

hayat ve öykü

necip tosun

DENEME

HECE

HAYAT VE ÖYKÜ

HAYAT VE ÖYKÜ

NECİP TOSUN

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: *19*
Deneme: *6*

Birinci Basım: *Eylül 1999*

Kapak Tasarımı: *Sarakusta*
Dizgi-Düzelti: *HECE*
Teknik Hazırlık: *HECE*
Baskı: *Nurol Matbaası*

Kapak Resmi: *R. Gökhan Yalta (Alibeyköy Adası)*

ISBN: 975-8274-19-8

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1 Kızılay/Ankara
Yazışma: *P.K.79 Yenişehir/Ankara*
Telefon: *(0 312) 419 69 13*
Fax: *(0 312) 419 69 14*

İÇİNDEKİLER

Önsöz / 7
Hayat ve Öykü / 11
Anlatım Sorunları / 15
Bakış Açısı / 19
Şiirsellik / 23
Ritim / 27
İroni / 33
Bilinç Akımı / 37
Dil / 41
Açıklık Kapalılık / 47
İzlekleri Öyküleme Biçimleri / 51
Öyküde Kısalık Neye Tekabül Eder? / 55
Fıtratla Yüzleşme / 61
İçsel Serüven / 65
Öykü ve Etki / 69
İbret / 73
Şark Hikâyelerinde Sembolik Anlatım / 77
Kurgu / 83
Öykü ve Görüntüleme / 87
Ara Türler ve Öykü / 95
Öykü ve Deneme / 101
Yitik Öyküler, Yitik Öykücüler / 105
Öykü ve Sosyoloji / 109
Öykü, Şu Büyülü Dünya / 113
Final / 121

ÖNSÖZ

Öykü, ne yazık ki edebiyat dünyasında üzerinde en az konuşulan edebî türlerden biri. Şiir olsun, roman olsun, sanatın diğer türleri olsun, pek çok kuramsal, poetik çalışmaya muhatap olmuşken, öykü için aynı şeyi söylemek mümkün değil.

Oysa içinde bulunduğumuz yüzyıl, öykünün edebî bir tür olarak etkinliğini iyice hissettirdiği bir dönem olmuştur. E. A. Poe, Çehov, Mansfield, Faulkner, Hemingway, Borges gibi büyük yazarlar tarafından en yetkin örnekleri verilmiştir. Ama yine de öykünün sorunlarına, kuramsal temellerine, kaynaklarına ilişkin araştırmalar, incelemeler yetersiz kalmıştır. Hele ülkemizde bu çalışmalar yok denecek kadar azdır. Tarihçe çerçevesinde (öykücüler, dönemler vbg.), malûmat sınırlarını aşmayan oldukça kısır, yetersiz incelemeler yapılmıştır.

İşte bu çalışmanın birinci amacı mevcut "dokunulmazlıktan" kaynaklanmıştır. Ama bir boşluğu doldurmak gibi iddialı bir amaç taşımamaktadır. Öyküyü gündeme getirmek, tartışmalara zemin hazırlamak, asıl amaçtır.

Kuşkusuz sanat edebiyat da, hayatın diğer alanları gi-

bi durağan değil. O da değişiyor, gelişiyor, yeni boyutlar kazanıyor. Yöntemler, biçimler çeşitleniyor, çoğalıyor. Çünkü insanlık durumu değişiyor. Bunda garipsenecek bir yan yok. Elbette sanatçı da eserini kendi gerçeği ile oluşturacak. Bu anlamda öykü ile ilgili olarak burada olmazsa olmaz gerekler tespit edilmiyor, reçeteler sunulmuyor. El yordamıyla ulaşılmış, sağda solda rastlanılmış bilgiler, malûmatlar; dost sohbetlerinde kalan kimi kuramsal tartışmaların sonuçları, uçup gitmesin diye kayda geçiriliyor, tartışmaya açılıyor. Aslında bu yazılara biraz da yaptığı işi anlamaya çalışan birinin sorduğu sorular, vardığı sonuçlar, yaptığı düşünce egzersizleri olarak bakılabilir.

Görüleceği gibi yazılarda bildik kuramsal tartışmaların karmaşasına dalmadan, açık bir anlatım yeğlenmiştir. Biricik işlevi açıklamak olan kimi kuramsal yazıların, anlamı nasıl büsbütün örttüğü bilinen bir gerçektir. Bu nedenle olabildiğince anlam açıklığı gözetilmiş, kavram karmaşaları önlenmeye çalışılmıştır.

Okurlar, yazılarda, üzerilerinde sayfalarca konuşulabilecek edebiyatın kimi temel problemlerinin çok kısa geçildiğini göreceklerdir. Hatta kimileri bunların es geçildiğini bile düşüneceklerdir. Oysa bu bilinçli bir seçimdir. Çünkü yazıların odağında öykü durduğu için, her edebî sorun öyküye mesafesi oranında dikkate alınmış, öykünün konuşulmaktan çıktığı, öyküden uzaklaşıldığı tartışmalardan ise özenle kaçınılmıştır. Ayrıca kitabı oluşturan yazılar çeşitli zaman aralıklarında yazıldığı için, okurlar, bazı kavram ve temaların tekrarlandığını göreceklerdir. Ama peşinde olunan şeyin vurgulanması, pekiştirilmesi açısından yapılan tekrarların ayrı bir işlev yüklenebilecekleri düşünülerek, bunlar çıkarılmamış öylece bırakılmıştır.

Çalışmada, sözcük sayımına kadar varan öykü farklılaştırmalarına girmeden (kısa öykü, kısa kısa öykü, uzun öykü vbg.) "öykü" terimi tümü kapsayıcı bir kavram olarak kullanılmıştır.

İnsanlığın tarih boyunca, birikimlerini, tecrübelerini aktarmada kullandığı önemli bir edebî imkân, yöntem olan öykünün, daha boyutlu, zengin çalışmalara muhatap olması dileğiyle.

Teknolojik gelişmelerin insanlara yeni anlayışlar, yeni davranış ve ahlâk biçimleri kazandırması yanında, onların zevk ve tercihlerini bile belirler hâle geldiğini söyleyebiliriz. Bunlardan en dikkat çekici olanı zaman olgusudur. Çağımızda dört bir yandan çeşitli uğraşlarla kuşatılmış ve eline bir yığın elektronik ve mekanik araç tutuşturulmuş olan modernizmin çocukları için, zaman olgusu şimdi daha bir önem kazanmıştır. Artık günümüz insanı, zamanını bu uğraşlara ve araçlara göre ayarladığından mevut uğraşlar ve araçlar dışındaki zamanı çok iyi değerlendirmek durumunda kalmıştır. Böylece de modern insanın sanata, kültüre ayıracağı zaman dilimi küçülmüştür. Bunlardan da çeşitli nedenlerle kaçınamayan modern insan, bu etkinliklere en kısa yoldan ve en az zamanda ulaşmak istemektedir. Zamanı elinden kaçırmış modern insanın bulduğu çözüm ise; herşeyi "özet"inden yakalama, en az çabayla en çok faydayı sağlama arayışı olmuştur. Modern insanın gözdesi olan görsel medya ile sinemanın cazibesini bu arayışlara bağlamak mümkündür. Artık yüzlerce sayfalık romanı günlerce okumak yerine, o romandan uyarlanmış

iki saatlik filmi seyretmek insanlara daha cazip gelmektedir. Çünkü başta da belirttiğimiz gibi modernizm, çocuklarına özet yaşamayı dayatmaktadır.

Tabii bütün bunlarla "zaman alan yazınsal tür ve sanatların yarınlarda şansı yok; buna karşın, modern yaşamın ritmine, beklentilerine uygun türlerin ve sanatların şansı var" denmek istenmiyor kuşkusuz. O bildik örnekle nasıl fotoğraf, resim sanatını; televizyon, sinemayı yok edememişse, zamanın dayattığı realiteler de elbette bu yazınsal tür ve sanatları yok edemeyecektir. Ama modern insanın ritmiyle, temposuyla ve beklentileriyle örtüşmeyen yazınsal tür ve sanatlara "nazaran", bu nitelikleri bünyesinde barındıran sanatların "daha cazip" olacağını söylemek mümkün.

Modern insanın bu beklentileriyle örtüşen sanatların başında ise öykü sanatının geldiğini söyleyebiliriz. Çünkü öykü, romana göre iktisatlı yapısı (kısa) ve şiire göre anlam açıklığıyla modern insanı rahatlıkla yakalayabilecek bir tür. Yani öykü, kısa ve yoğun yapısı, anlam açıklığı ve gündelik hayata denk düşen yalın, dolaysız anlatımı ile modern insanın beklentilerine cevap verebilecek bir özelliğe sahip.

Öykünün, özet yaşamaya talip modern insana sunduğu ilk cazip yanı kısa oluşudur. (H.G. Wells: Hiçbir kısa öykünün okunması yarım saati geçmemelidir.) Öykü bu özelliği ile modern insana bir okuyuşta bitirebilme şevki ve hissi verir. Uzun okumalarda olduğu gibi okuyucu metinden durmaksızın kopmaz. Ve okuyucudan kısa bir zaman dilimi talep eder: Bir otobüs yolculuğu, bir metro veya uçak yolculuğu gibi. Bu da modern insanın aradığı bir şeydir.

Öykünün modern insanı yakalayan ikinci çekici yanı da, onun yüksek yaşam ritmine, temposuna, gerilimine denk düşen yoğun anlatımıdır. (Cortazar: Roman puan toplayarak, öykü nakavtla kazanmak zorundadır.) Öykücü söyleyeceği şeyleri en kısa ama en net ve vurucu şekilde söylemek/anlatmak durumundadır. Öykü, gereksiz kelimeleri, gevezeliği kaldırmaz. Fazladan, gereksiz tek bir kelime bile öykünün kurduğu dünyayı bozmaya yeter. Bu da yoğun anlatımın gerektirdiği tempolu ve iç ritimli anlatımdır.

Anlam açıklığı da öykünün günümüz insanının beklentilerine denk düşen bir özelliğidir. Yani öykü, insanı, toplumu, yaşananları yalın, dolaysız bir şekilde anlatır. Kısaca muhatabına bulmaca çözdürmez ve hemen ulaşır. Gerçi o da şiir gibi zaman zaman imgelere, simgelere başvurur ama "çok özel" dünyalardan çok, anlam alanı geniş olaylara, enstantanelere, kişilere eğilir. Böylece modern insana, kabullenimi, sahiplenimi kolay dünyalar kurar.

Ayrıca öykünün "hikâye"si çoğunlukla gündelik hayata denk düşer. Bu anlamda öykü, modern insanın dünyasını kolaylıkla yakalar. Böylece metin-okur ilişkisi hızlı ve etkin gerçekleşir.

Sevinç Özer öyküyle modern yaşamın özdeşliğini şu cümleyle belirliyor: "Kısa öykü günümüz edebiyatının "Fast Food"udur."

Bütün bu nedenlerle, galiba ikibinli yıllar öykünün yazınsal etkinliğinin yoğun bir şeklide yaşandığı ve tartışıldığı yıllar olacak.

Yakın zamana kadar öyküde "olay", "hikâye", "entrika" olmazsa olmaz gereklerdendi ve öykü ille de bir olay, hikâye etrafında gelişir; klâsik serim, düğüm, çözüm disiplini çerçevesinde kurgulanırdı. Anlatılarda, önce bir kahraman "takdim edilir" sonra da kahramanın başından tuhaf, ilginç, olağanüstü olaylar geçerdi. Kısaca "olay öykü" adıyla kavramlaştırılan bu tür öykülerde, her şey bir olaya bağlanırken; öykü, gerilim, heyecan ve merak öğelerine yaslanarak olabildiğince yalın ve anlam açıklığı ile sonuçlanırdı. Bazen de öykü (özellikle gazeteci öykücüler aracılığı ile) "magazin" yönü ağır basan bir muhteva arz ederdi.

Kuşkusuz genç edebî tür öykünün sevilmesinde, okur karşısında anlam kazanmasında sözkonusu yaklaşımların büyük katkısı olmuştur. Ne var ki bu yaklaşımlarda "neyin" anlatıldığı önemli olurken, "nasıl" anlatıldığı ise ikincil bir önem arz ediyordu. Bu da yazın dünyasında öykü için ciddi bir problem oluşturuyordu. Oysa öykünün yazın dünyasında özgünlüğünün oluşturulmasında önemli bir etken de "nasıl" anlattığı problematiğiydi.

Ama zamanla öyküde "neyin" anlatıldığından çok "nasıl" anlatıldığının önem kazandığı yeni bir yönelim gözlenir. Biçimsel denemeler ve soyut yaklaşımlarla öyküde ille de bir olay anlatmak yerine, bir ânın, bir durumun, bir ruhsal konumun öyküleştirilmesi başat bir anlayış olur. "Durum ve atmosfer öyküleri" olarak nitelenen bu öykülerde, artık o bir zamanların doğdu, öldü, vurdu, kaçtı türü dışsal eylem ve olaylardan çok, bir bilinçlilik durumu, bir hâl, bir içsel serüven, yazarların yeni gözde tercihleri olur. Bu öykülerde olay belki yine vardır ama alışılmışın dışındadır. Anlatılanın kendi gerekleri ve yazarın seçimi, o olayı daha etkin ve vurucu bir hâle dönüştürmektedir. Kısaca, olay öykü yazarları, "şu olayı bir anlatayım" diye yazının başına otururlarken, bu yazarlar, neredeyse olaydan hiç bahsetmeden, o olayın yazarda yarattığı izlenimleri, etkileri, çağrışımları kaleme alırlar. Böylece olaysız, entrikasız sıradan şeylerden de büyük öyküler çıktığı görülür. Memduh Şevket Esendal, Türk öykücülüğünde ilk defa olaysız, entrikasız bir sadelikle de öykü yazılabileceğini ispatlamıştır. Onun öykülerinde olağanüstü şeyler olmaz. Küçük bir diyalog, bir ânın tespitidir yapılan. Ama seçtiği küçük şeyler, anlamlı ve tam öykülüktür. Yine bu yaklaşımla öykü yazan bir diğer isim de Kamil Doruk'tur. "Antik Sevgililer" adlı kitabına geleneksel öykü (olay öykü, entrika vs.) anlayışına cevap vererek girer sanki: "Biri gitti geldi gitti geldi ve istediğini elde etti öbürü durdu düşündü durdu ve düşündüğünü elde etti ve düşündüğü durmadı elden gitti şimdi biri dünyasında mutlu öbürü dünyalarında mutsuz." Artık önemsiz gibi gözüken pek çok durumlardan, olgulardan, olağanüstü öyküler çıkmaktadır. Gökhan Özcan'ın bir ceket cebinin

hikâyesini anlattığı "Gri Serenat" adlı öyküsü bunlardan biridir. Özcan, öylesine içten, öylesine sıcak bir üslûpla ceket cebinin öyküsünü anlatır ki, gündelik yaşamımızda varlığını bile hissetmediğimiz bu kumaş parçasının, nasıl bir canlı organizma olduğunu anlar, onun duygusal yaşam serüveninin peşine düşeriz. Böylelikle, kumaş parçasının da bir hikâyesi, bir dünyası olduğunu kavrarız. Kimi öykücüler de aynı yaklaşımla, olayı güncelin ucuzluklarından, kolay tüketiminden kurtararak, evrenselleştirmek ve yarınlara taşmak için soyut anlatımı tercih ederler. Rasim Özdenören'in "Kan Otları" adlı öyküsü, soyutlama yaklaşımıyla başarıya ulaşılan öykülere iyi bir örnektir.

Daha önce neyin anlatılacağı ile ilgilenen öykücüler artık nasıl anlatılacağını da "deneme"ye başlamışlardır. Böylece öykü, biçim ustalıklarıyla (Erne Kritch Neuse: Kısa öykü modern yazında bir biçim deneyidir.) ve soyut yaklaşımlarla (Sezai Karakoç: Soyutlama, sanatın bir yandan biçime, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir.) yepyeni, mümbit bir alana girer. Bu yönelimin sayısız başyapıtları verilir. İşte yazın dünyasında öykünün ciddiye alınışı, saygınlık kazanması da bu döneme rastlar.

Tabii öykünün ne anlattığı değil de nasıl anlattığı önemli olunca dil tutumunun nasıl olması gerektiği gündeme gelir. Dil ile oynamak, dilin imkânlarını zorlamak ve metinsel başarılara ulaşmak.

Türk öykücülüğünde dilsel kullanım bağlamında öykü evrenini geliştiren ilk isimler arasında Bilge Karasu'yu anmak gerek. Onun öyküleri, geleneksel öykü tadından çok, okura dil tadı veren öyküler olmuştur. Türkçenin imkânlarını zorlayan bir başka öykücü de Hulki Aktunç'tur.

Ne var ki biçimsel yaklaşımları, soyutlama tekniklerini, dil denemelerini yanlış yorumlayanlar da çıkar. Bu yazarlar, olaysız öykü ile hiçbir şey anlatmamak arasında bir ilişkinin varlığına inanarak, biçimsel sun'î artistiklere, sadece kendilerinin anlayabilecekleri ânlık çağrışın ve şifrelere yönelip, öykülerini sonuçsuz maceralara sürüklerler. Tabiidir ki anlaşılmaz metin ile başarılı öykü arasında hiç bir ilişki yoktur. Çünkü "Bir sanat yapıtında içerik yoksa, söylenen bir söz yoksa o sanat yapıtı değil, sadece bir biçimdir."

Hiç kuşkusuz öykü kendi içsel dinamiği içerisinde gelişimini, arayışını sürdürecektir. Anlatım sorunlarını da deneyerek, arayarak aşacaktır. Bu anlamda öykü türleri (olay öykü, durum öykü, atmosfer öykü vbg.) arasında bir seçim yapmak ve birinin diğerine olan üstünlüğünü tayin etmeye çalışmak hem gereksiz hem de imkânsız bir çaba. Sonuçta her eser kendi gereklerini ve kendi biçimini bizzat kendisi oluşturur. Bu, nihayetinde metnin (eserin) dayattığı bir disiplin ve belki de daha çok yazarın bir seçimidir. (F.K. Barbarosoğlu: Olay cenneti bir ülkenin içinde, teferruatın hikâyesini yazmaya çalıştım.) Kısacası yapılan seçimden çok, ortaya çıkan eseri tartışmak daha sağlıklı bir yol.

BAKIŞ AÇISI

Bir konuyu, bir olayı, bir enstantaneyi öykülemeye karar veren bir öykücü için, en incelikli tercihlerden biri, bakış açısı/anlatım biçimi tercihidir. Çünkü öykücünün bakış açısı tercihi, bir anlamda öykünün nasıl şekilleneceğini de belirleyecektir. Kuşkusuz aynı tema farklı bakış açılarıyla apayrı yönlere savrulabilir. Çünkü her bakış açısının kendine göre bir mantığı, anlam ve çağrışım alanı vardır. Bu nedenle öykücü, okurda en vurucu ve kalıcı etkiyi yaratabilmek için o temanın gerektirdiği bakış açısını yakalamak durumundadır.

Bilindiği gibi öykücünün elinde üç temel anlatım biçimi vardır: Birinci şahıs anlatım, ikinci şahıs anlatım, üçüncü şahıs anlatım. Kuşkusuz bu temel anlatım biçimleri, iç monolog, bilinç akışı gibi yaklaşımlarla çeşitlendirilebilir.

Birinci şahıs anlatımda (Ben anlatım), anlatıcı, yaşadığı bir olayı, bir izlenimi, bir tanıklığı kendi ağzından bize anlatır. Yani anlatıcı, anlattığı öykünün içinde bir yerlerdedir. Ama anlatıcının öykünün bizzat kahramanı olması gerekmez. Anlatıcı, öykünün önemsiz bir kişisi de olabilir. Böylece tanıklık ettiği olayı, kişi ya da kişileri okura anlatır. Ama

her halükârda bu anlatıda biz, anlatıcının duygu ve düşüncelerini, zihinsel serüvenlerini izleriz. Bu bakış açışı belki klâsik ama açılımı ve çağrışımı en bol anlatım biçimlerinden biridir. Çünkü dolaysız bir bakış açısını yansıttığı için, öykünün evrenini sahiplenmemiz kolay olur. Böylece her şeye "içeriden bakar", kahramanımızla, anlatıcıyla özdeşleşiriz. Onun yaşadığı sıkıntılar, acılar, yoksulluklar hemen bizi sarıp sarmalar. Böylece okur ile anlatılan arasında direkt bir ilişki kurulur. Ayrıca bu bakış açısının, inanırlık/gerçeklik açısından da okura bir güven telkin ettiği söylenebilir. Özellikle ruhsal çözümlemelerin, içsel serüvenlerin anlatıldığı öykülerde ben anlatım, daha inandırıcı ve etkili olmaktadır. Çünkü içsel serüvenlerin dışarıdan bir gözle anlatılması inandırıcılık açısından kimi zaaflar taşımaktadır.

İç monolog ve bilinç akımı, birinci şahıs anlatımın değerlendirdiği önemli bakış açılarıdır. Ben anlatımda bu bakış açıları daha işlevsel bir hâle gelmektedir. Michel Butor: "İç monolog, birinci kişi adılıyla gerçekleştirilen bir anlatıda serüven zamanı ile anlatı zamanı arasında her türlü uzaklığı düşsel olarak ortadan kaldırılışıyla kurulan bir bağlantıdır: kahraman, yaşadığı bu olaylar oluşurken anlatır." Bu tarz, zihinsel seyrin grafiğidir bir bakıma. Zihnin herhangi bir durumda algıladıklarını, çağrıştırdıklarını kaydederek oluşturulan bilinç akımı yaklaşımı da birinci şahıs anlatımın kullandığı önemli bir öyküleme biçimidir. Ama bilinç akımı anlatısında bilindiği gibi bir düzenlilik, bir anlam bütünlüğü, kronolojik doğruluk gerekli değildir. Metinler, ruhsal değişimlerin, duyusal gelgitlerin bireydeki karşılıkları olarak ortaya çıkarlar.

Birinci şahıs anlatımda genellikle okur, anlatıcı ile yazarı özdeşleştirir ve anlatıcının bizzat yazar olduğu yanılgısına

düşer. Bu yanılgı ise edebiyatın sık tartışılan konularından biridir ve o içinden çıkılmaz soruyu akla getirir: Yazar eserin neresinde durmaktadır? Eserin otobiyografik yanı yoksa ben anlatımda "ben" ile yazarı bire bir örtüştürmek bir yanılgıdır. Ama bunun yanında eser ile yazarı büsbütün ayrıştırmak da yanılgıdır. Çünkü şöyle ya da böyle, sonuçta, eser yazarın bir yansımasıdır ve onun kurduğu bir dünyadır.

Elbette yazar gerekli görürse burada kendisine de bir yer açabilir. Ama bütün bunlar, eserin kurgusal mantığını değiştirmez. Örneğin Sait Faik'in o güzelim "ben" anlatılarında Sait Faik bulmak mümkündür. Ama anlatılan olayları, Sait Faik'in yaşamış olmasının, ya da bunlara tanıklık etmesinin öykü mantığı açısından hiçbir önemi yoktur. Önemli olan metinde bize çizilen resimler, sunulan dünyalar, "yaşatılan serüvenler"dir. Gerisi Sait Faik'in kendisini ilgilendirir. Çünkü "Salt yaşamların sanatsal bir anlamı yoktur."

Üçüncü şahıs anlatımda ise her şeyi bilen ve gören bir anlatıcı söz konusudur. Anlatıcı öyküye giren her şeye hakim bir pozisyondadır. Kahramanın duygularını, düşüncelerini, bilinçaltı gelgitlerini bilir ve bu üst bakışla olayları bize aktarır. Kısaca üçüncü şahıs anlatım "o"lu, dışarıdan anlatımdır. Üçüncü şahıs anlatım özellikle olaylı, hareketlere yaslı anlatımlarda oldukça işlevseldir. Ama içsel serüvenlerin anlatıldığı öykülerde üçüncü şahıs anlatım tercihi, kimi sıkıntılar doğurmaktadır. Çünkü dışarıdan bakışla bir başkasının iç dünyasına girip bilinç altı derinliğine inmek, inanırlık açısından problemlidir. Burada ben anlatım daha fonksiyoneldir.

Ülkemizde pek yaygın olmayan diğer bir bakış açısı da ikinci şahıs anlatımıdır. Burada anlatıcı, karşısındakinin bütün zihinsel durumlarını, hayatını, hayata bakışını bilmekte

ve kahramanın öyküsünü ona anlatmaktadır. Bu anlatımın, birinci şahıs ile üçüncü şahıs anlatımının bir bileşkesi olduğu söylenebilir.

Görüldüğü gibi her bakış açısının kendine göre avantajları, dezavantajları, işlevleri olduğundan öykücü için bu seçim çok önemlidir. Öykü tarihindeki unutulmaz öykülerin tümü bakış açıları isabetli öykülerden oluşur. Sait Faik'in o ünlü öyküsü "Haritada Bir Nokta"nın bitişini hatırlayalım: "Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında sakin ölümü bekleyecektim. Hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koştum tütüncüye, kalem kâğıt aldım. Oturdum. Adanın tenha yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakını çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım." Öykünün büyüsü biraz da ben anlatımda gizli değil midir? Öykü bir başka bakış açısıyla anlatılsaydı bu denli etkili olur muydu acaba? Ya Anton Çehov'un, psikolojik bir sarsıntı sonucu uyumak ve huzura kavuşmak için bir bebeği öldüren on üç yaşındaki Varka'nın dramını anlattığı ünlü "Besleme" öyküsü? Bu öykü de büyüsünü üçüncü şahıs anlatıma borçlu değil midir: "Düş, Varka'yı iyice sarıyor. Taburesinden kalkıp içten gülümsüyor, gözlerini kırpmadan odanın içinde dolaşmaya başlıyor. Ellerini ayaklarını zincire vuran bebekten biraz sonra kurtulacağını düşünmek rahatlatıyor onu. Çocuğu öldürdükten sonra uyuyacak, uyuyacak, uyuyacak..."

Hüseyin Su'nun "İbrişimden Yürek Bağları" öyküsü ikinci şahıs anlatımının imkânlarını ortaya koyan iyi bir örnektir.

Kısaca öykünün oluşma serüveni ve kaderi, bakış açısı kararının verilmesiyle başlar.

ŞİİRSELLİK

Oldukça sık kullanılmasına karşın şu 'şiirsellik' kelimesinin içi ne yazık ki tam doldurulmuş değil. Ne M.Butor'un sayfalarca roman-şiir tartışması ne de O. Paz'ın düzyazı-şiir ayrımı çabaları şiirselliği yerli yerine oturtmamıza yetmiyor. Ama insanlar belli bir akışkanlığın, çarpıcılığın, güzelliğin yakalandığı sanat ürünlerine şiirsel sıfatını yakıştırıveriyorlar: Şiirsel roman, şiirsel öykü, şiirsel sinema. (İ. Özel: Beşeri olanın soyut ifadesinin yoğunca gerekli olduğu her yerde şiir kelimesi insanların yardımına koşmuştur.) Görüldüğü gibi sanatsal ürünler için yakıştırılan bu sıfat o eser için bir yüceltme, bir referans bulma çabasını bünyesinde barındırıyor. Asla o eserin eksikliğine ya da şiir karşısındaki acziyetine gönderme yapılmıyor, ona geçerli, herkesin kabullendiği ortak bir güzellik ile dayanak bulunuyor. İnsanlar böylece beğeni ve sahiplenimlerini şiirsel kelimesi ile dışlaştırıyorlar. Peki şiirsel bulunan bu eserlerin 'şiir'in kendisi karşısında konumları nedir?

Tarihsel süreç içerisinde pek çok sanatsal ürünün şiirin o büyük tecrübe, imkân ve doğasından etkilendiğini bili-

yoruz. Aslında bunda garipsenecek bir yan da yok. Çünkü "insanlığın en sahici dili" olan şiir, o müthiş doğası ile pek çok yazınsal tür ve sanat için çekici, büyülü bir etki alanı yaratırken onlara değerlendirilebilir 'malzemeler' de sunuyor. Bu sanatlar ve türler de kaçınılmaz olarak şiirin imkânlarını değerlendiriyorlar. Zaten sanatlar ve türler arası ilişkiyi şiirle sınırlamak mümkün değil. Günümüzde pek çok sanat ve yazınsal tür birbiriyle yoğun ilişki içerisinde. Çünkü sanatlar ve türler arası çitler eskisi gibi o denli aşılamaz değil. Her sanat ve yazınsal tür kendi özgünlüğünü korumakla birlikte, biçimsel denemelerle yeni arayışlar içerisine girmekte, böylece sanatlar arası ilişkiyi yoğunlaştırmaktadır. Ama yine de bütün bu sanatlar arası ilişkilerin odağında şiirin durduğunu 'itiraf' etmemiz gerekir.

Pek çok sanat ve yazınsal tür için kullanılan şiirsellik kavramının, öykü sanatının modern disiplini ile birlikte daha kabullenilebilir bir anlam alanına kavuştuğunu söyleyebiliriz. Çünkü günümüzde artık geleneksel formunu terk ederek imgesel, simgesel anlatımın peşine düşen öykü, "anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı" özellikleriyle şiirin doğasına daha bir yaklaşmıştır. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken konuşma diline ve gevezeliğe uzak durarak vurucu ve net bir anlatımı yakalıyor. Sese yönelik ritim çabaları ile akışkanlık ve sözdizimi titizlikleriyle, kelime dokusunu gözeten işçilikle şiirselliğe ulaşılıyor. Bütün bunlar da tartışılmaz bir şekilde şiirin ve öykünün doğasının benzerliğini günyüzüne çıkartıyor. (Cortazar: Öykü ile şiirin yaratılışı, doğuşu aynıdır: Birden ortaya çıkan bir yabancılaşma "normal" düzeneğini yerinden oynatan bir

değişim.) Ama bütün bu yakınlaşmaya karşın öykü yine 'şiir' olmuyor, kendisi olarak kalıyor ve doğasını zenginleştiriyor.

Şiir ve öykü arasındaki bu yakınlaşmayı tüm öykülere genelleştirmek tabii ki doğru değil. Örneğin öykü türlerinden olan 'olay-öykü'de bu yakınlaşmadan söz etmek zor. Ama 'durum öyküleri'nde, 'atmosfer öyküleri'nde bu ilişkinin daha da yoğunlaştığını söyleyebiliriz.

Öykünün, şiirin imkân ve doğasına yaklaştığını söylerken (şiirsellik), şiirin de öykünün birikim ve doğasından yararlandığını (öyküleme) belirtmemiz gerekir. Burada herhangi bir olay, olgu, durum, kahraman, kurgusal bir bütünlükle "öyküleme" tekniğine başvurularak şiirleştirilir. Şair elbette burada şiir söyler/yazar ama bir anlamda da anlatır yani "öyküler." Ne var ki ortaya çıkan yazınsal ürün elbette öykü değil şiirdir. Şair burada şiirin doğasına sadık kalarak, şiirini öyküleme anlatım biçimine yaslamıştır o kadar. Öyküleme tekniğinin kullanıldığı şiire örnek olarak Nâzım Hikmet'in "Kuvâyı Milliye" ve Sezai Karakoç'un "Leyla ile Mecnun" şiirlerini sayabiliriz.

Kuşkusuz bu ilişkileri eserin zorunlu açılımı olarak değerlendirmek gerek. Çünkü bilindiği gibi bir sanatçının elindeki malzeme kendi gereklerini, açınımlarını, biçimini de belirlemekte. Bu nedenle bir eserin kendi gerekleri onu bir başka yazınsal türe yaklaştırır ya da uzaklaştırır. Örneğin eğer nasıl bir hikâye yoğun bir dille ve imgelerle öyküleştirildiğinde bu öykünün şiire yaklaştığını söylüyorsak, aynı şekilde, hikâye eğer sürekli diyaloglardan oluşan bir örgüyle öyküleştirilirse bu öykünün de bir oyuna yaklaştığı söylenebilir. Burada aslonan eserin olmazsa olmaz anlatım biçimini yakalamak, ona uymaktır. Burada kastedi-

len modern öykünün yeni açılımlarının öykücüleri şiirsel anlatıma zorladığı gerçeğidir. Değilse 'şiirsellik' öykünün elbette olmazsa olmaz gereklerinden değildir.

Ama bu yaklaşımları gözden kaçıran kimi öykücüler, iyi öykünün ille de 'şiirsel' olacağı gibi bir yanlış anlayışa kapılarak öykülerine âdeta şiirselliği 'dayatırlar.' Ne var ki bu zorlama, öyküyü, şiirleştirmeye yetmediği gibi onu içi boş artistik biçimsel denemeler karmaşasına bırakıp gider. Oysa başta da belirttiğimiz gibi şiirsellik öykücünün neredeyse kaçamayacağı bir zorunluluk olarak ortaya çıkmalı ve hız, ritim, gerilim, yoğunluk öyküde doğal bir olgu olarak seyretmelidir. Kısaca öykücü değil, malzemenin kendisi şiirselliği dayatmalıdır.

Sonuç olarak öykü, şiir olmayı hiç düşünmemesine rağmen düzyazının sınırlarını aşıyor ve modern anlayışlarla özgünlüğünü sağlamlaştırarak, yepyeni, mümbit bir alana doğru koşuyor. Böylece öykü için "şiirin uzun saçlı kız kardeşi" diyen şairi de haklı çıkartıyor.

RİTİM

Daha çok müziğe ait bir kavram olan ritmi, sözlükler, "Bir durumun, bir olayın düzenli aralıklarla yinelenme niteliği" olarak tanımlıyorlar. Ritim kuşkusuz müzik yanında, şiir, öykü, roman gibi yazın türlerinin de anlam alanlarına giren bir kavram. Müzikte zamanlama, vurgulama, ses aralığı, armoni gibi öğelerle ifade edilen ritim, şiirde, uyaklar, redifler, hece sayısı, ölçü, vurgu, süre ile anlamlandırılmakta. Ne var ki öykü ya da romanda, ritmin öğelerini tespit etmek müzik ve şiirde olduğu kadar kolay değil. Hele bu türler de ritim etkinliklerini matematiksel, metrik ölçülerle izah etmek büsbütün zor. Ama teşhisi bu denli zor olmasına karşın "ritim" bu yazın türleri için de vazgeçilmez bir imkân. Bu anlamda pek çok romancı, öykücü "ritmi" eserlerinin önemli bir öğesi olarak değerlendirmiştir.

E.M.Forster, "Acaba romanda biçim dışında herhangi bir yöntemle güzellik sağlanamaz mı?" sorusunu sorduktan sonra, kendi ifadesiyle "ürke çekine" bunun karşılığını "ritim" olarak verir. Ve romanda ritim üzerine önemli düşünceler ileri sürer. Ritmi önemseyen bir başka yazar

da Virginia Woolf'dur. Woolf günlüğünde "Bir olay örgüsüne uyarak değil, bir ritme uyarak" yazdığını belirttiği ünlü eseri "Dalgalar" da kahramanı Bernard'ı şöyle konuşturur: "Ritim, yazmada temel şeydir." Ve kahraman ritmi şöyle tarif eder: "Hız, sıcaklık, erimiş etki, yanardağdan fışkırırcasına tümceden tümceye akıştır bana gerekli olan." Woolf ritme öylesine inanmıştır ki, "Dalgalar"ı yüksek sesle okur ve dalgaların ritmine "uymayan" yerleri düzeltir. Bu olayı günlüğünde şöyle anlatır: "Yapılması gereken, dalgaların uyumu gibi, bunları bir ileri bir geri tutabilmek."

Ritmi eserlerinde gündeme getiren diğer bir yazar da James Joyce'dur. Joyce'nun "Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi" adlı eserinde bir kahraman ritimle ilgili olarak şunları söyler: "Ritim dedi Stephan, herhangi bir estetik bütünde parçanın parçayla ya da estetik bütünün, parçası ve parçalarıyla, ya da herhangi bir parçanın, parçası olduğu estetik bütünle olan şekilci estetik ilişkisidir."

Görüldüğü gibi yazarlar ritmin, metnin anlamını ve vermek isteneni derinleştiren, metnin paylaşımını artıran bir etki olduğu görüşündeler. Peki bu etki hangi araçlarla, hangi imkânlarla gerçekleştirilmekte? Kısaca ritmin öğeleri nelerdir?

En kestirme yaklaşımla bu etkinin bazen düzenli aralıklarla yinelenen cümlelerle, bazen metinler arasına serpiştirilmiş görüntülerle, bazen de tasvirle yaratıldığını söyleyebiliriz. Eğer biraz daha teknik konuşursak, ritim, metinler arasına gizlenmiş notalarla oluşturulmuş yoğun anlatımdır. Çünkü ritim, tasvir, imge ya da kelimelerin çağrışım halkalarıyla alttan alta örülen ama ille de bütünlüğe ulaşılan bir beste, bir ezgidir. Ama burada gözden

kaçırılmaması gereken bir incelik var. Bu ritim öğeleri, o eser için gerçeklik ya da inanırlık gibi bir fonksiyondan çok, bir "bütünlük" ve "akışkanlık" işlevi yüklenirler. Ama yine de ritim teknik bir öğe olmaktan öte kendiliğinden oluşan yazarın ruh-duygu grafiğidir.

Şimdi de öykülerimizden örneklerle ritmin etkinliklerini açmaya çalışalım. Yazımızın başında ritmin yinelenen cümlelerle sağlanabileceğini belirtmiştik. Öykünün belirli yerlerinde yinelenen cümlelerle iç örgü kurulabilir ve böylece bir bütünlük oluşturulabilir. Ne var ki bu cümleler herhangi bir öykü cümlesi değil; öykünün temasını bünyesinde barındıran temel vurgulardır. Öykü boyunca zaman zaman bu cümleler karşımıza çıkar ve bizi sürekli dikkatte tutarak öykü atmosferinden kopmamamızı sağlarlar. Bunlar bir anlamda geçiş, bir anlamda da iç ilmiklerdir. Bu bağlamda Sezai Karakoç'un "Geç Kalan Adamın Öyküsü"nü hatırlayalım. Karakoç'un, geç kalmış bir insanı anlattığı bu öyküsünün pek çok yerinde şu cümleyi görürüz: "Ama geç kalmıştı." Öykü boyunca düzenli aralıklarla bu cümle metne serpiştirilmiştir. Öykünün sonunda ise cümlenin önemini anlarız. Gerçekten de kahramanımız geç kalmıştır. Karakoç işte bu cümleyle öyküyü ilmik ilmik içten örer ve ritmi böylece gerçekleştirir. Yine Mustafa Kutlu'nun "İçimizden Geçen Irmak" adlı öyküsünde de benzer bir yaklaşım benimsenir. Can alıcı cümlemiz şudur: "Irmağa doğru koşuyoruz." Bu cümle öylesine yerli yerinde tekrarlanır ki âdeta biz de anlatıcıyla birlikte "ırmağa" doğru koşarız. Bu koşuda modernizmle, çağdaş yanlışlarla hesaplaşırız. İşte ritim bu koşuda yakalanır.

Öyküde ritmi sağlayan temel öğelerden biri de "tasvir"dir. (Nelly Cormeau: Tasvir hikâyenin ritmini vermeye yarar.

Müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir uvertür durumundadır; anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir müzik notası tespit eder.) Tasvir, öykünün bir kahramanı gibi devreye girer ve anlatımı derinleştirerek metnin paylaşımını artırır. Tasviri ritmik bir öğe olarak kullanan öykücülerimizden biri olan Rasim Özdenören'in "Aile" adlı öyküsü bu konuya iyi bir örnektir. Özdenören bu öyküsünde çöken bir geniş aileyi anlatır. Ama aileyle birlikte canlı bir organizma gibi bu ailenin oturduğu ev de çökmektedir. Böylece tasvir aracılığıyla, "fizikî atmosfer ile insan atmosferi arasındaki uyum" sağlanır ve tasvir, ritmik bir öğe olarak kullanılır.

Öykücülerin, ritmik bir etkinlik olarak değerlendirdikleri bir başka araç da "görüntü"dür. Bu öykülerde birbirini izleyen ve birbirini tamamlayan görüntüler aracılığıyla ritim sağlanır; çizilen kareler arasında bir iç bağlantı kurularak sinemasal bir etki yaratılır. Ve öykülerde yoğun anlatım yerine durmaksızın kareler çizilir. Öykücünün kamerası (bakışı, bakış açısı) anlatılanlara gider gelir. Ama bu gidiş gelişler rastlantısal değildir. Düzenli bir iç ritme bağlı olarak gelişir.

Kelimelerin çağrışım halkalarıyla, ses özellikleriyle de öyküde ritim sağlanmakta. Bunun da ancak bir dilbilinci ve donanımıyla gerçekleşeceği açıktır. Kâmil Doruk'un "Antik Sevgililer" kitabı, bu tarz ritim sağlama girişiminde örnek gösterilecek bir çalışmadır.

Kuşkusuz ritmin öğelerini sadece bu kadarla sınırlamak mümkün değil. Kelimelerin çağrışımları, simgeler, imgeler ve daha pek çok imkânlar ritmin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur. Öyleyse ritmi; bizi dünyasına alıp götüren metinlerden aldığımız -ama biçimden, özden kay-

naklanmayan- tatlar olarak açıklamak daha doğru olur. Ritmin izahının böylesine güç oluşunu da sadece teknik bir girişim olmanın ötesinde, yazarın duygu grafiği oluşuna bağlamak gerek. İşte bu yanıyla "ritim", ancak okurun birikim ve sezgi gücüyle bir anlam alanı bulabilmekte.

İRONİ

Öykücülerin anlatım imkânı olarak değerlendirdikleri önemli bir tarz da ironik yaklaşımlardır. Bilindiği gibi ironik anlatım, yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır. İronik yaklaşımla öykücüler, gerçeğe vurgu yaparak, sarsıcı bir etki yapmayı hedeflerler. Günümüzde tekdüze bir hayatla elektronik/mekanik hayatın gürültülü ve baskıcı ritmine teslim olmuş modern insan düşünüldüğünde, bu "kontra" anlatımın oldukça uygun ve verimli bir anlatım olduğu söylenebilir. Böylece gözden kaçırılan, atlanılan kimi gerçekler/doğrular/olgular ironize edilerek modern insanın gündemine getirilir. İşte ironik anlatım, bu kayıtsızlığa karşı yazarın eleştirel bakışıdır.

İronik anlatımın ilk öğesi gizlemektir. Yazar aslında gerçeği bilmektedir ama bilinçli bir bilmezlik sergiler. Dışarıdan bir gözle, safça bu karşıtlığın farkında değilmiş gibi "öylesine" anlatır. Ama asıl kurgu ve atmosferi, bu gizlenmiş, saklanmış gerçeğin daha etkili anlaşılmasına yö-

nelik olarak oluşturur. İronik anlatımın bir başka öğesi de eleştirel bakıştır. Anlatımda yazar her ne kadar bu saçmalığı/karşıtlığı tarafsız bir şekilde anlatıyor gibi görünse de, metnin gerisinde acımasız bir eleştiri vardır. Ayrıca anlatımda üst bakış ve ince alay kendini hissettirir. Ama bu alay, bildik küçümsemeye işaret eden bir tavır olmayıp, bu acınası olaya duyulan tepkinin sonucu olan eleştirel bakıştır. Burada ayrıca tersinden anlam yükleme yöntemi izlenir. Aslında kelimeler söylendiği anlamda değildir. Sonlarında parantezli ünlem vardır ve cümlenin tersi bir anlamı ifade eder. Kısaca ironi, "Açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur."

İronik anlatımın ustalarından Marquez'in "Albaya Kimseden Mektup Yok" adlı öyküsünde, Albayın karısına verdiği cevap, ironinin gücüne iyi bir örnektir. Albayın tıpkı düğüne gider gibi özenle giyinmesini gören karısının "Özel bir olay için giyinmiş gibisin" yorumuna Albay şöyle cevap verir: "Özel bir olay bu cenaze töreni. Yıllardan beri eceliyle ölen ilk insan." Bu cevap ironik anlatımın pek çok öğesini bünyesinde barındırmakta. Bir kere gerçek (acıklı hâl) gizlenmiş, yazar bu gerçeklik karşısında "yapmacık bir bilmezlik" içerisine girmiştir. Kasabada hüküm süren kıyım, despotizm, iç karışıklık gerçeği acıklı bir hâl olmasına karşın, Albayın dilinde "öylesine" bir anlama bürünmüştür. Ve anlatıcının eleştirel bakışı metnin arka planında yerini almıştır.

Marx Twain'in "Sağ mı Ölü mü" adlı öyküsü de yine gerçeğin ironize edilerek etkili bir şekilde anlatılmasına bir başka güzel örnektir. Twain bu öyküsünde, "Sanatçıların öldükten sonra kıymete bindikleri" gerçeğini keyifli bir anlatımla ironize eder. Dört yoksul ressam bu gerçek-

ten hareketle şu karara varırlar: Kur'a çekilecek ve kur'ada çıkan biri ölecektir. Daha sonra bu "ölü ressam" nasıl olsa meşhur olacak ve tabloları yüksek fiyatla satılacaktır. Böylece ressamlar yoksulluktan kurtulacaktır. Bu öykü gülünçlüğün ardında dokunaklı bir gerçeği ve dozunda bir yergiyi barındırır. İnsanların gerçek sanata değil, başka şeye ilgi gösterdikleri gerçeği inceden inceye eleştirilir.

Ramazan Dikmen de "Sonrası" adlı öyküsünde, tersinden anlam yükleme yaklaşımı ile toplumsal beklentilerin çarpıklığını şöyle ironize eder: "Bu devirde benim gibisi az bulunur. Her şeyden önce komünist değilim. Abdestinde namazında bir gencim, kendi halinde. Kimsenin etlisine sütlüsüne karışmam. Üstelik geleceğim parlak. Öyle ya bugüne bugün hangi fakülteyi bitirdim ben. Kolay mı? Benim gibi kaç kişi çıkar böyle bir okulu bitirebilmiş. Öğrenciliğim boyunca bir kerecik anarşik olaylara karışmışlığım yok. Eve uygunsuz arkadaş getirdiğim görülmemiş. Şeyhi gelince haber verdi, hemen gidip elini öptüm. Nasıl sevindi." Dikmen'in "Kıyıya Vuranlar" adlı öyküsünde de çarpıcı bir ironiye rastlarız. Hidayete ermek üzere olan bir kız vardır. Çantasında artık namaz hocası taşımaktadır. Kahramanımız hidayete ermesine yardımcı olsun diye ona "dinde kadının yeri"ne yönelik bir kitap verir. Ama kitap ters etki yapar ve kız tümüyle hidayetten uzaklaşır: "Din konusundaki bilgilerinin yetersizliğinden yakınırdı hep. Ben de yardımcı olmak istemiştim, ne bileyim. Dinde kadının yeriyle ilgili başka bir kitap bulamamıştım. O en bilimsel yöntemle yazılmış olanıydı. Raşit'e güvenmiştim bu konuda, hani teolojide doktora yapıyordu adam. Aptallık işte. Ama onun ki de biraz fazlaydı. Kitap bu doğru da yazar, eğri de. Zaten kitaplar neler yazmaz ki. Gel de anlat."

Ülkemizde eserlerinde ironiyi önemli bir motif olarak kullanan Oğuz Atay, Nihat Genç, Kâmil Doruk, Gökhan Özcan, hayatı yorumlamada, gerçeği aktarmada bu yaklaşımın ne denli etkili olduğunun çarpıcı örneklerini vermişlerdir. (Hilmi Yavuz: Oğuz Atay ironiyi, Doğu-Batı ikilemini aşmada çok önemli bir araç olarak kullandı. Yani hem Doğuya, hem Batıya kendi kimliğine son derece ironik, alaysamacı bir bakışla tavır alarak, onu aşmaya yöneldi. Yani onu aşmak için bir çözüm yoludur ironi.)

Sonuç olarak şunu da eklemek gerek: İroni ile, mizah gibi yüzeysel komikliği yakalamaktan ziyade, insanı/okuyucuyu sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır. Bu nedenle ironik anlatımda (eğer ortaya çıkıyorsa) gülünçlük amaç değil sonuçtur.

BİLİNÇ AKIMI

Yıllar önce W. Woolf'un, "Dalgalar" adlı romanını okuduğumda, "Tamam, işte bu!" demiştim. Ama "Bu"nun ne olduğunu, ne anlama geldiğini tam olarak bilmiyordum. Cebimde aylardır bir el kitabı gibi gezdirdiğim bu romanı gören bir arkadaşın, "Roman neyi anlatıyor?" sorusuna, kırık dökük üç beş cümle dışında hiçbir şey söyleyemediğimi hayretle fark etmiştim. Gerçekten doğru dürüst neyi anlattığını bile bilmediğim bu romanın, beni saran neyi vardı acaba? Altı kişinin, doğumdan ölüme giden serüveni miydi beni çeken? Kırılmaları, parçalanmaları anlatması mıydı? Hayır, değildi. Çünkü bütün bunların yüzlerce örneği vardı edebiyat dünyasında. Peki neydi beni saran, dönüp dönüp okutan bu romanda? Günlerce bu sorularla boğuştuktan sonra, nihayet cevabı bulmuştum. Bu romanda beni çeken, anlatılan şeyden, olaydan ziyade; akışkanlık, ritim, şiirsellik ve o an rastladığım yepyeni bir bakış açısıydı. Bu yeni bakış açısı, kitabın kapağında da belirtilen "bilinç akımı" tekniği idi. O günden bugüne, bilinç akımı tekniği, bana öyküde hep müthiş bir imkân olarak görünmüştür.

Bu anlatım biçiminde, bireyin çeşitli zaman dilimlerindeki, zihinsel izlenimleri bir bilinçlilik düzeyinde anlatılır. İçinde yaşanılan zaman diliminde çok önemli şeyler olmaz. Her şey geçmişte yaşanmış ve geçmişin izdüşümleri şimdiki âna yansımıştır. Bu bir anlamda insanın geçmişini yeniden yaşamasıdır. Geri dönüşümlerle, günde (içinde bulunulan ânda) geçmişin izleri, çağrışımları, etkileri anlatılırken, yaşanan ve geçmiş, zihinde âdeta birbirine karışmıştır. Burada klâsik anlayıştaki kahraman, olay örgüsü ve kronolojik zaman anlayışından farklı bir yapı oluşturulur. Zaman dizimi, olay, çözüm alışılmışın dışındadır. Geçişler çarpıcı ve şaşırtıcı olduğu gibi, sonuçta her şey çözüme kavuşmamış olabilir. Nesneler, görüntüler bireye bir şeyler çağrıştırırken, içinde bulunulan ân, geçmişte yaşanan ve gelecekte yaşanacak olan olayları anlamaya kapı aralar sanki.

Bilinç akışında, insan psikolojisi, insan ruhu öne çıkarılır ve okur içsel bir serüvene çağırılır. Böylece biz, sadece olayları değil, o olayların insan psikolojisindeki karşılığını, ondaki etkilenme sürecini, onda yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkânını buluruz. Ruhsal gelgitler, bilinç grafiği... Yani zihnin ve ruhun çeşitli hâlleri... Yazar, kahramanın, hayatı, nesneleri, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını, bir bilinç yansıması eşliğinde anlatır. Bu anlamda bilinç akışı yaklaşımının, klâsik anlatımdan çok daha gerçekçi ve insanî olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bilinç akışı tekniği sadece zaman ve mekâna bağlı kalmaksızın, insan ruhunu ve bilincini yeni bir boyut olarak anlatıma katar.(V.Woolf: I shall do away with exact place and time.)

Bu yaklaşımda, herhangi bir yerde, ister olay ve zamanla ilgisi olsun, ister olmasın, bilinç devreye girmekte,

yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi çevresinde, bir ışık halesi halinde anlatıma düşmekte, anlatım derinleşmekte, düşselleşmekte; oluşturulan bu büyülü akışkanlıkta, okur, zamanlardan zamanlara, görüntülerden görüntülere geçmektedir. Bu zihinsel yolculukta okur, doğal bir ritme ulaşmakta, sansürsüz bir ruh serüveni ile yeni dünyaların, kurmacasız, sansürsüz durumlarına ve insanî hâllere şahit olmaktadır. Bu yaklaşım da, yaşanan gerçeklere denk düşmektedir. Çünkü bilinç ve izlenimleri, hayatı boyunca insanın hep yanındadır ve insan gördüğü her şeyi çeşitli çağrışımlarla algılar.

Bilinç "zihnimizin hiçbir zaman dile dökemediği büyük bir düşünce etkinliği"dir. Ama bu yaklaşımın da kimi açmazları, riskleri vardır. Bir kere herhangi bir ânda, zihnimizden ilgili ilgisiz pek çok görüntü, imge geçer. Bütün bunları olduğu gibi yazıya aktarmak bir karmaşaya neden olabileceği gibi, metnin anlamını daraltabilir, dağıtabilir. Çünkü kişisel bilincin çok özel labirentlerinden anlama ulaşmak okur için oldukça zordur. Diğer bir risk de bilinçte akan bu işaretleri, görüntüleri gündelik dile çevirme zorluğudur. Çünkü onların gündelik dilde karşılıklarını bulmak zor olduğu gibi, ifade edildiklerinde bütün büyü uçabilir. Hele zihnin bir bütün olarak öncesi ve sonrası verilmezse (ki bunun öyküde verilmesi özellikle hacim olarak mümkün değildir) bilincin bu işaretlere yüklediği anlam, çağrışımlar, okur için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bilinç, belirtilen işaretlere ve imgelere hangi birikimle ulaşmıştır? Okur bunları bilmediği için, birbirinden kopuk, uyumsuz resimler, işaretler, imgeler çıkar ortaya. Ama yine de oluşan kopukluğu, kargaşayı giderip, bütün bu izlenimlere okur nezdinde anlam kazandıracak olan yazardır. Yazarın

da anlamı aktarabilecek pek çok "aracı" vardır elinde. Yazar, kuşkusuz bilincin akışına, onun özünü bozacak şekilde müdahalelerde bulunmaz. Ama tutarlılık ve yerindelik için, bu akışta, belli bir seçme, sıralama yapabilir. Bununla da kişisel bilincin paylaşım alanı genişletilerek okura ulaşmak amaçlanır. Çünkü yazı, eninde sonunda ikinci bir kişi ya da kişilere yazılan bir mektuptur.

İşte bütün bunlardan dolayı kişilerin iç dünyasında akıp giden düşünceleri, duyguları, bir bilinçlilik düzeyinde anlatmanın, yoğun bir anlatıma gerek duyan öykü için oldukça verimli bir imkân olduğunu söyleyebiliriz. Modern öyküde artık en az anlatımla en çok fayda elde etme amaçlanıyor. Bilinç akışı da bu anlamda düzyazının sınırlarını zorlayarak, imgelerle, simgelerle, anlatımı zenginleştiriyor, çoğaltıyor. Burada tıpkı bir ressamın fırça darbesi gibi, tabloya (anlatıya) sürekli yeni şeyler ekleniyor ve resim sonuçta büyülü bir derinlik kazanıyor. Böylece okurun düş gücü harekete geçiriliyor ve onun zihninde yeni çağrışım alanları açılıyor.

DİL

Dil, düşünce ve duygu dünyasının izahı için başvurulan bir araçtır. Dil aracılığıyla, düşüncedeki, ruhdaki çile, huzur, yangın, coşku dışa vurulur. Ama dil bu duyguları, bu düşünceleri hakkıyla izah edebilir, iletebilir mi? Kuşkusuz hayır. Dil ile özellikle genel fonksiyonu dışında insanî hâller, duygular işaretlenmeye kalkışıldığında dil kifayetsiz kalmaktadır. Aslında bunda garipsenecek bir yan da yoktur. Çünkü insan ruhu elbette kelimelere sığmaz. İşte sanatçılar bu ruh hâllerini, titreşimlerini kağıda dökmek isterken dilin bu acziyetiyle karşılaşırlar. Sanatçılar, ruh ve düşünce dünyalarında olup bitenleri 'sır havuzları'nda birikenleri temsil edecek, aktaracak bir sözcüğün, bir disiplinin peşine düşerler. Ama bütün bunların karşılığını dil evreninde bulamazlar. Çünkü o hâller dile geldiklerinde bir başka şeye dönüşmektedir. Bu da kaçınılmazdır zaten. Elbette dil gerçekliğin kendisi değil ona yüklenen anlamlar, işaretler, simgelerdir. Ne var ki sanatçıların duygularını izahları için ellerinde dilden başka bir araçları da yoktur. Bu anlamda sanatçılar hem dili kullanmak hem de onu aşmak gibi bir açmazı yaşarlar. Bu nedenle

eserler aynı zamanda dil serüvenleridir. Bu paradoksu yaşayan sanatçılar bir anlamda dili yeniden yorumlarlarken, dilin yeni imkân ve sırlarını keşfetmek durumundadırlar. Kısaca dil, sanatsal üretim sürecinde bir gerilim unsuru olarak sanatçının hemen yanı başındadır.

Yazınsal türler içerisinde dil ile ilişkileri en gerilimli olan tür şiirdir. Şairler neredeyse gündelik dili reddederler. Jean Paul Sartre: "Şairler dili kullanmayı reddeden insanlardır... şair dilin dışındadır," der. Octavio Paz da aynı görüştedir: "Şiirsel yaratı öncelikle dile karşı bir öfkedir. İlk işi sözcüklerin kökünü sökmektir." Şair, gündelik dili imgelere, simgelere kısaca bir başka şeye dönüştürür. Kullanılan sözcüklerin anlamı gündelik dildeki anlamlarının ötesinde bir anlama bürünmüştür. Şairlerin bu dili aşma girişimleri zaman zaman fantastik çabalara, giderek de dile karşı bir öfke ve başkaldırıya dönüşür. Ama şairlerin bütün bu başkaldırı ve öfkelerinin arkasında, ruhlarını daha dolaysız ve eksiksiz yansıtma amaçları yatmaktadır.

Kuşkusuz dilin kifayetsizliği sadece şiirin açmazı değildir. Başta öykü olmak üzere diğer yazınsal türlerin de problemidir. Çünkü bu türler de sonunda bir dil serüvenidir. Bir çığlığı, bir heyecanı, bir gerilimi ya da derin bir iç sızısını en vurucu şekilde anlatmayı hedefleyen öykücü kuşkusuz dil ile aynı problemi yaşayacaktır. Öykünün özellikle günümüzde ulaştığı nokta hesaba katıldığında, öykücü de şairin yaşadığı paradoksu yaşar. Ama burada bir ayrıma dikkat etmek gerekir. Öykü nihayetinde bir anlatıma yaslandığı için, dil ile aralarındaki "gerilim"in şiddeti şiire nazaran daha düşüktür. Yani öykü, gündelik dili tümüyle yadsımaz. Yadsımaz ama ona teslim de olmaz.

Çünkü başta da belirttiğimiz gibi öykü, gündelik dilin altından kalkamayacağı insanî hâlleri izaha kalkışmıştır. Bu anlamda öykü, düzyazı türleri içinde dil ile gerilimi şiirden sonra en şiddetli olan türdür. Peki öykü, gündelik dili hem reddetmeden hem de onu aşarak kendi dilini nasıl oluşturur?

Öyküde dilin gücü 'anlam'a yaslıdır. Burada dilin iyi kullanımı ile anlam parlatılır, billûrlaştırılır. Böylece okuyucunun edindiği atmosfer derinleştirilip yoğunlaştırılırken anlatımsal yalınlığa da ulaşılmış olur. Başarılı öykücüler, sözcüklerin anlam zenginliklerini keşfederek, ses değerine önem verip, dilin artık kaybolmaya yüz tutmuş anlam derinliklerini günyüzüne çıkarırlar. Sözcüklerin anlam çeşitliliğinden, çağrışımlarından yararlanarak anlam açıklığı ile birlikte yan anlamlarını yakalamaya çalışırlar.

Öyküde dil yetkinliğinin gerçekleştirilmesinde öykücülerin elinde pek çok imkân vardır. Öykücüler bu imkânları değerlendirerek öykü dilini oluştururlar. Bu imkânlardan biri 'yerindelik' unsurudur. Yani öykücü gündelik, bildik bir sözcüğü o anlatı atmosferi içinde (akış) metnin anlatım imkânlarını maksimize edecek bir yerindelikle kullanarak, sözcüğün en çarpıcı, en büyülü fonksiyonlarını günyüzüne çıkarır. R. Özdenören'in, "Ocak" adlı öyküsünde bir mahpusluk sonrası evine dönen kahramanımız öykü boyunca hep aile fertleriyle ilgilenirken karısı ile tek kelime konuşmaz. Öykünün sonunda ise karısı ona sadece şu sözcüğü söyler: "Hayın." Hain sözcüğü aslında gündelik dilin yıpranmış sözcüklerinden biri olmasına karşın bu öyküde öylesine bir 'yerindelik' le kullanılır ki sözcük âdeta büyülü bir anlama ulaşır. Karısı, kendisini bırakıp giden kocasına "hayın" derken, bu kelime ile hem kocası-

na olan 'sevgi'sini, hem 'sitem'ini, hem de 'özlem'ini ifade etmektedir. Görüldüğü gibi burada sözcük gücünü, etkisini, kullanıldığı yerden almaktadır.

Öyküde dilin gücü sadece kullanılan sözcüklerle değil, cümlelerle, belki daha çok metnin bütününün oluşturduğu etki ile sağlanır. Şiir için sözcük ne denli önemli ise, öykü için de cümle o denli önemlidir. Ama bu sözlerden, öyküde cümlenin yaslandığı sözcüklerin gücünün yadsındığı sonucu çıkartılmamalı. Sözcük kuşkusuz öykü için de çok önemlidir. Ama sözcüğün aslî anlamlarına, gerçek fonksiyonlarına ulaşması, şiirde olduğu gibi bir başına olmaz. Sözcük, cümle içinde ya da metin içinde kullanımında gerçek amaca hizmet eder. Değilse elbette öykücü sözcük seçiminde tipik bir düzyazı yazarı gibi davranamaz, özenle seçer sözcükleri. Ama başta da belirttiğimiz gibi bu etki kullanılan cümlede ve metin içindeki atmosferde kendini gösterir, hayatiyet kazanır. C. Şakar'ın "Ses" adlı öyküsünde idama giden bir insan anlatılır. Bu ölümü (idamı) bekleme anında, avludan sabırsızlanan kalabalığın homurtuları, gürültüleri yükselmektedir. Ama kahramanımız bundan ürkme, korkma yerine metanetle şunları söyler: "Bunlar müjde". Ve ilerleyen bölümde yine kendisini ziyarete gelen dostuna: "Hadi sen git. Beni onlar uğurlayacaklar." der. Görüldüğü gibi bu sözlerde hiçbir olağanüstü yan yok gibi. Ama öykü bütünlüğü içerisinde bu cümleler öylesine önemli işlevler görür ki, ölüme giden birinin metaneti ve kadere rıza gösterişi bu cümlelerle âdeta metafizik bir ürpertiye dönüşür. Dildeki özenin ve cümlenin gücünün metindeki anlatımı nasıl yoğunlaştırdığına bu cümlelerle bir kez daha şahit oluruz.

Öyküdeki dil başarılarından biri de dildeki 'sahiciliğin'

yakalanmasıyla gerçekleştirilir. Öykücünün kullandığı dil, gerek kahramanlara (tiplere, karakterlere) gerekse atmosfere uyum içinde olmalıdır. Yaratılan karakterler bizatihi kendisi olmalı, kendisi gibi konuşmalı, kendisi gibi duymalı, hissetmelidir. O atmosferde ortaya çıkan çevre de dil ile uyum içinde olmalıdır. Tiplerin bütün insanî hâlleri titizlikle örülmelidir. R. Dikmen'in "Muhayyer" adlı öyküsünde Doğulu/Müslüman bir karakter çizilir. Öykü kahramanı öylesine gerçekçi çizilir ki, iç çekerken bile kendisidir: "Faniliğin acı tortusu. Derin iç çekişler. Hak Hak! " Bu iç çekiş biçimi küçük bir ayrıntı gibi görünse de yazarın dil/kültür bağlantısını nasıl gözettiğini açığa çıkarması açısından önemlidir. Çünkü dil içinde barındırdığı ve yarınlara taşıdığı anlam yükleriyle aynı zamanda bir kültürün de birikimidir.

Peki genel gramer anlayışları karşısında öykünün konumu nedir? Tabii burada gramer kavramı ile dilin işleyiş biçimindeki düzgün, kabul edilebilir yapıyı kastediyoruz. Bilindiği gibi şiir, geleneksel grameri reddeder. Hatta gerçek şiirin bu kurallardan uzaklaştıkça yakalanacağı ileri sürülür. Benzer görüşe göre "Sözcükler dilbilgisi kurallarına göre değil, düşüncemizin buyruğuna göre sıralanır." Oysa öykü, başta da belirttiğimiz gibi anlatıma dayalı bir tür olduğu ve şöyle ya da böyle bir anlam açıklığını gözettiği için, şiirin aksine geleneksel gramer anlayışlarını yadsımaz. Çünkü yazarın gerçek amacı insanî hâlleri, ânları, enstantaneleri, düşünceleri dile getirmek ve birileriyle paylaşmak olduğuna göre, yazarın eseriyle, duygu ve düşünceleri arasında bir düzenlilik sağlayıp, bu oluşumun bozulmadan -etkin bir şekilde- okura ulaşmasını temin için oluşmuş bir disiplinin (gramer) yadsınması hiç de

sağlıklı bir yaklaşım değildir. Elbette sözcüklerimiz genel gramer kurallarına göre değil, düşüncemizin buyruğuna göre sıralanırlar. Ama düşüncelerimizin "aktarımı", "paylaşımı" söz konusu olduğunda bunu engelleyecek, grameri bozma pahasına yapılan müdahaleler işin doğasına aykırıdır. Tabii burada söz konusu olan, dilin imkânlarını statikleştiren kuru bir kuralcılık, bir gramer anlayışı değil, metni sanatsal yaratıya dönüştüren bir birikimdir. Çünkü dile yaslı bir sanatta dilsel tutarlılık ve asgari dil barajı kaçınılmazdır. Zira öyküyü boğan ve tam bir anlam karmaşasına neden olan yaklaşımlarda sanatçı ne kadar "artistik" davranırsa davransın, bu çabaları öykünün değerini yükseltmeye yetmeyecektir. Özellikle "gramatik" anlamda kusursuz diyebileceğimiz öykülere örnek olarak Hüseyin Su'nun öykülerini verebiliriz.

Kuşkusuz yetkin sanatçılar dilin imkânlarını zorlayan sanatçılardır. Orada artık kuralları da aşarak anlamlı bir güzelliğe ulaşırlar. Tabii dil kurallarının bilinçli bir yaratıcı kaygıyla aşılmasıyla, dil barajını aşamamış yazarların dil yanlışlarını birbirinden ayırmak gerekir. Kısaca büyük sanatçılar, dil kurallarını yazının önünde bir engel değil, metnin paylaşımını arttıran bir imkân olarak değerlendirirler.

Dil evreninin düzeni, kuralı, imkânları, kabiliyet ve zaafları hep tartışıldı; tartışılmaya da devam edecek. Ama tartışılmayacak olan dile yaslı, malzemesi dil olan sanatların dile gerekli özeni göstermeden, dilin imkân ve zenginliklerini zorlamadan hem kaliteyi tutturamayacakları, hem de yarınlara taşınayı başaramayacaklarıdır. Öykü de bu sanatlardan biridir.

AÇIKLIK KAPALILIK

Pek çok okurun okuduğu bir öykü ile ilgili olarak "Çok soyut, kapalı, hiçbir şey anlaşılmıyor" dediğini sık sık duyarız. Bu söz aslında, okurun öykü karşısındaki kayıtsızlığından çok, öykünün iyi bir öykü olmadığına yönelik bir olumsuzluğa işaret eder. Peki bu yargı doğru mudur? Yani okurun anlamadığı her öyküyü kötü olarak nitelemek mümkün mü? Ya da soruyu şöyle soralım: Anlaşılmazlığın tek sorumlusu yazar mıdır, bu sorumlulukta okur nerede durmaktadır?

Aslında soyut yaklaşımlar ve kapalılığın, öykünün gerekleri ve yazarın seçimi yanında, okurun okuma serüveni ile de ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Yani bir metnin anlaşılmaz olmasının tek sorumlusu (her zaman) yazar olmayabilir. Yazar, bazen metnin açılımını ve paylaşım şiddetini, okurun dikkat ve birikimine bağlamış olabilir. Onun okuma sürecinde öyküye katılmasını ister, onu içeriye çağırır. Öykü ancak böyle kendini ele verecektir. Ama okur bu okuma serüveninde gerekli dikkat ve özeni göstermezse içeri giremez. Bu anlamda okuma serüvenini ciddiye almayan okur için "kapalı", "fazla soyut" yaklaşımlarının haklı bir yanı yoktur.

Örnek vermek gerekirse, Türk öykücülüğünün yapı özelliklerini zorlayan, geliştiren Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu ve Hulki Aktunç'un, öykü yaklaşımlarını mahkûm etmeden önce, bu yazarların tercihlerine saygı gösterip artı bir çaba ile eserlerine yaklaşmak daha uygun bir yoldur. Artı çabayla ikinci kez okumayı kastediyoruz. Burada bir öyküyü ikinci kez okumanın, çoğu kez yeni bir öykü okumaktan daha zevkli olabileceğini de hatırlatalım.

Ama bir de, hiç de öykünün gereği olmayan yaklaşımlarla oluşturulan ve okurun bütün dikkatine rağmen içeri giremediği öyküler vardır. Bu öyküler, sadece yazarın kafasında olan ve çok özel çağrışımlarla oluşturulmuş âdeta okura bulmaca çözdüren öykülerdir. Yazar sanki bir "anlamsızlık" peşindedir. Sadece yazarın kendisinin anlayabileceği şifrelerle öykü oluşturulur. Yazar, öykü boyunca anlamı örter. Âdeta öyküyü ele vermemek için çırpınıp durur. Kendi sembollerine, işaretlerine boğulur. Burada asla öykü atmosferi ve doğallık sözkonusu değildir. Anlatılmak istenen, derine, daha derine gömülür. Örneğin seksen sonrası, hemen hemen sanatın her alanında böyle bir yaklaşım gözlenmişti. Kapalı, hiçbir anlama tekabül etmeyen aşırı soyutlamalar ve sembollerle öyküler oluşturulmuştu. Ama bunlar öykünün kendi gerekleri değildi ve dönemsel temelleri vardı. (Yaşanan depolitizasyon, içe kapanma, bireysellik, özeleştiri vs.) Bu eğilim için getirilen eleştirilere katılmamak mümkün değil. Ama bu yanlıştan yola çıkılarak, şimdilerde gözlenen, modern öykünün ulaştığı imkânları gözardı eden bir "açıklık" dayatması da bir başka yanlış olsa gerek. Nasıl ki anlaşılmazlıkla bir değere ulaşmak mümkün değilse, sadece anlaşılır olmakla da bir değere ulaşmak mümkün değildir. Belki de doğrusu ürünün dayattığı, doğal atmosfere uymaktır.

Hiç kuşkusuz, öykücünün ilke olarak "kapalı anlatmak", "anlaşılmaz olmak" gibi bir "amacı" olamaz. Haldun Taner'in de dediği gibi "Açık seçiklik, sadelik yazarın birinci nezaket borcudur." Yazar, yazarak, ikinci kişiyle iletişim kurmayı seçtiğine göre, bu yolu tıkayacak yaklaşımlardan kaçınmak durumundadır. Söylemek istediklerinin üstünü örtmemeli bilâkis açmalıdır. (Borges: Hikâyenizi beğendik, ama ne demek istediniz bu hikâyeyle? diye soruyorlar. Cevap şu: Hiçbir şey demek istemedim. Anlatmak istediğim, sadece hikâyenin kendisiydi. Eğer daha yalın bir şekilde, daha basit kelimelerle anlatabilseydim, inanın ki öyle yapardım.) Yani yazar, herkese ulaşayım diye, öykünün hakkını da yememeli, onu doğasından uzaklaştırarak, mahremiyetinden soyup çırılçıplak bırakmamalıdır.

Öykü, zaman zaman yazarına, kimi soyut yaklaşımları, anlamı örtmeyen bir kapalılığı dayatabilir. Ama bu, sun'î bir girişimden öte, yapısaldır. Öykü, yapısı gereği üç- beş sayfada oluşturulan bir dünya olduğundan, bir çok olmazsa olmazlara ihtiyaç duyar. Öykü bir kere, her şeyi kısa ama yoğun anlatmalıdır. Ayrıca vurucu ve net anlatmalıdır. Ve gereksiz kelimelere yer vermemelidir. Çünkü öykü, bu kısalıkta anlam yoğunluğunu yakalamak durumundadır. İşte öykü bütün bunları, her zaman sade ve açık bir anlatımla gerçekleştiremez. Çünkü öykücü bu üç-beş sayfada, bu kadar gerekleri (kısalık, yoğunluk, anlam zenginliği, vuruculuk, netlik vbg.) yerine getirebilmek için bazen kaçınılmaz bir şekilde, soyutlamalara, simgelere, göndermelere, bilinçaltı çoğaltmalarına ihtiyaç duyar. Burada amaç, anlamı örtmek değil, çağrışımı bol araçlara gönderme yaparak, anlamı zenginleştirmektir. Bu

araçlarla okuyucunun muhayyilesi ve dikkati yardıma çağrılır. Paylaşım artırılmaya çalışılır. Anlattığı şeyin gereklerinin yerine getirilmesinden ve anlamın derinleşmesinden başka amacı yoktur. Değilse, hiçbir öykücü, anlattığı şeyin hayata dokunmasından alınmaz, kompleks duymaz.

Bu nedenle açıklık ve kapalılığı bir başına, öykünün değerine ilişkin mutlak bir ölçü olarak kabul etmek zordur. Mesela M.Ş. Esendal'ı düşünelim. Açıklık ve sadelik ile başarılmış öykülere en iyi örnek Esendal'ın öyküleridir. Ama bunu genelleştirip, Esandal'ın bütün öyküleri için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Kuşkusuz hayır. Sadelik peşindeki yazarda, büsbütün gevşek, iyi dokunmamış, işçiliği az öykülere de rastlamak mümkündür. Ya da yoğunluk ve biçim ustalığına örnekler: Kafka, Faulkner. Bunlar için de aynı şeyleri söylemek mümkün. Kısaca anlaşılır olmakla değer arasında doğrudan bir örtüşmüşlükten sözetmek zordur.

Sonuç olarak yazar, yazma serüveninde, başta belirttiğimiz "nezaket borcunu" yerine getirecek, okur da, yazarın "seçimlerine", okuma serüveninde dikkat ve özenle karşılık verecektir.

Sanatsal ürünü besleyen en temel saiklerden biri coşkudur. Çünkü ürün, bir yürek ve ruh boşalımıdır. Sanatçı bu üretim sürecinde yüreğinin, bilinçaltının, çeşitli çağrışımların izinde eserini oluşturur. Coşkuya yaslı ürünlerde yazar eserini oluştururken, edebî ilkelerin bir kısmını hesap edemez. Çünkü onun için önemli olan, kalbinin, ruhunun yazıya geçirilmesi, aktarılmasıdır. Ne var ki kimi edebî ilkeleri gözardı etse de, yazar, eğer o coşkuyu eserine iyi yansıtmışsa, bu, okuru rahatsız etmez. Çünkü o da okuma serüveninde, tıpkı yazarın yazma serüveninde olduğu gibi, bir coşkunun peşine düşmüştür. İşte bu coşku, içtenlik ve ritim, kimi edebî zaafları affettirir. Bu coşkulu anlatıma Dostoyevski ve Sait Faik'in eserlerini örnek olarak gösterebiliriz. Onların eserlerinde coşku o kadar öne çıkar ki, kimi ilkeler bu yazarlar için âdeta önemsizleşirler.

Peki bu coşku ve çağrışıma yazar büsbütün teslim mi olmalı, yoksa belli bir disipline o da uymalı mı? Coşku ve çağrışımların esere çok şey kattığına hatta eserin bu duygu ve yaklaşımlarla oluştuğuna kuşku yoktur. Ama burada yazarı bekleyen bir tehlike vardır. O da yazarın bu coşku-

ya kapılarak duyguları abartmasıdır. Oysa yazarın ne kadar içten olduğunu yansıtmak için duygulara abartıyla yaklaşması eserin paylaşımını azaltmaktadır. Duygulara abanılarak belki kestirmeden gidilebilir ama bu yol kolaycılıktır. Aslolan kelimelerin gücünden hareketle o duyguları verecek anlamı sezdirmek, anlatmaktır. Bu anlamda yazar ürünün oluşma serüvenine müdahale etmeyecek ama duyguları abartmadan verebilecek yöntemi de bulacaktır.

Başarılı yazarların bunu bir tavırla, ses tonuyla, çarpıcı bir diyalogla yaptığını görüyoruz. Bu tür bir yaklaşım da etkiyi gizleyerek daha da derinleştirmekte vurucu kılmaktadır. Eğer o duygu yoğun ânlar, peşinde koşulan izlekler, estetik bir bütünlük içinde soyutlanarak, simgeleştirilerek verilirse paylaşım ve vuruculuk artmaktadır. Böylece biz bir tavırdan, bir eylemden kahramanın ruh halini çıkarabiliriz. Anton Çehov: "Öyküleriniz için ağlayıp sızlayabilir, kahramanlarınızla birlikte acı çekebilirsiniz, ama kanımca insan bunu, okuyucunun ayrımına varamayacağı bir biçimde yapmalıdır. Etki ne denli nesnel olursa, o denli güçlü olur. (...) İnsanların çok büyük çoğunluğu sinirlidir, çoğu acı çeker, küçük bir bölüğü de keskin acı çeker; insanların -sokaklarda, evlerde- üstlerini başlarını yırttıklarını, saçlarını başlarını yolduklarını gördünüz mü hiç? Acı, yaşamda dile getirildiği gibi dile getirilmelidir, yani kollarla bacaklarla değil, sesin tonu ve anlatımla, el kol devinimleriyle değil, incelikle."

Ramazan Dikmen'in "Muhayyer" adlı öyküsü bütün bunlara iyi bir örnektir. Dikmen bu öyküde, istikbale kurban edilen bir aşkı, sessizliğe boğulmuş kımıltısız bir hayatla geçiştirmeye çalışan incelik düşkünü müftü kızının

dokunaklı hikâyesini anlatır. Bu kütüphane memuresi, büyükşehirden, doğduğu kasabaya savrulmuş, orada derin iç çekişlerle hayata bakmaktadır. Bu kahramanımızın hüznü, yenilmişliği, abartılı bir duygusallıkla değil, hikâyenin bütününe yayılmış bir "atmosfer"le, tasvir ve eylemlerle verilir. Derin iç çekişlerle, kımıltısız duruşlarla, fasıllara dalıp gitmelerle... Bu hüzünlü, dokunaklı hayat, hikâyenin dokusuna, âdeta her sayfasına nakşedilir. Açıkça dile getirilmese bile biz bu hüznü pek çok yerde derinden hissederiz. Örneğin yazar bu savrulmuş hayatı, artık aramızdan çekilen incelikleri, bu duyarlılıkların yok oluşunu bir yerde, kahramanımızın evine gönderme yaparak verir: "Şehirde tek tük kalmış yapılardan. İki katlı. Beyaz badanalı. Narin pencereli. Yüksek duvarlar içindeki bahçesine büyük avlu kapısından girilen. Ama artık yer yer sıvaları dökülmüş. Pervazlarına kurt dadanmış. Oluklu kiremitleri yosun bağlamış. Çatısında delikler açılmış. Bahçesindeki dutlar kurumaya yüz tutmuş." Dikmen'in burada yapmak istediği kuşkusuz basit bir ev tasviri değildir. Onun yapmak istediği şey tükenmekte olan incelikleri, duyarlılıkları daha etkili ve vurucu anlatma arzusudur.

Nezihe Meriç, "Menekşeli Bilinç" öyküsünde bir ayrılık ve duygu yoğun anı abartmadan çarpıcı bir resimle şöyle anlatır: "Sokak kapısı açılınca kamaşık bir beyaz ışık düştü merdiven başına. Sonra, ışıktan, sarı tüyleri parlayan iki ince bacak, bir küçük bavul geçti. Bir ince bilek, bir kalm kemerli kol saati, bir tutulmuş öpücük, üç damla peş peşe gözyaşı damlası geçti. Sokak kapısı, sonra, yavaşça sineklenmiş menekşelerin üzerine kapandı." Meriç, burada sulugöz metinlerin tuzağına düşmeden, ayrılık anlarının insanda yarattığı acıyı, hüznü etkili bir şekilde bize yaşatır.

Cemal Şakar'ın "Ses" adlı öyküsünde ise, bir hücre ya da bir hapishaneye ziyarete giden bir kahramanın hikâyesi anlatılır. Ama öyküde ziyarete gidilen yer açık bir şekilde belirtilmez. Örtük bir anlatımla âdeta sezdirilir. Kahramanımız taş binanın küf kokan koridorlarından geçer. Her yer çın çın ötmektedir. Paslı demir kapı yavaş yavaş açılır. Buraya girdikten sonra kapı üstünden kilitlenir. Öykünün en önemli mekânı burasıdır ama yazar mekânın adını koymaz. Küçücük ayrıntı, öyküye büyü ve gizemli bir hava katar. Böylece okurun merak ve dikkat unsurları harekete geçirilerek okur metne bağlanır. Mekânı da güncelin tüketiminden uzaklaştırır ve çağrışımı bol bir atmosfer yaratır.

Görüldüğü gibi bu yaklaşımla öykü, gündelik yaşamın akışı içinde yitip gidecek olan ayrıntıları, işaretleri alır; anlam alanı geniş, çağrışımı, çoğaltımı zengin bir alana ulaştırır. Böylece hem güncelden kaynaklanan zaaflar giderilmiş, hem de kalıcılığın ve yarınlara taşmanın gereği yerine getirilmiş olur.

Tabii bu tarz öyküleme biçimi ile; hayatta karşılığı olmayan biçimsel artistik denemeleri birbirine karıştırmamak gerek. Çünkü çok özel zihinsel karmaşa ile yarınlara taşmak mümkün değildir.

ÖYKÜDE KISALIK NEYE TEKABÜL EDER?

Kurgusal türden olmaları ve her ikisinin de hikâye etme ortak özellikleri nedeniyle, yıllardır öykü, roman için bir sıçrama tahtası, bir geçiş süreci, bir hazırlık safhası gibi görülmüştür. Bu yâklaşıma göre, öykü yazarları biraz daha gayret gösterip, biraz daha çalışırlarsa roman yazacak seviyeye gelebileceklerdir. Yani roman, uzun soluklu maraton koşucularının işi, öykü ise bu uzun koşuya dayanamayacak olan daha yolun başındaki zayıf, kısa soluklu atletlerin işi.

Tabii bütün bu yargılarla, kısalık ile değer arasında bir ilişki kuruluyor, kısalık bir zaaf olarak takdim edilmeye çalışılıyordu.

Peki gerçekten öyle mi? Ya da soruyu şöyle soralım: Öyküde kısalık neye tekabül eder?

Evet, hem roman hem de öykü "anlatır". Ve ikisi de şöyle ya da böyle bir hikâyeye ihtiyaç duyar. Peki acaba roman ve öykü "aynı hikâye"ye mi ihtiyaç duyar? Bu soruyu çoğunlukla "hayır" olarak cevaplayabiliriz. Kimi hikâyeler vardır ki ancak öyküleştirilebilir kimileriyse ancak

romanlaştırılabilir. Öykülük bir hikâyeyi zorlayarak, çekiştirerek romanlaştıranlar ya da romanlık bir hikâyeyi kırpıp kırpıp öykü yapanlar daha baştan savaşı kaybetmişlerdir. Yani öykü, romandan bir parça, romanın hikâyesinden bir bölüm değildir; öykülerin bir araya getirilmesiyle roman oluşmaz. Peki roman ve öykü, aynı hikâyeyi anlatamaz mı? Elbette anlatabilir. Ama hikâyeye bakış açıları, ele alışları, yapıları gereği birbirinden farklı olur.

Şöyle genel bir kanaat vardır. Öykü hayatın bir kesitini, bir bölümünü, bir ânını ele alır, romansa hayatın tümünü. Dolayısıyla roman, hayatı, olayı derinlemesine verip, onu bütün boyutlarıyla işlerken, öykü onun küçük bir yanını konu edinir. Görüldüğü gibi burada da zaafiyete ilişkin bir gönderme var. Oysa durum hiç de öyle değildir. Aslında doğru, öykü geveze değildir. Her şeyi özenle anlatmalı, savrukluğa yer vermemelidir. Fazladan tek bir kelime bile öykünün bütün büyüsünü bozabilir. Dantel gibi örmelidir eserini öykücü. Ama bu, bir olayı, hikâyeyi, enstantaneyi bütün boyutlarıyla, işlemediği, işleyemeyeceği anlamına gelmez, gelmemelidir. Uzunlukla değer arasında bire bir bir ilişki yoktur. (Hatta belki de "Küçük Güzel"dir.) Kısaca "değer", ortaya konan şeyle ilgilidir. İşte burada gözden kaçırılan şey romancının ve öykücünün seçtiği hikâyede odaklaşmaktadır. Başta da belirttiğimiz gibi roman ve öykü, aynı hikâyeyi anlatsa bile her biri farklı anlatır. Romancı anlatacağı şeyi enine boyuna anlatır, ilgili ilgisiz pek çok şeyi kullanır, çünkü önünde sonsuz bir yazı alanı vardır. Onun hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi anlatıma boca edebilir. Hem roman bunu kaldırır hem de okur, beklentisi icabı, bunu anlayışla karşılar. Bu bağlamda Tolstoy'a yakıştırılan kimi hikâyeler

vardır. Tolstoy, oturup şuraya bir poker oyunu şuraya başka bir şey koyayım diye düşünürmüş. Hatta o dev gibi "Savaş ve Barış" yayınlandıktan sonra bir gece kâbus görüp "Yat yarışı! Bir yat yarışı!" diye çığlık çığlığa uyandığı söylenir. Ama "Savaş ve Barış" yayınlandığı için yat yarışını bir yerlere sokuşturamaz. Tolstoy haklıdır çünkü romanda ne anlatılırsa gider. Ve çoğunlukla da romancının seçme yapması gerekmez. Öykü ise bütün bir hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir ânı, görüntüyü, enstantaneyi bulur ve onu anlatır. Yani seçme yapar. Yapısı gereği böyle yapmak zorundadır. Çünkü roman kadar önünde uzun bir serüven yoktur. Ama seçme yaparken hayatı atlamaz, es geçmez, onu temsil eden işareti tespit eder ve aktarır.

Olayı şöyle netleştirmeye çalışalım. Bir hikâye düşünelim. Kahramanımız kendini bir davaya adamış mücadeleci bir kişidir. Etrafında onlarca arkadaşı ölür. Kendisi de pek çok olaya karışır. Aranmaktadır. Yurtdışına kaçmak zorunda kalır. Yani sürgüne. Ama yıllar sonra ülkesine dönünce, her şeyin değiştiğini görür. O eski dava arkadaşları bir başka yöne savrulmuşlar, yeni ahlâk ve dünya görüşünün peşine düşmüşlerdir. Kahramanımız derin hayal kırıklığı yaşamaktadır. Bir ömrünü verdiği davası artık gözden düşmüştür. Birbirleri için ölümü göze alan insanlar artık birbirlerine yabancılaşmıştır. Her biri, bir başka dünya gailesinin peşine düşmüştür. Oysa bu dava uğruna pek çok arkadaşları ölmüştür. Kahramanımız derin bir yıkılmışlıkla, bir köşeye çekilir.

Şimdi bu hikâyeyi romanın nasıl işleyeceğini düşünelim. Muhtemelen romancı kahramanımızın karıştığı öğrenci olaylarını, onun mücadelesini, belki o dönemdeki aş-

kını, yurt dışına çıkışını, oradaki yaşamını, yurda dönüşünü, diğer kahramanların yeni yönelimlerini, kahramanımızın bir köşeye çekilişini, çeşitli kurgu ve bakış açılarıyla sayfalarca anlatır.

Ama öykücü bu hikâyeyi böyle anlatmaz, daha doğrusu anlatamaz. O bütün bu hikâyeyi simgeleyecek bir olayı, görüntüyü tespit edip, öyküsünü oluşturur. Mesela kahraman duvarda, öldürülmüş dava arkadaşının afişini görür. Ve zihninde geçmişine döner. Öykücü geri dönüşümlerle, ama çarpıcı resimlerle ve yoğun bir anlatımla olayı öyküleştirir. Biz kahramanın bir hareketinden, bir mimiğinden, bir izleniminden bütün bu hayatı yaşadığını anlarız. Evet bir kesit ama bütünü kucaklayan, bütünü en iyi şekilde temsil eden bir kesit. Yani bütünün aslında kendisi. Asla bir parçası değil. Bizzat kendisi.

Marquez'in "Günlerden Bir Gün" adlı öyküsünü hatırlayalım. Bu öyküde kasabaya zulmeden bir diktatör (Belediye Başkanı), beş gündür ağrıyan dişini çektirmek için dişçiye gelir. Ama kasabanın diplomasız dişçisi Aurelio Escovar diktatörün dişini çekmek istemez. Çünkü diktatör yirmi arkadaşını ölüme göndermiştir. Ama fazla direnemez, diktatör tarafından öldürüleceğini anlayınca istemeye istemeye de olsa dişi çekmeye karar verir. Yine de bir şekilde hıncını almak istemektedir. Diktatörü koltuğa oturtur. Dişçi, diktatörün dişine bakar ve; "Bu dişin uyuşturulmadan çekilmesi gerekiyor, çünkü apseli" der. Diktatör mecburen kabullenir. Ve dişçi onun apseli dişini kerpetenle çeker. Büyük bir acı yaşayan Belediye Başkanı'nın gözlerinden yaşlar boşanır. Dişçi sanki bütün hıncını almış gibidir. Ona temiz bir bez uzatarak; "Gözyaşlarınızı silin" der.

Bu müthiş ironik durum, roman ve öykünün, hikâyeye yaklaşımını çok güzel izah etmektedir. Marquez eğer bu hikâyenin romanını yazsaydı, önce diktatörü tanıtır sonra onun zulmü altında inleyen insanları, o dönemi uzun uzun anlatırdı. Ve hepimizin diktatörden yeterince nefret etmesini sağlardı. Ne var ki Marguez hikâyeyi öyküleştirirken, bütün bu hayatı; olayları simgeleyecek bir olayla (diktatörü dişçi koltuğuna oturtup, uyuşturmadan dişini çektirterek), enstantaneyle veriyor. Ama seçilen enstantane yaşamdan, hikâyeden bir kesit olmuyor, bütün hikâyeyi izah eden, ortaya çıkaran ve bütünlük arzeden bir imge, bir fotoğraf oluyor.

Yani öyküdeki kısalık, bir güdüklüğe, tıkanıklığa, soluksuzluğa tekabül etmiyor, öykünün yapısal özelliğinin gerektirdiği doğal bir seçim olarak ortaya çıkıyor.

Borges'e bir eleştirmen sormuş: "Senyör Borges, söyler misiniz öykülerinizi niçin bu kadar kısa tutuyorsunuz? En uzunu bile 10-15 sayfayı aşmıyor." Gözleri görmeyen Borges, eleştirmenin elini aramış, ona dokunduktan sonra da demiş ki: "Bozmaktan korkuyorum da onun için."

Modern öykünün şimdilerde üzerinde en çok durulan fonksiyonlarından biri, insanı/okuyucuyu kendine yöneltmesi ve onu bir iç muhasebe ile karşı karşıya bırakmasıdır. Bu imkânın, insanı kendisinden uzaklaştıran modern yaşam düşünüldüğünde oldukça işlevsel olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde pek çok karabasanı (kaotik ortam, otomatikleşme, fıtrattan uzaklaşma, metafizik evrenden kopuş, insanî olanın yitirilişi, medyatik çarpılma vbg.) yaşayan modern insanın asıl acınası yanı, onun bu hâlini gösterecek bir imkândan, ortam ve araçtan yoksun olmasıdır. Modernizm kurduğu yaşam biçimiyle günümüz insanına düşünmesi, kendine yönelmesi için ne zaman, ne de imkân tanımaktadır. Böylece modern insan, kendi iç zenginliğinin ve yeryüzündeki konumunun bilincinden uzak, mekanik bir varlık olarak, herhangi bir eşya gibi süflî bir hayatiyeti sürdürmektedir. Onu bu konumundan uzaklaştıracak ve bu konuda ona ip uçları verecek olan şey ise hiç kuşkusuz bir "çarpılma" ve "keşif" hâli olacaktır. Bunun etkili olabilmesi için de çarpılmanın hiç beklemediği bir ân ve mekânda olması gerekir. İşte bu kontra

etkiyi öykü, küçük bir dinlenme ânında, bir yolculuk süresinde yapabilir. Böylece insan bu üç-beş sayfa sonunda kendine, evrendeki konumuna bakabilir ve yanlışlarıyla, doğrularıyla yüzleşme imkânı bulabilir.

Kuşkusuz insanın kendisine yönelmesi, aynı zamanda fıtratla yüzleşmesi, hakikatle irtibat kurması demektir. Çünkü "Kendini, nefsini bilen Rabbini de bilecek"tir. Bu anlamda insanı kendisine, ruhuna, kalbine yönelten her hareket kutsaldır, saygıdeğerdir. Modern öykünün bu "iç muhasebe" işleviyle, geleneksel kaynak ve birikimleriyle de bir kez daha buluştuğunu söyleyebiliriz. Çünkü biçimi, bağlamı, söylemi değişse de menkıbelerin, manzum hikâyelerin, mesnevilerin özü de insanı kendisiyle yüzleştirmek, ona hakikat yansımaları sunmak değil midir? Bu bağlamda doğu hikâyelerinin Batı'da yeni bir psikoterapi aracı olarak kullanılması ilginçtir. "Hikâyeler, beklenmeyen şaşırtıcı, fakat aynı zamanda "gerçek" ve "pozitif" çözümler sunar. Mantığa ve gerçeğe uymasa bile çatışmalarımızın kafesinden dev bir sıçrayışla kurtulmamızı sağlar" diyen Prof. Dr. N. Peseschkian, terapist ile hasta arasında bir aracı olarak kullanılan hikâye ile ilgili olarak şunları söyler: "Hikâyeler hasta için özdeşleşme zemini oluşturur. Aynı zamanda koruyucu da olur. Hasta hikâyeyle ilişkilendirerek kendi çatışma ve arzuları hakkında konuşur. (...) Hikâyelerin içeriklerini özümseyen, onlardan sonuçlar çıkarıp içselleştiren dinleyici ve okuyucular için hikâyeler birer tedavidir." Batıda Pozitif Psikoterapi'nin kurucusu olan Prof. Dr. N. Peseschkian'm, Doğu hikâyelerini değerlendirirken, "Ayna İşlevi" başlığı altında, hikâyeyi "yansıtan ve yansıtılan bir ayna" olarak tanımlaması oldukça şaşırtıcıdır. Böylece aynaya, kendi kendine bakan insan kendi kendisiyle yüzleşecektir.

Tabii öykü okuru kendine yöneltsin derken, ona tuzak kursun, olta atıp kolayından avlasın denmek istenmiyor şüphesiz. Hele ona en ucuzundan mesaj kaygısıyla bir şeyler dikte etsin hiç denmiyor. Araya girmeden, sanatın büyülü atmosferiyle, hakikat parıltılarını yansıtsın deniyor. En azından yaşamdan, çatışmadan, ilişkilerden kaynaklanan hakikat yansımalarını örtmeden, karartmadan, önüne de geçmeden aktarabilsin deniyor. Sanatın kalıcılığının iki temel şartından biri evrensel insanî yanları gündeme getirmekse, diğeri de hakikatle bağlantısıdır. Biçimsel mükemmellikler elbette çok önemlidir. Ama yarınlara taşmada içinde taşıdıkları evrensel yanlar yanında hakikat parıltıları da önemlidir. Mesela biz Mevlânâ'nın Mesnevi'sini yüzyıllardır mükemmel şiiriyetinden ya da iyi hikâyesinden dolayı mı, yoksa içinde taşıdığı özden, fıtratla bizi yüzleştirmesinden, sunduğu hakikat parıltılarından dolayı mı okuyoruz? Düşünmeye değer.

Kuşkusuz bu "yüzleşme"yi tek taraflı olarak yani sadece okur açısından düşünmek yanlış olur. Ortaya çıkan öykü yukarıdaki andığımız niteliği taşıyorsa, hiç kuşku yok ki, "yazma serüveni"de yazar açısından bir anlamda fıtratla yüzleşmedir. Çünkü kendine, sanatına saygısı olan ve yaptığı işi ciddiye alan her öykücü, yazı serüveninde ya iki yüzlülük yapıp fıtratı es geçecek ya da yüzleşmenin o müthiş gerilimini yaşayacaktır. Usta öykücü Sevim Burak bu gerilimini yaşayanlardandır: "Benim için yeni bir hikâyeye başlamakla tabancayı şakağıma dayamak aynı şeydir." Bu anlamda öykü, hem okuyucu hem de yazar için bir "iç muhasebe" imkânı yaratmaktadır.

İÇSEL SERÜVEN

İnsan ruhunun gizlerine eğilerek, bireyin zihninde, yüreğinde akıp giden hayatları, duygu ve düşünceleri, oluşumları, birikimleri dışlaştırmak, ona ayna olmak olarak izah edebileceğimiz "içsel serüven" tekniği, günümüz öykücülüğünün önemli bir yönelimi olarak öykücülere geniş imkânlar sunmaktadır.

Bir kere içsel serüven yaklaşımı yapısı gereği kullanım alanı geniş, zengin ve verimlidir. Bilindiği gibi insan dışsal olay ve eylemleri (dışsal serüven) yanında, bu dünyada bir de içsel bir serüven yaşar. Yaşananların sonuçları, sevinçleri, acıları, düş kırıklıkları bu iç dünyaya yansır, birikir, kristalleşir. Yaşanamayanların özlemi, umudu, beklentileri ve muhayyilenin uçsuz bucaksız ufukları da burada yerini alır. Kısaca bir başka dünya da burada yaşanır. İşte içsel serüven yaklaşımıyla bu zengin hayat-hayal birikimi ve burada yaşanan coşkular, çatışmalar, depremler dışlaştırılır.

Mîna Urgan, V. Woolf üzerine yazdığı kitabın bir yerinde şöyle der: "Oysa gerçek, her insana göre değişen, elle tutulamayan, su gibi akan bir şeydi. Asıl önemli olan, o gün ne yaptığını, şu gün ne yaptığını rapor etmek değil; aklından

gelip geçen duygularla düşünceleri, anlık izlenimleri saptamaya çalışmaktı. Gerçek yaşamda, basit kalıplara hiç mi hiç uymayan uçsuz bucaksız bir karmaşa vardı. Hiçbir şeyin kesin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu yoktu. Oysa bu gerçekçi romancılar, kişilerinin yaşamını, başlangıcı, orta kısmı ve sonu olan derli toplu öykülere dönüştürmek istiyorlar; gerçek yaşamı yansıttıklarını sanıyorlardı bunu yaparken. Ama yaşamın asıl gerçeklerine ters düşüyorlardı. Çünkü asıl yaşamın gerçekleri maddesel değil, ruhsaldı. Bu gerçekler, dış dünyayla değil, insanın iç dünyasıyla ilişkiliydi."

Anlatım tekniği olarak da bu yaklaşım öykücüye büyük imkânlar sunar. Çünkü insan zihninde saniyede bir değil, binlerce hayat geçer; umutlar, ihanetler, sevgiler... Ve bunlar damıtılmış hâldedir. Bu kısalık ve yoğunluk da öykünün tam aradığı şeydir. Çünkü burada hayatta yaşanan kaba gerçeklerden çok, yaşananların bireye yansımaları ve bireydeki karşılıklar işlenir. (Herold Blodget: Bir çok büyük öyküde dış "fiziksel olay" gerçek öykü değildir. Gerçek eylem içeridedir; gerçek dram, karakterlerin zihinlerinde ve yüreklerinde yaşar. Poe'den bu yana, kısa öyküdeki en büyük gelişme ve bu gelişmenin katkıları "psikolojik" olanakların tanınmasından gelmiştir.)

Öykü de tarihsel serüveni içerisinde bu yaklaşımı sık sık kullanmaya başlamıştır. (Gennadiy N. Pospelov: "Son iki yüz yıl içindeyse, geleneksel dış aksiyon yanında iç aksiyonun önemi arttı. Çehov'un eserlerinde hiç sapmasız ve boydan boya iç aksiyon gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerde sujenin temeli asla eylem taşıyan peripetiler değildir (Çehov'da bunlar düpedüz yok olmuştur), fakat Çehov'da suje temelini, figürlerin çoğu kez herhangi bir olayla da bağlantısı bulunmayan duygu dalgalanmaları oluşturmaktadır. Duygu-

lardaki bu değişimlerin dayandığı şeyler, ya yeni yeni görüntülerin ve olguların farkına varılıp kavranmasıdır, ya zihinsel olgunlaşma sürecidir, veya yanılsamalı tasarımlarından çıkılıp dünyaya daha açık, eleştirel ve derin bir gözle bakılmasıdır, ya da tam tersine, gittikçe daha bir yoğunlukla dar kafalılığın eylemsizliği içine gömülüp gitme sürecidir. Yazarın dikkatinin, dış aksiyonun dinamiğinden ayrılarak bilme-tanıma süreçlerine böyle yoğunlaşması, insan bireyindeki çok boyutluluğa duyulan sanatsal ilginin sürekli artışıyla bağlantılıdır.")

Tabii burada kastedilen, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk, içbenin çok özel bunalımları, kof sayıklamaları değil şüphesiz. Bu nedenle okuru hiçbir şeyin karşılığı olmayan ruhsal çözümlemeler karmaşasına bırakan yaklaşımlarla içsel serüven yaklaşımı arasında bir ilişki yok. Bu anlatımda kuşkusuz muhayyileden de, çok çeşitli insanî açmazlardan da, nevrotik durumlardan da yararlanılır. Ama burada tümüyle bilincin denetiminden çıkılmaz. Ayrıca bilincin algıladığı olur olmaz şeye de körü körüne bir teslimiyet söz konusu değildir. Kısaca burada yapılan, yaşanılan dış eylemlerden, zihnî alanlarımızda yaptığımız keşifler ve vardığımız sonuçlardır.

Sonuç olarak, içsel serüven bir ruh boşalımı şeklinde tezahür ettiği için, gündelik hayatın (dışsal serüven) taktik ve kurallı ilişkilerinden çok daha gerçekçi, doğal ve samimidir. Ve bir öz, damıtılmış bir verim olduğundan, olay ve eylemlerden elde edilecek birikimden daha fonksiyoneldir. Çünkü "sonuç"ların değerlendirilmesinden kaynaklanan bu "yoğunluk", okuyucuyu kurmaca entrikaların gereksiz atraksiyonlarından, olaylarından kurtarır. Böylece sahtelikleriin özü boğmasına engel olunur.

Binbir Gece Masalları'nı hatırlayalım: Karısı tarafından aldatılan hükümdar Şehriyar, bu olaydan sonra kadınlardan intikamını almak için, her gün bir kızla evlenip ertesi gün onu öldürtmektedir. Vezirin kızı Şehrazat ise ülkesinin kadınlarını bu zulümden kurtarmak istemektedir. Ve bir plân hazırlar. O da hükümdar Şehriyar ile evlenecektir. Ama öldürülmeden önce son bir arzu olarak kızkardeşi Dünyazat'ı görmek isteyecektir. Kardeşi de kendisinden "Ne olursun ablacığım, o güzel masallarından birini son defa bana anlat" diyecek ve Şehrazat, hükümdar Şehriyar'ın yanında masal anlatmaya başlayacaktır. Bu plânları tamamen işler ve Şehrazat masallarını anlatmaya başlar. Ama tam sabah olurken, "Gündüz masal anlatılmaz" diyerek masalını keser. Masalın sonunu merak eden hükümdar kendi kendine; "Doğrusu, öykünün şaşırtıcı sonunu öğrenmeden onu öldürmeyeceğim," diyerek Şehrazat'ın ölümünü hep erteler. Bu merak "1001" gece sürer ve bu arada hükümdar ve Şehrazat'ın üç çocukları olur. Masalların etkisi altında kalan hükümdar da, böyle akıllı bir eşi öldürmekten vazgeçer.

Hükümdar Şehriyar'a kinini unutturan, "Binbir Gece" kendisini dinlettiren bu hikâyeler acaba bünyesinde neleri barındırıyordu? Bu nasıl bir etki, nasıl bir büyüydü ki, acı bir ihaneti bile unutturmuştu? Masalın bir yerinde Dünyazat kızkardeşi Şehrazat'a şöyle der: "Ablacığım, anlattıkların ne kadar tatlı ve zarif ve zevki nasıl okşuyor bir bilsen." Demek ki masallar tatlı, zarif ve zevk okşuyor. Peki Şehriyar ne diyor bu masallara? O daha çok "son" larla ilgili ve sonu öğrenmek istiyor. Yani Şehrazat, tatlı, zarif, zevk okşayan masallarını "merak" öğesine yaslayarak anlatıyor. Merak öğesini de kurguyla oynayarak, çerçeveleme öykü tekniğini kullanarak (öykü içinde öykü) ve en heyecanlı yerinde bırakarak gerçekleştiriyor. Bazen de daha sonra anlatacaklarını öne çıkartıyor, önemsetiyor: "Ama bunlar, eğer hükümdarım beni bağışlar ve hâlâ hayatta olursam, yarın akşam ikinize anlatacaklarım yanında hiç kalır."

Bütün bunlarla şunları söylemek istiyoruz: Şehrazat canını kurtarmak, hükümdar Şehriyar'ı "yakalamak" , "etkilemek" için, hikâyedeki özellikle "merak" öğesini kullanarak amacına ulaşıyor. Bu merak öğesidir ki hikâyeler 1001 gece kendisini dinlettiriyor. Eğer bu kuru kuru bir bilgi olsaydı, bu süreklilik 1001 gece sürdürülemezdi elbet. Ama merakın önüne hiçbir şey geçemez. İşte Şehriyar'a kinini unutturan şey bu meraktır.

Böylesine canlar kurtaran merak öğesi, acaba günümüz anlatılarında(roman, öykü vs.) nasıl bir önem arzediyor. Kuşkusuz ilk dönem öykülerinde (özellikle olay öykülerde) merak öğesi ve onun diğer gerekleri, gerilim, korku, sürpriz son, oldukça önemli idi. Hatta öykünün olmazsa olmaz gereklerindendi. (Nâzım Hikmet: Roman,

hikâye, küçük hikâyedeki müşterek vasıflardan biri de merakla okunabilmesidir. Merakla, sonu ne olacak diye okunmayan eser ne romandır, ne de hikâyedir.) Özellikle on dokuzuncu yüzyılda bu yaklaşımın başat bir anlayış olduğunu görürüz. Öykülerde olağanüstü olaylar, korku, şiddet ana temalar olurken, zaman zaman biçim; estetik kaygılar ikincil bir önem arzederdi. Temalarda okur yakalanır ve öykü sonuna kadar kendini okutur ve merakın karşılığı da verilirdi: Çarpıcı son. Başta da belirttiğimiz gibi bu, daha çok olay öykülerde yapılırdı. Ve dönemde neyin anlatıldığı daha önemliydi. Biçim, olay örgüsü, ritim ve o öykünün nasıl anlatıldığı pek de önemli değildi.

Günümüz anlatılarında, olay öykü yanında, durum öyküsü, atmosfer öykü gibi öykü anlatım çeşitlerinin ortaya çıkışı ve öykünün neyi anlattığı yanında nasıl anlattığının da önemli olmaya başlamasıyla birlikte, merak öğesi eski önemini yitirmiş oldu. (E.M. Forster: Hikâye merak duygumuza, olay örgüsü zekâmıza seslendiği halde, biçim güzellik duygumuza seslenir.) Modern öykü böylece sadece merak duygusuna değil, güzellik duygusuna ve zekâya da sesleniyor. Estetik, güzellik, dil başarısı ile öykü yazınsal bir tür olarak özgünlüğünü sağlamlaştırıyor.

Görüldüğü gibi modern öykü anlayışıyla, Binbir Gece Masalları ayrı ayrı yerlerde duruyorlar. Binbir Gece Masalları'ndan çıkaracağımız anlatım ilkelerini hatırlayalım: İyi vakit geçirten, sıkmayan, sürekliliği olan, hayranlık uyandıran, şaşırtıcı sonu olan, tatlı, zarif ve zevki okşayan bir anlatım. (Modern hayat düşünüldüğünde bütün bu duyguları, günümüzde hangi iletişim aracı, hangi sanat karşılıyor acaba?) Modern öykü anlayışı ise bu ilkelerden pek çoğuna gerek duymuyor. Onun aradığı sağlam bir

metin, dil başarısı, etkili bir anlatım, iyi kurgu, iyi olay örgüsü. O daha çok zekâya ve güzelliğe sesleniyor. Yani modern öyküde biçim özden, anlatılan şeyden daha önde.

İşte sorular:

Biz bu modern öykü yaklaşımımızla hükümdar Şehriyar'a canımızı bağışlatabilir miydik? Hükümdar, bilinç akışı, içsel serüven, geri dönüşüm tekniğiyle yazılmış öykülerimizi dinlese nasıl bir tepki gösterirdi acaba?

Hükümdar Şehriyar'ın kültürel talebi nedir? Binbir Gece Masalları ile büyülenen hükümdar, günümüzde, televizyondaki pembe dizileri, radyodaki arkası yarınları mı tercih ederdi, yoksa modern öyküleri mi? Ve Şehrazat hükümdara modern öyküleri mi okur yoksa ona televizyon mu seyrettirirdi?

Canımızı bağışlatacak kadar cazip, dokunaklı, ilginç, hayranlık uyandırıcı öyküler yazabiliyor, anlatabiliyor muyuz?

Ve temel soru:

Peki öyleyse, bir öykü ne işe yarar?

İBRET

Tarihsel serüveni içerisinde hikâye, insanlığın birikimlerini aktarmada kullandığı en önemli yöntemlerden biri olmuştur. Halk hikâyelerinde, masallarda, menkıbelerde, mesnevîlerde, kıssalarda insanlığın yaşadığı sevinçler, acılar, kahramanlıklar, öğütler, ibretler, kısaca hayatın kendisi vardır.

Binbir Gece Masalları şöyle başlar: "Eskilerin yaşam öyküleri, zamanımızda yaşayanlara örnek oluştursun; böylece bir kimse kendinde başkasının başına gelenleri öğrenerek, geçmişteki insanların serüvenlerini ve söylediklerini dikkatle gözönünde tutup onurlandırarak, kendini ıslah etsin! Ve dahi geçmişin öykülerini, sonrakilere ders oluştursun diye saklayanlara da hamdolsun!"

Kur'an'da da büyüleyici bir üslûpla kıssalar anlatılır. Bu kıssalarda, peygamberlerin, doğru yoldan sapmış ulusların hayatları hikâye edilir.

Daha sonraki dönemlerde Kur'an'daki kıssalardan yola çıkılarak hikâyeler çeşitlendirilmiş, çoğaltılmıştır.

Mevlâna Kur'an'ı izah etmek, onun mesajını aktarmak için hikâyeye başvurmuştur.

Menkıbeler de hikâyeye ihtiyaç duymuştur. Hikmetler, keşifler hikâye formuyla işaretlenmiştir.

Dilden dile dolaşan halk hikâyeleri, halkın, aşklarını, acılarını, özlemlerini, sevgilerini, hikâyelere dökmüş, gelecek kuşaklara böyle aktarmıştır. Damlarda, ayışığının altında, hurma ağaçlarının gölgesinde, uzun kış gecelerinde; muhayyilenin, aşkın ipi sonuna kadar gerilip, olağanüstü olayların, müthiş aşkların, ölümüne coşkulu, imanlı gönüllerin peşine düşülmüştür.

Peki insanlık birikimini niçin hikâye formuna dökerek anlatıyor? Ve bunu nasıl forma döküyor? Anlatımda neyi gözetiyor?

İnsanlık birikimini hikâye formuna dökerek aktarıyor çünkü bu hâlde insanlara daha çabuk ve etkili ulaşıyor. Daha kalıcı oluyor, didaktik olmuyor ve herkes anlıyor. Hikâye sanatının o etkileyici, büyüleyici gücü ile insanlar yakalanıyor böylece.

Türleri çok farklı olsa da (aşk, kahramanlık, dinî) bu tür anlatılar üç temel özelliği bünyesinde barındırırlar:

1) Merakla okunabilmesi, ilgi uyandırması, hoşça vakit geçirtmesi.

2) Basit, anlam açıklığı.

3) Faydalı, ibrete vurgu yapması(kıssadan hisse).

Bu anlatılarda özellikle merak öğesi çok önemlidir. Geleneksel hikâyenin en önemli fonksiyonlarından biri dinleyene, okura "iyi vakit geçirtmek"tir. İlgi uyandırıcı, çarpıcı, olağanüstü olaylar, imkânsız aşklar, ayrılıklar, zaman ve mekân sınırı tanımayan yaklaşımlar tercih edilir. (Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Hazret-i Ali Cenkleri, Hayber Kalesi, Kan Kalesi...)

Bu birikimler aktarılırken gözetilen bir başka ilke de

anlam açıklığıdır. Hikâyelerde halkın her kesimi hedeflendiği için olabildiğince anlam açıklığı gözetilir.

Ama bu anlatıların en önemli ortak yanları ise ibrete vurgu yapmalarıdır.

Binbir Gece Masalları'nın girişini hatırlayalım:" Ve dahi geçmişin öykülerini, sonrakilere ders oluştursun diye saklayanlara da hamdolsun!"

Chaucer, Centerbury Hikâyeleri'ni Centerbury şehrine yapılan bir hac çerçevesi içerisine yerleştirmiştir. Yapılan bir anlaşmaya göre hacılar, Londra yakınlarındaki handa buluştuklarında yol boyunca hikâyeler anlatmaya karar verirler.(...) Bu anlaşmaya göre yaklaşık otuz hacıdan oluşan grupta herkes yol boyunca, Centerbury'a giderken iki ve dönüş yolunda da iki anlatıyı aktaracaktır. Dönüşte en iyi ve faydalı anlatıcıyı sunan kişiye ödül olarak handa yemek ısmarlanacaktır (Doç. Dr. Burçin Erol). Evet, gözetilen şey "en iyi" ve "en faydalı" anlatımdır.

Mevlâna Mesnevî'sinde görüşlerini doğrulamak için hikâye anlatır ve hikâyenin bir yerinde hisseyi söyler.

Halk hikâyelerinde de dinleyenlere, hikâyenin sonucunda, yorumlar, nasihatler yapılarak, hisseye vurgu yapılır: "Lakin bazen de bunlara Allah ey etsin diyorum. Hakikat, hal insanlar her ne kadar edebî erkanla olur, töre terbiye olursa, yükselir. İlim irfan yuvası olur, adam olur."

Görüldüğü gibi hikâye tarihsel serüveni içerisinde hep yüzleşme fonksiyonunu yüklenmiş. İnsanı kendine, birikimine, yaşadığı tecrübelere yöneltmiş, ibrete vurgu yapmış. Kıssadan hisseyi gözetmiş.

Peki ya şimdi?

Bakın işte yine olay gelip sanat-edebiyatın tartışıla tartışıla gına getiren ama hiç bir sonuç alınamayan sanat-ede-

biyatta "mesaj" tartışmalarına dayandı.

Bilindiği gibi bu alan da ülkemizde tam bir ateş yumağı. Eline alanı yakıyor. Çünkü o kadar kötü örnekleri var ki bu yaklaşımın. Hele hidayet romanlarını, sosyal içerikli romanları, köy, işçi romanlarını, öykülerini düşününce iş iyice içinden çıkılmaz bir hâle geliyor.

ŞARK HİKÂYELERİNDE SEMBOLİK ANLATIM

Sembolü kısaca, kavramlaştırılamayan, dile getirilemeyen, sezgi, izlenim ve gerçekliklerin ifadesi için başvurulan bir yöntem, bir iletişim öğesi olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda sembol "açıklanamazın ifade biçimidir." Sembol, mesajı ve muhtevayı temsil ederken, gerçeğin de yerine geçer. Sembol bununla da kalmaz, temsil ettiği gerçeğin anlam alanını derinleştirir, geliştirir, çoğaltır. Çünkü "Bağlamı ne olursa olsun bir sembol her zaman gerçeğin birkaç alanının birliğini açığa çıkarır." (Mircea Eliade)

Genelde sembolün anlamı örttüğü yolunda yanlış bir kanaat vardır. Oysa sembolik imgelemle anlam/gerçek bir karmaşaya/bilinmezliğe sürüklenmek istenilmez. Tam tersine, amaç o anlamı basit/somut bir düzleme kavuşturma çabasıdır. Çünkü sembol "Gizli anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir o, bir gizin tecellisidir." Ama sembolün deşifresinin, belli bir birikime, arka plâna, düşgücüne, algı yeteneğine bağlı olduğu da bir gerçektir. Ve elbet "fantazia"dan beslenir. Bu nedenle "Simgelerin ortaya konması ve maksatların ortaya çıkarılması için" şerhler yapılır. Tabii bu "karşı taraftan" beklenilen dikkat ve birikim işin do-

ğası gereğidir. Elbette sembolle asıl amaç "gerçeğin izahı" girişimidir.

Gilbert Durand sembolü şöyle tanımlıyor. "Sembol, anlatılamaz ve görünmez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliği somut olarak enkarne etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelten ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelenmeler oyunu aracılığıyla yapan işarettir." Yani sembol "anlatılamaz"a ve "görünmez bir gösterilen"e "gönderir" ve "uygunsuzluğu" düzeltir.

Özetlersek, bu yaklaşımla zaman, mekân, isimler aşılıp gerçek sembolleştirilerek (kristalize edilerek) mühayyilenin de devreye girmesiyle bu "açıklanamaz anlam ifade" edilir.

Simgesel anlatımın daha çok metafizik, mistik âlemde kullanım alanı bulduğunu söyleyebiliriz. Çünkü dinler, gizem, örtük işaretler, imalar yanında pek çok soyut kavramı bünyesinde barındırırlar. Dış dünya yanında insanın iç dünyasına, kalbine yönelen ve onu öteye çağıran din, elbette sembolik dile ihtiyaç duyacaktır. Çünkü manevî âlem, batınî dünya, cennet, cehennem, keşif, ruh kavramlarını didaktik bir dille tanımlamak, izah etmek kuşkusuz zordur. (Titus Burchart: Simge akıl ötesi gerçekliklerin anahtarıdır.)

Hep kutsalın izindeki Şark düşünürleri, büyükleri de eserlerinde sembolü bol bol kullanmışlardır. Ve daha çok felsefî yanları ağır basan sembolik hikâyeler yazmışlardır. İma, istiare, sembolik yaklaşımlarla ontolojik sorunlar, hikmet arayışı bu metinlerde işlenmiştir.

Şark dünyasındaki ilk simgesel hikâyenin İbn Sina'nın yazdığı "Hay Bin Yakzan" olduğu kabul edilmektedir.

Daha sonra İbn Tüfeyl, Sühreverdi de aynı iz üzerinde eserler vermişlerdir.

İbn Sina "Hayy Bin Yakzan"da, sembolik bir anlatımla öncelikle Doğu Batı zıtlığını ve yolculuğunu anlatır. Kahramanımız, adı Hayy Bin Yakzan olan bir ihtiyar görür. İhtiyarın mesleği, bütün hâllerini bilip anlayıncaya dek dünyanın çevresini dolaşmaktır. (Şarihlere göre bu ihtiyar melektir.) Kahramanımız onunla pek çok meseleyi konuşur. Ondan ilimlerin yolunu göstermesini ister. Hayy Bin Yakzan da feraset ilmini, nefsin hilelerini, fitneyi anlattıktan sonra yolculuğu önerir. Kahramanımız ondan kendisinin ettiği gibi seyahat etmek için yol göstermesini ister. O da "Tam ve ciddi bir istek ve sevinçle seyahat etme arzusuna kapıldığın ân sana eş ve yoldaşlık ederim" der. Hikâye boyunca Doğu ve Batı yolculuğu ve bu yolculuğun şartları, hâlleri, muhtemel sonuçları konuşulur. Kısaca Hayy Bin Yakzan bir yolculuk hikâyesidir. Ama bu maddî yolculuktan öte, nefsin, ruhun yolculuğudur.

Sühreverdi ise Kıssatu'l-Gurbetu'l-Garbiye'de ruhun Batı yolculuğunu işler. Bu simgesel ruhun yolculuğu, kısa geleneğine bağlı olarak anlatılır. (İsmail Yakıt: Batı nesneler âlemi, karanlık veya zulmet adını verdiği ve içinde bulunduğumuz fizik âlemidir. Doğu ise, ruhun asıl vatanı olan ve fizik âlemdeki varlıkların ebedî orijinlerinin bulunduğu ve nurlar âlemi adını verdiği metafizik âlemdir.) Kitap, "hikmet ve derin imalarla" örülüdür. Bu hikâyelerde, varoluş, din, bilim, iman, duyular gibi temel felsefî sorunlar gündeme getirilir.

Şark hikâyelerindeki sembolik anlatımda kullanılan en önemli motif ise kuştur. Kuş, kuşdili anlatımının çıkış noktası kuşların dilini bilen Hz. Süleyman'dır. İbn Si-

na'nın Risaletu't-Tayr'ı, Ahmed-i Gazali'nin Risâletu't-Tuyûr'u, Necm-i Râzi'nin Risâletu't-Tuyûr'u, Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr'ı kuş sembolüyle hikâyeleştirilmiştir.

Bunların en ünlüsü hiç kuşkusuz Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr'ıdır. Attar burada hakikat arayıcılarının yolculuğunu anlatır. Gizli, açık dünyada ne kadar kuş varsa bir araya toplanıp, "Hiçbir ülke padişahsız değil, biz de kendimize bir padişah seçelim" derler. Hüdhüd kuşu öncülüğünde padişahları olmasını istedikleri Sîmurg'u bulmak için Kafdağı'na doğru yola çıkarlar. Yıllarca yokuşlarda, inişlerde uçarlar. Bu uzun yolda bir ömür harcarlar. Yol çetindir. Kuşlar dağın zirvesine kadar istek, aşk, marifet, istiğna, tevhid, hayret ve yokluk vadilerini aşarlar. Nihayet kuşların pek azı Kafdağı'na varabilir. Sadece otuz kuş. Karşılarına çıkan Yüce Çavuş'a "Biz buraya Sîmurg, padişahımız olsun diye geldik" derler. O ise, "Siz âlemde ister olun, ister olmayın; zaten ebedî padişah, o dur" der. Ve ekler: "Dönün geriye". Kuşlar ne yapacaklarını şaşırırlar. Sonunda yakınlık güneşi doğar ve üstlerine ışık salar. Böylece Sîmurg'un yüzünü görürler. Fakat Sîmurg'a bakınca orada ancak kendilerini görürler. Kendilerine bakınca da orada Sîmurg'u görürler. Yani Sîmurg bizzat kendileridir. Bu otuz kuştur. Görüldüğü gibi bu hikâyede, tasavvuftaki seyr-i sülûk, vahdetu'l-vücud konuları sembolik bir dille hikâyeleştirilir.

Alegori de, Şark hikâyelerinde çok kullanılan bir hikâye yöntemidir. Şark hikâyeciliğinin klâsiklerinden sayılan, Marzuban Bin Rüstem tarafından kâleme alman "Marzubannâme", kahramanları hayvanlardan oluşan fabl türünden bir eserdir. "Akıllıca nasihatler", "faydalı tavsiyeler"

den oluşan kitap, hükümdar ile veziri arasında geçen tartışma sonucu nakledilen hikâyelerden oluşmaktadır.

Beydeba'nın "Kelile ve Dimne"si de bir hikmetler kitabıdır. O da fabl türünde yazılmıştır. Kahramanları hayvan olan hikâyeler, iç içe geçmiş çerçeve hikâye tekniği ile anlatılmaktadır. Hırs, mutluluk, bilgi, tasavvuf, şükür, yalan ana temalarıdır.

Sembolik hikâyelerin, alegorik anlatımların daha çok felsefî düşüncelerin ve tasavvufî hayatın izahı için başvurulan bir "biçim" tercihi olduğunu söyleyebiliriz. Bu "tercih" hiç de sıradan, öylesine bir seçim değildir. Böylece, hem az sözle çok şey anlatmanın hem de yarınlara taşmanın ve yarınlarda var olmanın gereği yerine getirilmiş olunur. Çünkü sembolik anlatım, yapısı gereği güncelin tüketiminden uzaktır ve gerçeği çeşitlendirerek/çoğaltarak temsil eder. Bu unsurlar da elbette bir "eser" için hayatî önem taşımaktadır.

KURGU

Öykücü, üç beş sayfada bir dünya kurar ve kurduğu o dünyaya okuru inandırmaya çalışır. Öykü, ister bire bir yaşananları, realiteleri anlatsın, ister bir etkilenme ile oluşsun, sonuçta, bütün bunlar, yazarın yeni bir disiplininden geçer ve onun müdahaleleriyle oluşur. Yazar, bir zabit kâtibi olmadığına göre, elindeki malzemeyi kendi dünyasında dönüştürür ve bir başka hâle dönüştürür. Yani öykü, elbette, tıpkı roman gibi, sinema gibi, diğer sanatsal türler gibi kurgusaldır.

"Öykü bilinmeyen bir evin bir an aralanıp kapanan kapısıdır" derler. Ve okur olarak biz aralanan o kapıdan, birden havalanan perdeden içeri bakarız; oradaki dünyalara, oradaki rüyalara, oradaki kırılmalara. Kısa bir ân, acılara tanık oluruz, rüyalara, ihanetlere... Bazen tanıdık yüzlere rastlarız, yalnızlıklara, yenilgilere, hüzünlere...Ve o dünyalarda, o rüyalarda yiter gideriz. Bazen de o aralanan kapıdan hiçbir şey göremeyiz. Gözümüze bir perde çekilir, kapılar birden kapanır, içeridekiler uçar. Ya da aralanan kapıdan odaya baktığımızda, kahramanlar öylesine bir mumya gibi dururlar karşımızda; cansız, soluksuz.

Hiçbir şekilde düşlerini, dünyalarını bize açmazlar. Karşılıklı, anlamsız gözlerle bakışır dururuz, okur ve kahramanlar olarak. Bazen de yazar, cimri davranır, kapıyı hemen kapatır, içeriye girmemize izin vermez. Biz hayretlerimizle dışarıda kalakalırız.

Peki içeride göreceğimiz nedir? Yazar neyi göstermelidir? Kuşkusuz o yazarın seçimidir. Ama aslolan okurun bu dünyanın varlığına inanmasıdır. Başarılı öyküler, dünyasını hemen kuran, okuru içine alıp, kendi serüvenini yaşattıran öykülerdir. Tabii ki bu da, anlatının kendi iç gerçekliği ile mümkündür. Değilse anlatının kendi iç çelişkileri bizi öyküden koparır ve böylece öykünün kurgusal yanı sırıtır. Oysa okur, öyküyü okurken onun kurgusal yönünü unutmalıdır. Yani yazar, aralanan kapıdan neyi, nasıl göstereceğini bilmelidir.

İçeride ille de patırtı gürültü, dövüş, itiş kakış, ölüm olması gerekmez. İçerisi karanlık, her şey bitmiş, devinimsiz de olabilir. O vakit içerideki eşyalardan, izlerden, kokulardan orada nelerin olup bittiğini anlayabiliriz. Ama bu durumda yazar, feneri nerelere tutacağını bilmelidir. Bu feneri tuttuğu yerlerle, biz bir dünyayı, bir düşü anlayabiliriz. Birbirini tamamlayan, bizi bir bütüne doğru götüren bu küçük parıltılar (ayrıntılar), sonunda odayı büsbütün aydınlatırlar, en azından bizim öyle görmemizi sağlarlar. Muhayyile ve sezgilerimizle fotoğraf tamamlanır. Fener, yanlış yerlere tutulursa, o atmosferden hemen koparız. Ortaya yeni bir resim çıkaramadığımız için de, anlatılan şeye yabancılaşırız.

İşte bütün bunlar öyküde kurgu olayının problemleridir. Kapı ne zaman açılacak, ne zaman kapatılacak; içeride ne, hangi sıralara göre nasıl anlatılacak ve anlatılan hikâye nasıl inandırıcı ve etkin olacaktır?

Öyküde hem inandırıcılığın gerçekleştirilmesinde,

hem de anlatılan şeyin etkisinin artırılmasında kurgu yaklaşımının önemi büyüktür. Çünkü öyküdeki iyi kurgu, bizi hemen öykü evrenine sokar. Çarpıcı bir giriş (kapının açılma ânı), ustalıklı anlatım, bölümleme, resimleme ile birden bize sunulan öykü evreninin içinde buluruz kendimizi. Geçişlerin mükemmelliği ve son (kapının kapanma ânı) ile de bu etki en üst noktaya ulaştırılır. Kısaca amaç, anlamı derinleştirmek ve parlatmaktır. Ayrıca iyi bir kurgu ile hem akışkanlık, hem de ritim gerçekleştirilebilir. Ama eğer kapının açılma ve kapanma zamanı, içeride göreceğimiz resimlerin, durumların "anlatım sırası" iyi dizayn edilmezse, ne bu dünyaya girebilir, ne de bu dünyadan bir şey anlayabiliriz.

Dümdüz bir kurgunun (anlatının) belki "anlaşılır" olma gibi bir olumlu yanı olmakla birlikte, etkinin maksimize edilmesi yönünde de zaafları vardır. Oysa modern öykünün ulaştığı nokta ve modern insanın ona yüklediği anlam düşünüldüğünde etki ve çarpıcılığın önemi büyüktür.

Ayrıca kurgu ustalığı ile "merak" unsuru da verimli bir şekilde değerlendirilmiş olur. Böylece anlatı monotonluktan kurtulur, gizem ve çekicilik devreye girer, okur yakalanır.

Özellikle modern öykünün bir anlatım tekniği olarak kullandığı flash-back, iç monolog, bilinç akışı gibi anlatım imkânlarını bu gözle de değerlendirebiliriz. Örneğin bu anlatım tekniklerinde, "zaman" olabildiğince verimli bir şekilde değerlendirilir. Geçmiş, gelecek, içinde bulunulan ân, birbiri içine girmiş, zamanlar kaynaşmıştır. Bu tekniklerle, kurguda, alabildiğine geniş bir ortamda, zamanla oynama, onu kullanma imkânına sahip oluruz.

Ne var ki burada dikkat edilmesi gereken bir husus

vardır: kurgu aşamasında, okurun algılama ve anlama süreci fazla zorlanmamalıdır. Ne kadar başarılı anlatılırsa anlatılsın, kurgu anlamı örtüyorsa, bu başarının, okur nezdinde hiç bir anlamı yoktur.

Ama yine de bütün bu anlatılanlara karşın kurgu, sadece resimlerin, görüntülerin, olayların sıralanışı değildir. Kurgu, bu sıralanıştan sonra ortaya çıkan "yeni resim", "yeni durum"dur. Bütündür.

Türk öykücülüğünde kurgu ustalığı konusunda, ilk akla gelen isimler olarak Tomris Uyar ve Adalet Ağaoğlu'nu anabiliriz. Öykücülüğümüzün bu iki ustasının kimi öyküleri dikkatle okunduğunda bu öykülerin "güzelliklerini" ve "değerlerini" önemli ölçüde kurgudaki başarıdan aldıklarını görebiliriz.

İki temel öyküleme tekniğinden biri anlatma, diğeri ise göstermedir. Yazar, öyküsünü ya kelimelerin gücünden yararlanarak "anlatır", ya da görüntünün imkânlarına yaslanarak "gösterir". (İkisinin birlikte kullanılmasını şimdilik konu dışı tutuyoruz.) Kestirme bir tarifle birinde "aktarma", diğerinde ise "canlandırma" söz konusudur. Kuşkusuz bu iki tekniğin de kendine göre avantajları, dezavantajları, gerekleri, incelikleri vardır. Anlatma ve göstermede yazar ile okurun konumları değişiktir. Anlatmada yazar daha içeride ve her şeyi bilen bir üst anlatıcı konumunda, göstermede ise daha dışarıda ve biraz daha nesnel bir konumdadır. Okurun konumu da bu iki tarzda farklıdır. Okur birinci tarzda aşağı yukarı pasif konumda, ikinci tarzda ise aktif bir konumdadır ve olayların oluş hâline bir şekilde şahit olmaktadır. Bunları birbirinden ayıracağımız bir başka ölçüt de anlatım kipi, hikâyenin anlatım zamanıdır. "Anlatma"da genellikle kip, anlatım zamanı, geçmiş zamandadır. "Olayın anlatıldığı birinci tarzda (anlatma), okuyucu olayı, haberi nakledenin bulunduğu zaman ve mekân açısından, belirli bir mesafeden öğrenir.

Tek tek olaylar, olayın tamamı okuyucunun zihninde, geçmiş zamanda olup biter. Önemli olayların sonuçları âdeta özet hâlinde öğrenilir. Göstermede ise kendini olay mahallinde hisseden okuyucunun dikkatini tamamiyle çekmeyi kolaylaştırmak için mekâna ve zamana ait bilgiler baskın gözükür. Göstermede kullanılan kurmaca zaman, geçmiş zamanı ifade etmez ve olaylar sanki okuyucunun gözleri önünde canlanıyormuş hissini verir." (Franz K. Stanzel).

Görüntüleme tekniğini/yaklaşımını kullanan öykücüler için çeşitli imkânlar, araçlar mevcuttur. Bunları tasvir, sahneleme, fotoğraf, resimleme, portre hikâye olarak sıralamak mümkündür. Bunlardan en çok kullanılanı kuşkusuz tasvir öğesidir: "Anlatmak ve tasvir etmek demek, kelimelerden oluşan bir sekansla (yani zaman içinde anlatım sürekliliği yöntemi ile) her ikisinin de ifade edebildiği ölçüde, birbirlerine benzer iki işlem demektir, ancak anlatma objesi ile tasvir objesi birbirinden farklı objelerdir. Anlatım demek, olayların zaman içerisinde art arda sıralanması" demektir: Tasvir ise "mekânda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin" gösterilmesi demektir." (Roland Bourneur-Real Quellet). Tasvirin en yaygın kullanımı doğa, çevre, mekân gösterimleridir. Yani öykünün geçtiği yer, fon ya da statik durumlardır. Ne var ki günümüz modern öykü anlayışında tasvirin fonksiyonunun çeşitlendiğini, genişlediğini söyleyebiliriz. Tasvir günümüzde, kahramana bir mekân tayin etme, onun etrafındaki eşyayı, doğayı tanıtmak fonksiyonu yanında, öykünün bir kahramanı olarak, nefes alıp veren, insanlarla aynı kaderi paylaşan bir canlı olarak da öyküde kullanılmaktadır. Böylece tasvir, bir süs, bir çerçeve ol-

maktan öte, öykünün olmazsa olmaz koşulu olarak öyküde yerini almaktadır. Bu nedenle, bu tür yaklaşımla yazılmış öykülerde tasviri atlayarak okumak öyküyü kaçırmakla eş anlamlıdır.

Tasvir, kuşkusuz göstermenin en önemli araçlarından biridir ama görüntüleme tekniği sadece tasvir değildir. Gösterme/görüntüleme tekniğinde kullanılan bir başka araç da sahnelemedir: "Yazar, zaman ve mekân olarak dar çerçeveli imgeler oluşturur. Yani eserin belirli bir bölümünde yazar, kesin zaman ve mekân sınırları içinde geçen olaylara yoğunlaşır. Okuyucular açısından bunlar roman ve öykünün sahnesel bölümleridir. Örneğin Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanının başlarında Anna Pavlovna Scherer'in salonunundaki akşamın tasviri, böyle bir bölümdür." (..) "Yazarlar, eylemin ayrıntılarını özenle işlemeye çaba gösterince eserlerde "sahnesel" bölümler belirleyici bir işlev kazanıyor." (Gennadiy N. Pospelov).

Ayrıca doğa ve ortam gösterimleriyle resimleme (tablo işlevi); çerçeveli durum tespitiyle fotoğraf; kişinin (tip, karakter) dış durumuyla (sevinci, öfkesi vbg.) portre hikâye; araçlarını kullanarak öykücü "gösterir". Bütün bunların hareketli anlatımıyla da elbette kamera-göz yaklaşımı yakalanır.

Anlatmaktan çok göstermeyi, daha doğrusu göstererek anlatmayı hedefleyen öykücüler, öykülerinde peş peşe fotoğraflar, hareketli görüntüler, tasvirler sıralarlar. Tıpkı bir slayt gösterisi gibi, bir film gibi, görüntüler akar, akar... Kamera, objektif, kahramanın, çevrenin, mekânın üzerinde gider gelir. Çok fazla iç konuşma, diyalog yoktur. Bol bol resimler çizilir, fotoğraflar aktarılır. Daha çok yapılan eylem, onun arkasındaki mekân resmedilir. Eğer bu kur-

gulama iyi yapılırsa, görüntüler iyi çizilirse, insanın yıllarca unutamayacağı etkili resimler çıkar ortaya. Böylece anlatım daha etkili ve vurucu bir hâle gelir.

Yüzyıllardır "gösteren" yazınsal anlatıların, sinema sanatının ortaya çıkışıyla birlikte yepyeni bir çehreye kavuştuklarını söyleyebiliriz. Sinema sanatının (genelde görüntünün) içinde bulunduğumuz yüzyıla damgasını vurduğuna kuşku yok. İnsanların giyim kuşamlarını, yaşam biçimlerini etkileyen sinemanın, başka sanatları etkilemesi kadar doğal bir şey olamazdı, öyle de oldu. "Çağdaş sanata ritim ve gerilim unsuru olarak zaman kavramını" getiren sinema; roman, öykü, tiyatro, resim gibi pek çok sanatı etkilemiştir. Özellikle Amerikan romanlarında bunu görmek mümkündür. Bu anlamda Dos Pasos ve Hemingway'i anabiliriz. Yine "yeni romancı"ların (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras vbg.) eserlerindeki sinema öğesi bilinen bir durum. Bizde ise özellikle Tarık Dursun K.'nın "36 Kısım Tekmili Birden" adlı öykü kitabı tam anlamıyla bir sinema kitabıdır.

Bilindiği gibi bir filmde görüntüden görüntüye, sahneden sahneye, belli bir ritim ile gidilir. Film, durmaksızın gösterir, anlatır ve mekân sınırı tanımaz. Aynı anda hem göze hem de kulağa hitap etme avantajı nedeniyle de dünyasını kolay kurar ve muhatabını kolay inandırır. Bütün bunlar pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu anlamda elindeki kalemi kamera gibi kullanan ve durmaksızın gösteren öykücülerin sayısı hiç de az değildir. Bu tavırda elbette çağın sanatı sinemanın etkisi olmuştur. (Mehmet Zaman Saçlıoğlu: Bütün birikimlerimin şiir haline dönüşerek kâğıda dökülmesini istiyordum. Bana şiirle her şeyi söylemek mümkünmüş gibi geliyordu. Şimdi ise, şiirin kavramsal,

öykünün görüntüsel olduğu inancına daha yatkınım. Bugünkü bu inancım, benim kendi yazış biçimimden çıkardığım bir sonuç. Şiir yazarken gözümün önüne pek bir görüntü gelmiyor (birkaç şiirim dışında). Görüntünün ortaya çıkıp şiiri öyküleştireceğinden korkuyorum. Oysa öykü yazarken bir sinemacı gibi, mekânları, kahramanımın hallerini, konuşma biçimini, sesini, atmosferi görür gibi oluyorum. Bu yüzden de gereken ayrıntıları atlamamaya çalışıyorum.)

Bu anlamda pek çok öykü, sanki bir çevirim senaryosu, kısa film senaryosudur. Sürekli görüntüleyen, gösteren metinler.

Görüntünün imkânlarından yararlanan ve çoğunlukla "göstererek" anlatan öykücülerden biri Wolfgang Borchert'dir. "Bu Sah" adlı öykü kitabının pek çok öyküsünde kamera-göz anlatımı yeğlenmiştir. Borchert, küçük küçük cümlelerle, durmaksızın fotoğraflar çeker, resimler çizer. Sanki kameraya direktifler verir. Sonuçta doyumsuz resimler, görüntüler çıkar ortaya. "Kucak Kucak Kar" adlı öyküsü bunlardan biridir: "Karlar sarkıyordu dallardan. Makinalı tüfek nişancısı şarkı söylüyordu. Bir Rus ormanında hayli ileri bir noktada nöbet bekliyordu. Noel şarkıları söylüyordu, oysa Şubatın başı olmuştu artık. Ama metrelerce kar vardı da. Kara gövdeler arasında kar. Karayeşil dallarda kar. Dallara asılı kalmış, çalılıklara savrulmuş, pamuk pamuk ve kara gövdelere kaskatı yapışmış. Kucak kucak kar. Ve makinalı tüfek nişancısı artık Şubat başı olmasına rağmen Noel şarkıları söylüyordu."

Sevim Burak'ın "Sedef Kakmalı Ev" öyküsünde de görüntülemeyi bol bol görürüz:

"Geldiler...

Çok yorgundular.

Sokağın başına dizildiler.

Sekiz on kişi vardılar.

Bunların ardından kadınlar göründü.

Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden.

Ayakları çıplaktı.

Erkeklerin önüne çömeldiler.

Birden elleri kolları kımıldamaz oldu.

Kadının birinin kucağında Ziya Bey'in küçüklük fotoğrafına tıpkı tıpkısına benzeyen bir çocuk vardı."

Gerilim yüklü bir film ritmi, bu cümlelerle hemen bizi sarar. Yorgun ve yenik insanların sefaletini "görürüz". Gelenlerin ayak sesleri yankılanır belleğimizde. Gelir çerçeveye otururlar.

Cemal Şakar'ın "Bir Savaştan Slaytlar" öyküsü ise tam bir çevirim senaryosudur. Sadece işçiliği kalmış bir film. Kameranın ne yapacağı, nerede duracağı bile (yakın plân, çerçeveleme vs.) tespit edilmiştir sanki:

"Asker, silahını Anika'ya doğru çeviriyor.

Anika, abisinin yanma sokuluyor.

Abisi, başını çeviriyor.

Anika, "Ellerinle gözlerimi kapar mısın?" diyor.

Abisi, "Mecburdum. Anlamaya çalış, Anika" diyor.

(...)

Abisi, askerden yana dönüyor.

(...)

Silahını doğrultuyor, mekanizmayla oynuyor.

Tetiğe asılıyor.

Şarjör boşalıyor.

Yerde on dört boş kovan."

Ne vakit öykü belleğimizi zorlasak aklımızda hep o unutulmaz görüntülerin kaldığını görürüz. Etkili, unutulmaz, çarpıcı görüntüler, resimler. Öyküyü tanımlayan, onu simgeleyen görüntüler. Bu anlamda resimler insan zihninde daha kalıcı yerler ediniyor. İnsan onları daha kolay ve uzun süre muhafaza ediyor. Galiba cümleler ve olaylar daha az kalıcı olurken, hafıza resimlere, fotoğraflara daha fazla sahip çıkıyor. Meselâ sevdiğim kimi öykülerin anlatımını çok iyi hatırlayamıyorum ama oradan bir iki görüntüyü kolayca çıkartabiliyorum.

Nedim Gürsel, "Kayba" adlı öyküsünde, Cezayir Kurtuluş Savaşı'ndaki Müslümanların Fransızlara karşı direnişini anlatır. O öyküdeki şu görüntüler unutulur gibi değildir: "Kan lekelerinin yayıldığı bir duvarda uzayıp gidiyordu kûfi yazısıyla bir besmele. Evler darmadağın evler sessizdi ama kuyulara sarkıtılan silahlar ıslanmamıştı. Gizli belgeler Kur'an cüzlerinde, tespih tanelerindeydiler."

Hüseyin Su'nun "Ana Üşümesi" adlı öyküsünden tablomsu bir görüntü: "Kapıyı arkasından çekince, açılan boşluğu doldurarak içeriye doğru yürüdü kar. Tüm bedeni birden üşüdü. Sabaha değin sürüp doldurmuştu evin duldada kalan önünü. Kapının yarı boyuna çıkmıştı çığ. Rüzgâr köşe bucak dolaştı evi bir anda. Hemen çocukların yataklarına giderek iyice bastırdı yorganı, başlarına değin çekerek. Sonra da küreği aldı, içeriye doğru göçen karları attı, ardından ahırın yolunu açmaya koyuldu."

Ahmet Kekeç'in "Atlas" öyküsündeki yaralayıcı, etkili mezar sahnesi: "Dün annemin mezarına gittim. kar yağıyordu. bakımsız üç-beş ağaç, görüntüyle örtüşen beyaz

taşlar, büyük bir ıssızlık sonra... saatlerce orada, ellerimi önüme koyup oturdum. olağanüstü bir gündü... her zamanki gibi yapay bir şiddetle sarsıldım: karlar altındaki kabarmış toprağa, anneme, annemin dokunulmamış varlığına ağladım. sonra... sonra bir tansık gerçekleşir umuduyla baktım yerdeki kabarık toprağa. kar saçlarıma, kirpiklerime doluşurken kalktım, yürüdüm."

Tıpkı içsel serüven ya da bilinç akışı tekniğinde olduğu gibi, görüntüleme/gösterme tekniğinin de modern hayat düşünüldüğünde oldukça fonksiyonel olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü insan günümüzde imajlarla, sembollerle, görüntülerle düşünüyor ve bir şeyi görüntülerle daha çabuk algılıyor. İnsanın görme için çok büyük bir çaba sarfetmesi gerekmiyor ve görme onun doğasında hep var olan bir yeteneği. Kaba bir yaklaşımla, günümüzde nasıl sinemanın simgeleşmiş (özetlenmiş hâli mi demeliydik) hâli olarak "clip"ler bir fonksiyon yüklenmişlerse, romanın yoğunlaşmış, simgeleşmiş hâli olarak algılanan öyküler de böyle bir fonksiyon yüklenebilir, gelişim, evrim gösterebilirler. Bunun iyi bir şey olup olmadığı kuşkusuz tartışılabilir. Ama ileride öykünün böyle bir fonksiyon yüklenebileceği düşünülebilir. Modern hayat öykücülere bunu dayatabilir ya da öyküyü bu yönde değiştirebilir. Modern hayatın "fast food"u elbette, "clip"i de olabilir. Çağımızın görsellik çağı olduğu düşünülürse, bu dönüşüm hiç de imkânsız gibi görünmüyor doğrusu.

Öykünün yazınsal bir tür olarak saygınlık kazanmasının zaman alması, beraberinde pek çok sorunla boğuşması sonucunu da doğurmuştur. Anlatma, hikâye etme fonksiyonu nedeniyle "anlatan" her metin, yazı, onun alanına girivermiştir. Öykü, öncelikle her türlü popülist, magazin yaklaşımların, sonra da ara türlerin "kullandığı" bir alan olmuştur.

Elbette her şey hikâye edilebilir. Peki ama anlatılan her hikâye, her şey, her enstantane öykü olur mu?

Öyküde dil tartışmasına girmeden, şu hikâye ve öykü kavramlarının farklı şeyler olduğunu belirtelim öncelikle (En azından bizim farklı anlamlar yüklediğimizi). Hikâyeyi anlatılan şey, konu, ana malzeme, öyküyü ise bu hikâyenin disipline edilmiş şekli olan yazınsal tür anlamında kullanalım.

Bu anlamda ben hep hikâye anlatmaktan öykü yazmaya doğru bir serüven yaşandığını düşünmüşümdür. Yani on dokuzuncu yüz yıldan önce pek fazla disipline, forma ihtiyaç duyulmadan "anlatılan" şey hikâye iken, yirminci

yüzyılla birlikte edebî bir disiplin, form kazanan şey, "yazılan" şey, öykü olmakta. Daha da somutlaştırırsak, eskiden hikâye anlatılırdı, artık öykü yazılıyor.

Geleneksel hikâyede bilindiği gibi biçimden ziyade anlatılan şey, konu birincil derecede öneme sahipti. İyi vakit geçirtmek ya da mesaj vermek hikâyede asıl amaçtı. Bu anlamda Binbir Gece Masalları ve Canterbury Hikâyeleri aynı amaca matuftu.

On sekizinci yüzyılda gazete ve dergilerin yaygınlaşmasıyla birlikte "hikâye", aşağı yukarı geleneksel konumuyla örtüşen bir yere oturmuştu. Gazetelerde, dergilerde hikâye başlığı altında pek çok metin yayınlanıyordu. Bunlar heyecan ve merak uyandıran, korku, aşk gibi popüler temalara yaslı hikâyelerdi. Özellikle magazin ağırlıklı dergiler bu türe ilgi gösterdiler. Ama bu dönemde hikâyenin edebiyat dünyasında belirgin bir ağırlığı, saygınlığı yoktu. Ne var ki yavaş yavaş hikâye anlatmadan öykü yazmaya doğru bir serüven de gözleniyordu. Kimi ciddî edebiyat dergilerinin bu yeni türe ilgi göstermelerine karşın yine de karmaşa sürüyordu.

Modern kısa öykünün kurucularından olan Edgar Allan Poe, bütün bu karışıklıkları gidermek, öyküye saygınlık kazandırmak için, 1842'de öykünün kurallarını tespit etme girişiminde bulunur. Bu çok meşhur kurallardan bazıları şunlardır: Öyküler bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalı ki öykünün dramatik etkisi bozulmasın. Yazar öyküde tek bir etki yaratma amacıyla yazmalıdır. Yazar olayları, karakterleri ve yaşamsal durumları tasarladığı bu tek etkiye yönelik yaratmalıdır. Öykünün yapısına uygun olarak dil, en ekonomik biçimiyle kullanılmalıdır. Öyle ki tek bir cümle bile çıkarıldığında öykünün yapısı bozulma-

lıdır. (Aktaran Sevinç Özer.) Poe'nun bu çıkışı, gazete ve dergilerde hikâye başlığı altında yazılan bu metinlere bir başkaldırı, bir manifestoydu. Ve Poe, öykünün bir karışıklığa kurban gitmesini önlemek istiyordu.

Poe'dan sonra yazınsal tür olarak öykünün ağırlık kazanmaya başladığına şahit oluruz. Saygın yazarlar tarafından türün başyapıtları verilmeye başlanır. Çehov, Hemingway, Faulkner, Borges, Mansfield türün edebiyat dünyasında saygınlık kazanmasında etkili olurlar. Artık hikâye anlatmaktan öykü yazılmaya geçilmiştir. Böylece klâsik hikâyede olduğu gibi sadece "neyin" anlatıldığı değil "nasıl" anlatıldığı da önemli olmaya başlıyordu.

Ne var ki böyle bir serüven yaşayan öykünün kuramsal temellerine ilişkin yeterli çalışmalar yapılmadığından, öykü her zaman, ara türlerin, sanat dışı gündelik anlatıların istismarına uğramış ve bu karışıklık on dokuzuncu yüzyıldan günümüze dek sürmüştür.

İşte sadece anlatmaya dayalı özelliği nedeniyle öykü, gerek bu ilk dönemlerde gerekse günümüzde pek çok badire atlatmıştır. İlk dönemlerde ucuzculuğun, popülerizmin, son dönemlerde de artistik arayışların, çok özel biçimsel denemelerin, yani ara türlerin saldırısına uğramıştır. İlk dönemlerde, üçüncü sınıf polisiye, aşk anlatıları hikâye başlığı altında yayınlanırken, son dönemlerde ise hiç bir şey "denemeyen" metinlere öykü adı yakıştırılmıştır.

Günlüklerin, şiirsel metinlerin, mektupların, hatıraların at koşturduğu bir alan olmuştur öykü. Hele ara türlerin. Yazar, kelimeleri, cümleleri alt alta getiriyor, ama bakıyor ki şiir olmuyor, oyun olmuyor, başka bir şey olmuyor o vakit tanımı yapıştırıyor: Öykü. Neredeyse şiir diyemediği bütün biçimsel denemelere aynı şeyi diyordu: Öy-

kü. Bu anlamda öykü, sanki hiçbir şey olmayan metinlerin ortak adı oluyordu.

Kuşkusuz yazınsal türleri birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmak o kadar kolay değil. Çünkü, "Yontunun malzemesi nasıl taş ya da bronz; resminki boya, müziğinki de sesse, yazının malzemesi de dildir." Ve kaynakları sözdür. Her yazınsal tür "dil" olayına dayanmakla birlikte, konuştukları diller farklıdır. Ancak her ân sınırlar aşılıp birbirlerine yakınlaşabilirler. Fakat bu yakınlaşma yazınsal tür olarak aynı bağlamda ele alınmalarına haklı ve yeterli bir gerekçe teşkil etmez. Ne yazık ki bu yanlış yaklaşımdan en fazla zarar gören tür öykü olmuştur.

Elbette öykü, diğer türlerin, diğer türler de öykünün imkânlarını kullanabilir. Bunda şaşılacak bir yan yok. Meselâ şiir, deneme bunu yapmakta. Denemeci, bir yazısında bir hikâye anlatabilir, ya da şair şiirini öyküleme tekniğine yaslayabilir. Ama ortaya çıkan metni öykü olarak niteleyemeyiz. Öykü burada imkânlarından yararlanılan bir tür olmaktadır sadece. Ya da öykünün form olarak kullandığı (yazınsal bir tür olarak değil, form, malzeme olarak) mektuplar, günlükler, anılar vardır. Ama burada da (öyküde) bu yazınsal türler, içkin özellikleriyle durmaz. Öykünün istekleri, beklentileri ve özellikleri ön plândadır. Öykü metni, sadece mektup ve günlükten yola çıkılarak oluşmuştur, o kadar.

Bununla birlikte türlerin birbirinin imkânlarından yararlanması farklı, bir türün orijininin "istismar" edilmesi farklıdır. Örneğin sözünü ettiğimiz "ara türler"de, ya da ucuz, magazin hikâyelerinde amaç öykü olmadığı hâlde bu öykülerin öykü başlığı altında okura sunulması tipik bir istismardır, haksızlıktır. Çünkü ortada öykünün asga-

rî gerekleri bile yerine getirilmeden oluşturulmuş bir metin vardır. Onun doğasına, özelliğine, varolma şartlarına aykırı bir metin. Buna rağmen bu metinlerin öykü olarak nitelenmesi doğru değildir.

Bütün bunlardan dolayı ne zaman vıcık vıcık kalitesizlik, özensizlik kokan çizgi dergilerindeki "mizah öyküleri" başlığını, ya da edebiyat dergilerindeki hiç bir şeye benzemeyen biçimsel arayışları görsem, o güzelim, büyülü tür öyküye büyük bir haksızlık edildiğini düşünürüm.

ÖYKÜ VE DENEME

Okuduğu bir metnin sunuşunda öykü denilse bile, bunları okuyan birçok insanın "Bu öykü değil, daha çok denemeye benziyor" yargısında bulunduğuna çoğumuz şahit olmuşuzdur. Burada üzerinde durulması gereken iki soru var; birincisi, okur bu metni niçin öykü olarak kabul etmemiş, ikincisi ise bu metni niçin şiir, roman, günce vs. gibi bir türle değil de denemeyle irtibatlandırma gereğini duymuştur. Metindeki hangi özellikler, nitelikler okuru öykü dışında bir tür olan deneme yargısına ulaştırmıştır? Hiç kuşku yok ki bu soruların cevabı, öykü ile deneme arasındaki ortak özellikleri ya da farklılıkları ortaya koymaktan geçer. Oysa yazınsal türler arası ilişkiler, benzerlikler, farklılıklar sanat edebiyat dünyasında sıkça tartışılan ancak yine de çoğu kez somut sonuçlara ulaşılamayan bir alan. Bu tartışmalar özellikle birbirine yakın türler arasında yapıldığında iş iyiden iyiye karmaşaya dönüşmekte. Bu anlamda öykü-deneme arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmak da aynı riski bünyesinde taşımakta. Ama bütün bu riskine rağmen "Bu öykü değil, daha çok denemeye benziyor" yargısının da bir şekilde izahı gerekiyor.

Sözlükler denemeyi şöyle tarif ediyor: "Herhangi bir konuda, kesin bir sonuca varma çabası gütmeksizin, yazarın kendi kişisel düşüncelerini, genellikle bir söyleşme havası içinde işlediği bir düzyazı türü." Denemenin bir bilgi aktarma ve bir şeyi ispatlama gibi bir amacının olmaması, yazarın okurla sıcak bir ilişki kurup, ona yüreğini açarak metni oluşturması, ama bunu yaparken de öykünün, şiirin imkânlarından yararlanması hiç kuşku yok ki onu öyküye yaklaştırmaktadır. Özellikle sanatkârane bir işçiliğin sergilendiği, usta deneme yazarlarının elinden çıkan metinlerin nasıl öyküye yaklaştığını biliyoruz. Bu bağlamda Nermi Uygur'un, Ahmet Turan Alkan'ın, Ali Çolak'ın damağımızda öykü tadı bırakan denemelerini hatırlayalım. Aynı şekilde kimi öykülerin de denemeye yaklaştığını söyleyebiliriz. Özellikle birinci tekil şahıs anlatımın seçildiği öykülerde bu yakınlığı daha net bir şekilde görebiliyoruz. Bu tür ben anlatım öykülerde yazar, kişisel gözlem ve tanıklığı yanında kimi yargılarını da metne aktarırsa bu metnin denemeye yaklaştığından sözedilebilir. Öykü ve denemenin birbirine çok yaklaştığı ve aralarına net bir çizgi koyamadığımız metinlere örnek olarak bir zamanların bazı gazete yazılarını gösterebiliriz. Sait Faik'in, Esendal'ın kimi metinleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Peki bütün bu benzerliklere rağmen, birine öykü, diğerine deneme dememizi gerektiren farklılıklar neler olabilir?

Öykü ve denemenin birbirine en çok yaklaştığı biçimin "ben anlatım", olduğunu söylemiştik. Bu karıştırmanın nedeni ise, öyküdeki "ben" ile yazarın aynı kişi olduğu varsayımıdır. İşte deneme ile öykü arasındaki temel ayrım da burada odaklaşmaktadır. Bilindiği gibi denemelerdeki "ben" genellikle yazardır. Burada yazarın hayata, eşyaya

bakışı öznel yargılarla ortaya konur. Çünkü anlatının arkasında yazar (ben) vardır. Ve yazar, yazı boyunca, okurla birlikte ele aldığı konu ya da konuları tartışır, onunla söyleşir. Ama öyküdeki "ben" yazar değildir. Düşünceleri, yargıları, yazarın düşünceleri, yargıları değildir. Ortaya koyduğu kahramanın, karakterin düşünceleri, duygularıdır. Peki yazarın düşüncesi, yargısı öyküde yer almaz mı? Kuşkusuz yazar ile yazısı tümüyle birbirinden soyutlanamaz, ayrıştırılamaz. Bu anlamda yazı, hangi türde olursa olsun, şöyle ya da böyle yazarın düşüncesini, duygusunu, dünyaya bakışını yansıtır. Ama öyküde yazar bunu yaparken bile bir başkası adına yapar. Bu tür anlatılarda yazar ile kahramanın tam bir örtüşmüşlüğünden söz etmek zordur.

Öykü ile deneme arasındaki diğer bir farklılık da "amaç"tan kaynaklanmaktadır. Denemede bir yazar, temelde bir ileti peşinde değilse bile, bir konuyu ele alır ve onu sürekli dairelendirerek bir anlam zenginliğine ulaşmayı dener. Anlatım dokusunda bir doğrunun, bir bakış açısının aktarımı söz konusudur. Yazar denemede bir duyguyu, bir düşünceyi, "kendi kişisel düşüncelerinin" ispatı için gündeme getirir. Ama öyküde amaç, kişisel düşüncelerin ispatı değil, bir tanıklık, bir aracılıktır. Burada yazar müdahil değil, aktarıcıdır.

Denemede anlatılanlar hayattaki reel duruma denk düşer. Genellikle kurgusal yanları yoktur ve "açıklama" peşindedir. Öyküde ise reel dünyayla örtüşmek ana amaç değildir. Kurgusaldır ve gerçeği bire bir tanımlamaz. Böyle bir şey hedeflese bile, bu gizlenir ve gerçek soyutlanarak bir başka şeye dönüştürülür. Deneme ne kadar dairelendirerek izah etmeye çalışırsa, öykü de o kadar kurar, hikâye eder.

Denemeden şeylerin "nasıl olduklarını", öyküden de "oluş biçimlerini" göstermesini bekleriz diyen Douglas Hesse, öykü-deneme ilişkileri üzerine şunları söyler : "Öyküleri ön plâna çıkarmanın bir yolu, onları tipik ve dolayısıyla temsil edici olduğunu varsaydığımız bazı olaylara bağlı olan "daima" öyküler olarak okumak değil, kendilerinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen "bir kez" öyküler olarak okumaktır. Bir denemedeki "bir kezlik" onun bir kısa öykü gibi okunmasını sağlar. Bir kısa öyküdeki "her zamanlık" onu denemeye doğru sürükler. "Bir kezlik" sembolik ama analiz edilmemiş olaylar algısı yaratır, "her zamanlık", "bu, şeylerin nasıl olduğu" hissi."

Herşeye karşın öykü ve deneme arasına çekmeye çalıştığımız bu çitler, o kadar da güvenilir değil. Çünkü yazarların kendi türlerine yükledikleri anlam, bakış açıları ve biçimsel yaklaşımları sonucu bu çitler sürekli değişmeye mahkûmdur.

YİTİK ÖYKÜLER, YİTİK ÖYKÜCÜLER

Gerek son yıllarda yayınlanan kitaplara, gerekse dergilere baktığımızda, yazınsal bir tür olarak öykünün, hem nitelik olarak hem de sayısal anlamda ciddî bir irtifa kaybına uğradığını söylemek mümkün. Belli ki öykü, hem yayıncılar nezdinde hem de yazarlar nezdinde gözden düşmüşe benziyor. Öykünün yayıncılar nezdinde gözden düşmesinde garipsenecek bir yan yok. Çünkü, zaten öteden beri yayıncıların roman ve şiire nazaran öyküye pirim vermedikleri bilinen bir gerçek. Belki burada düşündürücü olan öykünün yazarlar nezdinde gözden düşüşü. Son yıllarda yayınlanan kitap ve dergilere baktığımızda bu üzüntü verici gelişmeyi görmek mümkün. Bu anlamda dikkat çekici bir durgunluğa şahit oluyoruz. Şu an bir parça yayın sorumluluğunu paylaştığım dergiye gelen ürünlere bakıyorum. Yazar adaylarından pek çok ürün geliyor. Zaten ülkemizde genelde edebiyat dergisi izleyenlerinin yaklaşık yüzde onu potansiyel yazar adayı. Bunlardan gelen çalışmalara baktığımızda yirmi çalışmadan on dokuzu şiir, belki sadece biri öykü. Kimse öykü yazmayı düşünmüyor. Tam bir sessizlik. Umut verici kimi çıkışlar ise bu genel gerçeği değiştirmeye yetmiyor.

Kuşkusuz bütün bunların öncelikli nedeni, ülkemizde sağlıklı bir edebiyat ortamının bulunmaması. Örneğin son on-on beş yıl önceki sanat edebiyat dergilerini karıştırdığımızda kelimenin tam anlamıyla insanın içi burkuluyor. Arka arkaya bir yığın öykücü ismi ve kaliteli öyküler. Bu isimler sadece düzeyli öyküler yazmakla kalmayıp, aynı zamanda öykü kuramı üzerine ciddi düşünceler de ortaya koymuşlar. Bu isimleri şimdi burada sıralasak, çoğumuzun onları hatırlayacağını sanmıyorum. Ama ne olmuşsa olmuş, bu isimler edebiyat ortamından savrulup gitmişler. Bu savruluşları "Demek ki yaptıkları işin kendilerinde bir karşılığı yokmuş" türünden bir cevapla geçiştirmek belki vicdanımızı rahatlatabilir ama gerçeği ifade etmez.

Peki bu insanları edebiyat dışına iten sebep ne?

Sanırım her şey gelip sanatçı öğüten bu edebiyat ortamına takılıp kalıyor. Galiba şöyle oluyor: İçinde bu cevheri taşıyan insanlar, çevredeki bütün olumsuzluklara rağmen bu işe yüreklerini koyarak ortaya çıkıyorlar. Bazen öykü yayınladıkları dergiler kapanıyor, bazen "başlarına garip sevdalar düşüyor" ama onlar direniyorlar. Ne var ki yıllar geçiyor ve içlerindeki cevheri ateşleyici, onları yüreklendirici ne bir tek eleştiriye rastlıyorlar ne de kitaplaşacak bir ortama ulaşabiliyorlar. Aldırmazlığın, kayıtsızlığın acımasız kıskacında, bir süre daha direnen yazarlar, sonunda sanatçı öğüten bu ortama teslim oluyorlar. Öykü yayınladıkları dönemde "değerlerinin anlaşılmadığına" inanan yazarlar, bu suskunluk ve tepkisizlikten sonra, artık kendileri de "gerçekten değersiz şeyler yazdıklarına" inanmaya başlıyor ve savrulup gidiyorlar.

Olayı, öykücülüğünü kanıtlamış, öyküyle ünlenmiş yazarlar açısından düşünürsek şöyle bir tabloyla karşılaşı-

yoruz. Onlar da zamanla, genelde edebiyatın özelde de öykünün karın doyurmadığını fark edince, zorunlu olarak edebiyat dışı alanlara yöneliyorlar. Böylece o müthiş öyküler yazan insanlar, ya kaybolup gidiyorlar ya da başka alanlarda varlıklarını sürdürüyorlar. Bazen de bu öykücüler roman piyasasının ışıltısına teslim oluyorlar. (Nedim Gürsel: Bir öykü kitabı üzerinde çalışıyorum, ama işin çok başındayım. Yeni romanımı ilerletmem gerekiyor çünkü. Okurların ve yayıncıların beklentisi bu yönde, ben ne yapayım.) Böylece öykü genel anlayışla gerçekten de bir sıçrama tahtası, geçiş süreci işlevi görüyor.

Kimi yazar adayları ise daha baştan kendi yollarını tıkıyorlar. Sanat serüvenlerini yanlış yerden başlatıp (ta en sondan) işe koyuluyorlar. Hiçbir birikime, hiçbir kaynağa gereksinim duymadan okudukları kötü çevirilerin kötü kopyalarıyla biçimsel denemelere girişiyorlar. (Selim İleri: Biliyorsunuz, herkes fevkalâde entelektüel. Herkes doğuştan Borges. Bunun sonucu olarak da yeni edebiyat severler yetişmiyor.) Daha işin aslını özümsemeden teferruata dalıp yazarlık serüvenini zor bir alana taşıyorlar. Orada bir çıkış yolu bulamıyor, sanatlarında mesafe katedemiyorlar.

Böylece birbirini besleyen bu olumsuzluklar sonucu, öykücülüğümüzde gerekli sıçrama yapılamıyor ve yazının başında da ifade ettiğimiz irtifa kaybı gerçekleşiyor.

ÖYKÜ VE SOSYOLOJİ

Edebiyat-sosyoloji ilişkisinin tarihsel açınımlarını on sekizinci yüzyıla kadar götürmek mümkün. Özellikle Taine'den beri pek çok edebiyat tarihçisi, eleştirmeni, gerek yazarın, gerekse eserin, yaşanan toplumsal, siyasal, bireysel hayatlardan ve dönemlerden şöyle ya da böyle etkilendiğini kabul etmişlerdir. Bu yazarlar, "eser"in yaşananlardan bağımsız, kopuk bir olay olmadığını, aksine "dış etmenlerin" eseri etkilediğini, zaman zaman da belirlediğini ileri sürmüşlerdir.

Sosyolojik Eleştiri ya da Edebiyat Sosyolojisi gibi adlarla kavramlaştırılmaya çalışılan bu disiplinin; eleştirinin, yorumlama, çözümleme ve açıklama fonksiyonlarına yeni ve önemli açılımlar kazandırdığına kuşku yok. Bu alanda yapılan çalışmalar, bildik eleştiri yöntemleriyle asla ulaşılamayacak alanları, edebiyat ortamlarını anlamlandırabilmiştir. Olaya biz öykü zaviyesinden baktığımızdan, bu alandaki öykü için yapılan bir incelemeyi örnek olarak verelim. Bu incelemede ABD'deki kısa öykünün gelişim nedeninin sosyolojik arka planı şöyle izah edilmiş: "19. yüzyılın başında Amerikalı yayıncılar, hiçbir konvansiyonla

İngiliz yayıncılarına bağlı değildi. Böylece, hiçbir şey ödemeden bütün büyük İngiliz yazarlarının yapıtlarını basabilir ve dağıtabilirdi. Doğal olarak bu olay, emeğin karşılığını alması gereken Amerikalı yazarları da ihmal etti. Bu yıkıcı yarış, Amerikalı yazarları magazinle yetinmeye, özellikle magazine daha iyi uyan edebiyat türü öyküyle yetinmeye zorladı. Bir yandan Birleşik Devletler'deki magazin akımını ve öte yandan da 19. yüzyıl Amerikan öykü bolluğunu -özellikle Edgar A. Poe'yu- bir ölçüde bu olaya borçluyuz." Görüldüğü gibi bildik eleştiri yöntemleriyle bu sonuca ulaşmak zor.

Peki ülkemizde edebiyat sosyolojisi alanında durum ne? Ülkemizde bir esere yaklaşım oldukça kısır ve klâsik yöntemlerle yapılmakta, daha açıkçası bütün bunlar metin okumaları (yorumları) ve yazar etrafında odaklaşmaktadır. Eser-toplumsal yapı, eser-dönem-yazar ilişkisi ülkemizde eleştirmenlerin, edebiyat tarihçilerinin pek itibar etmediği bir yaklaşım. Oysa bizim gibi kısa süre içinde çok köklü kültür ve uygarlık değişimlerinin yaşandığı ve toplumsal yapının oldukça kaygan ve tartışılır zeminlerde gezindiği ülkelerde bu yöntemin çok daha önemli ve fonksiyonel olduğu söylenebilir. Ama buna rağmen (Marksist yaklaşımlar dışında) bu alanda büyük bir ihmal göze çarpmakta. Kısaca ülkemiz edebiyat tarihçiliğinde, eleştirmenliğinde "sosyolojik yön" eksiktir.

Bu bakışımızı öyküye çevirdiğimizde de aynı bakir ve ıskalanmış alanı görüyoruz. Oysa başta da belirttiğimiz gibi, bizim gibi büyük kültürel kırılmaların, depremlerin yaşandığı ülkelerde, toplumsal yapıların, dönemlerin, zamanların ıskalanması aynı zamanda öykü tarihinin, eleştirisinin de ıskalanması anlamına gelmiyor mu? Örneğin as-

kerî alanda Osmanlı'nın yenilgilerine, çözülüşüne tanıklık etmiş bir Osmanlı subayı olan Ömer Seyfeddin'in bu konumu ve yaşadığı dönem bilinmeden, hesaba katılmadan, öykülerindeki hamasî duyguları, nakliye develerini, boru seslerini, at kişnemelerini, tolga haykırışlarını, Başını Vermeyen Şehit'leri yeterince anlamlandırmamız mümkün mü? Onun bir savaşta yirmi bir askeriyle birlikte teslim olup bir yıl esarette kaldığını hesaba katmadan, "altında on iki at ölünceye ve gece oluncaya kadar düşmanla savaşıp teslim olmayan savaş kahramanı"nı anlattığı öyküsünü hakkıyla anlamlandırabilir miyiz? Yine Sabahattin Ali'nin hapishane hayatını ve trajik ölümünü hesaba katmadan ve o dönemin baskıcı ortamına hiç değinmeden, eserlerindeki hapishane görgüsünü ve jandarma korkusunu nasıl yeterince anlamlandırabiliriz? Aynı şekilde Erzincan-İstanbul hattını ve teknolojik saldırganlığı hesaba katmadan Mustafa Kutlu'daki doğa övgüsünü ve modernizm eleştirisini nasıl hakkıyla yerli yerine oturtabiliriz?

Kısaca bireysel ve toplumsal hayatın etkilediği, belirlediği sanatçı kimliğini ve eseri, edebiyat sosyolojisinin verileriyle ortaya çıkarmamız mümkün olabilir.

Sonuç olarak edebiyat sosyolojisi, öykü tarihimizin anlamlandırılması ve sağlıklı bir yere oturtulmasında da mümbit ve bakir bir alan olarak önümüzde duruyor.

ÖYKÜ, ŞU BÜYÜLÜ DÜNYA

Kitaplığın bulunduğu odaya her girişimde, etrafımda hayatlar, acılar, yalnızlıklar uçuşup durur. Bir zaman tünelinde, dünyalardan dünyalara geçerim. Hayatlar, öyküler birbirine karışır. Bazen düşünürüm: Yazarlar mı uzun ömürlü, yoksa öyküler mi? Yazarlar mı çoğalır bizde, yoksa öyküler mi? Hangisi daha gerçek, hangisi daha anlamlı? Bu yüzden elime bir kitabı aldığımda her şeyi birbirine karıştırırım. Yaşantılar öykülere karışır, öyküler yaşantılara. Bir bir büyük öykücüler geçer gözlerimin önünden. Sonra onların portrelerinin arkasından, sisler ve dumanlar arasından kurdukları dünyaları görürüm, aktardıkları kahramanları, tipleri. Ama onların portrelerinin, hep bu dünyanın, öykünün bir yerinde gizli olduğunu bilirim. Hep kahramanlardan biri olarak düşünürüm o yazarları. Hatta bazen bütün bir öyküleri onların hayatlarıyla örtüştürürüm. O vakit her şey daha bir aydınlanır, yerli yerine oturur. Öykü, şu büyülü dünya da bu değil midir zaten. Zamanı ve mekânı aşan, her bulunduğu ortam ve zamanda bir başka anlama bürünen, okuyucuyla yeni bir serüvene çıkan. Ben elimi bu kitaplara uzattığımda, bu büyü-

lü dünyaların sislerinde yiter giderim. Ve bu serüven hep sürsün isterim, hiç bitmesin. Ne vakit bu odaya girsem, sesler, parıltılar ve görüntüler çekip alır beni. Ben bu çağrıların peşine düşerim.

İşte sıra sıra dizilmiş kitaplar. Elimi onlara doğru uzatıyorum. Tek tek o dünyalara dokunmak, hissetmek istiyorum. Ama ürpertici bir sesle irkiliyorum. Gök gürlüyor, şimşekler çakıyor. Odam aydınlanıyor. Açık pencereden süzülen rüzgâr perdeleri havalandırıyor. Perdeleri çekip dışarı bakıyorum. Poe, tek başına, pis, karanlık ve ürkütücü sokakta yürüyor. İçinde bir korku. Sanki birden önüne bir hayvan fırlayacak. En çok da üzerine çığlıklarla üşüşecek yarasalardan korkuyor. Sokağın köşesine geldiğinde duruyor. Tam karşıda biri, elinde naylon torba, arabaya yerleştiriyor. Naylon torbadan kan damlıyor. İşte yeni bir "Morgue Sokağı Cinayeti". Ama O, olayı görmezlikten gelip hızla yoluna devam ediyor. Bu kez de yürüdüğü yolun hemen yanında uzanan duvardan garip sesler duymaya başlıyor. Yüreği korkunç bir şekilde vuruyor. Ses ise gittikçe artıyor, nefes alamıyor. Elini dokunuyor duvara. Duvar, pürüzsüz, kaygan ve soğuk. Kulağını iyice duvara yaslıyor. Sonunda sesi fark ediyor. Bu ses yalvarmaya benzer kedi miyavlamaları. "Kara Kedi"nin sesine benziyor. Oysa o ölmemiş miydi, duvara gömmemiş miydi onu? Telâşla koşmaya başlıyor. Bir süre sonra yeniden tuhaf, ürkütücü sesler duymaya başlıyor. Bu sesler ise bir bahçeden geliyor. Bahçede tam bir curcuna var. Horoz kılığında biri durmaksızın ötüyor, ileride biri kuzu gibi meliyor, en köşede ise biri kurbağa gibi vıraklıyor. Tam girişte de koskoca bir topuzla durmaksızın gong vuruluyor. Tüyleri diken diken oluyor. Bu bir maskeli balo mu, yok-

sa bir deliler evinin bahçesi mi? Çığlıklar, haykırışlar, hayvan sesleri, gök gürültülerine karışıyor, sonra onun zihninde uğulduyorlar. Hemen buradan uzaklaşmak istiyor. Yeniden koşmaya başlıyor, koşuyor, koşuyor, koşuyor.

Yağmurdan sırılsıklam olmuşum. Titriyorum.

Sonra ısınmak için, gördüğüm ilk binaya giriyorum. Kahverengi taş binanın gıcırdayan merdivenlerini tek tek çıkıyorum. Kapısı hafifçe aralanmış odaya başımı uzatıyorum. Çehov, küçücük bir masanın başında oturuyor. Gazı tükenmek üzere olan lâmba is salıyor, etrafa berbat bir koku saçıyor. Kapının arkasında ihtiyar bir köpek sızmış uyuyor. Anton Çehov, kalemi masanın üzerine bırakıp, pencereye doğru yöneliyor. Tabutu göndermiş, "Korkulu Gece" bitmiş. Artık hayatında böyle bir gece yaşamak istemiyor. Pencereyi açınca çan sesleri odada yankılanıyor. Köpek gözlerini açıyor. Kış, Moskova'ya kar yağıyor. Hem de lapa lapa, göz açtırmayan cinsten. Tiyatro dağılıyor, "Vişne Bahçesi" oyunu bitmiş. Tiyatronun önüne yolcu bekleyen faytonlar dizilmiş. Tiyatrodan çıkanlardan kimi faytona biniyor, kimi ise yürümeyi tercih ediyor. Kalabalığın büyük çoğunluğu çiftlerden oluşuyor. Valinin kızının yanında genç bir teğmen var. Memur İvan da orada. Oyun esnasında ensesine hapşırdığı Brizjalov'u arıyor özür dilemek için. Demek "Memurun Ölümü"ne daha vakit var. Başında beresiyle genç bir kadın, arkasında bir köpek, karlara özenle basarak yürüyor. Çehov, "Köpekli Kadın" diye gülümsüyor. Pencereyi kapatıp tekrar masasının başına geçiyor. Köşedeki köpek yeniden uykuya dalıyor. Kapıyı kapatıp konakta dolaşmaya başlıyorum.

Birden ilâç kokuları geliyor burnuma. Arkasından kulakları yırtan öksürük sesleri duyuyorum. Kapıyı hafifçe

açıp içeri bakıyorum. Verem teşhisi konmuş K. Mansfield, aylardır yattığı yatağından doğruluyor. Bütün gece uyuyamamış. Sabahlara kadar öksürmüş, denizde boğulmuş ruhların şarkılarını dinlemiş. Yüzü soluk ve çaresiz. Hemen yanında sadece başlıkları konmuş onlarca öykü taslakları duruyor. Ama hiçbirine başlayamamış. Masanın üstünde papatyalar ve kırmızı bir çiçek. Gelincik mi? Papatyaları yazacağım, diyor kendi kendine, karanlığı. Rüzgârı, güneşi, sisleri. Gölgeleri. Sonra kendinden önce ölmüş Çehov'a sitem ediyor: "Ah, Çehov! Niçin ölüsünüz? Niçin akşamın geç bir vaktinde, kocaman bir loş odada, dışarıda sallanan ağaçların yeşile döndürdüğü ışıkta oturup konuşamıyorum sizinle?" Ama zaman onun için de daralmakta. Doktorlar ondan ümidi kesmişler. Duası sadece yazmak için: "Kitaplarımı yazacak zaman. Sonra ölsem de umurumda değil. Yazmak için yaşıyorum ben." Sonra neredeyse son gücünü de harcayıp kalkıyor ve "Ölü Albayın Kızları" öyküsüne başlıyor. Öyküyü bitirmeden ölürüm diye telâş telâşa yazıyor. Soğuk terler boşanıyor alnından. Ve sonunda bitiriyor. O vakit hastalığını unutuyor, mutluluktan uçuyor. Çünkü ona göre bir öyküyü yazıp bitirmenin sevinciyle karşılaştırılacak hiçbir duygu yok. Ama bir süre sonra yeniden öksürük nöbetleri başlıyor. Sanki ciğerleri yırtılıyor, göğüs kafesi göçüyor. "Bir Hüzün Güncesi"ne yazdıklarını hatırlıyor: "Tık! Tık! Miss Chapman kapıda. Camları temizlemeye bir adam gelmiş. Tahmin etmeliydim! Ölüm de böyle çağırır bizi. Tık!, Tık!" Pencereden dışarı bakıyor. Her yer karanlık. Ne ay, ne de yıldızlar. Hiçbir şey görünmüyor. Karanlık, sadece karanlık. Pencere pervazlarının dışında uğursuz buz saçakları sarkıyor. Tam o anda bir ses duyuyor: "Tık!, Tık!."

Konaktan telâşla sokağa fırlıyor, elim cebimde dolaşmaya başlıyorum. Peron afişlerinin yanından, yoksul mahallelerden geçiyorum. Tam karşımda "Buenos Aires Halk Kütüphanesi". İçeri giriyorum. Borges elinde bastonu zaman ve sonsuzluk soruları üzerine dalıp gitmiş. Arkasında bir minyatür, ışıl ışıl. Hemen yanında ise "Kum Saati". O, bütün dünyası olan kitaplara bakıyor. Borges bu kitaplığın müdürlüğünü yapan üçüncü göremeyen adam. Elinin altında binlerce kitap. Ama o okuyamıyor: derin bir ironi. Gözlerinin arkasında, beyninde yaşıyor. Orada müthiş bir dünya kurmuş. Sonunda ayağa kalkıyor. Gözünde siyah bir gözlük, elinde baston, bütün gideceği yerleri biliyormuş gibi emin adımlarla yürümeye başlıyor. Nietzsche'nin, Spengler'in, Sezar'ın, Shakespeare'nin, Feridüddin Attar'ın, Tarık Bin Ziyad'ın, İbni Haldun'un, posterlerinin yanından geçiyor. Kafasında hâlâ kurgu, simetri, ölüm, alçaklar var. Ve bir yığın soru: Mısır piramitlerindeki ışık mucizesi üzerine yazılmış bir el yazmasının on ikinci nüshası kimdeydi acaba? Binbir Gece Masalları'nın, on altıncı gecesi genel atmosfere uymuyordu, araştırılması gerekirdi. Yürüyor, ayak sesleri kütüphanede yankılanıyor. Ama kimse dönüp bakmıyor ona. Bir süre sonra her yanı aynalarla kaplı bir labirentin içinde buluyor kendini. Her yer karanlık. O gölgeyi araştırıyor. Ama gidiyor, gidiyor, yine aynı yere geliyor. "Döngüsel Zaman" diye mırıldanıyor. Hayır, labirentinden hiç çıkamıyor, çünkü Babil Kent Piyangosu ona çıkmış. Yıllar boyunca, insan, bir alanı, eyaletlerin, krallıkların, dağların, körfezlerin, gemilerin, adaların, balıkların, odaların, aletlerin, yıldızların, imgeleriyle doldurur, demişti. Dediği gibi oluyor. Bütün bu yürüyüşten sonra aynada kalan sadece kendi labirentinin

imgesi. Ama yine de bir anlam bırakamıyor geriye. Çünkü herkes o imgeye bir başka anlam veriyor. Sonra çömelip, o imgeyi çözmeye çalışıyorum. Herkes gibi ben de labirentlerde yitip gidiyorum.

Birden her şey kararıyor. At kişnemeleri duyuyorum, top, tüfek sesleri. Nakliye develeri geçiyor yanımdan ağır ağır. Yerler çamur içinde, yürümekte zorlanıyorum. İleride tarlanın içinde yüzlerce çadır. Çadırlar intizamsız fasılalarla kurulmuş. Soğuk ve rutubet. Kumandanlar, zabitler, erler harbi bekliyorlar. Her tarafta kar, çamur ve hastalık. Biraz uzaktan top ve tüfek sesleri geliyor. Çadırların üzerlerinden karga sürüleri geçiyor bağrışarak. Köyden köpek havlamaları geliyor. Çadırın birinin içine eğilip bakıyorum. Ömer Seyfeddin çadırda kaputunun üzerine oturmuş düşünüyor. "Pembe İncili Kaftan"ıyla Muhsin Çelebi, elinde "Topuz"uyla Türk Elçisi, "Forsa" Kara Memiş, "Başını Vermeyen Şehit" Deli Mehmet, "Yalnız Efe" geçiyor gözlerinin önünden. Mülâzımevvel Ömer Seyfeddin, bir umutsuzluğu ve yenilgiyi yaşayan bir ulusa moral aktarmak, direncini yükseltmek için düşler kuruyor; Yenilmez Türk, Kızıl Elma vs.

Bir kamyona atlıyor, uzaklaşmaya çalışıyorum buralardan. Kamyon yolcuları arasında Sabahattin Ali. Tayini bir Anadolu kasabasına çıkmış. Şoför onu kasaba yol ayrımında indirecek. Yola koyuluyoruz. Sürekli gözlüğüne bakıyorum, küçücük camlı gözlüğüne. O ise dışarıyı seyrediyor. Uzun uzun bozkırları, kavakları, kırmızı toprakları geçiyoruz. Kamyon yarı yolda arızalanıyor. O, kamyon tamir edilirken gezintiye çıkıyor. Ben onun peşinden gidiyorum. Serin birsonbahar günü. Yamacın üzerine seyrekçe serpilmiş olan siyah çamlar, süratle aydınlanan gök-

yüzüne titrek siluetler çiziyor. O an bir "Ses" duyuluyor: "Döndüm dalдan kopan kuru yaprağa/ Seher yeli, dağıt beni, kır beni/Götür tozlarımı burdan uzağa/ Yarin çıplak ayaklarına sür beni..." Müthiş bir ses. S. Ali bu türküde yitip gidiyor. Sonra yola devam ediyoruz. Kamyon onu gideceği kasabaya ayrılan yolun başında bırakıyor. Gözlüğünü düzeltiyor. Her yer toz duman içinde. Elinde bavulu, toprak yolu yürüyerek kasabaya varıyor. Ben peşinde. O, akşam gazinoda. İçerisi tıka basa dolu. Keman, ud sesleri arasında "Hanende Melek" sahneye çıkıyor. Tam bu anda camlı kapı ağır ağır açılıyor, içeriye dava vekili Hüseyin Avni giriyor. Gazinodan sonra dalgın dalgın otele doğru giderken yanından telâş telâşa bir çocuk geçiyor. Elinde "Ayran", akşam trenine yetişecek Küçük Hasan. Bir ara kafasını çevirip arkasından bakıyor. Sabahattin Ali o akşam tutuklanıyor. Sinop cezaevinin penceresinden hırçın dalgalara bakıyor. Birden bir gök gürültüsü. Sabahattin Ali sınırda. Gözlüğü yere düşüyor, üstüne basıyorlar, yerde cam kırıkları. Ormanlar kararıyor, kararıyor, görüntü yitiyor, Sabahattin Ali hiçbir şey göremiyor. Tozunu siliyorum "Yeni Dünya"nın, hayır görüntü bulanıklaşıyor, hiçbir şey göremiyorum, içimde bir sıkıntı.

Hava kapanmış, hafiften bir yağmur yağıyor. Sait Faik pardösüsünün yakasını yukarı kaldırmış, elleri ceplerinde "Mahalle Kahvesi"ne giriyor. Havada kara bulutlar. Camın kenarına oturup bir "Az Şekerli" söylüyor. Yanında tavla oynayanlar, kâğıt oynayanlar, gazete okuyanlar. Ben koşup arkada bir yere oturuyorum. Ara sıra başını cama dayayarak dışarıyı seyrediyor, düşler görüyor. Artık yaz bitmiş, "Son Kuşlar" çoktan uçmuş. Şemsiyeli, şemsiyesiz insanlar geçiyor sokaklardan. Tam karşıdan "Müthiş Bir

Tren" geçiyor. O, tramvaydan inen bir orta yaşlı memura dünyalar kuruyor. Gazino assolistine aşık, evinde huzursuzluk, çocuğu gazete satıyor. Her akşam gazinoda. İleride balıkçılar toparlanmış, martılar çığlık çığlığa. Köprü altında gazete üstünde yatan çocuklar yağmuru seyrediyorlar. Panço ikide bir devreye giriyor, sorular soruyor ona. O camın buğusunu silip, sahipsiz köpekleri, bir köşeye sinmiş kedileri izliyor. Sonra gazetesini pardösüsünün cebine sokup, sokağa çıkıyor. Yağmuru iliklerine kadar hissetmek, yaşadığının farkına varmak, uzun uzun yürümek, insanları seyretmek, onların içinde yitip gitmek istiyor. Panço hemen yanı başında. Ben peşine düşüyorum. Onu izliyorum, dönüp arkasına bakacak diye de korkuyorum. Ama O, buğulu gözlerle balıkçılara, gazete satan çocuğa, iş için bekleşen amelelere dalıp gidiyor. Sırılsıklam oluşuna, paçalarının çamurlu oluşuna aldırmadan, ıslak kaldırımda yürüyor, yürüyor. Ben peşinden gidiyorum. Merak içindeyim, maça mı gidiyor, yoksa adaya mı geçecek? Ama O, birden bir tramvaya atlıyor, ben ne yapacağımı şaşırıyorum. Yanında panço, tramvayın penceresinden bana gülümsüyor. Pardösüsünün yakası hâlâ kalkık. Arkasından bakakalıyorum.

Sonra eşimin sesini duyuyorum. Salondan bağırıyor: "Çay hazır!".

FİNAL

Tarihsel serüveni içerisinde "son"ların, finallerin öyküde hep önemli bir işlevi olmuştur. Bu nedenle de öykünün "sona yönelik bir sanat" olduğu sıkça dile getirilmiştir. Öykü tarihine bakıldığında bu yargının hiç de yanlış olmadığı görülecektir. Çünkü serim/düğüm/çözüm disiplinin sergilendiği geleneksel öykülerde, gerçekten de öyküde her şeyin finallerde çözümlendiğini, doruk noktasına ulaştırılan iç gerilimin son sözle noktalandığını görürüz. Bu tür öykülerde "son"lar önemli olduğu gibi, öykünün diğer bölümleri de "son"lara göre düzenlenirdi. Böylece "son"lar öykünün bütününü kuşatan bir fonksiyona sahipti. Bu öykülerde seçilen diyaloglar, olayların düzenlenişi, dış aksiyonlar kısaca anlatımın iç dinamiği hep sona, sondaki aydınlanma anına göre dizayn edilirdi. "Son"ları etkili kılmak için kullanılan en önemli öğe ise merak unsuruydu. Müphem bilgiler, karıştırmaya müsait malûmatlarla merak öğesi beslenerek, okuyucu "çarpıcı son"lara hazırlanırdı. Tabii her şey finaldeki aydınlanma ânını daha çarpıcı ve etkili kılmak içindi. Final ile birlikte her şey sonuçlanır, aydınlanır, bütün düğümler çözülür, bütün çatışmalar çö-

zümlenirdi. Kısaca öykünün gücü "son"daki çarpıcılığa endekslenir ve şaşırtıcı, çarpıcı "son"la başarılı öykü arasında bir bağlantı kurulurdu. Bu tür öykülerin simgeleşen ismi ise O. Henry olmuştur.

O. Henry'in "Son Yaprak"adlı öyküsü "çarpıcı son" öykülerine iyi bir örnektir. O. Henry bu öyküde trajik bir olay anlatır. İki genç ressam Sue ve Johnsy aynı stüdyoda çalışmaktadırlar. Ama bu genç ressamlardan Johnsy'e doktorlar zatürree teşhisi koyarlar. Genç kız adım adım ölüme yaklaşmaktadır. Gün boyu pencereden yandaki boş duvarın tuğlalarına bakmaktadır. Doktorlar Johnsy'nin yaşama şansını, onun yaşama isteğine bağlarlar. Eğer yaşama arzusunu yitirmezse yaşayabilecektir. Ama o artık ölüme yaklaştığını düşünmektedir. Uzun uzun pencereden bir Frenk elmasının sarmaşığına bakar. Sarmaşığın yaprakları bir bir dökülmektedir. "Sonuncusu gittiğinde ben de gitmeliyim" diye düşünmeye başlar. Bu arada zemin katta bir başka ressam yaşamaktadır. Altmışını aşmış bu ihtiyar ressam, oldukça başarısız bir ressamdır. Ayrıca çekilmez, aksi biridir. Ama bir gün hâlâ başyapıtını yapacağına inanmaktadır. Hasta kızın arkadaşı Sue, bir gün bu ressamın yanına giderek bu yaprak olayını anlatır. Arkadaşı Johnsy'un, son yaprakla birlikte öleceğine inandığını söyler. Aksi ihtiyar ise böyle saçma bir şeye insanların nasıl inandığına hayret eder. Sabah olur ama sarmaşıkta kalan tek yaprak bir türlü düşmez. Son yaprak düşmeyince genç kız Johnsy yaşayacağına inanır ve hastalıktan kurtulur.

Görüldüğü gibi öyküde buraya kadar olağanüstü bir yan yok. Oysa öykünün son paragrafıyla okuyucu hayrete düşürülür, çarpılır. Son tamamıyla sürprizdir. Sonunda öğreniriz ki, aslında kızın gördüğü o son yaprak gerçek

değildir. Son yaprak düşünce ihtiyar ressam bütün gece çalışarak duvara yeni bir yaprak çizmiştir. Ve bu öylesine güzel çizilmiştir ki, genç kız bunun gerçekten yaprak olduğuna inanmış ve saplantısından kurtulmuştur. Oysa sabaha kadar genç kız için yaprak çizen ihtiyar ressam ölmüştür. Hem de başyapıtını yaptıktan sonra. İşte başta "Müneccimler Armağanı" olmak üzere, O. Henry'in pek çok öyküsü, böyle çarpıcı son, sürpriz son anlayışına uygun olarak kurgulanmıştır.

Ama günümüzde serim/düğüm/çözüm/ disiplininden uzaklaşılması ve öyküdeki yeni yönelimler nedeniyle finallerin anlamı da değişmiş, "son"lar eski işlevlerini önemli ölçüde yitirmişlerdir. Zihinsel yaşayışların, ödeşmelerin, içsel dünyaların anlatıldığı günümüz öykücülüğünde finallerin eski anlamlarını yitirmelerinde kuşkusuz şaşılacak bir yan yok. Çünkü modern öykü ille de bir olaya, entrikaya gereksinim duymuyor. Artık bir görüntünün, enstantanenin, gönül kırıklığının da öyküsü yazılıyor. Bu öykülerde ise doğal olarak çarpıcı "son"lara gerek duyulmuyor. Dolayısıyla yazarlar, gerilimi, yoğunluğu "son"lara saklamıyorlar, bütün bunları öykünün (metnin) bütününe yayıyorlar. Ayrıca bu öykülerde, geleneksel öykülerin aksine, merak öğesinden çok gerilim, ritim ve biçim ustalığıyla okuyucu yakalanmaya çalışılıyor. Dolayısıyla modern öyküde çarpıcı "son"la okuyucuyu apıştırmak hedeflenmiyor, metnin bütününde çarpıcılık yakalanmaya çalışılıyor. Tabii her şeye karşın, yazarın suje yaklaşımının (olayların akışı, düzenlenişi) finalin önemini ya da önemsizliğini tayin ettiğini unutmamak gerekir.

Finallere ilişkin modern öyküde dikkat çekici diğer bir yan da finallerin geleneksel öykülerde olduğu gibi sonuç-

lanmamasıdır. Geleneksel "son"ların aksine, artık öykü "son"ların da her şey çözüme kavuşmuyor, çatışmalar bitmiyor. Hatta kimi öyküler bizzat çözümsüzlüğü hedefliyor ve hiç beklenmedik bir anda bitiveriyorlar. Ama bu kopukluk ve çözümsüzlük öyküye bir olumsuzluk katmıyor aksine önemli işlevler görüyor. Çünkü bu yaklaşımla anlatıcı aradan çekiliyor ve anlatım sorumsalı okuyucuya geçerek onda hayatiyetini sürdürüyor. Böylece öykü okuyucuda yeniden üretiliyor, çoğaltılıyor. Murathan Mungan modern öykünün bu son anlayışı ile "parçalanmış, kırık dökük, sonunun ne olacağını bilmediğimiz, belirsiz, ucu açık, yarını olmayan" modern hayat arasında bir bağlantı kuruyor ve ekliyor: "Hikâye sonunu size bırakıyor, Sonra, diyorsunuz, Peki sonra ne oldu? Ne yapacaksın sonra ne olduğunu? Sana ne! Diye tersliyor hikâye; hatta belki, Sonunu ben bilmiyorum, ya sen biliyor musun? Diye dalgasını geçiyor. Ya da; Peki, sence ne oldu sonra? Diye bir karşısoru soruyor. Ya da omuz silkerek: Hepsi bu kadar, diyor. Kusura bakma ama, hepsi bu kadar! Tıpkı hayat gibi! Hayatta da daha fazlası yok ki!"

"Döngüsel zaman" ve "ebedî tekrar" kavramlarını düşündüğümüzde öyküdeki "son" ve "başlangıç" ayrımının önemsizliğini daha iyi anlıyoruz. Şebüsteri bu konuda şunları söylüyor: "Birisine nihayet nedir diye sormuşlar da 'insanın başladığı yere dönmesidir' demiş."

"Hayat ve Öykü".

İşte "Final" yazısıyla birlikte yüz yirmi beş sayfaya ulaştık. Peki "Final"le neyi nihayetlendirdik acaba? Öykünün hangi sorununu çözdük, hangi gizli yanını aydınlatabildik?

Kim bilir?

Ama gerçek olan şu: Birbirinin içine geçmiş bu kavramlar, ne söylersek söyleyelim, sonuçta kendi serüvenlerini yaşayacaklar. O vakit biz bunca sözden sonra yeniden başa döneceğiz:

"Hayat ve Öykü".



ISBN 975-8274-19-8