Necip Tosun

MODERN ÖYKÜ KURAMI



HECE

Necip Tosun: 1960 Kırıkkale doğumlu. İlk ve ortaöğrenimini Kırıkkale'de tamamladı. Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesini bitirdi. 1988 yılından beri bir kamu kurumunda görev yapıyor. Ankara'da yaşıyor, evli ve iki çocuk babası. İlk öyküsü "Yangın" 1983 yılında *Aylık Dergi*'de yayımlandı. Öykü, eleştiri ve sinema yazıları, *Mavera*, *Dergâh*, *Eşik Cini*, *Hece, Hece Öykü* ve *Kitap-lık* dergilerinde yayımlandı. *Otuzüçüncü Peron* adlı öykü kitabıyla 2005 Türkiye Yazarlar Birliği Yılın Hikâyecisi Ödülünü aldı. Hâlen *Hece, Hece Öykü* ve *Kitap-lık* dergilerinde yazmayı sürdürüyor. Yapıtları: Öykü: *Küller ve Uçurumlar* (Hece, Ankara, 1998); *Otuzüçüncü Peron* (Hece, Ankara, 2005); Deneme: *Hayat ve Öykü* (Hece, Ankara, 1999); İnceleme: *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören* (İz Yayıncılık, İstanbul, 1996); *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu* (Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004); *Film Defteri* (Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005).

MODERN ÖYKÜ KURAMI

NECİP TOSUN

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 241
İnceleme

Birinci Basım: Kasım 2011
© Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: Sarakusta
Teknik Hazırlık: Bülent GÜLER

Baskı: Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İş Hanı No: 85/2
İskitler/ANKARA
Tel: 384 31 20

ISBN: 978-9944-195-66-9

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1-2 Kızılay/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
Telefon: (0 312) 419 69 13
Fax: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sunuş / 7
Modern Öykünün Serüveni / 13
Öykümüzün Serüveni / 35
Modernizmin Eleştirel Dili: Bilinç Akışı / 59
Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım / 73
Betimlemeden İmgeye / 85
Öyküde Bir Dip Akışı: Atmosfer / 97
Karakter: Yeni Bir Hayat Teklifi / 109
Hikâye, Epik ve Şiirsellik / 121
Öykü Dili: Gerilim ve Paradoks / 131
Öyküde Ritmik Yapının Biçimlenişi / 141
Melankoli ve Melodramın Sınırları / 153
Öyküde Anlatıcı Ses / 165
Özerk Sanattan Sanatın Sonuna / 177
Hayal Gücünün İmkânları: Fantastikten Büyülü Gerçekçiliğe / 191
Öykü Roman Farklılaşması / 205
Okurla Yazar Arasında Gizli Anlaşma: Kurmaca / 215
Öykümüzde Yenilikçi Arayışlar / 225
Deneyimin Aktarımı: Hikâye Anlatıcısı / 237
Yoğunluk, Ayrıntı ve Yüzleşme / 249
Öyküde Merkez-Taşra Görünümleri / 259
Aforizmanın Hikâyesi: Kısa Kısa Öykü / 271
Öyküde İronik Anlatım / 281
Deneysel Öykü / 291
Öyküde Bilinçdışı: Rüyaların Dili / 301
Öyküde Sesin Düşüşü / 313
Faulkner'dan Şiir, T.S. Eliot'dan Roman / 323
Hikâyenin Bittiği Yer / 335
Kişi Adları Dizini / 349
Konu/Kavram Dizini / 355

SUNUŞ

Biçimsel arayışlara yatkın yapısı, zamanın dilini ifadedeki zengin imkânları, yazarına tanıdığı geniş özgürlük alanlarıyla edebiyatın yenilikçi ve hareketli türü olan öykü; insanlara, birikim ve deneyim aktarmayı sürdürüyor. Farklı izleklerde, farklı biçimlerde, farklı coğrafyalarda giderek zenginleşen, gelişen, kendini yenileyen modern öykü, artık bir "ara tür" algısını çoktan geride bırakmış, şiir ve romanın yanında işlevsel bir tür olarak edebiyatta saygın yerini almıştır. Yapı, biçim, ses peşinde koşan yazarların elinde son yüzyıl edebiyatında zengin bir birikim yaratmayı başarırken, artık öykü türü atlanarak yazılan bir edebiyat tarihi eksik olacaktır.

Ne var ki öykü, nitelikli ürünlerini verse de, kuramsal düzlemde hâlâ üzerinde en az konuşulan yazınsal türlerden biri olma konumunu sürdürüyor. Oysa gelişim ve değişim sürecinin belirlenmesi, yeni atılımlar için yaşamsal bir önem taşıyor. Bunun için de öykünün estetik yapısına ilişkin tartışmalardan dönüştürücü bir birikim oluşturmak, öyküye ait bir terminoloji ve söylem kanalı açmak gerekiyor. Öykünün, kavramlara, kuruluş ve işleyişini ifade edecek temel bir dile, sanatsal ve estetik değerini ortaya çıkararak ölü noktalarını aydınlatacak kavramsal okumalara ihtiyacı var. Öykünün gelişimini, dönüşümünü, yeni yönelimlerini belirlemek, öykü adına ortak bir bilinç ve bellek oluşturmak amacındaki bu çalışma, öykü sanatının poetik alt yapısını anlama, çözümleme ve tespit etmeyi hedefliyor. Öykünün yapısını, tarihsel serüvenini, anlatım imkânlarını ve karakterize olduğu özellikleri tartışıyor.

Öykünün estetik, kurgusal arka planını, temel ilkelerini açıklayıp örneklemeyi, tarihsel serüvenine tanıklık etmeyi önceleyen bu yazılar, elbette bütün birikimi yansıtma iddiasında değildir. Öncü birikimlerin öykü sanatını nasıl algıladıklarını araştırırken, büyük öykü korosunun eşsiz soloları, kurucu, dönüştürücü adları anılarak öykü sanatının artık geri gidilemez en geri hattının altı çiziliyor. Modern öykünün geçirdiği evreler, hem ürün bazında hem de poetik tartışma bazında yaşadığı zihinsel süreçler, öncü birikimleri ile çağdaş, güncel temsilcilerinden de örnekler verilerek irdeleniyor. Hem biçimsel hem de içerik anlamında, öykünün birikim ve soyağacına, sürgünlerinin vardığı yere bakılıyor.

Yazılarda öykünün estetik yapısı araştırılırken kuralların yüceltilmesinden çok, öykünün doğasının anlaşılmasına ve izahına çalışılmıştır. Çünkü sanatta statik, değişmez denilen kurallar zamanla yıkılıyor, türler yeni alanlara açılıyor. Kaldı ki öykü, tıpkı diğer yazınsal türler gibi kuralları belirlenmiş, durağan, indirgenmiş, sabitlenmiş bir tasavvur değil, duygusal/dilsel/zihinsel sürekli bir yaratım sürecidir. Öykünün yönelimi ne olursa olsun kopmadığı tek şey yaşantıdır. Bu nedenle de akıp giden hayatı bir öykücü gözüyle kavrama, somutlama ve tanımlama çabası sürekli değişir.

Bütün bunlar bir bakıma gerçeğin ne denli çok yönlü olduğunun da göstergesidir. Kuşkusuz her sanatçı, yaşadığı deneyleri karşılayıp onu sanat katına yükseltecek estetik, dil ve biçim arayışı içerisinde olacaktır. Bu da sürekli değişimi zorunlu kılar. Bu nedenle kuramlar, kurallar geçici, yapıtlar ise her zaman kalıcıdır. Kuşkusuz kurama göre, kurallara göre sanat yapılamaz, yapılmamalıdır. Zaten güçlü yapıtlar, kendilerini bir "edebiyat modeli" olarak sunar. Edebiyatta başkalarına benzemek değil, benzememek; kendi olmak, özgün olmak temel hedeftir. Bu bir yaratı coşkusudur. Yazı elbette bireysel bir etkinliktir. Kendi yolunda ilerlemek, özgün ve yeni olmak pek çok yazarın ortak arzusudur. Yazar her durumda biçem ve içerikle kendi olmak ister. Ancak birikimi bilme, öncüleri tanıma ve anlamlandırma da küçümsenmemelidir. Edebiyata ne getirdiğimizi bilmek için öncelikle nelerin var olduğundan haberli ol-

mamız gerekir. Bir başka deyişle, yıkmak ve başkaldırmanın birinci koşulu neyi yıktığımızı, neye karşı çıktığımızı bilmekten geçer.

Bütün bunlardan dolayı bu çalışmada öykünün kuralları, genel doğruları, birikimleri tartışılmakla birlikte bir reçete sunulmuyor, bir estetik form teklifinde bulunulmuyor. Öykü formunun kurallarını standartlaştırarak yüceltilmesi değil; estetik ve sanatsal işlevlerini zenginleştirme, çoğaltma amacı güdülüyor. Çünkü amaç, öykünün statik, değişmez, tartışılmaz kurallarını belirlemek değil; okura değişik bakış açıları kazandırmak, çoğul okumaya kapı aralamak, işaretler sunmaktır. Zaten öykü, yapısı gereği sınırları net bir şekilde çizilemeyen esnek, kaygan bir türdür. Bu nedenle çalışma, formüllerden ve iddialardan çok, öykünün anlamlı özelliklerini saptamaya yöneliktir. Kitap, temel seçimleri, genel kabulleri yaygınlaştırmayı amaçladığı gibi, öykünün kuramsal temellerine ilişkin yeni görüşler de sunmaktadır. Bu yazıların, öykü sanatıyla ilgili bir yandan tersinden okuma (oluştan sonra), tespit ve değerlendirme, diğer yandan da geleceğe ilişkin (oluştan önce) öngörüler ve iddialar taşıdığı görülecektir. Kitap boyunca bu oluşların nedenliği ve nasıllığı tartışılırken sonuçta öykünün yaratım süreci incelenmiştir.

Yazılar, içerik çözümlemesinden çok, düşünsel/kuramsal ağırlıklı denemelerden oluşmaktadır. Bu bağlamda eserler değil, sorunlar, yapılar odak alınmıştır. Ancak, temel kuram ve kavramlar, tüm riskine karşın, hem güncelleştirmek hem de işlevselleştirmek için örneklemeye çalışılmış; kuramla ürün arasındaki mesafenin kısaltılması amaçlanırken soyut söylemden somut metinlere gidilmiştir. İçeriğine nüfuz edilememiş kaba bir dökümün her zaman yanıltıcı olabileceğinden hareketle ustaların deneyimlerinin *aura*sı yakalanmaya çalışılmıştır. Çünkü kimi yazarların yazınsal deneyimleri önemli ve öğretici olmakla birlikte, zaman zaman şahsi/biriciktir ve dünyası yeterince algılanmadığında bir başka yazar için tuzağa, kaygan bir zemine dönüşebilir.

Kuramsal yazılar her durumda eserden, kurmacadan daha karmaşık bir düzlemde var olurken genelde soyutlamalara dayalı bir terminoloji kullanılır. Bu da kimi kez karmaşa ve öznenin yitimi

sonucunu doğurur. Bu nedenle kitapta "ağır yazılardan", "aşırı-yorum"lardan, kuramsal yazıların içinden çıkılmaz labirentlerinden kaçınılmıştır. Olabildiğince anlatım sadeliği önemsenmiş, öznenin öykü olmasına özen gösterilmiştir.

Bu çalışma, bir öykü düşüncesi, poetikası yaratmaya çalışan ve öykü davası güden yazılardan oluşmaktadır. Ne var ki özne tümüyle öykü olsa da bu yazılar bir öykü kutsaması içermiyor. Öykünün diğer sanatlarla ilişkisini incelerken ötekinin biricikliğini gölgelemeden, türün özgünlüğünün altı çizilmeye çalışılmış, türler arası yarış ve ayrıştırmadan uzak durulmuştur. Ancak yine de kitabın öykü üzerine olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu yanıyla da öykünün yapısal özellikleri, diğer türlerle farklılıkları öne çıkmıştır. Çünkü türsel farklılıklar üzerine yeterince düşünülmediğinden, kuramdan yoksun, derinliksiz eleştirilerle, edebiyat dünyasında öykü fazlasıyla suistimale uğramıştır. Kitap biraz da bu haksızlığı gidermeyi amaçlamaktadır.

Modern Öykü Kuramı tüm başlıkları önceden belirlenip tasarlanmış yazılardan oluştuğu için sistematik bir karakter taşıyor. Bütün yazılar bu kitap için yazıldı. Baştan sona bilinçle, bir bütünlüğe doğru gidildi. Öte yandan *Hayat ve Öykü* kitabımızdan alınan ve küçük bir hacmi oluşturan kimi yazılar, bu çalışmada farklı bir biçime dönüştü. Bu da doğal. Çünkü bazı yazılar, odağı aynı kalmakla birlikte, zamanla yeni görüşlerle zenginleşip genişleyebiliyor. Bu yazılar da farklı okumalarla birlikte yeni bir çehre kazandılar.

Bu çalışmanın pek çok yazara, kitaba, söyleşiye, öyküye gönül borcu var. Bu gönül borcu onların vermek istediklerini buraya taşıyarak, burada yaşatarak ödemeye çalışıldı. Yazılara esin verdiği hâlde anılmayan, atlanan tüm yazarlara, öykülere ise özür borcu var. Bunda da hiçbir kastın olmadığı bilinmelidir. Çünkü bu kitabın asıl amacı, bu öykülere yeni bir kapı açmaktır.

Öykü, her dönemde, hayatın akışı, anlamı ve ritmi üzerine söz alır. Bulunduğu coğrafyanın dili, gerçekliği ve koşulları içerisinde değişmez duyguları, o çağın, o anlayışın verileriyle yeniden, yeniden üretir. Çünkü amacı, deneyimi aktarmak ve hayatı, gerçekliği sorgulamaktır. Öykü, insanlığın çalkantılarla akıp giden varoluşsal

macerasındaki dönüm noktalarını, kırılma anlarını kayda geçirmek ve bu anlara ilişkin doğru sorular sormak, karanlık yönlerine ışık olmak ister. Amacı her dönemde hayatın gizine ilişkin kalıcı fotoğraflar çekmektir. Bu süreçte dinleyenin/okurun karşısına yeni bir dil, yeni bir söylem ve giderek yeni bir gerçeklikle çıkar. Bu anlamda öykü, tarihsel süreç içerisinde sürekli kendini yeniler ve çağının dilini konuşur. Kalıcı öyküler, gerçeğin "yeni dili"ni bulan metinlerdir. Hikâye anlatıcısının vakanüvisten farkı tam da budur: çıplak gerçeği aşıp hakikati geleceğe taşımak. Böylece gerçeğin binbir yüzü açık edilirken, yanlış bilinen olgular bir hikâyeyle düzeltilir, yerli yerine konur. Öykü, sadece geçmişin birikimlerini aktarmakla kalmaz, geleceğe ilişkin olarak da söz alır. Bu anlamda öykülerin işlevi, her durumda hayata ilişkin bir tavır almak ona müdahale etmek olmuştur. Öyküler de, hayata ilişkin yeni bir ruh aktarır. Bu "yeni bir hayat" teklifidir. Bunu da yeni bir ses ve biçimle gerçekleştirir. Her yeni ses de elbette kendi edasını, biçemini, rengini yaratır.

Umarız bu kitap hikâye anlatıcılarının seslerine yankı olur.

MODERN ÖYKÜNÜN SERÜVENİ

Son yazınsal buluş olarak nitelenen öykü, tarihsel serüveni içinde, her sanat gibi sürekli kendi kendisiyle hesaplaşma, yüzleşme, yenilenme süreci yaşamıştır. Anlatımın daha etkin, tutarlı, vurucu olabilmesi için yapı, biçim, ses peşinde koşan öykücüler; keşif, dönüştürme, inşa hareketiyle yeni biçimler, yeni imkânlar aramışlardır. Yaratıcı etkinliğin doğası da budur zaten: kuralları, beğenileri, oluşları sürekli sorgulamak. Bu süreçte öykücüler, bazen şiirin (imge/akıcılık/anlam yoğunluğu), bazen resmin/sinemanın (gösterme/kurgu), bazen de müziğin (ritim) olanaklarından yararlanarak öykünün evrenini genişlettiler. İnsanı, hayatı, eşyayı kimi açık ve yalın, kimi kapalı ve soyut yansıtma yoluna gittiler.

Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Sâdık Hidâyet, Gabriel García Márquez öykü ana damarında renk renk aktılar. Birbirinden farklı coğrafyalarda yaşayan bu kurucu, dönüştürücü öncüler, öyküye yeni anlayışlar, yeni bakış açıları kazandırırken öykü poetikasına kaynak oluşturacak ürünler verdiler. Gogol "küçük insan"ların dünyasına sokularak öykü sanatının en kullanışlı tipini yarattı; Poe öykünün hem kuramsal temellerini attı hem de korku, fantastik türü öykülerin parlak örneklerini verdi; Maupassant olay öykünün başlatıcısı oldu ve öykünün geniş kitlelerce sevilmesini sağladı; Çehov öyküye sadelik, yalınlık ve minimalist anlayışı kazandırdı; Mansfield, Çehov'un öykü anlayışını bilinç akışı ve içsel se-

rüven tekniğiyle zenginleştirdi; Joyce içine kapanmış bir şehrin (Dublin) sesi oldu ve modern öyküye bir karakter olarak şehri soktu; Kafka modern insanın bunalımlarının, açmazlarının ve çıkışsızlığının en iyi ifadesinin öyküyle mümkün olabileceğinin örneklerini sergiledi; Hemingway sadece diyaloglarla öyküde neler yapılabileceğini ortaya koydu; Faulkner girift biçemiyle kötülüğü ve adaletsizliği belgeledi; Borges öyküyü tarih, felsefe ve edebiyat birikimiyle buluşturdu; Sâdık Hidâyet Doğulu insanın yaşayışını, sorunlarını, renklerini öykünün modern imkânlarıyla biçimleyerek evrensel edebiyata kazandırdı; Gabriel García Márquez hayal gücünün, fantastiğin, gerçeğin örtüsünün aralanmasındaki rolünü örnekleyerek, büyülü gerçekçilik akımıyla öykü dünyasına yepyeni bir renk kattı. Kuşkusuz bütün bu arayışlar "anlatmak" ana kaynağından saparak çeşitli yönlere akan nehirlerdi. Kimi şırıltılı, gürültülü, tezahüratı bol; kimi derinden, sessiz, gösterişsiz akan nehirler. Ama kaynak aynıydı: anlatmak. Çünkü "anlatmak" öykünün ana karakteriydi.

Bu süreçte, olay öyküden, durum ve atmosfer öyküsüne; portre öykücülüğünden soyut/simgesel öykücülüğe; bilinç akışı ve çokseslilik denemelerinden postmodern öykücülüğe geniş bir çeşitlilik sergilendi. Bu yapısal değişim serüveni, bir bakıma öykünün estetik özerklik serüvenidir de. Öykü, ilk dönemlerde özellikle gazeteci öykücüler aracılığıyla "magazin" yönü ağır basan bir anlayışla yola çıktı. "Deneme hikâyeciliği" ve "portre hikâyeciliği"ne yaslı bu anlayış, modern öykünün ilk acemi adımlarıydı. Bu öyküler, kısa yazmanın parlak geleceğini işaret etmekle birlikte yazınsal bir tür olmanın gereklerinden uzak bir yapı sergiliyordu. Çünkü estetik unsur, içeriğe göre oldukça geri plandaydı. Ancak, modern öykünün ilk ciddi duraklarından biri "olay öykü" oldu. Maupassant adıyla simgeleşen bu yönelimle öykünün özerkliğinin temelleri atıldı. Genç yazınsal tür olan öykünün sevilmesinde, okur karşısında anlam kazanmasında "olay öykü" anlayışının katkısı büyük oldu. Bu yaklaşımda "olay", "hikâye", "entrika" öykünün olmazsa olmaz gereklerindendi. Öykü, bir olay, hikâye etrafında gelişir; klâsik serim, düğüm, çözüm disiplini çerçevesinde kurgulanırdı.

Çehov'la birlikte olaydan, konudan ziyade insanı ön plana çıkaran, onun psikolojisini yansıtan öyküler yazılmaya başlandı. Bu tür öykülerle birlikte klasik serim, düğüm, çözüm kurgusu terk edilirken öyküler, insan ruhuna, onun ifade ettiği, edemediği alanlara yöneldi. Artık öyküde ille de olay anlatmak yerine, bir ânın görüntünün, ruhsal konumun öyküleştirilmesi başat anlayış olmuştu. Bu, öyküde içerik yanında estetik unsurun da gündeme gelmesi demekti. İşte yazın dünyasında öykünün ciddiye alınışı, saygınlık kazanması biraz da Çehov yaklaşımıyla gerçekleşti.

Öykü, Çehov'dan sonra da gelişim ve yenilenme çizgisini sürdürdü. Zamanla dışsal eylem ve olaylardan çok, bir hâl, içsel serüven, öykücülerin gözde temaları oldu. Yazarlar olaydan hiç bahsetmeden, olayın anlatıcıda yarattığı izlenimleri, etkileri, çağrışımları öyküleştirmeye başladılar. Ardından biçimsel denemeler ve soyut, sembolik yaklaşımlarla oluşturuldu öyküler. Öykücüler, kimi insani tutum ve davranışları, güncelin ucuzculuğundan, kolay tüketiminden kurtararak evrenselleştirmek ve yarınlara taşımak için soyut, sembolik anlatımlara yöneldiler. Böylece öykü, biçim ustalıklarıyla ve soyut, gerçeküstü yaklaşımlarla yepyeni, mümbit bir alana girdi. Bu estetik arayışın ilk somut göstergesi dile bakış oldu. Dil ile oynamak, dilin olanaklarını zorlamak ve metinsel başarılara ulaşmak, öykücü için kaçınılmaz hâle geldi. Bu denemeler bir anlamda öykünün biçimsel arayışlar için ne kadar uygun bir tür olduğunu da ortaya koyuyordu. Öykü bu süreçte tüm sanatlarla ve disiplinlerle yoğun bir ilişki içerisine girdi: Müzik, resim, fotoğraf, şiir, roman, felsefe... Artık bilinç akışı, yeni roman, gerçeküstücülük, varoluşçu yaklaşımlar, büyülü gerçekçilik ve postmodern tutum öyküde değerlendiriliyordu. Bir başka ifadeyle öykü, ilk dönemlerdeki gazeteci-hikâyeci tavırlarından, artistik arayışlara, oradan da çok özel biçimsel denemelere uzanıyordu.

Kısaca özetlemeye çalıştığımız modern öykünün bu serüveni, belki en iyi, bu türün öncü birikimleri izlenerek açıklanabilir, somutlaştırılabilir. Çünkü öykü bu adlar öncülüğünde yazınsal bir tür olarak varlığını kabul ettirmiştir. Günümüze kadar öykünün gelişi-

mi ve tarihi incelenirken şüphesiz çok sayıda öykü ve öykücüden söz edilmesi gerekir. Ama biz burada özellikle, kurucu, dönüştürücü adlar üzerinde yoğunlaşacağız: Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Sâdık Hidâyet, Gabriel García Márquez.

Nikolay Gogol (1809-1852), sıradan bir memur olan Akaki Akakiyeviç'e "palto"sunu giydirip St. Petersburg'un soğuk sokaklarına gönderdiğinde, bir anlamda öykü türünün de tümüyle kaderini değiştirmiş oluyordu. Çünkü bu öyküyle sadece kendi ülkesinin yazarları olan Tolstoy, Dostoyevski ve Çehov'u değil, değişik tonlarda ve biçimlerde pek çok ülke öykücüsünü de derinden etkiliyor; herkesi paltosunun içine alarak yol açıcı, öncü bir işlevi yerine getiriyordu. Bu yüzden "Hepimiz Gogol'un Palto'sundan çıktık" sözü, genel bir doğrunun izahı olarak kabul görüyordu.

Peki, Gogol'un "Palto"sunun altında ne vardı? Gogol, orada hangi gizi saklamıştı?

Cevap açıktı: "Küçük insan". Bu yüzden modern öykünün kökenlerini/doğuşunu Gogol'la başlatanların ileri sürdükleri en önemli gerekçe, onun küçük/sıradan insanları öykü sanatına ilk kez sokmuş olmasıdır. Gerçekten de küçük insanın, tarihsel süreç içerisinde öyküdeki önemi düşünüldüğünde, Gogol'un kurucu kimliğe layık görülmesi için bu nedenin tek başına yeterli sayılması gerekir. Çünkü o döneme kadar sadece üstün insan, kahraman karakteri anlatılmaya değer görülürken bu kez aciz, silik, sıradan bir insan edebiyatın öncelikli bir figürü oluyordu. Bu öylesine önemliydi ki "küçük insan" giderek öykü türüyle neredeyse özdeşleşecekti. Bu bağlamda Gogol'u modern öykünün çıkış noktası olarak görmek, öykünün geldiği yer dikkate alındığında daha bir haklılık kazanır.

Gogol, değişik temalarda pek çok nitelikli öykü yazsa da özellikle dönemin memur dünyasını, düzenin ezdiği küçük insanları, bürokratik işleyişin açmazlarını konu yaptığı öykülerde oldukça başarılı olur. Gerçi Puşkin küçük insan tiplemesini daha önce gündeme getirmişti; ancak bu tiplemeyi bütün boyutlarıyla öyküye ta-

şıyan Gogol olmuştur. Öykülerde bu insanlar için hiçbir çıkış yolu yoktur; onların kaderleri, bozuk düzen içinde yok olmaktır. İşte, Gogol'un neredeyse adıyla özdeşleşen öyküsü "Palto"da, bürokratik sistemin kimliksizleştirip ezdiği, makinenin önemsiz bir parçası yaptığı memur Akaki Akakiyeviç'in trajik hayatı anlatılır. Akaki; görevini yapma dışında hayatta hiçbir amacı olmayan, kendi içine gömülmüş, hayatın dışına düşmüş, toplum dışı, pasif ve acınası bir kişidir. Akakiyeviç bir gün binbir güçlükle yeni bir palto edinir. Ama bir gece sokakta dolaşırken, meydandaki birkaç serseri tarafından paltosu alınır. Emniyete, çeşitli yerlere başvursa da hırsızları bulamaz. Son bir umutla gittiği 'önemli kişi' tarafından sert bir şekilde azarlanınca eve döner ve sonunda hastalanarak ölür.

"Palto"da belki yüksek düzeyli bir teknik ustalık yoktur; ama Akaki Akakiyeviç figürü, daha sonra çeşitlenerek, değişerek, dönüşerek Dublin'de, Paris'te, Prag'da, Burgaz'da karşımıza çıkacak öykü sanatının önemli bir prototipidir. Gogol böylece Akaki Akakiyeviç'le öykü sanatının en önemli karakterlerinden birini yaratmıştır. Ancak, o vakitler daha bilinçaltı, psikanaliz, postmodernizm, varoluş bunalımları keşfedilmemiştir. İmgeler, metaforlar, göndermeler yoktur öyküde. Modernizmle hesaplaşma başlamamıştır ve *flâneur* yaklaşımı bilinmemektedir. Bu yüzden henüz Akaki Akakiyeviç'in bilinçaltını, varoluş sıkıntılarını bilmeyiz. O şimdilik sadece üşümektedir, paltosu çalınmıştır ve kaçınılmaz yazgısına teslim olmuştur.

Gogol, "Palto" dışında yazdığı, "Bir Delinin Hatıra Defteri", "Burun", "Fayton", "Eski Zaman Beyleri"yle de öykü sanatına unutulmaz örnekler katmıştır. Bu öykülerde, trajik gerçekliği mizaha dönüştürerek derinlikli bir hiciv yaratan Gogol, insanı küçülten tutkuların olağanüstü portrelerini çizmiştir. Öykülerinde tümüyle hayatın içine sokulmuş, Rus insanının gündelik hayatının verimlerini devşirmiştir. Hayatın içinden seçtiği karakterlerin hem erdemlerini hem de zaaflarını ustalıkla anlatırken öyküye de yaşamsal bir alan açmıştır.

Modern öykünün diğer önemli bir kurucusu olan Edgar Allan Poe (1809-1849), Gogol kadar hayatın içinde değildir. O daha çok

hayaletler, periler, olağanüstü olaylar peşindedir. Kahramanları karanlık, dehşet dolu gecelerde, perili adalara, gizemli konaklara, izbe sokaklara sokarak yeni bir yaklaşım geliştirir. Burada gerçek ve düş birbirine karışmıştır. Endişe "bir iblis gibi peşini bırakmaz" kahramanların. Poe, bütün bu yaklaşımlarla öykü sanatına bir başka kanal açacak, fizikötesinin anlatılmasında da öykünün uygun bir tür olduğunun yetkin örneklerini verecektir.

Poe, öykülerini korku, suç, kâbus, endişe etrafında kurgular. O, tuhaf, sıra dışı olayların peşindedir. Ancak Poe, düşsel gotik dünyalarda gezinirken, bir yandan da yaşananlara küçük ilmikler atarak öykülerin gerçeklikle bağlarının kopmasına izin vermez. Gerçek ve düş arasındaki sınırın, sanılanın aksine derin olmadığını vurgular. Ona göre gündelik yaşam, bu iki farklı dünyanın (fizik ve fizikötesi) iç içe geçmesiyle oluşmaktadır. Beden ve ruh, kurmaca ve gerçeklik onun öykülerinde ilgilendiği ana temalardır.

Ölümden sonra yaşam, hipnoz, ruh ve periler, gerçeküstü ve masalsı öğeler onunla birlikte yepyeni bir anlama bürünmüştür. Poe, olağan dışı olayları, yüzeysel anlatımdan, söylencelerden ayırıp bunlara duyulan kuşkuları da bertaraf ederek ince detaylarla geliştirip yaratıcı zekâyla birleştirerek öykü sanatının estetik düzeyine ulaştırır. Bilimsel gelişmeleri, kitap öğretilerini düşsel, fantastik öyküleriyle test eder. Öyküleri incelendiğinde matematik, fizik, psikoloji disiplinlerindeki gelişmeleri yakından izlediği görülür. Bu bağlamda bilim ve sanat ilişkilerini öykülerinin merkezine alırken bilim ve akıl karşısında ruh ve sezginin öneminin altını çizer. Onun öykülerinin ana damarını, bilimsel veriler ışığında insan ruhuna yapılan yolculuk oluşturur. Polisiye ve cinayet öyküleri, korku ve fantastik öyküler, onun en çok örneğini verdiği temalar olmuştur.

Poe'nin öyküye kuramsal katkısı, en az ürün katkısı kadar büyük olmuştur. Çünkü öykünün kuramsal temellerine ilişkin geçerliliğini bugün de koruyan en nitelikli yazıları o yazmıştır. Öykü için önerdiği tek etki, etkinin bütünlüğü ve birliği ilkesi hâlâ önemini yitirmemiştir. Öykünün, şiirden ve romandan farklılaşan yanlarının sağlam temellerini ilk o ortaya koymuştur. Poe'ya göre güzellik yaratmada

şiir daha şanslıyken; dehşet, tutku, korku yaratmada öykü daha avantajlı bir türdür. Öykünün asıl amacı olan hakikat, tam da burada yakalanabilir. Poe, henüz doğuş aşamasındaki öykünün parlak geleceğini görmüştür: "Bana, hırslı bir dehanın isteklerine uygun, yeteneklerine yakışır ve şiirden hemen sonra gelen bir yazı türü nedir diye sorsalar, onlara hemen bu isteklerini en iyi karşılayan ve dehalarını en iyi sergileyebilecekleri bir tür olan kısa öyküden söz ederdim."

Modern öykünün kurucularından olan Poe, ruh tahlillerinde, atmosfer ve imge yaratmada öykü estetiğinin başyapıtlarını ortaya koymuştur.

Öykü adına Gogol ve Poe'dan sonra en güçlü çıkış, Fransa'da Maupassant ve Rusya'da Çehov'dan gelir. Her ikisi de kısa öyküde etkisi günümüze kadar sürecek olan güçlü iki kanal açarlar.

Guy de Maupassant (1850-1893) daha sonra "olay öykü" olarak adlandırılacak olan bir öykü yaklaşımının temellerini atar. Maupassant, okura tamamlanmış bir hayat sunar. Bir durumu ya da kesiti değil, tümüyle sonucu ve bütün bir hayatı aktarır. Öykü, dolaysız anlatımla "son"a yönelik olarak kurgulanır. Anlatılan konu/tema, biçimsel yapının hep önündedir. Öykülerde bir "ileti" hedeflendiğinden, anlam gizlenmez, açık edilir.

Maupassant, garip ve ender görülen, hiç anlatılmamış öyküler peşindedir. Sürprizler, olağanüstü olaylar üzerine kurar öykülerini. Okuru şaşırtmak, irkiltmek, sarsmak için de sürpriz sonlara başvurur. Çarpıcı olaylar, tesadüfler, mucizevi karşılaşmalar, gizemli olaylar, deliler ve hayaletler... Onun için öyküye değer olan sıradanlık değil, anormallik, sıra dışılıktır.

Maupassant'ın öykücülüğü, toplumsal yergi, başkaldırı ve özgürlük tutkusunun yansımaları olarak kendini gösterir. Kilise, çevre ve gelenek etrafında oluşan genel ilkeleri sorgulayan bir tutum içerisindedir. Maupassant, toplum tarafından idealize edilmiş her şeyin tersini açık etme çabasındadır. Papazlar, burjuvazi, sahte ahlak anlayışı öykülerde eleştirilir. Yaşanan ama dile getirilmemiş, getirilemeyen gerçekler, ikiyüzlü ilişkiler, tutumlar örneklenir. "Yağ Tulumu"nda toplumun ikiyüzlülüğü eleştirilir. Fahişe olduğu

için aşağıladıkları kadın, işgal kuvvetleri komutanına direnince, insanlar bu kez de kadının fahişelik yapması için onu zorlarlar.

Maupassant'ın öyküleri aşk, ihtiras, korku, cinsellik temaları etrafında gezinir. Zaman zaman deneme hikâyeciliğinin örneklerini verir. Bu öykülerde anlatıcı delilik, korku, cinsellik üzerine düşüncelerini açıkladıktan sonra bu konularla ilgili bir de öykü anlatır. Kıssadan hisse hep gözettiği temel ilkedir. Bu nedenle kimi öykülerde didaktikliğin sınırlarına dayanır. Hayal kırıklığı ve yenilgileri anlatmayı sever. İnsan arzularının, hırslarının kişiyi düşürdüğü zavallılıklar, yaptığı kötülükler onda önemli bir temadır.

Sonu delirmeye kadar varan bir arayış, haz, coşku adamı olan Maupassant, öykülerinde de bu yaşam pratiğini yansıtmıştır. Gönül serüvenlerini, arzu ve yanılsamaları, hayal ve yıkımları, korku ve endişeleri anlatırken toplumun yerleşik değerlerini sorgulamıştır. Cinsellik yüceltimi, burjuva eleştirisi, ölüm korkusu her hâliyle öykülerinde yer almış ve toplumsal çözülmenin tanıklığını yapmıştır. Uyuşturucu tutkunluğu yanında delilik nöbetleri içinde bir yaşam süren ve "yaşama bir göktaşı gibi girdim, ondan bir yıldırım gibi çıkacağım" diyen Maupassant'ın sonu tam da böyle olmuştur. Bir intihar girişimi sonrası kaldırıldığı klinikten bir daha çıkamamıştır. "Öykü zevkini Fransa'ya getiren benim" diyen Maupassant yol açıcılığının da farkındadır.

Hiç kuşkusuz Anton Çehov (1860-1904) için, Dostoyevski, Tolstoy, Puşkin gibi büyük yazarların ülkesinde bir yazar olarak var olmak kolay değildi. Hem de romanın en nitelikli örneklerinin verildiği Rusya'da "öykü"yle var olmak. Bunlardan sonra Rus toplumu hakkında söylenecek ne kalmıştı? İşte Çehov bunu başarmıştır; hem öykücü olarak ülkesinde kendini kabul ettirmiş hem de öyküye sadece kendi ülkesinde değil dünya çapında bir saygınlık kazandırmıştır.

Çehov, Rusya'da bir yazar olarak var olma koşulunun, birikimi reddetmeden "yeni bir biçim"le mümkün olabileceğini keşfetmişti; yeni bir bakış açısı ve yeni bir sanat algısıyla. Yöntemi ise: "arınmak". Öncelikle geleneksel betimleme yöntemini reddetti. Gösterişli, ağdalı doğa betimlemelerine karşı çıktı. Her şeyi aza indirgiyordu, aza, daha aza. Süslemesiz, yalın bir anlatıma. Böylece hayata da-

ha sıcak değebilirdi. Söz iktisadı onun temel ilkelerinden biri oldu. Ona göre aslolan özü, değişmezi en net bir şekilde anlatmaktır. Çehov, sahicilik ve samimiyeti öyküsünün merkezine koymuştu. Her zaman kısa ve öz yazmayı savundu. Yazar, önce yazmalı sonra atabildiği kadarını atmalı, gereksiz sözleri ayıklamalıydı. Basit, anlaşılır ama derin ve gerçeği yakalayıcı bir öykü tutumunu benimsedi. "En iyisi, figürlerin ruh hâliyle ilgili tasvirlerden kaçınmaktır; figürlerin ruh hâli, onların hareketlerinden anlaşılması gerekir," diyordu.

Çehov'da olaydan, konudan daha çok, insan ön plandadır ve öykü onun psikolojisini yansıtır. İlk defa Çehov, olaysız, entrikasız sadelikle de öykü yazılabileceğini ispatlamıştır. Onun öykülerinde olağanüstü şeyler olmaz. Küçük bir diyalog, bir ânın tespitidir yaptığı. Ama seçtiği şeyler, anlamlı ve tam öykülüktür. Öyküler sıcak, içten, inandırıcıdır. İnsanın zaaf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını öyküleriyle açık etmiştir. Kısa kısa cümlelerle ve dilin/anlatımın en yalın hâliyle yazar. Olağanüstü olaylara başvurmadan, sıradan durumların insanlardaki izlerine eğilir. Bu minimalist bakış, okurda odaklanma sorununu ortadan kaldırarak paylaşımı en üst seviyeye çıkarır. Çehov bu tutumuyla o güne değin önemsiz gibi gözüken pek çok küçük olayın, insandaki şaşırtıcı ağırlığını ve gücünü öyküye taşımıştır.

Onun en büyük özelliği, öykü finallerine getirdiği yenilikti. Öyküye çoğunlukla son noktayı koymuyor, okurda devam etmesini istiyordu. Kendisinin de ifade ettiği gibi Çehov "okura güveniyordu". Bu yüzden pek çok öyküsü sonuçlanmıyordu. O sanki, tam yazarlığın tadını çıkaracağı yerde öyküyü bitiriyordu. Çünkü okuru gideceği yere götürmüştür, bundan sonrası onun bileceği bir iştir. Okurun zihinsel, duyusal işleyişini harekete geçirmek ve sorunu onun kucağına bırakmak. Çehov'un yaptığı budur: Hayatın yaşamsal dokusuna okuru iştirak ettirmek.

Çehov'un öykülerinde zengin bir tema ve karakter çeşitliliği vardır. Rus köylüsünü, memurunu, sanatçısını tam bir doğallıkla anlatır. Tiplerini genelde sıradan insanlardan seçer. Kendi küçük dünyalarının kozasında boğulan sıradan insanların sıradan yaşam-

larını işler. Çehov, bütün öykülerinde hayata ve insani gerçeklere yönelmiş, insani olgulardaki temel tezi de "mutlak özgürlük" olmuştur. Çehov bu çizgisiyle de kendinden sonra pek çok yazarı etkileyerek öykü sanatının ana damarlarından birini oluşturmuştur.

Anton Çehov'un en sadık takipçilerinden birinin İngiltere'den çıkması ilginçtir. Katherine Mansfield (1888-1923) 5 Temmuz 1918'de günlüğüne şu notu düşer: "Ah, Çehov! Niçin ölüsünüz? Niçin akşamın geç bir vaktinde, kocaman loş bir odada, dışarıda sallanan ağaçların yeşile döndürdüğü ışıkta oturup konuşamıyorum sizinle?" Mansfield yine bir Çehov kitabına düştüğü notta ise şöyle der: "Hiç kuşkum yok, kabul edeceksiniz. Benim İngiliz Anton Çehov'u olduğumu."

Mansfield öykülerinde, hayatta seçeneksiz kalmış, acılı, yalnız, yoksul insanların dünyasına eğilir. Hiçbir duygu abartmasına gitmeden, tam da hayatın içinden bir fotoğraf çekerek okura yaşanan acıyı hissettirir. Tıpkı Çehov'da olduğu gibi onda da her şey hayatta olduğu gibi yalındır. Ama bir yaşantıya odaklanma gerçekleştiğinde, hayatın gerçekleri ortaya dökülür. O da giriş, gelişme, sonuç disiplinini reddeder. Aydınlanma anından sonra öykü aynı ritimde sürer ama çarpıcı sonla bitmez. Öykülerindeki Çehov etkisine karşın, anlatımı yenidir ve Çehov'dan farklıdır. Mansfield'ın Çehov yaklaşımını (sadelik, yalınlık ve sıradan insanlar) iç monolog ve bilinç akışıyla yeni bir estetik forma ulaştırdığını söylemek mümkündür. "Kim ne derse desin, böyle yazacağım," başkaldırısı, onun kalıcılığının da temel belirleyicisidir. Öykü anlatım ânında büyük olaylar, sürprizler olmaz. Gündelik hayatın sıradan bir günüdür. Öylesine bir gün yaşanmaktadır, yaşamın olağan akışında bir gün. Ancak öykü ilerledikçe durumun hiç de öyle olmadığı görülür. İnsanlık durumları, sevinçler, hüzünler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Anlatılan tipin acı verici dramatik durumu, geçmişi dokunaklı detaylarla okura aktarılır.

Mansfield, bütün öykülerinde incelikli insanların kırılgan dünyasına eğilmiştir. Hayatı anlamlandırma çabaları, yalnızlık ve acı etrafında döner öyküleri. Taşradan gelip ilk kez bir baloya katılan genç kızın "fânilik" duygusunu keşfedişini ("İlk Balosu"), kirasını

ödeyemeyen bir şarkıcı eskisinin iş bulamayıp kaba saba bir adamın teklifine hayır diyememesini ("Resimler"), yazar olmak, ünlü olmak isteyen ama bunu bir türlü beceremeyen genç kızları ("Sarkacın Salınımı") etkileyici bir duyarlıkla anlatmıştır. Bunları yaparken de betimlemenin şiirsel, ayrıntıların çağrışım, kapalı anlatımın merak gücünü öyküsüne ustalıkla yerleştirir. Yıldızları, gemileri, ışıkları öyküye giren her nesneyi atmosfer yaratmanın bir aracı olarak kullanır. Sinema sanatının olanaklarını ustalıkla öyküsüne taşır.

Başta kardeşi olmak üzere pek çok dostunu savaşta kaybeden Mansfield için ölüm olgusu, öykülerinde belirgin bir tema olarak yer alır. Ölüm karşısında insanların tutumunu sıklıkla gündeme getirmiştir.

Otuz beş yaşında ölen Katherine Mansfield, kısacık yaşamına öykü sanatının kalıcı yapıtlarını sığdırmayı başarmıştır. Hastalığının ilerlediği bir dönemde günlüğüne şunları yazar: "Kitaplarımı yazacak zaman. Sonra ölsem de umurumda değil. Yazmak için yaşıyorum ben."

James Joyce (1882-1941) tek öykü kitabı *Dublinliler*'le "şehrin sesi"ni modern öyküye kazandırmıştır. Joyce, öykülerinde, yaşamın zenginleştirici yanlarından uzak, bir karabasanı yaşayan, toplumun çeşitli kesimindeki insanları, hayattaki en doğal hâlleriyle ele alıp Dublinli olmanın ve orada kalmanın neye mal olduğunu, bir portreler galerisiyle gözler önüne serer. Joyce, her ne kadar *Dublinliler*'de rahipler, gazeteciler, sanatçılar, siyasiler, memurlar gibi pek çok karakter/tip çizse de, bu insanların çıkışsızlığına, *felç* hâline Dublin kentini de dahil eder.

Taşralılık, dünya ufkunu görememe, dar görüşlülük, ufuksuzluk Dublin'in ve Dublinlilerin ortak paydalarıdır. Sokakları, barları, limanları, istasyonları bu suça ortak eder. Kilise kıskacı, fanatik milliyetçilik ve dar görüşlü aileler, yaşanan olumsuzlukların en büyük sorumlularıdır. Dublin, öykülerde, kötülük saçan bir organizma olarak çizilir. Baskıcı, otoriter çevresel/toplumsal yapı; yeniliğe kapalı papaz hâkimiyeti; katı İrlanda milliyetçiliği; anlayışsız ebeveynler/aile; hayatı yaşanılmaz hâle getirmektedir. Joyce bir an-

lamda çizdiği bu Dublin portresiyle, İrlanda'yı terk edişinin, sürgünlüğünün de gerekçelerini ortaya koymuş olur.

Öykülerde, İrlanda'nın politik yaşamını, sanatsal durumunu, aile düzenini ağır bir şekilde eleştirir. Buradan özgür bireylerin, hele bir sanatçının doğması imkânsızdır. Kitapta anlatılan onlarca karaktere karşın tüm bunlar Dublin şehrinin konumunu ortaya çıkaran birer figür olmaktan öteye gidemez. Dolayısıyla kitabın gerçek karakteri, Dublin'dir. James Joyce, bu tutumunu bir mektubunda şöyle açıklar: "Amacım ülkemin ahlak tarihi ile ilgili bir bölüm yaratmaktı ve Dublin'i seçtim çünkü bu kent bana felcin merkezi gibi geldi. Ayrımsız olarak halka onun dört gözünü göstermeye çalıştım; çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve günlük yaşam. Öyküler bu düzende sıralanmıştır."

Dublinliler; *Ulysses* ve *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin aksine, sade ve doğal bir anlatıma sahiptir. Joyce, müzik, şiir ve görüntünün gücünden yararlanarak bir atmosfer yaratmıştır. Gerçi öykülerde küçük semboller, işaretler, metaforlar yok değildir; ama onun asıl amacı, bütünlükten bir sembol üretmektir. Seçtiği her kişilik, kurum bu karabasanın bir tonu, bir temsilcisidir. Öykülerde özel süslemelere girişmez, her şey hayatta olduğu gibidir. Ama seçişteki başarı, gün yüzüne çıkarılan insanlık durumu her şeyi açıklayan bir manifesto gibidir. Küçük bir kupanın elden düşüşü, bir hayatı mahvetmeye de, bağnaz inancın mahkûm edilmesine de yeter. Geç verilen bir para, gencin bütün hayallerini yıkabilir. Nietzsche saplantısı bir hayatı kaçırmaya neden olabilir.

James Joyce'un *Dublinliler*'de gündeme getirdiği şehrin sesleri, modern öyküde bir imkân olarak günümüze değin öykülerde yankılanacaktır.

Franz Kafka (1883-1924), modern insanın bunalımlarının, açmazlarının ve çıkışsızlığının öyküyle de iyi bir şekilde verilebileceğinin örneklerini sergiler. Mevcut yapılanma karşısında bireyin çıkışsızlığı, yalnızlığı ve kaçınılmaz yenilgisi onun ilgi alanı olur. Çember, hapis, kuşku, yabacılaşma, korku Kafka öykülerinin anahtar kelimeleridir. Müphemlik, karmaşa, bilinmezlik ve kıstırılmışlık öykülerin merkezine oturur.

Genellikle anlamlandıramadıkları, öykü boyunca anlayamayacakları yeni bir durumla/değişimle karşı karşıya kalan kahramanlar; geçmişe ilişkin bilgileri, geleceğe ilişkin tahayyülleriyle bulundukları ortamı anlamlandırmaya çalışırlar. Yeni bir kopuşla birlikte yeni bir oluş karşısındadırlar. Bu örtük anlatımda neredeyse öyküye giren her nesne bir simge gibidir. Mekânlar ve nesneler, anlatımda oluşturulmak istenen amaca hizmet eder. Aslında çevredeki her şey bilincin ürünüdür, gerçek değildir. Mekânların pek çoğu kahramanların zihni kıstırılmışlığını belgeleyen çıkışsız bir odaya/hapishaneye dönüşür. Tipler, sanki geçmişleri hiç yokmuş gibi yaşama acemisidirler. Hepsi yaptıkları işin kölesi, tutuklusu olup çıkarlar. Yaşanan bir köle düzeni, hapis hayatıdır. Bir başka deyişle insan, dünyanın neresinde bulunursa bulunsun, orası aslında kocaman bir hapishanedir. Bunu ise ancak doğru soruları sorabilen, kuşkulu kahramanlar fark edebilir.

Kafka, öykülerinde düşsel, simgesel, alegorik anlatımı benimser. Felsefe ve din kaynaklı bilgileri, modern bir 'mesel'e dönüştürerek anlatır. Negatif olaylar, oluşlar sürecini izler. Aforizmalar, kısa kısa öyküler ve fragmanlarla bu meseleleri gözler önüne serer. Fantastik mizah ve ironi, ağırlıklı anlatım tercihleridir. O, Avrupa romantiklerinin betimlemeye yüklediği anlamları reddetmiş; mitlerden, düşlerden, felsefi söylencelerden beslenmiştir. Karmaşanın şifrelerini, sanatın gücüyle bir başka sembolle kalıcı kılmayı denemiştir.

Kent bir sirktir ve gösterişe yaslı budala hayatın bir sahnesidir. Kahramanlar sürekli kentte kaybolurlar. Onlara koca kentten kalan küçücük, karanlık loş odalardır. Kent insanı eve çekildiğinde, kahramanların geç vakitlerde aylak aylak dolaşmaları bu zihinsel karışıklığın sonucudur. Bürokrasi ve iktidar, bireyler üzerindeki egemenliğin bir yöntemi olarak çizilir. Tüm araçlar amaca dönüşmüş, insanı doğasından uzaklaştırmıştır. Nesneler ve araçlar arasındaki insan, bütün bunları tanımlayamadığı için korku ve kuşku içerisindedir.

Hem Joyce hem de Kafka modern insanın açmazlarını, çıkışsızlığını işler; ama bunları dile getiriş biçimleri faklıdır. Joyce öykülerinde Dublinlilerin sadece "ses"lerini dinletirken, Kafka şehrin in-

sanlarının bilincindeki karmaşayı dillendirir. Joyce'un kahramanları mekanik bir şekilde durmaksızın konuşurken, Kafka'nın kahramanları birden seslerini yitirirler. Joyce'un kahramanları konuşa konuşa silikleşirlerken, Kafka'da kahramanlar iç dünyalarına düşüp boğulurlar. Joyce onlara "konuş konuş" der, "konuş da bat." Kafka da "eğil içine" der, "eğil de düş, kaybol." Joyce çıkışsızlığı doğal bir olay gibi anlatırken, Kafka hafakanlarla anlatır. Ama vardıkları yer aynıdır. İkisi de şehri mahkûm ederken aslında kendi sürgünlüklerini belgelerler. Bu yüzden Joyce'un Dublin'i Kafka'nın Prag'ıdır bir bakıma: "Prag yakamı bırakmıyor, bu kentin pençeleri var."

Kafka, çağının çürümüşlüğüne en ağır saldırıyı yapmıştır. Sonunda, kahramanları kırılsa, yenilse de... İnsan özgürlüğünün önündeki engelleri anlatmıştır; ruhun, kalbin, bedenin kıstırılmışlığını. Bu konuda Batı'dan yükselen en güçlü çığlıktır. "Köy Öğretmeni"nde anlatıcı şöyle der: "Dünya zaten kötü, onun kötü olmasını daha da kolaylaştırıyor insanlar."

"Kafkaesque" yaklaşım, sadece öyküyü değil tüm sanatları derinden etkilemiştir.

Ernest Hemingway (1899-1961), sadece diyaloglarla öyküde neler yapılabileceğinin parlak örneklerini vermiştir. Yinelemeler, yarım bırakılmış cümleler ve örtük anıştırmalarla metne gizem, merak unsuru ve devamlılık katarak, öyküde yepyeni bir kanal açmıştır. Hiçbir biçimsel arayışa girmeden, karşılıklı konuşmalarla dramatik yapının nasıl etkili bir şekilde oluşturulabileceğini göstermiştir.

Hemingway, öykülerinde gösterişten, süsten uzak, sade, yalın, dümdüz bir anlatımı tercih etti. Bir çeşit gazeteci öykücülerin yaptığı dolaysız öykü anlayışını benimsedi. Betimlemeyi, kişi çözümlemelerini iyiden iyiye azalttı. Betimlemeyi sadece fiziki atmosfer yaratmada kullandı. Anlattığı olaylara, nesnelere son derece tarafsız, soğuk baktı. Diyalogları yorumlamadı, duygusal müdahalelerde bulunmadı. Buralarda da yansız tutumunu sürdürdü. En sarsıcı dramatik insani durumlarda bile yalın, sakin, serinkanlı anlatımını korudu. Onun görevi sadece olan biteni aktarmaktı. Bu nedenle kalemini bir kamera gibi kullandı ve sinemanın olanaklarını öyküye

taşıdı. Bakış açısı olarak "anlatma"yı değil "gösterme"yi seçti. Tıpkı imge, simge ve metafordan uzak 19. yüzyıl yazarları gibi realist bir tutum içinde oldu, resmi aktardı, yorumlamadı.

Hemingway, dünya coğrafyasından, yenilmiş, kaybetmiş insanların dramlarına eğildi. İspanya'dan İtalya'ya, Fransa'dan Afrika'ya kadar geniş bir coğrafyadan insanlık hâllerini anlattı. Yükseliş ve düşüşü bir kısır döngü olarak gözler önüne sererken nerede olursa olsun, insan doğasının değişmeyeceğini örnekledi. Boğa güreşçisi, aslan avcısı ve boksörü hayatın en uç noktalarında ölümle burun buruna getirip korkaklık, cesaret, şöhret gibi olgularla yüzleştirirken nasıl aynı duygularla hareket ettiklerini ustalıkla sergiledi.

Hemingway, serserileri, dışlanmışları, yenilmişleri anlatırken taraf tutmaz; onları insani bir olgu olarak resmeder. Bu insanlar sadece ya kendileri gibi yalnızlarla konuşurlar ya da barmenlerle. Kadın erkek iletişimsizliği de pek çok öyküsünün temel vurgusu olur. Erkeklerin, kaba, sert dünyalarında kadınlara yer yoktur. Hayatın acımasızlaştırdığı, kabalaştırdığı erkekler, kadınların dünyasına nüfuz edemezler. Kadın erkek ilişkileri bir yerde tıkanır. Kadınlarsa bu anlayışsızlığın acısını yaşarlar. Amerikan rüyasının temel problemi olan fânilik ve yalnızlık duygusunun nasıl hayatiyet bulduğunu öykülerinde çarpıcı bir şekilde hikâyeleştirir.

Hemingway, biçimsel tutumunu bilerek silikleştirse de bilinçli bir biçem tutumuyla öykülerini kurgular. Sadece konuşma diliyle ve karşılıklı konuşmalarla oluşturduğu dramatik yapıyla öyküye parlak bir kanal açar.

William Faulkner (1897-1962), romanlarıyla önemli bir yazar olsa da modern öykünün de başyapıtlarını vermiştir. Bu anlamda, şiddet, korku ve tutku temalarının göz kamaştırıcı biçim ustalığıyla anlatıldığı "Emily İçin Bir Gül" öyküsü bile modern öykünün önemli duraklarından biri olmuştur. Faulkner, öykülerinde girift bir teknik ve farklı bakış açılarıyla otorite, şiddet ve ruhsal karmaşayı dile getirmiştir. Olayı, temayı, sorunu anlatıcının bile kavrayamayacağı bir düzlemde (çocuk anlatıcı, aptal anlatıcı vb.) vererek hem gizemi artırmış hem de kaotik ortamı merak unsuruyla derinleştirmiş-

tir. Bu anlamda, özellikle bakış açısının öyküde ne denli önemli olduğunun çarpıcı örneklerini vermiştir. "Akşam Güneşi Batarken"de öldürülme korkusu yaşayan zenci kadının dramını, bir çocuk anlatıcının ağzından aktarırken, okurdan da meselenin bu çocuk bakışından anlaşılmasını beklemiştir. Eserlerinde aynı metinde birden fazla bakış açısı kullanmış; sorunu/temayı özellikle gizleyerek metnin paylaşımını sadece dikkatli ve sabırlı okura emanet etmiştir.

Irk ayrımcılığı, çöken aristokrasi, yoksulluk, adalet duygusu, haksızlık, şiddet belli başlı temaları olurken; öyküsünü tümüyle diyaloglara yaslayarak, serinkanlı, nesnel, dolaysız bir anlatımı yeğlemiştir. Onun metinlerindeki şiirsellik, yoğunluk ve parçalılık roman ve öykülerinin iç içe geçmesi sonucunu doğurmuştur. Bu özellikleri nedeniyle daha önce öykü olarak yayımladığı bir metin, daha sonra romanlarından bir "bölüm" olabilmiştir.

Faulkner, öykülerinde, insanların kötülük karşısında kayıtsızlığını ortaya koyarak çağının ağır bir eleştirisini yapar. "Kurak Eylül"de, güneyde zencilere yönelik yargısız infazları anlatır. Siyahlar her olayda olağan şüphelidir ve infazlarını siviller yapar. "Kırmızı Yapraklar"da Afrika ormanlarından getirilmiş tutsak zencilerin yaşadığı mahalledeki insanlık dramlarına eğilir. Siyahlara "atlar, köpekler gibi" bakılmaktadır. "Bir Adalet"te, köleliği, zencilere yapılan haksızlığı ve eşler üzerine horoz dövüşlerinin yapıldığı kaba, erkeksi kasaba dünyasını gözler önüne serer.

Faulkner, geri dönüş, bilinç akışı, sembolik anlatım teknikleriyle kötülüğün, adaletsizliğin dünyasını öyküleştirmiştir. Onun öykülerinde birden güneyli bir ailenin odasında ya da bir berber salonunda buluruz kendimizi. Karakterler konuşmaya başlar ve anlatıcı hiç araya girmez, sadece diyalogları aktarır. Faulkner, bu diyaloglardan bir atmosfer yaratarak sorunun/temanın adını bile anmadan okuru sona doğru sürükler. Sorunu bir imgeye dönüştürüp sadece diyaloglarla etrafını sıkı sıkıya örer.

O da çağdaşı Hemingway gibi anlatımını diyaloglarla oluşturmakla birlikte, diyaloğu farklı amaçlar için kullanmıştır. Hemingway olay, tema ve karakterleri tam bir anlam açıklığıyla ortaya ko-

yup diyaloglarla temayı adım adım açarken; Faulkner, diyaloglarla her şeyi örtmeye, gizlemeye çalışmış ama sonuçta zor okunmasına karşın etkileyici, kalıcı bir öykü dünyası yaratmayı başarmıştır.

Modern öykünün öncü, yol açıcı öykücülerinden Jorge Luis Borges (1899-1986), öyküye farklı bir bakış açısı getirir. Edebiyatı, kültürü, sanatı öyküsünün öznesi yapar. Dünyanın bütün dillerine, kültürlerine, yazarlarına, sanatçılarına, şairlerine, sonra ansiklopedilerine, masallarına ve kutsal kitaplara uzanır ve bütün bunları imgelere dönüştürerek öyküye boca eder. Bu yüzden Borges tümüyle bir kavram, kültür, felsefe öykücüsüdür. Neredeyse bütün bir insanlık tarihini yeniden yorumlamaya girişir. Apaçık düş gören bir vakanüvistir o. Kitaplar, metinler, yazarlar arasında gider gelir. Kitaplar pek çok öyküsünün ana temasıdır. Kahramanlar, yazarlar, görüşler yeniden üretilir. Tarih, mitoloji, teoloji öyküyü kaplar. Öyküleri, bir yazarlar, kitaplar galerisi gibidir. Şairler, krallar, gezginler dolaşır öykülerde.

Ona göre yenilik saçmadır. Her şey daha önce yapılmıştır. Yeni bir şey yaratabileceğimizi sanmak, derin bir aldanıştır. O da öyle yapar. Yazıyı yaşayan ve büyüyen bir şey olarak görür. Ona göre insanlara yön veren kitaplardır. Kitaplar insanlığın birikimidir. Dünya edebiyatını bir orman olarak niteler ve burada gezinir. O vakit en büyük temasıyla karşılaşır: labirent. Pek çok öyküsünde tekrar tekrar bu temayı işler.

Borges, tarihsel olayları, söylenceleri yeniden yorumlar. Gözü hep geçmiştedir. Çünkü ona göre insanlığın kaderi aynıdır. Aslında insanlar hep aynı öyküyü anlatırlar ama değiştirerek. Hep aynı acılar yaşanır, aynı trajediler. Sahneler bile aynıdır. Sadece yenilenirler. Hangi yüzyılda yaşarsa yaşasın insan aynı insandır. Buenos Aires'in gecekondu mahallelerindeki insanlık hâllerini, büyük insanlık meseleleriyle, trajedileriyle örtüştürür. "Örü" metninde bunu şöyle anlatır: Sezar nasıl kendini öldürenler arasında Brutus'ü görünce "sen de mi Brutus!" derse, on dokuz yüzyıl sonra, Buenos Aires gecekondusunda saldırıya uğrayan Goşo yere düşerken vaftiz evlatlarından birini görür ve şaşkınlıkla 'aşk olsun!' der. Onu öldürenler, sahne yenilensin diye rollerini gerçekleştirdiklerini bilmez-

ler. Yani tarihsel süreçte değişen bir şey yoktur. Her şey yaşanmıştır, şimdi sadece yinelenmektedir.

Felsefi bir görüş, bir ilahiyat tartışması onda bir öykü olur çıkar: Görünen gerçek aldatıcıdır, en küçük şeyle bile bütün varlıklar kavranabilir, aynalar gerçekleri çoğalttığı için kötüdür, ölüm bilindiği için problem değildir, asıl problem sonsuzluktur. Borges özellikle zaman kavramını önemser. Onun için durağan, donuk bir zaman yoktur. Sürekli zamanlar arasında gider gelir. Şövalye kılıçlarıyla kabadayı bıçakları aynı öyküde parlar. Düş ve gerçek, dün ve bugün, tarih ve güncel birbirine karışır. Çünkü zaman gerçek dışıdır.

Cesaret, ayna, labirent, zaman etrafında öykülerini kurgularken hep bir "düş öykücüsü" olduğunu öne çıkarır. Ona göre yüzeysel yaklaşımla gerçeğin kavranması mümkün değildir. Bu yüzden gerçek dünya ile fantastik dünyanın ayırt edilemeyeceği görüşündedir. Anlattığı her öyküde aynalar, labirentler ve simetrilerle karşılaşan Borges, aslında bir masalcıdır da. Düş gören, gördüğü düşleri masallara dönüştürüp anlatan çağdaş bir masalcı. Sonuçta gerçeküstü, cinayet, fantastik, düşsel öyküleriyle geçmiş ve geleceği harmanlayarak öykü türüne verimli bir alan açar.

Sâdık Hidâyet (1903-1951), Doğulu insanın yaşamını, sorunlarını, inançlarını, öykünün modern imkânlarıyla biçimleyerek evrensel edebiyata kazandırmıştır. Hidâyet, yaşadığı çağın sorunlarını, İran'a yansımalarını hem gerçekçi hem de gerçeküstü biçemle öyküleştirirken Kafkaesque tutumun Şark'taki yankısı olmuştur. Tahran'ın çeşitli yerlerinde tekdüze, klişe hayatlar yaşayan kahramanları, sanki Kafka'nın eserlerinden fırlamış gibidir. Buradaki insanları, Prag'ın labirentleri değil, Tahran'ın yoksulluğu, yanlış gelenek algısı bunaltmaktadır. Yoksulluk, gelenek ve çıkışsızlığın kıstırdığı Şark insanı, nedeni farklı farklı da olsa aynı yok oluşa doğru savrulmaktadır. Çünkü acı her yerde aynıdır. Tonu, rengi, nedenleri farklı olsa da Tahranlı da kendi coğrafyasında şekillenen acıları yaşamaktadır.

Sâdık Hidâyet öykülerinde, insan ruhunun gelgitlerini, bilinçaltı karmaşasını, insanın yüceliğini ve acizliğini, Tanrı-insan ilişkisini irdeler. Felsefi ve teolojik sorunları öyküsünün merkezine oturturken,

mutluluğun önündeki engelleri öyküsüne taşıyarak, insan düşüncesindeki kaosu, anarşiyi belgeler. İran'ın mazisindeki tüm inançları, Mecusilik, Zerdüştlük ve Budizmi öykülerinde tartışır. Ortaya koyduğu Doğu-Batı karşılaşmasının yarattığı trajik insanlık durumlarıyla insanın hiçbir yerde değişmediğini vurgular. Kafka'dan Freud'a, Poe'dan Hâfız'a, Mevlâna'dan Hayyâm'a kadar farklı dünyalarda gezinerek modern insanın bunalımlarına bir çıkış arar.

Sâdık Hidâyet, hastalıklı, takıntılı, çıldırmanın eşiğindeki insanları anlatır. Ruhsal dinginliğe ulaşamamış bu kaotik tipler, öykü boyunca varoluşsal sorunları tartışırken, vehimlerin batağında çırpınırlar. Arayan, düşünen, ruhunun yangınını söndürmeye çalışan tipler; hayat, ölüm, sonsuzluk, özgürlük gibi temel varoluşsal soruların peşine düşerler. Ama bu insanları bekleyen tam bir çarpılmadır. Amaçlarına ulaşamayan kahramanların sonu intihardır.

İnancın bir gösterişe dönüşmesini, bireysel amaçlar için kullanılmasını gündeme getirirken cehaletin kutsanmasını, taassubu eleştirir. Hidâyet, bazı öykülerinde de okumak için Avrupa'ya gitmiş, orada gördükleri Batılı değerlerle kendi ülkesinin değerleri arasında kalan, "yaralı bilinç"leri anlatır. Ülkelerine dönen bu gençler, kendi yollarını çizemez, hastalıklı hâller gösterirler.

"Diri Gömülen" öyküsünde anlatıcı şöyle der: "Hiç kimse intihara karar vermez. Onların yaratılışında mevcuttur ve onun elinden kaçamazlar." Öyle olur. Öykülerinde etrafında dönüp durduğu intihardan gerçekten de kaçamaz. İntihar duygularıyla ölümü özleyen, sıkışmış, yalnız, çıkışsız kahramanlarıyla kaderi örtüşür. Sâdık Hidâyet kırk dokuz yaşında Paris'te intihar eder. Kendi yaşam hikâyesi, yazdıklarının en trajiği olur.

Gabriel García Márquez (1928), söylenceleri, gazete haberlerini, rüyaları, masalları, tesadüfleri, mucizeleri içi içe geçirip öykü dünyasının en etkili akımlarından birini yaratmıştır: Büyülü Gerçekçilik. Böylece Márquez "şirazesinden çıkmış gerçekliği" yeniden tanımlarken, inançlarıyla, toplumsal yaşayışıyla Latin Amerika tarihine eğilmiş ve gerçeği; hayal, düş, olağanüstü ve fantastiğin penceresinden yorumlamıştır.

Onun öykülerinde dünyevi olan gerçekler, dünyevi olmayan bir işleyiş ve kavramlarla açıklanır. Bu anlamda cinler, periler, doğaüstü olaylar öykülerde gerçeği örten, onu bulanıklaştıran değil, gerçeğin gizini ortadan kaldıran bir işlev yüklenmiştir. Kuşkusuz bizim için olağanüstü olan şeyler hayatın kendisi için olağanüstü değildir. Olağan ya da olağanüstü biz yaşayanların ürettiği bir kavramdır. Hayatta böyle bir ayırım yoktur. Márquez işte bu bakış açısından öykülerini kurgulamıştır.

Gündelik hayatta yaşanması neredeyse imkânsız olaylar, durumlar, onun yarattığı büyülü atmosferde, hemen yanı başımızda oluyormuş kadar gerçeğin doğasına dönüşür. Bir koku boş yere kasabaya yayılmaz, bir poyraz boş yere esmez. Poyraz, sadece biri için gelir, bir ölüm için, o adam öldükten sonra da diner ("Poyraz"). Kokular ölüm getirir. Denizin dibinde binlerce insanla karşılaşılır ("Yitirilmiş Zamanların Denizi"). Kasaba, ölü kuşlarla dolarsa bu bir mesajdır. Çünkü tuhaf, olağanüstü olaylar, gerçeğin ortaya çıkışına hizmet etmektedir. Bütün bunları da bir biçem ustalığıyla gerçekleştirir. İç konuşma ve bilinç akışı tekniğiyle, tümüyle şiirsel ritme yaslı, bazen uzun uzun cümlelerle bazen tümüyle çağrışımdan beslenerek, betimlemenin gücünden de yararlanarak kendini soluk soluğa okutan öyküler çıkarır ortaya.

Márquez, otoriter yönetimlerin halklar üzerindeki baskısının nelere mal olduğunu anlatırken, başkanların, diktatörlerin en acınası, en gülünç, en zayıf yönlerini vurgulamıştır. Buna karşılık, ezilen insanların gururlarını, kalp genişliklerini ve cesaretlerini öne çıkarmıştır. Hep "taraf" olmuş, ezilenlerin, yoksulların yanında yer almıştır. Siyasi eğilimi/dünya görüşü, öykülerinde merkeze oturmasına karşın, sanatın kendi kurallarına, gereklerine ve estetik oluşuna sonuna kadar sadık kalmıştır. Siyaset ve sanat ilişkisinin nerede olabileceğinin incelikli örneklerini vermiştir. Yaşanan coşku, dram ve trajedilerin edebiyat dilindeki karşılığını, imgelerini, biçimlerini ustalıkla ortaya koymuştur. Hayatı, toplumsal sorunları ideolojik kodlar üzerine oturtmakla birlikte, bunları retorik ve didaktik söyleme yaslı angaje tutumla değil, insani bir dramla sanatın diline dö-

nüştürmüştür. Sonuçta gerçeğin örtüsünün aralanmasında hayal gücünün ve fantastiğin katkısını edebî bir dile dönüştürmüş, büyülü gerçekçilik akımıyla öykü dünyasına yepyeni bir renk katmıştır.

Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Sâdık Hidâyet, Gabriel García Márquez her biri farklı tonda ve biçimde öykü sanatının öncüleri oldular. Elbette bunlar çoğaltılabilir: Julio Cortázar, Truman Capote, Wolfgang Borchert, Raymond Carver, J. D. Salinger, Italo Calvino, Carlos Fuentes...

Hiç kuşkusuz öykü geçmiş birikimine yaslanarak kendi içsel dinamiğiyle gelişimini, arayışını sürdürecektir. Her sanatçı, kimi bu yazarlara yaklaşarak kimi de uzaklaşarak yaşadığı deneyimleri karşılayacak estetik biçim arayışı içerisinde olacaktır. Bu birikim de öyküyü edebiyat dünyasında farklı bir yere taşıyacaktır.

ÖYKÜMÜZÜN SERÜVENİ

Öykü, tarihsel kökenlerine gitmeden yazınsal tür anlamında konuşursak son yüzyıl Türk edebiyatında zengin bir birikim yaratmıştır. Şiir ve romanın yanında işlevsel bir tür olarak edebiyatımızda saygın yerini almıştır. Yazınsal türlerin, zamanın ritmine, nitelikli yazar kuşağının belli bir dönemde yoğunlaşmasına, yaşanan sosyolojik/tarihsel konjonktüre bağlı olarak bazen parlak, ışıltılı, bazen de sıradan, dingin bir dönem yaşadıklarını biliyoruz. Öykücülüğümüz de aynı serüveni yaşamış, bazen kırılmalar, sürçmeler, bazen de canlanma ve yeniliklerle gelişim çizgisini sürdürmüştür. Bu yazıda öykücülüğümüzün gelişme evrelerinin önemli durakları, yönelim ve açılımları ele alınırken gelişim çizgisi netleştirilmeye çalışılacaktır.

Kuşkusuz modern öykücülüğümüzün kuruluş, gelişme ve nitelikli bir kimliğe kavuşma sürecini eksiksiz olarak ortaya koymak için, bu sürece pek çok yazarın dâhil edilmesi gerekirdi. Ne var ki bunun imkânsız olduğunu söylemek bile fazla. Bu yüzden sadece türün önemli duraklarına, Türk öykücülüğüne kimlik ve belirgin ton kazandıranlara değinmeyi uygun bulduk. Dolayısıyla bu yazı, eksiksiz bir öykü tarihinden çok, öykücülüğümüze panoramik bir bakıştan ibarettir. Bu arada bu tanıklığın 1980'lere kadar geldiğini belirtelim. 80 sonrası ise özet olarak değerlendirilecektir.

Bu tarihsel süreç içerisinde bakıldığında öykücülüğümüz sürekli yenilik, değişim ve gelişme içerisinde olmuştur. Dünya ölçeğinde eserler üretmiş ve öykü sanatını nitelikli bir yere taşımıştır. Bu anlamda Türk öykücülüğü öncelikle biçimsel anlamda dünya öykü-

cülüğünün hem mirasçısı hem de özgün, farklı bir sesi olmuştur. Öyle ki modern öykünün geçirdiği evrelerin izdüşümünü, öykücülüğümüzde bulmak mümkündür. Bu bağlamda Maupassant ve Çehov çizgisi, Kafkaesk, bilinç akışı, varoluşçuluk, gerçeküstücülük, postmodernizm gibi eğilimlerin yansımaları izlenmiştir. (Kuşkusuz bu sözlerle, tümüyle etki altındaki bir öykü gelişim çizgisinden değil, dünya öykücülüğünün bir parçası olma serüveninden söz ediyoruz.) Öte yandan hiç değişmeyen ortak duyguların da izi sürülür: İnsanlık durumları, evrensel değerler ve sadece insan olmakla elde edilebilecek iç değer, iç bilinç.

Ortak bir coğrafyayı ve tarihi paylaştığımız Şark toplumlarında hikâyenin zengin bir birikimi ve güçlü bir damarı var. Şark insanı hikâyeyle inanır, onunla sever, onunla nefret eder. Hikâyeler, onun hafızasına âdeta nakşolunmuştur. Bu yüzden tarihsel serüveni içerisinde hikâye, Şark insanının birikimlerini aktarmada kullandığı en önemli yöntemlerden biri olmuştur. Halk hikâyelerinde, masallarda, menkıbelerde, mesnevide, kıssalarda bu insanların yaşadığı sevinçler, acılar, kahramanlıklar, öğütler, ibretler yer alır. Şark, insanlara ulaşmak özellikle çok değer verdikleri bilgileri, öğütleri ve hikmetleri iletmek, tecrübeleri ve birikimleri aktarmak için hikâye formuna ihtiyaç duymuş, ona başvurmuştur. Dolayısıyla hikâyenin etkili bir form, güzel ve cazip bir anlatım yolu olduğunun her zaman farkında olmuştur. Dönemin gereği olarak hikâyeyi yazınsal bir tür olarak düşünmemiş, sadece bu formun insanlara ulaşmada en etkili yol olduğuna inanmıştır. Gerek tasavvuf kaynaklı metinlerin, gerekse felsefi kaynaklı metinlerin hikâye formuna ihtiyaç duymalarının arkasında bu inanç vardır.

Geleneksel anlatılardan modern anlatıya geçişteki önemli isimleri Emin Nihat, Ahmet Midhat, Sami Paşazâde Sezai, Nabizâde Nâzım olarak sıralayabiliriz. Emin Nihat'ın *Müsameretname*'si (1871-1875) bu geçişteki ilk örneklerden biridir. Aşk, evlilik ve kültürel çatışma zeminine oturan hikâyelerde, masallardan, halk hikâyelerinden beslenme sürmektedir. Ancak, Emin Nihat'ın Batılı hikâyelerin anlatı tekniklerinden de etkilendiği açıktır. Yavaş yavaş modern anlatıya

göz kırpılmaktadır. Batılılaşma olgusu karşısında alınacak tutum, öykülerin temel meselesidir. Kadın-erkek ilişkileri, medeniyet/uygarlık çatışması, Batılı/alafranga tiplerin eleştirisi, vatan/millet sevgisinin öne çıkarılışı, bireysellik macerası, (yenilikler, değişimler karşısındaki bireyin şaşkınlığı) bu hikâyelerde işlenmeye başlar. Hikâyelerde en dikkat çekici özellik "birey"e bakıştır. Kuşkusuz geleneksel anlatının modern öyküye evrilmesi, biraz da "birey"e bakışın değişmesi ve kahramanların toplumsallıktan bireyselliğe geçiş serüveniyle ilgilidir. Geleneksel anlatılarda bireyin durumu, din ve toplumsal sorumluluk etrafında şekillenir. Birey; ideal, örnek tiptir ve "kahramanlık" en önemli işlevidir. Ancak geleneksel anlatılardaki yüceltilmiş kahramanlar, modern anlatılara geçildiğinde değişime uğrar. Artık tipler; erişilmez varlıklar değil, zaaflarıyla, eksiklikleriyle bütün insani duyguları taşıyan, kimi zaman yenik, çaresiz, acınası hâllere de düşebilen sıradan insanlardır. Yüceltilmiş ideal tipten küçük insana oradan da anti-kahramana uzanan bir serüven yaşanır. Bu bağlamda *Müsameretname*, bireye bakış ve kurgu açısından modern öykü kavramı içinde önemli bir adımdır ama henüz tür anlamındaki öykü biçiminden, kurgusundan uzak bir görünüm sergiler.

Türk edebiyatının en yaratıcı, üretken, yenilikçi yazarlarının başında gelen Ahmet Midhat Efendi (1844-1912), yazdıklarıyla hem geniş bir okur kitlesinin hem de nitelikli okurun ilgisini çekebilmiş müstesna bir isimdir. Öğretici ve faydalı olmayı ilke olarak benimsemesine karşın, hikâyelerindeki konu zenginliği, deneysel tutumu, yenilikçi çıkışları onun en önemli özellikleri olmuştur. Türk edebiyatında neredeyse kendisinin inşa ettiği anlatı biçimlerini, deneysel yaklaşımlarıyla yeniden dönüştüren Ahmet Midhat Efendi, hikâyeciliğimizin öncülerindendir. Daha yeni oluşmuş bu yazınsal anlayış onun gözünde kısa sürede klişeleşmiş –kendi deyimiyle "esarete dönüşmüş"– bu da onu yeni arayışlara itmiştir. Onun sanatı, özgürlük ve arayışa yaslanmıştır. Her şeyi edebiyatın diline dönüştürebilecek yaratıcı yeteneği hemen yanı başındadır. Pek çok temayı ilk kez işlemesi bir yana, aynı hikâyeyi farklı bakış açılarından anlatması, yazarı hikâyenin kahramanlarından biri yapması, okuru kur-

guya ortak etmesi, giriş, gelişme, sonuç disiplinine karşı çıkışı gibi pek çok anlatım tekniğini daha 1870'lerde uygulaması, hiç şüphesiz edebiyat tarihinde az görülen bir yaratıcılıktır.

Onun en önemli hikâyeler toplamı olan *Letaif-i Rivayat* (1870-1894) kadın-erkek ilişkileri ve evlilik kurumu üzerinde yoğunlaşır. Kadın-erkek ilişkilerindeki açmazlar, toplumsal baskıların birey olma mücadelesindeki olumsuz etkileri, hikâyelerde gündeme getirilir. Evlilik kurumunun, okuma/yazmanın önemi, alafrangalılık, cehalet eleştirisi hikâyelerinde işlediği diğer önemli temalarıdır. Ahmet Midhat'ın hikâyelerinin merkezinde insanın bireyselleşme macerası yatar. Bu anlamda toplumsal algıları, anlayışları sorgular. Özellikle kadın-erkek ilişkilerindeki açmazlar, insanların birbirlerini tanımadan, aile baskısıyla evlenmelerinin yarattığı acılar, aile kurumunun oluşumunda ve işleyişinde kadının ezilmişliği, yozlaşma, kültürsüz Avrupaileşmek (alafrangalık) onun belli başlı temalarıdır.

Günümüz postmodern yazının üstkurmaca (*metafiction*) özelliği, Ahmet Midhat'ın daha 1870'lerde uyguladığı bir anlatı yöntemidir. Ahmet Midhat, kurguyu okurla birlikte oluştururken, onunla yarenleşir, laf atar, aklından geçen sorulara cevap verir, onun yerine verdiği cevabın yanlışlığını yüzüne vurur, tüm bir anlatıya ortak eder. Böylece, anlatının kurmaca olduğunu açık ederek, anlatımını gerçekliğe yaklaştırmak ister. Aslında bu tutum, onun "doğal" olmak anlayışının bir parçasıdır.

Arayış ve deneysel tutumlardan sonra modern öyküyle ilk temas Sami Paşazâde Sezai (1859-1937) ile gerçekleşir. Sezai, *Küçük Şeyler* ile modern öykünün ilk kusursuz örneğini verir. Karakter yaratmada, atmosfer oluşturmada ve olay örgüsü tutarlılığında modern öykünün gereklerini yerine getirir. Öykülerini coşkulu, duyarlı bir anlatıma yaslayan Sami Paşazâde Sezai, psikolojik tahlillerde oldukça yetkindir. Öykülerindeki yüksek gözlem gücü ve ayrıntı zenginliği hemen ilk bakışta hissedilir. Tasviri işlevsel bir biçimde belki de ilk kez kullananlardandır. Bütün bu özellikleri "Pamdomima" adlı öyküsünde görmek mümkündür. İmkânsız bir aşkı anlatan "Pamdomima", başarılı, kusursuz bir modern öykü örneğidir. Sami

Paşazâde Sezai öykülerini gerilim, heyecan, merak unsurlarına yaslayarak oluştururken, sonları da hayret uyandırıcı bir olayla noktalar. Öykülerin çarpıcı, tuhaf ve garip olması hedeflenir ve okuru "sarsmak" amaçlanır. Çarpıcı olaylar, tesadüfler, mucizevi karşılaşmalar sona saklanırken, olayların düzenlenişi, dış aksiyonlar, sona göre tasarlanır. Öykü boyunca, mantık örgüleri birbirine eklenir ve çarpıcı/etkileyici sona ulaşılır. Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler*'in girişinde, "Dünyada en küçük bir şey yoktur ki güzel yazılmak şartıyla önemli bir konu sayılmasın," derken modern öykünün en önemli özelliklerinden birini tespit ediyordu.

Türk öykücülüğünün kurucu adlarından biri de otuz yaşında hayatını kaybeden Nabizâde Nâzım (1863-1893)'dır. Nâzım, bu kısacık hayatında öykücülüğümüzün pek çok ilkine imza atmıştır. Emile Zola ekseninde ve natüralizm bağlamında bir edebiyat anlayışını savunan Nâzım, bu düşüncesinin hem kuramsal yazılarını yazar, hem de ürün bağlamında örneklerini verir. Nâzım, "fenni ilerlemeler" karşısında edebiyatın da bu ilerlemelere paralel olarak konumlanması gerektiğini ileri sürer. Bunun yolu da "gerçekçilik"tir; çünkü gerçekten uzaklaşmak, onu masala, hayale teslim eder. Bu görüşünü desteklemek için de ünlü öyküsü "Karabibik"i yazar. Öykünün önsözünde: "Gerçekçilik akımında yazılmış roman okumamışsanız, işte size ben bir tane sunayım." dedikten sonra, gerçekçilik akımını özetler. Ona göre yazar, yazacağı şeyleri iyi tanımalı, gerekirse seyahat etmeli, gidip görüp öyle yazmalıdır. Nabizâde Nâzım'ın natüralizmin örnek öyküsü olarak gösterdiği "Karabibik"in eksileri ve artıları, bir bakıma izlediği akımın (natüralizmin) artıları ve eksileridir. Öyküdeki köy yaşantısının bir bir aktarılması, günümüz okuruna bir belgesel izliyor tadı bırakır. Öyküde, natüralizmin gereği duygusal yük hafifleyince, etki de azalır. Bu arada, kurama feda edilmiş sanatsal bir yaratıcılık da gözden kaçmaz. Bu nedenle etkileyici tasvirler dayanaksız kalır. Ne var ki köy ve köylüye açılan bu kapı, öncü bir giriş olacak, Nabizâde Nâzım'dan sonra gelen pek çok yazarı etkileyecektir. Diğer yandan, Nâzım özellikle, aşk acısında seçeneksiz kalmış kahramanları oldukça başarıyla yansıtır. "Sev-

da", "Hasba" ve "Hâlâ Güzel"de aşk olgusu merkezinde, insanımızın bireyselleşme macerasını öykümüzde en ileri noktaya taşır.

Modern öykücülüğümüzün başlangıç noktası Halit Ziya'nın öyküleridir. Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), modern Türk öykücülüğünün çığır açıcı yazarlarından biridir ve modern anlamda Türk öykücülüğünün temellerini atan kişidir. Emin Nihat, Ahmet Midhat, Sami Paşazâde Sezai, Nabizâde Nâzım çizgisinden sonra öykü, onunla birlikte edebiyatımızda daha fazla yer etmeye başlamış, bağımsız bir ruh ve kişilik kazanmıştır. O, yazı hayatı boyunca, "en sevdiğim tür" dediği öykünün nitelikli örneklerini vermiş, bu türün ülkede sevilmesinde, yaygınlık kazanmasında öncü rolü oynamıştır. Halit Ziya öykülerinde tutunamamışları, kaybedenleri, yenilmişleri anlatmıştır. Ekmek peşinde koşan hamal çocukları, hastanedeki çaresiz hastaları, aşk kırgınlarını, unutulmuş sanat eskilerini, evlat acısı çeken babaları... Kendinden sonra gelen ve pek çok imkânlarla donanmış öykücülerin bile ulaşamadığı seviyeye, erken dönemde ulaşmış, öyküsünü en üst düzeyde oluşturmuş bir edebiyatçıdır. On beş kitaplık öykü birikimiyle yol açıcı bir işlev görmüş, bu özelliğiyle de kendinden sonra gelen öykücüleri etkilemiştir.

Modern Türk öykücülüğünün diğer kurucu isimlerinden olan Ömer Seyfettin (1884-1920)'in yaşadığı dönem, Türk toplumunun tarihsel macerasında belki de en dramatik, en sancılı günlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı'nın yenilişi, Balkanlar'daki bozgunlar ve Osmanlı devleti içindeki diğer etnik hareketler, isyanlar, başkaldırmalar onda ulus odaklı bir görüşün oluşmasına neden olmuştur. O da bu koşulların bir gereği olarak, halkın üzerine çöken bezginliği, umutsuzluğu ve kendi kendine güvensizliği ortadan kaldırmak için ulusun kahramanlık, mertlik, cesaret duygularını temsil eden öyküler yazarak ulus bilincini yerleştirmeye ve halkın moralini yükseltmeye çalışmıştır.

Ömer Seyfettin öykülerinde, çocukluk yıllarından, askerlik hatıralarından, çevresinde gözlemlediği olay ve insanlardan yararlanmış, hayatı hep bir öykücü gözüyle algılamıştır. Bu yüzden onda sanat ve hayat hep iç içe olmuştur. Gündelik yaşamını eserlerinin

çıkış noktası yapmış; düşleri, idealleri doğrultusunda olayları dönüştürmüş, tüm gözlem ve tecrübelerini sanatının ana malzemesi yapmıştır. Ömer Seyfettin; kahramanlık, çocukluk, yabancılaşma, değişim, kadın ve aile, dil, taassup gibi çok çeşitli konularda öyküler yazmıştır. Bir geçiş dönemi öykücüsü olarak Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki değişim ve yaşanan çözülmeleri, gelişmeleri, düşünsel tartışmaları öyküsüne taşımıştır.

Refik Halid Karay (1888-1965), öykücülüğümüzün olanaklarını geliştiren yazarlardan biridir. İlk kitabı *Memleket Hikâyeleri*'nde ağırlıklı olarak Anadolu ve köy gerçekliğini işleyen Refik Halid, ikinci kitabı *Gurbet Hikâyeleri*'nde ise yurt/memleket sevgisini gündeme getirmiştir. Karay, durum/atmosfer değil "olay" öyküsü yazmıştır. Merak unsuruna yaslanarak oluşturulan öyküleri, genellikle şaşırtıcı bir sonla biter. Klasik giriş-gelişme-sonuç disiplinine sadık kalmıştır. Onun öykülerinde gündeme getirdiği, özellikle köy yaklaşımı, bürokratik çöküş, işçi sömürüsü, hayat kadınları, kadın sömürüsü gibi temalar, daha sonra Türk öykücülüğünde pek çok yazar tarafından derinleştirilecek olan temalarıdır. Yine Karay, işçi sorunlarını da ilk gündeme getiren öykücülerden biridir. Karay, ayrıca ironi ve mizah yaklaşımıyla da Türk öykücülüğünün öncü yazarlarındandır.

Memduh Şevket Esendal (1883-1952), insanımızın zaaf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını öykülerinde anlatmıştır. Anlam açıklığı ve söz iktisadı, onun öyküde aradığı temel nitelikler olmuştur. Hayatın bir ânını, kesitini, ama hepten önemsiz saydığımız, olaysız, entrikasız bir kesitini ele almış, yalın, sade ve süslemesiz bir biçemle aktarmıştır. İşçisinden köylüsüne, zenginine yoksuluna her kesimden insanı öyküleştirmiştir. Serinkanlı anlatım, olaylara ve insanlara iyimser bakış, hümanist yaklaşım, hayatı olduğu gibi aktaran nakilci tavır, onun öykü dünyasının temel nirengi noktaları olmuştur. Esendal bu öykü toplamıyla kendine özgü bir öykü evreni kurmayı başarmış, Türk öykücülüğünde farklı bir dünyanın kapılarını aralamıştır.

Sabahattin Ali (1907-1948), ortaya koyduğu ürünlerle öykücülüğümüze büyük bir sıçrama zemini hazırlamış, özellikle "köy ve

köylünün sorunları" ve "cezaevi gözlemleri" gibi daha sonra Türk öykücülüğünde bir döneme damga vuran temalarla dönemsel akımların başlatıcısı ve yol göstericisi olmuştur. Sabahattin Ali, muhalif kimliğinin bir yansıması olarak sınıfsal çelişkileri, sömürüyü, adaletsizlikleri gündeme getirmiş, ezilenlerin, güçsüzlerin, hakkı yenenlerin yanında yer almış; despotların, ezenlerinse karşısında olmuştur. Günümüzün de temel problemleri olan sağlık, bürokrasi, despotizm, yabancılaşma konularını 1930'larda, 1940'larda çarpıcı bir gerçeklikle gözler önüne sermiştir. Öykülerinde iktidarın politikalarını öven, parlatan dönemin angaje sanatçılarının aksine Sabahattin Ali, bu projelerin insansızlığını, yanlışlığını vurgulamış ve bu jakoben, tepeden inmeci politikaları eleştirmiştir.

Sait Faik (1906-1954), öyküdeki ısrarıyla, bu türün edebiyatımızda yerleşmesinde, sevilmesinde, saygınlık kazanmasında öncü rol oynamış, her şeyin öyküleştirilebileceğinin anıt örneklerini vermiştir. Coşkulu, içtenlikli öyküleriyle herkesin kabulleneceği bir öykü dünyası yaratarak Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olmayı başarmıştır. Gündelik hayatımızda varlıklarını bile hissetmediğimiz insanların sıradan yaşamlarını, "tutunamayanları", bir köşeye itilmişleri, sokak serserilerini, hayat kadınlarını, balıkçıları gündeme getirerek Türk öykücülüğüne "küçük insan" kavramını kazandırmıştır. Kısa kısa cümlelerle, bir akışkanlık ve şiirsellik peşinde olmuştur. Onun bir anlatım biçimi olarak seçtiği yöntem, sahihlik ve içtenliktir. Okura ulaşmayı önemsediği için çoğunlukla sıradan ve basit bir yöntemi kullanmış, büyük olaylardan ziyade, küçük ama derinlikli durumları öyküleştirmeyi seçmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) rüya, gerçek, zaman olgularının tartışıldığı öykülerini, psikolojik yoğunluk, şaşırtıcı semboller ve soyutlama yaklaşımlarıyla, derinlikli, çağrışımı bol bir alana yerleştirmiştir. Bütün bunlar ise sanatta, peşinde olduğu "rüya estetiği" anlayışının bir tezahürüdür. O, öykülerinde hep bir "güzellik yaratmak" peşinde olmuştur. Çünkü ona göre öykü, hayat güzelleşsin diye yazılmalıdır. Rüyanın, masalın, korkunun hatta yalanın sanatı güzelleştiren unsurlar olduğuna inanarak öyküsünü bu öğeler-

le kurgulamıştır. Öykülerinin her satırına düşünsel, sanatsal, felsefi görüşlerini yansıtarak öykülerini estetik bir bütünlük içinde oluşturmuştur. Rüya, müzik, zaman, ayna, sükûnet, duassıla, muzdarip, sır, tesadüf, masal, buhran, vehim kavramlarıyla derinlikli bir öykü evreni yaratmıştır. Yazarlık hayatı boyunca çok az öykü yayımlayan Tanpınar, bu öykü birikimiyle bile Türk öykücülüğünün nitelikli yazarlarından biri olmayı başarmıştır.

Otuz yıllık yazarlık hayatına on iki öykü kitabı, yirmi yedi roman yanında senaryolar, oyunlar sığdıran Orhan Kemal (1914-1970), Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Irgatlar, memurlar, işsizler, hamallar, kâtipler, dilenciler, şoförler, çöpçüler, serseriler, kısaca toplumun alt kesimi onun ilgi alanı olmuştur. Orhan Kemal'de hayat ve sanat birbirinden ayrılmaz. O hep "hayat"ı sanata sokmaya çalışmıştır. Bu anlamda Türk öykücülüğüne kazandırdığı en somut katkı, bu "hayat"lardır. İlk öyküsünden son öyküsüne kadar neredeyse hep aynı yöntemi benimsemiştir. Öykülerini tümüyle gözlem ve tanıklığa yaslayan Orhan Kemal, "gerçekçilik" çizgisinde yürümüş ve açık, yalın bir anlatımı yeğlemiştir. Biçim, kurgu ve yenilik peşinde koşmamış, eserlerinde biçimden çok, özü önemsemiştir. Döneminin sanatçı arkadaşlarının soyut, kapalı ve değişik biçimsel yönelimlerinin aksine, o hep bildiği "sadeliği" tercih etmiştir. Orhan Kemal, edebiyattan/sanattan çoktan dışlanmış yoksul, kimsesiz insanları gündeme getirmiş, bu anlamda da Türk öykücülüğünün sokağa açılan penceresi olmuştur.

Türk edebiyatında, yapıtları ve düşünceleri en çok tartışılan yazarların başında gelen Kemal Tahir (1910-1973) de Sabahattin Ali gibi "köy ve köylünün sorunları"nı ve "cezaevi gözlemleri"ni öyküsüne taşımıştır. Bireysel bunalımlardan, açmazlardan ziyade toplumsal sorunlara eğilmiş, "gerçekçi" bir sanatsal tutumu benimsemiştir. Düşünce ağırlıklı bir edebiyat anlayışını savunan Tahir'in yapıtlarındaki tarihsel, siyasal, sosyolojik tespitleri tartışma konusu olmuştur. Ancak, onun düşüncelere değil, duygulara yasladığı öyküleri daha güçlü ve kalıcıdır. Kemal Tahir, öykülerinde her zaman kişisel açmazları, dramları içsel bir derinliğe doğru değil, dış-

sal/toplumsal sorunlara doğru açımlayarak anlatmıştır. Gerçeği metaforik ve simgesel değil, çıplak görüntüsüyle, en doğal ve tanımlanabilir hâliyle yansıtmıştır.

Nitelikli bir yazar olmasına karşın öykücülüğü siyaset adamlığının gölgesinde kalan Samet Ağaoğlu (1909-1982) grotesk, korku ve fantastik türlere yakın öyküler yazmıştır. Baba-oğul ilişkisi, toplumsal sorunlar elle tutulur denli gerçeklikten beslenirken ölüm, suç gibi kavramlar korku ve fantastiğin olanaklarından yararlanılarak anlatılır. Samet Ağaoğlu öykülerinde, hastalıklı, takıntılı, çıldırmanın eşiğindeki insanları gündeme getirmiştir. Ruhsal dinginliğe ulaşamamış bu kaotik tipler, öykü boyunca varoluşsal sorunları tartışırken vehimlerin batağında çırpınırlar. Ağaoğlu biçimsel arayışlara girmese de, öyküleri hiçbir zaman belli seviyenin altına düşmez. Küçük bir andan, durumdan, resimden çok, büyük olaylardan, hayatın bütününden yola çıkarak öyküsünü oluşturur. Onun öykülerinde hayattan bir kesit değil, hayatın öncesi sonrası bir bütün içinde anlatılır. Bu yanıyla öyküleri, kimi zaman bir roman kurgusu içerisindedir.

Haldun Taner (1915-1986) öykülerini, hayat ve doğayı yüceltme, içtenlik ve dürüstlük övgüsü ama hepsinden ziyade insan sevgisi üzerine kurmuştur. Uzun zamana yayılan öykü serüveninde her zaman dönemsel akımlara, yazınsal gruplara mesafeli olmuştur. Hem "entelektüel hikâye tarzı"nı hem de sosyal gerçekçileri tasvip etmemiş, kendi deyimiyle "herkesin anlayabileceği halkçı bir üslup" peşinde olmuştur. Haldun Taner öykücülüğünün *aura*sı hiç şüphesiz mizah, hiciv ve ironidir. Türk öykücülüğünde ışıldayan yönleri de burasıdır. Ama ilginçtir, edebiyat iktidarınca zaman zaman görmezlikten gelinmesinin nedeni de budur. Çünkü mizah, yazınsal iktidarın peşinen çizgi dışına ittiği bir anlayıştır. İşte Taner, sanat anlayışı boyunca bu seçiminin hem olumlu hem de olumsuz yansımalarını yaşamıştır.

Umran Nazif Yiğiter (1915-1964) ağırlıklı olarak çağdaş organizasyonlar tarafından kıstırılmış küçük insanın/memurun çaresizliğini, yenilmişliğini öyküleştirmiştir. Bireyi yok sayan, onun duygularını, kalbini görmezden gelen bu organizasyonları eleştirmiştir. Ülkede yaşanan değişim ve bu değişimin toplumsal, bireysel düz-

lemdeki etkisini irdelerken, özellikle değişimin nelere mal olduğuna ve neleri kaybettiğimize dikkat çekmiştir. Köy ve kasaba çevrelerinin toplumsal değişim karşısındaki tutum ve davranışları, kasaba ve büyükşehir çelişkisini öykülerinin merkezine almıştır. Pek çok öyküsünde büyükşehir ve kasaba ayrımını yaptıktan sonra, büyükşehrin taşra insanını nasıl biçimlendirdiğini örnekleyip, büyükşehir insanını taşraya, taşra insanını büyükşehre getirerek anlayış farklılığını, zıtlıkları açık etmeye çalışmıştır.

Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), 1950'lerde edebiyatımızda yaşanan öykü fırtınasının nitelikli öykücülerinden biridir. Öykülerini ağırlıklı olarak bu dönemde yayımlayan ve daha sonraki sanatsal yaşamını şiir ve oyun yazmaya ayıran Aksal, atmosfer yaratmada, sahne kurmada, karakter çizmede oldukça başarılı olmuştur. Anlatımda hiçbir zaman yapaylığa düşmeyen, satır satır, özenle örülen bir biçem anlayışı sergilemiş, tüm öykü serüveni boyunca hep çizgi üstü öykülere imza atmıştır. İlk öyküsünden son öyküsüne kadar şiirsel, akıcı, kusursuz bir dille, kalıcı insani sorunları öyküsüne taşımıştır. Aksal, hayat algısını, mutluluk kavramını ve aile kurumunu öykülerinin temel izlekleri olarak işlemiştir. Mekân olarak hep İstanbul'u seçmiş; İstanbul'un sokaklarını, vapurlarını, sinemalarım, denizlerini/sahillerini, şehrin karmaşasında kaybolan insanlarını anlatmıştır.

Oktay Akbal (1923), Sait Faik'in öykü dünyasını benimseyerek, kuşağının pek çok öykücüsü gibi yazın hayatının sonuna kadar aynı anlayışı sürdürmüştür. Akbal, tüm yazın serüveni boyunca temiz, yalın, arı bir Türkçeyle bireyin dünyasına eğilmiştir. Tümüyle "ben anlatım"a yaslanan, toplumsal/sosyal endişelerden çok, bireyin içsel dünyasının öne çıktığı bir öykü anlayışını benimsemiştir. İnsan sevgisini merkeze alan, hayatın, yaşama coşkusunun yüceltildiği öyküler yazmıştır. Daha çok iç monologlarla oluşturulan enstantanelere, küçük anıştırmalara, çağrışımlara dayalı öyküleri, pek çok açıdan deneme türüne yaklaşmıştır. Bu anlamda Oktay Akbal öyküyü; kurgu, tahkiye, olay örgüsü olarak değil, anı parçacıklarının dramatize edilmesi, giderek bir temanın çeşitli görüşlerle doğrulanması olarak algılamış ve metni böyle oluşturmuştur.

İlk kitabı *Bozbulanık*'ı 1953'te yayımlanan Nezihe Meriç (1925-2009), temada, kurguda, anlatımda, siyasal tavırda o güne değin ki kadın yazarlardan (Güzide Sabri, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir) tümüyle farklı bir anlayış sergilemiştir. Öncelikle kadına, dönemine göre bambaşka bir açıdan bakmış, hep duygusal açıdan ele alınan kadın, onun öykülerinde artık toplumsal sorumluluğu olan, hayatın içinde aktif rol almak isteyen birey olarak çizilmiştir. 1980'lerden sonra edebiyatımızı tümüyle kuşatan kadının erkeklerin dünyasındaki ezilmişliği, ilk kez Meriç aracılığıyla gündeme gelmiştir. Ayrıca Meriç, eserlerinde modern öykünün imkânlarını kullanırken, bilinç akışı, iç monolog, postmodern öykü gibi yeni teknikleri denemiştir. Bireysel hayatları yok sayan toplumsal baskıları, anlayışsızlıkları eleştirerek, ülkemizde büyük baskı altında olduğuna inandığı kadınları özgürlük perspektifinden ele alarak öyküye taşımıştır.

Kâmuran Şipal (1926), büyük yolculuklar, bunalım, aile, din, cinsellik tema ve metaforları etrafında oldukça yetkin, nitelikli bir öykü evreni kurmuştur. Onun anlattıkları, sadece bir duygu izlenimi olarak değil, özümsenmiş, içselleştirilmiş bir deneyimin yansıması olarak var olmuştur. Kâmuran Şipal, çevreyle tüm bağlarını koparmış, iletişimsiz, yenik, yalnız tiplere eğilmiş, kıstırılmışlığı ve çıkışsızlığı yaşayan kahramanların güçsüz, çaresiz, yenik yanlarını sergilemiştir. O neredeyse tüm öykülerinde modern insanın bunalımını, açmazlarını, kuşatıcı bir gerçeklikle örneklemiştir. Öykülerine giren her küçük ayrıntı ve temayı, öykünün atmosferini daha da inanılır kılan bir öğe olarak değerlendirmiştir. Sahicilik ve samimiyeti öyküsünün merkezine yerleştirirken, olağanüstü olaylara başvurmadan, sıradan durumların insanlardaki izlerine eğilmiştir.

1950'ler Türk öykücülüğünde özellikle varoluşçuluk akımının yazınsal örneklerinin sergilendiği yıllardır. Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Leyla Erbil, Erdal Öz, Ferit Edgü, Orhan Duru, Adnan Özyalçıner, Onat Kutlar, Bilge Karasu bu akım içinde yer alırlar. 1950 kuşağı öykücülerinin en belirgin özelliği, dili simgesel, imgesel, soyut bir kullanım alanına sokmalarıdır. Onlar da ikinci yenici-

ler gibi kapalı, soyut, çağrışıma, metaforlara yaslanan bir dili tercih ettiler. Biçimsel tutum öncelikli seçimleri oldu. Varoluşçu öğelerin yanı sıra, gerçeküstü öğeleri de öykülerinde değerlendirdiler. Varoluşçuluğun "insanın, kendisinin yarattığı ve yeryüzünde başka hiçbir şeyin kendisine yol göstermediği evrendeki tek varlık olduğu" görüşü, öykülerinin çıkış noktası oldu. Bunalım, kaos, toplumsal başkaldırı ana izlek olarak öykülerinde yer aldı. Ham gerçeğin yerine düşü, sosyal meselelerin yerine bireysel özgürlükleri koydular. Düşü, gerçeği kavramada sanatsal bir yöntem olarak kullandılar. *Avangard*ist ve yenilikçi bir tutumu benimseyen 1950 kuşağı, Kafka, Camus yanında, Joyce, S. Beckett, Faulkner'dan da etkilendi. Mekân olarak köyü veya taşrayı değil şehri seçip şehrin bunalan insanını anlattılar. Böylece 1950 kuşağı bu tavırlarıyla hem sosyal gerçekliğe hem de köy edebiyatına mesafeli durarak o güne kadarki edebiyat geleneğine de hepten başkaldırmış oluyordu. Kuşkusuz bu kuşağın niyeti Sait Faik'le başlayan "bireyin yüceltilmesi" tavrını, evrensel boyuta taşımak, dünya ölçeğinde bir edebiyat yapmaktı. Bu nedenle kimi yorumcular 1950 kuşağını, öykücülüğümüzdeki "ilk modernist çıkış" olarak nitelemişlerdir.

Bu özelliklerin tümünü 1950 kuşağının öncü yazarlarından biri olan Feyyaz Kayacan (1919-1993)'ın öykülerinde görmek mümkündür. Feyyaz Kayacan, öncelikle biçimsel anlamda yenilikçi bir tutum içerisinde olmuştur. Tüm öykülerine yaydığı "Hiçoğlu" metaforuyla, varoluşçuluğa yakın durmuştur. Ancak o varoluşçuluğu hayatın anlamsızlığı olarak değil, insanın mevcut toplumsal yapıdaki yalnızlığı, hiçliği olarak algılamış, böyle yansıtmıştır. Hayatı yüceltmiş, onu yaşanmaz kılan yapıları eleştirmiştir. Toplumsal baskıları aşıp özgürleşme, kendi olma, kendini gerçekleştirme tüm öykülerinin temel izleklerindendir. Kayacan, hayal gücü ve alegorik yaklaşımlarla kurduğu öykü evreninde, ironi ve *humour* ama en çok da "gerçeküstücü" tutumla oluşturduğu öyküleriyle öykücülüğümüzde kalıcı bir imza olmuştur.

Bu yönelimin önemli diğer bir ismi Leyla Erbil (1931)'dir. Erbil, varoluşçuluğu, toplumsal sorunlar ve cinsellik temaları bağla-

mında değerlendirmiştir. Kadın sorunlarını cüretkâr bir tutumla ele alırken, biçimsel anlamda da geleneksel öykü anlayışının dışında bir biçim yeniliği peşinde olmuştur. Sıklıkla işlediği temalar; kendi doğrularına sahip çıkamama, boyun eğme, ikiyüzlü ilişkiler, oturmamış kişilikler, rol yapan insanlardır. Öykülerde aile kurumuna, toplumun sahte namus anlayışına, kadının algılanma biçimine, erkeksi düzene, kendilerini aşağılatan kadınlara ağır eleştiriler getirmiştir. Öykülerini bildik, alışılageldik yapıların dışında kurmuş, iç monolog ve bilinç akışı gibi anlatı tekniklerini denemiştir. Bu arada ironi ve kara mizahı da öykülerinde kullanmıştır.

Vüs'at O. Bener (1922-2005), 1950'lerde yayımladığı *Dost* ve *Yaşamasız* ile kuşağının yazarlarını etkilemiş, daha ilk kitaplarıyla kişilikli, özgün bir ses yaratmıştır. Bener, tüm yazarlık serüveni boyunca okurdan çaba, dikkat ve özen isteyen bir öykü anlayışını benimsediğinden çetin ve zor okunan metinler üretmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, kendine ait bir öykü evreni kurma çabasından kaynaklanır. O hep bir özgünlük peşinde olmuş, dilin imkânlarını zorlayarak, soyutlama, simgeleme, şifreleme yoluna başvurmuştur. Bener, bildik anlatı kalıplarının ve anlayışlarının dışında, daha rafine ve daha etkili bir anlatımın peşinde olmuştur. Öyküsü ağırlıklı olarak yaşanmışlıklardan, hayatın gerçeklerinden beslenmiştir.

Ferit Edgü (1936), mevcut düzenin baskıcı, otoriter, saçma ortamında kıstırılmış, yalnız, bunalımlı kişilerin hâllerini öyküleştirmiştir. Toplumdan ve kurallardan bağımsızlaşan, kendini gerçekleştirmeyi seçen özgür bireyi yüceltmiştir. Öykülerinde; verili hayatın saçmalığı, anlamsızlığı, yanlış algılar, gerçek diye bilinen şeylerin tartışmalı olduğu, insani olanın toplumdan çekilmişliği, çürümüşlük, hayatın geçiciliği, ölüm karşısında insanın çaresizliği temalarını işlemiştir. Hayatın anlamsızlığını, boşluğunu, saçmalığını vurgularken, toplumu, düzeni, baskıları, adaletsizlikleri eleştirmiştir. Özellikle düş ve gerçek ilişkisi, öykücülüğünün temel çizgilerinden biri olmuştur. Gerçeğin binbir yüzünü açık etmeye, insanı kendisiyle, yaşanan gerçeklikle yüzleştirmeye çalışırken, biçimsel anlamda ise hep yenilikçi tavrı savunmuştur.

Erdal Öz (1935-2006) öykü serüveninin ilk dönemlerinde daha çok betimlemelere, sembollere, dil arayışlarına yönelip varoluşçuluğa yaslanan bir öykü dünyası oluştururken, 1970'lerde, devrimci mücadeleden hız alan, mesaj ağırlıklı bir anlayışı benimsemiş, son dönemlerde ise yalın, sade, diyaloglardan güç alan öyküler yazmıştır. 1971 ve 1972 yıllarında iki kez tutuklanıp cezaevine giren Erdal Öz, hapishane gözlemlerini merkeze alan öyküler kaleme almıştır. İşkence, hapishane yaşamı, tutukluluk hâlleri onun en önemli öykü temaları olmuştur. Öz'ün öykülerinin çoğunun politik bir yanı olmakla birlikte, öykü sanatının estetik gereklilikleri ihmal edilmez. Pek çok öyküsünde devrimci mücadelenin özellikle insani boyutlarını öne çıkarmış, devrimci tutumu yüceltme peşinde olmanın yanı sıra, evrensel insani meselelere eğilmiştir.

Adnan Özyalçıner (1934) ilk öykülerinden son öykülerine kadar hangi biçimsel yapıyı kullanırsa kullansın, "toplumcu bakış"ı hiç yitirmemiştir. Tüm öykülerinde yöneten-yönetilen, zengin-yoksul, işçi-sermayedar çelişkisini açık etmeye, belgelemeye çalışmıştır. Yoksullar, kimsesizler, dışarıdakiler onun öykülerinin merkezinde yer almıştır. "Gerçekçi" tutumu benimseyen Özyalçıner, gerçeği ele alırken bildik klişeleri kullanmamış, gerçeği daha derinlikli ve çeşitlilikle, estetik bir biçimde yansıtmıştır. Bunu yaparken de hem sembolik anlatımdan hem de gerçeküstü öğelerden yararlanmıştır. Özyalçıner, düşünce ağırlıklı bir öykü evreni kurmasına karşın, gerçeği bireysel ve psikolojik yönleriyle kimi zaman da imgesel bir dille işlemiştir.

Sevim Burak (1931-1983) yaşamı boyunca hiçbir edebî iktidara ödün vermeyerek başkaldıran bir sanatçı kişiliği sergilemiş, mevcut edebiyat topluluklarının içinde, çevresinde yer almamış, inatla "yeni bir edebiyat, yeni bir dil" oluşturmaya çalışmıştır. Bu anlamda fazlasıyla kişisel bir edebî serüven yaşayan Burak'ı Türk öykü geleneğinde bir akımla veya grupla ilişkilendirmek zordur. Burak, öykülerinde hayatın "trajik"liğini hatırlatmayı, dahası, sarsıcı bir uyarıyla sorgulamayı gündeme getirmiştir. O, insanların öylesine bir şeymiş gibi dile getirdiği gerçeklerin arka planını irdelemeye çalışmıştır. Sadece üç öykü kitabı olmasına ve öyküsünü ta-

mamlamaya ömrü yetmemesine rağmen, deneysel arayışları, kurgu yetkinliği, özellikle *avangard* tutumuyla Türk öykücülüğünde kalıcı bir imza olmuştur.

Öykülerinde, kendini kolay ele vermeyen, derinlikli ve çok katmanlı bir biçemi tercih eden Bilge Karasu (1930-1995), felsefi arka planı olan, dilin imkânlarını genişleten metinler üretmiştir. Yalnızlık, boşluk, tedirginlik, ölüm etrafında gezinerek imgesel, soyut bir öykü dünyası yaratmış, bazen masalların büyülü dünyasına eğilmiş, bazen de resmin, görüntünün simgesel imkânlarına. Çağrışımsal, yoğun bir anlam arayışı içerisinde olmuştur. Beğenisi incelmiş, öyküde farklı tatlar arayan okurları öncelemiştir. Bu nedenle öyküleri; kapalı, zor metinler olarak nitelenmiştir. Azınlık, öteki, dışarıdakiler ve imge kuramı Karasu'nun metinlerinin anahtar kavramlarıdır. Metinlerinde tedirgin bir "öteki"nin sesini aktarmıştır. Ona göre çağımız insanı, "öteki"ne karşı, anlayışsız, acımasız ve yok sayıcıdır. Karasu, tüm yazdıklarında, "bizi ötekinden ayıran durumu" anlatmaya çalışmıştır.

Adalet Ağaoğlu (1929), özellikle evrensel insani özelliklerin otoriter yapı içerisindeki ezilişini ustalıkla öyküleştirmiştir. Eserlerinde genel olarak eleştirel, muhalif bir tutum sergileyen Ağaoğlu, Türk edebiyatında aydın ve halk arasındaki temel uçurumu en iyi fark eden ve bunu eserlerine yansıtan yazarlardan biridir. Bu anlamda aydın yüzleşmesi onun öykülerinin en önemli damarı olmuştur. İşçiler, emekçiler, yoksullar onun en çok gündeme getirdiği toplum kesimleridir. Bilinç akışı, iç monolog, sembolik anlatım/soyutlama, denediği anlatım biçimlerinden bazılarıdır. Türk öykücülüğünde ritmi öykünün temel öğesi olarak kullanan yazarların başında Ağaoğlu gelir. Son öykülerinde ise postmodern yaklaşımlar gözlenir.

Öyküdeki ısrarı, yazınsal titizliği ve sanatçı duruşu, Tomris Uyar (1941-2003)'ın Türk edebiyatındaki yerini seçkinleştiren en belirgin üç özelliğidir. Öykü serüveni boyunca hep yeni arayışlar içerisinde olmuş, gerçeküstücülükten postmodernizme, dilsel arayışlardan sembolik yaklaşımlara, pek çok anlatım alanlarında denemeler yapmış, ürünler vermiştir. Öyle ki biçimsel "arayışlar" neredeyse onun öykü anlayışı olmuştur. Dünya edebiyatını yakından iz-

lemesi, özellikle öykü evrenine yakın yazarlardan çeviriler yapması, öykülerinin çeşitlenmesi, zenginleşmesi sonucunu doğurmuştur. Uyar'ın ilk dönem öyküleri, "İkinci Yeni" anlayışının atmosferinde doğmuş, serpilip gelişmiştir. Akıcı ve şiirsel bir üslupla oluşturulan öyküler, hem bireysel hem de toplumsal değişim ve dönüşümlerin izdüşümünü yansıtmıştır.

İnsani sıcaklık, dönemsel tanıklık/değişim ve yoksul ailelerin var olma serüveni, Füruzan (1935)'ın öykülerinin en önemli özellikleridir. İnsani sıcaklık onun bütün öykü serüvenine sinmiştir. Olaylara ve durumlara öfkeyle değil, içtenlikle, iyimser bir bakış açısıyla yaklaşan Füruzan, sevgiyi öyküsünün öznesi yapmıştır. Kahramanlarına sevecenlikle yaklaşmış ve onları, var eden toplumsal koşulları, kişilik özellikleri ve birikimleri çerçevesinde ele almıştır. Bu tipleri içe işleyen bir derinlikle çizerken, yalın, inandırıcı ve abartısız bir biçem geliştirmiştir. İnsanı iyiliğe ve kötülüğe götüren nedenleri ustalıkla sergilemiştir. Gerçekleri ucuzca tüketmeden ve bayağılaştırmadan estetize ederek sanat katına yükseltmiş, sonuçta, sahiplenimi kolay, inandırıcı, kuşatıcı bir öykü dünyası kurmayı başarmıştır.

Tahsin Yücel (1933), durum ve atmosfer öyküsünden çok, karakter ağırlıklı öyküler yazmıştır. Her öyküsünde yeni bir karakter yaratmış ve öyküyü bunun üzerinden anlatmıştır. Anlatıcı, tümüyle kişiye ve onun eylemlerine, duygu ve düşüncelerine odaklanmıştır. Bu anlamda Yücel öykücülüğüyle, klasik portre öykücülüğü arasında bir bağlantı kurmak olasıdır. Yücel bir atmosfer yaratarak anlatmaktan çok, olaylar ve durumlar etrafında kişiyi hikâyeleştirmiştir. Bütün bunları da ironinin gücüyle gerçekleştirmiştir. Onun ironi yaklaşımı dönemsel değil, süreklidir. Öykülerinde "özgürlük" temel izleklerinden biri olmuştur. Baskıcı, otoriter yapılar eleştirilirken, bireysel ve toplumsal özgürlükler yüceltilmiştir.

Sevgi Soysal (1936-1976)'ın öykü anlayışı, özgürlük ve başkaldırıya yaslanan bir damarı temsil eder. Öykülerinde, kadın-erkek iletişimsizliğini, kadının toplumsal alandaki çarpık algılanışını, sömürülen kadının ezilmişliğini anlatmıştır. Özellikle insanın evrensel yanlarını, aşkı, tutkuyu, insan sevgisini öykülerinin merkezine almış-

tır. Onun öykülerindeki sevecen, şefkatli bakış; yalnızlık ve yabancılaşma olgusunu derinlikli bir şekilde ortaya koyması sonucunu doğurmuştur. Öykülerinde şiirsellik, ironi ve metaforik yaklaşımlar baskındır. Karşılıksız arzuların, tutkuların yerle bir oluşunu melodrama indirgemeden ironize ederek alaycı bir neşeye dönüştürmüştür.

Ayhan Bozfırat (1932-1981), 1970'lerin kaotik ortamını, bozuk düzeni, aile içi insanlık durumlarını öykülerine taşımıştır. Öykülerinde öncelikle hayat savunusu yapmış, hayatın güzelliğini, coşkusunu öne çıkarmıştır. Bu nedenle hayatı çekilmez kılan bozuk düzeni, ekonomik ve sosyal atmosferi gündeme getirmiştir. Dilde ve biçimde özenli bir tutum sergilerken yinelemeler, yarım bırakılmış cümleler ve anıştırmalarla metne gizem, merak unsuru ve devamlılık katarak tutarlı bir öykü evreni yaratmıştır. Ayhan Bozfırat, hep yenilmişlerin dünyasına eğilmiş, yoksulların, mutsuzların, işsizlerin dünyasını öyküleştirmiştir.

Selçuk Baran (1933-1999), öykülerinde, kadın-erkek ilişkilerinin aksayan yanlarını öne çıkarmıştır. Çoğunlukla kadın penceresinden bakarak bu dünyanın çeşitli sorunlarına eğilmiş, yanlış kurgulanmış kadınlık durumlarının bu cinsteki yaralarını irdelemiştir. Öykülerini, ölüme yaklaşmış yıkıntı içindeki insanlar, çıkışsızlık içindeki kadınlar, geleceğini kurmaya çalışan genç kızlar üzerine kurmuştur. Baran, öykülerinde didaktikliğe düşmemiş, toplumsal gerçekleri, sosyal meseleleri estetik bir yaklaşımla sanatın diline dönüştürüp bir atmosfer olarak öykülerinde işlemiştir. Dışsal olay ve eylemlerden çok, yaşananların sonuçlarını, acılarını, düş kırıklıklarını anlatırken, bu olayların, iç dünyadaki sarsıntılarını daha çok önemsemiştir.

Oğuz Atay (1934) tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de, ağırlıklı olarak yabancılaşma, umutsuzluk, uyumsuzluk, bunaltı konularını işlemiştir. Susturulmuş, bastırılmış duyguların dış dünyanın gerçekliğiyle aynı yerde çakışmamasından kaynaklanan "hastalıklı hâller", öykülerin ana teması olmuştur. Hem kendisiyle hem çevresiyle çatışma içerisindeki kahramanlar, toplum tarafından dışlanmışlık duygusuyla içine kapanır ve âdeta kendi iç sürgününü yaşarlar. Oğuz Atay, memleket meselelerini, insanın bireyselleşme macerasını ve kendi kendisiyle yüzleşmesini öyküleştirirken, "mesele" ve

"yazın" arasındaki tehlikeli ilişkiyi de mükemmel birleşimi de iyi hesap eden bir tutumla hareket etmiştir. Atay, tam bir kültür öykücüsü portresi çizmiştir. Tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji disiplinlerini öykülerinde değerlendirmiştir. Oğuz Atay'ın Türk öykücülüğüne kazandırdığı en önemli yenilik/zenginlik, ironidir. Atay, öykülerinde hayatı yorumlamada, gerçeği aktarmada ironik anlatımın ne denli etkili olduğunun çarpıcı örneklerini vermiştir. İronik yaklaşımla, gerçeğe vurgu yapmış ve böylece gözden kaçırılan, atlanan kimi gerçekleri, doğruları ironize ederek gündeme getirmiştir.

Hulki Aktunç (1949)'un öykü anlayışının iki ana özelliğinden biri dil tutumu, diğeri biçimsel arayışlarıdır. Aktunç, öykü serüveni boyunca kendine ait bir dil evreni yaratmaya çalışmış, öte yandan da biçimsel arayışlar içerisinde olmuştur. O, öykülerinde bir konuyu, temayı nasıl olursa olsun "hikâye etme"den ziyade, ona uygun biçimi bularak anlatma yolunu seçmiştir. Bazen de tümüyle biçimin peşine düşmüş, bu temaları, tasarladığı bütünlüğün kalıbına dökmüştür. Ama ruha denk düşen bir bedeni aramıştır. Aktunç, biçimsellik peşinde olmanın yanı sıra evrensel insani meselelerin kalıcı, iz bırakıcı yanlarına eğilmiştir.

Selim İleri (1949) eserlerinde küçük burjuvayı, toplumla sağlıklı ilişkiler kuramayan aydınları/şairi/sanat öğrencisi genci, ömrü boyunca sevgiyi aramış ama bir türlü yakalayamamış gönül yorgunu insanları gündeme getirmiştir. İleri, Türk öykücülüğünde biçim problemini tümüyle çözmüş az sayıdaki yazarlardan biridir. Modern öykünün geldiği yeri, tüm olanaklarını iyi kavramış/özümsemiştir. Öykülerinde, insanların bir dönem çok önem verdikleri, büyük anlamlar yükledikleri dostlukların, eşyaların, değerlerin giderek nasıl anlamsızlaştıklarını, cansızlaştıklarını anlatırken, o içinden çıkılmaz "zaman" olayının peşine düşmüştür. Bireyin içsel serüvenini anlatırken, çevre-toplum-yapı gibi dış koşullardaki değişimi, bunların birey üzerindeki etkisini irdelemiştir. Pek çok öyküsünde, yazınsal sorunları metnin merkezine yerleştirerek, alttan alta bir poetika da geliştirmiştir.

Sevinç Çokum (1943), öykülerinde eşya ve insan arasındaki ilişkileri, özellikle ömrünün sonuna yaklaşmış insanların yaşadık-

ları psikolojileri, Türk öykücülüğünde örnek teşkil edecek incelikte işlemiştir. İlk dönemdeki ideolojik tezli öyküleri, zamanla insancıllığa, toprak/doğa övgüsüne, giderek de metafizik bir atmosfere dönüşmüştür. Öykülerinde kentleşmeye karşı doğayı, nefrete karşı sevgiyi yüceltmiş, yitip giden güzellikleri gündeme getirmiştir. Çokum, kadına dönemsel yönelimlerden farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, toplum içindeki yerini, bilgiye ulaştırılmamasını, ezilmesini eleştirmekle birlikte, onu sadece "cinsellikle" izah eden anlayışlara itibar etmemiştir.

Rasim Özdenören (1940), öykülerinde ağırlıklı olarak eskiyle bağlarını koparmış, yeniyle de uyum sağlayamamış, kutsalsız, boşluktaki bireyin toplumsal yapıda yalnızlaşmasını ve bir çöküşe doğru yol alışını anlatmıştır. Özdenören geleneğe bağlı bir kimlik içinde, slogana, mesajcılığa ve kolaya kaçmadan, insanın evrensel yanlarını, kültürel, tarihsel birikimlerimizden de beslenerek, kabullenilebilir bir paydayla öyküleştirmiştir. Bireyin iç dünyasını, iç zenginliklerini anlatırken, insanlık durumlarını olayların önüne koyarak, öykü sanatının ulaştığı imkânları değerlendirmiştir. Tasvir olayına geleneksel anlamların yanında, değişik işlevler de yükleyen Özdenören, "ayrıntı"nın önemini kavrayan öykücülerimizdendir.

Mustafa Kutlu (1947)'nun Türk öykücülüğünde en ayırt edici özelliği, "Şark hikâyeciliği" tavrıdır. Bu yaklaşımıyla yerli bir ruh iklimini, kültür ve duyarlığını öykülerinde yansıtmıştır. O, yaşanan toplumsal ve bireysel çarpıklıklardan iyimser gözlerle hikmetler devşirip kalplere ulaşmayı deneyen bir derviş hikâyeci gibidir. Olaylara, insanlara tevekküle dayanan muzip bir tebessümle bakan Kutlu, insan ruhunun/psikolojisinin gizlerine eğilmiştir. Öykülerinde incitici insani hâllerin ucuz tüketimini/kullanımını yapmadan, bunları içselleştirerek kalıcı, sarsıcı sonuçlara ulaşmayı denemiştir. Abartılardan, yapmacık artistliklerden kaçınarak, hep peşinde olduğu "hikmet ve ahenk" çizgisinde geleneğin modern dilini konuşmaya çalışmıştır.

Nedim Gürsel (1951), öykülerinde Avrupa kentlerini odak almış, kanalları, kuleleri, havaalanlarını, kiliseleri, anıtları, sokakları öyküsünün merkezine yerleştirmiştir. Bu anlamda çoğu öykülerini fotoğ-

rafik betimlemeye yaslamıştır. Neredeyse hep aynı anlatıcı, yitirdiği çocukluk cennetini, yaşadığı bozkır kasabasının derin izlerini, İstanbul özlemini ve terk etmek zorunda kaldığı ülkesinde yaşanan acıları; aşk, cinsellik ve sürgünlük kavramlarıyla harmanlayıp aktarmıştır. Öykülerinin pek çoğunun kahramanı/anlatıcısı sürgünde bir yazar olmuştur. Öykülerini neredeyse klasik diyebileceğimiz bir yaklaşımla, anı, günlük, bir iç hesaplaşma biçimiyle oluşturmuştur. Akıcı, şiirsel bir dilin peşinde olurken, çoğunlukla kendisinden yola çıktığı için de pek çok öyküsü deneme sınırlarında dolaşmıştır.

İlk kitaplarını 1970'lerde yayımlayan Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Oğuz Atay, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füruzan, Sevinç Çokum, Selçuk Baran, Tomris Uyar'ın öyküleri, o dönemin siyasi atmosferini yansıtır. 1970'ler ise işgallerin, boykotların, siyasi cinayetlerin görüldüğü, Türk toplumunun yaşadığı en çalkantılı zaman dilimidir. Terör ve şiddet olayları yaygınlaşmış, her alanda keskin bir politik ayrışma yaşanmıştır. Bu büyük mücadele ortamından yazınsal yaşamın etkilenmemesi elbette düşünülemezdi. Öyle de oldu. Politika ile sanatın mesafesi kısaldı. Bu dönemde sanatçılar bir mücadelenin içinden seslenmek durumunda kaldılar. 1970'lerde sanat-edebiyat alanında "sosyalist gerçekçilik", "toplumcu gerçekçilik" en çok konuşulan kavramlar oldu. Bu yaklaşımı benimseyen öykücüler, özellikle işçileri, emekçileri, yoksulları vb. gündeme getirdiler. Dönemin öykücülerinin tümünde benzer yaklaşımlar gözlendi. 15-16 Haziran olayları, 12 Mart 1971 muhtırası, grevler, devlet baskısı, öğrenci olayları öykülerde en çok işlenen temalar olur. Dönemin öykü dili; sivri, acılı ve öfkelidir. Siyasal alanda yaşanan keskin, ideolojik kamplaşma, edebiyatı da kuşatır. Ne var ki bu dönemin öykülerini yine de tümüyle siyasanın emrinde bir sanat anlayışı olarak mahkûm etmek yanıltıcıdır. Çünkü bütün bu angaje anlayışa karşın, yine de öykücülüğümüz bu dönemde büyük sıçrama yapmıştır. 1950'lerin güçlü çıkışı ve 1960'ların birikimi, özellikle biçimsel arayışlar/yenilikler ve tema çeşitliliği olarak öykü dünyamıza yansımıştır.

Ancak, 12 Eylül 1980 darbesiyle hem ülkenin hem de edebiyatın çehresi değişir. Edebiyat tarihimizde derin bir kırılma, kopuş,

yüzleşme dönemi olan 1980 sonrasını şöyle özetlemek mümkündür. Gerek ülkede yaşanan toplumsal değişimler/dönüşümler (12 Eylül) gerekse tüm dünyada gerçekleşen değişimler (soğuk savaşın bitişi, küreselleşme) ideolojilere olan inancın sarsılmasına, beraberinde de kimlik bunalımı ve arayışlara neden oldu. 1980 öncesinin kodları, yaşananları açıklamakta yetersiz kalırken, bireylerde, ağır mutsuzluk ve karamsarlığı doğurdu. Yaygın deyişle büyük anlatılar çöktü, bireyler gelecek tasarımlarını yitirdiler. Öte yandan ülkedeki baskı, işkence ve kıyımlarla birlikte depolitizasyon sürecine girildi.

Bu toplumsal iklim, yazınsal iklimi de etkiledi. Yaşananlar, genelde edebiyatçıların özelde öykücülerin edebiyatı yeniden sorgulamalarına neden oldu. Ekonomik ve sosyal değişimlerle birlikte yeni anlayışlar, görüşler, biçimler edebiyat dünyasında revaç bulmaya başladı. Kuşkusuz 1980 öncesinin edebî sesi öfkeli, sert, buyurgan, hırçın bir sesti. Çünkü bir "isyan"ın sesiydi. 1980 sonrasının sesiyse daha içsel, daha derin, kırık bir ses oldu. Bu da yenilginin, tefekkürün, hesaplaşmanın sesiydi. Öykülerde amaçlanan, ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirildi. Çıplak gerçeklik ve çiğ doğruların arka planı tartışıldı. Politik söylemden uzaklaşılırken biçimci/estetik kaygılar, çok katmanlı anlatım, ortak bir karakter olarak öne çıktı.

Ürünlerde biçimsel/estetik kaygılar daha bir önem kazanırken, öykücülerde tematik anlamda kimi ortak paydalar oluştu. "Özeleştiri", "cinsellik", "yalnızlık", "bunalım" ve "yüzleşme" ortak bir tema olarak yaygınlık kazandı. Kaybedişler/yitirişler, nostalji, çocukluk ve hayatla yüzleşme/ödeşme kavramları öne çıktı. Öykülerde emek, sömürü, mücadele temaları geri çekilirken politik coşku yerini derin bir içe dönüşe bıraktı. Düzeni değiştirecek toplumsal başkaldırı vurguları, yaşanan somut gerçeklikle birlikte, gitmek veya terk etmek fikrine evrildi. Öykülerde değişim ve değişimin açtığı yaralar, toplumsal değil bireysel düzlemde işlendi. Hayat yüceltmesi baskın bir anlayış olarak öykülerde yer aldı. Çıplak gerçekliğin binbir yüzü olduğu vurgulandı, düş ve gerçek, hayat ve kurgu karşılaştırması yapıldı.

Ne var ki hem 1980 hem de 1990 kuşağının öykücüleri için bu tür kimi ortak yanlar bulunsa da bu yazarlarda tek bir poetik tutumdan söz

etmek zordur. Tam aksine 1980 sonrası öykülerinde yaygın bir çeşitliliğe, farklılığa ve bireysel çıkışlara rastlarız. Bu anlamda 1980 sonrası yazarlarının öykü poetikaları birbirinden farklıdır. Çünkü bu dönem bir bakıma kopuşlar, arayışlar dönemidir. Ancak bir genelleme yapmak gerekirse yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem öykücülüğümüzün baskın öğeleri olarak sıralanabilir. Bu anlamda 1980 sonrası, 1950'lerin büyük çıkışına eklemlenmek isteyen, yenilikçi arayışların yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan siyasi karmaşanın sona erdiği bu dingin dönemde yeniden keşfedilmiştir. Bu ise sanatta biçim/estetik ağırlıklı tutumun sahiplenişi demektir. Çünkü bu dönem öykücülüğünün en belirgin özelliği, modernist/entelektüel çizgiyi yansıtmasıdır.

1980, 1990 kuşağı için getirilen en önemli eleştiri, toplumsallıktan uzaklaşıp bireyciliğe yönelmeleri olmuştur. Kimi etkin eleştirmenler, 1980 ve 1990 kuşağını toplumsal sorunlara ilgisiz, bireyci, bunalımcı olarak niteleyip insansız öykü yazıldığı, herkesin kendi benini anlattığı eleştirilerinde bulundular. Bu da içine kapanık, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk bir edebiyat tutumu demekti. İçinde kimi haklı yanları bulunmakla birlikte, bu eleştirinin, zamanla tümüyle gerçekleri yansıtmadığı anlaşıldı. Hatta bir bütün olarak bakıldığında, bu dönemin öykücülüğümüzün parlak dönemlerinden biri olduğu görüldü. Bu eleştirinin en büyük eksikliği –pek çok yazarın da belirttiği gibi– günümüz siyasi/ekonomik/edebî düzlemini 1970'lerin eleştiri kodlarıyla değerlendirmesiydi. Oysa 1980'lerde, 1990'larda toplum değişmiş, okur beğenisi değişmiş, pek çok anlayış değişmiş, ortada yepyeni bir yazınsal/toplumsal ortam vardır. Bu nedenle büyük anlatıların çöküşünü, gelecek tasarımlarının belirsizliğini, küreselleşme olgusunu kucağında bulan bu kuşak, yeni bir dil, yeni bir biçim bulmak zorundaydı. Dolayısıyla bu atmosferde üretilen edebiyata da reel durumdan bakmak gerekir. Ancak açıktır ki öykücüler, bu dönemde edebiyatın "toplumsal işlev" şablonuna karşı dururken, bir doğrunun okura diktesinden çok, yaşananları anlama çabaları, öykülerde yaygın bir öğe olarak öne çıktı.

Bu anlamda 1970'lerin öyküsünün geleceğe ve ütopyalara yaslanırken, 1980 öyküsünün geçmişe ve geride kalanlara "bakması" boşuna değildi. Çünkü 1980'lerden sonra büyük bir yıkım yaşanmış, her şey değişmiştir. Bu yüzden hesaplaşma kaçınılmazdır. Bu yazarların önlerinde yabancılaşmış buldukları hayatı "temize çekmeleri" gerekirdi. Hayat, "bütünüzün hepiniz için yaşadığı bir olay" olmaktan çıkmış, herkes kendine dönmüştü. Ama insanlar bu yeni durumda yabancıydı. İşte öykücüler, 1980'lerde, 1990'larda bu "yeni"yi anlamlandırmaya çalıştılar.

1990'ların başından itibaren kaynaklarını Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Franz Kafka, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevim Burak, Vüs'at O. Bener'in oluşturduğu yenilikçi, biçimci bir öykü anlayışının genç öykücülerde ortak bir eğilim olarak benimsendiğini görürüz. Bu dönemde yalnızlık, zaman, hesaplaşma, metinlerarasılık, oyunsuluk ortak zemininde öyküler yazıldı. Bu öykülerde hayat ve kurgu karşılaştırılması yapılırken hayatla yüzleşme ağırlıklı tema olarak öne çıktı. Bu yazarlarda hem biçim hem de içerik anlamında bir örtüşmüşlük gözlendi.

Kuşkusuz, 1980'lerle sınırladığımız modern öykücülüğümüzün serüvenini eksiksiz anlatabilmek için daha pek çok değerli isme parantez açmak gerekirdi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Osman Cemal Kaygılı, Kenan Hulusi Koray, Tarık Buğra, Ziya Osman Saba, İlhan Tarus, Orhan Duru, Demir Özlü, Demirtaş Ceyhun, Yusuf Atılgan, Fikret Ürgüp, Onat Kutlar, Tezer Özlü, Necati Mert, Necati Tosuner, Nursel Duruel... Ancak bu yazı panoromik bir bakıştan ibaret ve fotoğraftaki eksik kareler, netleşmemiş fluluklar yazının çerçevesiyle ilgili bir zorunluluğun sonucu. 80 sonrası ise farklı bir çalışmanın konusu olduğundan, bu dönemde öykü yayımlayan isimlere doğal olarak değinilmedi.

MODERNİZMİN ELEŞTİREL DİLİ: BİLİNÇ AKIŞI

Zaman algısı, şiirsellik/ritim, dil tutumu, bakış açısı farklılığı, bilinç akışının (*stream of consciousness*) en ayırt edici özellikleridir. Bilinç akışında, bireyin çeşitli zaman dilimlerindeki zihinsel izlenimleri bir bilinçlilik düzeyinde anlatılır. Bu yaklaşımda, olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, genişlemek/çoğaltmaktan çok derinliğe, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Kahramanın; hayatı, nesneleri, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığı, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarılır. Okur, olayları değil, olayların insan psikolojisindeki karşılığını, ondaki etkilenme sürecini, yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkânı bulur. Metinlerde, herhangi bir anda bilinç devreye girmekte; yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi hâlinde anlatıma düşmekte, anlatım derinleşmekte, düşselleşmekte ve böylece okur, bu zihinsel yolculukta şiirsel bir ritme ulaşırken ruhsal serüvenle yeni dünyaların insani hâllerine şahit olmaktadır. Yazarların bu fotoğrafı oluştururkenki araçları zaman, dil, şiir ve ritimdir. Evet, bilinç akışı, yaygın tanımıyla "insan zihninin herhangi bir günde algıladıkları"dır. Olay örgüsü, zaman, mekân bu çağrışımların emrindedir. Bilinç akışı, bir anlamda, çağrışım ve izlenimlerle günün tarihinin yazılışıdır. Ama sadece bir iç döküş değil, varoluşsal bir hesaplaşma, nesnelerin ruhuna nüfuz ediş, aydınlanma ve keşif yolculuğudur. Yazar hep geri planda, silik ve belirsizdir; çünkü onun peşinde olduğu şey "gösterme" ve şiirselliktir. Bir başka deyişle yoğunluk ve zengin imgelerle oluşturulmuş göstermenin şiiriyeti.

Bilinç akışında "zaman" algısı tümüyle alışılmışın dışındadır. Zaman, sadece bizim biçimlendirme ve değerlendirmemizle bir anlama bürünebilir. Çünkü zaman bizim ona verdiğimiz değerle anlamlıdır ve her zaman ve her durumda görecedir. Bu yüzden bir günde bir hayat yaşanabilir. Örneğin Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'ı bir günde geçer, tıpkı James Joyce'un *Ulysses*'i gibi. Anlatımda düz, kronolojik bir sıra izlenmez. Geçmiş, gelecek, içinde bulunulan ân iç içe geçmiştir. Öyküsel zamanda (şimdi) çok önemli şeyler olmaz. Kahraman ya bir vitrinin önünde ya da deniz kenarındadır. Bazen de duvardaki bir lekeye dalıp gitmiştir. Yazar bu fotoğrafta aradan çekilir, kahramanın bilinci devreye girer. Her şey geçmişte yaşanmış ve geçmişin izdüşümleri şimdiki âna yansımıştır. Bu bir anlamda insanın geçmişini yeniden yaşamasıdır. Geri dönüşlerle, hâlihazırdaki geçmişin izleri, çağrışımları, etkileri anlatılırken, yaşanan ve geçmiş, zihinde âdeta birbirine karışmıştır. Nesneler, görüntüler bireye bir şeyler çağrıştırırken, içinde bulunulan ân, geçmişte yaşanan ve gelecekte yaşanacak olan olayları anlamaya kapı aralar.

Bilinç akışında metin, klasik anlatımlardaki gibi bir "olay" etrafında kurgulanmaz. Entrika, heyecan verici olaylar ve bir kişi etrafında dönen maceralar yoktur. Kurgu, biçimsel yapı ve estetik tavır, olayların önüne geçer. Kuşkusuz bu deneysel, estetik arayışın bir sonucudur. Her şey izlenimlere, olayların insanda bıraktığı etkilere yaslanmıştır. Bu anlamda bilinç akışında, düzyazıdaki öyküleme geleneği tümüyle yıkılır. Figürlerin şablonlaşmasına karşı çıkılır. Şablonlaşma, dışsal anlatımın yani olaya dayalı anlatımın doğal sonucudur. Çünkü insanın dışarıdan kolayca kavranamayacak çok daha derin, karmaşık bir içsel hayatı vardır. Bu nedenle dışsal gerçeklerden yola çıkmak her zaman yanıltıcıdır. Oysa ruha eğilindiğinde insanın ele avuca gelmeyen bambaşka, giz dolu bir varlık olduğu anlaşılacaktır. İnsani gerçeklere, olaylardan yola çıkılarak değil, içsel serüven izlenerek ulaşılabilir: "Ama size anlatabilmek için, size yaşamımı verebilmek için bir öykü uydurmalıyım –ve öylesine çok, öylesine çok öykü var ki– çocukluk öyküleri, okul, aşk, evlilik, ölüm falan filan öyküleri, hiçbiri de gerçek değil bunların.

Yine de çocuklar gibi öyküler anlatırız birbirimize, onları süslemek için gülünç, süslü, püslü, hoş tümceler kurarız. Nasıl da bıktım usandım öykülerden, nasıl da bıktım usandım aşağılara inerek tüm ayakları yere basan tümcelerden!" (*Dalgalar*) Bilinç akışında yüzeyde dolaşılmaz, derine, daha derine inilir. Bu ise gerçeklerden kaçış değil, ileri bir aşamaya geçiş, gerçeğin yeni yorumudur.

Virginia Woolf, "Duvardaki Leke" isimli öyküsünü, sanki bilinç akışı tekniğinin, diğer anlatı yöntemlerinden farklılığını sergilemek için yazmıştır. Öyküde, konu son derece basittir. Anlatıcı, duvardaki bir lekeye bakmakta ve onun ne lekesi olduğunu çıkarmaya çalışmaktadır. Eylem bu kadardır. Bu arada bilinç devreye girer ve anlatıcı; hayatı, insanlığı, tarihi, edebiyatı, bilimsel gelişmeleri yorumlayarak âdeta bir yaşam felsefesi, hatta giderek bir anlatı kuramı oluşturur. Kahraman, bilincin derinliklerinde dolaşırken, insanın muhayyile gücünün çiğ gerçeklikten üstünlüğünün çarpıcı örneklerini verir.

Kahraman, lekeyi yorumlamaya çalışırken bilincin devreye girmesini şaşkınlıkla izler. Yığınla düşünce geçer bilincinden: "Düşüncelerimiz yeni bir cisim üzerine hazır gibi nasıl da çabuk üşüşür..." Peki bu düşüncelerin hangisinde durmalıdır: "Sandalyede otururken, derine daha derine dalmak, yüzeysel kaskatı gerçeklerden kurtulmak istiyorum. Bir dakika, önümden akıp giden düşüncelerden ilkine tutunup durayım... Shakspeare... Göklerden zihnime sürekli bir fikir sağanağı yağıyor." Önce gerçekliğinin tanınamazlığını fark eder: "Tanrım nedir bu yaşamın gizi, düşüncelerin yanlış, yetersiz kalışı." Bu arada kurmaca ile gerçeklik karşılaştırması yaparak "sanatın fikirle dolu olması"nı eleştirir. Görünen gerçekliğin son derece tartışmalı olduğunu ileri sürer. Yazarların "öykülerinde, gerçeğin tanımına giderek daha az yer vermesi" gerektiğini belirtir. Bu arada yaşam, kadın erkek eşitliği, savaş konuları belleğinde akar. Sonra lekenin duvardaki aslını bilmenin ona ne kazandıracağını düşünür: "Ayağa kalkmaya ne gerek var, oturarak da düşünebilirim. Hem bilgi nedir ki?" Yeni bir dünya özler: "Profesörsüz, uzmansız, polis kılıklı ev sahiplerinden uzak bir dünya, nilüfer saplarından atıştıran, beyaz yumurtalarla dolu kovuklar üzerinde boşlukta gezinen balıkların suyu yarışı gibi insanın

düşüncelerini yaratabildiği bir dünya... Derinlerde her şey ne kadar huzur verici, dünyanın merkezine çakılı bir hâlde yukarıyı, gri suları, ansızın gelen ışık demetlerini ve yansımalarını izlemek..." Ancak "Önünden geçen şu düşünce treni, boşa çabalayış, hatta gerçekle çarpışma tehlikesi ile karşı karşıya"dır. Oysa muhayyile onun için bir kurtuluştur: "Gerçekten de gözlerimi ona diktiğimden beri denizde bir tahta parçasına tutunmuş gibiyim." Sonunda anlatıcı bilincin derinliklerinden uyanır ve gerçekle yüzleşir: "Neredeyim? Neden söz ediyorum? Ağaçlardan mı? Irmaktan mı? Kırlardan mı? (...) Bir tek şey bile hatırlamıyorum. Her şey hareket ediyor, düşüyor, kayıp yok oluyor. Her şey ayaklanmış gidiyor. Biri başımda durmuş, 'Gazete almaya gidiyorum' diyor. (...) Lanet olsun şu savaşa."

Woolf'un bu öyküsü, hiçbir kuramsal tartışmaya gerek bırakmayacak yetkinlikte kurgulanmış, emsalsiz bir bilinç akışı tanımıdır. Öyküde bilinç akışı tekniğinin hem örneği verilmiş hem de geleneksel anlatı türleriyle farklılığı ortaya konulmuştur. Görüldüğü gibi öyküde hiçbir olay yoktur. Öykü, küçücük bir lekenin insan bilincinde uyandırdığı bir bölük karmaşık duygularla oluşturulmuştur. Yazar aradan çekilmiş, okurla anlatıcı dolaysız olarak karşı karşıya getirilmiştir.

Bilinç akışı yazarlarının altı çizilmesi gereken önemli özelliklerinden biri de "dil" tutumlarıdır. Tıpkı şairler gibi onlarla da dil arasında bir gerilim söz konusudur. Sözcüklerin anlam gücüne, duyumsal niteliklerine ilgi duyarlar. Sözcük dokusunu değiştirerek bir başka anlama ulaşmaya, dilin imkânlarını zenginleştirecek arayışlar içerisine girerler. James Joyce, *Ulysses*'te dildeki arayışları en uç noktaya taşır. Yeni sıfatlar üretir, kaynaşmalar yaratır, genel gramer anlayışının dışına taşmaya çalışır. Dil, burada duyguların ifadesinden çok, biçimsel arayışın bir aracı konumundadır.

Bilinçten düzgün cümleler, her cümle arasında mantıksal bağ beklenmez elbette. Bu yüzden bilincin akışının önünde gramatik kurallar bile önemsizdir. Bazen noktalama işaretlerinin akışı engellediği olur. Yazarlar da bunları atar, bilincin doğal akışına uyarlar. İnsan ruhu, bilinci ne kadar karmaşık ve çetrefilli ise, metinlerin biçimleri

de o kadar karmaşık ve kaotik bir yapı arz eder. Upuzun, anlamı örten, gizleyen cümleler, bilinçaltının gelgitleri, kopuk kopuk anlık patlamalarla gözüken fotoğraflar, bilincin çok özel dili... Aslında bu da kaçınılmaz bir şeydir. Çünkü zekâ özürlü Benjy'nin (*Ses ve Öfke*) kaotik ortamdaki öfkeleri, duyguları, bir karmaşadan başka hangi düzen içinde anlatılabilir ki? Bu nedenle bilinç akışı metinleri, okurdan hem şiir okurkenki gibi bir dikkati hem de psikolojik/bilimsel bir eser okurkenki çabayı bekler. Ancak yine de anlatımda karmaşa değil estetik bir düzen hâkimdir ve bir biçimsel yapı gözetilir.

Bilinç akışı romanlarındaki zihinsel/bilinç sunumları üzerine kapsamlı bir inceleme yapan Dorrit Cohn[1], karakterin bilincini yansıtmak için romancıların geliştirdikleri anlatım biçimlerini sıralarken, özellikle bakış açılarına göre bilinç sunumunun farklılaştığını tespit eder. Cohn, bilinç akışı tekniğinin birinci tekil ve üçüncü tekil şahıs anlatımlarda nasıl gerçekleştirildiğini irdeler. Geleneksel anlatılarda, birinci tekil şahısta "içe" bakmakta bir sorun yoktur, ama üçüncü tekil şahısta "içe" bakmakta sorunlar yaşanır. Ancak bilinç akışı tekniğiyle birlikte üçüncü tekil şahıs anlatımda da içsel serüvenlere tanıklık yapılmaya başlanır. Cohn, anlatıcının bir karakterin bilinci hakkında söz almasının avantajlarını şöyle sıralar: "Bir karakterin bilinçli düşüncelerini karakterin kendisinden daha iyi düzenleyip açıklamakla kalmaz, aynı zamanda söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı da etkili bir şekilde anlatır. Dolayısıyla psiko-anlatı, çoğunlukla, bir karakterin sözcüklere nasıl dökeceğini bilmeden 'bildiği' şeyleri bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar."[2] Cohn'a göre, alıntılı monolog bilinç-akışı romanlarının alameti farikalarından biri olmuştur. Artık anlatıcının sesiyle, karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçmiştir. Metinde, hem üçüncü tekil şahıs anlatır hem de karakter kendi kendine konuşur: "Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı. *Orda yok. Çıkardığım pantolonumda. Ordan almalıyım.*" Anlatının ne zaman durduğu, monoloğun ne zaman başladığı kestirilemez, aynı cümle içinde arka arkaya sesler kullanılır. Bilinç akışının önemli anlatım araçlarından biri olan iç monoloğun çıkış noktası ise, insanın tüm gün boyunca kendi kendine konuştuğu ve yaptıklarına bir iç sesin eş-

lik ettiği gerçeğidir. Ancak, araştırmacıların görüşü, burada insana sadece iç seslerin eşlik etmediği, görüntülerin de eşlik ettiğidir.

Bilinç akışı metinlerinin temel özelliklerinden biri de şiirsel yapılarıdır. Bu eserler, yoğunlaştırılmış anlatımı, imge, sembol kullanımı ve söz dizimi özellikleriyle şiire yaklaşır. Bu nedenle bilinç akışı öncüleri için "şair", eserleri için ise "şiirsel" yargısında bulunulur. Bilinç akışının ustalarından Virginia Woolf'un yazdıkları, özellikle *Dalgalar*, *Deniz Feneri* şiirsel düzyazıya en iyi örnektir. E.M. Forster, Woolf için; "elinden geldiğince romana yakın bir şey yazmak isteyen bir şairdir o" demiştir. Eşi Leonard Woolf, *Deniz Feneri*'ni "ruhbilimsel bir şiir olarak" nitelemiştir. Woolf günlüklerinde, *Dalgalar*'ı şiir nasıl okunursa öyle okuyup gerekli düzeltmeleri yaptığını belirtir ve ekler: "Bu kitap hem düzyazıyla kaleme alınacak, hem de şiir olacaktır." Bilinç akışı tekniğini kullanan bir başka yazar olan William Faulkner da romanlarında şiirin gücünden yararlanır. Eserlerinin büyük çoğunluğunu şiirsel bir üslupla yazan Faulkner, "Herhangi bir yazar kendisini her şeyden önce bir şair olarak görmelidir." diyerek eserlerindeki şiirsel tutumun gerekçesini izah eder.

Bu metinler, imge, simge ve çağrışımlarla oluşturulur. Düzyazı düzlemindeki anlatımlarına karşın şiirin doğasından beslenirler. Bu da anlatımın zenginleştirici yanıdır. Bilinç akışının en belirgin özelliği budur zaten: yoğunlaştırılmış anlatım. Özleştirme, odaklaşma, öze bir katkısı olmayan her şeyden arınma. *Ulysses*'te, *Dalgalar*'da, *Ses ve Öfke*'de imge, etkin bir şekilde kullanılmıştır. İmge, yoğun anlatımın önemli bir aracı olarak metinlerde yerini alır. Dalgalar, romanın tümü için açıklayıcı bir metafordur. Güneşin doğuşu, batışı, dalgalar kahramanın yaşamına tanıklık eder. Deniz feneri ışığa doğru yol alışı, umudu, özlemleri ve acıları, bütün bir hayatı simgeler. *Mrs. Dalloway*'de saat başı Big Ben'in vuruşlarını duyarız. Burada saat vuruşları zamanın akışını işaretlemekle birlikte aynı zamanda ritmik bir öğedir. Çünkü bu metinlerde metne giren her nesne, anlatılmak istenene hizmet eder. Doğada bulunuşlarıyla değil, anlatılmak istenene anlam katan bir figür olarak kullanılır: "Ve sonra Neville, Jinny, Susan ve ben, bir dalganın parçalanması gibi dağılıverdik, kendimi-

zi bıraktık bir sonraki yaprağa, o kusursuz kuşa, çemberli bir çocuğa, sıçrayan bir köpeğe, sıcak bir günün ardından ormanlarda birikmiş ılıklığa, dalgalı sular üzerindeki ak kurdeleler gibi bükülmüş ışıklara. Ayrıldık birbirimizden; ağaçların karanlığı içinde yok edildik, Rhoda ve Louis'i terasta ölü külleri kabının başında durur bıraktık." (*Dalgalar*) Bu yazarlar, tıpkı bir şair gibi, anlamı derinleştirmeye çalışırlar. Ama yazdıkları şiir olmadığı için dramatik yapıyı, düzyazı ilkelerini gözetmek durumunda kalırlar. Çünkü yüzlerce sayfalık anlatımı imgeler yığınına dönüştürmek, düzyazının doğasına aykırıdır. Bu yüzden bilinç akışı yazarları şiir olmayan ama şiirin imkânlarından beslenen bir biçim arayışı içerisindedirler. Ritmi önemserler ve ritmi, şiirselliğin bir öğesi olarak kullanırlar.

Bilinç, "zihnimizin hiçbir zaman dile dökemediği büyük bir düşünce etkinliği"dir. Ama bu "bilincin dile dökülmesi"nin kimi açmazları, riskleri vardır. Bir kere herhangi bir anda, 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 güçlüğüdür. Çünkü onların gündelik dilde karşılıklarını bulmak zor olduğu gibi, ifade edildiklerinde bütün büyü bozulabilir. Hele zihnin bir bütün olarak öncesi ve sonrası verilmezse, 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 yazar, bilincin akışına uysa da so-

nuçta metin onun elinden çıkmadır ve yazarın "düzenleyici", "müdahaleci" eli, az ya da çok, metinlerde hissedilir.

Bu müdahalenin biçimi, oranı ve sistematiği bilinç akışı ile "iç konuşma" tekniği arasındaki farkı oluşturur. Bilinç akışında, çoğunlukla anlatıcının karşısında kimse yoktur ve muhatabı kendisidir; zaman sıçramaları, düşler, çağrışımlar, anımsamalarla metin ilerler. Yazar, anlatıcı ile okur arasına girerek açıklamalarda bulunmaz. Figürün/kahramanın zihnini yorumlamaz, aradan çekilir. Okuru figürün bilincine ulaştırır, kaydeder, gösterir. Sadece yukarıda belirttiğimiz sıralama ve seçmeleri yapar. Ama işin içine yazar girerse, daha açık bir deyimle yazar metinde "görünür" hâle dönüşürse burada bilinç akışından değil, "iç konuşma" tekniğinden söz edilmesi gerekir: "Yazar çözümlemek, açımlamak ya da yorumlamak için okuyucuyla kişinin zihni arasına giriyorsa artık bilinç akım tekniğini kullanmamakta, iç çözümleme diyebileceğimiz temelinden değişik bir yönteme başvurmaktadır."[3] Berna Moran iç konuşma tekniğiyle bilinç akışını karşılaştırırken bilinç akışının oldukça güzel bir tanımını verir: "Bilinç akımı da roman kişisinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kuralarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil, duyumlar, imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin en altına yakın kesimidir."[4] Ne var ki bilinç akışı tekniğinin uygulandığı metinlerde, aynı zamanda iç konuşma yaklaşımın da yer aldığını biliyoruz.

Hiç kuşkusuz, edebiyattaki "iç dünyaya bakış", bilinç akışı yazarlarının icat ettiği bir yöntem değildir. Bu yazarlardan çok önce de insanın iç dünyasının önemi biliniyordu. Romancılar ve öykücüler, bilinç sunumu içerisinde olmasa bile, eserlerinde dışsal olaylarla birlikte içsel dünyalara da eğiliyorlardı. Çünkü insan ruhunun giz-

lerine eğilerek, bireyin zihninde, yüreğinde akıp giden hayatları, duygu ve düşünceleri, oluşumları, birikimleri ortaya koymak, ona ayna olmak tüm edebiyatçılar için her zaman önemli bir imkân olmuştur. Bir kere içe bakış yaklaşımı, yapısı gereği, kullanım alanı geniş, zengin ve verimlidir. Bilindiği gibi insan, dışsal olay ve eylemler (dışsal serüven) yanında 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 içe bakış yaklaşımıyla bu zengin hayat-hayal birikimi ve burada yaşanan coşkular, çatışmalar, depremler dile getirilir.

Bilinç akışıyla birlikte içsel dünyalar, "bilinç/zihin" düzeyinde ortaya konmuş, çok daha etkili bir biçimle sanatın diline dönüştürülmüştür. Karakterin bilincini gün yüzüne çıkarmak, kurmacada yepyeni bir boyuttur ve bilinç akışı yazarlarıyla başlamıştır. Bilinç akışında yazar, zihinsel yaşayışı, bilinci resmetmek ister ve bakış açısı zihinsel süreç, bilinç etrafında şekillenir. İnsan gündelik hayatta, zihin kısacık bir anda bir yığın ses, görüntü, imge algılar ama genellikle bunları unutur, hiçbir şekilde kaydetmez ve bu süreç sürekli yenilenir. Zihinsel sunumlarda/bilinç akışında yazar, kolayca unutulacak bu sesi, iç konuşmaları, anımsamaları âdeta dışarı verir, kendi kendine konuşmaları, görüntülerden yansıyan imgeleri kayda geçirir. Görüntülerin, seslerin zihinden geçişi belli bir söz dizimine bağlı değildir; ancak yazar kimi zaman bunları anlamlı bir sıraya sokar. Çünkü insan kendine konuşurken bir anlam üretmeye çalışmakla birlikte, genel gramer kurallarını hesap etmez. Bu yüzden kişi çağrışıma yaslanmıştır ve denetimsiz bir şekilde duygularıyla baş başadır.

Tabii burada kastedilen, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk, içbenin çok özel bunalımları, kof sayıklamaları değildir. Okuru hiçbir şeyin karşılığı olmayan ruhsal çözümlemeler karmaşasına bırakan yaklaşımlarla bilinç akışı yaklaşımı arasında bir ilişki yoktur. Bu anlatımda kuşkusuz muhayyileden de, çok çeşitli insani açmazlardan da, nevrotik durumlardan da yararlanılır. Burada yine de tümüyle bilincin denetiminden çıkılmaz. Ayrıca bilincin algıladığı olur olmaz şeye körü körüne bir teslimi-

yet de söz konusu değildir. Kısaca burada yapılan, yaşanan dış eylemlerden, zihinsel alanlarımızda yaptığımız keşifler ve vardığımız sonuçlardır. Bilinç akışı 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 sahteliklerin özü boğmasına engel olunur.

T.S. Eliot, *Ulysses*'i okuduktan sonra Virginia Woolf'a, James Joyce'u kastederek şöyle der: "On dokuzuncu yüzyılı bitiren adam." Bu söz aslında modernist hareketin temel amacını ifade ediyordu. Çünkü modernist hareket, pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da on dokuzuncu yüzyılın bitişini haber veriyordu. Bilimsel, teknolojik gelişmeler, felsefecilerin yeni görüşleri, toplumsal ve sosyal hayattaki değişimler, sanatçıların estetik tavırları birbirini besleyerek modernist hareketi doğurdu. Eskiler miatlarını doldurmuşlardı; sanatta, edebiyatta artık yeni şeyler yapmanın zamanıydı. Her şey yıkılmalı yeniden yapılmalıydı. Bunu da yeni çağın dayattığı, gerekli gördüğü yeni bir dille, biçimle, anlayışla yapmak gerekirdi. Her şey yeniden şekillenirken, sanat ve edebiyatın bunun dışında kalması düşünülemezdi. Bütün bu nedenlerle sanatsal algıyı yeniden tanımlamak kaçınılmazdı. Bundan böyle nesnelere artık daha öncekilerin hiç bakmadığı bir biçimde bakmak gerekiyordu. Bu düşüncelerin edebiyattaki ilk yansıması, biçimsel yaratıcılık, seçkincilik ve gerçeğin algılanışındaki değişim oldu. Bireyin iç dünyasına eğilme, iç zenginliğini yansıtma temel tercihti. Yaşanan gerçeklikler, görünürdeki yanıltıcı kaba olaylardan/olgulardan değil, bireyin iç dünyasında olup bitenlerden çıkarılabilirdi. Çünkü görünür gerçek her zaman yanıltıcı olabilirdi. Yaşanan "hız"la birlikte zaman algısının değişmesi, krizler, şoklar, bölünmüş benlikler, huzursuzluk ve tutarsızlık, insanın birey olarak önemini ortaya çıkarmıştı.

Modernist hareketin öykü ve romanda bilinç akışıyla ifade edildiğini söylemek mümkündür. Bu, iki düzlemde cereyan etmiştir: Hem

biçimsel anlamda gelenekle hesaplaşmanın adıdır hem de modern insanın yeni konumunu yansıtmada bir araçtır. Bilinç akışının doğuşu, biçimin, tekniğin bizzat kendisinin amaç olduğu bir zaman dilimine denk düşer. Bu yüzden bilinç akışı romanlarında geleneksel düzyazı biçimleri eleştirilir. Biçimsel arayışların altı çizilirken, kendilerinden önceki düzyazı teknikleriyle, roman anlayışlarıyla hesaplaşılır. Virginia Woolf sanat manifestosu da sayılabilecek "Modern Fiction" başlıklı yazısında bilinç akışını şöyle temellendirir: "Sıradan bir belleği, rastgele bir günü ele alın. Bellek binlerce izlenim alır. Küçük, fantastik, hemen gelip geçen ya da zihne bir çelik keskinliği ile saplanan her türden binlerce izlenim. Bu izlenimler her yandan üzerimize, ardı arkası kesilmeyen bir atom sağanağı hâlinde boşanır ve bu atomlar boşandıkça bir pazartesi, bir salı günü oluşturdukça, temelde öncekilerden büsbütün ayrılır. Önemli ân, dün şurada ise bugün buradadır. Öyle ki eğer yazar tutsak olmayıp özgür bir insan olsaydı, (...) o zaman yapıtında; bilinen anlamda ne konu, ne güldürü, ne ağlatı, ne sevgi, ne de bir kara kıyım olurdu. (...) Romancının görevi, ne kadar düzensizlik ne kadar karışıklık gösterirse göstersin, durmadan değişen bu bilinemeyen, bu başıboş ruhu elinden geldiğince, yabancı ve dış öğeler karıştırmadan anlatmak değil midir?"[5]

Kuşkusuz bilinç akışının öncüleri modernist sanatçılardır. Öyle ki James Joyce'u "makine çağı" yazarı olarak niteleyenler çıkmıştır. Joyce'ta Einstencı fizikten, Bergsoncu zaman anlayışından, psikanalizden, modern bilim adamlarının buluşlarından, dilbilimsel arayışlardan etkiler tespit edilmiştir. Ancak, burada bir paradoks yaşanmıştır. Joyce, Woolf, Faulkner modernist yazarlar olmalarına karşın eserlerinde modernizmi eleştirmişlerdir. Peki onların modernizm eleştirisini nasıl anlamalıyız? Peter V. Zima'ya göre bu tutum; "20. yüzyıl başlarındaki geç modernizmin kendi ana taşıyıcılarına sanat düzleminden yönelttiği bir özeleştiri olarak ele alınmalıdır."[6] Evet, bir "özeleştiri", hem de ağır bir özeleştiri.

Bilinç akışı yazarları bedene değil insan ruhuna eğildiklerinde, modern insanın yaşadığı pek çok sorunla karşı karşıya kaldılar. Bunlar, modernizmin doğurduğu; gerçeğin çift anlamlılığı, tanımla-

namaz, anlatılamaz insan kişilikleri, hayattaki anlam boşlukları, dağılmalar, çözülmeler, savrulmalar, bireyin kaçınılmaz yenilgisi gibi bir yığın sorunlardı. Evet, yaşananlar dışsal değil içsel bir savaştı. Her şey orada olup bitmekteydi. Bu yazarlar, modernist olmalarına karşın, modernizmin insani düzlemdeki olumsuz etkilerini en ağır biçimde eleştirmekten çekinmediler. Bu anlamda bilinç akışı, modern insanın içe dönük suskunluğunun güçlü bir sesi oldu. Daha açık bir deyişle modernizmin yeni, eleştirel dili. Bu, modern insanın yaşadığı kaotik ortamın, modernizmin bilinçte yarattığı gelgitlerin bir anlamda dışa vurnmuydu. Hız çağının, zaman algısının yarattığı tahribatın ifadesi. Bilinçaltının, psikolojik derinliklerin yansıması.

Franco Moretti de, Georg Simmel'in "metropol" yorumundan yola çıkarak, modern hayatla bilinç akışı tekniği arasında bağlantı kuranlardandır. Moretti'ye göre, metropolde, bireyin psikolojik yapısı, iç ve dış uyarıcılarla hızla değişir, modern kentin caddeleri, karmaşası, emsalsiz bolluğu, sinirsel bir uyarım yaratır ve bireyin zihinsel sağlığını tehdit eder. İşte bilinç akışı en başarılı şekliyle bu aşırı yoğun gerilimle baş etme yoludur. Bu yüzden bilinç akışı tekniğinin metropol tiplerinde uygulanması hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü metropol korku ve vaatlerin birbirine geçtiği bir yerdir. Modern kapitalizmin görkemli dünyası, ilk bakıştaki uyarıcı parlaklık, kontrolün kaybedilmesi ve sarhoşluk... Bu, tam da bilinç akışının aradığı psikolojik bir hâldir. Moretti mekân olarak da metropolün bilinç akışına hizmet ettiğini düşünür: "Leopold Bloom ve vitrin: bilinç akışı için ideal bir durum."[7] Lewis Mumford da *Ulysses*'ten yola çıkarak modernizm ve metropolle bilinç akışının doğuşu arasında paralellik bulur: "Başkentin her yanını olumsuz canlılık sarmış... James Joyce *Ulysses*'te bu sanrısal durumu yansıtmıştır: Ürpertici boşluklar, marazi duyguların zorlamaları, zayıf düşürücü endişeler, karanlık istekler ve yerine getirilemeyen arzuların cehenneminde yaşayan Leopold Bloom."[8] Modernizmin ürettiği metropollerdeki insanın yalnızlığı, yaşadığı karmaşa ve sıkışmışlık, bilinç akışı yazarlarının ana vurguları olmuştur.

Bilinç akışı modernizmin eleştirel dilidir demiştik. Çünkü çoğunlukla modern hayatın hızı karşısında bireyin yaşadığı şaşkınlık,

çaresizlik sergilenir. Ama tam burada bilinç akışını şablonlaştırma girişimlerine şahit oluruz. Kimi yazarlar bilinç akışının özelikle ruhsal sıkıntıları olan karakterleri anlatırken kullanıldığını belirtirler. Joseph Warren Beach bunlardan biridir: "Bilinç akışı tekniği neredeyse hiç değişmeden, fazla içe dönük tipteki insanları, nevrotik, akıl sağlığı bozuk olanları veya sürekli takıntı ve sayıklama sınırında yaşayan normal bireylerin bazı ruhsal durumlarını anlatmak için kullanılır."[9] Harold Blodget de aynı fikirdedir. "(Bilinç akışı) yetilerine neşeli bir ruh hâliyle hâkim görünen 'normal' karakteri anlamamıza pek bir katkısı olmaz."[10]

Kuşkusuz bilinç akışı, olaya dayanan, dış aksiyonlara bağlı bir anlatım değildir, içsel, zihinsel bir anlatımdır. Bir ruh hâli kaydı, grafiğidir. Bu anlamda, düz bir bilinç değil, sıkıntılı, gelgitli bir ruh hâli/bilinç anlatılmaya değerdir. Çetrefilli, sorularla dolu, kendi kendini sorgulayan, bir şeyleri anlamaya çalışan tipleri anlatmak için uygun bir anlatım tercihidir. Hayata ilişkin hiçbir sorusu olmayan, huzurlu, dingin, çatışmasız bir karakter dümdüz bir çizgi üzerinde gider. Bu, sadece bilinç akışı değil, genelde sanat için de uygun bir tip değildir. Gerçekten de bilinç akışının örneklerinden yola çıkarsak modern hayatın kıstırdığı, bunalttığı, çıkışsız insanları anlattığı doğrudur. Ama bunlar hayata ilişkin sorusu olan insanlardır, duyarlıkları, incelikleri nedeniyle delirmenin sınırına gelen insanlar. Bu anlamda nevrotik ruh durumlarının izahında, problemli, huzursuz insanlar için verimli bir anlatım yoludur. Woolf'un kahramanları, delirmenin, intiharın eşiğinde gezinirler, *Dalgalar*'daki Bernard, *Mrs Dalloway*'deki Warren Smith intihar eder. Tolstoy'un *Anna Karenina*'sındaki Anna imkânsız/yasak aşkın çıkışsızlığı pençesinde, çıldırmanın eşiğindedir. Faulkner'ın kahramanları aptal, hastalıklı, kriz içindedir. Suç, intikam, şiddet etrafında döner onun öyküleri. *Ses ve Öfke*'deki Quentin kendini nehre atarak intihar eder. Bu yüzden Faulkner'ın yazdıkları, "bir uygarlık psikozunun azgın hezeyanları" olarak nitelendirilmiştir.

Ancak, bütün bunlardan yola çıkarak bilinç akışını, sadece hastalıklı kişilerin anlatıldığı yazınsal bir tercih olarak niteleyemeyiz.

Bu anlamda sadece hastalıklı hâlleri değil, düşleri, rüyaları büyük umutları olan insanlar da anlatılabilir, anlatılmıştır. Yeter ki bilinçaltında kaydedilmeye, aktarılmaya değer şeyler olsun. Bir başka deyişle bu yaklaşımda anlatıcı, sadece bilinçaltındaki kaosu değil, huzuru, neşeyi de kaydeder. Moretti'nin yerinde tespitiyle Joyce'un *Ulysses*'inde bilinç akışı, mutlak normalliğin, sıradan bir bireyin sıradan bir gününün anlatısıdır.

Edouard Dujardin, Lev Tolstoy, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Dos Passos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Italo Calvino, Ingeborg Bachman gibi yazarlar, eserlerinde, bazen bölüm bölüm bazen de bir bütün olarak düzyazının son yüzyılda en önemli anlatım tercihi olan bilinç akışının örneklerini vermişlerdir. Romanla başlayan bu anlayış, daha sonra öyküde, şiirde, tiyatroda, sinemada değerlendirilmiştir.

Öykücülüğümüzde de özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Leyla Erbil, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Füruzan, Selim İleri, Melek Paşalı tarafından parlak örnekleri verilmiştir. Kişilerin iç dünyasında akıp giden düşünceleri, duyguları, bir bilinçlilik düzeyinde anlatmanın, yoğun bir anlatıma gerek duyan öykü için hâlâ verimli bir imkân olduğunu söyleyebiliriz.

---

1 Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler*, Metis Yay., 1. Baskı 2008.

2 *A.g.e.*, s. 58.

3 Lavrence E. Bowling, "Bilinç Akımı Tekniği Nedir?", *Yeni Dergi*, Mayıs 1965, Sayı: 8, ss. 10-22.

4 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yay., 7. Baskı 1998, s. 64.

5 Naciye Akseki Öncül, "Sunuş", Virginia Woolf, *Deniz Feneri*, Can Yay., 1. Baskı 1982.

6 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay.. 4. Baskı 2006, s. 42.

7 Franco Moretti, *Modern Epik*, Agora Kitaplığı, 1. Baskı 2005, s. 185.

8 John Gross, *Joyce*, Afa Yay., 1. Baskı 1989, s. 55.

9 Moretti, *A.g.e.*, s. 197.

10 Harold Blodget, "Kısa Öykü Tekniği", *Adam Öykü*, Ocak / Şubat 1996, Sayı: 2, ss. 58-83.

ÖYKÜDE BİR İMKÂN OLARAK POSTMODERN AÇILIM

Son yirmi yılın akademik, felsefi ve edebî alanlarda en çok tartışılan konuların başında gelen postmodernizm, üzerine yazılan pek çok eleştirel ve teorik çalışmaya karşın yine de kavramsal bir netliğe kavuşmuş değil. Kapsadığı alan, örnekleri, iddiaları, kabul ve retleri sürekli tartışılmaktadır. Bazı yorumcular gelip geçici bir moda, bazıları da çağın yepyeni bir görünümü olarak değerlendirmektedir. Postmodernizmin bu denli yoğun bir ilgiyle karşılanmasının en önemli nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz içinde bulunduğumuz dönemi, çağı tanımlamaya, temsile girişen iddialı, cüretkâr tutumudur. Öyle ki içinde yaşadığımız her şey "postmodern" olarak tarif edilmektedir. Bir başka deyişle postmodernizm, yeni bir toplum tanımlaması ve bir dönemselleştirme kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır; medya, iletişim, enformasyon, bilgisayar çağının izahı olarak. Araştırmacılar postmodern söylemin son yıllarda böylesi bir kanonlaşma eğilimine girmesinin nedenini ağırlıklı olarak, anti-kapitalist söylemin dünya genelinde yaşadığı yenilgiye ve küreselleşme olgusuna bağlamaktadır. Ama ister geçici bir moda, ister çağın gerçeği, nasıl yorumlarsak yorumlayalım, tüm bu tartışmalara karşın postmodernizm, edebiyat, mimari, müzik, sinema, tiyatro gibi pek çok alan ve disiplinde temsil edilen son yılların en önemli düşünce ve sanat hareketi olarak, yazın, sanat ve düşün dünyasında yerini almıştır.

Postmodern düşünce, öncelikle felsefi bir hareket olarak ortaya çıkmış, edebî ve sanatsal örnekleri daha sonra verilmiştir. Teori ve

kuramsal çalışmalar, her zaman postmodernizmin sanatsal örneklerinden önde gitmiştir. Birbirinden farklı dünya görüşüne sahip pek çok felsefeci, araştırmacı, akademisyen postmodern anlayışın artı hanesine yazılacak düşünceler üretmişlerdir. Öyle ki hem entelektüel sağın hem de entelektüel solun kendilerine ait bir postmodern anlayışı oluşmuştur. Jean-François Lyotard'ın 1979'da yayımlanan *Postmodern Durum* adlı çalışmasının bu anlayışın manifestosu olarak değerlendirilmesi boşuna değildir. Çünkü postmodern tartışmalar, neredeyse hâlâ bu çalışmanın iddiaları etrafında şekillenmektedir. Lyotard'ın ileri sürdüğü "büyük anlatıların bitişi" görüşü, postmodern anlayışın temel argümanlarından biridir. Lyotard, Marksizm, Liberalizm gibi genelleyici üst anlatıları reddeder. Ona göre, kültürel deneyimi, bilgiyi, dili bir üst anlatı etrafında açıklamaya çalışmak, saçmadır. Oysa o çoğulluğu, çokseslileği, çok kimlikliliği önemser. Aydınlanmacı-modernist algıya itirazlar getiren Lyotard, "postmodern durum"u bir milat olarak kabul eder: "Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve *yapılmış olacak olan*'ın kurallarını oluşturmak için çalışır."[1] Lyotard "bilim"e karşı kuşkularını dile getirdikten sonra anlatıya dayalı bilginin öne çıkarılmasını önerir: "Lyotard'a göre aydınların artık yapabilecekleri tek şey, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak, vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmektir."[2]

Postmodern yorumculara göre, sanayi toplumu bitmiş yeni bir iletişim toplumu gerçekleşmiştir. Modernitenin ülküleri, ideolojileri iflas etmiştir. İşte postmodernizm, bu yeni durumun, toplumsal, kültürel yapının bir yansımasıdır. Modernizmin getirdiklerini sorgulayan ve epistemolojik ilkeleri sorunlaştıran postmodern düşüncenin temel dayanağı, "son"lardır. Her şeyin yeniden başladığını düşünen

postmodernler, her türlü "son"a ilgi duyarlar; tarihin sonuna, insanlığın sonuna, bilimin sonuna. Bu nedenle postmodern tutum bazen kışkırtıcı bir entelektüel çabaya dönüşür. Postmodernist meydan okumanın arkasında, modernizme duyulan kuşku yatmaktadır. Akıl, bilim ve ideolojilere kuşku duymak, postmodernizmin temelidir. Postmodern yorumcular, modernizmin tüm getirdiklerine derin bir şüphe içindedirler ve pek çok argümanlarını "dil" üzerinden ifade ederler.

Bir genelleme yapmak gerekirse, postmodern yorumcular dünyayı idealize edilmiş bir ütopya olarak değil, olduğu gibi kabullenme ve tanımlama eğilimindedir. Tüm çeşitleri, renkleri, tonları yorumlarken öncelikle onları var kabul ederler ve bunların gerekçelerini üretirler. Bu nedenle de bir ekol ve hareketten çok, verili olana teslim ve bağlılık sergileyen bir düşünce hareketi görünümündedir. Bir başka deyişle, postmodern düşünce, var olanı, somut olarak yaşananları yüceltir ve meşrulaştırır.

Postmodern edebiyat da bu genel tezlerin bir yansımasından oluşur. Eğer yaşanan postmodern durum ise onun ürettiği edebiyat da postmodern edebiyat olacaktır. Artık günümüzde karşıtlıklar ve çelişkiler bir arada yaşanmaktadır. Doğu ve Batı, gelenekle modernizm koşut bir düzlemde var olmaktadır. Şimdi konuşulması gereken otorite ve tek seslilik değil, çok sesliliktir. Edebiyat da bu gerçeklik üzerine oturur. Modernist edebiyatın tüm ilkeleri, neredeyse tersine çevrilir. Modernist sanat, yansıtmacı anlayışı reddedip soyutlamayı öne çıkarmıştı; çünkü her şeyden önce sanatsal yaratıcılık önemliydi. Postmodernizm ise sanatsal yaratıcılığı kabul etmez. Modernist sanat, seçkinciydi; çünkü sanat, ona göre yüce bir değerdi. Bu anlamda kitleselleşmesi zordu. Postmodernizm ise sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılmasını hedefler, böylece popüler sanata da kapı aralar. Çünkü bu anlayışa göre edebiyatın hayata yaklaşması gerekir. Modern sanatta özgünlük çok önemliyken postmodern sanatta metinler arası ilişki önemsenir. Önemli olan kitlenin beğenisidir. Modernist sanatçı için şöyle ya da böyle metnin bir iletisi vardır. Postmodern sanatta ise bu hiç de önemli değildir. Modernistler gerçeği yeniden yorumlarken, postmodern sanatçılar için gerçek diye bir şey yoktur, her şey belirsiz ve muammadır. Gerçeklik tek bir kalıba sokulamaz. Bu

yüzden bütünlük fikrinden çok, parçalı anlayışları savunurlar. Tam bu noktada metinlerarasılık devreye girer. Postmodernistler, metin dışı pek çok olguyu metne katarlar. Kolaj ve montajı değerlendirirler. Bu metinlerde kurmaca, üstkurmacaya dönüşür. Aslında her şey bir aynadan ibarettir, orijin diye bir şey yoktur, her şey taklittir. Anlatıcı figürün de, kahramanın da konumu değişmiştir. Okur daha etkin bir konuma gelmiştir. Yazar, metnini okurla birlikte oluşturmaktadır. Edebiyat artık kendini anlatmaktadır. Yazma serüveni yazının temel sorunudur. Diğer edebiyat ürünleri metnin malzemesi olmuş, yazar ve okur metni birlikte kurgulamaktadır. Mihail Bakhtin'in temelini attığı çok seslilik, postmodern anlatıların da çıkış noktası olur. Postmodern ürünler, içlerinde çok sayıda anlam zıtlıklarını barındırır. Okurun beklentisini boşa çıkaran bir yabancılaştırmayla, orijini, kaynağı parodi ve pastişle değersizleştirme ana özellikleridir. Çünkü postmodern anlayış, konteksi reddeder, parçalanmayı ve azınlıkları savunur.

Modernistler, "düşünce"leri belli bir biçime oturtmaya, kavramsallaştırmaya çalışırken, postmodernistlerse dil üzerindeki kuşkuları büyütmeyi, güvenirliğini sarsmayı amaçlarlar. Tek düşünce hâkimiyetine karşı, çoğulculuğu, çeşitliliği önemserler. Farklılık, çeşitlilik, çoğulculuk, birbirinden farklı anlayışlar kaçınılmazdır ve bir zenginliktir. Bu farklılığın zenginliği, tek düşünce hâkimiyetinin sıradanlığına indirgenemez. Bu nedenle "ötekilik", "başkalık" önemlidir. Postmodernizmin özellikle Batı dışı toplumlarda heyecanla karşılanmasının arkasında bu gerçek yatmaktadır.

Modernistler iç dünyanın, bilincin labirentlerinde dolaşırken, postmodernistler "yüzeysel" dünyalarda dolaşırlar. Bu anlamda postmodern tavır, edebiyatı, güncel bir söyleyişle "light"laştırmanın adıdır. Postmodernizm, modernizmin soyut ve derin sanat anlayışını "yüzeye" çıkarma girişimidir. Kafka, Joyce ve Woolf'un modernizme yönelik eleştiri getirirken geliştirdikleri edebî tutumu yumuşatmışlardır. Bu yüzden postmodernizm derinlikli bir düşünceden çok, yüzeysel; dramatik duygudan çok, neşe etrafında gezinir. Postmodern duyarlılıkta "Bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusudur."[3]

Modernist sanatçılar eserlerinde yeni bir dünya yaratıp kurmacanın "hissedilmemesini" isterlerken, postmodernistler özellikle yaptıkları işin "kurmaca" olduğunu okurun bilmesini isterler. Okur, modern eserlerde çarpılma hâlini yaşarken, postmodern metinlerde kendini bir "oyun"un içinde bulur. Modernist edebiyatçılar modernizmle hesaplaşır, postmodernistler ise postmodern durumla uyum içerisindedirler. Modernizm geleneği tümüyle reddetmiştir ama postmodernizm geçmişin zengin birikiminden yararlanmak ister.

Özetlersek; çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dahil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayrımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan ve mesajı olmayan metinler, bütünlülük ve düzeni reddediş, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, kesinlikten uzaklaşma, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma postmodernizmin temel özellikleridir.

Postmodern anlatılarda nedensellik yoktur, her şey boşluktadır, boyutsuzdur, ele avuca gelmez, cisimleşmez. Gerçek ve düş ayırt edilemez, dil bir yanılsama aracı olarak kullanılır, masalsı, karmaşık bir hâle sokularak "giz" duygusu sürekli beslenir. Birden fazla anlatım çeşidi, bakış açısı kullanılır. Postmodern anlatı, bağlılığı, kuralcılığı reddeder. Söylenecek her şey söylenmiştir, bu yüzden de ne yaratımdan ne de orijinallikten söz edilebilir. Metin dışı imkânsızdır. Özgünlük yoktur, her şey kopyadır, taklittir. Bütün yorumlar birbirinden ürer. Güzellik, estetik duygusu seçkinciliktir ve reddedilmesi gerekir. Postmodern metin bir "arayış" biçimiyle karakterize olur. Kurama, standartlaştırmaya karşı çıkar, yazar hâkimiyetini reddeder.

"Edebiyatta betimleme yoktur sadece kuruluş vardır."

William Gass

Postmodern yazını temsil eden bir kullanım olan üstkurmacada (*metafiction*), kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilir. Metnin yazılış süreci, anlatının ana sorunsalıdır; yazar, okura oku-

duğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, sürekli bakış açısı değişir, okurun beklentileri boşa çıkarılır, hikâye içinde hikâye anlatılır, okura okuduğu şeyin gerçek değil bir oyun olduğu hatırlatılır. Metinde roman/öykünün yapısı, teorisi tartışılır, kısaca kurgu tüm sayfalara nakşedilir.

Metinlerarasılık ise postmodern edebiyatın temel özelliklerinden biridir ve Yıldız Ecevit'in deyişiyle "üstkurmacanın bir türevidir."[4] Kuşkusuz metinlerarası ilişkinin postmodern anlayışla başladığı söylenemez. Postmodern öncesi pek çok eserde bu ilişkiye rastlamak mümkündür. Bu kurama göre bir yazınsal metin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamaz. Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabından aktarırsak, bu kavramı ortaya atan kuramcı Julia Kristeva'dır. Bu görüş, "Hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağı, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı ve önceki metinleri anımsattığı" görüşüne yaslanır. Metinlerarasılık da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir." sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşünceyi sürdürür. Aktulum, kavramın kökenlerinin Rus Biçimcilerinin çalışmalarında, özellikle Mihail Bakhtin'in yapıtlarında yer aldığını belirtir. Roland Barthes, Micheal Riffaterra, Laurent Jenny, Gerard Genette ise metinlerarasılık kavramını genişletmiş, zenginleştirmişlerdir. Kristava'ya göre "Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."[5]

Metinlerarası yöntemlerin en önemlilerini parodi, pastiş, kolaj olarak sıralayabiliriz. Parodi, bir metni başka bir metnin ana dayanağı yapmaktır. Ancak, burada alaycı bir dönüştürüm, komedileştirme vardır. Ana metnin temel dayanaklarını, içeriğini, biçimini gülünçleştirme, dönüştürme yolu olan parodi, büyük oranda klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketidir. Pastiş ise bir metnin biçimini taklit etmektir. Pastişte yazar, daha önce kullanılmış, uygulanmış, örnekleri verilmiş bir biçimi aynen kendi anlatımına uygular. Burada yapılan orijinin yeni bir içerikle taklit edilmesidir. Elbette bu sadece biçim değil içerik taklidiyle de mümkündür. Ancak parodide olduğu gibi bir ana metni karikatürize etme amacı yoktur.

Fredric Jameson, kişisel üslupların yitmesinin pastişi ortaya çıkardığını iddia eder. Kolaj ise farklı metinlerden, nesnelerden, resimlerden yararlanarak yeni bir bütünlük oluşturmaktır. Zaten parçalılık, kopukluk, ayrışıklık postmodern edebiyatın en temel özelliğidir.

Postmodernist tutumun teorik yapısı yaygın bir birikim oluşturmasına karşın, yazınsal örnekleri oldukça tartışmalıdır. Çünkü postmodern edebiyatın kimi özellikleri, edebiyatın çok erken dönemlerindeki ürünlerinde bile gözlenen bir anlayıştır. Bu bağlamda örnekler ve temsil konusundaki tartışmalar sürmektedir. Öyle ki yapıtlarında postmodern edebiyatın temel özellikleri görülen kimi yazarlar, kendilerinin postmodern edebiyatçı olmadıklarını ifade etmek zorunda kalmışlardır. Ancak postmodern edebiyat dendiğinde dünya edebiyatında Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Patrick Süskind, Paul Auster, bizde ise Orhan Pamuk, Oğuz Atay, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Elif Şafak ilk akla gelen isimler olarak anılmaktadır.

Jorge Luis Borges'in öykülerinde görülen çok seslilik, metinlerarasılık, gelenekle kurulan bağ, parodi, ironi, pastiş yaklaşımları postmodern öykülerin en parlak örnekleri arasında sayılır. Borges, kitaplar, metinler, yazarlar arasında gider gelir. Borges'in öykülerinde kahramanlar, yazarlar, görüşler yeniden üretilir. Tarih, mitoloji, teoloji öyküyü kaplar. Öyküleri, yazarlar, kitaplar galerisi gibidir. Hem gerçek hem düşsel karakterleri aynı öyküde karşı karşıya getirir. Bütün bunlar da postmodern öykü anlayışının önemli özellikleridir.

Italo Calvino'daki geleneksel hikâye yaklaşımı, kültürel göndermeler, okuyucuyu okuma sürecine dahil etme, oyun ve deneysellik yaklaşımı, masalsı, fantastik öğelere yaslı öyküler, parçalı metinler, bir hikâyenin yazılış sürecinin anlatımı gibi özellikler postmodern anlayışla örtüşmektedir. İroni, oyun, fantastik yaklaşımlarıyla Patrick Süskind'i; mitolojiden, masaldan beslenen ve "hikâye anlatma"yı odak alan *Masal Masal İçinde* kitabıyla John Barth'ı bu yaklaşımın örnekleri olarak anabiliriz.

Türk öykücülüğüne baktığımızda postmodern edebiyatın saf, özgün temsilcilerini değil, postmodern edebiyatın temel özellikle-

rinin yansımalarını buluruz. Özellikle üstkurmaca 1980'den sonra öykücülüğümüzde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin Tomris Uyar, Nezihe Meriç, Mustafa Kutlu ve Murathan Mungan'ı postmodern öykücü sayamasak da, 1980 sonrası yayımladıkları öykülerinde postmodern etkileri görmek mümkündür. Yine 1990'lardan sonra öykü yayımlayan genç kuşakta ise postmodern anlayışın baskın olduğu kimi öykücülerden söz edilebilir. Bunlardan Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Yücel Balku, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkan isimlerdir.

Öykücülüğümüzde postmodern eğilim dendiğinde ilk anılacak isim, kuşkusuz Feyyaz Kayacan'dır. Postmodern anlatıların bir özelliği olan anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma yaklaşımı Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde yaygındır. Kayacan, öykülerinde bizzat edebiyatı ve edebiyat ortamını metnin ana meselesi yapar. Öykülerde, öykünün, şiirin teorisi yapılır, yazınsal tutumlar tartışılır. Yazınsal anlayışları öykülerinin merkezine oturtur. Neredeyse poetik, kuramsal tartışmalara girer. Tüm öykülerinde mevcut edebiyat ortamını, yazınsal tutumları işleyen Kayacan, oldukça gerçekçi sonuçlara ulaşır. Bu yanıyla da postmodern edebiyatın öncü temsilcilerindendir.

Tomris Uyar, 1980'den sonra yazdığı öykülerde postmodern imkânlardan yararlanır. Postmodern anlayışın temel özellikleri olan masallardan yararlanma, metinlerarasılık, öykülerin yazılma serüveni, anlatı içinde bir başka anlatının izinin sürülmesi, iç içe anlatılar, ucu açık sonlar, parçalılık, tamamlanmamışlık, yazarın metinde kendisini sürekli belli etmesi, deneyci kurgu bu öykülerde yaygın bir biçimde yer alır. Açıklama, çözümleme, göndermelerle oluşturulur öyküler. Kurgu, öykülerin temel sorunsalıdır. Tomris Uyar bu öykülerde tümüyle yazma serüvenini öyküleştirir, öykünün "anlatılan" bir şey değil, "yazılan" bir şey olduğunu örnekler. Nezihe Meriç'in 1980'den sonra yazdığı öykülerde postmodern öykünün özelliklerini görmek mümkündür. Bu öykülerde ağırlıklı olarak, yazma serüveni öne çıkarılırken, okur, metni oluşturma serüvenine ortak edilir. Öykülerde okunan metnin kurmaca olduğu vurgulanırken, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiler de bir sorunsal olarak yer alır.

Mustafa Kutlu da postmodern bir teknik olan üstkurmacayı öykülerinde kullanan yazarlardandır. Kutlu, tıpkı postmodern yazarlar gibi anlattıklarının bir kurmaca olduğunu okuyucuya sürekli hissettirerek öyküyü okurla birlikte oluşturur. *Hüzün ve Tesadüf*'teki "Mevzu Derin" öyküsünde kahramanla yazar karşılıklı söyleşirken, yazar da öykünün çatısını çatar, kurgusunu yapar, gerekli gereksiz olanı ayıklar. Biraz kahraman anlatır biraz yazar. Mevzuyu yazar da bilmektedir çünkü. Burada yazar, olaya müdahil konumdadır. Nerede ne anlatılacak, nerede ne atlanacak o karar verir. Bir anlamda yazar, kahramana yaşadığı olayı anlatmada, aktarmada yardımcı olur.

Murathan Mungan'ın öykülerinde bir yandan hayat-kurgu, yazı-gerçek ilişkisi irdelenirken bir yandan da öykünün yazılış serüveni okurla birlikte oluşturulur. Fantastik, ironi, metinlerarası ilişki, deformasyon baskındır. Öykülerin odağında hep hikâyenin kendisi vardır. Pek çok öyküde bir kahraman olarak yazar yer alır. Mungan, eski hikâyeleri, masalları yeniden yazarken, o bildik kahramanları ve olayları değiştirmeksizin hikâyelerin odak noktasını değiştirir, vurguyu/temayı günceller. Öyküler, bu yapıtları yeniden ele alırken bağlamını değiştirir, nasıl yazmalı sorusunu merkeze alarak yazar/eser/kahraman üçgeninde tarihsel bir yolculuğa çıkar.

1990 sonrası öykü yayımlayan yazarlarda postmodern tutumun daha belirleyici olduğu söylenebilir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* çok katmanlı okumaya uygun, yoğun metinlerarası ilişkilerin gözlendiği tipik bir postmodern metin örneğidir. Bütün bunların yanında kitabın asıl teması, yazı ve yazmanın serüveni üzerine odaklanır. Kitap boyunca hep bu tema işlenir, öne çıkarılır. Nazan Bekiroğlu *Nun Masalları*'nda, masalların büyüsünü, modern öykünün ulaştığı doruklarla birleştirip günümüz postmodern yaklaşımlarını da değerlendirerek kendine özgü bir öykü evreni kurar. Öykülerde, okur aktiftir ve okuma sürecinde metnin oluşumuna tanıklık ederken, metni sanki yazarla birlikte oluşturuyormuş hissi verilmek istenir.

Murat Gülsoy'un, öyküleri, postmodern anlayışın neredeyse tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. Onun öykülerinin büyük çoğunluğu üstkurmaca özellikleri taşır. Kurgu içinde kurgu, okuru

öykünün yazılış sürecine ortak etme, başka metinleri öykülere dayanak yapma (metinlerarasılık) anlayışı öykülerde baskın yaklaşımlardır. Metinlerarası ilişkiler onun en tipik anlatım özelliklerinden biridir. Kitapları, şairleri, romancıları, öykücüleri öykülerinin merkezine oturtur. Orada, bu büyülü dünyada gezintiler yapar. Gülsoy, öykülerinin postmodern edebiyatın bazı özellikleriyle örtüştüğünü kabul etmekle birlikte, öykü anlayışının postmodern akımla ilişkilendirilmesine itiraz eder. Aslında bu cevap, pek çok öykücünün ortak düşüncesi gibidir: "Metinlerarasılık, oyunsuluk, kurgunun ön plana çıkması gibi özellikleri yazdıklarımda görenler beni de postmodern bir konuma yerleştiriyorlar. Ancak ben bu anlatım biçimlerini mesele edindiğim şeyleri en iyi bu araçlarla anlatabileceğim için kullanıyorum. Yanılsamalar ve bunların kırılması, okurun alımlamasını sorgulaması bana göre 'ilerici' bir edebiyat tavrının ilkeleri. (...) Postmodern edebiyatın bir akım olduğuna inanmıyorum. (...) Bu sıraladığım özelliklerin birçoğu Don Kişot'ta bilinçli bir şekilde kullanıldığını görüyoruz."[6]

Postmodern edebiyatın temel özelliklerinden olan metinlerarası ve üstkurmaca Murat Yalçın'ın öykülerinde belirgindir. O, kitaplar, kahramanlar, yazarlar etrafında kurgular metinlerini. Anlatıcı; kitaplar, metinler arasında gezinir, yaşananları bu kitaplar aracılığıyla çözmeye çalışır. En büyük kılavuzu, yazınsal anlayışta kendini yakın bulduğu Bilge Karasu'nun metinleridir. Murat Yalçın'ın pek çok öyküsü üstkurmaca özellikleri taşır. Üst kurmaca metinlerde gözlenen özelliklerden, öykülerin yazılış sürecinin okurla paylaşılması, okuduğu metnin kurgu olduğunun sürekli okura hissettirilmesi hemen her metinde kendini gösterir. Yine postmodern anlatıların bir özelliği olan anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma yaklaşımı onun öykülerinde de görülür.

Genç yaşta kaybettiğimiz Yücel Balku (1969-2003), Doğu kültürünün masal birikiminden, efsanelerden, mitlerden yola çıkarak heyecan, merak öğelerine yaslı, çağcıl masallar kaleme almıştır. Gizemli, özenli, çok katmanlı, derinlikli öykülerdir bunlar. Korku, gotik yaklaşımlar, cinayetler, katiller, gizemli arayışlar gözde te-

maları olmuştur. Yücel Balku'nun öykülerinde, postmodern edebiyatta gördüğümüz tarihsellik, metinlerarasılık, eğlence, oyunsuluk, düş ve gerçeğin iç içe geçişi, gizem, ironi, öykülerin yazılış sürecinin okurla paylaşılması yaklaşımları ağırlıklıdır.

Kuşkusuz bütün bu örneklerle postmodern edebiyatın özelliklerinin, *aura*sının izah edildiğini iddia etmek mümkün değildir. Çünkü başta da belirttiğimiz gibi postmodern edebiyatın örnekleri de tıpkı kavramın kendisi gibi hâlâ tartışılmaktadır. Bu nedenle burada yapılanlar, kimi örtüşmüşlükleri, yakınlıkları tespit etmekten ibarettir. Sonuç olarak postmodern tutum, edebiyatta bir imkândır. Yenilikçi arayışların, biçimci tutumun bir yansımasıdır. Karşı çıkarken de yanında yer alırken de ona böyle bakılmalıdır. Ancak bir bitiş/kopuş ve yeniden başlayış/milat olarak nitelemek acelecilik olur. Hele modernizmin ürettiği edebî/sanatsal birikimi hepten yok saymak, toptancı retler derin bir yanılgıdır. Çünkü Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Çehov, Dostoyevski, Katherine Mansfield, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner edebiyat dünyasını da postmodernleri de aydınlatmaya devam edecektir.

---

[1] Fredric Jameson-Jürgen Habermas-Jean-François Lyotard, *Postmodernizm*, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", Kıyı Yay., 2. Basım 1994, s. 58.

[2] *A.g.e.*, s. 26.

[3] Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yay., 2. Basım 2004, s. 145.

[4] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yay., 4. Baskı 2006, s. 110.

[5] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., 2. Baskı 2000, s. 41.

[6] Filiz Ateş, "Murat Gülsoy'la Söyleşi", *Düzyazı Defteri*, Mayıs / Haziran 2004, Sayı: 5, ss. 27-34.

BETİMLEMEDEN İMGEYE

Betimleme/tasvir, Victor Hugo'dan Balzac'a, Tolstoy'tan Flaubert'e, Joyce'tan Proust'a, Woolf'tan Kafka'ya kadar pek çok yazarın farklı yaklaşımıyla değişimler yaşamış, her yazar kendi sanat algısından betimlemeyi yorumlamıştır. Realistlerin görünür gerçekliği olduğu gibi yansıtma tavırları, natüralistlerin anlatıma derinlik kazandırma yaklaşımlarına dönüşür. Modernistler betimlemeyi dil tutumlarının, şiir ve ritim arayışlarının bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Özellikle Virginia Woolf ve Marcel Proust'ta betimleme; kahramanın, hayatı, nesneleri ve etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını izah eden işlevsel bir araç olmuştur. Yeni romancılar ise betimlemeye bambaşka bir anlam yükleyerek eşyayı, nesneyi "göstererek" yok etmeye, önemsizleştirmeye çalışmışlardır.

Balzac, klasik betimleme anlayışı doğrultusunda, içinde sadece *persona*'nın eksik olduğu bir "tablo"yu başköşeye asar (çizer), sonra bu dekor önünde kahramanlarına hayat verir. Roman boyunca asılı tablolar sürekli değişir. Ancak bu tablolar, gerçek hâllerindedir ve bir anlamda tiyatrodaki dekor gibidir. İnsanı, yaşadığı çevreye gerçekçi bir şekilde yerleştirmek, betimlemenin temel görevidir. Çünkü inandırıcılık her şeyden öndedir. Roman, hayatı yansıtacaksa, hayatın her yönü romana girmelidir. Fakat modernistler açısından görünür gerçekliği somutlamak, sözcüklerle tablolar çizmek amaç değildir. Belki yine tablolar çizilir ama bu, dış gerçekliğin temsili değil, yorumudur. Özellikle içsel yaşantıların, bilinçaltı anlatımın başat olduğu metinlerde, dış görünümler, dolayısıyla betimleme, iç dünyaların yansıtılma-

sının bir parçası olur. Eşya, nesne bir durumu, bir "duygu"yu temsil için kullanılır. Öyle ki bazen betimleme, anlatılan şeyin öznesi olur. Her şey onun üzerinden, ondaki değişim ve durağanlıkla açıklanır. Bir başka deyişle betimleme, kimi zaman olayı, anlatılan şeyi derinleştirip yoğunlaştıran bir fonksiyon yüklenirken kimi zaman da bizzat anlatılan şey, özne olur. Böylece betimleme artık etrafta bulunan nesneleri açıklayan bilgi objesi değil, onları yeniden yorumlayan estetik bir objedir. Betimlemeyle, yazar sadece bir sahne oluşturmaz, bunun yanında anlatımını zenginleştirecek bir imge yaratır.

Betimleme, sadece tanımlama (portre), yer tayin etme (mekân) ve okuru inandırma (atmosfer) amacıyla kullanılıyorsa, bunun mekanik anlamda bir fotoğraf çekmekten farkı yoktur. Böylece anlatıcı; doğa, çevre, kişi betimlemeleriyle okurda inandırıcılık/gerçeklik duygusu yaratmak ister. Ama betimleme, küllükte birikmiş sigara izmaritlerine, çiziklerle dolu masaya, dağılmış kitaplara yöneldiğinde işlevsel hâle gelmeye başlar ve görünen şeyler bir anlamda "yorum"a dönüşür. Kuşkusuz bize gösterilenlerin bir dış gerçeklik mi yoksa anlatıcının/kahramanın zihninde mi yaratıldığının bir önemi yoktur. Çünkü betimleme, yaratıcının/kurmacamn emrindedir, o kadar. Önemli olan betimlemenin genel kurgu ve yaratılan dünya içindeki konumu ve kendi gerçekliğini oluşturup oluşturamadığıdır. İşte betimlemenin sadece fotoğraf fonksiyonunun kullanıldığı metinleri "atlayarak" okumak, okura fazlaca bir şey kaybettirmez. Ne var ki betimlemenin bir yorum ve imge olarak kullanıldığı metinlerde, Alain Robbe-Grillet'nin de belirttiği gibi, betimlemeleri atlayarak okumak metni okumamakla eş anlamlıdır.

Betimleme ağırlıklı öykülerde betimleme/tasvir, öncelikle renk, ışık, biçim özelliklerinin gözetildiği, sözcüklerle yapılan görsel bir tasarımdır. Sözcüklerle, zihinde bir tablo oluşturulmakla birlikte, betimlemeden amaç, okurda bir kartpostal etkisi yaratmaktan çok, okurun hayal gücüne seslenerek yazarın tasarılarının ve gördüklerinin aynısını zihinde, okuma ânında "görünür" kılmaktır. Ancak burada çizilen görüntü, her durumda yazarın anlatımına, amaçlarına hizmet eder. Bir anlamda dış gerçekliğin yansıtılmasıyla birlik-

te, görüntüsel bir yorumdur ve duygularla, düşüncelerle harmanlanmıştır. Bir başka deyişle görüntüden bir "anlam" üretilmeye çalışılır. Nesneler, doğadaki varlıklarıyla değil, yazarın dile getirdikleri, tanımlandıkları biçimiyle önem kazanır.

Kuşkusuz betimlemede aslolan, anlatılan şeyi sadece göz önüne getirmek, göstermek değil, anlatıcının aradan çekilerek gösterilenle okuru karşılaştırmaktır. Onda "okuyormuş" hissinden çok, "görüyormuş" hissini uyandırmaktır. Ancak betimleme sadece bir "gösterme" değeri taşımaz. Anlatıma giren nesnenin bir nedenselliğe de yanıt vermesi gerekir. Bundan dolayı betimlemenin sadece estetik işlevi yoktur. Fiziksel atmosfer yaratmanın ötesinde, anlatıya anlam kazandırma ve dramatik yapıya katkı onun temel işlevlerindendir. Anlatıyla bütünleşmemiş, ek, yama gibi duran betimlemelerin, yapmacık bir süs olmaktan öte bir anlamı yoktur. Anlatıma hiçbir şey katmayan, onu çoğaltıp zenginleştirmeyen, işlevsiz bir betimleme, gereksiz bir bilgi yığınından başka bir şey değildir.

Betimleme odaklı öykülerde, hayatın herhangi bir ânında yakalanan karenin çoğaltılmasıyla ortaya çıkan olaylar, durumlar, sözcüklerin diliyle resmedilir. Bu kare, bazen bir portre olur bazen bir durum. Ama öykü hep görüntülere yaslanır. Yazar, metin boyunca gördüğü/algıladığı fotoğrafı/enstantaneyi canlandırmaya, "eşyayı görünür hâle getirmeye" çalışır. Ama elbette görüntünün dilini değil kendi dilini kullanmak durumundadır. Öykücü, gördüğü fotoğrafı sözcüklerle çizer; amacı canlandırmadır, göstermedir. Ancak gördüklerine mahkûm değildir. Çünkü onu sözcüklerle değiştirme, dönüştürme olanağına sahiptir. Bu anlamıyla görüntü, öykücünün elinde işlevseldir ve yazara geniş olanaklar sunar. Yazar, çevreye sadece kendi gözüyle değil, aynı zamanda okur gözüyle de bakar. Seçme yapar ve okura aktaracağı şeyleri görür. Daha çok vermek istediklerine bağlıdır. Bir başka deyişle yazar, sadece gördüğü şeyleri aktarmaz. Okur için de bakar. Aslında bu, fotoğrafın, gerçekliğin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu da bir imgedir: "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da

yüzyıl için– kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar."[1]

Betimlemenin amacı canlandırmaktır. Ama biz görüntüyü her şekilde öykücünün gördüğü şekliyle görürüz. Aslında hiç kimse bir daha bu görüntüyü bir öykücünün gördüğü gibi göremeyecektir. Çünkü her defasında "görme biçimi" farklılaşacaktır. Burada görünenler, yazarın niyetine hizmet etmek için gerçekliğinden koparılmış, tümüyle anlatımın bir öğesi hâline getirilmiştir. Bu yüzden mekân/manzara/çevre, doğada "olduğu" hâliyle değil, yazarın/anlatıcının "gördüğü" hâliyle öyküye yansır. Bir başka deyişle "görülen şey"i bilgi objesi olarak kabul edersek, bu bilgi objesi, yazarın yorumuyla estetik objeye (betimlemeye) dönüşmüştür. (Kuşkusuz burada herhangi bir öyküden değil, betimlemeye özel bir önem veren öykülerden, günümüzdeki imgesel işlevi de olan betimleme algısından söz ediyoruz.)

Betimleme, tarihsel süreç içerisinde iki görüntüye yaslı/dayalı disiplinle (resim ve fotoğraf) yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Özellikle erken dönemlerde sayfalarca süren betimleme anlayışının, resim ve fotoğraf sanatıyla direkt bir ilişkisinden söz edilebilir. Çünkü burada temel amaç göstermek, her şeyi görünür kılmak, somutlaştırmak için sözcüklerle tablolar çizmektir. 19. yüzyıldan itibaren resmin edebiyatı etkilediği, dönemin pek çok romancısının, şairinin, öykücüsünün resmin olanaklarını yapıtlarına taşıdığı görülür. Pitoresk duygu bu dönemde başat bir anlayıştır. Edebî yapıtlardaki manzara, doğa betimlemeleri, ev içi görüntüler ve portreler, resmin açtığı yoldan yürür. Resmin imkânları olan ışık, renk, gölge ve derinlik, edebî eserleri zenginleştirir. Bir ressam bakışı, yazarların kaleminden dökülür, sayfa sayfa tablolar çizilir. Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert, George Sand, Gerard Nerval, Mallarmé, Baudelaire resimle hep iç içedirler. Bizde Halit Ziya, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde betimleme hep ön plandadır ve resmin etkisi belirgindir. Dönemin yazarlarının çoğu, sadece betimlemeyle yetinmez; bu betimlemelere, "tablo gibi", "resim gibi manzara" sözcüklerini de ekler.

Edebiyattaki betimlemenin imge yorumu da resim sanatı kaynaklıdır. Edebiyat, hayatı resmederken, resmin gücüne yaslanır. 19.

yüzyılda imgenin kesin bir hâkimiyeti söz konusudur. Dış gerçekliğin doğada görüldüğü gibi yazıya, resme aktarılması terk edilir. Görme anlayışı değişmiştir artık. Ali Artun'un tespitlerine göre: "Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur –'liberal'leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir."[2] İmgenin hâkimiyeti, resmin öne çıkması, edebiyatın da ondan etkilenmesi sonucunu doğurur.

Kuşkusuz yazı ve resim ilişkisinin bu denli yoğun olmasının anlaşılır nedenleri vardır. Çünkü resim ve betimlemenin doğuş nedenleri aynıdır: Görüntüyü yansıtmak. İkisi de renkleri, ışıkları, gölgeleri arar. Ressamın bütün bunları yansıtacak elverişli imkânlarına karşın yazarın elinde sadece sözcükleri vardır. Resim, renkleri dolaysız gösterir. Görünen şeyi temsil etme, yansıtma açısından resmin yazıya üstünlüğü kabul edilmiştir. Yazı ancak sözle/dille, okurda/dinleyende imgesel bir görüntü yaratmaya çalışır; ne var ki bu, gerçekliğe bire bir denk düşmez. Somut değil soyuttur, enikonu muhayyeldir. Resim, görüntüyü tartışmaya yer bırakmayacak şekilde göz önüne getirir. Ama sözcükler, anıştırarak dolaylı bir şekilde göstermeye çalışır. Bu anlamda betimleme; konuşan, dile gelen resimdir. Yazar ya da ressam açısından bir eserin oluşumu benzer bir serüven izler. Yazar bir bütünü, bir manzarayı, bir portreyi sözcük sözcük, ressam fırça darbeleriyle oluşturur. Bu süreçte parçadan bütüne gidilir. Okur veya alımlayıcı açısından bakıldığında edebî metin ile resmin durumu farklılaşır. Çünkü okur, edebiyat metnindeki "gösterilen"e sözcük sözcük, adım adım ilerleyerek ulaşır. Gösterileni ilk anda bir bütün olarak gör(e)mez. Her cümlede manzaranın bir yeri aydınlanır. Okur bir sonraki cümleyi bilmez. Oysa resimde alımlayıcı, ilk bakışta bütünle karşılaşır. (Bu durum yazının zamansallığı, imgenin mekânsallığıyla ilgili.) Kuşkusuz onu yorumlamak ayrı bir durumdur. Bu anlamda resim ve yazınsal metin okurda/alımlayıcıda farklılaşır: "İçinde her sözcüğün ayrı bir yeri, söz-

cüklerin sırasının bir anlamı ve her bir parçanın sözlerin tamamıyla tümce sonlanmadan anlaşılmayacak bir ilişki olduğu tümcenin tersine, bir resim ilk önce bütün olarak görülür ve sonra herhangi bir sırayla parça parça çözümlenir."[3] Bu anlamda yazı, görüntüyü yansıtma açısından resim karşısında daha avantajsız bir konumdadır.

Betimlemeyi resimden sonra yoğun bir şekilde etkileyen bir başka disiplin de fotoğraf olmuştur. "Doğanın kalemi" olarak nitelenen fotoğraf, artık görünür gerçekliğin tek temsilcisidir. Gerçeği tartışmaya yer bırakmayacak şekilde, görüntüyle sabitlemekte, ayan etmektedir. Fotoğraf, öncelikle edebiyatın "betimleme" işlevini tartışmalı hâle getirdi. Ama asıl etkisini resim üzerinde gerçekleştirmiştir. Bundan böyle fotoğraf, hem edebiyatın betimleme hem de resmin kimi işlevlerini üstlenmiştir. Genel yargı, fotoğrafın bu saldırısına karşı, edebiyat ve resim yeni yollar bulmalıdır. Bu fotoğrafik kuşatmanın, diğer sanatlarca yeni buluşlar için bir imkân olabileceği tartışılmaya başlar. Bu görüşe göre, tespit, taklit fotoğrafa bırakılacak, bu sanatlar ise soyutlamaya yönelecektir. Valéry bunun bir imkâna dönüşebileceğini ileri sürer. Susan Sontag bir farklılığa dikkat çeker ve fotoğrafın betimleme yapamayacağını, sadece dille yapılabileceğini ileri sürer: "Bir fotoğrafın kayıt yaptığı, gösterdiği ya da sunduğu söylenebilirse bile, doğrusunu söylemek gerekirse, asla 'betimleme yapmaz'; sadece dil betimler ve bu da zaman içinde gerçekleşen bir olaydır. (...) Dickens'ta ya da Nabokov'da bir yüzü ya da bedenin bir kısmını herhangi bir fotoğraftan daha iyi betimleyen yüzlerce pasaj bulursunuz."[4]

Fotoğraf, doğuşundaki zanaatçılık işlevinden sıyrılıp hızla sanatsal bir yöne doğru evrilirken, kimi akımlar ve topluluklar, fotoğrafın zengin görsel imkânlarını fark etmiştir; böylece fotoğraftaki kolaj, fotomontaj teknikleri zamanın *avangard* hareketlerince değerlendirilmiştir. Dadaizm ve sürrealizm bunların başında gelir. Bu akımın takipçileri, kes/yapıştır yöntemiyle fotoğraf tekniğini estetik düşüncelerinin izahında, somutlanmasında kullanmışlardır. Böylece fotoğrafın sadece gerçekliğin kendisini gösteren bir imkân değil, imgesel, soyut denemelerin de yapılabileceği deneysel bir imkân olduğu örneklenmiştir.

André Breton, *Birinci Sürrealist Manifesto*'da, betimlemeyi, bir klişe olarak görür ve okura sıkıntı veren anlamsız bir çaba olarak niteler. Betimlemeyi can sıkıcı ve faydasız bulan André Breton, *Nadja* adlı romanında betimlemenin yerine "fotoğraf"ı koyarak ilginç bir deneye girişir. Kitap, betimlemeyle fotoğraf arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren emsalsiz bir denemedir. André Breton, *Nadja*'nın Öndeyiş'inde, sırf betimlemeden kaçmak için fotoğrafik açıklamaya başvurduğunu belirtir. Bu romanda Breton'un betimleme ile "fotoğrafik açıklama"yı eşitlediği görülür. Romanda sözünü ettiği mekânları betimlemez hemen o sayfaya kaldığı otelin, oturduğu kafenin, sözünü ettiği kitapevinin, yazarın fotoğrafını yerleştirir. Fotoğraf altını da yazar. Bu fotoğraflar aslında bir Paris kataloğudur. Ancak romandaki fotoğraflar, klasik betimleme fonksiyonundan çok, gerçeküstü anlayışa hizmet eder. Çünkü fotoğraflar, hiçbir sanatsal özelliği olmayan basit "iş"lerdir. Nedeni açıktır: Breton fotoğrafların anlatımın önüne geçmesine izin vermez. Fotoğrafı da bayağılaştırır, görünmez kılar.

Kuşkusuz romanda fotoğraflar benzer gerekçeyle kullanılmışlardır. Ama her durumda fotoğraflar betimlemenin yerine ikame edilmiştir. Bir romanda betimlemenin yerine fotoğrafın kullanılması bir yenilik, bir değişiklik, bir hoşluktur. Ancak bu, betimlemenin gereksizliğine ilişkin yeterli bir kanıttan çok, anlatımı bir başka disiplinin emrine veriştir. Bu da yazınsal bir tercihtir ama betimleme farklı bir araçtır. Breton'un fotoğraf seçimi bile tıpkı betimlemedeki imge yaratımı gibi anlatımın emrine verilmiş, bir anlamda yorumlanmıştır. Fotoğraf kendi gerçekliğini temsil etmemekte, bir başka şeyi temsil etmektedir.

Geleneksel betimleme anlayışına karşı çıkan yeni romancılar ise, betimlemeye farklı bir anlam yüklerler. Bu akımın kuramcılarından Alain Robbe-Grillet; olayı, hikâyeyi, kişiyi romandan kovarak, tümüyle betimlemeye yaslı ve görüntüden beslenen bir anlatı anlayışını benimser. Betimlemeye bu denli önem vermesine karşın, Balzac'tan bu yana gelen ve çeşitli değişimlere uğrayan betimleme anlayışını tümüyle reddeder. O kendi deyimiyle nesneleri betimlerken onların altını çizmez, önemli göstermeye değil tam tersine önemsizleştirmeye giderek silmeye, yok etmeye çalışır. Yeni ro-

mancıların kahramanı silip nesneleri kahramanlaştırırken başvurdukları yegâne imkân, betimleme olmuştur. Ne var ki Alain Robbe-Grillet'nin romanları, parlak kuram kitabı *Yeni Roman*'ın ışıltısının çok gerisinde kalmıştır. Eleştirdiği betimlemeyi zaman zaman daha sıkıcı hâle getirmiştir. Ancak yeni romancıların postmodern yazına hazırladıkları imkân bir yana, görüntülemenin metin açısından önemini yeniden gündeme getirmeleri, hanelerine yazılan artı tutum olmuştur. Kimi eleştirmenler yeni romancıların betimleme yaklaşımını sinemayla ilişkilendirse de Grillet buna şiddetle itiraz eder. Oysa görselliğin hep ön planda olduğu yeni roman örneklerinde, sinema etkisi barizdir; çünkü bu yapıtlarda her şey bir "bakış"la tanımlanır. Bir kamera-göz, sürekli eşyayı, nesneleri tarar. Tüm görüntüler iç içe geçer, önem ve önemsizlik birbirine karışır.

Hiç kuşku yok ki öykü sanatı görüntüye yaslı bir yazınsal türdür. Bu anlamda bir anlatım imkânı olarak görüntüye yaslı diğer disiplinlerle birlikte anılacak, onlarla benzerlikleri ve farklılıkları belirlenerek tartışılacaktır. Bunların odağında ise her zaman resim, fotoğraf, sinema olacaktır.

Betimlemenin hem resme hem de fotoğrafa yaklaşan veya ayrılan yönleri vardır. Ama bunların arasında kimi sınırların varlığı da oldukça somuttur. Betimlemenin öncelikle fotoğrafla ilişkisini irdelersek, şu tespitleri yapmak olasıdır. Yazar, anlatıma hizmet ettiğini düşündüğü doğayı kurar, yaratır. Görüntülerin önceden var olup olmadığı belirsizdir. Fotoğraf ise doğada var olanı, hazır olanı yansıtır. Yazar, gördüğü ya da var olmayan bir şeyi görünür kılmaya, bunu sözcüklerle inşa etmeye çalışırken, fotoğraf tespit ettiklerini belgeler, alıntılar. Betimleme yaratır, fotoğraf tespit eder. Fotoğrafik görüntü mevcuttur, betimleme yaratılmıştır. Fotoğrafın gerçeklikle bağlantısı bire birdir. Bu anlamda betimleme, fotoğraftan çok, resme yakındır. Fotoğraf görünür gerçekliği yansıtır. Resim, ressamın yorumudur. Ama yazar sadece doğayı değil kişileri, eşyayı betimler ve aktaracağı imgenin emrine sokar. Betimlemeyi öne çıkaran yazarlar, genelde olayı geride bırakırlar. Mary Price'nin deyişiyle fotoğraf çerçeveyle sınırlıdır. Ona yeni bir şey ekleyemez. Oysa yazar, sözcüklerle dilediği gibi görüntü

çizer. Berger, "Fotoğrafçının zekâsı ya da konusuna duyduğu empati kendi gözünde neyin münasip düştüğünü belirler. Yine de fotoğrafçı –hikâye anlatıcısı, ressam ya da aktörden farklı olarak– herhangi bir fotoğrafta ancak tek bir belirleyici tercihte bulunabilir: fotoğrafı çekilecek ânın seçilmesi. Dolayısıyla, maksatlılık düzleminde bakıldığında fotoğraf, başka iletişim vasıtalarıyla karşılaştırıldığında zayıf kalmaktadır."[5] der. Aslında buradaki fotoğrafla ilgili yargılarımız, daha çok onun mekanik işleviyle ilgilidir. Kuşkusuz fotoğrafın sadece dış gerçekliği yansıtmakla kalmayıp sanat olmaya doğru evrilmesi edebiyatla arasındaki sanatsal mesafeyi kapatır. Fotoğraf, mekanik işlevinden sıyrılıp "kişisel bir ifade", bir yorum, gerçekliği yeniden üretme aşamasına geçtiğinde, betimlemeyle konumu eşitlenir. Ancak Berger'in de belirttiği gibi her durumda, sözcüklerle, görülen nesneler arasındaki "uçurum"un varlığım da akılda tutmak gerekir.

"Görüntü" ve "söz"ün avantaj ve dezavantajları konuşulurken kaçınılmaz olarak "muhayyile" konusu gündeme gelmektedir. Bu anlamda edebiyatın muhayyile açısından özellikle resim/fotoğrafa nazaran daha avantajlı bir konumda olduğu söylenebilir. Çünkü bu disiplinler, herhangi bir tipi, karakteri, mekânı vs. tanımlıyor, çerçeveliyor. Açıkçası adını koyuyor. Her kimden ve neden bahsediyorsa onu karşımıza çıkartarak düş gücümüzü donduruyor, sınırlıyor. Sözcükler/edebiyat ise kişiyi, olayı, mekânı tanımlamıyor, sadece bize ondan söz ediyor. Dolayısıyla okuyucu, onu, onları zihninde dilediğince tanımlıyor, çoğaltıyor, üretiyor. Böylece sözcüklerle çizilen görüntü, sınırsız bir anlam çeşitliliğine ve zenginliğine ulaşıyor; okur, yüreğindeki, kafasındaki çerçeveyi buraya oturtuyor. Özel dünyalarda o görüntüler yeniden, yeniden üretiliyor. Görüntü ise, bir şeyin adını koyarak, bir bakıma çoğaltımı engelliyor. Örneğin fotoğraftaki kızı, manzarayı görüyoruz: Böylece artık onları çoğaltamayız, çünkü tıpkı gördüğümüz gibidir. Ama betimleme, okura böyle bir netlik sunmadığı için, herkes dilediği gibi ve düş gücü oranında o tipleri "kendine göre" üretip çoğaltabilir.

Öykücülüğümüzde, Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Selim İleri, Rasim Özdenören betimlemeyi

önemli bir imkân olarak değerlendirmişlerdir. Sait Faik, öykücülüğümüzde betimlemenin işlevsel bir biçimde nasıl kullanılabileceğinin iyi örneklerini vermiştir. Onun öykülerinin pek çoğu İstanbul'u ve insanlarını bir zaman diliminde aktaran fotoğrafik öykülerdir. Sait Faik kelimenin tam anlamıyla bir enstantane öykücüsüdür. O, yazarlık serüveni boyunca, boynunda fotoğraf makinesi, İstanbul'u, İstanbul'un insanlarını ölümsüzleştirmeye çalışmıştır. Sait Faik, hem "seçiş"te hem de manzaraya ruh verişte başarılı bir öykücüdür. O, sokakları, iskeleleri, istasyonları gezerek başıboşları, mutsuzları, yalnızları, kimsesizleri "resmeder". Şehrin ışıltılarında yalnızlığın, ölümün, yoksulluğun lirizmini, "fotoğraf"ını arar. Sait Faik rastgele fotoğraf çekmez. Kimin fotoğrafını çekeceğini, kimin öyküye değer olduğuna tam bir isabetle karar verir. Seçişte başarılı olan Sait Faik, somut gerçekliği aşmada da başarılıdır. Sıradan bir görüntüden yola çıkarak sarsıcı hikâyeler üretir. Manzara, portre onun elinde kalıcı hikâyelere ulaşır. Bir manzara onda ete kemiğe bürünür, hayatı temsil eden bir simgeye dönüşür.

Tomris Uyar, öykülerinde betimlemeyi klasik anlamda "olayların geçtiği yer" ve kişiyi "göstermek/tanımlamak" olarak değil, kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araç/imkân olarak kullanır. Uyar, hayatın geçiciliğini, insanın ölüme direnemediğini temellendirirken betimlemeyi imge katına yükseltir. Selim İleri'nin öykülerinde de betimleme önemli bir yer tutar. Özellikle çevre betimlemeleri onun en sık başvurduğu yöntemdir. Renkler, bitkiler, gökyüzü onun öykülerinde oldukça fonksiyoneldir. Çiçekler onun öykülerinde sadece bir çiçek olarak yer almaz. İleri, çoğu kez çiçekleri, bir durumu, bir duyguyu açıklamak için kullanır. Füruzan, betimlemenin gücünü iyi kullanan yazarlardandır. Özellikle *Sevda Dolu Bir Yaz* betimlemenin nasıl kullanılacağının başyapıtı gibidir. Öyküler, bir anlamda kentin (İstanbul) ruh değiştirmesine tanıklıktır. Füruzan, insanların ruh değişimlerindeki yıkılmışlığını, şaşkınlığını mekânlarla özdeşlik kurarak anlatır.

Rasim Özdenören'in öykülerinde betimleme, hem geleneksel hem de imgesel fonksiyonlarıyla kullanılır. Özdenören, öykü dün-

yası kurmada betimlemenin gücünden, kelimelerin çağrışımından alabildiğine yararlanır. O, mekânı, nesneleri neredeyse öykünün bir kahramanı gibi ele alır. Nefes alıp veren, insanlarla aynı kaderi paylaşan, yaşayan bir canlı olarak öyküye sokar. Öyle ki bazen betimleme anlatılan şeyin öznesi olur. Her şey onun üzerinden, ondaki değişim ve durağanlıkla açıklanır. Bir başka deyişle betimleme, kimi zaman olayı, anlatılan şeyi derinleştirip yoğunlaştıran bir fonksiyon yüklenirken kimi zaman da bizzat anlatılan şey, özne olur. Kısaca betimleme Özdenören'in öykülerinde bir süs, bir çerçeve olmaktan öte, zaman zaman "olmazsa olmaz" bir fonksiyon yüklenir.

Sonuç olarak öyküde, görünür gerçekliğin sanat katına yükselebilmesi için iki elzem müdahale vardır. Birincisi neyin betimleneceğini bilmek, yani "seçmek"; ikincisi ise fotoğrafik donukluğu yeni alanlara taşırmak, çoğaltmak, ona bir ruh vermektir. Burada öncelikle "seçmek" önemlidir. Bu, anlatılmaya değer olanı tespit etmek demektir. Bir başka deyişle öyküye değer olan kimdir, öyküye değer olan hangi görüntülerdir, öykü neyi anlatmalıdır? Bütün bunlar öyküyü oluşturan temel kararlardır. "Seçme"deki o anlık yakalayışın başarısının kalıcı ve etkili olabilmesi, seçmenin başka alanlara, çoğaltmaya imkân veren sınırlara taşınmasıyla mümkündür. Bu anlamda öykücüyü, etrafında olup bitenleri gözleyen sadece bir "kaydedici" olarak görmemek gerekir. O sadece fotoğraf çekmemekte, bir imge yaratmaktadır. Düş gücü, gözlem gücü ve sihirli sözcükleriyle görülenleri bir başka şeye dönüştürmektedir. Ortaya çıkan tablo ise var olan gerçeklik değil, yazarın gördüğü, görmek, göstermek istediği şeydir. Burada fotoğrafik gerçeklik anlatılmak istenenin bir nesnesi, aracı hâline gelmiştir. Bir başka deyişle manzara kişiselleşmiş ve sanat katına yükselmiştir. Manzara artık bir başka şeyi temsil etmektedir.

---

[1] John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yay., 8. Baskı 2002, s. 10.

[2] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yay., 4. Baskı 2007, s. 39.

[3] Mary Price, *Fotoğraf, Çerçevedeki Gizem*, Metis Yay., 1. Baskı 2004, s. 180.

[4] Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, 1. Baskı 2008, s. 174.

[5] John Berger- Jean Mohr, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, Agora Kitaplığı, 1. Basım 2007, s. 81.

ÖYKÜDE BİR DİP AKIŞI: ATMOSFER

Öyküde atmosfer; kurgudan, olay örgüsünden farklı, bütün bir öyküye yayılan, betimlemeyle, mekânla, diyalogla, ritimle, bakış açısıyla oluşan güzellik ve etki yaratma aracıdır. Oluşturulan atmosfer, belli bir estetik süreklilik ve bütünlük içinde işleyen bir dip akıntısı gibi, anlamı ve odak alman anlatıyı besler. Atmosfer, öykünün kuruluşunda, işleyişinde, anlatım düzleminde hayati önem taşır. Çünkü metnin anlam katmanları arasındaki bağlantıyı sağlar ve güçlendirir. Kurmaca dünyada iç tutarlılığın sağlanması için atılan ilmiklerdir. Atmosfer, anlatı düzleminde, gösterme, resmetme, canlandırma işlevi görür. Bu anlamda hem resmin, fotoğrafın hem de müziğin imkânlarından yararlanır. Ancak sadece fotoğraf, resim aktarımı değil, aynı zamanda duygu aktarımı; okurda, olayla, durumla ilgili duygudaşlık yaratma çabasıdır.

Atmosfer, anlatılan şeyin geçtiği/yaşandığı basit bir sahne dizaynı değil, yazar için baştan sona anlatılan temanın etkisini artırmaya, açığa çıkarmaya yarayan bir dizi tutumla oluşur. Karakterin ruh durumunu, mekânın konumlanışını, nesnelerin görünüşünü ortak bir çizgide buluşturan bakış açısıdır. Yazar, yalnızlık, sevinç, çelişki, hüzün gibi duygu ve durumları aktarırken renklerden, seslerden, ışıklardan bir atmosfer kurar. Kurduğu her cümlede yaratacağı atmosferi düşünür ve onun bağlamında ilerler. Atmosfer, bir arka plan, manzara ve dekordan çok, odak anlatıyı, yazarın niyetini temsil eden, zenginleştiren, derinleştiren bir yaklaşımdır. Bu anlamda çevre, mekân, fotoğraf değil, sadece bu öykü için "inşa edi-

len", sesler, fotoğraflar, durumlardır. Öyküye giren her şeyin yeniden yorumu, anlatımın isterlerine göre düzenlenişidir.

Bir kurmaca yazarı, öncelikle okuru, gündelik hayattan uzaklaştırarak metnin dünyasına yaklaştırmak, bir başka deyişle kurmacayı inanılır hâle getirmek ister. Bunu da kuracağı, yaratacağı atmosferle gerçekleştirir. Yazar bu atmosferi iyi oluşturamaz ya da yarattığı atmosfere uygun bir dünya kuramazsa okur kurmacaya giremez ve daha girişte çöker. Bu inanç oluşturma işi oldukça güçtür; çünkü okur, okuma ânında hem gerçek dünyadadır hem de kurgusal dünyada var olmak durumundadır. Oysa gündelik uğraşların bellekteki uğultusu, yan odadan gelen televizyonun sesi, ödenmeyen faturaların kaygısı okuma ânında okurun hemen yanı başındadır. Kuşkusuz okuma ortamı mutlak yalnızlıktır ve insan böyle durumlarda anı, izlenim, sorun sağanağına yakalanır. Yazarsa, okurun belleğindeki hayatı kapamak, örtmek ve ona başka dünyaların kapılarını aralamak arzusundadır. Onun belleğine, hayal gücüne hâkim olmak ister. Dolayısıyla bir şey vaat etmesi, elindeki metni okumaya devam etmesi için ona bir gerekçe üretmesi gerekir. Okur eline kitabı aldığında bu apaçık bir ilk niyettir (okuma ve kendinden uzaklaşma) ve yazar bu niyetin sürdürülmesini arzular. İşte yazar, okurun okuduğu cümlelere bir hayatiyet katarak, öykünün dünyasıyla gerçek dünya arasındaki orantısız boşluğu/kopukluğu kapamaya çalışır. Bunu da ağırlıklı olarak atmosferle gerçekleştirir.

Sözlü kültürdeki hikâye anlatıcıları, dinleyenler bizzat karşılarında olduğu için yüz yüze olmanın avantajını kullandıkları gibi mimikler, jestler, tonlamalar, müzik kullanımı gibi yan unsurlarla da hikâyenin atmosferini kolaylıkla oluşturabiliyorlardı. Dinleyicilerin dikkatleri dağıldığında yeni hamleler yaparak onların hikâyeden kopmamalarını bir şekilde sağlıyorlardı. Ancak günümüz öykücülerinin bu atmosferi yaratmak için ellerinde sadece sözcükleri var ve tüm bu etkileri yazıyla yapmak durumundalar; yalnızlar ve karşılarında okurları yok. Onlar da "sözcük"lerle atmosfer yaratmak için betimleme, mekân, diyalog ve ritim gibi anlatım araçlarını kullanırlar. Korku, dehşet, coşkunluk, sevinç gibi duygu ve durumları metne yansıtarak

bir atmosfer yaratırlar. Bunu yaparken de estetik arayış içerisinde olurlar. Çünkü öykü her zaman, estetik, plastik bir sunuşa ihtiyaç duyar ve seçicilik, yoğunluk, öykünün asgari gerekleridir.

Betimleme ve mekân, atmosfer yaratmanın en temel araçlarıdır. Öykü, romana göre kısa ve zamanı az olduğu için metinde bu araçların da en uygun bir şekilde kullanılması gerekir. Bunun için de öyküye giren her şeyin yaratılmak istenen atmosfere katkısı olmalı, her cümle vazgeçilmez; mekân, betimleme işlevsel olmalıdır. Öykülerde eşya, çevre ile anlatım ve üslûp tam bir uyum içerisinde yerini almalıdır. Böylece betimleme, verilmek isteneni tamamlayan, zenginleştiren ve anlamı derinleştiren bir görev üstlenir. Örneğin bir çarpılmışlık, çöküntü, dağılmışlık anlatılıyorsa öyküye giren betimlemeler bu temaları zenginleştirir: Evler temelinden çatırdar, kapı tahtaları çürür, odaları sis basar ve mekân nem kokar. Atmosfer yaratmada dil de işlevseldir. Öykü bir düzyazı olmasına karşın, düzyazının sınırlarını aşan bir dil anlayışıyla oluşturulur. Yoğun, çok katmanlı ve çağrışıma yaslı cümlelerle, anlatılandan daha fazla şey söylenir. Bu dil arayışı da öykücüleri imgesel anlatıma götürür.

Öykü ister gerçek ister fantastik/gerçeküstü öğelere yaslansın, ister lirik ister dramatik olsun, gerek duyduğu yegâne şey, her tercihin gereklerine uygun atmosferin varlığı ve kendi içinde tutarlılığıdır. Öyküyü oluşturan tüm öğeler, diyaloglar, betimlemeler bu dünyayı izah etmeli, atmosfere katkı sağlamalıdır. Öykülerde kimi zaman sadece diyaloglarla atmosfer yaratılabildiği gibi (Hemingway'in öyküleri), kimi zaman susmalarla, boşluklarla da yaratılabilir (Katherine Mansfield'in öyküleri). Aslolan seçilen anlatıma okuru katabilmektir. Örneğin fantastik öyküler de o dünya içinde tutarlı olmalıdır. Bu öykülerde öyle tekinsiz bir atmosfer yaratılır ki artık burada her şeyin olabileceğine ikna oluruz. Diyaloglarla atmosfer yaratma peşindeki öykücü de estetik kaygıyla hareket eder. İyi yazarların elinde diyaloglar, konuşmalar gündelik hayattaki gibi değildir; değişmiş, dönüşmüştür. Karakterlerin ruh yapısı diyaloglarla ortaya çıkarılırken, diyalogların sıralanışı, kurgunun, atmosfer yaratmanın bir parçasıdır. Bütün insani davranışlar da atmosfer oluşturma amacıyla düzenlenir.

Atmosfer, bir berber dükkânına, bir vapura, bir trene hayat vermek, nefes aldırmak, bir canlı gibi hayatın içine katmaktır. Ziya Osman Saba'nın "Neveser"de, Umran Nazif'in "Süslen Berberi"nde, Mustafa Kutlu'nun "5402"de yaptığı tam da budur. Bu anlamda atmosfer, her gün etrafımızda gördüğümüz eşyaların, araçların, nesnelerin etrafındaki gölgeleri kaldırarak yeniden var edilmesi, bir karakter olarak ortaya çıkarılmasıdır. Ziya Osman Saba "Neveser"de bir vapurun öyküsünü anlatır. O, bir vapurdan, bir ulaşım aracından çok, ruhu, kalbi olan, nefes alan bir canlıdır. Ama onun kaderi de bir insan gibidir, bir ömrü vardır ve nihayete erecektir. Boyaları dökülecek, işe yarar makine parçaları sökülecek ve bir köşede ölüme terk edilecektir. İşte öyküde vapuru bir araç olmaktan çıkarıp yaşayan bir varlık, bir organizma hâline getiren, bizde bu duyguları uyandıran atmosferin gücüdür. Yine bütün toplumsal yaşamın temsil edildiği bir yer olan "Süslen Berberi"nin kapanışının bizi etkilemesi bu yaratılan atmosfer dolayısıyladır. Yaratılan bu atmosfer, onu sıradan bir dükkân olmaktan kurtarmakta, bizde bir duygudaşlık yaratmaktadır. Çünkü bir dünya ancak yaratılan atmosferde var olur ve hayatiyetini sürdürür. Mustafa Kutlu "5402"de bir marşandize hayat verirken atmosferin gücünden yararlanır. O asla sıradan bir tren değildir, insanların hayatlarından bir parçadır. Öykü boyunca trenin toplumsal hayattaki yeri, önemi, gördüğü fonksiyonlar, insanların ona bakışı anlatılır. Ama sonunda marşandizin o şaşaalı, görkemli günleri biter. Köhne, karanlık bir cer atölyesine çekilip unutulur. Artık o parlak günler geride kalmış, istasyon ve onun etrafında oluşan bir dünya yok olup gitmiştir: "5402, köşesinde derin bir 'ah' çekerek son nefesini verir." Ama öyküden geriye istasyon, onun sosyal fonksiyonu ve trenin insan yaşamındaki yeriyle duygusal enstantaneler kalır. Sonuç olarak bir berber dükkânı, bir vapur, bir tren, atmosferin gücüyle iç burkan, insancıl bir dramın aktörüne dönüşür.

Giriş, yazarın, cümle kapısını açarak okuru öykünün dünyasına buyur etmesidir. Bu anlamda atmosfer yaratmada öykülerin girişi çok önemlidir. İyi öyküler daha girişte atmosferini kurar, okurun

ruhunu yakalar. Okur ilk cümlelerde öyküyü okuma gerekçesini bulur. Bazen okur, öykünün hemen başında sadece birkaç cümle ya da diyalogla yazarın yarattığı atmosfere düşüverir. Giriş öylesine etkileyicidir ki okuru sarıp sarmalar. Okur öyküyü okumaktan kendini alamaz. Hiç niyetimiz olmasa bile pek çok öyküyü sadece çarpıcı girişlerden dolayı okuduğumuzu hatırlayalım. Bu anlamda giriş, öyküde atmosfer oluşturmada, okurla buluşmada müstesna bir öneme sahiptir. Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanına şöyle girer: "Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem daha doğru." Bu olağanüstü giriş, neredeyse tüm romanı okutmaya yeter de artar bile. Ne var ki atmosfer parçalı değil bütündür ve öykünün tamamına yayılır.

Atmosfer oluşturmanın en önemli yöntemlerinden biri, okurda devam ve merak hissi uyandırarak "gizem"e yaslı anlatımdır. Bu süreçte bütün öyküye yayılan büyülü imgesel alan, gizem ve örtülü anlatımla cümle cümle örülür. Kuşkusuz hayal gücü ve hisler, her şeyi açıkça anlatarak değil, gizleyerek, örterek, ima ederek harekete geçirilebilir. Bu anlamda yazar, okurda devam, merak hissi uyandırmak için kimi arzularını karşılayıp kimini erteleyerek onu anlamın peşinde koşturur. Yazar, metin boyunca okura kapılar açar, kapılar kapatır, aktaracağı duygunun, anlamın etrafını süsler, ışıkları yakar, karartır, kahramanın bilincinde gezinir, böylece bir dünya oluşturur. Bir ressam gibidir, bir illüzyonist. "Bekleyin," der sürekli, "bekleyin." Fırça darbeleriyle bazen gölgeler yaratarak anlamı karartır, bazen ışıl ışıl aydınlatır. Asıl etkiyi yaratacak odak için karartmalar, gölgeler oluşturur, hayatın gereksiz yerlerini dışarıda bırakır, seçtiği yeri, odak aldığı yeri adım adım açar, oraya doğru yol alır. Bunları da gizem ve merak duygusuyla oynayarak, mekân enstrümanını kullanarak yapar.

Ayhan Bozfırat'ın, "İstasyon" öyküsü, sadece atmosfer yaratarak öykünün nasıl etkili bir şekilde anlatılacağının iyi bir örneğidir. Ülkede yaşanan baskıcı idareyi, kaotik ortamı, simgesel bir dille ve atmosferin gücüyle anlatır. Baskıcı idare, "tren idaresi" olarak sembolize edilir. Tren idaresinin yaptığı hukuksuzlukların, katliamların

bir şekilde üstü örtülmektedir. Kimse bu sisteme/düzene karşı koyamamaktadır; çünkü korku bütün toplumu kuşatmıştır. Ülkeye tam bir karmaşa ve kaos hâkimdir. Ağırlıklı olarak diyaloglara dayalı anlatımda, çağrışım ve gizem unsurlarına yaslanarak atmosfer yaratılır. Büyük bir istasyonda inen kahraman, kalacağı yere gitmektedir. İstasyonda herkes birbirini aramakta ama kimse kimseyi bulamamaktadır. Ay ışığı korkutucudur. Tren rayları ürpertici bir şekilde parlamaktadır. İnsanlar kucaklarında gözleri açık cesetler taşımaktadır. Kahvede oturanların gözleri cesedin gözlerine benzemektedir. Kahraman karanlıkta ilerlerken ceset taşıyan insanlara sorduğunda "tren kazası" derler. Neden gizli götürüyorsunuz dediğinde ise, "Tren idaresi için iyi değil, kazaların çokluğu halkı ürkütür," cevabını verirler. Eve gelip yerleştiğinde, tren istasyonunu görmemesi için perdeleri çekmesi önerilir. Çünkü tren yolunu görmek iyi değildir. Ayrıca adama, istasyonda gördüklerini unutması söylenir. Bu tren idaresinin hoşuna gitmez, tehlikelidir sonu. Soyutlamaya yaslı bu sembolik anlatım, atmosfer yaratmada kusursuz bir şekilde kullanılır. Pek çok gerçek, sembolik bir dille anlatılırken yazar bütün anlamı, atmosferin gücüyle, imkânlarıyla gerçekleştirir.

Edgar Allan Poe "Usher Evi'nin Çöküşü"nde, atmosfer yaratmanın benzersiz bir örneğini sergiler. Poe, daha öykünün girişinde öylesine etkileyici cümlelerle bir atmosfer kurar ki, birazdan Usher Evi'nde olacak tekinsiz olaylara adım adım bizi hazırlar: "Kasvetli, karanlık, sessiz bir sonbahar gününü, iç karartıcı bir arazide at sırtında geçirmiştim. Gökteki bulutların alçaklığı boğucuydu. Sonunda, akşamın gölgeleri uzarken, karşımda hüzünlü görünüşlü Usher Evi belirdi. Nedendir bilmiyorum ama binayı görür görmez ruhuma dayanılmaz bir keder çöktü." Öykü boyunca, tuhaf biçimli gri otlar, korkunç görünüşlü ağaçlar, gözleri andıran boş ağaçlarla tablo renk renk çizilir: "Bunun göğün atmosferiyle ilgisi yoktu; çürük ağaçlardan, gri duvardan ve sessiz gölden pis bir şekilde yayılıyordu bu atmosfer. Ölümcül ve mistik, donuk, ağır, belli belirsiz, kurşun rengi bir buğuydu." Öykü daha sonra bilinmezliğe, soru işaretleriyle dolu olağanüstü olayların yaşanacağı sona doğru yol alır.

Anlatıcının gördükleri, kendi kendine sorduğu sorularla büyülü bir atmosfer yaratılır ve adım adım bir kasvet, korku, fantastik tablo ortaya çıkarılır. Bu atmosferde, kanlı kefenler, konuşan ölüler, çöken konak, oluşturulan büyük tablonun bir sonucu olarak sıradanlaşır, olağanüstü olağan hâle dönüşür.

Öykücü, atmosfer oluştururken metne ses, koku, renk katar. Böylece âdeta tüm duyularımıza hâkim olmak ister. Kahramanı sokağa çıkarır; sokaktan iğde kokuları gelir, dut zamanıdır yollara dutlar dökülmüştür, sağdan soldan korna sesleri gelmektedir. İşte okur, kahramanla birlikte sokakta yürümeye başladığı, bu kokuları hissettiği, korna seslerini duyduğu zaman yazar atmosfer yaratmada başarıya ulaşmıştır. Yazar artık mekânı, aktarmak istediği anlamın aracına dönüştürmüştür. Çünkü öykücünün kurduğu atmosfer öyküde aktarılmak istenen etkinin, verilmek istenen anlamın en yaşamsal öğesidir. Anlam, bu atmosfer içinde yaşayacak, var olabilecektir.

Atmosferin okur boyutu ise anlatılan dünyada ona bir yer tayin etme çabasıdır. Sadece yazılanların değil, yazılmayan, anlatılmayanları okurun anlaması, boşlukları doldurması için yazarın onu öykünün atmosferine alması gerekir. Böylece yazar/anlatıcı ile okur aynı düşü görmeye başlayacaktır. Bu ortak düş ise, aynı atmosferi yaşamalarıyla mümkün olacaktır. Çünkü artık girdiğiniz bu atmosferde yazarla aynı düşü görmeye başlamışsınızdır. Ancak, sadece sahnelemeyle, dekorla atmosfer yaratılmaz, aksine atmosfer bütün anlatıma yayılmıştır. Öyle ki kimi öyküler sadece atmosfer olarak var olurlar. Atmosfer öyküler dendiğinde ilk akla gelecek isim William Faulkner'dir. O neredeyse sadece atmosfer yaratmak için yazar. Onun metinlerinde, olay, konu tümüyle anlamını yitirmiştir. Yazar söyleyeceği her şeyi kurduğu atmosferde söylemiştir. Atmosferi en işlevsel kullanan yazarların başında o gelir. Olup biten ve olacak şeyler, kurulan atmosferden anlaşılır. Atmosfer bu anlamda pek çok fazlalığın önüne geçer. Öyle etkileyici bir atmosfer yaratılır ki, orada hiçbir şeyin söze dökülmesine gerek yoktur, söylenmek istenen her şey söylenmiştir. Bir başka deyişle söylenmesine gerek kalmadan ayan edilmiştir. Söz artık fazlalıktır, an-

lamsızdır ve anlatıma yüktür. Flannery O'Conner'ın "Irmak" adlı öyküsünde, hiç acıdan, tacizden bahsedilmeden, sadece oluşturulan atmosferle okurda duygudaşlık yaratılarak bir çocuğun intiharı anlatılır. Çocuğun çıkışsızlığı ve intiharı, İsa'ya ulaşma arzusuyla yumuşatılır ve dramatik durum iyi kurgu ve diyaloglarla oluşturulur. Gündelik işler, gündelik ritüeller sergilenirken alttan alta yeni bir hayat kurulur. Okur artık yeni dünyanın gerçeklerine ulaşmış, anlatıdan onun gereklerini beklemektedir.

Öykücü bir fikrin/düşüncenin doğruluğunu ispattan çok, bir ayrıntıyı dilin gücüyle biçimlendirip dünyaya kazandırır. Çünkü bir şeyi ima etmiş olmak, onu kaosun içinden çekip almak, bir atmosferle adım adım tanımlamak, bütün boyutlarıyla etkisini okura geçirmek demektir. Ayrıntıyı, ima edilen şeyi, seçip sanat katına yükseltmek yerine, kabaca bir bütün olarak aktarmak, onu, ait olduğu bütüne, yani kaosa yeniden iade etmek ve etkisizleştirmek demektir. İyi öykücüler, gerilim ve merak unsurlarıyla bir ayrıntının üzerinden görünmeyen gerçekleri sezdirmeleriyle başarıya ulaşırlar. Bir başka deyişle öykücüler, kavram ya da görüntü üzerine konuşmazlar, bir ayrıntıdan kavram ya da görüntü oluştururlar. Bunu da anlatımlarını orantı, ritim ve yaşamsal izdüşüme yaslayarak ve dilin gücünü kullanarak gerçekleştirirler. Bu süreçte okur beklentisine denk düşecek "bilgi"leri sürekli dışarıda tutarak, ilmik ilmik metni örerek ve okurun beklentisini kabaca tüketmek yerine büyüterek farklı bir dünyaya taşırlar. Çünkü o duyguyu tüketmek yerine gizemle besleyerek çoğaltmak, zenginleştirmek isterler. Görülmeyeni göstermek için bunu yapmak durumundadırlar.

Bu anlamda öykücü hayata teslim olmaz. Çünkü hayat yanıltır; bugün gördüğümüz şeyi yarın bozar, dağıtır, bir başka biçime sokar. Bu yanılgıya teslim olan öykücü, hayatın oyununa gelmiştir. Öykücü, hayatın değişen görüntüsünden çok, bir öz, bir birikim, sarsıcı bir etkiyi "kişiselleştirip" yeni bir fotoğraf ortaya çıkarabilirse hayatı etkili bir duyguya ve izlenime dönüştürebilir. Bir başka deyişle hayat kişileşmeden (ki yazarın biçemi ve seçme ustalığından oluşur) yeniden yaratılamaz. İyi öyküler sadece bir şey anlatmazlar, bir anlam aktarır, okurda bir keşif duygusu uyandırırlar.

Bunu da atmosferle gerçekleştirirler. Atmosfer, konudan/temadan ayrıştırılamaz. Zaten yaratılan güzellik bu bileşimdir. Halıya dokunan ceylan artık başka bir şeydir. Hayatta olduğu gibi değildir, dönüşmüştür. Tüm sevdiğimiz öykülerin öncelikle bizde bir duygudaşlık yarattıklarını, sonra da bütün bir öyküde dilin gücüyle büyülü bir atmosfer oluşturduklarını görürüz. Bu duygudaşlık çiğ bir duygunun öne çıkarılmasıyla değil, bir atmosfer içinde gizlenerek, kristalize edilerek sunulmasıyla hayat bulur.

Öykücü bir olayı, bir gerçeği, hayatı direkt olarak aktarmaz, onun yerine geçecek küçücük bir sahneyle dramatize eder, kendi diline dönüştürür, hayattan koparıp sanatın verimi hâline getirir. Bunun için de ihtiyacı olduğu en önemli enstrüman atmosferdir. Katherine Mansfield, "Sinek" adlı öyküsünde, aktarmak istediği gerçeği (savaşın mahkûm edilişi) direkt olarak söylemez, gizler; ama sahne kurarak dramatize eder. Öyküdeki mesajı, anlamı, savaş karşıtı sloganlarla değil, savaşta kaybettiği oğlunun acısını sinekle oyalanarak unutmaya çalışan adamın kayıtsızlığıyla verir. Bu tahammül edilemez kayıtsızlık çok daha vurucu, dramatik bir etki yaratır. Ayrıntı dediğimiz, atmosfer dediğimiz şey tam da budur. Savaş kötüdür demek hayattır, ama adamın sinekle uğraşması öyküdür. Bir başka deyişle öykü, mutlaka olağanüstü olaylarla, mucizelerle, şaşırmalarla derdini anlatmaz, daha basit bir sahnelemeyle çok daha etkili anlatabilir. Bu da atmosferle gerçekleştirilir.

Atmosfer yaratmadaki başarı, öykünün yazılma serüveniyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Öykü kimi zaman bilinmeyene doğru yapılan bir yolculuktur. Bilinçaltı izdüşümleri, çağrışımlar ve görüntüler eşliğinde yapılan bu yolculukta anılar, fotoğraflar zihne üşüşür, sözcükler birbirine çarpar, kırılmalar, bütünleşmeler olur ve yolculuk sürer. Yaşanmışlıklar ve hayaller iç içe geçer; yazar konuşturur, susar, cevap verir, kahramanlar yaratır, seslendirir, imgelerin peşine düşer, yaşanmışlıkları yeniden kurgular, bozar, dağıtır. Bazen hiç düşünmediği bir kahramana çarpar. Tam o anda yeni bir öykü doğmuştur. Bir anne kızının saçlarını taramaktadır, çocukluk sevgilimiz pencereden el sallamaktadır. Ama yoluna devam eder öykücü. Çünkü bir

kurmaca içinde olduğunu bilir ve bunun dışına düşmemek için atmosferi özenle oluşturur. Bu anlamda yazarlar, bu süreçte okurdan önce pek çok keşif süreci yaşarlar. Yazar, geçmişe doğru yapılan bu yolculukta bazen vardığı yer konusunda kendisi bile hayrete düşer. Bu anlamda öykü, ille de bir yere varmak değil, yolculukta kaybolmaktır. Ama bu yol yeni bir yoldur, odağın daha da parladığı, anlamın yeni yüzlerinin ortaya çıktığı yeni bir yol. Yazar bu yolculuğu, bir atmosfer kurarak yapar ve bu yolculuğa okurla birlikte çıkar.

Odak, merkezî nokta, niyet, öykünün yazılma gerekçesidir. Biçim, yapı, olay örgüsü, karakter bu çıkış noktasını, anlamı en iyi aktaracak olan araçlardır. Öykü, yazarda özgürce oluşur, ama "odak" sürekli bu serbest dolaşımı denetler. Yazar yazma anında, Poe'nin sözünü ettiği önceden belirlenmiş tasarımın (işleyeceği biricik ve tek etki) yönünde gitmekle birlikte çağrışımlara da açıktır. Tek etkiyi (niyet) derinleştirebilir, onun anlamına yeni kapılar açabilir. Bu anlamda öykücüler bir izlenimden, bir ayrıntıdan yola çıktıkları için daha en başta öyküyü bütünüyle tasarlayamazlar. Yazma anında öykü tamamlanmış değildir. Sadece bir odak ve anlamı verecek etki belirlenmiştir. Bu ayrıntıyı anlatırken anlık çağrışımlar ve oluşan atmosfer baskın olur. O atmosferi oluşturacak dilin, çağrışımların peşinden giderler. Yaşamsal tanıklığın, dilsel, öyküsel ifadesinin yol göstericiliğinde metinlerini coşkuyla oluştururlar.

Bir kokudan, sokağın bir görüntüsünden, balkonda sallanan çamaşırlardan yola çıkan öykücü bir hayat kurar. Bu süreçte bir kütüphane masası, bir eldiven, duvardaki slogan yaşamsal bir portre olarak canlanır. Bu nesnelerin üzerindeki yaşanmışlık izleri, yazarın dikkatiyle, duyarlığıyla ve çok özel yazma bilinciyle kişiselleşerek bir atmosfere dönüşür. Tek başına yaşamsal tanıklık hiçbir şeydir. Ama bu çağrışıma yaslı anlatımdan, kontrolsüz bir dağınıklığı değil, yaratım sürecine teslim oluşu, onun doğasına bağlılığı kastediyoruz. Çünkü söz konusu olan oluşturulmak istenen atmosferin özgürlüğüdür. Amaç tasarlanmış odak etrafında özgürce dolaşmaktır. Anlatıcı/yazar bu atmosferi iyi oluşturamazsa kurmaca dünyanın "sanki" sahnesi okur gözünde hemen çöker. Bu nedenle

anlatıcı yazma anında düş görüyorsa asla uyanmamalıdır. Pek çok yazarın, öykülerinin oluşum sürecini anlatırken, kendilerinden geçerek, bir başkası olarak yazdıklarını, ancak öykü bittikten sonra rahatladıklarını söylemeleri tam da bu gerçeğin ifadesidir. Çünkü yaratma ânının ruh hâlini dayatan bu atmosferdir.

Her hikâye anlatım biçimini kendi getirir. Yazar sadece bu biçimleri arar, yazmak için bunu bekler. Hikâye bu yeni biçimle var olur. Atmosfer bu biçimin ortaya çıkması için kurulması gereken dünyadır. Bütün öykü, tek bir fotoğrafı, tek bir anlamı ortaya çıkarma peşindedir. İşte atmosfer, yazarın, öyküdeki bu fotoğrafı, anlamı ortaya çıkaracak şekilde bütün öyküyü aynı renkte boyamasıdır. Böylece öyküde yaratılan atmosferle estetik bir motif yanında birlik ve bütünlük de sağlanmış olur.

KARAKTER: YENİ BİR HAYAT TEKLİFİ

İster kurmaca bir kişilik, ister hayattan seçilmiş biri olsun, karakter yaratmak; sözcükler aracılığıyla bir figüre beden ve ruh vermek, ona bir yaşam kazandırmaktır. Yazar, bir karakter yaratırken onu bedenleştirerek ona ruh kazandırarak okurla "birlikte deneyimleme" peşindedir. Yazar bu süreçte, zihnindeki bildik, tamamlanmış bir kişiliğin özetini, imgesini metne yansıtır. Yaratılmış kahramanı temsil edecek özelliklerin, onun özsel öneminin altını çizmeye çalışır, onu "ses"lendirir.

Pek çok yazar için karakter yaratımı, sadece bir hayatın aktarımı değil, aynı zamanda yeni bir hayat teklifi, hayatın atlanan bir yanına dikkat çekme girişimidir. Çünkü nitelikli bir yazarın yazma gerekçesi, her durumda bir duyuş, hissediş olarak hayata dair bir tavır almak, ona müdahale etmek olmuştur. Değilse Greogor Samsa bir sabah korkulu bir rüyadan uyanınca kendini niçin bir hamam böceği olarak bulsun ki? Virginia Woolf şöyle der: "Herhangi bir kitap bizim ilgimizi çektiğinde, onun güzel ya da parlak bir kitap olduğundan değil, yazarın yaşama karşı yeni bir tavrın sonucu olduğunu biz okuyucular biliyoruzdur." Bizde iz bırakan eserlere baktığımızda bu gerçekliği net bir şekilde görebiliriz. Edebiyatın en büyük karakterlerinden olan Werther'in aşk acısı karşısındaki çıkışsızlığı, Raskolnikov'un başkaldırısı, bir duruş olarak hayatın yeniden sorgulanmasına imkân verdiği için okur onunla özdeşleşir. Tüm iz bırakıcı karakterler, benzer bir işlev görürler. *Suç ve Ceza*'yı yazmayı tasarlayan Dostoyevski, bir mektubunda Raskolnikov'un doğuşunu

şöyle duyurur: "Kitabın konusu gerçekten çok güzel. Kahramanına gelince bugüne kadar hiç denenmemiş bir kişi."[1] Dostoyevski mektubunda bu kahramanın "yeni fikir ve görüşlere" sahip olduğunu da ekler. Çünkü o, romanda, bir yazarın sırf kendisi tarafından yaratılan ve daha önce başkaları tarafından yaratılmamış kişileri önemser; eski nakaratlara yeni hava uydurmayı reddeder. Dostoyevski mektubunda Raskolnikov'un doğuşunu, yeni bir hayat teklifine dayandıracağını açıkça belirtir. Bu anlamda söylenegelen klişenin aksine, hayatta her ân karşımıza çıkabilecek karakterler değil, hiçbir zaman karşılaşamayacağımız karakterler bizde iz bırakır. Ama okurun bilincinde, yüreğinde bir kişilik olarak var olabilmesi koşuluyla.

Her ne kadar karakter, bir yazarın akıl, bilinç ve duygularıyla hayatiyet kazanan bir hayat teklifi olsa da yazarın kuklası değildir. Çünkü yazar, bu yaratma sürecinde tümüyle özgür davranamaz. Yazar, kişi/şahıs/figürü metne yansıtmaya başladıktan itibaren bir değerler bütününün hizmetine girer. Bu süreçte yazar; biçimleme, tamamlama, estetik kuralları uygulama ve okur bilincindeki sahihlik duygusunu uyandırma peşindedir. *Persona*'yı tutarlı ve inandırıcı çizebilmek için şekillendirir ve Rodin'in deyişiyle fazlalıklarını alır, eksikliklerini tamamlar.

Karakter öncelikle (bu yazıda karakter, kahraman, tip, figür ayırımına gidilmeyecek, tümü *persona, hikâye kişisi* anlamında kullanılacaktır), yazma sürecinde kendi gerçekliğini yazara dayatır. Yazar, eğer sahih bir duyguyu aktarmak istiyorsa, bilincindeki imgenin peşinden gitmek zorunda kalır ve karakterin gerçeklerine uyar. Çünkü yazar bilir ki, karakterler klişe, şablon, karton, derinliksiz ve yapay çizildiğinde inandırıcı olamadığı gibi yarınlara taşamaz ve kalıcı olamaz.

Aslında yazar, bir hayatı anlatmayı seçtiği andan itibaren, hikâye de, karakter de ona kendini anlatır. Yazar sadece kaleme alır. Bu nedenle yazar, kendi duygularına ters düşse bile karakterin gerçeklerine uymak durumundadır. Hatta karakterin pek çok özelliğini bu yazma sürecinde keşfeder. Bir anlamda karakteri yazar/anlatıcı biçimlendirmeye çalışsa da karakter bir süre sonra kendini anlatmaya, kendi hikâyesini seslendirmeye başlar. *Fransız Teğmenin Kadını*'nda ya-

zar/anlatıcı, karakterin bir romanda ne kadar yazarın hayal ürünü olsa da roman yazılmaya başladıktan sonra, kendi kendini biçimlendirmeye başladığını belirtir. Anlatıcı, karaktere müdahil olunursa onun canlılığını yitireceğini ve planlanmış, tasarlanmış bir dünyanın da ölü bir dünya olduğunu iddia eder. Yazar/anlatıcı; karakterlerin, yazarların diledikleri şeyi yaptırdıkları birer kukla olmadıklarını, onların da kendi kaderlerini yaşadıklarını aktarır. Yazarların bir dünya kurduktan sonra o dünyanın gerçeklerine bağlı kalmaları gerektiğini, bu bağlamda da karakterlerini özgür bıraktıklarını belirtir. Anlatıcı/yazar, karakterlerin ve olayların yazara karşı çıkmaya başladıklarında ancak canlandığını belirtir. Yazar, karakterinin gerçek olmasını istiyorsa kendi planlarından vazgeçip onun özerkliğine saygı duymalıdır.

Yazar, yaratma sürecinde, estetik ölçütleri ve sanatın vazgeçilmez kurallarını göz önüne almak durumundadır. Yazar; bildiği, var olduğuna inandığı bir varlığı, farklı bir duyguyu yeni bir biçimle okura aktarma peşindedir. Hem soyutlamanın hem de bedenleştirmenin gerilimini yaşayan yazar, bir yandan karşılaşmadığı duygularla okuru karşılaştırmak isterken diğer yanda da onu yabancılaştırmak ister. İçinde olduğu şeyin *dışında* olduğunu metinde gösterme çabasındadır. Burada yapılan, bir şeyin içindeyken *nesnel* olmaya çalışmadır. Çünkü anlatımın içine yerleştirmek istediği asıl göz, duygu, bizzat okurun kendisidir. Ancak, duygu ve düşüncelerini karakterine söyleten yazar, nesnelliği kaybeder. Anlatımda yazarın kendisini gördüğümüzde düşülen boşluk, *didaktikliğin* ta kendisidir. Evet, yazar bir katılımcı ve kılavuzdur ama nesnelleşmiş bir ruh kılığına bürünmüştür. Yazar bu bağlamda kurgusal bir iş yaptığının farkındadır ama mekanik olmamaya çalışır. Okur içinse yazarın bedenleştirdiği varlık, öncelikle bir *öteki*dir. İşte okur açısından *ben* ve *öteki* arasındaki mesafe kısaldığında/kapandığında örtüşme ve özdeşleşme gerçekleşir.

Eğer şablon, karton bir tip değilse yazar, kahramanın dünyasını sadece "yansıtır" ve okurla birlikte onu daha yakından tanımaya başlar. Ne var ki bütün bunlarla kahraman karşısında eli kolu bağlanmış etkisiz bir yazardan çok, yarattığı kahramanın gerçeklerine, estetik disipline sadık kalmaya çalışan hakiki bir yazar tutumundan

söz ediyoruz. Çünkü burada yazar, sadece yaratmak ve kurgulamak değil okurla birlikte deneyimlediği kahramanı nesnel bir şekilde yansıtmak, onun kalemi, bilinci olmak durumundadır. Kuşkusuz metnin her yerinde yazarın sesi duyulur, çünkü karakter sonuçta yazarın "icat ettiği", seçtiği bir figürdür. Bu nedenle zaman zaman yazarın karakterden rol kaptığı görülür. Bazen karakterin sesi ile yazarın sesi iç içe geçer. Yazar bir yandan da kendi duygularını, hayata bakışını, biçim arayışını metne geçirmek ister. Tam burada yazar bir ikilem, gerilim yaşamaya başlar. Fakat icat edilmiş bile olsa, karakter bir yerde mucidinin tayin ettiği kaderi değil, kendi kaderini yaşamak durumundadır. Çünkü yazar, okurun o karakteri hissetmesini, duymasını ister. Bu da karakterin kendi olması, kendi gerçekliğine, kurmaca içindeki kurallara bağlı kalınmasıyla gerçekleşir. Has bir yazarın yarattığı figüre her şeyden önce kendisinin inanması gerekir. Bu inanç da ancak estetik gereklere uyulmayla gerçekleşir. Pek çok yazarın roman kahramanlarını gerçek hayatta yaşıyormuş gibi hissetmeleri, hatta onların varlıklarına gerçek yaşamdaki insanlardan daha fazla inanmaları onların oluşumundaki bu doğal sürece tanıklıklarından kaynaklanır. Bu bağlamda, kimi yazarların kahramanlarının pek çok özelliklerini yazma sürecinde öğrendiklerini, gerçek kimliklerini kitap bittikten sonra keşfettiklerini belirtmelerini abartılı bulmamak gerekir.

Kısaca yazar, karakter oluştururken bir değerler bütününü gözetir. Bahtin, bu yaratma sürecini şöyle özetler: "Kahramanların sanatsal imgeler olarak o anda kendisinde uyandırdığı izlenimi aktarıyor, belirli canlı kişiler hâlindeki kahramanlarına yönelik tutumunu toplumsal, ahlaki ve diğer her türlü bakış açısından dile getiriyordur; kahramanlar çoktan yazardan bağımsızlaşmıştır ve yazarın kendisi de, kahramanların aktif yaratıcısı olarak onlardan bağımsızlaşmıştır; daha doğrusu, belli bir birey, eleştirmen, psikolog veya ahlakçı hâline gelmiştir."[2] Bir başka deyişle yazar, karakter aracılığıyla bir hayat teklif ederken o hayatın olmazsa olmazlarına uymak durumundadır. Bu süreçte yazar, sahneye sürdüğü karakteri soğukkanlılıkla izleyen bir yönetmen gibidir. Evet, kendi tasarımı bir ha-

yatta, kendi özerkliğini koruyan kahramana hayretle bakan, silinmiş, geri plana çekilmiş bir seyirci gibi.

Yazar, yazma ânında tıpkı bir okur gibi kahramanın peşinden gittiği zaman, karakter ete kemiğe bürünüp hayatiyet kazanır. Yazar, yaşamaya başlayan karakterin doğasını bozamaz, ona müdahale edemez. Karakter artık yazardan çıkmış, bağımsızlaşmış hem yazarın hem okurun hem de kamunun şahsiyeti olmuştur. Artık, yazar kahramanın baktığı yere bakmak, yaptığı şeyi kabullenmek durumundadır. Karakter, ne yazarın ne de okurun emrindedir; kendi kaderini yaşar. Yazar yazma, okur okuma ânında onun zihni, bilinci olur. En küçük bir sapma onu kendi dünyasından uzaklaştırır. Karakter gerçek yaşamın değil, kurmacanın bir figürü olduğundan, yazar ve okur arasındaki "sanki" anlaşması işlemeye başlar ve kurmaca dünyanın gerekleri yürürlüğe girer. Tolstoy, kahramanlarının yaratıcılarını dinlemediğini belirterek *Anna Karenina*'yı yazma deneyimini şöyle aktarır: "Vronski, Karenin ile konuşmasından sonra düelloya karar verince, benim için hiç beklenmedik bir iş yapmıştılar. Romanlarımın kahramanları, yaşamda nasıl yapmaları gerekiyorsa öyle davranır, hem de yazarın bunu kendilerinden hiç beklenmediği bir ânda."[3]

Yeni hayat teklifinin başarısız uygulanması ise şablon, karton tiplerdir. Böyle hâllerde yazar, verili ve tartışmasız doğruların peşinden gider. Burada kahraman bir doğruyu, bir ideolojiyi temsil eder. Kendisinden başka sese izin vermez; metne de tek sesli, dizgisel bir kurgu hâkimdir. Tipler, her türlü zaaftan soyutlanmış, ayakları yerden kesik, ideal ve ütopik figürlerdir; yaşayan değil, temsil edendir. Bu yüzden hayatta örneği görülmeyen, olması arzu edilen figürlerdir. Hayatla bağları kopuk, felsefi, ideolojik bir önermedir. Ortalıkta dolaşan bir insan değil, görüştür. Yeniden yaratma değil, sahibinin sesidir. Metne monolojik bir didaktiklik hâkimdir. Bir yaratma değil, ideolojik bir tasarımdır. Tip, söylemin nesnesidir, apaçık bir görevlidir ve yazarın mütehakkim bilinci doğrultusunda hareket eder. Tiplerin davranışları yazarın doğrularına indirgenmiştir. Burada sorun tipin bir felsefi görüşe sahip olması değildir; onun etrafındaki her nesnenin bu görüşü haklı çıkaracak bir iş-

levle donatılmasıdır. Çünkü eserin temelini oluşturan tema/düşünce, insani bir durum olarak ortaya konamamıştır. Âdeta insanların gözüne soka soka bir gerçek anlatılmaya çalışılmıştır. Kuşkusuz her yazarın, yaşama ilişkin ahlaki, felsefi tavırları şöyle ya da böyle esere yansıyacaktır. Bunda garipsenecek bir yan yoktur. Ama bu, okurla birlikte çıkılan bir serüvenle varılacak bir tutum olduğunda anlam ifade eder. O doğruyla, düşünceyle, okurla kurulacak insani bağla çizilen karakterlerin sevinçlerine, acılarına okur ortak edilerek ancak bir yere varılabilir.

Kuşkusuz, yazınsal bir yapıttaki karakterin önemi, yazarın esere verdiği anlamla doğrudan ilişkilidir. Kimi yapıtlarda karakterin bizatihi kendisi ana izlektir. Yazar burada kişilik yüceltilmesine gider, psikolojik tahliller yaparak altını çizmeye çalıştığı bu figürü öne çıkararak, her nesneyi, mekânı, olayı karakter için kullanır. Burada amaç, tümüyle karakterin kendisidir. Özellikle 19. yüzyıl romanlarında bu tutumu sıklıkla görürüz. Eser boyunca karakterin her hâli, insani durumları, olay karşısında aldıkları tavır en ince ayrıntısına kadar metne yansır. Öykü, ister kişinin bilincinden anlatılsın ister olaylar ve davranışlar üzerinden anlatılsın, özne her zaman karakterin kendisidir. Yazar eserini tümüyle karakterin hayatına, düşüncelerine tanıklık üzerine kurar. Özellikle toplumcu gerçekçilerin "olumlu tip" modeli ilginçtir. Bu tip, kitleleri bilinçlendirip devrim yoluna kazandıracak önder-kahraman tipidir. Ortak iyilik adına, kişisel olanı aşan, toplumcu idealler için hareket eden bir tiptir. Burjuva edebiyatında olduğu gibi, kötümser ve yalnız değildir. Karakterler, içinde yaşadıkları toplumu değiştirmeye, dönüştürmeye çalışırlar. Bu, bir anlamda bir önderlik deneyimidir. Kapitalist dünyanın yıkıcı, nihilist ve bireyci dünyasına yenilen karakterlerin tersine, bu karakterler, çürümeye boyun eğmez, direnir ve eyleme geçerler.

Bazen karakter, edebî bir eserin temel vurgusunun bir yan figürüdür. Amaç bir figürün karakterize edilmesi değil, çok temel insani bir durumun, duygunun, düşüncenin açıklanmasıdır. Bu, bir dünya görüşünün, bir duyuş, bir bilinç aktarma hedefinin aracı konumundadır. Örneğin yoksulluğu gündeme getirmek isteyen bir yaza-

rın, bir yoksulu metne taşıması gibi. Burada karakter temel izleğin (yoksulluğun), olay örgüsünün bir failidir, o kadar. Harold Blodget'in *kişileştirilmiş özellik* dediği bu durumda, metin boyunca karakterin yaşadıklarından çok, aktarılmak istenen durumlarla, duygularla ilgileniriz. Bu yapıtlarda her zaman kişinin/karakterin kendisi değil, altı çizilmek istenen duygu/durum öne çıkarılır.

Edebiyat dünyasında, kahramanın ve karakterlerin, yaşanan çağı ve onun anlayışını, eşyaya, olaylara bakışını "yansıttığı" genel kabul görmüştür. Kahramanı, yaşanan toplumsal koşullar belirler. Hem dünya edebiyatına hem ülkemiz edebiyat tarihine baktığımızda bu önermeyi destekleyecek pek çok örnek görmek mümkündür. 19. yüzyıl edebiyatımızda sökün eden alafranga tipler; 1940'lardaki küçük insan; 1950'lerdeki varoluşçuluk eksenindeki bunalımlı tipler; başkaldıran sanatçı tipler; 1970'lerin köy gerçekliği, işçi tipler; 1980 sonrası cinsel özgürlük arayışının yansıdığı tipler; postmodern karakterler; toplumsal değişim ve dönüşümün, değişen yazınsal anlayışların belirlediği karakterler/kişiler/tiplerdir.

Romanın tarihsel sürecine baktığımızda kahraman/karakter, hep önemli olmuştur. Yeni romancıların karakteri yok etme çabaları akim kalmış, postmodern açılımlar da dahil romanda karakterin önemi hep sürmüştür. Hatta pek çok roman, haklı olarak karakterleriyle anılır. Çünkü bir karakter yaratmak en çok romanın yapısına uygundur. Çünkü romancının önünde sayısız sayfa vardır. Kahraman doğar, büyür, mücadele verir. Bu süreçte yazar karakterini pek çok açıdan olay, davranış, eylemle tanıtır. Doğrusu yüzlerce sayfalık bir romanı karaktersiz kurgulamak zordur. Çünkü üç yüz sayfalık salt bir atmosfer hem fiziken hem de anlatı tekniği açısından imkânsızdır. Dolayısıyla kahramanlar, romanda her zaman önemli olmuştur.

Oysa modern öyküde karakterin önemi ve konumu, sürekli değişmiş, yeni anlayışlarla birlikte gitgide azalmıştır. Öykünün temel öğelerinin karakter, eylem, tema, atmosfer olduğunu biliyoruz. Yazar bu öğelerden hangisini öne çıkarırsa öyküsü de öyle şekillenir. öyküde karakterin önemi yazınsal seçimle eş değer bir serüven izlemiştir. Özellikle portre öykülerde her şey karakter üzerine yoğun-

laşır. Amaç, sadece karakteri ortaya çıkarmak ve parlatmaktır. Dolayısıyla karakter, öykünün olmazsa olmazıdır hatta öykünün varoluş sebebidir. Olay öykülerde olayın kendisi önemli olmakla birlikte yine de karakter baskındır. Tolstoy'un, ölüm karşısındaki insanın çaresizliğini, sevgisizliğin neye mal olduğunu ve hayatın gerçeklerini keşfeden kahramanın yaşadıklarını anlattığı "İvan İlyiç'in Ölümü" öyküsü, karakterin öne çıktığı tipik portre öykücülüğünün başyapıtlarından biridir. Tümüyle karaktere odaklanmış öykü, İvan İlyiç'in bütün hayatını aşama aşama gözler önüne serer. Kuşkusuz bunda uzun öykü olmasının da payı vardır.

Karakterin geri planda kaldığı asıl anlatım yöntemi ise atmosfer, durum öyküleri olmuştur. Bu yöntemde atmosfer öne çıkarken, karakter geri planda silik kalır. Karakter simgesel özellikleriyle öyküde yer alır. Bu tür öykülerde karakter, ya çok temel bir özelliğiyle ya da metoforik bir yaklaşımla sunulur. Kafka'nın çizdiği karakterler, daha çok bir atmosferi, bir doğruyu ortaya çıkarmak için oluşturulmuş, soyut, sembolik tiplerdir. Ortalıkta bir bilinç olarak dolaşırlar. "Avcı Gracchus" öyküsündeki kahraman, ölmüş ama "öte"ye gidememiş, ölümde bile rahata, huzura erememiş sembolik bir kurgudur. "Çiftlik Kapısına Vuruş" öyküsünde, bir çiftlik kapısına vuruş etrafında, baskı, otorite ve adalet sorgulaması yapılır. Belirgin bir karakter ortaya konmaz. "Bir Akademi İçin Rapor"da insan olmuş bir maymun, "Değişim"de hamam böceği olmuş bir insan anlatılır. Kafka'nın tüm bu kahramanları, anti kahramanlardır; yenilmiş, silik ve dışarıdadır.

Öykü genelde bir şeyin olup bitme ânını anlatmaz. Tam tersine tüm olmuş bitmişleri temsil edecek bir anıyı, bir durumu anlatır. Karaktere de böyle yaklaşılır. Onun özsel önemini ortaya çıkaracak bir enstantaneyle bütün hayatı ortaya konur. D.H. Lawrence, "Gül Bahçesindeki Gölge" öyküsünde, yıllar sonra kasabasına döndüğünde, eski sevgilisini gören kadının yaşadığı hayal kırıklığını anlatır. Parkta karşılaştığı delirmiş erkek, eski sevgilisini tanıyamamıştır. Küçük anılarla adamı ve kaçırılmış aşkı öğreniriz. Öyküde bir hayat değil, hayatın küçük bir kesiti aktarılır. Ama bu kesitten bütün bir

hayatı kestirebiliriz. Zaten iyi öyküler, hayatın kristalize olmuş bir ayrıntısını gün yüzüne çıkartıp hayatı temsil eden büyük bir fotoğraf hâline getirir. Önemsiz, sıradanmış gibi gözüken karakterler ve olaylar, böylece edebî bir kalıcılığa ulaşır. Bu ise hayatın kırılma anlarını, boşlukları yorumlamak anlamına gelir. Öykü, parçadan, kesitten bütünü hissettirme sanatıdır. Ama öykü bittiğinde bir parça, kesit değil okurda bir bütünlük hissi oluşur. Böylece öykü karanlıktaki duyguları, durumları açığa çıkarır, aydınlatır. Çünkü öykü, boşluklara eğilirken okura fark edemediği diğer boşlukları anımsatır. Bütün bu duyguyu, izlenimi yaratan, kurulan atmosferdir.

Konuşmalara dayanan öykülerde diyalog aracılığıyla; bilinç akışında zihinsel/içsel yolculuklarla; olay öykülerde eylemlerle karakter özellikleri öne çıkar. Genel anlamda ise karakter özellikleri çoğunlukla betimlemeyle ortaya konur. Ancak biraz önce de söylediğimiz gibi durum ve atmosfer öyküleriyle karakter çizimi öyküde yeni bir anlama kavuşmuştur.

Romancı kadar geniş bir imkânı olmayan (ne sayfası ne zamanı) öykücü "kestirmeden" gitmek durumundadır. Burada, seçme ve temel özelliğin öne çıkarılması devreye girer. Bir karakterin ilginç bir yanı, çarpıcı bir duygusu, hareketi, eylemi öyküleştirilir. Peki, bir karakter sunumu için bu yeterli midir? Evet, çünkü bazen küçük bir davranış, tek bir cümle bile karakterin bütün kimliğini ele verebilir, onu temsil edebilir. Öykücü, bütün kişiliğini izah edebilecek bir mimikle bile bunu yapabilir. Önemli olan bu seçiştir ve temel özelliğiyle ona hayatiyet kazandırmaktır. Karakteri temsil edecek cümleyi ya da davranışı bulmaktır. Okurda kahramanın bu hareketiyle ilgili duygudaşlık yaratabilmektir. Bütün bunlar da öykünün kimi zaman imgesel bir yaklaşımla kurgulanmasını zorunlu kılar.

Görüldüğü gibi karakter, öykünün olmazsa olmazı değildir. Hatta öykü bazen bir karaktere bile ihtiyaç duymaz. Onun işi bir hava, bir atmosfer, bir dünya yaratmaktır. Çünkü öyküde sadece karakter aramayız. İnsani bir duyuş, hissediş, coşku, hüzün de ararız. Kişilerden çok, insani özellikler bizi çeker. Öyküde karakter, bulunmasıyla değil, ancak insani fonksiyonlarıyla bir anlama kavuşabilir.

Yukarıda söylediğimiz gibi, roman hâlâ bir kişilik yaratma sanatı olarak varlığını sürdürmektedir. Zaten çoğunlukla okuduğumuz bir romandan geriye karakterler kaldığını biliyoruz: Don Kişot, Don Juan, Hamlet, Faust, Robinson Crusoe, Madam Bovary, Werther, Raskolnikov... Her ne kadar Kafka, Joyce, Faulkner gibi yazarlarca kahraman yüceltimi terk edilip anti-kahramalar öne çıksa da modern yaşamın parçalanmış kişilikleri olarak yine de bu eserler bir *persona* takdimidir. Felsefi ve psikolojik bir derinlik kazanmışlardır, o kadar.

Oysa okuduğumuz öykülerden geriye, romanda olduğu gibi belirgin karakterler kalmaz. Bir duygu aktarımını, küçük bir sahneyi hatırlarız da, *persona*yı fazlaca hatırlayamayız. Çünkü modern öyküde, karakter yüceltimi görülmemektedir. Daha çok durumlar ve olgular öykünün konusu olduğundan, karakter değil onun zihni, bilinci, düşüncesi öyküde öne çıkmaktadır. Eskiden olaylar, durumlar, karakteri belirginleştirmek için kullanılırken, şimdi tümüyle silikleştirmek, neredeyse görünmez kılmak, hatta önemsizleştirmek için kullanılmaktadır. Bu nedenle bir öyküyü okuduğumuzda belirgin bir karakter değil, soyut, silik, sembolik bir figür kalır geriye.

Bu elbette öykü sanatının yapısıyla ilgili bir durumdur. Bu bağlamda öykülerdeki karakterlere baktığımızda aynı gerçekle karşılaşırız. Ama yine de öykü dünyasının unutulmaz tipleri, karakterleri yok değildir. Modern öyküye küçük insan tipini kazandıran Akaki Akakiyeviç (Nikolay Gogol, "Palto"), ölen oğlunun acısını kimseyle paylaşamayınca ahırda tüm duygularını ata anlatan kızak sürücü İona (Anton Çehov, "Acı"), tiyatrodaki hapşırığı ölümüne neden olan memur İvan Dimitriç (Anton Çehov, "Memurun Ölümü"), değişime karşı direnci temsil eden Miss Emily (William Faulkner, "Emily İçin Bir Gül") öykünün ölümsüz karakterleri olarak yerini almıştır.

Bizde de pek çok unutulmaz öykü karakteri vardır: Samipaşazâde Sezai'nin "Pandomima" adlı öyküsünde görevi herkesi güldürmek olan ama sonunda intihar eden Pandomim Paskal; Ömer Seyfettin'in, şöhret düşkünü, kişilik, kimliksiz, yarı aydın tipi Efruz Bey; Halit Ziya'nın "Şadan'ın Gevezelikleri" öykülerinde anlattığı Avrupa hayranı Şadan ve "Aşka Dair" öyküsündeki Hafız

Nevzat; Refik Halit'in aynı adlı öyküsündeki hayat kadını Yatık Emine; Sabahattin Ali'nin "Hanende Melek" öyküsünde Melek'e tutulan davavekili Hüseyin Avni; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendinin Rüyaları" öyküsündeki Abdullah Efendi; Memduh Şevket Esendal'ın "Hayat Ne Tatlı" öyküsündeki Hâfız Nuri Efendi; Vüs'at O. Bener'in "Havva" öyküsündeki Havva; Hulki Aktunç'un "Bir Yer Göstericinin Hayatı"ndaki Krista; Oğuz Atay'ın Beyaz Mantolu Adam'ı; Mustafa Kutlu'nun pek çok öyküsünde gündeme getirdiği Kambur Hafız; Füruzan'ın "Ah Güzel İstanbul" öyküsündeki Cevahir; Ayfer Tunç'un "Aziz Bey Hadisesi"ndeki Tamburi Aziz Bey; Hüseyin Su'nun "Giden Gün Ömürdendir" öyküsündeki Nafiz Bey, Ramazan Dikmen'in "Afife Abla'nın İncileri" öyküsündeki "Afife Abla" Türk öykücülüğünün ilk akla gelen unutulmaz karakterleri olarak anılabilir.

Öykü yapısı gereği artık ille de bir karakterde yoğunlaşmıyor. Bir damla gözyaşı, sallanan bir mendil, acı bir vapur çığlığı sadece ve sadece bunlar onun konusu olabilir. Bu nedenle karakter bir başına onun için önemli değildir. Ama kuşkusuz bütün bunlardan, öykünün insanı dışladığı sonucu çıkarılamaz. Çünkü öykü tam da burada, duyan, hisseden, kavrayan insani bir düzlemde var olabiliyor, anlam kazanabiliyor. Değilse insani durumları sorgulamayan, bizi rahatsız etmeyen, bir teklifi ve sunumu olmayan insansız bir öykünün/metnin ne anlamı olabilir ki? Öykü de zaten bu yüzden var, biz de yüzyıllardır bu yüzden hikâye anlatıcısına ihtiyaç duyuyoruz: Kendi hikâyemize bakmamıza imkân verdiği için.

---

[1] Dostoyevski, *Mektuplar*, Ararat Yay., 1. Baskı 1967, s. 89.

[2] Mihail Bahtin, *Sanat ve Sorumluluk*, Ayrıntı Yay., 1. Baskı 2005, s. 20.

[3] Avner Ziss, *Estetik*, Hayalbaz Kitap, 1. Baskı 2009, s. 85.

HİKÂYE, EPİK VE ŞİİRSELLİK

George Lukács "mutlak yalnızlık içindeki insanın dili liriktir, yani monolojik" derken, kendi iç sesinin peşine düşen anlatıcıların varacağı yeri de işaret ediyordu. Gerçekten de modern insanın yalnızlığı dile getirilmek istendiğinde, öykücüler, lirizmin kapısını çalarlar. Çünkü içsel gerilim yansıtılmaya çalışılırken düzyazının mevcut olanakları yetersiz kalır. Metinde dışsal dünyayla bağları kopuk içsel bir derinlik hedeflenirken ritimle yoğunlaştırılmış bir anlatı kurulmaya çalışılır. Dramatik durum, çatışma, içe yöneliş dille gerilimi artırmış, dışsal dünyanın figürleriyle ilişkiler bu bağlamda kurulmuştur. Artık dış dünyanın olayları anlatılmamakta, sadece yorumları yapılmakta, etkisi aktarılmaktadır. Anlatımın ağırlığı, tümüyle dilin gücüne yaslanmıştır. Duygunun, coşkunun temsili, iç sesin tam olarak yansıtılabilmesi için gerilimin sürdürülmesi gerekir. Burada hikâye geri plandadır, siliktir, duygular daha plandadır. Amaç, bilgi değil, duygu aktarmaktır. Böylece okurun içten bir anlatımla aktarılan duyguyla özdeşleşmesi arzulanmaktadır. Anlatıcı duygu ânının sesiyle konuşmaktadır. Öykücü, yaşamsal deneyimi, lirik bir biçimle dışlaştırmak ister. Bir başka deyişle, öznel duygular anlatılmakla birlikte, okurla bir duygudaşlık yaratılmak istenmektedir. Metinde minimal bir anlayış hâkimdir; hem karakter hem de çevresel şartlar en aza indirgenmiştir. Olaydan, hikâye anlatmaktan uzaklaşan öykü; yoğunluk, ritim ve imgesel tercih-

lerle coşkulu bir anlatıma yaslanmıştır. Duygu yoğunluğu ve "ben"e odaklanan öykü; betimlemeler, eğretilemeler ve imgelerle oluşturulmaktadır. İşte tüm bu özellikler onu kaçınılmaz olarak düzyazının gerçekliğinden uzaklaştırıp şiire, onun imkânlarına başvurmasını kaçınılmaz kılar: Şiirsellik tam da budur.

Yalnızca öykü değil, tarihsel süreç içerisinde pek çok sanatsal ürünün şiirin o büyük deneyim, imkân ve doğasından etkilendiğini biliyoruz. Aslında bunda garipsenecek bir yan da yok. Çünkü "insanlığın en sahici dili" olan şiir, o müthiş doğasıyla pek çok yazınsal tür ve sanat için çekici, büyülü bir etki yaratırken onlara değerlendirilebilir "malzemeler" de sunuyor. Bu sanatlar ve türler de kaçınılmaz olarak şiirin imkânlarını değerlendiriyor. İşte şiirsellik kavramı, tam da burada hayatiyet kazanıyor. "Şiirsellik" sadece şiirin doğası için değil, pek çok durum, disiplin, tür için de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. İnsanlar belli bir akışkanlığın, çarpıcılığın, güzelliğin yakalandığı sanat ürünlerine şiirsel sıfatını yakıştırıveriyorlar: "Şiirsel roman", "şiirsel öykü", "şiirsel sinema". Bu hâliyle sanatsal ürünler için yakıştırılan bu sıfat, 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 güzellikle dayanak bulunuyor. İnsanlar böylece beğeni ve sahiplenimlerini "şiirsel" kelimesiyle ifade ediyorlar.

Pek çok sanat ve yazınsal tür için kullanılan şiirsellik kavramının, öykü sanatının modern disipliniyle birlikte daha kabullenilebilir bir anlama kavuştuğunu söyleyebiliriz. Çünkü günümüzde artık geleneksel formunu terk ederek imgesel, soyut anlatımın peşine düşen öykü, Miller ve Slote'nin tespit ettiği "anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı" özellikleriyle şiirin doğasına daha bir yaklaşmıştır. Modern öykü, kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken, konuşma diline uzak durarak, vurucu ve net bir anlatımı arıyor. Sese yönelik ritim çabalarıyla, akışkanlık ve sözdizimi titizliğiyle, kelime dokusunu gözeten işçilikle şiirselliğe ulaşılıyor. Bütün bunlar da tartışılmaz bir şekilde şiirin ve öykünün doğasının benzerliğini gün yüzüne çıkartıyor. (Julio Cortázar: "Öykü ile

şiirin yaratılışı, doğuşu aynıdır: Birden ortaya çıkan bir yabancılaşma 'normal' düzeneğini yerinden oynatan bir değişim.")[1]

Şiirsel öykülerde soyut ve imgesel bir anlatım tercih edilir. Bu öykülerde, dil işçiliği iyice incelmiş, felsefi boyut derinleşmiş, anlam soyutlamalarla zenginleştirilmiş bir hâldedir ve okurdan dikkat/çaba isteyen biçimsel bir yapı oluşturulmuştur. Evet, biçim ağırlık kazanmıştır ama öykülerde geometrik bir kuruluk, suni bir çaba hissedilmez. Anlamı silecek bir arayış yoktur. Tam tersine yoğunluk ve şiirsellikle anlam parlatılmıştır. Akışkanlık, şiirsellik ve yoğunlukla oluşturulan öykülerde, anlam öbekleri simgesel ifadelerle temsil edilir. Kuşkusuz bu da yazarın anlamı çok katmanlı bir düzeye ulaştırma amacından kaynaklanır. Söylenmek istenenler düz, yaygın ve ilk anlamlarından ziyade, farklı, çok katmanlı bir biçime dönüştürülerek anlatılır. Bu da metne hem felsefi derinlik hem de anlamsal yoğunluk kazandırır. Yoğunluk, anlam zenginliği, vuruculuk, netlik arayışları soyutlamalara, simgelere, göndermelere, bilinçaltı çoğaltmalarına ihtiyaç duyar. Tümüyle dış gerçekliği temsil eden bir dünya çizilmez. Dış ve iç gerçekliğin ortalaması metne yansır. Burada amaç, anlamı örtmek değil, çağrışımı bol araçlara gönderme yaparak anlamı zenginleştirmektir. Bu araçlarla okuyucunun muhayyilesi ve dikkati yardıma çağrılır, paylaşım artırılmaya çalışılır.

"Şiir olmayan bir şey edebiyata niçin girsin" diyen Virginia Woolf, bunun düzyazıda ancak doygunluk, fazlalıkları atma, seçicilik tutumlarıyla mümkün olabileceğini düşünür: "Bütün fazlalıkları, ölü parçaları, lüzumsuzlukları elemek istiyorum; bunu yaparken ânı tümüyle vermek; içinde ne varsa. (...) Edebiyata şiir olmayan bir şey neden sokulsun –yani, doygun olmayan? Romancılara bu yüzden kızmıyor muyum? Hiçbir şeyi seçmedikleri için? Şairler arındırmak yoluyla başarıya ulaşmıyorlar mı; hemen hemen her şey dışarıda bırakılıyor. Ben hemen her şeyi kapsamak istiyorum ama gene de doygunlaştırmak."[2] Böylece Woolf, düzyazıda "şiirsellik" için hem şiirdeki gibi fazlalıklardan arınma hem de romandaki gibi her şeyi kapsama gerekliliğini ortaya koymaktadır. Özetle Woolf, romanla şiir arasında bir form arayışı içerisindedir. Virginia Woolf, "Sanatın Dar

Köprüsü" başlıklı ünlü makalesinde şiirin ve romanın konumuna bakarak "yeni bir türün" ortaya çıkacağını ileri sürer: "Düzyazıyla yazıldığı hâlde biçeminde şiirin pek çok özelliğini taşıyan bir tür olacak bu. Şiirin coşkusuyla düzyazının aleladeliğini birleştirecek. Dramatik olacak, fakat oyun olmayacak. Okunacak, oynanmayacak. Saf ve yalın şiirin şu anda dile getirmeyi atladığı ve tiyatronun da aynı şekilde pek konuksever davranmadığı duyguları ifade edecek."[3]

Katherine Mansfield'ın da Virginia Woolf gibi benzer bir düzyazı arayışı içerisinde olması ilginçtir. Mansfield hem şiir olmayacak, hem düzyazı olacak hem de şiirin bütün özelliklerini taşıyacak bir tür arayışı içerisindedir. O da tam adını koyamaz ve sadece "özel düzyazı" diyebilir. Mansfield, günlüğüne şu notu düşer: "Ama özellikle, sana bir çeşit ağıt yazmak istiyorum... belki şiir değil. Düzyazı da değil belki. Hemen hemen kesinlikle bir çeşit *özel düzyazı* olacak bu."[4] Ne var ki günümüzde ne Virginia Woolf'un ne de Katherine Mansfield'ın sözünü ettiği "özel düzyazı" gün yüzüne çıkmış değil. Ama yazarların hem şiirin imkânlarından yararlanma hem de düzyazı olarak kalma arzuları devam ediyor ve bu da lirik/şiirsel yaklaşımlarla sürüyor.

Kuşkusuz öykü, ne kadar şiirin doğasına yaklaşırsa yaklaşsın ne kadar şiir özellikleri taşırsa taşısın, bütün bu yakınlaşmaya karşın yine de hiçbir şekilde 'şiir' olamaz, kendisi olarak kalır. Çünkü yazınsal türlerin kuruluş, işleyiş düzeneği, estetik ve biçimsel yapısı, işin en başında, daha sanatçıda "oluş" aşamasında farklılaşır. Bu oluş, elbette hazır bir kalıba dökülecek kadar otomatikleşmiş değildir; ancak duygunun, düşüncenin şekillenişi estetik bir yapı üzerine oturur. Bir başka deyişle yaratım süreci, oluş süreci, yazınsal tür tercihiyle bir şekilde ilişkilidir. Tüm türsel karakterler eserde bir şekilde tezahür eder. Türlerin birbirine uzaklığı veya yakınlığı, oluş sürecindeki yansımalara sıkı sıkıya bağlıdır. Böylece yazınsal türlerin farklılığı daha oluş sürecinde başlar. Bu bağlamda bir öykücü, bir öyküyü asla bir "şiir" gibi yapılandıramaz. Bir öykü yazıyormuş gibi bu "oluş"a teslim olur. Ancak yazdığı öyküde şiirsel etkiyi gözetebilir. Bir başka deyişle şiirin imkânlarından yararlanabilir ve

oluş süreci yazara bu biçimsel tercihi dayatabilir. Ancak ortaya çıkan metin, şiir olmaz, öykü olur. Öykünün cümleleri de dize olmaz ama ortaya bir şiir etkisi çıkar. Şiirsellik budur. Şiir ve öykü arasındaki bu yakınlaşmanın tüm öyküler için geçerli olduğunu söylemek tabii ki doğru değil. Örneğin "olay öykü"de bu yakınlaşmadan söz etmek zordur. Ama "durum öyküleri"nde, "atmosfer öyküleri"nde bu ilişkinin daha da yoğunlaştığını söyleyebiliriz.

Kuşkusuz bu ilişkileri eserin zorunlu açılımı olarak değerlendirmek gerek. Çünkü bilindiği gibi bir sanatçının elindeki malzeme, kendi gereklerini, biçimini de belirlemektedir. Bu nedenle bir eserin kendi gerekleri onu bir başka yazınsal türe yaklaştırır ya da uzaklaştırır. Örneğin bir hikâye, yoğun bir dil ve imgeyle öyküleştirildiğinde bu öykünün şiire yaklaştığını söylüyorsak; aynı şekilde hikâye, sürekli diyaloglardan oluşan bir örgüyle öyküleştirildiğinde bu öykünün oyuna yaklaştığı söylenebilir. Aslolan eserin olmazsa olmaz biçimini yakalamak, ona uymaktır. Burada kastedilen modern öykünün yeni açılımlarının öykücüleri şiirsel anlatıma zorladığı gerçeğidir. Yoksa "şiirsellik" elbette öykünün olmazsa olmaz gereklerinden değildir.

Bu yaklaşımları gözden kaçıran bazı öykücüler, iyi öykünün ille de "şiirsel" olacağı gibi bir yanlış anlayışa kapılarak öykülerine âdeta şiirselliği "dayatırlar". Bu zorlama, öyküyü, şiirleştirmeye yetmediği gibi onu içi boş artistik biçimsel denemeler karmaşasına bırakıp gider. Oysa 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.

Öyküde şiirsellik arayışlarının en riskli yanlarından biri melodram sınırlarıdır. Pek çok örneğine rastlayabileceğimiz gibi yazarın anlattığı konuyla içselleşerek duyguları abartması onu şiirselliğe değil melodramın sınırlarına yaklaştırır. Yenilgi yüceltimi, merkeze alınan düş kırıklığı bir yazıklanmaya dönüştüğünde, çalınan kapı melodramdır. Öykülerini coşkulu, duyarlı bir anlatıma yaslamak isteyen kimi öykücüler, bazen anlatımda serinkanlılığı koruyamayarak ağdalı romantizme sürüklenirler. Bu yüzden metinler zaman

zaman sulugöz bir romantizme dönüşür. Oysa yazar, ne kadar içten olduğunu göstermek için duyguları abartırsa eserin paylaşımını o kadar azaltır. Duygulara abanarak belki kestirmeden gidilebilir, ama bu yol kolaycılıktır. Aslolan, kelimelerin gücünden hareketle o duyguları verecek anlamı sezdirmek, anlatmaktır. Başarılı yazarların bunu bir tavırla, ses tonuyla, çarpıcı bir diyalogla yaptığını görürüz. Bu tür bir yaklaşım etkiyi daha da derinleştirmekte ve vurucu kılmaktadır. Eğer duygu yoğun anlar, peşinde koşulan izlekler, estetik bir bütünlük içinde, soyutlanıp simgeleştirilerek verilirse paylaşım ve vuruculuk artar. Böylece biz bir tavırdan, bir eylemden kahramanın ruh hâlini çıkarabiliriz. Aksi hâlde yazarlar için şiirsellik arayışı niteliksiz bir ürünün oluşmasına neden olabilir.

Öykücülüğümüzde Halit Ziya Uşaklıgil, Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Selim İleri, Füruzan, Selçuk Baran, Nursel Duruel, Murathan Mungan, Özcan Karabulut, Jale Sancak, Aslı Erdoğan, Nazan Bekiroğlu, Nalan Barbarosoğlu, Gökhan Özcan şiirsel dili önemseyen öykücülerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, öykülerinde, öykü-şiir yakınlaşmasının en başarılı örneklerini verir. "Şiirsel öykü" tanımı, tam da onun öykülerinde anlamını bulur. Sanki öykülerin her satırının bir şair elinden çıkma olduğunu hissettirmeye çalışır. Gürül gürül akan bir coşkuyla, kendini dizginleyemeyen büyük bir anlatıcı görünümü sergiler. Şiirselliği önemseyen bir başka öykücü de Füruzan'dır. Füruzan, insan ruhunun gizlerine eğilerek, bireyin zihninde, yüreğinde akıp giden hayatları, duygu ve düşünceleri, oluşumları, birikimleri şiirsel bir dille ifade eder. Hüznü, yenilmişliği, abartılı bir duygusallıkla değil; hikâyenin bütününe yayılmış bir "atmosfer"le, tasvir ve eylemlerle verir. Hüzünlü ve dokunaklı hayat, durum, âdeta hikâyenin dokusuna nakşedilir. Gerilim, ritim, akışkanlık tüm metni kuşatır. Yoğun duygusal sahneler, melodram sınırlarından uzak tutulur. Şiirsellik ve ritim, Nalan Barbarosoğlu öykülerinin en temel öğeleridir. Öykülere coşkulu bir şiirsellik hâkimdir. Bir yüzleşme öyküsü yazdığı için iç monolog baskın bir anlatım tercihi olarak öne çıkar. Ritmi, hem atmosfer yaratmada hem de akışkanlıkta bir araç olarak kullanır. Öyküler şiirseldir çünkü

onun öyküleri ritmik bir iç düzenle oluşturulur. Öykü bir anlatıma (tahkiye) dayalı olmasına karşın, düzyazı olarak algılanmaya/tanımlanmaya direnir. Bu bağlamda, Nalan Barbarosoğlu'nun öyküleri, melankolik hâllerin şiirsel iç monologları biçimiyle oluşur.

Aslı Erdoğan'ın öyküleri de Türk öykücülüğünde şiir-öykü yakınlaşmasının iyi örnekleridir. Onun öykülerinde hikâye/olay tümüyle geride, arka plandadır ve öykü, daha çok düşünce ve bilinç düzleminde ilerlerken, şiirsel düzyazı diyebileceğimiz bir biçimle dışa vurulur. Gökhan Özcan öykülerinin büyük bir çoğunluğu lirizmin gücüne yaslanır. Lirik, şiirsel metinlerde, yaşama coşkusu, aşk, fanilik, yalnızlık duygusu dile getirilir. Konuşan somut biri değil, soyut bir iç sestir ve tümüyle bir iç döküştür. Bu şiirsel iç döküş, bir anlamda hayatla hesaplaşma/yüzleşme manifestosu gibidir ve sonuçta hayat, düzen ve çağ üzerine, yoğun, derinlikli, çok katmanlı bir yapıdadır. Duygunun ve acının yaralayıcı, lirik sesi, çığlığın, kapanmışlığın, kapatılmışlığın imgesel ifadesi olur. Yoğunluk, ritim ve imgesel dille oluşturulan metnin vardığı yer ise şiirselliktir.

Öykünün, şiirin imkân ve doğasına yaklaştığını söylerken (şiirsellik), şiirin de tarihsel süreç içerisinde öykünün birikim ve doğasından yararlandığını (öyküleme) belirtmemiz gerekir. Burada herhangi bir olay, olgu, durum ve 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 biçimine yaslamıştır o kadar. Bunların yaygın olarak epik şiir olduğunu görürüz. Özelikle uzun şiirlerin hikâyeye gereksinimi olduğu ve hikâyenin ritmi, devamlılığı sağlayan temel bir işlev gördüğü gözlenir.

Mesnevilerde, divanlarda, halk hikâyelerinde şiir ve hikâye iç içe geçmiştir. Bunlarda, hem düzyazı hem şiir yer alır. Son dönem edebiyatımızda da bu yakınlaşmanın sürdüğünü görürüz. Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Nâzım Hikmet ve özellikle ikinci yeni şairleri (Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç) bu bağlamda şiirler yazmışlardır.

Yakın dönemde ise anlatımcı (narrative) şiir yazan şairler: Şavkar Altınel, Roni Margulies, Turgay Fişekçi anılabilir. Günümüz anlatımcı şairleri bu yönelimlerini niçin seçtiklerini izah ederken, anlatımcı şiirin "anlamlı ve hayata ilişkin" olduğunu savunurlar. Bu tarz şiirler; duru, açık, imgeye mesafeli hikâyeye odaklanmış şiirlerdir.

Roland Barthes şiir ile düzyazının ilişkilerine tarihsel süreç içerisinde bakarken çağdaş şiir anlayışıyla birlikte şiir ile düzyazının, şiir ile hikâyenin arasının açıldığı tespitini yapar. Oysa Barthes'e göre, klasik şiir ile hikâye/düzyazı iç içedir. Aralarına kalın, belirleyici çizgiler çekmek zordur. Zaten şiir o dönemde farklı bir dil olarak algılanmaz. Sadece düzyazının süssel bir çeşitlemesidir: "Klasik şiir düzyazının süssel bir çeşitlemesi, bir *sanat*'ın (yani bir uygulayımın) meyvesi olarak duyumsanırdı yalnızca, hiçbir zaman farklı bir dil olarak ya da özel bir duyarlığın ürünü olarak duyumsanmazdı. O zaman şiir her türlü anlatma biçiminde öz olarak bulunan gücül bir düzyazının süssel, anıştırıcı ya da yüklü bir denkleminden başka bir şey değildir. 'Şiirsel', klasik çağlarda, hiçbir genişlik, hiçbir duygu derinliği, hiçbir tutarlılık, hiçbir ayrı evren belirtmez, yalnızca sözsel bir uygulayım"dır.[5] Roland Barthes, çağdaş şiirin günümüzde bu özelliklerinden tümüyle uzaklaştığını, başka bir şeye dönüştüğünü belirtir: "Şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir düzyazı değildir. İndirgenmez ve kalıtımsız bir niteliktir. Özellik değil, tözdür artık."

Jorge Luis Borges, Roland Barthes'le benzer bir düşünce içerisindedir. O da şiir ile hikâye/düzyazı arasındaki mesafenin günümüzde açıldığını düşünmektedir. Hem şair hem de öykücü olan Borges, şairlere epiği önerirken, temel düşüncesi şiir ve hikâyenin birlikteliğidir. Borges "Hikâye Anlatımı" başlıklı konferansında[6] *İlyada*, *Odysseia*'dan yola çıkarak günümüzde şiirdeki en büyük eksikliğin "epik" yazamamak olduğunu belirtir. Bu bağlamda "hikâye" anlatmanın önemine dikkat çeker. Yüzyıllardır hikâye anlatmanın ve dinlemenin insanın hafızasına yer ettiğini ekler. Son zamanlarda epiğin edebiyattan çekildiğini, iki yıkıcı dünya savaşı geçirmemize rağmen bunlardan hiçbir epik çıkmadığı tespitinde bulunur. Epiğin en belirgin özelliğinin hikâyeye yaslı anlatımı olduğu-

nu ifade eden yazar, geleneksel yapıda şiir ve hikâyenin farklı olmadığını, hem şiir söyleyenler hem de dinleyenler açısından bunların ayrıştırılamayacağını iddia eder. Borges'e göre insanlar, bir şekilde epiğe aç ve susuzdur. Bu bağlamda hikâye anlatmak ve şiir söylemek tekrar bir araya gelebilirse, o zaman çok önemli bir şey gerçekleşebilir: "İnsanların öyküler anlatmaktan ya da dinlemekten bıkacağına inanmıyorum. Ve bir öykünün anlatılması hazzının yanı sıra şiirin asaletinin ilave hazzını da alırsak, o zaman büyük bir şey gerçekleşmiş olacak."

Hiç kuşkusuz şairlere "hikâye"yi öneren Borges'in bu sözlerini, şiirin atladığı bir özelliği, bir imkânı hatırlatma olarak algılamalıyız; bir imkân, bir açılım olarak. Değilse şiir ve öykünün yazınsal tür olarak geldikleri yer düşünüldüğünde bir aynılıktan, bütünleşmeden söz etmek imkânsızdır. Kaldı ki şiir ve öykünün bu yazıda sıraladığımız yakınlaşmalarından daha çok, farklılıkları için kanıtlar bulunabilir.

---

[1] Julio Cortázar, "Öykü ile Yakın Çevresi Üstüne", *Adam Öykü* dergisi, Temmuz/Ağustos 1996, Sayı: 5, ss. 38-45.

[2] Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, Oğlak Yay., 1. Baskı 1995, s. 173.

[3] Virginia Woolf, "Sanatın Dar Köprüsü", Hüseyin Salihoğlu, *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Yay., 1. Baskı 1995, ss. 94-95.

[4] Katherine Mansfield, *Bir Hüzün Güncesi*, Can Yay., 1. Baskı 1994, s. 102.

[5] Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Metis Yay., 3. Baskı 2006, s. 40.

[6] Jorge Luis Borges, *Şu Şiir İşçiliği*, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 1. Baskı 2007.

ÖYKÜ DİLİ: GERİLİM VE PARADOKS

Dil tartışmaları, tarihsel süreç içerisinde, Ferdinand de Saussure'den Jacques Derrida'ya, Fredric Jameson'dan Roland Barthes'e kadar pek çok dilbilimci ve yazar tarafından anlam, ses, köken, temsil, yansıtma, işlev, gramer, söylem bağlamında, kimi zaman derinlikli/zengin, kimi zaman boğucu/karmaşık bir düzlemde sürdürülmüştür. Dil tanımları, ona yüklenen anlamlar, bu süreçte zengin bir birikim oluşturmuştur. Wittgenstein'la başlayan bu ufuk açıcı birikim, Ferdinand de Saussure'le yepyeni bir boyuta ulaşır. Dilbilim disiplininin en etkin isimlerinden olan Ferdinand da Saussure dili şöyle tanımlamıştır: "Dil, bir tabaka kâğıda benzetilebilir: düşünce kâğıdın önyüzü, ses ise arkayüzüdür; kâğıdın önyüzünü kestiniz mi, ister istemez arkayüzünü de kesmiş olursunuz. Dilde de durum aynı: Ne ses düşünceden ayrılabilir, ne de düşünce sesten."[1] Bu süreçte yapısalcılar dile yeni yorumlar getirirler. Öte yandan göstergebilim, yazınsal bir çözümleme ve okuma yöntemi olarak önemli bir dil tutumu sergiler. Artık metin incelemelerinde, eleştirilerinde dilsel yapılar, düzenekler, dilsel yapıların işleyiş biçimleri önemli olmaya başlamıştır. Roland Barthes, haz anlayışını temellendirirken gösteren-gösterilen, düzanlam-yananlam bağlamında dil olayına ilişkin seçkin görüşler üretir. Özellikle günümüzdeki postmodern yaklaşımlarla birlikte dil tartışmaları yepyeni bir boyuta ulaşır. Postmodern kuramcılar, dilin gerçekliği "temsil" eden değil, "kuran" bir işleve sahip olduğunu ileri sürerler.

"Yazınsal dil", dil tartışmalarının en önemli parçası olmuştur. Şiir dili, öykü dili, düzyazı-şiir ayırımı, bu tartışmaların odağında yer alır. Yazınsal metinlerde dil, sadece duyguları, düşünceleri aktaran bir "araç" değildir. Çünkü yazınsal dil bunların yanında yazarın sanat anlayışını, estetik tutumu da yansıtır. Kuşkusuz bu, biçemdir. Örneğin şiir ve öykü türü seçiminde ya da öyküdeki anlatım tercihinde (imgesel, sembolik anlatım gibi) dil kullanımı farklılaşır. Özellikle biçimsel yapıları ağırlıklı metinlerde dil, biçemin emrine girer ve yazar, bu biçem anlayışı doğrultusunda dili kurar. Dil bu metinlerde biçemin gereklerini yerine getirmeye çalışır. Giderek dil ve biçem iç içe geçer, birbirini belirler. Artık gündelik dil, sanat katma yükselmiştir. Yazarın kullandığı yeni dil, yeni sözcük değildir. Gündelik dilin sözcüğüdür; ama yazarın kullanımıyla yeni bir duruma kavuşmuştur. Bir başka deyişle, gündelik dildeki anlamını aşarak bir üstdile dönüşmüş, yeni bir anlam düzeneğine ulaşmıştır.

Dil aracılığıyla, düşüncedeki, ruhtaki çile, huzur, yangın, coşku dışa vurulur. Yazar açısından dil, sadece duygu ve düşüncelerin dışa vurulduğu bir araç değil, aynı zamanda biçimsel yapı oluşturmak, güzellik "yaratmak" için de kullanılan bir malzemedir. Bir başka deyişle yazar, dil aracılığıyla sadece bir aktarma değil bir inşa, yapı oluşturma peşindedir. Dil, yazarın biçim tercihine göre şekil alır. Bu, dilin, "araçsal işlevi"nin yazınsal eserlerde süratle kaybolduğu gerçeğini imler. Acaba dil, yazarın duygu ve düşüncelerini, biçimsel niyetlerini hakkıyla karşılayabilir, iletebilir mi? Dille özellikle genel fonksiyonu dışında insani hâller, duygular işaretlenmeye kalkışıldığında, amaçla sonuç arasında bir mesafe oluşmaktadır. Aslında bunda garipsenecek bir yan da yoktur. Çünkü insan ruhu elbette kelimelere sığmaz. Bu yüzden yazarlar ruh hâllerini, duygu titreşimlerini kâğıda dökmek isterken, amaç ve sonuç uzaklığıyla karşılaşırlar. Yazarlar, 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 her zaman bulamazlar. Çünkü o hâller dile geldiklerinde başka şeye dönüşmektedir. (Wittgenstein: Dil, düşünce-

yi örter.) Elbette dil gerçekliğin kendisi değil gerçekliğe yüklenen anlamlar, işaretler, simgelerdir. Max Frisch bu açmazı anlatırken dilin söylenmek isteneni değil, söylenebileni öne sürdüğünü belirtir: "Sözcüğe dönüşmüş her şeyin içinin belli bir ölçüde boşaldığını düşünmek bizi ürkütmesin öyleyse. Anlatılan yaşamın kendisi değildir. Ama anlatmak istediğimiz yaşamdır. Aynı heykelcinin çelik kalemiyle çalışması gibi çalışır dil de; gizli olanı, canlı olanı değil, boş olanı, söylenebileni öne sürer."[2] Edebiyatçıların ellerinde dilden başka araçları da yoktur. Yazarlar, hem dili kullanmak hem de onu aşmak gibi bir açmazı yaşarlar. Bu nedenle yazınsal eserler aynı zamanda dil serüvenleridir. Bu açmazı yaşayan yazarlar, bir anlamda dili yeniden yorumlarlarken, dilin yeni imkân ve sırlarını keşfetmek durumundadırlar. Kısaca dil, yazınsal üretim sürecinde bir gerilim unsuru olarak yazarın hemen yanı başındadır. Aslında bu durum, dil ile biçimsel bir yapı oluşturma peşindeki yazarı, herhangi bir kişiden ayıran temel olgudur. Çünkü öykücü dille aynı zamanda yeni bir gerçeklik de yaratır: "Dil, bir zamanlar bildiğimiz üzere, yalnızca isimlendirmekle kalmaz, aynı zamanda gerçekliği var eder: Dil, kelimeler ve gerçekte olup bitenlerin anlatımları, yani hikâyeler vasıtasıyla gerçekleştirilen bir canlandırma edimidir."[3]

Yazınsal türler içerisinde dille 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 bütün edebî türler bir dil serüvenidir. Bir çığlığı, bir heyecanı, bir gerilimi ya

da derin bir iç sızısını en vurucu şekilde anlatmayı hedefleyen öykücü, kuşkusuz dille aynı problemi yaşayacaktır. Öykünün, özellikle günümüzde ulaştığı nokta dikkate alındığında, öykücü de şairin yaşadığı paradoksu yaşar. Ama burada bir ayırıma dikkat etmek gerekir. Öykü, nihayetinde bir anlatıma yaslandığı için, dille arasındaki "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 insani hâlleri izaha kalkışmıştır. Bu anlamda öykü, düzyazı türleri içinde dille gerilimi şiirden sonra en şiddetli olan türdür. Peki öykü, gündelik dili hem reddetmeden hem de onu aşarak kendi dilini nasıl oluşturur?

Öykü hem fiziksel hem de duygusal bir atmosfer içinde var olur. Bu atmosferi yaratmanın birincil aracı ise dildir. Dil; olaylar, mekânlar ve duygular arasında bir biçim geliştirerek sözcüklerle, tümcelerle bir yapı kurar. Bu yapının iskambil kâğıdından mı yoksa mermerden mi olduğu, bu dil inşasının kaderini belirler. Tümce rastgele sıralanmış sözcüklerden oluşmaz. Mimari projenin gereklerine göre oluşur. Sözcük, cümle hâline gelmeden önce, tek başına sadece kendini temsil eder. Ama cümle hâline gelince bir başka gerçekliği, oluşu imler. Roland Barthes'ın dediği tam da budur: "Sözcükler herkesin malıdır, ama cümle yalnızca yazarın." Öyküde dilin gücü sadece kullanılan sözcüklerle değil, cümlelerle, belki daha çok, metnin bütününün oluşturduğu etkiyle sağlanır. Şiir için sözcük ne denli önemliyse 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 asli anlamlarına, gerçek fonksiyonlarına ulaşması, şiirde olduğu gibi bir başına olmaz. Sözcük, cümle ya da metin içinde kullanıldığında gerçek amaca hizmet eder. 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. Ludwig Wittgenstein tümce konusunda oldukça nitelikli düşünceler üretir: "Tümce bir sözcük karı-

şımı değildir. Nasıl müzik teması bir ses karışımı değilse. Tümcelerin toplamı dildir. Tümce, gerçekliğin bir tasarımıdır. Çünkü, tümceyi algıladığımda, onun ortaya koyduğu olgu durumunu tanırım. Ve tümceyi de, anlam bana açıklanmaksızın, anlarım. Tümce anlamını gösterir. Tümcenin özünde, bize yeni bir anlam üretebilmesi yatar. Tümce, söylediğini gösterir, yineleme ve çelişme ise hiçbir şey söylemediklerini."[4]

Kuşkusuz öykücü, sadece bir bilgi, anlam aktarıcısı olarak değil, bir güzellik yaratma, giderek bir "biçim yaratma" amacıyla dili kullanır. Bir sözcüğe, bir cümleye böyle bakar. Kendi kendine konuşmadığına, sadece düşünmediğine, yazdığına göre, en etkili biçimi bulmak ister. Ancak dil, onu kullanana bir güzellik olarak kendini sunmaz. Kendi olarak gelir. Dil herkese sadece kendi olanaklarını sunar. Yazar bunu hem gerçek anlamıyla, temsil gücüyle kullanmak hem de ondan yeni bir güzellik, biçim yaratmak durumundadır. Yazar, dili o hâliyle alır, farklı bir yapıyı inşa eder. Artık gündelik konuşmadaki anlamından bir başka şeye dönüşmüş, bir bildirişim aracı olmaktan çıkmış, yazının diline çevrilmiştir. Kuşkusuz yazar bunu da dilin yapısında mevcut iç katmanları açarak, zenginleştirerek yapar. Yazar, sözcükleri, başka bağlamdaki temsilinden koparıp kendi amacına uygun hâle getirir. Çağrışımlar, bağıntılar, göndermeler o amaca hizmet edecek şekilde kullanılır.

Öyküde dilin gücü "anlam"a yaslıdır. Burada dilin iyi kullanımıyla anlam parlatılır, billurlaştırılır. Böylece okuyucunun edindiği atmosfer derinleştirilip yoğunlaştırılırken anlatımda yalınlığa ulaşılmış olur. Başarılı öykücüler, sözcüklerin anlam zenginliklerini keşfederek, ses değerine önem verip dilin artık kaybolmaya yüz tutmuş anlam derinliklerini gün yüzüne çıkarırlar. Sözcüklerin anlam çeşitliliğinden, çağrışımlarından yararlanarak anlam açıklığıyla birlikte yan anlamlarını yakalamaya çalışırlar. Öykücüler bir anlam iletmeye çalışırken, öte yandan dilden, bir biçim, bir yapı oluştururlar.

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 anlatı atmosferi içinde (akış) metnin anlatım imkânlarını maksimize edecek bir yerindelikle kullanarak, sözcüğün en çarpıcı, en örtük fonksiyonlarını gün yüzüne çıkarır. Rasim Özdenören'in, "Ocak" adlı öyküsünde, mahpusluk sonrası evine dönen kahramanımız, öykü boyunca hep aile fertleriyle ilgilenirken karısıyla tek kelime konuşmaz. Öykünün sonunda karısı kahramanımıza 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 kelimeyle hem kocasına olan "sevgi"sini, hem "sitem"ini, hem de "özlem"ini ifade etmektedir. Bu etki, sadece sözcüğün gücünden değil, kullanıldığı yerden kaynaklanmaktadır.

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 dille uyum içinde olmalıdır. Tiplerin bütün insani hâlleri titizlikle örülmelidir. Ramazan Dikmen'in "Muhayyer" adlı öyküsünde Doğulu/Müslüman bir karakter çizilir. Kahramanımız öylesine gerçekçi çizilir ki, iç çekerken bile kendisidir: "Fâniliğin acı tortusu. Derin iç çekişler. Hak Hak!" Bu iç çekiş biçimi (Hak Hak!) küçük bir ayrıntı gibi gözükse 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. Burada anılması gereken öykücülerimizden biri de Leyla Erbil'dir. Onun cümleleri, çoğunlukla kopuk, bağlamsız ve düzeneksizdir. Oysa bu son derece bilinçli bir tercihtir. "Ben insanların tümünün yaralı ve hasta olduklarına inanıyorum. Sanatımın kaynağı da bu, her insanda gördüğüm zavallılıkla, delilikle ilgilidir." diyen Erbil, hastalıklı insanın Türkçenin normal düzeneğine uymadıklarını belirtir: "Bir manik depresifin rahatlıkla uzun ve soluksuz cümleler çıkarabileceğini biliyo-

ruz ya da bir megalomaninin tekrarlar ve dönmelerle karışık obsesyonlara imza atabileceğini." Erbil, her öyküde kahramanın ruh hâline uygun bir dil anlayışını benimser.

Peki, genel gramer anlayışları karşısında öykünün konumu nedir? Tabii burada gramer kavramıyla 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." Kuşkusuz yetkin sanatçılar, dilin imkânlarını zorlayan sanatçılardır ve kuralları da aşarak anlamlı bir güzelliğe ulaşırlar. Tabii dil kurallarının bilinçli, yaratıcı bir kaygıyla aşılmasını, dil barajını aşamamış yazarların dil yanlışlarını birbirinden ayırmak gerekir. Kısaca sanatçılar, dil kurallarını yazının önünde bir engel değil, metnin paylaşımını arttıran bir imkân olarak değerlendirirler.

Kimi yazarlar ise dile "araç"tan çok, bir "amaç" olarak bakarlar. Öykülerini, imgesel, sembolik bir yaklaşıma yaslarlar. Bu öyküler, çoğunlukla "anlatılamaz", bir başkasına "aktarılamaz" biçimde yapılandırılmıştır. Öyle ki "anlatmaya kalksak, anlattığımız şey o öykü olmaktan çıkacaktır. Dilin ve anlatımın belirleyici olduğu, biçembilim çalışmalarına elverir öykülerdir bunlar."[5] Örneklerine bakılırsa dile bir "araç" değil de bir "amaç" olarak bakan yazarların, çok daha nitelikli ürünler ürettiğini görürüz.

Öykü tarihimize baktığımızda, dil tartışmalarının ağırlı olarak "dilimizdeki yabancı kelimeler, öztürkçecilik" dolayımında gerçekleştiğini görürüz. Ama dil olgusunu, daha temelli olarak ele alan ve öyküsünün ana sorunsalı yapan yazarların sayısı hiç de az değildir. Bu bağlamda özelikle Bilge Karasu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Selim İleri, Ramazan Dikmen, Hüseyin Su, Nazan Bekiroğlu, Murat Yalçın öykülerinde dili ana meseleleri yapmışlardır.

Öykücülüğümüzde dil bilinci yüksek yazarlardan biri Bilge Karasu'dur. Bilge Karasu öykülerinde dili bir "araç" olarak görmez. Metinlerinde dilin olanaklarını zorlar, araştırır. Bunu edebiyatın

doğal işlevi olarak görür. Yoğun, çok katmanlı, çağrışımlı cümle peşindedir. Kuşkusuz bu da imge yaklaşımının bir sonucudur. Dilin değişen, gelişen yaşamını, anlam öbeklerini, kavramları kuşatabilmek için yeni, riskli kelimeler kullanmaktan çekinmez. Dilin yaşamla, düşünceyle sürekli iletişim içinde olduğuna inandığı için, dili yeniden, yeniden "kurmaya" çalışır. Onu sadece bir kurallar dizgesi değil, bir süreç olarak algılar ve değerlendirir.

1950 kuşağının önemli temsilcilerinden olan Ferit Edgü, dil arayışları ve varoluşsal sorunlar etrafında gelişen simgesel, düşsel, zengin bir öykü evreni yaratmıştır. Öykü serüveni boyunca "nasıl yazmalı" sorusunun peşinde, hep yeniyi aramış, kişisel bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Edebiyatı bir dil olayı olarak gören Edgü, her şeyin dil içinde, anlatılmak istenen olayların, yaratılan kişilerin bu dil yapısı içinde var olduğunu düşünerek, dilsel arayışlara girer. Öykülerinde, betimleme ve ruh tahlillerinden ziyade, simgesel, imgesel, rafine bir dil kullanır.

Öykücülüğümüzde dili incelikle, bilinçle kullanan yazarlarımızdan biri de Selim İleri'dir. Dili öylesine kusursuz bir yerindelikle kullanır ki "anı" ve "hatıra" kelimelerini aynı sayfada kaynaştırarak anıtlaştırır. Dil onda gürül gürül akan bir coşkuya dönüşür. Dolaşımdan çıkmış pek çok kelime, onun öykülerinde yeniden hayat bulur, özgürlüğüne kavuşur. O kelimelerle savaşmaz, kendi amacına uygun hâle getirip dönüştürür ve kendine ait kılar. İleri, atmosfer yaratmada, psikolojik tahlillerde dilin gücünü yetkin bir şekilde kullanır.

Hüseyin Su'nun öykülerindeki dikkat çekici özellik, dil işçiliğidir. Su, titiz bir dil işçiliği sergiler. Dilin iyi kullanımıyla anlam parlatılır, billurlaştırılır. Onun asıl başarısı, sözcüklerin anlam zenginliklerini keşfederek, ses değerine önem verip dilin artık kaybolmaya yüz tutmuş anlam derinliklerini gün yüzüne çıkarmasıdır. Sözcüklerin anlam çeşitliliğinden, çağrışımlarından yararlanarak anlam açıklığıyla birlikte yan anlamlarını yakalamaya çalışır. Artık kullanım alanı epey daralmış yer yer yöresel diyebileceğimiz bir dilden, geleneksel deyişlerden yararlanır. Su, Anadolu'yu anlatsa bile şive batağına düşmez. Türkçe dil mantığı ve grameri açısından öyküleri kusursuzdur, denilebilir.

Murat Yalçın'ın öyküleri, ağırlıklı olarak dil ve kurgu etrafında döner. Yalçın, dilin araç işlevine şüpheyle yaklaşır. Pek çok öyküsünde dil ve yazının işlevini tartışır. Öyküler, dilin kullanım olanaklarını araştıran, metnin teknik işçiliğini sorgulayan, tümüyle deneysel çalışmalardır. Okuru, bildik dil anlayışına ve anlamlara yabancılaştırmaya çalışır. Duygu ve düşünceyi ifadedeki yetersizlik, dile olan kuşkuyu derinleştirir. Yarım bırakılmış cümleler, ilginç kısaltmalar, hiç rastlanılmamış noktalama işaretleri, yeni imlerle bir çıkış arar. Bunlar da düşüncenin işleyişine bağlı olarak dilin farklı işlevler yüklenebileceğini örnekler.

Bilge Karasu, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Selim İleri, Hüseyin Su, Nazan Bekiroğlu, Murat Yalçın yanında daha pek çok öykücü dil bilincini öykü anlayışlarının ana meselesi yapmışlardır. Kuşkusuz 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 taşmayı başaramayacaklarıdır. Öykü de bu sanatlardan biridir.

---

1 Aktaran Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi*, YKY., 2. Baskı 2003, s. 15.

2 Max Frisch, "Yazarlık Üzerine", Hüseyin Salihoğlu, *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Yay., 1. Baskı 1995, ss. 186-187.

3 Alberto Manguel, *Kelimeler Şehri*, YKY, 1. Baskı 2009, s. 18.

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Metis Yay., 4. Basım 2006, s. 29.

5 Necmiye Alpay, "Öykü ve Dil", *Radikal Kitap*, 17 Şubat 2006.

ÖYKÜDE RİTMİK YAPININ BİÇİMLENİŞİ

Sınırsız görünen imkânları diğer sanatların tamamı tarafından çekici bulunan müzik, "ses"lerle var olur. Ancak bu, doğada rastgele duyduğumuz herhangi bir ses değil, bir düzen ve uyumla kompozisyon hâline gelen, yani yeniden biçimlenen sestir. Bir başka deyişle, müziksel yaratıda, doğadaki sesler, sadece yan yana gelmiş, sıralanmış değildir; değişmiş, dönüşmüş, ölçülü ve ritimli bir simetrik anlayışla bir araya gelmiştir. Müzik asıl olarak her zaman duygu ve zevkleri yakalayacak bir melodi ve armoni arayışındadır. Bu ise ritim ve ölçü gibi araçlarla gerçekleştirilir. İşte edebiyat, müziğin seslerden oluşan bu melodi ve armoni imkânına talip olur.

Peki, müzik sesler aracılığıyla var oluyorsa, edebiyat müziğin imkânlarından nasıl yararlanacak, bunları kendi diline nasıl dönüştürecek? Açıktır ki ses, söze oradan da melodi ya da armoniye dönüşürse, müziğin imkânı kullanılmış olur. Bu süreçte edebiyatçının elindeki en önemli araç ritim ve ölçüdür. Sözlüklerin "Bir durumun, bir olayın düzenli aralıklarla yinelenme niteliği" olarak tanımladıkları ritim; müzikte, şiirde, romanda farklı biçimlerde oluşur: "Genellikle düzenli her almaşma ritim olarak adlandırılır. Müzikteki ritim, seslerin zaman içinde almaşmasıdır. Şiirdeki ritim, hecelerin zaman içinde almaşmasıdır. Koreografideki ritim, hareketlerin zaman içinde almaşmasıdır."[1] Müzikte zamanlama, vurgulama, ses aralığı, armoni gibi öğelerle ifade edilen ritim, şiirde, uyaklar, redifler, hece sayısı, ölçü, vurgu, süre ile anlamlandırılmaktadır. Öykü ya da romanda, ritmin öğelerini tespit etmek müzik

ve şiirde olduğu kadar kolay değildir. Hele bu türlerde ritim etkinliklerini matematiksel, metrik ölçülerle açıklamak büsbütün zordur. Ama teşhisi bu denli zor olmasına karşın, "ritim" bu yazın türleri için de önemli bir anlatım imkânıdır. Çünkü Hölderlin'in deyişiyle, "Ruh, kendini ancak ritmik bir biçimde dile getirebilir."

Öykü ve romanda ritim arayışı; çağrışımlar, yankılar, sesler ve görüntülerle, yazarın yazıyı "müzikleştirme" girişimidir. Ritimle anlatıya bütünlük, akışkanlık ve yoğunluk kazandırılır. Dil, daha çok müziğin sessel gücüne yaslanmıştır. Ritmik örgü, öncelikle okurdaki müzik evrenini harekete geçirerek estetik bir haz duygusu uyandırır. Ritmin bellekte yarattığı akustik, sürdürülebilir bir melodiye dönüşürse, müziğin en önemli aracı metinde kullanılmış olur. Burada sürdürülebilir kelimesi önemlidir. Çünkü ritim, anlık bir parlama/ışıltı/ses değil, anlatıya yayılan, dahası ölçüyle dağıtılan bir bütünlük sergiler. Sapmalar ve kesintiler bu bütünlük duygusunu, daha doğrusu ritim duygusunu öldürür. Ancak müzisyenin oldukça kullanışlı araçlarının aksine yazarın elinde sadece "sözcük"leri vardır. Müziğin işitme duygusuna hitap ederek, gerçekleştirdiği ritim duygusunun kaynağı sestir ve Paul Valéry'nin[2] deyişiyle ses birimleri, net bir şekilde birbirlerine bağlanmaya uygundur: Birbirlerini izleyen ya da eş zamanlı ilişkiler, zincirleme bağlantılar ve kesişmeler. Ne var ki bir müzik evreni yaratmak için müzisyende bulunan araçlar, dili kullanan yazarda bulunmaz. Yazar/şair, "sözcük malzemesiyle işini halletmek zorundadır." Ayrıca ses ve anlamı aynı zamanda dikkate almak zorundadır. İşte bu güçlük içindeki yazar/şair, ritim duygusu verebilmek için dil ile müziksel bir durum, bütünlüklü bir kompozisyon yaratmak zorundadır. Bu da coşkuya yaslı iç sesin dilsel ifadesiyle gerçekleşir. Ancak bunu suni/yapmacık bir kurguyla değil, uyumlu bir düzen içinde sunmak durumundadır. Duygulara denk düşen bir ritimle; ya coşkulu ve hareketli ya da sessiz ve derinden işleyen bir düzenekle…

Ritim, bazı durumlarda anlam arayışı içerisinde olmayan bir metni bile okunur kılacak bir etkiye sahiptir. Kimi metinler, öyküler vardır ki bizi hemen sarıp sarmalar, içine alır, sürükler. Tıpkı ki-

mi şarkılar gibi... Çoğu kez bu durumlarda bir anlam peşinde koşmayız, bir tını, bir ezgi, bir iç ses bizi içine çeker. Sözlerini bile hatırlamadığımız o şarkı, o ezgi bizde sürer. İşte peşinden gittiğimiz bu şey melodidir, ritimdir. Ritim duygusuyla yazılmış, müziğin imkânlarından güç alan metinler, okurda bu duyguyu yaratır. Bir metinden edindiğimiz şiirsel tat, aslında çoğunlukla müziksel bir tattır. Burada düzen ve uyumun yanında güzellik de yaratılmıştır. Parçaların yapay ve yüzeysel birleşmelerinden çok, derinlikli bir bütünleşme söz konusudur. Böylece okurda ezgisel ve armonik bir tat duygusu gerçekleştirilmiş, duyguların altı çizilerek derinleştirilip yoğunlaştırılmıştır. Görüldüğü gibi ritmin metne en somut katkısı akışkanlık, yoğunluk ve bütünlüktür.

Buradaki duygu aktarımı, iç sese bağlı olmakla birlikle, kurgusal değil, oluş sürecine sadıktır, doğaldır. Ancak, rastlantısal, rastgele değildir; amaç, sessiz bir ses evreni yaratmaktır. Müzik, Igor Stravinsky'nin deyişiyle "zamansal bir sanat"sa, ritmik araçlar da zamansal bölünmeyle metne yayılır. Cümleler, bölümler arasında hem ileriye hem geriye doğru yayılan ritmik öğeler, eserin oluşma aşamasında, doğal bir süreç olarak yerleşir. T. S. Eliot'a göre, şiirde önce ritim oluşur, imge ve düşünce sonra gelir: "Şiir ya da şiirin bir parçası sözcüklere dökülmeden önce, ilkin tikel bir ritim olarak çıkagelir; imge ve düşüncenin doğuşu bu ritimden" sonradır.[3] Nietzsche de aynı düşüncededir: "Şair ve özellikle dram şairi (eğer güçlü bir şairse) kişilerini ve olayları aydınlığa çıkartmadan önceki tasarımında müziksel heyecanın dehlizlerinden geçer."[4]

Walter Pater, "Bütün sanatlar daima müziğin durumunu arzular." derken haklıdır. Bir yazınsal yapıtı bir müzik parçası gibi işlemek, dokumak pek çok edebiyatçının arzusudur. Bu anlamda kimi şairler, şiiri bir "beste" olarak görme eğilimine girmişlerdir. Çünkü ritim sadece bir güzellik yaratmaz, aynı zamanda kalıcı bir estetik yapı oluşturur. Bu nedenle pek çok yazar/şair, "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.[5] Ritmi, romandaki farklı parçaları birbirine bağlayan iç dikişler olarak niteleyen Forster, roman sanatında ritmin işlevini, biçim gibi sürekli ortada görünmeyen ama arada bir belirip arada bir gözden uzaklaşarak içimizi şaşkınlık duygusuyla, yenilik ve umutla doldurmak olarak tanımlar. Forster, "Beceriksizce kullanılırsa ritim çok sıkıcı olur; kalıplaşarak bir simgeye dönüşür ve bizi sürükleyerek götürecek yerde, ayağımıza dolaşır." görüşündedir.

T. S. Eliot şiirde yinelenen temalarla bir ritim oluşturulacağını savunur. E. M. Forster ise romanda iki tür ritimden söz eder. Birincisi kolay ritim yolu olan "yineleme artı çeşitleme"dir. İkincisi müzik eserini dinledikten sonra, tüm bölümlerinin zihnimize dolması ve birbirinin içine geçerek ortak bir varlık oluşturmasıdır. Senfonideki farklı bölümlerin arasındaki ilişki ritimle sağlanır. Forster buradan yola çıkarak roman yazarının da müzikteki yayılıp genişleme kavramına dört elle sarılması gerektiğini savunur.

Virginia Woolf, yapıtlarında ritmi önemseyen yazarlardandır. Woolf günlüğünde "Bir olay örgüsüne uyarak değil, bir ritme uyarak" yazdığını belirttiği *Dalgalar*'da kahramanı Bernard'ı şöyle konuşturur: "Ritim, yazmada temel şeydir." 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 durumu günlüğünde şöyle anlatır: "Yapılması gereken, dalgaların uyumu gibi, bunları bir ileri bir geri tutabilmek." Ritim onun için birlik ve bir araya getirme demektir. Kesmeleri önleyerek, bölümler arasını uyumla geçebilmek temel amacıdır. *Dalgalar* hakkında şunları yazar: "Bana gerekli olan, tahminen, birlik. Diyelim ki bütün sahneleri daha çok bir araya getirdim? Ritmin yardımıyla, başlıca. Bu kesmelerden kaçınmak için; kanı bir uçtan ötekine sel gibi harekete geçirebilmek için –bu kesintilerin neden olduğu artıkları istemiyorum; bölümlerden kaçınmak istiyorum; evet tam da bu başardığım şey, başarıysa eğer, işte: doy-

muş, tek parça bir bütünlük; sahne değişimleri, zihinde değişiklikler, değişmeleri, hepsi de yere tek bir damla dökülmeden yapıldı. Sıcak sıcak, tam kıvamındayken dövebilsem şimdi hepsini, tek gereken bu."[6] Woolf, 16 Mart 1926'da Vita Sackville-West'e yazdığı bir mektupta ise ritmi şöyle tanımlar: "Biçem çok basit bir meseledir, biçem tümüyle ritimdir. Bir kez ritmi yakaladınız mı, artık yanlış sözcükleri kullanamazsınız... Ritmin ne olduğu derin bir konudur ve sözcüklerin ötesine geçer. Bir görüntü, bir duygu beyinde bir dalga yaratır, sözcüklerin uyumu bundan uzun bir süre sonra sağlanır; yazarken... kişi bu dalgayı yeniden ele geçirmeli ve işler kılmalıdır (belli ki bunun sözcüklerle bir ilgisi yoktur); sonra da, o, zihinde parça parça devrilirken, sözcüklerin uyumunu yaratır."[7]

Ritmi eserlerinde gündeme getiren diğer bir yazar da James Joyce'tur. Joyce'un *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." Ritim, kopuşu önleyen, akışkanlığı sağlayan bir öğe olmakla birlikte, sadece parçaları birbirine "tutturan" değil, aynı zamanda parçalar arasında estetik ilişkiyi sağlayan ve parçaların bir bütün olarak algılanmasını, gözükmesini temin eden bir araçtır.

Gustave Flaubert, *Madam Bovary*'nin kimi bölümlerini ritimden yararlanarak bir senfoni olarak tasarlar. Flaubert'e göre, "gerçekte iyi bir düzyazı cümlesi, iyi bir şiir dizesi olmalıdır, değiştirilemez, bir tür şiir dizesi kadar ahenkli ve ritmiktir."[8] Flaubert bir mektubunda *Madam Bovary*'yi yazma aşamasında bir bölümden söz ederken, "Başarırsam, son derece senfonik bir bölüm olacak." der. Bir başka mektubunda da aynı bölümle ilgili olarak; "Bir senfoninin değerlerinin edebiyata geçirilmesi 'eğer olursa' ilk olarak kitabımın bir bölümünde gerçekleşecek. Çın çın çınlayan bir ses bütünlüğü olacak. Okur öküzlerin böğürmesini, aşkın mırıltısını ve politikacıların konuştuklarını aynı zamanda duymalı. Güneşle dolu

ışıl ışıl bir bölüm, ara sıra büyük beyaz boneleri kımıldatan bir esinti çıkıyor... Dramatik hareketliliği sadece diyalogların karşılıklı etkileşimi ve karakter zıtlıkları yoluyla sağlıyorum."[9] Flaubert bu yaklaşımla, romanını müziğin gücüne yaslar, senfoninin imkânlarını edebiyata yansıtmaya çalışır.

Öyküde ritmik oluşum, bazen düzenli aralıklarla yinelenen cümlelerle, bazen metinler arasına serpiştirilmiş görüntülerle, bazen de tasvirle yaratılır. 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. Ritim, yazardaki duygu yankılanmalarının, iç titreşimlerinin, iç gelgitlerinin metne yansıtılma girişimidir. Şiirsel tat ve duygu yükseltimi için, aralara bloklar, sıçrama tramplenleri koymaktır. Ama burada gözden kaçırılmaması gereken bir incelik var. Bu ritim öğeleri, eser için gerçeklik ya da inanırlık gibi bir fonksiyondan çok, bir "bütünlük" ve "akışkanlık" işlevi yüklenir. Ama yine de ritim teknik bir öğe olmaktan öte, kendiliğinden oluşan yazarın ruh-duygu grafiğidir. Kendiliğinden oluş önemlidir; çünkü ritim doğal bir süreçte oluşmazsa suni, yapmacık bir kurmacaya dönüşür. Forster bunun önemini şöyle belirtir: "Kitaplarını önceden tasarlayan romancıların ritim yaratabileceklerini hiç sanmıyorum; çünkü ritim, romanda uygun bir geçiş noktasına ulaşıldığı sırada, yazarın içinde doğal olarak beliren bir itici güce dayanmak zorundadır. Ne var ki, bu yoldan sağlanan etki çok güzel olabilir; kişilere herhangi bir zarar vermeksizin elde edilebilir, ayrıca dış biçime duyduğumuz gereği azaltır."[10]

Öyküde ritmik etkinlik, yaygın olarak yinelenen cümlelerle gerçekleştirilir. Öykünün belirli yerlerinde yinelenen cümlelerle iç örgü kurulur ve böylece bir bütünlük oluşturulur. Ne var ki bu cümleler herhangi bir öykü cümlesi değil, öykünün temasını bünyesinde barındıran temel vurgulardır. Bu cümleler, öykü boyunca zaman zaman karşımıza çıkar ve bizi sürekli uyanık tutarak öykü atmosferinden kopmamıza engel olur. Bunlar bir anlamda geçiş, bir anlamda

da iç ilmiklerdir. Öyküde ritim, akıştır. Bazen hızlı, yoğun, bazen yavaş, sakin ama bu hız ve duraklar rastgele değil, uyumludur, ahenklidir. Ritme yaslı metinler, okuru kendi akış düzenine çeker, onu esir alır; sesini, çağıltısını ona hissettirir. Bu, kelimenin tam anlamıyla bir "sürükleniş"tir. Okurun sürüklenebilmesi için de güzellik yaratarak okurun hazzını yükseltmek, bütünlük hissi vermek gerekir. Her cümle, her parça bir öncekiyle bütünleşmeli, kendinden sonraki cümleleri merak ettirmelidir. Bir başka deyişle ritmin temel amacı, öncelikle okurda süreklilik, akışkanlık duygusu yaratmaktır. Bu, düz bir çizgiyle değil, dairesel yapıyla inşa edilir. Hatta inişli çıkışlı da olabilir. Önemli olan ritmik düzeni oluşturabilmektir. Tıpkı gündelik konuşmamızda sesimizi yükseltip alçaltmamız gibi. Gerilim, akış, hızlandırılıp azaltılır; susma, gizleme ve açık etmek belli bir düzen ve orantıyla yapılır ve bütün bunlar tüm anlatıya yayılmak suretiyle ritmik oluşum sağlanır. Bir metinde ritim, okurken gözünüzü kapama arzusu uyandığında gerçekleşir. Satırlar arasında akıp giderken ritme teslim olup gözlerimizi kapamaya çalışırız. Ritmik oluşum, her durumda birlik, bütünlük duygusuna yaslanır.

Denilebilir ki ritim, öykünün yazılı bir biçime dönüşmesiyle birlikte sorun hâline gelmiştir. Çünkü öykülerin sadece "anlatıldığı" dönemlerde, hikâye anlatıcıları ritim yaratmak için çok daha elverişli imkânlara sahiptiler. Ses özelliği, tonlama, ezgili, iniş çıkışlarla, hatta mimik ve hareketlerle hikâye anlatıcısı ritim yaratabiliyordu. Böylece hem görsel hem de işitsel imkânlar kullanılıyordu. Ne var ki hikâye anlatıcılığından yazıya geçişle birlikte ses/tonlama özelliğini yitiren öykü, "kompozisyon"la bunu telafi etme peşindedir. Metin sesten kopunca tempo, tını, ritim ve ton; sözcükler ve cümleler aracılığıyla melodiye dönüştürülmüştür. Belki de bu yüzden öyküler, yazılış temposuna denk düşen bir tempoyla okunmalıdır. Peki bu hız, tempo, aralık nasıl gösterilecektir? Bilge Karasu'nun müzik/ses ve yazın ilişkisini araştırdığı "Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)" ve "Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni" çalışmaları, edebiyatımızın en ilginç deneysel metinlerindendir: "Beş Ses İçin Metin altbaşlığını taşıyan *Çeşitlemeli Korku*, aynı başlığı

taşıyan iki ayrı metinden oluşuyor: bir metin ve bir seslendirme metni. Bu ikili yapısıyla, yapıtın yönelimlerini belirliyor, nasıl okunması gerektiğine ilişkin bir anahtar sunuyor. Kendi kendini okuyan, okumasını kendi içinde taşıyan bir metin. Daha doğrusu biri düzyazı diğeri müzik olmaya eğilimli iki metin. İlkinin indirgenemez varlığı karşısında seslendirilme metnini nasıl okumalıyız?" "Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni"nde ise, bu seslendirmenin neredeyse sonuçları açıklanır. Karasu, *Kısmet Büfesi*'nin girişinde, bu metnin seslendirilmesine katılan Tijen Par, Candan Teksoy, İlhan Uzmanbaş, Başar Sabuncu ile Cüneyt Türel'e teşekkür eder. Bu çalışma, müzik ve edebiyat ilişkisini irdeleyen ilginç bir deneydir.

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.

Öykü tarihinde ritmi sanatının merkezine koyan pek çok yazarla karşılaşırız. Kimileri tasvir ve imgelerle, kimileri görüntülerle öykülerinde ritim yaratır. Öykücüler ister şiirsel, ister yalın bir anlatımı tercih etsinler; akış, yoğunluk, bütünlük arayışlarında ritmi değerlendirirler. Burada Katherine Mansfield, Wolfgang Borchert, Rasim Özdenören, Adalet Ağaoğlu öyküleri üzerinden ritmik etkinliğin nasıl yaratıldığına bakacağız.

Katherine Mansfield'in "Ah Bu Rüzgâr" adlı öyküsü, ritim yaratmada örnek bir metindir. Öykü, bir olay örgüsünden çok, imgesel bir anlatıma yaslanmıştır. Gönül kırıklığını, vefasızlığı, hayatın çekilmezliğini simgeleyen "rüzgâr" ana motif olarak bütün bir öyküyü kuşatır. "Ah bu rüzgâr" cümlesi ritmik bir şekilde tekrarlanır. Öykü boyunca rüzgârın sesi ve yıkıcı etkisi hissedilirken metin bir müzik parçası gibi, görüntüden görüntüye, sesten sese akar. Rüzgâr bütün duyguları sarıp sarmalar, kendi sesinin bir parçası yapar. Rüzgâr, tıpkı hayat gibi kırıcı ve yıkıcıdır. Kahramanımız da, duyguları da rüzgâr gibi sağa sola çarpar, dağılır. Dramatik değişiklik-

ler, duygusal gel-gitler hep rüzgârın durumuna göre izah edilir. Yaşanan her kötü şeyin sorumlusu rüzgârdır. Anılar, geride anımsanan her önemli olay rüzgâra bağlıdır. Kötü bir günün nedeni, heyecandan titreyen parmakların nedeni hep bu rüzgârdır.

Kahramanımız rüzgârla uyanır. Evi sarsan, pencereleri tıkırdatan, demir parçalarını çatıya çarpan, yatağı titreten rüzgârla. Güz gelmiş, yaz sona ermiş, her şey çirkinleşmiştir. Matilda müzik dersine gidecektir. Ama dışarıda rüzgâr vardır. Komşular, rüzgâr mahvetmeden kasımpatıları toplamak için bahçeye koşarlar. Matilda, şimdi sevdiği adamın, müzik öğretmeni Bullen'in karşısındadır. Matilda'nın parmakları titrer, nota dosyasının düğümünü çözemez; rüzgârdan. Ah bu rüzgâr, hep bu rüzgâr. Bacadan aşağı esen tuhaf kurum kokusu vardır odalarda. Kötülüğü her yana yaymaktadır rüzgâr. Oysa şiirler yazmıştır rüzgâra. Ama o, hayattaki tüm güzelliklerin önüne geçmiştir. Özgürlüğe, aşka açılabilmek için rüzgârla mücadele etmek gerekir. Sonunda bir gemi, ıslık çalarak denize açılır. Rüzgâr durduramaz onu, dalgaları yara yara, sivri kayaların arasından ilerler. Rüzgârı, olumsuzlukları, kıstırılmışlığı yenen gemi, kahramanımızı taşımaktadır. Gemideki Matilda, imkânsız aşkı müzik öğretmeni için müzik dersinde ağladığı günü anımsar. Kent git gide küçülmektedir. Öykü yine o sözcüklerle biter: "Ah bu rüzgâr –ah bu rüzgâr." Rüzgâr, hem bir *leitmotif* hem de bütün öyküye yayılan bir imge olarak kullanılır. Böylece öyküye akışkanlık, yoğunluk, bütünlük kazandırılır.

Öyküde ritim dendiğinde ilk akla gelecek isimlerden biri de Wolfgang Borchert'tir. Borchert, coşkulu, şiirsel öykülerini bütünüyle ritmin gücüne yaslar. Melankoli, hüzün ve başkaldırıyla ördüğü öykülerini müziksel araçlarla destanlaştırır. Henüz yirmi altı yaşındayken hayatını kaybeden Borchert, öykülerinde, bu kısacık hayatının sorumlusu gördüğü "savaş"la hesaplaşır. Açlık, kıyım ve insansızlık demek olan savaş, öykülerde ağır bir şekilde eleştirilir. Birbirlerini hiç tanımayan, birbirlerine hiç düşmanlığı olmayan insanların birbirlerini öldürmelerinden acıklı bir senfoni çıkarır. Borchert'in öyküleri neredeyse soluk soluğadır; akıcı, yaralayıcı ve irkil-

tici. Onun öyküleri, savaşın ne olduğunu kavrayamamış insanlara ürpertici bir çığlıktır. İşte Borchert bu çığlığı ritmin gücüyle ölümsüzleştirir. Savaş atmosferini, silah seslerini, korkuları, ölümleri çok sesli bir besteye dönüştürür. Örneğin "Kedi Donmuş Karda" öyküsünde, doğayı (kar) ritmik bir unsur olarak kullanır: "Köy mü, o yanıyordu. Adamlar kundaklamışlardı. Çünkü askerdi adamlar. Savaş vardı da. Ve kar adamların kabaralı postalları altında feryat ediyordu. Çirkin çirkin feryat ediyordu kar. Herkes evin çevresinde dikilmiş duruyordu. Evler mi, onlar yanıyordu. Kedi çığlıkları duyuluyordu kanlı karda. Ve kar yangından bir kızıldı ki. Ve suskundu. İnsanlar çatırdayarak yanan evlerin çevresinde dilsiz dikiliyordu da. Ve bunun için feryat edemiyordu kar. Ama evler, yine yanıyordu, yanıyor, yanıyordu. Bir köy daha vardı bu köyün yanında. Oradakiler bu pencerelere üşüşmüştü. Ve bazen kar, üzerine ay ışığı vurmuş kar, biraz pembeleşiyordu ötedeki yangından." Wolfgang Borchert hemen her öyküsünde ritmi temel bir öğe olarak kullanır.

Tasvir de öyküde ritmi sağlayan temel öğelerdendir. (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 geniş bir aileyi anlatır. Ama aileyle birlikte canlı bir organizma gibi bu ailenin oturduğu ev de çökmektedir. Ahşap evin çakılı tahtaları kararmıştır. Çatının oluklu kiremitleri yosun tutmuş, duvarlar kamburlaşmıştır. Kirişleri kurtlar yemiş, çürümüştür. Bir toprak kurdu evin temelini kemirmekte, ahşap ev bir zaman parçasında eriye eriye yitmekte, teslim olmaktadır. Öyküde fânilik, hayatın geçiciliği duygusu ve değişen zaman olgusu, nesnelerle uyum içinde verilir: "Evde her şey çok hızlı bir değişmenin ve eskimenin içine düşmektedir." Bir yandan da geniş aile çökmektedir. Ölümler, ayrılıklar... Böylece tasvir aracılığıyla,

"fiziki atmosfer ile insan atmosferi arasındaki uyum" sağlanır ve taśvir, ritmik bir öğe olarak kullanılır.

Adalet Ağaoğlu öykülerinin en önemli ortak anlatım özelliklerinden biri ritimdir. Ağaoğlu öykülerinde ritmi kimi zaman "yinelenen cümlelerle" kimi zaman ise enstantanelerle gerçekleştirir. Bu yinelenen cümlelerle bir iç örgü kurar ve böylece bir bütünlük oluşturur. Elbette bu cümleler öykünün içindeki herhangi bir cümle olmayıp öyküsünün temasını bünyesinde barındıran temel vurgulardır. Öykü boyunca aralıklarla bu cümle metne serpiştirilir.

Ağaoğlu *Hadi Gidelim*'deki "Çok Özel Küçük Şeyler" öyküsünde, bunu başarıyla uygular. Bir "yazmacı"nın uğradığı başarısız suikast girişimini, yaşadığı o korku ve şaşkınlığı boşa düşen tetiğin "çıt çıt" sesleriyle mükemmel bir şekilde anlatır. Bilinçaltı tekniğinin uygulandığı öykü, tümüyle ritme ve onun gücüne yaslanır. Öykü boyunca boşluğa düşen tetik sesini duyarız: "Çıt çıt." Ritimle öylesine başarılı bir atmosfer kurulur ki, öykü boyunca kahramanımızın yaşadığı o ânı (namlunun ucuyla yüz yüze gelişi ve silahın ateş almayıp tetiğin boşa düşüşü) âdeta biz de onunla birlikte yaşarız. Arabanın içinde yazarı öldürmek isteyenler ve tetiğin boşa düşüş ânı, bütün öyküye yayılır. Öldürülmekten şans eseri kurtulan yazar, öykü boyunca bu enstantaneyi hatırlar. Evin kapısını kapatırken, tıraş makinesi kapanırken, elektrik düğmesini çevirirken hep o "çıt çıt" sesi duyulur. İki kez çekilen tetik sesi: çıt çıt. Saatin saniye ibresi, çıt çıt ilerler. Kahramanın bilincinde sürekli o araba ve namlunun boşa düşen sesi vardır. Kendisini bekleyen araba görüntüsü ve namlunun çıt çıt sesi, bütün öyküyü kuşatır. Öyküde ritim tam da budur; bir yankıdır. Birinci cümlede işitilen sesin, okuma süreci boyunca okurun kulağında, belleğinde yankılanmasıdır.

Kuşkusuz ritmin öğelerini sadece bu kadarla sınırlamak mümkün değil. Sözcüklerin çağrışımlarıyla, simgelerle, imgelerle ve kurgusal yapıdaki düzenlemelerle ritmik etkinlik gerçekleştirilir. Öyleyse ritmi; bizi dünyasına alıp götüren metinlerden aldığımız –ama kimi zaman biçimden, özden kaynaklanmayan– tat ve bir melodinin metinde kusursuz akışı olarak açıklamak daha doğru olur.

Ritmin tanımının böylesine güç olmasının sebebi, sadece teknik bir girişim olmanın ötesinde, yazarın duygu grafiği olmasına bağlamak gerek. İşte bu yanıyla "ritim", biraz da okurun birikim ve sezgi gücüyle bir anlam alanı bulabilmektedir.

Ritim, metnin atan kalbidir.

---

[1] Osip Brik, "Ritim ve Sözdizim", Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı*, YKY, 2. Baskı 2005, ss. 135-144.

[2] Paul Valéry, "Şiir Sanatı ve Soyut Düşünmek", Hüseyin Salihoğlu, *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Yay., 1. Baskı 1995, ss. 117-133.

[3] T. S. Eliot, *Denemeler*, Remzi Kitabevi, 1. Baskı 1998, s. 42.

[4] Pierre Laserre, *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, Pan Yay., 3. Baskı 2007, s. 39.

[5] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Adam Yay., 2. Baskı 1985. s. 214.

[6] Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, Oğlak Yay., 1. Baskı 1995, s. 200.

[7] Joyce Carol Oates, *Bir Yazarın İnancı*, Kavis Kitap, 1. Baskı 2011, s. 97.

[8] Aktaran Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yay., 1. Baskı 1988, s. 27.

[9] *A.g.e.*, s. 44.

[10] Forster, *A.g.e.*, s. 217.

MELANKOLİ VE MELODRAMIN SINIRLARI

Acının, yalnızlığın, tutunamamışlığın, özellikle "mağdurun dili"nin edebiyatın diline nasıl evrileceği, edebiyatın tartışmalı konularından biridir. Acı, bayağılaştırmadan, abartılmadan ve gözyaşı sömürüsüne başvurulmadan yaşamsal bir deneyim olarak nasıl dile getirilecek, nasıl estetize edilecektir? Çoğunlukla "kötümser-iyimser" yazın/yazar kavramları etrafında gelişen bu tartışmalarda temel sorular şunlardır: "Sanat şen midir?", "Acı anlatılabilir mi?" Bu soruların yanıtı genelde melankoli ve melodram kavramları üzerinden verilir. Melankoli, edebiyat için yaratıcı bir "zemin" olarak değerlendirilirken melodram bu hâlin sanat dışı çizgisi olarak nitelenir.

Yüzyıllardır tıbbın, felsefenin, teolojinin, özellikle sanatın en önemli tartışma kavramlarından olan melankoliyi Serol Teber, "bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipi" olarak tanımlar. Melankolik kişilikler, içinde bulunduğu ortamla, diğer insanlar ve kurumlarla anlaşamaz, özcesi toplumsallaşamazlar.[1] Melankolikler, yaşam şöleninin dışında kalmanın, dünyanın saçmalığını, düşüklüğünü fark etmenin acısını yaşarlar. Hayat onlar için bir tehlikedir. Yaygın deyişle, "normal anormallik" ya da "erdemli rahatsızlık" olarak nitelenen melankolik kişilikler; tarihsel süreç içerisinde ilk dönemlerde dehanın, yeteneğin, derinliğin bir göstergesi kabul edilerek olumlanmıştır. Aristo, "Neden, ister felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir." diyerek deha ve sanatçı kişiliklerle melankolikler arasında ilişki kurmuştur. Daha sonraki çağlarda bu kişiler, zaman zaman

ağır bir biçimde eleştirilmiş, toplum dışı hastalıklı insanlar olarak değerlendirilmiştir. Ancak, her durumda melankoli ile yaratıcı kişilik arasında bir bağ kurulmuştur. Bu yaklaşıma göre, melankolik kişinin bu dünyayla bağları kopuk ama ruhu göklerdedir. O, yüce değerleri sıradan bir insandan daha önce keşfetmektedir. Yalnızlık, toplum dışılık ve içe/derine dalış, melankoliklere bu imkânı sağlamaktadır. Melankoli, 19. yüzyılda, Batı kültüründeki muhalif/protest özelliğiyle yeniden gündeme gelir. Bu yüzyıldaki romantizm akımı, melankoliklerin en güçlü çıkışı olur. Modernizmle birlikte melankoli, daha yaygın bir şekilde yaşam alanı bulur.

Genel olarak melankoli, edebiyatta daha çok yaratıcı edimin bir zemini olarak nitelenmekte, bu nedenle de olumlanmaktadır. Ruh gelgitlerinin, çalkantıların, karamsarlıkla neşenin uç noktalarının ve kontrolsüz coşkunun sanatsal yaratıcılığı beslediği düşünülmektedir. Bu anlamda melankoli bir içe dalış, derinleşme, yoğunlaşmadır. Karamsarlık ve umutsuzluğun, gerilimin uç hâlidir. İşte bu duygusal durumların lirizme yaslanan anlatısı, melankolik metinleri oluşturur. Bu anlamda melankoli; hüznün, düş kırıklığının, yalnızlığın anlatım biçimidir. Bu yüzden melankoli sadece bir hâl değil, Fredric Jameson'un deyişiyle metinlerde bir tür "teknik motivasyon" işlevi görür. Melankoli bu metinlerde içerik yanında, "biçimsel" bir yapı olarak da dışlaşır. Hayatı çözümlemede bir keşif ve tefekkür zemini yaratan melankoli, yazma anında sanatsal verim ve üretimin ateşleyicisidir. Bu nedenle melankoli, anlatıcı için çoğunlukla hastalıklı bir hâl değil, sanatsal bir tutum, yaratıcı hâl için yazınsal üretim durumudur. Bu anlatım ânı, coşkulu, şiirsel melankoli hâlidir. Tıpkı, ironi gibi, mizah gibi bir anlatım yöntemidir. Aristo melankoliyi "imgelem genişliği ve belleğin gücü" olarak yüceltirken melankolik tutumun yaratıcı anlara zemin hazırlamasını vurgular. Kısaca melankoli, yazarda sadece duygu değil aynı zamanda "biçim"dir de.

Melankolik tavrın riskli alanı melodramdır. Melodramda karanlık ve aydınlık, doğrular ve yanlışlar net bir şekilde çizilmiştir. Anlatım, şekilci ve yapaydır. Hüzün, yenilmişlik gibi yaşamsal bir gerçeği ifa-

deden çok, gözyaşı sömürüsüne hizmet eder. Melodram; duyguları, durumları, olguları çoğaltma, zenginleştirme değil, boşaltma, tüketme, kışkırtma işlevi görür. Bu duyguları kabalaştırıp bayağılaştırarak, ızdırabı mekanik bir hâle dönüştürüp sıradanlaştırır. Çünkü acının kaba sunumunda gözyaşı sömürüsü vardır. Melodramda en dar anlamıyla özneden kopuş gerçekleşir. Melankolik tutumda, zaman zaman kayıpla, yoklukla, olumsuz duygularla çatışma; melodramda kabulleniş, hatta zaman zaman da kayıptan zevk alış söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında melankolik anlatımın edebî tutarlığa daha yakın olduğunu, melodramik anlatımın ise sanat dışı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü melankolik tutumda kayıp, yoksulluk ve kahır, imge ve hayalle daha çok da içe dönük bir şekilde var olurken, melodramik anlatının yüzü dışa, seyirciye, okura dönüktür ve daha yüzeysel ve kaba bir sunumla var olur. Melankoli biraz da düğümlenmiş, çıkışsız bir kahrın sesiyken, melodram kahrı kullanışlı bir verime dönüştürmeye çalışır. Yenilgi ve mağduriyet duygusu istismar edilir. Melodramda kahır; abartılı, bayağı, kaba bir şekilde kullanılır.

Charles Baudelaire, Friedric Hölderlin, Anton Çehov, Marcel Proust, Dostoyevski, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Samuel Beckett, Goethe, Franz Kafka, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan melankoli ve melodram sınırlarını belirleyen yapıtlar üretmişlerdir. Bu yazarlar, acının, hüznün, tutunamamışlığın, özellikle mağdurun dilinin edebiyatın diline nasıl çevrileceği sorununu tümüyle çözmüş yapıtlar ortaya koymuşlardır. Anlattıkları konular ve malzemeler melodrama dönüşebilecek bir nitelik taşımalarına rağmen, yapıtları bu sınırdan uzak durur.

Yazınsal bir eserin ağırlıklı olarak mutsuzluk, acı, yalnızlık merkezli olması, çoğunlukla "karamsar/umutsuz" şeklinde nitelenmesine yol açar ve bu da tamamen olumsuzlama anlamında kullanılır. Bu nedenle pek çok eleştirmen, bu yazarları olumsuz nitelemelerden korumak için "her ne kadar acıyı anlatsa da, umudu hep açık bıraktığı" parantezini açmak zorunda kalır. Küçümsemeye denk düşen kavram ise "arabeskleşme"dir. Oysa temel soru şudur: "Sanat şen midir?" Theodor W. Adorno sanatın, şen olma hakkını

günümüzde yitirdiğini düşünür. Çünkü ona göre "neşenin hakikat içeriğine ulaşmak artık imkânsızlaşmış gibidir." Baudelaire'in de "şen sanat"a itirazı vardır. Baudelaire'e göre neşe, en bayağı süslerden biridir ve onunla hakikate ulaşmak söz konusu olamaz. Acının olmadığı bir güzellik düşünülemez: "Neşenin Güzellikle eşleşemeyeceğini iddia etmiyorum, ama Neşe'nin en bayağı süslerden biri olduğunu söylüyorum oysa melankoli onun ünlü yoldaşıdır, o kadar ki (yoksa beynim lanetli bir ayna mı?) Azap'ın olmadığı bir güzellik türünü asla tasavvur edemiyorum."[2] Acıyı sanatının merkezine koyan ve hakikatin neşeyle değil de ancak acıyla kavranabileceğini düşünen Charles Baudelaire, edebiyatın en tipik melankolik kişiliğidir. Acı, bunalım, mutsuzluk ve öteki, Baudelaire'in hem bireysel yaşamında hem de şiirlerinde etrafında dolaştığı kelime ve kavramlar olmuştur. Baudelaire bu melankolik iklimde kurar şiirini. Kötülük, hınç ve başkaldırı peşinde koşarken huzursuz, tedirgin ve gerilimli bir dünya tasavvuru yaratır. Baudelaire acıyı bir soyluluk olarak tanımlar. "Şen sanat"a itirazın kaynağını oluşturan acı, genellikle filozoflar ve yazarlar tarafından yüksek bir duygu olarak övülmüştür. Nietzsche, Schopenhauer, Cioran acı çekme duygusunun insanları daha erdemli hâle getirdiğini, hakikate ulaşmada önemli bir işlevi olduğunu ileri sürmüştür.

Acıyı yücelten ve sanatın şen olmadığını düşünen bir başka yazar da Friedric Hölderlin'dir. Tüm toplumsal ilişkilerden uzak durarak gerçek dünyadan tamamen kopmuş bir hâlde otuz altı yıl kendisini bir odaya hapseden Friedric Hölderlin, "acıya adım atan kimse, yükselir" düşüncesindedir. Acı onun için bir keşif ve bilinç durumudur. Huzurlu, çalkantısız, sükûnet içindeki bir ortamdan sanat doğamayacağı, sanatın dram ve trajediden doğacağı sıklıkla dile getirilir. Bu anlamda çatışma, huzursuzluk ve acı, insanın yazma gerekçelerinin başında gelir. Eser bir çığlıktır ve kaynağı da huzursuzluktur. Yazar eseriyle ikiyüzlülüklerle, ihanetlerle ödeşmeye, yazıyla kendini onarmaya çalışır. Kişi bir yandan kendi kendisiyle bir iç döküş hâlinde söyleşirken bir yandan da hayatı yaşanmaz kılan, olumsuzluklarla hesaplaşır. Bu eserlerde; acı, yalnızlık ve dış-

lanmışlık; anlatıcının öfke ve isyana dönüşmüş çığlığıdır. Jorge Luis Borges yazının bizzat mutsuzluktan, acıdan kaynaklandığını düşünür: "Bir insan gerçekten mutlu olduğunu hissettiği zaman yazmak veya herhangi bir şey yapmak ihtiyacı duymaz, çünkü mutluluk kendi başına bir amaçtır. Mutsuzluğun avantajlarından biri, belki de tek avantajı bu: Onu, başka bir alana kanalize etmek *zorunluluğu.* Bence her tür yazı mutsuzluktan kaynaklanır. İnsan mutsuzluk hakkında, hayal kırıklığı ve karamsarlık hakkında yazıyorsa, yazılarından daha içten olabiliyor."[3]

Mağdurun Dili'nde, "acıya kayıtsız kalmadan, ama onu aptalca da ele vermeden nasıl anlatmalı" sorusunun peşine düşen Nurdan Gürbilek, John Ruskin'den ödünç aldığı "patetik yanılgı" kavramından yola çıkarak duygu aktarımının yazınsal görünümlerini inceler. "Modern edebiyatta, duygu aktarımındaki en ufak bir abartının bile bir düşüklüğe, bir inandırıcılık kaybına, hatta gülünçlüğe yol açtığını biliyoruz."[4] diyen Gürbilek, bu 'kırık ve ıstırap dolu' malzemeyi melodrama düşmeden anlatmanın temellerine eğilir. Gürbilek, acıklı konuları, bu tuzağa düşmeden aşan dört yazarı öne çıkarır: Dostoyevski, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Cemil Meriç. Oğuz Atay'ın, "birçok yazarın elinde kolayca melodrama dönüşebilecek gerçeklerden, kederli malzemelerden, bir melodram etkisi yaratmadan, oradaki kederi bir ulusal mağduriyet hikâyesine doğru daraltmadan, belki hepsinden de önemlisi sonunda tutunamayanların galip geldiği yatıştırıcı bir mazlumluk anlatısı da kurmadan söz edebildiğini" belirtir. Oğuz Atay'ın oyun yanında ironiyi de melodramı, *pathos*'u aşmada bir yöntem olarak kullandığını düşünür. Atay'da ironi, "yoğun duyguyu bir duygu efekti içine gizlemenin, acıklı gerçeği bir espri kabuğu içine saklamanın yolu"dur.

Edebiyat tarihinde pek çok öykücü/romancı, acıyı melodrama düşmeden anlatmanın örneklerini sergilemişlerdir. Anton Çehov, Marcel Proust, Katherine Mansfield, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, Sâdık Hidâyet ironi, soyutlama, nesnellik, imgesel anlatımla acıyı kaba duygusallığa teslim etmeden sanat katına yükseltirler.

Çehov, öykülerinde sayısız insanlık dramını anlatmasına karşın onları tüketmeden, istismar etmeden sanat katına yükseltir. Çiğ duyguların değil onların anlamlarının okura geçirilmesinin önemli olduğunun parlak örneklerini verir. Onun öykü anlayışında coşku ve içtenlik yeterli değildir, soyutlama ve nesnellik duygu aktarımında şarttır. Ölen oğlunun acısını kimseyle paylaşamayınca, tüm duygularını ahırda atına anlatan Arabacı İona'nın öyküsü ("Acı"), sıradan bir yazar elinde kolayca melodrama dönüşebilecekken onun yaklaşımıyla öykü sanatının başyapıtlarından biri olur.

Proust acıyı, hüznü, yalnızlığı romanlarının temel sorunu yapmasına karşın melodrama düşmeyen yazarlardandır. Acı, onda sanatsal ve ruhsal bir keşfe; zamanı, hayatı, hakikati kuşatan bir imkâna dönüşür. Anlatımda acı içselleşmiş, metafor ve soyutlamalarla sanatsal bir dile evrilmiştir. Proust, ucuzculuğa, popülizme, gözyaşı sömürüsüne başvurmaz. Acı, derinlikli bir felsefi düzleme oturtulmuştur. Keskin ve uç noktalara taşınmış duygulardan çok, küçük ayrıntılarla duygu aktarımı gerçekleştirilir. Çatışmalar, ayrılmalar iyi temellendirilmiştir ve sanatsal gereklere uygundur.

Hemingway, gerek Amerika rüyasına yenilmiş, gerekse dünya coğrafyasından kaybetmiş insanların dramlarını anlatırken serinkanlı, nesnel bir tutumu benimser. En sarsıcı dramatik insani durumlarda bile yalın, sakin, serinkanlı anlatımını korur. Hiçbir şekilde melodram tuzağına düşmez. "Aydınlık ve Temiz Bir Yer", bu tutumunun benzersiz bir örneğidir. Hemingway, bu öyküde uyuyamayan, gecelerden korkan, intiharın eşiğindeki insanları anlatırken, şaşırtıcı bir nesnellik sergiler.

Acıyı sanat katına yükselten bir başka yazar da Franz Kafka'dır. Bunu da çoğunlukla ironi, soyutlama ve imgesel anlatımla gerçekleştirir. Öykülerinde insan yalnızlığını, acıyı, körleşmeyi anlatan Kafka, yabancılaşma, mekanikleşme ve yalnızlaşma kavramları üzerinde yürür. Ancak Kafka dekadan bir yazar değildir. Evet, insanların çaresizliğini anlatır ama bu, yaşadığı çağın bir tespitidir. Yıkıntılar içindeki insanı, gerçeklerle yüzleştirir. Çöküşün nedenini irdeler, yanılsamayı, budalalığı ve körleşmeyi açık eder. Yaşadı-

ğı çağın tüm olumsuzluklarını yetkin bir gözle öykülerinde işleyen Kafka, acıyı anlatırken ironinin gücüne başvurur, modern insanın kolektif yaşamdaki budalalığını ironize eder. Otoriter/bürokratik yapının labirentlerinde yok olan bireylerden bu durumu fark edemeyenler ironize edilirken bunu fark eden kahramanlar çıkışsızlığa teslim olurlar.

Gabriel García Márquez "Azize" öyküsünde, yedi yaşındaki kızının çürümeyen cesedini, papaya iletmek ve azize yapmak için Vatikan'a gelip yirmi iki yıl bekleyen babanın dramını soğukkanlılıkla anlatır. Yine, hayatta tutunacağı kimsesi olmadığı için ölmeden önce seçtiği mezarına tek dostu köpeğini götüren ve orada ona ağlamayı öğreten yetmiş altı yaşındaki hayat kadının edimini, melodrama düşmeden içi sızlatan bir yalnızlık sarmalına dönüştürür. ("María dos Prazeres")

"Melodram, kaba bir aşırılık, mantıksız bir motivasyon, gösterişli bir sansasyon ve yapmacık bir acı hissine dayanır."
James L. Smith

Melodram, dramın okur beklentisine denk düşecek bir şekilde klişelere ve abartılara yaslanarak yoğun duygusallığa dönüşmesidir. Duygular estetize edilmemiş, acılar deneyime dönüşmüş değildir. Duygular, bilinen/beklenen kalıplara dökülmüş, yaratıcılıktan uzak bir kurguyla yansıtılır. Eserlerde ham/çiğ duygular kullanılır ve bütün işlevleriyle popülerizmin hizmetindedir. Melodram ucuzculuğun, popülizmin yol aldığı yerdir. Kaba, abartılı çizgilerle klişelere dayanan anlatım, en temel özelliğidir. Kahraman, güçlü duygularla abartıldığı için karikatürleşmeye doğru yol alır. Kısaca her durumda melodram sanat katına yükselmemiş duygulardan oluşur. Çünkü duyguların anlam yükü değil, bizzat kendisi metne yansımıştır. Peter Brooks melodramın temel özelliklerini şöyle sayar: "Fazlaca duygusallık; ahlakî kutuplaşma ve şematiklik; keskin ve uç noktalara taşınmış bir varoluş, durumlar ve eylemler; sarih bir kötülük ve iyinin acı çekmesi; bunun sonucunda da erdemli olanın

ödüllendirilmesi; abartılı ve gösterişli ifadeler; ve karanlık entrikalar, gerilim ve şaşırtıcı değişimler."[5] Melodramda çatışma, çoğunlukla temelsiz ve yüzeyseldir. Acı içselleştirilememiştir, bir anlamda tüketilmekte, kullanılmaktadır. Anlatım kaba çizgilere yaslanmıştır; metafor, soyutlama görülmez. Kesin doğruları ve kabulleri savunurken genel beklentilere denk düşen bir teklifi vardır.

Melodramın en büyük mazereti, coşku ve içtenliktir. Kuşkusuz sanatsal yapıtı besleyen en temel güdülerden biri coşkudur. Çünkü eser, bir yürek ve ruh boşalımıdır. Sanatçı bu üretim sürecinde yüreğinin, bilinçaltının çeşitli çağrışımları izinde yapıtını oluşturur. 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 coşkuya kapılarak duyguları abartmasıdır. Oysa yazarın içten olduğunu yansıtmak için duygulara abartıyla yaklaşması, eserin paylaşımını azaltmaktadır. Duygulara abanarak belki kestirmeden gidilebilir ama bu yol kolaycılıktır. Aslolan kelimelerin gücünden hareketle o duyguları verecek anlamı sezdirmek, anlatmaktır. Böylece yazar, ürünün oluşma serüvenine müdahale etmeyecek ama duyguları abartmadan verebilecek yöntemi de bulacaktır. Hiç kuşkusuz yazar; duyguları, tutkuları, coşkuları kelimelere dökerken sadece gerçekliği yansıtmakla kalmaz, estetize edilmiş bir imge, bir simge yaratır. Çünkü onun amacı sadece yansıtmak ve taklit değil, yaratıcı bir tutumla –P. Klee'nin deyişiyle– "görünmeyeni görünür" kılmaktır. Sanatsal yaratı, her şeyden önce seçme yapmak/ayıklamak ve gerçeği kelimelerle soyutlamaktır. Sanat yapıtının oluşumuna etki eden dürtülerden, güzelliklerden, gerçeklikten daha çok, ortaya çıkan şey önemlidir. Bu nedenle önemli olan, yazarın sanat yapıtını oluştururken ne hissettiği, hangi duygularla yazdığı, ne kadar içten olduğu değil, okurun, metni okurken ne hissettiğidir. Başka bir deyişle kahramanın durmaksızın "acı çekiyorum" demesi, duygusal etkinliğin artırılması, bunların okura etkin bir şekilde hissettirileceği anlamına gelmez. Bu sınır, melodramdır. Çünkü melodramlar, derinlikli bir iç çatışmadan çok, yüzeysel bir aksiyonla ilgilenir.

Anton Çehov, duyguların abartılmadan nesnel olarak öyküye yansıtılmasını önerirken, bu acılar karşısındaki tavrımızı örnek gösterir: "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."[6] Kuşkusuz Çehov bu sözlerle, duygudan arındırılmış bir tutum sergilemeyi değil, duyguların daha etkili olabilmesi için nesnellikle metne aktarılmasını öneriyor. Bunu da hayattaki doğal hâlle eşitliyor.

Etkili duygu aktarımının metnin tümüne yayılmış atmosferle, doğallıkla, ses tonuyla, çarpıcı bir diyalogla yapıldığını görürüz. Bu tür bir yaklaşım, etkiyi gizleyerek daha da derinleştirmekte, vurucu kılmaktadır. Duygu yoğun ânlar, peşinde koşulan izlekler, estetik bir bütünlük içinde soyutlanarak, simgeleştirilerek verilirse, paylaşım ve vuruculuk artmaktadır. Çünkü böylece bir tavırdan, bir eylemden kahramanın ruh hâlini çıkarabiliriz. Bu hâliyle de duygular, ucuzca tüketilmeden, kalıcı, yaratıcı temsil işlevi görür.

Katherine Mansfield, öykülerini iç burkan acılara yaslar. Ama bunu sulu sepken bayağılıkla değil, içe işleyen bir doğallıkla, estetik bir tavırla, bir mimikle, bir davranış ya da diyalogla gerçekleştirir. Öykü boyunca haklı kahramanlarının acısını okura geçirir, onları sarıp sarmalar. Ancak, en yaralayıcı durumlarda bile okurdan gözyaşı beklemez, soğukkanlılığını korur ve normal bir insani durum olarak duygu aktarımında bulunur. Okura "acı, yaralayıcı, evet, ama sonuçta hayat işte bu," dedirtmeye çalışır. Hayatta var olan gerçekleri abartmadan, estetik bir yaklaşımla aktarır. Mansfield'ın "Yolculuk" öyküsü, konusu melodrama dönüşebilecek bir nitelik taşımasına rağmen, melodrama düşmeyen öykülere iyi bir örnektir. Baba iki kızını yolcu etmektedir. Tam ayrılma ânında büyükannenin yanına

gidecek olan küçük kız, babasının kulağına "Ne kadar kalacağım orda?" diye fısıldar. Sonra vapura binerler. Vapurda kamarot; büyükanne ve küçük kızın siyah elbiselerine bakarak "hepimiz öleceğiz," der. Büyükanne ise, "Tanrı öyle istedi" der. Anlarız ki anne ölmüştür ve babaanne iki kızı oğlundan alıp evine götürmektedir. Bu etkiyi küçük kızın bakışından izleriz. Annesi ölen kız, babasından da ayrılmakta, bilmediği bir yere gitmektedir. Küçücük yaşında, hayatın en ağır yanıyla, ölümle tanışmıştır. Bu büyük acı, kelimelere dökülmeden kızın hâlinden, davranışlarından okura yansıtılır. Hiçbir duygu abartılmadığı gibi, "acı", sessiz ama etkili bir şekilde verilir.

Amerikan rüyasının bir kenara ittiği, yalnız, kötümser ve yenilmiş insanların dünyasına eğilen ve "kirli gerçekçilik" akımıyla anılan Raymond Carver, sessiz, kırılgan, dışarıdaki bu insanları anlatırken yalın, süslemesiz bir anlatımı yeğler. Yaşamdan tümüyle vazgeçmiş insanları öyküsüne taşırken bile serinkanlı, neredeyse buz gibi tutumunu sürdürür. Onun "Katedral" öyküsü, bu melankolik hâlin nasıl serinkanlılıkla işlendiğine ilginç bir örnektir. Hayatta hiç arkadaşı olmayan, sadece her akşam uyuşturucu alıp televizyon seyrederek hayata katlanabilen anlatıcı, evine gelen karısının arkadaşı bir körle tanıştıktan sonra, hayata katlanabilmenin önemli bir yönteminin "görmemek" olduğunu keşfeder. Çünkü böylece "kendini bir şeyin içindeymiş gibi" hissetmemektedir. Bu melankolik hâl, öyküde hiçbir duygu abartmasına gidilmeden, hayatın herhangi bir anında, sıradan bir olayla (sadece televizyon seyredip konuşurlar) örneklenir. Carver bunu da yalın, rafine diyaloglarla yapar. Sanki herkes "konu dışı" konuşuyormuş gibidir, ama tablonun bütününe bakıldığında, acının, yaşamsal tecrübenin konuşulanlarda değil, asıl konuşulmayanlarda açığa çıktığı görülür.

Adalet Ağaoğlu'nun, "Sessizliğin İlk Sesi" öyküsü tümüyle acıya yaslanan, benzersiz ölüm öykülerinden biridir. Yokluğun, ayrılığın, bitişin hüznü metne yansır. Kardeşinin ölümünü bekleyen kahramanın duyguları, ölüm algısı oldukça başarılı bir şekilde verilir. Geri dönüşümlerle, kardeşinin hayatı gözlerinin önünden geçer. Çocukluğu, gençliği, mücadelesi, başkaldırışı... Kardeşinin

şimdi sadece bir sese, nabız atışına ihtiyacı vardır. Ama ses gelmez, nabzı atmaz. Ölüm gelir, tüm geçmişi siler. Kız kardeş çaresizdir. Kardeşinin bileğini yana bırakır, sadece bileğini. Ancak, anlatım bir yazıklanmaya değil, bir yaşama coşkusuna, tümüyle sese yaslanan ritmik bir akışa dönüşmüştür.

Nezihe Meriç, "Menekşeli Bilinç" öyküsünde bir ayrılık ve duygu yoğun bir ânı 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 kalın 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 okura yaşatır.

Nazan Bekiroğlu *Nun Masalları*'nda acıların, yalnızlıkların, savruluşların; zamanları ve mekânları aşan bir olgu olduğunu vurgularken insanın değişmez, evrensel yanlarına dikkat çeker. İnsan ister on beşinci yüzyılda bir hattat, ister yirminci yüzyılda bir akademisyen olsun, rüyaları, gönül bozgunları, kırılmaları hiç değişmez. Çünkü insan yalnızlıklarına son yoktur; bu, zaman ve mekân üstü bir yazgıdır. Yazar, eski ve yeni insani durumları üst üste koyup değişmez resmi yakalamaya çalışır. Bekiroğlu, tümüyle yıkımlara, savruluşlara yasladığı öykülerinde, melodramı, postmodern tutumun oyunsuluk, kurgusallık ve metinlerarasılık yöntemleriyle aşar.

Pek çok yazar, öykülerinde, hayatta seçeneksiz kalmış, acılı, yalnız, yoksul insanların dünyasına eğilir. Melodram tuzağına düşmeyen öykücüler, hiçbir duygu abartmasına gitmeden, tam da hayatın içinden bir fotoğraf çekerek okura yaşanan acıyı geçirirler. İnsanlık durumları, acı ve hüzünler ince ince "derinden" verilir. Anlatılan tipin incitici durumu, geçmişi küçük bilgilerle aktarılır. Bu, ya kahramanın zihninde olup biter ya da küçük diyaloglarla yapılır. Hikâyenin anlatım düzleminde, yüzeyde hiçbir şey olmuyormuş gibidir. Kısaca acıyı hiçbir durumda melodrama dönüştürmezler. Acıyı, kaba, abartılı çizgilerle değil, incelikle dokur, yüzeysel

bir aksiyondan çok, içsel bir sızı olarak işlerler. Bu bağlamda Orhan Kemal, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Füruzan, Aslı Erdoğan, Nazan Bekiroğlu, Ayfer Tunç, Ramazan Dikmen, Hüseyin Su, Jale Sancak, Nalan Barbarosoğlu anılabilir.

[1] Serol Teber, *Melankoli*, Say Yay., 3. Baskı 2004, s. 9.
[2] Jean Starobinski, *Aynada Melankoli*, Dost Yay., 1. Baskı 2007, s. 48.
[3] Richard Burgin, *Borges ile Söyleşi*, Mitos Yay., 1. Baskı 1994, s. 140.
[4] Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yay., 1. Baskı 2008, s. 51.
[5] Savaş Arslan, *Melodram*, LM Yay., 1. Baskı 2005, s. 43.
[6] Katherine Mansfield, *Bir Hüzün Güncesi*, Can Yay., 1. Baskı 1994, s.181-183.

ÖYKÜDE ANLATICI SES

Anlatıya yaslı bir tür olan öyküde yazar, her şeyden önce bir "anlatıcı ses"e ihtiyaç duyar. Olayları, durumları, olguları bu anlatıcının gözünden, bakış açısından, izlenimlerinden anlatır. Bunu yaparken de çeşitli anlatım türlerini tercih eder. Burada yazarın aradığı, anlatıcı nerede konumlanacak, hangi fotoğraflar çekilecek, hangi perspektiften bakılacak sorusunun cevabıdır. Elbette sadece bakılan yerler görülebilecektir. Bu anlamda anlatıcı, okurun gözü, kulağı olacaktır.

Tarihsel süreç içerisinde geleneksel, modern, postmodern anlatılarda anlatıcının konumu, yazarların ona bakışı sürekli değişmiştir. Her şeyi bilen anlatıcıdan, tümüyle iç sese odaklanan yaklaşımlara kadar anlatıcının işlevini yazarlar farklı yorumlamışlardır. Anlatıcı ses, kimi zaman yazarla bütünleşmiş, kimi zaman ayrışmış; bütün bu arayışlarla yazarlar anlatım imkânlarını geliştirmişlerdir. Örneğin Gustave Flaubert nesnel bir anlatıcıyı savunurken, Honoré de Balzac yazarın anlatımın içinde olduğu, bilgi aktaran bir biçimi tercih etmiş, Henry James göstererek anlatmayı önermiş, Virgina Woolf ve William Faulkner ise iç sese odaklanmıştır.

Modern anlatılarla birlikte anlatıcı sesin işlevi, konumu iyiden iyiye karmaşık bir hâl almıştır. Anlatıcı, metinde tanımlanabilir, görünmez olabilir, nesnel olabilir, taraf olabilir, ana karakter ya da yan bir karakter olabilir. Bu nedenle "anlatıcı" edebiyat kuramlarının en tartışmalı konularından biridir. Öykü anlatımının temelleri, yapısı ve işleyişiyle ilgili olarak çeşitli görüşler ileri sürülmüş, bakış açısı, anlatıcı ses, anlatı kişisi aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda anlatıbilim, anlatımın oluşumu, yapısı ve özelliklerini ortaya çıkar-

mak, çözümlemek için pek çok anlatı sorununu odak almıştır. Bu yöntemin merkezinde anlatma ve anlatıcı ses yer alır. Yöntem, yazar ve anlatıcı arasındaki ayrımı, örtüşmüşlüğü ve diğer ilişkileri ele alır.

Gösterme/anlatma, bakış açısı/odaklayım, dolaylı anlatım/sunumsal anlatım, özöyküsel/yadöyküsel anlatıcı, iç öyküsel/dış öyküsel anlatıcı başlıkları altında, çeşitli kuramlar geliştirilerek anlatıcı sesin tanımlanmasında ortak bir model oluşturulmaya çalışılmıştır. Anlatıcı sesin incelenmesinde en temel yaklaşım, öykünün sunuş tarzıdır. Kurgusal metinlerde anlatıcının konumu sürekli değişmekle birlikte anlatım bir anlamda Platon'un sınırlarını çizdiği *diegesis* ve *mimesis* etrafında şekillenir. Yazar bir duyguyu, bir düşünceyi hikâye edebilmek için ya göstererek (*mimesis*) ya anlatarak (*diegesis*) ya da bunların karışımı bir yaklaşımla metnini oluşturur. Kestirme bir yaklaşımla birinde "aktarma", diğerinde ise "canlandırma/sahneleme" söz konusudur. Yazarlar, eserlerinde bazen göstermeyi bazen de aktarmayı odak alırlar. Göstermede olayın kendisi ön plandadır; konuşmalar, çevre, mekân, eylemler… Anlatmada ise anlatıcının görüşleri, duyguları. Bu anlamda yaşantılar, anılar, izlenimler öyküye dönüşürken, mekâna, çevreye, konuşmalara, eylemin bizatihi kendisine sıkı sıkıya bağlıysa görüntüsel anlatım öne çıkmaktadır. Kuşkusuz bu iki tekniğin de kendine göre avantajları, dezavantajları, gerekleri, incelikleri vardır. Anlatma ve göstermede öncelikle anlatıcı ile okurun konumları farklılaşır. Anlatmada anlatıcı daha içeride ve her şeyi bilen bir konumda, göstermede ise daha dışarıda ve biraz daha nesnel bir konumdadır. Yazarın geri plana çekildiği, nesnel, giderek tarafsız hâle geldiği anlatılarda "göstermek" tavrı netleşir. Çünkü artık ortada dolaysız anlatım vardır. Böylece yazar aradan çekilerek, yaşananlarla okuru karşı karşıya getirir. Artık duygu aracısız okura aktarılmakta, yorum ve değerlendirme ona bırakılmaktadır. Özellikle diyaloglara yaslanan anlatılarda, anlatıcı büsbütün silikleşir. Kuşkusuz bu kişileri de konuşturan yazardır ama kişileri tanımladıktan sonra daha nesnel olmak durumundadır.

Bir öykücü ister gösterme ister aktarma biçimini seçsin, öncelikle bakış açısı konusunda karar verir. Çünkü bir konuyu, bir olayı, bir durumu öykülemeye karar veren bir öykücü için, en öncelikli se-

çimlerden biri, bakış açısı tercihidir. Öykücünün bakış açısı, 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.

Yazar, bir öyküyü oluştururken, hikâyeyi kimin anlatacağını, nasıl anlatacağını; kahramanın dünyayı, eşyayı nasıl algıladığını belirler. Bu tasarı, yazarın anlatımda, metinde bir odak belirlemesinden başka bir şey değildir. Yazar odağını ve bakış açısını oluşturduktan sonra bu zaviyeden hikâyesini anlatır. Yazarın en hayati tercihi budur: Olayı kimin bakış açısından anlatacaktır. Bu seçim aynı zamanda yazarın tarafını ve öyküden beklentilerini de belirler. Çünkü öyküyü kimin bakış açısından anlatacağını bu beklentileri doğrultusunda oluşturur. Bir anne kız vedalaşmasını anlatacak öykücü için annenin bakışı seçilirse öykünün farklı, kızın gözünden anlatılırsa farklı bir hâl alacağı açıktır. Yazar hangi duyguyu vermek istiyorsa o anlatıcıyı seçer.

Yazar ve anlatıcının farklılaşması edebiyatta milattır. Yazar ve anlatıcının neredeyse iç içe geçtiği geleneksel edebiyatta, yazarın düşüncesi esere net bir şekilde yansırdı. Ancak, modern anlatılarda bakış açısı yaklaşımıyla birlikte yazar ve anlatıcı farklılaşmıştır. Kuşkusuz yazar o anlatıyı kaleme alan/yazan kişidir. Ama etkisini dolaylı bir biçime sokmuştur. Anlatıcı, yazarın dışında bir figürdür ve anlatıcının anlattıklarını kaleme almaktadır. Marie-Laure Ryan bu ayrımı şöyle temellendirir: "Gerçek gönderici –ya da yazar– gerçek dünyada konumlanmıştır ve gerçek dünyanın bir diğer üyesine, yani okura, bir kurmaca nakleder. Anlatıcı ise metinsel dünyanın bir parçasıdır ve metinsel dünyanın bir diğer üyesine, diğer adıyla anlatı alımlayıcısına, bir ileti iletir."[1] Yazar ve anlatıcı elbette aynı kişi değildir, ancak bunları büsbütün birbirinden ayrıştırmak da o kadar kolay değildir. Çünkü yazar, anlatıcıyı konuşturan, diline aracılık eden, ne kadar konuşacağına, neler yaşayacağına karar veren, bütün bunları tasarlayan kişidir. Anlatıcının ufku, bilgisi, duyguları yazarın tasarımıdır. Anlatıcının bilgisi ve ufku yazarla sı-

nırlıdır. Anlatıcı, yazarın bilmediği bir şeyi bilemez. Bu anlamda nesnellik sonsuz değildir. Yazar; duygu, düşünce ve tavırlarını seçtiği anlatıcı üzerinden gerçekleştirir.

Tanrısal bakış açısının bitişi, bir anlamda metinde yazarın mutlak hâkimiyetinin de sona erişi demekti. Hikâye, seçilen kişinin bakış açısından anlatılacak, yazar bu anlatıma müdahale etmeyecektir. Her şey seçilen karakterin/anlatıcının bilgisiyle, anlayışıyla, hisleriyle sınırlı olacaktır. Yazar artık bu anlatıcının algısına, bakışına sadık kalacaktır. Yazar, anlatıcıyı seçerken en geniş, en derin, en etkili yer alacağı, görüşlerini sergileyeceği bir sesi arar; söyleyeceği her şeyi ifade edebilecek donanımda bir sesi. Çünkü anlatıcıyı/bakış açısını seçmekle öncelikle kendini sınırlamış olur. Artık bakışı, algısı seçtiği karakterin ya da anlatıcı sesin bilgisi, bilinci kadardır. Birden fazla bakış açısı ise bu vücuda, zihne yazarın sığmamasından kaynaklanır. Bu biraz da tanrısal bakıştan vazgeçmenin telafisi anlamına gelir.

Kurgusal türlerde metin, seçilen kişilerin bakış açısından, onların duygu ve düşüncelerinden oluşur. Sözcükler, dil ve kavrayış, seçilen anlatıcının dilidir. Yazar aradan çekilmiş bir aktarıcı konumundadır. Yazarın diliyle anlatıcının dili farklılaşmıştır. Yazı, yazarın bir kurgusu olsa bile, bunlar anlatıcıya denk düşen duygular, izlenimlerdir. Onun bilincinden, duygularından yansımalardır. Ancak yazar, duygu ve düşüncelerini gizlemiş, geri plana çekmiş, anlattığı kişinin gerçeklerine bağlanmıştır. Anlatıcı/yazar, çeşitli bölümlerde kendisi de devreye girmekte, anlatımı yönlendirebilmektedir. Ama bunu yaparken, kendi adına konuşmakta, davranmakta, kendini kahramanın/anlatıcının yerine koymadan gerçekleştirmektedir.

Yazarın anlatıcı seçimi, aktaracağı duyguları ve olayın da alacağı şekli belirler demiştik. Yücel Balku'nun "Sisten Sonra" öyküsü, bakış açısı değişikliğinin öyküyü nasıl şekillendireceğine ilişkin örnek bir metindir. Bu öyküde Balku, anlatıcı kişinin önemini vurgulamaya çalışmış, sanki kuramsal bir düşüncenin öyküsel örneğini vermiştir. Hazine avına çıkan Oktay, Hamza ve yaşlı adam sonunda hazineyi (kitaplar) bulur. Bu olayları öykü boyunca yaşlı adamın sesinden dinler, bakış açısından okuruz. Anlatıcı (ihtiyar adam) anlatım boyunca niye bu hikâyeyi kendisinin anlattığını aktarırken bir yandan da eğer diğer

iki arkadaşı (Oktay ve Hamza) anlatsaydı hikâyenin alacağı değişiklikleri tartışır: "Hikâyeyi Oktay yazsaydı hazine odasına girişi nasıl tasvir ederdi, bilmiyorum ama herhalde entelektüel bir zihni gıdıklayacak gizemli ve alacakaranlık kelimelerden oluşurdu o tasvir. Hikâyeyi Hamza yazsaydı, kelime hazinesi açısından kıt ama umudu somutlaştıran bir tasvir olurdu herhalde. Nasip, ben yazıyorum; ne loşluktan bir estetik yaratacak yeteneğim var, ne de varlığını zaten bildiğim bir hazineyi bulmanın sevincini yaşıyormuş gibi yapacak kadar gencim." Öykünün sonunda Oktay; Hamza ve yaşlı adamı öldürür. Anlarız ki o âna kadar öyküyü yaşlı adam değil, Oktay anlatmaktadır. Bunun nedenini de Oktay şöyle açıklar: "Bu hikâyeyi iki kişinin katili olarak anlatmaya cesaret edemedim. Kendimi o yaşlı bunağın yerine koyup anlatabildim ancak. Bununla birlikte, sevgili okuyucu, hikâyenin sonuna doğru bir ölünün sesini duyduysan bu da doğrudur. Ben Oktay, o iki zavallıyı öldürmeden önceki Oktay değilim. O Oktay öldü. Ama eminim o Oktay olsaydı bu hikâyeyi başka türlü anlatırdı."

Bakış açısı değişikliğinin anlatıyı nasıl farklı boyutlara taşıyacağını, değiştireceğini, giderek tümüyle anlatım biçimini belirleyeceğini William Faulkner'in "*Ses ve Öfke*'nin kökeni neydi?" sorusuna verdiği cevapta da bulmak mümkündür. Faulkner birden fazla anlatıcıyla aynı olayı değişik bakış açılarından anlattığı kitabının oluşumunu şöyle aktarır: "Hikâyeyi aptal bir çocuğun gözünden anlatmaya başlamıştım çoktan, çünkü olanları anlayabilecek kapasitede olup da neden olduğunu bilmeyen birisinin anlatmasından daha etkili olacağını düşündüm. O deneme de gördüm ki hikâyeyi anlatamamışım. Bir daha anlatmayı denedim, bu sefer üçüncü erkek kardeşin gözünden. Hâlâ tam olmamıştı. Parçaları bir araya getirmeye çalışıp kendimi hikâyeyi anlatanın yerine koyarak boşlukları doldurmayı denedim. Hikâyeyi anlatıp huzura ermek için, son bir gayretle başka bir kitaba ek olarak yazdım, ama buna rağmen yayınlanmasından on beş yıl sonra bile tam istediğim gibi olmadı. Kendimi en yakın hissettiğim kitaptır. Olduğu gibi bırakamazdım ve çok çabalamama rağmen hiçbir zaman tam istediğim gibi de yazamadım, yeniden denerim ama yine istediğim gibi olmaz herhalde."[2]

Kurgusal metni; gerçek yazar, ben anlatıcı, anlatıcı, gerçek okur, ima edilen okur, muhatap çizgisinde inceleyen Seymour Chatman, bakış açısıyla, anlatıcı sesin her zaman aynı olmayabileceğini belirtir: "Bakış açısı ile anlatı sesi arasında önemli farkı şöyle açıklayabiliriz. Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek *değildir*. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. *Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir*. Birçok kombinasyon mümkündür. Sadece düz anlamlı, yani algısal bakış açısını düşünelim. Olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından kendi birinci tekil kişi ile algılanıp anlatılabilir. (...) Ya da bakış açısı, anlatıcı olmayan bir karaktere devredilmiş olabilir; daha sonra ayrı bir anlatıcı ses duyulabilir."[3] Burada söz konusu olan karakter/kahraman ve anlatıcı ayrımıdır. Bu bağlamda *Diegesis* ve *mimesis* ayrımını reddeden Gérard Genette iki tür anlatı olduğunu ileri sürer: "Birinde, anlatıcı anlattığı öyküde yer almaz (sözgelimi: *İliada*'da Homeros ve *Duygusal Eğitim*'de Flaubert); öbüründe, anlatıcı anlattığı öyküde kişi olarak yer alır (sözgelimi *Gil Blas*, ya da *Wuthering Heights*). Bunlardan birinci tür anlatıyı ben kesin nedenlerden dolayı yadöyküsel, ikinciyi de özöyküsel olarak adlandırıyorum."[4] Gérard Genette'nin anlatıcı ses konusundaki yorumları, anlatıbilimin temel referanslarından biri olmuştur.

Peki, yazar hangi anlatıcı tipini seçecektir? Nasıl bir kişi stratejisi belirleyecektir: Birinci tekil, tanrısal anlatım, ikinci şahıs... Anlatıcı ses yaklaşımının en tartışmalı konularından biri, kişi stratejisidir: Anlatıda kim konuşuyor. Bu tartışmalar, özellikle şahıs seçiminin önemi, birbiriyle karşılaştırmaları etrafında şekillenirken, bu seçimin kurmacayı/öykülemeyi nasıl etkilediği boyutuyla irdelenir. En yaygın anlatım tercihi olan 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 durumda bu anlatıda okur, anlatıcının

duygu ve düşüncelerini, zihinsel serüvenlerini izler. Birinci şahıs anlatımda genellikle okur, anlatıcı ile yazarı özdeşleştirir ve anlatıcının bizzat yazar olduğu yanılgısına düşer. Umberto Eco birinci tekil şahıs ile yazar arasındaki sınırı net bir şekilde şöyle çizer: "Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru 'ben' diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yöneltir. Elbette bu yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses'tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P. G. Wodehouse bize söylemektedir."[5] İç monolog ve bilinç akışı, birinci şahıs anlatımın kullanıldığı önemli anlatı türleridir. 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." der. Bu tarz, zihinsel seyrin grafiğidir bir bakıma. Zihnin herhangi bir durumda algıladıklarını, çağrıştırdıklarını kaydederek oluşturulan bilinç akışı yaklaşımı birinci şahıs anlatımın kullandığı önemli bir öyküleme biçimidir. Üçüncü şahıs anlatımda (tanrısal anlatım) ise her şeyi bilen ve gören bir anlatıcı söz konusudur. Anlatıcı, öyküye giren her şeye hâkim bir pozisyondadır. Kahramanın duygularını, düşüncelerini, bilinçaltı gelgitlerini bilir ve bu üst bakışla olayları bize aktarır. Kısaca üçüncü şahıs anlatım "o"lu, dışarıdan anlatımdır. Tanrısal anlatımın en belirgin özelliklerinden biri, anlatıcı/yazarın her şeyi bilmesidir. Yazar/anlatıcı tüm anlatımın içindedir. Herkesin ne düşündüğünü, ne hissettiğini, neyi niye yaptığını en ince ayrıntısına kadar bilir, olan ve olacak olan hiçbir şey onun için meçhul değildir.

Birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatıya göre daha az kullanılan ikinci şahıs anlatımda ("sen/siz anlatım") ise anlatıcı ses, kahramana bir ayna tutmakta, onun bilincine girmekte, kahramana kendisini anlatmaktadır. Burada anlatıcı, karşısındakinin bütün zihinsel durumlarını, hayatını, hayata bakışını bilmekte ve kahramanın öyküsünü ona ve okura anlatmaktadır. Bu onun konuşmak isteyip de konuşamadığı iç sesi, yüzleşmenin sesi gibidir. İfade ettiği, etmediği duyguları, izlenimleri onun yüzüne açık etmektedir. İkinci şahıs anlatımda geçmiş, gelecek, içinde bulunan an iç içedir. Bu anlatımda hem birinci tekil şahısın

hem de tanrısal anlatımın imkânları kullanılabilmektedir. Matt Delconte, ikinci tekil şahıs anlatımın, anlatan kişi ile değil dinleyen kişi ile tanımlandığını belirtikten sonra, anlatıcı, öykü kahramanı ve dinleyici üçlüsünün arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, "sen" anlatımının muhatabının sadece öykü kahramanı olmadığını aynı zamanda "dinleyici" olduğunu tespit eder.[6] Michel Butor'un *Değişme* romanını unutulmaz kılan sadece yeni roman akımının önemli bir örneği olması değil, aynı zamanda bakış açısı tutarlılığıdır. Butor bu romanıyla o güne değin denenmemiş ikinci şahıs anlatımın ("sen/siz anlatım") ne denli kullanışlı bir bakış açısı olduğunun seçkin bir örneğini vermiştir. Paris ve Roma arasında yapılan bir tren yolculuğunda geçen *Değişme*'de, aşk imgesinin çözülüşü ikinci çoğul şahıs yöntemiyle ustaca anlatılır. Romanda anlatıcının sesi kahramanı çözen, deşifre eden bir üst sestir. Bir başkası kahraman adına konuşmaktadır. Bu gerçekleri kahraman kendine bile anlatmaktan çekinmektedir. Ama şimdi artık her şeyin konuşulma, tartışılma anıdır. Kuşkusuz burada "muhatap" sadece kahraman ("siz") değil, Matt Delconte'nin de belirttiği gibi aynı zamanda dinleyen/okurdur. Okur böylece kahramanın hayatına, bilincine tanıklık etmektedir. Bir başka deyişle anlatıcı sesi hem okur hem de kahraman dinlemektedir. Butor bu romanıyla, anlatı biçimleri içinde ikinci şahıs anlatımın ne denli müstesna bir yeri olduğunu, psikolojik derinlikleri aktarmaya nasıl uygun olduğunu ortaya koymuştur.

Romanda anlatıcı sesin konumu/rolü konusunda en fazla düşünce üreten yazarların başında Henry James gelir. Gerek ben anlatıya gerekse tanrısal anlatıya muhalif olan James, romanlarının girişinde, romanların yazılış sürecini, romanda seçtiği bakış açısının gerekçesini kuramsal bir metin formunda kaleme alır. James'e göre artık yazarın bakış açısı terk edilip karakterin bakış açısı benimsenmelidir. Bilinç akışının bir anlamda kaynakları olacak romanlara imza atan Henry James, metinde yazarın egemenliğinin sona ermesini ve anlatıyı, olayı yaşayan insanlara anlattırmanın daha gerçekçi olacağını ileri sürmüştür. Yazar, anlatıda olabildiğince geri çekilmeli, karakterin bakış açısı odak olmalıdır. Böylece kişilerin içsel serüvenleri başarıyla anlatılabilir: "Roman sanatında James'in en sakıncalı buldu-

ğu uygulama, romanın sahnesinde yazarın kendisinin de görünmesi, yorumları ve değerlendirmeleri ile varlığını açık açık belli ederek gerçeklik duygusunu bozmasıdır. James için gerçeklik, yazarın elindeki konuyu işin içine kendi düşüncelerini, yargılarını katmadan, olup bitenleri niteliklerini çarpıtmadan dürüst ve tutarlı bir biçimde sunmasıdır."[7] Henry James, bu tartışmalarda hep "gösterme"yi önemsemiş, dolaysız anlatımı savunmuştur. Hatta giderek anlatının diyaloglara yaslanmasını önermiştir. Çünkü diyaloglara yaslanan anlatılarda, anlatıcı silikleşir anlatıma nesnellik hâkim olur.

Geleneksel romanda anlatıcı ses ve yazar, neredeyse iç içe geçmiştir. Modernistler ise, sadece yazar ile anlatıcı arasındaki farklılığı ortaya çıkarmamışlar, aynı anlatıda birden fazla bakış açısı kullanarak romanın/öykünün anlatım imkânını daha da genişletmişlerdir. Bu metinlerde bakış açıları değişerek herkes kendi açısından durumları, olayları, duyguları aktarır. Öykünün ana vurgusunu her anlatıcı kendi açısından değerlendirir, aydınlatır. Böylece okur, olayı farklı açılardan da görmüş olur. Birden fazla bakış açısı, odak dağılımına neden olmaksızın aynı etkiyi derinleştirmek için kullanılırsa, anlatım daha da zenginleşmekte, çok boyutlu hâle gelebilmektedir. Ancak, tek etki kuralı ihlal edilirse, bir kolaj, etkisiz bir yama olmaktan öteye gidemez. Aynı öyküde birden fazla bakış açısı kullanıldığında ilk elde metnin imkânları zenginleşir, ama bu yaklaşımla sağlanmak istenen fayda, zaman zaman bir olumsuzluğu beraberinde getirir. Bakış açısının sürekli değişmesiyle okurun kafası karışır ve metinden kopar. Böylece okurun algılama ve anlama sürecini zorlar. Bu anlamda öykücü bütünlük, tek etki ve odak ilkelerini göz önünde bulundurmak durumundadır.

Modern kurmacalarda anlatıcının sesiyle, karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçmiştir. Aynı paragrafta hem üçüncü tekil şahıs anlatılır (anlatıcı ses) hem de karakter kendi kendine (iç ses) konuşur. Dorrit Cohn, *Ullysses*'teki Bloom bölümlerinde bunu şöyle örnekler: "'Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı. *Orda yok. Çıkardığım pantolonumda. Ordan almalıyım. Patatesimiz var. Gardırop gıcırdar. Kadını rahatsız etmeye gerek yok. Demincek*

dönüp dalmıştı. Ardından sofa kapısını usulca çekti, biraz daha, kapının alt pervazı eşiğine güzelce oturana dek, kapandı mı kapandı. Kapalı görünüyor ya. *Zaten biraz sonra döneceğim, bir şeycik olmaz.*' Burada ilk kez iç konuşma üçüncü şahıs bağlamında giriş cümlecikleriyle ya da herhangi bir türde bir işaretle ayrılmaya başlanmıştır. (...) Anlatıcının ve karakterin sesi o derece kaynaşmıştır ki artık hangi cümlelerin Bloom'un monoloğu, hangilerinin anlatıcının aktarımı olduğunu yalnızca yakın bir tetkikle belirleyebiliriz."[8] Faulkner romanlarında da, hem anlatıcının sesi hem de karakterinki arka arkaya verilir. Anlatının ne zaman durduğu, monoloğun ne zaman başladığı kestirilemez, cümleler arka arkaya kullanılır.

J. D. Salinger, "Esmé İçin –Sevgi ve Sefaletle" öyküsünde hem "ben" anlatımı hem de üçüncü tekil şahıs anlatımı kullanır. Salinger bu öyküde anlatıcı kişisinin seçiminin öyküde ne kadar önemli olduğunun benzersiz örneğini verir. Savaş atmosferinde iki yalnızın (küçük bir kız ve asker) karşılaşması ve sonrası, bakış açıları farklılaştırılarak anlatılır. İlk bölümde savaş atmosferi "ben" anlatımla verilirken, savaş sonrası yaşananlar üçüncü tekil şahısla anlatılır. Kahramanlar aynıdır sadece bakış açısı değişmiştir. Bakış açısı değişirken anlatıcı şöyle bir geçiş yapar: "Bu da öykünün sefalet dolu ya da dokunaklı kısmı ve tabii sahne değişiyor. Kişiler de değişiyor. Ben yine oralardayım ama bundan sonra açıklamaya yetkili olmadığım bazı nedenlerle kendimi öyle dahiyane bir biçimde gizliyorum ki, en zeki okuyucular bile beni keşfedemiyor." Bu tutumun öykü ilerledikçe oldukça isabetli olduğunu görürüz. Ben anlatım diyaloglara yaslanarak, sahneleme/göstermeyle, üçüncü tekil şahıs anlatım ise özetleme/aktarma yaklaşımıyla oluşturulur.

Julio Cortázar'ın "Büyüdükçe" öyküsü de bakış açısı ve anlatıcı sesin bir öyküdeki önemini örnekleyen ilginç bir metindir. Öyküye anlatıcı ses tartışmasıyla girilir: "Bunun nasıl anlatılması gerektiği hiçbir zaman bilinmeyecek; birinci kişi mi, ikinci kişi mi, üçüncü kişi çoğul olarak mı, yoksa durmadan işe yaramaz kalıplar yaratarak mı?" Hatta anlatıcı aynı "cümlede" birden fazla şahıs anlatmanın mümkün olabilmesini arzular: "Denilebilse: Biz ayın doğuraklığını göreceğim. Ben gözlerimizin ardında acı duyuyor-

sun..." Daha sonra öyküdeki anlatıcının, kahramanın konumu tartışılmaya başlanır. Öyküdeki anlatıcı sesin kim olduğu bilinmez ve hem ben anlatım hem de üçüncü şahıs anlatım iç içe kullanılır. Kahramana söz verildiğinde öykü ben anlatıma dönüşürken, bir başka anlatıcı sürekli araya girerek okuru uyarır ("Michel edebiyat yapmaktan, kafasında uydurmacalar uydurmaktan suçlu") ve ben anlatıcıya dikkat edilmesini önerir. İki farklı anlatıcı ses iç içe verilirken, bakış açısının, olayların, nesnelerin, atmosferin nasıl, niçin farklılaştığı öykü içinde tartışılarak anlatılır.

Görüldüğü gibi her bakış açısının farklı işlevi olduğundan, öykücü için seçim çok önemlidir. Bu nedenle kimi yazarların öyküyü yazdıktan sonra, kimi yazarlarında yazma aşamasında anlatıcı kişiyi, bakış açısını değiştirdiklerini görürüz. Kuramsal tartışmalarda bunun en tanınmış örneği Kafka'nın *Şato*'sudur. Kafka, anlatıcı kişisini *Şato* romanının yarısında değiştirmek zorunda kalmıştır. Kafka birinci tekille başladığı romanının yarısına geldiğinde yaptığı yanlışlığı fark etmiş ve en başa dönerek üçüncü tekil şahısa dönmek zorunda kalmıştır. Kuşkusuz Kafka'yı anlatıcı kişiyi değiştirmeye zorlayan neden, başta seçilen bakış açısı isabetsizliğidir.

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 çakımı çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım." Öykünün büyüsü biraz da ben anlatıda 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 "Besleme" öyküsü? Bu öykü de büyüsünü kuşkusuz üçüncü şahıs anlatıma borçludur: "Düş, Varka'yı iyice sarıyor. Taburesinden kalkıp içten gülümsüyor, gözlerini kırpmadan odanın içinde dolaşmaya başlıyor. Ellerini ayaklarını zincire vuran bebekten biraz sonra kurtulacağı-

nı düşünmek rahatlatıyor onu. Çocuğu öldürdükten sonra uyuyacak, uyuyacak, uyuyacak..." Carlos Fuentes'in, gençlik-yaşlılık, ölüm-aşk ilişkileri üzerine kurulan, gerçek ve fantazinin iç içe geçip büyülü, düşsel bir başyapıta dönüştüğü "Aura" öyküsü, gücünü biraz da ikinci şahıs anlatımdan alır: "Bu kauçuk ve mukavva çizgiler, bir çeyrek yüzyıl süresince örtmüşler senin gerçek yüzünü, daha önceki unutulmuş yüzünü. Onu yastıklara kapatıyorsun, rüzgâr alıp götürmesin diye, senin olan, kendin için saklamak istediğin çizgileri."

Vüs'at O. Bener'in "Havva" adlı öyküsünde, anlatıcı tercihi öykünün en büyük gücüdür. Öyküde, küçük kız, evlerinde besleme/hizmetçi olarak yaşayan Havva'nın trajik ölümünü anlatır. Çocuk bakışı kusursuz bir şekilde öyküde yer alır. Tarık Buğra, "Oğlumuz"da, hep bir çocuk olarak görmek istedikleri oğulları Ömer'in, artık yuvadan uçmak üzere olduğunu fark eden ailenin hüzünlü hâllerini, bunu bir türlü kabullenmeyişlerini gündeme getirir. Anlatımda babanın bakış açısının seçilmesi kuşak çatışmasının baba gözünden ortaya konulmasını sağlar. "Havva"da anlatıcı kişi çocuk, "Oğlumuz"da baba olduğu için öyküler başarılı olmuştur.

Yaşamı eksiksiz biçimde yansıtmak, görünmeyeni göstermek, bilincin labirentlerinde gezinmek, karşılaştırmalar yapmak, her şeyi ayan etmek, dile gelmeyen duyguları dile getirmek isteyen kurmaca yazarı için "anlatıcı ses" seçimi yaşamsal bir önem taşımaktadır. Bu nedenle öykünün oluşma serüveni ve kaderi, bakış açısı kararının verilmesiyle başlar.

---

[1] R. Aslıhan Aksoy Sheridan, "Kurmaca Anlatıcısını Tanımlama Sorunu", *Kritik* dergisi, Sayı: 3, 2009 Bahar, ss. 23-41.

[2] Philip Gourevitch, *Yazarın Odası*, Timaş Yay., 1. Baskı 2009, s. 220.

[3] Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, De ki Basım Yayını, 1. Baskı 2008, s. 143-144.

[4] Gérard Genette, "Anlatı Türleri", Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, YKY, 3. Baskı 2005, ss. 247-248.

[5] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yay., 4. Baskı 2009, s. 23.

[6] Matt DelConte, "İkinci Tekil Şahıs, Niye Konuşamıyorsun?" *İle* dergisi, Sayı: 14, Ocak/Şubat 2008, ss. 3-15.

[7] Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, 1. Baskı 2009, s. 59.

[8] Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler*, Metis Yay., 1. Baskı 2008, s. 73-74.

ÖZERK SANATTAN SANATIN SONUNA

Kuşkusuz sanat, doğası gereği, estetik özerklik düzlemi içinde felsefe, tarih, siyaset gibi disiplinlerle ilişki içerisindedir ve çoğunlukla bunları da kapsar. Ne var ki sanat, kendi özerk yapısı dışında, hiçbir disipline hizmet etmez; kendi kurallarına, gereklerine ve estetik oluşuna sadık kalması gerekir. Sanat/edebiyatın estetik özerklik alanını bozan, özgür ve bağımsız işleyişine yapılan dış müdahaleler sanatı doğasından uzaklaştırır. Sanat üzerindeki her türlü yönlendirme, baskı ve denetimler sanatsal özgürlük ve özerkliğin temel kısıtlayıcısıdır. Bu anlamda estetik ve sanatsal hiçbir ölçüt getirmeden, sadece bir söylemin haklılığı ve tutarlılığı ölçütleriyle bir esere yaklaşmak ve onu politik/felsefi kavramlarla açıklamak, bu bakış açısıyla bir yorum ve değer bildirmek sanatın doğasına aykırıdır.

Sanat ürünü, kendi estetik kuralları dışında, siyaset de dahil hiçbir disipline karşı sorumlu değildir. Yazar; bildiği, var olduğuna inandığı bir varlığı yeni bir biçimle, okur için "görünür kılma" peşindedir. Çözer, deşifre eder, bu dağınık parçalardan yeni bir estetik bütünlük çıkartır. Kendisinden kopartarak bağımsız bir hayatiyet oluşturur. Bu nedenle sanat dışı saiklerle oluşturulmuş bir eser, elbette sanat eseri olarak nitelenemez. Çünkü bir sanat eseri, öncelikle sanat eseri olmakla yükümlüdür. Eser, sanatçının içinde yaşadığı toplumsal yapının, bireysel yaşantısının yansımasıdır ve bu nedenle onun politik görüşlerinden, sınıfsal yapısından, doğrularından ve inançlarından soyutlanamaz, bu özellikleriyle de hem bireysel hem toplumsal hem de tarihsel bir süreçtir.

Sanat eseri, ideolojiden kopuk değildir ancak ideolojik bir yapının nesnesi de değildir. Bu da beraberinde, bir yapıtın biçim ve içeriğini ayrı ayrı mı değerlendireceğiz sorusunu akla getirir. Bir başka deyişle, fikirlerine katılmadığımız ama estetik açıdan mükemmel yapıtları ya da tam tersi, fikirlerine katıldığımız ama estetik açıdan değersiz yapıtları nasıl değerlendireceğiz... Burada tartışılmayacak olan, kuşkusuz sanatın kendi kurallarına, gereklerine ve estetik oluşuna sadık kalması gerektiğidir: Aslolan eserin kendi iç tutarlılığıdır. Bu anlamda önemli olan yaşamsal/siyasal deneyimi esere taşımak değil; bunu, eserin gerekleri doğrultusunda estetik yapıya uygun biçimlendirebilmektir. Yaşanan coşku, dram ve trajedilerin edebiyat dilindeki karşılığını, imgelerini, biçimlerini bulmak gerekir. Sadece siyasal doğrulara yaslı, duygusal/psikolojik yoğunluk ve derinlikten yoksun bir metnin edebî başarısından söz edilemez. Kaba, çiğ duygularla ve didaktik söylemle yazınsal zirve yakalanamaz. Sanatın ana kaynağı olan dram, insanın erdem ve zaaflarının çatışmasından doğar; eser ise, bu drama uygun biçimsel yapının inşasından...

Bu sözlerle, sanatın siyaset dışına itilmesini, hayattan, toplumsal sorunlardan çekilmesini önermiyor, tümüyle ideolojik kodlar üzerine oturmuş, retorik ve didaktik bir söyleme yaslı angaje/partizan "siyasi sanat"la, siyaseti de kapsayan özerk sanat arasına mesafe konulmasının önemini vurguluyoruz. Çünkü sorun, sanatın bu disiplinlerle ilişki içinde olmasında değil, kendi özerk yapısı dışında bir başka disiplinin emrine girmesinde; dahası onu temsil etmeye soyunmasındadır. Sanat "eğlendirmek/hoşça vakit geçirtmek" ve "eğitmek/öğretmek" amaçları arasına sıkıştırılmamalıdır.

Tartışılan bu sorunların kökeni, kuşkusuz sanat ve hayat arasındaki ilişkidedir. Sanat ve hayat birbirine yaklaştıkça, biri diğerini temsil ettikçe ya da ilişki büsbütün kopup mesafe açıldıkça sorunlar başlamaktadır. İşte bütün bu nedenlerle sanat-edebiyat; yazarın dünya görüşü, gerçeklik/doğru algısı, sanat-edebiyatın tanımı, işlevi, sınırları, temsili ve özerkliği bağlamında tarihsel süreç içerisinde sürekli tartışılan en kadim sorunlardan biridir. Bu tartışmalar da özellikle "güzel", "özerk", "araç" anahtar kavramları üzerinden yü-

rütülmüştür. Sanat-edebiyatın bu kavramlar etrafında tartışılması normaldir. Zira edebiyat; düşünce, hayat ve güzellik algısının edebî metinde kristalize olmasıdır. Sorun, bütün bunların sanatın doğasına "nasıl" aktarılacağında düğümlenir.

Özgür sanat kavramının temellerini atan Immaunel Kant, yapıtlarında, yazınsal üretim sürecinin öznel bir süreç olduğunu belirterek sanatsal özerkliği savunmuştur. Kant'ın temellendirdiği sanatın özerkliğinden yola çıkan modernistler, 'sanat için sanat'a ulaşmışlar ve özerk sanat yaklaşımını geliştirmişlerdir. Bir dönem sonra da özellikle "gerçekçilik" yaklaşımıyla sanatsal özerklik ciddi bir şekilde eleştirilmiştir. Yüceltilmiş, aşkın bir edebiyat anlayışı; kapitalizmi yaygınlaştırmaya, ezilen halkların mücadele gücünü kırmaya, emperyalizme muhalefeti engellemeye yönelik bir tavır olarak nitelendirilmiş, sanatla politika arasındaki ilişkiyi kesmenin kaçınılmaz olarak sistemin/egemen ideolojinin yanında yer almak anlamına geleceği yorumları yapılmıştır. Sanat ve hayatı birleştirme amacındaki avangardist hareketler, sanatın biricikliğine ve yüceltilmesine karşı çıkmışlar ve anlamı, dili reddetmiş ve biçimsiz, soyut ve boyutsuz sanatı savunmuşlardır. Kuşkusuz avangardın hedefi, sanat kurumunun bizzat kendisi olmuştur. Avangard sanat-siyaset modelinde; sanat, siyaset hâline gelirken, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunmuş ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünden geleceği temsil eden, bunu da sanat ve siyaset iç içeliğiyle yapan bir harekete dönüşmüştür. Günümüzde, estetizmin sanattan çekildiği, sıradanlıkla yüksek sanatın mesafesinin yok olduğu, sanatın ticarileşerek eğlence kültürünün bir parçası olduğu, dolayısıyla "sanatın sonu"nun geldiği tezleri gündeme oturmuştur. Böylece, sanat tartışmaları, sanatın özerkliği düşüncesinden, avangard reddiyeye, oradan politik sanata, sonunda da "sanatın sonu" tezine ulaşmıştır.

Özgür ve özerk sanat algısı, asıl "gerçekçilik" bağlamında tartışılır ve geçtiğimiz yüzyıla bu tartışmalar damgasını vurur. Özellikle toplumcu gerçekçiler, saf sanatla sanatın içinin boşaltıldığını ileri sürerler. İnsanı toplumdan koparan, gerçeklere yabancılaştıran, insanın toplumsal yüzünü görmezlikten gelen ve insanı hiçliğe,

boşluğa, bunalıma götüren edebiyat olarak niteledikleri saf sanatı eleştirirler. Bu yaklaşıma göre, sanatı toplumsallıktan soyutlamak bir anlamda insansızlaştırmaktır. Toplumsal gerçekçiler, insan mutluluğunu, adaleti gerçekleştirecek toplumsal düzene ulaşmak için sanatın etkin bir araç olduğunu belirterek sanata toplumsal bir işlev yüklerler. Bu düşünce, edebiyatı toplumsal olayların işleyişine odaklı bir anlayışa yerleştirip sanatsal eserin eyleme yönelik bir mücadele aracı olduğunu kabul eder: Sanatsal özerklik, emperyalizmin sanatçıyı etkisizleştirme projesinin bir parçasıdır.

Sanat ve siyaset arasındaki ilişki hep tartışmalı, gerilimli ve tehlikeli bir düzlemde seyretmiştir. Bu bağlamda Hal Foster'ın "siyaset"i özne alarak teklif ettiği "siyasi sanat" ve "siyaseti olan sanat" kavramları, bize sanat-siyaset ilişkisinde yol gösterebilir.[1] Burada temel ayırım, "siyasi sanat" ile "siyaseti de içeren sanat" kavramları etrafında şekillenir. Sanat ve siyaset arasındaki kabullenilir ilişki "siyaseti de içeren sanat"la kavramsallaştırılırken, ideolojik temsil işlevi gören sanat da "sunumsal siyasi sanat" şeklinde literatüre geçmiştir. Sunumsal siyasi sanatta, sanat ve siyaset arasındaki sınır kaybolmuş ve birbirinin içine girmiştir. Bu anlamda, sanatın ticari amaçla üretilip metalaşmasıyla, siyasi amaçla üretilip sloganlaşması arasında fazla fark yoktur.

"Siyasi sanat" tümüyle ideolojik temsil işlevi gördüğünden şu temel özellikleri sergiler: Doğrular, yanlışlar, iyiler, kötüler matematiksel ifadelerle belirlenir. Yazar, her şeyi bilen, gören, bizim adımıza her yanlışı, eksikliği tespit eden kişidir. Politik bir görüşün doğruluğunu ispat için sanatı kullanmaktadır. Okuru eğitmeye, yönlendirmeye ve uyarmaya çalışır. Onun için derinden değil yüzeyden gider ve okuru, duyguya değil alkışa, öfkeye çağırır. Yarattığı tipler, yaşayan, ete kemiğe bürünmüş kişilerden çok, bir amaca hizmet için oluşturulmuş, ipleri yazarın elinde kukla kişiliklerdir. Estetik çaba, sanatın gerekleri, biçim-kurgu ustalığı hep göz ardı edilir. Zihin verilecek mesaja ayarlı olduğu için, biçimsel kaygılar geri plandadır. Yaşamın gerçekleri yansıtılırken, sanatın gerçekleri hesaba katılmaz. Hayatın gündelik dili, sanatın incelikli diline evrilmez. Savunulan doğrular ne estetize edilir ne de kristalleştirilir.

İçselleşmemiş kaba gerçekler okura "dayatılır". Oysa Theodor W. Adorno'nun deyişiyle "sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir."

"Siyasi sanat"ın eleştirilecek yanı, sanata bakış açısında yatmaktadır. Bu yaklaşıma göre yazar, bir anlamda *puzzle*'ın bir parçası, bir hedefin organı/aracıdır ve mücadelede kendisine yüklenen gönüllü propagandacılık görevini yerine getirir. Kısacası bu yazarlar, okurların politik tavırlarını etkilemeye yönelik bir amaç güderek, politik arenada bir rol üstlenmişlerdir. Onların kahramanları/karakterleri ise bilinçli, ideal, örnek tiplerdir ve bir felsefenin/inancın/anlayışın temsilcisidirler. Çoğunlukla da "olumlu" bir karakter olarak çizilir. Kuşkusuz yazar yaşadıklarından soyutlanamaz. Elbette yaşadıklarını, tanıklığını, gözlemlerini sanatına aksettirecektir; doğrularını, inançlarını... Yazarın yazdıkları hayata değecek, toplumdan kopmayacaktır. Ama yaşananlar göstermiştir ki bu eğilimin pek çok örneği, sanatın asgari gereklerini bile yerine getirmekten uzak, politik metinler düzeyinden ileri gidememiştir. Peşin kabul ve retlerle olaya bakıldığından, siyasi sanat, "kolaycılığın", "yeteneksizliğin" üstünü örten bir kamufle aracı görevi görmüştür.

Devrim sonrasında, bir ulus inşa etme peşindeki devletlerde sanat ve siyaset arasındaki mesafenin kapandığı gözlenir. Çünkü her devrim yeni bir insana, yeni bir halka ihtiyaç duymuştur. Bunun gerçekleştirilebilmesi için de sanat-edebiyat verimli bir imkân olarak görülmüştür. Sovyet devrimi sonrası sanat alanında yaşananlar, bu anlayışa iyi bir örnektir. Bu tutuma; devrime, yeni yapılanmaya gönülden bağlı yazarların yeni iktidarın ideallerini, ütopyalarını gerçekleştirmeleri için kendilerini sorumlu hissetmeleri yanında, devletin yönlendirici, giderek baskıcı eğilimleri de neden olmuştur. Sovyetler Birliği'nde Jdanov adıyla simgeleşen "siyasi sanat" anlayışının "gerçekçilik" tanımı geniş tartışmalar yaratır. Jdanov, gerçekçiliği, "Her şeyden önce sanat eserinde hayatı gerçeğe uygun biçimde ya da yalnızca 'nesnel gerçeklik' biçiminde değil de devrimci gelişme içinde yansıtabilmek," olarak tanımlar. Partinin emrinde bir sanatçı sorumluluk anlayışını önerir. Bir başka deyişle sanatçı,

partinin amaçları doğrultusunda eserler üreterek devrimin yaygınlaşmasına, halkın bilinçlenmesine, toplumun eğitilmesine hizmet edecektir. Kısaca, gerçekçilik, "sanatçının parti ilkelerine bağlı görüş açısından yaşamın gerçeğini algılaması, yorumlaması" olarak tanımlanır. Ancak Jdanov'un bu görüşleri, toplumcu gerçekçiler de dahil olmak üzere pek çok kuramcı tarafından eleştirilir, kabul görmez. Murat Belge, Engels'in, "sanat eserinde bir yama gibi duran politikayı reddettiğini" belirterek onun "yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser o kadar iyi olur. Sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine rağmen de sızabilir esere" ve "yazar da anlattığı toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihi çözümünü okura bir tepsi içinde sunmak zorunda değildir." sözlerinden yola çıkarak Jdanov'un gerçekçilik algısını eleştirir.[2] Edebiyatın özerkliği, sadece Stalinist politikalarla yara almamış, ülkelerini komünizmden korumak için pek çok ülkede, özellikle ABD'de uygulanan McCarthcilik anlayışıyla da sanat ve sanatçılar baskı altında tutulmuştur.

Sanat-siyaset ilişkisi, özellikle "gerçekçilik" kavramı etrafında şekillenmiştir. Oysa gerçekçilik, sanat-edebiyat dünyasının en tartışmalı, sıkıntılı, ucu açık kavram ve akımların başında gelir. "Gerçekçilik" akımını, sanatçı için öngörülen çağın tanığı, aynası olma işlevinin bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Gerçekçilik akımının belli başlı özelliklerini de, yaşanan sorunlara, toplumsal olaylara, güncele, gündeme sıkı sıkıya bağlılık ve gözlemcilik, aktarmacılık olarak tanımlayabiliriz. Ana temalar; toplumsal değişim, sınıfsal çatışmalar, yanlışlıklar, haksızlıklar, sömürü gibi gerek ideolojik gerekse yaşanan güncel gerçekliklerdir. Yaşanan tüm eksiklikler, yanlışlıklar bu tür yapıtlarda gündeme getirilir. Yazar; bir doğrunun, bir görüşün okura iletilmesi fonksiyonunu üstlenir.

Gerçekçilik anlayışında en başat eğilim, toplumcu gerçekçiliktir. Bu bağlamda Ernst Fischer, George Lukács bu görüşün en donanımlı, nitelikli kuramcıları ve düşünürleridir. Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği*'nde, sanat ve sanatçıların topluma nasıl yön verebileceklerini tartışır. Fischer'e göre sanat, toplumsal ilişkilere ışık tutmalı, insanları aydınlatmalı, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiş-

tirmelerine yardım etmelidir. Bir sınıf için sanatın görevi, onu aydınlatmak, eyleme sevk etmektir. Ama bunu yaparken de sanattaki "büyü"nün payını bir yana bırakmaması gerekir. Çünkü sanat, özündeki büyüden yoksun oldu mu sanat olmaktan çıkar. Sanat, toplumu incelemeli ve araştırmalıdır. Oysa insansızlaştırma, çağdaş burjuva sanatının en büyük özelliğidir. Toplumcu sanatın diğer önemli kuramcılarından olan George Lukács, toplumcu gerçekçiliğin toplumu hem o andaki bütünlüğü içinde hem de gelişme çizgisine göre yansıtabilecek bir anlayış olduğunu belirtir. Yazarın ürettiği eserle dünya görüşü ve perspektifi arasında doğrudan bir ilişki kuran Lukács, toplumcu dünya görüşünü reddeden yazarın modern dünyayı "gerçekçi" bir şekilde yansıtamayacağını ileri sürer. Bu anlamda boğuntu ve kaosa yaslanan ürünlerin açmazı, bu perspektif eksikliğinden kaynaklanır. Toplumcu gerçekçilik açısından Kafka, Beckett, Proust, Joyce gibi yazarları değerlendiren Lukács, yenilikçi edebiyatçılar olarak nitelediği bu yazarları, toplum sorunlarından uzaklaşarak bireyci bir dünyayı öne çıkardıkları için eleştirir.

Toplumcu gerçekçilerin bütün bu yorumlarına rağmen, gerçekliğin algısı da yansıtılışı da hep tartışılmıştır. Çünkü "gerçek" eni sonu izafi bir kavramdır. Bu yüzden de pek çok açılımı söz konusudur: Toplumcu gerçekçilik, sosyal gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, gözlemci gerçekçilik... Kimi yazarlar; çiğ, çıplak gerçekliğin doğada, etrafımızda olduğu gibi değil, derinlemesine ve çok boyutlu olarak yansıtılması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Etrafımızda sayısız, çeşit çeşit gerçeklik vardır. Olaylar, durumlar, çatışmalar, nesneler... Bütün bunların yaşamda olduğu gibi yansıtılması nasıl mümkün olacaktır? Gerçeklikle ilgili farklı yaklaşımları A. Robbe-Grillet şöyle özetler: "Herkesin gerçekçilik üzerine ayrı bir düşüncesi vardır. Klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler. Claudel'e göre gerçekliğin tanrısal, Camus'ye göre saçma, güdümlü kişilere göre ekonomik bir niteliği vardır ve sosyalizme doğru gitmektedir. Diyeceğim, herkes dünyayı kendinin gördüğü gibi gösterir, ama hiçbiri aynı biçimde görmez."[3] İşte bu nedenle gerçekçilik anlayışının farklı algılanışına Aragon

şöyle feryat etmiştir: "Gerçekçilik, hem iskeleden hem de sancaktan saldırıya uğrayan bir gemidir. Sağcı korsan bağırıyor: Gerçekçiliğin canı cehenneme! Solcu korsan bağırıyor: Gerçekçilik ben'im!"[4]

Modernistler (Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Kafka, Beckett) gerçekliği farklı anlamda kullanarak tümüyle değiştirmişlerdir. Modernistlere göre, dışsal gerçeklerden yola çıkmak her zaman yanıltıcıdır. Oysa ruha bakıldığında, insanın ele avuca gelmeyen bambaşka, giz dolu bir varlık olduğu anlaşılacaktır. Bu yüzden insani gerçeklere, olaylardan yola çıkılarak değil, içsel serüven izlenerek ulaşılabilir. Bu ise gerçeklerden kaçış değil, bir ileri aşamaya geçiş, gerçeğin yeni yorumudur. Modernistler gerçeği yeniden yorumlarken, postmodern sanatçılar için gerçek diye bir şey yoktur, her şey belirsiz ve muammadır. Gerçeklik tek bir kalıba sokulamaz. Postmodern anlatılarda nedensellik yoktur, her şey boşluktadır, boyutsuzdur, ele avuca gelmez, cisimleşmez. Gerçek ve düş ayırt edilemez, dil bir yanılsama aracı olarak kullanılır; masalsı, karmaşık bir hâle sokularak "giz" duygusu sürekli beslenir.

Önemli felsefeci/eleştirmen ve kuramcılar, içinde bulunduğumuz çağda artık gerçekliği kaybettiğimizi, gerçekliğin günümüzde bir sorun hâline geldiğini iddia ederler. Jean Baudrillard "Simülasyon Kuramı" ile artık gerçeğin algılanabilir, bilinebilir olmaktan çıktığını ileri sürer. Baudrillard, yaşamakta olduğumuz görsel çağda, özellikle görsel araçların, gerçekliği yansıtmak yerine, gerçeği, gündelik yaşamı yeniden ürettiklerini, gerçekliğin katledildiğini, gerçekliğin gerçeklikten kovulduğunu ileri sürer. Jean Baudrillard'a göre, görüntü gerçeğin kendi hâline geldiğinden, artık gerçeği imgeleyemez. Görüntü, gerçeğin sanal gerçekliği olduğu için artık onu düşleyemez. Anlam parıltısı uçmuştur. Bu nedenle dünya kökten bir yanılsamadır. Bu da birçok benzerleri gibi bir varsayımdır.[5] Gerçeğin kendisi bir simülasyon örneğinden başka bir şey değildir. Simülakrlar gerçeğin yerini almıştır ve gerçeklik günümüzde sanaldır.

Özellikle ülkemizde yaşanan pratiklerden yola çıkarsak, gerçekçiliğin, daha çok toplumcu görüşün edebiyattaki bir yansıması olarak tezahür ettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle gerçekçilik akımının, poli-

tik yönelimlerin hayatın her alanında yoğun bir şekilde yaşandığı dönemlerde sanat ve edebiyatta ağırlıklı olarak yer aldığını, hatta sanat-edebiyatı belirlediğini görürüz. Bu dönemde öykücüler, çeşitli meselelere, güncel sorunlara ilişkin siyasi bakışlarını ve çözüm önerilerini gündeme getirirler. 1950'lerde köy gerçekliği, 1960'larda sınıfsal çatışmalar, işçi sorunları gerçekçilik bağlamında işlenen temalardan bazılarıdır. 1970'ler ise, politika ile sanatın mesafesinin kısaldığı hatta aynılaştığı bir zaman dilimidir. Bu dönemde inanca/ideolojiye yaslı bir sanat yaklaşımı başat bir anlayıştır. Dönemin öykücülerinin önemli bir bölümünde benzer yaklaşımları görmek mümkündür. 15-16 Haziran olayları, 12 Mart 1971 darbesi, grevler, devlet baskısı, işkence, öğrenci olayları öykülerde en çok işlenen temalar olur. 1980 müdahalesiyle birlikte, tam tersine bir depolitizasyon dönemi yaşanmış. sanatla politikanın mesafesi açılmıştır. Bu dönemde biçim ön plana çıkmış, özellikle dil olayına verilen önem dikkat çekmiştir. 1980 öncesinde sanat eserleri; politik gözlemci, yol gösterici ve toplumsallığı ağır basan bir yapıdayken 1980 sonrasında daha çok bireysel sorunlar üzerinde yoğunlaşan, araştırmacı, sorgulayıcı ve kesin yargılardan uzak bir görünüm sergilemiştir. Politik söylemden uzaklaşılırken biçimci/estetik kaygılar ve çok katmanlı anlatım ortak bir karakter olarak öne çıkar. Öykülerde emek, sömürü ve mücadele temaları işlenmediğinden politik coşku yerine bir içe dönüş yaklaşımı ön plana çıkar. Düzeni değiştirecek toplumsal başkaldırı vurguları, yaşanan somut gerçeklikle birlikte gitmek/terk etmek fikrine evrilir.

"Siyasi sanat" ile "siyaseti de içeren sanat" algısının öykücülüğümüzde nasıl tezahür ettiğini örneklemek için hem olumlu hem de olumsuz pek çok yazarı anmak, onların gerçeklik algılarını tartışmak mümkün. Ama biz bu ilişkiyi dengeli bir şekilde götüren "olumlu" örnekleri anmak istediğimiz için Kemal Tahir, Orhan Kemal, Adnan Özyalçıner, Erdal Öz, Adalet Ağaoğlu gibi isimlerini saymakla yetiniyoruz. Bu yazarlarımız "siyaset"i edebiyatlarının merkezine koymalarına karşın, toplumsal konuları, bildik kolaycı yaklaşımlarla, popülist anlayışlarla değil, öykü türünün gerektirdiği estetik yaklaşımlarla, inceliklerle işlemişlerdir. Öykülerde sosyal meselelerin insan

üzerindeki etkileri yansıtılırken rahatsız edici mesaj zorlaması görülmez, olaylar slogandan ziyade küçük ayrıntılarla aktarılır. Bu yazarlar, politik iletinin nasıl nesnelleştirilerek anlatılabileceğinin iyi örneklerini verirken, gerçeği anlatmanın her zaman pek çok yönü olduğunu, çeşitli biçimler deneyerek nitelikli ürünlerle ortaya koymuşlardır. Bunu yaparken de hem sembolik anlatıma hem de gerçeküstü öğelere yaslanmışlardır. Düşünce yönü ön planda olan bir öykü evreni kurmalarına karşın, estetik yapıyı görmezlikten gelmezler. Çünkü önemli olan gerçeği anlatmak değil, okurda gerçek etkisi yaratabilmektir. Öykülerde bir dünya görüşü, bir duyuş, bir bilinç aktarma hedefi elbette vardır ama bunun yanında pek çok öyküdeki asıl amaç, temel bir insani durumun, duygunun aktarımıdır.

Kemal Tahir, eserlerinde bireyi hep var olduğu toplumsal koşullar içerisinde ele almıştır. Anadolu insanını, köy ve köylüyü özellikle daha sonra bu yolu izleyenler tarafından yapılacağı gibi bayağılaştırmadan oldukça gerçekçi ve kabullenilebilir bir bakış açısıyla öykülerinde yansıtmayı başarmıştır. Sanatın düşünce ağırlıklı olmasını savunduğu için onun "mesaj" yaklaşımı hep tartışılmıştır. Tahir, edebiyat eserinin bir doğruyu, bir "gerçeği" iletmesinden yanadır. Mesaj tutumu kimi öykülerde didaktikliğe düşmesine yol açar. Ancak onun düşüncelere değil, duygulara yasladığı öyküleri daha güçlü ve kalıcıdır. *Göl İnsanları*'ndaki "Arabacı" bunun en iyi örneklerinden biridir. Öyküde, toplumsal hayat, yoksulluk ve erkeğe dayanan düzen oldukça gerçekçi bir şekilde, estetik bir yaklaşımla verilir. *Üstadın Ölümü*'ndeki didaktiklikten çok, atmosferin hâkim olduğu kimi öykülerinde modern öykünün iyi örneklerini verir.

Orhan Kemal, gerçekçilik akımının takipçisi olmasına karşın, öykülerini, tümüyle bir ideolojinin doğrularına teslim etmez. Bir bozukluğu, düzensizliği tespit etmekle birlikte öyküde insani olanı öne çıkarmaya çalışır. Ona göre, sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla belirten insandır. "Ama eserin estetik, sanat değeri yoksa, toplumsal konudur diye değerlenmez. Eğer gerçekten sanat eseriyse, özü kadar biçiminin de estetiği göz önünde tutulmuş demektir. Yani öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemi-

dir."[6] Ama Orhan Kemal elbette bir sınıf öykücüsüdür. Buna kuşku yoktur. Ancak onun bizi yakalayan yanı öykülerde sürekli parıldayan insan sevgisidir.

Erdal Öz, öykülerinin çoğunu politik düzleme yaslamakla birlikte öykü sanatının estetik gerekliliklerini ihmal etmez. Pek çok öyküsünde devrimci mücadelenin özellikle insani boyutlarını öne çıkarmış, devrimci tutumu yüceltme peşinde olmanın yanı sıra evrensel insani meselelere eğilmiştir. Bu anlamda Erdal Öz, devrimci tutumun haklılığını öne çıkardığı romantik öykülerinden çok, yapılan bir yanlışlığı, uğranılan bir haksızlığı, adaletsizliği gündeme getirdiği ve bu haksızlıkların insani boyutlarını işlediği öykülerinde daha başarılı olur. "Edebiyat, bir estetik metinler dünyasıdır. Aslolan, yaratılan metnin edebiyat olup olmadığıdır. Ancak, yazarın bir dünya görüşü vardır. Dünyaya, olaylara, insanlar arası ilişkilere bir bakış, bir çözüm açısı vardır. Edebiyatı belirleyen yazarın ortaya çıkardığı metindir; bu metin ister istemez yazarın dünya görüşünü taşıyan bir metindir. Ben Türkiye İşçi Partili oldum, ama edebiyatımı hiçbir zaman angaje bir edebiyat konumuna sokmadım."[7] diyen Erdal Öz, yazdıklarının politik bir metin olarak algılanmasına karşı çıkmış, insancıl ve sanatsal yönünün öne çıkarılmasını arzu etmiştir.

Gerçeği yansıtmanın farklılığı yazınsal eseri nasıl belirliyor sorusunun cevabı en iyi Adnan Özyalçıner'in öykü serüveninde görülür. Özyalçıner özellikle ilk dönem öykülerinde (*Panayır*, *Sur*, *Yağma*) kolaycılığa ve klişelere teslim olmadan nitelikli bir tutum sergiler. Ancak dönemin atmosferine kapılarak yazdığı *Gözleri Bağlı Adam*'da mesaj/düşünce aktarmaya odaklandığı için aynı başarıyı yakalayamaz. Genel anlamda konuşursak, Özyalçıner, öykülerinde, gerçeği anlatmanın her zaman pek çok yönü olduğunu, çeşitli biçimler deneyerek örneklemiştir. Bunu yaparken de hem sembolik anlatıma hem de gerçeküstü öğelere yaslanır. Özyalçıner özellikle ilk öykülerinde modern öykünün parlak örneklerini verir. Öykülerde, bir dünya görüşünün, bir duyuş, bir bilinç aktarma hedefi elbette vardır. Ancak pek çok öyküsünde amaç, temel bir insani durumun, duygunun, düşüncenin izahıdır.

Adalet Ağaoğlu'nun ilk öykü kitabı *Yüksek Gerilim* çoğunlukla mesaj kaygısı taşıyan öykülerden oluşur ve işçi sınıfının dünyasına eğilir. Anadolu şantiyelerinde işler yapan inşaat mühendisi eşine yaptığı ziyaretlerden edindiği tecrübeleri, tanıklıkları "toplumcu gerçekçilik" anlayışının haklılığını ispatta kullanır. İlk kitabındaki bu angajmanına karşın yine de edebiyatın temel ilkelerini gözardı etmez ve öykülerde titiz bir biçimsel tutum sergiler. Adalet Ağaoğlu *Yüksek Gerilim*'i yazma gerekçesini şöyle açıklar: "O günlerde sosyalist gerçekçilik çok tartışılıyordu ama ortalıkta örneği yoktu. Yani herkesin sosyalist gerçekçi olması lazım vb. kuramsal olarak tartışılıyor... Lukács, Marx, Engels konuşuluyor. Ama uygulama yok. 'Konuşmaktansa uygulama daha iyi galiba' dedim. Bu itkiyle öyküler yazdım. Toplumsal gerçekçilikle hesaplaştım bu arada. Örneklemek üzere, *Yüksek Gerilim*'i yazdım."[8] Ağaoğlu ikinci kitabı *Sessizliğin İlk Sesi*'nde benzer duyarlıkları sürdürür. Politik söylemler, ideolojik göndermeler bu öykülerde de kendini ağırlıklı olarak hissettirir. Öyküler bu yanlarıyla siyasetin içinden seslenir. Ancak Ağaoğlu iletisini didaktik bir biçemle yapmaz, estetize eder.

Bu yazarların kimi öykülerinde politik içeriğin öne çıkarak biçimsel kaygıların azaldığı tutumlara da rastlamak olasıdır. Bu bağlamda didaktik, buyurgan ve kurgusu sırıtan vaaz edici öykülere de, tümüyle başyapıt sayılacak örneklere de imza atmışlardır. Propaganda diline yaslanan bu politik öyküler, estetik gereklerden yoksundur. Mesajı dolaysızdır ve şablonlara teslim olmuştur. Tipler yapmacık ve inandırıcı değildir. (Kemal Tahir'in "Adi Bir Macera", Orhan Kemal'in "Grev", Adnan Özyalçıner'in, "Tutsaklar", Erdal Öz'ün "Taş" öykülerinde olduğu gibi.) "Adi Bir Macera", tarih ve mikrop karşılaştırılması yapılmak; "Grev" ise grev olayının haklılığının ispatı için yazılmıştır. "Tutsaklar"da Amerikan emperyalizmi incelikli, sembolik bir anlatımla değil, kurgusu sırıtan didaktik bir biçimle işlenir. Türkiye'deki Amerikan üssüne giden su deposunun üstüne çıkan kahraman: "Bu gün suyunuzu kendi depolarına aktaranlar rüzgârlarınızı engelleyenler… Yarın sevdalınıza kavuşmanızı engelleyecekler." der. Oysa Pavese gerçeklerin hikâye kahramanına

söyletilmesi yerine öykünün yapısına işlenmesinden yana: "Hikâyelerine anlamlı ve çarpıcı konuşmalar yerine, konuşmalarla dile gelmeyen, bunun yerine anlatının sürekliliğinde derinleşip oluşan anlamlı ve çarpıcı düşünceleri koy. Birincisi betimli gerçekçiliktir, ikincisi ise anlamlı bir yapı kurmak. Kişilerine akıllıca sözler söyletmekten vazgeç; bunları senin bilip hikâyenin yapısında geliştirmen gerekir."[9] "Taş"da, kendisini devrimci mücadelenin dışında hisseden kahraman, Amerikan sinemasının camlarını kırarak vicdanını rahatlatır. Oysa siyasi bir görüşün, tutumun haklılığının öne çıkarıldığı romantik öykülerden çok, yapılan bir yanlışlığın, uğranan bir haksızlığın, adaletsizliğin gündeme getirildiği ve bunların insani boyutlarının işlendiği öyküler daha kalıcı olur. Çünkü bu öykülerde bizi yakalayan yan, çoğunlukla ideolojik anlamda haklılık değil, öykülerde sürekli parıldayan insan sevgisidir.

Öykü formunu benimseyen bir yazarın "yapması" gereken şey, sadece hayatı yansıtmak değil, onu çoğaltmak, üretmek olmalıdır. Tespitse kendi başına başka şeydir. Yazar, o fotoğrafı öyle seçmeli ve sunmalıdır ki, biz o görüntünün arkasında görülmeyeni görebilmeli, okuyabilmeliyiz. Yani yazar, ya o görüntüyü kendisi iyi okumalı ya da okura onu okuyabilecek yolları, yöntemleri sezdirmelidir. Kuşkusuz hayatın bizzat kendisi sanat değildir. Yazarın tanık olduğu hayat, sadece onun düş gücü, gözlem gücü ve sihirli sözcükleriyle bir başka şeye dönüşerek sanat olur. Çünkü genelde sanat, özelde öykü sadece çiğ/ham gerçeklikle oluşturulamaz. Gerçeklik, sanatçının zorlayacağı bir durumdur. Gerçeklik, sanatçının zihninde şekillendikten sonra kâğıda dökülen şeydir. Sanatçının kâğıda dökerek oluşturduğu yeni bir şeydir. Bu, bizim gerçeklik olarak bildiğimiz o fotoğrafın arka yüzüdür. Ve yazar, o gerçekliğin arkasındaki sırrı bize aktarır. Anton Çehov, kendini nesnel olmakla suçlayanlara şöyle der: "Beni nesnel olmakla suçluyor; nesnelliği de hem iyiye hem kötüye kayıtsız kalmak, ülküden de fikirden de yoksun olmak diye nitelendiriyorsun. At hırsızlarını tasvir ederken benim 'At çalmak kötü bir şeydir' dememi istiyorsun. Ama bu zaten ben söylemeden de yıllardır bilinen bir şey. Bırakın yargıçlar

yargılasın onları; benim görevim sadece onların ne tür insanlar olduğunu göstermek."[10] Hayat, yazarın kaynağıdır, malzemesidir. Ama yazar, onun tutsağı değil, onu yeniden kuran kişidir. Öykü elbette bilimsel bir metin değildir. Hele bir tutanak, bir keşif raporu, durum tespit tutanağı hiç değildir. Bu anlamda, yansıtmak, tespit etmek ya da (öyküye değer olanı) seçmek bir gerçekliği sanat katına yükseltmeye yetmez. Hayat/gerçeklik, yazarın zihinsel/düşsel kurgularıyla ve sihirli yaklaşımıyla okurun zihninde bambaşka bir şeye dönüşmekle sanat katma yükselir. Bu anlamda hayat/gerçeklik, sanatın kendisi değil, ancak ve ancak malzemesidir. Bir başka deyişle öykü, yaşanan gerçekliği bir başka gerçeklikle aşma, anlam alanını genişletme, derinleştirme ve edebîleştirme girişimidir. Gündelik gerçeklerden kalıcı doğrular üretmektir.

Kuşkusuz, gerçek, her çağda, yazarın algısına ve sanatsal tavrına bağlı olarak değişik görünümlerde eserlere yansımıştır. Her sanatçı kendine göre gerçekliği algılamış, biçimlendirmiş, yansıtmıştır. Bu anlamda toplumcu gerçekçilerin dış gerçeklik, gerçeküstücülerin düş/rüya yorumları, modernistlerin iç gerçeklik, postmodernlerin oyun yaklaşımları, gerçekliğin her çağa ilişkin değişik yorumlarından başka bir şey değildir. Burada aslolan Donald Kuspit'in belirttiği gibi, sanat eserinin "tamamen gerçek olmak adına hakikatini" yitirmemesidir.

---

[1] Hal Foster, "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", *Sanat Siyaset/Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim Yay., 1. Baskı 2008, s. 151.

[2] Murat Belge, *Marksist Estetik*, Birikim Yay., 1. Baskı 1997, s. 42.

[3] A. Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, Yazko Yay., 1. Baskı 1981, s. 107.

[4] Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Everest Yay., 3. Basım 2003, s. 99.

[5] Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yay., 2. Basım 2006.

[6] Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, Evrensel Basım Yay., 1. Baskı 1994, s. 52.

[7] Halil Gökhan, "Erdal Öz'le Öykü ve Öykücülüğü Üzerine", *Düşler Öyküler*, Sayı: 8, Eylül 1998.

[8] Feridun Andaç, *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, Türkiye İş Bankası Yay., 1. Basım 2000, s. 68.

[9] Cesare Pavese, *Yaşama Uğraşı*, E Yay., 1. Baskı 1973, s. 124.

[10] Anton Çehov, "Hikaye Yazma Tekniği Üzerine Anton Çehov'dan Mektuplar", Bülent Aksoy, *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, Pan Yay., 1. Baskı 2009, ss. 21-22.

HAYAL GÜCÜNÜN İMKÂNLARI: FANTASTİKTEN BÜYÜLÜ GERÇEKLİĞE

Fantastik, olağanüstü, gotik anlatı, gerçeküstü, bilimkurgu, büyülü gerçekçilik kavramları arasında pek çok farklılık belirlense, aralarına derin sınırlar çizilse de örnekleme düzleminde yine de sorunlarla karşı karşıya kalınır. Çünkü edebiyat eserleri, bir kavrama sığmayacak kadar özgür yaratılardır ve her tanımı, kendilerine çizilen her sınırı kolaylıkla aşarak ele avuca gelmez özelliktedir. Bu zorluk nedeniyle, onları bir küme, kavram etrafında tanımlama yerine, benzer yapıtlar arasında, yaygınlık belirleyici özelliklerden söz etmek daha doğru olur. Bu nedenle yazımızda, andığımız kavramların tanımlarından, aralarındaki farklılıklardan çok, temel ayırt edici özelliklerini belirtmeye çalışacağız.

Öncelikle bu kavramları tanımlayan anahtar sözcükleri: Doğaüstü olaylar, gizem, açıklanamayan durumlar, garip rastlantılar, bilinmezlik, endişe doğurucu durumlar, sürprizler, doğaüstü fenomenler, cin ve peri masalları, hayaletler, akıl çerçevesine yerleştirilemez durumlar, korku, dehşet, merak, mucize olarak sayabiliriz. Bu yazınsal anlayışların ortak paydası, "gün ışığı" gerçekliğinin dışında bir dünyayı temsil etmeleridir. Ama tümünü kuşatan temel sözcük, hayal gücüdür. Çünkü bu kavramlar hayal gücünün imkânlarıyla var olurlar. Dolayısıyla bu kavramlarla, hayal gücünden beslenen, görünür gerçekle bire bir bağlantısı olmamakla birlikte iç işleyişte, anlatımda bir mantık kurgusuna sahip olan, daha çok korku, dehşet, merak duygularına seslenen ve metafizik dünyayla po-

zitif bilimin/bulguların çatışmasından doğan anlatıları kastederiz. Bu özelliklerden birinin ya da birkaçının bir eserde yoğunlaşması ve anlatıcının bu özelliklere getirdiği yeni yorumlar, onların farklı kavramsallaştırılmasına neden olur. Başka bir deyişle bu farklılıklar, biraz da temadan/anlatılan şeyden değil, metnin yapı/biçim özelliklerinin yorumundan kaynaklanır.

Özellikle edebiyat kuramcıları "fantastik"le ilgili ortak bir tanıma ulaşamamışlardır. Kimi kuramcılar fantastiği bir "tür", kimi de bir "biçim" olarak tanımlamıştır. Fantastik kavramı hakkında en kapsamlı ve derinlikli incelemeyi yapan Tzvetan Todorov, fantastiği yapısalcı bir yaklaşımla yazınsal bir tür olarak görenlerdendir. Onun fantastik tanımı basittir: Fantastik, anlatılanlar gerçek mi yoksa düş mü sorusunda yaşadığımız *kararsızlık* ânıdır. Belirsizlik ve kararsızlık fantastiğin doğasıdır. Eğer bu soruya gerçek dersek *tekinsiz*, düş dersek *olağanüstü*nün sınırlarına geçmişiz demektir. Duraksama ve belirsizliği yaşamıyorsak o metni *fantastik* olarak niteleyemeyiz.[1] Fantastik yaklaşım daha çok gündelik gerçeklere uymayan, mantığın, aklın karşıtı olay, durum ve olgular için kullanılır. Tümüyle hayal gücünden beslenen fantastik metinlerde, çoğunlukla önce düş ile hayat arasında ya da reel dünya ile kurmaca dünya arasında bir köprü kurulur, sonra da bu köprü kaldırılır. Fantastik durum tam da burada var olur.

Son yüzyılda estetik düzlemdeki örneklerine bakarsak fantastiği, yazınsal bir türden çok, bir anlatım türü olarak tanımlamak daha gerçekçi olur. Özellikle son dönemlerde yazarlar, fantastiği gerçekliğin yeni bir sunumu olarak görmekteler. Bu anlamda fantastik, edebiyatın içinde estetik bir öğeye dönüşmüş durumda. Calvino, 19. yüzyılda romantik ruhun incelikli bir ürünü olan fantastiğin, 20. yüzyılda artık duygu ve heyecana değil, oyun, ironi, göz kırpma ya da çağdaş insanın gizli kâbusları ya da arzuları üzerine düşünme gibi entelektüel bir kullanıma dönüştüğünü belirtir.[2] Artık günümüzde, gizemin, mucizenin, olağanüstünün sadece bir inanç meselesi olmadığını, bütün bunların doğadaki başkaca şeyler gibi bir estetik nesne olabileceğini ve gerçeklik olgusunun anlamını yitirerek bir duygu gibi sanatsal yaratıya dönüşebileceğinin pek çok örneğini

görmek mümkündür. Biz bu yazıda, Todorov'un fantastik tanımını doğrulayan örnekleme yapmayacak, fantastiği daha geniş anlamda ele alarak, biçimsel/yazınsal bir tutum olarak değerlendireceğiz.

Fantastik, edebiyatçıya yazınsal yeteneklerini, sezgilerini, düşlerini sergileyebileceği geniş bir özgürlük olanağı sunar. Yazar neredeyse hiçbir kısıtlayıcısı olmadan, dehşet, korku, heyecan, merak unsurlarını kullanarak metnini oluşturur. Fantastik eserler, çıplak gerçekliği taklit olmadığı için tümüyle yaratıcı güce, birikime yaslanırlar. Kurmacanın bir adım ilerisidir. Aklın, mantığın düzeneği terk edilmiş, neredeyse her şey yazarca tanımlanmıştır. Fantastikte, olaylar, durumlar, nesneler, onların adları sadece yazarca belirlenmiştir ve belli bir mantık işleyişine sahip, sadece kendi gerçekliğine karşı sorumlu yeni bir evrendir. Her ne kadar içinde bulunduğu bugünün gerçeklerinden kopuk olsa da kaçınılmaz olarak yazıldığı dönemin anlayışını, doğasını, düşlerini yansıtır. Çünkü düşler de yaşanan çağın, yaşananların yeniden kurgulanmasıdır.

Sanat-edebiyat zaten çıplak gerçekliği aşma girişimi, yeni bir dünya yaratımıdır. Bu anlamda bunu gerçekleştirmek için kullandığı malzemelerin adının, niteliğinin bir anlamı yoktur. Yazar, duygularını, düşüncelerini, gerçeklerini hangi dünyada kurarsa kursun, önemli olan bütün bunları estetik bir yetkinlikle oluşturabilmesidir. Hatta bir anlamda figürlerin ve nesnelerin bile önemi yoktur, olayın hangi evrende geçtiğinin de. Bu nedenle uçağın uçmasıyla, halının uçması arasında sadece zamanlama farkı vardır. Önemli olan bütün bunlarla yaratılan dünyadan yazarın bize aktardıklarıdır.

Fantastiğin serüvenine bakıldığında, inanç, hayal gücü ve bilimsel gelişmeler merkezinde bir varoluş sergilediği görülür. Dinî inançların toplumsal yaşamı kuşattığı, metafizik olguların sorgulanmadığı zaman diliminde, cinler, periler, hayaletler, olağanüstü güçlerle donatılmış insanlar, öbür dünya kurguları rahatlıkla anlatılarda yer alabiliyordu. Mitler, efsaneler, destanlar, masallar bunlarla doluydu. Ancak pozitivizmle birlikte bu tür anlatılar gözden düşer. Çünkü artık her şeye bilimin penceresinden bakılmakta, olguların, durumların gerçekliği sorgulanmaya başlar. 19. yüzyılda, pozitivizm, evrenin ya-

pısından insanlık durumlarına kadar her şeye açık ve kesin hükümler getirerek yaşanan her şeyi kuşatıcı bir güçle tekeline aldığında, sanatçılar önce bu akılcı/deneyci yeni tanrı karşısında derin bir şaşkınlık yaşarlar. Her şeyin sayma, denklem ve formüllerle izahının yapılacağını, tüm problemlerinin çözüleceğini vaat eden pozitivizmin hâkimiyeti öyle bir yere gelir ki, Eliot'un deyişiyle, "insanlar komşularıyla ilişkilerinin cebir denklemleriyle halledilebileceğine" inanmaya başlar. Bilimin mutlak hâkimiyeti yaşanmaktadır. Edebiyatçılar, sanatçılar elbette bu yeni güçten etkilenirler. Örneğin bilimsel roman görüşüne göre, artık edebiyat eserleri bilimin yol açıcılığında ve bilimsel yöntemlerle, deney yöntemleriyle oluşturulmalıdır. Akla, mantığa aykırı tutumların edebiyatta yeri olamaz.

Zamanla bilimin elindeki kozların sınırlı olduğu görüldü. Aslında bilimsel yargıların eldeki verilerle ulaşılmış "son bilgiler" olduğu, nihai bir kesinlik taşımadığı anlaşıldı. Özellikle insanın doğasına ilişkin pek çok durumun, duygunun karanlıkta kaldığı ortaya çıktı. Sanat tam da burada yeniden var oldu. Yazar ve şairlerin tanıklık, sezgi ve içgörüleriyle (hatta dehalarıyla) ulaştıkları gerçeklere, bilim, kimi zaman formüller, kimi zaman bıktırıcı deneylerle yıllar sonra ulaşabiliyordu. Bilim, insan doğası hakkında, özellikle onun biyolojik yapısı konusunda başarılı olurken, iş içe dönüş, zihin, bilinç, benlik ve karaktere geldiğinde sanatçı keşfi daha önem kazanıyordu. Bu nedenle sanat ve bilimi bir arada görmeye çalışan Freud'un en önemli başvuru kaynağı, sanatsal ürünler olmuştu. Çünkü insan doğasının o çok karmaşık ayırt edici özellikleri ancak sanatsal ürünlerde anlam alanı buluyordu. Şimdilerde kurmacanın, bilimin karşıtı olmadığı, hatta insan doğasına ilişkin pek çok keşif, buluş ve tespitin bilimsel çalışmalardan önce yetenekli yazarların eserlerinde ortaya çıktığı biliniyor. Bu anlamda fantastik, 19. yüzyılda yeniden var olurken, bilimle hesaplaşır ve biraz da onun eksik bıraktığı alanlarda, boşluklarda varlık alanı bulur. Özellikle Maupassant'ın fantastik öyküleri, bilimle hesaplaşma gibidir. Daha sonra fantazya, giderek bilimi de içselleştirerek kendine yeni bir alan açmayı başarır. Poe, fizik ve fizik ötesini aynı potada eriterek

bilimsel bulguların metafizik dünyadaki karşılıklarının fantastik görünümlerini öyküleştirmiştir.

Kurmaca; olabilecek, olması mümkün olan gerçek hayatın malzemeleriyle oynamak, onun malzemelerini temel almakken, fantastik kurmaca, gerçek hayatta bire bir karşılığı olmayan, olması da mümkün olmayan bir evrenin, olayların anlatımıdır. Bu nedenle fantastik kurmaca, gündelik hayatın bilinen kavramlarından, kelime ve düşüncelerinden soyutlanmış bir evrende geçer. Bu anlamda fantazya yazarları, somut bilgilerden tümüyle soyutlanmış, her şeye inanmaya hazır, bir anlamda oyun oynamaya hazır çocuk/okur beklerler. Kuşkusuz çocuğun imgesi safiyettir, bozulmamışlıktır. O her şeye itirazsız inanır. Bir yazar için muhatabının her şeye itirazsız inanması büyük bir imkândır. Anlatılan hiçbir şey çocuğu şaşırtmaz. Yazarın kurduğu dünyaya okurunu inandırması için bir çaba sarf etmesi gerekmez. Hayvanlar konuşur, eşyalar konuşur, güneşe gidilir, görünmez olunur. Bütün bunları büyüklere inandırmak güçtür, ama çocuk bunlara hayret bile etmez. Çünkü muhayyilesi daha geniştir, sınırsızdır. Dolayısıyla fantastik yazarı, masal koşullarına hazır okuyucu bekler. Bu yüzden fantastiğin masallardan, efsanelerden, mitlerden farkı, biraz da okur profili ve anlatıcının konumundan kaynaklanır. Bütün eleştirmen ve kuramcıların ortak görüşü, günümüz fantastiğinin en belirgin özelliğinin değişen okur profili ve anlatıcının konumu olduğudur. Böylece fantastik yeni bir yönelime girer. Artık yazarların karşısında bilimsel bilgiden yoksun ortaçağ insanı yoktur. Tam tersine fizikten, kimyadan anlayan, her şeyin nedenini ve sonucunu formüllerle hesap eden bir okur kitlesi vardır. Anlatıcı da metafizik dünyadan söz ederken bu gerçekten hareket eder.

Başka bir deyişle anlatıcı, karşısında çocuk safiyeti taşıyan bir okur olmadığını bilir. Bu nedenle "inanılması belki güç ama böyle" tavrındadır. Okurun inançsızlığını baştan kabul eder. Bazen kendisi de anlatılan konusunda bu inançsızlığın yanındadır. Ama bir yandan da adım adım bu inançsızlığı gidermeye çalışır. Hem kendini hem de okurun şüphelerini karşılar. Ancak, kimi zaman da anlatıcı kesin bir inanç içerisindedir ve okuru yönlendirir. Pek çok yazarın, anlatı-

cının bu inançsızlık sorununu öykünün içinde tartıştığını görürüz. "Şu modern çağda, şimdiki bilgilerimizle, bu hortlak, cin, perilere inanmak zor, ama ister inanın ister inanmayın ben yaşadım." der öykünün girişinde. Anlatıcı bilimdışı olayları anlatırken okurdaki tedirginliği gidermeye çalışır. Gabriel García Márquez, "Ağustos Korkuları"nda bu kaygıları dile getirir. Bir şato ziyaretine giden anlatıcıya, yolda rastladıkları yaşlı kadın, şatonun tekin olmadığını söyler. Anlatıcıyla eşi, kadının saflığına gülüp geçerler: "Bu zamanda dedim –kendi kendime–, hayaletlere hâlâ inanan biri olması ne aptallık." Oysa anlatıcı, gece şatoda farklı bir odada yatmasına karşın, şövalyenin odasında uyanır. Öyle ki Maupassant'ın kimi öyküleri bilimin ulaşamayacağı alanların gerçekliğini savunmak için yazılmış denemeler gibidir. Bilimin çözemediği olayların nedenlerini de sıralayarak bu olaya kanıtlar getirir. Kahramanlar, bilime fazla önem verilip fantastik duyguların gözden düşüşünü eleştirirler: "Evet beyefendi, görünmezi ortadan kaldırarak insanların hayal güçlerini yok ettiler. Dünya bana terk edilmiş, boş ve çıplak görünüyor artık. Ona şiir katan inançlar yok oldu." (Maupassant, "Korku")

İşte tam da Maupassant'ın bu kahramanı gibi fantastik yazarları, var olan, kabul edilen bilgiyle aklın kuşatılmasına karşı çıkarıp görünmeyen gerçeklerin ve hayal gücünün önemini vurgulayarak bunun sanatsal yaratıcılığın temel şartı olduğunu öne sürerler. Kendisi de fantastik yazarı olan Ursula K. Le Guin: "Hayal gücü deyince, ben şahsen zihnin özgürce oyun oynamasını anlıyorum, hem entelektüel hem de duyumsal anlamda. 'Oyun'la yenilenmeyi, yeniden yaratmayı, bilinenle yeni olanın yeni bir şekilde bir araya getirilmesini kastediyorum. (...) Hayal gücünün düzenlenmesi hem sanatın hem de bilimin temel yöntemi veya tekniğidir." görüşündedir.[3] Ursula K. Le Guin'e göre, "Hayal gücüyle yaratılmış kurmacanın yararı, dünyayı, çevrendeki kişileri, kendi duygularını ve kaderini daha derinlemesine anlamanı sağlamaktır."

E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar fantastik anlatının en önemli yazarlarıdır. Yapıtları, fantastik anlatının estetik düzlemde

ilk başarı örnekleri olarak gösterilen E.T.A. Hoffmann, hayal gücünün olanaklarını öykülerinde merkeze alan yazarların başında gelir. Hoffmann'ın fantastik ve rüya yaklaşımları, başta Poe olmak üzere pek çok edebiyatçıyı etkilemiştir. Hoffmann, olağanüstüyü ya düşlerin içinde ya da masal formunda anlatır. Fantazyayı "Altın Saksı" öyküsünde masalsı anlatımla (yılana âşık kahraman), "Kum Adam"da ise rüya yaklaşımıyla (kuklaya âşık kahraman) yumuşatır.

Edgar Allan Poe, korku, dehşet, merak unsurlarına yaslanan, hayal gücünün imkânlarını sergileyen öykü anlayışının en önemli yol açıcılarından biridir. Poe, fantastikten büyülü gerçekçiliğe kadar, olağanüstülükten beslenen tüm eğilimlerin kurucuları arasında sayılır. O tüm öykülerinde tuhaf, sıra dışı olayların, mucizevi durumların, garip rastlantıların, korku ve dehşetin peşinden gitmiştir. Ancak Poe, düşsel, gotik dünyalarda gezinirken, bir yandan da "gün ışığı" gerçekleriyle bağ kurmaya çalışmıştır. Bu anlamda gerçek ve düş arasındaki sınırın sanılanın aksine derin olmadığını vurgular.

Fantastik yöneliminin en önemli öykücülerinden biri de Guy de Maupassant'tır. Maupassant hem fantastik öyküler yazmış hem de kuramsal anlamda fantastik hakkında düşünceler üretmiştir. Maupassant, sürprizler, olağanüstü olaylar üzerine kurar öykülerini. Periler ülkesinden gelen, mantıkla açıklanamayan doğaüstü görüntüler, başka boyutta ruhlarla konuşmalar, ülkenin etrafında dolaşan gizemli felaketler, geceleri işitilen sesler, tiz ıslıklar, çığlıklar, içine şeytan giren insanlar, hareket eden eşyalar, canlanan ölüler... Onun öykülerinde hayalî görüntüler, düşünceler, görünmez varlıklar bir şekilde bedeni, ruhu ele geçirirler. Ruh; tedirgin, takıntılı, yakıcı düşüncelerle acı çeker. Düşünceler alt üst olur; mantık, gizemli ve anlatılmaz bir sıkıntı içinde dağılıp gider. İnsanı, ruhunu esir alan bu görünmez varlık için ne doktorlar ne de kilise çare bulamaz. Bu insanların sonları ya delirmek ya da intihardır. Maupassant pek çok öyküsünde fantastik, gerçek, korku ve bilim kavramlarını karşılaştırarak tartışır. Maupassant, bilimsel ilerlemenin başat olduğu bir zaman diliminde, bilimsel ilerlemeleri kabul etmekle birlikte, sanki okura anlatacağı fantastik durumları kabul ettirebil-

mek için gerekçeler bulmak zorunda hisseder kendini. Öyle ki kimi öyküleri, bilimin ulaşamayacağı alanların gerçekliğini savunmak için yazılmış denemeler gibidir. Bilimin çözemediği olayların nedenlerini de sıralayarak bu durumlara kanıtlar getirir, görünmez olanın, gizeminin derinliğine vurgu yapar. Mevcut duyu organlarımızla ulaşamadığımız pek çok şeyin var olduğunu, ancak insanın eksikliğinden bunlara ulaşamadığını düşünür.

Öte yandan Franz Kafka, öykülerinde düşsel, simgesel, alegorik anlatımı tercih eder. Fantastik mizah, ironi tercih ettiği anlatım türleridir. Jorge Luis Borges de fantastik anlatımı önemseyen yazarlardandır. Ona göre yüzeysel yaklaşımla gerçeğin kavranması mümkün değildir. Bu yüzden gerçek dünya ile fantastik dünyanın ayırt edilemeyeceği görüşündedir.

Julio Cortázar öykülerindeki şiirselik ve yabancılaşma olgusuna, fantastiğin gücünden yararlanarak ulaşmıştır. Julio Cortázar, fantastiğe, gerçeküstülüğe yasladığı öykülerinde, kurmaca dünya ile gerçek dünyayı iç içe vererek okuru sadece şaşırtmaz, aynı zamanda, onu yeni, bambaşka bir gerçeklik düzlemiyle karşı karşıya getirir. Anlatının bir yerinde birdenbire bir değişim yaşanır ve anlatıcı muammaya dönüşür, okur metne yabancılaşır, boşluğa düşer. Meksika semenderi üzerine konuşan anlatıcının öykünün bir yerinde birden bizzat kendisinin Meksika semenderi olduğunu öğreniriz ("Axolotl"). Roman okuyan adam birden okuduğu romanın içine girer, artık roman kahramanını izlemeye başlarız. Bu arada roman kahramanlarından biri okurun odasına girer. Okur muhtemelen roman kahramanı tarafından öldürülecektir ("Bütün Parklar Uç Uca"). Onun öykülerinde dünya tekin değildir ve şiddet ile doğaüstü olaylar hayatın hemen içindedir. Görünmeyen yaratıklar evi işgal edebilir ("Ele Geçirilen Ev"), atlar evi basabilir ("Yaz"), insan kaplanla iç içe yaşayabilir ("Canavar Masalı"). Cortázar, öykülerinde gözle görünmez şeylerin, küçük ayrıntıların büyüklüğünün peşine düşmüş ve bizzat gerçekliği temsil ettiklerini örneklemiş, fantastik yaklaşımların şiirsel başyapıtlarını vermiştir.

"Büyülü gerçekçilik, Latin Amerika'nın otantik ifadesidir."
Angel Flores

Büyülü gerçekçiliği fantastikten ayıran en temel farklılığın, gerçekliği yorumlayışından kaynaklandığı ileri sürülür. Büyülü gerçekçilikte amaç, bir gizemin yazınsal bir metne dönüştürülmesi değil, bizzat gerçeğin ortaya çıkarılabilmesi için onun ardında görünmeyi ortaya çıkarmaktır. Amaç bizzat gerçeğin kendisidir ve bu nedenle olağanüstüye başvurulur. Ancak büyülü gerçekçilik, gerçekliği fotoğrafik hâliyle değil, hayal gücünün imkânlarıyla zenginleştirip mitlerden, efsanelerden de yararlanarak öylece sunar. Fantastikte "gün ışığı" gerçekliğinin dışında bir dünya kurulur. Oysa büyülü gerçekçilikte çoğunlukla mekân yaşadığımız dünyadır nesneler ise dünyevidir: "Olaylar, karakterler, yer ve zaman ayırt edilebilir bir şekilde gerçekçi olabilir, ancak bu türdeki eserler mucizevi, büyülü ya da hayalî denilebilecek özellikleri de barındırırlar."[4] Anlatıda amaç hiçbir şekilde dehşet ve korku hissi uyandırmak değildir. Sanki her şey doğal akışı içinde cereyan ediyor gibidir. Hayatın dışına çıkılmaz, bizzat hayatın içine girilir. Okur, gün ışığı gerçekliğinden hiç koparılmadan, tam da o atmosfer içinde olağanüstüyle karşı karşıya getirilir. Olayların nedenleri, niçinleri tartışılmaz. Luis Leal'in deyişiyle, "Mantıksal açıklamalarda bulunulmaz, etrafta olup biten toplumsal gerçekçilikte olduğu gibi bire bir yansıtılmaz ya da gerçeküstücülükteki gibi çarpıtılmaz; temel olan ortak nokta herkesin varlığı konusunda hemfikir olduğu gerçekliğin ardındaki gizemin ön planda tutulmasıdır."[5]

Gabriel García Márquez, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Jean Rulfo, Patrik Suskind, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa büyülü gerçekçilik yaklaşımının parlak örneklerini vermişlerdir. Ancak, büyülü gerçekçilik dendiğinde ilk akla gelen isim Gabriel García Márquez'dir. Onun anlatımında öne çıkan en önemli özelliklerden biri, en duygusal, olağanüstü ve tuhaf olayların bile, serinkanlılıkla anlatılmasıdır. O, Latin Amerika'nın zengin hayal gücünü modern öykünün diliyle birleştirmiştir. Yazarın yeniden Şeh-

razat olarak söz alması gerektiğini düşünen Gabriel García Márquez, *Binbir Gece Masalları*'nın yazarlığındaki etkisini anlatırken, kitabın kendisini tekrar tekrar okumaya zorladığından söz eder. Öyle ki "Şehrazat'ın anlattığı masalların onun zamanında gündelik yaşamda gerçekten oluştuğunu, ama sonraki nesillerin inançsızlığı ve ödlek gerçekçiliği nedeniyle meydana gelmez olduklarını" düşünecek kadar kitabın etkisi altındadır.

Onun öykülerinde cinler, periler, doğaüstü olaylar gerçeği örten, onu bulanıklaştıran değil, gerçeğin gizini ortadan kaldıran bir işlev yüklenmiştir. "Kocaman Kanatlı İhtiyar Adam" Márquez'in büyülü gerçekçilik yaklaşımını sergileyen en tipik öyküsüdür. Öyküde biraz alegorik biraz düşsel bir anlatımla eve gelen bir "yaratık" ve onun etrafında oluşan boş inançlar irdelenir. Bu fantastik öyküde Márquez, toplumun tüm boş inançlarını, yanlış algılarını, ticari bakışlarını mahkûm eder. Bunu yaparken de büyülü gerçekçilik yaklaşımını sergiler. Olağan dışı (kanatlı ihtiyar), insanlarca dünyevi amaçlar için kullanılır (üzerinden para kazanmak gibi). Başka bir deyişle, tümüyle olağan dışı bir nesne, gerçekçi dünyanın içinde olağan bir hâle dönüşmüştür. Çünkü olağan dışıya insanların bakışı, algılayışı (sahiplerinin, rahibin, çevrenin) tümüyle gerçekçidir. Gabriel García Márquez'in öyküleri, özellikle fantastiğin "gerçeklikten kaçış" olarak tanımlanmasına en güçlü itiraz olduğu söylenebilir.

Tarihsel birikimimize baktığımızda, masal, destan, halk hikâyelerimiz, özellikle din odaklı anlatılarımız (menkıbeler, mesneviler) fantastik öğelerle doludur. Dağları delen Ferhat'lar, Azrail'le karşı karşıya gelen Deli Dumrul'lar, Tepegözler, devler, şeytanlar, yedi başlı ejderhalar geleneksel anlatılarımızın odağında yer alır. Mucizeler, kerametler, insanüstü güçlerle donatılmış kahramanlar, hayata yön verirler. Doğu toplumlarında dünya, yaşanan reel âlem ve öte dünya olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu iki dünya rahatlıkla birbirinin içine girer, karşı karşıya gelir. Doğu toplumunda iki dünya aynı anda yaşanır. Bu nedenle ürettikleri kültür de bu iki dünyanın yansımasıdır.

Edebiyatımızda, masallardan, halk hikâyelerinden, meddah anlatılarından sonra, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin dönüm nok-

tası, Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat* (1852) adlı kitabı olmuştur. Sadece masal olarak kalmak istemeyen, bu arada bildik halk hikâyeleriyle içeriksel benzerliğini de sürdüren *Muhayyelat*, fantazyaya, gerçeküstü öğelere ve olağan dışıya yaslanır. Hikâyelerde hayal gücünün sonuna kadar gidilir. Kahramanlar, altından yapılmış uçan atların, uçan develerin üstünde, anlatıcının tabiriyle, "akla hayale sığmaz" maceralar yaşarlar. Birden dünyayı değiştirirler, gizli mahzenlerde dolaşırlar, periler âlemine geçerler, sihirle bir başkası olurlar.

Edebiyat araştırmacıları, olağanüstü temalardan gerçekçi dünyaya geçilmesini modern edebiyat için milat kabul ederler. Bu anlamda Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı bu koşulu henüz yerine getirmemektedir. Batılı anlamda yeni bir edebiyat anlayışı ve yazınsal bir tür oluşturmaya çalışan dönemin yazarları (Namık Kemal başta olmak üzere) haklı olarak "gerçek"le bağlantı kurmaya çalışmışlar, yazılanların masala benzeyip benzememesi en temel ölçütleri olmuştur. Namık Kemal'e göre, "Bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak gibi tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua dayandırılmış, roman değil kocakarı masalıdır." Çünkü anlatıma olağanüstü ve abartı girince anlatı, roman olmaktan çıkıp masala dönüşür. Çağlarında yaşanan romantizm/natüralizm tartışmalarına bu açıdan bakmışlardır. Hayale, romantizme kapı açıldığında, metnin masala dönüşeceğinden kaygılanmışlardır. Eğer böyle olursa, Batılı anlamda yazınsal bir tür oluşturulamayacaktır. Oysa edebiyatçı artık hayaliyle değil, bizzat görerek, tecrübe ederek bire bir gerçekliği yazmalı; araya hiç girmeden, gerçeklik nasılsa, tıpkı hayatta olduğu gibi öyle kaleme almalıydı. Berna Moran bu dönemin fantastiğe bakışını şöyle özetler: "Ahmet Mithat'ın cinli perili anlatıları alaya almasına bakarak, ilk romancılarımızın eleştiri için fantastik türünü hedef aldıklarını ve 'olabilir olan'ı anlatması gereken romanın adeta düşmanı saydıklarını söyleyebiliriz. Fantastiği, kurtulunması gereken bir hastalık gibi gören ilk romancılarımızın bu tutumu sonraki dönemlerde de pek değişmemiştir, çünkü, genelde, Batı-Doğu değerleri arasında denge ya da bir bireşim arayan yazarlarımız fantastik romana dudak bükmüşe benzerler."[6]

Modernizmin çağcıl sesini/dilini yakalamaya çalışan Cumhuriyet dönemi hikâyecilerinin zihinsel dünyaları da kuşkusuz, dönemsel atmosferle sınırlıdır. Bu anlamda bu tutumlarını anlayışla karşılamak gerekir. Belki burada vurgulanması gereken edebî ölçütlerin zamana bağlı olarak değişimidir. Örneğin ülkemizde daha çok doğaüstü olaylarla, cinlerle, perilerle, rüyalarla ilgilendiği için eleştirilen ve realist bulunmayan bu tutumun daha sonra, sürrealizm, fantastik yaklaşımlar ve büyülü gerçekçilik akımıyla birlikte yeniden itibar kazanması, 21. yüzyılda yeniden edebiyatın gözde anlatımı olması düşündürücüdür. Gabriel García Márquez ve Jorge Luis Borges; hayal, düş, olağanüstü ve fantastiğin penceresinden, gerçeğin yepyeni yüzlerini ortaya çıkarmışlar ve bu iki yazar da en önemli esin kaynaklarının *Binbir Gece Masalları* olduğunu belirtmişlerdir.

Fantastik tutumlar, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde pozitivizmi/akılcılığı temellendirmek amacıyla boş inançlar, hurafeler anlamında eleştirilmiştir. Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Memduh Şevket Esendal bu tutumla öyküler, romanlar yazmışlardır. Bu öykülerde bilim yüceltilirken, olağanüstü olayları Tanrı'nın gücüne dayanak olarak gören anlayışlar eleştirilmiştir. Bu dönem öykücüleri boş inançları gündeme getirirken mutlaka "Perili Köşk"lere, "Yatır" öykülerine başvurmuşlardır. Hiciv, ironi ve gülmece temel anlatı türleri olmuştur. Dolayısıyla yeni medeniyet anlayışı nedeniyle "fantastik" düşünceler "sabıkalı" olduğu için edebiyatımızda da oldukça az yer alabilmiştir.

Bütün bu sabıkalı konumuna karşın hayal, düş, olağanüstü ve fantastik yine de edebiyatımızda yer bulmuştur. Bu bağlamda, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Samet Ağaoğlu, Orhan Duru, Bilge Karasu, Tomris Uyar, Nazlı Eray, öykülerinde fantastiğin imkânlarından yararlanmışlardır. Fantastik yaklaşımların özellikle 1950 kuşağı yazarlarında yoğunlaştığı gözlenir. Ne var ki 1980'den sonra öykücülüğümüzde fantastiğin yeniden gündeme geldiğini görürüz. 1980 sonrası çıplak gerçekliğin yeniden sorgulanması, beraberinde gerçeküstü yaklaşımların ve fantastik tutumların, özellikle

postmodern anlayışın öykücülüğümüzde yer bulması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemde öykücüler, fantastik edebiyatın gotik, gizem, polisiye, korku öğelerini bolca değerlendirmişlerdir. Özellikle Cemil Kavukçu, İnci Aral, Murathan Mungan, Yücel Balku, Faruk Duman, Hakan Şenocak, Özen Yula, Ayfer Tunç öykülerinde fantastik imkânlardan yararlanmıştır.

Günümüzde, tümüyle simülasyona dönüşen görüntüsel gerçeklerle soluk alışverişimiz, bilgisayar dünyasının uçsuz bucaksız imkânları, küçülen dünyayla birlikte yaşanan küresel karmaşa, modern hayatın temel sunumları olan bilgi kirliliği ve kaos düşünüldüğünde; fantastik yaklaşımların büyük bir güçle yeniden gündeme gelmesi, kitapçılarda fantazya/bilimkurgu bölümlerinin büyüyerek nitelikli edebiyatı kuşatması, sinemanın yoğun bir şekilde fantazyaya eğilmesi boşuna değildir. Çünkü çıplak gerçeğin anlatımı, etkinliğini önemli ölçüde yitirdi. Öyle ki çıplak gerçekliğin temel aktarıcısı olan ve bütün hayatımıza egemen olan televizyonlar ve gazeteler bile bundan vazgeçerek farklı bir dil arayışı içerisine girip gerçeğin yeni sunumu peşine düştüler. Hatta giderek gerçeküstü tutumların, absürdün, fantazyanın eşiğine geldiler.

Aslında bütün bunlar edebiyatın bu alanı yeniden değerlendirmesi gerektiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda insanlık durumları ve varoluşsal gerçekler, hayal gücünün imkânlarıyla yeniden üretilebilir, daha çarpıcı bir şekilde var edilebilir. Tarihsel süreç içerisinde mitlerin, masalların yaptıkları da budur. Kuşkusuz sanat-edebiyatın pozitif bilimlerden farkı, biraz da kullandığı malzemelerden kaynaklanır. Pozitif bilginin verileriyle, görünmeyen, bilinmeyen, tanımlanamayan bir dünyanın gizlerine eğilen edebiyat, muhayyilenin sınırlarını sonuna kadar zorlar. Ne var ki kimi zaman fantastik tutumların, uyuşturma, gerçekten uzaklaştırma fonksiyonu da görebileceği gözden uzak tutulmamalıdır. Bu yüzden gizem, sürpriz, merak, olağan dışılık, korku, çarpılma duygularından beslenen fantastik tutum, büyülü gerçekçilik, sembolik anlatım, ütopik-bilimkurgu yaklaşımları estetik bir düzlemde var olduklarında, edebiyatın önemli bir açılımı olurken; bundan uzaklaşıldığında, edebiyat dı-

şı bir tutumun, alt kültürün eğlencelik bir vakit geçirme imkânına dönüşmektedir. "Kaçış" edebiyatı, gerçeklikten kopuş, uyuşturma ve oyalama tam da bu yaklaşımlara denk düşer. Oysa dilsel tutarlılık, kurgu yetkinliği ve estetik titizlikle oluşturulan fantastik eserlerin, gerçekliği yeniden ürettikleri artık tartışılmıyor bile. Bu eserler, sonsuz özgürlük alanında, ütopyanın engin denizinde yeni bir dünya yaratarak, bir başka düzlemde okurları kimi gerçeklerle yüz yüze getirir. Varlığı bilinmekle birlikte tanımlanamayan, bu dünyaya ait kılınamayan gerçekliğin üzerindeki anlamsızlık örtüsünü kaldırmak, yeni bir sunumla hakikati sezdirmek, okura yeni pencereler açmak tam da edebiyatın yapacağı bir şeydir. Bu anlamıyla fantazya, gerçek değildir ama okur bu dünyayla hakikate değebilir. Örneklerine bakıldığında edebiyatın pek çok önemli gerçekçi eserlerinin bu akıl dışı dille yazılması da bunun bir kanıtıdır.

[1] Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Yay., 1. Basım 2004, s. 31.
[2] Italo Calvino, *Yeni Bir Sayfa*, YKY, 1. Baskı 2008, s. 254.
[3] Ursula K. Le Guin, *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*, Metis Yay., 4. Baskı 2009, s. 26.
[4] Aytül Özüm, *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*, Ürün Yay., 1. Baskı 2009, s. 14.
[5] Özüm, *A.g.e.*, s. 23.
[6] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yay., 4. Baskı 1998, s. 64.

ÖYKÜ ROMAN FARKLILAŞMASI

Edebî türler arası ilişkiler edebiyat dünyasının her zaman en çetrefilli konularından biri olmuştur. Türlerin kendi doğaları, sınırları ve diğer türlerle olan farklılıkları, benzerlikleri bu tartışmaların odağını oluştururken varılan sonuçlar da yeni tartışmaya kapı aralamıştır. Doğrusu bunda şaşılacak bir şey de yoktur. Çünkü malzemesi dil olan edebiyatın türleri arasında her zaman bir geçişkenlik söz konusudur. Özellikle günümüzde her edebî tür kendi özgünlüğünü korumakla birlikte, biçimsel denemelerle yeni arayışlar içerisine girmekte, bu da türler arası ilişkiyi yoğunlaştırmaktadır. Bu nedenle türlerin olmazsa olmaz gereklerini tespit edip kuramsal çerçevelerine ilişkin kesin yargılarda bulunmak mümkün olmamaktadır.

Öykü-roman ilişkileri bu tartışmalarda oldukça "nazik bir zeminde" seyretmiştir. Bu kuram/eleştiri yazılarında öykünün bağımsız, özgün bir tür olduğu vurgusu öne çıkarılarak bir "öykü savunusu" gözlenir. Öykünün kendi kendisine yeterli, bağımsız bir tür olduğu, özellikle "roman"la karşılaştırılarak yapılır. Bunun elbette anlaşılabilir bir nedeni vardır. Çünkü öykü kimi zaman roman için bir geçiş süreci, hazırlık dönemi olarak nitelendiği için, öykü-roman farklılaşmasını derinleştirmek, neredeyse öykünün özgünlüğünün ortaya çıkarılmasıyla eş anlamlı görülmüştür. Bundan dolayı yazarlar, onun romandan farklı bir yanını vurgulama ihtiyacı hissetmişlerdir.

Peki, roman ve öykü ilişkileri ülkemizde nasıl bir serüven yaşamıştır? Bilindiği gibi Türk edebiyatında "hikâye" çok geniş anlamlar içeren bir kavramdır. İlk dönemlerde roman için bile "hikâye"

terimi kullanılmıştır. Örneğin Halit Ziya'nın "roman" üzerine yazdığı kuramsal kitabının ismi *Hikâye*'dir. Halit Ziya kitabının girişinde romana roman demeyip niçin "hikâye" dediğini şöyle açıklar: "Osmanlı edebiyatında layık olduğu önemli yere ulaşamayan türlerden biri de yabancı bir kelime ile ifade etmektense Osmanlı diline duyduğumuz saygı gereği 'hikâye' ismini vereceğimiz edebî türdür."[1] Daha sonra roman terimi kullanılsa bile aynı anlamda hikâye teriminden de vazgeçilmemiştir. Namık Kemal; "Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki, bu gün her mütemeddin milletin lisanında ahlakça ve hatta maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunabilir." derken roman ve hikâyeyi aynı anlamda kullanır. Bu karışıklık, edebî tür olarak "hikâye"nin gölgede kalması sonucunu doğurmuştur. O güne değin birbirlerinin yerine kullanılan hikâye-roman farkına ilk dikkat çekenlerden biri Nabizâde Nâzım olmuştur: "Hikâye, vak'anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir. Tafsilata tahammülü yoktur. Âdeta hikâye bir romanın hulâsası demektir. İnfiâlât-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirilivermelidir. Fakat her hulâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihabdadır."[2] Recaizâde Ekrem de durumun farkına varmıştır. O, roman yerine "büyük hikâye", hikâye yerine de "küçük hikâye" demeyi uygun görmüştür. Ama ilerleyen zamanla birlikte edebiyat dünyamızda "roman" ve "hikâye" terimleri gerçek anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır.

Son dönemlerde hikâye yerine öykü terimi yaygınlık kazanmıştır. Dil tartışmalarına girmeden söylersek, hikâye yerine öykü sözcüğünün benimsenmesi, bir anlamda yerinde olmuştur. Çünkü daha çok anlatılan şey, olay ve konuyu kapsayan bir terim olan hikâye, öyküyü içermekle birlikte, gündelik dilde geniş bir anlam alanı olduğu için yanlış anlaşılmalara neden olmaktaydı. Oysa modern bir form olan öykü, hikâyenin belli bir disiplinle anlatılmasıydı. Böylece öykü sözcüğüyle birlikte, yeni form olan öykü de yeni adına kavuşuyordu. Artık roman, öykü değil hikâye anlatıyor; roman da öykülerden değil, hikâyelerden oluşuyordu.

Öykü, terim olarak romandan bağımsızlaşsa da aralarında hiyerarşik bir ilişkinin olmadığının anlaşılması için biraz daha zamana ihtiyacı vardı. Çünkü bu seferde öykü, kimilerince acemilik, çıraklık işi, roman ise ustalık işi olarak görülmektedir. Aslında bu anlayış yaygın olmasa da ilk dönemlerden bu yana hep dillendirilmiştir: "Ufak hikâyeler yazmak büyüklerini tanzime muktedir olmayan ashâb-ı acze münhasır"dır.[3] Bir yazar için öykü yazmaya devam etmek (orada kalmak) gelişimi tamamlayamamaktır.

Öykü ülkemizde bu serüveni yaşarken dünyada da benzer bir serüven yaşamıştır. Bütün bunlara rağmen geçtiğimiz yüzyılda Çehov, E. A. Poe, Mansfield, Hemingway, Faulkner, Borges gibi büyük yazarlar tarafından en yetkin örnekleri verilerek edebiyat dünyasında ağırlığını, etkinliğini iyice hissettirmiştir. Ama bu bile öykünün kuram ve poetikasının oluşturulmasını sağlayamamıştır.

Öykü ile roman farklılaşmasında, pek çok yazar çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Biz burada hikâye, dil, uzunluk-kısalık, anlatıcı-okur ilişkisi, bir etki yaratmak başlıklarıyla bu farklılığı anlamaya çalışacak, anlatım imkânlarını karşılaştıracağız. Bu karşılaştırmada tek amacımız, farklılıkları ortaya koymak, teknik düzeyde kalmaya özen göstermek olacak. Elbette edebî türleri çarpıştırıp birinin diğerine üstünlüğünü tayin etme girişimi anlamsız, nafile bir çaba. Has edebiyatın dili aynıdır ve türler birbirlerinin rakibi değildir.

Öykü ile romanın ortaya çıkışı (yazılışı) iki tür arasındaki temel farklılıklardan biridir. Roman daha çok bilgilerle, araştırmalarla, notlarla yazıldığı ve yazılışı da uzun bir süreye yayıldığı için, o ilk duygudan (romanın doğduğu ân) uzak bir oluşum serüveni yaşar. Romancı bu uzun yaratma sürecinde romanın doğuşunu besleyen duygulanımları/etkilenimleri aynı tonda sürdüremez. Öykü ise çoğunlukla yazardan böyle bir zaman talep etmez. Kısalığından kaynaklanan bir özellikle, ilk duyguyla, ilk izlenimle yazıldığından ilk doğuşa ve duyguya sadık kalır. Bu yüzden romana göre hem gerçekliği hem de sanatsal oluşumu tam olarak yansıtır. Recaizâde Ekrem'in "Roman bir tablodur. Yazar önce şekilleri belirler. Sonra boyalarını karıştırır ve fırçasını dilediği şekilde kullanarak taslağı

ortaya koyar. Bundan sonra taslağı boyayarak şekillendirmeye başlar. Öykü ise bir minyatürdür. Bunun roman gibi taslağı olmaz. Üzerinde fazla oynanmaya gelmez. Anlatılmak istenen bir çırpıda yazılmalıdır." sözü bu farklılığı çok iyi ortaya koyar. Bu boyama sürecinde romanın ilk doğuşunda beliren renkler değişebilir, şekiller de bir başka şeye dönüşebilir. Ama öyküde süreç ne kadar uzun olursa olsun (yazılış süreci) etki/odak aynı olduğundan, doğuş ânına göre bir yabancılaşma gerçekleşmez.

Öyküyle romanın farklılaşmasını sağlayan bir diğer öğe, hikâye/anlatılan şey/konu unsurudur. Oysa öyküyle roman arasında kurulan en önemli benzerlik, ikisinin de hikâye anlatan tür olmasından kaynaklanıyordu. Ne var ki "hikâye", öyküyle roman türünün benzerliğine değil, farklılığına işaret eden bir öğedir. Çünkü her ikisi de "hikâye" anlatmasına rağmen, "aynı hikâye"yi anlatmazlar. Öykü ve roman kendi doğalarına/yapılarına uygun hikâyelere ihtiyaç duyarlar. Bir adım daha ileri giderek şunu söyleyebiliriz: Kimi hikâyeler vardır ki ancak öyküleştirilir kimi hikâyeler vardır ki ancak romanlaştırılabilir. Öykülük bir hikâye "uzatılarak" romanlaştırılamaz. Ya da romanlık bir hikâye özetlenerek öyküleştirilemez. Başarısız öykü ve romanlarda bu yaklaşımların izini görmek mümkündür. Öyküler bir araya getirilerek roman oluşturulamaz. Söylemeye bile gerek yoktur ki öyküler, romandan bir bölüm değildir. Her biri apayrı bir gerçekliği temsil ederler.

Peki, roman ve öykü, aynı hikâyeyi anlatamaz mı? Elbette anlatabilir. Ama hikâyeye bakış açıları, ele alışları, yapıları gereği birbirinden farklı olur. Romancı hikâyesini, konusunu enine boyuna anlatır, pek çok şeyi kullanır; çünkü önünde sonsuz bir yazı alanı vardır. Romanın hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi değerlendirir. Hem roman bunu kaldırır hem de okur, beklentisi gereği, bunu anlayışla karşılar. Bu bağlamda Tolstoy'a yakıştırılan kimi hikâyeler vardır: "Hatırlıyorum, George Moore, Tolstoy'dan söz ederken, 'on iki jüri üyesini o kadar ayrıntılı anlatıyor ki, dördüncüsüne gelindiğinde okur ilkini unutmuş oluyor,' demişti. Tolstoy'un belki de roman yazdığı zamanlar geceyarıları uyanıp kendi

kendine 'içine bir at yarışı koymayı unuttum, bir baloyu anlatmalıyım, kâğıt oynayan adamlar olmalı,' dediğini söylemişti."[4] Öykü ise bütün bir hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir ânı, bir görüntüyü bulur ve onu anlatır. Başka bir deyişle 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. H. E. Bates tam da bunu söyler: "İçine görüşler, gözlemler, etik değerler, sahne süsleri doldurduğunuzda kısa öykü çöker. Oysa Viktorya dönemi romanı bu öğelerle ayakta duruyordu."[5] Bu nedenle roman ile öykü farklı hikâyelere ihtiyaç duyar. Örneğin öykü, baloda bir enstantane üzerinde yoğunlaşır ve onun hikâyesini anlatırken, romancı balodaki pek çok insan üzerine hikâyeler kurmak zorundadır. Onların geçmişleri, aileleri, hayatları üzerine...

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 ile öykünün, hikâyeye yaklaşımını çok güzel ortaya koymaktadır. Márquez 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 Márguez hikâyeyi öyküleştirirken bütün bu hayatı, olayları simgeleyecek bir olayla (diktatörü dişçi koltuğuna oturtup uyuşturmadan dişini çek-

tirterek), sahneyle veriyor. Ama seçilen sahne yaşamdan, hikâyeden bir kesit olmuyor, bütün hikâyeyi izah eden, ortaya çıkaran ve bütünlük arz eden bir imge, bir fotoğraf oluyor.

İkisi de düzyazı olmasına karşın öykü dilinin roman diline göre farklı olduğunu söyleyebiliriz. Öykü, hikâyesini, yoğunlaşmış, damıtılmış, simgeleşmiş bir dille anlatır. Bazen de soyutlama ve sembollere başvurur. Çünkü 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. Yapısı gereği öykü günlük konuşma diline mesafelidir. Bu gerçekten dolayı öykü, günümüzde artık geleneksel formunu terk ederek imgesel, simgesel anlatımın peşine düşmüştür. Bu da onu romanın doğasından uzaklaştırıp şiirin doğasına yaklaştırmıştır. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanırken, konuşma diline uzak durarak vurucu ve net bir anlatımı arıyor. Öykü özellikle "durum öyküleri"nde, "atmosfer öyküleri"nde düzyazının sınırlarını aşıyor. Romanın ise dille gerilimi bu denli yoğun değildir. Bu yüzden o dili germez, orada bir arayış içerisine girmez. Zaten o uzunlukta şiirsellik, yoğunluk, gerilim ve ritmi tutturamayacağı için düzyazıya ve onun sınırlarına bağlı kalır.

Öyküyle roman farklılaşmasında belki de en güçlü sınır çizgisini, uzunluk-kısalık yaklaşımıyla çekebiliriz. Çünkü yazınsal metin olarak öykü kısa, roman uzundur. Peki bunun ölçüsünü bulmak mümkün müdür? Özellikle Amerikan öykü kuramcıları, farklılaşmayı sözcük sayısına dayandırmayı tercih etmişlerdir. Ama rakamlarda tam bir anlaşma sağlanamamıştır. İki bin ile otuz bin sözcüğü kapsayan öykülere "kısa öykü", iki bin sözcükten daha az olanlara "kısa kısa öykü" denmiştir. Kimileri de beş yüz sözcük yaklaşımıyla bir tanımlama yoluna gitmiştir. Kısalığı sözcük yanında sayfalarla ilişkilendirenler çıkmıştır: "Beş on sayfalık düzyazı türü." Bunu elli ile yetmiş beş sayfaya kadar çıkaranlar vardır. Forma sayısı bile bu arayışta bir öğe olarak yerini almıştır. Poe ise, kısalığa, hacim belirleme

çabalarına çok daha farklı, belki de en sağlıklı yaklaşımı getirmiştir: "Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalı ki öykünün dramatik etkisi bozulmasın."[6] Roman içinse hiçbir hacim belirlemesi yoktur. O istediği kadar uzun olabilir. Ancak öyküdeki kısalık, bir güdüklüğe, tıkanıklığa, soluksuzluğa tekabül etmez; öykünün yapısal özelliğinin gerektirdiği doğal bir seçim olarak ortaya çıkar. Borges'e bir eleştirmen sormuş: "Senyör Borges, söyler misiniz öykülerinizi niçin bu kadar kısa tutuyorsunuz? En uzunu bile 10-15 sayfayı aşmıyor. Borges kör bir yazar. Karşısındakinin elini aramış, bulduktan sonra da demiş ki: Bozmaktan korkuyorum da onun için."[7]

Poe, romanın bir oturuştu okunamayacağı için hikâyedeki bütünlük hissinden yoksun olduğu görüşündedir. Öykü okuru, bir oturuşta öyküyü bitirmeyi düşünür. Kendini ona göre hazırlar. Romanda ise onun parçalı dünyasını ve aralıklarla okumayı kabullenir. Bu nedenle öyküde anlatıcı okur ilişkisi daha etkin ve erken kurulur. Romanda etki parçalandığı için bu ilişki daha geç ve zamana yayılır. Friedman'a göre: "Okuyucu bir romanı okurken onu bir oturuşta bitiremeyeceğine göre, romanı belirli bir yerine gelince bırakacak, bir süre sonra da okumaya kaldığı yerden devam etmeden önce romanının okuduğu bölümlerinde neler olduğunu kısaca hatırlamaya çalışacaktır."[8] Romana kaldığı yerden devam eden okur için okuduğu sayfaların anlamı ve etkisi azalmıştır. On, on beş güne yayılan roman okuma zamanı okurda etkinin dağılmasına neden olur. Okur romana her oturuşta yeni baştan bir okumaya girişemeyeceğine göre, (yazar da her bölüm başına özet yerleştiremeyeceğine göre) yazarın gözettiği bütünlük/devamlılık/etki okurda tam olarak gerçekleşemez. Çünkü okur, romana ara verince ilgisi dağılır. Ama öyküde anlatıcı-okur ilişkisi daha etkin gerçekleşir.

Ama bütün bunlar ancak tek tek öyküler için geçerlidir. Oysa öykü kitapları için bunları söylemek zordur. Bunların gerçekleşebilmesi için pek çok şartın bir arada olması gerekir. Örneğin okurun kitaptan bir öykü okuyup bırakması daha sonra kitabı yeniden ele alması bunlardan biridir. Oysa öykü kitabını baştan sona kadar okumaya karar vermiş biri için öncelikle geniş bir zamana ihtiyaç var-

dır. Bu da öykünün kısalık avantajının sona ermesi demektir. Öte yandan okur, öykü kitabında birbirinden kopuk temalarla, kahramanlarla karşılaşacaktır. Burada da öykünün "tek etki" fonksiyonu zaafa uğrayacaktır. Tek tek öykülerde bir etki yaratılacak ama her etki birbirinden farklı olacaktır. Kitaplaşma düşünüldüğünde anılan sorunları aşan tek çözüm, "tematik bütünlük" yaklaşımıdır. Tematik bütünlüğün sağlandığı öykü kitapları, okura bir bütünlük hissi vermektedir. Elbette bu bir zorunluluk olmamakla birlikte, tematik bütünlük öykülerin okurda etkisini artıran ve kitabı kalıcı kılan önemli bir özelliktir. Böylece her öykünün, parçanın ayrı ayrı etkisi ve tadı olmakta ve kitap bittiğinde bütün bunlar bir merkezde ışıldamaktadır. Çerçeve öykü anlayışı bu beklentinin bir yansımasıdır.

Poe, öykünün romandan farklı olarak tek bir etki yaratmak ve etki/izlenim bütünlüğü peşinde olduğunu belirtir. Öyküde Poe'nin sözünü ettiği tek etkiyi yaratmak için de karakter/mekân azlığı, anlatımın bir olay etrafında örülüşü, bütünlük/çarpıcılık gibi öğelerin gerçekleşmesi gerekir. Bütün bunlar için gerekli olan şey odaklaşmadır. Peki, öyküde odaklaşma nasıl gerçekleştirilir? Odaklaşma hem karakter hem de olay üstünde olmaktadır. Anlatım vurgusu, yan karakterlere kayar ya da başkaraktere nazaran yan karakterlere ağırlık verilirse anlatım bütünlüğü sarsılır. Birden fazla kahramanın öyküde sivrilmesi, öykücü için bir başka öykünün kapısının açıldığını gösterir. Öykücü o vakit kahramanı bir başka öyküye taşır. Karakter yanında olayda da bir odaklaşma gözlenir. Bir öyküde sayısız olaya gönderme, etkiyi bozar. Etki ancak tek bir olayla derinleştirilebilir.

Öykücü tek bir "merkezî nokta" tespit eder ve öyküsünü ona göre kurar. Artık öyküye giren her şey o merkezî noktayı sağlamlaştırmak, güçlendirmek ve açığa çıkarmak için kullanılır. Her şey bu merkezî nokta etrafında gelişir. Konuda ve karakterde odaklaşma gerçekleşmez, dağılırsa, öyküde bütünlük sağlanamaz ve o tek etki gerçekleşemez. Öyküde mekân, eşya, olay, durumda odaklaşma, o tek etki için elzemdir. Amaç bütünlüktür çünkü: "Kısa öykü bir ok gibidir. Tek atışınız vardır. Yönünün ve hızının doğru olması gerekir. Mükemmel bir gerilim. Okçunun sağlam bileği. Kısa öyküde

hata yapacak zamanınız ve yeriniz yoktur. Her şey görünür. İlk tümcede doğru tonu yakalayamamışsanız, unutun gitsin. Sürdürmek gereksizdir. Bir romanda yazarın sabıra, zamana, kendini vermeye, ayrıntıları yakalayacak bir göze gereksinimi vardır. Kısa öyküde gerekli olansa, esinlenme ve şanstır."[9]

Sadece anlatacağı şeyi güçlendirecek ayrıntılar öyküye girer. Tek etki üzerinde yoğunlaştığı ve bir bütünlük gözettiği için eğer "tüfek gözükmüşse o mutlaka patlamalıdır." Öyküye hiçbir nesne veya durum "öylesine" girmez. Okur üzerinde tekil bir etki yaratabilmek için bunlar kaçınılmazdır. Öyküyü bütünlüğe ulaştırmanın yolu, öyküye giren her şeyin kendi içinde anlamlı bir bağlantı oluşturmasıyla mümkündür.

Romancının önünde geniş bir zaman vardır. İnsanlar, doğarlar, büyürler, ölürler. Dönemler açılır, dönemler kapanır. Ancak öykücünün öyküsel zamanı kısıtlıdır. Hatta kimi kez bu sadece bir sahne bile olabilir. Romancı bir karakteri tanıtmak için sayısız olaya/duruma başvurur. Elbette romanın sivrilen bir kahramanı vardır. Ama roman onunla sınırlı kalmaz. Okura bir karakter galerisi sunar. Pek çok insan romana girer çıkar. Romancı kimi karakterleri asıl kahramanı öne çıkarmak için kullanır. Oysa romancı kadar imkânı olmayan (ne sayfası ne zamanı) öykücü "kestirmeden" gitmek durumundadır. Burada seçme ve temel özelliğin öne çıkarılması devreye girer. Bir karakterin ilginç bir yanı, çarpıcı bir duygusu, hareketi, eylemi öyküleştirilir. Öykücü, karakterlerin bütün özelliklerini tanıyabileceğimiz bir olayı/durumu anlatır. Bu seçiş uygun ve yerinde olursa okur "niye, niçin" sorularını sormaz. Bu bağlamda roman ile öykü arasındaki farkı belki de en güzel şekilde Nahid Sırrı Örik'in 1928'de yazdığı şu cümlelerinde bulmak mümkündür: "Romancılıkla küçük hikâyecilik arasındaki farkları, hudutsuz denizlerde büyük gemi idare etmek ve yahut gemilerle hınca hınç dolu bir dar limanda bir küçük vapuru yanaşacağı iskeleye vardırabilmek suretiyle de tarif mümkündür."[10]

Kuşkusuz burada yaptığımız sadece öyküyle romanın ayrılan yönlerini vurgulamak. Yoksa hiçbir şekilde türlerin değerini karşı-

laştırmıyoruz. Genel anlamda konuşursak bir başına türün değeri tartışılmaz, ancak ortaya konmuş edebî metnin değeri tartışılabilir. Temel ölçüt, hangi türde yazılırsa yazılsın onun hakkını vermek, nitelikli ürünler ortaya koymaktır. Değilse Dostoyevski, Virgina Woolf, James Joyce, William Faulkner, Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi büyük romancıların yazdıklarını kim tartışabilir.

---

[1] Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, YKY, 1. Baskı 1998, s. 21.

[2] Necat Birinci, *Nâbizâde Nazım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1. Baskı 1987, s. 16.

[3] Recâi-zâde Ekrem'den aktaran: M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romanı", *Hece*, Türk Öyküculüğü Özel Sayısı, Ekim / Kasım 2000, Sayı: 46/47, ss. 33-34.

[4] Richard Burgun, *Borges ile Söyleşi*, Mitos Yay., 1. Baskı, s. 94.

[5] H. E. Bates, *Kısa Öykü: Yazınsal Bir Tür Olarak*, Bilge Kültür Sanat Yay., 1. Baskı 2001, s. 17.

[6] Sevinç Özer, "Küçük Öykünün Büyük İktidar Alanı", *Düşler, Öyküler*, Sayı: 6, Şubat 1998, ss. 86-100.

[7] Feyyaz Kayacan, "Öykü Nedir", *Türk Dili Dergisi*, Türk Öyküculüğü Özel Sayısı, Temmuz 1975, Sayı: 286, s. 40.

[8] Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Yay., 1. Baskı 2002, s. 35.

[9] Isabel Allende, "Kısa Öykü", *Adam Öykü*, Kasım / Aralık-1997, Sayı:13, ss. 66-75.

[10] Nahid Sırrı Örik, "Roman ile Novella Üstüne", Bülent Aksoy, *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, Pan Yay., 1. Baskı 2009. ss. 54-59.

OKURLA YAZAR ARASINDA GİZLİ ANLAŞMA: KURMACA

Sanatçı, eseriyle, eğer o dokunmasaydı, duygusal ve gerçek dünyada yaşam alanı bulamayacak bir duyguya, olaya, nesneye, değer/güzellik katarak, yeni bir tasarımla var edip ortaya çıkarır, hayat verir. Bunun için de imgeleri, hayal gücünü, yaratıcı yeteneğini kullanır. Kuşkusuz yapıt, kolektif bir duyarlığın ürünü değildir. Sanatçının biçimlendirdiği, anlam yüklediği, keşfettiği bir şeydir. Yaratıcı gücün ürünüdür ve orijinaldir. Sanat eseri, yaratıcı estetik bir süreçten sonra var olur ama bu da deneyimden, duygudan, bilgiden ya da çok daha değişik deneyimlerden farklı "yeni bir oluş" olarak dışlaşır. Sanatsal nesne; bilinen, genel geçer dış gerçekle düz bağlarını koparmıştır ama güzellik, estetik, evrensel duygular onda yankılanır. Bu güzellik sadece bugünü değil, dünü, yarını da kuşatır ve içinde geleceğe ilişkin bir tasarımı barındırır; her durumda yaşamımızı zenginleştirir, bir bilinç aktarır. Sadece anımsatmaz, bazen de unutturarak yeni bir dünyaya çağırır.

Sanatçı, kurmaca yapıtında, ele aldığı izlenimleri, duyguları, durumları, gündelik hayatta gördüğümüz, bildiğimiz herhangi bir şeyden farklı bir estetik yapıya büründürürken bilimsel indirgemecilikten ve düzayak bilgiden uzak tutarak iç tutarlılıkla işleyip güzelliğe, değere ulaştırmak ister. Çünkü sanat, sadece bilgiye indirgenemez, zira kimi zaman da bilinçdışı bir süreçtir. Sezgisel bilgiyle ussal bilgi iç içe geçmiş, ruhsal/teknik bir etkinliğe dönüşmüştür. Ondaki doğru ve güzel olan, herkes için değil, kendi içinde doğru

ve güzel olandır. Bu süreçte özgürlük, öznellik, bağımsızlık sanatsal yaratının temel şartlarındandır. Öykünme, bağlılık, güdümlülük sanatsal yaratının özüne aykırıdır. Çünkü buyrukla çalışan bir "yaratı"dan söz edilemez. Siparişle üretilen imgelem bir yaratı değildir; imgelem özerktir. Sanat, nesnenin iç ve dış gerçekliğini birlikte ortaya çıkarır, dönüştürücü ve aydınlatıcı bir işlev görür.

Kurmaca (öykü, roman) bu nedenlerle ister bire bir yaşananları, gerçekleri anlatsın, ister düşsel bir evreni yansıtsın, sonuçta, bütün bunlar yazarın disiplininden geçer ve onun müdahaleleriyle oluşur. Yazar, izlenimleri, duyguları, durumları, kendi dünyasında estetize eder ve sanatın diline dönüştürür. Kurmaca dediğimizde, gerçekliğin bizzat kendisiyle değil yazarca tasarlanmış, planlanmış yeni bir dünyayla karşı karşıya olduğumuzu biliriz. Kurgu, gerçekliğin karşısında üretilen yeni bir dünyayı kavramlaştırır ve ille de bire bir gerçekliği temsil etmesi gerekmeyen bireysel bir yaratı, üretme, inşa olayıdır. Bu anlamda bir tasarı, bir plandır. Biz de okur olarak kurmaca bir yapıtı elimize aldığımızda ilk elde bize yansıttığı evrenin gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğini sorgulamayız. Bir öykü ya da romanın bir tarih kitabı, gazete, yemek tarifi kitabı olmadığını bilir, kabulleniriz. Bu nedenle, anlatılanların yaşamsal alanda gerçek olup olmadığı birincil değil ikincil bir sorundur. Kitap bittikten sonra bunların gerçek olup olmadığını, yaşamla bağlantısını düşünebiliriz ama bu soruların muhatabı hiçbir zaman yazar değildir. Çünkü yazar, seçtiği anlatım türüyle (kurmaca) okura böyle bir şey vaat etmemiştir. Okur da eline bir kurmaca metni almakla yazarın sunacağı dünyayı peşinen kabullenmiştir. Bu ise kurmacanın dünyasıdır. Kurmaca bizi aldatmaz, hayal kırıklığına uğratmaz. Çünkü onun kurmaca olduğunu en baştan biliriz.

Kurmaca bizzat gerçeği de iletebilir ama bu onun temel özelliği değildir. Bu nedenle kurmacanın doğrudan doğruya gerçekle bağlantısı kurulamaz. Yazar, gerçeği, bazen hayal, düş, olağanüstü ve fantastiğin penceresinden yorumlar. Dünyevi olan gerçekler, dünyevi olmayan bir işleyiş ve kavramlarla izah edilir; böylece yeni bir kurmaca gerçekliği yaratılır. Dil de artık gündelik konuşmadaki anla-

mından başka bir şeye dönüşmüş, bir bildirişim aracı olmaktan çıkmış, edebiyatın diline evrilmiştir. Kısaca kurmaca, bir bilgi ve anlam aktarıcısı değil güzellik yaratma, değer üretme işlevi görür. John Gardner, okurun kurmacanın özünü anlayabilmesi için kendisine sunulan dünyanın farklı bir dünya olduğunu bilmesi gerektiğini söyler: "Okuyucunun kurmacanın özünü anlayabilmesi için kurmaca sanatının gerçeğin ve düşün karışımı olduğunu kabul etmesi gerekmektedir. Okuyucu okurken edilgen olarak değil de etken olarak düş kurmalıdır. Okuyucu belki de öyküdeki kişilerin yaptıkları hatalı seçimlerinden dolayı endişelenecektir. Kurgusal sorunları sanki gerçekmiş gibi yanıtlamaya çalışacak, düşünecek ve yargılayacaktır. Okuyucu öykü kişilerinin başarı, yenilgi, eğilimlerinden ve inançlarından yaşamın kendisinden ders aldığı gibi ders alacaktır."[1] Evet, bir eser için önemli olan, yaşanan gerçeklerle örtüşmesi değildir, aslolan okuru kurmaca aracılığıyla hakikatle yüz yüze getirmesidir.

Burada okur ve yazar, "kurmaca"nın anlamında gizli bir anlaşma içerisindedir. Yazar anlattığı şeyin, okur da okuduğu şeyin kurmaca olduğunu bilir ve bu iki taraflı kabulle bir metnin oluşumu/paylaşımı sağlanır. Ne var ki yazar bunun kurmaca olduğunu hissettirmemeye, okur da bunu görmezlikten gelmeye kendini inandırmıştır: "Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*'nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılan hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle'nin belirttiği gibi, yazar, gerçek bir beyanda bulunuyormuş *gibi yapar*. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız."[2] Buradaki en temel olay, kurgunun iki taraflı olarak "gizlenmesi" anlaşmasıdır. Olan ya da olması mümkün "sanki"yi her iki taraf da kabullenmiştir. Okurla yazar, "bu şartlar altında" anlaşmasını imzalarlar. Ancak yazar, okurdan, bizzat kendisinin çizdiği, onun da kabul ettiği şartlara uymasını bekler. Yine de yazar, tamamen özgür değildir, ancak "bu şartlar altında" serbesttir. Metnin iç gerçekliği dediğimiz biraz

da budur. Okurla yazar yeni bir gerçeklik zemininde anlaşmışlardır. Bu yeni dünyada her şeyi yazar belirler; dil, nesneler ve kavramlar onun eseridir. Okur da dış dünyanın tüm gerçeklerinden soyutlanıp yazarın kurguladığı yeni gerçekliğin peşinden gider. Bu, iki kişi arasında yeni bir dil, yeni bir anlayış, yeni bir durumdur. Tıpkı aynı rüyayı gören iki kişi gibi. Bu anlamda yazarla okur arasındaki anlaşma, yazarın "öyle oluyormuş gibi" gösterdiği dünyayı, okurun da "öyle oluyormuş gibi" kabullenmesiyle başlar.

Postmodern yaklaşımlarla birlikte, yazarla okur arasındaki, yukarıda sözünü ettiğimiz, bu "gizli anlaşma"nın yıkıldığını görürüz. Yazar artık okura kurguladığı dünyayı açık etmekte, okur da okuduğu şeyin gerçek olmadığını, kurgu olduğunu kabullenmektedir. Postmodern yazarlar, metinlerini "kurmaca" kavramı üzerine oturtarak, metnin yazılış sürecini eserlerine yansıtmış ve kurgu bizzat asli konuları olmuştur. Oyun, parodi, metinlerarasılık gibi yaklaşımlarla kurgunun geri planda kalmasını değil görülmesini arzu ederler: "Artık roman yazmak değil, roman kurmaktır önemli olan."

Postmodern yazını temsil eden bir kavram olan üstkurmacayla (*metafiction*), kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilir. Metnin yazılış süreci anlatının ana sorunsalıdır; yazar, okura okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, sürekli bakış açısı değişir; okur beklentileri boşa çıkarılır, hikâye içinde hikâye anlatılır; okura okuduğu şeyin gerçek değil bir oyun olduğu hatırlatılır; metinde, roman/öykünün yapısı, teorisi tartışılır, kısaca kurgu tüm sayfalara nakşedilir.

Yazar, bu yönelimde sürekli, okura okuduğu metnin kurgu olduğunu hatırlatarak bir anlamda yeni bir sahihlik çizgisi oluşturmaktadır. 'Okuduğun şey sadece bir hikâye, bunu ikimiz de biliyoruz, ama ben sana buradan yeni bir şey söyleyeceğim.' demektedir. Bu tavır, özellikle gerçeklik kavramı etrafında şekillenir. Bu bağlamda yazının, gerçeklikle bağlantısının kopuk olduğunu okura sürekli hatırlatır. Çünkü bu anlayışa göre yazı, gerçekliği temsil edemez. Dolayısıyla bu yazarlar, gerçeklikle yazı arasındaki uzaklığa dikkat çekerler. Oyun ve metinlerarasılık yaklaşımlarıyla okura yeni bir dünya

sunarlar; edebiyatın kendisinin de malzeme olduğu yeni bir dünya. Artık bunlar "kurmaca hakkında kurmacalar"dır. Anlatının bizzat kendisi sorunlaştırılarak her şey bir oyuna dönüştürülmüştür. Okur bir hikâyeyi izleme yanında, yazarın o metni yazma serüvenine de tanıklık etmektedir. Metinde yine hikâye anlatılmakta, ancak bu kez hikâyeyle birlikte hikâyenin kurgusal hikâyesi de açık edilmektedir. Yazar, hikâye anlatılırken, metnin bir yerinde, okuru hikâyeden uzaklaştırarak kurmacanın sorunlarını, anlattığı hikâyeyle ilgili düşüncelerini ve okurdan gelecek muhtemel soruları gündeme getirerek tartışmaya başlar ya da açıklamalar yapar. Daha sonra da hikâyeye kaldığı yerden devam eder. Böylece hem yazar hem de okur yaratılan metnin bir anlamda yorumcusu da olurlar ve anlatım boyunca onun aldığı veya alması gereken biçimleri değerlendirirler.

Genel olarak üstkurmaca dediğimizde, okur hesaba katılarak oluşturulan, okur etrafında şekillenen/biçimlenen bir edebiyat anlayışından söz ediyoruz, demektir. Aslında burada bir başka "sanki" uygulanır. Modern anlatılarda okurla yazar arasında gerçekleşen "sanki bu dünya gerçek" anlaşması, bu kez de "sanki okur işin içinde" olasılığı üzerine kurulur. Oysa okur, hiçbir durumda işin içinde olamaz. Çünkü okuma/yazma sürecinde tarafları karşı karşıya getiren bir ortam olmadığı için bu eksik/tamamlanmamış bir söyleşidir. Yazar, metni oluştururken okur karşısında değildir, okur da metinle baş başayken karşısında yazar yoktur. Dolayısıyla okurla karşılıklı söyleşi, tümüyle muhayyeldir. Yazar ve okurun karşılaştıkları tek yer, metindir ve dolaylı bir ilişki söz konusudur. Birbirlerini görmeden yazılı bir metinde buluşmuşlardır. Bu nedenle okurun işin içinde olma durumu, bir başka "sanki" bağlamındadır. Çünkü her şeyi yazar kurgulamaktadır ve her durumda okur, yazarın algısının peşinden gitmektedir. Yazar, okur adına düşünür, onun adına sorular sorar ve cevabını da kendisi verir. Okurun konumunu bizzat yazar belirler. Bütün bunlarla metinde "gerçekmiş" görüntüsü oluşturulur ve kurmacanın gerçek karşısındaki zaafları, zayıf yerleri güçlendirilmeye çalışılır. Bu da kuşkusuz yeni bir "kurmaca"dır. Yazar kurgusal yapıları açık ederek de bir "kurmaca" içerisindedir. Yazar, bir

yandan yazdığı metnin kurmaca olduğunu söylerken bir yandan da anlatımını bir gerçeklik zeminine oturtmak için yeni bir kurmacanın peşine düşer. Bu nedenlerle postmodern metinlerdeki "okur etkin konumda" işleyişi de yine bir başka "sanki" üstüne kurulur.

Kuşkusuz üstkurmaca anlayışını tümüyle postmodernistlere bağlamak mümkün değildir. *Don Quijote*'tan, yani 1605'ten bu yana pek çok eserin üstkurmaca özellikleri taşıdığı bilinir. William H. Gass'ın üstkurmaca tanımı ilginçtir: "Geleneksel bir metafor olarak dünyayı bir kitap olarak görmek ve onun keşfine doğru yol almak... Dünya üzerindeki bilgimiz bir kitap gibi sözcükler aracılığıyla oluşuyorsa eğer, edebî kurgu içindeki bir başka kurgu da bize edebî gerçeklik hakkında esnek bir fikir sağlar."[3] Okurla birlikte söyleşerek oluşturulan *Don Quijote* yukarıdaki tanımın tüm özelliklerini yansıtır. Kitaplar anlatıda merkezdedir. Okura "gerçeklere" bağlı kalınacağı sözü verilirken gerçeğe uymayan kitapların eleştirisi yapılır. Aslında kitabın anlatıcısı, "gerçekçi" olmaya özenen ama kuru bir "tarih" veya "masal" gibi de olmasını istemediği yeni bir türün peşindedir. "Gerçek" ve "kurmaca" *Don Quijote*'un ana meselesidir. Geçmiş kitaplar, öncelikle gerçeklerden uzaklaştığı için suçlanır. Zaten kitabın yazılma gerekçesi, şövalye kitaplarının saçmalığı ve gereksizliğini ispatlamaktır. "Daha gerçek, daha çok haz verecek, eğitecek şeyler okumanın" daha iyi olacağı önerilir. Hem anlatıcı hem de kahramanlar, her anlatılanı gerçek/kurgu süzgecinden geçirirler. Kahraman Don Quijote, kendi kitabıyla ilgili şunları söyler: "Uydurulmuş öyküler, gerçeğe ne kadar benzerlerse o kadar hoşa gider; gerçek öyküler de, ne kadar gerçek olurlarsa o kadar iyi olurlar." Başka bir deyişle bir metin uydurulmuş bile olsa, mutlaka gerçeğe yaklaşmalıdır. Roman, sürekli gerçeklik açısından sorgulanır: "Bu hikâyenin tercümanı, bu beşinci bölüme geldiğinde, gerçekliğinden şüphe ettiğini, çünkü bu kısımda, Sancho Panza'nın, kıt aklından beklenmeyecek bir üslûpla konuştuğunu ve bunca inceliği bilmesinin mümkün olmadığını, ancak, görevi böyle gerektirdiği için, yine de tercüme ettiğini belirtir ve hikâyeye devam eder." Anlatıcı, yazılan şeyin kurgu olduğunu sürekli hatır-

latarak anlatılanları "gerçeğe" yaklaştırmak ister. Bunu da okurla söyleşerek yapar. Gerçekten uzaklaşıldığı anlarda bunu hemen okura aktararak mazeret ya da gerekçe oluşturmaya çalışır. Bu iletişimle okuru bizzat kurgunun içine çekip onu yazma sürecine ortak eder. Ama yine de bütün bunlar bir kurmaca olarak, roman olarak dışlaşır ve biçimlenir.

Bu anlayışın simgeleşen diğer bir yapıtı da Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy*'sidir (1759). Yazar/anlatıcı, yazdığı şeyin bir kurgu olduğunu, kendisinin ise, anlatımı belirli bir sıraya göre sıraladığını romanda belirtir. Romanın merkezinde edebiyat sorunları yer alır. Anlatıcı, kendini bir vakanüvis olarak konumlandırıp bütün bir edebiyat kurallarını tartışmaya açar. Edebiyatın mesaj konusunu, cinsellik sömürüsünü, betimleme, karakter yaratma, kurgu, zaman kullanımı, bilgi kullanımı, çağrışım gibi temel sorunları romanın içinde tartışır. Bir yandan da eleştirmenlerin muhtemel yargılarını gündeme getirerek onları eleştirir. Kurguyu tümüyle bir oyuna dönüştürür ve romanı okurla birlikte kurgular: "Yazı gerektiği gibi yazıldığında (yani benim yazdığım gibi yazıldığında) karşılıklı söyleşiden başka bir şey değildir. Nasıl, dostlarınızla birlikteyken hep siz konuşmazsınız –iyi aileden, edepli bir yazar da hep kendi düşüncelerini öne sürmez. Okurun idrakine gösterebileceğimiz en gerçek saygı, bunu dostça ortadan ikiye bölmek ve ona da, sırası geldiğinde, kendi hayal edebileceği bir şeyler bırakmaktır. Bana gelince, –ben okura sürekli bu tür ikramlarda bulunmakta ve onun da hayalhanesini en az benimki kadar çalıştırması için elimden geleni yapmaktayım." Hem anlatır, hem anlattığını yorumlar, okura olayla ilgili açıklamalarda bulunur, romanı âdeta okurla birlikte kurgular. Yazar, anlattıklarının gerekçesini, arka planını açıklar: "Bir merdivenden aşağı inerken olup bitenler üzerine iki bölüm yazmak yazık günah değil mi?" Zaman zaman nerede neyi anlatması gerektiğini tartışır okurlarla: "İster istemez size *Trim*'in bir macerasını anlatmak zorundayım. İster istemez diyorum, zira bu hikâyenin yeri bir anlamda burası değil." Aslında bütün bunlarla okurla samimi bir ilişkiyi açık etse de kitabı bir kurguyla yazdığını

saklamaz: "Eğer sizin bir sonraki sayfada karşınıza ne çıkacağı konusunda en küçük bir fikir, bir varsayım öne sürebileceğinizi düşünsem, –onu kitabımdan söker atardım." Yani yazar, yine de ipler benim elimde demektedir, seninle konuşuyoruz ama kararları ben veriyorum. Anlatıcı, roman boyunca oyun oynamayı sürdürür: Kitaptan bazı bölümleri çıkarttığını söyler, kahramanın âşık olduğu kadını okurun dilediğince resmetmesi için bir sayfayı boş bırakır, dilediğince küfretmesi için okura boşluk bırakır, betimleme yapmadan okurun bunu hayal dünyasında canlandırmasını ister… Kuşkusuz bütün bunlar, postmodern yazını temsil eden özelliklerdir.

Ahmet Midhat Efendi'nin de pek çok eseri üstkurmaca özellikleri taşır. Anlatıcı, özellikle *Letaif-i Rivayat*'ta kurguyu okurla birlikte oluştururken onunla yarenleşir, laf atar, aklından geçen sorulara cevap verir, onun yerine verdiği cevabın yanlışlığını yüzüne vurur, tüm anlatıya okuru ortak eder. Böylece, anlatının kurmaca olduğunu açık ederek, anlatımını gerçekliğe yaklaştırmak ister. Aslında bu tutum onun "doğal" olmak anlayışının bir parçasıdır. *Müşâhedât*'ın girişinde romanın en büyük özelliğinin doğallık olduğunu, ortaya çıkardığı olayların günlük gözlemlere yaslandığını belirtir. Kendisinin de romanın içeriğinde kahraman olarak var olmasını, romanın doğallığının en büyük kanıtı olduğunu ileri sürer. Ahmet Midhat Efendi yazdıklarının bir kurgu olduğunu okura açıkça söyleyerek, kurgu anlaşmasını başka bir düzlemde kurar.

Okurla yazar arasındaki gizli anlaşmayı kaldıran bu tutumun, son dönem öykücülüğümüzde baskın bir öykü anlayışı olduğunu görürüz. Adalet Ağaoğlu *Hayatı Savunma Biçimleri*'ni tümüyle "kurgu" tartışmasına ayırır. Kitabın ilk öyküsünde, *Sinekli Bakkal* ve *Eylül* romanlarından yola çıkarak, bu roman kahramanlarını (Rabia ile Suat) gerçek hayatın içine sokup bir yolculuğa çıkar. Asıl aradığı kurmaca ve hayat arasındaki ilişkidir. Acaba hangisi yalan hangisi gerçektir? Kitabın diğer öykülerinde de anlatıcı geri planda sürekli kendini hissettirir ve anlatımı okurla birlikte kurgular. Tomris Uyar'ın, 1980'den sonra yazdığı öykülerde kurgu, öykülerin temel sorunsalıdır. *Gece Gezen Kızlar*'da, yazma serüveni, gerçek ve kur-

gu arasındaki ilişki kitabın merkezinde yer alır. Kitapta öncelikle öykü kahramanlarıyla kendi yazarlık tutumu arasındaki ilişkiyi irdeler. Anlatıcı, kendi öykü kahramanlarının peşine düşer. *Otuzların Kadını*'nda öykünün öznesi yazar ve onun yazma serüvenidir. Yazar tasarladığı öyküsünü nasıl yazacağını okurla birlikte oluşturur. Nezihe Meriç'in *Bir Kara Derin Kuyu*, *Yandırma* ve *Çisenti* kitaplarında, ağırlıklı olarak, yazma serüveni öne çıkarılırken okur, metni oluşturma serüvenine ortak edilir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* benzer bir iz üzerinde yürür. Öyküyü okurla birlikte kurgular, kurgunun aşamalarını, gerekçelerini aktarır. Karakterler bir kurgu, bir öykü kahramanı olduklarının farkına varır ve yazarına başkaldırırlar. Murat Gülsoy'un öykülerindeki temel vurgularından biri "hayat-kurgu" ilişkisidir. Kurmacada sonuçlar ve olayların nedeni, yani çözümler edebî eserin yapısı gereği daha temellidir. Hayat, kurguya dönüştüğünde nasıl hâl alır, bir kurgu hayatı nasıl yansıtır? İşte onun öykülerinde yer alan karakter sorgulamalarının nedeni, hayat ile kurgu arasındaki mesafenin açıklığından kaynaklanmaktadır. O da kurgu yaklaşımıyla, edebiyatı sahihlik çizgisine çekmeye çalışır. Murat Yalçın'ın pek çok öyküsünde, yazının/öykünün insan duygularını, hayatı kuşatamayacağı, duyguları tam olarak temsil edemeyeceği kuşkusu işlenir. Yazının/kurgunun hem yazardaki hem de okurdaki karşılığı, kurgusal bir dille çözümlenir. Cemal Şakar da öykülerinde, yaptığı işin kurgu olduğunu sürekli ön plana çıkararak okurla sahih/samimi bir gönül bağı kurmak ister. Öyküyü kesip parçalayarak, kurguyla sürekli oynayarak, öykünün yazma serüvenini metne aktararak, okura sürekli 'sen şimdi bir öykü okumuyorsun, benim kurguladığım bir metni okuyorsun, oysa her şey değişebilir, içimdeki duyguları anlatmaya ne kelimeler kifayet ediyor ne de kurguladığım bu hikâye', mesajını verir.

Böylece, her şeyi bilen yazarın konumu, bütünüyle değişmiştir. Bir dünya tasarım gücü indirgenmiş, neredeyse okurla eşitlenmiştir. Yazma eyleminin yüceltilmesi sona ermiştir. Artık hikâyenin kendisi değil, "hikâyenin hikâyesi" devreye girmiştir. Yazar, öyküsünü kurgularken okuru da buna tanıklık ettirir. Yaşayan temsilî bir

karakter yoktur ortada. Anlatıcı tarafından kurmaca olduğu açıkça ilan edilmiş bir *persona* vardır. Yıldız Ecevit'in deyişiyle etten kemikten çok, dilden oluşmuşlardır: "Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, soyut yaşamı anlatmaktan çok, *kendini* yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, *dilden* oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolurlar."[4] Bu kahramanlar zaman zaman anlatıcı tarafından kendilerine çizilen kaderlerine başkaldırırlar. Bazıları da bir hikâye kahramanı olmaktan bıkıp yaşayan bir kahraman olmak ister. Ancak, her durumda kurgusal/kitabi bir kişilik olduklarını bilirler.

Modernistler (Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka) geleneksel kurgu anlayışını, özellikle gerçekliği yansıtış, zaman ve mekân kullanımı ve bakış açısı anlamında tümüyle değiştirmişlerdi fakat edebiyatı, kurguyu metnin ana sorunsalı yapmamışlardı. Bir anlamda sözünü ettiğimiz okurla yazar arasındaki "gizli anlaşma"ya uymuşlar, sadece şartları biraz ağırlaştırmışlardı. Bilinçaltını, imgeleri, simgeleri anlatıma katarak, okurdan daha fazla dikkat ve çaba istemişlerdi. Postmodernistler ise bu gizli anlaşmayı açık hâle getirmişler, yazma eyleminin açıkça bir kurgu olduğunu belirtmişler, yazma sürecine okuru eşlik ettirerek okuma ve yazma eylemini eşitlemeye çalışmışlardır. Bu da kurgunun, hiyerarşik düzlemde temel anlatım öğesi olarak öne çıkması sonucunu doğurmuştur. Sonuç olarak Virginia Woolf'un deyişiyle modernistler, "iskele yok, tek tuğla bile görülmemeli" derken; postmodernistler, "hadi binayı birlikte yapalım." tavrındadırlar. Ama gözden kaçırılmaması gereken tek gerçek şudur: Her iki yönelimde de binayı sadece "yazar" yapar.

---

[1] Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Yay., 1. Baskı 2002, s. 28.

[2] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yay., 4. Basım 2009, s. 88.

[3] Deniz Gündoğan, "Sınır Edebiyatı", *Notos Öykü*, Sayı: 17, Ağustos / Eylül 2009, ss. 40-42

[4] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., 4. Baskı 2006, s. 98.

ÖYKÜMÜZDE YENİLİKÇİ ARAYIŞLAR

Kuşkusuz, yenilikçi çıkışların arka planını standart nedenlerle açıklamak yanıltıcıdır. Toplumsal koşullar, dönemler, kişisel deneyimler, yaşamsal dönüşümler yenilikçi çıkışlara kaynaklık edebilir. Ama bir genelleme yapmak gerekirse, yenilikçi arayışların temel çıkış noktasının *yaratıcı* tutum olduğu söylenebilir. Çünkü yenilik, her şeyden önce yeni bir yaratımdır. Etki ve yansıtma kaynaklı tutumlar, yapay, taklit girişimler yenilikçi anlayışın dışındadır. Yenilik, edebiyata ve hayata o âna kadar ki bilinenlerden farklı bir bakıştır. Sıradanlığa, klişelere, estetik formüllere isyandır, öfkedir. Var olan çürümüşlüğü teşhis, geleceğe ilişkin keşiftir. Yepyeni bir dünyanın habercisidir. Yenilik, yazarın moda anlatışlara teslim olmadan, yaratıcı bilince teslim olmasıdır. Bu süreçte yazarın en çok gereksinim duyduğu şey "cesaret"tir. Bu cesareti besleyen ise umut, öfke ve rüyadır. Ve tabii özgüven ve özgürlük. Yazar, bu atmosferde dış dünyanın gerçeklerine kapalıdır. Tümüyle iç sese odaklanmıştır. Yenilikçi yazarlar, okuyucuyu, kitabın kaç satacağını ve eleştirmenlerin tutumunu önemsemezler. Kendi dilini, metni yaratmaktan başka bir kaygıları yoktur. Dilde de, söz diziminde de yaratıcıdırlar. Dilin olanaklarını genişletmeye, yeni anlatım olanakları oluşturmaya çalışırlar. Yeni bir ses, yeni bir duyarlık, yeni bir bakış açısı ortaya koyarlar. Mevcut edebiyata eklemlenmekten çok, damga vurma ve onu zenginleştirmeyi amaçlarlar. Kuşkusuz yenilikçi sanatçı, salt yenilikçilik adına hareket etmez. En azından kendi sıfatını böyle oluştur(a)maz. Sadece içinde onu zorlayan yazma

gerekçesine uyar, o kadar. Çünkü ancak bu surette teskin olacaktır. Yenilik bu yanıyla biraz da sonuçtur.

Bu yazarlar, pek çok kimsenin fark etmediğini fark eder, kimsenin hissetmediğini hissederler. Açıklık, sadelik değil, dertlerini anlatmak, aktarmak peşindedirler. Yapıtlarını bildik, alışılageldik yapıların dışında kurarlar. Klasik yazınsal biçimleri aşmaya çalışırlar. Bu nedenle metinlerini ancak birkaç kez okunduktan sonra tadına varılabilecek bir örgüyle örerler. Bu anlamda çoğunlukla duyarlıkları incelmiş, bilinç düzeyi yüksek, nitelikli okur kitlesini önceledikleri, onları muhatap seçtikleri söylenebilir. Bu yaklaşımı, kitleleri peşinden sürüklemeyi değil, sınırlı ama bilinçli küçük bir kitleyle derin denizlerde boğulmayı göze alma girişimi olarak niteleyebiliriz. Yenilikçi yazarlar, zamanlarını/çağın ruhunu en iyi okuyan sanatçılardır. Ama zamanlarının anlayış olarak dışındadırlar. Devrimcidirler ve bir kopuş edebiyatçısıdırlar. Mevcut yazınsal kanona başkaldırırlar ve dışarıdadırlar. Yenilikçi edebiyatçı risk alan, yalçın kayalara çarpıp paramparça olmayı göze alan kişidir. Çünkü yenilikçi tutum, kalıcı olmanın önemli bir şartı olduğu gibi yok olmanın, unutulmanın da adresidir. (Kuşkusuz daha yeni, daha iyi anlamına gelmez.)

Yenilikçi her şeyiyle öncüdür. Mevcut beğenileri çoğaltmaz, retoriği sürdürmez; kalıpları kırarak yeni beğeniler oluşturur ve güçlü bir sanatçı kişiliği sergiler. Yenilikçi, içi boş bir artistliğe değil, bir birikime, kendiliğindenliğe ve kaçınılmaz bir başkaldırıya yaslanır. Her şeyden önce özgündür. Özgünlük, içindeki çığlığı atarken bunu kendisine ait kılma ama okura da aynı acıyı hissettirme gücüdür. Yenilikçi, işte bu çığlığı atan kişidir. Bütün bunlara rağmen yenilikçi hareketin arka planını, yaratıcı özneyi tanımlamak zordur: "Yaratıcılık, içeriden, ölçülemez ve açıklanamaz derinliklerden çıkıp gelen bir şeydir, dışarıdan dünyanın zorunluluklarından değil."[1]

"Tek bir yapıt bile bir biçemi eskitip, tüketmeye yetmektedir."
Rochberg

Öyküde deneysel estetik arayışların, özellikle "biçim" düzleminde gerçekleştirildiğini biliyoruz. Hiç şüphesiz biçim, bir anlam-

da yazarın yazma gerekçesidir; yazarını simgeler ve onu işaret eder. Aynı temayı birçok yazar yazabilir. Ancak, biçim yaklaşımıyla yazar o temayı kendine ait kılar. Bu, temanın "ona göre"sidir. Aksi takdirde aynı temayı bir yazarın yeniden yazmasının bir gerekçesi kalmaz. Açıktır ki biçem, bir yazarın "öz"ü kendine ait kılma girişimidir. (Biçeme bu anlamda yazarın kullandığı biçime verdiği kişisel yorum olarak bakılmalı.) Julio Cortázar, Malraux'dan aktarır: "Biçem, başkalarının öykünmesi olanaksız ve ötekinin önünde bambaşka bir Yaratıcılık olarak duran, kendi içinde örgütlü bir biçimler dizgesidir."[2]

İyi öykü, yaşamı aktarmak yerine, onu biricik kılacak özün hiçbir zaman dile gelemeyecek imgesel görüntüsünü ortaya çıkarır. Bu, hayatın sanatsal ifadesidir; yeni bir bakış açısıdır, fark edilmeyeni fark ediştir. Ne var ki bu imge, temsil ettiği şeyden kopmaz, daha kalıcı bir şekilde onu yeniden tanımlar, evrensel dile dönüştürür. Onun sanatsal bir ifade olmasının tek ölçütüyse başka biri tarafından dile getirilmeyecek şekilde, üreticisine/yazarına bağımlı olması, onun elinden çıkmış olmasıdır. Bu sanatsal imge, her durumda bir yaratıcı etkinliğin eseridir ve yegâne özelliği özgünlüktür. Artık hayat bir yoruma, sanatsal bir imgeye dönüşmüş, somutlanmıştır. Yazar tüm deneyimleri, tutkuları, estetik anlayışıyla esere damgasını vurmuştur. Bu anlamda sanat ve edebiyatta önemli olan, doğru ve güzel şeyleri iyi bir kompozisyonla sunmak değil; onu yeni bir söyleyişle, yeni bir bakış açısıyla kişisel, özgün bir biçemle dile getirmektir.

Bir sanat yapıtı değerini, yalnızca konunun iyi seçilişinden değil, iyi bir biçimde sunuluşundan, biçimlenişinden alır. Yeni teknik, olayları yeni bir bakış açısından kavrayıştır. Bir anlamda kişiseldir ve devrede olan yaratıcı kişiliktir. Kısaca biçim ve içerik ayrıştırılamaz bir bütünlüğe/tekilliğe ulaştığında sanat eseri tamamlanmış olur. İyi bir yapıtta ortaya çıkan şey, biçim ve öz değil estetik bütünlük/birliktir. Bu da kendinden öncekileri tekrar değil, buluş, keşif ve bu içeriğin başka türlü anlatılamamasının seçeneksizliği, yazarın oluşturduğu yeni durumdur.

Burada dikkat çekilmesi gereken diğer bir konu da biçimsel arayışların kimi yazarlar tarafından manipülasyon amacıyla kullanılmasıdır. Bu yazarlar, karışıklık yaratarak deneysel/kapalı biçimsel yapıtların itibarından yararlanmaya çalışırlar. Bilindiği gibi yalın/açık yapıtlar; basitleştirilmeye, sıradanlaştırılmaya; kapalı yapıtlar yüceltilmeye, övülmeye uygun bir yapı arz eder. Çünkü insan, tanımladığı, avucunun içine aldığı şeyi değersizleştirmeye, tanımlayamadığı şeyleriyse efsaneleştirmeye yatkındır. Pek çok yapıtın az okunmasına rağmen üzerinde çok konuşulup efsaneleşmesinin arkasında bu gerçek yatar. Bu nedenle biçim, kimi kez, yazarın yeteneksizliğini, metnin içeriksizliğini ve kofluğunu gizleme, örtme çabasının bir aracı hâline gelebilir. Bu tutum, özellikle kimi deneysel metinlerde, ara türlerde kendini gösterir. Zaten söyleyecek hiçbir şeyi olmayan yazar, biçimsel artistik girişimlerle okurda "derin" bir metinle karşı karşıya olduğu sanısı uyandırmak ister. Parlak yapıdan önce gözümüz kamaşır, ama bu kamaşma geçince aldatıcı dünyanın farkına varırız. Oysa yaratıcı bakış ne denli kapalı/soyut sergilenirse sergilensin, biz içine giremesek bile içinde parlak bir dünyanın varlığını bir şekilde hissettirir.

Bir sanat yapıtından söz ediyorsak o vakit, biçim ve içeriğin ayrıştırılamazlığım da kabul ediyoruz demektir. Biçim ve içerik her sanat yapıtı için ayrı ayrı yaratılmıştır. Bu bağlamda biçim mi içeriği belirliyor, içerik mi biçimi belirliyor sorusu önemsizdir. Önemli olan uyum ve birbirlerinin bir başka şeyle değiş tokuş edilememesi hâlidir. Burada aranan, "uygun" ve "eksiksiz" estetik birliktir. Metindeki yetkinlik, yazarın "başka türlü anlatamazdım" yargısına okurun verdiği olumlu yanıttır. Burada bilmemiz gereken şey, yazar bu metni yazmamış olsaydı, metnin böyle olmayacağı gerçeğidir.

Yeni şeyleri, yeni biçimlerle sunmak, özgünlüğün temel şartlarındandır. Aynı şeyleri aynı biçimlerle sunmak tekrarın, çoğaltmanın yanlışına düşmektir. Yenilikçi yazarlar, sadece okur beklentisine değil, kanona denk düşmeyen bir "yeni" sunum gerçekleştirirler.

Bertolt Brecht'in "Biçimsel yenilikler getirmeden edebiyat yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler de getiremez." söz-

lerini alıntılayan Ernst Fischer, yenilikçilik konusunda şunları söyler: "Yeni gerçekleri açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gereklidir."[3] James Joyce da benzer görüştedir. Joyce, Proust'un romana getirdiği yeniliğin, yaşadığı gerçekliklerin bir sonucu olduğunu belirtir: "Modern hayatı gördüğü şekliyle ifade etmesi için getirdiği yeniliklere ihtiyaç vardı. Hayat değiştikçe onu ifade etme tarzının da değişmesi gerekir."[4]

Yeniliğin failleri, gelenekten kopuşu temsil etmekle birlikte, aynı zamanda geleneği en iyi yorumlayanlardır. Çıkışı burada oluştururlar. O bilir ki yazdığı her şey, sonunda büyük edebiyat fotoğrafına eklemlenecektir. Ancak ayrı bir ton, renk, ses olarak: kendi olarak. Rollo May'in, Goethe'nin: "Atalarınızdan miras kalan her neyse / Onu size ait olmak üzere edinin." sözünü merkeze alarak geliştirdiği "geçmişten yaratıcı bir şekilde yararlanmak" yargısı tam da budur.[5] Yenilikçi kendi olmaya başladığında farklılaşma başlar. Yazar, kendine, içine, kalbine döndükçe, etkilenmenin gölgesi azalır. Çünkü artık hem öncenin hem de kuşağının edebiyat anlayışının eleştirisine dönüşür. Ödünç bir sesle konuşan yazar, hiçbir zaman kendi sesini bulamaz. Kendisine ait olmadığı hâlde kendisine mal ettiği ses, gerçek seslerini her zaman bastırır. Sanatsal yaratıya ulaştığı ân, başkasının sesini bastırıp kendi sesini ortaya çıkardığı ândır. Evet, belki "bir başka roman anımsanmadan yeni bir roman yazılamaz" ama bu yeni roman, yazılmış romanın sesini yok ederek ortaya çıkabilir. Belki de bu yüzden Harold Bloom *Etkilenme Endişesi*'nin peşine düşmüş ve "Her şair başka bir şairle ya da şairlerle diyalektik bir ilişkiye (aktarım, tekrar, hata, iletişim ilişkisine) yakalanmıştır." demiştir. Bloom'a göre gerçek şiir tarihi, şairlerin şair sıfatıyla başka şiirler yüzünden nasıl ıstırap çektiklerinin tarihidir. Çünkü şiir, etkilenme endişesinden doğar. Oysa "Bir şairin duruşu, Söz'ü, muhayyel kimliği, tüm varlığı eşsiz *olmalı* ve eşsiz kalmalıdır, aksi takdirde şair olarak yok olacaktır."[6]

Yenilikçi yazarlar, büyük yazarların yol açıcılığında ilerlerken, onların yaptıklarını tekrar etmeyip edebiyatın imkânlarını, getirdikleri yerden bir adım daha ileri taşırlar. Yaratıcılık ve yenilikçilik

bunu gerektirir. Yeni yollar elbette sınırlayan, sabitleyen anlayışlarla değil, arayışlarla mümkündür. Yaratıcılık her şeyden önce cürettir ve içinde riskler barındırır. Çünkü denenmiş olanın güvenlikli limanı terk edilmektedir. Denenmemiş, bilinmeyen yolculuklarda yenilikçi yalnızdır, üzerinde dikkat yoktur. Artık kendi kaderini kendi yazacaktır. Kuşkusuz birileri gibi olmamanın bedeli vardır ve yenilikçi bu bedeli ödemeye hazırdır. Ama bir yazarın kendi cümlesini söylemesi için bu her şeye değer. Kendi seçimiyle, doğrularıyla, sezgisiyle baş başadır. İç sese ve dilin imkânlarına sığınmıştır ve onun yol göstericiliğinde ilerler.

Yaşananlar göstermiştir ki, yenilikçi, genellikle zaman dışıdır ve bu yüzden dönemin yerleşik edebiyat çevrelerince doğru algılanması beklenmez. Çünkü yerleşik anlayışların dışına çıkmıştır, beğenileri zorlamıştır. Bu yabancılaşma çift taraflıdır. Hem okur tarafından hem de edebî kanondan dışlanır. Kuşkusuz yenilikçi olmanın bir bedeli vardır ve ana akımdan akmayıp, klişeleri uzak durarak, yeni bir edebiyat peşinde olmak bedel ister. Bu nedenle yazıldıkları dönemlerde ilgisizlikle karşılanıp yalnızlığa itilmişlerdir. Genel kabul görmüş sınırları zorladıkları ve giderek dışarı çıktıkları için dışarıda kalırlar. Egemen edebiyat anlayışının dışında oldukları için etkisizleştirilirler. Nitelikli eleştiri ortamı da olmadığından yaşadıkları dönemde fark edilmez, görünmez kılınırlar. Edebiyatımızda bunun en yakın örneği Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'dır.

Ahmet Hamdi Tanpınar bilgi, donanım, kültür ve sanatçı kimliği olarak Türk edebiyatının en nitelikli yazarlarından biri olmasına rağmen yaşadığı dönemde hak ettiği ilgiyi görmemiş, eserleri sınırlı bir kesimde dolaşım imkânı bulabilmiştir. Kendi deyimiyle, kelimenin tam anlamıyla "sükût suikastı"na uğramıştır. Aslında onun bu dönemde görmezlikten gelinmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü o duygu, düşünce ve anlayış olarak bulunduğu "zamanın dışında" yaşamış, zamansız (zamanı, günceli aşan) ürünler vermiştir. Döneminin akımlarına itibar etmemiş, daha derin, kalıcı bir sanat estetiği arayışı içerisinde olmuştur. Bütün bunlar da kaçınılmaz olarak onu düşünce ve sanat alanında yalnızlığa sürüklemiş; zama-

na, güncele odaklı edebiyat iktidarınca dışlanmasına neden olmuştur: "Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, varsın beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, sathından beni tanısınlar, Bursa şiirimle iktifa etsinler, gazeteler bana boykot yapsın! Ben işime devam edeceğim." O tüm bu kuşatılmışlığa karşın inançla, sabırla kozasını örmeyi sürdürmüş, sonuçta Türk edebiyatının en nitelikli eserlerini üretmiştir. Tanpınar 1970'lerden sonra kelimenin tam anlamıyla yeniden keşfedilmiş, günümüze değin hakkında sayısız inceleme, araştırma yapılmış, giderek Türk edebiyatında üzerinde en fazla konuşulan yazarlardan biri olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'la aynı kaderi yaşayan yazarlardan biri de Oğuz Atay'dır. Köy ve işçi temalı, mesaj yoğunluklu eserlerin, ideolojik tutumların baş tacı edildiği 1970'lerde, edebiyat dünyasının Oğuz Atay'ın yabancılaşmayı, yozlaşmayı, aydın eleştirisini gündeme getiren, ruhsal çözümlemelere ve yüzleşmeye yaslanan yapıtlarına ilgisiz kalmasında şaşılacak bir şey yoktur. Atay'ın *Günlük*'lerine baktığımızda, bu yazınsal tutumun bilinçli bir seçim olduğunu anlarız ve Atay'ın her ne kadar, "neden yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevrede kimse yok?" "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen nerdesin acaba?" dese de, aslında bu ıssızlığı çok iyi anladığını, hatta beklediğini söyleyebiliriz. Çünkü edebiyat ortamındaki düzeysizliği anlattıktan sonra "sıradan biri olarak yazarlığı sürdürmek mümkün. İstemiyorum." derken, sıradan yazarlığa direnerek seçimini de yapmaktadır. O, kimseye eklemlenmeden, piyasa isterlerine, klişelere bağlı kalmadan kendi yazarlık serüveninin peşinden gidecektir. Bu da daha baştan onun "yalnızlığı" kabullendiği anlamına gelir. Atay, mevcut sanat edebiyat ortamını değerlendirirken, edebiyatımızın klişelere teslim olduğunu, mesele ve edebiyatın birbirine karıştırıldığını belirtir; eleştirmenler ile reklamcıların bu durumun suç ortakları olduğunu söyler. Oysa o, formüllerden, klişelerden ve edebiyat çetelerinden uzak durarak "hangi malı piyasaya sürersem daha iyi iş yaparım diye" düşünmeyerek seçimini yapar. Çünkü edebiyat –kendi deyişiyle– "bir ömür tüketmek işi"dir, şu ya da bu formüle yaslanma işi değildir. Hiçbir şekilde yazmaktan vaz-

geçmez: "Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum. Ben buradayım sevgili okuyucum, sen nerdesin acaba?" İşte bu nedenle Oğuz Atay'ın "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen nerdesin acaba?" sorusuna okur, yıllar sonra "buradayım" demiştir: *Tutunamayanlar*: 44. Baskı Nisan 2009 (1. Baskı Ocak 1984).

1950'lerde Feyyaz Kayacan, Ferid Edgü, Vüs'at O. Bener; 1960'larda Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak; 1970'lerde Tomris Uyar, Hulki Aktunç, Selim İleri Türk öykücülüğünde yenilikçi arayışlar dendiğinde ilk akla gelebilecek öykücülerimizdir. 1950 kuşağı öykücülerinin en belirgin özelliği, dili soyut, simgesel ve imgesel bir şekilde kullanmalarıdır. Onlar da şiirdeki ikinci yeniciler gibi kapalı, soyut, çağrışıma ve metaforlara dayanan bir dili tercih ettiler. Biçimsel tutum öncelikli seçimleri oldu. Varoluşçu öğelerin yanı sıra, gerçeküstü öğeleri de öykülerinde değerlendirdiler. Yenilikçi bir tutumu benimseyen 1950 kuşağı, o güne kadarki edebiyat geleneğine hepten başkaldırdı. Kuşkusuz bu kuşağın niyeti, Sait Faik'le başlayan "bireyin yüceltilmesi" tavrını, evrensel boyuta taşımak, dünya ölçeğinde bir edebiyat yapmaktı.

Bu ortak özelliklerin tümünü, 1950 kuşağının öncü yazarlarından biri olan Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde görmek mümkündür. Feyyaz Kayacan, öncelikle biçimsel anlamda yenilikçi bir tutum içerisinde olmuştur. Yerleşik anlayışlara, beğenilere, kurallara ve statüye teslim olmaz. İsyankâr, meydan okuyucu bir biçimsel anlayışı benimser. Tanımlanmış, çerçevesi netleşmiş bir yazın anlayışından çok, bir arayış içerisindedir. Öykülerinde yeni bir bakış açısı, yeni bir form, kuraldışı bir çıkış arar. Öykülerde, öykünün, şiirin teorisi yapılır, yazınsal tutumlar tartışılır. Yaygın olarak poetik, kuramsal tartışmalara girilir. Bu yanıyla da kimi yorumcuların yerinde tespitiyle Kayacan için erken postmodern nitelemesi yapılabilir.

Yenilikçi öykücülerimizden biri de Leyla Erbil'dir. Erbil, dilde, biçimde özgünlük arayışı içerisinde olmuş, öykücülüğümüze entelektüel bir düzey, felsefi bir derinlik getirmiştir. O, öykülerini bildik, alışılageldik yapıların dışında kurar. Dili gerer, yeni anlamlar

üretmeye çalışır, dilin bir anlaşma aracı olmasına aldırmaz. Erbil'in kullandığı biçimsel tekniklerden biri de öykülerin içine çeşitli belgeler, fotoğraflar koymaktır. "Gecede" ve "Çekmece" öykülerinde bunları kullanır. "Çekmece" öyküsünde, bir liman fotoğrafı, evin yıkım kararını gösteren resmî yazı fotokopisi ve kahramanın öldüğünü gösteren gazete fotokopisi yer alır. "Tanrı" öyküsünde de bir kartpostal kullanır. Kolaj, montaj, iktibas tekniğine başvurur.

Vüs'at O. Bener'in yenilikçi tutumu dilde somutlaşır. Bener, öykülerini kısa kısa cümlelerle ve yalın bir dille oluştururken özenli bir Türkçe kullanır. Dilde arayış içerisinde olduğu gözlenir. Kelimeleri bildik anlamlarından alıp anlam zenginliğine ve çeşitliliğine ulaştırmaya çalışır. Öykücülüğümüzde en etkili iç konuşma tekniğini yaratmıştır. Anlatıcı, hikâyeyi anlatırken her olayı, her hareketi, her söylenen sözü, içinin derinliklerinde, bilincinde enine boyuna tartışır. O hep bir özgünlük peşinde olmuş, dilin imkânlarını zorlayarak soyutlama, simgeleme, şifreleme yoluna başvurmuş, bu yönleriyle de yenilikçi, yaratıcı öykücülüğümüzün başta gelen yazarlarından biri olmayı başarmıştır.

Yenilikçi öykü dendiğinde ilk akla gelecek isimlerden biri de Sevim Burak'tır. Öykülerinde "anlam"ı ve "hikâye"yi tümüyle reddedip dilsel/biçimsel denemeler peşine düşen Sevim Burak'ın öykü dünyası, "şifre"lerle döşelidir. Öyküleri tümüyle kapalı, örtük, hatta zaman zaman da "şahsi"dir. Bu yüzden de öykü dünyasının deşifresi zordur. Zaten o da anlaşılır olma peşinde değildir. O ortaya çıkan şeyin neye benzediğiyle değil, "yazı"nın kendini yansıtıp yansıtmadığıyla ilgilidir. Çok okunmayı bir zaaf olarak kabul eden Burak, "halka inmiş yazar" sözünü, bir yazarı eleştirmek için kullanır. Çağdaş insanın parçalanmışlığını, umutsuzluğunu ve kaçınılmaz yalnızlığını anlatan Burak'ta bu parçalanmışlık ve karamsarlık, bir "biçim" olarak dışlaşır. Bu yüzden anlatımı kırar, büker, fulaştırır. Anlattığı kahramanların ruh hâli aynı zamanda öykünün biçimini de belirler: Karanlık, anlaşılmaz, karamsar.

Tomris Uyar, "bildik konuların" yeni sunumunun ancak "yeni bir biçim"le mümkün olabileceğini düşünür. Çünkü ona göre bu

konuların (aşk, ölüm vb.) klasik anlamda en güzelleri/mükemmelleri zaten yazılmıştır. Artık o konulara dönülecekse, bu ancak yeni bir "biçimsel sunuş"la olmalıdır. Bu yüzden de kurgusal yeniliklere, biçimsel arayışlara yönelir. Uyar, kelimenin tam anlamıyla "biçim tutkunu" bir öykücüdür. Hemen her kitabında bir biçim arayışı içerisindedir. Postmodern yaklaşımlar, gerçeküstücülük, fantastik öyküler, ikinci yeni, bilinç akışı, iç monolog, sembolik anlatım, soyutlama denediği anlatım çeşitlerinden bazılarıdır. Onun orijinallik arayışları muhtevada değil, teknik işçiliktedir. Bu arayışlar, öykülerin anlatım imkânını zenginleştirip derinleştirir.

1980 sonrası öykücülüğümüz, 1950'lerin büyük çıkışına eklemlenmek isteyen yenilikçi arayışların yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Siyasi karmaşanın sona erdiği bu dingin dönemde Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Yusuf Atılgan yeniden keşfedilmiştir. Bu sanatta biçim/estetik ağırlıklı tutumun sahiplenişi demektir. Çünkü bu dönem öykücülüğünün en belirgin özelliği, modernist/entelektüel çizgiyi yansıtmasıdır.

Öte yandan 1990'ların başından itibaren kaynaklarını Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Franz Kafka, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevim Burak, Vüs'at O. Bener'in oluşturduğu yenilikçi, biçimci öykü anlayışının, genç öykücülerde temel bir eğilim olarak benimsendiğini görürüz. Bu dönemde, yalnızlık, zaman, hesaplaşma, metinlerarasılık, oyunsuluk ortak zemininde öyküler üretilir. Bu öykülerde, hayat ve kurgu karşılaştırması yapılırken hayatla yüzleşme ağırlıklı tema olarak öne çıkar. Bu yazarlarda hem biçim hem de içerik anlamında bir örtüşmüşlük gözlenir.

Öykülerinin varacağı yer henüz bilinmemekle birlikte, öykücülüğümüzde yenilikçi arayışlar dendiğinde, kimi genç öykücüleri anmak mümkündür: Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Özen Yula, Ahmet Kekeç, Cemal Şakar, Başar Başarır... Murat Gülsoy, yenilikçi arayışlar içerisinde olan, kelimenin tam anlamıyla bir "atölye öykücüsü"dür. Pek çok öyküsü, özgünlük ve biçimsel arayışlarının bir yansımasıdır. Gülsoy, farklı yazınsal tutumları birbiri ardına denemekten çekinmez: Kafka'nın "Yola Çıkış" öyküsünü beş ayrı şekil-

de yeniden yazmak; Vincent Van Gogh'un "Ekici" adlı tablosunu metne yerleştirip körler için çeşitli açılardan yorumlamak; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsünün devamını yazmak gibi deneysel arayışlara girer.

Murat Yalçın, öykülerinde, yerleşik, kabul görmüş anlatı kalıplarına mesafeli, deneysel, yenilikçi bir yazınsal tutumu benimser. Bu anlamda öykülerinde, genel okurdan çok yazmayı, yazıyı mesele edinen daha sınırlı bir okur kitlesini ilgilendirecek bir edebiyat anlayışını gözetir. Anlatarak, izah ederek değil; anlatamayarak, hatta anlatmanın imkânsız olduğunu belirterek ve giderek susarak meselesini aktarmayı seçer. Özen Yula *Öbür Dünya Bilgisi*'nde, postmodern anlayışa yaslanan, yenilikçi, deneyci bir yaklaşım sergiler. *Kayıpkent Üçlemesi*, sinemanın/tiyatronun/fotoğrafın gücüne yaslanan öykülerden oluşur. Onun öyküleri, anlatım tekniği yanında içerik bakımından da sinemasaldır. *Kayıpkent Üçlemesi*'ndeki "Sır" öyküsünde, Hollywood filmlerinden seçilmiş fotoğrafları kullanarak sinema seçimini belirginleştirir.

Ahmet Kekeç'in *Son İyi Şeyler* kitabında peşinde olduğu şey, ritim, şiirsellik ve akışkanlıktır. Bu biçimsel tavır, "tema"nın dayattığı kaçınılmaz bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Kekeç, bilince üşüşen parçalı görüntüleri, bir birlik amacı gütmeksizin art arda sıralar. Bu parçalı, gel-gitli, göndermeli, çağrışımlı anlatım, temayla/özle bir uyum içerisindedir. Anlatım tümüyle izlenime, etkiye ve çağrışıma yaslanmıştır. Öyküde yazıyla, yazının etkisiyle sürekli hesaplaşır. 1990'lardan sonra iyiden iyiye bir akım hâline dönüşecek olan bu biçimsel yapıyı, daha 1980'lerin başında gerçekleştirmesi, onun yenilikçi tutumunun bir sonucudur. Cemal Şakar öykülerinde yeni bir biçimsel anlatı tekniği ve kurgu arayışındadır. Sıradan, önemsiz gibi gözüken bir "mesele"nin etkisini kurgu yaklaşımıyla estetize eder. Dümdüz anlatıdan vazgeçip olayları, görüntüleri, duyguları farklı biçimlere büründürüp özgün anlatım denemelerine girişir. Anlatmak için kurguluyor değil, kurgulamak için anlatıyor gibidir. Bu anlamda onun öyküsü mevcut bir dünya değil, kurgulanmış bir dünyadır. Başar Başarır'ın *Çıktığınız Hevesle İni-*

niz, bir arayış kitabıdır. Başarır, her öykünün önüne bir grafik ve kıssadan hisse yerleştirerek bir kitap bütünlüğü gözetir.

Öykücülüğümüzün bu yenilikçi çıkışlarla zenginleşeceğine, özgün anlatım olanaklarına kavuşacağına kuşku yoktur. Ne var ki bütün bu arayışların sadece teknik bir işçilik olarak yorumlanması yanıltıcı bir yargıdır. Bunların aynı zamanda hayata dönük, yeni bir bakış açısı, yeni bir kavrayış, algılayış, yorumlayış olduğu da unutulmamalıdır.

---

[1] Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Metis Yay., 9. Basım 2005, s. 25.
[2] Julio Cortázar, *Andrés Fava'nın Güncesi*, Notos Kitap Yay., 1. Baskı 2007, s. 29.
[3] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yay., 10. Basım 2005, s. 112.
[4] Arthur Power, *James Joyce, Büyük Yazarın Gizli Evreni*, Timaş Yay., 1. Baskı 2009, s. 105.
[5] Rollo May, *Kendini Arayan İnsan*, Kuraldışı Yay., 1. Baskı 1997, s. 191.
[6] Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, Metis Yay., 1. Baskı 2008, s. 104.

DENEYİMİN AKTARIMI: HİKÂYE ANLATICISI

Öykü, hayattaki deneyimlerimizin en kutsal barınağıdır. Bu yüzden insanoğlu, var olduğundan bu yana hep bir "hikâye"ye gereksinim duydu. Çünkü anlatmak ve aktarmak istediği bir şeyleri vardı. İnsanlar, bazen kendi hikâyelerini bazen başkalarının hikâyelerini anlattılar. Olaylar, durumlar, olgular ancak "anlatılarak" var oldular, ete kemiğe bürünüp gelecek nesillere aktarıldılar. İnsanlık tarihinin bildiği ilk olay bile bir hikâye formatıyla bize aktarıldı: Âdem ile Havva. Dolayısıyla bu hikâyeler 'bizi biz' yaptılar. Hepimizin, her toplumun bir hikâyesi oldu. Her insan sonuçta doğumundan ölümüne kadar bir "hikâye" yazıp geride sadece bunu bıraktı. Çünkü Joseph Gold'un deyişiyle "İncinin bir istiridye için önemi neyse, hikâyenin de insanlar için önemi odur." Hikâyeler toplumların, insanlığın ta kendisidir. Toplumlar; acılarını, sevinçlerini, birikimlerini hikâye formatıyla yarınlara aktardılar, taşıdılar. Bu yüzden aramızda hep bir "hikâye anlatıcısı" oldu: "Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle kuşatılmış olarak yaşar, başına gelen her şeyi bu hikâyeler aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır."[1] Çünkü hikâye insanlığın kalbidir ve hakikat orada saklanır. Her kaos ve karmaşada, sevinç ve coşkuda hayatı bir şekilde yorumlar ve gerçekliğin diline dönüştürür. Böylece gündelik algıyla fark edilemeyecek bir gerçeğin varlığını ifşa eder.

Masallarda, halk hikâyelerinde, menkıbelerde, mesnevilerde, 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 göz önünde tutup onurlandırarak, kendini ıslah etsin! Ve dahi geçmişin öykülerini, sonrakilere ders oluştursun diye saklayanlara da hamdolsun!" Hikmetler, keşifler hikâye formuyla işaretlenmiştir. Dilden dile dolaşan halk hikâyeleri, halkın aşklarını, acılarını, özlemlerini, sevgilerini hikâyelere dökmüş, gelecek kuşaklara böyle aktarmıştır. Damlarda, ay ışığının altında, hurma ağaçlarının gölgesinde, uzun kış gecelerinde; muhayyilenin ipi sonuna kadar gerilip olağanüstü olayların, müthiş aşkların, ölümüne coşkulu, imanlı gönüllerin peşine düşülmüştür: *Arzu ile Kamber*, *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile Aslı*, *Yusuf ile Züleyha*, *Köroğlu*, *Ferhat ile Şirin*, *Zal Oğlu Rüstem*... Halk hikâyeleri yanında, din büyükleri ve onların kişilikleri, savaşları üzerine yazılmış kahramanlık hikâyeleri de bir başka birikimi oluşturur: *Hazret-i Ali Cenkleri*, *Hayber Kalesi*, *Kan Kalesi*, *Eba Müslim Horasani Kıssaları*, *Menâkıb-i Seyyid Battal Gazi*, *Hazret-i Hamza'nın Kıssaları*, *Veysel Karani*, *Hallac-ı Mansur*... Bu hikâyelerde din ve din büyükleri anlatılmıştır.

Şark hikâyelerine baktığımızda, hepsinin "dertleri/meseleleri" olduğunu görürüz. Başka bir deyişle söyleyecek, aktaracak, iletecek bir şeyleri vardır ve amaçları okura "boşu boşuna mum dumanı yutturmak" değildir. Açıktır ki Şark hikâyeleri, iki dünyayı anlatır. Çünkü bu hikâyelerde hem bu dünya hem de ahiret vardır. Sadi Şirazi, *Gülistan*'da bütün tasavvufi, insani birikimini hikâye formuyla anlatır. Bu hikâyelere konu başlıkları bile verilir. Örneğin "Aşka, Gençliğe Dair", "Kâinatın Faziletine Dair", "Susmanın Faydalarına Dair" vb. Sonra bu hikâyenin "hikmeti" açıklanır. Hem de ya "hikmet" ya da "ibret" başlığı altında. Hikâyenin neye vurgu yaptığı, birkaç özlü sözle okura/dinleyene izah edilir. Bazen de hikâye bittikten sonra; "Bu hikâyeden maksat şudur." denip hikâyenin hangi maksat için anlatıldığı açıklanır. Birincil amaç, faydalı olmak, eğitmek, hikmetler aktarmaktır. Ama bunu yaparken yine

de bir üslup peşinde olunduğunu söyleyebiliriz. Kitabın içeriğini "neşe uyandıran tatlı şeyler" olarak açıklayan Sadi, kısa görüşlülere "Kitabın Sonu" başlıklı bölümde şöyle der: "Sadi, şifalı öğütleri söz ipliğine inci gibi dizmiş, acı öğüt ilacını zarafet balıyla karıştırmıştır, ta ki okuyan usanmasın eser de makbul olma saadetinden yoksun kalmasın." Böylece hikâye biçimini niye seçtiğini de açıklar. İnsanlara, iyiyi, doğruyu, güzeli göstermek ister. Tutkuları, nefsi dizginlemekle ancak gönül eri olunabileceğini öğütler. Hakikate ancak böyle ulaşılabilecektir. Kitabın sonunda ise "öğüdümüzü verdik," diyerek maksat anlatılır. Yine *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde, insanların tutkuları, zaafları, sevgileri bağlamında, şiir/hikâye ekseninde kahramanlık hikâyeleri anlatılır. Hikâyeler; veciz sözler, öğütler, ibretlerle örülmüştür.

Şark, insanlara ulaşmada, özellikle çok değer verdikleri bilgileri, öğütleri, hikmetleri iletmede, tecrübeleri, birikimleri aktarmada hikâye formuna ihtiyaç duymuştur. Mevlâna mesajını aktarmak için hikâyeye başvurmuştur. Çünkü Şark bilginleri, hikâyenin etkili bir form, güzel ve cazip bir anlatım tarzı olduğunun farkındadır. Ama bunu yazınsal bir tür olarak düşünmemiş, sadece insanlara ulaşmanın en etkili yolunun bu olduğuna inanmışlardır. Gerek tasavvuf kaynaklı metinlerin, gerekse felsefe kaynaklı metinlerin hikâye formuna ihtiyaç duymalarının arkasında bu yaklaşım vardır.

Sadece Şark'ta değil Batı'da da hikâye aynı işlevi görmüştür. Hikâyeler, vakanüvislerin göremeyeceği hakikatleri dille işaretlemiştir. *Gılgamış Destanı*, *İlyada*, *Odysseia* insanlığın birikimini yeni bir gerçeklikle ölümsüzleştirir. Batı'da özellikle gezgin hikâyeciler, bir kültür taşıyıcısı işlevi görmüşlerdir. Hikâye anlatıcılarını dinleyenler, "kulaklarıyla yolculuk yaparlar." Florence Dupont'a göre: "Öykü, keşfettirici söylencenin olanaklarını benzer bir yolla içinde söylendiği kültürün keşfedilmesini sağlayan bir kurgudur." Görüldüğü gibi hikâye, tarihsel serüveni içerisinde hep yüzleşme fonksiyonunu yüklenmiş. İnsanı kendine, birikimine, yaşadığı tecrübelere yöneltmiş, ibrete vurgu yapmış, kıssadan hisseyi gözetmiş ve hep bir bellek işlevi görmüştür: "Hikâyeler belleğimiz, kütüphaneler bu belle-

ğin depolarıdır ve okumak da, ezbere söyleyerek ve parlatarak, onu tekrar kendi deneyimlerimize dönüştürerek ve eski nesillerin muhafaza etmeye uygun gördükleri hatıraların üzerine inşa etmemizi sağlayarak bu belleği yeniden yaratabilmemize olanak veren beceridir. (...) Okumak belleğin bir işlevidir; okuduğumuz hikâyeler, başkalarının geçmiş deneyimlerinden, kendi başımızdan geçmişçesine tat alabilmemize olanak sağlar."[2] Bu yüzden, insanlığın yaşadığı macera en doğru buradan okunabilir. Hayatımızın hikâyesi tam da oradadır, çünkü anlatıcı hayattır. Hikâye edilmemiş hayat yoktur, yaşanmamıştır sadece anlatılmayı beklemektedir.

Gerçek, hakikat, hikâye formatıyla, kıssalarla anlatılır çünkü çıplak gerçek insanların ilgisini çekmez, didaktik bulunur. Ama hikâyeye formatına giydirilmiş hakikat insanlara sıcak gelir: "Gerçek, çıplak ve soğuk gerçek, köydeki her kapıdan çevrilmişti. Çıplaklığı insanları korkutuyordu. Kıssa onu bulduğunda bir köşeye sinmiş titriyordu, açtı. Ona acıyan Kıssa alıp evine götürdü. Ona bir hikâye giydirdi, ısıttı ve tekrar dışarı gönderdi. Hikâye giyinmiş olan Gerçek, tekrar kapıları çaldı. Bu kez evlerde hoş karşılanıyordu. Onu evlerine yemeğe davet ettiler ve ateş başında ısınmasına izin verdiler."[3]

Peki, insanlık, birikimini, deneyimini niçin "hikâye" biçiminde anlatıyor, bunu nasıl bir forma döküyor, anlatımda neyi gözetiyor? Farklı coğrafyalarda ve zamanlarda üretilse de bu hikâyelerde pek çok ortak iz, yaklaşım, tema vardır. Özellikle dünya edebiyatının en önemli hikâyeleri olan *Binbir Gece Masalları*, *Centerbury Hikâyeleri* ve *Decameoron*'da bu çarpıcı ortaklıkları görmemiz olasıdır: Merakla okunabilmesi, ilgi uyandırması, hoşça vakit geçirtmesi, basit, anlam açıklığı, faydalı, ibrete vurgu yapması (kıssadan hisse), çerçeve hikâye anlayışına yaslanması, hem Tanrı'ya övgü hem de dünyeviliğin iç içe olması, düzyazıyla yazılmasına karşın şiirsel bir atmosferin oluşturulması, anlatıma/yazma sürecine okurun eşlik ettirilmesi, metin içinde kurgu sorununun tartışılması, bu hikâyelerin ortak yanlarıdır. Otorite zemini din ve Tanrı'dır ama dünyevileşme ve bireyselleşme, ironi ve nükte kullanımıyla anlatılarda yer bulur.

Bu anlatıların en önemli özelliği, deneyim aktararak, ibrete vurgu yaparak bir yararlılık gözetmesidir. Bunu yaparken de dinleyene, okura "iyi vakit geçirtmek" temel ilkelerindendir. Hikâyelerde ilgi uyandırıcı, çarpıcı, olağanüstü olaylar, imkânsız aşklar, ayrılıklar, zaman ve mekân sınırı tanımayan yaklaşımlar tercih edilir. Birikimler aktarılırken gözetilen bir başka ilke de sadeliktir. Hikâyelerde halkın her kesimi hedeflendiği için olabildiğince anlam açıklığı gözetilir.

Binbir Gece Masalları'nda karısı tarafından aldatılan hükümdar Şehriyar'ın kadınlara yönelik kinini yine hikâyeler unutturur. 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 kız kardeşi Şehrazat'a şöyle der: "Ablacığım, anlattıkların ne kadar tatlı ve zarif ve zevki nasıl okşuyor bir bilsen." Evet, öncelikle bu masallar tatlı, zarif ve zevk okşar. 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 hikâyeyi en heyecanlı yerinde bırakarak gerçekleştiriyor. Bazen de daha sonra anlatacaklarını öne çıkartıyor, önemsetiyor. Öyle ki hikâyeler, bizzat anlatı içinde, ilginç, garip, hoş, etkili, şaşırtıcı, harika, ibret verici olarak tanımlanır.

Şehrazat canını kurtarmak, Hükümdar Şehriyar'ı "yakalamak", "etkilemek" için, hikâyedeki "merak" öğesini kullanarak amacına ulaşıyor. Bu merak öğesidir ki hikâyeler binbir gece kendisini dinlettiriyor. Eğer bu kuru bir bilgi olsaydı, bu süreklilik binbir gece sürdürülemezdi elbet. İşte Şehriyar'a kinini unutturan şey bu meraktır. Bu hikâyelerin temel özelliklerinden biri de "ibret" vurgusudur. Anlatılan öyküler, bir hayat tecrübesi olarak, ders olacak şekilde kurgulanır. Anlatılan güzel bir hikâye, insanlar için altın kadar değerlidir. Hatta iyi bir hikâye can bile kurtarır. Hikâyelerde, beğenilen bir hikâye hemen geride kalanlara ders olsun için sultan tarafından yazdırılıp arşivlenir, saklanır.

Aynı özellikleri, Geoffrey Chaucer'in, *Centerbury Hikâyeleri*'nde görmek olasıdır. *Binbir Gece Masalları*'yla aralarında biçim, yaklaşım, içerik olarak tam bir örtüşmüşlük söz konusudur. *Centerbury Hikâyeleri,* kutsal bir şehir olan Centerbury'e yapılan bir hac yolculuğunu anlatır. Çeşitli toplum kesimlerinden oluşan otuz bir hacı adayı, hac yolculuğu yapacaktır. Handa toplanan bu yolculara, hancı bir teklifte bulunur. Bu uzun, çileli yolu "eğlenceli" hâle getirmek gerekir. Bunun için de hacılar yol boyunca hikâyeler anlatacaklardır. Her anlatıcının hikâye anlayışı, dünyaya bakışı farklıdır. Bu farklı bakış açılarından hikâyeler anlatılır.

Kitap, tümüyle çerçeve hikâye yapısındadır ve hikâye içerisinde hikâye anlatılır. Hikâyeler yolcular arasındaki, tartışma, diyalog ve sataşmalarla birbirine bağlanır ve sıralanır. Öykülerden temel beklenti, neşe ve eğlencedir. Çünkü sonunda bu bir oyun, bir yarışmadır. Öyküler tanımlanırken, tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi nezih, sıkı, neşeli, keyifli, öğretici, tatlı, hoş, esaslı sıfatları kullanılır. Ayrıca hikâyelerin öncelikle "hisseli ve faydalı" olması beklenir. Evet, gözetilen şey "en iyi" ve "en faydalı" anlatımdır. Kıssadan hisse yine temel anlayıştır. Hikâyeler, sanki atasözleri ve dinî, felsefi sözlerin hikâye edilişi gibidir: "Rüzgâr eken fırtına biçer", "Ava giden avlanır", "Az söz çok huzur."

Öykülerde, bir öykü teorisi bile oluşturulur. İyi bir öykü uyutmayacak, süslü olmayacak, sade ve dümdüz olacak ve keyif verecektir. Ders verecek ama bu hikâye formatıyla olacak, vaaza dönüşmeyecektir.

Giovanni Boccaccio da, *Decameoron*'da aynı iz üzerinde yürür. Floransa'da veba salgınından korunmak için bir araya gelen yedi genç kadınla üç genç erkek, on gün boyunca birbirine öyküler, masallar, meseller anlatırlar. Güzel vakit geçirmek ilk ilkedir: "Sevdalı kadınlar, biliyorsunuz, burada bulunuşumuzun nedeni öyküler anlatarak güzel vakit geçirmek. Bu ilkeye bağlı kalmak koşuluyla her birimizin kendince en eğlenceli bulduğu öyküyü anlatmaya hakkı olduğunu düşünüyorum." Önce öykünün konusu belirlenir, sonra o konu etrafında öyküler oluşturulur. Her bölüm başında öykülerin konusu açıklanır.

Kitap boyunca, gerçek, duygulu, duyarlı, hoş, uzun olmayan, sıkılmadan dinlenen, eğlenceli, keyif veren, dinleyenlerde heyecan uyandıran, yalın, alçakgönüllü tanımlarıyla bir öyküde aranan nitelikler sıralanır. Mutlu son, keyif ve eğlence o kadar önemsenir ki, acıklı öyküler anlatan anlatıcılar, okurlardan eğlendirici öyküler anlatamadıkları için özür dilerler. Öykülerden beklenti açıktır: "Herkes bu konuda yararlı, en azından eğlendirici bir öykü hazırlasın."

Bütün bu hikâyeler, bir "hikâye anlatıcısı"na gerek duymuştur. Hikâye anlatıcısı; hayatı ve deneyimi yeni kuşaklara aktararak yarınlara taşımıştır. Boccaccio'nun dediği gibi masal peşinde koşarak çağını geliştirmiştir. Hikâye anlatıcıları bu anlamda insanlığın belleği olmuştur. İnsanlığın ortak birikimlerini kelimelere ve seslere döker, onların yankıları olurlar. Önemleri soydan ya da savaşçılıklarından kaynaklanmaz. Tüm güçleri kelimelerdir. Yanlarında geçmişin birikimleri, geleceğin tasarımı, insanlara yaşadıkları hayatı aktarırlar. Özellikle sözlü kültürde, hep birikimin hafızası olmuşlardır. Hikâye anlatıcısı sadece iyi "bilen" değil, aynı zamanda en iyi "anlatan", "aktaran"dır. Birikimi, doğruyu, bilgiyi dinlenir hâle getiren, bir anlamda sanata dönüştüren kişidir hikâye anlatıcısı. Hikâyesini sıkıcı, tek düze değil, bir ritim, bir cazibeyle anlatır. Bunun için de şiirin, müziğin gücünden beslenerek bilgiyi ahenk, ritim ve biçemsel ustalıkla söz sanatına dönüştürür. Hikâye anlatıcılarının dilinde hakikat kuşaktan kuşağa gelişir, çeşitlenir, çoğalır.

Yaşadığımız coğrafyada hikâye anlatan kassaslar, menkıbehânlar, kıssahânlar, meddahlar, nakkallar halkın birikimini yüzyıllarca belleklerde taşımışlardır. Bunların bir kısmı, bilinen, anonim hikâyeleri, bir kısmı da doğrudan doğruya kendilerinin oluşturduğu hikâyeleri anlatmışlardır. Bunlar bilgili, hünerli, hikmetli insanlardır. Türklerde bu işi ozanlar yaparken, Araplarda kassaslar, Farisilerde kıssahânlar yapar. Sokak hikâyecilerinden, kahve ve saray meddahlarına kadar hikâye anlatıcıları hep kültürlü, donanımlı kişilerdi. Hikâye anlatıcıları, "Şairdir, tarihçidir, masalcıdır, efsane yazarıdır; o insanın hayal dünyasına giren bütün konulara değinir. O,

içinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçek bir hikâyecidir. Bunu yaparken de kendi halkının mizahını, duygularını, özlemlerini ve düşüncelerini dile getirmede ustadır. O, hiç çekinmeden, içinde bulunduğu yaşamın çirkinliklerinden de söz etmesini bilir."[4]

Eskiden hikâye anlatıcıları, sadece dinî konuları değil, hayatın her alanlarından söz eder, tecrübe ve bilgi aktarırlardı. Yaşanan olayları, kişileri, toplumsal olguları hikâyelerinde değerlendirirler, kimi kez de iktidarı eleştirmekten geri durmazlardı. Halkın yanında iktidarlara karşı eleştirel bir tutum takındıklarından halk karşısında büyük saygınlıkları vardı. "Mânâ ülkesinin valisi"ydiler.

Anadolu'da gezgin ozanlar, âşıklar, şehir şehir, köy köy dolaşarak, halkın birikimlerini aktarmışlar, yaygınlaştırmışlardır. Kürt bölgelerindeki dengbejler, Bektaşi geleneğinde görülen cem törenlerindeki dedeler/pirler aynı fonksiyonu üstlenirler: "Anadolu'da, anlatma işini yerine getiren gezgin ozanların bulunduğu, hatta Yunus Emre'nin de bunlardan biri olduğu unutulmamalıdır. Bektaşilerde *cem* törenlerine katılan *dede*'ler, olaylar anlatarak, yorumlar yaparak, yeni bilgiler aktararak halkı aydınlatma görevini üstlenirler. Kuşkusuz, dinsel işlevleri yanında böyle bir işlevleri de vardır. Pir elinden *dolu* içtikten sonra Hak âşığı olup, bu aşkla yollara düşen ozanların durumu da bunlardan farklı değildir. Bunlarda kent kent, köy köy dolaşarak, halkta merak uyandıran bu kurgusal yaşamlarını anlatırlardı."[5] Kürt bölgelerindeki dengbejler de en önemli hikâye anlatıcılarıdır. Abidin Parıltı, "Dengbejin bir ermiş, bir öğretmen, bir akıl veren, yol gösteren, danışılan"[6] olduğunu söyler: "Hikâyeler toplumun değer ölçülerini de içinde taşıdığı ve dengbejler *yaşlı bilgeler* olarak değerlendirildiği için onların söyledikleri kutsal söz değeri taşır. Bilgelik, yaşlılık ve saygınlık, sözlü kültürde yaşayanlar için izlerinden gidilmesi gereken üçlü bir yoldur. Ve bu yolda yürümek insanın yararınadır. Dünyanın hemen her sözlü toplumunda var olan hikâye anlatıcıları birbirinden habersiz olmalarına rağmen neredeyse aynı sınamalardan geçerek, aynı yolları aşarak aynı yöntemleri deneyerek hikâyeler" anlatmışlardır.

Walter Benjamin "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı yazısına[7] "Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor." diye başlar. Benjamin bu ufuk açıcı yazısında hikâye anlatma sanatının sona erdiğini haber verir. Bunun nedenini de "deneyimin", insanlık birikiminin değer yitirmesine bağlar. Çünkü ona göre bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan "deneyim"dir. Deneyim günümüzde değersizleştiği için hikâye anlatıcısının da artık hükmü kalmamıştır.

Benjamin, her gerçek hikâyenin içinde, açık ya da örtük, "yararlı" bir şeyler barındırdığını söyler. "Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde de bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir." Yazının ilerleyen bölümlerinde, deneyimin öneminin kalmadığına dikkat çeken Benjamin, hikâye anlatma sanatının gerçek hayatın dokusuna nüfuz eden bir bilgeliği yansıttığını belirtir. Ona göre hikâye sanatının ölüm nedeni de budur: "İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor."

Benjamin'in Batı için getirdiği bu tespitler kuşkusuz evrensel bir tespittir. William L. Randall, Benjamin'in söz ettiği bu olumsuzluğun nedeninin insanların "sözlü yerine yazılı iletişime öncelik vermesinden" kaynaklandığını belirtir. Sonra devreye radyo girer. Necip Mahfuz *Sokaktakiler* romanında, Kahire'deki hikâye anlatıcılığının sonunu gündeme getirir. Yirmi yıldır, aynı kahvede hikâye anlatan âşık sonunda kahvehane sahibi tarafından susturulur. Hikâye anlatıcısının karşısına modernizm, daha doğrusu radyo çıkar. Kahve sahibi gerekçesini açıklar: "Anlattığın bütün hikâyeleri biliyoruz, ezberledik artık, yeniden bir daha anlatmaya gerek yok ki! Hem bugünün insanları âşık, şair falan istemiyorlar; herkes bana radyo soruyor, işte şimdi radyoyu kurduruyorum. Bizi rahat bırak ve git." Ama şimdi karşımızda bir de "görüntü" var. Büyük kitleleri ekran başına çeken televizyon dizilerinin, hiç kuşkusuz insanlı-

ğın yüzyıllardır ihtiyaç duyduğu hikâye anlatıcılığına talip olduğu görülüyor. Bunun Benjamin'in kaygılarını büsbütün artıran bir imkân, dil olduğu da açıktır.

Peki, günümüzde gerçekten hikâye anlatıcılarının hükmü bitti mi? Alberto Manguel tam da günümüzde, hikâye anlatıcısının yeniden söz alarak, içinde yaşadığımız duyarsız, acımasız çağda bize kim olduğumuzu hatırlatabileceğini söyler: "Hikâyeler acılarımızı teselli etmeyi ve deneyimimizi isimlendirecek kelimeleri teklif edebilirler bizlere. Hikâyeler bize kim olduğumuzu ve eleğinden geçtiğimiz bu kum saatlerinin ne olduğu anlatabilir, bunca istismar edilmiş bir dünyada, konforlu bir mutlu sona gereksinim duymaksızın bize bir arada yaşamda kalmanın yollarını sunan bir gelecek önerebilirler."[8] Öte yandan "Kimi zaman bizi iyileştirebilir, aydınlatabilir ve yol gösterebilirler. Her şeyden önce, bize halimizi hatırlatabilir, şeylerin yüzeysel suretini yarıp geçebilir ve altında yatan akımların ve derinliklerin farkına varmamızı sağlayabilirler." Manguel insanlığın "hikâye" ihtiyacının günümüzde daha da arttığını belirtir. Çünkü "Hikâyeler, bürokrasilerin sınırlı imgelerine ve siyasetin kısıtlı diline, kelimelerin açık ve sınırsız ayna-evreniyle karşı koyarak bir arada oluşumuza dair bir imgeyi algılamamıza yardımcı olurlar."

Walter Benjamin'in kaygıları her dönemde gerçekliğini sürdürmektedir. Çünkü hakikat ışığı her dönemde kısılmaya, gizlenmeye çalışılacak, hikâye anlatıcıları susturulmaya çalışılacaktır. Ancak "hikâye anlatıcısı" hiç susmayacaktır; her çağda, her dönemde, her iklimde bir dil, bir biçim bulmayı başaracaktır. Yaşayan hikâyeler, her çağda hakikatin sesi olmaya devam eden hikâyelerdir. Ama her dönemde hakikatin sesinin tonu, rengi, biçimi değişir. Bu çağcıl sesi yakalayan anlatılar yeniden, yeniden doğarlar. Bu yüzden hikâyeler çağa, zamana, koşullara göre hep yeniden biçimlenir. Okuyan/dinleyen ile anlatanın/yazanın buluştuğu yer, yaratılan yeni bir dünya, varoluş bilinci ve hakikat evrenidir. Bu imkânı da insanlara hikâye anlatıcısı sunar. Hem de bizzat hayatın kalbinden damıtarak yapar bunu. Sonuç olarak insanın geleceğe ilişkin umudu, iyiye, güzele olan hasreti, aşka olan arzusu sürdükçe, her dönemde hikâye anlatıcıları da var olacaktır.

[1] Jean Paul Sartre'dan aktaran William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yay., 1. Basım 1999, s. 13.
[2] Alberto Manguel, *Kelimeler Şehri*, YKY, 1. Baskı 2009, s. 18.
[3] Annette Simmons, *Hikâyenin Gücü*, Yahudi Hikâyesi'nden, Mediacat Kitapları, 1. Baskı 2008, s. 25.
[4] *Meddah Kitabı*, Hazırlayan: Ünver Oral, Kitapevi Yay., 2. Baskı 2006, s. 31.
[5] Adnan Binyazar, *Halk Anlatıları*, Can Yay., 1. Baskı 2003, s. 276.
[6] Abidin Parıltı, *Dengbejler*, İthaki Yay., 1. Baskı 2006, s. 105.
[7] Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yay., 3. Baskı 2001.
[8] Manguel, *A.g.e.*, s. 125.

YOĞUNLUK, AYRINTI VE YÜZLEŞME

Hayat; şiirde, romanda, öyküde değişik görünümlerle, izleklerle, biçimlerle kurgulanır. Şiirde hayat, bir sesle, duyuşla; öyküde ânların, parçaların hikâyesiyle; romanda bütün bir yaşamsal serüvenle aktarılır. Şair pencereden manzaraya bakarken romancı manzaraya değil, bütün bir kente, dünyaya bakar. Şiirde zaman, sıkıştırılmıştır; romanda hayata yayılmıştır. Şair, şiirde, hayatla arasındaki gerilimi anlatır. Romanda ise bu gerilimin "hikâye"si yazılır. Şair, yaşadığı ânı, sesi, duyuşu sonsuza katmak isterken romancı bütün bir hayatı açmak, onu sonsuzluğa katmak ister. Öykü ise tam bu iki türün arasında durur. Şiir gibi ânları anlatmakla birlikte, hayatın bütününe doğru yol alır ve onu temsil edecek bir parçayı öyküleştirir. Şiirden farklı olarak anlatacağı bir "hikâye"si vardır. Ama bu "hikâye" romandaki hikâyeye denk düşmez. Hayatı anlatma peşinde olmakla birlikte hayatın bütününe eğilmez, bir parçasını anlatır.

Şiir, akıp giden hayatın içinden seçilmiş parçalardan, ânlardan oluşan, çoğunlukla kişisel, duygusal deneyimleri yansıtır. Bir coşkunun, bir sesin, bir duygunun ürünüdür. Büyük bir tablodan çok, tek bir ayrıntının aktarımıdır. Dili ise gündelik dil değil, şiirin dilidir. Düşünce ve duygunun örtük, imgesel bir tezahürüdür ve dışsal gerçekliğe bire bir denk düşmeyen soyut, öznel bir sestir. Bu anlamda şiir, hayatı bütünlüklü olarak kapsayamaz, hayatın büyük bir bölümü dışarıda kalır. Öte yandan toplumsal bakış öznelleşmiştir, içinde ağırlıklı olarak şairin kendisi vardır. Gündelik dilden, yaşananlar-

dan, olay ve durumdan yeni bir dile, anlama, anlayışa ulaşılır. Çünkü bütün bunları bire bir yansıtmaz. Ötekinin sesi en aza inmiştir ve kişiye, ben'e bağımlıdır. Şiir "ânlık" bir yapı arz eder ve okurda "parça etkisi" yaratır. Çünkü seçme, arınma ve yoğunlaşmayla oluşur. Bu anlamda şiir, hayatın bütününü anlatmaya talip değildir.

Romancı ise hayatın bütününü anlatma imkânına sahiptir. Romancının önünde geniş bir zaman vardır. İnsanlar, doğarlar, büyürler, ölürler. Dönemler açılır, dönemler kapanır. Dili gündelik hayata denk düşer, imgesel anlatıma başvurmaz. Toplumsal ayna görevi görür, yaşamı yansıtır. Okura karakterler, olaylar, durumlar galerisi sunar. Pek çok insan, olay, durum, çatışma romana girer, çıkar. Romancı hikâyesini, meselesini enine boyuna anlatır, pek çok şeyi kullanır; çünkü önünde sonsuz bir yazı alanı vardır. Romanın hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi değerlendirir. Roman, bilgilerle, araştırmalarla, notlarla yazılır. Hem roman bunu kaldırır hem de okur, beklentisi gereği, bunu anlayışla karşılar. Dolayısıyla roman hayatı bütünüyle kuşatabilir. Romanın içine tarih, felsefe, görüşler, mektuplar, çatışmalar rahatlıkla sığar. Çünkü roman D. H. Lawrence'in deyişiyle "yaşamın kitabıdır".

Öykü, hayatın bütününe değil, etkileyici bir hikâyesine, görüntüsüne talip olur. Bunu yaparken de belleğin işleyişinden ve seçicilik duygusundan hareket eder. Bellekte yer edebilecek bir sahneyi, bir durumu hikâye eder. Gerçekten de bir romanı, bir filmi bütün olarak severiz, ama bu filmden belleğimizde sadece belli sahneler, bölümler kalır. Kahramanımızın kızla karşılaşması, gelen bir mektup, yağan yağmurun altında bir ihtiyarın upuzun yürüyüş sahnesi gibi... Zaten bellek, filmi de, romanı da bir bütün olarak saklayamaz, en fazla etkilendiği, bizim hayatımıza denk düşen, karşılığı olan bir kırılma, bir ayrılık, bir kavuşma ânını saklar, onu hatırlar. Uzun süre bellekte bu kalır, o roman, o film anımsandığında bu sahneler gözümüzde canlanır.

İşte öykü, bir filmden, bir romandan farklı olarak, bir bütün olarak hayatı değil, bellekte yer eden, bizi sarsan bu sahneleri hikâye eder. Hayattan seçme bir fotoğrafı aktarır ama bu fotoğrafın temsil

yeteneği yüksektir. Öykünün temel ayırıcı özelliklerinden biri, bu "parçalı" algıya denk düşmesidir. Öykü bir parçadır, kesittir; bu anlamda darası düşülmüş bir hayattır. Daha kısa, daha yoğun, daha estetiktir. Aslında bir ayrıntının, hayatın tam da kendisine denk düşen bir kesitinin, fark edilmeyen bir özelliğinin açık edilmesidir. Hayatın bir ayrıntısını, bir gerçeğini öne çıkarıp anlatarak okura yeni bir keşif imkânı sunar. Böylece zamanla belirsizleşmiş, geçerliliğini ve anlamını yitirmiş bir nesneye, duruma, olguya hayat vererek yeniden anlam kazandırır. Hayatın ilerisini, gerisini budayıp, fazlalıklardan arındırarak kristalize etmeyi amaçlar. Dalıp gittiğimiz, boğulduğumuz bir görüntüden bizi çekip alır, bambaşka bir gerçekliğe yöneltir. Bunu yaparken de hem zamanı çok iyi kullanmak hem de söz iktisadına başvurmak durumundadır.

Öykücü, hayatı "temsil edecek" bir metin ortaya koyabilmek için öncelikle "ayrıntı"nın gücünden yararlanır. Ayrıntı önemlidir, zira öykü aslında bir ayrıntı sanatıdır. Burada yapılan, ayrıntıda boğulmak, önemsizi önemli gibi göstermek değildir; hayatın ayrıntıyla nasıl temsil edilebildiğinin gösterilmesidir. Bu ise okura apaçık hayata ilişkin yeni bir bakış açısı teklifidir. Okurun zaten hayatta görüp durduğu, tanıklık ettiği kaba ve çiğ duyguları, gerçeği temsil eden bir ayrıntıyla açıklamak, öykünün temel işlevlerindendir.

Çehov, öykülerinde olağanüstü olaylara başvurmadan, sıradan durumların insanlardaki izlerine eğilir. Bu minimalist bakış, okurda odaklaşma sorununu ortadan kaldırarak paylaşımı en üst seviyeye çıkarır. Çehov bu tutumuyla o güne değin önemsiz gibi gözüken pek çok küçük olayın insandaki şaşırtıcı ağırlığını ve gücünü öyküye taşımıştır. Şu diyalog onun öyküye nasıl baktığını çok iyi anlatır. Çehov, "Öykülerimi nasıl yazdığımı bilmek istiyorsunuz değil mi?" diye sorduktan sonra, masanın üstüne şöyle bir bakıp gözüne ilişen ilk nesneyi, bir kül tablasını alarak eleştirmen Korolenko'nun önüne koyar ve şöyle der: "İşte! Yarın bu bir öykü olacak. Adı da kül tablası"[1] Çehov'un öyküsü tam da budur. Aslında kül tablası hep oradadır. Ama onun varlığı bizde artık sıradanlaşmış, anlamını yitirmiştir. Çehov bu örneğiyle okurdan etrafındaki nesnelere, hat-

ta önemsiz gördüğü en küçük şeylere bile yeni bir bakış açısıyla bakmasını istemektedir. Etrafımızda gördüğümüz her şeye zamanı geldiğinde yeni bir gözle bakmak, bakış açısını değiştirmek ya da onu rutin değerlendirmelerden farklı değerlendirmek, yeniden keşfin ön koşuludur. Virginia Woolf'un, *Deniz Feneri*'nde anlatıcı bu bakış açısını şöyle aktarır: "İnsan, hem her zaman olduğu gibi sandalyeyi yine bir sandalye, masayı yine bir masa olarak görsün istiyor, hem de bu şey kendini heyecanlandırsın, coştursun istiyor."[2] Evet, farklı, yeni bir bakış açısı. İşte öykücü bu ayrıntı yaklaşımıyla, okura ayrıntının önemini aktarır, hayatta atladığı şeyleri... Çünkü öykü, öncelikle bir ayrıntı sanatıdır. O ağaç hep oradadır ama öykücü onu yeni bir bakış açısıyla hayata katar. Kül tablasındaki kimi rujlu, kimi ısırılmış izmaritlerden hayatlara gider.

Öykücü küçük bir ayrıntıyla, sembolle âdeta bütün bir hayatı özetler. Öykücüler, küçük ayrıntılardan, büyük, kalıcı sonuçlar üretmeye çalışırlar. Küçük ayrıntılarla, göndermelerle bir ânın gizemini (hayatı özetleyen o gizi) sıradan ânlarla sembolleştirirler. İrfan Yalçın'ın "Fotoğraflarda Kalmak" öyküsünde, anlatıcı, annesinin ölümünü hikâye eder. Öykü boyunca hayat ve ölüm karşılaştırılması yapılır. Ölüm döşeğindeki annesi bir küçüklük anısını sayıklamakta, öğretmeninden yediği haksız bir tokadı düşünmektedir: "'Yanımdaki Gülsüm koparmıştı çiçeği, ben değil', diyordu durup dururken, 'bana niye vurdu ki'." Öyküde bu cümle, hayatta hep haksızlığa uğramış birinin tüm hayatını özetleyen bir durum olarak ortaya konur.

Mustafa Kutlu, "Yoksulluk İçimizde"deki bir sahnede, öyküde ayrıntının önemini örnekler sanki: Süheylâ, hayatta neredeyse her şeyden vazgeçmiş, işinden istifa etmiş, kendini dine vermiş biridir. İçini, dışını temizlemeye, tüm fazlalıklardan kurtulmaya çalışmaktadır. Ama bir sabah kontrolsüz bir şekilde telaş telaşa saç tokasını aramaya başlar. Odadan odaya dolaptan dolaba koşmaktadır. Bu, tam da insan acziyetine, fâniliğine ve zafiyetine denk düşen bir durumdur ve sarsıcı, çarpıcı bir kadın gerçeğini/psikolojisini yansıtır. Her şeyinden vazgeçen bayanın bir saç tokasının eksikliğini ta yü-

reğinde hissetmesi, derin, ince bir ayrıntıdır. Ama hayat tam da burada ışıldar, görünür olur.

Tahsin Yücel de "Mektuplar"da küçük bir ayrıntıyla insanlık dramını gözler önüne serer. İdamlık Medet idam edilmek üzereyken, görevlilerden biri "Medet, şimdi sana kararı okuyacağım, iyi dinle." der. Görevli okumaya başlar. Bu anda Medet idamını unutur ve cehalet korkusu yaşar: "Okudukları konusunda birtakım sorular sorabileceklerini düşünerek korkuyordu." Bu olağanüstü ayrıntı, baskı ve devlet gücü karşısındaki insanımızın ezilmişliğini, korkusunu ve bilinçaltını kusursuz bir şekilde tümüyle açığa çıkarır.

Öykünün hayatı yansıtmadaki önemli bir imkânı da "yoğunluk"tur. Öykü elbette bir ayrıntıya odaklaştığı, bir kesit anlattığı için, daha yoğun, daha sıkı bir anlatım biçimi sergilemesi gerekir. Bu nedenle, daha çok ustalık, gelişmiş bir estetik beğeni ve beceri ister. Ayrıca etkili anlatımın gerçekleştirilebilmesi için de, olaylarda, durumlarda yatay değil dikey bir yoğunlaşma gerekir ve çağrışım, sezdirme, çoğaltma gücüne dayanan çok katmanlı bir yöntem tercih edilir. Bu anlamda imgesel, simgesel anlatım ve dilin çağrışıma yaslanması temel tutumlardandır. Bu yanıyla da okurdan dikkat ve paylaşım bekler. Çünkü küçük ayrıntılarla büyük fotoğrafın ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Olay, karakter, izlenim iyice sınırlanmış, her şey gönderme ve çağrışımla örülmektedir. Truman Capote, Wolfgang Borchert, Julio Cortázar yoğun anlatımla başarılmış oldukça nitelikli öyküler ortaya koymuşlardır. Truman Capote, öykü türünün benzersiz örneklerinden olan "Gece Ağacı"nda, bir hayatı tren yolculuğuna sıkıştırır. Çocukluk korkusuna ilişkin küçücük görüntü, genç kızın şimdiye ve geçmişe ait mutsuz hayatının tamamını gözler önüne serer. Wolfgang Borchert "Kargalar Akşam Yuvalarına Uçar" öyküsünde, sevgiliden, sevgiden, talihten yoksun, rıhtımdaki iki kişinin sadece diyaloglarıyla, yoksul ve kimsesiz hayatları, yoğun ve şiirsel bir anlatımla üç sayfada açığa vurur. "Yaşam tarafından tozdan gri yollara, güz yaprakları ve yaldızlı kâğıtlar arasına savrulmuş" bu iki kişi, yersiz yurtsuz, dışında kaldıkları hayatı, ışıltılı kenti seyrederler. Julio Cortázar "Liliana'nın Gözyaşları"nda, ölmek üzere olan kahramana, ölüm sonrası

olacakları, yaşamı geriye sarıp yoğun bir anlatımla yorumlatıp, yaralayıcı bir yaşam hikâyesine dönüştürür.

Fazlalıktan arınmış, en az sözcükle en çok şeyin anlatıldığı, dilin gücüne dayanan bir anlatım özelliği olan yoğunluk, öykü sanatı için vazgeçilmez bir yazınsal tutumdur. Yoğunluk, hem dilsel özeni, hem imgesel yaklaşımı hem de sıkı örgüyü zorunlu kılar. Dil, çok anlamlı okumaya yönelik olarak kurgulanır. Öykü, bu yaklaşımla hayatı, gerçeği daha kısa zamanda, daha etkili ve daha derin yansıtır. Böylece hem ekonomik hem organik yanıyla zamanın ritmine denk düşer. Ânlarla, görüntülerle, bireysel tecrübelerle hayata bakma çağı olan modern hayatı onun ruhuna uygun olarak yansıtır. Başı sonu olmayan, öncesi ve sonrası tartışmalı, parçalı bir hayat yaşayan modern insanı, aynı biçemle anlatır. Bu nedenle son yüzyılın portresi, insanın bireyselleşme macerasının son durağı olan küçük insanın bilinci, bilinçaltı ruh karmaşası öyküyle açık edilmiştir. Bu anlamda iletişimsizliği, yalnızlığı, içe doğru yol alışı modern öykü temel izleği yapmıştır. Modern hayatın kıstırdığı, yalnızlaştırdığı insanın ruh hâlleri öyküde yankılanır. Öykü, çağımızın temel problemi olan yabancılaşmayı da en iyi aktaran yepyeni bir dil olmuştur. İnsanlara mutlak ve değişmez bir gerçek sunma yerine, sisler içinde, belirsizlikler içinde yol alışını aktarırken, modern hayatın hızı, ritmi sırasında durdurup ona ayna olur. Ne olduğunu, nereye doğru gittiğini bir fotoğrafla ima eder. Parçalı, karmaşık ve gerçekliğin zemin kaymasına uğradığı bir zaman diliminde, hayatı aynı flulukla, parçalı, izlenimlere yaslanan, belirsiz yapı üzerinde kurgular. Böylece öykü, imalar ve izlerle bir hayat resmeder. Parça parça anlatırken bir bütünlük duygusu uyandırır. Bütün bir hayat kurmacaya sığmaz gerçeğinden hareket eden öykücüler, roman gibi karmaşık yaşamları, birbirleriyle ilintisiz duyguları, sadece kendi içinde anlamlı olayları bir araya getirip bir bütünlük oluşturmak yerine, parçalanmış bir dünyanın kendi gerçekleriyle hayatı kurgularlar. Çünkü Rilke'nin deyişiyle "Paramparça olmuş hayatın hikâyesi ancak ufak tefek parçalar halinde anlatılabilir."

Son yüzyılda modern hayatın insanlık hâlleri öykü formatıyla dile gelmiş, öykücüler bu parçalı hayata denk düşen bir yaklaşımla "hayatı" yansıtmışlardır. Franz Kafka, modern insanın kolektif yaşamdaki çıkışsızlığını; James Joyce, yaşamın zenginleştirici yanlarından uzak, bir karabasanı yaşayan, toplumun çeşitli kesimlerindeki insanların çürümüşlüğünü; Katherine Mansfield hayatta seçeneksiz kalmış, acılı, yalnız, yoksul insanların savrulmuşluğunu; Rasim Özdenören eskiyle bağlarını koparmış, yeniyle de uyum sağlayamamış, boşluktaki bireyin toplumsal yapıda yalnızlaşmasını, yabancılaşmasını; Adalet Ağaoğlu baskı, otorite ve bürokrasinin kıstırdığı insanlık hâllerini; Umran Nazif Yiğiter çağdaş organizasyonlar tarafından kıstırılmış küçük insanın/memurun çaresizliğini, yenilmişliğini modern öykünün imkânlarıyla anlatır.

Öykü, sunduğu bu fotoğrafla insanı kendisiyle, hayatla yüzleştirir. Bu anlamda modern öykünün önemli fonksiyonlarından biri, insanı/okuyucuyu kendine yöneltmesi ve onu bir iç muhasebeyle karşı karşıya bırakmasıdır. Bu imkânın, insanı kendisinden uzaklaştıran modern yaşam düşünüldüğünde oldukça işlevsel olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde pek çok karabasanı 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 ipuçları verecek olan şey, hiç kuşkusuz bir "çarpılma" ve "keşif" hâli olacaktır. Bunun etkili olabilmesi için de çarpılmanın hiç beklemediği bir ânda ve mekânda olması gerekir. İşte bu kontra etkiyi öykü, küçük bir dinlenme ânında, bir yolculuk süresinde yapabilir. Böylece insan, bu üç-beş sayfanın sonunda kendine, evrendeki konumuna bakabilir ve yanlışlarıyla, doğrularıyla yüzleşme imkânı bulabilir.

Teknolojik gelişmelerin insanlara yeni anlayışlar, yeni davranış ve ahlak biçimleri kazandırması yanında, onların zevk ve tercihle-

rini 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 insanlar için zaman olgusu artık daha bir önem kazanmıştır. Günümüz insanı, zamanını bu uğraşlara ve araçlara ayırdığından, bu uğraşlar ve araçlar dışındaki zamanı çok iyi değerlendirmek durumunda kalmıştır. Bu nedenle modern insanın sanata, kültüre ayıracağı zaman dilimi küçülmüştür. Çeşitli nedenlerle sanat ve kültürden kaçınamayan modern insan, bu etkinliklere en kısa yoldan ve en az zamanda ulaşmak istiyor. Zamanı elinden kaçırmış modern insanın bu konuda bulduğu ilk çözümse her şeyi "özet"inden yakalama arzusudur. Bu da en az çabayla en çok faydayı sağlama arayışıdır. Burada çağın insanının yardımına "görsellik" koşmaktadır. Modern insanın gözdesi olan görsel medya ile sinemanın cazibesini bu arayışlara bağlamak mümkündür. Artık yüzlerce sayfalık romanı haftalarca okumak yerine, o romandan uyarlanmış iki saatlik bir filmi seyretmek insanlara daha cazip gelmektedir. Çünkü modernizm, insanlara özet yaşamayı dayatmaktadır.

Tabii bütün bunlarla "zaman alan yazınsal tür ve sanatların yarınlarda şansı yok; buna karşılık, 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 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. Başka bir deyişle öykü, kısa ve yoğun yapısı, anlam açıklığı ve gündelik hayata denk düşen yalın, dolaysız anlatımıyla modern insanın beklentilerine cevap verebilecek bir özelliğe sahip.

Öykünün, özet yaşamaya talip modern insana sunduğu ilk cazip yanı kısa oluşudur. Öykü bu özelliğiyle 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. 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. Gerçi o da şiir gibi zaman zaman imgelere, simgelere başvurur ama "çok özel" dünyalardan ziyade, anlam alanı geniş olaylara, enstantanelere, kişilere eğilir ve öykünün "hikâye"si çoğunlukla gündelik hayata denk düşer. Böylece modern insana, kabullenimi, sahiplenimi kolay dünyalar kurar. Bu anlamda öykü, modern insanın dünyasını kolaylıkla yakalarken metin-okur ilişkisi hızlı ve etkin gerçekleşir.

İşte öykü bütün bu imkânlarıyla "hayat"lar aktarır, insanı kendi kendisiyle yüzleştirir. Hayatı, şiire göre daha da açarak, "hikâye" ederek, romana göre de sıkıştırarak, parçalayarak, onu temsil eden fotoğrafı bularak sanat katına yükseltir.

---

[1] Henri Troyat, *Çehov*, Ada Yay., 1. Basım 1987, s. 88.

[2] Virginia Woolf, *Deniz Feneri*, Can Yay., 1. Baskı 1982, s. 250.

ÖYKÜDE MERKEZ-TAŞRA GÖRÜNÜMLERİ

Mekân, atmosfer yaratmada, bir tip/karakter oluşturmada, öykücünün elindeki en önemli kozu, malzemesidir. Günümüzde, modern öykünün geldiği yerle bu önem daha da artmıştır. Klasik dönemde "olayların geçtiği yer" olarak değerlendirilen mekân, zamanla kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araca dönüşmüştür. Artık mekân, görüntüsel bir etkinin oluşturulmasında, okurda bir inanırlık duygusunun yaratılmasında etkin bir argüman olarak kullanılmaktadır. Kuşkusuz mekânın önemi, öykücünün seçtiği anlatım tekniğiyle yakından ilgilidir. Örneğin, tasvir ve simgelere yaslanan öykülerde mekân kullanımı çok daha önemlidir. Bu anlatım tekniğinde yazar, öykülerinde peş peşe fotoğraflar, hareketli görüntüler ve tasvirler sıralar. Tıpkı bir slayt gösterisi gibi, bir film gibi, görüntüler akar. Kamera ve objektif; kahramanın, çevrenin ve mekânın üzerinde gider gelir. Bol bol resimler çizilir, fotoğraflar aktarılır. Daha çok yapılan eylem ve onun arkasındaki mekân resmedilir. Kurgulama iyi yapılır ve görüntüler iyi çizilirse, insanın yıllarca unutamayacağı etkili resimler çıkar ortaya. Böylece anlatım daha etkili ve vurucu bir hâle gelir.

Öykünün geçtiği mekânı belirlemek, aslında öykünün nasıl bir seyrüven izleyeceğini de tayin etmek demektir. Çünkü kişiler, mekânın imkân verdiği çerçevede yaşarlar. Edip Cansever'in deyişiyle "insan yaşadığı yere benzer." Birey kuşkusuz çevre tarafından biçimlendirilir. Çöl insanının, dağ insanının, ova insanının yaşadığı mekânla örtüşen farklı karakterler taşıdığı bilinir. Değişik mekânlarda

yaşayan karakterlerin beğenisi, dili, davranışları, öfkeleri, sevinçleri farklılaşır. Öyle ki mekânın, insanların dilini, müziğini bile biçimlendirdiği belirlenmiştir. Öykü kişisi de çevreyle, iklimle, o çevrenin belirlediği toplumsal koşullarla yüz yüze gelir. İnce Memet ancak ve ancak Çukurova'dan çıkar. Eudora Welty tam da bunu söylüyor: "Kahramanları ve olaylarıyla bir hikâyeyi bir yerden alıp bir başka yere götürün, elinizde apayrı bir öykünün olduğunu görürsünüz."

Mekân, kimi kez de anlatıma destek olan fiktif/kurmaca bir işlev görür. Örneğin bir şehirde masmavi gökyüzü hiç gözükmüyor, evler çürüyorsa işler yolunda gitmeyecek demektir. Büyükşehrin kalabalığı, iç içe girmiş binalar, çürümüş eşyalar çizilirken, aslında burada kahramanın ruh dünyası simgelenmeye çalışılır. Başka bir deyişle, kahramanın ruh dünyası böyle kötü, karmaşık olmasaydı, güneş pırıl pırıl parlayacak, sokaklar huzurlu, cıvıl cıvıl olacaktı. Fiziki atmosfer ile ruhi atmosfer (Roland Bourneur-Real Quellet) arasındaki uyumda, mekân kullanımı önemlidir. Bir bunalım ve intihar öyküsünün, dingin bir hayatın yaşandığı köy mekânına denk düşmeyeceği açıktır. Şehrin karmaşık hayatında bunalmak daha gerçekçi olacağından, mekân da büyükşehir olarak kurgulanır. Her durumda kahraman, ruh durumuna uygun mekânlarda yaşayacaktır.

Genel olarak bakıldığında, mekânla tema arasında bir örtüşmüşlükten söz etmek mümkündür. Örneğin büyükşehir mekân olarak seçildiğinde, kültürel çatışma, büyükşehrin bunalttığı modern insan, yalnızlaşma, yabancılaşma, barınma ve iş sorunu gibi temel konuların öykünün teması hâline geldiğini görürüz. Kasaba mekân olarak seçildiğinde ise yoksulluk, kıstırılmışlık, doktor, öğretmen, hâkim gibi bürokrat kesimin yaşantıları; köy mekân olarak seçildiğinde de teknolojik gerilik, maddi imkânsızlıklar, sömürü, ağaköylü çatışması, doğayla mücadele gündeme gelir. Tip olarak da bu mekânların belirlediği, biçimlediği insan çıkar karşımıza.

Büyük yazarlar ve onların yarattıkları karakterler hep bir kentle özdeşleşmişlerdir. Dickens (Londra), Balzac (Paris), Dostoyevski (Petersburg), James Joyce (Dublin), Lawrence Durrell (Akdeniz), Kafka (Prag), Ahmet Hamdi Tanpınar (İstanbul), Paul Auster (New

York) bu bağlamda anılabilir. Bu şehirler ve bu şehirlerin yarattığı karakterler, yazarlar elinde edebiyat dünyasında ölümsüzleşmişlerdir. Bu yazarların kahramanları ancak bulundukları kentin, yaşadıkları coğrafyanın ürünüdür. Anton Çehov'un bozkır kahramanlarını Dublin'in sisli, karanlık sokaklarında dolaştırırsanız, bambaşka karakterlere dönüştürürsünüz. Bu nedenle kentle kahraman birbirinden ayrılamaz bir şekilde iç içe geçmiştir. Hatta kimi kez mekân (kent/kasaba) öyle öne çıkar ki karakter daha geri planda kalır ve kitabın gerçek karakteri bir kent olur. Örneğin *Ulysses*'in ana karakteri, Leopold Bloom, Stephan, Molly değil, bizzat Dublin kentidir. Romanda, bütün bir Dublin konuşur âdeta; sokakları, köprüleri, fahişeleri, gazetecileri... Her yandan şehrin sesleri yükselir. İrlanda'nın hukuki, ticari, dinî, sanatsal tarihindeki önemli kişilikler, rahipler, krallar, gazeteciler, oyuncular yerlerini alırlar. İrlanda halkının söylenceleri, mitleri, argoları, şarkıları, baladları, inançları, eğlenceleri roman boyunca bize eşlik eder. Ama bu metinler bir gezi rehberi değildir ve kentin ruhuna nüfuz etmiş anlatılardır.

İnsanları mekânın/peyzajın bir ifadesi olarak gören Lawrence Durrell, bütün kültürlerin en önemli kurucu öğesinin 'mekân ruhu' olduğunu belirtir. Ona göre, insanlar nasıl Yunan, Fransız, İtalyan olarak doğuyorsa kültür üretimleri de şaşmaz bir şekilde mekânın imzasını taşıyacaktır. Durrell, mekânın ruhu yaklaşımının yazınsal bir ölçüt olarak yeterince önemsenmediğini düşünür: "Büyük kitabı büyük yapan şeyin roman kişileriyle, romandaki olaylarla ilgisi olduğu kadar, olay yeriyle de çok ilgisi vardır. (...) İyi oldukları ve gerçekten doğaya demir attıkları zaman klasik hâline gelirler. Bu 'büyüklük' niteliğini *Huckleberry Finn*'den tutun da *Gazap Üzümleri*'ne kadar, büyük olarak anılan kitapların çoğunda görebilirsiniz. Mekânın ruhuna göre akort edilmişlerdir. Nasıl *Typee*'yi başka toprağa aktaramazsanız, en az onun gibi onları da, atmosfer ve ruh durumuna zarar vermeden, başka toprağa aktaramazsınız. Bence bunun o romanlardaki insan nüfusunun alışkanlık ve davranış tarzlarıyla hiçbir ilgisi yoktur; çünkü onlar doğanın içinde, mekânın bir işlevi olarak yer alırlar."[1]

Mekân seçimi, romanın/öykünün nasıl bir serüven izleyeceğini belirliyorsa o zaman yazarın önündeki soru şudur: Hangi mekân? Onun da varacağı yer belli: Hangi edebiyat? Köy, kasaba, büyükşehir…

Türk öykücülüğünde köy, tabiat olarak bozulmamışlığı, güzelliği, ama daha çok toplumsal hayat olarak geri kalmışlığıyla çizilmiştir. Belli bir dönem ideolojik bir ilginin muhatabı olmuş, angaje edebiyatın yansıması olarak değerlendirilmiştir. Son yirmi yılda bu tema neredeyse tümüyle edebiyatımızdan çekilmiştir. Nabizâde Nâzım, Refik Halid Karay, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız, Talip Apaydın, Mustafa Kutlu köyü odak alan eserler kaleme almışlardır.

Nabizâde Nâzım'ın "Karabibik"i, köyü mekân olarak seçen ilk öykü örneği kabul edilmiştir. Nabizâde Nâzım'ın natüralizm anlayışının bir yansıması olarak yazdığı bu öykü, köy ve köylüye açılan bir kapı, öncü öykü olacak, ondan sonra gelen pek çok yazarı etkileyecektir. Onun köye açılmasının arkasında Emile Zola'nın "gerçekçilik" anlayışı yatar. Nabizâde Nâzım'a göre, edebiyatçı hayaliyle değil, bizzat görerek, tecrübe ederek bire bir gerçekliği yazmalıdır. Seyahat etmeli, görüp öyle yazmalıdır. Nabizâde Nâzım bu görüşünü desteklemek için de "Karabibik"i yazar. Öykudeki gerçekçi tasvirler, köy yaşantısının bütün ritüelleriyle aktarılması, hayvan ve doğayla iç içe yaşamın çizilmesi, bir anlamda natüralizmin takdimidir.

Refik Halid Karay, Anadolu'nun köy ve kasaba insanlarının özellikle marazi, olumsuz yanlarını anlatmıştır. Öykülerde hep mizahi bir yan aradığından onların erdemlerini değil zaaflarını dile getirmiştir. Eleştirel bakış hep ön plandadır ve seçtiği köylüler genelde menfaatçi, saplantılı, boş inanç sahibi, bağnaz, cinsellik düşkünü tiplerdir. Daha çok köylünün sıkışmış hayatlarını gündeme getirmiştir. Bu, medeniyete, aydınlığa kapalı insanların kaçınılmaz yazgısıdır bir bakıma. Bu tiplerin hayatlarını, karakterlerini bu sıkışmışlık belirlemektedir.

Köyü öykülerine taşıyan başka bir öykücü de Sabahattin Ali'dir. Anadolu insanı, Türk öykücülüğünde belki de ilk kez ete kemiğe bürünüp, tam bir gerçeklikle onun öykülerinde hayat bulmuştur.

Öykülerinde Anadolu insanının yol, su, toprak, işsizlik, ağalık düzeni, bürokratik baskı, sağlık gibi sorunlarını bir bir ortaya koymuştur. Ama köy ve köylünün bu sorunlarını bir ideolog ve politikacı gibi değil, bir sanatçı gibi görmüş ve sanatın gerekleriyle öyküleştirmiştir. Sabahattin Ali, öyküsünü, köyü yaşanacak yer olmaktan çıkaran dramlar, sorunlar üzerine kurmuştur. Köylülere, çağdaşı pek çok yazar gibi hizaya getirilmesi gereken, aydınlatılmaya muhtaç cahiller olarak değil, çözülmesi gereken sorunlarla etrafı kuşatılmış, özellikle yönetim baskısıyla açmaza itilmiş insanlar olarak bakmıştır. Köylülüğü biçimleyen şey ekonomik, coğrafi zorluklardır.

Kemal Tahir, köy temalı öykülerinde, bir yandan feodal yapı, sömürü, modernizm konularını gündeme getirirken bir yandan da köylüyü yaşatan temel dinamiklere dikkat çeker. Bu öykülerde, adaleti ve hukuku, zenginlerin, güçlülerin tayin ettiğini vurgularken modernleşme çabalarının sosyal hayatta meydana getirdiği değişimi ve dönüşümü irdeler. "Arabacı" öyküsünde, toplumsal hayat, yoksulluk ve erkeğe dayanan düzen oldukça gerçekçi bir şekilde verilir. Öykülerinde bir yandan köydeki değişime ilişkin görüşlere yer verirken diğer yandan köydeki bozulmanın şehirden kaynaklandığını ima eder.

Kasaba öykümüzün en verimli mekânlarından biridir. Özellikle taşralılık bağlamında yoğun tartışmalara kaynaklık etmiştir. Taşralılık; kimine göre, dünyaya açılamama, kendi kendine yeterlilik ve karşı dünyadan habersiz, sınırlı, ufku dar bir hayatı tanımlarken, kimine göre de büyükşehrin pisliğine bulaşmamış, korunmuş, bozulmamış, özüne sadık bir kitleyi simgeler. Mustafa Kutlu kasabayı/taşrayı "Mavi Kuş"ta şöyle tarif eder: "Küçük ve sıcak. Yoksul ve samimi. İçedönük ve derin. (...) Taşranın ahengi bir yer altı nehri gibidir. Üstündekileri besler, büyütür ama gücünün sırrını açığa vurmaz. O sebeple zâhire değil bâtına bakmak lâzımdır." Tanıl Bora'ya göre ise taşra daha farklıdır: "Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin kısalığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlemi, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan yabani bir hâl, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği."[2]

Taşra, birbirine mahkûm olan insanların yeridir. Burada çözülüp dağılan sonra yenidcn birleşen dost ahbap ilişkileri yoktur. Bu insanlar seçeneksiz oldukları için birbirlerine yaslanırlar. Dahası birbirlerine yeterler ve ortak ilgiler bulmakta ustadırlar. Kahvehaneler, parklar, piknik yerleri, birahaneler zaman öldürülen yerlerdir. Çünkü taşrada en bol olan şey zamandır. Burası huzurlu, dingin, kendi kendine yeterli, aynı zamanda büyükşehir düşlerinin kurulduğu yerdir. Hayatın tamamının burada geçirilemeyeceği bilinir. Taşra pek çok kişi için ya geçici bir ikametgâh ya da mecburi bir ikametgâhtır. Bu yüzden zihinlerde hep "gitmek" fikri vardır. Nurdan Gürbilek'in yerinde deyişiyle burası "taşra sıkmtısı"nın yaşanacağı yerdir: "Taşra sıkıntısı, adını verelim buna (...) bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle hayatları ifade etmek için... (...) Taşranın ufku her zaman büyükşehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan da, taşra kılan da büyükşehirdir. Taşra içinde yaşayanlara o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar."[3]

Taşra, öykücülüğümüzde tam da yukarıdaki tanımlara denk düşen bir fotoğrafla çizilmiştir. Yusuf Atılgan, Umran Nazif Yiğiter, Vüs'at O. Bener, Tahsin Yücel, Cemil Kavukçu, Ethem Baran kasaba odaklı öyküler yazan yazarlarımızdır. Nurdan Gürbilek'in "taşra sıkıntısı" olarak kavramlaştırdığı kasaba olgusu, Yusuf Atılgan'ın özellikle "Evdeki" ve "Saatların Tıkırtısı" öykülerinde benzersiz bir şekilde somutlaşır. Atılgan, "Evdeki" öyküsünde geçkin bir kızın kasaba bunalımlarını, yalnızlığını anlatır. Pencereden yıllardır evlerinin karşısındaki boş arazideki kalasları seyreden kız, bir gün kalasların kaldırıldığını görünce, hayatının nasıl bomboş olduğunun bir kez daha ayrımına varır. Yıllardır kasabada yaşadığı tek değişim kalasların kaldırılmasıdır. "Saatların Tıkırtısı"nda da bir saatçinin üzerinden benzer bir taşra sıkıntısını anlatır. Saatçinin dükkânındaki duvarlarda durmaksızın işleyen saatler, kasabanın tekdüze, sıkıntılı hayatını simgelemektedir: "Saatlerin tıkırtısıyla içinin sıkıntısı arasında bir ilgi vardı sanki. Bu durmayan tıkırtı dünyanın düzeni gibi bir şeydi. Dursa sıkıntısı geçecek belki." Anlatıcı onun bir gün bu sı-

kıntıdan (taşradan) kurtulacağını düşünmektedir: "Ben yakında saatçinin bir gün saatleri kurmayıvereceğini biliyorum. Dükkândan fırlayacak. 'Saatlerin yapıldığı yere!' diye bağıracak. Ama konu komşu sımsıkı yakalayacaklar onu; bırakmayacaklar; delirdi diyecekler." Yani saatçi için de kasabadan kurtuluş yoktur.

Kasaba ve büyükşehir çelişkisi Umran Nazif Yiğiter'in öykülerinin merkezine oturur. Pek çok öyküsünde, büyükşehir ve kasaba ayırımını yaptıktan sonra, büyükşehrin taşra insanını nasıl biçimlendirdiğini örnekleyip büyükşehir insanını taşraya, taşra insanını büyükşehre getirerek anlayış farklılığını, zıtlıkları açık etmeye çalışır. Büyükşehirde yaşayan öykü kahramanlarının en büyük korkusu, İstanbul'u bir gün mecburen terk edip hayatlarını taşrada sürdürmek zorunda kalmalarıdır. Taşrada yaşayanlar ise, hep bir gün büyük bir şehre tayin olmayı düşlerler. "Mahmut" öyküsünde anlatıcı bir kasabayı şöyle tasavvur eder: "Şimdi Cumhuriyet alanına varacağız, ortada bir büst bulunacak, sağda hükümet binası, solda alana bakan bir kahve ve ileride dağ eteklerine tırmanan parke döşeli yol, çarşı, demirci dükkânları ve bir otel olacak diye kendi kendime düşünüyordum." Bu Anadolu kasabalarında hem insan hem de mekân aynıdır.

Kasaba ve orada yaşanan insanlık durumları, Cemil Kavukçu'nun pek çok öyküsündeki temel çıkış noktasıdır. Yitirilmişliğin ve kimsesizliğin birbirine yaklaştırdığı/kenetlediği, giderek dost kıldığı kasaba insanları, birbirlerine sarılarak acılarını unutup yaralarını sarmaya çalışırlar. Çünkü birbirlerini en iyi kendileri anlar. Kasabanın ürettiği bu acılar ancak kasabadan uzaklaşınca dinecek, bitecektir. Bu yüzden hep düş kurarlar, kasabadan onları alıp uzaklara götürecek gemileri beklerler. Ama hiçbiri bu yolculuğa çıkamaz. Kasaba onların dostluklarını çoğaltır ama hiçbir yarın vaat etmez.

Ethem Baran, öykülerinde taşranın sosyal yaşamını folklorik bir yaklaşımla değil, derinlikli bir imgeyle çizer. Öyküler boyunca, bütün ayrıntılarda, içerinden, içten ve sahici bir sesin varlığı hissedilir. Taşradaki doğa ve yaşam örtüşmesi, merkez taşra çelişkisi açık edilmeye çalışılır. Kasaba çıkışsızlığını/sıkıntısını hayalleriyle aşmaya çalışan insanlar, yine de taşra gerçeklerine çarparlar. Ba-

ran'da taşra, çocukluk anıları ve büyüklerin dünyasını anlamaya çalışan delikanlının bakışında dışlaşır. Baran, artık kaybolmuş olan çocukluğu, bozkır insanının dede-torun ilişkini, kasabanın sıradan insanlarını bütün içtenliğiyle gözler önüne serer.

Köy ve kasabanın yanında şehir, hem öykünün hem de romanın her zaman temel mekânı olmuştur. Lewis Mumford şehri şöyle tanımlar: "Şehir, tarihte görüleceği üzere, bir topluluğun gücünün ve kültürünün en fazla bir araya geldiği noktadır. Yaşamın dağınık ışık huzmelerinin, toplumsal etkililik ve önem kazanarak odaklandığı yer olan şehir; iç içe geçmiş toplumsal ilişkilerin biçimi ve simgesidir: ibadethanedir; pazar, adliye sarayı, öğrenim akademisidir. Şehirde, uygarlığın olumlu vasıfları çeşitlenip çoğalır; burada insanın tecrübesi, bağımsız olarak var olan işaret, simge, davranış modelleri ve yöntem dizgelerine dönüşür. Uygarlığa dair meseleler burada odaklanır: kimi zaman, ritüeller de tamamen farklılaşmış ve öz farkındalığına sahip toplumun dramasına katılır."[4] Kuşkusuz bütün bunlar, tam da edebiyatın ilgi alanlarına girer. Büyükşehrin modern insana hediye ettiği klişe, "kalabalıklar içinde yalnızlık"tır. Bu, insanları bir araya getirip (metro, sinema, apartman, otel, vd.) hiç konuşturmadan birbirlerini izlemeleri olgusudur. Benjamin, Simmel'den aktarır: "İşitmeden gören kişi... görmeden işitene oranla çok daha büyük tedirgindir. Büyükşehre özgü bir şey var burada. Büyükşehirlerde insanlar arasındaki ilişkinin ayırt edici özelliği, gözün kulağa oranla çok daha fazla önem kazanmasıdır. Bunun temel nedeni, kamu ulaşım araçlarıdır. On dokuzuncu yüzyılda otobüslerin, trenlerin, tramvayların gelişmesinden önce insanlar uzun dakikalar, hatta saatler boyunca tek bir kelime etmeden karşılıklı birbirlerine bakma durumunda kalmamışlardı."[5]

Walter Benjamin, yüzyılın başında, *Flâneur* yaklaşımıyla, daha sonra edebiyatı bütünüyle kuşatacak olan "aylak adam" ve "kentte bir yalnız" klişesini bütün açıklığıyla ortaya koymuştur. Benjamin henüz günümüz çağdaş gelişmelerine şahit olmamıştı ama yüzyılın başında büyükşehir ve oradaki yalnız adam çatışmasının sanat ve edebiyatta belirleyici bir tema olacağını sezmişti. Baudelaire'in şi-

irlerinden yola çıkan Benjamin, *Pasajlar*'da Paris'i özne olarak işliyordu. "Kendini geldiği sınıfın değil kalabalığın içinde, yani büyükşehirde evinde hisseden" *Flâneur*'e, pasajlar, kendisini evinde hissedeceği bir mekân sunar. Benjamin bu yazılarında sadece büyükşehir insanının yaşayacağı olayları, duyguları ve durumları incelikle ortaya koymuştur.

Büyükşehir yaşantısı, edebiyatı öylesine etkilemiş ki, bilinç akışının ortaya çıkışı, metropol yaşantısına bağlanmıştır. Franco Moretti, Georg Simmel'in "metropol" yorumundan yola çıkarak metropol yaşantısı/modern hayatla bilinç akımı tekniği arasında bağlantı kuranlardandır. Gerçekten de bunalım, yalnızlık modernist yazarların birincil yazınsal tutumları olmuştur. Bu yaklaşım genellikle şehir merkezlidir. Bunların başında James Joyce gelir. James Joyce'un bütün edebiyat serüveni neredeyse Dublin etrafında şekillenmiştir. Joyce, tarih ve siyasal görüşlerini, sanat algısını, dil arayışlarını Dublin kenti üzerinden kurgular. Dublin, onun öykülerinde, bir mekân, fon değil, her şeyin izahı için en temel başvuru kaynağıdır, bir öznedir. Genel olarak İrlandalılık, özel olarak Dublinlilik onun aracılığı ve yorumuyla edebiyat dünyasında yer bulmuştur. Onun "Dublin günün birinde yok olursa benim sayfalarımdan yeniden yaratılabilir." sözü, boşuna değildir. Çünkü onun eserlerinde kentin toplumsal, kültürel, tarihsel, mimari ve ekonomik yapısına ilişkin pek çok gönderme yer alır kuşkusuz. Ama asıl ilgisi kentin sosyolojik yapısı, kültürel dokusu ve insanlarıyla birlikte oluşturduğu "ses"tir: Dublin'in sesi. O daha çok bu sesle ilgilenmiştir.

Türk öykücülüğünde de mekân olarak büyükşehir, *Flâneur*'ün bakış açısından çizilmiştir. Sait Faik'in kahramanları da Benjamin'in sözünü ettiği *Flâneur*'den başkası değildir. *Flâneur*'ün izlerini Sait Faik, Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal, Demir Özlü gibi yazarlarda görmek mümkündür. Akbal'ın öykülerinde okuyan/yazan anlatıcı, İstanbul'u bir uçtan bir uca kat ederek parkta, kahvede, sahilde, meydanda, şehrin aşksız, arzusuz insanlarını gözler. Bu mekânlarda, avare, aylak dolaşan kahramanları düşler; görüntüler, sesler etrafında bir dünya kurar. Bu dolaşmalarında küçük

bir enstantaneye şahit olur ya da eski bir sevgilisini anımsar ve böylece bu temayla öykü kurulur. Onun tutkunu olduğu tipler, içlerinde aşkları, şehrin uçsuz bucaksız caddelerinde dolaşır, köprü altlarındaki mavnaları izler, parklarda avarelik yapar, aşk filmlerine gider. Akbal, tüm öykülerinde bu özgür, aylak, düşler içindeki kahramanını kalabalıklar içinde dolaştırır. Anlatıcı bu dolaşmalarında, kendisiyle yüzleşir ve hayata, insanlara, eşyaya bakışını sorgular.

Orhan Kemal sokağın öykücüsüdür. Şehrin mutsuz, yoksul, çaresiz insanlarını öyküsüne taşır. Öykülerinde, evlerine ekmek getirmek için çırpınan işsiz babaları, bir çay parasına, bir sigaraya muhtaç yoksulları, işsizlikten fahişeliğe sürüklenen küçük kızları, işsizlikten korktukları için fazla çalışmaya, az paraya ve sıhhatsiz yiyeceklere razı olan işçileri, işinden kovulan memurları, işçileri, yoksulluktan doktora gidemeyen hastaları, çocuğuna para veremeyince müşterisini dolandırmaya kalkan arzuhalcileri, kısaca hep yoksul, bir kenara itilmiş kimsesizleri yazmıştır. Orhan Kemal, büyükşehrin "dışında" kalmış insanları ve mekânları öyküsüne taşımıştır.

Demir Özlü'nün öykülerinde özne çoğunlukla büyükşehir mekânlarıdır (özellikle Avrupa kentleri: Paris, Berlin, Amsterdam, Stockholm). Özlü, sanki önce mekânları belirlemekte sonra onlara öyküler kurgulamaktadır. Öykülerde şehrin kalabalık ve karmaşasıyla bunalan, arayan bireyin iç sıkıntısı birbirine denk düşer. Aslında kahramanlar bilinmek değil yitip gitmek istemektedir. Ne aradıklarını bilmedikleri için de bu yolculuk hiç bitmez. Kentleri sokak sokak, cadde cadde, kahvehane kahvehane, birahane birahane anlatır.

Köy ve şehir romanı/öyküsü, edebiyat tarihimizin bir dönemine damgasını vurmuş önemli tartışmalarından biridir. Köy romanı/öyküsü bir dönem öylesine baskın bir anlayış olur ki şehir edebiyatı büsbütün gözden düşer. Köy edebiyatının öne çıkışı, kimi yazarlarca ideolojik tutumların bir parçası olarak algılanmış, şematik bir biçime ve şablon tiplere yaslandığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Köy ve işçi temalı, mesaj yoğunluklu eserlerin ve ideolojik tutumların baş tacı edildiği 1970'lerde Oğuz Atay, edebiyatımızın temel sorununun köy ve şehir romanları olmadığını, kişilik sorunu olduğunu,

insanımızın kişilik kazanma savaşının, bireyin kendisiyle hesaplaşmasının edebiyatımızda yer almadığını belirtir. Oğuz Atay zamanla haklı çıkacaktır. Son dönem öykücülüğümüzde ise bir mekân olarak köyün bütünüyle öyküden çekildiği, kasabanın daha nadir işlendiği buna karşın büyükşehre yönelik ilginin arttığı görülmektedir. Hiç şüphesiz bunda büyükşehirlerin taşıdığı potansiyel etkili olmaktadır. Sosyal ve kültürel çatışma, nüfus yoğunluğu, karmaşa, yabancılaşma gibi temel gerçekler, öykücüler için önemli insani durumlar olarak algılanmakta ve öyküleştirilmeye değer bulunmaktadır.

[1] Lawrence Durrell, *Mekân Ruhu*, Can Yay., 1. Baskı 2008, s. 201.
[2] Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak*, İletişim Yay., 2. Baskı 2005, s. 217.
[3] Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, YKY, 2. Baskı 2005, s. 55-57.
[4] Lewis Mumford, "Şehir Nedir?", *Bibliothec, Felsefe, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 7, Bahar 2009.
[5] Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yay., 3. Baskı 2001, s. 151.

AFORİZMANIN HİKÂYESİ: KISA KISA ÖYKÜ

Resimde, müzikte, mimaride, sinemada anlam alanı bulan minimal yaklaşım, şimdilerde öyküde de yaygın bir şekilde tartışılmakta. Henüz kavramlaştırma ve kuramsal temelleri oluşturulma aşamasında olan bu anlayışın, nasıl bir yol ve serüven izleyeceğini şimdiden kestirmek zor; ancak ortaya konan nitelikli ürünleriyle edebiyat dünyasında varlığını kabul ettirdiği bir gerçek.

Öykü ve minimalizm bağlamında ilk tartışma, "adlandırma" konusunda yaşanmakta; bu yönelimin örnekleri "mini öykü", "minimal öykü", "kısa kısa öykü", "ani öykü", "çok kısa öykü", "mikro kurmaca", "küçük öykü", "küçürek öykü", "en azcı öykü", "kıpkısa öykü" adlarıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Ne var ki henüz herkesin benimsediği ortak bir ada kavuşmuş değil. İkinci tartışma da bağımsız yazınsal bir tür mü yoksa öykünün bir türevi mi olduğu konusunda yaşanmaktadır.

Tüm bu kuramsal tartışmaların odağında uzunluk-kısalık sorunu yer almaktadır. Öyküyle kısa kısa öykü arasında ayırım yapılırken; öncelikle sözcük sayısından yola çıkılmakta iki bin ile otuz bin sözcüğü kapsayan öykülere "kısa öykü"; iki bin sözcükten daha az olanlara "kısa kısa öykü" denmesi gerektiği ileri sürülmektedir. Kısa kısa öykünün kuramcılarından olan Roberta Allen, kısa kısa öykünün uzunluğunun "yüz ile bin sözcük arasında" olması gerektiğini düşünür. Öyküyle kısa kısa öykü arasındaki diğer bir ayrım okunma süresiyle ilgilidir. Poe, "Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalıdır." derken, Wells "Hiçbir öykünün okunması yarım saati geçme-

melidir." görüşünü ileri sürer. Kısa kısa öykü için öngörülen süre, beş dakikadır. Popüler yaklaşım "bir sigara içimlik" zamandır. Sözcük sayısı dışında dikkat çekici diğer bir ayrım da "sürat"tir. Arturo Vivante meseleye bu açıdan bakar: "Fark sadece uzunlukta değil süratte de var." Ancak tüm bu yazıların ortak vurgusu, kısa kısa öykünün, öyküye kıyasla daha az sözcükten oluştuğudur.

Kısa kısa öykünün yeni yazınsal bir tür mü yoksa öykünün türevi mi olduğu konusuna geçmeden önce, gerek bu tartışmalardan gerekse ortaya konan örneklerden yola çıkarak kısa kısa öykünün kuramsal temelleri ve özellikleri üzerine bazı genellemeler yapmaya çalışalım.

Kısa kısa öyküde anlam, bir bütünü temsil eden en küçük parçaya sıkıştırılmıştır. Öylesine küçültülmüştür ki, daha da küçültülürse temsil kabiliyetini yitirir. Bu yüzden yazar sürekli ayıklama, atma, eksiltme yapar. Şair için şiirde imge neyse kısa kısa öykü yazarı için de, anlamı simgeleyecek "anekdotu" yakalama odur. "Engelleyici seçicilik" ve "arıtma", başat anlayıştır.

Öykünün gücü; anlatılan şeye değil, anlatılmayan, gizlenen şeye yüklenmiştir. Çünkü "tahkiye" olabildiğince silikleşmiştir. Bu nedenle anlam, çoğunlukla anlatılan cümlelerde dışlaşmaz, üstü örtülmüştür. Şüphesiz öznenin etrafındaki şeyleri atmakla, öznenin mutlaka daha da belirginleşeceği söylenemez. Seçme bazen de anlaşılır olanı gölgeler, anlama imkânlarını büsbütün kapatır. Bu durumda sadece açıkta kalan şey, okurun anlama tutunma dayanaklarıdır. Kısa kısa öyküde anlatılmayan şeyler çoğunlukla işlevseldir. Ulaşılmak istenen yer bellidir: Boşluğun estetiği.

Hiç kuşkusuz, yalınlık, sadelik ve enazcılık dendiğinde devreye girecek olan "okur"dur. Bu metinlerde okura fazlasıyla iş düşer. Okur düşünmeye yöneltilerek "mesele"nin onda çoğalması hedeflenir. Kimi kez hedeflendiği gibi sade değil, karmaşıktır. Okura bulmaca çözme zevki verir. Bu yüzden aynı zamanda okurun kendisini test ettiği bir metindir. Bazen estetik bir bulmacaya dönüşür. Philip Stevick kısa kısa öykünün günümüzdeki gelişimini bu özelliğiyle ilişkilendirir: "Karakter gelişimi ve bir yere ait olma duygu-

su gibi unsurların peşinde fazla koşulmuyor artık. Bunun nedeni de gerçeğin ve düşlemin en uç noktalarının kaynaşmasından aldığımız keyiftir. Bütün bunlarda, eğlence ve oyuna olan düşkünlüğümüzün de payı büyük olsa gerek."

Kısa kısa öykü, okurla anlatıcı arasında pek çok şey biliniyormuş da, anlatılırsa fazlalık olacakmış gibi bir yaklaşımın ürünüdür. Anlatımda büyük boşluklar ve susmalar vardır. Bunların okur tarafından doldurulması beklenir.[1] Dolayısıyla okura fazlasıyla güvenilir ve anlam birlikte yakalanmaya çalışılır. Açık bir susku retoriğidir. Theo Angelopulos'un *Ulis'in Bakışı* filmi buna iyi bir örnektir. Filmin bir sahnesinde, Lenin'in heykelinin Tuna Nehri'nde taşınmasını izleriz. Angelopulos dakikalarca bu sahneyi gösterir. Seyirciyi sıkma pahasına uzun plan çeker. Burada seyirciyi kendine yöneltir ve uzun susuşta seyircinin bu boşlukları/susuşu doldurması beklenir. Bu tür metinlerdeki susuşlarda, anlam metinden okura geçer onda çoğalır, zenginleşir. Dolayısıyla anlam üretme ve çoğaltma, okurun dikkati, birikimi ve düş gücüne kalmıştır. Metin okurdan apaçık bir katılım bekler. Çoğu okurun da bu metinlere farklı anlamlar yüklemesi işin doğası gereğidir. Bir başka deyişle belirsizlik ve susuş, kısa kısa öykünün en büyük gücüdür. Susan Sontag, "Susmanın Estetiği" başlıklı makalesinde[2] susma sonrasında, sözcüklerin daha bir ağırlık ve dokunabilirlik kazandığını söyler: "Susma, arınmış, kesinti yapmayan görü için bir eğretilemedir."

Bu tür metinlerde karakter tahlili, betimleme, mekân etkisi en aza indirgenmiştir. Hikâyenin anlatma özelliğinden çok "ileti" özelliği öne çıkarılmış, altı çizilmiştir. Çoğunlukla felsefi/dinî/yaşamsal bir iletisi vardır ve "düşünce" odaklı bir metindir. Tefekküre ve düş gücüne seslenir. Bu nedenle kısa kısa öykü, edebiyat dışındaki disiplinlere (tarih, felsefe vd.) başvurur. Belki didaktik değildir ama varoluşsal bir tecrübe aktarır. Bu hâliyle de sanata, öğretisel bir araç olarak bakar.

Kısa kısa öykü, sona yönelik bir metindir. Tüm anlatım, finale odaklanmıştır. Sonlarda ise genel beklentileri boşa çıkaran sürpriz bir yan vardır: Çarpıcılık. Anlatı, bu çarpıcı son cümleye göre kurgulan-

mıştır. Tomris Uyar'ın öykü için kullandığı "aydınlanma ânı" kısaltılmıştır. Hele İngilizce adlarından biri olan *flash fiction*'dan (yıldırım kurgu) yola çıkarsak aydınlanma ânının bizatihi kendisidir. Dilin imkânlarının etkin bir şekilde kullanılmasına ihtiyaç duyulan bir anlayıştır. Meselenin en az sözcükle anlatılması amaçlandığından ötürü sözcük seçimi ve rafine dil, büsbütün önem kazanır. Sözcük yan anlamlarından ziyade asli, hedeflenen anlama hizmet eder.

Kısa kısa öyküde, vuruculuk ve etkinin maksimize edilmesi için Poe'nun sözünü ettiği "tek etki" kuralı uygulanır. Minimalist anlayıştaki bestekârların tek bir tını üzerine gitmeleri, fotoğrafçıların bir ayrıntıyı yakalamaya çalışmaları gibi, yazar da tek bir durumu yansıtmaya çalışır. Anlam çeşitliliğini sıfırlama, giderek yok etme temel amaçtır.

Kısa kısa öykü damıtılmış bir anlam gücüne yaslanır. Anlatım seyreltilmiş, yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmıştır. Bir anekdottur. Belki bir aforizma, ama hikâyesi olan bir aforizma. Daha doğrusu aforizmanın hikâye edilmiş hâlidir. Ya da şöyle söyleyelim; her kısa kısa öyküden bir aforizma üretilebilir. Robert Kelly bu konuya "silinti" yaklaşımını getirir: "Kurmacamızı oluşturmanın bir yolu da silintidir, yani okuyucunun beklentisi olduğu, ama anlatılması zorunlu olmayan parçaların öyküden ustaca atılmasıdır." Boşluğu gösteren tuvaller, sessiz besteler, her şeyi tek bir görüntüyle resmeden epifaniler…

Modern öykü; klasik öyküdeki serim, düğüm, çözüm disiplinini reddetmiş, durum ve atmosfer yaklaşımıyla yeni bir biçimsel anlayış ortaya koymuştu. Kısa kısa öykü ise bir atmosfer aramaz. Bir dünya yaratmak umrunda bile değildir. Bazen sadece düğüm, bazen ise sadece çözümdür. C. Micheal Curtis bunu, hedefe çabucak varmak olarak açıklar: "Çok kısa öyküler kararsızlıktan ya da yanlış başlangıçlardan, derin arayışlardan ya da sokak konuşmalarından uzak olmalıdır. Yazarın nereye gittiğini bilmesini ve çabucak oraya varmasını gerekli kılarlar."

Metinlerde anlam boşlukları yaratma, yazının sıfır derecesine indirilişi, sanatsal yaratıcılığın reddi, oyun olgusuna önem verilmesi, okurun öneminin artması, yazarın ölümü, büyük eserden metne

geçiş, estetik anlayışın çöküşü, çokanlamlı okunma gibi özellikleri onu postmodern tutuma yaklaştırır.

Serinkanlı bir tutum, dışarıdan bakış anlatıcının en belirgin tavrıdır. Anlatıcı, varoluşsal problemlere bile mesafelidir. Sadece anlatır, aktarır ve geri çekilir. Anlatıma müdahil değildir. Duygu abartmalarında bulunmaz. Kolayca kahraman "öldü" deyiverir. Hiç araya girmez, yorum yapmaz. Yazar, kestirmeden anlatır, çünkü "edebiyat yapmak" birincil amacı değildir.

Bu yaklaşımda, ortak bir seçime ve her yazarın tercih ettiği temel bir çizgiye değil, her yazarda farklılaşan bir anlatım çeşitliliğine rastlarız. Kimi yazarlar betimlemeye fazla itibar etmezken kimi yazarlar da sadece betimlemeyle kısa kısa öykü oluşturabilmektedir. Bunlar arasında şiirsel kısa öykülere de diyaloğa dayanan metinlere de rastlarız. Ancak, kristalize edilmiş bir düşünce ve görüşün ortak bir özellik olarak bu metinlerde hep var olduğunu görürüz.

Anlatı geleneğimizdeki menkıbe, mesnevi meselleri, felsefi/sembolik tasavvufi metinler ve hikmetli kıssalarla kısa kısa öykünün ilişkisi kurulabilir. Şark hikâyeciliğindeki hikmet ve ahenk çizgisi, tefekküre dayanan az sözle çok şey anlatma yaklaşımı kısa kısa öyküye bir açılım getirebilir.

Kısa kısa öykünün günümüzde yeniden gündeme gelmesini; video klipler, kısa film olgusu ve çağın özet yaşama arzusuyla bağlantılı olduğu yönündeki değerlendirmeler tartışılmaya değer görüşleri içeriyor. Robert Kelly bu yazarlardan biridir: "Bir bakıma, kısa kurmacayı olası ve gerekli kılan günümüz koşullarıdır. Televizyon ve sinemayla büyüyen bizler, betimleyici açıklamalara gittikçe daha az gereksinim duymaya başladık. Bir yerden bir başka yere, bir ruh hâlinden bir başka ruh hâline, bir sahneden bir başka sahneye, bir atmosferden başka atmosfere anında gitmek için sürekli bir açlık duyduk. Kısa kurmaca, sinemadan, sinemanın bize sunduğu anlık görüntüleri kullanmayı öğrendi."[3]

"For sale. Baby shoes. Never worn." Ernest Hemingway'in altı sözcüklü öyküsü, bu yaklaşımın klasiklerindendir: (Satılık. Bebek patikleri. Hiç kullanılmamış.) Hemingway'in en beğendiği öyküsü-

nün bu öykü olduğu söylenir. Hemingway'in bu metninden yola çıkarsak, en temel özelliğin "azaltma", "silme" eğilimi olduğunu görürüz. Olabildiğince sözcük azaltma, sezdirme ve öz'lük başat anlayıştır. Öykünün gücü anlatılan şeye değil, anlatılmayan, gizlenen şeye yüklenmiştir. Damıtılmış bir anlam gücüne dayanır. Belirsizlik ve müphemlik, daha doğru bir ifadeyle, "susuş" en büyük gücü. Üretim ve çoğaltım, tümüyle okura bırakılmıştır. Okurdan bu sıkıştırılmış anlamı çözmesi, yorumlaması, çoğaltması beklenir. Bu da farklı yorumların kapısını aralar. Emre Aköz bu metnin açılımını şöyle verir: "Mesela aklımıza bir çift gelir. Kadın hamiledir. Müstakbel bebeklerine patikler almışlardır. Ancak kadın ya düşük yapar ya da bebek doğum sırasında ölür. Peki patikler niye satılmaktadır? Çok yoksul olduklarından mı? Bir daha çocuk yapmama kararı aldıklarından mı? Yoksa kadın, doğum sırasında başına gelen bir komplikasyon yüzünden artık hamile kalamayacak mıdır? Acaba bebekle birlikte kadın da mı ölmüştür ve erkek büyük bir hayal kırıklığı mı yaşamaktadır?"[4] Kuşkusuz Hemingway'in bu cümlelerini Emre Aköz'den farklı yorumlamak mümkündür: Kadın ve erkek ayrılmışlardır. Kadın da çocuğunu doğurmak istememiş, kürtaj olmuştur vb. Yani kısa kısa öykü, çoğul okumaya ve farklılaştırmaya uygun bir yapıdadır.

Her ne kadar 1990'larda yaygınlaşsa da Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, William Faulkner, Dino Buzatti gibi yazarlar kısa kısa öyküler yazdılar. Türk edebiyatında ise Fikret Ürgüp, Ferit Edgü, Refik Algan, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Sema Kaygusuz, Murat Yalçın, Mehmet Harmancı, Cemal Şakar, Haydar Ergülen, Tarık Günersel, Necati Tosuner vb. yazarlar bu yaklaşımın örneklerini verdiler.

Ferit Edgü'nün öykü serüveninin en önemli duraklarından biri minimal öykü anlayışıdır. *Binbir Hece*, *Doğu Öyküleri*, *İşte Deniz, Maria*, *Do Sesi*, *Nijinski Öyküleri* onun minimal öykü anlayışıyla yazdığı öykülerden oluşur. Ferit Edgü, benzetmelerle, süslemelerle dolu bir yazının aldatmaca olduğunu düşünür. Gerçeğin yalın olduğunu belirten Edgü, bunu da yalın anlatmanın doğru olduğu kanısındadır. Ayrıca hayatımızın da gün geçtikçe minimalizme kaydı-

ğını ileri sürer. Bu nedenle yalınlığa, daha fazla yalınlığa, daha fazla yalınlığa yönelmek gerekir. Bir söyleşisinde, "Bunlara, (görsel sanatlardan ödünç aldığım bir deyişle) Minimal Öyküler adını verdim." der. Ferit Edgü'deki kısa kısa öykü anlayışı, yalınlık arayışının bir parçasıdır. *Binbir Hece* onun minimal anlayışla yazdığı ilk öykü kitabı olur. Kitabın girişinde olaylara, betimlemelere, tiplemelere sırtını dönüp birkaç sözcükle öykünün *özünü* yazmaya çalıştığını söyler. Bu öykülerin ne başı ne de sonu vardır. Öykünün tam orta noktasına odaklanmış öyküler, başını ve sonunu okura bırakır. Edgü, *Doğu Öyküleri*'nde Doğu'nun hantal/despot bürokrasisini, kıyıcı toplumsal düzeni ve dağ kanunlarını gündeme getirir. Tematik odağa da insan sevgisini oturtur. *Doğu Öyküleri*'nde işte bu dünyanın minimal öykülerini yazar. Yine minimal anlayışla yazdığı öykülerden oluşan *Do Sesi*'nde, ölüme direnme, onu aşma yöntemleri; ölüme düşsel yaklaşım; intihar, bulmanın ve kaybetmenin anlamsızlığı; yazma sorunları temalarını işler. *Nijinski Öyküleri*, bir dans dahisinin günlüklerinden yola çıkılarak, minimal anlayışa uygun olarak oluşturulmuş öykülerdir. Bu metinlerde, şizofren bir sanatçının günlüklerine düştüğü izlenimler, duygular, ruhsal durumlar minimal anlayışla öykü katına yükselir.

Refik Algan, "kısa metin" adını verdiği kısa kısa öyküleri, edebiyatımızda ilk deneyen yazarlardandır. *Saat Kulesi* kitabındaki ilk bölümün adı da "Kısa Metinler"dir. Bu bölümde kısa kısa öykünün ilginç örneklerini verir. Kitaptaki "Eski Masal" on dokuz sözcükten, "Şimdi Uzak Bir Dosta" yirmi dört sözcükten, "Bir Ayrılık" otuz bir sözcükten, "Aphrodite" otuz iki sözcükten oluşur. Bu metinlerde aile içi insanlık hâllerini, modernizmin fıtratla çatışmasını anlatır.

"Aphrodite" öyküsü, kısa kısa öykünün en başarılı örneklerinden biridir:

"Tüm gençliği boyunca 'afrodit' yontusunca güzel bir kız bulup onunla evlenmek istemişti. Derken buldu da.

Evlendiler. Evliliklerinin ilk gecesinde, sabaha karşı uyandı. Karısı uyuyordu. Tuttu, karısının kollarını yontunun kırılmış olduğu biçimde kesti."

Bu metne baktığımızda kısa kısa öykünün kısalık, netlik, vuruculuk, çarpıcılık özelliklerinin tam olarak gerçekleştirildiğini görürüz. İnsanların idealleri, rüyalarıyla yaşanan gerçeklik çatışması oldukça etkili bir şekilde işlenir.

Tezer Özlü'nün öykülerini, kısa kısa öykü tanımı içinde değerlendirilemese bile, genel anlayış olarak bu türle ilişkilendirmek mümkündür. Özlü, öykülerinde, büyükkentte bunalmış, arzularını, isteklerini gerçekleştirememiş kadınların yalnızlıklarını, pişmanlıklarını ve başkaldırılarını anlatır. Ama bunları yaparken dilde olabildiğince rafinedir ve sözcüğü azaltma yoluna gider. Konuyu kestirmeden anlatır. Dolambaçlı yollara sapmadan olabildiğince yalın olmaya çalışır. Pek çoğu da yaşamdan süzülen aforizmalar gibidir. Kimi öyküleri bir buçuk-iki sayfadır. Bu dolaysız, yalın anlatımı, sözcük iktisadı onu kısa kısa öykü anlayışına yaklaştırır.

Mehmet Harmancı *Muhtemel Menkıbeler*'de, kendi tanımlamasıyla "Kıpkısa Öyküler"in örneklerini vermiştir. Harmancı bu öykülerde büyülü gerçekçilik, gerçeküstücülük, hikmet ve imalarla örülü bir öykü anlayışından beslenir. Tümüyle mesaj odaklı, sarsmaya yönelik bir kurguyu benimser. Gelenekle kurduğu köprü nedeniyle bazen ancak belli bir kültür ve birikimle bu metinlerin kapıları açılabilir. Metinler upuzun bir filmden seçilmiş, küçük bir enstantane gibidir. Ama bu enstantane bilinçle seçilmiştir ve tüm filmi özetleyen en can alıcı sahnedir. Onun kısa kısa öyküde gerçekleştirdiği önemli orijinallik, anlatılmak istenen duygunun, düşüncenin, mesajın, öykü sonunda tamamlanmış olmasıdır. Okura bir yarımlık hissi vermemesidir. Ona "eee, sonra…" dedirtmemesidir. Öykülerde aydınlanma ânı hep sonlarda gerçekleşir ve öykü çarpıcı finalle biter.

Bütün bu genellemelerle birlikte yine de kısa kısa öykünün sınırlarını çizmek, temel noktalarını tespit etmek, o kadar da "gerçekçi" bir tutum değil. Çünkü henüz tam bir prototipi ortaya konmuş değil. Bağımsız bir tür olduğunu söylemek büsbütün zor. Bu nedenle kısa kısa öyküye yeni bir yazınsal tür demekten ziyade öykünün türevi, daha doğrusu deneysel bir türevi demek daha doğru. Ta-

bii bu eğilimin geleneksel anlatılardaki örneklerini düşünürsek, kısa kısa öyküye çağcıl bir dönüştürme eylemi olarak da bakılabilir.

Hiç kuşkusuz kısa kısa öykünün edebiyata başkaldıran, avangard bir yanı olmakla birlikte içinde kimi soru işaretlerini de taşıyor. Örneğin edebiyatın güzellik ve estetik gibi bildik ilkeleri, kısa kısa öykünün her koşulda gözettiği şeyler değil. Çünkü kısa kısa öykü, sanatsal yaratıcılığın yanı sıra bir buluş ve zekâ ürünüdür; bir ileti başarısını yansıtır. Tam burada Edgar Allan Poe'nun uzunluk-kasalık konusundaki sözünü anımsamakta yarar var: "Aşırı kısalık nüktedanlığa doğru bir bozulmayı getirecektir. Ne var ki aşırı uzunluğun günahı daha affedilemezdir. En güvenli yol, orta yoldur."[5] Bu anlamda kısa kısa öykü; güzellik, estetik yaratamayacak insanların bir sığınağı da olabilir ve bu yazarların elinde öykünün değerini azaltan, küçülten, onun güvenirliğine gölge düşüren bir yapaylığa dönüşebilir. ABD'de özellikle magazin, bilim kurgu dergilerinin üç-beş cümlelik kısa kısa öykü yarışmaları düzenlemeleri, bu bağlamda üzerinde durulması gereken tehlikeye işaret ediyor. Aynı şekilde kısa kısa öykünün en yaygın alanının internet yayıncılığı olması da bu konudaki soru işaretini büyütüyor.

Tabii bütün bu "yağmalama" kısa kısa öyküyü değersizleştirmek için başlı başına bir gerekçe teşkil etmez. Elbette her tür "kullanılabilir". Şiir de roman da. Ama kısa kısa öykünün istismara en yatkın, en elverişli tür olduğunu da kabul etmemiz gerekir. Elimizdeki örnekler de bunu doğruluyor. Jorge Luis Borges'te, Julio Cortâzar'da, Thomas Bernhard'da ya da Vüs'at O. Bener'de, Bilge Karasu'da ve Sevim Burak'ta zirveye ulaşan bu metinler, kötü bir yazar elinde birden sıradanlaşabiliyor. Bu yüzden kısa kısa öykünün, öyküye yeni bir anlatım olanağı sunduğunu kabul etmekle birlikte, 'öykünün içini boşaltıp değersizleştirerek sıradanlaştırıyor mu?' sorusuna da yanıt bulmamız gerekiyor. Çünkü susma, boşluk, silme, indirgeme yaklaşımı, beraberinde öykü sanatını yoksullaştırabilir de.

TV'de bir filmi sonlarına doğru yakalamıştım. O sahnede, genç kadın sevgilisinin ihanetine uğramış, sevgilisi 'kötü adamlarla' işbirliği yapmıştır. Kadın bu adamlarca vurulmuş, kanlar içinde yerde yatmakta, ölmek üzeredir. Bu arada sevgilisi kadının yanına ge-

lir. Kadın doğrulur ve kendine ihanet eden erkekle göz göze gelir. Bir ân sessizlik olur. Acaba kadının erkeğe son sözü ne olacak, ondan nasıl bir intikam alacak? Belki bağıracak, çağıracak, küfredecek, hakaretler yağdırarak, yüreğini soğutmaya çalışacak... Ama kadın hiçbirini yapmaz. Güçlükle kendini toparlayarak erkeğe şöyle der: "Seni artık sevmiyorum." Hiç beklenmedik ama aşkı tanımlayan sarsıcı bir söz. Kadın "seni artık sevmiyorum" diyerek aslında sevgilisine kendince en ağır cezayı vermiştir. Aralarındaki en değerli şeyi, aşkı ondan alarak cezalandırmıştır. Erkek sevgisiz bırakılarak, intikam en ağır biçimde alınmıştır. Kadının gözünde erkek böylece öldürülmüştür. Belki de "kısa kısa öykü" tam da bu. Bu sahne neredeyse kısa kısa öykünün pek çok kuramsal boyutunu bünyesinde barındırıyor. Peki, ne yapılmıştı burada? Öncelikle aşk bir cümleyle çok katmanlı bir derinliğe ulaşıyordu. Tek bir cümleyle her şey söyleniyor, etki maksimize ediliyordu. Vuruculuk, sahicilik yakalanıyordu. En az sözle en yoğun anlam elde ediliyordu. Duygunun, düşüncenin ifadesi fazlalıklardan arındırılıyor, söz iktisadına ulaşılıyordu.

Belki de kısa kısa öykü tam da buydu.

---

[1] Fahri Öz, *Çok Kısa Öyküler Antolojisi, Hayat Kısa Proust Uzun,* Düş Atelyesi Yay., Ankara, 1. Baskı 2000, s. 10.

[2] Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis Yay., 2. Baskı, 1998, s. 44.

[3] Robert Kelly, "Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru", *Adam Öykü*, Eylül / Ekim 1997, Sayı: 12, s. 120.

[4] Emre Aköz, "İşte Kısacık Öyküler", *Sabah* gazetesi, 2 Kasım 2006, Perşembe.

[5] Charles E. May, *Edgar Allan Poe, Öykü Üzerine Bir İnceleme*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1. Baskı 2010, s. 21.

ÖYKÜDE İRONİK ANLATIM

İronik anlatım; karşıtlıkların, yergilerin, yaşanan olumsuzlukların daha etkili ve vurucu bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla, asıl niyetin gizlenerek bütün bunların doğal bir durummuş gibi sunulmasıdır. İronik yaklaşımla yazarlar, gerçeğe vurgu yaparak sarsıcı bir etki yapmayı hedeflerler.

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 kurgu ve atmosferi, bu gizlenmiş, saklanmış gerçeğin daha etkili anlaşılmasına yönelik olarak oluşturur. İronik anlatımın bir başka öğesi de eleştirel bakıştır. Anlatımda yazar, her ne kadar bu saçmalığı/karşıtlığı tarafsız bir şekilde anlatıyor gibi gözükse de, metnin gerisinde ağır bir eleştiri vardır. Toplumsal yapı, tarihsel yanlışlıklar, yaşanan saçmalıklar, bürokratik açmazlar, yanlış algılayışlar ironinin gücüyle mahkûm edilir. Ayrıca anlatımda bir üst bakış ve ince bir alay kendini hissettirir. Ama bu alay, bildik küçümsemeye işaret eden bir tavır olmayıp bu acınası olaya duyulan tepkinin bir sonucu olan karşı koyuştur. İronide 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."

İroniyle mizahın aksine, bir komikliği yakalamaktan ziyade, izleyiciyi/okuru sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır. Bu nedenle ironik anlatımda (eğer or-

taya çıkıyorsa) gülünçlük amaç değil, sonuçtur. İroni, kimi zaman da incitici gerçeklere "neşe" katmaktır. Bir gerçeğin, bir doğrunun "neşeye" büründürülmesidir. Muhatabını acı acı güldürmeyle sergilenir. İkilik yaratma, paradoks oluşturma temel amaçtır. Aslında ironist, hayattaki pek çok ezberimizin, gerçek diye bildiğimiz şeylerin, görünen gerçekliğin her zaman karşıt bir gerçekliği de bünyesinde barındırdığı ihtimalinin varlığını muhatabına duyumsatmak ister. Bu bir anlamda bokstaki "kontra" vuruşun karşılığıdır. Rakibi şaşırtma yoluyla atlanılan bir gerçekliğin altının çizilmesidir. İronik tutum apaçık bir zekâ gösterisidir. Zekâ parıltısıyla bir gerçeğin deşifre edilmesidir. İronist, bir söz, retorik ustasıdır ve ironi hiç şüphesiz bir üst dildir. Görünürdeki alçakgönüllülük gerçekçi değildir. İronik tutumda bazen muhatap (özellikle diyaloglarda) yapılan ironiyi anlamayabilir. Ancak, bu önemli değildir. Çünkü amaç onun anlaması değil, okurun anlamasıdır.

İroninin en yaygın biçimi "ima"dır. İronist söyleyeceklerini ima eder ve muhatabından kavrayış, incelik bekler. Bu imada gizlenmiş gibi gözüken gerçeğin, daha da net ortaya çıkması hedeflenir. Bir başka deyişle ironist atlanan bir durumun anlaşılmasını arzular: "İroni kendisini, neredeyse dünyayı kavrayacak kadar; kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir."[1]

Kuşkusuz her ironide bir kurban ve bir de nesne vardır. İronik kurbanın ilk özelliği ya gerçeğin farkında olmamasıdır ya da gerçek sandığı şeyin aslında gerçek olmamasıdır. Zaten bu yüzden ironinin muhatabı/kurbanı olmuştur. Ancak gerçeğe aykırı durum karsısındaki tavırsızlığı da buna neden olabilir. Her durumda ironik kurban ironiye muhatap olan kişidir. İronik nesne ise bir durum, olgu, davranış, inanış, gidişat, yaşanan gerçekliktir. D. C. Muecke ironinin kurbanı ve nesnesi arasında şöyle bir ayırım yapar: "İronin nesnesi, hakkında ironik davranılan şeydir." Ve ekler: "İroninin nesnesi bir kişi olabilir (buna ironiyi yapan kişi de dahildir), bir tutum olabilir, bir inanç olabilir, toplumsal bir alışkanlık ya da kurum olabilir, bir felsefe dizgesi olabilir, bir din olabilir, baştan sona bir

uygarlık olabilir, hatta yaşamın kendisi olabilir." D. C. Muecke'ye göre ironik kurban ise: "Bir ironik durumun tipik kurbanı temelde saf biridir. (...) Bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını körü körüne varsayan, bir şeyin olacağını ya da olmayacağını özgüven içinde bekleyen biridir."[2]

İronik durumlar, görünüşte yüzeye ait yanıltıcı durumu yansıtırken, bünyesinde gizlenmiş anlamı barındırır. Bu yanıyla ifade edilmiş olan, bertaraf edilmekte, olumsuzlanmakta, sıfırlanmaktadır. Gerçek söz, söylenen söz yok hükmündedir. Ama yok hükmündeki bu cümle, söz, durum olmadan da kastedilen anlama ulaşmak mümkün değildir. Dolayısıyla ironi, iki karşıt düşünceyi (biri görünen diğeri görünmeyen) içinde barındırır. Çünkü kullanılan cümle/sözle, hiç kullanılmamış cümlenin anlamı kastedilmekte, söylenmemiş olana göndermede bulunulmaktadır. Hatta bu ikisi arasındaki mesafenin en uzağa açılması arzulanmaktadır. Ama ironistin kastettiği amaca ulaşabilmek ve ironinin ortaya çıkabilmesi için de kullanılmış cümleyle kullanılmamış cümlenin anlamının birlikte düşünülmesi zorunludur. Bu nedenle ironist, bizzat gerçeğin ortaya dökülmesi için "yalan" bir dil kullanır. Sadece dili yalan değildir, ironistin kendisi de bir başkası adına, bir başkasının ardından konuşmaktadır. Bütün bunları da daha iyi anlaşılmak için yapar. Pierre Schoentjes'in deyişiyle, "ironist daha iyi anlaşılmak amacıyla maske takar. İroni, kılık değiştirmesiyle bir ân için kafa karıştıran ama aslında anlaşılmak isteyen maskeli balo cilvelisidir."[3] Bu anlamda ironist, gerçek dünyada değil, maskeli bir balodadır ve buradan konuşmaktadır. Gerçeği ironikleştirek açık etmeye çalışır.

İronist, bir olguyu ironize ederken, doğru cümlelerle yanıltıcı bir durum oluşturur ve muhatabın ("ironik kurban") bunu tam olarak fark edemeyeceği bir tavırla gerçekleştirir. Böylece eleştirel bakışı gizler ama bir yandan da eleştirel etkiyi artırır. İronistin muhatabı bizzat kendisi de olabilir. O vakit de eleştiri doğal olarak kendisine yönelmiştir. Ama ironinin gerçekleşmesinde ironistin niyeti çok önemlidir. Ya bu niyetinin hemen fark edilmesini ister ya da anlamı derinlere gömer. Her iki durumu gerçekleştirmek için de araçları

vardır. Ancak, ima ne kadar derine gömülürse etki o kadar artar ve ironi gerçek anlamına kavuşur. Çünkü ironistin gerçek amacı bir gerilim oluşturmaktır. Onun aradığı keşif ve çarpılma ânının hazzıdır. Çünkü bir yandan da yaptığı şeyin bir zekâ ürünü ve söz sanatı olduğunun fark edilmesini ister. Ama her durumda içinde eleştirel bir tutumu barındırır. İronik ses, kendini inandığı doğrunun yanında konumlandırmıştır. Eleştirdiği olgulara, durumlara buradan bakmaktadır. Gerilim ister ama bunu çatık kaşla yapmaz. İroni, gerçeğe karşı gösterilen kayıtsızlığa bir başkaldırıdır ama onu ince zekâyla ve mizahla hem yumuşatır hem de daha etkili kılar.

İroni kavramı tarihsel süreç içerisinde pek çok değişime uğramış, her disiplin (felsefe, tiyatro, edebiyat) onu kendi perspektifinden yorumlamıştır. Platon, Aristoteles, Hegel, Kierkegaard, Nietzche, Goethe, Derrida, Umberto Eco, Milan Kundera, Tery Eagleton, Friedrich Schlegel, Cannop Thirlwavll kendi bakış açılarından, bulundukları, seslendikleri disiplinden ironiyi kavramsal boyutları, işlevi, önemi ve önemsizliği çerçevesinde irdelemişlerdir. Kimi bir retorik aracı, kimi felsefi bir kavram, kimi de sanatın vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirmiştir. İroni için sanatın en önemli ilkesidir diyenler de, onu küçültenler de, olumsuzlayanlar da çıkmıştır. Araştırmacılar, ironi tartışmalarını Platon'un Sokrates figürüyle başlatırlar. Sokrates figürü her şeyi bildiğini sanan kişinin aslında hiçbir şey bilmediğini ispatlar. Sokrates, çok şey bildiğine inanan kişi karşısında, hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapar. Sonunda tüm bilgiler boşluğa düşerken, yanlış bilinen pek çok şey tashih edilir. Daha sonraki dönemlerde romantikler ona bambaşka anlamlar yüklerler. Kierkegaard, Hegel ironinin felsefi boyutları üzerinde durur. Zamanla sözlü ironi, durum ironisi, dramatik ironi, romantik ironi adlarıyla çeşitlendirilmiş, kullanıldıkları yere göre izahlar geliştirilmiştir. İroninin hiciv, nükte, şaka, esatir, parodi gibi mizah kavramlarıyla yakınlığı, uzaklığı tartışılmış pek çok yazar tarafından ve sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. (İroniye Türkçede karşılık olarak "istihza", "alaysama", "tersinleme" önerilmekle birlikte, hiçbiri yaygın bir kullanıma ulaşamamıştır. Ancak, "etkiyi artırmak için

tersini söyleyerek biriyle ya da bir olayla alay etme" karşılığı olarak önerilen "tersinleme" en uygun sözcük gibi gözüküyor.)

Postmodern anlatılarla birlikte ironi bir kez daha ama güçlü bir şekilde edebî eserlerde bir anlatım imkânı olarak kullanılmaya başlar. Postmodernizmin gündelik gerçekliğe ilişkin şüphesi, çokanlamlılık inancı, kurgu ve oyun anlayışı onu âdeta ironik anlatıma zorlar. Aynı şekilde çağın anlatım türlerinden parodi, pastiş ve metinlerarasılıkta, ironi yeni fonksiyonlar yüklenir: "Geleneksel olarak parodi, ciddi bir yapıtın konusunun ya da yöntemlerinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli bir taklit yapıttır. (...) Parodinin, parodileştirmek istediği metni yakalama biçimi, sunduğu tekrarda önceki metnin bir benzeri olarak ortaya çıkmak değil, önceki metinle bu tekrar arasındaki mesafeyi açmak, farkı belirgin kılmaktır. Parodide metinler arasındaki mesafeyi açan ironidir. İroni, bir kodun karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanımıdır. Parodi ile ironi birbirine benzer bir yapı gösterirler ve bu yüzden parodide, ironi ortaya çıkar."[4]

Kısaca klasikler, romantikler, modernistler, postmodernistler hep ironinin gücüne başvurmuşlardır. İroni, kiminde bir ton, kimin de bir anlatı grameri, kiminde retorik, söz oyunu, kiminde de bütün bir sanat anlayışı olarak yer almıştır. Shakespeare ironik anlatımın en başta gelen ismidir. İroninin diğer önemli bir ismi ise Cervantes'dir. Laurence Sterne, Goethe, Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Julio Cortázar, İbsen, Brecht, James Joyce, Samuel Beckett, J. D. Salinger, Italo Svevo, Marx Twain, O. Henry, Gabriel García Márquez'i diğer önemli ironistler olarak anmak mümkündür. Cervantes'in *Don Quijote* (1605) ve Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy* (1759) adlı yapıtları bu yönelimin klasikleri arasındadır.

Öykücüler de diğer sanatçılar, şair ve romancılar gibi ironiyi bir anlatım imkânı olarak değerlendirmişlerdir. Yukarıda geçen dünya edebiyatından yazarların yanında ülkemizde eserlerinde ironiyi önemli bir motif olarak kullanan öykücüleri ise Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Haldun Taner, Tahsin Yücel, Feyyaz Kayacan, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Leyla Erbil, Murat Yalçın,

Murat Gülsoy, Oğuz Atay, Ramazan Dikmen, Ayfer Tunç, Başar Başarır, Mustafa Şahin, Gökhan Özcan olarak anabiliriz. Bu öykücüler hayatı yorumlamada, gerçeği aktarmada, bu tutumun ne denli etkili olduğunun çarpıcı örneklerini vermişlerdir.

İronik anlatımın ustalarından Márquez'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 barındırır. 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.

Ömer Seyfettin, öykülerindeki ironik yaklaşımı Efruz Bey tiplemesi üzerinden sergiler. Şöhret düşkünü, kişiliksiz, kimliksiz, yarı aydın biri olan Efruz Bey, ömründe hiç yazı yazmayan sözlü bir yazar; şiirsiz meşhur bir şair; esersiz bir dahi; ilimsiz meşhur bir bilgindir. Kendi menfaati dışında hiçbir ilkesi yoktur. O her zaman rüzgârın estiği yöne doğru yelken açar ve sürekli düşünce değiştirir. Önce hürriyetçi, sonra asil, sonra sosyolog, ardından Türkçü ve pedagog olur. Bütün bilimleri, duyguları abarta abarta kullanır. Efruz Bey'in bu serüveni aslında Seyfettin'in yaşadığı dönemdeki aydınların düşünce serüvenidir. Ömer Seyfettin bu dizi öykülerde açık ya da örtük göndermelerle dönemin yanardöner aydınlarını ironik bir dille eleştirmiştir.

Memduh Şevket Esendal'ın ironi anlayışı, "neşe" kaynaklıdır. "kara hikâyelerden" hoşlanmadığını belirten Esendal; okura hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyeleri benimsediğini belirtir. İşte ironik anlatım yöntemini seçişte bu iyimser bakışın etkin bir rolü vardır. Özellikle bürokratik açmazları anlatmak için ironinin gücüne başvurur. "Eyüp Sultan Yolcusu"nda ömründe ilk kez İstanbul'a

gelen saf, temiz bir Anadolu köylüsünün, şehirde yaşadığı yabancılaşmayı emsalsiz bir ironiyle anlatır. Diğer öykü "Şu Soyadı Konusu"nda da benzer göndermeler yapar. Soyadı kanunu çıkmış, herkes kendine, geçmişine uygun bir soyadı seçmektedir: "Bir başka arkadaşım da, zavallı çok iyi bir adamdır, bir ömür verem hastalığı taşıdı. Bir deri bir kemik denecek kadar kurudu. Kendisini korkunç bir pehlivan sanırmış ki soyadını 'çelikkol' koymuş."

Feyyaz Kayacan ironiyi neredeyse sanatının merkezine oturtur. Bir saçmalığı, beğenmediği bir tutumu, düşünceyi ironik bir dille mahkûm eder. Özellikle sanat-edebiyat ortamını ironize eder: "Geçenlerde idam edilen bir adamın resmini çektimdi. Ödüm kopuyordu; ya resim fena çıkarsa diye. Çünkü o resme tüm iyilik ve anlayışımı akıtmıştım. Acının, korkunun yüzüne kattığı çizgileri en ince ayrıntılarına dek saptamak istemiştim. Resmi gördükten sonra korkularım sona erdi, içim açıldı. Pürüzsüz bir eser ortaya koymuştum." ("İyilik Uzmanları", *Gibiciler*) Hayat ve sanat çelişkisini de şöyle ironize eder: "Yazar arkadaşlarından biri, bu yapıtın etkisi altında bir okuyucunun kendini öldürdüğüne değin bir haber gördüğünü bildirince Ergin Çokergin göğsünü kabartmış, tuhaf bir ürperti geçirmiş, bir armağan kazanmış kadar sevinmişti. Ve gazeteden alıp kestiği haberin düzinelerce kopyasını çıkartarak, tümcelerinin ve dehasının yalayıcılarına göndermişti." ("Ölüm ve Serçe", *Bir Deli Değilin Defterleri*)

Adalet Ağaoğlu'nda ironi daha çok yaygın/baskın anlayışlara karşı onun eleştirel bakışını ifade eder. Öykülerde ironik tutumla, gündelik hayatta yaşadığımız pek çok karşıtlıkları gülünç ama acınası hâllere sokar. "Yan Kapı"da ideolojik körleşme aynı yaklaşımla verilir. Burada ideolojisine inandığı bir sosyalist devletin elçiliğinin çatısına olan hayranlığını abartan bir kahraman anlatılır. Öyküde, ideolojik rüyalarla körleşme arasındaki kaynaşma/örtüşmüşlük irdelenir. "Kulak Tıkaçları"nda kötülüklerin, anlayışsızlıkların, terörün kıstırdığı modern insan, çözümü kulak tıkaçlarında bulur. Ama tıkacı çıkardığında yeniden o baskıcı/saldırgan ortamın içinde bulur kendini. "Şiir ve Sinek"de, anne ile kız arasındaki kuşak çatışması, anla-

yış ve bakış açısı farklılıkları ironik bir dille anlatılır. "Çınlama"da ise, bir okuryazar olan Seyfi Bey'in ironik durumu ele alınır. İbret için yazılmış bir öykü, onu iyiliğe değil kötülüğe sürükler.

Türk öykücülüğünün önemli bir ironisti de Tomris Uyar'dır. Uyar, hayatı yorumlamada, gerçeği aktarmada ironik anlatımın ne denli etkili olduğunun çarpıcı örneklerini verir. Arthur Koestler'in ironi tanımı Uyar'ın ironiye yaklaşımıyla birebir örtüşür: "İroni, taşlama yapanın en etkili silahıdır. Amacı, rakibinin anlattığı saçmalıkları ortaya koyabilmek için onun mantıksal öncülerini, değerlerini ve akıl yürütme biçimini kabul eder gibi görünüp onu kendi sahasında yenmektir." Koestler'in ironi tanımına denk düşen iyi örneklerden biri toplumun kadınlara bakışında verilir. Evlenmemiş, yalnızlığı seçmiş, genel anlayışa uymayan kadınlara olumsuz bakış şu cümlelerde, aynı mantıkla mahkûm edilir: "Ayrıca her gün, gazetelerde yalnız yaşayan kadınların başlarına neler geldiğini okuyoruz. Kurallara uymamanın bedelini ödüyor zavallılar. Yine de insanlık gereği, onlara acıyoruz, onlar adına hicap duyuyoruz. Oysa evlerinde uslu uslu otursalar, başlarına hiçbir şey gelmeyecek. Benim geliyor mu?" (*Sekizinci Günah*) Komşuların insan yalnızlığını gideremeyeceğini de şöyle ironize eder: "Yine de komşuluk iyidir, kim ne derse desin. Limon kalmadığında, telefon kesildiğinde, evdeki biri öldüğünde falan, çalınacak bir kapı." (*Sekizinci Günah*) Çarpıcı bir ironi de *Yürekteki Bukağı*'dan; "Dilenciler, tertemiz kaldırımlara çökmüş, boylarına göre küçültülmüş lâternalar çalıyorlar. Yamaları pırıl pırıl. Kılıksızlık, dağınıklık yok. İlâç bol, çimento bol, çocuklar evlerine dedikleri saatte dönüyorlar, durup dururken ölmüyorlar, saçmalamıyorlar..."

Tahsin Yücel de öykülerinde ironinin gücüne başvurur. *Komşular* kitabındaki "Aramak"ta ikinci kez evlenmeye kalkan Postacı Münür, yine birinci karısının bir benzeriyle evlenir. Çünkü Münür'ün güzellik anlayışı, ilk karısında somutlaşmıştır. Başka tipteki kadını beğenmez. Münür durumdan memnundur: "İnsanlar çift yaratılmış derlerdi de inanmazdım, dedi. Ne güzel değil mi?" "Tarih ve Talih" adlı öyküde her devrin adamı ünlü köşe yazarı Harun

Elmansur kendini savunmak için ironinin gücüne sığınır. Daha önceki yazılarında İngiliz sömürgeciliğini savunan Harun Elmansur, ülkenin bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte İngiliz sömürgeciliğinin aleyhinde konuşmaya başlar. Daha önceki yazılarını hatırlatanlara ise aslında o yazılarında ironi yaptığını söyler: "Ben Hayristan halkının, özellikle de gazetecilerinin irony'le reality'yi birbirinden kolaylıkla ayırabildiklerini sanırdım." der. Tahsin Yücel "Dönüştürü" öyküsünde de, postmodern yazın anlayışının eleştirisini, yine ironik bir yaklaşımla yapar. Çalıp çırpan yazara kimse tek söz söyletmez: "Belli bir yapıttan yola çıkarak yeni bir yapıt oluşturmanın da aşırmacılık değil, bir yaratım olduğunu bilmiyorlar."

Oğuz Atay'ın Türk öykücülüğüne kazandırdığı en önemli zenginlik, ironidir. İroni onda herhangi bir ton değil, temel anlatım türüdür. (Hilmi Yavuz: Oğuz Atay ironiyi, Doğu-Batı ikilemini aşmada çok önemli bir araç olarak kullandı. Yani hem Doğu'ya, hem Batı'ya kendi kimliğine son derece ironik, alaysamacı bir bakışla tavır alarak, onu aşmaya yöneldi. Yani onu aşmak için bir çözüm yoludur ironi.) *Korkuyu Beklerken*'deki, ince alay, homour, ironi olarak iç içe geçmiş kimi alıntıları şöyle sıralamak mümkündür: Yabancılaşma ironisi: "Acaba senin bilinç altın var mıydı babacığım? Bana öyle geliyor ki sizin zamanınızda böyle şeyler icad edilmemişti. Sanki Osmanlıların böyle huyları yoktu gibi geliyor bana." ("Babama Mektup") Sıradanlık eleştirisi: "Bana eski durumum bağışlanırsa (...) Tabiatı seveceğim, insanları seveceğim, yurduma yararlı olmaya çalışacağım, hiçbir düzene karşı çıkmayacağım. Herkese güleryüz göstereceğim, evleneceğim, çocuk yetiştireceğim, onların altını değiştireceğim, gece uyutmak için sabırla masal anlatacağım, dedikoduları dinleyeceğim, ilgi göstereceğim." ("Korkuyu Beklerken") Bürokrasi eleştirisi: "Biz de bir dilekçe sahibiyiz artık; hayatımızın bir anlamı var." ("Tahta At")

Günümüzde elektronik/mekanik hayatın gürültülü ve baskıcı ritmine teslim olmuş, modern insan göz önüne alındığında bu "kontra" yaklaşımın oldukça etkin ve verimli bir biçim, anlatım tercihi

olduğu söylenebilir. Böylece gözden kaçırılan, atlanılan kimi gerçekler/doğrular/olgular ironize edilerek, modern insanın tedavülüne sokulabilir. İşte ironik anlatım, bu kayıtsızlığa karşı yazarın eleştirel bakışı, başkaldırısıdır.

---

[1] Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2. Baskı, 2004, s. 231.

[2] Cort Egan, "İroninin Kurbanı", *Kitap-lık*, Sayı: 123, Ocak 2009, ss. 64-69.

[3] Pierre Schoentjes, "Yazınsal İroni İmgeleri", *Kitap-lık*, Sayı: 123, Ocak 2009, ss. 73-77.

[4] Nil Göksel, "Unutma, Parodi ve İroni", *Cigito*, Sayı: 47/48, Yaz / Güz 2006, ss. 359-368.

DENEYSEL ÖYKÜ

"Avangard", "yeni" ve "deneysel" kelime ve kavramları günümüzde bazen birbirinin yerine ve aynı anlamda, bazen de farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Kuşkusuz her durumda kastedilen, yerleşik kurallara başkaldırı, muhalif tutum ve yeni bir yazınsal tavırdır. Ne var ki edebiyatımızda bu üç kavrama ilişkin yaygın bir karmaşanın yaşandığı, bu kavramların çoğunlukla karıştırıldığı da bir gerçek. Oysa birbirleriyle yakın ilişkileri de olsa, kimi ortak eğilimleri de temsil etseler, bu kavramlar arasında bir ayrıştırma yapmadan aynı anlamda kullanmak, metinlerin yanlış yönlere gitmesine yol açmaktadır.

Kökensel olarak askerî bir terim olan avangard ilk dönemlerde "öncü kol" anlamında; günümüzde ise muhalefet, başkaldırı, önde, uçta, dışarıda anlamlarında kullanılmakta. Avangard; protest, eleştirel, yeni, hâlihazırı eleştiri, geleceğe vurgu gibi kimi olguları bünyesinde barındırır. Geçmişe, birikime, biçimlere, yerleşik anlayışlara karşı bir oluşum, bir harekettir. Avangardist hareketler, sanat ve hayatı birleştirme amacı taşırlar ve sanatın biricikliğine ve yüceltilmesine karşı çıkarlar. Anlam, dil reddedilir, pisuarlar imzalanıp sergilere gönderilir, izleyiciler şoke/provoke edilir. Biçimsiz, soyut ve boyutsuzdur. Avangardın hedefi sanat kurumunun bizzat kendisidir.

Avangard, tüm verili sanatsal anlayışlara uzaklığıyla anlam kazanır. Devrimci, ilerici bir sanat anlayışını temsil eder. Mevcut sanatsal birikime, statüye, kanona kin ve nefretle bakar. Teşhirci yanı ve eylemsel özellikleri ağır basar. Ret ve başkaldırı etrafında kurgulanır. Sanatın üretim, alımlama, dağıtım gibi tüm süreçlerine karşı-

dır. Önemli avangard hareketlerden olan konstrüktivistlerin, sürrealistlerin, fütüristlerin, dadacıların ortak özellikleri, geleneksel sanat anlayışına karşı çıkmaları ve sanatı yeniden tanımlama arzularıdır. Bu anlamıyla avangard, hem "yeni"ye yakındır hem de içinde "deneysellik" taşısa da tümüyle bu kavramlarla açıklanamaz. Başka bir deyişle, her yeni olan şey avangard olmadığı gibi her biçimsel arayış da avangard değildir. Peter Bürger'e göre "yenilik" bir sanat içindeki değişim, çeşitliliktir.[1] Bürger "yeni"nin, ya türün dar, belirlenmiş sınırları içerisinde bir çeşitleme, ya şaşırtmaca etkisini temin eden bir şema ya da belli bir edebî tür içerisindeki tekniklerin yenilenmesiyle gerçekleştirildiğini düşünür. Oysa avangard, sanatla hayatı eşitleyerek sanatın özerkliğine son verme hareketidir. Yenilik, bir sanat içindeki hareketlilikken, avangardizm sanata toptan başkaldırıdır. "Deneysel edebiyat" ve "avangard" arasındaki farklar da tartışmalı konulardan biridir. Deneyselin şimdilik "arayış", "test" odaklı olduğunu ve "geleceğe ilişkin belirsizlik" özelliği taşıdığını belirtmekle yetinelim. Deneysel ile yeni arasındaki temel ayrımın "tür" yaklaşımından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Deneysellik arayışlarının öncelikle klişelere, tekrarlara, ezberlere ve kalıplara yazınsal bir itiraz olduğu söylenebilir. Eklemlenmekten çok bir kopuş, arayış ve milat anlayışı baskındır. Bir kırılma ânıdır. Anlama sırt dönüş, başka bir deyişle anlamı yeni bir biçimde ortaya koyuş, bir buluştur. Bu tutumların "yaratma cesareti"yle deneye dönüşmesidir. Cesarettir çünkü yerleşik anlayışlara, beğenilere başkaldırılmıştır. Risktir çünkü geçmiş örneklerine bakıldığında başarısızlık oranı, başarıya nispeten daha yüksektir. Deney, sonuçta bir testtir; bir kanıttan değil varsayımdan hareket eder. Ölçülmüş, kabul görmüş bir sonuca, bilinen bir kurala göre oluşturulmamıştır. Bu anlamda deneyselde, bilgi ve deneyimin dışında hareket edilmektedir. John Cage'in deyişiyle, "deneysel, sonucu bilinmeyen bir edimdir."

Deneysel yazın, yeni bir bakış açısı, yeni bir form, kuraldışı bir çıkıştır. Deneysel tutum, yapıtın özgürleşme sürecinin her şeyden bağımsız olmasını gerektirir. Bu anlamda kanonun izin verdiği, ihlal edilebilir kurallar içerisinde hareket etmek deneysel tutum de-

ğildir. Bu, bazen türün, sanat yapıtının olumsuzlanması olarak görülebileceği gibi sanatın/türün yüceltilmesi olarak da tezahür edebilir. Ama her durumda kurallara ve statüye saldırıdır.

Deneysel ürün; bireysel, kendi hâlinde bir iş değil, isyankâr, meydan okuyucu bir hâldir. Deney bilinçli mi değil mi, içeriğin gereği mi değil mi, kendiliğinden mi yoksa suni/zorlama mı soruları, bu süreçte birincil önem arz eder ancak her durumda, çıkış gerekçesi ne olursa olsun, sonuç, yani ortaya çıkan "metin/iş" daha önemlidir.

Tüm buluşların bir deneye yaslandığını biliyoruz. Bilimsel anlamda sayısız olumsuz deneyi bilmeyiz ama başarılı buluşları biliriz. Çünkü başarılı testler bizim için kullanışlı bir hâle gelmiştir ve bir anlamda amaca ulaşılmıştır. Edebiyatta bilimsel testlerden farklı olarak çoğunlukla işin doğası gereği başarısız testlere, deneylere de rastlarız. Edebiyatta yığınla takipçisi olmamış deneysel metin örnekleriyle de karşılaşırız. Evet, deneysellik, sonucu bilinmeyen bir serüvende risk alıştır. Pek çok yenilik arayışının, deneysel girişimin nafile bir çaba olduğuna edebiyat tarihi tanıktır.

Deneysellikte geleneksel kalıpların dışına çıkılır. Bu eski bir estetiğin yepyeni zamansal bir sunumu da olabilir, yepyeni bir buluş da. Sanat katına yükselen ve "başka biçimde söylenseydi bu kadar iyi olmazdı" yargısında bulunabileceğimiz deneysel çalışmalar için bir buluş gerçekleşmiştir denilebilir. Bu bağlamda, yeni bir metin, yeni anlamın hâlihazırdaki formatlarla anlatılamadığı durumlarda ortaya çıkarsa, kalıcı olduğu görülecektir.

Yazar bir edebî türe yaklaşsa bile açıkça bir tür içerisinde yer almak istemez. Ya da bir edebî tür içerisinde, değişik, farklı, onun kurallarının dışında hareket eder. Bu sınırları zorlar, değiştirir, kendi kurallarını kendi koyar. Yani ille de şiir, roman, öykü sınırları içinde kalmaz. Bu nedenle yazar hangi türde yazarsa yazsın, yazar için yazma ânında türün kuralları birincil önem arz etmez. Çünkü türün imkânlarından hız alarak bir anlam yaratma peşinde değildir. Çoğunlukla yazınsal türden tümüyle kopar. Bir yaratıcı "buluş" olduğu için de ancak bilgi birikimi, dikkat ve buluşla kapısını okura aralar. Geleneksel tür bilgileriyle metne yaklaşan okur, hayal kırıklığına uğrar.

Bu biraz da türlerin reddedilişi anlamını taşır. Tzvetan Todorov, Maurice Blanchot'tan şu alıntıyı yapar: "Önemli olan tek şey kitaptır; olduğu gibi, türlerden uzak, düzyazı, şiir, roman, tanıklık gibi başlıkların dışında, içinde yer almayı reddettiği, konumunu saptaması ve biçimini belirlemesi yetkisini tanımadığı genel başlıkların dışında kalan yapıt. Bir kitap artık bir türe ait değildir, her kitap yalnız edebiyata aittir, yazılan şeye kitap gerçekliği kazandıran giz ve formüller genel özellikleriyle edebiyatın elinde bulunmaktadır bir bakıma."[2]

Deneyselci; yenilik, arayış, farklılık peşindedir. Yazın geleneğiyle hesaplaşır, kuralları ihlal eder, yaratıcı bir tutum benimser. Postmodernlerin "türlerin geçerliliğini yitirdiğine" ilişkin görüşlerini desteklercesine, tür kavramı sorgulanır. Ya bir tür içinde yıkıcı/yenileyici bir tutum takınılır ya da çok bilinen bir türün estetik kodları yeniden oluşturulur. Deneysellik, yaratıcı yazarlığın en şiddetli tezahürüdür. Melez türler, ara türler, herhangi bir türe girmeyen yazınsal oluşlar onun eseridir. Bu anlamda deneysel metinleri, taslakla, eskizle karıştırmamak gerekir. Hiç şüphesiz deneysel metin, yarım bir şey değil, bitmiş, tamamlanmış bir iştir.

Deneysel yazın anlamında özellikle OuLiPo'cular anılmaya değer bir oluşumdur. Bu akım içindeki yazarların ürettikleri "iş"ler, deneysel yazının pek çok özelliğini bünyesinde barındırır. Deneysel edebiyatın son dönemdeki en önemli sanat hareketi OuLiPo (Potansiyel Edebiyat İşliği), matematiğin edebiyatta açtığı olanakları araştırır, çeşitli yazınsal oluşumları dener. George Perec'in "e harfi kullanmadan yazdığı *Kayboluş* ve *Yaşam Kullanma Kılavuzu* ve Italo Calvino'nin *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, bu topluluğun sanat anlayışı içerisinden doğar. Topluluk, yaratıcı düşünceler, yöntemler araştırması yapar. Bu eğilim edebiyatın sınırlarını zorlayan önemli bir deneyselci harekettir. Bu bağlamda Laurence Sterne, Samuel Beckett, Julio Cortázar, Peter Hendke ve John Barth anılabilir.

Deneysel yazın, birikim, emek ve ustalık ister. Pek çok örneğini gördüğümüz içi boş artistliklerle deneysel yazın arasında bir bağ yoktur. "Derin gözüksün diye suyu bulandıranların" yaptıkları "iş"ler, sadece kişisel arşivleri için bir anlam taşır. Bu nedenle ede-

biyat, sanat için bir atılım, bir kalkış zemini yaratabilecek olan deneysel tavır, pek çok yazar içinse bir tuzaktır.

Yenilik bir yol açmak, iz bırakmak, çağını iyi okumak ve yansıtmaktır. Bir buluş, daha doğrusu unutulmuş bir hakikate dokunmaktır. Bir eksikliği hissettirmek, bilinmeyen bir boşluğu doldurmaktır. Söylenmek, dile gelmek için öncü bir yazarı bekleyen hakikattir. Ancak "yeni", manipülasyona, karıştırmaya, göz boyamaya uygun bir yapıdadır. Öncü sanat, kendini bu bayağılıktan sıyırmak için, okurdan önce birikim, sonra da zaman talep eder. Çünkü boyaların dökülmesi zaman alır. Sonuçta her yeni, geleneği büyütür, zenginleştirir.

Yeni roman akımı, "yeni" kavramını bütün boyutlarıyla temsil eden iyi bir örnektir. Yeni roman hareketi, geleneksel roman algısına kökten eleştiriler getirir. Bu akımın öncülerinden Alain Robbe-Grillet "günümüz romanı bizim yazacağımız romandır, dünün romanlarının benzerlerini çıkarmak değil onları aşmak, daha ileri gitmektir." derken bir değişim ve yenilik iddiasını da ileri sürer. Grillet'e göre romanda artık geleneksel kalıplar kırılmalı, anlatım dili değişmelidir. Balzac tarzı roman bitmiştir, artık her romanın kendine özgü şeklini keşfetmek gerekir. Grillet yeni romanın sadece teorisini değil örneklerini de ortaya koyar. Öncelikle betimlemeyi yeniden yorumlar; neredeyse bütün bir kurguyu betimleme üzerine oturtur. Romanlarında insanı anlatırken bile nesneler üzerinden hareket eder. Yeni romancılardan Michel Butor, herkesin bildiği ama denemediği bir bakış açısıyla bütün bir romanı, *Değişim*'i ikinci şahıs ağzından anlatır. Bu tavır gerçi tür içinde bir çeşitlemedir ama bir devrim etkisi yaratır. Aynı akım içerisindeki Claude Simon biçimsel arayışları ileri noktalara taşır. Simon'un anlatımda zaman ve mekân silikleşirken, her şey gerçekçi dünyadan nesnel dünyaya evrilir. Yeni romanla birlikte "anti-kahraman" kavramı roman literatürüne girer.

"Yeni" için en hayati özellik, bir türün içinde kalarak çeşitlilik ve zenginlikler yaratmaktır. Aslında yenilik, katı kurallara sıkışıp kalmamış tüm yazarlar için yazdıkları metinde doğal bir olgu olarak gerçekleşir. İki yazar aynı konu aynı türde de yazsa yazının başına oturduklarında ortaya bir farklılığın çıkması kaçınılmazdır. Bu

anlamda her yazar, yazının kendi gereklerine uyarken bir şekilde yenilik de yaratmış olur. Yazma ânında, farklılık, yenilik bir şekilde metne yansır. Jale Parla "bir romancı, daha romana başladığı anda roman türünü değiştiriyor demektir," der ve ekler: "Hiçbir edebiyat metni, türün kurallarına tam uyumla yazılmış değildir ya da türünün ideal örneğini oluşturmaz. (...) Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebî yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler. Türü aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlar."[3] Todorov, "Her yapıt olasılıklar bütününü dönüşüme uğratır; her yeni örnek türü değiştirir," derken tam da bunu kasteder. Ama bizim burada bir kavram olarak tartıştığımız "yeni", kaçınılmaz bu olgunun bir adım ilerisidir.

Edebiyatımızda deneysel yazı dendiğinde iki öykücü öne çıkar: Sevim Burak ve Bilge Karasu. Her iki yazar da öykü ekseninde deneysel arayışlar içerisinde olmuş, yeni bir yapı, dil, ses peşinde koşmuşlardır. Klişelere, tekrarlara, ezberlere ve kalıplara başkaldırmış, yenilikçi, deneyci bir sanatsal tutumu benimsemişlerdir.

Yazdıklarına, "delice şeyler", "sihir", "metin", "iş" olarak bakan Sevim Burak, yazılarında "özel bir dil arayışı" içinde olduğunu sürekli vurgular. Öyküleri tümüyle kapalı, örtük, hatta zaman zaman da "şahsi"dir. Bu yüzden de öykü dünyasının deşifresi zordur. Mektuplarında bu zorluğun farkında olduğunu belirtir: "(Bir Gece Yemeği Öyküsü) müthiş kazık bir öykü, dilbilimciler çözebilirler... Herkesin anlayabileceği bir öykü değil... Sanki iç içe iki roman gibi. Ben sana o öykünün şifresini veririm: merak etme çözebilirsin... Yani özel bir dili var."[4] Bir başka mektubunda da benzer görüşleri tekrarlar: "Kitabımın Foto Febüs ve Bir Gece Yemeği'nin okuma şeklini yazıp gönderirim aksi hâlde bilmece çözer gibi. Üstelik ikisinde de üsluplar aynı-aynı değil-ayrı. O bakımdan kıymetli vaktini geçirme, ben bir daha ki sefere yollarım. İsteyerek değil, fakat zor bir çalışma oldu. Kimsenin de kolay kolay doğru yorumlayacağını sanmıyorum ve de beklemiyorum. Yalnız sana şu kadar ipucu vereyim ki, iki ayrı şeyi bir arada yazdım. Bunu açıklamak bile kafi de-

ğil."[5] Zaten o da anlaşılır olma peşinde değildir. O ortaya çıkan şeyin ncye bcnzediğiyle değil, "yazı"nın kendini yansıtıp yansıtmadığıyla ilgilidir. Çok okunmayı bir zaaf olarak kabul eden Burak, "halka inmiş yazar" sözünü bir yazarı eleştirmek için kullanır. Seçtiği edebiyat anlayışıyla edebiyat dünyasının yerleşik anlayışlarını, iktidar düzenini reddeder. Sembolleri, şekilleri öykülerine yerleştirirken bunların kendisinin özel yazı biçimi olduğunu belirtir.

Oğluna yazdığı mektupta, "Her şey bizden önce yapılmış ve her şey yaşanmış, ona yeni bir biçim vermek kalıyor." diyen Burak, anlatacağı olayları sıraladıktan sonra "bütün bunlar benim bulduğum teknik üslupla hallolacak" yargısını belirtir. Bu da beraberinde deneysel metinleri getirir. Deneysel arayışlarını bir başka mektubunda şöyle belirtir: "Tam bir deli çalışmasını andıracak şekilde olacak. Buradakiler homurdanıyor, 'bu ne biçim edebiyat' diye ama işte, ben onlara kabul ettirinceye kadar çalışacağım. Toplumsal öykülere, başı, sonu, ortası olan ezber gibi okunacak ya da ille de Türkiye'nin bir gerçeğini ortaya çıkartacak idealist öyküler geçerli. Ben böylesini yazamam."[6]

Sevim Burak'ın yazdıklarını bir türle sınırlandırmak/tanımlamak zordur. "Everest My Lord"un girişinde "Roman 3 Perde" demesi, onun yazınsal türlere olan başkaldırısına işaret eder. Kitapta hikâye, resim, oyun, senaryo birbirine karışmıştır. O kimi zaman yazdıklarının öykü-hikâye olup olmadığından bile emin değildir. Daha doğrusu bunu önemsemez. Onun "Ben hikâye mi diyelim, roman mı diyelim, anekdot mu diyelim her neyse, yazdığım (yahut da yaptığım işler)..." sözleri bunu açıkça ortaya koyar. Bunların öykü olarak adlandırılmamasına aldırmaz bile. Hatta Doğan Hızlan'ın "bunlar öykü değil metin" demesi çok hoşuna gider. Çünkü karıştırdığı sözlükler, metin için "yorumlanamaz", "değiştirilemez", "bir şeyin aslı", "sağlam", "dayanıklı" demektedir. Burak, sözlükteki bu anlamları sever.

Sevim Burak öykülerinde, anlamı, söz sağanağından ve alışılmış anlatı kalıplarından çıkarıp minyatürleştirmeye, hatta şifrelemeye çalışır. Dili bir "anlam aktarıcı" olarak görmez. Onun kâğıda ifade edilmiş/yazılmış formundan görüntüsel/resimsel bir başka şey çıkarmayı hedefler. O, öykülerinde tümüyle dilin "görüntü" gü-

cüne yaslanmaya çalışır. Bu elbette "sözün" anlamını yitirdiğine ilişkin bir göndermedir. Bu yüzden anlatmak değil, sadece "göstermek" ister.

Burak *Yanık Saraylar*'la başladığı deneysel arayışlarını *Afrika Dansı*'nda en uç noktaya götürür. Kitabın ilk öyküsü "Afrika Dansı" parlak bir deneysel metindir. Epikriz kâğıdından röntgen/tahlil sonuçlarına kadar pek çok şeye öyküde yer verir. "Bir Gece Yemeği"nde iç içe iki öykü anlatılır. Farklılaştırma puntolarla yapılır. "Foto Febüs"te yine farklı hikâyeyi bir öyküde bütünleştirmeyi dener. "On Altıncı Vay" öyküsünün ortasına bir can simidi, ilerleyen sayfalara "Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır" afişini yerleştirir. Öykülerde kelimeler sağda solda uçuşur, yukarı doğru tırmanır aşağı doğru iner, çerçeve içinde yer alır. Kısaca öykülerde hem görsel hem de anlatım açısından sürekli arayışlar sergilenir.

Sevim Burak, Bilge Karasu'yu kendine yakın bulur. "Yıllardır, hiç bırakmadan yazı yazan BİLGE KARASU diye bir öykücü var.. Bir Gece Yemeği ve Foto Febüs'de aynı yöntemi kullanmışız. Farklı olarak: Şöyle ki: aynı anda iki şeyi anlatmak için satır atlıyor. Ben iki şeyi iki ayrı şeyi birlikte içiçe anlatabiliyorum. Teknik olarak da, içerik olarak da çok daha ustayım. (...) Çok yazık, o kadar uzun boylu bir dil çalışması içine girmiş, nerdeyse benim vardığım sonuca erişmiş. Tabii sonuç olarak. Ama, okunması çok güç, zor, (...) bir yazar."[7]

Sevim Burak'ın belirttiği gibi öykücülüğümüzde deneysel metinlere imza atan diğer bir isim de Bilge Karasu'dur. Bilge Karasu'da öykü, bir hikâye anlatmak değil, bir tasarım, giderek bir "iş"tir. Onda yazı, yazınsal türlerin sınırı, kuralı, engeline takılmadan özgürce kurallarını kendisinin koyduğu bir deneyselliğe açılır.

Bilge Karasu yazınsal türleri, biçimleri reddeden yazınsal bir anlayışı benimsemiştir. Öyle ki son dönemlerde, yazdıklarına "metin" diyerek türlerden uzak durduğunu açık etmiştir. Daha sonra "metinler"in bir tür olmaya doğru gittiğini görünce de bu metinlere kitaplaşma aşamasında farklı isimler ("göz yazıları") vermeyi tasarlamıştır. Aslında onun bu yaklaşımı, yazarken kendini özgür his-

setme duygusuyla ilgilidir. Bu yüzden, bir türle adlandıramayacağımız; oyuna, denemeye, incelemeye, felsefi metne, masala, resim yazılarına yaklaşan yazılar yazmıştır. Hatta bütün bunlar onda iç içe geçmiştir, diyebiliriz. Bir resim incelemesi olarak başlayan yazı, giderek kusursuz bir tahkiyeyle öykünün dünyasına, son bölümde de denemeye evrilebilir.

Karasu'nun bu tutumunun arkasında yatan neden, kuşkusuz "yenilikçi" yaklaşımıdır. Yeniyi, "alışılageldiklerimizin dışında" olarak tanımlayan Karasu, yenilikle zaman arasında ilişki kurar: "Sahici yenilikler bize yenilik olarak gözükmez, yadırgadığımız bir şey, sırasında katlanamadığımız bir şey olarak çıkar. Yani onun katlanabileceğimiz bir yenilik olması için, biraz eskimesi gerekir."[8] Bilge Karasu için edebiyat, bir arayış, yenilik ve yaşamı en diri, en taze sözcük ve biçimlerle yansıtma serüvenidir. Bu nedenle onun her kitabı farklı bir biçemin denendiği, parçalı, yap-boz bir mozaik görünümündedir. Kitapların her biri yeni çalışmalar için hem tamamlanmamışlık hem de fazlalıklar içerir. Bunlar büyük edebiyat arayışının o anki somutlaşmış görüntüleridir. Ama kitaplar hiçbir zaman nihai hâlde değildir. Kısaca elimizdeki her kitap, bütün değil, bir bütünün parçasıdır. Bu anlamda Karasu'nun "alışılagelmiş anlayışları, sınırları zorlama" amacı, sadece başka yapıtlar için değil, kendi yapıtları için de geçerlidir. Yazarı olduğu gerçeğini reddetmeden onu aşma isteği...

Kısmet Büfesi, deneysel öykücülüğümüzün en ileri noktalarından biridir. Karasu, *Kısmet Büfesi*'nin girişinde bu yazıların herhangi bir türe girmediklerini belirtir. Bu nedenle daha önce "metin" adını verdiği bu yazıları, daha sonra "metinler"in bir tür oluşturmaya doğru gittiğini gördüğü için metin demekten de vazgeçer. Yazılar, tümüyle yazı ve resim ilişkisi üzerinedir. Karasu, görüntünün dilini yazının diline aktarmayı dener. Kimi yerlerde de Füsun Akatlı'nın yerinde tespitiyle "yazıyla resim yapmayı" dener. Kimi kurmaca kimi gerçek resimlerden, fotoğraflardan yola çıkarak sözcüklerin diliyle yeni bir resim oluşturur. "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de, biri camın hemen önünde, diğeri geride oturan iki kadını gösteren, çizilmemiş, belki de hiç çi-

zilmeyecek bir resme, çizilmiş gibi bakan anlatıcı, bu kadınlara dünyalar kurar, hayatlarına bakar, neyi beklediklerini sorgular. Bekledikleri bellidir: Ölüm. "Düş Balıkçıları: Kudabat 1955"te yine bir bilinmezlik içerisinde, düş ile gerçek arasında bir yere tırmanma, inme serüveni anlatılır. Bu gizemli yolculukta çevre kavranamaz, nereye gidildiği, ne arandığı meçhuldür. "Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)" ve "Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni" edebiyatımızın en ilginç deneysel metinlerindendir.

Deneysellik biriciktir ve metin ile yazar ilişkisini belgeler. Bu anlamıyla "şahsi ve muhteremdir." Çoğaltılması, yaygınlaştırılması neredeyse imkânsızdır. Bulunduğu, durduğu yeri, zamanı, mekânı tanımlar. Girilmesi gereken bir kapı değil, yeni kapılara zemin hazırlayan şahsi bir örnektir. Bütün bunlara bizzat yazarları bile dönüp bakmaz. Bu anlamda zaten kendisi deneme olan bir ara türün, arayışın poetik yapısı oluşturulamaz. Deneysel kendi takipçilerini daha baştan bertaraf eder. Zaten takipçileri olsaydı o vakit deneysel olma özelliliğini yitirirdi. Deneysel, takipçilerine ancak yazının imkân ve sınırlarıyla ilgili bir ufuk verir.

---

1 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yay., 3. Baskı 2004.
2 Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Yay., 1. Basım Ocak 2004, s. 15.
3 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., 5. Baskı 2003, s. 29.
4 Sevim Burak, *Mach 1'den Mektuplar*, Logos Yay., 1. Basım 1990, s. 193.
5 Sevim Burak, *A.g.e.*, s. 223.
6 Sevim Burak, *A.g.e.*, s. 258.
7 Sevim Burak, *A.g.e.*, s. 245.
8 *Bilge Karasu Aramızda*, Hazırlayanlar: Füsun Akatlı-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yay., 1. Baskı 1997, s. 12.

ÖYKÜDE BİLİNÇDIŞI: RÜYALARIN DİLİ

Uyku hâlinin ürettiği olağanüstü yaratıcı bir imkân olan rüya; imgeler, görüntüler ve duygularla örülmüş bir yapı arz eder. Uyanıklığın bildik düzeninden, kurgusundan ve tutarlılığından yoksun olan rüya; dikkatsiz, usdışı, unutkan ve cüretkârdır. Bu nedenle, atlamalar, sıçramalar ve akıl almaz geçişlerle kimi zaman gerçeküstü bir çerçeve çizerken kimi zaman da saatlerce süren diyaloglardan oluşan bir oyun izlenimi verir. Rüyalarda, bütünlükten yoksun, parçalı, imajlar/görüntüler, sembolik hikâyelerden oluşan bir anlatım söz konusudur. Orada imkânsız bir şey yoktur. Kısa bir süre içinde, bütün bir hayat yaşanır, çocukluktan ihtiyarlığa, oradan gençliğe dönülür. Zaman ve mekân sınırı aşılır, gelmiş ve geçmiş iç içe geçer. Bir görüntüde, bütün bir hayat insanın gözünün önünden geçebilir. Rüya dilinde her şey çarpılmaya, şaşkınlığa ve hayrete odaklanır. Hem gerçekle bağlantısı vardır hem de uyanık hâlin gerçeği değildir. Hep bir olağanüstülük, gerçeküstülük vardır. İnsan inanılmaz şeyler yaşar, görür, ama inanır. Haz alır, korkar ama yine izler. Arzular, hayal kırıklıkları ve fantastik durumlar rüyada bir araya toplanır.

Gerçek; rüyada, uyanıkken görüldüğü, tanımlandığı şekliyle ortaya çıkmaz; başka bir şekle, dekora bürünmüş, değişmiştir. Çoğunlukla temsil gücünü kaybetmiştir ama önemsiz de olsa gerçeklikle bağlantısını sürdürmektedir. Rüyada tüm olup bitenler, bilinçdışının bize oynadığı bir oyuna, bir karnavala dönüşmüştür. İnsanın görürken/yaşarken gerçek olarak algıladığı, uyandıktan sonra düşmüş diyerek küçümsediği rüya, aslında insanda, kimi zaman uyanık yaşanmışlıklardan daha gerçekçi bir etki bırakır. Yapılan pek

çok araştırmayla rüyaların, rastgele, anlamsız ve başıboş olmadıkları, ister açıklanabilsin ister açıklanamasın bir anlam ve temsil gücüne sahip oldukları tespit edilmiştir. Rüyanın bir yanılsama olup olmadığı, gerçekliği temsil edip etmediği yüzyıllardır tartışılmaktadır. Yapılan araştırmalar, rüya yaşantımızdaki olaylar, görüntüler karşısında hissettiğimiz zevk, korku ve acının şiddetinin, aynı olayı uyanık yaşamımızda gördüklerimizle bire bir olduğunu ortaya koymuştur. Bu nedenle rüyanın ortaya koyduğu gerçekliği tümüyle görünezlikten gelmek anlamsızdır. Ne var ki rüyanın yapısı, işleyişi uyanık hâlin gerçekliğine uymaz.

Teoloji, antropoloji, psikoloji, nöroloji disiplinleri tarihsel süreç içerisinde rüyayı anlamaya, anlatmaya, işlevlerini açıklamaya çalışmışlar, araştırmalar her dönemde belli bir mesafe almasına karşın, gizemi tam anlamıyla çözülememiştir. İnsanlar genel olarak rüyadan, geçmişe ilişkin bir yorum, geleceğe ilişkin yol gösterici bir işaret beklentisi içinde olmuşlardır. Böylece mevcut maddi bilgi donanımlarıyla ulaşamayacakları bilgilere, bir başka âlemin imkânlarını kullanarak ulaşmayı amaçlamışlardır. Bilincin sınırlarını aştığı ve "oraya" müdahale olanağı olmadığı için, hakikatle daha sıkı bir ilişkisinin varlığı kabul edilmiştir. Bu anlamda rüya, iki farklı dünya arasında geçiş olarak değerlendirilmiştir.

Rüya dili, gündelik dile denk düşmediği için rüyanın sürekli yoruma, şifresinin çözülmesine ihtiyaç duyulmuştur. İşte burada önce "kayıt", sonra da "yorum" sorunu ortaya çıkmıştır. Gördüğümüz rüya (uyku hâlinin dili/görüntüsü), eksiksiz olarak uyanık hâlin/bilinçli hâlin diline nasıl aktarılacaktır? Bir başka deyişle rüyalar nasıl "kaydedilecektir." Sabah uyandığımızda belleğimizin aktardıkları, gerçekten de gördüğümüz rüyayı tam olarak yansıtmakta mıdır? Bir başka deyişle rüyaların "tıpkı kayıt"ları olanaklı mıdır? Sansürleme, eksiltme, hatırlayamama bir yana, oluş ânında değil de uyandıktan sonra anlatıldığı için, olaylar yaşanırkenki ruh hâlleri, yaşanan duygu değişimleri, çarpılmalar, irkilmeler gündelik dile, uyanık hâlin diline hakkıyla aktarılamaz. Buradan (uyanıkken) rüya hâline (uyku hâli) bakıldığından, bellek insanı sürekli yanıltır, atlar, tam anımsa-

yamaz. Ayrıca önemli olan ile önemsiz olanı bugünün, uyanık hâlin bakışıyla yorumlar. Rüya gerçeğinden değil, bugünün somut gerçeğinden geçmişe bakılır. Bu anlamda bellek de kendi formatından (uyanık hâlin gerçeği) bu olayı süzer. Dolayısıyla rüya anlatıları, şöyle ya da böyle bir yoruma dönüşür ve orijini tam olarak yansıtamaz. Çünkü anlatılanlar, rüyanın "kendisi" değil, hikâyesidir, yorumudur, versiyonudur. Bellek belki de onu inandırıcı kılmaya çalışmaktadır.

İkinci sorun ise "yorum"dur. Rüyalar, sembol ve imajlarla örüldüğü için yoruma muhtaçtır. Başka bir deyişle gerçek, simgeseldir ve üstü örtülmüştür. Dili günümüz gerçekliğinin dili değildir. Bu nedenle de tek anlamı yoktur. Tarihsel süreç içerisinde rüya yorumları uçsuz bucaksız bir alanı kaplar. Pek çok kültürde rüyalar, içinde gündelik hayata/gerçekliğe ilişkin iletiler taşıdığına inanılır, bilgi kaynağıdır ve dönüştürücü, yol gösterici bir işleve sahiptir. Rüyada gösterilenler, gerçekleşen olaylar, bir anlamda gelecekte olacak olanlara işaret eder. Önemli olan o gizleri, işaretleri çözebilmektir. Ama her durumda, rüyanın neye işaret ettiği merak edilir. Bu da ancak "yorum"la olanaklıdır. Rüyada bazen pek çok anlamsız sembol bir görüntü eşliğinde bizi şaşkına çevirir. Bütün bunlar nasıl bir araya gelmiştir ve ne ifade etmektedir? İşte bu imge/görüntü parçacıklarını birleştirip bir anlam üretme girişimi, rüya yorumları meselesini ortaya çıkarmaktadır. Rüya tartışmaları da tam burada yoğunlaşır.

Hayatı, uyku ve uyanıklık olarak birbirinden ayıran toplumlarla bunu bir bütün olarak algılayan toplumlarda rüya farklı algılanmıştır. Budist inançta, Hıristiyanlık'ta, Mezopotamya uygarlığında, İslam'da rüya farklı anlayışla değerlendirilmiştir. Özellikle İslami anlayışta rüyalar, şeytani ve ilahî rüyalar olarak ayrıştırılmış, geleceğe ilişkin yol gösterici bir işaret olarak değerlendirilmiştir. İslam uygarlığı rüya ve uyanık yaşamı birbirinden ayırmaz. Bütün tasavvuf metinleri, *Binbir Gece Masalları* ve diğer Şark/İslam kaynakları rüyayla iç içedir. Kur'an ve hadislerde rüyaya sayısız gönderme vardır. Yûsuf Suresi, tümüyle rüya merkezlidir. "Düşler ki unsur unsur geçmişle yorumlanır, ama bütünüyle geleceğe işarettir. Sentez, gelecek zamana aittir. Kompozisyon, gelecekten yansıyan

bir gerçeğin görüntüsüdür." diyen Sezai Karakoç, Yûsuf Suresini yorumlarken; "Düş içinde düş, düş içinde düş vardır bu sûrede. Ama, bütün sonraki düşler, ilk düşün saçılan tohumlarından ve set set düş dünyasına yükselen düşsü bir hayat öyküsünden kutluluklarını devşiriyorlar. Hayat, düşü kutsuyor. Düş, hayatı kutsuyor." sözleriyle İslam'ın da rüyaya bakışını özetler.[1] Bu anlamda rüya, Şark insanının hayatında geniş bir yer tutar.

Son yüzyılın rüya tartışmaları Sigmund Freud ile Carl Jung'un görüşleri etrafında şekillenmiştir. Freud'un özellikle "bilinçdışı"na getirdiği yorumlar bu alanda çığır açmıştır. Bilinçdışı, Freud'dan önce de biliniyordu kuşkusuz ama Freud, bilinçdışı ile bilinç arasındaki ilişkileri irdeleyip bilinçdışının işleyişini ortaya koyarak fonksiyonlarını örneklemiştir. Freud bu çalışmalarında, kişinin bilinçli iradesinden bağımsız bir işleyişi olan bilinçdışı ile bilinçli kısmının farklılığını ortaya koymuştur. Carl Jung ise genel anlamda Freud'un rüya yorumlarına katılmakla birlikte, her şeyi cinselliğe bağlayan görüşleri başta olmak üzere kimi görüşlerini eleştirir. Jung'a göre, düşlerin cinsel dilini her zaman somut bir anlama bağlamak yanlıştır. Jung annelik dürtüsünün cinsellik olarak algılanmasına karşı çıkar. Ona göre; düş, bilinçli düşünceye ters düşer, yaşam olaylarının mantıksal bir uzantısı değildir.

Rüyanın pek çok edebiyatçı, ressam, müzisyen için yaratıcı bir imkân/potansiyel olduğu bilinir. F. W. Hildebrandt'a göre, "rüyalarda muhteşem bir şiir, ustaca bir alegori, eşsiz bir mizah ve ender bulunur bir ironi yatar." Rüyadan gelen, rüyada yazılmış, rüyada çizilmiş rüya resimler, rüya şiirler, rüya besteler vardır. Sanatçılar sadece somut gerçeklikle yetinmez eşyada görünmeyeni görme, akıl ve mantığı aşıp düşsel keşiflerle gerçeğin bin bir yüzünü ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Çünkü sanat, sadece somut gerçekliği taklit etme değil, yeni bir gerçeklik yaratma eylemidir. Bu anlamda düşler, doğaüstü olaylar, sanatçılar için her zaman esin kaynağı olmuştur. Rüya, sadece bir estetik yaratı kaynağı değil, bizzat estetik form olarak da değerlendirilmiştir. Kaynaklarının belirsizliği, müphem ve gizeme açık biçemi, ele avuca gelmez uçsuz bucaksız

hareket kabiliyeti, bir hikâye anlatan/gösteren yapısıyla kimi zaman rüyanın bizzat kendisi bir sanat formu olarak kullanılmıştır.

Yaratıcı düşünceyle rüya arasında bağlantı kuranların temel argümanları, rüyanın yaratılışıyla sanatın yaratılışı arasındaki benzerlik olmuştur. Denetimsiz, baskısız düşünceler, tıpkı yaratıcı sanatta olduğu gibi rüyada da gerçekleşir. Rüya ile gündüz düşleri ayrımında, uyanıkken görülen düşlerle sanatsal yaratı arasında daha güçlü bir ilişkinin olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Öyle ki gece rüyalarının edebî yaratıcı çalışmalara, gündüz düşlerininse bilimsel ve akademik çalışmalara uygun bir ortam yarattığı ifade edilmiştir. Diğer yandan nevrozla, sanatçıdaki yaratıcı düşünce arasındaki ilişkinin güçlü olduğu düşünülür. Rüyalarla delilik arasında kurulan benzerliğin geçmişi oldukça eskidir. Bu nedenle "delilik uyanıkken görülen rüya" yargısı yaygınlık kazanmıştır. Depresyon, akıl hastalıkları, nevroz gibi normal dışı hâllerin sanatsal yaratıcılıktaki uyarıcı ve inşa gücünü artık kimse inkâr etmiyor. Gerçeklikten kopuk, başka bir ruh hâlinin dilini, anlayış ve kavrayışını sergileyen bu normal dışı hâllerin ürettiği metinlerle büyük yapıtların dili arasında bir benzerlik tespiti yapılıyor.

Ama pek çok sanatçı uyku hâlinin diline, formatına (rüya) ulaşmak ister. Bu da hayal gücü değil, denetimsiz bilinç oyunlarıdır. Rüyada, rüya gören seyircidir. Olup bitenin peşinden gider. Pek çok sanatsal yaratı da denetimsiz bir ruh boşalımıdır. Çağrışım ve ilhama bağlıdır ve eser yazdırılır ya da yaptırılır. Rüyanın imgeleri kişiseldir ama sanatsal yaratıya dönüştüğünde toplumsallaşır. Rüya imgeleri görüntüseldir ancak duygulara ve sözcüklere dökülerek ifade edilebilir. Rüya da sanatsal yaratı gibi özgür yaratı süreci izler. Dış dünyanın gerçeklerine, baskılarına kapalıdır ve içsel bir derinlikle kendi gerçekliğini oluşturur. İkisi de aklın denetiminin dışına çıkmıştır. İkisi de gündelik hayatın dilini kullanmaz. Çoğunlukla imge, simge diline yaslanırlar. Rüya, görenin bir yansımasıdır; sanat da üretenin bir yansımasıdır. Sonuçta rüya gerçek olmadığı hâlde, rüya görende bir gerçek etkisi yaratabilmektedir. Aynı şekilde sanat eserinin de amacı budur: Gerçeğin bire bir temsili olmadığı, hatta çoğu kez bir hayal ürünü olduğu hâlde, okurda bir

gerçeklik etkisine talip olur. Rüyada da özgürce yaratılan bir imge, özgürce akış vardır.

Düz mantığın, akılcılığın baş tacı edildiği, çiğ gerçekliğin sürekli yüceltildiği dönemlerde kimi yazarlar, artık insanlığın ihmal etmeye başladığı "öteki yaşamımıza", düşler âlemine açılarak bazı gerçeklerin yakalanabileceğini ileri sürmüşlerdir. Kuşkusuz bu tavır, ussalcıların her şeyi matematiksel ifade tarzlarına da bir itiraz anlamı taşıyordu. Bunların başında gerçeküstücüler gelir. Gerçeküstücülerin öncülerinden André Breton; "Rüyaların içeriğini eksiksiz şekilde kaydetmeyi başardığımızda büyük sır çözülecektir." der. Gerçeküstücüler, hayal gücünü yeniden keşfedip özellikle rüyayı sanatsal esin kaynağı yapmayı arzulamışlardır. Gerçeküstücülere göre sanatçılar, pozitivizmden, kuru akılcılıktan kendilerini kurtarıp bilinçaltını, hayal gücünü devreye sokmalı, yaratıcı süreç tümüyle çağrışımın, düşün emrine verilmeliydi. Akılcı olmayan, tamamen tesadüflere dayalı, bilinçaltı oyunlarından, rüyalardan, sanrılardan, mitlerden, sihirden, olağanüstü olaylardan yola çıkılarak yepyeni bir sanatsal alan inşa edilebilir, böylece etrafımızda sürekli gördüğümüz nesnelere gizem kazandırılabilirdi. Sigmund Freud ise, en büyük yol göstericileriydi. Böylece Freud'un bilimsel bulguları sanatın diline evrilecekti.

Rüya-sanat ilişkisi kuşkusuz en yoğun şekilde gerçeküstü akım tarafından geliştirilmiş olmakla birlikte, tarihsel süreç içerisinde rüya, pek çok sanatçı, yazar, şair tarafından hep verimli bir sanatsal imkân olarak görülmüştür. Coleridge, Novalis, Gérard de Nerval, Hoffmann, Graham Grene, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez rüya ve sanat arasında bağlantı kurmuşlardır. Coleridge, neredeyse bütün edebiyatını rüyalara yaslarken, kimi şiirlerinin rüyada verildiğini ve kendisine düşeninse sadece sabah kaleme almak olduğunu belirtmiştir. Novalis de bir rüya teorisi oluşturan yazarlardandır: "Novalis, uyku sırasında algılanan, dünyevi olmayan, uçucu zuhurların yarattığı esrimeye çok düşkündür: 'Düşler bize, ruhumuzun bir nesneye nasıl kolayca giriverdiğini, o nesneye dönüştüğünü tuhaf bir şekilde ifşa eder.' Düşler der, bazı radikal belirsizlik ve değişim

anları sunarak okuyucunun eminliğini zayıflatır. Yazarların ve ressamların görevi, 'düşlere benzeyen, mantıksal bir şekilde düzenlenmiş değil de, düşlerdekine benzer çağrışımlara dayalı masallar' yaratmaktır."[2] Charles Baudelaire'e göre, "hakiki, gerçek düşlerde bulunur." Poe, *Eureka*'yı, "bu kitabı, düşlerin tek gerçeklik olduğuna inananlara" adıyorum derken, Franz Kafka'ya göre, "Düş, gerçeğin örtüsünü kaldırır" ve "asıl gerçek, gerçekdışıdır." Bu bağlamda Franz Kafka, öykülerinde düşsel, simgesel, alegorik anlatımı tercih eder. Mitlerden beslenir, düşlerden, felsefi söylencelerden… Rüya anlatıları da Kafka'nın önemli kaynaklarından biri olmuştur. En ilginç öykülerinden biri olan *Dönüşüm*, bir rüyayı değil, rüya sonrası hamam böceğine dönüşen ticaret evinin gezici memurunu anlatır: "Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir rüyadan uyanınca, yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu. Arka üstü yatmıştı. Sırtı demir bir levha gibi kaskatıydı. Başını şöyle bir kaldırınca karnını gördü: Aman o ne kocaman kümbetti o."

Rüya, resmin, hareketin, sesin ve ışığın gücüne, imkânlarına, edebiyat ise kelimelerin gücüne ve çağrışımlarına dayanır. Ve elbette görüntünün diliyle metnin dili farklıdır. Rüya anlatımı, biraz da görüntünün dilini sözcüklerin diline çevirmek gibidir. Çünkü seslerin, görüntülerin, duyguların sözcüklerle ifade edilmeleri gerekir. Bu anlamda rüya dilini kullanmak isteyen öykücüler, alegoriye (görüntüsel olduğu için) başvururlar. Rüya anlatım betimlemeye ve görüntüye yaslandığından kamera-göz, rüya dili için en uygun biçimdir. Rüyanın aktarılması için de arka arkaya görüntüler çizilecek, fotoğraflar verilecek, sembolik bir anlatım kullanılacaktır.

Öykücüler, rüya tekniğinden yararlanıp öyküyü bir rüya formatına dönüştürürken, fantastik, akıldışı ve simgesel anlatıma başvururlar. Rüya bazen sadece bir duygu yaratmak, okurları bir masal, düş atmosferine sokmak için de kullanılır. Pek çok benzetmede de rüya çağrışımına başvurulur.

Öykü tarihine baktığımızda, hastalıklı hâllerin anlatımına, rüyaların geniş olanaklar sunduğunu görürüz. Düş ile gerçek arasında gidip gelen kahramanlar, bu iki dünya arasındaki ayrımı net bir şe-

kilde yapamadıkları için hastalıklı hâllere sürüklenirler. Bunun en iyi örneği Gérard de Nerval'in "Rüya ve Yaşam (Aurélia)" adlı öyküsüdür. Tümüyle rüya anlatıma yaslanan bu öykünün gerçeküstücülere ilham verdiği bilinir. Öyküde; hastalıklı, platonik bir aşkın sürüklediği psikolojik açmazlar, rüya formatının güzelliğiyle benzersiz bir uyumla anlatılır. Nerval, rüya tekniğinden yararlanarak öyküyü bir rüya formatına dönüştürürken, fantastik, akıldışı ve simgesel anlatıma yaslayarak gerilimli ruh hâlini etkili bir şekilde ortaya serer. Sembolik görüntüler, ruhsal karmaşa, imgeler ve gizem… Anlatıcı, "Rüya ikinci yaşamdır." diye girer öyküye: "Zihnimin gizemlerinde geçmiş uzun bir sayrılığın izlenimlerini aktarmaya çalışacağım. Bilmem niçin sayrılık sözcüğünü kullandım, aslında hayalleri, rüyaları yaşadığım o ânlar kendimi en iyi duyumsadığım ânlardı. Bazen gücümün ve etkinliğimin bir kat daha arttığına inanırdım, her şeyi biliyor, anlıyormuşum gibi gelirdi bana; sonsuz zevkler, sonsuz mutluluklar taşırdı düşler. Akıl denen şeyin üstü örtüldüğünde, onları yitirdik diye hayıflanmak gerekir mi?..."

Bilinçdışı yaşama insanlar hastalık, akıl bozukluğu derken, anlatıcı için bütün bunlar, mantıksal olaylar dizisidir. Öykü boyunca bilinçdışı yaşama zaman zaman rüya eşlik eder. Anlatıcın gördüğü rüyalar onun gelecekteki yaşamına yol göstermektedir. Uyku ile uyanıklık arası görülen düşler ve gece rüyalarıyla öykü kurgulanır. Rüya önemlidir, zira yüz eylem yılı bir dakikalık rüyaya sığmaktadır. Anlatıcı, en bunalımlı ânında "rüyaya yatıp" aşk imgesini yakalamak ister. Ama sonunda rüyalar da ona tüm kapılarını kapatır, iki dünya arasında gidip gelen anlatıcı çıldırmanın eşiğine gelir. Anlar ki korkulu bir gizeme sızmak istediği için lanetlenmiştir. Öyküde, atlamalar, sıçramalar ve akıl almaz geçişlerle gerçeküstü bir çerçeve çizilirken soyutlama ve simgesel anlatım tümüyle rüya tekniğinden/formatından beslenir. Bu öykünün etkisi günümüze kadar sürecek, pek çok öykücü için yol açıcı bir işlev görecektir.

Tümüyle masallardan, efsanelerden, mitlerden beslenen Borges'in öykülerinde rüya düşüncesi geniş yer tutar. Pek çok öyküsü rüya dilinin fantastikle bütünleşen atmosferinde yer alır. Öykü kişileri için, rü-

ya bir yol gösterici, bir rehberdir. Borges, kimi metinlerinde neredeyse olduğu gibi rüyalarını yazdığını belirtir. Sadece inandırıcı hâle getirmek için birkaç ayrıntıyı değiştirmiştir. Kâbusu yazmanın zor olduğunu, çünkü onun gücünün kelimelerden değil, görüntülerden kaynaklandığını söyler. Aslolan duygulara karşılık gelecek doğru görüntüleri bulabilmektir. Rüyalardaki görüntüleri yazarken bu hissi yakalayabilmek önemlidir. Poe bunları başarıyla gerçekleştirir. Bu nedenle Borges'e göre yazmadan önce rüyaları çözümlemek gerekir. Çünkü hikâye güçlerini görüntüden değil kelimelerden almalıdır.

Julio Cortázar da öykülerinde rüyadan beslenen yazarlardandır. Öykülerinin yazılış serüvenini şöyle açıklar: "Böyle gelir fikirler. Sonra rüyalar başlar. Bu fikir oluşumu aşamasında rüyalarım yazacağım öyküde neler olacağına dair ipuçlarıyla, imalarla doludur. Hatta bazen bütün bir öyküyü görürüm rüyamda. İlk ve en sevilen öykülerimden biri olan 'House Taken Over' aslında gördüğüm bir kâbustur. Hemen uyandım, o kâbusu yazdım. Ama rüyalarımda gördüklerim çoğunlukla bölük pörçük ipuçlarıdır. Yani, bilinçaltımda öykü işlenmektedir; ben rüya görürken, zihnime yazılır o öykü. İşte her yerinden başlayabilirim dememin nedeni o anda öykünün başını, sonunu henüz kestirememiş olmamdır."[3]

Türk öykücülüğünde Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Feyyaz Kayacan, Sevim Burak, Hulki Aktunç, Nursel Duruel, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Cemil Kavukçu, Murat Gülsoy, Yücel Balku, Türker Armaner öykülerinde rüya dilini değerlendiren yazarlardır. Aslında rüya dili dendiğinde öykücülüğümüzde ilk anılacak yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Tanpınar'ın bütün bir sanat anlayışını "rüya estetiği" kavramı belirler. Rüyanın, masalın, korkunun hatta yalanın sanatı güzelleştiren unsurlar olduğunu düşünür ve öyküsünü bu öğelere yaslar. Kendi deyimiyle tam bir "hülya adamı" olan Tanpınar'da rüya, anlam alanı oldukça geniş bir kavramdır. Rüya kavramı üzerine çok düşünmüş, onu sanatının temel öğelerinden biri yapmıştır. İnsan muhayyilesinin en iyi tezahürlerinden biri olarak gördüğü rüya, ona göre başlı başına bir sanattır. Çünkü rüya "üst üste gelmiş binlerce

hayatı yeni bir terkiple sunar." Batı'daki rüya araştırmalarından derinden etkilenmiş olan Tanpınar, hem sanatçıların hem de bilim adamlarının ("rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü") rüya teorilerinden yola çıkarak kendine özgü bir "rüya estetiği" oluşturmaya çalışmıştır. O, rüyayı sanatı besleyen önemli bir tecrübe, form olarak görür.

Bu anlamda onun metinlerini "rüya öyküler" olarak niteleyebiliriz. Özellikle "Abdullah Efendinin Rüyaları", "Rüyalar", "Yaz Yağmuru", "Geçmiş Zaman Elbiseleri", "Âdem'le Havva"yı "rüya" odaklı öyküler olarak anmak mümkündür. Bu öykülerde hem Freud hem de rüya üzerine düşünen diğer bilim adamlarının derin izleri vardır. Rüyalar, kahramanlar için bazen hayata tutunma gerekçesi bazen de hastalıklı hâllerinin nedenidir. Ama anlatıcı/yazar için rüya, biçimsel bir seçiş, güzellik yaratma unsurudur. O, diğer öykülerinde tümüyle rüyadan söz etmese bile okurlarını bir masal, rüya atmosferine sokmak ister. Pek çok benzetmede de rüya çağrışımına başvurur.

Samet Ağaoğlu da Ahmet Hamdi Tanpınar gibi rüyayı, muhayyileyi öyküsünün merkezine yerleştirir. Onun kahramanları, bir baş dönmesi, bir düşme, bir uykuyla başka âlemlere geçer ve oradan dünyaya bakarlar. Onda rüya, tıpkı Tanpınar'da olduğu gibi imkânsızı yakalama arzusu, bulunduğu açmazdan kurtulma tutkusu, mistik bir sıçrama zeminidir. Maddi dünyaya başkaldırı, olup bitenlere bir başka âlemde nüfuz etme girişimidir. Rüya onun pek çok öyküsünde anlatıcıya bir yüzleşme zemini hazırlar.

Hulki Aktunç "İskele Dedikoduları" öyküsünü düşünde yazdığını belirtir. Öyküde, insanlar bir sabah baktıklarında "iskelenin yerinde yeller estiğini" görürler. Öykü, "Vapur" yazarına, yani Leyla Erbil'e ithaf edilir. Erbil'in "Vapur"u da benzer bir temayı işler. Fantastik, gerçeküstü temalarla yazılmış öykünün kahramanı bir vapurdur. Tümüyle simgesel bir anlatımla isyancı bir vapur anlatılır. Haksızlıklara başkaldıran vapur, halkı uyandırmaya çalışır. Halk bu olaya güler, eğlenir, vapurun bu isyanını algılayamaz, onun yanında yer almaz. Hulki Aktunç'un ifadelerine göre bu iki öykü de "rüya öyküleri"dir. Hulki Aktunç bunu şöyle açıklar: "İskele Dedikodula-

rı'nı düşümde gördüm ve yazdım, ertesi gün, düş yazısını harflere döktüm. Kime adayabilirdim başını alıp giden iskeleyi? 'Vapur' yazarına... diye adadım. Leyla Erbil'le konuşuyoruz. 'Düşte gördüm o öyküyü, sana adadım,' dedim. Kısa, keskin bir sessizlik oldu. Leyla Erbil, 'ben de 'Vapur'u düşte görmüştüm' dedi."[4]

Rüya, Nursel Duruel'in öykülerinde sıklıkla gündeme getirdiği temadır. "Yedinci" öyküsünde öyküde rüyanın kullanımı tartışılır. Öykünün yazılış süreci öyküleştirilirken rüya dilinin mümkün olup olmadığı gündeme getirilir. Bir iç ses rüyanın öyküleştirilemeyeceğini iddia etmektedir. Oysa anlatıcı için rüyalar önemlidir: "Yalvaracağıma, yırtar atarım, olur biter. Ama yırtarsam, o rüyaları kim yazacak? Bana kalırsa yüzde yüz benim diyebileceği tek şey rüyalardır. Herkes rüya görüyor, ne rüyalar... Ama ben sizin rüyanızı hiç görmedim. Kimseninkini görmedim. Siz de benimkini." İç ses rüyanın öyküleştirilmesine karşı çıkar: "Gerçeküstücüler tepe tepe kullandılar rüyayı. Edebiyat, rüyalardan bilinçaltından medet umamaz. (...) Dünyada büyük dönüşümler yaşanırken bunlarla mı uğraşacağız?" Anlatıcı bu sese itiraz eder: "Ama bir gecede en az on milyar rüya görülüyor dünyada."

Yazarlar için, imkânsızı yakalama, mistik bir sıçrama zemini, maddi dünyaya başkaldırı ortamı yaratan rüya; fantastik, gerçeküstü dünyalara ulaşmak için hâlâ önemli bir imkân olma özelliğini korumaktadır. Bu anlamda yazarlar, eserlerinde, bazen bir hammadde olarak, bazen de sembolik anlatımın kusursuz bir biçimi olarak aşkları, ütopyaları, korkuları anlatmak için her dönemde rüyaların kapısını çalacaklardır.

---

1 Sezai Karakoç, *Ruhun Dirilişi*, Diriliş Yay., 4. Baskı 1979, s. 24.

2 Pierre Sorlin, *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yay., 1. Baskı 2004, s. 38.

3 Julio Cortázar, *Söyleşi*, Çeviren: Nermin Özdilkural, *Notos Öykü*, Sayı: 18, Ekim / Kasım 2009, ss. 101-107.

4 Hulki Aktunç, "Düşler de Bizi Görüyor", *Kitap-lık* 108, Eylül 2007, ss. 73-75.

ÖYKÜDE SESİN DÜŞÜŞÜ

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin ilk somut sonucu, ses-kulak üstünlüğünün bitip göz-görüntü üstünlüğünün başlaması olmuştur. Bu anlamda öykü, hikâye "anlatmaktan" "yazmaya" doğru evrilen tarihsel bir süreç izlemiştir. Bu da anlatmak ve yazmak disiplinlerinin gerekleri doğrultusunda öykünün içeriğinden biçimine derin bir değişime uğraması sonucunu doğurmuştur. Böylece yüzyıllar öncesinin hikâye anlatıcısıyla günümüz öykü yazarının hikâyeyi oluşturma biçimi, hikâyenin düşünce, oluşma, kurgulama süreci tümüyle farklılaşmıştır. Çünkü zihnimizde biriken anlamlar, düşünceler, duygular söz olup konuşulurken ya da kelime olup yazıya dökülürken bambaşka bir biçime dönüşürler. Bu değişimi, muhatap (dinleyici/okur), dilin kullanımı, söz ve yazı, mekân, zaman, kulak ve göz gibi temel kavramlar bağlamında inceleyebiliriz.

Öncelikle sözlü kültürde hikâye anlatıcısının muhatabı "dinleyici" iken yazılı kültürde öykü yazarının muhatabı "okur"dur. Dinleyen ve okur ayrımı ise beraberinde pek çok farklılığı da ortaya çıkarır. Sözlü kültürde hikâye, ancak anlatan ve dinleyen kişilerle gerçekleşebilen, toplu üretilen bir eylemdir. Burada hikâye anlatıcısı ve dinleyen karşı karşıyadır. Yazılı kültür ise bireysel bir işleyişe sahiptir. Hem yazar metni oluştururken hem de okur metni okurken yalnızdır. Hikâye anlatıcısı hikâyesini anlatır ve orada nokta konur, her şey tamamlanmıştır. Sözlü kültürde hikâye ânlık bir üretimdir; orada doğar, gelişir ve biter. Ancak yazılı kültür bir süreçtir ve okur bitmiş bir edimin izini sürmektedir. Yazar metnini

dilediğince geliştirir, çeşitlendirir, uzatır, kısaltır. Sözlü anlatımda, anlatan ve dinleyen tarafından duygular aynı anda, aynı mekânda, müştereken paylaşılır. Ortaya dağılan ses orada bulunan herkese aittir. Yazıda ise ses aradan çekilmiştir, bir mekân ortaklığı kalmamıştır, ne yazarla ne de okurla. Sözlü kültürde anlatıcı, anlattığı anda aynı duyguları, düşünceleri yaşarken, yazıda bu ilişki tümüyle kopuktur. Okurun okuma ânında, belki de yazar artık bu düşüncelerinden, duygularından vazgeçmiştir. Çünkü araya büyük bir zaman diliminin girmesi mümkündür.

Yazılı ve sözlü kültürde dilin kullanımı da farklıdır. Sözlü kültürde söz, yan etkilerle desteklenir. Çünkü konuşma dili sese dayanır ve el kol hareketleri, bakışlar, mimikler ve tonlamalar, anlatıcının amacına hizmet eder. Yazı ise bu imkânlardan yoksundur. Yazı, metinde, kâğıtta sadece bir işarettir. Şifrelenip oraya yerleştirilmiştir. Yazı ancak yüksek sesle okunarak sese dönüştürülür. Değilse orada, kâğıt üstündedir ve sesle bağı kopuktur. Ancak her yazıyı yüksek sesle okuyarak da onun ses değerini ortaya çıkaramayız. Çünkü yüksek sesle okunan metin sese dönüşürken, sözün/sesin gereklerini arar, yazının değil. Bu nedenle pek çok metin, sesli okunmaya uygun değildir ve yazı olarak kalmaya mahkûmdur. Kelimeler yazılırken sese değil, yazıya/okunmaya uygun bir mantıkla düzenlenmiştir. Sözlü kültür ortamında anlatılmak için değil, sakin, yalnız bir ortamda dilediğince okumak için oluşturulmuştur. Bu yüzden ses daha geri plandadır. Dolayısıyla konuşmanın değil de yazının gereklerine sadık kalınmıştır. Ancak ses değerine önem verilerek oluşturulmuş metinler, okunduklarında gerçek anlamda sesle bağlarını kurarlar.

Sözlü anlatım, her kelimeyle sona doğru koşar. Çünkü kelimeler seslendikten hemen sonra uçup gider. Bu nedenle duyulmayan/anlaşılmayan sözcüğe geri dönüş imkânı olmadığından, dinleyenden azami dikkat ister ve muhatabı 'can kulağı'yla dinlemek zorundadır. Oysa yazının kelimeleri kalıcıdır ve okuruna metne geri dönme imkânı verir. Sözlü kültür bir bellek yaratamaz, sözlüğü yoktur ve geçici bir yapıdır. Sözlü anlatımın bu özelliğinden dolayı, anlatıcı, söylenen sözlerin geri döndürülemezliğini bilir ve anla-

tımını ona göre kurgular. Her şey dinleyenin dikkatine bağlıdır. Hatta kendi anlatımının alacağı biçim bile onunla, dinleyenle ilişkilidir. Değilse söz geri getirilemez, çünkü sesinin etkisi, gücü dinlenen mekânla, dinleyenin dikkatiyle sınırlıdır. Hikâye anlatıcısı, dinleyeni, anlattığı konuya bağlamak ister, onun ilgiyle dinlediğini bilmek durumundadır. Bu nedenle karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Çünkü anlatıcı, sadece dinleyici dinlediği için anlatmaktadır. Aksi hâlde söz boşa gidecektir. Bu durumda dinleyen, sözün varlık nedenidir. Bundan dolayı, sesle, konuşmayla anlamın en iyi aktarılacağı bir yöntem, anlamayı kolaylaştıracak kurgu benimsenir. Sık sık anımsatmalar ve tekrarlar yapılır: "Söz daha ağızdan çıkarken yokluğa karıştığı için, zihin dışında başka bir yere geri dönülemez. Bu nedenle zihin, konuşulmuş konunun büyük bir bölümünü odak noktasına yakın tutarak, daha fazlasını söylemek ve yavaş ilerlemek ve yavaş ilerlemek zorundadır. Ağdalı konuşmak, az önce söylediğini hemen tekrarlamak, konuşanın ve dinleyenin dikkatinin dağılmamasını sağlar."[1] Okurun dikkati, ilgisi, heyecanı ön plandadır. Dinleyici anlatımdan koptuğunda konuşma tümüyle dayanaksız kalır, uçar. Bu anlamda sözlü kültürdeki hikâye yeniden, yeniden anlatılamaz. Anlatılırsa aynı hikâye olmaz. Çünkü hikâye, anlatıcısına göre değişir. Ama yazılan öykü, aynı hâliyle defalarca okunabilir, çoğaltılabilir, saklanabilir. Yazı bir başkasına hikâye edilemez, özetlenemez, anlatılamaz. Ancak okunabilir.

Hikâye anlatıcısının anlattıklarını saklayabileceği, biriktirebileceği yegâne yer dinleyenin belleğidir. Dolayısıyla belleğin işleyiş biçimini, fonksiyonlarını, imkân ve kabiliyetlerini göz önüne almak durumundadır. Hikâye anlatıcısı daha önce bellekte yer işgal etmemiş sözcüklere, yeni, bilinmedik duygulara ve durumlara hikâyelerinde yer vermez. Dinleyenin rahatlıkla algılayabileceği durumları, duyguları, bildik kalıplarla, biçimlerle anlatmak durumundadır. Walter J. Ong'un deyişiyle, sık sık kalıplaşmış deyişlere, atasözlerine başvurur. Çünkü belleğin işleyişine uygun bir biçim geliştirmek durumundadır. Ancak, günümüz öykü yazıcısı belleğin anımsama imkân ve kabiliyetini hesaba katmak zorunda değildir.

Bu anlamda anımsamayı kolaylaştıran kalıplaşmış cümleleri kullanmaya ihtiyacı yoktur. Metin tümüyle baştan sona okurun önündedir. Anımsama problemi ortadan kalkmıştır; okur dilediği sözcüğe, duruma yeniden, yeniden döner.

Yazarın öyküsünü kurgularken karşısında dinleyen yoktur. Yazdığı metinle baş başadır ve yazarken tam bir özgürlükle metni oluşturur. Yazma ânında okurdan tepki almaz, yazdıklarının beğenilip beğenilmediğini ölçemez. Okuruna o ân kendini dinletmek, okutmak zorunda değildir. Sadece satış konusunda kaygıları olabilir. O da yazarın yazma biçimini belirleyen temel bir kısıtlayıcı değildir. Yazar, kimi zaman kendini "sevgili okur"unu karşısında farz eder ve onunla söyleşiyormuş, onunla birlikte metni oluşturuyormuş gibi davranabilir. Ama bu da tümüyle muhayyeldir. Sözlü anlatımda olduğu gibi kolay, basit, anlaşılır olmak için çaba harcamak durumunda değildir. Her türlü biçimsel denemeyi gerçekleştirebilir. İmge, simge, metafor, bilinç akışı kullanabilir. Okur, yazma ânına tanıklık etmediği için yazar, metinle istediği gibi oynar, son hâlini verir. Sözlü kültürdeki anlatıcının elinde bu imkân yoktur, sadece sürçülisan için af diler. Yazı her durumda bir mekân, bir okuyucu, bir muhatap bulur. Hatta bir başka dönemde, çağda bile okunma şansı vardır. Bu nedenle yazı, kaybolmaz bir bellektir.

Kuşkusuz sözlü anlatımın biçimden yoksun olduğu söylenemez. Hikâye anlatıcısı hikâyesini anlatırken pek çok unsuru gözetmek durumundadır. Heyecan unsurunu ortaya çıkaracak bir kurgulama, söz uyumu, akışkanlık, tonlama, dinleyenlerle diyalog, müzikle anlatımı destekleme, dramatize etme bunların belli başlılarıdır. Sözlü kültürde her şey sesle oluşturulduğu için, hikâye anlatıcıları teatral bir "performans" sergilemek durumundadır. Başka bir deyişle hikâye anlatıcılarının sadece bilgili, kültürlü, deneyimli olmaları yetmez; bunları güzel aktarmak, ustalıklı bir formatla sunmaları gerekir. Çünkü kelimeler, sadece bir anlam değil, aynı zamanda sestir ve bu sesi en iyi biçimde dalgalandırmak gerekir. Bu yüzden hikâye anlatıcıları heybelerinde yazılı metinlerle değil, seslerle, mimiklerle, hareketlerle dolaşırlar; kimseye değil, sadece kendilerine ait seslerle…

Öldüğünde kendisiyle birlikte heybesindeki sesler, mimikler, hareketler de ölür. Bu nedenle hikâye anlatıcısı, doğruyu ve bilgiyi insanlara dinletir hâle getiren, bir anlamda sanata dönüştüren kişidir. Hikâyesini sıkıcı, tek düze değil, bir ritim, bir cazibeyle anlatır. Bunun için de şiirin, müziğin gücünden beslenerek bilgiyi; ahenk, ritim ve biçemsel ustalıkla söz sanatına dönüştürür.

Özellikle âşıklar tarafından saz ve türkülerle anlatılan halk hikâyeleri, sözlü geleneğin ürünleridir. Halk hikâyeleri araştırmacıları, halk hikâyelerini, "gelenek", "anlatıcı", "metin", "dinleyici" ana unsurları çerçevesinde açıklarlar. Halk hikâyeleri geleneğinde "anlatıcı" her zaman önemli olmuştur. Bu hikâyeler, hikâye anlatıcılarının ağzından günümüz deyişiyle bir "performans"a dönüşür. Mimikler, değişen ses tonları, türküler ve dinleyenlerle karşılıklı söyleşilerle hikâye bir "gösteri" biçiminde sunulur. Başka bir deyişle her hikâye anlatıcısı, hikâyeyi kendi algısıyla yeniden yorumlar.

Halk hikâyelerinden de anlaşıldığı gibi sözlü kültürün merkezinde "ses" vardır. Hikâyeyi anlatanı dinleyenler "kulaklarıyla yolculuk yaparlar." Sözlü kültür, anlatıma ve sese dayanır. Bu nedenle dilin ses özelliği anlatıcı tarafından, anlatımı güzelleştirecek, dikkat çekecek, ilginç kılacak hâle dönüştürülür. Duygusal, heyecan ve öfkeye yaslanan tonlamalarla ses ayarlanır. Böylece hikâye daha dinlenir hâle getirilir. Bu anlamda sadece "konuşma" değildir. Herhangi bir ses de değildir; bir düzen, uyum ve tonla şekillendirilmiştir. Bu performans da hikâye anlatıcısının yeteneğiyle bağlantılıdır. Bu nedenle hikâye anlatıcısı müziğin imkânlarından yararlanmaktadır. Çünkü duygu ve zevkleri yakalayacak bir düzen içinde anlatması gerekir. Hikâye anlatıcısının en büyük gücü sestir.

Hikâyede sesin önemini en iyi çocuklukta dinlediğimiz masallarla somutlaştırabiliriz. Çünkü insan hayata, öykü "okuyarak" değil, hikâye, masal "dinleyerek" başlar. Hikâyeyi sesle öğrenir, dinler. Ancak çocuk yazıyı öğrendikten sonra, ses kesilir ve yazıya döner. Artık kitapla baş başadır, aracılar ortadan kalkmıştır. Çocuğun ilk dönemlerde dinlediği hikâyeler ve masallar, ya son derece basit ve sesli okunmak için yazılmış metinlerdir ya da anne babasının anlat-

tığı kolay anlaşılır anlatılardır. Ama çocuk her durumda hikâyeyi sesle kavrar, onunla anlar. Çocuk aynı hikâyeyi defalarca dinlemekten sıkılmaz. Onun için hikâye bu dönemde öncelikle sestir. Çünkü sözlü anlatımda devrede olan göz değil kulaktır. Sözcükler, ses aracılığıyla direk ona çarpar ve şifresiz algılanır. Burada muhayyile devreye girer ve ses, çocuğun zihninde çoğalır, resme dönüşür. Masalı okuyan/anlatan kişi bile masalı dümdüz okumaz. Sesi değiştirir, dramatize eder, kahramanların konuşmasının asıllarına uydurmak için tonlama yapar. Çocuk okumayı öğrendikten sonra sesten kopar ve yazının dünyasına geçer. Artık kitap ve kendisi baş başadır.

Öykü yazarının en büyük eksikliği, sesten yoksun oluşudur. Çünkü yazı, duyguların sabitlenmesidir, durağan hâle getirilmesidir. Sözlü kültürde duyguların sabitlenmesi imkânsızdır; akmaktadır ve dinleyen bu akışa ânında şahit olmaktadır. Günümüz deyişiyle anlatıcı ve dinleyen arasında interaktif bir ilişki vardır. Bu ortak üretim hikâyeyi çoğaltır, zenginleştirir. Walter Benjamin yazılı ve sözlü kültürü, hem yaratım (anlatma/yazma) hem de tüketim (okur/dinleyici) düzleminde karşılaştırırken öncelikle "dinleyici" boyutunu öne çıkarır ve bunun sözlü edebiyat adına bir üstünlük olduğunu düşünür: "Hikâye dinleyen kişi, hikâye anlatıcısının misafiridir; hikâye okuru bile mecliste yerini alır. Roman okuru ise, okurların en yalnızıdır. (Çünkü şiir okuru bile, dinleyenler için yüksek sesle okumaya yatkındır.) Bu yalnızlığı içinde, okuduklarını hepsinden daha kıskançça sahiplenir. Onu tümüyle kendisine mal etmek, âdeta yutarcasına okumak ister. Gerçekten de, ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle yutar, yok eder."[2] Benjamin, hikâye anlatıcılığının bitişini, bir anlamda dinleyicinin yok oluşuna bağlar. Benjamin'e göre dinleyen ve anlatıcının karşı karşıya gelmesi, yeniden üretim için büyük bir imkân sunar.

İlk dönem hikâye ve romanların, sözlü kültürün ses tutumuna benzer bir yaklaşımla hazırlandığı için toplu okumalara uygun olduğunu biliyoruz. Bu yapıtlar, yüksek sesle okunmanın tüm gereklerini yerine getiriyor, böylece dinleyici/okur, yine temel bir belirleyici olarak yazılı metinlerde düşünülüyordu. Bu bağlamda okurla birlik-

te, söyleşerek oluşturulan Cervantes'in *Don Quijote* ve Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy*'sini anmak mümkündür. *Tristram Shandy*'de anlatıcı, okurla dinleyiciyi birleştirmeyi amaçlar. Romanda hem anlatır, hem anlattığını yorumlar, okura olayla ilgili açıklamalarda bulunur. Yine postmodern yazında gördüğümüz okurun öyküyü yazma sürecine ortak edilmesi, onunla söyleşerek metnin oluşturulması yaklaşımını da hikâye anlatıcılığının eski fonksiyonuyla ilişkilendirmek mümkündür. Postmodern anlatılarda yazar metnini okurla birlikte oluşturmakta, onunla konuşmaktadır. Ne var ki burada yazar gerçekten okurla karşı karşıya değildir. Okur hiçbir durumda işin içinde olamaz. Çünkü okuma/yazma sürecinde tarafları karşı karşıya getiren bir ortam olmadığı için bu, eksik/tamamlanmamış bir söyleşidir. Yazar metni oluştururken okur karşısında değildir, okur da metinle baş başayken karşısında yazar yoktur; okurla karşılıklı söyleşi tümüyle muhayyeldir. Ortada bir ses ve yüz yüze geliş yoktur. Dolayısıyla anlatıcıyla ve dinleyenin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan durumlar gerçekleşmemektedir. Çünkü ortada ses yoktur; kulağa değil, göze hitap edilmektedir.

Margaret Atwood, sesin düşüşünü öykünün en önemli eksikliği olarak görür. Öykünün yazıyla birlikte sadece gözle okunan bir duruma düştüğünü, yazıya dökülmüş duyguların sesle bağlantılarının koptuğunu tespit eder. Atwood'a göre öyküyü sadece gözümüzle değil, kulağımızla da okuruz; bu nedenle ahenkten, vurgudan yoksun öyküler bu sesi kaçırır. Öyküde sesin kaybolduğunu düşünen ve "hikâyenin sesi" kavramım ortaya atan Margaret Atwood, bununla neyi kastettiğini şöyle açıklar: "Yazıya dökülmüş her hikâye, son çözümlemede, notaya dökülmüş seslere benzer. Sayfalardaki o küçük, siyah işaretlerin, yeniden sese çevrilmediği sürece hiçbir anlamları yoktur. Bir şeyi içimizden okurken bile, okuduğumuz şey banka cüzdanı değilse eğer, kulağımızla okuyoruzdur aslında. (...) Nesrin de sadece gözle okunan, ahenkten, vurgudan yoksun bir şey olduğunu sanmalarına yol açtık. (...) Ben 'göz'ü büsbütün bir kenara atalım demiyorum elbette. 'Ses'e itibarının iade edilmesini, sesin hikâye boyunca dinleyenleri nasıl alıp götürdüğünün bilinmesini istiyorum yalnızca."[3]

Gerçekten de öykü, yazıya geçişle birlikte sesle bağlantısını yitirdiği için, hikâye biraz da zihne hapsolmuştur. Hikâye anlatıcısıyla okur arasında "sessiz" bir iletişim vardır. Çünkü yazarın elinde sadece konuşmayan, işitilmeyen "sözcük"leri vardır. Böylece öykü daha mekanik, duygudan daha kopuk bir yapıya bürünmüştür. Oysa kelime sese dönüştürülmeyip sadece yazıyla şifrelenerek kâğıda aktarıldığında bir fonksiyonu eksik kalmaktadır. Çünkü ancak sese dönüşen sözcük bütünlüğe kavuşur; değilse sessiz sözcük yarımdır, tamamlanmamıştır. Öykünün ses öğesini yitirmesi, en büyük kaybıdır. Artık yazarın karşısında, karlı, soğuk bir kış akşamında yanan ateşin yalazları yüzlerine vururken her şeye inanmaya, serüvenlere çıkmaya hazır dinleyicileri yoktur. Yazar, kim olduğunu bilmediği soyut varlıklara, insanlara hikâye anlatmaya çalışır. Masal çağı, mucizeler çağı bitmiştir. Dinleyende her türlü duyguyu, algıyı hareket geçiren ses, kırılmış, yitmiş, aradan çekilmiştir. Okur artık pür dikkat hikâye anlatıcısına bakmamakta, yapayalnız bir odada, kâğıtların sessizliğine gömülmüş sözcüklerle iz sürmektedir.

Ne var ki "yazı" sesi içermese de, pek çok öykücü sesi kendisi katar öyküye; öykü okunmaya başlandığında okur o sesi hemen duyar, o sesin peşinden gider. Bunu da öykücü kelimenin ses değerine önem vererek, ritim, akışkanlık ve şiirsellik yaklaşımlarıyla gerçekleştirir. Ritimle anlatıya bütünlük, akışkanlık ve yoğunluk kazandırır. Burada dilsel ifade daha çok müziğin sessel gücüne yaslanmıştır. Okur da çağrışımlarla, görüntülerle bu akışkanlığın peşine düşer. Bu öykülerde okur, sanki yazar ona yazılanları okuyormuş hissine kapılır. Kalbini, kulağını ona verir. Çünkü okur, öyküyü sadece okumamakta aynı zamanda dinlemektedir.

Öykücünün ses arayışında ritim önemlidir; zira sözlü anlatımın işitme duygusuna hitap ederek gerçekleştirdiğini yazar, ritim duygusuyla yapmaya çalışır. Bu ses içseldir ve bellekte yaratılır. Yazar, bunu kelimelerin uyumundan, belli bir kurguyla, bir iç ses olarak oluşturur. Sözlü anlatımda, konuşmacının sesle yaptıklarını yazar, metninde duygulara denk düşen akışkanlık, yoğunluk ve bütünlük duygusuyla inşa eder. Bu öykülerde hikâye ve müzik iç içe

geçmiştir. Böylelikle sözcüklerin sesle bağlantısı kurulur. Yazar sadece yazmamakta aynı zamanda anlatmaktadır. Okur coşku ve yoğunluk peşindeki bu öykülerin iç sesini işitmeye başlar; artık gözle birlikte kulak da devreye sokulmuştur. Okurun gözünde sadece durumlar canlanmaz, her şey konuşmaya başlar; hatta kimi yerleri o coşkunun peşinde, okur sesli okumaya başlar. İçimizden okurken bile nefesimizi tutup okuduğumuz metinler, işte bu iç sese uygun kurgulanmıştır. Bu nedenle iyi kurgulanmış pek çok öykünün sesle bağlantısı kopmamıştır, sözcüklerin içinde saklı durmaktadır. Yazar da okur da ses bilinciyle hareket ettiğinde, öyküler seslenecektir. Değilse, sesi alınmış bir dil, öksüzdür, yaralanmıştır.

[1] Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yay., 1. Baskı 1995, s. 56.

[2] Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yay., 3. Baskı 2001, s. 92.

[3] Margaret Atwood, "Gözü Kapalı Okumak", Bülent Aksoy, *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, Pan Yay., 1. Baskı 2009, ss. 26-27.

FAULKNER'DAN ŞİİR, T.S. ELIOT'DAN ROMAN

Tarihsel süreç içinde yazınsal türlerin tanımı, sınırları, birbiriyle ilişkileri edebiyatın temel tartışma alanlarından biri olmuştur. Bu süreçte türler arasında pek çok anlamlı ortak özellik, farklılık, ayrışma noktaları tespit edilmiş ancak zamanla bu bulgular anlamını yitirmiştir. Çünkü yazınsal türler gelişir, değişir, biçimden biçime girer. Bu anlamda yazınsal türleri birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmak o kadar kolay değildir. Çünkü, "Yontunun malzemesi nasıl taş ya da bronz; resminki boya, müziğinki de sesse, yazının malzemesi de dildir." Ve kaynakları sözdür. Bu nedenle her ân sınırlar aşılıp birbirlerine yakınlaşabilirler.

Fakat bu yakınlaşma tüm metinlerin aynı bağlamda ele alınmasına haklı ve yeterli bir gerekçe teşkil etmez. Bu nedenle "tür"e de, kavramsal tanımlara da hep ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü bünyesinde estetik ölçütlere ilişkin kimi değerler barındırdığı için türlerin varlığı gerekli ve önemlidir. Bazı özelliklerin bir türde, yaygın ve belirleyici bir ögeye dönüşmesi, öncelikle o metnin "değerlendirilmesini" ve "tanımlanmasını" kolaylaştırır. Todorov'un deyişiyle, "Türler bir yapıtın edebiyat evrenine bağlanmasını sağlayan iplerdir." Yazınsal birikim de böyle oluşur. Türler, kendi doğasında yaygınlaşmış asgari gerekleri, zorunlulukları yazarından da beklediği için, bir bakıma düzey de belirler. Böylece yazarlara bir birikim aktarılmakla birlikte, özellikle eleştirmenlere iyi ile kötüyü, değerli ile değersizi ayırabilme imkânı verir. Charles E. May, Exenbaum'dan da yararlanarak tür kavramının gerekliliğini şöyle

özetler: "Bir tür, onu diğer edebiyat biçimlerinden ayıran uzlaşımsal araçların üretken bir kümesinden oluşur. Tür kavramı, bir edebiyat yapıtının anlamlı bir biçimde okunmasını olanaklı kılan bir dizi örtük yapısal beklenti oluşturur ve tür kavramı, edebiyat yapıtlarının tarihsel olarak nasıl gelişip evrildiklerini anlamamız için gereklidir."[1] Bu anlamda tür kavramının hem okura hem de yazara dönük işlevleri vardır: "Türler bir kurum olarak var olduklarından, okur için 'beklenti ufku', yazar için 'yazı örnekleri' gibi işlerler."[2]

Ancak tür kavramıyla, yazarların önüne sınırlandırıcı kurallar koymak amaçlanmaz, tam tersine artık geri dönülemez estetik birikimlerin, yani üst sınırın altı çizilmiş olur. Bu anlamda yazarın bir edebî tür içinde kalmak istememesi, onun kuralları dışında hareket etmesi en doğal hakkıdır. Çünkü eserinin biçimini, kurallarını elbette kendisi belirleyecek, seçtiği türün içinde yenilikler, zenginlikler yaratabilecektir. Zaten her donanımlı yazar, kendi yazdığı türü yeniden yorumlar. Bu da bir anlamda kaçınılmazdır; zira aynı konu, tema ve olay, iki yazar tarafından aynı türde yazılsa bile duyuş, algılayış, yansıtış olarak farklılaşacak, ortaya birbirine benzemeyen iki uzak metin çıkacaktır. Kimi yazarlar tür içinde kalarak kimi de türü yeniden yorumlayarak, o türü geliştirip zenginleştirmişlerdir. Tüm bu arayışlar, yeni yorumlar, türün gelişimi açısından hayati önem taşır. Örneğin Nikolay Gogol, Edgar Allan Poe, Anton Çehov, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner, George Perec, Italo Calvino, Michel Butor yazdıkları türü zorlamışlar, geliştirmişlerdir.

Kuşkusuz her yazar kendisini, duygularını en iyi ifade ettiği türde yazar. Başka bir şekilde yazamadığı için bu türleri seçer. Kimi yazarlar sadece bir türde yazarken, kimi yazarlar farklı türlerde de yazar. Bu anlamda pek çok yazar, edebiyatın farklı türlerinde eserler ortaya koymuş, türler arasında geçişler yapmış, bazen de bir türde ağırlıklı olarak yazmıştır. Bir yazarın portresi, yazdıklarının toplamıyla ortaya çıkar. Ama birden fazla türde yazan yazarların eserleri nitelik açısından farklı olabilmektedir. Türün kendi gerekleriyle, ölçütleriyle eserlere bakıldığında, kimi yazarlar sadece bir türde başarılı olurken, yazdığı her türde başarılı olan yazarlara da rastla-

nır. Başka bir deyişle iyi bir romancı, kötü öykülere, kötü şiirlere; iyi bir şair de kötü romanlara, kötü öykülere imza atabilmektedir.

Aslolan, hangi türde yazılırsa yazılsın o türün hakkını vermek, nitelikli ürünler ortaya koyabilmektir. Ancak bazı yazarların dehaları, yetenekleri belli bir türde daha net ortaya çıkıp belirginleşirken bazı türler ise onların yeteneklerini tam olarak yansıtmaz. Örnek vermek gerekirse Dostoyevski öyküler de yazmıştır ama romanları daha çok önemsenmiş, kalıcı olmuştur. Öyküleri de elbette büyük bir yazarın elinden çıktığı için değerlidir ama genel anlamda bakıldığında, onun öyküleri sanat serüveninde ağırlık teşkil etmez. Bu anlamda Dostoyevski öykü yazmamış olsaydı, ne öykü türü için ne de kendisi için bir eksiklik olacaktı. Yine ortaya konan örneklere bakılırsa Anton Çehov'un roman yazmaması bir eksiklik değildir, zira o da öykü türünün başyapıtlarını vermiştir. Ancak Çehov aynı zamanda *Martı*, *Vanya Dayı*, *Vişne Bahçesi* gibi oldukça nitelikli oyunlar da kaleme almıştır. Çehov bu oyunları yazmamış olsaydı, bunlar bu tür için bir eksiklik olurdu. Bu nedenle, sonuçlardan yola çıkarsak Çehov'un roman yazmayıp öykü yazması, Dostoyevski'nin de romanda ısrarlı olması isabetli olmuştur, diyebiliriz. Çünkü bu yazarlar, yazdıkları türle neredeyse özdeşleşmişlerdir. Buna karşılık iki türde de yazmış olmakla birlikte, hem öyküde hem de romanda başarılı yazarlar da mevcuttur. Bu bağlamda Rainer Maria Rilke, James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka, Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez anılabilir. Bizden ise Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Adalet Ağaoğlu romanlarıyla önemli yazarlar olsa da modern öykünün de iyi örneklerini vermişlerdir.

Rainer Maria Rilke, şiirlerinin yanında *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanıyla bir başyapıt üretmiştir. Bir şair olan Ingeborg Bachmann'ın *Malina* romanı kusursuzdur. James Joyce *Dublinliler*'i yazmayıp sadece *Ulysses*'i yazmış olsaydı, Joyce portresi eksik kalırdı. Aynı biçimde Gabriel García Márquez o nitelikli öyküleri yanında, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanını yazmasaydı roman türü için bir kayıp olurdu. Yine büyük romancı Tolstoy "İvan İlyiç'in

Ölümü" öyküsünü yazmamış olsaydı öykü türü içinde onun eksikliği hissedilirdi. William Faulkner hem *Ses ve Öfke* romanını hem de "Emily İçin Bir Gül" öyküsünü yazmalıydı. Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden olan Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna* romanını, Türk romanın önemli isimlerinden Kemal Tahir "Arabacı" öyküsünü yazmamış olsaydı bir şeyler eksik kalırdı. Bir başka deyişle Memduh Şevket Esendal hem *Ayaşlı ve Kiracıları*'nı hem de o güzelim öykülerini yazmalıydı.

Bu nedenle, bir yazarı bir türle sınırlandırmak doğru değil. Ancak burada eleştirilecek olan, bir yazarın dehasını sergileyebileceği tür ortadayken, başarılı olmamasına rağmen farklı alanlarda yazmayı sürdürmesidir. Örneğin Sait Faik'in romanı ve şiirleri, tür içinde ne anlam ifade ediyor, tartışılabilir. Ama Sait Faik'in öykücülüğü onun bütün yeteneklerini sergileyebildiği bir türdü. Buradan bakınca Sait Faik'in öyküde ısrar etmesi doğrudur, diyebiliyoruz. Tanpınar, sanat yaşamında hep şiiri önemsemiş, kendi ifadesiyle roman ve öykülerini şiir yazmadığı, yani "sustuğu" ânlarda kaleme almıştır. Ama asıl ününü ve kalıcılığını şiirleriyle değil, sustuğunda yazdığı romanları ve öyküleriyle sağlamıştır. Kuşkusuz Tanpınar iyi bir şairdir ama önünde Yahya Kemal vardır ve peşinde olduğu şiirin en iyilerini o yazmıştır. Bu yüzden çok önem verdiği şiirlerinden çok, öyküleri ve romanları ona vefalı çıkmıştır. Başka bir deyişle, tek başına bir türü yüceltmek edebî açıdan doğru bir yaklaşım olmadığı gibi şiir, öykü, roman karşılaştırmasından anlamlı sonuçlar üretmek de beyhude bir çabadır. Sonuç olarak Dostoyevski iyi ki roman, Çehov da iyi ki öykü yazmış diyebiliyorsak belki tür seçimini de sağlıklı bir yere oturtabiliriz.

Ne var ki yazın hayatlarına baktığımızda bu yazarların tür seçiminde kimi olumsuzluklarla karşılaştıklarını görürüz. Özellikle öykücüler için çevresel şartların daha da olumuz olduğunu söyleyebiliriz. Öncelikle edebiyat dünyasında öykünün, şiir ve romana göre "ikincil bir tür" olarak algılandığı bir gerçektir. Aslında bu, sadece yakın zamanda değil bütün edebiyat tarihinde böyledir. Tarihsel süreçte, öykücüler, her zaman bazen açık, bazen de örtük bir "direnç-

le" karşılaşmışlardır. Örneğin öykü yazmayı seçen yazarlardan hep bir roman beklentisi içinde olunmuştur. Kuşkusuz bu biraz da öykünün küçümsenmesine denk düşen bir tutumdur.

Öyküye olumsuz ve küçümseyici bakışı pek çok yazarın yazma süreçlerinde gözlemlemek mümkündür. Özellikle farklı türlerde yazan yazarların yazınsal türler konusundaki açıklamaları bir tür olarak öykünün, hem yazar gözünde hem de okur nezdinde nasıl görüldüğünü net bir şekilde ortaya koyar. Şiir ve roman baskısını üzerinde en net hisseden öykücülerin başında Edgar Allan Poe gelir. Öykünün neredeyse yazınsal bir tür olarak bile kabul edilmediği bir dönemde öyküler yazan Poe, kuramsal yazılarında romanla öyküyü karşılaştırarak öyküye bir alan açmaya çalışmıştır.

Edgar Allan Poe, romanın özellikle tek etkiyi gerçekleştirememesini ve parçalı yapısını eleştirir: "Gerçekten iyi bir 'kısa yazı' kompozisyonunun, zamanın eğilimlerine uygun olarak yazılmış, orta uzunlukta bir romandan daha az yetenek gerektirdiğine inanmak güç. Romanın ısrarlı çaba denen şeyi gerektirdiği kesin, fakat bu tam olarak bir sabır meselesi ve yetenekle ancak ikincil bir ilişkiye sahip. (...) Etki birliği ve *desiteratum*'a ulaşma zorluğu 'kısa yazı'nın ayrılmaz bir parçasıyken, sıradan bir roman için aynı şey söylenemez. Eğer bir roman beğeniliyorsa, beğenilen, bağımsız pasajlardır. Yapıtın bütünüyle –ya da genel bir tasarıyla– bağlantısı yoktur bu beğeninin."[3]

Poe'nun bu yorumlarının, öykünün "ikincil bir tür" olarak görülmesine yönelik bir tepki, başkaldırı olduğu açıktır. Doğrudan romanı hedef alması, öykünün roman karşısında bir alt tür olarak algılanmasıyla ilgilidir. Böylece, bir öykücü olarak, edebiyat dünyasında öyküye bir yol açmak istemektedir. Bu bağlamda Edgar Allan Poe, öyküye saygınlık kazandırmak için, 1842'de öykünün kuramsal çerçevesine ilişkin şimdi bile geçerliliğini koruyan düşünceler ileri sürmüştür: Öyküler bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalı ki öykünün dramatik etkisi bozulmasın. Okunması yarım saat ile bir ya da iki saat sürmelidir. Bir oturuşta okunmadığı zaman bütünlüğü bozulur, molalar sırasında araya dünyevi bilgiler girer, böylece kitabın bıraka-

cağı etki azalır. Yazar, olayları, ayrıntılı bir şekilde işleyeceği biricik ya da tek bir etki üzerinde inşa eder. Aşırı kısalık, bir bozulma belirtisi olan nüktedanlığı getirebilir. Ama aşırı uzunluğun günahı hiçbir şekilde affedilmez. Poe, bu yazılarında hem şiir hem de roman karşısında öykünün konumunu net olarak belirlemek ister. Böylece öyküye yönelik eleştirilere ve dirence cevap verir. Poe, bu sözleriyle bir yandan da, gazete ve dergilerde hikâye başlığı altında yazılan niteliksiz, magazinel, ucuz metinlerle, yazınsal bir tür olan öykü arasına mesafe koymak ister. Poe'nin bu çıkışının tartışılacak yönleri olmakla birlikte, nitelikli görüşler de içermektedir; çünkü bu belirlemelerle öykünün en temel ögelerinin altı ilk kez çizilmektedir.

Anton Çehov da, öyküyle adını duyurduğu ilk dönemlerde, "roman" baskısını üzerinde hissetmiştir. "Kısalık, yeteneğin kardeşi sayılır", "Yazma sanatı kısaltma sanatıdır" diyen Çehov, hep kısa yazmayı yüceltmiştir. Hem de uzun yazmanın en temel anlatım biçimi olduğu Tolstoy'un, Dostoyevski'nin memleketinde. Çehov, *Savaş ve Barış*'ın, *Karamazov Kardeşler*'in, *Suç ve Ceza*'nın devasa boyutuna alışmış bir okur kitlesinin karşısına üç-beş sayfalık öykülerle çıkmıştır. Ama romanın baskısını hem çevresinde hem de kendi iç sesi olarak hissetmiştir. Dönemin Rus yazarı Dmitriy Grigoreviç, Anton Çehov'a gönderdiği mektuplarda "kısa öykü yazmaktan vazgeçmesini, ciddi şeyler, uzun eserler" yazmasını önerir. Bir başka yazar V. G. Korolenko da bu konuda Çehov'u ikna etmeye çalışır. Aslında Çehov da onlara hak verir. Çünkü döneminde kısa öykü yazmanın hiçbir saygınlığı yoktur. Bu etkilerle "Bozkır" adlı uzun öyküsünü yazmaya karar verir. Ancak, zihinsel işleyişi tümüyle kısa yazmaya ayarlı Çehov, "Bozkır"ı güçlükle yazar. Çünkü metni bir öykücü gibi kaleme almaktadır. Bu yazma sıkıntısını da bir mektubunda içtenlikle şöyle anlatır: "Tema iyi, seve seve yazıyorum. Ama, uzun bir metin yazmaya alışık olmadığım için, fazla yazarım diye korkuyorum ve tam tersi bir aşırılığa düşüyorum: her sayfa, ayrı, küçük bir öykü gibi yoğun oluyor, tablolar birbirini maskeleyerek, üstüste, birbirini sıkıştırarak genel etkiyi zedeliyorlar."[4] Diğer yandan Anton Çehov'un zaman zaman roman yaz-

maya girişmekle birlikte başarılı olamadığı bilinir. Mektuplarında bu romanlarından söz eder. Ama belki de mektuplarında belirttiği nedenlerden dolayı (öykücü bakış) romanları tamamlayamaz.

Anton Çehov üzerine nitelikli bir çalışma yapmış olan Zeynep Zafer'in şu yorumu anlamlıdır: "Eğer arkadaşları onu anlayıp kısa öykü konusunda destekleselerdi ve diğer birçok Rus yazarı gibi maddî sıkıntı çekmeseydi, kısa öykü alanında yapabileceği çok daha fazla şey olurdu. Yazar, hem arkadaşlarının tavsiyelerine uymak, hem daha ciddi bir yazar olarak kabul edilmek, hem de daha iyi bir gelir elde edebilmek için kendini zorlayarak uzun öykü kaleme alır, hatta roman bile yazmaya çalışır."[5] Aslında Çehov kısa yazmanın önemini fark ettiği gibi, bunun öyküye neler getirdiğinin de farkındaydı. Bir yazınsal türün doğuşuna kaynaklık ettiğini apaçık biliyordu. Çehov sonunda bir "roman ülkesinde", hem öykücü olarak kendini kabul ettirdi, hem de öyküyü sadece kendi ülkesinde değil dünya çapında sevdirdi, ona saygınlık kazandırdı: "Beş-on yıl sonra yazdığım her şey unutulacak, ancak açtığım yollar olduğu gibi, hiç değişmemiş ve sağlam kalacak, tek hizmetim bundan ibarettir."[6]

Yazın hayatlarına öyküyle başlayıp başka bir türe geçen yazarlar, yine de öyküye hep üstün bir değer biçmişler, işlevselliğine, parlak geleceğine hep inanmışlar ve öyküyü hak ettiği yere koymuşlardır. Hem şiir hem de roman yazmış olan Gabriel García Márquez, öykü yazdığı dönemlerde eleştiriler aldığını, roman yazmasına karşın öykünün kendisinde farklı bir karşılığı olduğunu belirterek türlere bakışını şöyle açıklar: "Arkadaşlarım öykü yazmaya kafayı takmış olmamı anlamıyorlardı, ben de şiirin en yüce sanat olduğu bir ülkede neden böyle yaptığımı açıklayamıyordum kendime. İlk öykülerim *El Espectador*'da çıktığı zaman bunu yapmaya hiç de hakkı olmayan bazı kişiler tutup türü hakkında tartıştılar."[7] Bu dirence rağmen Márquez, öykü yazmayı sürdürünüştür. Daha sonra romanlar da yazan Márquez için öykünün yeri her zaman farklı olmuştur: "Öykü ve romanın yalnızca iki farklı edebî tür olduklarını düşünmenin yanı sıra, karıştırmanın ölümcül olabileceği iki farklı organizma olduklarını da düşünüyordum. Hâlâ aynı fikirdeyim ve öykünün ro-

mana üstünlüğüne her zamankinden daha fazla inanıyorum."[8] Öyküye bu içten, saygılı bakış belki de Márquez'in hem öykünün hem de romanın başyapıtlarını vermesi sonucunu doğurmuştur.

Öykünün ısrarlı savunucularından olan V. S. Pritchett, kısa öykünün önemini belirlerken yine romanla karşılaştırma yapmak zorunda hisseder kendini: "Kısa öykü, yazın türleri arasında ikincil kalsa bile, doğasındaki yoğunluğun sonucu olarak, akılda iz bırakan bir türdür her zaman. Bir kere, kısıtlı bir yere epey şey sığdırmanın verdiği bir zevk vardır. Bu türün belirleyici olma ve kesin sonuca götürme özelliği, özünde şiirsel olan bir dürtünün yoğunlaşmasına sebep olur. Kısa öykü ustaları arasında iyi romancı olanlar çok nadirdir; zaten, kısa öykü dağınıklığa karşı yapılan bir protestodur aslında. Tolstoy ve Turgenyev istisna; ama Maupassant'ın dikkate değer sadece tek bir romanı var. Çehov ise roman yazmamıştır bile."[9] V. S. Pritchett'in bu tespitleri genel anlamda içinde doğruları barındırmakla birlikte, "kısa öykü ustaları arasında iyi romancı olanlar çok nadirdir" sözü, örneklere bakılırsa tartışmalıdır.

Jorge Luis Borges yazarlık serüveni boyunca hep öykü yazmış, kısa yazmanın önemini anlatmıştır. Niçin roman değil de öykü yazdığını ifade ederken genellikle kendi özel durumunu (görme engelli) gerekçe göstermekle birlikte romanın "bütüncül" bakışa imkân vermemesini eleştirir. Borges, yazdıklarını bir bütün olarak görebilme imkânı vermesi ve kısa olması nedeniyle roman değil öykü yazdığını belirtir: "Kafamda hep yazmak istediklerimin planını yapıyorum, ama tabii her defasında kafamda sadece kısa parçaları tutabildiğimden, uzun hikâyelerle uğraşamıyorum. Mümkün olduğu kadar kısa tutmaya çalışıyorum. (...) Yazdığımın bütününü bir bakışta görebilmeliyim. Romana inanmamamın sebebi de bu, romanın okur için olduğu kadar yazar için de puslu olduğu kanısındayım. Romancı bir bölüm yazar, ardından bir bölüm daha, ama sonunda kuşbakışı baktığında romanın bütünü tam olarak kontrolü altında mıdır?"[10] Borges, Poe'nun, uzun şiir diye bir şey yoktur, sözünden yola çıkarak uzun şiir kısa şiirlerin ardı ardına sıralanmasından ibarettir, görüşündedir. Öyküye ve romana bakışı da bir anlamda bu görüşün bir yansımasıdır.

Hem roman hem de öykü yazan Truman Capote da öyküye farklı bir yer biçenlerdendir. Capote özellikle kısa öykünün bir tür "parmak jimnastiği" olarak görülmesine itiraz ederek, öykü yazmanın zorluğuna ve yazarına tanıdığı özgürlük alanlarına değinir: "Kısa öyküler. Ve hâlâ hiç değişmeyen tutkularım bu tür üzerinedir. Dikkatlice incelendiğinde kısa öykü en zor ve en disiplin gerektiren düzyazı türüdür. Sahip olduğum hangi kontrol ve teknik varsa, onları bu alanda çalışmış olmaya borçluyum. (...) Joyce *Dublinliler*'i yazabildiği için *Ulysses*'i yazabilmiştir. Birçok yazar, kısa öykü yazmayı sanki bir tür parmak jimnastiği olarak görüyor. Eğer durum böyleyse, jimnastik yapan onların kendi parmakları sadece."[11] Bu sözler, bir tür yarıştırmasına girmeyen, tam tersine her iki türde de yazan biri tarafından söylendiği için daha da önemlidir.

Türk edebiyatında öykü dışında ürün vermemiş nadir yazarlardan biri olan Tomris Uyar'ın bu tutumunun nedenlerine baktığımızda, öykü türünün imkânlarını çok iyi saptadığını görürüz. Tomris Uyar, öyküyü bilinçli bir tercih olarak seçmiş, bu türün olanaklarını, geleceğini çok iyi tespit etmiştir. Öncelikle kendisine bir tür tayin etmiş, bu türün kendine uygun bir yapı içerdiğini görerek burada yoğunlaşmıştır. Bir söyleşisinde bunu şöyle ifade eder: "Yalnızca yazar olmaya değil, öykücü olmaya da çok önceden karar vermiştim. Yani bir romancı ya da şair olmak değildi derdim. Bir kere öykü, sanat olarak benim görüşüme çok uygun bir tür. Yani bir insanın hayatındaki bir ânı ele alıp onun ışığında, o kişinin vereceği kararların, yaşayacağı değişimin ve hayatının alacağı yönün işlenmesi sorunu var."[12] Bir başka konuşmasında: "Öykü benim kişisel yapıma daha uygun. Hem de çağdaş, daha az örnek verilmiş bir alan. Öykü, bir andan bir hayat çıkartma, bir andan bir durum yaratma üzerine kurulu bir dal. Yani o ânı seçip o andan geriye, ileriye doğru gidip o kişinin yaşadığı anın önemi üzerinde duran bir sanat dalı." der.

Görüldüğü gibi Uyar, öncelikle çağdaş bir tür olarak öykünün olanaklarını keşfetmiş, modern hayatı yorumlayacak ve yansıtacak en iyi tür olduğuna karar vermiştir. Ona göre insanın hayatındaki

bir anını ele almak, öncelikli hedeftir. Çünkü böylece gelgitlerle her şey daha çarpıcı bir şekilde anlatılabilecektir. Bunu da en iyi öyküyle yapabileceğini düşünmektedir: "Hayat yazılsa gerçekten inanılmaz bir fantastik öykü çıkar ortaya. Hiçbir insanın çocukluğundan ölümüne kadarki sıra içinde bir romandaki sakinlik, bir romandaki belirli bölümlere ayrılma ve ilerleme yoktur. Hepsi iç içedir. Belki öykü, o karmaşanın içindeki an'ı saptadığı için hayata daha yakın"dır. Başka bir deyişle Uyar, hayatın öyküyle daha iyi yansıtılacağına inanmaktadır. Sonuç olarak Tomris Uyar, sadece öykü yazarak Türk edebiyatının en nitelikli yazarlarından biri olmayı başardı. İşte Tomris Uyar'ın edebiyatımıza ve kendinden sonraki kuşaklara aktardığı en büyük deneyim, sadece öykücü kalınarak da bir edebiyatçının var olabileceği ve yazın dünyasında etkin bir konumda olabileceği gerçeğidir.

Elbette buraya kadar görüşlerini aktardığımız yazarların tümü "niçin öykü" yazdıklarını temellendiriyorlar. Bunun tam tersi bir çalışmada da "niçin roman" yazdıklarını açıklayan yazarların görüşlerine yer verilse bambaşka bir tablo çıkar ortaya. Bu anlamda bir türün imkânlarını, sınırlarını ortaya koyarken farklı türleri incitmemek, bunların apayrı organizmalar olduğu gerçeğini unutmamak gerekir. Ancak, burada, öykücülerin öykü anlayışlarını temellendirebilmek için romanla bir kıyaslama yapmak durumunda kalmalarının nedeni, daha önce de belirttiğimiz gibi, öykünün roman karşısında ikincil bir tür olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Kuşkusuz bir yazarın, sanatçının sadece bir türde yazmasını veya öykü yazmasını yüceltmek anlamsız bir çaba. Buradaki temel ölçüt, hangi türde yazılırsa yazılsın o türün hakkını verebilmek, nitelikli ürünler ortaya koyabilmektir. Yazar ancak ortaya koyduğu eseriyle ve yazdığı türün hakkını verip vermemesi durumuyla değerlendirilebilir. Kısaca türleri güreştirmenin kimseye faydası yok.

---

[1] Charles E. May, *Edgar Allan Poe, Öykü Üzerine Bir İnceleme*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1. Baskı 2010, s. 14.

[2] Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, Sel Yay., 1. Baskı 2011, s. 31.
[3] E. May, *A.g.e.*, s. 147.
[4] Henri Troyat, *Çehov*, Ada Yayınları, 1. Basım 1987, s. 103.
[5] Zeynep Zafer, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yay., 1. Basım 2002, s. 50.
[6] Zafer, *A.g.e.*, s. 24.
[7] Gabriel García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Can Yay., 5. Basım 2006, s. 293-294.
[8] Márquez, *A.g.e.*, s. 310.
[9] V. S. Pritchett, "Kısa Öykü Üstüne" *Adam Öykü*, Mart / Nisan 1998, Sayı: 15, ss. 37-38.
[10] Richard Burgin, *Borges ile Söyleşi*, Mitos Yay., 1. Baskı 1994, s. 61.
[11] Truman Capote, "Roman Sanatı", Philip Gourevitch, *Yazarın Odası*, Timaş Yay., 1. Baskı 2009, ss. 18-19.
[12] Kaan Özkan, "Tomris Uyar ile Söyleşi", *Virgül*, Sayı: 50, Nisan 2002.

HİKÂYENİN BİTTİĞİ YER

Kurgu, yaratma sürecinde yazarın anlatıma vurduğu damgadır; anlatımı kendine ait kılma girişimidir. Motifleri, olayları, nesneleri değerlendirme ve beğenisini yansıtma aracıdır. Kurgu, yazara hem estetize etme hem de tüm yapı öğelerinden bir bütünlük oluşturma imkânı sunar. Kurguda önemli olan gerçek ya da gerçek dışılığa değmek değil, metnin kendi doğasında tutarlı olması ve kendi gerçekliğine uygun düzenlenmesidir. Başka bir deyişle kurgu; seçme, sıralama, önemliyi veya önemsizi belirleme, öne çıkarma, geri planda tutma ama bütün bunlardan sonra "bütünleme" işlemidir. Kuşkusuz yazarın kurduğu dünyadır ve dış dünyanın gerçeklerine karşı değil, kendi iç gerçekliğine karşı sorumludur. Yine de tüm bu anlatılanlara karşın kurgu, sadece resimlerin, görüntülerin, olayların sıralanışı değildir, aynı zamanda bu sıralanıştan sonra ortaya çıkan "yeni resim", "yeni durum"dur da; bütündür ve yeni bir evrenin inşasıdır.

"Öykü, bilinmeyen bir evin bir ân aralanıp kapanan kapısıdır." denir. Okur olarak biz aralanan o kapıdan, birden havalanan perdeden içeri bakarız; oradaki dünyalara, oradaki rüyalara, oradaki kırılmalara... Bazen de 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, meraklarımızla 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 gerçekliğiyle mümkündür. Aksi takdirde anlatının iç çelişkileri bizi öyküden koparır. Başka bir deyişle yazar, aralanan kapıdan neyi, nasıl göstereceğini bilmelidir. İçeride ille de patırtı gürültü, dövüş, itiş kakış, ölüm olması gerekmez. İçerisi karanlık, her şey bitmiş gibi, 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 aydınlatır, en azından bizim öyle görmemizi sağlar. 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 olacak? 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, resimlemeyle bize sunulan öykü evreninin içinde birden buluruz kendimizi. Geçişlerin mükemmelliği ve son (kapının kapanma ânı) ile bu etki en üst noktaya ulaştırılır. Kısaca amaç, anlamı derinleştirmek ve parlatmaktır. Ayrıca iyi bir kurguyla hem akışkanlık hem de ritim gerçekleştirilebilir. Ama kapının açılma ve kapanma zamanı, içeride göreceğimiz resimlerin, durumların "anlatım sırası" iyi tasarımlanmazsa, ne bu dünyaya girebilir ne de bu dünyadan bir şey anlayabiliriz.

Aristoteles, *Poetika*'nın yedinci bölümünde, tragedyada olay örgüsünün düzenlenişini açıklarken, tamamlanmışlık, bütünlük ve uzunluk kavramları üzerinde durur. Bütün, "başı, sonu ve ortası

olan şeydir." dedikten sonra iyi kurulmuş öykülerin (*mythos*) kompozisyonunu şöyle tanımlar: "Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir. Ondan sonra ise zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten gelen şeydir. Ne var ki sonun ardından hiçbir şey gelmez. Son olarak orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra bir başka şeyin geleceği şeydir. Sonuç olarak da şunu söyleyebiliriz: İyi kurulmuş öykülerin ne gelişigüzel başı olabilir, ne de gelişigüzel sonu, tersine, baş ve son, yukarıda onlar hakkında yapılan belirlemelere uygun olmalıdır."[1] Aristoteles'in tragedyanın olay örgüsü için yaptığı bu tanım, aslında bütün varlıkların doğal seyrinin bir yansımasıdır: Giriş (baş), gelişme (orta) ve sonuç (son). Doğrusu tüm geleneksel anlatılar bu çerçeveye sadık kalmıştır. Bu anlatılar, "Bir varmış, bir yokmuş"la başlar, macera/çatışmayla birlikte mutlu sona ulaşılır ve "onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine" yaklaşımıyla biter.

Öykü de, başlangıç dönemlerinde, bir olay, hikâye etrafında gelişir; klasik serim, düğüm, çözüm disiplini çerçevesinde kurgulanırdı. Anlatılarda, önce bir kahraman "takdim edilir" sonra da kahramanın başından tuhaf, ilginç, olağanüstü olaylar geçerdi. Öykü; gerilim, heyecan ve merak öğelerine yaslanarak oluşturulur ve çarpıcı bir finalle sonuçlanırdı. Ne var ki bu sıralamada öncelik "son"lardaydı. Öyküde her şey sona saklanır, neredeyse bütün bir öykü, sonunun daha çarpıcı olması için tasarlanırdı. Bu nedenle, tarihsel serüveni içerisinde "son"ların, finallerin öyküde hep önemli bir işlevi olmuş, öykünün "sona yönelik bir sanat" olduğu sıkça dile getirilmiştir. Öykü tarihine bakıldığında bu yargının hiç de yanlış olmadığı görülecektir. Çünkü serim-düğüm-çözüm disiplininin sergilendiği geleneksel öykülerde, gerçekten de 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, kı-

saca anlatımın iç dinamiği hep sona, sondaki aydınlanma ânına göre planlanırdı. "Son"ları etkili kılmak için kullanılan en önemli öğe ise merak unsuruydu. Müphem bilgiler, karıştırmaya müsait malumatlarla merak öğesi beslenerek, okuyucu "çarpıcı son"lara hazırlanırdı. Tabii her şey finaldeki aydınlanma ânını daha çarpıcı ve etkili kılmak içindi. Finalle birlikte her şey sonuçlanır, aydınlanır, bütün düğümler çözülür, bütün çatışmalar çözümlenirdi. Kısaca öykünün gücü "son"daki çarpıcılığa endekslenir ve şaşırtıcı, çarpıcı "son"la başarılı öykü arasında bir bağlantı kurulurdu. Kuşkusuz bütün bunlar, Aristoteles'in olayların düzenlenişi ilkesine uygun bir yapıydı.

Çarpıcı son anlayışının simgeleşen isimlerini O. Henry, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe olarak anmak mümkündür. O. Henry'in başta "Son Yaprak", "Müneccimler Armağanı" olmak üzere, pek çok öyküsü, çarpıcı son, sürpriz son anlayışına uygun olarak kurgulanmıştır. Maupassant da, genelde öykülerini gerilim, heyecan, merak unsurlarına yaslayarak oluştururken, sonları da hayret uyandırıcı bir olayla noktalar. Bir durum ya da kesiti değil, tümüyle sonucu aktarır. Dolaysız/direkt anlatımla öyküyü "son"a yönelik olarak oluşturur. Edgar Allan Poe'nun öyküleri aynı anlayışı yansıtır. Öykü sonları mucizevi, çarpıcı bir kurguyla oluşturulur. Poe'ya göre "Kısa öyküde anlatılan her olay öykünün sonucunu oluşturan ve sonuca götüren bir parçadır. Diğer bir deyişle, öykünün sonucu, öykünün başlangıç ve orta bölümlerini kontrol eder."[2] Poe'nun temel öykü anlayışları olan polisiye, cinayet, korku ve fantastik öyküler aynı yöntemle oluşturulur. Çarpıcı son, aslında Poe'nun öyküde önerdiği "tek etki" kuralının da bir gereğidir.

Bizde ise çarpıcı son dendiğinde ilk akla gelen isim Ömer Seyfettin'dir. Ömer Seyfettin, birçok öyküsünde, daha çok "kıssadan hisse" bağlamında değerlendirilebilecek özlü hayat tecrübeleri anlatarak, okura insanlık dersleri verir. Parlak zekâ, mantık oyunlarıyla bir görüşün haklılığını ispat için olayları kurgular. Çarpıcı ve meraka yaslanan anlatımıyla okuyucuyu kolayca metne bağlar. Ömer Seyfettin öykülerinde son/final çok önemlidir. Olayların düzenlenişi, dış aksiyonlar, sona göre dizayn edilir. Öykü boyunca,

mantık örgüleri birbirine eklenir ve çarpıcı/etkileyici sona ulaşılır. Diğer yandan Halit Ziya Uşaklıgil, Refik Halid Karay, Sabahattin Ali başta olmak üzere pek çok yazar öykülerini çarpıcı son yaklaşımıyla kurgular. Öykücülüğümüzde çarpıcı sonla oluşturulmuş sayısız, unutulmaz öyküyü anmak mümkündür. Ömer Seyfettin'in "Diyet", Sabahattin Ali'nin "Ses", Ziya Osman Saba'nın "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" bu bağlamda anılabilir.

Öyküdeki ilk örneklerini Anton Çehov'un verdiği bir başka yöntemde de son, final önemsizdir. Bu yaklaşımda "son", geleneksel önemini yitirirken, öyküye son nokta konmaz; böylece öykünün okurda devam etmesi sağlanır. Amaç, sonun gizlenerek, anlamı zenginleştirmek, okuru kendine döndürmektir. Çünkü öykü, okuru gideceği yere götürmüştür, bundan sonrası onun muhayyilesine bırakılmalıdır. Böylece okurun zihinsel, duyusal işleyişi harekete geçirilerek soruna iştirak ettirilir. Kuşkusuz bu tavır, Aristoteles'ten o güne değin devam eden "giriş-gelişme-sonuç" yönteminin değiştirilmesi anlamına gelmektedir.

Virginia Woolf, günlüğünde, Aristoteles'in "son" anlayışının modern anlatılarda artık değiştiğini, bir dostunun tespitiyle şöyle aktarır: "Hardy bana 'her şeyi değiştirdiler artık' dedi. 'Biz her şeyin başı, ortası, sonu olduğuna inanırdık. Aristoteles kuramına inanırdık. Şimdi bakın o hikâyelerden biri bir kadının odadan çıkıp gitmesiyle bitiyor."[3] Virginia Woolf, bir sonuca gitmeyen ve bir sonuca bağlanmayan öykülere umutla yaklaşır: "Bir sonuca bağlanmayan öykülerin de geçerli olduğunun iyice farkına varmış durumdayız artık; başka deyişle, bu tür öyküler, bizleri hüzün içinde, belki belirsizlik içinde bıraksalar da, her nasılsa zihin için bir dinlenme noktası, ayrıca –kendi yansıma ve düşünme gölgesini birlikte getiren somut bir nesne– sağlıyorlar. Bu tür öyküleri oluşturan parçalar da, rastlantıyla bir araya gelivermiş havası taşıyabiliyor."[4]

Bu anlayış, günümüzde, öyküdeki yeni yönelimlerle birlikte iyice temellenmiş, finallerin anlamı değişmiş, "son"lar eski işlevlerini önemli ölçüde yitirmiştir. Aslında 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, durumun, gönül kırıklığının da öyküsü yazılıyor. Bu öykülerde de doğal olarak çarpıcı "son"lara gerek duyulmuyor. Dolayısıyla yazarlar, gerilimi, yoğunluğu "son"lara saklamıyor, bütün bunları öykünün (metnin) bütününe yayıyorlar. Ayrıca bu öykülerde, geleneksel öykülerin aksine, merak öğesinden ziyade gerilim, ritim ve biçim ustalığıyla okuyucu yakalanmaya çalışılıyor. Sonuçta modern öyküde çarpıcı "son"la okuyucuyu şaşırtmak hedeflenmiyor, metnin bütününde çarpıcılık yakalanmaya çalışılıyor. Her şeye karşın, yazarın süje yaklaşımının (olayların akışı, düzenlenişi), finalin önemini ya da önemsizliğini tayin ettiğini de unutmamak gerekir.

Geleneksel "son"ların aksine, artık öykü "son"larında her şey çözüme kavuşmuyor, çatışmalar bitmiyor. Hatta kimi öyküler bizzat çözümsüzlüğü hedefliyor ve hiç beklenmedik bir anda bitiveriyor. Ama bu kopukluk ve çözümsüzlük öyküye bir olumsuzluk katmıyor, aksine önemli işlevler görüyor. Çünkü bu yaklaşımla anlatıcı aradan çekiliyor ve anlatım sorunsalı okuyucuya geçerek onda hayatiyetini sürdürüyor. Böylece öykü okuyucuda yeniden üretiliyor, çoğaltılıyor.

Gerilim artık öykünün sonunda değil, farklı yerlerde kurgulanıyor, son bütün bir öyküyü kuşatıyor. Başlangıçtaki etki sondaki etkiye kurban edilmiyor. Kuşkusuz bu yapı, bütünlükten uzak bir anlayışı değil; lineer, düz olmayan bir yapıyı, düzenlenişi ifade eder. İçe eğimli, başla sonu bütünleştiren bir anlayışı... Bu tutumun amacı, "bütünlük"ten vazgeçiş değil, katı bir gerçeğin okura dayatılmasını önleyerek metnin anlam katmanlarını çoğaltmak, farklı yorumlara kapı aralamak ve çok sesli okunmasını sağlamaktır.

Öyküdeki bu yaklaşımla, Umberto Eco'nun sözünü ettiği "açık yapıt" kuramı arasında bir bağ kurulabilir. Umberto Eco'ya göre yapıt, 'açık' olduğu oranda tüketilemez. Sanat yapıtı sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır: "Sanat yapıtı, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandırabileceği şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür."[5] Bir sanat eserinin, sürekli yenilenen, dinamik bir yapısı

olmalıdır. "Metnin sonsuz yoruma ve öneriye açık, çeşitli anlamlar yüklenecek halde kurgulanması gerekir," diyen Umberto Eco sanatçı-alımlayıcı ilişkisini şöyle tanımlar: "Başka bir deyişle, yaratıcı yorumcuya *tamamlanacak* bir yapıt sunmaktadır: Yaratıcı yapıtın tam olarak ne biçimde sonlanabileceğini bilmemekle beraber yapıtın tamamlanmış haliyle, herhangi birinin değil, hâlâ *kendi* yapıt olarak kalacağını bilir."[6] James Joyce'un çalışmalarını 'açık' yapıtın üstün örnekleri olarak niteleyen Eco, "*Ulysess*'in gücü, belli bir doğruyu izlemek yerine, tek ve aynı nokta çevresinde büyük boyutlarda (zaman boyutu da dahil olmaz üzere) yayılmasındadır," der ve önemli bir açık yapıt örneği olarak da *Finnegans Wake*'i sayar: "Yapıt gerçek bir Einstein evreni gibi bir eğri halini almış ve kendi üzerine bükülmüştür. İlk sayfanın açılış sözcüğüyle, son sayfanın kapanış sözcüğü birbiriyle aynıdır. Bu nedenle yapıt bir anlamda *sonlanmış*, ama aynı zamanda da *sınırsızdır*. Her gelişme, her sözcük metindeki öbür gelişme ve sözcüklerle türlü ilişkiler kurulabilecek durumdadır."

Murathan Mungan ise modern öykünün bu son anlayışı ile "parçalanmış, kırık dökük, sonunun ne olacağını bilmediğimiz, belirsiz, ucu açık, yarını olmayan" modern hayat arasında bir bağlantı kurar ve ekler: "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 karşı soru soruyor. Ya da omuz silkerek: Hepsi bu kadar, diyor. Kusura bakma ama, hepsi bu kadar! Tıpkı hayat gibi! Hayatta da daha fazlası yok ki!"[7]

Gerçekten de, kimi zaman, anlatımı çerçeveleyen, tamamlayan öykülerden ziyade, gerilimi ve duygusunu okuruna aktararak onda devamını sağlayan öyküler daha etkili ve kalıcı olabilmektedir. Çünkü bitirilmişlik, tamamlanmışlık duygusu, çoğaltımı engellemekte, öykü okunup bitirildiğinde anlatımı dondurmaktadır. Okur orada, noktalanan, sabitlenen yerde kalmaktadır. Aslında bunun değişen okur profiliyle de ilgisi olduğu açıktır. Okur burada aktif bir okuma eylemine çağrılmakta, söylenmemiş şeylerin gizemi onun

muhayyilesine bırakılmaktadır. Bu da öykünün genelinde, sonun daha ilk cümleden itibaren önemsizleştirilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Çünkü sunulmak istenen, çerçevelenmiş bir hayat değil, akıp giden bir hayattır. Öykü de bu akıp giden hayatı bir anlık aydınlatma işlevi görür. Öncesini, sonrasını yaratılan bu görüntüden, atmosferden okur çıkarır. Gerilimin en uç noktasında âdeta karakter dilsizleşir, eylemsizleşir, anlatıcı 'bundan sonra anlatacak ne kaldı' tavrındadır. Anlatıcı aradan çekilir; okurla sorun, anlatılmak istenen durum baş başa bırakılır. Aslında burada kahramanın ne yaptığının, hatta giderek ne yapacağının bir önemi yoktur. Zaten yapılmak istenen o çatışmayla, durumla okuru karşı karşıya getirmektir. Öykünün vermek istediği tam da budur. Karakterin şöyle ya da böyle yapması ikincil bir önem arz eder. Çünkü bütün bunlar kahramanın ne yapacağına ilişkin olarak değil, onun o sorunla karşı karşıya gelmesi için kurgulanmıştır. Hatta yazar, karakterle değil, atmosferle okuru karşılaştırmak ister. Artık karakterin alacağı tavır, dolayısıyla "son" önemini yitirmiştir.

Bu nedenle, olayın, karakterin önemini yitirdiği, sadece duygunun öne çıktığı öykülerde, son anlayışı tümüyle değişmiştir. Artık çözüm, sona saklanmıyor, bütün bir öyküye yayılıyor, bir atmosfer olarak onun dokusuna geçiriliyor. Kısaca, modern öykü, anlatıcının mikrofonu okura uzatmasıyla sonuçlanır. Artık her şey okura geçmiş, başa dönülmüştür. Okur son cümleyle aydınlanmamış, son cümleyle her şeyi gerisin geriye anımsamaya başlamıştır. Bu apaçık yeniden okumadır. Burada René Girard'ın roman için söylediklerini öyküye uyarlayabiliriz: "Dolayısıyla sonuç, her zaman bir anımsamadır. İlk algılamanın kendisinden bile daha gerçek olan bir bellek infilakıdır. Anna Karenina'nınki gibi 'panoramik bir görüş'tür. 'Geçmişin yeniden canlanmasıdır.' (...) Esinlenme her zaman bellekten gelir ve bellek de sonuçtan doğar. Tüm romansal sonuçlar bir başlangıçtır. Her romansal sonuç bir *Yeniden Bulunmuş Zaman*'dır." Bu nedenle: "Sonuç, romanın çevresinde döndüğü sabit eksendir."[8] "Öykünün sonu daha önce başlangıcında örtük olarak vardır." diyen Fredric Jameson da, Girard'la benzer bir iz üzerindedir.

Öte yandan, son anlayışının öykü türlerine göre farklı yapılandığını belirtmek gerekir. Olaya dayalı öykülerde son daha önemli; durum ve atmosfer öykülerinde ise daha az önemlidir. Bir örnek vermek gerekirse, yazar ya bir trafik kazasını, merak, heyecan unsuruna yaslayarak olay öykü olarak anlatır ya da bu trafik kazasını yaşayan bir anlatıcının bu olaydan neredeyse hiç bahsetmeden, kayıpların, kaybedişlerin deneyimini anlatır. Birinci anlatımda sonuç ne kadar önemliyse, ikincide o kadar önemsizdir. Çünkü olmakta olan bir olay değil, olmuş bitmiş bir olayın izlenimleri, etkileri anlatılırken, ne gerilime ne de merak unsurlarına ihtiyaç vardır. Bu deneyimin etkisi, zenginliği bir atmosfer olarak metne yansır. Ancak yine de öykücünün kendini izlettirebilmesi, dinletebilmesi için kimi araçları kullanması gerekir. Anlatıcı bu metinde duygu aktarımını gerçekleştirebilmek için merak, heyecan öğeleri yerine, şiirsellik, ritim, akışkanlık gibi başka özellikleri gözetir. Burada okur, "sonra ne olacak" sorusunun değil, büyülü bir anlatımın peşinden sürüklenmektedir. Olay öyküdeyse, okurun öyküyü izleme gerekçesi, beklentiye odaklanmıştır. Böyle öykülerde metnin en büyük kusuru, okurun, sonucu önceden kestirilebilir bir düzenleyişle yazılmasıdır. Çünkü öykü, bütün gücünü sona yönelik beklentiden almaktadır. Ancak bu beklenti karşılansa bile bu kez de sonuçla birlikte anlatının öncesine ilişkin sorunlar doğar. Bu sonla kimi zaman o âna kadar anlatılanlar değersizleşir, sıfırlanır. Çünkü bütün bir öykü bu sonuca/çarpıcı sonuca göre oluşturulduğundan, sonucun ortaya çıkışıyla birlikte önceki anlatılanlar anlamını yitirir. Hatta bazen çarpıcı son için okur, anlatıcı tarafından yanlış yönlendirilmiş ve ona tuzak kurulmuş olabilir. Bu nedenle tümüyle sonuca odaklanmış öykülerin sonucunu bilen bir okur için, o öyküyü yeniden okumak hiç cazip değildir.

Öykü ister sondan başa doğru ister baştan sona doğru anlatılsın yazarın asıl amacı, hikâyesini dinlettirecek bir edayı tutturabilmektir. Aslında anlatıcının zihninde serim-düğüm-çözüm disiplini içerisinde bir "hikâye" vardır, böyle bir hikâye biliyordur. Önemli olan hikâyeyi bize en etkili şekilde nasıl "aktaracağıdır." Anlatma/yazma ânında bu sıralamayı dilediği gibi değiştirir. İşte Jean-Luc Godard'ın belirt-

tiği tam da budur: "Bir hikâyenin bir girişi, bir gelişme bölümü ve bir sonucu olmalıdır, ama ille de bu sırayla olması gerekmez."

Ahmet Midhat Efendi daha 1874'te bu sıralanışa kafa yormuş bir edebiyatçımızdır. *Letaif-i Rivayat*'ta yer alan "Ölüm Allah'ın Emri" öyküsü, "son" anlayışının tartışıldığı, bir öykünün oluşturulma sürecinin okurla birlikte kurgulandığı müstesna bir çalışmadır. Ahmet Midhat'ın öyküdeki "son"lara getirdiği yorumlar, neredeyse günümüz modern öykünün geldiği yeri işaret eder. Öykünün yayımlanış tarihinin 1874 olduğu düşünülürse onun öncülüğü daha iyi anlaşılır. Ahmet Midhat, öykünün girişinde, klasik serim-düğüm-çözüm düzenini uygulamayacağını, işe sonuçtan ("netice"den) başlayıp başa doğru gideceğini ve anlatı geleneğimizde ilk kez geriye dönüş tekniğini uygulayacağını açıklar: "Dikkat etmiş iseniz görmüşsünüzdür ki hikâyeye en evvel en sade cihetinden başlanır. Gitgide bazı entrikalar filânlar katılır. Daha sonra meseleye bir kat daha ehemmiyetler verilir. Meselâ âşık ile âşıkadan bahsolunur ise bunların ıstırabı o dereceye vardırılır ki artık hayatlarından yeis getirilir. Nihayet hikâyenin neticesi olmak üzere bunlara feda-yı can ettirilir." Ahmet Midhat bu öyküde bir anlatım değişikliğine gideceğini, klişelere bağlı kalmayacağını, yazarları bu "esaret belasından" kurtaracağını belirtir. Nasıl kurtaracağını ise şöyle açıklar: "Alt tarafından çıkacak olan neticeyi en evvel söyleyeceğim. Ama diyeceksiniz ki bu hâlde hikâyeden hiçbir lezzet çıkmaz. Maşallah, niçin çıkmasın? Hikâyeye lezzeti muharrir verecek değil mi? (…) 'Aman bunun evveli ne imiş, bu netice neden çıkmış?' diye işin evveliyatını arayacaksınız." diyerek öyküsünü geriye doğru anlatır. Ahmet Midhat'ın öyküdeki son yaklaşımına daha 1874'te isabetle bakması şaşırtıcıdır.

John Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını*'nda (biraz da ironik bir tutumla) ilginç "son" deneyleri yapar. Romanın geleneksel son anlayışı dışında ve okur beklentisine uymayan "son"u için daha baştan okur uyarılır. Romanın girişinde, "Yazar ve yayıncı bu hikâyenin son bölümünde sayfa karışıklığı olmadığını önemle belirtirler." notu yer alır. Romanın bir yerinde yazar "son" diyerek, kahramanlarının seçimlerini, hayatlarının bundan sonraki aşamalarını özetler

ve romanı sonlandırır. İlerleyen bölümlerde ise bu "son"u reddederek okuru yanılttığını belirtir ve yeni bir "son" yazmaya karar verir. Gerçekten de olaylar bu iki bölümde anlatıldığı gibi değil, bambaşka bir şekilde gerçekleşir. Romanın sonlarına doğru anlatıcı nasıl bir "son" yazması gerektiğini tartışmaya başlar. Önce çözüm olarak tek yolun "iki son yazmak" olduğunu düşünse de, bunun da çıkış yolu olmadığını görür: "Geriye bir mesele daha kalıyor: ikisini birden aynı anda yazamam, bu sefer de son bölümün gücü yüzünden, ikinci yazdığım son 'gerçek' son gibi görünecek." Julian Barnes'in *Flaubert'in Papağanı*'nda anlatıcı/yazar, yazarın romana iki farklı son koyduğunda, bunun hiçbir zaman okur için bir "seçim" olamayacağını çünkü okurun iki sonu da tüketmek zorunda kalacağını belirtir. İronik bir eleştiriyle şöyle bir son önerir: "Kitabın sonuna çeşitli renklerde bir dizi kapalı zarf konurdu. Her birinin üstüne açık seçik şunlar yazılırdı: Geleneksel Mutlu Son; Geleneksel Mutsuz Son; Geleneksel Yarı Mutlu-Yarı Mutsuz Son... Yalnızca tek bir sonu bilmeye hakkınız olacaktı seçmediğiniz zarfları ortadan kaldırmanız gerekecekti."

Son/final anlayışını bizzat öykücüler öykülerinde tartışmışlar, "kaba bitirişler"i eleştirerek, ucu açık sonları temellendirmişlerdir. Jorge Luis Borges, "Karşılaşma" öyküsünü şöyle bitirir: "Nesneler insanlardan daha çok yaşarlar. Bu öykünün burada bitip bitmediğini, bıçakların yeniden karşılaşıp karşılaşmayacaklarını kim bilebilir?" Thomas Mann "Gardırop" öyküsünde finalle ilgili olarak "her şey boşlukta kalmalı" görüşündedir: Anlatıcı, tren yolculuğu sırasında bir öğle sonrası uyanıp, rastgele bir istasyonda inip, bilmediği bir şehirde maceralar yaşayan Albrecht van der Qualen'le ilgili olarak şöyle bir final çizer: "Albrecht van der Qualen o gün öğle sonrası kompartımanda gerçekten uyanıp önceden tanımadığı o kente gitti mi, yoksa birinci sınıf kompartımanında uyumasını sürdürdü de baş döndürücü bir hızla yol alan Berlin-Roca ekspresiyle dere tepe aşarak kayıplara mı karıştı, kim bilebilir? İçimizden hangimiz, gereken sorumluluğu üstlenerek ilgili sorulara kesin yanıtlar vermeyi göze alabilir? Bu konuda hiçbir şey söylenemez. Her şey

boşlukta kalmalı...” Öykü sonlarına ilginç örneklerinden biri Edgar Allan Poe’nun “Nantucketlı Arthur Gordon Pym’in Öyküsü”dür. Öyküde son yoktur, çünkü hikâyenin yayımı aşamasında anlatıcısının (Gordon Pym) ölümüyle birlikte öykü yarım kalır ve sonu tamamlanmaz. Öyküyü “son”suz yayımlayan dergi “son birkaç bölüm bulunursa, bunlar mutlaka yayınlanacaktır” notunu düşer. Böylece öykünün sonunu tamamlamak okura bırakılır.

Nursel Duruel, “Çöl ve Yazılı Kâğıtlar” öyküsünde, son anlayışını yorumlar: “Açma gözlerini, yalnızca dinle. Sen benim peşimdesin, benim öykümün peşinde. ...sonunu ben de bilmiyorum. Hem son dediğin tek değildir, bir son içinde sayısız son vardır. Sona anlamını veren oraya kadar sürüklenip gelen ayrıntılardır.” Ferit Edgü, “Deniz Kıyısında” öyküsünde daha kestirmeden gider: “Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerekir?” Nezihe Meriç “Diyorum ki” öyküsünü şöyle bitirir: “Sonra? Sonra denilmesin! Diyorum ki: Sonrası uzun. Daha kaç öykü yazılır bir bu, ‘sonra’ için. Sonrasını da okuyan üretsin.”

Güray Süngü, “Tutku” adlı öyküsünün sonunda muhtemel sonları tartışır. “Şimdi anlatıcı olarak yapmam gereken, yaşlı kadının evine döndüğünü ve hayatına devam ettiğini yazmak ve göl kıyısındaki ağaç duygusallığını ve Cyrano’nun son kelimesini hatırlatmak ve ardından hepimizin bildiği ve âşık olduğu tiyatro aktrisinin adını ve yaşlı kadının adı diye söyleyerek heyecanlanmanızı ve tebessüm etmenizi sağlamak. Ama öykü bitti. Olmayacak bu. Onun, evinin banyosunda aynaya, yüzündeki kırışıklıklara bakarken, gözlerindeki yirmi yedi yıl önceki anlamı, aynı anlamı gördüğünü söylemeyeceğim, bu yüzden güldüğünü usulca...” Böylece Süngü, birden fazla son yazmış olur.

Toparlarsak, öykünün yapısı parçalı değil, bütündür. Dolayısıyla “son” özel bir yer değildir. Sadece öykünün okunmasının bitişine en yakın yerdir. Eğer mutlaka tanımlamak gerekirse öykünün çıkış kapısıdır, anlatıcının okuru uğurladığı yer. Aslında anlatıcının okuru karşıladığı yer de burasıdır. Bu nedenle “son”, girişle bütünleşmedir. Çünkü anlatılar daireseldir. Bu anlamda “döngüsel za-

man" ve "ebedî tekrar" kavramlarını düşündüğümüzde öyküdeki "son" ve "başlangıç" ayrımının önemsizliğini daha iyi anlarız. Şebüsteri bu konuda şunları söylüyor: "Birisine nihayet nedir diye sormuşlar da 'insanın başladığı yere dönmesidir' demiş." Tıpkı René Girard gibi: "Tüm romansal sonuçlar bir başlangıçtır."

Şöyle de diyebiliriz: "Son"la perde kapanmaz, tam tersine sonuna kadar açılır.

---

1 Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitapevi, 16. Basım 2007, s. 27.
2 Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Yay., 1. Baskı 2002, s. 36.
3 Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, Oğlak Yay., 1. Baskı 1995, s. 124.
4 Valerie Shaw, "Parçalanan Çerçeve", *Adam Öykü*, Ocak / Şubat 2000, Sayı: 26, ss. 38-44.
5 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, 1. Basım 2001, s. 14.
6 *A.g.e.*, s. 32.
7 Murathan Mungan, "Hayatım Roman, Hayatım Hikâye", *Adam Öykü*, Mayıs / Haziran 1998, Sayı: 16, ss. 69-76.
8 René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yay., 1. Baskı 2001, s. 237.

DİZİN

KİŞİ ADLARI DİZİNİ

Abdülhak Şinasi Hisar 88
Abdülhak Hamid 127
Abidin Parıltı 244, 247
Adalet Ağaoğlu 50, 55, 72, 93, 148, 151, 162, 164, 185, 188, 190, 222, 255, 285, 287, 325
Adnan Binyazar 247
Adnan Özyalçmer 46, 49, 185, 187, 188, 202
Ahmet Hamdi Tanpınar 42, 57, 72, 88, 93, 119, 126, 202, 214, 230, 231, 234, 235, 260, 309, 310, 325
Ahmet Kekeç 234, 235
Ahmet Oktay 190
Alberto Manguel 139, 246, 247
Alejo Carpentier 199
Ali Artun 89
André Breton 91, 306
Angel Flores 199
Annette Simmons 247
Anton Çehov 13, 16, 20, 22, 33, 83, 118, 155, 157, 161, 175, 189, 190, 261, 324, 325, 328, 329, 333, 339
Aragon 183
Aristo 153, 154, 284, 336, 337, 338, 339, 347
Arthur Koestler 288
Arthur Power 236
Arturo Vivante 272
Aslı Erdoğan 126, 127, 164
Asım Bezirci 190
Avner Ziss 119
Ayfer Tunç 119, 164, 203, 286
Ayhan Bozfırat 52, 101
Aysu Erden 214, 224, 347
Aytül Özüm 204
Başar Başarır 234, 235, 286
Başar Sabuncu 148
Bekir Yıldız 262
Bergson 69
Berna Moran 66, 72, 201, 204
Bertolt Brecht 228
Bilge Karasu 46, 50, 57, 58, 72, 82, 137, 139, 147, 202, 232, 234, 279, 296, 298, 299, 300, 325
Bülent Aksoy 190, 214, 321
C. Micheal Curtis 274
Candan Teksoy 148
Cannop Thirlwavll 284
Carl Jung 304
Carlos Fuentes 33, 72, 176, 199
Cemal Şakar 223, 234, 235, 276

Cemil Meriç 157
Cesare Pavese 190
Charles Baudelaire 95, 155, 156, 306, 307
Claudel 183
Coleridge 217, 306
Cort Egan 290
Cüneyt Türel 148
D. H. Lawrence 116
Demir Özlü 46, 58, 267, 268
Demirtaş Ceyhun 58
Deniz Gündoğan 224
Dickens 90, 260
Dino Buzatti 276
Donald Kuspit 190
Dorrit Cohn 72, 173, 176
Dostoyevski 16, 20, 83, 109, 110, 119, 155, 157, 214, 260, 325, 326, 328
Doğan Hızlan 297
E. M. Forster 143, 144, 152
E. T. A. Hoffmann 196, 197
Edgar Allan Poe 13, 16, 17, 33, 83, 196, 197, 279, 280, 306, 324, 327, 332, 338, 346
Edip Cansever 127, 259
Einsten 69
Elif Şafak 79
Emile Zola 39, 262
Emre Aköz 276, 280
Engels 182, 188
Erdal Öz 46, 49, 185, 187, 188, 190
Ernest Hemingway 13, 16, 26, 33, 157, 275, 325
Ernst Fischer 182, 229, 236
Ethem Baran 264, 265
Eudora Welty 260
Fahri Öz 280
Fakir Baykurt 262
Faruk Duman 203
Ferdinand de Saussure 131
Feridun Andaç 190
Ferit Edgü 46, 48, 137, 138, 139, 202, 276, 277, 309, 346
Feyyaz Kayacan 46, 47, 80, 202, 214, 232, 285, 287, 309
Şavkar Altınel 128
Fikret Ürgüp 58, 276
Filiz Ateş 83
Flannery O'Conner 104
Florence Dupont 239
Franco Moretti 70, 72, 267
Franz Kafka 13, 16, 24, 33, 58, 83, 155, 157, 158, 196, 198, 234, 255, 276, 306, 307, 324, 325
Fredric Jameson 79, 83, 131, 139, 154, 342
Friedrich Schlegel 284
Füruzan 51, 55, 72, 94, 119, 126, 164
Gabriel García Márquez 13, 14, 16, 31, 33, 72, 159, 196, 199, 200, 202, 285, 306, 325, 329, 333
Geoffrey Chaucer 242
Georg Simmel 70, 267
George Lukács 121, 182, 183
George Moore 208
George Perec 294, 324
George Sand 88
Gérard Genette 170, 176
Giovanni Boccaccio 242
Giritli Aziz Efendi 201
Goethe 155, 229, 284, 285
Gökhan Özcan 126, 127, 286
Graham Grene 306
Güray Süngü 346
Gustave Flaubert 145, 165
Guy de Maupassant 13, 16, 19, 33, 83, 196, 197, 338

H. E. Bates 209, 214
Hâfız 31, 119
Hakan Şenocak 203
Hal Foster 180, 190
Haldun Taner 44, 285
Halil Gökhan 190
Halit Ziya Uşaklıgil 40, 126, 214, 325, 339
Harold Blodget 71, 72, 115
Hasan Ali Toptaş 79
Haydar Ergülen 276
Hayyâm 31
Hegel 284
Henri Troyat 257, 333
Henry James 165, 172, 173, 176
Hilmi Yavuz 289
Honoré de Balzac 165
Hulki Aktunç 53, 55, 119, 137, 139, 232, 276, 309, 310, 311
Hüseyin Rahmi Gürpınar 58, 202
Hüseyin Salihoğlu 129, 139, 152
Hüseyin Su 119, 137, 138, 139, 164
Igor Stravinsky 143
Immaunel Kant 179
Italo Calvino 33, 58, 72, 192, 204, 234, 294, 324
Italo Svevo 285
İbsen 285
İhsan Oktay Anar 79
İlhan Uzmanbaş 148
İnci Aral 203
Jacques Derrida 131
Jale Parla 296, 300
Jale Sancak 126, 164
James Joyce 13, 16, 23, 24, 33, 60, 62, 68, 69, 70, 72, 83, 145, 214, 229, 236, 255, 260, 267, 285, 324, 325, 341
James L. Smith 159
Jdanov 181, 182
Jean Baudrillard 184, 190
Jean Mohr 95
Jean Paul Sartre 133, 247
Jean Rulfo 199
Jean Starobinski 164
Jean-François Lyotard 74, 83
Jean-Luc Godard 343
John Barth 79, 294
John Berger 95
John Cage 292
John Fowles 79, 344
John Gross 72
John Ruskin 157
Joseph Gold 237
Joseph Warren Beach 71
Julian Barnes 345
Julio Cortázar 33, 122, 129, 174, 196, 198, 227, 236, 253, 276, 279, 285, 294, 309, 311
Jürgen Habermas 83
Kâmuran Şipal 46
Katherine Mansfield 13, 16, 22, 23, 33, 83, 99, 124, 129, 148, 155, 157, 161, 164, 255
Kemal Tahir 43, 185, 186, 188, 262, 263, 326
Kenan Hulusi Koray 58
Kerime Nadir 46
Kubilay Aktulum 78, 83
Laurence Sterne 221, 285, 294, 319
Laurent Jenny 78
Lawrence Durrell 260, 261, 269
Lenin 273
Leonard Woolf 64
Lev Tolstoy 72
Leyla Erbil 46, 47, 72, 136, 137, 139, 202, 232, 285, 310, 311
Ludwig Wittgenstein 134, 139

Luis Leal 199
M. Kayahan Özgül 214
Madan Sarup 83
Mallarmé 88
Marcel Proust 72, 85, 155, 157
Margaret Atwood 319, 321
Marie-Laure Ryan 167
Mario Vargas Llosa 199
Marx 188, 285
Mary Price 92, 95
Maurice Blanchot 294
Max Frisch 133, 139
Mehmet Âkif 127
Mehmet Harmancı 276, 278
Mehmet Rifat 176
Mehmet Zaman Saçlıoğlu 309
Melek Paşalı 72
Metin Kaçan 79
Mevlâna 31, 239
Micheal Riffaterra 78
Miguel Angel 199
Mihail Bakhtin 76, 78
Milan Kundera 284
Muazzez Tahsin 46
Muecke D.C. 282, 283
Müge Gürsoy Sökmen 300
Müge İplikçi 80
Murat Belge 182, 190
Murat Gülsoy 80, 81, 83, 223, 234, 286, 309
Murat Yalçın 80, 82, 137, 139, 223, 234, 235, 276, 285
Murathan Mungan 80, 81, 126, 203, 341, 347
Mustafa Şahin 286
Mustafa Kutlu 54, 80, 81, 100, 119, 252, 262, 263
Nahid Sırrı Örik 213, 214
Nalan Barbarosoğlu 126, 127, 164
Namık Kemal 201, 206
Nazan Bekiroğlu 80, 81, 126, 137, 139, 163, 164, 223
Nazlı Eray 202
Nâzım Hikmet 127
Necat Birinci 214
Necati Mert 58
Necati Tosuner 58, 276
Necip Mahfuz 245
Necmiye Alpay 139
Nedim Gürsel 54, 55
Nelly Corrneau 150
Nermin Özdilkural 311
Nezihe Meriç 46, 72, 80, 163, 164, 223, 346
Nietzsche 24, 143, 152, 156
Nikolay Gogol 13, 16, 33, 83, 118, 324
Nil Göksel 290
Novalis 306
Nurdan Gürbilek 157, 164, 264, 269
Nursel Duruel 58, 126, 309, 311, 346
Octavio Paz 133
Oktay Akbal 45, 267
Ömer Seyfettin 40, 41, 118, 202, 285, 286, 338, 339
Onat Kutlar 46, 58
Orhan Duru 46, 58, 202
Orhan Kemal 43, 164, 185, 186, 187, 188, 190, 268
Orhan Pamuk 79
Osip Brik 152
Osman Cemal Kaygılı 58
Özcan Karabulut 126
Özen Yula 80, 203, 234, 235
Oğuz Atay 52, 53, 55, 57, 58, 72, 79, 119, 155, 157, 214, 230, 231, 232, 234, 268, 269, 286, 289, 325
P. Klee 160
Patrick Süskind 79
Paul Auster 79, 260
Paul Valéry 142, 152, 306

Peter Bürger 292, 300
Peter V. Zima 69
Philip Gourevitch 176, 333
Philip Stevick 272
Pierre Laserre 152
Pierre Schoentjes 283, 290
Pierre Sorlin 311
Platon 166, 284
R. Aslıhan Aksoy Sheridan 176
Rainer Maria Rilke 101, 325
Ramazan Dikmen 119, 136, 137, 164, 286
Rasim Özdenören 54, 93, 94, 136, 137, 139, 148, 150, 255
Raymond Carver 33, 162
Real Quellet 260
Refik Algan 276, 277
Refik Halid Karay 41, 262, 339
Reşat Nuri Güntekin 58, 202
René Girard 342, 347
Richard Burgun 214
Robert Musil 72
Roberta Allen 271
Rodin 110
Roland Barthes 78, 128, 129, 131, 134
Roland Bourneur 260
Rollo May 229, 236
Roni Margulies 128
Sabahattin Ali 41, 42, 43, 119, 262, 263, 326, 339
Sabahattin Kudret Aksal 45, 267, 353
Sadi Şirazi 238
Sâdık Hidâyet 13, 14, 16, 30, 31, 33, 157
Sait Faik 42, 45, 47, 93, 94, 126, 175, 202, 232, 267, 326
Samet Ağaoğlu 44, 202, 309, 310
Sami Paşazâde 36, 38, 39, 40
Samuel Beckett 155, 285, 294
Schopenhauer 156
Searle 217
Selçuk Baran 52, 55, 126
Selim İleri 53, 72, 93, 94, 126, 137, 138, 139, 232
Serol Teber 153, 164
Sevgi Soysal 51
Sevim Burak 49, 58, 72, 137, 232, 233, 234, 279, 296, 297, 298, 300, 309
Sevinç Özer 214
Seymour Chatman 170, 176
Sezai Karakoç 127, 304, 311
Shakespeare 285
Sigmund Freud 304, 306
Sokrates 284
Soren Kierkegaard 290
Stendhal 88
Susan Sontag 90, 95, 273, 280
T. S. Eliot 143, 144, 152
Tahsin Yücel 51, 253, 264, 285, 288, 289
Talip Apaydın 262
Tanıl Bora 263, 269
Tarık Buğra 58, 176
Tarık Günersel 276
Tery Eagleton 284
Tevfik Fikret 127
Tezer Özlü 58, 276, 278
Theo Angelopulos 273
Theodor W. Adorno 155, 181
Thomas Bernhard 279
Thomas Mann 72, 345
Tijen Par 148
Tomris Uyar 50, 55, 72, 80, 93, 94, 164, 202, 222, 232, 233, 274, 285, 288, 331, 332, 333
Truman Capote 33, 253, 331, 333,
Turgay Fişekçi 128
Turgut Uyar 127

Tzvetan Todorov 152, 192, 204, 294, 300, 333
Umberto Eco 58, 79, 171, 176, 224, 234, 284, 285, 340, 341, 347
Umran Nazif Yiğiter 44, 255, 264, 265
Ünal Aytür 176
Ünver Oral 247
Ursula K. Le Guin 196, 204
Valerie Shaw 347
Victor Hugo 85
Vincent Van Gogh 235, 354
Virginia Woolf 60, 61, 64, 68, 69, 72, 85, 109, 123, 124, 129, 144, 152, 155, 224, 252, 257, 324, 339, 347
Vladimir Nabokov 152
Vüs'at O. Bener 48, 58, 72, 119, 176, 232, 233, 234, 264, 279
Walter Benjamin 245, 246, 247, 266, 269, 318, 321
Walter J. Ong 315, 321
Walter Pater 143
William Faulkner 13, 16, 27, 33, 64, 72, 83, 103, 118, 157, 165, 169, 214, 276, 324, 325, 326
William Gass 77
William H. Gass 220
William L. Randall 245, 247
Wolfgang Borchert 33, 148, 149, 150, 253
Yaşar Kemal 262
Yakup Kadri Karaosmanoğlu 58, 202
Yücel Balku 80, 82, 83, 168, 203, 309
Yunus Emre 244
Yusuf Atılgan 57, 58, 155, 157, 234, 264
Yıldız Ecevit 72, 78, 83, 224
Zeynep Zafer 329, 333
Ziya Osman Saba 58, 100, 339

KONU / KAVRAM DİZİNİ

Açık yapıt 228, 340, 341, 347
Akıcılık 13,
Alegorik 25, 47, 198, 200, 307
Angaje sanat 42
Anlam yoğunluğu 13, 122
Anlatı tekniği 115, 235
Anlatıbilim 165
Anlatıcı ses 165, 166, 170, 171, 173, 174, 175, 176
Anlatım biçimleri 63, 82
Anti-kahraman 295
Atmosfer öyküsü 14
Avangard 50, 90, 179, 279, 291, 292, 300
Aydınlanma ânı 274, 278, 338
Başkaldırı 19, 22, 47, 51, 56, 109, 133, 156, 162, 185, 226, 278, 284, 290, 291, 292, 296, 297, 310, 311, 327
Bakış açısı 20, 27, 28, 29, 59, 67, 77, 97, 148, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 218, 224, 225, 227, 232, 236, 251, 252, 288, 292
Ben anlatım 45, 170, 171, 174, 175
Betimleme 20, 23, 25, 26, 32, 49, 55, 77, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 122, 138, 221, 222, 273, 275, 277, 295, 307
Biçem 27, 30, 32, 41, 45, 51, 132, 137, 145, 188, 227, 243, 254, 317
Biçimsel arayış 15, 44, 53, 55, 69, 228, 234, 292, 295
Biçimsel yapı 19, 49, 60, 63, 124, 132, 178, 235
Bilim kurgu 279
Bilinç akışı 13, 14, 15, 28, 32, 36, 46, 48, 50, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 171, 172, 234, 267, 316
Bilinçaltı 17, 30, 63, 70, 85, 105, 123, 151, 160, 171, 224, 253, 254, 306
Birey 24, 25, 31, 37, 38, 40, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 68, 71, 89, 112, 114, 156, 159, 177, 183, 185, 216, 240, 254, 259, 293, 313
Birinci tekil 63, 170, 171, 175, 355
Burjuva sanatı 183
Büyülü gerçekçilik 14, 15, 31, 33, 191, 199, 200, 202, 203, 204, 278
Çerçeve öykü 212
Çok seslilik 75, 76, 77, 79
Çözüm 14, 15, 26, 66, 67, 80, 90, 131, 154, 166, 185, 187, 212,

223, 231, 256, 274, 289, 309, 319, 337, 338, 340, 342, 343, 344, 345
Çoğulculuk 76, 77
Dadaizm 90
Deneme hikâyeciliği 14, 20
Deneysel 37, 38, 50, 60, 79, 90, 139, 147, 226, 228, 235, 278, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300
Deneysel edebiyat 292
Değişim 14, 21, 25, 35, 37, 41, 44, 45, 51, 56, 68, 85, 86, 91, 94, 95, 115, 116, 123, 145, 160, 182, 198, 264, 292, 295, 302, 306
Didaktik 20, 32, 52, 111, 113, 178, 186, 188, 240, 273
Diyalog 14, 21, 26, 28, 29, 49, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 117, 125, 126, 146, 161, 162, 163, 166, 173, 174, 242, 251, 253, 282, 301, 316, 337
Durum öykü 116, 125, 210
Düğüm 14, 15, 136, 155, 179, 274, 309, 337, 338, 343, 344
Epifani 274
Epik 72, 127, 128, 298
Estetik 14, 15, 18, 22, 32, 33, 43, 49, 52, 56, 57, 60, 63, 68, 77, 86, 87, 88, 90, 97, 99, 107, 110, 111, 112, 119, 124, 126, 132, 142, 143, 145, 161, 169, 177, 178, 180, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 196, 203, 204, 215, 225, 226, 227, 228, 234, 251, 253, 272, 275, 279, 294, 304, 323, 324
Estetik form 304
Estetik özerklik 14, 177
Estetik tavır 60, 68
Fantastik 13, 18, 25, 30, 44, 69, 79, 81, 99, 103, 133, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 234, 300, 301, 307, 308, 310, 311, 332, 338
Şablon 60
Şark 30, 36, 54, 238, 239, 275, 303, 304
Şiirsel öykü 123, 126
Flâneur 17, 266, 267
Fotoğrafik öykü 94
Gerçekçilik 14, 15, 31, 33, 39, 55, 162, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 199, 200, 202, 203, 204, 262, 278, 355
Gerçeküstü 15, 18, 30, 36, 47, 49, 50, 91, 99, 183, 186, 187, 190, 191, 198, 199, 201, 202, 203, 232, 234, 278, 301, 306, 308, 310, 311
Gerçeküstücülük 15, 36, 50, 199, 234, 278
Göstergebilim 131, 176
Gösterme 13, 24, 27, 47, 59, 87, 89, 91, 97, 111, 139, 166, 173, 336,
Gotik 18, 82, 191, 197, 203
Hakikat 19, 156, 217, 237, 239, 240, 243, 246, 295, 302, 347
Halk hikâyeleri 200, 238, 317
Hayal gücü 14, 33, 47, 86, 98, 101, 191, 193, 196, 197, 199, 201, 203, 215, 305, 306
İç monolog 171
İkinci şahıs 171
İkinci Yeni 51
İleti 72, 83, 95, 190, 204, 224, 269, 300
İmge 17, 64, 85, 87, 89, 129, 139, 152, 290, 316

İroni 79, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 290
İronik anlatım 281
İronik durum 283
İronist 282, 283
Kamera-göz 92, 307
Kanonlaşma 73
Karakter 14, 17, 21, 23, 28, 38, 45, 51, 56, 63, 71, 79, 99, 100, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 136, 146, 165, 170, 173, 181, 185, 199, 212, 213, 221, 223, 224, 250, 253, 259, 260, 261, 262, 272, 273, 342
Kirli gerçekçilik 162
Klişe 30, 37, 49, 78, 91, 110, 159, 187, 225, 230, 231, 266, 292, 296, 344
Kolaj 76, 78, 79, 90, 173, 233
Korku 13, 18, 19, 20, 24, 25, 27, 28, 42, 44, 52, 70, 82, 98, 102, 103, 109, 147, 148, 150, 151, 191, 193, 196, 197, 199, 203, 211, 240, 253, 265, 287, 289, 300, 302, 307, 308, 309, 311, 328, 338,
Köy edebiyatı 47, 268
Küçük insan 13, 16, 42, 115, 118,
Kültürel çatışma 36, 260, 269
Kurgu 13, 14, 15, 18, 19, 27, 30, 32, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 56, 57, 58, 60, 62, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 97, 98, 99, 104, 105, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 127, 139, 143, 151, 163, 166, 168, 170, 180, 188, 190, 191, 193, 203, 204, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 234, 235, 239, 240, 241, 244, 249, 254, 259, 260, 267, 268, 273, 274, 278, 279, 281, 285, 291, 295, 301, 308, 313, 315, 316, 321, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344
Kurmaca 18, 38, 61, 67, 68, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 97, 98, 106, 109, 112, 113, 146, 167, 170, 173, 176, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 254, 260, 271, 274, 275, 299
Kısa kısa öykü 25, 210, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
Kıssadan hisse 20, 236, 239, 240, 242, 338
Masal 18, 29, 30, 31, 36, 43, 50, 77, 79, 80, 81, 82, 148, 163, 184, 191, 193, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 220, 223, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 277, 289, 303, 307, 308, 310, 317, 320
Mekân 25, 45, 47, 59, 70, 86, 88, 89, 91, 94, 97, 98, 99, 101, 134, 163, 166, 199, 212, 224, 241, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 273, 295, 301, 313, 314, 315, 316
Melankoli 149, 153, 154, 155, 156, 164
Melodram 125, 126, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 163, 164
Mesaj 32, 49, 54, 186, 187, 188, 221, 231, 268, 278
Metafor 17, 24, 27, 46, 47, 64, 158, 160, 220, 232, 316
Metinlerarasılık 58, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 163, 218, 234, 285,
Minimal 121, 271, 276, 277
Minimal yaklaşım 271

Minimalist 13, 21, 251, 274
Minimalizm 271
Modern insan 255, 256, 260, 287, 289
Modernistler 75, 76, 77, 85, 173, 179, 184, 224, 285
Natüralizm 39, 201, 262
Nesnellik 157, 158, 161, 168, 173
Odaklaşma 64, 212, 251
Olay örgüsü 38, 45, 59, 106, 115, 144, 336, 337
Öykü finalleri 21
Oyunsuluk 58, 82, 83, 163, 234
Parodi 76, 77, 78, 79, 218, 284, 285, 290
Pastiş 76, 77, 78, 79, 285
Pitoresk 88
Popülist 185
Portre hikâyeciliği 14
Postmodernizm 17, 36, 73, 74, 75, 76, 77, 83
Psikanaliz 17, 69
Retorik 32, 178, 282, 284, 285
Ritim 13, 22, 59, 85, 97, 98, 104, 121, 122, 125, 126, 127, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 210, 235, 243, 257, 317, 320, 336, 340, 343
Romantizm 154, 201
Sanat ve siyaset 179, 180, 181, 358
Sanatın sonu 179
Sembolik anlatım 15, 28, 49, 50, 102, 132, 203, 234
Serim 14, 15, 274, 337, 343, 344
Simgesel 14, 25, 44, 46, 50, 101, 116, 123, 138, 198, 210, 232, 253, 303, 307, 308, 310
Simülakr 184
Sosyal gerçekçilik 183
Soyut 13, 14, 15, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 75, 76, 89, 90, 102, 111, 113, 116, 118, 122, 123, 126, 127, 152, 157, 158, 160, 161, 177, 179, 180, 181, 195, 210, 218, 224, 228, 232, 233, 234, 249, 291, 308, 320
Söz iktisadı 21, 41, 251, 280
Sözlü kültür 98, 200, 243, 244, 313, 314, 315, 316, 317, 318
Taşra 22, 23, 45, 47, 263, 264, 265, 266, 269
Tanrısal anlatım 170, 171
Tek etki 18, 106, 173, 212, 213, 274, 327, 338
Toplumcu gerçekçilik 55, 182, 183, 188
Toplumsal değişim 45, 51, 56, 115, 182
Üçüncü tekil şahıs 63, 171, 173, 174,
Üst kurmaca 82
Ütopya 58, 75, 181, 204, 311
Varoluşçuluk 36, 46, 115
Yabancılaşma 41, 42, 52, 123, 158, 198, 208, 230, 231, 254, 255, 260, 269, 287, 289
Yansıtma 13, 57, 68, 69, 75, 85, 89, 90, 110, 131, 133, 146, 186, 187, 225, 233, 234, 253, 274, 297, 299, 335
Yapısalcılar 131
Yapısalcılık 83
Yaratım 77, 106, 124, 225, 289, 318
Yazar-anlatıcı 224
Yazılı kültür 313, 321

Yeni roman 15, 85, 91, 92, 115, 172, 190, 229, 295
Yenilik 21, 29, 35, 37, 43, 47, 48, 53, 55, 57, 58, 83, 91, 144, 183, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 324,
1950 kuşağı 46, 47, 138, 202, 232
1970'ler 49, 55, 185, 231, 232, 268
1980'ler 46, 57, 58
1990'lar 57, 58, 80, 235, 276

MODERN ÖYKÜ KURAMI



Öykünün gelişimini, dönüşümünü, yeni yönelimlerini belirlemek, öykü adına ortak bir bilinç ve bellek oluşturmak amacındaki *Modern Öykü Kuramı*, öykü sanatının poetik alt yapısını anlama, çözümleme ve tespit etmeyi hedefliyor. Öykünün yapısını, tarihsel serüvenini, anlatım imkânlarını ve karakterize olduğu özellikleri tartışıyor. Öykünün estetik, kurgusal arka planını, temel ilkelerini açıklayıp örneklemeyi, tarihsel serüvenine tanıklık etmeyi önceleyen bu yazılar, öncü birikimlerin öykü sanatını nasıl algıladıklarını araştırırken, büyük öykü korosunun eşsiz soloları, kurucu, dönüştürücü adları anılarak öykü sanatının artık geri gidilemez en geri hattının altı çiziliyor. Modern öykünün geçirdiği evreler, hem ürün bazında hem de poetik tartışma bazında yaşadığı zihinsel süreçler, öncü birikimleri ile çağdaş, güncel temsilcilerinden de örnekler verilerek irdeleniyor. Hem biçimsel hem de içerik anlamında, öykünün birikim ve soyağacına, sürgünlerinin vardığı yere bakılıyor. *Modern Öykü Kuramı*, içerik çözümlemesinden çok, düşünsel, kuramsal ağırlıklı denemelerden oluşmaktadır. Bu bağlamda eserler değil, sorunlar, yapılar odak alınmıştır. Ancak, temel kuram ve kavramlar, bütün riskine karşın, hem güncelleştirmek hem de işlevselleştirmek için örneklemeye çalışılmış; kuramla ürün arasındaki mesafenin kısaltılması amaçlanırken soyut söylemden somut metinlere gidilmiştir. Bu çalışma, bir öykü düşüncesi, poetikası yaratmaya çalışan ve öykü davası güden yazılardan oluşmaktadır.



ISBN 978-9944-195-66-9
9 789944 195669

HECE YAYINLARI | İNCELEME