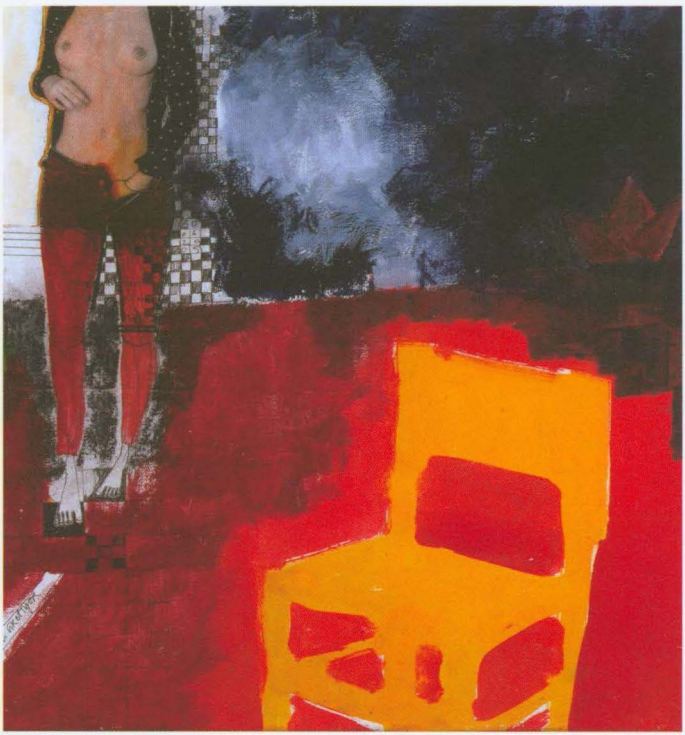
SEMİH GÜMÜŞ

ÖYKÜNÜN BAHÇESİ



ELEŞTİRİ

CAN

3. BASKI

SEMİH GÜMÜŞ

ÖYKÜNÜN BAHÇESİ

Can Yayınları 1700

© 2008, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Adam Yayıncılık, 1999
Can Yayınları'nda 1. basım: 2008
3. basım: Şubat 2012
Bu kitabın 3. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Faruk Duman

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak resmi: © Mehmet Ulusel

Kapak baskı: Azra Matbaası
İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-07-0905-0

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

SEMİH GÜMÜŞ

ÖYKÜNÜN BAHÇESİ

ELEŞTİRİ

CAN

Semih Gümüş'ün Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Başkaldırı ve Roman, 2008
Eleştirinin Sis Çanı, 2008
Kara Anlatı Yazarı Vüs'at O. Bener, 2008
Yazarın Yalnızlık Burcu, 2008
Modernizm ve Postmodernizm, 2010
Öykünün Kedi Gözü, 2010
Roman Kitabı, 2011
Yazının Sarkaç Romanı, 2011
Çözümleyici Eleştiri, 2012

SEMİH GÜMÜŞ, 1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *Adam Öykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisini çıkardı ve şimdilerde bu derginin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Kendine özgü çözümleyici bir eleştiri anlayışına sahip olan Semih Gümüş'ün 1991'de *Roman Kitabı*, 1994'te *Kara Anlatı Yazarı, Karşılıksız Yazılar, Yazının ve Tarihin Bilinci*, 1996'da Cevdet Kudret Eleştiri Ödülü'nü de alan *Başkaldırı ve Roman*, 1999'da *Öykünün Bahçesi*, 2002'de *Puslu Ada*, 2003'te *Yazının Sarkacı Roman*, 2005'te *Yazarın Yalnızlık Burcu*, 2007'de *Eleştirinin Sis Çanı*, 2010'da *Modernizm ve Postmodernizm* ile *Öykünün Kedi Gözü*, 2012'de *Çözümleyici Eleştiri* adlı kitapları yayımlandı.

Oğluma...

"Bir bahçesiyle bir kitaplığı
olan insanın, başka hiçbir şeye
gereksinimi olmaz."

KONFÜÇYÜS

İçindekiler

Öykünün anlamına doğru (Önsöz) 13

I

Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü 23
Öykünün Dünyası ve Eleştirisi 37
Kısa Öykü Okumak 54
Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor 60
Genç Edebiyatın Birikimi 66

II

"Yolda": İnsancıl Bir Öykü 75
"İlki": Öykücülüğümüzün Başyapıtlarından 82
Kara Tren 89
"Demiryolu Hikâyecileri": Ben Buradayım Sevgili Okuyucum, Sen Neredesin Acaba? 95
"Düşten de Öte"de Peride Celal'in Öykücülüğü 101
Mirza Neyi Anlatır? 108
"Nehir": Yalınlığın Ürettiği Yetkinlik 119
Bir Halk Yazarı 128
M.Ş.E.nin Değeri Çok Sonra Anlaşılabildi 132
Öykü Denince İlkin Sait Faik Gelir Akla 136
Sabahattin Ali, Bir Köprü 139

"Uyku" ve "Teber Çelik'in Karısı"nda Orhan Kemal Öyküsü 142
Denenmiş Olandan Kendine Özgülüğe 145
Adalet Ağaoğlu'nun Öykücülüğü 148
Edebiyat Nerede Doğar? 155
Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ta Cemil Kavukçu 160
"Berlin'de Bis" 168
Bir Geçiş Anlatısı 174
Yalansız Öyküler 182
Öyküye Gençlik Aşısı 187
Kurmaca ile Gerçeğin Bireşimini Aramak 192
Bu aynada ötekini de görüyorum (Sonsöz) 201
Dizin 205

Öykünün anlamına doğru (Önsöz)

Öyküyle ilişkimin nasıl başladığını tam anımsamıyorum. İlkin dergiler aracılığıyla olmalı. 1960'ların sonlarında başlayan dergi okurluğum, o sıralarda bir tutku biçimindeydi. Neredeyse bütün edebiyat dergilerini baştan sona, bütün satırlarını soğururcasına okurdum; benim kuşağımdan olanlar da hep böyleydi. 1970'lerin hemen başlarında da kendi yazarlarımı, kitaplarımı seçmeye başladım. O yıllarda yayımlanan kitapları bulabiliyor, hemen tümünü alıp izlemeye çalışıyor, çoğunu da okuyorduk. Şimdi okurlarıyla kitaplar arasında böyle ilişkiler kurmak olanaksız. Her şeyden önce, yayımlanan kitap çeşidi o denli çoğaldı ki, okumak için seçtiklerimize bile bazen sıra gelmiyor.

Demek ki yayımlanan öykü kitapları da o günden bugüne arttı. Sayıca artış, nitelikçe de yükselişe yol açar mı? Kendini olumsuzlayan bir anlamı var gibi bu sorunun, ama öyle düşünmüyorum. Çoğun, nicelikçe yükseliş, nitelikçe yükselişi de ardından getirir. Ne kadar çok pencere açılmışsa edebiyata doğru, daha çok temiz hava soluma şansı da elbette artar.

Bugün öyle olmadığını öne sürenler sanırım çoğunlukta. "Nerede o eski öyküler, öykücüler..." diyenler. Geçmişin tadını taşır öyküler; ne ki, geçmiş özlemini yaşatmak için uygun bir seçim sayılmaz öykü. Sanırım en kentli, dolayısıyla yaşanan anlara en yatkın tür gibi görünüyor. Bu yüzden kasaba kimliğiyle öykü yazılması olanaksız gibi gelmiştir bana. Taşra duyarlığını ve onun içinden süzülen benzersiz kişilikleri de sonunda kentli gözüyle yazmıyor mu öykücü? İnsanı dışarıdan görül-

düğü gibi, ona dışarıdan verilen anlamın taşıyıcısı olarak almak değil mi, köy ya da kasaba kimliğiyle yaklaşmak? Oysa öykü, insanın sıradan yaşamı içinde saklı ayrıntılardan çıkmaz mı?

Ferit Edgü'nün "Mirza" öyküsündeki bilge usta Mardinli Mirza ile köylü Yakup'u bu bağlamda soyutlayabiliriz. Yakup'un Mardinli Mirza'yı kavramakta güçlük çekmesinin nedeni, yalınkat bir kişiliğe sahip olmasıdır aslında. Bununla birlikte, Yakup'u bir öykü kişisi yapan da Mardinli'nin –okurun yerine– ondaki yalınkatlığı ilk bakışta görünmeyen ayrıntılara dayanarak açığa çıkarmasıdır. Kısacası, okuma etkinliği içinde entelektüel verime duyduğu gereksinim, değil mi ki romandan daha çoktur, o zaman yaşayan bir sanattır öykü. Mardinli Mirza nasıl geleceğe dönükse, Yakup da o denli durağanlığa gömülüdür...

Öykünün sürekli geçmiş zaman içinde bırakıldığında ne olduğu yazılanlara bakınca görülüyor. Çocukluk yıllarından ilkgençlik yıllarına uzanan ömrümüzün öyküdeki karşılıkları hep çekici olmuştur olmasına, ama ya sonrası? Çocukluk... öykünün olmazsa olmazı, ama onun kendine dönüklüğü başını da döndürebilir öykücünün. O çekici eskil tatla örtülmüş yazının bıktırıcı yinelemesinin altından çıkacak bayatlıktan kurtulamamak da var. Çocukluğunun içdünyasını bunca geç keşfetmiş öykü yazarı, olgunluğunu kavramakta gecikirse, öyküyü de kaçırabilir...

Öykü okumaya çok erken başlamıştım. Niçin uzun sürmedi de uzun yıllar boyu terk ettim onu, şimdi tam çözemiyorum. Romana ve şiire bırakmış olmalı yerini. Uzun yıllar boyu doğru dürüst öykü okumadım. Neden sonra dönünce öyküye; onun yeri başka hiçbir şeyle doldurulamayacak tadını, etkisini, anlamını bu kez tam anlamıyla bulunca, gerçekten ne olduğunu öykünün anlayınca, onun okurdan beklediği birikimin de ancak yıllar içinde oluştuğunu anlıyor insan.

Hem Sait Faik'in "Hişt... hişt..."ine bu iki sözcüğün aklına gelmeyecek yoğunluktaki anlamları yükleyeceksiniz, hem "sıradan insan"ın düpedüz sıradışı gizlerini taşımasını isteyeceksiniz, hem de öykünün bir çırpıda çözülmesini bekleyeceksiniz. Bir ilk tat alınır gene de, şarabın ilk yudumunu yalnızca gırtlaktan geçirmek gibi. İçerdiği tatları tam olarak almak içinse; sabırla, ısrarla, merakla, bütün duyargalarımızla yoğunlaşmak gerekir öyküye...

Bu yüzden düşünsel yanı işlevsel olanla karıştırmamak gerekir. Öyküde işlevsel olan, sonunda kalıcılığa nasıl dönüşemiyor da, sıradanlık ya da yalınlık o denli etkili olabiliyor? Bunun gizleri üstüne düşünmek gerekir. Burada aklıma gene Hemingway geliyor. Onun o denli sıradanlık ve yalınlık içinde, nasıl o denli etkili olabildiğini hemen çözüvermek, sanıldığı kadar kolay değil. Hemingway gene okunuyor, sanırım hep okunacak da... Onda edebiyatın gizlerini insanın en sıradan halinin gizlerinde çözmek var. İnsandan aldığının anahtarını insana aktarıyor...

Kısa öyküyü niçin öykünün ta kendisi olarak anladığımı *Öykünün Bahçesi*'nde anlatmaya çalışıyorum. Sait Faik, bizim edebiyatımızda öykünün ayrı bir tür olarak ne denli yeri doldurulmaz olduğunu, hem de abartısızca ortaya koydu. Köktenci bir değişikliğe yol açarken, öyküyü şiirin yanında bir yere oturttu, romanın baskısına karşı ona direnç ve kişilik kazandırdı. Sonunda en çok okunan öykü yazarımız da Sait Faik, şaşırtıcı değil mi? Şimdi, "Niçin şaşırılsın buna," denebilir mi? Verili öykü anlayışını bir başına köktenci bir değişikliğe uğratan, yenilikçi bir yazarın sonunda en çok okunan yazar olacağını baştan kestirmek sanırım olanaksızdı. Sıradan olanı, sıradışı biçimlerde anlatıyordu Sait Faik... Okurun, zaman zaman öne çıkıp ilgi gören başka öykü yazarlarıyla bugün artık ilgilenmezken, Sait Faik'i her zaman gözde tutması çok önemli...

Esendal'ın neden sonra keşfedilip el üstünde tutulması da sanırım Sait Faik'in yarattığı akım yüzündendir. Yazar kimliğiyle öne çıkmayışı onun anlaşılmasını geciktirmişse de, edebiyat kamuoyunun bilinçli müdahalesiyle değeri anlaşıldı. Belki Sait Faik ve Esendal'ın öykücülüğümüzün odağında yer almalarıyla Sabahattin Ali'nin yeri anlaşılabildi; Orhan Kemal'in ayrıksı yanı değerlendirilebildi; Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Sevim Burak, Hulki Aktunç'un yenilikçiliği öykücülüğümüzü varsıllaştırdı; Cemil Kavukçu, Mahir Öztaş, Feride Çiçekoğlu, Murathan Mungan öykücülüğümüzün güçlü geleneğine eklendi...

Öykü eleştirisine gönül verdikten sonra, ister istemez kendi ölçülerim ve seçimlerim de belirginleşmeye başladı. Sonra da bunun yarattığı sorunlar geldi. Okurun bilmesi de, sezmesi de

olanaksız tedirginlikler yaşar eleştirmen. Hiç değilse kimileri...

Eleştiride her öyküyü kendi ölçütlerinize vurmaya kalkıştığınızda, sınırlar da çizmeye başlamışsınız demektir. Dergilerde yayımlanmış birkaç yazıdan bir şey çıkmaz çıkmasına. Gelgelelim, bir kitap oluşturacak çoklukta eleştiri kendi sınırlarına çekmeye çalışırsa öyküyü, eleştiri de anlamını yitirmeye başlar. Öykülerin yarattığı dünyayı iplemeden bildiğini okuyan eleştiri, sonunda kendisi de bir dünya kurma yetilerini yitirecektir. Orhan Kemal ile Bilge Karasu'yu birden sevmek, çokları için anlaşılmazdır. Oysa onları birleştiren edebiyat var. Eleştirmen, sevgiyle yaklaşmanın ötesinde, bir de anlamaya çalışır onları. Birbirinden apayrı bu iki öykücüyü aynı ölçütlerle, aynı sınırlar içinde anlamak olası mı? Onları kendi yarattıkları öykü dünyası içinde kavramayı başarabildiğiniz ölçüde yaptığınız çözümlemenin karşılıkları doğacaktır. Orada Orhan Kemal ile Bilge Karasu sevgisi bir aradadır.

Öykünün Bahçesi'nde her yazara onları kendi dünyalarında kavramaya çalışan bir tutumla yaklaşmaya çalıştım. Hiç değilse bu yönde bir çabanın ipuçlarını sezebilir okur. Başka türlü yapamazdım. Kaldı ki, eleştirmenin kendince seçtiği ilkeleri de durağan değil, olanaksız bu; zaman içinde nasıl da değişir düşünceler. Dogmalara yüz çevirmiş her çözümleyici soyutlama etkinliğinin kendini kesintisiz bir değişim içinde bulması kaçınılmazdır. Üstelik bu süreç içinde kimileri gözden düşerken, kimileri göze girecektir. Bunlar eleştirinin kusurları olarak alınabilir mi?..

Bütün kitaplarımda kendime yol gösterici olarak seçtiğim bir ilke *Öykünün Bahçesi*'ne de egemen olmuştur: Yaratıcı yazar ya da yapıt karşısında eleştirinin, "dolayısıyla" eleştirmenin özgürlüğü korunmazsa yapılanın değerini yükseltmek de olanaksızlaşır. Eleştiriyi yapıtın önümüze koyduğu dünya karşısında yeni bir dünya yaratmak olarak anlamamın temelinde bu var. Yazınsal yazıya, eğrilerini doğrularından ayıklama kuşkusuyla, yanlışlarını saptama önyargısıyla yaklaşan eleştiri anlayışı şimdi nerede kalmıştır? Bizde eleştirinin olup olmadığı totolojisini sonlandırmanın yolu da sanırım buradan geçiyor.

Demek ki *Öykünün Bahçesi*'ni bu yolun başında görüyorum. Bu yoldaki duraklardan biri olmasını da dilerim, hiç değilse kendim için. Bu duraktan kalkarak öykünün dünyasına

daha derinliğine sokulunabilir. Öyküye bir kere gönül verince yoldan dönmek de yok artık.

Kısa öykü: Küçüklüğüne bakıp da önümüze getirdiği dünyanın büyük olup olmadığına hemen karar vermeyelim; bir de yazınsal uzamı var, üç boyutu bile aşacak kertede çoğul sorunlarla birlikte gelen... Yoksa niçin bunca tartışılır, tüketilemez bir türlü?..

Kimi ünlü romancıların denemeye kalkışıp da öykünün altından kalkamayışları nasıl açıklanabilir?..

Ne ün, ne yazılmış binlerce roman sayfası, ne de yeteneğe güven çözmeye yetebilir kısa öykünün gizlerini. Belki türler arasında gitgide yayılan bir benzeşmeden söz edilebilir, daha da çok öykünün şiire, şiirin bazen öyküye, romanın öyküye yaklaştığından...

İnsanın kendi varoluşunu keşfettiği anlar; öykünün başladığı ve bittiği yer burası işte.

Hiç kuşku yok ki o anları her yazar farklı bir dorukta yaşamaktadır. Öykücülüğümüzün geçmişinden bugününe bende iz bırakan yazarları, yarattıkları anlarla edebiyatımızı nasıl yüceltmişlerdir... Sait Faik'te sıradan olan yazınsal yazının ölçütlerinde sıradışılaşıverir. Onu en önde gelen öykücümüz yapan etmen de budur. Oysa Memduh Şevket Esendal sıradan olanın yüceltilmesinden ve insan ilişkilerinden güç alır. Sabahattin Ali ve Orhan Kemal'de toplumsal sorum her şeyin önündedir; gene de Sabahattin Ali'nin uzak duruşluluğu yanında, Orhan Kemal'in insana sıcaklığı da kaydedilebilir. Ziya Osman Saba'nın ayrıksı öykü dünyası nedense gözden uzak düşmüştür. Yaşar Kemal'in öykücülüğünün yalnızca "Bebek" ve "Pis Hikâye" olmadığını "Yolda" tanıtlar. Vüs'at O. Bener, insanın gizlediği yaşantılara sokulmaktaki eşsiz becerisiyle de okunabilir, yazının akıl almaz uçlarında dolaşmak için de. Kemal Bilbaşar, Zeyyat Selimoğlu, soluğunu çabuk tüketmiş olsa da Bekir Yıldız, bize yazılmamış dünyaları getirmişlerdi oysa. Adalet Ağaoğlu, bir düşünceyi ısrarla kovalayan öyküler yazdı. Bilge Karasu ile Leylâ Erbil'i gelin, başka bir yere koyalım: İki yazar da kendi gerçeklerini olmadık yerlerde arar; ilki insanın saltık gerçeğine, ikincisi toplumsal duruma bağlandığı yerde. Onlarda gerçeğin bir de yazının savrulduğu yerlerden uç verdiği de

unutulmamalı. Sevim Burak öyküyü uçurmuştu, ama doğru dürüst anlayamadığımız için, okuru, öykü yazarı, eleştirmeniyle hiçliğe terkettik. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Tahsin Yücel'in, "Bir 'fikrin' dönüşümlerini araştıran –bir müzik motifinin dönüşümlerini arar gibi– öyküler," yazdıklarını söylüyor Orhan Koçak. Ben Oğuz Atay'ı da –öyküleri çoğunlukça savsaklanmışsa da– burada düşünüyorum. Orhan Duru, olağandışını yazınsallaştırdığı için okura sıcak gelmedi, ama izini sürecekler olabilir. Adnan Özyalçıner, geleneksel anlatı biçimlerinden uzak durma çabasıyla kazandığı özgünlüğün yerine toplumsal sorumlulukla özdeş bir seçim yaptı. Demir Özlü, öyküye tutkunluğuyla Tomris Uyar'dan aşağı kalmıyor. O, günlük yaşam ve gündelik ilişkilerin daha çok içinde, Tomris Uyar ise, insanal ilişkilere dolayımlı biçimlerden uzanmayı seçti. Füruzan, en güzel öyküleri yazdı; genç yazar adaylarının o öykülere dönmesi zorunlu. Tezer Özlü sorunlu, karmaşık içdünyaların nasıl yalınlıkla anlatılabileceğini genç yazarlara örnekleyebilecek. Necati Tosuner, Sait Faik'in izinden taşmış, öykücülüğümüzün en ilgiye değer taşlarından biri, yüzeyde dolaşırken bile derine işleyen bir anlatım biçimini kendi başına kurmuş. Selim İleri, öyküye genç yaşta titizlik kazandırmışken onu boşlamakla okurundan uzaklaşmış olmadı mı? *Bir Denizin Eteklerinde* öykücülüğümüzün başyapıtları arasındaydı oysa. Nedim Gürsel, yurtsamanın çekiminde yaşıyor. Cemil Kavukçu, öyküseverlerin beklediği öykücüydü: Sıradışı öykü dili, el değmemiş dünyaları, alışılmamış tatları, anlatım yetkinliğiyle geçen kuşakların ustalarını kıskandıracak bir öykücü kazandık sonunda. Mahir Öztaş, yarattığı gerilimle okuru da geren anlatım ustalığı, kurduğu ürpertici ortamlar ve düşünceyi dile yediren tutumuyla sanki korku öyküleri yazıyor, kusursuz bir anlatı kurmaya çalışıyor. Feride Çiçekoğlu ile Mehmet Zaman Saçlıoğlu, dingin bir kararlılıkla kendilerini yenileyen bir öykü anlayışını gelenekselden yeniye taşıyorlar. Murathan Mungan, geleneksel anlatıların çağcıl disiplin içinde yeniden nasıl yaratılabileceğinin önemli örneklerini veriyor. Mario Levi'nin nasıl bir dupduruluk içinde akan yazısının okuru götürdüğü yer değil mi edebiyat? Hasan Ali Toptaş, edebiyatın yazının içinden geçerek gerçeğe varma yolu olduğunu benzersiz biçimlerde gösteriyor. Aslı Erdoğan insanı yaralayan öyküleri, sarsıcı bir gerçeklik

duygusuyla coşkulu bir dille anlatırken ayrıksı bir yazar kimliği de ortaya koyuyor. Özcan Karabulut, düpedüz politik öyküler yazıyor, böyle olduğunu göstermeden...

Bu adları çok kişisel saptamalarla art arda sıralarken, öznel çözümlemelerden çıktığım besbelli. Yoksa bir arada bu denli çok sayıda öykücüyü edebiyatımızın bütünü içinde bir yerlere koymaya çalışmak olanaksız olurdu.

Çözümleyici eleştiri, yazıyı soyutlamalarla çoğul okuma içinde kavramaya çalışırken de nesnel ve bilimsel olmayı öyküye koşmaz. Kime göre nesnel ya da bilimsel?.. Bu sorunun adamakıllı yanıtlandığı yerde de öznellik bir adım öne çıkmayacak mı? Her kim, bana göre, diyorsa, öznelliğini önüne dökmüştür artık...

Mario Levi, *İstanbul Bir Masaldı*'da, "Bir insanın bir başkasına doğru ilerler, ya da bir başkasında, içindeki tüm o eski görüntülerle yürürken kendi serüvenini, yalnızca kendi serüvenini yaşadığını, bu aşamada bir kez daha yinelememe gerek yok," diyor.

Eleştiriyle içli dışlılığım hep bu suya yürüdü, suyun içinde yürürken kendimdeki kıpırtıları ayırdetmekle geçti.

Öyküyü anlamaya, kavramaya çalışırken öykünün dünyasında o güne dek biriktirdiklerimle var olmayı amaçladığımı, kendi öykü eleştirmenliğimi ancak böyle yaşadığımı söyleyebilirim. Üstelik bu, yalnızca kişisel bir serüven olmanın ötesinde, "çözümleyici eleştiri" anlayışımın da ta kendisi olarak biçimlendi.

Öykü okuma serüveni içinde, öykünün açtığı pencerelerden içeri dalarken kendi açtığım pencerelerden de başımı uzattım elbette. Başka türlü dediğim dedikçi eleştiriden, dolayısıyla yersiz okumalardan başka nereye gidilebilir?..

Öykünün Bahçesi sonunda bir okuma serüveninin, bir eleştiri dilinin, bir yazı arayışının, ötekini çözümlerken kendini çözümlemenin ürünü...

Kendime tuttuğum ayna. Kendi bahçemi başkalarıyla paylaşmanın anlamı...

28 Eylül 1999

I

BİR ANLATI OLARAK KISA ÖYKÜ

Kısa öykü yazarının ilk sorunu sanırım neyi alacağı, belki gözlemlediği bütün bir yaşamdan, belki kendisinin ya da ötekilerin içdünyalarından neyi seçeceğidir. Bu bağlamda bir öykücü ile sözgelimi bir romancı aynı kaygıları yaşayabilirler mi? Bu iki tür arasında, yapıtın odaklandığı konu, sorun ya da örtüneceği biçimin belirlenmesi birbirinden apayrı düşünme biçimlerini gerektiriyor ve bütün bu seçimler için gene birbirinden apayrı oluşma süreçleri yaşanıyor olmalı. Bir de nelerden, nasıl etkilendikleri var öykü ile romanın. Aynı durumlardan aynı biçimde etkilenmiyor da olmalılar. Bir kadın ile erkek arasında yaşanan çatışma, sözgelimi, bir kısa öykü yazarını bir romancıdan oldukça farklı etkiliyordur. Demek ki bu arada yazar duyarlıkları bakımından da bir ayrımdan söz edilebilir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin Aysel'i ile Engin ya da Ömer arasında gitgide uzayan bir süreç içinde dönüşerek gelişen çatışmaları düşünelim sözgelimi. Bunun karşısına bir de, Murathan Mungan'ın "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" adlı öyküsündeki Gelin ile Genç Adam arasında bir anda oluşan tuhaf tutkuyu koyalım. Aysel'in Engin ve Ömer ile yaşadıkları, kısa öykünün biçimine ve yordamına sığdırılabilir mi? Öte yandan, "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti"nin Genç Adam'ı-

nın sokakta gördüğü Gelin'e vurgunu, karasevda düşü bir romanın konusu ve sorunu olabilir mi?..

İşte burada bir püf noktası, nirengi noktası, ne denirse onu diyelim, bir önemli nokta var. Genç Adam ile Gelin'in Boyacıköy'ün bir sokağında kısacık bir an içinde yaşadıkları o kanlı tutku, bir romanın biçimine, yordamına, giderek oylumuna sığdırılabilir mi! Kısa öykünün bir edebiyat türü olarak özellikleri, öteki türlerle birebir paylaşılabilecek bir yazınsal uzam içinde alınabilir mi?..

Bu soruyu yanıtlamaya çalışmak, kısa öykünün nasıl bir tür olduğunu anlamak için de sanırım yerinde bir başlangıç oluşturmaktadır. Verilecek yanıtsa, sorunun içinde yalın biçimiyle vardır belli ki.

Kısa öykünün iç denetimi

Kısa öykü, kendisininkinden başka bir yaratım biçimi ve sürecini dışarlayan, yapısal ve biçimsel bakımdan kendine özgü bir yazınsal türdür. Ancak onun anlatabileceği, demek ki bir başka tür içinde aynı biçimde anlatılamayacaktır da.

Elbette, kesinlikli yazınsal yapılardan ya da biçimlerden söz etmiyoruz. Üstelik kısa öyküyü (öyküyü) bir tanım içine almak, roman ya da şiir için bunu yapmaktan çok daha güçtür. Esnekliği yüzünden değil. Kaldı ki, esneklikse ölçüt, romanın kısa öyküden çok daha esnek biçimli olduğu da öne sürülebilir.

Roman sanatının zaman içinde geçirdiği değişimi kısa öykü geçirmemiştir. Kısa öykünün gelenekselci niteliğinden ötürü müdür bu? Yoksa, içeriğe ve biçime değgin yaratıcılıklarını denetleyemeyen yazarlara romanın at koşturacak genişlikte bir yapı ve olanak bırakmasından ötürü mü?

Kısa öykü, deneysele karşı bazı sınırlar getirir. İster

istemez, yazınsal doğası gereği yapar bunu. Denebilir ki, yazarını bir romancıdan daha çok kendini denetlemeye zorlar. Romanın bazen sabuklamalara bile açık tuttuğu görülebilir kapısını. Açık kalan yerleri de doldurulabilir. Buna karşılık, bir kısa öyküde amaçsız metin parçalarına rastlamak olası mıdır?

Sözgelimi, hiç de iyi oluşturulamamış bir kişilik romanın kişi dizgesi içinde kendini okurdan saklayabilirken, en azından böyle bir olasılık varken, bir kısa öykü kişisinin aksamaları tam tersine okurun gözüne hemen batacak, anlatı içinde sırıtacaktır. Anlatının zorunlu görmediği –karşılıklı konuşmalara (diyaloglara), kişilere, çeşitli düzeylerdeki alt birimlere, öyküye, vb. değgin– bölümler romanın büyük oylumu içinde okuru tedirgin etmeyebilir, giderek bazen yazarı bile farkında olmayabilir bunun. Oysa kısa öyküde gereksiz bir tek tümce bile açığa düşerek anlatıyı aksatacaktır. Gerek iç biçime, gerek dış biçime değgin her türlü gereksiz öğe kısa öykünün yapısınca çok geçmeden dışarlanacaktır.

Pek çok romancının anlatı kişileriyle arasının olmadığı bilinir. G.G. Márquez, sözgelimi, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanının kişilerinden söz ederken bu duruma nasıl düştüğünü şöyle anlatıyor:

> Kişilik ve yaşayışları istediğim gibi olmadığı anlamında, üç tanesi bütünü ile kontrolümden çıktı. Aureliano José, halası Amaranta'ya, şaşkın bakışlarım arasında, korkunç bir aşkla bağlandı: José Arcadio Segundo hiçbir zaman istediğim gibi bir muz işçileri sendika lideri olamadı, ve José Arcadio (papaz çırağı) romanda yersizce, çökmüş bir tür Adonis'e döndü.[1]

1. *Gabriel Garcia Márquez'le Konuşmalar*, Plinio Apuleyo Mendoza, Çeviri: Şen Süer-Hilmi Bitim, Metis Yayınları, 1983, s. 89.

Márquez'in düştüğü durumda bir yanlışlık yok elbette. Roman, yazarının avucunun içinde değildir demek ki; her an kayabilir, bazen istenmeyen sonuçlara da sürüklenebilir, denetimden çıkabilir. Kısa öyküdeyse, yazarın tasarımı çoğun gerçekleşecek, üstelik bu gene de bir eksiklik duygusuna yol açmayacaktır. Denetim ve tutumluluk kısa öykünün yaratım sürecinin başlıca güdücüleridir. Kişileri yazarının denetiminden çıkınca çoğu öykü de öykü olmaktan çıkar.

Gerçi kısa öykünün büyük ustalarından olan Flannery O'Connor, "İyi Köy Halkı" adlı öyküsünü yazarken, "Bu öyküyü yazmaya başladığımda öykünün içinde tahta bacağı olan bir doktor olacağını bilmiyordum," der ve "Bir sabah kendimi haklarında hiçbir şey bilmediğim iki kadını betimlerken buldum ve bunu farketmeden önce kadınlardan birine tahta bacağı olan bir kız evlat eklemiştim bile..."[1] biçiminde sürdürür sürdürmesine, ama kısa öykünün yazarını bu duruma düşürdüğüne romandaki ölçüde rastlandığı öne sürülemez.

Özellikle anlatıyı öncelikle bir dil sorunu olarak alan çağdaş yazarların kısa öyküyü sıkıdenetimli bir yaratım süreci içinde gördükleri saptanabilir. Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Onat Kutlar, Ferit Edgü ya da Hulki Aktunç'un öykülerinin tasarlanmış biçimlerine göre yazıldıkları belirtilebilir. Buna karşılık, Sait Faik'in öykülerinin de yazarı için beklenmedik sonuçlar doğurduğu söylenemez. Belki bu arada, olay örgüsüne, öykülemeye öncelik veren kısa öykü yazarlarının, kendi denetimleri dışındaki sonuçlara daha açık oldukları belirtilebilir. Bu anlayışı benimseyen öykü yazarları öykülerinde ilginç durumları, şaşırtıcı sonuçları da önemsemektedirler.

1. Bkz. Raymond Carver, *Ateşler*, Çeviren: Zafer Aracagök, Adam Yayınları, Kasım 1990, s. 19.

Kısa öykü nerede biter?

Kısa öykü sonunda insana, yaşama değgin bir ânın öyküsüdür. Koca bir yaşam içinde sonsuz çokluktaki anlar kısa öykünün sorunudur demek ki. Bir an, bir kişiliğin o an içinde yaşadığı bir çatışma, bazen yalnızca bir durum, ölüm ya da doğum –olumlu ya da olumsuz–... kısa öyküde yaşananlar kısaca bunlar mıdır?

Bir sonucu imlemesi ya da saptaması beklenmeyen bir tür... Çünkü yaşamın bir ânı içinde olup bitenler aynı zamanda o an içinde bir son, bir çözüm de çoğu kez üretmezler. Sanki sürecekmiş gibi, bıçakla kesiliverir öykü. Gelgelelim, kısa öykünün bu çağdaş biçimiyle aynı düzeyde bulunan okur da öyküden o sonları, o sonun süreğini, çözümleri, bildirileri beklemez. Okuru da öyküyle aynı düzeyde bulunmaktadır aslında. İşte o etkin okur, kısa öykü metninin bıçakla kesiliveren sonundan önceki alımlama etkinliğiyle alması gerekeni süzmüştür bile. Sonraki olası anlamları bulmakta güçlük çekmeyecektir.

Leylâ Erbil'in, yoksun bir ailenin eviçi yaşantısından bir kesiti alan "Kutsal Aile" öyküsünün sonunda evin bebeği kendini yere atıp koca sesiyle konuşmaya başlar! Bebek gerçekten konuşmaya mı başlamıştır? Öyküdeki ninenin dünyasıyla özdeşlenebilecek sözleri niçin etmiştir! Nasıl bir öykü sonudur bu? Çok kısa bir öykü olan "Hokkabazın Çağrısı" da, bir hokkabazın oldukça karmaşık bilincinin akışını verirken sonunu ansızın buluverir. Hokkabazın söylevini sürdürmesi gerekip gerekmediği takılır okurun aklına. Leylâ Erbil, her iki öyküsüyle de sözünü ettiğimiz biçime çok uygun iki örnek vermiştir. İki öyküde de ansızın gelen sonlara karşın, okur alımlama süreci içinde alacaklarını almış olmalıdır. Öykü "yazı"nın içinde bitmiş, ama okurun zihninde sürmektedir...

Geleneksel öykü anlayışına oldukça yakın duran Zi-

ya Osman Saba'nın güzelim öyküsü "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" bile, fotoğrafını çektirmek isteyen öykü kişisine, fotoğrafçının, "Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim," deyişiyle son bulur. Bu tümce okurda, sanki asıl bu son sözden sonra bir şeyler olması gerektiğini çağrıştırmaz mı? Kimi okurda belki, ama elbette öyküde olacaklar çoktan olmuş, okur alacağını çoktan almıştır. Sonra kendi alımlama yetisi içinde bir süreci de başlatmıştır o sırada...

Yazının içeyleminde yoğunluk

Kısa öyküde içeylem, uygulayım biçimlerinin temelidir, bir bakıma öykünün odak noktasında yer alır. Kendini anlatının belirtilerinde, kişilerinin anlık ve yalın konuşmalarında, karşılıklı konuşmalarında, sıradan davranışlarında gösteren içeylem, bazen anlatının susku noktalarında, yazılmayan yerlerinde gizilgüç olarak yaşamayı sürdürür. İçeylemin taşıdığı ya da ürettiği anlamlardan yoksun bir kısa öykü örüntüsünü düşünmek neredeyse olanaksızdır. Dahası, içeyleme dayalı öykülerin olağanüstü etkilerinden söz edilebilir.

Sözgelimi, Vüs'at O. Bener'in en güzel öykülerinden biri olan "İlki"de, uzun bir aradan sonra eve dönen oğlun, küçük kardeşini izlerken, "Sarı çocuk yanı başındaki topu arada eline alıyor, isteksizce evirip çeviriyordu," biçimindeki gözlemi, aynı zamanda çoğul anlam taşıyıcısı bir içeylemin oluşumunu örnekler.

Ferit Edgü'nün "Mirza" adlı öyküsünde; Mardinli Mirza Usta'nın, muhtar ile oğlu Yakup'un dünyasıyla bütün bütüne çelişen kişiliği de, öykünün oylumuna sığdırılamayacak denli çarpıcı anlamlar üretir.

Elbette bu örneklerdeki içeylemin yaratıcı etkinliğini anlamak için öyküleri bütün olarak değerlendirmek

gerekir. Çünkü içeylem, anlamını o tümcelerin ötesine taşıyıp ancak öykünün bütünü içinde dışavuracaktır.

Eyleme –ve olaya– dayalı öykülerin tersine, içeyleme dayalı öyküde içedönüklük ve içdünyaların derinliğini çözümleme amacı belirgin bir ağırlık taşır. İçdünya ya da kişilikler arasındaki çatışmalar kısa öykünün güç kaynağıdır. "İlki" öyküsü, evden ayrılan oğlun düşünce ve duyarlığının ağırlığına dayanır. Oğlun dışavurdukları yanında, içdünyasında biriktirdikleriyle, kararsız ruh durumuyla da anlamlandırılır öykü. Özellikle oğlun babasıyla ilişkisi oldukça sarsıcıdır.

İçeylemin ağırlığı altındaki öykülerin okuru da sürekli içedönük bir okuma sürecine ittiği belirtilebilir mi? Kısa öykü dünyasının bir parçasıdır bu da. Yalnızca öykünün kendisi içdünyalarda oluşmakla kalmıyor, okuru da içdünyaları çözümlemeye zorluyor. Okur, öykünün sonunun nasıl geleceğinden çok, o anda kendisine verilenlerin ötesini irdelemeye, kişilerin içdünyalarının derinliğinde daha nelerin saklı olduğuna, giderek geçmişlerinde nelerin yaşandığına daha çok ilgi duyacaktır.

Yalnızca öykünün dramatiğini ilgilendirmiyor içeylemin etkinliği; bir dramatiğin tamamıyla dışındaki kurgular için de, elbette geçerlidir. Sözgelimi, yalnızca Füruzan'ın etkileyici öykü dramatiği için değil, Bilge Karasu'nun dışlaştırıcı, soğuk duran anlatı dünyası için de geçerlidir aynı anlamlandırma biçimi.

Aynı ilkeler, kısa öyküde de vazgeçilemeyecek karşılıklı konuşmalar için de geçerlidir. Romanın karşılıklı konuşmaya verdiği yerle, kısa öykünün bu anlatı örgenini kullanma biçiminin aynı olmayacağı bellidir. Karşılıklı konuşma kısa öyküde yoğunlaşmış biçimlerde belirir ve yoğunlaşmış anlamlar üretir; çoğul anlamların taşıyıcısı durumları, kişilikleri, içdünyaları yansıtır. Tomris Uyar'ın "Anlat Bana" öyküsünün son bölümündeki şu karşılık-

lı konuşma öykünün kişileri arasındaki ilişkiyi böyle bir yoğunlukta anlatır:

– Saat kaç?
– Kaçta kalkman gerekiyordu?
– Hiiç.
– Sen hiç konuşmadın asıl. Anlatsana...
– Seni seviyorum mu diyeyim istiyorsun?
– Hayır. O anlamda, kullanılan anlamda sevmediğini biliyorum. Belki de yalnız o anlamda seviyorsundur; bilmem.
– Yine de duymak istiyorsun ama. Bir erkeğin bir kadına söyleyeceği şeyleri. O senin kadın yanın.

Buradaki kadın ve erkeğin birbirlerine karşı duygularını okur, dolayımlı konuşma tümcelerinden çıkaracaktır. Erkeğin kadını tutkulu bir aşkla sevmediğini söylemiyor öykü. Ya da erkeğin birlikte olduğu kadına bakış açısını, uzaklığını, aralarındaki ilişkinin soğukluğunu. Bütün bunlar doğrudan söylenmiyor –ne anlatıcı ne de roman kişilerince– gereksiz söze, gevezeliğe düşülmüyor, ama az çok dikkatli bir okurun bu karşılıklı konuşmadan bütün bunları çıkarması da güç değildir. Ayrıca şu da denebilir ki, okur öyküde olup bitenlerin kendisine bütün yanlarıyla açıklanmasını beklemez. Kişilerin kişiliklerini, içdünyalarını konuşmalar ya da karşılıklı konuşmalar yoluyla belirtmek, kısa öykünün önemli bir yaratım biçimidir.

Mekân ve nesneler

Kısa öyküde dış çevre, öykünün yaşandığı mekân, bu mekânı tamamlayan nesnelerin yüklendikleri anlamlar da ilginç bir yorumlama alanıdır. Çoğun asıl anlama, sorunsala gönderir bu yorumlama alanları. Daha da çok kişilere...

Füruzan'ın en güzel öykülerinden olan "Nehir"in sonunda, küçük kıza (öykünün asıl kişisine) göre şöyle bir dış dünya çizilir:

> Yağışlardan o yıl nehir iyice kabarmıştı. Şişmiş hayvan ölüleri suyun dönüşlerindeki köşelere takılıyordu. Bunlar büyük baş hayvanlardı. Taa ötelerde, dağ kitlelerinin orda soğukları kuzeye götüren bulutlar geçiyordu.

Çok yalın, dolaysız bir dille yapılmış bir yöre betimi değil mi bu? Öykünün bütününden, küçük kızın yaşantısından soyutlanarak yalnızca dilin yalın ve indirgenmiş biçimi içinde alındığında, verilmesi amaçlanan anlama ulaşmak olanaksızlaşır. Ama bu yöre betimi küçük kızın gözünden yapılmaktadır. Bu betimlemeyi sıradanlıktan, küçük kıza göre yapılacak çözümleme çıkaracaktır. Küçük kızın orada yıllar geçirdiğini, gözlemlerinin olgunlaştığını, oraya artık ne kadar ait olduğunu anlatmaktadır bu dış çevre betimi. Örnekse, ötelerdeki bulutların soğukları kuzeye götürdüğünü, düşünce olgunluğuna ulaşmamış bir küçük kızın betimlemesi düşünülebilir mi?..

Gene, "İlki" öyküsünde Vüs'at O. Bener'in kullandığı dış çevre betimi de öykü için zorunlu atmosferi oluşturur. Oğlun eve dönüşü sırasında kasabanın bir kış gecesi görünümü; ayrıca evin tokmağı, kara binektaşı, islenen lamba, siperlikli şapka, küçük kardeşe armağan edilen büyücek lastik top, babanın kurulduğu sedir ve öbür eşyaların her biri, eviçini ve insanlarını neredeyse eksiksiz ve kusursuz biçimde tamamlayan belirtilerdir.

Michel Butor, romandan söz açtığı bir denemesinde, "Nesneler, 'işlev'lerinin dolaysız gerçekliği nedeniyle ve 'sanat'tan söz edilir edilmez, ilk işlevlerini aşarak, kendilerini belirtenden başka bir işlev de üstlenirler," di-

yor.[1] "İlki"de de evin tokmağı, islenen lamba, sedir ve öbür nesneler ilk somut işlevlerinin ötesinde bir dünyayı aydınlatmıyorlar mı? Babanın kurulduğu sedir, sözgelimi, bir sedir olmanın ötesinde, öyküde yaşanan evi ve bu eve ait insanları, o insanların yaşam biçimlerini belirtmiyor mu? Sonunda bu nesnelerle yaşanan ev de artık kendisi için öyküde yaşayan bir dış dünyaya, yazınsal bir özneye dönüşür. Dış çevreyi betimlemek ya da nesneleri imlemekle aslında öykü kişileri betimlenip belirtilirler. Bütün gereksiz çevre betimlemeleri ve nesnelerse, öykünün asıl anlamından uzaklaştırmaktan başka bir işlev taşımayacak, dolayısıyla kısa öyküyü onarılması güç kusurlarla şişirecektir...

Demek ki, çevre ya da nesneler; öyküde süsleme öğeleri değil, anlatının olmazsa olmaz örgenleri olarak görülmelidir. En çoğu, öykünün irdelediği sorunlar ve kişiler için bir artalan yaratabilirler. Tamamlayıcı bir işlev taşırlar. Ayrıntılarla veriliyorlarsa eğer, daha etkileyici olacakları da kuşkusuzdur.

Çehov, yazı sorunları üstüne kardeşi Aleksandr'a şöyle öğüt veriyordu:

> Sözgelimi, su seti üzerindeki kırık bir şişenin boynundan küçük pırıltılı bir yıldız noktası çakıp söndü ve bir köpeğin ya da bir kurdun yuvarlak, kara gölgesi belirip koşmaya başladı, diye yazarsan, mehtaplı bir gecenin tüm etkisini iletmiş olursun.[2]

"İlki" öyküsünde, "Atların nalları buzları kırıyordu";

1. Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, Şubat 1991, s. 76.

2. Akt. Harold Blodgett, "Kısa Öykü Tekniği", çev. Kemal Atakay, *Adam Öykü*, S: 2, s. 77.

"Odalar soluk kokuyordur: Ağır, kekre"; "Çinko oluklar, çatıları kristal parıltılarla çevreliyordu"; "Ortalıkta bir köpek bile yoktu"; "Lamba eğrilmişti. Camı isleniyordu," gibi tümcelerle Vüs'at O. Bener'in olağanüstü bir öykü atmosferi oluşturduğu, tam da da Çehov'un bu sözlerine bağlı olarak saptanabilir.

İnsana yakınlık

Kısa öyküyü okurun dünyasına bu denli yakın tutan; elbette, yalnızca biçimsel yetkinliği değildir. Biçimsel yetkinlik, demek ki dilin dolaysız ve dolayımlı biçimlerinin okurun düşünce çevrenini gitgide genişletmesi; yeniden yaratım sürecini okurla birebir paylaşma açıklığı; kusursuzluk amacı içinde hantallığı tamamıyla dışarlaması; ayrıntılara dayalı oluşu yüzünden çarpıcı anlamların etkileri altında okunabilmesi gibi özellikleri kısa öyküyü edebiyatın çok ayrıksı bir köşesine koymuştur. Kısa öykü bu nedenlerle de edebiyat türleri arasında şiirin ardı sıra ve romanın kuşkusuz önünde bir yaratım ürünü, alanıdır.

Şu var ki, kısa öykü bir de yaşama yakınlığı, yaşamın düpedüz içinden doğuşu özelliğiyle de çekicidir. Değil mi ki, bütün bir yaşamın sayısız ayrıntısının her biri bir kısa öykü konusudur; kısa öyküyle anlatılamayacak hiçbir an, durum, kişi, yaşantı parçası da yoktur ya da bir an, her türlü durum, kişi, yaşantı parçası kısa öykünün konusu olabilir.

Kısa öyküyü bu denli etkin ve etkileyici yapan etmenlerin öbürü, demek ki onun dile getirdiği gerçekliğin insana dönük yüzüdür. İnsanın acıları, sevinçleri, hüznü, yitik yılları, umutları, gerçekleşmeyen düşleri, çevresi ve bir parçası olduğu toplumla uyumsuzluğu, kıskançlığı, öfkesi, duygusal ve cinsel aşkları, tutkuları, çocukluğu,

gençliği, açlığı... İnsanın gerçekliği bütün bunlardan başka nedir?

Bu gerçekliğin insana yakınlığıysa, dil ile kurduğu yaratıcı ilişkinin ürünüdür. Bu iki etmenin (insana yakınlık ile yaratıcı dilin) bireşimini yetkinlikle kurabilen kısa öykü yazarının, ancak onun kendi yazarlık tutumuyla ve yaratıcılığıyla barışık olabileceği de kestirilebilir. Yalnızca yenilikçi arayışlar, deneyselin kıyısında çekilen sancılar ve buluşlar, dilin sözdizimi içinde devinen oyunlar, uygulayım biçimlerinin çoğaltılması; hiç kuşku yok ki, kısa öykü dünyasının yarısıdır, ama tamamı değildir hiçbir zaman. Bunların kısa öykü dünyasını bütün bütüne kuşatabileceği yanılsaması sonunda bir yol aldırır elbette. Ama karşı kıyıya geçebilmek için insandan ve onun dünyasından kaynaklanan yazınsal bir gerçeklikle kısa öykünün dünyasının öbür yarısını tamamlamak gerekir. Kısa öykü ancak bu bütüncül yaratımla kısa öykü olabilir. Öykü edebiyatımızda iz bırakmış hangi öykü yazarını alırsak alalım; onların bu iki düzlemde birden var olmaları, bize bu gerçeği sürekli tanıtlayacaktır.

Kısa öykünün bir yaşantının, yaşanılan bir an içinde bitiveren bireysel bir sorunun, bilincin çatışmalar içinde akıp gidişinin, toplumsal, siyasal ya da bireysel bir durumun, ilişkilerin, duyguların, düşüncelerin, akla gelebilecek bütün insani durumlara dönük yaratım süreçlerinin sonunda doğduğu belirtilebilir mi? O yaşantının yazınsal dönüşümü, yoğunlaştırılması, bazen indirgenmesi, soyutlanması etkinlikleriyle oluşan bir yazınsal süreç –arınma süreci– bizi kısa öykü evreninin içine çekecektir.

Gerçekil yaşantılar, verilmiş biçimleriyle yazınsal yaratım karşısındaki kör noktalarsa; kısa öykünün yaratıcı dünyası kör noktalara düşürülmüş bir ışıktır.

Estetiği bağlamında yapılan bu soyutlama zinciri kısa öykünün dünyasını aydınlatırken, bizi kısa öykünün

kendisinden uzaklaştırmaya da başlamış gibidir. Onun gerçek dünyasına dönmeye çalışıp bu soyutlama zincirini sınamaya kalkıştığımızda karşımıza neler çıkabilir? Memduh Şevket Esendal'ın "Gençlik" öyküsü böyle bir sınama için yeterli olabilir. Kanepenin üstünde uyuyakalmış kocasını uyandırmamak için ne yapacağını şaşıran genç kadın, okura oldukça sıradan bir yaşantının, hem de büyük bir dinginlikle ne denli çarpıcı, etkileyici biçimde yansıtılabileceğini gösterir. Kadının, kocasının kanepenin kenarına dayanan başı acıyacak diye evde dört dönüp uygun bir yastık arayışı, kanepenin önüne diz çöküp kocasını uyandırmadan yastığı başının altına nasıl koyacağını düşünüşü, ateşine bakmak için elini alnına koymak isteyişi, içinden taşan sevgiyle gözyaşlarının gözlerini bulandırışı... Bunlar insanların gündelik yaşantıları içinde rastlanabilir duygulardır. İşte kısacık bir an içinde, hiçbir özelliği olmayan genç bir kadının hiçbir özelliği olmayan duyguları ve davranışları, doğal varoluş biçimleriyle yaşamımızın kör noktaları... Gelin görün ki, genç kadının davranışlarıyla okurda unutulmaz etkiler yaratan bir öyküdür "Gençlik". Öyküde yazılmamış ne çok şey düşündürür insana, okuma kültürünü nasıl aydınlatır!..

Kısa öyküde gerçekçilik

Kısa öykünün günümüz dünyasının günlük yaşama biçimine, sabırsızlık üreten etkenlerine tam denk düştüğü için çok okunur ve işlevli olduğundan söz edilir. Gerek yaratma gerek alımlama süreçleri; bir de bu özelliğine göre yeniden kurulmalıdır da denir, bu arada. Üstelik, popüler ilgilere koşullanmış dünyamızda ne yazarın kocaman romanlar yazmaya ne de okurun onları okumaya zamanı bulunmaktadır.

Kısacası, bir geçerliliğin açıklamasıdır bunlar. Bura-

da da verilmiş ve geçerli olanla yazınsal olanın ne ölçüde örtüştüğü aranabilir. Geçerliliğin büyük ölçüde işlevsel (yazındışı) yazıyla iç içe geçtiği tartışılabilir sonra. Yatay bir düzlemin konusudur işlevsel yazı. – Kısa öykü iki boyutlu bir düzlemde nasıl alınabilir? –

Günümüze uygun geçerlilikler aranışı kuşkularla doludur. Gitgide yazınsal, çok boyutlu uzamlardan ayrılınmakta, derinlik katsayısı düşürülmekte, yatay esneklikler içinde kısa öykünün yazınsal niteliği de yitirilmektedir. Çağdaş iletişim söylenleri ve görsel iletişimin tamamıyla yazındışı etkinliği kısa öyküyü ne kadar ilgilendirebilir ki? Üstelik bu eğilim yazıya ideolojik bir yönsemi de kaçınılmaz biçimde kazandırırken... Toplumsal dilin bildirişim ağı içinde, yalnızca bir yapım ürünü olarak öncelikle yararcı, dolayısıyla alıcısı için edilgin bir ilişki kurar. İşlevini yerine getirmekle yükümlüdür; ötesine yol açmaz, açamaz da. Neresinden bakılırsa bakılsın, kısa öykünün bağdaştırılamayacağı bir dünyadan söz açılmaktadır.

Çoğullaştırıcı bir yazınsal etkinlik kuran kısa öykü, yansıtıcı olmakla kalmayıp yaratıcı da olduğu için, günümüzün geçerli söylenleriyle arasına niteliksel ayrımlar koyar. Gerçekliğin yaratıcı biçimde bulunmuş imgesiyle okurun bilincine, zihinsel süreçlerine karışır. Bilincin ve zihinsel süreçlerin bir yeniden anlama ve anlamlandırma, yeniden üretim dolayında alınabilecek yazınsal sorunlar getirdiği de bellidir. Öykünün adım adım anlaşılmasından çok, derin yapısıyla, yorumlama alanlarıyla ilgili okumalar gerektirir bu süreç.

Kısa öykü, tamamıyla kendi yasalılığı içinde, okurun ve okuma kültürünün niteliğini derinleştirir, derinliğini yükseltir.

ÖYKÜNÜN DÜNYASI VE ELEŞTİRİSİ

Öykünün kaynaklarını yazılı edebiyatın başlangıcına götürenler, kısa öykünün sağlam bir temeli, birikimi olduğunu, kendisini önceleyen dirençli bir geleneğe dayandığını belirtirler. Böylece kısa öyküye olanakları çok geniş bir uzam açmanın yanı sıra, onun saygınlığını da pekiştirirler. Bu arada edebiyatımızda öykünün bu denli ötelere giden kaynakları arasında halk edebiyatının, halk hikâyelerinin önemi üstünde durulur. *Dede Korkut Kitabı* anılır sözgelimi; Dede Korkut öykülerinin olduğu yerde, öykünün de edebiyatımızdaki yerinin elbette çok önemli olacağından, geleneksel kaynaklardan alınagelmiş besinlerin öykücülüğümüzün bugün ulaştığı düzeye katkılarından söz edilir. Edebiyatımızın kaynakları üstüne yapılacak tartışmaların günümüz edebiyatını açıklamakta bize yardımı ne olabilir? Öykünün edebiyatımızdaki konumu ve yeri üstüne tarihsel bir belirleme yapmamızı sağlayabilir bu. *Dede Korkut Kitabı*'na sahip olan bir kültürün, yazılı kültür bağlamındaki zenginliğini anlatabilir.

Geleneksel anlatıların gölgesi

Dede Korkut öykülerinin çağdaş öykücülüğümüz üstündeki etkileri elbette irdelenebilir. Pertev Naili Bo-

ratav da, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*[1] kitabında, "... sade Köroğlu hikâyeleri değil, mevzuları itibariyle tamamen epik mahiyet arzeden Dede Korkut hikâyeleri bile, destanın yerini yavaş yavaş alan yeni nev'in, romanın ve hikâyenin iptidai numunelerini veriyor," diyor. Boratav da halk hikâyelerinin yeni roman ve hikâye üstündeki etkilerini sınırlı ve iptidai olarak değerlendiriyor. Neden sonra halk hikâyelerinin etkilerini alan Tanzimat sonrası hikâyeciliği, Ahmed Midhat Efendi'de belirgin bir kimlik kazanmış; Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nâzım'ın yazdığı yeni hikâyelerdeyse çağcıllaşma çabalarının uzağında kalmıştır. Öykücülüğümüzün ilk köktenci dönüşümüne adamakıllı bir karşılık olan *Karabibik* (1890), halk hikâyelerinden ya da eski edebiyat geleneğinden kopuşun başlangıcını imler. Bu kopuş olmasaydı, halk hikâyelerinin çağdaş öykücülüğümüzün gelişimindeki katkılarından mı söz edilirdi, kısıtlayıcılığından mı?.. Ya da geleneksel anlatılara son yıllarda artan yöneliş, sözgelimi *Dede Korkut Kitabı*'nın yeniden değerlendirilmesine yol açabilir mi?..

Çağdaş edebiyatımızın kaynaklarını araştırırken, bu kaynakların ne ölçüde kendi coğrafyamızda, ne ölçüde öteki kültürlerde olduğu da bir arada sorgulanabilir. Çağdaş Türk edebiyatının kaynaklarına kendi toprağımızda verilmiş bazı sürgünler aşılanmıştır elbette. Ama bu sürgünlerin epeyce cılız kaldığı da söylenebilir. Romansa sözgelimi, çağdaş romancılığımızın başlangıcına yerleştirdiğimiz Halit Ziya Uşaklıgil nereden çıkmıştır? *Aşk-ı Memnu*, halk hikâyelerinden ya da *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* ve *Araba Sevdası*'ndan mı el almıştır, yoksa kendisini önceleyen Tanzimat romanının Fransız edebiyatına öy-

1. Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, Ekim 1988, s. 11.

künerek yarattığı dünyanın gölgesinde mi doğmuştur? Çağdaş öykücülüğümüzün de ilk köklü atılımlarında büyük pay sahibi olan Halit Ziya, yeni öykü anlayışını halk hikâyelerinin etkileri altında mı yazdı, Batı edebiyatının etkileriyle mi?

Çağdaş edebiyatımızın kaynaklarının kendi coğrafyamızdan çok Batı edebiyatlarında bulunduğu saptamasında sanırım birleşilecektir. Kısa öykü; türler arasında en çağcıl olanlardan biri; sanırım en çağcılı olduğunu da düşünüyorum bugün; romandan ve şiirden daha da çok etkisinde Batı edebiyatlarının. Kısa öykü yazarlarımız Çehov'un önüne geçen bir dayanak bulmuşlar mıdır kendi toprağımızda? Memduh Şevket Esendal'ı öykücülüğümüzün çağdaş yönseminin başlangıcında konumlandıran halk hikâyeleri midir, yoksa Maupassant mı? Fransız edebiyatını, Amerikan öykücülerini keşfetmek neler kazandırmıştır öykü yazarlarımıza? İlk hızını bu etkilerden alan çağdaş öykücülüğümüz; Sait Faik, Esendal ve Sabahattin Ali, sonra Orhan Kemal kendi yataklarını kazdıktan sonra kendi yazınsal uzamlarına kavuşmuştur... Jack London, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Hemingway'le tanışmak, bu büyük yazarların kültürüyle aynı enlemi paylaşan edebiyat kültürümüzü nasıl değişime uğratmıştır?

Angloamerikan edebiyatının taçyaprağı gibi duran öykü, bizim yazarlarımızı nicedir ve nasıl etkilemektedir? Aslında doğrudan öykücülere, özellikle son kırk yılın öykü yazarlarına sorulabilseydi, en çok Sait Faik'ten el aldıklarını söyleyeceklerdi, hiç kuşkusuz; sonra Esendal, Sabahattin Ali; Çehov'u yere göğe sığdıramayacak, ama herkesin kendi görgüsüne ve bilgisine göre seçtiği dünya öykücüleri ilk sıralarda yer tutacaktı...

Kısa öykü ve insanın derin yapısı

Kısa öykü, önünde sonunda, insanın gizleri üstüne bir sanat. Çağdaş insanın yaşamındaki ilmekleri dokur, dokunmuş ilmekleri çözer. Bu, insanın sırıdır –yaşamını anlamlandırıp bambaşka gösterecektir; gerçeğidir– kendi gerçekliği sandığı şeyden bambaşka bir gerçekliği önüne koyar. Öykü, yazınsal bakımdan insan için böyle bir değer taşır.

İnsanın kendisiyle, ötekiyle, farklı olanla çatışmasından ve bunların değerleri arasındaki elektrikten doğar öykü; yaşamı dokuyan ilmeklerin birbirine örülmesiyle ortaya çıkan dokunun, kısacası yaşamın can evinin yazınsal yazıyla çatışmasında yaşar.

İnsan, çağdaş dünya içindeki bireyleşme sancısını bir de ayrıntılarda bulur. Toplumsal değerler, ilkeler, toplumsal yaşamın parçası olarak kurgulanmış yaşam biçimleri, bütüncül dünyaların tamamlayıcıları insana bireyliğini kazandırmaz. Bu ilişkiler dizgesi içinde, ancak bireyliğini kazanmış insanın kendi kimliğini koruması ve geliştirmesi olasıdır. Yoksa büsbütün kimlik yitimine uğraması kaçınılmazlaşır. Çünkü ayrıntılarda bireyleşir, insanlaşır insan. Ayrıntılar yapar öyküyü. Kısa öykünün temel yapım birimidir ayrıntı. İnsana değgin ayrıntılar ancak kişiliği varsıllaşmış, içdünyaları dolu, kendi iç karmaşıklığını kendi başına kalsa da taşıyabilen bireylerde çoğalır. Ve ancak kendi bireyliğiyle barışık olanların dışavurdukları ayrıntılar seçilebilir, dolayısıyla öykünün konusuna dönüşebilir...

Bunlar kısa öykünün ilk ölçütleri olarak alınabilir, ama genelleştirmekten kaçınarak... Kısa öyküyü bu ölçütler içinde almayan, anlatısını insandan kaçıran, derin yapı yerine yüzey yapı boyunca örülen anlatım biçimlerini yeğleyen öykücüler var. Yalnızca içdünyaları, dahası,

yalnızca kendi içdünyalarını, dolayısıyla bireyin derin düşüncesinde yaşananları anlatma kaygılarına karşın, yüzey yapıda kalan öykücüler de var. Bu öbekte toplanabilecek öykücülerin kısa öyküyü insanın gizlerinde, yaşantımıza değgin ayrıntılarda bulmadıkları ortada. Öykü yazarlarını bağlayan tanımlar kuşkusuz yapılamaz. Elbette öykünün yazınsal kimliğini çözümleme çabası içinde yapılacak soyutlamalar bazı tanımlar atabilir ortaya; ama bu durumda da tanımlara uyma zorunluluğu aranmayacaktır. Sanırım, burada eleştirmenin kendine özgü edebiyat anlayışının bağımsızlığı ile onu yapıta bağımlı gören yaratıcı arasındaki gerilimin uçları görünüyor.

Çok katmanlılık ve uzunluk

Kısa öykünün boyutları da sanırım tartışılabilir. Kesinleyici tanımlar getirmeden, burada da eleştirmenlerle öykücüler arasında anlaşmalar olabileceği gibi, ayrılıklar da olacaktır.

– Öykü – uzun öykü – kısa öykü – kısa kısa öykü – *novella*...

Hangisi öykü? Elbette tümü, denebilir. Ben diyemiyorum. Füruzan'ın *Gül Mevsimidir* adlı "uzun öykü"sü ile, kendisinin de çok sevdiği "Nehir" adlı öyküsü, bir arada hangi tanım içinde anlatılabilir? İkisi de öykü mü; *Gül Mevsimidir* "uzun öykü", "Nehir" de "kısa öykü", demek yeterli mi? Sanırım değil. *Gül Mevsimidir* "uzun öykü", ama öykü değil; "Nehir" ise, "kısa öykü" ve öykücülüğümüzün başyapıtlarından... Bu yargıyı açıklamaya çalışalım...

Gül Mevsimidir'i, öykü düzleminde kurgulanan bir anlatı olarak değerlendirmekten yanayım. Ayırt edici yanlarından biri, anlatının birinci kişisi ve öykünün anlatıcısı olan Mesaadet Hanım'ı da anlatan bir üst "anlatıcı"nın varlığı. Demek ki, kendi dünyasını anlatan, içdünyasını dı-

şavuran Mesaadet Hanım, kendisince anlatılmanın (birinci kişi adılıyla) yanı sıra, bir de üst anlatıcı tarafından anlatılmaktadır; öznel anlatımın yanı sıra, nesnel anlatımca. Kendisi tarafından anlatılan öykünün öznesiyken, üst anlatıcının anlattığı öykünün nesnesi konumunu alır...

Nedret Tanyolaç Öztokat'ın yetkinlikle çözümlediği bu durum, *Gül Mevsimidir*'i "öykü"nün uzağına çekip onu kendine özgü bir yere, yazınsal tür basamaklarında öykünün bulunduğu yerden başka bir basamağa çeker.[1] Öykü sanatı, *Gül Mevsimidir*'in taşıdığı yükü kaldırmaya gönül indirmez...

Nedret Tanyolaç Öztokat, "Öykü daha ilk yaklaşımda birden çok okuma ekseninin varlığını okuyucuya duyurur," diyor. İşte tam da bu yüzden, *Gül Mevsimidir*, kısa öykünün dışında bir türü imlemektedir, diyorum ben de. Gerçi, "duyurur," denmesi bir belirsizlik yaratıyor. Okurun bu belirsizliği aydınlatması gerekebilir... Nedret Tanyolaç Öztokat'ın anlatmak istediği, *Gül Mevsimidir*'in belirtisel oluşu değil de, düpedüz birden çok okuma eksenini – örtülü olmayan (açık) okuma eksenlerini – ortaya, okurun önüne koymasıdır.

Nedret Tanyolaç Öztokat bu eksenleri şöyle indirgiyor:

> Böylece metnin bütününe baktığımızda, *Gül Mevsimidir* bir sevda öyküsü çevresinde, bir döneme ve bir sınıfa ilişkin bir yaşayış biçiminin, tarihsel açıdan önemli bir dönemin ve tutku bağlamında kahramanın yaşadığı bireysel dönüşümün öyküsünü de kapsayarak derin yapıda birçok katmanın iç içe geçerek oluşturduğu bir anlamlama dizgesine dayanır.

1. Nedret Tanyolaç Öztokat, "Bir Füruzan Okuması: Gül Mevsimidir ya da Bir Tutku Öyküsü", *Adam Öykü*, Eylül-Ekim 1996, s. 6.

Gül Mevsimidir'in katmanlarını ayrıştıralım:
– bir sevda öyküsü,
– tarihsel bir dönemin kimliği,
– bir sınıfa özgü yaşam biçimi,
– kahramanın yaşadığı bireysel dönüşüm.

Bu yükü *Gül Mevsimidir* büyük bir yetkinlikle taşıyor; ama bu yükü taşıyan anlatı bir öykü olarak adlandırılabilir mi?

Uzunluk ölçütünü de yok saymayalım. Bir öykü, niçin bu denli uzar? Belli ki, bir öykünün (kısa öykünün) kabına sığmayan bir serüvenin ardına düşmüş bir anlatı, ona göre koşullanmış bir yazma serüveni yaşanmaktadır.

Gül Mevsimidir, öykünün kabuğunu enikonu kırmış, romanın sularına girmiş, melez bir anlatıdır (Güzelliğini buradan mı alır?). Ferit Edgü'nün deyişiyle, bir romans, başka edebiyatlarda çok sevilmesine karşın, bizde kendini gösterememiş bir *novella*'dır: "öykü"nün bir alt-türü olduğu gibi, "roman"ın da bir alt türü... *Gül Mevsimidir* için öne sürülebilecek ölçütlerle, Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romansı değerlendirilebilir. –*Kimse* ve *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* öykünün neresindedir?–

"Nehir" ise, Füruzan'ın ilk dönem öyküleri içinde, insan sıcaklığı, insanın içini acıtan değerleri ve bir kısa öykü çözümlemesi için çok düzlemde alınabilecek olanakları bir arada sağlayışıyla, edebiyatımız içinde ayrıksı yeri olan öykülerdendir.

Austin M. Wright, Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'ni bir uzun öykü olarak tanımlamaya çalışırken, ne denli güç bir iş yaptığını bilmektedir. Öykünün uzunluk ölçütünü son sınırlarına dek zorlamanın sonunda yaratacağı belirsizlikler üstünde dururken, kısa öykü için kendi ölçütlerini şöyle sıralıyor:

"1) Kısa öykü, beş yüz sözcük ile Joyce'un 'The Dead' adlı öyküsünün uzunluğu arasında olma eğilimindedir

(burada normal sınır ile kesin üst sınır arasında bir ayrım vardır: 'Karanlığın Yüreği' bir istisnadır). 2) Kısa öykü, kurmaca dünyasında kahramanlarla ve eylemlerle ilgilenir (bu benim kurmaca dünyanın dış sınırlarını çizmemden daha belirgindir). 3) Bu eylem dışsal olarak oldukça basit olma eğilimindedir, gelişmiş birkaç kısa bölüm ve alt olay örgüsü ya da ikincil eylem örneği izlemez. (...) 4) Bu anlamda kısa öykü öteki kısa düzyazı anlatı biçimlerinden daha güçlü bir biçimde bütünleşmiş olma eğilimindedir. (...) 5) Kısa öyküde; küçük çapta olay örgüsü, keşifile ilgili olay örgüsü, durağan ve kapalı olay örgüleri, Joyce'umsu anıklıklar ve benzerlerinde ve, 6) özellikle çağcıl öykülerde önemli şeyleri çıkarsamaya bırakma eğiliminde de görülür. Yoğunluk kısa öyküyle lirik arasında eleştirmenlerin saptadığı bağlantıda ve eğretileme ile sembolizm üzerindeki vurguda da açıkça görülür."[1]

Kısa öykünün uzunluğunu bir ölçüt olarak almak, öykü yazarlarını tedirgin edebilir. Bunu bir sınırlama, ölçüt koyma, ilke belirleme olarak almazsak, uzunluğun kısa öyküyü anlamamıza yardımcı olacağını söyleyebiliriz. Adı üstünde; kısa öykü. Hem de iki düzeyde birden...

Oylumu, sözcük sayısı bakımından kısa: Sanırım, beş yüz sözcükle en çok beş bin sözcük arasındaki uzunluk, kısa öykü için bir çerçeve kurabilir. Beş bin sözcüğü aşan öyküleri uzun öykü olarak adlandırmakta, demek ki bir sakınca görmeyeceğiz!

İkincisi ve sanırım daha az üstünde durulanı, kısalık ölçütünün anlambiçimine değgin yanları. Sonunda, kısa öykünün öyküsü de kısadır, anlatı zamanı da; anlatının hızı çok yüksek olduğu için, öykü uzamı da... Uzun anlatının yavaşlığına karşılık, kısa anlatının an içindeki hızı...

1. Austin M. Wright, "Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu", *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1998, s. 16.

Alev Bulut, "Mrs. Dalloway'in yarım günü kısa anlatı, bir günü uzun anlatı mı," diye soruyor, şaşırtıcı bir saptamayla. Alev Bulut, "Kısa ve uzun anlatının değişmezlerini" öykü eleştirisi için örnek alınabilecek bir düzeyde irdelediği yazısında,[1] Virginia Woolf'un ünlü anlatı kahramanı Mrs. Dalloway'in "Mrs. Dalloway Bond Sokağı'nda" öyküsündeki serüveniyle *Mrs. Dalloway* romanındaki serüvenini, tamamıyla anlatının yazınsal yapısına göndermelerle çözümleyerek kısa anlatı (öykü) ile uzun anlatı (roman) arasındaki ayrımları saptamaya çalışıyor, şu soruları soruyor: "Kısa öykünün başkişisinin sekiz sayfaya sığan gelişimiyle, uzun anlatının baş kişisinin iki yüz sayfayı aşan gelişimi acaba nitelik açısından gerçekten çok farklı mıdır? Nicelik, yani sayfa sayısı söz konusu olduğunda beliren ayrım nitelik, içerik ve anlatı tekniğinin kapsayıcılığı söz konusu olduğunda sürebilmekte midir?" Sonunda şuna varıyor: "Öyküyü kısa ya da uzun gibi nicel değerlendirmelere alabilsek de, derinlik nitel bir sorundur; sayfa ya da sözcük sayısıyla ölçülmesi olanaklı değildir." Niteliği yazınsal yazının boyutlarından biri olarak soyutladığımızda, elbette kısalık uzunluk ayrımı anlamsızlaşır; şu var ki, kısalık ya da uzunluğun öyküden neler alıp ona neler kazandırdığı da başka bir soyutlama düzeyinin konusudur...

Kısa öykü ne anlatır?

Bir durumu, bir düşünceyi, bir duyguyu, bazen yalnızca bir davranış ya da bir ilişki biçimini, ilişkilerdeki bir anı, insanın içdünyasına değgin bir sarsıntıyı, bir gerilimi anlatır kısa öykü. Anlatılana uygun, özlü kişiliklerde

1. Alev Bulut, "Mrs. Dalloway'in Yarım Günü Kısa Anlatı, Bir Günü Uzun Anlatı mı?", *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 1999, s. 22.

yaşar. Birkaç kişinin öyküsüdür anlatılan...

Anlatılanların gerçekliği buradaki gibiyse, anlatı zamanı da okurun kısa bir zaman diliminde algılayabileceği boyutlardadır. Memduh Şevket Esendal'ın "Gençlik"öyküsü bir öğleden sonrasının kısacık bir diliminde; Vüs'at O. Bener'in "İlki" adlı öyküsü, evden ayrılan oğlun gece kasabaya girip sokaklardan geçerek eve ulaştığı zaman içinde; Onat Kutlar'ın "Yunus" öyküsü, bir gece yarısında geçer.

Her üç öykünün o kısacık zaman dilimlerinde anlatılanlar, çarpıcı gerçekliklerdir belli ki. Esendal, orta sınıftan (Esendal'ın hiçbir biçimde belirtmediği bu durumu okur öyküden çıkarabilir) bir ailenin eviçinde yaşayan bir sevgiyi gösteriyor. Evin ortanca kızı Hayriye'nin kocasına tutkulu sevgisinin küçücük bir davranışla dışavurumu... Kanepede uyuyan kocasının başı acımasın diye bir yastık bulmak için evin içinde dört dönüşü, sonra yastığı kocasını uyandırmadan başının altına nasıl koyacağını düşünüşü, kanepenin önüne diz çöküp bekleyişi... Olup biten bir şey yok; böyle bir öyküyü okumamış olsak, anlatılandan bir öykünün çıkıp çıkmayacağı bile bize kuşkulu gelebilir; okura yazarın bıraktığı anlama fırsatı, ama sonunda sıcacık bir sıradan sevgi...

"İlki" öyküsünde, genç oğlun gece eve dönüşü sırasında içinde uyanan çatışmalar, hüzün, babayla karşılaşmanın gerilimi, delikanlıyla evdeki yaşam arasındaki çelişkiler, uzaklıklar, insanı derinden etkileyen ilişkiler... Ama böyle küçük dramlardan öykü çıkarmak da kolay değil. "İlki"de öyle ayrıntılar var ki, onları öykü gereci olarak düşünmek olağanüstü yazarlık yetileri ister. Burada yazarın kendi dışına karşı gözlem gücünün, kendisi dışındaki insanların yaşantılarını yaşama bilincinin payı çok büyük olmalı. Şimdiki en genç kuşaktan öykücülerde aradığımız yazarlık yetileri sanırım bunlar.

Onat Kutlar'ın "Yunus" adlı öyküsü de, evdeki amcanın çocuk gözünden öyküsüdür. Çocuk, amcanın hastalığına karşı duyarlı tek kişidir. Amcanın ölümünü çocuk acısı olarak yaşar. Dorukta bir duyarlığın okuyanın içini burkan öyküsü.

Kısa öykünün, denebilir ki tipik, edebiyatımızdaki sayısız örnek arasında en yetkin olanlarından üçünü seçtim. Kısa öyküyü bütün özellikleriyle örnekliyor bu üç öykü. Üç dört kişinin anlatıldığı öykülerdir bunlar. Üçünde de asıl kişi tektir: "Gençlik"te evin kızı; "İlki"de evin oğlu; "Yunus"ta çocuk ("Yunus"ta öykünün adı bile amcanın adını taşır, öykünün asıl kişisi amca gibidir, ama değil; anlatıcı ve gözlemci çocuktur; çevresini, aileyi o gözlerle gören: çocuk gözünü anlatır öykü).

Bu üç öykü, duygu, düşünce ve davranış çözümlemesi bakımından da bütünlüklü örneklerdir. Bugünkü en genç kuşak yazarların uzak durduğu bir öykü anlayışının önekleri...

Öykü mü, yaşam mı?

Kısa öykünün gizine erebilmek için, onunla uzun süre yaşamak ve kendinden vererek bu ilişkiyi sürdürmek gerekiyor. Böyle gerektiğine inanıyorum. Önceleri romanla başlayan uzun yolculukların öykünün kısacık oylumu içinde de yapılabileceğini kavrayabilmek için, bıkmadan öykü okumak tek yol. Elbette iyi öykü! Neyin "iyi" olduğu da okumakla öğreniliyor. *Adam Öykü*'nün Mayıs-Haziran 1998 sayısında yayımlanan, Joyce Carol Oates'ın "Hafifletici Nedenler" adlı öyküsünün etkisinden kurtulamıyorum. Bir annenin çocuğuna karşı işlediği suçun öyküsü bu. Edebiyatın nasıl bu denli acıtıcı, sarsıcı, yıkıcı olabileceğini anlatmanın yolu gene o edebiyat yapıtını okumaktan geçiyor. Bu etkiyi başka türlü anlat-

mak olanaksız. Bir öykü insanı nasıl bu denli uyarabilir, etkileyebilir, ruhuna işleyebilir?.. "Hafifletici Nedenler" bana bunu en çarpıcı biçimde anlatan öykülerden. Tam bu bağlamda, Angela Carter'ın "Fall River Balta Cinayetleri" okunabilir bir de...

Yaşamın edebiyata öykündüğüne mi inanıyorum?.. Ama sonunda gene yaşam kazanmıyor mu, yaşadığımız şu acımasız dünyada olup bitenlere bakılırsa... Oates ve Carter'ın öykülerini edebiyatın yaşama üstün geldiği örnekler olarak okuyor, sonra düşünüyorum; yaşananlar etkileyici olmasaydı, bu öyküler yazılabilir miydi?..

Çocuğuna karşı suç işleyen annenin yaşadıkları, edebiyat karşısında duran yaşamın gücünü gösterir elbette, ama bir de yaşananları yaşananın kendisinden bile güçlü ve inandırıcı biçimde anlatan edebiyat var; "Hafifletici Nedenler"de olduğu gibi. Sanırım edebiyat, burada o olağanüstü gerçeği bile gölgede bırakıyor. O annenin yaşadıklarına tanık olsaydık, okuduğumuz zamanki kadar etkilenebilir miydik? Yanıtı olumsuz gibi görünüyor, ama emin miyiz? Peki, öyküdeki içdünyasını bilebilecek miydik!..

Angela Carter'ın, *Adam Öykü*'nün Ocak-Şubat 1998 sayısında yayımlanan "Fall River Balta Cinayetleri" adlı öyküsü de edebiyatın yaşamı nasıl olağanüstü bir dönüşüme uğrattığını örnekliyor. Amerika'da, ta geçen yüzyılın sonlarında, genç bir kızın anne ve babasını baltayla öldürmesi, Angela Carter'ı yüz yıl sonra bir kez daha düşündürüyor. Angela Carter, zamanında Amerikan toplumunu sarsan bu olayın gizlerini edebiyatın dili içinde çözmeye kalkışıyor. Genç kızın içdünyasını ve onu bu akıldışı cinayete iten nedenleri çözümlemeye çalışıyor. Elbette Amerikan edebiyatının hemen bütün öykücülerinde rastladığımız gibi, olağanüstü bir öyküyle üstesinden geliyor bunun. "Fall River Balta Cinayetleri"nin öyküsü, "Hafifletici Nedenler"inkinden farklı. Bu öyküde

öncekine göre, edebiyatın yaşamın ötesine geçme yetisi çok daha belirgin. Yaşananın üstüne, bambaşka bir yaşantı kuruluyor; "Fall River Balta Cinayetleri"nde. Angela Carter, yaşanandan yola çıkarak, ama ondan daha üst düzeyde ve yoğun anlamlar içeren bir öykü kuruyor. Yaşanana yeni anlamlar yükleyerek gerçekliği yeniden üretiyor...

(Roman, "Hafifletici Nedenler" ve "Fall River Balta Cinayetleri" öykülerini daha etkileyici anlatabilir miydi?)

Öykünün dolayında yapılacak bu tür gezintiler, insanı öykü tutkunluğuna ister istemez çekecektir. Küçücük bir oylumun içine sığan dünyaları görünce, öyküden beklenenler de artıyor elbette.

Yoğunluk, sanırım benim gibi okurlar için ilk beklenen oluyor. Modern olanın yanında durmayı yeğleyenlerin, edebiyattan beklentileri artıyor. İnsanı yaşamın gerçekliğiyle – dolayısıyla yaşamsal gerçeklikle – bu denli yüz yüze bırakan öykü, eğitsel bir işlev de taşımış oluyor mu? Okurken hiç umursanmasa bile, çoğun kendiliğinden böyle olduğu görülür.

Edebiyatın eğitsel özelliği, sanırım aranmamalı. Ama modern edebiyatın insanı düşünsel, daha da çok ruhsal bakımdan eğittiği; iç acıtıcı olduğu durumlarda bile, düşünsel olarak onardığı; varsıllaştırdığı, nasıl saklanabilir. Öykü, kısalığı, çabuk okunabilirliği, her durumda paylaşılabilirliğiyle bu etkileri, doğasına uygun bir kendiliğindenlikle yaratan bir tür. Çözümleyici eleştiri, "Hafifletici Nedenler" ve "Fall River Balta Cinayetleri" öykülerini bir de bu açıdan değerlendirmeli...

Öykünün üstünlüğü

Öykü yazmanın bazı gizleri de olmalıdır. Sözgelimi, Ben niçin öykü yazmıyorum, diye düşünmüşümdür; ya da, yazabilir miyim? İnsanın yetişme biçimi, kendini dü-

şünsel etkinliklere hazırlama biçimi, güdüleri, açık olduğu etki alanları, elbette amaçları, soyutlama ediminin derinliği...

Öteki yaratıcı yazarlar için de benzer bir durum söz konusu olmalı. Romancılar için, öykünün yeri ikincildir her zaman. Şairler için şiirden bal alan bir tür... Roman okuru için nasıldır durum? Onun için de öykü sıradan bir yer tutar: romanın içerdiği dünyanın yanında, cılız mı kalır öykü?..

Öykünün alımlama süreci boyunca okurun bilişsel yetilerini daha üst düzeye çıkarması; entelektüel birikimi daha çok gereksinmesi; soyutlama edimini daha çok içselleştirmiş olması; metnin susku noktalarını ve yeniden üretilebilir anlamlarını algılamaya açabilmesi, ucu açık öykü metninin anlamlarını çoğaltabilmesi, ama bu alımlama etkinliğini doğru saptamalarla varsıllaştırabilmesi, dolguyu kendisinin tamamlaması gerekir...

Demek ki, yazınsal türler basamağında şiirin altında duran öykünün okurundan bekledikleri romanın okurundan beklediklerini her zaman aşar. Öykü ile öteki türler arasındaki ayrımın ne olduğu sorusuna verilecek yanıtlar arasında, bunlar öncelikle sıralanabilir. Edebiyat metninin kendisince tanıtlanmayan, ama kendisine yönelen alımlama etkinliğinin ortaya çıkardığı bir doğru olarak saptayabiliriz bunu. Burada o zaman, *Dublinliler* karşısında *Ulysses*'in yeri sorulabilir... Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabıyla *Tutunamayanlar*'ın karşılaştırılması?..

Bunların yerinde sorular olduğunu kabul etmek zorundayız. Eleştirel çözümleme açısından bakınca, bu iki yazarın da romanlarının öykülerine göre daha çetin, güç sökülebilir, çözümlenmeleri daha yoğun bilişsel yetiler ve birikim istediği belirtilebilir. Şu var ki, hem *Dublinliler*, hem de *Korkuyu Beklerken*, hızlı tüketicilerin kolayca ilişki kurup sevemeyecekleri, uzak duruşlu kitaplar ol-

malarına karşın, benzersiz tatlar da üretirler. Kimi okur için, *Dublinliler* ile *Korkuyu Beklerken*'in çok öncelikli yerleri olduğu da belirtilebilir. Şuna da inanıyorum; *Korkuyu Beklerken*, Oğuz Atay'ın olgunluğunun *Tutunamayanlar*'a göre daha belirgin bir imidir.

Öykü dili

Fethi Naci, şiir dilinden söz açınca Roman Jakobson'un "Şiir Nedir" başlıklı yazısındaki bir tanımı özellikle aktarıyor. Jakobson, "İyi ama şiirsellik nasıl gösterir kendini?" diye sorduktan sonra şöyle yanıt veriyor:

> Bir sözcük, adlandırılan nesnenin salt bir temsili ya da bir coşku patlaması olarak değil de, bir sözcük olarak duyulduğu, sözcüklerle bunların düzenleyimlerinin, anlamlarının, dış ve iç yapılarının, dışardan gerçeği göstermek yerine kendi başlarına birer ağırlık ve değer kazandıkları durumlarda vardır şiirsellik.

Öykü ile şiir arasındaki yakınlıkların düzlemleri kurmaca biçimi, kurgu, kişiler ya da konu değil. Buralarda şiir ile öyküyü birbirinin içine geçirmeye çalışmak epeyce zorlama olur. Ama anlatım biçimi ve dil, öykü ile şiiri birbirine yaklaştırabilir.

Jakobson'un şiir dilinde sözcüklere verilen yük ya da sözcüklerin taşıdıkları olanaklar üstüne düşünceleri, öykü için de geçerli sayılabilir. Roman dilinde sözcüklerin gerçekliği taşıma gücüne verilen önem, öykü dilinde de geçerlidir, daha da çoğuyla; Sözcükler, nesnelerin taşıdıkları anlamın ötesini de dışavurma gizilgücünü sürekli canlı tutarlar. Verilmiş anlamın ötesini düşündüren sözcüklerle örülmeye başlanmışsa öykü, şiirle iç içe geçen bir dokudan da söz edilebilir demek ki. Yazınsal dil için

yetkin bir tanım olarak alınabilecek olan Jakobson'un tanımı, öykü dilinin asıl özelliğini saptıyor.

Öykü dilinin özellikleriyle çağdaş öykü edebiyatımızda kendine ayrıksı bir yer ayrılması gereken Ziya Osman Saba'nın "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" adlı öyküsünün sonunda, fotoğrafçının, stüdyoda karşısına oturttuğu öykü kişisinin fotoğrafını çekmek için uzun bir hazırlık yaptıktan sonra, ansızın söylediği şu sözleri yeniden anımsayalım: "Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim."

Öykü edebiyatımızda yazılmış en çarpıcı sözlerden bir seçme yapıldığında ilk sıralarda yer alacak, benzersiz bir pırıltısı var bu sözün. Tümceyi oluşturan hepi topu altı sözcük öykünün bütün yükünü çekiyor. Bir başlarına alındıklarında, aslında taşıdıkları anlamı hiçbir biçimde vermeyen bu altı sözcük, kendi nesnelerinden koparılıp öyküdeki bağlamları içinde alındıklarında, doğrusu bir dünyayı kapsıyor.

Fotoğrafçının canı, öykü kişisinin fotoğrafını çekmek istememektedir! Sözcüklerin nesnelerine gönderdikleri anlam bu olmalı... Böyle olsaydı, bir öyküde yerleri olabilir miydi? Belki, ama yoklukları da öyküyü eksiltmezdi herhalde...

Demek ki, öykü tümceleri, bir başlarına değerlendirildiklerinde yanıltabilirler. Bu noktada, şiire yaklaşırken uzaklaşırlar. Adlandırdığı gerçekliğin açıklaması olmanın çok ötesini anlamlandıran bu tümce, şiir diliyle eşdeğerde bir yük taşıyor. Dışsal gerçekliğin çok ötesine geçen, nesnel anlamı öteleyen bir anlatım biçimi var. Dolayısıyla nesnel değil, öznel; tensel değil, tinsel bir gerçeklik, söz konusu olan.

Somut olanın anlamına sınırlı bir çözümleme çabasıyla ulaşmak olanaksız – tam bir soyutlama çabası ge-

rektiriyor. İç ve dış yapıların yerlerini irdelememizi gerektirmiyor – burada da şiir dilinden ayrılıyor.

Bu tümcenin anlaşılabilmesinin tek yoluysa, öykünün bütünü içinde, kendisiyle aynı bağlamda alınabilecek tümcelerin düzenleyimlerini çözümlemek. Anlamın derin yapısına varabilmek için bütüncül öykü dünyasını çözümlemek gerekiyor kısacası.

Sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim: Okuru elbette düşündürüyor: "Niçin?" sorusunu sorduruyor. Üstelik beklenmedik bir son tümceyle, öykünün ucunu açık bırakıyor.

Geleneksel bir tatla başlayıp yenilikçi bir sonla tamamlanan bu öyküyü, sanırım öykücülüğümüzün olmazsa olmazları arasına koymak gerekir.

Gerilimi tutmak

Öykü için konu ya da olay örgüsü belirleyici düzeyler arasında sayılmaz. Bunları yapının tamamlayıcıları olarak görmek daha doğru. Öykünün yapısını oluşturan etmenler arasındaki izleklerdir, öyküyü daha çok bu düzlemde kurtaran. Her öyküye bir izlekten su verilir. Öykü kişileri bu izleğe göre yer alırlar öyküde, ona göre biçimlenirler. Gerilimi kışkırtan öğedir izlek.

Anlatının olmazsa olmazları arasında değil mi gerilim? Şiddeti, sert ilişkileri ya da durumları öncelemez burada. Bunlar da gerilimi besleyebilir elbette; ama kurgu, anlatım biçimi ve dilin ortaklaşa yarattığı bireşimden doğan gerilimdir öyküyü var eden.

Öykünün yazınsal yapısı, doğaçtan bir gerilim yaratır. Gerilim hattının kaynağını bulmak da öykü eleştirisinin anahtarını verir. Bu anahtarla öykünün bütün uçlarına ulaşılabilir...

KISA ÖYKÜ OKUMAK

Kısa öykü, oldukça geniş bir yazı ailesi oluştururken, yazınsal sorunları da çepeçevre kuşatarak önümüze getirir. İlkin, başlıca düzyazı türlerinden – ve anlatı biçimlerinden – biridir ve belli bir yazınsal kavrama gönderir bizi, ama eştürden bir yaratım biçimi olduğu da söylenemez. Kendine enikonu bağımsız bir yazınsal alan kurduğu ve burada güçlü dayanaklara tutunduğu da söylenebilir; yanı sıra, çok zengin ve canlı bir ortamda devindiği için kesintisiz bir değişime, bazen kopmalara, giderek yeni türlere evrilmeye açık bulunur.

Kısa öyküyü doğuran etmenler o denli somut ve can alıcı duruyor ki, bugüne dek olduğu gibi, yarın da geniş bir okur çevresinin ilgiyle izleyeceği bir yazın türü olarak varlığını sürdüreceği şimdiden kestirilebilir. Bir yazın türü olarak var eden gerçeklik daha eskitilemediği için, kısa öykü de pırıltılarını korumayı sürdürüyor. Gelgelelim kuramsal ilgiler ne roman, ne de şiir için gösterdikleri ataklığı kısa öykü için göstermişlerdir. Oysa ki, başlangıcından bu yana çizdiği yazınsal gelişme eğrisinin düzeyine bakıldığında, bir kısa öykü estetiğinden söz etmek zorunda olduğumuzu açıklıkla görebiliriz.

Kısa öykü; bir yaşantının, yaşanılan bir anın, donduğu – dondurulduğu – yerde bitiveren bir yazınsal müda-

hale mi? Kuşkusuz evet. Söz konusu o yaşantı ya da yaşanılan o an, bireysel bir sorunun; bilincin çatışmalar içinde akıp gidişinin; toplumsal, siyasal ya da bireysel bir durumun; herhangi bir olayın; dahası, akla gelebilecek her şeyin yaşandığı yerde ortaya çıkabilir ve yaratım sürecinin harekete geçmesini gerektirebilir. İşte bu hareket sonunda dondurulmuş olan o küçük yaşantının kurmaca dünyanın içine çekildiği, irdelendiği, yoğunlaştırıldığı, yalınlaştırıldığı ve sonra alımlama sürecine iletildiği bir yazınsal zincir oluşur. Kısa öykü, o yaşantının çok yoğunlaşmış biçimde algılanmasının zihnimizde yarattığı etki anlamına da gelir artık. Bu etkiyle zihnimizin karanlığına ışık düşürülür... Yaratım süreci içindeki bu arınma ve oluşma süreçlerine bakıldığında; kısa öykünün, bütünüyle kendine özgü, yazınsal yaratımın soyluluğuna en yakın türlerden biri olduğu söylenebilir.

Kısa öykünün gerek yaratma, gerek alımlama süreçleri bakımından günümüz dünyasının sabırsızlığına tam denk düştüğünden ve çok okunurluğunun da buna bağlı olduğundan söz edilir bazen: Günümüzde ne yazarın büyük oylumlu romanlar yazmak, ne de okurun sonu gelmez bu romanları okumak için yeterince zamanı bulunmaktadır... Günlük yaşamın güçlükleri ve tüketici etkileri içinde görsel ve işitsel kültürün her şeyin önüne geçmesi ve insanların okumaya ve yazmaya çok az zaman ayırabilmesi yüzünden, kısa öykü de en geçerli yazın türüne dönüşmektedir...

Kitap okurluğunun neredeyse büsbütün yok olmaya yüz tuttuğu bir toplumda, bu düşüncelerin gerçekliği de oldukça tartışılır görünüyor; giderek söz konusu kültürel yıkımın yazınsal yaratımı biçimlendirmesi gibi bir sakınca da önümüze geliyor. Kısacası, kısa öykünün gerek yazın kültürü, gerek bu kültürle ilişki içindeki insan-

lar için vazgeçilmezliğinin, yaşadığımız çağın gereklerinden ötürü olduğunu öne sürmek haksızlık olur. Değil mi ki, kısa öykü odak noktasına insanı alan en etkin yazın türlerinden biridir, bütün toplumsal değişikliklerin ötesinde ya da onlarla birlikte varlığını duyumsatacağı da kuşkusuz değil midir?

Çağdaş Türk yazını içinde de Memduh Şevket Esendal'dan Sait Faik'e, Orhan Kemal'den Vüs'at O. Bener'e, Oktay Akbal'a, Nezihe Meriç'ten Adalet Ağaoğlu ve Tarık Dursun K.ya, Leylâ Erbil'den Tahsin Yücel, Oğuz Atay, Demir Özlü, Erdal Öz, Füruzan, Ferit Edgü, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Necati Tosuner, Selim İleri, Hulki Aktunç ve Cemil Kavukçu'ya dek bütün değerli öykücülerimizin sorunu her şeyin başında insanı, "küçük insan"ı anlatmak; onun sorunlarını, yalnızlığını, iyilik ve kötülüklerini, bazen kahredici olan yaşam karşısındaki var olma kavgasını, aşklarını ve düşmanlıklarını, ama birbirinden farklı bakış açıları ve kurmaca teknikleriyle dile getirmek olmuştur.

İnsan yaşamı, denebilir ki, sonsuz çoklukta küçük öykülerle tamamlanmaktadır ve kısa öykü işte bu tekil etkilerin en yoğun ve çarpıcı yazınsal karşılığını buluşudur. Demek ki, kısa öyküyü oluşturan etmenler yalnızca bilişsel ve estetik amaçlara uygunlukta değil, insanın içini kıpırdatan yaşantıların umulmadık gizilgüçlerinde, ürpertisinde de aranmalıdır.

Yazınsal yapıtın – burada kısa öykünün – yaratım sürecinde tepeden tırnağa tamamlanamayacağı ve yalnızca yazarının başlangıçtaki tasarımıyla birebir örtüşecek biçimde gerçekleşemeyeceği düşünülürse; okurun yazınsal üretime katılımının gittikçe daha çok önem kazandığı da belirtilebilir. Hem sonra, son yıllarda yazınsal eleştirinin gündemini enikonu dolduran bir sorundur bu.

Okurun önemi gittikçe artıyor; çünkü bugünün okuru okuma etkinliğini geçen dönemlerle karşılaştırılamayacak bir düzeyde kuruyor. Yazınsal kültürün gelişme eğrisi yükseldikçe, okurun yazınsal yapıtları yeniden üretme yetisinin de sürekli gelişmesi şaşırtıcı olmamalı. Yazar-yapıt-okur arasındaki ilişki bugün oldukça etkin bir alışverişe dönüşmüş durumda. Karşılıklı bir ilişkiden söz edildiğine göre, yalnızca okurun yazar ve yapıttan bağımsız etkinliğine değil, yazınsal yapıtın okurun katılımını gerektiren, dahası, gereksinen niteliğine de değer biçmek gerekir.

Alımlama sürecinin kazandığı bu yeni biçimlere, kısa öykünün de kendini açık tuttuğu belirtilebilir. Kısa öykü, okuma etkinliğini çoğullaştıran, düzeylerini ölçen bir laboratuvar olarak sınanabilir pekâlâ. Demek ki, bir yapıta yönelik her yeni okuma yeni anlamlara ulaşılan, keşfedilen yeni gizlerin tadına varılan bir yazınsal serüven olarak alınabilir. Susan Sontag'ın, "Bir sanat yapıtında en yüklü öğeler, çoğu zaman onun suskularıdır," dediği durum, sanırım en çok kısa öyküye yakıştırılabilir. Şiirin bile yükü suskularında değil de, öncelikle sözcüklerin ve imgelemin çoğul anlamında ve derin yapısındadır. Romanın anlam yükü ise, gene öncelikle suskularında değil de, düzeyleri arasındaki ilişkilerde, derin yapısına giden yollar üstünde aranacaktır.

Okur ile yazarın bulundukları kültür basamakları birbirine yaklaştıkça, karşısındaki yapıtı kendisinin de anlamlandırabileceği bir nesne olarak algılamaya başlayan okur, kendini birdenbire yeni soruların ve kuşkuların izini sürerken bulacaktır. Bu noktaya geldikten sonra yazarın bıraktığı açık kapılardan içeri süzülmek çok kolaylaşmıştır artık.

Kısa öykü, – bir ana sığdırılabilse bile – bir yaşantıyı ne ölçüde köşeli biçimde kurgulayabilir, tamamlanmış

bir yapı örebilir? Ya da bir okumada tüketilen bir oylum içinde, kendi anlamlarını tüketebilir mi kısa öykü?

Eleştirel okuma etkinliğiyle anlatının kapıları birer birer kapandıkça, kısa öykü de kısa öykü olarak belirmeye başlar. Öykü yazarı, küçücük bir düzyazı oylumu içinde ne her şeyi açığa vurabilir, ne de böyle bir kaygı duyabilir. Yazılmayanlar, yani anlatı metninin suskuları okur tarafından anlamlandırılmaya açık dururlar. Bilge Karasu, Leylâ Erbil gibi yenilikçi Türk yazınının önemli yazarları, okurun yeniden üretebilir etkinliğiyle daha çok değerlenirlerken; Sait Faik, Vüs'at O. Bener ya da Onat Kutlar'ın öyküleri her yeni okunuşta yeni ayrıntılar ortaya çıkarırlar. Özellikle yeni gerçekçi yazının temel çabasına dönüşen yalınlık, çıplak gerçekleri çıplak bir dil ve anlatım biçemiyle dile getirme, kısa öykü yazınımızda da seçkin örnekler vermiştir. Giderek minimalist biçimlere götüren bu öykü anlayışı, Esendal ve Sait Faik'ten sonra Ferit Edgü, sonra da Sevim Burak'ta sınıra dayınır. Kısa öykünün doğasınca da zorlanan bu indirgeyici tutum onu şiire yaklaştırmış, şiirsel dilin anlambiçiminden ve sözdiziminden epeyce yararlanmaya götürmüştür.

Bu dil tutumunun kısa öykünün doğasında içkin bulunduğu, en önemli kısa öykü yazarlarımız göz önüne getirildiğinde daha kolay anlaşılabilir. Yalnızca öykü yazınımızın doruğu olan Sait Faik, bunun sayısız örneklerini vermiştir. Son kertede indirgenmiş bir dil, yoğunlaşmış anlamları ayrıntılara yüklemek, tümce yapılarını çarpıcı anlamlar üretecek biçimde kurmak, Sait Faik'in başlıca özellikleri arasında olduğu gibi, kısa öykü estetiğinin de temel taşlarındandır.

Bu arada, bu ölçüde yoğunlaşma, yazındışı oyunlara, hilelere başvurmayı da önleyici bir etkene dönüşür. – Bir roman içinde bu tür yazındışı yollara rastlamak çoğun şaşırtıcı olmuyor! – Oysa ki, kısa öyküde bu yazınsal sapma-

ları gürültüye götürmek oldukça güçtür, hemen sırıtır, tedirgin eder okuru. Kısa öykü türünün yaratım süreci boyunca dayattığı güçlüklerin asıl nedeni de bu olsa gerektir.

Kısa öykünün her zaman kurmacanın iç yasalılığına uymayabileceği, enikonu tasarlanmış bir kurgunun çerçevesini tastamam doldurmayabileceği de bir kısa öykü gerçeği olarak belirtilebilir Dolayısıyla, değişik düzlemlerde oluşan – psişik değil, yazınsal – gerilimin kısa öyküde belirleyici bir yer tutmadığını, giderek bazen hiç yeri olmadığını söyleyebiliriz. Çoğun ansızın başlayan öyküler, kesin bir bitime de ulaşmazlar. Bir konu seçimi de önemsizleşir. Demek ki, öyküleme zamanı önceden harekete geçtiği gibi, öykünün bitiminden sonraya da sarkabilir. Okuma sırasında bunun bir eksiklik olup olmadığı akla bile gelmez. Çoğu kez çarpıcı tümcelerle sonları getirilen öyküler, herhalde okurun bilincinde alımlama sürecini; bir anlamda, oluşmayı sürdürürler. Yüzey yapıda tamamlanan zaman, derin yapıda yaşantısını sürdürür... Öykünün ortaya attığı soyutlamalar yeni soyutlamalar üretir... Tümceler birbirlerine bağlanıp belli bir anı kurgularken; kendilerinden, belki kısa öykünün kendisinden de büyük bir yaşantıyı gerçeklemektedirler...

Kısa öykü: Bireyleşmiş insanın tekil varlığının ürettiği sorunlara bir bakma biçimi, eleştirel bir göz atış: küçük yaşantıların, gizleri çözülmemiş ayrıntıların dile gelişi; gerçekliğin, anlatının başka hiçbir biçimince dile getirilemeyecek biçimde oluşması...

Çok etkili olduğu Türk yazını içindeki yerinden ve kısa öyküye gönül veren yazarların toplamındaki göz kamaştırıcılıktan anlaşılıyor.

GENÇ ÖYKÜCÜLERİN AĞZINI BIÇAK AÇMIYOR

Edebiyatımızda öykünün niçin suskunluğunu daha tam atamadığı, genç öykücülerin öykülerinin niçin birbirini çoğalttığı, dolayısıyla birbirine benzeyen yaşantıları yineleyerek birbirine benzer öyküler yazdıkları, üstünde durmaya değer konularımızdan biri.

Geçmişine bakıldığında, öykünün bir şeyler yitirdiği kesin. Elbette en genç kuşağın kendine göre bir gerçekliği var. Ama seçilmiş, verili bir gerçeklik... En "gençler"den yirmilerini sürenleri, en çok otuzuna merdiven dayamışları, gözünü 1980'den sonra açmış olanları anlamak gerekiyor. Onların, kendilerini var ettiğini düşündükleri o gerçekliğe sahip çıkma biçimleri de çoğun tartışma gerektiriyor. O gerçekliğin ürünüyseler, kendilerine göre edebiyat anlayışları, anlatma biçimleri, yeniyi arayış yolları, yordamları olmalı değil mi?..

Genç öykücüler, çocukluklarını anlattıkları ya da özyaşamlarından devşirdikleri ilk öykülerinde yabana atılmayacak bir başarıyı yakalıyorlar. Çocukluk, saflık dönemlerinin öyküyü hep içinde taşımasının payı epeyce bunda. Çocukluk günlerinin küçük kentleri, kasabaları, bugün yaşadıklarımızdan kuşkusuz farklı yaşam biçimleri, duyarlı eviçleri, ilk cinsel uyanış günleri, anne, baba, dede ya da teyze ile çocuk arasındaki tatlı ilişkiler öykü-

nün dünyasını kendiliğinden kuruverirler. Nostaljinin öykü tadını önsel olarak taşıdığı belli değil mi? Yazarın çabasından önce bu gizilgüç yaratır öyküyü.

Yazık ki, çok geçmeden tıknefes bir yaratma süreci başlayacaktır. Yazılacaklar ilk öykülerde tükenmiş, kendiliğinden öykü gizilgücü taşıyan konular bitmiş, yaşantılar bugüne gelmiştir. Bugünü yazmaksa, sanırım edebiyatımızın yüklenmekte en çok güçlük çektiği sorum. En genç öykücülerin pek el atmak istemedikleri dünya. Sonunda öykü, içdünyaların birbirine benzer biçimde yinelenmesiyle sürecektir.

Bu öykülerin başat özelliğiyse, öykü kişilerinin hiç konuşmaması ya da çok az konuşmasıdır. Karşılıklı konuşmaların olmadığı yüzlerce, binlerce öykü yazılıyor. Doğrusu, bunun nasıl olduğunu merak ediyorum. Elbette öykü, diyalogları zorunlu tutmaz, ama öykü kişilerinin niçin bu denli dilsiz olduğu da akla gelmiyor mu?

Öykülerin dünyasını tutan durumların, kişiliklerin ya da öykünün iç örgüsünün karşılıklı konuşma cümlelerinde de oluştuğu, yaratıldığı görülmüyor. Ayrıntılar içdökümlerinde epeyce; ama niçin bir öykü kişisi, öyküyü tamamlayan bir ayrıntıyı ağzından dökülen birkaç sözcükte ortaya atıvermez. Okur, öyküde saklı duran ayrıntıları öykü kişilerinin ağzından da kapmak ister doğrusu.

Ayrıntıdan bu denli yoksun kalıp da günümüzün karmaşık insanını anlatabilmenin olanaksızlığı da yazılanlardan görülüyor. Kısa öykü (öykü denince akla ilkin kısa öykü gelir), hem de yaşadığımız dünyada insanı tedirgin etmeksizin yazılabilir mi? Genç öykücülerin yazdıkları yalnızca kendilerini tedirgin ediyor. Kendisiyle baş başa kalmakla yetinen genç öykücü, başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmiyor. Oysa, ancak başka yaşamları paylaştıkça insanları ve yazdıklarınızı paylaşmaya zorladığınız okuru tedirgin edebilirsiniz.

İnsanın, içdünyasının sesini dinlemeye gereksinimi vardır hiç kuşkusuz. Ne ki, içdünyaların ötesinde bir de başkalarını tanımak, onların düşünme ve davranış biçimlerini öğrenmek, onlarla ilişki kurmak ister insan. Edebiyatın gerçeklikle arasında kurduğu köprüde karşılaşır bu insanlar. O zaman, öykü kişilerinin birbirleriyle paylaşacakları şeyleri anlatmaları, konuşmaları gerekmez mi?..

Öykü kişilerinin konuşmalarının önemini anlatmanın en iyi yolu, öykü edebiyatımızın usta yazarlarına bakmaktır. Bugün yirmilerini süren öykücüler zaman zaman geriye dönüp bakıyorlar mı? Memduh Şevket Esendal'ı okumak; sözgelimi, baştan sona konuşma tümcelerinde yaşayan, canlanan dünyaları okumak demektir. Düşünün ki, Esendal, bir de sürekli karanlıkta kalmış bir yazardı...

Sait Faik'in insanları, sıradan yaşantılarının en zengin bölümlerini sokakta geçirirler. Sokak, insanların konuşarak birbirleriyle ilişki kurdukları dünyadır bu yazarlar için. Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Vüs'at O. Bener, Oktay Akbal, Tarık Dursun K., Füruzan, Tomris Uyar, Cemil Kavukçu, niçin konuşma cümlelerine yükledikleri anlamlarla öykülerini yetkinleştirmişlerdir?

Sokaktaki insanın dili ilkin, Hüseyin Rahmi Gürpınar'da patlamıştı. Konuşma dilini edebiyat diliyle tam soğurmuş, yoğunlaştırmış değildi Hüseyin Rahmi; ama, yeni yazar adaylarının onu okumaktan kazanacağı çok şey olabilir. O doğal dili, Sait Faik gibi yazarlar yazınsal dil içinde yeniden yapmaya başladılar, geliştirdiler.

Konuşma cümlelerinden bütün bütüne arındırılmış öykü dünyaları, toplumsal olana da ister istemez sırt çeviriyor. Yazılanı toplumsallaştırma öğelerinden olan konuşma tümceleri yüzünden yazdıklarının toplumsallaşacağından mı korkuyor genç öykücüler?

Genç öykücü, daha ciddi sorunlar ve içdünyaların

karabasanıyla yüklü öykülere ve okuru bu dünyaların gizemiyle etkilemeye inanıyor. Gerek anlamda gerek sözdiziminde kapalılık da, ister istemez bu zincire ekleniyor. Kapalılığın kendiliğinden şiire, yazınsala yaklaştırdığını keşfetmiştir genç öykücü. Kapalılıktan yararlanır. Daha ciddi olma kaygılarını da böylece yoluna koyar. Geçmişte yazılmış öyküye diyeceği yoktur belki, ama onu yeterince ağır, yeterince ciddi, yeterince yoğun ve şimdiki kötücül dünyamızı kucaklayabilecek yetkinlikte de görmemektedir.

Gelin görün ki, sonunda yalnızca iç konuşmalarla örülü öyküler yazıp yayımlıyor genç öykücü. Yazarın iç dökümlerinin ya da yaşamına değgin itiraflarının edebiyat olduğu yanılsaması gözden böylece kaçıyor. Bir yaşam biçiminin düşünsel dışavurumu olabilir mi bu? Dışındaki dünyayı ve bireyleri paylaşmayanın, başkasında yaşamayanın düşünsel dünyalar kurması, bir öykü felsefesi oluşturması düşünülebilir mi?

Öykü, yazılan her cümlenin ardında nedenlerini bıraktığı, has bir tür. Düzyazı türü olmasına karşın, romana değil de, damıtılmış, durulmuş, hiçbir fazlalığa yer vermeyen doğasıyla, şiire yakın duruşu da bu yüzden. Öyleyse öyküde her yazılanın bir yerlerde mutlaka bir karşılığının da olması, yazınsallığı kendine özgülükte araması gerekmiyor mu?

Oysa birbirlerine ulanan imgeler, birbirlerinden habersiz genç öykücülerin ortak dili olarak dolaşımda. Demek ki benzer yaşamların, dolayısıyla benzer içdünyaların, ruh durumlarının ürünü öyküler yazılıyor. Bu öyküler ne denli çetin koşulların ürünüdürler ki, ağızlarını bıçak açmıyor?..

Genç öykücüler, konuşmaya yatkın olmadıkları için mi öykülerini suskunluk içinde bırakıyorlar? 1968'lerde kimliğini bulan üniversite gençliğinin yaşamında iki şey

vardı: politika ve okumak. Hem de yalnızca politikanın ve sosyalizmin sorunlarıyla ilgili kitaplar değil, edebiyat da okumak. 1970'lerden sonra gelen üniversiteli gençlerde de bu eğilim güçlenerek sürdü. 1973-1980 arasındaki sıcak yıllar herhalde en çok kitap okunan dönem oldu...

Şimdiki genç yazarların yazdıkları öyküler nasıl konuşsun? Sokaktaki yaşamları popüler dünyaların çektiği sınırlar içinde, küçücük dünyalara evrilmiş, büzülmüş, içine çökmüş, sözcük bilgisi sınırlanmış, söz; yerini davranışa bırakmış, konuşulan sözcük sayısı da azalmış...

Diyelim ki, genç öykücü kendini zenginleştirdi, anlatılacak yaşantıların sınırları nereye çekilmiştir? İki kişinin karşılıklı konuşma süresi ne kadar uzun, paylaştıkları dünya ne kadar büyüktür?

Üniversite yaşamı yok, arkadaşlıklar sınırlanmış. Yirmi-otuz yıl önceki üniversiteli gençlerin yaşamlarını yüzlerce arkadaş, kocaman dünyalar dolduruyordu. Şimdi, küçük dünyalarına kapanmış gençlerin yaşamlarını neler dolduruyor?.. Sınırlı yaşamlar içinde insanın düşünsel gelişimini tamamlayabilmesi elbette güçtür. Öğretim sürecinde genç insanları dikey olarak geliştiren etkenler alabildiğine sınırlı. Kitapların dünyası da insanı yaşamın kıyısına getiriyor. Sonra daha zoru, yaşamın içinden süzülen, yaşam bilgisi geliyor. Bütün bunlardan ayrı oluşan bireysel dünyalarıysa, genç öykücüyü bir çıkmaza getiriyor. Yalnızca yazarın bir öyküsünden ötekine değil, bir yazardan ötekine de, tıpkıbasım öykü dünyaları birbirini çoğaltarak yazılıyor...

Toprakaltı Sarayları adlı ilk kitabına adını veren öyküsünde; Erol Hızarcı, anlatıcı olarak şunları diyor:

> Yazara düşen, kahramanın dünyasını kurup izini yitirmeden, kendi yoluna koyulmasını sağlamaktır. Ama bir yaratman elçiliğinde, ama bir yazar edasıyla. Onun

izini hiç yitirmemeli. Yoksa yollar kendini anlatmayla başlar ki, bu durumda yazar, kahramanıyla birlikte öyküsünü de yitirir.

Kitabındaki öykülerin hiçbirinde bir tek konuşma tümcesi bulunmayan Erol Hızarcı, bu seçimiyle yalnızca kendini anlatmaya, sonunda da öyküyü yitirmeye başlamış olmuyor mu?..

Aynı durumu Milan Kundera, kesinleyici biçimde saptıyor:

> Kitaplar gitgide daha küçük karakterlerle yayımlanıyor. Edebiyatın sonunu hayal ediyorum: Karakterler yavaş yavaş kimsenin farkedemeyeceği kadar küçülecek ve bütünüyle görünmez olacak.

Sanıyorum, öykücülüğümüzün en genç yazarlarının gelip durdukları yer de budur. En gençlerden Semra Topal, bu sorunu anlatıcının kendisiyle konuşmalarının yanı sıra, karşısındakiyle ikinci kişi adılını (sen) kullanarak yaptığı diyalog anlayışı içinde çözmeye çalışıyor. Aslında pırıltısı olan bir yöntem. Ama o da sonunda konuşma tümcelerinden bütünüyle arındırdığı, yoksullaşmış bir öykü diliyle yazıyor.

Sema Kaygusuz da, *Ortadan Yarısından* adlı ilk öykü kitabında; anlatıcı yerine geçerek kendisiyle konuşan bir yazar konumunda görünüyor.

Yazık ki, genç öykü edebiyatımız, "kâğıttan gemiler" le denize açılmaya çalışıyor. İlk dalgada hiç değilse kıyıya vursa...

GENÇ EDEBİYATIN BİRİKİMİ

Bir genç edebiyatımız olup olmadığını öteden beri düşünüyorum. Daha birkaç yıl öncesine dek hep edebiyatımızın geçmişine takılı durduğumu da... Bu arada 1980'lerin ertesindeki yıllar içinde epeyce de etkileyici biçimde ortaya çıkan genç yazarlar da genç olmaktan çıktılar. Onların adlarında epeyce önemsenmiş yapıtları bütüncül bir anlatı dünyası içinde almak olanaksızlaştı. Orhan Pamuk'un (1952) *Cevdet Bey ve Oğulları*'na şapkamı çıkarıyorum, ama yalnızca gelenekselci eğilimimi anlatmıyor bu; *Sessiz Ev*'i elimin altında tutuyorum, *Beyaz Kale*'yi bu bölükteki yazarların neler yapabileceklerinin pırıltılı bir örneği olarak kaydediyorum, ama *Kara Kitap*'ta canımın epeyce sıkıldığını görüyor ve hiç değilse bir süre uzak durmayı seçiyorum; *Benim Adım Kırmızı* da genç edebiyatın ürünü değil elbette... Mehmet Eroğlu'nun (1948) belki de büyük bir romancıyı imleyen dünyasının çekimi içindeyim, diye düşünüyordum o günlerde, ama yazarını genç romancı olarak almak zamanla olanaksızlaştı. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın nasıl olup da bu denli olağanüstü olduklarını anlamakta güçlük çekiyorum, ama *Berci Kristin*'den sonra Latife Tekin'in (1957) serüvenin soluklu olup olamayacağına ilişkin kaygılarımın yok olmadığını

görüyor, haklı çıkmaktan korkuyorum. Ahmet Altan (1950) da, sanırım onca savlı oluşunu karşılamanın güçlüklerini hep yaşayacak.

Sonra, birçok kez umutsuzluğumu dile getirdiğim yıllar geldi. Genç yazarlar içinde beni etkileyecekleri beklemek, bir okur olarak hakkımdı elbette, ama onları bulmak kolay değildi. O günlerde genç kuşak yazarlardan hoşnut olmamamın nedeni hâlâ okurluğumun ilkgençlik döneminde oluşundan mı, diye de sorarım kendime. Yanlış mı yapıyordum ya da olumsuz önyargılar içinde haksızlık mı? Yersiz ya da abartılı övgüler karşısında uzak duruşlu oluşumu kayıtsızlığın yerine mi geçiriyordum?

Sonunda, olgunlaştıkça daha mı hoşgörülü oluyoruz? Sanırım sormak bile gereksiz. Gençliğin hoşgörüyü doğasında barındırması neredeyse olanaksız. Genç yazarların, yapıtlarını var olma kavgalarının parçası olarak koruma çabaları da onların hoşgörüsüzlüğünü getiriyor elbette. Bu yüzden genç yazarları eleştirmenin, düpedüz tutuculukla, eski kafalı olmakla, yeniyi, değişimi kavrayamamakla suçlanması da kaçınılmaz. Birkaç kez bu duruma düştüm, üstelik kendimi hâlâ genç yazar saymama karşın. Bizde yaratıcı yazarla eleştirmenin karşı karşıya geldiği, getirildiği yer doğru yer olmadı hiçbir zaman. Düelloya çağrılmanın edebiyat dışı bir yere gönderdiği belli oysa.

Genç edebiyatımızın yeni bir oluşumun taşlarını döşeyecek yeterliğe ve yetkinliğe ulaşıp ulaşmadığını anlamak için sonunda ortaya çıkan yazarların toplamına ve niteliğine bakmaktan başka yol var mı? Daha birkaç yıl öncesinde ancak ipuçları olarak alınabilecek örneklerin, sonunda bugün adamakıllı önemli, edebiyatımızın gerçekten kaydedilmesi gereken bir varsıllık alanını devindirdiğini, yarattığı birikimin bir dönemin karşılayabileceği boşluğu doldurmaya başladığını artık söylemek zorunda değil miyiz?

Neden sonra, belki olgun bir okur olmaya başladığım sıralarda, genç yazarlarla ilişki kurmaya başladım. İlk yazarım Feride Çiçekoğlu'nun (1951) *Sizin Hiç Babanız Öldü mü* kitabındaki öyküler, edebiyatın değerlerini bir de unutulmaya yüz tutmuş yerlerde arama kaygısının da ürünleriydi benim için. (*Uçurtmayı Vurmasınlar* bu kitabın yerini alamadı.) *100'lük Ülkeden Mektuplar* yayımlandığında, bu kanımın adamakıllı pekiştiğini gördüm. Feride Çiçekoğlu, iki kitap arasında, kopukluğa da yol açmadan, yenilikçi bir atılım içinde görünüyor. Yaşadıklarımızı, yaşayamadılarımızı, kırık döküklüklerimizi, yersiz yurtsuzluğumuzu, ayrıksı bir bakış açısıyla sorgularken genç edebiyatımızın ustalığa varan yaratıcılarından biri oluyor.

Mahir Öztaş'ı (1951) *Ay Gözetleme Komitesi*'nden önce, ondan sonra yayımlanan *Korku Oyunu*'yla keşfettim. Önceden tanıyordum Mahir Öztaş'ı; *Unutulmak Tozları*'ndaki şiirleriyle *Yarın*'da karşılaşmıştım. Şimdi şiir yazmıyor mu, yayımlamıyor mu, bilmiyorum. Öykülerinde yakaladığı etkileyici dünyayı o da yeğlemiş olmalı. O denli ürkütücü, ürpertici, insanı tuhaf duygulara götüren bir öykü dünyası yaratmak kolay değil. Benzerleri edebiyatımızda sanırım yok. Tamamıyla kendine özgü yazarlardan. Edebiyatımız içinde yabancı bir duruşu mu var? Poe'ya ve Cortázar'a gönderme yaparak, Füsun Akatlı da imlemişti onun yabancılığını. Ama genç yazarların has edebiyata ne denli yaklaştıklarını en iyi tanıtlayanlardan. Tek romanı *Soğuma* yazı serüveninin doruk noktası mı? Böyle alanlar oldu, ama böyle kalmasından korkarım. Ben belleğimde öykülerindeki tadı tutuyorum sürekli.

Bendeki asıl değişimin, Cemil Kavukçu (1951) ile birlikte olduğunu söylemem gerekir. Cemil Kavukçu' yu önceden de biliyordum bilmesine, ama *Uzak Noktalara*

Doğru (1965) bambaşka etkilerle gelmişti. İşte, demiştim, geçen kuşakların usta öykücüleriyle aynı düzeyde alınabilecek bir öykücü, bizim kuşağımızdan, hiçbir desteğe gereksinim duymadan kısa sürede adını okura duyurabilecek... O günden beri bütün yazdıklarını okuyorum. Ondaki sıradan dünyaların çarpıcılığı, öykü dilinde yakaladığı apayrı, ayrıksı dilin biricikliği... Hiç anlatılmamış insanları el değmemiş ayrıntılarla kurmaca kişilere dönüştürme becerisi, ergenlik döneminin yazılmamış öyküleri Cemil Kavukçu'yu edebiyatımızın gündemine de ciddi biçimde getirdi. Birer yıl arayla yayımlanan *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) ve *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997), en güzel öykü kitaplarımız arasında sanırım yer aldılar. Sevinç Özer, *Adam Öykü*'de Cemil Kavukçu'nun öyküleriyle Amerikan "erkek çocuk edebiyatı" arasında ilişkiler kurdu. Sanırım, J.D. Salinger'ın *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (O nefis *Gönülçelen* adına haksızlık edilmiş olmadı mı!) adlı gençlik romanıyla da Cemil Kavukçu'nun öyküleri arasında sıkı köprüler kurulabilir. Bir de roman yazdı Cemil; *Dönüş*. Kendisinin de romanıyla tam bir barışıklık içinde olmadığını görüyorum, ama gene de roman yazmayı sürdürmesini öneriyorum. Çünkü ne yazarsa yazsın, benim dünyamı has yapıtlar okuma tadıyla dolduruyor.

Murathan Mungan (1955), kendine apayrı bir yatak açmış, edebiyatımızı kendi katkısıyla zenginleştiren bir düzyazının izinde. *Cenk Hikâyeleri*'nden *Kırk Oda*'ya (bende *Son İstanbul*'un izi yok), bugüne, özellikle *Kaf Dağının Önü*'ne, halk hikâyelerinin anlatım coşkusunu çağcıl yazının disiplini içinde yeniden köpürten öyküleriyle, anlatılarıyla hiç kuşku yok ki biricikliği olan bir anlatı evreni kurmuş durumda. Bir yandan geleneksel anlatıyı demlendirirken, öte yandan günümüz insanının sorunlarını da sevgiyle, tedirginlikle yazıyor, bir edebiyat

adamının emekçiliğini, üretkenliğini yükleniyor... Kendi okurunu yaratmaktan söz edilirse eğer, bunu genç kuşakta başaran yazarların ilk akla gelenlerindendir Murathan Mungan. Dönüp yeniden okunacak epeyce öyküsü var.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nu (1955) *Yaz Evi* tanıttı. Böylece adam gibi bir öykücü daha kazandı genç edebiyatımız. Kolay ilişki kurulan, düşlemden yararlanan öykü anlayışını *Beş Ada*'da geliştirip derinleştirdi.

Mario Levi'nin (1957) edebiyatı bir yaşam biçimine dönüştüren anlatıları, öykücülüğümüzün saygınlığını güçlendiriyor.

Burada Gülderen Bilgili'nin (1954) adı anılmamalı aslında. O nefis *Bir Gece Yolculuğu*'ndan sonra ne oldu, niçin yazdı o kitabı, niçin yazmaya başladı?..

En gençlerinden olsam da, kendi kuşağımdan saydığım bu yazarlar birkaç yıl öncesine göre gözümde daha büyüdüler; artık genç olmaktan da çıkmaya başladılar. Bunun bir nedeni orta yaşlarımızı sürmeye başlamaksa, öteki de yeni gelenler arasındaki sıkı yazarların birer birer öne çıkmaya başlamasıydı. Kaan Arslanoğlu (1959), sözgelimi bir önceki kuşaktan yazarlara elbette yakın durmakla birlikte, bir yazar portresi olarak sanki sonra gelen kuşaktan gibidir. Sanırım politik edebiyatın çok önemli örnekleri sayılması gereken romanlarıyla başkalarının yapmadığını – yapamadığını – yapmaya kalkışan, sorgulayıcı tutumla doğru dürüst romanlar yazmayı adamakıllı birleştiren bir yazar olarak önümüzdeki yıllarda da kendine özgü bir yerde ayakta duracaktır. Özellikle *Kişilikler, Öteki Kayıp* ve *İntihar* romanlarını ayırdığımı kaydediyorum.

Aslı Erdoğan da yaratıcılığı ve çok az el değmiş bireylik sorunlarını sarsıcı biçimde anlatışıyla en çok sevdiğim yazarlardan biri olarak ortaya çıkıverdi. Onu da gecikmeden yakalamış oldum. *Mucizevi Mandarin, Adam Öykü*'

de yayımlanan "Tahta Kuşlar" öyküsü ve sonunda okurunu da bulmasına yol açan *Kırmızı Pelerinli Kent* ile çok konuşulan, beğenenlerinin çokluğu yanı sıra, kararsız kalanları da az olmayan, alışılması için zaman gerektiren, baştan uzak durmayı kışkırtan, ama yaratıcılığıyla, dilinin coşkusuyla, anlattığı yaşantıların acıtıcı, burkucu gerçekliğiyle, gizemli duruşuyla sevilen bir yazar olma yolunda. Sanırım, önceki yazdıklarını aşmak zorunda, bu da onu epeyce sıkıştıracağa benziyor.

Bu yazıyı yazarken bu noktaya gelmek için sabırsızlanıyorum; benim için ikinci dönüm noktası... Hasan Ali Toptaş'ın (1958) *Bin Hüzünlü Haz* anlatısını ve neden sonra ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'yı okuduktan sonra, has bir yazarla karşılaşmış oldum. Geciktiğimi gördüm. Genç edebiyatımız içinde, Hasan Ali Toptaş'ın yazdığı romanların nereye konulabileceğini düşünüyorum. Sanıyorum genç edebiyatımızla sınırlı bir alanda değerlendirilmesi doğru da değil... Bu denli ayrıksı bir yaratıcılığın nereden doğduğunu merak ediyorum. İnsanın yaşadığı yerle ilişkisi içindeki hallerini acıtıcı bir etkiyle vermesindeki sorumluluğu, elbette buna olanak veren benzersiz dili içinde anlam kazanıyor. Hasan Ali Toptaş'ın roman dili, bu dil içindeki yazınsal buluşları –tümceden uzun tümceye, uzun tümceden bir uzun tümce olarak aldığı (özellikle *Bin Hüzünlü Haz*'da) anlatıya– kurgu ustalığındaki kusursuzluğu, edebiyatımızda tamamıyla yeni bir yazarın doğuşunu imliyor. Hasan Ali Toptaş'ı içinden çıkaran kuşağın yakın gelecekte sorgulanabilir olmaktan çıkıp bütün bir edebiyatı sorgulamaya kalkışacağı, bunu hak edeceği öngörüsü yapılabilir mi?

Özcan Karabulut'un (1958) "politik" edebiyatın yepyeni bir biçimini getiren son dönem öyküleri; Faruk Ulay'ın (1957) anlatım biçimi ve dil üstünde dururken yaşananları da gözeten olgun tutumu; Mehmet Gün-

sür'ün (1955) *Caïque* adlı tek öykü kitabından sonra yazdıkları (özellikle "Hırça Mapası" ve "İçeriye Bakan Kim?"); Murat Yalçın'ın (1970) tamamıyla estetize edilmiş bir anlatı gerçekliği kuran öykücülüğü; Ayfer Tunç'un uzun öyküdeki ustalığını üstelik kısa öyküde daha da yetkinleştirmesi; Müge İplikçi'nin (1966) postmodernin olanaklarından yararlanarak yarattığı kendine özgü öykü dünyasıyla genç edebiyatımıza getirdiği yaratıcılığı; Faruk Duman'ın (1974) arayışını hep ileri götürmesi; Jale Sancak'ın (1958) hep aynı düzeyde koruduğu çalışkanlığı; Dost Körpe'nin (1972) kendine özgü öykülerinin taşıdığı ruh durumu ve öyküyü insanı odağına alan bir gerçekliğin kıyısında araması; Niyazi Zorlu'nun (1965) öykünün yaşama dönük yüzünde duran sertliği yazınsallaştırmaktaki yetkinliği; Nalan Barbarosoğlu'nun (1961) edebiyatın ne olduğunu bilinçle kavrayıp kendini sürekli aşmaya yönelen öykücülüğü; Suzan Samancı'nın (1962) Kürt insanının duyarlıklarını sert ilişkiler içinde anlatması, siyasal olanı öyküye sokmakta gösterdiği cesareti; ilk kitabını yayımlamamış Hürriyet Yaşar'ın (1961) geleneksel dili kusursuz biçimde kullanma ve insan ilişkilerini ayrıntılarda yakalama çabası...

Genç edebiyat genç mi, diye soruluyor ya, bir buçuk kuşak içinden benim yazarlarım olarak adlarını andıklarım yalnızca benim sevdiklerim değilse, o genç edebiyatın hem gençliğini, hem de olgunluğunu savunmak hiç de güç değil...

II

"YOLDA": İNSANCIL BİR ÖYKÜ

Öykünün başlangıç tümcesi – ya da tümceleri – öykünün girişi yerine mi geçer? Bunun, geleneksel bir biçim olduğu, öykünün yeni ve yenilikçi biçimlerinin bu türden kaygıları gereksinmediği söylenebilir. Bu yüzden okur ilk tümceleri okumaya başlayınca, öyküye okuma öncesi bir hazırlıktan da geçmemektedir. Kısa öykünün başlıca belirteçlerinden de biridir bu.

Öykünün yeni (çağcıl) özelliklerinin Yaşar Kemal'in öyküleri için de geçerli olduğu pekâlâ belirtilebilir. Bazen bir karşılıklı konuşma tümcesiyle başlanır öyküye – daha konuşanların kimliği üstüne okurun hiçbir bilgisi yoktur. – Okur da, öykü zamanını bu tümcelerle birlikte yaşamaya başlamıştır... Bazen bir davranışın betimlenmesiyle – okurun, bu davranışın sahibi üstüne gene hiçbir önbilgisi yoktur... Bazen bir iç konuşma tümcesiyle – bu içkonuşmanın öznesi üstüne de bilgimiz yoktur; üstelik, bu içkonuşmanın – içte oluşmuş bir sürece karşılık geldiği için – bir öncesi, bir art alanı da kuşkusuz olmalıdır. Sözgelimi "Yatak" öyküsünün tek tümcelik ilk paragrafına, "Şimdiki gibi aklımda," diye başlıyor, Yaşar Kemal. Çocukluk günlerini anıştıran bu saptama tümcesini akla getiren nedir? Bir şeyler yaşanmıştır demek ki... Bazen bir betimlemeyle, sözgelimi bir ağacın ya da kişinin beti-

miyle başlanabilir – sanırım böyle bir başlangıç daha gelenekseldir... Bazen bir durum belirtilir – burada öyküye bir giriş yapıldığı söylenebilir...

"Yolda" öyküsü bir davranışın anlatımıyla başlıyor. Şu var ki, burada bir davranışın betimlenmesinden söz edilemez. Daha çok bir imdir anlatılan. İlk solukta, arabacıyı anlatan bir im:

> Dizginleri arabanın dayamasına tıktı. Şalvarının geniş peşini önüne doğru yayıp cebindeki paraların tümünü üstüne boşalttı.

Öykü ilk paragrafını oluşturan bu iki tümceyle başlıyor. Yaşar Kemal'in anlatım biçiminde, arabacının davranışlarından söz edilerek başlanmışsa, öyküde arabacının birincil bir yeri olduğu anlaşılır. Orada bir yazınsal şaşırtma yapmayı düşünmez Yaşar Kemal. Belli ki, arabacıyla yazınsal düzlemde bir sorunu vardır; öyküsü, arabacıyla ilgili, ne olduğu başlangıçta kuşkusuz belirsiz olan bir anlamın izine düşmüştür. Sonra yorgun beygirlerden, tozlu yol ve arabadan, arabacının tozdan yalnızca gözlerinin ve dişlerinin ışıldadığından söz edilir. Arabacıyı konumlandırmak için anlamlıdır bunlar. O ortam belirteçlerinden uzun uzadıya söz edilmez, ayrıntılı betimleri yapılmaz; birincil değildir onlar çünkü. Arabacı hangi koşullar içinde yolculuk etmektedir, bunu anlamlandırmak için işlevlidirler.

Ama o anlatım biçimi içinde, sözgelimi arabanın da beygirler kadar yorgun, eski olduğu çıkarılamaz mı?.. Yaşar Kemal'i çok usta bir yazar yapan yazınsal etmenler arasında bu özelliği de sanırım öncelikle belirtilebilir. Şu sıralarda pek çok romanını yeniden okurken görüyorum ki, o büyük oylumlu romanlarında bile aynı dolayımlı

anlatımı titizlikle korumaktadır Yaşar Kemal. Onun romanlarının gereğinden çok uzun tutulduğuna ilişkin bir eleştiri olduğu biliniyor. Gerçekten böyle midir? Bu kuşkuyu bir zamanlar taşıdığımı söyleyebilirim. Gelgelelim, romanlarının önemli bir bölümünü ilk gençlik yıllarımda okumuştum ve sanırım insanın bu dönemindeki okumalarına güvenmemesi gerektiğini anlaması için yıllar geçmesi gerekiyor. Bugün, romanlarını yeniden okuduğum şu günlerde aynı sorunun kaçınılmaz biçimde önüme geldiğini gördüm. Bu kez yanıtım sanırım belli ve Yaşar Kemal'e dönük bir olumsuzluk bulamıyorum. Ne dört kocaman kitaptan oluşan *İnce Memed*'de, ne *Dağın Öte Yüzü*'nde, ne *Kimsecik*'te...

"Yolda"nın, kısa öykü özelliklerinin bütününe vurularak değerlendirilmeye çok uygun bir öykü olduğu belirtilebilir. Arabacının kendisiyle ya da az sonra arabaya alacağı kadınla konuşmalarında çok az sözcükle anlaşması bu anlayışın belirteçlerindendir. Bu konuşmalar yazınsal bir indirgemeyi amaçlamıyorlar; yazarın seçtiği bir dil tutumunun sonucu değildir kısacası. Tersine, öykünün dayattığı, dolayısıyla öykünün kendisinin ve öykü kişilerinin dışa vuracakları anlamın zorunluluğu yüzündendir bu öz ve konuşmalar. Ne arabacı, ne kadın başka türlü konuşabilirlerdi...

Arabacının kendisiyle konuşmalarından, onun dış görünümü ve içdünyasına ilişkin sonuçlar çıkarılabilir. Burada bir yazınsal kişiliği çizmenin en anlamlı yolundan gitmektedir Yaşar Kemal. Bu yoldan, sözgelimi arabacının yaşını kestirmek bile olasıdır. Kuşkusuz erken yaşlanmış, bu arada ellilerine dayanmış bir adam görüyorum kendi payıma. Konuşma biçiminden; hepi topu on iki liralık kazancının bir-iki lirasını bile önemsemeyişinden; cigarasını ağır ağır sarıp yakışından ve iştahla somuruşundan; belli ki, bütün yoksunluğuna karşın koru-

duğu kararlı kişiliğinden... arabacının daha genç olması, doğrusu uygun düşmüyor.

Demek ki, gölgede – yazınsal dilin gölgesinde – bırakılanlar "Yolda" öyküsünde oldukça belirleyicidir. Yaşar Kemal, kapalı dil ve anlatım biçimleriyle bir arada düşünülemez; burada gölgede kalanlar, öykünün tutunduğu yazınsal düzeyde ve seçilmiş dilinin suskunluğunda belirlenmiş, saptanmış anlamları saklı tutma işlevi taşırlar. Bir öykünün çözümlenmesi sırasındaysa, bu suskunlukla belirlenmiş, belirtilmiş anlamlar öncelikle açımlanmayı beklerler. İlkin buralara yönelmek yerinde bir tutum mudur? Çözümleyici eleştiriden söz ediyorsak eğer, kuşkusuz öyledir. Gölgeye düşürülecek ışık, ilk okumada kendilerini ele vermeyen anlamları aydınlatacak, suskuları konuşturacaktır. Aslında, o anlamların niçin suskun bırakıldığı da sorulamaz mı? Niçin arabacının kişiliği adamakıllı, açık seçik betimlenmemiştir?.. Okur, böyle olmasını mı yeğlerdi, yoksa "Yolda"nın verilmiş biçimini mi?..

Doğru dürüst bir okuma etkinliği içinde, kendisine sorular sorduran, bir anlamın kendisinin verdiği bir başka anlamla tamamlanmasına elveren, ufkunu genişleten, yeni pencereler açarak bakış açısını geliştiren, yeni kapılar açarak öyküyü beklenmedik yollara çıkaran bir anlatı, sanırım bugün okuru daha çok çekmektedir. Belki de böyle olması beklenmelidir, istenmelidir; bu olduğunda hem okuma kültürüne, hem eleştirel değerlendirmeye katkılar yapılmış olacaktır. Yaşar Kemal'in "Yolda" öyküsü de herhalde böyle okunduğunda anlamını bulacak, böyle okunmadığında da okura keçiboynuzu tadı verecektir.

Yolun kıyısında toz bağlamış pamuk fidanları karşısında içinin acıyışının ve içinden, "Ah bir yağmur yağsa. Fıkara fidanlar boyunlarını bükmüşler," deyişinin, arabacının bir genç umursamazlığının çok ötesinde duran güngörmüş kişiliğini imlediği belirtilebilir mi? Arabacı-

nın bu kısa öykünün zamanı içinde gitgide aydınlanan kişiliği, bu kişiliğin imleri bu saptamayı güçlendiriyor. Sıcaktan kan ter içinde kalmış beygirlerin gitgide ağırlaşması, ölgünleşmesi karşısında bile dizginleri çok seyrek çekip, "Deh! Yavrum, oğullarım," diye güç verir arabacı. Sabırlı, sevecen...

Kadın bu sırada ortaya çıkar. Gözleri bile görünmeyecek biçimde sarınmış, yalınayak, arabanın önünde yürümektedir; fırın gibi kızgın yolda belli ki yanmaktadır ayakları. Arabacının kadını arabaya çağıracağını çıkarabilir okur. Sonra çıkınındaki helva ekmeği, ezik şeftalileri paylaşacağını da... Kadının arabacıya ilkin kuşkuyla yaklaşacağı da anlaşılmaz mı? Burada kadından başka bir davranış biçimi göstermesi düşünülemez.

Arabacının ısrarıyla gerçekleşen kısacık bir karşılıklı konuşmanın ardından, kadın yüzündeki yazmayı çekip çıkarır, yüzünü arabacıya çevirir: "Yani güzel bir kadındı, kadın. Bilekleri kalın, kalçaları dolgundu." Bu kadını boşayan koca da elbette akılsız bir koca olmalıdır...

Kadının buradaki görünümü yazar tarafından mı çizilmektedir, yoksa arabacı tarafından mı? Bir anlatı, bu soruyu sık sık sordurur. Burada da kadının, arabacının gözünden çizildiği hiç kuşku yok ki daha yerinde bir saptama olur. Hem sonra, yazarın kendi kimliğini dayatması beklenmez de. Okurun yazara değil, yazınsal kişilere gereksinimi vardır. Belki burada şunu da kaydedebiliriz: Yazarın yazar kimliğiyle – kuşkusuz kurmaca metne yazınsal bir eklenme biçiminde – anlatıya karışması, roman için denenebilir, bir yapım biçimi olarak romanda uygulanabilir, ama öykü bu yükü taşıyabilir mi? Artık kısa öyküdür, burada söz konusu edilen. Kısa öykü, bu tür yükleri ne taşıyabilir, ne de gereksinir...

Öykünün aynı zamanda dışsal çevresini de belirtisel biçimde okur önünde açığa çıkaran dinginliği, zamanı

ağırlaştıran akışı... derken değişiverir. Öykünün dilinden, anlatım biçiminden dışavuran bir dinginlik, ağırlıktır bu. Birdenbire değişiveren de gene dilin anlam biçiminden ve anlatım biçiminden açığa çıkar. Ne olmuştur da öykü hızlanmıştır?.. Yaşar Kemal, belki önemsizmiş gibi gelecek bir değişimi, bir patlamayı böylece ustalıkla veriverir. Arabacı, o öykü metninin ağırkanlılığı içinde kafasında kurduklarını, oluşturduğu kararını dışavurmaktadır. Okur, olup bitenin farkına varmıştır elbette. Tam bu sırada atların başını çekip arabanın yönünü çok az işlemiş bir yola çevirir arabacı. Bu arabacı, bu anda öykünün başındaki o arabacı mıdır? Hem odur elbette, hem de değil:

Yolda küçük küçük kamışlar bitmişti. Arabacı bu yoldan, atları kamışlığın içine doğru kırbaçladı. Beygirler şaha kalkarcasına kamışlığın içine atıldılar. Araba sarsıldı. Kadın düşecekmiş gibi arkaya kaydı. Büyücek bir kamış kümesine takılan araba bir daha ilerleyemedi. Kamışlar dört bir yanlarını duvar misali kuşatmıştı. Arabacının soluğu taşıyordu.

(...)

Arabacı, durdu yutkundu, kıvrandı:

"O senin kocan," diyebildi sonra. "ahmağın biriymiş. Yani, o adam olsaymış..."

Arabacı neden sonra şimşek gibi kadının bileğini yakalar; "Ne o bre ulan? Ne o?" diyen kadına, "Etme!" der; uzaklaşmaya çalışan kadının ardından koşarak tutar, beline sarılır; kadın dinlemez... "Hiç kimsem yok benim," der arabacı. "Ne anam, ne babam, ne avradım. Bu at, bu araba da benim. Üç büyük parça da tarlam var köyde." Yetişip gene bileklerinden, bu kez sıkı sıkıya tutar. "Hırstan başı dönüyordu. Kamışlar, dünya fir dönüyordu etrafında." Kadın, "Sahi mi?" der. "Hiç mi kimsen yok?" "Hiç hiç kimseciğim. Hiç hiç yok. Hiç,

hiç..." Kadın kamışlığın kuytuluğuna doğru sürüklenir...

Öykü değişmiştir artık. Garbi yeli azıtmış, arabacı neşeyle beygirleri kırbaçlamıyor mu, ölgün beygirler de canlanmış, uçarcasına koşmaktadır. Emine kendi köyüne geldiklerinde arabadan inebilir mi artık?.. Atlara yeniden çalar kırbacı arabacı, coşkuyla. Araba düz ovada, bir toz bulutu halinde, arabacının köyüne doğru yuvarlanır gider...

"Yolda"nın, Yaşar Kemal'in en güzel öykülerinden biri olduğunu düşünüyorum. Yazınsal düzeyi yanı sıra, insancıl bir öykü oluşuyla da önemli "Yolda". Arabacının kadına istekle yönelişi karşısında, kadının kadın olarak – ama istekle – boyun eğişi, ne çarpıcı anlatılıyor! Küçücük bir öykü içinde, küçücük bir yaşantı, kocaman bir insan gerçeği... Öyküde büyük bir yalınlık ve doğrudanlıkla anlatılan bu insancıl durum, kent yaşamının karmaşası içinde sözgelimi, böylesine yaşanabilir miydi? Pek büyük bir olasılıkla başka bir biçimde, dolayımlı biçimlerde yaşanacaktı her şey.

Yaşar Kemal'in öykülerinde köy gerçekliği, "Yolda"da olduğu gibi, en olmadık ilişkiler içinde bile şaşırtıcı bir yalınlık ve dolayımsız biçimde yaşanır. Bu anlatım biçimi için ustalığın yanı sıra, yaşananlardan kaynaklanan, epeyce bir birikim gerekmiyor mu? Yaşar Kemal'in bütün yapıtı başka hangi gerçekliğin ürünüdür ki...

"İLKİ": ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZÜN BAŞYAPITLARINDAN

Vüs'at O. Bener, kendisi gözden uzak durmayı seçtiği için edebiyat okurlarının da gözünden uzakta kalmış, böyle olduğu için de yeterince değerlendirilememiştir. Oysa, öykücülüğümüzün olanaklarını zenginleştiren yazarların ilk akla gelenlerindendir. Bilindiği gibi ilkin öyküleriyle yer etti edebiyatımızda. İki romanı sonradan geldi. Onun az yazmış olması da, üstünde az durulmuş olmasına bir neden olabilir mi? Ya da tamamıyla kendine özgü, yenilikçi, bazen de kapalı anlatım biçimleri ona yaklaşılmasını güçleştirmiş olabilir mi?.. Elbette bunların hiçbirini neden olarak kabul edemeyiz. Edebiyatımızın en ayrıksı yazarlarından birini yeterince değerlendirememenin, üstüne doğru dürüst çalışmalar yapılamamasının nedenleri bunlar olmamalı elbette.

Vüs'at O. Bener'in 1950'lerde yayımlanan öyküleri de, yayımlandıkları o yıllarda oldukça tuhaf karşılanmış, aykırı ve kapalı bulunmuştu. Oysa bugün çok yalın, titizlikle ve özenle örülmüş, usta işi öyküler olarak pekâlâ alınabiliyor. Demek ki, giderek çetrefilleştiği görülen sonraki dönem öyküleri de, yakın bir geleceğin okurlarına büsbütün açık ve dolaysız gelecektir.

Benim içinse Vüs'at O. Bener, ilkin geç keşfettiğim bir öykücü, sonra da öykücülüğümüzün en önde gelen

yazarlarından biri oldu. Sanırım bir okur olarak da bugüne dek okuduğum öykülerin beni en çok etkileyenlerinin önemli bir bölümünün yazarı. Bütün edebiyatımızda en çok etkilendiğim ve sevdiğim on öykü çıkarabilseydim eğer, onun ilk kitabı *Dost*'ta yer alan "İlki" ve "Havva" adlı öyküler, sanırım bunların ikisi olurdu. Pek çok kereler, hep aynı düşüncelerle okudum bu iki öyküyü...

Öykü niçin yazılır ve insan bir öyküyü hangi duygu ve düşüncelerle okur, ne bekler öyküden? Elbette bazı kalıplar arama güdüsü yok bu soruda. Ama demek ki, okuduklarımdan, yalnızca bir okur olarak bir şeyler de bekliyorum. Bende bazı etkiler yaratmasını, o öyküye bir de okur olarak yeni anlamlar yüklememe, kendi kafamda tartışmama neden olmasını; onu yeniden okuma isteği uyandırmasını, yakınlarıma okunmasını önermem için beni teşvik etmesini bekliyorum. Elbette, bazen beklediklerimi çokça aldığım olur, bazen de ancak damıtılmış birkaç damlayla... Vüs'at O. Bener'in öyküleri, bende bu etkileri hep yaratmıştır. Özellikle "İlki", sonra da "Havva", bende bu duygu ve düşünceleri en üst düzeyde uyandıran öyküler arasında oldukları için onları hep anıyor, üstünde duruyorum. Nedense, bu öykülerin etkisinden hiç kurtulamadım.

Vüs'at O. Bener'in yarattığı bu etki bir de şundan olmalı: Kısa öyküde içeylem (iç aksiyon), uygulayım biçimlerinin temelidir; öykünün odak noktasında yer alır. Kendini anlatının belirtilerinde, kişilerinin anlık ve yalın konuşmalarında, karşılıklı konuşmalarında, sıradan davranışlarında gösteren içeylem, bazen anlatının susku noktalarında, yazılmayan yerlerinde gizilgüç olarak yaşamayı sürdürür. Uyandırılmayı, harekete geçirilmeyi bekleyen bir dev anlam olarak bekler. İçeylemin taşıdığı ya da yol açacağı anlamlardan yoksun bir kısa öykü örüntüsünü düşünmek neredeyse olanaksızdır.

Eyleme –ve olaya– dayalı öykülerin tersine, içeyleme dayalı öyküde içedönüklük ve içdünyaların derinliğini çözümleme amacı belirgin bir ağırlık taşır. İçdünya ya da kişilikler arasındaki çatışmalar kısa öykünün güç kaynağı, kaldıracıdır... İçeylemin ağırlığı altındaki öykülerin, okuru da sürekli içedönük bir okuma sürecine ittiği belirtilebilir mi? Sanırım öyledir. Sürekli derin yapıya yönelen bir okumayı zorlar kısa öykü. Yalnızca öykünün kendisi içdünyalarda oluşmakla kalmıyor, okuru da içdünyaları çözümlemeye zorluyor. Okur, öykünün sonunun nasıl geleceğinden çok, o anda kendisine verilenlerin ötesini irdelemeye; kişilerin içdünyalarının derinliğinde daha nelerin saklı olduğuna; geçmişlerinde nelerin yaşandığına daha çok ilgi duyuyor.

Vüs'at O. Bener'in "İlki" öyküsü, onun öykü dünyasına tam bir karşılık olarak değerlendirilebilir. Evden ayrılan oğlun düşünce ve duyarlığının ağırlığına dayanır "İlki". Oğlun dışavurdukları yanında, içdünyasında biriktirdikleri ve kararsız ruh durumuyla da anlamlar kazanır. Özellikle oğlun babasıyla ilişkisi oldukça sarsıcıdır. Bir sıkıntı öyküsüdür "İlki".

Evden ayrılan oğlun geri dönüşü sırasında bir kentin, daha doğrusu bir kasabanın kış gecesinin çok güzel betimlenmesiyle girilir öyküye.Atlı arabayla istasyondan gece eve dönüşünde ona eşlik eden bunaltıcı hava, bir yıl önce ardında bıraktığı babası ve annesiyle ilgili içdünyasında çatışmalar yaratan düşünceleriyle birleşince ürpertici bir gerçeklik duygusu uyanır.

Şimdi o sert, uzak babanın bulunduğu eve dönmek zor gelmektedir. Atlı arabadan indikten sonra bir süre evin önünde kalakalır. Bırakıp gittiği evdir akşamın içinde karşısında duran. Neden sonra evin camlarında bir ışık dolanır, bir gölge perdeyi aralayıp kaygıyla dışarısını

gözetler. Oğlunu karşısında görünce tıkanmıştır anne. Oğul; uzak, çok uzak olduğu kardeşini ve babasını, o anda yaşanan karşılıklı şaşkınlığı, yabancılığı yansıtırcasına, kısa, kesik tümcelerle gözler. Baba, "Gel bakalım delikanlı!" diyerek karşılar oğlunu... Oğul ile anne, baba ve kardeşin karşılaşması derin bir hüzün, giderek sarsıcı bir dramatik an oluşturur.

Vüs'at O. Bener'in ilk dönem öykülerindeki yalınlık ve sözcük kullanımındaki tutumluluk, onu kendi dışındaki bir öykü geleneğine de bağlıyor bağlamasına, ama gene de tamamıyla kendine özgü bir öykü anlayışı kurduğu kuşkusuz. "İlki", onun bu öykü dünyasını en iyi örnekleyebilecek olan öykülerinden. Bir kasabanın gece betimiyle başlar "İlki".

İlk altı tümce okuru alıp başka nereye götürebilir:

> İstasyon gerilerde kaldı. Büyük, yoğun, taş. Puslu ışıkları yaygın. Acı soğuk. Atların nalları buzları kırıyordu. Sokak lambaları ölü ölü mat aydınlıkta.

İstasyon, taş, puslu ışıklar, atların nalları, sokak lambaları, ölü mat aydınlık... bizi götürüp bir büyük kentin ya da bir köyün orta yerine bırakabilir mi? Okur bu sonucu anlatılandan çıkarır. Yoksa Vüs'at O. Bener nereyi, hangi kasabayı ya da kenti anlattığını dolaysızca belirtmez. "Şehir tortoptu, dumansızdı, büzülmüştü," dediğinde de, "şehir"den bir büyük kent değil, bir kent olarak kasaba anlaşılır elbette: Büyük kente değil, ancak bir kasabaya yakışmaz mı soğuktan büzülmek? Bir de yoksunluğu duyumsuyorum buradaki "büzülmek" ten.

Yazılmamış olanları kendi düş gücümüzle, imgelem yetimizle tamamlamayı, sanırım öykünün sonuna dek sürdüreceğiz. Sözgelimi, "Mangallarda kıvılcımlar bile sönmek üzeredir. Üstlerini örten kül çoktan soğumuş-

tur," deyişinden de, kasabanın daha açık seçikleştiğini okuyorum... "Kül çoktan soğumuştu": insanlar oldukça erken yatmışlardı! Böyle olduğunu açıklamıyor gene yazar, ama "külü çoktan soğutan", kasaba insanlarının yatağa erken girişlerinden başka ne olabilir?

"Odalar soluk kokuyordur: Ağır, kekre." Bu da öykünün buraya kadarki en sıradan tümcelerinden biri. Ama bize yorumlama alanı açıveriyor gene. Söz konusu kasaba yaşamı biraz daha açığa çıkıyor. Demek ki, diyebilir okur; odaları "ağır ve kekre" soluk kokusuna boğan, o odalarda birkaç kişinin birden yatmasıdır, kalabalık ailelerdir.

At arabası içinde bir zamanlar bıraktığı eve (evi midir?) doğru yol alırken, geçmişinin çağrışımlarıyla doludur delikanlı. Etkileyici bir hüzünle anımsanan ayrılık anı. Annenin üzüntüsü, gözlerinden sicim gibi inen yaşlar; babanın kararlılığı, uzaklığı. Kısacık bir bölümde, kısa tümceler ve kopuk kopuk çağrışımlar arasında annesine ve babasına karşı duygularını da sorgudan geçirmektedir genç adam. Her anı somut biçimde yaşamadan elbette. Yazarın öyküye ustalıkla yedirdiği çağrışım yüklü tümceler, anlamlandırılabilir betimler... Genç adam babasını seviyor muydu, sözgelimi? Bunu açıklıkla belirtmez Vüs'at O. Bener.

> Babam koluma girmişti. Babam! Şimdi dönüyordum işte. Önceleri bitmek bilmeyen aylardan sonra. Babamın tütün kokan ellerini öpecektim. Babamın elleri sıcaktı. Başparmağının avuç içindeki bölüntüsü nar gibi kırmızıydı. Küçükken karnım ağrıyınca çabucak üşüyüverir, sancılanır, durmadan ağlarmışım, kocaman elini karnıma kor komaz susarmışım. Kızdırılmış tuğla gibi sımsıcaktı babamın elleri. Döverdi de beni. Kinlenirdim. Onu bir gün dövebileceğimi tasarlar, avunurdum. Parmaklarımı hafifçe dişliyordum. Parmaklarım duygusuz!

Ayrıntıları atlanmadan çözümlenmesi gereken bir bölüm. Genç adamın babasıyla ilgili anılarından kötücül olmayan, ama yumuşak ve duygusal da olmayan bir yaşantı alıyor muyuz? "Şimdi dönüyordum işte," deyişi nasıl yorumlanabilir? Genç adam, aslında isteksizce, zorunlu olarak dönüşünü, bir de edilgin bir dille anlatıyor belli ki... Genç adam babasını seviyor muydu? Hiç sevilmeyen babanın elleri tütün kokar mı?.. "Döverdi de beni," derken yalnızca sevgisizliğini mi dışavurmaktadır? Yoksa, babasını bir gün dövebileceğini düşünmesi de şimdi geçip giden bir çocukluk düşüncesi midir?.. Belki çocukluk yıllarındaki iyi anıları daha çok gelmektedir aklına.

Vüs'at O. Bener "İlki"de, edebiyatımızın en güzel öykülerinden birini yazmıştır. Öykünün, üstelik büyük bir dinginlik ve susku içinde, kendi tasarımını öne çıkardığı durumlar vardır; yazınsal yazının istemli olduğu durumlar... Sözgelimi genç adamın, at arabasından indikten sonra karşısında durduğu evini (evini mi?) yeniden tanımlamaya çalıştıkça ondan ne denli uzak düştüğünü farketmesi gibi...

> Ipıssızdı her yan. Orada çömeldim. Bu evin tokmağı böyle el biçiminde miydi? Tunç el. Kara binektaşı burada mıydı? Bilye çukurlarımızı doldurmuşlar. Duvar boyunu yokladım. Kardeşimin başını bu sokakta yarmışlardı. Kan izleri yok olmuş. Çember izlerimiz yok. Bizim evin kapısı pürüzlüydü. Boyanmış. Kül rengi ya da yeşil. Soğuk.

Ev ile, dolayısıyla evdeki yaşantı ve insanlarla arasına giren uzaklığı, daha aylar önce bıraktığı o eve yabancılaşmasını böylece saptar genç adam.

Çok etkileyici, iç acıtıcı bir anlatım biçimiyle öyküdeki dört kişinin dünyasına girilir. Sonra oğlun gözünden

ailenin durumu, ilişkiler, geçmiş, o gece yaşananlar, Vüs'at O. Bener'in bilinen ayrıntı ustalığını örnekleyen bir anlatım biçimiyle, büyük bir incelikle verilir. "İlki"nin, yalnızca Vüs'at O. Bener'in değil, öykü edebiyatımızın da en başarılı öykülerinden biri olduğunu düşünüyorum.

Neden sonra, Vüs'at O. Bener'in dili ve anlatım biçimiyle yenilikçi yönsemini derinleştirdiği öyküleri gelir. "Yaşamasız" bu yönsemin ilk öyküsü olarak alınabilir. Artık kapalı bir anlatım, güç sökülür, anlamlarını açabilmek için daha çok çaba gerektiren öyküler gelir.

Yaşamasız adlı ikinci kitabından epeyce sonra gelen öykülerinde geleneksel kısa öykü çizgisinden bütünüyle koptuğu, kendine özgü bir yenilikçi anlatım kurduğu görülür. Son öykülerinin *Buzul Çağının Virüsü* ve *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı iki romanıyla eş tutulabilecek bir yaratım sürecinin ürünü oldukları belirtilebilir. Bir bakıma, öyküler bu iki romanı önceler. 1993'te yayımlanan son öykü kitabı *Siyah-Beyaz* ile de, çok ustalıklı, has bir edebiyat adamının gitgide yetkinleşen ürünleriyle çıkageldi Vüs'at O. Bener. Gene aynı titizlik, ayrıntıcılık, kusursuzluk arayışı. Daha da tutumlu bir dil ve anlatım biçimi. Böylece okura bırakılmış daha geniş yorumlama alanları...

İnsana uzak duruşunu, Vüs'at O. Bener'in başlıca özellikleri arasında saymak gerekir. Duygucu değildir. İnsanları sevgisizdir, yalnızdır, çevrelerinden kendilerini yalıtlamışlardır. Kendilerine karşı da horgörülüdürler. Bütün bunlar yazının taşıdığı anlamlardır. Ama bu anlamları taşıyan öyküler! Bu öyküler bütün edebiyatımızın en güzel, en has, en etkileyici ve usta işi ürünleri arasında yer alır.

KARA TREN

Vüs'at O. Bener'den söz açmanın güçlüklerini bilen bilir. O ne denli sıkıdenetimliyse, okurun da o denli sıkıdenetimli olması; edebiyatın içe dönük yüzüyle o denli iç içe yaşaması; sözcüklerin bile ötesine geçerek harflerin yarattığı dil içi dizgelerin büyüsüne o denli kapılması gerekir. Yanlışa, yersize, gereksize, fazlaya, yalınkata o denli katlanmaz olmanın kolay olmayacağı belli. *Dost* (1952) ve *Yaşamasız* (1957), bu tutumun erken olgunluğunun ürünleriydi; okurun o iki kitapla yakın ilişki kurması da bunun için daha kolaydı. Gene de *Yaşamasız*'ın sonlarında Vüs'at O. Bener öyküsünün çevreni değişmeye başlamıştı. "Yaşamasız", "Kovuk", "Avuntu", "Monolog", "Kuş", "Öfke"de başlayan değişim, neden sonra (ta 1978'de) gelen "Biraz da Ağla Descartes"ta kendine yeni bir yatak bulmuştu. *Buzul Çağının Virüsü*'nde gemi azıya alan bu yönsemin daha denetimli bir biçimi –daha da yetkinlikle– *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda belirir. *Siyah-Beyaz, Muannit Sahtegi...*'nin süreği, parçalanmış bir biçimi, kısa yaşantıların, anların izlenimleriyle örülmüş öyküler toplamıdır.

Kara Tren'de yaşanan, yeni bir değişimdir. *Siyah-Beyaz*'ın kurduğu köprüden geçilerek varılmıştır buraya. Önceki yapıtlarının tümüne otobiyografik öğeler (bu

arada gerçek mekânlar, gerçek kişiler) şu ya da bu biçimde ve yoğunlukta sızmış olsalar ve anlatının doğrultusuna etki edecek kertede kurguyu sarsmış olsalar bile, otobiyografiden söz edilemez. Orhan Koçak'ın sorduğu soruyu, tam da aynı biçimde, ben de soruyorum: "Süren değil, parçaları olan bir yaşam vardır sanki ortada. Ama kendi yaşamını otobiyografi biçimine sahip bir kurmaca olarak mı sunuyordur Bener, yoksa otobiyografiyi andıran bir kurmaca mı yazıyordur?" Orada Muannit Sahtegi, *Muannit Sahtegi*'dir; Niyazi Bey *Niyazi Bey*...

Kara Tren'deyse, Vüs'at O. Bener kendi yaşantısıyla girer, orta yere kurulur, kendi oturma biçimini öykülere egemen kılar ya da öykülerin biçimi Vüs'at O. Bener'in oturma biçiminden alınmış bir biçim kazanır. Otobiyografi, "öykü biçiminde" önümüzden akmaktadır artık – yazarını dışa vurur gibi görünmesine karşın, gene de otobiyografi biçiminde değil.

İşte bu, Vüs'at O. "Benerce"dir...

Alalım "Brucella"yı. *Kara Tren*'den, yakın geçmişten bir öykü. Günlük ve gündelik yaşamdan Vüs'at O. Bener'in süzdüğü bu acı öykü, şurada otobiyografiyi aşıyor:

> İlgimi çözemiyorum. Beklentisiz, karşı cinse yönelmeyen, tuhaf, anlaşılmaz bir tutku. Genç kadın da beni görmeye alıştı. "Bugün on beş dakika geciktiniz," demiyor mu, içim acıyor, bir yandan sevince benzer bir ruh hali. Aslında iyileşmeyecek bu çocuk kaygısıyla bunalıyorum.

Kara Tren de, otobiyografiye gönül indirmeyen "otobiyografik" öykülerden. Şu tümceleri yalnızca yaşamdan derlenmiş saymak olanaksız:

> Ankara Garı'na isle karışık buğulu soluğunu bırakan

trenden indim, kimseye duyurmamıştım, karşılanacağım da yoktu doğallıkla, elimde yıpranık pantozot bavul, kıysam da taksiye binsem mi ikileminde bakınıyorum sağa sola, ilk kez Başkent'e gelen terhis tezkeresi cebinde bir toy delikanlı şaşkınlığıyla.

"Düğün Geceleri (II) Horlama" gibi öteki güzel öykülerde de kendi yaşantısından söz ediyormuş gibi yaparak öyküyü can evinden yakalar Vüs'at O. Bener. Her tümcesinde hem okura giysilerinden soyarak açar öykü dünyasını, hem de yazar kişiliğini açığa vurur: "Aslında iyileşmeyecek bu çocuk kaygısıyla bunalıyorum," derken de ulaşabilir okur iki düzeye birden; "elimde yıpranık pantozot bavul," derken de; "kıysam da taksiye binsem mi ikileminde bakınıyorum sağa sola," derken de... Bu tümcelerin otobiyografinin işlevini aşan özellikleri, *Kara Tren*'i, Vüs'at O. Bener'in son döneminin ayrıksı bir verimi olarak imler. Her tümce işlevini aşan yüklerle girer metne; "pantozot bavul" üstünde düşündükçe derine iner okur. (Elinde pantozot bavulla dolaşan var mı?..)

Kara Tren, çocukluk, gençlik, askerlik, yaşlılık, aşklar, evlilikler... biçiminde oluşan kısa yaşam kesitlerinin anlatıldığı kısa öykülerin birbirini tamamlayıp ördüğü tek bir anlatının parçaları gibidir. Zaman sırası gözetilmeden, art arda gelen öykülerden oluşan bu yapısıyla bir kısa roman (romans) olarak da okunabilir *Kara Tren*.

Kara Tren'deki öyküler birinci kişi adılıyla yazılmış. Yazarın dünyasından taşan dünyalarında yaşayan ve çoğun birbirini tamamlayan izlerle aynı kişiliğe gönderen kişiler anlatılıyor. Gene de bir ince ayrım var, bu saptamada bizi ölçülü olmaya iten.

Bu anlatım tekniğinde birinci kişi adılıyla anlatım var; ama bu tekniği "iç konuşma" olarak görmek daha yerinde olmaz mı?

Bu soruyu öykülere dönerek yanıtlamak en doğrusu. "Yaylı Çalgılar"dan bir alıntı:

> Bana keman almak nereden esmişti babamın aklına. İlk gözlerinin ağnsı. Buldumcuk olmuşlardı herhalde. Pek sevinmiştim ya, hoca tutmaya güçleri yoktu, çenemin altına sokuşturup sapını, gelişigüzel gıygıylıyorum, gülüşüyorlar. Derken yakalandım, karşı evin kızına gösteriş yaptığım anlaşıldı. Babam parladı birden, çekti aldı kemanı elimden. Yok etti ama nasıl? Lafı edilmedi bir daha. Sanırım hiçbir şeyi andırmayan zırt zırt yay çekilmesinden rahatsız olmuşlardı. Aranan bahane çıkınca...

Vüs'at O. Bener'in anlatım tekniğini yanlış değerlendirenlerin olmadık yerde bilinç akışı bulup olduk yerde de bilinç akışının anlamını göremedikleri düşünülürse; sözgelimi, bu alıntı üstünde düşünmekte yarar var. Orhan Koçak da, Virgül'de yayımlanan "Yazı Kurtarır mı?"[1] adlı yazısında, "İlki" öyküsünü İngilizceye çeviren William C. Hickman'in, öyküde; "denetimli bir bilinç akışı" tekniği görmesini yerinde bulmadığını açıklıyor, yerinde bir çözümlemeyle. (Dışarıdan anlamanın güçlükleri, yanlışları tükenmez!)

"Yaylı Çalgılar"dan aldığımız yukarıdaki tümcelerin yalnızca birinci kişi adılıyla yazıldığıyla sınırlı bir saptama yaparsak, biz de Vüs'at O. Bener'in yazı dünyasının uzağına düşmüş oluruz. Şu sözleri çözelim:

Buldumcuk olmuşlardı – gelişigüzel gıygıylıyorum – zırt zırt yay çekilmesi – Aranan bahane çıkınca...

Kendi kodlarını çözen, okuru çözmeye çağıran bir dil, söz ve sözcük anlayışı var burada...

1. Orhan Koçak, "Yazı Kurtarır mı?". *Virgül* dergisi, Şubat 1999, s. 16.

İlkin, son kertede öznel; tamamıyla anlatıcıyı ele veren, onun kişiliğini dışlaştıran, içdünyasını ters yüz eden bir dil...

İkincisi, belli ki çok özel bir kişiliğin parçalarını tamamlıyor; "gelişigüzel gıygıylıyorum", başka türlü anlaşılamaz.

Üçüncüsü, parçalar hep aynı kişiliğe ait oldukları duygusunu okura kuşkusuzca verirler, ama o parçalardan tamamlanmış bir kişilik arama çabası da boşunadır: çünkü, çok farklı – ve çok çeşitli – imleri içselleştirmiş bir kişiliğe varılacağı anlaşılır; ama bir türlü o kişiliğe varılamaması da birden çok kişiliğin söz konusu olduğunu, demek ki başlangıçtaki saptamamızın doğru olmadığını göstermez.

Kısacası, iç konuşmanın "Benerce" biçimidir, bu düzlemde anlatılanlar. Tekil bir içdünyanın sesi olarak almak zorunda değiliz iç konuşmayı. Bazen elbette alınabilir de; ama *Kara Tren*'de iç konuşma, yalnızca "içses" olarak dışa vurur. Aslında Vüs'at O. Bener'i anlatabilecek bir saptamayı da burada düşebiliriz:

— Vüs'at O. Bener'de çetin, çetrefil görünen, onun anlatısının hep bir içses olarak kendini göstermesinden, insanın derin dünyasına vuran, onu döven söz ve sözcük dalgalarıyla oluşan yapısından ötürüdür.

Bazen – *Buzul Çağının Virüsü*'nde olduğu gibi – anlaşılmazlık dolaylarında devinen içses – *Kara Tren*'de olduğu gibi – bazen yalın, dingin, anlaşılır bir anlatının kurucusuna dönüşür. *Kara Tren*, Vüs'at O. Bener'in yazarlığının dinginlikle kuşatıldığı, kendini anlattığı, "anlaşıldığı" bir dönemin ürünü olarak mı değerlendirilmeli?

Gene de aldanmamalı; iki apayrı düzeyden söz etmiyoruz: *Buzul Çağının Virüsü*'nde de aynı yazar vardır, *Kara Tren*'de de. Dilin şiddeti değişir yalnızca. Gücünü "belirtisel" oluşundan alan bu dil, anlam katmanlarını

bazen dikey, bazen yatay biçimde açmaya eğilimlidir, bu kadar... *Kara Tren*'deki öykülerin taşıdığı anlamlar da yatay bir açılım içindedir. Öyküden öyküye kimi durumları anlatır; o durumlar içindeki ilişkilerin düz örgüsünü açar. Kısa, kısacık otuz öykü belli kahramanımızı geçmişe, çocukluğa, oradan gençlik yıllarına, bugüne uçurur; gündelik sarsıntılarla yoğrulu bir yaşamı çoğun sorunlu ilişkilerle kuşatır; öyle ki, kitabın sonlarına gelindikçe kısalan öyküler, son ikisi olan "Final Yaygarası"nda on tümce, "Tortu"da dört tümceyle *Kara Tren*'in serüvenini tamamlar; dört tümcede kitabın son sözünü düşer Vüs'at O. Bener:

Tortu

Sadece kemanını vermedim. Yıllar sonra yeğenine armağan ettim. O da öğrenememiş doğru dürüst, evlerinin bir duvarına asmış.

Ben zaten hiç beceremedim, hiçbir şey, iç yangını anılar yaratmaktan başka.

Kara Tren'in bıraktığı tat olarak belleğimize yerleşen "Tortu" – adından da bellidir – bu dört tümcede kendisiyle sınırlı bir öykü dünyasından söz etmiyor elbette. Geçmişe, öteki öykülere, "Düğün Geceleri"ne, önceki öykü kişilerine, Ceylan'a... gönderiyor okuru... Bu anlam ve dil dizgesi Vüs'at O.Bener'in *Kara Tren* ile kendi anlatısına açtığı bir pencere olarak okunmalıdır.

"DEMİRYOLU HİKÂYECİLERİ": BEN BURADAYIM SEVGİLİ OKUYUCUM, SEN NEREDESİN ACABA?

Oğuz Atay'ın öykülerinin değerlendirildiği söylenemez. Öykülerinin *Tutunamayanlar*'ın gölgesinde kalışından mı, öykünün romanın çektiği ilgiyi hiçbir zaman çekemeyişinden mi, Oğuz Atay'ın yazı dünyasında; öykünün romanı yanında önemsiz kalışından mı?.. İlk ikisinin payı kuşkusuz, üçüncüsününse, sanırım hiçbir dayanağı yok... Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken*'deki öykülerinin, öykü edebiyatımızda ayrıksı bir yeri olduğunu düşünüyorum. Doğrusu, romanı gibi – ama romanından bambaşka – tamamıyla kendine özgü bir öykü dünyasıyla karşı karşıyayız. Öykücülüğümüzde yazılmamış konuları, öyküleri, yazılanla büyük uyum içinde bir anlatım biçimi ve dil biçemi içinde anlatıyor. Onu öykü edebiyatımızın belirgin çizgilerine bağlamak da güç.

Anlatılan, çoğun acı bir yaşantıdır. Bir başına, en çok birkaç dostla yakınlık içinde, yabancı – ama aykırı olmayan – insanları sorun ediyor. Denebilir ki, tuhaf yaşantılar içinde. Gerçekliği de enikonu kuşkulu yaşantılar bunlar. "Demiryolu Hikâyecileri"nden söz açıldığında, bir gerçeklik aramanın büsbütün anlamsızlaştığı görülür sözgelimi.

"Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya", belirsiz bir kasabanın tren istasyonunda her nasılsa bir araya gelmiş üç hikâyecinin öyküsüdür. Kasaba, "Ülkenin büyük şehirlere

uzak bir dağ başı kasabası"dır. Kasabanın ülkenin neresinde olduğunun anlamı var mı? Olmadığını çok geçmeden görecektir okur. Gene de bende hep Doğu'da bir yerlerde olduğu duygusu uyandırdı bu kasaba. Unutulmuş, yalnız, karabasanlar içinde... "Demiryolu Hikâyecileri"ni yirmi yıl aşkın bir süre önce *Türk Dili* dergisinde okuduğumda nedense bir Doğu kasabası kuşkusuzca yer etmiş belleğimde. En yakın olduğu büyük kent de sanki Erzurum. Uzak, soğuk, kötücül... Bu tuhaf duygunun nedeni yalnızca bendeki yanılsaması mı acaba? Şimdi yeniden ve üst üste okuduğumda da aynı duygu yineleniyor. Sanırım Oğuz Atay da, tam belleğimdeki yerine uygun düşen bir coğrafya içinde almıştı bu kasabayı. Hem bir gerçekliği olabileceğine inanılması olanaksız bir kasaba, hem de sanki bildik bir coğrafya içine kolayca yerleştirilebilecek...

Oğuz Atay'ın bütün öyküleri için olduğu gibi, "Demiryolu Hikâyecileri" için de bir gerçekçilik arayışı anlamsızdır. Denebilir ki, bütün öykülerine sinmiş bir büyülü atmosfer, onun içindeki tuhaf yaşantılar, gerçek yaşamın alışılmış kişilerine pek benzemeyen tuhaf kişiliklerden oluşur Oğuz Atay'ın öyküleri. "Demiryolu Hikâyecileri"nde anlatılan öykü gerçekten yaşanabilir mi? Bu sorunun yanıtını bulmaya çalışmak anlamsız. Elbette yaşanması olanaksızdır öyküde yaşananlar; ama Oğuz Atay'ın öyküsünde yaşanır ve gerçekten yaşanması olanaksız bu öykünün tamamıyla gerçekçi olduğunu da saptayabiliriz. Üstelik Oğuz Atay'ın gerçekçi kalma kaygılarından bütün bütüne ayrı duran bir gerçekçiliği vardır bu öykünün.

Bir demiryolu istasyonunda "seyyar hikâye satıcılığı" yapan üç kişi; "Ben, genç Yahudi, bir de genç kadın." İstasyonda yatıp kalkan üç genç, iki kopya yazdıkları öyküleri, ayran, elma, sucuk ekmek satıcılarıyla yarış içinde

gece trenlerinin yolcularına satmaya çalışırlar. Özellikle paralı, yataklı vagon yolcularına... Yazık ki, satışlar iyi gitmemektedir. Yaşadıkları günleri, "Savaş yıllarıydı. Ekmek bile pahalıydı. Ayrıca sık sık karartma yapılıyor, istasyonun ölgün ışıkları eserlerimizi büsbütün aydınlatmaz oluyordu," diye betimler anlatıcı. Öteki satıcılarla da paylaşırlar bazen yazdıklarını, ama ayrı dünyaların insanları oldukları için, daha ilk satırlarda uyuklamaya başlar ötekiler. Neden sonra genç Yahudi gittikçe kötüleşen koşullara dayanamaz, ölür; anlatıcı genç kıza âşık olur. Sevişirler. İstasyonun yalnızlığında ve anlaşılamamanın iç acıtıcılığında, işler kötüye gitmeye başlar. İstasyon şefinin bürokratik baskıları gelir ardından. Genç kadın bir gece trene binip gider. Artık istasyondan tren geçmemeye başlamıştır. Hikâye yazıcısı anlatıcı, enikonu ürkünç bir yalnızlığa tutulmuş, bilinmeyen bir yerlerdeki bilinmeyen bir kişiye, hiç değilse varlığını haber vermenin tutkusuyla yaşamaktadır artık. "Bir mektup yazmak istiyordum, ama adres bilmiyordum," diye ilenir kendi kendine, "... herhangi bir adres yeterliydi benim için. Bir zorluk daha vardı o zamanlar. Şimdi de var – yani bir süre geçtiği halde, kendi adresimi de bu mektupta yazmak sorunu beni düşündürüyor." Uzun süredir yaşadığı yerin adresini bile bilmiyordur. Nerededir?.. Umutsuz bir geleceğin içinde kaybolacaktır anlatıcı. Oğuz Atay için, o da elbette bir tutunamayandır, tutunamayanların dünyasında bile yeri olmayan...

Tuhaf, karabasansı, gerçekil bir karşılığının bulunması neredeyse olanaksız bu öykü ne anlatmaktadır? Oğuz Atay kaygılarını yansıtan, söyleyeceklerini kendine özgü dünyalar içinde kuran bir yazar. Gerçeği, yalnızca yazınsal dünya ve yazı içinde görmektedir. Kendi soyutladıklarının nesnelliğine inanır hep.

Denebilir ki, "Demiryolu Hikâyecileri" bir durum öyküsüdür. Yaşadığımız ülkeyi, kasabalarını ve bildiğimiz insanları yaşayamayacağımız, bulamayacağımız bir coğrafya ve içindeki insanlarla bir düş dünya içinde yeniden kurgulamaktadır Oğuz Atay.

Alabildiğine kısıtlanmış, sınırlandırılmış, görevlileri ve bungun atmosferiyle bizim yaşamımızın bir küçük kesiti anlatılıyor "Demiryolu Hikâyecileri"nde. Yeterince ümitsiz bir yaşam sürmektedir üç "hikâye satıcısı". Üstelik küçük dünyalarında da belirlenmiş bir hiyerarşi içinde soluk alıp vermektedirler. İstasyon şefi neredeyse tek şef gibidir. İstasyonun öteki sakinleri de onun memurları. O küçük dünyanın bir yönetim dizgesi de oluşmuştur. İstasyon şefi, "yönetmelikler böyle gerektirdiği" için, yazılan her hikâyeden bir kopya alıp bunları özenle dosyalayarak ayrı bir dolapta saklamaktadır. Buyurganlığa kapılar böyle açılır.

Üç hikâyeci arasında bile aynı hiyerarşi vardır: "Hikâyeciliğe ilk ben başladığım için daktilo yazarken ilk sırayı bana veriyorlardı arkadaşlarım." Elbette aralarında baskıcı ilişkiler söz konusu değildir. Bu küçük toplumun olumlu kesimini oluşturur onlar; eşitliğe ve dayanışmaya dayalı iç ilişkileriyle ayrıksı bir durumları vardır ve bu özellikleriyle kendi dışlarındaki çevreyle tam uyumsuz kalırlar; anlaşılamamaktadırlar da...

Onlar "sanatçıydı"; "ayrıcalı bir durumda olmak" istiyorlardı; gelgelelim, acımasız koşullar yüzünden, sözgelimi ayran, elma, sucuk ekmek satıcılarıyla birbirlerini iterek yolculara mallarını beğendirmeye çalışırken, "ayrıcalı bir durumda" oldukları söylenemezdi. Bunların farkındaydılar elbette... Üstelik mallarını satın alan tren yolcuları da hoyratça davranır onlara, o toplumun kıyıya itilmiş olumlu insanlarına. Sözgelimi, bir iki gün eskimiş hikâyelerini satmak istediklerinde; yolcular, "Bunları bi-

liyoruz, yeni şeyler yok mu?" diyerek bayat hikâyeleri suratlarına fırlatırlar...

Satışların iyi gitmemesinin bir nedeni de savaş yıllarında yaşıyor olmalarıdır. Anlatıcı, "sık sık karartma yapılıyor, istasyonun ölgün ışıkları eserlerimizi büsbütün aydınlatmaz oluyordu," diye anlatır. Satılan bir mal olarak hikâye, sonunda dolaşım değeri olmayan, ama toplumun küçücük bir kesiminin varlığını anlamlandıran bir simgedir; onlar da o toplumca anlaşılamayan, kendini tüketmeye terkedilmiş bir oba oluştururlar, o kadar. Gittikçe kötüleşen duruma dayanamayan genç Yahudi'nin sonunda ölümü; ardından ümitsiz bir aşkın genç kızın istasyonu terkedip gidişiyle bitişi, obanın kaçınılmaz yazgısıdır aslında.

Üstelik onların dışındaki yaşam da toplum da değişmektedir o sırada. Onlar ayak uyduramamamış ve dışlanmışlardır; bu arada yeni demiryolu hattı açılmış, trenler de uğramaz olmuştur istasyona... Anlatıcının, "karışık ve akıl erdiremediğim bir dünya," olarak nitelendirdiği bir dünya vardır onun dünyasının ötesinde... Asıl anlaşılmaz ve acımasız olan, gölgesinde yaşadıkları o dünyadır işte...

"Demiryolu Hikâyecileri", bir yalnızlık öyküsüdür. Edebiyatımızda bir benzeri olmayan bir yalnızlık öyküsü. Bireyin yalnızlığı değil bu; bireyin öteki bireyler ya da yaşadığı toplum karşısındaki yalnızlığı da değil... Bunlar da var bu yalnızlığın içinde. Ama onları da aşan saltık bir yalnızlık, birey ve toplum ötesi bir dünya olarak mutlak yalnızlık asıl olan. Yazınsal yaratımın diliyle yansıtılması çok güç bir durum, ilgi çekici ve belki de gücünü dolaysız anlatım biçiminden ve yalın dilinden alan olağanüstü bir öykünün ortaya çıkmasına yol açıyor.

Öykünün bir yazınsal uzam olarak ne olduğunu da anlatır "Demiryolu Hikâyecileri"... Yeni öykü yazarlarının öyküyü aradıkları görülüyor. Nerede bulunacaktır öykü? Bu denli yoğun geçen yaşamın içinde mi? Yaşamın

dolaysız gerçekliğini yazınsal dil içinde yeniden üretmenin güçlükleri caydırıcı ve yıpratıcı oluyor. Bu yüzden yazının saltık gerçekliğine ve aykırılıklara sığınılıyor. Sanırım, öyküye (edebiyata) kestirme bir yol var burada. Gerçek yaşamda da kestirme yolları seçmenin kolaylığı var, öyküde de. Gerçek yaşamda kolay olanı seçmek kısa ömründe insanın doğasına uygun düşebilir, acısız ve anlamlıdır da. Öyküde kolay olanı seçmekse, edebiyatın doğasına uygun düşmüyor; sonunda anlamlı sonuçlara ulaşmak da olanaksız gibi; bu yolda kısa erimli mutluluklar, uzun erimde acılara bırakır yerini.

Oğuz Atay, yaşamın gerçekliğinde saklı duranı, yazının saklı değerleriyle birleştirmekte ve yalın bir öykü dünyası içinde insanın gizlerini açmakta benzersiz ustalardan. Üstelik, onun yarattığı gerçekliğin eskimesi de neredeyse olanaksız. Her fırsatta yeniden okunabilir...

"Demiryolu Hikâyecileri"nin sonlarında, herkes gidip istasyondaki yaşam, için için ölürken anlatıcı, "Korkuyorum," der. Bir son haykırıştır bu kendi kendine söylenen söz. Oradan gitmek istemektedir. Nereye... nasıl?.. Bütün dünyadan yalıtlanmış, gidebileceği hiçbir yer, haykırışını duyabilecek hiç kimse yoktur... Küçük de olsa bir ümidi içinde taşıyabildiğini gösteren sözleriyle, "Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum," diye bitirir öyküyü. Bir de şu olağanüstü son sözler:

> Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?

"DÜŞTEN DE ÖTE"DE PERİDE CELAL'İN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Peride Celal'in "Düşten de Öte" öyküsü, hemen üstünde düşünmeye çağıran bir tümceyle başlar:

> Tevfik Bey, oturduğu apartmanın merdivenlerini yavaş yavaş çıkarken daha öleceğini bilmiyordu.

Demek ki, diye düşünebilir okur; yenilikçi ve kuşkusuz şaşırtıcı bir öyküyle karşı karşıya geliyorum. Gelgelelim, okurun bu ilk yargısının yerinde olmadığı çok geçmeden anlaşılır. Aslında geleneksel biçimli, ama olgunluk dönemlerinin ürünü bir öyküdür "Düşten de Öte". Belki üçüncü kişi adılı ile anlatılması öykünün niteliği hakkında kuşku uyandırabilir. Enikonu aşılmış ya da popüler ilgilerin kıyısında duran bir öykü müdür okurun önündeki? Değildir kuşkusuz. "Düşten de Öte" nin üçüncü kişi adılı ile anlatılması da, yukarıda aldığımız tümceyle başlaması da zorunluymuş gibidir. Bu da yazarın başarısı sayılmaz mı? Sonra olacakları baştan bildiren yazar, anlatıyı buna göre kurguluyorsa, üstelik merak duygusunu uyandırıyorsa, okuma biçimini de yazara göre ayarlamak gerekir. Değil mi ki, "Düşten de Öte" geleneksel anlatı biçimine uygunluk içindedir, onu değerlendirirken kendi yasalılığını elbette göz önünde

tutmak gerekir. Peride Celal'in edebiyatımızda geleneksel biçimlerin ustalarından olduğunu da bu arada kaydederek...

Tevfik Bey, yaşlanmaya yüz tutmuş bedenine karşın, belki gene o yaşlılığın getirdiği gün görmüşlükle, daha öykünün başında oldukça renkli bir dünyanın adamı olduğunu gösterir. Bir yazar olarak karşılaştığı güçlükler onu kendisiyle barışık olmayan bir yaşantıya itmektedir. Gazete, dergi dolaşıp yazılarını beğendirmeye çalışmak, götürdüğü roman müsveddesine parmak ucuyla dokunulması, üstelik onun için çok önemli olan paranın hiç sözünün edilmemesi, artık canını iyiden iyiye sıkmaya başlamıştır. Nasıl katlanacaktı bu davranışlara; "Gücü yoktu eskisi gibi dayanacak ve dayatacak."

Öykünün başlangıcındaki bu bölümler, Tevfik Bey'in enikonu irdelenecek bir öykü kişisi olduğunu belli eder. Karısından başlayarak yakın çevresinin Tevfik Bey'i kuşatmaya başlaması, onun öykü kişisi olarak tamamlanmasında önemli pay sahibidir. İlkin, naif bir kişilik olduğu anlaşılır Tevfik Bey'in. James Joyce ile aralarında kendince hoş bir benzerlik bulabilmektedir. "Joyce'la yazarlık bakımından olmasa bile karıları bakımından bir benzerlikleri olması hoşuna gidiyordu biraz da." Karısı da onun "zavallı Nora"sı değil midir? "Araları iyi olduğunda karısını Nora diye, çağırırdı. Canım Nora, şekerim, güzel Nora'm benim! (...) Ne aptal oluyordu şu kadınlar!" Gene de kurtulamıyordu şu kadınlardan. Acıyordu karısına; buydu artık ilişkilerinden bugüne kalan. Bir de küçük asistan kız çıkmıştı. Yapıtları ve yaşamı üstüne tez hazırladığı için sık sık görüştüğü... Onun güzelliği, taze yüzü etkilemeye başlamıştı Tevfik Bey'i. Kızın da ona karşı ilgisi var mıydı? Tevfik Bey'e göre, elbette vardı! Gelin görün ki, sonunda ne olursa olsun, hiçbiri umu-

runda değildi Tevfik Bey'in; "hepsinin canı cehenneme"ydi! Belli ki bıkmıştı kadınlardan.

İşte gene her günkü gibi eve döndükten sonra karısını bekler, arada bir küçük asistan kızı aklından geçirirken, bir karanlığın içine düşmeye başladığını hissetmiştir. "Kadife gibi yumuşak ve kapkara bir dalganın üzerinde sallanır gibi oldu önce." Uyuyacaktı, yorgundu, karanlık daha da koyulaşıyordu, aşağılara doğru kayıyordu dalganın üzerinden, mırıldanıyor, ama ses çıkaramıyordu, aşağılara, daha aşağılara düşüyordu... Sonra:

> Tık, diye bir ses duyar gibi oldu içinde bir şey kırılmışcasına. O zaman öldü Tevfik Bey.

Öykünün giriş tümcesindekine benzer bir çabukluk, ansızın oluşup dile getirilen bir durum. Doğrusu şaşırtıcı bir sıçrama olmuştur öykünün burasında. Tevfik Bey, denebilir ki tuhaf bir biçimde, kendine ironik bir son yaratarak, ölüvermiştir! Ya da yazarınca ona böyle tuhaf bir ölüm biçilmiştir.

Bir küçük insan gerçekliğini, gerçekçiliğin dolaylarında, ama ironinin gerçekötesini zorlayan dünyası içinde vermektedir Peride Celal. Şu var ki, "Düşten de Öte" ne gerçeküstünün ne de fantezilerin dünyasında yer alır. Gerçekçiliğe uygun bir yapımbiçimi denemektedir yazarı ve Tevfik Bey'in ansızın ölüvermesinin ardından bu kez de öldüğünü bilmesi de bunu değiştirmeyecektir...

Ne zaman, nasıl geldiğini bilmediği ölü yatağında kendini gözden geçirmektedir Tevfik Bey. Kendine enikonu alaycı bir bakışı vardır o sırada. Moruğun biriydi! ama yatakta bütün ağırlıklarından kurtulmuş yatarken, mutlu bile sayılabilirdi... Füsun Akatlı *Öykülerde Dünyalar*'da "Düşten de Öte"den söz ederken, bu ölüm sıra-

sında yaşadıkları için, "Tevfik Bey'in Çehovien nefis ölümü" benzetmesini yapıyor. Yerinde kuşkusuz, ama gene de "Düşten de Öte"nin Gogol'ün gerçekçilikle bireşen mizahıyla daha çok yan yana gelebileceğini sanıyorum. Ölü yatağında yattığı sırada yanında olup bitenler, konuşulanlar da bu bağlamda değerlendirilebilir. Tevfik Bey bütün bunları izlerken, artık doğaötesi bir varlıktır ya, düşünceleri de okumaktadır. "Gizli bir tanık gibi" yatmaktadır orada. Sözgelimi yanına gelip duran oğlu, "Sorumsuz bencil biriydi. Kendisinden başka kimseyi düşünmezdi. Bizi sevmesini bilmedi," diye geçirmektedir ya aklından, Tevfik Bey, oğlunun bu düşüncelerini apaçık okumaktadır... Onun için, "Mutsuz, bunalımlı, kadınla da kadınsız da yapamayan dengesizin biri!" diye düşünmektedir ya gelini, Tevfik Bey onun düşüncelerini de olduğu gibi okumaktadır...

Ölüm sonrasının kara ironiyle açıklanabilecek anlarıyla baş başa kalmıştır Tevfik Bey. Alabildiğine bir kendini sorgulama, kendiyle alay, kendi bedenini hiçleştirerek ruhunu kurtaracağı yanılsamaları içinde mutlu olmaya çalışması!.. Bu kendine dönük eleştirel bakış açısı içinde alınınca, yoksa Tevfik Bey kendisinin bize gösterdiği kadar kötücül değil mi, diye düşünebilir okur. Değil mi ki özeleştiri, kendiyle alay edebilme, insanoğlunun en önemli ve az bulunur erdemlerindendir, Tevfik Bey, bu erdemle yıkanmış bir adam olarak sıyrılmaktadır ölümünden...

Tevfik Bey, "Yaşamı boyunca ölümü düşünmemiş, nasıl olsa bir gün gelip beni bulur, diye boş vermişti. Yataktakine bir yabancıya bakar gibi baktı." Duvarı aşmıştır artık. Belki kendini sorgulayıcı tutumu da bu yüzdendir. Yoksa kolay değildi onun başkaları önünde kendini açığa düşürmesi ya da başkalarını acımasızca eleştirmesi... "Efendi, saygın bir insan" olarak tanınmıştı çevresinde ya, aslı yoktu, hiçbiri değildi. Yatağında ruhunu bedenin-

den soyutladıkça çok geçmeden kötücül ruhunu da giyinmeye başlar. Karısına, kızına, oğluna, baldızına, torununa öfkesinin şiddeti artar. Aklından geçirirken öfkesini, tam bir "Muannit Sahtegi" olmaya yüz tutmuştur...

Evhalkı da ondan başka türlü bir ö ç almayı yaşamaktadır sanki. Ölüsü başında toplanmış, onun anısı önünde üzüntülerini yaşarken, bir yandan da ölüyü çekiştirip tıkınmaktadırlar. Tevfik Bey'se, "Mutfakta ilk kez böylesine yemek bolluğu görüyordu. Tavuklar, pilavlar, tatlılar!.." Tanıdık yüzler, tanımadıkları, çoğundan nefret ettiği bir insan topluluğu evi doldurmuştu. Gene de ölümüyle yok olan ya da onların kurtuldukları değil de, onlardan kurtulan biri gibiydi Tevfik Bey, en çok da karısından.

O sırada evde toplanmış bulunan herkes kendine uygun davranış biçimini takınmış, ölü evine yakışır resimler veriyordu. Peride Celal, Tevfik Bey kişiliğini yaratmanın da ötesinde, bir durum öyküsü de yazmaktadır belli ki. Ölüm ertesinde ortaya çıkan durumu; insanların duygularını, düşüncelerini, içtenliklerini, yapay davranışlarını, kendilerine yakıştırdıkları kimlikleri, bir yaşam kültürünü görselleştirmek ister. Denebilir ki "Düşten de Öte", toplumsal ve kültürel durumumuzun da saptanmasıdır. Ölünün ardından gösterilen tepkilerin belirttiği kültürel durum, öyküde gitgide dozu yükselen bir eleştiriye dönüşür, daha doğrusu öykü bu tepkiler dizisini düpedüz sarakaya almaya başlar. Bir de yayıncısı eve gelip televizyondan da geleceklerini söyleyince, öykünün taşıdığı mizah gitgide açılmaya başlar. Kitapları, fotoğrafları aranıp bulunur, masaya yayılır, evde bir koşturmacadır yaşanır, sevinç rüzgârları eser salonda, herkes canlanıp kıvançlanır. Tevfik Bey ise, olmayan dudaklarıyla gülüp, "Ne karnaval!" diye izlemektedir bu koşturmacayı. "Bütün yazdıklarını gölgede bırakan bir oyun sergileniyordu gözlerinin önünde."

Şu var ki, Cağaloğlu'ndan gelenlerin birer birer eve girdiği bölüm, öykünün ve Peride Celal'in yazarlık serüveninde özellikle öne çıkan betimleme gücünün kıyısındadır. Burada Tevfik Bey'in dünyasını onun ölümünden sonra örme ve sergileme kaygısı, öykünün sınırlarının gitgide genişlemesine yol açar. Öykünün taşıyamayacağı gözlemler art arda sıralanır. Tevfik Bey'i anlatmak için ilkin eleştirmen alır sözü, sonra kitapçı, sonra yayıncı... Neden sonra okur, "Düşten de Öte"nin başında aldığı öykünün daha aşağı çekildiğini fark edecektir. Bir yazarı kuşatan toplumsal çevre, ailesi, dostları, yayıncı ve yazar tanıdıklarla bütün olarak –ve belli ki eksik bırakılmak istenmeden– anlatılmaya çalışılmaktadır. Yapılmış bütün gözlemler anlatıya aktarılmaktadır. Bunu yazarın gözlem gücüne aşırı güveni olarak mı yorumlamak gerekir? Yapılmış gözlemlerin, onlar içindeki ayrıntıların hiçbirinin boşa harcanmak istenmemesi mi?.. Oysa öyküde yaşanacaklar –yaşanması gerekenler– yeterince yaşanmıştır...

Tevfik Bey'in özellikle karısıyla ilgili türlü çeşitli düşünceleri de bunlar arasındadır. Belki Tevfik Bey'in, öldükten sonra onun adına söylendiği kadar iyi bir insan olmadığı söylenebilirdi; karısıyla da artık kedi köpek gibi olmuşlardı, bıkmışlardı birbirlerinden. Bunları düşünürken ortalığa gene savurur:

— Efendim ben bu kadını bir gün olsun memnun edemedim, işte gerçek budur!..

Karısıysa, artık ölünün yanı başında, "yazar karısı"nı oynamaktadır. "Kocam diye söylemiyorum," der, "istediği tek şey vardı onun yaşamdan: Ekmek parası düşünmeden sanatına vermek kendini! Yazmaktan yaşamaya vakit bulamadı diyebilirim..."

Peride Celal, buna benzer konuşmaları düpedüz ironi sarmalına çekmektedir. Karısının sözlerindeki sah-

teciliği okur hemen anlayacaktır. Bu yalın ve dolaysız sözlerde ne içtenlik vardır, ne de gerçek. Üstelik o sırada, o sözde hüzünlü eviçi ortamı içinde, odanın bir köşesinde Tevfik Bey'in düpedüz "asıldığı" genç asistan durmadan burnunu çekip ağlıyordu... Peride Celal'i gerçekçi bir yazar olarak almamızın nedenleri arasında gerçekliği bu yazınsallaştırma biçiminin de payı epeycedir...

Neden sonra, televizyoncuların hışımla içeri girip ortalığı karıştırmaları, ölü yazar evinde çekim yaparken tam bir kara mizah durumu yaratmaları "Düşte de Öte" yi enikonu mizah dolaylarına, demek ki öykü içinde bir başka düzleme çeker. Öykü, aslında günlük yaşamımızın nasıl küçük yozlaşmaların tutsağı olduğunu anlatmaktadır. Büyük sorunlar aramak gerekmez burada. İnsanların birbirleriyle ilişkileri, bir ölünün ardından ortaya koydukları türlü çeşitli sahtecilikler, davranış bozuklukları, fırsatçılıklar üst üste yığılır.

Peride Celal, yaşamımızın sıradan olumsuzluklarını, mizah dolayımındaki çelişkiler biçiminde yansıtırken, enikonu titiz bir gözlemci olduğunu gösterir. Bir ölünün ardından neler yaşanırsa, onları anlatır...

MİRZA NEYİ ANLATIR?

Doğu, iletişimsizliğin anayurtlarından. Hem de Doğu'nun dağ köylerinde, genç bir aydını kim anlayabilir? Yakınlıkların yabancılıkları, yabancılaşmayı çoğalttığı bir dünya, iki kutup arasında bir öte – üçüncü – dünya da doğurmaya başlar. İki ayrı kimlik arasında oluşan, kimliksiz, belirsiz, tanımlanması güç bir dünyadır bu. Birlikte paylaşılamayan bu dünya, kendi belirleyenlerini de kendince yaratır.

Ferit Edgü, Doğu serüvenini yıllar sonra yeniden taşırken bugüne, o iletişimsizlik karabasanını da dağıtmaya çalışıyor gibidir. "Yıllar sonra," diyor, "bu eski defterleri karıştırırken görüyorum ki, orda, dillerinden anlamadığım o insanlarla anlaşmışız." Hem sonra, yazınsal düzeyde yazarın anlamayı, paylaşmayı ve iletişimi zorladığı bir dil var. – *Dil.* – Verili bir iletişimsizliği, öykünün yazınsal dünyasının dışındakiler için dolaysız bir iletişime uğratan da dil olmalıdır.

Ferit Edgü'nün öykü dili, *Doğu Öyküleri*'nde de dupduru, titizlikle yalınlaştırılmış, seçilmiş bir saydamlıkla yoğrulup kendini dışavuran, dolayısıyla paylaşmacı, yoğunluğu içinde ayrıntıları da incelikle değerlendiren özellikleriyle belirlenir.

Bir ses kadar saydam bir dil (*Ders Notları*) arayışındadır Ferit Edgü. Ama aynı yerde, dış biçiminde – sözdiziminde – dolaysızca kurulmuş; ama iç biçiminde – anlam biçiminde – suskular içinde yaşayan art alanlarını düşünmeyi, dolayısıyla değişik okuma biçimlerine açık olmayı, demek ki eleştirel bir bakış açısı içinde bulunmayı gerektiren, apaçıklık içinde görünen çözümleme alanlarında biriken anlamlarıyla dolayımlı bir dil.

Doğu Öyküleri'nin ilk öyküsü olan "Mirza", Muhtar'ın dünyasının sınırlarını bir çırpıda önümüze getirir sözgelimi. Kısa, kısa kısa (minimal) tümcelerin birbirini güçlendirdiği bu dilin dolaysızlığı ve saydamlığı okuru sarsacak, bazı yerde ürkütecek kertededir. Muhtar'ın dünyasının sınırlılığı kuşkusuzdur. Çabucak kavranır dil içinde. Gelgelelim, büyük oğlu Yakup'un araya girişiyle okuma hızı yavaşlar. Daha ağır oluşmaya başlar durumlar. Yakup, muhtar babasının saray gibi bir ev yaptırma düşü için ortaya çıkınca, farklı anlamlar üretmeye de başlar. Yakup'un saflığı içine sığdırdığı küçük dünyası, burada tersine, öykünün dünyasını büyütür. Bir duvarcı aramak için Mardin'e gidişi bir masal havasına sokar okuru. Saflıkla arar Yakup, sonunda Mirza'yı bulur.

Mirza Usta: o, Mardinlidir.

Muhtar'ın gözü niçin tutmaz Mirza Usta'yı, ilk gördüğünde? Dış görünüşü Muhtar'ın anladığı tiplere uygun değildir belli ki.

İç görünüşü? Onu bilmek neredeyse olanaksızdır.

Muhtar'ın bilmesiyse, büsbütün olanaksız. Mardinli Mirza içdünyasını, özünü, kişiliğini elbette kendisi ortaya koyamaz. Yazarınsa, böyle bir tutumu yoktur, olmaz da. Ferit Edgü'nün öykülerinde yazarın ne *dediğini* bulma çabası anlamlı değildir; ancak ne *demek istediği* aranabilir. Hiç kuşkusuz yazınsal metnin ne demek istediğinin ardı sıra...

Muhtar, sözgelimi, Mardinli'nin, "Ama ben yalnızca bir taş ustasıyım," sözlerinin anlamına varabilir mi? O daha, "Taş ve ocak sözcüklerini, yan yana ilk kez duyuyordu." Sonra Mardinli'nin, "Kerpiçten bir şato bile yapılabilir," sözlerini de şaşkınlıkla karşılayacaktır. "Şato? Bu sözcüğü de duymamıştır Muhtar." Mardinli'nin anlattıkları karşısında, "Muhtar attan düşmüş gibi olmuştu..."

* * *

Ne dediğini, nasıl ilişki kurulacağını bilen bir adamdır Mardinli. Ayrı bir dünyanın adamı olduğu için mi?

Mardinli Mirza işe başlamadan önce köyde dolaşır, evlerin duvarlarına, dağların yamaçlarına bakar. Sonra Muhtar'a ve Yakup'a, büyük bir ev için kerpiçin nasıl yapılacağını anlatır, kaç kulaç derinliğinde temel kazılacağını, duvarların kalınlığını... Muhtar'ın aklı ermediğinde, öğretmene yazdırır bildiklerini; pencerelerin boyutlarını, tavan yüksekliğini, kirişleri, kirişlerde kullanılacak ahşabı; sonunda bir de planını çizer evin.

Mardinli'nin işi bitip sıra ayrılmaya geldiğinde, verdiği "zahmetlere" karşılık olarak Muhtar'ın verecek parası yoktur. "Bir koyun, üç toklu" vermeyi önerir; Mardinli bir koyunla yetinir. Muhtar da ağıldan koyunların en cılızını çıkarıp bir de azık torbası düzdürür.

Bu karşılıklı değişimin oldukça ilgi çekici olduğu belirtilebilir. Öyküdeki iki ayrı kimliğin ayırt edici yanlarını gösterir. Mardinli, bir kentli olarak ne denli ölçülü biçili, tutarlı, verdiği emeği ve onun karşılığını bilen bir adamsa, Muhtar da o denli toprağa, kıra bağlı bir davranış içindedir. Sözgelimi, parayla ödemez borcunu; "Kemerinde sakladığı on dört altından birini de, Mardin'den buraya gelen, Mirza adındaki bu duvar ustasına veremezdi"; koyunların özellikle en cılızını seçişinden de bellidir kurnazlığı...

Mardinli, köyden ayrılmadan, "Sizin buralarda bir dolambaç olduğunu duymuştum, gelmişken onu da göreyim," der. Elbette Muhtar, "dolambaç" sözcüğünü de ilk kez duymaktadır – "taşocağı", "şato" gibi ya da emeğin değeri gibi –... Demek Mardinli ilk kez geldiği o yörenin bir de görülmeye değer yerlerini, eski yapılarını görmek istemektedir. Merak olmalı bunun adı; Muhtar'ın ve Yakup'un o güne dek tanımadığı bir düşünce ve davranış biçimi... Görülmeye değer bir dolambaç:

> ... terk edilmiş iki Süryani köyünün arasında bir oylakta, çok eskilerden kalma, duvarları yer yer yıkılmış ama gene de ayakta, kapısından içeri hiç kimsenin girmeye cesaret edemediği, üstü açık, içi boş, ne için yapıldığı bilinmeyen, kimilerine göre bir zamanlar delilerin içeri bırakıldığı, yollarını bulamadıkları için hiçbir zaman kaçamadıkları, yiyecek ve içeceklerinin, duvarların üzerinden atıldığı, orda yaşayıp öldükleri; kimilerine göreyse eski zaman tanrılarının barınağı, içerde hiçbir zaman, bir insanoğlunun kendilerini bulamayacağı, dilediklerinde kendilerinin çıkıp insanlara yüzlerini gösterdikleri bir yapıydı burası.

Bu alıntı şunun için önemli: Ferit Edgü, pek çok benzerinin yaratıcısı olarak bu öyküde de, yazınsal dilin dış biçiminin ötesinde oluşan bir anlam düzeyini imlemiş oluyor. Verili olmayan bir bakış açısını, dilin sözdiziminden anlambiçimine yükselen oluş süreci içinde vermiş oluyor. Köylülerin, doğru dürüst tanımadıkları, ilgilenmedikleri, merak etmedikleri dolambacı nasıl gördüklerini – daha da önemlisi, nasıl görebileceklerini – anlatıyor. Yazarın kendisi değil, dilin kendisi yapıyor bunu. Dil, anlamı nasıl oluşturup yaratıyor...

Peki, köylülerin yaptıkları bu betimleme karşısında

Mardinli – öyküdeki öteki – çelişkin unsurların karşı ucu?..

Tüm bunları gülümseyerek dinliyordu Mardinli.

Muhtar'ın bakış açısı içinde artık tuhaf bir kişi, bir "deli" gibidir o. Yakup ve Muhtar, Mardinli'yi tanımaya başladıkça aralarında bir boşluk da doğmuş, uzaklıklar büyümeye başlamış gibi oluyordu. *Doğu Öyküleri*'ndeki "İbramın Oğlu İbramın Öyküsü"nde de Halit ile Hoca arasında benzer bir durum yaşanır. Karşılıklı konuşurken öyle anlar olur ki, ikisi arasında bir üçüncü kişi belirir sanki. Halit, "İbramın Oğlu İbramın Öyküsü"nü anlatırken Hoca'ya dönüp, "Nerden başlasam ki?" der.

Kimi zaman sanıyorum ki, bizleri bizden daha fazla merak ediyorsun. Sonra bakıyorum, sanki burda değilsin, bizleri hiç tanımıyorsun. Konuşulanları, sana anlatılanları kös dinliyorsun.

Üstelik Mardinli Mirza, o insan ayağı basmamış yörenin, terk edilmiş Süryani köyünün ve dolambacın yabancısı da değildir. Sözgelimi, köyün kuzeyinde bir çeşme olduğunu bilmektedir. Dolambaçtan söz edildiğinde de, "Göreceğim, bir kez daha..." der... Karmaşık bir kişiliğe sahiptir Mardinli. Bu yöreyi önceden görmüştür belki, ama bundan söz etmez, ilk kez görecekmiş gibi davranır. Bu davranışlarının ve sözlerinin gerçeklikle doğrudan bir ilişkisi olduğu kuşkuludur. Mardinli bu yöreyi, Süryani köyünü, köyün kuzeyindeki çeşmeyi, dolambacı nasıl bilmektedir?..

Dolambaca girip girmeyeceğini soran Yakup'a verdiği yanıt Yakup'u gene şaşırtır:

"Deneyeceğim," der Mardinli.

Denemek. Bu sözcüğü de hiç duymamıştı o güne değin Yakup.

"Denemek", Yakup'un dilinde olmayan bir sözcüktür demek ki. Yakup, Muhtar ya da köylüler "denememişlerdir" ki hiç. Denemez, yapar, sonuçlarını öyle görür, katlanır onlar. Yaşamadıklarının bilgisini de edinememişlerdir. Demek ki şu var:

Yaşanmayanlar, dolayısıyla bilinmeyenler, kendilerini "dil"e de aktaramıyorlar.

"Mirza"nın çözümlenmesi gereken anlamlarından birini oluşturur bu sorun. "Dil"dir öyküde Ferit Edgü'nün başlıca sorunlarından biri. Daha üst düzeyde yaşam kültürü, daha gelişmiş dil ve iletişim biçimi kurmaktadır. Oysa Mirza'ya göre alt düzeyde bir yaşam kültürü edinmiş, onunla yetinmiş olan Muhtar ve Yakup, iletişim güçlüğü içindedirler. Birbirleriyle kurdukları ilişkide değil, ama Mardinli ile kurdukları ilişkide... Kopuk dünyalar arasında sık sık yaşanan bir iletişim kopukluğudur bu aynı zamanda. Ferit Edgü'nün süreğen izleği... Onun aynı uzam içinde birbirine bağlanabilecek öyküleri, aynı eğri üstünde ilerleyen bir yazınsal anlayışa da uygunluk içindedirler.

Böylece sözcükler aracılığıyla Muhtar ve Yakup bilmediklerini öğrenmeye, Mardinli'nin yaşam deneyimini almaya başlamışlardır. Sözcükler belirtilerini taşır, belki zamanla çoğaltırlar...

Mirza Usta kullandığı sözcüklerle karşısındakileri şaşırtacak anlamlar üretmeyi elbette tasarlamamıştır. Ama dilin burada sözcük düzeyindeki akışı onun istemleri dışında bir etki alanı yaratmış, anlamlarını Yakup'a ve Muhtar'a iletmiştir.

Niçin sözcük düzeyinde? Tümce, paragraf ya da bütüncül metin düzeyinde değil?

Bunun nedeni, alıcı konumundaki öykü kişilerinin yaşam deneyimlerinin niteliğinde aranmalıdır. Burada Yakup'un ve Muhtar'ın, Mardinli ile ancak sözcük düzeyinde bir dilsel alışverişinden söz edilebilir de ondan...

Dil, "Mirza"da Ferit Edgü için öykünün toplumsal içeriği yerindedir. Mirza'nın yaşam kültürü (nesnel olan), dil (soyut olan) içinde yaşıyor. Mirza'nın dili bu düzeyde özel bir söylem oluşturuyor. Böylece etkileri Yakup'u düşündürüyor; belki ilk kez bu düzeyde düşünüyor Yakup.

İki ayrı kültür ve yaşam biçimi birbirleriyle ilişki kurduğunda, kendiliğinden bir öğrenme süreci oluşacaktır. Üst kültürden alt kültüre geçişli bir ilişki içinde gerçekleşen bilgi akışı, daha da çok aşağıdakilere öğretecektir. Yakup, sözgelimi:

> O güne değin bilmediği bir şeyler öğrenmişti bu adamdan. Ama neydi öğrendiği? Sağlam kerpicin nasıl yapıldığı, kirişlerin yerleştiriliş biçimi, temelin derinliği ve kullanılacak harç değildi kuşkusuz. Daha önce köyde, öğretmene yazdırırken, Yakup dikkatle dinlemiş, bunları da öğrenmişti. Ama şimdi atının üzerinde, dönüş yolunda bunlardan başka, çok daha önemli bir şeyler öğrenmiş olduğunu duyuyor; ama bunların neler olduğunu, (kerpiç, kiriş, temel, harç misali) adlandıramıyordu.

Yakup ne öğrenmiş olabilir Mardinli Mirza'dan, bu yabancı adamdan? Apayrı bir yaşam ve davranış biçimi olmalıdır Mirza'dan Yakup'a geçen. Kerpicin nasıl yapıldığı gibi somut bilgiler olsaydı eğer, Yakup'u bu denli etkileyip düşündürtmeyecekti. (İşlevsel olanın etkisi yüzeyde kalır.) Soyut bir yaşam bilgisi, davranış biçimlerine değgin soyut bir etki, adlandırılamayan, tanımlana-

mayan: asıl önemli ve kalıcı olan buydu işte. (Burada da, belirtisel olanların etkisi derindedir, denebilir mi?) Mirza'nın, Yakup'un dünyasının değerlerinden ve düzeyinden kopukluğu, çözümlenmesi gereken yorum alanları yaratır öyküde. Yakup, işte bu yorum alanlarının etkisi altında kalmıştır.

* * *

Dili yetersiz olan, karanlıkta kalmaya da koşullu değil midir?

Yakup ve Muhtar'ın dilsel yetersizlikleri onların içinde yaşadıkları koşulların da aynasıdır. Elbette tersine, içine doğdukları koşullar onların sınırlı bir dille yetinmelerine yol açmış, sınırlı bir dünyaya mahkûm olmalarına neden olmuştur. Dillerinin o denli kısıtlı oluşu düşünce dünyalarının da kısıtlanmasına yol açmamış mıdır? Anlamları çok sınırlı sözcüklerle sınırlı bir dil kullanmaktadırlar. Oysa sözgelimi, *denemek* gibi, anlamı daha geniş alanlarda kavranacak, derinlik kazanmış bir sözcükle karşılaşınca, doğal olarak şaşırmaktadırlar. Çünkü denemek, şato ya da taşocağı gibi sözcüklerden değildir. Şato sözcüğüyle, somut bir nesneye yapılan göndermenin de belirttiği bir anlam elbette vardır. Gelin görün ki, denemek, bir nesneye ve ona bağlanabilecek anlamlara değil, onların da ötesinde, bir kavrama göndermektedir. Yakup'u en çok şaşırtan da işte bu, sonunda bir kavramla karşılaşması olmalıdır. Kavramlarla nasıl baş etsin Yakup?

Denemek sözcüğünün çağrışımları da "şato"nunkinden çoktur. Düşüncenin çevrenini genişletir. Bir kurgulama yapabilirsiniz onu kullanarak. Şato ya da taşocağının gerçekliğin daha sınırlı ve genel geçer anlamlarına karşılık gelişleri yanında, denemek sözcüğü daha özel ve yoğun anlamlara gönderir, bilincin derin yapısını kurcalar.

Sözcükler niçin bu denli önemlidir? –Ferit Edgü'nün yazarlık tutumu ve yazınsal seçimlerinde niçin hep önemli olmuştur?– L.S. Vygotsky'nin *Düşünce ve Dil* adlı çalışmasının son tümceleri buna uygun bir karşılık verebilir:

> Gerçekliği algıdan farklı bir biçimde yansıtan düşünce ve dil, insan bilincinin doğasının anahtarını oluşturmaktadır. Sözcükler, yalnızca düşüncenin gelişmesinde değil, bir bütün olarak bilincin tarihsel büyümesinde de merkezi bir rol oynarlar. Bir sözcük, insan bilincinin bir mikrokozmosudur.[1]

* * *

Mardinli, çocukluk düşlerinden beri gözünde büyüyen dolambaçla baş başa kalır. Neden sonra, onun bu dolambacı ilk kez nerede, ne zaman gördüğü de anlaşılır. Çocukluk düşlerinde, "Bir gün, karların eriyip otların yeşerdiği bir mayıs günü, sürüsünden bir koyunla bir kuzuyu alıp hiç kimselere hiçbir şey söylemeden yola koyulmuş, koyunun sütünü, kuzusuyla paylaşarak bu tepeyi aşıp bu yamaca varmıştı." Aslında terk edilmiş Süryani köyünün kuzeyinde bir çeşme olduğunu da, dolambacı da, dolambacın bulunduğu vadide bir pınar olduğunu da hep düşlerinden biliyordu. Dolambaca ilk geldiğinde (düşünde), koyunu, kuzusu ve köpeğiyle birlikte o pınarda kana kana susuzluklarını gidermemişler miydi? Sonra dolambaçta korkularını yenmiş, şimdiki kişiliğini kazanmıştı Mirza Usta...

O gün bugündür birlikte yaşadığı dolambaçta şimdi

1. L.S. Vygotsky, *Düşünce ve Dil*, Çeviren: Semih Koray, Kaynak Yayınları, Mayıs 1985, s. 208.

kendini sınama fırsatını yakalamıştı. Gerçeklikle asıl şimdi yüz yüze gelmişti. Yaşam deneyiminin yalnızca düşlerde kalmadığını görmek, dolambacın yalnızca düşte alt edilmeyeceğini öğrenmek, kendini sınamak için bunca yıl beklemişti. Artık çocuk Mirza değil, Mardinli Mirza Usta'ydı.

Oturduğu yerden kalktı, dolambacın doğu kapısına yürüdü.

(Öyküyü bitiren tümcedir bu.)

Çocukluk düşünde yaşadığı gibi. Mardinli Mirza Usta'nın da doğu kapısından girip batı kapısında çıkışı bulacağı kuşkusuzdur...

Ferit Edgü, *Yeni Ders Notları*'nda düş ve gerçeklik arasında şöyle bir bağlılaşım kuruyor:

> Düşteki gerçekle
> gerçekteki düş
> aynı şey değil.
> Gerçekteki düş,
> gün geçtikçe karabasana
> dönüşüyor.
> Düşteki gerçek ise,
> gerçeklikten çok uzak.

Demek ki, hep böyle olmadığı da "Mirza" ile anlaşılıyor. Çünkü Mirza Usta'nın çocukluk düşünde gerçek, onun sonra yanına ulaştığı gerçekle neredeyse özdeşlenebilir. Düşte, ardından bellekte karşılığını bulan bir gerçeklik söz konusudur burada. Önce düşsel-gerçeklik olarak yaratılmış dünya, neden sonra dışsal-gerçeklik olarak belirebilmiştir. Mirza, o anda düşlerine öykünen bir adamdır artık...

"İbramın Oğlu İbramın Öyküsü"nde de Halit, İbram'ın öyküsünü anlatırken, "Sanki anlatacağım hikâyeyi daha önceden biliyorsun," der Hoca'ya; "Belki sonunu da biliyorsun. Senin gibi birine, bildiği şeyi ben nasıl anlatayım?"

Orada Hoca gerçekte bilmiyordu İbramın öyküsünü; gelin görün ki, Halit onun o öyküyü bilebileceğini düşünmüştür; çünkü Hoca düşleyebilir, düşlerinde canlandırabilirdi o öyküyü. Gerçeklikle tastamam uygun bir düşlem yetisi olduğuna inandırmıştır demek ki Hoca...

Ferit Edgü, umutsuzlukların yazarı olsa da, "Mirza"da bu tutumunun dışına düşmüştür. Üstelik inandığı gibi, *Doğu Öyküleri*'ni belleğinde oluşturmuştur uzun yıllar boyu. Mirza, içinde kuşkusuz saklı olan umutsuzluğunu ilkin düşte yenmiş, sonra da dolambacı aşma kararlılığıyla çıkışa doğru yürümüştür. Üstelik Mirza, Yakup'ta yansımış, bir küçücük umut olarak onda da yankılamıştır bilincini.

Ferit Edgü'nün "Mirza" öyküsünü okumak, yalnızca Mirza'nın kişiliğini çözümlemek, dolambacın sırrına ermek ya da Yakup'u anlamak değildir; bir de öykünün dilini, hem de görüldüğü gibi dilin yapıtaşları olan sözcükleri anlamaya, çözümlemeye çalışmak demektir.

"NEHİR": YALINLIĞIN ÜRETTİĞİ YETKİNLİK

Daha ilk giriş tümcesinde çarpıcıdır Füruzan'ın "Nehir" adlı öyküsü:

> Ablasını çağırmışlardı, aşçı durması için ötegeçeden.

Sonra coşkulu bir dille sürer öykü, bu ilk tümceyle ilgisi olmayan bir düzeye, hemen ikinci tümcede sıçrayarak. Ayrıntılar şaşırtıcı çokluk ve güzellikte patlar art arda; sözcük seçiminde ustalıktır artık konuşan. Evin hanımefendisinin o güney kentine alışması için, sözgelimi, "köy evine mermer kurnalı bir hamam da" yapılışının yanı sıra, "Sonraları ötücü kuşlar da" alınmıştır. Füruzan'ın öykü dili, yalındır yalın olmasına, duru, anlaşılır, okuru zorlamayan bir dildir; gelin görün ki, dolaysız ya da indirgenmiş bir dil de değildir bu. Sözgelimi, niçin "kuşlar da" demez de, "ötücü kuşlar da" der? Burada söyleyişi ya da o yolla yapılan betimlemeyi daha etkileyici yapma kaygısı mı vardır? Böyle bir kaygının olmadığı söylenemez onda. Dil ile de etkileyici bir ustalık gösterme çabası enikonu belirgindir. Ama bu çaba o denli de sahicidir. Yapay değildir, iğreti ya da zorlama hiç değil... Öte yandan, "kuşlar da" demekle "ötücü kuşlar da" demek arasında önemli bir ayrım da vardır. "Ötücü kuşlar", bir durumu imler burada.

Evin hanımefendisinin "içinin harı on beşinde tazede yokmuş diyorlardı." Coşkun bir kişiliği vardır belli ki. "Ötücü kuşlar", onun o güney kentindeki yalnızlığını paylaşmanın yanı sıra (ötücü olmayan kuşlarla yalnızlığın paylaşılmasından değil, çoğaltılmasından söz edilebilir herhalde), oldukça canlı kişiliğini de anlatıyor olmalılardı.

Füruzan, "Nehir"de dolaysız bir dil kullanmaz. Onun öyküleri yalındır yalın olmasına ve okurla iletişim güçlüğü çekmezler; ama dolayımlı, belirtisel bir dil ve anlatım biçimiyle kurgulanmış oldukları da üstünde durmaya değer yanlarındandır. "Nehir" de yalınlığı ve anlaşılırlığı yanı sıra, kısa öyküye yazınsal kimliğini kazandıran asıl etmenlerden olan belirtisel dil uygulayımının üst düzeyde bir örneğini verir. Anlatının suskuları içinde çoğaltılır anlamlar. Bir anlamda da yazılmayanı bulma işi değil midir eleştiri – eleştirel okuma – "Nehir" buna epeyce olanak sağlar.

Evin genç hanımının vali babası da aynı biçimde betimlenir. Yaşlanmış, gençliği gitmiş, bunalımı her davranışından taşıyor, ama hâlâ "gençlik tutkuları içinde..." Önceleri de karısı incinsin istemediği için, çapkınlıklarını titizce saklamıştır ondan. Şimdiyse, "Evdeki evlatlık kızın soğuktan dalga dalga kan oturan bacakları düşlerine giriyordu." Burada, "soğuktan dalga dalga kan oturan bacaklar", düpedüz bir yoksulluk ya da yoksunluk belirtisi değil midir? Evdeki evlatlık kızın bacakları böyle görünür – evin hanımefendisinin bacakları böyle olabilir mi? Dolayısıyla evlatlık kızın kurmaca içinde daha belirginleşmesine yol açar bu betimleme; okurdaki imgeleminin tamamlanmasını sağlar.

Şu örnek daha da açıklayıcıdır:

Vali Bey, o Batı Anadolu kentinin kış gecelerinde, "yatakta gene suskun, gene kendini bırakmış duran" karısına sorar:

– Sizi sevmiyor muyum sanıyorsunuz?
– Yok, demişti karısı, tabii seversiniz. Karınızım.

Bir düz okuma içinde – bu tümceleri böyle okumak olanaklıysa eğer – Vali Bey'in karısını sevdiği çıkıyor buradan. Karısı da, "tabii seversiniz," diyerek kocasının sevgisinden kuşku duymadığını anlatıyor... Ne ki, gerçeğin böyle olmadığını az çok dikkatli okur anlamaktadır. Yazınsal dil burada aslında karıkoca arasında bir sevginin kalmadığını kurgulamaktadır. Vali Bey'in sorusuna karısının yanıtı, tümcenin sözdizimi içinde olumludur; anlam biçimindeyse olumsuz. Bir yere çıkmayıp konuk günlerinde ev dedikoduları dinlemekle yetinen, kızının iki yıllık nişanlılığını bozmasına katlanamayan, aptallık huzuru içinde bir kadın, kocasını seviyor olabilir miydi? Üstelik limon kolonyası kokulu bir yatak odasında, vali bir kocayı? İşte o, "Yok, tabii seversiniz. Karınızım," sözlerinin ardında yığılıdır bütün bunlar; bir tek bu tümce onların bütününü anlatmaya çalışır. Füruzan, karıkoca arasındaki sevgisizliği doğrudan belirtmek yerine dolayımlı bir dille vererek, anlatım biçimine yoğunluk ve etkinlik kazandırmaktadır... Bu arada, "Karınızım" sözcüğünün yükü de ayrıca yorumlanabilir; nasıl bir sitem, hayıflanma ve eleştiri içerdiği... Dahası, bu sözcük karşısında tamamıyla edilgin – aslında, elbette etkin ve belirleyici – bir konumda bulunan kocanın niteliğine de gönderme yapılmış olur; erkek egemenliğini kullanan bir koca belirir bu sözcüğün ardında; kocayla ilişkisini kafasında bitirmiş, ama çatışmadan da kaçınan, geçkin bir hanımefendinin varlığı bir de...

Yazınsal dilin çoğul anlamların taşıyıcısı olduğunu çözümlemek için yalnızca yenilikçi, kapalı metinlerin örnek alınması gerekmez. Füruzan'ın "Nehir"de olduğu

gibi yalın ve açık – elbette ilk bakışta bütün gizlerini ele vermeyen – öykü dili de, burada okuduğumuz gibi, okuma biçimlerinin önüne çok çeşitli olanaklar sunmaktadır. Çok sıradan bir tümce daha seçmeye çalışalım:

Valinin kızının yirmi sekizine geldiğinde, Topakoğullarının oğluna, dolayısıyla "Topakköy adını taşıyan, dört mevsim ürün veren köy"e hayır demekte, ancak üç ay direnebilmesinden sonra yapılan düğün anlatılırken, arada şöyle bir söz geçiyor:

> Büfe aylarca anlatıldı.

Büfe aylarca anlatıldı. Bu tümcenin bir dönemin kültürünü, düğüne katılan insanların kimliklerini, giderek kişiliklerini canlandırmaya nasıl yettiği belli değil midir? – *Büfe* – Demek ki, varsıllar arasında bir düğünden söz edilmektedir; dahası, Batı onlara çok yakındır! Düğün de Taksim Belediye'de yapılmamış mıdır? Bir Fransız kadın şarkıcının ağlamaklı aşk şarkıları söylediği düğün – ayrıca söz edilmiyor, ama dans da edildiği kuşkusuzdur –... Dönemin bürokrat, varsıl kesimleri arasında gerçekleşen bir düğünden söz edilirken, "Büfe"den de söz edilecektir elbette; yoksul kesimler arasında yaşanan bir düğünde "Büfe"den söz edilebilir miydi?.. Bir de "Büfe"nin, "aylarca anlatılması" var. Herhalde bugünün davranış biçimlerinden değildir bu da... Öyle bir tümce ki bu, üç sözcüğün ardında bir dönemin belirdiği görülüyor. Aylarca bir düğünü, üstelik düğünün bir ayrıntısı olarak "Büfe"yi konuşan bir toplumsal kesit söz konusu. Konuşma konusu ne denli azdır ki, aylarca "Büfe" ile oyalanabilen bir topluluk. Bu topluluğun, üstelik bu denli sınırlı bir dünya kurmuş yaşama kültürü.

* * *

Ötegeçeden aşçı olarak çağrılan ablanın bir izin dönüşü yanında getirdiği küçük kız, – on üçünde – ilk şaşkınlıklarını yaşar bu evde. İki gözlü, içi kıtık doldurulmuş minderlerin tek eşya olduğu, duvarında Kâbe resmi asılı, kara çarşaflara bürünmüş o kutsal evden nereye gelmiştir? Ablanın da eve uygun davrandığı, dört katlı bir Ermeni köşküdür bu ev. (Bir saray – "Saray ne ki!") O sıralarda iyice yoksullaşmışlardı artık. Ölü ağıtçısı iki teyzenin getirdiği paralar azalmaya yüz tutmuş, bu yüzden "soymaya" (dilenmeye) başlamışlardı teyzeler. "Ne yapalım," diyorlardı, "artık eskisi kadar ölü çok değil. Olsa da ağlayıcı çağıran kalmadı." Belki bir kıyıda gömüleri vardı... Olduğuna inanan abla küçük kızı ayırmıştır onlardan...

Teyzelerin şu sözünün anlamını çözmeye, çözümlemeye çalışıyorum bu kez: "artık eskisi kadar ölü çok değil."

Oldukça ilgi çekici bir söz. Yıllar birbirine devrildikçe ölenler mi azalmıştır, insanların ömrü mü; yoksa ölü yakınları ağıtçı tutmuyorlar mı artık?.. Sanırım bunların tümünü anlatmaktadır bu söz. Bir de teyzelerin algılama, düşünme biçimlerini; ölü olmayışına hayıflandıklarını, iyicil olmayan kişiliklerini...

Neden sonra ablanın küçük kardeşle konuşmalarından, kadınların yaşantılarına doğru bir düzleme gönderir öykü. Evin genç hanımını anlatır abla: "Parmakları elmas, pırlanta döşeli"; "Pamuklar gibi beyaz"; "hanımlığı iyi bilir"; üstelik kısa kesilmiş saçları vardı ve İstanbulluydu. "Ama buralarda yıldızı barışık değildi"; "insan eriyle geçimli olmadı mı her yer zindandır ona. Erkektir her şey. Kadın kişi nedir ki. İnsanın çilesi." Çocuk bile yapmadığı için, ablaya göre evin hanımı kısırdır; kısır bir kadın da, kadın değildir. "Soğuk vurmuş portakala dönmüştür"; ağanın en genç ve civan zamanını yemiştir. Sonunda,

"Kadın kadın olmayı bilmezse er kişi kadın olanı bulur"!

Ablası için, yüzü irin sarısı küçük kardeş kuru kemiğe durmuştur; yiyip içip biraz etlenmelidir; çünkü artık gelinlik kız olmuştur... Küçük kız da, "Durmadan yiyordu. İliklerindeki bilmediği açlığı ortaya çıkmıştı." Sabahları pekmez içiriyordu ablası, "kan yapar" diye... "Sonra, bir gün, onu hamama soktu, ova ova yıkadı. Saçlarına menekşe kokuları sürdü. Hamamotuyla bacağının tüylerini aldı. 'Esmersin, tüylerin ziyade, ama alıveririz bundan sonra. Kadının tüysüzü makbul'..." Abla ilk kadınlık derslerini böyle vermiş, sonra da bir akşam ağanın yanına göndermiştir, suyu ısıtıp ayaklarını yıkaması için...

Ablanın, kadını cinsel bir nesne olarak gören yarı bilinçli bakış açısı, aynı zamanda genç bir köylü kızının uyanışını da belirtir. Bu arada yaşadığı bu saray benzeri eve ve eviçi yaşantısına özlemleri, özentileri de uyanır ablanın. Öyle ki, evin hanımıyla ağa arasındaki ilişkiyi anlatmak için söylediği, "Kadın kadın olmayı bilmezse er kişi kadın olanı bulur," sözünün ardını düşünmeden alamaz kendini okur. Abla ile ağa arasında yaşanmış bir gizli ilişki de çıkarılabilir mi bu tümceden? Füruzan bu sorunun yanıtını vermez. Şu var ki, coşkuludur abla, ama bayağı değil. Bir yanaşma için pek alışılmış, ama oldukça da eskitilmiş türden yazgılara gönül indirmeyeceği kestirilebilir. Bununla birlikte, ablanın o sözüyle ister istemez bir yorumlama alanı açılmaktadır. Füruzan oldukça kapalı tutmuştur ablanın özlemlerinin vardığı – ya da varabileceği – yeri. Belki bu arada küçük kızın yaşantısını değiştirme niyetlerini de...

Füsun Akatlı, Füruzan'ın öykülerini irdelerken, "Nehir" öyküsünü de, "Toplumsal ve sınıfsal bir bağlam içerisinde; kadınların, genç kızların karşı karşıya kalıp karşı koyamadıkları baskıların, kadının cinsel sömürüsü düz-

leminde yansıtıldığı 'kötü yol' öyküleri..." bağlamında değerlendiriyor. ("Kırlangıç Balıkları", "Kuşatma", "Ah Güzel İstanbul" ve "Benim Sinemalarım" ile birlikte...)[1]

"Nehir"de, cinsel sömürü düzleminde yansıtılan "kötü yol" nesnesi olmaya aday dört kadından söz edilebilir: Evin hanımı, evin hanımının annesi (Vali Bey'in karısı), abla, küçük kız.

İlk iki kadını – hele evin hanımını – bu düzlem içinde, üstelik bir de "kötü yol" bağlamında almak olanaksız. Ancak abla ve küçük kız kardeş bu bağlamda değerlendirilebilir. Onları bu bağlama götüren dolaysız etkenlerdense (kurgusal ya da dil katmanlarıyla bağıntılı olarak) söz edilemez. Demek ki, bu da Füsun Akatlı'nın yorumudur ve onun yorumu bu "Nehir" çözümlemesine de yakın düşmektedir. Ağanın bu cinsel sömürü düzlemi içinde bir yeri olup olmadığıysa, açık değildir. Ağayı olumsuzlayan bir imlemeye bile başvurmaz Füruzan. O güney kentinin iklimine, kültürüne özgü bir ağadır işte; çiftçilik etmekte, sıradan bir yaşam sürmektedir. Öyküyü, kadınlara dönük cinsel sömürü düzlemine çeken yorumların ağanın kimliğini zorlamasınınsa, "Nehir" için yapılabilecek yorumlar arasında olduğu söylenemez. Üstelik öykünün erkek dünyasıyla ilişkisi de oldukça uzak tutulmuştur.

* * *

Küçük kızın dünyası gelir sonra, öykünün son bölümünde. Bırakıp geldiği evi, teyzelerini düşünür; bir öte dünyadır artık onlar. Farklı bir yaşantı sürmektedir şimdi, bir yanaşma olsa da; düşlerini çoğaltan güzel bir ev

1. Füsun Akatlı, *Bir Pencereden*, "Füruzan", Adam Yayınları, Haziran 1982, s. 177.

içinde, güzel yiyecekler yemektedir. Ağayla kaçınılmaz yazgısını o da yaşayacaktır belki. Öykü buna ilişkin bir göndermeye başvurmaz başvurmasına, ama Füruzan, etkileyici bir suskunluk içinde çağrıştırır bu yazgıyı. Hiçbir şeyi açığa düşürmeden, hele doğrudan bir anlatıma kesinkes başvurmadan...

Aslında küçük kızın gözüyle verilen şu yöre betimi de anlamlıdır:

> Yağışlardan o yıl nehir iyice kabarmıştı. Şişmiş hayvan ölüleri suyun dönüşlerindeki köşelere takılıyordu. Bunlar büyük baş hayvanlardı. Taa ötelerde, dağ kitlelerinin orda soğukları kuzeye götüren bulutlar geçiyordu.

Öyküyü bitiren paragraftır bu aynı zamanda. Dümdüz bir anlatım; yalın bir yöre betimi. Gelin görün ki, çözümlenmesi, anlamlandırılması oldukça güç. Dolaysızca yapılan bir betimleme olarak mı bırakılmalıdır, birtakım anlamlar yüklemeye çalışılmadan? Yoksa farklı zamanlar ve uzamlar içinde farklı çözümlemelere, anlamlara da yol açabilir mi? Yazın yapıtının çözümlenmesinde kapalı, çetrefil bir metin ne denli güçlükler çıkarırsa, buradaki gibi yalın bir metni çözümlemek de o denli güç olmaktadır. İlineksel yollara başvurularak yapılacak çözümlemeler bizi öykü metninden kaynaklanan çoğul anlamlar üretmeye gönderebileceği gibi, yanlış ve yersiz yorumlara, zorlamalara da gönderebilir.

Burada küçük kızın artık büyümeye başladığı sonucunun çıkarılabileceğini sanıyorum. Olgun bir gözlem yapılmaktadır artık. Küçük bir kızın saptamaları değil, olgun bir insanın gözlemleridir bu dört tümcede anlatılan... İlk tümcede, "o yıl" deniyor; bu o yıl eve geldiği yıl mı, yoksa aradan yıllar geçtikten sonra gelen bir "o yıl"

mıdır? Sanırım yıllar geçmiş olmalıdır. Sonra, nehrin kabarması; şişmiş hayvan ölülerinin suda sürüklenişi; bu hayvanların büyük baş hayvanlar oluşu; ötelerdeki dağ kitleleri, soğukları kuzeye götüren bulutların yol açtığı soyut çağrışımlar... Bunlar yıllarını bu yörede geçirmiş bir genç kızın, artık kendini de o yöreye ait kılan gözlemleri olmalı, değil mi?

Bu son paragraf metninin yazınsal bir soyutlama yaptığı saptanabilir, üstelik eleştirel okumayla bu soyutlamaya katılmak da yerinde olur. Öykünün önceki bölümleri somut ilişkiler ve durumlara değginken, bu son bölüm soyut bir çevrene açılır. Çizgisel bir gelişme izleyen öykü, böylece bir sıçrama gerçekleştirir. Ensonu, bu evde bulunmaktan mutlu mudur kız? Mutsuz değildir herhalde; mutlu olduğu da oldukça kuşkulu. Öykünün son bölümünde kızın gözünden yansıtılan eviçi dünyası elbette ilkgençlik çağındaki bir kızı mutlu etmeye yetmez. Şu var ki, geçmişe göre çok daha iyi koşullarda yaşamaktadır. Değil mi ki, yazgısı da başka türlüsüne elvermez, bu kadarıyla yetinmeyi öğrenmiştir.

"Nehir", Füruzan'ın öykücülüğünün en parlak örneklerindendir. Ayrıca yazınsal özellikleriyle de bir kısa öykü çözümlemesi için çok düzlemde alınabilecek olanaklar sağlar. Gerek yeniden üretilebilir anlamlarıyla, gerek suskularının (derin yapısının) gizilgücüyle, gerek yatay kıvrılışına değgin ustalıklarıyla, eleştirel çözümleme için oldukça yetkin bir örnektir.

BİR HALK YAZARI

Eski İstanbul'un kenar mahalleleri, sokakları, o sokaklara özgü insanları, kalabalıkları... Hüseyin Rahmi Gürpınar, döneminin hemen bütün romancılarının tersine, seçkin kişilikleri yapıtlarına taşımak ya da yazınsal kişilerinde seçkinlik aramak yerine, doğrudan sokağa yönelmişti. Yüzyılın başında, günlük yaşam görünümlerini sokakla özdeşleyen bir başka yazar bulmak kolay değil. Ahmet Hamdi Tanpınar da, "Edebiyatımıza sokak onunla girmiştir," diyor. Herhalde, yaşanılan dönemin kültürünü en iyi yansıtmanın yollarından biridir onun bu tutumu.

Batılılaşma kaygılarını bir kültür sancısı olarak yaşayan Edebiyat-ı Cedide'cilerle aynı dönemi yaşamasına karşın, onların çabalarının çok uzağındaydı. Onlardan etkilenmedi de. Batı kültürüne bütün bütüne uzak değildi, ama roman ve öykünün yeni biçimlerine, denebilir ki, asıl olarak kendi çabasıyla uyum göstermişti. İlk romanları olan *Şık* (1896), en önemli romanlarından olan *Mürebbiye* (1899), *Metres* (1899), *Tesadüf* (1900), *Nimetşinas* (1901), roman sanatımızın başlangıç döneminin başyapıtları olan *Mai ve Siyah* (1897), *Aşk-ı Memnu* (1900) ve *Eylül* (1901) ile aynı yıllar içinde yayımlanmıştı. Hüseyin Rahmi'nin romanlarını, Halit Ziya ve Meh-

met Rauf'un bu üç büyük romanıyla aynı yazınsal düzeye çıkarmak elbette haksızlık olur.

Belki, Hüseyin Rahmi'yi böyle değerlendirmek de doğru değil. Onunla aramızda bir yüzyıl var. Öyle ki, bir zamanlar kendini koymaya çalıştığı yerlerin tersine, onu bugün doğalcılık ya da gerçekçilik akımlarıyla da anlamak olası değil. Ahmed Midhat gibi yazdığı belirtilir, ama Ahmed Midhat'tan da çok uzaktı. Doğrusu, Hüseyin Rahmi, ancak bir "halk yazarı" olarak nitelenebilir. Kendi döneminin kültürünün alt katmanlarını dokuyan bir popüler halk yazarı. Romanlarında ve öykülerinde (asıl öyküleriyle önemlidir) entelektüel bir yazar tavrından çok uzakta duruşu, düpedüz düşünülmüş bir seçim sonucudur.

Bu seçimi, Hüseyin Rahmi'ye neler kazandırmıştır? Yüzyıl sonra bugün hâlâ okunan bir yazar olmayı. Onu okuyanlar, ödevlerini yetiştirmek zorunda kalan öğrenciler ya da yazınsal kültürün kıyısında yer alıp bu kültürün süzme değerleriyle dolaysız bir ilişkiyi hiç aklına getirmeyenler olsa bile... Çok yalın ve doğrudan bir dil kullanması bu yüzden olmalıdır; dönemin öbür yazarlarına göre oldukça özenli, kolay ilişki kurulabilir, halkçı bir dil... Toplumsal bir dönüşümün yol açtığı değişikliklerin insanlar üstündeki etkilerini kalıcı gözlemlerle dile getirebilmesi de onu bugüne taşıyan nedenler arasındadır.

Neler yitirmiştir bu seçimiyle? Anlatının yazınsal değerleriyle enikonu ilişki kurmak zorunda kalmadı. Dilinin halkçı özeni yanında, roman ve öykülerinin hep yüzeyde kalan kişilerinin de derinlikli olduğu söylenemez. Konuşmalara önem verişi kayda değerdir, ama iç yaşantılarla ilgili değildi. Türk romanı daha o denli yolun başındayken, roman sanatının iç yaşantıları çözümleyen ileri basamaklarında Hüseyin Rahmi bulunmayacaktı. Bir kuşak sonra gelseydi, edebiyatımıza yeni bir içeriğin ta-

şıyıcısı olan ve öncelikle Anadolu gerçekliğinin yazarı olan romancılar kuşağından biri olarak, belki daha önemli romanlar yazacaktı. Başlıca yazınsal erdem olarak gördüğü yararcılık, Hüseyin Rahmi'nin yazarlığını kuşkusuz geriye çekmiştir; roman ve öykülerinde durduk yerde dersler de verir, kıssadan hisseler de çıkarır, çoğu kez bir röportajcı tutumunu aşmakta da zorlanır...

Belki, az sayıdaki öyküsünde yakaladığı başarıyı romanlarından önce anmak gerekir. Yoğunlaşmış ve iyi kurulmuş bu birkaç öyküsü ile onu öykücülüğümüzde de bir çırpıda vazgeçilemeyecekler arasına alacağız.

Alafranga tutarsızlığı, kof özenileri, köhnemiş gelenekleri, eskimeye yüz tutan toplumsal davranış biçimlerini, öncelikle kadın-erkek ilişkilerini, evlilik ve aile kurumlarının değerlerini irdelediği romanları arasında *Mürebbiye, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* ve *Ben Deli miyim* bugün de okunması önerilecekler arasında herhalde ilk akla gelenler olacaktır.

Hüseyin Rahmi çok okunurluğunu elbette bir de mizah (yergi) tutumuyla gerçekleştirdi. Onu bir mizah dünyası içinde düşünmek gerekir. Böyle daha iyi değerlendirilebilir. Yapıtlarında bazen yersiz bulunabilecek abartılar, fanteziler de bu mizah dünyasıyla iç içe oluşundan ötürüdür. Başlıca özgünlük nedenlerinden biridir bu alandaki gücü.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Türk edebiyatının çağdaşlığa evrilen değişim süreci içindeki duraklardan biriydi. Bugün onunla birlikte olmak gerekmiyor belki, ama yerini belirlemek de zorunlu. İkide bir yinelemekte sanırım yarar var; kendi geçmişini bütüncül bir kavrayışla alamayan bir yazın kültürü, bugününü, nereden nereye geldiğini açıklamakta da güçlük çekecektir.

Bu kaygıyı herkes duymuyor, duymak zorunda da değil belki, ama kendi kültürünün ölüme terk edilmiş

değerleriyle birlikte yaşamaktan her zaman sessiz bir kıvanç duyan eleştiri, başka türlü bir düşünme biçiminden de uzak duruyor.

M.Ş.E.NİN DEĞERİ ÇOK SONRA ANLAŞILABİLDİ

Ne değerlerimizi, ne değerbilirliği yeterince umursadığımız söylenebilir. Memduh Şevket Esendal, yaşadığı yıllarda üstünde durulmamış, gerçek değeri on yıllar sonra anlaşılabilmiş, hâlâ da tam anlamıyla değerlendirilememiş bir yazar. Önceleri bunu pek kimselerin umursamadığı besbelli. Neden sonra, öykücülüğümüzün yapıtaşlarından olduğu görülünce, herkesçe önemsenmeye başladı.

İlginç bir yaşam sürmüştü Esendal. Mütareke döneminde hükümetin kovuşturmasına uğramış, iki yıl kaçak yaşadıktan sonra İtalya'ya kaçıp iki yıl da bu ülkede kalmıştı. Daha yirmi üç yaşındayken İttihat ve Terakki'ye katılması da gösterir onun bu serüvenci kişiliğini. Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen ertesinde görevli olarak gönderildiği Bakü'de ise, bu kez adı "Bolşevik"e çıkmıştı. Bu yüzden İstiklal Mahkemeleri'nde yargılanmaktan, son anda Mustafa Kemal'in ona güvenini belirtmesiyle kurtuldu. Siyasal yaşamla, Halk Partisi genel sekreterliğine uzanan bir içli dışlılık içindeydi. Gerçek bir halkçıydı da üstelik. Partiyi kendi görüşlerine göre yenilemeye çalıştı, ama yenik düştü. Adı da, o sıralarda "Bolşevik"likten "Gandhi"ye dönüşüvermişti. Dayanamadı, 1945'te genel sekreterlikten ayrıldı.

İşte ancak bu yılların ertesinde, 1946'da yayımlanabildi ilk iki öykü kitabı. Altmış üç yaşındayken. O yılda bile "M.Ş.E." adıyla!

Kitabının üstüne açık adını yazamayan bu suskuların adamını toplumdan kaçmaya iten neden, siyasal kimliğiyle yazın adamlığı arasındaki, uzlaştıramadığı çelişkiydi. Kendisiyle bir türlü barışık olamadı.

"M.Ş., M.Ş.E., Mustafa Yalınkat, Mustafa Memduh, M. Oğulcuk, İstemenoğlu" adlarını kendine yakıştırıp bir türlü "Memduh Şevket Esendal"ı güvenle kullanamayışı yüzünden, sonradan kazandığı değeri yaşadığı yıllar içinde göremedi.

Oysa ki, sözgelimi aynı kuşağın bir başka önemli öykücüsü olan Ömer Seyfeddin'in Millî Edebiyat akımına tutunan "dava adamı" kimliğinden güç alışına karşın, M.Ş.E., yalnız bir yazın adamı, ama öykücülüğümüzün yenilikçi yönseminin de öncüsüydü. Mustafa Şerif Onaran bu belirlemeyi şu sözlerle tamamlıyor:

> Ciddi bir araştırmacı Esendal'ın daha önce yayımladığı ilk öykü denemelerini de bulabilir. Böylece Ömer Seyfeddin'den önce temiz Türkçeyle yazılmış yalın Esendal öykülerinin yazınımızdaki önemli yeri belirtilmiş olacaktır.

Esendal'ın sonunda bugün, öykücülüğümüzdeki en kalıcı, neredeyse klasikleşmiş öykülerin yazarı olarak benimsenmesinin nedenleri pek çoktur. Popülizmi aşan halkçılığı içinde, bazı sert gerçekleri sert biçimde anlatmayışıyla dikkat çeker ilkin. Anadolu gerçekliğini bir büyük kent aydınının gözlemciliğiyle öyküye getirmiş; bürokrasinin sıkıcılığını yermiş; kent insanının günlük yaşantısı içindeki küçük sorunları işlemiş; kadın ve erkek arasındaki ilişkileri özellikle kadınların yanını tutarak al-

mış; olumsuzlukları yumuşak bir dille eleştirmiştir.

Esendal'ın, yaşadığı dönemin yazın ortamını etkileyememiş olmasının öykücülüğümüz için başlı başına bir eksiklik olduğu pekâlâ düşünülebilir. Gerek sıcak bir öykü dünyası oluşturmakta, gerek sıradan ve denebilir ki çok olağan durumlardan sıradışı öyküler kotarmakta, gerek yazınsal dile getirdiği yepyeni olanaklar ve yalınlıkta, kendi döneminin önünde duran bir öykücüydü Esendal.

Sindirilmiş bir yaşam deneyimi olduğu bilíniyor, ama bunu öyküye yansıtmakta ne denli başarılı olduğu sonradan anlaşılabildi. Olağanüstü bir dinginlikle kurulmuştur öyküleri; kısacık ruhsal çözümlemelerden, anlık durumları yakalama biçiminden bu tutumu hemen sezilebilir. Okuru gülümsetmeyi, sevecenlik ve yumuşaklık aşılamayı, insana iyi duygular taşımayı belli ki amaçlamıştır. Öykülerini okuruyla paylaşabilme yeteneği onun kadar gelişmiş bir başka öykücü bulmak sanırım kolay değildir.

Tipik bir kısa öykücüdür Esendal. Ayrıntıları gözeten, bir tek ayrıntıdan çıkan öykünün içinde patlayan birçok ayrıntının gizlerini ayrıştıran bir tutum içindedir. Ansızın başlayıp biten bir yaşantı kesiti, bir kişilik durumu, bir karşılıklı ilişki içinde oluşan yaşantılar ve çoğu kez hızlı bir iç devime uygun kurgusuyla, şiirsel bir dille oluşur öyküleri. Sonra bir yerde, bu öykü içi yaşantıyı besleyen bir öğe olarak ironi katılır...

Ayaşlı ile Kiracıları gibi çok tanınmış birinin de aralarında bulunduğu üç romanı olmakla birlikte, hiç kuşkusuz, tam bir öykücüdür Esendal. Hem de öykü yazınımızın Sait Faik'ten sonraki en önemli öykücüsü. Cevdet Kudret de onun bir başka yanını öne çıkarıyor:

> Batıdan sadece hikâye tekniği almakla yetinen M.Ş.E.nin eserlerinde hiçbir yabancı koku yoktur; bun-

lar, kendi çevremizi, kendi insanlarımızı kendi dilimizle anlatan, çeviri havası taşımayan, yüzde yüz yerli bir edebiyatın ürünleridir.

Gene de üzücü. Doğumundan bir yüzyıl sonra hâlâ ne denli önemli bir öykücü olduğunu anlatmaya çalıştığımız Esendal, aslında öykü yazınımızın çağcıl bir yönseme evrilmesinin başlıca yaratıcılarından biridir. Gerçek edebiyat, sonunda "nasıl"sa kazanır.

ÖYKÜ DENİNCE İLKİN SAİT FAİK GELİR AKLA

Edebiyatımızda öykü türünün akla gelen ilk adı kuşkusuz Sait Faik'tir. Balıkçılar, sıradan insanlar, kenar mahalleler, yoksulluk, İstanbul'un sokakları ve denizi, bütün bunları içeren bir yaşam biçimi...

Onun için kendi yaşantısı mı öncelikliydi, yoksa öyküleri mi?

Denebilir ki, kişiliği nasılsa, öyküleri de ona uygun biçimde oluştu. Bizim için kuşkusuz onun öyküleridir asıl olan; öykücülüğümüzde çağcıl ve yenilikçi bir değişimin başlıca yaratıcısı olduğu.

Sait Faik'in, günlük yaşamı çevresindeki insanlarla aynı düzeyde paylaşma amacı, öykü anlayışını da anlatmaktadır bir bakıma. Sıradan insanların sorunlarını, mutluluklarını, yoksunluklarını, yaşam sevinçlerini, içdünyalarının zenginliklerini anlatmak, Sait Faik'e her şeyden önemli gelmiştir sanki. Çehov, mektuplaştığı birine, "Dostum," diyor, "olağanüstü ve hatırlanan işler becermiş, olağanüstü insanlar hakkında yazman gerekmiyor." Bu sözler, Sait Faik'i de tam olarak anlatmıyor mu?

Toplumsal çalkantıların son kertede yaşandığı bir zamanlar, Sait Faik toplumsal sorunların dışında bir öykücü olarak görülüp yadsınırken, onun karşısına başka öykücüler çıkarılıyordu. Sabahattin Ali ile yapay bir kar-

şıtlığın içine çekilirken aslında ona büyük bir haksızlık yapılıyordu. Kimilerinin ona bir seçenek olarak gördüğü Bekir Yıldız da, Sabahattin Ali'yi "ekmek"e benzeterek yüceltirken, Sait Faik'i "pasta"ya benzeterek eleştiriyordu! "Türk Dili" dergisinin Temmuz 1975'te yayımlanan "Türk Öykücülüğü Özel Sayısı"nda; "en beğendikleri" öykücü soruşturmasına yanıt veren altı yazardansa, yalnızca birinin aklına Sait Faik geliyordu!

Sait Faik, "Öldükten on yıl sonra okunup tat alınacağını düşünmek bile keyifli," diyordu. On yıl ne demek; onun daha ne kadar dayanacağı konusunda bir kestirimde bulunmak bile olanaksız. Onun artık eskimez, her yeni okuma biçimiyle birlikte kabuk değiştirip yenilenecek bir öykücü olduğunu kim yadsıyabilir?

Fethi Naci, "çöpsüz üzüm" olarak nitelediği Sait Faik için, "gelmiş geçmiş en büyük hikâyecimiz," diyor. Sait Faik'in "çok büyük" bir öykücü olmayı amaçlayarak yazmadığı besbelli. Geleneksel kalıplara bağlı kalmadan yazarken, başkalarına benzemez bir anlatım biçimini kendiliğinden oluşturdu. Belki onu en çok Memduh Şevket Esendal'a benzetebiliriz, ama ikisinin de birbirlerinden etkilenmedikleri biliniyor.

Geçmişte de birlikte değerlendirilememiş olan Esendal ile Sait Faik'i bugün birbirlerinden ayrı düşünmek olanaksız. Asıl değeri on yıllar sonra anlaşılabilmiş olan Esendal'dan çok, kendi döneminde öykücülüğümüzü değiştirmiş olan Sait Faik'in klasik bir değer oluşu ise anlaşılır bir sonuçtur.

Sait Faik'in *Semaver* ve *Sarnıç*'taki düz anlatımdan *Havuz Başı* ve *Son Kuşlar* kitaplarına doğru geçirdiği değişim, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da köktenci bir dil anlayışına yönelir. Dil bazen öykülerdeki yaşantının kendisi olur, onunla özdeşleşir. Anlatım biçimiyle var olan öyküler yazmaya başlar bu dönemde. Konuşma dilinden, ar-

godan giderek daha çok yararlanır.

Çerden çöpten arınmış, kimseye öykünmeden yepyeni bir öykü anlayışı geliştirmiş olan Sait Faik, geleneksel öykü biçimini, denebilir ki kendi başına yeniledi.

Amerikan edebiyatında kısa öykünün günümüzdeki en parlak adı olan Raymond Carver, "Yeteneğe gelince," diyor; "bundan çevremizde epeyce var. Fakat olaylara belli açıdan bakan ve bu bakış açısına sanatsal bir ifade biçimi veren bir yazar ancak kırk yılda bir çıkar ortaya." Sait Faik, işte bu kırk yılda bir çıkan yazarlardandı.

SABAHATTİN ALİ, BİR KÖPRÜ

Sabahattin Ali'nin edebiyatımızda başkalarına benzemez, ayrıksı bir yeri varsa, bunu onun öykücülüğümüzün çağdaşlaşma yönseminin başlangıcıyla olgunluk dönemi arasında, kendine özgü, sağlam bir köprü oluşunda aramak gerekir. Ömer Seyfeddin, Refik Halid Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile belirgin bir çizgi oluşturan *memleket öykücülüğü*, Sadri Ertem'de sert biçimler kazandıktan sonra, Sabahattin Ali'de yenilenir. Sabahattin Ali ile birlikte öykücülüğümüz kendine yeni bir dolaşım kanalı bulur. Onun kendinden önce gelen öykücülerle arasındaki asıl ayrımın düşünsel olduğu özellikle saptanabilir. Sabahattin Ali'nin altmışı aşkın öyküsünün ortaya koyduğu birikimin ayrı bir yol açmasının belirleyici nedeni de, ileriye dönük bir dünya görüşü biçiminde tanımlanabilecek bu düşünsel farklılığı olmalıdır.

Bu konumuyla kendi dönemini geleceğe taşıyan bir öncü olan Sabahattin Ali, *Değirmen*'de (1935) yer alan öykülerindeki coşkusal ve romantik anlayışını, *Kağnı* (1936) ve *Ses* (1937) ile birlikte gerçekçilik temelinde yeniden kurmuştur. Anadolu'yu çok yakından tanıma fırsatı bulduktan sonra, ülke gerçekliğini yeni bir bakış açısı içinde almaya başlamış, toplumculukla beslenen bir kaygı ve duyarlığın öykülerini yazmıştır.

Onun köy ya da kentten çok, kasaba gözlemlerinin gelişmiş olduğunda birleşilir. Yaşantısının onu kasaba gerçekliğine yaklaştırdığı düşünülür. Gerçekten de kasaba, bütün yaşam kültürüyle ve onun biçimlendirdiği insanlarıyla, Sabahattin Ali'nin öykülerinde çok canlı bir gerçeklik duygusuyla yansıtılmıştır. Kasabanın eşrafı ve bürokratı ile yoksul halktan bireyleri arasındaki çatışmayı, kadınlarını ve erkeklerinin kadınlara bakışında somutlanabilecek sıradan kasabalı duyarlığını tam anlamıyla içeriden gözlemlerle anlatır. Örnekse, en önemli öykülerinden olan "Hanende Melek", "Gramofon Avrat", "Yeni Dünya"; bu kasaba gerçekliğini, sıradan insanların hallerini, kasaba duyarlığını etkileyici öykü kişilerinin dünyaları içinde, yetkinlikle yansıtır.

Sabahattin Ali'nin, romanlarında da belirgin olan canlı, okurun ilgisini sürekli diri tutan öyküleme başarısının kısa öykülerinden geldiği saptanabilir. Gençlik dönemi ürünü olan *Değirmen*'deki öyküleri daha çok ustalık öncesi, ama usta bir yazarın habercisi olan öykülerdir. Başlangıçta geleneksel olay öyküsünden, kişilerin eyleme dayalı öyküsünden yola çıktı. Sonra gitgide değiştirdi bu anlayışını. *Değirmen*'deki geleneksel anlatım biçimi, neden sonra *Kağnı*'daki öyküleriyle birlikte yeni bir biçime evrilmeye başladı. Üçüncü kişi anlatımının yalnızca dış gözlem için kullanılmasını Sabahattin Ali de eskitmeye başlamıştır. Artık daha canlı öykü kişileri oluşturmaktadır. Durum ve olay öykücülüğü, yenilenen öykü tekniği içinde geride kalır. Özellikle *Yeni Dünya* (1943) onun öykücülüğünde bir sıçramaya karşılık gelir. Bu kitabıyla birlikte sıradan insanların yaşantılarını çıkış noktası olarak aldığı, döneminin öykü anlayışını değişmeye zorladığı ve kendinden sonra gelen öykücülere yeni bir öykü kalıtı bıraktığı öne sürülebilir.

Sabahattin Ali, geleneksel öyküleme biçimlerini us-

taca kullanmanın yanı sıra, getirdiği gerçekliğin yeni oluşu ve şaşırtıcı ölçüde yalın Türkçesiyle de tarihsel bir önem kazandı. İnsancıl, hümanist özü yanı sıra, anlatım biçimlerindeki başarısı ve altmış yıl sonra bugün, ilk yazıldığı biçimlerinde değişiklik yapılmaksızın kendini okutturacak denli yalın, duru diliyle, eskimemiş bir yazardır. Değil mi ki, bir dönemi anlatan yapıtları değerlendirirken, onların dili öncelikle tartılmalıdır, Sabahattin Ali'nin öykü diline bu bakımdan bakıldığında da şaşırtıcı bir yalınlık ve doğru bir Türkçe kullanımı görülür. Kullandığı dilin arılığıyla döneminin öbür yazarlarının önündedir. Ayrıca öykü içindeki dil biçemi ve yazınsal dil bağlamında da ayrıksı bir yeri vardır. Her türlü süslemeden arındırılmış, anlatmak istediğini dolaysız ve etkili biçimde anlatan, öykü kişilerinin niteliğinin onların karşılıklı konuşmalarından çıkarılmasını sağlayan bir dil başarısını, üstelik oldukça doğal biçimde yakalamıştır.

Sabahattin Ali, toplumsal çalkantıların siyasal ilgileri çoğaltıp yazınsal ilgileri geriye çektiği dönemlerde, aşırı zorlamalarla Türk öykü edebiyatının en önüne çıkarıldı. Yersiz ve tamamıyla yanlış çatışmaların ortasına çekilerek özellikle Sait Faik'e karşıt bir konuma yerleştirildi. Oysa bütün kendine özgülüğüne karşın, öykücülüğümüzün ne en önemli adıydı, ne de Sait Faik ve onda somutlanabilecek yenilikçi anlayışların karşıtını simgeliyordu. Zaman, edebiyat tarihini de yanlışlarından arındırarak geçiyor; yapay karşıtlıklar zaman içinde gerçekle yer değiştiriyor.

Ne kendisini önceleyenlerle, ne de ondan etkilenen ardıllarıyla özdeşlenebilir Sabahattin Ali. Öykü edebiyatımızın gelişim sürecinde kendi yerini almış, kendi döneminin en etkili yazarı olmuştu. Pek çok bakımdan bugün değerini hep koruyacak.

"UYKU" VE "TEBER ÇELİK'İN KARISI"NDA ORHAN KEMAL ÖYKÜSÜ

Orhan Kemal ilk öykülerini yayımlamaya başladığı yıllarda, Türk edebiyatının çağdaşlık yönsemi doğrultusunda epeyce yol alınmıştı. Sözgelimi, Sait Faik ve Sabahattin Ali, o sıralarda öykücülüğümüzün etkin adları olarak okunuyorlardı. Orhan Kemal'i kendinden önceki kuşağın toplumsal kaygılarla iç içe öykücülerinin, özellikle Sabahattin Ali öykücülüğünün süreği olarak görebiliriz. Onu aştığı yerse, öyküye getirdiği konu ve sorunların daha ileri bir toplumsal aşamaya karşılık gelmesidir. Gecekondu ya da hapishane insanlarının, çalışan insanların (özellikle fabrika işçilerinin) ve çocukların içler acısı durumlarını Orhan Kemal kadar sorun etmiş bir yazar var mıdır edebiyatımızda?

Çocuklar, o yoksulluk ortamının asıl ezdikleri, çaresizlikleri içinde ve yazarın yoğun sevgisiyle kuşatılmış biçimde yer alırlar, Orhan Kemal'in öykülerinde. Üstünde en çok durulan öykülerinden olan "Uyku"da, bir fabrikanın ağır havasında ezilen çocukları anlatır. İş güvenliğinden yoksun (Orhan Kemal iş güvenliğini öykülerinde enikonu sorun eder), kötü çalışma ortamı, öyküde anlatılan fabrikanın da can alıcı sorunudur. Ustabaşıların dayağına kadar bir dizi olumsuzluk çocuk bedenlerinin tepesinde asılı durur. Acımasız bir çocuk emeği sömürü-

südür anlatılan. Öykünün kahramanı çocuk Sami, çalışma koşullarının berbatlığına dayanamaz, yemek paydosu verildiğinde iri bir maden kömürü parçasını başının altına yastık edip kendini toprağın rutubetine bırakıverir. Sonra gece yarısı bir ara, helanın sidikli tahtasına kıvrılıp uyuyuverir. Çocuklardan Haydar ise, yorgunluktan bitkin uyuklarken düşüp başını yaralar...

"Uyku", Orhan Kemal'in öykücülüğünün tipiklerindendir. Anlatılanların ağır havası, çocukların dayanılması güç koşullarda üç kuruş için ayakta durmaya çalışmaları ve onların büyük bir sevgiyle anlatılışı, Orhan Kemal'in bütün öykü serüvenini anlatır.

Aynı sevecen yaklaşımı, öykülerinin ezilip harcanan kadınları için de gösterir Orhan Kemal. "Teber Çelik'in Karısı" adlı öyküde bu tutumunun başarılı bir örneğini verir. Beton amelesi Teber Çelik, tek gözlü, damı saz örtülü, kerpiç duvarları kamburlaşmış bir barınakta karısıyla birlikte, aç açına yaşamaktadır. Yaşamak denirse buna, Orhan Kemal'in öykülerindeki insanın içini burkan yaşantılar Teber Çelik ve karısı için de söz konusudur elbette. Tam bir açlık içinde bulunan Teber Çelik'in karısı, karşı inşaatın bekçisine, "bir kâğıt liraya" teslim olmaktan başka çare bulamaz. Bir ekmek alacaktır sonunda.

"Uyku" ile "Teber Çelik'in Karısı" birlikte alındığında, Orhan Kemal'in öykücülüğünün başlıca özelliklerini tanıma olanağı da bulunmuş olur. İkisinde de konuşmalar öyküde önemli bir yükü taşırlar. "Uyku"da, konuşmalar daha çok fabrikanın içler acısı havasını yansıtırken, "Teber Çelik'in Karısı"nda, öykü kişilerini anlatır. Sözgelimi Teber Çelik'in sözlerinden, onun aslında inşaattan parasını aldığını, ama karısından sakladığını, demek ki kişiliğine değgin ipuçlarını çıkarabilir okur. Yazarın araya girmesine gerek yoktur. Teber Çelik'in karısının öyküyü bitiren son sözü ise, bir öykücünün her zaman yakalaya-

mayacağı çarpıcılıkta, ağırlıktadır. Sözün tam anlamıyla, ekmek parası için inşaatın bekçisiyle yatan kadın, kızlara giden kocasının ardından, "Aç it.." diye ilenir. "Orospilere gider bir de.."

"Teber Çelik'in Karısı", baştan sona karşılıklı konuşmalara dayalı bir öyküdür. Öykünün bütün anlamı o konuşmalarda yüklüdür. İnşaat bekçisinin Teber Çelik'in karısını kandırmak için söylediği sözler karşısında kadının ağırdan alan yaklaşımının, sonunda bir çözülmeyle tamamlanacağı doğrudan söylenmez, ama sezdirilir.

Betimlemelerden arınmış, kısacık tümcelerden oluşur konuşmalar, Orhan Kemal'in öykülerinde. Uzun, ayrıntılı ya da karmaşık tümcelere rastlanmaz. Onun öykülerinin insanları, hiç kuşku yok ki başka türlü de konuşamazlar. Küçücük dünyalardan, ancak kısacık ve apaçık tümcelerle oluşan yaşantılar dışavurabilir. Bunu Orhan Kemal'in gerçekçiliği ve öykücülüğünün başarısı olarak değerlendirmek gerekir. Gerçekçilik, onun öykülerinde yalnızca bir yazar tutumu olmaktan çıkıp öykülerinin iç ve dış biçimini de belirleyen bir kerteyi belirtir.

Orhan Kemal arı bir Türkçeyle yazmıştır. Anlaşılırlık, yalınlık, doğru bir Türkçe kullanımı, onun dil tutumunu belirler. Yerel ağızlara özellikle ilk öykülerinin bazılarında yer vermiş, ama neden sonra bundan da arınmıştır. Aynı dönemin öyküleri olan "Teber Çelik'in Karısı", yerel ağızla yazılmış bir öyküyken; "Uyku"da, bu yola hiç gidilmemesi ayrıksı bir durum olarak kaydedilebilir.

Kendine özgü öykü dünyası içinde, büyük kentlerin kıyısında yaşam savaşı veren insanların, işçi ve emekçilerin, çocukların, düşkün kadınların, hapishanecilerin yaşamını gerçekçi bir tutum içinde, dolaysız bir dille, çarpıcı yaşantılar içinde vermiştir Orhan Kemal. Bir de kendi yazarlık tutumundan gelip olduğu gibi öykülerine yansıyan, insan sevgisi vardır önemli olan.

DENENMİŞ OLANDAN KENDİNE ÖZGÜLÜĞE

Sabahattin Kudret Aksal'ı bir öykücü olarak düşünmek, özellikle de bugünün genç kuşak okurları için oldukça güç olabilir. İki öykü kitabından sonra neredeyse kırk yıl boyunca öyküye gönül indirmediği, bir öykücü olarak görünmediği ve öykülerinin de değerlendirilmediği düşünülürse, bu sonucun anlaşılır olduğu söylenecektir. Gelin görün ki, bir de kırk yıl önce yayımlanmış *Gazoz Ağacı* (1954) ve *Yaralı Hayvan* (1956) ile öykücülüğümüze unutulmayacak bir gelişi var Sabahattin Kudret'in.

Sait Faik'in –bu arada tabii Esendal'ın– açtığı yola bilinçli bir seçimle girmiş olmasına karşın, bir öykünmeci olmanın çok ötesinde başarı kazandığı kuşkusuzca belirtilebilir. Özellikle, "Sokakta Opera", "Çekirdek" ve "Kuş Kafesine Yaldız" adlı öykülerini okurken, Sait Faik'in sadık – ve kuşkusuz özverili – bir izleyicisiyle karşı karşıya bulunduğumuzu düşünüyorum. "Sokakta Opera"da, sanki Sait Faik ansızın öne çıkıp "Hişt... hişt..." diye sesleniyor gibidir.

Kişiliklerin, elbette kişisel yaşantıların, özel ilişkilerin, dolayısıyla bütün bunlara değgin içdünyaların seçici, titiz bir gözlemcisi olmaya gösterdiği özenle yazdığı öyküleri, kırk yıl sonra bugün yazılmış gibi okunabiliyor. Bütün öykülerinde birbiriyle pek çok benzerlik taşıyan

öykü kişileri aslında bir tek kişiliği mi imliyorlar? Kendini mi anlatıyor öykü kişilerinde? Her ikisine verilecek olumlu yanıtların da bir gerçekliği vardır sanıyorum. Belki kendini, kendini anlattığı duygusunu da öne çıkarmadan anlatmaktadır; ya da kendini bir belirti olarak, yazınsal bir öğe yerine geçirmektedir.

Kim bilir, belki kendi dünyasını paylaşan öykü kişileri onu her şeyden daha çok ilgilendirmiştir. Kendisi gibi bir yazınsal kişilik; herkesten çok onu tanıdığına göre, Sabahattin Kudret'i anlamak gerekir.

Seçtiği öykü anlayışı da bunu adamakıllı gerektiriyordu. Günlük yaşamın savsız, sıradan, "küçük" insanları, gündelik sorunlarını hiç de bunların ayrımında değilmiş gibi yaşayan bireyler... Üstelik, onlarla kendini özdeşleştirmekten kaçınarak; giderek onlarla kendi arasına bir uzaklık koyarak... Onun ille de kendi dünyalarına, günlük yaşam sorunlarına tutsak etmeden, bu arada çevrelerindeki insanlarla sürekli bir ilişki ve bazen çatışma içinde, yeri geldiğinde toplumsal ilişkiler bağlamında irdelediği kişilikleri öykücülüğümüzde bir kıyıya not edilecek kişilikler arasına hiç çekincesizce konabilir.

Anlatmayı seçtiği izleklerin bütünüyle ona özgü olduğu söylenemez. Tam da 1950'lerde, Sait Faik ve Esendal'ın izini süren pek çok öykücü, geniş bir kuşak olarak aynı izlekleri, aynı insanlarla, aynı sorunlar çevresinde, öykücülüğümüzü belirleyecek ağırlıkta yazmıştı. Sabahattin Kudret Aksal da izledi bu patikayı; denenmişleri denedi.

Gene de bir yinelemeci olmadı işte. Bunun sırrı anlatım biçiminin özgünlüğünde bulunabilir. Belirgin imler düşürecek bir etki yaratmaktan uzak duran öyküleri oldukça dingin, yalın, suskun bir anlatım biçemi içinde, etkili ayrıntılar ve söz vuruşlarıyla zenginleşir. Öykülerinin ağırlığı belki bu dinginlikte, ama asıl ağır ve kararlı

bir oluş halindeki anlatım biçiminde ve tabii bu anlatım biçimine ve diline gösterdiği titizlik ve ustalıkta aranmalıdır. Öyle ki, *Gazoz Ağacı*'ndan *Yaralı Hayvan*'a, giderek sonraki birkaç öyküsüne, aynı kararlılığı göstermiştir. İki kitap arasında ve sonrasında aynı kararlılığı gösteriyor olmanın elbette bir tanımı olmalıdır: Sabahattin Kudret, demek daha baştan kendine özgü bir öykü dünyası bulmuş ve ona uygun bir öykü biçimi yaratmıştır.

Sabahattin Kudret Aksal, daha çok içdünyalarda oluşan bir öykü ardındaydı. Bununla birlikte kişilerinin kendilerini zaman zaman dışa vurma biçimlerinde de tutarlıdır. Burada gerçekten az, ama öz kullandığı karşılıklı konuşmalar, tam yerini bulan ayrıntıları da izleyerek, öykülemeyi güçlendirirler. Günlük konuşma biçimi hem bu karşılıklı konuşmalarda, hem de bilincin oluş halinde ustaca bir seçimle kullanılmıştır. Dilinin ve anlam biçiminin, gerçeklik duygusundan uzaklaştığında dinginlikten de uzaklaştığı, devingen bir lirizm kazandığı görülür ("Kuş Kafesine Yaldız"). Öyküyü dilin özgürlüğünü bulduğu yerde görüyordu Aksal.

Sabahattin Kudret Aksal, kısa öykünün özelliklerini ustaca gerçekleştirmesi sonunda tamamıyla kendine özgü bir yazar olarak öykücülüğümüzde yer etti. Kendi payıma onu, bütün öyküleri arasından özellikle; "Sokakta Opera", "Kuş Kafesine Yaldız", "Bir Başka Türkücü", "Gazoz Ağacı" ve "Oğul"a sık sık dönerek anımsıyorum.

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Öykünün bir tür olarak etkinliğinin en çok arttığı dönemler arasında 1970'leri de belirtebiliriz. 1970'lerde öykücülüğümüze giren yazarların üstünde yükseldikleri büyük bir birikim olduğuna hiç kuşku yok. Geçen on yılların birikimi, yeni kuşakları da üstünde taşıyacak kertede yoğun ve yaygındı. Adalet Ağaoğlu, romanları yanı sıra, öyküde de ilk verimlerini bu yıllarda verdi. İlk kitabı *Yüksek Gerilim* 1974'te yayımlandı. Sonra gelen yıllarda da öyküden uzaklaşmadı Adalet Ağaoğlu.

Onu elbette ilkin romancı olarak biliyoruz. Romanlarının, roman sanatımızın doruklarında yerlerini alışı, *Ölmeye Yatmak*'tan *Romantik-Bir Viyana Yazı*'na varıncaya dek, sürekli yükselen bir eğri çizmesi, yazınsal arayışının sürekliliği, yeni yapım biçimlerini denemesi, sahip olduğu yaratıcılıkla yetinmemesi, sürekli olarak çağının sorunlarıyla iç içe geçen yaratma serüveni onu roman sanatımızın önde gelen yazarlarından biri yaptı. Bu arada, öyküleri romanlarının gölgesinde kalmış olabilir.

Şu var ki, Adalet Ağaoğlu'nun romanları yanı sıra, öyküleri üstünde de durulmalıdır. Onun öykücülüğü romanlarından da bazı izler taşır; ama öykücülüğümüzde kendine apayrı, özgün bir yer de açmıştır Adalet Ağaoğlu.

Adalet Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim* ile başlayan öy-

küçülüğü, gene yaşadığımız hayatın karşılıklarını arama uğraşında olan bir yazarı gösterir. Öykülerinde hem toplumsal bilincin bir parçası olarak yerini aldığını gösterir, hem de bir yazar olarak kendi bireyliğini ortaya koyduğunu. Adalet Ağaoğlu, yazdığı öykülerle toplumsal bilince özgünlüğü ve yaratıcılığıyla eklenir.

Yüksek Gerilim'de toplumsal çatışmalardan etkilenmiş insanlar öne çıkar. Onların öyküsünü okurken arka planda yaşadığımız hayatın insanlar üstünde yarattığı baskının boyutları belirir. Toplumsal gerilimin ardında tarihsel değişimin durduğunu gösterir Adalet Ağaoğlu. Kısacası, düşünsel boyutları okurun düşünsel konumuyla kesişen öyküler yazmaktadır o.

Sözgelimi, okurlarının en çok tanıdığı öykülerinden olan "Duvar Öyküsü", tarih boyunca dimdik duran bir duvarın beklenmedik yıkılışını anlatır. Duvar, ta Alâeddin Keykubat efendinin diktirdiği duvardır:

> ... ilk dikildiğinde ulu bir dıvar olup kale gibi sağlam bulunmakta idi. Zamanla günahkâr kulların günahlarını ve ayıplarını görüp utancından çatlamış; çatlayıp çatlayıp böyle küçülmüş bulunduğu da denmektedir.

Tarih boyunca efendilerine kulluk etmek yerine başkaldıran günahkârların yaptığı kalkışmalardan da etkilenmiş olabilir; ama bir de doğanın etkilerine açık oluşu yüzünden yıpranmasına karşın bir türlü yıkılmayan duvar, bu öyküde güç durumdadır. Bir bölümü toza dönüşüp toprağa karışsa da, duvar, duvar gibi durmaktadır.

Gücün tarihteki simgesi gibi duran duvar, belli belirsiz de olsa bir tedirginliği sık sık yaşıyordu. Andızların döllerini savuruşuna, tohumlarını güz esintileriyle oraya buraya yayışına bakarak, acaba bundan zarar görür müyüm, diye geçirmektedir içinden.

Çünkü taş duvar kalıntısı, (...) düşmanının bir yerlerde hep pusuya yattığını bilirdi.

Neden sonra, baharın gölgesinde tohumlarını salmaya hazırlanır andızlar. Koca duvar ile andız tohumu arasında başlayan çatışma, gitgide büyüyen bir savaşıma dönüşür. Tohumun güneşi görmemesini, başını dışarı uzatacak kadar büyümemesini ister duvar. Tarih içindeki yerini daha da sağlamlaştırarak sonsuza dek yaşayacağını düşler. Ama içinde büyüyen tohumu yok edemediği için, "Ben hep yaşayacağım!.." diye geçirirken içinden, umutsuzluğunu anlatmaktadır aslında. Sonunda beklenen olacaktır elbette. Tohum fidana, fidan ağaca dönüştükçe duvar da taşlarını bir bir döküp parça parça dağılmaya başlayacaktır. Bu arada insanlar da ağacı kutsal belleyip onu dilek ağacına dönüştürmüşlerdir.

"Duvar Öyküsü", yaşamın içindeki kaçınılmaz değişimin alegorik anlatımıdır. Buradaki alegoriyle ilkin doğanın diyalektiğinin kendiliğinden işleyişi anlatılırken toplumun yaşayacağı diyalektiğin önünde sonunda olumlu yönde ilerleyeceği belirtilir.

Adalet Ağaoğlu'nun yazarlık tutumunu daha baştan belirten bir öyküdür "Duvar Öyküsü". Yazarın seçimi, öykünün alt bölümlerindeki dilinin farklılaşmasından da çıkarılabilir. Sözgelimi, andız tohumunu anlattığı bölümlerdeki dilinin, duvarın anlatıldığı bölümlere göre daha coşkulu biçimler alması yazarın tutumuna gönderir mi bizi?

Yüksek Gerilim, aynı zamanda dilin, anlatılanın ardından geldiği bir kitaptır. Anlatılanların nasıl anlatıldığı da önem taşır elbette, ama ne anlatıldığı daha önemlidir; yazar da bunu amaçlar, okur da bunu merak eder.

Adalet Ağaoğlu'nun ikinci kitabı *Sessizliğin İlk Sesi*

(1978), Adalet Ağaoğlu öykücülüğünün düşünsel yanını daha sağlam yazınsal temellere oturtur. Gerçekçidir yazar, yazarlık serüveninin başlangıcından beri, ama gerçekçiliği sürekli bir araştırıcılıkla yaşatır. Öyküdeki arayışı, öykü kişilerinin dünyalarına daha yakından sokulduğu öykülerinde yeni kapılar açar okura.

Bir çocukla büyükbabası arasındaki dostluğu anlatan "Akşamüstü", biri çocuk, öteki yaşlı iki sahici insanın duyarlı, hüzünlü öyküsüdür. Mallarını yok pahasına elinden çıkarmış büyükbaba, çocuğun annesi ve babasının suskunlukla örtülü öfkeleriyle karşı karşıya durur. Doğrusu, pek aldırmaz büyükbaba. Çünkü torunu vardır ona eşlik eden. Büyükbaba udunu çalıp rakısını yudumlarken kız çocuğu onu sevgiyle dinlemekte, büyükbabası ne derse yapmaktadır.

"Akşamüstü"nün Adalet Ağaoğlu'nun en güzel öykülerinden biri olduğu söylenebilir mi? Bu öyküde düşünsel olanın ötesine, bir adım yukarısına geçilerek çok yalın bir insanlık hali, pek de sıradan denemeyecek kişiler çevresinde anlatılıyor. Üstelik, bu kez dil, öykünün yükünü üstlenmiştir. Öykünün bütün buruk tadı; anlatılan yaşantının, yaşlı adamla çocuk arasındaki ilişkinin hüznü dile sızmıştır artık. Dil, *Sessizliğin İlk Sesi* kitabında Adalet Ağaoğlu öykücülüğünü de yukarı çekmektedir.

Hadi Gidelim'in (1982) en güzel ve kitabı en iyi anlatan öyküleri arasında gördüğüm "Savun Sevdam Sen Savun", Adalet Ağaoğlu'nun öykücülüğündeki sürekliliği, kararlılığı gösterir. Siyasal çatışmalar içinde yaşanan yılların içinden seçilmiş bir yaşam parçasıdır anlatılan. Eviçinden dışarı bakan bir aile, dışarıda, evin annesinin "Kumrular" adını verdiği genç bir çifti izlemektedirler. Birbirlerini belli ki kumrular gibi seven gençler, dışarıdan evin içine mutluluk rüzgârı doldururlar. Uzaktaki

görüntülerinin olumluluğuyla eviçine çöken dumanı dağıtan genç çift, sonunda bir gün evin karşısındaki akasyanın altına gelmezler. Evdekiler onların birer melek olduğuna inanmışlardır. Belli ki, bu kötücül kentten, bu ülkeden, bu yeryüzünden değildir onlar.

Neden sonra iki gencin içeri tıkıldıkları, bu yüzden ortadan kayboldukları öğrenilir. Adalet Ağaoğlu, "Savun Sevdam Sen Savun"da insancı bakış açısıyla gösterir kendini. Alabildiğine duygucu ve coşumcudur. Sanki hayatın kötücüllüğüne ilenen bir yazar tavrıyla belli eder kendini.

Sonunda delikanlı gene çıkar ortaya. Gelgelelim, o delikanlı artık "bütünüyle başka biriydi sanki". Delikanlının "yüzü, serin gülümsemesini yitirmişti. Adımları hoyrat. Göğüs kafesindeki sıcak kuşu uçurmuştu." Çünkü hayat, şiddetle yok etmeye çalıştığı genç insanlardan aynı şiddetle karşılık görüyordu. Delikanlı, arkadaşlarıyla birlikte gelip önceden kız arkadaşıyla kumrular gibi oturdukları karşıki duvara, sonu "ölüm!"le biten bir yazı yazıp kaybolur ortadan. Başka bir gün genç kız çıkagelir; "Birkaç yılın çok kullanıp çarçabuk eskittiği yüreğiyle."

Mutluluk duvarı kurşun rengine boyanmıştır artık...

Hadi Gidelim ve "Savun Sevdam Sen Savun"da, Adalet Ağaoğlu'nun öykü dili daha denetimlidir artık. Burada olgun bir öykü yazarının yarattığı biçem, öykü biçimi ve oturmuş bir dil vardır.

Hayatı Savunma Biçimleri (1997), Adalet Ağaoğlu öykücülüğünde son değişimi gösterir. Önceki kitabı *Hadi Gidelim*'den sonraki uzun aranın ardından, tam on beş yıl sonra gelen *Hayatı Savunma Biçimleri*'nde, artık hayatın yüzünü olduğu kadar tersini de tanıyan, ardında çok önemli romanlar bırakmış, romanlarındaki arayışını öykücülüğüne de yansıtan, çağını anlama kaygılarıyla

yaratıcılığını birleştirmiş, dili tam anlamıyla yetkinleşmiş, yazarlığının geç dönemlerine doğru hayatı aynı zamanda çarpıcı bir ironiyle saran, dilini ironisiyle yeniden biçimlendirmiş bir yazar vardır.

Romanlarının çok katmanlılığı yanı sıra, öykülerinde de çeşitli okuma biçimlerince zenginleştirilebilecek çok anlamlılık vardır, *Hayatı Savunma Biçimleri*'nde. Onun romanlarını, bütüncül bir değerlendirmenin sonunda, düşünce romanları olarak alıyorum. Düşünsel derinlikleri ancak metnin derin yapısına dönük okumalarla alımlanabilecek romanları, aynı zamanda çağımızın düşünsel sorunlarını da enikonu sorgular. Yazar, çağına müdahale etmeksizin yaratım sürecine giremeyen, entelektüel bir müdahalecidir. Onun bu özelliği, öykü kitapları arasında özellikle *Hayatı Savunma Biçimleri*'ni anlatır.

Adalet Ağaoğlu'nun öykücülüğünün belirgin özelliklerinin ilki, onun hayatın kıyısına köşesine saklanmış hayatları değil de, toplumsal, siyasal ve düşünsel bakımdan öne çıkan yaşantıları anlatmasıdır. Romanlarında çağın ve toplumun başat sorunlarıyla nasıl karşılıklı ödeşme duygusu varsa, öykülerinde de o bütüncül hayatı tamamlayan yaşantılar vardır. Bütün öykülerinde ileriye dönüktür yazarın yüzü. Umutlu olduğunu belirtmeden, geleceğe bakar öyküleri. Yaşanan sancılar içinden çıkacaksa o hayatın bireyleri, adımlarını ileriye doğru atarak çıkacaklardır.

Özellikle son kitabı *Hayatın Savunma Biçimleri*'nin, denebilir ki, son dönem düşünce romanlarına koşut bir yeri vardır. Adalet Ağaoğlu'nun ilk kitapları sanırım daha çok önemsenmektedir, ama ben onun son kitabı *Hayatı Savunma Biçimleri*'ni, Adalet Ağaoğlu öykücülüğünün en önemli aşaması kabul ediyorum. Taşıdığı düşünsel derinlik yanında, yazarın olgunluk döneminin ürünü olarak,

dilini de tamamıyla yetkinleştirdiği kitabıdır, *Hayatı Savunma Biçimleri*. Duyguya değil de, düşünceye seslenmeyi amaçlar. Aslında dört kitabına birden bakınca, dili, biçimi, kurgusuyla birbirinden farklı öyküler bulunabilir elbette. Şu var ki, sorumluluk duygusuyla yazması, onun öykülerini anlam bakımından aynı kanalda buluşturur.

Romancılığı hep öykücülüğünün önünde dursa da, onu sanırım öykücülüğümüzün önde gelen yazarlarından biri yapan etmen de budur.

EDEBİYAT NEREDE DOĞAR?

Edebiyat, bazen insanın içdünyasının derinliklerine yapılan büyük yolculukların suları gibidir; bazen insandan uzaklaşır, giderek insana karşı duran bir nesnel duruma ait olur, diklenir; bazen nesnelerin sesine dönüşür, nesnelere dayalı kurgular içinde yaratır dünyaları...

İnsanın karmaşık hallerini bütün yoğunluğuyla yaşayan dil içinde var olacağı atlanırsa, ne kalır bu edebiyattan geriye? Yanıt yerinde zamanın erittiği sayısız yapıt duruyor.

Dili, dolayısıyla Türkçeyi edebiyatın yaratıcısı olarak alan yazarlar, önünde ya da sonunda, edebiyatın gizlerine ulaşırlar. Dilin bir ucundan tutup söktükçe çözülen gizlerin ördüğü yumak, yazarın kendine özgü oluşunu simgeleyen bir kütle olarak gelmez mi önümüze?..

Necati Tosuner, edebiyatın bendeki olumlu yüzüne tanıklık eden öykücülerden. Kendi yumağını çoktan ördü, üstelik bir zamanlar yalnızlığıyla özdeşleşen kabuğunu da kırdı. *Kambur ve Öncesi*'nden *Sisli ve Sonrası*'na, epeyce bir aradan sonra gelen *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi*'ne, şimdi *Güneş Giderken*'e, kendine özgü bir yazı dünyasının izini kazıdı. Kazıdı derken, onu sert sözcüklerle anlatmanın tedirginliğini duyuyorum. Kısa, kısacık tümcelerden; tümce anlam biçimine sahip sözcük-

lerden; dilin kemiğinden ayırdığı dil biçiminden yumuşak, çağrışımlara ve belirtilere alıp verdiği her solukta yeni renkler taşıyan, yumuşak bir dil yapısı kurdu Necati Tosuner.

Yazara özgü yanlara açık olan bir okuma biçimi vardır. Kısaca, yazarın nasıl anlattığıyla yoğun bir iç içelik içinde oluşan, çözümleyici, kurmaca dünyanın derin yapısına soyutlamalarla dalıp giden bir eleştiri anlayışı. Necati Tosuner'in kendine özgü yanlarına eğildiğimde de görüyorum; kulaklarımda bile onun dilinin ritmini ayırt edebilirim. *Güneş Giderken*, ilk kitabı *Özgürlük Masalı*'ndan (1965) otuz üç yıl sonra yayımlandı; bu duyguyu gene taşıdığımı görüyor, Necati Tosuner'in öykülerinin kendine özgü tatlarını ayırt edebiliyorum.

Güneş Giderken'deki öykülerini oluşturan dil gene dolambaçsız, ama dolayımlı anlamlar üretiyor... Sıradan sözcüklere yüklediği anlamları açıklamaya hiçbir zaman gönül indirmez Necati Tosuner. İlk öykü "Ayten'in Kerem'li Öyküsü"nün ilk paragrafı demek istediğimi anlatıyor:

> Dün değil, dünden önceki dün. Burda, apartmanın önündeki duvarda oturdum, sokağa baktım. Kedilere, köpeklere.. arabalara, kamyonlara baktım. Bakkal İsmet Amca, Manav Ali ile kavga etti. Kötü kötü konuştu. Manav Ali de yumruk attı. Televizyon gibi. Yok, polisler gelmedi.

Anahtar tümce; *Televizyon gibi.* Dilin buradaki denli yalınlaştırılmasını, kötüye yol açabileceği çekincesiyle benimsemeyenler de var. Onları haklı çıkaran kötü örneklerle karşılaştığımız her yerde kaygılarını anlıyorum. Şu var ki, Necati Tosuner'inki dilin yalnızca "yalın hali" değil. Onun tutumu, dili yalınlaştırırken yoğunlaştırma,

deriştirme, derine çağırma biçiminde anlatılabilir. Elbette damıtılmış, şiirsel dildir bu. "Öteye geldi, beriye gitti," türünden, anlamı hiçe vuran bir dil boşluğuna düşmemek için gösterdiği titizliği de düpedüz örnek alınabilir. Televizyon gibi; sokağı yoğunlaştıran bir tümce: sıradan yaşantının (Necati Tosuner'in bütün anlattığı) iç devimine olumsuz olanın karışması, bir öykü için gerekli ve yeter dil biçiminin örneği...

"Ayten'in Kerem'li Öyküsü", Necati Tosuner'in huyuna suyuna uygun bir öykü. Kendi kişiliğiyle kolayca özdeşlenebilecek bir yazı dünyası olduğunu okurları bilirler. Kendini kanatarak yazdığı öykülerin okurda acı bir tat bırakmaması olanaksız. Dışarıdaki yaşamı, sokaktaki insanların içdünyalarına sızarak yansıtır. Görünürdeki hallerden kişilikleri çiziverir. Hem yazının suskuları içine gömdüğü derin yapıyı usulca verir, hem de okuru zorlamadan, ama kendi özenini göstermesini bekleyen ustalığını sezdirir...

Sık sık görsel bir dil kullandığı görülür. Örnekse, gene ilk öyküden:

> Karşı apartmanda Gökhan bahçeye çıktı. Sokağa çıkmadı. Annesi yasaklamış. Bahçede bisikletine bindi. "Gelsene..." diye beni çağırdı. Ben de oraya gitmedim. Kendi binsin...

Bu dil görseldir: sokağın hali neredeyse usta bir yönetmenin göz derinliği içinden yansımıyor mu bize? Öykünün başından Funda ile küçük Kerem'in karşılıklı konuşmalarının başladığı yere kadar bu gözün duyarlı bir kamera gibi çevreyi taradığını, verilmiş olağanüstü yalın görünüme olağandışı bir derinlik kazandırdığını göreceksiniz. Necati Tosuner'de beni asıl ilgilendiren de bu özellik işte. Şu örneklerle anlatabileceğimi düşünüyorum:

Orda üç köpek görünüyordu. Biri karaydı. Sonra, gittiler; yok, havlamadılar.

Sokak köpekleri çekip giderken havlamaz olurlar mı? Sıradan olan bu. Ne ki, "Yok, havlamadılar". Yazınsal dilin sıkça başvurduğu bu yalın ve dolayımlı biçimi, okuma ilgisini tetikte tutmayı da sağlar. Aykırı olanı hiçbir açıklamaya başvurmadan, bir çırpıda, bir vuruşta doruğa çıkarır Necati Tosuner.

Bakkala ekmek kamyonu geldi. Ekmekler bakkala taşındı. Bir teyze yukardan sepet sarkıttı. İsmet Amca sepete iki ekmek koydu. Teyze sepeti yukarı çekti. Çok yavaş çekti.

Sepet nasıl verir o kareyi? Durum sepete yükleniyor... "Çok yavaş çekti". Her şey canlanır gözümüzde; teyzenin bezginliği; bakkal amcanın davranışlarındaki çöküntü...

Örnekler kolayca çoğaltılabilir; ama ikinci bir amacı daha var bu alıntıların. Bunları düzayak sözler gibi alanlar, yanılmamak için ikinci üçüncü okumaları da denemeli. Küçük bir çocuğun, Kerem'in gözlemleri olarak dile gelir bunlar; Kerem'e göre dil... Öyküdeki büyüklerin, sözgelimi Ayten'in söz aldığı bölümlerde dil de hemen olgunlaşır...

Ardından Funda Teyze ile küçük Kerem'in karşılıklı konuşmaları geliyor. Yalın sözlere aldanmadan okunmalı bu konuşmalar da. Öyle olağanüstü birkaç ayrıntı var ki, birkaç kez okumaya değer...

Necati Tosuner, öykü kişilerinin içdünyalarının derinliğine dalmaz. Öyküde çoğun aynı eğilim yok mudur? İç dünyaların sınırsız karmaşasını deşmek düşmüyor öyküye. Durum saptamalarını, durumları çözüveren anah-

tarları, kişilerin davranışlarını ve konuşmalarından çıkarılması gereken anlamları öykü diline yedirir Necati Tosuner...

Nesnelere ilgisinin nedeni de bu. Naylon torba, balkon, kapı, masa... nesneler ve "nesneleşenler": "futbol.. bisiklet.. kaykay.. saklambaç.. mısırcılar, tüpçüler, ayakkabı ve terlik taksitçisi.. çarşaf taksitçisi.. kamyonlu zerzevatçı.. ardından karpuzcu.."

"Sıcak Bir Gün"de, Burhan Bey ile genç Esra arasındaki ilişkide, yazardan bağımsız biçimde yaşanan bir durum: Esra, kulağı telefonda kendisini bekleyen Burhan Bey'in evine geldikten sonra sürekli Burhan Bey'e bir şeyler götürüp getirirken, belli ki yaşlı hayranıyla arasındaki ilişkinin biçimini de yazının suskusu içinde saptamaktadır... Bu özelliğini de keşfettikten sonra, Necati Tosuner öykülerini okumanın tadı gitgide çoğalır.

Necati Tosuner'in öykülerinin yazınsal özelliklerini Sait Faik'e de uzatabilirsiniz, Orhan Kemal'e de; nerede okursanız okuyun, akla gelir bu adlar, kendi özelliklerini tamamladığını süzmek kaydıyla...

Necati Tosuner'in elbette minimalizme de gönderen öykü dili, tamamıyla kendine özgü, öykülerinin yaşantılarını bütün duygularıyla doygunlukla yansıtan bir anlatım biçimi kuruyor. Öyküyü kurgulayan asıl etmenin bu sargın dil olduğu değerlendirilmezse yazık edilmiş olur.

BİLİNEN BİR SOKAKTA KAYBOLMAK'TA CEMİL KAVUKÇU

Cemil Kavukçu'nun öyküleri bilinen dünyaları anlatmıyor, onların ötesine geçiriyor bizi. Belki bizim için sıradan sayılmayan, ama belli ki Cemil Kavukçu için sıradan yaşantıları; gene bizim için sıradan sayılmayan, kıyıda kalmış, ama belli ki Cemil Kavukçu için sıradan öykü kişilerini anlatıyor. *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'taki "Aslangöz" adlı öykünün Aslangöz Amcası sözgelimi... Kolayca akla gelmeyecek bir öykünün, sıradan olduğu kadar, kolayca akla gelmeyecek kişisi... Aslangöz Amca'nın imgesi daha sonra, "Cezam Bitiyor Ceza" adlı öyküde de çıkagelir. Aslangöz değil, ama ondan izler taşıyan bir başka amca olarak.

Öykü edebiyatımızda, kendilerine bir kapı açmaya çalışan yeni yazarların aşamadıkları duvarlardan biri, sürekli anlatılmış, anlatılageldikçe eskimiş, sonunda anlamını yitirmiş konuların, üstelik hep aynı yıpranmış biçimlerde anlatılmasıdır. Konu, elbette bir başına öyküyü ne yüceltir, ne de hiçleştirir. Öykünün biçimleri içine girmeyecek konu yoktur; öte yandan, konusuna bakılarak da değerlendirilmez öykü. Konu, anlatılan öykünün de sonucudur bir bakıma, öykünün ardı sıra eklenir bütüncül yapıya; çatısını, çevresini, sınırlarını oluşturur.

"Aslangöz"ün konusu nedir sözgelimi? Aslangöz

Amca'nın trajik yaşamı – hem de altı kitap sayfasında, – çocukluk günlerinden ölümüne.

Öte yandan, o trajik yaşam serüveni içinde, bazen çocukluk günlerine uzanan bir dizi ânın; Aslangöz'le Dede arasındaki uzaklığın; küçük ailenin bireyleri arasındaki ilişkilerin; babaannenin çocuklara, ama özellikle Aslangöz Amca'ya düşkünlüğünün; Aslangöz'ün küçüklüğünde olduğu gibi, büyüklüğünde de altının bağlanmasının; Aslangöz'ün alkolikliğinin ve bunun hep belirsiz kalan nedenlerinin; belki bir neden olarak sonbahar panayırında kurulan çadırda kafesin içindeki aslanın pençesiyle sol gözünü yitirmesinin (babaanne buna hiç inanmıyor); bahtsızlığının; sonunda bir gece sokakta ölümününün öyküsüdür "Aslangöz". Art arda dizili, küçücük anlar, her biri de bir öykünün taşıyabileceğinin neredeyse ötesine geçecek kertede ilginç, sıradışı yaşantılar...

Bir öykünün öyküsü konusuna her zaman baskın gelir ve gerek okuma, gerek değerlendirme düzeyinde önceliği alır. Bir dizi yaşantının örgüsü olarak biçimlenen öykü, konuda içkin olaylar dizgesini anlattığı gibi, yaşanan bu olayların bütüncül bir temelidir. Olay örgüsünü kuşatıp ona yazınsal bir kimlik kazandırır böylece...

"Aslangöz", Aslangöz Amca için yazılmış; ama onun yanı sıra, unutulmaz bir kişiliği var öykünün: Dede; babaannenin deyişiyle, "Geberesice". Öykünün ekseninde Aslangöz Amca'nın trajik yaşamı var, ama asıl kişilik Aslangöz Amca değil, Dede. Yalnızca onun kişiliği öykü içinde beliriyor, art arda gelen ayrıntılarla tamamlanıyor, öne çıkıyor. Ötekiler bir yaşantı olarak yer alıyorlar öyküde, ama Dede, *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'taki öykülerin bütün kişileri arasında en ayrıcalıklı yere sahip.

Dede'nin kişiliğinde Cemil Kavukçu'nun ustalığı var. Gerek anlatıcı olarak gerek yaratma biçimleriyle. Sonunda somut ayrıntıların üst üste binmesi tamamlıyor De-

de'nin kişiliğini, ama bu arada anlatılmayanlar da var; Cemil Kavukçu'nun bize sezdirdikleri. Okur, belirtisel bir dil ve anlatım biçimi içinde, Dede'nin kişiliğinden, sözgelimi Aslangöz'le ilişkisinin belirsiz kalan yanlarını çıkarmaya başlar: Bu ilişkinin hangi sonuçları öykünün susku noktalarından uç vermektedir? Dede, Aslangöz'den uzak durur durmasına, ama ona karşı duyguları nedir?

Aksi, sert, söz dinlemez kişiliğinin ardında bile Dede'nin Aslangöz'e karşı sevgisizliği değil, tersine, ona duyduğu sevgi durur. Öykünün anlatıcısı çocuğun gözleminde bu şöyle dile geliyor:

> Dedemin, Aslangöz Amca'mla neden karşılaşmak istemediğini bilmezdim. Onu sevip sevmediğini de bilmezdim, hatta ona acıyıp acımadığını da.

Oysa öykünün derin yapısına sokuldukça, Dede'nin Aslangöz'e sevgisi belirmeye başlar. Daha doğrusu, Dede'nin Aslangöz'e sevgisini öykünün belirtisel dilinden soyutlamak gerekir. Sözgelimi, oldukça açık bir belirti: Geceleri bir yerlerde sızıp kalan Aslangöz'ü hiç kimsenin eve getirmediği gecelerde, "Geberesice", pencere başında sigara içip öksürerek gözünü kırpmadan sokağa bakarak sabahı eder. Niçin? Yalnızca kaygılandığı için olmamalı. Belli ki Dede, hem Aslangöz'ün acınası halinden kendini sorumlu tutmaktadır, hem de ona sevgiyle bağlıdır. "Aslangöz" adını da Dede takmıştır. Bu takma ad bile ne küçümsemeyi gösterir, ne horgörmeyi; düpedüz sevgi imidir. Dahası, Aslangöz'ün ölümünden sonra bir gün:

> Bir gün dedemi, babaannemin diktiği, ama Aslangöz Amca'mın kısa ömrünün yetmediği bezlere yüzünü gömmüş ağlarken gördüm.

Aslangöz'ün sol gözünü gerçekten de bir aslan pençesi mi almıştır? Yoksa babaanne kuşkusunda haklı mıdır? Öykü bunun yanıtını veriyor. Daha doğrusu, dolaysızca vermiyor, sezdiriyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ın "Kanatsız Kuşlar" adlı ilk bölümündeki yedi öykü, Cemil Kavukçu'nun en güzel öyküleri arasında sayılabilir. "O Güzel Günler" de ,bu yedi öykünün en güzellerinden. Cemil Kavukçu önceki kitaplarında da çocukların sokaktaki dünyasını, çocukluğun o güzel günlerini çok yazdı. Benzersiz gözlemler, ayrıntılar, çocuk kişilikleriyle... Çocuk dedimse, yeniyetmeler. Sokak kültürüyle beslenmiş, sokağın yaşam biçimiyle yoğrulmuş ilkgençlik dönemlerinin Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki kadar ustalıkla anlatıldığını sanırım anımsamıyorum. Onun öyküleri düpedüz yeni bir dünyayı getiriyor edebiyatımıza.

Çağdaş öykü edebiyatımız, özellikle 1950'lerden sonra, bu arada 1960'lardaki sıçramayla anlatım biçimleri ve içerik bakımından kalıcı ve dönüştürücü bir varsıllık kazandı. Geçen kuşakların açtığı yatakta yol alan Cemil Kavukçu'nun getirdiği anlatım biçiminde de anlatılanla yaratma biçimleri arasında bir özdeşlik arayışı belirgin. Örnekse; "O Güzel Günler"de, yeniyetmelerin serseriliklerini anlatıyor, dili de o serseri diline bürünüveriyor...

Sıçan Ahmet sözgelimi, arkadaş çevresinin bitirimi. Sıçana benziyor. Eli uzun. Saat meraklısı. Cemil Kavukçu bu özelliğini,

> Saat işine acayip hasta, görür görmez vuruluyor. Kaptığı gibi pırr.

diye anlatıyor. Ya da kendi obalarından şöyle söz ediyor:

İyi de ediyor. İlkin, anlatılanla çok özel bir örtüşme sağlıyor bu dille. Alışılmadık bir öykü dili yarattığı pekâlâ söylenebilir. Kurmaya çalıştığı öykü dünyasına, o dünyaya uygun bir dille ulaşmış oluyor. Denebilir ki, bu dil biçimi onun öykü uzamına doğrudan gönderiyor; kişilerinin kıyıda yaşamlarına uygun bir öykü atmosferi kurmasını kolaylaştırıyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak'ın en güzel öykülerinden biri, "Her Şey Boçka İçin". Özellikle kişileriyle çarpıcı bir öykü. Abiler, abiciler, ilkgençlik günlerinin gizli serüvenleri; İbo Abi, Eran ("adı Erhan, ama biz aramızda 'h' harfini çoktan yutmuştuk"), Boçka... Deniz kıyısında bir içki âleminin yol açtığı heyecan ve serseri olmaktan çok, serseriliğin raconunu yaşayan gençler...

Cemil Kavukçu'nun öykülerinde kendine özgü bir içtenlik var. "O Güzel Günler", "Cezam Bitiyor Ceza", "Her Şey Boçka İçin" öyküleri, bu içtenliğin öyküleri. Doğrusu, içtenliği yazarda aramanın anlamı yok. Yazarın içtenliğini değil, öyküde içkin içtenliğin anlamını aramalıyız. Bu üç öykü bunu da tanıtlıyor. İlkin, öykü kişilerinin bütün şaşırtıcı kişiliklerine karşın, o kimliği sıradan, içten bir biçimde yaşayışlarından geliyor bu; sonra da öykülerin anlatım biçiminden ve yalın dillerinden... Okuru kolayca çeken, ilgiyle okutan öyküler bunlar.

Belki Cemil Kavukçu'nun öykülerine ilişkin olumlu yargılarım, öncelikle *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'ın ilk bölümü "Kanatsız Kuşlar"ın ürünü. Yoksa kitabın ikinci bölümü "Boşluğa Bakan Pencere"deki öykülerin üstünde yeterince durulmadığı söylenebilir. (*Yeni Yüzyıl*'da yazdığı yazıda, buna Fethi Naci de değinmişti.) Cemil Kavukçu kendine yakın olmuş, iyi tanıdığı kişilikleri anlatır öykülerinde. "Boşluğa Bakan Pencere"de ise, büyük

kent yaşamına bir pencere açıyor; büyük kent yaşamının biçimlendirdiği insanları öyküye getiriyor. Bu bölümdeki öykülerin ilk bölümdeki başarıya ulaşamamasından, Cemil Kavukçu'nun bu dünyaya uzak olduğu sonucunu mu çıkarmalıyız?

Sözgelimi "Kovan", büyük kent insanının kaçışını irdeler. Öykü kişisinin bir kıyı kasabasına yolculuğu sırasında kendini, ilişkilerini sorgulayışı, görece uzun bir öykü boyunca, doğrusu öteki öykülerin düzeyine ulaşamadan sonlanır. "Kovan"da, benim ilgimi çeken tek bölüm, öykü kişisinin karısıyla yaptığı telefon konuşması oldu. Kentli bir karıkocanın tipik çatışmasını anlatan bu karşılıklı konuşmadaki ustalık, Cemil Kavukçu'nun başlıca özelliklerinden birini gösteriyor. Çok daha parlak karşılıklı konuşma örnekleri, *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak*'ın birinci bölümüyle *Uzak Noktalara Doğru* ve *Yalnız Uyuyanlar İçin* kitaplarında var. Bir konuşma, fazlalıklardan arındırılmış, belirtisel yanı güçlü, yalın söz ustasıdır Cemil Kavukçu.

Öykü edebiyatımızın yeni birikimi olarak değerlendirilebilecek olan genç öykü yazarlarının ya da yazar adaylarının başvurmaktan kaçındıkları bir yaratma biçimidir, öyküde konuşma (ve karşılıklı konuşma). Sanırım, güçlüğüdür bunun nedeni. Üstelik hemen farkedilecek tuzaklar açar. Kolayca fazla, gereksiz söze saplanılır konuşma tümcelerinde. Bu yüzden yeni öykücüler öyküyü daha çok tek boyutlu bir anlatı olarak görme eğilimindeler. Bir anlatıcı, elbette bazı sorunları, çoğun içdünyaları anlatacak, tartışacak, sürekli bir yerlere göndermelerle ilgi çekici bir öykü dünyası kurmaya çalışacak. Bu arada kapalılıktan da güç alıyorsa eğer, yolun yarısı çoktan geçilmiş olacaktır. Şu var ki, bu kez de genç yazarlarca hemen farkedilmeyen tuzaklar açılmıştır...

Oysa konuşma tümceleri, bir tümcenin yoğunluğu

içinde bir durumu yansıtabilir. Bir kişilik küçücük tümcenin, o tümce içinde birkaç sözcüğün yükü içinde canlandırılabilir. Anlatıcının dışarıdan betimlemesi çoğun okuru da dışarlar; olup biteni anlatıcının müdahalesiyle verdikçe, okur edilgin bir konumda kalakalır. Oysa bütün gereksiz sözlerden arındırılmış konuşma tümceleri, dolayımlı anlam yükleriyle, çağrışımlarıyla, yarattıkları yorum alanlarıyla öykünün içeyleminin su yüzündeki taşıyıcılarıdır. Görünürde, aldıkları yerden çok daha büyük anlamların taşıyıcıları...

Cemil Kavukçu, konuşma tümcelerine her zaman ölçülü yaklaşan ve her kullanışında da kusursuzluğa varan bir yaratım biçiminin kollayıcısıdır. Sanırım kendi kuşağında bu yanıyla biriciktir. Öykülerinde içselleştirmeye çalıştığı iç zenginliği, içdünyaların serüveni, bir de bu düzeyde anlatı içi dolaşıma girer.

Cemil Kavukçu'nun öykülerindeki içdünyalar, kişilerinin içdünyalarının dışavurulması biçiminde yer almıyor. Ondaki içdünyalar, çok özel kişiliklerinin iç zenginlikleri olarak hep açığa vurulmuş, ortaya dökülmüştür; davranışlarda ve sözlerde art arda patlar; sokakta yaşanır, okura uzanır. İçeride yaşanmaz kısacası. Kişilerinin çoğu kendi içdünyalarını bilinçlerinde yaşatabilecek kişiler de değildir. İbo Abi, Eran...ın iç zenginlikleri, tastamam onların yaşantısıdır.

İçleri dışarıda kişiler için doğrusu tam yerinde seçilmiş bir yöntemle yaşatıyor iç zenginlikleri, Cemil Kavukçu. Olaydan duruma, durumdan bireye – ve bireyliğe – bireyden içdünyaya evrilen bir içdünya-dışarısı ilişkisi kuruyor...

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, Cemil Kavukçu'nun son üç kitabında gerçekleştirdiği aşamayı tamamlıyor. *Uzak Noktalara Doğru* ve *Yalnız Uyuyanlar İçin*'den sonra, öykü edebiyatımızın yeni ustasının koyduğu bir kilo-

metre taşı sayıyorum bu kitabı. Yeterince tamamlanmamış öykülerini kitabın dışında tutsaydı, belki daha küçük, ama daha tamam bir kitap olacaktı. İkinci bölümdeki ivecenliğin ardından, "Nolya" adlı üçüncü bölümdeki öyküleri – Nolya öyküleri – benim çok sevdiğim öyküler. Geçen kuşaklardan sonra öykü edebiyatımızda derin bir iz bırakmaya aday hangi öykücü geldi, diye sorulursa, ben kendi payıma ilkin Cemil Kavukçu'yu söylüyorum. Okuru etkileyen ve düşündüren öyküler yazıyor o.

"BERLİN'DE BİS"

Feride Çiçekoğlu'nun öykü dili yanıltabilir. Yalın bir öykü dili ve dil biçemi olduğu kuşkusuz. Öykü dilini sözdiziminin dolaysızca kurulmuş düzeylerinde arıyor Feride Çiçekoğlu. Ne olabildiğince yalınlaştırma kaygısı var, ne de dolayımlı bir dil büyüsü yaratma çabası. *Sizin Hiç Babanız Öldü mü*'deki öykülerinde çok daha belirgin olan bu dil tutumu, denebilir ki, kendini yenileme uğraşının ürünü olan *100'lük Ülkeden Mektuplar*'da yeni bir düzey arayışına dönüşmüştür. *Sizin Hiç Babanız Öldü mü*'de, Sait Faik'ten bu yana iz süren çağdaş anlatımların yeni bir örneği veriliyordu. *100'lük Ülkeden Mektuplar* ise, Feride Çiçekoğlu'nun öykü dünyasında kendi geçmişinden kopma çabasına hiç düşmeden, apayrı bir düzeyde yeniden, kendince yenilikçi bir dil ve anlatım biçimi içinde gerçekleşiyor. Öncesiyle hem iç içe, hem de birlikte değerlendirilmesi oldukça güçleşmiş biçimlerde...

100'lük Ülkeden Mektuplar, Feride Çiçekoğlu'nun öykü serüveninde öykücülüğümüzün geleneksel çizgisinden kopuşunu imliyor. Yeni arayışlar içindedir Feride Çiçekoğlu. Dili dolayımlı yeni anlamlar üretmeye açılırken, kurgusu çoğul düzeylerde kurulmaktadır.

"Berlin'de Bis", öykünün biçimsel özelliklerini tam anlatan bir konuşma tümcesiyle başlar:

"Ruhum eşyalarını topluyor," demişti önceki gece.

Birkaç soruyu üst üste yığan bir tümce. Kim, ne, niçin soruları öyküde sonra da sık sık sorulacaktır. Bir Berlin sonbaharında yaşanan kırık dökük yaşantıların, kırık dökük aşkların öyküsüdür "Berlin'de Bis".

Toplanılmaktadır, besbelli. Ama niçin ruhtur, ruhudur toplanan?.. Üstelik öykünün sonraki sayfalarında anlaşılacaktır ki, çok önceleri, "Ruh evini kolay terk etmez," demiştir. Demiştir ve bu yüzden "akademisyen bir ruh"u olmakla, "korkaklıkla" suçlanmıştır ama, değişmiştir işte. Ruhu eşyalarını toplamaya başlamış, kendinin gibi olan evi terk etmeye hazırlanmaktadır.

Bir hafta süren bir birlikteliğin sonunda, ayrılmak isteyen toplanırken, geride hep aynı kişi kalacaktır. Yalnızlık doğuran bir ayrılık. Ayrılan için de, belli ki. Geride kalan içinse, hep o kentte, Berlin'le baş başa kalınacaktır kalınmasına, ama yalnızlık böylece yenilecek midir?

Geride kalan, hep "birinci" kişi adılıyla, hep "ikinci" kişiye seslenen; "Sevgili Berlin, ne çok şey paylaştık senle o günden beri," diyen kişi aslında, "Berlin'le" de yalnızlığını yenememektedir. Berlin'in yalnızlıkları paylaşıp yok eden, yoldaş olan bir kent olmadığını sezdirir Feride Çiçekoğlu. Feride Çiçekoğlu sezdiren, demek ki okuru etkin okumaya çağıran; boşlukları doldurmaya, suskularını yok etmeye, anlamlarını çoğaltmaya çağıran bir öykü dilini enikonu yaratmıştır *100'lük Ülkeden Mektuplar*'da. Şu var ki, okurdan sürekli yeni, hiç hesapta olmayan anlamlar üretmekten çok, kendi umduğu anlamları bulup yakıştırmasını bekler daha çok.

İstanbul'dan Berlin'e bir gün bir telefonla, "Evini yaktı!" haberi gelir. Nasıl karşılar öykümüzün kişisi:

Peki, evim yandı.

Evinin yakılmasından da önemli şeyler vardır demek ki. Üç sözcük nasıl da etkileyici bir yazınsal yük taşırlar.

Peki, evim yandı.

Aslında daha önemli şeyler, aşklar, arkadaşlıklar, dostluklar, yaşantılar kül olmuştur bu üç sözcükte. Belirtisel dilin ancak ayrıntılarda ve elbette susku noktalarında doğduğu bir öykü dilinin güzel bir örneğidir bu üç sözcüklük tümce. Yorum alanları böyle küçücük kıvılcımlardan doğmuyor mu?..

"Berlin'de Bis" yaşamımıza değgin çarpıcı bir dünya kuruyor. Yaşamımızdan çıkıyor, ama denebilir ki, sıradan yaşantıları yazınsal düzeyde bu kez etkileyici bir yazının konusu ediveriyor. Yazın yapıtı, sonunda bir öykü, ne anlatır insana? "Berlin'de Bis", yeterince çarpıcı biçimde anlatmaktadır...

Ayrıntılar, anlamların patlama noktaları (anlamları ateşleyen fünyeler) değildir yalnız. Dili yazınsallaştıran öğelerden de biridir ayrıntılar. Ayrıntılarda bulunur anlamlar ve yazınsal düzey. Yerine yüklenebilecek bir yaratım öğesi bulunabilir mi? Sözgelimi yaşananlar olduğu gibi anlatılabilir mi?

Feride Çiçekoğlu, anlamları çoğaltırken de tutumlu oluşuyla dikkat çekiyor. Ruhun eşyalarını toplaması, hem de bir laytmotif olarak alabildiğine yoğunlaştırıcı değil midir? Öykünün ilk tümcesinde, son tümcesinde ve ortasında geçiyor.

"'Ruhum eşyalarını topluyor,' demişti önceki gece," tümcesiyle başlayan öykü, "Ruhu eşyalarını toplamış olsa, kayış tokası kapanmaz, bavulu açık kalıyordu; seziyorum," tümcesiyle sona eriyor.

Çok kapalı tutulmuş bir anlamı da sezgiyle, okuma

sezgisiyle çıkarabilir miyiz, bu iki tümcenin çatışmasından?

Ruhun eşyalarını toplaması, öykümüzün asıl kişisine göre bir anlam taşıyor ve bu anlam öykünün ikincil kişisinde (eski sevgilide) beliren anlamdan farklıdır. Ve bu farkı asıl kişi bilirken, ikincil kişi bilmemektedir. (O aynı anlamın kastedildiğini sanmaktadır.)

Bir çözümleme düzeyi daha açabiliriz.

Öykünün belirtilere dayalı, susku noktalarından güç alan akışı çok ustaca kurulmuştur. Üstelik yazar, öykümüzün asıl kişisi, son tümcede, "Ruhu eşyalarını toplamış olsa, kayış tokası kapanmaz, bavulu açık kalırdı; seziyorum," diyor.

"Seziyorum", diyor öykünün kahramanı. Kendisi yaşamın içindeki doğal davranışların bazılarını belirtiler olarak algılıyor. Bir küçük davranış, ona göre görünenden başka bir anlamı göstermektedir. Bavulun kayış tokasının kapanması, doğal yaşamda alışılmadık anlamları imleyebilir demek ki. Öykü kişisi öyküde, demek ki kendi doğal yaşamı içinde böyle bir alımlama etkinliği içindedir. Yaşamın doğal etkileri karşısında aslında doğal olmayan tepkiler göstermektedir. Yaşamı bir kurgulama nesnesine indirgemektedir.

Tıpkı okurun yazın yapıtı, sözgelimi, "Berlin'de Bis" karşısındaki duruş biçimi gibi!

"Berlin'de Bis" de sürekli sezdirir; okur okurken, sezerek öykünün anlamlarını tamamlar.

"Dolaş sokaklarımda, görürsün," tümcesi, sözgelimi sık sık okurun karşısına çıkan bir laytmotife de dönüşürken, aldığı çeşitli biçimlerle aynı anlamın farklı yönlerini gösteren anlamları tamamlar.

Ya da şu karşılıklı konuşma:

"Bizlerden senfoni olmaz," diyorum.
"Cazı o yüzden sevmiyor muyuz," diyor.

Kahramanımız bitirebilir ilişkileri, bitmeleri gereken noktada. "Ben bıkıp vazgeçiyorum alkışlamaktan," tümcesi, gerektiğinde bitirme kararlılığını gösterir ve bizi yaşamın anlamına gönderir. Anlamını yitiren yaşantılar bitirilebilir. Oysa ikincil kişimiz, öyle ya da böyle, sürdürmeye çabalar; boşuna bir inattır onunki, "Ben bıkıp vazgeçiyorum alkışlamaktan," tümcesinin bir sonraki sayfada yinelenmesi, izledikleri konserin sonunda gösterdikleri bir davranış olmadığını belirtir. Öyle olsaydı, yinelenmesi niçin gereksindi? Düpedüz yaşam karşısında alınan tavrı, o tavrın taşıdığı anlamı sezdirir... Alkışlamayı bitiren, yeni bir yaşam kurmaya da hazırdır. İnatla alkışlayanınsa, "yaşaması bize bağlı"dır belli ki. Ne ki, ilişkilerinde Rotterdam'da yaşadıkları bis, artık Berlin'de yaşanmayacaktır.

Berlin sokaklarında yapılan gezi, bir kent olarak Berlin ile öykü kişilerinin dünyalarında ara kesitler çıkarır, yaşantılarını pek çok noktada kesiştirir. Sokaklarında dolaşılabilen bir kentse Berlin, o sokakların yaşantılarına da paylaşımcı tanıklıklar aramaktadır; tıpkı bir insanın dünyasına yapılan keşif yolculukları gibi...

Üstelik Feride Çiçekoğlu "Berlin'de Bis"te, nesnelere (eşyalara) kişilik kazandıran bir yazının da tadını çıkarmaya çalışmaktadır. Öykünün ikinci paragrafında, ayrılan kişinin eşyalarını toplarken çıkan seslerde de aynı yaratım biçimi vardı, Berlin sokaklarında da. Değil mi ki, bir kenti anlamak için sokaklarında dolaşmak gerekir, bir insanı tanımak için de aynı yolculuğa katlanmaktan başka çare yoktur.

Öykü kişisi "sokaklarında dolaşılması"nı anıştırır sık sık. Anlaşılmak istemektedir çünkü. O nasıl başkalarını

tanımak için yoğun çaba gösteriyorsa, başkalarından da kendine karşı öyle davranılmasını istemektedir. O nasıl Berlin'i tanımaya çalışıyorsa, Berlin'den de ona aynı özeni göstermesini beklemektedir. İlişkilerde kusursuzluk, tam özen tutkusu içindedir hep. Yüzde seksenlik değil; eksiksiz, kusursuz, tam, yüzde yüzlük doğrular, ilişkiler aranışındadır. Karşısındakine kendini öyle vermeye çalışır ki, sonunda karşısındaki okur, kaçınmaz da öyle olmaktan; öyle olmayı amaçlamıştır da. Giderek Berlin'le ilişkisi söz konusuysa, sonunda Berlin olur. Bütün yaşamı sahici, doğal ilişkiler içinde yaşamak istemektedir.

Sonunda bütün ilişkiler tükenir. Her durumda bi bis yaşamak olanaksızlaşır. O ilişkileri tüketmek için de hep doğruyu aramak gerekir. Doğrular tükendiğinde, demek ki ilişkiler de tükenecektir. Uyumlu olanlar sürekli bir "bis" yaşayabilirler belki; ama doğruları bulamadığında uyumsuz kalmayı da göze alanlar, ilişkilerini böylece donduranlar, dolayısıyla yeni doğrular ve ilişkiler, dolaşılacak yeni sokaklar aramaya kalkışanlar için her durumda bir bis yoktur... Tükenmeye yüz tutan ilişkilerin tamamlayıcı parçası, yapıştırıcısı olmaya niyeti yoktur.

Yaşam, sonunda tüketici tekdüzelikten mi oluşuyor?

Sanırım, "Berlin'de Bis"in anlatmaya çalıştığı da bu. Yaşanamayanlar, yaşanmayan köşeler, tekdüze dünya, tekdüze yaşantılar, parçalanmış ilişkiler, kırık dökük aşklar, ayrılıklar... Doğrular, kusursuz ilişkiler bir yana, bütün bunlar olmasaydı, her durumda bir bis yaşanabilseydi...

Feride Çiçekoğlu, *100'lük Ülkeden Mektuplar*'da kendi öykü serüveninin düzeyini yeniden tanımlıyor. Kısa öykünün evrenine girmenin yanı sıra, bu kez kendi kısa öykü dünyasını, biçimsel yeğinliğiyle yeniden kuruyor. Sanırım üçüncü kitabında bu düzeyi de sorgulayacaktır...

BİR GEÇİŞ ANLATISI

"Sonra bir düş gördük..."

Transit Yolcular'dan.

Müge İplikçi, öykü serüvenini kendi kuşağından öteki öykücülerden başka yollarda arıyor. *Perende* ile başlayan öykü serüveni de ilgi çekmişti, ama öykü anlayışının ipuçlarını *Columbus'un Kadınları* verdi. *Arkası Yarın*, Müge İplikçi'nin öykü anlayışını derinleştirip ortaya koyduğu kitabı oldu. *Transit Yolcular* ise, arayışın son durağı.

Pek çok öykücünün belli bir öykü anlayışını derinleştirmeyi seçmesine karşın, Müge İplikçi yeni anlatım biçimlerini bulduktan sonra bile sürekli sıçrayarak yol alan bir yazar olarak görünüyor. Her sıçrama, ileriye dönük olsa bile, ayrı bir noktaya konmasına neden oluyor. Müge İplikçi'nin okurlarına da, sanki böyle olması kaçınılmazmış, bir sonraki kitapta da başka bir anlatıda görünecekmiş gibi geliyor.

Transit Yolcular, birbirine bağlı on yedi bölümden oluşuyor. Nasıl nitelendirilmesi gerektiğine karar vermek güç. Bir öykü kitabı olarak yayımlanmış, ama romana yöneldiğini, belki "romansı" olduğunu söyleyecekler de var. Birbirine bağlı on yedi bölümün her birinin ayrı bir öykü olarak alınıp alınamayacağı, ilk soru. İlkin, Ni-

çin olmasın, diye düşünüyor okur. Yenilikçi bir öykücünün elinden çıktığına göre, her parça bir öykü tadında okunabilir. Gene de öyle okunmamasını öneririm. Çünkü, bölümlerin kendi başlarına bütünlüğü olan birer öykü gibi okunamadıkları görülecektir. Bütünlükten bir başlangıca, bir sona dayalı oluşu anlamıyorum elbette. Ucu açıktır kısa öykünün. Tamamlanıp bütünlenmemiş olması baştan yapılan kısa öykü tasarımına uygundur. Daha doğrusu, özellikle tamamlanmamış gibidir. Sanki yazarın bıraktığı çağrışımları okur yeniden başlatıp anlamlandıracaktır. Kısa öykünün okuru kendine bağlamasının nedeni de sanırım budur.

Oysa *Transit Yolcular*, bir başlarına öykü olmayan, dolayısıyla okurun neresinden tutup kendi anlamlarını yükleyeceğini kestiremediği, yazarın art arda önümüze getirdiği bölümlerin, bu kez uzun bir öyküye dönüşmek için birbirlerini tamamlamasından oluşuyor. On yedi bölüm zincirleme okunmadıkça, anlaşılması da neredeyse olanaksız. Kısacası, her bölümün bir başına taşıdığı eksik-anlamı, sonra gelen bölümlerin bütünlediği bir anlatıdır *Transit Yolcular*.

Bu arada kısa öykünün biçimsel özellikleri düşünüldüğünde de bölümlerin birer öykü olarak alınmaları güç. Sözgelimi, herhangi bir bölümün kitabın bütünlüğünden ayrılıp tek başına bir öykü olarak yayımlanması olanaksız. Herhangi bir bölümle okurun ne anlamı, ne de biçimiyle tam bir öykü okuduğu duygusuna ulaşamayacağını sanıyorum. Öykünün eksik kaldığı hemen görülür.

Öte yandan, *Transit Yolcular*'ın bir uzun öykü olarak nitelenmesinin doğruluğundan da kuşkum var. Aslında deneysel bir metinle karşı karşıyayız ve onu bir uzun öykü olarak okumak da anlamını eksik bırakacaktır. *Transit Yolcular* deneysel bir anlatıdır, dersek, sanırım en doğru tanımı yapmış oluruz.

Müge İplikçi'nin yenilikçi anlatım biçimleri arayışının belirgin bir özelliği var. Biçim arayışının ucunun kaçırıldığı pek çok örneğin yanında, yazarının kendi kimliğini metne taşıdığı bir anlatı bu. *Transit Yolcular*'ın metninde çözülmesi güç belirsizlikler var. Buralarda sanki bazı boşluklar bırakılmış. Yazarın bıraktığı bu boşlukların metin içindeki öteki anlamlara bağlanmasını bekliyor, okur. Ama çoğun karşılıksız kalan bir beklenti bu. Bu belirsizliklerin yazarınca bile isteye bırakıldığı; belirsizlikleri ortadan kaldırma gibi bir çabanın olmadığı; anlam boşluklarının *Transit Yolcular*'ın bütüncül anlamını eksiltmedikleri söylenebilir. Kaldı ki, oyunun baş kahramanı Nida da, hayatı tam, bütüncül bir kişilik değildir.

Elbette Müge İplikçi'nin, orta yerde bıraktığı belirsizliklerin okura yaptığı bir gönderme de var. Tam da zamanımızı anlamaya çalışan bir anlatının, okuru da aynı anlam üstünde düşünmeye yöneltmesi gibi bir katkısı var bu belirsizliklerin. Yazarın buna gereksinim duymasının nedeni, konu ettiği hayatın ve sorunlarının da doğrudan anlaşılmasının güçlüğü denebilir mi?

Müge İplikçi'yi öteki postmodern yazarlardan ayıran en önemli özelliği, anlamı yok etmek, yokanlam vurguları yapmak değil, sorun ettiği hayatın da aynı belirsizliklerle yaşandığını göstermektir. Sonunda, anlaşılıp boşluklarının doldurulması olanaksız bir hayatın içinde değil miyiz? Hayatın bütüncül anlamına varmak değil, onu oluşturan kesitleri bir başlarına anlamaya çalışmaktır doğru olan. Müge İplikçi, öteki postmodern yazarlara benzemez tutumuyla, hayatı üstelik geleneksel biçimlerine ve değerlerine varıncaya kadar çok önemsediği için apayrı bir yerde duruyor. Sanırım postmodernizmin edebiyatımıza bugüne dek yapamadığı katkının nasıl olabileceğine iyi bir örnek olarak gösterilebilir Müge İplikçi.

Postmodern anlatım yollarına girince gerçekle gerçe-

kötesi birbirinden ayrılıyor elbette. Nida'nın çift kalpliliği, Gülistan'ın tuhaf hayatı, Ren uçağıyla yapılması tasarlanan yolculuk gibi öykünün ilk akla gelen izleklerinin de gerçekle doğrudan bağları yok elbette. Nida'nın tek kişi olmakla yetinmeyip Gülistan'ı içine alması, aslında Nida'yı anlamayı da güçleştirmiyor mu? Şu var ki, Müge İplikçi okur ile arasındaki ilişkiyi bu gerçek ötesinde kurmayı, gerçeği bu düzeyde yeniden anlamayı tasarlıyor.

Müge İplikçi'nin öteki postmodern yazarlardan ayrılan bir özelliği de metinlerinde yazı, yazar, yazarlık, yaratma, yapıt gibi yazınsal katmanların parodisiyle kendini sınırlandırmak yerine, insanı, önce kadını, sonra hayatı, insanlar arasındaki ilişkileri, hayatın anlamını ve anlamsızlığını; çözümsüz sorunları konu etmesidir. Müge İplikçi, postmodernizmin aşınmaya yüz tutan yöntemi olan parodiye de yüz vermeden, anlatım tuhaflıkları, aykırı kişilikler, yalınlığından beslenen aykırı bir dille postmodernizmi yeniden kuruyor.

Müge İplikçi, *Transit Yolcular*'ın bir oyun olduğunu ya da bir oyunu anlattığını metin içinde de, dışında da belirtiyor. Böylece postmodern yapım biçimine eklenmiş oluyor. Yalnızca hayatı bir oyun olarak almak değil, yaratım sürecini de bir oyun olarak görme eğiliminde. Baştan öykü olarak tasarladığı metin, yazınsal bir oyuna dönüşürken öykü olmaktan da çıkıyor. Böylece yazarın bundan sonraki kitaplarında da gelişerek sürecek bir kurmaca biçimi beliriyor bu kitapta.

Anlatılan hayatın bir oyun, anlatı kişilerinin de oyunun kahramanları olduğu bu kurmaca biçimi, bizi postmodernizme gönderirken Müge İplikçi, burada da önceden yaptığı tasarıma uygun davranıyor. Hayatı yalnızca verilmiş biçimleriyle görmekle yetinmiyor. Bilinen biçimleriyle hayat, bugüne dek pek çok kereler anlatılmamış mıdır? Üstelik postmodern biçimler hayatı bir oyun

olarak gösterip yazının sahnesine çıkarma olanağı veriyorsa, o oyunu kendine özgü biçimlerde sahneye koyma özgürlüğü de vardır yazarın. Bu sahnenin karşısına geçen okur, kendini o oyunun parçası gibi göremiyor. Yazarın oynadığı oyuna katılmanın güçlükleri var.

Transit Yolcular da, modern edebiyatta geçerliğini hâlâ koruyan yeniden okumalara, yeniden üretime, çoğul anlamların keşfine ve çoğaltılmasına uygun olanaklar vermiyor. Dışarıda kalmaya koşullu bir okur yaratıyor bu tip anlatılar. Müge İplikçi, bunu bir sorun olarak görmüyor elbette. Yalnızca hayatın acılarını sorun ederken nasıl kendi tavrını göstermek istiyorsa, onu oyunlaştırarak yazınsallaştırmayı da amaçlıyor.

Müge İplikçi, postmodern yapımbiçimi içinde geleneksel dile sırt çeviriyor, ama sorunu o dille arasında görmüyor. Denebilir ki, bütünüyle özgürleştirilmiş; yazınsal biçimleri, kalıpları kırmaya çalışan; hızlı ve coşkulu; günlük konuşma diline dayanan; yazarının günlük hayatta konuştuğu gibi yazdığı; sokaktaki dille özdeşleşen; neredeyse ayağa düşürdüğü bir dil arıyor. Dili ve biçemi dizginlerinden boşaltan, alabildiğine özgür bırakan bir tutumu var. Sanki yazarının denetiminden çıkacakmış gibi duruyor dil; ama sonunda belli, seçilmiş bir biçimde kurulduğu görülüyor.

Onunkine yazınsal "dil"in parodisi de denebilir mi? Amacı bu olmasa da, ister istemez bir parodi *Transit Yolcular*'ın dili. Belki bir başka öyküyü, romanı, anlatıyı kaldırması pek kolay olmayan; yazınsal olmasına yazınsal, ama yazınsal olanın dışında kalmak için gösterdiği çabayla da dikkat çeken bir dil. Bu umursamaz, yıkıcı dil, sonunda *Transit Yolcular*'ın özelliklerinin birincisi ve belirleyicisi olmuştur. Kurmaca biçimlerinde de, yazınsal dilde de kusursuz yapılardan uzaklaşırken çoğullaşmak,

aslında postmodern edebiyatın ulaştığı noktalardandır. *Transit Yolcular*'ın dili de bu nedenle mi çoğulcudur?

Hem kadın olmak, hem de kadın kimliğini giydirilmiş bir bedenin ötesinde bir kimlik olarak kendi dışına dayatmak, Müge İplikçi'nin yazarlık ve yaratma sürecinin itici güçlerinden. Sonunda Nida da bir kadın. Ama yalnızca bir kadın gibi düşünüp davrandığı ne kadar öne sürülebilir? Postmodern bir yazınsal kişilik; yapay bir kahraman. Hiç değilse bir eleştiri yazısında Nida'nın yalnızca kadın kimliğiyle değerlendirilemeyeceğini sanıyorum. Nida, aramızdan çıkmış bir insan. Nerede yaşadığımızı gösteriyor bize. Orada bizi kendimizle yüzleşmeye, çevremize bakmaya zorluyor.

Transit Yolcular'ın Nida'sı, önemli bir kişilik. Bir anlatı kahramanı değil, ama bir oyunun kahramanı olduğu daha baştan belirtiliyor. Burada hemen oyunun ne olduğu sorusu geliyor akla. Oyun, belli ki bir eğlenme biçimi değil, ciddiye alınması gereken bir "hayat oyunu". Hayatın içinde insanın aldığı konumlar, tuttuğu yerler, çıktığı yolculuklar; hayat oyununun kesitleri. Nida işte bu oyunun kahramanı. Bir de yaratıcı bir yazarın elinde, geleneksel anlatım biçimlerini taşkınlıkla kırarak oynuyorsa, izlenmeye değer.

Hayat oyunu, bilindiği gibi yalnızca ileriye gidilen, daha yükseğe çıkılan, her yeni günde bir adım önde başlanan bir oyun değil. Bazen yerinde de sayabilir insan. Bir duraklama dönemi, onun içinde sürekli gözleme dayalı anlar vardır. Gene de, Nida'nın amacı gitmek. Bulunduğu yeri bırakıp başka bir yere giderek yeni bir zamana ve yeni bir hayata karışmak istiyor. Bir yanı belki arkasında kalacak. Gülistan olan o yanı, Nida'nın ataklığında değil; hayat oyununun da ikincil kişilerinden. İki kalpli Nida'nın öteki kalbi Gülistan, yalnızca küçük bir

dünya kurmuş kendine; onun içinde çırpınıp duruyor. İki kalbin birbirine uyumsuzluğu, hem bir bedende durup hem de farklı ritimlerde atışı var. Birbirinden ayrı iki geçmişi olan iki kalbin aynı ritimde atması beklenemez de. Sonunda insan, geçmişi içinden süzülürken kendine göre bir yaşam biçimi oluşturmuştur artık.

Biri etkin, öteki edilgin; biri içkin, öteki aşkın; biri gözlenen, öteki gözleyen; biri kendi için yaşayan, öteki kendini saran bedene bağlı... Ne ki, biri ötekinin yerini almaya hazır gibi de duruyor; birbirlerine karışıyor, karıştırılıyorlar. Gene de gitmekte kararlı olan Nida'dır. Bu yüzden oyunun kurallarını o belirliyor.

Nida, bir transit yolcu. Atlayacak Ren uçağına, ardında geçmişe dönüştürdüğü hayatı ve içindekileri bırakıp başka bir yere ve zamana geçecek. Bunun için sabırsızlanıyor, ama ayağı da sürçüyor doğrusu. Sürekli geçmişini kurcalayıp hızlı bir sorgulama içinde geçiriyor zamanı. Bir geçiş dönemini anlatıyor. Beklemenin yararı burada. Durduğu yerde daha iyi anlıyor hayatı. Durmak, bu yüzden yitirmek ya da gecikmek değil. Zamanı kullanmanın bir biçimi. Oyunu pekiştiriyor. Üstelik, hayat da olduğu yerde duranları dışarı çıkarmıyor.

Transit yolcular, durdukları yerden alınıp nefreti, sevgiyi, aşkı ve tutkuyu terk edip başka bir yere gönderilecekler; zamanın ve hayatın dışına çıkmak yok orada. Bu yolculuğa çıkılırken savaşı, barışı, masalları da bırakacaklar. Bir yokülkeye, çağdaş bir masala mı uçuyor Ren uçağı ve Nida? Sanırım öyle ve *Transit Yolcular*'ın taşıdığı anlamlardan biri de bu. Nida, yeni oyunlar içinde olacağı, yeni bir hayat arıyor ve biliyor ki, orada onu "yeni bir dünya düzeni" karşılayacak.

Sonunda anlamıştır:

"Körükten geçtim. Transit yolculuğum devam etmeli. Sanki yılların içinden geçtim. Yıllara takılmış duygula-

rın içinden. Transit hızı ve yavaşlığıyla. Bu yolculuk gitmek anlamına geldiği gibi, gitmemek ve beklemeyi de temsil edebiliyormuş, bunu anlayabilmiştim nihayet."

Ren uçağı sonunda hayatın bir yerinde beklemekte olan transit yolcuları alıp havalandığında, Nida da kendini aştığını anlamıştır; bu bir devrimdir.

YALANSIZ ÖYKÜLER

Uzunca süreden beri, önce öyküye inanıyorum. Ötekiler sonra geliyor. Öykünün, bir özgürleşme alanı olarak yeri şiirin üstünde değil; ama romanın yalancı dünyaların edebiyatı oluşundan pek çoklarının hoşnut kaldığı şu yıllarda, yalnızca özgürlükten ve özgürleşmiş bireylerden beslenen tür oluşu, öykünün şimdilerde edebiyatımızın önüne koşulmasının başlıca nedeni.

Yaşadığımız bu dönemin başlarında önce öykünün genç kuşaklarca iyi değerlendirilmediğinden yakınıldı, sonra bunun sabırsız bir yargı olduğu anlaşıldı. Bugünün orta kuşağını oluşturan öykücüler, hemen sonra gelen kuşağın öncüleri olarak öne çıkmakla kalmadılar, kendilerinden önce gelen kuşakların ustalarıyla da atbaşı koşulacak kertede ustalaştılar. Şimdiki genç yazarlar da öykücülüğümüzün kütüğüne adlarını yazdırarak bu kervana katıldılar.

Belki, bu kuşağın yalnızca kendiyle sınırlı bir yeni durgunluk dönemine giriyoruz. Öykünün gelişim sürecinde zorunlu bir duraklama bu, dolayısıyla sağlıklı. Önüne dayandığı duvarı aşmak için yapacağı yeni bir sıçramanın eşiğinde okuduğum kitaplar arasında son zamanlarda beni en çok etkileyense, İnan Çetin'in *Bin Yapraklı Lotus*'u oldu.

İnan Çetin, öykülerini yakından izlediğim, en yakınlarında olduğum yazarlardan. İlk öykülerindeki eksiklikleri hızla kapayıp ilk kitabında bu denli olgun bir öykü dünyası ve ustalıklı bir dil ile ortaya çıkan her genç öykücü gönendirir. Kendinden de önce, kendi öykü kuşağını.

İnan Çetin'in *Bin Yapraklı Lotus*'taki belirgin özelliği, tamamıyla kendine özgü bir öykü dünyası kurmuş olması. İlk bakışta, *Bin Yapraklı Lotus*'u okumayan için sıradan bir saptama bu. Ne dediğimi ancak okuyanlar anlayabilir ki, eleştirinin yetersiz kaldığı yerdir burası.

Sanırım, uzun süren seçici bir okuma ile kendi yazacağı öykü üstüne kararlı bir düşünme sürecinin ürünleri bu öyküler. Belli ki kaynakları var, ama o kaynakların neler olduğunu anlamak kolay değil. Çünkü bazı yazarlardan, anlatı dünyalarından, seçilmiş metinlerden yararlandığı ancak dikkatli bir okuma içinde sezilebilen bu öykülerde, yazarın yaptığı alçak sesli bir bireşim var. İnan Çetin'in öykü dünyasının ve anlayışının, kendilerinden bir şeyler aldığı kaynaklardan çıkarak yolunu açtığını öne sürebiliriz. Pek çok ustanın gölgesinde dinlenen, ama herhangi birine yakıştırmanın olanaksızlaştığı bir özgünlük bu.

Bin Yapraklı Lotus'ta anlamına ve tadına tam varabilmek için yeniden okuma isteği uyandıran öyküler var. Öyle ki, bu öykülerin bazıları genç bir yazarın ilk kitabında görüldüğünde düpedüz okuma coşkusu yaratacak düzeyde. Öykülerin kuruluşunda, dilinde, suskularla örtülmüş dünyalarında ulaştığı yer, İnan Çetin'i belki de çok geçmeden aradan çekip öne çıkarmaya itecek bizi.

Bin Yapraklı Lotus'un ilk öyküsü "Bakır", genç bir yazarın bütün yazarlık ömrü boyunca yazacağı öyküler arasında belki de yeri başka öykülerle doldurulamayacak kertede, daha baştan yerini almış, etkileyici bir öykü. Altı kısa bölümde tamamlanıyor. Bir kez okumakla yetinilmesi olanaksız. Her okuduğumda hep nereden çıktı-

ğını düşündüm "Bakır"ın. Yazarının ilkgençlik yıllarından kalan izlerin esintisini taşıdığı belli, ama bu hayat kaynağı nereden beslenebilir?

Şu tümcelerde sanki Yaşar Kemal'in insanı ve hayatı anlatan duyarlığından izler ya da geleneksel edebiyattan çıkan anlatım biçimi ve biçeminin etkileri var:

> Dağları sarsan bir sesle bir ateş topu yükseldi gökyüzüne. Yüzüstü döndü, başını kollarının arasına aldı. Dağlar ışık saçıyordu, o denli yakın hissetmişti patlamayı.

Bu sözler aynı zamanda Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* anlatısını, "Bakır"ın öyküsü de oradaki Çakır'ın öyküsünü niçin anımsatmış olabilir? Sanırım "Bakır"ın dilindeki arınmanın, Ferit Edgü'nün anlatı dilinin bütün genç yazarlara örnek gösterilebilecek yalınlığının ve yoğunluğunun yanında durduğundan söz etmek daha doğru. Daha da uzaktan, Ferit Edgü'nün *Doğu Öyküleri*'ni ve o kitabın olağanüstü öyküsü "Mirza"yı hatırlatır "Bakır".

Bakır, şiir gibi bir ad; her zaman farklı çağrışımları olan bir sözcük; yalnızlık ve yalınlık; burada insan adı. Kendi içindeki savaşı anlatıyor Bakır. Öyküde duyarlığın insanı ancak bu kertede etkileyebileceğini düşündürüyor.

Nasıl yaşandığı belirsiz bir savaşın okurun sezgilerine bırakıldığı bir öykünün bilge kişiliğidir Bakır. Kendi dışında süren savaşa göndermeler yapar; Doğu'nun karabasanı karşısında dirençle durur.

> "Bu savaş bizim savaşımız değil, bizim savaşımız," der Bakır. "Bizim savaşımız kendimizle."

Bakır ile Zülfü'nün karşılıklı konuşmalarındaki us-

talık, öykü dilinin nasıl indirgenip yoğunlaştırılacağına İnan Çetin'in verdiği çarpıcı bir örnektir.

Öykü ayrıntılarda yaşarsa eğer, "Bakır" benzersiz ayrıntıların sarsıcı etkilerinden güç alır. İnan Çetin'in öyküleri insanı canevinde gören bir derinliğin ürünü; sanırım bu yüzden öykünün bütüncül anlamı yerine, sözcüklerin çoğul anlamlarına dayanıyor. Öykünün bütünü bazen yalnızca kurmacayla oyun oynamaya götürür, onunla yetinir öykücü. Oysa sözcüklerin düz anlamlarının ötesindeki görünmeyen anlamlarına, suskuların gizlerine ulaşmaya çalışarak yazmak, insanın derin dünyasına gönderir. Öykünün anlatıcısının savaşa, direnmeye çağrısı üstüne, Bakır'ın insanı deli eden suskusuyla dile gelen sözleri düşündürür okuru. Savaşmak yerine düşmanlarına acıyarak sağ kalmayı seçen Bakır ne der:

> Hiçbir şey bitmez Zülfü. Yalnızlıktan delirsem de bunu yapacağım.

Sözcüklerin taşıdıkları ağırlığın üstünde durarak okunması gereken şu örnek de *Bin Yapraklı Lotus*'un insana okuma tadını bütün yoğunluğuyla veren dilini anlatabilir:

> İki kayanın ortasına oturmuş, insanların savaşa yaslanarak, gücünü yenilgiden alan benliklerini onarmaya çalıştıklarını düşünüyor, avunmaya çalışıyordu.

İnan Çetin'in güzel öykülerinin "Bakır"la başlayıp bitmediğini, "Yılankavi" ve "Bin Yapraklı Lotus" da anlatır. Sonra acı ve hüznü, hem de acı ve hüzünden söz etmeden anlattığı "Ölüm ve Öncesi" ve öteki öyküler...

Öykücülüğümüzün yeni yazarlar kuşağının biri öbürünü önceleyen dönemlerinin ikincisinden çıkan yazar-

lardan İnan Çetin. Benim kuşağımdan sonra gelen genç öykücüler kendilerine edebiyatımızda bir yer edindikten sonra şimdilerde geçici bir durgunluk içinde görünüyorlar. Geçici, çünkü yalnızca yeni bir atılım için güç toplama, dinlenme dönemi bu, bir ara dönem. O atılım beklenmedik genç yaratıcılarıyla yapılacak.

İnan Çetin'i, bir yandan öykücülüğümüzün kalıtından ve geleneksel değerlerinden güç alırken, öbür yandan kendine özgü yaratım biçimi, dili, sesi ve insana yaklaşımıyla daha ağır yükleri taşıyacak yazarlardan biri olarak görüyorum...

ÖYKÜYE GENÇLİK AŞISI

Öykünün en çok tartışılan tür oluşu, edebiyatımızın son yıllarının iki belirgin özelliğinden biri. Öteki, çoksatılan kitapların edebiyatı piyasa isterlerine ayarlaması ve burada ortaya çıkan yazarlık tutumunun sorgulanması. Öykünün, denebilir ki bütün boyutlarıyla ve derinliğiyle yaşadığı büyük tartışma, sözgelimi roman ya da şiirdeki büyük suskunluğun yanında, şaşırtıcıdır. Öykünün bu denli kanlı canlı yaşantısını neye borçluyuz? Doğrusu, kestiremiyorum. Nedeni ne olursa olsun, bu devinim öyküyü kış uykusundan uyandırırken hem eski kuşakların dönüşünü sağladı, hem de yepyeni bir öykü kuşağının doğumuna neden oldu.

Nerede, nasıl oluştuğu tam bilinemeyen birikimin sonunda ortaya çıkan genç öykü yazarları, öykü dergilerini ve öyküye kapıları açan yayınevlerini doldururken olası bir değişimin habercileriydi. Sonunda bu olasılığın da yerini gerçekliğe bıraktığını gördük, yaşamayı sürdürüyoruz.

Başlangıçta elbette kolay olmadı. Genç öykücülerin getirdikleri öykü anlayışının yalnızca bireye, asıl olarak da yazar bireye dönük olduğu, dışarıdaki dünyadan, toplumdan, insandan kopuk olduğu yolunda güçlü eleştiriler yöneltildi. Genç öykücülerin öykücülüğümüzün geç-

mişinden kopukluğu, eski kuşaklardan ustaların yanında yer alabilecek düzeyde pırıltılar saçamadığı da bu eleştiriler arasındaydı. Ortaya çıkan bu tepkilerin yeterince olgun olmadığı belirtilebilir. Bu tür ivedi yargılarla gitgide genişleyerek edebiyatımıza giren yeni kuşak öykücüleri doğru değerlendirmek olanaksızdı. Atılan ilk adımların hayalleri doldurması olanaksızsa, öyküye yeni adım atan genç yazarlardan önceden bilmediğimiz ustalıklar beklemek de anlamlı değildi.

Bu dönemin neden sonra en önemli öykücüleri arasında yer alan Cemil Kavukçu'nun bile başlangıçta ilgi çekmediği düşünülürse, beklemek gerekiyordu. Kendiliğinden oluşmuş bir birikimin yol yordam edinmesi, kendine biçim ve anlayış kazandırması zamana bağlıydı. Bu dönemin ilk öne çıkardığı öykücü olan Cemil Kavukçu'nun bile sonraki yıllarda, yeni kitapları yayımlanmaya başladıkça anlaşılabilmesi gösteriyordu bunu. Bu dönemin öteki öykücüleri Mahir Öztaş, Feride Çiçekoğlu, Murathan Mungan, Mehmet Zaman Saçlıoğlu ve Hasan Ali Toptaş'ın öykücülüğümüzdeki yeri önceki kuşaklarla aynı düzeye gelirken, bu öykücüler dönemin yeni kuşağının da öncüleri olarak görülebilir.

Bu öykücülerin edebiyatımızın geçmişten gelen birikimini özümsedikten sonra geçmişin gölgesinde kalmadan kendi öykü dünyalarını kurdukları, biçimsel yetkinliğe ulaştıkları ve her birinin ötekilerden ayrılan özellikleri olduğu saptanabilir. Bu düzeye ulaşmak için yazarın ilkin yaratıcı yazıyla ödeşmesi gerekir ki, kendi öykü anlayışını kurabilsin. İkincisi, tümü de birbirlerinden farklı düzeyde de olsa, insanı bireyliği içinde anlatan bakış açılarına sahipler. Belki geçmişe değil de, önce kendi çevresine göre kendi konumunu belirleyen yeni yazarlar için de bu adlar olumlu örnekler olmuştur.

Öykücülüğümüzün yeni kuşağının en ilgiye değer

yanı, her şeyden önce şiirle iç içe geçen okuma düzeyini, alışkanlıklarını, geleneksel edebiyattan aldığı etkileri kırıp düzyazıyı seçmiş olmasıdır. Bugün öykü tartışılıyor, öykü yazılıyor. Düzyazının genç yazarları öncelikle kendine çeken bir yaratma biçimi oluşunun meyveleri, sanırım gelecek yıllarda toplanacak. Düzyazıda kararlılık, öykücülüğümüzün 2000'lerdeki yazar kuşağının kendi öncülerinden sonraki yazarlarını da artık gündemde tutuyor.

Öyküde geç kalmış Mehmet Günsür'ün yalnızca *İçeriye Bakan Kim?* adıyla yayımlanan tek kitabıyla aldığı yeri gelecekte de anımsayacağımıza kuşku yok. Özcan Karabulut'un, insanlık hallerinin günlük hayattaki varoluş biçimlerini kendine özgü bir dille anlattığı öyküleri arasında, politik öykünün yeni biçimlerini denediği öykülerinin bu türü deneyecek yeni yazarlar için önemli örnekler olabileceğini düşünüyorum. Suzan Samancı'nın ülkenin doğusundaki Kürt gerçekliğini bütün sıcaklığıyla yaşayan insanları anlatan öyküleri özellikle önemli. Suzan Samancı'nın öyküleri bazen doğrudan politik ilişkiler içindeki insanları anlatmasına karşın, politik öykü bağlamında alınamaz. Yıpratıcı etkiler altında kalan insanları sorun eden bu öykülerde, bu dönemin genç kuşak yazarlarının yeterince tanımadığı için uzak durduğu bireysel acıların yakın tanıklığını görüyoruz. Bu yanıyla, Suzan Samancı'nın bazen yazınsal düzeyi geriye çekmeyi de göze alarak girdiği yolun benzersiz olduğu belirtilebilir. Genç yazarların denemekten kaçındığı bir tür olan "uzun öykü"nün başarılı örneklerini veren Ayfer Tunç, ayrıntılara verdiği değer, anlatım biçimindeki ustalıkla kuşağının olgun yazarları arasında. Öyküde kararlılığı ve yeni anlatım biçimleri deneyerek kendi öykülerini daha yukarı taşımak için gösterdiği çabayla Nalan Barbarosoğlu da bu arada anılabilir. Hürriyet Yaşar ise, geleneksel öykü anlayışının yalın örneklerini verirken yenilikçi arayışların dı-

şında kalıp kendi öykü anlayışını kararlılıkla sürdürmeye özen gösteriyor.

Bu kuşağın en genç yazarlarından üçünü özellikle anmak isterim. Niyazi Zorlu, uzun süre geçmesine karşın ikinci kitabını yayımlamadığına göre, üretken sayılamaz; ama kendi öykü biçimini kurmuş, hayatı sert yanlarından tutarak anlatan öyküleriyle gelecekte yazacaklarını bekleten bir öykücü olduğunu gösterdi. Faruk Duman, ustalıkla yazdığı ilk öykülerinden sonra dil ve anlatım biçimini kapalı, minimal biçimleri son kertede zorlayan bir anlayış kurmaya çalışıyor. Sema Kaygusuz, insanı başkalarından farklı ayrıntılarda gören, içtenlikli anlatım biçimiyle ve sürekli yukarı çıkan değişimiyle giderek ustalaşacağını haber veriyor.

Genç kuşak öykü yazarlarının belirgin etki alanlarından söz etmek kolay değil. Belki çok çeşitli öykü anlayışlarından ve öykücülerden etkileniyorlar, ama öykücülüğümüzün geçen kuşaklarından belirgin etkiler almadıkları gibi, dünya edebiyatıyla da içli dışlı oldukları söylenemez. Bu dönemde postmodernizmin yaratım biçimlerindeki izlerinden söz edilebilir. Bütüncül bir edebiyat anlayışı olarak seçilmek yerine, yaratım biçiminin başlıca öğeleri olan anlatım biçimi ve kurgunun postmodern özelliklerden yararlanmasından söz edilebilir. Müge İplikçi, postmodernizmi kendi seçimi olarak görüyor. Onun postmodern öykü anlayışı hayatı bütün bir yapı olarak görmemesinin sonucu. İnsanı, bütünüyle kavraması ve kendini bütünüyle teslim etmekten kaçınacağı bir dünya olarak gördüğü parçalanmış hayatın içinde görüyor. Ama insanı, özellikle kadınları öykülerinin odağında görüyor. Murat Gülsoy postmodernizme daha sadık; gerekleri neyse, ona göre yazıyor. Kurmacayı yazının olanakları içinde bir oyun olarak görmesi de bunu gösteriyor. Belki bir öykü anlayışının ilk evrelerinde duruyor.

Öne çıkan bu adlarıyla öykücülüğümüzün genç kuşağının birikimi, son beş altı yıl içinde oluştu. İlk gelenler geçen kuşakların ustalarıyla aynı düzeyde değerlendirilirken, sonra gelenler de ilk gruptan öykücülerin ortaya çıktıkları günleri akla getiriyor. Demek ki, önümüzdeki yıllarda en yeni kuşak içinden de başka yeni öykücüler öne çıkacaktır. Burada belki bu kuşağın birikiminin kaydettiği niceliksel ve niteliksel tırmanışın gelip durduğu düzeyde kendini yenilemesi gerektiği belirtilebilir. Ortak biçim özellikleri şimdi kuşku duyulamayacak denli ayrışmış, kendilerine özgü öykü anlayış ve biçimleri oluşturmuş bu kuşak yazarların belki dışadönüklüğün önündeki sınırları kaldırması, tikel anlatıcı yerine kurmaca kişilerin öyküde taşıdıkları ağırlığın artması gerekir.

Denebilir ki, büyük bir yol alınmıştır, ama şimdi yeni bir duraklama, bekleyiş içindeyiz. Kuşağın yaşadığı sıçrama, şimdi bir direnç noktasına takılı duruyor. Bu durumun edebiyatın çeşitli dönemlerinde yaşanan niteliksel ilerleme süreçlerine çok uygun olduğunu düşünüyorum. Burada bir süre bekleyen genç kuşak yazarlar, öyküye yeni arayışlarla yeni değerler kattıktan sonra daha yukarı çıkacaktır. Bunun ipuçları şimdiki bekleme döneminde de elimizde. Daha ileri gitmeyi sağlayacak iki etkenden biri öykü anlayışlarının daha yetkinleşmesi ve kuşağın yeni sürükleyici pırıltılar, öncülerin çıkmasıdır. Yeniden tekdüzeliğe düşmeyi önleyecek olan bu da bu tür bir gelişmenin yaşanmasıdır.

KURMACA İLE GERÇEĞİN BİREŞİMİNİ ARAMAK

Doğruluğundan kuşku duymadığımız yargılarla kafalarımızda bir yerlere oturtmuş değil miyiz Borges'i? Onu hayranlıkla ananların yanı sıra, yeni yazarlara kötü örnek olduğu için kitaplarına yasak konulmasını düşünenler de var. Borges üstüne az çok bir şeyler biliyorsanız eğer, sizin de verilmiş bir yargınız olmalı... Aslında çoğu kez yaptığımız bu; tanımak için çaba göstermeden, yargılarımıza başvurmak. Niçin bazı yazarlar köşeli yargıların çekim merkezi olurlar? Borges, Kundera, Orhan Pamuk gibi... Bir türlü arada kalınamıyor karşılarında.

Jorge Luis Borges'in, yazdıklarından da bağımsız, doğasından gelen, eskil (arkaik) bir imgesi var: "kabuk adam!"

Bir çekirdeğe sığdırılabilecek dünyası inanılması güç biçimde çoğalma gizilgücü, çekici bir mistisizm üretiyor. Modernizmin yatağında (modern, ama çağının dışında) onu biricik kılan soyutlamalarını anlamak gerekiyor. Geçmişe ve geleceğe ait, bugünü yaşamıyor. Bütüncül, ama kapalı bir dünya içinde, edebiyatın yetkelerinden biri olmayı hep reddediyor.

Bu arada, tavır almaya çağıran kışkırtıcılığı nereden alıyor?

Carlos Fuentes, Borges'in düzyazısı olmasa, bugün

Güney Amerika'da çağdaş roman olmayacağını söylüyormuş bir yazısında. *Borges ve Yazma Üzerine*'nin (Çeviren: Tomris Uyar) önsözünden aktarıyorum.

> Bir "Borges etkisi"nden de söz edilebilir elbette. Arjantin'de "Borges öyküleri" yazan yeterince edebiyatçı olduğunu kendisi de söylüyor. Serzeniş değil de, uyarı olarak, tatlı bir alayla bir de. "Kendilerini bulmacalara, aynalara, kaplanlara falan kaptırmışlar," diyor, "üstelik bu işi benden çok daha iyi becerdikleri kesin."

Kendini Borges'e kaptıran genç yazarlar bizde de yok mu? "Borges gibi" yazarlar her zaman bulunmaz mı? Böyle etkiler altında, "Borges öyküleri"nin her zaman Borges'ten iyi yazılacağı da elbette belli – öykü'nün hiçbir zaman aslı gibi olamayacağı, "başka bir şey" olacağı için... Erdal Öz, özellikle Borges yayıncılığını bıraktıktan sonra sık sık hayıflanır bu "Borgesler"den. Borges gibi yazmaya kalkışan genç öykücüleri birkaç kez şiddetle eleştirdi. Sanırım benimki farklıydı. Borges gibi olmakla ilgili paradoksu anlamaya çalışıyordum...

Gelgelelim, özellikle *Borges ve Yazma Üzerine*'yi okuduktan sonra bu kez de ben, kendime hayıflanıyorum:

Niçin Borges gibi yazmayı önermek yerine, Borges gibi yazmamayı önermişim!

Borges ve Yazma Üzerine'nin "Kurmaca" başlıklı ilk bölümünde, Borges'in "Düello'nun Sonu" adlı öyküsü, karşılıklı sorular ve yanıtlar içinde çözümlenirken Borges'in yaptığı açıklamaların üstümde uyarıcı bir etki yarattığını gördüm. Eleştiride yapmak istediklerime vuran bir gölge kendimle yüzleşmeye çağırıyordu şimdi. Niçin, Borges üstüne söylenenler ve Borges'in kendi edebiyat anlayışı üstüne yaptığı açıklamalardan sonra varıyordum

şu sonuca: Borges gibi yazmayı önermek genç yazarı sınayabilir, yolun başında köktenci kararlara itebilirdi oysa... Yazarın öykülerinden almak varken bu sonucu, niçin yapılan açıklamalardan çıkarıyorum?..

Metinden süzülmüş bir eleştirel çözümleme yapamamışsam, süzülmüş bir eleştiri anlayışına sahip olup olmadığımı da tartışmak zorundayım. Borges yolumun üstüne çıkmış duraklardandı oysa, önüne geldiğimde yavaşlayıp hücrelerine basarak kavrayabilirdim onu... Bu sanırım başkalarını da ilgilendiren bir sorun; okuma, anlama, soyutlama, etkilenme, önyargı, bilgi ve görgü bağlamında sorgulamayı bir başka yazıya bırakmak daha doğru görünüyor...

Dünyanın Batı yakasıyla Güney Amerika'daki aydınların tutumu sanırım bizden farklı. Borges'in sözgelimi, bir birey olarak kendini dışavurma biçimi şaşırtıcı gelebilir. Ansiklopedilerdeki yerinde karabasanlı düşlerle dil ile yapım biçimlerin usta oyuncusu olarak anlatılan bu sıradışı yazarın, siyasal ve toplumsal sorunlarla kurmaca arasındaki ilişki üstüne düşünceleri umulmayacak yalınlıkta. Türkiyeli aydın için onun komünistlerden de, Nazilerden de, Yahudi düşmanlarından da nefret edişi önem taşıyor; ama bu düşüncelerini yüzeysel buluşu, "gelgelelim bu görüşlerimin yazılarıma sızmasına izin vermem," demesi de önem taşımalı değil mi? Onun yazarlık tutumu ve yazarın yapıtı karşısındaki duruş biçimine değgin düşünceleri üstünde daha çok durmaya değer.

"Bence bir yazarın görevi, yazar olmaktır, iyi bir yazarsa, görevini yerine getiriyordur," diyor Borges.

Yaşamın bütününü sınayacak bir ilke. İyi bir hekim, iyi bir mühendis, iyi bir öğretmen olmak da çok önemli. İnsanın hem kurmaya, hem onarmaya kendinden başlaması gerektiği üstünde neden sonra durulmaya başlandı. Siyasal, toplumsal sorumlulukları yazarlık tutumuyla

özdeşleştirme isteği elbette anlaşılır bir tutum; şu var ki, bunun dolaysız biçimlerini bulmanın güçlüklerini yazılanlar gösteriyor. Dolayımlı ilişkiler o sorumlulukları koruduğu gibi, yazınsal kaygıların içselleştirilmesini sağlayan bir düzey de oluşturuyor.

"Peki kurmacanın dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarına eğilmesi gerektiği görüşüne ne dersiniz?" sorusu karşısında Borges serinkanlı, "Zaten hep eğiliyor. Kaygılanmamız gereksiz," diyor. "Çağın yazarları olarak dönemimizin biçemine ve havasına ayak uydurmak zorundayız. Ben, diyelim ayda yaşayan bir adam üstüne bir öykü yazsam bile, bir Arjantin öyküsü çıkar ortaya, çünkü Arjantinliyim; kaynağı da Batı uygarlığı olur, çünkü o uygarlıktanım. Bilinçli davranmak şart değil. (...) Ne yüzyılınıza ne de kendi düşüncelerinize bağlı kalmaya özellikle çalışmalısınız bence, çünkü zaten bağlısınız. Belli bir sesiniz, belli bir yüzünüz, belli bir yazma tarzınız var, isteseniz de onlardan kaçamazsınız. Öyleyse modern ya da çağdaş olma çabası niye, başka türlü zaten olamayacağınıza göre?"

Toplumdan kopuk bir yaşam sürdürdüğünü biliyor Borges, ama olanları iliklerinde duyuyor; "yani bir biçimde – belki daha derinden derine – yaşıyorum bildiğim kadarıyla," diyor. Bugüne ait olmadığını söyledim ya yukarıda, bu sözleri gene de yalanlamıyor beni. Geçmişe bağlı kalma güdüsünü atalarından alıyor o, oradan sesleniyor; gelecekse, onun görünüyor.

Borges'in özellikle ilerleyen yaş dönemlerinde, öyküleriyle gerçek dünya arasında pek çok yazarın aradığından daha dolaysız bağlar aradığı görülüyor. "Düello' nun Sonu" öyküsünün karşılıklı çözümlenmesi sırasında verdiği yanıtlar, bir öykünün gerçek yaşamdan o denli beslenmesi gerekip gerekmediği sorularını bile doğuruyor.

Öyküde, "Koyun postu eyerlerine sarınıp açık havada uyumak..."tan mı söz ediliyor; Borges, "Binicilik hakkında bildiğim tek tük şeyi bir *recado*'nun[1] üstünde öğrendim," diye açıklıyor.

"İlk atakta yaralanmamış kişi, kendini şerbetli sanır," mı deniyor; Borges, "Bunu bana Palermo dolaylarından bir komşumuz, bir politika cambazı söylemişti," diye açıklıyor.

"Sizi karşıma dikip boğazlarınızı kestireceğim..." mi deniyor; Borges, "Binde bir yapılırmış, ben de babamdan duydum," diye açıklıyor.

"Nolan, Güney Amerika geleneği uyarınca bir saat daha bekletti onları," biçiminde bir davranış biçiminden mi söz ediliyor; Borges, "Bu yaygın bir uygulamadır; askeri kamplarda da, havaalanlarında da," açıklamasını yapıyor.

"Aralarında beş yardalık falan bir uzaklık vardı. İkisi de başlangıç çizgisinde durdular. Bazı subaylar, onlardan topluluğu küçük düşürmemelerini istedi, ne de olsa herkes kendilerine büyük umutlar bağlamıştı, bahse yatırılan para epey yüklüydü," biçimindeki bir durum betimini de, "Bu da gerçek. Bu tarihsel gerçekle yüzleşmek onlar için çok ürkütücü olmalı," diye açıklıyor...

Borges, gerçek dünyalardan söz ediyor, bu belli. Onun gerçek dünyayla ortak paydası pek çoklarından daha az olmasına karşın. Ama bildik gerçeklikten bu denli uzak görünmesi de gene şaşırtıcı. Gerçeği farklı bir biçimde alımlıyor. Karabasanlı, düşlerin ve düşlemlerin sularında dirim bulan, mitlerin önüne koşulan bu yazı dünyası, onun bir amacı da değil üstelik.

1. Hem yastık, hem battaniye olarak kullanılan, karmaşık bir eyer türü.

Çiftli yaşam sürüyor; hem olabildiğince gerçek dünyanın parçası olmak, hem kendi yarattığı kurmaca dünyanın gerçekliğinde var olmak; ikisinden bir yaşam bireşimi yaratmak...

Sahte olanı dışlama kaygısı –içgüdüye dönüşen kaygı–; bütün yaşam deneyimine acıların giydirdiği teni; "yazı"sının kendi gizilgücünü keşfedişi, doygunluğa erişi, doğallığını bulması... Gençlik günlerinde kendisinin de kapıldığı sahtelikleri, oyunları, buluş meraklarını neden sonra nasıl yendiğini açıklayan bir yazı bu...

"Pedro Salvadores" öyküsünde nereye gelmiştir:

> Anlatılana olabildiğince burnunu sokmamak, şatafatlı ayrıntılardan, kişisel yorumlardan kaçınmak, bu işi yapmanın tek yolu gibi geliyor.

Bu yüzden yazdıkları üstüne okurların düşüncelerini, hem de çok umursuyor. Öyküde, okurla söyleşim içinde kendini anlatan, bütün dünyasını deşen, açığa çıkaran tutumu da düşündürüyor. Okurun imgelemini yakalamak istiyor.

Okurun imgeleminin özgürlüğünü denetlemek yazarın elinde değil elbette; ama imgelemin, yorumlamanın sınırlarını delip kendi gerçeğini metne dayatmasını da olumlamıyor Borges. Bir tümcede söyleyip geçivermek üzere olduğumuz, kurmacanın kaldıraçlarından bir ilkeyi anlatıyor.

Yazınsal dilin işlevsel dilden ayrıldığı kavşağı da imliyor bu tutum. Orada bir ödeşmeye girişiyor yazar. Yitirmesi bir tek koşula, iki yoldan biri arasındaki seçimine bağlı. Kazanmasıysa, o kavşağa gelen bütün yolları bir kez daha gözden geçirmesine, kendini bir kez daha çok yönlü sınamasına...

Üstelik bu seçimi önünüzde uzanıp giden çıplak, yalın bir yoldan yana mı yapıyorsunuz... "Aslında, çok vurucu olmayı seçerseniz, gerçekdışılığa adım atıyorsunuz, demektir; çünkü, bu gözle bakmak gerçeklere gölge düşürür," diyor Borges. Bilgiçlikten, allamelikten kaçınma olarak da açıklıyor bunu. Özellikle eski zaman metinlerinin, yazarı kendi âleminin şehvetine tutsak ettiği noktada, metinler arasında dolaşmanın kazdığı kuyulardan kendini kurtaramayan yazının kırılıp dökülüceğini imliyor...

Yığma bilgiyle kurmaca arasındaki doku uyuşmazlığı, edebiyat yapıtının okurun katılımı olmaksızın kalıcı olamayacağını gösteriyor. Yazarının kendi başına yaptığı yakıştırmalar ve süslemeler, farklı kültür uzamları içinde devinen "yeni okurun" yapıtı "yeniden anlamlandırma" çabasını yadsıyor. Dolayısıyla yeniden üretim sürecinin derinleştirilmesiyle, bir başına kaldıkça eskiyeceği kuşkusuz olan metnin dokusunun canlandırılabileceğini de...

Genç yazarların kurmacanın çekici biçimlerinden, deneysel buluşlardan, dolambaçlı ve yenilikçi arayışlardan edebiyata girme çabalarına olumlu yaklaşılamamasının nedeni de bu. "Bu yüzden genç şairlere, önce klasik kalıplarla başlayıp sonra devrimci olmalarını," öğütlüyor Borges. Öteden beri aynı düşünüyorum: Genç öykücüler de önce Hemingway'inki gibi bir öyküyü adamakıllı kotardıktan sonra mı Borges gibi; Borges gibi yazdıktan sonra mı Cortázar gibi yazmalı? Esendal'ı tepeden tırnağa sindirdikten sonra Bilge Karasu gibi... Sonunda: "kendi gibi" olmayı bulunca, yazınsal oyunlara da gelmez mi sıra?

Bunun dolaysızca dile getirilmesi, üstelik yol gösterme gibi de olunca, aykırı geliyor genç yazarlara. Tatsız bir uyarı yerine de geçiyor belki; öyle bir uyarı, yol gösterme, öğüt olmasa bile bunlar – ama kibir de – zavallı etmez mi insanı... Sonunda bunları hem yaşam, hem de

yazarlık deneyimlerinin ürünü olarak okuyoruz. Doğrularla yanlışları anlatmaz yazınsal arayışlar; ama, yolunu bulamayan yazarın da dönüp dolaşıp geleceği yer kendi evinin önüdür.

Sorun yalnızca şu: "... ilerde kuralları yıkmak için önce onları bilmeniz gerekir."

Ağrıyan yerlerini keşfedemeyenin, yazmaktan vazgeçmesi en iyisi...

Bu aynada ötekini de görüyorum (Sonsöz)

Düşüncede kesintisiz doğru olabilir mi? Yanıtı belli, olumsuz gibi görünüyor. Kâğıt üstünde... denir ya, orada bu soruya olumlu yanıt verecek kimsenin çıkmayacağından kuşkum yok. Gelgelelim, sözün özü yansıtmadığı durumları yaşarız hep.

Gerçek yaşam kâğıt üstünde yazılanlara göre yaşanamıyor. Çocuğunuzu kitaplarda verilen davranış biçimlerine uydurmaya çalışırsanız, sonunda sağlıklı bir ruh ve duygu durumu içine sokmanız da olanaksızlaşacaktır. Kadınla erkek arasındaki ilişkinin de kâğıt üstünde yazılı ilkeleri olmaz. Yoksa barışık ilişkiler kurmak olanaksızlaşır ya da biri öteki karşısında hep yitirmeye mahkûm kalır. Edebiyat da kâğıt üstünde yazılı doğrulara göre yaşanmaz. Sonunda edebiyat kuramı içinde alınabilecek kitaplıklar dolusu kuramsal çalışma, bilimsel yaklaşım, kusursuz yöntem, ölçü ve ölçüt ne işe yarar?..

Tümü de nesnel bir alımlama dünyası kurmayı amaçlayan kuramsal çalışmalar, sonunda bütüncül bir edebiyat kültürü oluşmasına yol açar; edebiyatı yaşadığımız dünyanın parçası olarak almamızı sağlar; soyutlama yetilerimizi geliştirir; çözümleme çabasını edimli bir etkinlik olarak edinmemize yol açar...

Neki, bir öyküyü kuramsal doğrulara (kuramın doğruları her zaman vardır) göre okur, ilkelere uygun biçimde anlarken ondan tat almak, öykü sevgisine ulaşmak olası mı? Olmayacağını düşünüyorum. Bir öyküyü, sözgelimi alımlama estetiğine tam uygunluk içinde değerlendirmek de olabilir elbette, üniversitelerin çatısı altında bu yolda yapılmış yararlı çalışmalar

var. Ama kesintisiz bir serüven biçiminde anladığım eleştiri, bu tür okumalara pek gelmiyor. Burada öyküyü yaratıcı etkinliğin ürünü olarak alıyorsanız, onun kalıplara sığmayan gizilgücünü de unutmamanız gerekir.

Kendi ölçülerinize uygun okumalar yapabilirsiniz elbette, ama öykünün duvarına çarpmayı da göze alarak. Yazınsal yazının, üstelik durağan da olmayan, kendi doğruları vardır çünkü. O doğrular hem yazının gizilgücüyle, hem de zaman ve mekân içinde değişen okuma etkinliğiyle kesintisiz bir değişime uğramaktadır. Zamana dirençli doğrular olabilir, bugün doğru olanın, yarın doğru olmayabileceği gibi...

Öykünün Bahçesi'nin ilk bölümünde kısa öykünün sorunlarını çözümleme kaygısıyla yazılmış yazılarda da doğruların aranışı var. Bazen bulunuyor da. Öykünün kısa öykü ile özdeşliğini savunan bölümler, yazıldığı yerde doğru olarak alınmaktadır elbette; şu var ki, yazınsal yazının, türleri zaman içinde değiştirip bozuşturacağı da düşünülmeden okunmamalı o satırlar. Üstelik, belli ki tamamıyla yazarına özgü, öznel bir düşünce olarak atılıyorlar ortaya. Aynı düşüncede olanların azınlığa düşmesi de olası.

Sonunda bütün doğruların zaman içinde eriyip gözden düşeceği, giderek bütün bütüne yok olacağına mı varıyor bu söylediklerim? Bu da değil kuşkusuz.

Şu ya da bu yanıyla değil, bir bütün olarak Sait Faik duruyor işte: "bir doğru" olarak.

Ya da Borges, "... ilerde kuralları yıkmak için önce onları 'bilmeniz' gerekir," diyor. Gelip geçici olması düşünülemeyecek bir doğru. Sanıyorum bugün olduğu gibi, çok ilerde de bu ilkeye göre düşünüp davranmaya çalışacağım.

Kendi dönemlerinin düşünsel koşulları içinde öne çıkan kimi yazarların zamanla değerlerinin aşınabileceği; edebiyat kavgalarının nesnesi olan bazı düşüncelerin zamanla unutulabileceği; "iyi" olanların aslında çok da iyi, "kötü" olanların aslında çok da kötü olmadığının zamanla anlaşılabileceği; o gün geçerli olanın yerini yeni olana bırakabileceği... de edebiyatta değişimin kesintisizliğini anlatıyor.

"Genç Edebiyatın Birikimi" yazısı aslında bu bağlamda okunmalı. Uzun süreler içinde yeterince üstüne düşülmeyen genç öykücülerin, kısa sürede kendi değerlerini ortaya koy-

duklarını, eleştirel okumanın bu gelişmeyi bazen yakalayamadığını dışa vuruyor bu yazı.

"Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" yazısı da, doğrusu beklemediğim yaygınlıkta bir tartışma yarattı. Genç öykücülerin daha çok eksik yanları üstüne kurulu yazının sonunda olumlu ve yararlı bir tartışma ortamı yarattığını sanıyorum. Ama haksızlık ettiğimi düşünenler de oldu. Bu arada tepkici yaklaşımlar da bu tartışmalar içinde açığa düşecek, dolayısıyla etkisizleşecektir...

Belki *Öykünün Bahçesi*, öyküye ve öykücülere hep sevgiyle, olumlu önyargılarla yaklaşan bir kitap olarak okunacak. Bu benim başka eleştirmenlere de bazen sorduğum bir soru: Hep olumlu olanı öne çıkarıp olumsuz olanı gözardı etmek değil mi bu?

Öykünün Bahçesi'ndeki olumlu yaklaşımın bu iki dürtüden de uzak olduğunu sanıyorum. Öyküler ve öykücüler üstüne yapılan çözümlemelere bakılırsa, öykücülüğümüzün en önemli yazarlarından kimilerinin konu edildiği görülür. Seçilen öyküler de o öykücülerimizin en güzel öyküleri arasında pekâlâ yer alırlar. Demek ki, olumlu önyargılarımın ya da yazarlara ve öykülere sevgiyle yaklaşmamın yerinde nedenleri var.

Sevmediklerim yok mu? Bazen onlara da sıra gelir elbette, ama hiç kuşkum yok ki, aynı sıklıkta olmayacak bu. Bir de zaman var; nasıl değerlendireceğimizi artık şaşırdığımız... Genç yazarların olumsuz yanlarını öne çıkarıp eleştiren bir yazının ne çok okunduğunu da görüyorum üstelik. Okunmak için olumsuz eleştiri yazmak, doğrularla eğrileri sert biçimlerde ayırt etmek, kim bilir, belki öfkelenmek, öfkelendirmek gerekiyor. Başka türlü eleştirmen olunmaz, diyenler de az değil.

Gelgelelim, bunlar da bana göre değil. Olmadığını öğrendim. Eleştiriye gönül verdiğim ilk günden beri, eleştiri konusu olan yapıtın derin yapısına yönelen sıkı dokulu bir çözümleme çabası; soyutlamalarla yapıtın görünmeyen yüzlerini de okuma kaygısı; yazılmayanı bulma, verilmeyen anlamı çıkarma ısrarı; ikide bir dediğim gibi, yapıtı bir dünya olarak alıp onun karşısına onunla baş edecek bir yazı dünyası çıkarma endişesi; yazıyı kendi serüvenimle örtüşecek bir serüven olarak alma niyeti... Benim için eleştiri bunlarla açıklanabilecek bir uğraştı.

Edebiyatın en değerli türlerinden biri olan öykünün seç-

kin örneklerinden yola çıkıp da kendi ağrıyan yerlerimi keşfedemiyorsam, eleştiriyi de bırakmam gerekirdi. Sürdüreceğim, çünkü benim için eleştiri de roman yazmak, şiir ya da öykü yazmak gibi. Aynı tadı aldığıma kuşkum yok.

Kendime tuttuğum bu aynada ötekini de görüyor, onun yaşadıklarını da yaşıyorum üstelik...

30 Eylül 1999

A

Abasıyanık, Sait Faik, Bkz. Sait Faik

Adam Öykü 32, 42, 44, 45, 47, 48, 69, 70

Ağaoğlu, Adalet 17, 23, 56, 148-153

"Ah Güzel İstanbul" 125

Ahmed Midhat Efendi 38, 129

Akatlı, Füsun 68, 103, 124, 125

Akbal, Oktay, 56, 62

Aksal, Sabahattin Kudret 145-147

"Akşamüstü" 151

Aktunç, Hulki 15, 26, 56

Alemdağ'da Var Bir Yılan 137

Altan, Ahmet 67

"Anlat Bana" 29

Araba Sevdası 38

Arkası Yarın 174

Arslanoğlu, Kaan 70

"Aslangöz" 160-162

Aşk-ı Memnu 38, 128

Atatürk, Mustafa Kemal 132

Atay, Oğuz 18, 50, 51, 56, 95-98, 100

"Avuntu" 89

Ay Gözetleme Komitesi 68

Ayaşlı ile Kiracıları 134

"Ayten'in Kerem'li Öyküsü" 156, 157

B

"Bakır" 183-185

Barbarosoğlu, Nalan 72, 189

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları 88, 89

"Bebek" 17

Ben Deli miyim 130

Bener, Vüs'at O. 15, 17, 28, 31, 33, 46, 56, 58, 62, 82, 83-94

Benim Adım Kırmızı 66

"Benim Sinemalarım" 125

Berci Kristin Çöp Masalları 66

"Berlin'de Bis" 168-171

Beyaz Kale 66

Bilbaşar, Kemal 17

Bilgili, Gülderen 70

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak 69, 160, 161, 163-166

Bin Hüzünlü Haz 71

Bin Yapraklı Lotus 182, 183, 185

"Bir Başka Türkücü" 147

Bir Denizin Eteklerinde 18

Bir Gece Yolculuğu 70

Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi 155

"Biraz da Ağla Descartes" 89

Boratav, Pertev Naili 37, 38

Borges, Jorge Luis 192-198, 202

Borges ve Yazma Üzerine 193

"Boşluğa Bakan Pencere" 164

"Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" 23

"Brucella" 90

Bulut, Alev 45

Burak, Sevim 15, 18, 58

Butor, Michel 31, 32

Buzul Çağının Virüsü 88, 89, 93

C

Caïque 72

Caldwell, Erskine 39

Carter, Angela 48, 49

Carver, Raymond 26, 138

Cenk Hikâyeleri 69

Cevdet Bey ve Oğulları 66

"Cezam Bitiyor Ceza" 160, 164

Conrad, Joseph 43

Columbus'un Kadınları 174

Cortázar, Julio 68, 198

Ç

Çavdar Tarlasında Çocuklar 69

Çehov, Anton 32, 33, 39, 104, 136

"Çekirdek" 145

Çetin, İnan 182, 183, 185, 186

Çiçekoğlu, Feride 15, 18, 68, 168-170, 172, 173, 188

D

Dağın Öte Yüzü 77

Dar Zamanlar 23

Dede Korkut Kitabı 37, 38

Değirmen 139, 140

"Demiryolu Hikâyecileri" 95, 96, 98-100

Ders Notları 109, 117

Doğu Öyküleri 108, 109, 112, 118, 184

Dost 72, 83, 89

Dönüş 69

Dublinliler 50, 51

Duman, Faruk 72, 190

Duru, Orhan 18

"Duvar Öyküsü" 149, 150

"Düello'nun Sonu" 193

"Düğün Geceleri (I)" 94

"Düğün Geceleri (II) / Horlama" 91

"Düşten de Öte" 101, 103, 105

Düşünce ve Dil 116

E

Edgü, Ferit 14, 26, 28, 43, 56, 58, 108, 109, 111, 113, 114, 116-118, 184

Erbil, Leylâ 15, 17, 26, 27, 56, 58

Erdoğan, Aslı 18, 70

Eroğlu, Mehmet 66

Ertem, Sadri 139

Esendal, Memduh Şevket 17, 35, 39, 46, 56, 62, 132, 133, 137

Eylül 128

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı 43, 184

F

"Fall River Balta Cinayetleri" 48, 49

Faulkner, William 39

Fethi Naci 51, 137, 164

"Final Yaygarası" 94

Fuentes, Carlos 192

Füruzan 18, 29, 31, 41, 42, 43, 56, 62, 119-121, 124-127

G

García Marquez, Gabriel 25, 26

Gazoz Ağacı 145, 147

"Gençlik" 35, 46

Gönülçelen 69

"Gramofon Avrat" 140

Gül Mevsimidir 41-43

Gülsoy, Murat 190

Güneş Giderken 155, 156

Günsür, Mehmet 71, 189

Gürpınar, Hüseyin Rahmi 62, 128, 130

Gürsel, Nedim 18

H

Hadi Gidelim 151, 152

"Hafifletici Nedenler" 47-49

Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği 38

Halk Partisi 132

"Hanende Melek" 140

Havuz Başı 137

"Havva" 83

Hayatı Savunma Biçimleri 152-154

Hemingway, Ernest 15, 39, 198

"Her Şey Boçka İçin" 164

"Hırça Mapası" 72

Hızarcı, Erol 64, 65

Hickman, William C. 92

"Hokkabazın Çağrısı" 27

İ

"İbramın Oğlu İbramın Öyküsü" 112, 118

İçeriye Bakan Kim? 72, 189

İleri, Selim 18, 56

"İlki" 28, 29, 31, 32, 46, 83-85, 92

İnce Memed 77

İntihar 70

İplikçi, Müge 72, 174, 176-179, 190

İstanbul Bir Masaldı 19

"İyi Köy Halkı" 26

J

Jakobson, Roman 51

Joyce, James 102

K

K., Tarık Dursun 56, 62

Kağnı 139, 140

Kambur ve Öncesi 155

Kara Kitap 66

Kara Tren 89-91, 93, 94

Karabibik 38

Karabulut, Özcan 19, 71, 189

Karanlığın Yüreği 43, 44

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 139

Karasu, Bilge 15, 16, 17, 26, 29, 58, 198

Karay, Refik Halid 139

Kavukçu, Cemil 15, 18, 56, 62, 68, 69, 160-167, 188

Kaygusuz, Sema 65, 190

Kırk Oda 69

"Kırlangıç Balıkları" 125

Kırmızı Pelerinli Kent 71

Kimse 43

Kişilikler 70

Koçak, Orhan 18, 90, 92

Korku Oyunu 68

Korkuyu Beklerken 50, 51, 95

"Kovan" 165

"Kovuk" 89

Körpe, Dost 72

Kudret, Cevdet 134

Kundera, Milan 65

"Kuş" 89

"Kuş Kafesine Yaldız" 145, 147

"Kuşatma" 125

Kutlar, Onat 26, 46, 47, 58

"Kutsal Aile" 27

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç 130

L

Levi, Mario 18, 19, 70

London, Jack 39

M

Mai ve Siyah 128

Maupassant, Guy de 39

Mehmet Rauf 128

Meriç, Nezihe 56

"Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" 28, 52

Metres 128

"Mirza" 14, 28, 109, 117, 118, 184

"Monolog" 89

Mrs. Dalloway 45

"Mrs. Dalloway Bond Sokağı'nda" 45

Mucizevi Mandarin 70

Mungan, Murathan 15, 18, 23, 69, 70, 188

Mürebbiye 128, 130

N

Nabizade Nâzım 38

"Nehir" 41, 43, 119, 120, 124, 125, 127

Nimetşinas 128

"Nolya" 167

O

"O Güzel Günler" 163, 164

Ol Hakkâri'de Bir Mevsim 43

Oates, Joyce Carol 47, 48

O'Connor, Flannery 26

"Oğul" 147

Orhan Kemal 15, 16, 17, 39, 56, 62, 142-144, 159

Onaran, Mustafa Şerif 133

Ortadan Yarısından 65

Ö

"Öfke" 89

Ölmeye Yatmak 148

"Ölüm ve Öncesi" 185

Ömer Seyfeddin 133, 139

Öteki Kayıp 70

Öykülerde Dünyalar 103

Öz, Erdal 56, 193

Özer, Sevinç 69

Özgürlük Masalı 156

Özlü, Demir 18, 56

Özlü, Tezer 18

Öztaş, Mahir 15, 18, 68, 188

Öztokat, Nedret Tanyolaç 42

Özyalçıner, Adnan 18

P

Pamuk, Orhan 66, 192

"Pedro Salvadores" 197

Perende 174

Peride Celal 101

"Pis Hikâye" 17

Poe, Edgar Allan 68

R

Romantik-Bir Viyana Yazı 148

S

Saba, Ziya Osman 17, 27, 52

Sabahattin Ali 15, 17, 39, 62, 136, 137, 139-142

Saçlıoğlu, Mehmet Zaman 18, 70, 188

Sait Faik 14, 15, 17, 18, 26, 39, 56, 58, 62, 134, 136-138, 141, 142, 145, 146, 159, 168, 202

Salinger, J.D. 69

Samancı, Suzan 72, 189

Samipaşazade Sezai 38

Sancak, Jale 72

"Savun Sevdam Sen Savun" 151, 152

Selimoğlu, Zeyyat 17

Ses 139

Sessizliğin İlk Sesi 150, 151

Sevgili Arsız Ölüm 66

"Sıcak Bir Gün" 159

Sisli ve Sonrası 155

Siyah-Beyaz 88, 89

Sizin Hiç Babanız Öldü mü 68, 168

Soğuma 68

"Sokakta Opera" 145, 147

Son İstanbul 69

Son Kuşlar 137

Sonsuzluğa Nokta 71

Sontag, Susan 57

Soysal, Sevgi 56

Steinbeck, John 39

T

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat 38

"Tahta Kuşlar" 71

Tanpınar, Ahmet Hamdi 18, 128

"Teber Çelik'in Karısı" 143, 144

Tekin, Latife 66

Tesadüf 128

Topal, Semra 65

Toprakaltı Sarayları 64

Toptaş, Hasan Ali 18, 71, 188

"Tortu" 94

Tosuner, Necati 18, 56, 155-159

Transit Yolcular 174-180

Tunç, Ayfer 72, 189

Tutunamayanlar 50, 51, 95

Türk Dili 96, 137

U

Uçurtmayı Vurmasınlar 68

Ulay, Faruk 71

Ulysses 50

Unutulmak Tozları 68

Uşaklıgil, Halit Ziya 38, 39, 128

Uyar, Tomris 18, 29, 56, 62, 193

"Uyku" 142, 143

Uzak Noktalara Doğru 68, 165, 166

V

Virgül 92

Vygotsky, L.S. 116

W

Woolf, Virginia 45

Wright, Austin M. 43, 44

Y

Yalçın, Murat 72

Yalnız Uyuyanlar İçin 69, 165, 166

Yaralı Hayvan 145, 147

Yaşamasız 88, 89

Yaşar, Hürriyet 72, 189

Yaşar Kemal 17, 75-78, 80, 81, 184

"Yaylı Çalgılar" 92

Yaz Evi 70

Yeni Ders Notları 117

Yeni Dünya 140

Yeni Yüzyıl 164

"Yılankavi" 185

Yıldız, Bekir 17, 137

"Yolda" 17, 76, 78, 81

"Yunus" 46, 47

Yücel, Tahsin 18, 56

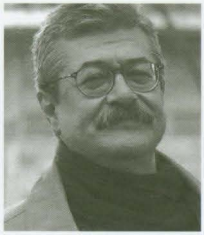
Yüksek Gerilim 148, 149, 150

100'lük Ülkeden Mektuplar 68, 168, 169, 173

Yüzyıllık Yalnızlık 25

Z

Zorlu, Niyazi 72, 190



Edebiyatımızın değerli eleştirmeni Semih Gümüş, eleştirinin çok okunabileceğini, özellikle gençler tarafından izlenebileceğini çoktan kanıtladı.

Türk edebiyatında öykünün her zaman özel bir yeri oldu. Semih Gümüş, ülkemizde 90'lardan başlayarak artan bir ilgiyle yazılan ve okunan öykünün izini sürdü. *Adam Öykü, Notos Öykü* gibi dergiler yayımlayarak, yaşanan verimliliğin itici güçlerinden biri oldu, tartışmalar yaratan yazılar yazdı. *Öykünün Bahçesi*, öykü eleştirisine gönül veren bir yazarın çalışmalarını bir araya getiriyor.

...Kısa öyküyü niçin öykünün ta kendisi olarak anladığımı *Öykünün Bahçesi*'nde anlatmaya çalışıyorum. Sait Faik, bizim edebiyatımızda öykünün ayrı bir tür olarak ne denli yeri doldurulamaz olduğunu, hem de abartısızca ortaya koydu. Köktenci bir değişikliğe yol açarken, öyküyü şiirin yanında bir yere oturttu, romanın baskısına karşı ona direnç ve kişilik kazandırdı...

Kapak resmi: MEHMET ULUSEL

ISBN 978-975-07-0905-0

15 TL
KDV DAHİL