile Picasso aynı sayılmaktadır. Seçkin sanatın nerde bittiği, ticari sanatın nerede başladığı zaten kesin değildir.^{1 8} Adorno bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: *"Çağdaş sanatta şenlik ile ciddiyet, trajedi ile güldürü, hatta neredeyse yaşam ile ölüm alternatifinin giderek yok olduğu görülüyor. Sanat böylece tüm geçmişini yadsımış olmaktadır."*⁹ "Grotesk" olarak adlandırılan bu durum da postmodern edebiyatın tipik bir özelliğidir. Postmodern metinlerin grotesk niteliklerinin bir uzantısı olarak çarpıcı, sürükleyici çeşitli yaşam öykülerinin (aşk, polisiye, casusluk kurguları biçiminde) bir metinde birlikte kurgulandıklarına da şahit oluruz.

6- "Çoğulculuk", "üstkurmaca" ve "metinlerarasılık" Postmodern roman ve öykülerin (anlatıların) adeta ontolojik unsurları olmuştur. Yani bir roman ya da öykünün postmodern sayılması için, bu üçlü unsuru barındırması şarttır. Gerçi bu özellikler modern metinlerde de vardır. Ancak bu iki temel kurgu tekniğini diğer bazı yeni tekniklerle birlikte ele alan sanatçılar, yazdıkları metinlere postmodern bir nitelik kazandırabilmektedirler. Özellikle bu iki unsurdan "üstkurmaca" ve "metinlerarasılık" çok önemlidir. Dolayısıyla bu bağlamda "üstkurmaca" ve "metinlerarasılık" üzerinde durulması gerekmektedir.

Üstkurmaca (Metafiction): Metin kendisinin nasıl kurgulandığı sorusuna cevap içeriyorsa, bu metinler için "üstkurmaca" terimi kullanılır. Mesela bir romanda, o romanın nasıl yazıldığı sorusunun cevabı veriliyorsa, o roman üstkurmacadır. Bu konuda bazı görüşlere yer vermek faydalı olacaktır. Yavuz Demir, üstkurmaca ile ilgili ilk belirlemenin, onun kurmaca ve eleştiri arasında bir yere yerleştirilmiş 'sınır söylem' olarak tanımlanabilmesi olduğunu söyler.²⁰ Patrica Waugh'a göre üstkurmaca (metafiction), roman teorisini, roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir.²¹ Lary Mc Caffrey ise, "üstkurmada yazar dolaysız bir biçimde 'roman yazma' işini romana özne olarak seçer."²² demektedir.

Üstkurmaca postmodern felsefeyle birlikte ortaya çıkan bir teknik değildir. Bu kavram, "Öykü nasıl anlatılmalı?" sorusu bağlamında bakılırsa, hikaye tarihi kadar eski bir çabayı ifade eder. Mesela Divan Edebiyatının yaygın türlerinden biri olan Mesneviler'de "Sebeb-i Telif" adlı bir bölüm vardır. Bu bölümde şair, söz konusu eseri niçin yazdığını, nasıl kaleme aldığını belirtir. Bu gelenek, ancak üstkurmaca kavramı ile izah edilebilir. Pek çok yerli romanda üstkurmaca olarak nitelendirebileceğimiz bir teknik kullanılmıştır. Mesela Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" adlı romanı böyle bir romandır. Çünkü romanın ilk sayfasında, anlatılanların bir mezar taşı altında bulunan ve Ahmet Celal'e ait bir hatıra defterinde yazılanlar olduğu söylenir ki, bu da bizce bir üstkurmaca tekniğidir. Örnekleri daha da artırabiliriz.

Yerli Metinlerarasılık (Intertextuality): Metinlerarasılıkla ilgili pek çok tanım yapılmıştır. Derli toplu bir tanım olduğu için Julia Kristeva'nın tanımını buraya alıyoruz: *"Metinlerarası, tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüştürmeleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir."*²³

Sadece postmodern metinlerde değil, modern metinlerde, hatta modern öncesi klasik metinlerde de karşımıza çıkan metinlerarasılık, edebiyatın tarihiyle yaşıt bir kurgulama tekniğidir. Buraya postmodern bağlamdaki metinlerarasılıkla ilgili bazı görüşler almakta fayda görüyoruz:

Yıldız Ecevit'e göre, postmodernizmin ana kurgu tekniği üstkurmaya ve bu tekniğin bir türevi olan metinlerarasılıktır. Modernist yazar, somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş metinlerin dünyasında dolaşır.²⁴ Cemal Sakar ise, metinlerarasılığı bir "değişim/yer değiştirme" olarak nitelendirir ve şunu söyler: *"Taklidin ve yapıştırmanın estetik bir ilke halini aldığı öykü anlatışında, zorunlu olarak dış dünya yerini metinlerarası kurmaca bir dünyaya; kahraman da anlatıcıya bırakmaktadır."*²⁵

Metinlerarasılık denilince sabitleşmiş bir kurgu tekniği akla gelmez. Kısaca metinlerarasılığın pek çok tekniği vardır. Şöyle de söyleyebiliriz: Pek çok teknikle ya da yolla metinlerarası ilişki kurulabilir. Şimdi de bu teknikleri tanıtalım:

a) Metin Ekleme Yöntemi: Başka türdeki metinlere hazır kalıplar halinde yapıştırma biçiminde yer vermedir. Buna "montaj" da denilir. Epigraf, şiir, mektup, tarihi belgeler ve resim şeklinde "metin ekleme yöntemi" kullanılır.

b) Metin Dönüştürme Yöntemi: Başka metinleri aynen yapıştırmak değil, onları değiştirerek, dönüştürerek alıp kullanma ve değerlendirme yöntemidir. Metin dönüştürme yönteminin "kurgu ve teknik taklidi", "ifade kalıpları taklidi", "üslup taklidi", "içerik aktarımı" ve "çağrışımsal göndermeler" gibi çeşitleri vardır.²⁶

c) Taklit (Parodi ve Pastiş): Metinlerarası ilişki kurma yöntemlerinden biri de "Taklit"tir. Taklit de kendi içinde "ciddi taklit (nazire, parodi)" ve "alaylı taklit (pastiş)" şeklinde ikiye ayrılır.²⁷ Parodi, ağırbaşlı, ciddi bir eserin tümünü ya da bir bölümünü, biçimsel özelliklerini koruyarak onu yeni bir öyle işleyen eserlere verilen addır. Pastiş ise, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla onu anımsatan, çağrıştıran bir biçimde öykünme demektir. Dış dünyayı aynen yansıtmak istemeyen postmodern yazar, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için "parodi" ve "pastiş" tekniğine başvurur.²⁸

Kubilay Aktulum, parodi ve pastişe biraz farklı bir gözle bakar. Ona göre, "Yansılama" adlı bir metinlerarası ilişki kurma tekniği vardır ve yansılamanın da bazı alt şekilleri vardır. Şöyle ki:

Yansılama (Parodi): Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Metnin konusunu, üslubunu ve biçimini değiştirmek yoluyla yansılama yapılabilir. En etkili yansılama, anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan, özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılama türüdür.

Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm: Bir yansılama biçimi olarak alaycı dönüştürüm, bir metnin, eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani eserin temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik sıradan yeni bir üslupta yeniden yazmak olarak tanımlanabilir. Bu yöntemle başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz 'yergi' yapmak, biraz eğlendirmektir.

Öykünme (Pastiş): Metnin üslubunu hedef olarak seçen bir yöntemdir. Öykünmede alaycı dönüştürümde olduğu gibi, bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturulmaz; yalnızca metnin üslubu taklit edilir. Taklit edilen ve taklit eden metin, öykünmede açıkça belli olur. Öykünme aynı zamanda, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri taklit edilerek gerçekleşir.²⁹

d- Alıntı ve Gönderge: Metinlerarası ilişkinin en açık biçimidir. Metin yazarı, başkalarından (başka yazarların metinlerinden) ve daha önce kendi söylediği sözlerden (yazdığı metinlerden) alıntı yapabilir.

e- Gizli Alıntı: Bu yöntem "kapalı metinlerarasılık" şeklinde de adlandırılır. Bir dış metinden yapılan alıntının sezdirilmeden, adeta aşırırcasına yapılmasıdır. Bundan dolayı "aşırma" kavramı da bu yöntemi ifade eder. Gizli alıntı, bir sözcenin araçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır.

f- Anırttırma: Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünce uyarma biçimi olan anırttırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtmek yerine yalnızca telkin edilir. Kişi ya da nesne konusunda "yarım bilgi" verildiğinden, anırttırma örtülü söylemle eşanlamlıdır.³⁰

g- Adaptasyon: Bu da bir metinlerarası ilişki kurma yöntemidir. Modern terim olarak bakıldığında "parodi" terimiyle karşılanabilecek bir olguyu işaret eder. Daha önce yazılmış bir metni, başka bir dilde küçük bazı değişiklikler yaparak yeniden yazmak anlamına gelen adaptasyon, daha çok "tercüme" bağlamında değerlendirilmelidir. Adaptasyon, yabancı bir eseri yerlileştirme anlamında da kullanılır.

h- Kendi Metnine Göndermede Bulunma: Metinlerarası ilişki kurma yöntemlerinden biri de, yazarın metinlerinde kendine ait diğer metinlerine göndermede bulunması gelir.

Hangi teknik kullanılırsa kullanılsın, metinlerarasılıkta üç temel unsur vardır. Biri "gönderen metin"dir ki bu asıl metindir ve elimizde bulunur.

İkincisi "gönderilen metin(ler)"dir. Gönderilen metinler ancak dikkatli okuyucunun hafızasında ya da zihninde "çağrışım" şeklinde yer alır. Elimizdeki asıl metin bünyesinde pek çok metinden iz / işaret taşıyabilir. Elimizdeki metnin bizi gönderdiği bütün bu görünmeyen metin ve göndergeler, ancak okurun dikkatiyle kendini belli eder. Üçüncü ve en önemli unsur, "gönderen metin"le "gönderilen metinler" arasındaki "bağlam"dır. Elimizdeki metin bizi bir başka metne göndermişse, burada gönderen metinle gönderilen metin arasında belirli bir "anlam" ilişkisi var demektir. Kısaca gönderen metnin mimarı olan yazar, niyetini daha bir belirgin kılmak; veya mesajını okuruna daha kuvvetli bir şekilde ulaştırmak için başka metinlerden faydalanır. Burada asıl olan gönderen metindir.

Görüldüğü gibi, postmodern edebiyat metinlerinde sıklıkla karşılaşılan metinlerarası ilişki kurmanın pek çok yöntemi söz konusudur. Kısaca, "alıntı", "gizli alıntı", "anıştırma", "gönderge", "yansılama", "öykünme", "anlatı içinde anlatı", "basmakalıp söz", "yeniden yazma", "epigraf", "yapıştırma (montaj)" gibi unsurların olduğu her metinde metinlerarası ilişkiden söz edilebilir. Metinlerarası ilişki kurma yöntemlerinde, genellikle göndermede bulunan metinlerde biçimsel ve izleksel (anlamsal) değişimler/dönüşürümler yapılır.

Yukarıda sıraladığımız postmodern edebiyatın özelliklerini içeren öyküler vardır ve bunlara "postmodern öyküler" denilir.

Postmodern Öyküler

Yukarıda özelliklerini sıraladığımız postmodern edebiyatın özelliklerini içeren öykülere, tabii olarak "postmodern öyküler" diyebiliriz. Bir başka ifade ile, üstkurmaca ve metinlerarasılık estetiği üzerine kurulu her öykü için postmodern sıfatını kullanmak mümkündür. Bu öykülerin kimi için "postmodern öğeler taşıyor"; kimi için de "bütünüyle postmodern öykü" nitelemesini de yapabiliriz.

Postmodern öykülerde estetik ve dil çok önemsendir. Yazarlar "ne" söyleyeceklerinden çok "nasıl" söyleyeceklerine önem verirler. Yani, öykünün asıl gücünün tek göstergesi, onun kurgu/yapı/biçim boyutunda ortaya çıkar. Önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır.³¹ Cemal Şakar'a göre, anlatılacak bir şeyin kalmadığı, anlamın çokluk içinde parçalanıp buharlaştığı, bilincin yarıldığı, kişinin görece bir uzam/zamanda kendini bir türlü konumlandıramadığı bu dönemde; öykünün deneysel biçimciliğe gelip dayanması kaçınılmaz bir son olarak görünmektedir.³² Dolayısıyla postmodern öyküler için "deneysel öyküler" tabirini de kullanabiliriz. Bu bağlamda postmodern öykülerde farklı ve yeni tekniklerin denendiğini söylemek de mümkündür. Burada üzerinde durulması gereken ve modern Türk öykücülüğünde de

örnekleri görülen "küçürek öykü"lerden (minimal öyküler) bahsedebiliriz. Birkaç cümlelik ya da bir paragraflık hacmi olan bu tür öykülerin modern Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisi şüphesiz Ferit Edgü'dür.³³

Her ne kadar, Ahmet Oktay "yapıbozum felsefesi sistemin altını oydu"³⁴ diyerek eleştirse de, postmodern öykülerde dil de farklı ve "yapıbozuma" uğratılarak kullanılır. Dilbilimde "sapma" olarak adlandırılan bu dil kullanımlarının çoğunu postmodern nitelikli öykülerde görebiliriz. Bu bağlamda sözlükte olmayan pek çok kelime ile karşılaşabiliriz. Nasıl ki İkinci Yeni anlayışına mensup şairler (Edebiyatımızda postmodern nitelikli şiirleri genellikle İkinci Yeni şairleri tarafından kaleme alınmıştır), kendilerine özgü kelimeler türetiyorlarsa, postmodern öykü yazarlarının çoğu aynı şeyi yaparlar. Mesele Sadık Yalsızuçanlar, "Çehrengiz" ve "Gü/r/z"³⁵ adlı öykülerinde bu yola başvurmuştur. Hilmi Yavuz ise "Kuyu" adlı anlatısında "O kuyucu"³⁶ şeklinde bir ifade kullanır. Bununla hem kuyu ile ilgilenen kişiyi hem de "okuyucu"yu kasteder.

Postmodern öyküler, çoğu zaman bir öykü yazma oyununu andırır. Buna üstkurmaca denildiğini yukarıda açıklamıştık. Bundan dolayıdır ki, postmodern öykülerde daha önce yazılmış öykü ve diğer anlatılara sıkça gönderme de bulunulur. Yani postmodern yazar yeni bir şey söylemez; var olanı bir ke-re daha yorumlar ve günceller. Bu konuda Murat Gülsoy'un şu cümleleri kayda değerdir: "Büyük anlatılar dönemi sona erdiyse biz kendi küçük anlatılarımızda daha büyük bir sorumluluk altındayız demektir. Dostoyevski'nin, Oğuz Atay'ın bu hesaplaşmalar içinde kendini yiyip bitiren kahramanları artık hepimiziz."³⁷ Murat Gülsoy'un bu cümleleri, başka bir ifadeyle de olsa metinlerarasılığı tarif etmektedir. Bundan dolayıdır ki, bir öyküde, metinlerarası ilişki kurma biçimlerinin çoğu bir arada kullanılabilir.

Postmodern öykülerde, öykünün anlatıcısı, postmodern bir nitelik olan okuyuculara doğrudan seslenme yöntemine de başvurur: *"Bir hikayeciylim diye, sizden ayrı şeyler düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünemem. O halde, bu adamın hikayesi ne olabilir? Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, ne olur?"*³⁸

Postmodern edebiyatın, dolayısıyla postmodern öykülerin nasıl yorumlanacağı sorusu da önemlidir. Yıldız Ecevit bu soruya *"Postmodern edebiyatta, sanatsal değerlendirmeler estetik ölçütler içinde yapılmalı, toplumsal ölçütler içinde değil."*³⁹ şeklinde cevap verir. Yani postmodern öyküler kurmacanın kriterlerine göre eleştirilmelidirler. Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk'un "Yeni Hayat" adlı romanına bu bağlamda postmodern bir okuma (eleştiri) yöntemiyle yaklaşır. Yazarın okuma metodunu oluşturan bazı başlıklar şunlardır: "Çok katmanlılık", "yabancılaştırma etmeni", "imge kullanımı", "simge/alegori",

"metinlerarasılık", üstkurmaca", "oyunsuluk"⁴⁰ Bu başlıklarda belirtilen kriterlerin toplamını "postmodern anlatı estetiği" olarak düşünebiliriz.

Buraya kadar genel anlamda hem postmodern edebiyat hem de postmodern öykülerden bahsettik. Acaba Türk öykücülüğündeki postmodern durum nedir? Yani Türk öykücülüğünün "postmodern hali" ne durumdadır. Şimdi de kısaca ona bakalım.

Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum

Postmodern durum açısından Türk öykü tarihine bakıldığında, üç kategoriden bahsedilebilir:

1- Her yazardaki yenilenme bilinci, ister istemez o yazarı modern ya da postmodern bir konuma getirir. Bu bağlamda, çağında öyküye yenilik getiren her bir yazar için "o çağın postmoderni" denilebilir. Burada "postmodern" kelimesinin kullanılıp kullanılmaması hiç önemli değildir. Önemli olan "yazardaki kendini yenileme bilinci" ve "sanatı için sürekli estetik/biçim arayışında olması"dır. Postmodern öykü için, *"öykü estetiğini yenileyen, yeni bir dil, yeni bir biçim, yeni bir öykü tarzı deneyenler"* gibi bir ifade kullansak yanlış olmaz. Çünkü bu yazarlar sürekli olarak kendilerini ve öykülerini "yenileme" çabası içinde olmuşlardır. Bunlara "modernist yazarlar" ya da "öncüler" de denilebilir. Tanzimat'tan beri böyle bir çaba içinde görülen bazı önemli yazarlar şunlardır: Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin, Abdülhak Şinasi Hisar, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nahit Sırrı Örik, Haldun Taner, Aziz Nesin, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Tahsin Yücel, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Murathan Mungan, Murat Gülsoy, Mahir Öztaş, Sadık Yalsızu-
çanlar vs. Şüphesiz bu listeye daha başka isimler de eklenebilir.

2- Birinci maddede dile getirdiğimiz öykücü tavrını olağanüstü bir ciddiyetle gösteren ve sürekli yeni biçim denemeleri yapan; "ne anlatacağı" kadar "nasıl anlatacağı"nın sıkıntısını çeken; bu yüzden de her bir eserinde yeni "anlatım teknikleri /estetik" deneyen yazarlar kategorisi. Bu yazarlar postmodern kaygı taşımadan, öykülerinde postmodern öğelere yer veren yazarlardır. Yavuz Demir'in Ahmet Mithat için yaptığı "Hindistan niyetine yola çıkıp Amerika'ya ulaşma"⁴¹ tespiti bu kategorideki yazarları anlatır. Başta Ahmet Mithat Efendi olmak üzere, Sait Faik, Oğuz Atay, Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu gibi yazarları bu kategoride değerlendirebiliriz.

3- Özellikle 1980'lerden sonra eser veren öykücülerimizin çoğu öykülerini, postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar bir şekilde yazmışlardır. Postmodern bir bilinç ve duyarlılıkla öykülerini yazan bu ya-

zarlar arasında Murathan Mungan, Hasan Ali Toptaş, Sadık Yalsızuçanlar, Cemil Kavukçu, Murat Gülsoy vs. gibi isimleri anabiliriz.

Her bir kategorideki isimleri daha da artırabiliriz. Ancak adını anacağımız her bir isim, ister istemez bu kategoriden birine girecektir. Bu kategori açısından şimdi öykü tarihimize kısa bir göz atalım. Daha doğrusu bu üç kategoriye biraz açalım.

Öncelikle belirtelim ki, Türk öykücülüğü tarihinde genellikle "ne söylendiği" önemslenmiştir. Yani yazılan öykülerin fikri/tematik muhtevaları önce lenmiştir. "Nasıl söylendiği" sorusu pek o kadar önemslenmemiştir. Bundan dolayıdır ki Handan İnci, Türk romancısının, roman kurmaktan çok toplumu kurmakla uğraştığını söyler.⁴² Ancak bu genel duruma rağmen, bazı yenilikçi açılımlar da olmuştur. Mesela, bilinç akışı ve üstkurmaca daha 1890'larda Türkçe romanlarda karşımıza çıkar. Ayrıca, roman/öykü tarihimizde romanın estetik sorunlarıyla ciddi anlamda ilgilenenler de olmuştur. Bizde romanın teknik sorunlarıyla savaşılan ilk romancı Ahmet Mithat Efendi'dir. 1983'te yayımlanan "Hikaye Tasvir ve Tahriri" adlı yazısı, bizde romanın teknik problemleri üzerine kaleme alınmış ilk yazıdır.⁴³

Burada Ömer Leksiz'in öykümüzün estetiğindeki değişimlerin tarihini incelerken yaptığı tasnife yer vermenin faydalı olacağına inanıyoruz. Ömer Leksiz, "bencil öykü" adını verdiği, esasında postmodern nitelikler taşıyan öykülerin ortaya çıkış sebebini; İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı büyük problemler karşısında aydınların sığındığı felsefi ve edebi akımları; çözümü zor görünen toplumsal sorunlar karşısında sanatçıların kaçışlarının bir ifadesi olarak -oya- lanmak, kendilerini avutmak amacıyla- kendi "ben"lerini önplana çıkaran tavırlarını; siyasal otorite (iktidar) ile çatışmayı göze alamamalarını; iğdiş edilen tarihin yerine sanatçının kendi hatıralarına sığınışını; böyle bir ortamda avunma yolu olarak sadece yazma seçeneğinin kalışı vs. gibi durumlara bağlar.⁴⁴

Postmodernizm için, "*hikayeden öyküye geçiş*" ifadesini kullanabiliriz. Bu süreç Türkiye'de -Tanzimat ve sonrasında bazı istisnai örnekler olmasına rağmen- Cumhuriyet'le birlikte başlamıştır. Ömer Leksiz bu sürecin bazı aşamalardan geçtiğini söyler. Ömer Leksiz'e göre bu aşamalar şöyledir:

Peyami Safa ve Yakup Kadri istisna tutulursa, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, Kamuran fiipal, Haldun Taner ve Leyla Erbil'in temsil ettiği kuşağı "fetret dönemi"; Peyami Safa ve Yakup Kadri dahil Tahsin Yücel arasında yer alan öykücülerini "arayışlar dönemi"; Leyla Erbil ve Bilge Karasu hariç, Kemal Tahir ile Rasim Özdenören arasında yer alan öykücülerini "olgunlaşma dönemi"; Leyla Erbil ve Bilge Karasu dahil, Selim İleri ile Oğuz Atay arasında yer alan öykücülerini "başat tür dönemi"; Durali Yılmaz ile Nazan Bekiroğlu arasında yer alan öykücülerini "yeni arayışlar dönemi" olarak nitelendirebiliriz.⁴⁵

Ömer Leksiz'in yaptığı bu tasnife başka başlıklar da ilave edilebilir. Özellikle 2000'lerden sonra gelişen Türk öykücülüğünde postmodern niteliklere uyan öyküleriyle dikkat çeken başta Ferit Edgü ve Mustafa Kutlu olmak üzere Murathan Mungan, Murat Gülsoy, Sadık Yalsızuçanlar, Mahir Öztaş, Özcan Karabulut, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu, Necip Tosun gibi daha da artırabileceğimiz öykü yazarlarını da anabiliriz. Hatta adını andığımız bu son isimler, postmodern öykü estetiği konusunda önceki kuşaklardan daha ileri bir düzeydedirler.

Gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar.⁴⁶ Ülkemizde 80'lerden sonra boy göstermeye başlayan, 90'lardan sonraysa güçlenen yeni dönem öyküsü, insana ve gerçekliğe yabancılaşmıştır.⁴⁷ Yani postmodern öyküler 1970'lerde başlar ve 1980'lerde gelişme ortamını bulur. 1990 ve özellikle 2000'lerden sonra da daha bir gelişim gösterir.

Öyküde ve romanda örnekleri olmasına rağmen, postmodern sürece eleştiri yönelten; hatta Türkiye'de postmodern edebiyat yapılamayacağına dair görüşler ileri sürenler de vardır. Bu yazarlar arasında özellikle -kendisi de postmodernizmin bütün özelliklerini taşıyan "Üç Anlatı" adlı bir kitap yazan- Hilmi Yavuz'un adını anabiliriz. Hilmi Yavuz postmodern romanın, dolayısıyla öykünün olamayacağını söyler. Yazarın bu iddiasını dayandırdığı husus ise, "art zaman—lılık/eş zamanlılık" meselesidir. Mesela James Joyce'u Türk romancıları elli yıl sonra -art zamanlı olarak- takip ediyorlar. Oysa eşzamanlı olarak (James Joyce ile aynı zaman içinde) takip edilmesi gerekir. Hilmi Yavuz, Batı'nın yaşadığı tarihsel sürece dikkat çeker. Kapitalizm sürecini ileri derecede yaşayan Batı, bu süreci daha bir zorlayarak "kapitalizm ötesi" (Frederic Jameson'un tabiriyle 'geç kapitalizm') diyebileceğimiz bir noktaya gelmiştir. Postmodernizm bu yeni noktanın adıdır. Oysa Türk toplumu ne kapitalizm sürecini tam yaşamıştır ne de modernizm sürecini tamamlamıştır. "Modern sonrası" anlamına gelen postmodernizm, bu durumda Türkiye'de olamaz.⁴⁸ Postmodernizm olmayacağına göre postmodern öykü de olamaz. Hilmi Yavuz Bu görüşü savunur. Hilmi Yavuz'un bu tespitine Füsun Akatlı da katılır. Füsun Akatlı, öykülerine yazdığı bir eleştiride, Mahir Öztaş'ın Türk edebiyatından yeterince beslenemediğini, bu yüzden öykülerindeki dünyanın bize pek tanıdık gelmediğini söyler.⁴⁹ Yani bir özentisi olarak postmodern öykü örnekleri verilse de, bu öyküler Türk toplumu—nun trajedisini anlatacak nitelikte değildirler. Bu bağlamda Yıldız Ecevit de Ferit Edgü'deki Kafka ve Samuel Beckett etkisinden söz eder.⁵⁰

Bu eleştirileri bir tarafa bırakıp şimdi Türk edebiyatından seçtiğimiz öykü örneklerini postmodern kriterlere göre değerlendirelim. Yukarıda postmodern öykülerin genel özelliklerini ve bir öyküye postmodern nitelik kazandıran estetik kriterleri sıralamıştık. Bu açıdan seçtiğimiz bazı öyküleri değerlendirelim.

Türk Edebiyatından Postmodern Öğeler Taşıyan Öykü Örnekleri**

Her ne kadar postmodern bir iddia taşımasa da Hilmi Yavuz, yazdığı "Üç Anlatı" adlı eserinde, neredeyse bütün postmodern öğeleri kullanır. "Taormina", "Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" ve "Kuyu" adlı üç alt metinden oluşan kitap, postmodern öykü estetiğinin bütün unsurlarına sahip olduğu için, öncelikle bu kitaptan bahsetmek faydalı olacaktır. Yazar bu kitabı için ne "roman" ne de "öykü" terimini kullanır. Postmodern durum ilk olarak yazarın bu tercihiyle başlar. Kitaptaki üç ayrı metinden her biri "uzun birer öykü" sayılabileceği gibi, küçük birer roman olarak da görülebilir. Ancak Hilmi Yavuz, yazdığı metinler için "anlatı" kavramını tercih etmiştir. Roman, hikaye, şiir ve deneme gibi ayrımlar yapmayıp söyleyeceklerini bilinen formlara uyduramama tavrı da postmodern bir tavidir. Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un "Üç Anlatı" adlı eseri tipik bir postmodern metinler kitabıdır.

Hilmi Yavuz, kitabında yer verdiği ilk anlatısı "Taormina"da ütöpik bir şehir kurar. Taormina, bu şehrin adıdır. Uzaktan, başta Thomas More'nun "Utopia" ve Eflatun'un "Devlet" adlı eserlerini çağrıştıran bu metin, aynı zamanda felsefi bir yorumdur. Klasikleşmiş felsefi metinlerden de faydalanarak yazar, bir "felsefe-kurgu" ortaya koyar. Dolayısıyla, yazarın birer anlatı (kurmaca) kabul ettiği felsefi metinler, yeniden kurgulanarak "Taormina"da "anlatının anlatısı"na dönüşmüştür.

"Üç Anlatı"nın ikinci metni "Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" adını taşır. Yazar bu metinde bilinen önemli metinlerden faydalanarak, bir anlamda bu metinlerin parodilerini yaparak, yazmanın hikayesini anlatır.

Üçüncü metin "Kuyu" adını taşır. Hz. Yusuf'un yaşadığı dramın bir metaforu olan ve bu yönüyle sanatta ve edebiyatta çokça kullanılan "kuyu", pek çok edebi metinde gönderme yapılan tarihi bir olgudur. Hilmi Yavuz bu metinde kendi adını soyutlayarak, yani kendini ötekileştirerek (yabancılaştırma) anlatma sorununu irdeler. Metinden anlaşıldığına göre "anlatmak dipsiz bir kuyu" gibidir.

Her üç metinde de öykünün nasıl yazıldığı, yazma sorunları ve sıkıntıları, öykünün ne olup olmadığı, yazma işini eğlenceye dönüştürme; yani kurmacanın bir yazma oyunu olduğu gibi üstkurmaca unsurları; her bir çeşidi ile yoğun bir metinlerarasılık, özellikle postmodern edebiyat kuramının dünya-daki ve ülkemizdeki önemli isimleri olan Umberto Eco, İtalo Calvino ve Akşit Göktürk gibi yazarların metinlerine göndermede bulunma; farklı anlam katmanları (çoğulculuk), okuyucuyu, çevirmeni, eleştirmeni ve editörü hesaba katma gibi bir metne postmodern bir estetik kazandıran öğeler bolca yer alır. Dolayısıyla "Üç Anlatı" adlı eser tipik bir postmodern öykü örneğidir. Şimdi bu kitaptan bazı alıntılar yapalım:

Öykülerin üstkurmaca niteliği hakkında şu alıntılar kafi derecede fikir vermektedir:

"Taormina!", Gerçekte ne olduğunu, nasıl olduğunu bilmiyorum. Bir kent? Atlasa bakmadım bile. Benim için bir sözcük olarak var ve hep öyle kalmalı."⁶¹

"Buraya kadar anlattıklarımın hiçbir anlamı olmadığını biliyorum. Aslında, "Taormina" bahane, belki! Ben birfelsefe-kurgu yazmak istiyordum; "bilim-kurgu (science-fiction) olur da felsefe-kurgu neden olmasın? Ben öteden beri, Felsefenin bir kurgu olduğunu savunmuşumdur, kurmaca olduğunu!"⁶²

"Siz, anlatı kahramanlarının özgür olduklarını söyleyenlere bakmayın. Anlatı yazarları, genellikle ne Monsieur Francois Mauriac gibi kahramanlarının her şeyine karışan vıdıdı ukalalardandır, ne de Monsieur Jean-Paul Sartre gibi, ne halleri varsa görsünler keratalar! diyen Varoluşçulardan... Öykülemenin doğası gereği, bazı durumlarda, anlatı kahramanları için gerçekten yapılacak tek şey kalır; o da kahvaltı etmektir."⁶³

"Benim, bu anlatının yazarı olarak Anette'e belli bir yakınlık duyduğum doğrudur. Tolstoy, Karenina'ya, Flaubert Emma'ya ne kertede yakınlık duyduysa benim de Anette'e o kertede yakınlık duyduğum söylenebilir."⁶⁴

"Ben, yani anlatıcı... Bu anlatıda benden başkalarının da, örneğin okurun ya da eleştirmenlerin anlatıcı olarak boy göstermelerine izin verdimsem, ne yani kötü mü ettim?"⁶⁵

"Bu anlatıdaki kişiler, olaylar ve sözlerin hepsi, kurmacadır. Gerçeklikle bir benzeşimleri varsa, bu tümüyle rastlantısaldır."⁶⁶

Bir postmodern öge olan "yabancılaşma" unsuruna Hilmi Yavuz kendini okura yabancılaştırmak suretiyle yer verir. Yani yazar kendisinden başka biri gibi söz eder:

"Kuyu ve ölüm bağıntısı üzerine Hilmi Yavuz'un ne yazacağını bilebilmeniz mümkün değil, ama ben ne söyleyeceğimi biliyorum. Üstelik benim bildiklerimin Hilmi Yavuz'u bağlayacağını da biliyorum."⁶⁷

"Üç Anlatı"da çok yoğun bir metinlerarasılık ve göndermeler vardır. Bunlardan sadece Kafka'nın "Değişim" romanında böceğe dönüşen insana (Gregor Samsa) yer veriyoruz:

"...Aynada gördüğü kendisiydi; ve bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrıya şükretti."⁶⁸

Kitapta okurun kurmacanın önemli bir ögesi olduğunu şu cümleden anlayabiliriz:

"Öyle bir roman yazılmalı ki, bu romanın baş kişisi o romanın okuru olsun."⁶⁹

Hilmi Yavuz'un kitabında daha bunlar gibi pek çok postmodern ökü ögesi yer almaktadır. Ancak şimdi edebiyatımızdan seçtiğimiz diğer örneklerle yer yer verelim.

Murathan Mungan'ın "Dumrul İle Azrail" adlı öyküsü de postmodern öykü estetiğinin hemen bütün öğelerini taşır. Hem üstkurmaca hem de metinlerarasılık yönünden incelenmeğe değer olan bu öykü, -adından da anlaşılacağı gibi- Dede Korkut öykülerinden biri olan "Duha Kocaoğlu Deli Dumrul Hikayesi"nin bir parodisidir. Murathan Mungan Dede Korkut'un öyküsünü alıp yeni bir bakış açısıyla kurgulamıştır. Anlatılan olay ve kişiler aynıdır. Fark sadece öykünün sonundadır. Dede Korkut hikayesinde, Deli Dumrul'a Azrail bir fırsat verir. Dumrul şayet kendisinin yerine can verecek birini bulursa, Azrail'den kurtulacaktır. Dumrul annesine ve babasına can istemeğe gider; onlar canlarını vermezler. Öyküyü buraya kadar Murathan Mungan da aynıyla anlatır. Dede Korkut'un öyküsünde son çare olarak sevgilisine giden Dumrul, ondan istediği canı alır. Murathan Mungan'ın anlattığı öyküde de Dumrul en son çare olarak sevgilisine gider. Ancak Mungan'ın öyküsünde Dumrul'un sevgilisini canını vermez. Yani Dumrul, kendisi için canını feda edecek bir sevgiliden mahrum kalmıştır ve adeta "yalnızlaşmış"tır.

Dede Korkut'un öyküsünde, sevgilinin fedakarlığı sebebiyle Azrail, Dumrul'la sevgilisine dokunmaz; ancak Dumrul'un anne ve babasının canlarını alır. Dumrul'la sevgilisi de uzun bir zaman yaşarlar. Murathan Mungan'ın öyküsünde ise, kendisi için can verecek biri kalmayınca yalnızlaşan Dumrul'un imdadına Azrail yetişir. Azrail, Dumrul'un içinde bulunduğu çaresizliğe çok üzülür ve kimsenin canını almaz. Hatta Dumrul'a aşık olur. Dumrul gibi biri için kendini feda edecek olanın ancak bir melek olabileceğini söyleyen Azrail, sonunda kendi canını almaya karar verir. Murathan Mungan böylece aşk için ölenlerin ancak melek olabileceği mesajını vermiş olur.

Murathan Mungan'ın "Dumrul İle Azrail" adlı öyküsünde üstkurmaca öğeleri çokça yer alır. Bunlardan bazıları şöyledir:

*"(Dumrul) kendi yerine ölüme gönderebileceği birini razı edecekti. Hepsi bu. Bütün oyun buydu. Bir gönüllü arıyordu. Bir ölüm gönüllüsü. Annesi, babası, yâri. Sırasıyla üçünün de kapısına geldiler. Öykü böyle başlıyordu."*⁶⁰

*"Bir hikayenin sonunu merak etmenin, her şeyin başlangıcı olabileceğini hiç bilmediği için, kendi kurallarıyla genleşen hikayelerin, sonunda kimleri içine alabileceğini de bilemiyor. Kendi kendine büyüyen hikayeler, sonunda kimseyi dışarıda bırakmazlar. Yalnızca kahramanlarını değil, ikinci üçüncü kişilerini, kimi zaman tanıklarını, hatta dinleyenlerini de içlerine alacak kadar genişleyebilirler. Tıpkı kutsal kitaplardaki hikayeler gibi... Oradaki hikayeler sonunda nasıl bütün dünyayı kuşatırlarsa, bazı hikayeler de sizi habersiz teslim alır."*⁶¹

Postmodern bir kaygı taşımasa da, yazdığı öykülerde hem üstkurmaca hem de yoğun bir metinlerarasılığa yer veren hikayecilerden biri de Mustafa

Kutlu'dur. Mesela yazarın "Kambur Hafız ve Minare" adını taşıyan öyküsü, "öykü içinde öykü" esasına dayanır. Öykü içinde öykü esasına dayanan öyküler de birer üstkurmacadır. Öykünün kendisi zaten kurmacadır; buna bir de öykü içinde açıkça yazıldığı belirtilen öyküyü ilave edersek, "iç içe geçen öykü"lerle karşılaşmış oluruz. "Kambur Hafız ve Minare" işte böyle bir öyküdür. Bu öyküde üst anlatı (dış öykü), Hafız Ali adlı biri ile ona Mustafa Kutlu'nun yazdığı öyküyü okuyan kişiden ibarettir. Hafız Ali, daha sonra öykünün yazarı olan -kurmaca- Mustafa Kutlu'ya haddini bildirmek üzere İstanbul'a gider. Böylece üst öyküye Mustafa Kutlu da katılmış olur. Öykünün "alt anlatı" (alt öykü) düzleminde ise, hikayesi yazılan Kambur Hafız ile, öyküde onun aşık olduğu söylenen "Sürmeli" adlı muhtemelen bir kadın vardır. Böylece iki hikaye iç içe geçmiş olmaktadır. Bu öyküden bazı alıntılar:

Kambur Hafız'a öykünün okunması:

— *İşte Hafız Ali, hikaye böyle bitiyor, oku dedin, okuduk.*

— *Yani şimdi bu, bu hikaye beni mi anlatıyor?*

— *Yok canım nereden çıkardın?*

*Adam Kambur, üstelik hafız, hem de benim gibi müezzîn*⁶²

Kambur Hafız'ın Mustafa Kutlu ile karşılaşması:

"Kambur Hafız hal-hatır, tanışma faslından sonra olup biteni özetledi.

Sesini sertleştirip:

— *Benim yazımı yazmışsın, yakışksız bir şey olmuş, dedi.*

— *O bir hikaye, diye cevapladı yazar, alın yazısı değil.*

— *Her neyse dedi Hafız, tıpkı ben. Sonunda bir çift sürmeli uğruna kendini minarenden atan bir müezzîn olur mu? Haram bu, haram.*

Yazar cigarasını tazeledi, sıkıntı ile etrafa baktı.

— *Yahu sen bunu ne üzerine alıyorsun arkadaş, bu bir kurgu, yani olabilir de, olmayabilir de.*⁶³

Sait Faik Abasıyanık'ın, "Birahanedeki Adam" adlı öyküsü de bir üstkurmacadır. Bu öyküde öykü yazmak için konu ve malzeme arayan bir yazarın gayretleri anlatılır. Öykü şu cümlelerle başlar: *"Sokakta, bir dükkanda, kala-balık bir yerde durup herhangi bir adamın yüzüne bakarak hayatının hiç olmazsa bir kısmını hikaye etmek mümkündür, hülyasına kapıldım. Netice şu satırlar oldu: Karaköy'de bir birahane bira içen, tahminen kırk yaşlarında bir adamı gözüme kestirdim; baktım durdum..."*⁶⁴

Öykünün anlatıcısı, "kurmaca"yı "bina"ya, gözlemlerini de inşaat malzemelerine benzetir: *"Şimdi elimde birtakım malzeme var. Bunlardan bir bina yapabilirdim."*⁶⁵

Nedim Gürsel de, "Dönüş" adlı öyküsünde, üstkurmaca tekniğine baş vurur. Öyküde, taşradaki ailesinden uzun yıllar önce ayrılp Paris'e giden; bu ara-

da dünyanın pek çok yerini dolaşan; sonunda tekrar taşradaki ailesine dönen bir adam anlatılır. Adam taşradaki evine girmek üzere iken, bahçe kapısını henüz açtığında bir hayal kurar. Bu hayale göre kendisi ailesine dönmüştür ve evde tek başına yaşayan yaşlı annesi oğluna sitem eder. Adam annesine uzun yıllar neden gelemediğini anlatmaya çalışır; anne ise sürekli oğluna neden çok beklettiği için sitem edip durur. Öykü, ana-oğul arasında yaşanan bu sitem ve sitem karşısında savunma üzerine kurulmuştur. Öykünün sonunda bunun bir "oyun" olduğu anlaşılır. Çünkü adam evinin kapısını açtığında karşısına yabancı yaşlı bir kadın çıkar. Bu kadın adama, daha önceleri evde oturan yaşlı kadının, yurt dışına giden oğlunu beklerken, onun hasretinden öldüğünü söyler. Bu sürpriz final, okuyucuda bir "şok" etkisi yaratır. Dolayısıyla "Dönüş" adlı öykü çarpıcı kurgusuyla tipik bir üstkurmacadır. Bu öykünün sonu şöyledir:

"— *Kimi aradınız?*

-Siz Nurhayat hanım'ın oğlu musunuz yoksa?

içeri daldım. Sedirin üstü bomboş.

— *Ben Nurhayat Hanım'ın komşusuyum, Hacı'nın karısı. Paris'e çektiğimiz telgraftı almadınız demek. Anneniz sizlere ömür.*

Sedire çöktüm. Yıllarca beni beklediğin pencereden vuran ışıktaki sofa sensizdi."⁶⁶

Adaptasyon, bir metinlerarası ilişki kurma yöntemidir. Modern terim olarak bakıldığında "parodi" terimiyle karşılanabilecek bir olguyu işaret eder. Bu konuda edebiyatımızda akla ilk gelen örnek, Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı "İstanbul'da Bir Don Kişot" adlı hikayedir. Hikayenin adından da anlaşılacağı gibi, Ahmet Mithat Efendi bu hikayede, adeta Cervantes'in "Don Kişot" adlı romanını yeniden yazmıştır. Bunu adapte etmiştir (uyarlamıştır) şeklinde de ifade edebiliriz. Mesela Don Kişot'un adı "Daniş Çelebi" olmuştur. Don Kişot'un çokça okuyarak tesirinde kaldığı şövalye romanlarının yerini "İstanbul'da Bir Don Kişot'ta, "Hamzaname, Binbir Gece, Muhayyelat-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi sihir, ilm-i simya, cin ve peri hikayeleri anlatan şey"ler almıştır.⁶⁷

Romanın bir çok yerinde Cervantes'in Don Kişot'undan bahseden ve o romanı örnek aldığını söyleyen Ahmet Mithat, romanını aynı zamanda üstkurmaca şeklinde kurgulamıştır. Hem üstkurmaca oluşu hem de bilinen bir metnin adaptasyonu (parodisi) olması bakımından yoğun bir metinlerarası ilişki de içeren "İstanbul'da Bir Don Kişot" adlı hikaye, postmodern nitelikli öykülerimizin ilk örneklerinden de biridir aynı zamanda.

Murathan Mungan'ın "Dumrul İle Azrail" adını taşıyan öyküsü de, metinlerarasılık yönünden çok zengindir. Zaten öykünün bütünü, bilinen bir öykünün parodisidir. Parodi, en geniş manada kurulan metinlerarası ilişki biçimi-

dır. Parodinin yanında Murathan Mungan daha pek çok metin ya da göstergeye göndermede bulunur. Mesela "heykel" sanatından bahseder. Ayrıca "felsefe" ve "mitoloji"yle ilişki kurar. Öyle ki mitolojisinin en temel mekanı Olimpos dağından söz eder. Bilim-kurgu türü anlatılarda karşılaştığımız "zamanda yolculuk" da Mungan'ın göndermede bulunduğu göstergelerdendir. Öyküde bir de genel anlamda masallara göndermede bulunulmuştur. Mesela öyküde masalların değişmez mekanlarından Kafdağı'nın adı geçer. Bütün bu metin ve göstergeleri bir arada düşündüğümüzde "Dumrul İle Azrail" öyküsünün metinlerarasılık ve göstergelerarasılık yönünden çok güçlü olduğunu görürüz.

Mustafa Kutlu'nun "Kambur Hafız ve Minare" adlı hikayesinde ise metinlerarasılık bağlamında şöyle bir gönderme vardır:

*"Bunca yıl çektiğim acı yeter dedi içinden. Madem dönüp bir kez olsun bakmıyor, bundan geri bana yaşamak haram oldu. Böyle söyleyip dinimizin yasakladığı bir işi işledi. Kendini minareden aşağı bıraktı."*⁶⁸ Burada yazar, Kur'an'da insanın kendi canına kıymanın (intiharın) da günah oluşuna böyle bir metinlerarası ilişkiyle değinmiş olur.

Aziz Nesin'in "Eşeğin Çulu N'oldu" adlı öyküsü de, parodik bir öyküdür. Bu öyküde ortaoyunu taklit edilir. Zaten öykünün başında "Bir Ortaoyunu Girişi" şeklinde bir ifade yer alır. Açıkça ortaoyunlarına göndermede bulunulan öyküde, bu oyunlarda çokça kullanılan "yanlış anlaşılma", "meramını karşısındakine bir türlü anlatamama" ve "şive taklidi" gibi unsurlar kullanılmıştır.

Oyundaki ortaoyunu unsuru "Eşeğin Çulu N'oldu" adındaki "n'oldu" kelimesinde kendini belli ediyor. Çünkü bu kelime konuşma dilinde kullanılır. Zengin bir adamla evin erkek hizmetçisi arasında geçen diyaloglar üzerine kurulan oyunda, zengin adamın ahırında bulunan üç eşekten birinin çulunun kayboluşu konu edilir. Öyle ki bu hizmetçinin adı da ortaoyununda da çokça kullanılan "İbiş"tir. Eşeğin çulu, hizmetçinin vurdumduymazlığı yüzünden kaybolmuştur. Evin efendisi eşeğin çulunun nasıl kaybolduğunu hizmetçiye sorar; hizmetçi de kelime oyunları ile çulun nasıl kaybolduğunu bir türlü efendisine anlat(a)maz. Hizmetçinin kelime oyunları karşısında efendi bunılır ve çuldan vazgeçer. Yazar, bütün bunları aynen ortaoyununda olduğu gibi nakleder. Oyundan bu bağlamda şu alıntıyı yapabiliriz:

"İbiş için tek kurtuluş, lafkalabalığına getirip ağayı iyice bunaltarak oyalamaktır. O zamana kadar nasıl olsa birisi ağayı çağırır, ibiş de dayaktan kurtulurdu."

— Len oğlum, şunu baştan güzel güzel ağnat... Gara eşeğin çulu n'oldu?

— Boz eşşeğe vurdum.

— Eyi... Boz eşşeğin çulu n'oldu?

— Boz eşşeğin çulu değil mi? Boz eşşeğin çulunu da gır eşşeğe vurdum.

Tamam işte...

- *insanı dellendirme len... Üç eşşek var, iki de çul, çulun biri nirde?*
- *Hangisinin çulu eğsik?*
- *Gır eşşegin!*
- *Gır eşşegin çulu sırtında ya...*
- *Pekey, gara eşşegini nirde?*
- *Nirde?*
- *Bah biyol, bi de bana soruyo. Len şunu gözel gözel baştan ağnat. Gara eşşekten başla.*
- *Gara eşşegin çulunu boz eşşege vurdum, boz eşşegin çulunu da gır eşşege vurdum. Oldubitti. Ağnamayacak ni va bunda ağam?...⁶⁹*

Haldun Taner'in "Şeytan Tüyü" adlı öyküsü de bir mektup parodisidir. Öykü, yazarı ve adı belirli bir mektuba değil de, özellikle taşrada (Anadolu'da) yaygın olarak kullanılan "gurbetçi mektupları" şablonuna göndermede bulunur. Bu tür mektuplarda belirli bir şablon vardır. Mektubu yazan, samimiyetini ve yakınlık derecesini belirten bir hitapla söze başlar. Daha sonra selamlarını iletir ve hal-hatır sorar. Bu fasıldan sonra da kendisi ile ilgili bütün haberleri aktarır. Mektubu yazan kişi, sözü epeyce uzattıktan sonra, "daha başka şeyler de yazacaktım ama, sözü çok uzattım; inşallah onları da başka mektubumda yazarım" anlamında bir fasılla mektubun sonuna gelir. Son söz olarak selamlarını ve iyi niyet dileklerini iletmek suretiyle mektubunu bitirir. Haldun Taner'in "Şeytan Tüyü" adını taşıyan öyküsü bu klişeye aynen uyar.

Bir gurbetçi mektubu parodisi olan öykü, Ökkeş adlı bir gurbetçinin amcasının oğlu Hidayet'e yazdığı mektuptan ibarettir. Ökkeş, kaçak işçi olarak çalışmak üzere Almanya'ya gelmiştir. Burada pek çok sorunla karşılaşmıştır. Ökkeş, sonunda "ayı kılığına girip bir hayvanat bahçesinde dolaşıp ayı rolü yapmak" şeklinde özetleyeceğimiz bir iş bulur. Bu şekilde -kaçak işçi olduğu için- hem polisten kurtulur hem de sempatik hareketleriyle hayvanat bahçesindeki ziyaretçi sayısını artırır. Ziyaretçiler kendisini çok severler; fotoğraflar çektirirler vs. Ökkeş kendisine gösterilen bu ilgiden çok memnundur ve "bende şeytan tüyü mü var, neden herkes bana ilgi gösterir" der. Öykü de adını buradan alır.

Bütün bunları Ökkeş, yazdığı bir mektupla amcasının oğluna anlatır. Öykünün girişi şöyledir:

"Sevgili biraderim Hidayet Aga. Evvela selam edip hatırı şerifini istifsar ederim Ve de iki gözlerinden öperim. Emcemgillere mektup yazarsan onların da mübarek ellerinden öper, hayır dualarını beklerim. Beni sual edecek olursan lehülhamd sıhhat ve afiyet üzre olup sıladan gari gederim yoktur. Yedi aydır Berlin şehrinin Kreuzberg nahiyesinin, neyse ne mahallasında, kaçsa kaç nolu hanesinde ikamet etmekteyim..."⁷⁰

Oğuz Atay'ın "Bir Mektup" adını taşıyan öyküsü de bir mektup parodisidir. Mektup şeklinde kurgulanan öykünün ilk satırında *"Gönderilmedi"*⁷¹

şeklinde bir ifade yer alır. Bu mektubun en son satırı ise *"Sonsuz saygılarımla"*⁷² şeklindedir ve bu satırın altında da *"imza yok"* ifadesine yer verilir. Dolayısıyla öykü, hem gönderilmeyen hem de kim tarafından yazıldığı bilinmeyen, ama buna rağmen yazılan bir mektup olarak kurgulanmıştır. Bu da postmodern bir niteliktir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazdığı "Adem'le Havva" adlı hikaye de bir parodidir. Bütün ilâhi kutsal kitaplarda yer alan Adem Peygamber ile Havva hikayesi, yazarın farklı ve yeni bir "anlam"ı telkin etme amacıyla bu hikayede yeniden kaleme alınmıştır. Kutsal kitaplarda da belirtildiği gibi, Hz. Adem ve Havva ilk başlarda Cennet'te yaşamaktadırlar. Şeytan onları bir şekilde kandırınca, her ikisi de Allah tarafından -cezalandırılırcasına- dünyaya gönderilmiştir. Adem dünyanın ayrı bir coğrafyasında, Havva ise başka bir coğrafyasında kendilerini bulurlar. Yani aralarına ayrılık girmiştir. Bu ayrılık yüzünden her ikisi de feryat ederler, ağlarlar; Allah'a yalvarıp af dilerler. Kutsal kitaplarda Adem'le Havva'nın öyküsü bu bağlamda yer alır.

Tanpınar öyküsünde bu hikayeye farklı bir "anlam" yükler. Yazara göre, Adem'le Havva'nın feryatları ve ağlamalarına sevinen biri vardır; o da yeryüzüdür, topraktır. İnsan sesine hasret kalan yeryüzü, Adem'le Havva'nın feryatlarını duydukça sevincini artırmaktadır. Öykünün sonunda yeryüzünün bu memnuniyeti şu şekilde dile getirilir:

*"Ve karşılıklı çılgılık devam ediyor, Havva çağırıyor, Adem yürüyor, Adem sesleniyor, Havva kuyusunun başında onu bekliyordu. Ve insan sesine susamış toprak bu sesleri dinledikçe ısınıyor, değişiyordu."*⁷³

Dikkat edilirse Tanpınar, "Adem'le Havva" öyküsünde, yeryüzünün ancak insanla değer kazanabileceğini; veya yeryüzünü ancak insanın değiştirebileceğini, dolayısıyla medeniyet ve kültürün insanın eseri olduğunu vurgulamaktadır. Tanpınar sanki öyküsüyle "Allah insanı, insan da medeniyet ve kültürü yaratmıştır." demek istemektedir.

Murat Gülsoy'un öykülerini de metinlerarasılığın bir türü olan "metin ekleme yöntemi"ne uygun öykü örneği olarak değerlendirebiliriz. Mesela yazarın "Yazarın Belleği" adını taşıyan öyküsünün baş tarafına Giovanni Papi'nin "Saçma Sapan Bir Öykü" adlı metninden bir cümle epigraf olarak alınmıştır. Bu epigrafın hemen altında da Cervantes'in "Don Kişof"undan kısa bir bölüme yer verilmiştir.⁷⁴ Yazar, "Kukla" adlı öyküsüne de Borges ve Umberto Eco'dan aldığı bazı cümleleri epigraf yapmıştır.⁷⁵ Murat Gülsoy, "Hasta Bir Konak" adlı öyküsüne de Edip Cansever'in "Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı şiirinden bir bölümü eklemiştir.⁷⁶

Kendi metinlerine göndermede bulunma da bir metinlerarasılık yöntemi- dir. Bu konuda da Murat Gülsoy'u örnek olarak verebiliriz. Yazar, "Yasadı-

şı Öyküler" adını taşıyan öyküsünde, bu öykünün de içinde yer aldığı kitabındaki diğer öykülere göndermede bulunur. "Yasadışı Öyküler" adlı öykünün yer aldığı kitabın adı "Bu Kitabı Çalın"dır. Kitabın içinde "Hasta Bir Konak" ve "54 Numaranın Esrarı" adlı öyküler de vardır. Murat Gülsoy, "Yasadışı Öyküler" adlı öyküsünde hem "Hasta Bir Konak" hem de "54 Numaranın Esrarı" adlı öykülerinin adını anar; onlara öyküsünün kurgusunda yer verir.⁷⁷

Postmodern öykülerin bir özelliği de, okuyuculara doğrudan seslenmeleridir. Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikayecileri-Bir Rüya" adlı öyküsü böyle bir öyküdür. Geçimlerini yazdıkları hikayeleri satmak suretiyle sağlayan üç yazarın anlatıldığı öyküde, anlatıcı da bu yazarlardan biridir. Bunlar üç kişidir ve bir dağ başı kasabasında yaşarlar. Anlatıcı dışındaki yazarlar öyküde adeta "pes edercesine" kimi ölmek kimi de bulunduğu yeri terk etmek suretiyle öykü yazma işinden vazgeçerler. Okuyucu bulamasa da öykü yazmağa direnen sadece anlatıcı kalır. Sonunda anlatıcı da çok bunalır ve dağ başından gitmeğe karar verir. Ancak anlatıcı öyküsünü okuyuculara bir sitemle bitirir. Öykünün sonu şöyledir: *"...bir yolunu bularak okuyucularıma -artık müsterim kalmadı- iletebilsem bile, nerede bulunduğumu nasıl anlatacağım? Bu sorun da beni düşündürüyor. Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum. Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?"*⁷⁸

Öykü tarihimizin değişik periyotlarından seçtiğimiz daha da artırabileceğimiz bu örnekler de gösteriyor ki, Türk öykücülüğünün de bir "postmodern hali" vardır.

Sonuç

Pek çok edebiyat ve felsefi hareketlerin çıkış yeri olan Batı, postmodern felsefenin de mekanıdır. Genel anlamda Batı'da bir yaşam biçimi olarak benimsenen ve çok katı uygulamaları olan modernizm (burada Charlie Chapline'nin "Modern Times (Modern Zamanlar)" adlı filmini hatırlatalım), bu katılığı ile ister istemez bir alternatif doğuracaktı; doğurdu da. Bu süreç, kendi içinde Varoluşçuluk, Nihilizm, Dadaizm vs. gibi alt süreçlerden geçerek Postmodernizm'e ulaştı. Şu anda postmodern süreci yaşıyoruz. Türkiye ise modernizm başta olmak üzere, bu süreçlerin hiç birini tam anlamıyla yaşamadı. Bundan dolayı da Türk edebiyatında postmodern örnekler verilip verilmeyeceği hep tartışıldı. Türk edebiyatçılarının çoğu "yaşamadıkları bir sürecin edebiyatını yapmakla" eleştirildi.

Durum böyle olsa da, felsefede ve edebiyattaki yenileşme hareketlerinde geline son noktayı ifade eden postmodernizm, ülkemizde de her alanda az veya çok etkisini hissettirmektedir. Aynı zamanda bir "düşünme biçimi" olan

postmodernizm, şimdilik son aşama gibi görünmesine rağmen, aslında zamanı gelince o da yerini başka bir düşünme biçimine bırakacaktır. Ahmet Oktay: *"Düşünce bir süreçtir. Asla sonlanmaz. Bu yüzden postmodernizm de bir evredir; toplumsal düşünce, kestiremediğimiz bir gelecekte başka bir evreye geçecektir."*⁷⁹ derken bunu ifade etmiş olur.

Moliere'in "Kibarlık Budalası" adlı komedisinde oyun kahramanı, şu maddada bir cümle kullanır. *"Ben kırk yıldan beri nesir konuşuyordum, ama bundan haberim yokmuş."* Postmodern durum bir anlamda bu cümlede dile getirilen hususu andırmaktadır. Çünkü pek çok yazar, henüz "postmodernizm" terimi olmadan önce, postmodern kriterlere uygun metinler yazıyorlardı. Bu durum bizim edebiyatımızda, dolayısıyla öykümüzde de böyle olmuştur. Yani pek çok öykü yazarımız, farkında olmadan postmodern nitelikli metinler kaleme almışlardır. Bunlar -Niall Lucy'nin ifadesiyle- çok yönlü bakış açılarını, kesik ve süreksiz anlatımı, parçalı yapıyı, üstkurmacayı, genel melezlemeyi (metinlerarasılığı) çokça kullanmışlardır. Yazarı ve ahlakı merkezin dışına atmaya özen göstermişlerdir.⁸⁰

İşte bu tavır, postmodern edebiyatın ortaya çıkmasına ve yaygınlık kazanmasına sebep olmuştur. Bizim edebiyatımıza da bir şekilde yansıyan bu süreci öykücülüğümüz bağlamında bu yazıda ele aldık. Yani Türk öykücülüğündeki postmodern durumu değerlendirmeye çalıştık. Postmodern süreci takip etmeleri hususunda öykü yazarlarımızı üç kategoriye ayırdık. Birinci gruptaki yazarların, "sürekli kendilerini yenileme bilinçleri"yle; ikinci gruptaki yazarların postmodernizm kaygısı gütmekten, daha doğrusu postmodernizmden haberleri olmadan; üçüncü ve son gruptaki yazarların ise, postmodern bir bilinç ve duyarlılıkla öykü yazdıklarını tespit ettik. Bu üç kategoride yer alan yazarlarımızın postmodern kriterlere uygun olarak kaleme aldıkları öyküler, Türk öykücülüğünün postmodern halini örneklemektedir.

Postmodern öykü estetiğinin "üstkurmaca", "metinlerarasılık", "çok katmanlılık", "yabancılaştırma" ve "okuru metnin bir parçası olarak kabul etme" gibi teknikleri vardır. İncelediğimiz örneklerde bu tekniklerden en çok "metinlerarasılığın" kullanıldığını gördük. Üstkurmaca tekniği ise metinlerarasılıktan sonra ikinci sırayı almaktadır. Diğer postmodern teknikler bilhassa günümüz öykülerinde daha çok kullanılmaktadır.

Günümüz öykücülüğü, postmodern sürece daha bir yakın durmaktadır. Postmodern edebiyat estetiğini benimsemeyen, hatta bu sürece eleştiri yöneltene pek çok öykü yazarı, bambaşka gerekçelerle, öykülerinde postmodern öğelere yer vermektedirler. Tabii pek çok öykü yazarı da bu sürece bilerek ve isteyerek dahil olmaktadır. Genç yazarların yönelimi ise, model aldıkları öykü ustasına göre belirlenebilecektir.!

- Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay. İst. 2001, s. 68-69.
- ² Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 62.
- Ahmet Yıldız, "Ahmet Oktay'la 'Postmodernist Tahayyüle İtirazlar' Kitabı Üzerine Söyleşi", *Edebiyat ve Eleştiri*, Mart-Nisan 2001, Sayı: 54, s. 9.
- ⁴ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 18.
- Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 33.
- Oya Batum Menteşe, "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm", *Türk Dili*, Mart 1995, Sayı: 519, s. 278.
- Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 18.
- Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 36.
- Oya Batum Menteşe, "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm", *Türk Dili*, Mart 1995, Sayı: 519, s. 274-275.
- ¹⁰ Oya Batum Menteşe, a.g.m., s. 277.
- ¹¹ Oya Batum Menteşe, a.g.m., s. 277.
- ¹² Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 45.
- ¹³ Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 55.
- ¹⁴ Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 74.
- Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 74.
- Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2006, Sayı: 13, s. 87.
- ¹⁷ Oya Batum Menteşe, "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm", *Türk Dili*, Mart 1995, Sayı: 519, s. 279.
- ¹⁸ Oya Batum Menteşe, a.g.m., s. 279.
- ¹⁹ Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Metis Yay. İst. 2004, s. 157.
- ²⁰ Yavuz Demir, *Zaman Zaman içinde Roman Roman içinde*, Dergah Yay. İst. 2002, s. 17.
- ²¹ Yavuz Demir, a.g.e., s. 16.
- ²² Yavuz Demir, a.g.e., s. 21.
- ²³ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası ilişkiler*, Öteki Yayınevi, Ank. 1999, s. 42.
- ²⁴ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 56.
- Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2006, Sayı: 13, s. 91.
- Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ank. 2003, s. 258-259.
- ²⁷ Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ank. 2003, s. 143-145.
- ²⁸ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 75.
- ²⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası ilişkiler*, s. 93-142.
- ³⁰ Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 93-142.
- ³¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 12-13.
- ³² Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2006, Sayı: 13, s. 89.
- ³³ Küçük öyküler için bk. *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2007, Sayı: 19; *Hece-Öykü*, Nisan-Mayıs 2007, Sayı: 20.
- ³⁴ Ahmet Yıldız, "Ahmet Oktay'la 'Postmodernist Tahayyüle İtirazlar' Kitabı Üzerine Söyleşi", *Edebiyat ve Eleştiri*, Mart-Nisan 2001, Sayı: 54, s. 9.
- ³⁵ Bk. Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu/Güzeran*, Kapı Yay. İst. 2006, s. 38-39.
- ³⁶ Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, Can Yay. İst. 1995, s. 190.
- ³⁷ "Murat Gülsoy'la Konuşma", *Adam/Öykü*, Mayıs-Haziran 2005, Sayı: 58, s. 63.
- ³⁸ Sait Faik, *fahmerdan/Lüzümsüz Adam*, Bilgi Yayınevi, Ank. 1970, s. 152.
- ³⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 13.
- ⁴⁰ Bk. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İst. 1996.
- ⁴¹ Yavuz Demir, *Zaman Zaman içinde Roman Roman içinde*, s. 82-83.
- ⁴² Handan İnci, "Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu", *Kitaplık*, Ekim 2005, Sayı: 87, s. 138.
- ⁴³ Handan İnci, a.g.m., s. 140.
- ⁴⁴ Ömer Lekesiz, *Öykü izleri*, Hece Yay. Ank. 2000, s. 29.
- ⁴⁵ Ömer Lekesiz, a.g.e., s. 36-37.
- ⁴⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 85.
- ⁴⁷ Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2006, Sayı: 13, s. 91.
- ⁴⁸ Hilmi Yavuz, *Yazın Dil Sanatı*, Boyut Kitapları, İst. 1996, s. 75-76.
- ⁴⁹ Füsun Akatlı, *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Kitapları, İst. 1998, s. 174.
- ⁵⁰ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 88.

- ⁶⁰ Her bir postmodern unsur için ayrı bir öykü örneği seçmeye çalıştığımız bu kısımda, üzerinde duracağımız öykü örneklerini, sadece ağırlıklı olarak içerdiği postmodern öğeler açısından ele alacağız. Mesela, üstkurmaca örneği olan bir öyküde başka postmodern öğeler de yer almaktadır. Ancak onlara değinmeyeceğiz. Yani öyküyü yalnızca ağırlıklı olarak içerdiği postmodern unsur açısından değerlendireceğiz.
- ⁵¹ Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, s. 9-10.
- ⁵² Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 31.
Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 87.
Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 105.
Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 122.
- ⁵⁶ Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 163.
- ⁵⁷ Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 174.
- ⁵⁸ Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 85.
Hilmi Yavuz, a.g.e., s. 63.
Murathan Mungan, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, Metis Yay. İst. 2007, s. 20.
Murathan Mungan, a.g.e., s. 24.
- ⁶² Mustafa Kutlu, *Hüzün ve Tesadüf*, Dergah Yay. İst. 1999, s. 45-46.
- ⁶³ Mustafa Kutlu, a.g.e., s. 50.
- ⁶⁴ Sait Faik, *fiahmerdan/Lüzümsüz Adam*, s. 150.
Sait Faik, a.g.e., s. 152.
Nedim Gürsel, "Dönüş", *Güzel Yazılar/Hikayeler 2*, Türk Dil Kurumu Yay. Ank. 1996, s. 292.
Ahmet Mithat Efendi, *Çengi*, (Yayına Haz. Mustafa Miyasoğlu), Selis Kitaplar, İst. 2003, s. 16.
- ⁶⁸ Mustafa Kutlu, *Hüzün ve Tesadüf*, s. 45.
- ⁶⁹ Aziz Nesin, *Şehirden indim Köye*, Nesin Yayınevi, İst. 2006, s. 92.
- ⁷⁰ Haldun Taner, *Yalıda Sabah*, Bilgi Yayınevi, Ank. 2005, s. 70.
- ⁷¹ Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yay. İst. 2004, s. 100.
- ⁷² Oğuz Atay, a.g.e., s. 122.
Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikayeler*, Dergah Yay. İst. 1991, s. 135.
Murat Gülsoy, *Bu Kitabı Çalın*, Can Yay. İst. 2002, s. 98.
- ⁷⁵ Murat Gülsoy, a.g.e., s. 148.
- ⁷⁶ Murat Gülsoy, a.g.e., s. 132.
- ⁷⁷ Murat Gülsoy, a.g.e., s. 184.
- ⁷⁸ Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 196.
- ⁷⁹ Ahmet Yıldız, "Ahmet Oktay'la 'Postmodernist Tahayyüle İtirazlar' Kitabı Üzerine Söyleşi", *Edebiyat ve Eleştiri*, Mart-Nisan 2001, Sayı: 54, s. 10.
- ⁸⁰ Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece-Öykü*, Şubat-Mart 2006, Sayı: 13, s. 89.

FİRDEVS CANBAZ

KADIN YAZINI: ÖYKÜDE POSTMODERN
FEMİNİZM

Jean-François Lyotard, postmodernizmin kuramsal alt yapısını oluşturan *Postmodern Durum* (1979) adlı çalışmasında modernizmin getirdiği meta-anlatılara duyulan güvenin sarsıldığını, bu kuramların artık meşruluğunu yitirdiğini söylemişti. Lyotard metninin girişinde biraz karmaşık görünen meseleyi "Uçsal olanı basitleştirmek amacıyla, postmodern'i metaanlatılara yönelik inanılmazlık olarak tanımlayacağım" (6) diyerek anlaşılır kılar. 20. yüzyılla birlikte modernlik, kimlik ve ahlak alanında da bir yenilgi yaşamıştır. Postmodernizm ise tüm geleneksel değerlerin, ideolojilerin, kuramların sorgulandığı bir anlayıştır; edebiyat bağlamında ise metnin artık anlam taşıyıcısı bir birim olmadığı, yazarın ise anlamın üreticisi olma özelliğini yitirdiği bir tutumu beraberinde getirir.

Postmodernizm ve Dil: "Kelimeler, albayım, bazı anlamlara gelmiyor"

Postmodernizmle birlikte yapısalcılığın kuruluşunun temel taşlarından birisi olan Saussure'ün ele aldığı dilbilim sarsılmıştır. Postmodernizmin önemli düşünürlerinden olan Derrida bu temel taşı yapıbozuma uğratmakta, yapısının içindeki çelişkileri göstermektedir. (Ali Akay, 70). Bilim öncelikle de dilbilim kendisini bir nesnellik olarak ortaya koyamamaktadır. Derrida, ses merkezci Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonunu yaparken, aynı zamanda, yapısalcı düşüncenin de dekonstrüksiyonunu yapmaktadır (Akay, 71). "Dil oyunları" kavramı, Lyotard'ı takip ederek postmodern dönemin bir kavramıdır. Akay, postmodern durumun bir yandan dil oyunları ile birlikte meşruyetler yitiminden de söz ettiğini söyler (75).

Ali Akay, Jacques Derrida'nın "Platon'un Eczanesi" adlı makalesinden hareketle yazı ile söz hiyerarşisini takip ettiğini belirtir: "Derida, çılgıncasına bir şekilde Sokrates'in Platon'un arkasına geçip, kalem tutan elini yönlendirdiği bir kartpostalı ele almaktadır. Yazı ve söz hiyerarşisi tam da yazının *ideolojisi*ne uygun düşmekte değil midir? Yazı ve yeniden yazmak buradan değil de nereden gelmektedir? *Logos/yazı* ilişkisine göre söylenenler yazmak sayesinde tarihi ortaya çıkardığına göre, yazının kendisi tarihi yapan ve yazandır aynı zamanda" (40). Ali Akay'a göre postmodern dil, dili

içinden mayınlamak, 'minörleştirmek' olarak karşımıza çıkıyor: "Dili yersiz-yurdsuzlaştırmak da budur. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarının sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin söz dizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olarak durmaktadır.[...] Dilin akışına maruz kalmak. [...] Bir kez daha okumamak. Hatta nasıl yazıldığına bakmadan ilerlemek; şizofreniye dili açmak; sürrealistlerin 'otomatik yazı' diye adlandırdıkları eylemi sanat haline getirmek üzere, sosyal bilimlere açmak. [...] 'Gramatikal akla' karşı bir davaya girişmek. Gramer kurallarının, güzel söz söyleme sanatının, mükemmelliğe erişmenin uğraşı karşısında, minörlük girişimine sokmak dili. Kendi dilinde bir yabancı gibi yazmak" (112-113). Lacan'a göre bilinçdışının yapısı ile dilin yapısı temelde birbirine benzer niteliktedir. "Dil, öznenin zihnin içindeki düşünceleri ifade etmek için kullandığı ve kullanma özgürlüğüne sahip olduğu bir araç değil, tersine öznenin kuruluşunda temel bir rol oynayan dışsal bir güçtür" (Aktaran Zekiye Demir, 109). Dolayısıyla insanın toplumun bir ferdi haline gelebilmesi dilin dolayımından geçen toplumsal ilişkileri içselleştirmesine bağlıdır (Demir 109).

Türk romanının postmodern yapıtlarından Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ı da yazmanın ve anlatmanın sorunsallaştırıldığı ve problemin özel bir dile ifadeleştirildiği seçkin bir örnek metindir. Nurdan Gürbilek *Ev Ödevinin*, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanını incelediği "Oyun ve Adalet" adlı kısmında Orhan Koçak'ın Atay'ın mizahının "anlatma gereği ile anlatmanın imkânsızlığı arasındaki gerilim"den kaynaklandığından söz eder (15) ve Koçak'tan şu cümleleri alıntılar: "Anlatmak zorundaydı ve anlatılamayacağını, anlatılınca gülünç olacağını biliyordu. Bunu, bir anlatım ve yazım tekniğine dönüştürdü: İroni" (Alıntılayan Gürbilek 16). Önemli çağdaş feminist yapısökümcülerden biri olan Gayatri Spivak'a göre de temel yapısöküm aracı ironinin kullanımıdır (Humm 217). Bu çerçevede romanda Hikmet'in, "Kelimeler, albayım, bazı anlamlara gelmiyor" (100) deyişi, dilin artık gerçekliği yansıtan bir araç olduğu düşüncesinin ve dolayısıyla önemli bir başka büyükanlatının inanırlığını yitirmiş olduğunu gösteren iyi bir örnektir kanaatindeyim.

Yazının Cinsiyeti Var mıdır?

Maggie Humm postmodernizmin temelini, postyapısalcılık ve yapısökümcülüğün hazırladığını söylemektedir (222). Modern feminist hareketlerden sonra postmodernizmle birlikte gündeme gelen yeni feminist okumalar ise hem psikanalizinden hem de yapısökümden faydalanmışlardır. " 'Feminist eleştiri psikanalizden ne öğrenebilir?' sorusu sorulduğunda Kristeva, Cixous ve Irigaray bunu şu şekilde yanıtlarlar: Batı düşüncesi tarafından oluşturulmuş fallik

sembollere karşı koymayı öğrenmek ve psikanalizle deşifre edileni, kadın vücudunun deneyimleriyle yazmak" (Humm 168). Öte yandan postyapısalcılık ve feminizm arasında ise şöyle bir ilişki vardır: "Postyapısalcılık cinsiyetin oluşumunu ve edebi süreçleri anlamının bir yolunu sunar, o da en basit haliyle oluşturmaktır [construction]. Eğer cinsiyet oluşumu edebî eleştirmenler tarafından yıkılabilirse o zaman cinsiyet kimlikleri belki bir gün, yazarlıkta ya da anlatımın herhangi başka bir sosyal ifadesinde, kadın düşmanlığı oluşumundan 'kurtulabilir'" (Humm 196). Feminist edebî eleştirmenler postyapısalcılığı, edebî kanonu bozmak için kullanırlar (209). Derrida, Batı felsefesinin iki özelliğine belirgin biçimde saldırır: Fallosantrizme yani erkek değerlerine olan inanca ve düalizme yani ikili karşıtlara olan inanca (Humm 212).

"Fransız feminizmi" terimi psikanalitikten ütopye kadar uzanan birçok yazarı ve eleştirel yaklaşımı içine alır. Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Hélène Cixous'nun 1970'lerden itibaren dil ve öznellik üzerine yaptıkları çalışmalar edebî çalışmalarda bir 'kadın dili' fikrini temele alır (Humm, 139). "Bu üç eleştirmen, dil sistemlerinin aranıp bulunabilen ve bölünüp parçalarına ayrılabilen iç gelişmeler üzerine kurulu güç sistemleri olduklarına inandıkları için yapısökümcüdürler. Fransız feministleri, dilin süreçlerine, özellikle bebeğin dili öğrenmesine odaklanarak ataerkil konuşmanın yapısını bozmayı amaçlamaktadırlar. Bütün Fransız feminizminin merkezinde De Beauvoir'ın 'Öteki Olarak Kadın' kavramı bulunur. Çağdaş Fransız feministleri, De Beauvoir gibi, dişil dilin bastırıldığına inanırlar -dişil dil toplumsal ve kültürel konuşmanın 'Öteki'sidir. Öyle ki, dişillik, erillik ve feminizmin kendisi hakkındaki görüşlerinde farklılıklar bulunmasına rağmen ortak görüşler paylaşırlar" (Humm, 140).

Fransız feministler bir dişil dil yaratılması görüşündedirler. Dilin, erkeklerin dünyayı kendilerine mal ettikleri merkezi mekanizma olduğu konusunda anlaşırırlar. Fransız dili 'sessiz e'si ile dişil olanın ezilmesini oldukça iyi temsil etmektedir (Humm 141). Soru, gelenek ve ataerkillik tarafından etkilanmemiş edebî bir dil olmadığı sürece kadının öznelliğini nasıl ifade edeceğidir. Cixous, başarılı bir feminist eleştirisinin kadının bedenini yazması, cinsiyete özgü ritimleri ve arzuları benimsemesi gerektiğini söyler. Julia Kristeva da benzer bir şekilde, dilin maddeselliği -genel oluşumları- ile anlamı arasındaki bağları açıklar. (143). Kadınların gerçek fiziksel istekleri, eğer yazıda sembolize edilirse, zıt bir dil oluşturulabileceği bu eleştirisinin başlangıç noktasıdır (144). Bu noktada kadının kendini ifade etmesinin sınırları konusunda farklı bir ses olarak Cihan Aktaş'ın görüşlerini hatırlatmanın, tartışmaya farklı bir yerden bakılmasını sağlayacağı için faydalı olacağını düşünüyorum. Aktaş, "İslamcı Kadının Hikâyesi" adlı makalesinde modernliğin üç ana öncülünden birinin de "itiraf" olduğunu aktarır (178). Aktaş, işlevci bir sanat

yapma, mesaj verme eğiliminin ağırlık kazanmasıyla "feminizm" in de diğer ideolojiler gibi giderek sanata zarar vermeye başladığını, sanatta gerçekçilik ya da "kendini keşfeden cesur kadın sanatçı" olma adına cinselliği "son derece alaycı, çirkin ve rahatsız edici bir tarzda" kullandığını söylemektedir (179). Aktaş'a göre mahrem, özelin ve kişisel ayrıntıların okuyucuya sunulmasıyla, kadınlara ilişkin tabular yıkılarak böylece kadının özgürleşmesi sürecine hizmet edildiği iddia edilmiştir (179).

Özellikle Kristeva'nın Lacan'ın kuramından nasıl etkilendiği, neyi hangi nedenlerle reddettiği, bunlara karşılık neleri önerdiği konusunda Jale Parla'nın, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi" adlı makalesinde "Kadının Dilden bahsederken James Winders'in "Writing like a Woman (?)" adlı makalesinden yaptığı özeti meseleyi kısa ve anlaşılır bir şekilde toparlayan bir özet olması bakımından uzun bir alıntı yapmayı göze alarak buraya aktarıyorum: "Lacan'a göre pre-ödüpal aşamadan ödüpal aşamaya geçiş aynı zamanda dile hapsolüştür; çocuk pre-ödüpal aşamanın kusursuz varoluş bütünlüğünü, bu bütünlük içinde anneyle bütünlüşmüş oluşu yitirir; 'ben'ini dış dünyadan ayırıştırır, özneliğe mahkûm olur; bu kopuş kaçınılmaz olduğu kadar acıdır da, çünkü her bireyin içinde yitirilmiş bütünlüğe bir özlem bırakır; bireyin yaşamı artık hep bir telafi yaşamı olacaktır, hep pre-ödüpal aşamaya dönüp o noksansızlığı bir daha yakalamak isteyecektir. Ama bu uğurda kullanabileceği tek araç dildir, bu arzuyu bile dille ifade etmekten başka bir çaresi yoktur; işte bu yüzden dil de onun yaşamındaki bu müthiş boşluğu ve arzuyu yansıtır; dilin taşıdığı anlam yalnızca bu çabaya yönelik bir telafi girişimidir ve sonuçsuz kalmaya mahkûm bir girişimdir. Bu dil, aynı zamanda babanın dilidir. Bu dile ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı bir biçimde çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da farkına varır. Erkekler bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırlar; babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye çalışırlar. Böylece güç, söylemin sahibinde, yani erkekte kalır; dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; Baba'nın Kanunu'nun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretilir durur" (Aktaran Parla 31).

Fransız feminizminin önemli temsilcisi Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*'de [*Şiir Dilinin Devrimi*] (1984) adlı çalışmasında, erkeklerin yazdığı metinlere odaklanarak erken bebeklikte dil öncesi yaşantıda böyle bir dilin var olduğunu öne sürer. Kristeva'nın amacı psikoseksüel olan ile dilsel olanı birbirinden ayırmaktır; Marksist, Lacan'cı, yapısalcı ve post-yapısalcı

ci yaklaşımları birleştirir. Kristeva, Joyce, Mallarmé, Proust'un eserlerinde 'semiyotik' diye adlandırdığı, anne ve çocuğun erken işaret sisteminin sembollerini bulur. Bu, *jo u issan* ce'nin ya da -cinsel, ruhsal, fiziksel ve kavramsal- bir zevk bütünlüğünün kaynaklarından biridir. Kadının cinsel hazzı (*jo u i s s a n - c e*), sembolik kurallar ya da dil kurallarıyla anlatılamaz. Jale Parla, Kristeva'nın Rus Biçimcilerinin de iddia ettiği gibi gerçek edebiyat eserinin ancak yabancılaştırıp yadırgatarak etkili olabileceğine inandığı için hep modern, sembolist ve sürrealist metinleri seçtiğini avangard yazınla, bir psikopatın konuşması ya da bebek agu gugusu arasında bir benzetme yaparak erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabileceğini düşündüğünü aktarır (32). Fransız feministlerinin kadın yazını diye tanımladıkları dil de budur. Kristeva bunu de- lillik, ermiş ve şiir eksenleri üzerinden gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Kristeva, bedene ve duygulara daha yakın, sosyal sözleşme tarafından bastırılmamış, adlandırılmaz bir konuşma bulmak, dilin, özellikle edebi metinlerdeki dilin, bu erken öznelliği geri çağıracağı yolları araştırmakla ilgilidir (Humm 149). Kristeva, metinlerdeki yokluklar, çelişkiler, bölünen cümleler sözdizimsel eksiltmeler üzerinden bir yerlere varmaya çalışır. Mesela Mallarmé analizinde, şairin eksilteleri ve çocuk mırıltılarına benzeyen sesleri kullanmasında semiyotiğin izini bulmuştur (Humm 150): "Kristeva, özellikle modernist şiirin, düzensiz ritimleriyle, hayallere olan ilgisiyle, kendi süreçleri üstünde uzun uzun düşünmesi ve diğer yazı formlarıyla birleşmesiyle semiyotiğe bağımlı olduğunu keşfetmiştir" (Humm 150).

Bir başka Fransız feministi Cixous'un iddiasına göre dil için yeni bir yer, libidonun belirlediği, 'yaban' dillerde konuşan dişil bir imgelem yaratılarak kadın-merkezli metinleri nasıl okuyacaklarını öğrenmeleri sağlanabilir (Humm 158-59). Cixous, "dişil dil ile kenara itilmiş olanların -çocuklar/ histerikler- di- li arasında bir bağ olduğuna inanır. Bu ikisinin bir araya geleceği bir yol, dilin dil sürçmelerindeki ve söz oyunlarındaki bilinçdışını ortaya çıkarmasıdır" (159). Fransız feministler bir kadın yazını (*écriture féminine*) yaratmaya çalışırlar. Amaçları erkek/ dişi karşıtlıklarının dil tarafından nasıl üretildiğini ve de 'kadının' nasıl her zaman olumsuz ya da tamamlayıcı terim haline geldiğini sorgulamaktır. Julia Kristeva ve Luce Irigaray, dilin ve öznelerin cinselleşmesini anlatmak için özellikle yapısökümü kullanırlar (Humm 213).

Zekiye Demir, *Modern ve Postmodern Feminizm* adlı kitabında postyapısalcılık çerçevesinde dil çözümlemesi ve feminizmin ilişkisini tartışırken Fransız feministlerinin kadının ikincil durumunun somut ekonomik, siyasal ve sosyal yapılardan değil, dilin kendisinden kaynaklandığını iddia ettiklerini hatırlatırken (109-110) Türkçe ve İngilizce'yi karşılaştırarak bazı örnekler verir. Türkçeden "adam olmak", "devlet baba", toprak ana", İngilizcede insan anla-

mında "man" veya "mankind", insan hakları anlamında "rights of man", başkan anlamında "chairman", insan kelimesine zamir olarak "she" değil de "he"nin kullanılması örneklerini verir. Mehmet Ali Kılıçbay *Ahşabın Öyküsü* adlı o nefis kitabında iskemlenin bugün hâlâ bir hâkimiyet simgesi olarak İngilizcede korunduğuna, *chairman*'nin "iskemleye oturan adam" anlamında sadece başkanların iskemleye oturabildikleri dönemlerin anısının hatırlatıldığına dikkat çeker (11). Monique Witting ise, *Dictionary*de 'woman' adını, 'bir başkasına ait olan' anlamına geldiği için reddedecek kadar ileri gitmiştir (Humm 147). Ayrıca history kelimesinin de *his-story* ile ilgisi kurularak kadınların tarihinin yazılmadığı ya da yazılı olanın kadınların tarihi olmadığı düşüncesi desteklenir. Demir, öte yandan kadınların dil kullanımında erkeklere göre daha muhafazakâr, gramerde daha dikkatli oldukları, duygusal sıfatları bol kullandıkları; katılık veya kesinlik ifade etmeyen esnek cümleleri kullanmaya daha yatkın oldukları tespit edilmiştir derken buna neden olarak yine kadınların iktidardan yoksun olmalarının gösterildiğini belirtir (112).

Zekiye Demir, varoluşçuluk, postyapısalcılık, Fransız feminizmi ve postmodernizmin, postmodern feminizme temel oluşturan özelliklerini beş noktada toplamıştır: söz merkeziliğin eleştirisi; farklılıkların, yerelliklerin ve özgüllüklerin önemi ve ele alınış biçimi; yapıçözümçülüğün sosyal bilimlere uygulanması; çoklu söylemlerin varlığının kabul edilmesi ve öznellik (112-113). Zekiye Demir, postmodern feminizmin özelliklerini ise sekiz başlık altında toplamaktadır. Birincisi özcülüğün reddidir. İkincisi totaliterizme ve evrenselciliğe karşıtlıktır. Bu karşıtlık postmodern feminizmin "kadın" ve "dişil toplumsal cinsiyet kimliği" nosyonlarının yerine çoğul ve karmaşık olarak inşa edilmiş toplumsal kimlik anlayışlarına başvurmayı önemsemesinden kaynaklanır (115). Kadınlar arasındaki ırk, sınıf, cinsiyet, kültür, etnik köken gibi farklılıkları dikkate almayan bir hareket baskıcı ve totaliter bir nitelik taşıyor demektir (115). Bu bakış açısı toplumsal cinsiyet kimliğine yalnızca öbür kimliklerden biri olarak yaklaşmak gerektiğini ve sınıf, ırk, yaş ve cinsel yönelim gibi çizgilerin de göz ardı edilmemesini sağlamayı amaçlamaktadır (115). Postmodern feminizmin bir başka özelliği pragmatist ve yanılabilirli olmasıdır. "Çoğulculuk, yerellik, özgüllük ve görecelik" olarak tanımlanan dördüncü ve önemli bir başka özelliğine göre postmodern feminizm tüm kadınların ortak özelliklerinin toplanamayacağını gündeme getirmektedir. "Belki de postmodern feminizmin feminist düşünceye asıl katkısı, bu cins içindeki çoğulculuğu tartışma gündemine getirmesidir. Buna göre kadınların deneyimlerinin aynı olduğuna dair hiçbir garanti yoktur" (117). Tek bir kadın değil kadınlar olduğunu dile getiren söyleme göre, modern feminist teorilerin tümünde, kadın hakkında bir açıklama yapılırken "Batılı, orta sınıf,

heteroseksüel, beyaz kadın" ile bu özelliklere sahip olmayan "diğer kadınlar" arasında da bir "ötekilik" ilişkisinin olduğu açık bir biçimde ortaya koyulmaktadır (117). Buna karşılık Üçüncü dünya, zenci ve lezbiyen gibi özelliklere sahip olan kadınlar bu sınıflamada yer almamaktadırlar. Yani postmodern feminist mantık, rasyonalizmin eril eğilimini reddettiği kadar, onun yerine kadınsı bir eğilimin geçme teşebbüsünü de reddetmektedir. Buna göre tek bir gerçek yoktur; toplumsal cinsiyet ayrımı doğrultusunda hiçbir diğeri-ne göre ayrıcalıklı değildir. Öte yandan postmodern feminizm cinsiyetin belirgin olmadığı androjen bir toplum kurma fikrine de, "totaliter ve farklılıkları ortadan kaldırıci yönüne dikkat çekerek karşı çıkmaktadır" (Demir 118). Çoğulculuğu ve çok anlamlılığı destekler. Postmodern feminizmin diğer özellikleri meta anlatıları ve düalizmi reddetmesi, toplumsal cinsiyet ile iktidar ve bilgi ilişkisine dikkat çekmesidir.

Postmodern feminizm modern feminist akımlar gibi bütün kadınları içine alacak nitelikte genel ve kadının kurtuluşunu öngören teorik veya somut öneriler geliştiren bir yaklaşım değildir (Demir 130). Postmodernizme yöneltilen en ciddi eleştiri de doğası gereği feminizmin postmodernist olamayacağı yönündedir. "Bu görüşe göre postmodernizm, feminizmin gündemini oluşturan ve kadının özgürleşmesi ve kurtuluşunu öngören projelerden tamamen vazgeçmeyi önermektedir. Bunu kabul etmek ise feminizmi reddetmek demektir (Demir 132). Postmodernizm hemen her alanda olduğu gibi kadınlara da bir kurtuluş reçetesi önermez. Zekiye Demir bu durumu, postmodernizmin feminizme sağladığı bir açılım olarak yorumlar: "Bu, postmodern feminizmin, tüm modern feminist yaklaşımları ve feminizm çatısı altında yer almayan kadın konusuyla ilgili diğer görüşleri, birisi lehine ve diğeri aleyhine olmayan nötr bir düzleme çağırması demektir. Postmodern feminizmin kadın soruna asıl katkısının da, bu söylem zenginliğine imkân sağlamasında yattığı söylenebilir" (133). Kristeva, her ne kadar kullanılan dili yok etmenin ve yeni bir dil inşa etmenin "mümkün olmadığını anladığında", ben artık bir feminist değilim diyerek feminizmi reddetse de feminizmi reddetmek bile bunun üzerine düşünmeyi gerektirir. Görüldüğü gibi politik bir alan olan dil bilim çalışmaları, feminizmde çıkmazları beraberinde getirmektedir.

Kadının Yazı ile İlişkisi, "Gecegezen Kızlar"

Kadın yazarın yazma korkusuna hayal gücü ve aklı arasında kalan balıkçı kız imgesi ile cevap arayan Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* 'da zihinsel özgürlük ile maddiyat arasındaki ilgiye dikkat çeker (27). Yazma korkusunun, Türk edebiyatının ilk kadın yazarlarında da farklı endişelerle gündeme geldiği görülebilmektedir. Öte yandan hep gündemde olan bir başka tartışma konusu kadın

yazar, yazar kadın tanımlamaları üzerinedir. Nesrin Tağızade Karaca'nın *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri* adlı çalışmasında romancı, oyun yazarı ve şair kadınlara yazı ile kurdukları ilişki bağlamında yöneltilen sorulara farklı cevaplar alınmıştır. İlginç olduğunu düşündüğüm bazı görüşleri buraya aktarmak istiyorum. Mesela ilk kadın yazarlardan Cahit Uçuk (1909-2004) Atatürk'le tanıştırıldığında Atatürk, ismiyle ilgili olarak: "-Neden Cahit? diye sormuş. Cahit Hanım da; "-Efendim siz muallimeyi, muallim yaptınız, 'e'leri kaldırdınız; ben niçin isimdeki 'e'yi kullanayım. Ben de attım' demiş"tir (90). "İnsan dilinin altında gizli olduğuna ve dil de yazıya dönüştüğüne göre elbette ki, kadınların yazdıklarıyla erkeklerin yazdıkları arasında farklılıklar olacaktır" diyen Esmâ Ocak'a göre savaş konusunu bir erkek yazar işlemiş olsa edebiyatımıza daha güçlü bir yapıt kazandırır: "Demek istiyorum ki, insanlar bunu yansıttıkları ve kadınlarla erkeklerin duygu bazı arasında farklılıklar olduğuna göre elbette ki yazdıklarında, yapıtlarında bazı farklılıklar olacaktır" (117). Latife Tekin, kadın ve yoksulluk konusunu özellikle romanlarında özel bir dille gündeme getirmiştir. Kadın yazar kavramı dolayısıyla ise şunları söylemektedir: "Özellikle kadın yazar olduğumun üstüne gidilmesini, zorlanmasını hatta kitaplarımın o gözle değerlendirilmesini istiyorum. Eğer kitaplarımda bir farklılık, bir his başkalığı ve bir tema farklılığı varsa, bu yoksul olduğum kadar kadın olmamdan da ileri gelen bir şey" (187). Tomris Uyar, bu soruyu cevaplarırken Woolf'un üzerinde durduğu sorunu işaret ederek sıkıntısını belirtir: "Tam yirmi yıldır şöyle ayrı bir oda... Kapısını kapatıp çalışabileceğim veya her şeyi olduğu gibi bırakıp kapısından çıkacağım bir oda... Dönünce her şeyi olduğu gibi yerli yerinde bulacağım bir mekân... Şimdiye kadar hiç böyle bir odam olmadı!" (312).

Tomris Uyar'ın anlatmak istediğine yeni bir dil aradığı metinlere "Gecegezen Kızlar" oldukça uygun bir örnek diye düşünüyorum: "Gecegezen Kızlar, geceye hemen girdi. Alışmıştı. [...] Gecegezen Kızlar'ın yaşadığı kentte gece, pastel renklere boyanmış toprak bir çanaktı. Çok, epeskiydi. [...] Rüzgar, hep taze kalan soluğuyla ara sokaklara çaprazlama asılmış çamaşırları savuruyor, televizyon antenlerini vınlattıyor, yoksul sebze aşlarının kokusunu getiriyordu. Rüzgar gündelikti, hızlıydı" (56). Metindeki benzetmeler oldukça dikkat çekicidir. Kadının gece ile ilgisi, gece dışarıda olmanın kadın için tekinsiz oluşu sıra dışı imgelerle, alışılmamış bağdaştırmalarla ifade edilmektedir: "Gece, bedeninden soyulmuş, boşalmış bir iç gömleği idi. Herkesindi. Gecegezen Kızlar, önce çanağın ebruli toprak ibrişimlerini yokladı, araştırdı, zorladı, zamanın açtığı incecik bir çatlaktan geçti. Epeski, bildik gecede her geceki gibi sakınarak ilerledi. Dokuz katlı kentinin ilk katmanını aştıktan sonra solundan sağına döndü; dudakları kıpırdadı. Kulak verdi: kehribar bir kamışın içine konmuş arının geleneksel vızıltısını dinledi bir süre" (57).

"Ayna"daki Kadın

Bu çerçevede incelenen bir başka öykü Leylâ Erbil'in "Ayna" adlı öyküsüdür. Öykü baştan itibaren bilinç akışı tekniği ile akmaktadır. Ancak öykünün başından yapılan bu alıntı bir yerde durmak zorundaydı: "Sen olmasaydın evlenirdim, paşaya varırdım, kanım kurudu şimdi, memelerim ekşidi, iliklerim karardı ve katıldı, yüzüm mikenlilerden kalma bir sarnıcı andırıyor, kadife mo-daydı o vakitler, dolmabahçede balo var diye çürümüş bir kedi bile olsam, kurtuluş yok, baban alamanyadan getirmişti ne paşalar, ne kolordu ağaları, maresal reşasettin, babanın silah arkadaşları, bir kedi leşi yenmez artık attık, savaşta olur, gitgide küçülüyorum, karyolam büyüyor, ayakkabılarım elbiselerim uzuyor" (26). Nilay Özer, Leylâ Erbil bibliyografyası üzerine yaptığı araştırmaların sonucunda yazarın yapıtları üzerine yazılan incelemelerde öne çıkarılan konulardan ilkinin, Erbil'in edebiyatın her şeyden önce bir dil kurmak düşüncesine sahip olması olduğuna dikkat çeker (26-27). Ancak Özer'e göre, Erbil'in yapıtlarında sıklıkla ele alınan dış işçiliğinin niteliği konusunda kapsamlı bir çalışma yoktur: "İronik anlatımlar, metaforik/ metonimik kullanımlar örneklenmiş, bu kullanımlardaki niyet bağlamında siyasal okumalara yönelmiş, ama Erbil'in yarattığı dil estetiği konusu ikinci planda bırakılmıştır" (27).

Şeyda Başlı, yatak, ayna, koltuk gibi nesnelerle temsil edilen bilinç akışının, dilde ve bilinçte gerçekleşen bir dönüşümü imlemesi bakımından merkezi önem taşıdığını söylerken Erbil'in "Ayna" adlı öyküsünün bu tür durumlara ait anlatı dilini açığa çıkaran en iyi örneklerden olduğunu söylerken haklıdır (60). Şeyda Başlı'nın belirttiği gibi bu öyküde anlatı dili, tıpkı anlatıcı kadının bilinci gibi, farklı bilinç düzeylerini eşzamanlı olarak içinde barındıran, başı sonu belli olmayan, soluksuz bir akış halinde değişmektedir: "Bu değişim, bir yandan verili toplumsal düzenin yıkılmasına yönelirken, diğer yandan da ister geleceğe yönelik umudu, isterse geçmişe duyulan öfkeyi barındırsın, ataerkil kapitalizmin sunduğu sakatlanmış varoluşun dışında, yeni bir bilinç ve kendilik arayışını gündeme getirmektedir" (60). Kadının özyaşam deneyimini açığa çıkarmaya yönelik bir dil geliştirmeye çalışan Erbil, dilin ataerkil yapısı içinde bilincin derinliklerine hapsedilerek anlamlı bir bütün halinde ifade edilemeyen bu deneyimin yeniden anlamlandırılabilceği bir dil-bilinç-mekân ilişkisinin yapılandırılmasına yönelmektedir (Başlı 61). Öyküde kullanılan dilin işlevini Şeyda Başlı şöyle özetlemektedir: "Çok-katmanlı bir yapıya sahip olan bu dil, kadın kimliğinin belirlenmesinde etkili olan üç önemli öğenin, yani ataerkil-kapitalist toplumsal yapının, bu yapıya ait toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadının özyaşam deneyiminin, kadın bilincinde iç içe geçmiş olduğunu imlemektedir. Erbil'in kadın karakterleri, 'uzam-mekân'larda gerçekleşen, belki de bunlarla özdeşleşen sorgulama aracılığıyla, Bayan Ner-

min'in '[d]üşünmeyecektim düşünmeyecektim' (127) sözlerinde olduğu gibi bilincin en üst katmanlarından başlayarak kadınlığa, kadın varoluşuna, gide- rek her kadının tek tek yaşantıladığı özyaşam deneyiminin ortaya çıkarılması- na yönelen bir kazı gerçekleştirmektedir" (61). Hülya DüNDAR, Erbil'in 1985'te yayımlanan *Karanlığın Günü* adlı romanının, annesinin hastanede ge- çirdiği yıllarda yaşadıklarıyla ilgili otobiyografik öğeler taşıdığı gibi, *Eski Sevgili* adlı öykü kitabında yer alan 'Bunak' adlı öyküde de annesinin sonra- dan yakalanacağı hastalığın işaretlerine rastlandığını belirtir (17). Erbil metin- lerindeki anlatımla ilgili şöyle söylemektedir: "[B]en çoğunlukla deliye ger- çekleri söyletiyorum. Böylece dili her yöne döndürebiliyor, özgürleştirici ola- naklarımı çoğaltıyorum. Bu yöntem metni 'sözmerkezcilik'ten de kurtarıyor; yani dilin değişimini engelleyici söylemden kurtuluyor metin" (Alıntılayan Sema Bulutsuz 64). Nilay ÖZER ayrıca "Leylâ Erbil'in Romanlarında Siyasal Söylemin İşlevi" adlı makalesinde yazarın "Deli, Bunak ve Hastaların Dili"ni kullandığına da yazısının bir bölümünde dikkat çeker (190). Bu tutum Kriste- va'nın dil ve delilik arasında kurduğu bağlantı ile ilişkilendirilebilir.

Leylâ Erbil dil hakkındaki görüşlerini bir röportajda şöyle ifade eder: "Öte yandan, Cumhuriyet'le, dilden, geçmişten, köklerden kopup yeni bir dünya- ya çıkmanın da ikilemi yaşıyorduk. Bir yarılma. Ben buradan, bu inanç top- lumunun, dünyanın en despot, en buyurgan, erkek egemen toplumunun bağ- rından çıkıp o yeni sorumluluklarla öylece yola düştüm. Hem dedelerimizle hem Batı'yla sorunlu olarak. [...] Bir yandan da bir entelektüel olarak bütün bağlardan kurtulmak özgür bir yazın alanında at koşturmak istiyordum. Türk- çe yazınsal örnek miras kısıtlıydı; erkek egemen dilin içinden sıyrılıp o özgür yeni dili kurmak!" (Alıntılayan Bulutsuz 72). Erbil kadın ve kadın yazarın konumu hakkında ise şunları söylemektedir: "Kadının, kadın yazarın içine düştüğü ve orada yüzdüğü dilin erkeklerce kurulmuş ve yazılmış bir tarihin dili olduğu, tüm belleğimizin taraflı bir biçim aldığı olgusunu hayretle izle- dim. Evet yazarlık gövdeyle değil beyinle yapılıyordu ama erkeklerce örül- müş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkek egemen bir dildi miras aldığımız" (Alıntılayan Bulutsuz 73). Sema Bulutsuz yazısın- da, fantastiğin dille ilişkisine dikkat çeker ve bu dilin akılcılığı, neden-sonuç ilişkisini sorgulayan tutumuyla delilik ve iktidar modellerine ilişkin kuramlar- a karşı çıktığını aktarırken böylece dilin gerçekliği yansıttığına ve gerçekli-ğin bilinebileceğine inanan aydınlanmacı gösterme paradigmanın da sarsıldı-ğını belirtir (79). Fantastiğin dili "bütüncül özün yerini alan bölünmüş kim-likler, henüz tamamlanmamış özneleşme süreçleri, birden fazla benliğe sahip kişiler, görünenin dışında farklı bedenlerin ve farklı tarihlerin varlığı, simge- sel düzeni temelinden, yani özneyi yıkarak sarsma çabasıdır (80).

"Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır"

Tante Rosa kadınlık sorununu merkeze alarak anlatımda ironiyi kendine anlatım tarzı olarak seçen bir yapıttır. Sevgi Soysal, kendisiyle yapılan bir röportajda kitabı nasıl yazdığı ile ilgili bir soruyu şöyle yanıtlamıştır: "Tante Rosa'yı bana miras kalan birkaç duyguyu, düşünceyi yaygınlaştırmak için yazmadım. Bütün bunları unutmuştum. Bu anılardan, korku, utanma ve övünmelerden yıllar sonra, kendimi çok beceriksiz, varlığımı anlamsız, hiçbir şeyi gerçekleştirememiş bulduğum bir anda, kendi deneylerimi yazarak boşalacağımı sandığım bir anda, Tante Rosa'yı yazmaya başladım" (Soysal 96). Soysal, kitabın dili ile ilgili sorulan bir soruya da şöyle yanıt verir: "Tante Rosa'yı savrukluktan, hatta kötü cümle yapmaktan korkmadan yazdım. Yazdığım hiçbir hikâyeyi sonradan düzeltmedim. Elbette yazarlıkta geçerli bir yol değil bu. Ama art arda, hatta sonradan hatırladığım bir yığın ayrıntıyı atlayarak, ön hazırlık yapmadan yazdım Tante Rosa'ları. Çok daha geniş, çok daha uzun olabilirdi kitap. Bitmemesinden korkarak başladığım gibi ansızın bitirdim Tante Rosa'yı. Bu özellik dile, anlatıma yansımış olabilir" (98).

Baştan sonra ironi ile beslenen ve Türk edebiyatında oldukça farklı bir yerde duran kitaptan bu çerçevede örnek metinler seçmek de oldukça zor olacaktır: "Şimdi ağlamalı mı? Anlaşılmamış bir ince yürekli olmalı mı? Gülmeli mi yoksa? Tante Rosa aşkı beceremediğini biliyordu. Bu alınyazısı değil, yeteneksizlik, salaklık, bu salaklığa da ancak gülünür. [...] Para kazanmalıyım. Ne diyor 'Sizlerle Başbaşa'dergisinde? 'Hayat bir denizdir, yüzme bilmeyen boğulur.' Kolay mı boğulmak? Boğulmak herkesin üstesinden gelebileceği bir şey değildir. Herkesin sadece bir kez boğulma hakkı vardır. Ya ben; boğul babam boğul, sonra yine yaşamakta devam eder bul kendini. Tante Rosa kendi çapında olan her şeyi teptiğini, ama çapını aşmayı hiç ama hiç gerçekleştiremeyeceğini-gerçekleştiremeyeceğini-gerçekleştiremeyeceğini. [...] Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir. [...] Yine iş aramak! Daha sade anlatımla, Tante Rosa; iş aramak demektir. Aşık ve koca aramak demektir. Aşık ve koca. Aşık ve koca. 'Sizlerle Başbaşa' dergisini açtı. Bir de 'Sizlerle Başbaşa' dergisidir Rosa" (54-55). Takip eden alıntı ise "Tante Rosa'nın Düşü" adlı bölümdendir: "Ben unutmam ama, Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir. O Rosa ki istenirse yaşar ve ölür. O Rosa ki şu şartlarda da bu şartlarda da yaşar. O Rosa ki acıklı da gülünç de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta ne de bir virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrardır. O Rosa ki kimseye bir şey öğretemeyip, kimseden bir şey öğrenmeyendir. O Rosa ki düşünde kendi cenzesine gelenleri görüp kendi ölümüne ağlar. Onlar ki hep kendi ölümlerine ağ-

larlar, kendi yalnızlıklarına, kendi kadersizliklerine ağlarlar. İşte bütün onları, o Rosa ile birlikte öldürdüm. Noktayı koyup düğümü çözmek için. Ama sonra düşündün terlerle uyandı Rosa ve 'Oh!' dedi" (79-80).

Yanık Saraylar ve diğerleri

Bu çerçevede metnin dilini bakımından yakından incelenmesi gereken bir başka isim Sevim Burak'tır. Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* ve *Palyaço Ruşen* adlı kitaplarındaki hemen bütün metinler bu bağlamda okunabilir. *Yanık Saraylar* şiirsel metinlerden oluşmuş ve resimlerle de desteklenmiş kâğıdın yazıya malzeme edildiği, pek çok dilbilgisi kuralının zorlandığı sıra dışı bir örnek kitaptır:

"AİLE KUTSAL BİR SIRDIR
SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM
BAZI SIRLARA İLENİN KUTSALLIĞINI ART-
TIRIR ayrıca:

Bir çocuk bağzen bir büyüktür. Büyüdükçe ailenin benzeri olur da bu aileyi birbirine daha çok yaklaştırır. Bana söylenen her sözü ezberliyor ödevlerimi yerine getiriyorum. Fulya teyzem odasından çıkmazsa acaba bir şey mi oldu? sakın aklına kötü bir düşünce saplanmış olmasın? üzülp canına kıymaya kalkmasın? diye kapısının önünde bekliyorum; titriyorum, anahtar deliğinden:

— **Fulya teyze, Fulya teyze beni hatırladınız mı?**

diyorum" (35).

Palyaço Ruşen yine oldukça ilginç metinleri bir araya getiren bir kitaptır. Kitabın arkasındaki ifadeler Burak'ın öykü anlayışı konusunda önemli ipuçları içermektedir: "Benim hikâyem her türlü duruma girme-koşam-atlama-düşme-korku-yorulmadır. Bu yüzden yazar gibi görmüyorum kendimi. Yüksek ücret ödeyerek beni izlemeye gelen seyirciler karşısında ölüm numarası yaptığı sanılan bir cambaz gibiyim. Ama yapacak da başka bir şey yok yazar için. Benim için yeni bir hikâyeye başlamakla tabancayı şakağıma dayamak aynı şeydir". Öte yandan Tezer Özlü'nün *Eski Bahçe~Eski Sevgi* adlı kitabından "Gabuzzi" ve "Stein Alanı'ndaki Postanede" adlı öyküleri ve Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk* Oda'daki öyküleri de bu bağlamda okunabilir.!

KAYNAKLAR

- Akay, Ali. *Postmodernizm*. İstanbul: L&M Yayınları, 2005.
Aktaş, Cihan. "İslamcı Kadının Hikayesi". *Osmanlıdan Cumhuriyete Kadının Tarihi Dönüşümü*. Editör Yıldız Ramazanoğlu. İstanbul: Pınar Yayınları, 2000. 171-89.
Atay, Oğuz. *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

H E C E Ö Y K Ü

- Başlı, Şeyda. "Leylâ Erbil'de Aykırı Mekânlar, 'Tuhaf' Kadınlar". *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*: 49-62.
- Bulutsuz, Sema. "Leylâ Erbil'in Yapıtlarında Fantastik Öğeler". *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*: 63-82.
- Burak, Sevim. *Palyaço Ruşen*. İstanbul: Nisan Yayınları, 1993.
- . *Yanık Saraylar*. İstanbul: Adam Yayınları, 1965.
- Demir, Zekiye. *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1997.
- Dündar, Hülya. "Leylâ Erbil'in Yaşam Öyküsü". *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*: 11-21.
- Erbil, Leylâ. "Ayna". *Gecede*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 26-30.
- Gürbilek, Nurdan. *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Yay. haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları, 2002.
- Karaca, Nesrin Tağızade. *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Ankara: Vadi Yayınları, 2006.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. *Ahşabın Öyküsü*. İstanbul: İmge Kitabevi, 2000.
- Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*. Yay. haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007.
- Lyotard, Jean-François. *Postmodern Durum*. Türkçesi: Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- Özer, Nilay. "Leylâ Erbil Bibliyografyası". *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*: 23-42.
- . "Leylâ Erbil'in Romanlarında Siyasal Söylemin İşlevi". *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*: 185-96.
- Parla, Jale. "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?". *Kadınlar Dile Düşünce*. Derleyenler Sibel Irzık-Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 15-33.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1996.
- Uyar, Tomris. "Gecegezen Kızlar". *Gecegezen Kızlar*. İstanbul: Ada Yayınları, 1983. 56-65.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

METİNLERARASILIKTAN PARODİYE POSTMODERN EDEBİYAT

Postmodern durum modern anlam ve anlatım imkânlarının kesinleştirmeye dayalı teknik yapılanmasına karşı mekanizmalar üretmekle kendini ortaya koyarken, geliştirdiği farklı anlatma tarzlarıyla (eleştiri usulü) yeni bir yapı kurmaktan imtina etmiştir. Modernliğin inşa ettiği yapıya karşı sert bir tutum takınan postmodern durumun, modernliğin evrenselliği ve kesinliği karşısında "oyun" temini eksene alması, sonuçta postmodern yönsemenin ciddiyetini tartışılır hale getirmiştir. Düşüncenin, modernitenin kesinliği ile postmodernliğin oynusuluğu arasında tercih yapacak durumda olması, düşünceyle meşguliyet içindekilerin duraksamasına neden olur. Öyle ki modernliğin evrenselliğini kabul etmeyecek bir öznenin, postmodernliğin çoğulculuğu karşısında nutkunun tutulmamasının imkânı yoktur. Çünkü, yerel ve yerli düşünceleri, yaşamları "ilerleme" zihniyeti içinde eritmeyi hedef telakki eden modernliğin karşısında, yerel tavırları evrenselleştirmeyi göze alan postmodernlik, karşıt kutupların uyumsuzluğuna önemli bir işaret olarak gösterilebilir.

Modern edebiyatın, bilimin "hakikat"ı nakşeden, var olmasını direkt hakikate bağımlı kılan yapısı, postmodernin "gerçeklikler" yaklaşımıyla çatışır hale gelir. Farklı özne tarifleriyle kendini ortaya atan postmodern teorinin, gerçekliği ayrı ayrı öznelerde görünür kılması, değişik merkezlerin tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Modernite gibi tekil kalıpları mutlaklaştıran eylem ve söylem makamına karşı "farklı" gerçeklikleri, standart dışı anlatım kalıplarıyla dile getirmek hem modernitenin ciddiyetini hem de ağırlığını sarsmıştır.

Modernitenin, postmodernin ironi ve gülmecesinden etkilenebilecek bir konumu var mıdır? Aynen, postmodern durumun, bundan ileriye gidecek taktinin olmaması gibi modern anlayışta bu "ciddiyetsiz" konumundan güç devşirecek kişilik yapısını tarihin 19. asrında oluşturmuştu bile. "İlerleme" kavramsallaştırması ve onun ürettiği kültürün bireyleri tahakkümü altına alması, cazibe merkezi kılması karşısında bir çözüm üretemeyen dünyaya koşut postmodernizmde kayıtsız kalmıştır. İlerlemenin peşinden sürüklediği ahlakı yapıyı ironik, humora yatkın metinlerle kırmanın mümkün olmadığını anlayacak zihinsel sürecin postmodern metin üretenlerde olmadığı kesin.

Modernliğin ürettiği yaşam standartlarının insanları "mutlu" kılan yapısına karşı "doğrudan" düşünce geliştirmek kaygısının postmodernitede bulun-

madığını anlamak için postmodernlerin de aynı kaynaktan beslendiğini görmek yeterli olur. Modern ilerleme şartlarının doğurduğu refah ve saadetin bireylere güvenlik duygusu kattığını, bu huzur ortamının "insan" olma refleksiyle uyuşacak cinsten olmadığını postmodernlerin idrak edemediklerini düşünürsek, aslında modernliğin kendi güvenlik sahasını oluşturduğu kanaatini getirebiliriz. Postmodernlerin ürettikleri metinlerin, kullandıkları teknik "çoğulculuğun" sanatsallığını modernler zevkle izlemişlerdir.

Bireyselleştirilmiş kişiliklerin, araçsal akılla yön bulma saikindeki azmini kanallayabilecek bir postmodern anlatı ortamı yok. Özgürleştirici zihin veya metinle de karşılaşmıyoruz. Çünkü postmodernin özgürleşen bireye sunacağı, cazibe oluşturacak bir merkez tahkim edilmedi. Postmodernin bunu oluşturma kaygısı ve yeteneği de kendini göstermiyor. Geriye postmodernlerin pek sevdiği "maske indirme", "anlamı çoğaltma", "oyun" teorileri kalıyor. Modernin her türlü "dünya" argümanını kendi mutlaklığı içerisinde eritmesi karşısında sonuçsuz eleştiri, dalga geçme usulleri, modernlikle yaşama hakikatini ilga etmiyor. Bilgiyi ve doğayı güçlü olmak için kullanmakta beis görmeyen modernliğin karşısına "parodi" ile çıkmak, "insan gerçekliği" ortaya koymaya yetmiyor.

Modernliğin araçsal akıl ve mekanizmaya dayanan felsefesi - yaşama düzeyi, bireyselleştirilmiş benliklerin Varlık karşısında anlam kaybıyla mukayyet olmasını getirir. İzafî refah ve mutluluk sanıları yanında modern insan, nesneler ve teknolojik nüvelerle anlamlandırmalara giderken zaman zaman sıkıntılar yaşar. Çünkü algıladığı ile anlamlandırdığı hususlar aynı mekanik düzlemin konusu olacak kadar maddi, aynı manaları verecek kadar sathîdir. Bu, kişiöğlunun kendini gerçekleştirmesinin önünü aldığı gibi başka insanî vasıflarını da örter niteliktedir. Bir başkasını dikkate alma, görecelilik kavramları etrafında modern olanı izole etme uğraşındaki postmodern yönelim, rasyonellik, sistem karşıtı tutum, çözme, çevreye yayılım, parçalama gibi yöntemlerle şekillenir. Postmodern anlatılar - tavır, bireylere yüklediği anlam ve modernliğe karşıtlık ilkeleriyle özgerçekleştirimi sağlayacak özgüveni ve ortamı oluşturmada yetersiz kalmaktadır.

Parodi / Pastiş

Postmodern edebiyatın kullandığı teknikler modernlik karşısındaki aczin en yetkin örneklerini oluşturur. Modernliğin, içsel ve düşünsel çıkmazlara sürüklenmeyle, maddi medeniyet unsurlarının çekiciliği karşısında bocalayan bireyin, bundan azade kalamayan sanatçının kararsızlığının, farklı yönlere savrulmasının yansımasıdır postmodern edebiyat. İtiraz etme kadar, soft eleştiri, yerine bir yapı kuramamanın getirdiği çaresizlik, oyunlar oynamayı berabersinde getirir. Postmodern edebiyat ürünleri verenlerin, "anlam"ı flulaştırmaları, zikredilen çıkmazda dolandıklarının önemli parametrelerini ifade eder.

Postmodern sanatçının ister istemez modern olandan sakınır tavrı onun klasiklere, geleneksel anlatı biçimlerine varmasına yol açar. Postmodern sanatçı her ne kadar klasik metinlere parodi ve pastiş yöntemiyle iğneleyici davransa bile esasında modern olan karşısında bir refleks geliştirmiş olur. Bu kaynaklardan beslenmek kadar, klasik tavrı moderne baskın kılma isteği, metinlerin zaman zaman aynen, bazen de dönüştürülerek aktarılmasını getirmiştir. "Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar." (Ecevit, 2001, 75)

Bu çağın gerçeklik algısını bünyesinde doğrulayamayan sanatçı, geçmiş metinlerle ünsiyet bağı kurarak; hicvetme, gülünç dönüştürmelere gitme, ironik kılma yöntemlerini devreye sokar. Klasik - modern metinleri alaya alarak, dalga geçerek dönüştürme çabasıyla parodiyi kullanan postmodern yazar, kendi anlatısını modernden sıyırmak için klasik metindeki şekil özelliklerini kullanır.

Bir metni parodik kılmanın en belirgin yönü, onun bugünkü dille yeniden yazılmasıdır. Parodiyi kullanan yazar, gülünçleştirme ögesini günümüzün zihinsel ve kültürel yapısıyla kıyaslayacak düzeyde yeniden ele alıp yazmaya çabalar. Klasik metinlerin hassasiyet noktaları, nesnel vurguları, davranış örnekleri "modern" olanla uyuşmadığı için, anlatının reel kültürel altyapıyla mukayese edilmesi gülünçlük yaratacak düzeyde gelişir. Bu, yazarın niyetinin belirginleştiriknesini getirirken, özellikle kahramanlığa dayalı metinlerin ironiyle kaba gülme unsurlarını bir arada kullanarak "basitleştirme" çabasını da peşinden sürükler.

Kahramanların, destansı metinlerin daha çok parodi mevzuu içine girmesi, kahramanların bugünkü modern edimlerle değerlendirilmesi gerçeğinden hareket ettiği içindir. Kahramanın yaptıkları, metnin unsurları, postmodern için kaynak teşkil etmeyecek kadar "eğlenilesi" bir unsur mesabesinde. Parodi, metnin gülünç, eğlencelik yönüyle oynar, dönüştürür. Ele alınan kaynak metindeki olay sıralaması, konusu sürdürülürken, onun modern kriterlerle değerlendirmeye alınması, "yerme"ye, eleştirmeye matuf bir tavrı nedeniyledir.

Alaycı davranış içine girme mevcut tekniklerin değerlendirilmesini zorunlu kılarken, okuru eğlendirme tarzında gelişmesi postmodern yapının özelliğine uygun hareket ettiğinin de işaretini oluşturur. Postmodern yazının okurla girdiği ilişkide onun modern veya klasik metinlerden haberdar olmasını ister, onu yerer ve dalga geçerken, aşağılayıcı tutumu da beraberinde getirir: "Parodi, hem parazitik, hem yaratıcı bir yöntem, bazen de her ikisi olabilir. Belki de parodik eserlerin bizzat kendileri, ileri düzeyde eleştirel olduklarından, çözümlemeye tabi tutulmaktan çok, izah edilmeleri yoluna gidilir.

Bazen parodist, yaptığı işin öylesine bilincindedir ki, eleştirmenliğini yazarlığından daha fazla önemser; Örneğin dipnotlar düşer, açıklama ve yorumlamalar yapar. Parodist, oldukça bilgili ve okur yazar bir okuyucu grubuna hitap eder." (Boynukara, 1997, 191)

Parodistin en basit diyalogları bile gülünç düşürecek kadar aşağılaması, hafifletmesi ve küçümsemesi, ele alınan eserin, çağının klasik kültürel kalıplara yaslanıyor olmasındandır. Esere saldırı, eserin içerdiği / ürettiği / etkilediği dönemin, yaşama / düşünme biçiminin ayaklar altına alınmasıdır bir anlamda. Doğrudan, ilmî bir yerginin sanatsal açıdan karşılığı olmayacağı için, basitleştirmeyle hem daha az kavramsallaştırma yapılacak hem de sıradanlaştırmaya gidilecektir. Zaten değer izafe etme yüceltme ile olduğuna göre, kıymetten düşürme de sıradanlaştırmayla / basitleştirme ile yapılır.

Temellendirilmiş bir yaşam estetiği sunma, postmodern sanatçının kaçındığı, göze alamadığı bir yöntemdir. Onun büyük anlatılardan sakınma adına, anlatıları eleştirmeyi aşağılamaya dönüştürmesi, gülünçleştirerek avama yönelik espri malzemesi haline getirmesi, "sahne"ye sunması; oyunlaştırma, eğlendirme maksadından ileri gitmez. Postmodern anlatı olanaklarının spesifik yöntemler geliştirdiği sanısı, çeşitlilik, çoğulculuk anlayışıyla örtüştürülerek dile getirilir. Oysa postmodern anlatım biçimlerinin birbirine benzerliği, geçmişten etkilenmesi ve onları dönüştürmesi, özgünlüğü değil "kaba mesaj" vermeyi işaret eder.

Parodinin paralelinde pastiş, hedefteki metnin biçim özelliklerini doğrudan kopya ederek, içeriği kendince belirleme tarzına dayanırken, bu özelliğiyle özgünlük getirmiyor yazına. Parodiden farklı olarak pastiş, doğrudan şekle yönelik bir yaklaşımın adı olabilir. Parodide gülmece, içerikteki yapılan tematikteki oyunlaştırmalarla ilgiliyken pastiş de şeklen verilen mesajlarla etkili olur. Oyun, sahneleme, basite indirgeme, güldürme parodinin devamı olarak pastişte de gün yüzündedir. Taklit, doğrudan içerik veya şekil montajı parodi ve pastiş de açıkça kendini belli eder.

Metinlerarasılık / Kolaj

Postmodernin, modern olan karşısında gelenekle irtibat kurma ama asla geleneği mutlaklaştırmama tavrı, metinlerarasılık, kolaj, parodi ve pastiş gibi unsurların doğmasına neden olmuştur. Modern olanın düzenli, sabit, yerli yerinde, kompartımanlara ayırma yöntemi karşısında, parodi, pastiş ve kolajla postmodern durum, çeşitliliği, çoğulculuğu hedefler.

Geleneksel olan her türlü eğilime sert tepki koymasıyla dikkatleri üzerinde yoğunlaştıran moderniteye karşı postmodernizmin metinlerarasılık ile geleneksel olana yaklaştığı görülür. Bunda modernizme dikine karşıtlık oluştur-

ma çabasının rolü vardır. Ama pastişle öykünme, özgün bir yapıtın biçimini taklit etme, modern paradigmanın yapı kurucu anlayışına tamamen zıt bir durumu işaret eder; "Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir. Öykünme yazarı yalın bir senaryodan yada konudan yola çıkarak, onun biçiminde yeni bir metin yazar." (Aktulum, 2000, 133)

Parodi ve pastişin farklı metinlere atıflar yapması atıf yapmanın ötesinde doğrudan o metni konu edinmesi ve yer yer birebir ana metne monte etmesinin, bir üretim faaliyeti olup olmadığı tartışmalıdır. Bu bağlamda intihalle ilgili sanılar da zihne takılabilir. Oysa parodi ve pastiş, intihal etmeyi barındırmayacak denli halis niyetlidir. Kaldı ki bu iki anlatım yönteminin bağlantı kurduğu metni gizleme değil bilakis afişe etme gibi bir önceliği de vardır. Parodi ve pastişin intihal etmekten ziyade bizzat o metnin ortada gözükmesini ister niyetleri, kendi anlatılarının merkezi halini alır.

İrtibat kurulan metin bir şekilde ya övgünün ya da yerginin nesnesi halinde temayüz eder. Bu, oyun ve eğlencelik olarak algılanan tarzın büsbütün hakaretimiz unsurlarla bezeneyeceği anlamına gelmez. Gerçekliğin yalnız görün-gülerle sınırlandırıldığı çağda parodi ve pastişin salt öze hitap eder bir tarzı yoktur. Çünkü şekil unsurlarını merkeze alan bu anlatım olanakları, şekli ana gerçek olarak belirler. Bu bakımdan bağlanılan metin parodi ve pastiş de dönüşüme uğratılır. Bu dönüşümün sonucu yeni bir metindir. Postmodern edebiyatçının yapmak istediği de tam olarak budur aslında. Modern anlatılardaki yekpare düşünsel boyutu tebarüz ettirerek yeni bir dünyayı kurmaktansa, bu hedefle ortalıklarda gezinen ve insanları cendereye alan anlatıları yermek, eleştirmek postmodernizmin var olma sebebidir.

Postmodern edebiyatçının yeni ve köklü bir edebi tutuma açılacak yetkeyi potansiyelinde görememesi, modern olana eleştirisi ancak güvenlik alanını klasik metinler, geleneksel anlatılarda bulmasıyla ilgilidir. Parodi ve pastişin açtığı yolda, modern olanı eleştirmek, pastiş gibi sanatların biçimlerini kullanarak geleneksel şeklin içerisinde söz söylemek postmodernin önemli etkinliklerindendir.

Metnin yalnız tekdüze ve kalıplar içerisinde ilerlemesi, söyleyeceğini dikte ettirir tarzda monolitik bir dünya kurması postmodernin öne çıkardığı çoğulcu ve çok sesli tarzın en büyük gerekçelerinden birini oluşturur. Modern edebi ürünler, Kartezyen felsefesinden, pozitivist anlayıştan, tahakkümdü sis-

tem kurmadan kaynaklandığı için gelenekseli okumuş, ona aşına kimselerle tezatlar oluşturur. Metinlerarasılıkla postmodern farklı "bakış açıları"na ulaşabildiği gibi bunu yaparken, farklı gerçeklik alanlarına işaret eder, söylemine dayanak oluşturur. Postmodern edebiyatçının kendine karşı güvensiz oluşu onun dayanak / tutamak noktalarını artırmak çabasıyla iyiden iyiye katlanır. Parodi ve pastişle anlatısında farklı "mimik" hareketlerine ulaşan postmodern yönseme, metinlerarasılık ile her metnin daha önce yazıldığı tezini işleyerek, "birlik"ten "çokluk"a ulaşılır.

Postmodern edebiyatın yalnız biçime dayanan bir tavır olduğu anlatım biçimlerindeki çoğulculuktan çıkarılabilir. Metinlerarasısını kullanan postmodern yazar (klasik yazarlar ve eserler de metinlerarasılıkla bağ kurmuşlardır) önceden yazılmış metinlerle "doğrudan" ilişkiye girer. Önceki metinlerden kısmen veya tamamen aktarmalar yapabilir, örneklendirmelere gidebilir, parçalar alabilir, göndermelerde bulunabilir, alıntı, andırma, öyküleme yapabilir. Metinlerarasılık, postmodern sanatçının aktarma işlemini gerçekleştirirken, başka metinleri dayanak noktası kılmasıyla ilgilidir.

Metinlerarasısını anlatısında kullanan yazar, "alıntı, gizli alıntı, anırtırma, gönderge, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, basmakalıp söz" unsurlarını değerlendirirken, 'yeniden yazma, yapıştırma, mozaik, ayrışıklık, yaptakçılık" gibi usulleri, "iki yada daha çok metin arasında alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi" olarak kullanır. (Aktulum, 2000, 14-17) İyi bir metinlerarası tercihi ancak kaynaştırma, asıl metne eklenen metnin tam anlamıyla yedirilmesiyle oluşur. Bugün yazılan metinlerin daha önceki metinlerden bir esinlenme olduğu, parçalar, anlamlar taşıdığı giderek bugün yazılan metinlerin esasında önceki metinlerin açık ve ya gizli kasıtlı ve ya doğal bir sentez olduğu yargısı postmodern teorinin temellerindendir.

Bugün üretilen metinler geçmişe klasik olana bir iç geçirmedi aslında. Çünkü modern kültürün ürettiği maddileşen medeniyet karşısında edebiyatın da maddi unsurlarla donandığı, modern felsefenin uç noktalarından biri haline geldiği tezinin yansıması metinlerarasılığın savunulmasıdır. Metinlerarasısı, geçmişi ön plana çıkarırken, bugünü örtme peşindedir. Metinlerarasıyla ana metni güzelleştirme, çekici hale getirme ve meşruiyet sağlama yolunun tutulduğu gözlenir.

Metinlerarasılığın en önemli yöntemlerinden birinin alıntı yapmak olduğu göz önüne alınırsa, ana metni desteklemek amacının daha sarahaten ortaya çıktığı izlenebilir. Alıntı yapmanın bir edebiyat metni için anlamı olsa gerek. Zira alıntının ilmî yazılara münhasır olduğunu dikkate alırsak, anlatılarda alıntının kullanılmasının yazının didaktik hevesle donanmış olduğunu gösterir. Okurla girdiği ilişkide okuru ikinci plana iten postmodern yazın, metinlerara-

sılığı kullanarak, öncelikli sorununun bir başka metinle ünsiyet bağı kurmak olduğunu gösterir. Bu, asıl metnin bir başka metnin etki alanından tezahür ettiğini gösterse bile ana metnin güvensizlik içerdiğinin, bir başka metin olmadan yekpare anlamlı / meşru kılınmayacağının bir göstergesini oluşturur.

Başka metinler aracılığıyla bir metin husule getirmenin, düşüncenin bizzat kendisine yönelik bir tehdit içermesiyle ilgisi vardır. Özgün ve özgül bir metin, hassasiyet oluşturma iştiağını kendinde göremeyen modernizmle yoğrulmuş okuryazarı, dayanaksız var olmayı tahayyül dahi edemez. Yukarıda da belirtildiği gibi postmodernizm, parodi ve pastişle başlayıp, kolaj, alıntı, anıştırma, mozaik gibi unsurlar, renklilik, çeşitlilik ve çoğulculuk niyetlerini barındırsa bile modern insanın yapısını gösterir. Postmodern metinlerin itirazı ya da çekincesi, metinlerarasılık vd. yöntemlerle tezahür eder. O ise modern durumun özüne değil biçimine yönelik bir rezervden ibarettir.

"Kolaj (gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına) iki aşamada gerçekleşen bir süreç başlatır: Önce bir bütünden bir unsur alınır ve başka bir bütün içerisine katılır. Kolajla bir 'kesme' işlemi gerçekleştirilir, daha önce oluşmuş, var olan iletiler-metinler kesilip alınarak yeni bir yapıya sokulurlar. Belli bir düzgü içerisine sokulmuş, daha önce düzenlenmiş unsurlar yeni bir dizgeye oturtulmaya çalışılır. (...) Her kolaj bir alıntıdır." (Aktulum, 2000, 223-224) Resimde özellikle kübist resimde uygulanan kesme yapıştırma yönteminin yazınsal alandaki uygulayımı olan kolaj, belli bir bütünlük arz etmek durumunda değildir. Metinlerarasılığın bir başka çeşidi olan kolaj tamamen şeklen bir unsur olsa da metni dağıtan, kopuşlara açan yönüyle içeriğe de müdahil olabilir. Parodi, pastiş, metinlerarasılık ve kolaj postmodern edebiyatın yapısını belirlerken, modern edebiyattan farklılığı da gösterir.!

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2000) Metinlerarası İlişkiler. Öteki Yayınevi.
 Boynukara, Hasan (1997) Modern Eleştiri Terimleri. Boğaziçi Yayınları.
 Ecevit, Yıldız (2001) Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İletişim Yayınları.
 Emre, İsmet (2004) Postmodernizm ve Edebiyat. Anı Yayıncılık.
 Sazyek, Hakan (2006) "Kolaj" ve Romandaki Yeri. Kitaplık Dergisi.

SADIK YALSIUZUÇANLAR

ÖYKÜ VE GELENEK

Modern öykü'nün onunla başladığını söyleyenler, Ömer Seyfeddin'in bir 'melami' olduğunu pek bilmez. Melametiyye, sadece Hakk'ı gözetmek, halkın gözünde rezil olmaktan çekinmemektir. Sufi ahlakının ileri bir düzeyi olan bu tutuma Ömer Seyfeddin'in hangi 'tarik'lerden geçerek ulaştığını ayrıntılı olarak bilmiyoruz. Ama hakkında yazılanlar aynı zamanda onulmaz bir 'melankolik' olan yazarın dilinin sadeliği ve içtenliği konusunda hemfikirdirler.

Samimiyet ve sadelik, Melami ahlakın da gerektirdiği bir şeydir.

Gelenek'i Guenonyen anlamda kullanırsak, 'mesel'in (kıssa, hikaye, menkıbe vs.) şiir kadar kadim bir anlatı olduğunu da görürüz.

Bütün kutsal metinlerde hikaye vardır. Tahkiyeli anlatım, geleneksel edebiyatın temel anlatım tarzıdır.

Mesel, 'misl'den gelir ve temsil ile de ilgilidir. Temsil, mislini, benzerini üretmektir.

Bu anlamda tiyatro, 'dünyanın temsili'dir.

Sinema, hayatın imajıdır, dünyanın imgesidir.

Yani mesel, varoluşun ve dünya yaşamının görünümlerinden ve imajlarından biridir.

Her mesel, bize, yaşamın bir görünümünü sunar.

Doğulu Batılı bütün kadim geleneklerde ve geleneğe bir biçimde etkilenecek olan modern geleneklerde mesel, (ondan bozma masal), hikaye, kıssa, menkıbe, öykü, roman (modern bir anlatı olarak), bize, dünyanın bir boyutunu, bir kesitini, bir temsilini aktarır.

Modern zamanlarda, edebiyat, 'kendi derdin söylemek/gayrı hikayet etmemek'ten büyük oranda uzaklaşmış, Guenon'un belirlediği gibi, 'sanat yapmaya' başlamıştır. Bir tür 'estetik yöneticilik performansı'na dönüşen bu yeni edebiyatın geleneğe ilişkisi de büyük oranda zayıflamıştır. Modern sanatçı, ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamın bir 'yan aktörü'ne dönüşmeye başlamıştır. Doğrudan kendi hikayesini anlatan ve bunu tabii bir hal içinde yapan, böylece bize ibretli ve hikmetli bir şey aktaran geleneksel edibin aksine, modern edebiyatçı, kurguyu önceleyen ve yazdığı 'şey'i, kendi hikayesini anlatma dışında başka 'motivasyon'larla yapan bir 'edilgin/etkin' aktör haline gelmiştir.

Öykünün, kutsal veya geleneksel edebiyatla ilişkisi de bu zemin üzerinde yürümüştür.

Eco, Rüşdi gibi yazarların 'palimpsest history' dedikleri, sadece tarihi değil, kutsalı, özetle geleneksel olan her şeyi yağmalayan postmodern edebiyatta göre kural, kuralsızlıktır.

Gerçi 'postmodern sanat' dendiğinde, Mehmet Yılmaz'ın vurguladığı gibi, 'içinde birden çok akım ve eğilimi barındıran bir üst başlık'tan söz etmiş oluyoruz. 'Postmodern Sanat' başlıklı yazısında Yılmaz süreci şöyle özetliyor : 'Postmodernizmle ilgili iddiaların biri 'büyük anlatılar' döneminin sona erdiği'dir. Büyük anlatılar, sanattan bilim ve teknolojiye, modernizmin her alanda ürettiği genel formüller (dünyayı kurtaran çareler) demektir. Oysa insanlık 20. yüzyılda iki kez Dünya Savaşı'na tutuşmaktan kurtulamamış, kapitalizme seçenek olarak gündeme getirilen sosyalizm denemeleri de başarısızlıkla sonuçlanmıştı. Bu yüzden olsa gerek; Kant, Hegel, Marx ya da başka düşünürler tarafından oluşturulan büyük (ya da üst) anlatılardan medet umma devrinin geçmişte kaldığını düşünmektedir Lyotard. Benzer şekilde, büyük anlatılar devrinin kapandığını Francis Fukuyama da iddia etmektedir. Ona göre, liberalizm hem faşizmi hem komünizmi saf dışı bırakmıştır. Liberalizmin başarısı, insanlığın ideolojik evriminin son noktaya dayanması demektir. Fukuyama'ya göre, artık Batılı liberal demokrasi evrenselleşmiştir. Fukuyama'nın büyük anlatı ya da ideolojiden kastettiği de kuşkusuz yine marksizmdir. Ayrıca, Marx'ın sınıfsız toplum dediği şey, bir anlamda, Amerika'da eşitlikçi bir refah toplumu olarak zaten mevcuttur. Bugün, Amerika ve bazı gelişmiş Batılı devletler 'tarih sonrası'nı; dünyanın geri kalanı halen 'tarihsel dönem'i yaşamaktadır. Yapılması gereken, Amerikan tarzının evrenselleşmesidir. Büyük anlatılar devrinin bitmesinin sanattaki karşılığı, Kant'ın temellerini attığı ve önce soylu sınıfın, ardından da burjuvazinin sahiplendiği 'yüce estetiği'nin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Böylece 'ortam gevşemiş' (Lyotard), bir yandan yaşam ve sanat, bir yanda da seçkin ve popüler arasındaki sınırlar silinmiş; her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Jameson'a göreyse, hadise 'biçemler ideolojisinin çökmesi'nden ibarettir. Ona göre, 'bireysel özne'nin kaybolması ve bunun biçimsel sonucu olarak, kişisel biçemin gittikçe daha zor bulunur olması, bugün neredeyse evrensel bir uygulama haline gelen ipastişi doğurmuştur. Modern biçemler artık postmodern kodlar haline gelmiştir. İsteyen istediği kodu kullanabilmektedir. Artık 'ölü bir dilde konuşma' anlamına gelen pastiş, parodinin yerine geçmiştir. Özetle, postmodernizm bir çeşit alıntı ve derleme estetiğidir.' Postmodern eğilimin temel karakteristiğini, bir tür 'alıntılar' ve 'göndermeler' eğiliminin oluşturduğunda kuşku yok. Alıntı yapmak veya göndermede bulunmak

tek başına bir 'suç' teşkil etmez ama bu temel bir eğilim haline gelince, işte postmodern edebiyatta olduğu gibi bir 'dil'e, bir temel 'tutum'a dönüşür. Postmodern metinler, yaptığı alıntının zeminini tümüyle parçalar, dağıtır ve yok eder. Bağlamdan koparır, alıntı veya gönderme yaptığı zihni zemin yok olur, alınan parçalardan yeni bir yapı kurulur. Bu yapı da aslında postmodern yazının gözünde yıkılması gereken ve yıkılma üzerine kurulu bir yapıdır. Yani yıkmak için kurulan bir yapı. Bu tutumla tarih, kutsal, insani olan ne varsa yağmalanabilir ve parçalar çözülerek o parçalardan yeni yapılar inşa edilebilir. Rüşdi'nin Peygamberimizle Vahiy Meleği arasında gayr-i ahlaki bir ilişki kurması, bu yağma türünün en patolojik örneklerindendir. Eco'da bu daha tarihselci ve kısmen daha az patolojiktir.

Bizim edebiyatımızda bu türden örnekler henüz gürbüzleşmemiştir. Zehra İpşiroğlu'nun, 'Çağdaş Türk Yazını'nda belirttiği gibi, 'doksanlı yıllar dönümünde Türk edebiyatında yayılım alanını genişletmeye başlayan postmodernist/avangardist edebiyat ürünleri, Türk edebiyat eleştirisinde çok yönlü gelişmelere neden' olmuştur. Doksanlı yıllarda belirginleşmeye başlamıştır ama, bunun, örneğin Fahim Bey Ve Biz, Saatleri Ayarlama Enstitüsü veya Tehlikeli Oyunlar'daki gibi erken örneklerini de biliyoruz.

Orhan Pamuk bu yeni eğilimin en seçkin örneğini oluşturur. Benim Adım Kırmızı bu eğilimin en masun örneği olarak karşımızdadır. Kara Kitap, Eco ve Rüşdi anlatılarının içinde yer aldığı postmodern geleneğin en ilginç örneklerindendir. Pamuk dışında birkaç örnek daha anılabilir ama bizim özellikle öykücü-lüğümüzde, postmodern eğilimler, sözünü ettiğimiz bağlamda çok az belirgindir denebilir. Bizde Karasu, Burak, Özlü, Atay ve Uyar örneklerinden izleyebildiğimiz kadarıyla kurgu ve dil açısından daha farklı bir anlatı geleneği oluşmuştur. Özellikle Karasu ve Burak için Borges'in ironik uyarısı tekrarlanabilir : 'Beni okuyanlar, sizler dilimi anladığınızdan emin misiniz?' Bu, aslında girişte söz ettiğim 'kendi derdin söyleyen/gayri hikayet etmeyen' edebiyata daha yakındır. Burak, Atay veya Karasu gibi yazarlar, öykülerinde tümüyle değilse de büyük oranda kendi acılarından yola çıkmışlardır. Geleneğe gönderme veya alıntı bakımından da postmodern sayılmazlar. Karasu'nun 'Göçmüş Kediler Bahçesi' için bu kısmen söylenebilir. Ama özellikle Burak, iç-dış uyumsuzluğu, kişisel alan ile toplumsal dünya arasındaki gerilimin baskısıyla yazmıştır.

Modern öykücünün geleneksel veya kutsal edebiyatla henüz dişe dokunur bir ilişkisi olduğundan söz etmek için Karakoç, Özdenören ve Kutlu gibi örneklerin artması ve derinleşmesi, güçlenmesi gerekecektir.

Özellikle Karakoç'ta kutsala, Kutlu'da menkıbevi geleneğe ve Özdenören'de geleneksel anlatı damarlarına doğru bir sızma, bir uzanma söz konusudur.

Onları postmodern yazarlarındakinden farklıdır ve kendi hikayelerini anlatırken kaynağa ve geleneğe yönelmek şeklindedir. Bu nedenle olsa gerek, öykünün 'kurgu'sundan çok 'dil'ine ve içeriğine önem verirler. Nasıldan çok ne önemlidir. Gerçi 'nasıl', 'ne'nin içindedir. Çünkü dil anlamdır. Kelimeler, Wittgenstein'in dediği gibi, eylemlerdir.

Bu bağlamda, modern(ist) öykücünün, örneğin İbn Arabi'nin eserleriyle ilişkisi gündeme getirilmelidir. Dini inançları veya 'dünya görüş'ü farklı olan bir çok yazar, (Peter Handke örneğinde olduğu gibi) bugün İbn Arabi'nin, vizyonlarından oluşan eserlerini birer 'edebi metin/anlatı' gibi okumakta, onun, farklı bir zeminde, bambaşka bir hal içinde ve bugün bize, yaşamımıza, deneyimlerimize uzak bir imaj dünyasıyla, bir dil ve gramerle ifade ettiği dünyayı 'kullanmaya' çalışmaktadır. İbn Arabi, Fütuhât'ta, 'bizim bütün eserlerimiz, Kuran'ın hazinelerinden gelmektedir' der. Yine başka bir beyanında, 'gönül denizdir, dil ise sahildir; denizde ne varsa kıyıya o vurur' ifadesine rastlarız. Keza, Fütuhât'ın mukaddimesinde şöyle der : 'Bütün bu eserleri telif ederken müellif olmak veya eser telif etmek gibi bir amaç gütmemişim. Sadece kalbimi sıkıştıran bir ilhamı aktarmak zorundaydım.'

Bu türden ifadeler Bediüzzaman'da da, diğer bütün bilgelere de rastlamak mümkündür. Örneğin Bediüzzaman, 'Risale-i Nur'un, tefekkür değil tagaddi (gıda), marifet değil şuhut (vizyon, vakıa)' olduğunu söyler. Yaklaşık on gün süren coşkulu hallerinden (cezbe) sonra şiirlerini telif eden İbn Farıd'ın, 'biz sarhoş iken henüz üzüm paratılmamıştı' sözünü de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Hz. Mevlana'nın Mesnevi-i Şerifi de aynı geleneğin içinden okunmalıdır. Bu 'dil', geleneksel tabiriyle 'kuş dili'dir. (mantıku't-tayr), Nitekim Niyazi Mısri, 'mantık'u-tayr'ın lügat-ı mutlakından söyleriz/herkes anlamaz bizi bizler muamma olmuşuz/lafz u suret ü cism içre anlamak isterler bizi/biz ne elfazız ne suret cümle mana olmuşuz' diyerek bu 'dil'in doğasını ima eder. Mesneviler için, bizim 'geleneksel romanlarımız'dır ifadesine çok rastlarız. Bu kısmen doğrudur. Ne var ki, modern bir 'anlatı' olan roman ve öykü ile mesnevilerin dili ve doğası tümüyle farklıdır. Örneğin Mesnevi-i Şerife ilişkin şerhleri okumaksızın diline ve dolayısıyla anlamlarına nüfuz etmek neredeyse imkansızdır. Mesnevi'nin tümü, ilk onsekiz beyitte saklıdır. İlk onsekiz beytin sırrı ilk beyittedir. İlk beytin gizi ise, be harfindedir, be harfi ise altındaki noktada gizlidir. 'Kutsal Kitap Fatiha'da, Fatiha Besmele'de, Besmele be harfinde, be harfi ise ayırt edici bir noktada gizlidir, işte ben, o ayırt edici noktayım.' Bu rivayet, Mesnevi'ye nüfuz edebilme açısından bir anahtar işlevi görür. Bursevi şerhinden öğreniyoruz ki, Mesnevi'de, şikayet, hikayet'ten önce gelmektedir : "Yarılmış gönlüme senden ulaşan her ney oluğu, kabrimin başında inleyen ney olur. Ben, canın ca-

nından şikayet ediyorum, fakat şikayetçi değilim, sadece rivayet (hikayet) ediyorum. O canın dudağından uzakta inleyen bir neydir. Dinle neyden hikayet ediyor, o şeker gibi dudaktan ayrı kalmış, ayrılıklardan şikayet ediyor...Ben, be'nin altındaki noktayım...Cümle mana bir imiş, bunca tekrar nedir...Her şey benimle ayakta durur (veted, sütun, insan-ı kamil)... 'Bursevi be'nin sırlarını açıklarken şu şerhleri düşünüyor :

Besmeleye uygunluğu. Tевbe suresi, besmelesiz inmiştir lakin be ile başlar.

'Bişnev...'le başlaması, bu anlamda Mesnevi-i Şerifin besmeleye uygun biçimde ve adeta besmeleyle başladığı anlamına gelir. O'nunla, O'nun adına ve O'na başlamak...Ve 'Bişnev...' nun ile biter, 'ben, be'nin altındaki noktayım sırrı gerçekleşir. Toplayıcı nun, kitabın anasıdır. Kitabın aslı varlıktır., 'Alan bir kıldan alır' ancak. 'Her şey, benimle ayakta durur.' Varolanlar, içkinlikleriyle kaimdir, her şey O'nun elindedir. Be, başlangıca ve o başlangıcın Mesnevi olduğuna işaretler, be'nin sayısal değeri 2'dir, bu bakımdan anlamlıdır. Bir, elif'tir, be, ikincidir. Elif, yani 1, Birliğin imgesidir., Allah, tecelli aleminde birdir, tecellinin olmadığı gayb alemlerinde, tek'tir. Be, Latif isminden doğar. Mesnevi, Latif olan Bari isminin tecellisidir. Ruhun lütfu olmadıkça, hakikatlerin dünyasına girmek imkansızdır.

Be, yaratılışın belirmesine işaretler. İnsan, başlangıçta, elif biçimindedir. Mesnevi, görünen ve görünmeyen alemlerin sırlarına ilişkin olduğundan, be, elif'e öncelenmiş, ondan önce gelmiştir. Be kelimesinde, bu yüzden elif be'ye tabidir. 'Evvel olan evveldir' sırrınca, be, öne alınmıştır.Be'nin altındaki birlik noktası, Allah'ın öncesizlik düzeyindeki belirlenimine işaretler. İnsanın sırrı buradan gelir. Bişnev'deki ikinci nokta (ş'deki), Yaratıcı'nın sıfatlarının belirmesine işaretler. Hz. Ali'den de naklen, 'be'nin altındaki noktayım' ifadesindeki sır, insanın halife oluşuna, hilafetinin başlangıcına ve vahyin kapsamına işaretler. Ruhların nakışları, cisimlerin suretleri, doğal unsurlar, İlahi Hakikat'ten doğmuş ve yansımıştır. Bu sonsuz çokluk, o sınırsız birlik'ten gelir. Be'nin noktası tekrarlanınca te ve se olur. Bu belirmedeki artış, be'nin birliğine engel olmaz. Bu sırdandır ki, 'herşeyde O'nun için bir delil vardır. Bu delil, O'nun bir olduğuna işaret etmektedir.' Be, elif'e göre kırık çizgidir. Bu, alçak gönüllülük dolayısıyla da yücelme nedenidir. 'Allah için tevazu gösterenin, Allah derecesini yükseltir' Be, Arapça ve Farsça'da bitleştirme ve kavuşturma işlevi görür. Be ile başlaması, Mesnevi'nin aslolan ve sılaya kavuşturma işlevini ima eder. Be, amil harftir, imal ettiğini kendisi gibi çoğaltır. Be'nin durumu, Bilge'nin haline benzer. Be, Mevlana'nın doğum yerine, Belh'e işaretler. Berr adını ima eder. Bahr (deniz) demektir ki, Mesnevi, kıyısız bir denizdir. Be, bidayet'in de yani başlangıcın da ilk harfidir. Demek ki Mesnevi'nin de Mevlana'nın da, geleneksel/bilgelik edebiya-

tımızın da bütün çabası, be'nin altındaki noktanın açılımı olarak okunabilir. 'İlim bir nokta idi onu bilgisizler çoğalttı' sözü, bunu ifade eder.

Meyhane ve yüz sembolizmi de, hat sanatımız da aslında 'nokta' çevre—sinde dönüp durur.

Keza, Ömer Hayyam, İbn Farıd, Seyyid Nesimi, Şah Hatayi, Fuzuli, İbn Arabi, Pir Sultan Abdal gibi bilgelerin nutk-ı şerif, nefes ve devriyeleri de akraba bir 'dil'in içinden geçer. Modern yazarlar olarak bizler, bu 'dil'e yabancıyız. Aşına olanlarımız için de bir 'deneyim' sorunu söz konusudur. Geleneksel sözlüğümüzde, 'tercüman', 'hakikatin bütün dillerini bilen' anlamına gelir. Dolayısıyla aşına olmak, o 'dil'i kendi dünyamıza ve bugüne tercüme edebileceğimiz anlamına gelmez. Bunu teknik anlamda çeviri için söylemiyorum. Özellikle İbn Arabi gibi irfan ehlinin eserleriyle ilişki kurmaya çalışanlar açısından söz konusu olduğunu söylemeye çalışıyorum. 'Metinlerarasılık' bağlamında bugün modern(ist) bir roman veya öykü yazarının İbn Arabi'nin eserleriyle temas kurması, onlardaki imajları 'kullanması', yeniden üretmesi, alabildiğine sorunlu bir çabadır. Bu sorun, o dil'in doğasından, dolayısıyla, bir deneyimin mahsulü olmasından ve modern(ist) yazarın o deneyime uzak ve yabancı oluşundan kaynaklanmaktadır. Kaldı ki, İbn Arabi'nin, örneğin Tercümanu'l-Eşfak adlı eseri kendi dönemdaşları tarafından da tümüyle doğru algılanamamış, esere doğru anlaşılması için bir şerh yazma gereği duymuştur. Şiirlerindeki Nizam gibi 'sevgili' isimlerinin birer imajın adı, eserde aslolanın ise hakiki aşk olduğunu özellikle tasrih etmiştir. Bu imajların, modern(ist) yazar için ne ifade ettiği, o anlam dünyasının bugün başka bir tecrübe yaşayan sanatçı açısından ne ölçüde 'hakiki' olup olmadığı tartışma götürür. Buradan hareket edecek olursak, İbn Arabi gibi bilgelerin eserlerinden 'metinlerarasılık' bağlamında 'yararlanma'nın şizofrenik bir yanı bulunduğunu da söylememiz gerekir. Tam da burada, Eco'nun söz ettiği 'palimsest'ten kaçınılamayacağı da açıktır. O kutsi muhteva ister istemez 'yağmalanacak', zemininden kopacak, başka bir 'şey'e dönüşecektir. Bunun, modern(ist) okur açısından ne ifade ettiği de ayrı bir tartışma konusudur. Osman Nuri Topbaş'ın belirlemesi ne kadar yerindedir : 'Aşk, vecd ve istiğrak hâli öyle bir ummandır ki ancak ehline mâlum olan bir cilve-i Rabbânî'dir. Yine bu sır ilminden bir kısmını, rumuzlu bir şekilde de olsa satırlara aksettiren Muhyiddîn ibn Arabî'ye, ehlullâh büyük değer vermiş, ifâdelerinin derûnundaki kâbına varılmaz sırların hakikatlerini seyretmişler, onu "Şeyh-i Ekber" diye yâd etmişlerdir. Bâtınî âlemden uzakta olanlarsa bu nükteyi çözemedikleri için, onu küfürle ithâm etmişlerdir. Eğer sırlara tahammül edecek dost ve sırdaş bulunmazsa, susmak evlâdır. Çünkü herkese aklının erebileceği ölçüde söz söylemek gerekir. Yoksa hâlden anlamayana hikmet ve mâ-

rifetten bahsetmek, hakikate zulmetmektir. Bu itibarla Muhyiddîn ibn Arabî, : "Hâlimize âşinâ olmayanlar, eserlerimizi okumasınlar" buyurmuştur. (*imandan ihsana Tasavvuf*, s, 364)

Peki, modern bir yazar için İbn Arabi ne ifade eder, etmelidir? Bu sorunun cevabını alırken, ülkemizde yetişen değerli İbn Arabi 'uzman'larından birine, Prof. Mustafa Tahralı hocaya başvurmak yerinde olacaktır. Hoca, bir söyleşisinde şöyle diyordu : "Hangi tarikattan olursa olsun; o tarikattaki insanlar âlim olsun, sair olsun büyük yazar olsunlar, İbn Arabî'nin, Hazreti Mevlâna'nın eserinden istifade etmişler, ona başvurma lüzumunu duymuşlar, hem de başvurdukları için çok mutlu olmuşlardır. Bu da sunu gösteriyor: Tarih boyunca İbn Arabî hazretlerinin eserleri neşredilmiş. Mesnevî'ye bakıyorsanız yalnız Mevlevî tarikatında değil her tekke'de okunmuş, ilgilenilmiştir. Biraz Farsça bilen varsa Kadîrî Tekkesi'nde, Rifâî Tekkesi'nde bunu okumuştur, okutmuştur. Tasavvufî klasikler içinde vazgeçilmez klasiklerin sahibidir bu iki zat. Çeşitli ilimlerde, mezheplerde imam bulunduğu gibi, tasavvuf ilminin yazılı eser bırakan iki imamı da bugünkü elimizdeki malzeme—ye göre Mevlâna Celaleddin-i Rumî ve İbn Arabî'dir. Tasavvufun tercümanı denilebilir bu zatlar için. Tarikatlar kuran âlim zatlar yetişmiştir ama eser vermemişlerdir. Bilmedikleri için değil, yazamayacakları için değil, şartları öyledir, manevî emir öyledir. Yalnız evradı kalmıştır, hizbi kalmıştır."

Bu bir erkan, bir yol, bir edep meselesidir her şeyden önce. O halde bizler, modern zamanların ruhu örselenmiş, kalbi yaralanmış ve aklı hayli karışmış yazarları, belki, bu bilgelerin birer 'nasihat', 'hikmet' ve 'marifet' olan sözlerini, kendi melalimizi düzenleyecek bir uyarı olarak okumalı, onlardan şifa bulmak üzere yaklaşmalı ve böylece o deneyimimizi anlatmalıyız. Eşrefoğlu Rumi'nin dediği de bu olsa gerektir : 'kendi derdim söylerem/gayrı hikayet etmezem' Böylece, 'metinlerarasılık'ın sadece kelime düzeyinde kalan, sığ, şizofrenik ve edebe aykırı gelen tuzağına düşmez, doğrudan kendi hikayemizi anlatmış, kendimize özgü, sahih ve samimi bir dille konuşmuş oluruz.

Modern dönem roman ve öykücülerinin kutsal ve geleneksel edebiyatla ilişkileri örnekler düzeyinde ayrıntılı biçimde araştırılmaya muhtaç olmakla birlikte, bir genelleme yapılması gerekiyorsa, ya hiç yok, ya güçsüz veya sorunludur.

Modern Türkiye öykücülüğü için kutsal ve geleneksel anlatılar mutlaka uzanılması gereken bir hazine olarak durmaktadır.!

IŞIK YANAR

POSTMODERN YAZIN: BORGES, CALVINO, ECO, CORTAZAR...

*Bir kitap varlıktan soyutlanamaz: o bir ilişkidir,
adlandırılmamış ilişkileri birbirine bağlayan bir çizgi.*

J.L. Borges

Postmodernizm efsanesini oluşturan temel saiklerin neler olduğu hususunda **IL** bir çok bir görüş ve yaklaşım kaleme alınmıştır. Bu yaklaşımlardaki ortak noktaları belirtmek bile postmodern yazının ne olduğuna dair bizlere oldukça faydalı bilgiler sunar. "Post" takısı modernin önüne geldiğinden olsa gerek, öncelikle modernin ne olduğunu değerlendirilir. Modernin içerisindeki postmodern nüvenin ne olduğuna dair bir zıtlık ilişkisiyle, yazın türünün yenilikleri ortaya konulur. Kesin bir kopuşun olduğuna inanmamakla birlikte, bir çok yazınsal ve edebi yaklaşım kriterleri açısından modern ile postmodern arasında farklılıkların olduğuna inanmamız için bir sebep yoktur. Fakat diğer taraftan postmodern edebiyatın bir çok savı daha önceden modern edebiyata karşı verilmiştir de. Özellikle Alman Romantikleri, Kierkegaard, Schopenhaur gibi felsefeciler, Thomas de Quincey, Edgar Allan Poe gibi edebiyatçılar postmodernliği bir modernlikten ayrılma olarak değerlendirirsek ilk örnek olarak değerlendirebiliriz. Dolayısıyla bugünlerde dahi postmodern yazının büyüye kapılamayan ama edebiyatta önemli yerlere gelmiş isimler de bulunmaktadır. Buna ister modern tavrın sürdürülmesi isterse de yeni bir dönüş olarak yorumlayalım, kesin bir kopuşun olduğunu söylemek bizi yanıltır.

Her şeyden önemlisi postmodern yazın ya da böyle bir akım, kendisinden önce görülmediği ölçüde felsefi sistemlerle ilişki içerisinde. Böylece postmodern yazarlar modernlikle bitmez tükenmez bir hesaplaşma içerisine giren düşünürlerin bir izdüşümünü oluştururlar ve tarihin sayfaları arasına gizlenmiş olan gerçeklikleri kimi zaman yapay kurgularla ama organik kimi bağlantıları hesaba katarak açma yoluna giderler. Bu "Foucault Sarkacı" gibi isimlere dahi yansır. Diğer taraftan tarihin sayfaları arasındaki illegal tarih bu yazının genel olarak görüşü içerisinde. Bu anlamıyla, yukarda değindiğim gibi, modernlik ile postmodernlik arasında tam bir kopuşun olduğunu sanmak bizi fazlasıyla yanıltır.

Birinci Dünya Savaşı ertesinde gelişen kitle kültürü karşısında, bu kültürden hoşnut olmayan edebiyatçılarda mevcuttu. Bir yandan ucuz romanların, müziğin, dergi ve gazetelerin yayılmasıyla gelişen kitle kültürü karşısında edebiyat belki de olduğundan fazla idealize edilir, böylece aslında liberalliğin toplumu böylesine yönlendirmesinden kuşku duyulur. Bu kitle kültürü karşısında avangardist tutum onları modern insan üzerinde farklı araştırmalara yöneltir. Bilinç akışı, yeni roman bunlardan sayılabilir. Daha sonrasında ise insanlık birikimine yaslanarak sanat yapan dahilerden ve onların zor metinlerinden, zamanı, tarihi idealize etmek yerine hep olduğu gibi ele almaya çalışan edebiyatçılara bir geçiş olur. Öncül gerçekliklerden hareketle kurgulanmış ve

Edebiyattaki bu geçişi açıklamak için bazı kapılardan faydalanabiliriz: İlk olarak sanatın algılanışında köklü bir değişim yaşanmıştır. Benjamin, sanattaki köklü değişimin sanıldığı gibi Dini-Mitsel sanat anlayışından realist sanat anlayışına geçişle birlikte yaşanmadığını düşünür. Orta Çağdaki sanat eserlerinin içeriğini ve onların nasıl algılanması gerektiği konusundaki kategorilerin değiştiğini söyler. Buna göre eserin bir aura'sı vardır. Bu aura, Orta Çağ sanatıyla yeni ve realist sanat arasındaki en önemli farktır. Buna göre aura'nın en önemli özelliği "biriciklik" ve "sahihlik" ilkelerine dayanan bir uzaklık hissi-ni vermesidir: "Ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümü."¹

Benjamin sanatın doğasındaki ya da sanatın yapılışındaki tekniğin değişimiyle birlikte bu aura'nın yok olmaya başladığını söyler. Hatta bu aura bilinçli olarak bir sanat akımı ve sanatçı açısından yok edilmek istenir. Peki bu aura'nın yani sahahlik ve biriciklik anlayışının sonunda neler ortaya çıkar? Bizi ilgilendiren nokta da burasıdır. Bu aura'nın, okurun zihninde aslında bir nevi Kantçı "yüce"yle yoğrulmuş yargı, teknolojinin imkanlarıyla yalnızlığından kurtularak kitleselleşecektir. Bu kitleselleşmeyle birlikte en önemli sonuçlardan birisi sanat eserinin temsil ettiği yerin öneminin yitimi ama diğer tarafından sanat eserinin nasıl kitleselleşeceğinin, nasıl sunulacağının önemidir. Bu önemle birlikte sanatın kendi içerisinde kategorileri bir sarsıntı geçirir: Aydın ya da entelektüel kavramı, yazarların ya da klasik manada entelektüel sınıfın şarkıcılarla, film yapımcılarıyla paylaşmak zorunda oldukları bir döneme girilir. Aslında ilk bakışta, entelektüel sınıfın genişlemesi olarak değerlendirilebilecek bu durum sanıldığı aksine, entelektüel sınıfın geçirgenliğinin arttığına işaret eder. Bu kitleselleşmeyle birlikte tek bir türde ürün veren sanatçı tipinden, sanatın bütün dallarını deneyen, "çok yönlü" bir sanatçı türü doğar. Sanatsal üretim de bu değişimden payını alır ve türler arası yeni türler ortaya çıkar. Roman sanatından yönetmenliğe, ressamlıktan besteciliğe ve yorumculuğa geçişler sıradanlaşmıştır. Burada kast ettiğim bir sanatçının icra ettiği türle, diğer sanatlara uzanması ve onlara destek olması,

hikaye ve romanlarının filme alınması değildir. Bizzat sanatçının kendisinin farklı türlere yönelerek yapıtlar vermesidir.

Diğer önemli ayrım "eser" ile "metin" arasındadır: "Eser, kitapların işgal ettiği alanın (bir kütüphanede mesela) bir parçasını kaplayan bir madde parçası, metin ise metodolojik bir alandır. Bu karşıtlık, Lacan'ın (terim için terim üretmeksizin) gerçeklik ile gerçek ayrımını hatırlatabilir: Biri sergilenir, diğeri kanıtlanır. Bunun gibi eser (kitapevlerinde, kataloglarda, sınav soru kağıtlarında) görülebilir, metin ise belli kurallara göre (ya da belli kurallara karşı) konuşan bir kanıtlama sürecidir... metin yalnızca bir üretim etkinliğinde yaşantılanır."²

Dünya Descartes'in "düşünce"sinden "temsiliyet"e geçmiştir.³ Postmodernizm, modern sanat hareketlerine benzer şekilde bir manifestoyla ve bilinçli bir sanatsever grubunun biçimle ilgili çalışmalarının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda "ex ante" yani "belirttiği sanatsal pratiklerden daha önce ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu açıdan postmodernizm, modernizmin altın çağından pek farklı değildir."⁴ Kişisel gayretin yüksek olduğu, toplumun başka bir gerçeklik üzerinde algılanmasını zorunlu kılan ve zihnin labirentlerinde tekrarlanması belki de imkansız turlar atan modern dönem sanatçıları yerine bu çabayı yenileyerek fenomenin zorunlu dünyasına indirger. Bu anlamıyla yoğun çaba ve acı, gülünmesi gereken, geçmiş şimdinin içerisindeki karmaşık ilişkilerle yorumlayan bir estetik gelişir. İnsanlar, artık veya tekrar, dünyayı yuvarlak olarak algılamamaktadırlar; dünya "gördüğünüz" gibi dümdüz bir yerdir.

Felsefi sistemlerle en berrak ilişki Jorge Luis Borges ve İtalo Calvino'nun yazı anlayışlarında görülebilir. Elbette liste Umberto Eco, Franz Kafka ve Maurice Blanchot'ya doğru da uzatılabilir ama bu durumda bir şüphe ve belirsizlik ortaya çıkabilir. Yine de birçok açıdan bu yazarlar birbirlerini hatırlatırlar. Kütüphanesinin salonlarında Borges'in attığı gezi turlarıyla Eco'nun *Gülün Adı*'ndaki manastır kütüphanesindeki yollar önemli ölçüde benzerlikler taşır. Calvino'nun ironik yolculukları, düz anlatımı zorlayan metinlerindeki felsefi aforizmalar veya Kafka'nın *Şato*'sundaki bürokrasinin işleri, sistematik küstahlıkları, yazarın kalbindeki hayali deneyim ve oyunları bize sunar. Onların hayali yapımları, kültürel yapaylıkları, sistematik parodi şeklinde de değerlendirilebilir. Yapısalcı yaklaşımlar ve eserlerde onların üzerinde etkilidir.⁵

Öncü metinlerdeki farklılıkla ve farklı biçimlerin etkisi altında yazarlar çeşitlilik göstermektedirler: Kafka, Bataille, Artaud, Cortazar ve Beckett. Ama Borges ve Calvino diyemeyiz çünkü aceleyle yalan söylemiş oluruz. Onlar temsili ya da temsili olmayan dil araçlarıyla tarihsel çarpıklıkları düzeltirler ve son olarak niyetlerindeki yenilik, dilsel oyun ve alegorilerin üzerindeki tekrarları gerçekleştirir.

Borges ve Calvino'nun bu senaryosu, sistematik parodistler olarak yeni türleri zorlarlar, okurları bu metinleri formüle etmeye davet ederler ve modernizm

ve postmodernizm arasındaki estetik sözleşmenin büyüüne bırakırlar. Modernizmin alt temellerini oluşturan estetik sözleşmeler, fütürizm, dadaizm manifestoları ya da sınırları zorlayan farklı dönemlerin yapıları örneğin Joyce'un *Ulysses*'inde olduğu gibi ya da yerleşik boyut algısını parçalayan Kübizm'de olduğu gibi, modeller ve savlar yeni dönemde onlar tarafından bir moda haline getirilip, sevinçle parçalanacaktır. Postmodernizmin estetik deneyimleri, bu senaryoya göre sistemlerin üzerinden atlanmaktadır: Ulusal sanatsal gündemin üzerindeki katman ve durumlara fazladan bir bilgi birikiminin getirdiği bir ka-fa karışıklığı, hile sunulur. Thomas Bernhard'ın kendisiyle olan sonsuz ilişkisi ve açıklayıcı ve düzeltici cümleleri, minimal müziği veya eve daha yakın olmak, Calvino'nun "yumuşak ay" imgesi, bu yeniliği içermektedir.

Felsefi söyleme göre tedbir ve yenilik, yazarların düşüncelerine doğru yayılmaktadır. Örneğin Borges, Calvino ve Eco'daki kavramsal sistemizasyonun iskelesini dil açısından bozarak ve başkalaştırmak, radikal bir farklılıkla daha yıkıcı ve mevcut türlere karşı daha uzlaşmaz olmak. Borges ve Calvino ve onlara yakın olan yazarlar, Blanchot, bir yazı türünün filozoflarıdır. Bu yazı türü dökonstrüksiyonun doğuşunda, çeşitli yapıların simgeler yoluyla betimlenmesinde kullanılmıştır ama hiçbir zaman onları bütün olarak kapsamamıştır. Semantik, kavramsal oyunlar Borges'in ve Calvino'nun sistematik parodilerinde ortaya çıkmıştır onlar belki de anlaşılabilir bir kaçışı işaret etmişlerdir. Ya da küçük ara yollarla bu yazın türünden uzaklaşmayı denemişlerdir.⁶

Bu yazın türünün en önemli özelliği, modern yazında olduğu gibi yazarın dehasının bir odağa toplanmasıyla gerçekleşen hünerden etkilenmemesidir. Zihni dikey olarak değil de yatay olarak kullanma eğilimindedirler böylece zamanın ya da bir hayatın ne olduğuyula değil de Bağdat Piyangosu, Güney Afrika'daki Kabile hayatı, Bir Şövalyenin dramı gibi konulara yönelirler. Bu dil kesinlikle yapaydır, çünkü ele aldığı konular tarihle bir bağlantı içerisinded olsa da "tarihi gerçeklerle" hiçbir zaman bağdaşmaz. Metinler hızlı okunabilen ve anlaşılabilir bir kıvamdadır. Metinler birbirleriyle bağlantılı da olabilir, ya da anonim, bağımsız bir hikayenin peşinde de.

Simgeler, gizli örgütler, tarikatlar, metafiziksel durum ve olaylar, tarihî sırlar, günümüz dünyasını oluşturan önemli gelişmelerden ama gerçekte ne olduğu saptırılmış olan hadiseler, oldukça iyi bilindiği zannedilen ama gerçekte karanlık ilişkilere sahip tarihi kişilikler, baronlar, şövalyeler, şeyhler, paşalar, padişah ve krallar, toplumsal sınıflar, insanların dünyasına çağrılan efsaneler, şimdiye kadar normal insanların dünyasında yer alamayacağı düşünülen deliler, şizofrenler ve onların içinde bulunduğu akıl hastanelerinin sırlı dehlizleri bu yazın türünün ele aldığı konulardandır.

Diğer taraftan dünyanın hızla değişen çehresi karşısında geleneksel dünyasının kimi simgelerini, olaylarını ele almaktan doğan mizahın doğurduğu ironi ve

toplumsal statülerin kuleleri arasındaki farklardan doğan mesafe kaybının doğurduğu ironik olaylar da bu yazın türünün ana omurgalarından birisini oluşturur. Metinlerin en önemli özelliklerinden birisi de gerçekçi anlatımları olabilir ve bunun içinde önemli bir tarihsel olaydan yararlanılabilir. İroni, genellikle şimdiki zamanı önemsemeyen sonuçlar doğurur. Tarihsel bir olaya dayanan anlatının o zamanın koşullarında anlatılmasının ironik bir yanı yoktur ama eğer bu olay şimdiki zamanın ruhuyla canlanırsa ne olur? Varolmayan Şövalye, Ağaca Türeyen Baron gibi şahsiyetler, Düello Öc Alma ve Onur Lekeleri Genel Müdürlüğü hayali kurumlar, Tankın İlk Taslaklarının Hazırlanışı gibi icatlar ortaya çıkar.

Tarihsel dönemleri birbirinden farklı kesin niteliklere bölme isteği genellikle bu dönemleri sadece kendilerinden ibaret kılmakla mümkün gibi görünür. Ama şu hiçbir zaman unutulmamalı ki birbirlerinin anlayışlarını yıkan gelişmeler dahi bir bütünlüğe haizdir. Kesin ve mutlak gelişmelerin mutlaklığı bu gelişmeden uzaklaştıkça kendisini gösterir. Ama ikinci dünya savaşına katılmamış bir ülkenin edebiyatçıları olarak, modernin içerisindeki "yüce" anlatımının ve onun çevresinde dönen metafizik uyduların varlığını göremek bize uzak olmamalıdır. Küresel Soğuk Savaşın ertesinde belirli sınırların gerisinde mutlu bir şekilde edebiyat yapmak, formüle etmek bugün eğer imkan dahilinde görülüyorsa eğer, o zaman kesin bir çizgi çizibilmenin imkansızlığına da varmış olmamız gerekir.

Postmodernlik efsanesinin sürdüğü, sürmeye devam edeceği ya da böyle bir kavram yerine geç-kapitalizmi tercih ederek onu yok sayma cesareti bir süre daha sürecek görünüyor. Edebiyatta ve felsefede bu etkinin sonlandığını bildiren metinler de kaleme alınmakta. Özellikle edebiyatta kurmacanın sınırlarını sonuna kadar zorladığı yönündeki makaleler batı dünyasında 60'lardan beri yayınlanıyor. Yine edebiyatta "yazarmış gibi görünen bir yazarın romanmış gibi görünen romanı" tanımlamalarının, gerçeklik fikrini, kendi kurgusuyla bütünleştirebilen yazarlara doğru geçişi de işaret edilenler ilkeler arasında. Şu bir gerçek ki, ne kadar olmadığı varsayılsa, dil oyunlarına kurban olduğu, ironinin ayakları altında ezildiği düşünülse de sanat eseri hala minimal hikayelerle ya da bittiği düşünülen meta anlatılarla klasiklerini dizmeye devam ediyor.!

- Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul: 2003: 72
 Roland Barthes, *Image Music Text*, Çev. Stephan Heath, London: Fontana, 1977; "Postmodern Edebiyat" içinde, Naill Lucy, Çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003: 66,67
 Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Çev. William Lovitt, Harper Torchbooks, New York, 1977: 149-150.
 Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002: 131
 Literary Philosophers Borges, Calvino, Eco, Ed. Jorge J. E. Gracia, Carolyn Korsmeyer ve Rodolphe Gasche, Routledge Pub., New York, 2002: 149.
 A.g.e 150.

GÖNÜL UTKU

BİREYSEL DÜŞSEL YARATIMDAN TÜR
OLUŞA DOĞRU FANTASTİK

*'Yaratıcının en güzel öyküler yaratan değil,
ama dinleyicilerle paylaştığı düzgüyü en
iyi kullanan kimse olduğu ortadadır.'*

R. Barthes

^ Temelsiz şeyler hayal edebilme'nin ya da 'cin tutmuş' tabirinin uzun bir dönem kendisine yakıştırıldığı fantastik, günümüzde postmodern anlayışın bütün zaafalarını kullanarak şapkadan kuş çıkarmaya niyetlenmeden savruk bir edayla her şeyden kaçışı simgelemektedir. Kendini çevreleyen yapılarla artık bir edebi tür olarak kayıt altına alınmış olan fantastik mitolojinin gizemli ve şaşırtıcı dünyasında yerini sağlamlaştırmaktadır.

Fantastiğe bağışlanan lutfu bakılırsa, hiç bir dönemde bu denli aziz kılınmamış olduğu görülür. Gerçek yaşam çerçevesine zorla dahil edilen karabasan ve sayıklama hallerinde, önüne endişe ve korkulardan doğan imgeleri koyan 'bilincin marazi durumları' olarak nitelenen türün sosyal yapı, din anlayışı ve siyasal süreçlerle ilintili olarak evreler yaşadığı söylenebilir.

Özellikle Ortaçağ Avrupa'sının fantastik türü besleyen ya da doğru tanımlanmasında geriye ket vuran aşamalarını değerlendirmek gerekir. 1878'de **Hoffman**'ın doğaüstü varlıklara yaşamsal öğeler atfetmenin tanım içine sıkıştırıldığı bir yorum/sınırlama yapmasının ardından, uzun süre peri masalları, cin çarpması hikayeleri gibi 'aklın marazi durumları'nı ima eden, ima etmenin de ötesinde net olarak tanımlanan anlayışlarla fantastik tür Avrupa aydınlanmasına kadar tökezleyerek gelir. Ama önemli olan, her dönemde sosyal endişenin rasyonel olarak görülme-yen türü beslediğidir. Bununla, Avrupa aydınlanması öncesinde tanımlar isabetli olmasa da türün altın çağını yaşadığını söyleyebiliriz. Roman türünün ortaya çıkışıyla fantastiğin dal budak saldı-ğı, hristiyan mitolojiden aldığına faydalandığı ve başyapıtların böylece ortaya çıktığı söylenebilir.

Türün Doğu dünyasındaki izdüşümü Batı'dakine göre olağanüstü tanımına daha uygun seyreder.

Masalların, gizemli hayal perdesinde, dinleyici-anlatıcı figürleriyle ve zengin tarihsel malzemelerle anlatılması Doğu dünyasının keyifli bir edebi serüvenidir.

Batı'da rönesans öncesinde kilise merkezli din anlayışının otorite tarafından onaylandığı ve dinsel imge dışında herhangi bir eğilimin pirim yapmadığı varlık gösteremediği dönemde, hortlak öyküleri, vampir ve hayaletler anlatılırken Doğu dünyası, her bir perdesi sihirli anlatılarla insanlara 'hoş duygular yaşatan ve keyifli zaman geçirmelerine' kapı aralayan anlatılara yer veriyordu. Türe, 'düşsele açılma, hayatın karanlık yönüne gösterilen dikkat' olarak bakılıyor, aşk kahramanlık temalarının işlendiği macera dolu eğlendirici ve keyif verici okumalar yapıyordu. Cenk hikayeleri, Hamzanameler, destanlar, masallar büyülü bir dünyanın kapısını aralarken, günümüzde üzerinde az araştırma yapılmış olan İslam mitolojisinden olabildiğince faydalanılıyordu.

Doğu dünyasının fantastik türe verdiği destek konuşulurken önemli bir noktayı kaydetmek yerinde olur. Verilen eserlerin tümünün sözlü anlatı geleneğini sürdürerek yazılı geleneğe katkıda bulunmuş olmalarıdır. Sözlü gelenek böylece yazılı dönemde kendini koruyarak devam etmiştir.

Doğu hikayesinde halk anlatılarının birbiriyle benzerlik göstermesi, masal, destan, efsane, meddah, orta oyunu hatta gölge oyunu gibi türlerin kendi anlatım özellikleri içinde ayrı bir dile büründükleri görülür. Mesela **Ferhat İle fiirin**'in gölge oyununa uyarlanmış şekli 19. yüzyılda İstanbul kahvehanelerinde oynatılmıştır. (Boratav)

Fakat bir gün gelir ve kahramanlık çağı sona erer. 18. yüzyıl, dünya tarihinin topyekün kabuk değiştirdiği bir döneme şahit olur. Bu etkinin en bariz görüldüğü alan edebiyattır. Edebiyat, etkilenirken aynı zamanda etkilemiş olmasıyla kabuk değiştirmenin faili de olmuştur. Özellikle siyasal değişimlerin edebiyattan aldığı etki 19.yüzyıl başında günümüze dek süren bir tarihsel dönüşümü hazırlamıştır.

Realist anlayışın mitsel halk anlatılarını, türleri, türlerin yapısal kalıplarını, anlatım tarzlarını, dinleyici anlayışını, anlatıcı-yazar konumunu ve buna bağlı pek çok öğeyi değiştirmesi/dönüştürmesi artık insanlık tarihinin sihirli bir dünyanın kapılarını yavaş yavaş kapattığının işaretlerini veriyordu.

Bu büyülü dünyanın renk cümbüşüne boğulmuş, dinleyicisine sevinç ve huzur, anlatıcısına düşsel şölen sunan dünyası realist anlayışın şaşmaz dişli-leri arasında ezilip gidecek bir dönemi işaret ediyordu. **Boratav**, bu değişime bağlı olarak anlatılarda özne anlatımının bile değişikliğe uğradığından bahse-der. Bu, aslında sözlü anlatının temel direği olan kahramanın değişimidir.

Türk edebiyatına bu çerçeveden baktığımızda, durumun hem dünya edebiyatını yansıttığını hem Doğu yaklaşımını paylaştığını hem de modernleşme etkisiyle türün alaya alınarak dışlandığı yönünde derin izlerin varlığı görülür. Türk edebiyatı, fantastik olarak tanımlamasa bile türe dair verilen örneklerle, mitolojik kaynaklardan faydalanması, sözlü anlatının ana damarlarını uyarla-

ması ya da onlardan esinlenmesi, türler arasındaki geçiş esnekliği, anlatının yaşadığı değişim süreçleri gibi pek çok özelliği ile dünyanın ortak edebi mirasından etkilenmiştir.

Fakat asıl kırılmanın Tanzimat sonrası roman türünün tanınmaya başlamasıyla yaşandığını kaydetmek gerekir. Gerçi Batı'da da bir dönem, fantastik tür 'eski masallar' olarak yorumlanmıştı. Ya da rönesansın akılcığı ilahlaştıran anlayışı dolayısıyla dalga geçilen bir tür olmuştu. Fakat Tanzimat devrinin sosyal zihin yapısı, eski-yeni, Batıcı-gelenekçi, gerici-ilerici kutuplaşmasını maalesef bu dönemde edebiyatın bir türü üzerinden yapmaya başlamıştır. Aslına bakılırsa söz konusu tür üzerinden tartışmaların yapılması çok normal görünüyor. Çünkü, eski ile temasını yitirmeden hatta ondan direkt beslenerek varlığını yeni biçim ve anlatı tarzlarında devam ettiren tek tür fantastiktir. **Dede Korkut Masalları'**ndan, Binbirgece anlatılarından ya da **Köroğlu Karacaoğlu'nun, Ferhat ile Şirin Hamzanameler** v.b. lerini görmezden gelerek olağanüstü tür alanında eser vermek neredeyse imkansızdır. Ya da içinde dev, peri, büyücü, şeyh, derviş, acaip olaylar 'kerametler' geçmeyen bir fantastik düşünülebilir mi?

Bu bakımdan 18.yüzyılın o eşsiz ve ucu sonu olmayan mirası önemlidir. Ne ki, Tanzimat dönemi yazarları, 18.yüzyıl sonunda yazılan **Aziz Efendi'nin Muhayyelat'**ı başta olmak üzere yoğun itirazlarda bulunurlar. Başta **Namık Kemal** olmak üzere, bu tür 'kocakarı masalları'nın artık terkedilmesi gerektiği üzerine uzun polemikler yaşanır. Bu polemiklerde bir kaç önemli nokta öne çıkar.

a) Fantastik örneklerin sırf geleneksel anlatı öğeleri içeriyor olması nedeniyle eleştirildiği görülür.

b) Fantastik türün karşısına roman gibi bir 'biçim'in konması, yeniye eski ile harmanlama niyetinin olmadığına işaret eder.

c) Klasik edebiyatın anlatıcılarının geleneksel tarzdan vazgeçmelerinin bir modernleşme işaret olduğu vurgusu vardır.

d) Türün gerçekçilikten uzak 'hayaller' içinde olmasıyla halka boş şeyler anlattığı üzerinde ısrarla durulur.

e) Edebiyatın halkın faydasını gözetmesi gerektiği ve türün bunu sağladığı savunulur.

f) Seçimin, eski ile yeni, ilericilikle gericilik arasında zorunlu bir tercih haline geldiği görülür.

Bütün bu eleştirilere rağmen, Türk edebiyatı ile ilgili araştırmacıların ortaya koyduğu dikkat çeken bir nokta vardır. O da türü, (bir tür olarak farke dilmeksizin) kıyasıyla eleştiren yazarların bile eserlerini verirken zaman zaman geleneksel tarzdan, biçim, öge, anlatım tarzı, konu ve içerik bakımından etkilendiklerini ve eserlerinde bunu izlerinin bulunduğu ortaya çıkmıştır.

Bu durum, edebiyatın sürekliliğini ve birbirini tamamlayan süreçler olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Pertev Naili Boratav, anlatı-roman karşılaştırmasında 'devam' çizgisinin **Namık Kemal**'in itirazlarına rağmen önemli bir denge olduğunu kaydeder. Boratav: '*...Roman belli bir içtimai seviyenin doğurduğu edebi nev'i ise **Hüseyin Fellah** veya **Cezmi**'yi okumadan evvel halk onların yerini tutan bir Şeyler okuyor ve dinliyordu. Şapka giymeden evvel fes, ondan evvel de kavuk giydiği gibi... Avrupa edebiyatında nasıl rönesans romanıyla ortaçağ şövalye hikayeleri, maçera ve kahramanlık hikayeleri arasında edebi seyir bir inkıta göstermez ise bizim roman ve hikaye edebiyatımızda da ilk modern romancılarımız istedikleri kadar böyle bir temadiyi inkar etsinler, Tanzimat eserleri zuhur etmeden evvel elbette onların vazifesini başka türlü eserler görüyordu.*'der. Boratav'ın ifade ettiği edebi süreklilik topluca bir mirasın kullanılmasından başka bir şey değildir. Bunun inkarı ya da bir kenara bırakılması birikimin oluşturduğu denge bakımından son derece sakıncalı idi. Neki kutuplaşma had safhada idi ve böyle bir gruplaşmaya pek çok yazar ve düşünür fikirleriyle katkı sağlıyordu.

Sonuç olarak denilebilir ki, fantastik tür, sosyal değişim süreçlerinin etkisini en fazla hissetmiş ve yansıtmış türlerden biridir. Geleneğin içinde gizli açık her dönemde varolmuş, karşılıklı beslenme ise sözlü anlatıyı yazılı kültüre taşımıştır. Kendi varlık alanını mitolojiden alan fantastik son dönemde de (postmodern akımın güçlü olduğu dönem) yoğun mitsel öğelerle varlık alanını genişletmektedir. Bu yönü ile fantastik türün postmodern akım içinde aldığı şekil ve ifade ettiği anlam, pek çok araştırmanın kapısını aralayacak zengin içeriklere sahiptir.!

KÖKSAL ALVER

ÖYKÜNÜN POSTMODERN HALİ
ETRAFINDA DÜŞÜNMEK

A^ykünün postmodern halini düşünmek kuşkusuz öncelikle postmodernizm v/ve postmodern edebiyat kuramı tartışmasına ihtiyaç duyar. Postmodernizmin tezleri/argümanları bağlamında edebiyatın ve dolayısıyla öykünün postmodern durumu ortaya konabilir. Son birkaç on yıldır yoğun bir şekilde entelektüel ortamların tartışmasız en fazla üzerinde konuştuğu bir alan olan postmodernizm, bugün itibariyle hatırı sayılır bir literatüre ulaşmış durumda. Tartışma elbette son bulmuş değil yahut postmodern olanın ne olduğuna ilişkin şüpheler, tereddütler, kabuller belki bütünüyle yerli yerine oturmuş da değil. Ancak gene de postmodern olanın ne olduğuna ilişkin bir belirleme yapılmak istendiğinde, elde önemli bir malzeme bulunmaktadır.

Postmodernizm farklı disiplinler çerçevesinde kendini ortaya koyan bir yaklaşımdır. Hemen her disiplin ortamında postmodern tartışmanın yapılabilirliği söz konusudur. Bu kuşkusuz yeni bir siyasi ve toplumsal zemini de ifâde etmektedir. Yani postmodernizm sadece bir üst-anlatı olarak ortaya çıkmamakta, toplumsal ve siyasal açılımlar doğrultusunda gerçekleşmektedir. Hal böyle olunca hemen her tartışmada postmodern bir açılım yahut yaklaşım ortaya konması doğal karşılanmalıdır.

Postmodernizm/Postmodern durum, moderniteye ve onun kurucu unsurlarına getirdiği eleştiriler çerçevesinde ortaya çıkan bir yaklaşımdır. Yani postmodernitenin olabilirliği öncelikle modernliğe bağlıdır. Postmodernizm sürekli modernitenin ne olduğunu söylerken 'şöyledir' demekte ve hemen kendi düşüncesini/tezini ortaya koymak için de 'oysa' diye söze başlamaktadır. Yani postmodernizm 'şöyledir/oysa' denklemi üzerinde kalarak kendini inşa etmeyi denemektedir. Bu durum postmodern yaklaşım üzerinde kimi arazların, sakıncaların oluşmasına neden olmaktadır. Çünkü kendi gerekçeleri, gerekçeleri ve sorgulamaları etrafında olmaktan önce moderniteye verdiği tepki bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bundan ötürü her tepki hareketinin taşıdığı kimi eksiklikleri üzerinde barındırmaktadır. Ancak bütünüyle de bu değildir ve gerek modernizm ve gelenek gerekse postmodern dönemler üzerine ufuk açıcı, kışkırtıcı, açılım sağlayıcı belirlemelerin yapılmasına da yol açmaktadır. Bu açıdan postmodernliğin öncelikle modernlik eleştirisi şeklinde

temayüz etmiş olmasını önemsemek gerektiğini düşünüyorum. Bir düşünme pratiği ve sorgulama zemini olarak postmodernitenin değerlendirilmesi gerekmektedir.

Modernite ile giriştiği hesaplaşma sürecinde sürekli 'acaba' diyen postmodernizm, modernite gövdesini sarsmaya belki de yıkmaya çalışmaktadır. Modernitenin ve modern edebiyat kuramının ana sütunlarını devirmeye girişmektedir. Modern edebî algıyı altüst etmektedir. Bu algının temel dayanaklarını, anlam dünyasını kışkırtıcı ve sivri diliyle sarsmaktadır. Mağrur ve yaşlı gövdesiyle arz-ı endam eden modernite, karşısındaki bu dinamik ve cevval yapının ataklarını savuşturmayı denemektedir. O bildik mağrur edasından ötürü önceleri pek de dikkate almadığı postmodernizmin, sarsıcılığı karşısından kimi zaman savunmaya kimi zaman da atağa geçmektedir. Postmodernizm ise yüzyıllardır ağırlaşmış gövdesi ve her şeyi gözetim altında tutan iktidarıyla temayüz etmiş olan moderniteyi rahatsız ettiğine, onunla bir anlamda kedi-fare oyunu oynadığına memnun olmaktadır. Bu 'köhne saray'ın yeni zamanları artık kuşatamayan acınası haliyle zaman zaman dalgasını geçmektedir.

Oyun kavramının postmodern algıdaki merkezi yerinin tesadüfi olmadığı anlaşılmaktadır. Bir 'oyun-bozan' olarak postmodernizm sürekli modern algıya yüklenmektedir. Aslında modern algının böylesi bir yüklenme, sorgu ve eleştiriye muhtaç olduğu kesin. Aksi takdirde modernite olanca kibri ve guruyla tek iktidar olma vehmini sürekli hale getirebilir. Tek başına tüm toplumsal ve insanî süreçleri/durumları açıklama iddiasına sahip olabilir ki, yüzyıllardır bu ruh haliyle ortada olmuştur. Bir oyun-bozan olarak postmodernizm, modernitenin hakikati yahut gerçeği hapsetme rüyasından uyanmasını salık vermektedir. Kendini bütün bir hakikati yahut gerçekliği çevrelediği vehminden kurtarması gerektiğini fısıldamaktadır. Bu bir oyun demektir bir anlamda. Bunun bir oyun olduğunu itiraf et ve rahatla demektir. Budur, ötesi yoktur; ne sen hakikatin kendisisin ne de ben. Ötesi başka bir düzlem-dir, hakikat başka bir düzlemedir. Postmodernite gerçekte bunu söylüyor mu, yani en azından kendisinin de, her şeyin de bir oyun olduğunu söyleyerek yeni bir hakikat/gerçeklik düzlemi mi kuruyor yoksa? Batı-içi bir hesaplaşma sonucunda yeni bir sistem önerisi olarak mı ortaya çıkıyor? Bu soruların da sorulması gerekiyor doğrusu.

Böylesi önemli bir hatırlatmayı gerçekleştiren, sarsıcı bir söylemle ortaya çıkan postmodernite de ne yazık ki modernitenin zaaflarından kendini sıyrılmamıştır. Kendisi de bir iktidar odağı olmuştur. Tekrar 'oyun' kavramına dönerek söylenecek olursa, aslında her şeyin oyun olduğu ve de aynı olduğu söylenmektedir sanki. Çünkü modernitenin iktidarına ve merkezîyetçiliğine karşı çıkan postmodernizmin kendisi de belki tersten aynı düzleme oturmak-

tadır. Bundan dolayı postmodernitenin de bir dönem ve konjonktür çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Postmodernizm de bir dönemdir, aktördür, belirleyendir, çizgi çizendir, Lyotard'ın deyimiyle belli bir 'konum'dur; "on dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu" temsil etmektedir.¹ Hayatın akışında, hayatın aldığı yeni şekiller ortamında ortaya çıkmıştır; hayatın dışında yapılanması söz konusu değildir. Hatta yeni bir siyaset önerme biçimi yahut var olan egemen siyasetin daha etkili, sürekli ve güçlü olabilmesinin hizmetkârı yahut söylendiği gibi yeni bir düzlem/düzen önerisi şeklinde temayüz etmektedir.²

Postmodernizmin ne olduğuna, nasıl bir toplumsal kuram olarak şekillendiğine ilişkin hem bizzat postmodernistler tarafından hem de postmodernizmi araştıranlar ve eleştirenlerce pek çok şey söylenmiş durumda. Bütün bu yekuna bakıldığında postmodernizmin belli özelliklerle, belli argümanlarla temayüz etmiş olduğu görülmektedir. Postmodernizm literatürden söz konusu argümanları çıkarmak mümkündür. Bunlar arasında 'büyük/meta anlatılının sonu'nun ilan edilmesi; tek merkezin yahut merkezîyetçiliğin yok sayılması; birlik ve bütünlüğün yerini çoğulculuk, farklılık ve parçalanmışlığın alması; kesinliğin yerini rölativizmin alması; tek gerçeğin, hakikatin, doğrunun yerine çoğul gerçeğin ve doğrunun ikame edilmesi ve bu bağlamda hakikatin olmadığının söylenmesi yahut herkese göre bir hakikat ve gerçeklikten söz edilmesi; evrenselin yerele dönüştürülmesi; 'her şey gider' sloganı çerçevesinde tüm insani edim ve eylemlerin aynı derecede doğru ve kabul edilir görünmesi yani eşitlenmesi vb. temel argümanlar sıralanabilir. Bütün bu ve benzeri argümanların postmodernizmi yeni bir estetik, toplumsal ve siyasal düzlem olarak oluşturmaya niyet ettikleri söylenmektedir. Bunu gerçekleştiren de elbette modernizmi karşısına adeta bir ayna olarak dikmekte ve ona göre kendine bir konum belirlemektedir.

Kuşkusuz postmodern durum, tüm alanlara ilişkin yeni belirlemelerle ortaya çıktığından sanat/edebiyat gibi edebî türler ve sanat dalları da bu süreçten etkilenmiş; yeni edebî algıyı teorileştirmeye girişen postmodern sanat/edebiyat kuramı genel postmodernizm tartışmaları çerçevesinde yer bulmuştur. Bu süreçte ortaya konan edebî ürünler ise postmodern edebiyat kuramının argümanları doğrultusunda üretilmiştir. Postmodern öykü yahut romanın analizi, bundan dolayı kuramsal çalışmaların değerlendirilmesine ihtiyaç duymaktadır.

Postmodern edebiyat kuramının öne çıkan hususları, bu alanda yapılmış kimi çalışmalar çerçevesinde değerlendirilebilir. Böylesi bir çerçeve postmo-

dern edebî ürünlerin anlaşılması bakımından önemlidir. Postmodern edebiyatı etraflı bir şekilde irdeleyen çalışmaların da öne sürdüğü gibi, postmodern edebiyat belli temel kavramların yeni bir bakışla tartışarak farklı bir anlam dünyası oluşturmayı denemektedir. Edebiyatı var eden kavramlara yeni anlamlar ve karşılıklar önermektedir. Her bir kavram üzerinde ayrıntılı bir şekilde tartışan postmodern edebiyat, kendi anlayışını temellendirmeye çalışmaktadır. Bu doğrultuda azımsanmayacak bir literatürün oluştuğunu söylemek mümkün. Postmodern edebiyatın söz konusu kavramlar çerçevesinde neler söylediği bu literatürden öğrenilebilir. Biz burada sonuçlar üzerinden bir değerlendirme yapmayı uygun bulmaktayız. Yani postmodern edebiyatın tüm ilke ve öncüllerini sıralamaktansa onları zikredip bir imkân/öneri yahut daralma/körelme bağlamında tartışmayı uygun bulmaktayız.

Postmodern düşünürler, edebiyat için vazgeçilmez olan yazar, metin ve okurun 'klasik rolleri'ni değiştirmektedirler. Bu değişim safhasında yazarın önemi azalmakta, metin ve okurun önemi ise artmaktadır. Yazar, metin ve okur dikkatleri üzerine çekmek için yarışmaya başlamışlardır adeta.³ 'Metin' kavramına yeni anlam ve sınırlar getirmektedir. Her şeyin gerçekte metin olduğunu ve metnin dışında bir şeyin olmadığını iddia eden postmodernizm, edebî metnin adeta özgünlüğünü, kuşatıcılığını, merkeziyetçiliğini, hakemliğini elinden alarak gerçekte her şeyin bir 'metin' olduğu tezini ortaya atmaktadır.⁴ Metin bağlamında yorum, anlam, gerçeklik, okur-yazar, okur-metin ilişkisi, okuma, biçim-içerik ilişkisi gibi kavramları da yeni bir içerikle tartışmaya açmaktadır. Her şeyi belirleyen, yorumlara yol gösteren metin olmaktadır. Metin kutsallaştırılmakta, mistikleştirilmektedir. Kendi başına buyruk bir metin ortaya konmaktadır. Metnin hakim bir aktör olarak şekillenmesi ve anlamın metin bağlamında aranması bazı önemli sonuçlar doğurmaktadır. Yazar metni aşırı derecede önemsemek/öne çıkarmak, tüm maharetini metinde ortaya çıkarmak zorunda kalmaktadır. Bu durum ise metnin kurgusunda, biçiminde, içeriğinde yeni arayışlara kimi zaman zorlamalara neden olmaktadır. Bir zaman sonra 'biçim her şeydir', 'kurgu her şeydir' denilerek edebî yetkinliğin yönü değiştirilmekte, bir anlamda edebiyatın içi boşaltılmaktadır. 'Ne anlatıldığı değil, *nasıl* anlatıldığı' önem kazanmakta, asıl olanın oyun olduğu söylenmekte dahası metin bir bulmaca/bilmece alanı olarak varlık kazanmaktadır.⁵ İktidar, modern edebiyatta olduğunun aksine yazarın elinden alınıp metne verilmektedir. Yazar ile metin yer değiştirmektedir. Görece yazarın işini kolaylaştıran ve neredeyse onu hesap vermekten alıkoyan bu durum, meselenin özünü yitirmeye kadar varabilmektedir. 'Muhatabınız ben değilim, metnim' edasına bürünebilmektedir yazar. Elbette metin edebiyatın

başlı başına bir omurgası ancak her şeyi değildir. Metnin önemsiz olması bir edebiyatçının savunacağı bir durum olamaz. Ancak bütün bir edebiyatı metne havale etmek de pek çok önemli unsuru hafife almak demek olacaktır.

'Yazarın ölümü' tartışması postmodern edebiyatın en önemli tezlerinden biridir. Yazarın konumuna ve durumuna ilişkin ortaya çıkan bu temel tartışma zemini de postmodern edebiyatın tanımlanması açısından önemlidir. Postmodern edebiyat neden yazarı öldürmek ve ortada sadece metni bırakmak istemiştir? Yazar, metnin yorumlanmasında bir engel olmaktadır buna göre. İdeolojisiyle, dünya görüşüyle, toplumsal ve bireysel nitelikleriyle metne katılan yazar, metni bulanıklaştırmaktadır. Oysa metin yazarından bağımsızlaştırılmalı, okur onu istediği gibi yorumlayabilmeli hatta yeniden yazabilmelidir. Yazar buna müdahale edememeli, kendini bütünüyle geri çekmelidir. Tabi buna hangi yazar onay verir yahut hangi yazarın yüreği bunu kaldırır, orası tartışılır. Modern edebiyatta yazar otoriterdir, belirleyendir, eğitendir, öğretendir, biçimlendirendir. Modernizmin adeta savunucusu ve yayıcısıdır, misyoneridir. Metni konusunda kıskançtır, onun kendinden bağımsız yorumlanmasına şiddetle karşı çıkmaktadır. Mutlaka kendinden kalkılarak metnin yorumlanmasını arzulamaktadır. Kendisi ile metni özdeşleşmiştir. Bu durum ise okuma eylemini dahası yorumu daraltabilmektedir. Böylesi bir sınırcıyı ortadan kaldırmanın yolu ise yazarı öldürmek, etkisini azaltmak ve yorumun önünden kaldırmaktır. Yazarın kimliği, toplumsal aidiyetleri, cinsiyeti, dünya görüşü gibi belli başlı yönleri kapatılmaktadır. Yorumun muhatabı bütünüyle metin olmaktadır. Oysa hiçbir metin yazarından bağımsız oluşamaz; yazar istese de istemese de metninde vardır. Yazarın niyeti ve kastı metne girmiştir. Metni dokumuştur. Bunu bir engel görmek başka, bir açılım görmek, yorumun açılması şeklinde görmek başka.

Okur kavramı etrafında yapılan tartışmada da benzer görüşler ileri sürülmektedir. Modern edebiyatta pasifize edilmiş okur postmodernizmle birlikte bağımsız bir şahsiyet haline gelmiştir. Ezilen, belletilen, öğretilen, biçimlendirilen okur bir anda kendinin farkına varmış, kafasını kaldırmış, yazara kafa tutmaya başlamıştır. 'Metnini yazmışsın, daha ne istiyorsun, çekil aramızdan' diye haykıran okur, metni istediği gibi, tamamıyla kendinden hareket ederek okumaya/yorumlamaya belki tüketmeye başlamıştır. Yazar ölmüş, okur dirilmiştir. Yazarın niyeti ve kasdı önemsizleştirildiğinden, okurun önü açılmış, istediği yorumları serdedere hale gelmiştir. Hem tek bir yorum olmadığı için bir okurun yorumu da sadece kendini bağlamaktadır artık. Neden modern okur pasif, kendisinden pek bir katkı beklenmeyendir de postmodern okur aktif ve yorum gücü olandır? Modern edebiyatçı bir mesaj verme der-

dindedir de postmodern edebiyatçı kendini bütünüyle mesajdan arındırmış mıdır? Okurun kafasına girmek istemez mi postmodern yazar, ona düşünme yolu açmak dahası toplumsal ve siyasal önerilerde bulunmak istemez mi? Eğer böyle bir derdi yoksa postmodern yazar ne yazar, neden yazar? Eğlenmek için, oyun için, haz için. Peki nedir gerçekte eğlenmek, haz, oyun? Başta da söylendiği gibi sakın bunların hepsi bir oyun olmasın? Yahut büyük bir şaka, uzun sürmüş bir şaka olmasın.

Postmodern öykü, kuşkusuz postmodern edebiyat kuramı ekseninde varlık kazanmış ve öyküde yeni anlatma arzusu çerçevesinde varlık kazanmıştır. Çoğu zaman biçim tartışmaları bağlamında öne çıkan postmodern öykünün de temelde bir anlatım olduğu hesaba katılmalı. Anlatmada öne çıkarılan hususlar ise postmodern öyküyü diğer öykü geleneklerinden ayırmaktadır kuşkusuz. İçerik ve temanın zayıflatılmasına karşın değişik biçimsel uğraşların sürekli artışı, haz, şaşırtma gibi hususların yer aldığı ve özellikle oyun kavramı etrafında dönen anlatma tarzı, postmodern öyküyü farklı bir düzleme oturtmaktadır. Kimi zaman anlatmada bir imkân kimi zaman ise bir tıkanma hatta körelme. Tıpkı postmodernizm gibi.

Hayatın değişmesine paralel bir şekilde anlatmak da değişmektedir. Biçimsel ve içerik açısından anlatma dönemlerden, değişimlerden, konjonktürden esinlenerek kendine yeni alanlar, yeni imkânlar ve yollar aramaktadır. Bütün edebî formları ve akımları hayat karşısında alınan bir tavır yahut hayata verilen bir cevap şeklinde değerlendirmek mümkün. Bu kâh o hayatı olumlamak/meşrulaştırmak kâh o hayat şartlarından kurtulmanın, uzaklaşmanın bir yolunu bulmak şeklinde tezahür edebilir. Ancak bütün bir edebiyat tarihinde ve hatta anlatmanın tarihinde tüm zamanlar için geçerli olan bir durum vardır; o da özdür, insanın özüdür, insanlık durumudur yahut. İnsan bunu anlatmaktadır gerçekte, değişik anlatım biçimleri, anlatmaya dönük dilleri, biçimsel arayışları bu temel alanı göstermektedir.

Modern edebiyat farklı yönleriyle kıyasıya eleştirildi. Kuşkusuz bir eleştiri olarak ortaya çıkan postmodern edebiyat da eleştiriden kendini kurtarmayacaktır. Modern edebiyat gibi postmodern edebiyat ta kimi sınırlılıklar ve zaafarla çevrili durumdadır. İdeal bir anlatım değildir. İdeal bir anlatım olabilmesinin yolu hakikate yaklaşımdan, mümkün olduğunca hakikatin önünü açmaktan geçmektedir, yoksa bizzat edebiyatın hakikat olduğunu söylemekten değil. İnsanın ve hayatın özüne yaklaşmak, insanı yabancılaşmaktan mümkün olduğunca uzak tutmak, kısmen hakikatin önündeki perdeleri aralamak olabilir. Ancak bunu yolu anlatmanın hakiki zeminde gerçekleştirilmesidir. Aynı çerçeve içinde ama farklı yüzlerle yer alan ve bir horoz dö-

vüşü tarzında meydana çıkan çeşitli akımların, edebiyat kuramlarının yahut akımlarının niyetlerini doğrultamadıkları sürece bunu gerçekleştirmeleri bir hayli güç. Bu açıdan insanı özünü ve hakikatin yüzünü ortaya koyamadığı için tüm günahı modern edebiyata yükleyip, yükten kurtulup hafiflemek bir çıkış yolu olmayacaktır. Hele önemli olan haz, eğlence ve oyundur yollu bir anlatım hiç de inandırıcı olmayacaktır.!

J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev. A. Çiğdem, Vadi yay., Ankara, 1994, s. 11.
 Postmodernizm ve siyaset ilişkisi için bkz. Steven Best-Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, Çev. M. Küçük, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998, s. 338-361; Michael Ryan, "Postmodern Siyaset", *Modernite Versus Postmodernite* içinde, Der. M. Küçük, Vadi yay., Ankara, 1994; Fredric Jameson, "Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm* içinde, Haz. Nemci Zeka, Kıyı yay., İstanbul, 1994, s. 63; Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. T. Birkan, Ark yay., Ankara, 1998, s. 223-265; Cemal Sakar, *Yazı Bilinci*, Hece yay., Ankara, 2006, s. 67-77.
 Yazar, metin ve okurun klasik ve yeni rolleri üzerine verimli bir tartışma için bkz. Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. T. Birkan, Ark yay., Ankara, 1998, s. 55-80.
 Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. A. Aksoy, Ayrıntı yay., İstanbul, 2003, s. 16.
 Cemal Sakar, "Öykünün Kendine Yabancılaşması", *Hece Öykü*, Sayı: 13, Şubat-Mart 2006.

H E C E Ö Y K Ü

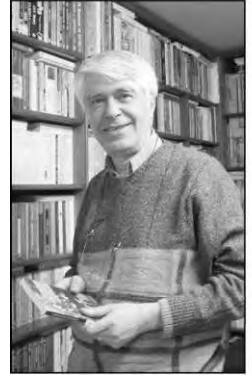
NECATİ MERT

POSTMODERNİZM VE BESLEDİĞİ

Hiçbir sanat akımı ekonomiden ve politikadan bağımsız düşünülemez. Postmodernizm de. Şöyle ki XIX. yüzyılda dünyanın nesnelliğine ve bilimsel yasalara uygun işlediğine inanılmıştır. Bunun genelde sanattaki, özelde anlatıdaki karşılığı realizm ve natüralizmdir. Dolayısıyla zaman kronolojiktir bu anlatıda. Olaylar neden-sonuç bağlantısı gözetilerek anlatılır. Mekân gerçektir, kişiler gerçektir. Sarsılma bilimdeki kimi keşiflerle, özellikle Freud'la (1856-1939) başlar. Sosyopolitik çalkantılar ve umulmayan iki dünya savaşı gerçekliğe güveni altüst eder. Aile ve devlet anlamsızlaşır. Tanrı bırakılır. Edebiyata da yansır bu. Anlamın yerini biçim alır. Modern/modernist ve sonra da postmodernistlerle iyice yerleşir. Artık ne dış dünya önemlidir ne de toplum ve sorunları. Olay örgüsü, karakterler ve çevre edebiyattan kalkmaz ama yeni bir gerçekliğin algılanması için araç olurlar. Bireyin iç dünyası, bilincinin karmaşıklığı vardır bu gerçeklikte. Dili de simgeseldir. Yani içe dönük. Kapalı.

Postmodernizm 1980 sonrası küreselleşme dönemine denk düşer. 70'li yılların ikinci yarısında başlayan küresel durgunluğun Keynesçi politikalarından kaynaklandığı düşünülür. Bunun da çaresi devletin ekonomiden elini çekmesidir. Sanılır ki bu olunca kriz son bulacak, piyasa tıkr tıkr işleyecek, toplumsal refah yükselecektir. Thatcher'in İngiltere'sinde, Reagan'ın ABD'sinde bile gerçekleşmez bu. Gelgelelim bunun farkına varıldığında Sovyetler Birliği politika değiştirip yeniden yapılanmış, Berlin Duvarı yıkılmıştır (1989). Eski dengelerin bozulması çevre ülkelerini etkiler bu arada, küreselleşme oralarda da meydan alır.

Küreselleşme, sacayağına oturur. Siyaset ayağı "liberal demokrasi"ye, ekonomi ayağı "piyasacılık"a, kültür ayağı da "postmodernizm"e basar. Nedir postmodernizm? "Postmodern durum"un kavram çerçevesi. Yani farklı kültürlerin, inanç ve düşüncelerin birbirlerini reddetmeden birlikte yaşamaları. Çokkültürlülük. Böyle midir gerçekten? Değildir. Çok geçmez, "küresel toplum"un biricikliğine dair yoğun ideolojik propaganda başlatılır. Denir ki: "Tarihin ve ideolojilerin sonuna gelinmiştir." Kürenin kimi bölgeleri de küreselleşmeye direndikleri için küre egemenlerince işgal edilir.



NİST ANLATIMIN SONUÇLARI...

O

O

H

C/3

O

£

u

u

u

u

O

u

u

u

u

H

H

H

H

C/1)

&

O

C/3

Postmodernizm, tarifini kendisiyle yapmıyor. Modern üzerinden yapıyor. Kendisinin ne olduğu belli değil. Post-modernizm=Modernizm sonrası/ötesi. Evet, modernizmi eleştiriyor. Ama dışına çıkmadan. İçerden. Güya. Tarihe, ideolojiye hatta bilime şüphe düşürüyor. Evet, modernizm eleştirisi bu. Ancak, yeni bir şey de önermiyor. Mademki her şeyin sonuna gelinmiştir, yaşanan, var olan yüceltilmelidir demeye gelir bu. "Konjonktür" sözcüğünün kutsallık kazanışı da galiba bu dönemde. İyi de modernizm beslenip güçlenir bundan. Yani kurulu düzen. Nasıl ki yerel yönetimleri güçlendirmesiyle güçlenen de yine merkez'in kendisidir.

Postmodern anlatı nedensellik ilkesine dayanmaz. Boşluktur. Zaten söylenecek her şey söylenmiştir. Söz'ün/anlam'ın sonuna gelinmiştir. Yorum yapılmaz. Yaratıcılığa/özgünlüğe inanılmaz. Taklit rağbettedir. Geçmişin eserleriyle "metinlerarasılık" denilen bir ilişkiye girer yazarları. Parodi, pastiş, ironi ve alaya da bu rolü yüklerler. Bunu okurdan da saklamazlar. Hatta özellikle gösterirler. Böylece kurmacanın yerini "üstkurmaca" alır. Anlatıdan maksat, "oyun"dur. Öyle ya madem "büyük anlatıların sonu"na gelinmiştir, zaman "oyun" zamanıdır.

Postmodernizmin edebiyata getirdiklerini yeni anlatı imkânları olarak görürüm, kazanç sayarım. Ancak tarihin, ideolojilerin sonu geldiğine inanmıyorum. Bu bağlamda "büyük anlatılar"a hâlâ ihtiyacımız var. Gerçi, "Orhan Kemal'in fotografik gerçekçiliği ile öykü yazamayız" artık. Ama bugünün dünyası Orhan Kemal'in dünyasından daha vahşi, daha gaddar. Bunu da görmezlikten gelemeyiz. Gelmemeliyiz. Söyleyeceklerimiz olmalı. Sanırım, postmodernle gelen anlatı imkânları da burada kullanılabilir. Örneğe Brecht: Karşıtımdan imkân alarak yepyeni bir tiyatro kurar. Haldun Taner de geleneksel temaşayı dönüştürür.

Öyküye 80'li, 90'li yıllarda başlayan yazarlar içinde postmodern anlayışlarıyla öne çıkan adlar var. Ancak içlerinde vahşi ve gaddar dünyaya dair sözü olan galiba hiç yok. Ya da hiç yok denecek kadar az. Bunların "ikinci 50 Kuşağı" olduklarını kabul ederim. Merakım şu: Acaba 50 Kuşağı gibi makas değiştirecekler mi? Ne zaman? Nasıl?

Öncekiler içinden üç ad anılmalı: Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Mustafa Kutlu. Postmodern midirler? Olmaktan çok postmodernizmle gelen imkânlardan yararlandılar. Andığım dönüştürme için öykülerine bakılabilir.!

CEMAL SAKAR

Evvalemir de belirtmeliyim ki, postmodern durumun öykümüz üzerindeki sonuçlarını konuşmak için, henüz erken olduğunu düşünüyorum. Çünkü postmodernliğin öykümüz üzerindeki etkileri nerden baksanız yaklaşık yirmi yıllık bir süre. Dahası belirgin etkileri ancak son on yılda temayüz etmiştir.

Üstkurmaca, metinlerarasılık, yazarın metne müdahalesi, kurgunun öne çıkarılması, estetiğin kötülenmesi, mekan yitimi gibi kimi unsurlar, bilindiği gibi postmodernliğin edebiyattaki sonuçları arasında zikredilmektedir. Bunlar doğru olmakla birlikte bence öykümüzün geldiği noktayı izah etmek için yeterli değildir. Örneğin Don Kişot'u ya da Letaif-i Rivayat'ı bu açıdan okursak, bunları da postmodern edebiyatın ilk örnekleri arasında zikretmek zorunda kalabiliriz.

Bence postmodern durum kalbimizi kat kat örtüler altına gömmeye, gözlerimizi kör, kulaklarımızı sağır etmeye matuf yeni bir gerçeklik tasavvurudur. Bu bağlamda gerçeklikle ilişki biçimimizin yeniden tanımlanma girişimidir. Tanım basittir: Artık, göstergeler gösterileni de kendi üzerinde toplarlar. Baudrillard etrafında bu konu o kadar sıkça işlendi ki, tanımı açmaya, üzerinde kafa patlatmaya mahal bile kalmadı. Sadece kendi kendine atıf yapan, sadece kendini gösteren göstergeler; bağımsız birer gerçeklik olarak 'görünür dünya'da, diğerlerini de imha ederek yerlerini aldılar. Dolayısıyla bugün biz 'yüksekgerçeklik'le yüz yüzeyizdir. Beş duyumuzla algıladığımız dünya; yerini göstergelerle simule edilmiş bir dünyaya bırakmaya başlamıştır. Eskiler yalan dünya dermiş; herhalde bugün biz de sanal dünya diyeceğiz.

Ancak zulmet bu kadarla kalmıyor, bence giderek daha karanlık sonuçlar doğuruyor. Şöyle ki; bağımsız birer gerçeklik olarak karşımıza çıkan göstergeler zamanla muhayyilemizde, sözcük dağarcığımızda, kültürümüzde ve gündelik hayatımızda, gerek imgesel, gerekse kavramsal karşılıklarını oluşturarak ortak atıf kaynağı haline geliyorlar. Ayrıca değerler göstergeleşmeden değer kazanamıyor. Bu da tam anlamıyla zulmet üzerine zulmettir. Gerçeğe gönderme yapmayan, sadece kendini gösteren bir göstergenin ortak atıf kaynağı olması korkunç bir 'kapanma'dır. Medeniyeti ortak atıf / değerler sistemi olarak da tanımladığımızı düşünürsek; sanırım iddiaların vahameti daha da net olarak ortaya çıkacaktır. !



Burada gözden kaçırmamamız gereken diğer bir husus, göstergenin gösterileni kendi üzerinde toplama olgusunun çağdaş bir put tanımı olduğudur. Put / ikonlar her daim Allah'ın âyât-ı beyyinesinin yerine geçerek, insanın gerçeğe temasını keserler. Beyyine olan âyâtın yerine kendilerini koyarlar. Dahası hakikati temsilen vardırılar. Bu anlamda geleneksel putperestlikte ikonların, hakikatle insan arasında araçlar, şefaatçiler olduğu düşünülürken; bugünküler bize hakikatin olmadığı, varsa bile ancak kendilerinin gösterdiği kadar olduğunu söylerler. (Tam da bu noktada medyanın anlamının 'aracı' olduğunu; medyumla eşanlamlı olduğunu anımsayalım).

Gösterge etrafında kısaca anımsamaya çalıştığımız bu yeni durum, bende bir 'Pagan' çağrı olarak makes buluyor. İnsanlık, Allah'ın sözünün gizlendiği, eğilip büküldüğü cahiliye dönemlerine rücu edilmek isteniyor.

Doğrusu postmodern durumun İslam topluluklarında, Batı'da olduğu kadarıyla birebir karşılıklarının olduğunu düşünmüyorum. Zira biz Allah'ın hükmetmeye, yaratmaya devam ettiğine inanıyoruz; ki Allah'ın 'konuştuğu' her yerde, her şeye susmak düşer. Ancak bizim için tehlikeli olan, Batı'daki gelişmeleri hemen memleketimize taşımaya teşne yanımız. Son yıllarda devasa alışveriş mekanlarında, medyalarda, reklam panolarında, logolarda çağrısını duymaya başladığımız postmodernliği; sanata, edebiyata, bilime, siyasete 'davet ediyoruz' gibi geliyor bana.

Bu davetle kendini kuran öykü, ister istemez güncelden kaçmak, uzaklaşmak zorunda kalıyor. Çünkü güncel dediğimiz şeyde insan var; insana dair acılar, öldürmeler, işgal var. Ne ki postmodern durum öznenin öldüğünü, yazarın da gramatikal bir kurgudan ibaret olduğunu savlıyor. Ayrıca zaman / mekanın kırıklaşmasıyla olgu ve olayların idrak edilememesi, çözümlenememesi; öyküde 'anlatamama' gibi bir sorunla bizleri karşı karşıya getirmektedir. Göstergelerin ortak atıf / değer sistemine dönüşmesiyle birlikte dilin imgeselleştiğinden sözedebiliriz. Bunun da öyküye yansıması 'anlatmak' yerine 'göstermek' olmuştur.

Değerler sisteminin hiyerarşik bir yapı dayattığı gerekçesiyle birlikte güzel, doğru, iyi tanımlanamaz bir hale gelmiştir. Ve sanat edebiyat kötüye, çirkinliğe, çözülmeye bulanmıştır. (Hayvan dışkılarıyla yapılan resimleri anımsayalım; pisuvarın heykel olarak sergilendiğini). Tabi ki, bu da şirkin doğal sonucudur.

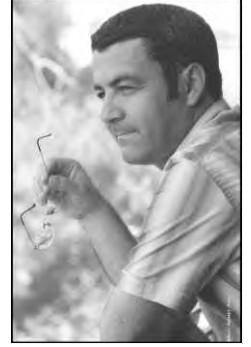
Bir başka sonuç olarak da 'gerçeklik yitimi'ni anabiliriz. Bu durum hem göstergenin yukarıda zikrettiğimiz gibi gerçeğe bağının kopmasıyla; hem de ideolojilerin bir 'büyük anlatı' olarak mahkum edilmesiyle ilgilidir. Zira bir gerçekten söz etmek 'inanma'yı, 'bağlanma'yı gerektirir; buna bağlı olarak bir duruşu, bir tavrı zorunlu kılar. Yerini seçmemiş, belirlememiş birinin doğrusu ya da yanlışı yoktur.

H E C E Ö Y K Ü

ABDULLAH HARMANCI

ÖYKÜCÜNÜN KORKULARI

1. Öykücü, kendisini öykü yazma heyecanından uzaklaştıracak uzun soluklu uğraşların içine girmekten korkar. Bunların en başında akademik çalışmalar vardır. Akademik çalışmalar yapmanın, içindeki civelek kuşu suskunlaştıracağına inanır öykücü. Kendini bu tür yoğun faaliyetlerden uzak tutmaya çalışır. Başarılı olur ya da olamaz. Her nasılsa, akademik dünyanın ortasına yuvarlanmışsa da, kerhen boy gösterdiğini bilir orada. Gönlünün kapılarını bu dipnotlar dünyasına açmamaktır dileği. Radyasyonlu bir binada ağzı burnu özel aletlerle korunmuş olduğu halde adımlayan mühendisleri andırır hali. Bedenimi alabilirsin ama ruhumu asla, diyen bir kader kurbanını ya da.



2. Öykücü, yazamamaktan korkar. Konuların değil ama onları ete kemiğe büründürecek heyecanlarının kaybolmasından korkar. Yazmanın ona heyecan veremez olmasından korkar. Yazmanın bir yerde anlamının yitmesinden korkar. Yazmanın sıradanlaşmasından, kontrol altına girmesinden, kontrol edilebilir bir şey olmasından korkar. Yazmak, daima, kontrolsüz, ulaşılmazı zor, belki de mucizevi bir şey olmalıdır. Daima "bitme" korkusuyla yaşanmalı, daima uzun gecelerden sonra, eller kollar titreyerek hızlı hızlı yazılmaya başlanmalıdır.

3. Öykücü yazdıklarının anlaşılmasından ve dahi anlaşılmasından korkar. Esasen anlaşılacak da korkulacak bir şeydir. Sanat eseri dediğin şey, bir ucu karanlık ay gibi, kendini kolay kolay ele vermemeli, mümkün olduğunca ele vermemelidir. Öykü bir yarısı gözükmeyen, gözüken yarısı bir gece lambasının altında bulanık bir biçimde arz ı endam eden bir sevgili yüzü gibi, kendisinde olmayanları bile vaad eden bir "esrar"a sahip olmalıdır. Öykücü, bu esrarın efsununa uzak kalmaktan korkar.

4. Öykücü, etkileyici ama derinliksiz metinler yazmaktan korkar. Bazen ilginç bir son, farklı bir anlatım tarzının büyüüne kapılıp geceler boyunca, bir öykünün cümleleri arasında boğulmuş, okununca insanlarda beğeni uyandıran metinler kotarmış, gelvelakin, ancak gerçek okuyucularının fark ettiği bir acı gerçekle karşılaşmıştır. Derinliksizdir öyküsü. Bu, öyküye başladığı ilk senelerde olmuştur gerçi; ama olmuş ve kitap sayfalarına değilse de, dergi kayıtlarına geçmiştir. İnsanın, hayatın, dünyanın, hakikatin bir yerlerine dokunmadan, öykü kotarmak, olacak şey değildir.

5. Öykücü, çok sevdiği yazarların, ahenklerine bayıldığı cümlelerinin altında ezilmekten korkar. Onca sene geçmiş olmasına rağmen, yazmaya başladıktan bu yana, hala beğendiği bir kitabın, beğendiği bir öykünün, cümleleriyle, diliyle, ya-

pısıyla, kurgusuyla kendini esir almasından, yazdıklarında son okuduklarının "kokmasından" korkar. Bunca sene sonra, bunca sene geçmiş de, adam hala kendine bir "ses" bulamamış, denmesinden korkar. Bir üslubum var mı benim, diye fısıldar kendi kulağına, bu soruya bir cevap bulmaktan, bulamamaktan korkar.

6. Öykücü, kitabının yayınlanmasından da korkar. Kitabının yayınladığı günlerde, kendini "ortam"lara rahatça bırakamaz. Kitabıyla bir şekilde yüzleşmekten korkar. Kitabından bahsedilmesinden. Kitabıyla ilgili sorular sorulmasından korkar. Kitabından bahsedilmemesinden de. Kitabıyla ilgili sorular sorulmamasından da korkar ama.

7. Öykücü; kitabın, kağıdın, derginin, gazetenin, (yazı'nın değil elbette), bitiyor olmasından da korkar. O zaman ne anlamı vardı ki, der. Yazmanın, okumanın, kitap, dergi biriktirmenin, şehirden şehire, evden eve o kitapları taşımanın. Kitap yayınlamanın ne anlamı vardı o zaman? Mademki bitecekti? Onca dergi, onca kitap, kendi dergilerim, kendi kitaplarım, içinde benim de adım geçen kitaplar, dergiler? Kağıt ölüyor demek! O zaman bırakalım her şeyi.

8. Öykücü aşktan da korkar. Aşık olmaktan. Okumak, yazmak anlamsızlaşır çünkü. Aşk gelince. Hepsini biter. Yaşamaya başlar kişi. Anlamsızlaşır yazdıkları. Anlamsızlaşır yazı. Öykücü aşık olmazsam, diye de korkar. Yaşamamaktan, yaşayamamaktan.

9. Öykücü, atılğan bir insan olmamasının kendine kaybettirdiklerinden de korkar. Öyküsüne kaybettirdiklerinden. Gezerek, yaşayarak kazanacaklarından. Kazanamadıklarından. Korkar. Belki de daha çok yaşamalıydım, der kendi kendine. Belki de bu bir safsata, diye teselli eder kendini.

10. Öykücü, görselliğin böylesine devleştiği bir çağda, bir gün, divanlarda kurumuş gazeller gibi, öykülerin de dergilerde kuruyup kalacaklarını, bir tek kişi tarafından bile okunmayacaklarını, böyle uzak, yabancı bir çağa gireceğini düşünür. Kanı donar. Nefesi kesilir.

11. Öykücü, çevresindekilerce, "plastik kitaplar"la kendi kitaplarının muayyese edilmesinden de korkar. Kitabının tirajını soranlara, kitaptan kazandığı parayı soranlara, gülümser. Susar.

12. Öykücünün içinde daha nice korkular vardır. Mevlana varken sen kimsin, diye sorar kendine. Arabi varken. Proust varken. Joyce varken. Diye diye kaldırımlarda adımlarken. Birden bir şey olur. Simit satan bir talebesini görür kaldırımlarda. Korkularını unuttur. Dünyanın bütün yazarlarını unuttur. Yoksul bir öğrencisinin içine kattığı acıyı yazmaya karar vermiştir, kimselele görünmeden alelacele evine döner. Bilgisayarının başına oturur. Hızla odaya girip gündelik konuşmalarına başlayan karısına, "sus" işareti yapar. Çalan telefonunun sesini kısar. Yazmaya koyulur.

Nefis bir şeyler yazdığına inanarak, artık neşeyle dalacaktır insanların arasına. Ama bir korkusu daha vardır öykücünün. İçinde bir aşk gibi koruduğu bu yeni öyküyle tekrar yüzleşmek de bir hayli zordur. Her şeyin berhava olmasından korkar öykücü. Temkinlilikle okur önceki gün yazdıklarını. Bir güzelliğin dağılmasından korkarak okur. Yaşamı, son cümleyi de okuduğu andaki kararına bağlıdır çünkü.

MÜGE İPLİKÇİ

Günümüzde edebiyatın ya da kültür hayatının eleştirisine girişmenin şöyle bir açmazı var: Eleştirdiğiniz her neyse onun başka bir açmaz yaratması, eleştirilerinizin o sorguladığınız girdabın içine düşmesi. Eleştirisini yaptığınız yerin, basamağın, tapınağın aslında eleştirdiğiniz kavramlarla aynı zemini paylaşıyor olması...

Şu aralar tutmaya çalıştığımız her şey elimizde kalmaya mahkum: Aşk, gezi edebiyatı, kahramanlık öyküleri, tarihi romanlardaki iç ses, dış politika, çıkmayı planladığınız tatiller, Yetkililerin kendilerinden emin bir tarzda verdikleri saçma sapan ama bir o kadar da emniyetli demeçleri, vs. Kıscası popüler kültür her anlamda hayatımızın içine sinmiş durumda -en politik boyutundan en toplumsal olanına kadar. Bir toplantıda bu kültür hayatını yerden yere vuran saygın bir meslektaşına ve onu alkışlarıyla destekleyen seyircilere bir soru yöneltmiştim, amacım kendimi farklı, ulaşılmaz kılmak; karşımdakileri de küçümsemek falan değildi. "Kaçınız futbol hayranı değil; kim dizileri kaçırdığı zaman hayıflanmıyor" diye sordum onlara. Tabii ki çok tepki aldım. İşin tepki kısmı pek önemli değil, o gün o kitleye -ve belki kendime de- sorduğum soru üzerinde düşünmekteyim ne zamandır.

Bizimki gibi toplumlarda yaşamı ele geçirmiş olan aygıtları, istediğimiz kadar eleştirelim, onların ağına düşmekten kurtulamayız. Öyle ki bu karşı koyuş tarzı, o halkanın bir parçası olarak sistemin daha da güçlenmesine yol açacak bir yapıya sahiptir. Ne yazık ki böyle! Her şey herkes tarafından kullanılabilir, kısaca... Egemene tabi olanla olmayan arasında bir fark kalmaz sonuçta. Merkezde olan da marjinal olan da kullanıma haizdir. Yeri ve zamanı geldikince medyanın, reklamların, televizyonun ezici gücü ya da gündelik yaşam pratikleri tarafından öyle bir harcanırsınız ki ruhunuz bile duymaz! Doğallık, samimiyet, içtenlik, eşitlik... Hepsi bir yerden sonra boş kavramlardır, çünkü bunların herbirinin tescillenmiş ve sığlaşmış bilinçlerimizce emilmesi anlık iştir. Bir çöksatırı, bir köşe yazarını, bize yemek tarifleri anlatan birilerini dışlamamız sahici olduğumuz anlamına gelmez. Bu red üslu-
bunun da bir alıcı ve satıcısı, bir pazarı vardır nihayetinde.

Tablo bu kadar karanlıkken ne yapmalı peki? Gerçekleşmesinin çok zor olacağını bilsem de şu temenniye yinelemek istiyorum: Bu coğrafyadakiler olarak daha serinkanlı olmamız gerekiyor. En temel noktalarda rasyonelliği



H E C E Ö Y K Ü

yeniden düşünmemiz şart. Milliyetçilik, Üçüncü Dünyalılık, kadın hakları, çokkültürlülük, İslam gibi eşiğimizde duran kavramların oynak ve kolayca deforme edilebilir olmalarına karşın son derece sabit, ışığını has demokrasi-den alan bir açığa acilen ihtiyacımız var. Öyle ki gündelik ve kültür hayatındaki "insan ve bilinç" ilişkisini yeniden hatırlayabilelim...

Tam da bu noktada edebiyatın işlevi ne olmalı? Ya da böyle bir işlevi üstlenmeli mi edebiyat? Ben üstlenmesi gerektiği kanaatini taşıyorum. Ancak içerik ve anlatım açısından örneğin bir yüzyıl öncesinden biraz daha farklı bir işlev. Bugünü anlatmanın zorluğu ortadayken inatla bunu hayata geçirmek gerekiyor gibi geliyor bana. Aslında temel sorunlar pek de değişmedi. Batılılık Doğululuk sorununu gene tartışmalıyız, tartışıyoruz. Ancak bu arada yaşadığımız çağın bilinç kargaşasını bu bilincin dışından farklı bir bilinçle görebilme çabamızı sürdürebilsek keşke. Günümüze bu bilinçle bakabilmek, çağını irdelerken bu irdeleyici perspektifi kendine de yöneltebilmek...Böyle-si iki yönlü bir sorgulamanın edebiyatın (ya da kültür hayatının) en önemli ve temel işlevi olduğunu düşünüyorum.!

H E C E Ö Y K Ü

SEZER ATEŞ AYVAZ

POSTMODERN BELLEK

Postmodern öyküler yazdığını söyleyen öykü yazarlarımız var mı, bilmiyorum. Çünkü, bana göre; Postmodernist sanat denilen olguda, modern olanda yer almayan hiçbir özellik yoktur. Ancak vurgu farkı vardır.

Geçmodernizm, postmodernizm, bütün biçimleri dener, farklılık, metinlerarasılık, parçalılık gibi özelliklere vurgu yapar. Esas farklılık; kenarda, çevrede kalanın, ihmal edilenin vurgu kazanmasıdır.

Don Kişot, evinden çıktığı zaman dünya, bin bir parçaya bölünmüştü, zaten. Edebiyat, roman, öykü bunu anlatmaya çalışıyor uzun süredir..

Şimdi bu parçaların her biri kendi vurgusunu yapıyor.

Günümüzde, edebiyat yapıtları bir nesnel gerçeklik algısından hareket etmiyor, eski metinleri, geleneksel olanı, kıyıda, köşede kalmış, mekanları, coğrafyaları ve dillerin güncelleştirilmesini talep ediyor.

İş seçmede, bana göre, edebiyatı bir görünüm, dev bir imgeler katologu olmaktan çıkaracak temel sorun; seçme eylemidir.

Çünkü; hatırlamak kadar, unutmanın da uygarlıkların sürmesi için gerekli bir zihinsel işlem olduğunu, bilmezmiş gibi davranıyoruz. Toplumsal, kültürel, sanatsal belleğin işlevi her şeyi korumak değil, bir seçme yapmak bilinci olmalıdır, diye düşünüyorum.!



H E C E Ö Y K Ü

CELAL İLHAN

GÜLCAN

A lanya-Antalya karayolundan sağa sapınca, güneşle cilveleşmesini yolbo-
yu izleyecekleri Alara Çay'ı ile karşılaştılar.

Gün için iyi başlangıçtı bu.

Kuzeye doğru sarp kayalıkların, çevresinden dolanmak zorunda kaldıkları tepelerin sayısı artmıştı.

Yollarının üstünde, bölgede adı çok söylenen bir han olacaktı.

Alara Çay'ının "kadim" bekçisi Alara Han...

Gezintilerinin bir nedeni de o hanı görmek, odalarında dolaşmak, gizemli ve serin havasını solumaktı. Onarımı iki yıl süren ve yeni tamamlandığı söylenen hanın kapıları, toplu yemek şöenleri dışında kapalı tutuluyordu. Yazlıkçıların o esrarlı havayı soluyabilmesi, küçük bir ödemeyi göze alabilmesiyle mümkündü.

Hana ulaşmadan önce, yol kenarında otlayan develerle karşılaştılar. Develer, boyunlarında çingırakları, sırtlarında renkli, püsküllü kilimleri, unutulmaya yüz tutmuş görünüşleriyle, izleyenlerin tarih bilincini uyarmakta antik bir harabeden daha etkiliydiler.

Hanın kemerli giriş kapısı, duvarları ve damı aslına uygun tarzda onarılmıştı sözde. Çalınmış, yok edilmiş eskilerinin yerine konulan kesme taşlar, doğal dişler arasında sırttan eğreti altın kaplamaları anımsatıyordu.

Kemerli kapıya iştirilmiş tabelada, hanın öğleden sonra gezilebileceği yazılıydı. Orada kapının açılmasını bekleyeceklerine, kent yaşamının ürkeklğine inat, doğanın kucagında yok olmayı yeğlediler. Giderek bozulan toprak yolun nerede ve nasıl biteceğini düşünmeden sürdüler arabalarını.

Handan üç yüz metre ancak uzaklaşmışlardı ki bahçelerin arasına serpiştirilmiş, kırık dökük sekiz-on evden oluşan küçük bir köy çıktı karşılarına. Köyün girişinde, eski kasalar içinde pörsümüş sebzeler, solgun çiçek demetleri, güneşin kararttığı tahta sıralar üstüne dizilmiş kavanozların bulunduğu bir kulübe karşıladı onları. Kulübenin önünde hurda bir varile poz verir gibi yaslanmış, "Alara Süper Market" tabelası göze çarpıyordu. Tabelanın tam önünde eprimiş köy giysileri içinde yitlik, kıpırtısız bir kadın oturuyordu. Yaşlı kadını toza boğmamak için taşıtlarının hızını daha da yavaşlatarak geçtiler.

H E C E Ö Y K Ü

Sözde marketi henüz arkalarında bırakmışlardı ki yolun sonuna geldiklerini gördüler. Eski bir köprüden kalan, çevreye yayılmış taş yığınları kesmişti önlerini.

Otomobili durdurup indiler.

Yukardan, tümseğin ardından neşeli çocuk sesleri geliyordu. Seçkin Bey, elinden tuttuğu eşi Gül Hanım'la sesin geldiği yana yürüdü. İlerde, çocukların karabataklar gibi dalıp çıkarak oyunlar oynadığı geniş bir gölet görünüyordu.

Emekliliği içine sindirememiş öğretmen çiftin kabuk bağlamaya yüz tutmuş yaraları sızladı. Hüzün ve mutluluğu aynı anda yaşadılar. Çocuklara el salladılar. Karşılığı gecikmeden geldi.

Gezinin şimdiden amacına ulaştığını duyumsadılar. Başlarına gelebilecek hiçbir olumsuzluğun bu güzelliği karartması düşünülemezdi. Sağ yanlarında, dev kayaların birbiri üstüne oturtulmasıyla vücut bulmuş, dağ yavrusu bir teppe yükseliyordu.

"Tam istediğimiz gibi bir yer" diyerek piknik eşyalarını boşaltmaya durdular.

Göz açıp kapayana değin çevrelerini saran yarı çıplak çocukların sorgusu da başlamıştı.

Kaleye mi çıkmak istiyorlardı? O iş biraz zordu.

Alara Han'ı mı gezeceklerdi? Han öğleden sonra açılırdı.

Kalelerine öyle herkesin kolayca çıkamayacağını, yüzlerce basamak karanlık ve dik tünelden geçildiğini, dünyada bir benzerinin daha olmadığını övünçle sayıp döktüler.

Oturup dinlenebilecekleri yer olup olmadığını sormaları, küçücük bir kızın Gül Hanım'ı elinden tutarak sürüklemeye çalışmasıyla sonuçlandı.

Küçük kız coşku içinde, "İrmağın kenarında çok güzel çay bahçemiz var" diyordu.

Gül Hanım elinden kurtulmaya çalıştığı küçüğe, "Yavaş ol biraz, eşyalarımızı çıkaralım ondan sonra gideriz" dedi.

"Adın ne senin?"

"Gülcan" dedi kız.

"Benim ki de Gül." Aklına bir söz oyunu oynamak geldi Gül Hanım'ın.

"Senin adının cansız" dedi. Oyununu kızın anlamasını beklemiyordu.

Küçük kız, katıla katıla gülmeye başladı. Bir yandan da yineliyordu,

"Cansız Gül, cansız ha!..."

Üstünlük sağlamaya çalışan Gül Hanım yenildiğini düşündü.

Kızın sınıksız kavrıldığı elini kurtarmaya çalışmaktan vazgeçti. Gülcan ne-reye isterse oraya gidecekti.

Önü eski otomobil lastikleri, tahta parçaları ve kuru ot yığınlarıyla dolu kü-
lubenin bahçesi, Alara Çayı ile sınırdı. Bahçenin altını oymasın diye taş duvar-
la dizginlenmişti su. Çaya meyilli bakan bahçede en az üç teraslama vardı ve
terasların her birine iki üç masa atılmıştı. Gülcan'ın, gözünün yaşına bakmadan
kapıp geldiği konuklar, annesi tarafından bu masalarda ağırlanıyordu.

Beş-altı yaşlarında gösteriyordu küçük kız. Tavırlarıyla görüntüsü arasın-
da bir uyumsuzluk vardı sanki. Onları masaya oturtuktan sonra:

"Annemi çağırayım, aha hemen şurada" diyerek fırlayıp gitti.

Gülcan'ın dönmesini beklerken, çevrenin bozulmamış doğasına, hışırtı-
larla akan çayın temizliğine hayran kaldılar. Sahillerin yağmalanmasından
duydıkları acıyı unutturacak bir doğallık serilmişti önlerine.

Anne, konukları fazla bekletmemek için koşarak gelmiş olmalıydı, soluk
soluğaydı.

Alara Han'ın arkasında bahçeleri vardı, çapaya gitmişti.

Kadının kan ter içinde her işe yetişme çabası dokundu Gül Hanım'a.

"Kocan yok mu, yardım etmiyor mu sana?" diye ilgilendiğini göstermek
istedi.

"Manavgat'ta otelde çalışıyor, pazartesi günleri gelir bir gece kalır gider,"
dedi kadın.

Seçkin Bey, çevreyi tanımak, onları baş başa bırakmak için yanlarından
uzaklaştı.

İlk işi, gözünü ayıramadığı Alara Kalesi'ne tırmanmak olacaktı.

Annesinin çevresinde dönüp duran Gülcan, konuğu ile adı üstünde oyna-
dıkları "cansız gül" oyununu ona anlatamadı.

Bir yandan, "Neden anlamıyorsun anne!" diye bağırıp tepinirken, bir yan-
dan da gülmekten kırılıyordu. Kızıyla dalaşmaktan yorulan kadın, çareyi yan-
larından uzaklaşmakta buldu.

Küçük kız Gül Hanım'ın oyuna katılmasından, dudak büzmesinden arka-
daşlık etmeye hazır olduğunu anlamıştı. Kucağına yerleşti onun, soruları bir
birini kovaladı.

"Çocuğunuz var mı?"

"İki kızımız var."

"Hani nerde, neden burda yoklar?"

"Onlar büyüdüler, çoktandır bizimle tatil yapmıyorlar. İkisinin de boyları
benden uzun." Gül Hanımın son sözleriyle kızın küçük, sevimli yüzünü bir
hüzün yalayıp geçti.

"Kızlarınız kaç yaşında?"

İşin nereye varacağını merak eden Gül Hanım, "Biri on dokuz öteki yir-
mi iki" dedi.

H E C E Ö Y K Ü

"Sen beni küçük sanıyorsun ya on ikime bastım bu ay!" dedi Gülcan.

İrkildi Gül Hanım. İçinden geçenleri belli etmemeye çalışarak kucağına aldı kızı. Bağrına bastı.

"Okula gönderdiniz mi çocuklarınızı?" dedi kız.

"Aa, göndermez olur muyuz, ikisi de üniversiteyi bitirdi."

"Ne oldular?"

"Büyük öğretmen küçük mimar" dedi. Gülcan öğretmeni biliyordu, mi-
marın ne yaptığını öğrenmek istedi. Yanıtını bekleyemedi Gül Hanım'ın.

Çay ocağı yerine kullanılan kulübeden annesinin çıktığını görünce yanına koştu onun. Çay sunulurken şef garson gibi yanı başındaydı annesinin.

Demli çayın kokusunu nasılsa almış Seçkin Bey,

"Bakıyorum da beni unuttunuz hanımlar" diyerek kulübenin arkasından ortaya çıktı.

Küçük kız, kocasının kışkanç bakışlarına aldırmandan Gül Hanım'la her an kucak kucağa dolaşıyordu. Seçkin Bey'in Alara Kalesi'yle ilgili soruları fazla ilgilendirmiyordu Gülcan'ı. Hep o konudan söz eden Seçkin Beye:

"Kaleyi çok istiyorsun ya, yorulur yolda kalırsın haa! Biraz yaşlısın da ondan" dedi.

Gülcan'ın yanıtı, kocasından çok Gül Hanım'ı mutlu etmişti.

"Aferin sana küçüğüm" diye onu bir kez daha bastı bağrına. Şurada, göl-
gede oturup dinlenmek varken, dere-tepe ne arardı kocası bir türlü anlayamı-
yordu.

Kaleye çıkmaktan asla vazgeçmeyeceğini eşinden önce anlayan küçük kız, yardım elini Seçkin Bey'e de uzattı sonunda.

"Bak karın istemiyor, çıkmasan iyi olur" dedi. İlle de çıkacaksan Aydın Abimden başkasıyla çıkma. Çok paran giderse karışmam!"

"Tamam" dedi Seçkin Bey, "abinle çikalım ama abin nerede?" Konukları-
nı bir kez daha yalnız bıraktı, abisini aramak üzere bir anda yok oldu Gülcan.

İki kardeş döndüğünde, Seçkin Bey hazırlıklarını yapmış onları bekliyordu.

Aydın, on iki-on üç yaşlarında, ayakları değil ama dili arada tökezleyen cin gibi bir çocuktı. Tünelde, yuvasında ilerleyen bir tavşan çevikliğiyle ha-
reket ediyordu.

Oldukça sıkıntılı bir girişten sonra, yekpare taşlardan yontulmuş kırık dökük 133 basamaktan oluşuyordu tünel. İç i molozla doluydu. Beş-on metre aralıklar-
la tavanda açılmış ışık delikleri olmasa adım atılamazdı. On beş dakika sürün-
menin ardından ancak gün ışığına çıkabildiler. Dışarısı nereye baksanız kayay-
dı. Yakınlarda toprak da gölgesinde soluklanılacak ağaç da görünmüyordu.

Seçkin Bey bu kez güneş altında, taş oyma merdivenlerde yürürken kan-
ter içinde kaldı.

H E C E Ö Y K Ü

Doruğa ulaştıklarında, Alara Çayı parıldayan, kıvrılan koca bir yıldı aşığıda.

Önlerinde yıkık yapılar, taşları birbirine karışmış, ot çöp içinde el dokunmamış bir harabe vardı. On dakika dinlenip yorgunluğunu attıktan sonra, Aydın'ın da yardımıyla kalıntıları köşe bucak incelemeye girişti Seçkin Bey. Bölümlere kendince verdiği anlamlar, ayırdına vardığı her şey mutluluk veriyordu ona. Gezmekten yorulunca bir duvarın gölgesine oturup sohbete başladılar Aydın'la.

Okuduğu okuldan, köyünden, arkadaşlarından, ailesinden ve Gülcan'dan konuştular.

Seçkin Bey, Gülcan'ı görür görmez aklına takılan soruyu sordu yol arkadaşına.

Gülcan neden gelişmemiştı.

Soruyu duyan çocuk o an pörsüdü. Hüzünlendi. Uzunca bir susuştan sonra:

"Keşke kü-kü-küçük kardeşim Sevcan da onun gibi olsaydı" dedi. "O, istediği gibi yiyip içiyor, ko-ko-koşuyor, oynuyor. Sevcan ya-ya-yataktan bile kalkamıyor. Yemeğini ninem ye-ye-yediriyor. Ninem olmasa çoktan ö-ö-ölüp gitmişti."

Yine bir susma girdi araya. Öfkesini yenmeye çalışıyordu sanki. Yüzü kırmıştı.

"Büyü diyorlar ya in-in-inanmıyorum ben. Ne büyüsü? Öğretmenim biliyor. O söyledi. A-a-a- annemle babamın akraba olmasından hepsi" dedi.

Seçkin Bey sarsılmıştı, "Öyle mi yavrum?" dedikten sonra sustu. Sonunu getiremedi.

Köy okullarında karşılaştığı sorunlu çocukların çoğunun öyküsü de aynı kapaıya çıkmıyor muydu?... Çorum'un bir köyünde, arkadaşlarının aşığılarmalarına dayanamayıp kendini asan özürlü çocuk canlandı gözünde.

Eşini ve Gülcan'ı, Alara Çay'ında oynaşırken buldu Seçkin Bey.

Döndüklerini gören Gülcan, "Hadi siz de gelin!" diye bağırıp çırpınmaya başlamıştı suyun içinde. Aydın kaşla göz arasında daldı. Mayosunu istemeyerek de olsa giyinen Seçkin Bey, Torosların imbiğinden çekilen suya dalmanın kolay olmadığını ayağını suya dokundurunca anladı. Gülcan'ı kırmamak için girmek zorundaydı. Girmesiyle çıkması bir oldu. Onunla birlikte Gül Hanım da çıktı. Dışleri bir birine vuran ama üşümediğini söyleyen Gülcan, korkaklık ve zayıflıkla suçladı onları. Bir süre daha çıkmadı sudan.

Yemekten sonra konuklarına Alara Han'ı Gülcan gezdirdi.

Anlatımı o kadar kendine özgü; dili o kadar tatlıydı ki hanı yaptıran Selçuklu Sultanı Alaaddin Keykubat duymuş olsa, "Bundan böyle adım bu küçük kızın ağzından çıktığı gibi söylene!" diye buyruk çıkarırdı diye düşündüler.

H E C E Ö Y K Ü

Han dönüşü, "Alara Süper Marketten" bir şeyler almak için kulübeye yönelen Gül Hanım, Gülcan'ın kesin karşı çıkışıyla durmak zorunda kaldı.

"Olmaz, durun! Oraya girmeyin! Remziye çok pis ve çok kazıkçı bir karıdır, bizim de en birinci düşmanımızdır" diye başlayıp, kadınla ilgili akla, düşe sığmayacak hikâyeler anlattı.

"Taa küçükken Hasan Dedemi sevmiş bu karı" dedi. "Dedem onun yerine babannemi alınca düşman olmuş bize. Sonra büyücü olmuş işte! Kardeşimin yatalak, benim boyumun kısa kalması hepsi hepsi onun yaptırdığı büyü yüzünden!"

Emekli öğretmenler birbirlerine baktılar.

Yine sözün tükendiği yerdeydiler. İnanmış göründüler Gülcan'a.

Girmek, alışveriş yapmak şöyle dursun bakışlarını bile esirgediler marketçi Remziye'den.

Gül Hanım ve Seçkin Bey ayrılmadan önce, Gülcan'ın ortada görünmediği bir anı kollayarak annesine:

"Böyle akıllı ve yaşam dolu bir kızı, boyu kısadır, horlanır korkusuyla okula göndermemek akıl alır bir iş değil!" dediler. Kadın:

"Altı-yedi yaşlarındayken boyunun kısalığından, çelimsizliğinden çok utanır sıkılırdı, göndersek bile gitmek istemezdi" diye sızlandı. Kulübenin arkasına gizlenmiş konuşulanları dinleyen Gülcan birden ortaya çıktı. Vuracakmış gibi kolunu kaldırarak annesinin üstüne yürüdü.

"Anne sen hep yalan konuşuyorsun!" diye bağırdı, "gönderseniz giderdim, herkesten, öğretmenin kızı Selvi'den bile iyi okurdum" dedi.

Ağlıyordu küçük kız.

Sarılıp, ıslak yanaklarından uzun uzun öptüler.

Şimdiye dek hiçbir ayrılığın bu denli içlerine oturduğunu anımsamıyorlardı.!

AYŞE ŞENER

HADİSE

Selman reis, Galata köprüsünde şahit oldu, bu hadiseye. Fakat orada kalacak bir hadise değildi bu. Kalamazdı. Gazete sayfalarına ve oradan iş olmadığı zamanlarda esnafın, daktilo tık tıklarının eşliğinde memurun, mahalle aralarında şaşkın çocukların, pencereden pencereye de kadınların dillerine bir süreliğine konuk olacağı benziyordu.

Balıkların bile bile oltaya yakalanmayı seçecekleri güzel bir İstanbul gününde, ömrüne ömür katmak istedi, Selman reis. Tabii ki kendi köprüsünde, manevi tapusu kapı gibi kalbinde yazılı olan, ona özel yerindeydi. Buraya çocukluktan beri gelirdi ve tapusunu hak edeli uzun zaman olmuştu. O balıkların son nefeslerinden bir hayat neşesi çıkarmayı çok iyi bilen eski bir balıkçıydı.

Gün de gündü hani. Yaşayın beni der gibi bas bas bağıırıyordu. Göğün damagından gelen rüzgâr tadı güneşin sinirlerini yumuşatıyor, günü iyice keyifli kılıyordu. Eski bir yoğurtçunun omuzlarına asıp dengelemesi gibi bir kefesine Karaköy'ü, diğer kefesine Eminönü'nü koyan bu köprü, aslında onundu. Bunu herkes bilirdi. Kaptanlar, aynı güzergâhı her gün kullanan vapur yolcuları ve balığın tutulma sahnesini kuyruğu havada, bıyıkları yerde seyretmeye doyamayan denizci kara kedi. Hatta istavritler, kefaller ve mezgitler bile

O gün insanların yanı başından öylesine gelip geçmelerine bozulmayacağına söz vermişti. Zaten buna hiçbir zaman açıktan açığa kızacak kadar ileri gitmemişti. Bazen durup hiç olmazsa kendisini seyretmelerinden ne kadar haz aldığını bilselerdi keşke. Böyle duyarsızca geçip gitmeselerdi. Karada yaşayan insanların hayata bakışları da mat olabilir miydi ki?! Ayaklarına dolanan bu mavi çırpınışa karşı umursamaz tavırları, doğrusu şaşırtıcıydı... Hele bir de oltasına bir deniz kıpırtısının takılıverdiği zamanları kaçırmaları yok muydu?! İşte buna gerçekten bozuluyordu. Koskoca denizin sakladığı, dalgalarıyla örtüp örtüp kaçırdığı bu armağanın oltasına yaptığı sürprizler, onun hayatı yakalaması anlamına geliyordu. Bir balığın ölümünden hayatı bu denli kıvrak yakalayabiliyorken, alık bir duyarsızlığın yanından akıp geçmesine gücenmemek... Boş versene... Aldırmazlığı öldürmenin en iyi yolu yine aldırmamaktı. Bunca yıldan sonra bunu başarabilirdi.

Karada atılan hiçbir oltanın bu kadar heyecanlı bir sürprize dönüşebileceğini sanmıyordu. Bir şeyi yakaladığın an, başka şeyleri kaçırmamalıydın elinden. Heyecanla çalkalanmalıydın.

Bir de hayatın amacını öyle fazla abartmamak lazımdı. Anlamazdı öyle şeylerden. İşte karşısında uzanan ufuk... Gözleri takılıp kalsaydı eğer o belirsizliğe, şu kıpır kıpır yaşamı göremeyecekti. Abartmak tepeden bakmak gibiydi.

Hayatın düz ferahlıklarını göremiyor, bir süre sonra her şeyi küçümsemeye, beğenememe hastalığına yakalanıyordunuz. Hayat ağlarca balık, kasalarca satış, deniz tuzundan sertleşmiş para tomarları da değildi. Ya ne?! Belki ekmek arası bir balık tadı... En fazla bir tava balık... Ufka takılıp kalsaydı gözleri, önünü göremeyecekti. Deniz fark edilmek istiyor, çarpıp çarpıp kaçıyordu üstelik.

Bir tavanın dolması demek, o akşamdan sabaha dek, hak edilmiş bir tokluğun getireceği huzur demekti. Küçümsenecek bir yanı yoktu. Kasaların ağzına kadar dolması, cüzdanların patlayacak kadar şişmesi umurunda değildi. Bir akşam bir tava dolmalıydı. Bir akşam bir çocuk yanaklarına en az iki elma asmalıydı. Bir kadın kahve pişirebilmeliydi bir akşam. Bir ev biraz gürültülü, az cıvıltılı, mutfak kapısı rüzgârlı olmalıydı.

Bir de hayata kendi anlamı yetmiyormuş gibi bir daha anlam katan olaylar yok mu ya?! Onlar ölümü iyice ileri tarihlere atıyordu.

O gün oltayı denize fırlattığında sanki kendisini de atıvermişti uzaklara... Aslında ela olduğu halde, denize baka baka mavileşen gözleri oltasının ardında pusuda, dalgadan örtülerin arasında çırpınan kuyruklarla beraber zıp zıp zıplıyordu. An gelmişti. Oltanın ucundaydı an. Ekmek balığın ağzındaydı.

Selman reis önce ıslanmış gözlerini çekti, denizin içinden. Sonra oltayı çekmeye başladı. Boylarına boslarına bakmadan ölümle inatlaşırdı balıklar. İlla çırpınırlardı. Biraz acı verirlerdi insanın yüreğine. Fakat kızarmış hallerindeki tatları düşünülduğünde ise daha çok tat vermeye mahkûmdular. Bu nedenle balıkçığın her çırpınışı, Selman reisin yüzünde bir özgürlüğe dönüşüyordu. Şükürler olsun. Olta elleri dolu dönüyordu dalgalı sokaklardan.

Acele etmeliydi. Balığın karaya çıkma zamanı gelmişti. Tam son hamleyi yapacakken, oracıkta aniden lambadan çıkan cin gibi beliriveren koca bir martı, arsızca uzandı oltadaki çırpıntıya. Emeksiz. Tepeden inme. Kanatları yolunsa, gagası oyulsa diye düşündü. -Kuş bozuntusu- okundu dudak kıpırtısından. Uçmaya özenmiş, koca göğü kümes edinmiş bir ak tavuktan belki. Balığı oltadan, suyu denizden... Baştan beri göğe yakışmayan bir hali var mıydı ki?! Ya sesi... Yo hayır! Sesi iyiydi. Denizin şarkısını ürkütmüyor, neredeyse yakışıyordu. Keşke sadece sesi olsaydı.

Balığı nasılda kapmıştı. Çevik bir açgözlülük vardı ruhunda bu kanatlının. Yere uçasıca. Selman reis balığından umudu kesmek üzereydi. Neden sonu yaklaşan bir canlı çırpınışını artırırdı ki? Teslimiyet işini daha da kolaylaştıracakken. O da ne? Küçük balık ince bir sızıyı ardında bırakarak kaçmayı başarmak üzereydi. Martı ise tam kaçıyordu ki; oltaya kanatları takılıvermişti. Selman reisin ardında bir seyirci kitlesi oluşmuştu. Köprü doğal bir oyunu sahneliyordu. Meraklı kalabalık martının çevikliğine nazar etmişti besbelli. Çıkarıldığı sesler denize uymuyordu artık. Biraz daha çılgılık... Hatta yalvarma... Neden sonra kendini kurtarabildiyse de, balık da geldiği yere geri dönmüştü.

Selman reis kalabalığa aldırmadı. Yeni bir olta hazırlığına girişti sessizce. Bu defa hiçbir ders çıkarmayacaktı hayattan.

Düşünecek zaman değildi. Bir tava dolacaktı daha...«

AYŞE UÇKAN

BUZDOLABINDAKİ KESİK KAFA

A rkadaşımın ilgili dinleyişi beni ayrıntıya girmeye zorluyordu. Aile fotoğrafımız elimde, anlatmaya devam ettim:

"İşte şu sol köşede yere çömelmiş oturan, benim büyüğüm. Biraz evvel anlattığım ne ki, sen şunu dinle bak: Kurban Bayramı'nın son günüydü. Evde yalnızdık. Annemin adeti olmayan bu durumdan istifadeyle yasak bölgeleri karıştırıyorduk. Büyüklere ait eşyanın mahremiyeti sebebiyle babamın odası, ateş barındırdığı için mutfak, fare ve cins cins haşerattan zarar görebileceğimiz endişesiyle de bodrum bu yasak bölgelerden bazılarıydı.

Yarım saatimiz vardı. Bitişikteki komşuya hasta ziyaretine geçen annem, binbir tembihten sonra özgürlük süremizi böyle biçmiş ve küçük ağabeyimle beni parıldayan gözlerle ardında bırakıp evden çıkmıştı. Diğer ağabeylerim sokakta oynuyordu, babamsa işteydi.

Odalardaki teftişi bitirdikten sonra birbirimize olmadık hikayeler anlatmaya başladık. İğrençlikte ona yetişemiyordum doğrusu. Küçük kızların midelerini bulandıracak tafsilatı hem teoride hem de fiilen üretmede küçük erkek çocukların üstüne yoktur kanaatimce. Ağabeyimin anlattıkları sonucu yemek borumdan yukarı doğru tırmanışa geçen ekşi sıvı, onun tasvir ettikleri yanında tertemiz kalıyordu. O bitirince ben de bir öykü uydurdum ama pek etkili olmamıştı herhalde. Zira anlattığım şeylere burun kıvrıyor, az sonra ruhuma salacağı korkuyu tesis etmek istercesine kesik kahkahalar atıyordu.

Birden bir gizem havasına büründü. "Ben" dedi, sesinin en etkileyici tonuyla, "Aslında küçük kızları öldüren bir uzaylıyım. Ağabeyinin kılığına girdim. Bugüne kadar öldürdüğüm kızların kafasını kesip çeşitli yerlere gizledim. Biri arka bahçede, biri ön taraftaki kör kuyuda, öteki de buzdolabında. İnanmazsan git bak. Üst rafta öylece duruyor."

Ne diyeceğimi bilemiyordum. Alayla gülen dudaklarım büzüldü ve "dalga geçmemesi" için yakarış içeren sözcükleri gevelemeden önce, dişlerim tarafından kıpkırmızı kesilinceye kadar ezildi. Sözlerinin, üzerimdeki fena tesirini yeterli görmeyen işkenceci, kalkıp diğer odaya geçti. Ben korkudan yerimden kırırdıyım, dışarıda ne yaptığını tahmine yeltenemediğim celledimin, gölgesini takip etmekle yetiniyordum. Zaten en kötü ihtimalleri çabucak sıralamakta küçük kızların zihni üzerine yoktur.

Sarsılmıştım. Ağabeyim mutfakla arka oda arasında mekik dokuyordu. Henüz saatin kaç olduğunu hesabecek bilgiye sahip olmadığım için annemin bir

an önce gelmesi için dua etmekten başka çarem yoktu; elim kolum bağlıydı. Düşünüyordum: Ona inanmamalıyım. Bir yıl evvel de: "Sen bizim aileden değilsin. Babam seni cami bahçesinde bulmuş. Kız çocuğu olmadığı için annem de hemen evlat edinmeyi istemiş tabi" demiş, üstelik "onlara benzemediğimi" de söyleyerek bu yalana inanmamı sağlamış, günlerimi gecelerimi zehir eden buhranlar geçirmeme sebep olmuştu. O günlerde, annem, babam ve üç abimle aramızdaki muhtemel benzerlikleri keşfetmek için saatlerce aynaya bakıyor; burnumun tıpkı anneme benzeyen biçimsiz kemiğiyle sevinçten çılgına dönerken, ağzımın kimseye benzemeyen kıvrımlarıyla ölümcül ruhi yaralar alıyordum. Halamdan aldığıma inandığım kaşlarımın intizamsızlığı ve gözlerimin koyuluğu, acımı hafifletiyordu ama saç rengim, şüphe tohumlarını taze bir endişeyle filizlendiriyordu. Neyse ki babam iştahsızlığımdan şüphelenip derdimi araştırmış, öğrenince, beni bu aileden olduğuma ikna etmiş ve küçük mücrimi şiddetle cezalandırmıştı.

Mutfaktan gelen tıkırtılar, dikkatimi tekrar oraya yöneltmeme sebep oldu. Acaba yeni bir cinayetin hazırlığı mı yapılıyordu? Yok canım, öyle saçma şey olur mu? Ağabeyim işte... Hep beni korkutacak şeyler söyler. Peki ya gerçekten?

Biraz sonra içeriye girdi. Az önceki korkunç itirafı yapan kendisi değilmiş gibi ağzını şapırdatarak karpuz yemeye koyuldu. Endişem hafiflemişti. Seri katiller bile cinayet sonrası bu kadar soğukkanlı olamazlardı herhalde.

Tamamen kendime gelmek için ayağa kalktım ve cesur bir tavırla: "Ben de kendime karpuz keseceğim" dedim. Annem okula başlamadan bıçağı elimize almamızı istemiyordu. Ağabeyim ikinci sınıfta olduğu için bu yasak sadece beni kapsıyordu yani. Ben kalkınca sırtarak: "İstersen ben keseyim, annem neredeyse gelir, ceza alırsın sonra" demeyi ihmal etmemişti. Onunla mutfığa gidip karpuz kesmesini beklemek ha? Ölürdüm daha iyi...Omuz silkip odadan çıktım.

Holü geçip mutfığa varmam kimbilir ne kadar sürmüştü. Oyalanıyordum. Korkum geri dönmüştü birden. Annemse hala ortalıklarda yoktu. Kendime sürekli o güne kadar düştüğüm tuzakları hatırlatıyor, bunun da, "en sonunda hep beraber güldüğümüz şakalar"dan biri olduğunu telkin ediyordum ama ağabeyimin yüzündeki ifade o kadar gerçekçiydi ki mutfığa giden yol bitmek bilmiyor, uzadıkça uzuyor, adımlarım geri geri gidiyordu.

Son bir hamleyle mutfak kapısına ulaşmayı başardım. Birkaç adım sonra buz gibi karpuz dilimlerinin içimdeki hararetle birlikte korkularımı da eriteceğini hayal ederek ürkek hareketlerle buzdolabına yaklaştım. Birazdan göreceğim manzaraya hazırlık olsun diye bir elimle yarı yarıya örtmeyi becerdiğim gözlerim, üzerlerini kaplayan gölgeyi yeterli görmeyip sıkı sıkı yumulmayı tercih ettiler.

Çok yavaş hareket ediyordum, sanki ağabeyim o sözleri söyleyeli asırlar geçmişti. Bir yandan da kulağımda kalan fısıltının tazeliğiyle ürperiyordum. Büyüklerin "çelişki" dediği şeyi böyle tanıdım. "Kestiğim kafa, buzdolabının üst rafında."

H E C E Ö Y K Ü

Hayır hayır, bu saçmalıktı. Ne küçük ağabeyim uzaylıydı ne de dolabımızda kesik bir kafa vardı. Yine de tek elimle gözlerimi örterek diğeriyle kapağa uzandım. Birdenbire açarsam daha çabuk gerçeğe ulaşacağımı biliyordum. Öyle yaptım. Gözlerimi de açmayı başarabilsem. Tamam işte. O da ne? "Haayyyyyrrrr".

Dehşet içeren bir çılgılık kopararak hole kaçtığımda karşıma çıkan annem panik içerisindeydi. Çılgılığımın bir kazayı işaret eden keskinliği, vehimli yüreğini coşturmuştu. Meğer az evvel anahtarıyla sessizce içeri girmiş, benim mutfığa giden gölgemi görüp takip etmiş.

Bir yandan annemin bacaklarına sarılıyor bir yandan hıçkırıyordum. Bağırmama ağabeyim de telaşlanmış yanımıza gelmişti. Ben yumruklarımla onu iteliyor: "Git pis uzaylı, çekil çekil, dokunma" diyerek onu kendimden uzaklaştırıyordum. Bir yandan da ağlamalar, inlemeler, boğulmalar arasında anneme: "Anne o uzaylı, abim değil. Onun kılığına girmiş, buzdolabında kestiği başlardan biri duruyor" diye hadiseyi naklediyordum.

Bu sözlerimi duyan ağabeyim şaşkınlıktan düşüp bayılacaktı neredeyse. O kadar berbat durumdaydım ki kendi kazdığı kuyuya düşmüş, benim hakiki telaşımdan etkilenerek uydurduğu hikayeyi gerçek sanmaya başlamıştı. "Sahi mi, gerçekten mi, buzdolabındaki bir kız başı mı?"

Annem meseleyi aydınlatmak, gerekli ikazları yapıp, mutat cezaları vermek üzere mutfağa yöneldi. Tabii, benim başımı okşayarak yanaklarımdan öpüp, bir parça sakinleşmemi bekledikten sonra.

Ben hala titiriyor, mutfağa giremiyordum ama oradan gelen gülüşmeler yine bir oyun karşısında olduğumu ispatlıyordu. Aldatılmıştım.

Mutfığa girdim. Kesik baş tezgahın üstünde duruyordu. Annem onu buzdolabının üçüncü rafında bulmuştu. Hala kanları sızıyordu. Ben de gülümsemeye çalıştım ama ağabeyimin kolunu çimdiklemezsem hayatta onun uzaylı olmadığına inanmayacaktım.

"Ah!" Bir kavga arefesini hatırlatan bu ses, içime su serpti. İçindeki uzaylı gitmiş, benim haşarı ağabeyim geri dönmüştü. Maktulünü nasıl ölüne hazırladığını övüne övüne anneme anlatıyordu: Babamın kelle çorbası için ayırdığı kafayı arka odadan almış, dolaba yerleştirmiş... Bi de utanmadan, anneme, "hayvanın gözlerinin niye açık gittiğini" sormaz mı...

Hasta ziyaretinden dönen annemin, bu kadar bir haylazlığa göz yumacağı tutmuştu sanırım; zira tebessüm ediyordu.

Bir daha ağabeyimin uyduruk hikayelerine inanmayacak, korku tuzakları-na düşmeyecektim. Kendi kendime yeminler ettim. Sahi... Cami bahçesinde bulunma öyküsüne neden çabucak kandığımı söylemedim değil mi? Ah şu ağabeyim. Öyle ustadır ki korku tuzacı kurmakta, "şeytan ayrıntıda gizlidir" sözü onun için söylenmiş olmalı."Seni leylekler getirdi" veya "çingenelerden aldık" masalı yerine niye mukaddes mekanları işe karıştırdı sanıyorsun: **Bizim** babamız imamdır."!

H E C E Ö Y K Ü

ÖYKÜCÜLER VE ÖYKÜ KİTAPLARI SÖZLÜĞÜ - 24

HÜSEYİN ÖMER
SU LEKESİZ
(TUN - UZU)

TUNÇ, GÜVEN

1958'de Erzincan'da doğdu. Sosyal Hizmetler Akademisi'ni bitirdi. Siyasal düşünceleri nedeniyle koğuşturmaya uğradı, aklan-
dı. Halen Ankara'da yaşıyor.

Öykü Kitabı:

Gökyüzünü Arayan Mavi (Alan, İstanbul 1992, 13 öykü: Karadeniz Yeşerirken; Bakarlar Susarlar mı?; Akvaryum; Onurlu Bir Yaşamın Üçüncü Sınıf Öyküsü; Bozgun; Gökyüzünü Arayan Mavi; Tazeliğini Kurutabilen Gül; İlk yazın Boynundaki İlmik; Bir Başka Cehennem; Kum Saatleri; Serüven; Takvimden Bir Yaprak; Cehennem; Kimim Ben - Sen Kimsin?)

TUNTAŞ, NALAN

1964'te doğdu. İzmir Amerikan Kız Lisesi Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. Öykü kitapları dışında *Baharda Yağmura Özlem* (1999) adlı bir romanı bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

İçimdeki Yalnızlık (Lazer Ofset, Ankara, 1995, 12 öykü: Nevin Hanım; Kantocu; Yatılı Okul; Simitçi Çocuk; İçimdeki Yalnızlık; Alkışlar; Bay Yanık; Yıldızlı Gece; Can'a Mektuplar; Yazarın Öyküsü; Anılar; Ada Vapuru)

Saatın Durduğu An (Güldiken, Ankara 2001, 18 öykü: Saatın Durduğu An; Zaman Hızla Akıp Gidiyor; Umut; Çiftliğe Dönüş; Masumiyet; Jigolo; Takvimli Defter; Geçmiş Yolculuk; Matem; Aktris; Falcı; Tutsak; Onlara Güvenemedim Bir Türlü; Rüzgar; Kente Giderken, Yolda; Varoluş)

TURABI, SALTİK

Hakkında bilgi bulunamamıştır.

Öykü Kitabı:

Dimili - Dersim Öyküleri (Sorun, İstanbul 2005)

TURAN, GÜVEN

1943'te Sinop'ta doğdu. İlkokulu Samsun'da okudu (1956). Samsun Maarif Koleji'ni (1963), DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1968); aynı bölümde yüksek lisans yaptı (1973). AÜ Fen Fakültesi'nde okutman olarak çalıştı (1970-76). TRT Türkiye'nin

H E C E Ö Y K Ü

Sesi Radyosu'na programlar hazırladı (1968-77). İstanbul'da çeşitli ajanslarda metin yazarlığı ve yöneticilik yaptı (1976-95). Halen Yapı Kredi Yayınları'nda danışman olarak çalışıyor. Edebiyat hayatına, 1962'de *Yelken* dergisinde yayınlanan bir şiiriyle başladı. Öykü, inceleme, deneme ve eleştirileri *Evrin*, *Dönem*, *Dost*, *Devinim* 60, *Soyut*, *Yordam*, *Türk Dili*, *Ataç*, *Alan* '67, *Oluşum*, *Yelken*, *Yazko Edebiyat*, *Tan*, *Gösteri*, *Yeni Düşün*, *Adam Sanat*, *Gergedan*, *Defter*, *Argos*, *Sombahar* ve *Kitaplık* dergileriyle, *Ulus* gazetesinin sanat ekinde yer aldı. *Düş Günler*'iyle 1990 Yunus Nadi Ödülü'nü kazandı. Öykü kitabı dışında *Güneşler...* *Gölgeler...* (1981), *Peş* (1982), *Sevda Yorumları* (1990), *Bir Albümde Dört Mevsim* (1991), *İkaros'un Uçuşu* (1993), *Toplu Şiirler* (1995), *101 Dize* (1996), *Gizli Alanlar* (1997), *Görülen Kentler* (1999), *İz Sürmek* (2001) adlı şiir; *Dalyan* (1978), *Yalnız mısın* (1987), *Soğuk Tüylü Martı* (1992) adlı roman, *Kendini Okumak* (1987), *Bakır Çalığı* (1994), *Yazıyla Yaşamak* (1996) adlı deneme, inceleme, eleştiri, K. Rexroth, M. Halub, L. Glück, W.C. Williams'dan çeviri kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Düş Günler (Afa, İstanbul 1989; YKY, İstanbul 1998, 16 öykü: I: Bir Fotoğrafın Arabı; Yeni Bir Güze Başlarken; Susmak; Deniz Sarnıcı; Uzantı; Ağır Yaz; Silinti; Döl; II: Yüz; Tırtıl; Savaş Beyi; Sıçrayış; Buluşma; Otel; Ex Libris; III: Bir Avın Avladığı)

TURHAN, NEJAT

1964'te Tokat'ta doğdu. İlk ve ortaokulu Turhal'da, liseyi İstanbul Kabataş Erkek Lisesi'nde (1981) okudu. İÜ Hukuk Fakültesi'ni bitirdi (1985); aynı fakültede yüksek lisans yaptı ve bir süre araştıma görevlisi olarak çalıştı (2000); serbest avukatlık yaptı, halen bir kamu kuruluşunda çalışıyor. Edebiyat hayatına, *Dergah* dergisinde yayınlanan *Lili* adlı öyküyle başladı. Öykü ve denemeleri *Yeni Dergi*, *Köprü*, *Dergah*, *Endülüs Postası*, *Tezkire*, *Kafdağı*, (e)*Dergibi*, *Yeni Asya* gibi dergi ve gazetelerde yer aldı. Öykü kitabı dışında İstanbul Depremi (2006) adlı roman, *Öküzler Kitabı* (2005) adlı deneme kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Hüve Şanghay (Kırkambar, İstanbul 1999, 9 öykü: Hüve; Lili; Sinema Günleri; Çöpçü; Hoca; Havuz; Şeyh; Şanghay; Kar)

TURHAN, SEYFETTİN

1923'te Bursa'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Bursa ve İstanbul'da tamamladı. Maltepe Askeri Lisesi'ni (1943), Ankara Harp Okulu'nu, Eskişehir Hava Okulu'nu (1947) bitirdi. Çeşitli gazete ve ansiklopedilerde çalıştı. AnaÜ İletişim Fakültesi'nde öğretim üyeliği yaptı. Öykü ve yazıları *Yeditepe*, *Varlık*, *Kaynak*, *Vatan*, *Pazar Postası* gibi dergi ve gazetelerde yer aldı. Öykü kitapları dışında, *Tanrı Müjdecisi* (1946) adlı roman, mesleki ve J. Saul'dan çeviri kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Aptal (Halkevleri, Ankara 1944)

Yol Parası (Kaynak Dergisi, Ankara 1951)

TURPÇU, YILMAZ

Zonguldak'ta doğdu. Halen Merzifon'da matematik öğretmenliği yapıyor.

Öykü Kitabı:

Yitik Kuşak 78 (?, 2005)

TÜMER, ASUMAN

1955'te Adapazarı'nda doğdu. İlk ve orta öğrenimini Adapazarı'nda tamamladı. İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'ni bitirdi (1976). THY'de kabin memuru ve idareci olarak çalıştı (1976-87). Özel bir havayolu şirketinde uçuş hizmetleri müdür yardımcılığı yaptı (1990). Öykü kitabı dışında *Asuman* (1997) adlı bir şiir kitabı bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Ayarı Bozuk Çayevi (Cumhuriyet, İstanbul 2000, 10 öykü: Şakacı; Ayarı Bozuk Çayevi; İkinci Perde; Sabah Kokusu; Gülseven; Uçak; Dilber; Oflak Bayırı; Dansçı; Kaçak)

TÜMER, GÜRHAN

1944'te İzmir'de doğdu. İzmir Saint Joseph Fransız Koleji'nde, ABD Libertyville High School'da, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde okudu. Aynı üniversitede yüksek lisans yaptı. Ege Üniversitesi'nde doktora

H E C E Ö Y K Ü

yaptı; profesör oldu; öğretim üyeliği yaptı. Edebiyat hayatına, 1980'de Milliyet Sanat'ta yayınlanan bir yazısıyla başladı. Öykü ve yazıları Yazko, Yazko Edebiyat, Dönemeç, Somut, Adam Sanat, Gösteri, Çağdaş Eleştiri dergilerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında, Ademî Güzel'in Yalnızlığı (1987) adlı roman, mesleki ve J. P. Crespelle, J. Follain, S. Dali'den çeviri kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Asılan Cemil (Sanat Koop., İzmir 1986, 13 öykü: Salih ve Ötekiler; Asılan Cemil; Profesör Minska; Deve Öyküleri; Okul; Anılarını Yazamayan Adam; Deli; Sanatçılar; Felsefe Öğretmeni; Tokyo-Brüksel; Âlibey ile Lâlânım'ın Uzun Yaşamlarının Kısa Öyküsü; Yılan ve Ölüm; Yağmur Yağıyor.)

TÜMERKAN, KEMAL

Hakkında bilgi bulunamamıştır.

Öykü kitabı dışında, Hiç Gülümsemediğim Gülümseyişimle (1999) adlı deneme-anlatı kitabı bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Biri (Okuyan, İstanbul 2006, 8 öykü: Öykülerim; Gece ve Sabah Düşünceleri; Lımandakiler; Bölük Pörçük; Düşünme Arkadaşım Özgürlük; Didiştiklerini; Geçmiş Geleceğe Uzatmak; Bitirirken)

TÜRK, SERKAN

1977'de Trabzon'da doğdu. KTÜ ve AnaÜ'de işletme okudu. Çeşitli radyo ve tv'lerde program yardımcı, sunucu ve yönetici olarak çalıştı. Ercan Yılmaz ve Arzu Alkan ile birlikte Ada Kültür Edebiyat dergisini yayımladı (2005 -) Halen Radyo Akif'in yayın koordinatörlüğünü yürütüyor. Öykü ve yazıları Ada, Bizim Külliye, Cümle, Derkenar, Lika, Mühür, Yolcu, Yaprak dergilerinde yayımlandı.

Öykü Kitabı:

Uzak Yaz (Kül Sanat, Ankara 2006, 17 öykü: İki Yüzlü Arzuhalci; Serin Bahçelerden Geçerken; Karyolanın Soğuk Demirleri; İyimser Diyaliz Merkezi; Bendeki Ömür İkimize Yetse; Yeldeğirmeni ve Vişne Ağacı; Öldüğümde Ağlamadım; Ah Biriktiren Kumbaradır Kalbim; Çizgili Ölüm; Uzak

Yaz; Rüzgarlı Sokaklar; Mahallenin Mutlu Ağacı; Senin Gittiğin Yöne Bakıyorum; Susma; Zambula; Bebek; İlkel Ağrı)

TÜRKAY, AHMET

1945 İslimye (Bulgaristan) doğumlu. İlk ve ortaokulu köyünde okudu. Yambol ili Sıracalı Tarım Meslek Lisesi'ndeki öğrenimini tamamlamadı. Tesviyecilik, frezecilik, tarmacılık yaptı. Komünist yönetimnce çeşitli koğuşturmalara uğradı, sınırışı edildi (1989); ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşti. Bir sanayi kuruluşunun atölye ve fabrikalarında çalışarak emekli oldu (2004). Bulgaristan'da başladığı edebiyat çalışmalarını İstanbul'da sürdürdü. Öyküleri Türk Edebiyatı, Yedi İklim, Dergah, Merdiven, Yaba ve Tuna dergilerinde yer aldı.

Öykü Kitapları:

Kasvet Çiskini (Aydın Kitabevi, İstanbul 2005, 18 öykü: İyilik Işır; İnceliğin İçyüzü; Kasvet Çiskini; Seven Gönülün Çilesi; Gece Yarısı; Öterek Ölmek; Sıcak Sıfırın Altında; Yasakları Yaşamak; Zor Görev; Sonsuza Doğru; Asena Kayalıklarda Göründü; Gömüldü Hüznünü Mezara; Dereler Denizlere Dökülür; Tavşancıklarına İyi Bak; Öptün Hüznün Elini; Hayal ve Gerçek; Kar Altında; Dağlardır Benim Yerim)

Yaralı Gönül İniltileri (Kora, İstanbul 2006, 18 öykü: Bir Mendil, Bir Ögüt; Düşüncelerimin Görüntüleri; Aşkın Ayak Sesleri; Anıların Son Durağı; Gömüt; Hayat Böyle de Güzel; Derman Sende; Severken Sevilmemek; Öç Fırtınası; Çözümlemeyen Çözüm-süzlük; Akşamcı; Karşılık; Kır Çiçeği; Ka-buğun İçindeki; Yarınlar Bugün; Depresyon; Çınarlara Çam Aşısı; Zekeriya Sofrası)

TÜRKELİ, NALAN

1959 Ordu doğumlu. İlkokulu bitirdi. Konfeksiyon atölyelerinde ve ara işlerde çalıştı. Öykü kitabı dışında, Varoшта Kadın Olmak (1995) adlı bir de günlük kitabı var.

Öykü Kitabı:

Düşlerimde Sen de Varsın (Gökkuşak, İstanbul 1997, 17 öykü: Yazalım O Zaman; Fotoğraflarda Gezinti; Düşlerimde Sen de Varsın; Aşk Fırtınası; Anılarım; Eskimeyen Şiir;

H E C E Ö Y K Ü

Çelişki; Konuşan Bakışlar; Ben de Aziz'im Efendim; Yabancı Olduk; Namus Bekçisi; Bir İnsan Bir Hayvan; Senin Adın Öykü; O Ses; O Kadın; Geçmişten Bir Sayfa; Gurbete Mektup)

TÜRKER, SİBEL K.

1968'de Ankara'da doğdu. AÜ Hukuk Fakültesi'ni bitirdi. Edebiyat hayatına, şiirle başladı. Şiir, öykü ve yazıları Sombahar, Radikal İki, Milliyet Sanat, Hayalet Gemi, Adam Öykü, İmge Öyküler ve Hece Öykü'de yer aldı. Öykü Sersemi ile 2005 Yunus Nadi (Ethem Baran'la paylaşmalı), Agula'sıyla 2006 Milliyet Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandı. Öykü kitapları dışında Şair Öldü (2006) adlı bir romanı bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Kalp(y)azan (Doğan, İstanbul 2003, 12 öykü: Süt Pompası; Kuzgunun Yengisi; Kalp(y)azan; Sedef Kakmalı Ayna; Kolafanta; Paradoks; Her Şeyi Anlatmak Mümkün; "Transandantal"; Görüntüler; Ruhtan Parçalar: Tırnaklar; Dişler; Parmak Uçları)

Öykü Sersemi (Doğan, İstanbul 2005, 10 öykü: Olduğundan da İyi; Takma Bir Göz; Karanlık Rüyalara; Öykü Sersemi; Güzel Yazı; Hayatımı Kaydettim; Tanrı'nın Boş Günü; Köpek; Güvenli Bir Yer; Ben Ol)

Agula (Doğan, İstanbul 2007, 11 öykü: Suskun Bir Çocuk; Hayat-Memet Meselesi; Sevmek Öldürmek; Abeze; Yıldızların Işığı; Kuş Biçimi; Baş Mermer Yazıları; Kuyumerdivenayna; İade-i Hürriyet; Onuncu Öykü; Film Şeridi)

TÜRKÖZ GÜNGÖR, BİRSEN

Hakkında bilgi bulunamamıştır.

Öykü kitapları:

Sevgi Tarlası (Acar Matb., İstanbul 1984, 18 öykü: Yazmanın Oyalısı; Tarzan'ın Sopası; Anaya Ağlamak; Hıdır Emmi; Ahmet ile Çilli Kız; Hamit Usta; Ayşe Anne Okulu; Asker Hüseyin; Zengin Çocuklar; Bir Çift Pabuç İki Çift Ayak; Gavurdağı; Büyük Adam Olmak; Kuşlu Çorap; Bu Vatan Çocuk; Can Yoldaşı; Arı Kız; İlk Ter; Abidin)

Güneşin Işıkları (Çevik Matb., İstanbul 1988, 24 öykü: Durmuş; Kardeş Sevgisi; Ça-

kıl Taşı Kadar Düzgün; Gurbetteki İlk Sabah; Sevgi'nin Bayram Sevinci; Heykeltraş Necip; Büyük Yangın; Ertesi Gün; Evin Oğlu; Bir Salkım Üzüm; Ayaksız Ayakkabılar; Bugün Başka Bir Gün; Sevmeyi Seven Çocuk; Affet Beni Anneciğim; Bir Baykuş Ötüş; Yabancı; Bir Sokakta Üç Çocuk; Mutlu Aile Tablosu; Acıdan Kaçan Küçük Kız; Ben Gazeteyim; Yarış; Topa En İyi Vuran; Kuş Kadar Hafif; Bir Mum Yakmak)

TÜRKÖZ, YEŞİM

1963'te İstanbul'da doğdu. Tam adı Yeşim Taş Türköz. İlk ve orta öğrenimini Giresun'da tamamladı. ODTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü'nü bitirdi (1985). Aynı fakültede yüksek lisans yaptı. Bilkent Üniversitesi Öğrenci Gelişim ve Danışma Merkezi'nde klinik görevlisi olarak çalışıyor.

Öykü Kitapları:

Büyük Dükkan -Psikodrama Öyküleri- (Sistem, İstanbul 1998)

UÇAN, CEM

1973'te İzmir'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir Tevfik Fikret Lisesi'nde tamamladı. BÜ İşletme Bölümü'nü bitirdi (1996). Öyküleri Varlık, Eşik Cini dergilerinde yayınlandı.

Öykü Kitapları:

Başbaşa Hayatlar (Sel, İstanbul 2005, 12 öykü: Bırakır; Zamanınız Gelecek!; Oyun; bir Akşam...!; Bir Mektup Yaz; Biliyor; Korkunun Düşündürdükleri; Kalodaki Mesaj; Başka Bir Hayat; Run Like Hell!; Ev; Cevap Arayan Karışık Bir Zihin)

Boşluğun İzinde (Sel, İstanbul 2006, 12 öykü: Bir Sürü Kadınlı Yıllar; Ahtapot; Lutfen!; Mehmet İçin; İnanmak İsteyen; Momentary Lapse of Reason; Pandora'nın Kütüsü; Puff!; İkinci Bir Şans; Kabus Gibi; Hatta; Bir Sürü Kadınlı Yıllar -yeniden-)

UÇAR, ERTUĞ

1971'de Antalya'da doğdu. Antalya Lisesi'ni (1987), ODTÜ Mimarlık Bölümü'nü bitirdi (1993). Aynı bölümde yüksek lisans yaptı (1998) Ortağı olduğu bir şirkette çalış-

H E C E Ö Y K Ü

şıyor. Güncel sanat çalışmalarıyla çeşitli yerli ve uluslararası sergilere katıldı.

Öykü Kitabı:

Yalnızlığın 17 Türü (Alef, İstanbul 2007, 1'den17'ye kadar rakamla başaklanmış uzun öykü)

UÇAR, YILMAZ

1965'te İstanbul'da doğdu. Bakırköy Ticaret Lisesi'ni bitirdi (1986). Banka memurluğu ve muhasebecilik yaptı. Kitabevinde ve bir sigorta şirketinde çalışarak emekli oldu. Edebiyat hayatına 1987'de Gerçek Sanat Dergisi'nde yayınlanan bir şiiriyle başladı. İlk öyküsü ise 1988'de Varlık'ta yayınlandı. Öykü ve şiirleri Berfin Bahar, Adam Öykü, Gerçek Sanat, E, Edebiyat Gündemi, Güzel Yazılar, Kiraz, Carpe Diem, Ardicuğu, Söylem, Aykırı Sanat, Albatros ve Detay dergilerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında Umut (1999) adlı bir de şiir kitabı bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

İstanbul Düşü (2B, İstanbul 1996, 11 öykü: Beşyüz Lira; Kalıp; Torbacı; İstanbul Düşü; Çakmakçı; Tonton Mobil; Kaçak; Kapıcı; Radyomu İsterim; Borç Mektubu; Garip Ozan)

Ağlayan Bebek (Özener Matb., İstanbul 1999, 15 öykü: Alın Teri; Şerro; Kızıl Saçlı Boncuk Gözlü; İşsiz; İki Ekmek; Ölüm Sırası; Ağlayan Bebek; Kemal; Hırsız; Öykücü; Holiganlar; Cumartesi Anneleri; İş İlanı; Buse; Garip Ozan)

Artçı Sarsıntılar (Bumerang, İstanbul 2002, 10 öykü: Artçı Sarsıntılar; Yırtık Fatıma; Canlı İskelet; Beyaz Baston; Sevginin Sesi; Davulcu; Depremzede; Protesto; Fiko; Tilki; Son Gün)

Kanadı Kırık (Sone, İstanbul 2004, 11 öykü: Sakar Değil; Gol; Mavi Bisiklet; Engelli; Esktre; Bankkart; Kanadı Kırık; Mr. Spaak; Üçün Biri; İki Küçük Öykü Busesi; Şemsiyeci)

UÇKAN, GÜRHAN

1948'de Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. ODTÜ İdari Bilimler Fakültesi'ni bitirdi (1973). Doktora yapmak için gittiği İsveç'te yerleşti. Şiir ve öyküleri Sanat ve Toplum, Yansıma, Bilim ve Sanat, Varlık, Yarın dergileriyle, Cumhuriyet ve Politika gazetelerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında Sevdalar da Geçici (1982), Haykırın Sessizlik (1984), Bir Demet Özlem (1989) adlı şiir, Sosyalist Kültürün Genç Bir Örneği: Küba (1980), Çağdaş Sömürgecilik ve Emperyalist Yayılma Örneği: Güney Afrika Cumhuriyeti (1986), Kadınların İsveç'i (1997) adlı inceleme, Üç Kıtadan Sesler (1983), Gece Treninde Aşk (1991), Çölde Aşk (1994) adlı derleme ve çeviri kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

G a b r i e l (Sanat ve Toplum, İstanbul 1982, 14 öykü: I: Gabriel; "İçerimde Kar Yağar"; Dönüş; Kara İşçi; Terlik Hıştısı ve Sırt Tıkırtısı; Dayıoğlu; Eva Elisabeth Anderson; Bir Günün Mutluluğu; Laf Anam Laf; Carlos; Kısa Bir Yolculuk; II: Camekan; Vitrinler; Su Testisi)

Mutlu Kadınlar (Kavram, İstanbul 1993)

Gece Yarısı Güneşi (Kavram, İstanbul 1994)

Sevginin Çiçek Açtığı Yerde (Güldiken, Ankara 2000)

UÇKAN, VASFİ H.

1929'da İzmir'de doğdu. İlk ve ortaokulu İzmir'de okudu. Ankara II. Erkek Sanat Enstitüsü'nü (1948), Deniz Astsubay okulu'nu bitirdi (1950). Deniz Kuvvetlerinde çalıştı, başarısı üzerine subaylığa terfi ettirildi; yüzbaşı rütbesiyle emekli oldu. Ankara Radyosu'nda dramaturg olarak çalıştı (1974-78). Öykü ve şiirleri Kaynak, Yeditepe, Varlık, Türk Dili, Yeni Ufuklar dergileriyle, Dünya, Vatan, Yeni İstanbul ve Cumhuriyet gazetelerinde yayınlandı. Öykü kitabı dışında Gurbet Yolcusu (1950), Deniz Kesimi (1965), Boşluğa Düşen Taş (1994) adlı şiir, Acılı Toprak (1983) adlı oyunları bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Ölümün Yüzü (?, 1985)

UÇUK, CAHİT

1911'de İstanbul'da doğdu. Öykücü Mahmut Yesari ile Galatasaraylı Futbolcu Cici Necdet'in ilk, Ece Ajanlarının sahibi Murtaza

H E C E Ö Y K Ü

Sadık Kağıtçı'nın son eşi. Düzenli bir öğretimin görmedi, özel dersler aldı. Bir süre kendi adıyla kurduğu yayınevini yönetti. Edebiyat hayatına 1935'te Yarım Ay dergisinde yayınlanan bir öyküsüyle başladı. Daha çok popüler romanları ve çocuk kitaplarıyla tanındı. Öykü kitapları dışında Kirazlı Pınar (1936), Dikenli Çit (1937), Kırmızı Balıklar (1946), Küçük Ev (1947), Kanlı Düğün (1956), Siyah Dantelli Şemsiye (1956), Değirmen Taşı (1966), Gece'nin Bu Saatinde (1968), Hep Yarın (1968), Özlem Şarkısı (1968), Yalçın Kayalar (1971), Bıraktığı Yerden (1973) adlı roman, Yaşamak İstiyoruz (1945), Gök Korsan (1956) adlı oyun, Bir İmparatorluk Çökerken (1995) adlı anı, şiir ve çok sayıda çocuk kitabı bulunan Cahit Uçuk, 2004'te İstanbul'da öldü.

Öykü Kitapları:

Unutmayacaktı (İst.Mat., İstanbul 1964, 22 öykü: Unutmayacaktı; Kurumuş Yase-minler; Köşedeki Beyaz Ev; Gölgeler ve Kuru Çeşmeler; Bir Yabancı; Şu İnsanlar!; Sebebi?; Bütün Ümitleri; Yeşil Kaplı Defter; Çınar, Çoban, Kivılcım!; Orman; Bir Geç Vakit; Yaban Kedisi!; Ümide Doğru; Kafalar-ın İçi; Verem; Çılgın Bir Aşk; Bir Cevabı Red; Aşkın Hediyesi; Sana, Bana ve Hayata Dair; Gerçek mi, Hayal mi?; Pencereden)

Artık Geçti (Afitap, İstanbul 1965, 31 öykü: Artık Geçti; Başlangıç; Tavcı; Değişiklik; Kömür; Gözler Açılınca; Meçhul Kadın; Bir Taze Kurban; Karşı Duvardaki Güneş; Uyanış; Tabiatın Çağırışı; Ömür ve Kömür; Portakal; İtiraf; Bu Şehrin Günü; O Şehrin Bir Adamı; Sırmalı Çevre; Bir Teşekkür; Yarı-rısı; Zamanı Gelmişti; Emin Bir El; Keşke; Bir Küçük Hiyle; Döğüş; Buda'nın Kolları; Bir Kurtuluş Yolu; Çare; Hiçten Bir Sebep; Kanlı İşaret; Bir Annenin Masalı; Apantisit)

Altın Pabuçlar (Uçuk, İstanbul 1967, 21 öykü: Altın Pabuçlar; Küsmüştü Ona; Son Anahtar; Gözleri Ömre Bedel; Üç Bacanın Dumanı; Bir Aşk Türküsü; Bir Aldatış; Korku; 1 Tek Lira; Bir Ateş Kasırgası; Bir Hayal Oyunu; İki Meş'ale; Aktü'ün Gözleri; Bir Rüyanın Masalı; İki Arkadaş; Pullu Zarflar; Köye Dönüş; Serinleten Yaşlar; Çıldırın Ka-dın; Bir Tek Sigara; Kuvvetin Sırrı)

Cennet Bahçe (Uçuk, İstanbul 1967, 40 öykü: Olgun Çağların Aşkları: Cennet Bahçe; Dahi; Bir Deniz Dibi Masalı; Ev Sahibi; Kül-lerin Işığı; Sanat İçin; Yine Bir Sarı Kız 1; Çakıcı; Ali; Hafta Sonu; Onun Bayramı; Manda-lınalar; Çamaşırcı Kadın ve Atlar; İki Şüphe; Yılın İlk Günü; Av Köşkü ve Gümüş Şamdan; Bir Öç Alma; Ayinesi İştir Kişinin; Köpeğin Şahitliği; Geçmiş Günler; Ağlamadan Sonra; Nişan Yüzüklü Kadın; Kırılmayan Bardaklar; Portakal Reçeli; Birbirlerini Arayan Arkadaş-lar; Gelinlik Elbise; Vurulan Cam; Akçe Bar-dak; Bir Adrese Üç Mektup; Satılık Şemsiye-ler; Ayşe'nin Patikleri; Sarı Kız; Dedikodu; Alacak; Çark Gene Durdu; Ateşten Kalpler; Saman Sarısı; Onların Romanından; Fildişi Tarak; Yaprakların Gölgesi;)

Saman Arabası (Uçuk, İstanbul 1968)

Bir Işıklı Pencere (Uçuk, İstanbul 1969, 30 öykü: Bir Işıklı Pencere; Borcun Karşılı-ğı; Bir Balo Dönüşü; Nal Sesleri; Herkesin Payına; Hırsız; Mektuplar; Hekim; Görün-mez Ağ; Karalanmış Satırlar; Vakit; İki Kah-kaha; Karanfiller; Yosunlu Durak; Canın Şar-kısı; Takılmayan Perde; Can Bacının Kuzusu; Bir Kış Hatırası; Yalancı Gençlik; Solmayan Bahar; Zilha; Şemsiyeli Çocuk; Şişelere Ba-lon; Merzuka; Soğuktan Sıcağa; Uğurlu Bö-cekler; Gobulun Dostluğu; Bir Kutu Sardal-ya; Sönen Işıklar; Kavacık Masalı)

Kurtların Saygısı (Uçuk, İstanbul 1970, 33 öykü: Kurtların Saygısı; Ev Kadını; Eser; Kısa Bir Cevap; Sanat İçin; Sığınak; Mutlu-luk Payı; Tanrı Gönderdi; Ellerin; Yazlık Bir Ev Ararken; Arabanın Atları; Başlangıç; Por-takal; Dönüş; Bir Mektubun Cevabı; Kaçak-çılar; Kız Kaçırınlar; İki Mektup; Bayanın Sevgilisi; Cam Kırıkları; Bir Zabıta Haberi; Bir Bahar Günü; İki Rüya; Bir Kibrit Işığı; Çiçekleri Gönderen; İdeal Nişanlı; Ceza; Gö-rünüşe Aldanma; Tıpkı Bir Masal Gibi; De-ğişmeyen Bakışlar; Günahını Ödiyen Çocuk; Altın Işık; Ne Güzel Değil mi?)

Değişen Sensin (Uçuk, İstanbul 1970)

Çin Tayfası (?, ?)

Üç Bacanın Dumanı (?, ?)

UÇUK, FATMA SEMİHA

1924'te İstanbul'da doğdu. Fatma Ket-
hüdaoğlu imzasını da kullandı. İÜ Edebiyat
Fakültesi Türkoloji ve Fransız Filolojisi bö-
lümünü bitirdi. Paris ve Nice'de bankacılık
konusunda staj yaptı. Küçük yaşlarda öykü
ve şiir yazmaya başladı. İlk öyküsü "Niçin
Niçin?" Varlık dergisinde yayınlandı. Öykü
ve şiirleri, Türk Evi (New York) , Güneş (İs-
veç), Çağdaş Türk Dili, Kıyı, Varlık, Türk
Dili, İnsancıl, Şiir Ülkesi dergilerinde yer al-
dı. Öykü kitapları dışında Gezi Notları
(1995) adlı gezi, İlhan Koman (1996) adlı bi-
yografi kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Uzaydan Gelen Kadın (İnsancıl, istan-
bul 1993)

Martısız Deniz (İnsancıl, istanbul 1995)

Öğrenci Otobüsü (Güldiken, ankara 1998)

Yakalayamadığım Gün Batımı (2005)

UĞURLU, MURAT MEHMET

1952'de Giresun'da doğdu. İlk ve orta-
okulu Görele'de okudu. İstanbul'da Sarıyer
Lisesi'ni ve İÜ Ebiyat Fakültesi'ni bitirdi
(1974). Kırklareli/Vize Lisesi'nde edebiyat
öğretmenliği yaptı (1976-79). İstanbul Bele-
diyesi'nin çeşitli bölümlerinde memur ve şü-
be müdürü olarak çalıştı. Şişli Belediyesi
personel müdürlüğünden emekli oldu (2000).

Öykü Kitabı:

fiimendiferli Saat (Cinius, İstanbul 2006)

ULAŞ, HÜSEYİN

Erzincan'da doğdu. Emekli olduktan
sonra İstanbul liselerinde edebiyat ve sosyo-
loji öğretmenliği yaptı. Öykü kitapları dışın-
da İçimdeki Dünya (1944), Engine Doğru
(1946), İstiklal Destanı (1955), Hürriyet Şar-
kısı (1961) adlı şiir kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Çaput (Yeditepe, İstanbul 1973, 23 öy-
kü: Çaput; Renkli Balonlar; Başka Şarkı
Söyleniyordu; Kavun; Uyansa; Çöplük;
Önemlisi; Nasır; Ayaktakımı; Piç; Edel We-
iss; Ses; İt; Hava Parası; Şeytanın Eniği; Mo-
na Liza; Deniz Kızı; Sorunlarımız; Orospu;
Yitik; Çatık Kaş; Topal İt; Uçkuru Kirli)

Sevgiye Selam (Bahar Matb., İstanbul

1981, 27 öykü: Sevgiye Selam; Pis Koku;
Kirlenilmeyen Kurşun; Evren Güzeli; Boya-
cı; Konser; Benim Köyüm; Köle; Baş Kaldır-
ma; Salkım Söğüt; Ölüler Dünyası; Acıklı;
Yusufçuk; Çalınır; Fal; Bin Yıllar Ötesinden;
Gezinti; Diyemedi; Zemzem; Mutlu Öldü;
Sevap Çiçekleri; Uçkuru Kirli; Tanık; Dertli;
Kumsalda Sevi; Ses; Uzak Kızı)

ULAY, FARUK

1957'de İstanbul'da doğdu. Ankara Bah-
çelievler Deneme Lisesi'ni (1973). Devlet
Güzel Sanatlar Akademisi Uygulamalı En-
düstri Sanatları Yüksek Okulu Grafik Tasarım
Bölümü'nü bitirdi (1977). Londra Üniversite-
si'nde yüksek lisans yaptı. Los Angeles'e yer-
leşti (1982), halen orada yaşıyor. Edebiyat ha-
yatına, 1984'te Milliyet Sanat'ta yayınlanan
bir yazısıyla başladı. Öykü ve yazıları Hayalet
Gemi, Kitap-lık, Adam Öykü, The Bule Mo-
on Review (ABD) dergilerinde yer aldı. Öykü
kitapları dışında İti (1995) roman, Yazılma-
mış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar (1999) de-
neysel metin, 32 Büst (2000), Beldeler Kitabı
(2003) adlı inceleme kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Kopuk Bağlantılar (Ada, İstanbul 1988)

Amber (YKY, İstanbul 1999, 11 öykü:
Direkleri Yenilenen Sokak; Yükseklik Kor-
kusu; Her Şey olacağına Varır; DaDaist An
Bul; Tanınmayan Ateşkes; Mevsim Salatası;
Amber; Kül; Kuş Uykusu; Miyop Alışkan-
lıklar, Kör Zevkler; Dokuz Buçuk Basamak)

Medus Oporendi (Sel, İstanbul 1999)

Tuhaf İnsanlar Zamanı (YKY, İstanbul
2003, 12 öykü: Uygarlıkların Buluştuğu Nok-
tada Zamansız Bir Duraklama; Ağlamanın
Mantığı; Enişteme Bakmam Zaman Alıyor;
Kaçınılmaz Uzaklaşma; Nehir; Odada; Karda
Ayak Sesleri; Herkes Bizim Gibi Olamaz;
Gerçeğe Yakın Görüntülemeler; Hava Hare-
ketleri; Sarı Günlerin Yasası; Buzkıran Atları)

ULU, NURGÜL

1978'de İstanbul'da doğdu. Hemşirelik
eğitimi gördü. Müjdat Gezen Sanat Merke-
zi'nde yazarlık eğitimi aldı.

H E C E Ö Y K Ü

Öykü Kitapları:

Kelebek Yutucusu - Ölü Hikayeler- (Seyir, İstanbul 2002, 18 öykü: Arayış; Ta-
lihsiz Kaza; Öyle Bir Hikâye; Balkondaki
Çamaşırlar; Son Bir Kişi; Ceza; Mezarlık
Bekçisi; Kaplumbağa Kanı; Ölü Hikâyeler;
Elveda Patron; Bir Kırmızı Çaydanlık Bir
Kırmızı Aşk; Ölü Giriş; Kelebek Yutucusu;
Boyalı Kedi; Çileklerin Rengi; Dedektif; Pi-
romani; Oyun)

Travmatik Aşklar Tramvayı (Kastaş,
İstanbul 2005)

ULUDERE, FERHAT

1977'de Lüleburgaz'da doğdu. İlk ve or-
ta öğrenimini Lüleburgaz'da tamamladı.
Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde yaratıcı
yazarlık eğitimi gördü. Beyoğlu gazetesinde
çalıştı. Öykü ve yazıları Virgül, Bant, Zip İs-
tambul dergilerinde yer aldı.

Öykü Kitapları:

Sayıklamalar (Phoenix, İstanbul 2002,
21 öykü: Ayrılığa Dair Konuşmalar; Bekle-
meye Dair; Çehov'un İstasyon Şefi; Gece
Kelebeği; Hiç Üzerine Karalamalar 1; Hiç
Üzerine Karalamalar 2; Işığın Özlemek; Kib-
rit Kutuları; Kutsal Erk ve Alef; Mumlar;
Özlem Üzerine Kısa Bir hikaye; Don Quijo-
te'den Dulcinea Del Tobosso'ya Son Mek-
tup; Teleskop; Uykusuzluk; Yağmur ve Pen-
ceredeki Yaşlı Kadın; Yalnızlık, Yürümek ve
Sivrisinek; Yersiz ve Zamansız Kısa Bir Hi-
kaye; Sayıklamalar 1; Sayıklamalar 2; Sayık-
lamalar 3; Sayıklamalar 4)

İşlenmiş Aşka Mektuplar (Çitlembik, İs-
tambul 2005, 12 öykü: Heykeller; Sadık Bey'in
Elma Ağacı; Sözcüklere Sığmayan Aşkın İti-
rafı; Bir Öğle Uykusu Karabasanı; İşlenmiş
Bir Ayka Mektup; Clohe, Bir Roman Kahra-
manı; Ağlama Şarkısı; Düşler Mezarlığı; Ta-
buta İliştirilmiş Kısa Bir Not; "Bir Turna Ku-
şu"; Başka Metinler: Berzah ya da Bir Başkal-
dının Hikayesi; Vahşi Güllerin Yetiştigi Yer)

ULUSOY, MUSTAFA

1965'te Çorum'da doğdu. İlk ve orta öğ-
renimini Sungulu ve Ankara'da tamamladı.

İÜ Tıp Fakültesi'ni bitirdi (1988). Psikiyatri
uzmanlık eğitimini tamamladıktan sonra
(1993), özel bir hastanede psikiyatrist ve psi-
koterapist olarak çalıştı; kendi ofisini açarak
(1988) mesleki çalışmalarını burada sürdür-
dü. Öykü ve yazıları Köprü, İzlenim, Karaka-
lem ve Zafer dergilerinde yer aldı. Öykü kita-
bı dışında Nietzsche ve Babaannem (1988) ad-
lı psikiyatri makaleleri, Aynalar Koridorunda
Aşk (2003) adlı roman kitabı bulunmaktadır.

Öykü Kitabı:

Ay Terapisi-Psikoterapi Öyküleri

(Karakalem, İstanbul 2004, 15 öykü: Cenne-
tin Çocuğu; Tesellici; Kayıp; Süreyya'nın
Kedisi; Süreyya'nın Dönüşü; Amerika'da
Ağaçlar Neden Mutsuzdur?; Ay Terapisi;
Şeytanın Yıldız'a Hasedinin Psikodinamiği;
Gökte Ay Var, Yeryüzünde Benlik; Ayın ve
Kamerin Kaderi; Ayın Halleri; Gol ve Ölüm;
Kar, İntihar ve İnadına Yaşamak; Mavi; Ma-
vi'nin Ölüm Terapisi.)

UNCU AKAL, AYTÜL

1952'de İzmir'de doğdu. İzmir Ameri-
kan Kız Koleji Edebiyat Bölümü'nü bitirdi
(1971). Ortağı olduğu özel bir kuruluştaki
çalıştı. Edebiyat hayatına 1973'te Hayat Mec-
muası'ndaki yazılarıyla başladı. Öykü ve ya-
zıları Yıllar Boyu, Elele, Sobe, Gezinti dergi-
lerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında Kent
Duygusu (1981) adlı şiir ve çok sayıda çocuk
kitabı bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Beni Bırakma Hayat (Bilgi, Ankara
1998; 11 öykü: Şapkalar -Işık; Toprak; Kar-
puz Çekirdeği- Uçurum; Kuşlar; Trenin Ge-
tirdikleri Rüzgârın Götürdükleri; Çöl Çalışı;
İki Kişilik Okul -Güneş; Yağmur; Bir Peri
Masalı- Ay; Okalıptüs Ağacı -Orman; Beni
Bırakma Hayat)

İki Ucu Yolculuk (Bilgi; 2001; 10öykü:
Beyaz Çiçekli Şapka; Çiçek Kokuları; Gök-
yüzünde Uçuşmalar; İki Ucu Yolculuk; Ma-
vi Ortancalar; Sardunyalar; Zaman Yolcula-
rı; Bir Kucak Yaprak; Yol Boyu Işıklar; Kah-
ve Molası)

URAL, ALİ

1959'da Samsun'da doğdu. Tam adı Abdurrahman Ali Ural. Ankara Atatürk Lisesi'ni, Suudi Üniversitesi Arap Dili Edebiyatı Entitüsü'nü ve Fakültesi'ni bitirdi (1985). Şule Yayınları'nı, Merdiven Sanat (24 sayı, 1997-2000), Kitap Haber (1997-2006), Merdiven Şiir (2005-) dergilerini kurdu ve yönetti. Edebiyat hayatına 1982'de Mavera dergisinde yayınlanan Öfkeli Çocuklar adlı bir şiiriyle başladı. Şiir, öykü ve yazıları Merdiven Sanat, Merdiven Şiir, Hece dergilerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında Körün Parmak Uçları (1998), Kuduz Aşısı (2006) adlı şiir, Posta Kutusunda Mızık (1990) adlı mektup, Makyaj Yapan Ölüler (2004), Resimde Görünmeyen (2006), Güneşimin Önünden Çekil (2007) adlı deneme, İmanı Şafii Divanı (2002) adlı çeviri kitapları bulunmaktadır.

Öykü kitabı:

Yangın Merdiveni: Kaçış Hikayeleri

(Şule, İstanbul 2000, 25 öykü: Matador; Biletsiz Yolcu; Nöbetçi Eczane; Korku Tüneli; Barkot; Garson; Sanal Bebek; Radyo; Tren; Protokol; Düello; Pencere; Yirminci Kat; Şemsiye; Damla; Taç; Mektup Açacağı; Dublör; Ambulans; Kontör; Mezuniyet Töreni; Sandık; Orkestra; Kaçış Tüneli; İşportacı)

URAL, HALDUN

Hakkında bilgi bulunamamıştır.

Öykü kitapları:

Frankfurt'un Siyah Güllü (Era, İstanbul 2002, 13 öykü: Sihirbaz Lokumi; Salyangozlara Özgürlük; Frankfurt'un Siyah Güllü; Kırıkta İsyan Var; California'da Bir Ölüm; Temmuz Darbesi; Mini Mini Mause; Magdeburg Küreleri; İki Sarışın Kadın; Tükenmiş Kalem; Zahiri Görüntüler; Son Mektup; Siyah Beyazdır Sevd)

Yağmurla Giden (Resital, İstanbul 2007)

URAL, REFET

Hakkında bilgi bulunamamıştır.

Tıp doktoru olduğu bilinmektedir.

Öykü kitabı:

Güvercin Tüylü Karga (Kendi basımı, Zonguldak 1975, 21 mizahi öykü: Beni Affe-

din; Kadın Dedigin; Güvercin Tüylü Karga; İsveç Gibiyiz; Amcamın Sarhoşluğu; Darısı Başınıza; Gaz Maskesi; Saadet Tılsımı; Dur Kaçma Deniz Abiii; İstanbul Hikayesi; Bece-remezsinki; Kredi; Tesadüfün Yarattığı Şöhret; Ramazan Pidesi; Müjde Kürtaj Serbest; İhtiyar Donjuan; Doktora Kız Verilmez; Hikaye Degil; Yolunan Kaz; Rüya Adamı; Dendi Düşen Ağlamaz)

USLU, A. DİDEM

1954'te Ankara'da doğdu. Tam adı Ayşe Didem Uslu. TED Ankara Koleji'ni (1971), HÜ Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1976). Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyesi (1995-) Edebiyat hayatına 1990'da In Vivo dergisinde yayınlanan ÜÇ Fotoğrafta Yaşam adlı öyküsüyle başladı. Öykü ve yazıları İn-sancıl, Adam Sanat, Argos, Milliyet Sanat ve Gösteri dergilerinde yer aldı. Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi'yle 1992 Haldun Taner, Geçip Gitti Göçmen Kuşları'yla 1998 Orhan Kemal Öykü Ödülü'nü kazandı. Öykü kitapları dışında, Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi (1993), Onların Özgür Zencileri de Var (1998), Amerikan Tiyatrosunda Düşler: Oyun Yazarları, Yapıtlar, Evreler, Akımlar (2001) adlı eleştiri, inceleme kitapları bulunmaktadır.

Öykü kitapları:

Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi (Sima-vi, İstanbul 1992, 15 öykü: Bir Sultan'a Gönül Verdim; Solmuş Bir Ömrün İçinden; Özlem; Kış Ortasında Bir Sevd Boyverdi; Duvar; ÜÇ Fotoğrafta Yaşam; Emekli Hasan Bey'in Yaşamında Sıradan ÜÇ Gün; Kızım ve O; Dalgamızı Geçiyoruz, Abicim; Doğum Günü; San Fransisco'da ÜÇ Fes; Gülo'nun Kara Yazgısı; Melahat Hanım ve Kedisi; Kadınlar Kovanı; Sahneden Düşme Korkusu)

Geçip Gitti Göçmen Kuşlar (YKY, İstanbul 1997, 15 öykü: Bitmeyen Kavga; Geçip Gitti Göçmen Kuşlar; Eski Bir Marş; Berberdeki Bir Damla Kan; Kahve Fincanı Kuponu ile Yırtık Mektubun Kaderi; Vietnam'dan; Savaşın Romea ve Juliet'i; Çocuklar^] da Vurdular; Bir Yudum Su İçin Savaş; Güzellik Yarışması; Askerin Şans Oyunu;

H E C E Ö Y K Ü

Bir Tutam Anı; Barış Çubuğunun Dumanı; Satranç Maçı; Sınır Ötesinde Yeşeren Aşk)

Beyaz Martinin Son Düşü (Kibele, İstanbul 2006, 25 öykü: Sevgi Tutsağı; Dinmeyen Ağıt; İyimser Bir Coğrafya Öğretmeni; Muz Yaprağı Üzerinde; Bir Yazarın Sarsak Adımları; Beyaz Martinin Son Düşü; Yüzyıllık Giz; Sevgili Mektup; Bir Yılbaşı Gecesinde; Rozana; Bir Pazar Trajedisi; Kara Kazan ve Beyaz Güller; Çeyiz Sandığının Gizli Soluğu; Çok Çok Kısa Öykü; Bulutların Üstündeki Sevgi Damlları; Yaşamda Her Şey; Mahmut Bey Amcanın Dayağı; Kayıt; Korku Duvarının Ötesine Uçuş; Bir Geceye Hapsedilmiş Kadınlık; Küçük Boyacı; Gökyüzündeki Anneye; Deve Güreşi; Parmaklıksız, Gül Kokulu Dünya; Yazarın Derdi)

UŞAKLIGİL, HALİT ZİYA

1865'te İzmir'de doğdu. "Uşak'ta helvacılıkla uğraşırken, İzmir'e göçerek "Uşakizadeler" diye anılmaya başlayan zengin bir aileye mensuptu. Ailesi, işleri çok gelişince İstanbul'a da bir şube açtı ve bu şubeyi sermayesiyle birlikte oğul Hacı Halil Efendi'ye verdi. Halid Ziya, Hacı Halil Efendi'nin üçüncü çocuğuydu. İstanbul'da ilk mektepte ve askeri rüşdiyede okudu (1873-1878). Babasının işleri kötü gitmeye başlayınca Halid Ziya annesiyle birlikte İzmir'e dedesinin yanına gönderildi; öğrenimini İzmir Rüşdiyesi'nde sürdürdü (1878). İzmir'de ikinci bir okula hazırlık için dil ve iş öğrenmek üzere Frenk Mahallesi'nin Alioti bölümündeki Auguste de Jaba adlı avukatın emrine verildi. İzmir'de Ermeni çocukları için kurulan Macar hitariste adlı okula devam etti; burada Fransızca ve İtalyanca öğrendi. Asıl iş hayatına, babasının katipliğini yaparak başladı; bu iş edebiyat merakıyla pek bağdaşmadığından yeni iş tavsiyelerini dikkate aldı, ancak İstanbul'da hariciyeci olmak için yaptığı başvuru sonuçsuz kaldı. İzmir'e dönüşünde Rüşdiye öğretmenliğine başladı ve akabinde Osmanlı Bankası'na girdi. İstanbul'da Reji Genel Müdürlüğü'nün başkatiplik teklifini kabul ederek İzmir'den ayrıldı (1893). Reji'deki çalışma günlerinde Servet-i Fünun'a da katılarak

edebi faaliyetlerini yoğunlaştıran Halid Ziya, Meşrutiyet'ten sonra bir süre Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nde Batı edebiyatı okuttu sonra Mabeyn Başkatibi oldu (1909). Buradan ayrıldıktan sonra memuriyete dönmedi, bütünüyle edebiyatla uğraştı. Edebiyat hayatına okul sıralarındayken Hazine-i Evrak'ta yayınlanan bir yazısıyla başladı. Yazıları, daha sonra Tercüman-ı Hakikat'de de yayınlandı. Öykü, yazı, deneme, çeviri ve roman tefrikaları Envar-ı Zeka (1884), İzmir'de arkadaşlarıyla birlikte kendisinin çıkardığı Nevruz (12 sayı, 1884), Hizmet (1889), Servet-i Fünun (1893), Mektep (1894), Sabah, Tanin, Mehasin, Şura-yı Ümmet, Musavver Muhit, Resimli Kitap, İkdâm, Peyam-ı Sabah, Hayat, Milli Mecmua, Güneş, Resimli Ay, Akşam, Varlık, Yedigün, Anayurt gibi dergi ve gazetelerde yer aldı. Öykü kitapları dışında, Sefile (1885), Nemide (1889), Bir Ölünün Defteri (1889), Ferdi ve Şürekası (1894), Mai ve Siyah (1897), Aşk-ı Memnu (1900), Kırık Hayatlar (1924), Nesl-i Ahir (1990) adlı roman, Kabus (1918) adlı oyun, Mezardan Sesler (1889), Fransızca Muallimi (1889), Birkaç Yaprak (1889), Mensur Şiirler (1889), Hesap Oyunları (1890), Tuhfe-i Lettaif (1890), Mebhasü'l-Kıf (1890), Bukalemun-ı Kimya (1890), Kanun ve Fenn-i Vilâde (1893), İlm-i Sima (1893), Kenarda Kalmış (1924), Sanata Dair (1938) adlı anlatı, mensur şiir, makale, Kırk Yıl (4 cilt, 1936), Saray ve Ötesi (1940), Bir Acı Hikaye (1942) adlı anı, Garptan Şarka Seyyale-i Edebiye: Fransa Edebiyatının Nümune ve Tarihi (1885), Hikaye (1889), Tarih-i Edebiyatı Garbiyyeden Fransız Edebiyatı Dersleri (1913), Yunan Tarih-i Edebiyatı (1912), İspanyol Edebiyatı (1913), Alman Tarih-i Edebiyatı (1914), Latin Tarih-i Edebiyatı (1915) adlı edebiyat tarihi, inceleme, Füzûzan (A. Dumas Fils'ten, 1918), Fare (E. Pailleran'dan, 1924) adlı uyarlama, Nakil (1893)

adlı çeviri öykü seçkisi, G. Ohnet'ten çevirileri olan H. Ziya, 1945'te İstanbul'da öldü.

Öykü Kitapları:

Bir İzdıvacın Tarih-i Muaşakası (Mihran Matb., İstanbul 1888)

Bir Muhtıranın Son Yaprakları (Mihran Matb., İstanbul 1890)

Bu Muydu? (?, İstanbul 1894)

Heyhat (?, İstanbul 1896)

Küçük Fıkralar (3 Cilt, İkdâm, İstanbul 1896, 11 öykü: Son Levha/Son Tablo; Yelpaze Altında Halil Sîret Bey'e; Kar Yağarken/Kar Yağarken; Bir Sahife-i Mensîye; Unutulmuş Mektup; Küçük Kambur/Küçük Kambur; Rakstan Avdet/Balodan Dönüş; Emel-i Me'yûs/Umutsuz İstek; Beyaz Şemsiye/Beyaz Şemsiye; Düğün Evinde/Düğün Evinde; İzdivâc-ı Mütayemmin/Uğurlu Evlilik; Ali'nin Arabası/Ali'nin Arabası)

Bir Yazın Tarihi (Alem Matb., İstanbul 1900; İnkılap, İstanbul 1988, 15 öykü: Bir Yazın Tarihi; Bravo Maestro; Yırtık Mendil; Kırk Para; Zevrak'la Ebru; Bitmemiş Defter; Osman'ın Gazası; Çetin Sevda; Eski Bir Arkadaş; Mavi Yalı; Çalınmış Bir Eser; Ferhunde Kalfa; İkinci Nikah; Ölümünden Sonra; Ömr-i Tehi)

Solgun Demet (Edebiyat-ı Cedide, İstanbul 1901; İnkılap, İstanbul 1987, 17 öykü: Solgun Demet; Mösyö Kanguro; Hayat-ı Şikeste; Sevda-yı Girizan; Sade Bir Şey; Kırık Oyuncak; Beyaz Şemsiye; İzdivac-ı Mütayemmen; Uçurumun Kenarında; Mahalleye Mevkuf; Bir Demet Çiçek; Rakstan Avdet; Pencere HİKAYESİ; Mektup Parçası; Çöl Kızı; Son Çocuklar; Birinci Perde)

Bir fii'r-i Hayal (M. Halit Kütüphanesi, İstanbul 1914, 19 öykü: Bir fii'r-i Hayal; Yolda Bir Çiçek; Bir Küçük Hatıra; Orman'da Seyran; Bir Sahife-i Seyahat; Defteri-i Seyahattan; Korkudan Sonra; Yalancı Dost; Eski Mektup; Küçük Bir Levha; İki Hatıra; İzdivac-ı Düşman; Çay Fincanı; Hayat-ı Sanattan; Aliye'nin Arabası; Düğün Evinde; Haber-i Meş'um; Köy Hatırası; Kar Yağarken)

Sepette Bulunmuş (Şule Neşriyat, İstanbul 1920, 3 öykü: Hayat-ı ?, Ekmekçinin Beygiri; Hayat-ı Şikeste)

Bir Hikâye-i Sevda (Sabah, İst.1922; İnkılap, İstanbul 1987, 21 öykü: Bir Hikaye-i Sevda; Emel-i Meyus; Güzel Artemisya; Daire-i İstintakta; Bayram Hediyesi; Küçük

Kambur; Bir Valide Tarafından; Ruzname-den Müfrez; Bir Mesele-i Adliye; Büyükba-ba; Veznedar Muavini; Raife Molla; Yelpaze Altında; Tramvayda Gelirken; Ekmekçinin Beygiri; Çolak Mesut; Kocabaş; Keklik İsmail; Ramiz Hoca; Altın Nine; Kırdâ Aşk)

Hepsinden Acı (Suhulet, İstanbul 1934; İnkılap ve Aka, İstanbul 1984, 14 öykü: Hepsinden Acı; Dilhoş Dadı: Eski Bir Rabıta; Dilhoş Dadı: Ayrılık Noktası, Dilhoş Dadı: Veda Resimesi; Mayıs Pazarı; Acı Sadaka; Üç Mektup: Bir Garip Mektup; Üç Mektup: Bir Mektup Daha; Üç Mektup: Son Mektup; Tatlı Rüya; Ele Geçmiş; Annemin Kızları; Bir Miras Meselesi; Döner Namaz)

Onu Beklerken (Hilmi Kitaphanesi, İstanbul 1935, 16 öykü: Onu Beklerken; Yürekdin Dost; Eski ve Yeni; Türk Eri; Jack'ın Borçları; Yeni Gelinden; Gezginlik Duygularından; Hikaye Değil; Deliler Evinde; Büyük Adam; Hazin Bir Cuma; Bir Gün İçinde; Bir Daha Yok; Mahallenin Çapkını; Dişlek Zehra; Kara Halil)

Aşka Dair (Semih Lütfi, İstanbul 1935; İnkılap ve Aka, İstanbul 1974, 16 öykü: Aşka Dair; Raziye Kadın; Zerrin'in Hikayesi; Bir Hazin Hatıra; Bir Cinnat Sahnesi; Ayini Şikem; Dört Yaprak; Bir Başlangıcın Sonu; Küçük Hamal; Son Levha; Fatma'nın Evi; Geçmişin Arasında; İçecek Su; Fena Bir Gece; Mavi Kelebekler [çeviri]; Kadın Şikayeti [çeviri])

İhtiyar Dost (Cumhuriyet Matb., İstanbul 1937; İnkılap, İstanbul 1990, 22 öykü: Yegane Dost; Yeni Bir Maraz; Okuma Kudreti; Tarsarrufa Riayet; Sağır Osman; Manevi Kimya; Ağaç Kurdu; Dostumun Sözlerinden; Kahve Beklerken; Veda Ederken; Tahlis-i Giriban; Kişi Noksa; Bir Bahçe Deresi; Saadet Usulü; İffet Ölçüsü; Bir Lahika; Eski Yeri; Bir Garip Hikmet; Her Şeyin Ortası; Ölüm Cezası; Torun ve Dede; Yarın Kardeşler)

Kadın Pençesi (Hilmi Kitabevi, İstanbul 1939, 6 öykü: Kadın Pençesi; Unutulmuş Mektup; Köşe Başında; Mâlim Menâlim; Alık Abdül; Saklanan Düşman;)

İzmir Hikâyeleri (Cumhuriyet Matb., İstanbul 1950; İnkılap, İstanbul 1991, 8 öykü: Gerilere Doğru; Uzak Anılar; Güzel İh-

H E C E Ö Y K Ü

san; Civelek Ziver; Ayni Tata; Abdi ile Karanfil; İki Sima; Deli Fato)

UYAR, NİYAZİ

1959'da Manisa'da doğdu. Erciş Lisesi'nde (1982), İstanbul ve İzmir'de çeşitli okullarda öğretmenlik yaptı. Beyoğlu İlçe Milli Eğitim Şube Müdürlüğü'nde bulundu.

Öykü Kitabı:

Düş Yolculuğu (Bumerang, İstanbul 2002, 13 öykü: Kocamar'ın Çamları; Karakısrak; Düş Yolculuğu; Deli Müdür; Selver'in Düşünü; Al Bir At Diyorum; Fırın Önündeki Kadınlar; İstanbul'da Bir Gün; Van Gölü'nde Bir Ada; Taş Çatladı, Yazık; Uludağ'ın Yamacında; Hesaplaşma; Söyleyin Bana Martılar Şahı Kimdir?)

UYAR, TOMRİS

1941'de İstanbul'da doğdu. Şair Turgut Uyar'ın karısı. İlköğrenimini Taksim Yeni Kolej'de (1952), ortaöğrenimini High School (1957) ve Arnavutköy Amerikan Koleji'nde tamamladı (1961). İÜ Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdi (1963). Ü. Tamer ve C. Süreya ile birlikte Papirüs dergisinin kurucuları arasında yer aldı. Bir süre Boğaziçi Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Yazarlığı ve çevirmenliği tek uğraş edindi. Yürekta Bukâğı'sıya 1979, Yaza Yolculuk'uyla 1986 Sait Faik Armağanı'nı kazandı. Edebiyat hayatına, 1965'te Türk Dili dergisinde yayımlanan "Kristin" adlı öyküsüyle başladı. Öykü, yazı ve günlükleri Varlık, Dost, Yeni Dergi, Papirüs, Yeni Edebiyat, Soyut, Gösteri, Yeni Düşün, Gergedan, Argos, Adam Öykü dergilerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında, Gündökümü 75 (1976), Sesler, Yüzler Sokaklar (1981), Günlerin Tortusu: Bir Uyumsuzun Notları (1985), Yazılı Günler 1985-1988 (1989), Gündökümü 1975-1980: Bir Uyumsuzun Notları (1989), Tanışma Anları 1989-1995 (1995), Yüzleşmeler: Bir Uyumsuzun Notları 1995-1999 (2000) adlı günlük, Çağdaş Amerikan Öyküleri (1980), Hint Masalları: Şekerden Bek (1982), Amerikan Hikayeleri Antolojisi (1983), Sonsuz ve Öbürü (S. Nezir'le birlikte, 1985), Şirde Dün Yok mu: Turgut Uyar Üzerine Yazılar (1999) adlı seçki, derleme, biyog-

rafi, F.S. Fitzgerald, E. A. Poe, J. Rulfo, Lucretius, A. de Saint Exupery, V. Woolf, J. L. Borges gibi çok sayıda batılı yazardan çevirileri olan Tomris Uyar 2003'te İstanbul'da öldü.

Öykü Kitapları:

İpek ve Bakır (Bilgi, Ankara 1971, 17 öykü: Çiçek Dirilticileri; Temmuz; Kuytuda; Konuk; Rüzgarı Düşün; Dağlar Seda Verip Seslenmelidir; "Bir Günün Sonunda Arzu"; Mazi Kalbimde Bir Yaradır: 1. Düşün; 2. Gün Döndü; 3. Uzaktan Yoldan; 4. Biraz Daha; Yürek Hakkı; Ovasız; Kurban; Allı Tur-na; Evin Sonu; "Sarmaşık Gülleri")

Ödeşmeler ve fiahmeran Hikayesi (Sinan, İstanbul 1973, 13 öykü: Önsöz; Köpük; Çiçeklerle; Güler Yüzlü Bir Komşu; Dön Geri Bak; Elişi Göllerde; Eptalikos Üçlüsü: Köpek Gezdiricisi; Derin Kazın; Sağlar; Yusuf ile Zeliha; Sevdalılar; Ormanların Güm-bürtüsü; Şahmeran Hikayesi)

Dizboyu Papatyalar (Okar, İstanbul 1975; Adam, İstanbul 1982, 24 öykü: İpek ve Bakır; Çiçek Dirilticileri; Temmuz; Kuytuda; Konuk; Rüzgarı Düşün; Dağlar Seda Verip Seslenmelidir; "Bir Günün Sonunda Arzu"; Mazi Kalbimde Bir Yaradır: 1. Düşün; 2. Gün Döndü; 3. Uzaktan Yoldan; 4. Biraz Daha; Yürek Hakkı; Ovasız; Kurban; Allı Tur-na; Evin Sonu; "Sarmaşık Gülleri"; Dizboyu Papatyalar: Hakların En Güzeli; Yaz Suyu; Şen Ol Bayburt; Dizboyu Papatyalar; Ömür Biter Yol Biter; Limanda; Aykırı Dal Üstüne)

Yürekta Bukâğı (Okar, İstanbul 1979, 10 öykü: Anlat Bana; Güneşli Bir Gün; Süt Payı; Ayşe Haklı; Akan Sularla; Düş Satmak; İlk, Yumuşak, Kahverengi Şeyler; Dikkat! Kırılacak Eşya; Uzun Ölüm; Yürekta Bukâğı)

Yaz Düşleri/Düş Kışları (Ada, 1981, 9 öykü: Kuskus; Filizkırın Fırtınası; Metal Yorgunluğu; Beyaz Bahçede; Oyun; Bayır-daki Ilgım; Zula; Rus Ruleti; Kuşluk Rakısı)

Gecegezen Kızlar (Ada, İstanbul 1983; Can, İstanbul 1991, 10 öykü: Sonucu Belki; Ormandaki Ayna; Geriye Kalan Günlerimi-zin İlki; Kavalın Parmak İzi; Gecegezen Kızlar; Sonsuza Dönüş; Sue Ellen ile Recep'in Kaçınılmaz Karşılaşması; Alien; Yalnızcağaç Durağı; Düşkırıcı)

H E C E Ö Y K Ü

Rus Ruleti-Dön Geri Bak (Can, İstanbul 1985, 19 öykü: YÜREKTE BUKAĞI: Anlat Bana; Güneşli Bir Gün; Süt Payı; Ayşe Haklı; Akan Sularla; Düş Satmak; İlk Yumuşak Kahverengi Şeyler; Dikkat! Kırılacak Eşya; Uzun Ölüm; Yürekta Bukağı; YAZ DÜŞLERİ DÜŞ KİŞİLERİ: Kuskus; Filizkiran Fırtınası; Metal Yorgunluğu; Beyaz Bahçede; Oyun; Bayırdaki Ilgım; Zula; Rus Ruleti; Kuşluk Rakısı)

Yaza Yolculuk (Can, İstanbul 1986, 9 öykü: Gülümsemeyi Unutma; Son Sanrı; Kallenin Bedenleri; Küçük Kötülükler; Bol Buzlu Bir Aşk Lütfer; Yaz Şarabı; Kedibalı; Ölen Otelin Müşterileri; Düzbeyaz Bir Çağrı)

Sekizinci Günah (Can, İstanbul 1990, 8 öykü: Kişisel Sorgulamalar; Kelepir; Dondurma; Yapayalnız Bir Gök; Mavikan Kokusu; Alte Liebe; Küçük Akşam Müziği; Pasaport; Manastırlı Hilmi Bey'e Beşinci Mektup)

Otuzların Kadını (Can, 1992, 8 öykü: Pentimento; Otuzların Kadını; Sarpsarı Dönüş Yolu; Fal; Gelgit; Pençe; Alata; Çivi)

İki Yaka İki Uç (Gendaş, İstanbul 1992, 10 öykü: Çiçek Dirilticileri; "Sarmaşık Gülleri"; Önsöz; Yaz Suyu; İlk Yumuşak Kahverengi Şeyler; Süt Payı; Kuskus; Sonuncu Belki; Kedi Balığı; Yapayalnız Bir Gök)

Aramızdaki Şey (Can, İstanbul 1998, 8 öykü: Aramızdaki Şey; Tazı Payı; Güz Kızılı; Yavruağı; Tahin - Pekmez Günleri; Pıhtı; Lal; Akşam Alacası)

Güzel Yazı Defteri (YKY, İstanbul 2002, Bir uzun öykü.)

UYSAL, MUSTAFA

1975'te Kütahya'da doğdu. İlk öğrenimini köyünde, orta öğrenimini Tavşanlı'da tamamladı. Tavşanlı'da çeşitli radyoda çalıştı. Öykü ve yazıları Tavşanlı'nın Sesi ve dergide edebiyat sitelerinde yer aldı.

Öykü Kitabı:

Elma Kokulu Ev (Nesil, İstanbul 2003, 35 öykü: Çöp/Atan; Sokakta; Sünnet Çocuğu; Oyuncakçı; Fırtına, Öfke ve Korku; Ayıklık; Mezar Yolları; İnce Bir Hilalin Ertesinde; Dönüşüm; Akşamlar; Çikolata; Banka

Memuru; Kedicik; İftar; Sel; Ki Renklerin Anasıdır Sevdâ; Temmuz'a Çeyrek Var; Kör ile Dilsiz; Sağır Sultan Davası; Tavuk Muhabbeti; Sarı Gece; İhtiyar Kardan Adam; Kuşun Ölümü; Yağmura Gitmeli; Toplayıcı Değil Dağıtıcı; Akşamı Olmayan Adamlar; Elma Kokulu Ev; Sayılı Tik Taklar; Geç Kalmış Akşam Simidi; Kemali Ebter Kalan; Tüy Kadar Ağır; Ziyaret; Özlem; Hoş Geldin; Percereden Sokağa)

UYTUN, NURETTİN

1924'te Tunceli'de doğdu. Gazi Eğitim Enstitüsü Pedagoji Bölümü'nü bitirdi. İlköğretmenliği ve müfettişlik yaptı, emekli oldu (1944-77). Uytun Yayınevi'ni kurdu ve yönetti; Çocuk Gazetesi adlı bir gazete çıkardı (14 sayı, 1968-69). Öykü, yazı ve şiirleri Defne, Türk Edebiyatı, Orkun dergileriyle Tercüman ve Hergün gazetelerinde yer aldı. Öykü kitapları dışında, Muhabbet Kuşu (1998), Erguvanlar Açarken (1998) adlı şiir kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Yemin (Gaye Matb., Ankara 1975, Bir Uzun Hikâye)

Kahramanlık (Gaye Matb., Ankara 1976)

Vahşet (Gaye Matb., Ankara 1998)

UZUNER, BUKET

1955'te Ankara'da doğdu. Ankara Sakalları İlkokulu'nu (1966), Anafartalar Kız Lisesi'ni (1972), HÜ Biyoloji Bölümü'nü bitirdi (1977). Hacettepe, (Norveç) Bergen Üniversitesi'nde Mikrobiyal ekoloji ve sosyoloji (ABD) Michigan Üniversitesi'nde Toplum Sağlığı konularında yüksek lisans çalışmaları yaptı. (Finlandiya) Tampere Teknik Üniversitesi, Su Teknolojisi Bölümü'nde ve ODÜ Çevre Mühendisliği Bölümü'nde araştırmacı olarak çalıştı, ders verdi (1984-1986). Akademik hayattan ayrılarak, turizm ve reklam sektöründe çalıştı. Bir süre Afrika, Amerika ve Avrupa'da yaşadı. Türkiye PEN Yazarlar Derneği yönetim kurulunda görev aldı (1993-95), TRT İstanbul Televizyonu'nun hazırladığı Gündemde Sanat Var programının edebiyat danışmanlığını (1995) ve Rem-

H E C E Ö Y K Ü

zi Kitabevi'nin yabancı edebi biyografiler editörlüğünü yaptı. Gezinler ve Balkan Dekameronu'nun kurucuları arasında yer aldı. Edebiyat hayatına, 1977'de Dönemeç dergisinde yayımlanan "Efendi" adlı öyküsüyle başladı. Öykü, yazıları Oluşum, Türk Dili, Varlık, Yarın, Cönk, Gergedan, Gezi, Argos, Yaşasın Edebiyat, Rapsodi dergileriyle, Cumhuriyet, Radikal ve Sabah gazelerinde yer aldı. Mor Ötesi adlı öyküsüyle 1988 Yunus Nadi Armağanı Öykü Yarışması'nda mansiyon aldı. Öykü kitapları dışında, İki Yeşil Su Samuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri (1991), Balık İzlerinin Sesi (1992), Kumral Ada-Mavi Tuna (1997), Uzun Beyaz Bulut Gelibolu (2002), İstanbullular (2006) adlı roman, Bir Siyah Saçlı Kadının Gezi Notları (1989), Şehir Romantizminin Günlüğü (1998), New York Seyir Defteri (2000) adlı gezi, Gümüş Yaz, Gümüş Kız (2002) adlı otobiyografi, Selim ve Cem'le Yolculuklar (2004) adlı deneme kitapları bulunmaktadır.

Öykü Kitapları:

Benim Adım Mayıs (Süreç, İstanbul 1986; Remzi, İstanbul 1999, 17 öykü: Elvan D.; Dostoyevski Seven Bozkır Kurdu; Kırk Yıllık Dostum Sulhi; Restoran Laterna; Vehbi Şanh'ın Faust Tutkusu; Bir Kadın Yazarın Satış Rekortları Kıracak Kitabı; Adı Konmamış Yalnızlıklar; Uzak Kasabaların Gri Hüznü; Bir Kız Çocuğu Elinde Çiçekler ve Şarkı Söylüyor; Stockholm'de Ölüm; Oblomov Bar'da Bir Öğle Sonrası; Cıvıl Cıvıl, Çılgık Çılgık İstanbul; Ayışığında Cehennem Rengi Bir Dünya; Çılgının İçindeki Çılgık; Otuz Yaş; Eminönü Vapurunda Tuhaf Bir Adam; Benim Adım Mayıs)

Ayin En Çıplak Günü (Boyut, İstanbul 1988; Remzi, İstanbul 1998, 9 öykü: bir Erkeğin Dayanılmaz Bilinçli Tutkusu; St. Petersburg'da Feodor Diye Biri; Shangri - LA; Bir Kadının Yaşamında En Önemli İki Şey; Önceki ve Sonraki Kadın; Üç Kişilik Ağıt; Altusser Simde Ne Yapıyor?; Kuşku; Yerli Filmlerle Büyümüş Kız Çocuklarından Biri)

Güneş Yiyen Çingene (Gür, İst. 1989; Remzi, İstanbul 2000, 9 öykü: Mor ve Ötesi; Bir Yaz Dönümü Gecesi İçin Süt; Gerçekliğe ve Ülkesine Yenik Düşmeyen Düşler; Çağaloğlu'nda Metamorfoz; Anais'in Saklı Mektupları; Hayatımdaki Bütün Erkekler; Kadın Adamın Kadın Kızı Olur; Güneş Yiyen Çingene; İçine Kadın Giren Erkek)

Karayer Hüznü (Remzi, İstanbul 1993; Remzi, İstanbul 1999, 4 öykü: Karayer Hüznü; Otuz Yedi Yaş; İkizlerden Biri; Bütün K Harflerinden Uzak)

Şairler Şehri (Remzi, İstanbul 1994, 4 öykü: Küçük Hasır Sepet; Şairler Şehri; Ninenin Ninnisi; Zehir Dansı)

Bir Fincan Kahve (Türkçe - İngilizce, Milet, London 2001, 4 öykü: Güneş Yiyen Çingene; İspanya Sınırındaki Gizemli Yolcu; İkizlerden Biri; İstanbul'u Sevmezse Gönül Aşkını Ne Anlar?)

Şiirin Kızkardeşi Öykü (Everest, İstanbul 2003, 8 öykü: Şiirin Kızkardeşi Öykü; İçinden Deniz Geçen Şehir; Maria Magdale'na Artık Utanmayacak; Cinsel Öyküler [Beşleme]; Dünyanın En Eski Erotik Tatlısı; Kız Lisesi Bekaret Masalı; Hazzın Cinsiyeti; Cinsel Sırlar; Afrodizyak Aşure)

İstanbul Blues (Epsilon, İstanbul 2004, Bir (1) uzun öykü)

UZUNLAR, CÜNEYT

1968'de İstanbul'da doğdu. MSÜ Konservatuvarı Oyunculuk Bölümü'nü bitirdi. Özel tiyatrolarda çalıştı. Açık Radyo'da öykü programı yaptı. Pera Güzel Sanatlar'da oyunculuk ve hareket dersleri verdi.

Öykü Kitabı:

Katiller Komitesi (Babil, İstanbul 2005, 7 öykü: "SanKiŞot"; Ejderha; Kule; Küskün Büyücünün Çırağı; Katiller Komitesi; Üç Deniz; Güneş Ülkesi)

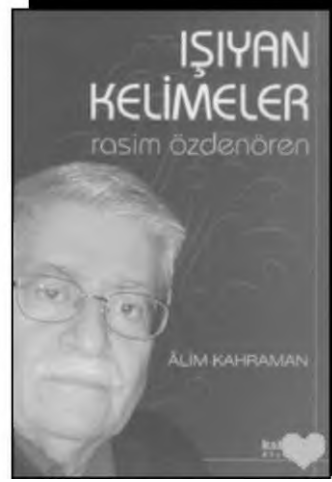
(**Not:** İçeriği verilemeyen kitaplara ulaşılamamıştır.)

İşyan Kelimeler/Rasim Özdenören**Ed. Âlim Kahraman****Kaknüs Yayınları**

"Türk öykücülüğünün, şahsında özgün açılım alanlarından birini bulduğu" Rasim Özdenören üzerine bir ortak kitaptır *İşyan Kelimeler*. Kitap, Özdenören'in 50. yazarlık yılına 2006'da erişmesinin hemen peşinden yayınlanmış oluyor ve böylece 2006'da hazırlanan Rasim Özdenören özel sayı ve dosyalarını ikmâl ediyor.

Bir yazar üzerine hazırlanmış böyle ortak bir kitapta isabetli bir biçimde öncelikle "Yazarın Hayatı: Zamandizin" (s. 13-18) bölümü yer alıyor. Peşinden "Bir Portre İçin Başlangıç Sözleri" başlıklı bölüm geliyor. Burada Ebubekir Eroğlu ve Selim İleri'nin Rasim Özdenören portresine katkı sağlayan açıklamalarını okuyoruz. "Metnin İzinde" başlıklı bölüm ise ikiye taksim edilmiş. İlkinde Özdenören öykücülüğü, izlenim yazıları ve yazarın düşünce-estetik alanındaki çabasını değerlendiren yazılar yer alıyor. İkincisinde ise yine öyküsüne tematik bakış yazıları sergileniyor. Üzerinde durulan yazar daha çok öykücü olunca, yazılar da hâliyle bu konu etrafında yoğunlaşıyor.

Özdenören'le bu kitap için gerçekleştirilmiş üç ayrı oturumun yer aldığı bölümdeki görüşmeler yazarın evinde yapılmış. İlk oturum yazarın Maraş, İstanbul ve Ankara'da yaşadığı evleri eksen alarak kotarılmıştır. İkinci oturum Özdenören'i evinde ziyaret etmiş herkesin görmüş olduğu özel kütüphanesini ve dolayısıyla kitaplarını konu alıyor. Doğrusu bir yazarın kitaplarla ilişkisini bu derece yakın plandan deşeleyen bir konuşma son derece ilgi çekicidir. Kitap kurtlarının bu bölümü görmemeleri bir tür eksiklik sayılabilir. Peki bir yazarın yazı serüveni, yazma eylemini nasıl gerçekleştirdiği hususu ilgiye şayan değil midir? İşte üçüncü oturumda Özdenören'in bu alandaki tavrı, yine deşeleyci sorularla belirginleştiriliyor. İlk iki oturum editör Âlim Kahraman, sonuncusu ise Şeref Yılmaz tarafından gerçekleştirilmiş.



İşyan Kelimeler'in en sonda yer alan iki bölümü bibliyografik bir çalışmadır. Editörece hazırlanmış bu bölüm ferah fahur bir "Yazılanlar ve Yansıyanlar" bölümüdür. Yıllara göre hazırlanmış bibliyografyada önce Özdenören'in 1957'den 2005'e kadar (2006'ya tarihlendirilen tek edebî yazısı dışında) yazdığı öykü, deneme yazıları ve çevirileri gözlerimizin önüne seriliyor. "Hakkında Yazılanlar" yan başlığı ise 2006 Nisan'ına kadar uzuyor. Bu başlığın öncesindeyse yazarla yapılmış konuşmalar, katıldığı açkoturumlar, soruşturmalara verdiği cevaplar, çeşitli yazarlarla yaptığı konuşmalar listeleniyor. Bibliyografya bölümünün sonunda ise Özdenören hakkında yazılanlardan bir seçme yer alıyor (s. 233-301).

Bibliyografik çalışmalar ne kadar itina gösterilse, bir veya birkaç yönden eksik kalmaya -âdeta- mahkûm olduğu için bu bölümde bazı eksikliklere rastlanması elbette ki doğaldır. İnsan, takip ettiği bir yazar hakkında yazılanlara da dikkat ediyor ister istemez... Bunlardan kaydedilmezse gözden kaçabilecek, hatta yazarın bile unutmuş olabileceği yazı, söyleşi, soruşturma cevapları vb. ürettimlerden dikkatimize çarpanları buracıkta kaydetmek isteriz:

Özdenören'in "Tarih-Roman İlişkisi Üzerine Bir Deneme" başlıklı yazısı Ankara'da çıkmış *İlahiyat Ekseni* adlı bir dergide yayınlanmıştır. Derginin 2. sayısında yayınlandığı görülmekeyse de logosunda ne yazık

H E C E Ö Y K Ü

ki ay ve yıl belirtilmemiştir. Yazı, derginin 33-37. sayfaları arasındadır.

"Rasim Özdenören'le Konuşmalar" bölümüne beşi *İslâm* dergisinde biri *Kadın ve Aile* dergisinde yer almış bir bölüm konuşma eklenebilir:

1985: M. Sarıtaş, "Rasim Özdenören'le Son Kitabı 'Müslümanca Düşünme Üzerine Denemeler' Çerçevesinde", *İslâm*, Yıl: II, Nisan 1985, S. 20, s. 52-53.

1986: "Rasim Özdenören'le 'Yaşadığımız Günler' ve Gençlik Üzerine", *Kadın ve Aile*, Yıl: I, Mart 1986, S. 12, s. 18-19.

Necip Tosun, "Ruhun Malzemeleri" Üzerine Rasim Özdenören'le", *İslâm*, Yıl: III, Ağustos 1986, S. 36, s. 52-54.

1987: "Rasim Özdenören'le Basın Üzerine: Bazı gazetelerin iki yüzlü olduğu doğru fakat bir o kadar da tabiidir", *İslâm*, Yıl: IV, Mart 1987, S. 43, s. 30-31.

J

"Rasim Özdenören: Oruçla, alışılmış bir düzenin dışına çıkıyoruz", *İslâm*, Yıl: IV, Mayıs 1987, S. 45, s. 25.

H

A. Faruk Bilgin - Recep Koçak, "Rasim Özdenören'le Yeni Eserleri Üzerine", *İslâm*, aynı sayı, s. 57-59.

Özdenören'le bu iki derginin dışındaki dergilerde yapılmış iki söyleşiyi de şöyle ekleyebiliriz:

•H

1987: "[Rasim Özdenören:] 'İslâmî düşünce düzleminde 'aydın'a yer yok', *Öğüt*, Yıl: II, Ekim 1987, S. 24, s. 8-9.

1992: "Rasim Özdenören'le Sohbet", *Feyz*, Yıl: II, 15 Eylül 1992, S. 15, s. 17-19.

"Soruşturmaya Cevap" yan başlığı altında *Hece*'nin iki özel sayısındaki soruşturma cevaplarının dışında bir öğrenci yıllığında yer alan gençlik konulu soruşturmaya, Ömer Karaoğlu'nun müzik alanında çalışmaları hakkındaki bir soruşturmaya ve Ramazan konulu diğer bir soruşturmaya cevapların da kaydedilmesi mümkündür:

1986 (?): Mehmet Yılmaz, "Gençlik Dosyası/Rasim Özdenören", *1985-1986 Öğretim Yılı Ankara Merkez İmam-Hatip Lisesi Öğrenci Yıllığı*, Ahsen Basın, Ankara 1986 (?), s. 85-86.

2001: Asım Gültekin, "[Rasim Özdenören:] Kalite zamanla anlaşılır", *Gerçek Ha-*

yat, Yıl: I, 19 Ocak 2001, S. 13, s. 33 [Ömer Karaoğlu'nun müzik çalışmaları hk.].

2002: "Soruşturma: Yaklaşık yüz elli yıllık geçmişi olan Türk romanının bugün bulunduğu yeri nasıl değerlendiriyorsunuz?/Rasim Özdenören", *Hece (Türk Romanı Ö. S.)*, Yıl: VI, Mayıs-Temmuz 2002, S. 65-67, s. 729-730.

2005: Ümmühan Atak, "Rasim Özdenören: Ramazan'a ansızın yakalanırsın", *Gerçek Hayat*, Yıl: V, Eylül 2005, S. 258, s. 29.

2007: "VI Bölüm: Soruşturma/Rasim Özdenören: 'Kapital'i Ezberlemek İsteyen Şair", *Hece (Nâzım Hikmet Ö. S.)*, Yıl: XI, Ocak 2007, S. 121, s. 527-528.

Hemen belirtelim ki, Özdenören'ce *Hece*'nin diğer bazı özel sayılarındaki soruşturmalara verilmiş cevaplar kitapta yer alıyor. 2007 Ocak'ında yayınlanan Nâzım Hikmet özel sayısındaki cevabı ise, eserin hazırlanış tarihinden sonraya rastlamış olabilir. Yukarıda künyesini verdiğimiz öğrenci yıllığındaki cevabın iyiden iyiye gözden kaçabilecek/unutulabilecek bir yayında yer aldığını vurgulamak gerekir. Bu soruşturma bir lise son sınıf öğrencisi tarafından yapılmıştır. Verdiği kapsamlı cevaptan, yazarın bu soruşturmayı oldukça ciddiye aldığını anlıyoruz.

Görüldüğü gibi buraya aldığımız künyeler, çoğu bugün artık *unutulmuş* sayılabilecek birtakım yayınlarda kalmıştır ve tekrarlamalım ki, kitabın bibliyografya bölümünde yer almamaları doğal karşılanabilir.!

YUSUFTURAN GÜNAYDIN

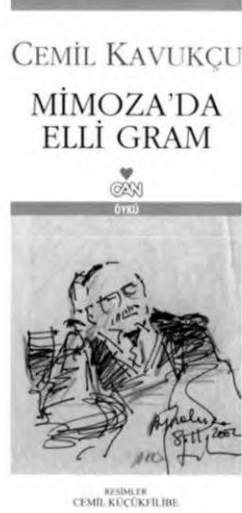
Mimoza'da Elli Gram

Cemil Kavukçu

Can Yayınları

Daha önce (Uzak Noktalara Doğru ile) Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan Cemil Kavukçu (1951) son kitabı *Mimoza'da Elli Gram* adlı kitabıyla Can Yayınları'nda. Cemil Küçükfilibe'nin resimleriyle yayınlanan kitap

O



Ömer Hayyam'ın dizeleriyle başlayarak bu dizelerle aslında kitabı özetliyor. "Sarhoş doğduk, sarhoş yaşarız biz"

Kitap üç bölüm ve on beş öyküden oluşuyor. Bütüne baktığımızda ise birbirleriyle bağlantılı ve tek bir hikayede birleşen tek bir öykü mevcut. Yazar olay anlatmaktan çok belirli kişilerin durumlarını anlatıyor. Kişiler hakkında da çok fazla bilgiye sahip olamıyoruz fakat şunu anlıyoruz: Bu kişiler tabii ki kaybedenler, hayattan beklentisi kalmamış gibi görünüp aslında hâlâ inatla fakat mücadeleden uzak bir şekilde bir şeyleri bekleyenler. .

İçlerde kalan yapamamışlık, gidememişlik, kavuşamamışlık duygusunun dışavurumu, yani; ayyaşlık ve sefâlet. Yazar bu dışavurumu bir meyhanede bir adamın gözleri ve diliyle aktarıyor bize. Ressam Rasim olarak karşımıza çıkan bu kişi *herkes gibi ya da herkes kadar mutlu* olmayı reddediyor ve artan boşlukla birlikte kendi gibilerin olduğu bir meyhanede huzuru aramaya başlıyor.

Ressam Rasim emekli. Evli. Çocuklu. Yıllarını resim yapmayı isteyerek geçirmiş fakat tam anlamıyla bunu gerçekleştirememiş biri. İçki parasını karısının verdiği harçlıklarla ve istemeyerek, para kazanma amaçlı yaptığı resimlerle sağlayan Rasim yalnızca bir yerde isteyerek resim yapar; meyhanede. Meyhane-

deki yani Mimoza'daki arkadaşlarını peçeteye çizer; isteyerek ve mutlu olarak. Rasim'in arkadaşları da kendi gibi hayatla anlaşılamayan, herkes gibi hayata bakamayan insanlardan oluşur: Baba Hasan, Doktor, Erkek Tufan, Zeki Abi... Meyhanede vakit geçirerek aslında ömürlerini doldurmaya çalışan bir grup insan. Kalabalıkta bir köşeye sığınmış kimsesizler. Okuru çoğu zaman hüzünlendiren fakat bazen de gülümseten garip kişilikler.

Mimoza'da içkiler gramla veriliyor. Tıpkı orada var olmaya çalışan insanların sahip olduğu ya da olamadığı mutluluk kadar. Ressam Rasim'in içtiği ise çoğunlukla elli gramdır.

"Mimoza'da elli gram" bu yüzden. Mimoza ismi ise aslında bir şekilde kitabın ulaşmama ve tutunamama temasıyla buluşuyor. Mimoza meyhane sahibi Azbulunur lakaplı Ender'in âşık olduğu ve de kavuşamadığı konsomatris kadının adı. Mimoza'daki adamlar ise bu tema etrafında bu mekâna sığınıyorlar. Rasim'e göre burası bir *sığınma yeri* fakat meyhaneye zaman zaman ölüm haberlerinin gelmesi burayı -Rasim'e muhalif Faruk'un değişimiyle- bir anda *ölüm istasyonuna* dönüştürüyor. Rasim ise bu ikisi arasında gidip gelir.

Kitap yalın anlatımıyla dikkat çekiyor. Öykünün kurgusu aslında garip ve okuru heyecanlandırıyor. Kişiler elbetteki kıyıda köşede kalmış insanlar. Yazar öyküdeki kişileri biraz daha anlatsa sanki ortaya bir sürü öykü çıkacakmış hissine kapılıyorsunuz. Yazarın öteki kitaplarına bakıldığında okura dil ısırtmayan bir kitap aslında. Öyküdeki resimler ise kitabı hareketlendiriyor fakat yine de yer yer eğreti duruyor. Anlatılan kimi olaylar ise savruk. Sanki kişilerin savrukluğu öyküleri ele geçiriyor. Okuru sıkın yinelenmeler mevcut. Bu anlamda Kavukçu okurlarını tatmin etmeyen bir durum söz konusu.

Kitabın ilk bölümü Rasim ve arkadaşının Mimoza'da Elli Gram'ın'ı yazmak için hareket geçmesiyle başlıyor. İkinci bölümde ise Mimoza'da Elli Gram'ı okuyoruz. Resimleri yapan ve durumları anlatan Rasim, yazan ise Cemil Kavukçu. Yazarın takipçilerine sunulur.!

SEDA YÜCEL

Sibel K. Türker

Ağula

Doğan Kitap

Sibel K. Türker'in üçüncü öykü kitabı. On bir öyküden oluşuyor, toplam 117 sayfa. Hayat, okumak, yazmak, ölüm ve ahiret. Kırılmak, temizlenmek ve kefarete ödemek. Farkında olmak ve geriye dönüşün imkânsızlığını bilmek.

Yazmak üzerine düşünmek. Bunu düşünerek; öykü, şiir yazmak ve yaşamak. Kitap; bir öykü kitabı. Fazlası ise yazarın yazmak üzerine kendine sorduğu soruların, iç konuşmaların estetize edilmiş hâli.

Çocukluk ile başlayan ilk öyküden hayatın sonunda geriye dönüşleri sembolize eden "Film Şeridi" ile kitap belirli bir zamanı taşıyor.

Sibel K. Türker "Şair Öldü" romanında ele aldığı konu ile gösterdiği cesareti öykülerinde de yansıtır. Öykü anlamında günlük hayatın gerçekliğini yazıya aktarmak ticari anlamda cezbedici değil. Bir kısım okuyucu hoş tutulmak, zamanı ötelemek ister.

Yazar ilk öykü Suskun Bir Çocuk'ta belki de yazma serüvenini ifade ediyor: "Yaz-

manım karşı konulmazlığa karşı hep bir yalanı büyüttüğü kuşkusu gitgide genişliyor içimde. Suskunluğumuz kadar saf, kötülüğümüz kadar derin, zavallılığımız kadar gülünesi bir şey yazmak. Ya da yazamamak. Suda kaydırılan, seken bir taş. Eninde sonunda dibe çöken. Yazarın hastalığı doğruyu söyleme saplantısıdır."

Raymond Carver "Ayrıntıların somut olması ve anlamı verebilmesi için dilin doğru ve net kullanılmış olması gerekir. Sözcükler sığ denebilecek derecede net olabilirler, ama yine de yük kaldıracabilecek güce sahiptirler; doğru kullanılmışlarsa, istenilen bütün notaları çıkartabilirler." Dokuz sekizlik ölçü ile birlikte, kitapta alt ve üst perdeden birçok ezgi var.

Kitapta en vurgulu öykünün Abeze olduğunu düşünüyorum. Emekli bir yazarın dilinden gerçekçi bir bakış; yazmaya ve hayata. Selim İleri'nin kitabın kapağında işaret ettiği Onuncu Öykü ise öykü okurları ile birlikte daha çok yazarların(onlar da okuyucudur tabii) sorguladıkları bir durumdur.

Yıldızların Işığı adlı öykü bir ütopya denemesi olarak kabul edilebilir. Kimi öykülerde okuyucuya sorular soruluyor. Kabullenilecek olursa yazmak da okumak da birbirinden ayrılamayacak şekilde aynı yolun yolcusu. Yolculukta sohbet makbuldür.

İçerik anlamında popüler kültür unsurları barındırmayan bir çalışma kapağının, bu denli reklam malzemesi mantığı ile sunulması anlaşılır bir durum değil.!

CİHAD ŞAHİNOĞLU

Sana Yazdığım Bir Mektup Olsam

Funda Özsoy Erdoğan

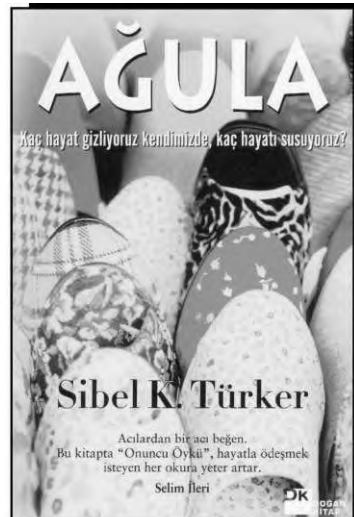
Ötüken Yayınları

Funda Özsoy Erdoğan'ın "Sana Yazdığım Bir Mektup Olsam" isimli öykü kitabı Ötüken Neşriyat'tan çıktı. 13 öykü ve 167

J
UH

H
H

O





sayfadan oluşan bu eserin sahibini daha önce Türk Edebiyatı ve Dergah dergilerinde yayımlanan öykülerinden tanıyoruz.

Bir Türkçe öğretmeni olan Funda Özsoy Erdoğan'ın mesleği yer yer öykülerine sinmiş. Yazar, bazı hikayelerine şiirle başladığı gibi, bazen de Türk şiirinin başarılı örneklerini öykülerine serpiştirerek tema zenginliği sağlamış ve öykünün anlatımına renk katmış. Bunlar arasında Tefik Fikret'in "Krizantem" ve Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirini sayabiliriz. Bu şiirler her ne kadar insanın günlük hayatından kopuk, hayatın gerçeklerinden uzak temalar içeriyormuş gibi görünseler de, bir edebiyat ve Türkçe öğretmeni olarak Funda Özsoy Erdoğan, şiirleri öylesine bir motif olarak kullanıyor ki öykü kahramanlarının gündelik yaşantısı ve sorunları içerisinde boğulurken bu şiirlerde kendilerini bulduklarını göstererek, bunun böyle olmadığını ifade etmeye çalışmaktadır. Böylece Erdoğan, adeta Fikret ve Haşim'i günlük hayattan ve hayatın gerçeklerinden uzak gören eleştirmenlerle dalgasını geçer. (Bkz. Krizantem İçimde Bir Yaradır (s.83) ve Bir Günün Sonunda Arzu (s. 148).

Eserde mektuplardan oluşan iki öykü var. Eserin de birinci öyküsü olan "Turun-

cu"da Erdoğan, ünlü bir yazarın gündelik hayatı içerisindeki yazma çabasını verirken, yazarın okurları tarafından gönderilen mektuplara yer verir. Bu mektupların çoğu övgü dolu cümleler içermekle birlikte, bir kısmı da yazarın ve eserlerinin beğenilmeyen yönlerine dikkat çeken satırlara yer verilmektedir. Böylece Erdoğan okuyucu mektuplarından yola çıkarak yazarın iç hesaplaşmasını gözler önüne serer.

Eserin beşinci öyküsü olan ve esere adını veren "Sana Yazdığım Bir Mektup Olsam" öyküsü de mektuplardan oluşmaktadır. Bu öyküde psikolojik sorunları olan bir gencin ÖSS'ye hazırlanan ve hiç tanımadığı bir genç kızla mektuplaşmalarına yer verilmektedir.

Adında "mektup" sözcüğü geçmekle birlikte, mektup tekniği ile yazılmamış olan "Aşk Mektupları" isimli öyküsünde Erdoğan, Reşat Nuri'nin "Aşk Mektupları" isimli öyküsünden yola çıkarak, lise yıllarında iken üç sınıf arkadaşı kızın utangaç bir delikanlıya hayali bir kızın kaleminden mektup yazmalarını ve bu saf utangaç delikanlının da bu mektuplara aşkını anlatan mektuplarla cevap vermesi, üç kızın da bu gençle dalga geçmeleri, sonunda da bunun bir şaka olduğunun itiraf edilmesi tatlı bir anı olarak hatırlanmaktadır.

Ayrıca eserde gerek anlatıcı yazar olarak ve gerekse kahramanlarının cümlelerine, edebiyat eleştirisi, dil ve imla yanlışlarına ilişkin ince ince dokundurmalar var. Örneğin, ilk öykü olan "Turuncu"da aynı zamanda bir yazar olan kahraman, ünlü ve aynı zamanda arkadaşı olan bir yazarın ardından kalem almaya düşündüğü veda yazısını kaleme alırken, kendi cümlelerini şöyle eleştirir: *"Yok yok! Fazla şiirsel. Öyle imge karmaşasının içinde okuyucuya zekâ oyunları yapmak yakışık almazdı, böyle bir konuda. İfade sade olmalı. Sade, ama keskin ! Fazladan hiçbir sözcüğe yer olmayan, okuyucunun ciğerine işleyecek, acı, hem de burukça gülümseten bir yazı."* (s. 14).

Funda Özsoy Erdoğan, bu ilk öyküsünde yazar-kahramanına şiirsel ifadeleri her ne

➤

<
H
H

Q

10

kadar beğenmiyor görünse de kitaptaki öykülerinin çoğu yerinde şiirsel ifade kullanmaktan kaçınmaz. Bunlardan birkaçına yer verecek olursak:

"Ne de çok çamaşır asılmıştı, bu evlerin balkonlarına, balkonumsu çıkıntılarına. Çoğu da eciş bücüş, mevsimsiz çocuk çamaşır-ları. Fakirlik ve çok çocukluluk sanki kader birliği etmiş gibi buralarda. Sanki yoksulluğun resmini asar gibi asmışlar, çamur renkli, yıkanmışlığın çok gerisindeki bu çamaşır-ları." (s. 96).

"Öyle gençti ki, gençliğin yüzümüzü yalayıp geçen ve sonra hiç izi bile kalmayan tatlı bir meltem olduğundan habersizdi. / Çok ünlü olacaktı o ! / Daktilosunun başında hep bunun hayalini kuruyordu. İki satır yazıyor, sonra yazdıklarının büyüüne kapılıp; derin, kibirli hayallerde yüzmeye başlıyordu. / Günün birinde, bu ülkenin en ünlü (İyi olmak, nedense hiç aklına gelmiyordu.) yazarı olacaktı. Başarını alkışlayan şımarık ödülleri alacaktı." (s. 160).

"Öfkesi ile acısı bir an kardeş oldu. Derin derin soludu. Bütün dünyayı kül edecek bir "ah" çekti. Ve yıllar önce olduğu gibi öf-

kesini yine kendi kustu. Yüreğinin ta derinliklerine doğru, iç sesiyle haykırdı." (s. 166).

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün...

İlk öykü kitabını yayımlaması bakımından daha "öykü yazarlığının başında" olmasına rağmen Funda Ersoy Erdoğan, öykülerinde Türkçe'yi kullanma becerisini göstermiş kendine has, özgün ifadeyi yakalayabilmiştir. Ayrıca Erdoğan, öykülerinde hâyata, olaylara, tabiata ve varlıklara "kadınca" ve "kadının penceresinden" baktığını da yer yer öykülerinde belli etmektedir. Kahramanlarına yaptırdığı yemek tarifleri, ev tasvirlerinde çiçeklere ayrı bir dikkatle bakması, aile olmanın insana verdiği mutluluğu anlatması bunun en büyük kanıtıdır. Bununla birlikte Erdoğan, kadın kahramanlarının gözüyle çalışan kadının gündelik yaşantısında çektiği sıkıntıları da dile getirmektedir.

Funda Özsoy Erdoğan'a yazarlık mesleğinde başarılar dileğimizle birlikte, böylesine bir cevheri ortaya çıkarıp, öykülerini kitap olarak basma fırsatı verdiği için de Ötüken Neşriyat'ı da burada kutlamamız gerekmektedir.!

MAHMUT BABACAN

J

H

•H

O