

KÜLT ÖYKÜ, NASIL KÜLT OLUR?

Kült öykü yapıtlarını kültleştiren ögenin, hangi özelliği ya da niteliği olduğu sorusu yıllardır edebiyat dünyasını çevresinde döndürüp durmaktadır. Bu tartışmanın üretken bir diyaloji içinde sürebilmesi için her kuramdan küçük bir bulamaç kaçırarak akademik eklektizmden de, edebiyatı çokbilmiş bilimsel yargılara bulaştırma işinden de, yalnızca olgular üzerinden, öykünün konusunu vurgulayarak işin kolayına kaçan pozitivist yararcılıktan da uzak kalmak gerekecektir.

“Kült Öykü” kavramı başlığı altında değerlendirebileceğimiz yapıtları tek tek ele aldığımızda, yalnızca konuları, içerikleri ile değil, biçimsel ve biçimsel yapılarıyla, anlatıcı farklılıkları, söz ve ses özellikleri, ritme verdikleri önem, edebiyatın diğer türleriyle ve güncel insancıl-toplumsal sorunlarla kurduğu ilişkiler anlamında da farklı boyutlar taşıdıklarını ve kendilerinden sonra gelenlere yol gösterici olduklarını söyleyebiliriz.

Edebiyatımızdaki tartışmalar, çoğunlukla yapıtın konusu üzerinde dönüp dolaşır. Edebiyatın gerçeklik ve toplumla olan ilişkileri çoğunlukla önde tutulur. Farklı kategoriler altına alınan öykü ve öykücüler birbirleriyle savaştırılmaya çalışılır. Bu noktada, has edebiyatçıya düşen görev, piyasa ve ideolojik değerlendirmelerden olası olduğunca uzak durarak metni kendi iç dinamikleri içerisinde yorumlayabilmek olmalıdır. Bu tutum, edebiyatın günlük yaşam ve gerçekliğin dışında bir olgu olarak değerlendirmesi anlamında yorumlanmamalıdır...

“Öykülerin Bir Öyküsü”nde Hulki Aktunç, kendi izlediği yolu tanımlayarak bir ışık tutmaya çalışır. *“Bir öykücü olarak amacım, yaşananları (yaşadıklarımı değil) dışlaştırmaya uğraşırken Sait Faik / Sabahattin Ali çizgisini birleştirebilmektir. Birincide bütün avangard eğilimleri, ikincide kömür durumunda da olsa, dünya görüşümün kristallerini buluyordum.”* (anan Feridun Andaç, Öykücünün Kitabı, s 66).

Edebiyat yapıtlarının kültleşmesinde, kalıcı izler bırakmasında, bir tür doğal seçilime uğramasında nelerin öne çıktığını daha iyi kavrayabilmek için bu alanda çalışmalar yapan düşünürlere kulak vermekte yarar var. Evrim kuramının edebiyat tarihi açısından da bir model oluşturabileceği düşüncesinden hareket eden Franco Moretti, Lamark’ın değişimlerin evrimsel zorunluluklar açısından işlevsel olmalarını gerekli bulan bakış açısı ile Darwin’in rastlantısal “değişiklikler-zorunlu seçim”den yana olan tarzını karşılaştırır. Edebiyat yapıtları içinden birilerinin kültleşerek öne çıkmalarında, “zorunlu seçim”i başarıyla geçmiş olmalarında etken olan öğeleri bulmaya çalışır. Bu noktada da birbirinden ayrı kutuplarda

duran “nasıl” ile uğraşan formalist ile “neden”le içli dışlı dolaşan “yarı-sosyolog”u bir araya getirmeye çalışır. *“Fakat, bu ikisi, formalist ile sosyolog anlaşabilecekler mi?”* diye sorar. Sonra da yanıtını verir. *“Evet, sosyolog, edebiyatın toplumsal tarafının onun formunda yattığı ve formun ise kendi yasalarına göre geliştiği fikrini kabul edebilirse; formalist de, kendi payına edebiyatın büyük toplumsal değişimleri takip ettiği –çoğu zaman ‘arkadan geldiği’- fikrini kabul edebilirse. Arkadan gelmek, olanı tekrar etmek (yansıtmak) demek değil, fakat tam tersi: tarihin koyduğu problemleri çözmek anlamına gelir. Zira her dönüşüm, kendi bagajında belli etik özürleri, algısal belirsizlikleri ve ideolojik çelişkileri taşır. Kısacası, her dönüşüm, toplumsal birliği istikrarsızlaştıran ve bireysel varoluşu zorlaştıran bir sembolik fazla yük taşır. İşte, edebiyat bu gerilimi düşürmeye yardım eder. Edebiyatın problem çözücü bir vazifesi vardır: varoluşu daha anlaşılır ve daha kabul edilebilir bir hale getirmek.”* (F. Moretti, Modern Epik, s 8)

Kült öykü kitaplarının birincil özelliği, öyküdeki kanıksanmış algılama ve yargılama edimlerini sarsıcı bir yer tutmayı başarmış, çığır açıcı olmuş olmalarındadır. Geçerli “kanon”u sarsan, yeni oluşacak kanonun temellerini atan bir değişimcilik, yenileştiricilik taşırlar. Bu öykü kitaplarını dilini kuran yazarların kimliğiyle adlandırmak da bu alanda önemli bir kolaylık sağlamaktadır.

Türkçe öyküde kalıcı olmayı başarmış kitapların ayrımını yaparken, hemen tüm öyküleriyle ilk akla gelen adlardan biri Ömer Seyfettin’dir. Ömer Seyfettin, parçalanmakta olan bir imparatorluğun külleri üzerinden bir yeniden doğuş yolu arayan bir aydındır. O günün koşullarında uluslaşma süreci içerisinde kimi görevleri de üstlenmiştir. Genç Kalemler’de yayınlanan “Yeni Lisan” adlı yazısında, *“Milli bir edebiyat vücuda getirmek için evvela milli bir lisan ister”* der. Ona göre, eski lisan hastadır. *“Hastalıkları içindeki lüzumsuz ecnebi kaidelerdedir.”* Konuşma dilinin Ömer Seyfettin öykülerinde edebiyatta yeniden doğuşu ile, Divan Edebiyatı’nın seçkin duvarları aşılmaya başlanacak, sanat ve edebiyat halk yığınları içine de uzanacak, bu ilişki halk kültürü ile üstkültür arasındaki diyalogun kapısını ve diğer sanat dallarında olduğu gibi, öyküde de nicel ve nitel gelişmelere yol açacaktır.

Birçoğu “kült” olabilen yapıtlar vermiş olan Sabahattin Âli, öykülerinde Anadolu insanının sıkıntılı günlük yaşamıyla yazarın romantik tutumunu harman etmeyi başarmış bir öykücüdür. Sabahattin Ali’nin öncülük ettiği yeni öykü akımı ile “öteki”ni dışarıdan izleyen Tanrı katında anlatıcılar yerine hayata daha yakın duran, kahraman ve karakterlere anlatıcısıyla aynı düzlemde yer veren yeni bir biçem gelişecektir. Sabahattin Ali’ye kadar, öykünün nesnesi olan “öteki” özne olarak, anlatıcı katında yer tutmaya başlayacaktır. Bu yeni biçem, Edremit’ten Kaz Dağları’ndan başlayıp İstanbul’a kadar uzanarak, yaratıcısını unutulmazlar arasına sokacaktır.

Değirmen, Kağrı, Ses, Sırça Köşk gibi kitaplar, bu anlamda çığır açıcı öyküler içerir. Değirmen'in ikinci tekile seslenen ben anlatıcısı bu biçimsel değişim içinde, "Siz seveceksiniz adaşım" demektedir, "... siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar, siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevmeyersiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler; Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler." Sabahattin Ali, Sırça Köşk adlı öyküde masal ile öykü arasındaki sınırları kaldırırken alegorik bir anlatımla toplumsal eleştiri denemesi yapar.

Sabahattin Âli gibi, küçük insanı, ötekileştirilmiş ve sıradan olanı edebiyata taşıyan Orhan Kemal ise öyküde kullandığı şenlikçi biçem, anlatıcıyla karakter ve kahramanlar arasında kurduğu diyalojik ve parodik denge ile kendine farklı bir yer açmıştır. Orhan Kemal yazının ana ögesi olan diyalogculuk öykülerinde de öne çıkar. Oyuncu bir anlatıcı kullanarak okuru olay örgüsüne yakınlaştırır.

Grev adlı öykü kitabında yer alan Balon (1954) adlı uzun öykü (108- 184) karnavalcılığın temelini oluşturan yenileştirici grotesk öğeler bakımından çok zengin bir yapı barındırmaktadır. Çocukların cinsellik konusundaki cinliklerinden günlük politikaya, edebiyattan gazetecilik ayak oyunlarına, sokak kadınlarının bitmeyen dedikodu ve ağız dalaşlarından egzistansiyalizmin karamsarlığına uzanan değişik parodik söylemler içinde ikide bir "şey" çıkmaktadır ortaya... "Şey", prezervatifin öyküdeki adıdır.

Bir ucu cinsellik, bir ucu gülmece olan "şey" metaforunu, öyküde kimsenin ne anlama geldiğini pek bilmediği Bâbil Kulesi kavramı tamamlamaktadır. "Bâbil Kulesi" de, grotesk kültürün çok kullandığı fallusu çağrıştıran bir imgedir. Bir kez daha anımsamakta yarar var... Grotesk terimi ilk kez 15. yüzyılın sonunda önceden bilinmeyen bir Roma süslemesi olarak ortaya çıkmıştır. İtalyanca Grotta kelimesinden gelen sözcükle, hayalci, özgür, oyuncu bir estetik anlayış tanımlanmıştır. Groteskin edebiyatta yaygın bir biçimde kullanılmasının öncülüğünü yapan da gösterge, dil, Rönesans kültürü ve Dostoyevski üzerine ayrıntılı çalışmaları olan Mihail Bahtin'dir. Bahtin, groteski şöyle örnekliyor:

"Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası, bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm." (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 53) Bahtin'in açtığı yol, tarih ve toplumbilimle ilgili birçok değişik yapıtta grotesk imgenin oluşum koşulları ve toplumsal değerine ilişkin bulguları ele geçirmemizi de sağlar.

Polo kardeşlerin seyahatnamesinde de grotesk kültürün aktarıldığı epizodlar bulunur. "Arabalar, üzerlerinde yüzleri doğuya çevrik, göbekleri önünde bir kupa bulunan 'taştan

kadınlar' duran mezarların önünden geçiyorlardı." (Dr. Hikmet Kıvılcımlı, Tarih Devrim Sosyalizm, s 269). Bu imge, Moğol mezarlarında anahanelik dönemine ait kadın egemenliğin de göstergesidir...

Balon adlı öyküdeki "şey" ve Babil Kulesi" fallusu çağrıştıran grotesk imgelerdir. Anadolu halk kültürü içinde örneklerini gördüğümüz bu imgeyi Karagöz'ün özgün biçimlerinde de buluruz. Antik kaynaklardan Lukianus'un "Suriyeli Tanrıça"sında da pagan dönemden günümüze kadar halk kültürü içinde yaşamayı başarmış bu imge ile ilgili bir bölüm bulunmaktadır: *"Bu tapınak girişinde, otuz kulaç uzunluğunda falluslar vardı. Yılda iki kere bir adam bu falluslardan birine tırmanır, yedi gün tepesinde kalırdı. Bu adam, tanrılarıyla ancak oradan yakın bir sohbeta girer, tüm Suriye'nin refahı için oradan dua ederdi."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 340) *"Rabelais'nin Pantagruel romanının birinci bölümünde falluslarını altı kez bellerine dolayan adamlar vardır."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 358)

"Balon" öyküsünde, "Terzininki"nin on yıldır kullandığı "şey"in en küçük bir sorun çıkarmamış olduğundan söz edilmektedir. Öykünün ilerleyen bölümlerinde "şey"in on yıldır hiç kullanılmamış olduğu, böylece de sorun çıkarmasının olanaksız bulunduğu anlaşılacaktır!

Terzininki, on yıldır kullanılmamış "şey"i kullanılmış da atılmış gibi görünsün diye, sokağa atmıştır! Sokakta "şey"i bulan çocuklar balon sanarak şişirmeye çalışırlar.

"Yağmur Yüklü Bulutlar" adlı öykü kitabında yer alan *"Medeniyet Yuları"* adlı öykü, Orhan Kemal anlatıcısının öyküdeki parodik tutumunu, gülmeceyi öne çıkaran karnavalcı tutumunu gösteren diğer bir örnek olarak alınabilir.

Hamama yıkanmaya giden anlatıcı ile arkadaşı ortada çöp atabilecekleri bir yer bulamayınca yedikleri portakal kabuklarını bir köşeye bırakıp hamamdan çıkmaya yönelirler. Arkasından hamamın tellağı bağıırır:

"Heeey... Medeniyetsizler!"

Durduk, baktık sesin sahibine. Bir kıyıda birini keseleyen kocaman elli, kollu, ayaklı, genç irisi bir tellak.(...)

Yanına gittim:

"Ne var? Ne diyorsun?"

Hep o alev almış ispiroto parlamasıyla, 'Ananın dini!' dedi. 'Ne varmış, ne diyormuşum... Portakalları zikkımlandınız da ne demeye götürmüyorsunuz? Eşeğiniz mi var sizin?'

(...)

Hoştu, çok hoştu hem de. Milletçe adam olmanın yoluna girmiş miydik acaba? Galiba. Bir tellak bu davranışı gösterdiğine göre, durum apaçık ortadaydı.”

Anlatıcımız her şeye karşın alttan almaz. “Şeytan dürttü” der. Bağırıp çağırmaya başlar tellağa...

“Kalk ulan ayağa!” (...)

‘Adın ne?’

‘Yonuz.’

‘Yonuz mu? Ne demek o? Yunus desene şuna eşek?’”

Anlatıcımız tellağı pıstırmayı, baskı altına almayı başarmıştır. Modern toplumun eşit haklara sahip yurttaşı yok olmuş, yerine, ezik, sesi çıkmayan bir köylü parçası gelmiştir...

“Nerelisin?’

O, her yanından sağlık fışkıran genç irisi ufalmış ufalmıştı.

‘Suvaz’ın köylüğünden...’

‘Sivas de şuna ayı.’

‘Suvaz.’”

(...)“İçini dertli dertli çekti. Boynunu büktü sonra. Neredeyse ağlayacaktı. Öylesine kolu kanadı kırılmıştı ki...

‘Bağışla beyim, bilemedim.’

İçim parçalandığı halde:

‘Neyi Bilemedin?’

‘Zatınızı.’

Fena yakalamıştım. Daha doğrusu, fena yakalanmıştı. İçimin parçalanmasına aldırmayarak işi sürdürdüm.” (...)

Oyunu değiştirmeye karar verir anlatıcı...

“Elimi omzuna dostça koydum

‘Memur filan değilim.’

İnanmadı. Boynumda kravat, dilimde cart curt... belki de memur olmadığımı söyleyerek onu sınıyordum.

'Estağfurullah' dedi yeniden.

'Vallahi memur filan değilim lan!' (...)

'Devletin mamürü değilsen...'

'Ne diye takıyorum, doğru, adet olmuş işte... Sen boş ver ona buna benimle güreşir misin?'

Şaştı:

'Ben ha? Seni ot diye yerim be!'

Sevinçle döndü, arkalarda dikilmekte olan hemşerisine heyecanla, 'Mıstık lan, gel,' dedi. 'Bu da senin benim gibi... Boynundaki yulara kulağasma!'" (Yağmur Yüklü Bulutlar, s 120 - 126)

Sait Faik, bir edebiyat çığırı, "İkinciye" öncülüğü yapmış olmakla nitelendirilen başka bir ad olarak çıkar karşımıza. Dilde kendine dönüşlük, gösterenin gösterilen dışında başka gösterenler çağrıştırmaları, metafor kullanımında yoğunlaşma, Sait Faik öyküsünün ana öğeleri olarak sayılabilir.

"İkinciye" akımının doğuş yılı olan 1954, Sait Faik'in "Alemdağı'nda Var Bir Yılan" adlı öyküsünün de yayınlanma yılıdır. Ece Ayhan'a göre, bu kitabın yayınlanması ile İkinciye doğmuştur. Bir öykücünün yalnızca öyküde değil, bir şair tarafından işaret edildiği biçimde, şiirde de avangard, öncü bir tutum içinde olabilmesi örneği bulunmayacak bir örnek sayılabilir. İkinciye şiirlerinde olağan dışı dilsel işlemlerle gönderenler çoğalmakta, anlam belirsizlikleri ortaya çıkmaktadır.

Asım Bezirci ve Attila İlhan, İkinciye'nin doğuşunu Adnan Menderes Hükümeti'nin 1954 yılında çıkardığı 6334 sayılı ile aydınlar ve yazarlar üzerinde kurduğu baskıdan kaçışın bir sonucu olarak yorumlamış olsalar da, birçok baskı yaşayan Türkiye kültür ortamında böylesine önemli bir şiirsel dönüşümün olmadığını biliyoruz.

"Alemdağı'nda Var Bir Yılan" adlı öyküde anlatıcı imgelem dünyasını oradan oraya taşır; bilinç akışı sıçramalar, atlamalarla gider. Öykünün başından sonuna bir bütünlük bulmak mümkün değildir. Anlatılan tek bir olay değil, birbirine girmiş belli ölçüde yabancılaşmış birçok yaşam parçası vardır. Çağrışımlar, şaşırtmalar birbirini izler.

"Öyle Bir Hikâye"de ilk kez okurun karşısına çıkmış Panco, "Alemdağ'da Var Bir Yılan"da yer alan birçok öyküde de kâh birinci tekil anlatıcının adı, kâh arkadaş olarak yer alır. Panco,

“Panco’nun Rüyası”nda birinci tekilden anlatıcıdır. Farklı öykülerde aynı adlı kahraman ve karakterlerin yer alması ile metinsel bağlamlar arasında bir geçiş de sağlanmaktadır.

Birbirini izleyen öykülerin birinde “yeme tırnağını” diyen bir sesin sahibi, izleyen öyküde “tırnağını yeme” diye bağırarak anlatıcıya dönüşür. Öykülerin kendi içinde ve öyküler arasında şiirsel bir ritm kurulmuştur. Aynı imgesel öge ve metafor farklı öykülerde tekrarlanarak ritm güçlendirilir. Bu öğelerden birisi de, “pardösü yakasındaki kürk”tür. Panco’nun yakasındaki kürk, anlatıcının birçok öyküde yinelediği, özlemini çektiği bir imge olarak yer alır.

“Topal Martı”da şiirsel ritmi kuran öğelerden birisi, martının ve balıkçı Barba’nın göz kenarlarındaki kızarıklık olarak karşımıza çıkar.

“Alemdağı’nda Var Bir Yılan” Sait Faik için bir olgunlaşma yapıtı olduğu kadar, bir sıçrama yapıtı da sayılır. Bazı eleştirmenlere göre, bu noktadan başlayarak, Sait Faik “sürrealist” bir tarza sıçramıştır.

Sait Faik’in açtığı kapıdan “50 Kuşağı Öykücüleri” geçecektir. Vüsat O. Bener, Bilge Karasu, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Erdal Öz, sonrasında Oğuz Atay, Fürüzan, Sevgi Soysal öykü dünyasında görünecektir.

Alemdağı’nda Var Bir Yılan’la yazın alanında çığır açıcı olmuş Sait Faik, “Çelme” adlı öyküsü nedeniyle askeri mahkemede yargılanmış, bu olay nedeniyle Peyami Safa tarafından Marksçuların peşine takılmakla suçlanmış, Medarı Muaşeret Motoru adlı kitabı toplattırılmıştır. Buna karşın Sait Faik toplumsal yapıya karşı duyarsız bir yazar olarak tanıtılmış, Orhan Kemal ile karşı kutuplara konup bu karşıtlık üzerinden türlü çeşitli yorumlar yapılmıştır. Sait Faik’in bu yakıştırmaya karşı tepkisi de ilginçtir.

Sait Faik, bir gün Meserret’e hışımla girer, Orhan Kemal’in oturduğu masaya yumruğunu vurur. “Arkadaş” diye bağırır, “beni sizden ayırmak istiyorlar.” Ahmet Kabaklı diye biri, İstanbul Dergisi’nde, Sait’i tutan, Samim Kocagöz’le Orhan Kemal’i yeren bir yazı yazmıştır. “Beni kendilerinden göstermek istiyorlar” diye kızmaktadır Sait Faik. (Orhan Kemal, Sait Faik Üzerine, Önemli Not, s 267).

Orhan Kemal’e göre, Sait’in büyüklüğü, “dilin sivrinden” ileri gelmektedir. (Orhan Kemal, Önemli Not, s 154).

Sait Faik’in açtığı, metnin kendine dönüklüğünü önde tutan, anlatıcı değiş tokuşları ile aynı olguyu farklı bakış açıları ile çoğaltan biçimsel tarz, Bilge Karasu ile yeni bir ufka açılır. Türler arasında mekik dokuyan, roman veya deneme diye adlandırılan metinlerde de öykümsü bir biçim kullanan, öykü nitelemesiyle basılan kitaplarında öyküden romana uzanan Bilge Karasu, her satırını ince bir özenle dokuduğu metinlerinde ne yalnızca bir

olguyu anlatmaya çalışır, ne de teğet durduğu yaşamın dışına düşer. Özne belirsizleştirmeleri, anlatıcı değiştirmeleri ile tüm kesin yargılara ve kaba gerçeklere saldırır, şaşırtır, uyandırır, gerçekliği sonsuz bir ufukta çoğaltır. Bilge Karasu'nun "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"ndaki öykü serüveni, öykünün, romanın, denemenin iç içe geçtiği "Troya'da Ölüm Vardı", "Göçmüş Kediler Bahçesi", "Kismet Büfesi", "Lağım-laranası ya da Beyoğlu", "Susanlar" ile sürüp gider. Nedendir pek bilinmez, birbirine çok yakın türsel ve biçimsel yapı taşıyan "Troya'da Ölüm Vardı", "öykü", Gece, "roman" türünde örnekler olarak ayrılmıştır. Bilge Karasu Gece'de dipnotlarla sıkça kırılır anlatı... Belirsizliklerin çoğaltıcı gücünden sonuna kadar yararlanılmakta, yapıtın arkasındaki kurgu oyunculuğu vurgulanmaktadır.

"Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim.

Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu?

Öznenin ara ara belirsizleşmesi..." (s 56)

Bir süre sonra yeni ve farklı bir dipnotla özne belirsizliği iyice yoğunlaştırılır.

. "Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında?" (s 71) sorusu karşısındayızdır. Kitabın başında metnin kurgusunda farklı özneler olarak yer alan "Düzelten, Yaratman, Yazar" üçlemesi yetmemiş, yeni anlatıcı ve yazıcılar girmiştir işin içine. 97. sayfadaki dipnotta, her şeye egemen olmak azmindeki bir önder anlatıcı çıkar ortaya: "Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin benliğini elimde tutabileceğim duygusu..."

Dördüncü bölümde, yazılmakta olan kitap da çıkmıştır ortaya. Anlatıcı, yazarın kendisini kitabın dışına atmak istediğini, kendisini susturmak istediğini söyler... Olmaması gereken bir ilişkinin metne sızmasının önüne geçilmek istenmektedir sanki.

159. sayfadaki dipnotta, yazar, bir başka elin yazıya katıldığından, her yanı delik deşik olmuş yazının içine herkesin sızabildiğinden, çıkış kapısının yitip gittiğinden söz etmektedir.

Bir sonraki bölümde, tırnak içindeki bir anlatıda, kime ait olduğu belli olmayan bir not yer alır. "Dördümüzü birden bir yatakta düşünmeye çalışacağım" (s 163). Birinci bölümün anlatıcısı, onun arkadaşı olarak sözü geçen N., üçüncü ve dördüncü bölümlerde anlatıcı olmuş, kimi

zaman aynı kişi, kimi zaman farklı adları temsil eden Sevinç ve Sevim, belirsizleştirilmiş dört farklı özne olarak ayrıştırılabilir.

Olay örgüsü, olayları anlatan metnin dışında bir labirente geçmektedir... İş, yazmaya, anlatmaya vardığında, anlatıcı ya da yazar, labirente girmekte, orada yolunu yitirip daha önce karşılaştığı bir tablonun bir sonraki zamandaki değişmiş, başka bir konuma evrilmiş durumuyla karşılaşmaktadır. Yaşamın içindeki her şeye, her uzama, her zamana ulaşma çabası öne çıkmaktadır. Farklı zaman parçalarının yan yana alımlanabilir duruma getirilmesiyle metnin zaman ve uzam boyutu sonsuzluğa doğru uzanır. Zaman ve uzam kronotopdaki bu karışım, farklılıkları buluşturma Bilge Karasu biçeminin önemli öğelerindendir. "Göçmüş Kediler Bahçesi" adlı kitapta yer alan "Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam" öyküsü de başka önemli bir örnek olarak alınabilir...

Öykünün diğer türler karşısındaki özgün yerini sağlamlaştırmada, kuramsal arka planını kurmada çok emeği geçmiş ve birçok özgün emek vermiş, önemli çeviriler yapmış Tomris Uyar'ın adını Yürekte Bukağı'yı, Yaza Yolculuk'u anmadan geçmek de olmayacak...

Daha çok romana yönelmiş olmakla birlikte öyküde de önemli yapıtlar vermiş olan Köy Enstitü kökenli yazarlar, Ümit Kaftancıoğlu, Fakir Baykurt, Dursun Akçam gibi adların yapıtlarında Anadolu halk kültürüne ait farklı dil yapılarını ve biçimsel özellikleri buluruz. Sabahattin Ali'de, Orhan Kemal'de kasaba ve şehir sokaklarına çıkan öykü imgelemi, enstitü kökenli yazarlar aracılığıyla, yüzlerce yıldır kendi kabında yaşamış Anadolu kırsalına girer. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nin 1948 yılında çıkarılmış özel yasayla engellenmeye çalışılan dinamik halkbilim çalışmaları ile yazar öznenin İstanbul'dan Anadolu'ya taşınma hareketi koşut zamanlıdır...

Anadolu'da yoğunlaşan iç ve dış göçlerle biçem değişiklikleri de ortaya çıkar. Kaftancıoğlu'nun Dönemeç adlı öykü kitabında yer alan Kara Kotan'dan, İstanbul Allak Bullak'ta "Zebanice Sorular"a, Dursun Akçam'ın Ölü Ekmeđi ve Tezek Payı'ndan Almanya'da "Generaller Birleşin"e taşınır.

"Kült Öykü Kitapları" içinde, "Korkuyu Beklerken"ın farklı ve çok özel bir yeri olmalı... Anlatıcı öznenin kendisine yönelmiş parodik diliyle yeni bir kapıyı açan Oğuz Atay'ın az sayıdaki öyküsü kült öykü olmaya hak kazanmıştır.

Günümüz kültür ve edebiyat dünyasında etkili olan piyasa koşulları, televizyon görselliği ile "kültleşme" sürecinin nasıl bir evrilmeye uğrayacağı hiç belli değildir.

Yaşayan öykücülerimiz içinde hem eğildikleri imgelem dünyası, hem kullandıkları biçimsel yapıyla, kendine özgü ve yeni sayılabilecek bir yola çıkmış birçok yazarın adını burada

anabilmemiz olası olmasına karşın, gösterge toplumunun ve televizyon kültürünün “kültleşme” sürecine nasıl bir etki yapacağı bilinemez. Ayrıca, aynı kuşaktan olduğumuz öykücüler arasında bir ayırım yapmaya çalıştıkça kırgınlıklar, küskünlükler doğduğuna da tanık olmaktadır.

Yeni öykücülerden birkaçının adını anmak istiyorum... Dil özellikleri, söylence kültürü ile yazı arasında kurdukları bağlam, bilinç akışını parçalanmış kimlikler, bulanıklaşmış gerçeklikler ve değişken anlatıcılar aracılığıyla öyküye taşıyan İlhan Durusel, Birgül Oğuz ve Pelin Buzluk dikkat çeken adlar olarak görülmektedir.

Necip Tosun; Modern Öykü Kuramı adlı yapıtının sunuş yazısında, “Kalıcı öyküler, gerçekliğin ‘yeni dili’ni bulan metinlerdir” diyor. “*Hikâye anlatıcısının vakanüvisten farkı tam da budur; çıplak gerçeği aşır hakikati geleceğe taşımak.(...) Bu anlamda öykülerin işlevi, her durumda hayata ilişkin bir tavır almak, ona müdahale etmek olmuştur. Öyküler de hayata ilişkin yeni bir ruh aktarır. Bu ‘yeni bir hayat’ teklifidir. Bunu da yeni bir ses ve biçimle gerçekleştirir. Her yeni ses de elbette kendi edasını, biçimini, rengini yaratır.*”

“Kült Öykü” kavramı, edebiyattaki her kavram gibi, bir mutlaklık taşımaz. Her edebiyatçının, hatta okurun, kendisine göre “kült” olması gereken bir öyküsü ya da öykücüsü mutlaka vardır; olmalıdır...

Kaynakça:

- Bilge Karasu, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Metis Yayınları, Dokuzuncu Basım, Eylül 2007,*
Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi, Altıncı Basım, Metis Yayınları, Kasım 1991,
Feridun Andaç, Öykücünün Kitabı, Varlık Yayınları, Birinci Basım, 1999,
Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler, Çev. Zeynep Altıok, Metis Eleştiri, 1. Basım, Aralık 2005,
Mihail Bahtin, Rabelais ve Dünyası, Çev.: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005
Necip Tosun, Modern Öykü Kuramı, Hece Yayınları,
Sait Faik, Alemdağ'da Var Bir Yılan, YKY'de 12. Baskı, Ocak 2010,
Orhan Kemal, Grev, Tekin Yayınevi, 4. Basım, 1996
Orhan Kemal, Yağmur Yüklü Bulutlar/ Dünyada Harp Vardı, 6. Basım, Everest Yayınları, Mayıs 2010,
Orhan Kemal, Önemli Not, 1. Basım, Şubat 2007, Everest Yayınları,
Sabahattin Ali, Değirmen, Cem Yayınları 6. Basım Ocak 1994