



## KURGU TEKNİĞİ VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YÜCEL BALKU'NUN ÖYKÜLERİ

Ahmet USLU\*

### Özet

Yücel Balku, 1990 sonrası Türk öykücülüğünün önde gelen isimlerinden biri olmasına rağmen henüz öyküleri üzerinde yeterince çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada yazarın öyküleri kurgu tekniği ve arketipsel eleştiri bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde Balku'nun öykülerinde kullandığı kurgu teknikleri incelenmiştir. Öykülerinde Doğu kültürünün masalları, efsaneleri, mitleri, destanları ve halk hikâyelerinden yararlanan yazar, bu birikimi çağdaş biçimlerle günümüze taşır. Postmodernizmin üstkurmaca, metinlerarasılık, tarihsellik, oyunsuluk, düş ve gerçeğin iç içe geçişi, çoğulcu anlatım, eş zamanlı olarak verilen karşıtlıklar, imgesel anlatım, gizem gibi özelliklerini kullanarak zengin bir anlatım elde eder. Öykülerde sık sık anlatıcı ve bakış açısının değişmesi anlatımı tekdüzelikten kurtarır. Yazar, geleneksel anlatı biçimlerini postmodern tekniklerle birleştirerek kendisine özgü bir kurgu elde eder. Çalışmanın ikinci bölümünde öykülerde öne çıkan arketipsel kavramlar değerlendirilmiştir. Öykülerde yılan, su, harita ve akrep imgeleri arketipsel bağlamda ele alınarak kurgu üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Çalışmada Balku'nun öyküleri kurgu tekniği bakımından ele alınarak yazarın Türk öykücülüğündeki yeri hakkında çıkarımlarda bulunulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Yücel Balku, Türk öykücülüğü, Postmodernizm, Arketipsel eleştiri, Kuram.*

### YÜCEL BALKU'S STORIES WITH IN THE CONTEXT OF ARCHETYPAL CRITICISM AND FICTION

### Abstract

Yücel Balku is one of the pioneers of post 1990s in terms of Turkish storytelling. He contemporarily writes postmodern fairytales getting influenced by Eastern fairytale experiences, legends, myths, epics and folktales. The author, who gets use of postmodern features such as metafiction, intertextuality, historicity, dreams and reality one within another, pluralistic narration, simultaneous contrasts, fictitious expression and mystery, comes up with various endings out of just one by frequently changing point of views and/or narrators. He uses feelings like fear, betrayal and ambition as main elements of his stories. Balku's stories that are evaluated with respect to postmodernism are based on a solid background in terms of its content, as well. Snake, water, map and scorpion encountered in the stories are among the images that can be investigated in the context of archetypal criticism. In the first section of the present study, Yücel Balku's post-modernist stories will be examined with regard to fiction technique. In the second section, by starting from specific images, "the archetypes" will be put forward.

**Keywords:** *Yücel Balku, Turkish story, Postmodernism, Archetypal criticism, Theory.*

\* Dr., Dumlupınar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, KÜTAHYA.  
e-posta: ahmet.uslu@dpu.edu.tr

## 1.GİRİŞ

1900'lerin başlarında Batı romanında öne çıkan ve genellikle bireyci eğilimlerin ele alındığı bir anlayış belirginlik kazanır. Bu avangardist anlayış Türk edebiyatında ancak 1970'lerde ilk eserlerini ortaya koyarken Batı'da ilk postmodernist izler de görülmeye başlar. Bu nedenle de Türk edebiyatında 1990'lı yıllara kadar modernist ve postmodernist özellikler birlikte görülür. Modern özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış postmodern eserler ilk olarak 1990'lı yıllarda verilir (Ecevit 2001: 85 – 86).

Türk edebiyatında Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1972) adlı eseri ile ilk postmodern yazar olarak kabul edilir (Ecevit 2001: 86, 127). Hikâyelerinde postmodern eğilimlere yer veren Nazlı Eray, Murathan Mungan, Bilge Karasu, Pınar Kür, Metin Kaçan, Aslı Erdoğan, Murat Gülsoy, Sema Kaygusuz, Erendüz Atasü, Müge İplikçi, Mahir Öztaş, Küçük İskender, Şadan Karadeniz gibi yazarlar dikkat çekmektedir. Türk edebiyatında postmodern anlayışı benimseyen yazarlardan biri de 1990 sonrası Türk öykücülüğünün öne çıkan isimlerinden Yücel Balku'dur. Ancak Yücel Balku, Tekin Budakoğlu'nun hazırladığı yüksek lisans tezi<sup>1</sup> haricinde henüz yeterince üzerinde durulmamış bir öykücüdür.

1969 Iğdır doğumlu olan Balku, 1992'de arkadaşlarıyla birlikte Prometheus adlı dergiyi çıkartır. *Hayalet Gemi* adlı dergide Balku imzasıyla öyküler yazar. Yücel Balku Öykü Atölyesi'ni oluşturan yazar, henüz 34 yaşındayken hayata veda eder. Kısa bir ömür süren Balku, gerek kurgu tekniği gerekse tema zenginliği bakımından başarılı bir yazardır.

*Sükût Ayyuka Çıkar* adlı kitabı 2000 İnkılâp Kitabevi Öykü Ödülü'nü kazanır. 2001'de basılan bu kitabı, 2011 yılında *Goncanın Üçüncü Günü* ve *Tayfanın Seyir Defteri* eserleri de dâhil ederek "Bitmemiş Külliyyat: Sükût Ayyuka Çıkar" adı ile yeniden basılır. Kitapta yazarın şiirleri ve deneme türündeki yazıları da bulunmaktadır.

Yücel Balku, Doğu kültürünün masallarından, efsanelerinden, mitlerinden yararlanarak tarihi ve günceli harmanlar. Tarihten aldığı öğelerle güncel meseleleri, insanların yanlışlarını ve trajedilerini konu edinir. Balku, öykülerini tarihsellik, metinlerarasılık, eğlence, oyunsuluk, düş ve gerçeğin iç içe geçişi, gizem, ironi, üstkurmaca gibi postmodern tekniklerle kaleme alır. *Binbir Gece Masalları*, mesneviler, halk hikâyeleri, menkıbeler, gotik, polisiye ve korku öğeleri Balku'nun öykülerinin alt yapısını oluşturur. Bu çalışmada Yücel Balku'nun öyküleri, gerek kurgu tekniği gerekse öykülerinde kullandığı arketipsel öğeler bakımından değerlendirilecektir.

Balku'nun öyküleri 2001'de çıkan *Sükût Ayyuka Çıkar* ve ölümünden sonra 2004'te yayımlanan *Goncanın Üçüncü Günü* adlı iki kitapta toplanır. Bu iki öykü kitabı, kitaplarında yayımlanmamış öyküleri, şiirleri ve denemeleri ile birleştirilerek 2011'de tek kitap olarak *Sükût Ayyuka Çıkar* adı altında yayımlanır. Bu kitapta 16 hikâye, *Goncanın Üçüncü Günü*'ndeki 8 hikâye ve kitaplarda yer almamış 3 öykü olmak üzere toplamda 27 öykü vardır. *Sükût Ayyuka Çıkar* başlığı altında yer alan "Abruşak", "Sisten Sonra" ve "Serpentarius" adlı öyküleri adlarıyla ve mekân olarak Bursa'yı anlatması ile birbiri ile bağlantılıdır. "Kesik Başın Hikâyesi" kesik baş efsanelerini, "Akarib" zehirlenen şehzadeleri, "Arguri" kayıp manastırı, "Son Promethe" gizemli hikâyeleri, "Göl" göldeki batık kasabaları anlatır. *Goncanın Üçüncü Günü* başlığı altında yer alan "Cevşen" sahte cevşenlerle izlenen toplum yaşamını, "Tiley ya da Hiç" imparatorun kızını kaçıran âşığı, "Aileden Biri" kendi hayat hikâyelerini anlatan ölüleri, "Boğanak" baba katillerini, "Yalnız İğdenin Kokusu" gölden çıkıp gelmesi beklenen ölüleri, "Yılan ve Erguvan" yılanlaşan insanları öyküleştirebilir. Bu öykülerde fantastik öğeler de

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Tekin Budakoğlu (2016). *Yücel Balku: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Arel üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

dikkat çekmektedir. Doğaüstü olaylar, açıklanamayan durumlar, gizem, bilinmezlik, sürprizler, cin ve peri masalları, akılla açıklanamayan olay ya da durumlar, korku, dehşet, merak, mucize öykülerin ana iskeletini oluşturur. Doğu kültürünün zengin alt yapısı, Balku'nun öykülerinde Batı teknikleri ile işlerlik kazanır. Bazı öykülerde Doğu ve Batı karşıtlığı da söz konusudur.

Yücel Balku'nun öyküleri, içerdiği zengin öğelerle farklı okumalara açık bir yapıya sahiptir. Tarihselliğin ön plana çıkartıldığı öykülerde gerçeklik yeniden tanımlanır. Doğu'nun zengin eserleri, oluşturulan tarihsel doku içerisinde metinlerarasılık yolu ile yeniden yazılır. Üstkurmaca ve oyunsuluk gibi özellikler öyküleri postmodern öykü türüne yaklaştırırken olağanüstülük ve akılla izah edilemeyen olay ve durumlar fantastik türünü çağrıştırır. Öykülerde kullanılan bazı metaforlar ise arketipsel özellikler taşımaktadır.

## 2.KURGU TEKNİĞİ

Yücel Balku, öykülerinde postmodern kurgu tekniklerinden yararlanır. Yazar, Murat Gülsoy ile yaptığı bir söyleşide kurgu tekniği ile ilgili şu değerlendirmeleri yapar: “ Kurgunun pozitif bağlamda bir hile olduğunu düşünüyorum. Okuyanı sözümüzün bittiği son âna kadar okumaktan vazgeçmesin, diye oyalayan vazgeçilmez bir hile. [...] Kurguyu kapı dışarı ettiğimizde, hikâye etmenin kolay ve masumane olduğunu görürüz. Hikâye kendi başına soru soramaz. Bunu özellikle çok etkilendiğim Doğulu hikâye etme tarzları için söyleyebilirim. Hikâye, trajik olanın yanına bile yaklaşmaz. Bunu yapabilmesi için kurguya ihtiyacı vardır bence. O zaman da hikâye olmaktan çıkar, ona 'öykü' demenin zamanıdır artık. Ben öykü yazmaya çalışıyorum. Kurgu konusunda çok çalıştığımı eklemeliyim.” (Balku, 2011: 434)<sup>2</sup> Balku, kurgu konusunda Poe, Borges, Cortazar ve Shakespeare'den etkilendiğini de belirtir.

Çalışmanın bu bölümünde Balku'nun öykülerinde kullandığı kurgu teknikleri, üstkurmaca, kurmaca-gerçek birlikteliği, metinlerarasılık, çoğulculuk, karşıtlıkların biraradalığı, oyunsuluk, tarihe/geçmişe yönelme, masalsi anlatım, kişiler, zaman, mekân, başlıkları altında incelenmiştir.

### 2.1. Üstkurmaca

Yazma sürecinin kurmaca metin içinde kurgulanması, kısaca kurmacanın kurmacası (Ecevit, 1996: 96) olarak tanımlanan üstkurmaca, postmodern eserlerde kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair soru üretmek ve cevap aramak amacıyla kullanılır. Yazar, sistematik olarak okurun ilgisini bu noktaya çeker. Okur, oluşturulan kurmacanın içerisinden geçerek, kurgulanmış metindeki yapıyı anlamaya çalışır (Demir, 2002: 16-17). Yücel Balku da öykülerin bir kurgu olduğunu ve bu kurgulama sürecinin nasıl gerçekleştiği üzerinde sıklıkla durur. Hakan Sazyek, postmodernizm ile ilgili makalesinde üstkurmacanın üç ayrı şekilde kurgulanabileceğini belirtmektedir: 1) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme, 2) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkinsini belirginleştirme, 3) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme (2002: 494). Balku'nun öykülerinde görülen üstkurmaca tekniği bu kategoriler içerisinde özellikle 1. ve 3. maddelerde belirtilen tanımlamalara uygundur.

<sup>2</sup> Bu çalışmada öykülerden yapılan alıntılar *Sükût Ayyuka Çıkar Bitmemiş Külliyyat*, Can Yayınları, İstanbul, 2011 baskısından alınmıştır. Bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası vermekle yetinilecektir.

Öykülerde metinlerarasılık yoluyla diğer edebî metinlerden yararlanılarak yeni bir kurmaca evren meydana getirilirken anlatıcının etkin bir figür olarak öykülerde yer alması öykülerde görülen belirgin üstkurmaca tekniğidir.

“Serpentarius” öyküsünde anlatıcı, etkin bir figür olarak öyküde yer alır. Yazar anlatıcı, öykünün yazarı olduğunu ve kahramanı istediği gibi kurgulayabileceğini açıkça belirtir: “Daha sonra odamda oturup Serpentarius üzerinde düşündüğümde korkularını körüklemekle Âdem’e haksızlık ettiğim duygusuna kapılmadım değil. Ama sonuçta ben öykünün yazarıydım, o da biçare ve bahtsız kahramanı. Onu tanrısı olmaya hakkım vardı. Onu değersiz bir kul olarak belalara bulaştırabilir, sonra istersem, her şeyden sıyrarak mutlu sonlar yaşatabilirdim. Yazgısını tasarlayabilirdim, yazgısıyla öpüştürebilirdim. Onun için kurguladıklarımı haksızlık olarak gören varsa yaptığım en büyük haksızlığın onun peşine birini takmam olduğunu söyleyebilir; onu, okulda, sahaf çarşılarında, dar ve karanlık sokaklarda kendi gölgesi gibi takip eden bir gölge...” (s. 53) Yazar anlatıcı, seçtiği bu anlatım biçimiyle başta metnin kendisi olmak üzere, kahramanların “kurmaca” olduğu gerçeğine vurgu yaparak somut yaşamla kurmaca metni üstkurmacada birleştirir. Böylece öykü içerik düzleminde anlatıcının kendine yabancılaşması üzerine kurgulanırken, kurmaca düzleminde ise “üstkurmaca”nın neyin gerçek neyin kurmaca olduğunu tam olarak belirtmeyen hatta fantastiğe kadar varan esnek yapısından faydalanılır (Ecevit, 2001: 101). Öykünün ilerleyen bölümlerinde de yazar anlatıcı, kahramanın davranışları, duygu ve düşünceleri ile ilgili bilgi verirken de metnin yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırır. Kurmaca evren sürekli okura hatırlatılır: “Öyküyü yazarken belki kolaylık olsun diye, belki sırf muziplikten belki de bilinçaltımın sessiz oyunlarından dolayı Serpentarius Tarikatı’nın gönderdiği muammaların çözümü olarak kaybolan şahıslara yakın dostlarımla isimlerini vermiştim.” (s. 56)

“İsimsiz” öyküsünde “Bir yazarın iki komşusunu kılı kırk yaran bir planla öldürmesi hakkında bir öykü yazmak istiyorum. Bunu mutlaka yapmalıyım. Bu cinayetler mutlaka gerçekleşmeli. Ama başlamaya cesaretim yok” (s. 335) diyerek öyküsüne başlayan yazar anlatıcı, henüz tamamlamadığı öyküsünün de kahramanıdır. Teorik düzlemde öykü kahramanlarının hatta yazarın bile önemli olmadığı, anlamdan ya da kahramandan yana ağır basan hiyerarşinin bozulduğu, dolayısıyla kurmacanın hikâyesinin öne çıkarıldığı (Ecevit, 2001: 46) bu öyküde, hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliğinin birbirine karıştığı bir süreç söz konusudur.

Yücel Balku, öykülerinde bir anlatıcının varlığını sürekli hissettirir. Onun öyküleri yazılandan çok anlatılan bir özellik gösterir. Özellikle Doğu hikâye geleneğinde görülen ve anlatılan hikâye, Balku’nun da sıkça kullandığı bir tekniktir. Anlatıcının öyküde vurgulanması ve öykünün anlatım sürecinin de öykü içerisinde yer alması, çok katmanlı bir yapı ile birlikte üstkurmacayı da oluşturur. Öykülerinde sıklıkla bakış açısı değiştiren Balku, öykülerin bakış açısı farklılığından kaynaklanan bir anlayışın ürünü olduğu üzerinde durur. “Sisten Sonra” öyküsünde “Bu hikâyeyi Oktay anlatsaydı böyle başlamazdı belki. Ama onun yerine anlatmak, hatta uydurmak zorundayım.” (s. 33) diyerek öykünün anlatıcının bir üslup tercihi olduğu üzerinde durur. Öykünün ilerleyen sayfalarında da “Hikâyenin aslında sona erdiğini, bundan sonra olacakların kaçınılmaz oldukları için gerçekleştirdiklerini ve bunları yazmanın sıkıntı verici bir iş olduğunu, hikâyeyi kendisi yazsaydı Oktay da fark ederdi herhalde. Tüm hikâyelerde böyle olur: Bir noktadan sonra yokuş aşağı yuvarlanmakta olduğunuzu ve istesenez bile tek bir kelime olsun değiştirmeye muktedir olmadığınızı; yani kalemin kendi başına yazdığını anlarsınız.” (s. 42) anlatıcı öykünün kendisinin yazmaya başladığının ifadesi olan bu cümleler, yazarların hiç de sanıldığı gibi eserin mutlak hâkimi olmadıklarının, bir noktadan sonra tasarlananla ortaya çıkan metnin birbiriyle örtüşmeyebileceğini dile getirir.

Öykülerde üstkurmacanın, okur tarafından anlaşılma kaygısı, kurmaca ve gerçek birlikteliği ve yeni bir içerik/biçim arayışı, çok anlamlı ve çok boyutlu bir öykü evreni oluşturma amacı, mutlak gerçeklik algısının bozulması gibi noktalarda belirginleştiği söylenebilir.

## **2.2.Kurmaca-Gerçek Birlikteliği**

Yücel Balku'nun öykülerinde yazar anlatıcı öykülerin dışında kalamaz ve öykü içinde, öykü kişilerinin arasında dolaşan biri olarak görülür. Balku, Nursel Duruel'le yaptığı bir söyleşide şunları söyler: "Genelde üzerinde çalıştığım metnin ilk cümlesinden son cümlesine kadar denetimim altında olması gerektiğini düşünürüm. Bu da ister istemez bir mesafe yaratıyor. Şikâyetçi değilim yine de, bahanem hazır: yaratmak böyle bir şeydir." (s. 445)

Öykülerde yazarın denetimi kendi elinde tutmak istemesi, gerçekle kurmaca arasındaki mesafeyi kaldırır. Yazar-anlatıcıyla kahramanlar bir arada bulunur, birbiriyle konuşur. Bu bölümler kurmacayla gerçeğin, yazılanla yaşananın birbirine karıştığı bölümlerdir. "Abruşak" öyküsünde yazar anlatıcı "Tüm bunları düşleyen Kûh-ı Ruhbân'ın eteğindeki kiliseden sisin altındaki Abruşak'a bakan keşiş mi yoksa pencereden dışarı bakma zahmetine bile katlanmadan zihnindeki pusun içinde Bursa'yı arayan ben miyim?" (s. 31) der. Anlatıcı ve öykü kahramanı arasında sürdürülen bu muamma gerçek ve kurmacayı aynı düzlemde birleştirir. "Serpantarius" öyküsünde anlatıcı, öykü kahramanları ve gerçek hayattaki arkadaşlarını aynı zaman ve mekânda bir araya getirir. Gerçek ve kurmaca birlikteliği aynı paragraf içinde çözümlenir: "Ertesi gün, uzun süredir görmediğim okul arkadaşlarıma koştum ve Kemal'in kaybolduğunu, Süleyman'ın ise feci bir şekilde öldürüldüğünü anlattım. Alaycı gülümseyişlerle, saçmalamamamı, her ikisinin de yarıyıl tatili için memleketlerine gittiklerini hatta arada sırada telefonlaştıklarını söylediler. Tıpkı Âdem'e söyledikleri gibi. Tıpkı Âdem gibi onlardan korkarak iğrenerek uzaklaştım yanlarından. Bari gelip eve baksınlar, durumu yerinde, incelesinler diye gittiğim polis karakolundan da söz konusu şahısların kaybolmuş ya da öldürülmüş olamayacağını, çünkü her ikisinin de siyasi suçtan cezaevinde yattıkları yanıtını alınca kurgunun sürdürdüğünü, kurgunun yaşatıldığını, geriye dönüşün imkânsız olduğunu anladım." (s. 57) Öyküde kurmaca olduğu açıkça belirtilen Âdem üzerinden dış kurgu içinde, iç kurgu yapılandırılır. Dolayısıyla tahkiye ile kurgu, düş ile gerçek, anlatmak ile yazmak arasındaki sınırın kırılma durumu vurgulanır.

Balku, öykülerinde bakış açısı ve anlatıcıyı değiştirerek gerçek ve kurmaca evreni aynı düzlemde bir araya getirir. "Serpantarius" öyküsünün sonunda yazar anlatıcı, anlatıcı kimliğini belirsizleştirir. Böylece yazılanlar gerçek hayattaki yazar anlatıcı ile kurmaca evrendeki kahraman arasında bir belirsizlikte bırakılır: "O elinde kırık bir kalem, ben tabanca öylece bekledik. Olup bitenleri hangimiz akıl edip yazdık bilemiyorum. Ama hangimiz yazdıysak kalemle yazdık. Belki ikimiz de ayrı ayrı yazdık, ikiye ayrılmış o kalemin parçalarını bölüşerek." (s. 63) "Abruşak" öyküsünün sonunda da anlatıcı değiştirilerek benzer bir durum meydana getirilir. Anlatıcı aslında anlatanın kendisi değil Oktay olduğunu söyler. Bu anlatıcı değişikliği de gerçek ve kurmacayı iç içe geçiren bir uygulamadır: "Bununla birlikte sevgili okuyucu, hikâyenin sonuna doğru bir ölünün sesini duyduysan bu da doğrudur. Ben Oktay, o iki zavallıyı öldürmeden önceki Oktay değilim. O Oktay öldü. Ama eminim, o Oktay olsaydı bu hikâyeyi başka türlü anlatırdı." (s. 48) Öykünün sonunda okura da seslenilerek anlatıcının birden öykü kahramanlarından biri olduğunun söylenmesi kurgunun gerçeklik algısını da değiştirir. Anlatıcı ve kahraman arasında değişen bu durum neyin gerçek neyin kurmaca olduğu bilgisini de belirsizleştirir. Öykünün böyle bir sonla bitirilmesinde gerçekliği sağlayan

şeyin, kurmaca ya da yaşam içinde yer alıp almamasının önemsiz olduğu düşüncesi hâkimdir. Ömer Lekesiz'in ifadesi ile "Anlatıcı özne ile kurgulayıcı öznenin, tahkiye ile kurguyu öncelenemez bir öyküsel nitelik olarak üretmeleri ve zaman zaman yer de değiştirerek mevcut bakış açısını iki ayrı göze değil, bir çift göze odaklayıp öykünün biçimini daha da yoğunlaştırır." (s. 510) Benzer bir kurgu tekniğine "Horozlu Ayna" adlı öyküde de rastlanır. Öykünün sonunda öyküyü anlatanın yaşlı bir çift olduğu belirtilir: "Yeni bir hayata başlamak için geldiğimiz yerde bizim hikâyemizi bizden daha iyi anlatan bu yaşlı çift olmasaydı geri dönecek miydik? Ben bu kötü hikâyenin içinde sevdiğim için kendini öldüren Fatma ya da mezar kazıcısı olmak istemiyorum. Dönme, dönmeyelim." (s. 168)

Öykülerde gerçek ve kurmaca arasındaki geçişler birden gerçekleştirilir. Bu geçişler rüya ve gerçek arasındaki hızlı geçişleri andırır. "Kesik Başın Hikâyesi"nde öykü kahramanı Mecnun sonunda anlatıcıyı bıçaklar. Mecnun ile anlatıcı arasındaki bu olay kurmacanın gerçekliğe taşınma gayretidir: "Saldırı kesik başa değil bana oldu. Mecnun 'Öldürdün onu!' diye bağırarak bıçağını böğrümüne sapladı, sonra da yanı başıma oturup onu anlayıp anlamadığımı sordu. Anladığımı söyledim. Biriken kalabalık, incir ağacı, açık mezar, her şey süt rengi bir bulanıklıkta yiterken ve gözümün önüne aşık kemiklerinin son dizilişi gelirken anlamamanın ya da anlamamanın farkı yoktur oysa. Tıpkı bir rüyanın içinde ölmekle, ölümün sonsuz bir rüya olması arasında bir fark olmadığı gibi." (s. 82)

"Taşın Teri" öyküsünde de bir efsaneyi anlatan yazar anlatıcı, öykünün sonunda ortaya çıkar. Öyküde nakledilen efsaneyi farklılaştıran da yazar anlatıcının müdahalesidir. Efsanedeki sır, yazar anlatıcının anlatımı ile çözülür. Ancak sırrın çözülmesi olay sırasında mı yoksa anlatım sırasında mı gerçekleştiği yine bir belirsizliği beraberinde getirir: "İran'dan getirttiğim engerek zehrini kendi elimle koydum Mir Mehmet'in su kayasına. Ona duyduğum saygıyla kibri karşısındaki tiksintim birbirine karıştı, malzemeleri haznelere koyarken kasten onun kayasını seçtim engerek zehri için. Ölmesini değil ama kibriyle ve ustalığıyla yüzleşmesini istedim haince." (s. 124) "Dizimde Uyuyan Dev" öyküsünde de yazar anlatıcı kurmaca yapıya dair bilgi verir: "O anda masala son vermek, olacakları anlatan kişi olarak olacaktaki payımın ağırlığını üstümden silmek geçti içimden." (s. 332) Yazar anlatıcının öykü içerisinde bu müdahaleleri gerçeklik ve kurmaca algısının yeniden sorgulanmasına neden olur.

"Son Prometheus" öyküsünde de yazar anlatıcı gerçek bir gazete haberinden yola çıkarak haberde bahsedilen cinayette katil ve maktulü tanıdığını söyler. Olayın nasıl gerçekleştiğini, aslını bilmektedir. Öyküde gerçek ve hikâye iç içedir. Anlatıcı olayın aslını anlatırken de gerçek ve kurmacayı iç içe verir: "Her iki kişinin ortak dostu olarak belirtmeliyim ki, bu kısa haber ne gerçeği ne de hikâyede içkin dehşeti içermektedir. Katili ve kurbanı tanımanın bencil keyfini kendime sakladığımı düşünmeyesiniz, diye gerçeği ve hikâyeyi siz sevgili dostlarıma anlatacağım." (s. 127) Öykünün sonunda ise yazar anlatıcı birden fazla son yazarak anlatılanın kurmaca olduğunu vurgular: "Ondan sonra neler olduğu konusunda elimdeki gazete kesiği haricinde bilgiye sahip değiliz." diyen yazar anlatıcı bundan sonrasının ise kurgu olduğunu belirtir: "Ondan yola çıkarak uydurabileceğim senaryoya göre (...)" ve "Hikâyenin ilk finaline inananlar için, Faik K.'nin bazen, sadece bazen, Fethi'yi anmak için *Hazreti Ali Bizans Saraylarında* türünden bir kitap okuduğunu da söyleyebilirim." (s. 135) ifadeleri kurmacayı vurgulayan ifadelerdir.

Postmodern eserlerde gerçek ve kurmaca arasındaki mesafenin kaldırılması ve aynı düzlemde birlikte sunulması postmodernizmin gerçeklik algısı ile yakından ilgilidir. Tek bir gerçek olmadığı anlayışından yola çıkan postmodernizm, eserlerde gerek metinlerarasılık ile gerekse yazar anlatıcının ara ara esere açık müdahaleleri ile kesin ve tek gerçekliğe karşı

çıkarması ve gerçekten oluşan bu yeni evren olay ve durumlara üçüncü bir boyut kazandırması bakımından da anlatım tekniği olarak farklılık gösterir.

### 2.3. Metinlerarasılık

Üstkurmaca tekniğinin bir alt kategorisi olarak değerlendirilen metinlerarasılık, “bir metni başka metinlerle, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilişkiye sokan her şey” (Rifat, 2008: 147) olarak tanımlanır. Metinlerarasılık kavramını ilk kez kullanan Julia Kristeva’ya göre “her metin alıntılamalardan oluşan bir mozaiktir. Her metnin başka metinden oluşması onun transformasyonuna uğramasıdır.” (Aktulum, 1999: 8) Postmodern metinler başka metinlerle olan ilişkisi düzleminde okunmalıdır. Kristeva bu ilişkiyi “bir metin başka metinlerin kesişmesi ve nötralize olması” şeklinde açıklarken Barthes “metin, geçmişte söylenenlerin (veya yazılanların) yeni bir dokuması” (Batum Menteşe, 1995: 280) olarak ifade etmektedir.

Yücel Balku, öykülerinde özellikle Doğu edebiyatı ürünlerinden yararlanır. Binbir Gece Masalları, mesneviler, halk hikâyeleri, efsaneler, menkıbeler öykülerde yeniden yazılır. Balku’nun öykülerinde kullandığı metinlerarası ilişkiler insanlığın değişmeyen yanılıklarını, trajedisini göstermesi bakımından önemlidir. Tarihe eğilen yazar, insanlığın değişmez olgularını ortaya koyarken metinlerarasılık ile daha güçlü bir dil yakalar. Geçmişte olmuş bitmiş efsaneler, masallar, menkıbeler anlatılırken her birinin ardında günümüze hitap eden bir gerçek, örtük bir şekilde ifade edilir. Bu bakımdan ele alındığında ise öykülerde kullanılan metinlerarası ilişkiler geçmişin anlatılarını değil günümüzün sorunlarını ifade etmektedir. Yazar, bugünden geçmişi okumaktan çok bugünü geçmişten okumanın yollarını arar. Bu nedenle yararlandığı tüm metinlerarası kaynaklar, yeniden yazma yolu ile oluşturulur.

“Sisten Sonra” öyküsünde bir şehir efsanesinden yararlanır. Defineci Hamza hakkında söylentiye dayalı anlatılar öykü kahramanlarından Oktay (daha sonra yazar anlatıcı olduğu ortaya çıkıyor) tarafından nakledilir. Yazar anlatıcı, bu efsaneyi Oktay’dan dinlediği şekilde aktarır: “Anlatıldığına göre her nasıl olmuşa günün birinde, yeryüzünün en eski saptantılarından biriyle, yani orada, burada, şurada ama illaki bu yörede gömülü hazineler olduğu sinirli, huysuz, çekilmez bir adama dönüşme hikâyesi başlı başına bir ibretmiş.” (s. 37) Defineci Hamza, define bulabilmek için bütün servetini harcar. Meczip bir şekilde sokaklarda dolaşmaya başlayan Defineci Hamza, sonunda ailesi ve dostları tarafından terk edilir. Öyküde yazar anlatıcı, Oktay’ın Bursa tarihi ile ilgili anlattığı hikâyelerden de bahseder: “Ona göre, Bursa kadar tarihine, coğrafyasına ve kendine ihanet etmeye meyilli başka bir şehir olamazmış. Çünkü bu şehir, Ulucami’yi yakıp at ahırını kullanan Timur’u mu hediyelerle karşılamamış; eşkıya reislerine mi kucak açmamış; şehri işgal eden Yunan askerlerini mi alkışlamamış; kendini İstanbul’dan getirilip gömülen şehzadelere ve sultan anlarına açarak bir nekropolise mi dönüşmemiş?” (s. 38) Oktay, yazar anlatıcının dedesi ile ilgili birtakım efsanelerden bahseder. Anlatıcının dedesi aslında eceliyle ölmemiş, Sadrazam boynunu vurdurduktan sonra altın ve mücevherlerle birlikte defnettirmiş. Öyküde yararlanılan gerek Bursa ile ilgili gerek Defineci Hamza ve anlatıcının dedesi ile ilgili efsaneler, öyküde merak ve gerilimi sağlayan unsurlar olarak kullanılır. Geçmiş ve şimdinin harmanlanması ile oluşturulan yeni metin okurun ilgisini çekmeye ve bu sırların nasıl sonuçlanacağını merak ettirmeye yöneliktir. Öyküde yararlanılan bu metinlerarası metinler, öykünün sonunda çarpıcı bir ifade ile sonlandırılır. Oktay, hazineyi bulmak için mezarı kazan Defineci Hamza’nın kafasına silahı dayayarak şöyle der: “Bu cahil aklınla yüzlerce yıllık bir kültürden geri kalanlara sahip olmayı nasıl düşünürsün ha?” (s. 47) Öykünün sonunda Oktay Hamza’yı ve anlatıcıyı öldürür. Yazar anlatıcı, bu ölümün nedenini ise “ihanet”le açıklar. Biri dedesinin mezarını kazıp hazine

arayacak kadar atalarına ihanet içerisindeyken diğeri kültürel mirasa ihanet ettiği için ölümle cezalandırılır. Öyküde yararlanılan metinlerarası ilişkiler, temelde “ihanet” olgusunun pekiştirilmesi için kullanılır.

“Serpentarius” öyküsünde Namık Kemal’in bir muammasından yararlanılır: “Bir katre mâ düşünce gülün kalb-i pâkine / İsmim çıkar heman varak-ı tâb nâkine” (s. 50) “Gülün temiz kalbine bir damla su düşünce, parıltılı yapraklarının her birine adım yazıldı” anlamını ifade eden muamma ile şair “kâf” ve “lâm” harfleriyle yazılan “gül” kelimesinin ortasına “mim” ve “elif” ile yazılan “mâ” kelimesini yerleştirdiğinde, “Kemâl” kelimesine ulaşıldığını söylemektedir. *Serpentarius* öyküsü gizem ve muamma ile örülen bir öyküdür. Bu alıntı, öykü kahramanı Kemal’in evinde karşılaşılan gizem için bir giriş niteliğindedir. Anlatıcı, Kemal’in evine gittiğinde yerde birkaç damla kan ve bırakılmış bir zarf bulur. Zarfta ise Nâbi’ye ait olduğu sanılan ikinci muamma vardır: “Sefinenin başı girse limana / O memduhun ismi çıkar meydana.” (s. 52) Süleyman ismini veren bu beyit de öyküdeki ikinci sırdır. Öykü kahramanı bu muammaları çözerek yoluna devam eder. Fuzulî’ye ait üçüncü muamma “Mihnet sarayı sineme geldikçe muttasıl / Bezl eylerim hadengine her lahza hunı dil.” (s. 57) Âdem ismini vermektedir. Öyküde Kemal, Süleyman ve Âdem edilgen olsa da vazgeçilmezdir. Anlatıcı bu muammaları takip ederek öyküyü geliştirir. Bu muammalar, öyküde gerilimi sağlar.

“Serpentarius” öyküsünde yılan tarikatından da bahsedilir. Muammaların altında bulunan ejder kafalı yılanla sembolize edilen bu tarikat da eski Türk inanışlarına bir anıştırmadır: “Serpentarius isminin ve ejder başlı yılan sembolünün gökbilimcilerin Psylle dedikleri yıldız grubundan kaynaklandığını öğrenmek onu rahatlatmıyordu. Yılanın Şaman Türklerde Yeraltı Tanrısı Erlik’i temsil ettiğini, karanlık dünyanın, ölümün ve kötülüğün sembolü olduğunu, İslamiyet öncesi Türk ve Çin takvimlerinde on ikili hayvan takviminin sembollerinden biri olduğunu, bu yılın hilekârlığa ve şeytanî olaylara işaret ettiğini, yılan etinin şifa verici olduğuna dair eski inançların modern tıbbın sembolünün yılan olmasına yol açtığını, Başkurt Türklerinde X. yüzyılda bile yılan tapanlar olduğunu öğrendiğinde ve bazı magazin dergilerinden günümüzde bile yılan tapanlar olduğunu okuduğunda bu bilgileri garip ama eğlenceli ayrıntılar olarak algılamıyor.” (s. 54) Bu metinlerarası ilişki de öyküdeki gizemi açıklamak ve köklü bir bağın devamı olarak kullanıldığını göstermek amacını taşır. Eski Türk inanışlarından beri korku unsuru olarak kullanılan yılan, metinde bu alıntılama ve çağrışımlarla “korku” duygusunu pekiştirir. Öyküde asıl üzerinde durulan ana tema, korkudur.

“Kesik Başın Hikâyesi” öyküsünde ise öykü kahramanlarından Koca Dede, Dede Korkut Hikâyelerindeki Dede Korkut’u çağırıştırır. “Yirmi beş erkek, yirmi kadın ve on beş çocuk” (s. 75)tan oluşan köy halkını incir ağacı altına toplayarak “bazen yükselip tok ve dünyadan bir sese; bazen de en yakınındakilerin bile zor duyabildikleri ama duyamayanların da ne cehennemlik olduğunu açıkça anladıkları yılan tıslamasını andırır bir sese dönüşen vaaz” (s. 75) veren bir ermiştir. Halk hikâyeleri içerisinde de kesik baş efsaneleri önemli bir yer tutar.

“Akarib” öyküsünde de Osmanlı taht kavgalarına anıştırma yapılır: “Sarayda geçirdiği yirmi küsur yıl boyunca yüzlerce ölüme tanık olan şehzadenin bu tanıklıklarından en unutulmazı, kuşkusuz, büyük oğlu tahta otursun, diye padişahın yemeğine zehir koydurtan validelerin; bir an önce tahta oturmak için pederlerini zehirleyen şehzadelerin; kendisini zehirlerler korkusu ile oğullarını zehirleyen padişahların ya da saraydaki herkesi yok etmek isteyen kefare casusların giriştikleri binlerce tertipten biriyle bir akşam yemeğinde yüz yüze gelen babası Ruyi Zemin Efendileri’nin, ağzından sular kesilerek ve mosmor kesilerek öldürülmesiydi.” (s. 84) Bu tarihi olaylara yapılan anıştırmalarla yazar anlatıcı, devletin en tepesinde bile hayat ve ölüm arasındaki ince çizgiyi hatırlatırken “hırs” olgusu üzerinde



durur. Hırs duygusu, eskiden olduğu gibi şimdi de karşdakine hayat hakkı tanımaz. Hâfız-Şirazi'den de şu Farsça beyit alınır: “Salâh-ı kar kuca vü men-i harap kuca / Bibin Tefavut-ı reh ez kucast ta be kuca (Ben nerede, nefsinin ıslah etmek nerede? / Aradaki ayrılığa bak, yol nereden nereye gidiyor.)” (s. 84) Yine Hâfız-ı Şirazi'nin “Derda ki derdi pinhan haneşud aşikâra (Yazıklar olsun, gizli dert açığa çıkacak)” (s. 91) beyti alıntılanır. Hırs, insanların gözünü kör eder. Hırsın neden olacağı olayları tahmin eden şehzade kendisini zehirleyerek öldürür. Hırs ve korku, tarihî bir olay üzerinden öyküleştirilir.

“Arguri” öyküsünde Ebu'l Ferec'in *Kitabü'l Eğani fi Ahbari Azifi'l Gavânî* adlı eseri öykünün temelini oluşturur. Ferec'in 10.yy.a ait şarkılardan ve şiirlerden oluşan 20 ciltlik eseri öykü kahramanı tarafından çoğaltılmak istenmektedir. Eserde özellikle Fars müziği üzerinde ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır (Kılıç 1994: 316). Öyküye adını veren Arguri, Ağrı ve Iğdır arasında bulunan bir yerleşim yeri iken 1840'taki depremle birlikte yok olan bir yerleşim yeridir. Haritalardan silinip yok olan bu yerleşim yeri ile birlikte kültür mirası da yok olmuştur. Öyküde buradaki manastırın kütüphanesinde söz konusu eserin olduğunun söylenmesi bir kültür mirasına sahip çıkılma amacını taşımaktadır.

“M.K.C.” öyküsünde de Osmanlı'da Havas kitabı olan kullanılan Mecriti (Mucriti)'nin *Gayetü'l Hakim Fi's-Sihr* kitabından alıntı yapılır: “Mecriti'nin Gayetü'l Hakim Fi's-Sihr'de sözünü ettiği metodu uyguladım: Bayılttıktan sonra çırılçıplak soyup susam yağıyla dolu dev bir küpün içine soktum, kırk günün sonunda etleri eriyip susam yağına karıştığında ve yalnızca kemikleri, damarları ve sinirleri kaldığında çıkardım, beni kahreden ihanetin öyküsünü ve her ustanın çırağına aktarmaktan kaçındığı o son sırları anlattırdım.” (s. 107) Bu öyküde de üzerinde durulan ana tema “ihanet”tir. İhanet de insanoğlu ile birlikte var olan bir olgudur.

“Horozlu Ayna” öyküsünde sevdiğine verilmeyen Fatma'nın intihar etmesi ile birlikte aşkın zorluğu dile getirilir. Aşk, karşıdan bakıldığında zararsız gibi görülse de töreler, insanlar aşkı anlamaktan acizdirler. Bu nedenle de Fatma intihar edip ölürken sevdiği ise kızın abisi tarafından bıçaklanarak öldürülür. Aşkın bedeli sevgililerce canları ile ödenir. Yazar anlatıcı, zaman geçse de değişmeyen bu olguyu Hafız-ı Şirazi'nin bir şiiri ile anlatır: “Biz yaşadık, izahat eskilere kaldı: Aşk kolay göründü önce / Nice müşkül olduğu sonradan anlaşıldı.” (s. 168)

Melik Memmed adlı Azeri masalının esas alınarak yazıldığı belirtilen “Dizimde Uyuyan Dev” öyküsünde masalların girişindeki tekerlemelerden yararlanılır: “Her şeyin bir var bir yok olduğu; in taifesi ile cin taifesinin aynı âlemi paylaştığı; ezel ve ebedin aynı zamanda saklandığı; işbu zamanın yuvarlandığı, devranın felek çarkı gibi döndüğü; yiyip içip yere geçenlerin devre geçenlere karıştığı, ninesinin beşiğini sallayanların pirenin berberliğine, devenin tellallığına şahitlik ettiği bir masal zamanında kudretli bir padişahın üç oğlu ve pek yaman bir derdi olurdu, mesela. Küçük oğul ne yapar eder, sıçan olmadan torba keser, ağabeyleri alt edip padişah babasının derdine derman olurdu.” (s. 322) Öyküde yazar anlatıcı, devî dizine yatırarak *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat'ın kocasına anlattığı hikâyeler gibi masal anlatmaya başlar. Doğru hikâyeye geleneğinin önemli bir kaynağı olan *Binbir Gece Masalları* öyküde teknik olarak yararlanılan bir metinlerarasılığı oluşturur.

Yücel Balku, öykülerinde kullandığı metinlerarasılık ile anlatmak istediğini güçlendirir. Özellikle “korku”, “ihanet” gibi konularda insanlığın değişmezlerini kültür değerlerinden yaptığı alıntılarla zengin bir anlatımla ifade eder. Zamanın değişmesine karşı insanoğlunda değişmeyenler, metinlerarası düzeyde dile getirilir.

## 2.4.Çoğulculuk

Postmodern edebiyatın ana estetik ilkelerinden biri de çoğulculuktur. Tek ve mutlak olanı kabul etmeyen postmodernizm sayı tablosu olarak “bir” ile değil, iki ile başlar. Postmodern eserlerde “tek bir konu, tek boyutlu kahraman anlayışı, tek bir anlatım biçimi, tek bir bakış açısı, tek bir kültüre ait motifler yerine çok yönlü ve değişik unsurları bir arada kullanma” (Çetin, 2004: 93) asıl amaçtır. Postmodern yazarlar, geleneğin klasik biçimlerini reddederek kaosun biçim/biçimsizliğini yansıtmayı amaçlarlar (Çetişli, 1998: 149). Postmodern eserleri “açık yapıt” olarak okurların farklı yorumlamalarına uygun hâle getiren de bu özelliğidir.

Yücel Balku öykülerini bir araya getirdiği *Sükût Ayyuka Çıkar* eserinin adı da çağrışıma açıktır. Türkçe sözlükte “göğün en yüksek yeri” (<http://tdk.gov.tr/index.php>) olarak açıklanan “ayyuk” sözcüğü günlük hayatta “gürültü ya da söylenti ayyuka çıktı vs.” gibi deyim içerisinde kullanılır. Balku, sükûtun, sessizliğin büyüklüğünü ve yaygınlığını vurgulamak için sözcüğün bağlamını değiştirerek “sükûtun ayyuka çık” tığını ifade eder. Bir bakıma öyküler sessizlik, suskunluk hâllerinin öyküsünü dile getirir. Sessizliğin sesini çağrıştıran “Sükût Ayyuka Çıkar” yoruma açık, çoğul anlatıma uygun bir kullanım olarak yorumlanabilir. Öyküler okunduğunda efsaneler, masallar, mitler, destanlar gibi folklorik unsurlar sükûtun değil çok sesli bir geleneğin sesi olarak görülebilir.

“Abruşak” öyküsü “Meridyenlerin paralellerle çakıştığı her noktada çarpmıha gerildim.” (s. 21) cümlesi ile başlar. Bu cümle Hıristiyan inancındaki Hz. İsa’nın çarpmıha gerilme inancını hatırlatır. Bursa sokaklarında dolaşan yazar anlatıcı, Bithynia, Prusias, Prusa, Broussa, Brouse, Bulursa/Bursa (Evliya Çelebi), Bursak ve Burûse söyleyişlerinden Bursa olarak sabitlenen şehir adınının Türk – İslam uygarlığı öncesine ait unsurları barındırması, çarpmıha gerilme anıştırması ile yorumlanabilir. Bu cümle öyküde farklı yorumlamalara da açık bir cümledir. Öyküde harita bir metafor olarak kullanılır. Harita bir yerin, bölgenin bir anlamda gerçeğin krokisidir. Binlerce kilometrekarelik bir alanı üç beş santimle gösteren harita, gerçek için bir ipucu görevini görür. Öyküde harita arayan kahramanın bu arayışı ve haritalardaki sır, okur tarafından yorumlanmaya açıktır.

Çoklu okumaya en uygun olarak gösterebileceğimiz öykülerden biri “Sisten Sonra” öyküsüdür. Yazar anlatıcı, öyküyü anlatırken öykü kahramanlarından Oktay’ın bu hikâyeyi daha farklı anlatacağını söyler: “Bu hikâyeyi Oktay anlatsaydı böyle anlatmazdı.” (s. 33) Öykünün sonunda ise yazar, anlatıcı değiştirir: “Bununla birlikte, sevgili okuyucu, hikâyenin sonuna doğru bir ölünün sesini duyduysan bu da doğrudur. Ben Oktay...” (s. 48) diyerek öyküyü yeniden anlamlandırarak çoğul bir anlam elde eder. Oktay’ın bile olayı anlatımı farklılık gösterir: “ O iki zavallıyı öldürmeden önceki Oktay değilim. O Oktay öldü. Ama eminim, o Oktay olsaydı bu hikâyeyi başka türlü anlatırdı.” (s. 48) “Sisten Sonra” hikâyesinde de yine harita bir metafor olarak kullanılır. Haritaların peşinde geçmişin izlerini arayan öykü kahramanları gerçeğe hiçbir şekilde ulaşamazlar.

“Arguri” öyküsü son bölümünde farklı yorumlara uygun bir dil kullanılarak bitirilir. “Zaten tarihler dışında hiçbir ayrıntının gerçek olduğuna inanmadığım bu öyküyü düşleyenin de ben olduğuma da inanmıyorum. Biliyorum; başkaları düşledi, ben sadece anımsıyorum. Yine de unutmadan sorayım: Siz Arguri’yi görebiliyor musunuz? Göremiyorsanız, erkli ve eski zaman keyfince akmaya devam ettiği içindir.” (s. 101) Öykülerin başka biri tarafından oluşturulduğu bilgisi üzerinde sıklıkla duran yazar anlatıcı, okuru farklı yorumlara sürükler. Arguri’nin tarihi hakkında bilgi veren yazar anlatıcı, buranın sahip olduğu kültürel değerden

bahsederken kaybolan bir kültür mirasının olduğunu belirtir. Arguri'nin yok olması hakkında anlatılan farklı efsaneler olduğunu belirten yazar anlatıcı, burayı gizemli bir halde anlatır.

“Son Prometheus” öyküsünde ise yazar anlatıcı, okura daha başta farklı okumalar ve yorumlamalar yapılabileceğini hissettirir: “Katili ve kurbanı tanımanın bencil keyfini kendime sakladığımı düşünmeyesiniz, diye gerçeği ve hikâyeyi siz sevgili dostlarıma da anlatacağım. Hikâyede içkin dehşeti ise rakının buğusu ve çifte sarılmış sigaralar sayesinde mutlaka fark edeceksiniz.” (s. 127) Öyküde edebî eserler üzerinde Doğu-Batı karşılaştırması yapan yazar anlatıcı, okuru katil ve maktulün anlaşılması konusunda serbest bırakır.

“Kâfdili” öyküsünde ise yazar anlatıcı şu cümleyi kullanır: “Artık biliyorum, önündeki boş sayfaya bakmasının bir anlamı yoktu. Beyaz kâğıda bakıp durmak dünyaya bakmamanın başka bir yoluydu o kadar.” (s. 141) Çoğu zaman can yakan, bunaltan hayat karşısında kitap okumak hatta beyaz bir sayfaya bile bakmak bir çözüm olarak gösterilir. Kendini dinlemenin ve anlamanın bir yolu olarak boş bir sayfaya bile bakmanın üzerinde durulması yazılan öykülerin de bir kaçış noktasının ürünü olarak görülebilir. Bu da eseri, hayattan bunalan her okur için farklı anlamlar ifade etmeye uygun hale getirmektedir.

Yücel Balku, öykülerinde bazı imgeler kullanarak da anlamı çoğullaştırır. “Göl” öyküsü bu imgelerin kullanıldığı öykülerden biridir. Bir kasabanın sular altında kalışının anlatıldığı öyküde kişilerin göle bakışı irdelenir. Gölün suları, kasaba ile birlikte bir hayatı da altında bırakır. Kasabanın sular altında kalması ile birlikte ailelerin de yok olması trajik bir olayı anımsatırken gölün kenarında yeniden bir hayat kurulması yeniden doğuş olarak yorumlanabilir. Diğer yandan göl, eskiye ait ne varsa yok etmiş ve toplumun kökleriyle olan bağını kesmiştir. Bu bakımdan da “Göl” çoklu okumaya uygun bir öyküdür. Öykülerde kullanılan yılan imgesi de farklı yorumlamalara uygun olarak tercih edilen bir imgedir. “Aileden Biri”, “Yılan ve Erguvan” ve “Çekirge Sancısı” öyküleri yılan imgesi üzerinde şekillenir. Öykülerde kullanılan korkuları imgeleyen yılan, okur için farklı korku ve hisler üzerinden okunabilmeye uygundur.

“Horozlu Ayna” öyküsü de batıl inançlar, korkular, geleneksel tavırlar ve yanlış değerler üzerine kurgulanan bir öyküdür. Öyküde batıl inançları övmeden onların da insanları ve toplumu harekete geçiren bir güdü olarak kabul edilmesi gerektiği üzerinde durulur. Öykü bu bakımdan ele alındığında okur nezdinde farklı anlamlarda yorumlanabilecek bir yapı gösterir. Derin, hastalıklı ve uzun süren Doğulu aşkların yerini modern çağda gelip geçici aşkların alması öyküde üzerinde durulan bir konudur. Bu değişim ve dönüşümün nasıl gerçekleştiği ya da iyi – kötü durumları farklı yorumlamalara açıktır. Öyküde Doğu ve Batı kültürlerinin farklı aşk ve sevgi anlayışları üzerinden bir çoğullama söz konusudur.

Korku olgusu üzerinde sıklıkla duran yazar, korkunun insanlar tarafından ve toplum tarafından nasıl algılandığını anlamaya çalışır. “Giz Dolu Çürüme Ayı” öyküsünde korku olgusu üzerinde durulur. İnsan bilmediğine düşmandır, şeklinde özetleyebileceğimiz tema, korkunun üzerine gidilebilecek bir duygu olduğunu gösterir. Gotik öğelerin de kullanıldığı öyküde insanların korku karşısında takındıkları tavırdan kaynaklı farklı okumalardan bahsedilebilir. Öykü bu anlamı pekiştirecek bir ifade ile sonlandırılır: “Olup biten her şey, iyi masallarda olduğu gibi, masalların sihrine inanan çocuksu ruhları mutlu etmek içindi. Daima öleydi.” (s. 193) “Tıley ya da Hiç” öyküsü de korku üzerine kurgulanmıştır. Korkuyu yenmek yine kişisel bakış açısı ile ilgilidir. Cesaret ve korku algısı bir kahramanlık hikâyesi üzerinden şekillendirilir.

“Cevşen” öyküsü Cevşen muskaları içinden çıkan kâğıtlarla toplumu okumaya yönelik bir öyküdür. Öykü kahramanı, çocuk satıcılardan aldığı Cevşenlerin içini açarak dua yerine eski gazetelerden alınmış haberlerin olduğunu fark eder. Bu haberler üzerinden toplumu

anlamaya çalışır. Ancak Cevşenleri hazırlayan kişi, durumu fark ettiğinde öykü kahramanına da bir takım sırlar yazar. Geçmişteki haberler ile şimdinin olayları arasında bir bağ kurulur. Bir şehri anlamayı hedefleyen öykü, bakış açısını önceleyen bir yapıya sahiptir. Öykü, gerçek ve rüya arasında gidip gelen bir çizgide yer almaktadır. Gerçek ise okurun baktığı noktaya göre değişir.

Yazar anlatıcı, öykülerde ele aldığı olayları, durumları gerçeği aramak için araç olarak kullanır. Ancak tek ve mutlak gerçeğin olmaması olayları ve durumları çoklu anlam ve yorumlara uygun hale getirir.

## **2.5.Karşıtlıkların Biraradılığı**

Postmodern eserlerin özelliklerinden biri de karşıt kavram ve unsurlara yer vermesidir. Postmodern düşüncede karşıtlıklar, çelişkili durumlar, zıt değerler ve ölçütler birlikte kullanılır. Bunlar önceki felsefelerde olduğu gibi belli bir senteze vararak değil olduğu gibi sergilenirler (Ecevit, 2001: 66).

Yücel Balku, öykülerinde karşıt kullanımlardan sıkça yararlanır. Bunlar genellikle bir kavramın diğer yönü olarak kullanılır. Öykülerde görülen karşıtlıklar şöyle sıralanabilir: manastır-cami, ölmek-varolmak, hayat-ölüm, katil-maktul, gerçek-hayal, korku- cesaret, ihanet-bağlılık, güç-güçsüzlük, hırs-tevazu, ses-sessizlik, yalan-doğru, erdem-erdemsizlik, kendini soyutlamak-kendini öne çıkarmak, kaybetmek-aramak-bulmak, karanlık-aydınlık, padişah-şehzade, başlangıç-bitiş, kurgu-gerçek, ruh-beden, yakınlık-uzaklık, geçmiş zaman-şimdiki zaman, yazar-öykü kişisi, masal-gerçek, genç-yaşlı, Doğu-Batı, eski aşklar- yeni aşklar.

## **2.6.Oyunsuluk**

Postmodernizm, edebiyatı bir oyun olarak kabul eder (Ecevit, 2001: 99). Bu nedenle de postmodern yazar, eserinde hem içerik hem de biçim düzleminde sanatsal yaratıcılığını kullanır. Bu, "kurmancanın kendi içinde oynanan bir oyundur (Ecevit, 1996: 115). Rosenau, postmodern eserlerde görülen oyunsuluğu şöyle ifade eder: "Eğer şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa o zaman geriye kalan tek şey oyundur; sözcüklerin ve anlamın oyunu" (Emre, 2004: 113). Yıldız Ecevit, oyunsuluğun eğlendirici yönü üzerinde de durarak "estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi" (Ecevit, 2001: 73) olarak tanımlar. Genel olarak bakıldığında ise postmodern tekniklerin çoğu, edebiyatın bir oyun olarak görülmesinin ürünü olarak geliştirilmiştir. Yücel Balku, öykülerinde postmodernizmin bu özelliğinden yararlanır. Kurmaca ile gerçek arasındaki sınırların kaldırıldığı ve iç içe kullanıldığı postmodern eserlerde geleneksel içerik, avangardist biçimler içerisinde kullanılabilir. Balku, efsane, mit, destan, halk hikâyeleri ve masallardan yararlanarak bu öğeleri öykü formu içerisinde yeniden yazar. Değişen zamana karşı insan ve toplumda değişmeyen değerleri konu edinen yazar, geleneğin biçimlerinden ve birikimlerinden yararlanır. Bu birikim, yazarın elinde yeniden değerlendirilerek tekrar sunulur. Geleneğin anlatı türlerinden yararlanan yazar, bu tarihsel malzemeyi de oyunlaştırmış olur.

"Sisten Sonra" öyküsünde anlatıcı ve bakış açısı değiştiren yazar anlatıcı, bu değişimden yararlanarak öyküyü oyunlaştırır. Okur, öykünün başından sonuna kadar neyin gerçek neyin kurmaca olduğu konusunda net bir fikre sahip olamaz. Öykünün sonunda anlatanın Oktay olduğu bilgisinin verilmesi de öykünün kurgusunu baştan itibaren farklılaştıran bir oyuna dönüştürür. Okur, öykünün sonuna geldiğinde bu değişimle birlikte gerçeklik ve kurmaca karşısında tereddüte düşer. Yazar anlatıcının da asıl amacı okuru bu

tereddüde düşürmektir. Öykünün başından itibaren “bu hikâyeyi Oktay anlatsaydı böyle anlatmazdı” şeklindeki yönlendirmeler anlatanın Oktay olmadığı bilgisinin öykünün sonunda değişmesi, öykünün yazar anlatıcının elinde oynadığı bir oyun olduğu kanısını güçlendirir.

“Serpentarius” öyküsü de içerik olan bir oyun üzerine kurgulanır. Öykü kahramanı muammaları çözerek ilerler. Muammaların çözülmesiyle ilerleyen öykü, bir yandan bir labirenti andırırken diğer yandan geleneğin biçimleri ile çağı birleştirerek bir oyun düzlemi oluşturur. Muammalarla ilerleyen öyküde bu oyun, öyküde merak unsurunu artırmakla birlikte sürükleyiciliği de sağlar. Yazar anlatıcı öykünün sonunda bir kez daha anlatıcıyı belirsizleştirir. Anlatıcı konusunda meydana gelen belirsizlik okurun bir oyunun içinde olduğu duygusunu pekiştirir: “Olup bitenleri hangimiz akıl edip yazdık bilemiyorum. Ama hangimiz yazdıysak kalemle yazdık. Belki ikimiz de ayrı ayrı yazdık, ikiye ayrılmış o kalemin parçalarını bölüşerek.” (s. 63) Öykünün yazılma süreci de bir oyunun parçalarının bir araya getirilmesi ile oluşturduğu bilgisini içerir: “Aslında Serpentarius için en son uydurduğum öyküm desem daha doğru olur. Evet, onu uydurdum. Parçalarını oradan buradan bulup buluşturduğum derme çatma bir öyküydü. Genç bir adamın tuhaf öyküsü olarak tasarlamıştım.” (s. 52)

“Akarib” öyküsünde şehzadenin ölümü ile sonuçlanan olayda gerçek, yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Tarihten alınan malzeme yazar anlatıcının elinde yeniden şekillenir. Gerçek bir olay gibi anlatılan olay, postmodern tekniğe uygun olarak tüm bunların bir oyun olduğunun hissettirilmesi ve yazar anlatıcı tarafından bir bakıma itiraf edilmesi ile sonuçlanır: “Hekimbaşı Yakutî Efendi, ölümün şimdiye kadar bilmediği bir zehirden kaynaklandığını söyleyecekti. Zehri, zehir şişesini kendisinin verdiğini söylese kendi kellesinin de gideceğini iyi biliyordu. Doğruyu söylemiş bile sayılırdı. Verdiği şişede kokulandırılmış saf sudan başka bir şey olmadığını çok iyi biliyordu çünkü. Hikâye uyduruk bir hikâyeydi, zehir uyduruk bir zehirdi! İkisi de şehzadeyi korkularından kurtarmak için uydurulmuştu.” (s. 91)

Balku, öykülerinin çoğunu anlatıcının farklı biri olduğu bilgisini vererek bitirir. Anlatıcı değişikliği Balku’nun öykülerinde önemli ve sık kullanılan bir teknik olarak görülmektedir. Bu değişiklik öykülerin oyunsu özelliğinin en belirgin göstergesidir. “Arguri”, “Taşın Teri”, “Son Prometheus”, “Zümrüt Kurbağa” öyküleri anlatılanın oyun olduğu belirtilerek sonlandırılır. “Zümrüt Kurbağa” öyküsü şu cümlelerle bitirilir: “Olup biten her şey, iyi masallarda olduğu gibi, masalların sihri inanan çocuksu ruhları mutlu etmek içindi.” (s. 193) Yazarın bu tercihleri eseri, içerik-kurgu ve kavram boyutunda bir oyuna dönüştürür.

## 2.7.Tarihe/Geçmişe Yönelme

Postmodern eserlerde tarihsel olaylar ve kişilerle yakından ilgilenildiği dikkat çekmektedir. Tarih ve geçmiş, postmodern eserlerde kuramsal anlatımın bir parçası olarak kabul edilir. Raymond Federman, “roman dış dünyaya, özellikle tarihe bağlanacak... Tarih elbette ki kurgunun bir biçimi, önceden görülmüş ve yıkılmış bir rüyadır...” derken Graham Swift tarihi “bir öykü anlatımı” olarak görür. Postmodern eserler, tarihi olduğu gibi alabildiği gibi hayalî kişilerle birlikte kurmaca bir yapı da oluşturulabilir. Geçmiş, bugünün ışığında yeniden anlamlandırılır (Oppermann, 1992: 252-256). Yücel Balku da tarihe bakışını şu şekilde ifade eder: “Tarih bilimini çok önemsememe rağmen bir öykü yazarı olarak beni tarihçilerin yazdıklarından çok bir sebeple yazmadıkları; hatta bu bile değil, yazılmayanın içinde bulunması muhtemel olan ve bir süreklilik taşıyan kültürel kodlar ilgilendiriyor.” (s. 440)

Yazar, tarihe kültürel kodları içermesi dolayısıyla ilgi gösterir. Yazılan tarihten çok yazılmayanı hayal ederek evrensel değerleri bulup çıkarma peşindedir. Bu düşünce Harvey’in

“Geçmiş muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsünün bir parçasıdır” (Harvey, 1997: 107) görüşü ile paralellik gösterir. Harvey, tarihi “büyük tarih” (toplumsal tarih) ve “küçük tarih” (bireysel tarih) (Harvey, 1997: 59) kavramlarına yer verir. Balku, postmodern anlayışa uygun olarak “küçük tarih” (bireysel tarih)le ilgilenir. Toplumsal tarihi bir fon olarak kullanan yazar, yazılanın içinde yazılmayanı bulup çıkarmak ister.

“Abruşak” öyküsünde Bursa sokaklarında dolaşan yazar anlatıcı, şehir tarihini bir fon olarak kullanır. Dikkat çeken en önemli unsur ise değişim ve dönüşümdür: “Meridyenlerin paralellerle kesiştiği her noktada çarmıha gerildim. Basit, aptalca birkaç harita üstünde, onlar yüzünden, yıllar boyu emin adımlarla yürüdüğüm bu şehirde kayboldum; daha da beteri şehri kaybettim. Işıltılı caddeler hızla, geceleri duvarlarına sarhoşların işediği çıkmaz sokaklara ve çıkmaz sokaklar, ucu sonsuza değin kapanmayan bulvarlara dönüşüyor... Yolda yürüyen, oradan oraya koşuşturan insanlara sormak istiyorum o vakit: Üstüne bastığınız yolun sizi nereye kadar götüreceğini biliyor musunuz? Ya varmak istediğiniz yere kadar ayaklarınızı altında olup olmayacağını?” (s. 28)

“Akarip” öyküsünde de sarayda geçen yazılmamış bir olay kurgulanır. Yazar anlatıcı, öyküye zaman hakkındaki düşüncelerini paylaşarak bir giriş yapar: “Zaman dediğimiz, bir zamanlar zeminle bir olmuş billur kâse parçaları gibiydi; değersiz, sebepsiz ve tarumar idi. Üzerinde düşünülmez; düşünüldüğünde bir genişlik duygusu, ezel ve ebed arasında bir hiçlik korkusu verirdi. İnsana kendi cehennemlerini eşeleme fırsatını bahşeden bu geniş zamanların bir şehzadeye ancak zararı olabilirdi; öyle oldu” (s. 83) Büyük tarihin fon olarak kullanıldığı öyküde şehzadenin hırs ve ihanet sonucunda zehirlenmesi küçük tarihi, bireysel tarihi oluşturur. Bir toplum tarihinde yaşanan önemli olaylar içerisinde bir şehzadeyi intihara götüren sebepler postmodernin ilgilendiği bir alandır. Tarihî bir kişilik olan şehzade, gerçek ve hayalî kişilerle birlikte ele alınır. Şehzadeyi ölüme götüren hırs ve ihanettir.

“Arguri” öyküsünde kaybolan bir kasaba söz konusudur. 1840 olarak belirli bir tarihten bahseden öykü, yazar anlatıcının kaybolmuş kültürel değerlerin peşine düştüğü bir arama öyküsüdür. Mekân olarak Arguri’yi ve buradaki manastırı kullanan yazar anlatıcı, burada anlattığı olayın da hayalî olduğunu belirtir. Zaman içindeki tüm değerlerle birlikte kaybolup gitmektedir: “Zaten tarihler dışında hiçbir ayrıntının gerçek olduğuna inanmadığım bu öyküyü düşleyenin ben olduğuma da inanmıyorum. Biliyorum; başkaları düşledi, ben sadece anımsıyorum. Yine de unutmadan sorayım: Siz Arguri’yi görebiliyor musunuz? Göremiyorsanız, erkli ve eski zaman keyfince akmaya devam ettiği içindir.” (s. 101)

Balku, tarihten aldığı kültürel değerleri öykülerinde yeniden değerlendirerek zengin bir içerik elde eder. Çağı, şimdiki zamanı geçmişten okuyarak yeniden anlamlandırır. Kültürel kodlar, öykülerin iskeletini oluşturur.

## 2.8.Masalsı Anlatım

Yücel Balku, Necip Tosun’un ifadesi ile “postmodern masalcı” olarak “Doğu kültürünün masal birikiminden, efsanelerden, mitlerden yola çıkarak heyecan, merak öğelerine yaslı, gizemli, çağcıl masallar” (2015: 251) anlatır. Batı’nın artık anlatacak, hikâyeleyecek çok şeyi kalmadığını düşünen ve yüzünü Doğu’ya çevirip oradan beslenmeye başladığını (s. 453) ifade eden yazar, öykülerinde masal formuna ait unsurlardan yararlanır. “Son Prometheus” öyküsünde yazarın Doğu-Batı karşılaştırması şu cümlelerle ifade edilir: “Bir gün, Faik Bey’in eline tutuşturduğu *Odysseia* adlı bir kitabı okuduktan sonra dönüp kitabın *Seyfi Zülyezen’e* çok benzediğini, hatta *Seyfi Zülyezen’in* daha güzel olduğunu söyledi. Faik Bey ters ters bakmakla yetindi ama sonraki günlerde Fethi, *Romeo ve Juliet’in Leyla ve*

*Mecnun* hikâyesi kadar dokunaklı olmadığını, *Decameron Hikâyeleri'nin Binbir Gece Masalları'nın* kötü bir taklidi olduğunu ve *Don Kişot'u* okumaktansa *Battal Gazi Destanı'nı* okumayı tercih ettiğini söyleyince Faik Bey artık dayanamadı ve tokadı patlattı." (s. 133) Öyküde Fethi, yazar anlatıcının düşüncelerini dile getiren kişidir.

"Giz Dolu Çürüme Ayı" öyküsünün finalinde anlatılanın bir masal olduğu ifade edilir: "Olup biten her şey, iyi masallarda olduğu gibi, masalların sihrine inanan çocuksu ruhları mutlu etmek içindi." (s. 193) "Çekirge Sancısı" öyküsü de benzer cümlelerle sonlandırılır: "Ben bitirdim işte, sıra sende İlkur. Başımı dizine yaslayayım, bedenleri çocuk kalırken zihinleri olgunlaşan o iki biçarenin masalını anlat yine bana." (s. 283)

"Dizimde Uyuyan Dev" öyküsü masallarda görülen bir sonla bitirilir: "Gözlerimi kapatıp dizimin üstündeki kocaman kafanın bana dönük kulağına masallar fısıldıyorum. Masallar başlıyor, bitiyor; gökten düşen elmaları pay edip yeni bir masala –belki aynı masala, yeniden- başlıyorum. Muradıma erdiğim de oluyor, ermediğim de. Sonuçta zaman akıp gidiyor. Yiyip içip yere geçenler zamana geçenlere galebe çalıyor. Masalın sonunda gökten düşen mutluluk elmasını gençlik elmasına tercih edenler azalıyor. Siz siz olun, yiyip içip yere geçenlerden değil, zamana geçenlerden olun. Sonra gökten üç elma düşsün..." (s. 334)

## 2.9.Kişiler

Postmodern edebiyatın genel özellikleri arasında yer alan belirsizlik, çoğulculuk postmodern anlatıların kişi kadrosunda da görülür. Gerçek kişilerle hayalî kişiler ya da tarihsel kişiler aynı yerde yer alabilir. Yazar anlatıcı, kurmaca bir kişilik olarak eserde yer alır ve hatta oluşturduğu öykü kahramanları ile konuşur, tartışır. Zaman zaman kişiler, yazarın güdümünden çıkarak kendi özgürlüklerini savunan bireylere dönüşür. Postmodern öykü kişileri gerek tarihe dönerek gerekse yolculuklara çıkarak kendilerini yeniden bulma peşindedirler. Rosenau postmodern edebiyattaki karakterlere ilişkin şu değerlendirmeyi yapar. "Postmodern roman, oyun ve şiirlerde, en azından teorik olarak, karakterler ve karakter gelişimi pek önemli değildir. İnsan bilimlerinde postmodernistler yapısalcıların açtığı yoldan gitmişlerdir. Postmodern edebiyatta uzun karakter betimlemelerine rastlanmaz. Bize belli bir bireyin saçının rengi ya da uzun boylu mu yoksa kısa boylu mu olduğu söylenmez. Postmodern edebiyat odak ya da biçim anlamında bireylerle ilgili değildir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda söylediği gibi, 'İleriki sayfalarda kişileri betimleme işine hiç girmeyeceğim... Zira hiçbir şey, sonbahar gelince solup değişiveren tarla çiçeklerine benzeyen dış biçim kadar geçici değildir" (1980:7).

Yücel Balku, öykülerinde genel olarak kişilerini hastalıklı, saplantılı kişiler arasından seçer. Katil-anlatıcı öykülerde görülen baskın bir figürdür. "Abruşak" ve "Sisten Sonra" öykülerinin sonunda anlatıcının bir katil olduğu ortaya çıkar. Diğer öykülerde de kahramanlar ya da anlatıcı gizemli cinayete kurban gider. Yazarın kişilerini bu şekilde tercih etmesi postmodern eserlerin kişi anlayışına da uygundur. Postmodern eserler, topluma örnek olacak nitelikte, öğretici kişiler üzerinde durmaz. Herhangi bir sebep yokken kişilerin cinayet işlemesi, öykülerin çelişkili yapısı ile ilgilidir. Bu nedenle de öykü kişileri hakkında net tanımlamaların yapılması güçtür. Haklarında ayrıntılı bilgi verilmeyen kişiler, öykülerin merkezinde de yer almazlar.

Postmodern kişiler, kendilerinin kurmaca olduğunun bilincindedir. Zaman zaman yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini dinlemeyi reddederler (McHale, 1987: 120-123)" "Serpentarius" öyküsünde, öykü kahramanı Âdem, kurmaca bir kişilik olduğunun ve her an yazarın kendisi hakkında yeni tasarruflarda bulunabileceğinin farkındadır: "Giderek

benim fısıldadıklarımın ötesine geçti Âdem. Her şeyi usulca yeniden kurguladı. Her an kendisinin de ortadan kaldırılabilceğini bilmek, bunu beklemek onu çıldırtıyordu.” (s. 55)

Balku, öykülerinde masal, destan, efsane ve mitlerden aldığı kişilerden de yararlanır. “Kesik Başın Hikâyesi”nde köyün önde gelenlerinden olan ve köylüyü zaman zaman toplayarak vaaz eden Koca Dede, öyküdeki işlevi itibariyle Dede Korkut’u andırır. Koca Dede “ancak bir büyücüde ya da din adamında olabilecek ince ve beyaz el(e)” (s. 76) sahip birisidir. “Çekirge Sancısı” öyküsünde de Topal Timur karakteri, Dede Korkut hikâyelerinde geçen Tepegöz’e benzer özellikler taşır.

“Son Prometheus” öyküsü, yazarın Doğu kültürü ile Batı kültürünün karşılaştırdığı ve Doğu kültürünün daha zengin olduğunu göstermek istediği bir öyküsüdür. Bu nedenle de yazar anlatıcı, öykü kahramanı Fethi S.’yi kendi düşüncelerinin savunucusu olarak kurgular. Anlatıcı ve Fethi S. öykünün başında farklı kişiler olarak anlaşılabilirler ancak öykünün finalinde Fethi S.’nin aslında anlatıcı ile aynı kişi olduğu anlaşılır. Yazar, bu öyküsünde de anlatıcı değiştirir.

“Çengelli Peri”, “Cevşen”, “Çekirge Sancısı” ve “Dizimde Uyuyan Dev” öykülerinde de doğaüstü özellikleri olan karakterler tercih edilir. Masal, efsane ve destanlardan alınan kişiler, modern çağa uyarlanarak yeniden oluşturulur. Modernizm ile birlikte yabancılaşmanın ön plana çıktığı eserlerde yazar anlatıcı kişileri gelenekten ve tarihten seçerek kendi benine dönmek ister. Lucy’in ifadesi ile yazarın bu tercihi “kendine dönen benliğin kurmacadaki karşılığı” (2003: 128)dir.

## 2.10. Zaman

Postmodernizm birçok konuda olduğu gibi zaman konusunda da sınırlayıcı, basmakalıp anlayışa karşı kendi zaman anlayışını ortaya koyar. “Postmodern edebiyatta mekanik, belirli, ölçülebilir zaman anlayışı yerini dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik bir zaman anlayışına bırakır.” (Emre, 2004: 170) Yücel Balku, öykülerinde nesnel bir zamandan çok öznel zamanı tercih eder. Tarihsel olaylara yer verilen öykülerde ise vak’a zamanı hissettirilmeye çalışılır. “Arguri” öyküsünün 1840, “Boğanak” öyküsünün ise 1332 yılında geçtiği bilgisi verilir.

Postmodern eserlerde önemli olan yaşanan an, yani şimdidir. Kronolojik olarak düz çizgisel bir zaman anlayışını reddeden postmodernizm, zamanın gelişigüzel, bağlantısız ve rastgele olması gerektiğini savunur. “Akarib” öyküsünde yazar, bu anlayışı şu cümlelerle ifade eder: “Zaman dediğimiz, bir zamanlar zeminle bir olmuş billur kâse parçaları gibiydi; değersiz, sebepsiz ve tarumar idi.” (s. 83)

Öykülerde tarihten yararlanan yazar anlatıcı, metnin yazılış zamanı ve kurgu zamanını koştur kılar. Üstkurmacadan yararlanan yazar anlatıcı, öyküleme ve anlatma zamanını birbirinden ayırmaz. “Taşın Teri” öyküsünde anlatma zamanı ve öyküleme zamanı birlikte verilir: “Bu hikâyeyi kahvede anlatamam. Anlatsam bile kendi hıyanetimi atlayıp her şeyi zembem suyunun, gençlere anlatıyorsam şarabın gücüne bağlar, çıkarım işin içinden. Sonra da evlerine yüreklerinde bu dünyanın ibret verici olduğu kadar adaletsiz bir yer olduğunu anlamaktan kaynaklanan bir acı yortusuyla dönsünler diye hikâyenin asıl sonunu anlatırım onlara.” (s. 125)

“Cevşen” öyküsünde Cevşen muskalarının içine eski gazetelerden alınan haberler yazılması geçmiş zamana ait bilgi verirken aslında şimdiki zamana da göndermelerde bulunur. Yazar anlatıcı, geçmiş zaman ile şimdiki zamanı bir arada verir. Zamanın düz çizgisel ilerleyişi kaldırarak aradaki mesafe kaldırılır. Geçmiş ve şimdiki zaman belirsizleştirilir: “Bir başıma dikildim pencerenin önüne. Pencere çerçevesine sığıldığı kadarıyla şehre, şehirlere



sevgiyle, muhabbetle baktım; Rüya'yı barındırması muhtemel olan her şehre. Yaşayanların ve ölülerin ortak şehirlerine." (s. 226)

"Aileden Biri" öyküsünde ise bir ölünün anlattıkları söz konusudur: "Yaşarken çok arzu ederdim öldüğüm günün gecesini görebilmeyi. Oldu işte; bedenim salondaki büyük divanın üstünde yatıyor; çenemi bağlamışlar, göğsümün üstünde kocaman bir bıçak var." (s. 241) Bu noktadan başlatılan öyküde geri dönüşlere yer verilir. Öykü sonunda ise yine başa dönülerek cenazenin tabutla kaldırılması anlatılır.

"Abruşak", "Sisten Sonra" ve "Serpentarius" öyküleri ortak zamanlı öykülerdir. Üç öyküde sonbahar mevsiminde başlar. Öykülerde çerçeve zaman, bu başlangıç ekseninde süredizimsel bir sırayı izlemesine rağmen öykü içi zaman, antik devirden 50'li yıllara ve şimdiye çapraz bağlantılarla bağlanarak, çoğul bir anlatım elde edilir.

Balku'nun öykülerinde zaman, diğer kurgu öğelerinde olduğu gibi oyunun bir parçası olarak kullanılır. Ancak kurgulanan oyunda zaman arka plana itilen bir malzeme olarak görülmektedir. Öykülerde tahkiye zamanı, o zamanın söylemiyle belirginleştirilerek biçim ve içerik uyumlu hale getirilir.

### 2.11.Mekân

Postmodern eserlerde mekân da belirsizleştirilir. Modernist eserlerin aksine postmodern eserlerde mekâna ayrı bir önem yüklenmez. Çünkü "postmodern yazarın amacı, bir şekilde metinde anlamsal boşluklar, suskunluklar oluşturmak ve bu şekilde asıl gerçek olanı yani değişkenliği okura aktarmak[tır.]" (Doltaş, 2003: 102)

Yücel Balku, hayatının büyük bir kısmını geçirdiği Bursa'yı öykülerinde mekân olarak kullanır. "Abruşak", "Sisten Sonra" ve "Serpentarius" öykülerinde mekân Bursa olarak kullanılır. "Abruşak" Bithynia, Prusias, Prusa, Broussa, Brousse, Bulursa/Bursa (Evliya Çelebi), Bursak ve Buruse (Tietze) isimlerinden geçerek Bursa olarak sabitlenmiş şehir adının, "Sisten Sonra" öyküsü Bursa'nın en belirgin özelliklerinden sisin tek başına atmosfer oluşturma, giz üretme ve aydınlatma gücünün, "Serpentarius" ise ikinci ve üçüncü öyküde de yer alan yılan mitinin simgesidir. Dolayısıyla üç öykünün adını "Bursa'da, sis sonrası aydınlatılan bir örgütün öyküsü" olarak okumamız mümkündür (Lekesiz, s. 501).

Bu öykülerde Bursa, geçmiş ve bugün ile yer alan iki katmanlı bir mekân olarak kullanılır. İlk katmanda efsaneleriyle, tarihi ile ele alınan Bursa, ikinci katmanda darlığı, izbeliği ve sosyoekonomik yapısı ile ele alınan bir mekândır. Balku, şehir ve kent kavramlarını da farklı algılar: "Yaşamak ve ölmek için Bursa'yı seçtim diyebilirim. Bunda Bursa'yı bir kent olarak değil, bir şehir olarak görmemin büyük rolü vardır. Kent ile şehir ayrımına bu konuda değerli eserler vermiş sosyal bilimcilerimizi saygıyla hatırlayarak değinmek istiyorum: Kent ile şehir arasında coğrafya ile, tarihle, ekonomiyle ve sosyolojiyle ya da en doğrusu bunların hepsiyle açıklanabilecek farklar var. Şehir, doğal, anaç/feminen, üretken ve yerleşmekle başlayan ama hiç sona ermeyen bir süreç; durmaksızın kendini üretiyor kendinden... Kentse daha maskülen. Sanayinin zorunluluklarının ya da devletin yönetsel arzularının yarattığı büyük nüfus temerküz alanlarından ibaret. Üretimle ilgili olmaktan çok yönetimle ilgili." (s. 442)

Balku, öykülerinde soyut mekânlardan somut mekâna yönelir. Yazar anlatıcı betimlemeler ile geçmişin hayalî mirasını yeniden diriltme çabasıdadır. Şehrin sosyoekonomik boyutuyla da ilgilenen yazar anlatıcı, şehrin iktidar değişimlerini de işler. "Abruşak" öyküsünde namaz çıkışı cami avlusunun görünümünü şöyle betimler: "Cami dağılıyordu. Camiden çıkan ihtiyaçların ve cami önünde ayakkabı boyacılığı yapan, simit satan

ergen delikanlıların gözünden okuduğum öfke ve hınç bana, Abruşak'ın Bursak olacağı zamana kadar Keşiş Dağı'ndaki keşişleri kiliselerinden kovmaya kararlı Müslüman dervişlerin gözlerinde olduğuna inandığım iman dolu öfkeyi anlaşılır kıldı." (s. 25)

"Taşın Teri", "Kâfdili", "Tiley ya da Hiç", "Dizimde Uyuyan Dev" öykülerinde mekân üzerinde durulmaz. Masalsı anlatıma sahip bu öykülerde mekân belirsizdir. Evrensel değerlerin üzerinde durulduğu bu öykülerde mekân herhangi bir mekân, zaman da herhangi bir zamandır. Bu nedenle de bu öykülerdeki mekân, masal mekânı olarak görülebilir. Bu mekânların kullanılması aynı zamanda gerçeklik algısının sorgulanması için de bir araç olarak kullanılır.

### 3.ARKETİPSEL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BALKU'NUN ÖYKÜLERİ

Arketipsel eleştiri kuramı, Carl Gustav Jung önderliğinde gelişen ve kuramsal temeli Analitik psikolojiye dayanan, imgelerden hareket ederek karakterlerin psikolojisini anlamaya çalışan bir kuramdır. Sözcük olarak "ilk imge" ya da "ilk örnek" anlamına gelen arketip, yinelenen imge, simge, model ya da evrensel deneyimleri tanımlar. Jung, arketip kavramını şu benzetme ile anlatır: "Arketipler tam olarak suların çekildiği nehir yatakları gibidir; ama kurumuş bir nehir yatağı belirsiz bir sürenin sonunda yeniden su tutabilir. Bir arketip, uzun zaman içinden yaşamın ırmakları akmış eski bir vadiye benzer. Sular ne kadar uzun süre akmışsa, nehir yatağı o kadar derin oyulmuştur; şimdi nehrin kuruluşuna bakmayın, er ya da geç bir gün sular geri dönecektir..." (Jung, 2006: 47) Bu eleştiri yöntemi, imgelerin mitolojik ve psikolojik kökenlerine inerek onları "aşkın" bir boyutta inceler.

Jungcu psikanalizde kimi arketipler; doğum, dünyaya yeniden geliş, ölüm, güçlülük, sihir, kahraman, çocuk, üçkâğıtçı, akıllı ihtiyar, toprak ana ve dev gibi imgeler, ağaçlar, güneş, ay, rüzgâr, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal nesnelere, yüzük ve silah gibi insan yapısı nesnelere biçiminde sıralanır. Arketipler bağımsız yapılar olduğu gibi, bazen bir araya gelerek yeni alışmaları da oluşturabilirler. Örneğin, kahraman arketipi şeytan arketipiyle birleşerek 'acımasız lider' tipinde bir insan oluşturur (Gençtan,1990: 124).

Psikolojik bir çerçeveden hareket eden arketipçi eleştiri, edebi eserlerdeki imgelerden "ilkimgelere"e doğru yapılan bir okuma biçimidir. Edebî eserlerin kolektif bilinçaltındaki temellerine yönelen arketipsel eleştiri, onları oluşturan dinamikleri insan ruhunun "derin yapısı"nda arar. Yücel Balku'nun öykülerinde kullandığı yılan, su, harita ve akrep imgeleri arketipsel eleştiri kapsamında ele alınabilecek imgelerdir.

#### 3.1.Yılan İmgesi

Semboller, insan hayatında önemli bir yere sahiptir. Bilinçaltını yansıtan semboller, derin bir duygusal karşılık uyandırma kapasitesine, Jun'un ifadesi ile psişik bir etkiye sahiptir (Çalışkan, 1998: 91). Yeraltı ve yeryüzünün simgesi olarak yılan, tarih boyunca tapınılan bir hayvandır. Uğur, saadet, sağlık, bereket olarak olumlu anlamlara gelebildiği gibi kötülüğün, ızdırabın sebebi, hilekârlığın aracı olarak da görülür (Mant, 1998: 5). Kuyruğunu ağzına almış haliyle oluşturduğu daire ve helezonik hareketiyle hayat ve hareket sembolüdür. Uzun süre yeraltında kaldıktan sonra ilkbaharda yeryüzüne çıkarak gömlek değiştirmesiyle üreme sembolüdür (Beğenç, 1967: 72- 73).

Yılan imgesinin kullanıldığı ilk öykü "Serpentarius" öyküsüdür. "Serpentarius" yılan imgesi ve bu imgeden yola çıkılarak oluşturulan "Yılan Tarikatı" üzerinde kurgulanır. Korku ve komplo teorilerini ifade eden yılan imgesi üzerinden komplo teorilerinin parodisi yapılır.

Öykü komplo teorilerinin parodisini yaparken kendisi de yeni bir komplo teorisi oluşturur. Öyküde toplum tarafından üretilen komplo teorileri sıralanır: “Sigara paketimle oynamaya başladım. Önce paketin üzerindeki markayı bir-iki çizgiyle sigara tüttüren kasketli bir köylüye çevirdim, sonra da ezberden bir akrostişi bilmem kaç kez yazdım paketin boş kısımlarına. ‘Biz İşçiler Rızığımız İçin Nice Cihanı İnlettik.’ Camel paketinin deve resminin gölgeli kısımlarında ereksiyon halinde çıplak bir adam arayanları, kâğıt paralardaki gizli Atatürk resminin gerisinde çizim aşamasında yerleştirilmiş daha gizli bir Said Nursi portresini iddia edenleri, kâğıt binliklerin akla hayale gelmeyecek yerinde ‘Vrusta’ diye bir sözcük bulunduğuna ve bu tuhaf sözcüğün aslında paranın değerini düşürerek devleti yıkmaya çalışan gizli bir örgütün adı olduğuna yemin billah edenleri düşünerek gülümsedim.” (s. 50)

Yazar anlatıcı tüm bunları düşünürken postacının getirdiği zarfla birlikte düşten oluşan kurgu başlar. Zarf içerisinde Namık Kemal’in bir muamması ve altında ejder kafalı bir yılan tasviri vardır. Muamma çözüldüğünde Kemal ismi çıkar. Yazar anlatıcı arkadaşı olan Kemal’in evine vardığında ise kapının ardına kadar açık, eşyaların darmadağın olduğunu ve sehpanın üzerinde iki damla kan bulunduğunu görür. Zarfı tekrar açtığında ise Nâbi’ye ait olduğu düşünülen muammayı okur. Bu muamma ise Süleyman ismini gizler. İkinci muammayı iç kurguda öykü kahramanı Âdem okuyup yine yılan imgesini gördüğünde gerçek hayattaki komploların parodisi yapılırken öykü içinde de bir komplo kurulur: “Her şeyin; baskıların, duygusal prangaların, ihanetlerin, polisin, tüm yeraltı örgütlerinin, siyasi partilerin, komploların ve kompradorların, tüm haberleri ve akıl yürütmeleri ile Leviathan’ı her gün biraz daha devleştiren basın kuruluşlarının, karanlık sokakların ve sokaklara egemen olan örtük korkunun, gaip gelen seslerin ve lanet olası tarihin ve öte dünyaya dair tüm tehditlerin ve o garip muammaların arkasında devasa ve acımasız bir teşkilatın olduğuna inanıyordu artık. Bir yılan tarikatı. Adı muammaların altına yazılan o garip tarikat: *Serpentarius*.” (s. 55) Öykü kahramanı Âdem, her şeyi yeniden kurgular. Her an kendisinin de öldürülebileceği düşüncesine kapılan Âdem’in gün geçtikçe gözleri bir kat daha kanlanır, rengi biraz daha solar. İkinci muammada ismi gizlenen Süleyman cesedi kurtlanmış bir halde bulunur.

Yazar anlatıcı, gerçek ve düş arasında gidip gelen öyküde olan biten her şeyin kendisinin yazdığı “*Serpentarius*” adlı öyküden kaynaklandığını söyler: “Öyküden ve öyküdeki isimlerden yola çıkarak bu kötü oyunu oynayanların Kemal’den sonra öyküde adı geçen diğer arkadaşlarımı da öldürebileceklerini düşünmek bana derin bir vicdan ağrısı ve korku veriyordu.” (s. 56) Öyküde üçüncü muamma ise Fuzulî’nin “Mihnet sarayı sineme geldikçe muttasıl / Bezl eylerim hadengine her lahza hunı dil.” beyitidir. Bu muamma çözüldüğünde Âdem ismini verir. Öykü kahramanı Âdem yılanlarla ilgili ayrıntıların yaşama ne denli iç içe olduğunu fark eder. Bunun *Serpentarius* adlı bir tarikatın faaliyetleri olduğuna inanır. Yılan derisinin Anadolu’da bereketi artırmak için kullanılmasının, kızların bekâretlerinin devam ettiğini göstermek için yılan derisinden yararlanmasının ve yılan öldürmenin bütün ülkede günah sayılmasının nedenini de yine *Serpentarius* Tarikatı olarak görür. Yazar anlatıcının öyküye gerilim olması için eklediğini söylediği *Serpentarius* Tarikatı’nın kendine ait Cenneti ve Cehennemi olduğunu öğrenen Âdem, bu fikrin dehşetine kapılır. Âdem bu tarikatın Cennet ve Cehennemini bulmak için Bursa’daki birçok mekânı gider ve buralarda yılan figürlerine rastlar. Sonunda yazar anlatıcı ile birlikte bir mağaraya girerler. Mağara, öykünün de bitirildiği mekândır. Yılanların evi olarak görülen mağara, öykü kahramanının ve öykünün de başlangıcı olur.

Yılan imgesinin kullanıldığı diğer öykü, “Aileden Biri” öyküsüdür. Öyküyü anlatan bir ölüdür. Bir yılanı öldüren anlatıcı, yılanın eşi tarafından sokularak öldürülür. Bir bakıma yılan

öcünü almıştır. Anlatıcı, yaptığı eve yerleştiklerinde çatıda yılan yumurtaları olduğunu görür ve onları ellemez. Yılanın bet, bereket getirdiği ve yılan öldürenin olmadık belalara maruz kalacağı inancı üzerinde durulan öyküde, evin bet ve bereketinin nasıl arttığı anlatılır: “Karım durmaksızın evin bereketinin nasıl arttığını anlatıp durdu; ocağa koyduğu süt tencerede kendiliğinden çoğalıyormuş; ambardaki buğday ve mısırlar kendiliklerinden artmasalar bile farelerin birdenbire ortadan kaybolmaları dolayısıyla en azından azalmıyorlarmış...” (s. 243) Anlatıcı bir süre sonra dağlardan yılan derileri toplayıp getirir ve çakmak, bıçak kaplamaya başlar. Evde anne ise çocukların yaptıkları yaramazlıklarda onları yılanla tehdit eder. Bir gün eve dönen anlatıcı çocukları salonda korkmuş vaziyette görünce evdeki yılanı öldürür. Gece, yılanın eşi gelip anlatıcıyı öldürür. Annenin çocukları yılanla korkutması, yılanın bir güç sembolü olmasından kaynaklanır. Baba öldüğünde ağıt yakan anne şöyle der: “Babanın hükmü yoksa yılanın hükmü geçerdi. Yılanlara söyledim, diye diye büyütürdü onları.” (s. 247)

Tabutun içinde mezarlığa götürülen anlatıcı, ölümü ile çocuklarının özgür bir hayata kavuşmalarını sağladığı için mutludur. Yılanlar, evi terk ederek tabutu takip edip mezarlığa gelirler. Duruşu ve zehri ile korkuyu temsil eden yılan, evde çocuklar için korkuyu temsil ederken anlatıcı için koruma ve güvenliği temsil eder. Mezarda anlatıcı yılanların kendisine zarar veremeyeceğini çünkü öldürdüğü yılanı yediği için baba yılanın tabutu olduğunu düşünür. Eş ve çocuk yılanlar, anlatıcının cesedini diğer hayvan ve haşerata kadar korumak zorundadırlar. Yılan sembolü öyküde içerdiği farklı anlamları kapsayacak şekilde kullanılır.

“Yılan ve Erguvan” öyküsünde yılanlaşan insanlar ile “ihanet” üzerinde durulur. Büyük Efendi olarak adlandırılan yılan, kasabayı ele geçirir. Hâkimiyeti ele geçiren Büyük Efendi zalimliği ile ün salar: “Kasabanın üstüne çöreklenmişti yılan; bir gizli teşkilat görkemi ve karanlığın piç çocuğu, korkudan neşet etmiş zalim ve adsız kuşatmanın faili.” (s. 255) Bir süre sonra ise karşı kasabaya Nurlu Şeyh olarak adlandırılan biri yerleşir. Arada casuslar gönderilir. Her iki tarafta da geldiği yere ihanet edenler vardır. Anlatıcı, Büyük Efendi’nin kasabasından onun zorlaması ile meydana gelen bir çocuktur. Büyük Efendi’den izin alarak Nurlu Şeyh’in kasabasına yerleşir. Her türlü işkenceden sonra onun gerçekten hain olduğuna ve Büyük Efendi’den ayrıldığına inanılır. Anlatıcı diğerlerinden farklı olarak çevreyi ve önemsiz bütün ayrıntıları tasvir eder. Nurlu Şeyh’in ayda birkaç kez gidip istiharede kaldığı mağarada emirlerini dinlediği gölge kişinin, anlatıcı olduğu ortaya çıkar. Aslında Büyük Efendi, Nurlu Şeyh aynı kişidir. Anlatıcı, mağarada Büyük Efendi, Nurlu Şeyh ve casusluk yaparken kullandığı Levransov isimli kişiliğini bombalayarak öldürür. Öyküde yılan “ihanet”in sembolüdür. İhanet, insanları kılıktan kılığa sokar. İhanetten ve hainden ise yılanın yuvasında mağarada kurtulmak da öykünün sembolik kullanımlarındandır. İhanet, çıktığı yerde, kaynağında yok edilir.

“Çekirge Sancısı” da Yücel Balku’nun yılan imgesini kullandığı diğer bir öyküdür. Bitkilerin ve hayvanların dilinden anlayan, köylünün dertlerini dinleyen ve bu dertlere çözümler bulan Timur, efsanevî bir kişidir. Yılanlarla bir dostluk kurarak gücü temsil eden Timur, ölümsüzlük otunu yemek ister. Anlatıcı ve İlknur’u alıp dağa götüren Timur, ölümsüzlük otunu elde etmek için çocukların saflığından yararlanmak ister. Ancak anlatıcı ölümsüzlük otunu önce kendisi yer sonra da İlknur’a yedirir. Herkes büyürken anlatıcı ve İlknur çocuk olarak kalırlar. Çeşitli kültürlerde yılanın acıya ve hatta ölüme neden olabilecek büyüye sahip olduğu inancı vardır. Öyküde Timur’un yılanlardan kurtulması ve ölümsüzlüğe ulaşması için ölümsüzlük otuna ihtiyacı vardır. Anlatıcı ve İlknur’un ölümsüzlük otunu yemesi ile birlikte Timur, hayatını yitirir.

Yücel Balku, dört öyküsünde kullandığı yılan arketipini geniş bir anlam yelpazesinde kullanarak öykülerini kurgular.

### 3.2.Su İmgesi

Yücel Balku, öykülerinde su (göl) imgesini de arketip olarak kullanır. “Göl”, “Yalnız” ve “İğdenin Kokusu” öyküleri su imgesinin kullanıldığı öykülerdir.

Mitoloji, hikâye, destan ve dinî eserlerin bir kısmında su kutsal anlamda kullanılmıştır. “Su kökeninde şerefendirildiği eski ayrıcalığı sayesinde, bu amaçla Tanrıya yakarılması halinde kutsama özelliğine sahip kılınmıştır.” (Eliade, 1992: 184) Türklerde de su kutsal bir özelliğe sahiptir: “Yer-su’nun bir parçası olan su ve onun çevresinde şekillenen ‘su kültürü’ Türklerin tabiat kültürleri içerisinde ‘yer’ ile birlikte ilk sırada değerlendirilir. Suyun kutsal olarak algılanmasının arka planında makro ve mikro-kozmosun su ile başlayıp, yine su ile sona ermesi yatmaktadır.” (Türkan, 2012: 135)

Balku’nun “Göl” öyküsünde su imgesi varlık-yokluk ve yeniden doğuş imgesi olarak yer alır. Küçük bir kasabanın yanında yer alan göl, güvercinlerin ve kırlangıçların dalışa geçmesi, kıyıya dalgalarının vurmasıyla mutluluk kaynağıdır. Öyküde anlatıcı kahraman ve Arif, her gün göl kenarına giderek saatlerce göle bakarlar. Öykü kahramanı Arif’in annesinin babasının kim olduğunu, buraya nereden geldiğini kasabada kimse bilmez. Arif “üstünde onun bunun verdiği dizleri yırtık bir pantolon ve o yaz sıcağında bile giydiği mavi bir kazak” (s. 146)la garip birisidir. Arif, anlatıcı kahramana gölde bir minare gördüğünü söyler. Anlatılana göre gölün altında bir kasaba vardır. Anlatıcı kahraman bu minareyi bir türlü göremez. Göl, kasabının su ihtiyacını da karşılar. Bu su pompasının “sol tarafında göl sığ ve dibi balçık; önü ise karanlık ve dipsiz bir uçurum[dur.]” (s. 148) “Güya bir zamanlar gölün şimdiki yerinde dört başı mamur bir kasaba varmış. Çukurun bereketli toprağından fıskırmış yeşilliğin içinde, sevimli evlerden ve meydandaki büyük camiden ibaret, kendi halinde bir kasaba ve bu kasabanın kendi halinde sakinleri... Büyük meyve bahçelerinde çocuklar dünyanın başka yerlerindeki kadar gürültücü oyunlar oynar; gündüzleri ellerinde karınca kavanozları, geceleri ise ateşböcekleriyle dolu şişeler, içinde yaşadıkları küçük kâinatı doğal gaddarlıklarıyla altüst etmek için kendilerinin bile bilmedikleri rotalarda, ısırğanların çıplak bacaklarını dalmasına aldırış etmeden keşfe çıkarlarmış. Orada da büyükler ve onlar arasında dostluklar, düşmanlıklar, umutsuz aşklar, büyük sevdalar, düzenbazlıklar, tapınmalar, gizli ve açık döneklilikler varmış.” (s. 150) İnsanların maddî ve manevî kültür öğeleri ile yaşamlarını sürdürdükleri bu kasaba bir dervişin bedduası ile sular altında kalır. Binalarla birlikte bir hayat da yok olur. Su, bütün yaşamı içine alır.

Öyküde kasabaya gelerek kendisine bir dilim ekmek ve biraz su isteyen dervişin elinin boş çevrilmesi sonucunda dervişin beddua ederek kasabanın sular altında kalması Nuh Tufanını hatırlatır. İnsanların inançsızlıkları nedeniyle Hz. Nuh’un kendisine inananları yaptığı gemiye alması sonrasında yeryüzünü helak eden bir tufan başlar. İnançsız insanlar bu tufanda yok olup giderler. Öyküde “yaşlı, sakalları yere degecek kadar uzun bir adam, attığı her adımda elindeki asayla uhrevi takırtılar çıkartan” (s. 21) dervişin ekmek ve su isteğini geri çeviren kasaba halkı, kasaba ile birlikte yok olur. Sadece dervişin ekmek ve su ihtiyacını gideren kasabanın çıkışındaki son evde yaşayan dul kadın, bu bedduanın şerrinden kurtulur. Dervişle evlenen dul kadın gölün kıyısına yeniden kurulan kasabada yaşayan insanların da atasıdır. Felaketten sonra bir “yeniden doğuş” söz konusudur.

“Yalnız İğde Kokusu” öyküsünde su (göl) kutsal olarak ele alınır. Nevruz’da su falı bakmak için dilsiz suyun oradan alınması ve konuşamayan ya da kekeme çocuklara içirilmesi, çocuğu olmayan kadınların bir gece gölün kenarında uyuyarak şifa bulduklarına inanılması, elinde kapla şifa için su almaya gelmiş insanların görülmesi gölü kutsal hale getirir.

Öyküde Sarıkamış Harekâtı'na giden öykü kahramanı Gonca'nın kocası köye dönmez. Sarıkamış Harekâtı'ndan köye gelen bir askerin iki ayağı ve sol elinin parmakları kopmuştur. Gonca da eşinin öldüğüne bir türlü inanmak istemez. Sarıkamış'ın neresi olduğunu bile bilmeyen Gonca'nın tek bildiği "ulu dağlarının yükseğinden karın hiç kalkmadığı bir yer olduğuydu. Kışın iki adam boyunu bulurdu kar. Soğuktu, çok soğuktu. Soğuk değil, sinsi ölümdü. Soğuklar azalınca karlar erir, çağılıyla inerti ovaya dereler, nehirler." (s. 288) Gonca eşini beklerken ikinci bir olayla sarsılır. Eşi askere gittikten üç ay sonra doğan oğlu beş yaşında Karasu nehrinde boğulur. Bu olaydan sonra Gonca gölün kenarına gidip göle bakar. Nerden geldiği bilinmeyen Kaçak adlı bir kişi, Gonca'nın dertlerini dinler. Gonca, kocasına benzettiği Kaçak'a ilgi duyar. Ancak köylü iftira ve dedikoduya başlar. Kaçak, çantasından çıkardığı kumaşları Gonca'ya verir. O da her gün bunları adak ağacına asar. Bir gün Kaçak'ın da suda boğulduğu haberi köyde yayılır. Gonca onun öldüğüne inanmaz. Göl kıyısına giderek oradan hiç ayrılmaz. Bir gün gölün üzerinde yüzü çürümüş, karnı şişmiş, sırtında hançer olan birinin olduğu görülür. Köylü bu kişinin Kaçak olduğunu söylese de Gonca buna inanmaz. Gölü beklemeye devam eder. Bir gün oğlu, kocası ya da Kaçak gölden çıkıp gelecektir.

Gonca, beş yaşındaki çocuğunu kaybettiğinde köylü kadınlar onu teselli etmek için göle bir kutsallık atfederler: "İsyankâr olmamasını, suyun sadece bir aracı olduğunu, masum bedeninin zemmeye gittiğini söylediler. Güya, yerin üstünde olsun, altında olsun, dünyadaki tüm sular bir şekilde zemmeye suyuna karışır, arınıp pak olduktan sonra yeniden dönerlermiş tabiata. Hem içinde nice ruhları barındırdığı hem de zemmeyin kutsallığının bir parçası olduğu için suya isyan etmek yanlışmış. Suyun, ateşin, havanın ve toprağın çağırıldığına çare yokmuş." (s. 290) Öyküde su, kutsal bir nesne olarak alınır. Varlığın ana maddesi olarak bilinen su, varlıkları tekrar kendi bünyesine alır. Bu bir dönüşümdür. Bir zaman önce hayat veren su, zamanı geldiğinde ise emaneti geri alır. Varlığın ana maddesidir. Kaçak'ın Gonca'ya ilgi duyması ve ona dert ortağı olması ise köyde dedikodu ve iftiraların çıkmasına neden olur. Bu ilginin cezası da yine su ile verilir. Kaçak arkasından hançerlenmiş şekilde bulunur. İftira sonucunda bir pusuya kurban giden ve arkasından vurulan Kaçak, Gonca'ya olan ilgisinin günahından ise su ile kurtulur. Su temizlik ve berraklığın da simgesidir. "Kötü bir düşünceyle geri dönüşü olanaksız biçimde bozulan mutlak arılık beliti, berraklığını ve serinliğini biraz kaybetmiş bir suyla kusursuz bir biçimde simgelenir." (Türkan, 2012: 152)

### 3.3.Harita İmgesi

Yücel Balku'nun öykülerinde kullandığı diğer bir imge de haritadır. "Abruşak" ve "Sisten Sonra" öyküleri harita metaforu üzerine kurgulanan öykülerdir. Yücel Balku, haritalara olan ilgisini şu şekilde ifade eder: "Haritalara olan ilgim, aslında belki herkeste vardır, çocuklukla ilgili her şey öncelikle. Rengârenk, kimi zaman çözemediğimiz gizemli kâğıtlar, her çocuğun ilgisini çekiyor zannederim. Benim de her zaman ilgimi çekmiştir. Ve görsel anlamda da iyi bir malzeme olduğunu düşünüyorum. Ama bunun da ötesinde harita ile yazmak arasında sıkı bir ilişki olduğunu düşünürüm. Bu ilişki her ikisinde de bir boyutun eksikliğinden kaynaklanıyor. Ne metin üç boyutludur ne de harita. Size gerçeğin krokisini sunar ikisi de." (s. 451)

"Abruşak"ta yazar anlatıcı, bir antikacıda gördüğü haritaların peşine düşer. Kendisi de bir harita çizmek istemektedir: "O çizmeye çalıştığım harita bir kuşatma haritasıydı, surun dışındakilerin hikâyesiydi... Ben de öyle bir ustalıklarla çizmeliydim ki, suların ardına gönül ve iman gözüyle bakanların dışında hiç kimse görmemeliydi onları." (s. 25) Yazar anlatıcı kendi haritasını oluşturmadan önce antikacıdaki haritaların hikâyesini öğrenmek ister. Haritalar

tekfurun isteğiyle Abruşak (Bursa) sisler altındayken bile her şeyin ayan beyan anlaşılması ve bilinmesini sağlamak için çizilecektir. Ancak keşişler kendi dinleri ile ilgili geleceğe iletmek istedikleri mesajları içeren ve seyyahların anlattığı Abruşak üzerinden haritaları çizerler. Tekfur bu haritaları beğenmez keşişleri kovar. Daha sonra bir keşiş, bir derviş, hiçbir inancı umursamayacak kadar yoldan çıkmış bir mezar soyguncusu ve insanlar arasında ayırım gözetmeyecek kadar doğuştan orospu bir kadının harita çizmesini ister. Onların çizdiği gerçekçi haritalara da sinirlenen tekfur, çizdikleri haritaları birbirlerinin dillerinin altına kazır. Yazar anlatıcının da çizeceği harita Abruşak'ın geleceğinin nasıl şekilleneceğini gösterecektir. Bir çekilme hikâyesi olacak haritalar, Ermeni, Rum ve Yahudilerin Abruşak'tan çekilip gitmelerini anlatacaktır. Yazar anlatıcı, Abruşak'ın kelimelerle haritasını çizer. Eski kültürlerin izleri, ara sokaklar, izbe yerler bir kültür değişiminin izleri de bu haritada yer alır. Sokaklarda gezerken geçmiş ve şimdiyi birleştiren yazar anlatıcı, şehrin kimliğini de oluşturur. Bir zamanlar çizilen haritalar, birtakım gizleri içinde barındırırken yazar anlatıcının metinleri şimdiye tanıklık eder. Metinden oluşturulan harita değişimin ve dönüşümün de canlı şahidi olur. Yazar anlatıcı kıyametin kopuşunu bile harita üzerinden anlatır: “Belki kıyametin bile suya gark olmakla değil, yüzeyinin binyıllar boyunca aynı haritayı muhafaza edecek kadar dingin ve kıpırtısız kalmasıyla olacaktır. (s. 32)

“Sisten Sonra” öyküsü de harita metaforunun kullanıldığı bir öyküdür. Yazar anlatıcının dedesi Bursa'da iki yüz tane çeşme yaptırarak bu çeşmeleri harita üzerinde işaretler. Öykü kahramanı Oktay ve Defineci Hamza çeşmelerin belli bir düzen içerisinde yapıldığını ve bir defineyi işaret ettiğini düşünmektedir. Haritadan hareket ederek burayı bulan kahramanlar anlaşmazlığa düşerler. Oktay, Hamza'yı ve yazar anlatıcıyı öldürür. “Sisten Sonra” öyküsü de bir arayış öyküsüdür. Geçmişin peşine düşen kahramanlar, haritayı okuyarak şehrin sözlü bir haritasını çizerler. Harita bilinçaltında Bursa'nın kültürel mirasını simgelemektedir.

### **3.4.Akrep İmgesi**

Arketipsel derinliğe sahip olan akrep, hem koruyucu hem de korkutucu bir özelliğe sahiptir. Mitolojik kaynaklarda içerdiği zehir sebebiyle sihirli gücün ve koruyuculuğun olduğu kadar korkunun da simgesi olarak kullanılır. Akrep aynı zamanda bir burç ismi olarak kullanılır. Terazi burcuyla komşu, Antares kızıl yıldızını içeren burçlar kuşağının sekizinci yıldız kümesi olan Akrep, astrolojide soğuğu, karanlığı ve fırtınayı getiren, savaşa sebep olan ve insanoğlu üzerinde kötü bir tesir bırakan uğursuz bir yıldız kümesidir (Leach, 1949-1950: 978).

“Akarip” öyküsünde sarayda korkuları ile baş başa kalan şehzadenin yaşadıkları anlatılır. Babasının ölümünden sonra bir gün sıranın kendisine geleceğini fark eden şehzade deniz kenarından ayrılmaz. Hekimbaşı Yakutî Efendi, şehzadeyi sokan akrebi öldürerek yakar. Akrebin yanmasından çıkan koku ise şehzadenin peşini bırakmaz. Nereye gitse, ne yapsa hep o kokuyu alır. Hekimbaşı hazırladığı bir panzehir ile şehzadeyi zehirlenmekten kurtarır. Şehzade bu panzehiri her gün dozunu artırarak yemeklerine katar. Bu sırada şehirde çıkan yangınla her yer yanar, hayvanların bir kısmı yanarken bir kısmı başka şehirlere kaçar. Yangın, saraya sıçramadan söndürülür. Nargile içerken ateşin kenarında ve suyun içinde birçok akrep olduğunu gören şehzade tömbekide akrebi yakan ateşle şehri kasıp kavuran yangın arasında bir fark olmadığını düşünür. Yangından sonra şehzadenin yanına gelenler onu yatağında ölü olarak bulurlar. Aslında zehir diye içtiği gerçekten bir zehir değildir. Hekimbaşı o şişenin kokulandırılmış saf su olduğunu söyler.

“Akarip” öyküsü korku üzerine kurgulanan bir öyküdür. Akrep, zehri ile öldürücü bir etkiye sahiptir. Bu nedenle korkunun da simgesi olarak kullanılır. Akrebin tehlike anında iğnesini kendisine batırarak zehirleyip kendisini öldürmesi de korkusuzluğun bir göstergesidir. Akrepten zehirlenmemek için panzehir kullandığını düşünen şehzade gerçekte kokulandırılmış saf su kullanmasına rağmen iyileşir. Daha sonra ise ölmek için bu panzehirin dozunu artırarak kullanan şehzade zehirlenerek ölür. İnsanların korkuyu kendi akıllarında büyüttükleri ve inandıkları korkuların gerçekten etkisinin olduğu temasını işleyen öyküde, akrep korkular olarak imgeleştirilir.

#### 4.SONUÇ

Genç yaşta hayata veda eden Yücel Balku, yazdığı öykülerle 1990 sonrası Türk öykücülüğünde farklı bir öneme sahiptir. Postmodern edebiyatın üstkurmaca, metinlerarasılık, tarihsellik, oyunsuluk, düş ve gerçeğin iç içe geçişi, çoğulcu anlatım, eş zamanlı olarak verilen karşıtlıklar, imgesel anlatım, gizem gibi anlatı teknikleri ile masal, efsane, mit, destan ve halk hikâyelerini birleştiren yazar, postmodern bir masal anlatıcısıdır. Öykülerin şaşırtıcı bir sonla bitmesi ve çoğu öyküde öykü kişilerinin ölmesi ya da öldürülmesi dikkat çeken bir özelliktir. Öyküyü hikâyeden ayıran yazar, öykünün tamamen kurguya dayalı olduğunu ifade eder. Bu nedenle de öykülerde oyunsuluk ve kurmaca okura sürekli hatırlatılır. Yazar, *Binbir Gece Masalları*, mesneviler, halk hikâyeleri, efsâne ve menkıbeleri metinlerarasılık yoluyla yeniden değerlendirir. Öykülerde yararlanılan metinlerarasılık, yazarın geleneğin çağdaş biçimlerle devam ettirme gayreti olarak okunabilir. Geleneksel anlatı türlerinden sıkça yararlanılması ve öykülerin sonlarında anlatıcının değiştirilmesi öyküleri çoklu okumaya uygun hale getirir. Gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrımın kaldırıldığı öykülerde, bakış açısı ve anlatıcı değişikliği dikkat çeken bir tekniktir. Zaman zaman okurla da konuşan yazar anlatıcı, öykülerin kurmaca olduğu bilgisini de sık sık hatırlatır. Geleneğin birikimi sükûtun değil çok sesli bir kültürün sesi olarak çağdaş biçimlerle yeniden yazılır. Balku, öykülerinde tarihten de yararlanır. Öykülerde tarih, kültürel kodları içermesi bakımından ele alınır. Yazılan tarihten çok yazılmayanı hayal ederek evrensel değerlerin bulunup çıkartılması asıl amaçtır.

Balku'nun öykülerinde genel olarak hastalıklı, saplantılı kişiler tercih edilir. Anlatıcı hemen hemen bütün öykülerde yer alan ve çoğunlukla katil olarak baskın bir figürdür. Kişilerin tercihinde de gelenekten yararlanır. Doğu kültürünün baskın karakterleri Balku'nun öykülerinde sıklıkla kullanılır. Zaman tercihinde de metnin yazılış zamanı ve kurgu zamanını koştur kılınır. Öyküleme ve anlatma zamanı birbirinden ayrılmaz. Mekân olarak yazar, çocukluğunun geçtiği Bursa ve Sakarya'yı seçer. Geçmişin hayalî mirasını yeniden diriltme çabası, yazarı soyut mekândan somut mekâna yöneltir. Şehrin sosyoekonomik yapısı ile birlikte şehrin iktidar değişimleri de öykülerde yer bulur. Böylece mekân geçmiş ve şimdi ile birleştirilerek bir bütün olarak ele alınır. Geçmiş ve şimdinin birleştirildiği öykülerde şimdiki zaman geçmişin penceresinden anlamlandırılmaya çalışılır. Değişmeyen tek şeyin değişim olduğu anlayışına uygun olarak kişiler, zaman ve mekân; geçmiş ve gelecek ile birlikte kurgulanır.

Öykülerde ortak imgelerin kullanılması ve öykülerin bu imgeler üzerinden anlamlandırılması, üzerinde durulması gereken bir özelliktir. Yılan, su, harita ve akrep imgeleri öykülerde kullanılan belli başlı imgelerdir. Balku, öykülerinde bu imgeleri arketipsel olarak kullanır. Doğu kültüründe ve Anadolu inanışlarında yılanın ifade ettiği anlamları öykülerine taşıyan yazar, güç, korku, ihanet ve komplo gibi olguları anlatmak için bu imgeden



yararlanır. Korkuların ve komplo teorilerinin parodisini yaparken oyunsuluk gereği öykülerde bir komplo teorisi de üretilir. Yılan Tarikatı olarak ifade edilen bu komplo, okuru bir gerilimin içine sürükler. Öykülerin sürükleyici olmasının temel nedenlerinden biri de yazarın kullandığı bu arketiplerdir. Gölün kullanıldığı öyküler su arketipinin işlendiği öykülerdir. Geçmişi yok eden su, yeniden doğuşu da beraberinde getirir. Öykülerde su genel olarak yeniden doğuş arketipi olarak kullanılır. Harita arayış, değişim ve dönüşüm arketipi çerçevesinde, akrep ise korku arketipi olarak işlevseldir. Öykülerin bel kemiğini oluşturan bu arketipler, okurun merak duygusunu kamçılayan ve öykülerde gerilimi artıran unsurlar olarak yer almaktadır.

Yücel Balku, 1990 sonrası Türk öykücülüğünde özellikle üzerinde durulması gereken bir yazardır. Öykülerinde postmodern edebiyatın hemen hemen bütün anlatı tekniklerinden yararlanan yazar, geleneğin zengin birikimini çağdaş biçimlerle yeniden yazarak Türk edebiyatının kültür kodlarını öykülerinde işlevsel olarak kullanır.

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (1999). **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Balku, Y. (2011). **Sükût Ayyuka Çıkar Bitmemiş Külliyat**, İstanbul: Can Yayınları.
- Batum Menteşe, O. (1995). "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm", **Türk Dili**, Mart, (519), s. 273-283.
- Çalışkan, S. (1998). Literary Representations of the Snake Woman Motif: A Comparative Analysis", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 15 (2): 91-103.
- Çetin, N. (2004). **Roman Çözümleme Yöntemi**. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetişli, İ. (1998), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Isparta: Kardelen Kitapevi.
- Demir, Y. (2002). **Zaman Zaman İçinde Roman Roman içinde: Müşahedat Bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Ecevit, Y. (1996), **Orhan Pamuk'u Okumak**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2001), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1980). **Gülün Adı**, İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. (1992). **İmgeler ve Simgeler**, (Çev. M.Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yay.
- Emre, İ. (2004). **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara: Anı Yayıncılık
- Gençtan, E. (1990). **Psikanaliz ve Sonrası**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harvey, D.(1997). **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- <http://tdk.gov.tr/index.php>, Erişim Tarihi: 14.11.2016
- Jung, C. G.(2005), **Dört Arketip**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, H. (1994). "Ebû'l-Ferec el-İsfahânî", **İslam Ansiklopedisi**, C.10, İstanbul: İSAM.
- Lucy, N. (2003). **Postmodern Edebiyat Kuramı**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mant, S. (1998). **Halk Sanatında "Şahmaran**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

- Oppermann, S.(1992), “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik”/ “Yazı” İkilemi”, Cengiz Ertem (Hazırlayan), **Littera Edebiyat Yazıları**, C.3, Ankara: Karşı Yayınları, 246-259.
- Rıfat, M. (2008). **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları**, İstanbul: YKY.
- Sazyek, H. (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece**, S. 65 – 66 – 67 (Türk Romanı Özel Sayısı).
- Tosun, N. (2015). **Günümüz Öyküsü**, İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Türkan, K. (2012). Türk Dünyası Masallarında Su Kültü, **Millî Folklor**, Yıl 24, Sayı 93.