Öykü Yazma Teknikleri

Hazırlayan:
SALİH BOLAT

VARLIK

Öykü Yazma Teknikleri

•

Hazırlayan:
SALİH BOLAT

Varlık Yayınları, Sayı: 1167
Sertifika No: 10644
Dördüncü Basım: 2012

© Salih Bolat, Varlık Yayınları

ISBN 978-975-434-297-0

Kapak Düzeni: Nazlı Ongan
Dizgi ve Ofset Hazırlık: Varlık Yayınları A.Ş.
Baskı: Özal Matbaası
Emintaş Kazım Dinçol San. Sit. No. 81/39, Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 12024

VARLIK YAYINLARI A.Ş.
Perpa Ticaret Merkezi, B Blok, Kat 5, No. 484 Şişli 34384 İstanbul
Tel: (0212) 221 31 71 – Direkt Tel-Faks: (0212) 320 06 46
E-posta: varlik@isbank.net.tr
www.varlik.com.tr

Hazırlayan:
SALİH BOLAT

Öykü Yazma Teknikleri

Yaratıcı Yazma Dersleri

VARLIK

İÇİNDEKİLER

Salih Bolat/ *Sunu* 7
Niçin Yazıyorlar? 9

TEMEL KAVRAMLAR
Salih Bolat/
Yazınsallık ve Yazınsal İletişim 21
Salih Bolat/
Şiir ve Esin 33
Hasan Ali Toptaş
Balkon 46
Salih Bolat/
Romanda Anlam Yaratma Süreçleri 51
Sait Faik
İpekli Mendil 56
Ahmet Önel
Öykü Kurmak 59
Bilge Karasu
Doğum 63
Jack London
Midas'ın Müritleri 65
Rust Hills/
Yapay Kurmaca ve Gerçek Kurmaca 76
Tomris Uyar
Dön Geri Bak 81

YAZARLIK VE YARATICILIK
Jean Z. Owen/
Yazınsal Yaratıcılığın Beş Yolu 93
John Howard Griffin/
Bir Gecede Yazar Olan Genç Adam 97
Fred Shaw/
Bir Yazar Asla Pes Etmez 100
John G. Fitzgerald/
İyi Bir Yazar, İyi Bir Yalancıdır 103

ÖYKÜLEME/OLAY/SAHNE
Thomas H. Uzell/
Öykü Düşünceleri Nasıl Oluşur 113
Marilyn Granbeck/
Olaysız Öyküler 119
F. A. Rockwell/
Sahneyi Oluşturmak 122
Louise Bogges/
Öyküde Doğru Bakış Açısını Seçmek 128

KARAKTER OLUŞTURMA
James Hilton/
Hoş Bir Karakter Yaratmak 141
Sevgi Özel
Düzenciler 144
Pearl Hogrefe/
Karakteri Yaşama Geçirmek 155
James Joyce
Üzücü Bir Olay 160
Pauline Bloom/
Karakterinizi Hırpalayın 168

ÖYKÜDE ANLATIM YOLLARI
Wallace Hildick/
Anlatımın Sekiz Yolu 175
Gogol
Bir Delinin Hatıra Defteri'nden 224
Allan W. Ecker/
Öykülerin Kontrolü (Satılmayan Öyküler İçin Kontrol Listesi) 226

UYGULAMA
Salih Bolat
Şiiristan'da Bir Olay 237

SUNU

Bu kitabı hazırlamamdaki başlıca etken, üniversitede verdiğim, "Okuma ve Anlatım Teknikleri" adlı ders ile üniversite dışında verdiğim "Yaratıcı Yazarlık" seminerleri oldu. Yazılı kültür sürecini yaşamadan, sözlü kültürden görsel kültüre geçmiş olan ülkemizde, son yıllarda "yazı"nın özellikle yazınsal türlerdeki gelişmesine bakıldığında, "kültür şoku"nu atlatmaya başladığı söylenebilir. Gerçekten de roman ve öyküdeki gelişme, bu gözlemi doğrulamaktadır.

Batılı ülkelerde, özellikle ABD'deki üniversitelerin çoğunda, "Yaratıcı Yazarlık" (Creative Writing) bölümlerinin yer aldığı düşünülürse, ülkemizde yapılmış böyle bir çalışmanın, bütünüyle özgün bir çalışma olmasa bile, geç kalınmış bir çalışma olduğu söylenebilir. Umarım bu alanda yapılacak çalışmalara ışık tutar.

Kitapta temel kavramları tartıştığım üç makalemin yanı sıra, çeşitli ABD'li yazarların yazıları yer alıyor. Mary Golden, John G. Fitzgerald, John Howard Griffin, Jean Z. Owen, Rust Hills, Fred Shaw, Pauline Bloom, Allan W. Ecker, Marilyn Granbeck, F. A. Rockwell, Thomas H. Uzell, Louise Bogges, James Hilton ve Pearl Hogrefe'in yazılarını, *Handbook of Short Story Writing* (Writer's Digest, 22 E, 12 th St, Cincinati, Ohio) adlı kitaptan derledim ve çevirdim. Wallace Hildick'in "Anlatımın Sekiz Yolu" adlı yazısını ise, yazarın, *Thirteen Ways of Narrative* (Clarkson N. Rotter, Inc. Publisher, New York) adlı kitabından çevirdim.

Kitabın ikinci baskısını hazırlarken, anlatı açısı, karakter oluşturma teknikleri ve öyküde anlatım yolları gibi öykünün temel boyutlarıyla ilgili öykü örnekleri vermenin, kitabı daha organik biçime getireceğini düşündüm ve bu kaygıyla yerli ve yabancı yazarlardan öyküler ekledim. Bu öykülerin dizilmesini özenle gerçekleştiren Gülçin Sarı ve Sabahat Bağbars'a, ayrıca kitabın düzeltisini titizlikle gerçekleştiren Mehmet Erte'ye teşekkür ederim.

Kitabın yazarlara, okurlara ve araştırmacılara yararlı olacağını umarım.

Salih Bolat

NİÇİN YAZIYORLAR?

Bu bölümde, Ece Korkut'un Fransız Liberation *dergisinden çevirdiği, dünyanın önde gelen yazarlarına ve şairlerine yöneltilmiş olan "Niçin yazıyorsunuz?" sorusuna verilen yanıtlar yer alıyor.*

Nadine Gordimer:

Bu soru belki de, "Niçin yazmaya başladınız?" şeklinde sorulabilirdi. Çünkü güdümlenimler değişse bile, başlangıçtaki tutum, bir temel olarak hep aynı kalır. Ben yazmaya çocukken başladım, çünkü klasik dansçı olmak istiyordum ve bazı koşullar dans eğitimime kesin olarak son vermemi gerektirdi. Ben de, o zamanlar bir çeşit lirik bir atılım olarak hissettiğim bir duygusunun etkisiyle yazmaya başladım. Bu dansla ya da yazmayla ortayla konulabilen bir şeydi, yaşam karşısında duyulan bir çeşit hayranlık, yaşamakta olduğuma göre canlı ve şiddetli bir tepki... Daha sonra, yetişkinlik çağının başlarında bu duygu farklılaştı: Dış dünyaya bir anlam bulma, hem kaos hem de zenginlik içinde kendi düzenini yaratma ihtiyacına dönüştü.

Aktif yaşamım sırasında, bu atılım bazı keskin zorlamalara eklenmiş oldu. Irkçılık, ülkenin siyasal temeli, Güney Afrika'da yaşayan herkesin içinde olan bir şeydir; bu, basit bir siyasal ya da toplumsal sorun veya insanın tek başına destekleyeceği ya da vazgeçeceği bir tavır değildir. Güney Afrika insanları bu siyasal düzeni yaşarlar; benim roman kahramanlarım da. Ben siyasal metinler yazmak istemem, zaten bunu hiçbir zaman da yapmadım. (...)

Jorge Luis Borges:

Yazmaktan vazgeçemem. Şunu her zaman anladım ki, benim kaderim bir okur ve ileriyi düşünmeden bir yazar olarak hep edebiyata dönük oldu. Ben acil bir soruna, bir iç gerekliliğe cevap vermek için yazarım. Adasında yaşayan Robinson veya *Monte Cristo Kontu*'ndaki Edmond Dantes olsaydım yazmazdım. 30 yaşına dek, kendi hakkımda yazılanları okudum. Sonra vazgeçtim bundan. Bir kitabım yayımlandığında, dostlarım bana yazdığım şeyden söz etmemeleri gerektiğini bilirler. Ben bir kitabı öyle yayımlatırım, sonra da iyi ya da kötü, haklı

ya da haksız, eleştirilerden hiç haberim olmaz. Kitabın satışından da. Bu kitabevlerini ve yayıncıları ilgilendirebilir; ama yazarı değil. Ne küçük bir grup, ne büyük bir kitle için yazarım. Yalnızca gerekli olduğunu hissettiğimde yazarım. Konu aramam, onun gelip beni bulmasını beklerim... ama geldiğinde geri de çevirebilirim. Gerçekten ısrarcı davranırsa, o zaman başka bir şeye geçebilmek için yazarım. Kipling'in "Eğer"deki ("If") dizelerini anımsıyorum: *"Başarısızlığa ve başarıya meydan okumayı ve bu iki yalana da aynı şekilde davranmayı bilmek."* Çünkü kimsenin başarısızlığı ya da başarısı zannettiği kadar değildir. Yazdığımı bir daha okumam da. Bazen insanlar bana sorar: "Şu öyküdeki şu cümlenin anlamı nedir?" Şöyle cevaplarım onları: "Ben bu öyküyü o zaman yazmıştım, ondan sonra da bir daha okumadım." İnsan bir şeyi belli bir anda yazar, sonra insanlar alıp onu başka bir zaman okurlar ve sonunda bu öykü yazardan daha çok okurlara ait olur. Bence geçmişi düşünmek, yıldönümlerini düşünmek sağlıklı bir şey değil. Ben ileriye doğru yaşamaya çalışırım. Yazacağım şeyi düşünürüm, yazdığını değil. Bu evde benim kitaplarımdan birini ararsanız, bulamazsınız, yalnızca biri dışında, Alicia Jurado ile birlikte yazdığımız ve Japoncaya çevrilmiş olan, Budizm hakkındaki zararsız bir kitap. Kitaplığımı korumaya çalışırım. Ben, kendini Voltaire ya da Montaigne'le karşılaştıracak insan mıyım? Eğer bir şeyler olacağını düşünürsem, hazırlanırım, hareketsizleşirim diyelim ve beklerim. O zaman bir şeyler gelir bana, bir çeşit vahiy dalgası, bu sözcük biraz iddialı, diyelim ki bir şiir, bir öykü, bir sayfa düzyazı olabilen bir şeyi fark ederim, ne olduğunu daha sonra anlarım. Yazdıklarıma elimden geldiğince az müdahale ederim. Sonra, örneğin ahlak ya da siyaset konularında çok kesin düşüncelerim olmadığından, bunları yazdıklarıma karıştırmamaya çalışırım. Kipling diyordu ki, bir yazar, çıkarılacak dersin ne olduğunu pek bilmeden, bir fabl yazabilir. Yani o bir kurgunun sözcüsüdür, daha sonra bunun okunması farklı bir süreçtir... Böylece tüm bir eser yazarının niyetinin çok ötesinde bir değer kazanabilir. Ona yabancı olan bir değer. Bu da, eski çağlardaki Sanat Tanrıçası, Kutsal Ruh kavramına ya da pek de güzel olmayan ve bilinçaltı diye adlandırılan çağdaş mitolojimize uygun düşüyor.

Jorge Amado:

Öncelikle bir iç gerekliliğe, dayanılmaz bir cevap vermek için: İstesem bile yazmamayı başaramazdım. İzlekler, kahramanlar, ortamlar gelip dayatıyor ve daktilomun başına oturma ihtiyacı kaçınılmaz oluyor: İşte roman böyle doğuyor. Diğer taraftan, okunmak için, insanlar üzerinde bir etki yaratmak ve böylece, acı çeken bir halk için daha iyi bir yaşam görüşü yaratıp mücadele ve umut bayraklarını yükseğe taşıyarak, ülkenin gerçekliğini değiştirmeye yardımcı olmak için yazıyorum. Bence edebiyat halkın bir silahıdır, yazar halkının isteklerinin ve kavgalarının sözcüsüdür. Romancılığımı bu şekilde gerçekleştirmeye ve geliştirmeye çalışıyorum.

Gabriel Garcia Marquez:

Dostlarım beni daha çok sevsin diye.

Henrik Nordbrandt:

(...) Benim tek cevabım, eğer buna cevap denilebilirse, şudur: Eğer bir gün, bana sorduğunuz soruyu kendi kendime sormam gerektiği duygusuna kapılırsam, bu, sanırım, yazma nedenimin yok olduğunu gösterir. Ama elbette bundan hiçbir zaman emin olamayacağım. Çünkü bu soruyu sormayacağım kendime.

Necip Mahfuz:

Bu soruya bir cevap bulmak için geriye dönmem gerek. Niçin yazmaya koyuldum? Zevk için... Karanlık gücü hoşnut etmek için... Dıştan gelen hiçbir şey beni buna itemezdi. Daha sonra, bu yazma isteğine yeni nedenler eklendi. Bir ağırlıktan kurtulma arzusu... Bir büyüklüğe sahip olma... Eser karşılığında para alma... Bir araştırma boyunca hazırlanan ilkeleri başkasına gösterme... En basitinden, okunma arzusu. Bugün artık yaşamak ile yazmak arasında bir ayrım yapamıyorum.

Isaac Asimov:

Hangi nedenle nefes alıyorsam o nedenle yazıyorum, çünkü eğer bunu yapmazsam ölürüm.

Rafael Alberti:

Beni okuyan ve dinleyenlerle mümkün olabilecek en açık şekilde iletişim kurabilmek için yazdığımı düşünmüşümdür hep. En kapalı, anlaşılmaz olduğum anlarda bile açık, anlaşılır olmaya çalıştım. Çünkü bir güneş ülkesindenim, Cadix gibi mutlu bir ülkeden. Denize, bahçelerdeki ağaçlara ve çiçeklere, beyaz yapılara tutkunum. Bir barış yazarıyım ben, barışı yazan. Ama işte, hep söylediğim gibi: Karanfil ile kılıç arasında yaşıyoruz. Bana en büyük savaşların yüzyılında doğmak bahşedilmiş, aynı zamanda da, yaşamın hizmetine sunulacağına, neredeyse hep ölüme doğru yönelmiş en büyük ve en harika icatların yüzyılında: Bu, karanfilin değil, kılıcın saltanat dönemi. Ama ben, karanfil ile kılıç arasından karanfili seçiyorum. Bu nedenle de, en güçlü ve en şiddetli toplumsal karışıklıkların ortasında bir barış paratoneriyim.

Allen Ginsberg:

(...) Şiir yazıyorum, çünkü yalnızken şarkı söylemeyi severim. (...) Şiir yazıyorum, çünkü kafamda bir sürü düşünce var, kesin konuşmak gerekirse 1000 tane. (...) Şiir yazıyorum, çünkü bunun nedeni yok, çünküsü yok. Şiir yazıyorum, çünkü bir çeyrek saat içinde ya da tüm yaşamım boyunca aklıma gelen her şeyi söylemenin en iyi şekli bu.

(Şairin 1984'te Pekin'de verdiği bir konferanstan alınmıştır.)

Norman Mailer:

Tutumunuzun nedenini bilemiyorum, ama işte lanet sorunuzu cevaplıyorum. Aşağıdakileri işe yarar bulursanız kullanın. Bence bu soruya verilmiş en iyi cevap, sizin Fransız yazarınız Jean Malaquais'ye ait. Bir gün öfkeyle, kendisine niçin yazdığını sormuştum (çünkü 300 sözcük yazmak için hep 14 saat harcardı). Sanki yazmama fikrini anlaşılmaz buluyormuş gibi şaşırarak, "Niçin mi?" diye bağırdı. "Çünkü, dedi, bu benim için gerçeği keşfetmenin tek biçimi." Bunun, yazı yazarak yaşanabilecek en güzel deneyim olduğunu düşünüyorum gerçekten. Rastlantısal olarak algılanan bu denge, gerçek diye de adlandırabileceğimiz şeye en yakın, varoluşçu karşılıktır. Görüyorsunuz, sevgili dostum Malaquais'yi anmaktan başka bir şey yapmadım.

Marguerite Duras:

Gazetelerin bu belirgin konu üzerine, yazmak üzerine sorduğu sorular beni hep tedirgin etmiştir. Kibarca cevaplamaya çalıştım, ama aslında bu konuda söyleyecek hiçbir şeyim yoktu. Hiç bilemiyorum, bu tuhaf etkinliğin ne olduğu hakkında hiçbir zaman bir şey öğrenemedim. Bence bu 2027 yılında sona erecek. Bir anda bitecek, sonra kimse bir şey yazmayacak artık.

Milan Kundera:

Gülünç bir hayal olsa da, kimsenin söylemediğini söylemek zorunda olduğumuz için yazdığımıza inanırız. Kimsenin söylemediğini söylemek, herkesin söylediğinin tersini söylemek anlamına gelir. Demek ki yazmak, tersini söyleme zevkidir, herkese karşı tek başına olma mutluluğu, düşmanlarını kışkırtma ve dostlarını kızdırma zevki. Ama, ne yazık ki, kitap bitince de, beğenilmek ister insan. Kaçınılmaz bir şeydir bu, insanca bir şey. Ama herkese meydan okumaya can atan biri nasıl beğenilebilir? İşte, mesleğimizin dayandığı, çıkışı olmayan, korkunç çelişki. Çıkışı olmayan mı? Yo, bir çıkışı var: arada bir yanlış anlaşılma şansımız var.

Alain Robbe-Grillet:

Otuz beş yıldır roman yazıyorum. Hâlâ da nedenini bilmiyorum. İlgimi çeken ve parlak bir kariyer yapmaya aday olduğum bir mesleğim vardı. Ne yayıncıların, ne de daha sonra okurların kabul etmediği kitaplar yazmak için her şeyi terk ettiğimde aşağı yukarı otuz yaşındaydım. Kimsenin beğenmemesi beni rahatsız etmedi. Nedenlerini bilmesem de, bu kitapları yazınam gerekiyordu. Bu bir çeşit *angajman* kuşkusuz, ama siyasal, toplumsal, ahlaksal ya da edebiyatın dışında olan herhangi bir şey değil. Sadece edebiyatın kendisine karşı bir sorumluluk. Elbette bu durum, birkaç büyük sözcükle geçiştirilerek açıklanabilir: Dünyanın karşısında hissedilen acaiplik duygusu, ölümü reddetme, düzensizliğe bir düzen getirme kaygısı, vs. Ama ben büyük sözcüklerden çekinirim. Edebiyatın, dünyadaki en önemli şey olduğunu düşündüm hep. Ama bunun nasıl bir önem olduğunu tam olarak anlatamam. Son birkaç yıldır *Geri Gelen Ayna* adlı ve işte bu

sorunları ele aldığım bir kitap yazıyorum: Yazdığım şeyler nereden geliyor ve niçin yazıyorum bunları. Dürüst olmak gerekirse, çıkardığım sonuçlar, eğer varsa, burada birkaç sözcükle özetleyemeyeceğim kadar hassas ve uzun bir konu.

Philippe Soupault:

Çünkü eğlendiriyor beni.

Michel Tournier:

Niçin yazıyorsunuz? Bu soruya Balzac şöyle cevap vermişti: Zengin ve ünlü olmak için. Bazıları da muhakkak şöyle cevap vereceklerdir: Çünkü bu, ruhsal dengem için gerekli bir şey ve yayımlamam gerekmese bile yazardım. İşte iki uçta iki cevap. Bense şöyle söyleyeceğim: Okunmak için. Kendimi, satışa sunulmak için imal edilmiş bu nesneyi, yani kitabı biçimlendiren, evinde çalışan bir zanaatçı olarak görüyorum. Kitap bir yaratıdır ve bu yaratıda birinci ve ikinci dereceler yer alır. Birinci derecede, bir hikâye ve kişiler yaratırım. İkinci derecede, okuyucu bunu ele geçirir ve kendine mal etmek için bu yaratıyı sürdürür. Her yaratının bir sevinç kaynağı olması gibi, benim için çifte bir sevinç söz konusu. Yaratmanın ve okuyucumda ortak bir yaratı oluşturmanın sevinci. İçimde bir ateş yakarım, bu bana sıcaklık ve aydınlık verir. Ama aynı zamanda onu etrafa yayarım ve kitaplarımın zihinlerde ve yüreklerde oluşturduğu milyonlarca küçük, titrek alevleri gözlerim. (...)

Italo Calvino:

Çünkü daha önce yazdıklarımdan hiçbir zaman tam olarak hoşnut olduğumu hatırlamıyorum, hep şu veya bu şekilde, yazdıklarımı düzeltmek, tamamlamak, yeni çözümler getirmek isterim. (...) Yani bende hiçbir zaman "ilk kez" diye bir şey yoktur. Yazma ihtiyacı benim için, üzerini çizmekle, yazılmış bir şeyi başka şeylerle değiştirmekle hep aynı şeydir. Çünkü X kişisini okurken (eski ya da çağdaş bir X), "Ah, X gibi yazmayı ne çok isterdim!" diye Jüşünmüşümdür, "Ne yazık ki bunu yapabilmem imkânsız!" O zaman bu imkânsız girişimi hayal etmeye çalışırım, hiçbir zaman yazamayacağım, ama okuyabilmeyi ve sevdiğim diğer kitapların yanına yerleştirebilmeyi istediğim kitabı

düşlerim. Hemen birkaç sözcük, birkaç cümle gelir aklıma... Artık X'i veya herhangi başka bir modeli unuturum. Sadece o kitabı düşünürüm, kimsenin hiçbir zaman yazmamış olduğu ve benim kitabım olabilecek o kitabı. Bilmediğim şeyleri öğrenmek için yazarım. Bununla, yazma sanatıyla ilgili şeyleri değil, bunun dışındaki şeyleri kastediyorum: Pratik ya da çok özel, her çeşit bilgi ya da "yaşarın deneyimi" diye adlandırılan daha genel bir bilgi; bana yazma arzusu veren şey, öğrendiğimi zannettiklerimi başkalarına öğretme arzusu değil, daha çok yetersizliğimin büyüklüğü. Öyleyse, ilk başta çok yetenekliymişim gibi görünmek için mi yazmaya başladım acaba? Ama, insanın gerçekte olmadığı bir şey gibi görünebilmesi için belgeleri, bilgileri, gözlemleri bir araya toplaması gerekir: Bir deneyimin yavaş yavaş birikmesi konusunu da düşünmeliyim. Bunu da ancak yazılmış bir sayfada yapabilirim; yaşamım boyunca yalnızca yakınından geçip gittiğim birkaç bilgi ve bilgelik kırıntısını avlamayı umduğum bir tuzaktır bu.

Umberto Eco:

Her şeyden önce, ben bir kez yazdım. Bu, genellikle yazı yazdığım anlamına gelmez. Genellikle tuhaf bir şey yaparım: Bir sayfaya sözcükler çiziktiririm –ama elbette bu, sizin için, yazmak değildir–, Aristo, Kant, Descartes gibi yaparım (garip bir sanat sistemi...). Her neyse. Bu kez yazdım işte, çünkü çocuklarım büyümüştü ve artık kime hikâye anlatacağını bilemiyordum.

Alberto Moravia:

16 yaşında ilk romanımı yazmaya başladığım zaman, o andan itibaren her gün yazmaya karar verdim, her sabah, günde üç saat. Öğleden sonraları ve gece, o zamanlar "yaşarın" diye adlandırdığım, aslında "harekete geçme" zamanı olan şeye ayrılmalıydı. Erken bir dönemde alınmış bu karar, yıllar geçtikçe bende bir çeşit psikolojik bir alışkanlık oluşturdu. Çok uzun zamandır, nasıl her gece uyuyor ve her gün yemek yiyorsam, aynı şekilde her sabah yazıyorum: Sonunda yazı yazmak, biyolojik ritmimin ayrılmaz bir parçası oldu. Biyolojik ritmim bir yana, yazdığım zaman özellikle edebi sorunları çözmeye çalışırım, yani bütün sorunları, çünkü bence edebiyat her şeydir. Burnunun önünde asılı duran havucu izleyen, fabldaki eşek gibi ilerlerim.

Bu nedenle, bana niçin yazdığım sorulduğunda, genellikle şöyle cevap veririm: Niçin yazdığımı bilmek için yazarım.

Adonis:

Tanrı'nın söylediği ve yazmadığı şeye yankı olsun diye yazarım.

Carlos Fuentes:

Çünkü bu, yapmayı bildiğim ender şeylerden biridir.

Mario Vargas Llosa:

Bugüne dek yaşamımda etkili olan en önemli olay, galiba okumayı öğrenmiş olmam. Beş yaşındaydım, haylaz ve hayalperest bir çocuktum. Dergiler ve macera kitapları dünyamı olağanüstü bir biçimde zenginleştirmiş, beklenmedik olaylarla, masalsı ülkeler ve yaratıklarla doldurmuştu; buradaki cisimleşmiş kişi, kahraman ve kâşif bendim; çocuklarda her zaman olduğu gibi, kurgu ile gerçek arasındaki sınırları güçlükle ayırabilen bir hayal gücüne sahiptim. Elbette zaman, bu sınırları görünür hale getirip, aşılamayacak bir şey olduğunu kanıtladı. Sanırım romancılık mesleğim, okuduğum bu maceralara dönük bir nostaljinin etkisi altındaydı ve uydurulmuş şey ile yaşanmış şey arasındaki bu sınırları reddetmek için boşuna yaşamın izin vermediği, her birinde daha çokluk, çeşitlilik bulunan ve cezalandırılmanın olmadığı çok sayıda yaşamı yaşamak için, pratik mantığa karşı bir çabaydı.

Henrich Böll:

Yazmayı seviyorum, bu benim için bir çeşit inşa etme sevinci. Konu, içerik ve mesaj benim kuşağımın yaşadığı şeylerle bağlantılı, bütün bunlar sanki bahşedilmiş bana; içerik hep bir armağan gibi veriliyor. Bu, konunun gereksiz, yersiz olduğu anlamına gelmez –armağan güzel bir şeydir–. Ama okuyucu bu armağanı (biraz dokunaklı bir sözcük kullanmak gerekirse) "fethetmeli"dir; okuyucu bunu kendini zorlayarak, yani kendini, biçimi kabullenmeye ve onu bulup ortaya çıkarmaya zorlayarak yapar; biçim ve içeriğin gerektirdiği şey budur. Ve yazmak, her şeyden önce bir şey yaratma arzusudur yalnızca.

Lawrence Durrell:

Kendimi kollamak için. Aptalca bir soruya aptalca bir cevap. Evet: kendimi kollamak için.

William Golding:

Böyle bir soruya nasıl cevap verilebilir? Bir zamanlar, gençken, herhalde bunun mümkün olduğunu sanmışımdır. Ama son elli altmış yıl içinde, herhangi bir konuda kesin bir cevap bulmak benim için giderek güçleşti. *I am sorry.*

Graham Greene:

Zorunluluktan. Bir çıban çıktıysa, olgunlaştığında sıkarım.

Iris Murdoch:

Yazıyorum, çünkü seviyorum bu işi; çünkü büyük sanatı seviyorum, ona bir ayin düzenliyorum ve çünkü güzel sanat eserleri üretmek istiyorum. Sanat büyük bir ahlaksal güçtür, ama sanat aşkı için yaratılmalıdır, "iyilik etmek" için değil. Ne ki, büyük sanatçılar gerçeği söyleyerek topluma yardım ederler..

Friedrich Durrenmatt:

Bu, soruların en zoru. O kadar zor ki, hep bir şakayla cevaplanır. Yazıyorum çünkü ressam değilim. Bu benim için garip bir soru; kırmızı bir balığa "Niçin yüzüyorsunuz?" diye sormak gibi bir şey. Yazıyorum, çünkü yazarım. "Para kazanmak için" de diyebilirdim, ama daha kolay para kazanılabilen başka meslekler var. O zaman soruyu şöyle soralım: "Niçin bu kadar zor bir iş seçtim?" Bilmiyorum. Çünkü bu bir tutku. Yazarken bir felaketle karşı karşıyayımdır, hep bir amatör olduğum, yazmayı bilmediğim, Almancayı bilmediğim, hiçbir imgelem gücümün olmadığı, bir boşluğun karşısında olduğum duygusuna kapılmışımdır. Ama bir tutku bu.

Max Frisch:

En basit cevap Faulkner'ınki: Hayatımı kazanmak için. Bu bir güdülenme sorunu, buna koşut daha bir çok neden var. Öncelikle, oyun oynama: Kumda veya bir telle oynayan bir çocuk gibi, bir tel

bulup onu bükmekten hoşlanan bir çocuk. Bir başka gerekçe, "duvara şeytan resmi yapmak", böylece bir endişeyi, bir umutsuzluğu, bir sıkıntıyı uzaklaştırmak olabilir. Tarihöncesinde ressamlar, korktukları hayvanın resmini duvara çizerek ondan kurtulmuşlar. Edebiyatta çok intihar vardır, ama yazarların hepsi intihar etmemiştir. Bir şey temsil etme, onu gerçekte yapmamanızı sağlar. Bir başka gerekçe: Gerçekte ulaşılamayan bir arzuyu kurguyla gerçekleştirmek. Çocukken bir sabit fikrim vardı: Eğer büyük bir belirginlikle, kendi yaşımdaki küçük bir kızı hayal etmeyi başarırsam, o benim olacaktı. Bu hiçbir işe yaramadı. Bir başkası: Dünyayı geçip giden bir dünya olarak yaşıyoruz ve onu sabitleştirmeyi arzu ediyoruz. Kuşkusuz bu en eski gerekçelerden biri. Bir daha hiç girmeyeceğim bir yerde bulunduğum zaman, onu betimlerim. Yaşadığım bir şeyi, yazarak sabitleştiririm, örneğin 39'daki savaş ilanını, yoksa kaybolup gider. Yine bir başkası: İletişim kurma isteği ve ihtiyacı. En sonunda da, topluma karşı duyulan sorumluluk.

TEMEL KAVRAMLAR

Yazınsallık
Yazınsal İletişim
Kurmaca
Düzyazı
Şiir
Roman ve Öykü

YAZINSALLIK VE YAZINSAL İLETİŞİM

SALİH BOLAT

Yazı ve Yazınsallık

Yazınsal iletişimin niteliğinin ve süreçlerinin neler olduğunu irdelemeden önce, yazı ile yazınsalı irdelemek gerekir. Genel olarak, "kavramları karşılayan dilsel işaretler sistemi" biçiminde tanımlayabileceğimiz *yazı*, kavram (anlam)-dil ilişkisi açısından yalın bir niteliğe sahiptir. Oysa *yazınsal*, dilsel işaretlerin anlamsal çokdeğerlilik taşımasıyla daha karmaşık bir niteliğe sahip olur. Yazıyı yazınsal yapan, dilin yalnızca anlamsal çokdeğerliliğe sahip oluşu değil kuşkusuz. Akşit Göktürk'e göre değişik anlam alanlarının metinde hangi ilkelerle birbirine örüldüğü, değişik anlam boyutlarının kesişmesinden, iletişimde ne gibi bir etkinin doğduğudur. Dolayısıyla bugün yazınbilimde kesinlikle bilinen şey, yazınsal metinleri belirleyen özelliğin, onların türlerinden ya da içinde yer aldıkları metin öbeklerinden değil, her birinin öngördüğü kendine özgü iletişim konumundan çıkarılabileceğidir.

Demek, yazının bir üst basamağı olan yazınsalı yazıdan ayıran niteliksel özellik, iletişim konumudur. İletişim konumu, okur tarafından metnin anlam katmanlarının araştırılması, metnin dokusunda yer alan temel kavramlar örgüsünün irdelenmesi, bu örgüyle gerçek yaşam arasındaki ilişkiyi görme çabası olarak belirtilebilir. Bu yüzden, okurun metinle "doğru" bir iletişim konumuna girebilmesi durumunda ancak, o metnin yazınsal türünün (şiir mi, roman mı?..) ne olduğu saptanabilir.

Yazınsal metinler genellikle, nesnel gerçeklikte yer alan olay, durum, ilişki, nesne ve yaşantıları, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir düzlemde yansıtır. Bunun nedeni, yazınsal metni gerçekleştiren yazarın, gerçekliği bir nesne olarak seçerken, kendi düşlemiyle yeniden örgütlemesidir. Bu durumda ortaya yeni bir gerçeklik çıkar. Kurmaca olarak adlandırılan bu yeni gerçeklik, yazınsal

metinlerin içeriğini oluşturur ve nesnel gerçeklikle yazarın düşleminin kesişmesinden ortaya çıkan yazınsal gerçekliktir.

Göstergebilimsel bakış açısıyla baktığımızda, yazınsallığın ölçütlerinden biri de, "sonsuz üretim çekirdeği" yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, yapısalcı yaklaşımda olduğu gibi, metni "bitmiş bir ürün" olarak görmez. Tersine, yazınsal metin hem dilin kurallarına dayanılarak dilin üstüne oluşturulmuş bir yapı, sürekli işleyen bir dizgedir, hem de okurun zaman içindeki varlığıyla sonsuza ulaşabilecek anlamsal bir üretim mekanizmasıdır. (Rifat, 1996: 70)

Yazınsal metinler, göstergebilim açısından kurmaca metinlerdir; deneyimsel (ampirik) dünyadaki bir şeyin, bir durumun karşılığı olmak zorunda değillerdir. Bir başka deyişle ve geleneksel bir anlatımla, yazınsal metinler imge gücünün ürünleridir; gerçek dünyada göndergeleri yoktur, ancak benzerleri bulunabilir. Bu ön gerçekler doğrultusunda ilerleyerek, yazınsal bir metnin yazar tarafından yaratılan evrenin bir parçası olduğu ve bir göndergesi varsa, bunun dış gerçekte değil, yine o evrenin içinde yer aldığını söyleyebiliriz. Buna göre yazınsal metnin göndergesi gerçek gönderge değil, düşsel göndergedir. Ama bu düşsel gönderge, dış gerçekteki durumlarla da benzerlik gösterebilir, onları çağrıştırabilir. Bu da yazınsal metinlerin dış gerçekten bağımsız bir evren yaratmakla birlikte, dış gerçekle olan bağlarını koruyabileceğini gösterir. (Rifat, 1996: 66)

Okurun genel olarak yazınsal yapıtlarda nesnel gerçeğin karşılığını aradığı gözlemlenmektedir. Oysa yazınsal yapıtlarda, yapıtın içerdiği gerçeklik, kurmaca bir gerçekliktir. Elbette nesnel gerçekliğin verileriyle kurgulanmıştır. Bu durum, okuru genellikle düş kırıklığına uğratan bir olgudur. Çünkü nesnel gerçeğe ait bir durumun, örneğin Orhan Kemal'in "müfettiş" tiplemesiyle, gerçek müfettişin hiçbir ilgisi yoktur aslında. Exupery'nin *Küçük Prens*'inde, pilotun çocukluğunda yaptığı fil yutmuş boa yılanı resmini, büyüklerin fötr şapka olarak algılaması da bir bakıma büyüklerin nesnel gerçeği ile Exupery'nin kurgusal gerçeğinin bir çatışmasıdır.

Coleridge (1983: 31), yazınsal iletişimde okurun metin karşısındaki tavrıyla ilgili olarak şunları yazıyor: "Ozanlar ve filozoflar, sayılarının azlığı yüzünden çekingen oldukları için 'bilgin okurlarına' seslenmiş-

lerdir; sonra 'yansız okurun' yardımını amaçlamışlardır; yazar batarken eleştirmen yücelinceye, yazının heveslileri hep birden yargıcılar katına dikilip konuşmaya başlayıncaya kadar. Ve en sonunda, herkes okuyabilir sayılıyor, bütün okurlar yargıcı oluyor; kalabalık yığını da bir soyutlama büyüsü ile bir kişisel bütün biçimine girip eleştiri tahtının tepesine sözde bir zorba olarak oturuyor."

Coleridge, belki burada okura karşı biraz insafsızca davranır. Ama onun okura yönelttiği eleştiri de haksız sayılmaz. Sanat yapıtının, yazınsal yapıtın içinden, bir karşı eleştiri olan bu yaklaşım, yazının daha çok sosyolojik yanıyla ilgili.

Nabokov (1988: 255), "Don Quijote" adlı yazısında, romanlarda sözümona "gerçek yaşam"ı aramak gibi ölümcül bir yanlıştan kaçınmak için elinden geleni yapacağını belirttikten sonra, gerçeklerin kurmacasıyla kurmacanın gerçeklerini uzlaştırmaya çalışmamamız gerektiğini vurgular. Aynı yazıda, ironik bir ifadeyle, "Bayanlar baylar, sözünü edeceğim beş yapıt birer peri masalıdır. *Don Quijote* de, *Bleak Hause* da, *Ölü Canlar* da peri masalıdır. *Madame Bovary* ile *Anne Karenin* ise su katılmamış birer peri masalıdır. Ama bu peri masalları olmasa dünya gerçek olmazdı," der.

"Kurmaca bir başyapıt özgün bir dünyadır bu yanıyla da okurun dünyasıyla bağdaşmaz," diye yazdıktan sonra, bu yaklaşımını da şöyle savunuyor:

"Öyleyse 'gerçek yaşam' kavramı bir genellemeler dizgesine dayanıyor; sözümona 'gerçek yaşamın', sözümona 'olguları' da kurmaca yapıtla ancak genelleme biçiminde ilişki kurar. Kurmaca yapıt genellemelerden ne denli uzaklaşırsa, 'gerçek yaşam' açısından o denli az anlaşılabilir demektir. Ya da bir başka deyişle, 'gerçek yaşam' genel belirleyici, ortalama duygu, bilinen kalabalık, sağduyusal dünya olduğundan, kurmaca yapıtın ayrıntıları ne denli canlı ve yeniyse, yapıt o denli uzaklaşır sözümona 'gerçek yaşam'dan."

Yazı ile Yazınsal Arasındaki Köprü: Şiirsel İmge

Şiirsel imge, şiir dilinin araçlarından biridir. Duyular alanına girmeyen bir gerçekliği somutlaştırmak için kullanılan bir araçtır. Bu yüzden imge, şiirsel etkiyi artırmanın yollarından biridir. Yoksa,

yazmanın ya da söylemenin tek yolu değildir. Burada şu soru akla gelebilir: "Duyular alanına girmeyen bir gerçeklik, gerçeklik midir?" Doğru. Duyular alanının dışında olan bir şey gerçeklik olamaz. Zaten biz de, "Şiirsel imge, duyular alanına girmeyen bir gerçekliği, duyular alanına sokar," derken, şiirsel imgenin, ancak kendisiyle birlikte varlık kazanan, daha önce olmayan bir gerçeklik kurduğunu, daha doğrusu gerçekliği yeniden ürettiğini söylemek istiyoruz. Burada söz konusu olan şey, şiirsel imge olduğuna göre, "Şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurar," dediğimizde, şairin yoktan var etmek gibi bir güce sahip olduğunu söylemek istediğimiz anlaşılmamalı. Kaldı ki şiirsel imgenin yarattığı gerçeklik, (buna resim, görüntü de diyebiliriz) yalnızca bilinç düzeyinde kalan bir gerçekliktir. Örneğin, "gökyüzü akıp gidiyor" dediğimizde, dışsal gerçekliğe ters düşen bir söz söylemiş oluruz. Oysa bu söylediğimiz, şiirsel açıdan tartışma götürmez.

Şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurduğu için mantıkla, bu gerçekliği duyular alanına soktuğu için de duyguyla ilgilidir. Öyleyse şiirsel imge bir mantık-duygu bütünüdür. Şiirsel imgenin mantıksal niteliği, her çarpıtmanın ya da bozmanın (deformasyon), duygusal niteliği ise her mantıksal olanın şiirsel olamayacağını gösterir. Örneğin, "ev bana geliyor" sözü şiirsellikten ne denli uzaksa, "ben eve gidiyorum" sözü de şiirsellikten o derece uzaktır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, her çarpıtma ya da bozma, şiirselliği sağlamaz, "deniz tırmanır tepeye" dizesinde, öznenin olağandışı olması, yeni bir gerçeklik kurmaya yetmiyor. Bu dizenin, "ev bana geliyor" sözüyle, şiirsel değer açısından hiçbir ayrımı yoktur. Gelgelelim, "deniz kıyıya tırmanır" dizesinde, yalnızca eylemin olağandışı kalmasıyla belli bir şiirsel değer ortaya çıkarılmış, yani dışsal gerçekliğin ardındaki şiirsel gerçekliğe ulaşılmıştır. Çünkü "tırmanmak" eylemi, denizi şu bildiğimiz, orada duran deniz olmaktan çıkarmış, bir yere ulaşmak isteyen, kaygıları olan bir deniz yapmıştır.

Yukarıda da söylediğimiz gibi, şiirsel imge duyular alanına girmeyen bir gerçekliği duyular alanına sokmak için kullanılan bir araçtır. Daha açık söylemek gerekirse, şiirsel imge, anlatılamayanı anlatılır kılma, yani duyu-ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır. Bu yüzden şiirsel imge ile düşünsel imgeyi

karıştırmamak gerekir. Çünkü düşünsel imge bir soyutlama aracıdır. Dünyanın biçimini çembere benzettiğimizde, soyut bir imge kurmuş oluyoruz ve bu düşünsel bir imgedir. Dünyanın biçimini yumurtaya benzettiğimizde, somut bir imge kurmuş oluruz ve bu şiirsel imgeye yakın bir imgedir ama şiirsel bir değeri yoktur henüz. Ne var ki ona bir sıfat ekleyerek, örneğin, "ıssız yumurta" dediğimizde, şiirselliğe yakın bir değer elde edebiliriz. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu örnekte de olduğu gibi, herkesin bildiği nesnelerle kurulan bir imgeyle de şiirsel değerlere ulaşılamaz.

Benzetme ve eğretileme ile şiirsel imgeyi karıştırmamak gerekir. Kaldı ki benzetme ve eğretileme, şiirsel imgeye göre daha dar ve mekanik bir anlam ifade ederler. Oysa şiirsel imge, bir benzetmeyi ya da eğretilemeyi bile içinde taşıyabilecek denli üretici ve eylemsel bir bütündür. Bu yüzden de, bazen bir şiir tek başına bir imge olabilir. Ritsos'un "İkimiz" adlı şu imgesel şiiri, benzetme ve eğretilemeyi içinde taşıması açısından, konumuz için somut bir örnek oluşturuyor:

Eksiksizdin sen; bütün çıplaklığına sarınmış,
Bir orman yangınındaki ağaçlar gibi,
Onurlu ve korumasız.

(Türkçesi: Herkül Millas - Özdemir İnce)

Yukarıdaki şiirde, gerçekten de *"bütün çıplaklığına sarınmış"* eğretilemesiyle, *"bir orman yangınındaki ağaçlar gibi"* benzetmesinden oluşmuş bir şiirsel imge görüyoruz.

Şiirsel yaşantı, benzetme ve eğretilemeden önce varlık kazanmış olduğu halde, genellikle şiirsel imgeyle varlık kazanır. Daha önce de, "şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurar" ya da "gerçekliği yeniden üretir" derken, bunu söylemek istemiştik. Şunu da belirtmek gerekir ki, bir imgenin şiirsel imge olabilmesi için gereken yaşantı birikimi, olmayabilir. Yani şair, imgesine yüklediği yaşantıyı, pratik olarak, bizzat yaşamamış olabilir. Benzetme ve eğretilemede olduğu gibi, şair zaman zaman "mantık-duygu-sözcük-kavram" düzlemlerinde dolaşarak, bir şirin yazılma sürecinde belli bir şiirsel yaşantı kurabilir, keşfedebilir, oluşturabilir. Ne var ki bunu bir şiir yöntemi olarak ele alıp, onu mut-

laklaştırmak, şairi, nesnel gerçeklikte karşılığı olmayan şiirler yazmaya götürebilir.

Şiirsel imgeyi saçma (absurd) ile de karıştırmamak gerekir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, şiirsel imge bir mantık-duygu bütünüdür. Mantıktan soyutlanmış bir duyguyla şiirsel imgeye ulaşılamayacağı gibi, duygudan soyutlanmış bir mantıkla da şiirsel imgeye ulaşılamaz.

Simgesel İmge

Simge de, nesnel gerçekliği görüngülerle somutlaştırmak ereğiyle kullanılan bir araç olduğu için, bir imgedir. Ne var ki simge, imgeden olduğu gibi, şiirsel nesnenin ya da ilişkinin doğrudan görüntüsünü yaratmak yerine, onlara benzeyen başka bir nesne ya da ilişkiyle gerçekleşir. Bu açıdan simgesel imge, gizli bir benzetme ilkesine dayanır. Pospelov'un da belirttiği gibi simgesel imge, çağrışım çeşitliliğini arttırması bakımından, çağdaş şairlerin sıkça başvurduğu bir araçtır. Şöyle diyor Pospelov: "...temel anlamıyla simge (sembol) heyecansal-imgesel bir anlam taşıyan bağlamda gene yaşam görüngüleri arasındaki benzerliğe dayanır (...) Simgede meydana getirilen görüngü, önce dolaysız ve bağımsız anlamıyla algılanmakta ve dolayımlı anlam bundan sonra serbestçe oluşan çağrışım sürecinde ortaya çıkmaktadır. (1985)

Bu konunun daha iyi anlaşılabilmesi için örnek vermek gerekirse, N. Hikmet'in "Salkımsöğüt" şiirini anımsamak yerinde olur. Gerçekten de bu şiir, simgesel imgeyle kurulmuş bir şiirdir:

Birden
bire kuş gibi
vurulmuş gibi
kanadından
Yaralı bir atlı yuvarlandı atından!
Bağırmadı,
gidenleri geri çağırmadı,
Baktı yalnız dolu gözlerle
Uzaklaşan atlıların parıldayan nallarına!

Yukarıdaki lirik dizelerde, gerçekte, ölen bir savaşçının ve bu savaşçının yaşama sürecinin sona ermesinin dramı dile getirilmektedir. Aşağıdaki dizeleri de, simgesel imgeye birer örnek olmaları açısından anımsamakta yarar var:

Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin
Ne güzel biçmişti gök ekinini
(Cemal Süreya, "Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin...")

Bir hançer gibiyim kendi etime!
(Özdemir İnce, "Bir Sürekli İlkyaz")

Haydi kalk yoruldum bir patlıcan nasıl büzülürse
Bostanda durup da olmayı beklerken haydi kalk
(Turgut Uyar, "Hadi İzmir'e")

Yerinel İmge

Yerine (allegori) de, nesnel gerçekliği görüngülerle somutlaştırmak ereğiyle kullanılan bir araç olduğu için, bir imgedir. Ne var ki yerinel imge, simgesel imgede olduğu gibi, nesnenin ya da ilişkinin görüngüsünü, onlara benzeyen başka bir nesne ya da ilişkiyle oluşturmaz. Yerinel imge, asıl nesne ya da ilişkinin karşılığında (yerine), başka bir nesne ya da ilişkinin bizzat kendisini koyarak bir görüngü oluşturur. Simgesel imgenin oluşumunda genellikle bir kendiliğindenlik söz konusuyken, yerinel imgede, benzetme ve eğretilemede olduğu gibi bir bilinçlilik söz konusudur. Bu konuda yine Pospelov şöyle diyor: "[A]llegori, betli bir görüngünün sunuluşunun daha en başında, dolayımlı (değişmeceli) ikinci anlamında hemen açığa vurulduğu, bilinçlice uygulanan bir simgesel araçtır. (1985)

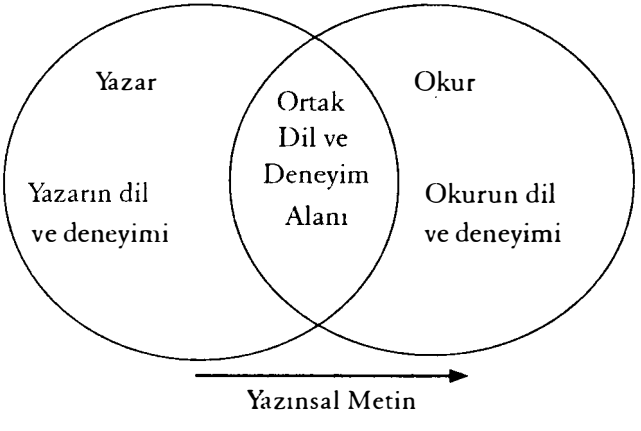
Yerinel imgede, bir nesne ya da ilişki, belli niteliklerinden soyutlandığı için, gerçekliği somutlaştırma işi olan şiirde pek kullanılmaz. Buna karşılık masalların ve özellikle fabl türünün temel aracı, yerinel imgedir. "Kral Aslan", "Kurnaz Tilki" imgeleri, buna verilecek en beylik örneklerdir.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra, yazınsal metinlerin özelliklerini aşağıdaki maddeler biçiminde genelleştirebiliriz:

1. Yazınsal metinlerde dil, iletişimsel olmaktan çok anlamsal bir çokdeğerlilik taşır,
2. Yazınsal metinlerde sunulan evren, örneklenen, yansıtılan, çağrıştırılan dünya, bilinen dünyadan kaynaklanınakla birlikte, kurmacasaldır,
3. Yazınsal metnin iletisi, önceden saptanılmış, kurallaştırılmış bir yargı; değişmez bir gerçek değildir. Okurun çözmesi gereken, bir ilişkiler yumağıdır,
4. Yazınsal metin gündelik (doğal) dil üzerine kurulur. Dile getirilen insanlık durumunun, gerçekliğin iletilebilmesi için, doğal dil üzerinde dizimsel (tümce yapısı) ve anlamsal değişiklikler yapılabilir. Doğal dil, dizimsel ve anlambilimsel yönden kolayca izlenebilirken, yazınsal metinde bu iki öğe iç içe geçer,
5. Yazınsal metinlerde ileti tekil değil, çoğuldur. Bu yüzden aynı metinden çeşitli alımlayıcılar (okurlar) değişik iletilere ulaşabilirler,
6. Yazınsal yaratı, bir yaşantının üretimi olduğuna göre, onu okuma, alımlama da bir üretim (yeniden üretim)'dir.

Yazınsal İletişim

Yazınsal iletişim, iletişim modelinde göndericinin işlevini yazarın, mesajın işlevini metnin, kanalın işlevini yazılı materyalin (kitap, dergi, gazete vb.) ve alıcının işlevini okurun üstlendiği zaman gerçekleşen iletişim sürecidir. Bu durumu bir çizelgeyle gösterebiliriz:



Yazınsal Metin

Yazınsal iletişim, yazınsal metni üreten özne olan yazar ile, yazınsal yapıtı alımlayan özne olan okur arasındaki ilintidir. Yazınsal metin, bu ilintinin ortamını oluşturur, üretim ile alımlamadaki aktarımın aracıdır. Yazınsal iletişim, zihinsel düzlemde gerçekleşen bir iletişimdir ve yazar ile okur arasındaki ortak dil ile gerçekleşir. Elbette bu ortak dilin varoluşu, yazınsal metnin yazıldığı dilin bilinmesini gerektirir. Burada dil kavramını daha geniş anlamda, içeriksel olana, yani yapıttaki bildirimi, gerçekliğin yazar tarafından özümlenişinin özgül içeriğini, uygun biçimde alabilme olanağına ilişkin bir şey olarak görmek gerekir. (Redeker, 1986: 93)

Bazı yazarlar, okurluk donanımı ile ilgili olarak, kimi koşulların gerçekleşmesini öne sürüyorlar. Bu koşullar genel olarak, şu biçimde özetlenebilir:

1. Metnin düşünce ve duygu yapısını oluşturan öğeleri ayırabilmek, yazarın amacını kestirebilmek,
2. Okunan metnin yazı türünü (makale, köşe yazısı, deneme, eleştiri, öykü, vb.) kestirebilmek,
3. Yazarın seçtiği konuya karşı takındığı tutumu metnin dil ve anlatım özelliğinden çıkarabilmek,
4. Metnin dokusu içinde yer alan anahtar kavramları, cümleleri, paragrafları ve bunların birbirleriyle ilişkisini araştırıp bulabilmek,
5. Metnin duygusal ve düşünsel gelişimini (yere ya da zamana göre düzenleniş biçimi; neden-sonuç ilişkisine göre düzenleniş biçimi) gösterebilmek,
6. Metnin sözcük örgüsünü oluşturan öğeleri, bunların birbirleriyle ilşkisini, temel, yan, değişmeceli anlamlarını metin içindeki konumlarına göre adlandırabilmek,
7. Yazarın başvurduğu anlatım biçimlerini, düşünceleri geliştirme yollarını metne bağlı kalarak seçebilmek. (Özdemir, 1995)

Bu koşulların, yazınsal iletişimin gerçekleşmesi için yeterli olduğu söylenemezse de, yararlı olduğu söylenebilir. Çünkü bu koşullar, yazınsal yapıtın daha çok dış biçimiyle ilgilidir. Oysa yazınsal iletişimin

gerçekleşmesi, yazınsal yapıtın içeriğiyle de ilgilidir. Bu konuda Redeker şunları yazıyor:

"Tüm iletişim, bildirişimin aktarılış süreci, ancak yazar ile okuyucu arasında belli bir düşünsel uygunluğun kurulması halinde var olabilir. Bu uygunluk, bütün doğal ve yapay dillerde olduğu gibi, önemli bir bölümüyle, uzlaşıma dayanır. Kuşaktan kuşağa geçme yoluyla dilsel uzlaşım yaşama girer, bu arada yer yer değişime uğrar. Uzlaşım, içeriksel iletişimin, yapıttaki bildirim açısından yazar ile okuyucunun birbiriyle uygunluk içinde oluşunun bir önkoşulunu da oluşturabilir. Ama tek önkoşul bu olacaksa eğer, o zaman yapıtın etkileme çapı ile etkileme süresi ister istemez sınırlanır. İletişim için gerekli üst-bireysellik ya da ara-öznellik sanatta uzlaşım önkoşuluna indirgenemez, burada yapıtın nesnel içeriği, nesnel hakikate ilişkin kapsamı, nesnelliği de kesinleyici bir rol oynar." (Redeker, 1986: 93)

Yazınsal iletişim, yazar ile okurun uygunluk içinde bulunması anlamına gelse bile, bu uygunluk dolayımlıdır. Yukarıda vurguladığımız gibi, yazınsal iletişim yazar ile okur arasındaki, metin aracılığıyla gerçekleşir. Yoksa, okur ile yazarın "yüz yüzeliği", yazınsal iletişim anlamında bir önem taşımaz; olsa olsa "sosyolojik" bir önem taşır. Wellek ve Warren (1982: 101), sanatın arı ve yalın bir dışavurma, kişisel duygu ve yaşantıların kayda geçirilmesi olduğu görüşünün kolayca kanıtlanabileceği gibi, tümüyle yanlış olduğunu vurgulayarak, sanat yapıtı ile yazarın yaşamı arasında yakın bir ilişki bulunduğu zaman bile, sanat yapıtının yalnızca yaşamın bir kopyası olduğu anlamının çıkarılmaması gerektiğini belirtiyorlar. Yaşamöyküsel bir yaklaşımda, bir sanat yapıtının yalnızca yaşantıların somutlaştırılması olmayıp her zaman bu tür yapıtlar dizisinin en son örneği olduğunun unutulduğunu; o yapıtın yazın geleneği ve töresi tarafından belirlenen bir tiyatro yapıtı, bir roman, bir şiir olduğunu belirten yazarlar, yaşamöyküsel yaklaşımın aslında yazın geleneğinin düzenini parçalayıp onun yerine bireyin yaşam çevrimini koyarak, yazınsal sürecin doğru dürüst kavranmasının güçleştirildiğini vurguluyorlar.

Bir yapıtın açıklanmasında yazarın yaşamöyküsünün, yapıtın anlaşılmasında temel bir öğe olmadığını belirten başka bir yazar da (Goldman: 1971), yazarın düşünce ve niyetlerinin bilinmesinin yapıtın an-

laşılmasında temel bir öğe olmadığını belirtmektedir. Oysa, sanatçıya dönük eleştirilerin temeli, sanatçının yaşamının bilinmesine dayanır.

Bu eleştiri anlayışı, yapıtla iletişim kurmanın yolunun, yazarla iletişim kurmaktan geçtiğini öne sürer. Yazarın hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, vb., bütün bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli şeyler sayılır. Denir ki, bu bilgiler sayesinde yazarın inançları, dünya görüşü, psikolojik durumu tespit edilirse, eserlerini bu bilginin ışığı altında inceleyerek sağlam yorumlara ve değerlendirmelere varabiliriz. Yazarın iletmek istediği anlam, kafasında tasarladığı anlam, yazınsal yapıtın gerçek anlamıdır. Bu yüzden yazarın kafasından geçenler, duyguları bilinmelidir. Ancak o zaman yazınsal yapıt kavranabilir. (Moran, 1972: 110)

Goldman (1971: 532) ise, yazınsal metnin kavranması için, yazarın yaşamının önemli olduğunu belirtir ve şunları yazar: "Yazınsal bir yapıtta hem kavramsal bir dizgenin iç bağlantısı, hem de bir canlı varlıklar dizgesinin iç bağlantısı vardır; bu bağlantı, bunların birtakım bütünler oluşturduğunu gösterir; bu bütünlerin parçaları, birbirlerine göre, birbirlerinin yardımıyla, özellikle temel özlerinin yardımıyla anlaşılıp kavranabilirler."

Yazınsal iletişim açısından, yazınsal metnin okur tarafından kavranmasında, yazarı da işin içine katmak gerektiğini öne süren yaklaşım ile, yalnızca yazınsal metnin sınırları içerisinde kalmak gerektiğini öne süren yaklaşımın oluşturduğu ikilem, günümüzde daha farklı boyutlarda ele alınmaktadır. Örneğin Umberto Eco (1996: 74), "Ancak ikilemin ikinci kısmını kabul ettikten sonra, kişi şunu sorabilir: Bulunan şey metnin tutarlılığına ve bunun ardındaki özgün bir anlam sistemine bağlı olarak söylediği şey midir, yoksa alıcıların kendi beklenti sistemlerine bağlı olarak buldukları şey midir?" sorusunu sorduktan sonra, "Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihinde canlandırmaktan ibarettir," biçiminde yanıtlamaktadır.

Aslında Eco da yazınsal iletişimde "okur-metin" ve "okur-yazar" ikilemi konusunda netleşmiş bir düşünceye sahip değildir:

"Okurun niyeti ile metnin niyeti arasındaki bu diyalektikte, ampirik yazarın niyetinin tamamen göz ardı edildiğinin farkındayım. (...) Benim (yalnızca metinsel bir strateji olarak belirten) örnek bir yazarın ideal mukabili olarak düşünülen örnek bir okuru üretmeyi amaçlayan bir stratejinin keşfi olarak metin yorumu fikrim, ampirik bir yazarın niyeti kavramını radikal olarak yararsız kılmaktadır. Kişi olarak falanca yazara değil, metne saygı duymak zorundayız. Gene de, zavallı yazarı, bir yorumun öyküsü açısından önemsiz görüp dışlamak oldukça çiğ bir hareket gibi görülebilir." (76)

Eco, bir metnin tek bir alıcı için değil, bir okurlar topluluğu için üretildiğinde, yazarın kendi niyetlerine göre değil, okurları da içine alan (bunun yanı sıra toplumsal bir dağar olarak onların dildeki yetilerini, yani yalnızca bir dilbilgisi kuralları bütünü olarak belli bir dili değil, aynı zamanda o dilin edimlerinin kullanıldığı bütün ansiklopediyi, o dilin ürettiği kültürel gelenekleri ve okurun okuduğu metin de dahil olmak üzere birçok metnin önceki yorumlarının tarihini karmaşık bir etkileşimler stratejisine göre yorumlanacağını bildiğini, okuma edirninin de bütün bu öğeleri hesaba katması gerektiğini öne sürerek, yazınsal iletişimdeki klasik ikilemi aşmaya çalışır. (78)

Kaynakça

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Denemeler,* çev. Halit Çakır, İstanbul, YKY, 1993.

ECO, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yay., 1996.

GOLDMAN, Lucien, *Yazınsal Yaratmada Bireyin İşlevini Nasıl Anlamalı,* çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, "Eleştiri Özel Sayısı": 532, 1971.

GÖKTÜRK, Akşit, *Okuma Uğraşı,* İstanbul, Çağdaş Yay., 1980.

GUIRAUD, Pierre, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Yay., 1994.

KAGAN, Moisej S., *Estetik ve Sanat,* çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Altın Kitaplar, 1982.

MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İstanbul, Cem Yay., 1986.

NABOKOV, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven - Nihal Akbulut, İstanbul, Ada Yay., 1988.

ÖZDEMİR, Emin, *Eleştirel Okuma,* Ankara, Ümit Yay., 1993.

POSPELOV, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi,* çev. Yılmaz Onay, Ankara, Bilim ve Sanat Yay., 1984.

REDEKER, Horst, *Edebiyat Estetiği,* çev. Aziz Çalışlar, Ankara Yay., 1986.

RİFAT, Mehmet, *Göstergebilimcinin Kitabı,* İstanbul, Düzlem Yay., 1992.

TODOROV, Tzvetan, *Theorie de la Litterature.* Paris, Editions du Seuil, 1965.

WELLEK, R. - WARREN, A., *Yazın Kuramı,* çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, İstanbul, Altın Kitaplar, 1982.

ŞİİR VE ESİN

SALİH BOLAT

Şiir konusunda genellikle şu biçimde özetlenebilen bir anlayış vardır: Şiir yaşadığımız dünyayı bize olduğundan başka türlü gösterir; duyumsadıklarımızın, yaşadıklarımızın arkasında yatan daha gizemli bir gerçeği bulur, sergiler...

İlk bakışta doğru gibi görünen bu anlayışın, biraz düşünüldüğünde, ince ama yaşarnın diyalektik bütünlüğü içinde kavranamamasından kaynaklanan önemli bir yanlışlığı taşıdığı görülebilir. Söz konusu anlayışı doğru olarak kabul ettiğimizde, dolaylı olarak şu yaklaşımları kabul etmiş oluruz:

a) Şiir, bir büyücünün bize sunduğu gizemli bir kokudur. Bu koku sayesinde başımız döner, kendimizden geçer, gerçekliğin arkasında yatan daha gizemli, kimsenin bilmediği bir gerçeğin sırrına ereriz;

b) Biz her zamanki tavrımızla olduğumuz yerde dururuz. Şiir adlı bir gözlüğü takar takmaz, dünyanın rengini ve biçimin her zamankinden daha farklı görmeye başlarız.

Yukarıdaki iki anlayışı kısaca değerlendirirsek, birinci şıkta şiirin insanları belli bir değişime soktuğu ortaya çıkar. Bu doğrudur. Ne var ki bu değişim gizemli bir yolla olmaz. İkinci şıkta ise, insanı mekanik biçimde kavrayan bir anlayışın egemenliği söz konusudur. Oysa insan, sürekli değişim ve gelişim içerisindeki bir organizmadır. Bu açıdan bakıldığında, insan ile kaynağını yaşamdan alan şiir arasındaki ilişki, dinamik ve süreç niteliğinde bir ilişkidir. İkinci şıkta belirtildiği gibi, tepeden inme bir ilişki değildir.

"Şiirin, yaşadığımız dünyayı olduğundan başka türlü göstermesi, gerçekliğin arkasında yatan daha gizemli bir gerçek araması" ne demektir? Şiir gerçekten böyle mi yapar? Örneğin, Oktay Rifat aşağıdaki dizeleri yazarken, daha gizemli bir gerçeği bulmak peşinde miydi:

GÜN USULCA
Gün usulca karardı pencerede,
Gece oldu. Lambaya bakıyordum
Camda, yalnızlığı gördüm, derinde.
Baktım ki başıboş bir sokak, mutsuz,
Taş kesilmiş yüzümde, ellerimde.
Vay benim alınyazım, ıssızlığım[1]

Biz, günlük yaşantımız içinde, bir nesnenin gerçek biçimini görmeksizin, onunla binlerce kez karşılaşmış olabiliriz. Ancak bizden onun biçimini ve yapısını betimlememiz istendiğinde, şaşırır kalırız. Şiir bu boşluğu da doldurur. Dünya ile insan arasındaki yabancılaşmayı kırarak, onları birbirine yaklaştırır; insanı gündelik yaşamında kuşatan buz duvarlarında sözcük darbeleriyle gedikler açarak, olanaklar sağlar.

Sanatın gerçeklikle ilişkisine, yansıtma kuramı açısından bakıldığında, yaratma sürecinde şiirin, öteki edebiyat sanatlarından farklı olarak, gerçeklikle daha dolaysız bir ilişkide olduğu görülür. Gerçekten de edebiyat sanatlarının yaratma süreçleri irdelendiğinde, roman yazarının, bir özne olarak kendini, romanının içerdiği gerçekliğin uzağında tutabildiği, kendini saklayabildiği görülebilir. Roman, gerçekliği yeniden üretme işlevini, daha çok dışsal özdeştirimler kurarak yerine getirir. Buna karşın şiir, genel olarak şairin kendini ifadesidir. Çünkü şairle gerçeklik arasındaki ilişki daha dolaysız bir ilişkidir. Şair; imge, benzetme, eğretileme gibi araçların yardımıyla kurduğu şiirsel dille, nesnelerin tek tek kendilerini ve nesneler arasındaki ilişkileri bozar, yeniden düzenler, denetler. Şiirin, gerçekliği oluşturan nesnelere, gerçekliğin özüne nüfuz ederek, kaynağını oradan alması, genellikle onun gerçekdışı bir etkinlik yanılsamasını meydana getirmiştir. Çünkü insanlar (özellikle yabancılaşma çağında) yukarıda da belirtildiği gibi, gerçeklikle görgüsel (ampirik) bir ilişki içerisindedirler. İnsan, ne fiziksel gerçekliğin düz ortamında, ne de tümüyle bireysel bir alanda yaşayabilir. Bu ikisinin de ötesinde, yeni bir alan, plastik, müzikal ve şiirsel bir alan arar. Dünyayı görünen, sığ, donuk yanıyla algılayan ve

tanıyan insan, şiir aracılığıyla dipteki akıntıyı da görür. Böylece şiir, gerçekliği yaşanılır kılar.

Yukarıda, toplumsal ve bireysel işlevine kısaca değindiğimiz şiirin, söz konusu işlevlerini birtakım gizemli yöntemlerle yerine getirdiğini ileri sürmek, ussal bir yaklaşım olmasa gerekir. Öyleyse, şairi şiir yazmaya iten dinamikler, doğal dilin içinde saklı olan şiiri bulup çıkarmasını sağlayan itkiler nelerdir? Bilindiği gibi, bu dinamikler ve itkiler, öteden beri "esin" kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. İşte burada "esin" kavramın içini açıp, gerek evrimsel süreç içerisinde, gerek kuramsal bir çerçevede irdelemeye çalışacağız. Şiirsel "esin" kavramını anlama çabasına girişirken, şiiri iki boyutta ele almakta yarar vardır:

1. Şiirin yaşantı boyutu,
2. Şiirin dil boyutu.

Yukarıda *gerçeklik* olarak adlandırdığımız *yaşantı,* şair tarafından belli estetik kaygılarla dile aktarılarak, şiir düzeyine taşınır. İşte esin kavramı, tam da bu noktadaki durumun kavramsal karşılığıdır. Esin için yaşantının şair tarafından dile dönüştürülme isteğinin oluştuğu andır, denebilir. Esin, yaşantı ile dil arasındaki sıçrama noktası olarak da ifade edilebilir. O zaman şiirin yaşantı ve dil boyutlarını biraz açımlamak yararlı olacaktır.

Şiirin Yaşantı Boyutu

Klasik esin kavramı, şairin yaşantısını diğer insanların yaşantısından daha farklı açıklıyordu. Şair, sıradan insandan daha önemli, daha anlamlı bir yaşamı olan insandı. Hatta şairin kutsal bir kişiliği, tanrısal güçleri vardı. Öyle ki, insanlığın ilkel dönemlerinde, şair, tanrının rolünü üstlenmişti. Yazılı kültür döneminin dinler çağında şairin, artık tanrının sözcüsü olduğunu, yani peygamber rolünü üstlendiğini görürüz. Çünkü tanrı görünmez ve her yerdedir. Eski Fransızcada esin sözcüğü, tam olarak peygamberi ele geçiren şu kutsal nefesi ya da şairi sürükleyip götüren coşkuyu ifade eder.[2] Şairin, feodal dönemde, peygamber rolünden de soyutlanarak, sarayın önemli bir unsuru olduğunu görürüz. Fakat tehlikeli sözler söyleyen şair, dikkat edilirse,

merkezi siyasal otoriteden giderek uzaklaştırılmaktadır. Hele toplumların sınıfsal kurumlaşmalarının giderek ivme kazanması, şairi iyiden iyiye bireysel bir konuma iter. Joubert'e göre, Platon onları Devletten kovmakla yetinir. Ya da hızlı bir yöntemle: Şairler öldürülür; öldürülen şairlerin ya da "toplumun intihar ettirdiği" şairlerin listesi insanı bıktıracak kadar uzundur: Lorca, Mayakovski, Antonin Artaud, Pasolini...[3]

18. yy'ın ikinci yarısında, Fransız şair Mallarmé'nin, şiirin öncelikle bir dil etkinliği olduğunu vurgulayan, şiirin duygularla değil, sözcüklerle yazıldığını öne süren ünlü yaklaşımı, yine Fransız dilbilimci Roland Barthes'ın klasik şiir ile modern şiir arasındaki ayrımı belirtirkenki yaklaşımı, gerçekte, şairin yaşamında da bu yaklaşımlara koşut değişimlerin olduğunun göstergeleridir. Barthes, klasik şiir ile modern şiir arasındaki ayrımları şu biçimde vurguluyordu:

"Demek oluyor ki klasik ozanın işlevi, daha yoğun, daha parlak sözcükler bulmak değil, alışılmış değer sırasına göre bir düzenleme yapmak, bir bağıntının bakışımlı ve özgül olmasını eksiksizce sağlamak, bir düşünceyi belli bir ölçünün sınırına almak ya da indirgemektir. Klasiklerin parlak sözleri, parlaklığı sözcüklerden değil, bağıntılardan alır: Bir yaratma değil, bir anlatma sanatıdır bu. Burada sözükler, çağdaş şiirde göreceğimiz o sert ve beklenmedik bir yükseltinin etkisiyle, bir deneyimin derinliğini vermezler; alımlı ya da süsleyici bir anlatım düzeninin gereklerine uygun, yüzeysel bir ayarlamadan geçerler. Belirleyici olan, sözcüklerin kendi güçleri, kendi güzellikleri değil, bir araya getiriliş biçimidir."[4]

Günümüzde, klasik esin kavramının şairin yaşamına tanıdığı o yücelik, yerini sıradanlığa bırakmış, hatta şiirin dil boyutunun arkasına terkedilmiştir. Ömeğin, Turgut Uyar, "Bir Şaire Mektup"[5] adlı yazısında, şair için yaşamının öbürlerine pek benzememesinin büyük bir şans olmadığını, şair olmak için büyük yıkılmış olmak gerekmediğini, sabah işine giden, akşam evine dönen bir adamdan bir Mallarmé çıkıverebileceğini yazar.

Gerçekten de, örneğin çağdaş Amerikan şiirinin önde gelen temsilcilerinden Wallace Stevens, New York'ta hukuk fakültesini bitirdikten sonra, burada bir süre müşavirlik yapar. Sonra, bir sigorta şirketinin hukuk müşaviri ve genel müdürü olur. Bu şirkette (belki evi de cadde-

nin karşısındadır) yaklaşık kırk yıl çalışır ve ölür. Talat Sait Halman'a göre, soyut şiirin öncüsü olan Stevens'ın şiirinde "aşk, nefret, öfke, ıstırap" yoktur. Bunun nedeni de "rahat, varlıklı, heyecansız, üzüntüsüz bir hayat"tır.[6] Buna karşın Fransız şairi Blaise Cendrars, hayatının örneğin 1930-1940 yılları arasındaki kesitini nasıl hızlı yaşar:[7] Paris. Sık sık Amerika. Fransız gazeteleri için röportaj gezileri. Hollywood, Asor Adaları, Guatemala, Antiller. İngiliz ordusunun savaş muhabirliği. Afrika'da safari maceraları, Sibirya'da antika toplayıcılığı, İzmir...

Bir yanda fırtınalı bir yaşam, bir yanda dingin bir yaşam. Turgut Uyar, söz konusu yazısında bu iki yaşama, şiir bağlamında eşit şans tanımaktadır. Ama kral tarafından hapse atılan İngiliz şairi Yeats'ın yaşadıklarının, onun için bir şans olmadığı açıktır. Çünkü Yeats hapishanedeki diğer mahkûmların onu kendilerinden biri olarak görmelerine içerleyecektir. Oysa aynı yıllarda Rus çarı tarafından taş ocaklarında mahkûm edilen Dostoyevski, diğer mahkûmların onu kendilerinden biri olarak görmemelerine, ona ayrıcalık tanımalarına içerleyecektir. Böylece tarihsel süreç içerisinde Dostoyevski, en azından bir Raskolnikov olarak herkesin yaşamında yerini alacaktır.[8] Madem ki şair için bir yaşamın başka yaşamlara benzememesi bir şans değildir, neden Rilke ısrarla genç şair Kappus'a eğer şair olmak istiyorsa, yaşamını ona göre kurması gerektiğini söyler?[9] Yoksa Pablo Neruda, yaşamını ona göre kurduğunu vurgulamak için mi sonunda yaşadığını itiraf edecektir?[10] Doğru olabilir, genel olarak sanat için bir yaşamın başka yaşamlara benzememesi bir şans değildir. Alman şairi Goethe'nin, "Sanat ne kadar uzun tanrım, hayat ne kadar kısa," diyebilmesi için, belki de Berlin Belediye Meclisi Üyesi'nin oğlu olması, her türlü konfor içerisinde kitaplığına kapanması ve Faust'u yazması gerekecekti.[11] İtalyan düşünürü Antonio Gramschi'nin ise, "Eğitici olarak sanat hiçbir şeydir, sanat sanat olduğu için eğiticidir," diyebilmesi için, Mussolini tarafından yedi yıl boyunca hücrede tutulması, hapislik yaşamı boyunca kâğıt bulamadığı için gizlice ele geçirdiği cezaevinin başlıklı kâğıtlarına "Hapishane Defterleri"ni yazması gerekecekti.[12]

Van Gogh, 1889 Mayıs'ında kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta, epey trajik geçen yaşamında bir baltaya sap olamadığını söyler.[13] Oysa, E. H. Gomrich'in Van Gogh'un ölümünden yaklaşık altmış yıl sonra

yazdıklarına bakılırsa, Van Gogh'un bir baltaya sap olamaması şöyle dursun, kendini yok edecek keskinlikte bir balta olduğu ortadadır: "Yalnızca sanattan anlayan zenginlerin dikkatini çekmeyip, her insana sevinç ve avuntu götüren, beyinsellikten uzak bir sanat uğruna çırpındı durdu. (...) Van Gogh, öylesine yaratıcı bir çılgınlığın içine girmişti ki; yalnızca ışınlarını saçan güneşi değil, hiç kimsenin dikkatini çekecek değerde bulmadığı sıradan, dinlendirici ve yalınç şeyleri de imgeleştirme gereksinimi duyuyordu."[14]

Yukarıdaki açıklamalardan sonra, Turgut Uyar'ın, şair için bir yaşamın öbürlerine benzememesinin şair açısından bir şans olmadığını vurgulayan yaklaşımından, şiirin bir dil etkinliği oluşunu ön plana çıkarmak istediğini anlayabiliriz.

Şiirin Dil Boyutu

Şiirsel esin kavramını anlayabilmek için, şiirin dil boyutu üzerinde de kısaca durmakta yarar vardır. Şiir dili ile düzyazı dilini ayıran en önemli özellik, düzyazı dilinin iletişimsel, şiir dilinin ise döngüsel olmasıdır, denebilir. Düzyazı dilinin iletişimsel olması demek, dilin işlevinin, bir anlamı iletmekle sınırlı olması demektir. Bu bakımdan, düzyazı dilinin işlevi, metnin okur tarafından alımlanmasıyla sona erer. Doğal dilin değerleriyle oluşturulan düzyazı dilinde anlamsal çokdeğerlilik genel olarak yalınkat bir özellik gösterir. Oysa bir dili şiir yapan en önemli özellik, dile kazandırılan anlamsal çokdeğerliliktir. Şiirsel dil ile gerçekleştirilmiş bir metin, okur tarafından alımlandıktan sonra yeniden üretilir. Bunun nedeni, sözcüklerin çağrışım boyutlarının dilde önemli bir yer alması ve okurun çağrışım alanını zorlamasıdır. Verlaine'in şu yaklaşımı, şiirsel dil ile düzyazı dili arasındaki ayrımı oldukça iyi belirtmektedir: "Düzyazı yürüyüştür, şiir danstır."[15] Gerçekten de düzyazının amacı, yukarıda da belirtildiği gibi, bir anlamın iletilmesidir. Şiirin amacı ise, genellikle kendisidir; dansta hareketin amacının kendisi olduğu gibi.

Şiir hakikate (*verite*) varmanın yöntemidir. Hakikat ise gerçekliğin (realitenin) özgür halidir. Gerçeklik ise hakikatin evcil halidir. Öyleyse şiir, özgürlüğe varmanın yöntemidir. Ama hakikat öte'dedir. Şiir, bura'nın sözcükleriyle öte'yi anlatır. Hemen belirtelim: Öte kavramıyla,

gelecek (*futur*) kavramı karıştırılmamalıdır. Öte, varlığı sorgulayan felsefi bir niteliğe sahiptir. Gelecek ise varlığın planlanabilir, ölçülebilir boyutuyla ilgili olarak ideolojik niteliğe sahiptir. Bu bakımdan gelecek değiştirilebilir, vazgeçilebilir bir kavram olarak görecedir. Oysa öte mutlaktır. O halde şu söylenebilir: Nasıl ki gerçek, hakikatin evcil haliyse, gelecek de ötenin yararcı, pragmatik halidir. Gerçek ile gelecek, siyasal politikanın nesnesini oluşturur. Hakikat ile öte ise, şiirin nesnesini oluşturur.

Şair, kendini kuşatan donukluk, ölülük, işlevsellik ve anlamsızlıktan yapılmış gerçek duvarında sözcük darbeleriyle gedikler açarak hakikate varır. Şiir buranın sözcükleriyle bize öteyi anlatır. Evet, şiir anlatır. Bu anlatım, geri dönülmezcesine atılan bir adımdır. Eğer şiirsel bir anlatım, geri alınabilen bir adım olsaydı, gerçekle bir ilişki söz konusu olurdu. Bu da düzyazının varlık nedenini oluşturur. Çünkü gerçek, belirtildiği gibi, geri alınabilen, düzeltilebilen, vazgeçilebilen bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden de şaire, "Ne anlatmak istiyorsunuz?" diye sormak, saf bir davranış olur. Şair anlatmıştır işte; anlatmak istememiştir. Öyleyse "anlatmak" ile "anlatmak istemek" arasında önemli bir fark var. Düzyazı anlatmak ister; herhangi bir şeyi anlatmak ister. Düzyazının amacının kendisi olmaması bu yüzdendir. Düzyazı dili bir şeyi simgeler. Düzyazının simgelediği şey ortadan kalkarsa, dil de ortadan kalkar. Oysa şiirin amacı kendisidir. Bu yüzden şiir geri dönülmezcesine anlatır. Şiirsel dil herhangi bir şeyin simgesi olmadığından, şiirsel dilin ortadan kalkması söz konusu olmaz.

Şiirin geri dönülmezcesine anlatması demek, nesneleri, olayları, ilişki ve yaşantıları tarihselleştirmesi demektir. Örneğin, bir şiirdeki bardak sözcüğü, şurada duran bir bardağın simgesi değildir. O bardağın kendisidir. Bardak artık bir yaşantı olarak girmiştir şiire ve gerçek olmaktan kurtulup, hakikat olmuştur. Bardak sözcüğüyle, geçmişi, şimdisi ve geleceği ile şiire giren bardak (kırılmış bardak, unutulmuş bir bardak, elde tutulan bir bardak, şarap ya da su bardağı) artık elle tutulur, hissedilir; yani yaşanılır bir bardak olarak tarihselleştirilmiştir. Tarihsellik burada yalnızca ölülerden ve geçmişten söz etmek olarak bilinen yanlış yaklaşımla kavranılmamalıdır. Tarih, şimdi noktasından geçmişe bakarak, geleceği görme isteği olarak kavranılmalıdır. Demek

geçmiş, tarihsel yöntemde ancak geleceği ve bugünü görebilmek için başvurulan bir süreçtir. Tarihin biricik izleği değildir. Şunu da hemen belirtmek gerekir: Zaman sürecinin gelecek boyutu, ille de bizim şu an içinde bulunduğumuz şimdi'den sonraki bir süreç olarak anlaşılmamalıdır. Bizim şu an içinde bulunduğumuz şimdi, zamanın geçmiş boyutunda yer alan nesnelerin, olayların ve ilişkilerin gelecek boyutunu oluşturur. Demek biz zaman sürecinin geçmiş boyutunda yer alan şeylerin hep gelecek boyutunu tanıyoruz, onları yaşamıyoruz. Gerçi Heidegger, "Saatten zaman konusunda ne öğreniriz?" diye sorduğu bir yazısında[16], zamanın, içinde bir şimdi noktasının saptanabildiği bir şey olduğunu, öyle ki iki zaman noktasından birinin önce, birinin sonra olduğunu belirtir. Heidegger'e göre, zamanın *şimdi* noktalarından hiçbiri bir diğerine göre ayrıcalıklı değildir. Herhangi bir şimdi noktası, "şimdi" olarak, daha sonraki birinin muhtemel öncesidir. "Sonra" olarak da daha önceki birinin sonrasıdır. Bu zaman bütünüyle homojendir. Zaman ancak homojen olması koşuluyla ölçülebilir. Öyleyse zaman, aşamaları birbirine göre önce ve sonra ilişkisi içinde olan bir açılımdır. Her önce ve sonra, bir şimdiye göre belirlenebilir ki, bu şimdinin kendisi keyfidir. İşte şiir, bir bakıma geçmişte şuraya bırakılmış olan ve yalnızca geleceği ile bizi kuşatan anlamsız bardağın, şimdisini bulma etkinliğidir. O zaman bardak, donuk, ölü, işlevsel bir nesne olmaktan çıkarak, soyut ve genel niteliğinden sıyrılacak; bir yaşantı olarak somut ve tikel nitelik kazanacaktır. Böylece bardak, gerçeğin bir uzantısı olmaktan, hakikati tamamlayan bir düzeye ulaşacaktır. Şimdi şu söylenebilir: Gerçek soyut ve geneldir; hakikat somut ve tikeldir. Şiir, hakikatin peşindedir. İşte şiir dili, imge, simge, eğretileme, benzetme gibi şiirsel araçlarla, dile kazandırdığı anlamsal çokdeğerlilik sayesinde, dili bir üst düzeye taşıyarak, şiirsel nitelik kazanır.

Esin: Yaşam ve Dil Arasındaki Sıçrama Noktası

Joubert, esinin kutsal inayet ya da yoğunluk biçiminde yapılan klasik tanımlamasını reddederek, bizi şiirsel aydınlanmanın belirdiği yere yaklaştırabilecek üçüncü bir yol önerir.

Bu yol, şairin keşfettiği ya da ziyaret ettiği, çocukluk. Düş ve bilinçdışı düzeylerinden oluşan ülkedir.[17] Şimdi bu ülkeyi açımlamaya çalışalım.

Çocukluk

Çocukluk, şiirsel esini oluşturan en önemli öğedir. Şair, içine doğduğu verili dünyanın değerlerinin ayrımına varmadığı, bütün çevresi tarafından korunan, yaralanmamış, güvenlik duygusu içinde bulunduğu, masum geçmişine dönmek ister. Çünkü içinde yaşadığı bugün, ona yalnızlığı önermektedir. Oysa çocuklukta şair yalnız değildir. Burada hemen yalnızlık kavramını biraz açımlamak gerekir. Şairi, çocukluğunu aramaya iten yalnızlık, ne tür bir yalnızlıktır?

Richard Sennet, üç tür yalnızlıktan söz ediyor:[18] Birinci tür yalnızlık, iktidar tarafından dayatılan yalnızlıktır. Yalıtılmışlığın, anormal olanın yalnızlığıdır. Modern bir iş yerinde, kitlenin ortasında yalnız olma duygusudur. İkinci tür yalnızlık, iktidar sahiplerini korkutan yalnızlıktır. Düş görenin, başkaldıran insanın yalnızlığıdır. Devlet yasalarının karşısına, daha yüksek yasaların sözüyle çıkan Sokrates, bu tür bir yalnızdır. Üçüncü tür yalnızlık, iktidarla hiçbir ilişkisi olmayan yalnızlıktır. "Bir başına olmakla, yalnız olmak arasında fark vardır" düşüncesine dayanan yalnızlık. İç yaşama sahip olmanın sezgisi. Ötekilerden farklılığın yalnızlığıdır. İşte şairin yalnızlığı, Richard Sennet'in tanımlamaya çalıştığı üç yalnızlık türünden, üçüncüsüdür. Bu yüzden, Kavafis'in örnek olayındaki insan eğer şairse, saatin vuruşlarını her durumda işitecektir. Çünkü şair, zamanın dışında değil, akışındadır. A. Hamdi Tanpınar, bu durumu şu dizelerle vurgular:[19]

"Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpare geniş bir anın
Parçalanmaz akışında"

Evet, çocukluk, şiirsel esini oluşturan en önemli öğelerden biridir. Joubert, şiir ile çocukluk arasındaki ilişkiye değinirken, şair gibi, çocuğun da sözcüklerden korkmadığını, sözcüklerle oynadığını, sözcükle-

rin gücüne hayran kaldığını ve yeni sözcükleri denediğini vurgular.[20] Zaten, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın aşağıdaki şiiri, çocukluğun şiirsel esin bağlamındaki önemini belirtmesi bakımından oldukça önemli bir şiirdir:[21]

BU ELLER MİYDİ

Bu eller miydi masallar arasında
Rüyalara uzattığım bu eller miydi,
Arzu dolu, yaşamak dolu,
Bu eller miydi resimleri tutarken uyuyan.
Bilyaların aydınlık dünyacıkları
Bu eller miydi hayatı o dünyaların.
Altın bir oyun gibi eserdi
Altın tüylerinden mevsimin rüzgârı.
Topraktan evler yapan bu eller miydi
Ki şimdi değmekte toprak olan evlere.
El işi vazifelerin önünde
Tırnaklarını yiyerek düşünmek ne iydi.
Kaybolmuş, o çizgilerden
Falcının saadet dedikleri.
O köylü çakısının kestiği yer
Söğüt dallarından düdük yaparken...
Bu eller miydi kesen mavi serçeyi
Birkaç damla kan ki zafer *ve kahramanlık.*
Yorganın altına saklanarak,
Bu eller miydi sevmeyen geceyi.
Ayrılmış sevgili oyuncaklardan
Kırmış küçücük şişelerini.
Ve her şeyden ve her şeyden sonra
Bu eller miydi Allaha açılan

Freud, çocuk ile yaratıcı yazarlık arasında ilişki kurarken, çocuğun oyun oynarken yaptığı tüm davranışların, yaratıcı yazar için de geçerli olduğunu, yazarın da ciddiye aldığı ve duygu yüklediği, gerçeklikten

tümüyle ayrı bir fantezi dünyası yarattığını belirtir. Güçlü bir güncel yaşantının daha öncelerde, çocuklukta kalınış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta olduğunu, anımsanan yaşantının ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurduğunu ve sanatsal yaratının hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içerdiğini belirten Freud'a göre insanlar büyüdükçe oyun oynamaz olurlar ve oyun oynamaktan elde ettikleri zevkten vazgeçerler. Ama yaratıcı yazar, yukarıdaki şiirde açıkça belirtildiği gibi, çocuğun kurduğu kendi dünyasının özlemi içerisindedir.[22] İşte Dağlarca'nın yukarıdaki şiiri tam bu noktada bizi doğrulamaktadır.

Düş

Joubert[23], düşü de her ne kadar esini oluşturan önemli bir öğe olarak görürse de, bu konuda yeterli bir açıklamada bulunmaz. Ancak, düşün de esin gibi açıkça bireyin dışında kalan ve onu bir imge ve sözcük akınına kaptıran bir gücün etkisini varsaydığını belirtir. Gerçekten de imge, anlamın görsel tasarımının dille ifadesidir ve büyük ölçüde şairin düşlem evreninin bir etkinliğidir. Gerçi imge, öteki şiirsel araçlardan olan eğretileme, simge, benzetme gibi araçlardan biri olarak görülse de, gerçekte şiirin temelini oluşturan organik bir bütündür. İmge, bir şiirin içerisinde bir katkı olarak yer alabileceği gibi, bir şiir yapıtı bütünüyle bir imge de olabilir. Hatta, Joubert'in de vurguladığı gibi, dadaizm, sürrealizm gibi bazı yazınsal yaklaşımlar, şiirin varlık nedeninin bütünüyle düş olduğunu ileri sürerler. "Gerçeküstücülüğün belkemiği olan 'düş', insanoğlu var olduğundan beri değişik düzlemlerde yazınsal yapıtlarda ortaya çıkmıştır. Demek oluyor ki düş ya da 'görünen gerçekten uzaklaşma', bir bakıma insan gerçeğidir, gereğidir."[24] J.-A. Boiffard, P. Éluard, R. Vitrac, *Gerçeküstücü Devrim* dergisinin ilk sayısına yazdıkları önsözde şu tümcelere yer verirler:[25]

Düş gören insanın düşüncesi, olup bitenden alabildiğince hoşnuttur. Olasılığın boğuntu veren sorusu sorulmamıştır daha. Öldür, daha hızlı uç, gönlünün istediğince sev. Ölürsen, ölüler arasında uyanıp dolaşacağından kuşkun var mı? Bırakıver kendini gitsin, olayları da. Adın yok. Öylesine kolay ki her şey, buna değer biçmek olanaksız.

Hangi us, diye soruyorum, ötekinden daha hoşgörülü hangi us, düşe bu doğal akışı veriyor, bana, gariplikleri yazdığım anda beni yıldırım çarpmışa çevirebilecek bir yığın olguyu kabul ettiriyor. Bununla birlikte gözlerime, kulaklarıma inanabiliyorum, bu güzel gün yürüdü geldi, bu hayvan konuşur. Eğer insan uykudan birden uyanıyor, bu da birden büyüyü dağıtıyorsa, bu, vaktiyle onda günahını ödemek gibi zavallı bir düşünce oluşturulmuştur da ondan...

Şairlerin, görünen gerçekten uzaklaşma isteği, bunun yerine düşü önermeleri, aslında bilinçdışı olanı önerme anlamına gelmektedir bir bakıma. Birey, kendine dış dinamikler tarafından dikte ettirilmiş değerlere başkaldırmaktadır. Gerçeğin ve aklın denetiminden, düşün ve bilinçdışının özgürlüğüne varmak istemektedir. Nitekim, Rollo May, bilinçdışını, "bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri" olarak tanımlar ve bu gizilgüçleri "özgür yaratıcılık" diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağı sayarak, bilinçdışı fenomenlerin keşfedilip açımlanmasının yaratıcılıkla çarpıcı bir ilişkisi olduğunu vurgular.[26] Zaten yukarıda da belirttiğimiz gibi, gerçeküstücülük ve dadaizm gibi yaklaşımlar, düşü önerirken, dolaylı olarak bilinçdışını önermiş oluyorlardı.

Freud, "Yazar ve Düşlem" adlı çalışmasında[27], mutlu kişilerin düş kurmadığını, ancak yeterince doyuma ulaşamamış kişilerin düş kurduğunu belirtir. Doyurulmamış isteklerin, düşlemlemenin itici güçleri olduğunu öne süren Freud, her düşün, belli bir isteğe doyum sağlama çabası olduğunu ve böyle bir doyumu ondan esirgeyen "gerçek"i değiştirme girişimi olduğunu vurgular. Söz konusu çalışmasında, düşlemle düş arasındaki ilişkiyi, gece görülen düşlerin, düş yorumuna başvurularak açıklığa kavuşturulan düşlemlerden başka bir şey olmadığını belirten Freud, sanatçıyı gündüz düşü gören kimseye, sanat yaratısını da gündüz düşüne benzeterek, sanatçının, bizim daha çok kişisel gözüyle bakacağımız düşlemlerini önümüze sergilediği zaman ya da bize bunları anlattığı zaman çeşitli kaynaklardan çıkıp gelerek bir araya toplanan yüce bir haz duyduğumuzu ileri sürer.

Kapanma

Joubert, şiirsel esini oluşturan bir öğenin de "derin düşünme" olduğunu belirtir. Oysa derin düşünme, şairin gerçeklik karşısındaki, felsefi açıdan söylersek, varlık karşısındaki sorgulama eğilimidir. Derin düşünme, bu sorgulamanın bir sonucudur yalnızca. Şair de felsefeci gibi, derin düşünerek varlığı sorgular. Ama bunu, "kapanma" diyebileceğimiz bir davranışla gerçekleştirir. Burada kapanma kavramını, rahipçe bir çekilme ya da bir "tevekkül" olarak değil, şairin kendi bireyselliğine, yalnızlığına çekilerek, gerçekliği dinlemesi olarak anlamalıyız. Nitekim Jorge Louis Borges, kendisiyle yapılan bir söyleşide, dünyanın nasıl böyle olduğu karşısında şaşkın biri olduğunu söyleyecektir.[28] Kavafis de, yalnız insanların dünyaya son derece duyarlı bir bakışla baktıklarını belirterek, derin düşüncenin ruhu incelttiğini ve keskinleştirdiğini öne sürer. Diğer insanlarla görüşerek yalnızlıktan kaçanların ve yeryüzü zevkleriyle uğraşanların, böyle bir duyarlılığı köreltiklerini belirten Kavafis, yalnız insanların bizim göremediklerimizi gördüklerini vurgular. Kavafis'e göre, bir odada yalnız başına kalan insan, saatin vuruşlarını açık seçik duyar. Ama içeri biri girer ve bir konuşma başlarsa, onu artık duymaz olur. Vuruşlar duyulmaz hale gelmemiştir oysa.[29]

Şiirsel anlamda, şairin varlığı sorgulama etkinliğini, yöntemli bir bilimsel etkinlik olarak da anlamak yanlış olur. Bizim kapanma anlamında ileri sürdüğümüz "varlığı sorgulama" etkinliğini, Joubert, "gizil düşünme durumu" olarak açıklar. Bu durumu, şairin kendi bilincinin denetiminden geçici olarak vazgeçmesi olarak da açıklayabiliriz. T. S. Eliot, şairin bu özelliğine bakarak, "Sanatçı, çağdaşlarından hem daha ilkel, hem de daha uygar," diye yazacaktı.[30] Eliot'a göre uygar insan mantık öncesi düşünme biçimini yitirmiştir; bu tür düşünce ancak şairin kendisine ya da şair aracılığıyla bize gelir. "Simgecilik" akımının da temelini oluşturan bu yaklaşım, bizim kapanma olarak adlandırdığımız etkinliğin yansımalarından biridir aslında. Çünkü insanlığın var olduğu zamandan bu yana dile aktardığı ve böylece nesnelleştirdiği gerçekliği, şair yeniden şiir dediğimiz dile aktaracak, sözcükleri ilk kez görecek ve keşfedecektir. Gerçeklik şiirin dilinde tikel ve somut biçi-

miyle yer alırken, okur da her zaman yanından geçtiği fakat görmediği gerçekliğin ayrımına varacaktır.

Şiirsel dilin, öykü anlatma tekniği olarak kullanıldığı zaman zaman görülmektedir. Bu tür öykülerde, şiirin imgesel dilinden ve anlamsal çokdeğerlilik özelliğinden yararlanan yazarlar, bir olay ya da yaşantı kurarak etki yaratmak yerine, duygu iletmeyi tercih ederler. Doğal olarak bu tür öyküler, ilerki sayfalarda okuyacağınız gibi, Marilyn Granbeck'in "olaysız öyküler" olarak adlandırdığı öykülerdir. Çünkü bu tür öyküleme biçiminde olay çizgisel biçimde değil, döngüsel biçimde gelişir. Bunun nedeni de, yaşama ait bir kesitin ya da durumun yansıtılmasıdır. "Romanda Anlam Yaratma Süreçleri" başlıklı makalede değinilen, "Olay" alt başlığı da bu konuya açıklık getirmektedir. Hasan Ali Toptaş'ın aşağıda yer alan "Balkon" adlı öyküsünü bu açılardan okuyunuz.

BALKON / *Hasan Ali Toptaş*

Boyunlarında lastik sapan taşıyan düşsel çocukların ıslıklarına yakalanmış ölü bir kuşluk vakti, balkonda oturuyorduk. Sen maviler giymiştin, omuzlarından dökülen saçların usul usul uçuşuyordu. Yüzüme bakıyordun ikide bir, derime sinen geldiğin yeri arıyordun belki; ellerimin nasıl el olduğunu, kirpiklerimin nereye doğru kıvrıldığını öğrenmek istiyordun.

Bense, büyümelerinden korkarak gözlerimi kapatmıştım. Büyürlerse onlarla birlikte ben de büyüyecektim sanki; dedelerimden kalan kelepçe ürpertisi bileklerimde ışıldamaya başlayacak, ruhuma karışan zincirlenmiş köpek ruhu zincir şakırtılarını işittikçe vahşileşecek, çobansı yanımdan yanık kaval sesleri yükselecek, ninemin erkek gövdesinde kuraklaşan gözleri gözlerimden dışarı bakacak ve sesime yüreğimdeki bozkırın sessizliği karışacaktı.

O gün tanrının, kendine sorduğu en zor bilmeceydin sen; ve ben, çözmek bana düşmüş gibi sevinçliydim. Çekirdek çıtırtılarıyla kırmızı iğde kabuklarına adanamayacak ellerin vardı, parmakların her yöne dağılan sorulardı ve küçük değişikliklerle süslenemeyecek kadar büyüktün.

Piknik tüpünün üstündeki çayımız fısıldamaya başladığında, caddeden tank homurtularıyla trompet sesleri geliyordu. Davul gümbürtülerini işitmiştik daha sonra; göğüs kafeslerimizin altında bir yerler zangırdarken,

Egeli zeybeklerin geniş ve kavisli figürlerini düşlemiştik. Seslerle birlikte pul pul cadde görüntüleri uçuşmuştu üstümüze, kulaklarımıza doluşarak caddeyi gözkapaklarımızın içinden geçirmişlerdi. Pencerelerde, balkonlarda ve teraslarda olup bitenleri izleyen ve renkleri sık sık değişip dalgalanan insan salkımları vardı. Kuyruklarına kırmızı kurdele bağlanmış, yeleleri boncuklu atlar yürüyordu bando takımının arkasından. İpiri gözleri ufuksuzdu hepsinin, üşengeçtiler ve tarih kitaplarından şahlanarak çocukluğumuzu alıp cepheden cepheye gezdiren atlara hiç benzemiyorlardı. Sırtlarında, madalyalarının ağırlığından mı yoksa anılarının yorgunluğundan mı ikiye büküldükleri anlaşılamayan ak sakallı gaziler oturuyordu. Yinelene yinelene gevşemiş selamlama biçimleri, barut kokusu uçmuş kalpakları ve karıncalanmış yorgun mavzerleriyle öylesine cansız bir tören havası yaratmışlardı ki, neredeyse beyinlerdeki "kuvvayi milliye" imgesini silip süpüreceklerdi.

Gözlerimi açmıştım (görmeden yaşanmıyor çünkü; körler bile kulaklarıyla parmaklarını göze dönüştürüyor). Sen dizlerimin dibinde karmakarışık bir bilmeceydin hâlâ ve bir güzelliğin (kuşkusuz kendi güzelliğinin) içinde yüzüyordun. Aşağıdaki trompet sesleri masal uzaklığının ardına çekilmişti artık; tanklar öldürme, kurtulma, sevme ve ezilme duygularının üstünden geçerek, vergi memuruyla polis korkusundan daralmış matbaa kapılarına yürümüşler, kurşun harflerin kanına karışarak kitap sayfalarına girmişlerdi. Gene de, geçtikleri caddelerin vitrinlerinde temizlikçi çocukların silemeyeceği görüntü artıkları bırakmışlardı. O görüntü artıklarının gölgesinde dikilecekti artık gömlekler, kunduracının alnı daha hızlı karışacak ve berberlerin elleri zamanından önce titremeye başlayacaktı. O günden sonra yaratılacak her şarkıda birkaç notanın tadını kaçıracaktı gökyüzüne asılıp kalan tank homurtuları; mimarların merdiven çizimlerine buluşacaktı paletlerin dönüşü; yükselen bir kavakta minare uzunluğu görmemiz gibi bir anlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nu yeniden kurmamız gibi ya da, baktığımız her şadırvanda.

Çayımız demlenmişti. Sen bardakları doldurmaya başlamıştın ve çırpınan buharlar ellerini örtmüştü. Kuşlar geçiyordu çay tepsisinin ışıltılı gümüşünden; ötüşlerinin yarısı balkonumuza dökülüyordu, yarısı tankların üstüne. Çevredeki apartmanlar, caddelere, askerlere alkış tutan ellere, omuzlara yağan; kamyonların kasasını, kapaksız mataraları, trompetlerin ağzını ve tüfek namlularını, hatta gazilerin buruşturulmuş tarih sayfasına benzeyen yüzlerini dolduran gökyüzü, her şeyi kucaklamaktan masmavi kesilmişti.

Balkondaki birlikteliğimiz ayrılığı besliyordu kuşkusuz. Susuyorduk. Dalıp gitmeler, birbirimize doğru eriyip akarcasına gülümsemeler, kirpik düşürüp, kaş kaldırmalar sözlerden daha anlamlıydı. Kuralsız bir tapınışı

sürdürüyorduk belki; çağlar öncesiyle iletişimini koparmamış birkaç hücremizin ilkel sarhoşluğuna kapılmıştık. Mevleviler gibi dönüyorduk ya da; ya da öyle hızlı dönüyorduk ki, üçüncü bir göz durduğumuzu sanabilirdi. İstesek zamanın dışına bile çıkabilirdik seninle; çünkü zaman tank paletlerine dolanmıştı o sırada, gazilerin göz çukurlarına birikmişti, balkonlardan sarkan kızların meme uçlarında pembeleşmiş, kaldırımda alkış tutanların karın gurultusuna dönüşmüştü. Belki de, atış menzilinin ötesinde düşler kuran ve arkadaşlarıyla değil de düşleriyle birlikte yürüyen trompetçi bir askerin kirpik kırpımıydı zaman. O, bunu bilmiyordu ama, et ve kemikti kendi gözünde; ve bozkırlara dönecekti bir gün, ot çıtırtılarıyla köpek havlamalarına yaslayacaktı kulaklarını, trompetini özleyecekti belki, onun yerine başka şeyleri sevecekti neden sevdiğini bilmeden; horozların ötüşünü sözgelimi, atların kişneyişini, ya da rüzgârın uğultusunu...

Çaylarımızı içmiş miydik o gün, bilmiyorum. Birkaç dakika, saat, gün ya da yıl sonra ben ayağa kalkmıştım. Gidiyordum. Dudaklarımın kenarında bir bilmeceyi çözememenin sıkıntısı. Balkondan salona, salondan antreye, kapıya ve merdivenlere yürüdüğümü anımsamıyorum. Yürümemişimdir belki, balkon kuşları gibi uçmuş gitmişimdir tek başıma. Gökyüzünün rengine dönüşe dönüşe gözden yiterken, bakmışsındır arkamdan. Kimbilir, yokluğumla düşsel bir boyut kazanan bardağımı tepsiye alırken nereye gitmiş olabileceğimi de düşünmüşsündür.

Ama yalnızca balkondan değil; motor gürültüleriyle sağır, para hırsıyla kör, teknolojisiyle dilsiz olan ve kurtuluş törenlerine tutsak edilen o kentten de gittim ben. Trompetçi askeri anımsıyor musun, işte onun düşlerindeyim şimdi; uçsuz bucaksız bozkırlarda. Kulaklarımdan tüten tank hortumlarını, dudaklarımı yoklayan trompet ürpertilerini, adımlarıma sinen postal ağırlığını ve bakışlarımı bulandıran mektupsuzluğu buralarda herkese anlatıyorum ama, o kuşluk vaktinden ve senden hiç söz etmiyorum. Gene de, içtiğim çaylara şeker diye bir çift balkon atıyorum.

Boyunlarında lastik sapan taşıyan düşsel çocukların ıslıklarına yakalanmış ölü bir kuşluk vakti'ne gelince; o, odama astığım fotoğrafta öylece duruyor. En önde tank sürüsü var gene; gıcırdayan paletleri, erkeklik organına benzeyen namlularıyla fotoğrafa her bakanın üstüne yürüyorlar. Tankların arkasında bando takımı var. Giysileri yıldan yıla soldu biraz, bir zamanlar kenti titreten sesleri artık kulak kepçelerime bile dolduramıyor. Onların gerisinden atlar geliyor; sırtlarında hiç kimse. Ak sakallı gaziler öldü çünkü; raydı ve televizyondan isimleri okundukça tek tek

indiler atlarından, titreyerek fotoğrafın kenarına doğru yürüdüler ve kalpaklarındaki alkışları ellerinin tersiyle silkeleyerek kayboldular. Bundan sonraki törenlerde, artık herkes başıboş yürüyen atlara bakarak onların sırtına düşsel gaziler oturtmak zorunda. Tankların, bando takımının ve atların arkasındaki apartmanların hepsi yerli yerinde duruyor; değişen sadece sahipleri ve renkleri. Dedelerine, babalarına, annelerine benzeyen insanlar sarkıyor pencerelerden. Balkonlardan da öyle.

O balkonlardan birinde sen varsın. Caddedeki bağırsak gurultusunu boğan ve giderek alışkanlığa dönüşen alkışlara aldırmadan, hâlâ çay dolduruyorsun bardaklara. Çırpınan buharlar ellerini silmiş zamanın gözlerinden.

Bense, bando takımının ikinci sırasında trompet üflüyorum. Gözlerim sana doğru uçan bir çift balkon kuşu.

(Ölü Zaman Gezginleri, Çankaya Belediyesi Yayınları, 1992)

Sonuç

Şiirsel esin kavramını açıklayabilmek için, şiiri dil ve yaşantı boyutlarıyla irdelemek gerekir. Şiir dili, anlamsal çok değerlilik temeline dayanan, döngüsel bir özellik taşır ve okur tarafından yeniden üretilir. Düzyazı dili, iletişimsel bir özellik gösterir ve doğal dilin söz değerlerine dayanır. Şairin yaşamının farklı olması, şiirsel bağlamda önemli değildir. Şiir öncelikle bir dil etkinliği olduğundan, yaşamın şiirsel yapıta katkısı da önemli değildir. Büyük ölçüde açıklanabilen şiirsel esin kavramının, şairin çocukluğundan, bilinçaltından ve kapanmasından oluştuğu söylenebilir. Modern esin kavramı, her ne kadar tanrısal bir kavram olarak açıklanamazsa da özellikle esini oluşturan "kapanma" öğesinin metafizik yanının olduğu söylenebilir.

---

1) Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün*, Adam Yayınevi; İstanbul, 1983.
2) J. L. Joubert, *Şiir Nedir?*, çev. Ece Korkut, Öteki Yayınevi, Ankara, 1993.
3) agy.
4) Roland Barthes, *Yazı Nedir?*, yayına haz. Enis Batur, Hil Yayınları, İstanbul, 1987.
5) Turgut Uyar, "Bir Şaire Mektup", *Ülke*, İstanbul, 1961.
6) Wallace Stevens, *Şiirler*, çev. Talat Sait Halman, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1970.
7) Cendrars, *Seçme Şiirler*, çev. Sait Maden, De Yayınevi, İstanbul, 1975.
8) Walter Kaufmann, *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, çev. Akşit Göktürk, De Yayınevi, İstanbul, 1965.

9) Rainer M. Rilke, *Genç Bir Şaire Mektuplar,* çev. Melahat Ozgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1968.
10) Pablo Neruda, *Yaşadığımı İtiraf Ediyorum*, çev. Burhan-Alunet Arpad, Altın Kitaplar, İstanbul, 1976.
11) Stefan Zweig, *Hayatının Şiirini Yazanlar,* İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1993.
12) Antonio Gramschi, *Felsefe ve Politika Sorunları,* Payel Yayınları, İstanbul, 1988.
13) Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar;* çev. Azra Erhat, Yankı Yayınları, İstanbul, 1969.
14) E. H. Gombrich, *Sanatın Oyküsü,* çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
15) J. L. Joubert, agy.
16) Heidegger, "Zaman Nedir", *Cogito*, YKY, sayı 11, İstanbul, 1997.
17) J. L. Joubert, agy.
18) Theodore Zeldin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
19) Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1970.
20) J. L. Joubert, agy.
21) Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Çocuk ve Allah*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1966.
22) Antony Storr, *Yaratma Dürtüsü*, çev. İpek Babacan, Yayınevi Yayınları, İstanbul, 1992.
23) J. L. Joubert, agy.
24) Tuğrul İnal, "Gerçeküstücülük", *Türk Dili,* Yazın Akımları Özel Sayısı, 1979.
25) agy.
26) Rollo May, *Yaratma Cesareti,* çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1987.
27) Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, YKY, İstanbul, 1995.
28) J. L. Borges'le söyleşi, çev. Bülent Bozkurt, *Uçurum*, 1979.
29) Kavafis, *Sanat Her zaman Yalan Söylemez mi?*, çev. Samih Rifat, YKY, İstanbul, 1997.
30) R. Wellek, A. Warren, *Yazın Kuramı,* çev. Yurdanur Salman, Altın Kitaplar, İstanbul, 1982.

ROMANDA ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ

SALİH BOLAT

Roman, bireyler arasındaki çatışmaları, bireylerin iç ve dış trajedilerini, toplumsal sorunlarını, serüvenlerini, kurmaca olmakla birlikte, hakikat duygusu uyandırarak anlatan uzun düzyazıdır. Bir anlatı olan romanda, anlatılan olay, belli bir zaman ve uzam içerisinde gerçekleşir. Böylece anlatının evreleri ve süresi belirlenir. Öyleyse romanda anlamın gerçekleşmesi, birtakım öğelerin birbirleriyle tutarlı bir ilişkide bulunmalarıyla olanaklıdır. Bu öğeler olay, zaman, uzam (mekân) ve kişi (karakter) olarak sıralanabilir. Romanda anlamın gerçekleşme süreçlerini anlayabilmek için, bu öğeleri kısaca açıklamak yararlı olacaktır.

I) Olay: Bir kurmaca anlatı olan romanda anlam boyutunun gerçekleşmesini sağlayan en önemli öğe, olaydır. Olay, romanda olan, gerçekleşen, meydana gelen, eylemlerin hem nedenini oluşturan, hem de eylemlerin içinde gerçekleştiği şeydir. Gerçeklikle tıpatıp benzeşse bile, romanda gerçekleşen olaylar birer kurmacadır. Kurmaca, gerçeklikle, yazarın imgeleminin kesişmesiyle ortaya çıkan yeni gerçekliktir. Hiçbir zaman yalnızca *düş* ya da *uydurmaca* anlamına gelmemesi gereken kurmaca, hiçbir zaman da *gerçek* anlamına gelmemelidir. Romanın kurmaca bir metin olması, gerçekliğin, yazarın imgelemiyle yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu özelliğiyle kurmaca hem gerçektir, hem de gerçekdışıdır. Zaten roman için öteden beri, "olmuş ya da olması muhtemel" ifadesinin kullanılması, bu yüzdendir.

Yazınsal yapıtlarda bir kurmaca evren oluşturmak, karakterlerin özelliklerini yeniden tanımlamayı, bunların bireysel ya da toplumsal serüvenlerini süreçsel bir bağlam içerisinde yeniden oluşturmayı gerektirir. Aynı gereklilik, fiziksel ve toplumsal ortam ile, kurmacanın içerisinde gerçekleştiği, kurmacayı etkileyen nesneler evreni için de geçerlidir. Romandaki olayların süreçsel niteliği, her zaman doğrusal bir özellik göstermez. Romanda olay, genellikle kurmacaya giren ka-

rakterlerin kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle çatışmaları ile başlar, bu çatışmalar etrafında gelişir ve sonuçlanır. Her olay, kendinden sonra gelen olayın gerisinde kalır. İlk olay başlamadan, kurmaca anlatı başlamaz, ikinci olay başlamadan da ilerlemez. Kurmaca metindeki evren, gerçek evren gibi süreklilik göstermez, belli bir bitişi, sonu vardır. Çatışmaların çözümlenmesi, çatışmalara bağlı bütün öğeler metnin içerisinde yer aldığından, çözümlenmesi daha kolaydır.

Yazınsal (edebi) değere sahip olan romanlarda olaylar, geriye ve ileriye gidiş-gelişlerle, neden-sonuç ilişkisi içerisinde düzenlenir. Olayların böyle düzenlenmesini, Forster, "Olay örgüsü" olarak adlandırırken, neden-sonuç ilişkisine dayanmayan anlatıları da "öykü" olarak adlandırır (Tobias, 1996: 19). Forster'ın bu yaklaşımını izleyerek, öykü ile olay örgüsü arasındaki farkı daha somut belirleyebilmek için, aşağıdaki iki metin örnek olarak verilebilir. "Öykü" niteliğindeki metin, Tournier'nin, "Çıplak Portre" adlı metninden alınmıştır (1993: 96):

Anası babasıyla oturduğu Poitiers'den yazmıştı. On dokuz yaşında bir kızdı. Fransız yazınında çocuk yiyen dev konusunda bir yüksek lisans tezi yapmak istiyordu. Bu konunun kuyumcusu olduğum düşüncesindeydi. Kendisine bir randevu vermeyi kabul eder miydim?

Ettim, verdim. Kısacası, bir nisan sabahı, köyümün küçük istasyonuna onu almaya gittim. Ben erkek bir deve benzemediğim gibi, o da dişi deve benzemiyordu. "Unisex" giysilerin sildiği bir görüntü üzerinde, güzel, sivri, neredeyse kesici, kestirme bir yüz, fazla ağırbaşlı. (..)

Evi, yazı atölyesini, kitap kalesini, resim ambarını gördü. Gelecek romanın dölyataksal parçalarının yayıldığı masadan çok, fotoğraf laboratuvarına, eski dört çarpı beş inch MPP ingiliz makinesinden Minolta'nın en son örnekçesine dek fotoğraf makinelerine ilgi gösterdi. Sonra da, uzun uzun, buradan çıkmış olan denemelerin –portrelerin, görünümlerin, çıplakların– üzerine eğildi.

"Sizin de fotoğrafınızı çeksem?"

"Evet ya, nede.. olmasın?"

"Makinelerle ışığı hazırlayayım."

"Ben de yandaki odada hazırlanayım."

(...)

Biner vatlık iki spotu taktım. Portre çekiminde benzersiz olan 90 mm'lik Elmarit objektifi seçtim.

"Hazır mısın?"

"Hazırım."

Yukarıdaki metinde, görüldüğü gibi, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi yoktur ve her olay bir öncekinin devamı olarak, birbirini tamamlayan biçimde ilerlemektedir. Oysa aşağıda, Pasternak'ın, *Doktor Jivago* adlı romanından alınan metinde görüleceği gibi, olaylar birbirini neden-sonuç ilişkisi içerisinde izlemektedir. Bu durum, kurmacanın nasıl gerçekleştiğini görmek açısından önemlidir (1997: 287):

Zhabrinskyler zengin aristokratlardı, evet ama ya hastaneye ne demeli. Oysa hastane halkın malıydı. Peki ona sahip çıkması gerekenler neredeydi? Sözgelimi sağlık servisi neredeydi şimdi. Herkes kim bilir hangi deliğe tıkanmıştı şimdi? Hastanede pek doktor, hemşire kalmamıştı ama yine de pek çok hasta vardı. Örneğin üst katta ameliyathane olarak kullanılan odada iki ayağı da kesilmiş birisi vardı. Alt kattaki çamaşırhanede bir sürü dizanterili hasta yatıyordu. Ustinya denilen o şeytan karı ise dostlarını ziyarete gitmişti. Üstelik fırtınanın gelmekte olduğunu görmesine karşın gitmişti. Şimdi de fırtına çıktı ya, işte sana geceyi dışarıda geçirmek için fırsat.

Çok şükür kapının çalınması kesilmişti. Herhalde gelenler kapının açılmayacağını anlayıp gittiler. Böyle bir havada sokağa çıkmak da bir cesaret işi. Acaba gelen Ustinya mıydı? Ama hayır, Ustinya olamazdı, çünkü onda anahtar vardı.

Yukarıdaki örnek metinde görüldüğü gibi, öyküde, olayların oluş sırasına göre anlatılması önemlidir. Öykünün okuyucusu, bir olayın arkasından hangi olayın geleceğini merak eder. Zaten öykünün amacı da, okurun merak güdüsüne dayanmaktadır. Öykü, bir ipe geçirilmiş boncuklara benzeyen olaylar dizisidir; olay örgüsü ise, sürekli olarak eylem üreten neden-sonuç ilişkileri zinciridir. Kurmacada olaylar öykü biçiminde düzenlendiği zaman, olaylar arasındaki ilişki düz çizgi biçiminde gelişirken; olaylar, olay örgüsü biçiminde düzenlendiği zaman, olaylar arasındaki ilişki, sarmal biçimde gelişmektedir.

Kurmaca metinlerde olay her zaman bir gerilimi oluşturan hareketlilik biçiminde ortaya çıkmaz. "Durum öyküsü" ya da "kesit öykü-

sü" olarak nitelenebilecek öykülerde, geleneksel anlamda herhangi bir olay yoktur. Bir bütünün bölümleri olmakla birlikte, kendi içlerinde de bir bütünlük taşıyan öykülerden oluşmuş romanlarda, genellikle bu duruma rastlamak mümkündür. "Eşsüremsel öyküleme" biçiminin kullanıldığı bu tür romanlarda, eylemsel grafik düz bir çizgi izler.

II) Zaman: Romanda anlamın oluşmasını sağlayan en önemli öğelerden biri de zaman öğesidir. Böyle olunca, roman bağlamında zaman öğesini tekboyutlu görmemek gerekir. Çünkü olayların içinde gerçekleştiği zaman ile olayların anlatıldığı zaman birbirlerinden farklıdır. Bir kurmaca olan romanda, anlatıcının olayları anlattığı zaman, öyküleme zamanıdır. Romanda asıl kurmacanın gerçekleştiği, olaydan olaya, durumdan duruma geçişi bildiren zaman ise öykü zamanıdır. Romanda anlamın oluşması, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişkiye sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü anlatıcının olayları anlattığı zaman ile öykünün gerçekleştiği zaman arasındaki ilişki, geçmiş, şimdi ve gelecek süreçlerine dayanır. Bu durumu bazı yazarlar artsüremsel öyküleme, eşsüremsel öyküleme ve önsüremsel öyküleme olmak üzere üç biçimde açıklamaktadırlar (Kıran ve Kıran, 2000: 205). Artsüremsel öyküleme, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında geriye doğru bir aralığın olması durumudur. "Mehmet iki yıl önce hastaneden taburcu edildiğinde, doğru köye gitmişti..." cümlesinde olduğu gibi. Eşsüremsel öyküleme, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında bir çakışmanın olması durumudur. "Bu mahalleden şehrin merkezine gitmek, İstanbul'dan Ankara'ya gidip gelmekten zordur!" cümlesinde olduğu gibi. Önsüremsel öyküleme ise, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında, geleceğe yönelik bir aralığın olması durumudur. Bu durumda, öyküyü oluşturan olaylar henüz gerçekleşmemiştir. Şu cümle, önsüremsel öyküleme ye somut bir örnek oluşturabilir: "Önümüzdeki hasat mevsiminde evlenecekti ve Ayşe'yi de alıp kasabaya yerleşecekti."

III) Uzam (Mekân): Romanda anlamın oluşmasını sağlayan önemli bir boyut da uzamdır. Uzam, romanda olayların geçtiği fiziksel ve toplumsal ortamdır. Coğrafi bir bölge, bir alan, bir kent ya da köy olabileceği gibi, aile, iş yeri, okul gibi bir ortam olabilir. Genellikle

romanlardaki ülke, kent ya da köy gibi yerleşim yerlerinin adları, gerçeklik izlenimini güçlendirmek açısından, gerçek adlarıyla verilirken, bazı romanlarda hiç bilinmeyen adlar verilebilir. Ne var ki uzam, kurmacada gerçek adıyla verilse bile, her zaman gerçekteki karşılığından söz edilemez. Nabokov bu konuyla ilgili olarak, *Don Kişot* üzerine bir eleştirel çalışmasında, Cervantes'in İspanya'yı çok az tanıdığını vurguladıktan sonra, Don Kişot'un gezileri topografik olarak incelendiğinde, dayanılmaz bir kargaşayla karşılaşılacağını öne sürer. Çünkü Nabokov'a göre, *Don Kişot* romanındaki topografik bilgiler doğrultusunda İspanya'ya baktığımızda, Madrid ile Toledo'nun güzelliklerine İspanya'nın ortalarında rastlarız. (1988: 256)

IV) Kişi: Romandaki karakterler, belli bir uzam içerisinde davranırlar. Kurmaca evrenin gerçeklik izlenimi uyandırması, karakterlerin özellikleriyle içinde yer aldıkları uzamın tutarlı olmasıyla yakından ilişkilidir. Kurmacada karakterler belli tekniklere göre oluşturulur. Bu tekniklerin en yaygın olanı, karakterin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin anlatıcı tarafından betimlenmesiyle oluşturulmasıdır. Diğer yaygın teknik, karakterlerin, anlatıcı tarafından değil, kurmaca içerisinde yer alan diğer yan karakterler tarafından betimlenmesiyle oluşturulmasıdır. Karakterlerin toplumsal ilişkileri içerisindeki davranışlarıyla oluşturulması da başka bir karakter oluşturma tekniğidir.

Öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişki, bir bakıma olayların anlatıldığı açı ile olaylar arasındaki ilişkidir. Bu nedenle, kurmaca yapıtlarda anlatı açısının biçimlerini ve özelliklerini kısaca anımsamakta yarar var:

A. Birinci tekil kişi anlatı açısı: Bu tür anlatıcı, özneldir. Ama her zaman olayları yaşayan kişi değildir; olayların dışında kalan ve yalnızca anlatan kişi de olabilir. Ayrıca birinci tekil kişi anlatıcı, kurmacanın temel karakteri olabileceği gibi, bir yan karakter de olabilir: "Gidip geldikçe muhallebicinin müşterilerini de tanımaya başladım. Hepsi benim gibi esnaf, yahut işçi adamlar..."

Sait Faik'in aşağıda yer alan, "İpek Mendil" adlı öyküsü, "birinci tekil kişi anlatı açısı" ile yazılmıştır. Ama burada dikkat edilmesi gereken, anla-

tıcının, öykünün temel karakteri değil, yan karakterlerinden biri olmasıdır. Öyküyü okuma süreci içerisinde, birinci tekil kişi anlatıcının her zaman temel karakter olmadığını bu öykü bağlamında görebilirsiniz.

İPEKLİ MENDİL / *Sait Faik*

İpek fabrikasının geniş cephesi, ayla ışıldadı. Kapının önünden birkaç kişi acele acele geçtiler. Ben isteksiz, nereye gideceği meçhul adımlarla yürürken, kapıcı arkamdan seslendi.

– Nereye?

– Şöyle bir gezineyim, dedim.

– Cambaza gitmiyor musun?

Cevap vermediğimi görünce, ilave etti:

– Herkes gidiyor. Bursa'ya daha böylesi gelmemiş.

– Hiç niyetim yok, dedim.

Yalvardı, yalvardı, beni fabrikayı beklemeğe razı etti. Biraz oturdum, bir cıgara içtim, bir türkü söyledim. Sonra canım sıkıldı. "Ne etsem" dedim, kalktım, kapıcı odasındaki çivili bastonu aldım, fabrikayı dolaşmaya çıktım.

Kızların çalıştığı kozahaneyi geçer geçmez bir patırtı işittim. Cebimdeki elektrik fenerini yaktım. Etrafa bakındım. Fenerin uzanan gür ışığında kaçmaya çabalayan iki çıplak ayak gözüktü. Arkasından seğirttim, kaçanı yakaladım.

Kapıcı odasına hırsızla beraber girdik. Kapıcının sarı ışıklı fenerini yaktım.

Ay bu ne küçük bir hırsızdı böyle! Ellerimin içinde kırarcasına sıktığım eli ufacık. Gözleri pırıl pırıl.

Neden sonra gülmek için, hem de katıla katıla gülmek için ellerini bıraktım.

Bu sefer küçücük bir çakı ile üzerime hücum etti. Ve çapkın, beni küçük parmağımdan yaraladı. Sımsıkı yakaladım keratayı. Ceplerini aradım. Bir parça kaçak tütün ve yine aynı sıfatlı bir iki cigara kâğıdı, temizce bir mendil buldum. Kanayan parmağıma onun kaçak tütününden bastım; mendili yırttım ve elimi ona bağlattım. Kalan tütünle de iki kalın cigara sardık, ahbapça konuştuk.

On beş yaşında vardı. Hani böyle şey âdeti değildi ama gençlik işte. Birisi ondan ipekli mendil istemişti, hani canım anlarsın ya, âşıklısı, sev-

dalısı komşu kızı işte! Para da yok ki gidip çarşıdan alsın. Düşünmüş, taşınmış aklına bu çare gelmiş. Ben:

– Peki, dedim, imalathane bu tarafta, sen aksi tarafta ne arıyordun?

Güldü. İmalathanenin nerde olduğunu o ne bilecekti.

Birer de benim köylü cigarasından yaktık, iyice ahbap olmuştuk.

Halis Bursalıydı, doğma büyüme. İstanbul'a değil Mudanya'ya bile koca ömründe –bunu söylerken yüzünü görseydiniz– bir defacık inmişti.

Emir Sultan'da, ay ışığında, kızak kaydığımız zamanlar, benim de aynı bu tonda, bu kıvamda arkadaşlarım olmuştu.

Eminim ki, bunun da onlar gibi, uzaktan sesini duyduğum Gökdere'nin havuzlarında derisi karardı. Biliyorum ki, mevsim mevsim meyvelerin kabuğunun rengini alıyor.

Baktım, yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliğiyle esmerdi. Yine bir taze ceviz beyazlığıyla beyaz ve gevrek dişleri vardı. Ben bilirim, yazın başlangıcından ta ceviz ceviz mevsimine kadar Bursa çocuklarının yalnız elleri erik ve şeftali, yalnız çizgili mintanlarının kopmuş düğmelerinden gözüken göğüsleri fındık yaprağı kokar. O sırada kapıcının saati on ikiyi çaldı. Nerede ise cambaz bitecekti.

– Kaçayım, dedi.

– Onu ipekli mendil vermeden gönderdiğime müteessir düşünürken, dışarıda bir gürültü ile silkindim. Kapıcı söylene söylene odadan içeri giriyordu. Arkasından da hırsız...

Bu sefer ben kulaklarını çektim. Kapıcı çıplak tabanlarını ince bir söğüt dalı ile epey bir haşladı. Bereket patron orada yoktu. Yoksa vallah onu polise verirdi. "Bu yaşta bir çocuk hırsız! Efendim hapiste yatsın da akıllınsın," diyerek.

Çok korkuttuk ağlamadı. Gözleri ağlamaya hazır çocukların gözlerine döndü ama dudaklarında ufacık bir titreme gözükmedi ve kaşları sabit, kararlı hallerini hiç bozmadılar. Yalnız biraz rüzgârlıydılar.

Bırakılınca azad edilmiş bir kırlangıç gibi fırladı. Ay ışığını ve mısır tarlasını, keskin bir kanat gibi sıyırarak kaçtı gitti.

***

Ben o zamanlar malların istif edildiği imalathanenin üstündeki bölmede yatardım. Odam ne güzeldi. Hele mehtaplı gecelerde ne şirin olurdu.

Tam pencereme yakın bir dut ağacı vardı. Ay ışığı dut yapraklarından süzülür, odaya pare pare dökülürdü. Aşağı yukarı, yaz kış pencereyi açık

bırakırdım. Ne serin, ne tuhaf rüzgârlar eserdi. Vapurlarda da çalıştığım için, rüzgârları kokularından lodos, poyraz, karayel, günbatımı diye tefrik eder, tanırdım. Ne rüzgârlar battaniyemin üzerinden acayip birer rüya gibi gelip geçtiler.

Uykum çok hafiftir. Sabaha yakındı. Dışardan bir gürültü geliyordu. Âdeta dut ağacında birisi vardı. Korkmuştuk ki, kalkmadım, bağıramadım. Tam bu arada pencerede bir hayal belirdi.

Oydu, yavaşça pencereden sıyrıldı. Benim önümden geçerken, gözlerimi kapadım, dolapları karıştırdı. İstifleri uzun müddet alan talan etti. Sesimi çıkarmadım. Doğrusu bu cesarete karşın bütün malı alıp gitseydi, sesimi çıkarmayacaktım. Yarın patron:

– Ulan, üstüne ölü toprağı mı serpilmişti hayvan! diye kıçıma bir tekme, beni kovacağını bildiğim halde, gık demedim.

– Hâlbuki o, yine geldiği gibi bomboş, sessiz sedasız pencereden sıyrılıp gitti. Bu anda da bir dal çıtırtısı işittim. Düşmüştü. Aşağıya indiğim zaman, başına kapıcı ile beraber birkaç kişi birikmişlerdi. Ölmek üzereydi. Sımsıkı yumruğunu kapıcı açtı. Bu avucun içinden ipekli bir mendil su gibi fışkırdı.

Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyledir. Avucunun içine istediğin kadar sıkar, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı, insanın elinden su gibi fışkırır.

(Bütün Eserleri 1 / Semaver – Sarnıç, Varlık Yayınları, 1936)

B. Üçüncü tekil kişi anlatı açısı: Üçüncü tekil kişi anlatıcısı öznel ve nesneldir. Kurmacada geçen bütün olayları ayrıntılarıyla bilir, hatta karakterlerin zihinlerinde beliren düşüncelere, düşlere bile tanıklık eden bir özelliğe sahiptir. Kurmaca yapıtlarda yaygın olarak kullanılan bu tür anlatıcıya, her şeye egemen olduğu için, "tanrısal anlatıcı" da denmektedir: "Genç adam, çıplak denecek kadar bomboş geniş bir odaya aldı onu, bir sıraya oturmasını söyledikten sonra ağzını açmasına bile vakit bırakmadı..."

Romanda, yukarıda belirtilen iki temel anlatı açısından biri kullanılmakla birlikte, çeşitli anlatım biçimlerine rastlanmaktadır. Yazarın, oluşturduğu kurmacayı en iyi biçimde olay örgüsüne dönüştürebileceğini düşündüğü anlatım biçimi, aynı zamanda bir sanat yapıtı olan romanda gerçeklik duygusunun yaratılmasında da önemlidir. Hildick'i

izleyerek söylersek, romanda belli başlı on üç anlatım biçimi vardır. Bunların yaygın olarak kullanılan bazıları şunlardır:

a. **Geçmiş zamanda konuşan birinci kişi anlatım biçimi:** Yaygın olarak kullanılan bu yöntem, genellikle temel karakterin birinci ağızdan anlatmasına dayanır. Dil günlük konuşma diline özgü yalın ve kolaydır. Sıkça argonun kullanıldığı bu yöntem, anlatıcının karakterine uygundur.
b. **Şimdiki zamanda üçüncü kişi anlatım biçimi:** Bu yöntemin amacı, okurda *şimdi* duygusu uyandırmaktır. Zaman geçmişten şimdiye doğru değişir, bu yüzden öykünün içerdiği meraklandırma unsuru ne olursa olsun, bu duygu güçlenerek gelişir.
c. **Diyaloglarla anlatım biçimi:** Bu anlatım yönteminde anlatıcı neredeyse hissedilmez. Karakterler olaylar içindeki konuşmalarıyla oluşurlar. Onların olaylara yaklaşımlarını, kişilik özelliklerini konuşmalarında ilettikleri mesajlardan anlarız.

Ahmet Önel'in aşağıda yer alan, "Öykü Kurmak" adlı öyküsünü bu açıdan okuyunuz.

ÖYKÜ KURMAK / *Ahmet Önel*

"Sana şövalyenin öyküsünü anlatacağım."

"Neden?"

"Öykü anlatmayı severim. Ayrıca, bu öykü, sabaha karşı uydurduğum taze bir öykü. Gücünü sınamak istedim."

"Anladığım kadarıyla başka bir seçeneğim yok..."

"Maskeli baloda geçiyor öykümüz. Şu filmlerde gördüğümüz biraz çılgın, biraz anlamsız partilerden biri. Kimi gergedan, kimi Kızılderili, kimi elma şekeri filan...

"Ahtapot da olsun."

"Eklerim. Tabi bir de bizim şövalye. Bu tür balolar şövalyesiz olmaz."

"Balolar şövalyesiz ve kavalyesiz asla olmaz."

"Şövalyemiz masalardan birine yığılır gibi çöküyor. Bir adet papatyayla bir Viking'in can sıkıntısıyla esnedikleri masaya..."

"Papatya ile Viking! karı koca olmalılar..."

"Tam isabet. Ancak papatya olan kocası."

"Sürprizlerle dolu bir öykü. Hazırlıklı olalım."

"Öyküyü bozma. Şövalye, masadaki Amerikan sigarasını gösterip, bir tane alabilir miyim? diye soruyor."

"Hangisine?"

"Ortaya..."

"Ortaya? Ortaya duble salata filan gibi!"

"Ciddi değilsin. Anlatmaktan vazgeçiyorum."

"Masal saatim değil belki... Ama boşver, anlat. Sonuç olarak ikimiz de görevimizi yapıyoruz."

"Doğru. Ben öykünün gücünü sınıyorum, sen de değerlendirme yapıyorsun. Yine de bu işi daha keyifli bir hale getirmenin yolları olmalı, ne dersin?"

"Katılıyorum. Sahi, anlatırken bir yandan da ip üstünde yürümeyi denesene!"

"Çok komiksin!"

"Özür dilerim ama benimki ciddi bir öneriydi."

"Benim ki de zavallı bir öykü..."

"Lütfen! Öykünün sonunu merak ediyorum."

"Daha başına bile gelmemiştik!"

"Lütfen!"

"Biliyor musun bu masanın Viking'i de sensin."

"Peki papatya. Şimdi devam et..."

"Bu durumda, yani devam edebilmemiz için masamıza bir şövalyenin gelmesi gerekmiyor mu?"

"Daha fazla ısrar etmeyeceğim."

"Ben de daha fazla nazlanacak değilim. Evet. Sigaradan alabilir miyim, diye soruyor şövalye. Tabii, diyor, ilgisiz bir biçimde..."

"Papatya!"

"Peki, yanıtlayan o olsun. Şövalye teşekkür ediyor ve... Bak, burası çok önemli, şu hareketle, yani başparmağıyla serçe parmağını bir çatalın iki ucu gibi ileriye doğru uzatıp, paketin açık ağzından içeriye doğru daldırıveriyor. Ardından tek hareketle paketi havaya kaldırıp hafifçe sallıyor ve içinden düşmekte olan sigarayı boş eliyle tutuveriyor."

"Ne garip bir şey böyle!"

"Ayrıntılarla yormazsan sevinirim. Sabaha karşı geliştirilen bir öykü taslağında bu tür garipliklere rastlamak mümkün. Daha sonra kâğıda dökülürken ustalıklı bir yapıya kavuşturulacağından emin olabilirsin."

"Yazının gücü kandırmacanın hizmetinde."

"Öyle diyorsan öyle olsun..."

"Sahtekâr bir masalcısın sen"

"Sen de çok acımasızsın. Bütün masalcıları bir kalemde sildin attın."

"Masalları oldum bittim sevmem. Anlatanları da, anlatılanları da anlamsız bulurum."

"Çocukken dinlemez miydin?"

Anlattırmazdım ki! Evet... Sonra?"

"Nasıl?"

"Şu marifetli parmaklar canım... Öykünün hepsi o kadar olamaz."

"Anlattırmazdım demiştin. Gerçekten de dinlemek için elinden geleni yapıyorsun. Devam etmemi istemen bile bu amacın hizmetinde."

"Dinlemek istiyorum."

"Umarım öyledir. Evet, bu ustalıklı numaranın ardından şövalye sigarasını yakıyor ve derin bir soluk çekiyor."

"Senin gibi..."

"Bilmem... Belki de. Viking ve papatya şaşkınlıkla onu izliyorlar."

"Çünkü onlar Yeşilaycı. Ayrıca partide sigara yasağı var."

"Hayır. Numarayı çok esaslı buldular."

"Ha! Şu parmak numarasını. Evet, belki de ustacadır. Görmek isterdim.

"Denemeyeceğim. Çünkü beceremem. Şövalye de bunu söylüyor zaten"

"Sana mı?"

"Masadakilere. Sevgili dostlarım, diyor kendine güvenen bir sesle, görüyorum ki az önceki numaram sizi bir hayli etkiledi."

"Burada yorum yapmayacağım! Söylenebilecek o kadar çok şey var ki... Açıkçası seçemedim."

"Güzel. Anlatımı ne kadar acemice sürdürürsem, sözümün tarafınızdan kesilme olasılığı o kadar azalacak demek ki. Evet, diyor, Viking, hoş bir numaraydı. Ancak pek zor olduğunu sanmıyorum. Papatya da katılıyor Viking'e. Hatta partinin ağırlaşmış havasını renklendirmek için sigara paketine doğru bir hamle yapıyor."

"Ancak şövalye hamleye izini vermiyor."

"Evet. Tutuyor, Viking'in elini."

"Hamle yapan papatyaydı. Yani erkek olanı..."

"Çok dikkatlisin. Ama bu önemsiz bir ayrıntı."

"Hayır, bence çok önemli."

"Peki dikkat etmeye çalışacağım. Şövalye papatyanın elini tuttuktan sonra, bir dakika, diyor. Madem deneyeceksiniz, bahse girelim..."

"Anlaşıldı. Klasik formüller devrede."

"Sonunu tahmin et öyleyse."

"Papatyanın yaprakları dökülür."

"Çok komiksin. Her ne kadar canına okusa da anlatacağım işte. Evet, madem deneyeceksiniz, oyuna biraz hoşluk katalım, diyor şövalye. Eğer becerirseniz bana ait olan bir şey sizin olabilir örneğin."

"Saçma, diye lafa giriyor Viking. Yani gecenin bu saatine uygun bir saçmalık olmasına rağmen, yine de saçma işte!"

"Sen sus, diye paylıyor onu papatya. Size ait olan bir şey öyle mi?"

"Sanki Poe'nin bir öyküsü, diyor Viking. Ardından bir kahkaha atıyor.

"Sanırım öyküyü ben anlatıyordum. Devam edebilir miyim? Sahi, şu meşhur numarayı beceremezsem ben ne yitireceğim, diye soruyor papatya, eğlence konusu bulmuş kıt akıllının zavallı kurnazlığıyla."

"Aynadaki görüntünüzü, diyor, şövalye. Sonsuza kadar!"

"Aynadaki görüntüm mü?

"Şimdi de vampir olduk, diyor Viking."

"Sen kendini neden böylesine Viking'le özleştirdin bilmiyorum. Ancak, sanırım anlattığım öykünün ruhunu yakaladın. Belki de bu nedenle iki de bir karışmanı hoş görüyorum. Belki, ben de seni öykü kişilerimden biriyle özdeşleştirdim. Gerçekten. Neden olmasın!"

"İşte bu beni ürküttü. Hemen aynada yüzümü kontrol etmeliyim."

"Susmayı dene. Şövalye sakin olmaya çalışarak Viking'e dönüyor ve siz bu iddiaya dahil değilsiniz sevgili bayan, diyor."

"Ne haliniz varsa görün öyleyse, diye birden öfkeleniyor Viking. Adamın da kendisini arkalamasını bekliyor ama papatya oyuna kendini epey kaptırmış anlaşılan, kadını duymuyor bile."

(Sürpriz Konuklar, Öteki Yayınları, 2001)

d. Bilinçakışı. Bu anlatım yönteminde karakterleri, onların zihninde geçen düşüncelerle, izlenimlerle ve duyularla tanırız. Karakterler bir anlatıcı tarafından anlatılmaz. Bir tür "iç konuşma" olarak da

adlandırabileceğimiz bilinçakışı yöntemi, karakterlerin bilincinde olup biten şeylerin, okurun bilincinde de olup biten şeylermiş gibi gösterilerek, okurla karakterlerin özdeşleşmesi temeline dayanır.

Bilge Karasu'nun aşağıda yer alan "Doğum" adlı öyküsünü bu açıdan okuyunuz.

DOĞUM / *Bilge Karasu*

Eserin derinliklerinden, yakıcı demirin acısı. Karanlık titrerken... Hava sarsılıyor. Dakika yürekçe bile yetersiz. Ilık, ılıklık. Sızıntı, sarı sarı, ter ter, çiğ. Çiğlik hep...

Geçişen saatler, iç içe, iç içe. Ölüm. Ölümler dizi dizi; sıra sıra insan ölüleri. Kan, toprak. Ölüm yoklamağa başlıyor. Toprak kokuları içinde kanın.

Çığlık bir bir – bir – bir. Demir derinde. Derin, karanlık, zamansız titreyişti. Demirlerden dirim, kurtulmak isteğinde. Getiren, gelecek kadar habersiz. Yeniden tek her şeye karşı. Kadın.

Sonra bir toz. Toz, güneşin altında. Sıcak. Toz, parıldamalar içinden. Yürümek. Bir – iki –. Bir – iki – Bir: Kasılmalar. Sıcak. Kömür sıcağı, su sıcağı, hava sıcağı, ateş sıcağı. – iki – Bir – iki – Bir – iki. Tozlu yol bitmez gibi, sıcaktan sıcağa koşuşta. Soğuğa doğru bir yol...

Hayvan çığlıkla sarsıntıda. Önemsiz – önemsizlik – önemsiz saatler. Sancı. Biraz susmuş, acısız, sakin bulut, tozlu yolun üstünden daha aza, daha az sıcağa doğru. Anneliğin bulut rengi. Saadet. Sızıntı saadet. Bir açılma arası yol. Kayganlıkların üzerinden, sessiz ölüm saadeti, sızım, sızım.

Güneş tepede. Eser karanlık; diriliğin yaşamazlığında. Güneş tepelerinden yakıyor gölgeleri. Yenik, yenik gölgeler, azalan, tozlanıp, tozlaşıp yaşamaz olan. Tozlu yol sıcak. Yürümüyor; bitmiyor. Duruyor yol, kalkıp inen tozun pişen uysallığı altında.

Dişilik kokusu. Tozlu kavuruculuğun aralarından sızan, et, çıplak, ekşimiş et kokusu. Tazelik uzakta. Taş serinliği esip esip erimede. Sıkışma atmanın ardında, daralıp atma, genleşip atma, – atma – atma. DEMİR. İnce ince yarılan et, etin kokusu, su, su; kurumuş, susuz; kuruyacak, sızdırıyor fazla suyunu.

Rüzgâr taşların dibinde esmez. Taşın önünde ısınıp tozlanacak. Kımıldama, bir itme artık, bir atışın itişi, istem gibi bir şey. Yavaş, yavaş, sıcağın, kurunun, tozun dışına doğru... Birden tatlılık. Serinliğin yumuşak... Yumuşak – başka bir şey değil –. Serinlik eşit yumuşak. Eşit. İlk kımıldama karnın içinde daha. Sıfırdan birin çıkışının gülünçlüğü. Serinlik dumanlaşıyor gene. Zaman yuvarlak, yuvarlak vurmağa başlıyor ittiği sıkışıklığa. Yürekle birlikte. Bir, iki, üç, dört, beş... Sayı başlıyor. Karanlığın ucundaki bilinmez, dumanlı, koklanan ışıkla birlikte.

Yol uzundur. Yalaktan yalağa, yalaktan yalağa, yalaktan yalağa sular, yeşil, sular, toplanıp, toplanıp yeşil yosun yumağı yalaktan yalağa birikip akan sular süzülüyor, genişliyor, yol kısalıyor, kısalmanın bolluğu ile gürleşmenin sevinci. Akmak, akmak, akmak. Dirinin yeniliğine ölümle birlikti inanma. Taş serinliğinden birden yolun dibine, kavuruculuğun göbeğine düşüp çekilme. Yuvarlak, yuvarlak uzunluğu sivri itişinin yırtılan ete saplanıp kalma korkusu ile uğraşılan itmenin gırtlağı yırtan kanlı kokulu boğucu kabarıklığını duymakla düşülen titremelerin geçtiği esip aktığı terleten sıcaklığında uğul uğul kanın... Dişilik... Boşalış. Boşalışın kolay, çok kolay bitebilişi. Beklenen, beklendiği bilinmeyen, taşları oynatan yumuşak çığlık. İlk çocuk oğlandır: Uğraşma. Dişi yayılıyor. Rahat, rahatlık. Deniz, deniz ışıltısında.

Doğumun büyüsündeki erkek aç. Kıyasıya aç. Bir başka doğuruşun, bir başka kısırlığın açlığında bitirici, öldürücü.

(Troya'da Ölüm Vardı, Can Yayınları, 1985)

e. **Günlük biçimi.** Bu anlatım yöntemi de, olayların, temel karakterin ya da herhangi bir yan karakterin günlüklerinin içerdiği olaylarmış gibi gösterilmesine dayanır. Bu yöntemde anlatıcı, günlüğün sahibi olan karakterdir.

f. **Mektup biçimi.** Bu yöntem, olayların, romandaki bir temel karakterin başkasına yazdığı ya da kendine başkasından gelen mektupların içerdiği olaylarmış gibi gösterilmesine dayanabileceği gibi, karşılıklı mektuplaşmalar biçiminde de gelişebilir. Örneğin, Dostoyevski'nin *İnsancıklar* adlı romanı, bu yöntemle yazılmış bir romandır.

Jack London'ın aşağıda yer alan, "Midas'ın Müritleri" öyküsünü bu açıdan okuyunuz.

MİDAS'IN MÜRİTLERİ / *Jack London*

Wade Atsheler öldü – ölümü kendi elinden oldu. Bu olayın onu tanıyan küçük zümrenin hiç beklemediği bir şey olduğunu söylemek yanlış olurdu; yine de onun en yakınları olan bizler bir kere olsun bu konuyu tartışmış değildik. Bilinçaltımızda kendimizi bu olaya hazırlamıştık sanki. Olaydan önce, böyle bir şeyin gerçekleşeceği aklımızın ucundan bile geçmemişti; ama öldüğünü öğrendiğimizde, sanki bunun olacağını hep biliyormuşuz da ne zaman olacak diye bekliyormuşuz gibi geldi bize. Geriye dönüp baktığımızda, bunun onun başındaki büyük beladan kaynaklandığını kolayca anlayabiliyoruz. Bilerek "büyük bela" dedim. Büyük demir yolu patronu Eben Hale'nin vazgeçilmez sağ kolu olan, genç, yakışıklı birinin talihinden yakınması için hiçbir neden olamazdı. Yine de pürüzsüz alnının sanki büyük bir dert ya da üzüntüden dolayı kırıştığını, kaşlarının çatıldığına tanık olmuştuk. Gür, siyah saçlarının, yakıcı güneş ve kavurucu sıcaktan dolayı solan yeşil tohumlar gibi beyazlanıp döküldüğünü görmüştük. Son zamanlarda giderek artan bir hevesle katıldığı neşeli toplantılarımızda ansızın sürüklendiği o derin karamsarlığı ve dalgınlığı kim unutabilir? Neşenin doruğa tırmandığı anlarda hiçbir neden yokken, sanki bir uçurumun kıyısında bilinmeyen bir tehlikeyle boğuşurmuşçasına, yüzü aniden zihinsel acılarla gerilip allak bullak olur, elleri kenetlenir, gözleri donuklaşır ve kaşları çatılırdı. Başındaki bu beladan asla bahsetmedi, biz de soracak kadar düşüncesiz değildik. Ama doğrusu da buydu, çünkü ona sormuş olsaydık, o da bize anlatmış olsaydı bile yardım etmeye gücümüz yetmezdi. Eben Hale öldüğünde sadık yardımcısı –yok, hayır, neredeyse evlatlığı ve tam anlamıyla iş ortağı desek daha doğru olur– yanımıza uğramaz oldu. Şimdi anlıyorum ki, bizimle görüşmemesi dostluğumuzdan hoşnut olmamasından değil, başındaki belanın daha da büyümüş olmasından kaynaklanıyordu. Bu bela o kadar büyümüştü ki artık ne bizim neşemize ortak olabiliyor, ne de bizde teselli bulabiliyordu. Bunun nedenini o zaman anlayamamıştık, çünkü Eben Hale'nin vasiyetnamesi açıklandığında, tüm dünyada, bundan böyle Wade Atsheler'in, patronunun milyonlarının biricik mirasçısı olduğunu, vasiyetnamede belirtildiği üzere, bu büyük mirasın kayıtsız şartsız ona verildiğini öğrendi.

Merhumun akrabalarına ne bir hisse senedi, ne de bir kuruş nakit para kalmıştı. Ailesine gelince; vasiyetnamede yer alan şaşırtıcı bir maddede açık seçik bir dille şöyle deniyordu: Eben Hale'nin karısı, oğulları ve kızları Wade Atsheler'in gönlünden ne koparsa, ancak onun uygun gördüğü zamanlarda para alabileceklerdi. Eğer merhumun ailesinde küçük düşürücü olay yaşanmış ya da oğulları saldırgan ve sorumsuz davranmış olsalardı, bu garip davranış biraz olsun anlaşılabilirdi; ama Eben Hale'nin aile saadeti dillere destandı; onun çocukları kadar temiz, akıllı, sağlıklı evlatlar bulabilmek için insanın ülke ülke dolaşması gerekirdi. Karısına gelince, onu iyi tanıyanlar tarafından "Gracchi'nin Annesi" diye hürmetle anılırdı. Tuhaflığı su götürmeyen bu vasiyetname geçici bir heyecan yarattı; ama herhangi bir itirazda bulunulmaması meraktan çatlayan halkı hayal kırıklığına uğrattı.

Eben Hale görkemli mermer anıt mezarına daha geçen gün yatırılmıştı. Şimdi de Wade Atsheler öldü. Haber bu sabah gazetede çıktı. Az önce Atsheler'in kendisini ebediyete teslim etmesinden kısa bir süre önce yolladığı anlaşılan bir mektup aldım. Önümde onun kendi eliyle yazdığı mektubuna iliştirdiği gazete kupürleriyle mektupların kopyaları duruyor. Bana söylediğine göre, orijinal mektuplar polisin elindeymiş. Aynı zamanda, kendisinin hiçbir suçu olmamasına rağmen dahil olduğu bu trajediye, toplumun varlığını tehdit eden bu korkunç ve şeytani tehlikeye karşı halkı uyarmam için bana yalvarmış. Aşağıda metni olduğu gibi veriyorum:

Ağustos 1899'da yaz tatilinden daha yeni dönmüştüm ki olay patlak verdi. O zamanlar durumu daha bilmiyorduk, kendimizi bu tür berbat olasılıklara karşı hazırlamayı henüz öğrenememiştik. Mr. Hale mektubu açtı, okudu ve gülerek masamın üzerine fırlattı. Mektuba göz attığımda, "Berbat ve seviyesiz şaka, Mr. Hale," diyerek ben de güldüm. İşte John, söz konusu mektubun kopyası...

M. M.'nin Bürosu, 17 Ağustos 1899.

Sermaye Baronu, Sayın Eben Hale:

Sayın Bay, büyük servetinizin yirmi milyonluk bir kısmına nakit olarak ihtiyacımız olduğundan bu parayı bize ödemenizi rica ediyoruz. Bu ödemenin bize ya da ajanslarımıza yapılmasını istiyoruz. Sizi sıkıştırmak istemediğimizden, bu iş için belli bir süre vermediğimizi bilmenizi isteriz. Hatta eğer işinizi kolaylaştıracaksa, ödemeyi onluk, on beşlik, yirmilik

taksitler halinde de yapabilirsiniz, yalnız taksitlerin bir milyondan az olmasını kabul edemeyiz.

Bu eylemde hiçbir düşmanlık beslemediğimize dair bize güveniniz, Mr. Hale. Biz, giderek büyüyen ve on dokuzuncu yüzyılın son günlerini tarihe kızıl harflerle kazıyan entelektüel işçi sınıfının üyeleriyiz. Kapsamlı bir ekonomi araştırması yaptıktan sonra bu işe girmeye karar verdik. Bu yöntemin, sermeye olmadan büyük ve kârlı işlere girişebilmek için birçok avantajı bulunmaktadır. Şu ana kadar hayli başarılı olduk ve sizinle yapacağımız işin de zevkli ve tatminkâr olmasını diliyoruz. Lütfen, size ayrıntılarıyla anlatacağımız görüşlerimizi tüm dikkatinizle okuyunuz. Şu anki toplum düzeninin temelini mülkiyet hakkı oluşturmaktadır. Ve bireyin mülk edinme hakkının son kertede yalnızca ve yalnızca güce dayalı olduğu apaçıktır.

Fatih William'ın şövalyeleri İngiltere'yi aralarında kılıçla bölüp paylaştılar. Bu, kabul edersiniz ki, tüm feodal mülkiyet için geçerlidir. Buharın icat edilmesi ve sanayi devrimiyle birlikte, sözcüğün günümüzdeki anlamıyla kapitalist sınıf ortaya çıktı. Kapitalistler eski soyluları hızla geride bıraktılar. Sanayi liderleri, savaş kahramanlarının ardıllarını bilfiil mülksüz bıraktılar. Günümüzün varoluş mücadelesinde kas değil, akıl kazanır. Ama gene de, bu ilişkilerin hepsi güç üzerine kuruludur. Yalnızca nitel anlamda bir değişim söz konusudur. Eskinin Feodal Baronluğu dünyayı ateş ve kılıçla talan etmişti; günümüzün Sermaye Baronluğu ise yeryüzünün ekonomik güçlerini ele geçirip istediği gibi kullanmakta ve dünyayı sömürmektedir. Ebedi olan kas değil, akıldır; ve hayatta kalmaya en uygun olanlar, entelektüel ve ticari açıdan güçlü olanlardır.

Bizler M. M., ücretli köleler olmaya razı değiliz. Sizin de aralarında bulunduğunuz büyük tröst ve ticari kurumlar zekâmızla hak ettiğimiz konumlara gelmemizi engelliyorlar. Neden? Çünkü sermayemiz yok. Biz alt tabakadanız ama bir farkımız var, biz çok zekiyiz, aptalca ahlaki ve toplumsal takıntılarımız yok. Gece gündüz çalışan, kıt kanaat geçinen biz ücretli kölelerin şu anda mevcut büyük sermaye birikimleriyle baş edebilmesine yetecek miktarda parayı değil altmış yılda, altı yüz yılda biriktirmesi mümkün değildir. Ne var ki, mücadeleye başladık. Şimdi dünya sermayesine rest çekiyoruz. İstese de, istemese de bizimle savaşacak.

Mr. Hale, çıkarlarımız bize sizden yirmi milyon dolar talep etmemize dayatıyor. Her ne kadar size yeterli süre tanıyacak kadar anlayışlıysak da, lütfen fazla gecikmeyiniz. Şartlarımızı kabul ettiğinizde, "Morning Blazer" gazetesinin ölüm ilanları köşesine uygun bir ilan veriniz. O zaman,

belirtilen miktarın transferine ilişkin planımızdan sizi haberdar edeceğiz. Bu işi en geç 1 Ekim'e kadar yapsanız iyi olur. Aksi takdirde ne kadar ciddi olduğumuzu göstermek için o gün Doğu Yakası'ndaki Otuzdokuzuncu Cadde'de bir adam öldüreceğiz. Bir işçi. Ne sizin ne de bizim bildiğimiz biri. Siz günümüz toplumunda bir gücü temsil ediyorsunuz – yeni bir gücü. Hiçbir öfke ve art niyet gütmeden savaşa girdik. Sizin de kolayca anlayacağınız gibi, biz ticari bir girişimiz, o kadar. Siz değirmenin üstteki, biz de alttaki taşıyız; bu adamın hayatı arada ezilecek. Şartlarımıza uyar ve zamanında harekete geçerseniz, bu adamın hayatını kurtarabilirsiniz. Bir zamanlar altına dokunduğunda lanetlenen bir kral vardı. Onun adını resmi mührümüz olarak sahiplendik. Taklitlerimizden sakınılması için bir gün telifi bizde olacak.

Her zaman baki kalacak olan
Midas'ın Müritleri.

Böylesi abes bir mektuba gülünüp geçilmez de ne yapılır, sevgili John. Kabul etmek gerekir ki bu çok iyi tasarlanmış bir plandı ama ciddiye alınmayacak kadar da saçmaydı. Mr. Hale, bunu ilginç bir belge olarak saklayacağını söyleyerek mektubu bir çekmeceye attı. Sonra mektubu hızla unuttuk. Aynı hızla 1 Ekim gününün sabah postasında bunu bulduk.

M. M.'nin Bürosu, 1 Ekim 1899
Sermaye Baronu, Mr. Eben Hale:
Sayın Bay, kurbanınız yazgısına kavuştu. Bir saat önce, Doğu Yakası'ndaki Otuzdokuzuncu Cadde'de, bir işçi kalbinden bıçaklandı. Siz bunları okurken cesedi morgda yatıyor olacak. Gidiniz de nelere sebep olduğunuza bir bakınız. Yumuşayamadığınız takdirde, bu konuda ne kadar ciddi olduğumuzu göstermek için 14 Ekim'de Polk Caddesi'nde ya da Polk Caddesi ile Clermont Caddesi'nin birleştiği köşede bir polisi öldüreceğiz.

Saygılarımızla,
Midas'ın Müritleri.

Mr. Hale yine güldü. Kentin tüm demiryolu ağlarının satışı konusunda bir Chicago şirketiyle yapacağı muhtemel anlaşmaya kendini o kadar kaptırmıştı ki, mektubun üzerinde fazla durmadı ve stenografa dikte etmeye devam etti. Ama nedense, anlayamadığım bir karamsarlık çöktü üzerime. Ya şaka değilse diye düşündüm ve gönülsüzce sabah gazetesine

baktım. Tam da alt tabakadan sıradan birine uyacak türden önemsiz birkaç satır, patentli bir ilaç reklamının yanındaki köşeye sıkıştırılmıştı:

Bu sabah beş sularında, Doğu Yakası'ndaki Otuzdokuzuncu Cadde'de, Pete Lascalle adında bir işçi, işine giderken, kimliği belirlenemeyen bir saldırgan tarafından göğsünden bıçaklandı. Saldırgan olay yerinden koşarak uzaklaşmış ve polis cinayetle ilgili hiçbir ipucuna rastlamamıştır.

Bu haberi yüksek sesle okuduğumda, Mr. Hale "Olamaz!" diye bağırdı; ama belli ki olay aklını iyice karıştırmıştı, çünkü o gün akşama doğru aptallığına küfürler yağdırarak benden polisi aramamı istedi. Bana olayı inceleyeceklerine ve belirtilen akşam Polk ve Clermont civarında devriye sayısını iki katına çıkaracaklarına dair güvence vermelerine rağmen, Müfettiş'in özel ofisinde alaya alınmanın zevkini tattım. Olay burada kesildi, iki hafta sonra postadan şu notu alana dek:

M. M.'nin bürosu, 15 Ekim 1899
Sermaye Baronu, Mr Eben Hale:
Sayın Bay, ikinci kurbanınız, tasarlanan zamanda öldü. Acelemiz yok, ama baskıyı artırmak için bundan böyle her hafta bir kişiyi öldüreceğiz. Polisin müdahalesine karşı kendimizi korumak için bundan sonra sizi ya olay esnasında ya da olaydan ancak kısa bir süre önce haberdar edeceğiz. Sağlıcakla kalınız.

Midas'ın Müritleri.

Bu kez Mr. Hale gazeteyi eline aldı. Şöyle bir göz attıktan sonra, bana şu haberi okudu:

Hunharca Bir Cinayet
On birinci Bölge'de özel devriye görevine daha dün gece başlayan Joseph Danahue, geceyarısı beynine bir kurşun sıkılması sonucunda olay yerinde can verdi. Bu acı olay Polk Caddesi ve Clermont Caddesi'nin köşesinde sokak lambalarının aydınlığında oldu. Toplumumuz, huzurumuzun bekçilerinin böyle sokak ortasında, sebepsiz yere öldürülmesinden büyük endişe duymaktadır. Polis şu ana kadar en ufak bir ipucu bulamamıştır.

Okumayı henüz bitirmişti ki, polis geldi – Müfettiş ve en iyi iki adamı. Panik içinde oldukları yüzlerinden anlaşılıyordu, belli ki kafaları adamakıllı karışmıştı. Her şeyin son derece açık ve basit olmasına rağmen, olayı

tekrar tekrar ele aldık. Müfettiş giderken, her şeyin en kısa zamanda düzeleceği ve katillerin ne olursa olsun ele geçirileceği konusunda bize güvence verdi. Ayrıca Mr. Hale ve benim güvenliğimizi sağlamak, evi ve etrafı sürekli gözetlemek üzere birkaç koruma vermeyi de ihmal etmedi. Bir hafta sonra, öğleyin saat birde, şu telgraf geldi:

M. M'nin bürosu, 21 Ekim 1899
Sermaye Baronu, Mr. Eben Hale:

Sayın Bay, bizi tamamıyla yanlış anlamış olmanıza çok üzüldük. Sanki adi suçlular gibi size saldırıp yirmi milyonunuzu zorla alacakmışız gibi, evinizi ve kendinizi silahlı korumalarla kuşatmayı uygun görmüşsünüz. İnanınız böyle bir niyetimiz yok.

Birazcık mantıklı düşünürseniz, hayatınızın bizim için ne kadar değerli olduğunu çabucak kavrarsınız. Korkmayınız. Sizin kılınıza bile dokunmayız. Bizim görevimiz sizi hoş tutmaktır. Ölümünüzün bize bir faydası olmaz. Eğer öyle olsa, sizi öldürmekte bir an bile tereddüt etmezdik. Bunu iyi düşününüz, Mr. Hale. Paramızı ödediğinizde, idareli olmanız gerekecek. Şimdi korumalarınızı kovun ve harcamalarınızı kısın. Siz bu telgrafı aldıktan on dakika sonra Brentwood Parkı'nda bir hemşire boğazlanarak öldürülmüş olacak. Cesedi açık hava sahnesine giden yolun sol kenarındaki çallıkta bulacaksınız.

Saygılarımızla
Midas'ın Müritleri

Mr. Hale, gerçekleşecek bu cinayeti haber vermek üzere derhal Müfettiş'e telefon etti. Müfettiş, F. Karakolunu arayacağını ve olay yerine adam yollayacağını söyleyerek telefonu kapattı. On beş dakika sonra, hâlâ sıcak olan cesedin belirtilen yerde olduğunu haber vermek için bizi aradı. O akşam gazeteler Boğaz Kesen Jack türünde çarpıcı başlıklarla olayın vahşetini anlatan ve ciddiyetsiz tutumundan dolayı polisi kınayan yazılarla doluydu. Müfettiş bizi bir kenara çekip, her ne olursa olsun olayı gizli tutmamız gerektiğini söyledi. Başarılı olmamız suskun kalmamıza bağlıdır, dedi. John, bildiğin gibi, Mr. Hale, demir gibidir. Teslim olmayı reddetti. Bu korkunç, hayır dehşet verici bir şeydi, sanki karanlıkta kör bir güç gibiydi. Ne savaşabiliyor, ne de plan yapabiliyorduk, ellerimizi kavuşturup beklemekten başka çaremiz yoktu. Haftalar birbirini takip ediyor, hiç sektirmeden kadın ya da erkek masum birileri öldürülüyordu ve sanki bu cinayetleri biz kendi ellerimizle işliyor gibiydik. Mr. Hale'nin ağzından çıkacak bir tek sözcük bu katliamı sona erdirebilirdi. Ama

duygularını bastırdı ve bekledi; yüz çizgileri derinleşiyor, ağzı katılaşıyor ve gözleri kısılıyor, yüzü saatten saate yaşlanıyordu. Bu korkunç süreçte benim çektiğim acılardan söz etmeye gerek yok. M. M'den gelen tüm mektup ve telgraflarla çeşitli cinayetlere dair gazete haberleri vb.'nin hepsi burada.

Mr. Hale'i ticari rakiplerinin çevirdiği entrikalara ve borsadaki gizli dalaverelere karşı uyaran mektupları da göreceksin. Anlaşılan M. M. iş ve finans dünyasının nabzını elinde tutuyordu. Bizim ajanslarımızın sağlayamadığı bilgileri elde edip bize yolluyordu. Bir anlaşmanın çok kritik bir anında onlardan tam zamanında gelen not Mr. Hale'i beş milyon dolar zarara girmekten kurtardı. Bir keresinde de anarşist bir örgütün patronuma karşı planladığı suikastı haber veren bir telgraf yolladılar. Adamı gelir gelmez yakalayıp polise teslim ettik. Üzerinde bir savaş gemisini batırmaya yetecek güçte bomba bulundu. İnatlaşmayı sürdürdük. Mr. Hale bir an olsun cesaretini yitirmedi. Gizli servise haftada yüz bin civarında para akıttı. Pinkertonlar'dan ve sayısız özel dedektiflik bürosundan yardım istendi, bunun yanında binlerce insana hizmetlerinden dolayı para ödendi. Ajanlarımız kılıktan kılığa girerek toplumdaki her sınıfa sızdılar. Binlerce ipucu bulundu; yüzlerce şüpheli hapse tıkıldı, değişik zamanlarda binlerce şüpheli gözaltına alındı ama somut bir şey elde edilemedi. M. M., bağlantıları sayesinde, mesaj ulaştırma yöntemlerini devamlı değiştiriyordu. Bize yolladıkları her ulak anında tutuklandı ama bu insanların gerçekten de masum oldukları kanıtlandı ve onları bu işle görevlendiren kişilerin eşkaline uygun birileri asla bulunamadı. Aralık ayının son günü şu notu aldık:

M. M.'nin Bürosu, 31 Aralık 1899
Sermaye Baronu, Mr. Eben Hale:
Sayın Bay, övünç duyduğumuz ve sizin de bildiğiniz politikamız gereği, kendisiyle çok samimi olduğunuzu fark ettiğimiz Müfettiş Bying'in biletini keserek onu bu Gözyaşı Vadisi'nden yoluyoruz. Her zaman bu saatlerde odasında bulunur. Siz bunu okurken son nefesini veriyor olacak.

Sevgilerle
Midas'ın Müritleri

Mektubu fırlatıp attım ve telefona sarıldım. Müfettişin sesini duyunca nasıl rahatladığımı anlatamam. Ama konuşurken, ahizedeki sesi hırıltılarla kesildi ve yere düşen bir gövdenin çıkardığı boğuk gürültü duyuldu.

Sonra grip bir ses, bana alo deyip M. M.'nin selamını yolladı ve kabloyu kopardı. Hemen Emniyet Amirliği'ni aradım ve odasında bulunan Müfettiş'in bir an önce yardıma koşmalarını söyledim. Sonra telefon beklemeye başladım. Bir iki dakika sonra aldığım bilgiye göre, Müfettiş'i kanlar içerisinde son nefesini verirken bulmuşlardı. Görgü tanığı yoktu ve katilin izine rastlamak mümkün olmadı.

Bunun üzerine Mr. Hale, hemen özel dedektif sayısını artırdı ve böylece kasasından haftada çeyrek milyona varan bir para çıkmaya başladı. Kazanmayı aklına koymuştu. Artan miktarlarda dağıttığı ödüllerin toplamı on milyonu buldu. Mr. Hale'nin gelir kaynaklarını gayet iyi bilirsin. Onları nasıl tükettiğini şimdi anlıyorsundur. Her zaman dediği gibi, prensipleri uğruna savaşıyordu, serveti için değil. Ve itiraf etmek gerekir ki izlediği yol, amacının ne kadar asil olduğunu kanıtladı. Bütün kentlerin polis teşkilatlarıyla işbirliğine gitti, Birleşik Devletler Hükümeti bile işe karıştı ve olay devletin en önemli sorunlarından biri haline geldi. Devletin acil durumlarda kullanılmak üzere ayrılan bazı fonları M. M.'nin ortaya çıkartılması için kullanıldı ve her eyaletin gizli servisi alarma geçti. Ama hepsi boşunaydı. Midas'ın Müritleri hiçbir engelle karışlaşmadan kahrolası işlerine devam ettiler. Ne yaptıklarını biliyorlardı ve kusursuz cinayetler işlemeyi sürdürüyorlardı. Ama Mr. Hale sonuna kadar savaşsa bile kana bulanmış ellerini temizleyemezdi. Gerçi kanunen bir katil değildi ve vatandaşlardan oluşan hiçbir jüri onu suçlu bulmazdı ama ne olursa olsun, cinayetlerin sorumlusu oydu. Daha önce de söylediğim gibi, ağzından çıkacak tek bir sözle bu kıyım sona erebilirdi. Ama o kelimeyi söylemeyi reddetti. Ona göre toplumun birliğine ve bütünlüğüne saldırılmıştı; görevden kaçacak kadar korkak değildi ve çoğunluğun mutlak refahı için birkaç kişinin kurban edilmesi gerektiğine inanıyordu. Ne olursa olsun bu kan onun yüzünden akıyordu ve o da gittikçe derinleşen bir karamsarlığa gömülüyordu. Ben de bir suç ortağı olmanın ezikliğini duyuyordum. Bebekler, çocuklar, yaşlılar acımasızca öldürülüyordu, bu cinayetler artık yerel olmaktan çıkıp tüm ülkeyi sarmıştı. Şubatın ortalarında, bir akşam kütüphanede otururken birisi kapıyı sertçe çaldı. Kapıyı açar açmaz koridordaki halının üstünde şu notu buldum:

M. M.'nin Bürosu: 15 Şubat 1900

Sermaye Baronu, Mr. Eben Hale:

Sayın Bay, vicdanınız biçtiğiniz bu kızıl hasata isyan etmiyor mu? Belki de derdimizi yeterince iyi anlatamadık. Şimdi biraz daha açık konuşalım.

Miss Adelaide Laidlaw genç ve yetenekli bir hanım, güzel olduğu kadar iyi huylu da. Arkadaşınız Hâkim Laidlaw'ın kızı ve öğrendiğimize göre kucağınızda büyümüş. Kızınızın da en yakın arkadaşı ve şu anda onu ziyaret ediyor. Siz bunları okurken ziyaret sona ermiş olacak.

Saygılarımızla
Midas'ın Müritleri

Tanrım! Korkunç imayı hemen anladık! Evin odalarına daldık, yoktu – sonra kendi dairesine yöneldik. Kapı kilitliydi ama omzumuzla yüklenerek kırdık. Sanki operaya gitmek üzere henüz giyinmişçesine öyle yatıyordu, kanepe yastıklarıyla boğulmuştu, hala canlı gibiydi, vücudu esnek ve sıcaktı. Bu korkunç olayın sonrasını anlatmama gerek yok. Eminim gazete haberlerini hatırlarsın, John.

O gece geç saatte Mr. Hale beni yanına çağırdı ve son derece ciddi bir tavırla, tüm akraba ve dostlarımız öldürülse bile kendisini desteklleyeceğime ve asla ödün vermeyeceğime dair bana Tanrı adına yemin ettirdi.

Ertesi günkü neşesi beni şaşırttı. Ben son olayın onu çok sarstığını sanıyordum – ne kadar sarsıldığını pek yakında görecektim. Bütün gün o kadar neşeli ve hayat doluydu ki, sanki sonunda bu korkunç soruna bir çözüm bulmuş gibiydi. Ertesi sabah, bitkin yüzünde huzurlu bir gülümsemeyle yatağında ölü bulduk – asfiksi. Polisin ve yetkililerin iş birliği sonucunda, ölüm nedeni kalp yetmezliği olarak duyuruldu. Gerçeği saklamanın akıllıca olacağını düşündük; ama bunun bize en ufak bir yararı olmadı. Ölünün odasından henüz çıkmıştım ki –ama artık çok geçti– şu tuhaf mektup geldi:

M. M.'nin Bürosu: 17 Şubat 1900
Sermaye Baronu, Mr. Eben Hale:

Sayın Bay, geçen günkü üzücü olayın hemen ardından sizi rahatsız ettiğimiz için lütfen bizi bağışlayınız; ama anlatacağımız şeylerin sizin için büyük önem taşıdığına inanıyoruz. Bizden kaçmaya çalışacağınızı biliyoruz. Kuşkusuz sizin de keşfettiğiniz gibi tek bir yol var. Ama şunu biliniz ki bu tek yol bile kapalıdır. Ölebilirsiniz, ama başaramadan ve başarısızlığınızı kabul ederek. Şunu unutmayınız. Milyonlarınızla birlikte biz de sonsuza kadar vârislerinize geçeriz. Bizden kaçamazsınız. Biz sınai ve toplumsal yanlışların bir sonucuyuz. Biz, bizi yaratan toplumu hedef alıyoruz. Biz bu çağın becerikli mağluplarıyız, rezil bir medeniyetin baş belasıyız.

Biz, sapık toplumsal seleksiyonun yarattığı ucubeleriz. Şiddete şiddetle karşılık veririz. Sadece güçlü olan kazanır. Biz en güçlü olanın kazanacağına inanıyoruz. Siz ücretli kölelerinizi ezdiniz ve kazandınız. Emrinizdeki savaş şefleri, kanlı grevlerde işçilerinizi köpekler gibi vurdular. Siz, işte böyle yöntemlerle ayakta kalabildiniz. Sonuçtan şikâyetçi değiliz; çünkü bizim de aynı doğa kanununa tâbi olduğumuzu kabul ediyoruz. Fakat artık şu soruyu sormanın zamanı geldi: Mevcut toplumsal koşullar altında hangimiz ayakta kalacak? Biz en güçlü olduğumuza inanıyoruz. Siz en güçlü olduğunuza inanıyorsunuz. Sonucu zamana ve kanuna bırakıyoruz.

Saygılarımızla
Midas'ın Müritleri

John, neden eğlenceden sakındığımı ve dostlarından uzak durduğumu şimdi anlıyor musun? Başka açıklama yapmama gerek var mı? Eminim bu yazı her şeyi açıklar. Adelaide Laidlaw öleli üç hafta oluyor. O zamandan beri umut ve korkuyla bekliyorum. Dün vasiyetname açıklandı ve halka duyuruldu. Bugün bana San Francisco dışındaki Golden Gati Parkı'nda orta sınıftan bir kadının öldürüleceği haberi verildi. Bugünkü akşam gazeteleri bu canice olayın ayrıntılarını vereceklerdir – önceden bana gönderdikleri ayrıntılara tıpa tıp uyan ayrıntılar.

Direnmek anlamsız. Kaçınılmaz olan şeye karşı savaşamam. Mr. Hale'a hep sadık kaldım ve onun için çok çalıştım. Sadakatimin neden böyle ödüllendirildiğini anlayamıyorum. Ama ne güvenini boşa çıkarabilirim ne de uzlaşarak sözümden dönebilirim. Fakat artık insanların ölümünden sorumlu olmak istemiyorum. Bana kalan milyonları gerçek sahiplerine bırakıyorum. Eben Hale'in cesur oğulları kurtulmak için uğraşsınlar. Sen bunları okurken ben ölmüş olacağım. Midas'ın Müritleri herkesten güçlü... Polis aciz. Onlardan öğrendiğime göre, diğer milyonerler de aynı şekilde dolandırılmış ya da zulme uğramışlar – kaç kişi oldukları bilinmiyor, çünkü M. M.'ye boyun eğenlerin ağzını bıçak açmıyor. Boyun eğmeyenler ise hâlâ bu kızıl hasatı biçiyorlar. Çirkin bir oyun oynanıyor. Federal Hükümet hiçbir şey yapamıyor. Hatta duyduğuma göre Avrupa'da da benzer örgütler türemiş. Toplum temellerinden sarsılıyor. Yöneticiler ve iktidarlar iskambil kâğıtlarından yapılmış, yıkılmayı bekleyen kuleler gibi. Sınıflara karşı savaşan kitleler yerine, sınıflara karşı bir sınıf var burada. Biz, toplumdaki ilerlemenin bekçileri yok olup gidiyoruz. Kanun ve kurallar işe yaramıyor artık.

Yetkililer bunu gizli tutmam için bana yalvardılar. Bugüne kadar öyle yaptım, ama daha fazla dayanamayacağım. Bu olay korkunç sonuçlarıyla toplumun sorunu haline geldi ve bu dünyadan gitmeden önce, toplumu karşısındaki bu tehlikeden haberdar ederek görevimi yapacağım. Senden son ricam John, bunu kamuya duyurmandır. Sakın korkma. İnsanlığın kaderi senin elinde... Basın bu yazının milyonlarca kopyasını bassın, telgraflar bütün dünyaya yaysın; insanlar birbirlerini gördüklerinde korkuyla titreyerek bu olaydan bahsetsinler. Ve toplum tümüyle haberdar olduğunda, bütün gücüyle birleşip bu kötülüğü içinden söküp atsın.

Sonsuza dek elveda, sevgilerle
Wade Atsheler.

(Midas'ın Müritleri, çev. Fahri Öz, Dost Kitabevi Yayınları, 1998)

Kaynakça
KIRAN, Ayşe ve Zeynel, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2000.
NABAKOV, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven, Nihal Akbulut, Ada Yayınları, İstanbul, 1988.
PASTERNAK, Boris, *Doktor Jivago*, çev. Fevzi Gölcük, Cem Yayınları, İstanbul, 1997.
TOBIAS, Ronald B., *Roman Sanatı*, çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996.
TOURNIER, Michel, *Kısa Düzyazılar*, çev. Tahsin Yücel, YKY, İstanbul.

YAPAY KURMACA VE GERÇEK KURMACA

RUST HILLS

Son zamanlarda, *Esquire* dergisinde seçkin bir öykü yazarıyla karşılaşıyoruz. Öykülerinden biri, en azından, yarı-klasik sayılabilecek bir öyküydü ve bunu üniversite birinci sınıf öğrencilerime ders olarak okuttuğumu hatırlıyorum. Ne var ki ünlü birçok yazar gibi, bu yazar da yapay kurmacaya yöneldi. Sanırım yeteneğinin ve ününün bu yapaylığı gizleyebileceğini düşünmüştü.

Şöyle bir örnek vereyim: Vefakâr bir anne, işadamı kocasını bir konuda ikna etmeye çalışır. Kolejde okuyan oğullarının tembelliğinden kaygılanmaktadırlar. Tembel oğul ise okulda yararlı hiçbir şey öğrenmediğini düşünmektedir. Alt kattaki oyun odasında genç bir adam, nişanlısına, onun için milyonlar kazanacağını haykırmaktadır.

Buraya kadar her şey gerçek bir kurmaca. Şimdi yazacaklarım, öyküyü bir yapay kurmaca biçimine sokacaktır: Tembel oğul koleje döner ve İngilizce dersinde, hocasının, kayıp bir Shakespeare oyunu bulan birisinin zengin olabileceği konusunda anlattıklarını dinler. Birden aklına annesinin İtalya'dan aldığı kitap gelir. Hemen eve gider. Kitabı çalar. Kitap yayımlandığında, gelecek olan milyarları düşünür. (Bu arada Riviera'da, plajda yatmaktadır.)

Daha sonra oğlanı Londra'da, muhteşem bir otelde, muhteşem bir süitte kraliçe ile içeceği çay için hazırlanırken görürüz. Baba tekrar ortaya çıkar. Hâlâ kuşkuludur. Çünkü Shakespeare'in kim olduğunu bilmez. Ama oğlu bir şoförün kullandığı Daimler ile giderken, baba oğluna merak ve dehşetle bakar.

Belki gereksiz ama, bu seçilmiş öykünün seçilmiş yazarı bir üniversite profesörüdür. Bu öykü, bir akademide gündüz görülen rüyaları simgeleyen seçilmiş bir öyküdür. Kahraman ticari olmayan ama akademik yeteneklerinin ve unvanının etkisiyle çok para kazanmayı başarır. Hatta onun tembel olduğunu düşünen babası bile ona merak ve

kuşkuyla bakar. Bu son cümle oldukça ilginç. Çünkü yapaylık burada ortaya çıkıyor. Hatta sözcükler ve cümleler bir klişeye dönüşüyor.

Öykü zararsız bir biçimde, hoş ve hafif bir gündüz rüyasıdır. Yazarı da bir derginin bu öyküyü yayımlamasını ve kendine bir milyon dolar ödemesini ummaktadır. Böylece rüyası gerçekleşecektir.

Esquire dergisinin genel yayın yönetmeni Leonard Wallace Robinson, yapay ve gerçek kurmacaları çok çabuk ayırt eden biridir. Ona bu ayrımı nasıl yaptığını sorduğumda, gerçek kurmacanın gece rüyası olduğunu, yapay kurmacanın ise gündüz rüyası olduğunu anlatmıştı.

Edebiyat tarihinde bana göre yapay ve gerçek kurmaca arasındaki ayrım, Paul Roche'nin öykünün en önemli iki yazarı olarak nitelendirdiği, Maupassant ve Çehov'a kadar uzanır. Öykü konusunda birçok insanın yanı sıra, Paul Roche ile de tartıştım. Roche'a göre, biz çok fazla Çehov etkisi altındaydık ve Maupassant'a daha çok ihtiyacımız vardı. Benim katılmadığım konu ise, Maupassant'ın yapay kurmaca özelliği taşımaması görüşüydü. Çünkü Maupassant'ın öyküleri, cinselliği ön planda olan birçok güzel kadını, tehlikeli ve eğreti olay örgülerini kullanır. Ama öykülerin yaşama bakış açısı kesin ve gerçekçi olmayan bir olay örgüsüne sahiptir. Buna karşılık Çehov, yaşamı olduğu gibi görür ve aktarır. Bu yazınsal gelenek, ancak Bernard Malamut ve Saul Bellow gibi çağdaş yazarlarda görülür. Dergilerde yayımlanan öyküler, Çehov'un biçeminin etkisinden çok, yapay kurmaca izlerini taşıyor. Bu öyküler, Maupassant'da olduğu gibi gündüz rüyalarıdır.

Birçok kurmacanın temel sorunu, çok fazla gündüz rüyası olmasıdır. Yapaylığın, sadizmin, cinselliğin, kendine acımanın, romantikliğin öyküleri olan gündüz rüyası fantezileri, benim çok ender (genellikle kaza ile) yayımladığım, oysa başka dergilerde sık sık okuduğum öykülerdir. Aslında metin başarılı olduğu sürece, yazarın fantezilerinin de öykülerde yer alması yanlış değildir. Unutulmaması gereken konu, başarılı olan metinlerin, gece rüyaları olmasıdır. Bu tür gündüz rüyaları, yapay kurmacanın tam merkezindedir. Yapay kurmacalar, genç yazarlar tarafından gerçekleştirildiğinde, affedilebilir. Çünkü genç yazarın bu eğilimi bir yanılsamadır. Deneyimli bir yazar için yapaylık, gerçeklerden bir kaçıştır. Biz yayıncılar, deneyimsiz yazarların yapay

kurmacalarına karşı daha hoş görülüyüz. Çünkü bu yazarlar, henüz gerçekliği nasıl öyküleştireceklerini bilemeyebilirler.

Deneyimsiz metinlerin çoğu, ya fazla romantik ya da yanlış yolda bir yapaylık içerir. Umut verici bir genç yazarın, "Anlık Bir Şey" adlı, üç bölümden oluşan öyküsünü örnek verebilirim. Öyküde, Paris'te bir kafede oturan genç bir Amerikalı'nın masasına gelen çekici bir genç fahişe anlatılır. Amerikalı, fahişe ile dostça tartışır ve ona yoluna gitmesini söyler. Sonra da arkadaşlarına kadını anlatırken, küçültücü ifadeler kullanır.

Bu kısa ve romantik bir öyküdür. Öykü, içerdiği melankoli ve gençliğe bakışı ile, yapay bir kurmaca sayılabilir. Örneğin karakterlerden birinin fahişe olması, klişenin de klişesidir. Ancak bu yapay bir romantizm değil, genç bir yazarın romantizmidir. Bana göre genç bir yazar için affedilebilir bir durumdur. Ancak öyküsü yayımlanamaz bir öyküdür.

Bana gelen buna benzer öykülerin çoğunda bir gövde yok. Çünkü genel öykü değerlerine (karakterleştirme, olay örgüsü, vb.) dikkat edilmiyor. Yaratıcı yazarlık öğrencilerinin çoğu, bu gövde oluşturma çabasından, modası geçmiş edebiyat olduğu bahanesiyle kaçmaya çalışıyor. Bunun nedeni de, henüz tam olarak bir olay örgüsü ya da karakter oluşturma ustalığı geliştirememiş olmalarıdır. Bu bağlamda, genellikle deneysel çalışmalara yöneliyorlar. Bu çalışmalar da genellikle bilinçsel akışın gazete başlıkları ve çirkin sözcüklerle bir araya getirildiği öyküler oluyor. Bunlar yararlı egzersizler oluyor ama basılacak kadar değerli olmuyor. *Esquire*, çok ünlü bir yazara ait bile olsa, hiç deneysel öykü yayımlamamıştır. James Joyce'un, *Dublinliler*'indeki tekniğin başarısına ulaşmış bir çalışma olursa, yayımlanabilir. Yeni yazarlar, deneyselliği, donanım eksikliklerini kapatmak için kullanıyorlar.

Kısa öyküler, amatör yazarlar için, öykü yazınada ilk aşamadır. Bunlar, neyi nasıl söyleyeceğini bulmuş olan Dickens, Hemingway, Fitzgerald gibi yazarların da temelini oluşturmuştur. Ancak bu kendini bulma süreci, deneyler ve egzersizlerle başarıya ulaşır. Genç ve yeni yazarların dertlerinden biri de, başarılı buldukları çalışmalarını, hemen büyük ve ulusal bir dergide yayımlamak istemeleridir. Oysa yazarlar işe daha küçük ve yerel dergilerle başlamalıdır. Charles Allen'ın

yaptığı bir araştırmada, 1914'ten itibaren yapıt veren en önemli yüz yazarın seksen beşinin, ilk çalışmalarını küçük dergilerde yayımladıkları görülmüştür. Eğer araştırma zahmetine katlanmayı göze alabilirseniz, bu öyküleri okuduğunuzda, ulusal dergilerde yayımlanma şansının ne kadar düşük olduğunu görürsünüz.

Bana göre her şeyden önce öykünün bir amacı, bir niyeti olmalıdır. Ama öykünün başarılı olabilmesi için, karakter oluşturma, olay örgüsü, biçem, yapı gibi diğer öğelerle de bir bütünlük taşımalıdır. Öykünün çıkış noktası bu öğelerle iç içe geçmiş biçimde oluşturulursa, öykünün anlatacağı bir şey var demektir. İster tema diyelim ister niyet, ne olursa olsun, önemli olan öyküyü denetleyecek bir amacın olmasıdır. Bu denetleyici amaç, öykünün diğer öğelerinin temsil edilmesini ya da seçilmesini denetleyecektir. Kısaca, bir öykünün niyeti ya da amacı, diğer öğelerden ayrılabilir olmalıdır ve aynı zamanda bu öğeleri denetlemelidir. Bu bağlamda ben hep yanlış anlaşılıyorum ve bunu da istemiyorum. Bir öykünün nitelikli olabilmesi için gereken şeylerden biri, karakter oluşturmadır. Bu yüzden karakter oluşturma ile tema arasındaki farkı irdelemek gerekir. Trajedi ve melodram arasındaki fark ile bunu anlatabilirim: Karakter oluşturmanın birinde amaç, diğerinde ise araç olduğunu söyleyebilirim. Drama ile ilgili en doğru yaklaşım, gerçek bir kurmaca ile, düzyazıdaki yapaylığı anlamamıza yardım etmesidir. Karakterleri, yalnızca öykünün bakış açısının kullanılmasına yarayan bir öğe olarak görmemek gerekir. Kendimce bir saptama yaparak, bir klişeyi keşfettim. Yapısal bazı etkilerin, yapay kurmacalardaki karakterleri basmakalıp biçime dönüşme tuzağına düşürdükleri sıkça görülür. Öykünün bakış açısı gizlenmiştir. Öyküyü denetleyen amaç, öykünün temasından ayrı, her an değiştirilebilen bir şey değildir. Peki nasıl başarıya ulaşılacak? Amaç mı, yoksa öykü mü, hangisi önce gelmeli?

Elbette iki yöntem de geçerlidir ama öyle görünüyor ki başarılı bir öykü yazmanın temelinde, her ikisini de bir araya getirebilme ustalığı yatıyor. Bu son derece doğal. Örneğin, bir yazarın bir not defteri olduğunu ve deftere düşüncelerini yazdığını varsayın. Daha sonra bu notlar, yazarın incelediği, okuduğu, ileride olası olayları hazırlayabilecek

malzemeler haline gelecektir. Başarı için yalnızca gözlem ve düş gücü yeterli değildir. Denetleyici bir amaç olmalıdır.

Ben yazar değilim, bu yüzden öykü yazmanın nasıl bir duygu olduğunu bilmiyorum. Yazar olmayı denedim ama kötü bir yazar olmaktansa, iyi bir yayıncı olmayı tercih ettim. Bu kararı aldıktan sonra üstümden bir yükün kalktığını hissettim ve dünyaya daha farklı bakmaya başladım. Hiç kimse yazı yazması için cesaretlendirilmemelidir. Çünkü reddedilme tehlikesi her an karşısına çıkabilir. Genç yazarlara öykülerini yayımlayamayacağımızı söylerken, en kibar biçimde reddetmeye çalışırız. Öyküleri değerlendirirken, akademik ve duygusal ölçütleri dengede tutmaya çalışırım. Çünkü reddedilen bir yazar iyi bir öykü yazamamışsa, hiçbir zaman yazamayacağı anlamına gelmez. Akademik kaygılarım aşağıdaki dört ölçütten oluşur:

1. Yazar ne anlatmaya çalışıyor?
2. Bunu nasıl anlatıyor?
3. Bunu ne kadar iyi anlatıyor?
4. Bu anlatmaya değer mi?

İlk iki soru doğal olarak yoruma dayalı ve diğer ikisinin önünde olması gereken sorulardır. 2. ve 3. sorular yapıya, 1. ve 4. sorular ise içeriğe yöneliktir. Bu dört ölçüt, öykülerin eleştirisinde basit ve yetersiz kalsa da, iki noktada kolaylık sağlıyor: Birincisi, yazarın amacına dikkatinizi yönlendirerek, yazının kendi değerlerini ele almanızı sağlıyor. İkinciyse, etkileyici bulduğunuzu düşündüğünüz bölümlerde durma ve sizi etkileyen öğelerin neler olduğunu görme şansı tanıyor.

Duygusal kaygılarıma gelince, bize gelen taslakların çoğu öyle berbattır ki, umut veren bir yazı gördüğümüzde, bunu birilerine açıklamayı iple çekeriz. İyi bir öykü geldiğinde, gerçekten şok geçiririz. Ama kötü öykünün yazarına, onu düş kırıklığına uğratmadan, bunu nasıl açıklayacağımızı bulmakta biraz güçlük çekeriz.

DÖN GERİ BAK / *Tomris Uyar*

Nesrin öldü.

Kapıyı çaldım. Yaşlı bir kadın açtı. Başında kara bir çatkı, üstünde kara bir yeldirme. Donuk gözlerle gözüme baktı, tanıyamadı. "Buyur," dedi, "gir." Bizim oraların kocakarıları hep böyle çatık olur, onlardan biri sandım. Bizim oralar dediğim; kenar mahalleler elbet, arka sokaklar, apartman önleri bazı. Arabayla geçerken, eve dönerken görürüm.

İçeri girdim. Bir sessiz ağlama, hep birlikte bir ağlama sesi geldi kulağıma. Elimde nesrine borç vereceğim 250 kâğıt, kalakaldım. Uzatamadım. Kadınlar doluşmuş her yana. Her yan kadındı, bir de ağlama... Suzan Abla'yı (Nesrin'in anasıdır Suzan Abla) seçtim aralarında. Yıllardır görmemiştim. Saçları aklaşmış. Nerede o eski Suzan, o kaçın kurası Suzan? Hey gidi...

Bir sarı saten pijaması vardı ki Delikanlı, mahallede suya giderken görsen. Neyse... diyeceğim, toyluğumuzda bunlar açtı bizim gözümüzü, hep güzel kadınlar gördük; o ara sokaklarda öğrendik kadınları sevmeyi. Neyse... 250 lira elimde uzatılmış duruyordu. Herkes ağlaşmakta. Anladım. Bir odada Nesrin yoksa oda öksüzleşir birden, Delikanlı, oradan anladım.

– Bir görebilir miyim Suzan Abla? dedim.

– Gör oğlum, Mustafa, dedi. Gör.

Kapıyı açan çatık kocakarı:

– Olmaz, dedi, günahtır.

Şişman bir karı:

– Ne günahı? dedi. Ölüye bakmak sevaptır sevap. Dinimiz öyle buyurur.

Derken bir başka karı karıştı söze:

– Biz tanımazdık kendisini ama iyi kız olduğu yüzünden belliydi, dedi. Kapıda karşılaşırdık ara sıra.

– Ah! Ah! Ölüm ferman mı dinler kardeş? dedi, yanındaki. Benim yeğenim de öldü geçende. İki sübyan bıraktı arkasında. Bu taze, çocuksuz hiç değilse. Efendim Avrupa'ya yollamıştık bizimkini ama bu hastalık aman vermiyor ki!

(*) Tomris Uyar'ın yukarıda yer alan, "Dön Geri Bak" adlı öyküsünü, kurmacanın gerçekliği açısından okuyunuz.

– Kader! diye içini çekti deminki karı. Bizim bir tanıdık bir öksürmüş, ciğerleri gelmiş ağzından. Hiç değilse bu "kolay ölüm" dediklerinden. Acısız, falan.

Masanın başında saçları oksijenli bir karı duruyordu.

– Bizim Fevzi Bey de öldü geçende, dedi. Yani ölen çok. Allah geride kalanlara sabır versin. Alışırsınız zamanla. Ben nasıl alıştım? Çiçeği burnunda bir kızdım dul kaldığımda. 20 yaşında. Dünyam yıkıldı sandım. Ama bakın şimdi...

– Nasıl olmuş teyze? diye sordu oksijenlinin kızı.

– Geçen akşam kızcağız oturuyormuş şu sedirde. Şimdi sizin oturduğunuz gibi. Kitap okuyormuş. Meraklıydı çok...

Ben aptal, aptal bakınıyordum. Kimdi bu karılar yahu?

Sesleri acayip bir uğultu haline gelene kadar bekledim, sonra çıktım usulca, kapıyı ardımdan örttüm. Suzan Abla seğirtti, gösterdi.

Hastane odası gibi bir yerdi: her yan beyaz. Formike bir dolap (kocaman üç gözlü bir dolap), bir çekmecelik, bir aynalı süs masası, süs masasının üstünde fırça, makas, törpü falan, bir de güllü dikiş kutusu. Yatak da kocamandı. İki yanında iki –komodin mi ne diyorlar– onlardan. Bir kitap: Siyah Şapkalı Kadın. Nesrin o yanda yatıyor, kitaptan anladım, yoksa kırk yıl düşünsem... Ne bileyim kadını sol yana almak ters gelir bize, yeri değil ya... Ne demiş şair: Delikanlı çağımızdaki cevher... Neyse. Bütün bunları kafama bir bir kaydettikten sonra (çünkü bir bokluk vardı bu işin içinde; biri gelip sorarsa...) yataktaki tümseğin üzerinden sıyırdım çarşafı. Altından Nesrin'in kalıbı çıktı. Dudakları mordu, ağzı hafif aralıktı. Çenesinde kocaman bir bağ vardı dişi ağrıyormuş gibi. Işıklı gözleri kapalıydı. Karnına bir bıçak koymuşlar. Elleri bir garip, bir sahipsiz duruyordu iki yanında.

Eğilip alnından öptüm. Onun kokusunu duydum. Hemen parmaklarına baktım kokuyu duyunca. İki tırnağı gene ayrı ayrı boyalıydı, ayrı renk ojeliydi yani. Zaten onun için istemiştim görmek. Yoksa kim ister Nesrin'in ölüsünü görmek. Di mi Delikanlı? Diri Nesrin'in ölüsünü?

– Silmemişsin tırnaklarını Suzan Abla? dedim.

– Hal mı kaldı Mustafa: dedi. Akıl mı kaldı? dedi. Gözleri kıpkırmızıydı, ağzını güçlükle toparlıyordu konuşurken. Öyle titriyordu yani.

– Ağlamayı bırak canım ablam, çamaşırlarını değiştirdin mi bari?

– Eksik olmasınlar, değiştirdiler.

O an işte, o an garip oldum. Ben bu karıların içinin kurduyumdur, Delikanlı. Ölüsü bile olsa. Nesrin gibi bir kız ellerine bırakılmaz bunların. Bir şey demedim ama tabii, bana söz düşmez.

– Kim değiştirdi ki? dedim yalnız. Bizim mahalleden biri mi?

– Yok canım... Faik'in yengesiymiş. (Bu Faik dediği Nesrin'in kocasıydı.) İlk geliyormuş evlerine, ben de bugün tanıştım zati.

Suzan Abla sümüklü bir mendil çıkardı cebinden, burnunu sildi. Hınkırdı, bir daha sildi.

– Ağlama da aklını başına topla canım ablam, diye tersledim. Diriyken sahip çıkmadılar kıza, evine adım atmadılar, şimdi sahip çıkartma. Ben bilirim bu esnaf takımını Delikanlı, bunların içinin kurduyumdur ben. Yalnız ölüye sahip çıkar bu akbabalar.

– Haklısın Mustafa, dedi. Git bari aseton al köşeden.

– Pamuk var mı? dedim.

– Aybaşı pamuğu var. Top top. Büyük. Na şurada.

– Kolonya?

– Suzan Abla uzandı Nesrin'in komodinine baktı, bir Esen marka kolonya çıkardı, limon çiçeği. Komodinin gözünde küçük beyaz havlular duruyordu üst üste. Şeyden değil ama bir tuhaf oldu içim.

Şişenin boğazına bir de pembe kurdele takmışlar. Ulan kim akıl eder bunları?

– Yer ayırttınız mı? dedim. Sen şimdiden düşün bana vereceğin işleri. Bakkaldan dönüşte yazarız bir kâğıda, dedim.

– Yok, yapacak iş. Hepsi tamam. Faik'in ablası, yengesi, eniştesi her şeyi yaptılar. Artık yapılacak bir şey kalmadı, dedi Suzan Abla. Yer falan da ayrıldı. Gazetede ilan çıkartacaklarmış gömmeden.

Suzan abla hem konuşuyor, hem de çekiştiriyor beni. Daha fazla oyalanmayalımmış odada, biz kız tarafıymışız ne de olsa, ayıpmış.

– Al şu 250 kâğıdı bari dedim, Geçende – sonra fırladım odadan.

Bir içim kabarmış ki sorma, Delikanlı. Sen bilmezsin beni, tanımazsın yani. Şöför Mustafa dersin, o kadar. Ama ben oturuşundan anladım senin iyi adam olduğunu. Bardağı tutuşundan bildim. Bir yarım daha söyleyip, bölüşelim mi ha? Yaşa! Dedim ya ben adamı bardak tutuşundan – Gözüm keserse iyi... Yoksa açılmazdım sana, içim kabardı demezdim. Ama merdivenlerden bir inmişim ki o biçim...

"Yuf olsun sana Suzan Abla," diyormuşum bir yandan. "Yuf olsun! Ulan beş kuruş için yedireceksin güzelim kızı, şu akbabalara. Ulan sahip çıkılmaz mı be?"

Kapıya indiğimde sesini duydum. Yüzüm ıslanmış. Merdivenler gülsuyu kokuyordu.

2

O koku, yaz akşamları daha keskinleşir. Günün sıcağından artakalan kol altı teri, yıkanmış saç, kolonya karışımı bir koku. Delişmen, toy genç kız kokusu. Nesrin ne zaman otursa koltukta kalırdı.

– Kız işler nasıl gitti dükkânda bugün?

– Ne bileyim ben? Öyle işte... Bir iki manikür, pedikür falan...

– Kız manikürü anladık da öbürü ne oluyor?

– Ayak tırnaklarına da cila sürüyoruz. Manikür gibi o da, aynısı ama ayağa.

Nesrin önemli bir şey anlatırken soluğu biraz hızlanır, gözlerinden bir ışık geçerdi.

– Senin ayaklarında da var mı o boyadan?

Nesrin, hiçbir şeyi umursamaz, utanmaz, haşarı elleriyle önce eteğini sıyırdı, sonra pabuçlarını attı ayağından. Tırnakları renk renk ayaklarını koltukta toparladı. "Bak bakalım var mıymış?"

– Kız dur deli! Kız görecekler valla!

– Görsünler! Hem kim görecek? Ömürsün Mustafa Abi.

Dişlerini sonuna kadar parlatan bir gülümsemeyle açıldı dudakları. Dişleri sarıydı, üst üsteydi biraz, uçları tırtıklıydı, ama güldü mü sonuna kadar parlardı.

– Onun için kötü konuşuyorlar ya senin için. Onun için diyorlar, yok Adnan'la sandala binmişsin de...

– Ne olmuş binmişsem? Bindim.

– Daha ne olsun? Denenleri duysan.

– Adnan demiyordur. Hem ben kendim biliyorum ya bir şey olmadığını. Kötü bir şey olmadığını.

– Ama öpmüştür seni allahbilir.

Nesrin yine güldü. Onun ılık, dişmacunu kokan soluğunu önce kulağında, sonra yanağında duydu Mustafa: Sen de öp...

Bu kız adam olmaz! Vallah billah olmaz! Anası da Suzan karısı olduktan sonra! Adı çıkacak bunun garanti. Mümkünü yok, çıkacak.

Nesrin'in saçları uçarı kızıldı. Hareli. Sıkı sıkı geriye tarardı da gene kıvırcıklanırdı alnında. Kurdeleyle bağlardı. Boğumun tam altından bol, kızıl lüleler inerdi ensesine. (Saçları hep omuzlarına dökülü duran bir kadının ansızın o saçları toparlaması, kaldırması, ensesinin görünmesi.)

– Bizim için de belki dedikodu ediyorlardır, dedi Nesrin. Senle benim için.

– Gür, dağınık kaşları, çocuk elinden çıkma acemi bir yayla çatılmıştı.

– Yalan mı ama Mustafa Abi? Bilirsin ben esirgemem sözümü. Her gün gelip dükkândan alıyorsun beni. Kışın okulun önünde bekliyorsun. Mahalleye arabayla giriyoruz, yalan mı?

– Yalan. Çünkü benim yolum düşüyor oralara, ondan geliyorum.

– İyi ama herkes bilir mi senin yolunu.

– Kız bu kitaplar bozuyor aklını senin, diye üste çıktı Mustafa. Hep görüyorum elinde. Yok Kosta Rahibesi'ymiş, yok Yeşil Geceler'miş. Nereden bulursun bunları bilmem.

– Yeşil Geceler değil bir kere. "Yeşil Gece". O senin dediğin "Beyaz Geceler".

– İyi ya ne fark eder; yeşil gecelermiş, yok beyaz gecelermiş...

– Faik veriyor bunları. Hukuka giden Faik var ya, o veriyor işte. Anlatmıştım sana.

– Anlatmadın. Kim o Faik?

– Canım söylemedim mi, babamın eski bir arkadaşının oğlu. Hukuk bire gidiyor; ondan alıyorum.

– Söylemedin. Mustafa duraladı – Akıllı, çalışkan bir çıcuk mu bari?

– Akıllı. Çalışkan.

– İyi öyleyse.

Nesrin, çöken akşam karanlığını bastıran bir kahkaha savurdu:

– Sen kime benziyorsun biliyor musun Mustafa Abi?

– Kime?

– "Dudaktan Kalbe"nin Kenan'ına. Şimdi geldi aklıma.

– Nasıl bir adam bu Kenan? Mustafa ister istemez güldü.

– Hiiç. Keman çalıyor.

– Tövbe de kız. Tövbe de.

– Nesrin'in gülüşü yarıda kaldı.

– Dur, geldik.

Pabuçlarını usul usul geçirdi ayağına. Arabadan bir sıçrayışta indi. Etekleri savruldu.

– Kız yavaş!

Güneşin bittiği yerden esen akşam rüzgârında o koca mahalleye, kara duvarlara, yağ kokularına doğru yürüdü. Korunmasız bir... rengarenk bir şey gibi... Billurdan, sırçadan. Hiç korumasız. Genç kızların o yaşlardaki ter kokusu, cila kokusu, ipek kokusu kaldı.

3

Akşam saatleri geçmek bilmiyor. Bulaşık suyu kaynayacak birazdan. Mutfakta o saatlerin yemek kokusu, su buğusu. Bir parça alüminyum teli kopardı Nesrin, yarısını alıp pakete koydu. Çaydanlığı parlatmıştı, şimdi sıra büyük tencerede. Aslında porselen bir demlik almalı bunun üstüne. Alüminyum tadını bozuyor çayın; sular da kötü. Şu köşeye, bezlerin oraya bir çivi çakmalı yarın ilk iş. Cezveyi asmalı. Musluğun çevresi hep kalabalık, bir şey dayayacak yer yok. Bir de... yok ama süngerlerin rengi çabuk soluyor, hele yağ falan sıyırdın mı musluktan, en iyisi bir... yırtık naylon çoraplardan bir bulaşık bezi dikmeli, bir de hamam kesesi el değmişken.

– Çay oluyor mu? diye geldi Faik'in sesi.

– Oluyor, oluyor.

– Yoruldun artık, gelsene.

Şimdi pencerenin önündeki koltukta oturuyordur Faik. Bir elinde gazetenin bulmacası, öbüründe tükenmez kalem, arada bir dışarı bakıyordur. Karşılıklı uzun sususlardan, sırf karşı karşıya konulmuş iki koltuk yüzünden göz göze gelmelerden usanmıyor besbelli; gazetesinin koruyucu kalınlığı arkasına gizlenmiş, bulmaca çözüyor. Elleri, yaşlanmaya başlamış bir adamın çilli elleri, her gün dükkânın önünde müşteri bekleyen bir adamın zincir sallamaya alışmış elleri. Katı yakalı, bembeyaz bir gömlek, şal desenli son moda bir boyunbağı, kocaman taşlı kol düğmeleri. Ağarmaya başlayan saçları iki yanda usturuplu, titiz favorilerle belirlenmiş. Eve geldi mi çizgili bir pijama geçirir ayağına; çok yoruluyor...

– Yoruldun artık dedim, gelsene Nesrin?

– Geliyorum. Şimdi.

Nesrin, çaydanlığın buğusuna tuttu yüzünü. Demliği alıp bardaklara çay doldurdu, tepsiyi içeri götürdü. Oda kapısına gelince duraladı biraz. Beş yılda alışamamıştı bu odaya, bu eve. Daha eşikte bir ürkeklik kaplıyordu içini. Uzak bir akrabayı yollamaya gitmiş gibi. Masanın ortasında plastik çiçekler duruyor vazonun içinde. Koltukların kollarında kolalı örtüler var. Her yan sabun, yeni yapılmış temizlik kokuyor: Faik'in evi burası.

Nesrin kocasına çayını uzatıp şekerini koyarken, her eğilip kalkışında elbisesinin açılan yakasını bastırıyordu. Bir süredir sezdiği bu alışkanlığını bir türlü yenememişti. Çay bardağıyla karşı koltuğa otururken de eteğini çekeledi, dizlerini örttü. Çayın buğusu üst dudağını yakınca durdu biraz. Bitkinliğini duydu, bardağı sehpaya dayadı. Göğsü yine sancımaya

başlamıştı. Yorgunluktan başka ne olacak... Önceleri temizliği haftada bir yaparken, şimdi ikiye çıkarmıştı sözgelimi. Sonra yemek, bulaşık. Mutfağın dinginliği o yüzden iyi geliyordu ya... Bardakları sıcak, köpüklü sudan çıkarıp soğuk suda durulamak, sonra elleri yine sıcak suya daldırmak, dayanılmaz bir tad veriyordu. Gittikçe büyüyen, bütün gövdeye yayılmaya kalkışan bir yarayı kızgın bir demirle dağlamak gibi acıtıcı, ondurucu bir şey...

Geçenlerde bavulları yazlıklarla doldurup, kışlıkları havalandırırken (dışarıdaki güneş ışığıyla naftalin kokulu bir oda arasında durmadan gidip gelinen bir gün), kitap bavulu çıkmıştı karşısına. Bahar Selleri, Stepançikova Köyü, Eski Hastalık, hepsi ordaydı. Faik, hukuk ikiden ayrıldığı yıl çocukluk hevesi diye bir bavula kaldırmıştı kitaplarını.

Artık çorapçı dükkânı vardı, işlek bir yerdeydi, yalnız Galatasaraylı arkadaşlarının karıları ondan alışveriş etse, zengin olurdu. İnsan, hayatın gerçekleriyle karşılaşınca, bu çocukluk hevesleri de geçip gidiyordu kendiliğinden. Öyle demişti.

Nesrin, günışığında büsbütün bakımsız, sararmış duran kitapların bir bir tozunu aldı, sonra büyük sandığa tıktı onları, kapağı gürültüyle örttü. Yüreğinin oradan kocaman bir taş kopmuş, ta içerlerde bir yerlere yuvarlanmıştı. Göğsü sızlıyordu. Ellerini yıkadı. Ama bavul kalmıştı; bavul boştu. Hemen bir çift terlik, iki don, bir havlu, bir gecelik koydu bavula, sonra yine dolabın üstüne ama daha yakın, daha el altında bir yere yerleştirdi bavulu. 250 lira olsa, hayatında bir bavula sığmayacak ne kalırdı ki?

– Hava da iyice soğudu, dedi Faik. Kar mı yağacak ne?

– Evet soğudu.

– Nesrin çayını bitirmişti. Faik'in gazeteyi tutan elinin yanından çay bardağını aldı, iki bardağı birden mutfağa götürdü.

4

– Kar gelir bu soğuğun ardından.

Mustafa'nın sesi, aralık geceleri dükkân camlarında görülen yılbaşı ağacı süsleri gibi, o parlak, saydam, kırmızı toplar gibi renk renk çınlayıp dağıldı. Denizden sert bir rüzgâr esiyordu. Her yan, kış gecelerine özgü bir duruluk, parlaklık, yenilik içindeydi. Mustafa'nın böyle yakışıklı, yok yok basbayağı güzel bir adam olduğunu hiç ayırt etmemişti daha önce.

– Nasıl akıl ettin kahveye telefon etmeyi? Şaştım. Gelsin Mustafa, altı buçukta Kabataş iskelesinden alsın beni, demişsin. Semih'te unutmamış Allahtan.

– Semih nasıl?

Nesrin, üstünde orta yaşlı bir kadın paltosu, göğsünde orta yaşlı bir kadın iğnesi, yanındaki genç, güzel adamı süzdü. Hiç değişmemişti Mustafa.

– İyi iyi. İki çocuk yaptı peş peşe. Kalmadı eski delişmenliği. Bir süre sustular. Mustafa, camları buğulatan soğuk, ışıklı yolu daha iyi seçebilmek için farları yaktı.

– Nereye gidiyoruz? Bir şey mi vardı yoksa?

– Yoo. Öylesine geldi aklıma.

– Yani bir isteğin falan vardıysa...

– Yoo. Eski mahalleyi görmek istiyorum bir. Beş yıl oldu çıkalı. Şey dedim, eskisi gibi gideyim dedim. Arabayla falan.

– İyi ama Faik Bey merak etmesin. Karanlık.

– Etmez. Evde değil Faik. Galatasaray'dan sınıf arkadaşlarıyla buluşacak bu gece. Yemeğe gidiyorlar.

– Olsun biz gene de eve yakın... Nesrin, kesin bir kararla kaldırdı başını: hayır.

– Ne yapalım, senin dediğin olsun. Hep yenersin beni saten. Bari bir yerde durup iki tek atalım.

– O olur işte.

Nesrin eline kocaman bir bebek tutuşturulmuş bir kız çocuğu sevinciyle güldü. Kalın, gizleyici, kara paltosunun altında el değmemiş kız gibi küçücük duruyordu gerçekten. Sevişen kadınlara özgü o mutlu, aydınlık ten, biraz gevşeyen kalçalar, ferah memeler yoktu onda. Kendi gövdesinin kalıbına zorla sığdırılmış gibiydi. Denizin tuzlu, yabansı havasında dudakları titriyordu, dişleri görünüyordu aradan.

– Çok sık oluyor mu bu yemekler, balolar falan?

– Çok sık, dedi Nesrin. İyi okullarda okuyanlar kopamazlar birbirlerinden. Hep buluşurlar. Yine sustular.

– Faik Bey bitirdi miydi Hukuku?

– Hayır, çorapçı dükkânı açtı. Aksaray'da.

Nesrin'in sesi yorgundu.

Mustafa, dudaklarının kıpırtısını önlemeye çalıştı ama olmadı. Biraz kırık, biraz bitkin gülümsedi.

– Kız desene Bahar Selleri falan derken...

– Nesrin yavaşça güldü önce; sonra hızlandı gülüşü, acılaştı, boğuklaştı, sonunda dağıldı, parladı yine. Sustuğunda Mustafa'nın da gözleri dolmuştu.

Savrulmuş, dökülmüş, ıslak yaprakların soğuğunu duydu kalçalarında. Başının yavaş, ılık dönüşünü dengeleyebilmek için gökte buğulu duran aya baktı. Yanaklarından yaşlar süzülüyordu.

Mustafa eğilip önce alnından öptü, sonra gözkapaklarından. Karanlıkta kalan başını usulca çekti gölgelerin, dalların arasından; ayışığıyla aydınlanan bir yaprağın üstüne dayadı, pabuçlarını çıkardı, usulca okşadı topuklarını; avuçlarını öptü, ellerini ıslak toprağa bastırdı. Saçlarını aralayıp ensesini öptü. Hiç öpülmemiş boynunu, memelerini öptü. Göbeğini öptü, karnını öptü.

Nesrin, kabalarının ortasındaki iki duyarlık noktasının, iki ufak çukurun dayanılmaz bir sızıyla, yepyeni bir sızıyla uyandığını duydu. Bir bulantı yükseldi, boğazına yerleşti. Dişleri birbirine vuruyordu. Avuçlarıyla zonklayan kasıklarını, karın boşluğunu bastırmaya, durdurmaya çalıştı. Bacakları titriyordu. Yüzüstü döndü.

Biraz sonra gövdesinin başıboş, uyumsuz çırpınışları bir bütün oldu. Tek bir atış, tek bir açılım, tek bir mutluluk, tek bir coşku. Denize doğru doludizgin... Bildik otların, bildik kokuların, bildik yıldızların, rüzgârın altında. Sırılsıklam.

Hayatın dalaşı, gürültüsü, küfürleri, şarkıları, güçlükleriyle bilenmiş, elleri kaba işlere girip çıkmış, sevmeyi yaşamaktan öğrenmiş, yaşayarak öğrenmiş, bildik Mustafa'yı gerçekten sevdiğini düşündü en son. Koyu bir su aktı toprağa. Uyandığında, Mustafa üstünde uyuyordu. Onu hızlanan yağmurdan korumak istercesine. Uzanıp paltosunu üstlerine örttü.

6

– Sen istersen yat Faik, dedi. Ben kitap okuyacağım.

(Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi, YKY, 2003)

YAZARLIK VE YARATICILIK

YAZINSAL YARATICILIĞIN BEŞ YOLU

JEAN Z. OWEN

Yaşamın istek ve gereksinmeleri için, yazma işini bir kenara bırakan bir yazardan kuşkulanırım. Hastalık, görev, keder, endişe, seyahat, ziyaret, tatil gibi etkenlerden biri, belki de yazmak için bir itki oluşturabilir. Haftalar, aylar, belki de yıllar sürebilecek olan bu etkenleri, yazma uğraşından ayırmamak gerekir. Bazen bir yazar nadasa yattığı bir dönemden, istek ve enerji dolu olarak çıkar. Bu dönemdeki saatin vuruşları, yazar için verimli bir dönemi haber veren çan sesleridir.

Bess Streeter Aldrich, Midwest'de bir çiftliğe gelin olarak gelen bir kadını anlattığı bir romanında şunları yazar: "Kadın bir gün bir yazar olmayı düşledi. Ama bakmak zorunda olduğu bir evi, bir ailesi ve ekip biçtiği toprakları vardı. Eve gelen paket kâğıtlarının her kırışığını dikkatle ütüledi. Onları, içine haykıracağı güzel öyküler, zaman buldukça yazacağı şeyler için kullanmak üzere biriktirdi. Ve bir gün çocukları evlenip gittiler. Çiftlik kendi başına kaldı. Kadın, yıllarca kullanılmamaktan körelmiş olan yeteneğini keşfetti ve yazmak için gereken zamana kavuştu. Yazmak istediği öyküleri hâlâ hissedebiliyordu. Ama parlak rüyalarına katlanmak ve onların uzağında durmak, özenle düzeltilmiş kâğıt kümeleri boyunca, geride kaldığını anlamak zorunda kalmıştı. Ne yazık ki, bu kadın da binlerce iyi yazarın yapmış olduğu aynı yanlışı yaptı; hissettiği yazınsal yaratıcılığının gücüne güvendi. Oysa bu yaratıcılığı, uzun zamandır çalışmamanın ve zamanın etkisiyle zayıflamıştı."

İyi bir yazar, yazma yeteneğini tek başına kalsa bile geriletmemesi gerektiği gerçeğini kabul eden yazardır. Otomobilinizi piyasadaki en güçlü akü ve bataryayla donatmış olabilirsiniz; ama uzun zaman çalışmadan bekletildikten sonra çalıştırırsanız, bir güçlendiriciyle desteklenmedikçe motor yeteri kadar azim ve şevkle çalışmayacaktır. Yaratıcı yetenek de aynı ilkeyle işler. Ne kadar uzun süre düzenli olarak yazarsanız, yeteneğiniz kendi kendine otomatik olarak iyi iş çıkarır.

Düzenli olarak uyguladığınız zaman, doğamızda var olan yeteneğin gelişmesine yardım etmeye hazır beş nokta vardır:

I) *Tür ayrımı yapmaksızın okuyabilirsiniz.*

Bir yazar için okuma malzemesini geçici hevesle ve hayali yöntemle seçmek lüks değildir. Bir yazar genel kültür bilgisine yönelik yayın yelpazesini çok geniş tutmalıdır. Kendisi için uygun bir çıkış noktası olabilecek malzemeyi bulabilmek için piyasayı yoğun biçimde incelemelidir. Yayınlarla ve dünyayla ilgili önemli değişim ve gelişmeler hakkında bilgilenmelidir. Yazmak için çok fazla zaman ayırsa bile...

Geçen hafta çok özlediğim iki yazar uğradı bana. Onlardan biri, otuzlarında bir ev kadınıydı ve zaman bulduğunda yazacağı öyküyü anlattı. Belki, *Kadının Ev Arkadaşı*'na ya da *Günümüzün Kadını*'na benzeyen magazinlerde bir şans yakalayabilirdi. Ona gazete büfelerindeki bu magazinlerin hiçbirinin gerçek olmadığını, bu mutsuzluğu gösterdiğimde donakaldı. Diğer yazar, rüyasını bu magazinlerden ikisinin süslediği daha hevesli ve genç biriydi. O magazinleri bana anlatırken, onların gereksinimlerini, taleplerini, eğilimlerini ve yayın politikalarını iyi bildiğini kanıtlıyordu. Üstelik bir yazar olarak çalışırken, işinin püf noktalarını pazarın gereksinimlerine uygun duruma getirecek kavrayışa sahipti. Bu iki yazarın rüyalarının büyük olasılıkla gerçekleşeceğini tahmin etmek için hiç kimse kristal küreye gerek duymaz.

II) *Diğer yazarlarla ilişki kurabilirsiniz.*

Bir yazarla oturup yazarlık konusunda iyi bir söyleşi yapmaktan daha iyi, insanı yazar olmaya özendiren başka bir şey bulmak çok zordur. Yazar derneklerine, eleştiri gruplarına, çalışma ortamlarına, konferanslara katılmak, kendini pasif bir yazar hisseden bir insana katkıda bulunabilir. Yalnız akılda tutulması gereken çok önemli bir tehlike vardır: Bu katkı, edebiyatın denizinde bir ayak parmağının işlevi kadardır. Yazar gruplarına katılmak, geçici bir tatmin durumudur. Bazen yazarın kendini dışavurmasını cesaretlendirebilirler. Her profesyonel yazarın, üstün yetenekli arkadaşlarını hüzünle izlediğini biliyorum, ama yıllar içerisinde yazar klüplerinden konferanslara, konferanslardan çalışma gruplarına aceleyle koşarak, yeteneklerini

yavaş yavaş israf ettiklerini ve nadiren işlerini öğrenmek için araştırdıklarını görüyorum. Bunlar da gerçekten kâğıt üzerine genel okurun gereksinimini yanıtlayan düzeyde tadlar içeren sözcükler düşürdüler. Yazar derneklerinin üyeleri, bazen şöyle bir eğilime sahiptirler; hem diğerlerinin edebiyat suyunda birlikte yıkanırlar, hem de niçin başarısız olduklarını düşünüp dururlar.

Şöyle bir durun ve düşünün: Bir yazar grubuna ait olmadan bir gelişme elde edemediniz ve hâlâ yazmakla uğraşıyorsunuz. Başka yazarlar araştırın ve zaman zaman onlarla bir araya gelin. Yazmak, bir başına olabilir, insanı düşkırıklığına uğratabilir ve herkes bazen içindeki közü alevlendirecek birkaç seven insana gereksinim duyabilir.

III) *Defter tutabilirsiniz.*

Yeni başlayanlar, düşüncelerini, ilginç buluşlarını, diyalog parçalarını ve karakterlerine ait eskizlerini bir deftere not almalıdırlar. Bunlar bir şeyler yapmak için bir yazara şimdilik umut verici olmasa da, kendini yazmaya adadığı saatlerde çok işine yarayacaktır. Ama bu konuda da dikkat edilmesi gereken bir nokta var! Bir not defteri, toplantılarda tutulan defterler gibi aşırıya kaçmamalı. Gerçeği görme gücünü kaybetmenize asla izin vermeyin; enikonu bir not defteri amaç değil, sonuca varmak için bir araçtır. Bununla birlikte, belli sınırlar içinde kalındığı zaman, not tutmak çok değerli bir etkinliktir. Yaratıcı zekânızın kıvrak, kavrayıcı ve hünerli olmasına yardım eder; aynı zamanda daha sonra kullanacağınız zengin bir materyal deposu edinmiş olursunuz.

IV) *Günlük programınızı farklı düzenleyebilirsiniz.*

Çalışma programınızı nasıl oluşturacağınız ya da yazmak için zamanınızın olup olmadığından nasıl emin olabileceğiniz sorun değil. Yeter ki günlük etkinliklerinizi gözden geçirin; eğitim açısından yeterli iseniz, bunu tarafsız olarak yapmaya çalışın. Zamanınızın miktarını aileniz, işvereniniz ya da başkaları belirliyorsa, bir gün süresince birkaç dakikayı istediğiniz gibi geçirmek için buluş yapabilirsiniz. Hem kendi ev işlerini yapmak, hem de üç çocuğa bakmak zorunda olan, ayrıca iki işte çalışan bir kadın tanıyordum. Yaratıcı hünerlerine güvenmedi ve "yapamam" dedi. Planlar ve tasarılar geliştirerek, her gün kendisi için on beş dakika ayırabildi. Yalnızca on beş dakika! Ama sürekli

yazıyor ve satıyordu. Önce küçük metinler yazdı ve sattı. Daha uzun ve karmaşık bölümler yazmak için can atıyordu. Böylece yeteneğini canlı tutuyor ve gelişiyordu. Bunun gibi tanıdığım başka bir yazar kahve molalarında ve öğle yemeği saatlerinde yazdığı bir romanını, bir yayıncının desteğiyle Hollywood'a sattı. Çok erken kalkan ya da çok geç saatlere kadar çalışarak ekstra çalışma zamanları kazanan yazarlar gösterebilirim. Öyle yazan insanlar biliyorum ki, örneğin her gün trenle gidip gelen çocuklu bir anne, trende geçirdiği oturma anlarının, çok değerli yaratıcı yalnızlık anları olduğunu biliyordu.

V) *Kendi yolunuzu aydınlatabilirsiniz.*

Trafik ışıklarının her zaman kırmızıda kalmayışı gibi, yazınsal çalışma da belirli bir noktada durmaz. Bir yazar genellikle yazmak istediğinde, günün her saatini çalışma saati olarak görür. Peki, bir yazar olarak yaşam şartlarınız değiştiğinde ne olacak? Düzenli olarak çalışmaya kendinizi verebilecek misiniz? Ya da kendi ürettiğiniz değişmeyen ezici engelleri bulabilecek misiniz?

Yedi yıl önce, Laura M. ile ilk kez karşılaştığımda, yazdığı sözcüklerdeki çabuk kavrama yeteneğiyle, şaşılacak ustalığıyla bende izlenim bırakmıştı. Başarılı bir yazar olduğundan emin görünen hiç kimseyle mücadele etmedim. Ama o ailevi nedenlerle yazınsal rüyalarını paket yaparak bir naftalin bilyesi gibi uzağa koymak zorunda kalmıştı. Bununla birlikte, arkadaşlarına ve ilişkide oldığu diğer insanlara uzun mektuplar yazarak, yeteneğini köreltmedi. Okul programları ve sosyal gruplar için oyunlar yazdı. Bu tür yazılarla kendine ilginç bir ün sağladı ve herkes onu "sevimli ışık şiirleri" diye çağırdı.

Bir yıl kadar önce, onun en küçük çocuğu okul çağına geldiğinde, yeteneğini gerçekleştirmek için özgürlüğünün sonuna gelmişti. Ama bununla birlikte *güneş doğuyordu ve* Laura *biçilmiş otu güneşte kurutmayı* bilemedi. Ah, yorgundu! Ama önünde duran birçok umulmadık malzeme buldu. Artık bir yazar olarak farklı şeyler yazmayı keşfediyordu. Henry Amca'ya ve Kuzen Glady'ye mektuplar yazmayı bıraktı. Bir öykü üzerinde çalışma disiplinini keşfetti.

BİR GECEDE YAZAR OLAN GENÇ ADAM

JOHN HOWARD GRIFFIN

Yapıtları yayımlanan birçok yazar gibi ben de sık sık yaratıcı yazarlık sınıflarında ve konferanslarda ders veriyorum. Bu sayede birçok umut veren yazar adayıyla tanışma şansı buluyorum. Doğal olarak, dürüstçe cevaplamaya çalıştığım birçok soruyla karşılaşıyorum. Beni en çok şaşırtan sorulardan biri, "Yazar olabilmek için ne kadar süreyle öğrenim görmek zorundayım?" sorusu oluyor. Bana kalırsa en iyi öğrenim, deneyimdir. Oysa deneyimin ciddiyeti, ya unutuluyor ya da dışlanıyor. Deneyimden kastettiğim şey, bir yerden bir yere gitmek ya da bir aşktan bir aşka koşmak değildir. Söylemek istediğim şey, yaşanılan her şeyden bir deneyim kazanmaktır. Deneyim bir yazar için zihinsel bir davranıştır. Yaşamın en küçük bir ânıyla ilgili serüven yaratma yeteneğidir. Belki de seviyorsan eğer, yağmurda yürümektir. Bu tür bir serüven çoğu yazarda eksik bir yandır ve eminim ki bu geliştirilebilir. Belki size bunu en iyisi on sekiz yaşındayken yaşadığım bir olayı anlatarak açıklayabilirim.

Fransa'nın Tours kentinde, küçük bir çatı katında yaşayan bir öğrenciydim. Kıştı. Bir öğleden sonra, Kristen Flafstad'ın, *Tristan ve Isolde* adlı gösteri için Paris'e geleceğini öğrendim. Tek bir gala olacaktı ve bir arkadaşım mutlaka izlemem gerektiğini söyledi. Para durumumu gözden geçirdim ve hesap yapmaya başladım. Üçüncü mevkide yolculuk yapıp, en ucuz bileti alırsam, gösteriyi izleyecek kadar para ayırabilecektim. Ancak yiyecek ve yatacak için param kalmayacaktı. Bu, Paris'e gitmek, bir günü aç geçirmek ve bir köprü altında uyumak anlamına geliyordu. Daha önce hiç böyle bir şey yapmamıştım. Maceracı olmaktan uzak biriydim ve bu yolculuk düşüncesi beni oldukça korkutmuştu. Ama eğer gitmezsem, tüm yaşamım boyunca pişman olacağımı biliyordum. Gitmeye karar verdim. O gece başıma gelenler, serüvenin ne olduğunu anlamam için yeterli olmuştu ve büyük bir olasılıkla benim bir yazar olmanı da bu serüvenin sonucuydu. Aslında

benim yaşadığım bu deneyim gibi, sanırım Dante'den Hemingway'e kadar birçok yazar da serüvenciliğin etkisiyle yazar olmuştu. Onların bu entelektüel serüvenleri, çalışma masasında en yalnız anlarında bile kariyerlerini etkilemişti.

Serüvencilik, yalnızca serüven ortamlarında bulunmak değil, bizim göremediğimiz bazı anları da serüven haline getirmektir. Bir deneyimi neyin serüven haline getirdiğini anlatabilmek için, on sekiz yaşımda Paris'te geçirdiğim o geceye dönmek yararlı olabilir. Operada gösteri muhteşemdi. Soğuk ve dondurucu bir gecede, yabancı bir kentte, cebimde geri dönüş biletimden başka bir şey olmadan kalmak zorundaydım. Karnım açtı ve üşümüştüm. Gidebileceğim bir yer yoktu. Yürümeye ve kendimi soğuktan koruyabileceğim bir yer aramaya başladım. Tam vazgeçmek üzereyken, sokakta bir adam gördüm ve evsiz birinin nerede uyuyabileceğini sordum. Bana nehir kıyısında, Notre Dam tarafında on üçüncü yüzyıldan kalma Cour de Rohan adlı bir yer önerdi. Buranın yoksullar ve evsizler için olduğunu, kapılarının asla kapanmadığını ve kimse tarafından rahatsız edilmeden merdiven altlarından birinde uyuyabileceğimi ekledi.

Ellerimi ısıtabilmem için biraz kestane verdi ve Cour'a doğru, dar sokaklarda birlikte yürümeye başladık. Cour'a vardığımızda, "İstediğin kapıdan girebilirsin," dedi ve gitti. Birkaç kapıyı açıp baktım. Kapılar çok alçaktı. İçerisi çok pis kokuyordu. Kapının birinden içeri girdim. Yalnızdım ve korkuyordum. Operayı bile unuttum. Kendimi kötü düşüncelerden uzaklaştırmaya çalışırken, bu deneyimi yaşamam gerektiğini, hatta birilerinin bu serüveni yaşamak için neler verebileceğini düşündüm. Rahat bir yatakta uyumak iyi olurdu ama kaç insan on üçüncü yüzyıldan kalma bir binada uyuma şansını elde edebilirdi? Rahat geçirdiğim bir geceyi unutabilirdim ama böyle bir geceyi nasıl unutabilirdim ki? Bunun, yaşamam gereken bir deneyim olduğunu düşündüm.

Çevreme bakınca, birçok şey benim için yeniden değer kazanmaya başladı. Üzerinde gezindiğim zeminin sert ve soğuk olmasından çok, onun yedi yüz yıl önce ne ilginç olaylara tanıklık ettiğini düşündüm. Belki de günahkârların ya da azizlerin gezindiği bir zemindi. Yaptığım tek şey, bakış açımı değiştirmekti. Hâlâ zavallı bir durumdaydım ama

bunun önemi yoktu. Çevremde gördüğüm şeylere yeni değerler kazandırmaya başlamıştım. İşte serüvenci bir insanla, monoton bir yaşam süren insan arasındaki fark buydu.

Gerçek bir yazar, her şeyi gözlemleyen bir insandır ve özellikle de kendisiyle ilgili şeyleri gözlemler. Eğer ölümü çok yakınında yaşıyorsa ya da biten bir evliliğin trajedisi içerisindeyse, tedirgin edici ya da ilginç olaylarla karşılaşıyorsa, bunlar onu zenginleştirecek, bir şeyler öğretecektir. Çoğumuz çok güvenli hayatlar yaşıyoruz. Oysa yazarlar için yaşam, sürekli bir eğitim olmalıdır. Yazar, yaşamın her saniyesini anlamlandırmayı öğrenmelidir. Goethe, "Yetenek, yalnızlık içerisinde biçimlenir, karakter ise yaşamın akışı içerisinde. Karakter yetenekle birleşince meyvelerini verir," der. Bir daha yağınura yakalandığınızda, yağmurun ne kadar rahatsızlık vereci olduğunu düşünmeyip, farklı gözlerle bakmalısınız.

İlk bakışta insanın kendisini görmesi bir yanılsamadır, ancak kendini bilme, tutku daha iyi yazmayı sağlar. Bunlar yazarın doğru kaynaklarıdır. Edebiyat tarihçisi Maxwell Gismar'ın vurguladığı gibi, "bu dönemin romancılarının gerçek sorunu, çağından kaçmaya çalışmaktır." Deneyimleriyle kendilerini geliştirmek isteyen yazarlara, tam bir dürüstlükle, günlük tutmalarını öneririm. Bu günlüğe duygularını, sorunlarını, tepkilerini, düşüncelerini, tutkularını, düşlerini yazmaları, deneyimlerini dile getirmede yardımcı olacaktır.

BİR YAZAR ASLA PES ETMEZ

FRED SHAW

Geçenlerde, eski ve en başarılı öğrencilerimden biri, bir dergi, yayımlamak üzere kendisinden bir öykü istediğinde, bu teklifi şöyle reddetti:

"Teşekkür ederim ama yazmayı bıraktım."

"Ama niçin?"

"Yazmak çok zor, çoğu zaman düş kırıklıkları ile dolu. Sahip olduğum her şeyi verdim ama ne yazık ki yeterli değilmiş."

Bunu söyleyen, yeni başlayanların çokça kıskanabileceği başarılı bir yeni yazardı. Çünkü beş öyküsü satılmış, iki tanesi ulusal dergilerde yayımlanmış ve bunların hepsi iki yıldan az bir zamanda gerçekleşmişti. Yeni bir taktikle yanaşmaya karar verdim:

"En başarılı bulduğun romancının adını söyle."

"Balzac."

Hah, şimdi tuzağıma düşmüştü. Balzac'ın öğretmenleri Balzac'a "tahta kafa" adını takmışlardı. Ailesi onun edebiyatla ilgili girişimlerini engellemek istemişlerdi. Balzac iki yıllık çalışmanın sonunda manzum trajedisini gururla gösterip okuduğu zaman çığlık atmışlardı. Tanıdığı tek eleştirmen olan bir arkadaşı, ona, yazardan başka her şey olabileceğini söylemişti. Balzac ününü kazanmadan önce, sekiz yıl içinde otuz bir ciltlik kurmaca yazılar yazdı. Büyük ve önemli kitapları da yoldaydı.

Sonra John Fitzgerald ile ilgili bir yazı okumaya başladım. Fitzgerald'ın ilk ekonomik başarısını, otuz yıl denedikten sonra *Papa Bir Mormon'la Evlendi (Papa Married a Mormon)* ile kazandığını anlatıyordu. Güldü ve başını salladı. Profesyonel yazı yazmak isteyen üniversite öğrencilerine ders vermek oldukça eğlenceli bir şey. Ayrıı zamanda sıkıntı ve bunalım da yaratan bir şey. Benim birçok yetenekli öğrencim, tam kendilerini geliştirmeye başladıkları sırada vazgeçtiler. Aynı zamanda *Western Review, Reader's Digest, The Saturday Evening Post* ve

The New Yorker gibi dergilerde öğrencilerimin yazıları çıkıyor. Ama bir arkadaşım gelip de çocukların ne oranda başarılı olduğunu sorduğunda, "Sen bir de bırakanları, vazgeçenleri görecektin," diyorum. Neden böyle yapıyorlar? Neden bir zamanlar istedikleri tek şey olduğunu düşündükleri yazmayı bırakıyorlar?

Bir kez William Faulkner ile konuşma şansım olmuştu. Bana yazma dersini anlattırdı. "Öğrencilerin yazı mı yazmak istiyor, yoksa yazar olmak mı?" diye sormuştu bana. Sorumun cevabı burada işte. Bazı öğrenciler ve yazma işine kendi başlarına göre başlayanlar yanlış nedenlerle yazıyorlar. Daha mürekkebi kurumadan, taslaklarını dergilere gönderiyorlar ve yayıncılar da onları utandırmakta geç kalmıyor. Konuşulmak için yazıyorlarsa da biraz zaman geçince yazmanın ne kadar gereksiz olduğunu anlıyorlar. Bu çocukların büyük bir kısmı, Faulkner'in haklarında konuşmayı düşündüğü çocuklar. Yetenekleri var. Yazmak istiyorlar. Ama bir hocaları onları itmekten vazgeçtiği zaman, onlar da bırakıyorlar. Neden? Ben bazı soruları ve cevaplarını biliyorum. İşte burada bunları anlatacağım: Birçoğu yaşamlarını kazanmak zorunda. Sizin gibi, benim gibi. Başarılı yarı-zamanlı, öğrenciler perişan durumda. Sarah Jenkins romanını kuaförde saç kurutucuların altında, otobüse bindiğinde, on beş dakikalık aralarda yazmıştı. Şimdi kendi arabası, hatta şoförünü işe alacak parası var ama o eski yazı ortamlarını arıyor.

Kimse bu çocukları dikkate almıyor. Esprili bir bakış açısıyla, kimse bir yazara benzemez. Bazıları ailesinden gördüğü kadar herkesten anlayış bekler ve yardım arayarak yazar. Bir de daha şanssız olanlar var ki, onlar ailesi tarafından bile yanlış anlaşılıyor. Birkaç sene önce bir öğrencim "McCall's" adlı öyküsünü sattı. On beş gün boyunca karısı ve ailesi ona yardım etmeye çalışırken bir felakete sürüklediler. Her öğleden sonra çocukları evden uzaklaştırıp, ortalığı toplayarak onu daktilosu ile yalnız bırakıyorlarmış. İki-üç saat evde büyük bir sessizlik içinde çalışma ortamı sağlanmaya çalışıldıktan sonra öğrencim kapıda belirdiğinde hoplaya zıplaya gülerek üzerine atılıp neler yazdığını soruyorlarmış. Elbette bu koşullar altında çalışmaları hiç de iyi gitmemiş ve bu sıkıntı, bu baskı bir süre sonra dayanılmaz olmuş. Zavallı çocuk o günden beri hiçbir şey yazınamış.

"Bir editör olsa da öykülerimi yayınlasa."

Çoğu zaman onların, eğer yazdıklarını basacak birinin olduğunu bilseler, her gün yazacaklarını söylediklerini duydum. Elbette kim yazmaz ki. Önemli olan kimse ilgilenmezken yazmaya devam etmek, yalnızlık ve korku ile yüzleşmek. Öğrencilerimle doğrudan konuşurum. Onlara bu yayıncılık mekanizmasının nasıl işlediğini anlatmaya, sınıfa yayıncıları davet ederek onları tanıtmaya çalışırım. Çünkü rekabet her geçen gün daha da kızışıyor. Son olarak onlara yazabileceklerini ya da vazgeçebileceklerini söylüyorum, seçimi kendilerinin yapacağını ve kolay olduğunu anlatmaya çalışıyorum. Eğer yine de yazmaya kararlılarsa, onların tarafındayım. Ve yıllar sonra bana yazmadıklarını söylerken çok mutsuz görünüyorlar. Onlara bir yol bulmaları için yardım etmeye çalışıyorum. Onların kafasındaki sorun tek bir noktada düğümleniyor. Gün yeterince uzun değil. Bu yılların eskitemediği bir bahanedir. Ben de ihtiyaç duyduğumda hep bu bahaneye başvururdum. Ancak bu tamamen bir saçmalık. Çoğumuz, bizden çok daha yoğun olan ama başarıyla devam eden yazarlar tanıyoruz. Caroline Miller, Pulitzer Ödülü'nü kazandığında otuzlu yaşlarının başındaydı. South Georgia Okulu'nun müdürü ile evliydi. Üç çocuğu vardı ama parası ve zamanı pek yoktu. Miller, kek almak için gittiği markette kasada bile yazıyordu.

Zaman zaman tekrar başlamalarına yardım edebiliyorum. Onların gerçek problemi ile ilgili öyküler anlatıyorum. Bir günlük tutmalarını öneriyorum çoğu zaman. Böylece yazmak sıradan bir eylem haline gelecektir. Somerset Maugham'in sözünü hatırlatıyorum: "Yazmak bir alışkanlıktır. Alışması kolay, bırakması zordur."

İYİ BİR YAZAR, İYİ BİR YALANCIDIR

JOHN G. FITZGERALD

Eğer yalan söylemeyi ve abartmayı beceremiyorsanız, kurmaca yazamazsınız. Yalan söylemeksizin olay örgüsü kurulamayacağını söyleyen kişinin Shakespeare olduğunu sanıyorum. Bu gerçek, eğer yalan söylemezlerse ve abartmazlarsa, açlıktan öleceklerini keşfeden, eskinin ortaçağ halk ozanlarına kadar uzanır. Bu yüzden, onların zamanında, küçük bir kuzuyu öldüren vahşi bir hayvan, başka bir yerde on erkek, kadın ve çocuğu yiyen ejderha olarak anlatılır.

Bütün yayımlanmış olan öykülerin yüzde doksanından çoğu düğüm (complication) öyküsü olduğundan, yeni bir yazarın bu tür öyküleri yazarken öğrenmesi gereken en önemli şey, düğümlerin nasıl olay örgüsü biçimine getirileceğidir. Sözlükler düğümü şu biçimde açıklar: "Bir olay örgüsüne giren ve ana ipliği düğümleyen bir karakterle ilgili bir ayrıntı ya da bir durum." Biz sözlüğün yaptığı tanımı tartışmayacağız ama amacımızı kolayca açıklaması ve anlaşılmasını kolaylaştırması için, onu herhangi bir kurmacadaki bir karakterin karşılaştığı problem, bunalım ya da ikisi birden olarak kullanacağız. Şu da benim düğüm öyküsü tanımım:

Düğüm öyküsü, bir kurmaca çalışmasında gerçek yaşamdakinden daha ilginç ve aynı zamanda okur için inandırıcı olması gereken bir ya da daha fazla düşsel kişinin yaşamındaki bir düğüm için çözümün sunulmasıdır.

Hemen hemen her gün, yaşamınızda önemsiz bazı ayrıntılarla karşılaşırsınız. Otobüsü kaçırırsınız ve işe geç kalırsınız. Telefon etmeye çalışırsınız. Ekmekleri kızartırken yakarsınız. Alice'i ararsınız ve telefon meşguldür. Çocuğunuz ıspanağını yemek istemez. Komşunuz bir parti verir ve gece yarısı uyanmanıza neden olur. Kaynananız umulmadık bir ziyaret için evinize gelir.

Ama bu düğümlerin herhangi birini bir öyküde kullanmış olsaydınız, onu kim okuyacaktı? Düğüm ve çözüm derken, bizim söylemek istediğimiz şey, bir düğüm öyküsündeki rastlantıların, gerçek yaşam-

dakinden daha ilginç olması gerektiğidir. Bunu yapmak için, *rastlantıları gerçek yaşamdakinden daha ilginç yaparken, düğümleri abartın ve yalan söyleyin.*

Şunu hiç unutmayın: Düğümlerle ilgili ne kadar çok yalan söyler ve onları abartırsanız, öykünüz o kadar karmaşık olacaktır ve düğümün daha çok karmaşıklaşması, öykünüzün daha iyi olmasına neden olacaktır. Şimdi, bir öykü için bir kurmaca olarak oldukça yetersiz olan, kaynananızın sizi ziyarete geldiği, en sonuncu basit durumu abartarak ve yalan söyleyerek bir öykü yapmaya çalışalım. Sizin adınız Bill Sheldon olsun. Diana adındaki eşinizle ve Paul adlı on iki yaşındaki oğlunuzla yaşıyorsunuz.

Basit düğüm: Bill Sheldon'un kaynanası onu ziyarete gelir.

Böyle bir durum her gün insanların başına geldiği için, bunu öykü yapamayacağınızı ama düğüm hakkında yalan söyleyebileceğinizi belirtmiştik.

Yalan No. 1: Bill Sheldon'un kaynanası, eşinin ölümünden sonra, Bill, onun eşi Diana ve oğlu Paul ile yaşamak için eve gelir. Bu durum düğümü artırır ama okur için ilginç değildir. Birçok kaynana evli çocuklarıyla yaşamak için gelir. Bu yüzden, düğümün gerçek yaşamdakinden daha karmaşık olması için bütün yalanları söylememize izin verin.

Yalan No. 2: Bill'in kaynanası Bill'i hiç sevmez ve Diana ile evlendiği için asla affetmez. Kızının Harold Carter ile evlenmesini istemiştir. (Harold Carter kim? Bilmiyorum, olabildiğince ileri gidiyorum ve adı bir anda aklıma geliveriyor. Kim olursa olsun, düğüm yapmak için onu kullanmama izin verin.)

Yalan No. 3: Harold Carter, Bill'in satınalma bölümünde yetkili olarak çalıştığı fabrikanın genel müdürüdür. (Bu yalan, Bill'in patronunun Diana'nın eski taliplisi olduğu için, Bill'i patronu Carter karşısında güçsüz bırakmaktadır.)

Yalan No. 4: Kaynanası, Harold Carter'ın sosyal ve ekonomik açıdan daha iyi olduğunu her fırsatta vurgulayarak, Bill'in yaşamını cehenneme çevirmektedir. Bu oldukça kötü bir düğüm. Zavallı Bill kendini her gün gıcık eden bir patrona ve evdeki yaşamını zehir eden bir kaynanaya sahiptir.

Düğümlerin kurgulanmasında dikkat edilmesi gereken dört yetersizlik vardır:

Gerçek yaşamdakilere çok benzeyen olay örgüsü tasarlamak. Eğer olay örgümüzü tasarladığımız 4 numaralı yalanı gerçekleştirirsek, tam da bunu yapmış oluruz. Gerçek yaşamda da işlerini ve patronlarını sevmeyen, geçmişte kaynanalarıyla yaşamış olan birçok erkek var.

Çözümü çok kolay düğümler tasarlamak. Eğer Bill'e Diana'ya, ya annesinin evi terk etmesini ya da kendisinin terk edeceğini söyletmiş olsaydık ve Diana da annesini başka bir eve göndermiş olsaydı, çok basit bir çözüm olacaktı. Oysa okurlar kahramanların içinde bulundukları açmazları çözmede zorluklarla karşılaşmalarını ve düğümlerin çözümünün çok zor olmasını isterler; böyle öyküleri beğenirler.

Kahramanların dışındaki bazı karakterlerin düğümü çözmesine izin vermek. Eğer biz olay örgüsünü annenin bir kilise toplantısında bir dul erkekle karşılaşması, ona âşık olması ve bir sabah onunla evleneceğini söyleyerek Bill'i sevinçten uçurması biçiminde tasarlamış olsaydık, kesinlikle Bill'in içinde bulunduğu sorun, kaynanası tarafından çözülmüş olacaktı. Ama editör bu öyküyü beğenmeyecekti. Okurlar, kahramanların kendi sorunlarını yine kendilerinin çözmesini isterler.

Rastlantı sonucu ya da şans eseri çözülen düğümler tasarlamak. Eğer olay örgüsünü Bill'in aksi kaynanasının bir gün alışverişten dönerken, bir kamyon tarafından çarpılarak öldürülmesi biçiminde tasarlamış olsaydık, Bill'in sorunu kesinlikle çözülmüş olacaktı. Ama editör bu öyküyü de kabul etmeyecekti. Yeni yazarların atölye çalışmalarında bu tür yetersizlikler sürekli ortaya çıkar. Kurdukları bir düğümün çözümünü rastlantılara ve şansa bırakırlar.

Bereket versin, olay örgüsü tasarlamada bu dört ölümcül yetersizliğin herhangi birisiyle karşılaşıldığında, aşılabilmesi için çalışılacak bir yöntem vardır. *Her düğümde önemli bazı şeyler tehlikede olmalı ve çözümü de düğümün kendi içinde bulunmalıdır.*

Aşağıda, günümüzde yayımlanan bir dergiden üç örnek görüyoruz:

Düğüm: Bir üniversite hocasının ünü ve mesleği, kendisine abayı yakan ve reddettiği bir kızın iftiraları yüzünden tehlikededir.

Çözüm: Hoca kızın yalan söylediğini kanıtlayarak, sorununu çözer.

Düğüm: Bir baba, oğlunun suç işleyen bir çeteye karıştığını fark eder.

Çözüm: Kahraman baba, bir işadamının gençler için kasabaya bir eğlence merkezi yapmasını sağlayarak sorununu çözer.

Düğüm: Masum bir avukatın yaşamı, üç tanık tarafından katil olarak teşhis edildiği için tehlikededir.

Çözüm: Kahraman suçlu avukat, duruşmada tanıkların ifadesini çürüterek sorunu çözer.

Eğer düğüm çözülmemişse, önemli bazı şeyleri kesinlikle tehlikeye atmak gerekir. Şimdi Bill Sheldon'a geri dönelim ve bunu yapıp yapamayacağımıza bakalım. Bill yumuşak huylu bir erkektir ve biz onun kaynanasının evi terk etmesini, aksi halde kendisinin evi terk edeceğini söyleyecek kadar kızdırılmış olduğunu varsayalım. Bu iş için oğlu Paul'u kullanın. Paul, anneannesinin Harold Carter'ın sosyal ve ekonomik olarak Bill'den ne kadar iyi durumda olduğu konusundaki ileri geri konuşmalarını dinliyordu. Şimdi kurmacayı tasarlamak için beş numaralı yalanı söylemeye hazırız.

Yalan No. 5: Bill oğlunun tutumunun, kaynanası onlarla yaşamak için eve geldiğinden beri, kendine karşı değiştiğini fark eder. Sevecen ve uysal olan Paul, kabalaşır ve babasından utanıyormuş gibi davranmaya başlar. Burada Bill'in oğlunun kendine karşı kaynanası tarafından zehirlendiğini anlayacağı bir durum yaratalım. Bu durum Bill gibi yumuşak huylu birinin bile kaldıramayacağı türden olsun. Diana'ya annesi evi terk etmezse, kendisinin terk edeceği yönünde bir ültimatom verir.

Biz şimdi bazı önemli şeylerin tehlikede olduğu şeklinde kötü bir düğüm oluşturduk. Eğer düğüm çözülmezse, bir evlilik boşanmayla bitecek ve Bill'e sempatisi olan okur, olup bitenden hiç hoşlanmayacak. Ama çözümünü kendi içinde taşıyan bir düğüme sahip olmaksızın, yalnızca bazı önemli şeylerin tehlikede olduğu bir öykü, henüz kabul edilebilir bir öykü değildir. Örneğin:

Eğer kaynananın dul erkekle tanışmasına ve onunla evlenmesine izin verirsek, çözüm için düğümün dışına çıkmış oluruz.

Eğer onu bir kamyon kazasında öldürürsek, çözüm için düğümün dışına çıkmış oluruz.

Eğer onu tek başına yaşaması için başka bir eve taşırsak, oldukça basit bir çözüm bulmuş oluruz.

Düğümünün çözümünü kendi içinde taşımadığı buna benzer herhangi bir salıneyi her zaman bulabilirsiniz. Ama öykünüzün kabul edilebilir bir öykü olmasını sağlayan tek bir yol vardır. *Düğümünüzü daha sıkı atın*. Ve çözümünü açıkça görene kadar bu sıkılığı koruyun.

Bir düğümü daha sıkı yapmak için en sık kullanılan yollardan biri, benim *buluş* ve *değiştirme* (discovery and change) diye adlandırdığım yoldur.

Buluş ve değiştirme, bir karakterin önceden bilmediği ve farkına varmadığı bazı şeyleri keşfetmesini sağlıyor. Şimdi bu yaklaşımı, Bill'in zor sorununu çözmek için uygulamamıza izin verin.

Yalan No. 6: Bill oğlunun anneannesini zehirlemeyi düşündüğünü *keşfettikten* sonra, düşüncesini *değiştirir* ve Diana'ya, ya annesinin evden gitmesi gerektiği ya da kendisinin evi terk edeceği yönünde ültimatom verir.

Yalan No. 7: Diana annesinin başka bir eve taşınmasına gönülsüzce razı olur. Ama bunu annesine söylediği zaman, annesi kendine acındırarak, başka bir eve gitmeyeceğini söyler. Eğer kendi kızı onunla yaşamasına izin vermezse, bir huzurevine gideceğini belirtir. Diana annesinin bu düşüncesini *keşfedince,* düşüncesini *değiştirerek*, annesinin evde kalmasına izin vermesi için Bill'e yalvarır.

Bill şimdi çözüm içeren bir karar vermek için zor durumdadır. Eğer kaynanasının kalan ömrünü kendileriyle geçirmesine izin verirse, düğüm çözümsüz kalacaktır. Bu yüzden Bill, evini ve işin bırakarak başka bir kente gitmek, Diana'yla boşanmak için karar vermelidir. Ne olursa olsun, oğlunun sevgisini ve saygısını kaybettiğine ve kaynanasının evde kaldığı süre içerisinde, Diana'nın Carter'la evlenmediği için pişmanlık duymasını sağlayacak biçimde beynini yıkayacağına inanır. Bill'in kararı, düğümü çözmelidir.

Bir çözüm bulamadığım için, burada uzun bir sessizlik oluyor. Düğümü öyle fazla sıkı atamadığım için, onun burada olması gerektiğini de biliyorum. Bir dakika bekleyin. Şimdi geliyor. Eğer Herold Carter olmazsa, bir düğüm de olmayacaktır. Carter bir biçimde Bill'in

sorununu çözmek için anahtar olmak zorundadır. Carter hakkında ne biliyoruz?

Yalan No. 8: Bill eninde sonunda Carter'ın kendisiyle ilgili ne düşündüğünü ona söyleyecek olmanın mutluluğu içindedir. Ofisteki sorunlarını hiçbir zaman eve taşımayan Bill, birdenbire kaynanasının ve Diana'nın, Carter'ın işçiler tarafından tanrılaştırıldığı kanısında olduklarını fark eder. Oysa tam tersine, Bill, fabrikadaki bütün işçilerin Carter'dan nefret ettiklerini bilmektedir. Carter onları aşağılamak ve ezmek için bütün fırsatları değerlendirir. Bill, Carter'ın evde de aynı kişiliği sergilediğini düşünmektedir. Karısıyla tanıştığında, çekingen, konuşmaktan aciz bir kadın olduğunu anlamıştır. Bill'in: Carter'ın evde de çekilmez bir insan olmasını *keşfetmesi*, evini ve işini terk etme düşüncesini *değiştirmesine* neden olur. Düğümü çözmek için son şansının, Carter ve eşini yemeğe çağırmak olduğunu anlar. Carter'ın bu fırsatı değerlendirerek, Diana'nın kendisiyle evlenmemekle ne büyük bir hata yaptığını anlamasını sağlayacağını düşünür.

Bu durum bizi düğümümüzün son aşamasına getirir.

Yalan No. 9: Carter daveti kabul eder. Karısı ve Paul'den bir yaş küçük oğluyla birlikte yemeğe gelir. Bill'in beklediği olur. Carter karısına ve oğluna, işçilere davrandığı gibi davranmaktadır. Karısı ağzını bile açmaktan korkan, çekingen bir kadındır. Kadına bir soru sorulsa, Carter cevap vermektedir. Oğluna karşı da oldukça despottur. Ona sürekli olarak sandalyede dik oturmasını söyler ve bir tabağı kırdığı için onu azarlar. Carter'lar evden ayrıldıklarında, kaynana, Carter'ın ailesine kötü davrandığını *keşfetmiş* ve onunla ilgili düşüncesini *değiştirmiştir*. Kendini bağışlaması için Bill'e yalvarır. Paul de Carter'ın kendi oğluna kötü davrandığını *keşfettikten* sonra babasıyla ilgili düşüncesini *değiştirir*. Babasına bunu açıklarken, sesinde sevgi ve saygı vardır. Düğüm çözülmüştür ve öykü böylece biter.

Şimdi geriye, öyküyü bu taslağa göre yazmak ve Bill'in sorununu çözmek için birkaç küçük girişimini daha eklemek kalmıştır ve elimizde kabul edilebilir bir kurmaca vardır.

Geriye dönüp, düğüm öyküsü tanımımıza bakarsak, gerçek yaşamda karşılaşıldığından daha ilginç bir öykü yarattığımızı görebiliriz ama tanımın gerisine uymakta mıdır? Yani okura inandırıcı gelecek midir?

Eğer öykü yazmak için yalan söylemeyi ve abartmayı öğrenmeniz gerektiği konusunda en küçük bir kuşkunuz varsa, bu kurmacayı nesnel olarak değerlendirelim. Gerçek yaşamda, annesinin Diana'ya Carter ile evlenmiş olsaydı daha iyi olacağını söyleme olasılığı bulunmasına karşın, bu konudan kendine bakan Bill'e de bahsetmesi düşük bir olasılıktır. Bu konuda sürekli konuşması ve torununu babasına karşı zehirlemesi daha da düşük bir olasılıktır. Kaynananın böyle şeyler yapacağına okuru nasıl inandırırsınız? Onun karakteriyle ilgili özellikleri abartarak. Düğümün nedenlerini belirlerken, kızının para ve toplumsal statü için evlenmesini isteyen hırslı annenin karakterini abartmalısınız. Planları ters gidip de, Diana Bill ile evlendiğinde, annesinin koruyucu tavrı ve Bill hakkındaki olumsuz düşüncelerini abartmalısınız. O zaman bu kadının Bill'in evinde kalmaya geldiği zaman yaptıkları, okur için inandırıcı olur.

Gerçek yaşamda Bill'in kaynanasının onu kendi evinden uzaklaştırmasına ve evliliğini bozmasına izin vermesi neredeyse olanaksızdır. Bu yüzden Bill'in karakterini de abartarak, onun çok iyi huylu ve iyi niyetli bir insan olduğunu, kendi sınırlarını bilen, kötü bir patronu olmasına karşın işini seven, kaynanasının yaptıklarına katlanacak kadar karısını ve çocuğunu seven birisi olduğunu vurgulamak gerekir.

Gerçek yaşamda Horold Carter gibi bir adamın, üstünlüğünü kanıtlamak için yemek davetini kabul etmesi çok düşük bir olasılıktır. Neden yapsın ki? Diana'nın onun Bill'in patronu olduğunu ve ekonomik ve toplumsal açıdan, kocasından çok daha iyi bir konumda olduğunu bildiğinden emindir. Bu yüzden Carter'ın karakterini abartarak kendini beğenmişliğini ve Diana tarafından tercih edilmemeyi hâlâ kabullenemediğini göstermek gerekmektedir. İşte o zaman Carter'ın yemek teklifini kabul etmesi okura inandırıcı gelecektir.

Bu karakter özelliklerini abarttığımız için okuru çözüm içindeki oltayı yutmaya hazır bir duruma getiririz.

Bu yazıyı, yazacağınız kabul edilebilir bir öyküde kullanabileceğiniz küçük bir düğümle bitirmek istiyorum:

Genç bir ev kadını mutfağa girer ve sekiz yaşındaki oğlunu kutudan kurabiye çalarken yakalar.

Şimdi siz gerisini getirin.

ÖYKÜLEME
OLAY
SAHNE

ÖYKÜ DÜŞÜNCELERİ NASIL OLUŞUR

THOMAS H. UZELL

Yazma çabalarınızın en başında, genellikle düşüncelerin yetersizliği başlıca sorunu oluşturur. Hatta yazı makinalarıyla yaşamayı öğrenmiş olan birçok profesyonel yazar bile bu zorlukla karşılaşır. Çoğu edebiyatçı, herhangi başka bir andan, sonunda bu noktaya gelir. Alaysı ve gülünç biçimde, "Yazacak bir şey bulamıyorum!" der talihsiz yazar kendi kendine ve onun için çok sıkıntılı olan bu durumda, tiksinti içinde yazmaktan vazgeçer.

Belki de vazgeçmesi gerekir. Yazmak, dünyada kesinlikle bir gönüllü çabadır. Yolun başındaki yazar, yaşamı ve çevresi hakkında, yazılması mümkün olmayan düşünceler geçirir aklından. Yazamayınca da suçu yanlış yerde arar ve kurmaca becerisini asla gösteremez. Yaşam hakkında çeşitli düşüncelere sahip olmadan öykü yazmanın mümkün olmadığı açıkça ortada. Gerçek daha yalın ve daha rahatsız edicidir. Yolun başındaki yazar, iyi öykü düşüncelerinin ortaya çıkması için gerekli çalışmayı yapmayı reddeder ve başarısız olur. Düşünceler istemez ama moral güç ister. Şaşırtıcı ve özgün düşünceler bulmak önemli değildir, çalışmak için yeterli olan sağlam bir düşünce akışının nasıl oluştuğu önemlidir. Olgun düşünceler ancak olgunluktan, deneyimli insanlardan çıkar. Ama eğer yazar olgunlaşmayı ve deneyim kazanmayı beklerse, orta yaşta böyle düşüncelere sahip olabilir. Bu düşünceler de yalnızca olgundur, sanat yapmak için yeterli değildir. Yeteneğiniz, anlatım alışkanlığınız, her şey öğrencilik yıllarınızdadır.

Öykü düşünceleri oluşturma, bir yöntem sorunu, özellikle bir enerji sorunudur. Edebiyat kilerleri boş olan birçok genç yazarla bu sorunu tartışarak, çalışmalarıyla ilgili önemli yanlış anlamalar yüzünden kötü işler çıkardıklarını öğrendim. Bu yanlış anlamaların en önemli olan üçü üzerinde duralım:

I) *Esinlenmeyi beklemek:* Genç yazarlar, hatta has edebiyata gönül vermiş olanlar da, yazmanın bir tür rahiplik işlevi, radyo dalgaları

gibi gökten yayılan büyük düşüncelerin peşine düşerek yapılan kutsal bir sanat olduğunu düşünüyorlar. Gerçekte yazmak çaba gerektirir. Sözcüklerin kâğıt üzerine koyulmasını, bunu birisinin yapabilmesini gerektirir. Kaçan bir şey yoktur, ama düşünceler vardır. Çalışmak size nasıl yardım edebilir? Yazmak için, ya bazı düşüncelere sahipsinizdir ya da değilsiniz. Hepsi bu!

Ama hepsi bu değil. Öykü düşünceleri oluşturmak, tıpkı el yazısıyla yazarken olduğu gibi, örgütlü, enerjik ve dikkatle gerçekleştirdiğiniz çalışmalarınızın bir boyutudur. Eğer esinlenmeyi beklerseniz, iyi bir düşünceyi hatırlamaktan çok unutmaya hazırlanmış olursunuz. Öykü düşünceleri oluşturmanın yolu, bunun için bir şeyler yapmaktan geçer. Düşüncelerinizi ve her türlü gözlemlerinizi not defterlerine, gazete sayfalarına, kâğıt parçalarına yazın. Bunu alışkanlık haline getirin. Malzemelerinizi ilk seferinde fazla acımasızca sansür etmeyin. Bırakın gelsinler. Daha sonra üstünden geçersiniz. O zaman en iyilerini alın ve gerisini atın. En büyük yazarlar, ürettikleri yıllar boyunca, daima not defterleri tutmuşlardır. Sizin bunu daha dikkatli yapmanız gerekir.

II) *Kendine inanmamak:* Genç yazarlarda, yazma güdüsü okuma güdüsünden önce gelir. Büyük yazınsal sanat çalışmaları onu derinden etkiler. Diğerlerinden daha iyi olma tutkusuyla yakar ve aynı kalitedeki yapıtı daha kısa sürede gerçekleştirebilmesi için aceleci bir girişimle ileri fırlatır. Saygıdeğer bir tutku! Bununla birlikte, bir genç yazarın ilk karalaması, bu muhteşem performansıyla üstünde yükseldiği zemin karşılaştırıldığında, kötüdür. Kendi düşüncelerini basmakalıp, kötü ve çocukça bulur. Konuları büyük ustalarınkine benzeyen düşüncelerinden ve denemelerinden vazgeçer. Bunlar onun için çok fazladır. Ve umutsuzluğa düşer.

Genç yazar, hayran olduğu sanatçıların hiçbir zaman tipik olmayan başyapıtlarını nadiren hatırlar. Bu yapıtlar, bütün bir ömrün ürünlerinden yapılmış dikkatli seçimlerdir. En büyük ustaların kimi başyapıtlarındaki tutku ve yüceliğe sahip olmadığı için kendi düşüncelerinizi cesurca ifade etmekten kaçtığınız konusunda, kendinize karşı dürüst değilsiniz. Kendi köklerinize sahip çıkın, tıpkı ustalar gibi. Kendinize zaman tanıyın. Başka birinin biçimini taklit etmeye

çalışmayın. Kendinize inanın. İlk ürün hiçbir şeydir; yerleşik olandır, alışkanlıktır her şey.

III) *Gerçek yaşamla ilgilenmemek:* Genç yazarların on tanesinden dokuzuna, ne konuda yazmak istediklerini sorun, çok azının cevabı derin olanla, sonsuz olanla, insan olmakla ve kendi yaptıklarıyla ilgili olacaktır. Hatta yazdıklarını okuduklarında, kendi kendilerine, "Ah, evet, yaşamla ilgiliyim, bundan eminim," derler ve yazarlıkta başarılı olabilmek için ilgilenmeleri gereken düşünceler içine girmezler.

Fark şurada yatıyor: İnsanlarla olmayı seviyorsunuz; bazı arkadaşlarınız var; dedikoduculuğu ayırabiliyorsunuz; "karakterler" konusunda okumayı seviyorsunuz ama bu yeterli değildir. Bütün bunları yapabilirsiniz. Henüz yazınsal düşünceyi, araştırmayı ve çözümsel kavrayışı içeren gerçek bir ilgi içerisinde değilsiniz. Saldırgan ve dinamik olmayan insanlarla, sabırsız ve çok dinamik olabilirsiniz. Dinsel ya da ahlaki bir idealist olabilirsiniz. İnsanların ahlak çöküntüsü sizi şoka uğratabilir. Eğer siz yalnızca onların iyiliğini ve kötülüğünü düşünüyorsanız, gerçek bir yazınsal duygu içine giremezsiniz. Bir yazarın işi, yargıda bulunmaktan çok betimlemektir. Edebiyat, insan zaaflarının bir kaydıdır. Bu zaaflarla ilgilenirken hoşgörülü olmalısınız ve onların nedenlerine inerken meraklı bir tahammül göstermelisiniz.

Yukarıda genel olarak açıklanan düşünceleri uygulayabilmek için, lütfen, birçok genç yazar tarafından başarıyla uygulanmış olan aşağıdaki önerileri göz önünde bulundurun:

Başlarken: Eğer kendinizi öykü düşüncesi oluşturmaya hazır hissediyorsanız ve yazmak için yeterli gücü bulamıyorsanız, panik yapmayın. İçinde bulunduğunuz olumsuz durum, düşüncelere sahip olmamanızdan değil, onları yazmak için gerekli alışkanlığı oluşturmamış olmanızdan kaynaklanmaktadır. Yapmanız gereken ilk şey, kendi kendinize "yazı makinası paniği"ni yenmektir. *Herhangi bir şey* yazın. Bir yazma alışkanlığı oluşturmaya başlarken, kâğıt üzerine sözcükler düşürmeye başlarken, yazdığınız şeyin kalitesi, yazma ısrarınızı geliştirmede güvenilir bir yoldur. İlk önce yalnızca niceliksel amaçla yazın. Kendinizi gereken hızda yazmak için eğittiğiniz zaman, günün ilginç olayları üstüne yüz sözcük söyleyin, bu notlarınızın niteliğini

geliştirmek için çalışmaya başlamaya hazırsanız, onları seçin ve en iyi düşünceleri alarak belirli bir sitemle öyküleştirmeye başlayın.

Not defterleri ve dosyalar: Her iyi donanımlı yazar, günün ya da gecenin kimi zamanlarında kısa notlar almak için bir cep defteri taşır ve çalışmalarında kurgu ve taslaklarını öyküleme ve tasnif etme yollarını bilir. İlk önce uygun boyutlarda kullanışlı bir not defteri edinmek iyi olur. İkinci olarak, bir ofis dosyası edinmek gerekir. Bir yığın ambalaj kâğıdı bile bu amaca cevap verebilir. Ustalığa giden en iyi yollardan birinin, çeşitli konularla ilgili olarak dosyalanmış malzemelerin içinden, belirli bir konuyu çoğaltmak olduğunu hatırlayın. Bu yüzden işinizin mekanik gibi görünen bu bölümünü küçümsemeyin.

Okumalar: Çok okumalısınız. Özellikle öğrencilik günlerinizde oburca okumalısınız. Yaşam ve dünya ile ilgili bilgilerinizi artırmak için çok okumalısınız ve başka yazarların bu işi nasıl yaptıklarını öğrenmelisiniz.

Romantizm kompleksi: Bu ifadeyi, kendi yaşam ve çevrelerinin ilginç olduğuna inanmayan yeni yazarlar için kullanıyorum. Bunlar uzak iklimlerdeki insanların, olayların, yabancıların daha etkileyici olduğunu düşünürler. Ancak bu durum, yazınsal materyalin miktarının, bir yerde yaşayan insan sayısı ile orantılı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Kendinizi yazın: Kurmaca yazmak bütün sanatlar içinde en mahrem olanıdır. İçinde çok değerli, kutsal, biricik coşkular taşıdığını düşünen ve bunlarla başkalarını etkileyerek popüler olmayı uman kişi, başka şeyler yapmalıdır. Emin olun, sizin en iyi yazınız, en çok size ait olandır. Düşleriniz, tutkularınız nelerdir? Onları yazın. Yaşamınızdaki dönüm noktaları nelerdi? Hangi etkenleri içeriyordu? Ne oldu? Yaşadığınız her deneyimin önemi nedir? Diğer insanları onların içine koyarak, bu bunalımlar etrafında öyküler tasarlamaya çalışın. Ama aynı duyguları ve aynı korkuları koruyarak yapın.

Eviniz bir laboratuvardır: Çoğu genç yazar kendi evindeki insanlık durumlarına yoğunlaşmış bir çalışmayla kazanabilir. Kendi aile çevreniz sessiz olabilir ve size oldukça sıradan gelebilir. Ama ilişkileriniz ve

arkadaşlarınızın oldukça dramatize edilmiş hayali önerileri öykü düşüncesi oluşturmanıza yarayabilir. Örneğin, bir genç kız kardeş ya da erkek kardeş gözlem altındadır. Onu bir öykü tasarımı içinde izleyin. Ne görüyorsunuz? O ne yapıyor? Onları içine çeken sorunlar neler? Onun kahramanı kim? Bu kahramana hangi davranışlarla ve nasıl tapıyor? Kahramanının bazı yüz kızartıcı şeyler yapmış olduğunu öğrendiğini varsayın. Onun üzerindeki etkisi ne olmalı? Ne yapmayı planlıyor?

Yoğun bireysel çalışmalarınızın yanı sıra, yaşamın bazı özel dönemlerine dokunmanız iyi olur. İlk elden çalışabileceğiniz özel bir toplumsal soruna eğilmeniz iyi olur. Bu sorunu, özellikle her evresinin duygusal niteliğini keşfetmek için arayarak çalışın. Sabırlı olun. Eğer eğitim, boşanma, kent politikası, gençlik ya da çalışma ahlakı gibi konuları seçerseniz, konunuzun macera, trajik ya da komik yanlarının bulunup bulunmadığına ve hangi noktaya yoğunlaşacağınıza dikkat etmelisiniz. Herhangi bir mistik "düşünüp taşınma" süreciyle usta olabileceğinizi tasarlamayın. Yazın!

Yaşamın gizlerini çözün: Bütün gözlemlerinizde, olayların gerisindeki daha önemli nedenleri araştırın. Büyük insan sorunlarının, bulundukları yeri size göstermek için hoplayıp zıplamadıklarını, bağırıp çağırmadıklarını hatırlayın. Bir insanlık durumunun en önemli yanının, onu tanımadan anlatılamayacağı, akılda tutulması gereken en önemli şeydir. İnsanlar hakkındaki belirsiz düşünceleriniz üzerinde biraz derin düşünürseniz başarılı olabilirsiniz. "Yazmayan" bir yazar olmayın. Karakterlerin davranışlarını ele veren bütün ayrıntıları yazmalısınız.

Büyük yazarlardan öğrenin: Bazı yazarlarda karakterler kendileriyle ilgili sözcükler kağıda düşürülürken ortaya çıkmazlar. Turgenyev, doğru dürüst öykü yazmaya başlamadan önce, belirsiz, başıboş karakterlere çalıştı. Çehov da başlangıçta benzer şeyler yazdı ve attı. Neredeyse her yeni başlayan yazar başlangıç saatini çok fazla erteler. Güzel bir bitiş kurgusu, mükemmel bir yapıt, yüksek tutku umarlar. En büyük yazarlar, tekrar ediyorum, bunu yapmazlar. Yeni başlayanlar da yapmamalıdır.

Bu yazıda, öykü düşünceleri oluşturma konusunda eksik de olsa bazı doğruları vurgulamaya çalıştım. Ancak yolun başındaki yazarların, başarılı olma sürecinde anlamakta zorluk çektikleri gerçekleri belirttim. Bu gerçekler sonuç verici yöntemler gibi görülüyor. Eğer kuşkunuz varsa, önerilerimi mahkûm etmeden önce onları deneyeceğinizi umuyorum. Sonuçlarına kefil oluyorum.

OLAYSIZ ÖYKÜLER

MARILYN GRANBECK

Yaratıcı yazarlık öğretmenliği yaptığım sırada, "Günümüz dergileri niçin bol miktarda olaysız ve yapısı belli olmayan öyküler yayımlıyorlar?" sorusuyla çok karşılaştım ve yazmaya yeni başlayanların da bu konu üzerinde sıkça durduklarını gördüm. Böyle, "olaysız" öyküleri anlamanın bir yolu var mıdır? Elbette vardır.

Gerçekte sorunun iki yanıtı var: Birincisi, gerçekten okuduğunuz öykünün herhangi bir olaya ve yapıya sahip olmadığından emin misiniz? Öykülerin çoğu böyle. Ama bazen onları ilk okuyuşta karar vermek zor olabilir.

Eğer Amerikan Güzellik Yarışması'nda seçici kurul üyesi olsaydınız, karşınızda birçok yarışmacı bulacaktınız. Bir güzellik yarışması seçici kurul üyesi olarak, her kızın dış görünüşünü değerlendirmek zorundasınız. Kızların bazıları, diğerlerine göre size daha çekici gelir. Henüz kimse tarafından güzel olarak seçilmemişlerdir. Ama tümü de ön elemeyi geçmiştir.

Değerlendirmenizi yaparken, her kızın dış görünüşünü görürsünüz. Toplam cazibe seçiminizi etkiler. Muhtemelen kızların iskelet yapısı konusunda herhangi bir şey düşünmezsiniz. Yayımlanan öyküler de güzellik yarışması finalistlerine benzer. Dergide görülenlerin her biri ön elemeyi geçmiştir. Diğerleri basılmamıştır. Bazen editör en son kalanın saygıya değer olduğunu düşünür ve yazarına bir şey ödemek ister. Editör öyküyü toplam cazibesine göre değerlendirir. Ama işini iyi yapan bir güzellik seçici kurulu üyesinden farklı olarak, editör yüzeyin altındaki yapının farkındadır. İşini iyi yapan bir yazarın ellerinde, öykünün iskeleti, güzellik yarışmasındaki adayların kemikleri gibi görünmezdir. Yarışmacı kızın toplam fiziksel görünümü, onun iskelet yapısıyla bir bütündür. Bir öykü de genellikle gizli yapısıyla bir bütün olarak güzeldir. Deneyimli bir yazar, kemikleri, okurun dağınık ve sı-

kışmış parçalar olarak göremeyeceği biçimde gizler. Okur, kemiklerin orada olduğunu anlamaz.

Reed Book'un Haziran sayısında, Marlene Fanta Shyer'in yazmış olduğu, "Kesin Bir Şey" (A Sure Thing) adlı öykü, kemiklerin ortaya çıkmasını ustaca gizlemiş bir öyküdür. Öykü, ilk okunuşta, bir kadının mutlu evliliğinin bitmesinin farkına varmasını, sıradan bir olayımış gibi göstermektedir. Yazar, karakterleri alacakaranlıktaki devinimler gibi belli belirsiz ama özenle betimlemiştir. Okur, öyküdeki dağınık devinimlere dikkat etmez ve bütünüyle öyküyü yakalar.

Gerçekten olaysız öyküler, okurun bütün dikkatine karşın kemikleşmiş yapıyı göstermezler mi? Yaratıcı yazarlık öğrencilerimin çoğu, yazdıkları öykülerde bu özelliği şans eseri ya da editörlerin katkılarıyla sağlarlar. Bu öykülerde olay yokmuş gibi görünür, çünkü gerçekten yoktur. Olaysız öyküler, kesinlikle diğer ölçütlerin bileşiminin sağlanmasıyla, mükemmel roman formundadırlar. Bu "olaysız" öykülere, "planlanmış öykü" denebilir.

Planlanmış öykünün, olaylara dayanan öykülerin sahip olduğu öğelere ihtiyacı yoktur. Bu tür öykülerde, düşünceler ve diğer öykü malzemeleri duygusal ve dramatik efektler biçiminde düzenlenir. Öykü bütünüyle okurda kesin olarak ve açık biçimde duygu yaratmak amacıyla tasarlanır. Planlanmış öykünün efektleri, ayrıntılarla ilgili durumlar ve duygusal deneyimlerdir. Yazar çağrıştırmak istediği ruhsal durumu ve duyguları saptar ve dilini o efekt doğrultusunda oluşturur. Mutluluk, korku, aşk, şefkat ya da başka birçok duygu olabilir. Ama öyküde işlenen belirli bir duygudur.

Planlanmış öykülerin büyük popülaritesi, 1930-1940'lı yıllarda yükselmiştir. Belki de bunun nedeni, kısa romanların o yıllarda altın çağını yaşamasıydı. Sonra, uzun etekler gibi, planlı öyküler de gözden düştü. Olay öyküleri dergi sayfalarında üstün konuma geldi ve kitapçı dükkânlarına girdi. 1950-1960'lı yıllarda, okurlar ve yazarlar, olay öykülerini tek öykü türü olarak gördüler. Bu durum, adeta öğretmenlerin, yazarların ve editörlerin ortak tutumlarının bir sonucu gibiydi. Çünkü öykü yalnızca olaydan ibaretmiş gibi öğretiliyor, yazılıyor ve basılıyordu. Hatta planlı öykü türünün de var olduğunu unutanlar bile olmuştu.

Şimdi sarkaç geriye doğru yönelmektedir ve planlı öykü türü yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu yönelim, etek boyunun tekrar uzaması gibi açımlanabilir mi? Belki, çünkü günümüzde insan duyguları en üst noktadadır. Duygusallıktan hoşlanma eğilimi oldukça yüksek. Aşk, savaş karşıtlığı, bombaları yasaklama, çocukluk gibi izleklerin, olaysız öykülere dönüşte büyük etkisi var. Neden ne olursa olsun, planlı öykü eski durumuna kavuşmuştur.

Eğer olaysız öykülerin tekniğini öğrenirseniz, bu öyküleri yazıp yayımlama şansınız vardır. Ama bunların "hiçbir şey" olduğunu düşünerek yanlış yapmayın. İlk görünüşte olay olmasa da, daha fazla şeydir. Her şeyden önce bir planı vardır.

SAHNEYİ OLUŞTURMAK

F. A. ROCKWELL

Bir uzman, "senden daha fazla şey bilmeyen ama daha iyi örgütleyen kişi" olarak tanımlanabilir. Peki, bir uzmanın yazdığı öykü nasıl reddedilebilir? Yapıtın genel bir planı yoksa, derme çatma bir yapı içinde yuvarlanıp gidiyorsa, reddedilebilir. Çünkü, ancak amatör bir yazar, bir resmin bin sözcük değerinde olduğunu ve iyi hazırlanmış bir sahnenin sonsuz sayıdaki sözcüklerin anlattığından daha iyi olduğunu unutur.

Resimli bir oyunu ayrıntılarıyla anlatan bir öykü ya da roman, okura eylemin derinliğini görme şansı tanıyarak, onu heyecanla titretir. Okur, yazarla ve yazarın oluşturduğu karakterlerle olağanüstü oyunu oynamanın heyecanını ve oyuna katılma duygusunu da yaşar. Böylece okur, katıldığı gösteriyi ne denli başarıyla gerçekleştirirse, bir yazar da o denli başarıya ulaşmış olur.

Günümüzün editörleri, sırf okur istiyor diye, düşünceleri öyküsel biçimde anlatan yapıtlardan çok, görüntülerle sunan, "ikonografik" denen kurmaca ürünleri satın alıyorlar. Ama resimler iyi yazının ilk haline bile sahip değildir. İnsanoğlunun ilk yazısı, onun hemcinsleri ve sonraki nesiller için nesneleri, düşünceleri ve olayları kaydetmeye yeterli olan çizilmiş resimlerdi.

Birçok verimli ve popüler yazar, altmış yıldan bu yana, en çok satanların yaratıcısı olan P. G. Wodehouse'un sahne oyunlarını oynar. Onun sırrı, öykünün bütününde mıknatıs etkisi olan büyüleyici bir sahne gerçekleştirmektir. Ya Wodehouse gibi davranarak, heyecanlı bir sahne ile başlayıp tüm öyküyü onun çevresinde gerçekleştirecek ya da onu önce ayrıntılı bir biçimde düzenleyecek, sonra da sahne içinde bozacaksınız.

Her sahne şu öğeleri içermeli:

– Keskin, belirli karakterler,

– Çatışma ve karmaşanın *bir şey oluyormuş gibi* canlı tutulması,

– Zaman sınırı,

– Yer sınırı,

– Duygu sınırı (öykünün kendine özgü bir ruh durumuna sahip olması).

Her sahne bütün öykünün makro evreni içerisinde yer alan bir mikro evren olarak düşünülmelidir. Başlangıç, gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu, artılar ve eksiler ile kapanış ve açılış arasında güçlü bir zıtlık olduğu düşünülmelidir.

Merill Joan Gerber'in, *Dansa Davet* (*Invitation to Dance The Dance*) adlı yapıtında temel sorun, açlık çeken Elaine ile onun yasakçı, dar kafalı ve inzivaya çekilmiş profesör kocası Richard arasındaki iletişimsizliktir. Bir gün İtalya'ya giderler. Kaldıkları Catalina'da, Elaine dans etmek, şenliğe katılmak ve Hawai elbiseleri giymek ister. Ama cins ve oyun bozan biri olan Richard, elbiseleri pahalı bulur. Bir sonraki gemiyle L. A.'ya dönmek ister. Bu sahnede fiziksel ve psikolojik olarak artı ve eksi biçiminde bir zıtlık oluşturulmuştur. Richard karşı çıkar, Elaine düş kırıklığına uğrar ve kendilerini L. A.'ya götürecek gemiyi beklerler.

Bu sahne iyi yapılandırılmış sahnelerdeki öyküyü tüm ayrıntılarıyla anlatma konusunda Merill Joan Gerber'in dinamik yönteminin çok tipik bir örneğidir. Bu da onun öykülerinin neden ilgi gördüğünü anlamamızı kolaylaştırır. Tüm öykü tek bir bakış açısından anlatıldığı zaman, kahramanın diğer karakterlere ve olaylara olan duygusal tepkisini öğrenmek oldukça kolaylaşır.

Dışadönük yapısıyla Elaine, içedönük kocasıyla iletişim kurmak için çabalar ve onun kendisi gibi yaşamı, neşeyi, heyecanı sevmesini ve bir bebeklerinin olmasını ister. Her sahnede ona yaklaşmak için farklı yollar dener ama şansı pek yoktur. Ta ki onun bastırılmış duyguları özgürlüğüne kavuşup infilak edene kadar.

Profesyonel öyküler ve TV oyunlarının ana taslaklarında sahneyi tamamlamada sahneye ait zıt ritimlerin olması gerektiğini bilmek gerekir. Bir sahne artıyla başlar, eksiyle biter, vb. Öykü ister eski, ister yeni olsun, bu daima böyledir.

Eski bir Ermeni halk masalı olan *Yara*, şöyledir:

Genç ve yakışıklı bir prens, bir bilicinin (kâhinin), "sen bir çobanın vücudu yaralarla kaplı kızıyla evleneceksin" demesi üzerine sarsılır. Bir gün prens o kızı bıçaklar ve ölüme terk eder. Ama bıçak darbeleri kızın vücuduna güzelliğini yeniden kavuşturur. Aradan epey zaman geçtikten sonra, prens tesadüfen o kızla evlenir. Kaderin cilvesinin sonucu, bir gün kızın karnındaki yarayı tanır.

Şimdi bu masalın sahnelerine sırasıyla bakalım:

Sahne 1. Artıdan eksiye: Mutlu ve genç prens başarılı bir avdan dönerken, bir bilici ona hasta, vücudu yaralarla kaplı bir kızla evleneceğini söyler. Prens sarsılır ve boş inanç, diye düşünür.

Sahne 2. Eksiden artıya: Prens çobanın fakir kulübesine olayı anlatmaya gider ve bilicinin söylediği gibi kızı baygın halde bulur. Sonra onu bıçaklar ve ailesine de para bırakarak oradan ayrılır. Kızın öldüğünü düşünür. Prens kaderinden, genç kız acılarından, ailesi de yoksulluktan kurtulmuştur.

Sahne 3. Eksiden artıya: Kızın üzgün olan ailesi, onun öldüğünü düşünürken, birden yaşadığını fark eder. Kız iyileşmiş ve güzelliğine yeniden kavuşmuştur. Prensin bıraktığı parayla da çok zengin olmuşlardır.

Sahne 4. Artıdan eksiye: Çoban görkemli bir villa yaptırır. Kızının güzelliği, ona âşık olan, kur yapan ve evlenmek isteyen prensin de içinde bulunduğu birçok talibini cezbeder. Sonunda prens onunla evlenir. Bir gün karnındaki yarayı tanır. Gerçeği öğrenir. Kaderini yenemediğini, aslında oyuncağı olduğunu düşünür.

Öykünüzü yazmadan önce onu sahnelere bölmelisiniz. Her sahne belli bir zaman, yer, ruh durumu, çatışma, ilişki içermelidir. Ayrıca açılış sahnesi, okuru okumaya bağlayacak güçlü bir merak duygusu içeren bir entrika özelliği taşımalı ve bir soruyla başlamalıdır. İlk cümle, örneğin şöyle bir merak uyandırmalıdır: "Bir İngiliz kadının yüz yıl önce doğduğu söyleniyor ama sen inanmıyorsun. Oysa bu doğru." (Lynne Kaufman, "Kadınların Vahşi Yaşamları")

Açılış cümleleri genellikle ana karakter çevresinde üretilen bir soruyla başlar. Margaret Bonham, *Bir Öğle Sonu İsteği* adlı yapıtında, çocuksuz bir aktristin duygularını araştırır. Vera Foster'in genç bir hay-

ranının, on üç yıl önce terk ettiği öz kızı çıkması, onu bir gerçekle yüz yüze getirir. Elizabeth Spencer, *Kötü Bir Soğuk* adlı yapıtında, "Niçin bir baba kendi çocuklarına bakmaktan kaçar?" diye soruyor.

John Haskin Porter'ın *Zalim Öpücük* adlı yapıtındaki açılış cümlesi:

"Şimdi kız âşık oldu, yaşamındaki büyük korkulardan yalnızca ikisinin farkında. Biri yeni, öteki eski."

İsabel Longis Cusack'ın, *Gidiş Yolu Hangisi?* ve Maeva Park'ın, *Bir Yabancıya Seslenmek* adlı yapıtlarında giriş şöyledir:

Bekledim, benim okula giden, incecik kızımın eli telefonun üzerinde kararsızca duruyordu. Bazı evlerde geceyarısı çalan telefonun evdekileri uyandırdığını ve belki de benim gibi korkak insanlarda bunun bir terör duygusu yarattığını düşünebilirim.

"Çok geç, yapmamız gerektiğini düşünmüyorum," dedim güçsüz ve zayıf bir sesle.

"Off, böyle kuruntulu olma Melody," dedi Rae, şen kahkahasıyla odanın sessizliğini bozarak. "Emin ol, bunu defalarca yaptım."

Son olarak, Hemingway'ın, *Francis Macomber'in Kısa, Mutlu Yaşamı* adlı yapıtının açılışı şöyledir:

"Şimdi öğle yemeği zamanı, ama onlar hiçbir şey olmamış gibi akşam yemeği çadırında bir çift yeşil sineğin vızıltısı altında oturuyorlar."

Bunlara ek olarak, kim, nerede, ne zaman ve niçin gibi sorular da açılışta sorulabilir. Marry E. Butt'ın, *Öteki Düğün* adlı yapıtının girişi kadınsı bir tondadır:

"Gelinin annesi Aline, ansızın armağanı kendine alınca, bu can sıkıcı sorun kızının düğününü gölgede bırakan bir şok oldu."

Her açılış cümlesi farklı bir tat içerir. *Öteki Düğün*, kadınsı bir üslupla ve William F. Nolan'ın *Pop-Op Oyunu* adlı yapıtı erkeksi bir üslupla açılır ama her ikisi de merak duygusunu kamçılamaktadır. Öykü boyunca, final sahnesinde başarılı bir biçimde çözümlenen temel çatışma sürüyor. *Pop-Op Oyunu*'nda kahramanın yaşlanmaktan dolayı üzgün oluşu ve yaşanan her deneyim, gerçeklerin ortaya çıkması, sembolist bir tavırla gösteriliyor. Florence Engel Randall'ın *İlk Şok* adlı yapıtındaki huysuz koca, 23 Eylül'deki gündönümü (equinox) ile yaz nasıl bitmeye başlarsa, o da erkeklik gücünün biteceğini sanıyor ve bu

korkuyu yaşıyor. Sonbaharın ilk soğuğu yaz sporlarının, eğlencelerinin ve sıcaklığının bitmesi için tehditte bulunur. Erkek de bunalıma girer. Final sahnesinde ise karısı çok neşelidir.

Kocama baktım ve çok sessizce, "Sen bize gündönümünün gerçek bir tanımını yapmadın," dedim.

Onun kafası karışıktı. "Yazın sonudur. Herkes bunu bilir," dedi.

"Gece ve gündüzün eşit olduğu zamandır," dedim. "Bir mevsim biter ama diğer başlar."

"Ah, bu ne demek?" dedi.

Elinin tersini yanağıma sürdü ve havanın soğuk olduğu o akşam tüm kapı ve pencereleri kapadı. Yumuşak bir ıslık çalarak, ateşi canlandırdı.

Ralph Momery'nin, *Bir Kız Yirmi Beşinde Olunca* adlı yapıtında çeyrek yüzyıl yaşayan Jane'in, yirmi beşinci yaş gününde yaşlılık duygusuyla bunalıma girdiği anlatılır. Yaşam koridoru boyunca, ona kapalı olan kapılar, genç kızlara açık olacaktır. Özellikle âşık olduğu Matt'in, onu açıkça başından savmasından bu yana böyle düşünmektedir. Jane, aşkına karşılık göremediği için hâlâ acı çekerken, Charlie'den gelen davetleri geri çevirmeyi sürdürür. Final sahnesinde onu ihmal eden Matt ile yaptığı soğuk telefon konuşmasının ardından, ona içtenlikli davranan Charlie ile akşam yemeğine çıkmayı kabul eder.

"Saçımı taramam için bir dakika izin verir misiniz?" Banyoda, aynadaki yüz ifadesine dikkatle baktı. Eğer yaşam bir koridorsa, orada çok kapı var. Örneğin, onun geleceğine açılan bir kapı. Ama onu kanalı tutuyor. Geri döner ve oturma odasındaki mumları söndürür.

"Bir dilek tuttun mu?" diye sorar Charlie.

"Sanırım."

Charlie ona kapıyı açar ve Jane onunla birlikte olduğu zamanlarda mutlu kahkahalar atarkenki haliyle bulur kendini.

Her öykünün final sahnesinin, düğümün çözüldüğü bölümü oluşturmasına karşın, genellikle sevimli ve yumuşak öykülerden çok, gerçekçi ve derin öykülerde böyle bir durum söz konusudur. Ayrıca, öykünün gelişimine ve biçimlendirilişine göre, en son sahne inandırıcı bir sürpriz olarak düzenlenebilir ama gerçekte bu beklenmedik bir şey olmalıdır. Tüm sahneler için gerekli olan öğeler; keskin ve sınırları iyi belirlenmiş karakterler, olay örgüsü, yer, zaman ve duygusal bir

tondur. Bir öyküde ne kadar sahne olmalı? Bunun kesin bir sayısı olamaz. Keşke her bin sözcük için bir sahne olsa ama orada set numarası olmaz. Ama bu, öyküdeki eyleme bağlı. Erkek yazarların öyküleri, kadın yazarlara göre genellikle daha fazla eylemi ve sahneyi sever. Ama sahnelerin sayısı ve uzunluğu sorun değildir. Eylemler arası zıtlık ve karakterler arası ilişkiler başlangıçtan sona doğru olmalıdır.

ÖYKÜDE DOĞRU BAKIŞ AÇISINI SEÇMEK

LOUISE BOGGES

Bir editör olduğunuzu düşünün. Bir öykü karalaması aldınız ve okuyorsunuz:

Küçük grup, havaalanının bekleme salonunda dağınık bir şekilde duruyordu. Janice niçin gerçek hislerini açığa vuracak kadar aptal olduğunu merak ediyordu. Paul fotoğraf makinesinin merceğindeki tozu sildi ve evliliğini bozan adamdan kurtulabilmeyi diledi. Bir aktris olan Lee reklamda görünmezse, bir basın üyesi olarak işinin bittiğine dair kaygılarından söz etti.

Bir öykü, hareketi yönlendiren karaktere aittir. Bu örnekte yazar bir paragrafta üç farklı karakterin zihinlerinin içinde ve dışında gezinmiştir ve sadece belirsizlik/karışıklık yaratmıştır. Siz de editör gibi büyük olasılıkla okumayı burada bırakırdınız. Ama editörler, her gün bakış açısına dair temel tekniği bilmeyen yazarların öykülerini alırlar. Bakış açısı, öykünün hareketini geliştirmeye başladığınız duygusal odaktır. Nesnel bakış açısı yalnızca karakterlerin zihnine girmeden, gerçekleri duygusal olmayan bir şekilde aktarır. Kısa bir öykü güçlü bir duygusallık gerektiriyorsa, öznel bakış açısıyla yazılır.

Bir öyküde öznel bir bakış açısında, bir ya da daha fazla karakterin düşüncelerini okuyucuyla paylaşırsınız. Bir karakterin ne düşündüğünü ve ne hissettiğini bilerek, okuyucu bu kişiyle özdeşleşir ve öykünün akışına katılır. Öyküyü yansıtmakta kullandığınız karakter, bakış açısı karakteridir. Seçtiğiniz öznel bakış açısı tarzı duygunun miktarını ve dramatik sürekliliğin derecesini belirler. Öykü tek ve esas karakterin bakış açısından yazılır.

I) *Tek Esas Karakter*

Esas karakteri bakış açısı olarak seçerseniz, diğerlerinin zihinlerine girmezsiniz. O, tek başına öykünün duygusal renklendirmesini verir. Okuyucunun karakterle özdeşleşmesine başlayabilmesi için karakterin

bakış açısını hemen tanıtın. George R. Clay'in *Ladies Home Journal* dergisinde yayımlanan "Bird in The Hand" adlı öyküsüne bakalım.

O asansörden henüz inmişken ailesinin dairesindeki telefonun çalmaya başlaması öyle hesapsızcaydı ki, bir an için hareket etmekten korkarak durdu. Dün akşamüstü New Haven'dan geldiğinden beri, içinde bir şeylerin yanlış gideceğine dair bir önsezi vardı. Leslie, treni kaçıracaktı ya da hafta sonunu karmakarışık edecekti.

Bakış açısı karakterinin ismini bilmezseniz bile, sıkıntısını hissedersiniz ve olayların onun için iyi gitmesini istersiniz.

Bakış açısı karakterini tanıttıktan ve okuyucuyu yakaladıktan sonra, değişmez biçimde "gördü", "duydu" ve bunun gibi bir ifade ile bakış açısını tekrar kurarak öyküyü dağıtmayın. Okuyucunun, öykünün bakış açısını hatırlatacak bir şeye ihtiyacı yoktur. Bakış açısının içine adımını atmıştır ve bütün tepkilerin karaktere ait olduğunu bilir. Ama bir istisna vardır: Eğer olaysız ve eylemsiz geçen bir ya da daha çok paragrafınız varsa, okuyucuya bazen "düşündü", "karar verdi" diye hatırlatmanız gerekir.

Yukarıda alıntılanan örnek üçüncü tekil kişinin bakış açısını temsil eder. Üçüncü tekil kişiyi seçerseniz, onun düşüncelerini ifade etmek için "o" zamirini kullanmalısınız. Nadiren, bakış açısı karakterinin fikirlerinde önemli bir gerçeğe dikkat çekmek istersiniz. Sadece bu özel durum için, onun birinci tekil şahıs gibi düşünmesine izin verebilirsiniz, ama bu ifadenin etrafına kesme işareti koymalı ve "düşündü" veya "neden oldu" şeklinde sınırlandırmalısınız.

Tek esas karakter bakış açısı kolaylıkla birinci ve üçüncü tekil şahısa uyarlanabilir. Birinci kişiyi seçerseniz, düşünceler ve hareketler birinci tekil şahıs zamiri ile ifade edilir. *Modern Romances*'taki "Thou Shalt Not Kill"den şu örneği ele alalım:

O parlak Pazar sabahı, Dick'le kilisede otururken babamın vaazını dinledim. Zihnim ikimizin de kazanamayacağı ve kaybetmenin bedelini ödeyemeyeceğimiz düşüncesiyle doluydu.

Birinci tekil şahıs mı, üçüncü tekil şahıs mı kullanacağınız karakterinize ve tercihinize bağlıdır. Genellikle birinci tekil şahıs daha samimi bir bireyin resmini verirken, üçüncü tekil şahıs daha muhafazakâr/korumacıdır. Bakış açınız doğruysa, tek yapmanız gereken zamiri

değiştirmektir. Örneğin, George Clay'in öyküsünün birinci tekil kişiye çevrilmiş biçimi aşağıdadır:

Asansörden henüz inmişken ailemin dairesindeki telefonun çalışı o kadar hesapsızcaydı ki, hareket etmekten korkarak durdum.

Yeni başlayan bir yazarsanız, okuyucuya hızlı bir kimlik sunduğu için bir süreklilik sağlayan ve karakter geliştirmeyi öykünün konusu kadar kolaylaştıran tek esas karakter bakış açısını tercih edin.

II) *Tek Yan Karakter*

Bazı öykülerde, yazar esas karakter hakkında tek yan karakterin bakış açısıyla yazar.

Esas karakter sevimsiz olduğunda ve kötü bir okuyucu özdeşleşmesi sunduğunda, hikâye anlatıcısı veya gözlemci kullanın. Bazen bir öyküde altyapı okuyucunun zihninde yan karakterler aracılığıyla daha iyi yansır. Ayrıca aynı karakterle bir dizi öykü planlıyorsanız, yan karakter bakış açısı tercih edilebilir. Yeni esas karakterler tanıtmak, bölümlerin devam etmesini sağlar. Will Standon'ın *Redbook* adlı kitabındaki "The Cookie Rebellion" adlı öyküde esas karakter öykünün tüm sahnelerinde bulunmaz. Bu nedenle bir yan karakter bakış açısı gerekir.

Çoğunlukla olduğu gibi, önemsiz bir söz sorunu başlattı. Aile masadaydı ve tatlı olarak dondurma ve kurabiye yiyorduk.

Babam, "Çocukken rafta ekmek kutusunun yanında büyük bir kurabiye kavanozu olduğunu hatırlıyorum. Burası okuldan sonra gittiğimiz yerdi. Yanımızda kaç tane arkadaşımız olduğu fark etmezdi. Kurabiye kavanozunun her zaman dolu olduğunu bilirdik," dedi.

Annem "Gerçekten mi?" diye sordu.

Bu örnekte ne anne, ne de baba tüm sahnelerde vardır. Ama çocuk bütün eylemlerde görülür. Yazarın bakış açısı ve esas karakter arasında hemen yakın ilişki kurduğuna dikkat edin. Mümkünse gözlemciyi ve anakarakteri aynı cinsiyetten seçin. Bu okuyucu özdeşleşmesini kolaylaştırır.

Bu tür bakış açısında, anlatıcı temel karakterin sorununa katılır. Temel karakterin eylem için kararlarını özetler ve karakterin değişimini temelde ifade edildiği şekilde sunar.

Gözlemci bakış açısının bir çeşidi de ima edilen anlatıcıdır. Yazar okuyucunun öyküdeki görevini varsayar ama asla onu bir kişi zamiri ile kişileştirmez. Eylemi ilişkilendirir ve duygusal tepkileri bakış açısı olarak kurar. Bu ima edilen anlatıcının sağladığı duygusal bir renklendirmedir ve nesnel bakış açısı değildir.

Elizabeth Spencer'in, *Mc Calls*'ta yayımlanan "These Bufads"da bu çeşit bir bakış açısı kullanır. Duygusal tepkiler aracılığıyla ve muhtemelen bir okul bağlantısı ile anlatıcı topluluktaki "yaşlı anlatıcı" (old timer) haline geliyor.

Yüksek, yerden çok yukarıda, geniş, gökyüzüyle dolu pencereler vardı. Çocuğun boş ve belli bir uzaklığa mıhlanmış gözleri vardı. Küçük insanların büyük problemlerini çözmekten, saçlarındaki kurdeleleri, aritmetik ödevlerini, el yazılarını, düşünceleri düzeltmekten Bayan Jackson'ın zihni boş ve uykuluydu. Şimdi sessizlik vardı.

Büyük, hantal bina sessizlikle, sönmüş ocaklarla, tabandan yukarıya serinleyen büyük kutu gibi odalarla, topuğun etrafına yerleşen soğukla doluydu. Bayan Jackson, orada herkes gittikten sonra, bir Buford'la olduğu için veya içinde Bufordlar olduğu için bu yıl en kötü notu aldığı fikrine vardı.

Bu hikâyeyi birinin anlattığını hissediyorsunuz ama anlatıcıyı niteleyecek bir zamir yok. Bu çeşit bakış açısıyla yazmanın zorluğu karakterlerden herhangi birinin zihnine girmeyi engellemesidir. Birkaç cümlelik bir istisna ile, bu öykünün yazarı "ima edilen anlatıcı bakış açısını" sürdürmüştür.

III) *Çok Yönlü Bakış Açısı*

Bütün karakterlerin zihnine giren ve onların düşüncelerini okuyan, her şeyi bilen bakış açısı, günümüz öykülerinde seyrek olarak görülmektedir. Bir öykü ortalama beş bin sözcüktür. Bakış açısını bir karakterden diğerine aktardığınızda, öykünün konusundan ve karakter gelişiminden çok fazla sözcük çalmış olursunuz. Bu yüzden çok yönlü bakış açısı romana daha uygundur.

Bazen, aynı sorunun içinde yer alan iki esas karakterin bakış açılarından yazılan bir öykü çeşitli dergilerde yer alabilir. Bu iki karakter bir bütüncü çözümün keşfine doğru aynı anda hareket ederler ve birbirle-

rini keşfederler. Kısacası, farklı yönlerden gelen/ kaynaklanan ve ortak sonuçta biten iki farklı öykü çizginiz iyi bir örnektir.

Aşağıdaki öykünün ilk iki paragrafı da bu iki karakteri bir araya getiren olayı anlatır. Küçük bir çocuk annesinin dikkatsizliği sonucu kaybolur. Bir muhabir olan Tony Lewis anneyle, "Marangoz Kadın"la röportaj yapmakla görevlendirilir. Bakış açısını ilk o alır ve okuyucu onun öyküsünü öğrenir.

Tony Lewis basın kartı rüzgârlığa sıkıştırılmış bir şekilde arabasını sürdü ve daireye girmeden önce etrafına bakındı.

Tony, "marangoz kadın"la röportaja başlayana kadar bakış açısını korur/yürütür. Bakış açısının ilk uzun geçişi burada.

"Bana başından beri neler olduğunu anlatmanızı istiyorum," dedi. "Bitinceye kadar sana soru sormayacağım ve sözünüzü kesmeyeceğim, ama eğer sizi rahatsız etmezse notlar alacağım."

Çayının soğumaya bırakıp, gözlerini uzakta tutma çabası ile kapıyı izleyerek sandalyesinin ucunda oturuyordu. Bir süre sonra ifadesiz ve ölü bir sesle başladığı konuşması, hatırladıkça canlanarak sürdü.

"Otobüste başladı," dedi. "Otobüs yirmi beş dakika geç kaldı. Her sabah, 5:10 otobüsüne Stratton Sokağı'ndan, Profesör Illingwood'un evindeki işimi bitirdikten sonra biniyorum. Bana genellikle geç saate kadar çalışmamı söylüyor ama ben ona bunun mümkün olmadığını söylemek zorunda kalıyorum..."

Yüzüncü kez, o öğleden sonranın her adımını, her ayrıntısını kafasında bir kez daha canlandırmaya başladı.

Tony, okuyucu için kadını betimler. Sonra "marangoz kadın" öyküsünü anlatmaya başlar. Sonraki paragraf onun bakış açısıyla verilir. Bakış açısını elinde tutar ve öyküsünü anlatır. Yazar öykü bitene kadar bakış açısını, iki temel karakter arasında el değiştirir.

Yeni başlayanlar için iki bakış açısı zordur, çünkü okuyucunun özdeşleşmesini böler, akışı kesintiye uğratır ve gerilimi zayıflatır. Karakterleri bile oluşturmadan, öyküden sözcükler çalar. Gertrude Schweizer gibi deneyimli bir yazar değilseniz ve bu zorlukların üstesinden nasıl geleceğinizi bilmiyorsanız, bu tür bakış açısını denemeyin. İzlenecek en iyi kural, kazandığınızdan çok kaybettiğiniz sürece

bakış açısını değiştirmemektir. Daha zorlarını denemeden önce, tek esas karakter bakış açısını geliştirin.

Bakış açısını geliştirmenin tek yolu öznel bakış açıları tiplerini bilmektir. Öykünüzdeki bakış açısı için en iyi karakteri seçmeyi öğrenmelisiniz. Bazı deneyimli yazarlar bir öyküde tasarlanmış karakterleri seçerler ve her birinin bakış açısından bir çok paragraf yazarlar. Sözcükler bir karakterin bakış açısı için hızlıca aktığında, karakter seçilmiştir. Ama deneyimsiz yazar genellikle deneyimli yazarların doğru bakış açısı karakteri için geliştirdikleri bu sezgisel algıyı geliştirememişlerdir.

Bakış açısını seçmenin bazı başka yolları vardır. Çoğu öykü tek esas karakterin bakış açısından yazıldığı için, Lawrence Williams'ın Good Housekeeping'de yayımlanan *The Treasure*'ındaki konuyu özetleyelim, böylece Marcy'ye bakış açısı testinden nasıl altı puan verdiğini görebilirsiniz.

Marcy, ehliyet için bir form doldururken, belirli olmayan çok sayıda şey yaptığını anlatmak için fazladan bir kâğıda ihtiyacı olmayan bir ev kadını gibi hissetti kendini. Bir emlakçı olan kocası Tim, Marcy'den ertesi akşam bazı zengin alıcılar için bir yemek hazırlamasını ister. Mümkün olan en iyi yemeği hazırlamaya, kocasının onun yaptıklarına gerçekten hayranlık duymasına ve kocasının satışında küçük bir rol oynamaya karar verir.

Ertesi gün art arda gelen sorunlar Marcy'nin karşısına çıkar. Çocuklar üşütmüşlerdir ve Marcy onları yatağa yatırır. Araba çalışmaz ve onu tamir etmesi için bir istasyon ayarlar. Evi temizler, tamirciyle çamaşır makinesinin tamir ücreti üzerinde tartışır. Et almak için markete gider ve küçük Tim'in Sir Galahad kostümü üzerine fikrini soran öğretmeni ile karşılaşır. Çocuğu bundan bahsetmemiştir.

Bakış açısı karakterinizi seçmenin en iyi yolu, onun öyküde gerçekleştireceği kesin işlevleri bilmektir. Bir veya daha çok karakterin bu işlevleri yerine getirmesine rağmen, sadece bakış açısı bütün altı kişinin özelliklerini (specifications) karşılar. Marcy'nin bu işlevleri yerine getirip getirmediğini kontrol ederken, öykünün özetini aklınızda tutun.

I) *Duygu*

Bakış açısı karakteri aşk/sevgi, popülerite/popülerlik veya takdir için duyulan derin açlık veya özlemi karşılar. Bu karakterin özlemini

gidermeye çalışması dramatik, gizemli, romantik veya mizahi baskın duyguların oluşumunu sağlar.

Bir ev kadını olan Marcy, kocasının onu dekoratörü Adella'yı beğendiği kadar beğenmesini ister. Güzel bir akşam yemeği hazırlayabilmek ve kocasına evlerin satımında yardım edebilmek için, art arda beklenmedik sorunlar çözmek zorundadır. Bir ev kadınının başına gelebilecek her şeyi gösterirken, öyküyü hafif mizahi bir duygu ile verir.

Böylece baskın duyguyu sağlayan karakteri, okuyucuya yansıtabilmeyi umarak seçersiniz.

II) *Çatışma*

Bakış açısı öykünün çatışmasını oluşturur. Çatışma, bakış açısı karakterinin özelliklerinden, sorundan ve onu çözme çabalarından, yan karakterlerden ve ortamdan gelir. Böylece en baskı yapan soruna, en derin içsel çatışmaya ve altyapının diğer karakterleriyle en dışsal mücadeleye sahip olan karakteri seçersiniz.

Marcy, kocasının kendini beğenmediği gibi bir yanlış kanıya sahiptir. Sorunu, kocasının onu doğru ışıkta görmesini sağlayacak bir şey yapmaktır. Kocasının müşterileri için özel bir akşam yemeği hazırlayabileceğini ve Adella'ya –dekoratöre– bir ev kadınının önemli bir şey yapabileceğini göstermektir. Kocası, Adella'yı överek karakter çatışmasını artırır. Karısı, Adella gibi olmak için mücadele eder, ama evi idare etmeye çalışmaktan gelen sorunlar ortalığı karıştırmaya devam eder. Yemeği hazırlamadan önce, her ev kadınının karşılaştığı sorunları çözmelidir. Sonuçta Marcy çatışmayı oluşturur.

III) *Gerilim*

Bakış açısı karakteri öykünün tüm anlarında sahnede sorunları çözmeye çabalayarak gerilimi sağlar. Bu esas karakterin verdiği kararlar yeni sorunlar üretmelidir. Yeni düğümlere yol açan kararları vermek için gerçek durum hakkında en az düzeyde bilgiye sahip olmalıdır.

Çok fazla bilen bakış açısı karakteri yazarı okuyucudan bazı gerçekleri saklayarak, ona ihanet etmesine/hile yapmasına neden olur. Okur, yazarın bakış açısı karakterinin bildiği her şeyi onunla paylaşmaması sonucunda öfke duyar veya şaşkınlık yaşar. Sonuç 'hatalı gerilim'dir. Gerilim, "bakış açısı karakteri sorunu çözebilecek mi?" değil,

"doğru çözüme nasıl ulaşılır?" sorunudur. Marcy, her an sahnededir ve kocasının işlerinde çok büyük bir rol oynadığının farkında değildir. Müşterileri için özel bir akşam yemeği planladığında, art arda küçük sorunlar çözmesi gerekir. Okuyucu onun yemeği zamanında hazırlayıp hazırlayamayacağını merak eder. Kimse yemekle ilgili görünmediğinde, okuyucu Marcy'nin başarısız olup olmadığını ve bir karakter olarak aynı karanlık anı yaşayıp yaşamadığını merak eder. Ama ertesi sabah lisans formu Tim'e, Marcy'ye onu ne kadar beğendiğini söyleme imkânı verir. Böylece Marcy kesinlikle öykünün gerilimini taşır.

IV) *Okuyucu Özdeşleşmesi*

Bakış açısı okura en hızlı ve en güçlü özdeşleşimi sunmalıdır. Böylece okur öykünün akışını saptayacaktır.

Marcy, bu dergiyi okuyan kadınlar için mükemmel bir kimliktir. Pek çok kadının hayatında Adella vardır. Kesinlikle hiçbir anne ev ve aile ile ilgili her şeyin birbirine karışmadığı bir şey yapmamıştır. Kadınlar baskı altında akşam yemeği hazırlamanın gerginlik verici duygusuyla özdeşleşebilirler. Daha da ötesi, hiçbir kadın ailesi için tüm yaptıklarının "ev kadını" ifadesiyle paketlenmesini istemez. Başka hiçbir karakter bu piyasada Marcy'nin sunduğu güçlü okur özdeşleşmesini sunamaz.

V) *Yazarın Mesajı*

Bakış açısı karakteri, konu (plot) boyunca yazarın iletisini (mesajını) okuyucuya geliştirmelidir. Bu karakter öykünün sonucunda en çok kazanacak ya da kaybedecek olandır ve inanılır bir değişim göstermelidir. Değişim bir yanlış anlamanın üstesinden gelmek veya temelde iyi olan karakterin kör noktasını doğru odağa getirmektir. Bu değişimi öykünün sonunda bir tema, diyalog veya düşünce sağlayabilir.

Marcy'nin mutluluğu Tim'in onun yaptıklarını takdir etmesine bağlıdır. Marcy, Tim'in her gün imkânsızı başaran ve bunu kolay gösteren bir sihirbaz hakkındaki açıklamalarını duyduğunda, her gün aile işlerinin pürüzsüzce ilerlemesi için yaptıklarını Tim'in bilmediğini ve takdir etmediğini düşünmekle yanıldığını anlar. Marcy kocası hakkındaki yanlış fikrini değiştirir ve temayı fikirlerinde özetler.

Böylece Marcy'nin ev kadını hissini bir sihirbaz oluşuyla değiştirmesi, yazarın mesajıdır.

VI) *Yetenek*

Bakış açısı karakterinin sorunu çözme yeteneği vardır. Yazar, Marcy'i art arda sorunlar çözerken ve yemeği tam vaktinde hazırlamayı başarırken gösterir. Kesinlikle, öncelikle hangi sorunu ele alacağına karar verir ve doğru eylemi yapmakta tereddüt etmez. Kendisini bir ev temizlikçisi, çiçek düzenleyicisi, aşçı, hemşire, terzi, araştırmacı, diplomat ve ev kadınlığıyla örtüşen diğer tüm mesleklerde gösterir.

Öykünüzdeki her karaktere bu altı puan testini verin. En iyi performansı gösteren sizin bakış açısı karakteriniz olmalıdır.

Yazmak bir gösteri işidir. Bakış açısının nasıl davrandığını, konuştuğunu ve düşündüğünü, diğerlerinin ona nasıl tepki verdiği ile gösterirseniz, okur, bakış açısı karakterini, siz onu çağırdığınızda da görecektir. Karakterize etmek için bir belge veya yazarın ifadesi kötü araçlardır ve kesinlikle kaçınılmalıdır.

Yazar, Marcy'i zamanını günlük sorunları çözmeye harcayan ama kocasının büyük bir iş için yardımcısı Adella'ya yaptığı gibi kendisini de takdir etmesini özleyen bir ev kadını olarak yansıtır.

i) *Eylemle*

Bakış açısı karakteri eylemde bulundukça kişiliğini açığa vurur. Çatışmasız bir eylem bunu daha az açığa vurur, bu nedenle onu baskı altına koyun. Yazar burada Marcy'yi günlük sorunlarını çözen bir kişi olarak gösteriyor.

Araba tamir edildikten, çocuklar yatağa yatırıldıktan ve ev az çok temizlendikten sonra, tamirci ile kırk beş dakika merhametsizce çamaşır makinesi üzerine tartıştık. Hâlâ önemli yemeği düşünecek vaktim olmadı.

ii) *Diyalogla*

Diyalog bakış açısı karakterini okuyucu için canlı yapar. Diyalogun her satırı karakterize edilmeli veya karakterin yansıtılan resmi ile karakterin içinde olmalıdır. Marcy markette oğlunun öğretmeni ile karşılaşır. Öğretmen kostümün törene uyup uymadığını sorar. Marcy tören hakkında hiçbir şey bilmez ama bunu öğretmenin bilmesine izin verecek biri değildir.

"Oo, şu şölen." Mağazanın bezelyelerini sinirlice alışveriş çantasına tıktım. Şölen hakkında daha önce hiçbir şey duymamışım. "Birlikte gelmek. Özellikte şu kısım. Tommy çok açık değildi."

Buradaki diyalogda tekrar Marcy'nin umulmayanın mücadelesini verebildiği görülmektedir.

iii) *Düşüncelerle*

Bakış açısı karakteri dikkatlice düşüncelerini ve tepkilerini okuyucuya bir sır verir gibi söyler ve tersini yaparsa, okura bunun nedenini söylemelidir. Düşünceler okura giden bir hattır, bu yüzden bakış açısı karakteri diğer karakterlere ve durumlara olan tepkisini paylaşmalı, doğru eylemin seçimi konusunda tartışmalı, ama özellikle içsel çatışmayı kendisine saklamalıdır.

Tim, Marcy'ye Adella'nin bir tanıtım üzerinde nasıl kendi kendine çalıştığını anlatır ve onun ne kadar harika olduğu hakkında yorumda bulunur. Marcy, Adella'ya olan kıskançlığını açığa vurur.

Hayır, sanırım, hiç vazgeçmeyeceğim, bilinçli değil. Ama, sürekli dışlanacak/aşağılanacak olduğun ve olacağın gerçeğini kabul ediyorum. Başka şeyler yapabilirsin, önemsiz şeyler, tamamen umutsuz şeyler, ama –sonunda– fark edilmeyen, beklenen şeyler.

Yine, Marcy, Adella'yla kendisini karşılaştırarak kendisini değersiz görür.

iv) *Diğerlerinin Tepkileriyle*

Bakış açısı karakteri yıldızdır, bu yüzden onu diğer karakterlerin tepkileriyle gösterirsiniz. Marcy, bir sihirbazı hileler yapan biri olarak tanımlar ama Tim onu düzeltir. Bunu yaparak Marcy'yi gerçekten olduğu gibi gösterir.

"Onlar sadece hileler gibi görünür. Marcy, sen her gün imkânsızı yapan ve bunu kolay gösteren bir sihirbazsın. Senin yaptığın işte bu."

Böylece yazar Marcy'nin gerçek imajını size verir. Tek bir kez bile yazar, karakterlerden herhangi birini tanıtmak için yazar ifadesi veya belge kullanmaz.

Bakış açısı karakterinizin net bir zihinsel resmine sahip olduğunuzda, bütün araçları kullanarak birkaç paragraf yazın ve yansıtmak

istediğiniz karakterin görüntüsünün bir kısmını veya tümünü gösterip göstermediğini görün.

Eğer doğru biçimde bir *öznel bakış açısı* ve *bakış açısı karakterinin* altı işlevini en iyi gerçekleştiren karakteri seçerseniz, bakış açısı tekniğini öğrenmişsinizdir.

KARAKTER OLUŞTURMA

HOŞ BİR KARAKTER YARATMAK

JAMES HILTON

Bazen kendi kendime bir yazarın romanda nasıl hoş bir karakter yarattığını sorduğumda, en kötü olasılıkla ilk cevabım şu oluyor: Eline kâğıt ve kalem aldıktan sonra ya da yazı makinasının başına oturduktan sonra, "ben hoş bir karakter yaratacağım" demek.

Bir sorun olarak, sanatsal yaratım süreci bir gizdir. Hatta bir yaratıcı olan G. K. Chesteron bir zamanlar, gerçekliğin nasıl meydana geldiğini ve bilginin onu nasıl yeniden yarattığını, bu iki durum arasındaki bütün farkları söylemişti. Sanatçı gerçekliği yalnızca bilir; bir kural olarak, onların nasıl meydana geldiğini bilip bilmediğine bakmaz. Eleştirmenlere, yorumculara, kendi biyografisini yazanlara da (beğendiği birine rastlasa bari) bakmaz ama Lord Balfour'un İngiliz parlamentosundaki açıklamasını hüzünle anımsarım: "Baylar, size sert açıklamalarda bulunduğum zaman üzülmediğimi inkâr etmiyorum, ama benimle ilgili dedikoduları duyduğum zaman biraz mutsuz olduğumu itiraf etmeliyim."

Kaç yazar hayranlarının onun karakterlerine hayranlıklarını açıkladıklarında ya da bir profesör onun yazma yöntemi üzerine bilgiç biçimde konferans verirken benzer üzüntüye kapılır! Ben bir zamanlar böyle bir profesör tanımıştım; kara tahtaya büyüleyici çizelgeler çizdi, birisinden söz ederek (sanırım o Conrad'dı) kuzey-doğu köşesinden konusunu anlattı. Bu konu biz öğrencilerin edebiyat ürünlerimizi geliştirebileceğimiz doğru köşede ancak kendi kendimize sahip olabileceğimiz bir ahlak dersiydi. Profesörün yine de sağlıklı olan önerileri, hiçbir zaman Conrad gibi yazmayı istemediğimden, benim için oldukça şüpheliydi.

Yazmada yalnızca yeteneğin, mümkün olduğu kadar etkili ve basit bazı öyküler anlatmak ya da bir şeyler söylemek için, bazı özelliklere sahip olmak olduğunu biliyorum. En iyisi olmasa da, *Alice Harikalar*

Diyarında'daki atasözünü anımsayabiliriz: "Sen duygularına ve derinliklerine bakarsan, onlar da kendilerine bakarlar."

Biçim gelişerek sürerken, eğer bir cümle istediğim bir düşünceyi yansıtırsa, ortaya bir şey koymuş birisi olarak doyuma ulaştım demektir. Şaşırtıcı görüntü ve ses ya da alışılmamış sözcükler kullanarak okuru ürküten, sözlük kullanmak zorunda bırakan, okurun beynini aşırı zorladığı için ne okuduğunu doğru dürüst anlayamadığından züppelik duygusu uyandıran biçimleri sevmem. "Entrika" fiili gibi "ilginç" ve "emmek" arasındaki anlamın gölgesinde gereksinim duyduğum bir tanım getiren bazı sözcükleri, dilde arılıktan yana olanların karşı çıkıp çıkmadıklarına ya da sağlam olup olmadıklarına aldırış etmeksizin kullanmaya hazırım.

Karakter yaratmanın kolay taklit edilemez ve kolay öğrenilemez şeylerden biri olduğunu düşünüyorum. Elbette herkes, doğal malzemelerin karışımıyla bir manken yapabilir ve üzerine onu açıklayan etiketler yapıştırabilir. Bazı çok başarılı yazarlar, "karakter" sözcüğünün ikinci anlamının karakter yaratma anlamına geldiğini belirttiler ve topluma bu anlayışı yansıttılar. Oysa bizim kabul ettiğimiz ve onlara biraz tuhaf gelen yaklaşım şudur: Bir insan bir "karakter"dir. Her sahne sanatçısı, ilginç bir karakteri oynamanın, senin ya da benim gibi sıradan birini oynamaktan daha kolay olmadığını bilir. Ayrıca birçok oyuncu, gerçekte kendilerini ürküten karakterlerle halkın nasıl kazanıldığını bilir. Dahice bir yaratım, bir *karakter* olmalı ve *biricik* olmalı. Ayrıca merkezi ısıtma sistemi ve harici aydınlatma özelliklerine de sahip olmalı. Sir Walter Scott romanlarında birçok önemli kahramanı oluştururken, genellikle saçlarından başlar ve topuklarında bitirir. Elbiselerin ve dış görünüşün baştan sona bütün bir dökümünü yapması, anlattığı insanlarla hiç karşılaşmamış olmanıza karşın, onların var olduğunu ve sizinle aynı elbiseleri giydiğini hissetmenizin mümkün olabileceğinin sonucudur. Ama Dostoyevski ya da Dickens size bir karakteri anlattıkları zaman, kapalı gözlerinizle onları tanıdığınızı hissedersiniz. "*Açık mavi gözleri, düz saçları, biraz öne eğilmiş omuzları vardı ve eski bir elbise giyiyordu*" (bu cümle sanırım Morley'in bir romanında geçiyordu) ile "*onun düşünceleri, daha doğrusu her şeyi gözleriydi ve tamamen onlardı*" arasında fark vardır. Lütfen bu cümleleri model

olarak almayınız; sadece iyi bir yazarın sizi mutlu etmek, geliştirmek ve bilgilendirmek adına, bir ormanda yere düşen bir yaprağın size doğru gelmesi için nasıl üfürdüğüne bir örnektir.

Şimdiye kadar, iyi bir karakterin nasıl yaratılacağı konusuyla ilgili sorulardan kaçtığımı gördünüz. Açık söylemek gerekirse, bilmiyorum. Eğer basitçe ve gürültüsüz patırtısız anlatmak için bir öykünüz varsa, karakterlerin bazıları hoş olabilir, bazıları olmaz; onları zor yaratabilirsiniz. Ama bazen öykünüzü bitirdikten sonra önce sizin kalbinizde, daha sonra da okurlarınızın kalbinde çınlarlar.

İnsanlar sevmeye eğilimlidirler; hepimiz öyleyiz; iyiliğe hayranlık duymak, insanın doğasında vardır. Hayranlığımız, özünde, bir sezgi olarak keskindir. Sezgilerinize dokunduğu zaman onlara ve anlatacağınız öykülerin sevilen öyküler olmasına şans verin. Ama ona dokunmak için bir formül yoksa, inanın bana kurmacanın sözcükleri hoş karakterlerle yüklenecek. Sezgilerin duyarlılık kadar gizemli olması bir gerçektir. Hiç kimsenin sevmeyeceği ürünler ortaya çıkarma pahasına, sevilebilir karakterler yaratmayı deneyin. Ancak, bir yazarın kafasındaki karakterleri yaratması gerektiğini ve mümkünse hoş olmalarına izin vermesini öneririm.

"Bir bilebilsek arkadaşım yarın olacakları, kim bilir neler bekliyor bizi. Hadi canını sıkma, ben yine ararım seni, hoşçakal!"

Nuri telefonla konuşurken, ortağı, ortak kullandıkları odaya girdi. Masasına geçmedi, önündeki meşin koltuğa yayıldı. Şişmanlıktan iki bacağı kavuşmuyordu. Ayaklarının yalnızca topukları yere değiyor, ayakkabılarının burnu arasında yüz seksen derecelik bir acı oluşuyordu. Nuri'nin, kiminle konuştuğunu bilmeden, son sözlerini yakalamıştı, tombul ellerinden birini savurarak,

"Tek bildiğim, hiçbir şey bilmediğimdir," dedi.

Kendi sözü, kendisinin hoşuna gitmiş olmalı ki, son sözcüğünden sonra gevrek gülüşüyle noktayı koydu.

"Bravo Hamza, senin ağzından duyduğum en doğru söz bu. Kim biliyor musun?"

"Kimin olacak, sağ olsun babamın. Hep söyler..."

"Hoş geldin o zaman Sokrat'ın oğlu."

"Ne diyorsun lan, kimmiş bu Sokrat? Çok şükür anamız babamız belli oğlum!"

"Sen Sokrat'ın kim olduğunu bilmiyor musun?"

"Bana yakıştırdığına göre, iyi bir adam olmadığı belli."

"Yine alınganlığın üstünde... Gerçekten Sokrat'ın kim olduğunu bilmiyor musun?"

"Nuri ben herkesi tanımak zorunda mıyım?"

"Değilsin de, bu adamın adını ilk kez duymuş olamazsın."

"Niye?"

"Senin mesleğin ne?"

"Hukuk mezunuyum, bilmiyor musun hıyar? Sınıf arkadaşım değilsin sanki..."

"Hamza, ülkemizin senin gibi hukukçulara öyle gereksinimi var ki... Sen nasıl okudun lan?"

"Unuttun mu? Binbir özveriyle senin baban okuttu ya!"

(*) Sevgi Özel'in yukarıda yer alan, "Düzenciler" adlı öyküsünde, karakterler birbirlerine gösterdikleri tepkilerle okuyucunun zihninde biçimlenmektedir. Anlatıcı, karakterleri tanımamız için fiziksel ve ruhsal özelliklerini doğrudan anlatma çabası göstermemekte, ancak birbirlerinin yaklaşımlarına ve davranışlarına gösterdikleri tepkilerle tanımamızı sağlamaktadır.

"Öf tersinden kalkmışsın yine."

"Kapıdan girdik, bir çift laf edelim, takılalım dedik, mesleğini icra etmeye başladın. Ukala!"

"Ooo, iki ortak muhabbeti koyulaştırmış yine... Ne haber millet?"

"Gel Necati gel, abinin ağzından bal damlıyor bu sabah. Azıcık takılalım dedik..."

Hamza, öfkeyle ayağa kaktı, masasına geçerken,

"Ne biçim takılma lan bu, her fırsatta gagalıyorsun oğlum! Senin gibi kitap delisi değiliz diye gol atacak zamanı kolluyorsun. Sokrat mı mokrat mı, her ne zıkkımsa, bilmek zorunda mıyım ben? İşim başımdan aşkın zaten... Senin işi mişi iplediğin yok bakıyorum... Benim kıçım terlemese bok döner bu şirket."

"Yahu bırakın fasulyenin faydalarını saymayı, saat on bir... Zaman geçirmeyelim, memlekette iş çok yapana... Nuri'ye bile iş var bu ülkede, yapmasını bilirse... Boş verin şimdi Sokrat'ı, sonra konuşun..."

"İşe bakın yahu, ortağım beni Sokrat'ın oğlu diye aşağılıyor, kadın mı erkek mi... Dürzü mü, fahişe mi, ne boksa bu Sokrat denilen yaratık, kardeşim de boş ver diyor. Ne iş yahu? Moral mi kalır insanda sabah sabah..."

"Hamza, Nuri... Kendinize gelin... Eliniz değdikçe dalaşmayı bırakın! Azıcık da iş konuşun, son zamanlarda sürekli tartışıyorsunuz."

"Kes lan," dedi Hamza kardeşine, "hırsımı senden alırım bak!"

"Eşek kadar herif oldunuz, boyunuzca çocuklarınız var, hâlâ her yerde hırlaşıyorsunuz... Çocuk değilsiniz ki, alayım sopanın altına itoğluitler..."

Üçü birden, kapıdan iki oğlunun dövüştüğünü sanıp bağırarak giren yaşlı adama doğru seğirttiler. Sırayla elini öptüler; o, bir koltuğa oturuncaya değin beklediler. Nuri,

"Kimsenin dövüştüğü dalaştığı yok Hacı Amca, Hamza ile tartışıyorduk, Necati üstümüze geldi. O da ikimizi kavga ediyor sandı," dedi gülerek.

"İyi o zaman, kavga dövüş yoksa, söyleyin bakalım az şekerli mi..."

Necati odanın kapısından başını uzattı, sekretere, hem kendisine, hem de babasına kahve yapmasını söyledikten sonra, boş koltuklardan birine pufurdayarak oturdu. Bir babasına, bir abisine, "Hadi" der gibi anlamlı bakışı, Nuri'nin gözünden kaçmadı.

"Çocuklar söylediniz mi Nuri'ye bugünkü ihaleyi?"

Necati iki elini yana açarak, "Ben söylemedim" dercesine başını salladı.

"Söylememe fırsat vermedi ki baba," dedi Hamza, "adama azıcık takılacak oldum, buldu yine dalga geçilecek bir konu, tiye aldı beni. Aklıma gelmişken sana sorayım, tek bildiğim hiçbir şey bilmediğimdir, derdin eskiden. Bu söz kimin baba, kimden dudun?"

"Bir yerde okumuş olacağım, belki de peygamber efendimizindir, belki başkasının..."

"Nuri'ye sor baba, o her şeyi bilir, bu sözü babamdan duydum dedim. Tuttu seni elin gavuruna benzetti."

"Hamza çizmeyi aştığının..." diyerek ayağa kalkan Nuri'ye yaşlı adam eliyle otur işareti yaptı. Sonra konuşulanları duymamış gibi,

"Oğlum saat kaç oldu bak, ihale ikide. Hemen konuşalım da Necati ile biz gidelim," dedi.

"Hacı Amca, bu telaşın niye? Nereden çıktı bu ihale, ne ihalesi? Neden, hep yumurta kapıya gelince haberim oluyor?"

"Ne desen, ne söylesen haklısın Nuri. Benim eşek sıpaları söylememiş madem ben anlatayım. Belediye yüklü miktarda çiçekyağı istiyor. İhaleyle alacak, ramazanda yoksullara dağıtacakmış. Bize haber verenlerin deyişi, onlar da son anda karar vermişler. Gerçi sizin elinizde istenilen miktarda yağ yok, ama ben eski tanışları arayıp işi çözdüm. Ellerindeki stokları bize verecekler."

"Hacı Amca, hani sen ticaretten elini eteğini çekmiştin?"

"Yanlış anlama oğlum, size bir yararım dokunsun istedim. Yoksa sizin ne yağınız, ne kazancınız beni ilgilendirir. Benim keseme girecek değil ya, buradan gelecek para..."

"Madem düşünecek zamanım yok, öyleyse ben de böyle bir ihalede yoğum, bu bir. İkincisi bu belediyenin hiçbir ihalesine girmem."

"Saçmalama Nuri," diye bağırdı Hamza. "Tamam, bu şirketin ortağısın. Ancak genel müdürü de, hissedarı da benim. Her işi yapmaya yetkim var. İstesem ruhun bile duymazdı, ama senden saklı iş yapmadım bugüne dek. Sevilirken sevildiğini bil arkadaş!"

"Hamza yetkilerini kullan, istediğin işe, istediğin ihaleye gir arkadaşım. Paran kadar konuş demeye getiriyorsun, haklısın. Bana niye danışıyorsun o zaman, baksana ailece her şeyi tasarlamışsınız. Hayırlı olsun bol kazançlar!"

"Durun durun, birde bana çocuk dersiniz. Çocuk yapmaz sizin yaptığınızı be! Nuri Abi gereksiz yere alınganlık gösteriyorsun, Hamza Abi sen

de gereksiz yere ağır konuşuyorsun. Saat on ikiye geliyor, çok az zamanımız var. Hiçbir kötü, karmaşık yanı olmayan bir işi dolaştırıyorsunuz. Oysa iş, bize kalacak. Ben gerekli yerlerde yoklama yaptım. Ticaret bu, iyi yapan ekmek yer."

"Necati, sen yoklama yaparken niye bizim haberimiz olmadı?"

"Dün akşam saatlerinde ayağıma takıldı bu iş, babama, abime haber verdim gece. Onlarda yeni öğrendi, ama sayende kaçıracağız Nuri Abi."

"Kaçırmayacağız Necati, sen davran bakalım. Teklif mektubumuzu yazalım. Elbette kasaya girecek paradan Nuri de payına düşeni alacak, belki o zaman teşekkür eder."

"Bak Hamza, bu işten, kasaya girecek paradan kuruş almayacağıma ilişkin her türlü güvenceyi veririm size. Yalnız aramızdaki ortaklığın boku çıktı, görüyorsun. Sen ihaleni bitir de her şeyi açık açık konuşalım. Ben çoktandır rahatsızım, herkes kendi yoluna gitsin artık."

"Beş yıldır seninle ticaret yapmıyor, ticaret oynuyoruz Nuri. Ne geçimsiz herifsin be! Her fırsatta ağzıma sıçıyorsun, eyvallah diyorum. Şu nur yüzlü adama dua et, o tutmasa elimi kolumu..."

"Dövecek misin Hamza? Başlarım ticaretine, kârına zararına... Gözüm açıldı arkadaş..."

"Aaaa sen çok oluyorsun Nuri Abi," diyerek ayağa kalkan Necati'nin kolunu tuttu babası.

"Otur lan! Sen de otur Nuri... Seni iki oğlumdan ayırmadım bugüne dek... İşinizin ortağı falan değilim biliyorsun."

"Görünüşte öyle Hacı Amca... Necati'yle senin paravan şirketlerini öğrendim geçenlerde. Baba oğul ihaleye katılıp fiyat kıracaksınız, telaşınızı anladım. Ben yoğum dedim ya! İstediğinizi yapın, yarın da oğlunla keçiyi koyunu ayırıyorum."

"Nuri, ben seni olgun bir adam bilirdim, deli misin oğlum? Tükürmüşüm ihalesine, parasının pulunun içine... Seni üze üze edilecek kârdan kime ne hayır gelir? Bana kalırsa, cayalım. Sıçmışım üç beş kuruşun içine... Hamza!... Necati!... Kapatın bu konuyu. Özür dileyin Nuri'den, çocuk haklı... Hadi sarılın öpüşün. Siz kardeşsiniz, böyle tartışmalar kardeşliğin şanındandır, ama birbirinize ağır konuşmayın. Konu kapanmıştır, emrediyorum size, hadi kucaklaşın."

Nuri; Hamza ile Necati'nin bu komutu bekliyormuşçasına üstüne atılmalarına, sırtını tıpışlayarak kendisini kucaklamalarına bir anlam veremedi. Daha iki dakika önce, babalarını öldürmüş birine bakar gibiydiler.

Hacı, "Kalk Necati," dedi küçük oğluna, "madem bizim işimiz bitti, kalk gidelim de bunlar da işlerine güçlerine baksınlar."

Hamza ile Nuri, masalarına geçip oturdular. Bir süre konuşmadılar. Hamza gazetelerle oyalandı, Nuri bir dosyayı öfkeli öfkeli karıştırdı, aradığını bulamamış olacak ki, alçak sesle sekretere söylendi. Hamza, onun ne aradığını merak etmesine karşın, sormadı. Bugün yeterince pirelendirmişti zaten. Gönlünü almak istedi.

"Gelelim yine, sabahki konumuza..."

"İhaleye mi? Doğrusu bu işi de, çok hevesliyken birden boş vermenizi de hayra yormadım Hamza."

"Boş verdik işte, sen de boş ver. Uzatma... Babam haklı, hatalıydık biz. Girsek iyi olurdu, iyi para bırakacaktı çünkü, olmadı ne yapalım..."

"Hamza şaşırtma beni... Önce afurdayarak yelkenleri açtın, hiç söylenmeyecek sözleri söyledin. Sonra babanın bir işaretiyle yelkenleri indirip boynuma sarıldın. Senin şekerin yükseldi sanırım."

"Benim şekerim yok ki..."

"Sana öyle geliyor, sen bir hastaneye git de şekerine tuzuna baktır arkadaşım."

"Yahu Nuri uzatma, özür diledik işte. Kimdi bu sabahki herif... Herif mi, karı mı? Neyse..."

"Herif herif, belki onun babası da yağ tüccarıdır."

"Geç bakalım dalganı, yağlanıp da kıçına girsek, bugün sana yaranamayacağız. İnsanın babasının yağ tüccarı olması ayıp mı?"

"Niye ayıp olsun! Babası yağ tüccarı olmayanlar utansın."

"Nuri ben Sokrat'ı da boş veriyorum bugün. İkimiz de çok yorulduk. Aylardır it ayağı yemiş gibi koşturup duruyoruz. Ne dinlenme, ne eğlenme... Önümüz bayram, var mısın yine Antalya'ya gidelim? Aynı otelde çoluk çocuk, güzel bir bayram edelim. Söyleyelim sekretere, hemen yerimizi ayırtsın ha, ne dersin?"

"Acele etme dur... Sen geçen yıl ne otelden, ne Antalya'dan, ne de benim takımdan hiç hoşnut kalmamıştın."

"O nasıl söz, senin eşini bacım bilirim," dedikten sonra yutkundu Hamza, kızarmıştı, "çocuklarını da kendiminkilerden ayırmam. Sıcaktan bunalmıştım yalnızca. Beş yıldızlı bir otelden niye hoşnut kalmayayım Nuri?"

"Kendin söylemiştin dönüşte."

"Halt etmiştim. He de, yerimizi ayırtayım, az kaldı bayrama. Ne olur he de Nuri, ne olur gidelim..."

Nuri, onun bu ısrarına şaşırdı, yüzüne dikkatle bakarak,

"Çoluk çocuğa danışmadan he diyemem, biliyorsun," dedi.

Hamza, arkadaşının damarına basmayı denedi: "Bilmez miyim ne hanım köylü olduğunu... Bir kez kabadayılık yap be! Onları tatile götürüyoruz daha ne istiyorlar? Benimkiler sevinçten takla atarlar valla."

"Karımın belfıtığı var biliyorsun, takla makla atamaz. Çocuklarım da artık bizle tatil yapmak istemiyorlar, onlara sormadan bir şey diyemem."

"Peki Nuri, sen bilirsin. Yarın ayırtırız. Bugün ne yapsam boşuna... Kel kafan kızdı bir kez... Ben eve gidiyorum, hoşçakal."

"Güle güle." Ortağı odadan çıkınca arkasından söylendi Nuri, " Seni gidi çarıklı... Seni gidi malın gözü!"

Karısı kapıda Hamza'yı görünce şaşırdı, bu saatte eve gelmezdi. Üstelik yüzünden düşen bin parçaydı, kadın bilirdi böyle zamanlarda kocasından uzak durması, soru sormaması gerektiğini, yine de dilini tutamadı.

"Hayrola Hamza, hasta filan değilsin ya... Bu saatte evde ne işin var... Amanın ihaleyi mi kaybettin yoksa... Babana filan mı... Bir şey olmadı değil mi?"

"Kes be! Vır vır... İzin ver içeri gireyim, soyunup döküneyim... Ter tırnağımdan süzülüyor zaten... Kötü konuşurum..."

Yaklaşık bir saat sonra gecikmiş öğle yemeğini yerken, öfkesinin nedenini kendiliğinden anlatmaya başladı Hamza. Bir yandan, konuşuyor bir yandan da çatalıyla tabağındaki pirinç tanelerini eziyordu.

"Lan ne şanssız adamım ben yahu? Sınıf arkadaşım dedim, çok sıkıntı çekti, namusludur dürüsttür, yabancım değil dedim, üç kuruşluk sermayesiyle yanıma aldım, biti kanlanınca dili uzadı pezevengin. Şeytan diyor çekiver kuyruğunu..."

"Çekiver kocacığım, yalnızca o mu? Burnu büyük karı ya... Kendilerini bir bok sanıyorlar, çoluk çocuk hepsi... Durduğun kabahat, çok şükür biz onlara değil, onlar bize muhtaç..."

"Daha zamanı var, sen karışma..."

"Üzülmüşsün de, ondan konuştum, işine karışmak benim neyime..."

"Kendi kendime söyleniyorum işte, sen karışma. Çekeceğim kuyruğunu o sırık dürzünün, ama daha zamanı var... Az kaldı..."

Kadın sustu, anlamıştı... Yine kocası konuşacak kendisi dinleyecekti.

"Babam seçime kadar sık dişini dedi. Seçim yakın..." deyince kocası, tutamadı kendini sordu:

"Seçimle bizim Nuri'nin ne ilgisi var? Milletvekili mi olacak?"

"Zırvalama kadın, milletvekilliği kim, Nuri kim... Senin kafan basmaz. Babam haklı, beklemek gerek."

"Baban her zaman haklı, baban akıllı, baban her şeyi bilir... Baban..."

"Babam kadar taş düşsün başına, şu saray gibi evi düşünde göremezdin babam olmasa. Yediğin önünde, yemediğin arkanda. Hepsi babamın sayesinde pasaklı karı. Hizmetçin, uşağın olur muydu babam olmasa..."

"İyi iyi, başkasına kızıp acısını benden çıkarma... Ne halin varsa gör!"

"Sen çok konuşma da bana bir kahve yap, sonra hazırlan... Bayramda geçen yılki yere gideceğiz, Antalya'ya..."

"Nurilerle mi?"

"Elbette Nurilerle..."

Karısının yüzünün kararıvermesinin ayrımında olmadı Hamza. "Korktuğum başıma geldi," diyemedi kadıncağız, başka soru da soramadı, karar verilmişti bir kez. "O koca papaz böyle uygun görmüş demek," diye düşündü, kayınpederi için.

Hamza, mutfak masasına dirseğini dayamış, karısının kahve yapışını izlerken, Nuri'yle ilişkilerini düşünüyordu. Ortaklığı bozmamak için her şeye katlanabilirdi, babasının seçime dek beklemesi öğüdüne çok sevinmişti. Babası onun iyiliğini düşünüyordu elbette, çünkü işbaşında bulunan koalisyon hükümetindeki iki partinin, ikisi de kendilerine uzaktı. Nuri'nin yakın olduğu kişiler, arkadaşları, dostları önemli görevlerdeydi.

"Geçen onun partisindekiler, yaralı parmağa işemezler, ama... Yine de sabret oğlum," diyordu babası. Onu dinlemek zorundaydı, çünkü bir başına girdiği her işi ağzına burnuna bulaştırmıştı. Necati de kendisi gibiydi, babasına bakılırsa ikisi de beş para etmezdi. Nuri bir bakıma şirketin dış görünüşünü kurtarıyordu. Ancak Hamza'nın başka korkuları vardı, Nuri'den ayrılmayı hiç istemiyordu.

"Dediğim gibi," diye seslendi karısına, "hazırlan. Kendine de, çocuklara da bayramlık bir şeyler al."

"Nuri ile karısı, çocukları deniz kıyısında sefa sürerken, biz bayramlıklarımız içinde yine ecel terleri dökeceğiz Antalya'nın sıcağında. Bari serin bir yere gidelim a herif..."

"Nereye gitsek onlar soyunup ördek gibi suya koşacaklar... Hem benim hoşuma mı gidiyor sanıyorsun? Mezhebi geniş dürzünün durumu, ailesinin hali tavrı, çok canımı sıkıyor, ama yapacaksın?"

"Canım onlarla gitmek zorunda..."

"Zorundayız kadın, sus artık... Laf isteme... Biliyorsun ben de hoşlanmıyorum onlardan. Kızı, kıçını başını açıp bizim oğlanların nefsini uyandıracak, bir şeye de benzese bari... Oğlu, kıçına geçirecek bir bez parçası, bilmem neyini kabarta kabarta bizim kızın önüne yığılacak... Ya karısı! Yaşına başına bakmadan..."

Hamza gerisini getirmedi, gözü karısına kaydı. Memeleri, kalçası göbeği birleşmişti kadının. Bir süredir yakasını bırakmayan düşlerini anımsayınca, avuçlarının içinden başlayarak bütün bedenini ter bastı. Nefret ediyordu Nuri'den. "Armudun iyisini ayılar yer," dedi yüksek sesle.

Karısı, "Nerden çıktı şimdi bu laf," diyerek dönüp baktı ocağın başından.

"Hiç..."

Kızardığını karısının görmeyişine sevindi. Bikinili bir kadın hâlâ gözlerinin önündeydi. Elinde sigarası, ona gülüyordu... Şen şakrak bir kadın, tam bir kadın... Göbeği azıcık kıvrılıyordu oturunca, meme başları domur domur oluyordu sudan çıkınca, teni ürperiyordu. Hamza da ürperdi birden, tepeden tırnağa uyanmıştı... Ayağa kalktı heyecanla. Karısının elindeki cezveyi alıp mutfak tezgâhının üstüne koydu, sapı ağır cezve devrildi, dökülen kahveyi temizlemek için elbezine uzanan karısını kolundan tutup yatak odasına sürükledi.

"Çırılçıplak soyun çabuk!"

"Adam delirdin mi sen?"

"Çok konuşma da soyun!"

Kendisi soyunurken, bakmadı karısına. Hatta gözlerini yumdu, bikinili kadın odalarındaydı şimdi. Gözkapakları kapalı, el yordamıyla yatağın kıyısına oturdu. Karısının uzandığını, yatağın sarsılmasından anladı. Düşle yetinmekten yorulmuştu, olmuyordu; gerçek düşten başka olmalıydı. Beş altı dakika sonra,

"Niye kalktın hemen?" diye sordu arkası dönük.

"Gündüz vakti yatıp duracak değiliz ya?"

"Kalkma, yat!"

"Antalya'yı düşününce bir hal oldu sana herif, altı gün otelde kaldık geçen bayram, altı gün ne gece dedin, ne gündüz..."

"Hoşuna gitmedi mi?"

Kadın utana sıkıla kıkırdadı.

"Gitmez olur mu, hele Antalya'da... Gündüz odadan çıkınca herkesten utanıyordum ama..."

"Kalk işine bak... Yeniden kahve yap bana..."

Hamza, yattığı yerden bir süre banyodan gelen su sesini dinledi, bikinili kadın da hemen banyoya koşuyor muydu acaba? Hep onun gibi bir karısı olmasını istemişti. Eşini işini seçen, tüm yaşamını düzenleyip denetleyen babasına kızamıyordu yine de... Düşlediği gibi bir kadını görünceye dek, daha doğrusu, geçen yıl çırılçıplak diyebileceği bir durumda görünceye dek... Başka kadınlara hiç böyle ilgi duymamış, isteklenmemişti. Kaçamakları iz bırakmamıştı onda, şimdiyse yalnızca elini sıktığı bir kadın için, kesip attığı tırnak kadar sevmediği bir adama katlanıyordu. Seçimlerin gecikmesine dua ederek... Sonrasında babasına, kardeşine geçerli bir neden bulmalıydı, ortağından ayrılmamak için.

"Hamza kahven hazır," diye seslenen karısına acıdı birden. Böylesini bulamazdı, ama erkekti sonuçta.

Salondaki koltuklardan birine kurulduğunda, ıslak saçlarını parmaklarıyla taradı. Sigarasının dumanını üfleyerek kahvesinden bir yudum aldı. Gülümseyerek,

"Sokrat'ın oğlu kimmiş, göreceksin Nuri!" dedi.

"O da kim kocacığım?"

"Nuri'nin babalarından biri."

"Nuri'nin kaç babası var, gâvur adı değil mi o?"

"Öyle, sen bilmezsin kadın, bizim Nuri'nin ne gâvur oğlu gâvur olduğunu. Ne gâvurun dölü o, bilmezsin sen... Sana bunu anlatmak, deveye hendek atlatmak be kadın. Bırak da şu kahvemi ağız tadıyla içeyim. Soru soru, soru... Üf beee!"

Karısı odadan çıkınca, koltuğuna iyice kıvrıldı Hamza. On beş yirmi gün sonraki bayram tatili için ortağını nasıl kandıracağını düşünmeye başladı. Para pul, ödün... Ne isterse vermeye hazırdı. Az önce sevişirken, kendi karısı da bir şeyler söylemeye çalışmıştı. Kuşkulansa bile, dile getiremeyeceğini biliyordu. İş ki, babasına yansımasın... Çok istiyordu bu tatili... Her ne pahasına olursa olsun, gitmeliydi. Gidilmeliydi.

"Ulan Nuri senin ananı avradını... Tövbe tövbe, ölmüş anasına laf söylenir mi hayvan," dedi kendi kendine. "Ama avradını..."

Hiç yerinden kalkmak gelmiyordu içinden, karısının uzattığı telsiz telefonu kulağından uzak tutmaya çalışarak, babasını dinledi. Kötü haberi, muştu gibi veriyordu yaşlı adam. Hükümet erken seçim kararı almış, kendilerine iktidar yolu görünüyormuş. Artık holdinglerini kurabilirlermiş. Kimse onları yıkamazmış.

Sabah bekleyemedi Hamza, uyandırmayı göze alarak ortağını aradı.

"Bu keriz seviniyor erken seçime," diyerek güldü, almacı yerine koyarken, "seçim demek, kendi ipinin çekilmesi demek, bilmiyor ayı," diye mırıldandı. Kendisi sevinçliydi oysa, Nuri önerisini geri çevirmemişti. Bir hafta birlikte olacaklardı, bir umut yeşermişti içinde. Bikinili kadın, hayır demediğine göre... Kızdı kendine, Nuri'yi pirelendirmişti çok sevinerek.

Hamza'yı bir sürpriz bekliyordu ertesi sabah işe gittiğinde. Nuri ile şirketin avukatı çay içiyorlardı. Oysa bu sıra avukatlık işleri yoktu.

"Hayrola Erdem Bey, pek gelmezdiniz siz..."

"Nuri çağırdı da. Ortaklıktan ayrılmak istiyormuş, hisselerini size devredecekmiş, birkaç saatlik iş. Konuşarak anlaşırsanız çabucak biter."

Hamza'nın rengi attı, gözlerini kısarak Nuri'ye baktı.

"Nuri, nerden çıktı ayrılmak şimdi? Akşam konuştuk daha, hani birlikte Antalya'ya gidecektik? Dönünce işlerimizi yeniden düzene koyacaktık, ne oldu?"

"Kusura bakma arkadaş, karımla konuştuk. Ne o, ne de çocuklarım bu ortaklığın sürmesini istiyor. Ben de istemiyorum. Tatil düşüncesi bana sıcak gelmişti, ben olur demiştim. Onlara ısrar edecektim. Ama karım karşı çıktı. İstiyorsan yalnız git, biz gelmeyiz dedi."

"Neden? Kadın sözüyle mi?"

"Nedenini sormadım, karıma güvenirim. Kararlarına saygı duyar, hiçbir konuda zorlamam onu. Ancak şimdi konumuz ne tatil, ne de karım..."

"Ortaklığı boz, ama ne olur bu tatile gidelim Nuri, ne olur! Dostluğumuz sürsün, kötü ayrılmayalım. Karına ısrar et, istersen ben yalvarayım, ayaklarına kapanayım. Ne olur Nuri!"

Nuri ayağa kalktı, Hamza'ya doğru bir adım attı, tükürecekmiş gibi baktı yüzüne. Avukata döndü,

"Erdemciğim, ikimizin de sende vekâleti var. Tam yetkilisin. Kâr zarar umurumda değil, burada daha fazla duramayacağım, elimden bir kaza çıkacak. Ne gerekiyorsa yap," dedi.

Avukat önüne geçmek istedi, ama engel olamadı. Nuri odadan çıkmışken geri döndü, kapıdan kafasını uzatarak,

"Bak Hamza, tek bildiğin hiçbir şey bilmediğin senin. Ama bu söz, senin ağzına düştükten sonra başkalaşıyor tabii. Öylesine aptalsın ki, başkalarını da kendin gibi düzenci sanıyorsun. Herkesin bildiği var oysa, Sokrat'ı unutma sakın" dedi.

Avukat; bir Hamza'ya, bir Nuri'ye bakıyordu, hiçbir şey anlamamıştı, Sokrat nerden çıkmıştı şimdi?

Nuri gidince Hamza'ya sordu. Hamza boş boş baktı ona, sonra tüm denetimini yitirip avazı çıktığı kadar bağırdı.

"Siktir git pezevenk! Senin Sokrat'ını da, sülaleni de... Ananı avradını daaaaaa!"

(Bir Yanım Bahar Bir Yanım Kış, Ümit Yayıncılık, 1997)

KARAKTERİ YAŞAMA GEÇİRMEK

PEARL HOGREFE

İnsanlarla ilgili iyi şeyler yazarken, karakterleriniz basmakalıp olmayan, "kişisel" insanlar olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek zordur. Gerçek kişi hakkında çok fazla şey bilmek ya da yeterince bilmemek, başlıca zorluklar olsa da, karakter oluşturma yollarının çok fazla olması da zorluk nedenleri arasındadır.

Bir karakter oluşturmak istediğinizde, ilk önce karakterleştirmek istediğiniz insanı doğrudan anlatmayı düşünebilirsiniz. Yani bir karaktere ait görüşlerinizi, başka insanların onun hakkındaki görüşlerini ve karakterin kendisi hakkındaki görüşlerini açıklayabilirsiniz. Bu yöntem kuramsal olarak amatör bir yazar için oldukça sıkıntı vericidir. Ancak üslubunu oluşturmuş, keskin gözlemci olan olgun bir yazar için oldukça etkilidir. Özellikle romanda etkili olan bu yöntem, özetlenerek kullanılırsa, öyküde de etkili olur. Sinclair Lewis, karakterlerini oluştururken, bazen oldukça yalın, açıklayıcı ifadeler kullanmıştır:

Bay Tozer zayıf, sıradan ve karısı gibi, güneşten bitkin düşmüş haldeydi. Tıpkı onun gibi kısık gözlerle bakıyor, sessizliğini koruyor ve kendi kendini yiyordu. (Arrowsmith)

Daha sonra karakterle ilgili kısa bir açıklamada, birkaç cümle kullanmanız gerekebilir. Önemli olan, bu cümlelerin, açıklamalarınızın doğal bir parçası olarak görünmesini sağlayabilmenizdir.

İkinci olarak, karakter oluşturma yöntemleri arasında, yalnızca bireyselliği yansıtan belli başlı ve etkin ayrıntıları kullanarak, karakterinizi betimleyebilirsiniz.

Üçüncü olarak da, bir kişinin nasıl biri olduğunu göstermek için, kendisinin yarattığı her zamanki çevresini ya da yabancı bir çevreye olan tepkisini kullanabilirsiniz.

Karakter oluşturmanın dördüncü yolu, bir insanın düşüncelerini, bilinçakışı biçiminde ya da denetim altına alınmış biçimde kullanmaktır.

Beşinci yol, karakterinizin diğer insanlara gösterdiği tepkilerin gösterilmesidir.

Altıncı yol, karakterinizi konuşturmaktır.

Yedinci olarak, küçük ve her zamanki gibi bir zamana, bir yere özgü davranışları ya da bütün bir öyküye ait davranış biçimini de katarak, karakterin davranışlarını kullanabilirsiniz.

Sağlıklı bir sonuç verdiği sürece, konuşmaların ve davranışların gösterilmesi, karakter oluşturmada en etkili yöntemdir. Ancak iyi bir anlatı incelendiğinde, bu yöntemlerin birkaçının bir arada kullanıldığı görülebilir. Eğer insanlar hakkında yazmak zor görünüyorsa, büyük olasılıkla kendinize şu soruyu soruyorsunuzdur: İnsanlar hakkında yazacak kadar, onları nasıl iyi tanıyabilirim ve nasıl tarafsız olabilirim? Yazılı anlatımda (ve gerçek yaşamda) bir insanın temel özelliğini yansıtan sürekli ve önemli bir niteliği konusunda karar vermeniz gerekebilir. Eğer bir personel elemanı seçiyor olsaydınız, insanları yargılamadaki kurnazlığın temel özellik olduğuna karar verebilirdiniz. Evlenmeyi düşünüyor olsaydınız, sadakatin temel özellik olduğuna karar verebilirdiniz. Yazmak için hazırlanırken, örneğin bir insanın parfüme olan düşkünlüğünün önemli olmadığını düşünürsünüz. Eğer estetik kaygısı olan, sıradan olmayan bir insansanız, bir insanın güzelliğe olan kayıtsızlığının, onun temel özelliği olduğunu düşünebilirsiniz. Çoğumuza göre, insanın acı çekmesine kayıtsızlık, önemli bir özelliktir. Aynı zamanda pek çoğumuza göre de cömertlik, cimrilik, iyilik, zalimlik, dürüstlük ya da şerefsizlik, bazen cesaret ya da korkaklık, bir insanın temel özelliği olarak görülebilir. Bir yaratıcı yazarlık çalışması kişisel değerlerin dile getirilmesi olduğu gibi, sizin temel bir özelliği seçişiniz de, dürüstçe bir bireysel tercih sorunudur. Bazen karakterinizin başarılı olmasına ya da onu mahvetmesine yol açabilecek bir özelliği seçebilirsiniz; bazen de yalnızca sizi eğlendiren küçük bir zaafını... Önemli olan kişisel buluşlarınızı anlatmanızdır.

Karakter oluştururken, niçin temel bir özelliğin vurgulanması gerekir? Bu soruya başka bir soruyla cevap verilebilir: Atıcılık yeteneğinizi geliştirirken, niçin bir ahırın duvarını hedef almak yerine, bir boğanın gözünün içini hedef alarak hedefinizi daraltırsınız? Bir insanla ilgili yazarken, onun kurumuş bir iskelet gibi sert olduğunu

düşünmeyin. Siz ona iyi davranırsanız, o da size temel özelliklerini ele verecek şeyler söyleyebilir. Sizin, karakterinizi yansıtacak temel özelliklere gereksiniminiz varsa, buna okurların da gereksinimi vardır. Okura her şeyi anlatmak yarar sağlamayacak, büyük olasılıkla kafasını karıştıracaktır. Böyle bir metin, yoğunlaştırılmış bütünlükten yoksun, belli belirsiz göndermelerle düzenlenmiş olarak kalacaktır. Örneğin karakteriniz küstah biriyse, bunu öykünüzde yalnızca bir kez söylemeyin; onun küstahlık etmesine bütün öykü boyunca izin verin. Değişik biçimlerde bu özelliği vurgulayın.

Ne zaman insanlar hakkında yazarsanız yazın, temel karakterinizin etten ve kandan oluştuğunu gösterme yeteneğiniz, sizin için gerçek bir sınavdır. Bir kuklayı, kendi kendine hareket eden bir makineyi, genelleştirilmiş bir soyutlamayı, düz, tek boyutlu bir figürü değil, tam tersine çok yönlü, bireysel, üç boyutlu bir figürü anlatmayı tercih edersiniz. Başkaları tarafından yazılınış bir öyküyü okurken, bazen kendinizi o öyküdeki karaktere cevap verirken bulursunuz; onun odaya girişini görür, sesini ya da nefesini duyarsınız, kaslarınızı onunkilerle gerersiniz; eğer onun seviyorsanız, onunla umutlanır, onun için korkarsınız. Eğer ondan hoşlanmıyorsanız, başkaları için umutlanır, ondan korkarsınız; onun tavırlarını ve zihninin işleyişini anlarsınız. Onu zihninizle izleyebiliyorsanız, karakteriniz sizin için capcanlı görünür.

Okurlarınız için karakterlerinizi yaşama geçirebilir misiniz? Belki de hiç kimse size tam olarak karakterlerinize nasıl yaşam kazandırabileceğinizi söyleyemez. Edebiyatın nasıl etten ve kandan oluştuğu yanılsamasını size anlatacak sihirli bir formül yoktur. Karakterlerinizi tanımanız en iyi yoldur. Burada işe yarayan iki varsayımdan söz edilebilir: Birincisi, karakterinizi aklınızla ve duygularınızla anlamanızın, onu yaşama geçirme şansınızı artıracağıdır. İkincisi, bilinçli bir çabayla, karakterinizin ayrıntılarına nüfuz ettiğiniz takdirde, ona yaşamın kıvılcımlarını verebileceğinizdir.

Profesyonel yazarlar temel karakterlerini tanımak için büyük çaba harcarlar. Dördüncü romanını yazmakta olan bir yazara, bir grup öğrenci onun yöntemlerini sorduğunda, "Yoo, hayır! Plan yapmam," cevabını alır. Oysa yazar konuşurken, dosyasından köydeki başlıca ağaçlar ve evlerle ilgili bir taslağı, temel düşüncesinin bir özetini,

plan senaryolarını, sonuç paragraflarının sözcüklerini ve karakterlerinin yaşamöykülerinin taslaklarını çıkarıyordu. Temel karakteri için atalarını kapsayan bir özet, geçmiş yaşamı, çevresel etkileri, mesleki uğraşılarını, gelecekle ilgili hedeflerini, fiziksel görünüşünü, duygusal güdülenmelerini kapsayan taslaklar vardı. Temel karakterlerini, kendi ailesindeki ve çocukluğunu geçirdiği çevredeki insanların sorunlarını kullanarak oluşturuyordu. Aynı zamanda, temel karaktere nüfuz ediyordu. Deneyimli yazarlar öykü yazmadan önce çok fazla sıkıntıya girdiklerine göre, sizin de yazmaya başlamadan önce karakterlerinizi tanımaya çalışmanız gerekmektedir.

Bir karakteri nasıl tanırsınız? İnsanları izleyerek başlayabilirsiniz. Şu sorulardan bazıları size yardımcı olabilir: Kişinin yüzü gerçekte neye benziyor? Gözleri, ağzı, burnu ile ilgili neler ona özgüdür? Yüz ifadesi kolayca değişiyor mu? Onu farklı durumlarda, örneğin sevdiği bir kızla, sevdiği bir erkekle, güvenmediği biriyle konuşurken, kendini yetersiz hissederken, mutluyken, mutlu etme kaygısı içerisindeyken, pazarlık ederken, uyuyakalmışken, resmi ya da sosyal bir olaya hazırlanırken izleyin. Saçının rengi, yapısı, biçimi neye benziyor? Ellerini ve ayaklarını nasıl kullanıyor? Jestleri ve mimikleri nasıl? Nasıl yürüyor? Uzun adımlarla mı, sallana sallana mı, sinsi sinsi mi, sendeler gibi mi yoksa asker gibi mi yürüyor? Kas hareketleri nasıl? Bunlar onun dürtülerini ve amaçlarını belirliyor mu? Düşünürken gözlerini kısıyor mu? Şaşırdığı zaman parmaklarını ısırır mı? Kendisinden daha düşük ya da yüksek gördüğü insanlarla birlikteyken, savunmasız yakalandığında nasıl davranıyor? Yüzünün belirli bir ifade biçimini alması, içinden geçen duyguları ele veriyor mu? Onu fiziksel ayrıntılarından seçtiğiniz özelliklerle bir karakter olarak betimleyebilir misiniz?

Karakteriniz nasıl konuşur? Sözcükleri uzatarak mı, cümlelerin sonunu yutarak mı konuşur? Ses tonu gür mü, rahat mı, gergin mi, çınlayan biçimde mi? Yazı diliyle mi yoksa konuşma diliyle mi konuşuyor? Deyimlere yer veriyor mu, yoksa geleneksel ya da betimlemelerle mi konuşuyor? Gözlerinizi kapattığınız zaman, özgün bir konuşma duyuyor musunuz? Nasıl gülüyor?

Herhangi bir karakter üzerinde çalışırken, fiziksel ayrıntıların değişen ve değişmeyen yanları olduğunun farkına vardığınızda, daha

dikkatli gözlem yapmalısınız. Örneğin, karakterinizin gözleri mavidir, diyelim. Ama mutluyken daha açık mavi, kızgınken daha koyu mavi olsun. Sesi de her zaman aynı olsun ama ruhsal durumuna göre değişebilsin. Davranışları da aktif ve pasif olduğu zamanlarda değişebilsin. O zaman, karakterinizi her durumunda iyi gözlemlemeniz gerekecektir. Fiziksel ayrıntıları gözlemlerken duygularınızı kullanmayı, aklınızla da karakterinizi anlamayı öğrenmelisiniz. Onun eğilimleri, zevkleri, ilgileri, favori sporları, okudukları, alışkanlıkları, arzuları hakkında ne biliyorsunuz?

Eğer karakterinizin arzuları güçlü ise, bunlar iradeleri tarafından denetlenebiliyor mu? Benliği güçlü mü? Önyargıları nelerdir? Kendi başına olduğu zamanlarda en çok ne düşünür? En iyi arkadaşlarıyla görüşmekte isteksiz olduğu zamanlardaki düşünceleri nelerdir? Bu düşüncelerini birisine anlatır mı? Bu sorular karakterinizi tanımaya yetmese bile, onun hakkında neler bildiğinizi ortaya çıkarması açısından yararlı olabilir.

Duygularınızı ve aklınızı kullanırken, karakterinize yönelik tavrınızın ne olduğunu tanıyın. Onu seviyor, ona hayranlık duyuyor ya da ona saygı mı duyuyorsunuz? Onu kıskanıyor ya da ona acıyor musunuz? Ona karşı nefret mi duyuyorsunuz? Sizi kızdırıyor mu? Duygularınız onu analiz edemeyecek kadar karışık mı? Bazen, "her şeyi bilmek her şeyi affetmektir"; bazen değer yargılarınız, bir karakteri anladığınız gibi sizi sempatiden uzaklaştırabilir ve size pozitif bir nefret verebilir. Karakterinizi gözlemledikten sonra eğer kendinizi tarafsız ya da ılımlı bulursanız, onun hakkında yazarak boşuna zaman kaybetmeyin.

ÜZÜCÜ BİR OLAY / *James Joyce*

Mr. James Duffy Chapelizod'da otururdu çünkü bir hemşerisi olduğu şehirden olabileceği kadar uzakta yaşamak istiyor ve Dublin'in bütün öbür banliyölerini bayağı, modern ve yapmacık buluyordu. Eski kasvetli bir evde oturuyor, pencerelerinden artık kullanılmayan damıtma atölyelerini ve kıyılarında Dublin'in kurulu olduğu sığ nehrin yukarısını görüyordu. Halısız odasının yüksek duvarları resimsizdi. Odadaki bütün eşya parçalarını kendi satın almıştı: siyah demir bir karyola, demir bir lavabo, dört hasır sandalye, bir askılık, bir kömür kovası, şömine tablası ve kömürü karıştıracak demir, dört köşe bir masayla iki gözlü bir yazıhane. Odanın girintilerinden birinde beyaz tahtadan raflarla bir kitaplık yapılmıştı. Yatak beyaz çarşaflarla örtülüydü, siyahlı kırmızılı bir battaniye de ayak ucunda duruyordu. Lavabonun üstünde küçük bir el aynası asılıydı ve gündüzleri şömine rafının üstündeki beyaz abajurlu lamba oranın tek süsü olarak dururdu. Beyaz tahta raflardaki kitaplar aşağıdan yukarıya doğru boy sırasına doğru dizilmişlerdi. En alt rafın ucunda Wordsworth'ün bütün eserleri, en üst rafın ucunda da bir defterin bez kapağı içinde Maynoot Catechism vardı. Yazıhanenin üstünde her zaman yazı takımları bulunurdu. Yazıhanenin içinde de sahne düzeni açıklamaları kırmızı mürekkeple yazılmış olarak, Hauptmann'ın Michael Kramer'inin elyazması bir çevirisi ile pirinçten bir ataşla tutturulmuş küçük bir yazı kâğıdı tomarı dururdu. Bu sayfalara ara sıra bir cümle yazılırdı; alaycı bir gününde bir safra ilacı ilanının başlığını birinci sayfaya yapıştırmıştı. Yazıhanenin kapağı açılınca hafif bir koku yayılırdı oradan, sedir tahtasından kurşun kalemlerin veya bir şişe zamkın ya da orada bırakılıp unutulmuş geçkin bir elmanın kokusu.

Mr. Duffy, fiziksel ya da zihni bir düzensizliği akla getiren her şeyden nefret ederdi. Bir ortaçağ doktoru onu görmüş olsa, oluşumunda kurşun madeninin ağır bastığını söyleyebilirdi. Yaşadığı yılların bütün öyküsünü anlatan yüzü Dublin sokaklarının kahverengi tonunu taşırdı. Uzun ve oldukça iri başında kuru kara bir saç çıkıyor, kızılımtırak bıyığı pek de dostane görünüşlü olmayan ağzını ancak bir ölçüde örtüyordu. Elmacık kemikleri de yüzünü sertleştiriyordu; ama gözlerinde yoktu sertlik. Kızı-

(*) James Joyce'un yukarıda yer alan, "Üzücü Bir Olay" adlı öyküsünü, 'öyküde karakter yaratmak' ve ilerki sayfalarda Wallace Hildick'in bir öykü anlatma yolu olarak üzerinde durduğu 'belgelerden yararlanma yöntemi' açısından okuyunuz.

lımtırak kaşlar altından dünyaya bakan bu gözler, başkalarından kurtarıcı bir içgüdüyü selamlamaya her zaman hazır olup da çoğu zaman hayal kırıklığına uğramış bir insan izlenimi veriyordu. Bedeninin biraz uzağında yaşar, kendi davranışlarını kuşkulu bir şekilde yan gözle süzerdi. Tuhaf bir otobiyografik huyu vardı, onun için zaman zaman kafasında kendisiyle ilgili bir cümle kurar, cümlenin öznesi üçüncü şahıs, yüklemi de geçmiş zaman olurdu. Dilenciye hiçbir zaman sadaka vermez, kalın bir fındık dalından yapılma bastonuyla dimdik yürürdü.

Yıllardır Baggot sokağında bir özel bankanın kasadarı olarak çalışıyordu. Öğleyin yemek yemeye Dan Burke'ün dükkânına giderdi – bir şişe bira yanında küçük bir tabak ararotlu bisküvi yerdi. Saat dörtte serbest kalırdı. Akşam yemeğini George sokağında bir yerde yiyordu çünkü burada kendini Dublin'in yaldızlı gençliğinden uzak buluyordu ve gelen hesap da belli bir dürüstlükle yapılmış oluyordu. Akşamları ya ev sahibesinin piyanosunun başında ya da şehrin dışında yürüyerek geçirirdi. Mozart'a sevgisi onu bazan bir opera ya da bir konsere getirirdi: hayatının tek sefahati buydu.

Ne dostu ne arkadaşı, ne kilisesi ne de imanı vardı. Manevi hayatını kimseyle paylaşmadan yaşar, akrabalarını Noel'de ziyaret eder ve öldükleri zaman mezarlığa kadar onlara eşlik ederdi. Eski zaman gururu adına bu toplumsal görevleri yerine getiriyordu, ama yurttaşlık hayatını düzenleyen göreneklere bunun ötesinde taviz vermiyordu. Belirli koşullarda bankasını soyabileceğini düşünmekte kendini serbest bırakıyordu, ama bu koşullar da hiç oluşmadığı için hayatı tekdüze yuvarlanıp gidiyordu – serüveni olmayan bir öykü.

Bir gün Rotunda'ya gittiğinde kendini iki hanımın yanında oturur buldu. Salonun tenhalığı ve sessizliği acı bir başarısızlık kehanetinde bulunur gibiydi. Yanında oturan hoş hanım boş salona bir iki kere baktıktan sonra onunla konuştu: "Salonun bu kadar boş olması ne kadar üzücü, insanların boş koltuklara şarkı söylemek zorunda kalması çok güç olmalı."

Bu sözü bir konuşma çağrısı olarak kabul etti. Kadının bu kadar rahat konuşmasına şaşırmıştı.

Konuşurlarken kadını belleğine iyice yerleştirmeye çalıştı. Yanındaki genç hanımın kızı olduğunu öğrenince kadının kendisinden bir iki yaş büyük olduğuna hükmetti. Bir zamanlar güzel olduğu anlaşılan yüzünde şimdi de zekâ vardı. Kuvvetli hatları olan oval bir yüzdü. Gözleri çok koyu maviydi ve bakışları dikti. Meydan okurcasına başlayan bakışı bir süre sonra gözbebeğinin sanki bilerek irise yaslanmasıyla bulanıyor,

böylece bir an için büyük bir duyarlık sahibi bir mizacı açığa vuruyordu. Gözbebeği çabucak eski konumuna giriyor ve yarı açığa çıkan bu yaradılış yeniden sağduyu egemenliği altına giriyor, belirli bir dolgunlukta bir göğsü kuşatan astragan ceketi de meydan okuma havasını daha kesin bir biçimde sürdürüyordu.

Birkaç hafta sonra Earlsfort Terrace'da bir konserde yeniden rastlaşırlar; onunla yakınlaşmak için genç kızın dikkatinin başka yerlere çekildiği anlardan yararlandı. Kadın birkaç kere bir kocadan söz etti, ama tonunda bu imayı bir uyarı haline getiren bir şey yoktu. Adı Mrs. Sinico idi. Kocasının büyük büyük dedesi Leghorn'dan gelmeydi. Dublin ile Hollanda arasında gidip gelen bir şilebin kaptanıydı kocası; ve bir çocukları vardı.

Üçüncü kere de gene kazara karşılaşınca bir randevu saptama cesaretini kendinde buldu. Kadın geldi. Daha pek çok buluşmanın ilkiydi bu; hep akşamları buluşuyor, birlikte yürümek için en sessiz yerleri seçiyorlardı. Ne var ki Mr. Duffy gizli kapaklı işlerden hoşlanmazdı ve böylece gizlice buluşmaya zorlandıklarını görünce onu evine çağırmasını istedi. Kaptan Sinico bu ziyaretleri teşvik etti, çünkü kızına talip olacağını sanmıştı. Karısını kendi zevkler listesinden öylesine kesinlikle silmişti ki bir başkasının kadına ilgi duyacağından kuşkulanmıyordu. Koca zaten çoğu zaman seferde olduğu, kızı da dışarıda piyano dersleri verdiği için Mr. Duffy kadınla başbaşa kalma fırsatlarını sık elde edebildi. İkisinin de daha önce böyle bir serüveni olmamıştı ve ikisi de durumda bir uyumsuzluk görmüyordu. Azar azar düşüncelerini onun düşünceleriyle birbirine doladı Mr. Duffy. Ona kitaplarını ödünç verdi, ona fikirler sağladı, entelektüel hayatını onunla paylaştı. O her şeyi dinliyordu.

Bazan onun teorilerine karşılık kadın da kendi hayatında bir olguyu açıyordu. Neredeyse anaca bir merakla yaradılışını sonuna kadar açmaya itiyordu onu: günahın anlattığı rahip gibi olmuştu. Bir zamanlar İrlanda Sosyalist Partisi'nin çalışmalarına yardımcı olduğunu anlattı kadına; soluk bir gaz lambasının aydınlattığı bir tavanarasında yirmi kadar ciddi işçinin yanında fazlasıyla tek başına hissetmişti kendini. Sonra parti üçe bölünmüş, her bölüm kendi önderiyle kendi tavanarasında çalışmaya başlayınca, o da artık gitmez olmuştu. İşçilerin tartışmalarının çok ürkekçe olduğunu söylüyordu; ücret konusunda ilgileri ise aşırıydı. Erişemeyecekleri bir refahın ürünü olan kesinlik ve yanlışsızlıktan hoşlanmayan katı gerçekçiler olduklarına karar vermişti. Daha birkaç yüz yıl, diyordu ona, hiçbir toplumsal devrim Dublin'in kapısını çalmazdı.

Mrs. Sinico düşüncelerini niçin yazmadığını soruyordu ona. Neye yarar diye soruyordu o da, bilinçli bir aşağılamayla. Altmış saniye süreyle bir düşünceyi tutarlı bir biçimde geliştirmeyi beceremeyen laf ebeleriyle yarışmak için mi? Ahlakını polise ve sanatını galeri simsarlarına emanet etmiş budala bir orta sınıfın eleştirilerine kendini hedef etmek için mi?

Sık sık Dublin dışındaki küçük evine gidiyordu kadının; sık sık başbaşa bir akşam geçiriyorlardı. Düşünceleri iç içe geçtikçe zamanla daha yakın konulara girmeye başladılar. Mrs. Sinico'nun arkadaşlığı eksotik bir bitki çevresindeki ılık toprak gibiydi. Çoğu zaman lambayı da yakmıyor, karanlığın üzerine çökmesine göz yumuyordu. Karanlık, ketum oda, dünyadan soyutlanmışlıkları, kulaklarında hâlâ çınlayan müzik onları birleştiriyordu. Bu birlik Mr. Duffy'ye bir coşku veriyor, kişiliğinin sert köşelerini aşındırıyordu, zihni hayatını duygusallaştırıyordu. Bazan kendi sesini dinlerken yakalıyordu kendini. Kadının gözünde meleksi bir konuma yükseleceğini düşünüyordu; derken, arkadaşının ateşli yaradılışını kendine gitgide daha yakından bağlarken, kendininki olduğunu tanıdığı kişisellikten uzak garip sesin ruhun onulmaz yalnızlığı üstünde ısrar ettiğini işitti. Kendimiz veremeyiz diyordu ses: biz ancak kendimizin olabiliriz. Olağanüstü bir heyecanın her türlü belirtisini gösterdiği bir gece Mrs. Sinico onun elini tutkuyla kavrayıp yanağına bastırınca bu konuşmaların sonu geldi.

Mr. Duffy çok şaşırmıştı. Kendi sözlerine kadının getirdiği yorum onu hayal kırıklığına uğratmıştı. Bir hafta onu görmeye gitmedi; sonra bir mektup yazarak onunla buluşmak istedi. Son görüşmelerinin artık mahvolan günah çıkarma yerlerinin etkisiyle bozulmasını istemediği için Parkgate yakınında küçük bir pastanede buluştular. Soğuk bir sonbahar havasıydı ama soğuğa aldırmadan üç saate yakın bir süre parkın içinde bir aşağı bir yukarı yürüdüler. İlişkilerini kesme konusunda anlaşmaya vardılar: her bağ bir acı bağı haline gelir, diyordu Mr. Duffy. Parktan çıkınca sessiz sessiz tramvaya doğru yürüdüler; ama bu nokta kadın şiddetle titremeye başladığı için, orada orada yıkılıp kalacağından korkan Mr. Duffy çabucak veda etti ve ayrıldı. Birkaç gün sonra kitaplarıyla notları bir paket içinde kendisine ulaştı.

Dört yıl geçti. Mr. Duffy eski düz hayat tarzına dönmüştü. Odası hâlâ zihninin düzenliğine tanıklık ediyordu. Odanın dibindeki nota sehpasının üstü bazı yeni nota kitaplarıyla yüklenmişti, raflarında da Nietzsche'nin iki kitabı duruyordu: *Böyle Konuştu Zerdüşt* ve *Şen Bilim*. Yazıhanesindeki kâğıt tomarına pek seyrek yazı yazıyordu. Mrs. Sinico ile son görüşmesinden iki ay sonra yazdığı cümlelerden biri şöyleydi: Erkek ile erkek ara-

sında sevgi imkânsızdır, çünkü cinsel ilişki olmamalıdır ve erkekle kadın arasında arkadaşlık imkânsızdır, çünkü cinsel ilişki olmalıdır. Onunla karşılaşma korkusundan konserlere gitmez olmuştu. Babası öldü; bankanın sermayesi daha az olan ortağı da ayrıldı. O ise her sabah tramvayla şehre gidiyor ve her akşam George sokağında hafif bir şeyler yiyip tatlı yerine de akşam gazetesini okuduktan sonra yürüyerek evine dönüyordu.

Bir akşam tam ağzına bir lokma mısırlı sığır ile lahana atacakken eli havada kaldı. Sürahiye diklemesine dayadığı akşam gazetesindeki bir paragrafa takıldı gözleri. Lokmayı yeniden tabağa bırakıp su içti, tabağı yana itti, gazeteyi katlayıp iki kolu arasında tuttu ve paragrafı tekrar tekrar okumaya başlamıştı. Kız gelip yemeğin kötü mü pişmiş olduğunu sordu. Çok iyi olduğunu söyleyip güçlükle birkaç lokma yedi. Sonra hesabı ödeyip dışarı çıktı.

Kasım ayının alacakaranlığında hızlı hızlı yürüyordu, sağlam bastonu düzenli aralıklarla yere çarpıyor ve Mail'in ucu çift sıra düğmeli dar pardösüsünün yan cebinden kendini gösteriyordu. Parkgate'den Chapelizod'a giden ıssız yolda adımlarını yavaşlattı. Bastonu daha az vurgulu çarpıyordu şimdi, iç çekermişçesine düzensiz salıverdiği soluğu da kış havasında yoğunlaşıveriyordu.

Evine gelince hemen yatak odasına girdi, gazeteyi cebinden çıkarıp pencereden gelen solgun ışıkta bir kere daha okudu. Yüksek sesle okumuyordu ama Secreto duası okuyan rahibinki gibi dudaklarını oynatıyordu.

Şuydu haber:

SYDNEY PARADE'DE BİR KADIN ÖLDÜ
ÜZÜCÜ BİR OLAY

Bugün Dublin Şehir Hastanesi'nde Savcı Yardımcısı (Mr. Leverett'in yokluğunda) dün akşam Sydney Parade İstasyonunda ölen kırk üç yaşındaki Mrs. Emiliy Sinico hakkında inceleme yaptı. Kanıtlar müteveffa hanımın raylardan öbür tarafa geçmeye çalışırken Kingstown'dan gelen posta treninin lokomotifinin kendisine çarptığını, başında ve sağ tarafında ölüme neden olan incinmelere yol açtığını göstermiştir.

Lokomotifi kullanan James Lennon on beş yıldır demiryolu şirketinde çalıştığını belirtti. Hareket memurunun düdüğünü duyunca treni harekete geçirdiğini ve birkaç saniye sonra bazı bağırma sesleri işitince durdurduğunu söyledi. Tren hızlı gitmiyordu.

İstasyon hamalı P. Dune tren harekete geçmek üzereyken bir kadının rayların üstünden geçmeye çalıştığını gördüğünü söyledi. Ona doğru koşup seslenmiş, ama yetişinceye kadar lokomotifin tamponuna takılan kadın yere düşmüştü.

JÜRİDEN BİRİ Kadının düştüğünü gördünüz mü?

TANIK Evet.

Polis Çavuşu Croly geldiğinde müteveffanın peronda yattığını, görünüşte ölü olduğunu belirtti. Cankurtaranı beklerken cesedi bekleme salonuna aldırmıştı.

57 numaralı polis memuru doğruladı.

Dublin Şehir Hastanesi'nin yardımcı cerrahı olan Dr. Halplin müteveffanın iki kaburga kemiğinin çatladığını ve sağ omzunda ciddi ezikler bulunduğunu belirtti. Başın sağ tarafı düştüğü zaman incinmişti. Bu yaralar normal bir insanda ölüme yol açmazdı. Ona göre ölümün nedeni muhtemelen şok ve kalbin birdenbire durmasına bağlıydı.

Mr. H. B. Patterson, Finaly Demiryolu Şirketi adına kazadan ötürü derin üzüntülerini dile getirdi. Şirket insanların raylardan değil de köprülerden geçmesini sağlamak için her zaman her türlü tedbiri almış, hem bütün istasyonlara levhalar koymuş, hem de geçit yerlerine otomatik kapılar yaptırmıştı. Müteveffa geceleri geç vakit perondan perona ray üstünden geçmeyi alışkanlık haline getirmişti ve olayla ilgili başka kanıtlara bakılırsa demiryolu memurlarının kabahatli olmadıkları anlaşılıyordu.

Müteveffanın kocası, Levoille, Sydney Parade'den Kaptan Sinico da ifade verdi. Müteveffanın, karısı olduğunu beyan etti. Rotterdam'dan daha o sabah dönmüş olduğu için kaza sırasında Dublin'de değildi. Yirmi iki yıldır evliydiler ve mutlu yaşamışlardı, ancak iki yıl kadar önce karısı bazı aşırı alışkanlıklar edinmişti.

Miss Mary Sinico annesinin son zamanlarda geceleri içki satın almak için sokağa çıktığını söyledi. Tanık, annesini bundan vazgeçirmeye çok çalışmış ve bir hayır derneğine girmesini tavsiye etmişti. Eve kazadan bir saat sonra dönmüştü.

Jüri kararı tıbbi kanıtlara uygun oldu ve Lennon olaydan sorumlu tutulmadı.

Savcı yardımcısı bunun son derece üzücü bir olay olduğunu söyleyerek Kaptan Sinico ile kızına derin duygudaşlığını dile getirdi. İleride benzer kazaların engellenmesi için demiryolu şirketinden daha sağlam tedbirler almasını istedi. Suçlu bulunan kimse yoktu.

Mr. Duffy gözlerini gazeteden ayırdı, penceresinden akşamın neşesiz görünümüne baktı. Terkedilmiş damıtma atölyesinin yanında nehir durgun yatıyor, ara sıra Lucan yolunda bir evde bir ışık yanıyordu. Ne ölüm! Ölümün bütün hikâyesi içini bulandırmıştı ve kutsal saydığı şeyleri ona anlatmış olduğunu hatırlayınca da içini bulanıyordu. Basmakalıp laflar, içtenliksiz duygudaşlık edebiyatları, sıradan ve bayağı bir ölümün ayrıntılarını gizlemek için para yedirilmiş bir muhabirin dikkatli sözleri midesini bulandırıyordu. Yalnız kendini alçaltmakla kalmamıştı; Mr. Duffy'yi de alçaltmıştı. Günahının bu sefil gidişini ayrıntılarıyla gözünün önüne getirebiliyordu, aşağılık ve pis kokulu. Ruhunun arkadaşı, ha! Seke seke ellerindeki, tenekeleri barmene doldurtmaya giden o sefilleri görmüştü. Yüce Tanrı ne ölüm! Belli ki yaşamayı becerecek durumda değildi, amaçlılığın gücünden yoksundu, iptilalara kolayca kapılabiliyordu, uygarlığın üzerinde kurulu olduğu enkazlardan biriydi. Ama nasıl olur da bu kadar alçalabilirdi! Bu kadar kesin yanılabilmiş olabilir miydi onun hakkında? O geceki taşkınlığını hatırladı ve şimdiye kadarkinden de daha sert bir biçimde yorumladı bunu. Seçtiği yolun doğruluğunu şimdi çok daha kolay onaylayabiliyordu.

Işık azalır ve anıları bulanıklaşırken elinin eline dokunduğunu sandı. Başta midesine vuran şok şimdi sinirlerini kemiriyordu. Hızlı hızlı pardösü ve şapkasını giyip dışarı çıktı. Soğuk hava daha eşikte karşıladı onu, pardösünün kollarından içeri sızdı. Chapelizod köprüsündeki meyhaneye gelince içeri girdi ve sıcak bir punç ısmarladı.

Mal sahibi eğilip bükülerek hizmet ediyordu ama konuşmaya kalkışmadı. İçeride beş altı işçi oturmuş, Kildare yöresinden bir adamın toprağının değerini tartışıyorlardı. Zaman zaman kocaman bardaklarından bir yudum çekiyor, sigara içiyor, ikide bir yere tükürüyor ve bazan da botlarıyla yerdeki talaşı tükürüklerinin üstüne çekiyorlardı. Mr. Duffy taburesinde oturmuş onlara bakıyordu ama, ne gördüğü, ne de işittiği vardı onları. Bir süre sonra işçiler gittiler, o da bir punç daha ısmarladı. Bunu bitirmesi çok sürdü. Meyhane çok sessizdi. Mal sahibi tezgâha yayılmış Herald okuyor ve esniyordu. Arada sırada dışarıdaki ıssız yoldan bir tramvayın hışırtılarla geçtiği işitiliyordu.

Oturduğu yerde, onunla hayatını bir kere daha yaşarken ve şimdi ona yakıştırdığı iki imgeyi birbiri ardı sıra gözünün önüne getirirken, artık onun ölmüş olduğunu kavradı, artık var olmadığını, bir anı haline geldiğini. Tedirginlik duymaya başladı. Başka türlü davranıp davranamayacağını sordu kendi kendine. Onunla böyle bir aldatma komedisi yaşayamazdı;

açıklı birlikte yaşayamazdı. En iyi görüneni yapmıştı. Bununla nasıl suçlanabilirdi ki? Şimdi öldükten sonra hayatının ne kadar yalnız olduğunu anlamaya başladı, o odada her gece tek başına. Kendi hayatı da yalnız olacaktı o da ölünceye, var olmayıncaya, bir anı haline gelinceye kadar – onu anan biri çıkarsa eğer.

Meyhaneden çıktığında dokuzu geçiyordu. Gece soğuk ve kasvetliydi. İlk kapıdan parka girip uzun ağaçların altından yürüdü. Dört yıl önce birlikte yürüdükleri soğuk ara yollardan geçti. Karanlıkta yakınında gibiydi. Bir an geliyor sesi kulağında, elini elinde dokunurken duyar gibi oluyordu. Kıpırtısız durup dinledi. Niçin hayatı esirgemişti ondan? Niçin ölüme mahkûm etmişti onu? Manevi varlığının paramparça olduğunu hissetti.

Magazine tepesinin doruğuna varınca durdu, nehir boyunca Dublin'e baktı, soğuk gecede ışıkları kırmızı kırmızı, konukseverce yanıyordu. Yokuştan aşağı bakınca, düzlükte, parkın duvarının gölgesinde yerde yatan insan biçimleri gördü. Bu parayla satın alınan kaçak aşklar içine umutsuzluk salıyordu. Hayatının dik doğruluğunu kemirdi; hayatın şöleninden kovulmuş biri olduğunu hissetti. Tek bir insan onu sever gibi olmuştu ve o da hayatı ve mutluluğu esirgemişti ondan: onu aşağılıkla, utançlı bir ölüme mahkûm etmişti. Duvarın dibinde yatan yaratıkların onu gözlediklerini, gitmesini istediklerini biliyordu. Kimse istemiyordu onu; hayatın şöleninden kovulmuştu. Dublin'e doğru kıvrıla kıvrıla akan kül rengi ve ışıltılı nehre çevirdi gözlerini. Nehrin ötesinde Kingsbridge istasyonundan kıvrılarak çıkan bir marşandiz gördü, ateşli başıyla karanlığın içinden kıvrılarak geçen bir solucan gibiydi, inatla ve uğraşa uğraşa. Yavaş yavaş görüş alanının dışına çıktı; ama kadının adının hecelerini tekrarlayan lokomotifin homurtusu hâlâ kulağındaydı.

Geldiği yoldan gitmek üzere geri döndü, kulaklarında lokomotifin ritmi uğuldayarak. Belleğin ona söylediği şeyin gerçekliğinden kuşkulanmaya başlamıştı. Bir ağacın dibinde durup ritmin yok olmasını bekledi. Karanlıkta onu yakınında hissetmiyor, sesi de kulağına dokunmuyordu. Birkaç dakika kulak kabartarak bekledi. Hiçbir şey istemiyordu: gece tamamen sessizdi. Yeniden kulak kabarttı, tamamen sessiz. Kimsesiz olduğunu hissetti.

(Dublinliler, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, 1988)

KARAKTERİNİZİ HIRPALAYIN

PAULINE BLOOM

Eleştirilerdeki en üzücü yorumlardan biri, herhangi bir yazarın kendi öyküsü için duyduğu "çok zayıf" sözüdür. Bir öyküyü tekrar tekrar çalıştıktan ve neyin inandırıcı olduğuna karar verip, dikkat çekici karakterleri, entrika ve şüphe dolu olayları yarattıktan sonra, öykünüze soğukkanlılıkla bakıp, neyin zayıf olduğunu görmek çok zordur.

Genellikle bir eleştirmenin "zayıf" sözcüğünden kastettiği, planlama ya da tasarlama yapısındaki eksiklik ve zayıflıktır. Hemen hemen bütün yazarlar çatışma konusunda ve zihinsel soruların, konunun sunuş kısmına orantılı bir şekilde dağıtılmasında sorunlar yaşarlar ve bu sorun çözülene dek öyküleri pek fazla okunmaz ve satmaz. Çünkü çatışma başarının ve ticari-kurgu yazılarının en önemli ve tek unsurudur.

Çatışma konusunu anlamaya ve anlatmaya çalışırken, engeller karşısında tökezleyen ve bu engelleri aşmaya çabalayan bir grup öğrencim aklıma geliyor. Yaratıcı yazarlık dersime devam eden öğrenci-yazarlar birçok önemli not aldılar ve öykü yapısının birçok yönü hakkında bilimsel olarak (akıllıca) konuştular. Önceki öykülerinin neden başarısız olduğunu açıkça anladıklarını söylediler. Ama daha sonra, yine aynı başarısızlıkla bitecek yeni romanlar yazdılar. Neden? Çünkü, bir öyküdeki iyi bir çatışma unsuruyla ilgili olarak neyin yapılandırılması gerektiği konusundaki soruya verilecek cevabı zihinlerinde açık bir şekilde yakalamalarına karşın, aynı çatışmanın gerçekte aşama aşama geliştirilmesi konusunda duygusal bir direnç yaşadılar.

Çatışmayı sağlamak doğal olmayan bir süreçtir. Günlük yaşantımızda ortaya çıkan her probleme en basit ve en hızlı çözümler ararız. Her zaman başarılı olamayabiliriz. Ama bu bizim amacımızdır. Bu nedenle, yarattığımız karakterler kurgusal problemlerle karşılaştıklarında kendimizi onların yerine koyarak en az onlar kadar hazırlıklı ve duyarlı olmalıyız. Derinliğimizin ve yaratıcılığımızın etkisinin

kalkması için bu sorunları çözmekte aceleci davranırız. Herhangi bir zorluk ortaya çıktığında, bütün yaratıcılık gücümüzü kullanarak bu sorunları su yüzüne çıkarmak için uğraşırız. Ve bu noktada öykünün çatışma boyutu belirir.

İyi ve güçlü bir öykü çatışmasının yaratılmasında ortaya çıkan bu doğal direncin üstesinden gelmenin yolu, bu direnci anlamak ve herhangi bir yazıya başlamadan önce, bu çatışmayı bilinçli bir şekilde çalışarak tasarlamaktır. Burada profesyonel yazarlar ile amatör yazarlar arasındaki en önemli farklardan birisi yatıyor: Amatör, kendine çalışması için gereken ilhamı beklerken düş kurar; profesyonel ise ne yapması gerektiğini bilir ve onu yapar. Amatör, öykü planlamasına dirençte bulunurken, profesyonel ise işinin rutin bir bölümü olan dikkatli bir öykü planlamasına sahiptir. Bir plandan yola çıkarak çalıştığınız bir öykünün aynı olabileceğini düşünmeyin. İskeletiniz büyük olasılıkla görünüş olarak aynı olacaktır. Çünkü kemiklerimizden her biri şu anki durumlarından, işlevsel bir amaca doğru gelişir. İyi ve ses getiren öykülerin iskeletleri birbirinden çok farklı değildir. Fakat bu iskeleti karakterin diğer unsurları eklendiğinde, öykünüz kişiliğiniz kadar değişik olacaktır. Öykünüzün en büyük yardımcısı sizsinizdir. Deneyim yalnızca "size ne olduğu" sorusunun yanıtı değildir. Aynı zamanda, "Siz olsaydınız ne yapardınız?" sorusunun da yanıtıdır. Diyelim temel karakteriniz daha zor bir yol deniyor ve siz ona daha da yükleniyorsunuz. Bu durum karşısında o güçsüz kalabilir. Bu noktada belki de ona acıyıp, başarılı olmasına izin vereceksiniz. Bu sizin öykünüze bağlı. Kafanızda taşıdığınız şey, kahramanınıza engeller yığmak için kendi direncinize karşı olan kavganızdır. Şimdi karakterinizin ilk denemesinde başarılı olmasına neden izin verdiğinizi biliyorsunuz. Fakat, eğer kendinizi iyi bir yazar olarak görmek istiyorsanız, karakterinizi engelleyecek birçok yol üzerinde çalışmalısınız. Bir öyküdeki en üst düzeydeki çatışmaların sayısı, öykünün türüne ve uzunluğuna bağlıdır. Örneğin, edebi bir öykü çok fazla sıkı bir biçimde tasarlanmaya ihtiyaç duymaz. Eğer esas olarak bir karakterin ya da atmosferin öyküsüyse ve uzun değilse, üç bin ya da dört bin sözcükten oluşan, ustaca yazılmış bir öykü boyunca en üst düzeyde iki ya da üç çatışma noktası olabilir. Çok ender durumlarda bir çatışma noktası bile olabi-

lir. Eğer öykü beş bin ya da altı bin sözcüğe çıkarsa, bu daha güçlü bir öykü olacaktır. Diğer yandan altı bin sözcüklük uzun ama iyi bir öykü en az üç, dört belki de daha fazla, en üst düzeydeki çatışma noktasına sahip olmalıdır.

Bir öykünün sonunu, onun daha ortasını planlamaya başlamadan bilmelisiniz. Çünkü bu, öykünüzü sağlıklı bir biçimde geliştirmek ve mantıklı bir biçimde sonlandırmak için tek yoldur. Bir başka nokta da, öykünüzün bir yönünün, bir doğrultusunun olması ve bir amaca yönelmesidir. İki çatışan güç, birbirleri ile kesin bir zafere ulaşana dek mücadeleye devam edebilirler. Hiçbir uzlaşma olmamalıdır. Çünkü bu durum öykünüzü zayıflatır. Eğer temel karakter en önemli amacına ulaşmak için gösterdiği mücadelede başarılı olursa, ticari dergiler için yazılan hikâyelerin birçoğunun yayımlanma şansı vardır. Mutlu sonla biten öyküler yazarak, bütünlüğünü gerektiği kadar uzlaştırdığınızı düşünmeyin. Eğer temanız ve çatışmalarınızın geçerliliği varsa, ilkelerinize uygun bir kanıtla olumlu bir sonuç elde edersiniz. Ama, eğer hâlâ daktilonuzun başından ayrılmadıysanız, ne tür bir öyküye başlayacağınıza karar vermiş olmanız gerekir. Acaba bu aşk öyküsü mü? Bir serüven mi? Ya da evlilik sorunlarını içeren bir öykü mü olacak? Bu sizin seçiminizi öykünüzdeki pasajlara ve çatışmalara yönelik olarak daraltacaktır. Daha sonra kendi kendinize öykünüzdeki kişinin doğaya karşı mı, başka bir kişiye mi, yoksa kendisine karşı bir çatışmada mı olacağını sorun. Bu sorulara yanıt verdikten sonra, elli hayat şartında yaşayan bir bayan ya da erkek karaktere sahip olursunuz (karakterler şekillenmeye başlıyor). Elbette, ilgilendiğiniz alanla ilgili olarak birçok dergi okudunuz ve çatışmanın doğasıyla ilgili olarak açık ve belirgin bir fikir sahibi oldunuz. Bu yüzden karakterinizin neye karşı olduğunu ve neyi başarmaya çalıştığına karar verirsiniz. Sonra da öykünüzün bu çekirdek kısmını bir cümleye aktarıyorsunuz. Örneğin, bir aşk öyküsünde, bir erkeğe âşık olan kızın, onu vicdansız rakibinden kurtarmak için kazanmaya çalışması, sizin bir özetiniz olabilir. Gerçekte öykünüzdeki kızın vicdansız ya da acımasız rakibi onun amacına ulaşmasını engelleyerek çatışmanın en üst düzeyde olmasına yardımcı olacaktır.

Buraya kadar çeşitli unsurları ile ilgilenilen çatışmayı üç temel biçimde tanımlamak mümkündür:

I) Karakterin doğa ile çatışması: Doğa bir tehlike olarak olağanüstü bir şekilde dramatik materyal sunar. Jack London, karakterin elindeki kaynaklarla kuzey kutbundaki veya bir denizdeki fırtınaya karşı koyabilecek dayanma gücünü nasıl kullanacağını biliyordu. Sık orman, vahşi hayvanlar, fırtına, kasırga, sel baskını... kahramanınızı bu olumsuzluklardan herhangi birinin karşısına koyun, kahramanınız cesur bir şekilde amacına ulaşmak için savaşacaktır. Birçok macera hikâyesi bu şekilde yapılandırılmaktadır.

II) Karakterin kendi içindeki iki ayrı yönünün çatışması: Elbette burada klasik örnek Dr. Jekyll ve Mr. Hyde olacaktır. Bunun gibi birçok örnek vardır. Birkaç yıl öncesine kadar bu içsel psikolojik mücadeleye dayanan tür, temel olarak edebi ya da nitelikli öyküler için kullanılmaktaydı. Fakat karakter yaratma hem kaliteli ve pahalı, hem de ucuz dergilerde çok önemli bir duruma geldi. Bugün hemen hemen her tür öykü bu çatışma çeşidini temel almaktadır.

III) İki karakter arasındaki çatışma: Bu, gizemli bir cinayet üzerinde çalışan bir dedektif, bir aşk öyküsünde sarışına karşı bir esmer ya da Batı'da bir çiftlik sahibine karşı bir çiftçi olabilir. Nitelikli ve özgün bir öykü yazmak için buna benzer birçok çatışma şekli kullanılabilir. Bu kategori aynı zamanda bir kişinin birden fazla kişiyle olan çatışmasına da bağlıdır. Örneğin; temel karakteriniz bir suç örgütünü, sabotajcıları ya da gangsterleri bozguna uğratmaya kalkışabilir. Eğer karşı tarafın yok edilmesi, gerektiği gibi iyi ve etkili bir şekilde yapılırsa bu tür öyküler oldukça dramatik olabilir.

İyi bir öykü aslında çatışmanın tarihçesidir. Farkına varılması ile başlar, devam eder, ilginin en yüksek, en fazla olduğu noktaya kadar gelişir. Daha sonra bu çatışma öyküye son vermek için çözülür. Temel karakterin başlangıçta herhangi bir amaca ulaşmak için gösterdiği çaba ile sondaki başarı ya da başarısızlık arasında birçok önemli nokta bulunmaktadır. Bunlar; "Nerde bir ara vermeli? Nerede durulmalı? Nerede çatışma en yüksek noktasına gelmeli?" sorularını karşılar. Bu çatışmanın en üst noktasına gelmesi sıra ile basamaklı bir şekilde

olmalıdır. Elbette, öykünün final kısmı çatışmanın en üst noktasına gelmiş olması nedeniyle en dramatik olandır. Çünkü öykünün çözümlenmesini hızlandırır ve öyküyü istenen sonuca ulaştırır.

Özellikle yeni yazarlar için daha önceden kâğıda yazılmış sözcüklerin bir çeşit kutsallığı vardır. Kendi kendilerine, "Bu güzel bir cümle, bunu atamam," şeklinde konuşurlar. Burada veya şuradaki bir kusurdan kuşkulanması gerekse bile, hangi anne daha önce sakat çocuğunu sağlıklı olandan daha az sevmiştir. Genelde ortaya çıkan durum, bu kişilerin daha da koruyucu bir hale gelmeleridir. En güvenli yol başlangıçta öykünüzün bir planının olması ve yazıya başlarken tam olarak ne yapmak istediğinizi bilmek değildir. Planlama kafanızdaki bir iştir, ama duygular için geçerli değildir. Öykünüzün kafanızdaki planlanması ne kadar sağlam olursa, yapısı da o kadar iyi olur.

Duygular yazarın yaşamında kesinlikle önemli bir rol oynarlar. Bir öykü okur tarafından güçlü bir şekilde hissedilmeden ve kavranmadan önce yazar tarafından hissedilmelidir. Yazarın üzerinde çalıştığı esrarın ve büyünün etkisinin kendi üzerinde değil, okuyucu üzerinde olması için duygular anlamlı ve kontrol edilebilir olmalıdır. Mücadelenizi soğukkanlılıkla planlayın. Duygularınızı gerçek kompozisyonların sıcaklığı için saklayın. Bu yolla hem ses getiren bir öyküye sahip olursunuz, hem de onu satarsınız.

ÖYKÜDE ANLATIM YOLLARI

ANLATIMIN SEKİZ YOLU

WALLACE HILDICK

Temel Öykü Durumu

1. Genç bir Amerikan askeri –diyelim Peter Ellison– İngiltere'ye yerleştirilmiş. Bir gün, yıllık izindeyken, amcasının ona armağan ettiği yeni bir fotoğraf makinasıyla, yine amcasının bir zamanlar gençliğini geçirdiği kasabada bazı manzara fotoğrafları çekmek için katedral kulesine çıkar. Sakin bir gün olmasına karşın, hafta ortasında soğuk rüzgârın estiği bir mart öğle sonudur. Merdivenlerin dörtte üçünü çıktığında, önünde duyduğu yavaş ayak sesleriyle şaşırır.

2. Bunlar iyi giyinmiş ama oldukça şişman başka bir genç adamın ayak sesleridir ve Peter onun hizasına geldiğinde, adam durur. Nefes almak için güçlükle soluyor, acı çektiği belli. Şişmanlığının ve acısının nedenleriyle ilgili bir şeyler söyler. Peter adamın sarhoş olup olmadığını merak etmeye başlar.

3. Yavaşça ilerlerler, şişman adam hâlâ mırıldanmaktadır ve tepeye vardıklarında Peter adamın yandaki korkuluklardan aşağıya bakmak için ne kadar tehlikeli bir mesafede olduğunu görerek huzursuz olur. Şişman adamın bu tehlikeyi fark etmediğini düşünür, onun ceketini kavrar ve o kadar ileriye gitmemesini önerir. Şişman adam geriye doğru sendeler ve Peter adamın yüzünün ne denli güçlü biçimde seğirdiğini gördüğünde huzursuzluğu artar.

4. Adam, Peter'in davranışına kızar. Amerikalı gencin aşağıya inmesini ve kendi işine bakmasının daha iyi olacağını söyler. Peter gücenmiş olarak içeri girer. Fotoğrafları çekme işini bitirene kadar gitmeyeceğini vurgular. Adam birdenbire ona, atladığı zaman orda bulunmak istemiyorsa, burada uzun süre kalmamasını söyleyerek bağırır.

5. Peter adamın söyledikleri karşısında donakalmıştır. Adam biraz sakin, onun söylediğini tekrarlar. Bunlar; niçin burada olduğuyla ilgili sözlerdir. Şişmanlığı, fiziksel durumundan daha ağır bir sorumluluk yüklendiğinin kanıtıdır.

6. Peter bundan dolayı onunla konuşmayı dener. Ona perhiz yapmasını, ilaçlar kullanmasını, daha uygun giyecekler giymesini önerir ama adamın hiç de böyle bir düşüncesi yoktur. Kısa sürede Peter'in kendisiyle alay ettiğini anlamış ve intiharla cinayeti birleştirmeyi deneyebilirmiş gibi görünmektedir. Ama bunlar geçer. Kendini öldürme kararı değişmemiştir.

7. Bununla birlikte, atlamadan önce yalnız kalmaya ihtiyaç duyar, bu yüzden Peter mümkün olduğu kadar uzun süre oyalanmaya karar verir. Başka ne yaptığıyla daha fazla ilgilenmiyormuş gibi görünür –aldırışsızlığıyla etkiler– ve fotoğraf çekmek için incelikle birkaç dakika ister. Adam korkuluktan dışarı doğru eğilip uzaklara bakarak bekler, sonra tekrar yerine dönerek kendini toplar ve çabuk olmasını söyler.

8. Peter kamerasının kapağını rastgele şıngırdatarak, birisinin gelmesini bekleyerek ve aşağıya bir mesaj ulaştırmanın yollarını düşünerek kulenin bir yanından diğer yanına yürür. Kendi gücüyle şişman adamı engelleyebilme şansının olmadığı bellidir. Anı defterinden bir parça kâğıda bir mesaj karalamayı, onu kameraya tutturmayı ve aşağıya sallandırmayı düşünür. Adam arkasını döndüğünde, Peter bunu yapar.

9. Durumu atlatmak onun için hâlâ bir zorunluluktur. Kamera kutusunun kapağını çekerek, şişman adama gitmeye hazır olduğunu söyler. Tartışmayı yeniden açmak için, "Ama bu aşağı atlayacağınız anlamına gelmiyor, değil mi?" der. Şişman adam şimdi daha sakindir, ama yine de kararlıdır. Peter gitmeden önce, kameranın dikkati çekip çekmediğini, yardımın yolda olup olmadığını merak ederek, bunu iyice düşünmesi gerektiğini, bir kahve içmek için kendisiyle aşağıya gelebileceğini söyler. Şişman adam Peter'in ilgisine teşekkür eder ama kahve içmediğini söyler –bu durum birkaç dakika sürer–.

10. Şişman adam tüm dikkatiyle kamera kutusuna bakmaktadır. Kameraya ne olduğunu sorar. Peter boş kutuyu açarken, kapağın düzgün biçimde tutturulmadığını ve aşağı sarktığını fark eder. Şaşırmış gibi yaparak, oraya düşmüş olabilirmiş gibi kulenin zeminini araştırır.

11. Şişman adam birdenbire olup bitenlerden kuşkulanır. Yeniden paniğe kapılır. Korkuluğa göz gezdirir, merdivenin başındaki kapıyı dinler, sonra tekrar kenara gider. Peter onu durdurmayı dener. Adamın ceketinin kuyruğunu yakalar, şiddetle çekerek geriye kayar. Önce rüzgâr yardım eder

ama az sonra kaymaya başlar. Gözlerini kapatır. Yardım gelene kadar mücadele sürer.

I) Geçmiş Zamanda Konuşan Birinci Kişi Anlatım Yöntemi

Benim hemen yukarımdaki ayak sesleri'ni duyar duymaz, tuhaf, tam olarak anlamadığım bir şey olduğunu düşündüm. Bu öğle sonu, kuleye tırmanan birisini durduracak bir şey olmadığını söylemek istiyorum. Yukarı tırmanan bendim, öyle değil mi? Ama, bilmiyorum... Benim önsezim buydu; öyle hissediyordum. Ne cehennemse, demek istiyorum... Orada yapmak için yukarı çıkmamı gerektiren bir şeyler vardı, bu fotoğrafları çekmeliydim. Eğer onları çekmeye söz vermemiş olsaydım, bu kadar soğuk ve rüzgârlı olmayan başka bir güne ertelerdim ve bu hafta sonu sessiz, bütün kasabanın ölü gibi göründüğü sakin bir ziyaret günü olurdu. Neyse, bu ayak sesleri. O kadar yavaş olmaları da başka bir şey. Sürüklenen cinsten olduklarını söylemek istiyorum. Yavaşça sürtünme... Çat... Çat... Seslerin, bazı yaşlı erkeklerin güçlü yürüyüşüne benzediğini düşündüm. Orada fıçıya koyulmamış olduğunu biliyordum, ama...

Bu yöntem, öykü yazarları tarafından çoğunlukla benimsenen bir yöntemdir. Öykü, gerçekten birisi (genellikle temel karakter) anlatıyormuş gibi yazılmıştır. Dil kolay, günlük konuşma diline özgü, sıkça argonun kullanıldığı ve anlatıcının karakterine uygun yapılmıştır. Karakter bu yöntemle bir gerçek olarak ortaya çıkarılıyor. Belirsizlik bu yöntemle yansıtılıyor ama, eğer bu durumda anlatıcının, yani öyküyü anlatmak için yaşayan karakterin yaşamı tehlikedeyse, bu yöntem açıkça yetersiz kalıyor. Bununla birlikte belirsizlik, bir olayın en önemli yönlerinden birini oluşturan değerleri yansıtan bazı bölümlerin gözden çıkarılması ve her şeyin herhangi bir araçla anlatılması değildir: Belirli bir kişilik tipi üzerinde bir olayın etkisidir. Peter onu ne yapacak? O Peter'i ne yapacak? Biraz kendini beğenmiş mi olacak? O bize olayın gerisine bakarak doğru bir fotoğraf verebilecek mi, kulenin tepesinde hissettiklerinin –gerilimi koruyup koruyamadığının dikkatli bir çözümlemesini yapmaya yazarın gücünün yetmediği bir belirsizlik öyküsündeki hisler– fotoğrafını verebilecek mi? Bunlar, bir yazarın verili bir durum hakkında bir öykü yazmanın mümkün olan en iyi yöntemini araştırması için sahip olduğu konulardır.

Bazen, "konuşan" birinci kişi, uzun bir romanda anlatımı sürdürmek için kullanılan bir yöntemdir. Ama burada başka bir ciddi sorun ortaya çıkabilir. On beş dakika süresince öykü anlatması gereken bir karakter için makul görülürken (yöntem bu yüzden radyo oyunlarında çok popülerdir), okurun bir gerilim içinde sekiz ya da dokuz saat aynı şeyi yapabilen bir karaktere inanması istendiğinde, onun saflığı üzerinde ağır bir basınç yapabilir. *Huckleberry Finn,* kitabın genel kurgusu içinde bazı şeylerin temel bir kusur olduğu göz önüne alınmasına karşın bu tehlikeden uzak bir romandır. Roman, genel yetişme tarzı olarak eğitimsiz ve temel karakter olan Huck tarafından, hiçbir genç insan için mümkün olmayan bir ustalıkta yazıldığı varsayılan bir anlatıdır. Hatta, daha sonra gerekli yeteneğin kazanılmasının pek mümkün olmadığı, kitabın Huck'ın "bölgesel aydınlanma"nın amacını açıklamasıyla sona ermesi için, Sally Teyze'nin eylem içinde bir uygarlaşma sürecine sokulmasından önce, başka bir anlatımla, kısaca olayların anlatılmasından önce yazılmış bazı şeyler değildir. Yine de burada öykünün "yazılmış" olmaktan çok, "söylenmiş" olmasından hemen hemen hiçbir kuşku duyulmuyor. Mark Twain'in daha önce geçmiş bir anlatı denemesi oldukça baştan savmadır:

(...) hakkında yazılacak o kadar fazla bir şey yok ve ben bu yüzden mutsuzum, çünkü bir kitap oluşturmanın ne tür bir dert olduğunu bilmiş olsaydım, bunun için uğraşacaktım ve o kadar fazla sürmeyecekti.

Neyse ki bu istek çok sonraki bir paragrafta geldiği için (hafif bir sanatçı vicdanı sıkıntısının belirtisi), başlangıçta geçmiş olabilecek benzer bir ifade gibi okuru sıkmaz. Kitap okundu ve sevildi. İnsan, bir çift sayfa için bütün bir kitabı yazan Hucks'ın yeteneği hakkında ciddi bir kuşkuya (*Tom Sawyer*'de Tom'un acı verici biçimde üretilmiş yirmi dokuz sözcüklük ifadesine duyulan büyük hayranlığın güçlendireceği kuşkulara) kapılmıyor. Gerçekte okur onu neredeyse ilk cümleden itibaren konuşulan bir anlatı olarak alımlıyor: "*Sawyer'in Maceraları* adlı bir kitap okumamış olsaydın, beni tanımazdın, ama sorun değil." (Olaylar ve kişiler açısından kötü olarak çok az yorumlanabilecek kitapta Huck'ın çok pürüzsüzce başlatıldığı bir cümle.)

Şunu da belirtmek gerekir ki, çalışmaya arıcı (purist) bir yaklaşım, temel bir kusur olur. Elbette söz konusu yapıt, bir konuşan anlatım

biçimidir ve Twain'in öyküsü bugün yazılıyor olsaydı, materyalleri kaydetmek için en uygun araç, ses kayıt cihazı olacaktı. Yine de Huck'ın öyküsünün gerçekleşmesinde herhangi bir salıneyi oluşturmak için zorlanmamasını sağlayan güç, kitabın gerçek yazarında bir kusur olur. Bu yüzden yazar, okurun saflığından yararlanarak, bir salda ya da sundurmanın önündeki konuşmalarda olduğu gibi, kısa ve değişken dağınıklığıyla hayatta da gerçek olmayan, doyurucu bir uzunlukta olmayan aşırı sık ve aşırı gergin iç konuşmayı uzatmaktan doğacak risklerden kaçınır. (Burada bir ses kayıt cihazı gereksinmesini yerine getirmek etkili olacaktı.) Böylece Mark Twain iki cami arasında beynamaz kalmadı.

Alberto Moravia, özellikle bulunduğu yer açısından oldukça şanslı bir yazardır. Onun *Çingene Öyküleri*'ndeki anlatıcılarına (işçiler, tezgâhtarlar, adi suçlular) yazdırılan çok kısa öyküleri, tıpkı Huck Finn'e yazdırılmış olan uzun bir öykü gibidir. Gerçekte onlar da "konuşulan" öykülerdir. Örneğin, "Kamyon Sürücüsü"nün (The Lorry Driver) anlatıcısı, "Siz hiç kamyon sürücüsü gördünüz mü?" diye sorarken, doğrudan doğruya düşsel bir dinleyiciye başvurur. "Mario" adlı öykünün ilk cümlesindeki, "Bu nasıl oldu?" sorusu da böyledir. Öykülerin girişleri, kesinlikle bir konuşmayı dinliyormuşuz etkisi taşımaktadır. Ama Moravia o kadar fazla konuşma diline özgü olmaktan ve bir "doğru yazınsal biçim" olarak *Romalı Kadın*'ın girişinde söz edilen ödünç verdiği karakterlerinden korkmuş gibi görünüyor. Bunu yapmadaki nedenleri, "Karakterlerimi değiştirdiğim için biçimimi değiştirmeye gerek görmedim, ve... edebiyatın dili konuşma dilinden daima daha doğru ve daha fazla şiirseldir," gibi, doğruluğu belirsiz yaklaşımlarıdır. Enikonu Mark Twain'in, *Hucklebery Finn*'deki dili, "konuşma dili" olduğu saklansa bile, açıkça en kendine güvendiği "edebiyat dili" dir. Moravia'nın pek de yeterli olmayan "edebiyat" yaklaşımından, genellikle ilginç ya da eğlenceli sığ magazin öyküleri, ama inandırıcı ve kesinlikle "şiirsel" olmayan bir dil anlaşılıyor.

Katherine Mansfield'de gerçekten çok artistik bir yazarla karşılaşırız. Mansfield, çok değişik "renkli karakterler"in derilerinin altına girermiş gibi yapmaz (Moravia'nın anlatıcılarından birinin nasıl olduğunu görmek için). Ama başka bir kişinin ağzından öykü anlattığı

zaman, bize gerçekten yapay olmayan başka bir kişi hissettirilir. "Kanarya" adlı öyküsündeki anlatıcısı, bir gün bir hayvan satıcısından bir kanarya satın alan küçük bir kulübe bekçisidir. Kanarya onun için bir yoldaş, bir sırdaş, bir çocuk ve günah çıkardığı bir papazdır. Kanaryanın bir gün öldüğü öykü şöyle biter:

Onun üstünden geçmeliyim. Elbette. Geçmek zorundayım. Şimdi herhangi bir şeyin üstünden geçebilirim. Ve insanlar her zaman benim neşeli biri olduğumu söylerler. Tamamen haklılar. Böyle olduğum için teşekkür ederim tanrım.

(...) Buna rağmen, iğrençleşmeden ve anılara kapılmadan, bana bir şeyin acı göründüğü hayatta günah çıkarmalıyım. Bunun ne olduğunu söylemek zor. Bütün bildiğimiz şeyin yoksulluk, acı, ölüm ve hastalık olduğunu söylemek istemiyorum. Hayır, bu farklı bir şey. Orada derin keder, derin keder, birinin payı, birinin soluk alması gibi. Yine de yalnızca kendimin orada, beklenen yerde olduğumu bilmek için çok çalışıyorum ve yoruluyorum. Herkesin aynı şeyi hissedip hissetmediğini hep merak ederim. Kimse bilemez. Ama onun sevimli, neşeli küçük şakımasının altındaki olağanüstü şey tam da bu değil miydi? Hüzün? Ah, nedir o duyduğum?

Bu, birisinin kendi hislerini canlı konuşma biçiminde ifadesidir. Burada, sözcüklerin kendilerinden daha çok, anlatıcının duygusal durumunun ifade edildiği kısa anlatımlarda, ansızın hafif bir sızıntı gibi, bir sözcüğün yinelenmesiyle oluşan duraklama imine dikkat edin. Yazarın yönteminin ne denli ekonomik olduğuna dikkat edin: Yazar üç noktayı kullanarak, ikinci bir kişinin varlığını anlatabiliyor (öykünün başka bölümlerinde onları betimlemek için anlatıcının cevapladığı sorular ya da yorumlar yapılıyor).

A. E. Coppard, konuşma biçiminde yazmakta ısrarlı bir başka öykü yazarıdır. Onun öyküleri de aynı biçimde, birisi anlatıyormuş gibi, üçüncü kişiye anlattırılır. Bu durum rastgele seçilmiş aşağıdaki üç örnekte açıkça görülebilir:

Beyaz sakallı ve yengeç gibi gözleri olan bir kral vardı. Bu, Cambesians lordu, Regulus'tu.

Tuhaf bir adı vardı, Sebastian gibi bir şey, ama ona Sam diye seslenirlerdi.

Mutsuz olduğu ve kendi ölümünü istediği zamanlar, onun para ya da kadın konusunda bir derdi olduğunu tahmin edebilirsiniz. Diğer yandan, kibirinden dolayı kafasını hiçbir şeyin meşgul etmesine izin vermemesi gerektiğini hisseden biriydi. Derdi bir kadındı...

Ama bu anlatıcı kişinin çok özel birisi olduğunu kısa sürede fark ederiz. Ayyaş birinin konuşmaları olmasına karşın, canlı sözcükler, benzersiz bileşim ve tuhaf yapı içinde güzel görünen bir adam olduğu, Kral Regulus'un betimlendiği bölümün devamında görülecektir:

Bütün prensler, Moğollar, satraplar ve Sezarlar içinde, onun, dünyanın en zengin ve en önemli kişisi olduğu, yaygın bir inançtı. Kehanetin beş altın kuşu onundu. Yüz savaş atı, okçuları ve dev filleri vardı. Elli ambarındaki tohumlar kadar çok askere yetecek bir bütçeye sahipti. Kendi bölgesinden daha ötelere uzanan bir bölgede egemen bir zorbaydı. Bu yüzden yaşayan zenginler ve yaşayan yoksullar, aynı şekilde aşağılanmış bir ölüydü onun için ve yaşamlarını nasıl geri alacaklarını tahmin etmek kolay değildi.

Coppard, coşkusunu frenlemek için uyanmış gibi, ikinci kişi anlatım biçimine döndüğü zaman, çok az karakteri için, konuşmada bu yazardan daha renkli olunabilir. Örneğin, "Dokuz Penilik Flüt" (Ninepenny Flute) gibi bir öykünün anlatıcısı olan işçinin sıkıcı olduğu söylenebilir:

Ve bu flütün –onun bir düdük olduğunu söylemek istiyorum– ucuna yakın bir yerinde bir çatlak vardı. Ses flütün aşağıdaki bitim yerinden çıktığı için ve çatlak ağız girişinde olduğu için, bunun zararsız olduğunu yalnızca Harry Dunning söylüyordu. Eğer onu satın alırsam, beni topluluğuna alacağını, flütüm olmazsa, almasının iyi olmayacağını söylüyordu. Flütü alırsam, dokuz peni vereceğimi söyledim.

Coppard, anlatıcısı bir emekli iş adamı olan, "Dünya Bir Tiyatro Sahnesi" adlı öyküde, tam doğalcı bir renksizlik gösterir:

Yine de ikinci kişi anlatım yönteminin kullanıldığı bu *yazılmış* öyküde, uyum ve yinelemeler konuşmaya çok uygundur. Sözel anlatımın doğasına uygun yalınlık için,

"Yaşamımda bir kusur ya da bir kötülük mü? Hayır, bir kusur olduğunu düşünmüyorum," ve buna benzer, aramaya gerek bırakmayacak açıklıkta çok örnek verilebilir: "Lütfen gülmeyin; bu ciddi, trajik," ve sonunda: "Poots'un muhteşem bir cenaze töreni oldu, yoksul Poots,

ancak her şeyi şimdi anlatamam." Ve öyküyü okurken, böyle bir cümleyi aradığımızda, oldukça zeki biçimde gerçekleştirilmiş ve kolay fark edilmeyen başarılarla karşılaşırız.

Çalışmaları güçlü bir sözel tat içeren başka bir yazar, William Saroyan'dır. Onun birinci kişi anlatımını kullandığı metinlerini okuduğumuz zaman, yazarın kendi kendine konuştuğu gibi bir izlenim ediniriz. Onun sözcüklerini okuduğumuzda, biraz gerçek adların değiştirilmesinin ve alışılmış uyarlamaların dışında çok fazla kurmaca olmadığını görürüz. Öykü anlatıcısına yazdırılmış olsa bile, "Yetmiş Bin Asurlu" (Seventy Thousand Assyrians) adlı öyküde olduğu gibi, daktilo ile yazsa bile, insan onun bir konuşma olduğunu hissediyor. Bu yine de anlamsız bir durum değildir.

Konuşan ikinci kişi anlatım biçimi, daha önce gördüğümüz gibi, öykü yazarları arasında çok popülerdir. Aynı zamanda çok sık kötüye kullanılır. Rastlantısal yöntemle öykü yazan biri için kolay görülmesi, aslında yanıltıcıdır. Ayrıca onun çok popüler olması, yazarları düşüncesizce kullanmaya iter. Aşağıdaki soruları yanıtlamak, birçok anlatı için özellikle yararlı olabilir:

1. Öyküdeki anlatıcı aktif bir karakter midir yoksa yalnızca olaylara dışardan bakan biri midir?
2. Eğer aktifse, anlattığı öyküdeki her şeyi biliyor olmanın heyecanından dikkati dağılıyor mu?
3. Kullandığı sözcüklerden ve dilsel yapılardan geçmişi (eğitimi, çocukluğu, uyruğu vb.) nasıl anlaşılıyor?
4. Karakter özellikleri nasıl?
5. Anlatılan olaylarla anlatıcının karakteri arasında önemli olan neler vardır?
6. Eğer öyküde biraz başka biçimler kullanılsaydı, daha mı iyi olacaktı?

Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım Yöntemi

Geçmiş zamanda üçüncü kişi anlatım biçimi, bir öykü yazmanın en kolay yoludur. Yazar, "o erkek" ya da "o kadın" olan temel karakterlerinden birinin bilincinden geçen ve geçmişte olmuş şeyleri, şimdi oluyormuş ve yaşıyormuş gibi yansıtabilir. Bu yöntem, fiziksel eylem-

lere dayanan "belirsizlik" (suspense) öykülerinde ya da yazarın, öyküsüne özellikle belirsizlik katmak istediği durumlarda çok etkilidir.

Katedral kulesi öyküsü şu biçimde açılabilir:

Çat... çat...

Peter Ellison, karanlık ve helezon taş merdivenlerin yukarısından gelen ayak sesleriyle şaşırmıştı. Mart ayının hafta ortasında bir öğle sonuydu. Hava yeterince güneşliydi ama soğuk ve rüzgârlıydı. Katedralin tepesine eğlenmek için gidilecek türden bir gün değildi. Ama yukarıda çekmeyi düşündüğü fotoğraflar olmasaydı, –aşağıdaki High Street'te sıcak İngiliz çayevleri dururken– bu zorlu tırmanışı aklından bile geçirmezdi. Üstelik yukarıda merak ettiği birisi vardı.

Çat... çat...

Elbette diyalog, genellikle geçmişte şimdiki zamanın etkisine sahip olduğundan, özneyi daha kapalı bir merkeze taşımak ve ayak seslerini tekrarlamak suretiyle, aynı işi bize yoğun bir şimdiki zaman duygusu vererek yapar. Ama bu duygu, karakterin gözlerinde adım adım tanıklık edilen gerçeklik tarafından sürdürülse bile, daha önceden olmuş şeyleri görmenin mantığı içinde, zamanda ileriye sıçramaya izin veriyor. Bu, daha sonra, Peter'in merak ve şaşkınlığını isteyerek paylaşabileceğimiz, anlatı kazançları olarak, benzer şekilde birden ortaya çıkan kuşkularına ve korkularına katılmamızı kolaylaştıracak.

Bununla birlikte, yöntemin yapamayacağı şey, eğer şimdiki zaman sürekli olarak korunursa, açıklamalar için çok fazla boşluğun kalmasını önleyememesidir. Peter hakkındaki bilgiler ve onun geçmişi –bizi götürdüğü kıpırtısız geçmiş– bu sırada kaçırılacak, o buradayken ve bu durumdayken, karakter yurtdışındaki bir Amerikalı olduğundan, bu tür bir işlem, onun İngiliz katedral kasabasının doğal yurttaşı olmasından daha kapsamlı bir anlatım gibi görünüyor. Şimdi yapılan eylemlerden uzaklaşmadan, Peter'in yabancılığını göstermek için bazı şeyler (bunlardan biri, "sıcak İngiliz çay dükkânı"dır) yapılmış; en azından İngilizce konuşulan bir kentteyken kendi adından açıkça bahsedilmiştir. Bununla birlikte, okurların onu Avustralyalı ya da Güney Afrikalı sanmaları gibi bir tehlike de vardır. Daha sonra Peter'in uyruğu açıkça ortaya çıktığında, okur ani bir bölünmeyle durdurulacaktır ve bazı yazarların fotoğrafları (Ohio'da, Mount Vernon'daki Andrew Amca için

çekmeye söz verdiği fotoğraflar) anlamaya çalışmak için paragraflara aşırı yüklenmeleri de bir risk oluşturacaktır. Yöntemin, karakterin keşfedilmesi için gerekli boşluğu bırakmaması da önemli bir eksikliktir. Daha sonra, kulede, şişman adamın niyetini tamamen bilen Peter'le, öykünün sorununun merkezine geldiğimizde, genç adamın karakteri hakkında çok fazla bilgi sahibi olmak, son derece ilginç olacak: tamamen değişik güdülerini ve en belirgin eylemlerini ortaya çıkarmak için, onun eylemini düşünürken kendi eylemimizi düşünmek suretiyle karşılaştırma olanağı bulmuş olacağız ve tutumlarının izini sürebileceğiz. Her şeye rağmen bu itirazlar yalnızca öyküde yöntemi kullanmak için uygulanır. Birçok olaydan yalnızca biri olan katedral kulesi olayının geçtiği romanda, arka plan ve karakter hakkındaki bilgilerin çoğu, daha önceki bölümlerde verilebilirdi.

Yöntemin en büyük eksikliği, belki de, Peter'in görüş noktasıyla sınırlı olmamız, bitişin çok aniden olması ve şişman adamın korkuluğun üzerinden atlarken, kameranın aniden gözden kaybolmasını görmesine olanak tanımasıdır.

Peter yağmurluğun dalgalanan ucunu yakaladı. "Bırak gideyim," diye bağırdı adam. Bir dizi korkuluğun kenarına sıkışmıştı ve şiddetle çekerek kendi yönüne döndürmeye başladı. Peter geriye doğru yaslandı. Çatının eğimini hissetti, rüzgârın kendinden yana olmasını umarak ve kumaşın çabucak yırtılmaması için dua ederek, zeminde topuklarını yerleştireceği bir çatlak bulmayı denedi. "Bırak beni! Bırak yoksa seni kendimle birlikte çekeceğim, Anlıyor musun?" diye çığlık attı adam. Peter şiddetle asılmadan, uzunca bir süre kendi hafifliğine ve rüzgârın yardımına güvenerek, geriye doğru eğilmiş biçimde kenara tutundu. Ama bu yeterli değildi. İlk iş olarak kendini dimdik yukarı doğru çekmesi gerektiğini düşündü. Gözlerini kapadı. Ani bir rüzgâr onu bir saniye yukarı doğru çeker gibi oldu. Ama sonra belinden öne doğru eğilmek zorunda kalmıştı. Ayakları kaymaya başladı.

Şimdi buraya kadar yöntem, olay örgüsünü oldukça iyi devam ettirebildi. Biz hâlâ bir belirsizlik ve yakınlık hissedebiliyoruz. Ama Peter'le birlikte boğuşmaya katılmak için, farklı birçok paragrafta soluk soluğa, gerilerek ve kayıp giderek devam edebilmemize karşın, yardımın gelmesi çok fazla ani –kameraya karşın– hatta rastlantısal

gibi görünüyor. Edgar Allen Poe, benzer bir durumda, ("Kuyu ve Sarkaç" adlı öyküsünde birinci kişi yöntemini çok fazla sınırlandırmasına karşın, şimdiki zamanla geçmiş zamanı eşit biçimde kullanarak) kahramanıyla bir kuyunun tam kenarında olduğu şu bölümde görüleceği gibi, öyküyü bitirme tekniğini kendi kendine buldu:

Gözlerimi başka yöne çevirdim.

Bir insan sesi mırıldanması vardı. Birçok trampetin gürültülü patlaması vardı. Binlerce gökgürültüsü gibi kulağı sağır edercesine bir patlama vardı. Kızgın duvarlar tekrar saldırdı. Açılmış bir kol, kendimi vurulmuş ve cehennem kuyusuna düşüyormuşum gibi hissettiğimde beni yakaladı. Bu, General Lasalle'ın koluydu. Fransız ordusu Toledo'ya girmişti. Sorgulama düşmanının kolları arasındaydı.

O kadar ani bir düşüşle karşılaşınca, insan, "sonra uyandım" cümlesinde olduğu gibi, Poe'nun pek fazla ayrıntıya girmemiş olmasını bekliyor. Onun için gerçekten gerekli olan şey, katedral öyküsünün yazarı için gerekli olan şeydir: Zaman zaman kahramanının yüzünden ve görünüşünden uzaklaşarak başka yerlerde neler olduğunu görmemiz için istediği yetkidir. İşte o zaman Toledo kapılarındaki Fransız ordusunu görmemize, kameranın ulaştığı yerler üzerindeki etkisine tanıklık etmemize, tutuklunun nerede olduğunu öğrenmek için gardiyanın gırtlağını sıkan ve zindana inmek için acele eden General Lasalle'ın gerçek kişiliğini tanımamıza, kulenin tepesine çıkmak için acele eden bir sınır müfrezesini görmemize olanak tanıyacaktır. Daha sonra kurtarıcılar çok yapay olmadığında, kurtuluş da o kadar rastlantısal olmayacak.

Ama sonra kahramanın ayakkabısının içindeki büyü bozulmuştu. Bu kısa öykü, aniden kesilen bir izleniml noktası noktasına verebiliyor.

Geçmişte üçüncü kişi yönteminin (genellikle 'her şeyi bilen yazar' olarak da adlandırılan yöntem) bu serbest sıralanış versiyonu, gerçekte geleneksel bir yöntemdir. Üçüncü kişi yönteminin avantjlarını, gelişigüzel yayılmadan, üçüncü kişi anlatımına taşımak isteyen Henry James'in mükemmel olarak kullandığı, karakterin bakış açısı yöntemi, son zamanlarda çok kullanılsa bile, bir dereceye kadar yenilik sayılabilir.

Bu anlatım yönteminin örnekleri ("karakterin bakış açısı" ve "her şeyi bilen yazar" yöntemlerinin de her ikisine ait örnekler) o kadar fazla ki, herhangi bir liste yapmak gereksiz. Bu çalışmaya uygun birkaç örnek seçilebilir. Henry Fielding'in *Jonathan Wild* adlı yapıtında, örneğin, sıkıntı verici nokta olarak her şeyi bilen, karakterleri ele almak için ara veren ve okurlarıyla aynı yazınsal sorunları tartışan bir yazarla karşılaşıyoruz:

Gerçeği itiraf etmek gerekirse, son zamanlarda Avrupa turu yapan birçok genç beyefendiden ödünç almayı düşündüğümüz gazetelerdeki kendi geçmişimize şiddet uyguladığımız ve bir serüvenle ya da birkaç yolculukla ilgilendiğimiz, ama vicdanımızdaki hırsızlığı haklı çıkarmak için yeterli tek bir olay bulamadığımız bu bölümün kısalığından dolayı çok üzgünüz.

(...) birbirinin hırsız olduğunu bilen bu beyefendilerin, başka hiçbir adamın ağzında bu kadar sık görülmeyen dürüstlük, onur ve arkadaşlık gibi sözcüklerin yer aldığı, bir zamanlar hep birlikte ama birbirine karşı konuşmalarında buna benzer sözlerin en küçük belirtisinin bile bulunmaması, bazı okurlara tuhaf gelebilir.

Okurum, o bir kumarbaz olsa bile, her erkeğin başarısının doğru bir ilişkisi için bana teşekkür etmeyeceğine inanıyorum. Onun, paralar masada tükenene kadar oynayarak doymasına izin ver.

Hemen hemen romanın her sayfasında o kadar çok ünlem görülüyor ki, gerçekten, Fielding kahraman olan general karakterinin doğasını okurla tartışmak için kendini aşağıdaki cümlelerle başlayan ilk bölümün tamamına adıyor:

Mükemmellik adına seçkin ve önemli insanlar tarafından yapılan sanatın ve insana ait buluşların bütün gücüyle, geçmişin tam bir benzeri gibi biçimlendirilmiş hayatlar olan bütün büyük ve şaşırtıcı olaylar, ortaya koyulmuş tasarımlar olarak gereklidir.

İlerleyen öyküde bölümün kısmen kısalığının bir sıkıntı olmasından kaynaklanan böyle bir gecikmeden başka (yalnızca en son 3-4 sayfa), kısmen yazılan ironi – bir ironi bölüm başlığında slogan olarak yer alsa bile (BÜYÜK ADAMLAR olarak adlandırılan, doğanın harika ürünleri olan bu adamların kaydedilen başarılarından oluşturulmuş sağlıklı görüntü), kitabın bütün başlıklarında yer alıyor: *Son Büyük*

Bay Jonothan Wild'ın Yaşamının Öyküsü (The History of The Life of The Late Mr. Jonathan Wild The Great). Şu gerçeği de eklemek gerekir ki, gerçek Jonathan Wild'ın hırsıza çıkmış olan adının çağdaş okur tarafından iyi bilinmesini, Fielding büyük bir risk olarak görmüyor. Tersine, Wilkie Collins'in ilginç kurmacaya dayanan yazarlığının temel ilkesini görmek için, okuru bekletirken güldürdüğünü belirtmeliyiz. Ama yöntemin tehlikeli yanı şudur: Bir yazar keskinleşmedikçe, her şeyi bilen yazar niteliği ve zekâsı bir Fielding'in düzeyinin altında kalacaktır.

Jane Austen'in elbette zekâsı vardı ve üstelik *Gurur ve Önyargı*'nın (Pride and Prejudice) önceki bölümlerinde her şeyi bilen yazar özelliğini uyguladığı yerlerde görüldüğü gibi, Fielding'in zekâsından daha keskindi. Bu yüzden bir karakterden başkasına geçmeyi, düşünceleri ve dürtüleri göstermeyi, kişisel tarihin ayrıntılarını vermeyi daha güçlü yansıtıyor. Ama onun kendi kişisi hiçbir zaman okura doğrudan seslenmiyor. Örneğin çözümlemek için insafsızca numaraladığım VI. Bölüm'ün ilk paragrafına bakalım:

(1) *Langbourn'un, Netherfield'ın hanımefendileri kısa bir süre hizmet ettiler.* (2) *Ziyaret karşılıklıydı.* (3) *Bayan Bennet'in hoş tavırları, Bay Hurst ve Bayan Bingley iyi niyetleri üzerinde gelişti; ama anne dayanılmaz biri olarak görülse ve daha genç olan kızın konuşması değersiz olsa bile, iyilik dilekleri yaşça daha büyük olan iki kardeşe yönelmiştir.* (4) *Bu özen Jane tarafından büyük bir zevkle kabul edildi. Ama Elizabeth yine de herkesin davranışında burnu büyüklük gördü. Hatta onlara benzemeyen kız kardeşi hariç, Jane'e olan şefkatlerine rağmen böyleydi, büyük olasılıkla babalarının hayranlığının etkisiyle bir değere sahip olduğu anlaşılıyordu.*

1. ve 2. cümlelerde yazar bize olup bitenlerle ilgili kısa ve kişisel olmayan bilgiler veriyor. 3. cümlede verilen ayrıntılarda, Bay Hurst ve Bayan Bingley'in, Bayan Benett'le ilgili düşüncelerinin ne olduğunu öğreniyoruz. 4. cümlede, Bayan Bennet'in Bay Hurst ve Bayan Bingley'in tepkileri hakkında iki düşünce ve üçkâğıtçılığın daha fazla kanıtlarıyla geldiğimiz süreç içinde, Jane'in bakış açısıyla karşılaştırılmış olarak Elizabeth'in bakış açısının niteliklerinin daha fazla anlaşılması hakkında bilgi ediniyoruz. O kadar fazla bilgiyi, o kadar kısa bir pasaj içindeki bir cümlede süsleyerek paketlemek, önemli bir başarıdır. Bu

kısa olmayan yönü tercih ederek yazmak, bilginin düzenlenmesinde ve onu taşıyan cümle yapısında sarkaç niteliği gösterir. 1.'den 2.'ye, Longbourn'dan Netherfield'e ve geriye; sonra 3. ve 4. arasında, Bingley çiftinin iki Bennet kızıyla ilgili düşüncelerinden oldukça geniş ani dönüş de böyledir. Ve paragrafın sonunda bu dönüş, cümlenin son birkaç sözcüğünde genişlediği kadar derinleşir, böylece konunun kalbine ulaşmış oluruz: Elizabeth'in Jane ve Bingley hakkındaki spekülasyonları.

Poe'nun "Kızıl Ölümün Maskesi" adlı öyküsünde benzer bir yaklaşım buluruz: Her şeyi bilen bir esneklik, öykünün oldukça dar sınırları içinde biraz kısıtlanmış olsa bile, hemen hemen hiç sorun yaratmaz. Ve bu dikkate değer öykünün kendi ruhsal durumu üzerinde bir büyük belirsizlik durumuna bel bağlamamasını, böylece görüş açısının özgürce sıralanışının çok uygun duruma gelmesini, "Kuyu ve Sarkaç"-ın sonunda görülen kaçışı anlatan bölümü fark etmemiz ilginçtir.

Hemingway'in, geçmişte üçüncü kişi yönteminin başarıyla kullanıldığı "Katiller" adlı öyküsüyle yeniden karşılaştığımızda, bir büyük belirsizlik durumunu tekrar görürüz. Ama yazar bütün gücünü tek bir bakış açısı olan Nick Adams'ın bakış açısında yoğunlaştırırken, uygun olduğunda dönmeye hazırdır. Böylece Nick'in gözlerinde, yazarın hipnotik olarak aşama aşama merkeze gelmesini olanaklı kılan, katilleri kiralamaları gibi korkunç gerçeğin yarattığı gerilimde en küçük bir düşüş olmadan, iki yabancının girişini görürüz. Ama sonra durumun lojistiği olası en büyük tehlike alanından, arka odada aşçı ile bağlanan ve görüş açısı aniden tezgâhtan –yemek odasının tezgâhı– saldıran adama, George'a dönen Nick'in bir süre için uzaklaştırılmasını gerektirir. Bölümün genel biçim ve havasına kazandırılan bu dönüş durumu (ve sonra Nick'e doğru dönüş) çok başarılıdır. Yalnızca diyalogda ve eylemde ortaya çıkan karakterlerin bakış açısı duygularıyla ve düşünceleriyle belirgin biçimde nesnel verildiğinden, okur değişimi kavramakta zorlanır, hepsi bu.

Etkin olan sözcük, "istemek"tir (demand). Hemingway, hisseden biri olarak, kariyerinin bu aşamasında, bir öyküde kesinlikle bu kadar gerekli olmayan bir dönüşe girişmezdi. Ama burada bir ikilemle karşılaştı. Bir yanda tezgâha her zamanki adamın yerine geçici bir yardımcı

alarak, katillerin Nick'i bırakmalarını sağlamayacaktı; diğer yandan, kurban olarak tasarlanmış kişinin birden içeri girmesi için ön taraftaki spot ışığında kalmak gerekliydi. Burada o kadar fazla mantıksal ya da psikolojik özen olmamasına karşın, her nasılsa, Hemingway asla yolundan şaşmadı. *Büyük İki Kalp Nehri* adlı yapıtta, Nick'in tek karakter olarak görülmesi, oldukça şaşırtıcıdır. Hiç kimse bütün yazarlardan beklemediği gibi, Hemingway'den de doğa ve insan hakkında filozofça konuşmasını beklemez. Özen göstermekten şiddetle sakınması öğretici olsa bile, bu iki uzun öyküde, karakterlerin görüş alanının ötesine gidilerek, kasabanın ve nehrin bütün çevresi, sanki bir çift ayak gibi nesnel olarak betimlenmiştir.

Şimdiki Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım Yöntemi

Geçmiş zamanda üçüncü kişi yönteminin versiyonlarından biri olan şimdiki zamanda üçüncü kişi anlatım yöntemini kullanmanın başlıca etkilerinden biri, okura bir *şimdi* duygusu vermektir. Zaman, geçmişten şimdiye doğru değişir, bu yüzden, öykünün içerdiği meraklandırma unsuru ne olursa olsun, bu etkinin ve yoğunluğun güçlenmesini bekleyebiliriz. Bu genellikle gerçekte olanı yapar ve bazen bir yazar, bir eylemin doruk noktasında, anlatıyı birdenbire geçmişten şimdiye doğru değiştirir. "Katedral Kulesi" öyküsünde geçen şu tümceler, Peter'in, sonunda adamın ilgisini çekmek için geldiği noktaya yapılan birçok dönüş, örnek verilebilir:

"Bırak beni," diye çığlık atar adam.

Korkuluğa sıkışmış olan bir dizini kuvvetle çekerek, bu tarafa döndürmeye başlar.

Peter geriye doğru eğilir. Çatının zeminine çöker. Rüzgârın kendinden yana olmasını umarak ve ceketin çabucak yırtılmaması için dua ederek, zeminde topuğunu yerleştireceği bir çatlak bulmaya çalışır.

Ama şimdiki zaman yukarıdaki örnekte olduğu gibi genellikle doğal görünse de, hareketsiz bir bölümde –adamların hâlâ merdivende oldukları bölümde olduğu gibi– doğal olmayan bir rahatsız edici etki yapabiliyor:

"Öylece dur!" diye inler şişman adam. "Dur'! Oh evet! Duracağım, tamam! Duracağım! Duracağım! Seyret!

Konuşmasını bitirmeden, tekrar tırmanmaya başlamıştı.

"Dur!.. Dur!.."

Sözcük önce bir mırıltı olarak çıkar ağzından, sonra bir soluma olarak, ve sonunda bir hıçkırık olarak. Peter, adamın süet botlarıyla kendisi arasında uygun bir mesafeyi koruyarak, hâlâ onu izlemektedir.

Bu durumda bir yapaylık olarak gerçekleşen düşüş, doğal olmadığından, istenmeyen noktadır. Ama bir yazarın bazen doğal olmayan bir etki yaratmak istediği zamanlar da vardır –tuhaf, belki düşsel, belki doğaüstü duygular–. Sonra, özellikle öykünün gerçeklere dayanan yanları kasıtlı olarak bulanıklaştırıldığında ve birçok entrikayla güçlendirildiğinde, şimdiki zamanın kullanımı çok fazla etkili olacaktır. Aşağıda olduğu gibi:

Çat... Çat...

Karanlık ve helezon merdivenlerin yukarısından gelen ayak sesleriyle şaşırmıştı. Soğuk ve rüzgârlı bir mart öğle sonuydu. Sırf manzara için, keyif olsun diye kulenin tepesine çıkılacak türden bir gün değildi. Gerçekten, eğer çekmeyi düşündüğü fotoğraflar olmasaydı ve yukarıdakinin ne tür bir insan olduğunu merak etmeseydi, kuleye çıkmayı aklından bile geçirmeyecekti.

Çat... Çat...

Kahramanın adını ve diğer sıradan bilgileri gizlemenin etkisi önemlidir. Adamın orada ne işi var, nasıl bir yer, ne tür bir kule ve ayak sesleri gibi en önemli gizlerin etrafında kümelenen ikinci derecedeki gizlerle anlatımı çok farklı bir atmosfere taşımak, en azından okuru meraklanmaya yönlendirir. Aynı gizler, geçmişte üçüncü kişi anlatım yönteminde de kullanılabilirdi, ama onların –bu bağlamda daha az yaygın ve biraz zahmetli olsalar da– şimdiki zamanın kullanımında daha iyi gittikleri görülüyor.

Bu yöntemin tehlikesi, eğer dikkatli kullanılmazsa, okur üzerinde sıkıcı bir etki yaratmasıdır. Yine, yanlış anlayarak dağılma riski vardır. Öyküdeki isimsiz erkeğin elli yaşlarında bir İngiliz olduğu ve olayın geçtiği yerin bir savaş kalesine ait kule olduğu sanısına kapıldıktan sonra, üç sayfa ileride erkeğin genç bir Amerikalı olduğunu, mekânın da bir katedral kulesi olduğunu anlamak çok sinirlendirici olabilir.

Bazı modern yazarlar okuru kasıtlı olarak içine düşürdükleri bu şaşkınlığı yine de amaç edinirler. Okurun kendi ayakları üstünde durmasını, tüm dikkatlerini öyküye verip veremediklerini bilmeyi ya da buna yeterli esneklikte cevap vermeyi, ancak aptalca hesaplar içinde olmadan, öykünün içerdiği değerleri kaçırmamasını isterler. Bu yeterli bir amaçtır, ama bu değerlerin gerçek olması, camdan yapılmış inciler ve elmaslar olmaması şartıyla... Belirsizliğin yarattığı heyecanın çok önemli olduğu "Katedral Kulesi" öyküsünün dramatik kurgulanmasında, gereken merak ve şaşkınlığın ötesine taşarak, okurun gelecekte ne olacağını bilmesini istemek, bana saçma gelirdi.

Yöntemin örneklerine, onun çeşitli kullanımlarında rastlanabilir. Ama yine de kesin örnekler üzerinde çalışmak aydınlatıcı olacaktır. Edebi skeçler verimli bir kaynaktır. Bunlar yaygın olarak kurmaca karakterlerin kullanıldığı bir çalışmanın nasıl yapıldığını göstermek için izlenen, tanımlanmış bir sahnenin ya da kurgulanmış bir konunun bulunduğu, kurgusal deneme biçimindedirler. Amaç, "yaşadığını hissetmek" için çok yakın bir şimdiki zaman etkisi vermektir ve bu amaç hep şimdiki zamanın kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Turgenyev'in, *Bir Sporcunun Skeçleri*'nin *(A Sportsman's Sketches)* çoğu, dramatize edilmiş denemelerden daha fazla şeylerdir –"skeç" burada zayıf, entrikasız, doğal olmayan anlamında kullanılıyor, ama bunlardan "Orman ve Bozkır" adlı derlemenin bir son bölümü var ki, gerçekten bir denemeyi anımsatmaktan öteye geçmiyor– ve burada yazar bir olayı kurgularken, çok yakın olmasını sağlamak için, ikinci kişiyle birleşik şimdiki zamanı kullanıyor.

Dickens, *Boz'ın Skeçlerinde* (*Sketches by Boz*), öykünün temel öğesi olarak çok sayıdaki bölümde birçok dramatik etkiyi oldukça cesur biçimde kullanır:

Gelecek yılbaşında, yeni yılın gelişi, hayattaki en güzel yıldönümüdür.

Birkaç paragrafa kadar aynı yapıda ilerler, sonra yeni yıl partilerinden söz etmeyi sürdürür:

Bu partilerden birini düşleyebiliriz, hatta fraklar giyinmiş halde, kabul salonuna girişimizin duyurulmasını bile düşünebiliriz.

Örneğin, gözü kapalı toylarla evde toplanmayı...

Eğer kurgu, yazarın çalışma modelinin buluşma yeri ise, biz şimdi bir somut durumla tanıştırıldık. Ev sahibinin ortaya çıkmasıyla ilgili sonraki paragraftaki biraz canlı ayrıntılarda tıkanır:

Dinle! Bir araba! Bu aynı ofisteki genç görevli; soğuğa ve patlamış mısıra eğilimli, ön yüzü siyah kumaştan ayakkabılarla gelen, salonda çok kısa süre giydiği ayakkabısını ceketinin cebinde getiren genç insanların temizlerinden.

Partide, görevliyle salona alındığımız noktadayız.

Dickens, özelleştirilmiş dramatik kurguya benzer geçişi, aynı derlemenin başka yerinde, özellikle "Bir Yılbaşı Yemeği"nde (A Christmas Dinner) ve "Rehincinin Dükkânı"nda (The Pawnbroker's Shop) genel gerçeklere dayanan gözlemlerle yapar. Ama bir romancı olarak, yakınlığı, somutluğu, özgünlüğü, bireyselliği yazma isteğini, hatta sabırsızlığını genel bir tavır olarak sürdürme konusunda yeteneksiz bir yazar olarak, hâlâ gizli olan gücünün belirtilerini belki de "Yeni Yıl"da (The New Year) verir. İnsan üzerinde iyileştirici bir etkiye sahip olduğu izlenimini bırakan bu yapıtta, Dickens'la aynı tekniği kullanan komik denemecilerin sıradan örneklerinde yansıyan tatlar vardır. Örneğin, Stephen Leacock, "Bir Doktor Nasıl Olunur"un (How to Be a Doctor) başlarında, olayları yazmak için aynı büyük sabırsızlığı gösterir. (Vurgulamak istediğim nokta, modern doktorun işlerinin ona iki haftada kazandırılacak son derece basit şeyler olduğu ve yazılabilecek şeylerin de sadece bunlar olduğudur.) Ama izlenen kurgu, iyi öykü anlatan bir stand-up komedyeni kurgusudur.

Söz konusu kurguya bütün edebiyatta yalnızca şimdiki zamanda üçüncü kişi yönteminin en iyi örneklerinden biri olan, Dickens'ın bir romancı olarak gücünün doruğunda olduğu *Rüzgârlı Ev*'de (Bleak House) rastlıyoruz. Bununla birlikte, bu yapıt, güya kadın kahraman tarafından yazılmış olduğu söylenen geçmişte birinci kişi anlatımının yer aldığı değişik bölümlerle birleştirilmiş olması yüzünden de dikkate değer. Bunun açık nedeni, üçüncü kişiye geçiştir. Bu bölümlerde yazar, kadın kahramanın ulaşabileceği durumların, karakterlerin, sahnelerin ötesinde hızla ilerleyen bütün bir parçanın genel fotoğrafını verebilmektedir. Ama merak edilen şey, kızın doğal olarak heyecanlı kişisel bakış açısına ve şimdiki zamanın etkisini yaratmak zorunda

olmanın kaçınılmaz gereğine karşın ayakta duran etkinin, nadiren kaybolmasıdır. Ve bu primler yoluyla, bu akışı yeterince hızlı sağlamak için, varsayılmış anlatıcısı olan yazarının sesi arasındaki fark da ortaya çıkıyor.

Ancak Edgar Allan Poe, "Kızıl Ölüm Maskesi"nde (The Masque of Red Death), çok küçük bir farkla, şimdiki zamana bir dönüş yapar. Bu öyküde Prince Prospero'nun manastırıyla, dostlarının bin kadarıyla ve salgın hastalıktan sığınaklara saklanan nedimelerle karşılaşırız. Uzun kuşatmayla ilgili mekân donanımıyla ve belli gecelerde Prens'in konuklarına verdiği maskeli balolarda konuklarının giydiği kostümlerle ilgili dekor ayrıntılarından haberdar ediliriz:

Delilere özgü çılgınca düşler vardı. Tiksindirici bir yığın harika, vahşi, acaip şey vardı. Gerçekte, yedi odanın şurasına burasına sinsice dağılmış bir düş kalabalığı vardı. Ve bu düşler, yabanıl bir orkestranın, bir odadaki yankıları gibi kıvranan göz alıcı renklere benziyordu. Ve kadife salondaki abanoz duvar saatinin vuruşları vardı. Ve sonra, bir an için, saatin sesinden başka her şey hareketsiz ve sessizdi. Düşler de onlar gibi donmuştu. Ama zil sesinin yankıları, uzakta bir an için parlayıp ölüyorlardı. Sonra yarı sessiz bir kahkaha kopuyordu. Ve şimdi müzik tekrar yükseliyor. Her yanda düşler yaşıyor, göz alıcı renkler, sehpalardaki camlarda akan ışınların içinde her zamankinden daha çok kıvranıyor. Ama yedi odanın en batısında bulunan odada, ışık gittikçe azaldığı için, çılgın maskelilerden hiç biri yok; burada kan rengindeki camda akan, samur kürkün karanlığını parçalayan ve ayakları samur kürkle kaplanmış döşemeye basan adama vuran kırmızı bir ışık var; ve abanoz saatin yakınından, diğer evlerin çok uzaklardaki şımarık neşesinden saçılan, maskelilerin şimdiye kadar duyduklarından daha önemli ve oldukça dinsel, boğuk bir çan sesi geliyor.

Ama diğer evdekiler daha yoğundu ve hayatın kalbindeki ateşli ritimlerde çarpıyordu.

Geçmişte üçüncü kişinin ağzından anlatılan final bölümüne, en heyecanlı bölüme, aynı uğursuz saatte, gece yarısının Prens ve ilk kez Kızıl Ölüm olarak maskelenmiş ve kendilerini Kızıl Ölüm gibi bir davetsiz misafir olarak fark eden eğlenceciler üzerindeki etkisine doğru hızla gelişiyor.

Şimdi bu, başlangıçta yalnızca sözdizimsel bir gereksinim olarak yapılmış olan geçişten olabileceğince fazladır. Bu geçiş, aşağıdaki paragrafta görüleceği gibi, çok kullanışsız bir yapıyı kullanma anlamına gelebilecek genel bağlam içerisinde, aynı sesin tanımlanması ve saatin etkisi için, geçmiş zamanda yapılmış olan bir genel gözleme kadar sürer:

Ve bu göz alıcı düşsel renkler, orkestranın vahşi müziğinin ritmine uygun biçimde odalarda kıvrandı. Ve biraz sonra kadife salondaki abanoz saat vuracaktı. Ve sonra, bir an için, her şey hareketsiz kalacak ve sessizlik saatin sesiyle artacaktı. Düşler donup kalacaktı.

Ve böylece "-ecek" üstüne yığılmış "-ecek", gösterişli yapı çökme tehlikesine girene kadar sürer. Poe kesinlikle geçmiş zamanda devam edecekti ("ve biraz sonra, salondaki abanoz saat vurdu") ama bunun için gerçekte hazır olmadan önce özel örneklere genel tanımlardan vardığı izlenimini vermek için, bir kez iki odağa dağılan bir eğilime girmişti.

Ama Poe'nun zamansal geçişleri çok fazla yapmasını olanaklı kılan, büyük olasılıkla tasarlanıp denenmiş olan bu değişim ("tolerans" tanımanın başlangıçta biraz uyumsuz olması iyi denk düşmüş olsa bile, sonunda çok fazla "toleranslı" davranarak gerçekleştirilen bu değişim), yalnızca dilbilgisel olarak aşmış görünüyor. Bu durum, Kızıl Ölüm'ün kimliğinin saklanmasıyla, kötü kahramanı çıkarmak için ona fırsat veriyor. Süreklilik, kaçınılmazlık, ölümün hazır bekleyişi ve zamanın geçişi duygusunu veren anlatımının sağlam yapısında onu aktarmasını da olanaklı kılıyor. Bu yüzden biz tanımlanan arkadaş topluluklarında olduğu gibi, onun olaylara katılmasını zor fark ediyoruz.

Söz konusu değişim ve geçişler, nadiren şimdiki zamanda üçüncü kişi anlatım biçimini kullanan Anton Çehov'un, oğlunun yakınlardaki ölümü hakkında arkadaşlarıyla ve müşterileriyle konuşmak için can atan araba sürücüsünü konu alan "Acı" (Misery) adlı öyküsünde yaptığı gibi, belki de bu duygulara benzer şeyleri anlatmak için bilinçli bir girişimdi. Orada fiziksel bir yakınlık etkisi ve kesin bir meraklandırma amaçlanmamıştı. Elbette, kahramanın mutsuzluğunun büyüklüğünün anlatıldığı eylem zamanları ("uçsuz bucaksız 'ımmense', bütün

sınırların ötesinde"), bazı yerlerde sözcüklerin sürekli şimdiki zamanda kullanılışı ve gizli önermeler biçiminde gerçekleştirilmiştir.

Yöntemin modern kullanımı için –ilişkilerden ya da gerilimlerden yeni anlamlar çıkarmak ya da dikkatleri canlı tutmak için olayların düzeninin kasıtlı olarak karıştırılıp karıştırılmadığı– Yeni Fransız okulunun yazarlarına bakmak çok yararlı olabilir. Örneğin Alain Robbe-Grillet'nin *Yolcu (The Voyeur)* adlı yapıtı, geçmiş zamandan şimdiki zamana ilginç dönüşlerin yer aldığı en önemli yapıt olarak gösterilebilir. Gizemlilik duygusu ya da belli bir karabasan öğesi, ilk okumada basit yapılmış gibi görülüyor. Ama onları açıklama olanağını da taşıyorlar. Öykü, küçük bir adada yaşayanlara ucuz saatler satmak için yolculuk yapan bir adamla ilgilidir. Adam, bu ziyaretin akışı sırasında, bir kızın öldürülmesiyle ilgili olarak karmaşık düşüncelere kapılır. Yazar gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen olaylar hakkında bir ipucu sunarken, şimdiki zamanı nadiren mi kullanacaktı?

Nathalie Sarraute'nun *Gözlemevi* (*The Planetarium*) adlı yapıtında, bütünüyle şimdiki zamanda üçüncü kişi anlatımıyla yazılmış bir romanla karşılaşırız. Bu yazar, ileride ne olacağıyla ilgili ipuçları vermeyi reddederek, tembel okuru sarsma endişesini gizlemez:

... yanılsamalar yaratmak için düştüğü bir doğal eğilimin sonucu olarak, kendine rağmen bütün belirtilerden mümkün olduğu kadar çok yoksun kalmak zorunda... Faulkner'ın iki farklı karaktere aynı Hıristiyan adı vererek oluşturduğu Ses ve Öfke*'de kullandığı yöntemde, okuru şaşırtmak için kasıtlı olarak yapılan yanlışlara ve çocukça beklentilere bel bağlamış olsaydık, günümüz yazarının sorunu olan cesurluğuna ve göze alınmaya değer deneylerine karşı fazla haksızlık etmiş olacaktık. (Kuşku Çağı, 'The Age of Suspicion')*

Bir zil çalar... mutfak kapısının zili... bir ışığı, bir ayak sesini fark eden ve koşup kapıyı açan kadında daha önce yaşadığı aynı mutluluğa endişeyle katılan çölde kaybolmuş bir yolcu... "Oh! sonunda sen, demek burdasın, asla geri gelmeyeceğini düşünüyordum... biliyorsun, bütün bunlar olmayacaktı..." Kadın daha dikkatli olması gerektiğini anlar... bir kaçık, perişan görünümlü bir yaşlı çocuk. Kadın böyleleri için bir kadın gerektiğini biliyor ama kendini tutacak gücü yok, üstelik tam tersine onları

yatıştırmak, tatlılıkla ikna etmek, birazcık eğlenmek için onun karikatür gibi özelliklerine önem vermenin gülünç olduğunu hissediyor.

Burada, bizden önce kişisellikle çarpan bir nabız atışıyla karşı karşıyayız. Noktalama (özellikle üç nokta) bu izlenimin yaratılmasına yardımcı oluyor. Ama paragraf geçmiş zamanda ve kapalı bir eylem içinde gerçekleşiyor. Böcek yakın denetim için iğnelenerek monte edilmiş ve korunmuştur. Belki de bu bizi ilgilendiren yaratımın basit yapısına karşın, büyük bir kayıp değildir. Ama elbette biz bir çeşit hafif esintiyle ya da ışığın ve kokunun kaynağıyla etkilenerek olay içine giren uçuşu, onun hareket içindeki davranışını okumak isteriz. Daha sonra onu şimdiki zamana bırakmakla iyi yapmış oluruz.

Geçmişte Yazan Birinci Kişi Anlatım Yöntemi

(Burada, masamda oturuyorum.)

Kişisel anıların ya da yaşamöyküsünün yazılması biçiminde yazma yöntemi, bütün diğer anlatım yöntemleri içinde en eski ve oldukça sık kullanılan yöntemdir. Bu yöntemin belki de en bilinen örneği, yazarının gerçekten kendi yaşamöyküsünü anlatıyormuş izlenimi verdiği, Robinson Crouse'dur.

Anlatımın *konuşan* birinci kişi yönteminde, öykünün izlekleri yaşam ve ölüm olduğunda, anlatıcının, açıkça yaşadığını anlatmak istemesi nedeniyle, öyküde belirsizliği oluşturabilmek için kendine özgü bazı güçlerinden vazgeçmesi, bir olumsuzluk olarak gösterilebilir. Ama bu uygulama yalnızca bir öykünün "ben" anlatı açısının temel karakter olduğu zaman söz konusudur ve genellikle yazar onun eylemsel olarak bizzat yer aldığı çok önemli olmayan bölümler dışında, bir izleyici olmasına dikkat eder.

Yöntemin avantajları oldukça büyüktür. Olup biten her şeyin tamamen doğru olduğu duygusunu okurda uyandırmak –en azından öykünün okunma süreci içerisinde– ve inanmaması gerektiği halde inandırmak, yazarın temel amaçlarından biridir. Yöntem güven verici bir niteliğe sahiptir. Yazılmış bir yaşamöyküsü gibi, sanki gerçeğin bir parçasıdır. "Ben" anlatı açısının, doğal olarak, "o" anlatı açısından daha fazla güvenilirliği vardır.

Yöntemin başka bir avantajı, olasılıklardan "uzaklaşma" olanağı tanımasıdır. Bu, şu demektir: Anlatıcı yıllar önceki olayları anlatırken, şimdi'den geriye baktığı için, gerçeği örten toz bulutu kalkmış olacağından, görüş açısı içinde olup biten her şeyi açıkça görme fırsatı bulmuş olacaktır. Özellikle olaylar trajik, hatta melodramatik verilirken yararlıdır. Çünkü yaşamı böyle anlatmak isteyen ciddi yazar, melodramı kendi başına değil, yaşarındaki karşılığı içerisinde vermek isteyecektir. Bir yazar bu yöntemi kullandığında, okuruyla bir trajik doyum noktası arasında, şu anki acının şokunu emen bir tampon olarak yer alabilir (gerçekte anlatıcının Yunan tragedyasındaki koroya benzer bir işlevi vardır) ya da olayları gerçekten gerektiği kadar uzun, geniş bir zaman ve yer perspektifi içerisinde sahneleyerek söz konusu etkiyi bırakabilir.

Yöntemin önemli bir avantajı da, yazarın tanımlamak istediği eylem ya da eylem dizilerini sahneye koymak için gerekli zamanı tanımasıdır. Gerekli hazırlık yapılmazsa, bir öykünün özü geri planda kalabilir ve her şey bir köpük gibi yüzeysel görülebilir. Karakterlerin genel koşulları ve onlar hakkında olabildiğince kısa sürede ve olabildiğince fazla bilgiye ihtiyacımız vardır. Eylemin yoğunluğu içerisinde onları gözlediğimiz zaman, yaptıklarını, kararlarını, yanlışlarını, hesapsızlıklarını ve şanslarını içtenlikle onaylayabilmeliyiz.

Anlatıyı, okura belli etmeden, olayların akışı içerisinde bütün bunların, onlara önemsiz detaylarmış gibi görünmesini sağlayarak biçimlendirmek, bir yazarın en zor işlerinden biridir. Bir yazar bunları yaparken, okura şu mesajları vermek zorundadır: "Şimdi benimle birlikte katlan, vazgeçme, bütün bunlar çok önemli, göreceksin, hemen şimdi..." Eğer yazar üçüncü kişi anlatım biçimini kullanıyorsa, kendi yorumlarını olabildiğince göze çarpmadan katmak isteyeceğinden, işi daha da zordur. Bununla birlikte, birinci kişi anlatımı ile –özellikle olaylardan sonra öyküsünü açıkça yazan birinci kişi– çok fazla araya girmeler, okurun dikkatini çekmek için onu dürtüklemeler, göz kırpmalar ve umutlandırmalar, yalnızca bütünüyle doğal gösterebilmek içindir. Bir yazar bu oyunları çok fazla kullandığında, alternatif yollara dikkat çekerek ve seçimin önemini vurgulayarak, karakterler ve

onların eylemleri üzerindeki yorumlarını aynı doğallıkla yapma, hatta moral kazanma fırsatına sahip olur.

Yöntemin dördüncü avantajı –özellikle katedral kulesi durumunda görülen–, yazarın bir yerden bir yere sorunsuz ve doğal biçimde hareket etmesine olanak tanımasıdır. Bu durumda yazar kulede boğuşma olurken, ansızın yere, merdivenlere ve kuleye geri dönebilecektir. Yaklaşımımızı birinci kişiyle sınırlamadan, bunun üçüncü kişi anlatım yöntemiyle yapılabildiğini daha önce görmüştük, ama öyle bir kısa anlatıda ani geçiş hem şaşırtıcı, hem de rahatsız edici olacaktı. Eğer buna rağmen Peter daha sonra, diğer insanların ona söylediklerini içeren olayların öyküsünü kendisi yazmış olsaydı, oldukça doğal olacaktı ve yazar aşağıda olduğu gibi, anlatıyı öyküleştirirken hiçbir şeyin kaybolmasına izin vermeyecekti:

Kancanın aşağı düşebileceği riskine girmek istemediğimden, kamerayı kutusundan çıkararak, kilisenin çatısından kuşbakışı bakan birisinin olmadığından emin olmak için, kenardan göz attım.

Sonra kamerayı aşağı attım.

Buraya kadar her şey yolundaydı. Orada kalmama gerek yoktu ve yalnızca kameranın aşağıya düşüşüne baktım, yaptığım şey şişman adamın dikkatini çekmeliydi. Çünkü daha sonra bu olanlarla ilgili duyacaklarım doğru değildi.

Onu ilk gören bahçıvanlardan biriydi. Gerçekte onunla aynı fikirdeydim: "Beynimi patlattı." Kulenin kenarındaki çimleri biçiyordu.

Ama bu durumda Peter'in kendisi, anlatıcı olarak en iyi seçim değildir. Çünkü tehlikede olan kişi kendisidir ve ayrıca anılarını yazan kişi durumunda da değildir. (Diğer yandan, onunla ilgili verilen bilgilerden anladığımız kadarıyla bir amatör sinema fanatiğidir. Onun yaşamöyküsünün biçimi diğer temel roller için arkadaşların kullanıldığı, rastlantıyla kaydedilmiş bir kısa film biçiminde olabilirdi. Bu da Peter'in yaşadıklarıyla ilgili bir öyküyü içerebilecek baştan savma yazılmış türden bir senaryoyu gerektirecekti. Gerçeklerden hiç sapmadan bir yaşamöyküsü yazabilmek için yapılacak en iyi seçim, katedralin papazının yaşamöyküsü, yaşamının bir bölümü ya da kısa zaman aralıklarıyla, yetkililere olaylar konusunda verdiği raporlar olabilir. Şu öykü örnek verilebilir:

Büyük Kule'nin altı yüz yıllık tarihinde kurbanları, hatta hayranları olmayan bir gün olmamıştır. Elbette benim zamanımda en az beş ölüm olayı meydana gelmiş olan katedralde, yani yaklaşık yüz metre yükseklikteki bir yapıda ölüm olaylarının olmaması, olağanüstü bir durum olurdu. Kuledeki ölüm olaylarından ikisinin intihar olduğu ortaya çıktı, ikisi kazaydı ve birinin infaz olduğu anlaşıldı. Meydana gelecek ölüm olaylarının sayısını da Allah bilir. Şunu söylemek istiyorum; atlama noktasında düşüncelerini değiştiren ya da engellenen insanların davranışlarından, yakında yine atlayacakları anlaşılıyor. Bir kez düşüşün başladığı açıktır ve yaralanmak, hayatta kalmak gibi sorunlar boşunadır. Elbette kişisel tanıklık ettiğim durumlarda, o kadar fazla etkileniyorum ki, ne burada kalmak istiyorum, ne de bunları kaldıracak midem var... Bunları hızlı geçtiğim için okur beni bağışlasın.

(...)

Söylediğim gibi, çan kulesi kurbansız olmuyor ve her zangoç er ya da geç böyle bir olay olacağını biliyor. Yeni bir kurbanın olmaması mümkün değil. Kuleye çıkmak zorunda olan bütün insanlar, elbette, bir bilet satın almak zorundalar ve biletleri toplarken herhangi bir ölüm ya da intihar niyetiyle ilgili bir belirti görme fırsatı yakalamış olan zangoca vermek zorundadırlar. Ama dikkat çekmenin tek garantisi olan eylemlerin belirtileri arasında çok az farklı bir dünya vardır. Böyle durumlardan biri, sendeleyen bir sarhoştur. Zangoç üstü başı yırtık, gözlerinden yaşlar akan, saçları darmadağın bir adamın korkulu bir ifadeyle kuleye girişini engellerken, soluğu brendi kokan bir kadına nasıl davranabilir? Özellikle, herkesin böyle göründüğü bir zamanda...

Hayır, martın on dokuzunda, öğle sonu görevi başındaki zangocu şişman genç adamın kuleye girmesine izin verdiği için kınayamam.

Gerçek örnekler içerisinde en ilginçlerinden biri, *Robinson Crouse*'dur. Kahramanın yalnızlık içerisindeki zor durumuna karşın hayatta kalmayı nasıl başardığı, iki önemli noktadan biridir. "Ben" sözcüğü, bana, anlatım yöntemiyle ilgili önerimi, üçüncü kişiden daha iyi vurgulamış gibi görünüyor. Anlatıcı öyküsünü yazarken, bazen belirsizliğin kıyısında kalarak, her bunalım sırasında hayatta kalmak zorundadır. Ama Robinson Crouse'da nasıl hayatta kaldığını bilmekle çok ilgilendiğimizden bu yana, bu zor bir sorundur. Yine de

Defoe'nun, yöntemin avantajlarından yararlanmakta başarısız kalmasına şu alıntıda olduğu gibi nadiren rastlanır: *Bu duvar sona erdiğinde ve onu kapatmak için dışarısı bir çim duvarla çevrildiğinde, kendimi oraya herhangi birilerinin geleceğine, eve benzer bir şey göremeyeceklerine ikna ettim. Bu durum çok iyi, diye düşündüm, olağanüstü bir şeydi...*

Defoe ayrıca kahramanına adada kaldığı ilk yılda günlük tutturmakla çok iyi yapar. Bu şekilde çalışma, onuncu bölümdeki bazı ayrıntılarda incelenecek olan amaçların anlatımında oldukça yararlı bir numaradır. Ama bizi burada ilgilendiren şey, günlüğün kolayca üçüncü kişi anlatım yöntemiyle sunulabilme olanağına rağmen, Defoe'nun kahramanın geçmişini içeren ve anlatıma derinlik kazandıracak yorumlarını ve notlarını doğal ve dolaysız bir biçimde yapıta aktarma şansını kullanmasıdır.

Sherlock Holmes öykülerinde, kendini tehlikeli ve ölümcül durumlar içerisinde bulmaya yatkın olan – gerçekte "Son Problem" adlı öyküde gerçekten öldürülen– bir kahramanın gözlemlerini, "Ben" anlatı açısıyla anlatmasını iyi bir örnek olarak gösterebiliriz. Ama trajik olaylarla çalışırken, yöntemin çok önemli uzaklaştırma etkileri için en uygun örnek olarak, öykünün karmaşık bir Çin Kutusu içerisinde gösterildiği, kötü ve tuhaf bir drama olan *Wuthering Heits*'i verebiliriz. Burada Lockwood'un yazılı açıklamaları hem Catherine'in kendi günlüğüne, hem de Nelly Dean'ın günlüğüne, mektuplarına ve sözlü açıklamalarına karışır. Doruk noktasına ulaşmak için, Nelly Dean tarafından sözlü olarak anlatılan, Lockwood'un dolaysız öyküsüne geri döner.

Melodramatik olaylarla çalışırken, yöntemin uzaklık ve gevşeklik etkisinin daha az karmaşık olan iyi bir örneğini, Bronte kızkardeşlerde, *Jane Eyre*'de görebiliriz. Eğer yazar, kadın kahraman bir taliplinin evlenme teklifini kabul etmek için baskı altındayken, kadının, birkaç mil uzaktaki başka bir erkeğin kendi adını çağırdığını duyduğunu açıkça anlatıyorsa, okurun saflığı aşırı zorlanmış olacaktır. Eğer yazar, kadınının bu sesi duymaktan aşırı heyecanlı olduğunu söylerse, okurun o kadar da zor olmadığı kabul edilmiş olacaktır. Ama bu durumda birçok duygusallık, doruk noktasının gücünü çok önemli bir sahnede ya da sahneler dizisinde kaybetmiş olacaktır. Aynı biçimde, Jane'in kendi öyküsünü, o sesi gerçekten duymuş gibi vermesiyle (elbette etki-

li bir biçimde) dramatik etki bozulmamış olarak kalır ve okur bu sesin fiziksel koşullarıyla ilgili yorumu kendisi yapar.

Yöntem ayrıca bir öykünün düşsel ve doğaüstü öğelerini de kabul edilebilir biçime getirebilir. Poe'nun birçok öyküsü, M. R. James'in hayalet öyküleri bu biçimde yazılmıştır. "Bir Antikacının Hayalet Öyküleri", çapraşık alıntılardan, Latin etiketlerinden ve biletlerdeki dipnotlardan nefret eden bir adam olan anlatıcının sessiz ve kuru anlatımıyla birleştirilerek yöntemin nasıl başarıldığına ilişkin muhteşem örneklerle doludur.

Birinci kişi yazıyormuş gibi yönteminin başka bir ustası Joseph Conrad'dır. "Sakin Parçalar" adlı iki öyküsünde ("Gizli Hissedar" ve "Gölge Çizgisi") aynı anlatım tekniğiyle nasıl büyük avantajlar elde ettiğini görürüz. Örneğin, "Gizli Hissedar"da, anlatıcının önemsiz görünen konuları bize gösterirken, sabırlı olmamızda ısrar ettiğini görürüz (Olayları izleyecek durumlarla ilgisi olduğu için bunu belirtiyorum). "Gölge Çizgisi"nde yöntem yeni bir olay konusunda uzun deneyimlerden elde edilmiş bilgelikle doğal yorum yapmak için ona oldukça fazla olanak tanır. Olayın bu deneyimin önemli bir bölümünü oluşturması gerekliliği, öykünün oluşmasını güçlendirir ve kendini destekleyen yoğun bütünlük, büyük sanatın göstergesidir.

Bilinçakışı Yöntemi

Çat... Çat... Evet ayak sesleri... Çat...

İlginç. Bu günüm de haftanın diğer günleri gibi, hafta ortası, soğuk. Kendi kendine? Yankı? Dinle... Çat... Hayır... Çat... Kim olursa olsun, adamın vaktini almak... ya da kadının. Şimdi bu devam eden düşünce, adam düşündü. Diyelim ki o bir kız, güzel, sarışın. Ama hayır. Dinle... Yavaş. Çok yavaş. Yaşlı biri, söyleyebilirsin, dinle, çat, dinle...

Adam durdu. Ya da kadın. Belki de bir nesne..

İyi, hiçbir zaman bilmezsin, bu eski İngiliz katedralleri, bahse girerim hayalet doludur, eğer böyle şeyler varsa, ki yok, ama eğer varsa, burası tam yeri. Merdivenlerin tepesi tam onlara göre bir yer, of... sus, tırmanmak kafanı aydınlatıyor, gittikçe genişleyerek... hayır ama ya varlarsa... yoklar...

Hâlâ duruyor mu? Bu hişşt de ne? Tuvalete su fışkırttıktan sonra evin ardında, çatı katındaki eski tanktan çıkan ses gibi, o... Hırıldıyor. O yaşlı,

boşver, o her neyse soluk soluğa. Neyse ne. Evet. Haydi. Sonra gör. Ve kameraya bak.

Bilinçakışı –ya da zaman zaman söylendiği gibi "iç konuşma"– yöntemi (method), bir öykünün, karakterin, zihninden geçen düşünceler, izlenimler ve duyularla anlatılması demektir. Bu yöntemi önerenlerin kimilerine göre, ideal olan, okura bu düşünceler sanki kendi zihninde gerçekleşiyormuş duygusunun verilmesi; karakterin gözleri, kulakları, burnu, dili ve sinir uçları sanki okurun kendisininmiş gibi hissettirilmelidir. Öyle ki okur kendini karakterle özdeşleştirebilsin.

Bu etkiyi yaratabilmek için, yazar araya giren engelleri mümkün olduğunca ortadan kaldırmalıdır. Metnin içine çok dikkatli yerleştirilmedikleri sürece, "düşündü", "şaşırdı" vb. biçimindeki gereğinden fazla açıklamalar, okura enikonu olup bitenlere dışarıdan bakan birisi olduğunu hatırlatacaktır. Aynı biçimde, "ona şunu hatırlattı" ya da daha kötüsü "aklına şunu getirdi" biçimindeki kalıpların çok fazla kullanılması da aynı etkiyi gösterir (Joyce, *Ulysses*'in kontrol bölümünde –examination section of *Ulysses*– bunu alaycı biçimde taklit ediyor gibidir. Sanki Molly Bloom'un gece düşüncelerindeki son düşünce sağanağındaki çözülmesine ve akışına izin vermeden önce, bizi *donmuş* bilinçakışıyla tanıştırmak için, süreci bir süreliğine yavaşlatmaya karar vermiş gibidir.) Diğer yandan tüm bu engellerin insafsızca ortadan kaldırılması, kendi sonunu hazırlamak gibidir. Birçok yazar bu kalıpların sınır duvarı olmasının yanında, dayanak da olduğunu, ya da özel mülkiyet sınırı uyarı levhası olduğu kadar yön levhası da olduğunu ve bunların metinden tamamen çıkarılmasının izlenim akışını yorumlama güçlüğüne neden olacağını unutmuş görünmektedir. Kaldı ki bu durumda okur bu izlenimlerin çok formel anlatılması durumuna kıyasla bile kendini karakterden daha uzak hisseder. Karakter genellikle kendine yönelmekte ve soru sormaktadır. İç konuşma diyebileceğimiz bu kendi kendine iletişimin yaygın biçiminde, karakterin kendinin ya da diğer karakterin konuşmaları, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, "dedi", "diye yanıtladı" gibi kalıplar kullanılmadan içsel akışın arasına girer ve ondan ayrılır. Ama akışın yönünün belirlenmesi için belli bir anlaşma sağlanır. Metnin başlarında bir yere, okuru mümkün oldu-

ğunca erken ve kolay fark edilmeyen bir biçimde yönelten bir "düşündü" (he thought) eklenmiştir.

Okuru, düşünen karakterin erkek mi kadın mı olduğu yönünde meraklandırmak çok olumsuz olabilirdi ve bu kalıbı akıcı bir biçimde cümleye yerleştirmekle yazar, merak edilen bu şeyin genel akış içerisinde, fazla göze çarpmayacak biçimde yakalanmasını sağlamaya çalışmıştır. Benzer biçimde, desteklerin (props) mecaz anlatımlardan çıkarılması için de bir çaba gösterilmemiştir. "Soluğun sesi çatı arasındaki eski bir tankınki gibi." Bu türden imajlar, bilincimizin yüzeyine çıkarıldığında, bunu, "gibi", "sanki" sözcüklerinden bağımsız gerçekleştirirler (ama bağımsız mıdırlar? Bu her zaman geçerli midir?). Bu anlayıştaki bazı yazarlar, bunları tamamen bir kenara iterler. Bu durumda okur, olası bir şaşkınlıkla, bozuk bir sarnıçla karşılaşmıştır ve kendi kendine, yapabileceğini yapmaya bırakılmıştır. Bu metnin içeriğinde, bağlantıyı çözebilmek çok zor olmayabilir, ama yine de karakterinkiler bir yana, yaşanan yanılsama bu noktada kırılabilir.

Yine de bu yöntemi savunanlar, bu türden kendi kendine anlamlandırılan yanılsamaları kullanma konusunda ilgisiz davranmışlardır. Bu konuda bir eleştiriyle karşılaştıklarında, büyük olasılıkla, okura vermek istedikleri yanılsama türünün, başka birinin düşündüklerinin tamamen ayrıcalıklı bir gözlemcisi olmak olduğunu belirteceklerdir.

Bu yöntemin en önemli savunucularından Joyce, *Ulysses*'inde, Bloom'un bilinçakışı içine girmesinde, Stephan'ın bankta otururken geçmişten aklına gelenlerle büyülenmesinde bir kutuptan başka bir kutba gidip geliyor gibidir. Ama bu yalnızca kişisel bir izlenim olabilir.

Bilinçakışı yönteminin kullanıldığı iki tür metinden söz edilebilir: a) Bilinçakışı yönteminin izlerini taşıyan paragraflar içeren roman ve öyküler: *Tristam Shandy, Pickwick Papers, Martin Chuzzlewit, Humphry Clinker*, *Anna Karenina* ve *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), b) Bilinçakışı yönteminin bilinçli ve yoğun biçimde kullanıldığı roman ve öyküler: *Ulysses, Mrs. Dalloway* ve *The Sound and Fury.*

Tristam Shandy, Locke'un düşüncelerin irrasyonel birlikteliği kuramından doğrudan esinlenmiştir ve bunun bilinçakışı yönteminin temeli olduğu anımsanırsa, romanın bu yöntemden izler taşıyan birçok

paragraf içermesi, hiç de şaşırtıcı gelmez. Diğer romanlarda, yöntemin izleri genel olarak konuşmalar ile düşünceler arasında çok fazla bilinçsel düzenleme olmadan, karakterlerin karşılıklı konuşmalarında yansımaktadır.

"İyi, kadın kendi zihninde nasıl biçimlendiğini bilir –Ama ya değilse? –Hayır –Hiçbir şey olmadı –Elbette olabilirdi –Her ne olursa olsun, o olana kadar bekle –Bir parça dağınıklık –Zarif bacaklarının merdivenlere doğru fırlayışı –Kader –Olgunlaşıyor şimdi –Faydasız –Çok."

İngiliz kızları İspanyollar kadar hoş değiller. Soylu yaratıklar. Fışkıran saçlar. Siyah gözler. Hoş endamlar. Tatlı yaratıklar: Güzel.

Yukarıdaki paragrafın ilki, *Ulysses*'ten, Bloom'un tırnak içindeki ve Bay Jingle'ın *Pickwick Papers*'daki konuşma biçemiyle noktalanan, kızıyla ilgili derin düşünceleri. İkinci paragraf, daha başka birinin, Joyce'ca bir biçemle noktalanmış ve tırnak kaldırılmış. Burada şu ilginç noktayı görebiliriz: Kuramın aydınlatıcılığı ile, Jingle'ın konuşma biçimi bir tuhaflıktan, delilikten daha farklı bir şey, rastgele seçilmiş ve tam anlamıyla eğlence amacıyla seçilmiştir. Aslında tam olarak zekice bir parlamadır, her ne kadar büyük olasılıkla içgüdüsel olarak kavranmış ve uygulanmışsa da, bize Jingle'ın kişiliği hakkında çok şey söylemektedir. Ne akılsızdır, ne de kafası karışıktır. Peki öyleyse konuşmalarında neden böyle gevşek bir denetim vardır? Düşünceleri neden hızlı biçimde sözcüklere dönüşüyor? Bunun yanıtı yaşam biçiminde yatıyor; genellikle zararsız düşünceleri ağzından hızla çkarken, en önemli görüşlerini kendine saklaması gerekiyor. Benzer biçimde, *Martin Chuzzlewit*'te, Bayan Gamp'ın tasaları, ahmaklığa ve başka tuzaklara düşmesine neden oluyor. Her ne kadar tutarsız ve yoğun biçimde yığılmış olsa da, aşağıdaki parçada olduğu gibi, konuşmalar bilinçakışına renk katıyor:

"Şimdi biz değil miydik bu eğlenceli öğle sonundaki güzellikler içinde zengin olan. Eminim. Bir hanımefendi tanıyorum, adı, sizleri kandırmayacağım, Bayan Chuzzlewit, Harris, kocasının kardeşinin altı adımlık ayakkabı dükkânında birisi sevgili annesinin canını sıktığı için, Wellington'da azgın bir boğa tarafından sol kolundan yaralandı. Bayan Harris'e, 'Bayan Harris, Hanımefendi! Sizin desteğiniz tıpkı bir meleğinki gibi' dedi. Fakat Pimples için..."

Humphry Clinker'ın, Win Jenkins mektuplarında da, yirminci yüzyıla kadar bilinçli biçimde uygulanmamış olan bu yöntemin pek çok örneğini buluruz. Ama Joyce'un yazdığı *Finnegas Wake*'deki kullanım, bilinçakışı (stream of consciousness) teriminin kullanılması için daha uygundur.

Joyce'un, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde, bu yöntemle ilgili deneyiminden söz etmiştik. Bilinçakışı yönteminin tüm örnekleri için en çarpıcı yapıt, *Anna Karenina*'nın yedinci bölümünün 28, 29 ve 30. kısımlarıdır. Caddede arabasını sürmekte olan kadın kahramanın, çeşitli görüntü ve seslerin, geçmiş yaşamıyla ve içinde yaşadığı çıkmazlarla ilgili düşünceleri üzerindeki etkisiyle dikkati dağılmıştır. Bu durum, tırnak içindeki alıntılarda ve diğer konu dışı belirtilerde görülmektedir. Daha sonraki kitaplarda da yer alacak olan bilinçakışı yönteminin en doğru biçimidir ve kendi bütünlüğü içinde incelenmelidir. Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, bu çok biçimsel çatı, Tolstoy'un kadın kahramanının düşüncelerini, kadının bilinçakışının koptuğu aralarda özetlemesine olanak tanımıştır (örneğin, "*ve o çok çok uzun zaman önce, on yedi yaşında bir kızken, teyzesiyle Troitsa'ya gittiğini anımsadı*") Burada olduğu gibi, bilinçakışı bıktırıcı bir dolambaç haline geldiğinde, okuru akışın dışına çıkarmak, okura kestirme yol sağlıyor.

Daha sonraki kitaplardan, Virginia Woolf'un *Bayan Dalloway*'i bu bağlam içinde en ilginç olanlardan biridir. Okuru bilinçakışı boyunca mümkün olduğu kadar sıkmadan sürükleyebilmek için büyük sancılar çekmiştir. Ancak bunu yaparken, zorunlu durumlarda, hangi karakterin düşündüğünü, hangisinin gözlem yaptığını, hangisinin hissetmekte olduğunu belirtmeyi de ihmal etmemiştir. Aynı zamanda bu belirtiler genellikle göze çarpmayacak bir biçimde, yapıtın kendine özgü ritmi ile uygun duruma getirilmiştir. Aşağıdaki satırlar örnek olarak verilebilir:

Bayan Dalloway, çiçekleri kendisi için satın aldığını söyledi.

Lucy için işinden olmuştu. Kapıların menteşeleri çıkarılmıştı. Rumpelmayer'in adamları geliyordu. Ve sonra Clarissa Dalloway'i düşündü, nasıl bir sabah –plajdaki çocuklardan kaynaklanıyormuş gibi taze–.

Nasıl bir kuş! Nasıl bir fırlayış! Ona genellikle görüldüğü zamanlarda, menteşelerin küçük bir gıcırtısıyla, şimdi duyabileceği, Fransız pencerelerini gürültüyle açtı ve açık havada Burton'a daldı.

Bu, akış içinde kendi kendine dalış değil, derece derece bir kayış olmalı. Kimin düşündüğü bize ilk üç sözcükte ve ikinci paragrafta oldukça planlı bir biçimde söylendi. Ama sonra, hemen suyun içinde, var olan güçlendirmelerle aramız kapatılır:

Nasıl taze, nasıl sakin, bu kesinlikten daha dingin, hava şafaktaki gibiydi; bir dalganın vuruşu gibi, soğuk ve keskin, henüz (on yedi yaşındaki bir kızın hep olacağı gibi) ağırbaşlı, öyle olduğunu hissetmek, açık pencerede durmak, olabilecek kötü bir şey; çiçeklere bakmak, ağaçlarda onları döndüren dumanla ve kalelerin yükselişi, düşüşü...

Yazar anlatı süresince bizi birçok karakterin belleğine yönlendiriyor ve yöntemin kişisel doğası gerektirdiği için, bir karakterden diğerine geçerken çok dikkatli olmak gerekiyor. Peter Welsh için Clarissa'dan ayrıldığımızda, okurun dikkati iki dışsal durumda odaklandı: Peter'in çakısı ve Clarissa'nın elbisesi. Kadın erkeğin çakısını düşünür, erkek de kadının elbisesini. İkisi, nötr bir cümlede bir araya getirildi.: "'Ve bütün bunlar nedir?' dedi adam, çakısını kadının yeşil elbisesine doğru yaklaştırarak." Bu cümleyi hemen ardından bir cümli izler: "Adam çok iyi giyinmiş, diye düşündü Clarissa..." –bundan sonra "giyinmiş" sözcüğü bıçak/elbise köprüsünde bir uzantıymış gibi geçiş tamamlandı: "Burada kadın kendi elbisesini onarıyor, her zamanki gibi, diye düşünüyor adam..."– ve biz kendimizi yeni bir karakterin "elbisesini yamamak, elbisesini yamamak" biçimindeki derin nabız atışlarının ritmiyle, zorla ilerleyen bilinçakışında bulduk: "Ben Hindistan'dayken kadın hep burada oturdu; elbise yamamak, oyun oynamak, partiye gitmek, eve dönmek, bütün yaptığı buydu, diye düşündü adam, çok büyümek, kızgın ve üzülmüş büyümek..." diye düşündü'nün sıradanlığına karşın, hipnotik (hypnotic) ritm ve tekrar boyunca, evlenmiş geçimsiz kadın olmak:

Dünyada bazı kadınlar için evlilik kadar kötü bir şey yoktur, diye düşündü adam; ve politikalar, tutucu bir kocaya sahip olmak, hayranlık uyandıran Richard gibi. Bu böyledir, bu böyledir diye düşündü ve çakısını bir şaklamayla kapattı.

James Joyce, Wirginia Woolf'tan üç yıl önce, *Ulysses*'de bu yöntemi kullanır. Bu yapıtta, kimin ne düşündüğüne ve kimin ne yaptığına dair daha uzak belirtiler vardır. Joyce, bizi bir karakterin belleğine yönlendirir yönlendirmez, güvenli ve uygun olarak, düşüncelerin doğasının ve yapısının nerede olduğumuz konusunda kuşkuya yer vermeyecek biçimde bizi yalnız bırakır. Ama bizi ilk bulunduğumuz yere getirmek zorundadır. Bu bizi rahatlatır. Aşağıdaki örnekte, bizi bir yumuşatılmış Ortodoks tavır içindeki Leopald Bloom'un belleğine nasıl sokuyor:

Bay Leopald Bloom, kümes hayvanlarının ve dört ayaklı hayvanların iç organlarını iştahla yedi. İç organlardan yapılmış çorbayı, fındıklı kursakları, kızartılmış yürek dolmasını, kretonlu kızarmış ciğer dilimlerini, kızarmış havyarları beğendi. En çok da, damağında hafif idrar tadı bırakan ızgara koyun böbreğini sevdi.

Mutfağa doğru yavaşça giderken, aklında böbrekler vardı...

Ama biz kendimiz birkaç satır sonrasına kadar gerçekten onun belleğine girmiyoruz ve sınırlarındayız: *Bir başka yağlı ekmek dilimi: üç, dört: Doğru. Kadın tabağını pek sevmedi. Adam tabladan döndü...* İki sayfa sonrasına kadar da değil, Bloom'a yatak odasında eşlik ediyoruz ve karısının yatakta gevşek pirinç halkaları şıngırdatarak dönmesiyle birlikte, artık tam olarak Bloom'un içindeyiz.

Bu değişmezlikleri gerçekten kabul etmelisin. Yazık. Bütün yollar Gibraltar'dan. Kadın biraz bildiği İspanyolca'yı unuttu. Babası onun için neler vermişti. Eski tarz. Ah, evet, elbette. Kısa bir vurma sesi.Onu yöneticinin açıkartırmasından satın almıştı. Kelepirdeki çiviler kadar güçlü, yaşlı Tweedy. Evet, bayım. Bu Plevne'deydi. Rütbemi bıraktım, bayım, ve ondan gurur duyuyorum. Kafasına yerleştirmek için hâlâ yeterince beyni varmış. İşte bu uzakgörüşlülüktü.

Eli askıdaki ilk ağır paltosunun üstündeki şapkasını ve kaybedilmiş eşya ofisinden edindiği ikinci el yağmurluğu aldı. Pullar: Arkası yapışkan resimler. Sanırım subayların kaybettikleri şeyler de suda yüzüyordu. Eminim onlar da öyleydi. Plasto'nun yüksek rütbesi, ha!

Bloom'un *eli* şapkasını aldı. Dikkat, Bloom'un kendisi değil. Ona etiket *söylüyor*, o okumuyor. Ulysses için, Bloom'un dikkati, gerçekten, Ulysses-Bloom'un kendisi, ama başka yerlerde, belli bir amacı olmadan, meraklı, kendisiyle birlikte ve olağanüstülüğüyle bizi de taşıyarak

dolaşması, Penelope'ye dönüş yolculuğunun abartmasız harika günleridir.

Belgelerden Yararlanma Yöntemi

Modern kurmacada en güçlü eğilimlerden biri, yazarın yüzeysellikten uzaklaşmasıdır. Son zamanlarda, örneğin Fielding'de ya da daha yeni yazarlardan Thackeray ve Trollope gibi yazarlarda bir karakterin davranışını ve bazı eylemlerini anlatmak için, anlatıcının, anlatının akışını keserek araya girmesine pek ender rastlanıyor. Bir öyküyü, genel olarak karakterler, olay örgüsü, sahneleme gibi, anlatının öğelerinin bizzat kendilerinin biçimlendirmesi gerekiyor *gibi görülüyor*. Kişisel özelliklerin anlatılması, onların istenip istenmediği, karakterlerin seçiminin iyi yapılması konularında olduğu gibi, öyküyü elbette her zaman yazar anlattığı için, *gibi görülüyor* ifadesini vurguluyorum.

Yalnızca dramatik oyun, eğer yazar bir darama yazarı ya da özellikle sahne yazarı değilse, ona tamamen sahnenin arkasında, görüş dışında kalma şansını en iyi verir. Böyle bir yazar da büyük olasılıkla, uzun süre bu biçimde yazarak kalmayacaktır. Eğer her şey anlatılarak ya da yazılarak bir karaktere yaptırılmak isteniyorsa, böyle durumda yazarın kendini aradan çekme isteği, okunmak için tasarlanmış kurmacada, birinci kişi anlatım yönteminde en iyi görülür. Yeterince somut ve canlı biçimde gerçekleştirilmiş karakter çok etkileyici olduğundan, yazarın görülmesini engelleyen bir maske oluşturur. Ama yazar olan maske, aynı zamanda zorluk çıkarır. Yazarın ve anlatıcının işlevleri (biri öyküyü anlatıyor, diğeri anlatıyormuş gibi) çok benzer. Bu benzerlik, en iyi biçimde, okurun, yazarın taklitçiliğine hayran kalarak cevap vermesinde ortaya çıkar. Yazar, örneğin kurmacanın karakterlerinden olan bir papazın ya da polisin derisinin altına girerek, geri plandaki şeylerin ön plana taşınmasını sağlayacak ve kendini geriye çekerek silecektir.

Doğal olarak, bir mektup ya da bir günlük içerisinden süzülmüş olan "ben", okur açısından bir yaşamöyküsel romanın ya da öykünün birinci ya da ikinci cümlesinde kendini ele veren, çıplak öyküleyici olan "ben"den daha örtük, daha silinmiş "ben"dir. Belki de bu yüzden, belgeler yoluyla öykü anlatılması, bu tür yazarlar arasında yaygındır. Kurmaca mektuplar, günlükler, not defterleri, haber kupürleri, fatu-

ralar, başka kitaplardan bölümler, kurmaca röportaj metinleri, radyo senaryoları, hatta çek koçanları: Onların tümü, okura aklı başında bir komisyoncu yazar tarafından, bir şirketten düzenli olarak giden ticari mal gibi, anlatının gerçekleşmesine yardım ederler ve anlatının gerçek, somut ve doğru olduğu duygusunu verirler. Gide'in amacına ulaşmak için kullandığı günlük girişlerinin, bir roman için alınmış notların ve gazete kesiklerinin yer aldığı *Kalpazanlar* adlı anlatısı, uzun bir anlatının geniş bir bölümünü oluşturması açısından, bu yöntem için dikkate değer bir örnektir. Edgar Allen Poe, *Morg Sokağı Cinayetleri* adlı öyküsünde, gazete parçalarını, anlatısal amaç için oldukça iyi kullanır. Hatta James Joyce, "Üzücü Bir Olay" adlı öyküsünde, bir soruşturma raporunu daha iyi kullanır. Bu rapor, bazı ayrıntıların öyküde ustalıkla yerleştirilmesi ve düzenlenmesi açısından verilebilecek iyi bir örnektir.

Bu öykü, kendine oldukça düşkün ve sert bir adam olan James Duffy adında, orta yaşlı, bekâr bir erkekle ilgilidir. Bir gün, Emely Sinico adında, kendi yaşındaki bir kadının yakınlık kurmasına göz yumar. Konser için ziyaretler, kent yürüyüşleri, sanat ve politika üzerine tartışmalar çevresinde, sıcak bir ortamda oluşan tomurcuklar, onları, James Duffy'nin kadınla yan yana olmaktan huzur duyduğu bir alışkanlığın merkezine taşır. Ama kadın, birlikteliklerine daha derin anlamlar yüklemektedir. Erkekten çok daha fazla sıcak ve daha cömert davranmaktadır. Adama âşıktır. Ve bir akşam, daha ileri giderek, adamın elini tutkuyla kavrar ve yanağına bastırır. Adam şok olur ve yanlış anlaşıldığını belirtir. Arkadaşça ayrılmak için anlaşırlar. Adam uzunca bir süre sonra, dört yıl önce ilk kez geldikleri yerde, gazetede, kadının ölümüyle ilgili bir soruşturma raporuna yer veren bir paragraf okur. Kadın bir lokomotif tarafından ezilmiştir. O anda içkili olabilirdi. Çünkü son iki yıldır içki içmek, alışkanlıkları arasındaydı. Bay Duffy tekrar şok oldu ve onun ölümünden kendini sorumlu tuttu. *(Bu kadar yozlaşmış bir yaratıkla ilişkide bulunmuş olduğunu düşündüyse* de, *haberi okudukça, yavaş yavaş, kendi kişisel yetersizliklerinin, kişisel yaşamının ve yalnızlığının böyle kötü bir sonucu doğurduğunu, "yaşamın şöleninde bir serseri" olduğunu hissetmeye başladı.)*

Söz konusu öykü, sertliğine karşın, acıklı özelliğiyle çok derinden etkileyen, ince bir duyarlılığa sahip, kuru bir öyküdür. Bazı noktalarda bu kuruluk, temel karakterin bir yansımasıdır. Aslında biz onun fiziksel özellikleri üzerine konuşmadan önce, kitaplığından yola çıkarak, ender rastlanan düzenliliğine dikkat çekmeliydik.

Kitaplar konusuna göre aşağıdan yukarıya doğru düzenlenmişti. Alt rafların birine bir Wordsworth seti yerleştirilmişti ve en üst rafların birinde, kapağındaki yazıdan Maynhoot Catechism'in bir kopyası olduğu anlaşılan bir not defteri duruyordu. Masanın üzerinde her zaman yazılı kâğıtlar bulunurdu. Çekmecede, Hauptmann'ın, üzerinde mor mürekkeple oyun talimatı yazılı olan Michael Kramer adlı oyununun bir el yazması çevirisi ve pirinç iğneyle tutturulmuş bazı gazete kesikleri vardı. Gazete kesiklerinin şurasına burasına, alaysı bir anda yazıldığı anlaşılan cümleler yazılmıştı ve ilk sayfaya Safra Beyinler için bir reklamın başlığı yapıştırılmıştı.

Böylece adamın iyi betimlenmesi, özetlenmiş belgesel kolajın bir türü üzerine temellendirilmiştir. Duffy'nin karakteri, saçları ve gözleri üstünden çabucak geçilerek, izlenim güçlendirildikten sonra, Joyce bizi adamın düşüncesinin içine götürür:

Kendi hareketlerine kuşkuyla bakarak, vücudundan biraz uzakta yaşadı. Kafasında zaman zaman kendisi hakkında, öznesi üçüncü kişi, yüklemi geçmiş zaman olan bir cümle kurmak için ona yol gösteren tuhaf bir yaşamöyküsel alışkanlığa sahipti.

Ama doğru işlev gören belgesel öğeler daha sonra gelir. Önce, olayın beklenmedik acı sonu karşısında, adamın geçirdiği şoku geride bırakırken, bir an için onun yazdığı cümlelerden biriyle karşı karşıya bırakıldık: "Erkekle erkek arasında aşk mümkün değildir, çünkü cinsel ilişki olmamalıdır ve kadınla erkek arasında arkadaşlık mümkün değildir, çünkü cinsel ilişki olmalıdır." Kısaca bu açıklamadan sonra (ya da doğrulayıcı kanıtlardan sonra), ölümcül olayı okuduğumuz cümleye geliyoruz.

Joyce bizi, "George Caddesi'nde mütevazı" ve "aperatif için akşam gazetesi" okuyarak cümlelerinde olduğu gibi, alaysı bir göndermeyle Duffy'nin akşam yemeği alışkanlığına hazırlar. Biz bunlara gülümserken, Duffy'nin gazete okurken yemekten tam bir lokma aldığı sırada

bir habere tepkisini anlatır. Adamın yemekten vazgeçip, aynı haberi tekrar tekrar okuduğunu görürüz. Haberin ne konuda olduğunu tahmin edebiliriz. Ama Duff'yi acı içerisinde tekrar eve döndürecek, "pencerenin yetersiz ışığında, alçak sesle, *Secreto* duasını okuyan bir papaz gibi dudaklarını oynatarak" okutacak neler yazılı olduğunu hâlâ bilemeyiz. Bu erteleme taktiği elbette okurun dikkatini çekmek için en etkili ve en uygun zamanı kollamak amacına yöneliktir. Haber metninin başlığıyla, gazetecinin giriş yazısıyla, yarı-teknik bir dille harfi harfine verilmesi, onu istekli biçimde okumamızı sağlar. Çünkü olayın bu kadar yalın bir doğallıkla anlatılması, onu bir haber özetiyle verilen bilgiden daha çarpıcı, daha canlı yapıyor.

İki-üç sayfayla anlatılan haber yine de çok uzun ve beceriksizce yazılmıştır. Buna karşın nasıl oluyor da bir bütün olarak öyküde sanatsal bir bozulmaya neden olmuyor? Bunun yanıtı, öyküyü değerli yapan çok fazla ayrıntılı çözümlemeye uygun, mükemmel bir ustalıkla yalan söylemekte yatıyor. Dikkat edersek, öyküdeki ilk bölümün, zaten artmış olan merakımızı iyice keskinleştirmek için geciktirilerek, çok dikkatli kurulduğunu görürüz. Ama daha sonra bölümün içeriğini oluşturan olayların, merakımızı korudukları gibi, giderek daha çok meraklanmamızı sağlayacak biçimde nasıl düzenlendiklerine tanık oluruz. Evet, Bayan Sinico'nun, trenin çok yavaş gitmesine ve uzun uyarılarına karşın ezilmesi, ne kadar kötü durumda olduğunu gösteriyor. Hatta intihar olasılığını bile düşündürüyor. Ama sonra, kazanın neden olduğu yaraların ölüme neden olacak düzeyde olmadığını, kadının kalp yetmezliğinden öldüğünü öğreniyoruz. İlerleyen cümlelerden, maktulün gece geç saatlerde, tren raylarının arasından, perondan perona geçme alışkanlığı edindiğini öğrenerek şaşırtılıyoruz. Ve böylece, yavaş yavaş, Bayan Sinico'nun, aşkının Duffy tarafından reddedilmesi sonucunda, içine düştüğü acının şiddetiyle bir alkolik olduğunu görmeye başlıyoruz. Paragrafın son cümlesi yeterince ironiktir: "Hiç kimse sorumlu tutulmadı." Ama bu Duffy'nin ve okurun iki ayrı yönde gelişen şokunun ironisiyle karşılaştırılamaz. Bir akarsu içinde duran bir kaya gibi, bir belgenin harfi harfine yerleştirilerek sunulması, öykünün finalinde Joyce'un iki ayrı yönde gelişen merakı uzlaştırmasını sağlayacaktı.

Joyce örneğinde olduğu gibi, yazarın perdelendiği bölüm, okurun heyecanı üzerinde çok fazla hareket özgürlüğü sağlar. Belgesel yöntem, tek bir olay günlükçülerin, gazetecilerin, bir görgü tanığının mektubunun ya da çeşitli benzer bileşimlerin iki farklı bakış açısından sunulmasıyla hem komik, hem de alaysı etkiyi başarmak için kullanılabilir. (Tümüyle mektuplardan düzenlemiş ve bu yüzden bu kategori içinde mükemmel olmayan *Humphry Clinker*, gülünçlük etkisini çok iyi gerçekleştiren bir örnektir.) Stephen Leacock, gülmece öykü alanında, belgesel yöntemi yaygın olarak kullanan bir yazardı. Onun en iyi öykülerinden biri olan, viski şişeleriyle sabaha kadar kafa çakmenin sonuçlarının anlatıldığı, "Polis Hogan İle Bir Deney" (An Experiment with Policeman Hogan) adlı öykü, bir polis memurunun not defterindeki ve bir gazetecinin köşe yazısındaki ifadelere dayanmaktadır.

Katedral Kulesi öyküsü, aşağıdaki örnekte olduğu gibi düzenlenebilseydi, belki de belgesel çalışma için çok iyi bir örnek olacaktı:

1. Kuleden atlama duygusunu yansıtmak için, şişman adamın günlüğünden yararlanılabilirdi.
2. Peter'den manzara fotoğrafları çekmesinin istendiği konusunda, amcasının mektubundan yararlanılabilirdi.
3. Peter mektuba kısaca cevap vererek, fotoğrafların yandığını bildirebilirdi.
4. Peter'in amcası bir itiraz mektubu yazarak, nedenini sorabilirdi.
5. Peter'in arkadaşlarından biri bir mektup yazarak, olaya yer veren bir yerel gazete kesiğini mektuba iliştirebilirdi ve ulusal bir gazeteye ait daha büyük bir kesikte, Peter'le yapılmış bir görüşmenin öyküsü yer alabilirdi.
6. Yerel gazete kesikleri.
7. Ulusal gazete kesikleri.

Diğer belgeler de, örneğin Peter'in ya da şişman adamın polisteki ifadelerinden parçalar, bir tıp raporu, polisin mahkemeye sunduğu rapor, papazın kayıt defterindeki bir giriş yazısı da bu öykü için kullanılabilirdi. Hatta yüksek yerlerden atlayarak gerçekleştirilen intiharlar hakkındaki, intihar tehlikesi taşıyan erkek ve kadın yaş grupları hak-

kındaki istatistikleri içeren bilgisayar programına ait bilgilerden bile yararlanılabilir ve öykünün sonunu okurun kurması istenebilirdi.

Yöntemin başlıca tehlikesi şimdiye kadar ortaya çıkmış olmalı. Kurmaca belgeler ustaca kullanılmadıkça ve her malzeme yerli yerine oturtulmadıkça, öykü başarısız olacaktır. Doğal olarak, yazılı metinlerden parçalardaki üsluplar farklı olacağı gibi, öyküdeki diğer bazı kaynakların üzerine yapışarak, tamamen sonuca bağlı olmalıdır. Katedral Kulesi öyküsünde kaynağı oluşturan olay örgüsü belgelere dayanmış olsaydı, her sahneye mükemmel biçimde hizmet edeceklerdi. Her biri öykünün ortaya çıkmasında kendi bölümüne ait işlevini gerçekleştirerek, okuru, ne olduğunu bilmek için istekli biçimde ilerletecekti ve okur her sahnenin sonunu okuduğunda tatmin olmayarak bir sonraki sahneye geçecekti

Diğer birçok öyküyle benzer ilginçlikler gösteren ve daha önce tartışılmış, dikkate değer bazı örneklerin listesi aşağıda verilmiştir.

"Üzücü Bir Olay" (A Painful Case), *Dublinliler,* James Joyce.

"Polis Hogan ile Bir Deney" (An Experiment With Policeman Hogan), *Edebi Yanlışlar (Literay Lapses),* Stephen Leacock.

"Morg Sokağı Cinayeti" (*The Murders in the Rue Morgue*), Edgar Allen Poe.

"Güçsüz El" (The Withered Hand) ve başka öyküler, Guy de Maupassant.

Bir Antikacıdan Hayalet Öyküleri (Ghost Stories of an Antiquary), M. R. James.

Kalpazanlar (The Coiners), André Gide.

Sahte ve Gerçek (Ape and Essence), Aldous Huxley.

Ortaçağ, John Dos Pasos.

Bitmiş Bir Dava (A Burnt-Out Case), Graham Greene.

"Dava Belgeleri" (The Documents in the Case), Dorothy L. Sayers ve Robert Eustace.

Kurmacalar (Ficciones), Jorge Luis Borges.

Anlatının yalnızca bir bölümünde belgeler kullanmış olan, "Dava Belgeleri"ni ve Borges'in bazı öykülerini diğerlerinden ayrı tutarsak, yukarıdaki listede yer alan öyküler gibi, değişik belgelerden düzenlenmiş öykü örnekleri çok az bulunur. Buna karşın, kurmacanın önemli

bölümlerini oluşturan belgeler (kayıp vasiyetler, şantaj mektupları, define haritaları vb.) arasındaki fark ve belgelerin temel işlevinin anlatıya yardımcı olmak olduğu doğal karşılanmalı.

Bir bütün olarak listeyle ilgili dikkat etmemiz gereken özel noktalar şunlardır:

1. Gerçekte "hal, olay, durum, sorun, dava" anlamlarına gelen "case" sözcüğünün karşılığı olan "olaylar" (occurs), belgelerin kullanımında kişisel olmayan bir eğilimin göstergesi olarak, en fazla üç öykü adında kullanılmıştır.

2. Oysa Poe, Maupassant, Borges ve M. R. James'den verilen örneklerde, doğaüstü ve korku öykülerinde, öykünün oluşmasında daha fazla etkin olmuşlardır.

Özellikle M. R. James belgeleri kullanmaya düşkündü ve *Antikacı*'nın koleksiyonundaki neredeyse bütün öyküler, sakin okuru kuşkuya yönelten işlevi gerçekleştiren bir dizi belge içeriyordu. Bu belgeler, "özel kâğıtlar", eski rehber kitaplar, az bulunan eski kitaplardaki marjinal yazılar, mektuplar, hatta anlatıcı tarafından çevrilmiş bir yığın Latince laf yığınıdır.

Bütün bunlarla birlikte, Huxley'in, Dos Pasos'un ve Graham Greene'in romanlarını özellikle vurgulamak gerekir. Örenğin, Huxley'in "Sahte ve Gerçek" adlı öyküsü geniş ölçüde bir sahne oyunu biçiminde yazılmış olduğu halde, senaryo tarzında yazılmış bir belge olarak söz edildi. Dos Pasos'un "Ortaçağ" adlı öyküsü, genellikle abartılı biçimde ekonomik, kültürel, politik, toplumsal alt yapı ayrıntılarını içeren belgesel yöntemi içeriyor. Gerçek reklamlar, haber başlıkları ironik bir yapı içerisinde yan yana kullanılıyor. "Bitmiş Bir Dava"da, "Ortaçağ"ın tersine, beceriksizce ve rastlantısal olarak bu yönteme başvuruluyor.

Mektup Yöntemi

Mektup yöntemi, Samuel Richardson'ın ünlü *Pamela* ve *Clarissa* adlı yapıtında kullandığı gibi, belki de öykü yazmanın en eski yöntemlerinden biridir ve roman kadar eski olduğu söylenebilir. Genellikle bu yöntemle yazılmış bir öyküyü anlamak için okur belli ölçüde zamana gereksinim duyar. Çünkü temel karakterlerin bu yöntemle yazılmış bir

öyküye girişi hızlı bir biçimde gerçekleşmez. Belki de öykü yazarlarını roman yazarlarına göre daha az popüler yapan bu yavaşlıktır. Yine de öykü ve kısa öykü bu yöntemle başarılı biçimde yazılmıştır.

Bu yöntemin önemli avantajları vardır. "Anlatan" birinci kişi ve "anılarını yazan" birinci kişi anlatım yöntemlerinin ikisi için de en önemli işlevi gerçekleştirebilir. Örneğin, belli insan tipleri için anılarını yazmak imkânsızken, çoğumuz sıkıştığımızda ya da harekete geçtiğimizde mektup yazma yeteneğini gösteririz. Bu tür mektuplarda, özellikle yakın arkadaşlara yazılanlarda, büyük ölçüde gerçek konuşmanın tazeliğini yansıtırız. Ayrıca bu yöntemle, olaylara daha yakın türden öykülerde, mektupla iletişim kuran birçok karakteri ve onların bastırılmış coşkularını ortaya çıkarmak mümkündür. Kısaca, heyecanı ve canlılığı sıcak tutarken, karakterler en azından iki mektup arasındaki birkaç saat, doğru yazarın onlardan istediği kurnaz ya da aptal, haklı ya da haksız bir sonuç yazabilmek için birbirlerinden uzak tutulabilirler.

Bu yöntemin belki de en büyük avantajı, yine de, mektupların bir olayın parçası ya da bütünü olması ve okurun da kendini olayların içinde görmesidir. Thomas Hardy bunu not defterinin girişlerinin birinde çok iyi anlatır: "Mektup biçimiyle bir öykü anlatmanın avantajları şunlardır: Bir tarafın ne söylediğini duyarken, diğer tarafın ne söylemesi gerektiğini kafanızda canlandırabiliyorsunuz ve sonunda eğer diğer taraf sizin gibi düşünüyorsa, heyecanlanıyorsunuz."

Yöntemin temel dezavantajları, yine yöntemin doğallığı ve güvenilirliği içerisindedir. Gerçek mektuplarda konuşmanın dolaysız aktarılması pek seyrektir. Bu yüzden eğer yazar yazışmanın etkisini bütünüyle doğru vermek isterse, romanın diyalog gibi çok değerli dramatik ve görsel öğelerinin çoğunu feda etmek zorunda kalacaktır. Eğer bunu yapmayı reddederse, yalnızca oluşturduğu inandırıcılığı kaybetmekle kalmayacak, okurun, mektup yazan karakterin yeteneğinden kuşku duymasına, hatta çok kısa bir diyalogu bile sözcüğü sözcüğüne aklında tutabilme sorununa neden olacaktır. Elbette yazar fotografik bellek sahip olduğunu öne sürdüğü bir karakterin mektuplarıyla diyalogu sınırlandırabilir. Ama bu amaç birçok okurun güvensizliğini harekete geçirmeye yetecektir ve böylece onların dikkatini öyküden başka yöne

çekecektir. Bir kişinin, konuşmaları kendi bütünlüğü içerisinde anımsatmasının, herhangi bir birinci kişi anlatı açısıyla yazılmış bir öyküyü okurken, okurun saflığı üzerinde bir baskı olabileceği tartışılabilir. Ancak çoğu durumda öykü eğer yeterince heyecan verici ya da ilgi çekiciyse, okurun ayrıntısal çerçeve ile ilgili bir görüş kaybına uğramasına yol açar ve okur öyküde kullanılan alışılagelmiş değerleri daha kolay kabul eder. Yine de bu yöntemde adres, selamlama, vedalaşma gibi donatılarla ayrıntısal çerçeve okura hatırlatılır. Başka bir sorun da, bir mektuplaşmanın uzunluğu ve eksiksizliğidir (Kaç insan bütün kişisel mektuplarını saklar? Her iki taraf ne kadar sıklıkla bir mektuplaşma bağlamında bir araya gelir?), ama ben bunları bazı yazarların gösterdiği kadar önemli bir sorun olarak görmüyorum. İnsan genellikle bir romanı birisinin eğilimlerine karşı okumaya başlamaz ve çoğu okur bu türün yaygın geleneklerini gürültü patırdı çıkarmadan kabul etmeye hazırdır. Yine de bütün öyküyü anlatmak için karakterlerin gerçeğe uygun nicelikte yazmak zorunda oldukları mektupları okumak kadar sıkıcı ne olabilir? Aynı biçimde, diyalog yöntemiyle yazılmış bir öyküde bir an için bir virgülün çıkartıldığını düşünün, karakterini gerçeğe uygun konuşturmak isteyen yazar, nasıl saçmalamış olacaktır. İnsan iyi bir romancının aynı kitabında kendine en uygun bulduğu çok değişik yöntemleri kullandığını hisseder.

Eylemin çok geniş bir döneme yayıldığı olay örgüsü, mektup yönteminin kullanılması için en uygun olanıdır. Olaylar arsındaki kısa zaman farkları, mektupların yeterli uzunlukta değiştirilmesine fırsat verir. Bununla birlikte, çok kısa zaman aralığında gerçekleşen birçok öyküde bu yöntemin pek fazla kullanılmamasının nedeni, bu öykülerin tek bir olay çevresinde gelişmesidir. Katedral Kulesi öyküsünde bu yöntem Peter'dan amcasına aceleyle yazılmış olağandışı ve gizemli bir notla ya da en iyisi amcanın böyle bir nota cevabı ile öykü başlatılarak kullanılabilirdi. O zaman öykü şu mektupla başlardı:

Sevgili Peter,

Her şey yolunda mı? Biz burada yengen ve ben, İngiltere'de geçen çocukluk yıllarımızı hatırlatacak Katedral Kulesi'nden manzaralar beklerken ne bulduk? Evet manzaralar göndermişsin ama bunlar yarış pisti, tepeler ve bir oyuncak demiryolu gibi görünen kasaba değil, bir tahta

basamak üzerinde yatan bir şişman adamın bulanık görüntüleri. Bulanık bir çift ayak, bulanık bir gökyüzü ve bulanık bir duvar gibi görünen şey neyse? Nasıl görüntüler bunlar? Şaşırdım sana oğlum. Orduda saçma sapan bir iş yapmadığından eminim. Neler oldu? Yazdıkların bize hiçbir şey anlatmıyor. Hiçbir şey!

Sevgilerimle
Andy Amca

Gerçek örnekler iki kategoriye ayrılır: a) Anlatının *önemli bir bölümünde* bu yöntemin kullanıldığı romanlar ve öyküler, b) *Anlatının bütününde* bu yöntemin kullanıldığı romanlar ve öyküler. Birinci kategoride, anlatının önemli bir bölümünü oluşturan ve olay örgüsünün önemli bir bölümünde işlev gören mektuplar söz konusudur. Bu mektuplar, daha önce de belirttiğimiz gibi, öykünün anlatılması, daha sonra gerçekleşecek olayların biçimlenmesi ve olay örgüsünün oluşumunu sağlayan nedenlerin somutlaşması için anlatının önemli bir bölümünde işlev görürler. Bazen iki kategorideki mektupların işlevleri çakışabilir. Conrad, *Tayfun (Typhoon)* adlı anlatısında, Kaptan MacWhirr, Solomon Rout ve Jukes'ın, bütünüyle anlatıya yardım eden mektuplarını kullanır. Bu mektuplar yorum ve bilgilendirme için önemli araçlar olarak işlev görürler ve olayların sonuçlarını etkilemezler. *Gurur ve Önyargı*'da *(Pride and Prejudice)* yazar tarafından özetlenen ya da alıntı yapılan birçok mektup genellikle üst üste gelir. Belirttiğimiz gibi, romanın önceki bölümlerinde bakış açısı Elizabeth Bennet'in bu etkinliğin bir tür ekseni olarak davranmasına rağmen, karakterler üzerinde farklılık gösterir. Yine de çok sonra, bakış açısı az ya da çok Elizabeth'in yalnızlığı üzerinde sınırlandırılır. Bu yüzden, onun çok uzağında önemli gelişmeler olduğu zaman, bunlar okura gerekli ayrıntıları içeren mektuplar yoluyla aktarılmalıdır. Ama çoğu kez olay örgüsünün bölümleri olarak sınıflandırılmak zorunda olunan bu mektupların alınması birçok şaşkınlığa ve paniğe neden olur.

Samuel Butler'ın *Ölülerin Yolu (The Way of All Flesh)* adlı yapıtında mektup yöntemini tamamen farklı amaçla kullandığı bir bölüm (8. Bölüm) vardır. Bu bölüm, Theobald Pontifex ve babası George arasında, Theobald'ın Cambridge'deyken Kutsal Emirler dersini aldığı sırada sağlık sorunları yaşadığı dönemde gerçekleşen mektuplaşmala-

rına aittir. Şimdi, Theobald'ın romanın en kötü kişisi –Ernest'e yaptığı zalimlik– olmasına karşın, çoğu yorumcu tarafından bütünüyle haklı olarak belirtildiği gibi, Theobald'ın Ernest'e karşı zalimliği, yaratıcısı Butler tarafından Theobald'a yapılan zalimlik kadar değildir. Bu yüzden yöntemin bu temel kan davasının sürmesinde bir araç olarak kullanıldığını görüyoruz. Doğru, bu, yazara hızlı davranması için olanak tanır ama temel eylemden önce yer alan bir bölüm bunun için yeterlidir. Evet, Butler, Ernest'e babasının kâğıtları arasındaki mektupları kendine buldurarak, kitabın sanatsal değerine bir katkıda bulunuyor. Ama bunlardan da önemlisi, belki de, olayın dolaysızca sunulmasından dolayı bir tehlike yaratılmış olacaktı: Theobald'a adil davranma tehlikesi. Enikonu genç bir adam için o zamanda ve öyle bir babaya yapılabilecek biraz cesurca bir öneriydi. Ayrıca olayı normal bir yolla anlatan bir romancı, ya adama yeterli özeni göstermek ya da yorumlarına öyküsünün akışını bozacak biçimde özen göstermeyerek karaktere karşı taraf tutuşunu çok açıkça vurgulamak zorunda kalacaktı. Yine de mektuplaşmalar sayesinde Butler bir yazar olarak geri çekilip, karakterin kendi ağzıyla kendi kendini mahkûm etmemesine *izin veriyor* (ama gerçekte *yapıyor*). Böylece Theobald'ın mektubu konudan çekingenlikle söz ederken, bunu soylu bir başkaldırı olmayan, işe yaramaz bir genç adamın asla değiştirilemez utangaçlığından –gerçekte kendisinin de değiştirmek istemediği utangaçlıktan– bir adım öteye taşımada Butler'ın okuruna bütünüyle kolaylık sağlıyor. Ayrıca, mektuplarındaki yalvaran ses tonları şimdi açıkça kurnaz bir üsluba dönüşmüş, Theobald'ın eğitiminin maliyetine karşın, miktar çok fazla olmasa da, bazı burslar aldığını belirterek sertleşmiştir. Böylece zorbalık potansiyelini taşıyan bir korkaklıkla tanıştırılıyoruz. George Pontifex'in yanıtları örtük olmasına karşın sessizce tehditkâr, oğlunun iddialarındaki tutarsızlıkları göstermede, para konusunda yaptıkları tartışmalarda oldukça hızlıdır.

Elbette emir almaya ihtiyacın yok. Kimse seni zorlamıyor; tamamen özgürsün; 23 yaşındasın ve kendi kararlarını kendin vermelisin. Buna inanmasam asla para yollamam. Kaldı ki onca masrafa girdiğim üniversiteden sonra da kararlarını niçin kendin vermeyeceksin? Emir almak istediğini açıkça belirttiğin mektupların var bende. Kardeşlerin, senin üze-

rinde herhangi bir baskının olmadığına tanıklar. Yanılıyorsun ve boş yere kendini üzüyorsun. İyi değilim ve mektupların doğal olarak beni üzüyor.

Bu, İngiliz orta sınıfının köşeye sıkıştığı zaman gösterdiği tipik bir iki yüzlü tepkidir (ract-reaction). Ama George Pontifex bir temel karakter değildir ve "sevimli üçkâğıtçı" (lovable rogue) olduğu için onun ikiyüzlülüğüyle eğlenebiliriz. Ama Theobald böyle değildir. O romanın merkezidir. Yaşamak zorundadır. Bu yüzden Butler onu yeterince ikiyüzlü ve aptal göstermek zorundadır.

Bütünüyle mektup yönteminin kullanıldığı birçok roman arasında, teknik olgunluğun doruğu olması açısından, özellikle *Humphry Clinker*'ı belirtmek gerekir. *Smollett* yalnızca karakterlerin mektupları arasındaki kurmacayı düzenleyen olayları aktarmakla kalmaz, görüş açısını çok yönlü biçimlendiren olayları eğlenceli bir tutumla anlatır. Dahası, sürekli bir uyum içerisinde, anlatımın değişik işlevlerini onlar arasında paylaştırır. Örneğin, bir mektuplar zinciri içerisinde Smollett, Scarborough'un deniz kıyısında, Humphry'nin müdürünün yanlışlıkla boğulma tehlikesi içinde olduğunu düşünüp, adamın bütün itirazlarına karşı kulağından çekip çıkarmasını anlattığı bir olayı sunar. Squire'ın kendi mektuplarının birinde, "deniz banyosuyla kaslarını güçlendirme" niyetini anlattığı olayı oldukça cafcaflı sunar. Daha sonra sahne, genç Melford'un kıyıyı ve yıkama makinasıyla ilgili bazı ayrıntıları anlatan bir mektubuyla kurulur. Bir sonraki mektupta Brambel, yeni bir yanlış anlaşılma kurbanının başına gelenleri, bütün neşesi ve sıcaklığıyla kendisi anlatır. Daha sonra, Melford'un sonraki mektubunda, olayın sonucu oldukça gülünç anlatılır:

Bu başarının sabırsız, sinirli, incelik ve uygarlık düşünceleri bakımından savurgan bay Bramble'ın nasıl hoşuna gittiğini tahmin edebilirsin. –İlk öfkelendiğinde Clinker'ı bir yumrukta yere sermişti ama daha sonra insanların dikkatini çeken bu kaba davranışını unutturmak için Scarborough'u terk etti–.

Henry James'i bir yüzyıldan fazla ilgilendiren, tahmin edilebileceği gibi, yöntemin çok yönlü bakış açısı boyutuydu. "Bir Tomar Mektup"da (A Bundle of Letters), bir Paris pansiyonundaki bir grup turist için bu yöntemi uygular. Birkaç yıl sonra, en gözde temalarından birinin (bir Avrupalı-Amerikalı evliliği) işlendiği, Amerika'yı ziyaret

eden Avrupalılar'dan ve Amerika'ya geri dönen Amerikalılar'dan gönderilen mektupların yer aldığı, "Görüş Noktası"nda (The View Point) tekrar uygular. Bu mektuplarda, görüş noktasını bir aristokratın ve bir demokratın yazdığı mektuplarla belirler. Geçmişte bu yöntem uzun süre birçok yazarın ilgisini çekti. Ama insan, eğer bu tür keşiflerden daha önemli bir projesi yoksa, yazara karşılaştırmalı bir hamlığın kendini dayatmadığından da kuşkulanıyor. Dahası, mektupların daha karmaşık kullanımıyla ilgili olarak, 27 Ocak 1879 tarihli bir not defterinin girişindeki düşünceleridir. Bu giriş oldukça alçakgönüllü başlar: "Öykü, bir anne ve kızı tarafından yazılmış ve bir duruma değişik yaklaşımlardan bakan mektuplardan oluşuyor. Anne ve kız oldukça yakındır ve aralarında hiçbir sürtüşme yoktur. İkisi de oldukça nazik, zeki ve kararlıdır." Ama insani ilgilerini kendi durumuyla ilişkilendirmeye geldiği zaman, teknik deneyimlerini daha iyi kullanabilmek için, tamamen kendine yontarak ve şımarıkça ısrar eder. Kız genç bir adamı sever, adam da onu. Bu sevgi, aralarında hiçbir açıklama yapmaksızın oluşur. Genç adam sonunda annesine bilinen duygularını açıklar ve bir takım elbise almasını ister. Annesi, kızın oğlunu sevmediğini öne sürerek reddeder. Sonra James devam eder: "Genç adam kıza üç kez yazar. Annesi mektupların gitmesini engeller. Kız hiç kuşkulanmaz ve gizli tutkularını anılarında yaşatır." Bu oldukça umut verici bir durum. "Bir Tomar Mektup" (A Bundle of Letters) gibi olabilirdi ama. Açıkçası, yalnızca genç adamın mektuplarından söz etmesi, annenin kızına yazdığı mektuplara yer vermemesi, mektupların ekseninin anneden kızına, kızdan anneye olmaması, anlatıyı mekanik bir çalışmadan öteye götürmüyor. James'in ilgisi bu örnekte, öykünün önemli bir bölümünde yer alan mektupların çatışmasıyla ortaya çıkan kırılma noktasında yoğunlaşıyor. Ancak acımasızca benimsetilmiş buluş bir uzlaşma görüntüsü verecekti ve James elbette bunu denemek için bile oldukça duyarlı bir sanatçıydı.

Günlük Yöntemi

Buraya kadar üzerinde durduğumuz yöntemler içerisinde, Katedral öyküsü için en elverişsiz olan yöntem, günlük yöntemidir. Gerçekten, açıkça söylemek gerekirse, "yazan" birinci kişi anlatıcının

tutkularını ve güdülerini ortaya çıkarmak için, yaşamöyküsü yöntemi ya da bir dizi mektup yöntemi değil de, anlatıcının bir gününde olup bitenlerin kendisi tarafından anlatılması yöntemi tercih edilseydi, anlatı için gereken güvenilirlik ve içtenlik oluşturulamazdı. Katedral Kulesi öyküsünde günlük yönteminin kullanılabilmesi için, görebildiğimiz kadarıyla savunulabilecek iki olasılık var: a) Eğer anlatılanlar Peter'le ilgili yaşamöyküsel bir romanda ya da katedralin tarihiyle ilgili bir romanda geçiyor olsaydı; b) ya da anlatılanlar şişman adamın acıları ve psikolojik sorunlarıyla ilgili uzun bir öykünün özellikle sonuç bölümünde geçiyor olsaydı. Bunların her ikisi de, gerçek yaşamdaki üç türlü günlük tutma biçiminden birini belli ölçüde yansıtacaktı: (1) Günlük tutan kişinin aşağı yukarı uzun bir döneminin genel olarak kaydedilmesi, (2) bir dizi önemli toplumsal olayın kaydedilmesi, (3) evlilik, deprem, hastalık gibi bir dizi özel olayın kaydedilmesi.

Gerçekte yazarların en çok tercih ettiği günlük biçiminin, bireylerle ve onların sorunlarıyla ilgili anlatılarda kurmacanın doğasına egemen olan *kişisellik* göz önüne alındığında, üçüncü tür olması hiç şaşırtıcı gelmeyecektir. Diğer yandan, eğer anlatının konusuyla ilgili daha iyi bir yöntem bulunamamışsa, kurmaca yaşam bir bütün olarak nadiren günlük üzerine kurulur. Bir beyin sarsıntısı da, gittikçe şiddetlenen bir fırtına da son derece şematize edilebilen konulardır. Böyle olayların daha etkili olabilmeleri için, günlük yöntemi son derece kusursuz bir dramatik araçtır.

Günlük yöntemiyle yazılmış roman ve öykülere ek olarak, günlük yönteminin yer yer kullanıldığı bazı başka çalışmalar da vardır. İyi yazarlar her zaman çalışmalarının genel uyumuna ve bütünlüğüne aykırı düşmeyecek biçimde değişiklikler uygulamaya çalışırlar. Bu değişiklikler bazen yazarın temel yazma güdüsü bile olabilir. Bu bir tür onursuzluk anlamına gelmemeli. Bununla birlikte, en iyi yazarların, bu tür şeyler yapmak için daha güçlü nedenleri vardır. Birçok bölümün çalışılması sırasında, çok fazla denemeye değer bağlamlarda, içgüdüsel olarak hareket edebilirler. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin son bölümünde günlük yöntemine başvurulması, yapıtın yazarı olan James Joyce'un değişiklik yapma isteğinden daha fazla bir şeyin sonucu olduğuna iyi bir örnektir. Ayrıca Joyce'un daha sonraki

kitaplarında kullandığı bilinçakışı tekniğine bir giriş olarak, yazarın mesleki yaşamında teknik olarak mükemmel bir köprü işlevi görmüş.

Yine günlük yönteminin kullanıldığı başka örnekler iki kategoride ele alınabilir:

1) Bütünüyle günlük yönteminin kullanılmadığı ama bu yöntemin anlatının önemli bir bölümünü oluşturduğu roman ve öyküler. Andre Gide'in *Kalpazanlar* adlı yapıtıyla Graham Green'in *Bitmiş Dava* adlı yapıtları buna örnek verilebilir.

2) Bütünüyle günlük yöntemiyle yazılmış romanlar ve öyküler. Buna örnek olarak, her ikisinde de psikolojik bir hastalığın ilerlemesinin konu edildiği, Sartre'ın *Antoine Roquentin'in Günlüğü* (*The Journal of Antoine Roquentin*) ve Mauppasant'ın *Le Horla* adlı yapıtları örnek verilebilir.

Birçok örnek göz önüne alındığında, öyküyü anlatmak için neyin kullanılması gerektiği ile anlatılan olaylarda neyin gerçeğin bir parçası olması gerektiği arasındaki fark bilinmelidir. Her iki kategoride de günlüğün önemli bir işlevi olabilir. Örneğin, günlüğün Graham Green'in *Bitmiş Bir Dava*'sında bir dedektifin kuşkulu bir kocayı suçlama kanıtı olduğunu görüyoruz. Ama günlük anlatının bazı ağır yüklerini taşıyor.

Robinson Crouse'da günlük, özellikle kendi bağlamı içerisinde ayrıntılı bir çalışma olarak, çok ustaca ve zekice kullanılıyor. Romanın dikkatli bir incelenmesi, Crouse'un adada kaldığı ilk altı haftada, günlüğün üç kez kullanıldığını gösterir. İlk önce en yakın fiziksel tehlikelere, acil sorunlara ve çözümlere tanıklık ederiz; ikinci olarak, kâğıt, kalem, kitaplar, kartlar, mürekkep gibi kurtarılmış parçalara, Crouse'un çıkmazının mantıksal değerlendirmelerine ve günlüğün girişine tanıklık ederiz. Sonra bize günlüğün sayfalarında daha önce sözü edilen şeylerin kısa bir özeti verilir.

Böylece günlük yöntemi adada kalmanın öyküsünü anlatır. Olaydan sonraki kırk yılı yazarken, yazarın birçok ayrıntıyı anımsayıp anlatmasına da olanak verir. Ayrıca öykünün önceki önemli sahnelerinde kopuşlar ve değişiklikler yaparak, anlatıyı estetik olarak destekler.

Ancak bu etkiler gerçekleştiğinde (okur ikna edildiğinde ve dikkati çekildiğinde) Defeo yavaş yavaş günlüğü bırakır.

Yaşlı Crouse'un şu girişle günlüğüne başladığını görüyoruz:

Her günkü işlerimin bir günlüğünü tutmaya başladığım zaman, günlüğümü başlatmıştım. Gerçekte, başlangıçta çok telaşlıydım. Yalnızca işlerimi yaparken telaşlı değildim, aklım da karışıktı ve günlüğümü saçma şeylerle doldurmuştum. Örneğin şöyle demiştim: Boğulmaktan kurtulduktan sonra, tanrıya şükür edeceğim yerde, karnıma dolan tuzlu suları kustum. Biraz kendime geldiğimde, ellerimi yüzüme ve kafama vurarak, haykırarak, bitkin bir halde, güçlenmek için yere uzandım. Yok olmaktan korktuğum için, uyumaya kalkışmadım.

Daha sonra, iki ay içinde olup bitenlere tanıklık ederiz:

30 Eylül 1659. Ben, zavallı Robinson Crouse. Korkunç bir fırtınada gemim karaya oturdu ve bu berbat adaya düştüm. Buraya "Umutsuzluk Adası" adını koydum. Gemi tamamen denizin dibinde. Ben de ölmüş sayılırım.

Aralık ayının sonundan itibaren, Crouse genel olarak yaşadıklarını anlatmayı bırakıp, olayları günü gününe anlattığı günlüğünü tutmaya başlıyor.

25 Aralık. Tüm gün yağmur yağdı.

26 Aralık. Yağmur yok. Hava önceki güne göre daha güzel.

27 Aralık. Genç bir geyik öldürdüm. Birini de ayağından yaraladım. Kırılmış ayağını sardım. Yaşaması için ona baktım. Kırık bacağı eskisinden daha iyi oldu.

1 Ocak. Bu akşam adanın daha ötelerindeki vadinin içlerine kadar gittim. Orada çok geyik buldum. Çok ürkektiler ve onlara yaklaşmak zordu. Avlamak için köpeğimi getirmemeyi düşündüm.

2 Ocak. Ertesi gün köpeğimle birlikte çıktım.

Genel anlatımlardan zaman zaman günlük yöntemine başvurulan, sonra tekrar genel anlatıma yönelen türden bir anlatım, Defoe'ya aynı zamanda birçok olayın genel bir özetini verme olanağı sağlıyor.

BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ'nden / *Gogol*

4 Ekim

Bugün çarşamba olduğu için, genel müdürün odasında çalıştım. Mahsus erkenden geldim, ne kadar kalemi varsa hepsini yonttum...

Bizim müdür çok akıllı adam besbelli: Yazıhanesi kitap dolaplarıyla dolu... Kitapların bazılarının adlarını okudum, hep çeşitli bilimler hakkında. Bizim anlayamayacağımız kadar yüksek eserler – Fransızca, Almanca filan... Zaten adamın yüzüne bakmak yeter, haşmet taşıyor! Ağzından bir tek gereksiz laf çıktığını duymadım. Bazan evrak getirince,

– Hava nasıl? diye sorar.

– Yağıyor Ekselans, derim.

Öyle bizlere benzemez. Devlet adamı. Ne olursa olsun, bana ayrı bir sevgisi olduğunun da farkındayım. Bari kızı da... Şey... Aah... Neyse, susalım!..

O gününkü "Arı"yı okudum. Şu Fransızlar ne ahmak millet. Nedir istedikleri? Elime geçse, hepsine basardım sopayı vallahi... Bir de Kursklu bir derebeyinin pek hoş bir baloyu anlatışını okudum. Ne güzel yazar şu Kursklular! Bir aralık saatin yarımı çaldığını duydum; bizimki dairesinden henüz çıkmamıştı... Ama bir buçuğa doğru öyle bir şey oldu ki, bunu anlatmağa hiçbir kalemin gücü yetmez: kapı birdenbire açıldı, ben de müdür geliyor diye dosya elimde yerimden fırladım. Müdür değildi... O'ydu... Tanrım! Azizlerim!.. Ya üstünde ki beyaz elbise... Tıpkı bir kuğuya benziyordu. Bakışı, güneş! Güneşin ta kendisi... Selam verdi bana. Sonra,

– Babam gelmedi mi? diye sordu. (Ne sesti o, ne ses!.. Kanaryalar onun yanında hiç...)

Diyecektim ki ona,

– Küçük hanımefendi!.. Kulunuz, köleniz olayım küçük hanımefendi!.. Diyemedim ama. Allah canımı alsın, dilim varmadı! Sadece,

– Hayır efendim, henüz gelmediler, deyiverdim; o kadar.

(*) Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı kitabından seçtiğimiz bu parçayı, günlük yöntemi açısından okuyunuz.

O da bir bana, bir raflardaki kitaplara baktı, sonra elindeki mendili düşürdü. Atılarak yerden kaptım, ama körolası cilalı parkede az kalsın kapaklanıyordum! Mendilini sundum. Nasıl anlatayım o mendili! En ince patisten, kar gibi beyaz, generallere yakışır amber kokusu sinmiş, minnacık bir mendil... Teşekkür etti, güzel dudaklarını belirsizce oynatarak gülümsedi ve odadan çıktı. Ben de bir saat daha oturdum. Sonunda Ekselansın uşağı geldi.

– Eve gidebilirsiniz Aksenti İvanoviç, dedi. General dışarı çıktılar.

Nefret ederim uşak güruhundan! Antrede bacak bacak üstüne atarak kurulur, selam vermeye üşenirler. Küstahlıklarına da diyecek yoktur! Geçen gün biri yerinden kıpırdanmaya bile lüzum görmeden tütün kutusunu, "Buyrun, siz de sarın bir tane..." diye uzattı. O herif, karşındaki bugüne bugün bir memur, soylu bir adam, senin gibi uşak parçası değil, mankafa!

Antreden şapkamı aldım, tabii paltomu kendim giydim, çünkü hiçbiri aldırış etmedi. Eve gittim. Bir süre yatağa uzanıp dinlendim. Sonra çok güzel bir şiiri deftere kopya ettim:

"Sevgilimi bir saat görsem
Bir yıl görmedim sanırım,
Yaşamaktan nefret eder,
Yaşayabilir miyim, derim."

Puşkin'den olmalı...

Akşam paltomu sırtıma attım. Ekselansın kapısında hayli durdum. Bekledim, belki bir yere giderler de arabaya binerken onu bir daha görürüm diye... Umudum boşa çıktı.

(Çev. Nihal Yalaza Taluy, Varlık Yayınları, 2004)

ÖYKÜLERİN KONTROLÜ
(Satılmayan Öyküler İçin Kontrol Listesi)

ALLAN W. ECKER

Öyküleri yayımlanmayan bir yazarın çeşitli yakınma ifadelerinden biri şöyledir: "Ah, keşke birisi bana bu öyküde neyin yanlış olduğunu söylese!"

Eğer bu sözcükler size tanıdık geliyorsa, bir iddiayı kaybettiniz demektir: Yazmaya başladığınızdan bu yana, uygun bir eleştirmene sahipsiniz. O da yalnızca sizsiniz!

Elbette, kendi çalışmalarınızı eleştirmek zordur ama işe yeni başlayan yazarlar arasındaki yaygın kanının aksine, imkânsız da değildir. Satmayan parlak düşüncelerini yırtıp atmayan ve öykülerinin niçin satmadığını düşünüp duran bir yazarın öykülerinin satması mümkün değildir. Genellikle öykülerin satmama nedeni çabucak anlaşılmış, kabul edilmiş ve bunun sonucunda da satabilen öyküler yazılmıştır. Ama bu durum her yazar için söz konusu değildir.

Doğru, siz bir yazar olarak, hatta diyelim satmayan bir yazar olarak, öykülerinizi yazarken, sık sık hatalarınızın ne olduğunu bulmaya çalışsanız bile bulamayabilirsiniz. Ama yanlışlarınızın neler olduğunu düşünmeye birkaç hafta ara verdikten sonra yeniden bulmaya çalıştığınızda, onların neler olduğunu açıkça görmeniz karşısında şaşıracaksınız.

Bütün bunlar, elbette, sizin yazdığınız şeye geri dönmenizle ve ne yazdığınızı okumanızla mümkündür. Ne yazık ki birçok yazar adayı, öyküsünü yazdıktan sonra, onu asla yeniden okumaz ve yalnızca yayımcıya göndermek üzere zarfa koyarken ya da geri dönen öyküsünü başka yayımcıya gönderirken eline alır.

Aslında kurmaca yapıtlar için kurallar koymak öyle kolay değildir. Buna karşın, yaratıcı yazarlık söz konusu olduğunda, bazı temel doğruların ve yanlışların neler olduğunu saptamak da yanlış olmaz. En azından, yazdığınızı satmaya çalışırken, bunların neler olduklarını bilebilirsiniz. Elbette kabul edilmiş yazarların bazıları, aşağıda söz

edeceğimiz konuları göz ardı etmiş olabilirler ama bunlar ne yaptıklarını çok iyi bilen ve sözünü ettiğimiz sakıncaları, öyküyü bozmadan, dikkatli biçimde kullanabilmiş yazarladır. Eski bir öykünün anlattığı gibi, yarışa katılmadan önce, yürümeyi öğrenmek gerekir.

Genel olarak, yayımcıların reddettiği öykülerin çoğunda, çok sık rastlanan 25 önemli nokta vardır. Bunların bazıları, öykünün hemen reddedilmesine neden olacak kadar belirgindir. Diğerleri ise yalnızca yazma teknikleriyle ilgili bilgisizlikle ya da açık seçik bir düşünceden yoksun olmakla ilgilidir.

Eğer bir kısmı atılmayı gerektiren çok uzun bir öykünüz varsa, aşağıda belirtilen 25 hatayı kontrol ettiğinizde, buna neden olan suçluyu onların arasında bulabilirsiniz. Mümkün olduğu kadar, soğukkanlı, analitik bir gözle ve kendinize karşı dürüst kalarak kontrol etmelisiniz.

1. Doğru başlangıç yaptınız mı?

Öykünün başlangıç yerini belirlemek hiç kolay değildir. Seçtiğiniz girişin doğru olup olmadığını anlamak için en iyi yol ikinci, üçüncü ve daha sonraki olayları anlatıdan çıkarıp, girişi tekrar formüle etmektir. En uygun başlangıcı öykünün gövdesine nasıl hapsettiğinizi görüp şaşıracaksınız.

2. Başlangıcınız yavaş mı?

İlk birkaç satırınızla ya da ilk iki paragrafınızda okur geri dönülemez bir engelle mi karşılaştı yoksa girişi çok mu uzattınız? İlk elli satırı temiz bir kâğıda yeniden yazın ve ertesi gün bir dergiyi okuyan bir okur gibi şöyle bir okuyun. Eğer bu sözcükler sizi sarmıyorsa ve bir türlü içinize sinmiyorsa, en iyisi onları hemen değiştirmektir. Çünkü okurun ilk elli sözcükte kaybedilme olasılığı, anlatının herhangi bir noktasında kaybetme olasılığından yüksektir.

3. Öykünün genel atmosferini oluşturdunuz mu?

İlk sayfanın sonuna gelindiğinde, belirgin bir atmosfer oluşturulmalıdır. Bu atmosfer öykü geliştikçe değişebilir. Ama yine de belirgin ve temel bir atmosfer öykünün bütününe yayılmalıdır. Bu atmosfer mutluluk, korku, kuşku ya da umut gibi bir düzineden fazla durum olabilir. İlk sayfayı okuyup bitirdiğinizde, kendinizi bu atmosfer içinde

buluyor musunuz? Eğer bulmuyorsanız, yazı makinasının başına geri dönmelisiniz arkadaşım!

4. Geri dönüşlerde (flashbacks) dikkatli davrandınız mı?

Öykünüzde geri dönüşler var mı? Bu konu usta yazarlar için bile dikkat gerektirir. Şimdi'den ansızın bir kopuş ve ansızın bir geri dönüş, okurun ilgisini çabucak kaybettirebilir. Allen Durury'nin *Öneri ve Kabul* (Advise and Consent) adlı romanında hiç karşılaşmadığım birçok muhteşem geri dönüş örneklerinin yer aldığına inanıyorum. Bu romanda geri dönüş 148. sayfada, ABD Senatörü Seabright Cooley'in, Senato binasının koridorunda, bir toplantıya katılmak için yürümesiyle başlar; Cooley'in gençliğine ve meslek yaşamının ilk yıllarına yumuşak bir dönüş yapar. 161. sayfaya gelindiğinde, bir paragrafta o kadar usta bir biçimde şimdi'ye döner ki, okurun durup bu geçişin nasıl gerçekleştiğini incelemesi gerekir. Ama kendi öykülerinizde, bu teknik konusunda usta değilseniz, mümkün olduğu kadar geri dönüş kullanmaktan kaçının ve öykünün baştan sona doğru düzenli akıp gitmesi için gerekeni yapın.

5. Bildiğiniz şeyleri mi yazdınız?

"Bildiğiniz şeyleri yazın" derken, esrar konusunda yazmak için esrar çiğnemenizi, soluksuz kalmak konusunda yazmak için de denizin yüz metre derinliğinde dalgıç maskenizi çıkarınanızı önerdiğimiz anlaşılmamalı. Ama düşleyebileceğiniz herhangi bir şeyi açık seçik anlatan kaynak kitaplar var. Tembel olmayın ve bunların nasıl şeyler olduğuna bir göz atın. Bazı insanları aldatabilirsiniz, ama birkaç kötü seçilmiş sözcük, birçok insan için öyküyü mahvedebilir. Yıllar önce iyi bir ses getirmiş olan *Everglades*'ı yazdığımda, bir okur Florida'da ne kadar süre yaşadığımı sorduğunda kendimi ukala hissetmiş ve gururlu biçimde, orada hiç bulunmadığını söylemiştim. Gurur balonum çabucak söndü. Çünkü Florida'da yaşamış olan bir okur, Everglade'ların, Florida'da yetişmeyen büyük çınar ağaçları olduğunu söylemişti. Bir yüzden ne yazdığınızı bilin.

6. Öykünüzü güncelleştirdiniz mi?

Belli bir dönemle ilgili yazmıyorsanız, o döneme özgü argoyu ya da söylem biçimini içeren diyalogları kullanamayacağınızdan emi-

nim. Çünkü bu birçok modern öyküde rastlanan hatadır. Bize sık sık hatırlatılan, "habersizce değişen şeyler" olan fiyatlardan, tarzlardan ve diğer etkenlerden nasıl söz ettiğinize dikkat edin.

7. Gereksiz eylemler mi kullandınız?

Eğer karakterleriniz öyküyle ilgisi olmayan şeyler söylüyor ya da yapıyorsa, en iyisi onları çıkartın. Okurun bir yere götürmediğine inandığı ve sonu olmayan şeyler kadar rahatsız eden pek az şey vardır.

8. Gerektiğinden çok fazla mı sözcük kullandınız?

Şu küçük tuzaklara dikkat edin: "Onunla akşam 20.00'de karşılaştı." ya da "Ağlıyordu. Gözyaşları gözlerinden alabildiğine akıyordu." Sabah 8.00 denmediğine göre, akşam olduğu zaten anlaşılıyor. Üstelik ağlayan kişi büyük bir soğanı doğramıyorsa, ağladığı belli. Aynı cümlede ya da paragrafta gereğinden fazla sözcük kullanılmaz. Yazdığınız paragrafta, sayfada ya da metinde bu tür tuzaklara düşmemeye dikkat edin. Bazı durumlarda, öykünün atmosferini yakalamak ya da vurgu yapmak için gereğinden fazla sözcük kullanılabilir ama buna çok kaçınılmaz olduğunda başvurun.

9. Öykünüzde gereksiz karakterlere mi yer verdiniz?

Bu çok saçma bir soru gibi gelebilir, ama öykünün amacına uymayan ve gerekmeyen karakterlerin yalnızca okuru şaşırtmak için ne kadar sık ortaya çıktığını görmek ilginçtir. Yazdığınız öyküyü tekrar okuyarak geriye doğru gidin ve karakterlerinizi gözden geçirin. Vazgeçilmez gibi görünen bir ya da iki karakterin, aslında ne kadar gereksiz olduğunu göreceksiniz. Onları öyküden çıkarmaktan çekinmeyin.

10. Karakterlerinizi "karakter" olarak koruyabildiniz mi?

Birçok öykü, farklı özelliklerle biçimlendirilmiş bir ya da daha fazla karakterin, öykünün istenilen bir sonla bitmesi uğruna ansızın değişikliğe uğratılması yüzünden kalitesini yitirir. Kurmaca tekniklerinde ustalaşana kadar, bu tür değişikliklere çok seyrek olarak başvurun.

11. Çok sık kullanmadığınız sözcük ya da cümle var mı?

Bazen usta yazarlar bile, sözcükleri ya da cümleleri denetleyebilmek için büyük çaba harcayabilirler. Bazı sözcükler bir öyküde kesinlikle sık kullanılabilir, ama diğerlerinin bir kez kullanılması yeterlidir.

Çalıştığınız öyküde sık kullanılan aynı sözcük ya da cümlelere rastlıyorsanız, geri dönüp sözcük dağarcığınızı gözden geçirmeli ve gerekli düzeltmeleri yapmalısınız.

12. Diyaloglarınız çok mu resmi?

Eğer öykünüzün ilk taslağının tamamını, öyküde yer alan konuşmalardaki diyalogları görmek için okumadıysanız, bunu yapmaya hemen başlayın. Zihinde tasarlanmış konuşmalar, gerçek konuşmalardan farklıdır. Diyalogların bir bölümünü sesli olarak okuduğunuz zaman, bir de okumaksızın, diyalogları doğal biçimde konuşmaya çalışın. Diyaloglarınızın, ilk taslağınızdaki yapay konuşmaları daha doğal biçime getirdiğini göreceksiniz.

13. Ele aldığınız olaylar doğru mu?

Ayı bir gezegen olarak mı tanımladınız? (O bir uydudur) Bir uygarlık savaşının askeri, yarım yüz yıl sonra yazılacak olan bir besteden, armonikasıyla bir bölüm mü çalıyor? 1820'de yapılan bu savaştaki asker, 1835'de icat edilecek olan "revolver" mi kullanıyor? Birçok insan, sizin gibi bu yanlışları fark etmeyebilir ama öykünüzü mahveden bu yanlışları gören bir editörün gözleri şaşkınlıktan fal taşı gibi açılacaktır. Bu duruma düşmemek için öykünüzü birkaç kez kontrol edin, doğru olması için ne yapmanız gerektiğini araştırın. Tahminlere güvenmeyin!

14. Öykünüzün sahnesini ya da atmosferini mi bozdunuz?

Kahraman Bill Jones, tehlikeli bir dağ yolunda tökezlediği zaman, kırılan kolu, gözleri kanlanmadan önce acıdan titriyordu. Çölde, hemen yanında açmış olan mavi çiçeklerin kokusunu hissetmiyordu bile... ve siz de hissetmemelisiniz. *Sally, dört gözle bekledikten sonra, sonunda pistte gördüğü yıldız Tom Brown, ona dans etmek isteyip istemediğini sormak için yaklaşırken, iri bir hava kabarcığını ağzından içeri ittirmedi...* ve siz de bunu ona yapmayın. Konu dışı sorunları öykünüze nasıl soktuğunuza dikkat edin, özellikle öykünün doruk noktalarında.

15. Öykünüz sıradan mı yoksa özgün mü?

Eğer öykünüzdeki kadın, "saçları olgun buğday renginde, gözleri duru havuzlar gibi, vücudu Venüs gibi ve sevişirken cilveli bir şekilde,

'daha önce hiç böyle hissetmemiştim'" gibi ifadelerle anlatılıyorsa, kesinlikle editör de böyle hissetmemiştir ama duygusu yalnızca mide bulantısı olacaktır. Sonuç: Öykünüz reddedildi! Eğer dipteki bir deliği, bir kuyu kadar derin bir çukur olarak tanımlıyorsanız ya da küçücük bir sandalyede oturan şişman bir adamı, bir hamakta uzanmış bir fil kadar rahat olarak tanımlıyorsanız ya da yemekten tıka basa kalkmış bir şişman adamı, bir nü sergisindeki sivrisineğe benzetiyorsanız, başınız dertte demektir. Sıradan olmak ya da özgün olmak aynı derecede, kolayca düşülebilecek ama uzak durulabilecek yanlışlardır. Bu yüzden siz uyanık olun.

16. Öykünüzdeki eylemler tutarlı mı?

Öykünüzde anlattığınız her şey sorunsuz ve doğal biçimde gelişiyorsa, işler yolunda demektir. Ama öykünüzle bağdaşmayan bir olay, düşünce ya da betimleme varsa, kahraman öykünün akışı içinde mantıklı, anlaşılır ve kabul edilebilir biçimde izlenemiyorsa, şansınızı kaybediyorsunuz demektir.

17. Okunmaya değer, anlamlı şeyler anlattınız mı?

Yeni bitirdiğiniz bir öyküye hafif bir romantizm, derin bir gizem ya da çetrefil bir düğüm egemen olabilir, ama yeniden okuyup bitirdiğinizde, gerçekten okunmaya değer bir şeyler anlattığınızı görüyor musunuz? İletmek istediğiniz mesajı ya da dersi verebildiğinizi düşünüyor musunuz? Eğer öykünüz okur tarafından on dakika sonra unutulacak türden bir öykü ise, emin olun yayıncı tarafından da on dakika içinde çöp kutusuna atılacaktır.

18. Öykünüz mantıklı mı?

En düşsel bilimkurgular bile, yazılırken bir mantıksal sistem çerçevesi içinde geliştirilmelidir. Öykünüzün türü ne olursa olsun, bu kural geçerlidir. Yazdığınız öyküde mantıktan uzaklaştığınız zaman, genellikle pek az okur ve yayıncı, bu durumun yaratacağı travmadan kurtulabilir. Yazdığınız bir öyküyü tekrar okurken, şu soruyu sormayı asla unutmayın: "Anlatılan olaylar mantıklı bir akış izliyor mu?"

19. Öykünüzün kahramanı kendi sorunlarını kendisi mi çözüyor?

Kahramanınızın sorunlarını çözmesi için, depremlere, yıldırımlara, tren ya da otomobil kazalarına, doğal felaketlere ya da tanrıya güvenmeyin. Eğer kahramanınız kendi sorunlarını kendisi çözmemişse, öykünüz havada kalmış demektir.

20. Yazdığınız bir öykü mü yoksa düzyazı mı?

Bu soru da size çok şaşırtıcı gelebilir ama birçok yeni yazar, öykü ile düzyazı arasındaki farkı bilmiyor. İki türün kendine özgü yanları vardır, ama birini yazıyorsanız, diğerine geçmeye çalışmayın. Öykü bir açıklama ya da betimleme değildir. Öykü, belirli bir çözüm ve sonuç gerektiren bir durum yaratan olaylar dizisidir. Bunu sakın unutmayın. Oysa düzyazı, Bay Webster'e göre, bir yazınsal kompozisyondur, analitik ya da yorumlayıcı bir doğası vardır; anlattığı konuya daha öznel ya da nesnel bakış açıları ile bakar ve biçim ve yöntem özgürlüğü taşır.

21. Düğüm bölümü çok mu kısa?

Öykünüzü tasarlarken, kurduğunuz düğümle ilgili altyapıyı oluşturmak için sayfalarca şey anlatıp, okurun ne olduğunu anlayamadan, hatta kendini aldatılmış bile hissedebileceği biçimde, kısaca özetleyip bitirdiniz mi? Unutmayın, öykünün doruk noktası (climax) çok önemlidir. Bu noktayı diğer olaylar gibi özetleyip, havada bırakamazsınız.

22. Öykünüzü çok erken ya da çok geç mi bitirdiniz?

Öykünüzü doruk noktasının hemen başında bitirmeniz okuru rahatsız eder. Ancak doruk noktasını gereksiz yere uzatarak, öykünün sonuna gelmek için zaman geçirmeniz de okuru sıkar ve düş kırıklığına uğratır. Bunun için en uygun zaman neresidir? Sanırım, doruk noktasının akışını bozmadan, kendi doğallığı içinde tamamlandığı zamandır.

23. Yalnızca kendiniz için mi yazdınız?

Hepimizin lise yıllarında anıları olsa da, sayın okurun muhtemelen başka bir lisede okuduğunu ve iyi bir betimleme yapılmadığı sürece, anılarınızın bir anlamı olmadığını unutmayın. Bir yazar kesinlikle kendini mutlu edecek yazınsal girişimlerde bulunmalıdır, ama, eğer günlük yazmıyorsa, anlattığı şeylerin okur için de ilginç biçime gelme-

sini sağlamalıdır. Bir yazar için, geçmişte tanımış olduğu bir karakteri anlatmak çok kolaydır. Çünkü kendisi bu karakteri tanımaktadır ama okur onu tanımadığı için anlamsızdır. Kendinize her zaman şu soruyu sorun: "Eğer ben okurun yerinde olsam ve karakterleri yalnızca bu yazdıklarımla tanımak zorunda olsam, acaba yazdıklarım yeterli olur mu?"

24. Öykünüz okuru düşündürüyor mu?

Birçok öykünün başarısız olmasının nedenlerinden biri, okurun yaratıcılığını ve düş gücünü zorlayıcı bir şey bırakmamasıdır. Anlatılanları görselleştirebilmesi ve bir çerçeveye oturtabilmesi için, okura şans tanıyın. Ama kaybolup gideceği sonlara da izin vermeyin.

Yukarıdaki kontrol listesi, yazarların yaptığı tüm yanlışları içermemektedir. Ayrıca uyulması gereken katı ve kesin kurallar olarak da görülmemeli. Bunlar yalnızca yazarların genel olarak yaptığı ortak yanlışlardır.

UYGULAMA

"Şiiristan'da Bir Olay" adlı öyküyü okuduktan sonra, yedi anlatım yöntemini kullanarak yeniden yazınız.

ŞİİRİSTAN'DA BİR OLAY

SALİH BOLAT

Şiiristan'a geldiğimden bu yana, işsizliğimin onuncu günüydü. Parasızlık artık *canıma* tak etmişti. Gerçi ev sahibim, *Ütopya* dergisinin son sayısında yayımlanan şiirimi çok beğendiğini, beni ödüllendirmek için bu ay kira bedelini almayacağını söylemişti. Bu açıdan içim rahattı. Bir de, "Şiiristan Meclisi"nin verdiği, "Şair Kartı"yla, belediye otobüslerine yarı yarıya indirimli binebiliyor, "Düş Kurma Evi"ne parasız girebiliyordum. Ama en kısa zamanda geçinebileceğim bir iş bulmam gerekiyordu. Tek yapabileceğim iş, kendi yazdığım şiirlerimi satmaktı. Bunun için kentin köşe başlarındaki camekânlarda simit satanlardan bilgi aldım. Şiir satabilmem için Belediye'den izin alınam gerektiğini söylediler. Ayrıca, Belediye'ye çok erken saatte gitmem gerektiğini, ilgili müdürün o saatlerde balığa çıktığını, şiirle ilgili konuları da ancak balık tutarken görüştüğünü vurguladılar.

Şiiristan, bir gölün çevresini kuşatacak biçimde yerleşmiş, büyükçe bir kentti. Belediye binası da kentin merkezindeki gölün kıyısındaydı. Sabah erkenden gölün kıyısına geldiğimde, güneş tepenin ardından çıkmamıştı henüz. Geceyi söğütlerde geçirmiş birkaç kumrunun kanat sesleriyle, uzakta, sabahın sisleri içinde giden bir teknenin motor sesinden başka bir ses duyulmuyordu. Bir de suyun üstüne zıplayan balıkların, parlayarak suya düşerken çıkardıkları sesler duyuluyordu. Bu sesler, suyun altındaki yaşamın, sanki suyun üstüne yansımasıydı. Ben de elimdeki dilekçeyle kıyıda dururken, suyun altındaki yaşamın uzantısı gibiydim.

Belediye binasının biraz ilerisinde balık tutan adam, şiir işlerinden sorumlu müdür olmalıydı. Benim için çok önemli olan konuyu görüşmeden önce, bu sıcak temmuz sabahında, biraz serinlemek için suya girdim. Ötede, oltasını suya atmış, bir kedi sabrıyla bekleyen müdürün ciddiyeti beni korkutuyordu. Bu yüzden, balıkları ürkütmemek için, elden geldiğince, onun bölgesinden uzakta yüzüyordum. Bulundu-

ğum yer küçük bir koydu. Koyun iki yanında makilerle kaplı tepecikler yükseliyordu. Tepelerin hemen doruğunda ise, belediye binası ve diğer önemli kamu binaları vardı. Arada bir, küçük balıkçı motorlarının, burnun ucundan geçtiğini görüyordum. Az ötedeki nilüferlerin yanına geldiğimde, kıyıdan yüz metre kadar uzaklaşmıştım. Kıyıda, sazlıkların orda, dizlerine kadar yosunlara gömülmüş, balık avlayan müdüre, Manet'nin bir suluboya tablosuna bakar gibi bakıyordum.

Bir yandan kurulanırken, bir yandan da oltasını toplayan müdüre dilekçemi uzattım. Dilekçede, şiir satmak istediğimi, bunun temiz bir iş olduğunu, Şiiristan halkının gıdasının şiir olduğunu belirtmiş, bu konuda bana izin verilmesini istemiştim. Dilekçemi okuyan müdür, isteğimi olumlu karşıladı. Müdürün bu yaklaşımını, belki de yakaladığı birkaç turna balığına borçluydum. Ancak müdür, isteğimi bir ayrıntılı proje olarak sunmamı önerdi.

Ertesi gün, hazırladığım projede, kendi şiirlerimi rulo biçimindeki kırmızı, mavi, siyah kordelalarla bağlanmış kâğıtlarda satmak istediğimi belirttim. Yanımda da birkaç örnek getirmiştim. Otogarda ve tren istasyonunda ayrılık şiirleri, mezarlıkta ölüm şiirleri, yatılı kız lisesinin önünde de aşk şiirleri satacağıma dair garanti vermiştim. Heyecanla müdürün kapısını çalıp içeriye girdim. Müdür projemi ilgiyle okudu. Örnek olarak getirdiğim ruloları da alıp şöyle bir göz gezdirdi. Ne var ki, son ruloya bakarken, "Kesinlikle olmaz! Martının hayatını kurtarmadan, size izin veremem!" dedi ve rulodaki şu iki dizeyi okudu:

"Dalgalara sorun ki beni bir denizkızı vurdu
Poseidon sunaklarında bir martı ağlıyordu"

Martının hayatı gerçekten tehlikedeydi ve onu kurtarmazsam, benim işin yatacağını anlamıştım. Müdüre, dizeleri şu biçimde değiştirmeyi önerdim:

"Martılara sorun ki beni bir denizkızı vurdu
Poseidon sunaklarında bir dalga ağlıyordu"

Müdür, dizeleri bu biçimde değiştirmekle martının hayatını kurtardığımı, ancak ikinci dizenin derinliğini yitirdiğini öne sürüyordu. Dizeleri şu biçimde değiştirmemi önerdi:

"Dalgalara sorun ki beni bir martı vurdu
Poseidon sunaklarında bir denizkızı ağlıyordu"

İkinci dizeyi derinliğine yeniden kavuşturmuştuk. Ne var ki, bu kez birinci dize basitleşmişti. İşin içinden çıkamayacağımızı anlayınca, müdür, Belediye Başkanı'na telefon açarak, onun düşüncesini sordu. Başkan, dizelerin en mükemmel biçimi olarak şunu öneriyordu:

"Poseidon'a sorun ki beni bir denizkızı vurdu
Martı sunaklarında bir dalga ağlıyordu"

Başkanın önerdiği biçimiyle, şiir şiirlikten çıkmıştı. Bunu kesinlikle kabul edemeyeceğimi belirttim. Üç-beş kuruş için şiirimin estetik düzeyinden ödün veremeyeceğim konusunda ısrar ettim. Umutsuzluk içinde belediye binasından çıktım. İşte o günden bu yana, kaçak olarak umutsuzluk şiirleri satıyorum. Bu işten iyi kazandığımı da söyleyebilirim.

Öykü
Yazma Teknikleri

Hazırlayan:
SALİH BOLAT

Son yıllarda ülkemizde "Yaratıcı Yazarlık" üzerine yayımlanan çeşitli kitaplara, bazı üniversitelerimizde verilen derslere ve seminerlere karşın, bu alandaki boşluk henüz kapanmış değil. Salih Bolat'ın hazırladığı *Öykü Yazma Teknikleri*, bu boşluğun kapanması yönünde önemli bir adım; genç yazarlar için bir kaynak kitap ve yazma sanatı üzerine düşünen, edebiyatla ilgilenen herkesin ilgisini çekecek bir çalışma. Mary Golden, John G. Fitzgerald, John Howard Griffin, Jean Z. Owen, Rust Hills, Fred Shaw, Pauline Bloom, Allan W. Ecker, Marilyn Granbeck, F. A. Rockwell, Thomas H. Uzell, Louise Bogges, James Hilton, Pearl Hogrefe ve Wallace Hildick'in kitapta yer alan denemeleri metnin niçin yazıldığı, anlatım yöntemleri, kurmacanın özellikleri, karakter yaratmanın esasları, öyküde olay gibi konulara önemli açılımlar getiriyor. Bolat'ın Gogol, Jack London, James Joyce, Sait Faik, Bilge Karasu, Tomris Uyar, Hasan Ali Toptaş, Sevgi Özel, Ahmet Önel'den seçtiği öyküler kitabın kuramsal yönünü destekleyen örnekler olmalarının yanı sıra, edebiyat severlere öyküye farklı bir açıdan bakma olanağı sağlıyor.

ISBN 978-975-434-297-0
9 789754 342970

B25104
AGD

VARLIK