

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÖZCAN ERGÜDER'İN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

HAZIRLAYAN

BEYZA NUR TEMİZÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. EMİNE KILIÇ

ANKARA – 2023

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 23 / 08 / 2023

Öğrencinin Adı, Soyadı: Beyza Nur Temizöz

Öğrencinin Numarası: 22020035

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Programı: Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Doç. Dr. Emine Kılıç

Tez Başlığı:Özcan Ergüder'in Öykücülüğü

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 91 sayfalık kısmına ilişkin, 26 / 07 / 2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih:23 / 08 / 2023

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Doç. Dr. Emine Kılıç

TEŞEKKÜR

Bu tezin tamamlanmasında birkaç kişiye teŐekkürlerimi borç bilirim. Lisans dönemimden itibaren, her konuda tecrübesiyle yoluma, ışık tutan ve bu araŐtırmamda da hoşgörölü tavrıyla beni aydınlatan Sayın Doç. Dr. Emine Kılıç'a teŐekkürü bir borç bilir ve sonsuz Őükranlarımı sunarım. Ufuk açıcı bilgilerini benimle paylaşarak, bu zorlu süreçte en büyük destekçim oldu. Ayrıca maddi ve manevi desteklerini, benden hiçbir zaman esirgemeyerek; bana sonsuz güvenen aileme çok teşekkür ederim. Tezimi okuyarak geliŐtirmemde katkısı olan ve hayatımın sonuna kadar desteklerini benden esirgemeyeceğini bildiğim canım niŐanlım Erencan Keskin'e teŐekkürlerimi borç bilirim.

ÖZET

Beyza Nur Temizöz, Özcan Ergüder'in Öykücülüğü, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı, 2023

1950 kuşağı öykücüleri arasında yer alan Özcan Ergüder'in Türk öykücülüğündeki konumu ve yenilikçi tutumu bu tez kapsamında ele alınmıştır. Araştırmayı sağlam bir zemine dayandırmak için modernizm kavramı genel hatlarıyla açıklanmış ve modernist öykünün Türk edebiyatındaki iz düşümü değerlendirilmiştir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de yer alan öyküler, anlam dünyası ve anlatım teknikleri başlıklarıyla tartışmaya açılmıştır. Öykülerin içeriği incelendiğinde mutsuzluk, yalnızlık, ölüm, şiddet ve cinsellik temaları ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte Ergüder'in psikanalitik kuramdan da beslenen bir yazar olması sebebiyle öykülerinde üzerine düşündüğü anlaşılan Oedipus kompleksi kavramı; kullandığı fantastik unsurlar ile siyasi ve sosyal meseleleri yansıtan öyküleri de içerik kapsamında tartışılmıştır. İçeriğe uygun bir şekilde kurguladığı mekân ve zaman kavramları da modernizm kavramı etrafında değerlendirilmiştir. Alışılmışın dışında konuları işleme veya bilinen konuları farklı şekillerde kaleme almasıyla özgünlüğünü ortaya koymuştur. Modernist öykünün temel yapı taşlarını metinlerine başarılı bir şekilde yerleştiren Ergüder, hem içerik hem de biçimde yaptığı yeniliklerle kendine özgü bir üslûp kurmayı başarmıştır. İlk öykülerinde Sait Faik Abasıyanık'ın etkisi açık bir şekilde görülüyorsa da daha sonra yazdığı öykülerinde, kendi sesini oluşturmayı başarmış ve kullandığı şiirsel dille özgünlüğünü ortaya koymuştur. Bu çalışmayla Özcan Ergüder'in yenilikçi tutumu öne çıkarılarak ele aldığı konuları işleyişiyle kendi tarzını oluşturduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, modernist edebiyat, 1950 kuşağı öykücülüğü, Özcan Ergüder ve *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*

ABSTRACT

Beyza Nur Temizöz, Özcan Ergüder's Storytelling, Başkent University, Institute of Social Sciences, Turkish Language and Literature Master's Program with Thesis, 2023

Özcan Ergüder who is one of the storytellers of the 1950s, his position and innovative attitude in Turkish storytelling, are discussed within the scope of this thesis. In order to base the research on a solid ground, the concept of modernism has been explained in general terms and the projection of the modernist story in Turkish literature has been evaluated. The stories in the *Masquerade Ball and Other Stories* were opened for discussion with the titles of the world of meaning and narrative techniques. When the content of the stories is examined, the themes of unhappiness, loneliness, death, violence and sexuality come to the fore. However, the concept of the Oedipus complex, which is understood to have been thought about in his stories, since Ergüder is a writer who also feeds on psychoanalytic theory; The fantastic elements he used and his stories reflecting political and social issues were also discussed within the scope of the content. The concepts of space and time, which he constructed in accordance with the content, were also evaluated around the concept of modernism. He has revealed his originality by dealing with unusual subjects or writing known subjects in different ways. Ergüder, who has successfully placed the basic building blocks of the modernist story in his texts, has succeeded in establishing a unique style with his innovations in both content and form. Although the influence of Sait Faik Abasıyanık is clearly visible in his early stories, he succeeded in creating his own voice in his later stories and revealed his originality with the poetic language he used. In this study, it has been revealed that Özcan Ergüder's innovative attitude is emphasized and he creates his own style with the way he handles the subjects he deals with.

Keywords: Modernism, modernist literature, 1950 Generation Storytelling, Özcan Ergüder and the *Masquerade Ball and Other Stories*

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TABLolar LİSTESİ	vi
GİRİŞ.....	1
1. MODERNİZM ve EDEBİYAT	8
1.1. Batı Dünyasında Modernizm	8
1.2. Modernist Edebiyat.....	10
1.3. Türkiye’de Modernizmi Doğuran Sebepler ve Yansımaları.....	14
1.4. Türk Edebiyatında Modernizm	16
1.4.1. Sait Faik Abasıyanık ile modernist öykünün ilk sesleri.....	18
1.4.2. Modernist öykünün temsilcileri: 1950 kuşağı öykücülüğü	20
1.4.3. Kırk üç yıl arayla <i>Maskeli Balo</i> ’ya bir bakış.....	24
2. MASKELİ BALo VE DİĞER ÖYKÜLER’İN ANLAM DÜNYASI.....	28
2.1. Modernist Bireyin Ruh Hâli: Mutsuzluk ve Bıkkınlık	29
2.2. Kendine Sığınan Birey: Yalnızlık	32
2.3. Ölüm Düşüncesine Farklı Bakışlar	35
2.4. Mutsuzluğun Temsili: Şiddet	38
2.5. Yaşamın Bir Parçası: Cinsellik.....	41
2.6. Erkek Kimliğinin İnşası: Oedipus Kompleksi.....	43
2.7. Olağanüstü Olaylar	48
2.8. Dönemine Tanıklık Eden Öyküler: Geleneksel Kültür ve Kentleşme	54
2.9. Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de Mekân ve Zaman	59
3. MASKELİ BALo VE DİĞER ÖYKÜLER’DE ANLATIM TEKNİKLERİ	64
3.1. Anlatıcının Konumu	64
3.2. Bilinç Akışı.....	71
3.3. İç Monolog	74
3.4. Türler Arası Geçiş.....	77

3.5. Metinlerarasılık.....	80
3.6. Üstkurmaca.....	85
3.7. Üst anlatı	87
3.8. Dilin Kullanımı.....	88
SONUÇ	90
KAYNAKLAR.....	97

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. 1. İki Baskı Arasında Yer Alan Kelime Farklılıkları	26

GİRİŞ

Özcan Ergüder, *Maskeli Balo* isimli öykü kitabını 1956 yılında yayımlar. Bu eser onun ilk ve tek kitabıdır. Ancak daha sonra öykülerini, çeşitli dergilerde yazmaya devam eder ve okuruyla buluşturur. Onun kaleme almış olduğu bütün öykülerini 2019 yılında Bengü Vahapoğlu, *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de bir araya getirir. Bu araştırmada Özcan Ergüder'in öykülerinden oluşan *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli eserin yazınsallığı tartışmaya açılacaktır.

Özcan Ergüder, 1929 yılında Çanakkale'de dünyaya gelir. Babası iş adamı Nazif Ergüder, annesi Nebahat Hanım'dır. İlkokulu Ankara'da bitirdikten sonra eğitimine Robert Koleji'nde yatılı olarak devam eder. Yaz tatillerinde de *Vatan* gazetesinde çalışmaya başlayarak gazeteciliğe ilk adımını atar. Robert Koleji'nden 1949 yılında mezun olur, siyasal bilimler ve felsefe eğitimi için Oxford Üniversitesi'ne gider. Üniversite yıllarında aktif bir öğrenci olan Ergüder, çeşitli topluluklara katılır. Katıldığı topluluklarda yazılar yazar, konuşmalar yapar. Yapmış olduğu bu çalışmalar sayesinde ön plana çıkmayı başarır. Bunun üzerine BBC'den teklif gelir, BBC Radyosu'nda programlar hazırlayıp sunar ve radyo oyunları yazar. Türkiye'ye dönüşü, Ahmet Emin Yalman'ın çağrısına icabet etmesiyle olur. 1953 yılında Oktay Akbal, Şakir Eczacıbaşı, Özer Eser ve Tunç Yalman ile *Vatan'ın Sanat Yaprağı* isimli gazetesini çıkarırlar. 1956 yılında *Vatan* gazetesinin genel yayın yönetmeni olan Ergüder, sonrasında Orhan Birgit ve Ali İhsan Göğüş'le 1958 yılında haftalık haber ve politika dergisi olan *Kim*'i kurar. "Hep yazı hayatının içindeydim" (Ergüder, 2004: 46) sözüyle Ergüder, yazmaya olan ilgisini açığa çıkarır. Bu ilgi, onun geçimini sağlamasına da yardımcı olur ve gazeteci kimliğiyle tanınır. Yayın hayatına ve yöneticiliğe devam ederken *Hür Vatan* ve *Hareket* gazetelerini çıkarır. *Ulus* gazetesinde başyazılar yazar. 1964-1965 yıllarında yıprandığını ifade ederek gazeteciliği bırakır. Sonrasında da yabancı şirketlerin Türkiye temsilciliğini yaparak geçimini sağlar. 85 yaşında da hayatını kaybeder.

Babasının, kendini kütüphaneye ve kitapçılara götürerek okumaya ve edebiyata teşvik ettiğini söyler. "İlk okuduklarım arasında polisiye romanlar da vardı ama beni en çok etkileyen ve bir çeşit kendime hoca olarak gördüğüm Refik Halit Karay'dı" (Ergüder, 2004: 40) sözüyle öyküye olan ilgisini açığa çıkarır. Ergüder'in öykü dünyasına girişi, Sait

Faik'in "İp Meselesi" isimli öyküsüyle tanıştıktan sonra gerçekleşir. "İp Meselesi"ni okuduktan sonra Sait Faik'e büyük hayranlık besler. O günleri şu sözlerle anlatır:

Kolejin son senelerine doğru... Bir kış günü Kadıköy'den vapura binerken *Varlık* dergisi aldım. Dergide hiç unutmam Sait Faik'in "İp Meselesi" adlı bir hikâyesi yayımlanmış. Onu vapurda okudum. Müthiş sardı beni. Fakat Sait Faik'in o zaman kitapları piyasada yoktu pek. Bunun için hep *Varlık* dergisini beklemeye başladım (Ergüder, 2004: 41).

Bu okuma deneyimi ile edebiyata olan ilgisi daha da artar ve yazma denemelerine başlar. İlk yazdığı öykülerde Sait Faik'in etkileri görülür. Bunu da şu sözlerle aktarır: "Balıkçılar falan beni de ilgilendiriyordu artık. Gene o sıralarda ben de hikâye yazmaya başladım" (Ergüder, 2004: 41). Sait Faik'in etkisi, yazarın "Balıkçı Kâmil" ve "Pupula" isimli öykülerinde görülür. Aynı zamanda "Balıkçı Kâmil" öyküsü, 1948 yılında Robert Koleji'nin geleneksel hikâye yarışmasında Sait Faik, Orhan Veli ve Bedri Rahmi'den oluşan jüri üyeleri tarafından birinci seçilir. Öykülerinde Sait Faik'in etkisinin ön planda olduğunu farkına varan Ergüder, sonralarında onun taklitçisi olmaktan korktuğunu da belirtir. Bu yüzden balıkçıların dünyasından koparak kendi tarzını aramaya başlar. Böylece ilk öykülerini 20'li yaşlarında yazmaya başlar. Öykülerini *İzlerimiz*, *Varlık* ve *Yenilik* isimli dergilerde yayımlar. 1956 yılında da ilk ve tek kitabı olan *Maskeli Balo*'yu okurla buluşturur. O dönemin önemli öykücülerinde yer alır. Tahir Alangu, Erdal Öz ve Muzaffer Buyrukçu gibi isimler, Ergüder'in metinleri hakkında olumlu eleştirilerde bulunarak çeşitli dergilerde onun öyküleri üzerine yazılar yazarlar. Alangu, Ergüder için şu sözleri sarf eder: "Özcan Ergüder'in eserleri hikâyeciliğimiz için bir yeniliktir. Bu yenilik kişilerinde, çevrelerinde, üslûbunda velhasıl bütün hikâyecilik anlayışındadır" (Alangu, 1957: 2). Muzaffer Buyrukçu, "Özcan Ergüder, zamanı delik deşik ederek coşkulu bir ırmak gibi geleceğe doğru akan yaşamın hızına uygun bir hızla yazdıklarını, bir güzel kompozit etmiş ve 'Maskeli Balo'yu koymuştur ortaya" (Buyrukçu, 1999: 10) der. Dolayısıyla Ergüder, ortaya koyduğu yenilikçi tutumuyla dikkatleri üzerine çekmeyi başarır.

Öykülerini kaleme aldığı tarihler 1950'li yıllara tekabül eder. Bu dönemlerde dünyayı ve Türkiye'yi etkisi altına alan modernizm, Ergüder'i de cezbeder. Batı edebiyatında da James Joyce, Thomas Eliot, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Alberto Moravia, William Faulkner gibi yazarlardan beslenir. İngiltere'de James Joyce ve Thomas Eliot'u keşfetmesi ona yeni bir olanak sunar. Bu yazarlardan aldığı ilhamla, öykülerine yeni ve farklı bir boyut kazandırır. Yenilikçi tutumuyla dikkatleri üzerine çeken Ergüder

için Muzaffer Buyrukçu şunları söyler: “Modern, yenilikçi bir yaratımın örneklerini sergileyen üstün yazarlardan biri[dir]” (Buyrukçu, 1999: 10). Nitekim öykülerinin genelinde gerek biçim gerek içerikte bu yenilikçi tutumu gözlemlenir. Ancak onun öykülerine bakıldığında gelenekten tam anlamıyla kopmadığı da fark edilir. Buyrukçu, Ergüder’in bu tavrını şu sözlerle yorumlar: “Bizim olanı, ‘bizim’ olması gerekeni, okura ilginç öyküleriyle [sunar]” (Buyrukçu, 1999: 10). Batıda öğrenmiş olduğu çeşitli teknikleri kendi kültürüne göre harmanlar. İçerik olarak bazı öykülerinde geleneksel yapıyı koruyor gibi gözükse de biçim açısından modernist öyküyle ortaya çıkan kırılmalar dikkat çeker. Modernist öykülerde olduğu gibi onun öykülerinde de bireyin iç dünyasına, iç monoloğa ve bilinç akışına yer verilir. Bireyin kendiyle hesaplaşması, yalın dili, diyaloglardan oluşan anlatımı, kısa cümleleri vb. özellikleriyle yeni bir anlatım tarzı arayışı içinde olduğunu hissettirir. Bu yenilikçi tutumu için “Korkunçlar” öyküsüne bakılabilir. İngiltere’den geldikten sonra bu öyküyü, Sait Faik’e okumak ister. Sait Faik öyküyü âdeta deli saçması bulur. “Bravo! Dedi. Sen ne yazmışsın! Yalnız bir şey var, bunu sadece deli için yazabilirsin.” “Hayır” dedim “deli için değil her insanın kafası böyle ‘stream of consciousness’ yani iç monolog şeklinde, oradan oraya atlayarak gider” dedim” (Ergüder, 2004: 42). Ergüder’in bahsettiği “stream of consciousness” aslında bilinç akışıdır. Ancak bu terimden bahsederken iç monolog terimini kullanır. İç monolog ve bilinç akışı terimini birbirinin yerine kullanıyor gibi gözükse de her iki kavramı da metinlerinde ayrı ayrı ele alır. Bilinç akışının ön planda olduğu metinlerde, zamanlar arasında kopukluklar ya da düzensiz cümleler dikkati çekerken iç monoloğun kullanıldığı öykülerde, bireylerin iç dünyalarına yer verilerek kendileriyle yaptıkları konuşmalar aktarılır. Ergüder’in öykülerindeki yenilikçi tutumlar bunlarla sınırlı değildir. Üstkurmaca, üst anlatı ve fantastik gibi çeşitli tekniklere de metinlerinde başvurur. Yeni teknik arayışlarının yanında işlediği konular açısından da farklılıklara önem verdiği görülür.

Ergüder’in metinlerinde ele aldığı konularda da çeşitli yenilikler gözlemlenir. Döneminin etkisiyle cinsellik, Oedipus kompleksi, yalnızlık ve ölüm gibi temalar üzerinde yoğunlaşır. Özellikle insan psikolojisini derinlikli bir biçimde ele alır. Ergüder’in bu alanda çeşitli okumalar yaptığını da belirtmek gerekir. İngiltere ve Amerika’da çeşitli psikanaliz kliniklerinin yayımlandığı dergileri de bol bol okur. Okuduğu bu dergilerde farklı hastaların ruh tahlillerinin olduğunu belirterek bu okumalarının önemini şu ifadeyle vurgular: “İnsan normallikle anormallik arasındaki çizginin sanıldığı kadar kesin olmadığını da görmüş oluyor” (Ergüder, 1957: 11). Dolayısıyla psikanalitik bir bakış açısı

öykülerinde önemli rol oynar. İşlemiş olduğu farklı konuları, yeni teknik arayışlarıyla harmanladığı görülür.

Ergüder'in öykücülüğünde ön planda olan bir diğer unsur ise genellikle karakterlerin isimlerinin olmamasıdır. Kadın, adam, çocuk gibi adlandırmalar yapar. Kimi öykülerde de Ahmet, Kâmil, Ali gibi çok yaygın kullanılan isimlere yer verir. Bunun en önemli sebebi kişilerin betimleyici özellikleri ele almaktansa onların ruh tahlillerini, yaşadıklarını veya hissettiklerini ön plana çıkarmak istemesidir. Fiziksel özelliklerine, statülerine ve isimlerine çok önem vermez. Çünkü onun için öykü sadece ruhsal durumun ve fikrin iletilmesi için bir araç değildir: "Sadece bir ruh durumunu yahut bir fikri ortaya koyan "hikâye", benim için hikâye değildir. Ama yanlış anlaşılmasın: Sadece bir vaka anlatmak da hikâye değildir. "Vaka" ile muhakkak büyük maceraları kastetmiyorum. Bir odada iki kişi de konuşabilir. Bu da benim için bir vakadır" (Ergüder, 1957: 10). Bu sözleriyle öykülerdeki olaylara bakış açısını gösterir. Büyük olayların yaşanması, iki kişinin konuşması ya da sıradan bir olayın anlatılması Ergüder için öykü konusudur. Bu düşüncesini *Maskeli Balo*'da ve diğer öykülerinde yansıtır.

Yenilikçi bir tutumla öykülerini kaleme alan Ergüder'in yazınsallığını destekleyen çeşitli faktörler vardır. Gazetecilik yıllarında yurt dışında bulunması ve orada yaptığı çeşitli okumalar onun yazınsallığını olumlu yönde etkiler. Gazetecilik alanında azimli ve hırslı olma tutumunu edebiyat alanına da yansıtır. Benimsemiş olduğu modernist çizgi sayesinde Türkiye'de 1950 kuşağı öykücülerinin arasına yeni bir soluk getirir. Ergüder'in dikkat çeken özelliklerinden biri de sadece öykü türünde eser vermesidir. Gazeteci kimliğiyle tanınan Ergüder'in *Maskeli Balo*'su, ilk çıktığı yıllarda büyük ilgi uyandırır ve övgü dolu sözler alır. Ancak sonrasında Ergüder'in ve bu eserinin yarattığı etki giderek kaybolur.

Türk öykücülüğü tarihindeki araştırmalara bakıldığında Ergüder'in *Maskeli Balo*'su ve yayımlanmış olduğu diğer öyküleri hakkında çok fazla inceleme yapılmadığı dikkat çeker. 2010 yılında Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* isimli eserinde, Ergüder'in "Ömer" ve "Ötesi" öyküleri ele alınır. 2019 yılında *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli kitapla, Ergüder'in unutulmaya yüz tutmuş metinleri yeniden gün yüzüne çıkmaya başlar. 2020 yılında Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde Ayfer Tunç ve Murat Gülsoy'un yapmış oldukları söyleşide de *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de yer alan metinler tartışılır ve Boğaziçi Üniversitesi

Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi isimli Youtube kanalında yayımlanır. Fakat bu değerlendirmeler dışında Ergüder'in bütün öykülerinin incelendiği herhangi bir araştırmayla karşılaşılmaz. Bu yüzden 1950 kuşağı öykücülerinden olan Ergüder'in hem sanat anlayışının hem de öykülerinin anlam dünyası ve anlatım teknikleri açısından incelenmesi gerekmektedir. Yapılan bu araştırmayla edebiyat alanındaki bu boşluğun doldurulması amaçlanmıştır.

Tezin konusuyla ilgili literatür taraması yapıldığında Özcan Ergüder'in öyküleri hakkında bütünlüklü bir çalışmanın olmadığı belirlenmiştir. Bu yüzden araştırmada temel alınacak kaynaklar, büyük ölçüde modernist öykücülüğün ele alındığı metinler olacaktır. Bunlara ek olarak 1950 kuşağı öykücülüğünde ön plana çıkan Vüs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Feyyaz Kayacan, Leylâ Erbil ve Sevim Burak gibi isimlerin metinleri hakkında da genel bir çerçeve oluşturulacaktır. Bütün bu araştırmalar doğrultusunda modernist öykünün temel nitelikleri belirlenecektir.

Çalışma üç bölümden oluşacaktır. Öncelikle Batı'da modernizm kavramını ortaya çıkaran sebepler ele alınacaktır. Genel bir çerçeve çizildikten sonra Batı edebiyatında modernizmin nasıl bir konuma sahip olduğuna ve öncülerine değinilecektir. Bu başlıkların içeriği ilerleyen bölümlerde daha detaylı ele alınacaktır. Sonrasında dünyada büyük bir yankı uyandıran modernizmin, Türkiye'ye etkisi "Türkiye'de Modernizmi Doğuran Sebepler ve Yansımaları" başlığıyla irdelenecektir. Modernizmin, Türk edebiyatına yansımaları da "Türk Edebiyatında Modernizm" başlığıyla değerlendirilecektir. Bu bölümde modernist öykünün ilk seslerini duyuran, Sait Faik Abasıyanık'ın ortaya koyduğu çeşitli unsurlara da yer verilecektir. Çünkü onun ortaya koyduğu yenilikçi tutumlar, 1950 kuşağı öykücülerine de yol göstericidir. Aynı zamanda Abasıyanık, Ergüder'in yazın hayatında da son derece önemli bir isimdir. Ergüder'in yurt dışındayken ona mektuplar yazdığını ve Abasıyanık'ın da Ergüder'den övgüyle bahsettiğinin belirtilmesi gerekir. Abasıyanık'tan bahsedildikten sonra 1950 kuşağı öykücülerinin, Türk öykücülüğündeki konumu da bu tez kapsamında incelenecektir. Elde edilen bu bilgilerle, modernist öykünün çerçevesi çizildikten sonra *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli eser bu kapsam dâhilinde tartışılacaktır.

Araştırmanın ikinci bölümünü, "*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'in Anlam Dünyası" başlığı oluşturmaktadır. Bu başlıkta öykülerde işlenen ana konular tespit edilecek ve bu konuların ele alınışındaki yenilikler üzerinde durulacaktır. Tespit edilen konular;

“Modernist Bireyin Ruh Hâli: Mutsuzluk ve Bıkkınlık”, “Kendine Sığıman Birey: Yalnızlık”, “Ölüm Düşüncesine Farklı Bakışlar”, “Mutsuzluğun Temsili: Şiddet”, “Yaşamın Bir Parçası: Cinsellik”, “Erkek Kimliğinin İnşası: Oedipus Kompleksi”, “Olağanüstü Olaylar”, “Dönemine Tanıklık Eden Öyküler: Geleneksel Kültür ve Kentleşme”, “*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de Mekân ve Zaman” başlıklarıyla ele alınacaktır. Tespit edilen bu temaların arka planında yatan etkenler ortaya çıkarılacaktır. Öykülerde yer alan karakterlerin içinde bulunduğu mutsuzluk ve yalnızlık duygusunun nedenleri araştırılacaktır. Eserde işlenen bir diğer konu olan şiddetin boyutları tespit edilecektir. 1950 kuşağında ön plana çıkan cinselliğin, Ergüder’in öykülerinde nasıl bir bakış açısıyla ele alındığı da ortaya konulacaktır. Çocuk cinselliğini konu alan metinlerin psikanalitik çözümlenmeleri de tez kapsamında ele alınacaktır. Çünkü Türk edebiyatı tarihi geçmişine bakıldığında çocuk cinselliğini ele alan nadir isimlerden biri Özcan Ergüder’dir. Tüm bu yenilikçi tutumlarla birlikte eserde yer alan toplumsal konular da açıklığa kavuşturulacaktır. Siyasi konuların zemininde yatan düşünceler de irdelenecektir. Öykülerin anlam dünyası detaylı şekilde açıklandıktan sonra biçim özelliklerine dikkat çekilecektir.

Araştırmanın üçüncü bölümü, “*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de Anlatım Teknikleri” başlığını taşımaktadır. Öykülere bakıldığında biçimde de çeşitli yeniliklere rastlanılır. İlk olarak anlatıcının konumunda alışılmadık dışına çıkıldığı görülür. Geleneksellikten kopuşla anlatıcının konumundaki değişiklik, “Anlatıcının Konumu” başlığıyla irdelenecektir. Ergüder’in metinlerinde, psikolojik unsurların yer alması da bir diğer öne çıkan özelliktir. Bireyin öne çıktığı bu öykülerde insan psikolojisi de önemli bir yer tutar. Ergüder de bu konu üzerinde çeşitli okumalar da yaparak metinlerini zenginleştirir. Karakterlerin bilincini doğrudan yansıttığı öyküleri “Bilinç Akışı” başlığıyla ele alınırken karakterlerin iç dünyalarında yaşadığı duygu durumlarını ele aldığı öyküleri de “İç Monolog” başlıklı bölümde incelenecektir. Bu iki başlık doğrudan karakterlerin iç dünyalarına odaklandığı için önemlidir. Bu tekniklerin eserlerde kullanılmasıyla modernizmle bireye verilen öneme tekrar vurgu yapılır. Ayrıca iç monolog ve bilinç akışının metinlerde nasıl ele alındığının gösterilmesi, iki kavramın farklılıklarını da ortaya koyması açısından önemlidir. Yenilikçi tutumunu sürdüren Ergüder’in öykülerinde, bir metinde birden fazla türle de karşılaşılır. Şiir ve günlük gibi farklı türlere yer verdiği öyküleri de “Türler Arası Geçiş” başlığında incelenecektir. Farklı sanat eserlerine göndermeler ve atıflar yaptığı öyküler de “Metinlerarasılık” bölümünde ele alınacaktır.

“Üstkurmaca” ve “Üst Anlatı Tekniği” başlıklı bölümlerde de metinlerdeki biçimsel unsurların, yazınsallıkları ön plana çıkarılacaktır. “Dilin Kullanımı” başlığı altında da genellikle diyaloglar üzerine kurulu olan *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’in üslubu ortaya konulacaktır. Bu incelemeler doğrultusunda Ergüder’in metinleri biçim açısından da detaylı bir incelemeye tabii tutulmuş olacaktır.

Bütün bunlar tamamlandığında Özcan Ergüder ve bütün öykülerinin yer aldığı *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’i detaylı bir şekilde incelenmiş olacak ve Türk öykücülüğünde daha öncesinde detaylı bir şekilde araştırılmamış olan Ergüder’in öykücülüğü edebiyat literatürüne katkı sağlayacaktır.

1. MODERNİZM ve EDEBİYAT

1850’li yıllarda romantizme karşı olarak ortaya çıkan realizm, görünenin ya da olayların doğrudan olduğu gibi aktarılması gerektiğini savunur. Toplumsal gerçekliklerin ön plana çıktığı realizmde yazarlar, “gerçeği tüm çıplaklığı ile, öznel bir katkıda bulunmadan aksettirme yöntemini benimse[rler]” (Kefeli, 2012: 91). 19. yüzyılın ortalarına kadar devam eden realizm, yüzyılın sonlarında tartışılmaya başlanan modernizm ile karşı karşıya getirilir. Yaşadığı döneme ayna tutmaya çalışan realizmin aksine modernizmde, tartışılmaya başlanan birey öne çıkar ve toplum ikinci plana atılır. Bu bölümde Batı dünyasında ve Türkiye’de modernizmi ortaya çıkaran sebepler belirlenecek ve modernizm kavramının edebiyata nasıl yansıdığı ele alınacaktır.

1.1. Batı Dünyasında Modernizm

Rönesans’ın sonucu olarak 18. yüzyılda, Aydınlanma Çağı ile birlikte modernizm kavramının temelleri atılır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ise günümüzdeki hâlini almaya başlar. Toplumların üzerindeki rahatlama, bilim ve aklın ön plana çıkması modernizmin köklü bir akım olma sürecini hızlandırır. İlk olarak Fransa’da kendini gösteren bu akım, zamanla bütün dünyayı tesiri altına alır. Düşünce, yaşam, kültür, mimari, sanat ve edebiyat gibi birçok alanda modernizm etkisi görülür. Kuramın temelinde gelenekselliği aşma düşüncesi yatar. Kendinden önce var olan realizmin, benimsemiş olduğu hayatın gerçekliğini olduğu gibi yansıtma ve toplumu ön planda tutma gibi prensiplerini altüst eder. Bununla birlikte dogmatik düşüncelerden kaynaklı, kiliselerin uygulamış olduğu baskıya karşı bir reddediş de modernizmle öne çıkar. Aklın ve mantığın esas alındığı bu dönemde, dinî konular geçerliliğini yitirir. İnsanlara dayatılmaya çalışılan çeşitli düşünceler sorgulanmaya başlanarak bilime önem verilir. Modernizmle alışılmış düşüncelerin ve değer yargıların ötesine geçilmek istenilir. Christopher Butler modernizm için şu sözleri söyler: “Bireyin öznel bakış açısına verilen önem, grup bilincine ve gelenekselliğe karşı duyulan güvensizlik[tir]” (Butler, 2020: 77). Bu da insanın yeniden keşfedilmesine işaretler, toplumsallık ve geleneksellikten uzaklaşılır. Değişen dünya düzeni, hızlı nüfus artışı ve kentleşmenin artması modernizmin gelişimine katkı sağlayan unsurlardır. Fredric Jameson bu unsurlarla toplumsal hayatta kopukluklar yaşandığının altını çizer ve modern felsefenin yirminci yüzyılın sonlarına doğru büyük bir değişime

girdiğinden bahseder. Bu değişikliği Şu sözlerle anlatır: “Kendilerini gerçekleŐtirme olanağı biimcilikte, tze ve insan doğasına ilişkin bütün nkabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde buluyorlar” (Jameson, 2008: 33). Onun bu sözlerinden anlaşılır ki evrenin ve insanın yaratılıŐında yer alan çeşitli doğaüstü unsurlar kabul edilmeyerek mantıksal bir düzleme oturtulmak istenilir. Bilimsel bir nedene dayandırılmaya çalışılır. Bilimin bu denli ne çıkmasıyla birlikte bazı unsurlar daha da belirgin hâle gelir. Modernizmle endüstrileŐme ve lüks tüketimde artış görülür. Bunun sonucu olarak da toplumun yapısında sınıfsal farklılıklar gözlemlenir. Bu farklılıklara dikkat çeken isim Karl Marx’tır. Toplumda oluşan sınıfsal farklılıkların, tarihin her döneminde olduğunu söyler. Marx: “Feodal toplumun yıkıntıları arasında filizlenip yükselen modern burjuva toplumu sınıf karŐılıklarını ortadan kaldıramamıŐ”tır (Marx, 2016: 38) der. Bu sınıfsal ayrımların nedenini, modernizmle birlikte artan sanayileŐmede arar. Demiryolları ve denizciliğin de ilerleme göstermesiyle sanayileŐme bütün dünyayı etkisi altına alır. Marx’ın bu noktada devletlere de eleŐtirisi vardır ve modern devleti Şu Şekilde tanımlar: “Modern devlet iktidarı bütün burjuva sınıfının ortak iŐlerini yöneten bir kurul[dur]” (Marx, 2016: 40). Devletlerin de bu çarpık sistemin önünü açmasıyla iŐçi ve iŐveren arasındaki fark giderek belirginleşir. Sınıfsal ayrımlar bu düzenle artış gösterir. “Modern olmak ‘katı olan her Şeyin buharlaŐıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır” (Güçlü Avcioğlu, 2015: 21). Her Şeyin hızla tüketildiğinin de üzerinde durur ve oluşan bu yeni dünya düzeninin değişmesi gerektiğini savunur. Modernist düşünürlerin nc isimlerinden biri de Sigmund Freud’dur. Freud insan psikolojisiyle yakından ilgilenir ve araŐtırmalarının temelini bireyi alır. Modernizmde de ön plana çıkarılan birey olduğu için bu noktada da benzerlik gösterir. “Bireysel psikoloji terimi, ancak toplumun psikolojisinin karŐıtı olarak kabul edilir. Bizim kendi kendimize incelediğimiz hemen hemen her zaman ve her yerde bireyin psikolojisidir” (Freud, 2010: 178) sözüyle Freud, bireyi odağına alır. İnsan bilinci üzerinde çalışmalar yapar. Bilinç, bilinçaltı, id, ego, süperego, rüya ve Oedipus kompleksi gibi kavramlar üzerinde durur. Bu kavramları açıklar ve literatüre kazandırılmasını sağlar. Modernizmde de “İnanç yitimi, parçalanma ve kopukluk yaşantısı, kültürel simgelerin ve ölçütler darmadağın olur” (Childs, 2010: 71). Bu parçalanma ve kopuklukların sebebi de modernizmin temelini oluşturan birey düşüncesidir. Bireylerin kutsal olarak kabul edilen değerlere karşı inançlarını kaybetmesi ve kültürel unsurların dağılmasının sonucunda bireysellik ön plana çıkar, bu da bunalıma sebep olur. Dünyanın deęiŐimi ve dönüşümü de insanın yalnızlaşmasını tetikleyen bir diğer etkidir. Bu yalnızlaşma sonucunda da bunalım kaçınılmazdır. Georg Lukcs

modernizmin ön plana çıktığı dönemlerde düşüncelerini belirtir, modernizm hakkında şu sözleri söyler: “Dünyaya egemen olan Ben’e ulaşmak için yaşamın güçsüz bütünlüğünün tüm biçimlerini ve sınırlarını bozar” (Lukács, 1985: 51). Bireyin tek başına kaldığının altını çizer.

Modern gerçeğin reddi tümüyle öznel bir reddir. İnsanla çevresi arasındaki ilişkiler açısından bakıldığında, özü ve yönü eksik bir tutumdur. Varış noktasının niteliği bu eksikliği daha da artırır. Çünkü bu karşı çıkış bulantı, tedirginlik ya da özlem ifade eden boş bir davranıştır. Bu karşı çıkışın özü -daha doğrusu özden yoksunluğu- böyle bir hayat görüşünün herhangi bir yön duygusu veremiyişine bağlıdır (Lukács, 1975: 33).

Modernizm bireyi esas aldığı için düşünürler de kendi bakış açılarına göre bu kavramı yorumlarlar. Bu düşüncelerin yanı sıra modernizme çeşitli olumsuz eleştiriler de gelir. Bu eleştirilerden birine değinilecek olunursa; L. Krier modernizmin sebep olduğu olumsuzlukları şu şekilde sıralar: “Çirkinlik, zavallılık ve kamu alanlarının yitirilmesi[dir]” (Krier’den akt. Zekâ, 1994: 13). Bu eleştirilerin temel sebebi, realizmin etkisinden çıkılmak istenilmemesidir. Fakat eleştirilerin yanı sıra modernizmi destekleyen birçok isim vardır. Örneğin modern evrim teorisinin önünü Charles Darwin açar. Carl Gustav Jung, Henri Bergson, Karl Marx, Sigmund Freud, Georg Wilhelm Friedrich Hegel gibi pek çok düşünürün etkisiyle modernizmin kavranışı genişler. Önemli olan bir bütünün, farklı yönlerinin keşfedilmesi ve farklı bakış açılarıyla yansıtılmasıdır. Bunlardan yola çıkarak modernizmin birçok alana etki ettiğini söylemek mümkündür.

1.2. Modernist Edebiyat

Modernizmin birçok alana etki eder. En çok etkisinin görüldüğü alanlardan biri edebiyattır. Çeşitli düşünürlerin ortaya koyduğu düşünceler, dönemde yaşanan çeşitli siyasi ve sosyal olaylar, modernist edebiyatın oluşmasını şekillendirir. Yenilik düşüncesiyle ortaya çıkan modernizm, bu anlayışını edebiyatta da devam ettirir. Kendinden önce var olan realizmden, tamamen farklı bir konumda yer almayı hedefler. Realizmde öne çıkan toplum ve onun meseleleri gibi unsurların karşısında durur. Jean-François Lyotard’a göre modern estetik, “bir yüce estetiğidir” (Lyotard’tan akt. Zekâ, 1994: 57). Bu ifadeyle toplumun yapısında bir ayrıma gidildiği ve modern estetiğin herkese hitap edemeyeceği düşüncesi açığa çıkar. Bu çıkarımla Marx’ın eleştirdiği sınıfsal eşitsizlikle edebiyat okumalarında da karşılaşılır. “Yüce estetik” olarak değerlendirilen modernist edebiyatın,

bakış açısı da oldukça farklıdır. Değişiklik isteyen bu edebiyatta gelenekler ve kalıplaşmış değer yargılar aşılmaya çalışılır. Toplum ve onun meseleleri ikinci plana atılır. Bundan dolayı halka ulaşmak gibi bir amaç güdülmez. Sanatçılar, eserlerini oluştururken herkes tarafından anlaşılmayı hedef olarak görmezler. Bunun sonucunda da modernist eserlerin genellikle birey merkezli eserlere dönüştüğü görülür. Lukács da modernist yazarların eserlerindeki karakterleri şu şekilde yorumlar: “İnsan doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlıktır” (Lukács, 1975:22). Toplumsallığın ikinci plana atıldığı modernist eserlerde, bireyin öne çıkmasıyla karakterlerin yalnızlaşması da kaçınılmaz sonudur.

Modernist edebiyatın şekillenmesinde etkili olan bir diğer sebep, İkinci Dünya Savaşı’dır. Dünyada yaşanan maddi ve manevi kayıplar, bunlara ek olarak önu kesilemeyen her alandaki hızlı ilerleme, insanlarda büyük etki uyandırır. İnsanlar, değişen dünyaya ayak uydurmaya çalışırken kimi zaman bir bocalama içinde kendilerini bulurlar ve karmaşık ruh hâli hâkim olur. Bu karmaşık ruh hâli sanata da yansır. Modern sanatçı, değişen dünyayla birlikte anlam veremediği bir ortamda kendini bulur. Bulunduğu dünyayı anlamlandırmaya çalışır, sorular sorar. “Modern gerçekçilik bireyin hakikati duyuları aracılığıyla keşfedebileceği önermesinden yola çıkar” (Watt, 2018: 13). Bundan dolayı modernist eserlerde duygular önemlidir ve gerçeğe giden bir araçtır. Ancak her bireyin zihninde ve hislerinde yaratacağı gerçeklik algısı farklı olacağından, genellikle tek bir gerçeklikten artık söz edilemez. Böylelikle sanata farklı düşünceler dâhil olmaya başlar. Gerçeküstücülük, empresyonizm, ekspresyonizm gibi bireysel gerçeği kullanan akımlar, edebiyat eserlerinde etkilerini göstermeye başlar.

Modernist dünyayla birlikte, yazarlarda oluşan bireyin iç dünyalarına yönelmenin birçok sebebi vardır. Bu sebepler; kentleşme, sınıfsal farklılıkların artması ve küçük yerlerden büyük yerlere göç olarak sıralanabilir. Jameson; Baudelaire ve Flaubert’den *Ulysses* ve ötesine modernist edebiyatın şehir edebiyatı olduğunu ifade eder. Modernizmin, bu şehirleşmeden kaynaklı doğal olanın tamamen karşısında durduğunu belirtir. “İnsanileştirilmiş, kusursuzlaştırılmış olandır, her yerde insan emeğinin sonucu olan, içindeki her şey -daha önce doğal olan şeyler, çimler, ağaçlar, kendi bedenlerimiz de dahil olmak üzere- sonuçta insanlarca üretilmiş bir manzaradır” (Jameson, 2008: 223). Bundan dolayı da insanlar, kalabalıklaşan şehirler içinde yalnızlaşır ve ortaya çıkan bu duygu eserlere de yansır. Modernist sanatçıların eserler kaleme almasının sebebi, “Kendi kendisi hakkında sanat ve kendi kendisini içeren metinler üretmek[tir]” (Childs, 2010: 30).

Böylelikle de birey önem kazanarak bireysellik düşüncesi hâkim olmaya başlar. Artık yazarlar, kaleme aldıkları metinlerinde, halkı bilinçlendirmek için veya anlaşılacak için eserler kaleme almazlar. Bu yüzden anlaşılması zor ve farklı yorumlanacak eserlerle karşılaşılır. Yazarlar uzunca başlayan girişlerden ve kalıplaşmış betimlemelerden vazgeçerler. Okurlarına, “kısa girişler ve betimlemelerle yadırgatıcı bir dünya” (Childs, 2010: 14) sunarlar. Ön plana çıkan bireysellik düşüncesiyle farklı anlatım metotlarının eserlere dâhil olduğunu da söylemek mümkündür. Modern edebiyatta psikolojinin daha derinlikli ele alındığı görülür.

Bir birey ya da bir karakter, kişilerarası bir ilişkiyle, etik bir seçimle değil; daha ziyade, benlikten ya da herhangi bir bireyden çok daha kapsamlı, çok daha belirleyici bir güçle, yani toplumun kendisiyle ya da siyaset ve tarihin hareketiyle kendi arasındaki bir ilişkiyle karşı karşıya gelebilir; keza bireyin, önceki “benlik”inin içinde, o eski özerk akıl anlamıyla bilince dahil edilemeyen güçler ve içgüdülerin etkisiyle karşı karşıya geldiği öteki durumlar vardır (Jameson, 2008: 59).

Bu metotlardan en belirginini bilinç akışıdır. Bilinç akışıyla metinde yer alan zaman algısının tamamen yerle bir edildiği görülür. Henri Bergson, bilincin zamansal çizgisinin her bireyde farklı yoğunlukta olduğunu söyler. Zihindeki zaman algısı, içeriklerine göre ya da birey için ne anlam ifade ettiğine göre değişiklik gösterir. Bu yüzden de modernist metinlerde zamanın ele alınışı değişkenlik gösterebilir. Ian Watt klasik metinlerin, şairin macaların ya da tesadüflerin üzerine kurulu olduğunu söyler. Modernizmle beraber metinler bir nedensellik üzerine kurulur ve böylelikle metinlerde bütüncül bir yapı oluşur. Ayrıca modernist metinlerde önemli olanın karakter yaratma olduğunu da belirtir ve ekler: “Bunun en açık ve uç örneği, zamansal akışın etkisi altındaki bireyin zihninde olup bitenleri doğrudan doğruya alıntılacağı iddia edilen “bilinç akışı”dır” (Watt, 2018: 24-25). Bilinç akışıyla karakterlerin, zamanlar arasında ani geçişler yaptığı görülür. Karakterin bilinçaltında hesaplaşmalar yapması, birer sayıklama gibidir. Bilinç akışı yönteminin kullanılmasıyla yazarların kullandıkları dilde de önemli değişimler yaşanır. Kullanılan dil, genellikle kurallı olmaktan çıkar. Yazarların dilbilgisi kurallarını önemsemediği ve kendilerince bu kuralları yorumladıkları görülür. Bu tekniğin öncü isimleri arasında James Joyce, William Faulkner ve Virginia Woolf sayılabilir.

Modernizm mevcut dünyada birçok şeyi değiştirdiği gibi edebiyat sahasında da çeşitli açılardan farklılaşmayı hedefler. Bu farklılaşma hem içerik hem de biçim olarak yaratılmaya çalışılır. Fredric Jameson yirminci yüzyılda büyük okulların “içerikten” vazgeçtiğini belirtir. Modernizmle beraber Jameson’un da dediği gibi içerikten

vazgeçilmesiyle metinlerin köklü değişikliklere uğradığı görülür. Mevcut olan anlatım tekniklerinin ve öznelere tamamen farklılaştığı, gerçeklik algısının değiştiği, somuttan soyuta doğru ve dışarıdan içe bir yönelmenin olduğu görülür. “Modernist yazar, somut işi öncelikle cümlelerin biçiminde kavrar. Artık yapıt, ilksel ögesi ya da başlangıçtaki içeriği temelinde, çok daha büyük bir bilinçli ve bilinçdışı sanatsal *işlenmiş* sergiler” (Jameson, 2008: 51). Bilinçli ve bilinçdışı olarak sergilenen sanat, aslında eserlerin içinde yer alan gerçekliğin kırılmasına da sebep olur. Gerçekliğin kırılmaya başlanması, çeşitli yenilikleri beraberinde getirir. Örneğin realist eserler genellikle giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşurlar. Ancak modernizm ile beraber bu durum değişir. Yeni biçimsel türler deneyen modernist öykücüler, kökleşmiş gelenekleri yıkmayı amaçladıkları için eserlerdeki giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini de metin içinden kaldırmayı hedeflerler. Aniden başlayan metinler, çarpıcı sonlarla bitebilir. Modernizmle birlikte metinlerin, “olay örgüsünden kopuşu” (Jameson, 2008: 121) da dikkat çekicidir. Yazar, okuru karmaşık ve güç bir zihinsel manzaranın içine sokarak hayal ile gerçeğin bir arada bulunduğu metinler kaleme alır. Modernizmle birçok yazar farklı içerikler ve biçimsel tarzlar yaratırlar. Lukács da çeşitli yazarlardan örnekler vererek şu sözleri söyler: “Anlatımda nesneliliğin reddi, özneliliğin benimsenmesi Joyce’un bilinç akışı, Musil’in «etkin edilginlik», «niteliksiz varoluş» ya da gizliliğin sözde-gerçekleşmeyi sağladığı Gide’in «action gratuite» (nedensiz davranış) biçimlerini alabilir. İnsanın kişiliği hayatın karar anlarında nasıl belirirse, edebiyatta da öyle olur” (Lukács, 1975: 27).

Modernizmle geri planda kalan çeşitli konuların da ön plana çıktığı görülür. Bu konulardan biri cinselliktir. Modernizmden önce ahlaki değer yargılarına göre ele alınan cinsellik konusu, farklı bir bakış açısıyla yansıtılmaya başlanır. Modernist yazarlar bu konuyu cesurca ve yaşamın bir parçası olarak ele alırlar. Modernist metinlerde ele alınan cinsellik konusu, Peter Childs’a göre, “zengin cevher damarlarından[dır]” (Childs, 2010: 112). Cinselliğe ek olarak bunalım, ölüm düşüncesi, bireyin buhranları vb. çeşitli konular, farklı bakış açılarıyla işlenir.

Yukarıda bahsedilen modernist edebiyatın gelişim göstermesinde birçok yazarın etkisi vardır. Gustave Flaubert, Fyodor Dostoyevski, Émile François Zola, Henry James gibi birçok isim katkı sağlar. Kuramsal çerçevede ele alan düşünürler olduğu gibi öykü, roman ve şiir alanında da önemli temsilcileri vardır. Joseph Conrad, D. H. Lawrence ve Malcolm Lowry gibi modernistlerin en iyi yapıtlarını öyküde verdiği düşünülür. Peter

Childs, Virginia Woolf'un "Kew Gardens" "[Kew Bahçeleri]" isimli öykünün modernist biçimini gösteren ilk yapıt olarak kabul edildiğini, James'in "The Figure in the Carpet" Türkçesi, "[Halıdaki Desen]" öyküsünün de modernist öykünün en yetkin örneği sayıldığını ifade eder.

1.3. Türkiye’de Modernizmi Doğuran Sebepler ve Yansımaları

XIX. yüzyıl Tanzimat döneminde batılılaşma hareketi devlet politikasının üzerine yoğunlaştığı bir konu olmaya başlar. İmparatorluğun yıkılıp yeni kurulan Cumhuriyet rejimiyle bu hareketler hız kazanır. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde çeşitli reformlar uygulanmaya başlanır ve köklü değişiklikler yapılır. Bunlardan biri de 1928 yılında gerçekleştirilen dil reformudur. Diploması, gazeteler, dergiler ve edebiyat eserlerinde Latin harflerinin kullanılmaya başlanması önemli bir gelişmedir. “Yirminci yüzyıla geldiği zaman, modern Türkiye’yi yapan büyük sosyal ve siyasal devrimi başaracak bilgi, yetenek ve her şeyin üstünde sorumluluk ve karar duygusuna sahip bir idareci elit yetişmiş bulunur” (Lewis, 1998: 126). 20. yüzyılda modernizmin Türkiye’de ele alınmasındaki ortam ve bakış açısı hazırdır. Değişen ve hızla ilerleyen bir dünya vardır. Modernizm bütün dünyayı etkisi altına aldığı gibi Türkiye’yi de etkiler.

Türkiye’de modernizm hareketlerini hızlandıran birçok sebep 1940’lı yıllarda ortaya çıkar. Cumhuriyet Halk Partisi’nin yerini Demokrat Parti’ye bırakması siyasi ve toplumsal hayatta ciddi değişikliklerin yaşanmasına sebep olur. “1950 seçimleri parlamentoyu başaşağı çevirmiş; Türkiye on yıl boyunca siyasal tarihinin en önemli değişim dönemlerinden birini yaşamaya başlamış, kültürel açılımlar hız kazanmıştır” (Gümüş, 2021: 82). Demokrat Parti, devletin başına geçtiğinde önceden işlenen bütün suçları affeder. Sanayi alanında gelişmeler kaydederek kapitalist sistemin önünü açar. Devletin uyguladığı politikalarından bir diğeri de tarım üzerine olur. Çiftçilere kredi desteği ve traktör desteği verilir. “Limanlar, barajlar, köprüler, köy içme suları, kent düzenlemeleri gibi hizmetlerle “Türkiye adeta şantiyeye dönüşür” (Yücel’den akt. Özata Dirlikyapan, 2019: 20). Ancak bunun olumlu sonuçları olmaz. Makineleşmenin artmasıyla köylerde insana duyulan ihtiyaç azalır. İnsanın iş gücünün azalmasıyla çiftçiler ve hayvancılıkla uğraşanlar, köylerinde yapacak bir şey bulamazlar. Bu durum köyden, şehirlere göçün zeminini hazırlar. Şehirlere gelen köylüler, farklı iş kollarında çalışmaya başlarlar. Şehirler giderek kalabalıklaşır ve insanların yaşamları büyük ölçüde değişir. Türkiye’de modernizmi

doğuran sebeplerden biri de II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada yaşanan çalkantılı dönemdir. Sovyetler Birliği ile ABD'nin arasında başlayan Soğuk Savaş dönemi, bütün dünyayı etkisi altına alır. Türkiye'de konumunu, ABD'nin yanında yer alarak belirler. ABD ile oluşturulan bu temas, devlet ilişkilerinin de pekişmesini sağlar. Sonrasında Celal Bayar'ın, ABD ziyareti ve karşılıklı ilişkilerin kurulması Türkiye'nin siyasal ve sosyal hayatını yaşamını etkiler. “1950-60 yılları arasında Amerikan yaşam tarzı ve kültürü Türkiye'yi kuşatmaya başlar” (Özata Dirlikyapan, 2019: 25). Mimari, gündelik yaşam, moda ve yemek gibi birçok alana yansır. Genel anlamıyla kurulan bu ilişki, siyasi gözükse de Türk kültürüne de doğrudan müdahalede bulunur. İnsanların giydiği kıyafetler değişmeye başlar. Lüks tüketim artarak insanlarda marka takıntısı oluşur. Yemek kültürleri değişim gösterir veya eğlence amaçlı gidilen mekânlarda bile farklılıklar gözlemlenir. Gazino kültürü oluşmaya başlar. Bahsedilen bu değişiklikler hakkında Pınar Akarçay ve Gökhan Ak yayımlanmış oldukları makalede şu değerlendirmeyi yaparlar: “Türk siyasetinin bu demokratikleşme çabaları içerisinde taklitçi bir Batılılaşmayı hakim kılması, ABD ile ilişkilerin sağlıksız kurulmasını sağlamış; bunun etkileri sosyo-politik ve entellektüel yaşamda özellikle basın üzerinden farklı etkileşimler şeklinde gözlemlenmiştir” (Akarçay ve Ak, 2018: 127). Görünüşte olumlu olarak görünen ikili ilişkiler ve toplumun yapısındaki değişimler, ilerleyen dönemlerde çeşitli sorunları beraberinde getirir. Yayın hayatında ve gazetelerde ciddi bir baskı söz konusu olur. Muhalif basın organları olumsuz yönde bu baskıdan etkilenir ve sağlam bir gerekçeye dayandırılmadan tutuklamalar gerçekleştirilir. Türkiye'de modernizmin ele alınışı hakkında düşüncelerini belirten isimlerden biri de Hasan Bülent Kahraman'dır. Kahraman modernizmi Türkiye'de: “Tepeden inen bir gerçeklik olarak algılanmış, bir ‘proje’ olarak değerlendirir (Kahraman, 2015: 30). Modernizmin fikri ideoloji olarak benimsenmeden ele alınmaya başlanır. Ancak sonralarında bir ideoloji olarak benimsendiği görülür, birçok alana sirayet eder. Sinema, resim, karikatür, heykelcilik ve edebiyat gibi sanatın her dalında modernizm etkili olur. “Gazete ve dergilerde resimle ilgili yazılar ve eleştiriler çoğalır. Kişisel sergiler artış gösterir. Soyut sanat akımı Avrupa ve Amerika'daki oluşumlarla örtüşür” (Özata Dirlikyapan, 2019: 28-29). Sinemanın, tiyatrodan ayrı değerlendirilmeye başlanması da bu yıllardadır.

1.4. Türk Edebiyatında Modernizm

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte edebiyatta oluşan çok sesli ortam modernizme zemin hazırlar. 1950'li yıllar içerik ve biçim açısından Türk edebiyatının oldukça zenginleştiği bir dönemdir. Emel Kefeli, bu yıllarda edebiyatın bir dönüşüme girdiğini söyler ve “edebiyat tarihimiz için bir dönüm noktası[dır]” (Kefeli, 2012: 199) der. Modernizm kavramı doğrudan edebiyat eserlerinin içeriğine ve biçimine etkisini gösterir. Romantizm, realizm, sembolizm gibi akımlardan etkilenen Türk yazar ve şairler, modernizmin etkisi altında kalır. 1950'lilere kadar modernizmin anlaşılmadığı ve yanlış uygulandığı düşünülür. Ancak bu yıllardan itibaren modernizm hareketleri güç kazanır. Bütün dünyayı etkisi altına alan II. Dünya Savaşı'nın karanlık sonuçları, Türkiye'de yaşanan çeşitli siyasi ve toplumsal değişiklikler, yazarları ve şairleri de derinden etkiler. Oluşan buhranlı ortam, onların karamsar ruh halleriyle sürüklenmelerine sebep olur. “1950'lerde seçkin, elitist, oldukça entelektüel dolayısıyla zihni bir tasarım dönemi başlıyor. [...] Adeta “o kadar derin düşünüyoruz ki toplum bizi anlamıyor” der gibidirler” (Narlı, 2018: 16). Toplum tarafından anlaşılmadıkları düşüncesi, eserlerinin temel taşlarından biridir. Bu düşünce onların yazınsallıklarını da büyük ölçüde etkiler. Modernizmin edebiyat eserlerine yansısıyla, belirli konular ve biçimsel unsurlar ön plana çıkar. Bunların ele alınışı şiirde, romanda ve öyküde çoğunlukla benzerlik gösterir. Ancak bu benzerlikleri yazarların üslupları farklılaştırır.

Modernist unsurlar, Türk şiirinde özellikle İkinci Yeni ile tartışmaya açılır. Alışılmışın dışına çıkmayı amaçlayan bu şairler, belirli kalıplardan oluşan şiir anlayışından vazgeçerler. “Kendi bilinç otomatizmini esas alarak imge yüklü, kapalı ve kilitli bir dili” (Korkmaz ve Özcan, 2016: 285) tercih ederek şiirler yazmaya başlarlar. Kendilerince oluşturdukları bu kapalı dil onların anlaşılmasını güçleştirir. Aslında amaçladıkları da budur, herkes tarafından anlaşılacak istemezler. Toplumsal meselelerden uzaklaşarak iç dünyalarına yönelirler. Kendi iç dünyalarında bunalım yaşayan şairler, duygu ve düşüncelerini kapalı bir dille anlatırlar. Cemal Süreya, İkinci Yeni hareketinin amaçladığı şeyin şunlar olduğunu söyler: “Kelimelerin anlamlarından koparılmaya çalışılarak ve yeni anlamlar yüklenerek şiirler oluşturulduğundan, yeni imajlara ve yeni mısralara varılmak isten[ir]” (Süreya, 1992: 26). Bu da İkinci Yeni şiirinin, imgeye dayalı şiir olduğunu gözler önüne serer. Kalıplaşmış benzetmeler ya da söz sanatları yerini daha önce kullanılmayan söz sanatlarına bırakır. Şairlerin hayal gücü ön plana çıkar ve sınırlar altüst edilir. Dilin

kalıpları yıkılır, şairler kendilerince duyulmamış kelimeler ortaya atarlar. Bu kelimelerde onlarla özdeşleşir. İmlâ kurallarının da giderek önemini kaybettiği görülür. Şiirde ön plana çıkan uyak ve ölçü gibi unsurlar da bu dönemde anlamını yitirir. Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve Ülkü Tamer gibi isimler bu unsurlar doğrultusunda eserler kaleme alırlar ve yazmış oldukları şiirleriyle modernizm temsilcileri olurlar.

Türk edebiyatında modernist romanın ortaya çıkışını da bireysellik düşüncesi oluşturur. Modernist romanlarda yazarların; okura bilgi vermek, toplumsal meseleleri öne çıkarmak veya siyasi bir ideolojiyi yansıtmak gibi bir amacı yoktur. Modernist roman yazarları kendi iç dünyalarına yönelerek biçim ve içerikte farklılıklar yaratmaya başlarlar. Geleneksellikte ön plana çıkan olaylar ya da kahramanlar önemini yitirir. “Metnin ayakta durmasını sağlayan *anlam* ya da onun taşıyıcısı *kahraman* değil biçimdir/yapıdır” (Ecevit, 2021: 48). Modernist romanlarda üzerinde durulan mesele biçimdir. Yapılanların bir adım ötesine geçmek için yazarlar çeşitli deneysel türler denerler. Bu deneysel türler romanların içerik ve biçim özelliklerinde görülür. Türk edebiyatında modernist romanın temsilcisi olarak Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu ve Ferit Edgü gibi isimler sayılabilir. Örneğin Oğuz Atay’ın romanlarında yabancılaşma, yalnızlık, başkaldırı ve karamsarlık gibi konular ön plandadır. “*Tutunamayanlar* bir eleştiridir: dönemin kültürüne, okurla yazar arasındaki ilişkinin yerleşik biçimlerine, geçmiş roman anlayışına tutulmuş deneysel bir tez” (Gümüş, 2021: 87). *Tutunamayanlar*’da intihar, karamsarlık, iç monolog veya bilinç akışı gibi modernist unsurlarla karşılaşılır. Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Oteli*’nde de yalnızlığın öne çıkmasıyla birlikte insan psikolojisi derinlikli olarak ele alınır. Modernizmin romanda işleniş genel hatlarıyla öykü ile benzerlik gösterir. Öyküde de farklı türler denemek isteyen ve alışılmamış konuları işlemeyi amaçlayan modernist öykücüler yenilikçi bir tutum sergilerler. Cinsellik, yalnızlık, karamsarlık ve ölüm gibi temalar üzerinde dururlar. İç monolog, bilinç akışı, anlatıcının konumunun değişkenlik göstermesi, dilin kullanımı ya da ironi gibi farklı biçimsel unsurlarla da metinlerini zenginleştirirler. Modernist öykücülerin hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında etkilendikleri birçok isim vardır, ancak onların ufkunu açan önemli isimlerden biri Sait Faik’tir. Bundan dolayı modernist öykünün yolunu açan Sait Faik’ten bahsetmek gerekir.

1.4.1. Sait Faik Abasıyanık ile modernist öykünün ilk sesleri

Sait Faik'in edebiyat dünyasına girişı öğrencilik yıllarındadır. Yazmış olduğu şiirlerle edebiyat dünyasına dâhil olan Sait Faik sonrasında *Milliyet*, *Servet-i Fünûn Uyanış*, *Varlık*, *Vakit* gibi dergi ve gazetelerde öykülerini yayımlar. İlk öykülerinde dönemin hâkim olan anlayışı toplumcu gerçekçilik görülür. *Semaver*, *Sarnıç*, *Şahmerdan* isimli kitaplarında yer alan öyküler genellikle toplumcu gerçekçi bakış açısıyla yazılır ve halkın sorunlarını ele aldığı konulardan oluşur. Ancak Fransa'dan döndükten sonra yazıları değişir, kendine özgü bir dille ve konularla öyküler yazmaya başlar. Selim İleri, Abasıyanık'ın, Cumhuriyet dönemi öykücülüğüne kişisel damgasını vurduğunu söyler (İleri, 1975: 16). 1948 yılında yayımladığı *Lüzumsuz Adam* isimli öykü kitabıyla Sait Faik, Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirir. 1954 yılında *Alemdağ'da Var Bir Yılan* isimli eseriyle de zirveye oturan öykücülerden olur. Necip Tosun, Sait Faik'in modern Türk öykücülüğünün, çığır açıcı öykücülerinden biri olduğunu söyler. “Coşkulu, içtenlikli öyküleriyle herkesin kabulleneceği bir öykü dünyası yaratarak Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olmayı başar[ır]” (Tosun, 2013: 61).

Sait Faik Abasıyanık'ın hayata karşı bakış açısının insan sevgisinden oluştuğu sıklıkla vurgulanır. Cevdet Kudret'e göre: “İnsan sevgisinin yok olduğu, insanın horlandığını, aşağılandığını görmesi, onun hikâye yazmasının nedenlerinden biri”dir (Kudret, 1990: 91) der. Bundan dolayı herkesi kucaklayan bir tutum sergiler. Öykülerinin karakterleri de genellikle; sıradan insanlar, sokak serserileri, hayat kadınları, balıkçılar gibi her insanın yaşamında var olan karakterlerdir. Hayatın, var olan düzenine karşı eleştiriler getirdiği de görülür ama bu durum sadece eleştiri olarak kalır. Herhangi bir çözüm odaklı önerilerde bulunmaz, sorunları tespit eder ve bunu yalnızca öyküsüne taşır. Aslında yapmak istediği akıl vermeden insanların farkına varmasına yardımcı olmaktır.

Ömer Lekesiz, Sait Faik'le birlikte “değil hikâyenin, müstakil tür niteliğini yeni kazanmış öykünün bile sınırları altüst olmuştur” (Lekesiz, 2000: 21) der. Lekesiz bu sözleriyle Türk edebiyatının tarihi geçmişine bakıldığında hikâyeden öyküye geçişi de vurgulamış olur. “Hikâye” daha gelenekselci olarak sınıflandırılır. Modernizmle yenilikçi tutumun esas alındığı metinlerin de “öykü” olarak adlandırıldığı görülür. Bahsedilen bu ayırım, öykü türünün Türk edebiyatında yeni olduğunu gösterir. Sait Faik ile öykü türü daha da gelişim gösterir. 1948 yılında yayımladığı *Lüzumsuz Adam* ile Tanzimat'tan beri

süre gelen alışılmış gelenekten kopulur. Necip Tosun, *Lüzumsuz Adam* isimli eserin, öykü dünyasında yeni bir adım olduğunu söyler. Örneğin kitaba ismini veren “Lüzumsuz Adam” öyküsünde; yedi senedir yaşadığı mahalleden çıkmayan, mahalleleri önem sırasına göre numaralandıran, dış dünyaya kendini kapatmış olan Mansur ile karşılaşılır. Bu karakter değişen şehir yaşantısına uyum sağlayamaz ve kendini yaşadığı mahalleye kapatır. Bu kapanış aslında, karakterin kendi içine de kapanışdır. Modernizmle öne çıkarılan insanların yalnızlaşmasının ilk sinyalleri olarak Mansur karakteri gösterilebilir. Fakat bu yalnızlık 1950’lerde ön planda olan “varoluşsal sancılar çeken” (Tosun, 2013: 67) insanın yalnızlığı gibi değildir. Çünkü bu karakter kendi mahallesine kapanır. Kendine kurduğu küçük dünyasında aktiftir. Mahalle içinde bulunan işkembeciye gider, cappuccino içer, Yahudi kahve sahibiyle Fransızca konuşur. Bütün bu unsurlar, İstanbul’un karmaşık düzenini de yansıtır. Konuşma diliyle yazılmış olan “Lüzumsuz Adam” öyküsünde, okur ile anlatıcı karşılıklı diyalog hâlinde gibidir. “Ne biçim ne de dil endişelerine kapılmadan alışılmış edebiyattan kopuyor, yazı diline geçmemiş kelimeler, deyimler, İstanbul halk şivesine dayanan canlı bir anlatma dilini yazı dili haline getir[ir]” (Alangu, 1965: 117). *Lüzumsuz Adam* isimli eserdeki öyküler için tam anlamıyla modernist öykülerdir demek doğru olmayabilir fakat anlatım tarzı olsun, ele aldığı karakterler olsun Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirdiğini söylemek mümkündür.

1954 yılında yayımlanan *Alemdağ’da Var Bir Yılan* isimli öykü kitabı, Türk öykücülüğünün dönüm noktalarındandır. Bu kitapta yer alan öyküler, biçimsel anlamda Türk öykücülüğünde öncü niteliğindedir. Kurmacanın ön plana çıkartılarak üst anlatı tekniğinin kullanılması, tek bir öykü karakterinin birden fazla öyküde görülmesi ya da rüya mantığına yer verilmesi gibi sebeplerden ötürü daha öncesinde benzeri görülmemiş bir eserdir. *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da yer alan “Çarşıya İnemem” isimli öyküde ilk olarak ben anlatıcısı vardır. “Sanki yazı yazmaya yeniden başlıyorum. Aylardan beri elime kalem almadım. Alsaydım sanki bir şey mi yumurtlayacaktın? Sanmam.” (Abasıyanık, 2017: 95) sözleriyle öyküye başlayan anlatıcı, aslında ilk cümlelerde alışılmış öykü anlayışının dışına çıktığının sinyallerini verir. “Yazının niyetinin çarşıya inememe meselesini anlatmak değildir. Burada anlatıcı neden yazmaya oturduğunu bulmaktan bile acizken bize anlattıklarını sürekli değilleyerek konudan iyice uzaklaşır. Dahası kendisi neyi isteyip neyi istemediğinden emin değildir” (Tek, 2013: 161). Sonrasında anlatıcı, okura seslenerek onu metnin içine dahil eder. Çarşıya neden inemeyeceğini anlatmaya çalışan anlatıcı, bunu bir türlü beceremez ve konu hep dağılır. Yapmak istediği de aslında anlatırken bir şey

anlatmamaktır. Anlattığı bütün şeyler değillenir ve okur hep kandırılır. Bu değillenmenin altında yatan sebep çok farklıdır. Anlatıcı yazdığı şeyleri değilleyerek konuları dağıtarak okur ile birlikte öyküyü kurgulamayı ve gerçekliği kırmayı amaçlar. Sait Faik'in yapmaya çalıştığı bu teknik üst anlatı olarak değerlendirilir ve Türk öykücülüğünde üst anlatının ilk örnekleri arasında ele alınabilir.

Alemdağ'da Var Bir Yılan'da var olan bu yenilikler sadece üst anlatı ile sınırlı değildir. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağ'da Var Bir Yılan”, “Hişt, Hişt!”, “Yılan Uykusu” ve “İki Kişiye Bir Hikâye” öykülerinde de gerçeküstücülük, iç konuşmalar ve fantastik unsurlarla karşılaşılır. Bu unsurlara ek olarak sanki bir rüyadaymış gibi anlatımların varlığı da dikkat çeker. Bu rüya tekniği kullanılarak amaçlananlardan biri de gerçekliğin kırılmasıdır. Gerçekliğin kırılması da metinlerde rastlanan yenilikçi tutumdur. Örneğin, “Yılan Uykusu” başlıklı öyküde de hem içerik hem de başlıktan ötürü sanki bir rüyadaymış gibi bir anlatım vardır. “Gerçeküstücü anlayışın izleri” (Özata Dirlikyapan, 2019: 72) görülür. Fantastik anlatım hatta gerçeküstücülük olarak da değerlendirilebilecek unsurlar vardır. Bu unsurlar; hayvanların insanlar gibi davranması, bitkiler ve hayvanlarla konuşulmasıdır. Ayrıca yaratılan “Panco” karakteri de gerçeküstücülüğün metinde işlenmesine yardımcı olur. Karakterin gerçekliği sorgulanır ve *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eserinde birden fazla öyküde bu karakterle karşılaşılır ve “öyküleri birbirine bağla[r]” (Özata Dirlikyapan, 2019: 161).

Bahsedilen bu unsurlar doğrultusunda Türk öykücülüğünde yer bulan modernist edebiyatın, ilk temellerinin Sait Faik'le atıldığını söylemek yanlış olmaz. İlk eserlerinde toplumcu gerçekçilik anlayışı görülse de *Lüzumsuz Adam* eseriyle öyküleme tarzı değişir. Ancak *Lüzumsuz Adam* kitabındaki modernizm izleri, öykülerin içeriğinde görülür. *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eseriyle hem biçim hem de içerik açısından modernist bir tutum sergilenir. Sergilemiş olduğu bu tutumla modernist Türk öykücülüğünün öncüsü olarak kabul edilir. Yaptığı değişikliklerle de kendinden sonraki öykücülere yol açar. Özellikle 1950 kuşağı öykücülerine ışık tutar.

1.4.2. Modernist öykünün temsilcileri: 1950 kuşağı öykücülüğü

1950'li yıllarda edebiyatta çok sesli bir ortam vardır. Farklı konuların işlendiği ve farklı bakış açılarının ön plana çıktığı görülür. Bu farklılıklarla birlikte öykücü sayısında

da ciddi bir artış yaşanır. Sait Faik, Sabahattin Ali, Haldun Taner gibi isimler öykü türünde ön plandadır. Ayrıca Fakir Bayburt, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi isimler tarafından köy ve köyde yaşayan insanların sorunları da bu dönemin önemli meselelerindedir. Bu yıllarda modernizmden etkilenen öykücüler de Türk edebiyatında önemli bir konuma sahiptir. Çünkü eserlerinde ele aldıkları modernist konu ve biçimlerle Türk öykücülüğünde alışılmışın dışına çıkmayı başarırlar. Semih Gümüş bu durumu şu sözlerle ifade eder: “1950 Kuşağı’nın yazınsal bir harekete dönüşen modernizmi, edebiyatımızda yaşanmış en önemli dönüşümü sağla[r]” (Gümüş, 2021: 44). Yenilik fikriyle ön plana çıkarlar ve gelenekselliğin karşısında yer alırlar. Bu öykücülerin edebiyat dünyasına girişini Özata Dirlikyapan şöyle açıklar: “Yenilik” arayışına yönelik başkaldırıcı tutumlarıyla edebiyat dünyasına dahil olurlar” (2019: 37). İlerleyen dönemle 1950 kuşağı öykücülerini adı verilecek genç isimler, öyküler yazmaya başlarlar. Nezihe Meriç, Vüs’at O. Bener, Leylâ Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Demir Özlü, Erdal Öz, Ferit Edgü, Sevim Burak, Feyyaz Kayacan ve Özcan Ergüder gibi isimler bu genç öykücülerdendir. Alışılmışın dışında yazınsal unsurlar ortaya koymak ve Türk edebiyatına farklı eserler kazandırmak için yenilik arayışına giren öykücüler, çeşitli dergilerde öykülerini yayımlarlar. Genellikle *Mavi* ve *a* dergileri bünyesinde toplanırlar.

Sait Faik Abasıyanık ile başlayan öykü türündeki dikkat çekici değişiklikler, 1950 kuşağı öykücülerini için yol gösterici olur. Demir Özlü bir yazısında Sartre’in adını ilk kez Sait Faik sayesinde duyduklarını söylerken; Feyyaz Kayacan, Abasıyanık’ın “Hişt Hişt” isimli öyküsünden etkilendiğini ifade eder. Orhan Duru da Sait Faik’in öncülüğünde yeni aramalara yöneldiğini belirtir (Özata Dirlikyapan, 2019: 65). Modernist çizgide eserler kaleme alan bu öykücülerin, Batı’daki modernist yazarlardan ilham aldıkları da görülür. Orhan Duru, “Dostoyevski ve Franz Kafka’dan da etkilendiklerini belirtir” (Duru’dan akt. Andaç, 1999: 45). Örnek aldıkları ve etkilendikleri bu isimler sayesinde yenilikçi tutumlarını metinlerinin içeriğine ve biçimine yansıtırlar.

İçerik ve biçimde gelenekselliğin dışına çıkmayı hedefleyen 1950 kuşağı öykücülerini, içerik olarak; anlamsızlık, hiçlik, yalnızlaşma, bunalım, cinsellik, gerçeküstü ve absürd gibi konuları öyküye dahil ederler. Biçim de ise; bilinç akışının yazıya dahil olması, klasik biçimlerden uzaklaşılması, kelimelerin yazılışında farklılıkların görülmesi, imla kurallarının kendilerine göre değiştirilmesi, şiirsel ifadelerle yer verilmesi ve farklı türlerin öyküye dâhil olması gibi unsurlar sayesinde geleneksel hikâyeye anlayışı sarsılır. 1950 kuşağının ele aldığı bazı konuların temelinde II. Dünya Savaşı’nın etkileri yatar. “Sosyal

ve bireysel açıdan içine düşülen buhran; hürriyet düşüncesi, savaşın acımasızlığı, barış özlemi ve insan sevgisiyle karışarak eserleri etkile[r]" (Külahlıoğlu İslam, 2016: 357). Savaşın da oluşturduğu karamsar bir dünya algısıyla Albert Camus ve Sartre'ın öncülüğünde gelişen varoluşçuluk felsefesi öykülere yansır. Bu yüzden 1950 kuşağı öykücülerinin yazdıkları "bunalım edebiyatı" olarak da adlandırılır. Bunalımın sebep olduğu ölüm konusu da farklı bakış açılarıyla işlenir. Bunlara ek olarak yalnızlık konusu da bu dönemin öykülerinde sıklıkla ele alınır. 1950 kuşağı öykücülerinin, eserlerine bakıldığında benzer konuların farklı bakış açılarıyla ve üslûplarla aktarıldığı görülür. Örneğin Vüs'at O. Bener'in *Dost* isimli öykü kitabında işlenen yalnızlık konusu dilin kullanımıyla dikkat çekici bir hâle gelir. "Bu öykülerde kişinin iç dünyası, dilin özenli kullanımıyla birlikte, daha önce olmadığı kadar ön plana geçer" (Özata Dirlikyapan, 2019: 76). Yalnızlık, ölüm, intihar ve korku gibi konuların işlendiği bu öykülerde, kahramanların iç dünyalarına ayna tutulur. Bener, diğer 1950 kuşağı öykücülerine de yol açar. Sınırların ötesine geçmek isteyen öykücüler, alışılmış değer yargıların dışında tutulan konulara da eserlerinde yer verirler. Cinsellik bu konulardan biridir. Bireyin ön plana çıktığı bu dönemde, öykücülerin psikanalitik kuramdan beslendikleri de görülür. "İnsan belleğinin derinliklerinde gizli anlam odaklarına ulaşmak için Freud'un kullandığı psikanaliz yöntemi de büyük ölçüde serbest çağrışıma dayandığı için modernist üslubun psikolojiye dört bir yandan kuşatılmış olduğunu söylememiz bir abartı olmayacaktır" (Parla, 2020: 170). Bununla birlikte gerçeklik algısının kırılmak istenilmesiyle gerçeküstücülüğün de eserlerde kendine yer bulduğu tespit edilir. "Gerçeküstücülüğü tartışmaya, yapıtlarını bu akımlardan aldıkları güçle oluşturmaya başlarlar" (Özata Dirlikyapan, 2019: 14). Orhan Duru'nun öykülerinde gerçeklik ile kurmaca arasında gidip gelinir: "Kurmaca gerçekliğinin düşle/gerçek arasındaki çizgisi hep arayışa yöneltmiştir okuru/nu" (Andaç, 1999: 42). Feyyaz Kayacan'ın eserlerinde de çeşitli modernist unsurlarla karşılaşılır. Örneğin "Hiçoğlunun Serüveni" öyküsünde hem hiçlik hem de gerçeküstücü öğelere yer verdiği görülür.

Bu dönem öykücülerin yarattığı yenilikler oldukça dikkat çekicidir. Ancak bununla birlikte bu öykücülerin yayımladıkları kitap sayısının azlığı da altının çizilmesi gereken bir diğer noktadır. 1950 kuşağı öykücülerinden Erdal Öz, bu durumu şu şekilde ifade eder: "Bu kuşağın öyküleri çok yoğundur. Öykülerin pek çoğunda seyreklik yoktur. Bu kuşağı ayakta tutan da bu olmuştur. Kısa ama yoğun öyküler" (Andaç, 1999: 87). Ele aldıkları konular sayesinde ve birey odaklı olmasından kaynaklı öykülerde derinlik vardır.

Dolayısıyla öykülerin çokluğun ve uzunluğundan ziyade ne anlattığı ve nasıl anlattığı asıl üzerinde durulması gereken meseledir.

Dikkate değer bir diğer nokta da kadın yazarların sayısındaki artıştır. Tanzimat döneminden itibaren Türk edebiyatına bakıldığında Fatma Aliye Hanım, Müfide Ferit Tek, Halide Edib Adıvar gibi önemli kadın yazarlar vardır ama yine de kadın yazarların sayısı oldukça azdır. 1950 kuşağı ile kadın yazarların-öykücülerin sayısında ciddi artış görülür. Genellikle erkeklerin egemen olduğu ve ön plana çıktığı edebiyat dünyasında, kadınların sesi daha gür duyulmaya başlanır. Nezihe Meriç, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil ve Sevim Burak gibi birçok kadın öykücü ön plana çıkar. Bu isimlerin eserlerinde de kadın karakterlerin sesi öne çıkar. Nezihe Meriç'in *Bozbulanık* eserine bakıldığında kadın karakter sayısındaki fazlalık dikkat çeker. Gerek biçim gerek içerikte devrim yaratan Leylâ Erbil'in öykülerinde ise bilinç akışı, sayıklama, farklı karakter kullanımı ile başkaldırı gerçekleştirilir. Öz Türkçe kullanarak öykülerini kurgulayan Erbil'in kullandığı noktalama işaretleri de alışılmışın dışındadır. Leylâ Erbil'in biçimsel olarak yaptığı değişikliği bir üst seviyeye taşıyan Sevim Burak da bu kuşağın önemli öykücülerindendir. 1965 yılında yayımlanan *Yanık Saraylar* isimli öykü kitabında cümleler tam değildir, sayfanın yarısında cümle kesilerek bir alt satıra geçilir. Biçim olarak yaptığı değişiklik, içeriği de yansıtır. Geriye dönüşlerle, satır aralarına gizledikleri anlamlarla öykülerini kurgular. Bu yüzden okur tarafından anlaşılması güçleşir. 1950'lerde Kafka etkisiyle meydana gelen bireyin sıkışıp yalnızlaşması, Sevim Burak'ın öykülerinde son derece belirgindir. Bahsedilen bu isimler ve daha birçoğu Andaç'a göre 1950 kuşağı öykücülüğünün, "nirengi noktasıdır" (Andaç, 1999: 41). Genel olarak yenilik arayışında olan ve bunu modernizmle öykülerine taşıyan 1950 kuşağı öykücülerini, Türk öykücülüğü tarihinde de dönüm noktası olarak literatüre isimlerini yazdırırlar.

1950 kuşağı öykücülerini arasında yer edinen isimlerden biri de Özcan Ergüder'dir. 1956 yılında ilk kitabı *Maskeli Balo*'yu yayımlayarak edebiyat dünyasında sesini duyurur. 2019 yılında da bütün öykülerinin yer aldığı *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli eseri yayımlanır. Tezin ikinci ve üçüncü bölümünde bu eser detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

1.4.3. Kırk üç yıl arayla *Maskeli Balo*'ya bir bakış

Ergüder'in *Maskeli Balo* adlı öykü kitabı 1956 yılında Yenilik Yayınları tarafından yayımlanır. Eserin ikinci baskısı 1999 yılında Can Yayınevi tarafından yapılır. Kırk üç yıl aradan sonra yeniden yayımlanan *Maskeli Balo*'nun, ilk ve ikinci baskısına bakıldığında aralarında farklılıklar olduğu görülecektir. Yapılan bu araştırma dâhilinde de tespit edilen farklılıkların belirtilmesi gerekmektedir.

İlk olarak görülen farklılık, öykülerin sıralanış şeklidir. 1956 yılında yayımlanan eserdeki öyküler; “Maskeli Balo”, “Kadın-Erkek-Çocuk”, “Yalnız”, “Ömer”, “Habersiz”, “Çember”, “İmtihan”, “Ötesi” ve “Korkunçlar” şeklinde sıralanır. 1999 yılında ise; “Maskeli Balo”, “Korkunçlar”, “Kadın-Erkek-Çocuk”, “Yalnız”, “Ömer”, “Habersiz”, “Çember”, “Sınav” ve “Ötesi” olarak öykülerin yer aldığı görülür. Bu öykülerin yerlerinin değiştirilmesinin sebebi hakkında herhangi bir bilgi yer almaz. Aynı zamanda dikkat çeken bir diğer nokta 1956 yılında “İmtihan” olarak yazılan başlığın, 1999 yılında “Sınav” olarak değiştirilmesidir. Bu değişikliğin sebebi baskı yıllar arasındaki zamandan kaynaklı olarak Türkçeleştirme olduğu düşünülmektedir. “Maskeli Balo ve “Habersiz” öyküsü, *Vatan'ın Sanat Yaprağı*'nda, “Korkunçlar”, “Sınav” ve “Ötesi” öyküleri *Yenilik* dergisinde yayımlanır. “Ömer”, “Çember” ve “Korkunçlar” isimli öykülerin de Londra'da yazıldığı bilinir. “Kadın-Erkek-Çocuk” ve “Yalnız” öyküleri hakkında herhangi bir bilgi verilmez.

Farklılıklar öykülerin sıralanışında görülmeye başlar ve içeriklerinde de devam eder. 1956 ve 1999 yıllarında yayımlanan öykülere bakıldığında kimi metinlerde cümle ya da kelime eksiklikleri tespit edilmiş, kelimelerin kullanımında farklılıklar gözlemlenmiştir. 1956 yılındaki eserde yer alan “Maskeli Balo”da “çok romantik olurdu” ifadesinin başına 1999 yılında “şimdi” kelimesi eklenir ve metinde zaman öne çıkarılır. Gençlerin yer aldığı bu metinde, onlara harflerle isimler verildiği görülür. Ancak bu harflerde de farklılıklar vardır. 1956 baskısında “A, B, C, D, E, F, G, H ve I” olarak sıralanırken; 1999 yılında “A, B, C, D, E, F, G, Ğ, H” şeklinde G'den sonra Ğ kullanılır ve eserde “I” karakterine yer verilmez. Hangi karakterin konuştuğunun belirtilmesi için “A, küçük adam hala...” şeklinde kurulan cümlelerin; 1999 yılında herhangi bir karakterin ismine yer verilmeden doğrudan kurulduğu görülür. Hangi karakterin konuştuğunun belirtilmemesiyle metin karmaşıklaşır. Çünkü metinde çok fazla karakter vardır. Bu metinde fark edilen ve dikkat çeken bir diğer nokta ise bazı kelimelerde görülen eksiklikler ya da fazlalıklardır. Örneğin

1956 yılında I karakteri “Şaheser!” der ancak 1999 yılında böyle bir cümleyle ve karakterle karşılaşılmaz. Bunun yanı sıra anlatıcı 1956 yılında “güldüm” ifadesini kullanır ancak 1999 yılında bu ifadeye yer verilmez. 1956 yılında “Hay” olarak kullanılan kelime, 1999 yılında “Hey” olarak değiştirilir. “Cayv, cayv, cayv” şeklinde anlamsızca tekrarlanan bu söze, 1956 yılında iki kere yer verilirken 1999 yılında bir kere yer verilir. Aynı zamanda metinde “üç muazzam salon” şeklinde belirtilen mekândan 1999 yılında “korkunç büyük salon” şeklinde bahsedilir ve sayı verilmez. “Ömer”de ise 1956 baskısında miktar belirtmek için bazı kelimelerle karşılaşılır. “Onbeş, yirmi bin lira değerindeydi” ifadeleri 1999 yılında yerini “müthiş pahalıydı” ifadesine bırakır. Birinci baskıda sayıların ön plana çıktığı görülür ancak ikinci baskıda düzenlenen metinlerde rakamlar yerini sıfatlarla sağlanan büyüklük derecelerine bırakır. Bunlara ek olarak birkaç öyküde kelimelerin yerleri değişir. Bahsedilen bu unsurlar dışında herhangi bir eksik ve fazla cümlelerle veya kelimelerle karşılaşılmaz.

Bu iki basım arasındaki farklılıklardan bir diğeri de bazı metinlerde 1956 yılında parantez içi kullanılırken 1999 yılı baskısında parantez içinin kullanılmamasıdır. Önemsiz görülerek parantez içine saklanan bilgiler, 1999 yılında metnin içine serpiştirilir. Ancak 1999 yılında parantez içinde saklanan bilgilerle yine karşılaşılır. Karakterlerin duygu durumlarını ve olayların detaylarını belirtmek için parantez içine başvurulur. Buna ek olarak 1956 yılında bilinç akışının kullanıldığı bölümler koyu harflerle yazılırken 1999 yılında italik olarak yazılır.

Bu iki farklı basım arasında dikkat çeken bir diğer nokta kullanılan kelimelerdeki farklılıklardır. Bu durum eserde yer alan bütün öykülerde görülür. Kelimelerin genellikle, Türkçe eş anlamlılarının kullanıldığı ya da bir sadeleştirilmeye gidildiği gözlemlenir. İki baskı arasında farklılaşan kelimeler, metnin bütünlüğünü genel olarak bozmaz. Fakat “hesap” kelimesinin “matematik” olması gibi farklılıklarda anlam kaymaları dikkat çeker. 1956 yılında daha sık kullanılan bu kelimeler yerini 1999 yılına geldiğinde diğerlerine bırakır. *Maskeli Balo*'da tespit edilen kelime farklılıkları bir tablo yardımıyla şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 1. 1. İki Baskı Arasında Yer Alan Kelime Farklılıkları

Yenilik Yayınları	Can Yayınları
memnun	hoşnut
zannedersem	sanırım
üstüme	üzerime
evvel	önce
kat'iyen	kesinlikle
tebessüm	gülümsemek
mektep	okul
tekrar	yeniden
muhakkak	kesinlikle
sual	soru
kanunen	yasal olarak
isim	ad
vazife	ödev
fakat	ama
mütemadiyen	sürekli/durmadan
cevap	yanıt
nefes	soluk
nihayet	sonunda
elbise	giysi
hesap	matematik
şahit	tanık
hakikaten	gerçekten
tesir	etki
mesele	sorun
misafir	konuk
iftihar ederdi	övünürdü
hususî	özel
müteşekkir	teşekkür
hadise	olay
sene	yıl
merhametsiz	acımasız
harp hatırası	savaş anısı
müderris	öğretmen
ekseriya	genellikle

2019 yılında yayımlanan *Maskeli Balo* eserini de içine alan *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* iki bölümden oluşur. İlk bölüm “Maskeli Balo” başlığını taşır ve 1999 yılında yayımlanan *Maskeli Balo* ile arasında herhangi bir farklılık yoktur. İkinci bölümde de Ergüder’in dergilerde yayımlamış olduğu öyküleri yer alır. Vahapoğlu, Ergüder’in de ailesiyle iş birliği yaparak onun kaleme aldığı bütün öykülerini bu eserde toplar. Bu toplanan metinlerin aslına sadık kalındığı da Vahapoğlu tarafından belirtilir. Ergüder’in bütün öykülerinin yer aldığı *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’deki öykülerinin içeriği tezin ikinci bölümünü oluşturan “*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’in Anlam Dünyası” başlığıyla tartışmaya açılacaktır.

2. MASKELİ BALO VE DİĞER ÖYKÜLER’İN ANLAM DÜNYASI

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de yirmi üç öykü yer alır ve iki bölümdür. İlk bölüm “Maskeli Balo” başlığını taşır. “Maskeli Balo”, “Korkunçlar”, “Kadın-Erkek-Çocuk”, “Yalnız”, “Ömer”, “Habersiz”, “Çember”, “Sınav” ve “Ötesi” isimli öykülerden oluşur. Bu öyküler Ergüder’in ilk olarak 1956 yılında yayımladığı *Maskeli Balo*’yu oluşturan öyküleridir. Adı geçen öykülerin, birçoğunu BBC’de çalıştığı dönemlerde yazar. İkinci bölümde de dergilerden toplanan öyküleri yer alır ve “Diğer Öyküler” başlığını taşır. Bu öyküler arasında tamamlanmamış veya başlığı olmayan öyküler de vardır. “Şişli-Beyazıt”, “Hikâye”, “Balıkçı Kâmil”, “Ne Yapacağız?..”, “Pupula”, “Propaganda”, “Resmi Geçit”, “Zıfaf Gecesi”, “[Beş Aylık]”, “[St. George]”, “[Mrs. Heller]”, “[Kireç Adam]”, “[Cheri’ye]” ve “Daktilomla Bir Konuşma” başlıklı öyküler bu bölümü oluşturur. “[Beş Aylık]”, “[St. George]”, “[Mrs. Heller]” ve “[Kireç Adam]” isimli öykülerin aslında isimlerinin olmadığı ve Vahapoğlu tarafından öykülere bu başlıklar verildiği görülür. Aynı zamanda Vahapoğlu, “[Mrs. Heller]” isimli öykünün el yazısının tek kopya olduğunu ve son sayfalarının yırtık olduğunu belirtir. Bu söylemden dolayı “[Mrs. Heller]” öyküsü tamamlanmamış bir öykü olarak eserde yer alır. “[Kireç Adam]” isimli öykü de İngilizceden çeviridir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de yer alan öyküler modernist çerçevede incelenmeye son derece uygundur. İlk olarak bu öykülerin anlam katmanları tespit edilerek çözümlenecektir. Daha sonra öykülerin anlatım teknikleri, modernist bağlamda tartışmaya açılacaktır.

Modernist metinlerde işlenen konulardan dolayı yenilikçi bir tutum sergilendiği görülür. Kendinden önce var olan realist metinlerin ortaya koymuş olduğu içerikleri değiştirmeyi amaçlar. Realist metinlerde yaşanmış olaylar ya da yaşanması muhtemel olaylar kaleme alınır. Bu yüzden genellikle olağanüstü unsurlarla karşılaşmaz. Karakterler gerçek hayattandır ve olay örgüsü ön plandadır. Ancak modernizmin de etkisiyle 1950’li yıllara gelindiğinde, 1950 kuşağı öykücülerini adı verilen öykücüler tarafından metinlerde yer alan bu tutum yıkılmak istenir. Benimsenmiş olunan bu tutumla metinlerde içerik olarak çeşitli yenilikler ortaya konulur. Bu yenilikler ilk olarak bireye yönelme, bireyin duygu ve düşüncelerini yansıtmadır. Birey merkeze alındığında da yalnızlık, bunalım, buhran, saldırganlık, şiddet, ölüm isteği gibi konular açığa çıkar. Bahsedilen konuların ön planda olmasının en önemli sebebi, II. Dünya Savaşı’nın sonucunda bütün dünyayı etkisi altına alan kasvetli hava olarak gösterilebilir. Bireyin

önem kazanması ve oluşan buhran ortamından kaynaklı yalnızlık duygusu kaçınılmaz sonudur. Yalnızlığın tetiklediği ölüm veya ölme isteği modernist metinlerle daha da belirginleşen bir diğer konudur. Ancak birçok konuda olduğu gibi ölüm konusunu da modernist metinlerle sınırlandırmak doğru değildir. Ölüm geleneksel anlayışın olduğu metinlerde de işlenir fakat modernizmle birlikte bu konunun temelinde yalnızlık düşüncesi yatar. Ayrıca yazarların ölüme karşı yaklaşımındaki farklılıklar veya bunalımlı ruh hâli onu diğer dönemlerden ayırır.

Modernist metinlerde çeşitli konuların işlenişinde de değişmeler meydana gelir. Bu konulardan biri de cinselliktir. Cinsellik konusu bu eserlerde daha da belirgin hâle gelirken modernist bir tutumla aktarıldığı da görülür. Utanılacak ya da yargılanacak bir olgu olarak ele alınmaz. İnsan yaşamının bir parçası olarak görülür. Böylelikle de toplum tarafından alışılmış değer yargılardan kaynaklı ayıplanan cinsellik konusunu, 1950 kuşağı öykücüleri cesurca ele alırlar. Bu konuda olduğu gibi modernist öykücülerin, içerikte ortaya koymuş olduğu birçok yenilik vardır. Bu yeniliklere örnek olarak olağanüstülük, klasik zaman ve mekân algısının kırılması gibi unsurlar sayılabilir.

Ergüder'in öykülerinin içeriğine bakıldığında da yukarıda bahsedilen konuların ön planda olduğu görülür. Bunlara ek olarak da toplumsal ve siyasi eleştirilerde bulunduğu birkaç öyküsü vardır. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de ele alınan öyküler aracılığıyla 1950 kuşağı öykücülüğünün de karakteristik özellikleri tespit edilecektir.

2.1. Modernist Bireyin Ruh Hâli: Mutsuzluk ve Bıkkınlık

Büyük yıkımlara sebep olan II. Dünya Savaşı, birçok insanı olumsuz yönde etkiler. Yaşanan kayıplar, insanların kendi topraklarından uzaklaşarak farklı yerlere gitmek zorunda kalması gibi durumlardan dolayı insanlar buhrana sürüklenir. Mutsuz, bıkkın ve hayattan zevk alamayan insan sayısında ciddi artış görülür. Bu dönem insanların ortak özelliği, hâkim olan kasvetli ortam karşısında mutsuz olmalarıdır. Türk edebiyatında 1950 kuşağı öykücüleri de dünyada yaşanan olumsuzluklara karşı tepkisiz kalamayarak bu duygu durumundan etkilenirler. Bundan dolayı da çoğunlukla eserlerinde mutsuzluk hâkimdir. Mutsuzluğun bir diğer sebebini Jale Özata Dirlikyapan şu sözlerle ifade eder:

Bu dönemin yenilikçi öyküleri, genel olarak, yaşamın anlamsızlığını, geleneklerin ve aile yaşantısının dayatmalarından kaynaklanan kısıtlanmışlık hissini, bazı öykücüler ise dış koşullardan

çok bütünüyle varoluşsal nedenlere dayalı bunalımı öykülerinde sıkça işlemişlerdir (Özata Dirlikyapan, 2019: 117).

Kendi yaşamları içinde mutsuz olan bireyler, artık bu mutsuzluklarını dile getirmeye başlarlar. Bu mutsuzluk öykü karakterlerinde de sıklıkla karşılaşılan bir durum olur. Ergüder'in de öykülerinde yer alan mutsuzluğun birçok sebebi vardır. Aile baskıları, kapana kısılmışlık duygusu, geçim sıkıntısı ve hayatın monotonluğu gibi etkenler mutsuz karakterlerin yaratılmasına yardımcı olur. Ancak onun öykü karakterlerinde varoluşçu düşünceye dayanan bir bunalımdan söz edilemez.

Örneğin “Şişli-Beyazıt” öyküsünde, monotonluktan bunalan karakterin iç dünyasında yaşananlar dile getirilir: “İçimde tahammül edilemeyecek kadar büyük ve pis bir sıkıntı vardı. Halbuki canımı sıkacak hiçbir şey olmamıştı” (Ergüder, 2019: 171). Sıkıntısına bir sebep arayan ancak bulamayan anlatıcının hissettikleri, onun yaşamının bir parçasıdır. Hissedilen bu duygu, modernist öykü karakterinin en belirgin özelliklerindedir. Hayatın sıkıcı olduğunu, her gün aynı şeyleri yapmaktan bunaldığını, bu rutinlerin senelerce devam ettiğini ve hayatının tamamen tekrarlardan ibaret olduğunu düşünür. Jale Özata Dirlikyapan öyküde yer alan bu monotonluğun modernist öykülerin genelinde yer aldığını şu sözlerle ifade eder: “Çoğu kez monotonluğun neden olduğu can sıkıntısı da, birçok karakterde karşımıza çıkan bir duygu durumudur” (Özata Dirlikyapan, 2019: 110). “Şişli-Beyazıt”ta da tramvaya yürüyen adam, her gün aynı şeyleri yaptığını fark ederek bıkkınlığını dile getirir. Modernist dünyadaki mutsuz olan birey burada Şişli-Beyazıt tramvayını bekleyen karakterdir.

Öyküde dikkat çeken bir diğer nokta Şişli-Beyazıt tramvayını bekleyen karakterin ismine yer verilmemesidir. Çünkü modernizmle beraber insanlarda yaşanan bunalımlı ruh hâli, bu dönemde oldukça ön plandadır. Bu öyküde karaktere isim verilmeyerek bir genelleme yapılır. Dönemin kasvetli havasından etkilenen monotonluktan bunalan ve mutsuz olan birçok insanın duyguları bu öyküyle yansıtılmış gibidir. “Kalktı, bir sigara yaktı ve tekrar yerine oturdu. Düşünmeye başladı. Yaşayışını, hepimizin yaşayışını düşünmeye başladı” (Ergüder, 2019: 171). Bu ifadelerle anlatıcı, herkesin aynı duygu durumu içinde olduğunu altını çizer.

Ev içinde çeşitli baskılara maruz kalarak mutsuz olan kişilere “Çember” ve “[Mrs. Heller]” öyküsünde rastlanır. “Çember”de kadın, adam ve adamın annesi vardır. Aynı şahıs kadrosunu “[Mrs. Heller]”de de görmek mümkündür. Bu iki öykünün ortak noktası

kadınların mutsuzluğudur. “Çember”de kadının mutsuzluğunu ağlayarak ve öfkesiyle gösterdiği görülür. Ancak “[Mrs. Heller]”de odasına kapanan ve sessiz kalan bir kadın figürü vardır. “Çember”de gelin ile kaynana arasında yaşanan çatışmalar sonucunda kadın, bikkınlığını ve öfkesini ağlayarak gösterir. Bu çatışmanın temelinde de otorite kurma çabası yatar. Kaynana, kendini gelininden üstün görür ve onun üzerinde bir hâkimiyet kurmak ister. Bu otoriteyi kabullenemeyen gelin ise bununla mücadele etmeyi tercih eder. Kaynanasıyla aynı evi paylaşmak istemez ancak mücadelesi başarısız kalır ve bunalıma sürüklenir. Kaynana, eş ve kadın şahıs kadrosundan oluşan “[Mrs. Heller]”de de ev mekân olarak seçilir. Eşinin annesi tarafından aşağılanan ve varlığının bile yok sayıldığı kadın, bir odanın içinde tıkalı kalır. “Böcek gibi” benzetmesi yapılan kadının hem yok sayıldığı hem de değersizleştirildiği görülür. Her seferinde hor görülen, insan yerine konulmayan kadın, odasında sıkışıp kalır. Ancak kendini ispatlamak ve ev içinde var olabilmek için çeşitli çabalar gösterir. Bu çabaların en önemlisi Fransızca öğrenerek evdekilere kendini ispatlayabileceğini düşünmesidir. Bununla üzerindeki baskının, hor görülmenin ortadan kaybolacağını düşler ve bilgiyi bir güç simgesi olarak görür. Bu yolda da asla pes etmez, amacına ulaşır odasından çıktıktan sonra başarılı olmanın verdiği bir öz güvene sahip olur. Mutsuzluğuna tam anlamıyla son veremese de odasında sıkışıp kalmaktan kendini kurtarmayı başarır.

Aynı zamanda “Çember” adlı öyküde de adamın bunaldığı ve bunun sonucunda mutsuz olduğu gözlemlenir. Annesi ve eşinin arasında kalan adam, her eve geldiğinde kavgayla karşılaşmaktan ve karısının ona dert yanmasından şikâyetçidir. Annesi ve eşinin arasındaki otorite savaşının ortasında kalarak ne yapacağını bilemez ve mutsuzluğa sürüklenir.

“Ne Yapacağız?..” adlı öyküdeki bunalımın sebebi geçim sıkıntısıdır. Bu sorunun temelinde depremden dolayı karakterlerin yurtlarını terk ederek şehre gelmeleri yatar. Şehirde yaşam mücadelesi veren iki kardeş, emeklerinin karşılığını alamazlar. Bu karşılıksız uğraş onların var olan ümitlerinin solmasına ve mutsuz olmalarına sebep olur. Bu öyküde mutsuzluğun temelinde karakterlerin ailelerinden, memleketlerinden uzak düşmeleri ve emeklerinin karşılığını alamamaları yatar.

Sözü edilen bu öykülerin odağında, modernizmde de olduğu gibi birey temel alınır. Bireyin yaşadığı sıkıntılar, arzularının bastırılmaya çalışılması, ev içinde kapana kısılmışlık hâli gibi duygulardan kaynaklı mutsuz karakterler yaratılır. Bu mutsuzluk

hâlleri anlatılırken bireylerin, diyalog içinde olmaları veya kendileriyle yaptıkları konuşmalar dikkat çeker.

2.2. Kendine Sığınan Birey: Yalnızlık

Modernleşmeyle başlayan mutsuz ruh hâli, modernizmle birlikte sanatta da kendini gösterir. Bu duygu durumu edebiyat eserlerine de etki eder. Bireylerin mutsuz ve hayattan zevk alamayan bir ruh hâli içinde olduğundan yukarıda bahsedilmişti. Bu mutsuzluğun ortaya çıkardığı en önemli olgulardan biri yalnızlıktır. “Yalnızlığın keşfi edebiyatın modernizm içinde birey ve bireylik kavramlarını güçlendiren bir kavrama dönüşür. Bu yalnızlık ve öznelliğin öne çıkışı[dır]” (Gümüş, 2021: 29). Bu iki kavram birbirini tamamlarken Semih Gümüş’ün de ifade ettiği gibi yalnızlık olgusu bireyin, birey olma yolundaki en büyük destekçisidir. 1950 kuşağı öykücülerini de metinlerinin temelini bireye, onun duygu ve düşüncelerine oturturlar. Bundan kaynaklı da toplumdan uzaklaşırlar. İnsanlar kendi kabuklarına çekilirler ve etraflarında olup bitenlerle ilgilenmeden yaşamlarını sürdürürler.

Modern dünya ile beraber meydana gelen kentleşme ve insan sayısındaki artış, bireyin yalnızlaşmasına yol açan bir diğer faktördür. Kalabalıkların içinde kaybolma ve fark edilmeme hissi bireyleri giderek buhrana sürükler. Bireylerdeki bu yalnızlaşma, onların kendilerine de yabancılaşmalarına sebep olur. Zekiye Antakyalıoğlu, “kendine yabancılaşmış ve kendi içindeki ötekiye keşfetmiş özne modernist romanın en büyük keşfi[dir]” (Antakyalıoğlu, 2021: 157) der. Bireyin kendi içindeki ötekiye fark etmesi 1950 kuşağı öykücülerinin hem biçim hem de içerik olarak yaptığı yeniliklerin temel sebepleri arasında yer alır. Yalnızlık da kendi özüne dönüşle beraber, içindeki ötekiye keşfetmenin en önemli unsurudur.

Kalabalıkların içindeki yalnızlık hissi, “Balıkçı Kâmil” öyküsünde dikkat çeker. Rumelihisarı’nda esnafların olduğu yerde geçen öyküde çok sayıda insan vardır. Hayatın karmaşası ve koşuşturması içinde olan esnaflar ve balıkçıların olduğu bu bölgede Kâmil, balıkçılık yapar. Kimsesiz olan Kâmil’in, anlatıcıyla diyaloglarına yer verilir. Öykünün geçtiği bölgenin tasvirini ve kalabalık olmasını anlatıcı betimler. Ancak metnin geçtiği çevrede bulunan insan sayısının çokluğuna karşılık Kâmil’in yalnızlığı tezatlık yaratır. Burada öne çıkan şehirleşmenin sebep olduğu kalabalıkların içindeki yalnızlık duygusudur.

Geçmişini, derdini ve mutluluğunu paylaşacak kimse bulamayan Kâmil, yer yer anlatıcıyla konuşur. Bu konuşmaların sadece anlatıcı ile olmasındaki en büyük etken de onun yalnızlığının ön plana çıkarılmasıdır. Kâmil'in geçmişi hakkında sadece şu bilgi verilir, Zeynep adındaki sevdiğini kaybetmiş ve bu kaybedişle de giderek yalnızlaşmıştır. Kendi iç dünyasına kapanır ve etrafındakilerle diyaloglara girmez. Yaşadığı bu yalnızlık, öldüğünde de devam eder. Cenaze törenine çok az kişi katılır. “Cenaze geçiyordu. Sekiz kişi vardı cenazede. Cemal Reis, Çam Ahmet, Rüstem Baba, İsmail Ağa, Çilli Ömer, Âsım, Panayot ve Yani. Cemal Reis hariç hepsi tabutun altındaydılar. Arkadan da mahallenin kara köpeği seke seke geliyordu” (Ergüder, 2019: 187). Ardından da anlatıcı dışında gözyaşı dökecek kimse yoktur.

“Pupula” öyküsünde Yorgi isimli karakterin yalnızlığı anlatılır. “Balıkçı Kâmil”de olduğu gibi Yorgi, yalnızca anlatıcı ile iletişim içindedir. Yine “Balıkçı Kâmil”de olduğu gibi anlatıcının varlığı karakterin, yalnızlığını ve duygularını ortaya çıkarmakta yardımcıdır. Esperando isimindeki sevdiği kadının kaybından sonra kendi kabuğuna çekilen Yorgi, bu yalnızlığını Pupula isimindeki teknesiyle gidermeye çalışır.

Esperando aslında Yorgi'nin hayata tutunmasındaki tek sebeptir. Çünkü ondan başka kimsesi yoktur. Onu da kaybetmesiyle Yorgi'nin yalnızlığı giderek pekişir. Yorgi, sevdiğinin mezarını her zaman gün batımını izledikleri yere kazar. “Akşama kadar mezarın başında oturmuş ve güneşin batışını son bir defa seyrettikten sonra, geri dönmek üzere Burgaz'dan ayrılmış” (Ergüder, 2019: 204). O gün, Yorgi'nin oradaki son güneşi batırışıdır. Aslında orada sadece güneş değil, Yorgi'nin hayalleri ve umutları da toprağın altına Esperando ile gömülür. Bu kaybediş onun mutsuz olmasına, hayattan bir beklentisinin kalmamasına neden olur.

Esnaf ve balıkçıların olduğu bir bölgede yaşayan Yorgi, etrafında olup bitenlerle ilgilenmez ya da kimseyle iletişim kurmaz. Bundan dolayı yine “Balıkçı Kâmil” öyküsüyle benzerlik gösterir. Kalabalıkların içinde yalnızlaşan modern insan, bu metinde Yorgi'de vücut bulur. Modern dünyayla birlikte herkesin kendi yaşam telaşına düştüğü ve kendine yöneldiği görülür. Günlerdir kulübesinde hasta bir şekilde yatar. Anlatıcı dâhil hiç kimse onun yokluğunu fark etmez. Bu görünmezlik hissi, karakterin giderek kendini dış dünyaya kapatmasına ve kabuğuna çekilmesine sebep olur.

Metinde dikkat çeken bir diğer nokta, Yorgi'nin yalnızca alkol aldığı sıralarda anlatıcıyla konuşuyor olmasıdır. Aslında bu durum onun duygu ve düşüncelerini başkalarına yansıtmak istememesinden kaynaklıdır. Yalnız olan birey, içinde yaşadığı gelgitleri kimseyle paylaşmak istemez, paylaşırsa da anlayamayacağını düşünür. Bu yüzden de Yorgi'nin, anlatıcıya bütün duygularını açmadığı ancak alkolün etkisiyle kendi hakkında ufak bilgiler verdiği görülür.

Metnin ilerleyen bölümlerinde yalnız bireyin, umutlarının da yok olduğu şu sözlerle ifade edilir: “Sevdiği kadının yerine koyduğu Pupula’sı sahilde çıkan lodostan dolayı harap olur. Onun ise verdiği tepki “Yaş tahta da yanmazdı ki...” (Ergüder, 2019: 209). Kendine yol arkadaşı olarak gördüğü teknesinin alabora olmasından dolayı tutunacak hiçbir dalı kalmaz.

“Yalnız” adlı öyküde annesi ve babası ayrılan bir çocuk vardır. Polisler tarafından sağlık raporu almak için hastaneye götürülür. Bulduğu ortamdan ve etrafındaki kişilerden kaynaklı bir korkuya kapılır. Annesine ve babasına en ihtiyaç duyduğu anda yalnızdır. Çocuğun yaşadığı duygu hem terk edilmişlik hem de yalnızlıktır ve onun korkusu şu sözlerle betimlenir: “Çocuk, sanki bacaklarının kıpırtılarına engel olacakmış gibi ellerini çıplak dizlerinin üzerine koydu. Durmadan yutkunuyordu. Dudakları kupkuruydu” (Ergüder, 2019: 67). Onu bu denli korkutacak birçok etkenle karşılaşır; anne ve babasını kaybetme düşüncesi, yalnız kalması ve polislerin ona kötü davranması. Çocuğa bir anne şefkati gösteren fahişe kadın, onun korkusuna bir nebze su serpiştirir. Öyküdeki bu durumu Muzaffer Buyrukçu şu şekilde yorumlar: “Sevgi kıpırtısı, çocuğun yalnızlığını unutturur” (Buyrukçu, 1999: 11). Burada dikkat çeken bir diğer nokta “fahişe” olarak gösterilen ve polisler tarafından aşağılanan kadının, içindeki merhamettir. Kadının, çocuğa karşı sergilediği tutumla ona karşı ön yargı kırılmaya çalışılır.

“Çember”de de kadının yalnızlığı şu şekilde ifade edilir: “Benim bir arkadaşım yok ki,” dedi kadın. Dertleşecek, konuşacak...” (Ergüder, 2019: 110). Bu metinde kadının ev içinde kapanıp kaldığı görülür. Eşinin ve annesinin, onu anlamadıklarını bu yüzden onlarla paylaşacak bir şey bulamadığını ifade eder. Bunların sonucu olarak da kadının yalnız bireye dönüştüğü görülür.

2.3. Ölüm Düşüncesine Farklı Bakışlar

Modernist öykülerde sıklıkla ele alınan mutsuzluk ve yalnızlığın sonucunda ölüm düşüncesi ortaya çıkar. Bu düşünce genellikle insanlar için ürkütücü olsa da modern insanın en yakınında olan ve arzuladığı bir durumdur. Bunun altında yatan birçok sebep vardır. Hızla değişen dünya karşısında bocalayan insanlar, bunalıma doğru sürüklenirler. Yalnızlık ve karamsarlık, insanların hayata tutunacak bir sebep bulamamasına ve sonrasında ruhsal sorunlar yaşamalarına yol açar. Tüm bu duyguların tetiklenmesiyle de ölüm, arzulanan bir düşünce olarak varlığını gösterir. Modern insan için bir çıkış yolu gibidir. Ancak farklılıkların ön plana çıkarıldığı modernist öykülerde, ölüm sadece intihar ya da ölme isteği değildir. Bir karakterin başka bir karakteri ya da herhangi bir canlıyı öldürmesiyle işlediği cinayet de bu başlık altında ele alınabilir.

Farklılıkların altını çizmek isteyen Özcan Ergüder'in öykülerinde de işlenen ölüm konusu, diğer 1950 kuşağı öykücülerinden farklı bir çizgide ilerler. Örneğin Demir Özlü, "Bağsız" öyküsünde bir kadını öldürür ya da Onat Kutlar'ın "İshak" öyküsündeki anlatıcı, arkadaşını öldürür. "Leylâ Erbil'in öykülerinde de, diğer insanlar tarafından anlaşılammaktan, onları değiştirememekten kaynaklanan bir öldürme isteği ya da haz odaklı sadist-mazoşist eğilimlere rastlanır" (Özata Dirlikyapan, 2019: 132). Bunun gibi örneklere bakıldığında Ergüder'in öykülerinde, başkalarına karşı bir öldürme isteğiyle karşılaşılmaz. Onun öykülerinde ölümü arzulayan ya da ölümü korkuyla karşılayan karakterleri vardır. Ölümü arzulayan karakterlerin, iç dünyalarında yaşama karşı ufak bir kırıntı kadar da olsa umutları olduğu için intiharla karşılaşılmaz.

"Şişli-Beyazıt" isimli öyküde karakter, her gün aynı şeyleri yapmaktan sıkılır ve hayatın monotonluğundan bunalır. Bu duygudan kurtulmak için çareyi ölümde arar: "Tek çare ölmektir. Ölmek mi? Evet, ölmek. Oh, kurtuluş çaresini bulmuştu" (Ergüder, 2019: 172). Ölüm bir son ya da korkulacak bir unsur olarak değil kurtuluş yolu olarak aktarılır. Yukarıda da bahsedildiği gibi modernist öykülerde ölümün arzulaması durumuyla bu metinde de karşılaşılır. "Pis dünya" olarak betimlenen yerden, ölüm sayesinde kurtulacağı düşüncesine kapılan karakter, ölümü mutlu son olarak görür ve pis dünyadan kurtulmak için çıkış yolu olarak değerlendirir. "Ölünce, bu pis dünyadan uzaklaşınca rahatlayacağını, mesut olacağını hissediyordu" (Ergüder, 2019: 172). Ölüm isteğinin altında yatan bir diğer sebep, yaşadığı dünyanın giderek kötüleştiğini düşünmesidir. Modernleşmeyle birlikte

yaşantılar, çeşitli değer yargıları ve alışkanlıklar değişir. Bu değişikliğe adapte olamayan kişiler, dünyanın artık yaşanabilecek ve masum bir yer olmadığını düşünürler. Öyküde bu düşünce açıkça verilmeyen ama “pis dünya” ifadesiyle bu sonuca varılabilir. Ölüm bu denli arzulanan bir unsur olarak gösterilse de anlatıcının ölümü arzulaması sadece bir düşünce olarak kalır.

“Balıkçı Kâmil” öyküsünde de araba çarpması sonucunda sakat kalmayı arzulayan bir karakter vardır. Bu isteğin en büyük sebebi, maddi imkansızlıktır. Maddi sıkıntılar yüzünden yaşamının zor şartlarda olması ve kimsesizliği, onun bu hayattan beklentilerinin kaybolmasına yol açar. Yaşam şartları giderek zorlaştığı için çareyi sakat kalmakta görür. Bu sayede birinin desteğiyle yaşamına maddi ve manevi açıdan katkı sağlanacağını düşünür. Fakat her şey onun arzuladığı gibi gitmez ve araba çarpması sonucunda hayatını kaybeder. Anlatıcı, Kâmil’in ölüm haberini aldıktan sonra yaşadığı şaşkınlığını şu sözlerle anlatır: “Beynimden vurulmuşa döndüm, “Şaka yapma Allah aşkına”, dedim” (Ergüder, 2019: 186). Bu şaşkınlığın altında ölüm olgusunun, yaşamın en yakınında olduğunun altı çizilir. Metinde ölüm konusu, alışılmışın dışındadır. Bu farklılığın ortaya konulmasındaki en büyük etken de modernist metinlerde oluşturulmak istenilen klasikleri yıkmaya düşüncesidir. Karakterin ölümden korktuğu görülür. Ancak yaşamı için kurtuluş yolu olarak da sakat kalmayı ister. Ani bir kaza sonucunda da vefat eder.

Ölüm konusu kadar intihar olgusu modernist öykülerde sıklıkla yer verilen bir diğer konudur. Bu konu ele alınırken ölümün nasıl gerçekleştiği ya da nasıl gerçekleşeceğinin düşünülmesi önemlidir. Karakterler ölümlerine dair çeşitli tasarıları, zihinlerinden geçirirler. Burada devreye intihar düşüncesi girer. İntihar düşüncesine sebep olan etkenleri Özata Dirlikyapan şu şekilde anlatır: “Öykülerde kahramanların kendilerini toplumdan kopuk hissetmeleri, anlamsızlığa ve hiçliğe yönelik düşünceleri ve sıkıntıları onları suç işlemeye ittiği gibi, kimi zaman da intihar etmelerine ya da sürekli intihar tasarılarıyla yaşamalarına neden olur” (Özata Dirlikyapan, 2019:138). “Şişli-Beyazıt”ta karakter ölmek için çeşitli intihar tasarılarını düşünür. Bu sırada aklına daha önce yaşamına son veren arkadaşı Cemil gelir. Öyküde Cemil hakkında bir bilgi yoktur. Cemil karakterine yer verilmesinin tek bir sebebi vardır, tabanca ile intihar etmesidir. Bundan etkilenen anlatıcı, ilk olarak tabanca almayı düşünür. Ancak öykünün genelinde yer alan monotonluk ve bilinen şeylerden sıkılma düşüncesi bu intihar tasarısına da engel olur. Bu intihardan vazgeçiş şu sözlerle aktarılır: “Bu da hayattaki diğer bir sürü şey gibi daha evvelce yapılmış, görülmüş”tür

(Ergüder, 2019: 173). Anlatıcı ölümü sadece zihninde tasarlar ve ölmeyi arzular. Ancak bu düşünce bir tasarı ve istek olmaktan öteye geçemez.

“Şişli-Beyazıt”ta ölümü arzulayan bir karaktere karşın “[Mrs. Heller]” öyküsündeki ölüm düşüncesi, korkulacak bir duygudur. “[Mrs. Heller]”de ölüm, karakterleri ürküten bir unsurdur. Hellerler’in evlerinde kiracı olan kadın, ölümle tanışmak istemez. Annesini kaybeden kadının hissettikleri şu sözlerle ifade edilir: “Annen ölüyor, çabuk gel, diyorlardı. Çok da severdi annesini. Ama gitmedi. Neden biliyor musun? Ölümü yakından tanımamak için. O tecrübeyi edinmemek için. Bir ölü yüzü görmemek için...” (Ergüder, 2019: 306). Bu ölümün kabullenilemeyişi Mr. Heller’de de görülür. “Ölmedi! Ölmedi! Ölmedi!” “Öldü.” (Ergüder, 2019: 301) şeklinde ifadeleriyle annesinin ölümünü kabullenmek istemez. İçinde bulunduğu durumu kabullenmek istemeyişi yaşadığı gelgitlerle aktarılır. Mr. Heller’in bu ölümü kabullenmemesine karşılık, eşinin ölüm anının sakinlikle anlatması dikkat çekicidir.

‘Bir müddet durdu baktı, sonra arkasını döndü, koca vücuduyla maydanozların üzerinden iki defa sıçradıktan sonra elma koparmak için elini yüksek bir dala doğru uzatınca birdenbire ölüverdi’, diyor. O, kadının ölümünü böyle anlatıyor. ‘Yanına gittiğim vakit sırt üstü yatıyordu,’ diyor (Ergüder, 2019: 317).

Aslında Mrs. Heller’in ölümü bu kadar rahatlıkla anlatması, onun yaşadıklarından kaynaklıdır. Evdeki diğer kişilerin, onu ezmesi ve yokmuş gibi hiçe saymasından dolayı Mrs. Heller, annenin ölümünü bir kurtuluş olarak görür. Modernist metinlerde ölüm, genellikle yaşamın en yakını olarak ele alınır. Ancak bu metinde kabullenilmek ve asla karşılaşılmak istenmeyen bir durumdur. Burada da ölümün işlenişine farklılık getirilir. Bu farklılıkların yaratılması da aslında modernist bir tutumdur.

“[Kireç Adam]” öyküsünde de ölüm açık bir şekilde işlenirse de karakterin zihninde olan ve onu ürperten bir düşünce olarak yansıtılır. Ağrılarından dolayı doktora giden O, doktorla ilginç konuşmalar gerçekleştirir. O, ölmekten ve bunu duymaktan son derece korkar. Doktoru, ona neşelenmesi gerektiğini ve yaşayacağını söyler. Bu söylemlerden sonra hissettikleri şu şekilde anlatılır: “O, kendini daha iyi hissediyor. Terleme duruyor. Yaşam için yeni umutlar. Uzun ve mutlu bir yaşam için. Bir ferahlama duygusu” (Ergüder, 2019: 322). O’da oluşan bu duygular, onun yaşama karşı umudunun olduğunun göstergesidir. Yaşama karşı var olan umutla, genellikle modernist metinlerde

karşılaşmaz. “[Kireç Adam]”da ele alınan umut ve ölüm konusu, içerik olarak modernist metinlerle çok örtüşme de biçimde yaratılan farklılıklarla modernist çizgidedir.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de ölüm konusunun ele alındığı bir diğer öykü “[Cheri’ye]”dir. Anlatılan ölüm bir insanın ölümü değildir. Köpeğini kaybeden SK. ve GK.’ın üzüntüleri anlatılır. Yakın çevreleri onlara telkinde bulunsa da bazı kişiler de bu üzüntünün sebebini saçma bulur. Öyküde bir ölünün arkasından yas tutulduğu görülür. Ancak yası tutulan bir köpektir. Öykü karakterinin bir köpek olarak seçilmesi; ona yas tutulması, cenaze töreni düzenlenmesi ve eşyalarıyla birlikte gömülmesi oldukça farklı bir çerçevede metnin işlenmesini sağlar. Okur, vefat eden bir köpek mi yoksa insan mı ikileminde bırakılmaya çalışılır. Yaşanan vefatın arkasından, üzüntüler duyulur, aynı zamanda metinde yer alan çeşitli bestelerle ölüm konusu da desteklenir.

2.4. Mutsuzluğun Temsili: Şiddet

1950 kuşağı öykücülerinin kaleme aldığı konulardan biri de şiddettir. Şiddet konusunun ele alındığı öykülerde genellikle karakterler şu şekildedir: “Beklenmedik ve saldırgan davranışlar sergile[r], nedensiz ya da aşırı öfkeye kapıl[ırlar]” (Özata Dirlikyapan, 2019: 125). Saldırganlığın altındaki sebep, insanların yalnızlaşması ve toplumdaki diğer insanlardan uzaklaşarak herkesten nefret etme duygusudur. İnsanların, etrafındaki kişiler tarafından anlaşılmadığını düşünmesi bu nefreti tetikleyici sebeplerdendir. Sinirli ruh hâli ve nefret duygusu beraberinde öfkeyi açığa çıkarır. Bundan kaynaklı olarak da genellikle psikolojik açıdan bozukluklar ya da fiziksel şiddetle karşılaşılır. Genellikle modernist öykülerde bireyin, kendine zarar verdiği görülse de nadir olarak etrafına karşı şiddete eğilimli olduğu da görülür. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de yer alan öykülerde şiddet konusunu işlenir. Ancak burada yer alan şiddet hep dışarıya karşı uygulanır. Aynı zamanda fiziksel ve psikolojik açıdan şiddete yer verilir. Bu şiddete de maruz kalanlar genellikle kadınlar ve çocuklardır. Buna ek olarak kadının, kadına uyguladığı psikolojik şiddetle de karşılaşılır.

“Korkunçlar” başlıklı öyküde fiziksel ve psikolojik şiddet mevcuttur. Öykünün şahıs kadrosunda erkekler ağır basar, ana karakter Arif’tir. Metinde ilk olarak sıradan bir grup erkeğin, Arif’e uyguladıkları şiddet anlatılır. Sonrasında şahıs kadrosundaki erkekler değişir ve yerini kaymakam, savcı, “ecente” gibi rütbeli kişilere bırakır. Arif’in akli

dengesi yerinde değildir ve fiziksel engeli bulunur. Bu yüzden etrafındaki insanlar tarafından aşağılanarak hor görülür. Jale Özata Dirlikyapan, bireysel ve toplumsal açıdan mutsuzlukların benlikte yaşanan çatışmalara neden olduğunu ifade eder. Bu çatışmaların bedelini de karakterlerin çevrelerindeki insanlar öder. Bunun örneği Arif'in çevresindeki kişilerde görülür. Kendi yaşamlarında mutsuz olan karakterler, etraflarına nefret kusarlar. Hasan, Recep ve Ahmet'in davranışları, modern insanın içindeki nefretin yansımasıdır ve çevrelerine karşı saldırganlaşmanın somut örnekleri olurlar. Sağlıklı olmayan birine karşı uyguladıkları hem psikolojik hem de fiziksel şiddet onların dünyaya ne kadar acımasızca baktıklarını gösterir. Muzaffer Buyrukçu, "Korkunçlar"da yer alan karakterler için şu ifadeleri kullanır: "Sadistçe tat alan acımasız, sorumsuz kimselerle kuşatılmıştır" (Buyrukçu, 199: 11). Karakterler hakkında detaylı bilgiler verilmez, ön plana çıkartılmak istenilen unsur şiddettir. Bu şiddetin sebebi de bir grup erkeğin eğlencesidir. Fiziksel olarak düztaban olan Arif'le bu özelliğinden dolayı dalga geçilir ve bu durum Arif'in ciddi bir travma yaşamasına neden olur. Bundan dolayı sürekli ayaklarını saklamaya çalıştığı görülür. Aynı zamanda Arif'e sürekli "köpek" ya da "it" gibi hakaretlerde de bulunulur. Bu kişilerin sergilemiş oldukları davranışlar, onlara bir eğlence gibi gelir. Bu durumu da şu sözlerle kanıtlarlar: "Biraz eğleniyorum bel!" dedi Hasan" (Ergüder, 2019: 35). Hasan'ın ve metinde yer alan diğer karakterlerin ne denli acımasız olduğu bu davranışlarla gözler önüne serilir.

Öykünün diğer şahıs kadrosunu oluşturan seçkin insanlar da eğlenmek için bir araya gelirler. Bu insanların ortak noktalarına ve yaşamlarına ait bilgiler verilmez. Haklarında bilinen tek bilgi, toplumda belirli bir statüye sahip olmuş kişiler olduklarıdır. İçki içtikleri ortamda, alay etmek için Arif'e de içki içirmeleri ona uyguladıkları şiddetin bir diğer boyutunu gösterir. Akli dengesi yerinde olmayan Arif ile alay ederek psikolojik şiddet uygulayan bu seçkin insanlar, kaza ile ortamda birinin ölümüne sebep olurlar. Eğlence olarak gördükleri bu davranışlarının sonucunda bir cinayet işlenir. Kendi itibarlarını kaybetmek istemedikleri için suçlu olsalar da bu suçu Arif'e atarlar. Sıradan insanların Arif'e yaptıklarını ilk başlarda kınayan ve Arif'e sahip çıkılması gerektiğini söyleyen seçkin insanların, kendi çıkarları doğrultusunda ilk Arif'i harcadıkları görülür.

Bir aileden oluşan "Kadın-Erkek-Çocuk" öyküsünde şiddetin sebebi tam olarak belirtilmese de ekonomik anlamda yaşanan sıkıntılar olarak gösterilebilir. Çocuk ödevlerini yaparken baba birden anneye şiddet uygulamaya başlar. Şiddetin aniden uygulanmasıyla metinde boşluklar bırakılır ve okurun bu durumu sorgulaması sağlanır.

Uygulanan fiziksel şiddete “kaltak”, “orospu”, “soysuz karı” gibi argo kelimeler de eşlik eder ve öfkenin şiddeti kelimelerle açığa çıkarılır: “Sus!” Gebertmeyeyim şimdi seni!” (Ergüder, 2019: 59). Modernist metinlerde yaşadığı dünyaya karşı öfkeli olan ve huzur bulamayan insanlarla karşılaşılır. Bu metinde de çeşitli sebeplerle adamın öfkesini, eşine yansıttığı görülür. Adamın yapmış olduğu bu davranış ise kadın tarafından normal karşılanır. Bu noktada anlatılmak istenilen şiddetin normalleştirilmeye çalışılmasıdır. Çünkü toplum tarafından oluşturulan, “erkektir; sever de döver de” düşüncesi bu olayın alt metinde de yatar. Normalleştirilerek anlatılan bu şiddetle, aslında farkındalık yaratılmaya çalışılarak üstü kapalı bir eleştiri getirilir.

Öyküde fiziksel şiddet ön plandadır, ancak bu şiddetin bir diğer boyutu daha vardır. O da çocuğun maruz kaldığı görüntü karşısında psikolojik açıdan olumsuz etkilenmesidir. Babanın, anneye şiddet uygulaması ve çocuğun buna tanıklık etmesi onda ciddi travmalar oluşturacak niteliktedir. Çocuğun yaşadığı bu çaresizlik durumu şu sözlerle anlatılır:

Çocuk, “Acaba öldü mü?” diye heyecanla, korkuyla bekliyor. Hıçkırıklar, küfürler, tokatlar yeniden başlayınca hem “Hayır, ölmedi,” diye seviniyor, hem de “Babam, annemi yine dövüyor,” diye korkuyor, yine dua ediyordu (Ergüder, 2019: 60).

Çocuğun yaşadığı bu travma, onun bütün yaşamını etkileyecek türdendir. Annesinin şiddet gördükten sonra da hiçbir şey olmamış gibi davranması, kadının güçsüz birey olarak yansıtılmasını sağlar. Annenin bir tavır göstermeyerek bunu kabullenmesi çocuğun da bunu normal karşılamasına neden olur. Erkeklerin daha üstün gösterilerek kadınların daha pasif kaldığının altı çizilmeye çalışılır. Bu aslında toplumda da görülen duruma bir eleştiridir. Çocuğun da bu yaşantının içine dâhil olmasıyla, psikolojik açıdan olumsuz etkileneceği gösterilir.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de kadının, kadına uyguladığı psikolojik şiddet ele alınır. Bu durumla “Çember” ve “[Mrs. Heller]”de karşılaşılır. Bu iki öykü gelin-kaynana ilişkisi üzerine kuruludur ve son derece sağlıksız bir ilişkidir. Hâkimiyet kurma çabası içinde olan kaynanalar, kadınların mutsuz olmasına sebep olurlar. Mrs. Heller'in odaya kapanması, yok sayılması eşinin annesinden dolayıdır. “Çember”de de kaynanasıyla aynı evi paylaşmak zorunda kalan kadın, bu durumdan rahatsızdır. Kaynananın sürekli kadına müdahale etmesi ve oğlunu doldurması da kadının sınırlarını oldukça zorlar. Kaynananın, geline uyguladığı davranışlardan dolayı evde bir çatışma yaşanır.

2.5. Yaşamın Bir Parçası: Cinsellik

1950 kuşağı öykücülerinin, metnin içerik kısmında ele aldıkları farklı konulardan biri de daha öncesinde ele alınmaya cesaret edilememiş ya da “yüzeysel bir şekilde” (Özata Dirlikyapan, 2019: 141) işlenen cinselliktir. Edebiyatta belirli kalıpların dışına çıkmayı amaç edinen ve yeniliklere son derece açık olan 1950 kuşağı öyküçüleri, kalıplaşmış değer yargıları altüst eder ve cinselliği öykülerine cesurca taşır. Ergüder de bu öykücülerden biridir. “Özcan Ergüder’in, kişilerin ruhsal durumlarına ilişkin en ufak ayrıntıları bile dikkatle gözlemleyerek ve psikolojik verilerden sıkça yararlanarak kaleme aldığı öykülerde, cinsellik ana tema olarak karşımıza çıkar” (Özata Dirlikyapan, 2019: 143). “Korkunçlar”, “Habersiz” ve “Ötesi” öykülerinde cinsellik konusu işlenir.

“Korkunçlar” öyküsünde şiddet konusunun ön planda olduğu yukarıda bahsedilmiştir. Şiddet konusuna ek olarak öyküde öne çıkan bir diğer konu da cinselliktir. Öyküdeki kadın karakter sayısı oldukça azdır. Recep ile Arif’in buzdolabı götürdükleri evde yaşayan kız, Arif’in gözünden anlatılır. “Kızın ayağı yalın. Kızın ayağı incecik. Küçücük” (Ergüder, 2019: 32), “Kız güldü. Memeleri zıp zıp zıpladı” (Ergüder, 2019: 33) gibi ifadelerle kadının, fiziksel özelliklerinden bahsedilir ve cinsel bir obje olarak sunulur. Fiziksel ve zihinsel engelli olan Arif, kadını arzular. Bundan dolayı da bilinç altında sürekli kızını düşler. Onun zihninin doğrudan yansıtıldığı bölümlerde de bu arzusu açığa çıkar. Kızını sürekli gözlerinin önüne getirerek hayalini kurar. Burada yer alan cinsellikte, herhangi bir birliktelikten söz edilmez. Arif’in duyduğu arzu ve kadının fiziksel özelliklerinin altı çizilir. Arif’in sadece kadının memelerine ve ayaklarına odaklanması dikkat çekicidir. Özata Dirlikyapan da 1950 kuşağı öykücülerinin cinsellik algılarının farklı olduğunu şu sözlerle ifade eder:

Cinselliği ve cinselliğin insan üzerindeki etkisini irdelemeye, yarattıkları karakterler aracılığıyla çeşitli cinsel algılayışları anlatmaya çalışan öykücüler, kendilerine özgü öykü dünyalarında cinselliğe farklı anlamlar yüklemişlerdir. Öte yandan, bu dönemde yazılan öykülere bakıldığında, karakterlerin cinselliğe yaklaşımlarının genellikle ‘sorunlu’ olduğu söylenebilir (Özata Dirlikyapan, 2019: 141).

Burada bahsedilen cinselliğe sorunlu olarak yaklaşılmasının sebeplerinden biri insanların yalnızlaşması ve duygularını yaşayamamasıyla ilgilidir. Bastırılmış çeşitli duygulardan ve toplumsal değer yargılardan dolayı da bu konu ele alınırken çeşitli

sorunlarla karşılaşılabılır. Öyküde geçen cinsellik konusu herhangi bir romantik bakış olmadan ele alınır ve sadece kişisel tatminlerden bir adım öteye geçemez.

“Habersiz” başlıklı öyküde cinsellik konusu ön plandadır. Kadın ve çocuk olarak iki anlatıcıya yer verilir. Çocuğun anlattığı bölümler “Çocuk”, kadının anlattığı bölümler ise “Kadın” başlığı altında anlatılır. İki anlatıcının olduğu bu öyküde, yaşanan olayda hissedilen duygu ve düşünceler ön plana çıkartılır. “Acaba annesi mi sanıyor beni? O kadar yaşlı mıyım?” (Ergüder, 2019: 99) gibi cümleler kuran kadının, birlikte olduğu kişinin kendinden küçük olduğu izlenimi yaratılır. Diğer anlatıcının da çocuk olarak adlandırılması bunu kanıtlar niteliktedir. Bir çocuğun, kendinden büyük bir kadın ile beraber olması, bu döneme kadar ki alışılmış değer yargıların tamamen dışına çıkıldığının göstergesidir. Ergüder’in öykülerinde ön plana çıkan unsurlardan biri de çocuk cinselliğidir. Bu açıdan ele alındığında “Habersiz” öyküsü önemlidir. Özata Dirlikyapan da 1950’li yıllarda çocuk kahramanlara odaklanıldığını ve çocuk anlatıcılara yer verildiğini ifade eder ve ekler, “çocuk cinselliği de, özellikle Özcan Ergüder ve Erdal Öz’ün öykülerinde sıkça konu edilmiştir” (Özata Dirlikyapan, 2019: 146). Ergüder’in, Freud’dan okumalar yapması da bu konuya yönelmesinde etkilidir.

Çocuğun duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bölümler daha fazlayken kadının aklından geçen düşüncelerini ve hissettiği duygularını anlattığı bölüm daha azdır. “Kadının bakış açısını daha iyi anlamamızı, dolayısıyla kadını tanımamızı engeller” (Özata Dirlikyapan, 2019: 144). Kadın hakkında bilinen şey kendinden yaşça küçük biriyle birliktelik yaşadığı ve hayat kadını olmasıdır. 1950 kuşağı öncesi metinlerde genellikle toplum tarafından ayıplanan ve dışlanan hayat kadınlarına pek yer verilmez. Bu kişilerden bahsedildiğinde de genellikle aşağılanarak toplumun yapısını bozan namussuz kimseler olarak ele alınır. Ancak “Habersiz” öyküsündeki hayat kadınına aşağılayıcı ya da küçük düşürücü ifadeler yoktur. Kendiyle yaptığı iç konuşmalarda kadın, itham edilen bu benzetmeleri kendine yakıştırır. Bu yakıştırmalar da aslında toplumun genel düşüncesini yansıtır. Ancak bu öyküde herhangi bir ötekileştirmeye yer verilmemesinden dolayı öykü, yenilikçi tutumunu ortaya koyar.

“Ötesi” öyküsünde çocuk, evli bir kadın, Ahmet ve Ahmet’in arkadaşı vardır. Alışılmışın dışında ilişkilerin görüldüğü bu öyküde de ana tema cinsellikdir. Kadının evli olması, başka adamlarla yaşadığı ilişkilerin önünde bir engel değildir. Öyküde eş olarak seçilen adam Polonyalıdır. Hatta evlerine gelen Ahmet ile eşinin birlikte olmasını kendi

ister. Birlikte olmaları için evden çıkan adam, ertesi gün Ahmet'i gördüğünde de eşinin nasıl olduğunu sorarak sınırların ötesine geçer. Aynı zamanda kadın karakteri de bu zamana kadar ele alınan anne figüründen oldukça farklıdır. Geleneksel anlatılarda çoğunlukla anne figürü; evine bağlı, çocuğuna bakan, fedakâr ve ev içinde bir konuma sahiptir. Bu alışılmış anne rolünün, tamamen dışına çıkılır ve öykünün başlığında da olduğu gibi her şeyin “ötesine” geçilir. Kadın karakteri, evli ve çocuğu olmasına rağmen başka adamlarla birliktelik yaşar. Bu durum öyküde eleştirel bir tutumla ele alınmaz, kutsallık atfedilen anne figürünün sarsıldığı görülse de bu yadırgatıcı bir durum olarak işlenmez. Çünkü modernizmle beraber geleneksel ahlak anlayışından kopuş görülür. Birlikte olacağı adamlarla buluşurken çocuğunu da yanında götüren kadın, sahte ilişkiler yaşar. “Öykü boyunca cinsel açlığın yanı sıra sevgi ve ilgi açlığı da çeken bir adam ile “histerik” davranışlar sergileyen ama gerçekte nasıl bir kadın olduğunu anlamamız için gereken ayrıntılardan yoksun bırakılarak betimlenen bir kadının dalgalanan cinsel davranışlarına tanık oluruz” (Özata Dirlikyapan, 2019: 144). Özata Dirlikyapan'ın ifade ettiği gibi Ahmet'in arkadaşı sevilme ister ama tercih ettiği kadın tarafından bu duygusu karşılanmaz. Kadın alışılmışın dışında ilişkiler yaşayarak hem Ahmet ile hem de Ahmet'in arkadaşıyla birliktedir. Adam bunu fark edince ne yapacağını bilemez ve öfke patlaması yaşar. Bu patlamanın sebebi de ilgi ve sevgi açlığını o kadınla yatıştırmak istemesidir. Ancak kadının davranışları oldukça tutarsızdır. Beklediği ilgiyi ve sevgiyi kadından göremeyeceğini anladığında da kadının çocuğuna karşı öfkesini kusar. “Annen orospu! Her gece biriyle bir banyoda sevişiyor! Dün gece de benimle sevişti” (Ergüder, 2019: 168). Bu sözleriyle adamın öfkesini, çocuğa yansıttığı görülür. Bu durum aslında onun çaresizliğini de gösterir ve ağlayarak oradan uzaklaşır. Bu ağlama onun kadına inanması ve sonucunda hayal kırıklığına uğradığının göstergesidir. Öyküde kadının duygu ve düşüncelerine yer verilmez. Böylelikle yapmış olduğu davranışların ardında bir gerekçe sunulmaz, boşluklar bırakılır. Bu boşlukların okur tarafından doldurulması beklenir.

2.6. Erkek Kimliğinin İnşası: Oedipus Kompleksi

19. yüzyılda Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz kuramının temelini insan psikolojisi oluşturur. Bireyin bilinçaltını ve duyduğu hazları ele alan Freud, genellikle bu kavramlara cinsellik bağlamında bakar. Cinsel dürtülerin çocukluk dönemlerinde bulunmadığı ancak ergenlik döneminde ortaya çıktığı düşüncesi genel

görüştür. Freud, “Ağır bir yanılgıdır” (Freud, 2022: 74) diyerek bu düşüncenin bir yanılgıdan ibaret olduğuna vurgu yapar. İnsan doğuştan gelen refleksleriyle çeşitli hazlar yaşar. Bebeklerin, annesini emerken ilk haz duygusunu hissetmeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Çocuk cinselliğine önem veren Freud, Oedipus kompleksi kavramını açıklar. İnsanları “nevrotik hayvanlar” olarak değerlendirir. Bu kompleksin ortaya çıkışındaki temel sebep, çocukların belirli bir süre anne ve babaya bağımlı kalarak yaşamlarını sürdürmek zorunda olmalarıdır. Kız çocuklarının babaya, erkek çocuklarının anneye olan düşkünlüğü bu çerçevede ele alınır. Bu kuramın temeli ise Yunan mitolojisine dayanır. Yunan mitolojisindeki Oedipus, babası Laios’u öldürecektir. Babası bunu anladığında oğlunun ayaklarını bağlatır ve kurda kuşa yem olarak atılmasını ister. Ancak yardımcısı bunu yapmaz ve Kral Polybos ile Merope isimdeki kraliçeye evlatlık olarak verir. İlerleyen dönemlerde Oedipus, evlatlık olduğunu anladığında ailesinin yanında uzaklaşır ve çeşitli hadiseler yaşar. Freud, Oedipus’un babasını öldürme olayından etkilenerek; erkek çocuğun, anneye beraber olma duygusuna karşılık babadan nefret etme ve ondan kurtulma düşüncesine bu ismi verir.

Freud, “Oedipus kompleksinin bütün nevrozların temel kompleksi olduğunu ve bu hastalıkların en temel bölümlerini oluşturduğunu söylemek yerindedir. İleride yetişkin cinselliği üzerine kesin bir etki yapacak olan çocuk cinselliği Oedipus kompleksinde en yüksek noktaya erişir” (Freud, 2022: 131) der. Oedipus kompleksinin açıklanmasını daha da anlaşılır kılmak için yine Freud’un ön plana çıkardığı id, ego ve süperego kavramlarının açıklanması gerekir. İd, altbenlik olarak bilinir. Bilinçaltındaki zevk amacı güden dürtülerden oluşur. Ego ise benliktir. Dış dünya ile bilinçaltındaki duyguları dengelemeye çalışır. Süperego ise üstbenlik olarak geçer. Oedipus kompleksinden sonra oluşan üst-bende idol olarak farklı kişiler; öğretmen, arkadaş vb. alınır ve anne babalar yüce varlık kabul edilir, sonrasında da gözden düşerler. Ben idealinin gerçekliğin temsilcisi olarak idin etkisiyle Oedipus kompleksine egemen olduğunu belirtilir. Üst benin ise iç dünyanın temsilcisi olarak ide bağlı olduğu öne sürülür. Ben ve üst benin arasındaki karşıtlıkların, dış dünya ve iç dünya arasındaki bir yansımadan kaynaklandığı sonucuna varılabilir. “Oedipus kompleksi üste çıktığı zaman, üst-ben’in güçsüzleştiğini, soysuzlaştığını da gösterir” (Freud, 2010: 91).

Freud’un kavramsallaştırdığı Oedipus kompleksi edebiyat metinlerinde de kendini gösterir. Karakterlerin, bilinçaltının yansıtıldığı ve duygularının altının çizildiği metinlerde de psikoloji önemli bir yer tutar. İnsan psikolojisine önem veren Ergüder’in metinlerinde

de Oedipus kompleksi üzerine düşündüğü anlaşılır. Bu onun yazınsallığı için ayırt edici özelliklerdendir. Ergüder'in metinlerinde bu konu ile ilgilenmesinin sebebi, onun genç yaşta Freud ile tanışması ve çeşitli psikanaliz araştırmalarına duyduğu ilgidir. Ergüder, Erdal Öz ile yaptığı bir söyleşide onu okuduğunda insan hayatındaki en önemli şeyin cinsellik olduğunu anladığını söyler. “*Maskeli Balo*’daki öykülerinde ise anne-baba-çocuk ilişkilerini ve bu ilişkiyle şekillenen cinsellik algılarını konu alır” (Özata Dirlikyapan, 2019: 162). *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* kitabında tespit edilen anne, baba ve çocuk ilişkilerinin ele alındığı üç öykü vardır. Bu öyküler; “Ömer”, “Kadın-Erkek-Çocuk” ve “Ötesi”dir. Ergüder'in öykülerinde çocuk karakterlere ve onların psikolojisine sıklıkla yer verildiği görülür.

Oedipus kompleksinin yaşandığı “Ömer” öyküsünde, çocuğun geçirmiş olduğu cinsel evrelerden bahsedilir. İçine kapanık olan Ömer, annesi Nermin tarafından takdir edilmek için derslerine yoğunlaşır. Ders çalışırken annesinin ona meyve götürmesi onun için önemli bir andır ve sadece onunla ilgilendiği için özeldir. Ömer'in annesine karşı hissettiği duygular, onu paylaşmak istememesiyle başlar, zamanla bu duygular artar. “Oğlan çocuğunun annesinin bedeniyle olan yakın ilişkisi, onu annesiyle bilinçdışı, yasak bir cinsel beraberlik arzusuna yöneltir” (Eagleton, 2018: 182). Bilinçaltında oluşan bu arzuların sonucunda da çocuk, babasıyla ciddi çatışmalar yaşamaya başlar. Anne, baba ve çocuktan oluşan ilişkide çocuk, babayı düşman olarak görür. Ömer de giderek babasıyla yarışır ve annesine karşı kendini ispat etmeye çalışır. Anne Nermin'in kürk istemesi ve babasının bu isteği karşılayamaması üzerine Ömer, annesine şunları söyler: “Anneciğim, demişti Ömer, “sen hiç üzülme. Ben büyüyünce Kanada’ya gider, senin için sürüyle vizon avlarım” (Ergüder, 2019: 76). Bu söylediği annesinin hoşuna gidince babasının karşısında, kendini bir güç olarak hissetmeye başlar.

Oedipus kompleksinde çocuk; babayı, anneye kavuşmadaki engel olarak gördüğünden ondan kurtulmak için elinden geleni yapmaya çalışır. Öyküde de baba kısa saçlı kadın sevmediğini ve eşinin saçlarını kestirirse onunla yaşayamayacağını belirtir. Ömer'in zihninde annesinin saçını kestirmesiyle ona ulaşmadaki engel olan babadan kurtulacağı düşüncesi oluşur. Bunun üzerine Ömer, annesinden saçını kestirmesini ister. Bu onun için bir çıkış yolu gibidir. Ancak annesi saçlarını kestirdiğinde hiç de beklediği gibi bir durum söz konusu olmaz. Babanın, “A ne kadar güzel olmuş!” (Ergüder, 2019: 80) sözleri ve yatak odalarına gitmeleri Ömer’de ciddi bir travma yaratır. Amacına ulaşamadığı için babasına karşı daha fazla nefret duygusu beslemesine sebep olur.

Jale Özata Dirlikyapan, “Ömer” öyküsü hakkında şunları söyler: “Annesine bütünüyle sahip olmayı ve babasını uzakta tutmayı isteyen bir çocuğun iç çatışmalarına odaklanır” (Özata Dirlikyapan, 2019: 147). Annesinin evde misafir ağırlaması veya evin içinde farklı bir adamın olması çocuğu kıskandıran diğer unsurlardır. İlerleyen zamanla Ömer’in kıskançlık duygusu, nefrete dönüşür. Falcı olduğu tahmin edilen adam ile annesini gören Ömer, durumu yanlış anlar. “Annesi, gülerek elini erkeğe uzatıyor. Ne kadar kahpece neşeli. Başka zaman hiç böyle değil. Ama gerçek annesi bu. Başka zaman yalan” (Ergüder, 2019: 85). Bilinçaltında yaşanan bu gelgitli düşünceler, aslında çocuğun kişilik gelişiminin de ne kadar sancılı olduğunu gösterir. Ömer önce annesini arzular ve babaya düşman olur. Ancak sonra anneden giderek nefret etmeye başlar ve babasıyla yaşadığı çatışma son bulur.

Bu metinde işlenen cinsellik, yalnızca anneye karşı duyulan bir arzudan ibaret değildir. Oedipus kompleksiyle birlikte kişilik gelişiminin evreleri anlatılır. Öncelikle karşı cins olarak annesiyle tanışan çocuk, ona karşı duygular besler. İlerleyen dönemlerde etrafındaki diğer karşı cinsleri de merak etmeye başlar, bir arayışa girer. Ömer’in bu arayışı da annesinin eve gelen komşularıyla perçinleşir. Onların kürklerinin kokularını merak eder: “Şehvet olduğunu bilmediği gizli bir istekle konukların kürklerini, mantolarını koklardı” (Ergüder, 2019: 75). Karşı cins hakkında bilgi edinmeye, onları tanımaya çalıştığı görülür.

Arayışta olan Ömer’in zamanla annesine karşı olan duyguları söner, Güler adında bir kızıdan hoşlanmaya başlar. Böylelikle de anneye olan arzu, Güler’e dönerek babasıyla yaşadığı çatışma tamamen sona erer. Önceden anneye yalnız kalmak isteyen Ömer, artık Güler ile yalnız kalmak ister. Haz duygusunu Güler ile sohbet ederken hissetmeye başlar: “Oysa bir saat oldu. Şimdi Ömer bir saatin kısalığına şaşırıyor” (Ergüder, 2019: 92). Hissettikleri o kadar kuvvetlidir ki zamanın da nasıl akıp geçtiğinin farkına varamaz. Güler’e karşı hissettiği duygularla Ömer’in, Oedipus kompleksini aştığı ve “toplumsal cinsiyetini kazanmış bir özne” (Eagleton, 2018: 182) olduğu görülür. Döneminde yenilikçi bir tutum sergileyen bu öykü, dikkatleri üzerine çeker. Tahir Alangu, bu öykü için küçük bir şaheser benzetmesi yapar ve şunları söyler:

Bu konuda bizi şimdiye kadar yazılan en güzel eseri ortaya koymuştur. Robenson çağındaki çocuklarda cinsi ilgilerin uyanışı, korku ve hayretler içinde adım adım yaklaşılan cinsiyet muamması, çoktan el kitaplarının sayfaları arasında küflenip giden bilgiler olduğu halde bizim

edebiyatımızda temelli bir ilgi uyandırmamış, sanatçıların dikkatleri çocuk ruhunun oluşu üzerine çevrilmişti (Alangu, 1957: 2).

Oedipus kompleksi, “Kadın-Erkek-Çocuk” öyküsünde de görülür. Anne, baba ve çocuktan oluşan ailede ön plana çıkartılan konu şiddettir. Bu şiddetten dolayı çocuk, annesini kaybetmekten korkar. Anlatılan şiddetten sonra anne ve baba hiçbir şey olmamış gibi davranır, birbirlerine yakınlaşırlar. Bu yaklaşma şu sözlerle anlatılır: “Erkek, çocuğun üzerinden karısına uzanıp sokuldu, yavaşça, yumuşakça “Bu gece oğlanın yatağını yemek odasına yap, orada uyusun” (Ergüder, 2019: 64). Bunu fark eden çocuğun korku duygusu, yerini kıskançlığa bırakır. Aralarındaki sorunu halletmiş gibi görünen aile, sinemaya gitmeye karar verir. Ancak çocuğun, kıskançlık duygusunun açığa çıkmasıyla çocuk sinemaya gitmek istemez. Ortaya koyduğu bu tepki Oedipus kompleksiyle açıklanabilir. “Ömer” öyküsündeki gibi net bir şekilde belli olmasa da çocuğun; annesini, babasından kıskanması Oedipus kompleksine işaret eder.

“Ötesi” başlıklı öyküde iki erkek, anne ve çocuk vardır. Burada çocuğun içinde bulunduğu Oedipus kompleksi hem babaya hem de annesinin beraber olduğu iki farklı adama karşıdır. Freud’un bahsettiği Oedipus kompleksinde yaşanan sancılı dönem, bu öyküdeki çocuk için daha şiddetli geçer. Çünkü annesini, babasıyla bile paylaşamayan çocuğun, annesini birçok kişiyle paylaşmak zorunda kaldığı görülür. İlk olarak kadın, eşi, çocuk ve Ahmet bir arada otururlar. “Babam ölsün! Babam ölsün!” (Ergüder, 2019: 131) şeklinde çocuğun bağırması, babasına karşı nefretini gösterir. Eğer babası ölürse annesinin yalnızca onunla ilgileneceğini ve daha da yakınlaşacaklarını düşünür. Çocuk, baba figüründen kurtulup anneye yakınlaşacağını düşünürken ortaya Ahmet çıkar. Eşi, kadının başka adamlarla birlikte olmasını gayet normal karşılar ve Ahmet ile görüşmesine hiçbir şey söylemez. Ahmet’le birlikte olan kadın sonrasında Ahmet’in arkadaşıyla da görüşür. Bu görüşmeye çocuğunu da götürür ve sinemaya giderler. Fakat çocuk sinemada “canım sıkılıyor”, “çişim geldi” ifadeleriyle annesinin ilgisini çekmeye çalışır. Bu ilgiyi kendinde toplamanın altında da kıskançlık duygusu ve anneyi kimseyle paylaşmak istememe düşüncesi yatar. Freud’un bahsettiği anne, baba ve çocuktan oluşan üçlü ilişki; bu öyküde baba, anne, Ahmet, Ahmet’in arkadaşı ve çocuktan oluşur. Çocuk için bu denli karmaşık bir ilişkinin yaşanması onun davranışlarında da sorunlar ortaya çıkarır. Ahmet’in arkadaşını kıskanan çocuk, adama karşı şiddet gösterir. Bu şiddet şu sözlerle anlatılır: “Tabancayla bileğime vurdu. “Ne yapıyorsun?” dedi annesi. “Özür dile bakayım.” Çocuk

dışarı kaçtı” (Ergüder, 2019: 154). Çocuğun göstermiş olduğu bu şiddetin sebebi, annesini kıskanmasından kaynaklıdır ve Oedipus kompleksiyle açıklanabilir.

2.7. Olağanüstü Olaylar

Fantastik eserlerin temelinde anlatılan metnin; hayal mi yoksa gerçek mi olduğu karmaşası yatar. Sorgulanan bu düşünce bir belirsizlik sürecidir. Tzvetan Todorov fantastiğin bir kararsızlık süresinde yer aldığını ifade eder. “Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (Todorov, 2017: 31). Bu kararsızlık süreci ve gerçeklik dışı anlatımlar *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de, “[St. George]” öyküsünde dikkatleri çeker. Okurun ve anlatıcının anlam veremediği olaylar silsilesi arka arkaya gelir.

St. George, anlatıcıya göre bir “ölüm fabrikası”dır (Ergüder, 2019: 269). Ölüm fabrikası olarak betimlenen ise aslında bir hastanedir. R, işe giderken bu ölüm fabrikasının önünden binlerce kez geçer. Fakat bir kere bile ölü çıktığını görmez. Metinde bu işin gizemini çözmeye çalışan R’nin maceraları anlatılır. Bir hastaneden nasıl olur da ölü çıkmaz sorusunu düşünen R, günlerce bu soru üzerinde durur. Fakat herhangi bir sonuca varamaz. St. George’u, ölüleri ve tabutları rüyasında görerek sayıklar. Bu davranışların tekrar etmesinden endişelenen eşi, doktor çağırır ve ona sakinleştirici iğne vurdurur. R’nin giderek akıl sağlığını yitirdiğini düşünmeye başlar. Akıl sağlığının kaybedilmesiyle, öykünün gerçeklik çizgisinden uzaklaştığı görülür ama bu gerçeklikten kopuşa öyküde uzun süre yer verilmez. İlerleyen bölümlerde R’nin şuurunun yerinde olduğu belirtilir. Yazmış olduğu günlük buna delil olarak gösterilir. Akli dengesinin yerinde olması önemlidir. Çünkü fantastik metinlerde gerçekleşen olayların, delinin zihninden anlatılması fantastik kurgunun önüne geçer ve fantastikliğin dışına çıkılmasına neden olur. R’nin akıl sağlığının yerinde olmasıyla fantastik unsurlardan biri de sağlanmış olur.

Doktorun yazmış olduğu rapor ve patronunun vermiş olduğu yıllık izinle R’nin yapacak bir işi kalmaz ve dinlenmesi gerekir. Ancak bu boşluğu fırsata çevirmek isteyerek hastanenin gizemini araştırmaya başlar. 18 Eylül günü günlük tutmaya başlayan R, her gün

St. George'un önüne giderek gözlem yapar. Hastanede ve çevresinde dikkatini çeken kişilerden bahseder:

Siyah elbiseli, kısa -daha doğrusu küçük- bir adam St. George'da önemli bir mevkiye sahip. Belki de hastanenin direktörü. İçlerinde mavi elbiseli, siyah pelerinli ve bütün doktorlardan uzun, iri bir hemşire de vardı. Hastanenin önünde çiçekçi kadın oturuyor. Tuhaf bir kadın; ihtiyar da olabilir, genç de. Herkesi tanıyor. Bir Ara postacı geldi (Ergüder, 2019: 272-273).

Hastanenin içinde ve çevresindeki karakterlerin oldukça değişik fiziksel özellikleri vardır. Her gün onların yeni bir özelliklerini keşfeden R, hastanenin direktörü dediği adamı şu sözlerle anlatır: “On yaşındaki bir çocuğun yüzü kadar gergin, kırışksız, parlak. Fakat gözleri... Bir tek gözleri yaşlı ve korkunç. O muazzam iri hemşire, çadır gibi siyah pelerinli, en arkadaydı” (Ergüder, 2019: 274). Bu karakterin de fiziksel özelliklerinden anlaşılır ki öyküdeki bütün olaylar ve kişiler gerçeklikten tamamen uzaktır. Karakterlerin fiziksel özelliklerinin korkunç bir şekilde ele alınmasıyla da olayların gizemi artar.

Hastanenin önünde bulunan çiçekçi kadının, yapay çiçekler satması da metinde dikkat çeken bir diğer unsurdur. Çiçeklerin yapay olmasıyla gerçeklik algısının kırılmaya çalışıldığı görülür. Aynı zamanda yapay olan çiçekler sayesinde, ölümsüzlüğün üzerinde de durulur: “Bu çiçekler kâğıttan. Ama ölü değil, ölümsüz” (Ergüder, 2019: 276). Gerçek hayatta olması mümkün olmayan bu durum, okurda soru işaretleri bırakır. Hastanenin içindeki kişiler canlı mı yoksa hayalet mi ikilemini yaratır. Oluşturulan bu belirsizliğe cevap bulunamaz. Kadının, R hakkında her şeyi bilmesi ve gözlem yapması sanki onun özel güçlerinin olduğunu gösterir gibidir. Hastanenin içinde ve çevresindeki kişilere yaklaştıkça daha da tuhaf kişiler olduğu gözlemlenir. Dört kapısı olan St. George'un, D kapısının önüne geldiğinde R'nin dikkatini iki adam çeker ve onlara doğru yürümeye başlar. Yürüdükçe gariplikler artar:

Adamlar katiyen ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benziyorlardı. Geniş, kuvvetli omuzları, fakat küçücük kafaları vardı. İkisinin de başı usturayla tıraş edilmişti. Burunları yok denecek kadar ufak ve basıktı. Dudaklarının olmadığını fark etti R hayretle. Sonra gözü adamların eline takıldı: kafalarıyla aynı boyda, diye düşündü, parmaklarının tırnaksız olduğunu da görerek aynı anda (Ergüder, 2019: 283).

İnsana benzeyen bu adamların dış görünüşlerindeki tuhafıklar sayesinde metinde yer alan fantastik öğeler çoğalır. Çünkü bu tuhafıklar insanüstü varlıklara işaretler. Berna Moran fantastiği şu şekilde tanımlar: “Fantastiğin bir yanında, tılsımları, büyüleri, cinli

perili doğa üstü yaratıklarıyla, kendi bildik dünyamızın dışında, ontolojik bakımdan ayrı bir dünyayı sergileyen anlatılar[dır]” (Moran, 2014: 60). Doğrudan bu karakterler için canavar ya da hayalet gibi adlandırmalar yapılmaz. Ancak yapılan betimlemelerden kaynaklı okur, metnin şahıs kadrosunu insanüstü varlıklar mı oluşturuyor diye sorgular. İnsanüstü varlıklara metinde yer verilmesi ve ikilemde kalınmasıyla da tekrardan fantastik öğelere rastlanır.

Metinde yer alan garip kişilerden biri de başhemşiredir. D kapısının camına yaklaşan R, birden başhemşire ile göz göze gelir. Gördüğü manzara karşısında şaşkına döner. Başhemşirenin fiziksel özellikleri şu sözlerle betimlenir: “Pencereyi kaplayacak kadar geniş ve uzun bir surat. Simsiyah çukurların içine oturmuş, bir çift siyah göz. Kalın, siyah kaşlar. İnce geniş bir ağız. Geniş, kuvvetli çene kemikleri” (Ergüder, 2019: 284). Camda birden belirmesi ve yüzünün, normal bir insan görünüşünden farklı olarak aktarılması fantastik unsurlar arasında değerlendirilebilir. Kadın, insan mıdır ya da ölü mü canlı mı belli değildir. Onun sürekli camda R’yi gözlemesi ya da birden camda belirmesi de ilgi çekici bir durumdur. Sanki başhemşire bir hayalettir ve bir an da camın önünde ortaya çıkar. Çiçekçinin, başhemşireden tehlikeli biri olarak bahsetmesi de onun gizemini ön plana çıkartır.

Soru işaretlerini üstüne çeken bir diğer karakter çiçekçidir. Hastaneye ve hastanede bulunan kişilere son derece hâkim olması, onun da gerçekliğini sorguladır. Postacı karakteri, ne kadar olayların dışında dursa da hastaneye girip çıkan biri olarak olayların merkezinde yer alır ve R’nin araştırma yaptığını bilir. Hastanenin çevresinde yer alan bütün karakterlerin garip özellikleri vardır. Bir gün R, hastanenin önüne gittiğinde çiçekçi ortadan kaybolur. Sonrasında da ona, postacı mektup getirir. “Anlaşmamız senin yüzünden bozuldu” (Ergüder, 2019: 291) yazan mektup olayların gizeminin artmasına yardımcı olur. Çünkü metinde, bahsedilen bu anlaşma hakkında hiçbir bilgi yoktur. Bu cümlelerle metinde boşluklar oluşturulur.

R, 25 Eylül günü, St. George’u keşfetmeye giderken doktoruyla karşılaşır. Doktor, “Sizi bekliyordum,” Hadi atlayın içeri” (Ergüder, 2019: 279) diyerek arabaya davet eder ve onu St. George’a bırakır. R’nin doktorla karşılaşması tuhafına gider. Tesadüf olup olmadığını sorgular. Ancak fantastik metinlerde, “talih ve rastlantı kelimeleri fantastiğin dışında kalır” (Todorov, 2017: 111). Bu öyküde de aslında hiçbir şey tesadüfi değildir. İlerleyen bölümlerde anlaşılır ki aslında R’nin doktoru, onu hiçbir zaman hastaneye

bırakmamıştır. Restoranda karşılaşınca R'nin doktora arabada her sabah buluştuklarını söylemesi üzerine şu cevabı alır: “Ne otomobili?” dedi doktor. “Yanılmış olmayasınız?” (Ergüder, 2019: 291). Bu cevap ile olaylar karmaşıklaşır ve hiçbir şeyin rastlantı olmadığı aslında her şeyin bir fantastik kurgudan ibaret olduğu gösterilir. Burada R'nin akli dengesinin yerinde olup olmadığı da sorgulanabilir. Bir “delinin zihni” gibi yansıtılmasına fırsat verilse de metinde yer yer bu düşünce sarsılır.

Bu öyküde ayrıca sayıların önemi dikkat çeker. R, St. George hastanesini 74 numaralı otobüsle gelip giderken fark eder. Sekiz yılda kaç kere geçtiğini hesaplar ve 4208 sayısına ulaşır. Bu sayının üzerinde çok durur çünkü oldukça fazla geçer. Dört kapıdan oluşan St. George'un etrafında dolaşan R, C sokağının doksan sekiz adım olduğuna ve seksen saniyede yürüebildiğine dikkat eder. A:57 adım, 45 saniye. B: 98 adım, 80 saniye. C: 98 adım, 80 saniye D: 57 adım, 45 saniye şeklinde hesaplar. Ancak bu sayılar, R yoruldukça artmaya başlar. Aslında bu da onun zamanla ve sayılarla yarış hâlinde olduğunu gösterir.

St. George ve etrafında gelişen olaylara anlam veremeyen R, kendiyle çatışma yaşar, kendi benliğini sorgular. Bu sorgulayış, R'nin aynada kendini görmesiyle gerçekleşir. Üstündekileri tarif eder ve “Bu ben değilim” (Ergüder, 2019: 264) diyerek benlik karmaşası yaşar. Öykünün sonlarına doğru tekrar aynaya baktığında gözlerini tanıyamaz. Yaşadığı olaylardan dolayı oldukça yıpranır ve değişir. Bu değişimin sonucunda kendine yabancılaşır.

Öyküde, “korku” kelimesinin üzerine mercek tutulur. Kadın arkadaşıyla iş yerinde yaptığı konuşmasında pazar günlerinden korktuğunu ve bunun herhangi bir sebebi olmadığını belirtir. R, bu korkunun sebebini merakla düşünmeye başlar. Bu düşüncesinin sonucunda her şeyin sebebinin “korku” olduğu kanısına varır. Ölüm fabrikasının gizemini de bu korkudan dolayı araştırmaya başladığını anlar. Ancak bu kelime onu çekindirir ve konuşurken de kullanmamaya dikkat eder. R'nin hastanenin önündekeyken başhemşireyi gördüğünde çiçekçi ile arasında geçen konuşma dikkat çeker. “Korkma, gitti” (Ergüder, 2019: 275) der. Gizlemeye çalışsa da içini bir korku duygusu kaplar ve yaşanan bütün bunlar onda tedirginlik yaratır.

R, yorgunluğuna yenik düşer ve bayılır. Uyandığı zaman bilmediği bir evdedir. Şaşkınlığı, yanında bir kadının olmasıyla birlikte daha da artar. Kadını fark ettiğinde onun

da fiziksel özelliklerindeki farklılıklar dikkatini çeker. “İnanılamayacak kadar zayıftı. R, kızın gözlerinin gri olduğunu gördü” (Ergüder, 2019: 293). R, bu evde yedi gün kalır ve iki gün boyunca uyur. Uyandığında tekrar pencerede başhemşire ile göz göze gelir, büyük bir korku yaşar ve perdeyi kapatır. Her ne kadar perdeyi kapatıp tekrar açtığında bütün bu tuhaflıkların sona ereceğini düşünse de öyle olmaz. Bu sefer de pencerenin tuğlalarla örülü olduğunu görür. Bu tuğlalar sayesinde hastaneyi göremez. Sonrasında kadının aniden ortadan kaybolması, perdeyi kapatıp açtığında tuğlaların aniden örülü olması soru işaretleri bırakan anlatımlardır.

R, yaşadığı olaylar karşısında mantıklı bir şekilde açıklama da bulunamayınca şöyle der: “Görmek değil, görmemek istiyorum. Yalnız görmemek de değil, görecektir bir şey olmadığını görmek istiyorum. Demek ki aslında görmek istiyorum ama istediğim şey, görecektir bir şey olmadığını görmekten ibaret” (Ergüder, 2019: 296). Bu ifadesiyle metni anlamlandırmaya çalışan okuru giderek çıkmaza sürükler ve tüm bu yaşananların gerçekleşip gerçekleşmediğini sorgular. Her şeyin bitti diye düşünüldüğü noktada, “*Sayın Bay R, doktor sizi bu gece görecektir. Tam gece yarısı D kapısını açık bulacaksınız*” (Ergüder, 2019: 297) sözleriyle her şey başa sarar. Kaçmak istediği ölüm fabrikasına bizzat çağrılır. Bu mektupla R, kontrolünü kaybeder ve merakla çözmeye çalıştığı St. George’un içine girer. Uzun koridorlardan geçer, gorillerden kaçır ve bir odada kendini bulur. Odaya girdiğinde karşısındaki kadını şu şekilde betimler: “İnanılamayacak kadar geniş ve büyük, doktora kurumuş gibi sıska ve çürük. Sarı. Hatta yeşil. Deriyle paket edilmiş bir kemik yığını gibi” (Ergüder, 2019: 299). Gizemini çözemediği iki karakteri canlı görünce büyük bir korku yaşar. Hastanedekileri yakından gördüğünde sanki bir ölü görmüş gibidir. Kendini dışarıya atmaya çalışır ama başarılı olamaz. R gözlerini açtığında masanın arkasındaki koltukta doktoru görür ve onunla göz göze gelir. R baygınlık mı geçirmiştir yoksa bütün bunlar bir kabustan mı ibarettir? gibi birçok soru, bu metinde cevapsız kalır. Okur, metni noktalandırıldığında kafasında bir sürü soru işaretleriyle baş başadır. “[St. George]” öyküsünde doğüstü olarak nitelendirilebilecek olguların yanında garip olarak ele alınacak unsurlar da vardır. “Bize ‘garip’ gelen ve doğüstü gibi görünen olayların gerçekte öyle olmadığı ve doğa yasalarıyla açıklanabileceği anlaşılır” (Moran, 2014: 60). Ancak bu öyküde garip ve olağan olarak nitelendirilebilecek çok fazla olgu vardır. Bu olguların da tam olarak nasıl ele alınacağı bilinemez. Bu yüzden de Todorov’un da belirttiği gibi, “olağandışı ile garibin arasında” (Moran, 2014: 60) kalan fantastik türü, bu

öykü için uygun bir sınıflandırma olabilir. Öykü noktalanır ancak yaşanan bütün bunlar rüya mı gerçek mi ikilemi okura bırakılır.

Kitaba adını veren “Maskeli Balo” öyküsünde karakterlerin, Akademi’ye dans gösterisine gitmesiyle yaşanan tuhaf olaylar arka arkaya gelir. Kendi aralarında resimler, *Ulysses*, *İkinci Cinsiyet* hakkında konuşmalar yaparlar, sonrasında anlatıcı ve bir kadın konuşur. Olayların arasında ani geçişler vardır ve bu durum öyküye olağanüstü öğeler katar. Dans edilirken karakterin birden atlıkarıncada olması bunlardan biridir. Maskeli baloda bulunan bu gençlerin maskelerinin arkasında kimler olduğu belli değildir. Bu yüzden anlatıda maskeler, tuhafıkların oluşmasına yardımcıdır. Hatta bu tuhaflığın sağlanması için maskeli balo fikri bilinçli bir şekilde kullanılır. “Bir el, elimden çekti. Aynı eller enseme kavuştu, kolların ucunda yere eğik bir baş vardı. Baş kaldırıp yüzünü görmek istedim”, “Sen o kız değilsin,” dedim. “Ben, o kız olmayan kızım” (Ergüder, 2019: 24). Kızın kim olduğu belli değildir, bir gizem yaratılır. Kız, anlatıcının elinden tutar ve onu başka bir yere çekiştirir. Bu çekişmeyle, zamanlar arasında yolculuk yapıyor gibidirler. Korkunç bir hava yaratmak için geçiş olarak dehliz kullanılır. Basık ve kasvetli bir ortam olarak bahsedilen dehliz şu şekilde anlatılır: “Et duvarlı dehlizlerden geçtik. Tepemizde insan kollarıyla örülüydü” (Ergüder, 2019: 24). Oradan çıkılınca Sekizinci Henri ve Hamlet ile karşılaşılır: “Yanımızdan Hamlet geçiyordu. Bir eli alınındaydı. Sekizinci Henri kolundan yakaladı”, “Anamı arıyorum”, dedi Hamlet” (Ergüder, 2019: 25). Normal bir maskeli balo şeklinde ilerlerken dehlizden geçilmesi sonrasında konuşanların Sekizinci Henri ya da Hamlet olması metnin karmaşık yapısını güçlendirir.

“[Kireç Adam]” öyküsünde ölümden korkan O, hastalığını öğrenmek için doktora gider. Doktor ve O arasında geçen anlamsız konuşmalar öykü boyunca devam eder. O’nun hastalıktan ve iğneden korktuğu görülür. Doktor, O’ya kireçlenmesi olduğunu söyler. Ancak bunu ifade etmesi ve ikili arasında geçen konuşmalar oldukça tuhaftır. Tuhaf bir şekilde ilerleyen diyaloglar sayesinde, metinde oluşturulan olağanüstülük desteklenir. “Sen feci şekilde kireçli bir yaratıksın! İşin aslı, düpedüz ayaklı kireç fabrikası olup çıkmışsın!” (Ergüder, 2019: 321). Hastalığın tanısının koyulmasında dahi bir farklılık yatar. Sonrasında doktor, tedavi olarak bir iğne yapacağını söyler. Ancak bu iğne de normal bir iğne değildir. İğne, kılıca benzetilir. Bu benzetme O’nun iğneden ne derece korktuğunun göstergesidir ve olağanüstülük burada da sağlanır. Sonrasında da “Koltuğunda şişerek yükseliyor. Ve onunla beraber bütün bir koltuk da. Koltuğun dört bacağı kadının kışından fırlıyor. Aman

Allah'ım!” (Ergüder, 2019: 324) şeklinde öyküde anlam verilemeyen bir olay gerçekleşir. Bu olay metindeki fantastik kurgunun sağlanmasına yardımcı olur.

2.8. Dönemine Tanıklık Eden Öyküler: Geleneksel Kültür ve Kentleşme

1950 kuşağı öykücülerinin ele aldığı konular genellikle birey merkezlidir. Çoğunlukla siyasi ya da toplumsal eleştirilerde bulunmazlar. Ancak bu onların toplumsal sorunlardan ve etraflarında meydana gelen olaylardan tamamen kopuk olduklarını göstermez. Özellikle 1950’li yıllar Türkiye açısından hem siyasi hem de toplumsal hayatın değişip dönüştüğü zamanlardır. Tek partili hayattan çok partili hayata geçiş süreci de bu dönemdeki önemli değişikliklerdendir. Mevcut sistemin yerini başka bir partiye bırakması toplum açısından göz ardı edilebilecek bir durum değildir. Bunun gibi sebeplerden dolayı var olan toplumsal hareketliliklerden 1950 kuşağı öykücülerini de etkilenir. Feridun Andaç, bu durumu şu sözlerle belirtir: “Biçimleyici/yaratıcı konumda olan yazar/öykücü yaşadığı dönemin, ‘an’ın izlerini taşıyor yazdıklarına” (Andaç, 1999: 41). Öykücünün yaşadığı dönemden izler taşıması Ergüder’in, “Propaganda” ve “Resmi Geçit” isimli öykülerinde belirgin olarak görülür. Ergüder’in iki öyküsü, çok partili hayata geçişte oluşan sancılı döneme parmak basar. İki öykünün de ortak özellikleri (...) ve (...) isimlerindeki partilerin rekabet hâlinde olması ve halkı kendi taraflarına çekme çabalarıdır.

“Propaganda” öyküsü, Yapıksız köyünde geçer. Şahıs kadrosunu köyün muhtarı Murat Ağa, Yusuf, Bayram, Ömer gibi aynı köyde yaşayan ve geçim sıkıntısı çeken kişiler oluşturur. “Resmi Geçit” isimli öykü İstanbul’da geçer, geçimini denizcilikle sağlayan halk vardır. Bu öykünün de şahıs kadrosu; Kahveci Rüstem, Güzel Osman, Kâzım Baba, Bakkal Bedros, Sıskâ Ahmet ve Topal Reis gibi isimlerdir. Bir öykü taşra bölgesinde geçerken diğer öykü şehirde geçer. Ancak bu öykülerin temel sorunları ortaktır.

“Propaganda”da öyküsünde köyün muhtarının evine jandarmalar gelir ve köydeki belirli kişileri toplarlar. Ertesi gün partiden birinin geleceğini ona hizmette sınır tanımamaları gerektiğini ve güzel ağırlamalarını söylerler. Parti kelimesinin anlamını bilmeyen bu kişiler, önce bocalasalar da sonrasında hükûmet olduğunu düşünürler. Hükûmeti, köylüler şu şekilde tanımlar: “Baştakiler demeh. Bizi idare eyliyen, bize bakan demeh. Cumhuriyetin başı, hükûmet demeh. Hükûmet bizi yola koyar” (Ergüder, 2019: 216). Köylülerin bu söylemi onların hükûmetin boyunduruğu altına gireceklerini gösterir.

Köylünün yediği ekmeğin de içtiği suyun da hükûmet tarafından sağlandığı ifade edilir. Ancak bütün köy halkı böyle düşünmez. İlk tepkisini gösteren Bayram olur, “ben bir şeycik bilmem ama,” dedi, “dinim hakkı için yemin ederim ki hükümet dediğin şey bize su vermiyor” (Ergüder, 2019: 217). Bayram’ın bu çıkışına diğer köy halkı çok fazla destek göstermez. Hatta kimi köylüler, hükümet hakkında söylenenlere inanmıştır ki şu sözleri sarf ederler: “Allah Cumhuriyeti başımızda eksik etmiye” (Ergüder, 2019: 217). Sorgulamadan, söylenenlerden doğrudan etkilenmeleri, kendilerinin ve bütün köylünün emeklerinin hiçe sayılmasıdır.

Partinin başındaki adam, köye geldiğinde şu şekilde bir konuşma yapar: “Bu ara, memleketimizde ne idüğü belirsiz partiler türedi. Onlar öyle insanlardı ki, size kendilerini seçtiren kadar yüzünüze güler ve bir kere başa geçtiler mi de suratınıza bile bakmazlar” (Ergüder, 2019: 219). Köylüleri, diğer partiye karşı doldurmaya çalışarak onları kendi tarafına çekmek ister. Sonrasında da boş vaatlerini sıralamaya başlar. Bu boş vaatlerden biri nehir olmayan köye, köprü yapacaklarını iddia etmeleridir. Köylülerden birinin köyde nehir olmadığını belirtmesinden sonra aldıkları cevap ise son derece ironiktir: “Onu da yaparız” (Ergüder, 2019: 220). Çıkarları doğrultusunda boş vaatlerde bulunan partili, her şekilde köylüyü kandırmaya çalışır ve bunda da başarılı olur. Bu vaatlere inanan köy halkı, ellerindeki suyu nehir gelecekmış gibi kullanırlar. Bu öyküde çok partili hayata geçişte yaşanan sancılı dönemden ve bu sürecin sağlıklı bir şekilde yönetilemediğinden bahsedilir.

“Resmi Geçit” öyküsünde de (...) isimli parti, Taksim’de yapılacak Cumhuriyet yürüyüşünde, rekabet içinde olduğu partiden daha fazla sayıda gözükme için Uyuz Kâmil ile görüşür. Bu görüşmede para karşılığında kendi partilerinin olduğu tarafta yürüyüşe katılmasını ister. Bu fikri kahvehanedeki diğer kişilerle de paylaşır. İlk başta herkese cazip gelse de ilk tepki gösteren Reis olur: “Reis, “Benim aklım ermedi bu işe,” dedi. “Erkek adama yakıştırmam ben bu işi. Balıkçının bir şerefi var. Kendini bilen adam iki liraya koyunluk yapmaz. Askerlikte olursa anlarım. O başka iş” (Ergüder, 2019: 230). Reis’in bu karşı çıkışından sonra kahvehaneyi bir sessizlik bürür ve herkes dağılır. Diğer kahvehanedekiler de Reis’in bu düşüncesine katılır. Fakat geçim sıkıntısı çektikleri için alacakları para akıllarını bulandırır. Bu konu hakkında bir daha konuşmazlar. Yürüyüş günü geldiğinde ise hepsi o meydana karşılaşırlar.

Reis, para karşılığında yürüyüşe gitmenin yanlış olduğunu savunur. Bu düşüncesini savunurken çeşitli benzetmeler kullanır. Bu benzetmeler erkeğin, kadından üstün görülerek

kadının aşağılandığı ifadelerdir. “Kadın gibi” ifadesinin geçtiği bölümlerde, insanların kötü özelliklerine benzetmeler yapılır. “Adam gibi” ifadelerin kullanıldığı bölümlerde ise daha onurlu ve gururlu karakteristik özelliklerinin altı çizilir. Ancak Cumhuriyet yürüyüşünün olduğu gün, cinsiyetçi söylemlerde bulunan kişilerin hep birlikte yürüyüşe katılmaları dikkati çeker. Para karşılığında herhangi bir tarafı tutmanın doğru olmadığını düşünseler de yaşadıkları geçim sıkıntısından dolayı yürüyüşe katılırlar. Burada da siyasi partililerin, halkın zayıf noktasını bularak çıkarları doğrultusunda onları kullandıklarının altı çizilir.

Yürüyüşte diğer (...) Partisinde olan arkadaşıyla karşılaşan Kâmil, onların daha fazla para aldığını duyunca kendi aralarında söylenmeye başlarlar. Kâmil’in olduğu partinin başkanı, bu durumun anlaşılmaması için herkese aynı parayı vereceğini söyler. Ancak partililerin kendilerine muhtaç olduklarını anladıkları için bunu fırsatçılığa çevirirler. Daha fazla para almak için söylenmelere devam ederler. Bu öyküde de görülüyor ki geçiş sürecinde yaşanan sıkıntılar, katlanarak büyür.

Siyasiler “Propaganda” öyküsünde halkın cahilliği üzerinden “Resmi Geçit” öyküsünde ise geçim sıkıntılarından faydalanarak seçmen toplamaya çalışılırlar. 1950 kuşağı öykücülerini dönemlerinde yaşanan olaylardan tamamen kopuk değildiler; yaşanan döneme, toplumsal olaylara ve sorunlara sırtlarını çevirmemişlerdir. Nitekim Ergüder’in yazmış olduğu bu iki öykü de bunu destekler niteliktedir.

Yenilikçi tutumlarıyla 1950 kuşağı öykücülerini, alışılmışın dışına çıkılması ve bazı kalıp düşüncelerin ortadan kaldırılması gerektiğini düşünürler. Bu düşüncenin yansımalarına eserlerinde sıklıkla yer verirler. Sergilemiş oldukları bu tutum sadece edebiyat ile ilgili değildir. Toplumun düşüncesinde yer edinen çeşitli değer yargılara da eleştiriler getirirler. Bu eleştirileri yansıtma biçimleri de genellikle ironi yoluyla olur ve eserlerinin içine yedirirler. Doğal bir durummuş gibi aktardıkları çeşitli değer yargılarının altında gizli bir eleştiri yatar. “İronik yaklaşımla yazarlar, gerçeğe vurgu yaparak sarsıcı bir etki yapmayı hedeflerler” (Tosun, 2021: 281). Ancak bunu yaparken genellikle anlatıcının ya da yazarın düşüncelerine yer verilmediği görülür. D.C. Muecke, “ironinin nesnesi bir kişi olabilir, bir tutum olabilir, bir inanç olabilir, toplumsal bir alışkanlık ya da kurum olabilir, bir felsefe dizgisi olabilir, bir din olabilir, baştan sona bir uygarlık olabilir, hatta yaşamın kendisi olabilir” (Tosun, 2021: 282-283) der. Metinlerde de çeşitli konular hakkında ironik anlatıma başvurulduğu görülür. Toplumcu gerçekçi öykücüler olarak bilinen Sabahattin Ali, Samim Kocagöz ya da Kemal Tahir gibi isimler de ironiye başvururlar. Eleştirmek

istedikleri noktaları doğrudan ya da dolaylı yollardan metinlerine taşırlar. 1950 kuşağı öykücülerini ise toplumsal konuları ya da eleştirmek istedikleri farklı noktaları ironi yoluyla ele alırlar. Özcan Ergüder, çeşitli gelenek ve âdetlerin yanlışlıklarını belirtmek için öyküyü araç kılar.

Gelenekler, âdetler ve toplum tarafından kalıplaşmış belirli düşünceler toplumun kültürünü oluşturur. Yukarıda Ergüder'in batılı teknikleri kullandığı ama bu teknikleri yerel kültürle harmanladığı söylenmişti. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de yerel kültüre yer verdiği hem de çeşitli eleştirilerde bulunduğu iki öyküyle karşılaşılır; "Zıfaf Gecesi" ve "Sınav".

"Zıfaf Gecesi", Tıngır köyünde geçer. Öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere eski bir âdet olan gerdek gecesi anlatılır. Ali'nin babası, o gece için oğluna şu nasihatlerde bulunur: "Âdeti biliyon: İkiniz odada yalnız kalınca gıza para verecen. Gonuşmazsa gene verecen. Ta ki ses edene kadar. Ses etmeden gızın eline değmek yok. Günahtır" (Ergüder, 2019: 238). Ali, babasının dediği gibi kıza paraları verir ama kız konuşmaz. Sonrasında Ali sinirlenir ve kızın bohçasını ateşe atar. Bunun üzerine kız konuşmaya başlar ve sabaha kadar güler. Köylü gelin görmeye geldiğinde de kız hâlâ gülüyordur. Köylü tarafından delirdiği düşünülür. Burada kızın gönül rızası olmadan birliktelik yaşanmaması gerektiğine vurgu yapılır ancak evlenirken iki tarafa da evlenmeyi isteyip istemedikleri sorulmamıştır. Aileler uygun görmüş ve evlendirilmişlerdir. Kızın "erkek Fatma", erkeğin de "kız Ali" lakabından dolayı toplumsal rollerin alay konusu olduğu görülür.

"Sınav" öyküsünde bir babaanne karakteri vardır. Bu karakter aracılığıyla öyküde hurafeler konusuna değinilir. Hamile olan Lale'nin doğumu beklenir. Babaanne, Lale, Lale'nin eşi, Ahmet ve Cem bir odada otururlar. Lale'nin sancısı tutunca, babaanne diğerlerini hemen odadan çıkarır. "Kadın ağrı çekerken erkek girmez yanına, ayıptır" (Ergüder, 2019: 120) der. Babaanne, büyüklerinden gördüğü ve kendine öğretilen bu inancı, torunlarına aktarmaya çalışır. Aşılmak istediği namahrem düşüncesidir. Erkek ve kadını ayrı tutan babaanne hem kadın doğum sancısı çekerken hem de doğum sırasında yanında bir erkeğin bulunamayacağını ifade eder. Doğum konusunda da bu gelenekselci tutumunu sürdürür. Anlatıcı Lale'nin eşidir, doktor çağırmak ister ama babaanne buna yine izin vermez. Belirli bir yaşın üzerinde olduğundan ve o zamanın şartlarından kaynaklı çocuklarını evde doğurduğu düşünülür. Bu geleneği torununda da sürdürmek ister ve Lale'nin hastaneye gitmesine müsaade etmez. Bu da bir nevi koca karı inanışlarından biri

olarak değerlendirilebilir. Çünkü hastaneye gittiğinde Lale'ye, erkek doktorun bakma olasılığı vardır. Babaanneninin bu inanışları Lale'nin bebeğini kaybetmesine yol açar. Lale'nin eşi ağlayınca da yine babaanneninin, “sus!...” dedi. “Sus!... Sen erkeksin, sus!...” (Ergüder, 2019: 129) diyerek müdahale eder. Kadın ve erkeği eşit görmeyip erkek karakteri yücelttiği görülür. Dahası, acısını yaşamak isteyen torununa da engel olur. Geleneğin doğurduğu durum trajik boyutuyla ele alınır.

1950 kuşağı öykücülerinin ele aldığı bir diğer olgu kentleşmedir. Değişen dünya ve makineleşmenin artmasıyla köyden, şehirlere ciddi bir göç dalgası yaşanır. Şehirde her türlü iş bulunur düşüncesiyle yola çıkan köylüler, köylerini terk etmeye başlarlar. Sonrasında da şehre ayak uydurmaya çalışan, işsiz kalan ve ruhsal anlamda bocalayan kişilerle karşılaşılır. Bu ruhsal bocalama öykülerde karakterleri buhrana sürükler. “Daha sıkıntılı ve karamsar birine dönüş[türür]” (Özata Dirlikyapan, 2019: 117). Şehirlerde yaşayan insanların sayısının artması, köy kültürünün yerini kentleşmeye bırakması modernist öykü karakterlerinin de yalnızlaşmasını tetikleyen olgulardan biridir. Böylelikle 1950 kuşağı öykücülerinin kentleşme kavramını, yalnızlaşmayla birlikte ele aldıkları görülür. Ergüder'in, “Ne Yapacağız?” öyküsünde köyden şehre göç teması yer alır. Ancak buradaki göç temasının işlenmesinin nedeni olarak deprem gösterilir ve ele alınan göç teması, yalnızlaşmayla birlikte ele alınmaz. Bu konunun ele alınmasının sebebi insan emeğinin sömürsünün altının çizilmesidir. Modernist dönemle işverenin gelirini yükselttiği, işçinin ezildiği konusuna dikkat çekilir. Ayfer Tunç ve Murat Gülsoy Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde, Özcan Ergüder ve *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'i ele aldıkları konuşmalarında, bu metnin Erzincan depremine göndermede bulunduğunu söylerler. Ancak bu düşünce kanıtlanabilir bir temele dayandırılmaz.

“Ne Yapacağız” öyküsünde, köyde meydana gelen depremden sonra köyün tamamı yok olur. Hayatta kalanlar şehre gitmeyi düşünürler. Bunlardan biri de Recep ve kardeşidir. “Nereye gidiyoruz? Bilmem, hele bir yola çıkalım da. Yorgun, bitkin insanlar yollara düştüler. İş arayacaklardı. Fırsatlarla dolu bu memlekette çalışıp didinecekler, kazanacaklar...” (Ergüder, 2019: 193). Nereye gittiklerini bile bilmeden yola koyulan köylüler, memlekette kendilerine iş imkânlarının sunulacağını düşünürler. Çünkü bu dönemde yaratılan algıdan dolayı şehirlerde, iş imkânlarının çok daha fazla olduğu düşüncesi oluşur. İş pazarlarına giderler. Bir inşaatta çalışmaya başlarlar. Fakat buldukları bu iş onların beklentilerini karşılamaz. Ağır iş koşullarında, düşük ücretlerle çalıştırılırlar

ve emekleri sömürülür. Hayata tutunmak ve yaşayabilmek için tek çıkar yolları budur. Kendi topraklarını terk ederek şehre gelen bu kardeşlerin, şehirde kalacak yerleri yoktur. Onlar gibi binlerce insan vardır. 1950’li yıllarda yaşanan köylerden, kentlere göçün insanlarda yarattığı tahribat öykülerin konusu olur. İş bulmak amacıyla, daha güzel bir yaşam vaat ettiği için insanlar köylerden, şehirlere gelirler ancak umutlarla yola çıkan köylüler, zorlu şartlar altında ezilirler.

2.9. Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de Mekân ve Zaman

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de kurgulanan mekân genellikle ev içidir. Buna ek olarak; sahil kenarları, köy ve kasaba, otel odası, pastane-kahvehane gibi yerler de bulunur. Öyküde geçen mekânların detaylı şekilde tasvirleri yapılmaz. Kişilerin duygu durumlarını ön plana çıkarmak veya öyküde yer alan olağanüstülüğü yansıtmak için mekanların özelliklerine yer verilir. “Modernist eserlerin, dış dünyadan bir yere kadar soyutlanması, iç dünyaya yönelmesi nedeniyle mekânın asli öge olma özelliğini yitirmesi, başka işlevlerde kullanılması söz konusudur” (Yürek, 2005: 142). *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de de genellikle mekânın önemini kaybettiği görülür ve mekân tasvirleri geri planda tutulur. Ancak ev gibi kimi mekânlar metinde aktarılan olayların öne çıkarılmasında bir araç olarak görülür. Eserde yer alan mekânları dörde ayırmak mümkündür; Ev, sahil kenarı, otel ve olağanüstü mekânlar.

Öykülerde genellikle mekân olarak ev seçilir. Evin tercih edilmesindeki etkenlerden biri, bireyin yalnızlığını ortaya çıkarmak içindir. “Ev, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri[dir]” (Bachelard, 1996: 34). Karakterlerin yalnızlığı, hayal kırıkları ve öfkesi gibi duygularla kendi özüne dönebileceği en uygun mekân evdir. “Çember” ve “[Mrs. Heller]” metinlerinde olduğu gibi, bunalan karakterlerin kapana kısılıp kalmışlıklarını göstermek için en uygun mekân olarak ev tercih edilir. Aile yapısının yansıtıldığı öykülerde de uygun mekân olarak ev gösterilir.

“Kadın-Erkek-Çocuk”da ön planda olan konu şiddet ve Oedipus kompleksidir. Anne, baba ve çocuktan oluşan ailede yaşanan sıkıntılar, çocuğun yaşamış olduğu çeşitli çatışmaların yansıtıldığı yer evdir. Aynı şekilde Oedipus kompleksinin anlatıldığı “Ömer” isimli metinde de Ömer’in babasıyla yaşadığı çatışma, annesini kıskanması gibi duygular anlatılır. Bütün yaşanan bu olaylar ve hissedilen duygular, ev içinde meydana gelir. Aile

ortamının yansıtılmasından kaynaklı olarak evin tercih edilmesi uygun bir mekân seçimidir.

“Sınav”da babaanne, Lale, Lale’nin eşi ve arkadaşlarından oluşan bir grup; Lale’lerin evinde toplanarak ders çalışırlar. Lale hamiledir ve eşi onu yalnız bırakmak istemediği için evde onunla kalır. Bu metindeki mekânın, ev olarak seçilmesinin bir diğer sebebi ise koca karı inanışları olan babaannedir. Çünkü babaanne, doğumun hastanede değil evde yapılması gerektiğini savunur, aksine de müsaade etmez. Ev içinde hem sınava çalışılarak çeşitli konuşmalar gerçekleştirilir hem de doğum beklenir. Ancak ev bir bebeğin mezarı olur. Doğumu bekleyen kadının evde oluşunu anlatan bir diğer metin “[Beş Aylık]”tır. Çocuklar, baba ve anneden oluşan bu öyküye doktor dâhil olur. Eve gelip giderek hamile kadına bakan doktor, ev içinde müdahalelerde bulunur ve hastaneye gidilmez.

“Çember” adlı öyküde kadın, eş ve kaynana aynı evde yaşar. Kadının ev içinde bunalmışlığı, kaynanasının otorite kurma çabasından kaynaklıdır. Bu durumdan dolayı aile içinde sürekli bir huzursuzluk çıkar ve bu huzursuzluğun yaşandığı yer yine evdir. Kadın karakterinin, evin içinde kısıtlanıp kalması ve aşağılanması bunalıma girmesine sebep olur. Buyrukçu, bu öyküdeki ilişkileri şu şekilde yorumlar: “Üç kişiyi, ilişkilerini kopartacak bir noktaya sürüklemesini, psikolojilerini etkileri azalmayan gerilimlerle titremesini... usta işi diyaloglarından sıçrayan bir canlılık sergiler” (Buyrukçu, 1999: 11). Buna benzer şekilde ele alınan bir diğer öykü, “[Mrs. Heller]” isimli öyküdür. Orada da kadın, eş ve eşin annesi vardır. Kadının aşağılandığı, eşi ve annesi tarafından değer görmediği aktarılır, dahası konuşmasına bile izin verilmez. Evin içinde bir odada hapsolmuş kadın, odasından çıktığında evdeki herkesi şaşırır. Kendini yıpratmaktansa geliştirmeyi tercih eder ve Fransızca öğrenir. Aşağılanan kadın, evin diğer üyelerinin karşısına çıktığında Fransızca konuşur ve herkeste şoke etkisi yaratır. Kadın odadan çıktığında kendine öz güveni gelir ve evde yaşanan bu mücadelenin sonucunda, evdeki varlığını başarılı bir şekilde göstermeyi başarır.

“Hikâye” isimli öyküde de anlatıcının, öyküyü yazma serüveni anlatılır. Dikkatini toplamaya çalışan anlatıcı, kendiyle baş başa kalmaya çalıştığı için mekân tercihi evden yanadır. Aynı durum, “Daktilomla Bir Konuşma”da da yer alır. Yazılarını yazdığı daktilosunun artık işlevini görmemeye başlaması, harflerinin silinmesi ve zor basması gibi sebeplerden onunla vedalaşması anlatılır. Burada da yazma serüveni olduğu için mekân evdir.

“Balıkçı Kâmil” ve “Pupula” isimli öyküler, sahil kenarında ve kahvehanelerin olduğu yerlerde geçer. Bu mekânların seçilmesi önemlidir. Özcan Ergüder, çeşitli röportajlarında öyküye karşı ilgisini açığa çıkaran kişinin Sait Faik olduğunu belirtir ve öykü yazmaya başlamasında Sait Faik’in önemli derecede bir yeri vardır. Hatta bazı kaleme aldığı öykülerde balıkçılardan ve o çevreden bahsettiğini, sonrasında sadece bu çizgide ilerlemekten korktuğu için bu tutumundan vazgeçtiğini söyler. Bloom, “bir zamanlar “muhayyel/yaratıcı edebiyat” dediğimiz şey edebi etkilenmeden bağımsız düşünülemez” (Bloom, 2016: 14) der. Bu etkilenmenin örnekleriyle hem Türk edebiyatında hem de Batı edebiyatında karşılaşmak mümkündür. Bloom, bunun örneğini Shakespeare üzerinden verir. “Shakespeare hepimizi o kadar etkilemiştir ki onun dışına çıkamayız. Eleştiri Shakespeare’in esiri olduğumuzu görmemenin verdiği burnu büyüklüğe kendisini kaptırdığında başarısız olmaya mahkûmdur” (Bloom, 2016: 24). Ergüder’in de ilk başlarda Sait Faik’ten etkilenmesi olağandır, onun öykülerinde ön planda olan balıkçılar ve sahil kasabası, Ergüder’in metinlerine de etki eder. Ancak bu etkilenmenin taklide dönüşmesinden endişe duyan Ergüder, bundan sıyrılmak ister. “Balıkçı Kâmil” ve “Pupula” isimli öyküler dışında, sahil kenarı mekân olarak seçilmez. Sahil kenarı öykülerde yalnızlığı pekiştirecek bir düzlemde kullanılır.

Bir çocuğun, kendinden büyük bir kadınla birlikteliği ve evli bir kadının başka erkeklerle birlikte olması gibi konuların ele alındığı “Habersiz” ve “Ötesi”nde mekân olarak otel seçilir. “Habersiz” ve “Ötesi” metinlerinde çarpık ilişkilerin yaşandığı görülür. Bundan dolayı insanların ilişkilerinin sağlam olmadığı söylenebilir. Otel gibi geçici bir mekân tercih edilmesinin sebebi de bundan dolayıdır denilebilir. “Ne Yapacağız?”da depremden dolayı köyden, şehre gelen kişilerin barınacak bir evi olmadığından dolayı mekân oteldir. Dolayısıyla otel bir taraftan gayriahlaki sayılabilecek ilişkilerin yaşandığı bir taraftan da çaresizliğin temsil edildiği bir mekân olarak kurgulanır.

Olağanüstü olayların geçtiği öykülerdeki mekân seçimleri de dikkat çekicidir. “Maskeli Balo” adlı öyküde mekân olarak akademi gösterilir. Orada bir araya gelen gençlerin yaşadıkları olağanüstülükler, mekânın özelliklerine de yansır. “Et duvarlı dehlizlerden geçtik. Tepemiz insan kollarıyla örülüydü” (Ergüder, 2019: 24) şeklinde ifade edilir. Bu ifadeyle okurun zihninde canlanan mekân tasviri korkunçtur. Ölmüş insan bedenlerinin duvarlarda olduğu ve kollarının aşağı doğru sarktığı gibi bir izlenim yaratılır. “[St. George]”da olaylar, Londra’da geçer. Mekanların özellikleri hakkında bilgiler ya da tasvirler yapılmaz, sadece Oxford Street, Meçhul Asker Anıtı, Marble Arch ve St. George

hastanesi şeklinde isimleri geçirilir. Ancak metnin temelini oluşturan mekân St. George hastanesidir. Bu hastanenin olağanüstü mekân özelliğini taşımasındaki sebep, içinde bulunan karakterlerden dolaydır. Karakterlerin fiziksel özellikleri, sergilemiş oldukları gizemli tavırlarla ürkütücü bir atmosfer oluşturulur. Fantastik kurgunun ön plana çıktığı bu öykülerde olayların akışından kaynaklı farklı mekân tasvirlerine başvurulduğu görülür.

Mekânda olduğu gibi zaman kavramında da çeşitli değişiklikler modernizmle ağırlık kazanmaya başlar, zaman kavramı alışılmışın dışına çıkılarak zamanla önemini yitirir. Yıldız Ecevit, “Göreceleşmiş zaman çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karış[ır]” (Ecevit, 2021: 31) der. Bu durum da öykülerin giderek karmaşık bir hâl almasını sağlar. Özcan Ergüder’in klasik zaman diliminde yazmış olduğu öyküleri de vardır ama klasik zaman algısının tamamen altüst edildiği metinlerle de karşılaşılır.

Zaman algısının kırılarak ani geçişlerin yaşandığı öyküler; “Maskeli Balo”, “Ne Yapacağız?”, “Şişli-Beyazıt”, “[Mrs. Heller]”, “Hikâye” öyküleridir. Bu öykülerde zaman geçmiş ile gelecek arasında ortaya çıkan gelgitlerden oluşur.

Bergson’dan kaynağını alan anlayışa göre modernist roman; akan zaman anlayışı etrafında şekillenir. “Yaşanan zaman, anımsanan zamanla bir köprü oluşturduğu için önemlidir; Kurgunun zaman tüneline gelecek değil geçmiş, geleceğin umut ya da olanakları değil geçmişin değişmesi önemlidir. Böyle olunca, Orlando’daki gibi, anlatı zamanı bir tek güne, hatta bir tek saate inebilir (Parla, 2020: 264-265).

Jale Parla’nın sözlerinden yola çıkılacak olunursa “Maskeli Balo” öyküsünde akademide eğlenen gençlerin, birden dehlizlerden geçmesiyle zaman makinasının içinden geçiliyor hissi yaratılır: “Yanımızdan Hamlet geçiyordu. Bir eli alınıyordu. Sekizinci Henri kolundan yakaladı” (Ergüder, 2019: 25). Bu anlatımla beraber hem metindeki olağanüstülük sağlanır hem de klasik zaman örgüsünde sapmalar görülür. “Ne Yapacağız?”da köyü terk eden iki kardeşin, aniden geçmişe döndüğü görülür. “Recep uyandı, yatağının içinde şöyle bir doğruldu. Terhis olduğu günü hatırladı” (Ergüder, 2019: 189). Sonrasında bu bölüm noktalanarak tekrar yataktan kalkar ve anlatacaklarına devam eder. “Korkunçlar” öyküsüne bakıldığında klasik zaman akışı vardır. Ancak akli dengesi yerinde olmayan Arif’in sayıklamalarıyla, zamanlar arasında ani geçişler yapıldığını söylemek mümkündür.

Modernist anlatılarda zaman kavramı, anlatıcı ve karakterlerin zihninde oluşan ani sıçramalardan kaynaklı değişkenlik gösterir. Ergüder'in, *Maskeli Balo ve Diğer Öyküleri*'de klasik zaman kurgusuyla kaleme aldığı öyküleri vardır. Bunlar; "Habersiz", "Çember", "Ötesi", "Propaganda", "Resmi Geçit", "[Beş Aylık]", "[St. George]", "Pupula", "Sınav", "Balıkçı Kâmil" öyküleridir. Bu öyküler, klasik zaman örgüsü kullanılarak kurgulanır. Bu yüzden kitapta yer alan öykülerin büyük çoğunluğunda klasik yani çizgisel zaman akışına bağlı kaldığı görülür.

3. MASKELİ BALO VE DİĞER ÖYKÜLER’DE ANLATIM TEKNİKLERİ

Modernizmle başlayan değişimlerin, öykü türünün içeriğine etki ettiğinden ikinci bölümde bahsedilmiştir. Ancak bu değişimler, sadece içerikle sınırlı değildir. Biçimde de çeşitli farklılıklarla karşılaşılır. Modernizmden etkilenen 1950 kuşağı öykücülerinin eserlerinde var olan kalıplaşmış biçim ve içerik özelliklerinden kopmalar görülür. 1950 kuşağı öykücüleri metinlerini yazarlarken içerikte olduğu gibi biçimde de yenilik arayışı içine girerler. Anlatıcı bakış açısının değişmesi, bilinç akışı, iç monolog, metinlerarasılık, üstkurmaca, üst anlatı, türler arası geçiş ve dilin kullanımında gözlemlenen farklılıklar modernist anlatılarda öne çıkar. 1950 kuşağı öykücülerinden biri olan Özcan Ergüder’in de içerikte olduğu gibi biçimde de bu yenilikler doğrultusunda öyküler yazdığı gözlemlenir. Yazının bu bölümünde *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de yer alan metinler dikkate alınarak biçimsel yenilikler irdelenecektir.

3.1. Anlatıcının Konumu

Anlatıcının metinde okura; olayları, durumları, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaya gibi birçok görevi vardır. Anlatıcı metinden biri veya birileri olabilirken tamamen metnin dışından üçüncü bir göz de olabilir. “Kendilikleri içinde değil belli bir görüş içinden, belli bir bakış açısından” (Todorov, 2014: 68) metinde yer alan olaylar, okura sunulabilir. Anlatıcının konumu, her metinde değişkenlik gösterir. Hatta aynı metinde anlatıcıların çoğalması ya da farklılaşması da tespit edilen bir diğer değişikliklerdendir. Anlatıcı üzerine düşünenler arasında Platon ilk isimlerdendir. Anlatıcının konumunu, “mimesis” ve “diegesis” kavramlarıyla açıklar. Diegesis anlatma, doğrudan olayların aktarılmasıdır. Bu tür metinlerde anlatıcı her şeyi bilen konumdadır, genellikle realist eserlerde görülür. Anlatıcı, okura sorular sorar ve cevaplar verir. Ancak modernist metinlerde anlatıcının konumu değişmeye başlar. Jale Parla modernist anlatıcıyı şu şekilde anlatır: “Gördüğü gerçeği iletme üzere anlatısını baştan sona planlamış, sapmalara ve kesintilere izin vermeyen bu gerçeği gösterecek olayları, tipleri, nedensel ilişkileri tüm tutarlılığıyla sergilemek üzere yazan, tam, bütün, büyük anlatılara yönelen bir yazardır” (Parla, 2020: 164). Modernist anlatıcı, metne dâhil olmaz. Başarılı bir şekilde metnini kurgular ve kopuklukların oluşmasının önünü keser.

Metnin bizzat içinde olan anlatıcı, modernizmle değişmeye başlar ve zamanla metinden uzaklaşır. Metne karşı mesafeli olan anlatıcı, okurla da iletişimini keser. Genellikle doğruyu gösterme ya da öğüt verme gibi bir amaca hizmet etmez. Okuru, metnin gerçekliğine dair ikna etme çabası da ortadan kalkar. Hatta bununla beraber okura, metnin kurgu olduğunu bizzat hissettirir. Bu durum Platon'un mimesis kavramıyla açıklanabilir. Mimesisdeki anlatıcı, hissedilen duygu ve düşüncüyü göstererek anlatır. Aslında bir canlandırma ve sahneleme söz konusudur. Eserlerde olay, karakterlerin konuşmaları ve mekân gibi unsurlar üzerinde durulur. Yazarın ortadan çekilmesinin sonucunda metinlerde sessizlik hakimdir. Hasan Yürek'in ifadesiyle de "anlatıcı, metinden olabildiğince silikleş[ir]" (Yürek, 2005: 127).

Wayne C. Booth, anlatıcının varlığının, metinden tamamen yok olamayacağını iddia eder. Booth, Platon'un ortaya koyduğu mimesis kavramının mümkün olmadığını ancak diegesisin belirli ölçüde mümkün olabileceğini savunur. Booth bunların dışında "zımnî yazar" kavramını ortaya atar. "Zımnî yazar anlayışımızın kapsamında sadece çıkartılan anlamlar yoktur, aynı zamanda her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği de vardır" (Booth, 2012: 83). Kısacası metinde geçen her olayın bir parçasıdır, ancak metne müdahale etmez, her şeyi sessiz bir şekilde okura sunar.

Anlatıcının konumu hakkında dikkate değer görüşler getirenlerden biri de Gérard Genette'dir. Anlatıcı ile bakış açısını birbirinden ayırır ve anlatıcının konumunu metinde yer alıp almamasına göre belirler. Literatüre kazandırdığı iki kavram vardır, "homodiegetik" ve "heterodiegetik". "Homodiegetik" diğer adıyla dış anlatıcıdır. "Heterodiegetik" ise iç anlatıcıdır. Homodiegetik anlatıcı, bizzat metin karakterlerindedir. Ancak bunu da metnin ana karakteri ve ikincil karakter olarak ayırdığı görülür. Heterodiegetik anlatıcı ise metinde karakter olarak yer almaz, dışarıdan bir gözle olayları aktarır. Bu tür anlatıcılar, karakterlerin fiziksel özelliklerine, duygu ve düşüncelerine vs. her şeye hâkimdir.

Bu açıklamalar doğrultusunda geleneksel metinlerde anlatıcının bizzat içinde olan anlatıcının, modernist anlatılarda gözden kaybolduğu görülür. Booth'un da ifade ettiği gibi anlatıcı, taraf tutmayarak olayları aktarır. Bu, metinlerde yazar ve anlatıcı arasında ciddi bir ayırım oluşturur. Anlatıcının konumundaki farklılık sadece bununla da sınırlı değildir; kimi modernist metinlerde birden fazla anlatıcının metinde yer aldığı görülür. Olaylar ve yaşanan duygular, farklı bakış açılarıyla yansıtılır. Bu da postmodernizmle ortaya çıkacak

çoğulculuğun önünü açar. Anlatıcı ile karakterin iç içe geçmesi, anlatıcının metnin içinden çıkarak okuru yönlendirmeyi sonlandırması modernist eserlerde ön plandadır.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de yer alan öykülerde anlatıcının doğrudan, metinlere müdahalesi görülmez. Ergüder'in öykülerindeki anlatıcı için Tahir Alangu, "Geleneksel anlatıcının bulunmadığına ve meddahlık, fıkra yazarları, tefrikacı gibi anlatıcı geleneklerine dair hiçbir iz bulunmadığına dikkat çeker" (Alangu, 1957: 2). Kitapta yer alan öykülere bakıldığında diyalogların öne çıktığı olay veya durumlar görülür. Bununla birlikte kimi olay ve durumlar doğrudan karakter anlatıcı tarafından aktarılırken kimileri de dışarıdan bir anlatıcı yoluyla aktarılır.

Metnin karakterinin anlatıcı konumunda olduğu öyküler; "Maskeli Balo", "Korkunçlar", "Habersiz", "Sınav", "Ötesi", "Balıkçı Kâmil", "Pupula", "[Beş Aylık]", "[Mrs. Heller]" ve "Daktilomla Bir Konuşma"dır. Anlatıcı kendisiyle ilgili bir şeyler anlatabildiği gibi etrafındaki olayları gözlemleyerek de aktarabilir.

"Maskeli Balo"da sanat akademisinde arkadaşlarıyla eğlenen anlatıcı, olayları kendi bakış açısından aktarır. Aynı zamanda öyküde sıklıkla anlatıcının etrafındaki kişilerin diyaloglarına yer verilir. "Korkunçlar" öyküsünde olaylar, Arif'in gözünden anlatılır. Akıl sağlığı yerinde olmayan Arif tarafından metnin anlatılması yenilikçi bir tutumdur. Çünkü zihinsel engelli birinin gözünden olaylara bakmak okur için ilginç ve yeni bir deneyimdir. Buna ek olarak öyküde "deli" olarak adlandırılan Arif'in, takıntılı tavırlarını ve sayıklamalarını yansıtmak için kullanılan bilinç akışı da metni zenginleştirir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'e sonsöz yazan Özata Dirlikyapan, "Korkunçlar" öyküsü hakkında şunları söyler: "Aklını kaçırmış bir insan bilincinin nasıl işlediğini, duyduklarını ve gördüklerini nasıl algıladığını, dikkatinin bağlam içinde kal[a]mayıp nasıl özgürce dans ettiğini açıkça [gösterir]" (Özata Dirlikyapan, 2019: 345). Arif tarafından olaylar aktarılırken zihninden geçenlerin metne dâhil edilmesi ya da farklı bir noktaya odaklanmasından kaynaklı kopukluklar meydana gelir. "*Ali Ali ne olur omzuna kolunu koymuştu Ali'nin etleri beyazdı ay beyazdı. Ay damın üzerinde duruyordu. Yürüdüm. Kalktı*" (Ergüder, 2019: 42). Bu cümleyle bilinç akışının kullanıldığı yerlerin italik olarak yazıldığı sonrasında Arif'in yaşanılan andan koparak geriye döndüğü görülür.

Todorov birinci şahıs anlatıcılarda anlatıcı ile karakter ayrımının önemi üzerinde durur. Ona göre, "Karakterinin gördüğü her şeyi gören ama kendisi sahneye çıkmayan bir

anlatıcının olduğu bir anlatı ile bir karakter-anlatıcının ‘ben’ dediği bir anlatı arasında aşılmaz bir sınır vardır” (Todorov, 2014: 75). Todorov’un bahsettiği sahneye çıkmayan anlatıcıyla “Balıkçı Kâmil” öyküsünde karşılaşılır. Anlatıcı ve Kâmil’in yer aldığı bu metinde, mekân hakkında kısa bilgi verilir ve Kâmil’in yaşam öyküsü anlatılır. “Birinci şahıs anlatıcıların genellikle kendilerinin değil de başkalarının öykülerini anlatması yaygın bir tavidir” (Sakın, 2021: 11). Bu öyküde anlatıcı metnin içinde olmasına rağmen kendi hakkında bilgi vermez. Rumelihisarı’ndaki kahveyi ve Kâmil’i anlatmayı tercih eder. “Anlat bakalım Kâmil. Ne yaptın bugün?” derdim. Başlardı anlatmaya. Neler anlatmazdı, neler... Sabah beşte balığa çıkmışlar, ağları atmışlar” (Ergüder, 2019: 183). Anlatıcının da öykünün bir parçası olduğu görülür. Buna benzer anlatıcı kurgusuyla “Pupula”da da karşılaşılır. Anlatıcı, metnin içinden bir karakterdir. Ancak kendinin değil Yorgi’nin öyküsünü anlatır.

“Habersiz”de yer alan karakterler anlatıcı konumundadır, başka bir deyişle birden fazla anlatıcı öyküde yer alır. Anlatıcının çeşitlenmesi modernist yazarların biçimde yapmak istedikleri yeniliklere bir örnektir. İki farklı ya da ikiden fazla anlatıcının bulunduğu metinler, aynı olayın ve düşüncelerin farklı perspektiflerden aktarılmasına yardımcı olur. Bu iki anlatıcının varlığı, metindeki geleneksel anlatıcının konumunun sarsılmasını sağlar. “İki anlatıcıya yer verilerek öyküde “anlatıcı” kullanımına ilişkin çarpıcı bir yenilik gerçekleştiril[ir]” (Özata Dirlikyapan, 2019: 163). Karakterler aynı zamanda anlatıcı konumunda olduğu için duygu ve düşünceleri de doğrudan aktarılır. Kadın: “Korkuyor muyum? Hayır... O bu yaşta. Bacaksız...Kimseyi sevmiyorum. Oğlan, babasına benziyor. Çirkin. Nefret mi ediyorum? Günah. Çok zayıf. Ağlayacağım” (Ergüder, 2019: 97-98). Kadının anlatıcı konumundaki bölümde, sevgilisi ve içinde bulunduğu duruma dair düşünceleri aktarılır. Aynı zaman diliminde yaşanan an ve çocuğun hissettikleri de Çocuk bölümünde anlatılır: “Dimdik yürüyordum. O küçük adımlar atıyordu. Birlikte görünmekten korkuyor muydu? Nereye gittiğimizi soracak diye korkuyordum” (Ergüder, 2019: 101). Kadın anlatıcının düşüncelerini ifade ettiği bölümde, çocukla birlikte görülmekten korktuğu ifade edilir. Aynı dakikalar, çocuk tarafından aktarıldığında onun da kafasını bu soruların meşgul ettiği görülür. İki anlatıcının varlığı hem onların duygu ve düşüncelerini ayrı ayrı açığa çıkarırken hem de olayların akışında oluşabilecek boşlukların önüne geçer.

“[St. George]” öyküsünde olaylar, metinde karakter olmayan bir anlatıcı tarafından aktarılır. Ancak metne günlük türünün dâhil olmasıyla biçim açısından farklılık yaratılır.

Bu türe metinde yer verilmesi tesadüfi değildir. Çünkü günlük türüne geçildiğinde anlatıcı da değişir. Bu yüzden metinde birden fazla anlatıcının varlığından söz edilebilir. Hasan Sakın, günlük türünün metne dahil olduğunda “monolog” olarak değerlendirilebileceğini söyler ve ekler: “Bu bölümlerde klasik birinci şahıs anlatıcısı görülür” (Sakın, 2021: 171). Metnin ana karakteri R, doğrudan anlatıcı pozisyonunda olur ve birinci şahıs bir dile geçiş yapılır.

Üst anlatı tekniğinin kullanılarak yazıldığı “Daktilomla Bir Konuşma” adlı öyküde, doğrudan anlatıcının sesi duyulur. Gerçeklik algısının kırılmak istenilmesi ve metnin bir kurgudan ibaret olduğunun altına çizilmesi için anlatıcı, bizzat metnin içinde yer alır. Daktilosuyla konuşan anlatıcının, birinci şahısla metni kurguladığı görülür. “Biliyordum böyle bir konuşmanın er geç başıma geleceğini” (Ergüder, 2019: 337). Bu ifadeyle başlayan metin, diyaloglardan oluşur ancak anlatıcı birinci şahıstır.

Genette’nin “heterodiegetik” olarak adlandırdığı anlatıcılar, metnin karakterleri değildir. “Heterodiegetik anlatıcıların öyküde seslendiği herhangi bir karakter yoktur. Dolayısıyla anlatıcı, muhatap olarak ima edilen okurları kabul etmekte ve onlarla doğrudan ya da dolaylı olarak iletişime geçmektedir” (Tunca, 2019: 56). Bu anlatıcılar, üçüncü şahıs anlatıcı olarak da adlandırılır. Booth üçüncü şahıs anlatıcıların genellikle metne müdahale etmediğini belirtir ve metinle arasında bir mesafe olduğunun altına çizer. Ancak karakterlerin ve olayların her anına hâkimdir ve “bilinç merkezleri”dir (Booth, 2012: 165). Dışarıdan bir gözle olaylar anlatılır. “Kadın-Erkek-Çocuk”, “Yalnız”, “Ömer”, “Çember”, “[St. George]”, “Şişli-Beyazıt”, “Ne Yapacağız?”, “Propaganda”, “Resmi Geçit”, “Hikâye”, “Zifaf Gecesi”, “[Kireç Adam]” ve “[Cheri’ye]” metinlerinde anlatıcının konumu, metinde yer alan karakterlerden değildir; olaylar, dışarıdan bir gözle anlatılır.

“Kadın-Erkek-Çocuk” öyküsünde olaylar, üçüncü şahıs tarafından aktarılır. Metindeki karakterlerden biri anlatıcı konumunda değildir. Metnin içinden olmayan anlatıcı yaşanan olayları ve hissedilen duyguları doğrudan yansıtır: “Çocuk sürekli dua ediyordu. Ellerini dua için yukarı kaldırınca dizleri, defterini yere attı” (Ergüder, 2019: 59). Anne, baba ve çocuğun yer aldığı bu metinde olaylar hakkında anlatıcının yorumuna yer verilmez. Aynı durum “Yalnız” isimli öyküde de görülür. Olaylara müdahale etmeyen anlatıcı, çocuğun duygularını yansıtır.

“Ömer” öyküsü, çoğunlukla diyaloglardan oluşur. Ancak üçüncü şahıs anlatıcı tarafından da olayların aktarıldığı görülür. “O saatlerde genellikle annesinin konukları olurdu. Ama hiçbiri annesi kadar güzel değildi” (Ergüder, 2019: 75). Bunun gibi ifadelerle anlatıcı hem olayları aktarır hem de Ömer’in duygularına şahitlik eder. Bu duruma “Çember” öyküsünde de rastlanır. Anne, kaynana ve eşin arasındaki yaşanan çatışmalar dışarıdan bir gözle herhangi bir müdahalede bulunulmadan ve yorumlar katılmadan anlatılır. Diyaloglardan oluşan metin, “heterodiegetik” anlatıcının anlatımıyla desteklenir. Hem karakterlerin duygu durumları hem de olayların akışı üçüncü şahıs tarafından aktarılır. Üçüncü şahıs anlatıcının olaylar hakkında hiçbir yorumda bulunmaması da önemlidir. “Şişli-Beyazıt” öyküsünde de hayatının monotonluğundan sıkılan adamın duyguları, üçüncü şahıs anlatıcı tarafından dile getirilir. Anlatıcı, karakterin duygularına bizzat hakimdir. Onun iç dünyasına girerek yansıttığı duygular, sanki anlatıcının hissettikleri gibidir.

“Hikâye”de üstkurmaca tekniğiyle olayların kurgulandığı görülür. Bu metin, üçüncü şahıs anlatıcı tarafından aktarılır ve okur ile anlatıcı iletişime geçer: “Başka bir sebebi var. Göreceksiniz...” (Ergüder, 2019: 175). Ancak bu iletişim geleneksel anlatıcının konumundaki gibi değildir. Ders vermek vb. amacı olmadan metne müdahalede bulunulur. Bu anlatıcının amacı; okura, metnin kurgu olduğunu hissettirmek istemesidir. Üstkurmaca tekniği öne çıkarıldığı için anlatıcı, metnin kurgu olduğunu okura belli etmek ister ve metne müdahalede bulunur. Siyasi eleştirilerde bulunulan “Propaganda” ve “Resmi Geçit” öykülerinde de yine olaylar üçüncü şahıs tarafından anlatılır. Ancak eleştirilen konularla ilgili herhangi bir düşüncesini belirtmez veya yorumda bulunmaz. Geleneklerin eleştirildiği “Zıfaf Gecesi”nde de düşün sonrasında yaşananlar, üçüncü şahsın müdahalelerine yer verilmeden okura aktarılır.

Ergüder’in *Maskeli Balo ve Diğer Öyküleri*’ndeki metinlerin, genellikle diyaloglar üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Böylelikle karakterler, canlı kılınır. “Karakterlerini konuşurma, onları “yaşar” kılma konusundaki başarısı hemen dikkat çeker. Sahici konuşmalar inşa eder” (Özata Dirlikyapan, 2019: 344). Ancak diyalogların arasına üçüncü şahıs anlatıcı ile birinci şahıs anlatıcı da dâhil olur. Yaşanılan anı daha etkili ifade etmek için başvurulan bu anlatım biçimi, karakterlerin kendilerini ifade etmesi için de önemlidir.

Modernist öykülerdeki anlatıcının konumundan yukarıda bahsedildi. Anlatıcının olay ve durumlara mesafeli durduğuna da değinildi. Wayne C. Booth anlatıcının tamamen gözden kaybolmayı seçmeyeceğini belirtmişti. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de genellikle realist metinlerde olduğu gibi anlatıcının doğrudan müdahalesine başvurulmaz. Ancak parantez içi kullanılarak anlatıcının duygu ve düşünceleri, olaya veya durumlara bakış açısı yansıtılır. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de; “Ötesi”, “[St. George]”, “Kireç Adam” ve “[Cheri'ye]” öykülerinde parantez içi ve “- -” kullanımı görülür.

“Ötesi”nde çocuk, adam ve kadın gezmeye gittiklerinde anlatılan olayların daha da detaylandırılması için bunu kullandıkları görülür: “Noel Baba çocuklara, Noel'de ne istediklerini soruyor, -annelerinden gizliyormuş gibi-” (Ergüder, 2019: 138). Tırnak içi kullanılarak Noel Baba'nın söylemi vurgulanır ve bunun tekrarına sıkça başvurulur. Ancak kullanım amacı aynı değildir. “Bazen bir olayı daha sonra -şimdiki gibi bütün ayrıntılarıyla- düşünmeye çalışıyorum” (Ergüder, 2019: 156) cümlesinde olduğu gibi geçmiş ve şimdiki zamanı bir araya getirir. Parantez içinin kullanıldığı bir diğer öykü “Ne Yapacağız?”dır. “Ağlama. (Burnunu çekti, başını yan tarafa çevirdi. Titrek bir sesle devam etti.)” (Ergüder, 2019: 193), “... (Yapmacıktan güldü)” (Ergüder, 2019: 194) ifadeleriyle kişilerin davranışları, parantez içinde detaylandırılarak aktarılır ve okurun gözünde canlandırmasına yardımcı olunur. “Propaganda”da yine karakterin davranışları parantez içiyle anlatılır: “Nahiye müdürünün de size itimadı çoktur. (Pis pis sırttı)” (Ergüder, 2019: 214). “Ömer”de anlatıcı tarafından annesinin davranışları ve hissettikleri hakkındaki bilgiler yine parantez içinde belirtilir: “İhtiyar. Pis. (Annesi pislikten nefret eder)” (Ergüder, 2019: 83). “[Kireç Adam]” öyküsünde parantez içine sıklıkla başvurulduğu görülür. Metinde çok önemli görülmeyen ancak bilgi verilmek istenilen kısım “- -” iki çizgi arasında gösterilir: “O, son evlilik yıldönümlerini unuttuğunu hatırlıyor -bu durum, doğrudan ilgili kişide azımsanamayacak miktarda dırdıra sebep olmuştu-” (Ergüder, 2019: 322). “[Cheri'ye]”de de sıklıkla parantez içi kullanılır. Ağlayan karakterin, canlandırılması için parantez içinde “(Hıçkırıklar)” gibi bilgiler verildiği görülür.

Anlatıcının duygu ve düşüncelerini belirtmek için de parantez içinin kullanıldığı görülür: “[St. George]”da da fazlasıyla buna başvurulur: “Oysa, R için bahis konusu olan - ve hâla olması gereken- his, “merak” idi” (Ergüder, 2019: 264). Mektup türünde R'nin yazmış olduğu bölümlerde de anlatılmak istenilenlere dikkat çekmek için R'nin parantez içini kullandığı görülür: “Bunu keşfettiğim anda (ama ne keşif!!!...)” (Ergüder, 2019: 277).

“[Mrs. Heller]”de de yapılan davranışın, gerekçesini belirtmek için kullanılır: “Empire eşyaya, uşaklara, hizmetçilere, elbiselerine (çünkü evden getirdiği bohçayı açmasına bile müsaade edilmiyor), her şeye ama her şeyden fazla kocasına” (Ergüder, 2019: 313). Bu şekilde yer verilen parantez içi kullanımında, anlatıcının düşünceleri ve duyguları metnin içine dâhil olur. “Daktilomla Bir Konuşma”da yine ek bilgi verilmek için parantez içi kullanılır: “Bilinen doğruları: (bazıları bilmese bile) tekrarlayıp durmakla ömür tüketmemek istiyorum” (Ergüder, 2019: 341). Böylelikle *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de parantez içi kullanılarak anlatıcının duygu ve düşünceleri yansıtılır. Olay veya durumların okurun gözünde canlandırılmasına imkân tanınır.

3.2. Bilinç Akışı

İnsan zihninin yansımaları doğrudan metne aktarmayı esas alan bilinç akışını ilk kez William James’in kullandığı ifade edilir. İnsan zihni ve psikolojisiyle alakalı olan bilinç akışı, kalıplaşmış zaman algısını yıkar ve zamanlar arasında ani geçişlerin yaşanmasına yardımcı olur. Lucy, modernist edebiyatta modern öznenin iç dünyasının parçalandığını ifade eder. Bu parçalanmışlığın da yansıtılması için çeşitli biçimsel arayışlara girilir. “Bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının yansıtılmalarının zihindeki akışını aktarmak için kullanılan bilinç akışı tekniğidir” (Lucy, 2003: 43). Bu teknik Lucy’nin de ifade ettiği gibi doğrudan bireyin bilincine odaklanır.

Bilinç akışının öyküde kullanılmasıyla çeşitli unsurlar metinlerde ön plana çıkar. Bireyin doğrudan zihninin içinin görüldüğü bu eserlerde; bireyin yaşamış olduğu çatışmalar, olaylar karşısındaki düşünceleri, gelgitlerin yansıtılması gibi unsurlar metnin temelini oluşturur. Aynı zamanda bilinç akışıyla beraber modernist metinlerde anlatıcının ya da karakterin soyut dünya ile somut dünya arasında kolaylıkla dolaşabilmesi sağlanır. Böylelikle “determinist ve dilbilgisel” (Gümüş, 2021: 45) kuralların da dışına rahatlıkla çıkılır. Bu kuralların altüst edilmesinin sebebi, insan zihninin mantıksal bir düzende akmamasıdır. Doğrudan bilincin yansıtılmasıyla sıklıkla tekrarlanan kelimelere, kesik kesik cümlelere ya da noktalama işaretlerinin önemini kaybetmesine rastlanır.

Ayşenur Güçlü Avcıoğlu, 1950 kuşağı öykücülerinin bilinç akışını şu şekilde ele aldıklarını belirtir: “Bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının, anı ve yansıtılmalarının zihindeki akışını aktarmak için[dir]” (Güçlü Avcıoğlu, 2015: 42).

Anlatıcının ya da karakterin zihnini kolaylıkla yansıtan bir araç olarak değerlendirilir, geçmiş ile gelecek arasındaki geçiş kolaylıkla sağlanır. Ergüder'in *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'inde de bilinç akışının etkili bir biçimde kullanıldığı görülür.

Ergüder'in "Korkunçlar" öyküsünde, zihinsel ve fiziksel engeli bulunan Arif'in yaşadığı olaylar karşısında zihninden geçenlere değinilir. Akli dengesi yerinde olmayan Arif'in sayıklamaları metinde sıkça yer alır. Bu bölümler birbirinden kopuk cümlelerden oluşur. Diğer karakterler farklı konular hakkında konuşurken Arif geçmişe giderek o anda odaklandığı noktaya takılır. Zamanlar arasındaki geçiş burada bilinç akışıyla sağlanır. Bununla beraber çeşitli sayıklamalara da sıklıkla yer verilir: "*Kızın ayağı küçüktü, tüyler tüyler vardı üzerinde inceikti hep oynadı ayağı oynadı oynadı ince küçük ne dedi ona düğmeleri açtı ayağı ayağı*" (Ergüder, 2019: 41). Arif'in odaklandığı unsurların sıkça tekrarlanması sayıklamalardan ibarettir.

Bilinç akışı kullanıldığı zaman genellikle cümle yapılarında bozulmalar meydana gelir. Bunun sebebi zihnin doğrudan yansıtılması ve mantıksal düzlemden uzaklaşmasıdır. Bu uzaklaşmayla da gramer kuralları altüst edilir ve noktalama işaretleri önemini kaybeder. Çünkü gramer kurallarına önem verilerek cümleler kurulması veya noktalama işaretlerinin kuralına uygun bir şekilde kullanılması genellikle bilinç akışının önünde bir engeldir. "İnsan ruhu, bilinci ne kadar karmaşık ve çetrefilli ise, metinlerin biçimleri de o kadar karmaşık ve kaotik bir yapı arz eder" (Tosun, 2021: 62-63). Necip Tosun'un ifade ettiği bu kaotik yapı Arif'in zihninden geçenlerde de görülür. Herhangi bir noktalama işaretine yer verilmeden uzun uzun cümleler birbirlerinden kopuk bir şekilde ifade edilir. Ömer, Arif'e yapılan haksızlıklar karşısında tepki gösteren bir karakterdir. Bu yüzden Arif'in zihninde yer edinir ve sıklıkla Ömer'i sayıkladığı görülür:

Ömer kim Ömer alın şunu Ömer Ömer Ömer tutun şunu tutun tutun buna n'oluyor diyor bunla mı uğraşacağız diyor taşlar beyaz taşlar beyaz çekin be diyor gömeceğiz diyor baksana diyor nasıl tepiniyor ama diyor beyaz beyaz bıraksın ki koyalım diyor toprağa koyalım tutun tutun bacaklarını bacağı acıdı düztaban mısın sen be ağladım (Ergüder, 2019: 42).

Aynı zamanda "beyaz taşlar", "toprağa koyma" ve "gömmek" kelimeleri de Arif'in zihninde karmaşık şekilde dolaşır. Bu kelimelerin, kurulan cümlelerle herhangi bir bağlantı yoktur. Bu kopukluk kendine yapılan eziyet karşısında, zihninde oluşan düşüncenin yansıması gibidir. Zihninden geçenlerin italik, "bacağı acıdı" ve "ağladım" kelimelerin normal şekilde yazılmasıyla da aradaki fark ortaya çıkarılır. İtalik yazılan bölümler, Arif'in

doğrudan zihninin yansımaları oluşturur. Bunlara ek olarak Arif'in sayıklamalarının ve zihninden geçen cümlelerin giderek uzunluğunun arttığı görülür. Özata Dirlikyapan da bilinç akışının sıkça kullanılmasıyla cümlelerinin uzunluklarının artarak devam ettiğini belirtir. Arif'in zihninin karmaşasının anlatıldığı bu bölümlerde uzun ve anlamsız cümlelere yer verilmesi, noktalama işaretlerinin önemini kaybetmesi gibi sebepler bilinç akışının kullanımıyla açıklanabilir.

Bilinç akışının kullanılmasının bir diğer amacı da zamanlar arasındaki ani geçişleri yansıtmaktır. Klasik zaman algısından çıkmak isteyen modernist öykücüler, ani geçişlerle geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurarlar, bu bağlantıyı sağlayan bilinç akışıdır. İnsan zihninin belirli bir çizgide akmamasıyla zamanlar arasında ani geçişler sağlanır. Bu durum "Korkunçlar" öyküsünde görülür. Ancak zamanlar arasındaki sıçramalar uzun zaman dilimleri değildir. Metinde kısa zaman diliminde geriye dönüşler gerçekleşir. Arif, ilk başlarda buzdolabı taşıırken gördüğü kızı, yürürken tekrar hatırlar. Zihninde kızın portresini çizen Arif şu şekilde konuşur: "*Kızın başı yalındı ayağı yalındı inceikti küçücükü memeleri büyüktü memeleri kocamandı hadi evine evine sallandı sallandı memeler*" (Ergüder, 2019: 41). Bilinç akışı kullanılarak hem zamanlar arasındaki ani geçişler sağlanır hem de Arif'in zihnine, kızın görüntüsünün nasıl yer ettiği gösterilir. Bu ani geçişlere öyküde sıklıkla yer verilir. Metnin ilk bölümlerinde sıradan insanlar ve Arif yer alır, ilerleyen bölümlerde kaymakam, Asım Bey ve Arif vardır. Asım Bey, kaymakam vb. kişilerin konuştukları yerlerde de Arif'in zihninde zamansal olarak kaymalar yaşanır. Yaşanılan an ve geçmiş zaman arasında sürekli gelgitler görülür. Yıldız Ecevit de insan beyninin içindeki zamanın, çizgisel akmadığını belirtir. Bilinç akışıyla Arif'in bilinçaltı da yansıtılmış olur. Onun bu sayıklamalarının ve zamanlar arasındaki ani geçişlerinin altında hiçbir mantıksal sebep yatmaz. Bilinç akışıyla sayıklamalar, noktalama işaretlerinin ortadan kalkması, cümle yapılarının bozulması ve ani geçişlerin yaşanması bu öyküde dikkat çeker.

Bilinç akışının kullanıldığı bir diğer öykü "Şişli- Beyazıt"tır. Bu öyküde bilinç akışı, zamanlar arasında ani geçişlerin sağlanması için tercih edilir. Hayatın sıkıcılığından kendini kurtarmak isteyen adamın aklına daha öncesinde intihar eden arkadaşı gelir. Bu aklına geliş şu sözlerle ifade edilir: "Birden aklına mektep arkadaşı Cemil geldi. Ne iyi bir çocuktu. Çok severdi onu. Lakin fazla düşünemedi" (Ergüder, 2019: 172). Adamın zihninde Cemil, sürekli dolaşmaya devam eder. Bunun sebebi Cemil'in de intihar ederek yaşamına son vermesidir. Geriye dönüşlerle ilerleyen bilinç akışını, Özata Dirlikyapan şu

sözlerle anlatır: “Kimi zaman şimdi ile geçmişin bir arada verilmesine neden olur. Bireyin şimdiki durumu yansıtılırken geriye dönüşlerle bu durumun gelişim aşamaları aydınlatılır” (Özata Dirlikyapan, 2019: 159). Anlatıcı da bunu planlar. İçinde bulunduğu durum geriye dönüşlerle hatırlatılır. İntihar düşüncesinin oluşmasındaki neden, geçmişe gidilerek bir gerekçeye dayandırılmaya çalışılır. Bilinç akışı sayesinde, içinde bulunduğu karmaşık ruh hâliyle zamanlar arasında ani geçişler yaşar.

“Habersiz” öyküsünde yaşadığı olayları ve olaylar karşısında benliğini sorgulayan kadının yapmış olduğu konuşmalarla karşılaşılır. Bu konuşmalar iç monolog olarak da değerlendirilebilir. Ancak konuşmaların mantıksal bir çizgide ilerlememesinden dolayı bilinç akışı, iç monologla iç içe girer. Kendinden küçük bir erkekle beraber olan kadın, etraftaki kişilerin ona hangi gözle baktığını tahmin etmeye çalışır: “Kocasını aldatan kadın. Kötü kadın. Çikolatalı pasta fena değil. Ahlaksız bir kadın. Benim karım bir gün bunu yapsa boşarım, diyordur” (Ergüder, 2019: 99). Kendiyle ilgili düşünceleri tahmin etmeye çalışırken çikolatalı pasta fena değil şeklinde yorumuyla, zihninin karmaşık yapısını doğrudan metne aktarır.

3.3. İç Monolog

Bilinç akışı ile iç monolog her ne kadar birbirine benziyor gibi gözükse de ikisi farklı tekniklerdir. Bilinç akışında ön plana çıkan unsurlar; zamanlar arasındaki ani geçişler, sayıklamalar veya cümle yapılarındaki bozulmalardır. Ancak belirtilen bu hususlar genellikle iç monologda yer almaz. İç monolog, bireyin doğrudan zihninden geçenlerin ve duygularının yansımasıdır. İç monolog sayesinde karakterlerin yaşamları, onların iç dünyaları ve duygu durumları açığa çıkarılır. Yazınında yenilikler arayan yazarların tercih ettiği tekniklerden biri de karakterlerin duygu durumlarını aktarmak için kullanılan iç monologdur. Bireyin önem kazandığı modernist öykülerde, karakterlerin iç dünyalarının yansıtılması da oldukça önemli bir husustur.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de; “Kadın-Erkek-Çocuk”, “Yalnız”, “Ömer”, “Habersiz” ve “Ötesi”nde iç monoloğun kullanıldığı görülür. Bu öykülerde karakterler buldukları durum içinde kendilerini herhangi bir yere konumlandıramadıkları için iç dünyalarında çatışmalar yaşarlar. “İç monologlar bir bulmacanın parçaları gibi bir araya gelerek okuru anlatının mesajının duygusal olarak da entelektüel olarak da tek

bütünleyicisi durumuna sokar” (Parla, 2020: 307). Bu teknikle birlikte anlatılan karakterler daha gerçekçi ve şeffaf bir şekilde yaratılır. Aslında öykülerde anlatılan olaylar, karakterlerin duygularıyla birer anlam kazanır. Olay ve duygu durumu birbirini tamamlayan öğelerdir. Modernist eserlerde de bu tamamlayıcı unsur giderek belirginleşir. Bu belirginleşmenin sebebi yalnızlaşan bireyin kendini, kendine en yakın olarak görmesidir. Kendiyle baş başa kalan modernist karakterler de içlerine kapanarak iç monolog yoluyla duygularını ve hissettiklerini aktarırlar.

“Yalnız” adlı öyküde polisler tarafından sağlık muayenesine götürülen çocuk, sorduğu sorunun cevabını beklemeden kendi kendine cevap verir. Çünkü, etrafındaki kişilere güvenmez: “Röntgen acıtır mı teyze?” Tabii, “Acıtmaz” diyeceklerdi. Bütün aşı yapan insanlar ne derlerdi? “Hiç acıtmayacak,” derlerdi” (Ergüder, 2019: 67). Bulunduğu ortamda kendini güvende hissetmeyen ve korkan çocuk, kandırıldığını düşünür. Etrafında güvenecek kimsesi olmadığı için kendine sığınır. Güvensizliğin ve korkunun olduğu bu yalnız ortamda iç monolog kullanılır.

“Ömer”de, Ömer’in yaşadığı duygulara ve zihninden geçenerlere yer verilir. Annesini kimseyle paylaşmak istemeyen Ömer, annesini hem babasından hem de annesinin arkadaşlarından kıskanır. Bu kıskançlık, anneyi elde etme düşüncesinden kaynaklıdır. Fakat bu isteği herhangi bir sonuca ulaşmaz. Bundan dolayı Ömer, psikolojik anlamda etkilenir ve onun kendi iç dünyasına kapanmasını tetikler. Jale Parla iç monologda karakterlerin düşüncelerinin arka arkaya doğrudan verildiğini belirtir. Bu öyküde de Ömer’in içinde bulunduğu durumlar karşısında aklından geçenler olduğu gibi yansıtılır. Annesiyle olan ilişkisine, babası müdahale ettiği için ondan kurtulmak ister: “*Niçin karışıyor bize? Allah’ım, nolur karışmasa. N’olur annemi bıraksa! N’olur beni bıraksa!*” (Ergüder, 2019: 79). Anneyle baş başa kalma düşüncesi sürekli onun zihninde dolaşır. Aynı zamanda zihinden geçen bu konuşmalar kendini onaylayacak biri olmadığında da ona yardımcı olur. Kafasında planlar yapan Ömer, geçmişe gider. “Ben kısa saçlı kadınla yaşayamam demiş miydi? Galiba demişti. Acaba? Galiba. Demişti demişti” (Ergüder, 2019: 77). Ömer’in kendiyle konuşması, onun duygularını kimseye anlatacak cesaretinin olmaması ve anlaşılamayacağını düşünmesinden kaynaklıdır. Misafirler geldiğinde konuşmak istemeyen ve ortamdaki kişilerden hoşlanmayan Ömer, yine kendi kendine konuşur: “*Yanıt verme*”, “*Aptal! Aptal! Aptal!*” (Ergüder, 2019: 85) ya da “*Konuşsanıza. Ben defolup gideceğim. Ben gülüncüm, mutsuzum*” (Ergüder, 2019: 85) gibi söylemlerde

bulunur. Bu söylemler onun iç dünyasını yansıtır. “Gülücüm” ve “mutsuzum” ifadeleriyle içinde bulunduğu çaresizliğin altını çizerek.

“Habersiz” öyküsünde kadın ve çocuk anlatıcı vardır. İlişkisi olan bu iki karakterin zihninden geçen duygu ve düşünceleri yansıtılır. Kadın karakteri içinde bulunduğu çatışmayı şu söylemleriyle ifade eder: “Acaba benim için ne düşünüyor? Küstah! Ne? Orospu mu diyor? Aptal” (Ergüder, 2019: 98). Çocuk da kadına karşı düşüncelerini iç monologla açığa çıkarır. “Acaba o da benim kadar heyecanlı mı?” (Ergüder, 2019: 102). Kadın ve çocuğun zihninden geçenlerle buldukları durum karşısındaki düşünceleri iç monolog ile öğrenilir. Ancak iki karakterin zihninden geçenler oldukça farklıdır. Çocuk karakteri, içinde bulunduğu durum karşısında biraz daha heyecanlıyken kadın düşünceleriyle, yaşadıkları karşısında kendini tedirgin hisseder. Dışarıdan nasıl gözüktüğünü ve etrafındaki kişilerin onun hakkında ne düşündüklerini sorgular. Bu tedirgin ruh hâli iç monologlarla yansıtılır. Kadının, anlatıcı konuma geçtiği bölümlerde kendiyile konuşmalarına daha sık yer verilir. Böylelikle de onun iç dünyasına daha derinlikli bakmak mümkün olur. Çocuk, genellikle yaşanan anı aktarır, aynı zamanda düşüncelerine de yer verir. Ancak kadının kendiyile yaptığı konuşmaların daha sık olması onun içinde bulunduğu durumu anlamlandıramamasından ve yaşadığı karmaşadan kaynaklıdır.

“Ötesi” öyküsünde kadın, kadının çocuğu ve adam sinemaya giderler. Adamın amacı kadınla birlikte olmaktır. Çocuğun varlığı ve kadının, kendi hakkındaki düşünceleri onun zihnini kurcalar. Bu yüzden içinde bulunduğu durum karşısında bir karmaşa yaşayarak kendini bir konuma oturtmaya çalışır. Bu sırada da kendiyile sürekli konuşmalar gerçekleştirir. Aynı zamanda izlediği filmle kendi yaşantısı hakkında karşılaştırmalar yapar: “Bense ancak bir orospuyu o kadar çabuk öpebilmişimdir; bir otel odasında çıplak soyunmuş bir orospuyu. Hem sonra çok konuşuyorum. Ciddi olmaya da gerek yok. İşi şakaya vurmali” (Ergüder, 2019: 137). İç monoloğu, bilinç akışının bir anlatım aracı olarak gören Necip Tosun, iç monologda insanın sürekli kendi kendine konuştuğu ve yaptıklarına da bir iç sesin eşlik ettiğini söyler. Yalnız olan birey en yakını olarak kendini görür ve kendiyile iletişim hâlinde olur. Bu metinde karmaşık ilişkilerin yaşanmasından kaynaklı olarak adam içinde bulunduğu duruma bir anlam veremez. Zihninden geçenler ve karakterin iç dünyasında yaşadığı çatışma ve hesaplaşmalar iç monolog aracılığıyla açığa çıkarılır.

3.4. Türler Arası Geçiş

Modernist metinlerde genellikle farklı türlerin iç içe geçtiği görülür. Öykülerin içine; şiir, anı, günlük ya da masal gibi türler yerleştirilebilir. Bu durum metnin biçimsel açıdan yeniliklere imza attığını gösterir. Öykülerde, anlatıcılar tarafından farklı türlere yer verilmesinin alt zemininde alışılmışın dışına çıkma düşüncesi yatar. Yeniliklere açık olan biçim ve içerikte farklılıklar yaratmak isteyen 1950 kuşağı öykücülerini genellikle metinlerinde türler arası geçişe başvururlar. Çünkü yerleşmiş kalıpların ve alışılmış yazın biçimlerinin dışına çıkmayı hedeflerler. Yer verilen farklı türlerle metindeki zaman unsurunun farklılaşması sağlanır. Bununla birlikte anlatıcının konumunda da değişkenlik gösterilir. Farklı türlere yer verilmesi metinlerin edebî yönlerini de besleyen bir tutum sergilenir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli eserde, “Hikâye” ve “[St. George]” öykülerinde şiir, günlük ve mektup türüne rastlanır.

“Hikâye” öyküsünde anlatıcı tarafından kurgulanan Cemil karakterinin öykü yazma serüveni anlatılır. Aynı zamanda Cemil, şiir de yazar. Sigara dumanının kaplı olduğu alanda dumanlarının arasından kumral bir kız görür. Dalgalı saçları ve gamzeleri vardır. Bu gördüğü kadın ona ilham olur ve şu kelimeler satırlara dökülür:

Hatırlama,

Uyanma...

“Orada bir köy var uzakta...”,

Gözlerinin renginde bir ufuk,

Elma toplayan kızlar,

Kıvrıla kıvrıla akan bir ırmak,

Hep, hepsi orada...

“Hayat ve hakikat”,

“Siyah ve karanlık”,

Apartıman bodrumları,

Askere giden gençler,

Karım ve bir fahişe,

Hep, hepsi burada...

Sen sakın hatırlama,

Uyanma... (Ergüder, 2019: 176).

Sigara dumanlarının arasında hayal görerek şiiri yazmaya başlayan Cemil, şiirde de hayaline devam ediyor gibidir. “Uyanma” ifadesiyle sanki bir rüyada olduğu düşüncesi yaratılır. Hayalini kurduğu şeyleri bırakmak istemez. Gerçek dünyaya geçiş yapmak istemediğini bu ifadeyle dile getirir. Bir köy hayali kurar ancak sonrasında “hayat ve hakikat” diyerek gerçek dünyasına döner. “Siyah ve karanlık” ifadesiyle hayal dünyasından çıkarak gerçek hayat yansıtılmaya başlanır, hayat ise siyah ve karanlıktır. Apartman bodrumlarından, askerlerden, karısından ve fahişeden bahseder. Bu bahsettikleri onun gerçek dünyasını yansıtırken köy, nehir ve elma toplayan kızlar, Cemil’in hayal dünyasını oluşturur. Şiirde yansıtılan bu düşünceler ile öykünün içeriğinin birbirinden kısmen farklı olduğu söylenebilir. Metinde mutsuz ve agresif olan Tarık, kurguladığı Cemil karakterine de bu duygu durumunu yansıtır. Fakat kurgulanan Cemil karakterinin kaleme almış olduğu şiir, metinden bağımsızdır. Çünkü metinde kurgulanan Cemil karakterinin anlatıldığı bir hikâye vardır. Aynı zamanda bu durum metne zenginlik katar. Anlatıcının yazdığı hikâyeden memnuniyetsiz olması Cemil’in de yazmış olduğu şiirden memnun olmaması içerik açısından ortak noktadır.

“[St. George]”da mektup ve günlük türüne yer verilir. Anlatılan olaylara mektup türünün de dâhil edilmesiyle hem türler arasında geçiş görülür hem de anlatının heyecanının artması sağlanır. R’nin patronundan gelen mektubun sonunda onun da St. George’un gizemini merak ettiği belirtilir ve “ölüm fabrikası” olarak ifade edilen hastanenin gizemi çoğaltılır. R ile patronunun belirli bir süre mektuplaşması, metnin bu şekilde akmasına neden olur. Metinde yer alan bir diğer mektup örneği ise çiçekçiden gelir. Hastanenin önündeki gizemli çiçekçi, R’ye yazdığı mektupla St. George Hastanesi hakkında merak uyandırır: “*Bu mektubu sana gizlice yazıyorum, aslında gizliliğin bir faydası olmadığını bile bile. Nasılsa bunu da göreceksin. Her şeyi görüyor...*” (Ergüder, 2019: 291). Başhemşireden bahseden çiçekçi, ortadan kaybolmasındaki sebep olarak R’yi gösterir. Başhemşireyle anlaşma yaptığını, R ile konuştuğu için de bu anlaşmanın

bozulduğunu ifade eder. Yazdığı mektubun sonunda da ona vazgeçmesi gerektiğini de söyler. Ancak bunun bir faydası olmaz. Bu mektuptan sonra R'nin kafası giderek karışmaya başlar. R, yapılan anlaşma ne idi, çiçekçi ortadan neden kayboldu gibi soruları, kendine sorarken bulur. Fantastik unsurlar metne mektup türüyle dahil edilir. Metninde yer alan bir diğer mektup R'ye, başhemşire tarafından gönderilir. Başhemşireden gelen mektup, R'nin amacına ulaştığının göstergesidir. Günlerdir hastanenin kapılarında gezerek içeriye görmeye çalışan R, bu mektupta yazan şu sözlerle hastaneye davet edilir: *Doktor sizi bu gece görecek. Tam gece yarısı D kapısını açık bulacaksınız*” (Ergüder, 2019: 297). Kısa ama oldukça metnin seyrini değiştiren bir mektuptur. Her şeyin bittiğinin düşünüldüğü an da bu mektup sayesinde tekrardan metindeki canlılık korunur.

Biçimsel olarak geleneksellikten sapmayı amaçlayan “[St. George]” öyküsüne günlük türü de dâhil edilir. Okur, R'nin yazmış olduğu günlükler sayesinde, olayların bir bölümünü günlüklerden takip eder. Klasik bir anlatıdan ziyade günlüğe yer verilmesi sonrasında günlükten kopularak düz anlatıların yer alması, metne canlılık katar. Anlatıcının değişkenlik göstermesini de sağlar. 18 Eylül’de günlük yazmaya başlayan R, 1 Ekim tarihine kadar düzenli bir şekilde günlük tutmaya devam eder. Her güne tarih düşer ve kısa da olsa bir şeyler ekler. Ancak yaşadığı olayların da etkisiyle giderek günleri karıştırmaya başlar. En son “bugün” yazar. Günlüğüne yazdıkları aslında metni oluşturan bir diğer kurgu biçimidir. Aldıkları notlarla, öyküde geçen olaylara ışık tutulur. Günlüğünde gözlemlerine, yaptıklarına ve yapacaklarına yer verir. Bir nevi kendiyi konuşuyordur. Yazarken düşünür ve bunları kâğıda döker, günlüğünde planlarına da yer verir. Örneğin hastanenin dört kapısı olduğunu ilk olarak C kapısı ile başlayacağını not eder. Bunu yapmasındaki en büyük sebep elde ettiği bulguları unutmamak ve arkasında bir kanıt bırakmaktır. Çünkü bu işin gizemini araştırırken içinde korku duygusu vardır. Başına bir şey gelebilme ve aklını yitirme ihtimalini düşünerek günlük tuttuğu anlaşılır. Hastanenin etrafını toplam da üç buçuk dakikada yürüdüğü ancak bu sürenin yoruldukça arttığını da günlüğünde belirtir. Günlük türü sayesinde okurla başından geçen olayları paylaşır ve öykü böylece katmanlanır. Yazdıklarıyla kendine telkinlerde bulunsa da bazen sorduğu soruları cevapsız bırakır. 26 Eylül’de başhemşireyi görür. O suratını gördükten sonra yaşamış olduğu şaşkınlığı şu şekilde ifade eder: “Donuk mu? Korkunç mu? Donuk olduğu için korkunç mu?” (Ergüder, 2019: 284). R gördüklerini anlamlandıramaz, karşılaştığı surat karşısında tedirgin olur. St. George’un daha da karmaşık bir yer olduğunun farkına varır. Bugün başlıklı günlükte kendiyi bir çatışma yaşar. “Görmek

değil, görmemek istiyorum. Demek ki aslında görmek istiyorum ama istediğim şey, görecek bir şey olmadığını görmekten ibaret. Bugüne kadar görmediğim, daha doğrusu gördüğüm, başarının ta kendisi. Her şey iyi gidiyor. Demek ki aslında memnun olmalıyım” (Ergüder, 2019: 296). Yaşadığı bu çatışmanın günlük türüyle ele alınması karakterin kendiyile hesaplaşmasını gözler önüne serer.

Öykülerde şiir, günlük ve mektup türüne yer vermesiyle metnin katmanlı yapısı açığa çıkar. Çoğunlukla gelenekselliğe karşı olan 1950 kuşağı öykücüleri, metinlerin de farklı anlatı türlerine yer verir. Farklı anlatı türlerinin öyküye dahil edilmesi geleneksel anlatı tarzından kopuşu gösterir.

3.5. Metinlerarasılık

Yazarlar kendi metinlerinden önce yazılmış roman, öykü, şiir, film sahnesi veya müzikten etkilenebilirler. Diğer eserlerdeki biçimsel veya içeriğe dair unsurları kendi metinlerine katkı sağlamasını isteyerek onlardan yararlanabilirler. Bu durum metinlerin, başka metinlerden yararlanması olarak da ifade edilebilir. Modernizmle birlikte daha da belirginleşen bu tekniğe metinlerarasılık denilir. Bu terim aynı zamanda okurun niteliğini de belirler. Çünkü her metinlerarasılık örneği doğrudan verilmez. Bir karakter ismiyle ya da bir cümleyle verilebileceği gibi kimi durumlarda da çeşitli olaylara göndermelerde bulunulabilir. Jale Parla gizlenen bu göndermeleri, metinlerarasılığın özellikleri arasında değerlendirir. “Zor ve zahmetli okumanın” (Parla, 2020: 171) doğal gereklerinden sayıldığını belirtir. Yıldız Ecevit, metinlerarasılığın temel düşüncesini şu şekilde açıklar: “Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar. Kimi kez, bir başka metinden bir motif/imej düzleminde oynar” (Ecevit, 2021: 78).

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de yer alan öykülerin, birçoğunda farklı türlerden yararlanılarak metinlerarasılığın sağlandığı görülür. Yer alan bu metinlerarasılık unsurları film, kitap ve müzik olarak sınıflandırmak mümkündür.

“Maskeli Balo” öyküsünde, Türkçesi *Vadiler Aslanı* olarak çevrilen *Shane* isimli filme gönderme yapılır. *Shane* filminde çiftlik sahibi, Joe Strarret'in arazisini almak ister, olaylar da bundan sonra başlar. Zorbalıkla arsaya el konulmak istenilir ve mülkiyet üzerinde durulur. Bu özel mülkiyet konusunun farklı şekilde ele alınmasıyla “Maskeli

Balo”da karşılaşılır. Ev sahibi Şu sözleri söyler: “Artık onu evden kovacağım” (Ergüder, 2019: 17). Filmde bahsedilen arazi meselesi, bu metinde ev olarak karşımıza çıkar ve filmin konusuna da gönderme yapılır. Bu göndermede altı çizilen alan özel mülkiyettir. Modernizmle birlikte maddi unsurların giderek değer görmesi eserlere yansır. Yapılan göndermeler sadece bununla sınırlı kalmaz. İzledikleri film sahnesinden etkilenen anlatıcı ve arkadaşı bir oyun oynamaya başlar. Filmde olduğu gibi metinde oynanan oyunda da silahlar yer alır. “Ben silahımı evde bıraktım,” dedim. “Bırakmasaydın,” dedi. “dn sen.” (Ergüder, 2019: 18). Filmde de arazi için silahŐorler ortaya çıkar. Anlatıcı ile arkadaŐının kurguladığu oyunda yer alan silahlar aracılığıyla filme tekrar gönderme yapılır ve metinlerarasılık sağlanır. Aynı zamanda olayların ilerleyen bölümünde anlatıcının, *Shane* filmini izledikten sonra bu oyunu oynamaya baŐladık ifadesi yer alır. Filmin adı doğrudan verilir. Öykünün bütünlüğüne bakıldığında filmin içeriğiyle çok rtşmediğu ancak belirli konularda göndermelerde bulunularak metinlerarasılığa yer verildiğu görülür.

“Kadın-Erkek-ocuk” isimli öyküde anne ve baba, çocuğunu sinemaya götürmek ister. Tan Sineması’ndaki *Tarzan* filmini ocuk için uygun görürler. Bu öyküde sadece filmin adına gönderme yapılır. Annenin ocuğuna “Tan’a gideriz maymun” (Ergüder, 2019: 63) demesiyle filmin içeriğine de kısa bir atıf yapılır. Öyküde filme atıf yapılsa da Tarzan karakteri; kitaplara, çizgi romanlara da kaynaklık eder. “tesi”nde öyküsünde *Sindirella* filmine gönderme yapılır. Metnin içeriğiyle herhangi bir bağlantı kurulmaz. Bu iki öyküde yer verilen filmlerin ocuk filmi olması dikkat çekicidir. Ergüder’in öykülerinde ocuk psikolojisi ve cinselliği ön plana çıkan unsurlardan olduğu için ocuk filmlerine yapılan göndermeler, çocukluk ile beyaz perde arasında bir bağlantı kurulduğunu gösterir.

“Sınav” yksnde, Türkçesi *Mavi Melek* olan *Der blaue Engel* filmine atıf yapılır. Sınava alıŐan öğrenciler, mola verdiklerinde filmlerden konuşmaya başlarlar. Bunun zerine konu *Mavi Melek* filmine gelir ve doğrudan ismi geçer. Filmin içeriğine dair göndermeler, film hakkında yapılan yorumlarla sağlanır. “Bar kadını, gl gibi canım ğretmeni baştan çıkardı da felaketsre sürükledi, diyor. Sonra da Marlene Dietrich bu rolü pek güzel yaptı, demiş.” (Ergüder, 2019: 124). Bu söylemler sayesinde film hakkında kısa bir bilgi verilir. Öyküde bu filme gönderme yapılarak metnin içeriği zenginleştirilir, yazınsallığı ön plana çıkarılır.

“[Kireç Adam]” öyküsünde metinlerarasılığa yer verilmesinin sebebi benzetme unsuru olarak kullanılmasından kaynaklıdır. Hastaneye giden adama iğne vurulur. Adam iğneyi görünce aklına *Robin Hood* filmi gelir. Robin Hood’u canlandıran Errol Flynn, Basil’e kılıç çeker ve o kılıç, doktorun vurduğu iğneye benzetilir: “Basil’e çekilen kılıcı hatırlatan bir iğne hazırlıyor” (Ergüder, 2019: 324). Benzetme unsuru amacıyla kullanılan bu metinlerarasılık, metinde yadırgatıcı bir etki yaratır.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de birden fazla metne gönderme yapıldığı görülür. “Maskeli Balo” ve “Habersiz” öyküsünde kitaplara yapılan atıflar anlatıyı kuvvetlendirmek içindir. “[Mrs. Heller]” isimli öyküde ise sadece eserin ismi verilerek atıf yapılır. Âdeta kültürel sermaye gösterilmek istenir. *Ulysses*, *İkinci Cinsiyet*, *Tevrat*, “Dün Kahkahalar Yükseliyor”, *Çocuk ve Allah* ve *Karamazov Kardeşler* adı geçen yapıtlardır.

“Maskeli Balo” öyküsünde James Joyce’un, modernizmin öncüsü olarak değerlendirilen eseri, *Ulysses*’e atıf yapılır. İki gencin sanat akademisinde konuşması esnasında, James Joyce ve *Ulysses*’in adı geçer, ancak bu eserin içeriğine dair herhangi bir alıntı yapılmaz. Modernizmin öncüsü olarak bilinen bu esere “Maskeli Balo”da yer verilerek modernist edebiyata dikkat çekildiği söylenebilir, bu yüzden metindeki bu gönderme tesadüfi değildir.

“Maskeli Balo”da yer alan bir diğer atıf Simone de Beauvoir’un *İkinci Cinsiyet* adlı eserinedir. Bu eserin içeriğine dair göndermelerde bulunulur. Feminizm açısından önemli olan bu eserin içeriğinin, kadına dair olduğu ifade edilir. Kitabın ismini anlamlandırmaya çalışan iki kişinin arasındaki konuşma şu şekilde geçer:

“Kadın mı İkinci Cinsiyet?” dedi kız.

“Evet.”

“Birinci kim?”

“Erkek” (Ergüder, 2019: 22).

Birinci cinsiyetin neden erkek olduğunu sorgulayan kadın, aldığı cevap karşısında yeni bir metinle karşılaşır. Bu metin *Tevrat*’tır. Allah’ın önce Adem’i sonrasında da onun kaburga kemiğinden Havva’yı yarattığı anlatılır. Bu yüzden de kadının ikinci cinsiyet olarak değerlendirildiği ifade edilir. Bu anlatıyla insanın ilk yaratılış hikâyesine de

göndermede bulunulur. *Tevrat*'ta anlatılan bu olay, Beauvoir'un da eserinin başlığının açıklamasıdır.

“Habersiz” isimli öyküde kitaba ve şiirlere son derece meraklı olan çocuk, şiir kitabıyla gezer. Burada yer verilen yapıtların ismine doğrudan yer verilmez, örtük olarak işaret edilir. Gizlenen bu metinlerarasılığın sebebini Parla şu şekilde değerlendirir: “Okuruna yorumu yasaklayan bir anlatı değildir modernist anlatı, ama o yoruma kolay varamaması için elinden geleni ardına koymayan bir anlatıdır” (Parla, 2020: 172). “*Dün. Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden. Evinizden. Bendim. Bendim geçen ey sevgili, denizde; sandalla denizden*” (Ergüder, 2019: 99). Metninde yer verilen bu kesit, metnin akışıyla da paralellik gösterir. Okur bunun üzerinde düşündüğünde Yahya Kemal Beyatlı'nın “Dün Kahkahalar Yükseliyorken” şiirine göndermede bulunulduğunu anlar. İtalik olarak yer verilen bu şiirin sözlerini hatırlamaya çalışan kadın, şiire fazladan “dün”, “evinizden” ve “bendim” kelimelerini de ekler. Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* isimli kitabının adına da bu öyküde yer verilerek karakterin hissettiği duygular açığa çıkarılır.

“[Mrs. Heller]” öyküsünde de metin ile hiçbir bağlantı kurulmadan sadece *Karamazov Kardeşler* eserine değinilir. Dostoyevski'nin önemli eseri olan bu roman, yazıldığı dönemde hak ettiği değeri görmez ve anlaşılmaz bulunur. Ancak zamanla, modernist edebiyatın da gelişim göstermesiyle anlam kazanır. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de yer alan metinlerin genellikle modernist edebiyat tarihi için önemli olan eserlere atıfta bulunulması eserin çizgisini ortaya koyar niteliktedir.

William Shakespeare'in en uzun eseri olarak kayıtlara geçen *Hamlet*'i trajedi türünde bir eserdir. “Maskeli Balo” öyküsünde *Hamlet*'e atıf yapılır, ancak içerik ile herhangi bir bağlantı kurulmaz. *Hamlet*'e gönderme yapılmasının sebebi, metinde yaratılmak istenilen olağanüstülüğün sağlanmak istenmesidir. Zamanlar arasında ani geçişler yapılmasıyla yanlarından Hamlet ve Sekizinci Henri'nin geçtiğini belirten anlatıcı, bu göndermeyle olağanüstülüğü sağlar.

“[Kireç Adam]” öyküsünde “Olmak ya da olmamak...” O, bir kez daha şansını deniyor. Bu sefer de *Hamlet* üzerinden, Laurence Olivier'nin de azıcık yardımıyla” (Ergüder, 2019: 323) ifadesiyle *Hamlet*'in genellikle herkes tarafından bilinen “olmak ya da olmamak” sözüne yer verilir. Laurence Olivier, *Hamlet*'in yönetmeni ve oyuncusudur.

Hamlet'i kurgularken metnin belirli bir süreyi geçmemesini sağlamak için metni kısaltır ve bundan dolayı tepkilere sebep olur. Doktor ile hastalığı hakkında konuşurken *Hamlet*'e atıfta bulunması sonrasında da kişisel konulara odaklanan ünlü şair Catallus'un adını geçirmesi metinde yaratılan bir zenginliktir. Aynı zamanda Catallus'un, dönemine göre modern eserler kaleme aldığı da söylemek mümkündür.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de çeşitli bestelere gönderme yapılarak öyküler hem biçim hem de içerik açısından zenginleştirilir. "Hikâye" öyküsünde yer alan gönderme Beethoven'in "Dokuzuncu Senfoni'si"nedir: "Radyoda Bethoven'in Dokuzuncu Senfoni'si çalıyordu" (Ergüder, 2019: 175). Bu metinde Beethoven'a yer verilmesindeki sebep, anlatıcının ona olan hayranlığından kaynaklıdır. Hayranlığını onun büyük bir dâhi olmasına bağlar. Aynı zamanda besteleri onun ilham kaynağıdır. Ayrıca Beethoven'in "Dokuzuncu Senfoni'si", II. Dünya Savaşı yıllarında büyük bir öneme sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonucu olarak ortaya çıkan modernizm için de önemlidir. Metinde Beethoven ile birlikte bir sanatçıya daha yer verilir. O da Müzeyyen Senar'dır. Doğu ve Batı karşıtlığı burada görülür. Üst kattan geldiğini düşündüğü melodinin tam olarak kime ait olduğunu kestiremez ve şu sözleri duyar: "Yine biir sızı var içiiimde..." (Ergüder, 2019: 177). Ancak bu sestem bahsederken cırtlak bir kadın sesi olduğunu söyleyerek eleştiri getirir. Okur, bu şarkının sözlerine baktığında Müzeyyen Senar'a ait olduğunu görür. Böylelikle de gizlenen metinlerarasılık unsuru, verilen ipuçları sayesinde bulunur. Beethoven'dan "dâhi" gibi övgülerle bahsedilirken Müzeyyen Senar'dan "cırtlak" bir ses şeklinde bahsedildiği görülür.

"[St. George]" öyküsünde hastaneye giren R'nin kulağına bir müzik gelir. "Hafif hafif müzik çaldığını fark ederek. "Bach," diye mırıldan[ır]" (Ergüder, 2019: 298). "[Cheri'ye]" isimli öyküde ölüm konusu işlenir. Mozart'ın "Requiem" bestesi de ölümün yüceliğini anlatır. Burada hem metnin hem de "Requiem"ın ölüm konusunu işlemesi içerik olarak örtüşür. Bir köpeğin ölümünü anlatan bu metinde, ölümün yüceliğini anlatan "Requiem" bestesine gönderme yapılarak ölüm kutsanır. "Wolfgang Amedeus, Cheri için neler düşünebilirdi (belki de düşünmüştü)" (Ergüder, 2019: 331). Mozart'ın bu bestesini belki de Cheri'yi düşünerek yazdığını ifade eder anlatıcı. Arjantin tangosu "ADIO DEL PASSATO..." (Ergüder, 2019: 333) bestesine gönderme yapar.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de yer alan metinler; edebiyatın yanı sıra beyaz perde ve müzik alanına yapılan göndermelerle zenginleştirilir. Özellikle modernist eserlere yapılan göndermelerle yazarın kültürel kaynakları ortaya çıkar.

3.6. Üstkurmaca

1960'lı yılların sonlarına doğru William Gass tarafından kullanılan üstkurmaca terimini, Patricia Waugh şu şekilde açıklar: “Kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki konusunda sorular yöneltmek için, bilinçli ve sistemli bir biçimde kendi yapıtlığına dikkat çeken kurmaca yazılara verilen addır” (Waugh'tan akt. Tek, 2013: 148). Üstkurmaca, kurmaca içinde kurmaca anlamına gelir. Postmodernizmle birlikte daha sık kullanıldığı görülür. Ancak bu terimi yalnızca bu dönemle sınırlandırmak doğru değildir. Patricia Waugh; *Tristram Shandy* (1760), *Don Kişot* (1604) ya da *Tom Jones*'un (1749) gibi eserlerin, üstkurmaca tekniğinin kullanılarak yazıldığını ifade eder.

Üstkurmaca metinler, gerçeklik algısını tamamen kırmayı amaçlar. Bu gerçekliğin kırılmasıyla modernist edebiyatta da karşılaşılır. Geleneksel metinlerde var olan her şeyi doğrudan yansıtma ve gerçekliğin sağlanması gibi düşüncelerden, modernizmle birlikte giderek vazgeçilmeye çalışılır. Kimi eserlerle de bu vazgeçiş üstkurmaca ile sağlanır. Okur, metnin tamamen bir kurgudan ibaret olduğunu bilir ve doğrudan metnin yazılışına tanıklık eder. Aynı zamanda içerik de önemini kaybederek metinlerin ne anlattığı değil nasıl anlattığı önem kazanır. Tüm bunlara ek olarak anlatıcıların da sürekli değiştiğini söylemek mümkündür. Üstkurmaca tekniğiyle, yazar anlatmak istediklerinin arka planında yatan düşünceyi de bu teknik aracılığıyla ifade etme fırsatı bulur.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler'de yer alan “Hikâye” öyküsünün üstkurmaca tekniğiyle yazıldığını söylemek mümkündür. Metinde yer alan anlatıcı, aynı metin içinde farklı bir öykü kurgular. Bu noktada geleneksel anlatıdan uzaklaşılır. Çünkü geleneksel anlatıcı, olanı anlatır, okura da anlattıklarının gerçekliğini kanıtlamaya çalışır. Ancak modernizmle metin, okurla birlikte tekrar yazılır. “Burada okuyucu önünde yeniden kurulduğunu, bütün malzemenin okurken bize yeniden oluş halinde verildiği görülür[r]” (Alangu, 1957: 2). Anlatıcı, Cemil ismini verdiği karakterine şiir yazdırır. Okur da böylelikle hem öykü yazılışına hem de öykünün içinde yer alan şiirin yazılışına tanıklık eder. Metinde yer alan öykü karakteri Cemil, karşısında gördüğü bir düş ile şiirini yazmaya

başlar. Ancak yazdığı şiiri okuyacak cesareti kendinde bulamaz. Bunun sebebi yazmış olduğu diğer şiirlerde olduğu gibi yazdığını beğenmemesidir. Korktuğu gibi olur ve kâğıdı yırtarak atar. Okur, Cemil’in şiir yazmaya nasıl başladığına ve şiiri yazarken ilham kaynağının nasıl geldiğine doğrudan tanıklık eder.

“Hikâye”de yer alan bir diğer üstkurmaca tekniği, Cemil karakterinin de tamamen kurgu olduğunun gösterilmesidir. “Tarık yeni kalkmıştı. Çoktan beri kafasında tasarladığı o hikâyeyi yazabilmişti” (Ergüder, 2019: 178) ifadesiyle aslında Cemil karakterinin birer kurgudan ibaret olduğu anlaşılır. Yaratılmış olan kurgu karakterle, metindeki gerçeklik altüst olur. Okur, Cemil’in şiir yazma öyküsüne tanıklık ettiğini düşünür. Ancak bu tanıklık sadece bununla sınırlı değildir. Aynı zamanda Tarık’ın öyküsünü yazmasına da şahitlik eder. Anlatıcının da Tarık’a başka bir öykü yazdırması, Tarık’ın da kurmaca bir karakter olduğunu kanıtlar. Böylelikle metinde öykü içinde öykü olarak adlandırılan üstkurmaca tekniği görülür. “Hikâye” öyküsünün başladığı cümleleri sonrasında Tarık okur ve yazmış olduğu hikâyeyi beğenmez. Tarık, “Olmuyor. Bu-bu-bu bir hikâye değil, edebiyat yapma meraklısı bir orta mektep talebesinin tahrir vazifesi gibi bir şey” (Ergüder, 2019: 179) der. Kurguladığı Cemil karakteriyle de bu noktada benzerlik gösterirler. Bunlara ek olarak bu metinde, anlatıcının okurla iletişime geçtiği de gözlemlenir: Anlatıcı, Cemil’in tuhaf olduğunu ama bunun sebebinin Beethoven’ın müziğine ya da Shakespeare hayran olduğu için olmadığını söyler. “Başka sebebi var. Göreceksiniz...” (Ergüder, 2019: 175) der. Okur ile iletişim kurar. Böylelikle modernist metinlerde anlatıcının kendini göstererek gerçeklik algısını kırma amacı, somutlaşır ve kurmaca ön plana çıkartılır.

“Daktilomla Bir Konuşma”da anlatıcının, daktilosuyla konuşmaları üzerine kurulu bir metin vardır. İlk aldığı daktilosuyla konuşan anlatıcı, metni de o daktilosuyla yazar. Okur da doğrudan metnin yazılışına tanıklık eder. “Biliyordum böyle bir konuşmanın er geç başıma geleceğini. Ne zamandan beri bekliyordum” (Ergüder, 2019: 337) şeklinde başlayan metinde her şeyin birer kurgudan ibaret olduğu belirtilir. Daktilonun eskimesinden kaynaklı harflerinin de tam basmaması anlatılır. “Susuyorum yalnız bir şey daha söy.....” (Ergüder, 2019: 341) diyen daktilo daha fazla devam edemez ve susar. “Daktilomla Bir Konuşma” hem daktilonun anlatıcı ile iletişim halinde olmasıyla hem de üstkurmaca tekniğiyle yazılmasından kaynaklı yenilikçi bir metindir.

3.7. Üst anlatı

Gerçeklik algısının kırılması ve okurun, metnin içine dâhil edilmesinden yukarıda bahsedilmişti. Üst anlatı terimi de üstkurmaca ile birbirine yakın iki tekniktir. Üstkurgu tekniğinin modernizmle başlayarak postmodernizme dahil olduğunu belirten düşünürler de vardır. Italo Calvino, Barth, Francese bu isimlerdendir. Francese, “Bir yazar sadece yazma üzerine yazıyorsa onun üstkurgusu postmodernist değil modernist[tir]” (Antakyalıoğlu, 2021: 173) der. Ancak Akın Tek, üstkurmaca ile üst anlatının arasında ince bir çizginin varlığından ve birbirlerinden farklı iki kavram olduğundan bahseder. Metinde yer alan farklı anlatım teknikleri için başka bir kavrama ihtiyaç duyulduğunu ifade ederek üstkurmacanın muadili olduğunu düşündüğü üst anlatı kavramını irdeler. Üstkurmaca tekniğinin kullanılma amacı en başından itibaren okura, her şeyin bir kurmaca olduğunun hissettirilmesidir. Okur da bunu bilerek metne yaklaşır. Ancak üst anlatıda okur, metnin kurmaca olup olmadığı arasında bırakılır. Akın Tek üst anlatılarda metnin kurmacalığının altının oyulmadığını ifade eder ve ekler: “Üst anlatsal ifadeler anlatılan dünyanın yanılması bozmazlar, sahicileştirici, empatiye teşvik edici ya da parodileştirme aygıtı olarak işlev görürler” (Tek, 2013: 154). Anlatılmak istenilen şeyler yalanlanabilir, ertelenebilir ya da bir türlü anlatılmaz. Ergüder’in de “Maskeli Balo” öyküsünde okura metnin yazılış süreci anlatılır.

“Maskeli Balo”, anlatıcının oturduğu evin kapısının çalınmasıyla başlar ve devam eder: “Şimdi desem ki: Aylardan beri oda kirasını veremiyordum. Ev sahibine görünmemek için geceleri çok geç geliyordum... bunları söylesem şimdi çok romantik kaçardı. Üstelik yalan olurdu” (Ergüder, 2019: 17). Ev sahibine kirasını ödemediğini, evden atılacağını sebepleriyle anlatan anlatıcı, sonrasında bunları söylersem “yalan” olur ifadesiyle metnin gerçekliğini sarsar. Bu gerçekliğe olan güvenin kırılmasıyla üst anlatı tekniği sağlanır: “Kurmacalığını yeniden ele verir ve gerçeklik/inandırıcılık zeminini sarsar” (Tek, 2013: 157). Yalanladıktan sonra da evin kirasını düzgün ödemediğini ve üstüne bahşiş bile verdiğinden bahseder. İki uç noktalardan bahsederek okurun kafasında soru işaretleri oluşturulur. Anlatıcı “arıyormuş” ve “gelmişim” gibi kelimelerle düşündürür ama bu olayı, yalanlayarak noktalar. Bu unsurlar metnin gerçekliğinin sarsılmasına neden olur. Gerçekliğin sarsılmasıyla ilerleyen bölümlerde anlatılan olaylara karşı güven de zedelenir. Buna ek olarak Sakan, üst anlatıyla kurgulanan metinlerin genellikle kapalı mekânlarda geçtiğini ifade eder: “Kapalı mekânlar üst-anlatıların daha rahatça anlatılabileceği

mekânlardır” (Sakın, 2021: 361). Bu metinde de olayın bir evde hatta odada geçmesi tesadüfi değildir.

3.8. Dilin Kullanımı

Modernist metinlerde biçim ve üslûp açısından deneysel tarzların ortaya koyulmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Bireyin ön plana çıkmasıyla metinlerde kullanılan dilin de değiştiği görülür. Genellikle bu tür eserlerde toplumsal ve anlaşılır ifadelerden daha öznel bir dil oluşturulur. Anlatıcının sessizleşmesinden dolayı metnin dışına çıktığını belirten Hassan, bununla birlikte metinlerde kullanılan dilin de metaforlaştığını ifade eder. Bireysel ifadelerle, imgelerin ön planda olduğu bir dil kullanılır. 1950 kuşağı öykücülerinin de önemli meselelerinden biri dildir. Anlatmak istediklerini, nasıl anlatacakları üzerinde dururlar. Bunun için de çeşitli yenilikler denerler. Özata Dirlikyapan, “Klişe bozmak” ya da deformasyonlara yaslanmak, etkili bir dilsel yenilik olarak öne çıkar” (Özata Dirlikyapan, 2019: 166) der. Bahsedilen bu yenilik genellikle, dilin şiirsel söyleme yaklaşmasıyla olur. Genel anlamda şiirde olduğu gibi imgeler ve soyut anlamlarla örtülü bir dil kullanılır.

Özcan Ergüder’in de öykülerinde genellikle kısa cümlelerle karşılaşılır. Özata Dirlikyapan, Ergüder’in cümlelerinin aniden kesildiğinin üzerinde durur. Uzun uzun betimlemeler ya da benzetmeler yapmadan aktarılmak istenilen duygu ve düşünce doğrudan aktarılır. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de yer alan öykülerde şiirsel ifadelere, argoya ve yerel ağzılara rastlanır.

“Propaganda” öyküsü Yapraksız köyünde geçer. Burada köyün tasviri yapılırken klasik çizgiden çıkılmak için şiirsel dile başvurulur:

Yapraksız köyünün etrafında dağlar yoktur.

Dağlar olmadığı için ırmaklar da yoktur.

İrmaklar olmadığı için ağaçlar da yoktur.

Ağaçlar olmadığı için kuşlar da yoktur (Ergüder, 2019: 211).

Şiirde kelime tekrarlarının olduğu, dörtlük halinde yazıldığı görülür. Köyün tasviri folklorik malzemeden yararlanılarak anlatılır. Ancak bu noktada bir farklılık vardır.

İdealize edilen ve yüceltilen Anadolu imgesi, folklorik öğelerden yararlanılarak sarsılır. Köyde güzel hiçbir unsurun bulunmadığı ifade edilir, bu açıdan da alışılmışın dışına çıkılır.

Ergüder'in öykülerinde yerel ağzın kullanımı ve argoya sıkça başvurulması da dikkat çekici özelliklerdendir. Yazar anlattığı öykünün daha gerçekçi olması, vermek istediği mesajın okurda etkisinin artırılması ve kahramanların yapay olmaması için metinlerde ağız kullanır. Eleştirilmek istenilen olaylar, kullanılan yerel ağız sayesinde daha da gerçekçi kılınır. Yerel ağzın kullanılması karakterlerle de bütünlük oluşturur. Göztaş, "Edebiyatta ağız kullanımının 1950'li yıllarda ortaya çıkar" (Göztaş, 2017: 117). Ağız kullanımı metinlerin anlatımını daha etkili kılar. Köylülerin bulunduğu "Korkunçlar", "Propaganda", "Resmi Geçit" ve "Zifaf Gecesi" öykülerinde yerel ağız kullanılır.

"Korkunçlar"da "ülen", "len", "amma", "unutuverir", "koyuverin", "Ben götürecek bu iti Acentelere" (Ergüder, 2019: 31) gibi yerel kelimeler görülür. Bu kelimeler halk ve bölgede bulunan üst konumdaki kişiler tarafından tercih edilir. Metinde kullanılan dilin statüye göre tercih edilmediği dikkat çekicidir. Yapıksız köyünde geçen "Propaganda" öyküsünde karakterler, buldukları bölgenin yerel ağzıyla konuşturulurlar. "Candırma", "şindi", "beyüğe hörmət", "demeh" şeklinde yerel ifadeler kullanılır. Aynı durum Tıngır köyünde geçen "Zifaf Gecesi"nde de görülür. "Gonuşsana", "gız", "galmadı", "yollayacan mı?", "şincik", "bah", "temam" gibi yerel ağza başvurulur. Daha küçük bölgelerde yaşayan karakterlerin konumundan dolayı kullandıkları dil de değişiklik gösterir.

"Kadın-Erkek-Çocuk" ve "Yalnız"da da sıklıkla argo kelimelere yer verilir. "Yalnız" öyküsünde Polis Ahmet, etrafa karşı nefretinden dolayı sıklıkla "orospu" ya da "piç" gibi ifadelerle başvurur. "Kadın-Erkek-Çocuk"da da eşine şiddet uygulayan adam, bunu yaparken aynı zamanda ona küfürler savurur: "Ulan kaltak, ulan orospu, ulan soysuz" (Ergüder, 2019: 59). Argoya yer verilmesi, sokak dilinin metinlerde yer bulmasını sağlar. Böylece edebiyatın bir üst dil olduğu algısı kırılır.

Sonuç olarak modernist eserlerde içerikte olduğu gibi biçimde de çeşitli farklılıklar ortaya çıkar. Bunlar; anlatıcının konumu, bilinç akışı, iç monolog, türler arası geçiş, metinlerarasılık, üstkurmaca, üst anlatı ve kullanılan dilde yapılan farklılıklar şeklinde sıralanabilir. Farklılıklar yaratmak isteyen modernist öykücüler, öykülerinde genellikle çeşitli yeni teknikler dener. Ergüder de bu yeniliklere açık olan bir öykücüdür. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de de bu yenilikçi tutumunu gösterir.

SONUÇ

Türk edebiyat tarihine bakıldığında 1950 kuşağı öykücülerinin, öykü türünde çeşitli yeniliklere imza attıkları görülür. Yeniliklere imzasını atan isimlerden biri de Özcan Ergüder'dir. Onun *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler* isimli eseriyle, Türk öykücülüğüne getirdiği yenilikler, "Özcan Ergüder'in Öykücülüğü" başlıklı bu tezde incelenmiştir. Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. "Modernizm ve Edebiyat", "*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'in Anlam Dünyası" ve "*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de Anlatım Teknikleri" başlıkları altında tartışmaya açılmıştır.

Tezin birinci bölümünde araştırmanın temel kuramı olan modernizmden bahsedilmiştir. Modernizmin temelleri 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı ile atılmış, zamanla bütün dünyada etkisini göstermeye başlamıştır. Bilimin gelişmesi, askeri ve sanayi alanındaki gelişmeler arka arkaya gelmiştir. Gelişen ve değişen bir dünya vardır. II. Dünya Savaşı'nın da sonucu olarak modernizm kavramı derinlemesine tartışılmaya başlanmıştır. Modernizmle edebiyat alanında geniş çaplı değişimler görülmüştür. Modernizmden önce etkisini gösteren realizm akımında toplum ön plandadır. Realizmin önceliği olan toplumsallık, modernizmle yerini bireye bırakmış, temelini birey ve bireysellik düşüncesi üzerine oluşturmuştur. Bireyselliğe zemin hazırlayan unsurlarda şehirleşme, II. Dünya Savaşı'nın sonucunda yaşanan kayıplar ve karamsar ruh hâli belirleyici olmuştur. Bireysellik ve yaşanan kasvetli hava eserlere sirayet etmiştir. Edebiyat eserleri sadece içerikte değişiklik göstermemiş aynı zamanda biçimsel yeniliklere de imza atmıştır. Bilinç akışı bu dönem metinlerinde önemli bir yenilik olarak kaydedilmiştir.

Bütün dünyayı etkisi altına alan modernizmin, Türkiye'de de siyasi ve ekonomi gibi çeşitli unsurlardan ötürü yansımaları görülmüştür. Cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla birlikte toplumun yapısında ciddi değişimler meydana gelmiştir. Bir geçiş dönemi olarak da değerlendirilebilecek olan Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlar bir arayış içinde olmuştur. Birçok öykücü farklı şekillerde eserler vermeye başlamıştır. Bu dönemde çok sesli bir ortamın oluştuğunu söylemek mümkündür. Öykü türünün gelişimi ve farklı bir yöne doğru değişim göstermesinde Sait Faik'in rolünün çok büyük olduğu görülmüştür. Bu yüzden modernist öykünün ilk seslerine rastlanılan Abasıyanık'ın *Lüzumsuz Adam* ve *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eserleriyle öykü türüne yeni bir soluk getirdiğinin altı çizilmiştir. Gerçeküstücülük, iç konuşmalar ve fantastik unsurlar öykülere dâhil olmuş

böylece yenilikçi bir tutum sergilemiştir. Modernist öykünün ilk adımlarını atan Sait Faik, 1950’li yıllarda modernizmden etkilenen Türk öykücülerinin de öncüsü sayılmıştır. Bu dönem öykücülerine 1950 kuşağı öykücüler adı verilmiştir. Orhan Duru, Vüs’at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Sevim Burak, Leylâ Erbil ve Özcan Ergüder gibi birçok isim modernist bir tutumla eserler yazmışlardır. II. Dünya Savaşı’nın yarattığı kasvetli hava ve ortaya çıkan bunalım, metinlere doğrudan etki etmiştir. Aynı zamanda bu dönemin öykücülerini, Türkiye’de yaşanan siyasi atmosferin etkisiyle toplumsal karışıklığın da tesiri altında kalmışlardır. Bütün bu sebepler birleşince karamsar ruh hâli, mutsuzluk ve yalnız kalma düşüncesi gibi konular metinlerde öne çıkmaya başlamıştır.

Bu öykücülerin ortak amacı yeniliklere imza atmak olmuş, bireysel üslûplarını oluşturmaya ve geliştirmeye çalışmışlardır. Bundan dolayı ele aldıkları konuları farklı şekillerde işledikleri görülmüştür. Örneğin ölüm konusunu kimi yazarlar bir cinayet etrafında ele alırken kimi yazarlar da intihar meselesiyle irdelemiştir. Öykülerde ölüm konusu yaşamın bir parçasıyken bazı yazarlar için de ölüm korkulu bir son olarak değerlendirilmiştir. Bu konulara ek olarak realizmdeki gerçeklik algısının giderek kırılmaya başlaması da dönemdeki önemli yenilikler arasındadır. Gerçekliğin kırılmasıyla birlikte, olması muhtemel veya gerçeküstü ve absürd olaylar da metinlere dâhil olmuştur. Gelenekten kopuş içerikte olduğu gibi biçimde de görülmüştür.

Modernist metinlerde biçimde olan yeniliklerin en dikkat çekenini bilinç akışıdır. Bilinç akışı ile zamanlar arasında ani sıçramalar yapılmıştır. İnsan zihninin doğrudan yansıtılmasıyla klasik olay örgüsünden kopuşlar görülmüştür. Metinlerarasılıkla farklı metinlerden yararlanma ya da doğrudan başka metinlere atıflarda bulunma, bu dönem metinlerinde dikkat çekici hâle gelmiştir. Üstkurmaca tekniğiyle okur, metnin yazılışına doğrudan tanıklık etmiştir. Metnin yazılış sürecinin anlatıldığı üst anlatının yer aldığı metinler de görülmüştür. Kullanılan dil ve anlatıcı bakış açısının da genellikle modernist metinlerde farklılaştığı tespit edilmiştir. Öykücüler metni kurgularken kimi zaman kapalı dil kullanmışlardır. Bunlara ek olarak yer yer imla ve yazım kurallarını da altüst etmişlerdir. Anlatıcının konumu, geleneksel tarzdan uzaklaşmıştır. 1950 kuşağı öykücülerini değerlendiren Vüs’at O. Bener, Nezihe Meriç, Leylâ Erbil, Orhan Duru, Erdal Öz ve Feyyaz Kayacan gibi isimlerin eserlerinde genellikle bu yenilikler tespit edilmiştir. 1950 kuşağı öykücülerinden olan Özcan Ergüder’in öykülerinde de bu unsurlarla karşılaşmıştır.

“*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’in Anlam Dünyası” tezin ikinci bölümünü oluşturmuştur. Bu bölümde yenilikçi tutum sergilendiği ve öykülerde işlenen konularda geleneksel çizgiden kopmalar yaşandığı gözlemlenmiştir. Genellikle alışılmışın dışında konulara yer verilmesi veya bilinen konuların farklı şekillerde işlenmesi Ergüder’in kendine özgü bir yazar olduğunu ortaya koymuştur. Modernist öykülerde sıklıkla karşılaşılan mutsuzluk ve bıkkınlık konusuna, *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de de yer verilmiştir. Bu konuya sebep olan monotonluk, geçim sıkıntısı, kaynanaların oğullarının evliliklerine müdahalelerde bulunmaları şeklinde tespit edilmiştir. Kadınların mutsuzluğu ev içi bir nedene dayanırken erkeklerinki maddi problemlere yaslanmıştır. Tespit edilen bir diğer konu başlığı yalnızlık olmuştur. Bireyin önem kazandığı bu dönemlerde, karakterlerin yaşadığı içe dönüş ve sebep olduğu yalnızlık teması Ergüder’in öykülerini de etkisi altına almıştır. Öykülerde ele alınan mutsuzluk ve yalnızlığın sonucunda, ölüm düşüncesinin farklı biçimlerde ortaya çıktığı görülmüştür. Ayrıca bu düşünceye sebep olan bir diğer faktör, II. Dünya Savaşı’dır, çünkü çok fazla sayıda insan hayatını kaybetmiştir. Böylelikle de ölüm düşüncesinin sorgulanmasına zemin oluşturmuştur. İntihar, cinayet veya bir tasarı olarak ölüm konusu işlenmiştir. Ancak Ergüder’in kimi karakterleri ölüme yakınken kimi karakterleri de ondan oldukça uzakta durmaya çalışmıştır. Ölüm konusunun ele alındığı öykülerde, alışılmış bir yaklaşımdansa farklı duygu ve düşünceler yansıtılmıştır. “Mutsuzluğun Temsili: Şiddet” başlığı altında da şiddetin her türlü boyutuna yer verilmiştir. Fiziksel ve psikolojik şiddete yer verilerek işlenen bu konu daha derinleştirilmiştir.

1950 kuşağı öykücülerinin cesurca ele aldıkları konulardan bir diğeri de cinselliktir. Bu döneme kadar toplumsal ahlak anlayışına göre ele alınan cinselliğe bakış giderek değişmeye başlamış ve hayatın olağan akışında olduğunun kabullenilmesini sağlamıştır. Öykülerde işlenen cinsellik konusu döneminde yenilikçi bir tutum olarak görülmüştür. Bu çalışmada da Ergüder’in öykülerinde cinselliğin ön plana çıkan konulardan olduğu ortaya konulmuştur. Ayıplanmadan, yadırgatıcı ve aşağılayıcı ifadelerde bulunulmadan ele alınan bu konu, onun yenilikçi tavrını gözler önüne sermiştir. Bu bakış açısının oluşmasında Freud’dan yaptığı okumaların da ciddi derecede etkisi olduğu anlaşılmıştır. Ergüder’in anlatımındaki en ayırt edici yazınsallığından biri de çocuk cinselliğini konu almasıdır. Türk edebiyatı tarihinde bu konunun üzerinde yazan nadir isimlerden biridir. Çocuk cinselliğini ele aldığı ve Oedipus kompleksi olarak sınıflandırılabilir öykülere de *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de yer vermiştir. Ergüder’in işlediği bu konu, öykülerde

yer alan çocuk karakter sayısını da artırmıştır. Çocuk psikolojisi ve çocuk cinselliğine önem vermesi çeşitli tabuları yıkmaya çalıştığını düşündürmüştür. Gelenekselliğin sarsılarak gerçeklik algısının kırılmak istenildiği gerçeküstücü nitelikte öyküler de kaleme almıştır.

Yapılan araştırmalar sonucunda modernist metinlerde bireysel konuların öne çıktığı dikkati çekmektedir. Bununla birlikte modernist yazarlar yaşadıkları döneme tanıklık edecek toplumsal meselelere de eserlerinde yer vermişlerdir. Araştırmada incelenen eserde de döneme tanıklık edecek öyküler tespit edilmiş ve “Dönemine Tanıklık Eden Öyküler: Geleneksel Kültür ve Kentleşme” başlığıyla irdelenmiştir. Dönemdeki çok partili hayata geçişin yarattığı kaos, metinlere de yansımıştır. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de tespit edilen bir diğer konu başlığı da halk tarafından gelenekselleşmiş koca karı inanışlarının, ironi yoluyla öykülerde eleştirilmesidir. Yine bu dönemlerde köyden, kente göç konusu 1950’li yılların ön planda olan sorunlarından olduğu araştırmalar dâhilinde elde edilen bulgulardandır.

Modernist metinlerle birlikte zaman ve mekân algısının değiştiği görülür. Mekân olarak *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de geçen yerler; ev, sahil kasabası, köy, otel, pastane ve kahvehane olarak tespit edilmiştir. Bu tür öykülerde mekân giderek önemini kaybetmiş ve yaşanan an, olaylar ya da kişilerin yaşadığı duygu durumları ön plana çıkartılmıştır. Bu yüzden eserde yer alan mekânların uzun uzun tasvirlerine ya da özelliklerine değinilmediği gözlemlenmiştir. Ancak yalnızlık ve bıkkınlık gibi duyguların öne çıktığı öykülerde mekân ev olarak tercih edilmiştir. Sahil kenarının geçtiği öyküler de Abasıyanık’ın etkisiyle kaleme alınmıştır. Ancak Sait Faik’in öykülerinin aksine Ergüder’in metinlerinde sahil kenarı karakterlerin yalnızlığını derinleştiren bir mekân olarak kurgulanmıştır. Yasak ilişkinin ve yalnızlığın mekânı olarak da otel tercih edilmiştir. Ergüder’in öykülerinde klasik zaman algısının kırıldığı gözlemlenmiştir. Bu zamanın yıkılışı genellikle bilinç akışıyla sağlanmış ve karakterler zamanlar arasında ani sıçramalar yapabilmişlerdir. Geçmişle, gelecek arasında gidip gelen öyküler; “Maskeli Balo”, “Ne Yapacağız?”, “Şişli-Beyazıt”, “[Mrs. Heller]” ve “Hikâye” olarak belirlenmiştir. Klasik zamanın kullanıldığı metinlerde; “Habersiz”, “Çember”, “Ötesi”, “Propaganda”, “Resmi Geçit”, “[Beş Aylık]”, “[St. George]”, “Pupula”, “Sınav”, “Balıkçı Kâmil” tespit edilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümü, “*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de Anlatım Teknikleri” başlığını taşımaktadır. Modernist metinlerde içerikte geleneksel çizgiden sapmalar olduğu gözlemlenmiştir. Bu tutum metinlerin biçimsel özelliklerini de etkilemiştir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de biçimde yapılan değişiklikler; anlatıcının konumundaki farklılıklar, bilinç akışı, iç monolog, türler arası geçiş, metinlerarasılık, üstkurmaca, üst anlatı ve dilin kullanımındaki farklılıklar olarak tespit edilmiştir. Ergüder modernist tutumunu, öykülerinin anlatım tekniklerinde de sürdürmüştür.

“*Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*’de Anlatım Teknikleri” başlığı altında, ele alınan ilk mesele anlatıcının konumudur. Anlatıcının konumunun giderek modernist metinlerde değiştiği tespit edilmiştir. Bu bölümde Platon, Booth, Genette gibi isimlerin anlatıcı hakkındaki düşüncelerine yer verilmiş, onlardan yola çıkılarak öykülerdeki anlatıcının konumu açıklığa kavuşturulmuştur. Ergüder’in öykülerinde anlatıcının sahneden çekildiği görülmüştür. Anlatıcı kimi metinlerde dışardan bir gözdür ve hiçbir müdahalede bulunmadan karakterlerin iç dünyalarına vs. her şeye hâkimdir. Kimi metinlerde de anlatıcı karakterlerden oluşur, olayları bizzat metnin içinden biri olarak aktarır. Bazı öykülerde de anlatıcının metne dâhil olduğu görülmüştür. Fakat bu müdahale geleneksel anlatıcıda olduğu gibi değildir. Olayın veya yaşanan duygunun daha detaylı aktarılması ve anlatının canlı kılınması içindir. “- -” veya “()” kullanılarak anlatıcı tarafından bilgiler metnin içine sıkıştırılmıştır.

Maskeli Balo ve Diğer Öyküler’de yer alan “Korkunçlar” öyküsünde, akli dengesi yerinde olmayan Arif tarafından olayların aktarılması yazarın yenilikçi tutumunu gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda “Habersiz” öyküsünde de öykünün iki anlatıcı tarafından aktarılması anlatıcının konumuna getirilen farklılıklardandır. Birden fazla anlatıcının bulunması ve aynı duruma farklı bakış açılarının yansıtılması modernist bir tutum olarak değerlendirilmiştir. Alışılmışın dışına çıkmayı amaçlayan Ergüder’in öykülerinde, bilinç akışının kullanıldığı da tespit edilmiştir. Zamanlar arasında ani geçişlere, olayların kopuk şekilde anlatılmasına ve anlamsız cümlelere yer verilmiştir. Bunlara ek olarak gramer kurallarının ve noktalama işaretlerinin önemini kaybetmesi de dikkat çeken bir diğer nokta olmuştur. Bilinç akışıyla birlikte iç monoloğa da öykülerde yer verilmiştir. “Habersiz”de de iç monologla birlikte bilinç akışı kullanılmıştır. Karakterlerin içinde buldukları durumu sorgulama ve kendileriyle bir hesaplaşmaya girdiği noktada iç monologlar devreye girmiştir. Modernist metinlerde türler arası geçişler dikkati çeken bir başka biçimsel yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle 1950 kuşağı öykücülerinin metinlerinde

görüldüğü gibi Özcan Ergüder'in metinlerinde de bu durum tespit edilmiştir. Öykülerinde şiir, günlük ve mektup türüne rastlanmıştır. Bu türlerin öykülere yerleştirilmesiyle anlam katmanları zenginleştirilmiş ve anlatım olanakları genişletilmiştir. *Maskeli Balo ve Diğer Öyküler*'de çeşitli sanat dallarına atıf ve göndermeler yapıldığı tespit edilmiştir. Kimi öykülerde filme yapılan atıflar metnin bağlamıyla örtüşmektedir. Çocuk psikolojisine önem veren Ergüder'in atıfta bulunduğu bazı filmler de çocuk filmleridir. Bu sayede çocuk dünyasıyla beyaz perde arasında bir bağlantı kurulmuştur. *Ulysses, İkinci Cinsiyet, Hamlet, Tevrat*, "Dün Kahkahalar Yükseliyorken", *Çocuk ve Allah* isimli eserlere atıf yapılmıştır. Kitaplara yapılan göndermelerde *Tevrat* haricinde modern döneme atıf yapılması dikkat çekmiştir. Eserde atıfta bulunulan müzikler genellikle klasiklerden seçilmiştir. Beethoven'ın, "Dokuzuncu Senfoni"sine, Mozart'ın "Requiem" bestesine göndermeler yapılmış, Mozart'ın ölümü yücelten "Requiem" bestesiyle de öykünün içeriği arasında bir bağ kurularak anlam kuvvetlendirilmiştir. Ergüder'in öykülerinde üstkurmacaya da rastlanılmıştır. Okurun, bizzat metnin kurgulanışa dâhil olduğu üstkurmacayla, gerçeklik algısının kırılması hedeflenmiştir. Metnin gerçek olduğuna inandırmaya çalışan anlatıcılar, artık her şeyin bir kurgudan ibaret olduğunun altını çizmeye çalışmıştır. Üstkurmaca ile üst anlatı birbirine yakın gibi gözükken iki tekniktir. Bu çalışmada ikisinin arasında ince bir çizgi olduğunun altı çizilmiştir. Üstkurmacada metin içinde başka bir metin kurgulanırken üst anlatıda okur metnin yazılış sürecine dâhil olur. Buna ek olarak üst anlatıda okur, metnin kurgu olup olmadığı arasında muallakta bırakılırken üstkurmacada metnin kurgusallığı öne çıkarılır. Ergüder'in öykülerinde dilin kullanımına dair farklı arayışlar içinde olduğu anlaşılmıştır. Bireyin önem kazandığı modernist metinlerde genellikle, bireysel ve imgelerle dolu cümlelerle karşılaşmıştır. Kullanılan dilin şiirselliğe yaklaştığı görülmüştür. Bununla birlikte argo kelimelere ve yerel ağızlara sıklıkla yer verilmiştir. Yerel ağzın kullanılması, olayların mekân olarak seçildiği bölgelerden kaynaklı ve karakterlerle bütünlük sağlaması içindir. Argo kelimelere yer verilmesiyle sokak dilini edebiyata dâhil ederek metinlerde ele alınan şiddet konusunu daha çarpıcı kılmıştır.

Türk edebiyat tarihinde modernist öyküler daha çok geleneksel hikâyecilik anlayışından kopmayı temsil eden metinler olarak görülmüş ve bu yüzden yenilik fikriyle gündeme gelmiştir. 1950 kuşağı öykücülerini hem içerik hem de biçimde yaptıkları yenilikleriyle modernist öykünün Türk edebiyatında alımlanışı hakkında fikir vermektedir. Kimi kaynaklarda 1950 kuşağı öykücülerini arasında ismi geçmekle birlikte eserleri üzerine çok fazla tartışma yürütülmemiş olan Özcan Ergüder, öyküleriyle bu çerçevede dikkate

alınması gereken bir isimdir. Bu tezde Ergüder'in bütün öyküleri içerik ve biçim açısından modernist bir yaklaşımla değerlendirilmiş, böylece çalışmanın yeni Türk edebiyatı alanına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, S.F. (2017). Alemdağ'da var bir yılan. (10. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2018). Lüzumsuz adam. (10. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akarçay, P. ve Ak, Gökhan. (2018). 1940'lı yıllarda Türkiye'de entelijansiya, basın ve siyaset ilişkisi üzerine. R&S - Research Studies Anatolia Journal, 1 (2), 126-141.
- Alangu, T. (1965). Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman 1930-1940 2. cilt. (2. baskı). İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1957). Hikâyeciliğimizde yeni bir yol. Yeditepe, 8(130), 2.
- Andaç, F. (1999). Öykücünün kitabı. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2021). Roman kuramına giriş. (3. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). Mekânın poetikası. (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1957).
- Bloom, H. (2016). Etkilenme endişesi: Bir şiir teorisi (2. baskı). (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997).
- Booth, W.C. (2012). Kurmacanın retorikliği. (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1961).
- Butler, C. (2020). Modernizm (N. Öрге, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010).
- Buyrukçu, M. (1999). Ergüder ve Maskeli Balo. Cumhuriyet Kitap, (509), 10-11.
- Childs, P. (2010). Modernizm (V. Yıldırım, Çev.). Ankara: Sitare Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003).
- Çıraklı, M.Z. (2015). Anlatıbilim kuramsal okumalar. Ankara: Hece Yayınları

- Eagleton, T. (2018). Edebiyat kuramı giriş (6. baskı). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1983).
- Ecevit, Y. (2021). Türk romanında postmodernist açılımlar. İstanbul: Everest Yayınları
- Ergüder, Ö. (1956). Maskeli balo. İstanbul: Yenilik Yayınları.
- Ergüder, Ö. (1999). Maskeli balo (2. baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Ergüder, Ö. (2019). Maskeli balo ve diğer öyküler (B. Vahapoğlu, Haz.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Freud, S. (2010). Psikanaliz üzerine (A. A. Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1917).
- Freud, S. (2022). Cinsellik üzerine (A.A. Öneş, Çev.). İstanbul Say Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1905)
- Güçlü Avcıoğlu, A. (2015). Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gümüş, S. (2021). Modernizm ve postmodernizm edebiyatın dünü ve yarını (Beşinci baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Göztaş, G. (2017). Edebi metinlerde ağız kullanımı: Bekir Yıldız örneği. SUTAD, (42), 113-134.
- İleri, S. (1975). Türk öykücülüğünün genel çizgileri. Türk Dili, (286), 2-29
- Jameson, F. (2008). Modernizm ideolojisi (K. Atakay ve T. Birkan Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2015). Türk şiiri modernizm şiir (Üçüncü baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kefeli, E. (2012). Batı edebiyatında akımlar. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). Yeni Türk edebiyatına giriş. R. Korkmaz (Ed.), Yeni Türk edebiyatı 1839-2000 el kitabı (s. 13-42). Ankara: Grafiker Yayınları.

- Korkmaz, R. (2016). Servet-i Fünun edebiyatı. R. Korkmaz (Ed.), Yeni Türk edebiyatı 1839-2000 el kitabı (s. 131-183). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. ve Özcan, T. (2016). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. R. Korkmaz (Ed.), Yeni Türk edebiyatı 1839-2000 el kitabı (s. 237- 341). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kudret, C. (1990). Türk edebiyatında hikâye ve roman III. Cumhuriyet dönemi (1923-1959). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kulahlıoğlu İslam, A. (2016). Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesi. R. Korkmaz (Ed.), Yeni Türk edebiyatı 1839-2000 el kitabı (s. 341-379). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2000). Öykücülüğümüzde dönemler. Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, (46/47), 17-25.
- Lewis, Bernard. (1998). Modern Türkiye'nin doğuşu (7. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Lucy, N. (2003). Postmodern edebiyat kuramı. (A. Aksoy, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997).
- Lukács, G. (1975). Çağdaş gerçekçiliğin anlamı (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1969).
- Lukács, G. (1985). Roman kuramı (S. Ümran, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1914-1915).
- Marx, K. ve Engels F. (2016). Sanat ve edebiyat üzerine (M. Belge, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1947).
- Moran, B. (2014). Türk romanına eleştirel bir bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasuya (16. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2018). Hikâyemizin kısa hikâyesi. T. Gönülal (Ed.), Türk Yazarlar Birliğinin 40. Yılında 40 Yılın Hikâyesi içinde (s. 15-18). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği.
- Özata Dirlikyapan, J. (2019). Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı. (4. baskı). İstanbul: Metis Yayınevi.

- Öz, E. (1957). Özcan Ergüder, Erdal Öz'ün sorularına cevap veriyor (Söyleşi). Yenilik (55), 9-11.
- Sakın, H. (2021). Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğünde (1923-1950) anlatıcı problemi (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul.
- Söğüt, M. (2004). Özcan Ergüder bir yazarın devamlı kendini aşması gerekir (Söyleşi). Kitaplık. (73), 40-49.
- Süreya, C. (1992). Folklor şiire düşman. İstanbul: Can Yayınları. Tek, A. (2013). “Çarşıya İnemem” o kadar. Y. Armağan (Ed.), Sait Faik Abasıyanık içinde (s.147-164). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Todorov, T. (2014). Poetikaya giriş. (3. Baskı). (K. Şahin. Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1968).
- Todorov, T. (2017). Fantastik edebi türe yapısal bir yaklaşım (3. baskı). (N. Öztokat, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Tosun, N. (2013). Öykümüzün kırk kapısı. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2021). Modern öykü kuramı. (4. baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Tunca, B. S. (2019). Ödeşmeler ve Şahmeran hikâyesi'nde anlatıcılar tipolojisi(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Parla, J. (2020). Don Kişot'tan bugüne roman (15. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zekâ, N. (Haz.). (1994). Postmodernizm (İkinci baskı). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Yürek, H. (2005). Cumhuriyet dönemi Türk romanında modernizmin yeri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Watt, I. (2018). Romanın yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler (2. Baskı). (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1957).