Murat Gülsoy

Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık

Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları



11. BASKI

can
inceleme

MURAT GÜLSOY

BÜYÜBOZUMU: YARATICI YAZARLIK

KURMACANIN BİLİNEN SIRLARI VE İHLAL EDİLEBİLİR KURALLARI

© 2004, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2004
11. basım: Nisan 2015, İstanbul
Bu kitabın 11. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Mustafa Çevikdoğan

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Tasarım (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3 Güven İş Merkezi, Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 22749

ISBN 978-975-07-2334-6

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 31730

MURAT GÜLSOY

BÜYÜBOZUMU: YARATICI YAZARLIK

KURMACANIN BİLİNEN SIRLARI VE İHLAL EDİLEBİLİR KURALLARI

İNCELEME

can

Murat Gülsoy'un Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul, 1999
Bu Kitabı Çalın, 2000
Âlemlerin Sürekliliği, 2002
Binbir Gece Mektupları, 2003
Bu Filmin Kötü Adamı Benim, 2004
Büyübozumu, 2004
Sevgilinin Geciken Ölümü, 2005
İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, 2007
602. Gece, 2009
Karanlığın Aynasında, 2010
Tanrı Beni Görüyor mu? 2010
Baba, Oğul ve Kutsal Roman, 2012
Nisyan, 2013
Gölgeler ve Hayaller Şehrinde, 2014

MURAT GÜLSOY, 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla *Hayalet Gemi* dergisini çıkardı. *Bu Kitabı Çalın* adlı kitabıyla 2001 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı'nı ve *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı romanıyla 2004 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. *Bu Kitabı Çalın*, Almanya'da *Stehlen Sie dieses Buch* adıyla yayımlandı. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* birçok dile çevrildi. Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesi, mühendislik ve yaratıcı yazarlık dersleri veriyor; sadece yazmayı değil yazmak üzerine düşünmeyi de seviyor.

www.muratgulsoy.com
muratgulsoy.wordpress.com

Süreyya Ada ve Yusuf Ali'ye

İçindekiler

On Yıl Sonra *Büyübozumu* 13
Büyübozumu ve Yaratıcı Yazarlık 17
Yazmaya Başlamak 25
Sait Faik Nasıl Yazar? 29
Yazmanın Şimdiki Zamanı 41
Bir Rüya: Yaratıcılık 47
Yaratıcının Genç Bir Ressam Olarak Portresi 61
Sınırların Diyalektiği 71
Zihinsel Bir İşlev Olarak Kurmaca 79
Kurmacanın Unsurları 1 89
Kurmacanın Unsurları 2 119
Zaman: Neden-Sonuç Zinciri 141
Hikâye ve Olay Örgüsü 157
Betimlemeler ve Ayrıntılar 181
Bakış Açısı 193
Karakter 225
Öykü ve Roman 243
Kişiye Özel Arayışlar 253

Ekler

Yazarlardan Öneriler 261

Anne Büyüyü Bozarsa: Borges'in Sırrı 273
Küçük Yağmacının Otomobil Sevdası 277
Bush, Chomsky'nin Son Kitabını Okudu mu, Okumuş mu? 291
Klasikler Meselesi 295
Sanattan Söz Eden Romanlar 299
Kim Korkar Popüler Edebiyattan? 307
Dr. House: 21. Yüzyılda Akla Dönüş 313
Edebiyat: Kahramanın Yolculuğu 319

On Yıl Sonra *Büyübozumu*

Büyübozumu'nun ilk baskısı 2004'te yayımlanmıştı. Yaratıcı Yazarlık on yıl önce oldukça yeni sayılabilecek bir alandı. Hemen hemen katıldığım tüm söyleşilerde "Yazarlık öğrenilir mi?" diye başlayan bir dizi soruya muhatap oldum. İlk zamanlarda kuşku ve güvensizlikle yaklaşılan "yaratıcı yazarlık" meselesi atölye katılımcılarının edebiyat dünyasında gösterdikleri varlıkla büyük ölçüde silindi. Kendilerine buradan teşekkür etmek isterim.

On yıl boyunca çok sayıda yaratıcı yazarlık atölye katılımcısı ve yazar arkadaşımla bu kitapta sözünü ettiğim konuları tartışma fırsatı buldum. Elbette bu konularla ilgili yeni yazılar yayımladım. Sevgili yazar dostum Ayfer Tunç'un, artık *Büyübozumu*'nun gözden geçirilmiş ve genişletilmiş yeni bir baskısını yayına hazırlamam konusunda beni yüreklendirmesi sonucunda elinizde tuttuğunuz kitap ortaya çıktı. Bu yüzden Ayfer Tunç'a da teşekkürü borç bilirim.

Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.

JEAN-PAUL SARTRE, *Bulantı*

BÜYÜBOZUMU VE YARATICI YAZARLIK

"... Belki bu bilinmeyen topraklarda hayatta kalabilmek için bazı teknikler..."

Edebiyat metinlerinin insan zihni üzerindeki güçlü etkisini ilk kitap okuyuşumda hissetmiştim. Okumayı söktüğüm yıldı. Yaz tatili sırasında, koltuğumun altına sıkıştırmış olduğum *Milliyet Çocuk Klasikleri* dizisinin o sert kapaklı minik bir ansiklopedi cildini andıran kitaplarından biriyle kendimi olduğumdan çok daha büyük bir yaşta hissederek gezinirken kafamı kurcalayan soru şuydu: Nasıl oluyor da bu resimsiz romanı okurken, resimli kitaplardan aldığım zevkin çok daha fazlasını alabiliyorum; gözümü kapatmama gerek olmadan bir rüyanın içinde gibi pırıl pırıl hayaller görebiliyorum? *Mercan Adası*'nı okurken sahile vuran dalgaları, kumların arasında oynaşan renkli balıkları elimi uzatsam tutabilecek gibi yakınımda hissediyor; romanın kahramanlarıyla beraber maceranın tadını çıkarabiliyordum. İşte bu elinizde tuttuğunuz kitap, çocukken sorduğum bu sorunun olası yanıtlarını kapsıyor. Kurmacanın büyüsü nedir?

H.E. Bates, Çehov kahramanlarının, öykü sona erdiğinde bağımsız birer yaşama kavuştuklarını, okurun öykü bittikten sonra onlara ne olacağını merak ettiğini ve bu özelliğin bizi derinden etkilediğini söyledikten sonra şöyle diyor:

> Çehov'un ulaşmaya çalıştığı ereklerden biri de işte budur. Bunu açıklamak, bir analiz işlemine sokmak; bu özelliğin yaşamsal dokularını zedeleyebilir. Bu, uçmanın gizlerini öğrenmek için bir kuşu kesip biçmek gibidir. Kesip biçtiğinizde ise büyü bozulur.[1]

Bates'in bu sözlerini okurken gözümün önüne Da Vinci'nin bir kuş kanadı çizimi gelmişti. Ardından anatomi derslerini betimleyen yağlıboya tablolar... Oğuz Atay, "Batılı inceler, biz severiz," diyordu. Bir şeyi analiz etmek; onu parçalarına ayırmak, bu parçaların tek tek işlevlerini ve daha sonra da bir araya geliş biçimlerini anlamaya çalışmak demektir. Hangi yöntemi izlerseniz izleyin, incelediğiniz konuya neşterinizi değdirmek zorundasınızdır. Bugün, gözleyen aklın incelediği şeyi değiştirdiğini biliyoruz. Özellikle sanat alanında bu çok daha belirgin. Edebiyat yapıtları üzerine yapılan incelemelerin tümü, o yapıtları, yaratanların arzusu ve denetimi dışında bir dönüştürme işlemine uğratır. Bu gibi incelemeleri okumanın –bir tür– naifliği bozacağı söylenebilir. Doğrudur. Ancak naif kalmak isteyen kim? Ben yazıyla uğraşmanın insanı olgunlaştıran ve dönüştüren bir süreç olduğuna inananlardanım. Ancak işlevselci ve yararcı bakış açısına sahip kimilerinin iddia edebileceği gibi bu sürecin hâkimi yazar, kurbanı okur değildir. Okurlar metni okurken "tekrar yazarak" metni olduğu kadar ve belki de daha çok kendi zihinsel durumlarını dönüştürürler.

Gelelim kitabın alt başlığındaki "Yaratıcı Yazarlık" kavramına. Kurmaca metinler yazmaya başladığım ilk günden beri yazma süreci, kurmacanın olanakları, yazarın yaratma ânı gibi konular hep gündemimde oldu. Hem

1. H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2001.

yazdığım metinlere konu oldular hem de yazma sürecimi belirlediler. 1992-2002 yılları arasında yayımladığımız *Hayalet Gemi* dergisi, bir grup yazma meraklısının kolektif çabasının ürünüydü. On yıllık dergicilik deneyiminin bana öğrettiği en önemli şey, edebiyatın yalnız yapılan bir sanat olmadığı, aynı zamanda paylaşılarak geliştirilen zihinsel bir etkinlik olduğuydu. *Hayalet Gemi* ömrünü tamamladıktan sonra edebiyata ilişkin kolektif çalışma ortamını önce bir radyo programı, daha sonra da Yaratıcı Yazarlık atölye çalışmaları sırasında yakaladım. Yaratıcı Yazarlık belki ülkemiz için yeni bir alan. İngilizceden birebir yapılmış bir çeviri-kavram. Yaratıcı Yazı diye de çevrilebilir, çevriliyor. Yaratıcı Yazarlık kavramından benim anladığım, edebiyat yazarlığıdır. Kurmaca bir dünya yaratma çabasındaki edebiyat yazarlığını diğer yazarlık türlerinden ayırmak için kullanılan bir terim olduğunu söyleyebilirim. Bu konuda verilen derslerin, seminerlerin ve kursların sayısı her geçen gün artmaktadır.

Yazarların ve okurların bu oluşumlara yaklaşımları genelde iki başlık altında özetlenebilir: yazmanın öğretilemeyeceğine inanan, dolayısıyla bu tür etkinliklerin insanları yanıltan girişimlerden başka bir şey olmadığını söyleyenler ve bu görüşü paylaşmayan, yani kurmaca yazarlığının öğretilebilir olduğuna inananlar.

Ben kurmaca metinler yazarken bunların nasıl yaratıldığı üzerine de araştıran yazarlardan biri olarak şöyle düşünüyorum: Edebiyat bir sanat dalıdır. Dolayısıyla "Yaratıcı Yazarlık" eğitimi de bir sanat eğitimidir. Resim, yontu, müzik gibi sanat dalları nasıl öğretilebiliyorsa yazma sanatı da öğretilebilir olmalıdır. Edebiyat sanatının öğretilemez olduğunu savunmak ya da genişleterek söyleyelim, herhangi bir sanatın öğretilemez olduğunu savunmak, bu sanatların doğuştan gelen bir yetenekle yapıldığını iddia etmek anlamına gelir. Bu türden savların

çoğunlukla dâhi yazar/sanatçı hikâyeleriyle süslenerek sunulduğuna tanık oluruz. Ben yaratmanın en temel insani özelliklerden biri olduğuna inanıyorum. İnsanın yaşarken kendi varoluşunu gerçekleştirmesindeki en değerli yollardan birinin yaratmak olduğunu ve bunun önüne birer engel olarak dikilen efsanevi yaratıcı-sanatçı hikâyelerinin insanları sanata yabancılaştırmak dışında bir işlev taşımadığını düşünüyorum.

Elbette, her sanat eğitiminde farklı yöntemler benimsenebileceği gibi bu alanda da nasıl bir yol izleneceği eğitmenlik rolünü üstlenen kişiye göre değişir. Örneğin resim öğrenmek için akademiye gidebileceğiniz gibi, usta ressamların atölyelerine de devam edebilirsiniz. Edebiyat da yaratıcılık açısından diğer sanat dallarından farklı bir yerde durmuyor bana göre. Sanatsal etkinliği gerçekleştirmek için esin, içedoğuş, yetenek ve adını koyamayacağımız birçok özellik kuşkusuz pay sahibidir. Ancak en az bunlar kadar önemli olan, o sanat dalında kullanılan tekniklerdir. Teknikler öğretilebilir. Eğitimi veren kişinin izlediği programa göre yazma teknikleri konusunda deneyim kazandırılabilir. Ancak işin yaratıcılık kısmı biraz daha farklı bir yerde duruyor. Kişinin psikolojik mekanizmaları söz konusu olduğu için bu alanda ancak bir "farkındalık" yaratılabilir, katılımcıların içgörü kazanmalarına yardımcı olunabilir. Yaratıcılık, ayrıcalıklı bir insan grubunun tekelinde değildir. Herkes yazmayı öğrenebilir. Bu tür bir eğitim almak isteyen kişinin yazmaya gerçekten hevesli olması başlangıç için yeterlidir. Ancak böyle bir eğitimden geçen herkesin yazar olacağını iddia etmek de yersizdir. Her yıl akademiden onlarca kişi mezun olur. Hepsi de ünlü ve başarılı ressam, yontucu, besteci olabilir mi? Hayır ama en azından o sanat dalında bilgili, deneyimli kişiler haline gelirler. Bu da az şey değildir. Ayrıca bu tür eğitim programları benzer heyecanları taşıyan

insanları bir araya getirdiği için de yararlıdır. Bu anlamda yalnız olmamak kişiyi olumlu yönde besler.

Madalyonun bir de öbür yüzü var. Yaratıcı Yazarlık kavramının ortaya çıkışı, edebiyat alanının geçici olarak durduğu o bağımsızlık noktasından ticarileşmeye doğru evrilişiyle yakından ilgilidir. Çoksatarlık olasılığı, belli bir sermaye birikiminin bu alana kaymasına neden olmaktadır. Ancak bu alana parasal yatırımlar artarken entelektüel yatırım geride kalmıştır. Edebiyatın ciddi bir sektör olduğu Batı ülkelerinde yazar adaylarının bu alana çoğunlukla ticari kaygılarla girdiğini ve Yaratıcı Yazarlık eğitim programlarının bu "müşteri" kitlesinin taleplerine göre şekillenen bir meslek eğitimine dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ülkemizde durum nicelik olarak farklı olmakla beraber, nitelik açısından benzerlikler göstermektedir. Yayın piyasasının palazlanması ve Batılı anlamda çoksatarlık mekanizmalarının kurulma çabaları, star-yazarların medyada boy göstermeye başlamasının yazarlığa olan ilginin artmasında bir rol oynadığı söylenebilir. Gerçi edebiyat çevrelerinin bu türden gelişmeleri çoğu zaman toptancı bir bakış açısıyla küçümsediklerine tanık oluyoruz. Bu tür eleştiriler, gereğinden çok yazıldığı, birçoklarının ün, para, toplumsal saygınlık gibi itkilerle kitap yayımlatma sevdasına giriştikleri ve ne yazık ki kendilerine benzer heyecanlara sahip yayıncılar buldukları için ortalığın değersiz kitaplarla dolduğu noktalarında odaklanmaktadır. Ben bu tür eleştirilere tam anlamıyla katılmıyorum. Geçmiş zamanların büyük yazarlarının itkilerinin neler olduğunu incelediğimiz zaman bu tespitlerin yeterli olmadığını görebiliriz. Örneğin Çehov'un geçim kaygısıyla durmadan yazmasının (o kadar ki Çehov kendisine bir öykü fikri verene belli bir ücret ödemeye kadar vardırmıştır işi) veya Dostoyevski'nin kimi yapıtlarının avanslarını bile kumar masasında kaybeden biri olması-

nın, ortaya koymuş oldukları yapıtların edebî niteliklerine gölge düşürdüğünü söyleyemeyiz. Belki bu önemli yazarlar gibi itkilere sahip ama niteliksiz yapıtlar üreten niceleri vardı; ya da tam tersine kendini tamamen edebiyat aşkıyla yazmaya adamış nice Salieri'ler vardı, ancak biz onları bugün hatırlamıyoruz, bilmiyoruz. Kaldı ki yazarları, böyle anekdotlar düzeyinde algılamanın da edebiyata bir katkısı olmayacağını eklemeliyim. Günümüzde edebiyat ortamı tüm bu tartışmaların gölgesinde kendini yeniden üretmektedir. Her ne nedenle olursa olsun, çok yazılması, herkesin yazmaya heves etmesi tek başına olumsuz bir durum yaratmaz. Ancak sorun şu ki, bunca yapıt yazılmasına rağmen, ne bu kitaplar yeterince okunmakta ne de (daha vahimi) bu kitapların yazarları başka yapıtları okumaktadırlar. Yapıtlarını kaleme aldıkları dilde yazılmış geçmiş dönemin ve bugünün yapıtlarını okumayan yazarların gerek edebiyat gerekse kurmaca teknikleri konusunda yeterli düzeye gelemeyecekleri açıktır. Bakın Tanpınar ne diyor:

> Türkiye'de aşağı yukarı altmış senelik mazisi olan bir roman vardır ve en durgun senelerinde, hiç olmazsa yirmi roman çıkar, bugün yaşayanlar arasında halk tarafından tanınmış, eserleri okunan altı yedi romancımız var. Öyle olduğu halde henüz Türk romanını Avrupalı bir gözle tedkik eden, mevcut temayülleri anlatan, zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve hariçteki edebiyata karşı olan alakalarını tesbit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur. Bir tek yazarımız zahmetine katlanıp Türk romanını belli başlı mümessillerinde okuyup onu anlamağa çalışmamıştır. Bundan vazgeçtik, günün eserleri üzerinde olsun ciddi bir münakaşanın açıldığını göremeyiz. Bizzat roman yazanlar da eserlerinin haricinde, sanatlarına ve arkadaş-

larına dair yazı yazmazlar yahut sayılacak kadar az. Ben çok defa âlemimizin bu hali karşısında "acaba bizde roman, okuyucu ile yazıcı arasında çok hususi kalması lazım gelen bir nevi ailevi bir iş midir" diye düşündüm. Son senelerde kendi edebiyatımızla alakamızın şekli o dereceye gelmiştir ki, bir muharririmizden biraz daha genişçe bir şekilde bahsedebilmemiz için zavallının ölmüş olması lazım gelir. Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimkidir.[1]

Bu satırların yazıldığı tarih 1936... Tanpınar'ın romanımızın altmış yıllık bir geçmişi olduğunu söylemesinin üzerinden bir o kadar zaman daha geçti. Ancak işaret ettiği sorunlar bence bugün tazeliklerini koruyorlar. Belki yayımlanan yapıt ve yazar sayılarında bir artış olduğu söylenebilir. Ancak yazarların birbirlerini okumaması, kendi sanatları üzerine tartışmamaları ve düşünce üretmemeleri bugün de zaman zaman gündeme gelen bir sorundur. Yakın bir tarihte yayın hayatına son veren bir derginin veda etme nedeni ibret verici bir örnektir. Dergiyi çıkaranlar her ay kendilerine bine yakın kişiden şiir geldiğini ama derginin satışının birkaç yüzü aşmadığını söyleyerek sitem ediyorlardı. Yazmak ve yazdıklarını yayımlatmak isteyenlerin içinde yer alacakları edebiyatı okumaya ve izlemeye gönüllü olmaması gerçekten de büyük bir eksikliktir.

Yaratıcı Yazarlık atölye çalışmalarımda bu kitapta okuyacağınız konuları irdeliyorum. Elbette bu atölyelerin çok daha büyük bölümünü uygulamaya ayırıyorum. Ancak bu kitabı bir ders kitabı gibi hazırlamadım. Çünkü "ev ödevleri", seminerlerimin etkileşimli bölümünü

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Roman", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

oluşturuyor ve tamamen katılımcı grubun yapısına göre şekilleniyor. Bu atölyeleri düzenlememde ve bu kitabı yazmamdaki amaç, anlatacak hikâyesi olduğuna inananlara bunları kurmaca biçimleri altında nasıl yazacakları konusunda teknik bilgileri ve olası dizgeleri eleştirel bir gözle sunmaktı. Bunu yaparken ben de çok şey kazandım, kendi yazma deneyimimi gözden geçirme fırsatı buldum. Bu kazanımlarımı da Tanpınar'ın sözlerini aklımda tutarak, *Büyübozumu*'nun okurlarıyla paylaşmak istedim.

Yazmak, insanın tüm yaşamına yayılan bir etkinliktir. Evet, kimi teknikler irdelenir, birçok şey tartışılır... Böyle bir eğitimden geçenler deneyim kazanırlar; ama bu bir başlangıçtır. Sanat büyük bir maceradır. Bu tür deneyimler, kişiye uçsuz bucaksız sanat ülkesinde yolculuk için güven ve cesaret verir. Belki bu bilinmeyen topraklarda hayatta kalabilmek için bazı teknikler... Ondan sonrasında kişi yalnızdır. Başına neler geleceğini kimse bilemez. Üstelik bu teknikler çoğu zaman yazarın yolculuğunda karşısına engeller ve sınırlar olarak da çıkacaktır. Onlarla hesaplaşmak, onları aşmaya çalışmak da bu yolculuğun aşamalarındandır. Sanat için kurulan tüm cümleler sınanmaya, tanımlanan tüm kurallar ihlal edilmeye mahkûmdur.

YAZMAYA BAŞLAMAK

"... Bir defter ve kalem... ve tabii yalnızlık..."

Yazma ve yaratma sürecinin incelikleri okurlar için olduğu kadar yazarlar için de gizemini koruyan konuların başında gelir. Bir öyküyü ya da romanı okurken satırlardan zihnimize sızan ve orada başka bir dünyanın kurulmasına neden olan şeyin ne olduğunu çoğu zaman anlayamaz, okuduğumuz metnin bir metin olduğunu unutarak, zihnimizin gözüyle izlemeye başladığımız bu sanal dünyanın olaylarına ve kişilerine kendimizi kaptırırız. Zaten okumaktan alınan zevk de bu kendini kaptırma halidir. En azından başlangıçta...

Yazma süreci, yazarı için de benzer bir yanılsamayı barındırır. Yazan kişi, her ne kadar tüm ayrıntılarını kurgulamış olsa da, hikâyenin sonunda neler olacağını en başından bilse de metnin bir sahnesini yazarken okurun kapıldığına benzer bir yanılsamanın içine girerek yazdıklarını görmeye / gördüklerini yazmaya başlar. Bu gelgitlerin içinde yol almak tuhaf ama bir o kadar da zevkli bir deneyimdir. An gelir, yazdığınız dünyanın efendisi olduğunuzu düşünürsünüz, an gelir olayların denetiminizden çıkabileceği yanılsamasına kapılırsınız ya da kimi zaman yarattığınız kahramanların neler hissedeceklerini tasarlarken onlara gerçek insan muamelesi yaptığınızı fark eder, şaşırırsınız. Bu deneyimi okur olarak okuma-

yazmayı öğrendiğimiz günden itibaren yaşamaya başlarız. Okudukça, metinleri zihnimizde canlandırmak daha da kolaylaşır; bir süre sonra yetkin edebiyat metinlerini okuya okuya artık metinde anlatılan olayları, betimlenen sahneleri zihnimizde canlandırmanın ötesine geçer, metnin bir bütün olarak işaret ettiği başka metinlerle ya da düşüncelerle ilişkiler kurmaya başlar, edebiyat yapıtlarının birden çok katmanı olduğunu fark ederiz.

Peki, yazmaya kalkıştığımızda, çok iyi bir okur olsak bile neden cümleler bir kaynaktan fışkırıyor gibi akmazlar? Neden o sevdiğimiz yazarlar gibi "kolaylıkla" sayfaları dolduramayız? Neden yazdıklarımızı okuduktan sonra bize basit ve özelliksiz görünürler? Boş kâğıda bakarken neden tüm güzel ve anlamlı cümleler bizden bucak bucak kaçmaya başlar?

Tüm bu sorular, yazmaya yeni başlayanlar için oldukça tanıdık durumları işaret eder. Başlamak... En zoru da budur zaten. Başlamak. Hele yaratma sürecini barındıran bir işe başlamak, kuralları tanımlanabilir diğer işlere göre çok daha zordur.

Ben burada, yazmanın ya da edebiyatın altın kurallarını, gizli formüllerini verme iddiasında değilim. Çünkü yaratma süreci, kuralları tam olarak tanımlanabilen bir etkinlik değildir. Yaratmak daha önce var olmayan bir şeyi vücuda getirmek demektir. Kurallar ise ancak var olan şeylere bakılarak üretilmiş ilişkiler bütünüdür. Dolayısıyla henüz yaratılmamış bir şeyin (henüz yazılmamış özgün bir metnin) nasıl var olacağını tanımlamak da mantıkdışı görünmektedir. Ancak...

Ancak edebiyat yapıtları ne kadar özgün olurlarsa olsunlar tamamen rastgele ve kaotik bir şekilde ortaya çıkmış metinler değillerdir. Her edebiyat yapıtı kendinden önceki yapıtlarla bir ilişki içindedir. Dolayısıyla var olan yapıtlara bakarak, onları farklı açılardan okuyup de-

ğerlendirerek edebiyat yapıtlarının nasıl meydana çıkmış olduklarını anlamaya çabalayabiliriz. Bu nedenle okumak, yazmaya başlamanın ilk adımıdır diyebiliriz. Hele günümüzde okurun rolünü yazarın önüne geçiren, asıl yaratıcı sürecin yazmak değil okumak olduğunu öne süren, "dâhi yazar yoktur, dâhi okur vardır" diyen kuramlar olduğu düşünülürse bu önermemiz daha da büyük bir önem kazanır.[1]

Okumak, yazma pratiğinin ilk adımıysa ikinci adımı yazmaktır. Bu kadar çabuk mu, diye soranlara yanıtım: Evet, bu kadar çabuk. Eğer yazmak istiyorsanız yazarsınız. Kimse size engel olamaz. Ancak yazdıklarınızı başkalarına okutmaya kalkıştığınızda veya yayımlatmak istediğinizde işin rengi değişir. Ama şimdi daha işin başındayken bunu düşünmemeliyiz. Yazmaya yeni başlamış biri yayımlatma düşüncesini aklına ne kadar az getirirse o kadar verimli olur. Bu kolay bir şey değildir. Çünkü edebiyat yapıtları yazarların hem kendileri için hem de başkaları için ürettikleri metinlerdir. Bir tür anonim mektuplardır. Alıcısı belli olmayan, çoğunlukla herkese ulaşması arzulanan mektuplar. Edebiyat yazarı, yazdıklarının herkesin ilgisini çekecek, herkesin beğenisini toplayacak metinler olduğu iddiasındadır. Bugün olmasa bile belki gelecekte, bu toplulukta olmasa bile başka bir insan grubunda... Mutlaka birileri okuyup anlayacaktır, anlayınca da kaçınılmaz olarak beğenecektir. Bu hayal insanı yazmaya iter ama yazar yapmaya yeter mi? Bunu kimse iddia edemez.

Yazmaya başlamış birini bekleyen olası aşamalar şunlardır: Önce yazarsınız, sonra yazdıklarınızı okuyacak bi-

1. Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara, 1998.

rilerini bulmaya çalışırsınız, başarılı olamazsanız (yayımlatamazsanız, insanların ilgisini çekemezseniz) yeni metinler yazarken yavaş yavaş olası okurların beğeni ölçütlerini düşünerek yönünüzü belirlemeye başlarsınız... ki bu yaratıcılığı tehdit eden durumlardan biridir. Başkalarının neler düşüneceğini, ne gibi eleştirilerde bulunacaklarını, sizi ciddiye almayacaklarını düşünmeye başladıysanız yaratıcılığınızı nasıl ortaya koyacaksınız? Burada bir ikilem olduğu açık: Hem edebiyat yapıtlarının başka insanlar için yazıldıklarını söylüyoruz hem de yaratıcılığın özgün bir sanat yapıtı üretmekten geçtiğini iddia ediyoruz. Bu ikilemi aşmak için felsefi bir tartışma yapmak da kuşkusuz yaratıcı bir süreç olurdu ancak benim önerim pratikte bunu nasıl aşacağımızı araştırmaktır.

Yazmaya başlamanın en güzel yolu bir defter tutmaktır. Bir defter ve kalem... ve tabii yalnızlık. Bir üçüncüsü, yazdıklarınızı kimsenin okumayacağına iyice inanmanız. Ancak insanın içinde hep bir kuşku olacaktır. Deftere güzel ve değerli şeyler yazamama korkusu kimi zaman insanın yaratıcılığını kilitler. Bunu da iki defter alarak başarabilirsiniz! Asıl yayımlatacaklarınızı, insanlara okutacağınız metinleri ikinci deftere ve aklınıza gelen diğer her şeyi dilediğiniz gibi birinci deftere yazacağınıza kendinizi inandırmanız yeterli olacaktır. Benim için "ikinci defter" bilgisayarımdır. Artık birçoğunuz için bu böyle olacaktır, bundan eminim. Kendi yazma deneyimimi daha ayrıntılı bir şekilde paylaşmayı bir sonraki bölüme bırakıyorum. Şimdi modern edebiyatımızın kök yazarlarından birinin, Sait Faik'in nasıl yazdığına bir göz atalım.

SAİT FAİK NASIL YAZAR?

"... Bizim hikâye anlayışımız da böyle..."

Büyük yazarların yapıtlarını nasıl yarattıkları, öykülerini, romanlarını nasıl yazdıkları, konularını nereden bulduklarından tutun da günün hangi saatinde nasıl bir kalem kullanarak yazdıklarına kadar yazma sürecinin en ince ayrıntıları her zaman merak konusudur. Bu merakın ardında çeşitli nedenler vardır. Belki bir kısmımız, yazma becerisini geliştirmek, o sevilen yazar gibi etkileyici yapıtlar ortaya çıkarabilmek için yazarlık sırlarının peşindedir. Ancak azımsanmayacak bir çoğunluk da yazarın nasıl bir insan olduğu sorusunun peşindedirler. Bu, yaratıcı işlerle uğraşan tüm sanatçılar için herkesin merakını kışkırtan bir sorudur. Besteci o melodileri nasıl besteler, o resimler nasıl yapılır, büyük roman fikirleri nasıl akla düşer? Çünkü her şeyin sıradanlaştığı günümüz dünyasında sanat yapıtı olağanüstüdür ve bunun yaratıcısı da olağandışı bir insan olmalıdır. Aydınlanma'dan beri dünya, büyüsü bozulmuş bir yerdir. Modernite denilen bu yeni dönemde olup biten her şeyin faili insandır, tanrı çoktan ölmüş, peygamberler çağı kapanmıştır. Artık dünyanın işleri dünyada halledilmektedir. Sekülerizm tek geçerli dünya görüşüdür. Her ne kadar II. Dünya Savaşı'nın hayal kırıklığı insanları *New Age* inanışlara ve arkaik dinlere dönmeye ittiyse de ve günü-

müzde dinsel inançlar kimlik siyasetinin kullanışlı araçları haline gelmişse de insan hayatı geri döndürülemez bir şekilde dünyevileşmiştir. Her şey dünyevidir. İşte bu yeni insanın, seküler insanın ruhsal derinleşmeyi arayacağı yer sanat galerisidir, kütüphanedir, edebiyattır. Seküler insanın yeni dini sanattır, peygamberi ya da şamanı da sanatçıdır. Bunun anlamı şudur, dünyevileşen ve bu yüzden de büyüsü bozulan hayatımızın içinde *olağanüstü* hatta *doğaüstü* ancak sanatsal deneyimde yakalanabilir. Bu bakış açısı sanatçıyı dünyevi olanın dışında bir yerde konumlandırmaya çalışır. İşin ilginç yanı çoğu sanatçının da buna inanması ve kendi sanatının büyüsüne kapılmasıdır. Böyle bir sanatçıya o şaşırtıcı güzellikteki heykeli nasıl yaptığı sorulduğunda, "O taşın içinde gizliydi, tek yaptığım fazlalıkları yontup çıkartmak oldu," gibisinden cevaplar vererek sanatsal deneyimi dünyevi bir mucize olarak sunar. Oysa sanatsal üretim sadece esin perisinin gizemli dokunuşu değildir, yıllara yayılan zor bir çalışma sürecini de içerir. Ama kadavraların başında geçen azap dolu anatomi derslerini kimse anlatmak istemez...

Yazarlara da sıklıkla sorulur, neden ve nasıl yazdıkları. Verdikleri cevaplar gerçeği yansıtır mı ya da ne ölçüde yansıtır, bilinmez. Ama her durumda yazarın kendine ve sanatına dair tavrını ifade eder. Kimi yazarlar bu konuda son derece konuşkandırlar, hatta edebiyat anlayışlarını anlatmak için söyleşiler yapar, makaleler, kitaplar yazarlar. Bazıları da son derece ketum davranırlar. İlginin yapıttan yazara yönelmesinde yanlış bir şey olduğunu düşünürler, iyiden iyiye tedirgin olurlar. Sait Faik Abasıyanık da kanımca bu ikinci gruba giren yazarlardandır. Ancak gün gelir, en ketum yazar bile ne yapmaya çalıştığını anlatmak ister. Hele ki yanlış anlaşıldığını, haksız eleştirilerle yapıtlarının küçümsendiğini düşünüyorsa...

Sait Faik'in öykü anlayışına dair çok güzel bir metni var. Aslında "Eftalikus'un Kahvesi" adını taşıyan bir öykü bu ve yazarın edebiyata yaklaşımını yine bu yaklaşımın bir ürünü olarak dile getiriyor.

Öykü, genç bir adamın Sait Faik olduğunu anlayacağımız anlatıcının yanına gelip konuşmasıyla açılıyor. Beraber yürümeye başlıyorlar. Genç adam yazara sorular soruyor.

> Öyle şeyler soruyordu ki, samimi olup olmadığını anlayabilmek zordu. Sordukları samimi ise onun hesabına, değilse benim hesabıma dikkatli bulunmak lazım geliyordu. Öyle ya, ya alay ediyorsa... Cepheyi ona göre alır, bir fırsatını bulup tüymek hayırlı olur...

Bu sahneden Sait Faik'in sıklıkla bu tür diyaloglara girmediğini, okurlarıyla karşılaşmadığını anlıyorum. Ancak ilk anda hissettiği kuşku ve tedirginlik önemli. Ya alay ediliyorsa? Bu kuşkunun nedeni Sait Faik'in yazdıklarına güvensizliği değildir. "Hayranlık" kavramını son derece iyi tahlil etmiş, bir sonuca vardırmış olmasından kaynaklanan bir bilinçtir. Çünkü şöyle devam ediyor:

> Ama ciddi ise bu samimiyeti çocukluğa, toyluğa vermeli. Nasıl olsa bir gün kafasında senin için daha çok histen doğan hayranlık duygusu silinip gidecektir. Bu hayranlığa da fazla güvenmeye gelmez. Sürüp gitmesi benim için de, onun için de iyi bir şey ya. Onun için şüpheliyim. İkimizin de uzun uzun yerimizde saydığımıza bir işaret olmaz mı?

Sait Faik içi boş bir kendine güvene kapılarak yerinde saymaktan korkuyor. Yaratıcı yazarın en büyük korkusu bu değil midir? Yeni bir yapıt üretememek. Dur-

mak. Kendi soluk kopyalarını üretmeye başlamak. Bu ölmeden ölmek demektir adeta. Böyle bir yazar yaşayan bir insan değil de içinden ruhu çekilip alınmış bir zombidir. Bedenen oradadır ama aslında çoktan gitmiştir. Yazar görünürde yeni kitaplar yayımlamaktadır ama bunların hiçbiri geçmişte, bir zamanlar yaratıcı yazar olduğu zamanlardaki pırıltıyı, yeniliği taşımamaktadır. Çünkü hayranlarıyla ve hayranlarının gözünde sürdürdüğü imajıyla mutlu bir şekilde yerinde saymaktadır. Yerinde saymanın en büyük nedeni okura, okurun beklentilerine teslim olmak, "artık ben oldum" demektir. Sait Faik bunun tehlikesinin son derece farkında bir yazar. Ancak burada açıkça söylemediği ama satır arasında değindiği başka bir çekincesi daha vardır:

> Genç adamın niyeti yazı yazmak olduğuna göre benimle alay etmek için samimi olması ihtimali çok kuvvetli ama, ne yapalım, fazla zeki ve dikkatli görünmeye de gelmez; bu da bir nevi ukalalık olur. İyisi mi, alay etmesi ihtimaline karşı yapılacak en doğru hareket, işi samimiyete dökmek, yutmuş görünmek. Çok zeki biri ise sonuna kadar bu hayran rolünde seninle oynayabilir. Varsın oynasın; bununla bir şey kazanmış olmaz.

Okurunun niyetini asla anlayamayacağına karar verir. Üstelik okurun çok zeki biri olabileceğini ve onunla sonuna dek oynayabileceğini kabul eder. Bu salt alçakgönüllülük değildir. Hele yaşadığı dönemi düşünecek olursak yazar demek öncü aydın demekti. Okumuş adam, hele ki Avrupa'da yaşamış, oranın dilini, terbiyesini, eğitimini almış biri kendini sıradan halktan üstün görür, tevazuyu elden bırakmasa bile kendini sıradan insana karşı "sorumlu" hissederdi. Oysa Sait Faik okurun kendisinden daha zeki ve üstün olma olasılığını peşinen kabul ediyor.

Bu Türkiye için farklı bir yaratıcı yazar tipidir. Fazla zeki ve dikkatli görünmenin bir çeşit ukalalık olduğunu söylüyor. Yazarlığının ona bir çeşit otorite ya da toplumsal statü sağlama ihtimalinden korkuyor adeta. Çünkü Sait Faik iktidarın her türüne tavır almış, adeta oyunun dışında kalmak için özellikle çaba sarf etmiş bir yazardır. Tüm yazdıklarında insanın –ister zengin ve güçlü ister fakir ve düşkün olsun hemen hepsinin– iktidar duygusuyla kötülüğe yaklaştığını, iktidarın sadece devlet ile birey arasında kurulan bir yönetim ilişkisi olmadığını, tam tersine nerede iki insan varsa orada bir iktidar ilişkisinin kurulduğunu ve insanların bu yüzden acı çektiğini anlatmış bir yazardır. Bu yüzden okurunun samimi de olsa hayranlık duygusunun ona sağlayacağı iktidardan tedirgin olmaktadır.

> Sahiden samimi ise ne mutlu. Olabilir. Sen o yaşta bugün hiç hoşlanmadığın yazıcıları, onlara yaklaşmaya bile cesaret edemeden başka dünyadan insanlar gibi seyretmemiş miydin?
>
> Şimdi bile hayranlıktan kurtulamadığın Frenk muharrirleri yok mu? Gidé'i görsen, bu seksenlik ihtiyarı nasıl hayranlıkla seyretmezsin, konuşma fırsatı bulsan kim bilir ne olmadık sualler sormazsın.

Bu öykü Sait Faik'in edebî kaynaklarını da samimiyetle vurguladığı bir metin. Çağdaşı yazarlar gibi Fransız edebiyatından etkilenmiştir. Andre Gidé en sevdiği yazarlardandır. Sistemli bir şekilde okumadığını, birçok yazardan etkilendiğini ama Gidé'in ondaki yerinin başka olduğunu şu sözlerle belirtir: "Beni kendime alıştıran Gidé olmuştur." Sait Faik bu öyküyü yazdığı tarihten üç yıl önce Andre Gidé Nobel Ödülü almıştır, yaşayan en büyük yazarlardan biridir. Gidé'in özellikle toplumun

ikiyüzlü ahlak anlayışı karşısında bireyin özgürlüğünü kazanmaya çalışmasını anlattığını da eklemeliyim. Sait Faik'in Gidé'e nasıl yaklaştığını belki o zaman anlamak mümkün olur.

Öykünün devamında genç adam söze girmeye çalıştıkça Sait Faik lafı değiştirmeye çalışıyor. O sırada karşıdan karşıya geçen kör bir adama getiriyor lafı. Hayatın içinden hızla çekiverdiği biridir bu adam. Sait Faik uzaktan adama bakarak düşündüklerini anlatırken genç adam heyecanlanıyor, hayranı olduğu yazarın dünyayı nasıl gördüğüne, orada edebiyatı nasıl bulduğuna tanıklık ettiği hissine kapılıyor. Bu bölüm ilginç bir yere bağlanıyor.

— Siz de hikâye mi yazarsınız?

— Benim yaşımda herkes gibi şiir yazıyorum. Bir iki hikâye de denedim ama beceremedim. Daha çok tenkide çalışıyorum. Neşredilmiş, bilmediğim Türkçe bir hikâye yok, diyebilirim. Ama sizin...

— Şu karşıdaki adama bakın. Anadan doğma kördür. Bakın, karşı tarafa "Mahmut Bey" diye sesleniyor. Demek ki Taksim sinemasının önünde olduğunu, karşıdaki börekçi dükkânında da Mahmut Bey isimli bir adam bulunduğunu biliyor. Bize bir seziş gibi gelen korkunç ilim ona kim bilir kaç seneye mal oldu.

— Mesela siz bundan hemen güzel bir...

— Olabilir ama ben bu hikâyeyi yazmayacağım. Yalnız düşünüyorum; acaba kör, etrafın havasından, gürültüsünden mi nerede bulunduğunu anlıyor. Yoksa adımlarını mı sayıyor? Siz ne fikirdesiniz? Sağdan şu kadar, faraza doksan sekiz adım yürürsem Taksim sinemasının önünde olacağım. Evden çıkarken saat dokuza bir mi vardı? Ağır yürüyorum. Şimdi saat tam dokuz olmalı. Börekçi Mahmut'un saat dokuzda dükkândan ayrıldığı görülmemiştir. Gözlerindeki karanlık, dışarının

tahassüslerinden, kafasında bir aydınlık yaratmış olabilir. Belki de Şişli'den yürüyor, Harbiye'deki seslerle Taksim bahçesinin önündeki sesler arasında bizim farkına varmadığımız neler olabilir? Havada da bir değişiklik var mıdır? Hatta gözlerindeki zifiri karanlıkta bile ruhi bir zifiri karanlık farkları bulunabilir mi? Ama bana öyle geliyor ki, daha çok seslerden, bizim için bilinmeyen, ama onun için hiç şaşmayan, değişmeyen, değişmez mahiyetini muhafaza eden gürültülerden...

Biz sokağın hendesesinin de farkında değiliz. Ama o, münhanileri, mustatilleri, sokağın haritasını, teferruatını kafasına çizmiş olabilir. Belki semtlerin kokuları da vardır. Dükkânlar da ayrı ayrı kokabilir. Onun tabanının bildiği çukurlar da, tümsekler de bulunabilir. Körlük ne kadar modası geçmiş bir edebiyata benziyor. Kılı kırk yaran bir edebiyata...

Sait Faik modası geçmiş diyerek belirli türdeki bir edebiyat için çok ilginç bir eleştiri getiriyor. Aslında bu bölümde çok ustaca bir şey yapıyor. Hem körün dünyasını bize anlatmaya başlıyor, onun görme dışındaki duyularla etrafı nasıl kavradığını ve zihninde dünyanın bire bir haritasını nasıl yarattığını anlamamızı sağlıyor ve hem de bunun modası geçmiş edebiyatın yönteminden başka bir şey olmadığını söylüyor. Nedir modası geçmiş olan bu edebiyat? Gerçekliğe çok benzeyen bir resim yapmaya çalışmaktır bu. Yani bir dönemin roman anlayışı olan realist edebiyattır. O meşhur deyimle, (realist) roman sokakta dolaştırılan bir aynadır. Yazar yaptığı ince hesaplarla asla göremeyeceği bir sokağı yaşayabilecek kadar hazırlık yapmış bir kör gibi yaratır dünyayı. Okur açısından da bu mecaz geçerlidir; yazar, kör okuru elinden tutar, iyice tasarlanmış, hesaplanmış o gerçekliğin içinde dolaştırır. Elbette bu ilişkide yazarın otoritesinin

mutlaklığı apaçık bellidir. Oysa Sait Faik için edebiyat böyle bir şey değildir. Evet, o da bir tür körlükle yazmaktadır ama tam olarak böyle değil. Nasıl olduğunu göreceğiz...

Genç adamla diyalog, Sait Faik'in durmadan konudan kaçıp, karşıdan karşıya geçirilen ve adının İvan olduğu anlaşılan kör adamın hareketlerini izlemesi ve onun üzerine düşünmesiyle ilerliyor. Ancak genç adamın pes etmeye niyeti yoktur. Yazarın sırrını ille de öğrenecektir.

— Ama, sorduğuma cevap vermediniz ki? dedi.

— Ne sormuştunuz?

— Hikâyeyi nasıl yazarsınız? demiştim.

— Bilmem, diyebildim.

Düşündüm: Setin üstündeki kahvenin altından körün sesi geliyordu. Sadık Efendi ile bağıra bağıra konuşuyorlardı.

— Bilmem, dedim yine, işte böyle körü körüne. İşte mesela şimdi bir hikâye yazıyorum. Hem ismini bile koydum, dedim.

— Nedir ismi? Demek önce ismini koyarsınız hikâyenin, demedi.

— Yok ama bu isim hoşuma gitti de onun için, demedim.

— Nedir? diye sormadı.

— Eftalikus Kahvesi. Hatta kahvesini de bir kenara atıp yalnızca Eftalikus da olur. Hem de hikâye ile münasebeti de ikinci derecede olabilir.

O demediklerimi anlamış gibiydi:

— Demek böyle yazarsınız siz hikâye, dedi.

— Nasıl? diye bu sefer ben sordum.

— Ne bileyim, dedi. Evvelâ ismini korsunuz. Sonra bir defa kurarsınız. Bir neticeye bağlarsınız.

— Yok yahu, dedim. Öyle yapmam. Doğrusunu is-

ter misiniz? Ben hikâyenin nasıl yazıldığını da pek bilmem, dedim.

Aslında bu öykü genç adamın sorusunun tam cevabıdır. Ancak genç adam öykünün içinde olduğu için cevabı tam olarak kavrayamaz. "Körü körüne" bir hikâye yazdığından söz ettiğinde genç adam büyük ihtimal, kör İvan'ın hikâyesini kast ettiğini düşünür. Oysa "Eftalikus'un Kahvesi" adını verdiği bu öykü tam da okumakta olduğumuz öyküdür ve asıl "hikâyesi yazılanlar" yazarın kendisi ve konuşmakta olduğu genç adamdır. Dediği gibi öykünün başlığının hikâyeyle ilişkisi ikinci derecedendir. Genç adam bir Sait Faik öyküsünün nasıl yazıldığına tanık olduğu için sevinmektedir ama (yazılmakta olan öykünün içinde olduğunu fark edemediği için) Sait Faik'in tam olarak ne yapmaya çalıştığını anlayamamıştır. "Eftalikus'un Kahvesi" öyküsünün en başından beri temel mesele Sait Faik'in nasıl yazdığı sorusunun cevabının araştırılmasıdır. Bir yanıyla evet, gerçek yaşamdan insanların, olayların, gözlemlerin yazının hammaddesi olduğunu gösterir bize ama öte yandan kendi kendine referans vererek, kendi üzerine katlanıp sonsuz bir döngü oluşturarak yazma eyleminin düşünsel boyutunu gözler önüne serer. Kimi çağdaşlarının düşündüğü gibi savruk bir şekilde küçük insanların yaşamlarından kesitleri sunan bir yazar değildir. Aslında ne yaptığının son derece farkında olan bir yazardır.

İşte hikâyelerimi nasıl yazdığımı şimdilik merak eden dostum, yarın incir çekirdeği doldurmayacak mevzuları yazan bir hikâyecinin iyi bir hikâyeci olmadığını yazacağına göre, bilmem hikâyem oldu mu?

Olmadıysa ne yapalım? Bizim hikâye anlayışımız da böyle efendim.

Yazma anlayışının bir ürünüdür bu öykü. İlk bakışta gerçekten de incir çekirdeğini doldurmayacak bir konusu vardır; gündelik yaşamını rahatlıkla sürdüren kör bir adamın hayatından kısa bir zaman dilimi ve bu âna tanık olan yazarın düşüncelerinin aktarımdan ibarettir hikâye. Ama bu ilk bakışta böyledir. Asıl anlatılmakta olan artık iyiden iyiye tanınan bir yazar haline gelmiş Sait Faik'in yazı anlayışını ifade etmesine vesile olan bir örnek hikâyedir. Göz önündeki ilk katman aslında asıl meseleyi acelesi olan okurun üstünkörü bakışından korur. Bu başka bir tarzdır. O dönem hâkim hikâye etme anlayışı olan realizmle ciddi bir mesafesi vardır. Anlatılan insanlar, örneğin bu öyküdeki İvan, sadece İvan değildir. Hem İvan' dır, sokağının her bir tümseğini ezbere bilen, havadaki kokulardan ve ortamdaki seslerden dünyasını ustalıkla örebilen bir kördür. Ama aynı zamanda Sait Faik'in kendisidir. Bu yüzden de "gerçek yaşam" edebiyatın içine giriyormuş gibi görünse de o "modası geçmiş kılı kırk yaran edebiyat"taki gibi olmaz. İvan, Sait Faik'in öyküsünün içine girdiği andan itibaren hem kendi hikâyesini taşır hem de Sait Faik'in yazma ve yaşama deneyiminin bir parçası ve aynı anda ifadesi haline gelir. Biz öyküyü okurken hem İvan adlı birini görürüz hem de sokaklarda körlemesine dolaşarak kokuların, seslerin, insanların peşine düşen Sait Faik'i görürüz. Bu hikâye anlayışı Sait Faik'in yaşama bakışının bir görüngüsüdür. Her türden iktidardan, otoriteden kaçmaya çalışan, ancak insan olan her yerde bu iktidar ilişkilerinin kurulduğunu gören, bundan kaçamayacağını anladığı noktada kalemini çıkarıp çıldırmamak için yazan biridir. Kendi deneyiminin peşindeki adamdır modern yazar ama yaşadığı çağda kolayca anlaşılmayacağını, eksik ya da yanlış anlaşılacağını da bilir. Üstelik Sait Faik bu durumun son derece farkındadır ve bu tavrını sürdüreceğini öykünün son cümlesin-

de açıkça ifade etmektedir. "Bizim hikâye anlayışımız da böyle..."

Nâzım Hikmet 1941 yılında Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan birinde şöyle der: "Bu oğlanda Alphonse Daudet bile var. Bu oğlanda zıpırlıkla hassasiyet öyle karmakarışık ki birbirine karışıyor. Allah müstehakını versin keratanın, bir temiz sopa çekip serseme aklını başına getirmek arzusu duyuyorum. Çünkü adam olursa iyi bir muharrir olacak. Ama her şeyden evvel heveskârlıktan, hem de zıpır, şairane heveskârlıktan kurtulması lazım." Nâzım mektuplarında edebiyat üzerine kafa yoruyor, sadece şiiri üzerine değil "küçük hikâye" ve roman üzerine de düşüncesini geliştiriyor, kendi deyimiyle realist-materyalist bir edebiyatın nasıl olması gerektiğini tartışıyor. Arada okuduğu Sait Faik ise hem hayalini kurduğu edebiyata uymuyor hem de etkiliyor. Bence bu durum Türk edebiyatında Sait Faik'in durduğu yeri ve temsil ettiği çizgiyi çok güzel özetliyor. Sait Faik, edebiyatımızın en Batılı kalemlerinden biridir, insanlarla, toplumla, toplumsal olanla sorunları olduğunu keşfeden bireyin arketipidir. Bu nedenle de hemen her yazar, günü gelir Sait Faik'le hesaplaşmak gereği duyar. Benim kişisel olarak geç keşfettiğim yazarlardandır. Belki aldığımız eğitim nedeniyle Sait Faik'i yanlış tanımış, önceliği Sabahattin Ali'ye, Orhan Kemal'e, Kemal Tahir'e vermiştim Türk edebiyatıyla tanıştığım yıllarda. Ancak sonradan, yazmaya başladığım zaman nasıl da ciddi bir akrabalığım olduğunu anlayacaktım. Nâzım'ın dediği o "zıpırlıkla hassasiyetin karmaşası"nın bugünden baktığımda Türkiye'de bireysel özgürlük fikrinin gelişiminde çok önemli olduğunu düşünüyorum. Nâzım'ın edebiyatının öncü modernist nitelikleri ise ayrı bir mesele olarak üzerinde çalışılmalı.

YAZMANIN ŞİMDİKİ ZAMANI

"... Aramızda hiçbir doğa yasasıyla açıklanamayacak bir kesişme olacak..."

Yazma ve yaratma sürecini ayrıntılarıyla tartışmadan önce, kendi deneyimlerimi paylaşmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Yaklaşık otuz yıldır yazıyorum. Gittikçe artan bir yoğunlukta. Dolayısıyla zaman içinde başka birine dönüştüm: her gün, hemen her saat yazmayı düşünen, yazının içinde yaşayan birine... Yazma anlarım da çoğalarak (kimi zaman yaşama anlarımdan çalarak) büyüdü ve hayatımı kapladı.

Her yazarın bir çalışma yöntemi vardır, buna kuşku yok. Benimkine gelince... Amacım her zaman kurmaca metinler yazmaktır.[1] Ancak yazma sürecimin büyük bir bölümünü bu kurmaca metinler değil onlar için aldığım notlar oluşturur. Defterler ve bilgisayarlar iki ayrı yazma ortamıdır benim için. Dolayısıyla ikili bir yazı hayatım olduğunu söyleyebilirim.

Kendimi bildim bileli defter tutuyorum. İlk başlarda zorlanıyordum. Eskiden bu defterlere daha çok mutsuz olduğumda yazıyordum. Bu yüzden de o defterler kısa bir süre içinde bir yazı defterinden bir tür günlüğe dönüşüyordu. Sonradan açıp okuduğumda beni utandıran ka-

1. Tabii, bu cümle elinizde tuttuğunuz kitapla çelişiyor. Demek ki amacım "her zaman" değil "çoğu zaman" kurmaca metinler yazmakmış!

rarlar, tahliller ve karanlık düşünceler buluyordum sayfalarında. Bir zaman geldi ve karar verdim: Defterlerimin kişisel günlüklere dönüşmesine izin vermeyecektim. O zamanlar ne kadar da naifmişim, ne kadar acınası şeyler hissetmişim, ne kadar kendimi hırpalamışım diyeceğim cümlelerle dolmamalıydı bu defterler. Son on yıldır bu kararıma sadık kaldığımı söyleyebilirim. Bundan sonradır ki defterlerim ileride gerçekten de yazabileceğim öykülerin, romanların taslaklarıyla dolmaya başladı. Beni bir öyküye ya da romana götüren yol, kısa parçalar ve notlarla başlar. Kurgusuna, karakterlerine, atmosferine, üslubuna ilişkin notlardır bunlar. Bazen de uzun bir giriş cümlesi veya karakterlerden birinin yapacağı bir konuşmaya ait bir paragraf yıllarca orada yapayalnız kalabilir.

Defterlerime, bir şeyler okurken, izlerken, hayal ederken aklıma hücum eden düşünceleri, kurmaca tasarılarını yazıyorum. Hızlı hızlı... Gözümü o anda beni meşgul eden şeyden ayırmadan, el yordamıyla bulduğum defterimin boş bir sayfasına başlıyorum yazmaya. Gittikçe çirkinleşen bir elyazısıyla. Tarih falan atmadan. Defterlerin birinde zaman atlamalarını ölçmek için her farklı gün için farklı bir kalem kullanmaya karar vermiştim. Bir süre uygulayabildim. Ama hayatta aldığım diğer birçok karar gibi aradan zaman geçince bu kararı saçma bulmuş olacağım ki o defter de diğerlerine benzedi. Saçma bulmadığım kararlar da var tabii: defterlerimde, yazdığım kurmaca metinlerde kendimden söz etmemek gibi. Ancak bu okuduğunuz türden denemelerde kendime dair bu kadar doğrudan şeyler yazıyorum. Şimdi bu kadar açıklıkla kendimden söz etmemin nedeni, benim de bir okur olarak bu tür denemeleri okumaktan zevk alıyor olmam. Yazarların yaratma sürecine dair söylediklerini kimi zaman heyecanla, kimi zaman da mahrem bir olaya tanıklık etmenin verdiği sıkıntıyla ama hep merak-

la okuyorum. Hatta bu konuda bir ayrım da gözetmediğimi sonradan fark ettim. Sevmediğim ya da hiç tanımadığım yazarların yazma süreçlerini de en az sevdiklerim kadar heyecanla izliyorum.

Hızla, aniden defterime hamle ettiğimi söylemiştim. Törensel bir yanı yok. Sadece yazabileceğim bir defter ve kalemin yakınımda bir yerde olması yeterli. Bir refleks gibi. Akıp giden bilinç akışının fotoğrafını çekmeye çalışıyorum sanki.

Başta, defter tutmaya başladığım ilkgençliğimde defterlerimin birilerinin eline geçeceği korkusunu taşırdım. Yazdıklarım benden habersiz okunabilir kaygısıyla onları en gizli çekmecelerimde tutardım. Ama bu tavrımla çelişecek biçimde herkesin gözü önünde yazardım. Çay bahçelerinde, kafeteryalarda... Daha sonraki yıllarda –yazdıklarımı dosyalayıp yayınevlerinde metinlerimi değerlendirecek birilerini ararken edindiğim olumsuz deneyimin etkisiyle olsa gerek– defterlerimi saklamaktan vazgeçtim. Nasıl olsa onları okunsun diye yazıyordum ve okutacak birilerini bulmakta zorluk çekiyordum. İnsanların sandığım kadar meraklı olmadıklarını öğrenmiştim. Zaten yazdıklarım da kişisellikten sıyrılmaya başlamıştı artık. Yine bu duruma zıt olarak artık göz önünde yazmıyorum. Garip değil mi?

Gelelim diğer yazma anlarıma... Çalışmak için masanın başına oturduğumda yanıma büyük bir bardak su veya kahve alırım. Müzik de oluyor çoğu zaman. (Ama hep aynı müzikler.. . Bir tür klasik koşullanma örneği.) Bir de notlarımın olduğu defter. Eğer yeni bir metne başlayacaksam her şey biraz daha zor olurdu eskiden. İlk cümlelerin, yazılacak metnin tüm dokusunu belirlediği gibi bir saplantım vardı. Bu nedenle de gerilirdim. Aklımdaki hikâyeyi anlatmak için oturduğum masanın başından tek satır yazmadan kalktığım olurdu. O giriş kısmını, ilk cüm-

leleri düşünürken hikâye zihnimde eskir, değerini kaybeder, artık ilgimi çekmez bir hale gelirdi. Bunu aşmak için daha az karmaşık bir teknik denemeye karar verdim: Yazmaya balıklama dalıyorum. Boş bir sayfa açıyorum bilgisayarda ve hemen başlıyorum. İlk cümleyi falan beklemeden. Bazen yazdıklarımın tamamını silip baştan başlıyorum. Bazen hiçbir şey yazmamış olarak kapatıyorum bilgisayarı. Bazen de aynı metnin birden çok giriş dosyası oluşuyor. Ama çoğu zaman, o eşik atlandıktan sonra su bardakları hızla boşalıyor, yazı üremeye başlıyor. Bazen beni bile hayrete düşürüyor planladığım, tasarladığım, kurallarını belirlediğim yazının içindeki dünyanın benden bağımsız bir gerçeklik kazanmaya başlaması... Bir süre sonra yazdığımın ayırdında olmadan, tek tek sözcükleri, cümleleri düşünmeden kendiliğinden yazı akmaya başlıyor. Bu, yazmanın en zevkli halidir.

Bir başka yazıya başlama ânı: daha önceden başladığım bir metni sürdürmek için bilgisayarın başına geçtiğim zamanlar... Çoğu metni bir oturumda yazmam. Günlere, aylara ve bazen de yıllara yayılırlar. Kendiliğinden olan bir şey. Belirli bir yöntem izlemiyorum zamanlama konusunda. Bir metnin bitişi çoğu zaman kendini belli ediyor zaten. Bu ara aşamalarda yazmaya başlamak yeni bir metne girişmekten çok daha kolay oluyor. Çünkü önce nerede kalmış olduğumu hatırlamak ve metnin dünyasına girebilmek için o âna kadar yazdıklarımı baştan sona okuyorum, düzeltiyorum, değişiklikler yapıyorum (örneğin bu okumakta olduğunuz yazının ilk paragrafını yazı bittikten sonra, bu parantezin içindeki notu da parantezi açmadan önceki "değişiklikler yapıyorum" cümleciğini yazdıktan sonra ekledim). Eğer yazdığım çok uzun bir metinse ve sadece bir gün ara vermişsem bir önceki oturumda yazdıklarımı okuyorum. Bir bölüm bittikten ve yeterince süre geçtiğine ikna olduktan sonra

tüm yazdığım bölümleri okuyorum. Bu bazen tüm bir çalışma zamanını kaplayabiliyor.

Bu bilgisayar başında geçen yazma anları akşamüzeri dört sularında başlayıp gecenin ilerleyen saatlerine kadar sürebiliyor. Duruma göre değişiyor. Sonra gün bitiyor. Uykusuz kalmaktan nefret ettiğim için erkenden (gece yarısı) yatağıma girdiğimde başucumda o gece okuyacağım kitaplar oluyor. Eğer gündüz karmaşık kurmaca bir metin üzerinde uğraştıysam asla başka bir kurmaca metin okumuyorum; parça parça okuyabileceğim deneme ve inceleme kitapları ya da ansiklopedi ciltleri alıyorum yanıma. Bir de yukarıda çokça anlattığım defterimi. Çünkü en güzel düşünceler bu yatmadan önceki okuma anlarında geliyor aklıma. Onları da heyecanla not ediyorum. Gece bire kadar süren bu okuma-yazma süreci nadiren daha uzun oluyor. İyi bir uykunun zihnimi parlattığına inanıyorum. Çünkü rüyalar en az okuduklarım kadar yazdıklarıma kaynaklık ediyor. Sabah kalktığımda eğer yapabilecek gücü bulursam gördüğüm rüyaları da bu deftere yazıyorum. Böylece defterim diğer yazdıklarım gibi, rüyalarla, belki asla gerçekleşmeyecek kurmaca tasarılarıyla, parlak düşüncelerle (!), öykü girişleri ve roman özetleriyle dolmuş oluyor.

Tıkanma anları olmuyor mu? Aslında pek olmuyor. Çünkü hep yazıyorum. İnsanın tüm yazdıklarını yayımlatma zorunluluğu yoksa tıkanma da yaşamıyor. Yine de yazmakta olduğum metnin bir yerlerinde takılabiliyorum. Bu gibi durumları daha önce yazdıklarımı okuyarak aşıyorum. Bazen de bir resme ya da başka birinin yazdığı metne yoğunlaşmak da zihnimi açıyor... Örneğin bir öykü okuyup ben olsam nasıl yazardım diye düşünerek birçok yararlı düşünceyi uyandırdığımı bilirim. Ya da insanlar... Onların söylediklerini dinlerken aslında neleri söylemek istediklerini ya da neleri söyleyemediklerini

hayal etmenin birçok yaratıcı düşünceye kaynaklık ettiğini söyleyebilirim. Tıkanıklığı aşmanın bence tek yolu, o andaki zihinsel durumu değiştirmek. Bunu kolaylıkla herkesin başarabileceğine inanıyorum. Çünkü zihnimiz hep değişimleri kovalayan bir çalışma şekline sahip. Farklılıklar, şaşırtıcı durumlar ve biraz da gerginlik insan zihnini açan etmenler. Yine de aşılamaz bir noktaya gelmişsem o zamana kadar yazmış olduğum metni bir kenara koyup yoluma başka metinlerle devam ediyorum. Belki bir gün dönerim umuduyla... Bu nedenle de en az bitirip yayımladığım miktarda gün ışığına çıkmamış öykü ve roman parçası bilgisayarımın sanal klasörlerinde duruyor.

Bir başka yazma deneyimi de şu anda yaşadığıma denk düşüyor: heyecanla yazmakta olduğum bir metne bir süreliğine ara vererek başka bir yazı yazmak... Örneğin şu anda devam etmekte olan yeni kitabımın dosyası bilgisayarımın arka planında açık duruyor. Hikâyenin kahramanları içinde bulundukları salıneyi hiç bozmadan sabırla sözlerimin bitmesini bekliyorlar... Bu bekleyişi uzatmak niyetinde değilim. Birazdan bu dosyayı kaydedip kapatacağım ve yazmakta olduğum romanıma devam edeceğim. Belki bu satırların okuru bir zaman sonra (eğer tamamlayabilirsem) şu anda yazmakta olduğum romanı okurken tam bu yazıyı yazmak için ara verdiğim yerde duraklayıp bu yazıyı hatırlayacak. Tesadüfen... Aramızda hiçbir doğa yasasıyla açıklanamayacak bir kesişme olacak... Böyle garip hisler içinde yazmaya başlayacağım. Birazdan.

BİR RÜYA: YARATICILIK

"... Peki okuduğumuz nedir ki hayatımızı değiştiriyor..."

Atölyemde genellikle Yaratıcı Yazarlık kavramının ilk bileşenini tartışmayı sona ayırıyorum: yaratıcılık! Katılımcılar bu konuyu sona bırakmamdan dolayı zaman zaman serzenişte bulunurlar. Keşke bunları baştan konuşsaydık diye. İşte şimdi bu öneriler doğrultusunda belki de en sonunda tartışmam gerekenleri başa alıyorum.

Öykü ya da roman yazma sürecini her zaman rüya görmeye benzetmişimdir. Her ne kadar kitap boyunca kurmacayı oluşturan çeşitli unsurlardan soğukkanlılıkla söz etmeye çalışacaksam da bana göre yazmak hep uykuyla uyanıklık arasındaki o tuhaf bölgede yaşanan bir deneyim olmuştur. Her sabah uyandığımda, görmüş olduğum rüyaları şaşkınlıkla gözden geçiririm. Hiç gitmediğim, daha önceden görmediğim, zaten hiç var olmamış mekânlarda, çoğunlukla tanımadığım insanlarla yaşadığım türlü maceraların nasıl olup da zihnimde sentezlenmiş olduklarını hayretle ve hayranlıkla düşünürüm. Hayranlığım kendi zihnime değil, insan zihninedir. O nedenle başkalarının rüyalarını da aynı heyecanla dinler, yorumlamaya çalışırım. Rüyalar ve psikolojisi üzerine geniş bir bilimsel birikim olduğunu tahmin edersiniz. Burada amacım ne bu kuramlara başvurarak rüyalar üzerine düşünce üretmek ne de bu konudaki öznel görüşlerimle

sizi sıkmak. Sadece "yaratıcılık" dediğimde neyi işaret ettiğimi anlatmaya çalışıyorum. Zihnimizin rüyalarda yaptığını yaratıcı buluyorum. Kurmaca yapmayı uyanıkken rüya görmeye benzetiyorum. Hepsi bu.

Biraz önce uykuyla uyanıklık arasındaki o tuhaf bölgeden söz etmiştim. En az rüyalar kadar ilgi çekmiş *hypnagogia* adı verilen uyku ile uyanıklık arasında yaşanan deneyimler yaratıcılar için çok da sır sayılmaz. *Hypnagogia* terimi Fransız psikolog L.F. Alfred Maury tarafından 1848'de Yunanca *hypnos* (uyku) ve *agogeus* (rehber veya lider) sözcüklerinden türetilmiştir. Çoğunlukla görsel, kimi zamansa işitsel olabilen bu zengin hayaller geçidi, yaşanan deneyimin bilinçdışının akımı olduğu düşüncesini akla getiriyor. J. Fowles'un *Yaratık* (*A Maggot*) adlı romanının[1] önsözünde anlattığı romanın doğuş ânı buna benzer bir hayaldir: Açıklık bir yerin ortasında at sırtında yolculuk eden bir grup insanın hayali yazarın zihnine düştükten sonra roman yazılır. Aslında yaratıcı yazarların sırlarını öğrenmekte biz okur olarak ne kadar meraklıysak, onlar da bu konuda ketum davranmak konusunda o kadar kararlıdırlar. Ancak Fowles gibi usta bir yazar bu sırlardan en zararsız gibi görünenini ağzından kaçırıyor o önsözde. Bir gündüz düşünden çok bir *hypnagogiac* imgeyi andıran bir sahne betimliyor. Yaratıcılığı, yolda bir düğme bulup sonra ona uygun bir elbise diktirmeye benzetenler için bu tarz bir süreç çok yabancı olmasa gerek. Freud *Rüyaların Yorumu*'nda[2] bu sürece birkaç sayfa ile değinerek, bu aşamada görülen imgelerin dışsal uyarıla-

1. John Fowles, *Yaratık*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

2. Sigmund Freud, (1900) *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, ed. James Strachey vd., The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, Londra, 1953-74, 4-5; *Rüyaların Yorumu*, çev. İhsan Kırımlı, Alter Yayıncılık, Ankara, 2011.

rın tetiklemesiyle oluştuğunu söyler ve bu sayede de *hypnagogia* aşamasına ileri sürdüğü katmanlı zihinsel topografyada bir yer aramaktan kurtulur. Ancak Freud'un kuramlarını şarlatanca ve satanist saçmalıklar olarak gören Nabokov'a göre Freud'cu yaklaşımın en büyük suçu gerçek rüya imgelerinin yerine yorumlarını koymaktır. Nabokov'a göre Freud, deneyimin çevirisini yapar ve bunu deneyimin yerine koyar. Nabokov'un yaratıcı bir yazar olarak Freud'a bu noktadaki karşı çıkışı ilginçtir. Bu arada, rüyaları ve uyku ile uyanıklık arasındaki o gizemli aşamayı, *hypnagogia*'yı yaratıcılığın kaynağı olarak görenlerin listesi oldukça kabarıktır: Aristoteles, Brahms, Puccini, Wagner, Goethe, Keats, Coleridge, Nietzsche, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Salvador Dalí, Henry Ford ve Albert Einstein. Sadece sanatsal etkinlikler için değil, kimi icat, buluş veya problem çözümleri için kimileri *hypnagogia*'yı denetimleri altına almaya çalışmışlardır. (Madem bir dipnot gevezeliğine başladık, devam edeyim: İcatlarının ve patentlerinin sayısı inanılmaz sayılara ulaşmış olan Edison'un yöntemi oldukça ilginçtir. Çok yoğun çalışan Edison tıkandığını hissettiği zamanlarda tavşan uykusu diye tarif edilen aşamaya geçmek için koltuğuna kurulur ve avuçlarında çelik toplarla uyumayı beklermiş. Ne zaman ki uyku bastırır, kolları gevşer, elindeki toplar yere düşer... Bu sesle uyanan Edison parlak bir fikirle gözlerini açarmış.)

Yazma ya da yaratma süreci her zaman merak konusudur. Biraz cinselliğe benzer. Mahremdir, kişiye özeldir. Utanç verici olabilir. Yazarların kendilerinden –ve daha da vahimi yapıtlarını nasıl yarattıklarından– söz açtıklarında, onları dinlerken hissettiğim duygu tuhaf bir sıkıntı olmuştur çoğu zaman. Hem bu itiraflar bana aitmiş gibi utanırım hem de başkasının mahremine tanık olmaktan dolayı heyecanlanırım.

İlk başlarda yazdıklarımın birilerinin eline geçtiğini hayal bile etmek istemezdim. Kendine güvensizliğin ötesinde anlamları vardır bu tutumun. Birincisi ve belki de en önemlisi, yazarlığın bir tanrı vergisi olduğuna dair yaygın inançtır. Evet, yazarlık diye bir şey vardır. Okulu olmayan bir sanat dalıdır. Okulu olmadığı için kriterleri de yok gibidir. Kitapçılar, gazetelerin sanat sayfaları kitaplarla doludur. Bunları yazan birileri vardır. Ve bu insanların, yani gerçek yazarların sıradan insanlardan farkları vardır. Seçilmiş insanlardır adeta. Birçoğunun söyleşilerini okuduğumuzda bu duyguyu güçlendirecek ifadeler buluruz:

"Yazmak benim için bir yaşam biçimi..."

"Yazmazsam çıldırabilirim!"

"Yarattığım karakterler bazen kendi kendilerine hareket ediyor gibiler..."

"Her olaydan, her şeyden bir hikâye çıkabilir."

"Yazarken soyunur insan."

"Yazarken başka bir âleme geçiyorum..."

"Yazı bazen o kadar derinden geliyor ki kanama geçiriyorum!" gibisinden ifadeler, bunları dinleyen sıradan okur için ne ulaşılmaz, ne müthiş bir yaratıcılığın ifadeleridir. Yarı çılgın, ekstaz içinde, hezeyanların tutsağı olmuş, ayakları yere basmayan, gözleri bizim görmediğimiz dünyaları gören insanlardır yazarlar bizim için. Daha önceki bölümlerde sözünü ettiğim gibi seküler hayatımızın peygamberleri ya da şamanlarıdır sanatçılar. Bu tabii yazarları ve sanatçıları yücelten "sanatseverlerin" gözünde böyledir. Yazarların ünü tüm toplum kesimlerinde aynı şekilde olumlu değildir. Çoğu zaman da yazarlığa soyunan bir insana hoş gözle bakılmaz. Kimilerine göre de edebiyat, karşılığı olmayan bir şeydir, lükstür, canı sıkılan zengin kadınların ilgisini çeken bir şeydir. Zaman kaybıdır. Bu görüşler geçmiş yüzyıllarda Batı kül-

türünde yaygındı. Çünkü gerçekten de romanın yaygınlaşmasıyla evde oturan ve boş zamanı olabilen burjuva kadınının tarih sahnesine çıkması arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bizim toplumumuzda da benzer bir bakış açısı olması adeta eşyanın tabiatı gereğidir. Tanpınar'ın aktardığı anekdotlar var örneğin. Kapıcısının onun roman (bir Kafka romanıdır) okumasını eleştirdiğini anlatır: Romanlar hayalî şeyler anlatır. Gerçek tarihî hikâyeler neyse de... Koskoca hocanın memlekete faydalı olacak kitaplarla uğraşmak yerine böyle hayalî hikâyelerle zaman kaybetmesini kınar. Bu görüş bugün de birçok kişide mevcuttur. Tarihî romanların her düzeyde büyük bir okur kitlesi toplamasının ardında bu tür bir bilgilenme (faydacılık) isteği yatar. Bir döneme damgasını vurmuş olan Marksist bakış açısının uzantılarına göre de durum farklı değildir: Bilinci yükseltmek, baskıcı ideolojinin düzenin kendini yeniden üretmekte kullandığı yanılsamaları deşifre etmek için vardır edebiyat. Daha farklı bir deyişle: Ezilenlerin acılarını ve ezenlerin acımasızlıklarını sergileyen bir misyona sahip olmalıdır yazar. Bu noktada emir kipi hâkimdir. Ancak o zaman sanatla uğraşmanın (kendini sanatçı sanmanın) bir mazereti olabilir. İnsan utançtan ancak o zaman kurtulabilir.

Utanç yaratma sürecinde kilit bir kavram. Burada bir çelişki varmış gibi geliyor önce. Yani yazar adayının hem yakınları, eşi dostu görecek diye ödü kopuyor hem de bu yazdıklarını binlerce kişi okusun diye yayımlatmaya çabalıyor! Bu tamamen toplumsal koşullanmalarla ilgili bir durum. Bir yayıncının yazdıklarınızı yayımlamayı kabul etmesi metinlerinizin edebiyat sınıfına dahil olduğunun ilk göstergesidir. Yayımlanmak, onaylanmak demektir. Toplumsal olarak tanımlanmış otorite merkezlerinden birinin metinlerinizi edebiyat olarak tescil etmesi sizi utançtan kurtaracaktır. Bir başka deyişle, yazı-

lan metinleri edebiyat olarak tanımlayan hep başkalarıdır. Öncü sanat yapıtlarının hep geç onay görmesinin çok doğal olduğunu belirtmeliyim. Ancak er ya da geç, birileri tarafından onay gelmek zorundadır; bugün değilse yarın ya da daha uzak bir gelecekte...

Peki bu utanç meselesinde hiç doğruluk payı yok mudur? Freud'a göre vardır. Freud'un 1908'de yayımladığı "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri"[1] adlı makale şu sorularla başlar: Yazarların bunca hikâye yaratırken kullandıkları kaynak nedir, bunca hikâyeyi nereden bulurlar, daha önceden varlığından bile haberdar olmadığımız duyguların canlı izlenimlerini yaratmak için nasıl bir yöntem kullanırlar? Bu sorular bugün de sorulmaktadır. Hem de en popülerinden en edebî olanına tüm yazarlara istisnasız sorulan ve yanıtı merak edilen sorulardır bunlar. Yazarların bu sorulara verdikleri yanıtların da çoğunlukla tatmin edici olmaktan uzak olduğunu ekliyor Freud. Bu konuda da zaman durumu değiştirmedi. Yazarların, hatta nasıl yazdığı üzerine düşünen yazarların verdikleri yanıtlar bile tatmin etmez okurları. (Hemen bir örnek geliyor aklıma. Nabokov, *Lolita*'ya gelen eleştirileri tartıştığı bir yazıda, romanın[2] nasıl doğduğunu anlatır: Gazetede bir haber okur. Fransa'da doğabilimleri müzesindeki araştırmacılar bir maymunu resim çizmeye zorlamışlardır. Maymun eline tutuşturulmuş kömür parçasıyla kafesinin parmaklıklarını resmetmiştir ilk olarak. Bunu okuduğumda, der Nabokov, *Lolita* romanının hikâ-

1. Sigmund Freud, (1908) *Creative Writers and Day-Dreaming. The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, ed. James Strachey vd., The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, Londra, 1953-74, 9, 143-153.

2. Vladimir Nabokov, Lolita: *Beyaz Irktan Dul Bir Erkeğin İtirafları*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. Söz konusu yazı bu basımın sonunda yer almaktadır.

yesi düştü aklıma. Romanın konusunu biliyor olmalısınız: Ergenliğe bile adım atmamış küçük bir kıza âşık olmuş yetişkin bir adamın hikâyesidir anlattığı. Romana kaynaklık eden gazete haberi ile hikâye arasında doğrudan bir ilişki kurmak güç, değil mi?) Yazardan yapıtının yaratma sürecine ilişkin doğrudan bilgi almak güçtür; ya da aldığınız bilgiler en az yapıtın kendisi kadar yorumlanmaya gereksinim duyar. Bunun nedeni edebî yapıtın bütününün işaret ettiği bilgilerin yazarı aşmasıdır. Yazar da, okur gibi, içinde yaşadığı toplum ve zaman gibi, ortaya çıkan yapıtın unsurlarından biridir. Olmazsa olmaz bir parçasıdır. Metin yazarın iç dünyasıyla yaşadığı dünyayı algılayış biçiminin bir ürünüdür. Ama o ürünü edebî bir yapıt haline getiren yine okurun okuma biçimidir.

Bir edebî metnin sosyolojik, antropolojik, psikanalitik, politik okumalarını yapmak mümkündür. Örneğin psikanalitik okuma denildiğinde üç seçenek belirir:

1. Metni bir gündüz düşü / bir rüya gibi ele alarak yazarın psikanalitik çözümlemesini yapmak;

2. Anlatılan hikâyenin kahramanlarına gerçek insanlarmış, ruhsal varlıkları varmış gibi davranarak onların psikanalitik çözümlemesini yapmak;

3. Psikanalitik çözümlemenin odağına okuru yerleştirmek; metnin alımlama biçiminin araştırılmasından yola çıkarak okur olarak kişinin analizini yapmak.

Ben her üç yöntemin de uygulanabilir olduğunu düşünüyorum. Ama edebiyat yapıtının kendisinin (okurun da dahil olduğu) üretim aşamalarının psikanalitik çözümlemeye indirgenebilmesi için Freud'un ünlü makalesinde öne sürdüğü varsayımları kabul etmek gerekir ki bu konuda temkinliyim. Edebiyatın, psikanalizin soğurucu anaforuna kapılıp gitmesine razı olmak durumunda değiliz; ama yine de Freud'un savlarını incelemekte yarar olduğuna inanıyorum.

Freud, yazarların, her insanın içinde bir şair vardır, dediğini hatırlattıktan sonra, kendine özgü bir dünya kuran ya da en azından çevresindeki dünyaya ait şeyleri kendini mutlu edecek biçimde yeniden düzenleyen çocukların oyun oynarken yaratıcı yazarlar gibi davrandıklarını söyleyemez miyiz, diye sorar. Çocukların oyunlarının gerçek olmadığını fark etmelerine rağmen onları çok ciddiye alışları ile yazarların yarattıkları dünyalarla ilişkilerinin aynı olduğunu iddia eder. Bu noktada çok ilginç bir etimolojik kanıt da sunar (Almanca bu ilişkiyi korumuştur: *Spiel*, oyun demektir; *Lustspiel* komedi, zevk veren oyun; *Trauerspiel*, trajedi, üzen oyun anlamına gelir). Ancak çocuk büyürken oyun dünyasıyla yollarını ayırır ve bir gün gelir, eskiden oyunlardan nasıl zevk aldığına şaşırır bir zihinsel durumda bulur kendini. Artık çocuk oyunlarından zevk almaktan vazgeçmiştir. Bu noktada Freud insan doğasının asla hiçbir şeyden vazgeçmediğini, sadece bir şeyin yerine başka bir şeyi koyduğunu belirtir. Artık oyun oynamıyordur ama hayal kurmayı sürdürüyordur. Hayal etmekten zevk aldığı fantezilerdir bunlar. Doyurulmamış arzular tatmin edilir böylelikle.

Çocukların oyunlarını gözlemek kolaydır, ancak insanların fantezilerini öğrenmek zordur. İnsanlar bunları açığa vurmaktan çekinirler, utanırlar. Kişi bu gündüz düşlerini bir tek kendisinin kurduğunu sanır, son derece yaygın bir durum olduğunu anlamaz, diyor Freud. Şimdi öyle olmadığını biliyor olsak da fantezilerimize karşı tutumumuz değişti mi? Çocuk, oyun oynarken arzularının tatminine odaklanmıştır ve en büyük arzusu da büyük olmaktır. Oyunlarında hep yetişkin biridir. Dilediklerini gerçekleştirip kendini tatmin eder ve bunu saklamaya gerek duymaz. Oysa yetişkin biri için fanteziler, saklanması gereken çocukça hayallerdir. Bir eksikliğin ifadeleridir. Aslında makul bir yaşama stratejisi. Başkalarına

zayıflıklarını göstermek kişiyi gündelik yaşamında sıkıntıya sokabilir. Freud, insanların fantezilerine dair bilgilerimizin kaynağının hastalar, yani iyileşmek için terapistlerce anlatmaya zorlanan kişiler olduğunu söyler. Sağlıklı insanlardan da benzer şeyler dinleyeceğimizi varsayar.

Bu tarihî makaledeki ilginç noktalardan biri de kişisel farklılıklara vurgu yapmasıdır. Koşullara, kişiliğe ve özellikle de cinsiyete göre fantezilerin farklılıklar gösterdiğini söyleyerek bu motive edici dilekleri ikiye ayırır: ihtiraslı dilekler (kişinin kişiliğini yükseltmeye yarayan ihtiraslar, başarı) ve erotik dilekler. Erkeklerde her iki gücün de almaşık halde bulunduğunu, erotik olanların ise kadınlarda baskın itki olduğunu söyler.

Freud, makale boyunca yaratıcı yazarın yaratma sürecini sıradan insanın fantezileriyle koşut hale getirmeye özen gösterir. Freud'a göre fanteziler üç zamanlıdır: şimdi (kişinin asal dileklerinden birini uyandıran bir dışsal uyarı), geçmiş (bu tatmin edilmek istenen arzunun çocukluktaki uzantısı), gelecek (bu dileği gelecekte yerine getirecek olan fantezi). Ardından bir örnekle buraya kadar anlattıklarını (daha sonra uzun uzun tartışacağım hikâye etmenin önemini doğrularcasına) canlandırır. Öksüz bir gencin iş bulmayı umut ettiği bir adrese giderken yolda kurduğu hayalleri anlatır. İşe kabul edildikten sonra başarılı olduğunu, patronun güzel kızıyla evlendiğini, işin başına geçtiğini hayal eder. Böylece çocukluğundaki mutlu düzene tekrar kavuşur. Freud bu örneği fantezilerin üç zamanlılığına örnek olarak verir ve aynı zamanda daha önce iddia ettiği erkeklerin fantezilerinde ihtiras ve erotizmin bir arada oluşuna da kanıt sağlamış olur. Acaba bu örnekteki öksüz genci bir genç kızla yer değiştirirsek onun yolda kuracağı fanteziler nasıl olurdu? Örneğin verildiği çağı ve toplumu düşünecek olursak öksüz kızın fantezilerinin bir başarı hikâyesinden çok

olası tehlikelerin tetiklediği bir kâbusa daha yakın olacağını düşünebiliriz.

Makalenin ilerleyen bölümlerinde düşlerle fanteziler arasındaki benzerliğin altını çizen Freud, gece gördüğümüz düşler sırasında bilmek istemeyeceğimiz utanç verici arzuların uyanmış olduğunu, o yüzden de hatırlayabildiğimiz düşlerimizin bozulmuş/değişmiş olduğunu belirtir.

Makalenin, yaratıcı yazarlara ayırdığı bölümüne bir ayrım yaparak başlar. Malzemelerini neredeyse hazır olarak kendilerinden önceki yazarlardan alan antik dönem epik ve trajedi yazarlarını popüler/çağdaş yazarlardan ayırır. Bir kurmaca yazarı olarak beni heyecanlandıran şu saptamayı yapar: Bu popüler yapıtlarda, hikâyenin odağındaki kahramanın özelliği, anlatı boyunca ona bir şey olmamasıdır. Bir bölümün sonunda yaralanmış, kan içinde kalmış bir kahramanın bir sonraki bölümde iyileştirilmiş olarak yine galip çıkacağı yeni bir maceraya yelken açtığını okurken şaşırmayız. Yazarın kahramanını yaratırken bir çocuğunkine benzer bir "bana bir şey olmaz" duygusuyla hareket ettiğini söyleyerek bu tür ego-merkezli anlatılar hakkındaki gözlemlerini aktarır: Kahraman her zaman güvendedir. Kahramana hikâyedeki bütün kadınlar âşık olur, insanlar ona yardım edenler (iyiler) ve etmeyenler (kötüler) olarak ikiye ayrılır. Modern psikolojik romanlarda ise yazarın kendi egosunu kısmi egolara ayırıp onları kişileştirerek yarattığından söz eder. Zola türü edebiyatta kahramanın olaylara katılmadan izleyici olarak o dünyada yaşamasının fantezilerle zıtlık gösterdiğini ancak yazarın ego içeriğinin izleyenin rolüne yüklendiğini de ekler.

Daha sonra, öne sürdüğü formülasyonun karmaşıklığından çekinmememizi öğütler; ilişki açıktır Freud'a göre: Yaratıcı yazarın yapıtları tıpkı fanteziler gibi onun çocuklukta oynadığı oyunun devamıdır ve vurgu her za-

man yazarın anılarındadır. İlk başta sözünü ettiği, malzemesini başka yazarlardan alan yazarların durumunda ise aynı motif kendini bu mitlerin seçim sürecinde ortaya koyar. Yazar şu mit yerine bunu, bir efsane yerine bir başkasını yine aynı itkiyle seçer.

Son olarak yaratıcı yazarlık hakkında bilinmeyen noktalar olduğunu kabul ederek, bu yapıtların üzerimizde duygusal bir etki yaratmakta nasıl başarılı olabildiklerini sorar. Çünkü insanların fantezilerini dinlemek bizi iter, oysa edebî yapıtlar üzerimizde duygusal etkiler yaratmayı başarır. Yazarın bunu nasıl başardığı en derindeki sırdır: Sanatın özü, her bir egonun diğerlerine karşı hissettiği tiksintinin nasıl alt edildiğiyle bağlantılıdır. Okurun zihnindeki gerilimi ortadan kaldırmasıyla ilintilidir.

Freud'un bıraktığı yerden devam edecek olursak: Başkalarının fantezileri bize iğrenç gelir; başka birinin egosu bizi tiksindirir; peki nasıl oluyor da yazarın fantezilerinden ibaret olan edebî yapıtlar bu sorunu aşıyor? Edebiyatın kendine özgü bir alanı mı var? Son sözü söyleme eğilimindeki bir disiplin olan psikanalitik bakış açısıyla edebiyata kendine ait bir alan tanımlamak oldukça güç görünüyor. "Biyografi, Edebiyat ve İtiraf" konulu bir konuşmasında Orhan Pamuk, edebiyatın uygar dünyada toplumun kendine tanımladığı bir özgürlük alanı olduğunu söylerken, kurmacanın toplumsal kabulünün, anlatılanların gerçek değil kurmaca olduğu yolunda bir uzlaşımla mümkün olduğunun altını çizmişti. Bu gerçekten de önemli bir nokta ve okuma geleneğiyle sınırlı. Mevcut roman kalıplarının birçoğunun antik söylencelerden ödünç alınmış kahramanın yolculuğu motifine dayandığını düşünürsek edebiyat ile yazarın açığa vurduğu fantezilerinin ancak bu toplumsal kalıplar içinde, tanımlı, anlaşılabilir anlatım biçimlerinin kullanılmasıyla kabul gördüğünü söyleyebiliriz.

Ben ancak kendi yazma sürecimi gözden geçirerek tüm bu soruları kendi adıma yanıtlayabilirim. İlkgençliğimde, sevdiğim, önemli bulduğum yapıtlar vardı. Bu yapıtlar beni ve hayata bakış tarzımı, yaşama biçimimi değiştiriyor, etkiliyor ve şekillendiriyordu. Bir yandan da kurmaca dünyalarda gezinmenin, yaşamanın büyük bir zevki vardı. Yıllar geçtikçe, yazmanın da okumak gibi, hatta daha fazla zevk veren bir süreç olduğuna dair bir saplantıya dönüştü edebiyatla ilişkim. Özellikle de mutsuz olduğum, hayal kırıklığına uğradığım dönemlerde yazıya, edebiyata doğru eğilimim artış gösteriyordu. Bu anlamda, fanteziler kuran birinden farkım yoktu belki. Yazmak iyi geliyordu. Sağaltıcı bir gücü vardı.

Ama zaman ilerledikçe, daha çok yazdıkça, daha güvenle yazmaya başladıkça edebiyata daha yakından bakmaya başladım. Evet, yazıyordum ve insanlar bu metinlerin gerçekten de edebiyat olduğunu, zevkle okuduklarını ve benim bir yazar olduğumu söylüyordu. İlk başlarda tıpkı fantezilerinden utanan biri gibi yazdıklarımı gizli çekmecelerimde tutuyor, herkesten saklıyordum. Bir süre sonra fark edecektim insanlara bunları okutmak istediğinizde onların buna çok da meraklı olmayabileceklerini. Bu da Freud'un söylediklerileyle örtüşüyor.

Bir süre sonra (insanlar bana yazar demeye başladıktan sonra) yazma sürecini içeriden gözlemlemenin zevkini tatmaya başladım. Yazıyordum evet ve neden/nasıl bu hikâyeleri düşlüyorum, diye kendime sorular sorarken onları irdelemeyi öğreniyordum. Hatta bu irdeleme biçimi yazdıklarımın konusu oldu zaman zaman. Örneğin, meta-kurmaca kavramı burada ortaya çıktı. Sait Faik'in "Eftalikus'un Kahvesi" öyküsünde olduğu gibi anlatılan hikâyeyi kuşatan bir üst-anlatı, hem anlatılanın bir kurmaca olduğunu fark ettiriyor hem de bir başka gerçeklik düzleminin içinden bakılmasını sağlıyor-

du. Bir yandan da her zaman güzel bir ilham kaynağı olarak gördüğüm düşlerime de metinler gibi yaklaşmaya başladım. Bu rüyada neden şu nesneyi, olayı, kişiyi gördüm de başkalarını değil? Neden bu biçimde gördüm de başka biçimde değil? "İyi bir hikâyede hiçbir şey rastlantısal değildir", "kurmacada kaza olmaz, kaza bir hikâye konusu olabilir" gibi kuralları (!) zaman zaman ve tabii ki canımın istediği gibi düşlerime de uyguluyordum. Bunların herhangi bir sağaltım işlevi olabilir mi? Bunu bilemem. Hatta edebiyatın böyle bir işlevi olduğundan da emin olamıyorum.

"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti"[1] cümlesinin yarattığı etkinin nedenini düşündüğümde bunun çarpıcı bir giriş cümlesi olmanın ötesinde edebiyatı en güzel özetleyen ifadelerden biri olduğunu görüyorum. Edebiyat hayatımızı değiştirir. Peki, okuduğumuz nedir ki hayatımızı değiştiriyor? Aynı yazar *Tristram Shandy*'nin önsözünde[2] yanıtlıyor bu soruyu: "Bütün büyük romanlar zaten bildiğimiz ama o konuda büyük bir roman yazılmadığı için kabul edemediğimiz gerçekleri göstermek için yazılır." Bu bizim okurlar ve yazarlar olarak hüsnükuruntumuz olabilir. Zaten Freud'a göre edebiyat bundan başka nedir ki (!) Parantezin içindeki ünlem şunu işaret ediyor: Psikanalitik yaklaşım her zaman son sözü söyleyen bir anlatıdır. Bunun yüz yıl sonra alçakgönüllü bir incelemeyle üstesinden gelmek çok zor. Ancak nasıl ki okumaktan zevk almak için yanılsamaya teslim olmak zorundayız, yazmayı sürdürmek için de yanılsamalar denizine girmekten korkmamalıyız. Edebiyatçının varoluşu düş kurma ve aktarma cesareti göster-

1. Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

2. Laurence Sterne, *Tristram Shandy / Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, çev. Nuran Yavuz, YKY, İstanbul, 1999.

mesine bağlıdır. Çoğu zaman kalabalıklarca zavallı bir varoluş biçimi olarak görülen bu durumun sağladığı, garip bir ayrıcalıktır. Bu kopuş, yazarlarca büyük bir yanılsama üzerine kurulmuş olduğu bilindiği için alçakgönüllü bir yalvarışa dönüşür: "Herkesin içinde bir şair vardır." Elbette bir yaratıcı yazarın ihtiyacı olan malzeme herkesin içinde vardır ancak bunlardan hikâyeler dillendirme arzusu, takıntısı ve cesareti herkeste olmak zorunda değildir.

YARATICININ GENÇ BİR RESSAM OLARAK PORTRESİ

"... Çünkü bir insan tüm insanlığın özetidir..."

1. Resim yapma hazzının çıkışında, bir anda bir harika yaratmanın ve bunu çevreme kabul ettirmenin zevki vardı elbette. Resmi birilerine göstereceğimi, resmin beğenileceğini, övülüp sevileceğimi biliyor, ruhumun bir yanıyla, daha resmi yaparken bu zevklerin geleceğini hissediyordum. Bu beklenti gitgide derinleşerek resim yapma ânıyla birleşti ve kalemin kâğıt üzerinde gezindiği saniyeleri de bir mutluluk duygusuyla sardı.

Çocukluğundaki resim yapma deneyiminin kaynağında duran itkinin "bir harika yaratmak ve bunu başkalarına kabul ettirmek" olduğunu söyleyen yazarın saptamalarına baktığımda yaratmanın bir yönünün altının çizildiğini görüyorum. Bir çocuğun kendini kabul ettirme isteği, doğal olarak övülmeyi ve sevilmeyi içerecektir. Peki, söz konusu erişkin bir yazar olduğunda bu itkiler değişir mi? Değişirse ne ölçüde değişir? Bana kalırsa bu tip itkilerin niteliğinde bir değişiklik olmayacaktır. Olsa olsa kişinin bu itkileri hissedişi ve dile getirişinde farklılıklar olacaktır. Freud'un önermeleriyle de uyumlu görünüyor: Başkaları tarafından kabul edilmenin, övülmenin ve sevilmenin verdiği hazzın resim yapma sürecine aktarılmasına işaret

etmesi... Bence bu çok önemli bir saptama. Yaratma sürecinin ikincil bir haz mekanizması olduğunu tespit etmiş oluyor. Birincil olan, çocuğun beklediği katıksız sevgi. Sanat, bu noktada ikincil bir süreç olarak birincil olanın yerine geçiyor. Çocuk-ressam için böyle olan bu durum erişkin sanatçı için farklı mıdır? Hem evet hem hayır. Bir başka boyutu daha var yaratıcılığın: meydan okuma! Bir anlamda, var olan gerçekliğe yeni bir bakış, yeni bir anlam, yeni bir değer yüklemektir yaratmak.

2. Resim yapa yapa, başka resimlere dikkat ede ede kafam kadar elim de bir hüner edinmeye başlamıştı. Bu hünerle bir ağaç resmi çizerken sanki artık elim kendiliğinden hareket ediyordu. Kalem kâğıdın üzerinde hızla ilerlerken, elimin çektiği çizgiyi sanki benden ayrı bir varlığın yaptığı bir şeymiş gibi hayretle izlemek zevkliydi. Sanki içime bir başkası yerleşiyor ve resmi o yapıyordu. O öteki kişinin benim ruhumu kışkırtan, zeki, çekici bir yanı vardı. Onun kadar parlak ve çekici olabileceğime hayretle inanmak istiyordum. Hayretim sürerken aklımın bir başka yanı da ağacın kıvrımlarını, dağların yerini, bütün resmi denetliyor; boş kâğıdın üzerinde hiçten var olan bu şeyi ortaya çıkartmam bana güven veriyordu. Aklım hem kalemimin ucundaydı ve ne yaptığımı bilmeden işliyordu; hem de hemen geriden ne yaptığımı denetliyordu. Arkadan gelen bu ikinci an, bu akılla denetleme ânı, eleştiri gibi zevkli bir şeydi biraz. Ama asıl zevk kalemin kendiliğinden çizmeye başlaması, küçük ressamın kendi elinin hareketlerine bakarak kendi özgürlüğünü ve cesaretini keşfetme zevkiydi. Kendi dışıma çıkmış, içime giren ikinci kişiyle buluşup bir çizgi olmuş, kalemimle kâğıtların üzerinden karda kızakla kayan bir çocuk gibi kayıp gidiyordum.

Bir anda iki olmak. Yaratma süreci, bu tür bir ifadeye indirgenebilir. Resim yapan el ile onu hayranlıkla izleyen akıl arasındaki zıtlık, bir benlik bölünmesini işaret ediyor. Yaratırken yaşanan bu deneyim, tamamen farkında olarak deneyimlenen bir süreç. Rüyalarda da böyle olmaz mı? Kimi rüyalarda o hikâyenin hem kahramanı hem de izleyicisi olduğumuz çok belirgindir. Aklın izlediği bir kendinden geçiş (kendinden çıkma deseydim daha doğru olacaktı) söz konusudur. Hem o hem öteki olabilmek! İşin ilginç yanı, yukarıdaki parçada anlatıldığı gibi bu, son derece kendiliğinden olan bir süreç. Herhangi bir zorlama ya da öğrenmeyle ilişkili gözükmüyor (tabii hüner sahibi olacak kadar çalışmış olması gerekiyor "yaratıcı"nın). Aslında temelinde bir öğrenme var. Resim bittikten sonra ödüllendirileceği bilgisi, çocuğun bu deneyimi zevkle yaşamasına neden oluyor. Ama burada anlatılan, ödüllendirileceği itkisiyle basit bir ödeve şartlanmak değil. Bir anda iki kişi olma deneyimi anlatılıyor. Psikolojiden ödünç alacağımız terimlerle düşünürsek benliğin iki ayrı katmanının karşılaşmasıdır bu. Tüm olup bitenleri, yani hiçten var eden hüner sahibi elleri izleyen akıl geriye çekilmiş gibi görünüyor. Dikkat etmemiz gereken nokta: aklın geriye çekilmiş gibi görünmesi, bir başka deyişle var olan gerçekliği yaratıcıya hatırlatarak oyunbozanlık yapmaması, oyunu izlemesi, tamamen ortadan kaybolmaması... Kimi zihinsel durumu değiştiren kimyasalların neden olduğu akıl kaybını hatırlatan bir yönü var bu anlatımın. Ancak bu tür kimyasal değiştiricilerin etkisiyle üretilen yapıtların etkisi ne yazık ki kalıcı olamıyor. Rollo May, *Yaratma Cesareti*[1] adlı kitabında ayrıntılarıyla tartışır bu durumu: Öğlen yemeğinde içil-

1. Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

miş yarım litre biranın etkisiyle gevşemiş bir zihnin şekerleme yaparken yazdığı şiirler yine şekerleme yaparken okunacaktır. Çünkü yaratma süreci gerçek bir dönüşümü gerektirir. Kimyasal olarak zihinsel durumu değiştirmek aslında sadece o kişinin üzerinde geçici bir etki yaratacak, o anlarda bir kendinden çıkma (*ex-statis*) oluşturacaktır. Paragrafa geri dönecek olursak, bir önemli noktanın daha altını çiziyor yazar: özgürlük ve cesaret. Yaratmak için neden cesarete ihtiyaç duyalım ki?

> 3. Aklımla elim arasındaki bu bölünmeyle, elimin aklımdan kopup sanki kendi kendine hareket etmesiyle kafamın durup dururken bir hayal dünyasına hızla gidivermesi arasında duyumsal bir benzerlik vardı. Üstelik kafamın kurduğu tuhaf dünyaların tersine elimin yaptıklarını saklamıyor, onları herkese gösterip övgü bekliyor, övgüyü alıp gururlanıyordum. Resim yapmak, varlığından suçluluk duymadığım bir ikinci dünyaya sahip olmaktı.

Rollo May, yaratmanın her zaman bir suçluluk duygusuyla ilişkide olduğunu iddia ediyor. Bu, benim de gözlemlediğim bir duygusal durumdur. 3. paragrafın sonunda değinildiği gibi varlığından suçluluk duymadan ikinci bir dünyaya sahip olmak. Freud yaratıcı yazarlığın kökeninde insanın fantezi kurma özelliğinin olduğunu iddia ediyordu. Fanteziler, yani hayal ürünü ikinci dünyalar, varlığından suçluluk duyduğumuz çünkü "tatmin edilmemiş arzularımızı doyuran" deneyimlerdir. Yukarıda da yazar bu yaklaşımı doğruluyor: Bir, varlığından suçluluk duyduğu, kimselerle paylaşamadığı, kafasının kurduğu tuhaf dünyalar vardır; bir de elinin yaptığı, herkese gösterdiği, üstelik karşılığında övgü aldığı bir dünya, yani sanat. Gerçi Rollo May, Freud'un yaklaşımını egonun ge-

rilemesi olarak niteleyen ve bu yüzden de eleştiren varoluşçu psikoloji cephesinden konuşuyor ve yaratıcılığın "gerileme"yle özdeşleştirilmesine karşı çıkıyor. Ben Freud'un özgün makalesini bu biçimde okumadığımı belirtmeliyim. Elbette bu ekoller arasındaki tartışmalara katılmak değil amacım; ancak May'in tezlerinin de Freud'la çok çelişmediğini düşünüyorum. Aslında aralarındaki fark, yaratma sürecinin ayrı yerlerine odaklanmalarından kaynaklanıyor. Freud, hikâyeleri kurgulama mekanizmasının fantezi yaratmaya ve gerçekliğin yeniden düzenlenişi bağlamında çocuk oyunlarına benzediğini ileri sürüyor. May ise yaratıcı düşüncelerin, yapıtların, problem çözümlerinin nasıl bir bilişsel süreç sonunda ortaya çıktığına odaklanıyor. Matematikçilerden, fizikçilerden yaptığı alıntılar, uzun süre bir problemin çözümü üzerinde çalışan ve sonra yorgun düşen zihinlerin daha sonra bambaşka bir ortamda, bir rüyada (uykuyla uyanıklık arasında) ya da otobüse binerken akla gelişini örnekliyor. Gerilim ve daha sonra gevşeme. Bu bence ayrı bir bağlamda tartışılacak, hatta nörolojik karşılıkları bulunabilecek bir konu. Yaratıcı yazarların ve sanatçıların hangi itkiyle sanata bağlandıklarını açıklamak konusunda Freud'dan daha açıklayıcı değil. Yine de gerilim meselesini akılda tutmakta yarar var.

> 4. Resmettiğim şeyler, ne kadar hayalî bir ev, ağaç, bulut da olsalar, onların maddi ve gerçek bir yanı vardı. Bu hoşuma gidiyordu. Resmettiğim ev, sanki benim evim oluyordu. Resmedebildiğim şeye sahip olduğumu hissediyordum. Keşfetmek, resmettiğim ağacın ya da manzaranın içinde olmak, beni başka bir dünyaya, üstelik başkalarına da gösterebildiğime göre bir gerçekliği olan başka bir dünyaya götürerek şimdinin sıkıntısından kurtarıyordu.

Freud'un tezlerinden devam edersek bu alıntıları okumamız kolaylaşacak. Freud çocuğun oyun oynarken aslında yaptığı işin çevresindeki nesneleri kendi arzularını tatmin için yeni anlamlar ve işlevlerle yükleyerek yeniden düzenlemesinden ibaret olduğunu ve sanatçının da yaptığının bu sürecin kılık değiştirmiş biçimi olduğunu söylüyordu. Resmettiği eve "sahip olan" çocuğun durumu bu bakış açısıyla çok iyi örtüşüyor. Şimdinin sıkıntısından, yani çocuğu çevreleyen dünyadan bir çıkış yolu olarak resmetmek, oyun oynamak, yaratmak... Sanat yapıtının maddi ve gerçek bir yanı olması düşüncesi de bir anlamda sanatın yerini tanımlıyor. Gerçek değiller ama yine de bir gerçeklikleri var. Platon'a göre ressamın yaptığı iş gerçekliğin en alt düzeyinde yer alır. Çünkü sanatçılar gerçekliği, yani kendileri zaten ideaların birer yansıması olan şeyleri taklit etmektedirler. Ünlü mağara benzetmesini yineleyerek söylersek: İnsan, karanlık bir mağarada, duvardaki bir çatlaktan içeriye yansıyan gölgeleri gerçek sanmaktadır; gerçek şeylerin, ideaların birer gölgesidir gördüğü. O halde sanatçı, bu mağaranın duvarlarına düşen gölgeleri resmetmeye çalışan, dolayısıyla gerçeklikten gittikçe uzaklaşan kişidir. 4. paragrafta işaret edilen sanat yapıtının içerdiği nesnelerin gerçeklikle ilişkileri konusunda yaratıcının rolü oldukça ilginç: "Resmettiğim ev sanki benim evim oluyordu," cümlesiyle ifade edilen, tüm sanat yapıtları için geçerlidir aslında. Belki de tersten de kurulabilir bu cümle. Tıpkı rüyalarımızda gördüğümüz nesneler, insanlar, mekânlar gibi... Onlar ne gerçekliğin soluk ya da bozuk kopyalarıdır ne de başka bir âlemin nesneleridir. Onlar rüyayı gören kişiye aittirler. Bir metin okurken yaşadığımız deneyim de bu durumun benzeridir. Ancak yaratma sürecinde bir fark vardır: "Resmedebildiğim şeye sahip olduğumu hissediyordum." Sanat yapıtının hayali düzleminde de olsa bir gerçeklik üre-

tiyorsanız, onun bilgisine de sahip olduğunuz varsayılır. Mükemmel bir ağaç resmi çizen ressamın ağacı "bildiği" sanılır. Aslında ressam ağacın nasıl çizileceğinin bilgisine sahiptir; bir başka deyişle çizgiler ve renkler bir araya geldiklerinde nasıl ağaç şekline bürünürler, bunu biliyordur. Örneği karmaşıklaştırmak mümkün ancak hiçbir durumda ressamın gerçek ağacın bilgisine sahip olduğunu söyleyemeyiz. Ancak yeni bir ağaç bilgisi ortaya koyduğu söylenebilir. Bu paragrafın sonunda yapıtın iki sonucuna da değiniliyor: Yaratıcı sanatçı hem yeni bir dünyayı yaratırken keşfediyor ve yarattığı dünyayı deneyimleyerek zevk alıyor; hem de bu yeni dünyayı başkalarına gösterebiliyor. Bir başka deyişle bu tür fanteziler kişinin utanç duymadan haz almasını sağlıyor.

Yaratıcı Yazarlık atölyelerimde yukarıdaki paragrafları tartıştıktan sonra katılımcılara, bu satırların yazarı kim olabilir, diye sorarım. Haklı olarak bir ressam olabilir, diyenler çok oluyor. Ancak onun bir edebiyat yazarı[1] olduğunu söylediğimde genellikle şaşırmıyorlar. Çünkü bu metinde anlatılan her ne kadar resim yapma deneyimiyse de aslında bu deneyimin zihnimizde başarıyla canlanmasına neden olan şey bu metnin yazınsal başarısında gizlidir. Doğrudan söylersek, bir ressamın yaptığı işi yazılı ya da sözlü bir metin aracılığıyla "anlatması" ya da bu tür bir anlatımda başarılı olması zaten beklenmemeli.

Orhan Pamuk'un saptamalarını ilk okuduğumda bu kitabın ön hazırlıklarını yapıyordum. Elbette Pamuk'un *Öteki Renkler* adıyla yayımladığı denemelerinden oluşan kitabını da okumuştum. Ancak yukarıda alıntıladığım bölümleri görünce aradığımın tam da böyle bir içebakış metni olduğunu anladım. Çünkü edebiyat içe çevrilmiş

1. Orhan Pamuk, *İstanbul. Hatıralar ve Şehir*, YKY, İstanbul, 2004.

bir gözdür. Hem gören hem de görülen kişidir sanatçı. Gördüğü kendisi olan, kendisinde gördüğü başkaları olan biridir. Böyle bir içebakış metninin, "ben sana dürüstlük göstereyim, sen de bana şefkat" diyerek başlanmış bir anı kitabında karşımıza çıkması aslında çok şaşırtıcı değil. Bizde romanın zayıflıklarının nedenlerini tartıştığı makalesinde Tanpınar, "yazarlarımızın hayatı tanımayan, halktan kopuk kişiler olması ve de Batılı yazarların etkisinde yazdıkları" iddialarını birer birer çürüttükten sonra şöyle der:

> Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeye çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir.
>
> [...]
>
> *Introspection*, bu içe doğru çevrilmiş araştırıcı göz, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir.[1]

Yapıtlarımızda yarattığımız karakterlerin gerçeklik kazanmaları için önerilen teknikler belki bir gerçeklik yanılsaması yaratabilir; ancak onların gerçekten birer "varlık" olabilmeleri için yazarın kendi içine elini uzatıp onları çekip çıkarması gerekir. Bunu yapabilmenin yolu da yoğun bir içebakıştan, zamanla kazanılmış bir içgörüden başka ne olabilir ki... Çünkü bir insan tüm insanlığın özetidir. Böyle bir sürecin sonunda yazılmış karakterleri nerede görseniz tanırsınız. Tıpkı benim gibi dersiniz. İşte o zaman Hemingway'in önermesi yerini bulmuş olur.

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*.

Hesaplanarak tasarlanmış karakterlerin birer karikatür olacağını söylüyor yazar; bana göre gerçek karakterler yazarın kendi iç karanlığından çekip çıkardığı gölgelerdir. Yoksa kendi dışında, kendisiyle hiçbir bağı olmayan, kâğıt üzerinde yaratılmış projeler değildir.

SINIRLARIN DİYALEKTİĞİ

"... Yazar iki âlem arasında mekik dokuyan bir haberci gibidir..."

Boş bir sayfa... Az sonra yazarın kaleminden dökülecek sözcükler belki yeni bir *Suç ve Ceza*'yı ya da *Hamlet*'i vücuda getireceklerdir. Olasılıklar sonsuz gibi görünüyor. Borges'in "Babil Kitaplığı" adlı öyküsünde adeta bu durumun tersyüz edilmiş olduğunu görürüz. Bu kitaplıkta tüm harf kombinasyonlarının basılı olduğu sonsuz sayıda kitap vardır. Dolayısıyla yazılmış ve yazılabilecek tüm kitapların olduğu bir kitaplıktır bu. Önümüzde duran beyaz kâğıt barındırdığı sonsuz olasılıklarla "Babil Kitaplığı"nın ta kendisi olduğu için kimi zaman saatlerce o boşluğun içine doğru bakarız. Aslında boş bir kâğıdı anlatmaktadır Borges.

Olasılıkların açık büfesinin önünde duruyoruz ve tabağımızı neyle dolduracağımızı düşünüyoruz. Bize en yakın duran tatlılarla mı başlayacağız yoksa diğer seçenekleri de değerlendirip sonra karar vermek üzere biraz büfenin önünde zaman mı geçireceğiz? Aklımıza gelen ilk cümleyle mi başlayacağız yoksa bir satranç oyuncusu gibi olası hamleleri zihnimizde tasarlayıp mı harekete geçeceğiz? Olasılıkların sonsuz oluşu, bir başka deyişle sınırsızlık, bir süre sonra aslında bir türlü dolduramadığımız bir boşluğa da dönüşebilir. Hayal etme yeteneğimiz sınırsızlıkla karşılaştığında gücünü yitirmeye başlar.

Çünkü hayal gücümüzün tıpkı diğer zihinsel yetilerimiz gibi son derece yaşamsal bir işlevi vardır: sorunlara çözümler üretmek.[1] İnsanın karşılaştığı tüm sınırlar birer sorun oluşturur. İnsan, özgürlüğünü ve yaşamını kısıtlayan tüm bu sınırlarla başa çıkmak için zihinsel işlevlerinden yararlanır. Neden-sonuç ilişkileri kurmak bunlardan en önemlisidir. Hemen beraberinde zaman duygusunu getirir. Nedenlerden söz etmek geçmiş kavramını, sonuçlara atıfta bulunmak şimdi ve gelecek kavramlarını gerektirir. Geleceği kestirmek insan için çok büyük bir güçtür. Ancak neden-sonuç ilişkilerini izleyen mantığımız gelecek karşısında çoğu zaman çaresiz kalır. Bir an sonrasını, bir saat, bir gün, bir ay, bir yıl sonrasını hayal edebilmek için hayal gücüne ihtiyaç duyarız. Hayal gücü, bilindik mantık kurallarını askıya alarak zihnin biraz rastlantısal, biraz kendiliğinden, biraz da bilinçdışı süreçlere yaslanarak durumlar tasarlamasıdır. Eldeki verilerle bir tümevarım işlemi yerine, hayalî bir tümdengelim yöntemi gibi ya da saçmaya indirgeyerek durumlara farklı gözle bakmak gibi alışılmadık yöntemlerle sınırları zorlar insan zihni. Dolayısıyla hayal gücünün etkin hale gelmesi için ortada bir sorun olması gerekir. Bir başka deyişle sınırların varlığıdır, insana öte yeri hayal ettiren. Boş sayfa karşısında tutulup kalmamızın da en büyük nedeni sınırsızlık karşısındaki güçsüzlüğümüzdür. Sınırlar ile hayal gücümüz arasında diyalektik bir ilişki vardır. Biri olmadan öteki oluşamaz. Ortada bir sınır yoksa hayal edilecek bir sınırötesi de yoktur.

O halde hayal gücüyle etkileşim içinde olabilecek bu sınırları tartışalım. Yazarın sınırları neler olabilir? Bu

1. Rollo May'in daha önce de alıntıladığım *Yaratma Cesareti* adlı kitabının VI. Bölüm'ü, "Yaratıcılığın Sınırları Üzerine" başlığını taşıyor. Bu bölümde geliştireceğim düşüncenin temelinde May'in o bölümde öne sürdüğü tezler var.

sorunun yanıtını vermek zor değil, her şey olabilir. Örneğin yazarın edebiyata ilişkin bilgileri.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi edebiyatın da amacı özgün yapıtlardır. Yazar kendinden önce yazılmış onca yapıta karşın kendi sanatını yaratmak için çıkar yola. İşi zordur, çünkü söylenmemiş bir şey kalmadığını, yeni bir şey söylemenin artık mümkün olmadığını söyler çevresindekiler. Ama yine de yazmak bir tutkudur. İnsanlar her şeye rağmen yazmayı sürdürürler. Yeni bir yapıt üretme iddiası, bir tür diklenme veya bazen de bir karşı çıkış biçiminde kendini belli eder. Yaratmaya kalkışan kişinin önündeki engeller ve metnini çevreleyen sınırlara karşı tek silahı hayal gücüdür. Birikimin de önemli bir rolü vardır ancak kimi zaman birikim yazara ayak bağı da olabilir.

Bilimsel çalışma yöntemiyle karşılaştırırsak çok daha netleşecektir birikimin yaratma sürecindeki rolü: Bilimci üzerinde araştırma yaptığı konu hakkında ne kadar çok bilgiye sahipse, dünyada o konuyla ilgili son gelişmelerden ne kadar haberliyse o kadar güçlü girişir çalışmaya. Amerika'yı yeniden keşfetmeye gerek yoktur. Dolayısıyla bilgisizlik bilimciye zaman kaybettirir. Daha fenası, bulgularını yayımlamasının önünde ciddi bir engel oluşturur. Makalelerini yazarken sıkı bir literatür araştırması yapmamışsa, benzer çalışmaların çoktan yapılıp bitirildiğini, hatta yayımlanıp bilim birikimine katılmış olduğunu fark etmeyebilir. Dolayısıyla hem çalışmasını tasarlarken hem de araştırmasının sonuçlarını yayımlarken bilgi birikimi bilimci için yaşamsal öneme sahiptir.

Edebiyat yazarının durumu bilimcininkiyle kimi ortaklıklar taşır. İyi bir yaratıcı yazarın, öncelikle yazdığı dili ve edebiyatını iyi bilmesi gerekir. Sanırım bu herkesin kolaylıkla kabul edeceği basit bir gerçektir. Dili ve edebiyatı öğrenmenin tek yolu da o dilde yazılmış yapıt-

ları eleştirel bir gözle okumaktan geçer. Ancak ulusal bir edebiyat hiçbir zaman dünya edebiyatından yalıtılmış değildir. Gerek çeviri yoluyla gerekse yabancı dillerden okuyan yazarların kanalıyla dünya edebiyatı ulusal edebiyata sızar. Bu nedenle yazarın kendini yazdığı dilin edebiyatıyla sınırlamaması, dünya edebiyatını da izlemesi gerekir. Yazar, kendi edebiyatı dışındaki yapıtları inceleyerek anlatım tekniklerini, kurgulama biçimlerini, konuları, temaları, farklı duyarlılıkları ve tüm bunların nasıl anlatıldığını öğrenir. Bunca bilgiye sahip bir yazarı bekleyen soru şudur: Bunları nasıl aşacağım? İlk başlarda gerçekten de her şey söylenmiş, tartışılmış, denenmiş, bitmiş gibi gelir insana. Yeni bir metin yazmak gerçekten de mümkün müdür? İşte bu sorunun yazar üzerindeki baskısı bazen iyiden iyiye artar ve kişiyi yazamaz hale getirebilir. Birikim, bilim alanındaki işlevinin tersi bir role bürünmüştür. Bilgi birikimi, kişinin hayal gücünün önüne bir engel olarak çıkmıştır.

Bu engeli aşmanın yolları elbette vardır. Olmasaydı hâlâ yeni yapıtlar üretiliyor olur muydu? Bilmezden gelmek, yok saymak veya aldırmamak yöntem olarak benimsenebilir. Cahil cesareti diyebileceğimiz bir ruh haliyle sanatçının kendini işine vermesi, bir süreliğine dış dünyaya kulaklarını tıkayıp kendi hayal gücünün peşine takılıp gitmesi narsistik bir tavırdır. Yazarın sadece kendi hayalinde canlananların ilginç, yeni, değerli şeyler olduğu yanılsamasına kapılmasıdır. Bu tavır kimi zaman olumlu sonuçlar verebilir. Ancak yazar kendini tamamen hayal gücünün egemenliğine bırakır, ona tapınmaya başlarsa ortaya çıkan yapıtlara bu çarpık durum yansıyabilir. Çoğu zaman okurlar yapıtlarını okudukları yazarlarla karşılaştıklarında hayal kırıklığına uğrarlar: O kadar duyarlı, entelektüel ve olgun kitapların yazarı nasıl oluyor da bu kadar dogmatik, duyarsız, bencil ve kendini beğenmiş

olabiliyor, diye hayret ederler. Bana göre bu tip yazarlar, yaratma sürecinin o narsistik bileşeninin yanılsamasına kendilerini kaptırmış kişilerdir. Bir dünya yaratmak demek başka bir âleme geçmek demektir, doğru; ancak her iki âlem arasında gidip gelebilen yazarlar büyük yapıtlar ortaya koyabilirler. Yazar iki âlem arasında mekik dokuyan bir haberci gibidir.

İki âlem, bir başka deyişle edebiyatın içinde yaratılan dünya ile yazarın yaşadığı gerçek dünya arasındaki ilişkiler yaratım sürecinde önemlidir. Yazarın yaşadığı dünya ve hayat hakkında bildikleri de bu süreçte rol oynar. Bu bilgiler de yazarın birikiminin bir parçasıdır. Edebiyatçılar her dönem yaşadıkları çağın tüm bilgilerini kucaklayacak bir bakış açısıyla dünyayı kavramaya çalışmışlardır. Psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi insan bilimleri henüz tarih sahnesinde yerini almadan çok önceleri edebiyat bu bilimlerin araştırma alanları üzerine değerli katkılarda bulunmuştur. Bence hâlâ bu işlevlerini bir ölçüde yerine getirmektedir.[1] Ancak günümüzde bilimsel araştırmaların bulgularını izlemek neredeyse ayrı bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Dolayısıyla günümüz yazarı yapıtını oluştururken çok daha dikkatli olmak zorundadır. Maddi hatalara düşmemek için araştırma yapmalıdır. Bu gerekliliğin farkında olan yazar gerilir. İşte bu noktada yaratıcılık, yine sınırlamayla diyalektik bir ilişki içindedir. Eğer yazar araştırdığı gerçek dünyanın bilgilerini, yaratmak istediği dünyanın gerçekliğiyle sentezle-

1. Not etmekte yarar var: Adorno bilimin organize olmasından sonra edebiyatın elinde kala kala insan psikolojisi gibi muğlak bir bilgi alanının kaldığını söyleyenleri bile hor görüyor. Gerçi bu kitapta sergilediğim kurmaca anlayışı dramatik anlatı kuramlarına dayanıyor; dolayısıyla bu görüşlerin dramatik anlatımı reddeden kuramcılarla tartışılması çok mümkün görünmüyor. Ben edebiyatı, anlatının her türünü insan zihninin hikâye etme yetisinin ve gereksiniminin bir uzantısı olarak ele alıyorum; Adorno ve benzeri kuramları savunanlar edebiyatı çok farklı bir noktada tanımlıyorlar.

yebilirse başarılı olur. Ya da dünyaya ilişkin bilgilerinin eksik olduğu noktalarda hayal gücüyle yapıtını yaratmaya devam eder. Bu durumda hayal gücünü etkin kılan, gerçeklerle kurgulanan dünya arasındaki gerilimdir.

Yaratma süreci elbette sadece bu eksende var olan bir gerilim üzerinde ilerlemez. Her şeyden önce yaratma süreci yazarın deneyimidir. Psikolojik bir deneyimdir. Rollo May, yukarıda birçok kez andığım kitabında bu sürecin varoluşçu psikoloji açısından ayrıntılı bir incelemesini sunarken bu deneyim sırasında baskın olan duygunun coşku olduğunu söyler. Bir sanat yapıtını yaratmak, kişinin kendini gerçekleştirme biçimidir. Kişi kendini dış dünyaya karşı, başkalarına rağmen var etme çabasındadır. Bir yandan da kendini gerçekleştirme biçiminin kabul görmesini ister. Sonuçta, ortaya çıkacak olan yapıt açısından konuşursak: Özgün yapıt hem kendinden önceki yapıtlara benzememeli, kendinden önce söylenmiş şeyleri ifade ederek sıradanlaşmamalı hem de herkesin (yazarın gözündeki ideal okur olan herkesten söz ediyorum) beğenisini kazanmalıdır. Ancak beğeni, anlama süreciyle çok bağlantılıdır. Anlaşılmayan yapıtlar beğeni de kazanamazlar. (Tabii otoritelerin "güzel" demesi üzerine hiç anlaşılmadan kabul gören yapıtlar da vardır; ancak bu durumda "herkes" o otoritelerdir, onları izleyen kitleler değil.) Anlaşılmak da var olan kalıplarla tanımlıdır. Yani yapıtın ideal okuru, yapıtı oluşturan unsurları tanıyabilmelidir. Bu noktada da bir gerilim oluşur. Yazar mevcut anlatım biçimlerini, bildik olay örgülerini ya da mevcut olan edebiyat anlayışı her ne ise onun gereklerini yerine getirdiği sürece anlaşılabilirliğini güvence altına alır ama bir yandan da özgürce yazamamış olur. İşte hayal gücü burada da kendini göstereceği bir sınırla karşılaşmıştır: okurun anlayışının sınırları. Bu, sadece edebiyat beğenisiyle sınırlı değildir. Tam tersine, pratikte bu gerilim çok

arkalardan gelir. Yazarın içinde yaşadığı çağın ve toplumun ahlaki, ideolojik tutum ve düşünceleri de son derece canlı bir engel oluşturur. Edebiyat yazarının bıkıp usanmadan toplumun değer yargılarıyla hesaplaşmasının bir nedeni de budur. Yaratma sürecinin enerjisini sağlayan hayal gücü kendini en çok sınırlayan sorunlarla boğuşmaktadır. Toplumsal sorunları konu edinen yapıtların güçlü olanları, yazarları bu sorunları kendi önlerinde birer engel olarak gördükleri için önemlidirler; bir başka deyişle, yazar yaşadığı dönemin ona biçtiği rol gereği kimi konuları işlemek zorunda hissederek (siyaseten doğru olmak güdüsüyle) yazıyorsa gerçek bir yapıt ortaya çıkaramaz, içtenlik kaybolmuş demektir. O halde Cervantes'in, "En iyi yöntem içtenliktir," derken söz ettiği ve günümüzde sıkça duymaya devam ettiğimiz sanatta içtenlik ve dürüstlükten neyi anladığımı da belirteyim: İçtenlik, yazarın kendisini gerçekten sınırlayan meselelerle mücadele etmesi demektir. Moda akımlar, ideolojiler, otoritelerin görüşleri, okurların beklentisi yönünde yazmamaktır. Tersinden de söyleyebiliriz: Tüm bunlarla, bu sınırlamalarla çarpışmasıdır.

Öykü ya da romandan söz ediyorsak, yaratma eylemi kurmacanın yapısından kaynaklanan özelliklerle de sınırlanır. Olay örgüleri, dil, bakış açısı, karakter yaratmak gibi kurmacanın asli unsurları yazarın karşısına sınırlamalar olarak da çıkabilir. Bunları aşmak için yeni biçim denemelerinde bulunmak, yeni anlatım yolları aramak yazarın hayal gücüne bağlıdır. Dolayısıyla kurmacanın yapısal özelliklerini önüne bir engel olarak koyan yazar, yeni bir yapıt ortaya çıkarmak için hayal gücünü çalıştırmak zorundadır. Sınırların diyalektiği burada da kendini gösterir: Yazar, biçimsel bir hesaplaşma içinde üretirken içeriğin de bu hesaplaşmaya göre değiştiğini görecektir. Dolayısıyla bu sınır mücadelesi de yeni

bir sanatsal açılıma neden olur. İşte benim bu kitapta kurmacanın unsurlarını aktarma amacım da yazar adayına bilinen yöntemlerin bir haritasını çıkarmak olduğu kadar, yazarken biçimsel olarak nelerle çarpışmak zorunda kalacağını işaret etmektir. Altını çizmek istiyorum: Kurmacanın birçok yerde tanımlanmış unsurları, öğrenilip uygulanacak formüller değil, kendi yapıtımızın izini sürerken karşımıza çıkan sınırlardır. Özgün yapıtlar ancak böyle çetin bir arayışın sonucunda ortaya çıkacaktır. Jale Parla'nın çok daha güzel ifade ettiği gibi, her büyük roman kendinden önceki roman geleneğine bir başkaldırıdır.[1] Bu önerme, başkaldıran romanın geleneği bildiği ve onunla hesaplaştığı bilgisini de barındırır.

Bir başka sınır da yazarın kendi iç dünyasından kaynaklanır. En acıklı olanı da galiba budur. Her insan sınırlı bir birikime, yeteneğe, imkâna, zamana sahiptir. Kendini tanımak anlamında çok yol kat etmiş olan yazarlar kendi sınırlarını da hissederler. Yaratma sürecinin sancısı, aslında yazarın yaratma tutkusuyla bu sınırlarının farkında oluşu arasındaki gerilimden kaynaklanır. Bu sancının üstesinden gelmek için hayal gücünden başka silahı yoktur yazarın.

1. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

ZİHİNSEL BİR İŞLEV OLARAK KURMACA

"... Sen dışardayken aramızdan biri rüyasını anlattı..."

Gerçekliğin ne olduğu sorusu bilim ve felsefenin çalışma alanına zaman zaman farklı boyutlarıyla giren temel bir meseledir. Yaşamsal önemi olan bir sorudur. Bu yüzden de araştırılmaya devam edilir. Bir türlü tatmin edici bir yanıtın bulunamayışı da bir gerçektir. Gerçekliğin ne olduğu konusunda tam ve net bir yanıtın bulunamayışı aslında bu temel sorunun yanıtlanamaz –belki de sorulamaz– bir soru olduğuna işaret etse de biz bu soruyu kendimize sormaktan geri durmayız. Çünkü gerçekliğin ne olduğu sorusunun olası yanıtı, "biz kimiz, neredeyiz, bize ne olacak" gibi yaşamımızı yakından ilgilendiren sorulara yanıt ararken bir dayanak noktası oluşturur. Tarihsel olarak önce mitolojinin, daha sonra felsefenin ve en nihayetinde bilimin söylem alanında incelenen bu sorunun yanıtını araştırmak değil buradaki amacım. Ama kurmaca ve gerçeklik diye bir ayrım yaptığım için gerçekliğin ne olduğu konusunda bir saptamada bulunmak ve bunu temel alarak devam etmek zorundayım. Bir edebiyatçı için gerçeklik edebiyatın dışındaki her şeydir. İçinde yaşadığımız, zamana bağlı olarak devinen fiziksel dünyadır. Kurmaca ise tüm bu fiziksel dünyanın dışındaki sanatsal etkinliktir, diyebiliriz. En geniş anlamıyla sanat ürünü kurmacadır, gerçek değildir. Ancak kurmaca yapıt-

ların başarısı da gerçeklik duygusu (ya da yanılsaması diyelim) yaratmadaki ustalıklarına bağlıdır. Benim bu kitapta izini sürmeye çalıştığım meselelerin başında da bu konu geliyor: Kurmaca yapıtlar, okurun üzerinde gerçeklik duygusunu nasıl yaratırlar? Soruyu farklı bir açıdan sorarsak: Yazar, gerçeklik duygusunu yaratmak için nasıl bir yol izler? Hatta yapıtın ortaya koyduğu gerçeklik yanılsaması bazen ontolojik düzeyini aşarak bir yanılsama olma özelliğinin yanı sıra bizzat gerçekliğin inşasında ya da yıkımında rol alır; yazar böyle bir yapıtı nasıl yazabilir? Bu soruları yanıtlamadan önce başka bir varsayımda bulunacağım ve o varsayımı temellendirmeye çalışacağım: **Hikâye, temel bir zihinsel işlevdir.**

Kurmaca yapmak, hikâyeler yaratmak bir anlamda "uydurmak"tır. Bu konuda verebileceğim ilginç bir örnek var: Altmışlı yıllarda epilepsi tedavisinde yeni bir yöntem denenmeye başlandı. Halk arasında sara diye de bilinen epilepsi nöbetlerinin nedeni, beynin bir yerinde başlayan anormal etkinliğin diğer bölümlere yayılarak kısa bir süreliğine beyni normal işlevlerini yapamaz duruma getirmesidir. Bilindiği gibi beyin iki yarıküreden oluşur ve bu iki yarıküre birbirine *corpus callosum* adı verilen bir sinir yoluyla bağlıdır. Epileptik maymunlar üzerinde yapılan deneylerde bu sinir yolu kesilerek iki yarıkürenin bağı koparılmış ve bu sayede bir yarıkürede başlayan epileptik etkinliğin beynin tümüne yayılması engellenmiştir. Deneyin sonunda epileptik maymunların gerçekten de bu krizleri geçirmediği gözlenmiştir. Denekler normal yaşamlarına sağlıklı maymunlar gibi devam etmişlerdir. Araştırmacılar bu sonuçlara dayanarak epileptik insanlarda da *corpus callosum*'u keserek tedaviye başlamışlar ve kısa bir zaman içinde çok sayıda hastada ameliyatlar gerçekleştirmişlerdir. Bu hastaların da epilepsi krizleri dinmiştir ancak bir süre sonra başka sorunlar gözlenmeye

başlamıştır. İki yarıkürenin iki ayrı beyin gibi çalışması sonucunda çok garip davranışlar (hayalet organlar, kişilik bozuklukları vd.) ortaya çıkmıştır.[1]

Bizi ilgilendiren sonuçlarından birine bakalım. Örneğin deneklerin sadece sol görme alanlarına yansıtılan görsel uyarıları adlandırmaları istendiğinde bunu başaramadıkları görülmüştür. Çünkü sol görme alanları beynin sağ tarafına bilgiyi iletmekte, denek gördüğünün ne olduğunu sağ beyniyle anlamakta ancak konuşarak ifade etmesi istendiğinde bunu başaramamaktadır; çünkü konuşma merkezi sol beyinde bulunmaktadır. Şimdi bu deneklerle yapılan daha ilginç ve konumuzla doğrudan ilgili olduğunu düşündüğüm bir deneyi anlatacağım: Deneyin başında, denekten biraz sonra göreceği komutları uygulaması istenir. Ardından da deneğin sol görme alanına "YÜRÜ" komutu düşürülür. Denek gördüklerini uygulamak üzere kalkıp yürümeye başlar. Araştırmacı deneğe neden ayağa kalkıp yürüdüğünü sorar. Eğer *corpus callosum*'u kesilmiş olmasaydı bu denek sağ beyni tarafından algılanan bu komutu sol beynine de iletebilecek ve sorunun yanıtını kolaylıkla dile getirebilecekti. Ancak şimdi bu denekte bağlantı kesik olduğu için ne yanıt vereceği merak konusudur: Denek soruyu duyduğunda tereddüt etmeden, "Susadım, bir kola içmek için kalktım," yanıtını verir. Burada konuşma merkezinin bulunduğu taraf soruya hemen mantıklı bir yanıt üretmiştir. "Bilmiyorum, içimden geldi," gibi bir yanıt vermek kişinin kendine güvenini sarsacaktır. Sol beyin dışarıya tutarsız bir izlenim vermemek için hemen mantıklı görünen bir kurgu yapmıştır. Deneyin devamında başka komutlar da gösterilmiştir: "GÜL" gibi. Denek gülmeye

1. Myers, Sperry ve Gazzaniga'nın çalışmaları. Roger Sperry bu konudaki araştırmaları nedeniyle 1981'de Nobel Ödülü'ne layık görülmüştür.

başladığında araştırmacı neden güldüğünü sorar. Karşılığında denekten, "Sizin durumunuza gülüyorum, aylardır bizimle deneyler yapıyorsunuz, halinize gülüyorum," yanıtını almıştır. Şimdi bunları söyleyen biri için garip diyebilir misiniz? Son derece mantıklı görünüyor. Oysa kafasının içinde bir şeyler ters gitmekte, dış dünyayla uyumunu hep belli bir düzeyde tutmak için konuşma merkezinin olduğu sol beyin durmadan uydurmaktadır. Bu sayede de kişi yaşamını "sağlıklı" bir şekilde sürdürebilmektedir.

Kurmaca yapmak, kurgulamak insan zihninin en parlak yeteneklerinden biridir. Gerçekliğe anlam vermek için yapılan bir şekil verme işidir. Bunun nasıl gerçekleştiğini tartışmak için çok sevdiğim bir salon oyununu[1] örnek olarak vermek istiyorum. Oyunu oynamak için, bir grup insanın bir araya gelerek oyunun kuralını bilmeyen bir kurban bulması gerekir. Önce kurban dışarıya çıkarılır ve oyuncular kural konusunda bir anlaşmaya varırlar. Birazdan kurban içeri girdiğinde ona, "Sen dışarıdayken aramızdan biri rüyasını anlattı. Senin görevin sorular sorarak bu rüyanın ne olduğunu ve rüyayı kimin gördüğünü bulmak," denilecektir. Ve kurban sadece *evet* ya da *hayır* diye yanıtlanabilecek sorular soracaktır. Oyuncular kurban dışarıdayken anlaştıkları kurallara uygun olarak sorunun barındırdığı ana sözcüğün son harfine bakarak yanıt vereceklerdir. Sözcük k ve önceki harflerden biriyle bitiyorsa *evet*, l ve sonraki harflerden biriyle bitiyorsa *hayır* diye yanıt verilecektir. Bu şekilde, kurbanın rüyayı bulma süreci oyuncular tarafından etkilenmemiş olacaktır. Örneğin kurban, "Bu rüyada bir hemşire var mı?" diye bir soru sorduğunda, oyuncular sorunun bilgi içeri-

1. Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Back Bay Books, 1992.

ğini yüklenen sözcüğün "hemşire" olduğunu anlayacak, sözcük e harfiyle bittiği için *evet* diye yanıt vereceklerdir. Fakat eğer kurban, "Bu rüyada bir kadın var mı?" diye sormuş olsaydı *hayır* yanıtını almış olacaktı. Üçüncü bir kural da çelişkiye düşmemek için kimi zaman "son harf kuralı"nın askıya alınmasıdır. Örneğin yukarıdaki soruları peş peşe soran bir kurbanı şaşırtmamak için ikinci soruya da *evet* yanıtı verilir.

Ben bu oyunu defalarca ve çeşitli kurbanlarla (hatta Yaratıcı Yazarlık atölyeme katılanlarla) oynadım. Her seferinde kurbanın kendi uydurduğu sorulara aldığı rastlantısal *evet* ve *hayır*'lara karşı "yarattığı" rüya hikâyelerini hayranlıkla izledim. Hayranlığım insan zihninin hikâyeler yaratma konusundaki ustalığınaydı. Bir hikâye "sentezleyicisi" olarak çalışan zihin, edindiği az sayıda bilgiyi hızla değerlendirerek ortaya ilginç ve daha önce görülmemiş bir "rüya" / bir "hikâye" çıkarabilmektedir. Oyunun sonunda, kurban hikâyesini anlatmayı bitirdiğinde bu rüyayı gören kişi hakkında bir tahmin yapması istenir. Sonra da gerçek ona bildirilir: "Bu senin rüyandı, hepsini sen uydurdun." Bu oyunun, insan zihninin bir hikâye sentezleyicisi olarak çalıştığını göstermesinin dışında asıl amacı, kurbanın psikolojik durumu hakkında bilgi vermesidir. Çünkü daha ilk sorudan itibaren, kurban sorularını kendi ruhsal durumuna göre seçmektedir.

İlginç bir benzerliği not etmek istiyorum. Bu oyunda kurbana bulması gereken bir rüya / bir hikâye olduğu söyleniyor. Kurban var olduğunu sandığı bir hikâyeyi bulmaya çalışırken onu yaratmış oluyor. Stephen King, *Yazma Sanatı* adlı kitabında kendi yazma sürecini toprak altında duran bir fosili çıkarma işlemine benzeterek anlatıyor: Hikâyenin tamamı oradadır, yazarın yaptığı, bir kazı çalışmasıyla tek tek kemikleri gün ışığına çıkarıp fosilin bütününü dışarıda yeniden oluşturmaktır. Tıpkı

bizim rüya oyununun kurbanı gibi, yazar hikâyenin yaratma sürecinden önce var olduğuna dair bir inanç taşımaktadır. Elbette King bunun böyle olmadığını bilerek ancak bilmezden gelerek yaratmaktadır.[1]

Rüya oyununun, insanın içinde bulunduğu gerçekliği nasıl kurguladığı hakkında çok iyi bir örnek olduğunu düşünüyorum. Kişi, yaşadığı zaman dilimi içinde edindiği bilgileri de bu şekilde yorumlayarak, kurgulayarak gerçekliği "anlar", gerçekliği bir anlamda "üretir". İnsan, yaşarken bu oyunda olduğu gibi kendini kuşatan ortama çeşitli sorular sorar ve aldığı yanıtlar ne yazık ki bizim oyunumuzda olduğu gibi kesin *evet*'ler ve *hayır*'lar değildir. Hatta bu şekilde tek sözcüğe indirgenebilecek yanıtlar da almaz. Tam tersine kendini kuşatan gerçeklik, bir hikâyeler yığını olarak görünür. Örneğin, "Ölüm nedir?" sorusuna alacağı yanıtlar dinsel hikâyeler, bilimsel vakalar ve deneyim aktarımları olacaktır.

Dünya üzerinde acıdan kaçmaya ve hazzı bulmaya çalışan insan, yaşamını diğerleriyle ilişki içinde geçirmek zorundadır. Ötekilere çok çeşitli düzeylerde bağımlıdır. Ve iletişim, topluluk halinde yaşayabilmek için yine yaşamsal bir önem taşır. İnsanların ne düşündüğü, ne hissettiği, ne bildiği önemlidir. Kişi yaşadığı deneyimleri başkalarınınkiyle karşılaştırarak kendi durumunu algılar. Haz-acı ekseni üzerindeki yerini bu şekilde saptar. Bu

1. Stephen King, *Yazma Sanatı*, çev. Pınar Öcal, Altın Kitaplar, İstanbul, 2007. Yazdığı her kitap ortalama üç milyon okura ulaşan, neredeyse hepsi sinemaya aktarılan bu çoksatar Amerikan yazarının bu kitap bağlamında anılmasını yadırgayanlar olacağını tahmin ediyorum. Elbette yazdıklarının has edebiyat ya da yüksek edebiyat olduğunu iddia edecek değilim; ancak yapıtlarında kurmacanın tüm unsurlarını başarıyla kullandığı, orta sınıf Amerikan hayatını ve insanlarının bilinçdışına kazınmış korkuları son derece usta bir şekilde yazdığı için önemli bir yazar olduğunu düşünüyorum. Andığım kitabı gerçekten de kurmaca yapıtların nasıl yazıldığı konusunda çok yararlı gözlemler içeriyor. İşin ironisi şu ki King, bu kitabında yazmak üzerine yazılmış kitapların hemen hemen hepsinin çöp olduğunu iddia ediyor.

noktada dil önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Başımızdan geçen olayları, deneyimlerimizi, yaşamımızı hikâye ederek anlatırsak daha kolay anlaşılacağını çok iyi biliriz. Bu, sözlü iletişimin yazısız kuralı gibidir. Hikâyenin anlaşılabilmesi için, olayın nerede, ne zaman, kimler (nasıl insanlar) arasında geçtiğinin, anlatıcının olayla ilişkisinin ifade edilmesi gerekir. Elbette ki boşlukları kendi zihninde tamamlayacaktır. Çünkü deneyimle öğrenilmiş çok sayıda hikâye şablonunu paylaşırız. Kültürel deneyimle sınırlı olan bu hikâye şablonlarının sayısının çokluğu karşımızdakini anlamamızı, sevmemizi, onaylamamızı kolaylaştırır.

O halde belli sayıda hikâye kalıbı olduğunu iddia edebilir miyiz? Şimdilik bu soruya evet yanıtını vermek istiyorum. Yaşam içinde gereksiz olan şeyler genellikle elenir. Enerji, canlı için yaşamsal önemi olan kısıtlı bir kaynaktır. İnsan beyni de bedenin diğer organları gibi enerji optimizasyonu kurallarına uyar. Kullanılacak değerde olanlar daha çabuk öğrenilir ve kalıcılaşır. Maruz kalma sıklığı arttıkça bir hikâye kalıcı ve önemli bir kalıp haline gelir. Bu noktada, bireyin içinde bulunduğu ortamın çeşitliliğinin ne kadar önemli olduğu görünüyor. Birbirine benzer olayların yinelendiği bir çevrede yaşayan birey için uzaklarda yaşayan başkalarının deneyimleri ancak yedek hikâyeler olarak kalır. Asıl hikâye orada, o anda yaşananlarla sınırlıdır.

Kalabalık ve kültürel çoğulluğun hâkim olduğu kentlerde sürdürülen modern yaşam, hikâyelerin çeşitlenmesine neden olur ve iletişimin önemli bir araç olarak kendini birçok yolla ortaya koymasını dayatır. Kişi, farklı yaşam biçimlerine tanıklık ederken, karşı karşıya gelirken, bir arada bulunurken, öteki insanlar hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak ister. Bu yine naif bir öğrenme merakıyla değil asal olarak yaşamını sürdürebilme itkisiyle bes-

lenir. Çünkü yaşam zordur ve bu ağır koşullar içinde kişinin kendini mutlu edebilmesinin stratejileri, bu yeni ormanın kurallarını, oyuncularını tanımasıyla orantılıdır. Farklı hikâyelerin peşinden koşan kişi için sanatın birçok dalı birer iletişim/eğitim aracı olarak işlev yüklenir. Bu araçları kullananlar kuşkusuz üretimden çok pay almayı becermiş ve çok pay almayı sürdürebilecekleri düzeni korumaya/geliştirmeye/kurumsallaştırmaya çalışanlardır. Kurumlar kendi maddi pratikleri içinde üretilen gerçekliği, kendi hikâyelerini dayatırlar. Bu nedenle, kişi zaman zaman birbiriyle çelişen, kimi zaman uyum içinde olan (aile, devlet, bilim, din vb. kurumların dayattıkları) gerçekliklerin ortasında kendi gerçekliğini bulmaya çalışır.

Edebiyatın ve sanatın yaşamsal işlevi de buradadır. Sanat, sözünü ettiğim kurumsal gerçekliklere alternatif bakış açıları sağlar. Sanatsal bir etkinlikte bulunan kişi kendini ifade ederken bu "bulanık gerçekliklerle" ne derece hesaplaşırsa, onların yarattığı yanılsamayı ne derece kırabilirse o derece sanatın özgürleştirici ruhuna yaklaşmış olur.

Hikâyenin en eski ve en güçlü zihinsel/kültürel araçlardan biri olduğunu "hikâye" ettikten sonra yazının durduğu düzleme geçmek istiyorum. Yazılı olan ortamın keşfiyle birlikte insanlığın çok önemli bir sorunu, bellek sorunu çözülmüş oldu. Yazı öncesi çağları "anımsamıyoruz". Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi ancak arketiplerle ve mitolojik hikâyelerle sınırlıdır. Oysa yazı, önemli bir kayıt aracıdır. Hikâyelerin kaydedilmesi ise yeni bir sanatı insanlığın hizmetine sunmuştur. Nasıl ki yontunun, resmin somut bir malzemesi, gerçek dünya içinde elle tutulur bir ortamı vardı, yazının kullanıma girmesinden sonra sözün de içine hapsedilebileceği bir ortam bulunmuş oldu. Hikâyelerin anlatılmasından farklı bir şeydir hikâyelerin yazılması. Çünkü yazılı ortamın olanakları,

ses ortamının olanaklarından fazladır. Yazılı olan hikâyenin en çarpıcı özelliği, insan zihninin çok gelişkin bir işleviyle tümleşik olmasıdır. Okumak dediğimiz bu süreç kabaca, bir yüzey üzerindeki işaretlere bakarak birtakım sözcüklerin, imgelerin, duyguların zihinde canlandırılmasıdır. Metnin bir cümlesini okuduğumuzda zihnimizde tamamen bize özgü, başkasının zihninde olmayacak şekilde bir imge canlanmaktadır. Örneğin "Fransız Teğmenin Kadını" Sarah, romanın okur sayısı kadar çoğalmıştır, anlatılan hikâyedeki sahneler yine bir o kadar kere canlanmıştır. Oysa filmini izlemiş olanlar için Sarah, Meryl Streep'in fiziksel varlığıyla sınırlıdır. Olayların geçtiği mekânlar yönetmenin seçmiş olduğu yerlerle sınırlıdır. Ve işin ilginç yanı, yazının bu özgürlük seviyesinin sonsuzluğu yazarını da kapsar. Yani yazarı için de sonsuza yakın bir esneklik söz konusudur. Her okurun Sarah'ı kendi zihniyle sınırlıdır. Okumanın yoğun bir zihinsel süreç olmasının nedeni, bu büyük özgürlük alanı içinde yaratıcılığa izin vermesidir. Bu anlamda tüm edebî eserler okurları tarafından tamamlanır.

İkinci önemli nokta, yazının kurmacanın sınırlarını genişletmesine izin vermesidir. Okur (dinleyiciden farklı olarak) okuma hızını kendine göre ayarlar. Tam anlamıyla okura hizmet eden bir alandır yazılı edebiyat. O yüzden, sözel olarak kullanılamayacak ya da anlaşılması güç olabilecek kimi anlatım araçları, anlatım biçimleri, edebî oyunlar, uzun anlatılar yazılı ortamda mümkündür. Yazının yaygın olmadığı dönemlerde hikâyeler bellekten belleğe aktarılırdı. Uyaklı ve ritimli biçimlerin kullanılmasının böyle pratik bir nedeni olduğunu söyleyebiliriz. Destanlar ve kutsal metinlerin şiirsel olması onları sadece daha etkileyici kılmaz, ezberlenmesini de kolaylaştırır. Yazılı ortamın yaygınlaşması, yeni edebî türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin roman türünün or-

taya çıkabilmesi için matbaanın yaygınlaşması gerekmiştir. Elbette hem matbaa hem de roman modernleşmenin sonuçlarıdır ancak birbirleriyle bu biçimde bağlı olduklarını da vurgulamak gerekli. Günümüzde benzer bir durum internet için geçerlidir. Internet hiper-metin (*hypertext*) adı verilen bir anlatım ortamı sunmaktadır. Yazının iki boyutlu kâğıt sayfasından kurtulup çok boyutlu sayısal ortama kavuşmasının somut halidir hipermetin. En basit arama motorundan özgün bir bilimsel makaleye, kişisel sayfalardan ticari sitelere kullanıcının önünde duran artık birbirine bağlanmış bir metinler dünyasıdır. Bu durum çizgisel okumanın ölümünü haber veriyor gibi gözükse de modernlik sonrası dönemde ilginç olan, yeninin eskiyi yok etmeye gücünün yetmemesidir. Daha doğrusu "yeni"nin "eski"yi yok etmek gibi bir itkiyi taşımaması her şeyin aynı anda bir arada var olmasına neden olmaktadır ki bu meselenin sonuçlarını tartışmak bu kitabın sınırlarını aşmaktadır.

Bu bölümde, özetleyecek olursak, temel olarak vurgulamak istediğim, hikâye anlatmanın/kurgulamanın insan zihniyle tümleşik ve ilksel bir işlev olduğuydu. Ek olarak hikâye anlatmaktan metne giden yoldaki kimi önemli noktaları vurgulamak istemiştim. Bu konuya değinmekteki amacım, yaratıcı yazarlığın başlangıcını oluşturan hikâye etme yeteneğinin bazı seçilmiş insanlara ait olmadığının, tam tersine tüm insanlarda var olan bir yeti olduğunun altını çizmekti.

KURMACANIN UNSURLARI 1

"... Tabii bunların hepsi bir yorumdu..."

Kurmaca denildiğinde akla hızla geliveren *hikâye, olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, betimlemeler, çelişkiler, çözümler* gibi unsurları önceden tanımlamak yerine bir metni çözümlerken yeri geldiğinde tartışmayı uygun buluyorum. Önce inceleyeceğimiz metni yazarını belirtmeden aşağıya alıntılıyorum. Daha sonra irdelemeye geçeceğiz.

EVDEKİ

Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir iki kere "Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek," dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. "Kız, koca mı arıyorsun orada?" derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar: Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneş-

te esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyorum.

Annem aşağıdan "Yemek hazır," diye bağırdı.

— Acıkmadım daha. Bekleme sen, ye! dedim.

Sokağa bakıyorum. Tek tük geçenler var. Çoğu kadın. Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar, ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın... Kös kös yürüyorlar. Hepsi de kendine güvenen kişiler, belli. Kusur bağışlayacak göz yok bunlarda. Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor. Şu tokmak gibi herif bizim sokakta oturan kasap değil mi? Öğle yemeğine geliyor olmalı. Kime bırakmış dükkânı? Yetişkin çırakları vardır. Ceketi yamalı bir adama kemikli yerinden yarım kilo eti onlar yutturur şimdi. Bu adam namaz kılar mı acaba?

Bir kadın geçiyor. Tanırım onu, evleri bize yakın. Kocası bir bankada çalışıyormuş. Kıpkırmızı boyanmış. Neler söylüyorlar onun için komşu kadınlar, ne kötü şeyler. İnanmıyorum onlara. Hep birini çekiştirirler. Gözleri ışıldar anlatırken. Onların yanındayken kalkıp gitmekten korkarım. Gider gitmez beni çekiştirecekler sanırım, inanmıyorum onlara ama bu kadını da sevmiyorum. Çok konuşur. Ara sıra bize gelir. "Bizimki" dediği kocasını anlatırken bir bakışı vardır bana, evlenmedim diye eğlenir gibi, acır gibi bir bakış, sinirlendirir beni. Gene de bir şey demem; anlamamış gibi dururum. O boyuna konuşur. Müdürlere gitmişler geçende. "Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin..." O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?

Kapı açıldı. Baktım annem. Canım sıkıldı. Ne işi var burada? Yanımda olmadı mı serin kanlı düşünüyorum;

acıyorum ona. Yaşlı kadın, onun dünyası da bir türlü diyorum. Yanıma geldi mi tepem atıyor. Ayıpmış, umurumda değil. Sedire oturdu.

— Yarın Fatmahanımlar gelecekmiş seni görmeğe, dedi.

— Yarın evde yokum ben.

— Nereye gideceksin?

— Hiç, ama yokum evde. Çıkmam. Kaç kere söyledim sana, evlenmek istemiyorum ben.

— Elalem ne diyor biliyor musun? Eksiği var onun, diyor.

— Ne derlerse desinler, istemiyorum. Kaçıncı bu? Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa. Satarım babamdan kalan bağı, tarlayı; alır başımı kaçarım.

Gözleri büyüdü. Kalktı, kapıyı çarptı gitti. Dışardan sesini duyuyorum. Rezil etmişim onu ele güne. Herkes kendini düşünüyor, ileniyor bana, sesinden belli ağlıyor da. Ben de ağlamak istiyorum.

Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende "İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. 'Çıkar şunları,' der. Leş gibi kokar ayakları." İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla?

Sokak kapısı açılıp kapandı. Eğildim baktım annem. Kim bilir hangi kocakarıya gidiyor? Yakınacak benden, içini dökecek, rahatlıyacak. Bense hep burada kalacağım, kendi kendimle. İnsan kendine acır mı? Ben acıyorum.

Kalktım aşağı indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım. Yemek dolabında taze baklayla pilâv var. Bir tabak da yoğurt. Yoğurtla pilâv yedim biraz. Pilâv soğumuş. Olsun, soğuğunu severim ben. Sonra gene odama çıktım. Şimdi daha iyiceyim. Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere'de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Se-

verdi beni. "Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım," derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.

Nice sonra kapı çalındı. Kitabı kapayıp kalktım. Ayaklarım uyuşmuş. Annem anahtarı mı unuttu acaba? Basamaklardan ağır ağır indim. Necati mi yoksa? Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır. Kapıyı açtım. Oymuş. Dümdüz taramış saçlarını. Sarı yüzünde hep o ergenlikler.

— Nasılsın abla? dedi.

— İyiyim. Girsene.

Girdi. Kapıyı kapadım.

— Halam nerede? diye sordu.

— Bilmem. Komşuya geçmiştir.

Dayımın oğlu bu Necati. Babasından öğrendiğimi oğluna satıyorum. Yukarı çıktık. Sakal tıraşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor. Bu oda evde kalmış kıza kokar sanırım. Alışmışım ben, duymuyorum. Masanın önüne oturdum.

— Otursana, dedim.

Karşıma oturdu. Kitabını, defterini masaya koydu. Bu yıl sık sık geliyor bize Necati. Eskiden pek uğramazdı. Hem üstünde bir sıkılganlık. Odaya girince hem seviniyor hem utanıyor gibi. Büyüdü artık, liseye gidiyor.

— Ödev mi var? dedim.

— Evet, dedi.

Kitaba uzandı.

— Biliyor musun, karşıki arsadan kalasları taşıdılar. Eskiden çocuklar top oynardı orada, dedim.

— Sahi, dedi. (O yana baktı.) Söyleyeyim arkadaşlara. Biz de gelir oynarız.

Kitabı, defteri açtı. Çalışmaya başladık. Ben okurken, farkındaydım, dinlemiyor pek. Şurama, burama

bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.

— Şimdi de sen oku bakalım, dedim.

Toplandı, önce dudağı geldi eski yerine; ama gözlerindeki o bulaşıklık güç arındı. Okuması kötü değil. Ben gözlerine bakıyorum. Yeşil, yeşil ya, çipil bir yeşil bu. Tatsız. Nasıl denir? İşte kurbağa yeşili, soğuk. Ergenlikleri de var. İnce keskin dudakları. Ne çirkin çocuk. Çirkin ama bir çocuk körpeliği var onda, ya da bir genç erkek duyarlığı. Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım. Kıpırdarken dizi bacağıma süründü. Bir kelimeyi yanlış okudu.

— İyi bak o kelimeye, dedim.

Düzeltti. Yüzüne kan çıkıyor: Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam. Kıpırdamıyorum. Ağır bir hava var odada. Oysa ilkyaz daha. Bungun, ağır, sıkıntılı bir hava bu. Necati hep okuyor. Kurbağa sesi gibi. Nasıl da benziyor kurbağaya. Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden iğreniyorum. Ses kesildi.

Kalktım pencereyi açtım. Şu sıkıntılı hava dağılsın.

— Bugün hastayım ben Necati, dedim. Sen gelmeden yatıyordum. Okuyuşun çok iyi. Çevirisini sen kendin yaparsın.

Kalktı.

— Peki abla, dedi.

Gözlerinde o bulaşıklık yok artık.

Hava kararırken annem geldi. Aşağı indim. Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan suyun sesi var; şıp, şıp, şıp... Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?

Yemekten sonra radyo dinledim. Geç yattım. Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor, içim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum, iyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni.

Dışarıdan ayak sesleri geliyor. Bir sarhoş bağırıyor. "Uyyy, koca çarıklı Allah, uy!" diyor. Neden tam burada bağırdı bu adam? Korkuyorum. Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir. Ama gelmiyor. Sesi uzaklaştı. Köprüye varmıştır. Ne dediği anlaşılmıyor. Yalnız sıkıntılı, adamın içini kurutan uzun bir "Uyyy!" sesi duyuluyor.

Şimdi öyküyü adından başlayarak inceleyelim: "EVDEKİ". Öykü adları neden vardır? İlk sorumuz bu. Ne işe yararlar? Okurun üzerinde nasıl bir etki bırakırlar? Kuşkusuz bu soruların tek bir doğru yanıtı olamaz. Ama belirsizlik, üzerine düşünmemize engel olmamalı. Tam tersine belirsizlikler düşünceyi kışkırtmalı.

Öykülerin, romanların, kitapların adları öncelikle metni birer varlık yapmaya yararlar. Bir metni dünyadan, diğer metinlerden ayıran işaretlerden biri ve en önemlisi o metnin adıdır. Eğer bir kitaptan söz ediyorsak kitabın adı kadar kapağı ve kapakta kullanılan grafik anlatımın da önemi vardır ancak genellikle bunların metnin asli unsurları olmadığı kabul edilerek çoğu zaman yayınevinin tasarım anlayışına göre düzenlenirler. Aynı kitabı farklı zamanlarda başka başka yayınevleri değişik kapaklarla basabilirler. Kimi zaman yazarlar kapakta kullanılan

görsel anlatımı da belirleyebilir ve bunu yayıncıdan talep edebilirler. Ancak metnin başlığı/adı metnin bir parçasıdır. Bir şeyin adı biraz da kendisidir. Bu noktada biraz daha ayrıntılı düşünmeye çalışalım. Başlıklar nerelerde kullanılır? Kitap adlarında, öykü adlarında, roman bölümlerinin başlarında... Her durumda başlıktan beklenen, ilgi çekmesi ve o metnin içeriği ile uyum içinde olmasıdır. Metinle hiç ilgisi olmayan başlıklar da okuru başka çağrışımlara sürükleyebilir, bu durumda işaret edilen anlam metnin dışındadır. Bu öykünün başlığı ise öykünün ruhuna uygun bir sadeliktedir. Öykünün ilk paragrafında "EVDEKİ" sözcüğünün işaret ettiği "şey"i anlıyoruz. Evdeki, evde olduğu için, evde o şekilde var olduğu için, evde kalmışlığın tüm ağırlığını taşıdığı için silinmiştir. O nedenle de gizlenmiştir. Evdeki Sandık, Evdeki Lamba, Evdeki Kız... Evdeki bir şey. Şey. Bu türden bir gizli mesaj taşıyor bu belirsizlik. Okur olarak tüm bunları inceden inceye düşünmeyiz. Hatta çoğu zaman başlığı şöyle bir okur, sonra da metnin içine girer ve okuduğumuz başlığı tamamen unuturuz. Ancak metin ilerledikçe yazarın neden o adı koymuş olduğunu hissederiz. Metnin adı, yazarının metindeki vurgusunu işaret eder. Çoğu zaman. Örneğin bu öykünün adı "KURBAĞA PRENS" ya da "KOCA ÇARIKLI ALLAH" da olabilirdi. Bu adların bizim öyküyü algılayışımızı tamamen başka yönlere çekeceği açık. Birinci adın masal göndermesiyle okuma biçimini naifleştireceğini; ikinci adın da okurun ilgisini gereğinden fazla çekerek metni okuyup bitirdiğinde, "E, bu muymuş?" dedirteceğini söylemek mümkün. Evet, kimi zaman öykülerin adları metnin sonlarındaki bir deyişe, duruma, duyguya bağlanır. Ama burada öykünün kalbi diyeceğimiz durum kahramanın evdeki varoluşudur. O nedenle de çok iyi seçilmiş bir ad olduğunu söyleyebilirim.

İlk paragrafla devam edelim.

> Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir iki kere "Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek," dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. "Kız, koca mı arıyorsun orada?" derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar: Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyorum.

Girişler önemlidir. Bu hep söylenir. "İlk cümleyi bulmadan başlayamam," veya "Bazen ilk cümleyi bulmak için aylarca düşündüğüm olur," veya "İlk cümleyi bulmak öykünün/romanın tamamını yazmak kadar zordur," türünden ifadeleri yazarlardan sıkça duyarız. Bunların hepsi doğrudur! Çünkü kişisel deneyimlerin ifadesidirler. Bunu söyleyen yazar –eğer kendini olduğundan daha karmaşık biri gibi göstermek için yalan söylemiyorsa– gerçekten de bu deneyimi yaşıyordur ve dolayısıyla söyledikleri doğrudur. Ama doğru olmaları hepimiz için geçerli olduğu anlamına gelmez. Ben ilk cümle fetişizmine kendimi kaptırmamaya çalıştığım için, takıldığım zaman ikinci cümleden başladığımı varsayarım, böylece ilk cümleyi arama gerginliği son bulur ve bir süre sonra o "ikinci cümle"nin zaten ilk cümle olduğunu anlarım.

Ancak ister ilk cümle deyin, ister ilk paragraf ya da sayfa (hatta bu bir romansa ilk bölüm), girişler önemlidir. Giriş bir kapıdır. Okuru metnin vaat ettiği yeni âleme davet eden bir kapı. O nedenle giriş kısmı, içerideki dünyanın bir ilkörneğidir. Metnin veremeyeceklerini vaat eden parlak bir giriş de en az sönük ve üstünkörü bir giriş kadar kötü bir etki yaratır okur üzerinde.

İşte ilk cümlemiz: "Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar." Böyle bir cümleyi okuduğunuzda ne düşünürsünüz? Öncelikle sabit bir yerden, muhtemelen bir evden ya da genel olarak bir binadan "karşı arsaya" baktığınızı ve oradan kalasların kaldırıldığını. Bu kalasların burada ne işi var, diye kendimize sormayız. Çünkü okur olarak genellikle çok uyumcu bir zihnimiz vardır. Aklımız dışarıdan kendisine ulaşan tüm bilgileri hızla sentezleyip neden-sonuç ilişkileri içinde anlamlandırmaya çalışan bir tür hikâyecidir. O nedenle de verileri hızla sınıflandırır: önemli, önemsiz, gereksiz, çok önemli... Her yeni bilgiyi eskileriyle karşılaştırarak onların değerini de değiştiren dinamik bir mekanizması vardır. Dolayısıyla ilk cümleyi okuyan zihin ikinci, üçüncü cümleleri bekler, bağlamın oluşması için sabırlı davranır. Tabii bu sabrın sınırları okurdan okura değişecektir. Yazardan yazara farklılık gösteren de bu sınırları zorlama tutkusudur. Kimi yazar metninin herkesi hemen içine alması için çaba sarf eder, kimileriyse okurunu sınayan çetrefil girişleri tercih eder. Örneğin Eco'nun *Gülün Adı* romanının başlarında yer alan uzun ve karmaşık kapı betimlemesi ikili bir işlev yüklenir. Roman bu kapıdan geçmek için çaba gösteren okuru içine alacaktır.

"Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden." İlk iki cümlenin üçüncü cümlenin varlığına hizmet etmesi için kurulduğuna inanan

zihnimiz, "hiç ayrılmadım pencereden" cümlesine geldiğinde dikkatini yoğunlaştırır. Bir hikâye kişisiyle karşılaştığımızı düşünürüz. Daha da ötesi, bu kişinin hikâyenin anlatıcısı olduğunu anlarız. Bu çok önemli bir andır. Tüm kurmaca metinlerin ortak bir özelliği de "gerçek yazar"ları dışında anlatıcılarının olmasıdır. Kimi zaman birden çok anlatıcı kullanılsa da (ki genellikle romanlarda denenen bir anlatım biçimidir) öykülerde genellikle anlatıcı tektir. Tabii bunun birinci tekil kişi, üçüncü tekil kişi ya da başka bir kipte (bakış açısı) olması da önemlidir. Birinci tekil anlatıcı her zaman inanılması en kolay olanıdır. Çünkü gerçek yaşamımızda çoğunlukla hikâyelerimizi bu kipte anlatırız. Yukarıdaki metin birinci tekil anlatıcı olduğu için çok daha rahat giriyoruz hikâyenin içine. Küçük bir alıştırma olarak bu paragrafı üçüncü tekilden okuyalım:

> Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadı pencereden. Annesi bir iki kere "Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek," dedi: aldırmadı. On yıl önceki arsayı düşünüp duruyordu. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardı. "Kız, koca mı arıyorsun orada?" derdi annesi, utanırdı. On yıl önce annesini de severdi. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdı. O da onlar gibiydi. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdi. Okulu bitirdiği yıl karşıya kalasları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördü yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içinde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyor.

İlk bakışta çok önemli bir anlam kayması olmadı gibi

görünüyor. Ancak tüm bunları gören, kahramanın zihninin içine girebilen bir anlatıcı olduğunu düşündürtüyor bize bu kipteki bir anlatım. Bana öyle geliyor ki metnin özgün halindeki kahramana yakınlığımız bir parça azalmış oldu. Çünkü biz de okur olarak anlatıcının her şeyi gördüğü noktadan kahramanı/hikâyeyi izlemeye başladık. Artık anlatılanlar sadece kahramanın bize fısıldadığı sırlar değil. Kahramanımız artık özgün metinde olduğu konumdan biraz daha aşağıda. Ben-anlatıcı olduğu sırada bu hikâyenin devamını öğrenmek için kahramandan başka güvenebileceğimiz kimse yokken şimdi başka bir anlatıcı var; üstelik hikâyenin kahramanından çok daha üst bir konumda. Oysa öyküyü okuduğunuz için hikâyeyi biliyorsunuz, çok mahrem yerlere doğru giden bir yolculuk var. O nedenle de birinci tekil anlatıcı elbette daha çok etkileyecektir bizleri.

Gelelim kalaslara. İyi bir edebiyat metninde hiçbir şey rastlantısal değildir. Kurmaca ürünlerde kaza olmaz. Bu nedensellik, yazarın çok karmaşık bir hesap yaparak yazdığı anlamına gelmez. Uykuyla uyanıklık arasında yaşanan bir deneyime benzer yazmak. Yazar da kimi zaman neyi neden yazdığını, hangi ayrıntının üzerinde daha çok durduğunu bilmez. Bazen hiç ummadığımız bir biçimde gelişir yaratma süreci. Örneğin yazar sadece böyle bir arsadan kaldırılan kalaslara bakarken bu hikâyeyi düşlemiş olabilir; bunu bilemeyiz. Ama öykü yazıldıktan sonra ayrıntıların nasıl kullanıldığını, her şeyin nasıl bir simetri kazandığını ve bir estetik yarattığını gözlemleyebiliriz.

Kalasların on yıl önce, hikâyenin anlatıcı-kahramanı olan kızın okulu bitirdiği yıl getirilmiş olduğunu öğreniyoruz girişte. Dolayısıyla kalasların varlığı kahramanımızın yaşamındaki bir dönemi işaretliyor. Ardından bu öyküdeki dramatik gerilimi oluşturan diğer kahramanları-

mızdan "anne"yle karşılaşıyoruz. Hem de iki kere. Bir, şimdiki zamanda ("Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek"), bir de on yıl önce henüz kahramanımız bir öğrenciyken ("Kız, koca mı arıyorsun orada?"). İki kez annesiyle yaşadığı gerginliğe tanık oluyoruz. Zaten annenin sesini şimdiki zamanda duyan kahramanımız kalasların kaldırılması nedeniyle on yıl öncesine gitmekte hiçbir zorluk çekmiyor ve küçük bir karşılaştırma yapıyor. O zaman nasıldı, annesine tavrı neydi, insanlarla ilişkileri neydi, şimdi nasıl; bunları anlatıyor. Karşılaştırma yapmak en kolay anlaşılır anlatım araçlarından biridir.

İlk paragrafın sonuna geliyoruz:

> Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyorum.

İşte şimdi kahramanımızın psikolojik durumunu, o kalasların kaldırılışını neden izlediğini ve neler hissettiğini anlamaya başlıyoruz. On yıl boyunca orada duran kalaslar genç kızın hayatının da önüne konulmuş bir ağırlık gibi anlatılıyor. Bugün kaldırılıyorlar ve kahramanımızın içinde bir umut hissi oluşuyor. Bu nokta önemli. Kalaslar bugün kaldırıldığı için biz bu hikâyeyi dinliyoruz. Öykülerde sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. En sıradan olayların anlatılacağı öykülerde bile hikâyenin[1]

1. Gerçi ileride çok daha geniş bir şekilde tartışacağım ama öykü ve hikâye sözcüklerini aynı cümle içinde görünce irkilen okurlar için şimdiden açıklamak istiyorum: Bir olay anlatımının ifadesi olarak hikâyeyi, hikâye anlatan yazılı bir türden söz ederken de öyküyü kullanıyorum. Kurmaca anlatıların ortak özelliği hikâye anlatmalarıdır; film, roman, oyun ve öykü "hikâye anlatan" kurmaca türleridir.

başladığı gün diğerlerinden farklıdır. Farklı olduğu için anlatılmaya değerdir. Öyle olmasa bile kolay bir başlangıç olduğu için tercih edilir. İşte o kalasların bugün oradan kaldırılmasının önemini anlamış oluyoruz.

Aslında basit gibi görünen ama son derece yoğun bir giriş paragrafıyla karşı karşıyayız. Bu girişten şunları öğreniyoruz: kahramanın cinsiyeti, yaşı, konumu; anne-kız çelişkisi; kahramanın yaşadığı çevreyle çelişkisi. Bu öğrendiklerimiz öykünün tamamına yayılacak çok önemli bilgiler ve tek bir sahnede verildiler. Pencereden bakan kızın iç düşünceleri. Devam ediyoruz:

> Annem aşağıdan, "Yemek hazır," diye bağırdı.
>
> — Acıkmadım daha. Bekleme sen, ye! dedim.
>
> Sokağa bakıyorum. Tek tük geçenler var: Çoğu kadın. Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar, ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın... Kös kös yürüyorlar. Hepsi de kendine güvenen kişiler, belli. Kusur bağışlayacak göz yok bunlarda. Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor. Şu tokmak gibi herif bizim sokakta oturan kasap değil mi? Öğle yemeğine geliyor olmalı. Kime bırakmış dükkânı? Yetişkin çırakları vardır. Ceketi yamalı bir adama kemikli yerinden yarım kilo eti onlar yutturur şimdi. Bu adam namaz kılar mı acaba?
>
> Bir kadın geçiyor. Tanırım onu, evleri bize yakın. Kocası bir bankada çalışıyormuş. Kıpkırmızı boyanmış. Neler söylüyorlar onun için komşu kadınlar; ne kötü şeyler. İnanmıyorum onlara. Hep birini çekiştirirler. Gözleri ışıldar anlatırken. Onların yanındayken kalkıp gitmekten korkarım. Gider gitmez beni çekiştirecekler sanırım, inanmıyorum onlara ama bu kadını da sevmiyorum. Çok konuşur. Ara sıra bize gelir. "Bizimki" dediği kocasını anlatırken bir bakışı vardır bana, evlenmedim diye eğlenir gibi, acır gibi bir bakış, sinirlendirir beni. Gene de

bir şey demem; anlamamış gibi dururum. O boyuna konuşur. Müdürlere gitmişler geçende. "Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin..." O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?

Pencereden bakmaya devam eden kahramanımız bize gördüklerini yine iç düşünceleri yoluyla aktarıyor. Duygu durumlarını çok açık biçimde veriyor yazar: "Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor." Önce dürüstlüğü kuşkulu bir kasabı görüyoruz, ardından da bir kadını. Her ikisi de kötücül bir bakışla anlatılıyor. Kavgaya gider gibi sert oluşlarından ve dedikodularından korkuyor anlatıcı. Ancak ikinci tiplemede, kocasını anlatan kadın tipinde biraz daha ayrıntıya giriyor yazar. Her ayrıntıda biz o kadın hakkında bir şeyler öğrenirken aslında kahramanımızı biraz daha yakından tanıyoruz. Hem kahramanın sorunlarını hem de diğerlerine bakış açısını anlamaya başlıyoruz. Burada önemli bir şey daha oluyor ("Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin..."), müstehcenlikle karşılaşıyoruz. Öykünün düğümünde yer alacak olan cinsellik aslında bu noktadan büyümeye başlıyor. Kahramanımızın düşünceleri ve hatta yaşayacakları, bu kadının sokaktan geçmesi ve daha önce söylediği o sözlerle ateş almış gibi. İşte bu, anlatımda doğallığı sağlayan, metnin akıcı ve inandırıcı olmasını sağlayan bir özellik. Paragrafın sonu ise metnin geneline yayılmış sorularla bitiyor: "Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?"

Edebiyat yapıtlarını derinlikli kılan, onları önemli yapan şey, sordukları sorulardır. Edebiyat, yanıtlar üretmekten çok, soruları çoğalttığında ilginçtir. Bizler de as-

lında sorular sormayı öğreniriz bu metinleri okuyarak. Bazen yukarıdaki gibi, sorular açıkça sorulur, bazen de metni okuduktan sonra içinde tek bir soru cümlesi olmadığı halde zihnimizde kendiliğinden belirirler. Yukarıdaki bölümde sorular kahramanımızın aklına doğal bir şekilde geliyor, bilinçakışının bir sonucu olarak ortaya çıkıyor ve şundan emin oluyoruz: Bu sorular kahramanımızın sorularıdır. Yazarın değil. Bu ayrım metnin inandırıcılığıyla ilgilidir. Eğer soruları, düşünceleri, iddiaları yazarın biz okurlara iletmek için yazdığını hissedersek kurmacanın büyüsü bozulur ve inandırıcılığı azalır, okuma zevkini kaybedebiliriz. Tabii bunu bir üslup denemesi olarak kullanan yazarlar da vardır.

Devam etmeden önce son bir nokta: Kitapların dediği yalan mı, sorusunun işaret ettiği bir bilgi daha var ki bunun gittikçe nasıl önem kazandığını göreceğiz. Kahramanımızın kitap okuyan bir kız olduğunu öğrendik.

> Kapı açıldı. Baktım annem. Canım sıkıldı. Ne işi var burada? Yanımda olmadı mı serin kanlı düşünüyorum; acıyorum ona. Yaşlı kadın, onun dünyası da bir türlü diyorum. Yanıma geldi mi tepem atıyor. Ayıpmış, umurumda değil. Sedire oturdu.
>
> — Yarın Fatmahanımlar gelecekmiş seni görmeğe, dedi.
>
> — Yarın evde yokum ben.
>
> — Nereye gideceksin?
>
> — Hiç, ama yokum evde. Çıkmam. Kaç kere söyledim sana, evlenmek istemiyorum ben.
>
> — Elalem ne diyor biliyor musun? Eksiği var onun, diyor.
>
> — Ne derlerse desinler, istemiyorum. Kaçıncı bu? Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa. Satarım babamdan kalan bağı, tarlayı; alır başımı kaçarım.

Gözleri büyüdü. Kalktı, kapıyı çarptı gitti. Dışardan sesini duyuyorum. Rezil etmişim onu ele güne. Herkes kendini düşünüyor, ileniyor bana, sesinden belli ağlıyor da. Ben de ağlamak istiyorum.

Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende "İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. 'Çıkar şunları,' der. Leş gibi kokar ayakları." İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla?

Sokak kapısı açılıp kapandı. Eğildim baktım, annem. Kim bilir hangi kocakarıya gidiyor? Yakınacak benden, içini dökecek, rahatlıyacak. Bense hep burada kalacağım, kendi kendimle. İnsan kendine acır mı? Ben acıyorum.

Kendine acıma izleği anneye acıma ve kızmayla bütünleşerek bizi önemli bir sahneye bağladı. Anne-kız tartışmasına. Kahramanlar kurmaca metinlerde bizler gibi karşılıklı konuşurlar. Kimi zaman burada olduğu gibi bu diyaloglar konuşma çizgileriyle ayrılarak verilir, kimi zaman anlatımın içinde tırnak işaretleriyle kaynaştırılarak. Diyalogların doğal olması metin için büyük önem taşır ama doğal diyalog yazmak sanıldığı kadar kolay değildir. Örneğin gündelik konuşmalarımızı bir teybe kaydedip sonra yazıya dönüştürsek ortaya çıkan "diyaloglar"ın okunmasının kolay, zevkli ve anlamlı olmadığını görürüz. Yukarıda da ustalıkla yazılmış diyaloglara baktığımızda dilbilgisi kurallarına uygun, fazlalığı, tekrarı, eksiği olmayan bir konuşma görüyoruz. Bunu başarmanın en kestirme yolu, yazdığınız diyalogları yüksek sesle okumaktır. Bir de tabii uzun cümlelerden kaçınmak. İkinci önemli nokta da diyalogların, kahramanların karakterlerini anlamamız, diğer kişilerle yaşadıkları çelişkileri gözlemlememiz bakımından üstlendikleri işlevdir. Biz okur olarak, karakterleri kendimiz tanımak isteriz. Onları bir sahnede izledikten sonra haklarında kendimiz karar verdiğimizde

zevk alırız. Örneğin, bu konuşmalar anne-kız arasındaki gerginliği somutlaması, ailenin maddi durumunu ve sorunlarını resmetmesi bakımından önemliydi. Hemen her gün bu tür kavgalar eden bu anne-kıza biz bugün tanık oluyoruz ve kahramanımızın duygusal durumu hakkında daha iyi fikir sahibi oluyoruz. Eğer yazar bize bu diyaloglardan çıkarımlayabileceğimiz bilgileri özetlemiş olsaydı bu kadar etkili olmazdı. Kurmacanın gücü canlandırdıkları sahnelerle yakından ilgilidir. Özetlemek, sahnelemekle kıyaslandığında çok zayıf bir anlatım aracıdır.

Bu alıntıladığımız bölümdeki önemli bir başka nokta da, "Nasıl yatılır böyle bir adamla?" sorusu. Kahramanımızın evlilik konusundaki düşüncelerinde cinselliğin en başta geldiğini, kasabaya bakıp da refah düzeyi veya kültürel durumu kendisininkine uygun birini bulamadığı için değil tensel bir çekiciliğe sahip birini göremediği için evlenmediğini anlıyoruz. Bu soru cinsellikle ilgili ikinci noktaydı. İlkini kocasını anlatan kadından duymuştuk.

> Kalktım aşağı indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım. Yemek dolabında taze baklayla pilâv var. Bir tabak da yoğurt. Yoğurtla pilâv yedim biraz. Pilâv soğumuş. Olsun, soğuğunu severim ben. Sonra gene odama çıktım. Şimdi daha iyiceyim. Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere'de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. "Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım," derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.

Şimdi ayrıntılara giriyoruz. Ayrıntılar önemlidir. Metnin içindeki dünyanın gerçekliğine ayrıntılar sayesinde

inanırız. Çünkü "taze bakla, pilav" dendiğinde o yemekler gözümüzün önüne gelir. Biz de kahramanımızla birlikte soğuk pilavla yoğurdun tadını alırız. Beş duyuya hitap edebilen ayrıntılar gerçeklik duygusunu artırır. Tabii, kahramanın elini tuvalette değil de mutfakta yıkaması evin yapısı hakkında da bir imge oluşturuyor zihnimizde. Ayrıca biraz önceki tartışma bölümünün gerginliğini biraz azaltmak için araya girmiş bir geçiş bölümüdür bu.

Ardından bir kitap çıkıyor ortaya. Hatırlarsanız "kitapların dediği yalan mı" diye soran kahramanımızın kitap okuduğunu daha önce öğrenmiştik. O yüzden de hiç yadırgamadık. Ancak burada ilginç bir anlatım biçimiyle karşılaşıyoruz: "İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere'de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. 'Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım,' derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü." İnsan içinden böyle mi düşünür? Kendimizi o kahramanın yerine koyalım. Kitaplığımızdan bir kitap alıyoruz, sedire uzanıyoruz ve içinde liseyi bitirdiğimiz yıl kaybettiğimiz, bizi seven, bize İngilizce öğretmiş dayımızın adı yazılı. İç düşüncelerimiz burada yazıldığı gibi bilgi verici olamaz. Bunlar kahramanın kendi kendine düşündüğü cümleler değil, doğrudan bize söyleniyor. Biz okurlara. Bunu okurken tam adını koyamasak da kahramanla aramızda ters gitmeye başlayan bir şeyler olduğunu hissederiz. Kahraman sanki bizim varlığımızı fark etmiş ve bize doğru konuşmaya başlamıştır. Bu, özellikle okumakta olduğumuz gerçekçilikte bir öykü için iyi bir şey değil. Ancak yazarımız bu zayıflığı ustalıkla örtüyor: "Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya." Her şeyin o yıl olmasıyla bugünün neden önemli olduğunu bize yine "kalaslar" üzerinden hatırlatıyor yazarımız. Böylece "ka-

laslar" önemli bir geçiş nesnesi olarak varlıklarını sürdürüyorlar. Sürdürecekler de.

> Nice sonra kapı çalındı. Kitabı kapayıp kalktım. Ayaklarım uyuşmuş. Annem anahtarı mı unuttu acaba? Basamaklardan ağır ağır indim. Necati mi yoksa? Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır. Kapıyı açtım. Oymuş. Dümdüz taramış saçlarını. Sarı yüzünde hep o ergenlikler.
>
> — Nasılsın abla? dedi.
>
> — İyiyim. Girsene.
>
> Girdi. Kapıyı kapadım.
>
> — Halam nerede? diye sordu.
>
> — Bilmem. Komşuya geçmiştir.
>
> Dayımın oğlu bu Necati. Babasından öğrendiğimi oğluna satıyorum. Yukarı çıktık. Sakal tıraşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor. Bu oda evde kalmış kıza kokar sanırım. Alışmışım ben, duymuyorum. Masanın önüne oturdum.

Kitaptan dayıya, dayıdan oğlu Necati'ye geçiş yapıyoruz. Arada yine biz okurları bilgilendirme cümleleri olduğunu söyleyelim: "Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır." Bu tür cümleler birinci tekil anlatıcı için biraz tuhaf çınlıyor. Ancak üçüncü tekil anlatıcı olsaydı hiç yadırgamazdık. Çünkü o kipte bütün anlatım bu tür bilgi verici cümlelerden oluşur.

Şimdi bu paragrafta kahramanımızın Necati'yi nasıl algıladığı vurgulanıyor. Onun artık büyümüş (dolayısıyla bir erkek) olması kötü kokuyla anlatılıyor. Önceki bölümde kahramanımızın bu kasabanın erkeklerini beğenmediği de yine kötü kokuyla anlatılmıştı. Bu anlatımda bir doku oluşturuyor ve karakterin çizgilerini netleştiri-

yor. İşin garibi Necati de kokluyor. Necati'nin üzerinden bizler kahramanımızın kendine dair imgesini de çözüyoruz. Tabii Necati'nin koklama eylemi hayvansı bir çağrışım yaratıyor ki, bu da önemli. Cinsellik izleği devam ediyor.

— Otursana, dedim.

Karşıma oturdu. Kitabını, defterini masaya koydu. Bu yıl sık sık geliyor bize Necati. Eskiden pek uğramazdı. Hem üstünde bir sıkılganlık. Odaya girince hem seviniyor, hem utanıyor gibi. Büyüdü artık, liseye gidiyor.

— Ödev mi var? dedim.

— Evet dedi.

Kitaba uzandı.

— Biliyor musun, karşıki arsadan kalasları taşıdılar. Eskiden çocuklar top oynardı orada, dedim.

— Sahi, dedi. (O yana baktı.) Söyleyeyim arkadaşlara. Biz de gelir oynarız.

Burada "kalaslar" öykünün imgesel omurgası olduğunu iyice hissettiriyor. Metne derinlik kazandırıyor. Örneğin "kalaslar" burada sıradan bir konuşmanın içine yerleştirilmiş. Önemsiz bir şeyden söz eder gibi konuşuyorlar. Oysa biz kahramanımız için o kalasların ne anlama geldiğini çok iyi biliyoruz. Necati'ye, annesine ve de o kalasların önemini bilmeyen diğer öykü kişilerine kıyasla biz kahramana daha yakınız, sırdaşıyız.

Kitabı, defteri açtı. Çalışmaya başladık. Ben okurken, farkındaydım, dinlemiyor pek. Şurama, burama bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.

— Şimdi de sen oku bakalım, dedim.

Öyküde artmakta olan cinsel gerilimin başlangıcı önemli bir soruya bağlanıyor. (Bu mu istek dedikleri?) Bu soruyu okuduğumuzda içimizden yanıt vermeye çalışırız. "Evet, aslında böyle bir şey" ya da "hayır ama aslında"... Bocalamaya başlarız. Aklımızdaki yanıtlar bu soruyu karşılamamaktadır. Çünkü soru o hikâyenin özelinde kötücül bir tonda anlatılan Necati için sorulmuştur.

Toplandı, önce dudağı geldi eski yerine; ama gözlerindeki o bulaşıklık güç arındı. Okuması kötü değil. Ben gözlerine bakıyorum. Yeşil, yeşil ya, çipil bir yeşil bu. Tatsız. Nasıl denir? İşte kurbağa yeşili, soğuk. Ergenlikleri de var: İnce keskin dudakları. Ne çirkin çocuk. Çirkin ama bir çocuk körpeliği var onda, ya da bir genç erkek duyarlığı. Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım. Kıpırdarken dizi bacağıma süründü. Bir kelimeyi yanlış okudu.

— İyi bak o kelimeye, dedim.

Düzeltti. Yüzüne kan çıkıyor. Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam. Kıpırdamıyorum. Ağır bir hava var odada. Oysa ilkyaz daha. Bungun, ağır, sıkıntılı bir hava bu. Necati hep okuyor. Kurbağa sesi gibi. Nasıl da benziyor kurbağaya. Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden iğreniyorum. Ses kesildi.

Kalktım pencereyi açtım. Şu sıkıntılı hava dağılsın.

— Bugün hastayım ben Necati, dedim. Sen gelmeden yatıyordum. Okuyuşun çok iyi. Çevirisini sen kendin yaparsın.

Kalktı.

— Peki abla, dedi.

Gözlerinde o bulaşıklık yok artık.

Kahramanın iç dünyasındaki çelişkileri göstermesi

açısından ilginç bir bölüm. Hem çirkin hem çekici bulduğu bir delikanlı var karşısında. Kurbağa benzetmesinin doğal bir şekilde ortaya çıkışına tanık oluyoruz burada. Finalde bu imgenin ne kadar çarpıcı bir şekilde kullanıldığına dikkat çekeceğiz.

Ayrıca burada kahramanımız ilk kez eyleme geçiyor. (Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım.) Düşünüyor ve yapıyor. O âna kadar sadece düşünen bir karakterdi ama şimdi düşündüğünü eyleme geçirdiğine tanık oluyoruz. Ardından, "Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam," dediğinde bunları da yapacak mı diye heyecanlanmamızın altyapısını oluşturuyor. Ama eylem tiksintiyle kesintiye uğruyor. Kurbağa imgesiyle birkaç kez pekiştirilen bir sahne olarak sonlanıyor.

> Hava kararırken annem geldi. Aşağı indim. Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan suyun sesi var; şıp, şıp, şıp... Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?

Bunca cinsel gerilimi yüksek bir sahneden sonra metnin durulmaya gereksinimi vardı. Sessizliğin suyun sesiyle betimlenmesi de çok yerinde. Ardından öykünün ana fikri geliyor çünkü; yine soru biçiminde: "Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?" Necati sahnesinden bu paragrafa ne kadar sert bir şekilde geçildiğine dikkatinizi çekmek isterim. Bu tür geçişlere KESME diyoruz. Gündelik hayatta hikâyelerimizi anlatırken pek yapmadığımız, o yüzden de öğrenmemiz gereken bir tekniktir KESME. Sahne dramatik işlevini yerine getirdikten sonra kesilmelidir. Aksi tak-

dirde yaratılan etkinin bozulmasına neden olur. "Gözlerinde o bulaşıklık yok artık," cümlesinden sonra uzun uzun Necati'yle merdivenden inmeleri, Necati'nin kapıdan çıkışı, vedalaşma, halasına selam söyleme gibi ayrıntılarla anlatılsaydı o âna kadar yakalanmış olan gerilim sönümlenebilirdi.

> Yemekten sonra radyo dinledim. Geç yattım. Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor, içim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum, iyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni.

Sessizlik devam ediyor. Kahramanımızın yalnızlığı bu sessizlikte cisimleniyor. Kurbağa imgesi burada yapışkan, örtük bir cinsel rüyayı haber veriyor. Bir yandan da *Kurbağa Prens* masalına bir gönderme kendiliğinden doğuyor. Aslında bu noktanın üzerinde durmak gerekli: göndermeler ya da bir başka deyişle "metinler-arasılık". Bir metin başka metinlerin varlığıyla yeni bir anlam kazanıyorsa o metnin "metinler-arası" bir özellik taşıdığı söylenebilir. Tabii günümüz okuru ve yazarı çok sayıda metne maruz kalmaktadır. Dikkat ederseniz "okumuştur" demiyorum. Çünkü metin sözcüğünü yazılı olmayan ortamlardaki anlatıları da içine alacak şekilde genişleterek kullanıyor bu savları öne sürenler. Dolayısıyla günümüzde metinleri artık tek başına "okumanın" (tırnak içine aldım; çünkü okumak fiilinin de anlamı genişliyor bu kulvarda yürümeye başladığımızda) mümkün olmadığı söyleniyor. Bunları bu *Kurbağa Prens* örneği üzerinden düşünürsek,

bu masalı bilen ya da hatırlayan okur, öykünün bu noktasında o metnin de tadını hissetmiş olur. Bu masalı bilmeyen okur içinse yapılan benzetme sadece öykünün kendi hikâyesiyle (Necati'nin kurbağaya benzetilerek iticileştirilmesi) sınırlı olarak algılanacaktır. Oysa gönderme yapılan *Kurbağa Prens* masalında prenses kurbağayı öperek (belki de cinsel deneyimin değiştirici gücünün ifadesidir o öpüş, bir eşiktir atlanılması gereken) onu yakışıklı prensine dönüştürür. Bunu hatırladığımız anda bu öykünün kahramanının Necati/erkekler konusundaki o aşamadığı sınır hakkında neler hissettiğini daha iyi kavramış oluruz. Şimdi benim bir yazar olarak ilgilendiğim soru şudur: Yazar bu imgeyi ne zaman kurgunun bu kadar asli bir parçası olarak düşünmeye başlamış olabilir? Bu göndermeyi farkında olmaksızın yapmış olabilir mi? Evet, olabilir. Ama deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim: Yazar bu nitelemeyi ilk olarak Necati'nin göz renginden ve yüzündeki ergenliklerden yola çıkarak söylemişti. Daha önce düşünmemiş olduğunu varsayıyorum. Sonra bu imgenin Necati'yi tanımlayan kahramanımızın ağzına (bilincine) ne kadar yakıştığının farkına vararak üzerine gitmiştir. Çünkü kahramanımızın bu masalı okumuş olması büyük olasılıktır. O halde yatmadan önce de o imgelerle düşünebilir.

Buradan çıkaracağımız sonuç, metni yazarken kendiliğinden ortaya çıkan imgelerin peşine takılmamızın bizi kimi zaman daha önceden planlamadığımız ama çok estetik bir noktaya sürükleyeceğidir.

> Dışarıdan ayak sesleri geliyor. Bir sarhoş bağırıyor. "Uyyy, koca çarıklı Allah, uy!" diyor. Neden tam burada bağırdı bu adam? Korkuyorum. Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir. Ama

gelmiyor. Sesi uzaklaştı. Köprüye varmıştır. Ne dediği anlaşılmıyor. Yalnız sıkıntılı, adamın içini kurutan uzun bir "Uyyy!" sesi duyuluyor.

Bence müthiş bir final. Öykünün başından beri yarattığı o basit ve her şeyin önceden tahmin edilebilir sıkışmış dünyasını kıran bir olay oluyor. O sarhoş neden bağırıyor, neden orada bağırıyor? Bu soruları soran kahramanımız gibi biz de gecenin içinde büzülerek korkuyoruz. Yine aynı sorular sorulabilir: Yazar bu finali ne zaman düşünmüştür? Öyküyü yazmaya başlamadan önce bu sahne aklında var mıydı? Bilemiyoruz. Kimi soruların yanıtlarını bilemeyiz. Ama sahnenin ifade ettiği final çok açık: Bu dışarıdan geçen sarhoş, "kiminle evleneceğim bu kasabada?" sorusunun cevabı olan kasabanın sarhoş erkeklerinin bir temsilidir. Artık ruhsal dünyasındaki fırtınalarla mücadele etmekten yorulmuş olan kahramanımız kalkanlarını indiriyor: "Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir." Teslim olmuş durumdadır. Öykü gecenin belirsiz bir zamanında sonlanıyor ama hikâyenin nasıl devam edeceğini tahmin edebiliyoruz: Artık evlenmeye karşı direnci kırılmıştır, yakın gelecekte kasabanın o iğrendiği erkeklerinden biriyle annesinin istediği gibi evlenecektir.

Tabii bunların hepsi bir yorumdu. Bir "okuma" denemesiydi. Farklı okuma biçimleri mümkündür. Yusuf Atılgan karakterlerin psikolojik durumlarını yakın plandan anlatan çok önem verdiğim bir yazar olduğu için onun bir başka öyküsü üzerine de bir bölüm ekledim kitabın sonuna. "Küçük Yağmacının Otomobil Sevdası". Bu sefer sadece anlatım tekniği açısından değil içerik konusunda da değinilerde bulunmaya çalıştım.

Bu uygulamadan sonra Yaratıcı Yazarlık atölyelerime katılanlardan önce yazarın cinsiyetini tahmin etmelerini isterim[1]. Kimi zaman bir sınıfta katılımcıların tamamı kadın yazar olduğunu söylerler, kimi zaman da tam tersi, erkek olduğunu. Bazen büyük sınıflarda (özellikle ortada bir koridorla ayrılan iki grup oturma yeri olan sınıflarda) sınıfın yarısı kadın, diğer yarısı erkek olduğu yolunda görüş bildirirler. Bu soruyu sormamın nedeni kadın-yazar/erkek-yazar ayrımının gerçekten var olup olmadığı yolunda veri toplamaktır. Halen de sormaya devam ediyorum. On yıldan fazla süredir yüzlerce katılımcıdan aldığım yanıtlara dayanarak diyebilirim ki bir metni okuyup yazarının cinsiyetinin ne olduğunu kestirmek mümkün değildir.

Öykünün Yusuf Atılgan'a[2] ait olduğunu açıkladıktan sonra da şu alıştırmayı yapmalarını öneririm: "Kahramanın cinsiyetini değiştirip öyküyü yeniden yazın." Bence bu noktada okumaya ara vererek bu alıştırmayı siz de yapın. Yazmasanız bile metne geri dönün ve bu gözle yeniden okuyun, nereleri nasıl değiştirmeniz gerektiğini düşünün. Ürettiğiniz çözümü not edin ve sonra okumaya devam edin.

Atölyedeki sonuçlar gerçekten ilginç oluyor. Çünkü kahramanımız bir erkek olduğunda yakın bir akrabasının "kızıyla" yaşayacağı cinsel gerilim özgün öyküde olduğun-

1. Atölyeye katılanlara bu tür soruları sormadan önce yazarı bilenlerin kesinlikle belli etmemelerini rica ettiğimi not etmek isterim. Hatta daha sunuş başlamadan katılımcılara birazdan alıntılayacağım metnin kime ait olduğunu biliyorsanız lütfen sunuşum bitene kadar belli etmeyin, diyorum.

2. Yusuf Atılgan'ın yapıtlarının ayrıntılı bir incelemesini merak eden okurlara önerebileceğim bir kitap var: Ali İhsan Kolcu, *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2003. Yukarıda incelediğim öykü: Yusuf Atılgan, "Evdeki", *Bütün Öyküleri*, YKY, İstanbul, 2000.

dan farklı bir etki yaratıyor. Atılgan'ın öyküsünü okurken akla gelmeyen "ensest" çağrışımları kahraman bir erkek olduğunda çok daha açık bir biçimde ortaya çıkıyor. Erkek rolünün iktidar sahibi olması öykünün yönünü belirlemeye başlıyor.

Farklı gruplara verdiğim bu alıştırmanın bir başka ilginç sonucu da üretilen kimi çözümlerin tekrarlanması. Erkek kahramanı evden çıkmayan birine dönüştüren katılımcıların bir kısmı çözümü topallıkta/kötürümlükte buluyor. En az bir o kadarı da eşcinselliğini yaşayamadığı için ağır bunalımlar geçiren ve bu yüzden evde oturan erkek kahramanı tercih ediyor. Bunun birkaç nedeni olabileceğini düşünüyorum. Genç bir erkeğin evden çıkmaması için ancak sakat olması gerekir gibi bir çıkarımın cinsiyet rollerinin algılanışından ve yeniden üretiminden kaynaklandığına kuşku yok. Ayrıca cinsel içerikli sahnenin hafifletilmesinde de "sakatlığın" önemli bir işlev yüklendiğini söylemek gerekli. Fiziksel engelin topallık olarak seçilmesini tetikleyen unsurun öykünün girişindeki, "karşı arsada top oynayan çocuklar"ı izleyen bir anlatıcının varlığı olduğunu düşünüyorum. Eğer bu imge olmasaydı belki de farklı bir fiziksel engelle çözüme varmaya çalışacaktı bu öykünün çeşitlemesini yazanlar. İlginç olan, "Evdeki"ni topal bir erkek olarak yeniden kurguladığımızda öykünün özgün halinin final bölümündeki "koca çarıklı Allah" deyişinin de garip bir şekilde yeniden anlam yüklenmesi. Her şeyi tam olan, varoluşun tüm iktidarını kendinde toplamış "koca çarıklı Allah"a gönderme yapıldığında evdeki sakatlanmış, bu nedenle de iktidar sahibi olmayan erkek arasında kurulan ilişki bir kat daha anlam kazanıyor. Hatta şunu söylemek bile mümkün, öykünün özgün halinde kahramanımız bir kadınken bu deyiş sadece o kasabadan, o hayattan çıkamama durumunu destekliyordu; oysa kahraman erkek oldu-

ğunda, öykünün finali farklı bir derinlik kazanıyor. Belki de yazarı erkek olduğu için bu öykünün finalinde gidememe durumu, en büyük erkek-baba figürüyle işaret ediliyor. Aşırı yorum yapmanın sonu yok tabii...

Bu ödevleri yaptırdığım sıralarda (hatta kitabın bu bölümü yazarken) henüz Stephen King'in *Yazma Sanatı* adlı kitabını okumamıştım. *Büyübozumu*'nun ikinci taslağı üzerinde çalışırken kitap elime ulaştı. Bir solukta okuduğum bu kitap, King'in yazarlık macerasından ve yazmak isteyenlere önerilerinden oluşuyordu. King de kitabını bir ders kitabı olarak hazırlamadığını ve alıştırma soruları vermeyeceğini söyledikten sonra tek bir alıştırma öneriyordu. Hikâyesini verdiği bir öykünün kahramanlarının cinsiyetlerini değiştirerek yeniden yazmalarını, hatta sonuçları kendisine göndermelerini söylüyordu. Bu alıştırma sorusuyla karşılaştığımda ne kadar şaşırdığımı tahmin edebilirsiniz. Aklıma gelen bir konunun, bir buluşun, bir yaklaşımın daha önceden bir başkası tarafından yazılmış olduğunu görmek ilk kez başıma gelmiyordu. Bazen daha kötüsü de olabiliyordu: Bir seferinde aklıma gelen parlak bir roman fikrini uzun uzadıya defterime not almıştım. Aradan epeyce bir zaman geçtikten sonra okuyacak bir şey bulamadığım için kıvrandığım bir gece sevdiğim yazarlardan birinin daha önceden okumuş olduğum bir romanına göz gezdirmeye başladığımda başımdan aşağıya kaynar sular döküldü! Daha önce not ettiğim "parlak" fikrim Paul Auster'ın romanlarından birinin özetinden başka bir şey değildi. O zaman yaşadığım sarsıntı yukarıda örneğini okuduğunuz kesişmeden çok daha acı vericiydi. Çünkü aklıma gelen özgün fikri farkında olmadan başkasından aşırmıştım. O "parlak" fikri kaybetmiş olmam yeterince üzücü değilmiş gibi bir de şu soruyla boğuşmaya başlamıştım: Yazdığım her şey böyle bir okuma-unutma-yeniden keşfetme-yani çalma süreci-

nin ürünleri miydi? Bu soruyu "hayır" diye yanıtlayıp yola devam etmekten başka bir seçenek yoktu tabii. Ama madem konu "bilmeden çalma" yani kriptomneziye (*cryptomnesia*) geldi, iki Lolita'dan söz etmeden olmaz.

1955 yılında yayımlanmış olan *Lolita* bir edebiyat öğretmeninin pansiyoner olarak yerleştiği evin kızına tutkulu bir aşkla bağlanmasını, bu uğurda hiç hoşlanmadığı halde kızın annesiyle evlenmesini ve "şans" eseri annenin ölümünden sonra kızla sapkın bir aşk ilişkisi yaşamasını konu alır. Edebî göndermeler ve oyunlarla dolu olan eser bazılarına göre hayâsız bir hikâye, erotik motiflerle süslü ucuz bir romandır; kimilerine göreyse Dostoyevski, Kafka çizgisinde gerçeküstücü bir ironidir. Bu kadar tartışılan bir eserin kaynakları da hep inceleme konusu olmuştur. Gerçek hayattan kimi hikâyeler hatta Charlie Chaplin'in ikinci karısı Lillita Grey'le ilişkisi (isim benzerliğine dikkat) öne sürülmüştür Lolita'nın ilham kaynakları olarak. Nabokov çok farklı bir hikâye anlatır Lolita'nın fikrini nasıl bulduğuyla ilgili olarak. "Bir Rüya: Yaratıcılık" bölümünde özetlemiştim: Bir gün gazetede bir haber okur. Fransa'da doğa bilimleri müzesindeki araştırmacılar bir maymunu resim çizmeye zorlamışlardır. Maymun eline tutuşturulmuş kömür parçasıyla kafesinin parmaklıklarını resmetmiştir ilk olarak. Bunu okuduğumda, der Nabokov, *Lolita* romanının hikâyesi düştü aklıma.

Oysa iki binli yılların başında Michael Maar imzalı bir kitap yayımlandı, adı *The Two Lolitas* ve de çok ilginç bir sırrı ifşa ediyor. *Lolita*'nın bire bir hikâyesi 1916' da Heinz von Lichberg imzasıyla Almanya'da yayımlanmış. Üstelik öykünün adı da "Lolita"! Maar, Nabokov'u aşırmacılıkla suçlamıyor ama bu öyküyü yıllar önce okuyup unutmuş olabileceği ve sonra da kendi fikriymiş gibi yeniden keşfederek yazmış olabileceğini söylüyor. Bir baş-

ka deyişle tipik bir kriptomnezi vakası olmaya aday görünüyor *Lolita*! Ama kendi adıma şunu söyleyebilirim: Nabokov iyi ki Lolita'yı yıllar önce okumuş olduğunu hatırlamamış! Yoksa dünya edebiyatı bir başyapıttan mahrum kalacaktı. Kaldı ki bir sanat yapıtı sadece bir fikirden, konudan ya da teknikten ibaret değildir. Ayrıca şunu da belirtmekte yarar var: Sanat etki üzerine kuruludur. Etkilemek için yazarız. Etkilenmek için okuruz. Etkileyebilmek için de etkilere kendimizi açmamız gerekir. Tüm edebiyat yapıtlarının birbirleriyle bizim farkında olmadığımız bir dilde konuştuklarını düşünüyorum zaman zaman; ama bu da başka bir konu. Şimdi kurmacanın unsurları üzerinde çalışmaya devam edelim.

KURMACANIN UNSURLARI 2

"... Hangi zamanda ve nerede olduğumuz bellidir artık..."

KÖPÜK

Saat beşti.

Saatin sesi, duvarlara asılmış geyik başlarını, doldurulmuş kuşları, yırtıkları özellikle onarılmamış antika koltuk yüzlerini, gümüşleri ve kristal aynaları bir dokunuşta geçerek Bedia'nın oturduğu küçük bölmeye vardı son hızla.

"Öff, saat beş oldu," dedi Bedia. "Hazırlanmalı yavaş yavaş." Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğinin içinde gezdirdi: Kurumuş. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... Kocaman saç saracaklarının üstünde kaskatı bir ışıltıyla duran saçlarını elledi: Kurumuş. Zeynep'e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. "Hazırlanmak", bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın– birbirlerini usulca tamamlayan ışıltılı dilimleri: Yeşil farlar; simli çoraplar; gül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rugan pabuçlar; öğleden sonralarının parlak iskambil kâğıtları, arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp

dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar, yağmurda giyilen çizmeler) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Öff!

— Zeynep, diye seslendi. Zeeeyneeep! Kızım bırak şu toz almayı da banyoyu doldur. Çabuk!

— Geliyorum hanımefendi.

Zeynep kapının yanındaki duvarda asılı duran tüfeklerin tozunu alıyordu. "Geliyorum."

— Bırak ben alayım tozu, sen banyoyu doldur!

— Hiç olur mu hanımefendi?

Zeynep'in başak rengi Sivaslı yüzünde şaşkınlık, pembelik halinde belirdi: Hiç olur mu?

— Neden olmasın? dedi Bedia. Anlamını kendinin de çözemediği o kahkahalarından birini attı. Tutuk, gücünü içinde gizliyen bir kahkaha; yavaş yavaş hazırlanan bir gül, ansızın açılan bir gülümseme. Bir keresinde, bir Nişantaş dolmuşunda (araba onarımdaydı o sıralar) ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan bir delikanlı düşmüştü yanına. Eli yüzü düzgün, temiz giyimli bir genç. Elinde kalın bir kitap vardı. Dönemeçlerde, öbür eliyle ön koltuğa çakılı küllüğü kavrıyor, bacağına değmemeye çalışıyordu. Sonra bir yerde yol bitti, indi. İnerken göz göze geldiler: O an "İnmeyin," demek gelmişti Bedia'nın içinden. "Bu dolmuş gitsin böyle." Sonra, çok sonra bu olayı düşündükçe kahkahayı basardı. İşte o kahkaha.

Bir keresinde, odayı dolduran zengin konukların, güzel kadınların, ellerindeki içki kadehleriyle köşelerde oyalanan erkeklerin arasında, nasılsa fark edildiğinde, bunca hazırlanma çabasını ustaca yok gösteren düz, siyah giysisiyle birden belirdiğinde, dudaklarındaki kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak. "Böyle becerikli bir ev kadını olmasaydın nasıl bir kadın olurdun bilmem," der Macit ara sıra. Onun konuklara dönüp "Karım halkın içinden gelme bir kadındır. Bakın, tarhana çorbasını

hâlâ kendi pişirir; kimselere bırakmaz," dediği zaman attığı kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak; biraz tutuk, biraz kısık belki ama mutlaka beklenmedik.

Bedia sabahtan beri gömülü durduğu kuştüyü yastıklardan sıyrıldı, elini uzattı.

— Hiç olur mu hanımcığım? dedi Zeynep. Şimdi biter.

— Peki peki, dedi Bedia, yine yastıkların arasına gömüldü. Öfff! (Sonra, uzun süredir açmaktan kaçındığı bir konuyu yeni hatırlamışçasına) Şeyyy... Şeyi soracaktım Zeynep. Kimmiş o adam? Anlaşıldı mı kim olduğu?

— Hangi adam hanımefendi?

— O adam canım. Hani geçende gelmiş, beni sormuş ya... Bedia hanım kaçta gelir falan diye.

— Anlaşılmadı, dedi Zeynep. Bilmiyoruz kimmiş.

— Nasıl biriydi, anlatsana.

— Bilmem ki hanımcığım. Düpedüz bir adam işte.

— Peki, nerden gelmiş, nasıl gelmiş Hüseyin'in yanına? Kahveden çıkarken nasıl gelmiş de demiş?

Zeynep bir olayı birkaç kere anlatmış birinin vazgeçemediği, bilmeden ezberlediği sözcüklerle başladı:

— Hüseyin tam kahveden çıkıyormuş...

— Saat kaçmış?

— On felan herhal. O da kalkmış peşisıra. Meğer orada otururmuş.

— Hüseyin görmemiş yani daha önce. Oturuyormuş ama onun ilgisini çekmemiş.

— He ya.

— Sonra?

— Kalkmış, peşine düşmüş bizimkinin. Hüseyin hırsız sanmış. Buralar belli olmaz değil mi hanımcığım? Bakarsın hırsızdır.

— Doğru, doğru. Ya konuşması? Köylü gibi mi konuşuyordu?

— Birazcık köylüydü besbelli. Kasketi vardı ama bilemeyeceğim.

— İyi düşünsene kızım, kafanı çalıştır biraz. Nereden tanıyormuş beni, söyledi mi? Bizim oradan mı?

— Bilmem ki hanımcığım. Sormadık. Tanrı misafiri. Bedia hanımı göreceğim dedi, ne zaman gelir dedi, o kadar. Biz de sormadık. Ama keşke sorsaydık, ne biçim adammış o hanımefendi. Hiç görmedim öylesini, hiç duymadım. İnanmayacan, yattığı çarşafı, yastık yüzünü yudum durdum da yağları çıkmadı. Yastığın içine geçmiş kir. Yepyeni yüzler, pamuklar hep yağ içinde kalmış. Nasıl yağmış, nasıl kirmiş bu böyle? Kabahat Hüseyin'in. Sen kalk tanımadığın adamı Tanrı misafiri diye... Güneş çıksın, pamukları da yıkayacağım inşallah. O ne biçim adammış öyle...

Zeynep bir yandan geyik başlarının, doldurulmuş kuşların, kapının yanındaki duvara asılı tüfeklerin tozunu alıyor, bir yandan sızıldanıyordu: O nasıl kirmiş öyle...

— İş istemeye gelmiştir, dedi Bedia, kestirip attı. "Babamın akrabalarından biridir," diye düşündü. "Hiçbirini tanımam görsem!" Kaç yıl oldu? Takvimde ruj kalemiyle belirtilen bu sıradan gün, evliliğinin onuncu yıldönümüydü. Saate baktı: Beşi yirmi geçiyordu. Birazdan Macit, kırmızı güller ve bir pırlanta yüzükle çıkagelirdi. On yılda on yüzük. Her yıl için bir yüzük, bir değerli taş. Yıllar böyle geçmişti. On yıl olmuştu Manisa'dan çıkalı. Birbirlerine deliler gibi tutkun iki genç. Biri, şimdiki kendisi: Konuklarını hazır mezelerle, lokantalardan getirtilen yemeklerle ağırlamayı öğrenmiş, tarhana çorbasını unutmamakla gönenen Bedia. Manisalı çiftlik kâhyasının kızı. Hâlâ alımlı. Yalnız artık ince çorap giyiyor, kalın donunu fırlatıp attı. Lastik eldivenlerle toz almayı öğrendi, sonra koku markalarını, gözaltı kırışıklarını giderici özel kremleri, erkeklerin

sevdiği siyah kısa gecelikleri. Öbürü Macit: Sapsarı saçlı, incecik, Manisalı çiftçinin oğlu. O zamanki Bedia'ya deliler gibi tutkun; şimdi alışmış, durmuş oturmuş, saçları dökülmüş, evlilik yıldönümlerini titiz bir kuyumcunun tam zamanında yolladığı değerli bir yüzükle hatırlayan saygılı koca. Manisa'yı görse tanımazdı şimdi. Hangi mevsimdi orada? Güneş var mıydı? Güneyde olduğuna göre... Yok canım, güneyde olan Mersin'dir, Manisa... boş ver.

Uzun bir süredir şehirler, sonsuz bir otomobil yolunun gereksiz, sıkıcı kesintileriydi Bedia'nın gözünde: Lastik iner, motor durur, işte bir şehirdesin. Hangisi olursa olsun. Oysa insan gideceği yere bir an önce varmalıdır. Macit öyle der. Macit on yıldır öyle der. Hiç değişmemiştir. Niye değişecek? Daha ne olabilir? İşte bu koskocaman ev, bu değerli silahlar, Avrupa yolculukları, Bedia, bu doldurulmuş kuşlar.

— Öfff! dedi Bedia, kuştüyü yuvasından sıyrıldı, ayağa kalktı.

Saat beş buçuk olacak birazdan. Zeynep! Zeynep! Kızım doldu mu banyo?

— Doluyor hanımefendi, siz soyununcaya dolar. Zeynep'in sesi yaklaştı.

— Ben giriyorum Zeynep. Sen de git istersen kızım. Macit bey neredeyse gelir.

— Peki hanımefendi. Zeynep, hep "Peki," demenin anlamsız güleçliğini yüzünde tutmaya çalışarak sokak kapısına yöneldi.

"Kim olursa olsun, Macit'e söylemeliyim," diye düşündü Bedia soyunurken. Banyoda uzun saçlarını naylon başlığın içine özenle yerleştirdi. Bu sessizliği öyle severdi ki. Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü. Uzakta bir kapı kapandı: Zeynep çıktı. Saat beş buçuğu vurdu.

"Neden daha önce söylemedim sanki? Amaan, nereden de takıldı kafama? Canım, Manisa'dan kim olabilir: Emmisinin oğlu, Şahingil'in Osman... Yok canım. İş isteyecek mutlaka." Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.

"Hep böyle olur," dedi Bedia irkilerek, "Macit anahtarını unutmuştur yine. Ne zaman banyoya girsem... Bıktım artık."

Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp, terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyordu ardında. Karanlıkta, el yordamıyla açtı kapıyı: Dışarsı karanlıktı! Aşağılardan, biri asansörü çağırmıştı. Asansör; sarsıla sarsıla inerken o, iki kat arasındaki belirsiz aydınlığın, müthiş korkunun daralan yüreğine yerleştiğini duydu. Bir an önce öbür kata, açıklığa, güvene ulaşmak için parmaklarının ucunda hafifçe kalkarak çevresine bakındı: Asansörün ışığında kasketli bir adam duruyordu.

Adam yaklaştı. Bedia tanıyamadı; yabancı mıydı, değil miydi kestiremedi. Bornozunun açık duran önünü kapadı hızla. Aşağıda biri bindi asansöre. Macit geliyordu herhalde. Zaman kazanmak için, bir şeyler hatırlayabilmek için, bir şeyler düşünebilmek için:

— Kimsiniz? dedi Bedia. Tanıyamadım birden.

Adam hiçbir karşılık vermeden öylece durdu, ayağıyla kapıyı itti biraz.

— Kimsiniz? diye haykırdı Bedia. İş mi istiyorsunuz? Zeynep... Arkasına döndü; Zeynep yoktu. Asansör yukarıya doğru çıktı, katı geçti.

Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parıltıyla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı.

Bu sefer öykünün adını sona bırakalım. İlk cümleyle başlayalım:

> Saat beşti.
>
> Saatin sesi, duvarlara asılmış geyik başlarını, doldurulmuş kuşları, yırtıkları özellikle onarılmamış antika koltuk yüzlerini, gümüşleri ve kristal aynaları bir dokunuşta geçerek Bedia'nın oturduğu küçük bölmeye vardı son hızla.

İlk cümlede saatin söylenmesi bu öykünün dar bir zaman kesitinde geçeceğini haber veriyor. Öykülerin hayatın içinde belli anlara odaklanması alışıldık bir durumdur. Tabii bunun bir kural olmadığını da hemen söylemeliyim. Peki, o halde neden bu öykünün kısa bir zaman aralığını anlatacağı özellikle haber veriliyor? Öykünün tamamını okuduktan sonra sahiden de tüm hikâyenin beş ile beş buçuk arasında geçtiğini, hatta asıl olayın saat tam beş buçukta gerçekleştiğini anlıyoruz. Bu olaya tanık olan birinin polise vereceği ifade gibi: *Bedia Hanım saat tam beşte yatağından çıktı, hizmetçisine banyoyu hazırlattı, bir süre sonra hizmetçiye izin verdi ve banyoya girdi, saat tam beş buçukta kapı çalındı ve esrarengiz yabancı geldi.* Hikâyemiz aslında bu kadar ama yine de sorumuzun tam anlamıyla yanıtı olmadı bu açıklama. Neden "Saat beşti" diye başlıyoruz? Bu ilk cümlenin paragraf halinde yalnız bırakılması yazarın özel bir vurgu yapmak istediğini de gözler önüne seriyor. Ardından gelen paragraftaki şiirsel anlatım yine zaman üzerine. Saatin sesinin ortamdaki eşya üzerinde yol alışını anlatan bu ifadeler bir yandan da bizi mekânın içinde dolaştırıyor. Kurmacanın iki unsuru çarçabuk ortaya konmuş oluyor böylece: Hangi zamanda ve nerede olduğumuz bellidir artık.

"Öff, saat beş oldu," dedi Bedia. "Hazırlanmalı yavaş yavaş." Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğinin içinde gezdirdi: Kurumuş. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... Kocaman saç saracaklarının üstünde kaskatı bir ışıltıyla duran saçlarını elledi: Kurumuş. Zeynep'e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. "Hazırlanmak", bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın– birbirlerini usulca tamamlayan ışıltılı dilimleri: Yeşil farlar, simli çoraplar, gül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rugan pabuçlar, öğleden sonralarının parlak iskambil kâğıtları, arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar, yağmurda giyilen çizmeler) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Öff!

Bu paragrafta hemen kahramanımızla tanışıyoruz: Bedia. Üstelik onun kendi kendine konuşmasını duyuyoruz ve bununla da kalmıyoruz, zihninin içini de duyuyoruz. Anlatıcımız sınırlı üçüncü tekil şahıs bakış açısını kullanıyor. Daha önceki bölümde incelediğimiz "Evdeki" adlı öyküdeki birinci tekil anlatıcıya çok benzeyen ama olanakları biraz daha geniş olan bir anlatım biçimi. Aslında yazarın sesini duyuyoruz ve yazar kahramanına çok yakın bir noktadan konuşuyor. Onun düşüncelerini bize ânında aktarıyor.

Yazar ayrıntıları son derece dengeli kullanarak bize hemen yeni bilgiler veriyor: Herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Neden bugünün önemli olduğu belirtilir? "Evdeki" öyküsünün de geçtiği günün kendine göre bir özelliğinin oldu-

ğunu hatırlayın. Anlatılacak hikâyenin herhangi bir günün sıradan akışından ibaret olmadığının, içine gireceğimiz dünyanın ilginç bir ânına tanık olacağımızın bildirilmesinin sık başvurulan bir tarz olduğunu o zaman da söylemiştim. Belli ki bugün özel bir gündür, hem kahramanımızın bildiği nedenlerden dolayı hem de henüz bilmediği bir nedenle özel bir gün.

— Zeynep, diye seslendi. Zeeeyneeep! Kızım bırak şu toz almayı da banyoyu doldur. Çabuk!

— Geliyorum hanımefendi.

Zeynep kapının yanındaki duvarda asılı duran tüfeklerin tozunu alıyordu. "Geliyorum."

— Bırak ben alayım tozu, sen banyoyu doldur!

— Hiç olur mu hanımefendi?

Zeynep'in başak rengi Sivaslı yüzünde şaşkınlık, pembelik halinde belirdi: Hiç olur mu?

Bu diyalog bizi yardımcı bir tiple tanıştırıyor, o tip ile kahramanımızın ilişkisini gözler önüne seriyor. Bedia ile Zeynep arasındaki mesafe bir sınıf ilişkisinin ifadesidir. Burada çok hoş bir ayrıntı olarak Zeynep'i tüfeklerin tozunu alırken görüyoruz. Hepimizin bildiği bir kural vardır: Duvara asılı bir tüfek varsa hikâyenin bir yerinde o tüfek mutlaka patlar. Çehov'un dile getirdiği ve ondan beri söylene söylene artık bir klişe haline gelmiş bu düşünceyle ifade edilen, kurmaca yapıtlarda hiçbir şeyin rastlantısal olmadığıdır. Başka bir örnek vermek gerekirse: Kahramanın bir özelliği söyleniyor, örneğin doktor olduğu belirtiliyor ve bir daha bu özellik kullanılmıyorsa kurmacanın yapısında bir zayıflık oluşabilir. Yani kahramanın doktor olması hikâyeye hizmet etmiyorsa bu fazla bilgi anlatımı zayıflatır. Çünkü siz bir kere bu bilgiyi verdiğinizde okur bunu belleğinin bir köşesinde tutma-

ya başlar, tıpkı diğer bilgileri tuttuğu gibi. Önemli bir özellik beklenti yaratmaya başlar. Bu bazen bir meslek bazen bir mekân hatta bazen karakterlerden birinin adı bile olabilir. Örneğin Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanında otelcinin adı Zebercet'tir. Eğer bu sadece söylenip geçilseydi bizde bir eksiklik duygusu bırakırdı. Oysa adını babasının neden Zebercet koyduğundan başlayarak otelcinin fiziksel özellikleri, aile ilişkileri ve sonradan otele dönüştürülen konak hep birbirine ve en sonunda da otelcinin cinnetine bağlıdır.

Şimdi biz de öykünün başında verilen bilgileri biriktirmeye başladık bile. Ama öykünün tamamını okuduğumuza göre tüfek meselesini hemen çözebiliriz. O tüfekler hiç patlamayacak. Evet, doğru. Ancak öykünün sonunda ucu açık bırakılmış da olsa bir cinayet işleneceği kesin. Ya da bize bunu düşündürtecek bir yola giriyor öykü. İşte bu tüfekler de bence orada atmosferin gerilimini hazırlayan örtülü imgelerden biri. Elbette şunu diyemeyiz: O tüfekler orada olmasaydı öykünün sonu farklı biterdi. Hayır, bunu diyemeyiz ama şunu söyleyebiliriz: O tüfekleri algıladığımız andan itibaren bu evde bir cinayet işlenirse şaşırmayacağımız bir düşünsel durumda okumayı sürdürüyoruz. Ek bir soru: Bu tüfekleri yazar oraya bizim yorumumuzun farkında olarak mı koymuştur? Bunu bilemeyiz. Bazen yazarlar tasarladıklarının çok azını gösterme eğilimindedirler. Çünkü bu yöntem okurun zihninde hikâyenin gerçekliğini pekiştirir. Tabii yazarın o tüfekleri oraya yerleştirmesi üzerine başka yorumlar da yapabiliriz: Av merakı, Macit'in sınıf atlama hikâyesinin taşralı kökenlerini hatırlatan işaretlerinden biridir. Ayrıca ortamdaki doldurulmuş hayvanlar, Bedia'nın bir zamanlar kanlı canlı âşık bir kadınken şimdi içi boşaltılmış ve burjuva nesneler dünyasının malzemesiyle doldurulmuş ölü bir kadına dönüşmesinin sim-

gesi olarak da işlev görmektedir. Ancak tüm bu yorumlar tüfeklerin gerilim atmosferine hizmet etmediğini ifade etmez. Çünkü sanat yapıtını oluşturan unsurların yazar tarafından önceden belirlenmiş tek bir işlevi yoktur. Bu unsurların –çoğu zaman– yazarının bilinçli tasarımını aşan örtük, gizil bağları vardır.

> — Neden olmasın? dedi Bedia. Anlamını kendinin de çözemediği o kahkahalarından birini attı. Tutuk, gücünü içinde gizliyen bir kahkaha; yavaş yavaş hazırlanan bir gül, ansızın açılan bir gülümseme. Bir keresinde, bir Nişantaş dolmuşunda (araba onarımdaydı o sıralar) ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan bir delikanlı düşmüştü yanına. Eli yüzü düzgün, temiz giyimli bir genç. Elinde kalın bir kitap vardı. Dönemeçlerde, öbür eliyle ön koltuğa çakılı küllüğü kavrıyor, bacağına değmemeye çalışıyordu. Sonra bir yerde yol bitti, indi. İnerken göz göze geldiler: O an "İnmeyin," demek gelmişti Bedia'nın içinden. "Bu dolmuş gitsin böyle." Sonra, çok sonra bu olayı düşündükçe kahkahayı basardı. İşte o kahkaha.

Zeynep'in şaşkınlığıyla dalga geçen bu kahkahanın anlamı üzerine düşünüyoruz hep beraber. Bedia, yazar ve biz. Bir şeyin anlamını çözmenin en güzel yolu "göstermek"tir. Yazar, şu şu nedenlerden dolayı Bedia böyle bir karakterdir ve şu şekilde kahkaha atar, deseydi canımız sıkılmaya başlardı. Çünkü hem bir şey görmemiş olacaktık hem de bir gizemi çözmenin zevkinden mahrum kalacaktık. Onun yerine yazar çok daha ustaca bir anlatım tekniği kullanarak bizi geçmişteki bir âna götürüyor. Bu sırada ayrıntılar yine önemli işlevler yükleniyor: "Ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan", "ön koltuğa çakılı küllüğü kavrıyor", "bir Nişantaş dolmuşunda" gibi ayrıntılar bizi hızla ve başarıyla o sahneye götürüyor. Sahne kur-

mak, yazılan metin ister öykü ister roman olsun hikâyenin başarıyla aktarılmasında önemli bir rol oynar: Gösterir. Ardından paragraf yine o kahkahayla kapanıyor. Kahkaha için açılmış bu parantezin içinde biz kahkahayı çözemesek de Bedia hakkında çok şey öğrenmiş oluyoruz.

> Bir keresinde, odayı dolduran zengin konukların, güzel kadınların, ellerindeki içki kadehleriyle köşelerde oyalanan erkeklerin arasında, nasılsa fark edildiğinde, bunca hazırlanma çabasını ustaca yok gösteren düz, siyah giysisiyle birden belirdiğinde, dudaklarındaki kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak. "Böyle becerikli bir ev kadını olmasaydın nasıl bir kadın olurdun bilmem," der Macit ara sıra, Onun konuklara dönüp "Karım halkın içinden gelme bir kadındır. Bakın, tarhana çorbasını hâlâ kendi pişirir, kimselere bırakmaz," dediği zaman attığı kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak; biraz tutuk, biraz kısık belki ama mutlaka beklenmedik.

Bu paragrafta da kahkaha üzerinden devam ederek kocası Macit'i, toplumsal konumlarını, kocasının Bedia'yı nasıl gördüğünü, daha doğrusu tüm bunları Bedia'nın nasıl yorumladığını öğreniyoruz. Bunları üçüncü tekil anlatıcıdan dinliyoruz ama duyduğumuz ses Bedia'nın. Gerçekte yazarın ne düşündüğünü duymuyoruz. Yazar kahramanının zihnine bir mikrofon yerleştirmiş gibi... Daha sonra bu iki kahkaha parantezi kapanıyor ve Zeynep'le Bedia'yı bıraktığımız âna dönüyoruz.

> — Hiç olur mu hanımefendi?
>
> [Kahkaha ile ilgili geri dönüşler]
>
> Bedia sabahtan beri gömülü durduğu kuştüyü yastıklardan sıyrıldı, elini uzattı.
>
> — Hiç olur mu hanımcığım? dedi Zeynep. Şimdi biter.

"Evdeki" öyküsünü incelerken karşılıklı konuşmalar üzerinde durmuş; gerek karakterlerin yaratılması sürecine katkıları açısından, gerekse sahnenin canlandırılması için iyi diyalogların çok işlevsel olduğunu ancak "doğal" diyalog yazmanın göründüğü kadar kolay olmadığını vurgulamıştım. Burada da kulağa son derece doğal gelen bir konuşmaya tanık oluyoruz ve çok önemli şeyler öğreniyoruz: yabancının varlığını. Zeynep'in bu konudaki ikircikli tavrını... Adamın yattığı yatakta bıraktığı kirin vurgulanması... Ve daha da önemlisi, yazarın bizim üzerimizde yaratmaya çalıştığı gerilim:

> Zeynep bir yandan geyik başlarının, doldurulmuş kuşların, kapının yanındaki duvara asılı tüfeklerin tozunu alıyor; bir yandan sızıldanıyordu: O nasıl kirmiş öyle...

Gördüğünüz gibi gerilimi tetikleyecek olan tüfekler yine görüntüde! Hem doğal dekorun bir parçası olarak varlar hem de gerilim nesnesi işlevini sürdürüyorlar. İlk bakışta son derece sıradan gibi görünen bu anlatımın neden iyi olduğunu anlamamız için burayı dikkatle incelememiz gerekli. Tüfekler görüntüde, dedim. Bu bir dil sürçmesi değil. Yazılı bir metinde cümleler ve kelimeler okurun beş duyusudur. Bir mekân yaratıldıktan ve orada bulunan nesneler bir kez adlandırıldıktan sonra okurun zihninde oluşan "görüntü" zaman içinde solmaya başlar. Eğer hatırlatılmazsa o mekânda bulunan nesneler unutulmaya başlar. Bu cümlenin işlevlerinden biri, mekânın devamlılığını sağlamasıdır. Bir başka işlevi de hikâyenin kişilerinin eylemlerini anlatmasıdır. Aslında Zeynep'in sadece söyleyeceklerini söylemesi sağlanır, o sırada ne yaptığı belirtilmeyebilirdi. O zaman okurun zihninde çok durağan, hatta soyut bir tablo olurdu. Bunun bir ti-

yatro oyunu olduğunu düşünün: Zeynep ve Bedia konuşurlarken vitrin mankeni gibi hareketsiz midirler? Mutlaka bedenlerini kullanarak "oyunlarına" bir hareket katarlar, hatta bu metinde olduğu gibi o sırada bir işle meşgul olurlar. Hayat dinamiktir, her şey sürekli hareket halindedir. Tiyatro oyunlarında bu mizansenler yönetmenin tasarımıdır; oyunculuk, ışık ve dekor gibi başka unsurlar kullanılarak gerçekleştirilirler. Tiyatroda dekor sürekli sahnede bulunduğu için izleyicinin mekân konusunda bir sorunu olmaz. Ancak yazılı metinde "nerede olduğumuzu hatırlatan" cümleler sürekliliği sağlar. Akla kötü yazılmış radyo tiyatrolarındaki zorlama replikler geliyor ister istemez: Dinleyici sadece mekânı değil oyuncuların hareketlerini de göremez, ayrıca sürekli bir üst-anlatıcı araya girip onların davranışlarını da anlatamaz; dolayısıyla, çoğu bilgi replikler yoluyla aktarılır. "Şimdi bu elimdeki bıçağı karnına saplayacağım ve sonsuza kadar susacaksın," demek zorunda kalır elinde bıçakla bir diğerini tehdit eden saldırgan.

> — İş istemeye gelmiştir, dedi Bedia, kestirip attı. "Babamın akrabalarından biridir," diye düşündü. "Hiçbirini tanımam görsem!" Kaç yıl oldu? Takvimde ruj kalemiyle belirtilen bu sıradan gün, evliliğinin onuncu yıldönümüydü. Saate baktı: Beşi yirmi geçiyordu. Birazdan Macit, kırmızı güller ve bir pırlanta yüzükle çıkagelirdi. On yılda on yüzük.

Bu şekilde başlayıp bize Macit'i tanıtan bölüme geliyoruz. Macit'i sadece Bedia'nın zihninin içinden görüyoruz. O bir karakter sayılabilir mi? Burada ilginç olan, Bedia'nın yabancının kimliğini ararken geçmişe sürüklenmesi. Yıllar – takvim – onuncu yıl – saat... Saatin bu kadar net kullanılması Bedia'nın asıl meselesinin zaman-

la olduğunun işaretlerinden biri. İşaret demek belki yanlış oldu: Öykünün zaman meselesini taşıyan dokusunu oluşturmaya yarıyor. Daha sonra, "İşte bu koskocaman ev, bu değerli silahlar, Avrupa yolculukları, Bedia, bu doldurulmuş kuşlar" ile özetlenecek yaşamı kuran Macit'ten olumsuz bir tonda söz ediliyor. Bunları düşünen bir kadının kocasına âşık olmayı sürdürdüğünü söyleyemeyiz. Doldurulmuş kuşlar gibi hissediyor Bedia. Böylece bir kez daha ayrıntılar işe yarıyor. Ancak hayatından ve Macit'in bugünkü halinden hoşnut olmayan Bedia, aşağıdaki sahnede yaşamın tüm sorumluluklarını nasıl da kolaylıkla kocasına devredebildiğini ve sonra da yakındığını bize gösteriyor.

> "Kim olursa olsun, Macit'e söylemeliyim," diye düşündü Bedia soyunurken. Banyoda uzun saçlarını naylon başlığın içine özenle yerleştirdi. Bu sessizliği öyle severdi ki. Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü. Uzakta bir kapı kapandı: Zeynep çıktı. Saat beş buçuğu vurdu.
>
> "Neden daha önce söylemedim sanki? Amaan, nereden de takıldı kafama? Canım, Manisa'dan kim olabilir: Emmisinin oğlu, Şahingil'in Osman... Yok canım. İş isteyecek mutlaka." Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.
>
> "Hep böyle olur," dedi Bedia irkilerek, "Macit anahtarını unutmuştur yine. Ne zaman banyoya girsem... Bıktım artık."

Artık ayrıntıların zenginliği üzerinde durmuyorum. Bu bölümün başında güvenilen Macit'in kısa bir sürede bıkılmış kişiye dönüşmesini canlandırdığı için önemli buluyorum. Şimdi bu noktada durup düşünelim: Bedia

nasıl biri? Tanıdığımız birçok insana benziyor, kafası karışık, mutsuz... Birçok özellik ekleyebiliriz. Ama en önemlisi, biz artık Bedia'nın nasıl davrandığını biliyoruz: evinde, dolmuşta, kocasının yanında, bir partide, hizmetçisiyle konuşurken, geçmişinde kalmış uzak akrabalarına karşı... Üstelik tüm bunları bir-iki sayfa içinde, okuma zamanıyla beş-altı dakikada öğrendik. Gerçek hayatta beş-altı dakika içinde bir insanı bu kadar yakından tanıyabilir miyiz? Hayır. İşte kurmacanın yarattığı yanılsamalardan biri de budur. Kurmacanın içinde yaratılan karakterlere, sadece sözcüklerden yapılmış, yüzlerini bile görmediğimiz kişiler olmalarına rağmen varlıklarına inanırız. Bunun altında yatan nedenlerden biri okurken kendimizi o kahramanın yerine koyarak onun zihin gözüyle dünyayı görmeye başlamamızdır. Tabii yazar beş duyumuzu harekete geçirecek ayrıntıları bize sunduğu ölçüde bu özdeşleşme kolaylaşır.

> Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular; ince bir iz bırakıyordu ardında. Karanlıkta, el yordamıyla açtı kapıyı: Dışarsı karanlıktı! Aşağılardan, biri asansörü çağırmıştı. Asansör; sarsıla sarsıla inerken o, iki kat arasındaki belirsiz aydınlığın, müthiş korkunun daralan yüreğine yerleştiğini duydu. Bir an önce öbür kata, açıklığa, güvene ulaşmak için parmaklarının ucunda hafifçe kalkarak çevresine bakındı: Asansörün ışığında kasketli bir adam duruyordu.

Şimdi gerilimin tırmanmaya başladığı bu final bölümünü inceleyelim. Kapı çalındığı anda biz ne düşündük? Öncelikle ters bir şeyler olacağını sezdik. Macit'in gelmediğinden eminiz. Kahramanımız da bizim gibi kuşkulansa belki kapıyı açmayacak ve kurtulacaktır. "Ar-

dında ince su izleri bırakarak Bedia koşarken" keşke gitmese, elma çiçeği köpüğü kokulu kadın, yastıkları kiriyle damgalayan yağlı-kara adamla karşılaşmasa deriz içimizden; ama bir yandan da gidip kapıyı açmasını, o bilinmezle karşılaşmasını isteriz. Çünkü bu öyküyü neden okuduğumuzu o anda fark etmişizdir. Daha önce sözü edilen o kirli adam gelecek! Bunu hissediyoruz. Polisiye edebiyata da o yüzden ilgi duymaz mıyız? Bizim başımızdan geçmesini arzu etmeyeceğimiz o korkunç ama bir o kadar da heyecanlı maceraları görmek değil midir bizi sürükleyen? Korku ve gerilim edebiyatı insan zihninin ilksel kaygı ve endişelerini kurcaladığı için hep ilgi çekmiştir. Artık gecelerimiz karanlık ve güvensiz değil, doğa bizi korkutan bir yer değil; tam tersine dize getirdiğimiz, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bir yer. O halde geçmiş zamanda yaşamış atalarımızı korkutan ormanların karanlık güçleri şimdi kurmaca yoluyla bir kez daha ehlileşiyor ama bu sırada ilksel dürtülerimizi kurcaladığı için de bize garip bir zevk veriyor.[1]

> Adam yaklaştı. Bedia tanıyamadı; yabancı mıydı, değil miydi kestiremedi. Bornozunun açık duran önünü kapadı hızla. Aşağıda biri bindi asansöre. Macit geliyordu herhalde. Zaman kazanmak için, bir şeyler hatırlayabilmek için, bir şeyler düşünebilmek için:
>
> — Kimsiniz? dedi Bedia. Tanıyamadım birden.

Gerilimi tırmandırmak göründüğü kadar kolay değildir. Yazarın zamana gereksinimi vardır ve böyle bö-

1. Richard Alewyn'in "Edebi Kaygı" adlı yazısını bu konuya daha çok ilgi duyan okurlara önermek isterim. *Korku ve Kaygı* (düzenleyen Hoimar von Ditfurth, çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991) adlı bir tartışma kitabının ikinci makalesi.

lümlerde her cümle çok daha fazla bir dikkatle okunacağı için hata yapmaması, dikkati dağıtmaması ve kuşkulu durumu sürdürecek hamlelerle devam etmesi gerekir. Nitekim burada da Bedia'nın Macit'ten yana ümitlenmesi ona biraz zaman kazandırmış, bizim de o durumda bir süre daha kalmamıza neden olmuştur.

> Adam hiçbir karşılık vermeden öylece durdu, ayağıyla kapıyı itti biraz.
>
> — Kimsiniz? diye haykırdı Bedia. İş mi istiyorsunuz? Zeynep... Arkasına döndü; Zeynep yoktu. Asansör yukarıya doğru çıktı, katı geçti.
>
> Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parıltıyla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı.

Paniğin boyutlarını algılamamız için Bedia'nın Zeynep'in çıktığını bir an için unutması iyi bir hamle. Bedia'nın hissettiği korkunun derecesini gösteriyor. Bellek korku içinde bir nabız gibi çarpıyor. Unutuyor, tekrar hatırlıyor. Ayrıca "iş mi istiyorsunuz" sorusu bize sürekli olarak Bedia'nın geçmişine bakışını hatırlattığı için çok işlevsel. Son iki cümledeyse anlatıcı "Bedia'nın içinden çıkarak" bizim de altına imzamızı atabileceğimiz saptamasını yapıyor: Geçmiş geri gelmiştir. Bu noktaya kadar "Bedia'nın içinde olan" anlatıcının ondan kopuşu ruhun bedeni terk edişini çağrıştırdı bana... Bir metin böyle olmayacak bir şey hissettirdiği zaman anlıyorum onun değerini.

Şimdi bu noktadan sonra çok şey tartışılabilir: Bedia'nın bu sonu hak edip etmediği önemli bir sorudur örneğin. Ölümle cezalandırılacak kadar kötü bir şey yapmamıştır Bedia. Biraz düşününce Bedia'nın bir cinayete kurban gitmiş olma olasılığı bize zayıf gelmeye baş-

lar. Öykü boyunca, kahramanın düşüncelerine de tanıklık etmiş, Bedia'nın somut olarak birinden kuşkulandığını görmemiştik. Bu durumda anlatılan hikâyeye duyduğumuz inanç da solmaya başlar. O adam Bedia'yı neden öldürsün ki... Kahkahası yüzünden mi? Saçma... O halde? Sınıf atlayarak geçmişinden kopması mı? Bu da çok yeterli değil, çünkü sınıf atlamak için etkin olarak uğraşan Bedia'nın kocası; kendisi sadece zenginliğin nimetlerinden yararlanıyor. Eğer geçmişini unutarak sınıf atlamanın cezası ölümse bu cezayı önce Macit'in çekmesi gerekiyor. O zaman öykünün finalini tekrar okuruz. Adamın Bedia'yı öldürmüş olduğunu nereden çıkardığımızı sorarız kendimize. Cinayeti gördük mü? Hayır. Hatta tam tersine, "Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parıltıyla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı," gibi mecazlı bir anlatımla bitiyor öykü. Bize bir cinayetin işlenmekte olduğunu düşündüren tek bir ayrıntı (parıltı!) var; bir bıçağı ya da silahı çağrıştıran bir sözcük. Sahne o kadar ustaca kurulmuş ki biz bu sözcüğü okuduğumuz anda olacakları zihnimizden tamamlıyoruz. Bu sahnenin üzerine düşündükçe cinayetin gerçek bir eylem olduğundan kuşkulanmaya başlıyoruz. Artık kapıya dayanan adamın gerçek bir kişi değil de bir simge olduğunu düşünebiliriz. Ama o zaman bütün o gerçekçi anlatımın ayrıntılarını ne yapacağız? Bu durumda başka bir çözüm düşünürüz: Belki de adam gelmemiştir. Bedia köpüklü banyonun rehavetine dalıp uyumaya başlamıştır. Geri dönüp hikâyenin bu ek yerini ararız:

> Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.

Burası olabilir mi? Zilin çalmadığını düşünürsek, öykünün finalindeki cümleyle çember tamamlanabilir:

> Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... [...] Gözlerini kapadı.

Evet, yazar eğer bu tür bir metaforik anlatım benimsemişse adamın gelişi o müreffeh hayatın ortasında görülen geçmişin motifleriyle bezeli bir kâbustan başka bir şey olamaz. Köşeli parantezin içindeki üç nokta bu kâbusun görülme ânından başka bir şey değil şimdi. Öykünün adı da ayrı bir anlam kazanıyor bu yorumumuzla. Sadece sabun köpüğü gibi bir hayatı işaret etmiyor ama aynı zamanda köpük banyosu sırasında yaşanan ana bir gönderme yapıyor. Ancak bu öyküde yazar bizim bu yaptığımız yorumu doğrulayacak ya da yanlışlayacak bir netlik yaratmıyor. Bu da öyküyü sıradan bir olay anlatımının ötesine taşıyor. İki olası gerçeklik düzlemi arasında asılı kalıyoruz: Kurmaca bir kez daha Tomris Uyar'ın kaleminde farklı gerçeklik boyutları yaratan bir sanata dönüşüyor.Yaratıcı Yazarlık atölyelerimde bu öykü incelemesini bitirene dek yazarın kim olduğunu söylemiyorum. Sonra aynı soruyu soruyorum, tıpkı "Evdeki" öyküsünden sonra yaptığım gibi: yazarın cinsiyeti ve öykünün yazıldığı dönem. Katılımcılar dönemi kestirmekte pek zorlanmıyorlar ancak cinsiyet konusunda yine görüşler yarı yarıya çıkmaya devam ediyor. Hatta bir katılımcının yaptığı şu yorum ilginç gelmişti: "Bu yazar bir erkek olmalı; kadın dünyasını iyi tanımadığı için bir sürü süs malzemesi sayıp durmuş."

Daha önceki öykü incelemesinin sonunda vurguladığım gibi burada yaptığımız yine bir "okuma" denemesiydi. Aynı metnin bir başka yorumunu Selim İleri'den okuyabilirsiniz. İleri, yazısını şu cümleyle bitiriyor:

"Köpük", hikâye sanatının süslü giysilerini kuşandıktan sonra hepsini fırlatıp atmış, gerçek bir başyapıttır.[1]

Bu cümle aslında benim bu kitapta hedeflediğim amacı da dile getiriyor: Hikâye sanatının tekniklerini irdeleyelim ve sonra onları aşmaya çalışalım... ki büyübozma çabamızın bir anlamı olsun!

1. Selim İleri, "Köpük", *ADAM Öykü*, Kasım-Aralık 1995, Sayı 1.

ZAMAN: NEDEN-SONUÇ ZİNCİRİ

"... Çünkü kurmaca yazmak bir anlamda zamanı yönetmektir..."

Zaman gerçekten de kurmacanın en önemli unsurlarından biridir. İnsan çevresinde olup bitenleri hızla algılayıp uygun stratejiler geliştirmek zorunda olan bir yaratıktır. Neden-sonuç ilişkilerini kavramak insan zihninin en önemli araçlarındandır. Dünyada olup bitenleri bir neden-sonuç zinciri içinde kavramak, hayatta kalmak için büyük bir üstünlük sağlar: daha sonra olacakları önceden kestirmek. Neden-sonuç zincirinin kurulması için de gözlemlenen olayların bir biçimde kaydedilmesi gerekir. Bir kurama göre belleğin gelişimi de tamamen bu gereksinimden kaynaklanır.[1] Örneğin, geceleri avlanmak zorunda olan memelilerin görme yeteneklerinin yanı sıra koku duyularının da gelişmiş olmasının, karanlıkta çevre hakkında bilgi edinme gereksiniminin bir sonucu olduğu söylenebilir. Koku duyusunun önemli bir özelliği vardır. Bir anda bir bilgiyi edinmeyi sağlar. Çevre hakkında bilgiyi karanlıkta toplayan bir yaratık görme duyusundan çok koku alma yeteneğine güvenmek zorundadır. Görme duyusu bir anda toplamın bilgisini verebilir. Bakarsınız ve ufka kadar her şeyi görürsünüz. Sizin var-

1. Bu konuda ayrıntılı bilgi için: James McConkey, *The Anatomy of Memory. An Anthology*, Oxford University Press, 1996.

lığınızı tehdit edecek tüm saldırganları çok çok uzaktayken saptayabilirsiniz. Ancak milyonlarca yıl öncenin memeli hayvanları için ortam son derece tehlikeliydi; gündüzleri saklanmak, geceleri sakınarak dolaşmak zorundaydılar. Bu nedenle de iyi koku alma yeteneği olanlar türlerini sürdürme olanağına sahip olmuşlardır (konuyu dağıtmak gibi olacak ama şu bilgiyi de eklemeli: Modern insanın atası *homo sapiens*'in diğer insansılarla yarışında ona üstünlük sağlayan özelliğin köpeklerle dostluk kurması olduğu iddia ediliyor; köpekler ve atalarımız müthiş bir ortaklık kuruyorlar, biri avın yerini veya bir düşmanın yaklaştığını haber veriyor, diğeri alet kullanma ve stratejik davranma özellikleriyle sorunları çözüyor; sonunda avdan ve güvenlikten iki taraf da payına düşeni alıyor). Kokunun, "bu bir anda bir bilgi" özelliğinin memelilerde belleğin gelişmesinde payı olduğu da savlanıyor bilimciler tarafından. Bellek sayesinde memeli canlı daha önce aldığı kokunun işaretini kullanabiliyor ve karanlıkta nerede olduğunu, çevresindeki beslenme olanaklarını ya da tehlikeleri anlayabiliyor. Kokusuna göre tanıma yapabilmek için de canlının daha önce kodladığı yeri "anımsaması" gerekiyor. Yani bir belleğe gereksinimi oluyor. Kokuların anıları canlandırmaktaki mucizevi rolünü hâlâ zaman zaman deneyimleyebiliyoruz. Bellekte saklanan bilgilerin kodlanması sırasında birçok gösterge rol oynayacaktır ancak bunlar içinde en yaşamsal olanı öncelik-sonralık ekseninin kullanılmasıdır. Öncelik ve sonralık gibi kavramların varlığı zaman algısından söz etmemize olanak tanır.

Okurun belleği okuduğu her şeyi biriktirmeye başlar. Her okuduğu cümleyi önceki bilgileriyle tümleştirip, karşılaştırıp çeşitli sonuçlara vararak kaydeder. Bir hikâyenin inşası, bilgilerin hangi sırayla okurun belleğine yerleştiğiyle ilgilidir. Her yeni cümle metnin dünyasında

bir değişim yaratır. Bu değişim metnin kendine özgü zamanını oluşturur. Tabii anlatılan hikâyenin kendi zamanı vardır ve okur bu zamanın akışını kavrar. Tomris Uyar'ın "Köpük" adlı öyküsünde hikâyenin zamanı yazar tarafından özellikle vurgulanmıştır. Hikâye saat beşte başlar ve beş buçukta biter. Üstelik anlatı, zamanın bir-iki geri dönüş dışında kesintisiz ve düzenli olarak aktığı izlenimi vermektedir. Yazarın hikâyedeki zamanın akışını bu derece kesinlikle vurgulamasının en büyük nedeni gerilimi ayakta tutmak ve kahramanın yaşamındaki zaman kavramıyla hesaplaştığı duygusunu yaratmaktı. Kurmaca metinlerde ille de zamanı bu öyküde olduğu gibi bildirmek gerekmediğini söylemeye gerek var mı? Elbette yok. Ancak yazarın, anlattığı öykünün zaman akışına hâkim olmasında yarar vardır. Çünkü zaman boyutu olay örgüsüyle iç içedir. Tabii olay örgüsü ile hikâyenin ilişkisi üzerine de tartışmamız gerekli ama onu bir sonraki bölüme bırakarak zamanla ilgili düşünmeye devam edelim.

Neden-sonuç ilişkilerinin sıkılığı anlatılan hikâyeye daha iyi nüfuz edebilmemizi sağlar. Ronald B. Tobias dilimize *Roman Yazma Sanatı* adıyla çevrilmiş olan kitabında bu konuyu ilginç iki örnek üzerinden tartışıyor.[1] Örneklerden ilki bir şehir efsanesi olarak insanlar arasında anlatılan "gerçek" bir olay: Bir kadın alışverişten eve döndüğünde doberman köpeğinin soluk alamadığını, boğulmak üzere olduğunu görür. Hemen tedavi edilmesi için veterinere bırakır. Eve döndüğünde telefonun ısrarla çaldığını duyar. Arayan veterinerdir: Hemen evden çık, diye bağırmaktadır. Kadın, ne oldu, diye sorar. Hemen evden çıkın, komşunuza gidin bekleyin, der veteri-

1. Ronald B. Tobias, *20 Master Plots*, Writer's Digest Books, 1993; *Roman Yazma Sanatı*, çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996.

ner. Kadın panik içinde denileni yapar. Kısa bir süre sonra polisler gelir, silahlarını çekip içeri girerler. O sırada gelen veteriner durumu anlatır: Köpeğin boğazında iki insan parmağı bulduğunu ve bunun bir hırsıza ait olabileceğini düşündüğünü söyler. Gerçekten de polis bir dolapta kanlı elini tutan hırsızı bulur.

Tobias bu örneğin dilden dile anlatılırken mükemmelleşen, neden-sonuç ilişkileri açısından hiçbir boşluğa yer bırakmayan, iyi dokunmuş bir hikâye olduğunu söylüyor. Gerçekten de hikâyede her eylemin ve olayın çok net bir nedeni var ve bittiğinde aklımızda berrak bir resim canlanıyor. Hikâyede anlamadığımız hiçbir ayrıntı kalmıyor. İsterseniz kendinize sorun: Veteriner kadını neden aradı? Köpek neden boğuluyormuş? Hırsız neden dolapta? Kadına neden evden çıkmasını söyledi? Hepsinin açık cevapları var. Ayrıca olay örgüsü üç aşamada sağlam bir şekilde kuruluyor: Kadının köpeğini boğulurken bulması ilk aşamadır, kahraman dramatik bir sorunla karşılaşır. İkinci aşamada eve gelen telefon tehlike olasılığını haber verir. Kahraman bu sorunlarla mücadele etmek için eylemlerde bulunur. Üçüncü ve son aşamada polislerin ve veterinerin gelmesiyle hikâyenin esrarı aydınlanır. Gerçi kahramanın eylemleri ile hikâyenin gelişimi arasındaki ilişkinin biraz zayıf olduğunu söyleyebiliriz. Olayların gidişatını veteriner değil de kadın belirleyebilseydi ya da çözümü sağlayabilseydi çok daha etkili bir hikâye olurdu. Ama Tobias bu örneği neden-sonuç ilişkilerinin hikâyeyi anlamamıza nasıl doğrudan hizmet ettiğini göstermek için veriyor. Tabii konuyu daha iyi anlamak için bir de neden-sonuç ilişkilerinin böyle sıkı örülmediği bir örneği görmek gerekli.

Tobias ikinci örnek olarak da bir Kızılderili hikâyesi naklediyor:

Bir balıkçı garip bir balık yakalayıp temizlemesi için karısına vermişti. Kadın işini bitirdikten sonra ellerini denizde yıkadı. Birden suyun içinden bir Katil Balina çıktı ve kadını suya çekti. Katil Balina balıkçının karısını denizin dibindeki evine götürdü ve kadın burada köle olarak çalışmaya başladı. Balıkçı, arkadaşı Köpekbalığı'nın yardımıyla Katil Balina'yı denizin dibindeki evine kadar izledi. Köpekbalığı burada bir hileye başvurup Katil Balina'nın evinin ışığını söndürdü ve balıkçının karısını kurtardı.

Tobias "Boğulan Doberman" hikâyesinde ne, nerede, nasıl, ne zaman ve kim sorularının yanıtlarının yol boyunca tüm olayları birleştirerek bütünlüklü bir hikâyeye vardığını oysa "Balina Koca" hikâyesinde birçok sorunun cevapsız kaldığını dolayısıyla anlamlı bir bütüne varılamadığını iddia ederken çok da haksız değildir. Örneğin Katil Balina'nın ortaya çıkışıyla balıkçının tuttuğu garip balık arasında bir bağ var gibidir ama ne olduğu belli değildir. Balina kadını neden kaçırmıştır, amacı intikam mıdır yoksa sadece bir tesadüf müdür, yine belirsizdir. Köpekbalığı'nın balıkçıya neden yardım ettiği ve nasıl bir hileye başvurduğu da belirsizdir. Daha kötüsü, olaylar birbirine bağlanırken neden-sonuç ilişkileri kurulmadığı için hikâyenin tümünü anlamış sayılmayız. Gerçi bu da farklı bir edebiyat anlayışı olamaz mı, diye sorabilirsiniz. Haklı bir sorudur bu da. "Elbette olabilir," deyip geçebiliriz de kolaylıkla. Hatta daha önceki bölümlerde sık sık değindiğim rüya malzemesine de daha çok benzemektedir "Balina Koca" hikâyesi. Ancak bu bölümde Tobias'ın bu iki örneğini alıntılamamın nedeni dramatik hikâye kuruluşunda zaman ekseninde yapılandırılan neden-sonuç ilişkilerinin hikâyenin "anlam"ına nasıl hizmet ettiğini göstermekti. Yazacağımız öykü ya da ro-

manlarda çoğu zaman bu anlamın açıklıkla okura ulaşmasını isteriz ama bazen de hikâyemizin özellikle bulanık kalmasını, bazı yerlerinin daha loş bir ışıkla aydınlatılmasını isteyebiliriz. Önemli olan anlatımın hâkimi olabilmemizdir, amaçladığımız etkiyi nasıl yaratacağımızı bilmemizdir. Neden-sonuç ilişkilerinin kurulması bunun yollarından biridir. Bunu yapabilmek için de zaman unsuru üzerinde çalışmaya ihtiyacımız var.

> Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde; deve tellal iken pire berber iken; ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken... az gittik uz gittik dere tepe düz gittik bir de dönüp baktık ki bir arpa boyu yol gitmişiz...

Bu bilindik tekerleme şeklinde söylenen masal girişlerini burada anmakta yarar var. Masalların başındaki bu girişler dinleyiciye şu mesajı verir: Ey dinleyici, birazdan dinleyeceğin hikâyede olağanüstü şeyler olacaktır, gündelik yaşamınızda algıladığınızdan farklı bir zaman ve mekân kullanımıyla karşılaşacaksınız, şaşırmayın.[1] Bu, aslında, Umberto Eco'nun sözünü ettiği okur sözleşmesine denk gelmektedir.[2] Eco, kurmaca okurunun görünmez ve yazılı olmayan bir anlaşmaya bağlı kalarak metni okumaya giriştiğini söyler. Kurmaca metnin gerçek olmadığının farkında olmamıza rağmen okuduklarımızı gerçekmiş gibi algılamak üzere kitabın başında bir anlaşmaya imza koyarız. İşte bu, masal girişlerindeki tekerlemenin dayattığı gerçeküstü anlatımı kabulümüzü anım-

1. Masalların girişlerine Tahsin Yücel de değiniyor (Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, YKY, İstanbul, 1999). Tekerlemelerdeki absürt dünya anlatımının "bize tersine çevrilmiş bir dünya görüntüsünü sunmakla gerçekle dil arasındaki aşılmaz uzaklığı ve yazının gerçek karşısındaki durumunu daha bir kesinlikle vurguladığını" söylüyor.

2. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul, 1995.

satan bir durumdur. Evet, masalın masal olduğunu biliriz ama yine de güzel anlatılan bir masalı dinlerken heyecanlanır, duygulanır, zevk alırız. Modern kurmaca metinler de benzer bir etki yaratmayı amaçlarlar. Metnin kendi zamanı vardır, kendi dünyası, kendi ilişkiler bütünü vardır. Okur olarak bu yanılsamayı baştan kabul etmezsek okumanın zevkine varamayız.

"Köpük"e dönecek olursak... Hikâyenin kendi zamanı yarım saat sürmektedir. Ancak biz metni okurken (3-4 sayfalık metnin yaklaşık okuma süresi 10-12 dakikadır) geçen zaman ile metnin zamanı arasında bir fark vardır. Başka metinlerle karşılaştırdığımızda bu fark belki de bu öyküde çok azdır. Tersine, bir saatlik bir zaman dilimini ya da bir günde geçen bir hikâyeyi anlatan yüzlerce sayfalık kitaplar vardır. Bu örnekte hikâyenin zamanı dediğimiz, Bedia'nın evinde geçen zamandır. Yarım saat içinde Bedia yataktan kalkmış, hizmetçisiyle konuşmuş, bu sırada banyo hazırlanmış, Bedia banyoya girmiş ve ardından da kapı çalınmış, yabancı gelmiştir. Tüm bunlar yarım saat içinde olup bitmiştir. Ayrıca bu olaylar Bedia'nın evinde yaşanmıştır. Tek mekânda geçen bir hikâye. Ancak biz okur olarak sadece bu yarım saat içinde olup bitenleri mi öğrendik? Hayır. Hem Bedia'nın geçmişine gidip onun kökenine dair bilgiler edindik hem geri dönüşlerle kocasını ve kendisini çeşitli ortamlarda gözlemledik hem de Bedia'nın diğer kişilik özelliklerini öğrendik. Neredeyse bu yarım saati anlatan hikâyede Bedia'nın tüm hayatını kavradık ya da bu izlenime kapıldık. Öyküyü okumayı bitirdiğimizde kahramanımız hakkında her şeyi bildiğimizi varsaydığımız bir düşünsel duruma geçtik. Yani biri çıkıp, "Bedia aslında bir yandan da çok güzel resimler yapan yetenekli bir kadındır," derse kolayca kabullenemeyiz bu yeni durumu. Böyle bir bilgi bize verilmemiştir. Peki, bununla çelişe-

cek bir bilgi var mı? Yok. Ama bu yeni öneri bizim zihnimizde yaratılmış olan Bedia'yla çelişmektedir. Aslında birkaç sayfa içinde Bedia'nın kişisel özellikleri hakkında çok az bilgi edindik ama bu bilgiler öyle bir kurgunun içinde zihnimize yerleşti ki artık öykü bittikten sonra yeni bir özelliği Bedia'ya eklemek istemeyiz. Onun karakteri kurulmuştur. Karakter yaratmak, belki de kurmacanın en önemli parçasıdır. Zamanın ve mekânın kullanımı, olay örgüsünün kurulma şekli, gerçekliği oluşturmaya yarayan ayrıntılar, kısacası her şey kurmacada karakterleri yaratmaya hizmet eder. Çünkü karakterler ete kemiğe bürünüp ortaya çıkmazsa anlatılan hikâye okurun zihninde canlanmaz.

Zaman, olayların neden-sonuç ilişkileri içinde kavranmasını sağlayan bir unsurdur. Hikâyede önce bir şey olur, sonra başka bir şey olur. Olan her şey ya bir olayın sonucudur ya da başka bir olayın nedenidir. Bir başka seçenek de var tabii. Art arda gelen olaylar, nedensellik ilişkisi barındırmamalarına rağmen zamansal bitişiklik ilişkisi içinde bir bütünsellik yaratabilirler. Bu konuda Hilmi Yavuz'un saptamalarına değinmekte yarar var. Yavuz, Garaudy'nin, "bir sanat yapıtında biçimle içerik arasındaki düzmece, sahte karşıtlığın aşılabilmesi için, önce bu yapıtın konusunu, onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini" belirttiği bir bildirisine atıfta bulunarak başladığı makalesinde Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* adlı romanından şu örneği verir: Romanın kahramanı Kenan, sevgilisi Günsel'in ondan polis diye kuşkulandığını öğrendikten sonra intihar eder. Bu romanı okuyan birinin Yavuz'a bu hikâyeyi gerçekçi bulmadığını söylemesi üzerine Yavuz bu durumun tipik bir "konuyu içerikle özdeş tutma" vakası olduğu saptamasını yapar. Yavuz'a göre, romanın bir konusu, bir de içeriği vardır. İnsan zihni Hume'un ortaya koyduğu gibi zamansal bitişikliği ne-

densellikle karıştırmaya yatkındır; dolayısıyla birbiri ardınca gelen iki olgudan öncekini neden, ötekini sonuç saymak gibi bir koşullanması vardır. Yavuz, romanda Kenan'ın sevgilisi onu polis sandığı için intihar etmediğini, polis sandığını öğrendikten sonra intihar etmiş olduğunu belirtir. Dolayısıyla konu, yani hikâye o kadar da basit değildir. Bence makalenin en önemli saptaması romanın nedenselliğe indirgenmesiyle ilgili bölümde gizli:

> Romanı, şematik bir nedenselliğe indirgemek, somut gerçekliğe analitik bir yaklaşım; bir bütünsellik olarak temellendirmekse, diyalektik bir yaklaşım oluyor. Nedensellik, açıklama ve betimlemeyi; bütünsellik ise anlatmayı içerir. Nitekim, Vedat Türkali'nin, Kenan'ın intihar nedenini "açıklamak" gibi bir amacı yok, hiç yok. Kenan'ın intiharı, romanın getirdiği bütünsellik içinde, bize küçük burjuva ideolojisinin kaçınılmaz tarihsel çöküşünü simgeleyen bir olgu olarak "anlatılmak" istenmiş.[1]

Elbette romanın bütünselliği söz konusu olduğunda bu saptamalar son derece yerinde. Ancak romanı oluşturan sahnelerin kendi içlerinde neden-sonuç ilişkileriyle bağlı olgulardan oluştuğunu yinelemekte yarar var. Demek ki yazarın kurmacada gerçekliği yaratırken sadece neden-sonuç ilişkileriyle bağlanan olguları değil, bir yandan da, zamansal bitişiklik içinde olanların yaratacakları etkileri de düşünmesi gerekir. Zaten yazarın cephesi her zaman karışıktır.

Yazarın düşünmesi gereken birçok ayrıntı vardır. Hem anlatacağı hikâyenin ne kadarlık bir zaman diliminde geçtiğini kurgulamak hem de kahramanların ken-

1. Hilmi Yavuz, "Romanın Algılanması", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1977.

di yaşamlarının dönüm noktalarını zamansal olarak bilmek zorundadır. Anlatılan hikâyenin ne kadarlık bir zaman aralığında gerçekleştiği ilk düşünülmesi gereken özelliklerdendir. Hikâyeniz bir gecede, bir saat içinde geçebileceği gibi tüm bir hayata da yayılabilir. Tabii metnin uzunluğu burada önemli bir rol oynar. Bu açıdan bakıldığında roman, öyküye göre uzun zaman dilimine yayılan hikâyeleri anlatmak için daha uygun görünmektedir. Hatta bu nedenle birçok yerde öykünün tanımlanırken yaşamın çok daha küçük bir zaman kesitine odaklandığı da vurgulanır. Aslında böyle bir gereklilik yoktur. Zaten türler üzerine geliştirilen tanımlar konusunda da tam bir fikir birliğinden söz etmek de güçtür. Özellikle roman-öykü ayrımı oldukça kafa karıştırıcıdır. İlerideki bölümlerden birinde öykü-roman karşılaştırmaları üzerinde ayrıca duracağım.

Metnin okuma zamanını belirleyen sayfa sayısıdır. Ortalama bir kitap sayfasını birkaç dakikada okuruz. Dolayısıyla o bir sayfa içinde anlatılan olay "yaşanırken" bizim için birkaç dakika geçmiş olur. Burada bir çakışmama kuşkusuz vardır. Atlamalar, kesmeler, geri dönüşler zamanı değiştirmek için kullanılan yöntemlerdir. Sinemada da sıklıkla kullanılan bu teknikler kurmacanın zamanını düzenlemeye yarar.

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabı, kurmacada zaman konusunda çok ayrıntılı ve aydınlatıcı bir bölüm içermektedir. Burada tamamını özetlemek yerine ilgilenen okurlara kitabı okumalarını önermekle yetineceğim. Yine de ilginç bir saptamasına değinmek istiyorum. Eco, pornografik filmleri erotik filmlerden ayıran en önemli özelliğin, bu zaman boyutunun kullanımında ortaya çıktığını söylüyor: Erotik filmler de diğer "normal" filmlerin kurgusal özelliklerini taşır ancak porno filmlerde o türden zaman atlamaları olmaz, tüm hareketler kesintisiz gerçek zamanda sahnelenir, diyor.

> İşte kural: Bir filmde iki kişi A'dan B'ye gitmek için gerçeklikte olduğu kadar zaman harcıyorlarsa, pornografik bir filmle karşı karşıya olduğumuzu kesin olarak söyleyebiliriz – tabii bunun yanı sıra, cinsel eylemlerin de olması gerekir; aksi takdirde, dört saat boyunca bir kamyonda seyahat eden iki kişinin görüldüğü Wim Wenders'in *Zamanın Akışında*'sı gibi bir filmin pornografik olması gerekirdi ki değildir.[1]

Gerçekten de ilginç bir saptama. Bizim burada tartıştığımız zaman kullanımıyla yakından ilgili görünüyor. Kurmaca yapıtlar gerçek yaşamın aksine odaklanmış anlatılardır ve gereksiz cümlelerden, sahnelerden arınmışlardır; bu nedenle de okura bütünlük duygusu verirler. Bu bütünlük metnin estetiğiyle yakından ilgilidir. Dilin kullanımı, metaforlar, simgeler, buluşlar kadar zamanın kullanımı da estetik boyutu güçlendirmeye hizmet eder. Zaman boyutu üzerinde denetimimizi yitirdiğimizde ortaya çıkan metnin çoğu zaman "geveze" bir metin olduğunu görürüz, en hafifinden "hikâye sarkmış" deriz. Bu da okumayı sıkıcı bir hale getirir; ama daha kötüsü ortaya çıkan yapıtın estetik bütünlüğünün bozuk olmasına yol açar ki bu da hiç istemediğimiz bir durumdur. Eco'nun da vurguladığı gibi, kurmaca yapıtların hepsi hızlıdır. Hikâyeye hizmet eden sahneler birbiri ardına sıralanırken zaman gerçek yaşamdaki zamandan çok daha hızlı akmak zorundadır. Ancak yazar, bazen zamanı yavaşlatabilir, önemli bir sahnede zamanı uzatabilir ya da tam tersini yapabilir. Çünkü kurmaca yazmak bir anlamda zamanı yönetmektir. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanının has edebiyatın şahikalarından biri sayılmasının nedeni de bu olsa gerek.

1. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.*

Anlatının zamansal yapılandırılmasının yanı sıra hikâyenin iç zamanının tutarlılığı da önemlidir. Bu tabii çok daha temel, aslında üzerinde uzun uzun durmaya bile gerek olmayan, yazan kişinin sağduyusuyla keşfettiği ve uyguladığı bir özelliktir. Anlatılan kahramanların (özellikle uzun zaman dilimlerini içeren bir romanda) hangi yılda nerede, ne durumda olduklarını yazarın net bir şekilde önceden biliyor olması, anlattığı hikâyenin tutarlılığı için önemlidir. Bunu okura doğrudan yansıtmak zorunda değildir; ancak hikâyenin bir zaman cetvelinin önceden çıkarılmış olması çok işe yarar. Karakterler yaratılırken sadece onların kişilik özellikleri, psikolojik altyapıları değil aynı zamanda eğitim, meslek, sınıf, aile özellikleri, bir başka deyişle geçmişleri hayal edilir. Bunların arasında uyum yoksa karakter doğru bir biçimde ortaya çıkamaz. Geçmişi tasarlarken de zamansal tutarlılık gözetilir. Tabii anlatılan hikâyenin geçtiği zamana özgü ayrıntılara hiç değinmiyorum. Örneğin, tarihsel kurmaca ayrıca yoğun bir çalışma gerektiren bir alandır. Uygulamalarının çok olması bu türün sorunsuz olduğu anlamına gelmez. Hatta bana kalırsa en sorunlu türlerden biridir. Kurmaca yazarının tarihi yazarken almak zorunda olduğu ideolojik konumun sorunlarını hiç katmadan sadece şunu işaret etmek istiyorum: Geçmişte ya da gelecekte geçen bir hikâye anlatılırken kullanılan dil büyük bir sorun yaratır. Yazar ne yaparsa yapsın, bugünün diliyle yazmaktadır. Tabii araştırma yaparak yazdığı dönemin diline dair incelikleri öğrenip uygulayabilir ama bunu ne kadar mükemmel yaparsa okunurluğu o derece azalacaktır. Çünkü günümüz okurunun dilinden uzaklaşmış olacaktır. Ayrıca bu, sözünü ettiğim mükemmel bir araştırma ve uygulamanın ürünü olduğunu varsaydığım metinler için geçerli. Oysa pratikte yazarın birçok bilgiye ulaşması da mümkün olmayabilir. Füsun Akatlı'nın tarihsel

romanların sorunlarını tartıştığı "Osmanlı'ya Romandan Bakmak"[1] adlı değerlendirmesini okumanızı öneririm.

Hikâye, ileriye doğru akan dinamik bir yapıdır. Okuma süreci boyunca kişi olayların aktığı, bir yere doğru gittiği hissine kapılır. Olayların akışı okurun ilgisini ayakta tutan bir güçtür. Akışkanlık diye de adlandırılan bu kavram, hikâyenin okunma sürecini belirleyen kilit bir unsurdur. İleriye doğru okunurken, anlama süreci geriye dönük olarak gerçekleşmektedir. Zihin okumaya başlar başlamaz, topladığı verilerle hem bundan sonra olacakları tahmin etmeye çalışır hem de hikâyenin geçmişini öğrenir. Her adımda gerçekleşen olaylar önceki olayları anlamayı kolaylaştırır. Bir hikâyedeki her olay önemlidir. Özellikle dramatik anlatılarda her olay bir şeye hizmet eder. Bu da akışkanlığı artırır. İkinci önemli kavram da hikâyedeki kahramanların ve olayların potansiyellerinin gerçekleşmesidir. Bu enerji, metnin başlangıcında okuru ileriye doğru yönelten temel güçtür. Hikâye ilerledikçe "açılır" ve açıldıkça başlangıçtaki potansiyeller okurun beklentileriyle uyum içinde gerçekleşir. Sona doğru yaklaşıldıkça muhtemel sonlar birer birer elenir, olası durumlar en aza iner, bir kader gibi sona varıldığında okur bekleyebileceği ama önceden bilmediği gerçekle karşılaşır. Kahramanlar kaderleriyle giriştikleri mücadeleyi bitirdiklerinde karakterleri de tamamlanmış olur. Herakleitos'un şu sözünü hatırlatır bu durum: "İnsanın karakteri onun kaderidir." Gerçek yaşamda kaderle mücadele ancak ölünce biter. Kurmaca bir yapıtta ise metnin sonunda mücadele belli bir noktada bitmiş olur. Gerçek yaşamın bir "final"i yoktur ama kurmaca yapıtlarda "final"ler önemlidir. Yine de metnin içinde kahramanın kendi ka-

1. Füsun Akatlı, *Felsefe Gözlüğüyle Edebiyat*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003.

deriyle bir mücadele içinde olduğunu görüyoruz. Tanpınar'a göre bu, Batı romanını önemli kılan, bizde olmayan bir özelliktir. Sahici karakterlerin yaratılamayışının ve Batılı anlamda büyük romanların yazılamayışının ardında bu kültür farklılığı vardır:

> Kadim Yunan'a Hıristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüştür: Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakiki manasında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hıristiyanlıktaki cibilli günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi.[1]

Kurmacada zaman boyutunu tartışırken değinmemiz gereken bir başka nokta da anlatımın kipidir. Örneğin "Köpük" adlı öyküde kullanılan anlatım yaygın olarak kullanılan -di'li geçmiş zamanda hikâyelemedir: "Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyordu ardında." Gündelik konuşmalarımızda bu kipte kurduğumuz cümleler bir olayın geçmişte olup bittiğini ifade eder. Ancak bu kipte yazılmış kurmaca metinleri şimdiki zamanda geçiyormuş gibi algılarız. Olup bitenler gözümüzün önünde biz okumayı sürdürdükçe canlanmaya devam eder. Bu durum kurmaca gerçekliğin en temel yanılsamalarından biridir.

Bir başka anlatım kipi de geniş zamandır. Aynı cümleleri bu kipte okuyalım: "Hızla, öfkeyle fırlar banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler.*

koşar. Koridoru geçer. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakır ardında." Bu da olası hikâyeleme kiplerinden biridir. Üstelik bu türden harekete dayalı, merak unsurunun zirvede olduğu bölümlerde heyecanı artırmaya yaradığını söyleyebiliriz. Elbette farklı bağlamlarda yeni işlevler yüklenecektir.

Başka kipler de anlatıların tamamında ya da kimi bölümlerinde kullanılabilir. Şimdiki zaman da bunlardan biridir: "Hızla, öfkeyle fırlıyor banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koşuyor. Koridoru geçiyor. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyor ardında." Bu kip de geniş zamana benzer bir hız ve canlılık katıyor anlatıya. Özellikle rüya anlatımlarında oldukça sık kullanıldığını gözlemlediğim bir kip.

Başka zamanlarda da anlatmak mümkün tabii:

"Hızla, öfkeyle fırlamıştı banyodan..."

"Hızla, öfkeyle fırlayacaktır banyodan..."

Ancak uzun bir öyküyü ya da bir romanı baştan sona bu kiplerde yazmak okumayı güçleştirir. Yine en kolay algılanan kip -di'li geçmiş zaman gibi görünüyor.

Şimdi son olarak şu soruyu tartışalım: Sözünü ettiğimiz biçimiyle zaman unsurunu kullanmayan ya da zaman boyutunu yok sayan anlatılar mümkün müdür?

Elbette mümkündür ve de çok sıklıkla karşımıza çıkarlar. Hatta diyebiliriz ki bu tip anlatı örnekleri edebiyat yapıtlarından çok popüler medyada mevcuttur. Gündelik yaşamımızı kuşatan anlatılar, zaman boyutunu kıran ya da askıya alan sayısız örnekle doludur. Çizgi romanların, durum komedisi dizilerinin dondurulmuş zamanından söz ediyorum! Bunlar genellikle belirli bir zaman dilimine sıkışmış sonsuz sayıda maceradan oluşur. Küçük bir zaman dilimi kurmaca sayesinde sonsuza genişletilir. Çizgi romanlar, televizyon dizilerine göre daha şanslıdırlar. TV dizilerini canlandıran oyuncular za-

man içinde yaşlandıkları için (bazen oyuncular öldüğü ya da diziden ayrıldığı için) konuda da zorunlu değişimler olur. Örneğin *Teksas* adlı çizgi romandaki Rodi adlı çocuk sonsuza kadar o yaşta kalacaktır ama *Evli ve Çocuklu* dizisindeki çocuklar "zorunlu olarak" büyümüşlerdir. Bu arada ilginç bir deneyim yaşadığımızı da not edelim: *Evli ve Çocuklu*, Amerika'da on yıla yayılmış bir süre içinde haftada bir gün olarak yayınlanan bir diziydi; ülkemizde, dizinin tamamı günlük olarak yayınlandı ve bu yüzden on yıllık dizi stoğu bir-bir buçuk yıl içinde izlenmiş oldu. Dolayısıyla, biz bir yıl içinde oyuncuların on yıl yaşlandıklarını gözlemlemiş olduk. Ayrıca bu tür dizilerde her zaman var olan yaklaşım değişimini de daha net olarak fark ettik. Elbette televizyonun ve internetin bir hikâye-sunum ortamı olarak zamanla ilişkisi çok önemli ve araştırılmaya değer bir konudur.

Çok kanallı televizyon, zamansal algıyı sürekli kıran ve yeniden kuran bir ortamdır. Bir yandan her programın ve her filmin kendi iç zamanı akar, bir yandan da bunlar reklam, haber ve duyuru için (ayrıca izleyicinin kanal değiştirmesi yoluyla) sürekli kesintiye uğratılırlar. Reklam ve haber kuşakları da yine kendi iç zamanları olan anlatılar olduğu için birkaç saatin sonunda ortaya müthiş karmaşık bir zaman akışı çıkar. İşte bu karmaşanın insan zihni üzerinde yarattığı etkiler bence incelenmeye değer. Son yıllarda *pay-tv* denilen, izleyicilerin parasını ödeyerek seçip izleyebildikleri televizyon kanalları ve internet üzerinden film ve dizilerin izlenebiliyor oluşu hikâye anlatımı açısından yeni durumlar oluşturdu ki üzerinde durmaya değer. Burada konuyu dağıtmak istemediğim için kitabın sonundaki ekler bölümünde "Dr. House: 21. Yüzyılda Akla Dönüş" adlı yazıyı okuyabilirsiniz.

HİKÂYE VE OLAY ÖRGÜSÜ

"... Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü..."

Öykü/hikâye ayrımı

Hikâye ve Olay Örgüsü'nü tartışmaya başlamadan önce kitap boyunca yaptığım öykü-hikâye ayrımına değinmem gerekiyor.

Öykü ve hikâye arasındaki ayrım (ya da tercih) yazmaya başladığım günden beri aklıma takılan konulardandır. İlkin, bu ayrımın dilin kullanımına dair ideolojik bir vurgudan kaynaklandığını düşünüyordum. Bu, başlangıçta böyle olsa bile zaman içinde bu yeni adın (öykünün) yeni bir türe dönüştüğünü gözlemledim. Şimdi, hikâye sözcüğünün bir olay anlatımını ifade ettiğini, öykünün ise hikâye anlatmayı da içeren daha geniş bir edebi türe işaret ettiğini düşünüyorum. Öykünün şiir ve deneme evrenlerine yaklaştıkça hikâye anlatmaktan uzaklaşması bu duruma örnek olarak verilebilir. Buna karşın, gündelik dilde kullanılan, "Bu filmin hikâyesi nedir?" ya da "Bu romanın hikâyesi nedir?" sorularında işaret edilen, gerçekten de o sanat ortamlarında (sinema filmi veya roman) anlatılan "hikâye"lerdir. Üstelik tüm bu sanat türleri anlattıkları hikâyeleri birer olay örgüsü içinde gerçekleştirirler. Kitabı bitirdiğimizde ve romanın anlattıklarını ifade etmeye çalıştığımızda dilimize gelen, hikâyesidir. Ancak kötü bir anlatıcının yapacağı şekilde, "romanda önce şu oldu, sonra şöyle bir sahne girdi araya," diye okuduğu-

muz sırasıyla olayları anlatmaya çalışırsak romanın hikâyesini değil olay örgüsünü anlatmış oluruz. Bizi dinleyen de o kitaptan bir şey anlamamış olduğumuzu düşünür. Bir sonraki bölümde bu hikâye/olay örgüsü ilişkisini irdelemeye çalışacağım.

Bu ayrımların diğer dillerde de farklılıklar göstereceğini kestirmek güç değil. Örneğin bizim "öykü" dediğimiz tür İngilizcede "kısa hikâye" (*short story*) olarak adlandırılıyor; böylece bizim kullandığımız anlamda bir filmin ya da romanın hikâyesinden söz ederken sadece hikâye (*story*[1]) kavramına başvuruyorlar. İlginç olan, şimdilerde *short story*'nin Türkçeye "kısa öykü" olarak çevriliyor oluşu. İngilizce yazılmış bir metinde yazar *short story* dediği zaman aslında bizim "öykü" diye bildiğimiz türden söz ediyor; ancak Türkçeye "kısa öykü" diye çevirdiğimizde yazar genel olarak "öykü" üzerine değil de özel olarak kısalığı vurgulanan öykülerden söz ediyormuş gibi oluyor. Bu bir anlam kayması yaratıyor doğal olarak. Bu kaymayı engellemek için iki yol geliyor aklıma:

1. Sadece öykü sözcüğünü kullanmakta ısrarlı olmak. Bunun mantıksal sonucu olarak Türkçede de öykü türüne artık "kısa öykü" demek; böylece öykü sözcüğü tek başına kullanıldığında olay anlatımını içeren (filmin öyküsü, romanın öyküsü vb.) anlamını korumuş olacaktır. Aksi takdirde her iki kavram da "öykü" sözcüğü ile karşılanacağı için bazı cümleleri kurmamız, belli düşünceleri ifade etmemiz ola-

1. Tabii bir de *story* sözcüğünün *history* (tarih) kavramıyla olan etimolojik bağı var. Fransızcada ise durum biraz daha farklı. Öykü kavramına karşılık *nouvelle* sözcüğü kullanılıyor. Bir filmin ya da romanın hikâyesi anlamında kullanacakları zaman da *histoire* sözcüğünü kullanıyorlar ki bu sözcük tarih anlamına da geliyor. Aynı sözcük (*history*) İngilizcede de var olmasına rağmen o dilde böyle bir işlev yüklenmiyor.

naksız hale gelecektir. Örneğin bir öykünün hikâyesinden söz edecekken öykünün öyküsü diyemeyeceğimiz için (öyküyle anlattığı hikâyeyi özdeşleştirerek) öykünün asli unsurlarından biri olan hikâye kavramından vazgeçmiş olacağız.

2. Hem hikâye hem de öykü sözcüklerini kullanmak. Böylece olay anlatımından söz ediyorsak "hikâye", yazılı bir tür olarak hikâyeden söz ederken "öykü" diyebiliriz. Bu durumda *short story* öykü diye çevrilmelidir. Örneğin bu kitabın başında alıntıladığım Bates'in kitabı *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* değil aslına sadık kalınarak (*The Modern Short Story*) "Modern Öykü" diye çevrilebilirdi.

Ben ikinci yolu benimsiyorum. Bu kitapta da öykü dediğim zaman sadece hikâye anlatan kısa düzyazı türünü işaret ediyorum.

Olay örgüsü

Yaratıcı yazarlık ya da kurmaca üzerine yazılmış kitaplara göz attığınızda, kurmacanın unsurlarının kimi farklılıklar gösterse de şu alt başlıklarda sıralandığını görürsünüz: Karakter, Olay veya Hikâye, Olay Örgüsü, Zaman, Mekân, Bakış Açısı, Diyaloglar, Ayrıntılar veya Betimlemeler... Bu unsurlardan kimilerine değindim. Kimilerini ise daha sonra ayrıntılarıyla ele alacağımızı söyledim. Aslında yapmaya çalıştığım, bu unsurları birbirlerinden çok ayrı başlıklar altında incelemek yerine ilk bölümlerde olduğu gibi örnek metinler üzerinde tamamını bir arada incelemekti. Çünkü kurmaca yapıtlarda bu unsurlar birer formül ya da yapıtaşı değildirler. Her yazar kendi dünyasını yaratırken kendine özgü bir yazma alışkanlığıyla ve belki de dile dökülmesi çok da kolay

olmayan bir yöntemle çalışır. Hatta birçok yazar, açıklanması mümkün olmayan bir esinle, hiçbir plan yapmadan yazmaya giriştiklerini, kendilerini anlatının akışına bıraktıklarını, gerçek yaratma sürecinin böyle bir kendinden geçişle mümkün olabileceğini söyler. Bu görüşün en aşırı ucundakiler şöyle der: Yazar olunmaz, yazar doğulur. Ben doğuştan gelen yeteneklerin bu derece abartılması karşısında hep tedirgin olmuşumdur. Elbette kişiler arası farklılıklar önemlidir ve bunların büyük bir bölümü doğuştan gelir ya da henüz bilinçli olmadığımız çocukluk yıllarında şekillenir. Bu kitabın giriş bölümlerinde hikâye etme yeteneğinin herkeste var olan bir zihinsel işlevden kaynaklandığı üzerinde durmuştum. Ancak edebiyat yapıtlarının sadece bu zihinsel işlevin yazıya geçirilmiş hali olduğunu söylemek kaba bir indirgeme olur. Romanlar ve öyküler yazılı metinlerdir. Dolayısıyla yazının olanaklarından yararlanarak sözlü hikâye etmenin çok üzerinde karmaşıklıkta yapılara sahip olabilirler. Konuşurken ve düşünürken kullandığımız dil edebiyat yapıtlarında aşılarak başka anlatım biçimlerine dönüşür. Çünkü sözlü anlatım ortamı ne kadar gelişkin olursa olsun, yazılı kurmaca ortamları nitelik olarak, gerçeklik kurmada sağladığı olanaklar açısından farklı bir yerde dururlar.

Bu olanaklar yazarlar tarafından nasıl kullanılır? Yazarlar, kurmaca bir yapıtı yaratırken nasıl bir zihinsel süreçten geçtiklerini düşünmeyebilirler. Sıkı bir ön çalışmayla çok çetrefil yapılar da üretebilirler; ya da hoş bir esrimeyle kalemlerinin kendilerini sürüklediği yere doğru da gidebilirler. Ama biz, ortaya çıkan kurmaca yapıtı incelediğimizde, "Evet," deriz, "şu unsurlar bu biçimde kullanılmış, bu bölüm şuna karşılık geliyor." Eleştiri de bu unsurların irdelenmesiyle başlar çoğu kez. Kurmaca bir yapıta genel olarak iki yönden yaklaşabiliriz: kurma-

canın anlattığı hikâye ve bu hikâyeyi anlatma biçimi. Bu iki unsurun –hikâye ile söylemin– kesiştiği noktada olay örgüsünün durduğunu düşünüyorum. Benim buradaki amacım, eleştiri kuramları çerçevesinde metinlerin nasıl irdeleneceği hakkında düşünce üretmek değil. Tam tersine, yazmak isteyenlerle kurmacayı tartışmak. O yüzden "Olay Örgüsü" üzerinde durmanın ve bu konuda üretilmiş düşüncelerden yararlanmamızın yerinde olduğunu düşünüyorum. Çünkü olay örgüsü, bana göre, kurmacanın özünü oluşturur.

Olay örgüsü derken neyi kastediyoruz? Tüm kurmaca yapıtlar hikâye anlatırlar. Bu saptamama itiraz edileceğinin farkındayım. Olaysız, hikâyesiz öykü, roman ve hatta film örnekleri sıralayabilirsiniz. Ancak bu örneklerde bile aslında, çok derinde anlatılan (ya da ima edilen) bir hikâye olduğunu düşünüyorum. Sadece teknik anlamda hikâye anlatmamayı (tahkiyeden uzak durmayı) seçmiş yapıtlardır bunlar. Bu tür anlatılar büyük bir çeşitlilik gösterdiği için onları irdelemek çok da mümkün görünmüyor bu kitabın kapsamı içinde.

> Kral öldü ve sonra kraliçe öldü. Bu bir hikâyedir.
> Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.
> Bu da olay örgüsüdür:

Bu satırlar Forster'a ait.[1] Kurmaca üzerine yazılmış kitaplarda yıllardır alıntılanan bu klasikleşmiş örnek, olay örgüsü ile hikâye arasındaki farkı vurgulamaktadır. Forster'a göre hikâye olayların **zaman**dizimsel (kronolojik) sırasıdır ve olay örgüsü ise olayları birbirine **nedensel** ve **mantıksal** olarak bağlayan yapıdır. Bu basit örnek de bu

1. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt Brace & World, 1927; *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.

tanımlara karşılık geliyor. O halde kabaca: Olayların kurmaca yapıt içinde bize sunulduğu sırayı belirleyen örüntüye olay örgüsü diyoruz. Hikâye ise bu olayların okurun/izleyicinin zihninde kurulmuş halidir. En yalın biçimiyle böyle bir ayrım yapabiliriz. Zaman ve neden-sonuç ilişkilerini daha önce tartışmıştık. Burada bir kez daha vurgulanması gereken, hikâyenin tanımıdır. Bir anlatının hikâye olarak tanımlanabilmesi için en azından bir olay veya oluş ya da bir eylem olması gerekir. O nedenle, "Kral öldü," cümlesi bir hikâyedir; "Kralın erguvan rengi bir kaftanı ve değerli taşlarla süslenmiş bir tacı vardı," cümlesi bir hikâye değil sadece bir betimlemedir.

Örneğin "Köpük"ün hikâyesine göz atalım. Manisalı bir kâhyanın kızı olan Bedia, yine Manisalı bir çiftçinin oğlu Macit'le evlenmiştir. Macit yıllar içinde çalışkanlığı ve kararlılığı sayesinde zengin olmuş, İstanbul'da bir apartman dairesinde oturmakta, şık davetler vermekte, avcılık yapmaktadır. Bedia da bu yeni hayatının içinde mutlu bir yaşantı sürdürmekte, üzerine düşen rolü başarıyla yerine getirmektedir. Ancak Bedia sınıf atlamış olmanın endişesini, geçmişinden kopmuş olmanın tedirginliğini ve burjuva kadınların içine düştükleri tatminsizliği bir arada hissetmektedir. On yıldır evlidirler. Macit her yıl evlilik yıldönümlerinde bir pırlanta yüzük hediye etmektedir. Onuncu yıldönümlerinin olacağı güne yakın bir zamanda esrarengiz bir yabancının Bedia'yı aradığı anlaşılır. Öykünün hikâye edildiği gün tam da onuncu evlilik yıldönümüdür ve Bedia evde köpük banyosu yaparken esrarengiz yabancı çıkagelir. Bedia'nın sonu kötü olur. Anlatılan hikâye budur ancak okuduğumuz öykü bundan çok farklıdır. Bir başka deyişle bu hikâye çok değişik biçimlerde (hatta roman türünde) anlatılabilir. En büyük farklılık da olayların sırasındadır. Yazar öyküyü son yarım saat içinde anlatmayı seçmiştir. Öyküde kısa

zaman diliminin işlevsel olduğunu vurgulamıştık. Hikâyenin ayrıntılarını ise yer yer geri dönüşlerle, yer yer diyaloglarla, bazen de bilinçakışıyla aktarmıştır. Tüm bunların aktarılma sırası olay örgüsünü oluşturur. Yani kurguyu... Yeri gelmişken kurgu kavramına da değinmek gerekiyor. Türkçede kurguyu sinema filmlerinin montajı söz konusu olduğunda daha sık kullanıyoruz. Kimi kaynaklarda kurmaca kavramının yerine de kullanıldığını görebiliriz. Tüm bu kavramlar yabancı dillerden, özellikle de İngilizceden dilimize çevrildiği için farklılıklar göstermektedir. Örneğin *science-fiction* kavramı eskiden kurgubilim diye çevriliyordu, şimdilerde ise oturmuş olan deyiş bilimkurgu. Burada *fiction* kavramının kurgu olarak çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Oysa şimdi biz (en azından bu kitapta) *fiction* kavramı için kurmacayı kullanıyoruz. Kurgu sözcüğü ise sinema filmleri için montajlama aşamasını anlatan *editing* kavramı için kullanılıyor. Biraz kavram kargaşası olduğunun farkındayım, başa dönüp toparlarsak; kurmaca, hikâyeyi bir olay örgüsüne oturtarak anlatan bir yapıttır.

"Köpük"ün hikâyesini özetlerken şu noktaya dikkat çekmem gerektiğini fark ettim. Hikâye, yapılan tanımlamalarda her ne kadar kurmaca yapıtın **içinde** var olan bir unsur gibi görünse de aslında sadece **öncesinde** ve **sonrasında** vardır. Daha doğrusu, hikâye kurmaca yapıtın dışındadır: Yazarın zihnindedir veya okur metni bitirdikten sonra onun zihninde oluşmuştur. Ayrıca yazarın zihnindeki hikâye ile okurun zihnindeki bire bir aynı değildir, olamaz. Metin okunduktan sonra zihinde oluşan hikâye, kurmaca yapıtın özdeşi değil, olsa olsa bir izlenimidir. Okurun zihinsel araçlarıyla yeniden kurulmuş, hatta okurun zihninde var olan hikâye kalıplarıyla tümleştirilmiş yeni bir anlatıdır. Yazarın durumu çok daha karmaşık tabii. Hep sorarlar, yazmadan önce bir hi-

kâyenin ne kadarını biliyorsunuz, sonunu önceden belirliyor musunuz, diye. İşte zor olan soru da budur. Çünkü her yazarın yazmaya başlama ânı ve yazma süreci farklıdır, bu süreç kolayca dile dökülebilecek gibi değildir. Üstelik aynı yazar için her yapıtta değişkenlik de gösterebilir. Ben kendi adıma çok farklı şekillerde başlayıp yazdığımı biliyorum. Ancak en sıkı şekliyle hikâyeyi önceden bildiğim durumda bile yazmaya başladıktan sonra ipleri gevşek tutmaya özen gösteririm. "Dizginler çok çekildiğinde metin şahlanabilir ama sağlıklı bir yolculuk için dizginlerin hissettirilmemesi gerekir," gibi mecazlı bir düşüncem var bu konuda.

Olay örgüsünün nasıl kurulduğunu bir hikâye üzerinden tartışmanın eğlenceli olacağını düşünüyorum. Birazdan okuyacağınız hikâyenin olası kurgularını tartışacağız. Bu noktada kurmaca yapıtların kimilerinde olay örgüsünün çok sıkı, kimindeyse çok gevşek olduğunu söylemeliyim. Dolayısıyla aşağıda tartışacağım basit örnek sadece olay örgüsünün nasıl kurulduğu hakkında bir fikir vermek üzerine tasarlanmıştır. Fark edeceksiniz, olay örgüsü üzerinde düşünürken en çok zaman unsuruyla oynayacağız. "Kurgunun amacı, zamanı parçalamak, metni farklı katmanların bireşimi olarak tasarlamaktır," derken Semih Gümüş[1] aslında burada tam da işaret etmek istediğim bir noktaya parmak basıyor. Yazarın olay örgüsünü oluştururken odaklandığı en önemli unsur zamandır.

> Bay Sarı haksız yere işten atıldığı gün akşama kadar sokaklarda başıboş dolaşır ve sonunda kendini bir meyhanede bulur. Bir süre yalnız başına demlendikten

1. Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

sonra onun gibi yalnız başına oturan bir adamla (Bay Kırmızı) söyleşmeye başlar. Bay Kırmızı da çok dertlidir. Karısının kendisini aldattığından emindir. Ancak ne karısına ne de âşığına haddini bildirecek güçte değildir. Zayıflığının farkındadır ve bu durum onu daha da kahretmektedir. Bay Sarı da patronunun ne kadar aşağılık bir adam olduğunu ve kendisini nasıl işten çıkardığını anlatır. Bir süre sonra düşmanlarından nasıl intikam alabileceklerini tartışırlar. Bay Kırmızı'nın aklına parlak bir fikir gelir. Eğer amaçları düşmanlarını ortadan kaldırmaksa bunu birbirleri için yapabilirler. Henüz tanışmış oldukları için polis aralarındaki bağlantıyı asla çözemez. Bay Sarı, Bay Kırmızı'nın karısının âşığını öldürecektir ve cinayet saatinde Bay Kırmızı bir sürü tanığının olacağı bir yerde bulunacaktır. Daha sonra da Bay Kırmızı, Bay Sarı'nın patronunu aynı şekilde ortadan kaldıracaktır. Bu akşamdan sonra bir daha da birbirlerini görmeyecekler, herkes kendi yoluna gidecektir. Bay Sarı bu planın benzerini bir filmde izlemiş olduğunu söyler. Bay Kırmızı ise bunun durumu değiştirmeyeceğini, polislerin aklına böyle bir olasılık gelse bile birbirlerini tanımadıkları için yine de cinayetleri çözemeyeceklerini söyleyerek Bay Sarı'yı ikna eder. Planı uygulamaya karar verirler. Öldürülecek kişilerin adlarını ve iş adreslerini birbirlerine ezberletirler ve tarih konusunda anlaşarak ayrılırlar. Bay Sarı ertesi gün ön çalışmalarını yapar, öldüreceği adamı izler ve tam bir hafta sonra kararlaştırdıkları biçimde adamı öldürür. Daha sonra da kendi gündelik yaşamına geri döner. Cinayeti gazetelerden izler. Gerçekten de polis hiçbir ipucu bulamamıştır. Şimdi tek yapması gereken bir hafta sonra eski patronunun öldürülmesini beklemektir. Günler geçer, cinayet saati geldiğinde Bay Sarı evinde arkadaşlarına yemek vermektedir. Aralarında saygın insanların bu-

lunduğu bir davettir. Tanıklıkları değerli olacak, sözüne güvenilir insanlar... Ancak ertesi gün gazetelerde bu konuda hiçbir haber çıkmaz. İşyerini aradığında patronunun işinin başında olduğunu öğrenir. Birkaç hafta daha beklentiyle geçer. Ancak bir süre sonra aldatıldığını fark eder. Durduk yere katil olmuştur. Kendisini bu duruma düşürdüğü için Bay Kırmızı'dan intikam almaya yemin eder. Öldürmüş olduğu adamın kimliğinden geriye doğru iz sürerek Bay Kırmızı'nın adresini bulur. Cebinde ilk cinayetinde kullandığı tabancayla evin yolunu tutar. Ancak onu kötü bir sürpriz beklemektedir. Bay Kırmızı böyle bir olasılığa karşı önlemini almış ve Bay Sarı'nın eşkalini polise vermiştir. Bay Sarı yine de Bay Kırmızı'yı gafil avlar ve öldürmeyi başarır ancak pusu kurmuş olan polis Bay Sarı'yı kıskıvrak yakalar.

Şimdi bu hikâyeyi özetlediğim şekilde yazarsak olaylar düz bir çizgi üzerinde ilerleyecektir. Buna standart olay örgüsü diyebiliriz. Birçok popüler roman bu tür basit olay örgüsüne sahiptir. Örneğin çoksatan gerilim romanları yazarı Stephen King, kişisel olarak ileriye doğru akan olay örgüsünü sevdiğini söylerken, "okurun hep gelecekte neler olacağını merak ettiğini, olup bitmiş olayları dinlemekten çok da zevk almadığını, karakterlerin geçmişlerini çok uzun geri dönüşlerle vermenin okurun ilgisini dağıtacağını" iddia eder.[1] Belki de böyle çizgisel bir anlatımı tercih etmek başlangıç için iyi bir yöntemdir. Şimdi bu çizgisel standart olay örgüsünü özetleyelim:

1. Bay Sarı işyerinde, patron tarafından kovuluyor.
2. Bay Sarı sokaklarda dolaşıyor.

1. Stephen King, *Yazma Sanatı*.

3. Bay Sarı meyhanede. Bay Kırmızı'yla tanışıyor. Dertleşiyorlar ve cinayetleri planlıyorlar.
4. Bay Sarı cinayet hazırlıkları yapıyor.
5. Bay Sarı cinayeti işliyor.
6. Bay Sarı gazetelerden cinayeti öğreniyor.
7. Bay Sarı patronunun Bay Kırmızı tarafından öldürüleceği gece evinde davet veriyor.
8. Bay Sarı ertesi gün patronunun öldürülmediğini öğreniyor.
9. Bay Sarı bir hafta daha bekliyor. Bu sürenin sonunda Bay Kırmızı'nın kendisini aldatmış olduğunu anlıyor.
10. Bay Sarı, Bay Kırmızı'nın izini sürüyor.
11. Bay Sarı, Bay Kırmızı'yla karşılaşıyor. Bay Kırmızı önce af diliyor, sonra da polislere onun eşkalini tarif ettiğini, kendisine bir şey yaparsa yakalanacağını söyleyerek Sarı'yı vazgeçirmeye çalışıyor ama Bay Sarı tetiği çekiyor.
12. Bay Sarı polis tarafından yakalanıyor.

Bu, olayların çizgisel akışıydı. Bu noktadan sonra olay örgüsüyle oynayarak nasıl da heyecanlı bir "kurma" işine girişebileceğimizi görelim. Siz yazar olarak istediğiniz yerden anlatmaya girişebilirsiniz. Yazmanın belki de en güzel tarafı budur. Çocuklukta oyun oynarken yaptığımız gibi. Nedenini niçinini fazla düşünmeden bize heyecan verecek şekilde örgüyü değiştirmek... Örneğin 11. bölümden başlayabilirsiniz. O zaman roman bir cinayet sahnesiyle başlıyor. Bay Sarı silahını Bay Kırmızı'ya yöneltmiştir, Bay Kırmızı yalvarmakta, kendini kurtarmaya çalışmaktadır. Ancak Bay Sarı öfke ve intikamla gözü dönmüş biridir. Diyaloglardan tüm hikâyeyi öğrenmek mümkün tabii, ancak diğer bölümleri de yazmak istiyorsanız, burada diyaloglarda sadece bazı çengeller atabilirsiniz. Böylelikle okur bu sahnenin ardında uzun ve kar-

maşık bir hikâye olduğunu anlar. İsterseniz bu sahneyi tüm metin için bir çerçeve olarak kullanır, yani Bay Sarı'ya tetiği çektirmez, büyük bir geri dönüşle ilk bölüme gidersiniz; Bay Sarı'nın işten atıldığı bölüme. Dolayısıyla olay örgüsü şu şekildedir: 11-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12. Burada sözünü ettiğimiz teknik önemli: geri dönüş, *flash back* diye de bilinen *analepsis*. Sinemada çok sık kullanılan bu anlatım tekniği edebiyat yapıtlarında da karşımıza çıkar. Anlatının belli bir yerinde kahraman geçmişteki bir olayı sahneleriyle hatırladığı zaman ya da anlatıcının metin içinde olayları anlatmayı kesip, geçmişe dönüp oradaki bir olayı anlatıp sonra kaldığı yerden devam etmesi şeklinde kullanım olanağı bulur. Tersi, yani ileriye gidişe de *flash forward* ya da *prolepsis* denir.[1]

Bu olay örgüsü, hikâyenin sona çok yakın bir noktadan başladığı bir kurgulama biçimidir. Daha da öteden başlatmak mümkündür tabii. Örneğin bir hapishanede (ya da polis sorgusunda) Bay Sarı'nın bu iki cinayeti işlemesine neden olan olayları bir başka mahkûma (ya da polise, avukata) en başından anlattığı bir olay örgüsü. Bu durumda, tahmin etmesi güç değil, olayların akışı şöyle olacaktır: 12-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11. Böyle bir olay örgüsünü tercih ettiğiniz zaman okurun en başından sonunu bileceğinin farkında olarak yazmanız gerekecektir. Hitchcock sinemasında bu, sıklıkla uygulanan bir yöntemdir. İzleyici hikâyenin esrarını başından itibaren bilir ancak yine de olaylar akarken gerilir. Zor ancak ustalıkla uygulandığında sonuç alınabilecek bir teknik. Bu tür anlatılarda olayların esrarı ve yaşanılan maceranın ayrıntılarından daha önemli olan, kahramanların psikolojik durumlarıdır. O nedenle de gerilim hiç tükenmez.

1. Anlatı kuramı hakkında daha fazla bilgi için: H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002.

Bay Sarı'nın hikâyesine geri dönelim ve başka olay örgüleri oluşturmaya çalışalım. Bir başka başlangıç noktası 7. bölüm olabilir. Kalabalık bir davet sahnesiyle başlatabiliriz hikâyeyi. Bay Sarı'nın uzun zamandır görüşmediği "saygın" davetlilerin kendi aralarındaki konuşmalardan kahramanımız hakkında birçok önemli bilgiyi edinebiliriz. Ayrıca Bay Sarı'nın onlara karşı takındığı gizemli tavırlar merak uyandırabilir. Konuklar üzerinden yaratılacak olan yan hikâyeler romanı zenginleştirmeye yarayacaktır. Bir sonraki bölümde Bay Sarı'nın tüm gazeteleri tek tek araştırdığını, televizyon kanallarında haberleri kovaladığını, en sonunda umutsuz bir şekilde bir telefon kulübesinden işyerini aradığını görebiliriz. Patronunun hayatta olduğunu öğrendikten sonra kahramanımızın düştüğü durumu yine geri dönüşlerle anlatabiliriz. Bay Sarı'nın, aldatılmış olduğunu anlaması için o âna kadar yaşanmış olan olayları gözden geçirmesi gerekmektedir. İşte biz de bu sayede hikâyenin başını öğrenmiş oluruz. Bu noktada biz okur olarak Bay Sarı'yla bir hafta boyunca beraber düşünür, beraberce intikam planları yaparız. Daha sonra da Bay Sarı'yla beraber harekete geçeriz. Yani bölümler şu şekilde sıralanabilir: 7-8-9-1-2-3-4-5-6-9-10-11-12.

Tabii başka sıralamalar yapmak da mümkündür. Örneğin 5. sahneyle yani Bay Sarı'nın ilk cinayetiyle başlamak okura güzel bir sürpriz hazırlamak için doğru bir yerdir. Okur, önce Bay Sarı'yı soğukkanlı bir katil olarak tanır, ardından bu cinayet yüzünden yakalanıp yakalanmayacağını düşünürken ortaya Bay Kırmızı'yla yaptıkları anlaşma çıkar. Sahneler şu şekilde akabilir: 5-6-7-8-9-1-2-3-4-10-11-12.

Tüm bu olası kurguları yazarken sahnelerin içeriklerinin de akışa uygun olarak değişime uğrayacağını belirtmeliyim. Örneğin hikâyenin Bay Kırmızı'nın Bay Sarı

tarafından öldürülmesi ile başladığı ilk kurgumuzda geri dönüş sahnelerini okurken sonunu biliyor olacağız. Dolayısıyla meyhane sahnesini yazarken sonraki iki kurguda olduğu gibi Bay Kırmızı'yı yazamayız. Ayrıca, olay örgüsü dilediğimiz bölümleri daha ayrıntılı veya daha kısa yazmamıza olanak tanır. Tabii metnin uzunluğu da önemli bir etkendir. Eğer bu hikâyeyi bir öykü olarak yazacaksak tüm sahneleri eşit uzunlukta vermemiz çok da yerinde olmayabilir. Çünkü öyküde önemli olan, "bir etki" yaratmaktır. Ben bu tür bir hikâyeyi öykü olarak yazacak olsam bölümlerden birini asıl mekân olarak seçerdim. Örneğin Bay Sarı'nın intikam almaya karar verdikten sonra Bay Kırmızı'nın izini sürdüğü bölümden başlar ve öykünün sonuna kadar o bölümde kalırdım. Çünkü hem Bay Kırmızı'nın izini sürerken geçmiş olayları "gözden geçirecektir" hem de bu takip sırasında birçok duygusal iniş-çıkış yaşayacaktır. Boşu boşuna katil olduğu için yeni bir cinayet işleyecek olması üzerinde yoğunlaşırdım. Ama bu hikâyeyi bir roman olarak yazacak olsam bölümlere eşit ağırlık vermeyi tercih edebilirdim.

Olası olay örgülerinden söz ederken en çok geri dönüş tekniğine değinmiştim. Elbette ileri gitme tekniği de kullanmak mümkün. Henüz gerçekleşmemiş olaylara atıfta bulunmaktan, gelecekteki sahnelerin önceden bildirilmesinden söz ediyorum. Bu durumda anlatıcının tüm olayları başından biliyor olması gerekir. Her şeyi bilen bir tanrı-yazar bunu yapabilir. Ya da örneklediğim ilk kurgudaki gibi Bay Sarı olup bitenleri hapishanede birisine anlatmaktadır ama biz gerçeği (*Lolita*'da olduğu gibi) romanın sonuna geldiğimizde anlarız. Geri dönüş ve ileri gidiş (*analepsis* ve *prolepsis*) dışında değinmediğim çünkü tüm okurların sezgisel olarak bildiklerini düşündüğüm birkaç teknik daha var. Biri çok sıklıkla kullanılan kesme tekniğidir.

Daha önce (zaman konusunu tartışırken) söylediğim gibi tüm anlatılar gerçek yaşamla kıyaslandığında "hızlı"dır. Hızlı olması zorunludur çünkü gerçek yaşamdaki birçok ayrıntı anlatıda gereksiz ve odak dışıdır. Hatta hikâyenin anlaşılmasını güçleştirir. Yine vurgulama gereği duyuyorum. Edebiyat tarihinde bu söylediğimin tersine örnekler bulmak mümkündür. Bir sokakta olup biten her şeyi (ama her şeyi) anlatan bir romanla karşılaşabilirsiniz örneğin. Yazar bir kafeteryaya oturur ve belli bir zaman dilimi içinde sokakta gördüğü her şeyi, herkesi kaydeder. Gerçi bu durumda bile gerçek sokakta olup biten her şey kâğıda geçmemiş olacaktır, yazarın algısı ve yazma hızıyla sınırlı bir durum vardır ortada. Ama yine de yukarıda sözünü ettiğim "anlatılar gerçek yaşamdan hızlıdır" teziyle çelişen bir yapıt ortaya çıkmıştır.

Kahramanın her ânını anlatmamız gereksizdir. Çünkü kurmaca dünya gerçek dünyanın aksine belli odaklanmalar, çatışmalar, yoğunluklar üzerine kurulur. Anlatılan hikâyeye hizmet etmeyen olaylardan söz edilmez. Çok sıklıkla karşılaşırız: Kahramanımız belli bir olaydan sonra bir zaman atlamasıyla başka bir olayın içine girer ya da anlatı başka bir zaman ve mekânda devam eder. Yazar gerekli gördüğü, hikâyeye (ya da kitabının ruhuna) hizmet ettiğini düşündüğü sahneleri yazar, bazen bu bölümlerde zamanı genleştirir, hatta isterse dondurur, bazen de zamanı hızlandırır, birçok olayı "atlar". Bir sahneden diğerine, bir bölümden bir başkasına hiçbir açıklama yapmadan atlıyorsak kesme tekniğini uyguluyoruz demektir. Örneğin Bay Sarı'nın hikâyesinde davet bölümünü yazdıktan sonra ertesi gün Bay Sarı'nın gazete ve televizyonlarda haberi aradığı sahneye geçtik diyelim. Arada davetin nasıl sonlandığını, konukların tek tek gidişini, Bay Sarı'nın uyumasını, sabah uyanışını ve bunlara benzer ayrıntıları anlatmamıza gerek yoktur. Kesip başka bir bölüme geçebili-

riz. Ancak bazen kestiğimiz bölümlerde olup bitenlerin hikâyeye katkısı olduğunu düşünür, "göstermediğimiz" sahneleri özetleriz. Buna da montaj tekniği denebilir.

Farkındaysanız bu bölümde senaryo tekniklerinden söz ediyormuşum gibi oldu. Göstermekten, sahnelerden, montajdan söz ediyorum çünkü. Bu bir rastlantı değil. Aslında göstermek ve anlatmak kavramları en eski anlatı biçimlerinden biri olan dramadan kaynaklanmaktadır. Yani salt sinemanın edebiyat üzerindeki etkisi deyip geçemeyiz. Ayrım Platon'a ait: *Mimesis* ve *Diegesis*. Göstermek ve anlatmak. Dramada da iki anlatım kipidir bunlar. Olaylar oyuncular tarafından sahnede "canlandırılıyorsa" yazar hikâyeyi gösteriyor demektir. Bir monolog ya da koro yardımıyla olaylar özetleniyorsa yazar hikâyeyi anlatıyor anlamına gelir. Yaratıcı yazarlık kitaplarının hemen hemen tamamında bu ayrımın üzerinde durulur ve yazar adayına büyük harflerle ANLATMAYIN (özetlemeyin) GÖSTERİN denilir. Bu, kurmacanın altın kurallarından (!) biridir. Peki ama bu kural ne işe yarar? Daha doğrusu bu iki anlatım aracından birinin bu kadar şiddetle önerilmesinin nedeni nedir? Aslında bu sorunun yanıtını ilerleyen bölümlerde bulacaksınız. Örneğin ayrıntılar/betimlemeler üzerine tartışırken atmosferin, mekânın ve dekorun ne kadar önemli olduğuna değineceğiz. Karakter yaratmak ve diyaloglar bölümünde yine söz edeceğiz bu kuralın öneminden. Belki şimdiden yanıtı vermekte yarar var: Kurmaca bir yapıtta amaç bir dünya yaratmaktır. Okur, bu dünyanın sokakları, caddeleri, evleri, doğası, insanları ve tabii ki bu dünyada geçen hikâyelerin kahramanları "gerçekten varmış" hissine kapılsın istenir. Bu yanılsamayı yaratmanın en kolay ve en geçerli yolu göstermektir. Anlatmak okurun düşüncesine hitap eder, bilgileri doğrudan iletir ve okurun bu bilgileri belleğine kaydetmesi beklenir. Kurmaca bir metnin gücü metni okurun

zihninde ne kadar iyi canlandırdığıyla yakından ilgilidir. Olup bitenleri bilen birinin bize özetlemesiyle bizim olayları kendi gözlerimizle görmemiz arasında çok önemli bir fark vardır. Okur olayları "görerek, hissederek" izlerse zevk alır. Çünkü o zaman hikâyeyi kendi zihinsel araçlarıyla biçimlendirecektir. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi... okur gördüklerini yorumlayarak süzer ve kendi zihninde "bilgi"yi sentezler. Bu nedenle kendi "bulduğu" gerçeklere daha kolay inanır. Dünyada olup bitenleri izleriz. Neyin nasıl olduğuna dünyadan aldığımız birçok bilgiyi bir araya getirerek kendimiz karar veririz. Okuduğumuz metin için de geçerlidir bu. Özellikle karakterin yaratılması süreci bu gösterme/anlatma dengesinin işlevsel kullanımı sayesinde başarıya ulaşabilir.

Anlatı ve olay örgülerinin sınırlılığı

Gerçek yaşamla kurmaca sanat yapıtlarının ilişkisi her zaman konuşulur. Bu konuda çok farklı görüşlere rastlayabilirsiniz. "Edebiyat yaşamı temsil mi eder, yansıtır mı, anlatır mı, gösterir mi, yoksa yaşamdan tamamen kopuk başka bir âlem midir?" gibi sorular çeşitli düzeylerde tartışılır. Yazarlara sorduğunuzda hepsi ayrı yanıtlar verir, bu sorulara farklı yönlerden yaklaşırlar. Bana sorarsanız edebiyat ile gerçek yaşam birbirinin yansıması ya da doğrudan temsili değildir. Çünkü kurmaca sanat yapıtları doğal değillerdir, yazarın zihinsel çabasının ve tasarımının ürünüdürler; oysa yaşamın bir yazarı yoktur. Ancak yine de kimi yapıtların yaşama daha yakın olduğunu düşünürüz. Aslında sanat yapıtı içimizde bir yere dokunduğu zaman böyle düşünürüz. Belki de o noktada çok da düşünmeden sanatı hissederiz. Tüm kurmaca yapıtlar hikâye anlatır. Anlatı da diyebileceğimiz bu kurmaca ya-

pıtları gündelik yaşamla karşılaştırmak yolumuzu daha iyi aydınlatacaktır. Arthur Asa Berger'in "Popüler Kültür, Medya ve Gündelik Yaşamda Anlatılar" adlı çalışmasında yaptığı karşılaştırmanın üzerinden gidelim.[1]

- Anlatılar kurmacadır, günlük yaşam ise gerçektir. Bu konuyu daha önce tartışmıştık.
- Anlatılar, günlük yaşamdaki olaylardan farklı olarak giriş-gelişme-sonuç çizgisini izlerler. Gündelik yaşam ise hep gelişme aşamasındadır.
- Anlatılar odaklanmıştır. Gündelik yaşam ise dağınıktır. Bir başka deyişle, anlatılarda çelişkiler yoğun ve tüm metne yayılmış durumdadır; gerçek yaşamda ise çelişkiler genelde örtülüdür.
- Anlatılarda her hikâye farklıdır (özgün olma iddiasındadır); gerçek yaşamda ise yaşantılar birbirini tekrar eder.
- Anlatıda bir çözüm ima edilir ve okur/izleyici bunu merak eder. Gerçek yaşamda ise amaçlar, hedefler gevşektir, değişkendir.
- Anlatılarda zengin olaylar yumağıyla karşılaşırız, gerçek yaşama çoğu zaman damgasını vuran olaysızlıktır.
- Anlatılar yaşamı taklit eder, bizde gerçeklik duygusu yaratmayı amaçlarlar. Günlük yaşamda ise olaylara anlam verebilmek için onları hikâye kalıplarına dökmeye çalışırız; böylelikle yaşam sanatı taklit etmiş olur.

Bu nedenlerden ötürü kurmaca yapıtlar bizi daha çok heyecanlandırır.

1. Arthur Asa Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*, Sage Publications, 1997.

Kurmacada olay örgüleri üzerine en çok düşünce ve formül üretmiş olan Amerikan sinema endüstrisidir. Amerikan sinema endüstrisi ticari kaygılarını sadece konu seçimleriyle sınırlı tutmaz. Ticari sinemanın başarısının ardında yatan nedenler sadece birbirinden ilginç konuları, birbirinden iyi oyuncularla ve teknik olanaklarla perdeye taşımaları değildir. Hikâyenin en kolay ve en etkili biçimde nasıl anlatılacağını formüle etmiş olmalarıdır. Bu formüller de olay örgülerine dayanır. Belirli kalıplardaki olay örgüleri ve klişeleşmiş anlatım araçları bu tür sinemayı (popüler edebiyatla[1] karşılaştırarak okuyabilirsiniz bu bölümleri) popüler kılar. Aslında yapmaya çalıştıkları, sıradan insan zihnine uyumlu bir eğlence teknolojisi geliştirmektir. O yüzden de formülasyonlardan hiç kaçınmazlar. Örneğin tüm zamanların 20 ana olay örgüsünün[2] listesi: Arayış, Macera, Takip, Kurtarma, Kaçış, İntikam, Muamma, Rekabet, Mazlum, Baştan Çıkarma, Başkalaşım, Dönüşüm, Olgunlaşma, Aşk, Yasak Aşk, Fedakârlık, Keşif, İfrat, Yükseliş, Düşüş. Olay Örgülerinin başka yazarlar tarafından da sınıflandırıldığını eklemeliyim. Örneğin, bir başka yerde 36 çeşit olay örgüsü tanımlanıyor.[3] Aslında bu tür yaklaşımlar içinde en sadesinin üzerinde yoğunlaşmakta yarar var. Tek tip Olay Örgüsü![4] Bu tek tip örgü tek sözcükle özetlenebilir: çatışma. Bu yaklaşımı çok sayıda Yaratıcı Yazarlık kitabında bulabilirsiniz (ben bu konuyu karakter yaratmak konusunda tartışmayı uygun gördüm). Gerçekten de izlediğimiz popü-

1. Popüler edebiyatla ilgili olarak Ekler: "Kim Korkar Popüler Edebiyattan" adlı bölümü okumanızı öneririm.

2. Ronald B. Tobias, *20 Master Plots*, Writer's Digest Books, 1993; *Roman Yazma Sanatı*, çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996.

3. Georges Polti, *Thirty-Six Dramatic Situations*, Kessinger Publishing, 2003.

4. William Foster Harris, *The Basic Patterns of Plot*, Norman: University of Oklahoma Press, 1959.

ler filmleri ve kurmaca yapıtları düşündüğümüz zaman bunların dışına çok da kolay çıkılamadığını görürüz. Ancak bunları yine de ilgiyle okur veya izleriz. Hatta bu durum popüler sinema/edebiyat örneklerinde çok daha açıkça gözlenebilir. Popüler bir sinema filminin daha afişine bakar bakmaz olası hikâyeyi veya olay örgüsü biçimini anlarız. Tür isimleri de bu ayrımlardan doğmuştur. Afişe bakarız ve kimin esas kadın, kimin esas erkek oyuncu olduğunu bir çırpıda anlar, film boyunca neler hissedeceğimizi, o filmin ne tür bir gerçeklik düzeyinde hikâyeyi anlatacağını, filmin sonunda kimin kimle kavuşacağını bile söyleyebiliriz. Ama yine de bu tür filmler geniş kitleleri sinemaya çeker. Tıpkı çizgi romanların, çoksatar edebiyatın her zaman okur bulması gibi... Çünkü bu tür ürünler vaat ettiklerini yerine getirmek konusunda çok ustadırlar. Güldüreceklerini ya da korkutacaklarını başından söylerler ve tüm izleyiciler filmin gülmeleri gereken yerlerinde güler, korkmaları beklenen yerlerinde korkarlar. Bu kurmaca yapıtlar belli kalıplar üzerinde yükseliyor olmasına rağmen nasıl oluyor da bunca insanın ilgisini çekmeyi başarıyorlar? Bu yapıtları izleyenlerin sanat beğenilerinin gelişmemiş olduğunu söylemek yeterli değil bana göre. Bu çok kestirmeci bir yaklaşım olurdu. Benim bu konudaki tezim şu: Tüm bu popüler kurmaca ürünler insan zihniyle en kolay ve çabuk tümleşecek anlatım biçimlerini son derece iyi kullanmaktadır. Sunulan kurgunun unsurlarının izleyici tarafından nasıl alımlanacağını bilerek/hesaplayarak üretilmektedir. İzleyicinin yapıtı anlamlandırabilmesi için en az çaba sarf etmesi hesaplanarak tasarlanmış bu ürünler çoğu zaman insanın alt-düzey zihinsel işlevlerini etkinleştirir.[1] Hatta

1. Bu konuda sanatın temsili, modernist ve postmodernist anlatım biçimleri üzerine daha geniş bir incelemeyi *602. Gece / Kendini Fark Eden Hikâye* başlıklı kitabımda okuyabilirsiniz.

sinema filmleri gösterime girmeden önce popüler sinema izleyicisini temsil eden bir örnek kitleye izlettirilip beğenilmeyen sahneler yeniden montajlanmaktadır. Yakın zamanda sinema filmlerini izleyiciye önceden izleterek elektrofizyolojik ölçümler yapan, yani gerilimli bir sahnenin başarısına, izleyiciye sormadan, kafataslarından alınan elektriksel işaretleri (EEG) analiz ederek karar veren bir kuruluşun haberleri yayımlandı. Filmleri üretmek için yapılan maddi yatırım büyüdükçe gişe başarısını garantileyecek her tür yöntemi kullanmaları doğal tabii... Bu bir endüstri. Üretilen de bir ürün. Dolayısıyla sanat yapıtı olma iddiası yok. O nedenle rahatlıkla bu kadar uç "üretim biçimleri" deneyebiliyorlar.

Popüler sinemaya değinmemin nedeni, olay örgüleri üzerine sadece edebiyat yazarlarının düşünmediğinin; tam tersine yoğun olarak sinema endüstrisinin bu işe el attığının altını çizmekti. Burada vurgulanması gereken şu gerçek var: Okurun kolay algılamasını istediğiniz bir yapıt yaratmak peşindeyseniz bu formüller bir noktaya kadar işe yarar. Ya da tersten söyleyelim: Kolay tüketilen kurmaca yapıtların hemen hepsi bu şablonlara (ve daha pek çok klişeye) uygun olarak tasarlanmıştır. Şimdi belki de bu satırların okurunun kendisine sorması gerekir: Ben ne yazmak istiyorum? Neden yazmak istiyorum? Kimlerin okumasını istiyorum? Bu sorular da klişedir ancak dürüstlükle vereceğiniz yanıtlar sizin bir yazar olarak edebiyatınızın temelini oluşturacaktır.

Çok sattırmayı/izlettirmeyi amaçlayan yaklaşımların dışında, anlatı yapılarının ve olay örgülerinin sınırlı sayıda olduğu iddialarında belli bir doğruluk payı da vardır. O da insan zihninin ve kolektif bilinçdışının belli arketipsel hikâyelerle yapılandırılmış olmasından kaynaklanır. Bu noktada sözü Borges'e bırakmak yerinde olacak:

Dört Çevrim[1]

Öykülerin sayısı dörttür.[2] Biri, en eski olanı, yiğit adamların kuşattıkları ve savundukları kale kentin öyküsüdür. Savunanlar kentin demire ve ateşe teslim edileceğini ve savaşlarının yararsız olduğunu bilirler; saldırganların en ünlüsü Akhilleus, yazgısının zaferi göremeden ölmek olduğunu bilir. Yüzyıllar büyüsel öğeler eklemiştir. Orduların uğrunda can verdikleri Troyalı Helena'nın güzel bir bulut, bir gölge olduğu söylenir; Greklerin içine gizlendikleri tahta atın da bir görünüm olduğu söylenir. Homeros da bu masalı anlatan ilk ozan değilmiş; XVI. yüzyılda biri aklımdan hiç çıkmayan şu dizeleri bırakmış ardında: *The borgh brittened and brent to brontes and askes.* Dante Gabriel Rossetti, Troya'nın yazgısının, Paris'in Helena'ya olan ateşli aşkının doğduğu an belirlendiğini düşlüyordu herhalde; Yeats, Leda'yla aslında bir tanrı olan kuğunun birleştiği ânı seçecektir.

İlkine bağlı bir başkası, bir dönüş yolculuğunun öyküsüdür. Tehlikelerle dolu denizlerde başıboş dolaştıktan ve büyülü adalarda yolundan alıkoyulduktan sonra İthaka'sına kavuşan Odysseus'un öyküsü; yeryüzünün, yıkıldıktan sonra, yeşil ve berrak, yeniden denizden çıktığını gören ve çimenlerin ortasında bir zamanlar oynadıkları satranç taşlarının kaybolduğunu gören Kuzey tanrılarının öyküsü.

Üçüncüsü, bir arayışın öyküsüdür. Bunda, bir önceki biçiminin bir değişkesini görmemiz mümkün. İason ve

1. Jorge Luis Borges, "Dört Çevrim", "Kaplanların Altını" (1972); *Gölgeye Övgü*, çev. Münir H. Göle, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

2. Metin boyunca kullanılan "öykü" sözcüğü bence "hikâye" olmalıydı. Çeviri olduğu için değiştirmedim. Bu bölümün başındaki öykü/hikâye ayrımına bakınız.

Altın Post; dağları ve denizleri aşıp tanrının çehresini, içlerinden her biri ve hepsi olan Simurg'u gören, Acem' in otuz kuşu. Geçmişte bütün girişimlerin sonu iyiye varıyordu. Biri yasak altın elmaları aşırıyordu; biri sonunda Graal'i kazanmayı hak ediyordu. Bugün, arayış başarısızlığa uğramaya hükümlüdür. Kaptan Ahab balinayı bulur ve balina onu parçalar; James ve Kafka'nın kahramanları yıkımdan başka şey umamazlar. Yüreklilik ve inançtan öylesine yoksunuz ki, bundan böyle *happy-ending* bir reklam dalkavukluğundan öte değil. Cennet'e inanmamız olanaksız, olsa olsa Cehennem'e belki.

Sonuncusu, bir tanrının kurban edilişinin öyküsüdür. Frigya'da Attis kendini sakatlar ve öldürür; Odin Odin'e sunulmuş olarak, Kendi Kendi'ne, dokuz gece boyunca ağaçtan sarkar ve mızrak yaraları alır; İsa'yı insanlar çarmıha gererler.

Öykülerin sayısı dörttür. Bize kalan zamanda onları anlatmayı sürdüreceğiz, değiştirerek.

BETİMLEMELER VE AYRINTILAR

"... Aynı cümle iki kez 'okunmaz' desek yeridir..."

Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir düşten uyanınca yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu. Arkası üstü yatmıştı. Sırtı demir bir levha gibi kaskatıydı. Başını şöyle bir kaldırınca karnını gördü: Aman ne kocaman kümbetti o: koyu renkli, koskoca, bölük bölük kavisli bir kümbet! Yorgan kümbetin üst bölümünden aşağı doğru kaymış, nerdeyse yere düşecekti. Gregor'un o koca bedenine göre acınacak denli incelmiş bacakları rüzgâra tutulmuş gibi titriyordu.

"Ne bu başıma gelen?" diye düşündü. Düş değildi bu. Odası o her zamanki dört duvarı içinde sessizdi. Doğrusu, küçücüktü ama, tam bir bekâr odasıydı. Masanın üzerinde örneklik kumaş parçaları duruyordu. Samsa bir ticaret evinin gezici memuruydu. Masanın yukarı bölümünde, duvarda, son zamanlarda resimli bir gazeteden kesip yaldızlı güzel bir çerçeveye koyduğu bir resim asılıydı. Dimdik oturmuş bir kadın resmiydi bu. Kadının başında küçük kürk şapka, boynunda da bir boa vardı. Kollarını ta dirseklerine kadar, kabarık tüylü bir manşona geçirmişti.

Gregor pencereye baktı. Yağmur çinko borulara tıp tıp diye düşüyordu. "Şöyle biraz daha kestirsem de,

şu aptalca şeyleri unutuversem," diye düşündü. Ama, olanağı var mıydı? Oldum bittim, sağına yatmaya alışıktı. Bu berbat durumdaysa, bir türlü sağına dönemiyordu. Davranıp şöyle bir yan dönmeğe çalıştıysa da, her seferinde, sallandı sallandı, arkası üstü düştü. Titriyen bacaklarını görmemek için gözlerini yumdu. Belki yüz kez yan dönmeyi denedi. En sonunda böğrüne hafif, ama içine işliyen bir ağrı saplandı ve denemekten vazgeçti.

"Hay Allahım!" dedi içinden, "ne biçim meslek seçmişim. Tanrının günü, ha babam dolaş dur! Yazıhane yaşamına taş çıkaracak bir sürü dert. Haydi şu ticaret işi neyse ne ama, şu gezi belası çekilmiyor. Tren değiştirmek, tren kaçırmak, vakti zamanı belli olmıyan, üstelik berbat yemekler çekilir şey mi? Sonra, ömrün boyunca bir kere daha görmiyeceğin o bir sürü yeni yeni yüzler, ahbap olmaya fırsat bulamıyacağın bir sürü insan! Hepsi de yerin dibine batsın!"

Karnının üst bölümünde hafif bir kaşıntı duydu. Başını daha rahatça kaldırabilmek için, yattığı yerde sürüne sürüne karyola demirine yaklaştı. Şöyle dikkatle bakınca, tam kaşınan yerde bir anlam veremediği küçücük, beyaz noktacıklar gördü. Ayacıklarından biriyle orayı şöyle bir kaşıyayım, dedi. Ayacığını dokundurmasıyla çekmesi bir oldu. Gövdesini bir ürperme kapladı.

Yine eski durumuna döndü. Kendi kendine: "Hep böyle erkenden kalkmak kadar insanı sersemleten bir şey olmaz, insan dediğin şöyle doya doya uyumalı. Şu dünyada, harem kadınları gibi gezenler de vardır, öğleden sonra, her ne zaman, siparişleri yazmak için otele dönsem böylelerini görürüm. Baylar daha hâlâ kahvaltı başındadırlar, insanlık hali, ben de böyle bir şey yapmaya kalkıversem, kimbilir neler der bizim şef? Pasaportumu verir elime muhakkak. Hem, belki de böylesi

daha hayırlı olur. Anamı babamı düşünüp kendimi tutmasam, şimdiye kadar çoktan basmıştım istifayı. Dosdoğru gider dikilirdim patronun karşısına, açardım ağzımı, yumardım gözümü. Masanın üstünden yere yuvarlanırdı muhakkak. O acaip haller de ne oluyordu yani? Memurlara bir şeyler söylemek istemiye görsün, masanın üstüne çıkıp oturuveriyor. Dersin, sanki tahta çıkıyor mübarek! Sonra, kulağı ağır işitiyor diye, cümle âlemi etrafına toplamalar da ne oluyor öyle! Ne ise. Yine de bütün umutlar suya düşmüş değil. Hele ana babamın ona olan borcunu bir temizliyeyim –ki bu da aşağı yukarı beş altı yılı bulur– bu işi de yüzde yüz yaparım, işte o zaman hesabını görürüm onun. Ama şimdi kalkayım. Beş trenine yetişmem gerek," dedi.

Gece masasının üstünde tıkır tıkır işliyen saatine bir göz attı. "Hay Allahım!" dedi. Saat altı buçuktu. Akreple yelkovan sessiz sessiz ilerliyordu; çok geçmeden yediye çeyrek kalacaktı. Yoksa saatin zili çalmamış mıydı? Samsa yatağından görebiliyordu pekâlâ: zil ibresi tam dördün üzerindeydi. Demek, zil çalmıştı. Demek, o ortalığı birbirine katan zil sesine karşın rahat rahat uyumuş kalmıştı. Rahat mı? Ne münasebet! Uykusu hiç de rahat değildi. Ama, yine de uyumuştu işte.

Peki ama, şimdi ne olacaktı?[1]

Kahramanınız sabah uyandığında kendini bir hamamböceğine dönüşmüş olarak bulacaktır. Anlatacağınız hikâye bu kadar fantastik olabilir. Biz böyle bir metnin simgesel bir anlatıma sahip olduğunu bilsek de, hatta o metnin entelektüel yorumlarını yapabilecek kadar incelmiş bir okuma kültürüne sahip olsak da öncelikle şunu

1. Franz Kafka, *Değişim*, çev. Vedat Günyol, Ataç Yayınları, İstanbul, 1973.

bekleriz: Gregor Samsa'nın bir böceğe dönüştüğünü görmek! İşte girişte alıntıladığım bölümde (belki de edebiyat tarihinin en çok alıntılanan metninde), öncelikle okurun bu gereksinimi karşılanıyor: "Sırtı demir bir levha gibi kaskatıydı. Başını şöyle bir kaldırınca karnını gördü: Aman ne kocaman kümbetti o: koyu renkli, koskoca, bölük bölük kavisli bir kümbet! Yorgan kümbetin üst bölümünden aşağı doğru kaymış, nerdeyse yere düşecekti. Gregor'un o koca bedenine göre acınacak denli incelmiş bacakları rüzgâra tutulmuş gibi titriyordu." İlk paragrafta gözümüzün önünde dev bir böcek canlandı! Daha sonraki paragraflarda da hem böcek betimlemeleriyle hem de Gregor Samsa'nın gündelik sıradan düşünceleriyle bizi bu metnin gerçekliğine iyice alıştırıyor yazar. Yani bir fantazma için gerçeklik üretiyor. İkinci paragrafta bunun bir rüya olmadığını belirttikten sonra Samsa'nın odasının içini somut ayrıntılarla betimleyerek bize bu fantastik hikâyenin çok da gerçekçi bir mekânda anlatılacağını haber veriyor. Görsel ve işitsel ayrıntılar hep gerçeklik duygusunu yaratmak için var: duvara asılı resimdeki kadının ayrıntıları, masanın üzerindeki kumaş parçası, çinko borulara tıp tıp damlayan yağmur... Ardından Samsa'nın böcek halinin betimlemeleriyle Samsa'nın gündelik yaşamının ayrıntıları dönüşümlü olarak okura sunuluyor. Böylelikle hem böceğe dönüşme meselesinin bir metafor ya da bir benzetme olmadığına iyice ikna oluyoruz hem de kahramanın gündelik yaşamının gerçekçi ayrıntıları sayesinde bu olağanüstü duruma daha çok inanır hale geliyoruz. Bu noktada Borges'in bir önerisini altın kural olarak hatırlatmak isterim: "Fantastik bir öykü yazıyorsanız, öykünün içinde bir tane olağanüstü öğe kullanın. Onun dışında her şey sıradan gerçeklikle örtüşsün. Eğer birden fazla olağanüstü öğe kullanırsanız yazdığınız fantastik bir öykü olmaktan çıkar ve bin bir gece masallarına dönü-

şür." Bu saptamanın Poe'nun "tek etki" yaratmak teziyle ne kadar güzel örtüştüğünü de hatırlayalım. Poe, öykü türünü edebiyat içinde tanımlarken, amacın bir oturumda okunulup bitirilecek uzunlukta ve "tek etki" yaratmaya yönelik bir metin yazmak olduğunu söyler. (Umarım "bir oturumda okunup bitirilme" meselesi aklınıza takılmıştır; ileriki bölümlerden birinde öykü ve romanı karşılaştırırken bu konuya değineceğiz.)

Edebiyatta kurmaca, sözcüklerle kurulur. Sinema filmlerinde veya tiyatro oyunlarındaysa başka anlatım araçları vardır. Sahne, diyalog, dekor, ışık, oyuncu seçimi ve tabii ki oyuncuların performansı (metnin dışındaki) tiyatronun anlatım araçları olarak sayılabilir. Sinema da bu araçlardan yararlanır. Bunlara kurgu, müzik, kamera açısı, objektif seçimi, alan derinliği, özel efektler gibi yeni unsurlar eklendiğini de söylemek gerekir.[1] Oysa edebiyat anlatılarında bu unsurlardan hiçbirini (sayısal ortamlarda yaratılabilecek hiper-metin uygulamalarını konu dışında tutarsak) kullanamayız. Onların yerine eylemlerin betimlenmesi, konuşmaların alıntılanması, ayrıntıların seçimi, yorumlar, imgelem, geçmişe-geleceğe göndermeler yapmak, dil ve sözcük seçimi, olay örgüsü hikâyeyi anlatmak için edebiyatta kullandığımız araçlardır. Aslında tek bir araç vardır da diyebiliriz: dil. Saydığım unsurlar dilin işlevleri olarak da görülebilir. Bizim burada meselemiz dilin hangi özelliklerinden yararlanılarak kurmaca metnin yaratılabileceğini tartışmak olduğu için sınıflandırmalardan, kavramsallaştırmalardan yararlanıyoruz.

1. Elbette gerek tiyatroda gerek sinemada yeni arayışlar ve farklı anlatım araçlarının kullanımı söz konusudur. Örneğin tiyatroda müzik ve hareketli görüntülerin yansıtılması, ilk akla gelebilecek uygulamalardandır. Yukarıda yaptığım ayrım aslında edebiyatın anlatım araçlarının farklılığını sergilemek amacını taşıdığı için sinema ve tiyatro uygulamalarını tartışmayı gerekli bulmadım.

Işık, ses, dekor, kamera açısı gibi görsel-işitsel sanatlarda kullanılan teknikler edebiyatta yerlerini betimlemelere bırakır. Özellikle mekân bilgileri betimlemeler sayesinde okurun zihnine kazınır. Betimlemelerin ilk ve en önemli işlevi anlatılan hikâyenin nerede yer aldığını tanımlamasıdır. Okur, birazdan macerasına ortak olacağı kahramanın kim olduğu ve o anda nerede bulunduğu konusunda hemen bilgi sahibi kılınmazsa kurmacanın etkileme gücü düşmeye başlar. Her kurmaca yapıt betimlemelerle ilerler. Hikâyenin geçeceği dekor veya mekânın betimlenmesi sadece kurmaca dünyanın gerçekliğini güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kahramanın o mekânla ilişkisini de tanımlar. Kahramanın mekân içinde konumlandırılması çoğu zaman hikâye içinde konumlanmasıyla özdeştir. Oraya dışarıdan gelmiş bir yabancı mıdır, bir düşman ya da bir konuk mudur, oranın sahibi midir, oradan kaçmaya mı çalışmaktadır gibi soruların yanıtları hikâyenin olay örgüsünü de belirler. Bunlara ek olarak, güçlü betimlemeler, karakterin davranışlarının inandırıcılığını da artırır, dolayısıyla karakterin kurulma sürecini de güçlendirir. Karakterin yaratılması konusunu en sona bırakmıştım. Bunun da nedeni tüm diğer unsurların tek tek karakterin yaratılması sürecine yaptıkları katkıları önce tartışmaktı. Çünkü edebiyatta nihai amaçlardan biri ve belki de en önemlisi bir karakter yaratmaktır. Okur eğer betimlenen ortamı "gerçek" gibi algılarsa, içinde soluk alıp veren, çeşitli eylemlerde bulunan kahramanı da daha kolaylıkla benimseyecektir.

Edebiyatta betimlemeler, tiyatroda dekorun, ışığın, sahnenin; sinemada ise bunlara ek olarak kamera açısının, objektif seçiminin ve alan derinliğinin yerini tutar. Sözcükler okurun gözü, kulağı, dili, burnu ve eli olmak zorundadır. Beş duyuya hitap eden betimlemeler her zaman yargı bildiren anlatımlardan daha işlevseldir. Yaratı-

cı Yazarlık atölyesinde şöyle bir alıştırma yaptık: Diyelim ki anlatacağımız hikâye bir kütüphanede geçecek. O halde önce kütüphanede var olan nesneleri ve duyusal unsurları beş duyumuza göre sınıflandıralım. Katılımcıların yarattığı liste aşağı yukarı şöyle bir şeydi:

Kütüphane:

KOKU: Rutubet, kâğıt, parfüm, cilt, ahşap, zamk, toner, toz, ter, sigara, kolonya, kızartma, mürekkep, jöle, sakız, ıslak giysiler.
DOKUNMA: Cilt, sayfa, masanın yüzeyi, metal raflar, klavye, masa altına yapışmış sakız, deri/plastik/kumaş sandalye, cep telefonu tuşları, yağmurluk, naylon, kalem ucu (sivri), parmaktaki kalem düzlüğü, zamk, kâğıt, çanta, giysiler, saçlar, ayakkabılar, kimlikler, sunta, peçete, mendil, mürekkep lekesi, silgi parçacıkları, halı yüzeyi.
GÖRÜNTÜ: Kitap rafları, kitaplar, masalar, insanlar, pencereler, dış görüntü, saatler, afişler, büstler, dergiler, merdiven, numaralar, rutubet lekeleri, renkler, fotokopi makinesi, çantalar, okuma odaları, yağmurluklar, paltolar, vestiyer, ödünç alma bölümü, asansör, kitap arabası, halı, çantalar, kütüphane görevlileri, bilgisayarlar.
SES: Yere düşen kitap, fısıltılar, öksürük, sayfa sesleri, ayakkabı tıkırtısı, parmak çıtırtısı, burun çekme, yağmurluk hışırtısı, damga sesi, gülüşmeler, sakız çiğneme sesi, fermuar, klavye tıkırtısı, havalandırma, cep telefonu, fotokopi, dışarıdan gürültü, kuş sesi, kalem gıcırtısı.
TAT: Mayonez, kızartma, simit, süt, su, sakız, kurşunkalem, sayfa tükürükleme, tırnak yeme, ilaç, gözlük sapı

Şimdi siz bu listeyi okuduğunuzda "mayonez", "jöle", "fermuar", "kuş sesi", "yağmurluk" gibi ayrıntıların nasıl olup da bu listeye girdiğini merak etmiş olabilirsiniz. Kurmaca bir metin yazmak, bilimsel bir rapor yazmaktan çok farklıdır. Eğer bilimsel bir metin yazıyor olsaydık standart bir kütüphanede olması gerekenleri listelerdik ve hiç kimsenin itiraz edemeyeceği ayrıntılar ortaya koyardık. Ancak kurmaca bir metin, yazarının öznel deneyimlerinin bir ürünüdür. Yani siz yazar olarak hikâyenizin geçeceği kütüphaneyi hayal ederken, ansızın merdivenden çıkan bir öğrencinin çantasındaki mayonezli sandviçin kokusunu alabilir, yanındaki kızın saçındaki jölenin parlaklığına takılabilir, masalardan birinde yazı yazan bir adamın parmağındaki nasırı hissedebilir, uzaklardan gelen bir korna sesiyle irkilebilirsiniz. Çünkü bu sizin hayalinizdeki kütüphanedir. Birazdan orada yaşanacak olan hikâyenin mekânı budur: bu hikâyeye özel (size özel) bir kütüphane. Bunları ne kadar ayrıntılı hayal edersek yazacağımız metin de o kadar gerçekmiş izlenimini yaratacaktır. Sadece bir izlenim yaratmanın ötesinde bu öğeler anlatacağımız hikâyenin içine kimi zaman yan karakterler olarak, kimi zaman olay örgüsünü değiştiren uyaranlar olarak katılacaklardır. Elbette yazarken önceden böyle bir liste yapmaya gerek yoktur. Yazma deneyimi arttıkça, mekânı hayal etme yeteneği de gelişir; gözlerinizi bile kapatmadan hikâyenizin geçeceği mekânları böylesine ayrıntılı hayal edebilirsiniz.

Bu noktada John Gardner'ın[1] savlarına değinmek istiyorum. Gardner saydığımız işlevlere ek olarak betimlemenin kurmacanın özüne ilişkin çok daha önemli bir görevi olduğunu söylüyor. Gardner'a göre, iyi bir betim-

1. John Gardner, *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*, A. Knopf, 1984.

leme, yazarın kendi bilinçdışına erişebileceği ve orada metnin sorguladığı şeylere dair önemli ipuçları elde edeceği bir yoldur. İyi bir betimleme aslında simgesel bir anlatımdır. Bu savı genişletebiliriz: İyi bir kurmaca aslında simgesel bir anlatıdır. Edebiyatı basit bir hikâye anlatımından farklı kılan, bu tür bir simgesel okumaya (yazmaya) olanak veren bir özelliğinin olmasıdır. Ancak bu, yazarın bilinçli olarak oraya yerleştirdiği simgeler nedeniyle değil, tam tersine bilinçdışı bir sürecin sonucunda oraya koymuş olduğu nesnelerden kendiliğinden doğar. Bir simgeselliktir. Metin ilerledikçe, yazarın bilinci de bu simgeselliğin gizlediklerini adım adım açığa çıkarır. Bu bence de çok ufuk açıcı bir tez. Örneğin yazarın bir berber dükkânını betimlediğini düşünelim. Yazar bu betimlemeyi yaparken bir berber dükkânındaki nesnelerin ayrıntılı bir listesini alt alta yazmanın dışında bir şey yapar: Betimlenen berber dükkânı belirli bir ruhsal durum içindeki gözlemcinin bakış açısını yansıtır. Bu kişi yazar da olabilir, yazarın yaratmış olduğu bir kahraman da... Gardner'ın tezini izleyerek şöyle bir alıştırma öneriyorum: Oğlunu savaşta yitirmiş bir babanın gözünden bir berber dükkânını anlatın. Ancak metinde babanın varlığından söz edilmesin. Ne oğuldan ne savaştan ne de ölümden haberimiz olmasın metni okuduğumuzda.

Betimlemelerden söz ederken birdenbire kendimizi farklı bir başlık altında tartışacağımız bir konunun göbeğinde bulduk: bakış açısı ve karakter. İşte, bu kitabın başından beri vurgulamaya çalıştığım noktaya bir kez daha dönüyoruz: Kurmacanın unsurları sürekli birbirini besleyen ilişkiler içinde devinip duran dinamik yapılardır. Yazarken de bu bilgiyi akılda tutmakta yarar var. Aksi takdirde, edebiyat yapıtı bu unsurların mekanik bir bileşiminden başka bir şey olmazdı.

Bazen küçük bir ayrıntı, örneğin dereye yıkanmak

üzere bırakılmış bir kilimin üzerinden akan suyun yarattığı görsel yanılsamanın izini süren bir öykü insanlık durumlarından birine ad koyabiliyor. Aşağıya alıntıladığım parça, Nursel Duruel'in "Geyikler, Annem ve Almanya" adlı öyküsünden. Annesi Almanya'ya gidecek olan küçük kız son gecelerinde annesinin koynunda ağlayarak uykuya dalar. Gördüğü rüyadan bir bölüm:

Kilimlerimizi yıkayacakmışız. Gökyüzü masmavi, kuşların cıvıltısı derenin sesine karışıyor, toprak ılık, mis kokuyor.

Kilimlerimizin üstünde geyik resimleri var, kuş resimleri var, çiçekler, yuvarlaklar, çizgiler, çaprazlar var. Her biri başka renk. Mor, sarı, yeşil, pembe... "Hadi," diyor annem, "tut şu küçük kilimin ucundan, suya basalım, bir güzel ıslansın, tozları aksın." Kilimin iki ucundan ben tutuyorum, iki ucundan annem, götürüp derenin ortasına, suyun en çok olduğu, en hızlı aktığı yere seriyoruz. Babam, dört tane büyük, yuvarlacık taş bulup geliyor, kilimin dört ucuna yerleştiriyor. Dere, küçük kilimin üstünden akıyor. Sonra geride kalan iki kilimi getirip küçük kilimin alt yanına yayıyoruz. Babam onların da dörder köşesine taş yerleştiriyor. Dere, kilimlerimizin üstünden akıyor. Sular aktıkça geyikler hep aynı yöne doğru koşuşuyorlar. Suların altında, kilimin çizgileri boyunca dizi dizi koşuyorlar. Koşuyorlar, koşuyorlar, hep aynı yerde kalıyorlar. Üstlerine eğilip suyu gölgelediğim zaman bedenleri dalgalanmaya başlıyor, boynuzları dalgalanmaya başlıyor. Onların altındaki çizgi boyunca dizilen çiçekler, yuvarlaklar, çaprazlar hep birlikte halka halka dalgalanıyor. İncecik kum tanecikleri savrula yuvarlana üstlerinden geçiyor...

Dayanılmaz böyle bir güzelliğe, kimse dayanamaz. Ben de... Tutamıyorum kendimi, derenin en derin ol-

duğu yerde kilimlerin üstüne atlıyorum. Suyu, çiçekleri, geyikleri, kum taneciklerini, her şeyi kucaklamak istiyorum. Kalkıp kalkıp atılıyorum sulara. Annem kahkahalarla gülüyor, babam, kıyıdaki teyzem kahkahalarla gülüyorlar... SEVİNÇ... yalnız sevinç var yeryüzünde. Başka hiçbir duygu yok. Sırtüstü, yüzükoyun, yan, nasıl olursa, yeniden yeniden vuruyorum kendimi sulara... Diplere tutunmaya çalışarak ayaklarımla dereyi dövüyorum. Durmamacasına, deli gibi... Geyikler altımdan kaçışıyorlar, sonra geri dönüp yeniden katılıyorlar oyuna. Ben ayaklarımı vurdukça sular havaya sıçrıyor, sular oynuyor, sular coşuyor, sular kahkaha atıyor... Suların kahkahası ovaya yayılıyor. Binlerce küçük çıngırak aynı anda çalınmış gibi yankılanıyor kahkahalar.[1]

Kafka'nın metnine geri dönelim. Bu metnin tiyatro uyarlamasını düşünelim. Tabii modern tiyatronun sınırsız yorumlama özgürlüğünü işin içine katmıyorum, klasik anlamda sahnede yazarın bize göstermek istediği şeyin dev bir böcek olduğunu düşünmeyi öneriyorum. Özel makyaj ve kostüm olmaksızın bunu başarmak oldukça güç ve zahmetli görünüyor. Sinemada da özel efektler sayesinde inanılmaz görüntüler üretmek mümkün.[2] Ancak her iki alanda da yapılacak uyarlamanın edebiyat metninin gücünü taşımayacağını söyleyebiliriz. Tüm bu sanat dalları bize hikâyeyi "göstermeyi" amaçlamaktadırlar ancak bunu yaparken anlatım araçlarının özgün ortamları kendiliğinden başka düzlemlerde anlamlar üretirler. Edebiyat metnindeki betimleme de bize bir sahneyi gösterir, sinema filmi de; ancak ikisi birbirinden

1. Nursel Duruel, *Geyikler, Annem ve Almanya*, Can Yayınları, İstanbul, 2006.

2. Bu arada ilginç bir ayrıntı: Kafka, *Değişim*'in baskısından önce yayıncısını kesin bir dille uyarır: "Sakın kapakta bir böcek resmi kullanmayın!"

farklı zihinsel süreçlerimizi etkinleştirdiği için alımlama boyutumuz farklı olur. Edebiyatta kurmaca, sözcüklerle yaratılır. Bunun sonucu olarak edebiyat metninin içinde "gördüğümüz" nesneler dilsel nesnelerdir. Okurun zihniyle tam bir uyum içindedirler. "Ağaçlar fırtınada çatırdıyordu" cümlesini okuduğumuzda zihnimizde canlanan görüntü bu cümleyi anlatan bir filmden ya da fotoğraftan çok daha farklıdır. Tamamen bize ait bir görüntüdür. Üstelik okurun okuma ânındaki duygusal durumuyla da bağlantılıdır. Bu yüzden de aynı cümle iki kez "okunmaz" desek yeridir.

Özet olarak, betimlemelerin iki temel işlevinin altını çizelim: Birincisi, kurmaca dünyanın gerçekliğini oluşturan mekân ve sahne özelliklerinin okurun zihninde canlanmasını sağlar; ikincisi, yazarın yazdığı metin içinde henüz kendisinin bile farkında olmadığı bilinçdışı unsurları harekete geçirir, anlatılan hikâyenin bir öykü veya bir romana dönüşmesine hizmet eder. Bizim için, yazarlar için bu ikinci işlev çok önemlidir. Sanat ayrıntıda gizlidir. Hem okuyan için hem de yazan için...

BAKIŞ AÇISI

"... Biçimsel arayışların gerçekliğe dair önermelerde bulunması..."

Gündelik yaşamda hikâye etmenin işlevlerinden söz etmiştim. Kendimizi ve dünyayı hikâyelerle anladığımızı, bu yüzden de hikâyenin temel bir dil işlevi olduğunu ileri sürmüştüm. Gerçek yaşamda karşılaştığımız hikâyelerin çoğu ya birinci tekil anlatıcıdan ya da üçüncü tekil anlatıcıdan kaynaklanmaktadır. İnsanlar arası ilişkilerde dile gelen hikâyelerde bakış açısı anlatan kişiyle özdeştir. Ancak gazete haberlerinde olduğu gibi genele anlatılan hikâyeler nesnel bir bakış açısıyla dile getirilirler. Bu basit ayrım, edebiyat söz konusu olduğunda kendini geliştirerek sürdürür, yazılı ortamın getirdiği olanakların kullanımıyla daha da karmaşık bir hale gelir. Hatta anlatının asli unsurlarından birine dönüşür.

Bakış açısı, basitçe hikâyeyi kimin anlattığını ya da kimin gözünden/tarafından anlatıldığını açıklayan bir terimdir. Tıpkı olay örgüsünün belirlenmesi gibi yazarın yazmaya başlamadan önce karar vermesi gereken bir unsurdur. Kurmaca metinlerde kullanılan belirli sayıda bakış açısı vardır. Bu bölümde bir basitleştirme yaptığımı eklemeliyim. Anlatım biçimleri, üzerinde çok çalışılmış geniş bir konudur. Ancak ben daha çok ilham vereceğini varsaydığım basit bir şema üzerinden gideceğim. Tabii bu konu üzerine derinleşmek isteyen okurlar olacaktır.

O yüzden Genette'in yaptığı ayrımı anmakta yarar var:[1] Eğer anlatıcı, anlatılan hikâyenin karakterlerinden biriyse buna **homodiegetik anlatıcı;** anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biri değilse ve yine de hikâyenin tamamını bilerek üstten anlatıyorsa ona da **heterodiegetik anlatıcı;** homodiegetik anlatıcı anlatının kahramanıysa buna da **autodiegetik anlatıcı** diyor. Bu tür sınıflandırmaların çeşitlemeleri birçok yerde karşınıza çıkabilir. Örneğin bir başka yararlı sınıflandırma: Gürsel Aytaç[2] romanın anlatım biçimini tartışırken bir romancının önce üçüncü tekil kişi (o-anlatım) ya da birinci tekil kişi (ben-anlatım) biçimlerinden birini seçmesi gerektiğini, ardından da anlatım konumunun belirlenmesi gerektiğini söylüyor. Bu anlatım konumlarını üç sınıfta topluyor: tanrısal, yansız ve kişisel. Birazdan okuyacağınız sınıflandırmaların çoğu her ne kadar anlatı kuramcıları tarafından ortaya atılmış olsalar da edebiyat söz konusu olduğunda tüm sınıflandırmalar bana Borges'in ünlü "hayvanların sınıflandırması" örneğini hatırlatır. Keyfiliğin mistik boyutlar kazanabildiğini işaret eden ve bu durumun ironisini sergileyen bir örnektir. Ben burada en kaba ayrım çizgilerini çizmek istiyorum. En sık rastlanılan bakış açıları birinci tekil (ben-anlatıcı), ikinci tekil ve üçüncü tekildir. Bunlara biraz daha yakından bakalım:

Birinci tekil bakış açısı:

Genellikle anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biridir. Çoğunlukla da kurmacanın başkişisidir, kahramanı-

1. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Oxford: Blackwell, 1980.

2. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.

dır. "Evdeki" adlı öyküde olduğu gibi. Bu anlatımın en büyük özelliği, gerçeklik duygusunun çok kolay kurulmasıdır. Çünkü gündelik yaşamda bize birinci elden anlatılanların doğru olduğuna dair bir inancımız vardır. Eğer konuştuğumuz kişinin yalan söylemesi için bir neden yoksa, ifade ettiği düşünce ve duygularının doğruluğundan kuşkulanmayız. Bu, kurmaca metinde de benzer bir yanılsama yaratır. Üstelik kurmaca metinlerde genellikle kahramanımız şu ya da bu biçimde bir çatışmanın içine gireceği için onun söyledikleri yer yer itiraf ve sır olarak algılanacaktır. Okur ile kahraman adeta aynı varoluşsal düzlemdedirler. Bu anlatımın ilginç bir uygulaması da geçmişte çok sık kullanılan "okurun farkında olan anlatıcı" modelidir. Ahmet Mithat gibi yazarlarda sıkça karşılaştığımız samimi bir sohbet ve dertleşme havası metne hâkimdir. Ancak günümüzde bu tür bir anlatım geçmişteki özgün halinin bir parodisi olarak kullanılmaktadır. Tabii bunu kurallaştırarak kendimizi sınırlamamız için de bir neden yoktur.

Birinci tekil kişi her zaman hikâyenin başkişisi olmak zorunda değildir. Sait Faik'in birçok öyküsünde kahraman ve anlatıcı aynı kişidir. Ancak kimi öykülerinde bu anlatıcı-yazar tanığı olduğu olayları hikâye ederek çok yumuşak bir şekilde kendini ikinci plana alabilmekte, bizlere başkalarının hikâyelerini anlatabilmektedir. Bu, Ahmet Mithat üslubuna biraz benzemekle birlikte onun daha modern bir çeşitlemesidir. Yazar kimi zaman bir gazeteci gibi davranır. Bir başka örnek: Ünlü dedektif Sherlock Holmes[1] metinlerinin anlatıcısı, genellikle başkişisinin yardımcısı Watson'dır. Biz her şeyi Watson'ın gözünden gö-

1. Sherlock Holmes karakterinin popüler kültür içindeki evrimi hakkında Ekler bölümündeki "Dr. House: 21. Yüzyılda Akla Dönüş" yazısını okuyabilirsiniz.

rürüz. Watson, anlatının karakterlerinden biridir ama asıl kahraman Holmes'tur ve biz Holmes'un aklından geçenleri Watson'la beraber merak ederiz. Finalde düğümler çözülürken Holmes her şeyi özetler, açıklar ama biz hikâye boyunca onun zihninin nasıl çalıştığına tanık olmayız; sadece olguları gözlemleriz. Daha sonra, Watson'la konuşurken o olguların alternatif bir okumasını yapar ünlü dedektif, "aslında her şey basit ve ortadadır" yanılsamasını yaratır okurun üzerinde. Biz okur olarak Watson'la aynı düzlemdeyizdir. Dolayısıyla Holmes'un Watson'a anlattığı her şey bize birer açıklama ve yorum olarak ulaşır. Watson'ın, Holmes'un zekâsı karşısında duyduğu hayranlık, aslında bir başka anlatım tekniğinin sonucudur. Bir karakteri daha etkileyici kılmak için onun yakın çevresine sönük bir karakter yerleştirirsiniz. Watson'ın sıradan aklı, Holmes'un üstünlüğünü daha belirgin hale getirir. Bu tip karakterlere "folyo karakter" de deniyor. Holmes'u sarmalayan bir karakter olarak Watson... Benzer ikililer, çizgi romanlarda ve televizyon dizilerinde ne çok vardır...

Birinci tekil kişi anlatımının sorunları da vardır. Örneğin sadece bir kişinin gördüğü dünyayı öğrenebiliriz. Bir başka deyişle, birinci tekilden yazmaya başladığınız bir anlatıda sadece o karakterin bilgileriyle sınırlanırsınız; onun olduğu sahneleri okura "gösterebilirsiniz", diğer sahneleri anlatıcı özetlemek zorundadır. Üstelik bu özetlemeyi yaparken üçüncü tekil kişide yazarkenkinden çok daha dikkatli olmak zorundasınızdır. Örneğin "Evdeki" öyküsünü incelerken mim koyduğumuz birkaç yer vardı. Anlatıcı kahramanımız öykü boyunca içinden düşünmekteydi; ancak dayısı ve babasıyla ilgili bilgi verdiği bölümde iç düşüncelerinin doğallığında bir bozulma olduğunu söylemiştik. (*Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere'de okumuş. Bana*

İngilizce öğretirdi. Severdi beni. "Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım," derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten her şey o yıl olmadı mı?) O âna kadar oldukça doğal bir bilinçakışıyla gelmiştik. Birdenbire okuru bilgilendirmeyi amaçlayan bu özetleme bölümüyle karşılaşınca hemen sormaya başlıyoruz:

İnsan çok iyi bildiği şeyler hakkında böyle bir başkasına anlatır gibi düşünür mü? Ancak bazen hikâye etmekte olan bir ben-anlatıcı kurgulanabilir. Bu tür romanlarda ya da öykülerde zaten hikâye, ben-anlatıcı tarafından varlığının farkında olduğu bir okura anlatılıyordur. Oysaki "Evdeki" metni daha çok bilinçakışına yakın bir ben-anlatıcı benimsemiş olduğu için "okurun farkında olan" bir anlatıma izin vermeyen bir yapıya sahiptir. Metnin bu soruyu sordurtması, kurmaca dünyanın yaratmasını beklediğimiz yanılsamanın zedelenmesinden başka bir şey değildir.

Birinci tekil anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biriyse, yani anlatılan hikâyenin dünyasında "yaşıyorsa" (yukarıdaki terminolojiyi sevdiyseniz **homodiegetik** anlatıcı diyelim) bir başka sınır da kurmaca zamanın kurgulanması sırasında kendini gösterecektir. Bu anlatıcı karakter hikâyeyi ne zaman anlatıyor? Önce bu soruyu yanıtlamalısınız. Bir seçenek: Her şey olup bittikten sonra anlatıyor olabilir. Bu durumda anlatıcı tüm hikâyeye hâkim olacaktır. İkinci seçenek ise hikâyenin karakterlerinden biri olan anlatıcımızın hikâye yaşanırken bir yandan da aktarıyor durumunda olması. İşte o zaman anlatıcımız geleceğe gönderme yapamaz, hikâyenin sonunu biliyormuş gibi bir anlatım benimseyemez.

Birinci tekil kişi anlatımının sınırlamalarından biri de başka kahramanların zihinlerinin içine girememektir. Başkalarının neler düşündüğünü ben-anlatıcının tahmin-

leri ve yorumları olarak yazabilirsiniz. Ayrıca kendi bilgilerinize de kolayca başvuramazsınız. Ben-anlatıcının dünyayı bilme ve algılama şekliyle sınırlısınızdır. Bu sorunu aşmak için ben-anlatıcıyı kendinize yakın bir karakter olarak tasarlayabilirsiniz; tabii eğer hikâyeniz buna izin veriyorsa. O zaman da birçok okurun (özellikle de kurmaca kültürü kıt okurların) gözünde anlatıcı kahramanınız siz olursunuz. Okurun, anlattığınız hikâyenin sizin başınızdan geçmiş olduğu yanılsamasına kapıldığını hayretle fark edersiniz. Çoğu zaman yazarlar böyle bir karışıklık olmasından rahatsız olurlar. Kimileriyse bu tür bir inandırıcılık düzeyi yakaladıkları için kendilerini başarılı sayarlar. Oysa bu çok da yerinde bir kıvanç değildir.

Ben-anlatıcınız sizden çok uzak biri de olabilir. Örneğin:

> Benim saçlarım yumuşak. Havva'nın saçları keçe gibi. Annem ustura ile iki defa kazıttı saçlarını uzasın diye, ama uzamadı, kısa kaldı. Burnu da öyle biçimsiz ki! Yamyassı. Tıpkı okul kitabımızdaki maymunun burnuna benziyor burnu. Hiç sevmiyorum onu. Pis, hırsız.
>
> Annem, bugün onu bir temiz dövdü. Tabii döver. Misafir odamızdaki güzelim halımızı kesmiş. Deli mi ne? Annem: "Kız niye kestin halıyı?" dedi. O: "Kuş var halının içinde," dedi. "Beyaz kuş. Onu çıkartacaktım." Gördün işte kuşu. Bir "Töbe töbe ana" bellemiş, onu söyler.
>
> Bari bir işe yarasa. Ne olacak görmemiş ki! Sen onu bırak, öteyi karıştırsın, beriyi karıştırsın sade. Miskin. Üstüne bir de ağır. Sekiz saatte bir bulaşığın içinden çıkamaz. Sonra da doymak bilmez. İyi vallahi!
>
> Geçen gün de ne oldu. Annem misafirliğe gitmişti de. Evde yalnız kaldık bununla. Bizim komşu imamın oğlu Recep evimizin önünden geçti. Döndü gene geçti. Ondan sonra da oturdu karşı kaldırıma, şarkı söyleme-

ye başladı. Nasıl da bağırıyor pis. Bu da oturuyordu sedirde. Bir fırladı durup dururken yanımdan. Korktum. Sonra merak ettim, ne oldu buna diye. Gidip baktım arkasından. Mutfağa girmiş, pencereyi açmış el sallıyor utanmaz. Anneme söyleyeceğim ama. Görür gününü o. Lekeli entarimi sakladığım yerden çıkarıp anneme göstermesini biliyor ama. Ne yapayım. Dut lekesi işte. Çıkmadı. O kadar uğraştım. İnşallah başına bir bela gelir de kurtuluruz. Allahım şunu öldür!

(Vüs'at O. Bener, "Havva")[1]

Bu metnin anlatıcısı bir çocuktu. Naif anlatıcı da denilebilecek bu tip bir anlatıcıyla hikâye anlatmanın ne kadar zor olduğunu tahmin edebilirsiniz. Dünyaya ilişkin bilgileri sınırlı olan bir anlatıcının aktaracağı hikâyenin okuru kucaklayabilmesi için yazarın çok usta olması gerekir. Her şeyden önemlisi naif anlatıcının dilidir. Okur hiçbir cümlede, çocuk böyle düşünmez ki,[2] böyle ifade edemez ki dememelidir. Bu tip bir uygulamanın son zamanlardaki başarılı örneklerinden birini aşağıya alıntılıyorum:

ben kübrayla ip atlıyodum teyzem geldi fehime dedi kuşadasına gemi gelmiş gene dedi yarın benle gel de kitap satalım turislere dedi ben istemiyom dedim daha önce gittim çok yoruldum gel bak gelirsen sana lokma alcam dondurma alcam dedi istemem dedim ama öbürsü gün cep telefonumu vercem akşama kadar sende kalcak dedi o zaman peki dedim çok istiyo-

1. Vüs'at O. Bener, "Havva", *Dost*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

2. Alper Canıgüz'ün, *Oğullar ve Rencide Ruhlar* (İletişim Yayınları, 2004) adlı romanını okumuş olanların bu bölümü gülümseyerek okuduklarını tahmin edebiliyorum. Romanın beş yaşındaki anlatıcı kahramanı gerçeküstü bir entelektüel bilgi birikimine sahip bir çocuktur. Yazar, olmayacak şeyi başarmış, inanılmaz, gerçekdışı bir kahramanın başından geçen maceraları yazmıştır. Yazar sınırları zorladığı, tersine çevirmeyi başardığı için edebiyat güzeldir.

dum bende kalsın cep telefonu kübrayla mekdonalsa gidicektik fidanı nurgülü felan işleticektik telefonla bi keresinde kübra babasının telefonunu aldı fidanı işlettik kübra fidanı aradı ben ebru şallı siz kimsiniz dedi fidan da inandı herkese ebru şallı yanlışlıkla beni aradı dedi sonra akşam teyzem anneme biz yarın fehimeyle gemiye gitcez dedi kuşadasına turisler gelmiş çok zenginlermiş kitap satcaz dedi annem satamıyonuz ki kızım dedi geçen sefer gittiniz de nooldu gitmeyin bu sıcakta dedi şakşuka yiyoduk bahçede babam kavedeydi tahir ben de gelcem dedi teyzem tamam gel dedi ne kadar çok olursak o kadar çok satarız dedi sabah kalktık teyzem boyanıyodu annem ne o kız dedi kitap mı satcan koca mı bulcan salak tahir kitapları ben taşırım teyze dedi çantayı ona verdik çok ağırdı çanta otobüs durağında bi abi vardı hep teyzeme bakıyodu otobüste arkamıza oturdu tahir kaça satcaz bunları teyze dedi teyzem gösterdi üstünde cami olanlar beş dolar kuru fasulye olanlar on dolar dedi daha aşağa verirseniz gebertirim dedi tahir vermeyiz dedi teyzem yolda bize öğretti madam mösyö türkiş bok diycez tahir çok güldü camiliyi gösterip fayf dolar diycez kuru fasulyeliyi gösterip ten dolar diycez sonra kuşadasına vardık otobüsten indik tahir bize kaç para vercen teyze dedi dondurma yedircem ya salak dedi teyzem bana ne satmam o zaman dedi tahir teyzem kızdı dön o zaman kendi başına dedi tahir ver para döneyim dedi teyzem bana ne dedi paran varsa dön otobüsteki abi

(Ayfer Tunç, "Fehime")[1]

1. Ayfer Tunç, *Taş-Kâğıt-Makas*, Can Yayınları, İstanbul, 2005.

Noktalama işaretleri metnin nasıl okunması gerektiği konusunda okura yol gösterirler. Dikkat ederseniz, yazar naif anlatıcının bilinçakışı-gündelik konuşma üslubunu tutturabilmek için noktalama işaretlerini kullanmadan, yarım cümlelerle anlatısını örmüştür. Modern edebiyatın kimi örneklerinde (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'ın bir bölümü, Joyce'un *Ulysses*'inin bir bölümü) bu tür bir yaklaşımı görmekteyiz.

Naif diye nitelediğim bu anlatıcı örnekleri bir yandan da güvenilmez anlatıcı diye de adlandırılabilir. Güvenilmez anlatıcı derken anlattıklarına kuşkuyla baktığımız bir anlatıcıdan söz ediyorum. Okuduğumuz metnin dünyası bu anlatıcının nesnel olmayan bakış açısıyla çarpılmıştır. Ya da en azından böyle bir olasılık vardır. Örneğin birinci tekil anlatıcı bir çılgın, bir yalancı veya bir düzenbaz da olabilir. Bunlar hep güvenilmez birinci tekil anlatıcılardır. Şimdi bu konuyu neden vurguladığımı da açıklamalıyım. Kimi zaman metinler kimden kaynaklandıklarına bağlı olarak farklı biçimlerde algılanırlar. Hatta yorumlanırlar. Örneğin, "Hayat bir trajedidir," gibi bir cümle tek başına okunduğunda farklı algılanır; söyleyen kişinin imzası bulunduğunda ise o kişinin kimliğine bağlı olarak anlaşılır. Örneğin o cümlenin altında Karl Marx yazıyorsa farklı algılarız, Groucho Marx yazıyorsa ayrı bir anlam yükleriz. Dolayısıyla edebiyat metinlerinde de anlatıcının (yazarının demiyorum dikkat ederseniz) ve diğer karakterlerin söyledikleri onların karakterleri ve hikâye içindeki durumlarına bağlı olarak algılanacaktır. Güvenilmez anlatıcının dedikleri de okur tarafından onun güvenilmezliğine koşut olarak yorumlanacaktır.

Birinci tekil anlatıcı bakış açısının iki özel uygulamasına da değinmekte yarar var. Her ikisi de kendi başlarına bir tür olabilecek kadar önemli ve kökleşmiş anlatım biçimleridir: biri **günlük**, diğeri de **mektup** biçiminde yazıl-

mış kurmaca metinler.[1] Bu biçimler hem romanda hem öyküde sıklıkla kullanılmaktadır. Bir süreklilik kurmakta kolaylık sağladığı için romanlarda daha sık karşımıza çıkması doğaldır. Şimdi bunlara kısaca göz atalım:

Günlük

Bu biçimde kaleme alınmış bir metin gerçeklik duygusunu kendiliğinden yaratır ancak oluşan "gerçeklik" düzeyi diğer kurmaca yapıtlardan biraz farklıdır. Anlatıcı günlüğün yazarıdır (tabii çeşitli çerçeve hikâyeler günlük metinlerini sarmalıyor olabilir). Dolayısıyla okuduğumuz kurmaca yapıt bir metinden ibarettir. Yazılı bir metin olduğunu saklamayan, tam tersine bunun altını çizen bir biçimdir. O halde okurun zihninde oluşan ilk gerçeklik düzlemi, bu metnin bir "günlük" metni oluşuyla sınırlıdır. Yani o günlük metninin içinde anlatıcı bir sahne anlatıyorsa biz diğer kurmaca metinlerde dolaysız olarak kurulan sahneleri okur gibi okumayız. Hep bir defterin sayfalarında olduğumuzu biliriz. Elbette yazar ustaca bir anlatımla bu gerçeklik düzlemini "unutturup", dilediği sahnelerin okurun zihninde canlanmasını sağlayıp ardından tekrar günlüğü "anımsatabilir".

Çoğunlukla bir deftere yazılmaktadır okuduğumuz metin. Biz okur olarak, kişinin günlüğü yazma ânındayızdır. Hikâyeleri onun günlüğüne yazdığı biçimiyle öğreniriz. Anlatıcının başka insanlar ve olaylar üzerine yaptığı yorumlar kadar kendi iç düşünceleri ve hesaplaşmaları da metinde yer alır. Ancak ne anlatıcının ne de anlatılan hikâyedeki öteki karakterlerin zihinlerinin içine girme deneyimini yaşarız. Teknik olarak günlük yaz-

1. Lorna Martens, *The Diary Novel*, Cambridge University Press, 1985.

mak, yazan kişinin özdenetiminde olan bir anlatı biçimidir. Oysa birinci tekilden kaleme alınmış bir metinde çoğunlukla okur anlatıcının onunla konuşan sesini duyar; kimi zaman da zihninin içini dinler. Günlük biçiminde kurgulanmış bir metinde ise kahramanın bilinçli olarak defterine yazmayı seçtiği duygu ve düşünceleri öğreniriz. Dolaylı bir anlatımdır bu. Bu bence önemli bir özelliktir.

16 Kasım cuma

"Bir kadın birdenbire günlük tutmaya başlamışsa, ya âşık olmuştur ya terkedilmiştir," demişti Suzan. Defterler evinde dağ gibi yığılmıştı. Hepsi abimi unutmak için. İçimden yak bunları Suzan demek geçti. Deli deli gülüyordu defterlerini gösterirken. Her birinde birkaç sayfa karalanmış. Ne kısa aşklar. Ağlayacak sandım.

İnsan ya kendi kendine konuşur, ya kendi kendine yazar: Kendi kendine konuşmayı makbul saymazlar. Oysa ne fark var ki arada?

Benim yine günlük tutmaya başlamam hiç hayra alamet değil.

İlk defa Kıbrıs savaşı sırasında günlük tuttum. İlkokuldaydım. Babaannem radyonun başından ayrılmıyordu. Camları mavi kâğıtla kaplamıştık. Savaş bitmeden günlük tutmayı bıraktım. Ne saçma şeyler yazmıştım günlüğüme: Sevgili günlük! Bugün komandolarımız Kıbrıs'a çıktı. Yavru vatan Kıbrıs ülkemizin güneyinde, Akdeniz'de bulunan büyük bir adamızdır: Bir de haritasını çizmiştim Kıbrıs'ın, üstünde Türk bayrağı dalgalanıyor. Yurdumun Akdeniz'de bir sevinci var! Unutmuşum bir köşede günlüğümü. Abimin eline geçti bir gün. "Bula bula bunu mu buldun saklayacak?" diyerek duvara fırlattı.

Ama o zamanlar ilkokuldaydım abicim!

Sonra 12 eylülün ertesinde günlük tutmaya başladım. Ünlem üstüne ünlem koyarak. İki ana tema: Bir, sevgili günlük! Tarihi günler yaşıyoruz!! Katil oligarşi yönetime el koydu!! İki, abimle Suzan yine benden gizli buluşacaklar. Yunus'taki evde, biliyorum.

Bir kalın do, bir ince do, gamlı defterim benim; ince do sevgili günlük, kalın do katil oligarşi.

(Ayfer Tunç, *Suzan Defter*)[1]

Bu metni alıştığımız günlük türünün dışında bir uygulama olduğu için alıntılamak istedim. *Suzan Defter* adlı uzun öykü iki günlükten oluşmaktadır. Biri yukarıya aldığım kadın kahramanın günlüğü, diğeri öykünün erkek kahramanının günlüğü. Yazar bu iki günlüğü kitabın sağ ve sol sayfalarına paralel olarak yerleştirmiştir. Okur, iki ayrı dünyayı okumaktadır. Farklı insanların günlükleri, mektup olmayan mektuplar gibi okunabilmekte, yaşadıkları hikâyeler kendi bakış açılarından verilirken oluşan kesişimler ve çelişkiler öyküye garip bir metafizik boyut kazandırmaktadır. Edebiyat metninin kendisi, yaşamı temsil etme gayretinde olmayıp (gerçeklik yanılsamasını yaratmaktan bir an geri durmayarak) kendi gerçekliğini yaratırken bize yeni bir algı kapısını aralamaktadır. Bence edebiyat estetiğinin amacı da budur: biçimsel arayışların gerçekliğe dair önermelerde bulunması...

Günlük biçiminde kaleme alınmış bir anlatıda zaman sorunu da başka bir boyut kazanır. Çoğu günlüklerde bölümler ayrı günlerde yazılan parçalardan oluşur. Tarihlenmiş olan bu parçalar zaman akışını işaretler. Bu bir yandan kurmacanın akışını sağlam bir zaman eksenine oturtmaya yardım eder, ancak öte yandan okurun okumakta olduğu metnin geçmiş zamanda bir yerlerde

1. Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

takılı kalmış olduğunu düşünmesine yol açabilir. Okur metni okurken olaylar zihninde canlanır, diyoruz; okuma süresi boyunca okurun zihninde olaylar şimdi ve burada yaşanıyor hissiyle canlanır. Örneğin günlük metninin üzerine 16 Kasım 2001 diye tarih düşersek defterin yazılma ânını geçmişte bir yere sabitlemiş oluruz ve okur da sürekli bu zaman dilimini referans kabul ederek okur. Her şey belli bir zaman önce yaşanmış ve bitmiş hissiyle okuma devam eder. Bu zaman farkını yok etmek amacıyla tarihlerin belirleyiciliği azaltılabilir. Örneğin, sadece "16 Kasım Cuma" dersek bu her zaman bu yıl içinde bir gün olarak okunabilir. Elbette anlatılan hikâyenin belli bir zaman ya da dönem içinden okunmasını istiyorsanız, hikâyenin geçtiği zamanın önemli olduğunu düşünüyorsanız günlüğün tarihleme fırsatı yaratan yapısı sizin için kolaylık sağlayacaktır.

Günlük biçiminde anlatılan bir hikâyenin roman ya da uzun öykü olması daha büyük bir olasılıktır. Gerçi bu cümleyi yazar yazmaz Çehov'un günlük biçiminde yazdığı iki sayfalık bir öyküsü aklıma geldi.[1] Roman ve öykü üzerine yapılan genellemeler ve karşılaştırmalar üzerine ileride değineceğim için şimdilik konuyu dağıtmadan devam ediyorum.

Mektup

Mektup da günlük gibi tanımı gereği bir metindir. Yani mektup biçiminde yazılmış bir kurmaca yapıtı okurken, bir metin içinde metin okuduğumuzun farkındayızdır. Yazar da kurmacasının metin içinde yazılı bir metin olduğunu aklından çıkarmadan yazar. Yazılı ileti-

1. Anton Çehov, *Yeni Bulunmuş Hikâyeler*, YKY, İstanbul, 2003.

şimin kurallarına uymak durumundadır. En önemlisi, mektubu yazan biri (çoğunlukla anlatının kahramanı) ve bir de alıcısı vardır. Mektup belirli bir kişiye hitaben yazılmıştır. Bu kişi anlatılan hikâyelerde rolü olan biri olabileceği gibi sadece bir dinleyici de olabilir. İkinci durumda okurla tam bir çakışma sağlanır. Eğer mektubun alıcısı da hikâyenin bir parçasıysa, o zaman bu karakter de anlatı ilerledikçe kurulur.

17.6.1957

Saliha,

Bugün Cotta'ya vardık. Acente geldi ama senin mektubun gene yok. Ne oluyorsun, adresimi yazıhanedeki hırsızlardan öğren demiştim? Herhalde canın iki satır olsun yazmayı çekmemiştir kraliçe! Bulmuşun bir adı var, kendisi bulunmaz bir can sömür. Bir ekmek ağacı, cehennemin bir dibinde, dilini bilmediği yabancı ellerin bir yabancısı olarak tanrının başına buyruk ve ejderha denizlerinde boğuşup bir dilim ekmek için, tanrının verilerinden yoksun, eğmiş boyun kara yazısına ve bu arada gene de bir kadın, bir yuva, bir bahçe sahibi olarak son günlerine de hazırlanıp insanlık savaşını mertçe vermiş temiz bir eş ki tanrı "yürü ya kulum yürü" dememiştir ona, üç beş ay ara ile uğradığı limanda, acente elinden alınan mektubunu karısının bulamaz da, bütün mürettebatın adı okunarak sıra ile mektuplarını almaları karşısında küçük düşmesini silkip atarak ve onurlu bir gülüşle susarak kıç altındaki kamarasına döner.

Dursun böyle işlere metelik vererek senin için üzülür mü sanıyorsun! Yapma bulma dünyasıdır bu.

Ne ekersen onu biçersin. Göze göz, dişe diş. 1. Evin aylık borcunu bankaya yatır. 2. Son taksitlerdir bunlar ve birkaç aya kadar evin tapusu benim olacaktır. 3. Kaç

ay sonra tapuyu alacağımı bankadan öğren ve bana bildir. Bahçemi duvarla çevirip gireceğim içine. Duvar parasını toplayana dek çalışırım, yaşlı günlerimde ev kirası olmadıktan sonra emekli aylığım artar da yeter bile. Bahçemde çiçeklerim ve denizaşırı yerlerden getirdiğim tohumluklarımla uğraşarak ne bir eş, ne bir merhaba, şu dar gönlümü avutarak beklerim ölüm günlerimi yapayalnız. Konu komşular nasıl, Çengelköy'dekiler beni soruyorlar mı? 4. Aylığımı alır almaz yarısını bankaya yatır. 5. Manto yapayım deme üstündekiler yeter sana. Yoksa bahçe duvarları için değil de, senin manton için mi bu uçsuz bucaksız denizlerde tüketiyorum günlerimi? 6. Son mektubun (elli altı) tarihli ve benden bir bluz istemişsin, ne bluzu? Eşine, yoldaşına iki satır esirgeyen karıma bluz değil zırnık almam, yağma yok, ben parayı şu koyu mavi ve sinsi deniz bahçelerinden sarı papatyalar olarak toplamıyorum. 7. Duvarları yapmaya başladılar mı, nasıl gidiyor, son pazarlık nedir, bitiş tarihi bir bir istiyorum. Bu son olsun.

Kocan Dursun Kaymak
(Leyla Erbil, "Çekmece")[1]

Leyla Erbil'in yukarıya bir kısmını alıntıladığım öyküsü, Dursun Kaymak adlı denizcinin karısına yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Mektupların notları ve tebligat, fotoğraf, adres kartları, gazete kesikleri gibi diğer öğeler de bu öykünün diğer anlatım araçlarıdır. Farkındaysanız seçtiğim parçada mektup tarihlenmiştir. Tarihleme ve zihinsel süreçlere "doğrudan" tanık olamama konusunda yukarıda söylediklerimi burada yinelemek istemiyorum. Belki şunu söyleyebilirim: Günlük kimse

1. Leyla Erbil, "Çekmece", *Gecede*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983.

okumayacak düşüncesiyle kaleme alınacağı için kişinin daha öznel davranabilmesine olanak tanırken mektubun tanımı gereği bir alıcısı olduğu için artık kişiler-arası bir alandayız demektir, dolayısıyla öznellik düzeyinde bir farklılık olacaktır. Ancak mektup türünün de başka olanakları vardır.

Olası mektuplaşma durumları için Borges'in kulaklarını çınlatmaya devam ederek farklı kurgu seçenekleri üretelim:

- Tek mektup: Bir öykü olabilir. Uzun, çok uzun bir mektupsa bir roman olması da mümkündür.
- Tek kişilik mektup dizisi: Bir kişinin belirli bir kişiye yazdığı mektuplardan oluşan bir anlatı. Bu biçimiyle "okuru belirli bir günlük"e benzeyecektir. Bu biçimde karşı tarafın yanıtlarını görmeyiz. Yukarıda alıntıladığım "Çekmece" adlı öykü bu sınıfa dahil edilebilir. Karşı tarafın yanıtlarını biz elimizdeki mektupların bağlamından çıkarımlarız. Dolayısıyla okurdan büyük boşlukları tamamlaması beklenir. Boşluklar... Bu aslında başlı başına bir konu olabilecek kadar önemli bir özellik bana göre. Çünkü tüm edebiyat metinleri bir açıdan bakılınca bir boşluk tamamlama oyunu gibidir. Okur bu boşlukları tamamlayarak kurmacanın işaret ettiği dünyayı zihninde bütünleştirir. Bu özellik, "kişiye özel bir dünya"nın okurun zihninde oluşmasını sağlar; dolayısıyla okurun üst düzey bir zihinsel etkinlikte bulunmasına neden olur. Eğitimcilerin, "kitap okuyun" diye ısrar etmelerinin de ardında yatan nedenler arasında, okunan metinlerden edinilecek bilgilerin önemi kadar okumanın zihinsel yetileri geliştirme gibi çok yaşamsal bir işleve sahip olması vardır.

• Çoğul mektup dizisi: Bir kişinin farklı insanlara yazdığı mektuplar olarak kurulabilecek bir anlatı. Bu durumun tersi de mümkün tabii: Farklı insanların bir kişiye yazdıkları çeşitli mektuplardan oluşan bir metin.
• Tekil mektuplaşma: İki kişinin birbirlerine yazdıkları mektuplar dizisinden oluşan bir metin.
• Çoğul mektuplaşma: Farklı insanların birbirlerine yazdıkları mektuplar.

Bu çeşitlemelerde dikkatinizi bir konuya çekmek isterim: Çoğul mektuplaşmalarda kahramanlar kendilerini seslendirirler. Hikâyeleri kendi açılarından anlatmaktadırlar. Bir tanrı-yazar herkesin zihninin içine girmiyor evet; ama biz yine de farklı insanların bakış açılarını öğrenebiliyoruz. Çok sayıda birinci tekil anlatıcının olduğu bu tür bir anlatımın en zor tarafı tüm karakterler için farklı anlatım dilleri yaratmaktır. Özetle, çoklu bakış açısı da diğer teknikler gibi kurmacanın tüm unsurlarıyla etkileşim içinde yapıtı belirler.

İfade, tutanak, terapi, günah çıkartma...

Günlük ve mektuba çok benzeyen bir başka birinci tekil anlatım da "ifade vermek"tir. Tüm anlatı, yargılanan bir kişinin duruşma sırasında (ya da öncesinde) kendini savunmak (ya da itiraf etmek) için yaptığı bir konuşmadır. Bu, bazen de sanığın ifadesini yazılı olarak verdiği bir durum olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman da bu bir soruşturmadır ve her bölümde bir başkası birinci tekil kişi olarak ifadesini verir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında kullandığı teknik, bu biçimi çağrıştırmaktadır. Terapi koltuğunda yapılan konuşmalar ya da günah çıkarma (ki bizim kültürümüzde bunun yerini

derin dost sohbetleri alabilir) konuşmaları da benzer biçimlerdir. Her birinde anlatıcı karakter tüm yaşanıp bitmiş olan hikâyeyi bir başkasına anlatmaktadır.

İfade vermek ya da itirafta bulunmak denilince aklıma iki örnek bir arada geliyor. Bir tanesi artık modern klasik sınıfına giren Nabokov'un *Lolita*'sı. Diğeri ise 2008 yılında henüz 46 yaşındayken yaşamına son veren David Foster Wallace'ın *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler* adlı kitabı.

Lolita, kurgusal bir önsözle açılır. John Ray Jr., PhD imzalı bu önsözde yazar bize bir tanıdık aracılığıyla eline ulaşan "Lolita, ya da Dul Beyaz Bir Erkeğin İtirafları" başlıklı bir metni okuyacağımızın bilgisini verir. Metni, yazarı Humbert Humbert ölümünden sonra yayımlanmak üzere bir dostuna teslim etmiştir. Bu kurgusal önsözün amacı gerçeklik duygusunu pekiştirmek, aynı zamanda romanın kahramanıyla aramıza bir mesafe koymaktır. Bu türden kurgusal önsözler çok sık kullanılan edebî oyunlardan sayılabilir. Roman bir itiraf-anı metni olarak kaleme alınmıştır ve yazan kişi ölümünden sonra okunacağı için tüm içtenliğiyle iç dünyasını okurla paylaşmaktadır. İngiltere'de çok sayıda yayımcı tarafından reddedilen roman 1955'te Fransa'da yayımlanma imkânı bulmuş, önce sınırlı bir ilgi görmüş ardından İngiliz ulusal basınında müstehcen bir roman diye eleştirilince hem ilgi uyandırmış hem de ciddi bir paniğe neden olmuştur. Ne var ki o dönem toplatılması ve yasaklatılmaya çalışılması günümüzde romanın en iyi 100 İngilizce roman başlığı altında sınıflandırılmasına engel olamamıştır.

1999 yılında yayımlanan *İğrenç Adamlarla Kısa Görüşmeler* kitabı da erkek deneklerle yürütülen bir mülakatlar dizisi olarak kurgulanmıştır. Kolaylıkla öykü kitabı olarak da sınıflandırılabilir. Bir sosyal bilimci tarafından yürütüldüğü izlenimine kapıldığımız bu mülakatlarda

ilginç olan nokta, soruların okurdan gizlenmiş olmasıdır. Biz kitapta deneklerin sadece cevaplarını okumaktayız. Soruların olduğu kısımlar "S." kısaltmasıyla verilmiş, soruların ne olduğu bizden gizlenmiştir. Bu da çok merak uyandırıcı bir etki yaratıyor. Yaşamlarındaki çeşitli başarısızlık, hayal kırıklığı, yabancılaşma, aykırı cinsel deneyimlerinden söz eden bu adamların söylediklerini okurken acaba nasıl bir sorunun cevabıdır bu verilen, diye merak ediyorsunuz; bununla da kalmıyor, farklı deneklerin verdikleri cevapların aynı sorulara verilmiş cevaplar olup olmadığını da anlamaya çalışıyorsunuz. Eksiltmenin başlı başına bir anlatım aracı haline gelmesine çok güzel bir örnek. Ama benim burada bu kitaba atıfta bulunmamın nedeni farklı birinci tekil anlatıcıların nasıl da ustalıkla birbirinden ayrıştırıldığına iyi bir örnek olması. Tabii bu iki örnek art arda okunursa Nabokov'un *Lolita*'sının üzerinden sadece yarım yüzyıl geçmiş olmasına rağmen Batı dünyasındaki değer yargılarının nasıl değişmiş olduğu da anlaşılmış olur.

Mektup, günlük, gazete kupürü, tutanak ve diğer yazı içinde yazı diye tanımlayabileceğim anlatım biçimleri romanın ilk ortaya çıktığı günden beri sıklıkla kullanılmaktadır. Hatta mektup roman (*epistolary novel*) denilen bu tür romanlar eski dönemlerde daha çok kullanılırdı. Yazarların bu yola başvurmalarının en büyük nedeni romanlarındaki gerçekçiliği arttırma çabasıydı. En klasik örneklerinden biri Bram Stoker'ın *Dracula* romanıdır. Hikâye Jonathan Harker adlı bir avukatın Karpatlar'da yaşayan bir konta emlak işlerinde danışmanlık yapmak üzere Transilvanya'ya gidişiyle başlar. Biz başlangıçta olayları avukat Harker'ın günlüğünde okuruz. Daha sonra romanın ilerleyen bölümlerini kaptanın seyir defterinden, hikâye kişilerinin birbirlerine yazdıkları mektuplardan, doktor raporlarından ve bunlara benzer yazılı belgeler-

den izleriz. Aslında lanetli bir vampir olan Kont Dracula'nın İngiltere'ye gelişini anlatan bu gerçeküstü hikâyenin inandırıcılığını arttırmak ve okurda sağlam bir gerçeklik duygusu yaratmak için gerçek belgelerin dilini taklit eden bir anlatım biçiminin seçildiğini tahmin etmek güç değildir. Gotik roman olarak bilinen ve sinema-televizyon uyarlamaları sayesinde popüler kültürün ikonlarından biri olan Dracula günümüzde Viktorya döneminde kadınların cinsel sorunları, göçmenlik, kolonyalizm ve postkolonyalizm gibi kavramlar çerçevesinde yeniden okunan önemli bir romandır.

İkinci tekil kişi

"Bunları gideceğimiz yerde anlatırsın," deyip kesti.

Gidecektiniz demek, götüreceklerdi. İçin sıkıştı.

Perdelerin altlarını gözden geçiren kara kuru sıska adama döndü,

"Bu kitapların hepsini götüreceğiz," dedi.

"Efendim, yasaklanmış bir tek kitap, bir tek dergi bulamazsınız bunlar arasında," diyebildin.

"Karışma sen!" dedi sarışın. "Kes sesini!"

Çok şey bildiğini, tam iz üzerinde olduğunu, seni suçüstü yakaladığını belirtmek istercesine baktı gözlerine. Odanın ortasında kendine büyük önemler vererek bir aşağı bir yukarı gezinmeye başladı.

"Sizde yasak kitapların bir listesi vardır," diyecek oldun.

Geldi tam önünde durdu. Sarışın yüzüne bir beyazlık indi çıktı. Dişlerini de gıcırdatmış olabilir. Elini uzattı. Öbür eli arkasındaydı. Vuracak sandın, sakındın yüzünü; vurmadı. Çeneni yakaladı, avucunun içinde sıktı. Ağır ter kokusu, bir ahır kokusu burnuna geldi oturdu. Çok yakınındaydı.

"Şu çeneni boşuna yorma güzelim," dedi. "Kül yutmam ben, anladın mı?"

Çeneni yana doğru savurdu. Acı ter kokusuyla birlikte yürüdü, kitap yığınının başında durdu. Eline bir kitap aldı.

"Anlamıyorum," dedi. "Anlamıyorum, ne diye sanki bu zararlı kitapları okursunuz. Zehirliyorlar sizi."

Elinde tuttuğu zehirli kitabı, yığının üstüne fırlattı.

"Ben de severim kitap okumayı. Boş zamanlarımda hep kitap okurum."

Sesi yatışmıştı. Göğsünü çıkararak yürüyordu ortalarda.

"Bak şimdi, söylesem şaşarsın. Şimdiye kadar kaç kitap okudum, biliyor musun? Tam iki bin yedi yüz seksen dört kitap okumuşum. Bu kadar kitap okudum ama sizler gibi düşünmüyorum."

Kapının ağzında durup bir elini sallayarak söylemişti bunu. Yürüdü, geldi, karşında durdu yine.

"Dile kolay," dedi, "Tam iki bin yedi yüz seksen dört kitap. Ne dersin, ha?"

Önündeydi. Pantolonunun sağ bacağında yaygın bir yağ lekesi vardı. Gövdesinden yayılan ağır ter kokusu burnunu eziyordu. Başını kaldırıp da, bunca kitap okuduğuna kendi de şaşan bu sarışın adamın yüzüne bakamıyordun. İçinde bir yerlerin çürüyor gibiydi. Şuracığında bir çukur büyüdü durdu. Yine o yarım başağrısı.

"Ulan biz de okuduk!" dedi yüksek sesle. "Biz de yüksek okul bitirdik, ne yani!"

Kızgındı. Vurmasını bekliyordun.

"Bize de sizlere okutulan kitapları okuttular. Bir sürü kitap okuduk. Biz de biliriz kitabın değerini."

Bunları derken, ortadaki kitap yığınına yaklaşmıştı. Ter kokusu, ahır kokusu uzaklaşıyor diye sevinmiştin, ama...

"Sizin kafanızı bozmuşlar, kafanızı!" diye bağırdı ve, birden, yığının ucunda, tam önünde duran kırmızı ciltli kalınca bir tarih kitabına olanca gücüyle bir tekme yapıştırdı. Kitap, yeri sıyırarak kaydı, kapının yanında, duvarda patladı.

"Ya bu kafayı değiştirirsiniz ya da kafanızı koparırız, anladın mı?"

Köşede, duvarın dibinde kırmızı cilt kapağından kopup ayrılan iki yana açılıp kalan sayfalar, birbirinin üstünden fısıltıyla kayıp kapandılar...

O anda dünyanın bir köşesinde, akşamın o ayrılık saatinde bir çiçek sessizce taç yapraklarını kapatıp sonsuz uykulara daldı; bir günlüğüne doğmuş, bir günlük doyumsuz yaşamını tamamlamış küçücük bir çiçek boynunu büküp öldü.

Sonra o ayrılık saati gelmiş olmalı ki, her şeyin altüst edildiği odalardan çuvallara tıka basa doldurulan kitaplarla birlikte seni de alıp götürdüler.

Götürülüşün böyle oldu.

(Erdal Öz, *Yaralısın*)[1]

Birinci tekil ya da üçüncü tekil gibi karşımıza sık sık çıkmayan, çok özel bir anlatım biçimidir ikinci tekil anlatıcı. Okurun üzerinde, özellikle kısa metinlerde hipnotik bir etki yaratabilir. Bir tür telkin gibi... Örneğin, yukarıda kısa bir bölümünü alıntıladığım Erdal Öz'ün *Yaralısın* adlı romanı bu bakış açısından yazılmıştır. Birinci tekille aynı üstünlüklere ve zayıflıklara sahip bir bakış açısı olduğunu söyleyebilirim. Alıntıladığım bölüm oldukça dramatik bir sahneyi anlatıyor. Yalnızca karşılıklı konuşmalar değil eylemler de var. Dolayısıyla üçüncü te-

1. Erdal Öz, *Yaralısın*, Can Yayınları, İstanbul, 1990.

kil anlatıcı kullanılarak da anlatılabilirdi. Ancak bu roman, bir hesaplaşma hikâyesi olduğu için kahramanın kendi kendine söylenmesi, yaşamına ve geçmişine mesafe almaya çabalamasıyla çok güzel örtüşüyor. Kahraman kendisini karşısına almış konuşuyor gibi. Dolayısıyla günlük, mektup, bilinçakışı ve bunlara benzer diğer birinci tekil anlatım biçimlerinden farklı bir üstünlüğü var: Kimsenin tanık olmadığı bir hesaplaşma atmosferi yaratılmış oluyor. Zaten anlatım tekniği ile anlatılan hikâye özgün bir uyumu yakalamışsa biz okur olarak acaba bu hikâye başka türlü nasıl anlatılabilirdi, diye sormayız.

Büyübozumu'nun ilk taslağını yazdığım sıralarda Erdal Öz hayattaydı ve kendisine yukarıda okuduğunuz düşüncelerimi anlattığımda aramızda şöyle bir diyalog geçti:

Erdal Öz: Ben bu romanı neden ikinci tekilden yazdım biliyor musun?

Benden cevap beklemeden devam etti; çünkü az önce anlattıklarımdan başka söyleyecek yeni bir şeyim yoktu.

Erdal Öz: Çünkü onlar öyle konuşurlardı.

Boş boş bakmış olmalıyım ki açıklamaya devam etti.

Erdal Öz: Denizler...

Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını kastediyordu.

Erdal Öz: *Yaralısın*'ı yazarken onların sesini bulmak istedim...

Şaşırıp kalmıştım. Ama bu sıklıkla olur. Siz bir romanı ya da öyküyü bambaşka bir niyetle yazarsınız ancak ortaya çıkan metin çok farklı şekillerde okunabilir. O anda soramadım kendisine, sonradan aklıma geldi: "Peki ama onlar neden böyle konuşurlardı acaba?" Şimdi düşündüğümde aklıma farklı nedenler geliyor: Belki konuştukları kişiyi hikâyenin içine daha çabuk dahil etmek istiyorlardı ya da "ben" demenin çok da makbul olmadığı

bir dönemdi yaşadıkları... Anlatım biçimleriyle toplumsal ve tarihsel olguların nasıl kesiştiği ayrı bir çalışma alanı olsa gerek.

Sınırlı üçüncü tekil

Kurmaca yapıtlarda en çok kullanılan bakış açısıdır. Tüm hikâye, kahramanın gözünden anlatılır. Anlatıcı-yazar kahramanının omuz başına yerleştirilmiş bir kamera gibi ("kamera"nın kahramana uzaklığı elbette yazarın tercihidir ve anlatımı, üslubu, kurguyu etkiler) onun gördüklerini aktarır, o dünyayı nasıl görüyorsa okura o biçimde aktarılır. Zaman zaman kahramanın zihninin içine girip onun düşüncelerini ve duygularını aktarması da mümkündür. Anlatılan olaylar bu kahramanın algılarıyla sınırlıdır. Yazar, diğer hikâye kişilerinin zihnine giremez, onların düşüncelerini ve duygularını doğrudan anlatamaz. Ancak üçüncü tekilden anlatılan kahraman başkaları hakkında çıkarımlarda bulunabilir. Dolayısıyla okur da bu kahramanın bildikleriyle sınırlıdır. Yusuf Atılgan'ın "Çıkılmayan" adlı öyküsü buna çok güzel bir örnektir.

"Demek evdeydin dün gece," dedi birisi, yandan. Baktı Cevdet'ti.

"Evet."

"Tuhaf. Bir ara kalabalıkta seni gördüm gibi geldi bana."

Kanı çekildi derisinden. Çürük dişi zonkladı.

"Benzetmişsin," dedi. "Evdeydim ben. Karnım ağrıdı durdu. Şimdi de ağrıyor." 'İyi buldum bu karın ağrısını. Çok şeyi açıklar bu.'

"Öyledir," dedi öteki.

Kuşkulu kuşkulu baktı. Gitti ilerde dört kişilik bir topluluğa karıştı. Bir şeyler anlatıyordu. 'Orospu çocu-

ğu, beni gördüğünü söylüyor.' Bir yapışsa gırtlağına; sıksa, sıksa. Gözleri dışarı uğrasa. Ürperdi. Kalem elinde duruyor. Yazamıyor. Bomboş. Unutamadığı bir şey var; öğleye değin kalması gerek burda.

Bu kısa bölümde de açıkça görüldüğü gibi bizim hikâyesini izlediğimiz adsız kahramanımızın düşüncelerine ve duygularına tanık olabiliyoruz, dişinin zonkladığını bile biliyoruz ancak çevresindekilerin, öyküdeki diğer kişilerin –örneğin Cevdet'in– ne düşündüğünü bilemiyoruz. Bu, okur olarak bizi kahramana birinci tekil anlatıcıda olduğu gibi yakınlaştırıyor, onunla birlikte hareket ediyormuşuz, onun içine girmişiz gibi bir yanılsama yaratıyor. Bu öykünün tarihsel bağlamı da önemli olduğu için *Büyübozumu*'nun sonunda ayrıca incelemesini bulabilirsiniz.

Sınırsız üçüncü tekil

Anlatıcı, hikâyenin tüm unsurlarını bilen, istediği anda istediği kahramanın zihninin içine girerek onların düşüncelerini ve duygularını anlatabilen bir tanrı gibidir. Hikâyenin geçtiği dünyanın tüm bilgisine hâkim olduğu gibi kahramanların geçmişleri ve gelecekleri hakkında da bilgi sahibi olabilir. Anlatıcı-yazar sınırsız bilme hakkını kullanarak birden fazla karakterin gözünden anlatabilir hikâyeyi. Dolayısıyla çok olanaklıdır. Ancak karakterlerin bakış açıları arasında geçişler çok hızlı olursa okur hikâyeyi izlemekte zorlanabilir. Romanlarda bazen bu farklı karakterlerin bakış açıları bölümlere ayrılarak verilir. Klasik romanlarda bu bakış açısıyla yazılmış çok sayıda örnek bulabilirsiniz. Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında bir ailenin üç kuşağının yaşamları üzerinden imparatorluktan cumhuriyete geçiş dönemi-

nin, bir çağın hikâyesi sınırsız üçüncü tekilden anlatılır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan kısa bir sahnede iki karakterin düşüncelerinin nasıl verildiğine bakalım:

> Birden Cevdet Bey ayağa kalktı: "Ben gidiyorum paşam!" dedi.
>
> "Dur, dur şu hikâyeyi dinle!" dedi Şükrü Paşa. Sonra Cevdet Bey'in asık suratını gördü ve neşesi kaçtı. Ayağa kalktı. "Gene gel, gene gel, düğünden önce daha görmek isterim seni!" dedi.
>
> Cevdet Bey, "Nigân!" diye düşündü. Seyfi Paşa'nın elini aceleyle sıktı, bıraktı. Odadan çıktı. Arkasından gelen Şükrü Paşa'nın elini öpecekti. Saatin tıkırtısını duydu. Sendeledi.
>
> (Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*)

Roman boyunca sadece ana karakterlerin değil diğerlerinin de düşüncelerini duymamıza imkân veren bu anlatım biçiminde anlatıcı zihin okuyabilen görünmez bir adam gibidir. Hikâyenin ortamındadır ve her şeyi nakleder. *Cevdet Bey ve Oğulları* 1900'lerin başından 1970'e kadarlık bir dönemi kapsar. Pamuk ikinci romanında yine bir Türkiye tarihi panoraması çizer ve neredeyse bir önceki romanda bıraktığı yerden alıp 1980'e kadar getirir. Ancak bu sefer çok farklı bir anlatım biçimi seçer. *Sessiz Ev* romanında her bölüm farklı bir karakterin gözünden anlatılır. Kitaptaki altı önemli karakterden beşinin bakış açısından yazılan bu bölümlerde ben anlatıcı çok farklı bir şekilde kullanılır. Karakterler sadece düşünmemekte, kendi durumlarını da dile dökmektedirler, "doğal" bir bilinçakışından çok neredeyse "deneysel" bir ben-anlatıcı sestir bu. Bize yaşadığı ânı en ince ayrıntısıyla sözcüklere çeviren bir anlatıcıdır.

Kırmızı bir tarak aldı Nilgün ve sonra birden ben ağlayacağım sandım, ama sonra daha da şaşırdım. Çünkü şöyle demişti:

"Bir de gazete istiyorum, *Cumhuriyet*!"

Çok şaşırdım. Aptal aptal baktım: Gazetesini alıp sanki suç ve günah nedir hiç işitmemiş bir çocuk gibi rahat rahat kapıdan nasıl çıktığına bakıyordum ki, birden elimde şişeyle ben koştum.

(Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*)

Romanın adının aksine çok sesli bir romandır *Sessiz Ev*. Biri hariç tümünün içseslerini duyarız hatta çoktan ölüp gitmiş olan dedenin sesi bile doksan yaşındaki karısının zihninin içindeki yankılar sayesinde biz okurlar açısından duyulur hale gelir. *Sessiz Ev* özellikle bakış açısının kullanımı açısından inceleyici bir gözle okunmalıdır.

Sınırsız üçüncü tekil bakış açısını bir tanrı-anlatıcı gibi kullanmak da mümkündür. Buna bazen hâkim bakış açısı da denir. En güzel örneklerinden biri Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanıdır. Almanya'da işçi olarak çalışan Bayram'ın üzerine titrediği, Balkız diye isim taktığı Mercedes'i ile gümrük kapısından geçip Ballıhisar'a gidişini konu alan romandan kısa bir bölüme göz atalım:

"Kurtarın beni bu adamdan memur bey! Bir vatandaşınız olarak çok rica etmekteyim sizden bunu..."

Trafik polisi, eli belinde, motosikletli arkadaşının güdümünde geri geri yapmakta olan süslü kamyonete bakıyor. Bayram, şikâyet gerekçesini pekiştirmek çabasıyla ekledi hemen:

"Eğleniyor bu gâvur pezevengi benimle!"

"Küfretmeyelim lütfen!"

"Eğleniyor o... benimle... Kendi memleketimde bile.

Olur mu? Hadi, aldırmayım dedim. Bayram, sen terbiyeni bozma... Onların sana göstermediği yakınlığı sen onlara göster, utandır, dedim... Dedimse de, yine yine çıkıyor önüme. Yolumu kesiyor: Ardıma yapışıyor. Ne biliyim, bunaltıyor... Bir kaza yaparım diye korkuyorum, yoksaa..."

Allah korusun! Ağzımdan yel alsın. Bir yerine bir şey olursa Balkız, bir yara bere, bir kırık, ben bittim demek. Kendimi artık şu akıp duran taksi seline koyveriyim gitsin. Basıp geçsinler üstümden. Sürüsünler de beni, zerremi komasınlar ortalarda en iyisi...

Memur Bayram'ın inler gibi konuşmasına, dokunsan ağlayacak durumlarda olmasına şaşıyor: Şuna bak. Ne çabuk şımarıp, ne çabuk hanım evladı kesiliyor bunlar...

(Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*)

Alıntıladığım bu kısa bölümde tanrı yazar konumundaki anlatıcı hem Bayram'ı hem de polisi üçüncü tekilden anlatıyor ama bununla yetinmeyip bu karakterlerin bilinçakışlarına doğrudan girerek çok dinamik bir akış yakalıyor. Edebiyatımızdaki ilk yol-romanı diye nitelendirilen *Fikrimin İnce Gülü* bence anlatım biçimindeki özgünlükle de farklı bir yerde durur.

Nesnel bakış açısı

Anlatıcının sesi çok gerilerdedir, hatta çoğu zaman fark edilmez bile. Anlatıcı hiçbir kahramanın zihninin içine girerek anlatmaz. Hep dışarıdadır. Sadece görülebilir ve duyulabilir nesnel dünyayı okura aktaran tarafsız bir konumdadır. Öyle ki bir anlatıcının olduğu çoğunlukla unutulur. Örneğin salt diyaloglardan oluşan bir metin... Tiyatro oyunları (ve tabii senaryolar) bu bakış açısından yazılır. Oyun metninde anlatıcının sesi hissedilmez. Tra-

gedyalarda kahramanların iç düşünceleri monologlarla, anlatıcının dışarıdan söylemek istedikleri koro yardımıyla aktarılırdı. Ancak sahneler söz konusu olduğunda diyaloglar ve mizansenler yardımıyla metin okurun/izleyicinin gözünde canlanır. Senaryolarda da benzer bir anlatım dili vardır. Sinemadaki dış ses ve tiyatrodaki koro, modern dönemde yabancılaştırma etkisi yaratmak için, metnin asli anlatım araçlarından biri olarak değil de metnin metin olduğunu fark ettirmek ya da geçmiş anlatım biçimlerine gönderme yapmak amacıyla zaman zaman kullanılmaktadır. Bu bakış açısıyla yazılan metinlerde okur kahramanın hareketlerini "izleyerek", konuşulanları "dinleyerek" karakterler ve olaylar hakkında bilgi sahibi olur. Yargılarını kendisinin oluşturduğu yanılsamasını yaşar. Yanılsamasını diyorum çünkü ortada bir anlatıcı yokmuş gibi dursa da aslında geride tüm kurguyu yapan bir yazar vardır.

Karışık anlatım ve bilinçakışı

Başından beri söylediğim bir şeyi yinelemek istiyorum. Yukarıda özetlemeye çalıştığım bakış açısı çeşitleri ve nasıl uygulandıklarına dair söylediklerim genellemelerden ibarettir. Elbette çok farklı yaklaşımlar üretilebilir. Aşağıya alıntıladığım metnin bakış açısını ve anlatım biçimini inceleyiniz.

> "Ben tavanarasındayım sevgilim!" diye bağırdı delikten aşağı doğru. "Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor. Bir bakmak istiyorum onlara." Son sözlerimi duydu mu? "Orası çok karanlıktır; dur, sana bir fener vereyim." İyi. Durgun bir gün. Bütün hayatımca sürekli bir ilgi aradığımı söylerdi birisi bana. Gülümsediğimi gösteren bir ayna olsaydı: biraz da ışık. "Bir yerini kırarsın karanlıkta." Delikten yukarı doğru bir el feneri uzandı. Fenerli

elin ucundaki ışık, rasgele, önemsiz bir köşeyi aydınlattı; bu eli okşadı. El kayboldu. Ne düşünüyor acaba? Gülümsedi: Gene mi düşünüyor?

Yıllardır bu tozlu, örümcekli karanlığa çıkmamıştı. Işığı gören bazı böcekler kaçıştılar. Korktu; fakat, yararlı olacağını düşünmek kuvvetlendirdi onu. Belki de hiçbir şey söylemeden başarmalıydım bu işi. Benden bir karşılık beklemiyor. Ona yardım etmek mi bu? Bilmiyorum, bazen karıştırıyorum; özellikle, başımda uğultular olduğu zamanlar. Onun gibi düşünmeyi bilmek isterdim. Bana belli etmemeye çalışarak izliyor beni. Çekiniyor: Acele etmeliyim öyleyse. Feneri yakın bir yere tuttu; annesiyle babasının resimleri. Aralarında eski bir ayakkabı torbası, kırık birkaç lamba. Neden hiç sevmediler birbirlerini? Ölecekler diye öylesine korkmuştum ki. Torbayı karıştırdı: Tuvaletle gittiğim ilk baloda giymiştim bunları. Her gece biriyle dışarı çıkardım, dansetmek için. Aman Allahım! Nasıl yapmışım bunu? Ellerinin tozunu elbisenin üstüne sildi. Mor ayakkabılarına baktı: Buruşmuşlar, küflenmişler. Sol ayağına giydi birini: Ölçülerim hiç değişmemiş. Utandı; gene de çıkaramadı ayağından. Topallayarak bir iki adım attı. Sonra resimlere yaklaştı, diz çöktü, yan yana getirdi onları. Dirseğiyle tozlarını sildi biraz. Beni de, kendilerini de anlamadılar. Ne kadar ağlamıştım. Aşağıda onlara bir yer bulabilir miyim? Koridorda, sandık odasında... saçmalıyorum. Onları unutmadım, onları unutmadım. Babasının yüzünde gururlu bir somurtkanlık vardı. Aynı duvara asamam onları. Evin düzenini hızla gözünün önünden geçirdi. Yan yana olmak istemezlerdi; mezarda bile.

(Oğuz Atay, "Unutulan")[1]

1. Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Bu örnekte üçüncü tekil anlatıcı ile birinci tekil anlatıcının kaynaşarak akıcı bir anlatım dili yarattığını görüyoruz. Bakış açısı ve kullanılan kip anlatının çeşitli bölümlerinde farklı işlevler de yüklenebilir.

Modern edebiyatta sık sık başvurulan anlatım biçimlerinin başında gelen bilinçakışı tekniği, ilk kez 1892'de William James tarafından, bilinç durumunu birbiriyle sıkı bir nedensellik ilişkisi içinde olmaksızın çağrışımlar yardımıyla düşüncelerin akışı olarak tanımlamak için kullanılmıştır.[1] Faulkner, Joyce, Woolf gibi yazarlar bu teknikte çok önemli yapıtlar üretmişlerdir. Bizdeki en yetkin örneklerini Oğuz Atay romanlarında bulabiliriz.

Günümüz edebiyatında gitgide kahramanın toplumla veya başka insanlarla mücadelesi geri planda kalmaya başlamış, kendisiyle giriştiği hesaplaşmalar ve kahramanın psikolojik gerilimi odak noktası haline gelmiştir. Edebiyat metnini yetkin kılan özelliği, *dünya* yaratmada gösterdiği başarıdır. Oysa bilinçakışı tekniği kahramanı çevreleyen dünyadan daha çok kahramanın iç dünyasını ve zihinsel süreçlerini gözler önüne serer. Bu bir çelişki midir? Hayır. Bu sefer de, yaratılan *iç dünya*'nın inandırıcı olması beklenir. O nedenle bilinçakışı tekniği farklı yazarların elinde müthiş bir bilinç araştırması aracı haline gelmiştir. Değişik psikolojik boyutlarıyla karakterlerin ruhsal deneyimleri edebiyatın alanına girmiştir.

Burada bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Yukarıda özetlemeye çalıştığım bakış açısının kullanımı ve anlatım teknikleri her yazarın kaleminde ayrı bir biçim kazanacaktır. Bu "teknikler" edebiyat metninin dışında bir yerde duran ve yazarların alıp kullandıkları kendi başlarına var olabilecek denli sınırları belirli nesneler

1. H. Porter Abbott, *Narrative*, Cambridge University Press, 2003.

gibi düşünülmemeli. Kurmacanın öteki unsurlarıyla organik bir bütünlük içinde var olabilirler. Tekniklerin seçimi ve kullanımı açısından, kurmacanın bir başlangıç noktası var mıdır, diye sorabilirsiniz. Bence kurmaca iki ayrı yerden de başlayabilir: Kimi yazarlar önce karakterlerini, kimileriyse önce hikâyeyi hayal ettiklerini, ötekinin sonradan "geldiğini" söylerler. Kimileri bir "durum"un sorgulanmasının hayal gücünü tetiklediğini... Fakat nereden başlarsak başlayalım, varacağımız yerde mutlaka karakterler olacaktır.

KARAKTER

"... O zaman sözcükten insanlar da bizler gibi ete kemiğe bürünürler..."

Kurmaca edebiyat metninin iki ana bileşeni vardır: Hikâye ve Söylem. Bakış açısı, olay örgüsü, zaman ve dil gibi unsurlar söylemi; olaylar ve varlıklar da hikâyeyi oluşturur. Varlıklar, hikâyenin karakterleri ve mekânıdır. Olaylar ise oluşlar ve eylemlerdir. Şu âna kadar bu basit sınıflandırmanın içerdiği unsurların hepsine az çok değinmeye çalıştım. Şimdi de karakterden söz edeceğim.

Kurmaca metinlerin önemli bir bölümü, insanlar arasında geçen olayları anlatır. Çok az sayıda farklı örnekle karşılaşırız. Onlarda bile belli bir düzeyde karakterden söz edebiliriz. Karakterler, sözcükten insanlardır. Onları da "insan" yapan davranışları ve düşünceleridir. Ancak kurmaca bir metin ile gerçek yaşam arasındaki varoluşsal farklar her şeyi değiştirir. Örneğin gerçek yaşamda karşımıza çıkan insanların hepsinin bir karakteri vardır. Edebiyat metinlerinde (veya başka anlatılarda) ortaya çıkan insanlar ise *kimi zaman* karakterdirler. Bazen onların tip olduklarını söyleyebiliriz. O halde tip ile karakter arasındaki farkı netleştirerek başlayabiliriz.

Tip, ait olduğu kategorinin özelliklerini taşıyan bir örnektir. Romanın ya da öykünün bir yerinde ortaya çıkan bir doktor veya bir serseri ait olduğu bu kategoriye uygun bir davranış sergiler ve olayların akışına yardımcı

olur. Önemli olan onun belirli bir doktor ya da belirli bir serseri olması değil, herhangi bir doktor veya herhangi bir serseri olmasıdır. Bu kişilerin kurmaca içindeki rolleri çoğalırsa, anlatılan hikâyenin seyrini değiştirecek kadar güç kazanırlarsa karakter özellikleri taşımaya başlarlar. Ancak bazen rolleri çok olmasına rağmen tip düzeyini aşıp karakter olamayan kişilerle de karşılaşırız. Bu, kimi zaman yazarın seçimidir. Gerçi yazarların bu konuya yaklaşımları da çok çeşitlilik gösterir. Kimi yazarlar karakter merkezli bir kurmaca anlayışını sürdürürken kimi yazarlar olay örgüsüne ağırlık veren bir tarzı benimserler. Dolayısıyla karakterin yaratılması süreci bu iki yazar grubu için farklılıklar gösterecektir. Anmakta yarar var: Hemingway, "Yazar roman yazarken yaşayan insanlar yaratmalıdır, karakterler değil, insanlar; karakter bir karikatürdür," diyerek tavrını açık bir şekilde koyar. Bana kalırsa biz bu sözü gerçekçi karakter yaratma çabası olarak algılamalıyız. Sorumuz geçerliliğini sürdürmektedir: (Hemingway'in söyleyişiyle) Kurmaca bir metin içinde "yaşayan insanlar" nasıl yaratabiliriz? Hemingway çoktan kült bir eser haline gelmiş olan *Yaşlı Adam ve Deniz* adlı romanını yazarken tek amacının gerçek bir av yazmak olduğunu söyler. Günlerdir balık tutamayan yaşlı Santiago artık köyünde de saygınlığını yitirmiş, ömrünün son günlerinde bir başarı özlemiyle denize açılan bir balıkçıdır. Bu kısa roman yaşlı adamın dev bir balığı yakalama ve sonra da köpekbalıklarından koruma mücadelesini anlatır. Hikâye o kadar canlı bir şekilde yazılmıştır ki kendiliğinden yaşamın alegorisi gibi algılanmasına neden olur. Biz okurlar hikâyeyi insanın doğayla ve yaşamla giriştiği varoluşsal mücadelenin simgesel anlatımı olarak okuruz. Oysa Hemingway yazarken asla bizim yorumlarken kullandığımız kavramlarla düşünmediğini ifade ediyor. Tek derdim vardı diyor: Gerçek bir av hikâyesi yaz-

mak! Aslında bu örnek hikâye ile karakter arasındaki ilişkiyi çok güzel ortaya koyuyor. Karakteri unutulmaz kılan kaderiyle giriştiği mücadeledir çünkü...

Karakter ya da kahramanın nasıl yaratılacağı hikâyenin yapısıyla yakından ilintilidir. Yukarıda Olay Örgüsü'nden söz ederken hemen hepsinin "denge-çatışmayı hazırlayan gelişmeler-dengenin bozulması ve çatışma-zirve-çözüm" çizgisini izlediği iddiasına değinmiştim.[1] Bu çatışma süreci içinde kahramanın davranışları, verdiği kararlar, tepkileri ve duyguları onun karakterini oluşturur. Dolayısıyla anlatının tamamı neredeyse o karakterin oluşmasına hizmet eder. Hatta bu yaklaşımın kendine özgü bir terminolojisi de vardır. Örneğin hikâyenin tek bir ana karakteri varsa (ki bu tür bir olay örgüsü çoklukla tek ana karakterin macerası olarak kendini gösterir) bu hikâye kişisine *protagonist* denir. Genellikle olumlu ana karakterdir. Ona karşı olan, yani *protagonist*'in amacına ulaşmasına engel olmaya çalışan bir hikâye kişisi varsa ona da *antagonist* denmektedir. Her iki terim de eski Yunanca *agon* kökünden türemiştir. Agon, yani çatışma! Bu açıdan baktığımızda karakterin yaratılması süreci tamamen hikâyeye ve onun metindeki karşılığı olan olay örgüsüne bağlıdır. *Protagonist* ya da ana karakterimiz bir çelişkiyle karşı karşıyadır ve içinde bulunduğu çetrefil durumu çözme süreci zaten hikâyenin kendisidir. Kahramanımız doğayla, başka kahramanlarla veya toplumla ya da modern edebiyatta daha sıklıkla karşılaştığımız gibi, kendileriyle çatışabilirler. Örneğin içgörü eksikliği önemli bir çatışma başlangıcıdır, karakter kendini yeterince tanımıyordur ve yanlış işler yaparak kendini sorunların ortasında bulur. Bir başka çatışma nedeni, kahramanın ahlaki

1. William Foster Harris, *The Basic Patterns of Plot.*

olarak yanlış bir davranışta bulunması ve bu davranışın yarattığı sorunlar olabilir. Kahramanın, toplumun genel olarak kabul ettiği düzenin dışına çıkma eğiliminde olması da bir tür çatışma başlatabilir. Tabii kahramanımız, affederek, uzlaşarak, bedelini ödeyerek, içgörü kazanarak ya da intikam alarak bir çözüme yönelebilir. Bu liste elbette uzatılabilir ama benim buradaki amacım, kurmaca yazarlığını belli bir yapının içine oturtmak değil, okurda yönteme dair düşünceler canlanmasına neden olacak ipuçlarından söz etmektir. Kimi kaynaklarda bu çatışma ve çözüm tiplerini tablolar halinde bulabilirsiniz.

Karakterleri ete kemiğe büründürmenin en önemli yolu onların kim olduklarını özetlemek değil onları eylem halinde göstermektir. Yine karşımıza Mimesis/Diegesis ayrımı çıkıyor. Platon'un yaptığı bu ayrım bana kalırsa geçerliliğini halen sürdürmektedir. Edebiyatta 19. yüzyıl romanında altın çağını yaşamış olan Mimesis, yani "hikâyenin gösterilmesi" en saf şeklini tiyatro sahnesinde (şimdi sinemada) bulur; hikâyenin kahramanları izleyicinin gözü önünde hareket etmekte ve konuşmaktadırlar. Edebiyat metninde farklı anlatım durumları vardır: diyaloglar, eylemin bildirilmesi, betimleme ve yorum. Bunları Mimetik'ten Diegetik'e doğru sıraladım. Diyaloglar, okurun karakterleri doğrudan bir yolla "görmesini" ve "duymasını" sağlar. Dolayısıyla en iyi "gösterme" yollarından biridir. Yorum ise anlatıcının özetlediği düşüncelerdir ve dolayısıyla okurun görmesine hizmet etmez. Başka insanlarla karşılaşmalarını, konuşmaları, olaylar içinde gösterdikleri davranışları izleyen okur bir süre sonra o karakter hakkında kendisi bir yargıda bulunur. Elbette yazarın aklında o karaktere ilişkin yargılar önceden vardır. Ancak yazar bunlara sıkı sıkıya bağlı kalmak yerine, yaratmakta olduğu karakterlere belli bir ölçüde "özgür irade" vererek metnini kurmalıdır. O zaman sözcükten in-

sanlar da bizler gibi ete kemiğe bürünürler. Modern edebiyatta anlatıcının yorum yapması neredeyse terk edilmiş bir tekniktir. Okurdan beklenen, metnin içinde yaratılmış dünyayı kendisinin yorumlayarak "yapıt"a katılmasıdır. Bu tekniğin modern edebiyat yazarlarınca reddedilmesinin bir nedeni de, "yorum"un ahlaki ve ideolojik düşünce dizgelerine doğrudan gönderme yapıyor oluşudur. Ancak günümüzde (belki de postmodern dönem demeliyiz) kimi yazarlar bu tekniği bir parodi ya da pastiş aracı olarak kullanmaktadır.

Kurmaca metni okudukça karakter hakkında daha çok fikir sahibi oluruz, onun gelişimini çok daha iyi öğrenir, metin sona erdiğinde de gelecekte neler yapabileceğini tahmin edebiliriz. Metin bittikten sonra karakter hakkındaki düşüncelerimiz netleşmiştir. Gerçek yaşamda ise çoğunlukla bu süreç tersine işler. Bir insanı ne kadar az tanıyorsak onun hakkında hüküm vermemiz o denli kolay olur. İnsanı tanıdıkça, onun dünyasına girdikçe hakkında kesin yargılarda bulunmamız güçleşir. Çünkü gerçek insanlar kurmaca karakterlerden çok daha karmaşık ruhsal varlıklardır. Yaşam ile kurmaca arasındaki varoluşsal farklılıklar kurmaca kahramanları ile gerçek insanlar arasındaki uçurumu yaratır.

Şimdi yine kimi sınıflamalara göz atalım. İlki Forster'ın[1] yaptığı düz karakter / yuvarlak karakter ayrımıdır. Bu ayrıma göre tüm kurmaca karakterler kabaca ikiye ayrılabilir.

- İlki, hikâye boyunca, koşullar ne olursa olsun karakterlerinde hiçbir değişim gözlenmeyen, hikâye

1. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*.

başladığında ahlaki ve ruhsal olarak hangi noktadaysa finalde yine o noktada bulduğumuz düz karakterler.

• İkincisi, tahmin edilebileceği gibi hikâye boyunca yaşadığı deneyimlerin etkisiyle değişen, gelişen, dinamik ya da Forster'ın deyimiyle yuvarlak karakterler.

Benzer bir ayrımı Hilmi Yavuz da yapıyor. Yavuz, romanda iki tipten söz ediyor: verilmiş tip ve yaşanmış tip. Verilmiş tipe Goriot Baba'yı örnek gösteriyor. [1]

> Goriot Baba'yı okurken, onun belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden "verilmiş"tir adeta. Bu yüzden de roman okurlarının, "Goriot Baba ne yapacak, nasıl davranacak?" diye değil, ama "Bakalım bundan sonra daha neler yapacak?" diye düşündüklerini sanmak yanlış olmamalı. Goriot Baba'nın insansal yönsemesinin doğrultusu, bu yönsemenin en son kerteye ulaşacağını gösterir, aradaki bireysel tarih kesiti, bir tür "dolgu" niteliğindedir. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum. Abartılmış ve karakteristik yönsemesi önceden "verilmiş" bir insan tipinin bireysel tarihinin, daha "yaşanmadan" kaçınılmaz olarak yaşanacak bir bireysel tarih olarak sunulması. Bir tipin "verilmiş" olmasından bunu anlıyorum.
>
> Tip'in "yaşanmış" bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi (Goriot'da "sevgi" Grandet'de "cimrilik") son kertesine kadar yaşayacağının önceden "verilmemiş" olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda,

1. Hilmi Yavuz, "Romanda Tip Sorunu 1", *Roman Kavramı ve Türk Romanı.*

yaşanacak olanın, gerçek insan yaşamındaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahihlik taşımasıdır. Tipin "verilmiş" değil, ama "yaşanmış" olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin, son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine evrilmeler gösterdiği bu tür bir sahihlik duygusunu içerir. Tiplerin "verilmiş" ya da "yaşanmış" olmasındaki ölçüt, tipin gerçeklik duygusunu değil ama sahihlik duygusunu getirmiş olmasıdır. Bu duygu, tipin "verildiği" değil ama "yaşandığı" romanda, anlatılan bireysel tarih kesitini, önceden varsayılan son kerteye ulaşılmayı amaçlayan bir "dolgu" olmaktan çıkarır.

Forster'ın sınıflamasıyla örtüşen bu ayrımda gerçeklik duygusuna karşı sahihliğin konması kayda değer. Ortaya çıkan yapıtın derinliği hakkında önemli bir kıstas öneriyor Yavuz.

Bugüne dek okuduğumuz öykü ve romanları bu sınıflandırmaları göz önünde tutarak düşünürsek ne gibi sonuçlara varırız? Çağdaş romanlar söz konusu olunca, hikâyenin asıl kahramanlarının genellikle dinamik, diğer karakterlerin ve yardımcı tiplerin düz olduklarını söyleyebiliriz. Öyküde ise bu ayrımı çok netleştirmek mümkün görünmüyor. Daha kısa bir metin olduğu için çoğunlukla gerek hikâye zamanı açısından gerek olayların yoğunluğu açısından daha az yerimiz olduğu için bir romandaki gibi ana karakterin psikolojik ve ahlaki gelişimini görmemiz pek kolay değildir. Öyküde ön planda olan, hikâyenin kahramanının yaşadığı değişimden çok, hikâyenin yaratacağı etkidir. Bu etki romanda olmadığı kadar vurucudur. Öyküde genellikle bir olay üzerine odaklanmış bir kurgu olduğu için tek bir olayla kahramanın karakterinde büyük bir değişim olması öyküyü

farklı bir noktaya getirir. Kıssadan hisse çıkarmak için anlatılan mesellere benzemeye başlar, yaratılan dünyanın inandırıcılığı azalır, metnin arkasında gizlenen mesaj görünür hale gelir. Elbette her zaman olduğu gibi tersine örnekler bulunabilir.

Hikâyelerin kahramanlarının eylem güçlerinden hareketle yapılmış bir başka sınıflamaya göz atalım:

Northrop Frye, hikâyelerin "kahramanın, bizimkinden daha büyük, daha küçük ya da kabaca aynı olabilen eylem gücüyle" sınıflanabileceğini ileri sürer. Buna göre:

- Kahraman hem diğer insanlara hem de diğer insanların ortamına tür olarak üstünse ilahi bir varlıktır ve onunla ilgili hikâye, bir tanrı hakkındaki hikâye anlamında bir mittir.
- Diğer insanlara ve ortamına derece olarak üstünse, kahraman tipik romans kahramanıdır; yaptıkları olağanüstüdür ama kendisi bir insan olarak tanımlanır.
- Diğer insanlara derece olarak üstünse ama kendi doğal ortamına üstün değilse, kahraman bir liderdir... Birçok destan ve tragedyanın... kahramanıdır.
- Ne diğer insanlara ne de kendi ortamına üstünse, kahraman bizden biridir... Bu bize birçok komedi ve gerçekçi kurmacanın... kahramanını verir.
- Bir kölelik, beceriksizlik ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini uyandıracak kadar güçsüz ya da akıl açısından bizden aşağıdaysa, kahraman ironik tarza aittir.[1]

1. William L. Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler / Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Bu sınıflandırma Aristoteles'in önermesinden kaynaklanmaktadır. Aristoteles'e göre karakterler belli bir potansiyele sahiptir ve hikâye ilerledikçe bu potansiyellerini gerçekleştirirler. Elbette yukarıdaki sınıflandırmaya bakan bugünün okuru, ancak 4. ve 5. sınıfların kahramanlarına edebiyat yapıtlarında rastladıklarını fark edeceklerdir. Ancak tür edebiyatında ve ilgili sinema yapıtlarında diğer sınıfların kahraman tipleriyle karşılaştığımızı belirtmeliyim.

Kurmaca bir metinde amaç, okurun zihninde gerçek bir insana aitmiş gibi düşünceler uyandıran bir karakterin oluşmasını sağlamaktır. Edebiyat kuramcıları bir metindeki karakter kurma tekniklerini incelerken aşağıdaki soruları soruyorlar:[1]

- Karakter nasıl betimleniyor?
- Karakter kim tarafından anlatılıyor?
- Karakterin yaratılışı metne nasıl yayılmıştır?
- Karakter hakkındaki bilginin kaynağı ne kadar güvenilirdir?
- Karakterin iç dünyası hakkında neler öğreniyoruz?
- Karakter hangi karşıtlıklar ve benzerliklerin bir aradalığıyla çizilmiştir?

Elbette biz yazarken bu soruları bu şekilde kendimize sormayız. Ancak sonuçta ortaya koyacağımız metne bu sorular yöneltilebilir. O halde bunların işaret ettikleri konuların pratikte bizim için neyi ifade ettiği üzerine düşünebiliriz. Özellikle karakterin kim tarafından nasıl anlatılacağı yazar için önemli bir sorudur ve kurmacanın

1. Jahn Manfred, *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, 2002. http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppp.htm

öteki unsurlarıyla yine organik bir şekilde bağlıdır. Yazacağımız metindeki karakterleri yukarıda üzerinde durduğumuz gibi ya göstererek, yani dolaylı bir biçimde ya da doğrudan yorumlar ve yargılar belirterek anlatabiliriz. Bunu seslendiren, metindeki anlatıcı (bakış açısı konusunu akılda tutarak okumayı sürdürün lütfen) olabilir ya da metindeki bir başka karakter olabilir! Eğer söz konusu olan ana karakterimiz ise bunun yaratılış süreci neredeyse tüm metne yayılır. Karakter hakkındaki bilgilerin kaynağı yine bakış açısı konusuyla ilgilidir. (Naif anlatıcı konusunu anımsatmama gerek var mı?) Anlatılan hikâyeye bağlı olarak karakterin iç dünyasını belli bir düzeyde yansıtabiliriz. Bu soruların bizde uyandırması olası düşüncelere son bir noktayı eklemek istiyorum: Karakterin karşıtlıklar veya benzerlikler yoluyla, yani karşılaştırmalı olarak çizilmesi, önemli ve işlevsel bir teknik olabilir. İnsan aklı, göreceli konularda karşılaştırmalı olarak düşünme eğilimindedir. Hele insanların karakterleri söz konusuysa her durumda kullanabileceğimiz bir mihenk taşı bulmamız söz konusu değildir.

Her şeyden önemlisi, kurmaca bir edebiyat yapıtının amacı iyi bir hikâye anlatmaktır. Bunu da ancak iyi bir olay örgüsüyle ve sağlam, gerçekçi karakterlerle yapabiliriz. Geçtiğimiz bölümlerde kurgulama, olay örgüsü ve ayrıntıları üzerinde durmuştum ve karakter unsurunu en sona saklamıştım. Çünkü bir karakterin ortaya çıkması için kurmacanın tüm unsurlarına ihtiyacımız vardır. Amacımız, gerçek yaşamdan fırlamış gibi "gerçek karakterler" yaratmaktır. Ama bunun yolu gerçek yaşam içinde tanıdığımız birilerini metnin içine almaya çabalamak değildir. Bu, çok kestirme bir yol gibi görünse de aslında en zor olanıdır. Daha önce de söylemiştim, gerçek insanlar çok karmaşık karakterlerdir. Kurmaca yapıtın içinde bir karakter ilk göründüğü andan itibaren oku-

run zihninde kurulmaya başlar. Okurun zihninde kahramanın canlı bir resminin çizilebilmesi için öncelikle onunla özdeşleşebileceği ortamın sağlanması gereklidir. Yani, karakter ne hissediyorsa okur da bunu hissedebilmelidir. Hikâye ilerledikçe okur kahramanı daha fazla tanıyabilir, her aşamada yeni bir özellik keşfedebilir ancak tutarsızlıklar ve maddi hatalar karakterin bütünlüğünü zedeleyebilir. Çünkü kahramanın davranışları hikâyenin akışıyla etkileşim içindedir. Dolayısıyla olay örgüsü ve karakterin geliştirilmesi çoğu zaman üst üste biner, birbirini doğurur.

Yazdığımız kahramanlar kendi hikâyeleri için vardır.

Bir karakter yaratırken kulağımda çınlayan cümle budur. Anlatının karakterleri sadece o sahnede replikleri söylemek üzere bulunan kuklalar değildir. Hatta kötü yazarların yaptığı gibi yazarlarının düşüncelerini seslendirmek için yaratılmış birer elçi hiç değillerdir. Kimileri bu ayrımın farkına bir türlü varamaz. Yazdıkları öykülerdeki ya da romanlardaki her şeyin kendi düşüncelerini aktarmak için var olduğunu sanırlar. Oysa sanat yapıtı mesaj ileten bir ortam değildir; yapıt, mesajın kendisidir. Kendinden başka bir mesaj da yoktur ortada. O nedenle yapıtların "taşıdığı mesajı açıklamaya çalışan" eleştiri ve yorumları dikkatle değerlendirmek gerekir. Hele en tehlikelisi de yapıtın yazarının yorumlarıdır. Çünkü yapıt ile yazar aynı varoluş düzleminde değildir. Kimileri yapıtı yazarın uzantısı sanma gafletine düşer. En fenası da yazan kişinin öyle sanmasıdır.[1] Ayrıca metnin gerçek yazarı ile metnin ima ettiği yazar (*implied*

1. Bu konunun açılımları eleştirmenler tarafından hep dile getirilir. Yazarın medyadaki görünme biçimi ile yapıtının ilişkisi gibi edebiyat sosyolojisinin konusu olabilecek tartışmalar hep bu yapıt-yazar ilişkisinden kaynaklanır (Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*).

author) birbirinden farklı kavramlardır. Aynı yazarın kaleminden çıkmış farklı metinlerin başka başka ima edilmiş yazarları vardır; onların "görüşleri" ve "tutumları" gerçek yazarınkiyle örtüşmek durumunda değildir ve hatta gerçek yazarın, yazmakta olduğu metnin ima ettiği yazar konusunda tam bir denetimi ve belirleyiciliği olduğunu söylemek de olası değildir. Çünkü arada ontolojik bir uçurum vardır.

Yaratıcı Yazarlık üzerine yayımlanmış kitapları incelediğinizde belli konular üzerinde anlaşmış göründüklerini fark edersiniz. Özellikle de karakter yaratılırken yapılması ve yapılmaması gerekenler konusunda. En çok üzerinde durulan konu karakterin bir dramatik gereksinimle sahnede belirmesidir. Karakterin kim olduğunu anlamamızı sağlayacak olan dramatik çatışma anlarında nasıl davrandığını görebilmemizdir. Hikâye karakterin yaşamında açtığımız bir penceredir. Bu pencereyi yaşamın akışı içinde belirli bir günde ya da anda açarız. Öyle ki o özel zaman diliminde karakterin karşı karşıya olduğu sorunlarla nasıl başa çıktığını, nasıl davranışlar geliştirdiğini, ne hissettiğini okura göstermiş oluruz. Bazen bu Galip'in karısı Rüya'nın ortadan kaybolması gibi büyük bir olaydır, bazen de "Evdeki" öyküsünde olduğu gibi "karşı arsada on yıldır yığılı duran kalasların kaldırılması" gibi görünürde önemsiz ama karakterin yaşamında anlamlı olacak bir durumdur. Her halükârda hikâye özel bir zamanda başlar. Ardından karakterin içine girdiği çatışmalı yolculuk bizi belirli insanlık durumlarına ortak eder. Çoğu zaman karakter bu yolculuktan başkalaşarak, değişerek çıkar. Bu konuya ilişkin "Edebiyat: Kahramanın Yolculuğu" adlı yazıyı Ekler bölümünden okuyabilirsiniz.

Karakteri okurun anlamasını sağlayacak olan hikâyedir ancak biz hikâyeyi kurarken karakterlerin kimler olduğunu da bilmek zorundayız. Hem hikâyenin kahra-

manı belirlediğini söylüyoruz hem de karakteri önceden bilmemiz gerektiğini... Peki ama bunu uygulamada nasıl sağlarız?

En güzel yol, hikâyenin kahramanını geçmişinden başlayarak hayal etmektir. İster bir öykü olsun, ister bir roman, kahramanlarınızın gerçek insanlara benzemesini istiyorsanız öncelikle onlar için birer "hayat hikâyesi" yaratmalısınız.[1] Siz de yazarken kahramanlarınızın sahte birer kukla gibi kalmalarını istemiyorsanız onlara birer geçmiş vermelisiniz. Bu geçmiş yaşamın izleri, anlatacağınız hikâyeye mutlaka sızacaktır. Düşündüğünüz veya tasarladığınız tüm ayrıntıları metninize sokmaya da çalışmamalısınız. Görünen kısım, buzdağının su üzerindeki küçük parçasıdır. Karakterin geçmişini tasarlarken çok önemli bilgiler edinirsiniz. İçine doğduğu aileyi tasarlarken kahramanın sosyoekonomik durumunu, sınıfsal özelliklerini ve alışkanlıklarını, çocukluğunu ve eğitimini hayal ederken onun kültürel altyapısını, dünyayı nasıl algıladığını öğrenirsiniz. Daha sonra, belirli durumlarda nasıl davrandığını, sorunlara nasıl yaklaştığını, nasıl çözdüğünü, diğer insanlarla ilişkilerini tüm bu geçmişe dayanarak "bulursunuz". Yazacağınız karakteri tanımak için onunla zaman geçirmeniz gerekir. Bir süre onunla birlikte olmalısınız. Gittiğiniz her yerde, çevrenize bir de onun gözüyle bakarak o benim yerimde olsaydı şimdi burada ne yapardı, diye düşünebilirsiniz. Hangi yemeklerden hoşlanırdı, hangi filmleri izler, hangi müziklerle coşar,

1. Bu noktada açıklayıcı olduğuna inandığım bir filme değinmek istiyorum. *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*) adlı bilimkurgu filminde tıpatıp insan özelliklerine sahip olan *android*'ler anlatılmaktadır. Fabrikada üretilen bu yapay insanlar otuzlu yaşların başında yaratılıyor ve belli bir süre çalıştırıldıktan sonra imha ediliyor. Normal insanlardan tek farkları birer geçmişlerinin olmayışıdır. Daha sonra bir grup asi *android*'in varoluşlarını sorgulayışı anlatılırken ilginç bir ayrıntıya değinilir. Bu asi *android*'ler, insan gibi hissedebilmek için kendilerine sahte birer geçmiş yaratmışlardır. Üzerlerinde uyduruk aile fotoğrafları bulunur.

hangi olaylara üzülür, kimlere hayranlık duyar, kimlerden nefret eder? Buna benzer soruları hayali söyleşiler yaparak doğrudan kendisine sorabilirsiniz. Belli bir zaman sonra yanıt vermeye başlayacaktır, bundan emin olabilirsiniz.

Karakterinizi tanıdıktan sonra (tabii bir roman yazıyorsanız ve çok sayıda karakteriniz varsa bu süreci her biriyle tekrarlamanız gerekir, yazmak o yüzden uzun zaman alır) onu okura sunma aşamasına gelirsiniz. En güzel yollardan biri karakteri bir olayın içinde eylemde bulunurken, bir sorunla burun buruna gelmişken okurun karşısına çıkarmaktır. Burada yarattığınız atmosferin, hikâyenin asli unsurlarından biri olan mekânın ve ayrıntıların ne kadar önemli olduğunu tahmin edebilirsiniz. Onun hakkında bildiklerinizi aceleyle okura sunmanız hem metnin akıcılığını azaltır hem de karakterin okurun zihninde yeterince iyi canlanmamasına neden olur. Hep söylendiği gibi anlatmak yerine göstermeliyiz. Çünkü okur gördüklerini yorumlayarak karakteri kendisi yaratacaktır. Böylelikle edebiyat etkileşimli bir süreç olarak yaşanır. Okurun da bir hareket alanı olması gerekir. Aksi takdirde, okurdan metninize katılmasını nasıl istersiniz?

Burada akla şu soru geliyor: Yapıt bu kadar sıkı planlanan bir süreç ise kitabın başından beri savunduğum "edebiyatın yazarın kişisel sanatsal deneyimi" olması nasıl mümkün oluyor? Bir başka deyişle kurgu ruhu öldürür mü? Bu tip soruları yanıtlamak için yine yolculuk metaforuna başvurabiliriz. Bir öykü ya da roman yazmayı planlamak ancak bir yolculuğu planlamak kadar mümkündür. Diyelim ki İstanbul'dan Ankara'ya trenle gitmeye karar verdik. Neden Ankara? Neden tren, sorularının cevapları yine insanın kendi ruh durumunda gizli. Yola çıkmadan önce gideceğim şehre, kullanacağım taşıta ka-

rar vermek, bilet almak, yanımda okuyacağım kitapları seçmek, bavul hazırlamak... hepsi sürecin "hesaplamalı" parçaları. Hatta bu yolculuğun nedeni de sürecin asli parçalarından: belki de bir süre İstanbul'da uzaklaşmak, yakın zamanda ters düştüğüm dostlarımla ve ailemle neden böyle bir çıkmaza girdiğimi düşünmek için bu yolculuğa çıkıyorum. Her ne olursa olsun başlangıçtaki nedenler tüm bu kararlarımı belirledi ama yine de henüz yolda neler olacağını bilmiyorum. Ne zaman ki trene biniyorum, tüm bu "hesaplanmış, planlanmış" yolculuk kendiliğinden bir maceraya dönüşüyor. Yolda karşılaştığım insanlar, aklımdan geçenler, hatırladıklarım... her şey kendiliğinden şekilleniyor. Planlamayı ne kadar sıkı yaparsak yapalım bir kez yazmaya başladığımızda hikâye kendi yolunu bulan bir nehir gibi zihnimizde kendine derin bir yatak kazarak ilerliyor. Dolayısıyla plan yapmaktan, kurgunun ince ayrıntıları üzerine düşünmekten korkmaya gerek yok. Bu noktada diyebilirsiniz ki, "Ben kendi hikâyemi planlanmış tren yolculuklarında değil, nereye varacağını hiç bilmediğim otostop maceralarında aramak istiyorum." Olabilir, buna da kimsenin itiraz edeceğini sanmıyorum. Belki de en iyisi kendinize yakın bulduğunuz yolu seçmektir.

Özetlemek gerekirse, karakteri yaratma kurmacanın tüm unsurlarının devrede olduğu karmaşık bir süreçtir ve her yazarın tarzına göre farklı şekillerde ortaya çıkar. Bence yapmamız gereken en önemli şey, kahramanlarımızı ciddiye almak, onlara ve hikâyelerine inanmaktır. Kendimizi o karakterin yerine koyarak (onun için hayal etmiş olduğumuz tüm geçmişini de yüklenerek), hikâye içindeki durumla biz karşı karşıya gelseydik ne hissederdik, ne yapardık, nasıl davranırdık, diye kendimize sormamız iyi bir yöntemdir. Biz onlara inanırsak, onların

peşine düşersek, bir kısmını planlamış olduğumuz ancak tamamını hiç bilmediğimiz bir âlemi onlarla beraber keşfedebiliriz.

Karakterin edebiyatta bu kadar merkezî bir yerde durmasını eleştirenler de yok değil. Harvard Üniversitesi'nde verdiği bir dizi dersten yola çıkarak yazdığı *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında Orhan Pamuk bu yaklaşımı şöyle eleştiriyor:

> Roman sanatının temel derdinin hayatı doğru temsil etmek olduğuna inandığım için doğrudan söyleyeyim: İnsanlarda, romanlarda, özellikle 19. ve 20. yüzyıl romanında gösterildiği kadar "karakter" yoktur aslında. Bu satırları elli yedi yaşımda yazıyorum. Kendimde de romanlardaki gibi –Avrupa romanları mı demeliyim?– bir "karakter" göremedim hiç. İnsan karakteri hayatlarımızın şekillenmesinde, Batı romanında ve özellikle edebi eleştiride gösterildiği kadar önemli değildir. Romancıların ilk amacı olması da, yaşadığımız hayata uygun değildir.
>
> Ama evet, bir karakter sahibi olmanın, tıpkı Rönesans sonrası resimde bir üslup sahibi olmak gibi, modern dünyada kitlelerden, diğer insanlardan farklı olmak gibi itibarlı bir yanı da vardır. Ama roman kişisinin karakteri değil, içinde yaşadığı manzaraya yerleşmesi, olaylar ve şeylerle çevrilmesidir daha belirleyici olan.[1]

Bu eleştiride haklılık payı vardır elbette. 19. yüzyıl bireyin serpildiği, modern dünyanın bireyin omuzlarında yükselmesinin beklendiği bir dönemdi. Kendi kaderiyle mücadele eden ve kaderini dize getiren karakter

1. Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

belki günümüz dünyasında aynı şekilde karşılık bulmayabilir. O zamanlar olduğu kadar güçlü karakterlerin yazılamayışı da değişen yaşantımızdan kaynaklanıyor olabilir. Romanı karakteri tanımak için değil romanın gizli merkezini bulmak için okuruz diyor bir başka bölümde Pamuk ve anlamın yoğunluğunun karakterde değil metnin bütününde olduğunu öne sürüyor. Karakter de diğer unsurlardan biridir ve o hikâyeyi değil, hikâyenin atmosferi, olay örgüsü ve diğer unsurların karakteri şekillendirdiğini söylüyor. Karakterin önemini yitirmesi ve vurgunun metnin tamamına ya da kendisine yapılması Modernist yazarların arayışlarıyla başlamış postmodern yazarlarla şahikasına varmış bir durumdur. Bu bakış açısını önemsemekle beraber, ben yine de yazmaya yeni başlayanlara karakter üzerinde çalışmalarını öneriyorum. Temel unsurlara hâkim olmak daha sonra radikal deneylere girişmekte yazarın daha cesur olmasının yolunu açar.

ÖYKÜ ve ROMAN

"... Daha ötesi? Daha ötede edebiyatın ve insan ruhunun karanlık coğrafyası başlar..."

Aslında kurmacanın unsurları hakkında söylemek istediklerim bir önceki bölümde son buldu. Daha fazlasını tartışmak bu kitabın sınırlarını aşmak anlamına gelecektir. Amacım, başta da belirttiğim gibi kurmaca metinler yaratmak isteyenlerle beraber düşünmekti. Birtakım formüller önermek değildi; ancak başka yazarlar tarafından işaret edilmiş kimi ipuçlarını ve genellemeleri de tartışmaktan geri kalmamaya özen gösterdim. Şimdi bu kitabın okurları, Yaratıcı Yazarlık konusunda yazılmış herhangi bir kitabı ellerine aldıklarında yabancılık çekmeyecek; benim bu kitapta ele aldığım konuların çoğunun belki başka ağırlıklarda ve farklı sıralamalarla yinelendiğini görecekler ancak klişeler ve genellemeler konusunda uyanık olacaklardır. Amacım, bu konuda eleştirel bir sunum yapmaktı.

Kurmaca metinler yazmak isteyenlerin, en azından bu kitabın okurlarının ve atölye katılımcılarımın amacının öykü veya roman yazmak olduğunu biliyorum. Yine de bu kitap boyunca gerekmedikçe öykü ya da roman demeden, genel olarak kurmacadan söz etmeye çalıştım. Böyle yapmamın en büyük nedeni, öykü ve roman türlerini birbirlerinden çok da ayrı düşünmeyişim. Çok farklı olduklarını iddia edenler, kuşkusuz iddialarını des-

tekleyecek çok sayıda öykü ve roman örneği bulup getireceklerdir. Öykü ve romanı, tek bir ad altında toplamak için kurmaca demem belki biraz anlam kaydırması yaratmıştır. Çünkü tiyatro ve sinema sanatları da kurmaca tanımı altında incelenebilir ki ben zaman zaman aydınlatıcı olacağını düşündüğüm örnekleri dışında bu sanat dallarını doğrudan mercek altına almadım.

Öykü ve romanı ayrı türler olarak görmediğimi söylüyorum. Hem âdet yerini bulsun diye hem de az sonra okuyacağınız bölümün ana fikrini güzel yansıttığını düşündüğüm için bu görüşümü paylaşan önemli bir yazardan alıntı yapmama izin verin:

> Bu, öykünün, romanın küçük biçimlisi olduğu anlamına mı geliyor? Evet, roman ile şiir, roman ile tiyatro arasında bir fark vardır, ama öykü ile roman arasında ontolojik bir fark yoktur. Sözcük dağarcığının olasılıklarının kurbanı olan bizler, aynı sanatın, büyük ve küçük, iki biçimini kapsayabilecek bir tek sözcükten yoksun bulunuyoruz.[1]

Yine de bu kadarını söyleyip geçmek istemedim. Aşağıda öykü ve roman üzerine eğlenceli olduğuna inandığım görüşleri özetleyerek bu konuda zihinlerde var olan yargıları tekrar sorgulamaya davet ediyorum.

Türleri birbirleriyle karşılaştırmanın işlevi nedir?

Edebiyatın kurallara, yönergelere bağlanmasının, hem de bunun bizzat kurmaca yazarları tarafından ya-

1. Milan Kundera, *Saptırılmış Vasiyetler*, çev. Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1994.

pılmasının yanlış bir düşünsel/sanatsal duruş olduğunu düşünmüşümdür. Ayrıca bu tür kesinleyici yaklaşımlar, yazarların kendi edebiyat çizgilerini dayatmaları anlamına gelir ki sanatın özgürlük arayan ruhuna bir ihanet gibi algılanması pekâlâ mümkündür. Soru yine de ilgi çekicidir: Bir yazara roman, diğerine öykü yazdırtan sanatsal süreçler arasında bir fark var mıdır? Ya okuma biçimleri arasında? İki kurmaca türünün olanakları açısından ne gibi benzerliklerden ya da farklılıklardan söz edilebilir?

Bu ve benzeri sorular üzerinden türlerin karşılaştırılmasının o türlerde ürün veren yazarlar ve o türleri okuyanlar açısından anlamı, edebiyatın anlatım ve alımlama biçimleri üzerine düşünce alıştırmaları yapmaktan öteye geçmez. Her iki türe de farklı yerlerden bakabilmek ve sanatı yorumlamayı öğrenmek kuşkusuz edebiyattan alınan entelektüel hazzı artırır. Daha ötesi? Daha ötede edebiyatın ve insan ruhunun karanlık coğrafyası başlar. Orada kılavuzlardan medet ummak boşunadır.

William O'Rourke'un "Öykü Üzerine Morfolojik Mecazlar"[1] başlıklı makalesinde örneklediği eğlenceli ve zihin açıcı mecazlardan bazılarını burada aktarmamın çok yerinde olacağını düşünüyorum.

Omurgalı-kabuklu ayrımı

"Romanın, tüm içeriğini tepeden tırnağa birbirine bağlayan bir iskelet yapısı vardır. Öykü ise o anlamda kemiksizdir,"[2] saptamasını geliştirerek şunları iddia eder:

1. W. O'Rourke, *Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption, Short Story Theory at a Crossroads*, ed. S. Lohafer ve J.E. Clarey, Louisiana State University Press, 1989.

2. A. Moravia, *Man as an End: A Defense of Humanism*, New York, 1966.

• Roman iç iskeleti olan, omurgalı bir canlıya benzer. Öykü ise iskeleti dışından gövdeyi saran kabuklu hayvanlara benzer.

• Romanda metin, kas ve dokular gibi iskeletin üzerini örterek romanın bütününü ortaya çıkarır, iskeleti gizler. Öyküde, metin iskeletin kendisini oluşturur. Kabuk metni kaplar.

Bu ilginç mecaz, iki tür arasındaki uzunluk sorununa da ışık tutar: Dış iskeleti olan (kabuklu) hayvanların doğada varabilecekleri boyut sınırlıdır (en büyüğü dev ıstakozlar), omurgalı canlıların ise bu anlamda sınırsızdır (balina ya da fil gibi). Bu mecazın olanak verdiği bir başka çıkarım da öykünün ilksel ve yaşam şansı yüksek bir tür oluşunu açıklar. Değişen koşullara çok daha çabuk uyum sağlayarak kendini değiştirme ve yenileme yetisine sahiptir. Roman öldü mü, ölüyor mu gibi tartışmalar zaman zaman gündeme gelse de hikâye öldü mü, ölür mü gibi sorular sorulmamaktadır. Bu noktada yapılan mecazı düşündüğümde yapılacak en çarpıcı çıkarım, öykünün zamanın geçişine daha dayanıklı tür olduğudur. Dil var olduğundan beri en gündelik hikâyelerimizden en gizemli efsanelerimize, kutsal metinlerimizden yüksek sanat yapıtlarına kadar hangi kılığa girerse girsin hikâyenin varlığını ve işlevini hep sürdürdüğünü görüyoruz.

Heykel-resim ayrımı

O'Rourke'un omurgalı-kabuklu ayrımı, boyut meselesini gündeme getirmektedir. Boyut farklılığı, roman ve öykü türlerini karşılaştırırken ikinci bir açılım sağlar. Okurun öyküyle kurduğu ilişki bir cisme bakan kişinin o cisimle kurduğu ilişkiye benzer. Bir heykele bakan kişi heykeli bütünüyle bir anda görebilir. Çünkü heykel bü-

tünlüğünü bir anda gözler önüne serer; somut, dokunulabilir ve üç boyutludur. Yapısı kendisidir. Oysa resim, romana (omurgalıya) benzer, iskeleti içindedir, görünen kısmıyla örtülmüştür, iki boyutludur. İki boyutlu oluşu ona zeminde sonsuza doğru devam etme olanağı verir. Bir resmi bir bakışta "görememiz" gibi romanın da tamamını değil parçalarını görebiliriz. İskeleti metinle sarmalanmıştır. Oysa öykünün tamamı gözler önündedir. Frank O'Connor'ın dediği gibi: "Romanın biçimi uzunluğu tarafından belirlenir; kısa öyküde ise uzunluk biçiminin bir sonucudur."[1]

Cebir-kalkülüs ayrımı

Bir başka mecaz da matematikten ödünç alınmıştır. Roman doğrusal cebire benzetilirken, metni oluşturan unsurların birbirlerine doğrusal bir şekilde (toplama işlemiyle) eklemlendikleri vurgulanır. Öyküde ise önemli olan unsurların toplamı değildir. Belli bir yerdeki ve andaki değişimin hızıdır.[2]

Moda-popüler ayrımı

Günümüzde (Amerika için kurulan bu cümleyi ülkemizdeki son yıllarda gözlenen durum için uyarlayabiliriz) öykü "moda" bir türdür. Daha sanatsal bir tür haline gelmiştir ancak popüler olamamıştır. Roman popüler bir türdür, çok-satan bir tür olarak kendini gösterebilmektedir. Ülkemizde de çok-satmak üzerine yapılan çeşitli düzeylerdeki tartışmaların hep romanlar üzerine olduğunu

1. Frank O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, The World Publishing Company, Cleveland, 1963.

2. Kalkülüs, matematiğinin türev işlemine karşılık gelir.

hatırlamakta yarar var. Çünkü diğer dillerin edebiyatlarında olduğu gibi ülkemizde de öykü çok-satan bir tür değildir.[1]

Öykünün moda bir tür oluşunun altında yatan en önemli neden, daha kısa zamanda ve daha kolay yazılabilmesidir. Böyle görünmekle birlikte durum farklıdır.

Sermaye-yoğun / emek-yoğun

O'Rourke'a göre: Üretim süreci açısından öykü yazmak sermaye-yoğun bir süreçtir. O kısalıkta özgün bir edebiyat yapıtını ortaya çıkarmak için yazarın çok daha fazla entelektüel birikime ve yeteneğe (sermayeye) ihtiyacı vardır. Roman yazmak ise daha emek-yoğun bir iştir. Ayrıca öykü, profesyonel okuruna ve eleştirmenine çok daha kolay ulaşır. Bir eleştirmen, yazarın birkaç öyküsünü okuduktan sonra rahatlıkla bir yazı kaleme alabilir ama bir romanın tamamını okumadan bunu yapması mümkün değildir. Roman eleştirisi de bu anlamda emek-yoğun bir sürece benzer.

Öykü ve romanın teknik özelliklerine gönderme yapan başka mecazlar da vardır. Bir tanesi boks sporundan: "Öykü nakavtla kazanır, roman sayıyla..." Buna benzer bir başka açıklama: "Öykünün *climax*'ini (zirvesini) metnin içinde parmağınızla gösterebilirsiniz; oysa romanda bu zirveye yaklaştığınızı, sonra da geride bırakmış olduğunuzu hissedersiniz." Bu tür mecazların türleri anlamak yolunda kesinleyici önermelerden daha yararlı olduğunu düşünüyorum. Ama yine de şu apaçık bir gerçek: Tüm söylenen mecazları veya yapılmaya çalışılan tanımları geçersiz kılan roman ve öykü örnekleri vardır.

1. Bu konuyla ilgili olarak Ekler bölümünde "Kim Korkar Popüler Edebiyattan?" yazısını okuyabilirsiniz.

Bu durumda tanımların ve anlama çabalarının gereksiz olduğunu söyleyebilir miyiz?

Bu konuda ilginç bir çalışma var. 1982'de yapılmış olan bir araştırmada var olan öykü ve roman tanımlarının geçerliliklerini sınamak için 600 öykü ve 300 roman üzerinde bir karşılaştırma yapılıyor.[1] Varılan sonuçlar:

- Mutlak tanımlardan değil ancak eğilimlerden söz etmek mümkün.
- Öyküler ile romanlar giriş bölümlerinin yazım teknikleri açısından farklılıklar gösteriyorlar; örneğin belirsiz kişilere gönderme yapan zamir kullanımı daha çok öykü girişlerinde var.
- Öykülerde, hikâye sona yakın bir noktadan başlıyor. Odak uzaklığı daha kısa.
- Öyküler romanların aksine, bir konuşma cümlesi, bir soru ya da bir ironiyle bitme eğilimi göstererek açık uçlu sonlanıyorlar.

Çalışmada, tüm bu saptamaların birçok romanda ve öyküde görülmediği de belirtiliyor. Bunca yapıtı karşılaştırdıktan sonra araştırmacıların vardığı asıl sonuç ise gerçekten de çarpıcı: Öykü tanımlarında sözü edilen unsurlardan –biri hariç– hiçbiri ayırt edici değildir. O ayırt edici unsur da kısalıktır! Bir başka deyişle öykülerde var olan ve romanlarda var olmayan tek unsur kısalıktır (cümleyi roman açısından kuracaksak, uzunluktur).

Bu cümleleri okuduğumda ben de hemen sormuştum: Ne kadar kısa? (Ya da ne kadar uzun?) Bu sorunun

1. H. Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, Eng., 1982; A. Leslie Willson, "Constancy and Variation: The Short Story in Germany", in Wendell M. Aycock (ed.), *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Lubbock, Tex., 1982.

olası yanıtlarını daha sonra birçok kaynakta buldum ama çok ciddiye aldığımı söyleyemeyeceğim. Örneğin "40.000 ve üzeri sayıda sözcükle yazılmış metinlere roman diyebiliriz," desem bu önermeyi anlamlı bulur musunuz? Ben bulmuyorum. Ancak Poe'nun yaptığı tanımı çok düşündürücü buluyorum: Bir oturumda okunabilecek uzunluktaki kurmaca metinlere öykü diyor. İlk başta kulağa tuhaf geliyor ancak Poe'nun öyküyü "tek etki yaratan" bir tür olarak tanımlamasıyla oldukça bağlantılı bir tanım bu. Bir yandan da ilginç açılımlara gebe bir tanım: Örneğin üç-dört saatlik bir yolculukta soluk soluğa okunan bir çoksatar kitap, kapağında roman yazsa bile Poe'nun bu tanımının içine giriveriyor! Bir başka akla gelebilecek konu: Bu tanımı yazma zamanı açısından yapmak olası mıdır? Yani, "bir oturumda yazılabilecek kadar kısa" diye bir tanım geliştirmeye kalksak... Saatte en fazla kaç sayfa yazılır, diye boşuna hesap yapmayın; kimi ağır uyuşturucu müptelası yazarlar bir oturumda roman denemelerini yıllar önce gerçekleştirdiler, hem de daktilolarına kesintisiz kâğıt ruloları takarak. Ayrıca o zamanlar bilgisayar ve kelime-işlemciler yok! Şaka bir yana, Poe'nunki üzerine düşünülesi bir tanımlama...

Ayrıca yukarıda alıntıladığım, özetlediğim ve değindiğim görüşler öykü ve roman arasında yapılan karşılaştırmaların sonuçlarıydı. Oysa roman, tanımı gereği bir kitaptır; öykü de tanımı gereği (!) bir kitap değildir. O halde karşılaştırma yapılabilecek bir başka düzey daha var: roman ile öykü kitabını karşılaştırmak! Şu soruları sorabiliriz örneğin: Romanlarla öykü kitaplarını ayıran genel eğilimler nelerdir? Öykü kitabındaki öykülerin birbirleriyle ilişkileri sıkılaştıkça kitap bir romana mı yakınsar? Ya da bir romanın bölümleri birbirlerinden uzaklaştıkça, roman öykü kitabına mı evrilir? Ya bir çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş öykülerden oluşan romanlar? Ya da bir çer-

çeve hikâyenin içine yerleştirilmiş öykü kitapları? Bu soruları yanıtlamanın çok kolay olmadığını düşünüyorum. Çünkü her iki türün de sıradan örnekleri üzerinden üreteceğimiz tüm olası yanıtlarımızı zorlayacak sıra dışı örnekler vardır. Ayrıca öyküler dergilerde, antolojilerde karşımıza çıktığı zaman bu sorular aklımıza gelmeyecektir. Öykü kitabı olarak elimize aldığımızda durum farklılaşıyor. Kimi öykü kitapları, yazarının birbirinden bağımsız olarak farklı zamanlarda yazdığı ve kimi zaman da dergilerde yayımlatmış olduğu öykülerden oluşurken; kimi öykü kitapları da yazarının kurgusunu önceden tasarladığı biçimde ve özgün bağlantılar içeren bir dizi öyküden oluşuyor. Ama öykü kitaplarını değerlendirirken, kitabı hazırlayan bu öznel koşulları bilmek mümkün olmadığı için türler ve metinlerarasılığın damgasını vurduğu günümüz edebiyatında yazarının kendi kitabını nasıl tanımladığı tek belirleyici olarak karşımızda durmaktadır. Bu tanımlama hiç kuşkusuz yazarın türlere ve edebiyata bakış açısına göre biçimlenecektir ve metni bir yere kadar bağlayacaktır. Sonrası okurlara kalmaktadır.

Bu bölümün başlığına bakıp da roman kuramı ya da roman ve öykü türlerine ilişkin kuramsal yaklaşımlar bekleyen okurların hayal kırıklığına uğradığının farkındayım. Ancak benim bu kitaptaki yaklaşımım bu tür irdelemelere izin vermeyecek denli farklı bir zeminde duruyor. Anlatım tekniklerini kullanarak kendinize özgü öykü ve romanları yazarken zaten eleştiri kuramlarını çok da düşünmemenizi öneririm. Edebiyat ile yaratıcı yazarın ilişkisi genellikle diğer kurmaca metinler üzerinden kurulur. Yani yazacağınız bir romana ilham kaynağı genellikle başka romanlar, başka kurmaca yapıtlar ya da yaşamdır. Elbette eleştiri kuramları da kimi özel durumlarda yaratıcılığınızı kışkırtabilir. Özellikle biçimsel arayışlar söz konusu olduğunda... Okuduğunuz (ve yazdığınız/yaza-

cağınız) kitapların hangi kuramsal çerçevelerde incelenebileceğini öğrenmek için eleştirinin zengin kitaplığından[1] her durumda yararlanmanızda bir engel yok tabii...

1. Örneğin, Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları; Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları.

KİŞİYE ÖZEL ARAYIŞLAR

"... şeffaf bir geçiş unsuru olmaya çalıştım..."

Büyübozumu bitti.

Temel olarak hikâye etmenin insan zihninin ilksel işlevlerinden biri olduğunu, sanat yapıtlarının kaynağında insan ruhunun çelişkilerinin bulunduğunu, yaratıcı düşüncenin kişiyi çevreleyen sınırlarla kuracağı diyalektik ilişki içinde filizlendiğini söyledim. Yaratıcı Yazarlık kursları ve ilgili kitapların ise eleştirel bir gözle okunması gerektiğini savundum. Bu tür kaynaklar yabancı dillerde çok daha fazladır. Birçok kaynakta "öykü yazmanın sekiz aşaması", "on adımda karakter yaratmak", "100 günde romanınızı yazın" gibi eğlenceli formüllere rastlayabilirsiniz.[1] Ben bu tip önerileri ciddiye almasam da okumaktan zevk alırım.

Ekler bölümünde birbirinden çok farklı türlerde ya-

1. Hatta roman yazmak için paket programlar bile satılıyor. İnternet üzerinde küçük bir araştırma yaparsanız bu tür programları bulabilirsiniz. Bir tanesini inceledim. Bu kitapta sözünü ettiğim kurmacanın unsurlarını programa yüklüyorsunuz, yazmak istediğiniz romanın türünü, atmosferini seçip karakterlerinizi belirliyorsunuz, program da size olası olay örgüsü seçeneklerini sunuyor. Bunları görüp de edebiyatın otomatize edildiğini düşünmeyin; bana kalırsa, bu tür programların yaptığı, sizin defterinizde gerçekleştireceğiniz ön çalışmayı hızlandırmaktan ve size klişeler önermekten başka bir şey değil. Asıl ilginç olanı bir yapay zekâ çalışması olarak üretilmiş kendi kendine öykü yazan program ki bu da başka bir kitabın (ya da bilimsel alanın) konusu.

zan önemli yazarların kurmaca ve edebiyat üzerine düşüncelerini özetleyen bir liste var, göz atmanızı öneririm. Her ne kadar bu öneriler ya da görüşler farklı bağlamlarda söylenmiş olsalar da birçoğunun hakikati yansıttığını söyleyebilirim. Bunları okurken aklımızda tutmamız gereken tek şey edebiyatın kişiye özel bir macera olduğu. Başkalarının yaşadıklarından dersler çıkarabiliriz ama asıl önemli olan kendi deneyimlerimizdir.

Bu kitapta değinmedim ama hangi Yaratıcı Yazarlık kitabına bakarsanız aynı öneriyi göreceksiniz: Okuyun. Hatta kimi kitapların sonlarında okuma listeleri bile yayımlanıyor. Ben öyle bir liste vermeyi hiç düşünmedim. Bana göre okuma zevki herkeste farklı bir yol izleyerek gelişir. Edebiyat yapıtları ödev gibi okunmamalılar. Okur gerçekten zevk aldığı için okursa o kitaptan etkilenir. Ama yine de öneri bekleyen okurlar için bir yöntem: Eğer bu dilde edebiyat yapıtları yazmak istiyorsanız, edebiyat geleneğini tanımak için antolojilerden yararlanabilirsiniz. Özellikle öykü antolojileri[1] edebiyat coğrafyamızı tanımak için iyi bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Bu antolojilerdeki öykülerden beğendiklerinizin yazarlarının diğer kitaplarını okuyarak onların okuru olabilirsiniz. Birçoğunun unutulmuş ya da şu anda gündemde olmadığını hayretle fark edeceksiniz. Magazinleşmiş edebiyat ortamı sizi yanıltmasın, edebiyatın magazin gündeminden ayrı akan bir tarihi vardır. Ayrıca bu öykülerin yazarlarının birçoğu aynı zamanda roman da yazmışlardır, dolayısıyla roman konusunda da iyi bir başlangıç oluşturacaktır bu antoloji dedektifliği. Sonra da Berna Moran'ın edebiyatımızın kilometre taşlarını incelediği eleştiri kitapları-

1. Çeşitli yayınevlerinden çıkmış, Semih Gümüş'ün, Selim İleri'nin, Enver Ercan ve İdil Önemli'nin derlediği antolojiler ilk aklıma gelenler.

nı[1] okumanızı öneririm. Bu yazarların edebiyat içinde nereye oturduğunu görmüş olursunuz. Tabii şunu da eklemem gerekli: Okunan kitapların sayısı değil onların okunma yoğunlukları önemlidir. Bazen bir tek kitabı derinlemesine okumak bir kütüphane araştırması kadar ufkunuzu genişletebilir.

Büyübozumu'nu hazırlarken kendi edebiyat çizgimi açıklamaya, anlamlandırmaya çalışmadım. Çünkü asıl amacım, başından beri söylediğim gibi kurmaca yazmak isteyenlerle edebiyat arasında bir köprü oluşturmaktı. Yaratıcı Yazarlık Atölyelerimde de bu tavrımın daha verimli olduğunu gözlemliyorum. Atölyenin sonuna geldiğimizde katılımcılara, "Sizinle edebiyat arasında şeffaf bir geçiş unsuru olmaya çalıştım," diyerek veda ediyorum. Her yazılan metni, kendi çizgisi içinde daha iyi nasıl yazılabilirdi, yazarı yaratmak istediği etkiyi daha iyi nasıl verebilirdi, diye sorgulayarak katkıda bulunmaya çalışıyorum. Kendi yaklaşımım ve üslubumla çözümler üretirsem bunun kimseye yararı olamayacak, bunu çok iyi biliyorum. Sanat herkesin yalnız başına çıktığı uzun bir yolculuktur, arayışlar tamamen kişiye özeldir. Ama işte şimdi tüm bunlar bir kitapta toplandı ve böylelikle ben de gereğinden fazla konuştum, yer yer amaçladığım çizginin dışına çıktım (bir önceki cümlede olduğu gibi ahkâm kestiğim yerler de oldu). Belki bu kitabı okuyanlara kendimi bağışlatmak için sözü büyük bir ustaya bırakmalıyım:

Tanpınar, edebiyat üzerine kaleme almış olduğu makalelerinde bizdeki roman sanatını tartışır. İlk sorduğu soru: "Bir Türk romanı niçin yoktur?" Bu soruya o dönemde verilen yanıtları önce özetler:

1. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-2-3*, İletişim Yayınları.

1. Türk romancısı toplumla ve hayatla ilgili değildir.
2. Batı'dan okuduklarının etkisindedir.
3. Samimi değildir.

Sonra da bu tezleri birer birer çürütür. Yazılan romanları açıp incelediğinde ele alınan konuların pekâlâ hayatın içinden geldiğini, burayı ve bizi anlatma çabasında olduğunu ancak bunda başarılı olamadıkları saptamasını yapar. Batı etkisinin tek başına kötü bir şey olmadığını Fransız edebiyatının etkisiyle gelişen Rus edebiyatını örnekleyerek kanıtlar.

> Tolstoy, uzun zaman bir Fransız muharririnden her sabah tercüme yaparmış; sırf onun sanatını kavrayabilsin diye. O halde bizim romancıları, garplıları okumak ve onların tesiri altında kalmakla neye itham ediyoruz? Tesir etmeyen, iz bırakmayan okumak neye yarar? İnsan kendisine ilave etmek için okur; unutayım diye değil.

Aynı konuları ve teknikleri kullanan ama başarısız olan yazarları bilmediğimizi, bize büyük yazarların ulaştığını söyledikten sonra şöyle devam eder:

> Halbuki tem aynı tem, şema aynı şemadır. Arada mevcut fark küçük bir fert farkıdır; Dostoyevski'nin hüviyyetidir, sar'asıdır, muvazenesizliğidir, hastalıklarıdır ve hilkatın o erişilmez sırrı, dehasıdır.

Daha sonra bence kültür yaşamımızın kalbinde duran bir sorunu deşer:

> Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmağı, köylü ve halk psikolojisini tetkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu mem-

leketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola'nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey denemezdi. Hatta bu Anadolu çocuğuna, Anadolu'dan daha dün geldiğini bile söylemedim. Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı. Köylüyü gördü, küçük kasabalı ile konuştu, notlar aldı, fotoğraflar çekti. Fakat romandan eser yoktu, sordum, müphem bir işaretle ve birkaç kelime ile bahsi kesti. Hakikat şu idi ki, dostum bir vehme kapılmıştı. Evvelâ onun anladığı gibi bir köylü romanı yapılamazdı, belki yeni Rus muharrirlerinin denediği gibi, köyün bir nevi epopemsi romanı yapılabilirdi. Köylüden yahut küçük şehir halkından tipler meydana çıkarabilirdi, bilhassa Gorki'nin hikâyelerinde yaptığı gibi. Bunun için de Anadolu'yu gezmek kifayet etmezdi. Çünkü o hayatı sun'î bir san'at mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabiî şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabilirdi. Dostum, Anadolu'da üç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tetkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh haletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kablî hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı.

Son olarak da, her okuduğumda bana yazma isteği, cesareti ve güveni veren şu sözleri yazar:

Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır..." Hiç kimse ona dememişti ki, "Sen, tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ, her şeyden evvel bir roman işçisi ol." Hayır bunu ona hiç kimse dememişti.[1]

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*.

EKLER

Büyübozumu'nun ilk baskısı 2004 yılında yapılmış. Elinizde tuttuğunuz kitabı on yıl sonra yayına hazırlarken yeni bölümler ve konular ekleme gereksinimi duydum. Ancak bunlardan bazılarını kitabın kurgusunu bozabilir kaygısıyla Ekler başlığı altında vermeye karar verdim. Bu ek metinlerden ilki "Yazarlardan Öneriler" başlığını taşıyor. İlk baskılarında sadece John Braine ve Oscar Wilde'ın görüşlerine yer vermiştim. Şimdi George Orwell'dan Walter Benjamin'e uzanan daha geniş bir yelpazeyi sunmak istedim.

İkinci ek metin *Büyübozumu*'nda sıklıkla atıfta bulunduğum hatta daha sonra *602. Gece*'ye isim babası olmuş 20. yüzyılın en etkili yazarlarından Borges'in yazma sırları (!) üzerine bir deneme.

Üçüncü yazı Yusuf Atılgan'ın "Çıkılmayan" öyküsü üzerine bir inceleme. *Büyübozumu*'nda Sait Faik, Yusuf Atılgan ve Tomris Uyar'ın üç öyküsüne yakın okuma yaparak yer vermiştim. Ancak onları daha çok anlatım biçimi ve kurgulama teknikleri açısından okumuştum. "Çıkılmayan" öyküsünü ise tarihsel ve toplumsal veriler ışığı altında değerlendirmeye çalıştım.

"Bush, Chomsky'nin Son Kitabını Okudu mu, Okumuş mu?" başlıklı yazı dil konusunun önemi üzerine bir

deneme. Özellikle de farklı dillerin dünyayı farklı kavrama ve kurma özellikleri olduğu yönünde tezleri dile getiriyor.

"Klasikler Meselesi" *Notos* dergisinin "Türk Edebiyatı'nın Klasikleri Nelerdir?" konulu soruşturmasına verdiğim yanıtı içeriyor. Atölyelerimizde zaman zaman tartışılan bir konu olduğu için kitaba ekleme ihtiyacı duydum.

Sanatblog için yazmış olduğum "Sanattan Söz Eden Romanlar" sanat ile bireyin ilişkisi hakkında kimi düşünceler içerdiği için *Büyübozumu*'nun Ekler bölümünde yerini aldı.

"Kim Korkar Popüler Edebiyattan?" yazısı başlığından da anlaşılacağı üzere popüler edebiyat meselesi üzerine... Atölye katılımcılarının en çok sorguladıkları meselelerin başında geliyor popüler edebiyat.

"Dr. House: 21. yüzyılda Akla Dönüş", son dönem televizyon dizileri ve sinema filmlerinin kurmaca anlatımı açısından ele alındığı ve özellikle de Sherlock Holmes karakterinin evrimi ve polisiye edebiyatla ilgili bir yazı.

Son olarak da kahramanın yolculuğu kavramını konu edinen, özellikle de modern romanın babası sıfatını hak eden *Don Kişot*'a değinen bir yazıya yer verdim.

YAZARLARDAN ÖNERİLER

John Braine'in "Bir Roman Nasıl Yazılır"[1] adlı yazısındaki öneriler oldukça eğlenceli, özetleyerek alıntılıyorum:

1. Romanı yazın: Önce bölüm bölüm sinopsisini çıkarın, ardından 80000 sözcükten oluşan bir bölümünü yazıp ne kadar zamanda yazdığınızı ölçün, bir program yapıp ona uymaya çalışın ve yazabileceğiniz kadar çok sayıda sözcükle yazıp bitirin, düzeltmekle uğraşmayın. Romanınızın ilk taslağını ne kadar çabuk bitirdiğinize siz de şaşıracaksınız.
2. Deneyimlerinize dayanarak yazın: Çevreniz ve yaşantınız ne kadar sıkıcı olursa olsun, tek kaynağınız deneyimlerinizdir.
3. Asla otobiyografik olmayın: Sakın yazarlar (ya da sanatçılar) hakkında yazmayın.
4. Romanınızdaki eylemleri ve olayları iyi aydınlatılmış bir sahnede gözünüzün önünde oluyormuş gibi anlatın: Okur görsün.
5. Yazdıklarınız konuşma dili gibi rahat okunabilmeli: Yüksek sesle okunamıyorsa karışık olmuş demektir.

1. John Braine, *How to Write a Novel: Techniques of Novel Writing* (ed. A.S. Burack), The Writer Inc., 1973.

6. Diyaloglar karakterin aynasıdır.
7. Roman, bir hikâye anlatmalıdır.
8. Dramatize edin: Çelişkiler, karşıtlıklar, sürprizler olmalı.
9. Romanlar propaganda yapmamalı.
10. Gerektiği zaman bu kuralları kırmaktan kaçınmayın.

Bence bu listenin en güzel önerisi 10. maddesi! Bu gibi kısa yoldan ifade edilmiş ipuçlarının yararlı olup olmadığını sınamanın bir yolu yok.

Farklı yazarların neler söylediklerine bakmakta yarar var. Örneğin John Steinbeck'in 1975 sonbaharında *Paris Review*'da yayımlamış röportajından alınmış öneriler şöyle:

1. Yazmayı tamamlayamayacağınız fikrinden tamamen kurtulun. Tek seferde 400 sayfa yazmak yerine günde 1 sayfa yazın, yardımcı olacaktır. Böylece bitirdiğinizde şaşırmış olacaksınız.
2. Özgürce ve mümkün olduğunca hızlı yazın ve aklınızda ne varsa kâğıda aktarın. Tüm iş bitene kadar asla düzeltme yapmayın ya da yeniden yazmayı denemeyin. İş sırasında düzeltme yapmaya kalkışmak genelde yazmayı bırakmak için bir bahane oluyor. Ayrıca bu, malzemeyle ancak bilinçsiz bir şekilde kurulabilecek birliktelikten gelen akış ve ritme de müdahale etmiş olur.
3. Seyircilerinizin varlığını unutun. Başlangıçta isimsiz ve yüzsüz seyirciler sizi ölümüne korkutacaktır, daha sonraysa bunun bir önemi kalmayacaktır çünkü tiyatrodakinin aksine onlar aslında burada yoklar. Yazıda, seyirci tek bir okuyucudur. Tanıdığım ya da hayal ettiğim birine yazıyormuş gibi davranmanın faydasını zaman zaman görmüşümdür.

4. Eğer yazının bir bölümü üzerinize geliyor ve hâlâ onu istediğinizi düşünüyorsanız o parçayı atlayın ve yazmaya devam edin. Yazınızın tamamını bitirdiğinizde sizi uğraştıran bölümü tekrar okuyun. O parçanın sizi o kadar uğraştırmasının sebebinin onun yerleştirdiğiniz yere ait olmamasından kaynaklandığını fark edebilirsiniz.
5. Size oldukça, hatta diğerlerinden çok daha fazla sevilesi gelen bölümlerden sakının. O parçanın tablonun dışında yer aldığını görme ihtimaliniz yüksek.
6. Eğer diyalog kullanıyorsanız, yazarken bunları yüksek sesle dile getirin. Diyaloglar ancak o zaman konuşma diline bürünebilirler.[1]

Steinbeck'in önerileri tam da yazma sürecine ilişkin deneyimlerin aktarımını içeriyor. Ben beşinci maddeyi her okuyuşumda irkilir, yanlış bir iş yapmakta olduğum korkusu yaşarım. Nasıl olur da bir metnin daha çok sevilen bir bölümü metnin tamamı için bir tehdit oluşturur? Acaba kendi yazdıklarımda da böyle bir tuzağa düştüm mü hiç? Bu soruların cevaplarını asla tam olarak kestiremem.

1. Bu metnin çevirisi *Kırtıpil* dergisinde yayımlanmak üzere Merve Şen tarafından yapılmıştır.

Günümüz dünyasını, iktidarın bireyin arzularını ve gerçekliğini nasıl kontrol edip kurduğunu anlatan modern klasiklerin başında gelen *1984* romanının yazarı George Orwell'ın "Politika ve İngiliz Dili" adlı makalesinden alınmış önerilere göz atalım:

> Özenli bir yazar, yazdığı her cümlede kendi kendine hiç değilse dört soru soracaktır, şöyle ki:
> • Ne söylemeye çalışıyorum?
> • Hangi kelimeler bunu en iyi ifade eder?
> • Hangi imge ya da deyişler bunu daha açık ifade eder?
> • Bu imge etki yaratabilecek yenilikte mi?
> Ve muhtemelen iki soru daha:
> • Bunu daha kısa bir biçimde ifade edebilir miyim?
> • Kaçınılacak kadar nahoş bir şey söylüyor muyum?
> Bir kimse kelime ya da deyişlerin etkisi hakkında sık sık şüpheye düşebilir ve içgüdülerinin sınıfı geçemediği durumlarda güvenebileceği kurallara ihtiyaç duyar. Sanıyorum aşağıdaki maddeler bu gibi durumların pek çoğu için yardımcı olabilir:
> • Asla basılı olarak görmeye alıştığınız bir metafor, teşbih ya da deyim kullanmayın.

- Kısa bir kelimenin yeterli olacağı durumlarda asla uzun bir kelime tercih etmeyin.
- Eğer çıkarılabilecek bir kelime varsa onu her zaman çıkarın.
- Etken bir cümle kurabilecekken edilgen bir cümle kurmayın.
- Eğer gündelik dilde karşılığını bulabiliyorsanız asla yabancı bir deyiş, bilimsel kelime ya da jargon kullanmayın.
- Barbarca bir söz etmek yerine bu kurallardan herhangi birini en yakın zamanda unutun.[1]

George Orwell'ın özellikle klişelere karşı yaptığı uyarı çok yerinde. Atölyelerde sıklıkla gündemimize gelen bir konudur: Klişe kullanmaktan kaçınalım diyoruz, tamam, ama bir söyleyişin, hikâyenin, kurgunun klişe olup olmadığını nasıl anlayacağız? Orwell'ın "basılı olarak görmeye alıştığınız" tarifi iyi bir ölçüt sayılabilir. Tabii diğer önerileri de çok yerinde. Özellikle entelektüel eğilimi ağır basan yazar adaylarında uzun, karmaşık betimleme yapma ve jargon kullanma eğilimi oluyor. Bunların üstesinden gelmek, daha yalın ve etkili bir anlatım için önemli gerçekten de. Son madde de diğer birçok yazarın söylediği gibi önerileri kurallaştırmaktan kaçınmamız için bir uyarı niteliğinde.

1. Bu metnin çevirisi *Kırtıpil* dergisinde yayımlanmak üzere Merve Şen tarafından yapılmıştır.

Çok farklı yazarlardan öneriler alabilirdim, en sevdiklerimi ve en çok yararı olabilecekler arasından bir eleme yaptım. Kurt Vonnegut onlardan biri. Vonnegut'un öykü koleksiyonu *Bagombo Snuff Box* için yazdığı önsözden alınmış bu önerileri Yaratıcı Yazarlık 101 olarak adlandırıyor:

- Öyle yazın ki sizi okuyan bir yabancı vaktini boşa harcamış gibi hissetmesin.
- Okura destekleyebileceği hiç değilse bir karakter verin.
- Her karakter, bu yalnızca bir bardak su olsa bile, bir isteğe sahip olmalı.
- Her cümle bu iki şeyden birini mutlaka başarıyor olmalı – karakteri ortaya çıkarmak ya da hikâyeyi ilerletmek.
- Mümkün olduğu kadar hikâyenin sonuna yakın bir yerden başlayın.
- Sadist olun. Karakterleriniz ne kadar tatlı ya da saf olurlarsa olsunlar başlarına öyle korkunç şeyler getirin ki okuyucu onların nasıl insanlar olduklarını görebilsin.
- Yalnızca tek bir kişiyi memnun etmek için yazın.

Sözgelimi, pencereyi açıp tüm dünyayla aşk yaşamaya kalkarsanız hikâyeniz zatürreeye yakalanacaktır.

• Okuyucularınıza mümkün olduğu kadar çabuk ve fazla bilgi verin. Onları meraklandırmayın. Okuyucularınız neyin, nerede, niçin olduğunu tam olarak anlayabilsinler ki hamamböcekleri son birkaç sayfayı yiyip bitirdiğinde hikâyeyi kendileri tamamlayabilsinler.

• Çağımın en iyi Amerikalı öykü yazarı Flannery O'Connor'dı (1925-1964). Kendisi ilki hariç kurallarımdan her birini yıktı ki büyük yazarlar buna meyyaldirler.[1]

Bu öneriler içinde en çok dikkatinizi çekmek istediğim okurun takip edebileceği/destekleyebileceği en az bir karakterin olması ve karakterlerin birer isteğe sahip olmaları fikri. Karakterin arzuları ile gerçeklik arasında oluşan gerilimden beslenen hikâyelerde dramatik yapı daha güçlü oluyor. Yine son madde Orwell'la aynı çizgide bir uyarı niteliği taşıyor: Yaratıcı yazarlığa dair hiçbir öneriyi veya düşünceyi kurallaştırmayın, mümkünse yıkın!

1. Bu metnin çevirisi *Kırtıpil* dergisinde yayımlanmak üzere Merve Şen tarafından yapılmıştır.

Büyük düşün insanı Walter Benjamin'in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*'inden alınan On Üç Tezde Yazarlık Tekniği'ni de bu bölüme dahil etmek istedim. Bu tezleri okurken önerilerin kurmaca metinlerle sınırlı olmadığını herhangi bir makale ya da inceleme kitabı üzerinde çalışan yazarları da ilgilendirdiğini fark edeceksiniz.

1. Büyük bir eseri kaleme almaya girişen kimse kendine karşı hoşgörülü olmalı ve günlük yazacağı kadarını bitirdikten sonra kendine, yazmayı sürdürmesini engellemeyecek her şeyi bahşedebilmelidir.
2. Elbette yazmakta olduğun ne varsa bundan bahset ama çalışma esnasında ondan bir parça okuma. Bu şekilde temin edilen her memnuniyet temponu yavaşlatacaktır. Bu düzen takip edildiğindeyse, temas kurma arzundaki yükseliş eserin tamamlanması için itici bir güç oluşturacaktır.
3. Çalışma koşullarında günlük hayatın aleladeliğinden kaçın. Arka planda yavan seslerin eşlik ettiği yarı-sessizlik onur kırıcıdır. Öte yandan bir etüt ya da seslerin kakofonisinin eşliği, gecenin fark edilebilir sessizliği kadar çalışman için de dikkate değerdir.

4. Rastgele yazı malzemeleri kullanmaktan kaçın. Belli kâğıtlar, kalem uçları, mürekkeplere karşı kılı kırk yaran bir bağlılık son derece yararlıdır. Bu araçların lüksü aranmayabilir ama bolluğu zaruridir.
5. Hiçbir düşüncenin tebdili kıyafet geçmesine izin verme ve not defterini emniyetin yabancı uyruklukların kayıtlarında gösterdiği kesinlikte tut.
6. Kalemini ilhamdan uzak tut, böylece ilhamı kendisine bir mıknatıs gücüyle çekecektir. Aklına gelen bir fikri yazmak için ne kadar geciktirirsen, o fikir daha da olgunlaşmış olarak sana gelecektir. Söz düşünceyi fetheder fakat egemenliği üstlenen yazıdır.
7. Aklına bir fikir gelmiyor diye yazmayı asla bırakma. Edebî onur bir kimsenin ancak buluşma ya da yemek gibi uyulması gereken bir an olduğunda veya çalışmanın sonunda kalemi bırakmasını gerektirir.
8. İlhamın boşluğunu yazdıklarını temize çekerek doldur. Sezgi bu süreçte uyanacaktır.
9. *Nulla dies sine linea* (Tek satır yazmadan bir gün geçirme) – ama haftalar, pekâlâ geçebilir.
10. Bir esere hiçbir zaman, üzerinde bir kere akşamüstünden gün aydınlanana kadar oturup çalışmadan bitmiş gözüyle bakma.
11. Bir eserin sonunu alışık olduğun çalışma alanında yazma. Orada gerekli olan cesareti bulamayabilirsin.
12. Kompozisyon oluşturmanın evreleri: fikir-üslup-yazı. Temize çekmenin değeri tüm dikkatin yazının güzelliğine odaklanmasıdır. Düşünce ilhamı öldürür, üslup düşünceyi zincire vurur, yazıysa hesabını üslupla kapatır.
13. Eser kavrayışının ölü maskesidir.[1]

1. Bu metnin çevirisi *Kırtıpil* dergisinde yayımlanmak üzere Merve Şen tarafından yapılmıştır.

Son olarak da *Büyübozumu*'nun ilk edisyonunda da yer verdiğim Oscar Wilde'ın şu düşüncelerine kulak vermenizi öneririm:

Sanatçı güzel şeyler yaratandır.
Sanatı göz önüne serip sanatçıyı gizlemek sanatın amacıdır.
Eleştirmen, güzel şeylerden edindiği izlenimi başka bir üsluba ya da yeni bir malzemeye dönüştürendir.
En alçak eleştirinin en yüce biçimi özyaşamöyküsüdür.
Güzel şeylerde çirkin anlam bulanlar, sevimli olamadan yozlaşmışlardır. Bu bir hatadır.
Güzel şeylerde güzel anlamlar bulanlar, kültür ve zevkleri gelişmiş kişilerdir. Onlar için umut vardır.
Onlar güzel şeylerin salt güzellik ifade ettiği seçkinlerdir.
Ahlaka uygun olan ya da uygun olmayan kitap diye bir şey yoktur.
Kitap denen şey ya iyi yazılmış ya da kötü yazılmıştır. Hepsi bu.
On dokuzuncu yüzyılın realizmden hoşlanmayışı kendi yüzünü aynada görmeyen Caliban'ın öfkesidir.

İnsanoğlunun ahlaksal yaşamı, sanatçının özne-malzemesi olsa da, sanatın ahlakı, kusurlu bir ortamın kusursuz olarak kullanılmasından ibarettir.
Hiçbir sanatçı herhangi bir şeyi ispatlamak isteğinde değildir. Doğru olmayan şeyler bile ispatlanabilir.
Hiçbir sanatçı etik sempatiler peşinde koşmaz. Sanatçının bu tür eğilimler göstermesi bağışlanmaz bir biçimsel özenti ve abartıdır.
Sanatçı hiçbir zaman karamsar ve marazi değildir.
Sanatçı her şeyi ifade edebilir.
Sanatçı için düşünce ve dil sanatın araçlarıdır.
İnsanın kötü huylarıyla erdemleri, sanatçı için bir sanat hammaddesidir.
Biçim açısından tüm sanatların en üstün örneği, müzisyenin sanatıdır. Duygu yönünden en üstün olansa aktörün sanatıdır.
Tüm sanat aynı zamanda hem yüzey hem de simgedir.
Yüzeyin altına inen tehlikeyi kabullenir.
Simgeyi okumaya kalkan tehlikeyi kabullenir.
Sanatın aynasında yansıyan, aslında yaşam değil seyircidir.
Bir sanat yapıtı üstüne yürütülen fikirlerin çok çeşitliliği, o yapıtın yeni, karmaşık ve canlı, yaşamsal olduğunu gösterir.
Eleştirmenlerin fikirlerinin çeliştiği yerde sanatçı kendi kendisiyle uyum halindedir.
Yaptığına hayran kalmadığı sürece insanın; işe yarar bir şey yapması bağışlanabilir; işe yaramaz bir şey yapmanın tek özrüyse ona derinden hayran olmaktır.
Sanat tümden kullanım dışıdır.[1]

1. Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2002.

ANNE BÜYÜYÜ BOZARSA: BORGES'İN SIRRI

Borges'in yazdığı her satırı okuduğumu, hakkındaki her şeyi bildiğimi sanırken annesinin bir yazısı geçti elime, başlığı "Georgie". Aslında yazarların özel hayatlarını öğrenmekten hiç hoşlanmam. Hele ki ailelerinin, arkadaşlarının ve tanıyanların anlattıklarını okumak bana arkalarından dedikodu yapmak gibi gelir. En son Yıldız Ecevit'in Oğuz Atay üzerine hazırlamış olduğu kapsamlı kitabı okurken bu hisse kapılmıştım. Son derece rahatsız olmuştum. Bana göre bu tür anlatılar yazarın ve yapıtının büyüsünü bozuyor. Yakın ve derin okumalar yoluyla edebiyatın büyüsünü bozmaya çalışmak edebiyat için yaşamsal bir uğraştır, buna hiçbir itirazım yok, tam tersine yapmaya çalıştığım bir şeydir ama bunun yazarın gerçek yaşamına ilişkin özel bilgilerle yapılmasını oldum olası yadırgarım. Gerçi çizgiyi çekmek de çok kolay değildir.

Borges'in annesi Leonor Acevedo de Borges'in "Georgie" başlıklı yazısını da bu türden bir iç sıkıntısıyla, sevdiğim biri hakkında münasebetsiz bir dedikodu ortamına gireceğim korkusuyla okumaya başladım. Çoğu bildiğim ayrıntılardı: Borges'in nasıl çekingen bir çocuk olduğu, kitapları, kütüphaneleri, dilleri, egzotik kültürleri nasıl sevdiğini falan biliyordum. Ama bilmediğim çok önemli bir olay çıktı karşıma. Aynen aktarıyorum:

... Noel arifesiydi. Georgie bize yemeğe gelecek bir misafiri almaya gitmişti. Bekliyoruz bekliyoruz Georgie gelmiyor! Deliye dönmüştüm, derken acil servisten aradılar. Kocamla hemen yola koyulduk. Asansör çalışmadığı için çok hızlı biçimde merdivenlerden çıkmış ve açık bir pencereyi fark etmemiş, pencerenin camı başına girmiş. Yaraları hâlâ durur. Yara dikilmeden önce iyi temizlenmediği için ertesi gün ateşi 40'a çıkmıştı. Ateşi düşmedi ve en sonunda gecenin bir vakti ameliyat olmak zorunda kaldı. İki hafta boyunca yaşamla ölüm arasında gidip geldi, başta ateşi sürekli 40-41 dereceydi; iki haftanın sonunda biraz düşmeye başlayınca, bana "bir kitap oku, bir sayfa oku" dedi. Sayıklıyor, kapıdan hayvanların girdiğini görüyordu vb. Ona bir sayfa okudum ve bana şöyle dedi: "Tamam. –Nasıl tamam? – Delirmeyeceğimi biliyorum artık, kesinkes anladım." Eve dönünce, ilk kez bir fantastik öykü yazmaya başladı. Yıl 1938'di, demek ki 39 yaşındaydı. Kaldı ki, ona klinikte okuduğum bir sayfa Bradbury'nin *Mars Yıllıkları*'ndandı (sonradan bu kitaba bir önsöz yazdı). Ondan sonra, fantastik öyküler yazdı sadece, bu metinler beni biraz korkutur çünkü pek iyi anlayamıyorum onları. Günün birinde ona şöyle dedim: "Neden artık eskisi gibi şeyler yazmıyorsun?" Bana şu yanıtı verdi: "Bırak, boşver onları." Haklıydı.

Borges'in o çok sevdiğim, sadece beni değil kuşaklar boyunca geniş okur kitlelerini derinden etkilemiş o öykülerinin yazılma nedeni bu muymuş? Yüksek ateşle kimyası değişmiş bir beynin ürünleri miymiş? Evet, annesinin yazdıklarını okuduktan sonra ilk tepkim bu oldu. Bir tür kandırılmışlık, aldatılmışlık hissi. Tüm dünyayı etkileyen edebî şaheserin bir entelektüel sürecin sonunda değil de tıbbi bir vakanın yan etkisi olarak ortaya çık-

mış olması... Beynin 40 derecede bir hafta pişmesinden sonra girdiği yeni hal...

Benim de aklım karışmıştı. İlk şaşkınlığı atlattıktan sonra daha serinkanlı düşünmeye çalıştım. Biz okurlar için değişen neydi? Ortaya çıkmış olan yapıtı üretmiş olan beynin durumu bizi ne kadar ilgilendirmeliydi? Beat kuşağının uyuşturucular etkisinde yazdığı yapıtları nasıl değerlendirmeliydik? Ruhsal bunalımlar ve rahatsızlıklar yaşamış sanatçıların eserleri karşısında takındığımız tutum ne olmalıydı? Bu soruları sorarken yazarın, sanatçının "gerçek" yaşamı hakkında edindiğimiz bilgilerle yapıtına yaklaşmamızın sakıncalarına bir kez daha emin olmuştum. Borges o haftayı yaşamamış olsaydı, yani pencereyi son anda fark edip yaralanmasaydı ve bir hafta boyunca ateşler içinde yanmasaydı nasıl bir edebiyat koyacaktı ortaya? Bu soruyu sormak aslında insanı hiçbir yere götürmüyor. Belki beyin kimyası kökten bir değişikliğe uğradığı için, belki ölüme yaklaşmış olmanın getirdiği travmatik deneyim nedeniyle belki o sırada annesinin ilk okuduğu kitabın fantastik edebiyat örneği olmasından dolayı ortaya bu fantastik çizgi çıkmıştı. Bunu bilemeyiz. Bilsek de bir önemi yok aslında. Çünkü yazdıklarımız, yaptıklarımız, seçimlerimiz, davranışlarımız tüm deneyimlerimizin bir sonucu zaten. Sanatı ve diğer entelektüel etkinlikleri sadece beynimizin bir ürünü saymamızdan kaynaklanan bir sorun bu. Evet, gitgide buna inanıyorum. Aslında bedenimizin tamamı hayatın içinde ve en akla gelmedik işlerimizde bile önemli bir faktör olarak rol oynuyor. Sadece Borges örneğinde olduğu gibi ciddi bir hastalığın etkileri anlamında değil, insanın dış görünümünden böbreklerinin, karaciğerinin, ses tellerinin, kulağının içindeki tüysü cisimlerin durumuna kadar tamamen hayatın içindeyiz ve bizi biz yapan düşünce ve davranışları tüm bedenimizle üretiyoruz.

Yapıtlara yaklaşırken bu bilgi işimize ne denli yarar bilmiyorum. Aslında yapıtla yaratıcısı arasındaki ilişki açısından da Borges vakasından çıkaracağımız başka dersler yok değil. Sıklıkla yapılan bir hatadır (ya da en azından bana öyle geliyor): Bir yazarın tüm yapıtı yaşam süresi içinde ürettiklerinin toplamı olarak ele alınıyor; kronolojik olarak sıralanan yapıtlar arasında ilişkiler kuruluyor, sanki yazar tüm hayatı boyunca bize bir tane uzun mektup yazmış gibi davranılıyor, yapıtlar gitgide tek bir bütünün parçaları gibi ele alınıyor, sonunda da belki tek bir cümleye indirgenip kategorize ediliyor. Bu bana her zaman irkiltici gelen bir tutumdur. Belki de o yüzden yazarın ansiklopedi maddesi haline gelmesi beni her zaman üzmüştür. Zaten ansiklopedi maddeleri genişletilmiş mezar taşı yazıları değil midir?

Peki, yapıtlara nasıl yaklaşmalı? En doğru yöntem nedir? Yazarın hayatıyla, yazarın "gerçek" yaşam deneyimleriyle hiç bağ kurmamalı mı? Yapıtları birbirleriyle ilişkilendirmemeli mi? Doğrusu bu soruların yanıtlarını bilmiyorum, kestiremiyorum da. Belki de her yazar için, her yapıt için farklı yöntemler benimsemek ve bu yöntemlerin de biricik olmadığının farkında olmak en iyisidir. Bilemiyorum. Tek bildiğim bugün de Borges'ten yeni bir şey öğrendiğim. Sanırım o yüzden başucumdan ayırmıyorum onun yapıtlarını. O halde son sözü yine Borges'e bırakmalı:

> Yaşamımı yazına adadım ve onu bildiğimden emin değilim; ne olursa olsun ona bir tanım bulacağım diye uğraşmadım, çünkü duyduğum ya da yazdığım her satırda hâlâ gizli ve değişken o benim için.

Not: "Georgie" metni için *Kitap-lık* dergisi Mayıs 2009 Borges Özel Sayısı'na bakabilirsiniz. Bu sayıda başka ilginç yazılar da var yazar hakkında.

KÜÇÜK YAĞMACININ OTOMOBİL SEVDASI

"Çıkılmayan" kötümser bir epigrafla başlıyor: "Herkes esnesin. Her şey önceden bilinmektedir. Bu dünyadan bir şey umulmamaktadır." 19. yüzyılın önemli Fransız tarihçisi Michelet'in imzasını taşıyor bu alıntı. Atılgan zaman zaman edebî göndermeler yapsa da doğrudan epigraflar kullanan bir yazar değil. Yazdığı metinle okur arasına bir başkasının dünyasının girmesini istemiyor gibidir. Bu öyküde tam tersine bir tutum almış. Öyküyü okuduktan sonra bu tercihinin nedenini sezer gibi oldum.

Yusuf Atılgan'ın anlattığı dünyalarda siyaset, tarih ve toplumsal olgular da ön planda değildir. Yaşadığımız ülkenin alegorik bir anlatımı olarak okunan *Anayurt Oteli*'ne bilinçli bir şekilde serpiştirilmiş tarihsel bağlantılar bile roman ilerledikçe ana karakter Zebercet'in şizofrenisi içinde eriyip gider. Temel mesele, toplum karşısında ve dışında yapayalnız bir bedenden ibaret insanın denetimden çıkarak çevresindeki yaşamı tahrip etmesidir. Zebercet bir yakıcı arzular yumağıdır adeta. "Çıkılmayan" öyküsünün adsız karakteri de biraz Zebercet'e benzer ama onun kadar ayrıksı değildir; tam tersine sıradandır, her gün her yerde gördüğümüz "küçük" insandır, dişi ağrıyan, yediği fasulye midesini yakan, piyango dı-

şında bir beklentisi olamayan ve bir araba hayaline sahip sıradan bir kent insanıdır. "Küçük" oluşu zihin dünyasının sınırlılığından kaynaklanmaktadır. Kendini aşabilecek bir ülkünün, değerli bir idealin ya da düşüncenin etkisindeki bir roman kahramanı değildir. Biz bu sıradan karakteri son derece sıra dışı bir olayın içinde, bir pogrom[1] anında tanıyoruz:

> Para tomarı kırık tezgâhın ardında, yerdeydi. Elindeki kutuyu bıraktı. Eli baltalılar, kocaman gözlüler, sarı yüzlüler hiçbir şey görmüyorlardı; kırıp yırtıyorlardı yalnız. Eğildi tomarı avuçladı. Yağlımsı, kirli paralar. Cebine koydu.
>
> "Polis!" dedi birisi.
>
> "Çıkın, çıkın..."
>
> Tezgâhın ardına sindi. Kimse kalmadı içerde, "Neden ben de onlarla çıkmadım dışarı? Yakalarlarsa beni burada..." Birden çürük azı dişinin acısını duydu. Dişçi çekiciyle vurmuş gibi. Şimdi yalnız. Kalabalıktan biri değil. İlerde bugünün insanlarını eli baltalılar, kocaman gözlüler olarak hatırlayacak. "Benim gözlerim de öyle büyük mü?"

Bir yağma sahnesidir bu ve öykü içinde açıkça belirtilmese de belirli bir günü, Cumhuriyet tarihinin kesinlikle en utanç verici sayfalarını oluşturan 6-7 Eylül 1955 olaylarını işaret etmektedir. "Farklı" din, mezhep, ırk ya da inanca mensup toplulukları hedef alan bu türden olaylar (Tehcir, Dersim, Çorum, Maraş, Sivas vd.) yüz yıla yayılan Cumhuriyet tarihinin yapıtaşlarını oluştu-

1. Rusçadan dünya dillerine geçmiş olan *pogrom* kavramı etnik, dinî ya da siyasal nedenlerden dolayı bir grup insana ve malına yönelik organize şiddet olayları için kullanılır.

rur. Bu olayları yok sayan (ya da nefsi müdafaa olarak değerlendiren) resmî tarih tezlerinin dışında kalem oynatabilmenin bedeli her zaman çok ağır olmuştur. Dolayısıyla yıllarca konuşulması bile tabu olan konulardan biri olduğu için öykü içinde üstü kapalı geçilmesine şaşmamak gerekir. *Anayurt Oteli*'nde tarihsel olaylara belirli ölçüde değinilerek, Zebercet'i kendi hikâyesinin içine sıkışmış bir karakter olarak okumakla yetinmememizi önerir yazar; Zebercet aile hikâyesiyle, yönettiği otelle, takıntılarıyla sıra dışıdır ve hatta Osmanlı'dan miras kalan ve otele dönüştürülen konağın piç bekçisidir, 10 Kasım 9:05'te kendini asarak bir tür simge olduğunu da kanıtlamak ister. Gerçi Yusuf Atılgan bu roman kişisine yüklediği bu anlamları aşarak onun psikopatolojisini çok etkili bir şekilde anlatır; Zebercet her coğrafyada ortaya çıkabilecek bir figürdür, Cumhuriyet tarihine ilişkin göndermeler bir başka ülkede ve zamanda farklı olacak ama o hedefine kavuşamayan arzunun yıkıcılığı baki kalacaktır. Ancak, "Çıkılmayan" öyküsündeki kişi, içinde bulunduğu olay üzeri kapalı geçildiği için ancak ikinci, belki de üçüncü okumada kendini ele verir hale gelmektedir. Üzeri kapalı anlatım yazarın üslubunun bir sonucu mudur? Yoksa dönemin baskısı nedeniyle vurgulanmaktan özellikle kaçınılmış mıdır? Bunlar belki de tam olarak yanıtlanabilecek sorular değil. Diyebileceğim, bu tür bir coğrafyada yazıyor olmak Yusuf Atılgan'ın edebiyatını şekillendiren etmenlerden biridir. Bizim yapabileceğimiz, geride kalan metinleri okuyup yorumlamak. "Çıkılmayan" öyküsündeki kişi, katıldığı yağmanın nedenlerinin farkında değilmiş ya da umursamıyormuş gibi davranan, kalabalığın içinde sürüklenen biri olarak anlatılır.

Oysa "Çıkılmayan" öyküsünün karakterini anlamak için gerçekten de o dönemin ekonomik ve siyasal atmosferini hatırlamak gerekir. CHP'nin tek parti dönemini

tasfiye etmek üzere "Yeter söz milletin!" sloganıyla iktidara gelen Demokrat Parti özellikle muhafazakâr değerleri ön plana çıkaran bir söylem benimserken bir yandan da liberal ekonomi politikalarını hayata geçirmek üzere kolları sıvamıştı. Başlangıçta da ciddi bir halk desteğini almayı başarmıştı. Ancak kısa süre içinde içine düştüğü ekonomik bunalımla başa çıkamaması başlangıçtaki liberal politikalarını hızla terk etmesine yol açmıştı. Tek parti dönemini aratmayan partizan politikaları –yine!– aydın kesim üzerinde yoğun bir baskı olarak kendini hissettirmişti. Her mahalleye bir milyoner kazandırılacağı vaatlerinin kısa sürede hayal olduğu ortaya çıkmıştı. Bu hayal kırıklığı "Çıkılmayan" öyküsünün küçük yağmacısının içinde bulunduğu umutsuzluğun tarihsel arka planını oluşturmaktadır. Yusuf Atılgan'ın edebiyatı insan psikolojisi üzerine derinleşen bir edebiyattır. Bu öykü de tipik bir Atılgan metni olarak karakterin ruh durumunu en ince ayrıntılarına kadar gözler önüne sermekte ve üzeri kapalı olsa da diğer yapıtlarında hiç olmadığı kadar Atılgan'ın döneme bakışını ortaya koymaktadır.

Muhalefeti susturan, gitgide otoriter ve milliyetçi bir çizgiye yaklaşan Demokrat Parti'nin kontrolündeki basın o sırada tırmanmakta olan Kıbrıs sorununu bahane ederek yurt içindeki Rumları hedef gösterir. İki gün boyunca devam eden, başta Rumlar olmak üzere tüm gayrimüslimlere yönelik saldırı, yağma ve gasp olaylarını devletin organize ettiği günümüzde tüm ayrıntılarıyla ortaya konulmuştur. Öykünün adsız karakteri tam da bu yağmanın ortasındayken okura sunulur. Muhtemelen bir parfümeri dükkânındadır, orada bulduğu bir deste parayı cebine atmakla meşguldür. Bu kalabalığın içine nasıl girdiği anlatılmaz. Kalabalığın bireyin kişisel sınırlarını eriterek kişiyi sorumluluklardan azade bir unsur haline getirme özelliği bilinen bir gerçektir. Şöyle devam ediyor öykü:

Bu gece sanki yolunu şaşırmış da bilmediği bir kentin insanları arasına düşmüştü.[1] Kalabalıkla sürüklenmiş, az sonra da onlardan biri olmuştu. "Kimsin sen arkadaş, niye yırtmıyorsun sen?" demişti biri. Kıpkızıl gözleri vardı. Kaçıncı dükkândı bu girdikleri bilmiyordu. Onların arasındayken kafası durmuştu, düşünemiyordu.

George Orwell'ın *1984*'te çok güzel betimlediği gibi kalabalığın öfke seline kolaylıkla teslim olan kişiyi görüyoruz burada. Adeta bireyin iradesi kalabalığın iradesi karşısında eriyip yok oluyor. Nurdan Gürbilek *Mağdurun Dili*'ndeki yazılarından birinde Yusuf Atılgan'ın roman kahramanlarını ele alır ve onların toplumun dışında konumlandırıldıklarını belirtir ama aynı zamanda topluma bağlı oluşlarının altını çizer. Aslında bu herkes için doğru olan bir önermedir ancak söz konusu olan Zebercet gibi şizofrenik bir karakter olunca toplum dışılık kadar topluma bağlılık da önem kazanan bir tespit haline gelir. *Anayurt Oteli*'nin kahramanı Zebercet ne Cumhuriyet Bayramı"ndan ne okunan ezandan ne 10 Kasım sirenlerinden etkilenir; toplumsal olan onun sınırlarının dışındadır. "Çıkılmayan"ın kahramanı için de durum biraz böyledir. Toplumsal bir hareketin tam göbeğinde, bir yağma ve saldırının bizzat içinde olmasına rağmen zihninde sadece çaldığı para ve ağrıyan dişinin acısı vardır. Ne *Hürriyet* gazetesinin o zamanki baskılarında sözünü ettiği o aralarında para toplayıp Kıbrıs Enosis çetelerine gönderen zengin Rumlar vardır aklında ne de Atatürk'ün evine konulmuş olan bomba. Sadece kendisi vardır; korku içinde bir insan. Bir an önce kendini güvenli bir yere, evine atmak isteyen, cebindeki paraya sıkı sıkıya sarılmış

1. Bu ilginç bir ayrıntı. Çünkü o gün şehir dışından, hatta oldukça uzak illerden yüzlerce insanın yağma için İstanbul'a getirildiğini yazıyor kaynaklar.

bir zavallı. Sanki 6-7 Eylül'ün faillerinden değil de kurbanlarından biridir.

Öykünün ilk bölümü bu yağma gecesinde geçer. Dükkânda bir süre saklanır, ardından çıkıp koşarak kaçar, evine gider. Tüm bu süreçte, tarihin o karanlık sayfaları yazılırken, o sayfadaki figürlerden biri olduğundan habersiz, sadece hayatını sürdürmeye çalışan zavallı bir insandır. Anlatım karakterin beş duyusunun üzerinden başarıyla aktarıldığı için onun dünyası biz okurların zihninde berrak bir şekilde canlanır. Kokular, sesler, görüntüler, mide bulantıları arasında ayakta kalmaya çalışan bir gövdeden ibaret olan o küçük yağmacının zihninin içindeki küçük hayalleri ve büyük korkuları görürüz.

Öykünün ikinci bölümü dairede geçmektedir. Küçük yağmacının şimdi de küçük bir memur olarak portresini görüyoruz. Herkes bir gece önceki olayları konuşmaktadır. Polisin yağmacıları topladığı haberleri kulağına çalınınca küçük yağmacının kanı donar:

> Elinde kalem dondu. "Yatağın içine, pamukların arasına tıkmıştım paraları. Ya bulurlarsa!" Sabahki şemsiyeli adamı hatırladı. Hangi sokağa dönse ardından geliyordu. Sigaracının önünde durmuş, adam geçip gitmişti. Gene o kuşku uyandı kafasında. "İzin alıp gitsem? Olmaz, anlarlar." Odayı dolduranlara iğrenerek baktı. "Ne istiyorlar benden? Domuzlar:.."

Korku ve paranoyalar içindeki bu ruh durumunu Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sından çok iyi tanıyoruz: Raskolnikov, geleceğe ilişkin parlak hayalleri olan bir üniversite öğrencisidir; geleceğin aydınıdır, hayalleri insanlık içindir, ülkesi içindir. Ne var ki maddi imkânsızlıklar yaşamını bir yeraltı böceği gibi geçirmesine neden olmaktadır. İyi şeyler yapabilmesi için bu kısırdöngüyü bir yerden

kırması gerekmektedir. O sıralarda kafasını kurcalayan bu meseleleri düşünsel olarak da ele almış hatta bu konuda bir makale yazmıştır. Tıpkı devletler gibi, bireyler de iyi idealler uğruna kötü işler yapabilmelidirler; ana fikri budur yazının. Böyle bir zihinsel yapıya sahip Raskolnikov tefeci bir kadını öldürüp soyar. Amacı bu parayla hayatını kurtarmak ve sonra da insanlık için çalışmaktır ancak vicdan azabı yakasını bırakmaz. Önce yakalanma endişesi ve ardından da sökün eden varoluşsal sorunlar. "Çıkılmayan"ın küçük yağmacısının öyle ulvi amaçları yoktur; onun hayali özgür hayatın simgesi olan bir otomobildir. Tek amacı hayatını dilediği gibi yaşamak, sürünmekten kurtulmaktır. Bu yeni zamanların vaatleriyle baştan çıkarılmış bireyin umutsuzluğudur. Araba sevdası ise küçük kentli insanın özgürlük hayalidir.

> Sabri geldi masasının önünde durdu.
> "Geceki patırtıda var mıydın?" diye sordu.
> "Yoktum," dedi kavga eder gibi. "Evdeydim ben."
> "İyi ki yoktun. Seni düşündüm dün gece, parçalanmış otomobilleri gördükçe. Yüreğine inerdi. Birini ona verselerdi şunların diyordum. Oysa paramparçaydılar. İyi ki yoktun."
> Burada herkes bilir onun otomobile düşkünlüğünü; sık sık takılırlar. "Bir taksi bulsam, der bazı, patlıyorum burada. Canımın çektiği gibi yaşasam şu dünyada." "Benim apartmanım olursa senin de taksin olur," der Cevdet. Üstelik güler.

Raskolnikov'unkini andıran küçük odası, içine yağlı paraları gizlediği şiltesi ve fiziksel acıları sadece kendisiyle ilgilidir; asla insanlık adına bir endişe değildir yaşadığı. Bitmek bilmeyen diş ağrısı, Raskolnikov'un sıtması gibi zihin bulandırıcıdır, karakterin tüm iradesini kıran, zayıf-

latan bir etkiye sahiptir. Suçluluk psikolojisi içinde kıvranan iki karakterin belki bedensel tepkilerinin birbirine benzediğini söylemek mümkündür ancak yola çıkışları tamamıyla farklıdır. Yusuf Atılgan'ın öyküsündeki karakterin herhangi bir idealle ilişkisi yoktur. Bu yüzden de çok gerçektir aslında; milyonlarca şehir insanından biridir. Çünkü o bir 20. yüzyıl yorgunudur; Raskolnikov'dan sonra, köprünün altında çok sular akmıştır: yıkılan imparatorluklar, iki dünya savaşı, soykırımlar... Bu süreçte bireyi yüceltip özgürleştiren değil tam tersine köleleştiren kapitalizm ve baskıcı devlet mekanizmalarının güç kazanması bireyin böcekleşmesine hizmet etmiştir. O yüzden de bu Kafka'nın çağıdır, 20. yüzyılda kalem oynatan her yazarda az ya da çok izini görmek mümkündür. Yusuf Atılgan'ın diğer öykülerinin kahramanları da benzer şekilde bireysel kurtuluşun peşindedirler: "Bodur Minareden Öteye" öyküsünün adsız kahramanı da sevdiği kızla bir hayat kurabilmek için (aslında bu hayalden çok uzaktadır) çeşitli hırsızlık hayalleri kurar; "Atılmış"ın kahramanı bir elma çalar tezgâhtan, arkasında aşırdı diye konuşanlara diklenir... Hepsinin de ortak özelliği parasızlıklarıdır. Çalmak, hırsızlık Atılgan'ın edebiyatında sıklıkla karşımıza çıkan bir motiftir. Çünkü bu kahramanların çoğu köşeye sıkışmış, çıkışsız karakterlerdir; umutları yoktur ve çoğu zaman bunun farkındadırlar; ancak nedenleri üzerine uzun boylu düşünmezler, düşünemezler. Toplum bu noktada onların karşısına dikilen bir engel olarak çıkar, evet ama aslında mâni olan şey maddi gerçekliktir. Kahramanlar içinde bulundukları hikâyenin gereklerine uygun olarak birer çıkış hayali kurarlar: "Evdeki" öyküsündeki evde kalmış kız kasabadan çıkma rüyası görmeyi umar, "Saatlerin Tıkırtısı"ndaki saatçi hayvanat bahçesindeki kafesinde volta atılan sırtlana benzetilir ve bir gün saatlerin üretildiği yere doğru gideceği bir çılgınlık hayali içeri-

sine yerleştirilir, örnekler çoğaltılabilir ama belki de en çarpıcısı "Kümesin Ötesi" öyküsündeki tavuk karakterinin durumudur. İçine kapatıldığı kümesten, diğer tavuklardan ve horozdan nefret eder; uzaklarda güzel, başka bir kümesin hayallerini kurarak kaçmaya teşebbüs eder. İlginç olan, Atılgan'ın bu sıkışmış karakterleri içinde kaçma girişiminde sadece bu karakterin bulunmasıdır. Ancak kümesin dışında onu bekleyen yırtıcı bir köpektir. Kaçacak bir yer yoktur. Kafka'nın "Bir Hayvan Meseli"yle bire bir aynı temanın tekrarıdır bu öykü: Köşeye konmuş kapandan uzaklaşırsa eğer, kedi fareyi yiyecektir. Çıkış yoktur!

Çıkışı olmayan bu karakterler Kafka'nın faresi kadar pasif değildirler. İçlerindeki arzuların tatmin olmayışı onları şiddete yöneltir. Kimi zaman hayal ederler kimi zamansa bilfiil hayata geçirirler bu şiddet eylemlerini. "Çıkılmayan"ın küçük yağmacısı da fırsatını bulsa küçük bir cani olmaya aday gibidir:

> "Demek evdeydin dün gece," dedi birisi, yandan. Baktı Cevdet'ti.
>
> "Evet."
>
> "Tuhaf. Bir ara kalabalıkta seni gördüm gibi geldi bana."
>
> Kanı çekildi derisinden. Çürük dişi zonkladı.
>
> "Benzetmişsin," dedi. "Evdeydim ben. Karnım ağrıdı durdu. Şimdi de ağrıyor." 'İyi buldum bu karın ağrısını. Çok şeyi açıklar bu.'
>
> "Öyledir," dedi öteki.
>
> Kuşkulu kuşkulu baktı. Gitti ilerde dört kişilik bir topluluğa karıştı. Bir şeyler anlatıyordu. 'Orospu çocuğu, beni gördüğünü söylüyor.' Bir yapışsa gırtlağına; sıksa, sıksa. Gözleri dışarı uğrasa. Ürperdi. Kalem elinde

duruyor. Yazamıyor. Bomboş. Unutamadığı bir şey var; öğleye değin kalması gerek burada.

Boğarak öldürmek Yusuf Atılgan karakterlerinin yapmadığı şey değildir: "Çıkılmayan"da sadece hayali kurulan bu eylem *Anayurt Oteli*'nde gerçekleştirilecektir. Arzularının tatminini gerçekleştirdiği ortalıkçı kadının varlığı yetmediği hatta onu kastre ettiği noktada Zebercet kadını boğarak öldürür. Daha sonra da kendini asacaktır. Ancak romandaki cinayet ve intihar doğrudan cinsel arzuların yarattığı karmaşaya bağlı olarak okunmalıdır; son sahnede Zebercet'in paçasından damlayan meni bitip tükenmeyen cinsel enerjinin en sonunda özgür kalışını simgeler. Artık üreyemeyenin simgesidir Zebercet, bu coğrafyanın yeni insanıdır: başkalaşmış, yozlaşmış, nesebi belli olmayan ve bu yersizliğin içinde olumlu bir yere doğru akamayan arzunun yıkıcılaşmasını anlatır. Oysa "Çıkılmayan" öyküsünün küçük yağmacısı henüz o noktada değildir. Sadece foyasının meydana çıkmasından korkmaktadır. Varlığı tehdit altındadır, o yüzden de tehdit edeni yok etmek ister.

Günün devamında, öykünün üçüncü bölümünde, endişe ve panik içindeki küçük yağmacıyı öğle tatilinde görürüz. Buradaki en etkili sahne her gün yemek yedikleri lokantadır. Sahibinin adı Artin'dir. İki gün boyunca yaşananların hedefindeki gruptan biridir aslında Artin; ama küçük yağmacı bunun ayırdında değildir. Söz konusu bile etmez, aklına bile gelmez Artin'in Ermeni oluşu. Bu da bir anlamda pogromun devletin planladığı ve dışarıdan şehre dayattığı bir eylem olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu yağmaya sıradan kent halkı katılmamıştır (en azından Yusuf Atılgan'ın çizdiği dünyada), dairedekiler olayları gazeteden okumaktadırlar, polisin suçluların peşinde olduğunu birbirlerine söylerken düzenin tesis edil-

mesinden duydukları memnuniyeti ima etmektedirler; yağmaya dışarıdan gelenler önderlik etmiş ve işte görünen o ki onlara "Çıkılmayan"ın küçük yağmacısı gibi tipler katılmıştır. Nasıl biridir küçük yağmacı, kendini nasıl görüyor, öyküden okuyalım:

> Hep olağanüstü şeyler düşünmüştü, yaşadığı düzenden kurtulmak için. Piyangolardan ummuştu. İşte beklediği geldi, ama kurtulamıyor. "Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni, çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç. Ya çıkarıp atanlar? Tutuyorlar onları. Deliler evine kapıyorlar ya da kodese. Alamıyacam boz arabayı. Sinirlerim bozuldu üstelik."

Koskoca şehrin altının üstüne getirildiği, insanların öldüğü, yüzlercesinin yaralandığı, evlerin, işyerlerinin, okulların saldırıya uğradığı bu olay küçük yağmacı için beklediği piyangodur! O da bu fırsatı değerlendirmiş, koskoca bir para tomarını kapıvermiştir, hem de onca diş ağrısına rağmen. Ama şimdi endişeler içindedir, yakalanmaktan ve hapse tıkılmaktan korkmaktadır. Çünkü dünkü yağmacı kalabalığın düzeni bitmiştir, sen neden yırtmıyorsun, diye soran kırmızı gözlüler ortalıktan kaybolmuş, daire arkadaşlarından, sokakta şemsiyesini sallayarak yürüyenlerden ve hatta garip bakışlarından tedirgin olup yolundan çekilen kadından oluşan bir toplum vardır karşısında. Ona engel olmak için orada bulunan bir topluluk. Ona zorla bir yaşam biçimi dayatanlar. Sınırsız özgürlük isteğiyle çatışan bu insanların kurduğu toplumsal düzendir. Dışarı çıkmanın iki yolu vardır: delilik ve suç. Bu noktadan itibaren öyküde de bir ton değişikliği başlar. Yakalanma korkusu farklı bir yere doğru evrilir. Küçük yağmacının eline geçen fırsat tam da hayalini

kurduğu, ona zorla giydirilmiş yaşamı üzerinden çekip çıkarmaya yarayacaktır. Ancak bu yola girmek demek, onun için düzenlenmiş yaşayışın dışına çıkmak demektir. Sürekli başkalarından ayrı olmanın, farklı bir zihinsel durumda olmak ve hep gergin olmak anlamına geleceğini kavrar. Bir tür delilik durumudur içine düştüğü:

> Soluğunu kesip dinledi. Dışardan tık tık cama vuruyorlardı. Buz gibi oldu her yanı.
>
> "Kim o?" dedi.
>
> Ses yok. Gücün doğruldu. Gitti perdeyi açtı. Kimse yoktu. Yalnız ışığa ışığa zorlayan bir kertenkele vardı camda, "Hay pis hayvan." Yumruğunu kaldırdı; vurmadı. "Deliriyorum ben."

Bir hayvanı, kediyi öldürmek deliliğin ilk adımıdır *Anayurt Oteli*'nde. Benzer bir motife burada da rastlıyoruz, ancak bu sefer hikâye kişisi Zebercet değildir, sonuna kadar gidemeyecektir. Sonuna kadar gidememenin hikâyesidir çünkü okuduğumuz.

Raskolnikov da cinayetleri işledikten sonra artık insanlar âleminden ayrı düşmüş, adeta insanlıktan sürgün edilmiştir. Öldürdüğü iki kadın değil, öldürdüğü bir ilkedir. İnsanları bir arada tutan yazısız sözleşmenin ihlalidir. O yüzden de tekrar insanlığını kazanabilmek için itiraf edip cezasını çekmek zorundadır. "Çıkılmayan"ın küçük yağmacısı bir ilkeyi çiğnediği için değil, bir suç işleyerek farklılaştığı ve bu farklılığı taşıyamayacağı için paralardan kurtulmaya karar verir. Gerilimi kaldıracak gücü yoktur. Paranın sahibinin ihtiyacı veya hakkı olduğunu düşündüğü için değil, yine kendini kurtarmak için paradan vazgeçer. Sadece iki yüzlük alır içinden, bir yağmurluk için. Kendi kendine de söylenir, o kadarlık bir adam olduğunu kabullenir. Küçük adamdır, hayalleri de hırsız-

lığı da küçüktür. Paralar ateşe atılıp kolayca yandıktan sonra her şey yoluna girer:

> İçindeki karartı ışıdı. Birden çişinin geldiğini, karnının acıktığını duydu. Odasına geçti. "Bol bir yemek olsa, anamınkiler gibi." Yarın, diyordu soyunurken, yarın. Bitkindi. Uyuyacaktı. Yarın bir işi daha vardı yapılacak: Gidip o korkunç dişçi koltuklarından birine oturacak, çürük azı dişini çektirecekti.

Onu zayıf düşüren, korkularıyla mücadelesinde onu zorlayan çürük dişinden kurtulduktan sonra nasıl biri olacaktır? Bunu bilmiyoruz. Belki fiziksel olarak bu kadar çaresiz durumda olmasaydı daha serinkanlı düşünüp, o parayı canının istediği gibi harcayıp kendisi için düzenlenmiş o hayatı elinin tersiyle itecekti. Yarın onun enerjisini sömürüp bitiren diş sorunundan kurtulduktan sonra belki de karşısına çıkacak fırsatları daha büyük bir soğukkanlılıkla değerlendirecektir. Bu tür bir kuşkuyla bitirmemizin nedeni, küçük yağmacının yaptığı eylemin ahlaki içeriğini kavramaktan uzak bir noktada kalmasıdır. Bu da bir yüzleşme hikâyesidir, evet, karakter kendi sınırlarının farkına varmıştır, bir adım daha atmaya cesaret edememiştir; ama asıl olması gerekenle, yaptığının nasıl büyük bir kötülük olduğuyla yüzleşmemiştir. Bence bu gerçek yaşama daha yakın bir final olmuş.

Kötülüğü insan psikolojisinin sürekliliği içinde ele alarak bunu edebiyatının meselesi haline getiren Yusuf Atılgan'ın tüm yazdıklarının çok dikkatle okunması gerektiğine duyduğum inanç bu öyküyle bir kez daha pekişti. "Çıkılmayan" öyküsünün özellikle üçüncü kısmında odak uzaklığı iyice kısılarak tamamen hikâye kişisinin anlık ruhsal değişimlerinin gözler önüne serildiğini görüyoruz. Bu kısımda artık ülkede yaşananların, tarihsel kar-

şılıkların, toplumsal durumların bir önemi kalmaz. Korkularının ve yetersizliklerinin içinde boğulan bir zavallı vardır karşımızda. O zaman baştaki tespitlerimi gözden geçirmek durumunda hissediyorum: 6-7 Eylül olaylarının adının verilmemesi sonuna geldiğimizde o olayların içindekileri daha iyi anlamamızı sağlıyor. Aslında kafalarının içinde nelerin olduğunu, nelerin olmadığını görebiliyoruz. O küçük yağmacının aklında o günün nedeni ya da ne olduğu üzerine en ufak bir fikir yok. Bu durumu daha da korkunç hale getiriyor. Birileri için korkunç olanın başkaları için bir fırsat olması. Hep olan ve her zaman saklanan şu korkunç gerçek gibi: Depremlere koşan yağmacıların, yangınlardan mal kaçıranların komşumuz olabileceği gerçeği. Atılgan'ı büyük yazar yapan, bu türden gerçekleri yapıtlarının merkezine koyabilmekte gösterdiği cesarettir.

BUSH, CHOMSKY'NİN SON KİTABINI OKUDU MU, OKUMUŞ MU?

Pek yakında tüm dünyada tek bir dilin konuşulacağı tahmininde bulunmak için kâhin olmaya gerek yok. Halihazırda uluslararası hukuk, ticaret, ulaşım, bilim ve sanatın dilinin İngilizce olduğu ortadır. Bunun doğal bir sonucu olarak tüm ülkelerde aileler çocuklarının İngilizce öğrenmeleri için bir servet harcıyorlar. Ulus devlet kuramamış toplulukların konuştuğu yerel dillerin hızla eriyip gittiğini, ulus devletlerde konuşulan dillerin ise gerilediğini ve yozlaştığını görüyoruz. Peki, tek bir dilde birleşen dünya nasıl bir yer olacak?

Olumlu yönden bakıldığında iletişimin ve bilgi birikiminin hızlanacağı aşikârdır. Günümüzde internet İngilizce içerikte başı çekmekte, Wikipedia gibi kolektif bilgi bankaları güvenilirlik ve zenginliğiyle yüzyılların ansiklopedilerini geride bırakmaktadır. Belki insanlık bu bilgi birikimiyle daha büyük bir uygarlık inşa edecek... Olabilir. Aklıma eski bir hikâyeyi getiriyor tek dil çevresinde toplanma arzusu. Babil Cezası olarak da bilinen Tevrat kaynaklı hikâyeyi. Bilirsiniz, mit şöyledir: Büyük Tufan'dan sonra insanlar tek bir dili konuşan tek bir kavim olarak çoğaldılar ve Babil'e geldiler. Orada gökyüzüne yükselen büyük bir kule yapmaya giriştiler. İnsanların neredeyse cennete ulaşacak kadar büyük kule yapmasını say-

gısızlık olarak addeden Tanrı, insanların bu inşaata devam etmesini engellemek için onların dillerini karıştırdı. Dünyanın dört bir yanına dağıldı insanlar bu yüzden farklı dilleri konuşarak. Bu yüzden de Babil Kulesi tamamlanamadı. Nuh'un gemisindeki aileden türediyse dünya üzerinde nasıl oluyor da farklı diller konuşuluyor sorusuna verilen bir yanıttır bir açıdan bakıldığında. Ama asıl önemlisi bunun bir ceza olmasıdır. İnsanların kendi bilgi birikimleriyle, çalışarak, tasarlayarak yaptıkları bu kule aslında dünyevi ilerlemenin simgesidir. Ancak dinî olarak anlatılan o ki Tanrı buna izin vermemiştir. Engel olmak için de dillerini karıştırmıştır. Artık konuşarak birbirlerini anlayamayan insanlar ortak bir proje üzerinde çalışamayacaklardır. O halde, şimdi tek bir dil çevresinde yeniden bir araya gelen insanlar belki de varoluşun sırrına ereceklerdir, kim bilir?

Tek bir dilin hâkim olmasının pratik yararları bir tarafa bırakılırsa dillerin kaybolmasının kültürlerin yok olması anlamına geldiğini de biliyoruz. Dil kültürün en büyük taşıyıcısıdır. Kültüre dair kodlar, hikâyeler, alışkanlıklar ve hatta düşünme biçimi dilin içine gömülü durur. Yani dilin yok oluşu kültürün de yok olacağı anlamına gelir. Bu durumda şu acı soru sorulabilir: Kültürlerin tek bir kültürün içinde erimesinin ne gibi bir sakıncası olabilir? Kaybettiğimiz ne olacak?

Dille dünyayı algılıyor oluşumuz yeni bir bilgi değil. Hatta dille dünyayı kuruyor oluşumuz ve "değişen dille dünya algısının da değiştiği" düşüncesinin tarihi 19. yüzyıla kadar uzanıyor. Diller arasındaki farklılıkların farklı düşünme ve algılama biçimlerine yol açtığı hipotezi olarak özetlenebilecek **dilbilimsel görecilik** de tarihsel olarak eski sayılabilir. Sapir-Whorf hipotezi olarak da adlandırılan bu görecilik yakın zamana kadar somut verilerler çok da kanıtlanabilecek gibi görünmüyordu. Dünyanın

farklı bölgelerinde değişik kültürlerde yaptığı çalışmalarla dikkatleri çeken Stanford Üniversitesi araştırmacılarından Lera Boroditsky[1] bu hipotezi yeniden gözden geçirmemizi öneriyor. Makalelerinden birinde verdiği örnek çok zihin açıcı: "Bush read Chomsky's latest book" gibi bir cümleyi Türkçede ifade etmek için iki seçeneğimiz var. "Bush, Chomsky'nin son kitabını okudu" ya da "Bush, Chomsky'nin son kitabını okumuş," diyebiliriz. Yani, diyor Boroditsky, bu cümleyi kuran kişinin Bush'un kitabı okuduğuna tanık mı olduğu yoksa bir yerden mi duyduğunun bilgisi gerekli! Okudu dediğimiz zaman kitabı okumuş olduğuna tanıklık etmiş olduğumuzu dile getiriyoruz. Oysa İngilizcede böyle bir ayrım yok. Başka dillerde de başka özellikler ön plana çıkıyor diye ekliyor Boroditsky. Örneğin İngilizcede fiili değiştirerek olayın zamanını belirtebiliyoruz; Endonezya dilinde bu mümkün değil. Rusçada fiili değiştirerek hem zamanı hem de cinsiyeti belirtmiş oluyoruz. Yani bu cümleyi Rusçaya çevirebilmek için kitabı okuyanın George Bush mu yoksa Laura Bush mu olduğu bilinmek zorunda, Türkçede ise böyle bir koşul söz konusu değil. Rusçada ayrıca tamamlanma bilgisini de dahil etmek zorundayız. George Bush kitabın tamamını okumuşsa başka bir şekilde, kitabın sadece bir kısmını okumuşsa başka bir şekilde kuruyoruz cümleyi! Örnekleri çoğaltmak mümkün... Farklı dillerde olayları farklı ifade ediyoruz. Peki, bu aynı zamanda farklı düşündüğümüz ve dünyayı farklı algıladığımız anlamına da geliyor mu? Bu sorunun yanıtını da başka bir deneysel çalışma ile araştırıyorlar.

Bildiğiniz gibi bazı dillerde sözcükler dişil ve eril

1. Lera Boroditsky'nin konuyla ilgili makalelerinden bir örnek: Max Brockman, *Geleceğin Tarihini Okuyanlar*, çev. Dilek Tekin; Nihal Döner, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2010.

özelliklere sahiptir. Örneğin güneş eril, ay dişil olabiliyor. Belirli bir nedeni yok bu tercihlerin. Yani bir dilde eril olan diğerinde dişil olabiliyor. Ama bu farklılık araştırmacılar için eşsiz bir deney imkânı sunuyor. Örneğin Almanlar "anahtar" kelimesini eril, İspanyollar dişil olarak kullanıyorlar. Bir "anahtar"ı tarif etmeleri istendiğinde Almanların daha çok "sert", "ağır", "sivri", "metal", "tırtıklı" ve "yararlı" gibi sözcükleri kullandıkları buna karşın İspanyolların daha çok "altın", "karmaşık", "küçük", "sevimli", "parlak" ve "ince" sözcüklerini kullandıkları görülmüş. Bir "köprü"yü tarif etmeleri istendiğinde Almanların "güzel", "zarif", "kırılgan", "huzurlu" ve "ince", "uzun" sözcüklerini kullandıkları; İspanyolların ise "büyük", tehlikeli", "uzun", "güçlü", "sağlam" ve "yüksek" sözcüklerini kullandıkları bulunmuş. Tahmin edebileceğiniz gibi "köprü" Almancada dişil, İspanyolcada eril bir kavram olarak kullanılıyor.

Bu ve benzeri örneklere baktığımızda dille kavradığımız ve kurduğumuz dünyanın kültürümüzle sıkı sıkıya bağlı olduğunu görüyoruz. Konuştuğumuz dil, anadilimiz bize doğal ve tek olası dünyanın algıladığımız biçimdeki dünya olduğunu söylüyor. Ama farklı örnekleri öğrendikçe dünyayı kavrama ve deneyimleme biçimlerinin sınırsız olduğunu, dünyanın sandığımızdan daha renkli bir yer olduğunu, insan zihni denilen harikanın sürprizlerle dolu olduğunu anlıyoruz. Dünya üzerinde 7000 civarında dil var. Ne yazık ki birer birer kayboluyorlar. Unutulan bu dillerle birlikte insanlığımızın farklı parçaları yok oluyor. Kaybolan kültürler insanlık deneyiminin eksilmesi anlamına geliyor.

KLASİKLER MESELESİ

Türk edebiyatının klasikleri zaman zaman tartışılan konulardan biridir. Klasik kavramının farklı anlamlarının olmasından kaynaklanan bir karmaşa söz konusu olduğu için bu konu tartışılırken çok değişik listeler de ortaya çıkmaktadır. Aslında ilk sormamız gereken soru, neden Türk edebiyatının klasiklerini sorguluyoruz, olmalı. Bu bir köken arayışıdır. Günümüz edebiyatının düşünsel ve sanatsal kaynaklarının neler olduğunu anlama çabasıdır. Dolayısıyla "Edebiyatımızın klasikleri nelerdir?" sorusu aslında, "Edebiyatımızın düşünsel ve edebî kökleri nelerdir?" diye de okunabilir. Tabii bu da bizi oldukça karmaşık düşünce tarihi meselelerini tartışmaya zorlar.

Klasikler denildiğinde öncelikle Antik Yunan ve Roma'dan gelen Platon'un, Homeros'un eserleri gibi temel metinler anlaşılır. Bunlar günümüz dünya edebiyatı yapıtlarının içinde geliştiği düşünsel çerçeveyi oluşturan metinlerdir. Her dilin kendi evrimi içinde çok eski metinlere ulaşmak mümkündür ancak bunlara o edebiyatın klasikleri denmez. Örneğin İngiliz edebiyatında *Beowulf* ya da Alman edebiyatındaki eski kahramanlık destanları o edebiyatların klasikleri olarak sınıflandırılmaz, eski İngiliz edebiyatı gibi bir terimle tarif edilir. Bu dillerin edebiyatlarında klasik dönem denildiğinde klasik antikiteyle bağlantı kuran Milton ya da Goethe akla gelir.

Türk edebiyatının klasikleri nelerdir, diye düşünmeye başladığımızda kimi zaman tarihsel olarak gidebildiğimiz en eski metinleri araştırıp alt alta yazıyoruz, 8. yüzyıla tarihlenen Orhun Yazıtları, 15-16. yüzyılda yazıya geçmiş olan *Dede Korkut Hikâyeleri*, Evliya Çelebi, Yunus Emre diyoruz örneğin. Ya da 16-17. yüzyıldan başlayarak divan edebiyatını alıyoruz. Ancak bu eserlerin yukarıdaki klasik tanımıyla ilgileri olduğunu söyleyemeyiz. Onları eski Türk edebiyatı dönemleri içinde sınıflandırabiliriz. Günümüz İngiliz edebiyatı ile *Beowulf* ne kadar ilişki içindeyse *Dede Korkut Hikâyeleri* ile bizim edebiyatımız da o kadar bağlantılıdır. Oysa günümüz dünya edebiyatı Rönesans'la birlikte köklerini klasik antikiteye dayandırmış hümanizma paradigması üzerine kuruludur. Bir başka deyişle Batı edebiyatı ve kültürü Antik Yunan ve Roma kültürünün üzerine bina edilmiştir. Modern kurumların hepsi bu temel üzerinde yükselir. İlahiyat, hukuk, bilim, sanat köklerini bu klasiklerde bulur. Bu yüzden de bugünün yaşayan edebiyatı ile klasikler arasında çok sıkı ve organik bir süreklilik vardır. Modernleşme sürecinin tüm dünyaya hâkim olmasıyla bu durum küresel anlamda norm olmuştur. Günümüzde Türkiye'de, Hindistan'da, Çin'de ya da Norveç'te kaleme alınan bir roman bu temel düşünsel çerçeve içinde tanımlıdır. Bu yüzden de hepsinin paylaştığı klasikler aslında aynıdır, bunlar antikitenin temel eserleridir ve bu anlamda evrenseli tanımlarlar. Örneğin "insanların eşit haklara sahip olması gerektiği" gibi bir ahlaki norm bu tür bir evrenseldir.

Farklı coğrafyalarda üretilen edebiyat yapıtları elbette o bölgenin kültüründen unsurları da bünyesinde taşır ve bu unsurları yukarıda sözünü ettiğim evrensel kavramlarla ilişkilendirdiği ya da yeniden ele aldığı için dünya edebiyatının bir parçası haline gelirler; Yaşar Kemal ya

da Marquez'i buluşturan, bu evrensel çerçevedir. Bu anlamda yerelin evrenselle, premodernin modernle çatışması ve çelişmesi de edebiyatın iç meselesi haline gelir.

Soruşturma sorusuna başka açılardan yaklaşmak da mümkündür. Bugünün Türk edebiyatının kaynakları nelerdir, şeklinde soruyu yeniden formüle edersek, dönüp başlangıca, 19. yüzyıl romanına bakmamız gerekir. Şiir için elbette farklı etkileşimler söz konusudur. Düzyazı olarak bakıldığında yüz elli yıllık bir edebiyat tarihinden söz edebiliriz. Çok önemli ve kalıcı izler bırakmış yazarları bu 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı dönemde bulmak mümkündür. Örneğin Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Reşat Nuri, Abdülhak Şinasi Hisar, Tevfik Fikret, Namık Kemal, Yahya Kemal hemen akla gelecek isimlerdir. Ancak bu isimlerle modern Türk edebiyatını ne derece anlayabiliriz? Bu ayrıca değerlendirilmesi gereken bir sorudur. Sadece Tanpınar'ı ele alarak düşünelim, onun yapıtlarını anlamak için yukarıda saydığım isimler yeterli midir? Freud, Bergson, Baudelaire, Mallarmé, Gérard de Nerval, Apollinaire, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Goethe, Kafka, Jung, Nietzsche, Brémond, Descartes, Durkheim, Hegel, Heidegger, Kierkegaard, Schopenhauer, Sorel, Thibaudet ve diğerleri onun eserlerinin yaslandığı düşünsel haritanın sadece bir bölümünü oluştururlar. Tanpınar günümüzde modern Türk edebiyatının babalarından biri olarak kabul ediliyorsa eğer böyle zengin bir edebî geleneğe yaslandığındandır. Günümüz yazarları belki Hoffmann'ı ya da Bergson'u okumuyorlar ama Tanpınar'ı okudukları için onun yapıtlarına sinmiş olan bu düşünürlerin düşünsel mirasını edinmiş oluyorlar. Dolayısıyla kendini sadece edebiyatımızın iç etkileşimleriyle tanımlayan bir yazar, eğer Tanpınar'dan etkilendiğini söylüyorsa, aslında yukarıda sayılan tüm o yazarlardan etkileri de taşıyor olacaktır.

Şunu da belirtmek isterim, bu sadece Türk edebiyatına özgü bir durum değildir. Bu 1860'larda yazan Rus yazar Dostoyevski için de böyledir, 1920'lerde yazan Japon yazar Akutagava için de, 1940'larda yazan Mısırlı yazar Tevfik el-Hakim için de... Biz de bu yüzden hepsini okuyabiliyor ve anlayabiliyoruz.

SANATTAN SÖZ EDEN ROMANLAR

Bir sanat yapıtının başrolde olduğu en ünlü roman, hiç kuşkusuz Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanıdır. Okumamış olanlar bile konusunu bilirler: Çevresinde hayranlık uyandıracak derecede çekici ve yakışıklı bir genç olan Dorian Gray bir dilekte bulunur. Güzelliğinin ilhamıyla ressam Basil'in çizdiği olağanüstü portresinin kendi yerine yaşlanmasını ve hep genç kalmayı diler. Bu dilek şaşırtıcı bir şekilde yerine gelir. Faust benzeri, şeytanla pazarlığı hatırlatan bu durum sonucunda Dorian gerçekten de hiç yaşlanmaz. Onun yerine kilitli bir odada muhafaza ettiği portresi yaşlanmaktadır. Ama mesele sadece genç görünmek değildir. Dorian baştan çıkarıcı Lord Henry kışkırtmalarıyla kendini zevk ve safahat âleminde kaybeder. Lord hedonizmin peygamberi gibidir. Zevk için her şey mubahtır. Tüm kötülükler, kalp kırmalar, bayağılıklar... Ama bu kötülükler asla Dorian'a bulaşmaz. Onun dış görünümünü değiştirmez. O her zaman meleksi güzelliğiyle, gençliğinin baş döndürücü çekiciliğiyle yaşamaya devam eder. Çünkü yaptığı kötülüklerin izleri kilitli odada bekleyen portrenin yüzünde belirmeye başlar. Portre yaşlanmakta ve çirkinleşmektedir. Elbette bu hikâye çirkinlik-kötülük ilişkisi üzerinden okunabilecek ve dönemin fizyonomi eğilim-

leriyle yakından ilgilidir. Fiziksel özelliklerin ruhsal karşılıklarının olduğu öğretisi diyebileceğimiz bu yaklaşıma göre insanın yüzündeki her kıvrım, her unsur birer işarettir. Bu "dili" bilen biri tarafından okunabilir. Dorian Gray de teslim olduğu hedonist dünya görüşünün icaplarını yerine getirdiği için boğazına kadar günaha ve kötülüğe batmıştır; bu sırada kilitli odada duran portresi ruhun çirkinliğini gösteren bir aynaya dönüşmüştür. Sanat yapıtı insanın ruhunun aynası olmuştur, bir yandan da günahlarını yüklenen bir kurban.

Romanda sanat başroldedir. Sadece portresi bağlamında da değil üstelik. Örneğin, Dorian Gray bir oyuncuya âşık olur, henüz sefih hayata tam düşmeden önce. Genç kadın oyuncu için Dorian beyaz atlı prenstir ve daha önce tiyatroya duyduğu sanat aşkı artık genç âşığına yönelmiştir, bu yüzden de Dorian ve arkadaşları önünde çok kötü bir performans gösterir. Çünkü artık genç kadın için sanattan daha yüce bir şey vardır, bir insana duyulan aşk. Ama acımasız Dorian kadının kötü oyunculuğu karşısında ona olan ilgisini kaybeder ve kadını terk eder. Bu felaketlerin başlangıcıdır. Elbette başkalarının felaketidir söz konusu olan. Dorian zevk ve sefa içinde hedonizmin sınırlarını zorlar. Onu bu yolda yüreklendiren Lord Henry'nin yaptığı tespit önemlidir: "Dünya sana her zaman tapacak. Zamanımızın aradığı ve bulduğunda korktuğu türdensin. Kendinden başka hiçbir şey üretmediğin için çok mutluyum, asla bir heykel yontmadın, bir resim çizmedin! Yaşam senin yapıtın oldu. Sen müzik oldun. Günlerin senin sonelerin..." Bu bir "sanatçı gibi" yaşamak değil, fazlası, ötesi... Portresi ile Dorian Gray yer değiştirmiştir: Artık portre insandır, insan ise sanat yapıtı. Bu mükemmel bir yer değiştirmedir: Sanat yapıtı insanın tüm günahlarını, suçlarını, utançlarını yüklenip onu kurtarmıştır! Elbette belirli bir süre için... Ro-

manın finalinde tüm bu kötülük yine ateşin temizleyici gücüne boyun eğecektir.

Sanatın ve sanat yapıtının kötülükle ilişkisi sanatın doğasından kaynaklanıyor olmalı. Bir başka roman, *Otomatik Portakal* bu konuda ilginç bir örnek oluşturur. Geçtiğimiz yüzyılın kült romanlarından biri olan *Otomatik Portakal*'ın kahramanı Alex ürkütücü derecede şiddet eğilimleri taşıyan bir ergen çetesi lideridir. Kendilerine has bir argo konuşan, günlerini yaşlılara, zayıflara, kızlara saldırmak, soymak, tecavüz etmekle geçiren bu korkunç grubun başındaki Alex hepsinden daha korkunçtur. Şiddetten zevk almaktadır. Cinsellik gibi, güzel bir yemek yemek gibi... Ama bir özelliği daha vardır Alex'in ki inanmakta zorluk çekeriz. O müthiş bir klasik müzik dinleyicisidir. Beethoven'ın fanatik bir hayranıdır mesela. Yüksek sanat ile ruh güzelliğinin, yüceliğin ve erdemin bulunacağına iman etmiş aydınlanmanın çocukları için bu roman bir küfür gibidir. Şöyle alay eder Alex romanın bir yerinde: "Ama Modern Gençlik'le ilgili şu yazılardan filan birinde, Modern Gençlik Sanatla Daha Yakından İlgilenmeye Teşvik Edilirse daha iyi olacağının söylendiğini dikizlediğimi hatırlayınca kendimi tutamayıp güldüm. Yazıda dendiğine göre Büyük Müzik ve Şiir Eserleri, Modern Gençliği sakinleştirecekti ve Uygarlaştıracaktı. Uygarlaştırmakmış, taşaklarımı yesinlerdi onlar. Müzik hep bir şekilde kafamı açardı kardeşlerim ve kendimi bizim Tanrı gibi hissettirirdi, tehditler savurmaya ve saldırmaya ve lavuklarla piliçleri ha ha gücümle ciyaklatmaya hazır hissettirirdi." Gerçekten de Alex'in klasik müzik dinleyerek insanlara işkence etme hayalleri kurduğunu okuruz. Son derece canlı ve korkunçtur bu bölümler. Kimi zaman şiddeti estetize ettiği suçlamalarıyla eleştirilmiş olan Anthony Burgess'in aynı zamanda bir besteci olması ilginç bir ayrıntıdır. Bu yüz-

den de başrolü verdiği klasik müzik hakkında söyledikleri bir kat daha anlamlı hale gelmektedir.

Özgür irade hakkında bir düşünce deneyi gibi tasarlanmış olan romanın kaynağında ne yazık ki gerçek bir olay vardır. Alex ve arkadaşlarının bir yazarın (okumakta olduğumuz romanın, *Otomatik Portakal*'ın yazarının) evine girip karısına tecavüz ettikleri sahne aslında Burgess ve karısının gerçek yaşamlarında başlarından geçmiş, acı bir olayın temsilidir. Hatta Burgess'in karısı bu olay nedeniyle düşük yapmıştır. Yazarın bu korkunç olayla yüzleşmek ve bir şekilde anlamlandırabilmek için romanı üç hafta gibi kısa bir sürede yazdığını biliyoruz. Belli ki yarattığı ve aslında nefret etmesi gereken bu karakteri anlamak için, onunla empati kurabilmek için müthiş bir çaba sarf etmiş, o nedenle de Alex'e kendi ruhundan çok önemli bir parçayı üflemiştir: Müzik aşkı.

Müzik, sanatlar içinde en soyut ve en baştan çıkarıcı olanıdır, desek abartmış olmayız. *Otomatik Portakal*'da da Alex kurduğu bir gündüz düşünde keçi ayaklı tanrı Pan'ın flütünü çaldığını görür. Pan şeytanın pagan dönemdeki atası sayılır. Flütünü çaldığı zaman insanları, hayvanları, hatta ağaçları, dağları, taşları harekete geçiren, baştan çıkaran şehvetin kişileşmiş halidir. Pagan toplulukların yılın özel zamanlarında, örneğin mevsim dönümlerinde, tüm ahlak kurallarını askıya alarak yaptıkları kendinden geçiş festivalleri Pan'ın ilham ettiği orjilerle taçlanır. Müzik insan ruhunun derinliklerindeki güçleri harekete geçirir. Fareli köyün kavalcısının peşine takılan çocuklar gibi insan kendi karanlık güdülerinin esiri olur.

Yüksek sanatın ruhun karanlık yanlarıyla ilişkilendirilmesinin çarpıcı örneklerinden bir başkası da *Kuzuların Sessizliği* romanıdır. Romanın kahramanı Hannibal Lecter da yüksek sanat zevki olan bir entelektüeldir. Adının çağrışımları da bu özelliklerini destekler yöndedir. Han-

nibal ünlü Kartacalı komutanın adıdır, Lecter ise üniversitede ders veren anlamına gelen Lector kelimesinden ilham alınmış gibidir. Ancak Hannibal adının bir başka çağrışımı daha vardır: *Cannibal* yani yamyam. Klasik müzikle kendinden geçen; şiir, edebiyat ve resim sanatlarının en üstün örneklerinden zevk almasını bilen, aynı zamanda insan ruhunun inceliklerini bir bakışta çözebilen bir psikiyatr olan Hannibal Lecter'ın romana konu olan asıl özelliği yamyam oluşudur. İnsanları büyük bir zevkle pişirip yiyen bir yamyamdır. Ancak onun yamyamlığı, "uygarlıktan nasibini almamış ilkellerin" yamyamlığından çok farklıdır. O iyi bir bonfile pişirip kaliteli bir şarap eşliğinde misafirlerine sunan bir aristokrat gibidir daha çok. Uygarlığın tepesindedir. Uygarlığın zirvesi ona besin zincirinin ya da piramidinin en üstünde olma hakkını sağlamıştır adeta. Bu kısımlarda insan kendini ister istemez sorguluyor: bıldırcından ördeğe, midyeden ıstakoza, kuzudan geyiğe hemen hemen tüm canlıları öldürüp çeşitli şekillerde pişirip yiyebiliyoruz; üstelik bunu bir suç işler gibi değil de (Bunuel'in *Özgürlük Hayaleti*'ni hatırlamamak elde mi?) toplu halde uygarlığın bir gereği olarak yapabiliyoruz. Ancak *Kuzuların Sessizliği*'ni burada anmamın nedeni yüksek sanatı "anlayabilen" entelektüelle kötülüğün bu şekilde yan yana getirilmesiydi. Yüksek sanatın ruhumuzda harekete geçireceği karanlık güçlerin bir başka temsilidir hikâyede anlatılan. Uygarlaşma, kuzular sürüsünden çıkıp bir birey olmanın hikâyesidir; yamyamlık, aşağıdakileri ezmek bunun "doğal" sonucudur romana göre. Tabii, Hannibal Lecter'ın yamyamlığı pekâlâ sınıfsal bir alegori olarak okunabilir. Entelektüelle başa çıkamayan vasatlar topluluğunun elinden gelen onu hapsetmektir.

John Fowles'un *Koleksiyoncu* adlı romanında da benzer bir motifle karşılaşırız. Kelebek koleksiyonu yap-

mak dışında herhangi bir merakı ya da entelektüel derinliği olmayan, her açıdan sıradan bir adam olan Frederick Clegg, lotodan yüksek miktarda bir para çıkınca uzun süredir takıntılı bir şekilde izlediği sanat öğrencisi Miranda'yı kaçırır, bu iş için özel olarak tasarladığı bir bodruma kapatır. Güzelliğe sahip olma arzusudur kelebek koleksiyoncusu Frederick'in motivasyonu. Aslında o da bir anlamda uygar insanın metaforudur; doğa içinde özgürce dolaşır ve canının istediği güzelliğe sahip olma hakkını kendinde görür. Mesele kelebekler olduğunda bu arzunun sonuçları olan koleksiyon takdir bile toplayabilir. Bu sefer güzel olduğu için sahip olunmak istenen şey bir insandır. Elbette kadın-erkek eşitsizliğinin ve mücadelesinin tarihsel perspektifinden de okunabilir bu roman ama bu yazıda anmamın nedeni Miranda'nın sanatla kurduğu ilişkidir. Romanı ilginç kılan Frederick'in tavrıdır. Beklentinin tersine bu güzelliğe "cinsel olarak sahip olmak" önceliği değildir, nihai amacı ya da hayali Miranda'nın kendisini sevmesidir, anlamasıdır. Ancak bunun mümkün olmayacağını da bilir. Bodrum katına kapattığı Miranda'ya seveceği resim malzemeleri, kitaplar, plaklar alır. Ancak hiçbir şeyin aralarındaki uçurumu dolduramayacağını da hisseder. O sıradan biridir ve "sıradan insan uygarlığın lanetidir". Romanın ilk yarısı Frederick'in gözünden anlatılır, ikinci yarısında olup bitenleri bir de Miranda'nın gözünden okuruz. Miranda onu hapseden Frederick'in nezdinde sıradan kitlenin analizini şu şekilde yapar: "Onların iğrenç Calibanlıklarına neden hoşgörü göstermemiz gerekiyor? Her canlı ve yaratıcı ve vicdanlı kişinin çevrelerindeki bayağılığın kurbanı olması neden? Bu durumun bir temsilcisiyim ben. Bir kurban. Tutsak edilmiş, gelişmesi önlenmiş. Bu dünyanın Calibanlarının hıncının, kin dolu ağır kıskançlığının lütfuna sığınmış. Çünkü hepimizden nefret ediyorlar, farklı

olduğumuz için, onlar olmadığımız için, onlar bizler olamadıkları için nefret ediyorlar. Bize işkence ediyorlar, bizi dışlıyorlar, bizi karantinaya alıyorlar, bize hakaret ediyorlar; kendi gözlerini bağlıyor ve kulaklarını tıkıyorlar." Frederick genç kadının sevdiği sanat yapıtlarını neden sevdiğini hiçbir zaman anlayamaz. Modern sanat üzerine Miranda'nın "eğitici" konuşmalarına rağmen yüzeysel zevklerine sıkı sıkıya bağlı kalır. Onun için bir resmin güzelliği gerçeği taklit etme başarısıyla orantılıdır, onun dışındaki sanat, modern sanat bir tür edepsizliktir. Buna rağmen Miranda'ya sahip olmak istemeyi sürdürür. Bu tutku bir taraftan da Frederick'i tutsak eder. Sanatçı ile sıradan halk arasındaki çatışmalı çekimin bir temsili gibidir Koleksiyoncu'nun hikâyesi. Hazin olan, Miranda'nın kültür ve sanatla aydınlanmış zihninin asla umudunu yitirmeyişi, son âna kadar kurtulacağı hayaliyle yaşama bağlı kalışıdır. Ne yazık ki sanat Miranda'yı kurtaramaz, tam tersine onu kapatılacak bir kelebeğe dönüştürür. Yaşarken yüzüne tükürülen ressamların öldükten sonra birer servete dönüşen yapıtlarının müzayedelere ve müzelere konulması gibi...

Tüm bu andığım romanlarda sanatçı ve sanat yapıtının sıradan insanı korkutan yanları öne çıkarılmıştır. Zapt edilmek istenen insanın içindeki fırtınadır. Uygarlık ve kötülük gibi kavramlar sanatın baş döndürücü kışkırtmaları karşısında sarhoş olur, bireydeki bu güç onu tanrısallaştırır. Sıradanlıktan, bayağılıktan, boşunalıktan kurtuluşu vaat eder sanat. Çünkü 20. yüzyılın modernist hayalleri halen ak kor halinde küllerin içinde sıcaklığını sürdürmektedir.

Ancak şimdi 21. yüzyıldayız. Defalarca yerle bir olan iyimserlik, edebiyatta yerini soğuk ve acımasız bir gerçekçiliğe bıraktı. Örneğin 2005 yılında Kazuo İshiguro tarafından yazılan *Beni Asla Bırakma* adlı roman sa-

natsal yaratıcılık konusunda son derece kötümserdir. Bir yetiştirme yurdunda başlar roman. İyi bir eğitim alan öğrenciler resim yapmaya, sanatsal yaratıcılıklarını geliştirmeye yönlendirilirler. Hikâye ilerledikçe bu çocukların gelecekte organ deposu olarak kullanılmak üzere özel olarak klonlanmış olduklarını öğreniriz. Onları bekleyen gelecek bellidir. Organ bağışı için çağrılacakları günü beklerken daha önceden bağış yapmaya başlamış olanların bakıcılığını yapacaklardır. Hiçbirinin normal bir hayatı olmayacaktır. Bir ofiste sıkıcı bir işi olmak ya da bir süpermarkette kasiyer olmak bile onların kuramayacağı kadar erişilmeyecek hayallerdir. Çocukluktan yetişkinliğe geçerken bu şartlar altında yaşadıkları tüm o büyüme sancılarını inanılmaz bir özenle yansıtır yazar. Zaman içinde bu gençler arasında bir söylenti yayılır: "Birbirlerine gerçekten âşık olan çiftler üç yıl erteleme alabileceklerdir. Başvuracak çiftlerin âşık olduklarını kanıtlayabilmeleri için çocukluklarından beri yaptıkları resimler değerlendirilecektir." Bir başka deyişle sanat ve aşk kurtuluş olmasa da bir erteleme vaadidir. Ancak resimleri düzenli olarak toplayan Madam'ın bunu yapmasının nedeni bu klonların da birer ruhu olduğunu kamuoyuna kanıtlamaktır. Çok trajik bir şekilde biter roman. İnsan kendine sormadan edemiyor: Kurtuluş umut etmekten çoktan vazgeçmiştik ama erteleme de elimizden alınınca geriye ne kalıyor? Sadece yaşanan günler mi?

KİM KORKAR POPÜLER EDEBİYATTAN?

Somerset Maugham'ın ünlü anekdotunu mutlaka duymuşsunuzdur. Bir kız lisesinde yaptığı konuşmada iyi bir öykünün şu unsurları barındırması gerektiğini söyler: Din, cinsellik, gizem, soyluluk, edebî olmayan bir dil ve kısalık. Ertesi gün öğretmenlerden biri heyecanla gelir, bu formüle göre bir öykü yazdığını söyler. Maugham ilk fırsatta okuyup değerlendireceğini söyleyince öğretmen ısrar eder, zaten çok kısadır, hemen okur: **"Aman Tanrım," dedi düşes. "Hamileyim! Kimden acaba?"** Maugham'ın ne cevap verdiğini bilmiyoruz ama bu anekdotun yıllar içinde farklı versiyonlarının halk arasında bir fıkraya dönüşerek anlatıldığını biliyoruz. Genç öğretmen formülü tamı tamına uygulamış gibi. Peki, gerçekten de edebiyatın bu türden formülleri var mıdır?

Popüler edebiyat denildiğinde üzerinde anlaşılmış bir tanım yapmak çok da zor değil. Kolay edebiyat ya da edebî olmayan edebiyat anlamında kullanılan bu terim okurlarca çabuk tüketilen, okurun okuma anlayışını ve dünyaya bakışını zorlamayan, sadece eğlendirmeyi amaçlayan, çoğu zaman belirli türlerle anılan yüzeysel romanları işaret eder. Bu kitapları incelediğimizde biçim ve içerik olarak büyük ölçüde birbirlerine benzediklerini fark ederiz. Yani kolay anlaşılabilir bir hikâye, canlı ve

etkin karakterler, gizemli olaylar, basit bir dil, izlenebilir bir olay örgüsü ve soluk soluğa çevrilen sayfalar... Roman satışlarına tüm zamanlar içinde baktığımızda Agatha Christie, Harold Robbins, Stephen King ve Barbara Cartland gibi yazarların yüzlerce milyona ulaşan satış rakamlarıyla başı çektiklerini söyleyebiliriz. Polisiye, macera, korku, gerilim ve aşk romanları olarak da sınıflandırılan bu kitapların yazarları gerçekten de Somerset Maugham'ınkine benzer bir reçeteyi harfiyen uygularlar. Bu bir sır da değildir zaten. Romanın doğuşundan bu yana okurlara hoşça zaman geçirten kolay edebiyat hep revaçtaydı, hatta yayın sektörü ağırlıklı olarak bu kitapların üzerinde yükselmektedir, diyebiliriz. Günümüzde de tam anlamıyla bir endüstriye dönüşmüş olan yayıncılık çoksatar olarak da adlandırılan kolay edebiyat ürünlerinin tüketimine kilitlenmiş durumdadır.

Popüler edebiyatın eleştiri oklarına hedef olmasının tarihi de neredeyse romanın doğuşu kadar eskidir. Hatta ilk modern roman olarak kabul edilen *Don Kişot*'un bu özelliğe sahip olmasının nedeni tam da bu eleştiriyi ilk olarak sistemli bir şekilde kurmacasının konusu haline getirmesidir. Bilindiği gibi Don Kişot, günümüz popüler edebiyatının atalarından sayabileceğimiz şövalye hikâyelerini (novellalarını) okumaktan zevk alan, okuduğu bu hikâyelerdeki gibi maceraları yaşamak isteğiyle kendini kaybeden bir karakterdir. Cervantes romanında hem kendinden önceki şövalye hikâyeleriyle hem de bu tür hikâyeleri okuyup da "kendini kaybeden" eski zaman okuruyla alay etmektedir. Okurun zihnini zekice kışkırtmaktadır 1600'lerin başında. Cervantes'ten yaklaşık 150 yıl sonra Laurence Sterne yine satirik bir eserle döneminin popüler edebiyatını eleştirel bir şekilde romanının konusu yapacaktır. Stern, *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Eserleri* adlı romanında dönemin popüler ki-

taplarındaki klişeleri İngiliz edebiyatına has ince mizahla sergiler. Ustalıkla yazılmış bu sıra dışı roman, günümüzde de ilgiyle okunabilen eleştirel bir yapıttır.

19. yüzyılın ağırbaşlı realist edebiyatçıları belki biçimsel olarak popüler atalarından çok da ileride değildi ama içerik olarak kesinlikle bir aşama kat etmişlerdi. İnsanı farklı bireysel ve toplumsal kuvvetlerin etkisi altında yaşamaya çalışan karmaşık bir yaratık olarak yansıtmayı başarmışlardı. Ancak 20. yüzyılın başına gelindiğinde, edebî anlatının gerçekliği yansıttığı konusundaki sorgulamalar, realist hikâyenin krize girmesi ve yeni anlatım biçimlerinin arayışı modernistlerin zor edebiyatını ortaya çıkarmıştı. Virginia Woolf, James Joyce gibi yazarlar okurların işini hiç kolaylaştırmıyorlar aksine edebiyatı bir deneyim olarak yaşamayı öneriyorlardı. Yazmak bir tür performanstı modernistler için. Dilin dünyayı kuran en önemli (bazen de tek) araç olduğuna duydukları inanç onları deneysel araştırmalara yöneltiyordu. Aslında Cervantes ve Stern gibi romanın asıl babalarının izinde gidiyorlardı. Ancak ortaya çıkan yapıtlar okurun anlayışıyla çoğu zaman örtüşmüyor ve modernist sanat bir avuç seçkine hitap ediyordu. Geleneklere başkaldıran bu yeni sanat anlayışı ortaya çıktığı ülkelerde her zaman iktidarların hedefinde oluyordu. Uygarlığın merkezinde, peş peşe yaşanan iki dünya savaşı ve ardından ortaya çıkan Nazi soykırımı moderniteye duyulan inancın sarsılmasına, modernleşme teriminin terk edilmesine neden oldu. Siyasal anlamda modernleşme tepeden inme, otoriter bir toplum mühendisliği gibi algılanmaya başlandı. Hatta Batı dışındaki ülkelerde bu sürecin emperyalizmin bir fonksiyonu olduğu kabulü de eklenerek modernleşme iyiden iyiye sorunlu bir kavram haline geldi. Modernleşme ve modernite kavramları yine hâkim ideolojilerin ürettiği gerici söylemlerin el çabukluğuyla de-

neyci ve yenilikçi modernist sanata yapıştırıldı. Bu sayede deneysel ve yenilikçi arayışlar seçkinci züppelikler veya ahlaksızlıklar olarak mahkûm edildi ve devrimci kadim düşmandan bir kez daha kurtulmuş olundu.

Edebiyatta da kendilerine modernist diyenlerin azaldığı bu dönemi 60'lı yılların farklılıklara kucak açan eşitlikçi, liberal ve romantik rüzgârı izledi. Bu yeni dönemde edebiyatta deneysel arayışların farklı bir şekilde geri döndüğünü söyleyebiliriz. John Fowles'un *Fransız Teğmenin Kadını* romanında vücut bulan bu yenilik, izleyen yıllarda hem eleştirmenlerin hem de okurların kafalarını karıştıracaktı. Bu yeni roman, ne Fransızların deneysel edebiyatın farklı bir durağı olarak tanımladıkları Yeni Roman'ı gibi zor ve sıkıcıydı ne de modernistlerinkiler gibi karanlık ve anlaşılmazdı; tam tersine, okuruna son derece entelektüel bir anlatı sunuyordu; hem anlatım biçimi ve yapısal olarak sofistike ve hem de okuması görece olarak kolay ve eğlenceliydi. Bir açıdan bakıldığında *Don Kişot* ve *Tristram Shandy* gibiydi. Fowles'u Umberto Eco gibi saygın yazarların "eğlenceli" romanları izledi. Bu romanlar sadece eğlenceli değildi, bir başka özelliği daha vardı akılları karıştıran: modernistlerin hayal bile edemeyecekleri bir satış başarısını da yakalamışlardı. Çoksatar listelerine girebiliyor, çeşitli dillere çevriliyor, sinemaya uyarlanıyorlardı. Çoksatarlık ile yüzeysellik arasında hızlıca kurulan denklem bu yeni edebiyatın iyi örnekleriyle sarsıldı ancak bu postmodern de denilen yaklaşım, ana akım edebiyatı haline gelmedi. Günümüzde çoksatar listeleri tıpkı geçmişte olduğu gibi kolay edebiyatın yeni örnekleriyle dolup taşmaktadır. En ucuzundan tarihî, polisiye, aşk ve fantastik janr edebiyatı şu an dünyada ve ülkemizde ana akımdır.

Peki, hakiki edebiyatla uğraşanlar neden popüler edebiyatı mesele edinirler? En önemli nedeni, hakiki ede-

biyatın popüler edebiyatın egemenliğine boyun eğerek yok olacağı korkusudur: Yayıncılar gitgide sadece popüler edebiyat ürünlerini yayımlayacak, edebî yazarlar da edebî çizgilerini piyasanın talepleri doğrultusunda şekillendirerek popüler edebiyat yazarlarına dönüşecek ve her şey piyasanın koşullarında tükenip gidecektir. Haksız bir korku sayılmaz. Belleğimizi yoklarsak edebiyat hayatına yüksek edebiyat yapıtlarıyla başlayıp gitgide irtifa kaybederek kolay edebiyatın yüzeyselliğine gönüllü olarak teslim olan örnekleri hatırlayabiliriz. Ancak bu daha çok edebiyat sosyolojisini ilgilendiren bir konudur. Kolay edebiyat ile edebî edebiyat arasındaki farklar, özellikle anlatım biçimlerinin okurların zihninde yarattığı değişimler açısından tartışıldığında çok daha verimli bir alana adım atarız.

Kolay edebiyat "realist" anlatım biçimini kullanır. Tırnak içine almamın ve gerçekçi terimiyle karşılamamın nedeni realizmi belirli bir edebî anlayış olarak kodlamak isteğidir. Çünkü modernistlerin düşünsel, duyumsal deneyimleri gerçeğe en yakın şekilde canlandırma ve kayda geçirme amacının da gerçekçilik kaygısıyla beslendiğini düşünüyorum. Oysa realist edebiyat için böyle bir mesele yoktur, günümüz popüler yapıtlarında da görüldüğü gibi onlar için dil kusursuz ve sorunsuz bir ayna olarak gerçekliği yansıtır. Bu da çok önemli bir meseleyi saklamaya hizmet eder. Realist hikâyenin gereklerine göre şekillendirilen popüler romanda (doğrudan uzantısı olan popüler sinemayı da ekleyebiliriz bu dizgeye) her seferinde düzen sorunsuzca kurulur, bu yapıtların ima ettiği dünya anlaşılabilir bir yerdir. İyiler ve kötüler birbirinden ayrılabilecek kadar net tanımlıdır. Dolayısıyla mevcut dünyanın iktidar ilişkilerini yeniden üreten ahlak anlayışı ve dünya görüşü bir kez daha doğrulanır. Aslında ideolojik yanılsamadan başka bir şey olmayan dü-

şünme ve algılama biçiminin en doğal ve doğru biçim olduğu bir kez daha teyit edilmiş olur. Böylelikle popüler edebiyatın eleştirilme nedeni biraz daha net ortaya çıkmış oluyor: Bu sadece hakiki edebiyatın kitapçıda raf bulamama endişesi değildir; popüler edebiyatın, ideolojik söylemin kendini yeniden üretmesinin en açık ve dolaysız aracı olması sorunudur. Hakiki sanat insanı özgürleştirecek bir yol ve yordam arayışıyken, popüler sanat mevcut iktidar ilişkilerinin yeniden üretimine hizmet eder.

Dışına çıkmak mümkün mü? Bu sorunun kolay bir cevabı olmasa gerek. Bir açıdan bakıldığında yayıncılık sektörü her geçen gün daha da büyüyerek popüler edebiyatı daha da hâkim kılıyor. Ancak öte yandan gelişen iletişim teknolojileri, özellikle internetin sağladığı sınırsız olanaklar, farklı beğenilere sahip yeni bir okuryazar tipini ortaya çıkarıyor. Artık pasif bir biçimde okumakla yetinmeyen bu yeni okur, okuduklarını kendi blogunda ya da sosyal medya ortamında eleştiriyor, başkalarına öneriyor ve gitgide güç kazanıyor. Kitap okuma grupları, yazarlık atölyeleri, seminerler ve edebiyat etkinlikleri geçmişte olmadığı kadar ilgi görüyor. Popüler edebiyatın bunaltıcı yüzeyselliğinden kaçan okurlar kendilerine yeni bir alan yaratıyorlar ve bu alanda hakiki edebiyatın yaşamasına olanak tanıyorlar. Elbette marjinal bir hareketlilik bu ama gelecek her zaman marjinallerin hayalleriyle şekillenmiştir. Ataları Don Kişot ve Tristram Shandy olan hakiki edebiyatçının söyleyeceği söz bellidir: "Kim korkar popüler edebiyattan?"

DR. HOUSE: 21. YÜZYILDA AKLA DÖNÜŞ

2014'te gösterime girmesi beklenen *Next People* adlı televizyon dizisinin yazarı Salman Rushdie, günümüzde televizyon dizilerinin, düşünceleri iletme ve hikâye anlatma konusunda, romanların ve filmlerin yerini alma yolunda olduğunu söylüyor. Çok da haksız değil, günümüzde sinema sektörü çok farklı bir kanalda ilerliyor. Yapımcıların 300 milyon doları bol bol özel efektli ve aksiyonlu bir çizgi roman uyarlamasına yatırmaları işten bile değil ama *Geceyarısı Çocukları* gibi bir romanı sinemaya aktarmak için gereken devasa bütçeyi hiç kimse aklından bile geçirmiyor, diyor Rushdie. Düşünsel yanı yüksek bir sinema filmiyle gişe yapılması neredeyse imkânsız. Özellikle Amerikan izleyicisinin sinemaya gitme yaşı 12-18 aralığına çekildiğinden beri belirli konulara ve basit anlatımlar içine sıkıştı sinema endüstrisi. Sinema salonlarında vizyona giren ana akım filmlerde umduğunu bulamayan yetişkin izleyiciler evlerindeki yüksek çözünürlüklü televizyon ekranlarının karşısına geçip farklı platformlardan dizi izlemeye başladı. Bu yüzden de sinema filmleri her geçen gün Amerikan ergenlerinin zekâ ve beğenisine göre aşağı doğru inerken televizyon dizilerinde şaşırtıcı bir çeşitlilik göze çarpıyor. Çağdaş dünya edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Rushdie, *The Sopra-*

nos, *Mad Men* gibi geniş kitlelere ulaşmış ve aynı zamanda da nitelikli televizyon dizilerinin kendisine cesaret ve ilham verdiğini söylüyor. Gerçekten de, sansür kurallarını hiçe sayan bu yapımlar, televizyon dizilerine farklı bir gözle bakılmasına yol açıyor.

Sinema filmi, edebiyatta öyküye, televizyon dizisi ise romana karşılık gelir diyenlere belli açılardan hak veriyorum. Okurların/izleyicilerin başından beri romandan/filmden beklentisi insan ruhunun ve hayat denen muammanın derinliklerine nüfuz edebilmektir. Bu kimi zaman öykünün o kısa ve yoğun bakışında, kimi zaman da bir romanın karmaşık koridorlarında yakalanabilir. Asıl fark ise okuma sürecinde ortaya çıkar. Okur bir öykünün dünyasını kendi yaşadığı ânın içinde eritir; edebî etkiyi yoğun ve kısa bir sürede hisseder. Romanda ise süreklilik önemlidir. Kişi roman okumaya defalarca ara verip geri dönebilir. Bu da roman türünü popüler kılan en önemli özelliktir kanımca. Sinema filminin süresiyle sınırlı olması, bir oturuşta tamamen bitirilmesi öykü okuma sürecine benzetilebilir. Televizyon dizisi ise süreklilik açısından roman okumaya yakındır. Bu analoji sadece okuma/izleme süresiyle de sınırlı değildir. Ama bu özelliğin doğal bir sonucu olarak iyi bir televizyon dizisinde, izleyici karakterin gelişimini ve diğer karakterlerle etkileşimini çok sayıda olay ve durumla izleme fırsatını yakalar. Birden fazla karakterin yaşamı derinlemesine ele alınabilir. Örneğin, *In Treatment* ve *Six Feet Under* gibi diziler karakter derinliği ve psikolojisini ortaya çıkarmak konusunda gerçekten de birçok sinema filmine taş çıkartacak incelikte işlerdir. Görüntünün büyüklüğünden kaynaklanan bir fark daha vardır ve önemlidir. Sinema perdesi çok daha büyük resimleri ve genel planları taşırken, televizyon dizileri ortalama bir televizyon ekranı büyüklüğüne göre hazırlandığı için yakın planlara, oyuncuların yüzlerine

odaklanır. Yüz ifadeleri televizyon dizilerinde çok önemli bir anlatım aracı olarak ön plana çıkar ve bu yüzden "roman okuru"nun karaktere yakınlaşma beklentilerini en üst düzeyde karşılar.

Elbette bu tespitler belirli bir kalite kaygısıyla yapılmış az sayıda televizyon dizisi için geçerli ve bu tür diziler de kolaylıkla dünyada kült haline geliyor. *House* da bunlardan biri kanımca.

Dr. House, öncelikle doktor klişesini tersine çevirmekle işe başlıyor; ters, huysuz, sinirli, alaycı, kötümser, cinsiyetçi, çeşitli zaafları olan "sağlıksız" bir adam. Bacağındaki sakatlık nedeniyle bastonla dolaşmak zorunda ve ağrı kesicilere bağımlı. Tam bir uyumsuz. Doktor gömleği bile giymeyi reddeden, son âna kadar hastaları muayene etmek istemeyen, çünkü onların ifadelerine inanmayan sıra dışı bir adam. Rahatsız edici şakalar yapan bir ergen adeta. Elbette bu kadar olumsuz özelliğini dengeleyecek bir dehası var. Akla hayale gelmeyecek bağlantıları kurabilen, herkesin gözü önündeki semptomları müthiş bir yaratıcılıkla analiz edebilen, risk alıp sonunda hastaları kurtaran bir efsane.

2008 yılında da dünyada en çok izlenen dizi oldu. Televizyon izleyicisinin beklentilerini en iyi şekilde karşıladığına kuşku yok: heyecanlı, meraklı, duygusal, dramatik ama mutlaka mizahi... Zengin olaylar ve karakterler... Tamam ama bunlara sahip binlerce dizi film örnek gösterilebilir. Neden *House* çok özel bir şöhrete sahip?

Bu sorunun cevabını verebilmek için Dr. House'un ilham kaynağı olan Sherlock Holmes'u hatırlamamız gerekir. 19. yüzyılın sonlarına doğru yayımlanmaya başlayan Sherlock Holmes'un dört roman ve 56 öyküden oluşan külliyatı sayısız sinema filmine ve televizyon dizisine uyarlanmıştır. Ama bunların içinde *House* en ilgi çekici olanıdır. *Sherlock Holmes*'un yazarı Sir Arthur Conan

Doyle da bir hekimdir. Ünlü dedektifi yaratırken bir dönem çalıştığı hastanede görev yapan ve küçük belirtilerden büyük sonuçlar çıkaran bir doktordan ilham almıştır. Ancak Conan Doyle, bir doktor hikâyesi kurmak yerine çok daha ilgi çekici olacağını düşündüğü polisiye türünde yazmayı tercih etmiştir. Bu dönemde bilim, gerçekliği akıl yoluyla açıklamak yolunda öyle büyük mesafeler kat etmiştir ki edebiyatta da akıl yürütmeyi yücelten böyle bir kanalın doğması kaçınılmaz olmuştur.

Polisiye romanın evreninde tüm olgular birbirlerine neden-sonuç ilişkileriyle bağlıdır. Tüm olaylar iz bırakır ve bu izleri takip ederek gerçeğin ne olduğunu ortaya çıkarmak mümkündür. Her şeyin akla uygun bir açıklaması vardır. Bu düşünce, pozitivist yaklaşımın ta kendisidir aslında ve 19. yüzyılın düşünsel atmosferi tam bu noktada Sherlock Holmes'ta bedenlenir. Evet, kişi olarak güvenilmez bir karakter gibi görünür başlangıçta, yani ne fiziksel özellikleri ne kültürü (bazı konularda tam anlamıyla cahildir ama kimya gibi konuların uzmanıdır) ne sağlığı (kokain bağımlısıdır) onu bildik anlamda bir kahraman yapmaz. İdeal bir karakter değildir. Hepimizin bir sürü eksiği ve kötü alışkanlığı vardır. Dolayısıyla Holmes/Dr. House özdeşleşmesinde bu kusurlar kolaylık sağlar. Ancak müthiş zekâları her iki karakteri de ulaşılmaz kılar. Bu hikâyelerde kim-yaptı sorusunun cevabı kadar **Sherlock-nasıl-çözecek** sorusunun cevabı da okur için önemlidir. Tüm eksiklerine rağmen olayları çözmekteki keskin zekâsı ve muhteşem akıl yürütme yeteneği her seferinde pozitivist aklı yücelterek modern insanın içini rahatlatır. Çünkü bilim dünyanın büyüsünü bozmuştur; yaşam yeterli veriler elde edildiği takdirde akıl yoluyla çözülebilecek dev bir bilmeceye indirgenmiştir. İçimizde bir kuşku kaldıysa da bu tür polisiyeler sayesinde kolaylıkla dağılacaktır. *Baskerviller'in Köpeği* macerasında da böyle bir

hikâye anlatılır; Holmes bir inanışın, lanetin, metafizik varlığın nasıl bir tezgâh olduğunu ortaya çıkarır. Akıl büyüyü bozar.

House'un neden dünyada bu kadar ilgi çektiğini anlamak için onu ortaya çıkaran koşulları gözden geçirmemiz gerekli. Modernizm, peş peşe yaşanan iki dünya savaşı ve Nazi soykırımının ardından ciddi şekilde yara aldı.[1] Çok daha aydınlık ve mutlu bir geleceği vaat eden bilim sorgulanmaya başladı. İnsanlık geri kalmışlığın kökeninde dinleri ve metafizik inanışları görüyordu; 20. yüzyılın ikinci yarısında ise fatura bilime çıkarılmaya başlandı. Çünkü bilimsel gelişme öncelikle savaş sanayisini azdırdı, daha korkunç ve güçlü silahlar yapıldı. Aynı dönemde kültürel göreceliğin de etkisiyle tüm kültürel unsurlar (özelliklè de dinî inanışlar) yeniden saygınlık kazanmaya başladı. Popüler kültür New Age inanışlarla akıldışına savrulmaya başladı. Birçok düşünür bunu postmodern durum olarak niteledi. Modernizmin iyimser ilerlemeciliği ne kadar naifse postmodern safsatacılık da o derece yanlıştı aslında.

21. yüzyıl farklı beklentilerle başladı. Modernizm eleştirisi de eleştirilmeye başlandı. Bilimin hele ki tıbbın kazanımları daha çok telaffuz edilir oldu. Dolayısıyla Dr. House önemli bir ihtiyaçtan, akla dönüş arzusundan doğmuş ve aslına rücu ederek doktor bedeninde ortaya çıkmıştır. Dr. House kendi yarasını tedavi edemese de her gizemli vakada dünyanın akıl yoluyla kavranabilen bir yer olduğunu bize gösterir. Ancak Holmes moderniz-

1. Bu hayal kırıklığını en derinden yaşayan yazar bence yine Sir Arthur Conan Doyle'dur. Aklı yücelten ve metafiziği yeren kült karakter Sherlock Holmes'un yaratıcısı, I. Dünya Savaşı yıllarında birçok yakınını peş peşe kaybettikten sonra derin bir bunalıma girer. Bununla da kalmaz, ruhçuluğa saplanır. Ruh çağırma seanslarında saygınlığını yitirir. Perilerin ve ruhlarla iletişimin mümkün olduğunu savunur.

min olumlu beklentilerinin ışığıyla aydınlanan, her şeye rağmen iyimser bir karakterdir. Oysa Dr. House kiniktir. Dr. House'u huysuz kılan aslında postmodern insanın aptallıklarıdır. Tüm o cinsiyetçi, kaba, tembel, asi görünümü postmodern yüzeyselliklere karşı bir tepkidir. Gerçekte ne düşündüğünü asla bilmeyiz. Yalnız başına kaldığında piyanosunun tuşlarına dokunurken bizim için bir muammadır ama kesinlikle o huysuz adam değildir. Aklıyla dünyaya direnen yaralı biridir sadece.

EDEBİYAT: KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Başlangıçtan bu yana edebiyat, yolculuğu anlatıyor... Homeros'un günümüzden 2800 yıl önce yazmış olduğu *Odysseia* kahramanın dönüş yolculuğunu konu edinen uzun bir epik şiirdir. Savaş bitmiş artık eve dönme zamanı gelmiştir. Ama yol çeşitli engellerle doludur, baştan çıkarıcı nimfeler, kılık değiştiren tanrılar ve sayısız macera... Üstelik varılacak yerde, evde, yirmi yıl sonra Odysseia ne bulacaktır? Yolda olmanın iki önemli cephesi bir hikâyede ele alınır. Yol, kahramanı değiştirir, olgunlaştırır ama onu evinden, geçmişinden uzaklaştırır. Geride bıraktıklarınızı asla bıraktığınız gibi bulamazsınız.

Yolculuk, yer değiştirme kadim dünyanın en cazip konularından biridir. Nasıl olmasın ki, şehirler hava kararınca kapısının kapatıldığı büyük kalelerdir. Dışarısı tehlikelidir. Dışarıda tekinsizin karanlıkta beklediği kaos vardır. Her yolcu bu karanlık ve belirsiz dünyaya meydan okuyan bir kahramandır. Yolculuk insanı hiç bilmediği ve hiçbir kitabın yazmadığı gerçeklerle tanıştırır. O yüzden de varılacak yerden daha önemlidir yolun kendisi. İnsanın hayat içindeki olgunlaşmasının bir metaforudur. Bu yüzden de kahraman kendi macerasını bulmak için yollara düşer.

Ancak kimi zaman da bir kaçıştır yolculuk. Örneğin

Oedipus, kaderinden kaçar. Çünkü feci bir kehanet onun hayatını altüst eder. Babasını öldürecektir ve ülkesinin lanetlenmesine neden olacaktır. Bu yüzden yollara düşer. Oysa trajik kahraman kaderinden kaçamaz. Herakleitos'un dediği gibi: "İnsanın karakteri onun kaderidir." Yolda karşısına çıkan bir adamı istemeden öldürür, ki o gerçek babasıdır. Vardığı yerde bir kadınla evlenir, ki o gerçek annesidir. Kralı olduğu ülkeye felaketten başka bir şey getirmeyen Oedipus kaçtıkça kaderini gerçekleştirmektedir.

İster kendi macerasını aramak için yollara düşsün, ister kaderinden kaçmak için, kahraman yolculuk sırasında değişir, adeta başka birine dönüşür. Her yolculuk hikâyesi aynı zamanda bir dönüşüm hikâyesidir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Turgut Özben'in Selim'i anlamak için çıktığı yolculuk aslında 1970'li yıllarda Türkiye'de küçük burjuva aydının kendini arayışının hikâyesidir. Orhan Pamuk'un artık dünya edebiyatı kült romanları arasında sayılan *Kara Kitap*'ında Galip kaybolan karısı Rüya'yı arar şehrin içinde; ama asıl aradığı anlamdır. Her şeyin anlamı, hayatın, var oluşun, edebiyatın ve aşkın... Her iki roman da bir taraftan kahramanların başkalarına dönüşmelerini anlatır. Turgut, Selim'e dönüşür, kitapları ciddiye alan, bir nevi Don Kişot olan Selim'e... Galip ise Celal'e dönüşür, karısıyla eş zamanlı olarak kaybolmuş köşe yazarı Celal Salik'e... Orhan Pamuk, Galip'in yolculuğunda Batı kültürü karşısında ezilen, horlanan, kendini ifade edemeyen, eski hikâyelerin içinde umutsuzca kendine yeni bir dil arayan üçüncü dünya insanını anlatır. Yolculuk metinler arasındadır. Metinlerin yeniden yorumlanması, farklı biçimlerde okunması dünyaya bakışımızı değiştirir. Aradığımız da bu değil midir?

Modern anlamda ya da bildiğimiz anlamda roman sanatının Cervantes'in *Don Kişot* adlı eseriyle 1605 yı-

lında başladığı kabul edilir. Orijinal adı *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* olan roman artık dünya kültürünün yapıtaşlarından biridir. Öyle ki eserin kahramanı hemen her dilde bir deyim haline gelmiştir: Don Kişot, her ne pahasına olursa olsun, ne kadar saçma ve akıl dışı görünse de hayallerinin peşinden giden insan anlamında kullanılır. Oysa nedir Don Kişot'un hayali, nedir onu yollara düşüren? Don Kişot öncelikle bir okurdur, evindeki devasa kütüphanesi ağzına kadar şövalye hikâyeleriyle doludur. Dünya üzerinde karşılaştığı tüm yanlışlıklarla ve kötülüklerle savaşmayı aşkla bağlı olduğu "lady"sinin onurunu korumakla bir tutan şövalyelerin hikâyeleridir bunlar. Bu artık kaybolmuş bir dünyanın nostaljisidir. Yaşadığı dönemde şövalyeler at sırtında düelloya tutuşacakları rakiplerini aramak için yollara düşmezler, o devir çoktan kapanmış, çoğu hayalî olan şövalye hikâyelerini anlatan kitaplarda kalmıştır.

Don Kişot sadece modern romanın değil modern okurun da atasıdır. Gustave Doré'nin o harika çiziminde tasvir ettiği gibi kitap okuyan ve aslında odasında yolculuk eden bir okurdur Don Kişot. Hayallerin kitap sayfalarından çıkıp etrafını sardığı o büyülü dünyada bir meczuptur artık. Okumak, özellikle de kurmaca edebiyat eserlerini okumak tam da bu resimde görüldüğü gibi kişisel bir yolculuktur. Dilin büyüleyici canlandırma ve tasvir etme gücü, kurmacanın dramatik hikâye anlatma özelliğiyle bir araya gelince muazzam bir imkân olur okumak. Yerinden kalkmaksızın, güven içinde maceradan maceraya koşar modern okur. Başkalarının dünyalarına çıkılan bu yolculuk insanın o bitimsiz açlığını bir nebze olsun bastırır: ötekilerin ne düşündüğüne, ne hissettiğine duyduğumuz sonsuz merak! Ayrıca başka yerlerde ve zamanlarda olma arzusu!

Ötekine doğru çıkılan yolculuk zaman ve mekân sı-

nırlarını aşarak insanı büyük insanlık deneyiminin zenginliğiyle buluşturur. Denebilir ki roman en büyük teknolojidir, kişiyi varoluşun esaretinden kurtarır, bireysel sınırlarının dışına çıkmasına imkân tanır. Roman bir zaman-mekân makinesidir. Elbette okur için böyle olan bu durum yazar için de farklı değildir. Yazma süreci de bu anlamda bir yolculuktur, ancak kişinin ötekilere varmak için önce kendi iç karanlığından geçmesi gerekir. Belki de bu yüzden, "Seküler dünyanın dini sanat, peygamberi de sanatçıdır," diyenlere hak vermek gerekir. Yazmak kişinin kendi iç karanlığına doğru yaptığı bir miraç yolculuğudur. Burada edindiği deneyim sadece kişisel değildir, yazı yoluyla başkalarına ulaşan, aktarılan, paylaşılan, çoğaltılan insanlık deneyimidir. Ancak o zaman insan olmak, kadim hikâyelerde mecazi olarak anlatılan o kahramanın yolculuğu mümkün olur.

A

Abasıyanık, Sait Faik 7, 28, 30-39, 58, 195, 259

Abbott, H. Porter 168, 223

Adorno, Theodor W. 75

Ağaoğlu, Adalet 219, 220

Ahmet Mithat Efendi 195, 297

Akatlı, Füsun 152, 153

Akutagava, Ryunosuke 298

Alewyn, Richard 135

Apollinaire, Guillaume 297

Aristoteles 49, 233

Atatürk, Mustafa Kemal 281

Atay, Oğuz 18, 201, 222, 223, 273, 320

Atılgan, Yusuf 113-115, 128, 216, 259, 277, 279-281, 284-286, 289, 290

Auster, Paul 116

Aytaç, Gürsel 194

B

Bates, (Herbert Ernest) 17, 18, 159

Baudelaire, Charles 297

Beethoven, Ludwig van 301

Bener, Vüs'at O. 199

Benjamin, Walter 259, 269

Berger, Arthur Asa 174

Bergson, Henri 297

Bonheim, Helmut 249

Borges, Jorge Luis 71, 177, 178, 184, 194, 208, 259

Boroditsky, Lera 293

Bradbury, Ray 274

Brahms, Johonnes 49

Braine, John 259, 261

Brémond, Henri 297

Brockman, Max 293

Bunuel, Luis 303

Burgess, Anthony 301, 302

Bush, George W. 259, 291, 293

C-Ç

Canıgüz, Alper 199

Cartland, Barbara 308

Cervantes Saavedra, Miguel de 77, 308, 309, 320

Chaplin, Charlie 117

Chomsky, Noam 259, 291, 293

Christie, Agatha 308

Coleridge, Samuel Taylor 49

Çehov, Anton 17, 18, 21, 127, 205

D

Dali, Salvador 49

Daudet, Alphonse 39

de Borges, Leonor Acevedo 273, 276

Dede Korkut 296

de Nerval, Gérard 297

Dennett, Daniel C. 82

Descartes, René 297

Dickens, Charles 49

Dore, Gustave 321

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 21, 117, 256, 282, 298

Doyle, Arthur Conan 316, 317

Durkheim, Émile 297

Duruel, Nursel 190, 191

E

Ecevit, Yıldız 273

Eco, Umberto 97, 146, 150, 151, 310

Edison, Thomas A. 49

Einstein, Albert 49

el-Hakim, Tevfik 298

Erbil, Leyla 207

Ercan, Enver 254

Evliya Çelebi 296

F

Faulkner, William 223

Ford, Henry 49

Forster, Edward Morgan 161, 229-231

Fowles, John 48, 303, 310

Freud, Sigmund 48, 49, 52-59, 61, 64-66, 297

Frye, Northrop 232

G

Garaudy, Roger 148

Gardner, John 188, 189

Gazzaniga, Michael 81

Genette, Gérard 194

Gezmiş, Deniz 215

Gidé, Andre 33, 34

Goethe, Johann Wolfgang von 49, 295, 297

Gorki, Maksim 257

Gümüş, Semih 164, 235, 254

Güntekin, Reşat Nuri 297

Gürbilek, Nurdan 281

Gürpınar, Hüseyin Rahmi 297

H

Harris, William Foster 175, 227

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 297

Heidegger, Martin 297

Hemingway, Ernest 68, 226

Herakleitos 153, 320

Hisar, Abdülhak Şinasi 297

Hitchcock, Alfred 168

Hoffmann, E.T. Amadeus 297

Homeros 178, 295, 319

Hume, David 148

İ

İleri, Selim 138, 139, 254

İshigura, Kazuo 305

J

James, William 223

Joyce, James 201, 223, 309

Jung, Carl Gustav 297

K

Kafka, Franz 51, 117, 179, 183, 191, 284, 285, 297

Keats, John 49

Kemal Tahir 39

Kierkegaard, Soren 297

King, Stephen 83, 84, 116, 166, 308

Kolcu, Ali İhsan 114

Kundera, Milan 244

M

Maar, Michael 117

Mallarmé, Stéphane 297

Manfred, Jahn 233

Marquez 297

Martens, Lorna 202

Marx, Groucho 201

Marx, Karl 201

Maugham, Somerset 307, 308

Maury, L.F. Alfred 48

May, Rollo 63-65, 72, 76

McConkey, James 141

Mevlana 296

Milton, John 295

Moran, Berna 252, 254, 255

Moravia, Alberto 245

Myers, Ronald 81

N

Nabokov, Vladimir 49, 52, 117, 118, 210, 211

Namık Kemal 297

Nâzım Hikmet 39

Nietzsche, Friedrich Willhelm 49, 297

O-Ö

O'Connor, Flannery 268

O'Connor, Frank 247

O'Rourke, William 245, 246, 248

Orwell, George 259, 265, 266, 268, 281

Önemli, İdil 254

Öz, Erdal 214, 215

P

Pamuk, Orhan 57, 59, 67, 209, 217-219, 240, 320

Parla, Jale 78, 252

Poe, Edgar Allan 49, 185, 250, 297

Polti, Georges 175

Proust, Marcel 151

Puccini, Giacomo 49

R

Randall, William L. 232

Robins, Harold 308

Rosenau, Pauline Marie 27

Rushdie, Salman 313

S

Sartre, Jean-Paul 15

Schopenhauer, Arthur 297

Sorel, Georges 297

Sperry, Roger W. 81

Steinbeck, John 263, 264

Sterne, Laurence 59, 308

Stoker, Bram 211

Streep, Meryl 87

T

Tanpınar, Ahmet Hamdi 22-24, 51, 68, 154, 255, 258, 297

Tevfik Fikret 297

Thibaudet, Albert 297

Tobias, Ronald B. 143-145, 175

Tolstoy, Lev Nikolayeviç 256

Tunç, Ayfer 13, 200, 204

Türkali, Vedat 148, 149

U

Uşaklıgil, Halit Ziya 297

Uyar, Tomris 138, 143, 259

V

von Ditfurth, Hoimar 135

Vonnegut, Kurt 267

W

Wagner, Richard 49

Wallace, David Foster 210

Wilde, Oscar 259, 271, 272, 299

Wilson, A. Leslie 249

Woolf, Virginia 223, 309

Y

Yahya Kemal 297

Yaşar Kemal 296

Yavuz, Hilmi 148, 149, 230

Yunus Emre 296

Yücel, Tahsin 146

Z

Zola, Émile 56, 257

Yazmak, insanın tüm yaşamına yayılan bir etkinliktir. Evet, yaratıcı yazarlık atölyelerinde kimi teknikler irdelenir, birçok konu tartışılır.. Böyle bir eğitimden geçenler yazma deneyimi kazanırlar; ama bu bir başlangıçtır. Sanat büyük bir maceradır. Bu tür deneyimler, kişiye güven ve cesaret verir. Uçsuz bucaksız sanat ülkesinin bilinmeyen topraklarında hayatta kalabilmek için bazı teknikler belki... Ondan sonrasında kişi yalnızdır. Başına neler geleceğini kimse bilemez. Üstelik bu teknikler çoğu zaman yazarın yolculuğunda karşısına engeller ve sınırlar olarak da çıkacaktır. Onlarla hesaplaşmak, onları aşmaya çalışmak da bu yazma macerasının aşamalarındandır. Sanat için kurulan tüm cümleler sınanmaya, tanımlanan tüm kurallar ihlal edilmeye mahkûmdur.

Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*'la yazı serüveninin en başından beri attığı tüm adımlara basarak geri dönüyor; yalnızca kitapları değil, dünyanın kendisini de bir metin olarak okuyan edebiyat geleneğinin izini sürüyor. Gerçekliği yazı yoluyla yeniden kurmanın araçlarını, yöntemlerini sorguluyor. "Kurmacanın bilinen sırlarıyla ihlal edilebilir kurallarını" açımlarken, bir büyüyü bozuyor ve okuyanla yazan arasındaki sessiz anlaşmanın kurallarını altüst ediyor. Kısacası, anlatacak bir hikâyesi olanlara, "okunaklı" bir anlatı kurmanın yollarını işaret ediyor. Yolları çatallanan yazı bahçesinde kaybolmasınlar diye...

can

25 TL
KDV DAHİL

ISBN: 978-975-07-2334-6

9 789750 723346

canyayinlari.com twitter.com/canyayinlari facebook.com/canyayinevi