

Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)

OKTAY YİVLİ*

ÖZ

Modern öykü diğer türlerle girdiği ilişkiye ve yararlandığı edebî teknik ve formlara göre sınıflandırılabilir. Buna göre, mizahi öykü, teatral öykü, portre öykü, röportaj öykü, mektup öykü, anı/günlük öykü, tezli öykü, melodramatik öykü, dramatik öykü, gotik öykü olmak üzere on alt tür ortaya çıkmaktadır. İkili tasnif kullanıldığında onlarca hatta yüzlerce öykünün tek bir özelliğinin ya da en çok iki özelliğinin ifade edilmesi söz konusuyken, çoklu tipoloji sayesinde anlatıların pek çok özelliğinin gözler önüne serilmesi mümkün olmaktadır. Başkaca yapısal özelliklerine bakmadan, aynı yazarın pek çok öyküsünü bu iki kategorinin içine koymanın, incelenen öykülerdeki çeşitliliği göstermeyeceği düşünülmüş ve anlatıların yapısal özelliklerinden hareketle alt tür ayrımı yapılmıştır. Bu bağlamda yapılmak istenen, söz konusu ikili ayrımın yanlışlığını kanıtlamak değil, olası başka tipolojiler üzerinden öyküye yeniden bakmayı önermektir.

Anahtar sözcükler: Modern Türk öyküsü, kısa öykü, tür, tür tipolojisi, alt tür

Bu makalede modern Türk öyküsünün klasik evresindeki alt tür sorunsalı irdelenecektir. Edebiyat tarihimizde şimdiye kadar kullanılmış olan olay öyküsü-durum öyküsü karşıtlığının yerine, diğer kurmaca ve kurmaca dışı türlerle kurduğu ilişkilere göre modern öykü tanımlanacaktır. Bu bağlamda yapılmak istenen, bilinen ikili ayrımın yanlışlığını kanıtlamak değil, çoklu bir tür tipolojisi oluşturmaya çalışmaktır. Eser merkezli ve eşzamanlı bir yöntemle yapılacak incelemenin araştırma evreni, modern öykümüzün 1890-1950 yılları arasındaki dönemidir. Bu çalışmada, biyolojinin taksonomik kategorilerde yaptığı gibi ilgili bütünceden (corpus) örnekleme yoluyla seçilen kimi yazar ve öyküler irdelenecektir.

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/MUĞLA
E-posta: oktayyivli@mu.edu.tr

İncelemeye geçmeden önce kavramsal bazı açıklamalar yapmak ve sınırlar konusunda tartışmak yerinde olacaktır. Makalede tercih edilen “modern öykü” adlandırmasındaki ilk terim, çağdaş anlamıyla değil gelenekselin karşıtı olarak ve Batı’da 19. yüzyılda ortaya çıkan “kısa öykü”¹ adlı kurmaca anlatı türünü karşılamak üzere kullanılmıştır. Bu tür Amerika, Fransa, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerde doğmuş ve gazeteciliğin de etkisiyle gelişmiştir. Hem küçük hacme sahip oluşu hem de belli bir determinist çizgiyi izlemesi bakımından geleneksel hikâyeden ayrılır.

Makalede tür için çerçeve çizilirken, *Küçük Şeyler*’in 1891’deki basım tarihiyle siyasal ve toplumsal yapımızla birlikte edebiyatımızın da değişim geçirdiği 1950 tarihi esas alınmıştır. Bu dönem için modern Türk öyküsünün klasik evresi denebilir. Zira bu yıllardan itibaren öykümüz modernist bir karakter kazanarak yeni bir dünyaya açılmıştır. Başlangıç ve bitiş için sınır taşları konulduğu anda “Modern öykücülüğümüz için neden 1870’ler başlangıç noktası alınmaz ve erken dönemde yayımlanmış kurmaca anlatılar niçin çalışma evrenine dâhil edilemez” sorularını sormak meşrulaşır. Çünkü 1870’ten itibaren Ahmet Mithat’ın *Kıssadan Hisse* ile *Letaif-i Rivayat* dizisini oluşturan anlatılar yayımlanmaya başlamış, yine aynı dönemde Emin Nihat’ın *Müsameretname*’si kısım kısım basılmıştır. Böyle olmakla birlikte pek çok edebiyat bilimci², öncü kurmaca anlatıları bir yana bırakarak modern öyküyü –farklı terimler kullanarak– Sami Paşazade’yle başlatırlar. Anılan anlatıların geleneksele bakan yüzleri ve birçoğunun novella gibi hacimli oluşları Türk akademisinin bu tutumunu onaylar gözükmektedir.

İkinci olarak tartışılması gereken konu ise modern öykümüzdeki klasik dönemin sınır sonu kabul edilen 1950 yılıdır. Başlangıcından bu tarihe kadar Türk öykücülüğü genel olarak dış gözleme dayanmışken, 50’lerden sonra Vüs’at O. Bener, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Demir Özlü gibi öykücüler eliyle öykümüz dikkatini dıştan içe doğru çevirmiş ve bunu da önceki evreden farklı olarak özne üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu iki evre arasındaki temel fark, dış

¹ Kısa oluşu bakımından geleneksel biçimlerinden ayrılan modern öykü, Goyet’nin de vurguladığı gibi az sayıda karakter ve olaydan oluşur (2014: 16). Batı literatüründe bugün “short story” adıyla anılan bu tür için başlangıçta terimleme sıkıntısı çekilmiştir. March-Russell’in belirttiğine göre, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bu adlandırmayı, dönem yazarları çabucak kabul etmemişler; Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson gibi bir grup İngiliz yazar aynı türe “tale” demeyi yeğlemiştir (2009: 1).

² Kaplan “uzun hikâye” ve “küçük hikâye” ayrımına giderek (1979: 25); Çetin “küçük hikâye” (2005: 77), Kolcu “kısa öykü” (2011: 15), Özgül “modern hikâye” (2005: 38), Güven “küçük hikâye” (2009: 117) terimini kullanarak Batılı anlamdaki ilk modern öykülerin, *Küçük Şeyler* kitabıyla Sami Paşazade Sezai tarafından yazıldığını kabul ederler. Gökçek, *Letaif-i Rivayat*’taki eserlerin bir kısmının roman, büyük çoğunluğunun “uzun hikâye” kategorisine konabileceğini söyler (2012: 94). Yalçın Çelik ise, “kısa hikâye” kalıbına uymadığı için *Muhayyelat*, *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat* anlatılarını modern öykü sınıfına almaz (1995: 54).

gözlemeden iç gözleme yönelme ve öznenin edilgen durumdan etken duruma evrilmesidir.³

2. Modern Öyküde Alt Türler

Alt tür çalışması için adı geçen tarihsel dönemden yüz elli civarında öykü seçilmiştir. Makalede örneklenen öykücüler alfabetik sırayla şu isimlerdir: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Rasim, Cemil Süleyman Alyanakoğlu, Erçüment Ekrem Talu, Fahri Celal Göktulga, Halide Edip Adıvar, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kenan Hulusi Koray, Mehmet Celal, Mehmet Rauf, Memduh Şevket Esental, Müftüoğlu Ahmet Hikmet, Nahid Sırrı Örik, Osman Cemal Kaygılı, Ömer Seyfettin, Peyami Safa, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Sami Paşazade Sezai ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu.

2.1. Mizahi Öykü

Mizahi öyküdeki tekniklerden birisi belli bir durumun altının olabileceğince çizilmesidir. Karikatürleştirme diyebileceğimiz bu olguda, dramatik gibi görünen, dramatik başlayan bir olayın/durumun aşırı şişirilmesi sonucu gülmece yaratılır. Üst üste gelen aksaklıklar, tesadüfler öyküyü mizahın alanına sürükler. Esental'ın "Kayışı Çeken" adlı anlatısında rastlanan durum, tam olarak budur. Öyküde sakinlik isteyen, evlenirken iki kişilik bir aile olmayı arzu eden erkek başkarakterin hayatı zamanla cehenneme dönüşür. Evlilikten hemen sonra aileye bir evlatlık eklenir, hizmetçi gelip gitmeye başlar; eşinin doğumuyla birlikte kaynana, baldızlar, kayınpeder derken aile aşırı büyüme sonucu on bir kişiye ulaşır. Artık bu noktadan sonra dramatiklikten söz edilemez. Art arda gelen bu kötü tesadüfler gülmeye neden olur. Bu anlatıda dikkati çeken bir başka husus, öykücünün başkarakterin sırtına aralıksız olarak yığıldığı yüküdür. Gerçi dramatik öykünün düzeneği böyle çalışır. Öykücü kurmaca karakterin önüne engeller çıkartmalı, karakter de bunların üstesinden gelmelidir. Ancak bu metinde başkarakterin eylemsizliği, engeller karşısında herhangi bir etkinlik göstermemesi komiğin bir kere daha altını çizer.

³ Klasik ve modernist aşamaların sınır çizgileri belirlenirken kabaca bir genellemeye gidilmiştir. Bu adlandırmalar, ilgili dönemlerdeki başat tutumları ifade ettiği hâlde, örneğin Haldun Taner'in 50'lerden sonra da klasik öyküyü sürdürdüğünü oysa Tanpınar'ın henüz 40'lı yıllarda modernist öyküyü muştulayan ilk örnekleri yazdığını belirtmek gerekir. Böylesi radikal metinler kural tanımasa da, edebiyat bilimi yine de olguları sınıflandırmak ve onları yeniden sunmak için bu türlü soyutlamaları yapmak zorunda olacaktır.

Bu alt türdeki bir başka teknik ya da öyküde komiği oluşturmanın bir başka yolu, saflıkları hemen göze çarpan kurmaca karakterlerin hikâye⁴ dünyasına sokulmasıdır. Bu tipler dürüstlükleriyle, dikkatsizlikleriyle, neye inancıklarını bilememeleriyle olay örgüsünün yönünü değiştirebilirler. Örneğin, Güntekin'in "Porselen Çay İbrîği"nde az çok dramatik sayılabilecek bir olay örgüsü, öykünün sonuna kadar yapısını koruyabilmişken başkarakter Murtaza Efendi'nin saf karısının, hediye olarak gönderilen vazunun kırık olduğunu bekçiye bildirmesiyle iş değişir. Oysa bu durumun karı-koca arasında bir sır olarak kalması gerekmektedir. Bu ayrıntıyla birlikte öykü, fıkra gibi keskin ve beklenmedik biçimde mizah oluşturarak biter.

Aynı yapı Esendal'ın "Eşek" adlı öyküsünde yinelenir. Safça bir köy çocuğu olan başkarakter Mustafa, şaşkınlıkla treni, demir yolunu inceleyip bu teknoloji üstüne düşünürken eşiğî oradan çekip gider. Eşiğini kaybettiğini anlayan kurmaca karakter, çevredeki herkesten kuşulanır. Hayvanını bulmasıyla birlikte kötü olayı hemencecik unutup eski neşesine yeniden kavuşur. Bu teknik, komiğin kolay bir yoludur. Hikâye dünyasına saf tipler dâhil eden öykücü, bunlar üzerinden mizah oluşturarak öykünün başarısını garanti altına almış demektir.

Karay'ın "Boz Eşek" adlı öyküsü, ölmeden önce bir ihtiyarın eşiğini Hicaz'a bağışlaması, köylülerin işi abartarak birçok kez bu sorunun çözümü için ilçeye gidip gelmeleri, hayvanın kutsal topraklara gönderilmek üzere kadiya emanet edilmesi, buna karşın kadı tarafından kullanılması epizotlarından oluşur. Bu örnekte, hayır yapmak üzere eşiğin bağışlanması, hayvanın köylüler tarafından âdeta kutsallaştırılması ve sonunda kadı tarafından temellük edilmesi karikatürleştirilmiştir. Gürpınar'ın "Kocası İçin Deli Divane" adlı anlatısındaki kadın karakterin saflığı, kocasını gözünde fazla büyütmesi, kocası tarafından yazılan kitabın evi işgal etmesi, Laz Hoca karakterinin şivesi, kadın karakterin yanlış anlamaları gülmeceyi meydana getirir. Bu metinde ortaya çıkan şive taklidi ve yanlış anlama, geleneksel Türk tiyatrosundan aktarılmış mizah teknikleridir.

2.2. Teatral Öykü

Tiyatro tekniğinde olduğu gibi anlatıcının ya tamamen hikâye dünyasından çekildiği ya da kendisini gizleyip sözü kurmaca karaktere bıraktığı bir alt türdür. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan bu tür için o dönemin kimi öykücülerini "tekellümi hikâye" demeyi uygun bulmuşlardır. Buna tipik bir örnek olan Güntekin'in "Hatıra Defteri" adlı öyküsü, Seniha ile Nezihe arasındaki karşılıklı konuşmayla başlar. Bu bölümde diyalogların dışında az sayıda da olsa tiyatro metinlerinde olduğu gibi karakterlerin davranışlarını açıklayan eksiltili

⁴ Bu çalışma boyunca birbirinin alternatifi gibi görülen yakın anlamlı iki terimden "öykü" türün adı olarak, "hikâye" ise öyküye konu olan olayların karşılığı olarak kullanılmıştır.

ifadeler bulunmaktadır. Bu salt diyalogu bozan ikinci sahnenin başındaki betimleyici bölümdür. Ardından Hasan ile Hüseyin arasındaki diyalog benzer yapıyı sürdürür. İlerleyen kısımlarda yine karakterlerin davranışlarını ifade eden parantez içi sözler yer alır. Öykü, metnin sonuna eklenen bir mektup bölümüyle bitirilir. Son kısım bir karşılıklı konuşma olmasa da bir monolog örneği olarak kabul edilebilir ve öykü, teatral hava dağıtılmadan tamamlanmış olur.

Talu'nun "Tembel Harcı" anlatısı bütünüyle dramatik sahneyle sunulmuştur. Yalnızca ilk cümlede parantez içi olarak hizmetçinin eylemini gösteren kısa bir açıklama bulunur. Bu ayrıntı dışında öykü âdeta bir tiyatro metni gibi düzenlenmiştir. Kaygılı'nın "Bir Şayianın Aslı" adlı öyküsü üç sahneye bölünmüş olarak sunulur. Diyalogdan hemen önce görülen sahne terimleri tiyatro sanatına göndermede bulunur. İlk bölümün başındaki iki cümlelik açıklama dışında anlatıcı devreye girmez, sahne yalnızca konuşmalardan oluşur. İkinci bölümün başında Beybaba'nın gelişi verilir. Kimi konuşmaların başında ya da içinde tiyatrodaki olduğu gibi açıklama ifadeleri yer alır. İkinci bölümün sonlarına doğru ise iki paragraflık, anlatıcının eylemle ilgili betimlemesi yer alır. Üçüncü bölümün başında, konuşma aralarında ve sonunda anlatıcı yalnızca varlığını anımsatmakla yetinir. Bu türsel nitelik, Kaygılı'nın "Etibba-yı Belediyeden Biriyle", "Bir Yaz Âlemi Dönüşü", "Eski Bir Muhakeme", "Eski Bir Tüfenk Meselesi"; Güntekin'in "Mazeret"; Esendal'ın "El Malının Tasası" ve Göktulga'nın "Talak-ı Selase" öyküleri için de geçerlidir.

2.3. Portre Öykü

Bu tür öyküler belirgin bir olay ya da durumu içermez. Kimi anlatılarda belli bir durumun varlığı kabul edilse bile bunun güçlü bir vurgu aldığı söylenebilir. Her iki hâlde önemli olan, ilginç bir tipin betimlenmesidir. Anlatının asal amacı ele alınan tipi saydamlaştırmak, onu okura tanıtmaktır. Esendal'ın "Haşmet Gülkokan" öyküsüne adını veren karakter, bu ilgi çekici tipin iyi bir örneğini oluşturur. Metinde anlatılmak istenen herhangi bir olay yoktur, durumlar vardır. Öykü yaşama sevinciyle dolu, kendisiyle barışık, sosyal bir tipin ortaya çıkmasına vesile olur.

Abasıyanık "Dülger Balığının Ölümü"nde ikincil ve alt bir anlatı bulunup – Hz İsa'nın anlatısı– küçük bir olay yer alsa da –dülger balığının ölüm sahnesi– bunlar öykünün portre olma karakterini lekelemez. Öykücünün nihai hedefi dülger balığının eksiksiz bir resmini yapmaktır. Öykünün sonlarında yer alan insan toplumuna yönelik eleştiri bile bu odağı değiştirmeye yetmez.

Uşaklıgil'in "Ayni Tata" ile Esendal'ın "Avni Hurufi Efendi" adlı öykülerinde durum önceki örneklerden farklıdır. Bu anlatılarda portre ve özgün olaylar, belli bir dengeyle aynı hikâyeye dünyası içinde tutunurlar. Bununla birlikte bu öyküleri belleğe çivileyen ve onların yazılma niyetini oluşturan –özellikle ilki için

daha geçerlidir– temsil ettikleri ayrıksı portrelerdir. “Ayni Tata”da dört sayfalık büyük bölümde öyküye adını veren meczup başkarakterin portresi çizildikten sonra ilginç bir olay yaşanır. Karakteri hayata bağlayan ve daima belinde taşıdığı kutu, mahallenin çocukları tarafından yere düşürülür. Böylece başkarakterin gizlediği ne varsa ortalığa saçılır. Ayni Tata, bu olaydan sonra mahallede gözükmez. Yakın zamanda gerçekleşen depremde suçlu çocuğun kolu kırılır. Bu olaylar okurun dikkatini bir süre için portreden uzaklaştırır. Okur bu noktada Tzvetan Todorov’un tanımladığı anlamda fantastik bir kararsızlık yaşar. “Avni Hurufi Efendi” öyküsünde de benzer bir durum vardır. Eylem sürerken öyküye adını veren karakterin portresi çizilir. Bu hoşgörülü, kimseye hayır diyemeyen adamın çileden çıkması ilginç bir olay olarak sergilenir. Anlatının bu noktasında dikkat ikiye bölünür: Bir yanda portre, öte yanda dramatik bir durum terazinin iki kefesine oturur. Adıvar’ın “Efe’nin Hikâyesi” iç içe geçmiş iki anlatıdan oluşur. Dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan öyküde önemli bir olay yer almaz. Bu anlatı düzleminde yalnızca efe karakterinin portresi verilir.

Örik’in “Kahvehane Seyyahı” anlatısı âdeta Mehmet Naci Efendi tipini sergilemek üzere düzenlenmiştir. Türk halk edebiyatı ve geleneğinde örneği bulunan bu tip, gitmediği Osmanlı diyarlarını tanıtarak, yapmadığı kahramanlıkları anlatarak kahvede kendisini dinleyenleri mutlu eder. Kasabaya yeni gelen bir memur tarafından bu hoşsohbet tipin ipliğinin pazara çıkarılması, bir süreliğine bu hikâye dünyasının kesintiye uğramasına neden olur. “Doğrucu” karakterin kasaba dışına atanmasıyla Mehmet Naci Efendi’nin sohbetleri kaldığı yerden devam eder.

Tanpınar’ın “Erzurumlu Tahsin”de öyküye adını veren Tahsin Efendi üzerinde durulur. Hâli vakti yerinde bir ailenin oğlu olan Tahsin, Balkan Savaşı’na katıldıktan sonra dünyevi her şeyi terk edip sokaklara düşer. Öyküde ilkin Tahsin’le ilgili bilinenler anlatılır, ardından anlatıcı karakterin yakından tanıklığıyla bir deprem gecesinde Tahsin tipi yakın çekimle okura sunulur. Öykünün Tahsin Efendi’yi betimlemek dışında temel bir sorunsalı yoktur. Diğer örneklerle benzer şekilde Talu’nun “Binbaşı Asım” öyküsü bütünüyle iyi bir asker ve vatansever olan Binbaşı Asım’ın portresini, Mehmet Rauf’un “Ana Kız” anlatısı ise iki kişilik bir dünya içine kendilerini kapayan sıra dışı ana ile kızın betimlemesini gerçekleştirir.

2.4. Dramatik öykü

Dramatik öykü örneklerinde okura başkarakterin iç çatışmaları, sorgulamaları, karar verişleri, kararından dönüşleri ilk elden sunulur. Başkarakterin bellegine odaklanan okur, orada çoğu zaman iç monolog, kimi zaman iç diyalog biçiminde sahnelenen âdeta tek kişilik bir oyunu seyrederek. Bu tür öykülerde çatışma ve gerilim -gerek iç dünyada yaşansın gerekse dış dünyada yaşansın-

dramatik özelliği ön plana çıkartır, böylece okur da merak duygusunun etkisiyle hikâyenin peşine düşer.

Alyanakoğlu'nun "Ferda-yı Zifaf", "Ayna Karşısında" ve "Tehlike" öykülerinde böylesi bir dramatik yapının işletilerek anlatıların düzenlendiğini görürüz. İlk ikisinde kadın karakterlerin, sonuncu anlatıda erkek karakterin iç konuşmaları neredeyse metnin tamamını kaplar. "Tehlike"de hikâye şimdinin dış dünyası ve bu dış dünyaya verilen tepkiler önemliken diğer anlatılarda geçmişe verilen tepkiler ve geçmişteki olaylar karşısında yaşanan gelgitler öne çıkar. Bu metinlerde sahne âdeta karakterlerin belleğine kurulur, onların iç çatışmaları doğrudan okura gösterilir.

Yalçın'ın "Çocukların Hakkı" adlı anlatısında erkek karakterin duyguları, iç dünyasındaki dalgalanmalar, duyduğu pişmanlık ve öfke, üvey baba elinde kalan oğlu için üzülmeleri, eski karısını hâlâ sevdiğini hissetmesi öykünün dramatik yapısını kuran öğelerdir. Ömer Seyfettin'in "Kaşağı" öyküsünde çocuk karakter, kendine yasaklanmış olan eylemi –yalnız başına atı tımar etme– gerçekleştirir ve kaşağıyı kırar. Bu yüzden baba öfkeli. Cezadan kurtulmak isteyen başkarakter suçu kardeşi Hasan'a yükler. Yanlış karakter cezalandırılır. Kardeşi hastalanan başkarakter vicdan azabıyla iç çatışma yaşar. Yalanını itiraf etmek ister ancak kardeşinin ölümü buna izin vermez.

Karaosmanoğlu'nun "Zor Talak" adlı öyküsünde, ilçeye gelin olarak gelen İstanbullu genç kadın giyimiyle, tutumuyla geleneksel toplum tarafından yadırganır. Bu nedenle kocası onunla birlikte il merkezine taşınmak durumunda kalır. Bir süre sonra yeniden ilçeye gelip bütün ilgisini genç karısına yönelten Aziz Ağa, çocukları ve çevresiyle çatışmalar yaşar. İlçe halkı bir ihanet yalanı uydurunca yaşlı koca, genç eşini boşamak zorunda kalır. Pek çok dramatik çatışma ve gerilim olmakla birlikte öykünün temel çatışmasını, genç kadının değerleriyle geleneksel toplumun değerleri arasında oluşan gerilim beslemiştir.

Sabahattin Ali'nin "Hanende Melek" anlatısında öncelikle şarkıcı Melek'le hayranı Davavekili Hüseyin Avni arasında duygusal bir çatışma yaşanır. Şarkıcı kadın, çeşitli hediyelerle her gün kendisini dinlemeye gelen dava vekilinden hoşlanmaz. Avni ilgi isterken kadın, aradaki mesafeyi korumaya çalışır. Sonunda adam Melek'e sataşınca kahveci ve çırakları tarafından dövülür. İkinci çatışmada fiziki temas gerçekleşir, gerilim artar. Bu noktada okur tuhaf bir durumla karşılaşacaktır: Kapıda bekleyen küçük kız yardım isteyince Melek ve garson dayanamayıp kendinde olmayan adamı evine kadar götürürler. Evin berbat durumu, kadın ve kızın hastalıklı halleri, kocanın eve bakmayışı gerçek bir trajediyi şarkıcı kadının önüne serer. Melek kendisine gönderilen bilezikleri kadına iade eder, gündeliğini ise çocuğa vererek oradan uzaklaşır. Kendi durumundan hareket eden şarkıcı, okura rehberlik etmek için eşsiz bir duygudaşlık örneği sergilemiştir. Çıplak gerçeği ifşa eden bu finalden sonra asıl çatışmanın, bu sıradan insanlarla kader arasında yaşanmakta olduğu anlaşılır.

2.5. Röportaj Öykü

Gazeteciliğin bir tekniği olan röportajda nasıl kişisel yorumlarla gözlemler edilen izlenim ve elde edilen bilgilere karıştırsa bu tür öykülerde de benzer özellikler görülür. Öykü yazarı bir çeşit gazeteci gibi davranır, âdeta sahaya iner, konuyla ilgili gözlemler yapar, sahada konuyla ilgili kişilerle görüşür ve izlenimlerini de ekleyerek bu malzemeyi kurmaca olarak okura aktarır. Bu alt türde röportaj formuna göre ihmal edilen yalnızca fotoğraftır, görsel malzemedir.

Karaosmanoğlu'nun "İssız Köy ve Dilsiz Kız" öyküsünde bu türün tipik bir uygulaması bulunur. Öykünün anlatıcısı öncelikle kendisinden söz eder. Niyetinin, Kurtuluş Savaşı sonrası Anadolu'nun durumunu okura gerçekçi biçimde yansıtmak olduğunu sezdirir. Âdeta bir gazeteci kimliğinde Alaşehir yakınlarındaki bir köye girer. Köyün ıssızlığını, terk edilmişliğini gözlemler ortaya koyar. Ardından bir grup insanın bu köyle ilgili düşünceleri verilir. Köyde görülen tek bir kızla konuşmak, ondan bilgi almak istenir. Doğal olarak dilsiz kızın onlara verecek cevabı yoktur. Bu olayın ardından uğranılan köylerdeki görüşmelerden bu ıssız köy hakkında bilgi sahibi olunur ve anlatıcının yorumuyla bunlar okura aktarılarak sözde röportaj tamamlanmış olur.

Adıvar'ın "Himmet Çocuk" adlı öyküsü, röportaj formunda olup yazar kimliğini saklamamış ve hikâyeyi "Halide Onbaşı" adıyla anlatmıştır. Metinde Kurtuluş Savaşı sonrası Uşak yakınlarındaki bir köyün perişanlığı aktarılır. Öykü, röportaj niteliğini o kadar açığa vurur ki metinde anlatıcıyla birlikte inceleme ve gözlem yapan bir yığın gazeteci yer alır. Anlatıcı ve gazeteciler gözlemler yetinmez, yaşanan trajediyi hakkıyla anlayıp anlatabilmek için yerel halka sorular yöneltirler. Öykünün içine eklenen Himmet Çocuk ve anlatıcının onunla yol boyunca konuşması, anlatıyı geçici olarak röportaj formundan uzaklaştırırsa da metnin sonunda yapılan yorum ve açıklamalar, anlatının bir röportaj gibi kapanmasını sağlar.

Karaosmanoğlu'nun "Ceviz" adlı öyküsünde, anlatıcı karakter ve bir grup arkadaş, on beş günden beri köylerde incelemelerde bulunmaktadır. Anlatıcı, akşamla birlikte sığındıkları köyün yanı sıra çocuk, kadın ve yaşlı adamın betimlemelerini yapar. Kadın, hem köyde yaşananları hem kendi trajik hikâyesini bu heyete aktarır. Köyün bir çeşit fotoğrafını taşıyan çevresel betimleme, köylüler ve onların anlattıkları röportaj türünde olduğu gibi tespit edilir ve metinle okura sunulur.

2.6. Mektup Öykü

Roman ve öykülerde görülen mektuplu anlatım (epistolary), bu anlatı türlerine bir çeşni kazandırmak, alışılmışın dışında başka ifade yolları aramak, kurmaca karakterlerin iç dünyalarını ilk elden okura sunmak gibi amaçlar ta-

şır. Çok sayıdaki mektubun üzerine kurulan romanların tersine modern öykü, hacminin getirdiği sınırlılıktan dolayı genellikle tek ya da az sayıdaki mektupla düzenlenmektedir. Mektup anlatım tekniği üzerine bir çalışma yapan Emel Kefeli, mektupların niceliğine ve karşılıklı yazılıp yazılmamasına göre bu tür anlatıları “tek sesli” ve “çok sesli” olarak ikiye ayırmaktadır (2002: 34).

Tek sesli mektup tekniği Ömer Seyfettin’in “Lokanta Esrarı”nda görülür. Öykünün tamamı, anlatıcının yazmış olduğu tek bir mektuptan oluşur. Mektup formunda olduğu gibi öykü, muhataba seslenerek başlar ve ondan gelen mektuptan söz ederek devam eder. Anlatıda gönderme yapılan bir mektup vardır ancak muhatabın mektubundan birkaç cümlelik bir alıntıyla yetinilir. Ardından anlatıcının hayatından ilginç bir kesit karşı tarafa aktarılır ve yine muhataba seslenilerek öykü bitirilir.

Karaosmanoğlu’nun “Gizli Posta I” adlı öyküsü, tek sesli mektup örneğidir. Öykü, kadın başkarakter tarafından yazılmış bir mektuptan oluşur. İlk öykünün aksine bu metinde muhatabın kimliği belli değildir ve muhatabın mektubunun varlığı fazlaca örtüktür. Mektubun gerçekliğini, yazarın öykünün hemen başına koyduğu söz doğrular. Bu küçük not olmasa ne girişten ne de sonuçtan bunun bir mektup olduğu anlaşılabilir. Mektup bu bağlamda, karakterin idealist düşüncelerini sergilemek işlevini taşır. Uşaklıgil’in “Mektup Parçası” adlı öyküsünün başlığı, türle ilgili bir imada bulunsa da anlatının mektup formuyla düzenlendiği girişteki uzun cümlenin sonunda anlaşılır. Anlatıcı, bir muhataba yazmakta olduğunu dolaylı biçimde duyurur. Bu kez ortada muhaptan gelen bir mektup yoktur. Bu öyküde mektubun işlevi, anlatıcının birkaç senelik acılı hayatının, kötüye giden evliliğinin yakın bir arkadaşına ifade edilmesi ya da psikoloji jargonuyla söylersek “baca temizliği” yapmaktır.

Güntekin’in “Sönmüş Yıldızlar” adlı öyküsü, ilkin Perihan’ın Hüseyin Kenan’a yazdığı ve yanıt olarak Hüseyin Kenan’ın Perihan’a yazdığı iki mektuptan oluşur. Bu özelliğinden dolayı bu örnek çok seslidir. Öykü âdeta iki parçada sunulmuş, mektuplar anlatıyı ikiye bölmüştür. İki mektubun art arda dizilmesiyle anlatı tamamlanmış olur. Şekilsel özellikler yerine getirilmiş; mektupların başına hitap sözleri, bitimine ise imzalar iliştilmiştir. Mektupların şöyle bir yapısı vardır: İlk sorunu, ikincisi çözümü sergiler. İlk mektup, romancının konu ve üslubunun niçin değiştiğini sorgularken ikincisi bu değişimin sebeplerini ortaya döker.

Ömer Seyfettin’in “Uçurumun Kenarında” ile “Memlekete Mektup” öykülerinde mektup biçimi yeniden karşımıza çıkar. İlk öykünün epigraf bölümünde verilen “Peride’den Raika’ya mektup” açıklaması, anlatının mektup öykü formunda düzenlendiğini açığa vurur. Peride, kadın arkadaşına yazar, gittiği yolun yanlışlığını belirtir, ahlak dersi verir. “Memlekete Mektup”, adının çağrışımının yanı sıra tarih, hitap gibi mektup formuna özgü biçimsel öğelere de

sahiptir. Anlatının başında “25 Şubat 1919, İstanbul” ifadesi yer alır ve öykü “Sevgili Celil” ünlemıyla başlar. Metnin sonunda Ömer Seyfettin ismi, kopya eden olarak verilir.

Uşaklıgil’in “Sevda-yı Girizan” adlı öyküsünde, “Bakınız, bu suallerin hiçbirisine cevap veremiyorum, lakin bu mektubu size göndermek için bir kuvvet var ki” ifadesine kadar yazılmakta olanın mektup olduğuna dair biçimsel hiçbir bilgi yoktur. Başta ne bir tarih ne bir seslenme ifadesi bulunur. İlerleyen satırlardan mektubun, komşu köşkte oturan bir erkek karakterin iki kısa mektubuna karşılık olarak evli erkeği uyarmak için genç bir kadın tarafından yazıldığı anlaşılır. Bu örnekte mektup, geleneksel toplumda yan yana gelemeyen kadın ve erkeğin iletişimini gerçekleştirir ve metin, dönem okurunun normunu çığnemenen hikâyesini anlatmış olur.

2.7. Anı/Günlük Öykü

Anı ya da günlük biçimini kullanan öyküler, kendilerini kurmaca olarak değil de gerçek olayların bir anlatımı gibi göstererek –elbette bu, uzlaşımalsal bir kabul gerektirir– metne gerçeklik duygusu katmak ister. Bu tür öyküler, sözde bir anı defterinin bir bölümü olarak ya da bir güncenin bir ya da birkaç gününün aktarılması olarak karşımıza çıkar.

Yalçın’ın “Köy Düğünü” adlı öyküsü, bir günlükten alınmış gibi düzenlenmiş ancak bununla ilgili açıkça bir bilgi verilmemiştir. Günlükten alınmış olduğu izlenimini, öykünün başında ve metnin içinde bulunan tarihlerden anlarız. Metinde dramatik öge bulunmadığı için bunu bir öykü değil de bir günce olarak da okumak mümkün gözükmektedir. Ömer Seyfettin’in “Ay Sonunda” adlı öyküsü, metnin başında epigraf gibi yer alan “Bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir” cümlesiyle günlük formunda sunulur. Anlatı, bir akşam bekâr erkeğin kendi odasında deftere yazdığı günlük duygu ve düşüncelerden oluşur. Yine yazarın “Çirkin Bir Hakikat” öyküsünde yukarıdaki model yinelenir. Öykünün başında “Atideki satırlar henüz bir Fransız evinde pansiyoner bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir” ibaresi yer aldığı için bunun günlük formunda düzenlendiği anlaşılır. Uşaklıgil’in “Bitmemiş Defter” adlı anlatısında ilk sayfadan itibaren birbirini izleyen bölümlerin başında yer alan tarihler, hem zamanı böler hem de şekilsel olarak günce hissini oluşturur: “Temmuz 27, Temmuz 28, Ağustos 2, Ağustos 5, Ağustos 6” vb.

Sami Paşazade’nin “Bu Büyük Adam Kimdir” adlı öyküsü, doğrudan yazarın/anlatıcının bir anısından hareket edilerek yazıldığı için anı karakteri taşır. Bir gençlik hatırası, anlatıcı tarafından öykü formuna sokularak okura sunulmuştur. Esendal, “Bir Eğlenti”de anlatıcı karakterle arkadaşının bir tatil günü bağlara gidişi, oradaki eğlence saatleri ve gecenin bitiminde tanık olunan cinayet

baştan geçmiş bir anı biçiminde hikâye edilir. Aynı yazarın “Altınbalıkları” öyküsünde iki yıl önce sevgiliyle yaşanmış anlar, erkek anlatıcı tarafından özetle anımsanıp aktarılır. Hâlihazırda bu birliktelikten eser yoktur. Öykü, anlatıcının anlatma zamanındaki perişanlığını bildirerek sona erer. Esenal’ın “Bir Genç Efendinin Defterinden” adlı öyküsü, yazar tarafından biçimsel olarak anı defterindeki bir parçanın aktarımı olarak sunulmuştur. Öyküye konu olan defterin ilgili bölümünde erkek anlatıcı yaşadığı bir aşkı başından itibaren aktarır.

2.8. Tezli Öykü

Tezli öykü, bir düşüncüyü savunmak için yazılan tezli roman türünden hareket edilerek kavramlaştırılmıştır. Bir dünya görüşünün perspektifinden olaylara bakan bu türlü anlatılar bir savı öne sürerken karşısında yer alan düşünceleri de çürütmeye çalışır. Genellikle toplumsal ya da siyasal bir sorunu ele alan tezli romanların yanı başında tezli öyküler –modern öykü türünün hacimsel sınırlılığına bağlı olarak– temel sorunsallardan çok, öykücünün ya kişisel düşüncelerini genelleştirir ya da tikel bir olaydan yola çıkarak okura ders vermeyi amaçlar.

Alyanakoğlu’nun “Timsal-i Aşk” ve “Kadın İntikamı” adlı öyküleri, tezlerini kadın üzerine kurmuşlardır. İlkinde kadın başkarakterin nişanlısına veda edip deniz yolculuğuna çıkması, gemide tanıştığı genç erkekle flört etmeye başlaması; erkek anlatıcının gerçek aşk yoktur ya da aşk sonsuza kadar sürmez tezini ileri sürmesine imkân verir. Aslında bu tez ima yoluyla anlatıcının hemen yanında bulunan başka bir erkek karakter tarafından hikâye devam ederken erken biçimde ifade edilmiştir. Öykü bu tezi doğrularak tamamlanır. “Kadın İntikamı” anlatısının kadın karakteri, erkek karakterin kendisini aşağılamasını onur meselesi hâline getirir. Erkek karakter koşulsuz biçimde kendisine bağlandıktan sonra başka bir erkekle evlenerek ondan intikamını alır. Öykünün sonu bir bakıma “kadının fendi erkeği yendi” aforizmasını önümüze koyar. Bu anlatının tezine göre kadınlar onurlarına düşkündür ve müthiş bir öç duygusuna sahiptirler.

Ömer Seyfettin’in “Keramet” adlı öyküsü, içinde dramatik ve komik öğeler barındırmakla birlikte batıl inançların yanlışlığını ileri sürdüğü için tezli karakter taşır. Anlatıda yangını fırsata çevirmek isteyen Çiroz Ahmet, soygun için mahallelinin kutsadığı türbeye girer. Para edecek her şeyi topladıktan sonra sandukanın içine girerek halkın şaşkın bakışları altında uzaklaşır. Türbenin soyulduğunu anlamayan mahalleli, evliyanın yangından rahatsız olup mekân değiştirdiğini düşünür. Türbeyi kültleştiren, sorgulamayan ve mantığını kullanmayan mahalleli aldatılmış olur.

Ahmet Rasim’in “Sefile” adlı öyküsünün sonundaki iki paragrafta anlatıcı, doğrudan başkaraktere (küçük kıza) seslenerek ona ahlak dersi verir. Bu telkin el-

bette yalnızca okur için geçerlidir. Öykünün temel amacı, bu dersin doğru biçimde okura aktarılmasından ibarettir. Safa'nın "Birçokları Gibi" adlı anlatısında toplumsal yasaklara, normlara uymayıp düşen kadının böyle davranmakla hiçbir şeyi düzeltemediği gösterilir. Ne babasını ölümden ne annesini el kapılarında çalışmaktan kurtarabilmiştir. Üstelik babasının ölümünü hızlandırmış, annesiyle ilişkisi bozulmuş, öteki kadınlar gibi evlenip yuva ve çocuk sahibi olma şansını yitirmiştir. Öyküdeki gizli tezin muhatabı kadınlar dünyasıdır. Aynı yazarın "Lastik Top" adlı öyküsü, genç kızlara seslenir ve kötü niyetli erkeklere karşı onları uyarır. Anlatının gayesi estetik bir yaşantının aktarılması değil, toplum ve yazarca önceden belirlenmiş doğru davranışın kadınlara kazandırılmak istenmesidir. Müftüoğlu'nun "Muamma-yı Dil" ile Mehmet Celal'in "Bir Pederin Sergüzeşti" de bu kategoriye giren öykülerdir.

2.9. Melodramatik Öykü

Melodramın kendi başına bir tür olduğunu öne süren görüşler olduğu gibi, onun bağımsız bir tür olmayıp klasikleşmiş edebiyat türleri içinde yer alan bir anlatım aracı olduğunu kabul edenler de vardır. İkinci görüş görece daha yaygındır. Arslan, melodramı, "[b]olca dramatik, duyguları aşırı, heyecanı gereksiz yüksek, ifadesi abartılı, hareket ve mimikleri haddinden fazla ve 'oylanmış' hatta oynasık bir dram" olarak tanımlar (2005: 12). Melodramatik konusunda ise şöyle der:

Melodramatik sıfatını kullandığımız anlarda, söz konusu olan eserin melodramdan gayri özelliklerinin daha baskın olduğu söylenebilir. Sözgelimi, bir trajedinin ya da gerçekçi romanın kendi biçimsel sınırlarını zorlayıp aşırıya kaçtığı anlarda melodramlaştığını ve o yüzden melodramatikleşme yönünde aşama kaydettiğini söyleyebiliriz. (2005: 13)

Cemil Süleyman'ın "Aşiyân-ı Müstakbel", "Kotra" ve "Celep Osman" öykülerine melodram karakteri egemendir. Bu anlatıların ortak özelliği, ölümle sonuçlanmış olmasıdır. "Aşiyân-ı Müstakbel" in başında sevgilisiyle birlikte mutlu bir tablo içinde betimlenen erkek karakter, metnin sonunda aşırı üzüntülü ve hayattan kopmuş olarak sunulur. Oysa bu mutlu adamın niçin kedere boğulduğu öyküde verilmez. Başkarakterin hastalıklı ruh hâli ve karamsarlığı ile anlatının mutluluktan uçmakla kederden ölmek gibi iki karşıt uca yerleşmesi melodram karakteri taşıırken aynı özelliklerden hareket ederek okur, sevgilinin ölmüş olduğunu düşünerek metindeki semantik boşluğu dolduracaktır.

"Kotra" ve "Celep Osman" öykülerindeki intihar motifleri bu metinlerin melodram karakteri kazanmalarını büyük ölçüde garanti eder. "Kotra" da eşini deniz kazasında kaybeden kadın karakterin duygu, düşünce ve kaygıları hikâyenin temelini oluşturur. Ölüm haberinin bir süre kendisinden gizlenmesi, bu haber karşısında gösterdiği tuhaf tepkiler, intihar etmek için denize yürümesi,

hiç kimsenin onu kurtarma girişiminde bulunmaması okuru duygulandırmak için metne eklenmiş ayrıntılardır. “Celep Osman”da köyünden kopup gelmiş ve gece bekçiliği işiyle kente tutunabilmiş Osman, öykünün başından itibaren acıma hissi uyandırır. Okurun başkaraktere duyduğu empati öyküye ve öykücüye rağmen gerçekleşir. Çünkü anlatıcı, hikâye etmeyi genellikle özetlemeyle geçiştirdiğinden okurla metin arasındaki estetik mesafe açılmıştır ve bu yüzden okur karakterle yeterince özdeşleşemez. Celep Osman, kimselere söyleyemediği bir aşkla genç bir kızı sever. Kızın başkası için istenmesine ve evlilik törenine tanık olur. Bu acı deneyimler karakter üzerinde ruhsal sarsıntı ve okur üzerinde de dramatik etki oluşturur. Bunca dramatik ayrıntıdan sonra metinde intihar artık gerekli değildir.

Sami Paşazade Sezai’nin “Pandomima” anlatısı trajik bir karakter taşır. Öyküde güzel Rum kızı Eftelya’ya âşık olan pandomimacı Paskal’ın platonik aşkı anlatılır. Eftelya’nın, Paskal’ın tiyatrosuna gelip onu seyretmesinin sebebi Paskal’ı ölen köpeğine benzetmesidir. Eftelya’nın evlenmesi ve kocasıyla birlikte tiyatroya gelmesi pandomimacının yıkımını hazırlar. Evinde kendini asarak hayatına son verir. Öyküde trajiği oluşturan, karakterlerin bedenleri ve arzuları arasındaki karşıtlıklardır. Paskal sevimsiz, Eftelya güzeldir. Sosyo-ekonomik olarak biri alt sınıfa, diğeri orta sınıfa mensuptur. Paskal Eftelya’yı platonik olarak sever, Eftelya onu gülünç bulur. Eftelya’nın evliliği, Paskal’ın mutluluk ihtimalini ortadan kaldırır. Son olarak, melodramın dozunu artıran ayrıntı, odasında dili dışarıda bulunan Paskal’ın hâlâ taklit yapıyor sanılmasıdır. Bu öykü özelinde melodramın, okurda duygudaşlık yaratma imkânını genişlettiği gözlemlenir.

2.10. Gotik Öykü

Gotik; mimaride, resimde, müzikte olduğu gibi sinema ve edebiyatta da görülen bir sanat anlayışıdır. Gotik edebiyat alanında verilen ilk örneğin, Horace Walpole’un *Otranto Şatosu* adlı eseri olduğu kabul edilir. Korkunun ve gerilimin egemen olduğu bu anlatı türünün Batı’da kendine özgü bir geleneği vardır. Tür üzerine araştırma yapan Pala Mull, gotiğin karakteristiğini betimlerken tekinsizlik, gizemli eski şatolar, olağanüstü olaylar, olağanüstü durumlar, tekinsiz evler, duygu çatışması ve lanetlerden söz eder (2008).

Modern Türk öyküsünün klasik evresinde hem gotik türüyle oluşturulmuş anlatılar azdır hem de bunlar gotiğin tüm özelliklerini bir arada sergilemezler. Bu bakımdan bu türü kısmen anımsatan ve okurda korku uyandıran örnekler ele alınmıştır. Oysa son dönem Türk edebiyatında görece olarak daha fazla gotik anlatının yazıldığı/yayımlandığı söylenebilir.

Koray’ın “Bir Garip Adam” öyküsünün başkarakteri Yusuf’un hayatı, çingene kadının kehanetiyle değişir. Kadının öngörüsüne göre Yusuf’un ölümü bir

ağaçtan olacaktır. Bu söz, başkarakterin zihnini bulandırır, varlığını derinden sarsar. Korulukta duramaz, ağaçlara yaklaşamaz, çalışamaz olur. Rahatı kaçan, durmadan ölümü düşünen Yusuf'un tekinsiz durumu okuru etkiler. Hem kendisi hem de kâtip tarafından bekçi olarak çalışacağı metruk kulübedeki yatağın, birisi henüz içinden yeni kalkmış gibi sıcacık bulunması mantıkla açıklanamaz. Anlatıcı da bu ayrıntıyı açıklamayarak gizemi sürdürür. Yusuf'un rüyasında meşe ağacına asıldığını görmesi, bir süre sonra gerçekten bir ağaca asılı bedeninin köylüler tarafından bulunması korkuyu oluşturur.

Aynı kehanet düzeneği Alyanakoğlu'nun "Bir Facia" öyküsünde yinelenir. Buradaki kehanetin kaynağı dışsal değil içseldir. Öykünün başından itibaren kadın karakter, bir akşam vakti öleceği sabit fikrine kapılır. Bu kısır döngüden bir türlü kurtulamaz. Hayat ona zehir olur. Karakterin zihnini kaplayan nedensiz ölüm duygusu okuru da içine alarak devam eder. Metnin başında kurulan kehanet sonunda gerçekleşir. Acıya, korkuya, uykusuzluğa dayanamayan genç kadın zehir içerek yaşamına son verir. Zembereği kurulan bu düzenek, öykünün girişinden itibaren çalışmaya başlar ve ölümlerle birlikte kendini imha eder. Koray'ın "Kavaklıhoz Hanında Bir Vaka" öyküsünde hakkında ürkütücü olaylar anlatılan han, handa çıldıranlar ve ölenlerle ilgili hikâyeler, hancının korkunç-sevimsiz fizyolojisi ve anlatıcının korkuları gotik atmosferi hazırlar. Sonunda "kötü adam" hancı kimi öldürecek diye anlatıcı karakter merak içindeyken hancı, sabahleyin odasında tavana asılmış olarak bulunur. Hem tekinsiz bir hava yaratmak hem de okurun kafasında soru işareti bırakmak niyetiyle öykünün sonunda hancının penceresinin açık olduğuna işaret edilir. Anlatı, Batılı selefleri gibi hem tekinsiz bir mekânı içererek hem de kötü adamı cezalandırarak son bulur.

Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" adlı öyküsü, bütünüyle olmasa da taşıdığı kimi ayrıntılar bakımından bu başlık altında incelenmeyi hak eder. Erkek başkarakterin sokakta düşmesinden sonra tuhaf bir çocuk ve kadın tarafından bir eve götürülüşü, eski zaman elbisesi giymiş bir genç kadınla edilen absürt sohbet, kadının ve babasının/kocasının birbiriyle çelişen açıklamaları, ertesi gün tüm ev halkının başkarakterini bırakarak evi terk etmesi, bu tuhaf insanların hiçbir yerde bulunamaması tekinsiz durumlardır. Tüm bu tedirgin edici ayrıntılar, erkek başkarakterin kâbusu ve genç kadının sayıklamaları olarak kabul edilirse hikâyeye mantıklı bir açıklamaya kavuşmuş olur. Aksine bütün bunlar düş değil, dış gerçeklik olarak değerlendirilirse, karakterlerin tekinsiz ve fantastik bir dünyaya mensup olduklarından kuşku duyulamaz.

Sonuç

Modern Türk öyküsünün, mizahi, teatral, portre, dramatik, röportaj, mektup, anı/günlük, tezli, melodramatik ve gotik öykü gibi alt türlere sahip olduğu saptanmıştır. Bu türlerin oluşumunda drama, melodram ve gotik gibi kurmaca

türler kadar; röportaj, mektup, anı/günlük gibi kurmaca dışı türlerin de etkili olduğu görülmektedir. İnceleme alanı genişledikçe deneme öykü, fantastik öykü, atmosfer öyküsü gibi olası alt türlerle karşılaşmak uzak bir öngörü sayılmaz. Bu nedenle öyküleri, olay-durum ikiliğinin yarattığı sınıflandırmalar içine yerleştirmek yerine, onları, türsel özelliklerinden hareketle incelemenin daha yararlı olacağı açıktır. Bu bağlamda yöneltebilecek sorulardan ilki, aynı öykünün birden fazla alt tür özelliği gösterip gösteremeyeceği; ikincisi ise bu durumda araştırmacının öyküyü nasıl betimleyeceği. Bu sorunsal somutlaştırmak bakımından, Ömer Seyfettin'in "Keramet" öyküsü tipik bir örnektir. İlgili anlatıda dramatik, tezli ve mizahi olmak üzere birden fazla türsel belirleyici, aynı metin bağlamında bir araya gelmiştir. Bu gibi durumlarda yapılması gereken, anlatının temel işlevini yani metnin niyetini sorgulamaktır. Bu metin özelinde öykü, dramatik bir etki yaratmayı ya da güldürmeyi değil, yanlış bir inancın sorgulanmasını hedeflemiştir.

Sonuç olarak, modern Türk öyküsü tek bir model üzerinden devam etmemiş, çeşitli etkilerle zaman içinde farklı biçimler kazanmıştır. Yeni bir türün kimlik arayışı, bu çeşitlenmenin sebeplerinden biriyse, diğerini sosyolojide aramak yerinde olur. Zira bundan sonraki dönemde –modernist evrede– bu alt türlerden bir kısmının yok olması, kimisinin ise yaşamaya devam etmesi ancak türsel olgunlaşma ve toplumsal değişimle açıklanabilir.

Kaynaklar

- Abasıyanık, Sait Faik (2000). "Dülger Balığının Ölümü", *Alemdağda Var Bir Yılan*, Ankara: Bilgi Kitabevi, s.76-80.
- Adivar, Halide Edip (1981). "Efe'nin Hikâyesi", *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.32-37.
- Ahmet Rasim (2011). "Sefile", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.110.113.
- (1981). "Himmet Çocuk", *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.96-101.
- Ali, Sabahattin (1994). "Hanende Melek", *Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi*, Haz. Yaşar Nabi Nayır ve Enver Ercan, İstanbul: Varlık Yayınları, s.91-97.
- Alyanakoğlu, Cemil Süleyman (1909). "Aşiyân-ı Müstakbel", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.23-34.
- (1909). "Ayna Karşısında", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.109-126.
- (1909). "Bir Facia", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.49-61.
- (1909). "Ferda-yı Zifaf", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.37-48.

- (1909). “Kadın İntikamı”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.65-75.
- (1909). “Tehlike”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.193-209.
- (1909). “Timsal-i Aşk”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.7-20.
- (1912). “Celep Osman”, *Ukde*, İstanbul: Resimli Kitap Matbaası, s.93-108.
- (1912). “Kotra”, *Ukde*, İstanbul: Resimli Kitap Matbaası, s.29-48.
- Arslan, Savaş (2005). *Melodram*, İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Çetin, Nurullah (2005). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış”, *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47, s.73-81.
- Esental, Memduh Şevket (1984a). “Altınbalıkları”, İhtiyar Çilingir, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.43-48.
- (1984b). “Bir Genç Efendinin Defterinden”, *Veysel Çavuş*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.38-44.
- (1989). “Eşek”, *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.197-200.
- (1989). “Kayışı Çeken”, *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.37-42.
- (1992). “Avni Hurufi Efendi”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.23-28.
- (1992). “Bir Eğlenti”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.58-65.
- (1992). “El Malının Tasası”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.29-35.
- (1992). “Haşmet Güllökkan”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.109-111.
- Goyet, Florence (2014). *The Classic Short Story, 1870-1925 Theory of A Genre*, Cambridge: OpenBook Publishers.
- Gökçek, Fazıl (2012). *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göktulga, Fahri Celal (1923). “Talak-ı Selase”, *Talak-ı Selase*, İstanbul: Kütüphane-i Sudi, s.3-9.
- Güntekin, Reşat Nuri (2007). “Hatıra Defteri”, *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.125-131.
- (2007). “Porselen Çay İbriği”, *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.119-124.
- (t.y.). “Mazeret”, *Sönmüş Yıldızlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.143-149.
- (t.y.). “Sönmüş Yıldızlar”, *Sönmüş Yıldızlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.5-10.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1996). “Kocası İçin Deli Divane”, *Kadınlar Vaizi*, İstanbul: Atlas Kitabevi, s.39-46.
- Güven, Güler (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1979). *Hikâye Tablilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1981). “Ceviz”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.109-114.
- (1981). “Gizli Posta I”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.151-154.
- (1981). “İssız Köy ve Dilsiz Kız”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.37-43.

- (1985). “Zor Talak”, *Hikâyeler*, Haz. Niyazi Akı, İstanbul: İletişim Yayınları, s.131-135.
- Karay, Refik Halit (t.y.). “Boz Eşek”, *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, s.85-90.
- Kaygılı, Osman Cemal (2005). “Bir Şayianın Aslı”, *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri*, Haz. Mustafa Apaydın, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.230-233.
- Kefeli, Emel (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul: Kitabevi.
- Kolcu, Ali İhsan (2011). *Öykü Sanatı*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Koray, Kenan Hulusi (1983). “Bir Garip Adam”, *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*, Haz. İnci Enginün, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.26-35.
- (1983). “Kavaklıhoz Hanında Bir Vaka”, *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*, Haz. İnci Enginün, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.141-148.
- March-Russell, Paul (2009). *The Short Story An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mehmet Celal (2011). “Bir Pederin Sergüzeşti”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.125-128.
- Mehmet Rauf (2011). “Ana Kız”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.262-264.
- Müftüoğlu Ahmet Hikmet (2005). “Muamma-yı Dil”, *Haristan*, Haz. Şehnaz Aliş, İstanbul: Dergâh Yayınları, s.65-70.
- Ömer Seyfettin (1990). “Memlekete Mektup”, *Yalnız Efe*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.68-76.
- (1990). “Uçurumun Kenarında”, *Yalnız Efe*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.63-67.
- (1992). “Kaşağı”, *Falaka-Kaşağı-And-Boş İnançlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.21-26.
- (1992). “Keramet”, *Falaka-Kaşağı-And-Boş İnançlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.107-109.
- (1993). “Ay Sonunda”, *Yüzakı-Rüşvet-Korkunç Bir Ceza-Herkesin İçtiği Su*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.141-144.
- (1993). “Çirkin Bir Hakikat”, *Yüzakı-Rüşvet-Korkunç Bir Ceza-Herkesin İçtiği Su*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.135-137.
- (1994). “Lokanta Esrarı”, *Aşk Dalgası-Bahar ve Kelebekler-İlk Düşen Ak*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.148-154.
- Örik, Nahid Sırrı (2009). “Kahvehane Seyyahı”, *Eve Düşen Yıldırım*, Haz. M. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, s.185-190.
- Özgül, M. Kayahan (2005). “Hikâyenin Romani”, *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47, s.33-41.
- Pala Mull, Çiğdem (2008). *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*, Ankara: Ürün Yayınları.

- Safa, Peyami (1980). "Birçokları Gibi", *Hikâyeler*, Haz. Halil Açıkgöz, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 51-54.
- (1980). "Lastik Top", *Hikâyeler*, Haz. Halil Açıkgöz, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s.36-39.
- Sami Paşazade Sezai (2003). "Bu Büyük Adam Kimdir", *Bütün Eserleri 1*, Haz. Zeynep Kerman, Ankara: TDK Yayınları, s.103-105.
- (2003). "Pandomima", *Bütün Eserleri 1*, Haz. Zeynep Kerman, Ankara: TDK Yayınları, s.136-141.
- Talu, Ercüment Ekrem (2011). "Binbaşı Asım", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.637-640.
- (2011). "Tembel Harcı", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.641-642.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). "Geçmiş Zaman Elbiseleri", *Bütün Öyküleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.59-80.
- (2003). "Erzurumlu Tahsin", *Bütün Öyküleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.89-102.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1988). "Bitmemiş Defter", *Bir Yazın Tarihi*, Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.106-123.
- (1991). "Ayni Tata", *İzmir Hikâyeleri (Anısal Öyküler)*, Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.151-156.
- (2006). "Mektup Parçası", *Solgun Demet*, Haz. Dilek Soğanoğlu, İstanbul: Özgür Yayınları, s.130-144.
- (2006). "Sevda-yı Girizan", *Solgun Demet*, Haz. Dilek Soğanoğlu, İstanbul: Özgür Yayınları, s.53-64.
- Yalçın Çelik, S. Dilek (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yalçın, Hüseyin Cahit (2011). "Köy Düğünü", *Seçme Hikâyeler*, Haz. Özge Şahin, İstanbul: Kesit Yayınları, s.69-82.
- (2013). "Çocukların Hakkı", *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, Haz. Fatih Arslan, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, s.141-146.

ABSTRACT

Sub-Genres in Modern Turkish Short Story (1950-1890)

Modern short story can be classified according to the relations with other genres and literary techniques and forms that it benefit. According to this classification, ten sub-genres come out as humorous story, theatrical story, portrait story, interview story, letter story, memoirs story, thesis story, melodramatic story, dramatic story, gothic story. While one or two features of tens of stories and even hundreds of stories can be expressed if binary classification is used. Many features of narratives can be illustrated by means of multiple typologies. It is thought that filling so many stories of the same author's stories into two categories without evaluating other structural features would not reflect the diversity of the stories examined. And sub-genre division has been done with moving from structural features of narratives. In this context, what is intended to do is not to prove the fallacy of this binary distinction; but to propose to examine the story again from the view point of other possible typologies.

Keywords: Modern Turkish story, short story, genre, typology of genre, sub-genre