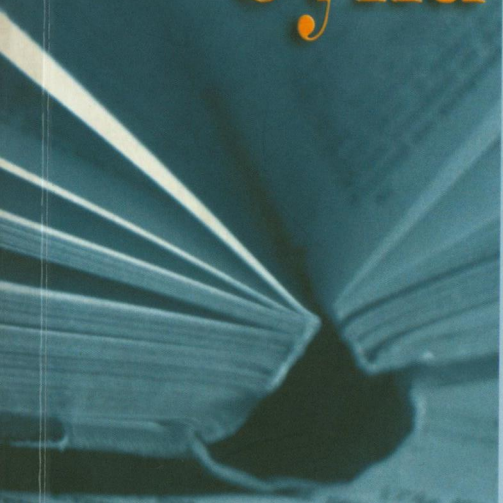
Hasan Çakır

Öykü Sanatı





ÇİZGİ
KİTABEVİ

ÖYKÜ SANATI

Hasan Çakır

Hasan ÇAKIR

1963'te Afyon'da doğdu. SÜ Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü İngiliz Dili Eğitimi Ana Bilim Dalında lisans eğitimini tamamladı. Yüksek lisansını da aynı üniversitede yaptı. Ege Üniversitesi'de doktorasını tamamlayan Çakır, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi İngiliz Dili ve Eğitimi Ana Bilim Dalına öğretim üyesi olarak atandı. Halen bu bölümde Ana Bilim Dalı Başkanlığı görevini yürütmektedir. Dr. Hasan Çakır'ın *Öykü Sanatı*'nın yanında bir de *İngilizce Dilbilgisi* (Konya 2000) adıl kitabı bulunmaktadır.

ÖYKÜ SANATI

Hasan Çakır

çizgi
KİTABEVİ

Çizgi Kitabevi Yayınları: 16
Edebiyat: 4

•

Yayın Yönetmeni
Seyhan Kurt

•

Baskı Öncesi
Harun Yıldız

•

Baskı
Sebat Ofset

•

© İkinci Basım, Eylül 2002

•

ISBN 975-8156-13-6

•

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP) -

ÇAKIR, Hasan
ÖYKÜ SANATI

ANAHTAR KAVRAMLAR
- key concepts -

1. Öykü, 2. Kısa Öykü, 3. Retorik, 4. Eleştiri
- story, short story, rhetoric, criticism-

•

ÇİZGİ KİTABEVİ
Yayınevi: Zafer Meydanı Kitapçılar Çarşısı
P.21 Konya (0332) 353 10 22 - 350 23 55

Kitabevi: Mimar Muzaffer Caddesi 62/D
(0332) 353 62 66 - 353 37 83

www.cizgikitabevi.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7
SUNUŞ 11

1. KİŞİLEŞTİRME 13
Kişileri Hayatın İçine Çekmek
Pearl Hogrefe 13
Kişileştirmede İnce Ayar
Orson Scott Card 22

2. DİYALOG 41
Diyalog Yazmanın Sırları
Gary Provost 41
Diyalog Mükemmel Bir Buluştur
Robin Carr 61

3. TASVİRLER .....
Tasvirle Öyküyü Birleştirin
Don James 71
Betimleyici Yazma
Ruth Engelken 85

4. SAHNE 99
Öykünüzün Sahne Testi
Fred Grove 99
Sahne Kurmak
James B. Hall 107

5. OLAY ÖRGÜSÜ 125
Önermeden Öykü Geliştirmek
Dennis Whitcomp 125

Gerçeği Söylemek Yanlış
John D. Fitzgerald 132

6. ÇATIŞMA 146
Öyküde Çatışmayı Canlandırmak
Robert C.Meredith ve John D. Fitzgerald 146
Karakterlere Acımasız Davranın
Pauline Bloom 157

7. BAKIŞ AÇISI 167
"Bana İsmail Diyebilirsiniz!" Bakış Açısı
Janet Burroway 167
Doğru Bakış Açısını Seçmek
Louise Boggess.....194

8. GERİDÖNÜŞLER 217
Kurmaca Eserde Geridönüşler
Susan Thaler.....217
Geridönüş Kullanmada Bilgi
Mariana Prieto 227

9. GEÇİŞLER 235
Geçişler
Robert C.Meredith ve John D. Fitzgerald 235
Geçiş Konusunda Beş Öneri
Val Thiessen 244

10. MEKÂN VE SEMBOL.....249
Mekân
Rust Hills 249
Sembol Kullanmak
Rega Kramer McCarty 255

ÖNSÖZ

İnsanların çeşitli ihtiyaçları vardır. İhtiyaçlar, kimi zaman bireysel ve toplumsal, kimi zaman ise zihinsel ve ruhsal olur. Edebiyat, bu ihtiyaçlardan doğmuştur. Ruhsal durumu yansıtmak bir ihtiyaçtır. Yakınlarını kaybedince, insanlar çok üzüntü duyarlar. Üzüntülerini yoğaltmak isterler. Üzüntülerini dile getirirken, mersiye ve ağıtlar söylerler. Sevindikleri zaman, sevinçlerini çoğaltmak isterler. Zafer kazandıkları zaman, mutlu olurlar. Coşarak, şiir söyler ve öyküler anlatırlar. İnsanca yaşamak için, toplum bütünlüğünü korumak önemli bir ihtiyaçtır. Toplumsal gelenek ve değerleri canlı tutmak gerekir. Öyküler hayal ederek, insanlar gelenekleri aktarır ve değerleri sevdirirler. Toplumda görülen gülünç durumları taşlarlar. Bu maksatla, insanlar oyunlar kurgularlar. Türlü çeşitli öyküler sayesinde, erdemleri yüceltirler. Bilişsel yönde gelişme göstermek büyük bir ihtiyaçtır. Bunun için, insanlar dizi dizi roman okurlar. Bu romanlarda, hem kendi dertlerini, hem de diğer insanlarınkini görürler. Eğlenmek ve hoş vakit geçirmek yapıcı ve yararlı bir ihtiyaçtır. Evrensel ve bireysel güzellikler çabucak insanları etkisi altına alır. İnsanlar, bunları görmekten estetik bir haz alırlar. Bu nedenle, çeşitli türlerde edebi eserler okurlar.

İnsanlar, yaşadıkları toplumda olan olaylara duyarsız kalamazlar. Bu olaylar, insanlar üzerinde derin etkiler bırakır. Bu nedenle, daha duyarlı ve daha güzel ifade yeteneğine sahip ozanlar topumun bağrından çıkar. Toplumda, ku-

rumlarda, geleneklerde görülen olumsuzlukları eleştirirler. İnsanlar, bir çok ihtiyaçlarını edebiyat aracılığı ile dile getirirler. İnsanların, çeşitli dini, ulusal, ideolojik, yöresel, estetik anlayışları vardır. Anlayış ve inançlarını paylaşmak ve pekiştirmek amacıyla, edebiyat eserleri üretir ve tüketirler. Çeşitli amaçlarla, çeşitli türlerde genelde edebiyat, özelde öykü geleneği oluşmuştur.

Çeşitli uyarlamalar sonucunda, öykü modern görsel eğlence araçlarında malzeme olarak kullanılır. Bu özelliği, öykünün önemini bir kat daha artırmıştır. Sürekli hayatını kazanmak için koşuşturan ve dolayısıyla zamanı daralan modern insana kısa öykü daha fazla hitap eder. Yeni teknik buluşlarla günden güne gelişme gösteren kısa öykü eskiden olduğu gibi günümüzde de önemini korumuş ve insanlar var oldukça, sanırım yine koruyacaktır.

Elinizdeki kitapta kısa öykü konusunda kuramsal bilgiler verilmiştir. Kitap, on bölümden oluşur. Her bölüm içinde öykü iskeletini oluşturan anlatı ve yazın öğeleri üzerinde durulur. Bu öğeler arasında *kişileştirme, diyalog, tasvir, sahne, çatışma, geçişler, geridönüş, olay örgüsü, bakış açısı, mekân* ve *sembol* gibi konular vardır. Her bölüm içinde ikişer makale sunulmuştur. Makaleler, yazınsal öğeleri aydınlatan önemli yazarların kaleminden seçilmiştir. Bu yazarlar, gerek Amerikan, gerekse İngiliz edebiyatında roman ve öykü türünde gösterdikleri başarı ve ustalıkla şöhrete ulaşmışlardır. Usta yazarlar titizlikle seçilmiş ve makaleleri özenle dilimize aktarılmıştır.

Örnek vermek amacıyla, yazarlar makalelerde çeşitli roman ve öykülerden alıntılar yaparlar. Bu eserleri, gerek makale yazarları, gerekse başka yazarlar yazmıştır. Alıntıların yapıldığı özgün metinler çevirileriyle birlikte verilmiştir.

Böylece, okur karşılaştırma imkanını bulabilir. Alıntıların dışında kalan metin, Türk diline işlevsel ve etkili olarak aktarılmıştır. Metin çevirisinde, ağırlıklı olarak *anlamsal* (semantic) ve *iletişimsel* (communicative) çeviri yaklaşımları benimsenmiştir. Bu yaklaşımların yanında, *serbest çeviri* (free translation) yaklaşımıyla birlikte, başka çeviri yaklaşımları da kullanılmıştır. Makale yazarlarının vermek istediği anlam eksiksiz ve etkili olarak Türk Diline aktarılmış ve Türkçe'nin söz dizim özellikleri korunmuştur. Bu nedenle, özgün metin üzerinde tasarrufta bulunmak doğal bir girişim olur. Dolayısıyla, çeviri sırasında bir takım ekleme ve çıkarmaların yapılması kaçınılmaz olmuştur.

İnsan ürünü kusursuz olmaz. Bu çalışma üzerinde yapılacak her türlü yapıcı eleştiriye açık olduğumu içtenlikle ifade ederim. Çeviri sırasında büyük özen ve titizlik gösterilmiştir. Buna rağmen, görülen hataların okurlar tarafından bağışlanmasını dilerim.

Bu kitap, hem öykü inceleme ve hem de özellikle öykü yazma konusunda katkı sağlayacak niteliktedir.

Öyküyle uğraşan her okura yararlı olacağını umarım.

Dr. Hasan ÇAKIR

SUNUŞ

Öykü sanatı konusunda, kitabın kabul görmesi ve kısa sürede birinci baskısının tükenmesi bize onur ve cesaret vermiştir. Genişletilmiş ikinci baskısını kıvançla sunuyoruz. Yeni baskıda kapsamı genişletmeyi gerekli gördük. Bu itibarla, birinci baskıda bulunmayan yeni bir bölüm ekledik ve iki makale sunduk.Yeni bölümde, *sembol* ve *mekân* konularını ele aldık.

Benimsediğimiz çeviri yaklaşımları sebebiyle, birinci baskıda özgün metine sadık kalmıştık. Bu nedenle, girift ve uzun cümleler kurmak zorunda kaldık. Bu durum, yeni baskıda okur ihtiyacı doğrultusunda yeniden değerlendirilmiştir. Bu bakımdan, yöntem konusunda değişiklik yapılması gerekli olmuştur. Bu baskıda, ağırlıklı olarak *serbest çeviri* (free translation) yöntemi benimsenmiştir. Dolayısıyla, yeni baskıda açıklık, asıl hareket noktası olarak kabul edilmiştir. Konular, daha kısa tümcelerle ve benimsenmiş kavramlarla ifade edilmiştir. Sonuç itibariyle, her düzeyde bulunan okur kitlesi için kitabın daha anlaşılır olması amaçlanmıştır.

Küçük olsa da, kusurlar rahatsız edici olur. Bu baskıda görülen eksiklikler tamamlanmıştır. İmla, üslup ve baskı hataları bir kez daha gözden geçirilmiştir. Çeviri sırasında, kabul edilen edebiyat termleri kullanılmıştır.Yeni bir alan sözcüğü önerildiği zaman, özgün karşılığı parantez içinde gösterilmiştir. Ayrıca, anlamı en iyi şekilde vermek amacıyla, yeri geldiğinde gerek eski sayılan kelimelerin, gerekse

yeni türetilmiş sözcüklerin kullanılmasında sakınca görülmemiştir. Kolay okunması için, her cümle üzerinde tek tek durulmuş, adata yeni baştan yazılmıştır.

Daha okunaklı ve daha güzel olarak, yeni baskıyı sunmaktan mutluluk duyuyor ve okura daha yararlı olacağına inanıyoruz.

15.09.2002

1. KİŞİLEŞTİRME

KİŞİLERİ HAYATIN İÇİNE ÇEKMEK
Pearl Hogrefe

İyi yazmayı başardığınız zaman, karakter strerotip kişi olmaktan çok, bireysel insan olarak ortaya çıkar. Bu yeteneği kazanmak zordur. Bunun bir takım sebepleri vardır. Bu zorluk, gerek canlı bir insan hakkında haddinden fazla malumatınız olmasından ve bu malumatları dikkatlice ayıklamak zorunda olmanızdan, gerek insanlar hakkında yeterince bilgiye sahip olmayışınızdan, gerekse mevcut bir çok kişileştirme yöntemi bulunmasından kaynaklanabilir. Bu sebeplerden dolayı kişileştirmede güçlük çekebilirsiniz.

İlk olarak, kişileştirme yaparken doğrudan açıklamaları kullanabilirsiniz. Yani, yazar bir karakter hakkında kendi görüşlerini, diğer karakterlerin çizilen karakter hakkındaki görüşlerini veya karakterin kendisine yönelik görüşlerini açıklayabilir. Teorik anlamda, bu yöntemin sıkıcı olması, hele bir de amatör yazarın elinde sıkıcı hale gelmesi pek muhtemeldir. Ancak, üslubu olgun, gözlemleri keskin bir yazar bu yöntemi etkili olarak kullanabilir. Uzun kurmaca eserlerde bir karakteri ilk defa tanıştırırken, yazar karakter hakkında doğrudan açıklamalar yapar. Böyle açıklamaların yapılması yararlıdır. Bir de, bu açıklamalar kısa tutulursa, özellikle kısa öykülerde oldukça etkili olur.

Sinclair Lewis karakter çizerken bazen tek açıklama cümleleri kullanır:

> *Mr. Tozer was thin and undistinquished and sun-worn as his wife, and like her, he peered, he kept silence and fretted (Sinclair Lewis, Arrowsmith, (Harcourt, Brace, 1925)*

Mr. Tozer, eşi gibi, sıska, sıradan ve güneşten yıpranmıştı. Eşi gibi, kısık gözlerle bakar, sessizliğini korur ve üzüntülü olurdu. (Sinclair Lewis, Arrowsmith, (Harcourt Brace, 1925)

Kısa öyküde karakter hakkında kısa açıklama cümleleri kullanmak gerekir. Yine, burada da ölçü pürüzsüz olarak açıklama yapma yeteneğiniz olacaktır. Açıklamanızı öylesine pürüzsüz yapmalısınız ki, okur yaptığınız açıklamayı öykünün tabi bir parçası olarak algılasın.

İkincisi, kişileştirme yöntemleri arasından, fiziksel tasvir yöntemini seçebilirsiniz. Karakteri tasvir ederken, tanımlayıcı ayrıntıları kullanmak ve sadece bireyselliği gösteren özellikleri seçmek gerekir. Üçüncü olarak, karakterin çevresini kullanabilirsiniz. Karakterin oluşturduğu alışkanlıklar, kendi çevresi veya yabancı bir çevreye ilişkin kendi tepkileri. Bunlar yardımıyla, okur çizdiğiniz kişinin nasıl bir insan olduğunu görür. Dördüncüsü, karakterin düşüncelerini kullanabilirsiniz. Böylece, karakterin gerek bilinç akışını gösterebilir, gerekse bir şey hakkında seçilmiş kontrollü düşüncesini anlatabilirsiniz. Beşincisi, karakterin diğer insanlara karşı nasıl tepkide bulunduğunu gösterebilirsiniz. Altıncı olarak, söz konusu karakterin konuşmasına izin verebilirsiniz. Yedincisi, kişileştirme girişiminizde karakterin bir takım eylemlerini kullanabilirsiniz. Davranışlar arasına, belirli bir zamanda, belirli bir yerde, yada öyküde tekrar edilen alışkanlığa dönüşmüş eylem kalıpları da dahil edilmelidir.

Doğruyu söylemek gerekirse, öyküde karakter geliştirme konusunda, konuşma ve eylem genellikle en etkili yöntem olur. Fakat, iyi bir öyküyü incelediğiniz mi, sözü geçen yöntemlerden birçoğunun maharetle birleştirilerek kullanılmış olduğunu kolaylıkla görebilirsiniz.

Eğer karakter hakkında tanımlayıcı yazmak size zor geliyorsa, ihtimal ki, kendinize şu soruları sormaktasınız: Tanımlayıcı yazmak için, kişileri yeterince nasıl tanıyabilirim? Nasıl tarafsız olabilirim? Gerçek hayatta olduğu gibi, öykü yazarken de, değişmez ve temel bir özellik konusunda karar vermek gerekir. Bu konuda tutarlı bir seçim yapmalı ve doğru bir karar vermelisiniz. Eğer bir memuru karakter olarak seçerseniz, insanları yargılama konusunda göstereceği zekilik temel özellik olacaktır. Evliliği seçerseniz, kalıcı sadakatin temel özellik olduğunu düşünebilirsiniz. Öykü yazmaya hazırlanırken, parfüme düşkünlüğün sürekli olsa da, önemli ve temel özellik olmayacağını düşünebilirsiniz. Eğer estetiğe değer veren sıra dışı bir yazar iseniz, güzelliğe karşı ilgisizliğin temel özellik olduğunu düşünebilirsiniz. İnsanların acılarına karşı ilgisizlik, birçok yazara daha önemli gözükür. Yine de, çoğu yazara göre, cömertlik, cimrilik, nezaket, gaddarlık, cesaret, korkaklık, yada herhangi biçimde ortaya çıkan şeref veya şerefsizlik daha önemli olur. Her yaratıcı yazı türü, bireysel değerlerin ifadesi olur. Bu sebepledir ki, kişileştirmede temel özelliği seçmek sizin dürüst ve bireysel tercihinize kalmıştır. Kimi zaman kişilerinizi başarı ya da başarısızlığa sürükleyecek kadar önemli bir özelliğini; kimi zaman da diğer insanların tam olarak görmediği ama, sizi etkileyen bir kusurunu temel özelik olarak seçebilirsiniz. Kişiler konusunda kendi keşifleriniz dışında, anlatma zahmetine değecek hiçbir husus yoktur. Zaten, yaptığınız her keşif sizin kendi bireysel gelişmenizden doğar. Bu keşif, asla ulaşamayacağınız mutlak hakikat yolunda geçirmiş olduğunuz bir aşamadır. Ama, bu tür keşifler, hiçbir zaman bilimsel bir çıkarım iddiası taşımaz.

Niçin temel özellik vurgulanmalıdır? Bu soruya şöyle bir soruyla cevap verebilirsiniz: silah kullanmayı öğrenirken, neden hedef tahtasının dışına değil de, hedefin tam or-

tasına nişan alırsınız? Kuşkusuz, yetenek kazanmak için hedefi daraltmak gerekir. Fakat, karakterler hakkında öykü yazarken, öykünüzde geçen karakteri kuru bir iskelete dönüştürecek kadar katı olmanız da gerekmez. Seçiminize bağlı olarak, şüphesiz ele aldığınız kişinin temel özelliği ile çelişkiye düşmeyecek karakter yapısının diğer küçük ayrıntılarını söyleyebilirsiniz. Temel özellik, öyküde kılavuz olur. Bu, yazar için gerekli olduğu gibi, okur için de gereklidir. Karakter hakkında her şeyi anlatmak, okurun kafasını karıştırmaktan başka bir işe yaramaz. Karakterle ilgili her şeyi okura anlatırsanız, yazdığınız kısa öykü daha işin başında eleme ve düzenlemeden kaynaklanan birlik kuralından yoksun olacaktır. Öyle bir birlik ki, öyküde tekrar ve gizli imalarla giderek yoğunluk kazanacaktır. Örnek olarak, karakterin temel özelliği küstahlıksa, karakterin küstah olduğunu sadece bir kez okurlara söylemek ve göstermekle yetinmek olmaz. Küstahlık özelliğini, türlü çeşitli imalarla tekrar etmeniz gerekir. Bırakın, karakter bölüm boyunca alaycı olarak konuşsun ve küstahlık etsin.

Esas karakteri, öykü içerisinde et, kemik ve kandan oluşmuş canlı bir insan gibi göstermek gerekir. Karakter bu şekilde çizilmelidir. Bu konuda göstereceğiniz maharet, başarınızın tek gerçek ölçüsü olur. Kukla, robot, genelleştirilmiş bir soyutlama, veya tek boyutlu düz bir karakter çizmek istemezsiniz kuşkusuz. Bunun yerine, üç boyutlu, yuvarlak, ve bireysel özelliklere sahip bir insan sunmak istersiniz. Diğer yazarların yazdığı öyküyü okurken, bazen onların yarattığı kişilere karşı tepkide bulunursunuz. Bunu kolaylıkla fark edersiniz. Okuduğunuz usta yazarın çizdiği bir karakterin odaya girdiğini görür, sesini ve nefesini duyar, onunla beraber kaslarınızı gerersiniz; karaktere karşı sempati duyarsanız, sevdiğiniz karakter adına korkar yada ümit edersiniz. Sempati duymazsanız, diğer insanlar adına

korkar veya ümit edersiniz; içgüdülerini ve zihniyetini anlarsınız. Öyküyü okurken, karakterin yaşantılarını hissedersiniz. Yani, karakteri duyularınızla algılar, hislerinizle tepkide bulunur, aklınızla izlerseniz. İşte o zaman, okuyucu olarak bu karakter sizin için canlı bir insan olmuş olur. Okurların algılaması için, karakterlerinizi hayatın içerisine çekebilir misiniz?

Karakterlerin içine nasıl ruh üfleyeceğinizi, belki de hiç kimse size tam olarak söyleyemez. Bu konuda hiç bir sihirli formül kesinlikle olamaz. Asıl anlamda, edebiyatta bir çok karakter et ve kandan oluşmuş canlı bir şahıs yanılsaması oluşturur insan gözünde. Canlı karakter oluşturma konusunda çizmeye giriştiğiniz kişileri tanımak, sizin için en doğru yaklaşım olacaktır. Bu noktada iki varsayım vardır. Birincisi, kendi karakterinize hayat verme şansınız, zekanız, duyularınız ve duygularınız ile karakterinizi anladıkça gelişir. İkincisi, bilinçli gayretlerinizle karakterinizi anlamak için bir şeyler yapabilirsiniz. Bu takdirde, tasarlanmış bir yaşantıya hayat kıvılcımları verecek ayrıntıları kişileştirmenize eklemeyi ümit edebilirsiniz.

Önemli karakteri tanımak için, profesyonel yazarlar çok itina gösterirler. Bir grup öğrenci, bir yazara öykü yöntemi hakkında ana hat yapıp yapmadığını sorar. Bu soru karşısında, dördüncü romanını geliştirme aşamasında olan yazar, düşünür ve "Hayır hiç! Hiç ana hat yok!" cevabını verir. Bu soruya cevap verirken, çantasından ağaçlarıyla beraber karakterlerin yaşadığı köyün bir krokisi, köyün evleri, öykünün ana fikir özeti, olay örgüsü, son paragraf özeti, kişilerin biyografik ayrıntıları konusunda kocaman bir dosya çıkarır. Ayrıca, dosyada kahraman için hazırlanmış ataları hakkında bilgi, baş karakterin mazisi, çevresel etkileri, meslekleri, gelecekteki planları, fiziksel görünüşü, duygusal güdüleri ve temel özelliğini içeren bir özet de vardı. Ka-

rakter oluşturmak için, bu yazar, çocukluk dönemini aralarında geçirdiği toplumun problemlerini ve kendi ailesinin maruz kaldığı problemleri kullanmıştı. Ayrıca, yazar bilinçsiz birikim yıllarından baş karakterini yapılandırmıştı. Üstelik, karakterin derisi altına girmeye çalışarak, bilinçli bir kuluçka dönemi de geçiriyordu. Öyküyü yazmadan önce, tecrübeli yazarlar, böylesine büyük bir zahmete katlanır ve hazırlık çalışmaları yaparlar. Hiç kuşkusuz, yazmaya başlamadan, sizin de karakterleri tanıma girişiminde bulunmanız gerekir.

Kişileştireceğiniz bir karakteri nasıl tanıyabilirsiniz? İnsanları izleyerek tanımaya başlayabilirsiniz. Şu soruların bazıları size yardımcı olabilir: Öyküde tasarlayacağım karakterin yüzü gerçekten neye benziyor? Gözleri, ağzı, burnu hakkında bireysel olan nedir? Yüz ifadesi çabucak değişir mi? Karakterin bazı durumlarda olduğunu hayal etmeniz ve davranışlarını izlemeniz gerekir: sevdiği bir kız, sevdiği bir kişi, güvenmediği bir kişi ile konuştuğu zaman, kendini yetersiz hissettiği zaman, mutlu, memnun etmeye istekli olduğu zaman, pazarlık yapmaya hazır olduğu zaman, uykuda olduğu zaman, resmi veya toplumsal olaylara kendini hazırladığı zaman çizeceğiniz karakteri izlemelisiniz. Renk, doku, düzenleme bakımından karakterin saçı neye benzer? Ayak ve ellerini nasıl kullanır? Hangi jestleri kullanır? Bu kişi yolda nasıl yürür? Bu kişi uzun adımlarla, yalpalayarak, sert ve avare, sinsice ve yavaş, sendeleyerek, vakur ve kararlı mı yürüyor? Kas hareketleri beklenmedik ve kendiliğinden mi? Bu hareketler, kişinin dürtü ve duygularını ele veriyor mu? Ne tür davranış kalıbına sahip? Düşündüğü zaman, bu kişi gözlerini kısar mı? Şaşırdığı zaman parmaklarını çıtlatır mı? Nasıl el sıkar? Astları ve üstleri ile beraber olduğu zaman, elini ve zihnini kullanması gerektiği zaman, savunmasız yakalandığı zaman, karakterin yüz

ifadesi ve vücut durumunda bir değişiklik olur mu? Yüzü belli bir ifade aldığı zaman, iç duygularını anlayabiliyor musunuz? Karakterin farklı bir birey olarak görünmesini sağlamak için, fiziksel ayrıntılarını seçerek tasvir yapabiliyor musunuz?

Çizeceğiniz karakter nasıl konuşur? Kelimeleri uzatarak mı yoksa keserek mi? Sesi yüksek, kısık, ince, uyumlu, gür, rahat veya tiz mi? Karakterin çok sevdiği ifadeler, boşluk dolduran kelimeler, deyimler nelerdir? Lisanı, gündelik dil yada resmi dil mi? Deyim ve imge yüklü bir dil mi, yoksa düz, geleneksel bir dil mi? Gözlerinizi kapatıp sesini dinlemeye çalıştığınız zaman, karakterin sesinde özel bir konuşma ritmi duyuyor musunuz? Karakteri dikkatlice gözlemledikten sonra, yanınızda olmadığı zaman, hayalinizde sözünü işitebiliyor musunuz? Onun diğer insanlara karşı konuşma biçimini işitebiliyor musunuz?

Çizeceğiniz karakter nasıl gülüyor? Gerçekten neşesini dürüst ifade ediyor mu, yoksa duygularını gizliyor mu? Tanımadığınız bir yabancıdan gelen bir gülüş işitseniz, onun hakkında ne düşünürdünüz?

Bir karakteri incelerken, fiziksel ayrıntıların kalıcı yada değişken olduğunu ayırt etmeye başladığınız zaman, daha keskin gözlemde bulunacaksınız. Örneğin, karakterin gözleri her zaman mavidir. Fakat, karakter mutlu olduğu zaman, gözleri daha açık mavi; kızdığı zaman çelik mavisi gözükebilir. Sesi de bazı bakımlardan her zaman aynıdır. Yine de, kendi ruh durumunu ele verecek biçimlerde değişebilir. Öyleyse, eylemsiz olduğu zaman bir kişi, eylem halinde iken başka bir kişidir. Yada belki farklı faaliyetlerde bulunurken bir düzine farklı kişidir. Belki devingen olduğu zaman, çoğumuzun daha çok ilgisini çekebilir. Öyleyse, en azından bir faaliyet yaparken karakterinizi izlediğinizden emin olmalısınız.

Duyularınızla fiziksel ayrıntıları gözlemlerken, karakteri aklınızla da anlamayı öğreniyorsunuz demektir. Karakterin eğilimleri, zevkleri, ilgileri, gözde sporları, okuma alışkanlıkları, tutkuları hakkında ne biliyorsunuz? İhtirasları güçlüyse, bu ihtiraslar vicdan muhasebeleriyle kontrol ediliyor mu? Gururu güçlü mü? Sabit fikirleri var mı? Önyargıları, baskın güdüleri nelerdir? En çok neyi arzuluyor ve değer veriyor? En çok kendisi olduğu zaman, kendisi hakkında düşünceleri nelerdir? En iyi arkadaşına bile söylemek istemeyeceği sırlar nelerdir? Bu sır ve düşüncelerin her hangi birisini bir yabancıya söyler mi? Kendi seviyesinde ve seviyesinin üstünde olan kişilere, çocuklara, ve hizmetçilere karşı nasıl davranır? Canlı bir insan hakkında bütün bunları öğrenmemize imkan olmaz. Buna rağmen, verilen sorular bildiklerinizi seçmenize yardım eder. Fakat, bir kişinin karakterini çizdiğiniz zaman, deneyim ocağı küllerinden bunlardan daha fazlasını öğreneceksiniz. Karakterin temel özelliği nedir? Niye bu özelliğe sahiptir?

Duyularınızı ve mantığınızı kullanırken, karakterinize karşı kendi duygusal tepkilerinizi öğrenmeniz gerekir. Karakterinize karşı saygı, hayranlık, yada sevgi duyuyor musunuz? Kıskanıyor yada acıyor musunuz? Beğenme, nefret, tiksinti duyuyor musunuz? Sizi kızdırıyor mu? Karakter hakkında duygularınız tahlil edilemeyecek kadar karmaşık mı? Karakter yaklaştığı zaman, sizin kaslarınız nasıl hareket ediyor? Karakterin hangi duyguları hissettiğini anlamaya çalışın ve daha sonra, elinizden geldiği ölçüde onunla beraber kederlenin ve neşelenin? Dar bir sempati alanınız varsa, kendinize benzeyen karakterlerle öykü yazmaya başlayın, sonra gücünüzü artırın. Örnek olarak, elinde olta ile üç küçük balık taşıyan ve yılanlara ilgi duyan küçük bir çocuğun "derisi altında" kendinizin olduğunu hayal edin. Çıplak ayakları altındaki toprağın sessiz kırılışını, omzunda olta

takımının ağırlaştığını hissedebiliyor musunuz? Kendinizi itfaiye aracını izleyen bir çocukla özdeşleştirebiliyor musunuz? Aracı işiterek, gergin kaslarını hissederek, hızlanmak için bedenini ayarlayıp koşan itfaiyecileri seyre dalan ve bu itfaiye aracını sürmek için büyük bir arzu duyan çocuğun yerine kendinizi koyabiliyor musunuz? Hakkında öykü yazmak için seçtiğiniz karakterin en azından duygularını paylaşabiliyor musunuz?

Kimi zaman "her şeyi bilmek, çok şeyi affetmektir." Kimi zaman da, karakteri anladıkça, değer yargılarınız sizi o karaktere karşı sempati duymaktan uzaklaştır ve hatta olumlu bir nefret verebilir. Gözlemledikten sonra, karakterinize karşı tarafsız ve ilgisiz olabilirsiniz. Bu takdirde, karakter hakkında öykü yazmak için zaman israf etmenize hiç gerek yoktur. Bazen karaktere karşı duyduğunuz ilgi, öykü yazmaya kalkışacak kadar köklü olur. Öyleyse, sanırım akıl ve duyularınızla karakteri anlama girişiminiz, artık karaktere karşı tavrınızı yeterince berraklığa kavuşturup güçlendirmiştir. (1:37-42)

KİŞİLEŞTİRMEDE İNCE AYAR
Orson Scott Card

Bütün söylemek istediğim, şudur: çoğumuz zayıf parmaklı ellerini sürekli ovuşturan Uriah Heep'i kolaylıkla hatırlarız. Çok mütevazı bir kişi olduğundan dem vururken ve eline geçen ilk fırsatta sizi sırtınızdan bıçaklamak için hazırlanırken bu karakteri aklımıza getirebilirsiniz.

Ya da Miss Havisham adındaki kadın karakteri - Onu tanıyorsunuz, değil mi? Miss Havisham, paçavra gelinlik elbisesi giyen ve gerçekleşmeyen düğün için süslemelerle dolu bir evde yaşayan yaşlı kadındır. Tozla kaplı, örümcek ağı ile örtülü düğün pastası yanında otururken bu kadını göremiyor musunuz? Ağlayan bir çocuğa "O seni incitti mi?" diye neşeyle sorarken onun sesini işitemiyor musunuz?

Bu iki unutulmaz karakter - ve daha yüzlercesi - Charles Dickens'in kaleminden doğmuştur. Bellekten silinmeyen karakter çizme konusunda, bu yazar bir dahi idi. Bu kişilerden bazıları öylesine abartılmıştır ki, nerdeyse onlara "karikatüre benzemiştir" denilebilir. Buna rağmen, romancı onları hayatımızda karşılaştığımız bir çok insandan daha gerçek yapmıştır.

Charles Dickens gibi parlak bir hikayeci olmasanız da, karakterlerinizi hayatın içine çekebiliriniz. Ne de olsa, hatırda kalacak kadar güçlü insanları hikaye anlatma yeteneğinize katabilirsiniz. İşin doğrusu, çizdiğiniz karakter hatırlanabilen bir insan değilse, hikayeniz de yok demektir.

Kim Bu Adam?

Bir filim izlerken, karakterleri birbirinden ayırt edemediğiniz hiç oldu mu? Sözgelimi, şöminenin üzerindeki pervaz arkasında duran bir saatin yanına bir şeyler koyan gü-

zel bir kadın vardır. Acaba, bu kadın, kahramanın karısı mı, hayır karısı değil; kırsal kesimden gelen bir akraba olabilir mi? Hayır o da olamaz.

Ve yanınızdaki kişiye dönüp "bu kim?" dediğiniz oldu mu? Dallas'ı izlediğim zaman, benim böyle bir problemim oldu. Dizi iki yıldır gösterimdeydi ve kalabalık ve muhteşem bir izleyici kitlesi vardı. Milyonlarca insan, simalarından tanıdıkları bu karakterlerle bir sürü saatlerini geçirmişlerdi. İzleyiciler, bu filimdeki kişilerin sadece adlarını değil, aynı zamanda mazilerini, geçmiş tecrübelerini, ilişkilerini ve ahlaki karakterlerini biliyorlardı.

Bu dizinin yazarları, düzenli izleyicilerin bu tür bilgileri iyice öğrendiklerini bilirler. Bilinçli yada bilinçsiz olarak, bu bilgiden yararlanırlar. Her hafta yeniden karakter çizmezler. Sözün kısası, ben bu diziyi yeni izleyen birisi olduğumdan dolayı, filimdeki güzel kadınları ve yakışıklı erkekleri birbirinden ayırt etmekte güçlük çektim. Ben sadece erkekle kadını ayırt ediyordum. Hepsi bu kadar.

Öykü anlatmak için, ister dramatik biçim, isterse anlatı biçimini kullanın, benzer problemle karşı karşıya kalırsınız. Karakterleriniz hatırlanmaya değer olmalıdır. Yoksa, olayın içine dahil ettiğiniz her seferde, bir kısım okurlarınız bu karakterlerin kim olduğunu unutur.

Bu unutma kötüdür. Bir sahneden diğer bir sahneye geçişte bile hatırlanamayan şu yada bu karakter yazar için yararsızdır. Diyelim ki, içerisinde Pete ve Nora adında iki karakterin parkta bank üzerinde sakince oturarak konuştukları bir öykünüz olsun. Arkalarındaki patikadan onlara doğru yavaş yavaş yürüyen bir adam olduğunu farz edin. Eğer biz bu kişiyi bilmezsek, Pete ve Nora sıradan bir izleyicinin görmek istemeyeceği bir şeyi yapıyorlar demektir. Yani, özel bir gerilim yok bu durumda. Daima filmlerde böyle olur. Onların arkasından geçen sadece bir yolcudur. Bu yü-

rüyen kişi burada 'renk' için getirilmiştir. Çünkü burası bir park, oldukça doğaldır ki, parkın içerisinde insanlar yürür.

Onlara doğru yaklaşan bu adamı izleyiciler tanırsa, nasıl olur?

Bu adam, Nora'nın eşi olsa ve biz onun çok kıskanç bir koca olduğunu bilsek, nasıl olur?

Onun daha önce birisini öldürdüğünü görsek ve Pete'yi aradığını bilsek nasıl olur?

Nora'dan bilgi alması yada vermesi beklenen yabancı bir casus olsa ve Nora'nın bu sırada Pete ile konuşması sebebiyle bu bilgiyi veremediğini bilsek nasıl olur?

Pete'nin, babası olsa ve babasını sadece Pete tanıyor olsa, ve oğlunu yirmi yıldır görmediği için tanıyamasa, kendi öz evladının yüzünü tanımadan geçip gittiğini bilsek nasıl olur?

Bu durumların her birinde, onların arkasından yürüyen adam, sahnenin gerilimine muazzam katkıda bulunur. Ne var ki, okurlar onun kim olduğunu önceden bilirler ve ancak karakteri tanırlarsa, bu kişi böyle bir katkıda bulunur. Eğer bu karakter unutulursa sahne göçer.

Ben, A woman of Destiny başlıklı romanımda böyle bir problemle karşılaştım. Bu romanda önemli karakterlerim kardeştir: Robert, Dina ve Charlie. Hepsi de olay örgüsü için hayati öneme sahiptir. Fakat, bunlardan en küçük kız kardeş -Adını şimdi unuttum- bunlar kadar önemli değildi. Yazarken, yüz sayfa içerisinde küçük kardeşten bahsetmeyi unutmuşum. Bu kişi hakkında hem okurlarım için, hem de kendim için hatırlamaya değecek bir şey yoktu. Sonuçta, editörün hikmeti ağır bastı. Romanımdan bu küçük kız karakteri tamamen çıkardım.

Karakterler Arasında Bulunan Hiyerarşi

Okuduğunuz her hikaye ve roman, izlediğiniz her filim veya oyun, yazarın yada oyuncunun bir sahneden diğer sahneye geçişte hafızadan silinmeyen kişileştirme yeteneğine dayanır.

Fakat, bütün karakterlerin hafızanızda yer işgal etmesini istemezsiniz. Çünkü, hepsi de aynı derecede hatırlanmaya değmez. Bunun sebebi şudur ki, bir karakteri öyküde hatırlanmaya değer yapmak için kullandığınız belli bir anlatım yöntemi, okura aynı zamanda söz konusu kişinin önemli bir karakter olduğu sinyalini verir.

Öyküde göze çarpan her karakter diğerleri ile aynı derecede önemli olmaz. Diyelim ki, hikayenizde hassas bir sahne Nora'nın panzehiri ölmeden önce hastanede Pete'ye aceleyle yetiştirmesinin gerektiği andır. Nora kendisini hastaneye götürecek taksi sürücüsünden önemlidir. Taksi şoförü ise, az kalsın kendilerine çarpacak olan tevzi kamyonunu kullanan sürücüden daha önemlidir. Böyle bir sahneyi, iki sayfa -iki saniye- harcayarak kamyon şoförünün önceki hayatının nasıl olduğunu göstererek kurmanız gerekmez. Böyle kurarsanız, okur Nora'nın taksisi süratle geçerken bu kamyon sürücüsünün yazdığınız öyküde aniden frenlere yüklenmesinden daha fazla işlev yapmasını bekleyecektir. Bunun ardından, sürücünün ne yapacağını görmek için sabırsızlıkla bekleyecektir. Eğer kamyon şoförü, öyküde başka hiçbir şey yapmazsa, eğer onu tekrar görmezse, okur hayal kırıklığına uğrayacaktır. "Bu kamyoncu hakkında bütün bu anlatılanlar da ne işe yarıyor?" diye soracaktır kuşkusuz.

Karakteri haddinden fazla hatırlanabilir yapmak doğru olmaz.Böyle yaparsanız, okur kitlesi, karakterin istediğinizden çok daha önemli olduğunu düşünür. Unutulmasını istediğiniz bir karakterden, okur kitlesinin daha fazla bir şey yapmasını beklemesi, hatırlamalarını istediğiniz karakteri

unutmaları kadar zararlıdır. Bu yüzden, karakterlerinizi hatırlanabilir yapmak için kullandığınız teknikler, diğer taraftan karakterlerinizin hiyerarşisini de belirler. Bu hiyerarşi zinciri, izleyicilerin çok önemsedikleri merkez karakterlerden tutun da, sahneyi terk eder etmez unutuluveren boşluk-dolduran, gözden-kaybolan karakterlere varıncaya kadar uzanır.

Öykünüz bir manastırda veya ıssız bir adada geçmedikçe, esas karakterleriniz son derece önemsiz kişiler tarafından kuşatılmış olur. Ne demek istediğimi gösteren bir kaç örnek şudur:

Nora accidentally gave the cabby a twenty for a five-dollar ride and then was too shy to ask for change. Within a minute a skycap had all the rest of her money.
Pete cheched at the desk for his messages. There weren't any, but the bellman did have a package for him.
People started honking their horns before Nora even knew there was a traffic jam.
Apparently some suspicious neighbour had called the cops. The uniform who arrested him wasn't interested in Pete's explanations, and he soon found himself at the precinct headquarters.

Nora taksi sürücüsüne rastlantı sonucu beş dolarlık ücret için yirmi dolar verdi ve üzerini istemeyecek kadar utangaçtı. Bir dakika içinde asansörcü bütün parasını aldı.
Pete, masasında mesajı kontrol etti. Hiç mesaj yoktu. Fakat kapıcıda onun için bir paket vardı.
Nora trafik tıkanıklığı olduğunu fark etmeden önce,

insanlar kornalarını çalmaya başladılar.
Görünürde bir şüpheci komşu polise uğradı. Pete'yi yakalayan polis onun açıklamalarına aldırmadı. Ve çok geçmeden kendisini bölge karargahında buldu.

Bu birkaç cümle içerisinde kaç kişi ile 'karşılaştığınıza' dikkat edin. Sürücü, asansörcü, resepsiyon görevlisi, kapıcı, trafik sıkışıklığında kornaya basan kişi, şüpheci bir komşu, üniformalı bir polis. Bu kişiler, öyküde kısa bir rolü yerine getirmek için tasarlanmıştır. Bu yüzden, sözü geçen insanların her biri derhal gözden kaybolurlar.

Karakterleri nasıl gözden kaybedebilirsiniz? Bu sterotip karakterlerin varlık sebebidir.

İyi Sterotip Karakterler

Tip oluşturmanın kötü bir şey olduğunu duymuş olmalısınız. Ama hiç de kötü değil. Her dönemde en yetenekli yazarlar tarafından yazılan hikayelerde bile görülen karakterlerin çoğu, sterotip kişiler olmaktan öteye gidemez.

Sterotip kişi, bir gurubun tipik bir üyesi olan karakterdir. Okur, bu karakterlerin nasıl birisi olduğunu önceden bilir. Dolayısıyla, beklenenin dışında bir şey yapmadıkça, bir grubun üyesi olan tipik karakteri anlar. Yani, normal bir şekilde, belki biraz işgüzarca Pete'yi yakaladığı müddetçe, polis hakkında okura tuhaf gelecek bir şey yoktur. Tam anlamıyla rolüne göre davranmıştır. Bu kişiyi sadece unutmakla kalmaz, aynı zamanda hiç de fark etmez. Çünkü, polis okur kitlesinin dikkatini Pete'den uzaklaştırmaz.

Çok yaygın sterotip karakterler mesleğe dayanır: Taksi şoförü, polis, garson, santral memuru, bulaşıkçı, avukat, doktor, milletvekili, fahişe. Diğer sterotip karakterler etnik ve ırka dayanır. Örneğin, konuşurken elini sallamadan duramayan İtalyan. Bazıları da cinsiyete ve yaşa dayanır: Yu-

murcak çocuk, çelimsiz yaşlı kadın. Bazıları aile rolüne dayanır: Evde kalmış hala/teyze, geveze kız kardeş, pasta pişiren büyükanne.

Okurken, bazı tiplerin doğru takdir edilmediğini düşünürüz. Böyle bir grubun tesadüfen üyesi olursak, belirli bir sterotip kişiyi sevmeyebiliriz. Ne var ki, toplumumuz için yazarken, yazar olarak toplumumuzdaki sterotip insanların bilincinde oluruz. Bu nedenle, sterotip karakterlerin tıpatıp beklentilerimize göre davranışta bulunmasını sağlarız. Sterotip karakterleri öyküde kullanmaktan kendimizi alamayız.

Kuramsal açıdan, sterotip kişiler işlerini yapar ve gözden kaybolurlar. Çoğunlukla, karakterin daha fazlasını yapmasını istersiniz. Her ne kadar olaya katılmasa da, tipleştirilmiş karakter, bireysel psikolojik durumu (mood) yansıtmada, tipleştirmede ve çevreyi daha inandırıcı yapmada yararlı olur. Karakterleri hatırda kalıcı yapmanın yolu, bu tip karakterleri eksantrik ve saplantılı kişiler yapmaktır. Okur kitlesi, eksantrik karakterden daha fazla şey yapmasını beklemez.

Beverly Hills Cop filmini hatırlıyor musunuz? Bu filimde bir sürü tipleştirilmiş kişiler vardır. Polise ateş eden kanun kaçakları, ateş edilen polisler, otel lobisinin etrafında dönen insanlar ve otel masalarında oturan insanlar. Tam anlamıyla kendilerinden beklediğiniz biçimde davranış gösterdikten sonra, bu tipler gözden kaybolmuşlardır. Önemsiz bir rolü oynayan aktörü tanımadıkça, bu tiplerden hiç birini hatırlamazsınız. Fakat, bahse girerim ki, sanat galerisindeki büro görevlisini hatırladınız. Hani, kadınsı tavırlı ve İsrail aksanlı adam. Bu karakterin öykü olayı ile kesinlikle bir ilişkisi yoktur. Eğer sadece tipleştirilmiş olsaydı, bu kişide herhangi bir kusur bulmazdınız. Niçin onu hatırlıyorsunuz?

Yabancı aksanı yüzünden olamaz. Örneğin Güney Kaliforniya'da İspanyol aksanı, bu kişiyi kolayca sterotip karakter yapabilirdi ve o zaman gözden kaybolmuş olacaktı.

Kadınsı tavırları olamaz. O zaman seyirci muhtemelen bu kişiyi tipik bir homoseksüel olarak görürdü. Bu kez de gözden kaybolmuş olacaktı.

Fakat, bu kişide kadınsı tavırlarla yabancı aksan birleştirilmiş. Yabancı tiplemesi ile bilinen homoseksüel tipi nadiren birleştirilir. Böylece, seyirci yapılan beklenmedik karışıma şaşırmıştır. Dahası var, aksan, hiç alışılmadık eksantrik bir aksandır.

İsrail aksanı o kadar nadir kullanılır ki, ancak birkaç kişi aksanı fark eder. Bu aksan, konuşmada yeni bir biçimdir. Bu kişi sadece yabancı değil, aynı zamanda tuhaf, kadınımsı bir yabancıdır. Ayrıca, kızgınlık belirtisi, üstünlük taslaması, kibirli ses tonu gibi özellikler ve Eddie Murphy'ye karşı takındığı tavırlar karakteri daha da eksantrik yapar. Hafızamızda yer tutacak kadar eksantrik.

Yine de, karakterin hikayede önemli bir kişi olmasını beklemedik. Bir kaç kahkahalık süre içinde görünümde kaldı ve LA'da Eddie Murphy'nin Ditroit polisi kişiliğinin daha yabancı algılanmasına yaradı.

Nora'nın beş dolarlık ücret yerine 20 dolar verdiği taksi sürücüsüne dönelim. Bu şoförün, "Hey, teşekkürler bayan" gibi tipik tepkileri o kadar sıradandır ki, bütünüyle karakteri gözden çıkarabiliriz.

Fakat bu taksi şoförü eksantrik bir adam olsa, nasıl olur?

> *"What is it, you trying to impress me? Trying to show me yo're big time? Well, do't suck ego out of me, lady! I only take what I earn!" Nora had no time for this. She hurried away from the cap. To her*

surprise, he jumped out and followed her, shouting at her with as much outrage as she'd expected if she hadn't paid him at at all. "You can't do this to me in America!" he shouted. "I'm a Protestant, you never heard of the Protestant work ethic?"
Finally she stopped. He caught up with her, still scolding. "You can't do your rich-lady act with me, you hear me?"
"Shut up," she said. "Give me back the twenty." He did, and she gave him a five. "There," she said. "Satisfied?"
His mouth hung open; he looked at the five in utter disbelief, "What is this!" he said "No tip?"

"Bu da nedir, beni etkilemeye mi çalışıyorsunuz? Varlıklı olduğunuzu bana göstermeye mi çalışıyorsunuz? Egonuzu benimle tatmin etmeyin, bayan! Ben sadece kazandığımı alırım!"
Nora'nın bu sözlere kafa yoracak zamanı yoktu. Taksiden acele ile uzaklaştı. Bir de ne görsün, kendisine hiç para ödemediği taktirde göreceği öfke kadar kendisine bağırarak, sürücü taksiden atlayıp kendisini takip ediyordu. Sürücü, "Amerika'da bunu bana yapamazsınız!" diye bağırdı. "Ben bir Protestan'ım. Protestan iş ahlakını herhalde hiç duymadınız".
Sonunda Nora durdu. Bağırak sürücü kendisine yetişti. "Varlıklı olmanız, bana böyle davranma hakkı vermez, beni duyuyor musunuz?" Nora, "Kes" dedi. "Yirmi doları bana geri ver." Dediğini yapınca, şoföre beş dolar verdi "İşte" dedi "şimdi memnun oldun mu?"

Sürücünün ağzı açık kaldı, hayretle açılmış inanmaz gözlerle beş dolara baktı "Bu nedir?" dedi. "Hiç bahşiş yok mu?"

İşte, bu eksantriklik. Eğer bu sahneyi bir sinemada görürseniz, onu bir romanda okursanız, bu şoförü hatırlama şansınız var demektir. Yine de, bu kişinin hikayede önemli bir kişi olması beklentisine kapılmazsınız. Eğer bir daha görünürse, bu daha fazla gülünç bir etki yaratmak için görünür, önemli bir şey için değildir. Örnek olarak, hikaye sona geldiğinde hak edilmiş bir istirahat için, Nora, Pete ile eve dönerlerken, bir taksiye binseler ve aynı eksantrik taksi şoförü ile karşılaşsalar gülünç bir etki olur. Bu nedenle, onu okuyucu çok iyi hatırlayacaktır. Taksi şoförünün suikastçı ya da uzun süredir gözükmeyen bir akraba olduğunu öğrenmek, okur kitlesini çok kızdıracaktır. Küçük çapta bir karakter için, eksantrik olmak yeterli olur, ama önemli bir karakter için yeterli olmaz.

Eksantrik olmak, her zaman komik olmak demek değildir. Tehdit edici olabilir. Diyelim ki, bir filim izliyoruz. Birkaç cinayetin işlendiğini izledik, ama katilin yüzünü görmedik. Her cinayetten sonra cinayet mahallinden uzaklaşırken, katil cebinden bir sigara çıkarır. İzlediğimiz sahne, yakmadan önce, katilin sigarasının yarısını kopardığını görmek olsun. Daha sonra, Nora gerçekten yakışıklı bir adamla buluşsa; onu sevse ve biz de sevsek. Fakat, Nora bu kişiyle beraber bir yere gitmeye karar verse, bu kişinin bir sigara çıkarıp yarısını kopardığını görsek. Bu kişi, "sigarayı azaltmayı düşünüyorum" diye sırıtıp, daha sonra sigarasını yaksa.

Yukarıdaki örnekte eksantrik olma, yapmasını istediğimiz şeyi yapar. Filimdeki katili diğer insanlardan ayırt eder. Diğer karakterlerde de gözükse, bu eksantrikliği tanırız.

Böylece, gözden kaybolacak yerde, karakter hatırda kalır. Gerçi aşırıya götürülürse, eksantrikliğin Fars'a yada melodrama yol açacağını hatırda tutmak gerekir. Bir karakterin eksantrikliğini ne kadar vurgularsanız, onu ne kadar işlerseniz, karakterle beraber ne kadar zaman harcarsanız, okur kitlesi karakterden o kadar önemli şeyler yapmasını beklemeye başlar. *The Imaginary Invalid* gibi, Moliere'in komedileri, saplantılı karakterlere dayanır. Bu karakterin saplantısı öylesine ileriye götürülmüştür ki, hikaye nerdeyse bütünüyle eksantrik olma üzerinedir. Eğer bir karakterin küçük kalması gerekiyorsa, tuhaflıklarını kontrol altında tutmanız gerekir.

Küçük bir karakteri hatırlanabilir yapmak kolaydır. Karakteri bir defa kullanır ve atarsınız. Bununla birlikte, büyük karakterleri geliştirmek gerekir. Küçük karakterler için kullandığınızdan farklı teknikler kullanmalısınız. Genellikle, olayı ileriye götüren ve seçimleri öykünün olayını belirleyen büyük karakterlerinizin abartılı derecede yalnız eksantrik olmaları yetmez. Bu takdirde, okur onlara inanmaz.

Stephen King'in *The Dead Zone* adlı romanında, bir trafik kazası kahramanı yıllarca komada bırakır. Karakter, kariyerini, sevdiği kadını, hayatının değerli yıllarını kaybeder. Komadan ayrıldığı zaman, karakter sürekli ızdırap içinde kalır. Böylece, ızdırabının boyutları, okurun bu kişiyi fazla önemsemesine neden olur. Gerçekten, okur onu romanın ağırlığını taşıyacak kadar büyük, oldukça önemli bir karakter olarak görür.

Geçen ay küçük karakterleri nasıl canlı yapmamız gerektiği konusunda tartışmıştım. Fakat önemli bir karakteri hatırlanabilir yapmak, daha farklı bir çizim yöntemi gerektirir. Sadece renkli ve eksantrik olmak suretiyle, küçük karakterlerin okur zihninde yer tutması yeterlidir. Buna rağmen, seçimleri olayın akışını belirleyen, olayı gerçekten ha-

rekete geçiren büyük karakterlerin, okuyucunun gözünde hem önemli, hem de eksantrik olması gerekir. Karakterlerin önemli olduğu okura hissettirilmezse, yani okur karakterin başına ne geldiğini umursamazsa, okuma zahmetine katlanacak kadar öyküyü değerli görür mü? Büyük karakterinize kişilik vermek için kullanabileceğiniz üç yöntem vardır. Bu yöntemler sayesinde, okurlar öyküsünü yazdığınız karakterlere karşı sempati duyar. Başarılı bir öykü için, bunun ne kadar hayati öneme sahip olduğunu görelim.

Acının Keskin Kenarı

Acı, iki kenarı da keskin bir kılıçtır. Gerek acıya maruz kalan karakter, gerekse acı veren karakter daha fazla hatırlanır. Acı sayesinde, bu karakterler daha fazla önemli olur.

Şüphesiz, her acı aynı değildir. Bir parmağın kesilmesi bir karakteri büyütmez. Fakat söz ettiğim gibi, *The Dead Zone*'daki karakter müthiş bir şekilde acı çeker. Bu acının hem fiziksel, hem de duygusal olmasına dikkat edin. Sevilen birisinin kaybedilmesi, seyirci kitlesinin zihninde bir bacağın kaybedilmesi kadar ağır basabilir. Bununla birlikte, fiziksel acıyı kullanmak çok kolay olur. Çünkü, okur için hazırlık yapmak gerekmez. Eğer bir karaktere işkence edilse, hatta karakteri daha önce görmemiş olsa bile, okur sempati ve şiddetli ızdırap içerisinde karakterden ürker. Duygusal acı, bu kadar kolay gelivermez. Bu nedenle, öykünün esas karakteri ile sevdiği kadın arasında sıcak ve değerli bir ilişki kurabilmek için, King, *The Dead Zone* içerisinde bir kaç sayfayı ayırır.

İlişkilerinin önemli bir anında, karakter feci bir trafik kazası geçirir. Karakter koma halinde hastanede yatar. Bu esnada karakter, sevdiği kızın başka birisiyle evlendiğini öğrenir. Okur, onun bu kızı ne kadar sevdiğini önceden öğrenmiştir. Bu sebepledir ki, bu kızı kaybetmiş olmanın ver-

miş olduğu duygusal acı, ızdırabını çektiği fiziksel acıdan gerçekten daha fazla ağır basar.

Sık kullanma ile acının etkilisi kaybolur. Karakter başından yaralandığı ilk an, acının önemi artar; üçüncü ve dördüncü kez yaralanırsa, bu sefer karakter komik duruma düşer. Karakterin çektiği acı, gülünç olmaktan öteye gitmez.

Acının gücünü artıran, yaralanmanın ince ayrıntılarıyla tasvir edilmesi değildir. Ama, etkili olan şey, acının sebep ve sonuçlarını göstermektir. Kan ve pıhtılaşması sadece okur kitlesinin midesini bulandırır. Fakat, acısıyla başa çıkmak için, karakter uğraşır. Bu durumda karakteri izlemek, okur kitlesinin karakterle özdeşleşmesini ve karaktere karşı derin sempati duymasını sağlar.

Hatta, karakterin seçim kararı, daha güçlü etki bırakır. Bir kır gezintisinde Pete'nin bir bacağının kırıldığını varsayın ve Nora da bu kırık bacağı sarmak zorunda olsun. Bu sahne, kuşkusuz acıklı olacaktır. Biri acıya sebep olurken ve diğeri acıdan ızdırap duyarken, acı her iki karakteri de büyütecektir. Eğer kendi başına olsa, bacağını kendisi sarmak zorunda kalsa, Pete'nin çektiği ızdırap daha da güçlü olacaktır. Bacağına bir sicim bağlayarak bir ağaç gövdesine dolasa, sağlam bacağından destek alıp sicimin ucunu asıldığını hayal etsek. Yüzünü hiç görmesek dahi, şiddetli ızdırap hiç tasvir edilmese dahi, Pete'nin kendine verdiği şiddetli acı bu sahneyi unutulmaz yapacaktır.

Öyküde bir karakterin kasten bir diğer karaktere acı verdiği olur. Bu esnada, acı veren işkenceci karakter korku ve nefretimiz açısından, acıya maruz kalan kurban sempatimiz açısından önemli olur.

Tehlike

Tehlike umulan acıdır. Umulan acıyı, dişçide daha önce bulunan kişiler bilir. Beklenilen acı, sıklıkla gerçek acıdan daha güçlüdür. Bir karakter kötü bir şey ile tehdit edildiği zaman, okur kitlesinin dikkati otomatik olarak bu karakterin üzerinde yoğunlaşır. Karakter ne kadar çaresiz ve tehlike ne kadar korkunç olursa, okur kitlesi karaktere o kadar önem verir.

Tehlike içinde gösterilen çocukların, büyük ölçüde güçlü karakter olmaları bu yüzdendir. Gerçekten o kadar güçlü olurlar ki, bazı filmleri izlemek dayanılmaz olur. Bu nedenle Poltergeist filmi güçlü bir filimdir. Bazı korku filimi uzmanları, bu filimi değersiz bulurlar. Çünkü bu filimde "hiçbir şey olmamıştır" hiç kimse ölmemiştir. Gürültü sinemasının bir sahnesinde, bir düzine çocuğun hayali olarak doğranması, beklenen acı kadar güçlü olmaz. Çocuğunu kurtarmak için, bir anne tam zamanında yetişmek için boş yere uğraşır. Bu sırada, çocuk korkunç bir şekilde ölüme sürüklenir. Bu sahnenin gücü, fiziksel acıdan daha fazla olur.

Benim açımdan, *The Dollmaker* (oyuncakçı) televizyon filminde dayanma sınırı aşılmıştır. Çocuklarım doğmadan önce, ben buna sabır gösterebilirdim. Fakat, şimdi çocuklarım var. Bu filimde hareket halinde olan bir trenin küçük kızın ayaklarını ezmesinden önce, annesi çığlık atarak, zavallı kızına yetişmek için koşturur. Bu sırada, meydana gelen gerilim dayanabileceğim noktadan ötede yoğunlaşmaktadır. Anne ulaşamadan önce, nihayet tekerlekler küçük kıza ulaşır. Filmin kritik noktasındaki mükemmel rahatlamasıyla tehlike birleştirilmiş olduğundan, kızın acısı dayanma sınırından çok fazla idi.

The Dollmaker filminki bu an, beni neden bu kadar şiddetli şekilde etkilemiştir? Yazarın, bu tehlikeyi olabildiğince etkili kurgulamasından. Önceden küçük kız ve annesi filim-

de o kadar duygusal ızdırap çekmiştir ki, seyirci her ikisi hakkında derinden endişe duymaktadır. Izdıraplı ve acıklı karşılaşma dolayısıyla, kızın kendisinin görülmesi bile etki için yeterlidir. Bu yüzden, seyircilerin ilgisi karakterler hakkında zaten önceden yüksektir.

Tehlike gelişme gösterirken, trenin yaklaşmakta olduğundan hiç haberi olmayan kız son derece çaresiz kalmıştır. Kızını kurtarmak için, annenin hiç gücü yoktur - Bir treni nasıl durdurabilsin. Ve trenin gücü, Tanrı Yumruğu gibi, geri çevrilemez ve kahredici ve uzlaşmaz bir güçtür.

Sonuç olarak, saniyeler esnasında - yarım saat geçtiği izlenimi uyanır - Annenin, yarış edercesine koşarak, istasyonda kızına ulaşmaya çabaladığı zaman, tehlike bu karakteri benim açımdan hikaye okuma ve izleme yaşantımdaki bütün karakterlerden daha önemli kılmıştır. Aynı sahneyi tekrar izlemeye tahammül edemem. Etmeme gerek de yok. Her anını hayalimde kolayca canlandırabilirim. Kuşkusuz, bu sahne, bir çok tehlikeli durumdan daha güçlüdür. Fakat, sahne tehlikenin öyküde nasıl işe yaradığını gösterir. Tıpkı acının, ızdırap çeken kurbanı ve ızdıraba sebep olan işkenceciyi büyüttüğü gibi, tehlike de avı ve avcıyı büyültür. Tehlike, kurbanı kurtarmaya kalkışan veya avcıya yardım eden üçüncü sınıf karakterleri de büyütür.

Butch Cassidy and the Sundance Kid filmindeki Sweet Face adındaki yaşlı adamı hatırlayın. Pinkerton'un adamları içeri daldığı zaman, Butch ve Kid bir genelevin üst katındadır.

Sweet Face yoldan gelen atlı adamlara işaret eder. Baş kahramana bu şekilde yardımı, bu karakteri bir derece önemli hale getirir. Daha sonra Pinkerton'un adamları geri gelir ve bu sefer, Sweet Face korkmuş halde geneleve işaret eder. Belki de, karakterin yirmi saniyeden daha az gösterim süresi vardır. Fakat tehlikeye karışması dolayısıyla, Sweet

Face gösterim zamanın uyandırdığı çağrışımdan çok daha fazla hatırlan bir karakter olmuştur.

Hayattan Daha Büyük

Önemli karakterlerin, bazı bakımlardan olağanüstü olması gerekir. Bu kişilerin özel ve eşsiz olduğuna inanmalıyız. Olağanüstü özellikler, öykülerini ve ayrıca okur gözünde de karakyterleri önemli kılar.

Bir karakteri hayattan daha büyük nasıl yaparsınız? Böyle bir kahraman orantısını nasıl kurarsınız? Princess Bride filminde William Goldman'ın çözümü basitçe bir karakterin öyle olduğunu söylemektir. Örneğin, bu yazar, harika derecede komik parçalarda 13 yaşındaki kız kahramanın dünyadaki en güzel kızlar sıralamasında onuncu olduğunu bize söyler. 15 yaşına kadar ikinci en güzel kızdır. Daha sonra, aşık olurken ve yine daha sonra ızdırap duyarken, bu kahraman şimdiye dek yaşamış en güzel kız olur.

Fakat, sadece öyle olduğunu söylemek, anlatıcı sesinin sık duyulduğu romanlarda olur. Anlatıcı sesi, karakterin güzel olduğunu basitçe dile getirmediği zaman, bu görev oldukça farklıdır. Filmde daha da zordur. Çünkü arka planda gerçekten güzel bir aktrisi görevlendirmek zorunda kalırsınız. Lenslerdeki ince çizgiler, makyaj ve ışıkların sağladığı başarıda da bir sınır vardır.

Body Heat filminde, kadın karakterin güzel olması yeterli olmamıştır. Bu kadın, o kadar güzel olmalıdır ki, aklı başında bir adam onun aşkına aklını yitirebilmelidir. Yine de, Kathleen Turner gibi güzel bir aktrise rol vermek işe yaramıştır. Öte taraftan, diğer alımlı kadınlara da başka roller dağıtılmıştır ve seyircilere bu kadınların güzelliği unutulmaz gelmemiştir. Bu durumda, -yani bir karakterin hayattan daha büyük olduğuna inandığımız her durumda- işe yarayan şey, tepki eylemleri olur. Diğer karakterler, bu ka-

raktere karşı hayal edilebilecek en güzel kadın olarak tepki verirler.

The Princess Bride filminde de, zaten Goldman bu karakterin en güzel kadın ve adamın devrindeki en iyi kılıç silahşoru olduğunu söylemekle yetinmez. Bu yalın ifadelerin yerine, bir taraftan kadınların kıskançlıkla, adamların arzuyla onun güzelliğine karşı nasıl tepkide bulunduklarını görürüz. Diğer taraftan, adamın, kılıç kullanma yeteneğini kazanmak için, saplantılı bir çaba içerisinde olduğunu ve gerçekten maharetine değecek ilk rakibi ile karşılaştığı zaman ne olduğunu görürüz.

Bu Niçin Yeterli Değildir

Acı, tehlike ve kahraman orantısı gibi, şimdiye dek tasvir ettiğim hususlar, romanın hammaddesidir. Kuşkusuz, ticari romans türünün değildir. Charlemagne hikayeleri ve King Arthur masalları ile Batı Avrupa'da başlayan romantik gelenekten söz ediyorum. Romantik geleneğin aşırılığını kısmen hicvetmek amacıyla, Fielding ve Austen roman yazmıştır. Louisa May Alcott, Charles Dickens, Mark Twain, ve Margaret Mitchell gibi, yazarlar bu gelenekten doğmuştur ve bir çok bakımdan romantik geleneğin bütün tipik özelliklerini taşırlar. Bence, Stephen King ve William Goldman bugünün en iyi romantik yazarlarıdır. Aslında, bu anlamda çoğu çağdaş kurmaca eserlere romans türünde yazılmış denilebilir.

Ne var ki, romansın kötü şöhreti var. Bu şöhret, acı, tehlike ve kahramanlık orantısı gibi öğeleri öğrenmenin kolay olması ve acemi yazarların aşırı derecede kullanması yüzündendir. İlhamsız ve dikkatsiz kullanıldığında, bu öğeler giderek etkisini kaybeder. Sık kullanılırsa, göründükleri anda okuyucu bu öğeleri tanımaya başlar. Ah, başka bir "en güzel" kadın. Oh, şimdi araba takip sahnesi başlayacak. Ku-

rumuş kan, pıhtılaşmış kan, taze kan birbirine karışır. O zaman bütün kanlar birbirinin aynısı olacaktır. Okur kitlesi, en güzel kadın yerine çirkin bir karakteri büyük bir arzuyla aramaya başlayacaklar. Bırak, çizdiğin karakter çirkin olsun.

En azından, öykünüzü baştan sona okuyuncaya kadar, okurların çizdiğiniz karakterleri önemsemesini istersiniz. Bu bakımdan, büyük karakterin, eşsiz ve önemli karakter olması gerekir. (2:31-40)

2. DİYALOG

DİYALOG YAZMANIN SIRLARI
Gary Provost

"Janet, hayatını kazanmak için ne yapıyorsun?" dedim seminer öğrencilerimin birine.

"Garsonum" dedi.

"Bu güzel."dedim.

Sınıfta bu konuşmayı dinleyen otuz öğrencinin canları sıkıldı.

"Janet, hayatını kazanmak için ne yapıyorsun?", dedim tekrar.

"Garsonum.", dedi yine.

"Garson mu? Hayatını kazanmak için, bu yolun ahmakça olduğunu hiç düşünmüyor musun?", dedim.

"Hayır, hiç düşünmüyorum. Ben işimi seviyorum", dedi.

"Seviyor musun? Yemek pişirmesini bilmeyen bir sürü aptallara hamburger hazırlamayı gerçekten sevdiğini ciddi ciddi söyleyerek orada öylece oturuyorsun, öyle mi?"

Bu ana kadar seminerdeki bütün öğrenciler konuşmanın akışına bakıyorlardı. Daha sonra Janet'in nasıl karşılık vereceğini ve ardından benim ne söyleyeceğimi merak ediyorlardı. Konuşmaya dikkat kesildiler. Bu konuşma onların dikkatini çekmiştir.

Kurmaca ve hayal ürünü olmayan eserlerde, yazarların diyalog kullanmada yaptığı hatalardan birisine işaret etmek amacıyla, her seminerde bir kez bu şekilde konuşmayı sürdürüyorum. Öykü taslakları okuyup eleştirdiğim bir yıl boyunca, bu hata sık sık karşılaştığım altı diyalog hatasından biridir. Diğer beş hatayı tartıştıktan sonra, bu hatadan bahsedeceğim.

1. Fazlasıyla Doğrudan Hitap Kullanmak

Şöyle bir konuşmayı en son ne zaman yaptınız?

"Merhaba Randi, nasılsın?"

"Ah. İyiyim, Gail.

"Yeni bir köpek almışsın."

"Evet, Randi, Cocker Spaniel"

"Gail, bu köpeğin görünüşü oldukça iyi "

Belki de hiçbir zaman. Birisiyle konuşurken arada bir adını söyleriz. Çoğunlukla bu bir şefkat ifadesidir. "James Murphy, derhal şu çöp sepetini dışarı çıkarıyorsun." örneğinde olduğu gibi, kızınca, ebeveyn çoğu kez çocuklarının adını söyler. Fakat hepsi bu kadar. Gerçek hayatta, konuştuğumuz kişinin adını nadiren kullanırız. Aynı şekilde, yazdığınız diyalogda da dinleyicinin adını seyrek kullanmanız gerekir. Yeni yazarların, bu adları sürekli kullanma eğilimleri vardır. Böyle bir diyalog yazmak, acemicedir, yapmacıktır. Dahası, yazarın amatör olduğunu ilan eder.

Randi ile Gail arasında geçen konuşmada acemice kullanılan doğrudan hitapların gereksiz yere söze girdiğini duyabiliyor musunuz? Diyalog, akan bir nehir ve Randi ve Gail adları akıntıyı kesen büyük taşlar gibidir. Bir kez de, Randi ve Gail adları olmaksızın, diyalogu okuyun. Bu adları tekrar etmediğiniz zaman, diyalogun daha pürüzsüz bir şekilde akıp gittiğini işiteceksiniz.

Doğrudan hitap kullanmak, kötü bir alışkanlıktır. Ama siz bu alışkanlığı kolayca değiştirebilirsiniz. Bir sayfaya baktığınızda, bir karakterin diğerinin adını on defa kullandığını görürseniz, en azından bu adların sekizini çizin. Diyalogu okuduğunuz zaman, çizmediğiniz iki adın da gereksiz olduğunu görürsünüz.

Okurlarınızın, kimin kimle konuştuğunu bilmediğini düşünürsünüz. Bu sebeple, hata yaparsınız. Siz okurlara aldırmayın. Okurun birtakım ipuçları vardır. Paragraftaki her

değişiklik yeni bir konuşmacıya işaret eder. "O dedi. Onlar dedi" gibi, nitelemeler kimin konuştuğunu gösterir. Kuşkusuz, çoğunlukla konuşmanın üslubu ve konuşmanın içeriği kimin konuştuğunu okura bildirir. Gail'in bir köpeği olduğunu bilirsek, Randy'nin konuşurken, aşağıdaki cümleyi kime söylediği konusunda bir şüphe oluşmaz.

"Senin şu işe yaramaz hayvanın neredeyse bacağımı koparıyordu. Sahip olduğum son kuruşu harcayıncaya kadar seni dava edeceğim"

Buna rağmen, doğrudan hitabı kullanmak gerekir. Ama bunun tek uygun zamanı, karşılığında kişileştirme ve öykü değeri kazandığınız zamandır, "Şey, Gail, yeni bir köpek almışsın" cümlesinde, Gail adının hiçbir öyküsel işlevi yoktur. Ne var ki, "Şey, tatlım, yeni bir köpek almışsın" yada "Şey, canikom yeni bir köpek almışsın" şeklinde yazarsanız, kullandığınız doğrudan hitap, konuşan karakterin muhatap hakkında hissettiği duyguyu bize gösterir. Sonuçta, arada geçen konuşmanın tonunu belirler.

2. Tanımlayıcı Diyalog

Okur, diyalogun ses tonunu duyar ve imasını anlar. Yeni yazar, bunu düşünemez. Bu nedenle, sıklıkla yazdıkları diyaloga güvenemez. Diyalogu tasvir ederek, problemi çözümlemeye çabalar. Okurlar için karakter bir cümle söyler, hemen ardından, yazar nasıl söylediğini tasvir etmeye girişir. Böyle bir hatayı yaparken, yazar çok sıklıkla fiil ve zarfları kullanır. Bu hata, fiil kullanarak şöyle yapılır:

> *"I am not afraid of you" I announced.*
> *"Oh" Joel snarled, "What are you going to do, scare me off with a song?"*
> *"Maybe," I shot back "Or maybe you are going to hit me with a karate chop." he chided.*

"Senden korkmuyorum" diye bağırdım.
Joe, "Aaa! Ne yapacaksın, beni bir nara ile korkutacak mısın?" diye hırladı.
"Herhalde" diye dikine konuştum.
"Yoksa, beni bir karate darbesiyle dövecek misin?" diye alaya aldı.

Aptalca ve gereksiz yere kullanılmış olmaları sebebiyle, "bağırdım, hırladı, alaya aldı" gibi, burada geçen çeşitli fiiller dikkati kesintiye uğramaktadır. Açıklama yapmak için, yazarın diyalogu bölmesine gerek yoktur. Karakteri ve içinde bulunduğu durumu bildiğimiz sürece, biz konuşan karakterin ses tonunu işitebiliriz.

Aynı hata, zarf kullanarak şöyle yapılır:

"I am not afraid of you" I said quickly.
"Oh" Joe said, sarcastically. "Whıat are you going to do, scare me off with a song?"
"Maybe" I replied weakly.
"Or maybe you're going to hit me with a karate chop." he said derisively.

Çabucak, "Senden korkmuyorum" dedim.
Tepeten bakarak, Joe "Aaa! Ne yapacaksın? Beni bir nara ile mi korkutacaksın? "" dedi.
Zayıf bir sesle, "herhalde" diye karşılık verdim.
Alaycı bir şekilde, o " Yoksa, beni bir karate darbesiyle dövecek misin?" dedi.

Tepeden bakarak, alaycı bir şekilde, çabucak gibi, zarfları cümleye ekleyerek, yazar diyalogu geliştirdiğini düşünür. Aslında, yazar cümlelerin nasıl söylendiği konusunda açıklama yapmaktadır. Doğrusu, yazar sürekli sözü kese-

rek, konuşmanın doğalığını bozmakta ve diyalogun etkisini iptal etmektedir. Bu diyalogu, eşimle ortak yazdığım Popcorn (Mısır Çerezi) başlıklı bir çocuk romanından alıntı yaptım. Fakat, bu diyalogu yazarken, dedi hariç, başka bir fiil ya da zarf kullanmadık. "Dedi" fiili öylesine yaygın kullanılan ve kolayca anlaşılan bir kelimedir ki, yazılan diyalogu kesintiye uğratmaz ve yelkenli gemi gibi süzülür gider.

Fiil kullanacaksan, çoğunlukla dedi fiilini kullan. Aksi takdirde, başka bir fiil kullanma. Diyalogu tasvir etmek niyetiyle, ancak çok gerektiğinde, nadiren zarf kullanabilirsin. Yazdığınız diyalog, kendi ses tonunu %90 içerirse, açıklamaya ihtiyaç olmaz. Okurlarınız cansız manken değildir. Onlara, konuşan karakterin kim olduğu ve başından nelerin geçtiği izlenimini verin yeter. Açıklamanıza ihtiyaç olmadan, okurlar diyalogdaki ses tonunu işitirler.

İşin büyük bir kısmı,öykünün diğer bölümlerinde göstermiş olduğunuz kişileştirme ustalığına dayanır. Bununla birlikte, ses tonu diyaloga dahil edilebilir. Bunun yolu, rollerinde geçen sözleri prova eden profesyonel aktörler gibi, prova yapmaktır.

Her karakter için, diyalog yazarken kendinize şu soruyu sormanız gerekir: "Benim konuşma dürtüm nedir?" ve "Bu sözleri söylerken ne hissediyorum?" Karakterin duyguları konusunda hiç kafa yormadan, genç yazar çoğunlukla diyalog satırlarını kağıda döker. Bu hataya düşmemek için, kendinizi karakterin yerine koymanız gerekir. Karakter, kızgın mı? Korkmuş mu? Duyduğu bir şeye gücenmiş mi? Neşeli mi? Zeki görünmeye çalışıyor mu veya birisinin duygularını incitmek istiyor mu? Yoksa, bir kızı güldürmeye veya kandırmaya çalışıyor mu? Söylediği sözlerle hangi amaca ulaşmaya çalışıyor? Karakterinizin hissettiği duyguyu siz de hissedebilirseniz, büyük bir ihtimalle okurlar sizin hissettiğiniz aynı duyguyu algılar.

3. Sert Yumruklu Diyalog

Yazar, öykü yazarken sıradan bir konuşmada yersiz olacak bir sürü bilgiyi diyaloga yükler. Öyküde böyle bir diyalog gördüğü zaman, okur yumruk yemiş gibi sersemler. Bu tip konuşma, sert yumruklu diyalog olur. Okuduğum öykülerin çoğu, sert yumruklu diyalog ile yüklüydü. İşte size bir örnek sunuyorum:

"You and I stole ten thousand dollars, Sam. We embezzle it from the Valentine Corporation, and when Jervish inspects the books on June fifth, he's going to know it. Your brother Warren is a lawyer and he's married to Valentine's sister."
"We can't tell anybody. You're already on probation for beating up that guy at the Rainbow Lounge last summer, and how long do you think I would last as a cashier at Rockingham Race Tracak if they knew I stole ten thousand bucks on my last Job?"

"Sen ve ben, ikimiz on bin dolar çaldık, Sam. Bu parayı, Valentine şirketinden zimmetimize geçirdik ve Beş Haziran'da hesapları teftiş edince, Jervish bu açığı anlar. Kardeşin Warren bir avukat ve Valentine'in kız kardeşi ile de evli. Kardeşine söylesek, ne dersin" dedi Tony.
"Olmaz. Kimseye söyleyemeyiz. Geçen yaz Rainbow Barında bu adamı dövdüğün için, zaten geçici olarak serbest bırakıldın. Benim de son işimde on bin dolar para çaldığım öğrenirlerse, Rocingham Race Track'ta ne zamana kadar kasiyer olarak kalacağımı sanıyorsun?"

Belli ki, yazar bu diyalogu okurlara bilgi vermek için değil, karaktere malumat vermek için yazmıştır. Bir diyalog bunun için yazılmaz. Kartları avucunda karıştırırken, sihirbaza kızacağı gibi, okur yazara kızmıştır.

Diyalog, geçmiş olaylarla ilgili malumat ve ayrıntılarla doldurulmaz. Bunun yerine, her zaman konuyla bağlantılı ve kısa olmalıdır. İki yöntem, sert yumruklu diyalog problemini çözer: Birincisi, dolambaçlı anlatım yerine, doğrudan anlatım. Örneğin:

Sam's brother was a lawyer and he was married to Valentine's sister.
"We've got to tell your brother." Tony said. "He's the only one who can help us."

Sam'in erkek kardeşi bir avukat idi ve Valentine'nin kız kardeşi ile evliydi.
"Kardeşine söylemek zorundayız" dedi Tony. "Bize yardımı dokunacak tek kişi kardeşin."

Tony adındaki kişinin ne düşündüğünü ima ettiğinden dolayı, bu diyalog okurları rahatsız etmez. Okur, Valentine'nin kız kardeşiyle evli Sam'ın avukat bir erkek kardeşi olduğu gerçeği hakkında Tony'nin düşündüğüne inanır. Diğer taraftan, Tony adındaki kişinin, zaten çok iyi bildiği şeyleri Sam adındaki kişiye söylediğine inanmayız. Sert yumruklu diyalog hatasını tamir etmenin öteki yolu ise, sözü dolandırmak ve dolaylı anlatmaktır.

Okuru, karakterin söyleyeceği söze inandırmanız gerekir. Bunu yaptığınız taktirde, diyalog içerisinde kolaylıkla bilgi aktarma şansını elde edersiniz. Aktarılan bilgi karakterin bir sorusuna cevap olursa yada tekit edilmesi gerekirse, konuşan kişi inandırıcı şekilde dinleyiciye söz konusu bilgi-

yi tekrar edebilir. Sözgelimi:

"Ten thousand bucks, Sam, that is what we stole and I don't think the Valentine Corporation is going to overlook it when they find out"
"How are they going to find out?"
"Jervis is checking the books on june fifth. He'll spot it. We've got to tell your brother."
"What the hell has my brother got to do with this?
"He is a lawyer, isn't he? He's married to Valentine's sister. He can get us off the hook."
"No. We can't tell anybody."
"Why not?"
"You are already on probation for that fiasco at Rainbow Lounge."
"Look, I never beat that guy up. I was framed."
"Doesn't matter. The court says you did it. And what about me? You think the Rockingham Race Track is going to be thrilled to find out one of their cashiers stole ten thousand dollars from his last emplayer?"

"On bin dolar, Sam. Çaldığımız bu ve anladıkları zaman, Valentine Şirketinin buna göz yumacağını hiç sanmam"
"Nasıl anlayacaklar?"
"Beş Haziran'da Jervis hesapları teftiş ediyor. Gözüne takılacak. Kardeşine söylemek zorundayız"
"Kardeşimin bununla ne ilişkisi olabilir ki?"
"Kardeşin, avukat değil mi? Valentine'nin kız kardeşiyle de evli. Paçamızı o kurtarabilir."
"Olmaz, kimseye bir şey söyleyemeyiz"
"Neden olmasın ki?"

"Zaten Rainbow Barındaki hani şu fiyasko yüzünden geçici olarak serbest bırakıldın."
"Bak, ben o adamı asla dövmedim. Dövmüş duruma düştüm.
"Ne fark eder. Mahkeme senin bu suçu işlediğini söylüyor. Şimdi bana ne demeli? Kasiyerlerinden birinin son işverenden on bin doları cebe attığı anlaşılınca, zevkten çıldıracağını mı sanıyorsun?

Konuşmacı, muhataba ihtiyaç duymadığı bir bilgiyi aktarabilir. Bu taktirde, konuşan kişinin kendisinin verilen bilgiye ihtiyacı olması gerekir. Son örneğimde, bir yandan Tony, kardeşine söylemesi için, Sam adındaki kişiyi ikna etmeye ihtiyaç duyar.

Diğer yandan, Sam sırlarını saklaması için, Tony adındaki karakteri ikna etmeye çalışır. Burada önemli olan şudur ki, her konuşmacı muhatabın ihtiyacı için değil, kendi ihtiyacı için konuşuyor. Konuşan kişi, ihtiyaç duymadığı malum bilgileri tekrar ettiği zaman, sert yumruklu diyalog hatası olur. Örneğin,

"Doesn't matter. The court says you did it. And what about me? Do you think Roz Bagley, my boss at the Rockingham Race Track in Salem, is going to be thrilled when she finds out that one of her cashiers, along with you, stole ten thousand dollars last June from the Valtine Corporation?"

"Ne fark eder.. Mahkeme bu suçu işlediğini söylüyor. Bana ne demeli? Geçen Haziran'da Kasiyerlerden birisinin seninle beraber Valentine şirketinden on bin dolar çaldığını öğrendiği zaman, Salem'de Rockingham Race Track'daki patronum, Roz

Bagley'in zevkten çıldıracağını mı düşünüyorsun?"

Yazdığınız öykü taslağında, sert yumruklu diyalog aramanız gerekir. Bulduğunuz zaman, kendinize şu soruları sormalısınız. "Bu bilgiler okur kitlesince malum mudur? Vereceğiniz cevap olumlu olursa,"bu bilgileri tekrar etmek, konuşan kişinin hangi işine yarar?" sorusunu sorunuz. Cevap olumsuz olursa, tekrar edilen bilgiden kurtulmanız gerekir. Konuşan kişinin belli bir ihtiyacına yaraması için, kusurlu diyalogu yeniden yazmalısınız.

4. Gereksiz Diyalog

Diyalogun çok sayıda meşru görevi vardır. Öykünün devamını sağlar. Karakterlerin kişiliklerini belirtir. Bilgi verir. Ne var ki, sayfadaki boş yerleri doldurmak, basit bir geçişle telafisi olası sahne kurmak, yada basit bir anlatımla daha çabuk ve daha etkili biçimde ilerleyeceğiniz yerlerde mesafe kat etmek için, diyalog asla kullanılmaz. Böylesi gereksiz bir diyalog olur. En yaygın kullanılan gereksiz diyalog, öykü girişlerinde karşımıza çıkar.

"Beverly, I'd like you to meet William Warner," Angie said. I reached out and shook Mr. Warner's hand.
"Hi ! Beverly," he said smiling.
"And this young lady is Mr. Warner's secretary, Deanna Frost,"Angie said. "Deanna, this is Beverly Conti."
We shook hands."Hi! Deanna."
"Hi" she said. " Nice to meet you."

"Beaverly, William Warner'le tanışmanı istiyorum." dedi Angie. Elimi uzatarak Mr. Warner ile tokalaştım.
Bana gülümseyerek,"Merhaba, Beaverly" dedi.
"Ve bu genç hanım Deanna Frost, Mr. Warner'in sekreteri," dedi. "Deanna, bu da Beaverli Conti."
"Merhaba, Deanna."
Tokalaştık.
"Merhaba, sizinle tanıştığıma memnun oldum." dedi.

Roman boyunca bir karakteri diğerine tanıştırırken, bazı yazarlar bunu her defasında yaparlar. Bu can sıkıcıdır. Sadece şöyle yazın:

"Angie beni Mr. Warner ve sekreteri, Deanna Forst ile tanıştırdı"

Böyle deyip geçip gidin.

Ayrıca, kendi sözleriniz daha iyi olacaksa, ilgili sözleri karakterinize söyletmeyiniz. Fatal Dosage (Öldürücü Doz) olarak adlandırdığım belgesel romanımdan bir örnek vermek gerekirse, savunma avukatı Ann Caputo bir cinayet duruşması sırasında ilk kez mahkeme binasına gelir. Şu şekilde bir diyalog tasarlamış olabilirdim:

"The courthouse is kind of scary, isn't it? She said to Pat. It looks like a big granite monster that's going to gobble me up"
"I suppose," Pat said, "but at a time like this everything is frightening"
"Yes," she said, "even you. You look like you are on your way to accept an award. With your three piece suit and your brief case, you're really one of them, aren't you?

"What do you think is in this brief case, Ann? The secrets of the bomb?

Bayan avukat, Pat'a "Mahkeme binası biraz korkunç, değil mi?", dedi. " Bana öyle geliyor ki, beni bir lokmada yutacak granitten yapılmış devasa bir canavar gibi."
Pat, "herhalde,"dedi."zaten böyle anlarda her şey korkunç gelir."
"Doğru," dedi, "Siz bile korkunç gözüküyorsunuz. Ödül kazanmak için, çaba tüketiyor gibi geliyorsunuz. Üzerinizdeki üç parçalı takım elbise ve elinizdeki evrak çantası ile, gerçekten bir canavar görüntüsü veriyorsunuz, değil mi?"
"Ann, aklıma gelmişken, bu çantanın içinde sizce ne var? "
"Bombanın sırları olabilir mi?"

Bu şekilde konuşmaya devam ederek, makbul bir diyalog uydurmuş olabilirdim. Fakat, ben Ann'nin yalnızlık, hatta kendi avukatından farklı duygular yaşadığını yansıtmak istedim. Bunu karakterimden daha iyi yapabileceğimi biliyordum. Bu yüzden, diyalog gereksizdi. Şu şekilde yazdım:

As Ann followed Pat Piscitelli along the courthouse path that sunny morning she trembled inside. She felt as if the courthouse were a huge granite monster waiting to gobble her up. The building was frightening. But then, she thought, every thing is frightening. Even Pat, walking ahead of her in lively stepts as if he were on his way to accept an award. He wore an expensive three-piece suit, and a

briefcase hung from his hand. He seemed to be one of "them" and that's what frightened her. The brief case remainded Ann of the man who follows the president around, carrying a brief case handcuffed to his wrist. The secrets of the bomb are in Pat's brief case, she thought, and she wondered who would win the war.

O güneşli gün mahkeme binası patikası boyunca Pat Piscitelli'nin peşinden giderken, Ann içinin titrediğini duydu. Mahkeme binasını, sanki kendisini yutuvermek için bekleyen devasa granit bir canavar gibi düşündü. Bina korkutucuydu. Fakat, o sırada her şeyin tüyler ürpertici olduğunu düşünüyordu. Canlı adımlarla kendisinden bir iki adım önde yürüyen Pat bile bir ödülü kapmak için hareket ediyormuş gibi geldi adeta. Üç parçalı pahalı bir takım elbisesi vardı ve elinde bir evrak çantası sallanıyordu. Pat, birden bire canavar gibi gözüktü ve bu izlenim onun tüylerini diken diken ediyordu. Çanta, Devlet Başkanının peşinden ayrılmayan ve bileğine kelepçelenmiş bir çanta taşıyan adamı hatırlattı. "Bombanın sırları Pat'ın çantasındadır." diye düşündü ve savaşı kimin kazanacağını merak ediyordu.

Bu yüzden, diyalogu şu durumlarda kullanmamanız daha uygun olur: "Marie beni ailesiyle tanıştırdı "gibi bir cümlenin yapabileceği bir görev için kullanırsa, bu görevi yapsa dahi, başka şekilde öykü daha etkileyici olacaksa, karakter hakkında bilgi vermezse, yada öykünün anlatımını sürdürmezse, sahne içinde hiç bir gerilim olmazsa, diyalog yazmak gerekli olmaz. Sıklıkla yapılan altıncı diyalog hatasına gelince, gerilim konusuna ayrıca açıklık getireceğim.

5. Tekrarlı Bilgi İçeren Diyalog.

İlk kez gazete raportörü olduğum zaman, ben bir şey söyler, arkasından söylediğimi iktibaslarda tekrar ederdim. Böyle kötü bir alışkanlığım vardı. Tipik olarak, şöyle bir şey yazardım:

> *Mayor Ferguson told the City Council last night that he will not support the bond issue for a new recreation center.*
> *"I've decided not to support the bond issue for the new recreation center," he told the packed council chambers.*

> *Geçen gece Vali Ferguson, yeni dinlenme merkezine ilişkin ruhsat tasarısı konusunda Belediye Meclisine destek vermeyeceğini söyledi.*
> *Vali, Belediye Meclisine "Yeni dinlenme merkezine ilişkin ruhsat tasarısı konusunda destek vermemeye karar verdim" dedi.*

Kuşkusuz, ben sütun kalınlığına göre para kazanıyordum. Bu yüzden, tutturduğum ağdalı anlatım beni oldukça zengin ediyordu. Fakat yazdığınız diyalogda bu tür ağdalı üslup, sizi daha da fakir eder. İşte okuduğum taslaklardan bir numune daha:

> *Holly had quit her job as a secretary to form her own company, colorwear. She would take common sweatshirts and Tshirts and, with an airbrush and immense talent, turn them into works of art.*

> *Kendi şirketi, colorwear'i kurmak için, Holly sekreterlik işinden ayrıldı. Sıradan switşört ve tişörtler*

alacak, büyük bir yetenek ve sprey fırçayla bu giysileri sanat eserine dönüştürecekti.

ve birkaç sayfa sonra.

"I quit my secretary job to form my own company. It's called colorwear.
"What do you do?" Paul asked.
"I do paintings on sweat shirts and Tshirts that sort of thing."

"Yeni şirketimi kurmak için sekreterlik işimden ayrıldım. Adı da Colorwear."
Paul, "Ne yapacaksın?" diye sordu.
"Sprey fırçayla switşört ve tişörtleri boyar ve bunun gibi şeyler yaparım."

Bu parçadan biri atılmalıdır. Hangisini atmanızın gerektiğine siz karar vereceksiniz. Eğer bilgi aktarmak isterseniz, yani öyküde ilerde anlatılacak olaylar için bir takım dayanak noktası oluşturmak isterseniz, birkaç satırlık doğrudan anlatım amacınıza daha uygun olur. Çatışma, gerilim, ilişki ve karakterde ortaya çıkan yeni bir değişimi göstermek istiyorsanız, diyalog daha iyi işe yarar. Her iki görevi de şüphesiz yapmasına yapar, ama diyalog genellikle daha çok yer kaplar. Çok kelime sarf ettiğiniz zaman, kelimeler daha çok iş yapar. Fakat, şunu unutmayınız ki, sadece bilinen malumatı tekrar eden diyalog kesinlikle işe yaramaz.

6. Gerilimsiz Diyalog

Garson olduğunu söyleyen Janet ile benim aramda geçen, bu makalenin başında verdiğim konuşmayı hatırlıyor musunuz? Birincisi sıkıcı olmasına rağmen, ikinci konuşma

sıkıcı değildi. Çünkü birincisinde hiç gerilim yoktu. Janet'e hayatını kazanmak için ne yaptığını sordum. Janet bana işini söyledi "bu iyi" dedim. Sorum cevaplanınca, daha fazla şey söylemesine gerek kalmadı. Sonuçta, aramızda bir çatışma söz konusu olmadı.

İkinci konuşmada ise, Janet'in işini alaya aldım. Kendini savunmak zorunda kaldı. Ben de bir önceki ifademi desteklemek zorunda kaldım. Nihayet beni eleştirmeye mecbur oldu. Benim de ona acı ve incitici sözler sarf etmem gerekecekti, belki de bir birimize yumruk yumruğa girişmiş olacaktık. İşte bu gerilimdir. O buna nasıl karşılık verecek? Karşısındaki nasıl cevap verecek? Birbirleri ile kavga etmeye kalkışacaklar mı? Gerilim, okurun bu tür soruları kendisine sormasına sebep olur ve cevabını bulmak için okumaya devam etmesini sağlar.

Ne şekilde diyalog yazarsanız yazın, içinde gerilim olması şarttır. İki insanın kavgaya girişmek üzere olması gerekmez. Bazen biri diğerine sevgisini söyletmeye çalışan, birbirine aşık iki insan olabilir. Bir kasayı kırmaya çalışan iki kişi olabilir. Hiç önemli sayılmayan bir konu hakkında konuşan iki insan olabilir. Her konu olabilir. Ama diyalog, okur dikkatini kendi üzerine çekmelidir. Bunun için de, sahneye bir gerilim unsuru konması gerekir.

Kimi yazar, bir sürü malumat yüklü olmakla birlikte, içinde hiç gerilim bulunmayan diyalog yazar.

"I'm glad you made it, " Ellen said when her mother arrived at the door" I was getting worried"
Marge came in and dropped her bags on the floor. "I got tied up in traffic on the Connecticut Turnpike. It is a real mess today"
"Did you stop to eat?"

"Yes I stopped at Burger King for one of those, what do you call them?"
"Whoppers," Ellen said. "They call them whoppers"

Annesi kapıya gelince, Ellen, "Gelebildiğine sevindim."dedi. "Ben de tasalanıyordum".
Kapıdan içeri girip, Marge poşet torbaları yere koydu.
"Connecticut paralı yolunda trafiğe takıldım kaldım. Bugün her şey Arap saçına dönmüş."
"Bir şey yemek için mola verdin mi?"
"Verdim, Burger King'de şu şeylerden bir tane almak için durdum, adına ne derler?"
Elen, "Büyük Boy Hamburger." dedi.
"Doğru, adına Büyük Boy Hamburger derler."

Bu diyalog inandırıcı olmakla birlikte, hiç de heyecanlı değil. İlgisini çekmediğinden, okurun aklında hiç soru oluşturmaz. Daha sonra öyküde olacak olay konusunda ne endişe uyandırır, ne de merak. Çeşitli yollardan bu sahneye gerilim eklenebilir. Gerilimi, doğrudan konuşulan sözlerin içine koyabilirsiniz. Örneğin:

"Well, you finally made it, " Elen said when her mother arrived at the door. "I was getting worried. I wish you had at least called."
"Called? How am I going to call when I'm stuck in the middle of the Connecticut Turnpike? It is murder out there."
"Well, I hope you at least had enough sense to stop and eat. You know how your blood sugar is"
"I ate, I ate."

"Where, Ma, where did you eat?"
"I stopped at Burger King, I had one of those Big Macs"
"Whoppers, Ma, whoppers, that's what they call them. Big Macs are at McDonald's"
"OK, so I had a whopper."

Annesi kapıya gelince, Ellen, "Oh, nihayet gelebildin. Tasalanmaya başlamıştım. Hiç değilse bir telefon etseydin."dedi.
"Telefon mu etseydim? Connecticut paralı yolunun ortasında trafik sıkışmış kalmışken, nasıl telefon edecektim ki? Orada bunu yapmak cinayet olur.
"Neyse, en azından biraz durup bir şeyler yemeyi düşünecek kadar aklın başında kalmıştır. Kan şekerinin ne durumda olduğunu biliyorsun."
"Yedim. Yedim."
"Nerde, Anne, nerede yedin?"
"King Burger'de durup, şu İri Hamburgerlerden bir tane yedim.
"Büyük Boy Hamburger, Anne, buna böyle derler. MacDonald's da Büyük Boy Hamburgerlerin adı böyledir."
"Her neyse canım, Büyük Boy Hamburgerden yedim."

Bu örnekte, gerilim karakterler arasına konmuştur. Gerilim, konuştukları sözlerden belli olur. Bununla beraber, gerilim diyalog içinde olmak zorunda değildir. Aşağıdaki örnekte ise, diyalogu olduğu gibi özgün bırakacağım, ama diyalog satırları arasına gerilim ekleyerek, okurun ilgisini artıracağım. Ayrıca, gerilim oluşması için, iki karakterin birbirlerine karşı düşmanca davranmak zorunda olmadığını

size göstereceğim. Bu düşünceyle, gerilimin kaynağında değişiklik yapacağım.

"I'm glad you made it," Ellen said when her mother arrived at the door. "I was getting worried."
Marge came in and dropped her bags on the floor. She stood by the counter as if she needed it to hold herself up and she took deep breaths. For the first time she looked old, frail. The light had gone from her eyes. Ellen's heart pounded.
"I got tied up in traffic on the Connecticut Turnpike. It's a real mess," Marge said when she finally caught her breath.
"Did you stop to eat?"
"Yes I stopped at Burger King for one of those, what do you call them?"
"Whoppers, Ellen said impatiently. "They call them whoppers."
Tonight she would cook, she thought, cook her mother a good healthful meal, and then everything would be all right.

Annesi kapıya gelince, Ellen, "Gelebildiğine sevindim. Ben de tasalanmaya başladım."dedi.
Kapıdan içeri girdiğinde, Marge elindeki poşet torbaları yere koydu. Sanki bitkin bedenini ayakta tutmak istercesine, vestiyere dayandı ve derin derin soluk alıyordu. İlk defa yaşlanmış, tükenmiş gözüküyordu. Gözlerindeki canlılık parıltısı uçup gitmişti. Ellen'in kalbi güm güm atmaya başladı.
Sonunda, rahat nefes almaya başlayınca, Marge "Connecticut paralı yolunda trafiğe takıldım kaldım."dedi.

"Bugün her şey Arap saçına dönmüştü."
"Bir şey yemek için, durdun mu ?"
"Evet, Burger King'de şu şeylerden bir tane almak için durdum. "Adına ne derler?"
Sabırsızca atılarak, Ellen, "Büyük Boy Hamburger derler. Onun adı böyledir."dedi.
Ellen, bugün annesine nefis ve sağlıklı bir yemek pişireceğini, her şeyin yolunda olacağını düşündü.

Diyalogda görülen gerilim, diyalog esnasında gelişme gösteren başka bir şeyin niteliğidir. Hatta konuşulan oldukça sıradan sözler olsa dahi, okumayı bırakmasına engel olacak kadar okuru meraklandıran ve ilgilisini çeken bu gelişmedir. Şunu unutmayın ki, daha sonra öyküde ne olacağını merak edecek kadar okurun ilgisini çekmezse, diyalog işe yaramamış olur.

Diyalog kullanmak ne zaman gerekli olur, ne zaman gerekmez? Bu konuda mutlak bir kural yoktur. Buna rağmen, iyi bir genelleme vardır: diyelim ki, yakınınızda bir yabancı olsa, acaba konuşmanıza kulak kesilip dinler mi? Vereceğiniz cevap olumsuz ise, diyalog kullanmanıza gerek kalmaz. Şayet olumlu ise, diyalog kullanmada hiç çekinceniz olmasın. Bu konuda beni kaynak gösterebilirsiniz. (I : 70-78)

DİYALOG MÜKEMMEL BİR BULUŞTUR

Robin Carr

Oldukça sürükleyici bir kitap okuduğum zaman, yazılar yorgunluktan gözlerime belli belirsiz gelmeye başlar. Buna rağmen, hala sayfaları çevirmeye devam ederim. Bu sırada, uzun anlatım sayfalarını atlar ve tırnak işareti aramaya başlarım. Tırnak arasındaki kelimelerden hiç birini kaçırmam; karakterlerin birbirine hangi sözleri söylediğini öğrenmek isterim. Öykünün özü, karakterler arasında geçen konuşmalarda yatar. Bu bakımdan, diyalogların içerisinde bulundukları öyküyü açıklamada yardımcı olması gerekir.

Toplumsal ilişkilerde, haberleşmemizin dörtte birinde sözlü iletişim kurma yöntemini kullanırız. Haberleşmenin geri kalan kısmı, sözlü olmayan işaretlere dayanır: Dönmüş gözler, koruyucu biçimde çapraz bağlanmış kollar, açılmış dizler, konuşmaya açık olduğumuzu ve kabul ettiğimizi gösteren gevşek kollar. Birisi hakkında belli bir duyguya kapıldığınız zaman, farkında olmaksızın dağarcığınızda bulunan bütün söz dışı bilgileri birleştirmeniz olası bir şeydir.

Kurmaca eserde ise durum oldukça farklıdır. Yoğun biçimde sözlü iletişime, yani diyaloga dayanmanız gerekli olur. Çünkü, çok fazla tasvir ve karakterler hakkındaki ağır anlatım yorucu olur. Bu yüzden, hayatta olduğu gibi, gerçekten okur, ağızlarını açmadıkça karakterleri tanıyamaz.

Tırnak işareti içinde kalan kitap bölümleri, öykünün gerçek olup olmadığını belirler. Konuşma biçimi, konuşma zamanı, konuşma tarzı ve konuşma içeriği bakımından, karakterler, kendilerine verilen yaratılışa uygun olarak hayat bulmalıdır.

"Ah, It's you, milord," she giggled.
"Have you had the opportunity-"
"Aye,'e just left, milord. A bit sooner and you'd'ave passed 'im on the stair. I'll 'ave me money first, milord"
"Then you have something to tell me?"
"I do, but I'm not' bout t'be spillin' me guts without me coin, An' I'll not be takin' that stinkin' swine to me bed again. 'E ain't no gentlemen. 'E's right mean, 'E is."
"Did he hurt you?"
"Aye, 'e did! I'd'ave turned the beastie out but fer the twenty pound ye said was mine if 'e talked. Skueaked like a parrot."

O kadın, "Ah, siz misiniz, beyzadem" diyerek kıkırdadı.
"- Fırsat var mı?"
"Hee, demin ayrıldı, beyzadem. Azıcık önce onu merdivende geçmiş olmanız gerek. Önce mangırı alacağım, beyzadem."
"Ardından, bana bir şeyler anlatır mısın?"
"Anlatırım, amma paramı almadan, içimi dökmeye hevesli değilim. Ve yine kötü davranır diye, o kokmuş domuzu bir daha kapıdan içeri almayacağım. Beyefendilikten eser yok adamda. Tam alçak, hem de daniskası."
"Sizi üzdü mü?"
"Hee, üzdü ya! Yirmi sterlin olmasaydı, bu hayvanı kapı dışarı edecektim, ya!. Dediğiniz gibi, eğer söz ettiyse o benim paramdı. Papağan gibi, cırtlak cırtlak ötüyordu, ya."

Konuşan kadın, *Chelynne* adını verdiğim romanda On Yedinci Asırda İngiltere'de yaşayan bir taverna fahişesidir. Bu karakter, doğru dürüst konuşmasını bilmez, fırsatçı, bencil ve pasaklı bir kadındır. Çevresinin ve fiziki görünüşünün tasviri, bu fahişe karakterinin bir boyutunu bildirir; bu kadının kişiliğinin diğer boyutu sözleriyle hayat bulur. Diyalog aracılığıyla kişileri yaratma, pekiştirme ve somutlaştırma biçiminiz, öyküsünü yazdığınız insanlar ve olayların bütünüyle inandırıcı olup olmadığını belirler.

Bunu hatırınızda tutarak, etkili bir diyalog için gerekli olan şu üç kuralı gözden geçirmeniz gerekir.

1.Kural: Diyalog karakterin kişiliği ve duyguları hakkında okuyucuya bir şey söylemelidir, yada en azından; öfke, sabırsızlık, mükemmellik tutkusu, korkaklık ve gaddarlık, vs. gibi, önceden ortaya konmuş bir duyguyu pekiştirmelidir. Sıradan selamlaşma, vedalaşma ve hava hakkında yapılan küçük konuşmalar nadiren bu birinci kuralı yerine getirir. Fakat, bu geleneksel kalıpları kullanmaktan kesinlikle vazgeçmeyiniz. Bu kalıpları kullanmanız gerekir. *The Blue Falcon* (Mavi Doğan) adlı romanımda, ben böyle bir selamlaşmayı kullandım.

> *Edythe stopped when she saw him and paused for a moment to behold him. "I was afraid you would not come."*
>
> *O adamı görünce, Edythe durdu ve iyice bakmak için bir an durakladı.*
> *"Gelmeyeceğinden korkuyordum."*

Bu karakter, "İyi akşamlar" demiş olabilirdi ve öykü yazarı, bu adamın gelmeyeceğinden o kadının korkmuş oldu-

ğunu açıklayabilirdi. Buna inanırdık, ama o kadını tanıyamazdık.

2.*Kural:* Diyalog kurguya hareket kazandırmalıdır. Böylelikle, hayatlarını yönlendiren ve kontrol altına alan dış etkenlere karşı aldıkları tavırlar aracılığıyla, karakterleri tanıyabiliriz. Gerilim ve çatışmayı artırmak için, karakterlerin sözleri hissettikleri duyguyu, karşılıklı ilişkileri ve kurgu içerisinde oynadıkları rolleri belirlemeli veya pekiştirmelidir. Komedi yazarken dahi, şunu hatırınızdan çıkarmayınız. Karakterler tepkide bulunduğu ve bir birileri ile itişip kakıştığı zaman bile, teknik anlamıyla çatışma oluştur.

The Blue Falcon'dan:

> *"Do not push me too far. Tedric" she warned. "If I do find a way to money, mayhaps I will use it to have you killed."*
>
> *"Beni bu kadar sıkıştırma, Tetric," diye uyardı. "Para kazanmak için bir yol bulursam, belki, bu parayı seni öldürtmek için harcayacağım."*

Yaptığı tehdit ve açık kin, konuşan kadın hakkında okura bir şeyler gösteriyor ve gerilimi artırıyor, zira konuşma, kurguya başka bir ihtimali daha ekliyor: onu öldürtmek için bu kadın bir yol bulabilecek mi? Savunma güdüsüyle, o erkek bu kadını bertaraf edecek mi? Bir çok değişkenler dolayısıyla, kurgunun hangi yönde yol alacağını görmek amacıyla, okur öyküyü okumaya devam eder. Okuru buna iten sebep, karakterin söylediği sözler ve söyleyiş biçiminden başkası değildir.

3.Kural: Diyalog her karakteri bireyselleştirmelidir. Hepimiz farklı ses tonuyla konuşuruz. Farklı kelime, deyim, güzel tabir, şive, konuşma üslupları ve çeşitli fiil çekimleri kullanırız. Konuştuğumuz konular, konuşma üslubu, konuşmayı yeğlediğimiz zaman, bizim gerçek kimliğimizi yansıtır. Bireysel alışkanlıklar, değer yargıları, duygular, güdüler ve içinde bulunduğumuz çeşitli şartlar, bizim konuşma biçimimizi belirler. Bir kitap içerisindeki karakterler, aile bireylerimiz veya komşumuz olan insanlardan daha farklı konuşamazlar.

Cinsiyetini yok edip tek tek numara verseniz, çizdiğiniz karakterler konuşmaları bakımından birbirinden ayırt edilebilir mi? *The Blue Falcon* romanında, hepsi de aynı toplumsal çevreden gelen ve ekonomik ve eğitim düzeyi benzer olan üç karakter şöyle konuşur:

"You will be punished for your sinful lust!"

"Günahkar şehvetin yüzünden cezanı bulacaksın!"

"When the punishment are being given out, madam, I think mine will be the lesser crime."

"Ceza dağıtıldığı gün, bayan, diğerlerinin yanında, benim suçumun daha hafif kalacağı kanısındayım"

"Jesu, should the two of you live under the same roof, I dare not guess which would survive."

"Tanrım, ikiniz aynı çatı altında yaşasanız, hanginizin hayatta kalacağını tahmin etmeye yüreğim el vermiyor."

Çok ortak yönleri olmasına rağmen, bu karakterler arasında belirgin farklılık vardır. Diğeri kadar güçlü olmakla birlikte, karakterlerden biri şeref ve vakarını korumaya daha fazla zorlanır. Ne her zaman saldırgan olur, ne de kendini savunma konusunda kolayca şaşırıp kalır. Diğeri korkak ve çekingen bir kişidir ve mümkün olduğu ölçüde çatışmalardan kaçar. Aslında, kendisine sözlü sataşma olsa, tartışmaktan çok ağlaması daha muhtemeldir. Üçüncüsü ise saldırgan ve kinci bir kişidir ve öylesine içten bir kişiliğe sahiptir ki, kendisi için diğerlerinden bir şey koparmak amacıyla yapmacık kibarlık yapmadığı sürece, çoğu kere kaba ve tehdit edici bir tip olarak gözükebilir. Yukarıdaki diyaloglardan ve bu basit kişilik tasvirlerinden hareketle, konuşan kişiler ile yapılan alıntıları eşleştirebilirsiniz.

Öyküde Sükut Altın Değil

Her konuşma bölümünün önemli işlevi vardır. Öykü içinde bu işlevi yerine getirmesi gerekir. Bu işlevin, karmaşık ve zor bir uygulama olmaktan çok, sıradan bir iş haline getirilmesi konusunda yardımcı olacak birkaç alıştırma şunlar olabilir.

Bir karakter sayfası hazırlayınız. Karakterin kim olduğunu belirlemek için, böyle bir şey yapmış olmanız büyük bir başlangıç sayılır. İlk önce, karakterin fiziksel görünüşüne dair ana hatları belirleyin ve geçmişine ait temel bilgileri verin. (yani, nerede yetiştirildi, kim tarafından yetiştirildi, temel şartlar, önemli hayat tecrübeleri vs.) Arkasından, karakterin konuşmasını etkilemesi beklenen daha kalıcı bilgileri veriniz:

* Karakterin ne kadar okur yazar olduğunu ve konuşma sırasında kendini ne kadar rahat ifade edebildiğini göz önüne almanız gerekir. Kalın, ince, tiz, yumuşak ve cır-

lak vs. gibi karakterin ses tonu özellikleri ile; düşünme sırasında çıkardığı sesler, konuşma yeteneği, açık sözlülük, çekingenlik, şive kullanımı, hazır cevaplık, meslek terimi yüklü konuşma üslubu, alışkanlıkla yemin etme, argo veya yüksek seviyeli dil kullanımı gibi kelime seçimi, tek kelimeli cevaplar, cevap gerektiren sorular veya anlamlı ve özenle seçilmiş sözlerden oluşan uzun hitabetli sözler, uzun ve özellikle anlamsız tümcelerden ibaret nefes almadan birbiri ardınca sıralanan ibareler gibi kendisine özgü konuşma dili öğelerini içeren bir liste çıkarmanız gerekir.

* Karakterin güdülerini ve mazisinin ana hatlarını belirlemeniz gerekir. Karakter saldırgan, saf, kırılgan, kötü, küstah, kaygılı, cömert, nazik, iğneleyici, dürüst, edepsiz, şeref ya da güç tutkunu bir kişi mi ? Hemen her kişilik özelliklerini içine alacak biçimde, yaptığınız bu liste git gide kabararak devam eder.

* Karakterin kendisini nasıl algıladığı önemli kişilik boyutunu da eklemeyi unutmamanız gerekir. Karakter, korkak olduğu için, aldatılmış olduğu için, hiç sevilmediği için, duyguları incitildiği için, kızgın mıdır? Hayatının tüm evrelerinde öfkeli ve doyumsuz bir kişi mi? Bu kişiyi basit şeyler öfkelendirir mi? Kendisini ve fikirlerini etkili şekilde ifade etmeye yetecek kadar, eğitimin karakterinize toplumsal bir konum kazandırıp kazandırmadığını veya tehdit savuran ebeveyni kendisini bir okula gitmeye zorladığı sırada, toplumsal etkileşim konusunda yıkıma uğrayarak, okula gitmeyi reddedip etmediğini belirleyiniz.

Bireysel özellikler karışımının, karakterin kişiliğini ve konuşmasını nasıl etkilediğini unutmayın. Sözgelimi:

Bireysel özellik: Cahil, adi.

Konuşma: Eksik ve tek cümleler, sıklıkla argo ve küfür kullanımı, çoğunlukla kesilen yüksek ses, aşağılayıcı kısa hazır cevaplar, düşünceden çok öfkeyi dile getiren ifadeler.

Bireysel özellik: Cahil, duyarlı.

Konuşma: Yanlış cümle kuruluşu ve yanlış kullanımlar, açık sorular, yoğun argo, dostane ve candan konuşma, şive yüklü ve yaygınlaşmış nazik cevaplara güvenme.

Hangi diyalogun hangi karaktere uygun düşeceğini belirleme konusunda, hazırladığınız karakter sayfası bir takım olası karışımlar dolayısıyla, daha işe yarar hale gelir. Karakteriniz planınıza sadık kaldığı sürece, farklı, boyutlu ve ilginç bir kişi yaratmış olursunuz. Eğer zıtlıklar birbirine karışmaya başlarsa, oluşturduğunuz kişilik karışımını yeniden düşünün. Utangaç, eğitimsiz ve korkak olmakla birlikte, bir karakter aynı zamanda sesi yüksek ve ses tonu açık ve kusursuz dil hakimiyetine sahip bir kişi olmaz. Bu karakterin böyle bir kişi olduğuna okuru ikna etmek oldukça güç olur. Diğer taraftan, güçlü ve açık sözlü bir insan, yeni bir tartışmada utangaçlık ve kekemelik yapmaz.

Söyleyeceği sözler, konuşacağı zaman ve konuşma biçimini belirlemek için, karakter sayfası kendi karakterleriniz hakkında kullanışlı olacak hazır bilgi kütlesi sağlar. Örnek olarak, *The Blue Falcon* başlıklı romanda çizilen iki karakter kardeştir ve aynı evde büyürler. Hatta bu kardeşler birbirlerine çok benzerler. Ne var ki, kendi karakter çalışma sayfam, bir kardeşin çocuk gibi hasta ve uysal olduğuna dikkati çeker. Hastalık yalnız bir kaçış yolu olmakla kalmamış,

aynı zamanda, karakter o kadar edilgen olmuştur ki, sesi hafif ve yumuşak gelir ve kendisi çatışmalardan hep uzak durur. Konuştuğu zaman, hemen her zaman bu karakterin güdüsü çatışmadan kaçınmak olur. Küçük kız kardeşi ise sağlıklı, gürbüz ve enerji dolu bir kızdır. Onun sesi daha emin ve kararlıdır. Erkeklere karşı zor bir kız görünümü vermek için, çoğunlukla kendisini ağıra satar. Bu nedenle, karakter övgüye layık olur. Çatışmalardan çekinmeden, kararlılıkla karşı koyar.

Chandra: "How do you abide that woman?"
Edwina (laughing softly): "Though it would be a fancy sight if you were ever near to protect me from her, I doubt I could bear the strain. Jesu, should the two of you ever live under the same roof I dare not guess which would survive."
Chandra : Have no doubts who it would be, Edwina. You should not let her treat you so badly!"
Edwina (shrugging): "But what is to be gained by fighting her? Better to bear what she flings at me as quietly as I can and let her it affect me but little."

Chandra: "Bu kadına nasıl tahammül ediyorsun?"
Edwina: (hafifçe gülerek) "Beni ondan korumak için hep yanımda olman garip bir görüntü olsa da gerginliğe tahammül edebileceğimden kuşku duyuyorum. Tanrım, siz ikiniz aynı çatı altında yaşasanız, hanginizin hayatta kalacağını tahmin etmeye yüreğim el vermiyor."
Chandra: Kimin hayatta kalacağından hiç şüphen olmasın, Edwina. Bu şekilde sana kötü davranışta bulunmasına izin vermemelisin!"
Edwina (omzunu silkerek): "Fakat onunla kavga et-

mekten elime ne geçecek? Elimden geldiği kadar onun sataşmalarına dayansam daha iyi olur ve böylece beni daha fazla incitmesi için fırsat vermemiş olurum.

Beklenmedik ses tonu kullanın. Kişiliğe uygun olmayan konuşma ile beklenmedik tavırlar arasında fark vardır. Diyelim ki, uysal bir kadın babasını her zaman sever ve sayar. Bu kadın, babasına karşı ne kaba bir şekilde konuşabilir, ne de lanet okuyabilir. Bununla birlikte, yağmur gibi gözyaşlarını dökerek, babasıyla tartışabilir. Çizdiğiniz bir karakterin, kişiliğine yakışmayan bir konuşma yapmasına izin vermemeniz gerekir. Böyle yaparsanız, onu inandırıcı yapmada harcadığınız bütün emek boşa gider. Fakat arada sırada beklenmedik bir cevap, hikayenize derin boyut ve çapraşık olaylar katar.

Örneğin, Chelynne iradesi kuvvetli ama nazik bir kadındır. Alımlı, eğitimli ve tedbirlidir. Kocasının eski sevgilisi ziyarete gelip kocasıyla birlikte kendisine gaddarca sataşıncaya kadar, Chelynne sözlerini seçerken sıklıkla düşünceli ve itinalı davranır. Ama birlikte yenilen akşam yemeği, bu karakter için tahammül edilmesi son derece güç bir durum olur. Kocası yemek esnasında nezaket konusunda ona ısrarda bulunduğu zaman, bu kadın kontrolünü kaybeder ve alışılmadık bir şekilde feryat eder: "Ne olmuş yani, senin fahişene dilimden bal mı akıtacaktım?" Dikkat ediniz ki, bu kadının iradesi güçlüdür. Sözlerini dikkatle seçer ve kendisini rahatlıkla ifade eder. Ateşli bir sürtüşme içine itilmemiş olsaydı, bu tür bir ifade yersiz olurdu. Sarf ettiği sözler beklenmedik bir ifade olsa da, bu kadının karakter kişiliğine tamamen uygun düşmektedir.

Aşırılıklarla oynayın. Bütün bir sahneyi önce diyalog, daha sonra sadece anlatı olarak yazmayı denemelisiniz. Sade-

ce karakterin sözleriyle önemli bir sahnenin açılışını yapmak, karakteri doğrudan olaya katmadan önemli bir açıklama yapma isteğini ortadan kaldırır. Diyaloglu yazılmış biçime anlatımın en önemli öğelerini yükleyin: betimlemeler, çevre, ifadeler, ses tonu, karakter hareketleri ve özel karakter çizgileri. Bu iki türev arasında, eksiksiz olarak betimlenmiş ve devingen şekilde hareket eden bir sahne ortaya koymalısınız. Sonra, bu sahne karakterler tarafından desteklenir ve sözleriyle canlılık kazanır.

Baştan başlayın. Sahne ne olursa olsun, önce diyalog yazmayı deneyin. Giriş için gerekli bilgiler verilmiş ve sahnenin ortasına gelmiş gibi davranın. Düzeltmek amacıyla geriye döndüğünüz zaman, bu sahnede çok az düzenleme yapmaya gereksinim olduğunu görürsünüz. Okur intikali kolay olsun diye, bu diyalogun nerede ve niçin başladığına dair, belki de, yalnız bir iki cümle eklemeniz gerekli olacaktır.

The Bellerose Bargain (Bellerose Pazarlığı) başlıklı romanımda bir bölüm şu şekilde başlar:

> *"Not another day, lovely, not another minute. I've had my fill of your schemes and deals and should've known before I left the country that you toted a pack of lies from the first."*
> *"There is no place for you to go, save the streets, Charlotte" Perry said coolly. But for all his calm exterior, there was a rage burning inside of him that he found more difficult to control with every passing second.*
> *"Ah you're wrong about that, love. I'm taking myself to the court and I'll find someone there who'll listen..."*
> *Perry's loud and cruel laughter ran through the*

small filthy room.
"You honestly think anyone will listen to you?"

"Ne başka bir gün, tatlım, ne başka bir an. Senin planlarından ve işlerinden usandım. Yurdumdan ayrılmadan önce, işin başından beri torba dolusu yalanların olduğunu anlamam gerekirdi."
"Sokakların dışında, gidebileceğin başka bir yer yok, Charlotte." dedi Perry soğuk bir şekilde. Yine de, sakin dış görünüşüne rağmen, Perry'nin içinde öfke ateşi öylesine alevlenmişti ki, geçen her an bu alevi kontrol altında tutmanın daha zor olduğunu anlıyordu.
"Ah! Bu konuda yanılıyorsun, sevgilim. Mahkemeye gitmeye kararlıyım. Nasıl olsa, orada beni dinleyecek bir yetkili bulurum."
Perry'nin gürültülü ve gaddar kahkahası küçük ve kirli olan odada dolandı.
"Gerçekten bir yetkilinin seni dinleyeceğini mi sanıyorsun?"

Bu romanımda, Charlotte suçluluk duygusu içinde arkadaşını terk ediyor. Diyalog yazmaya çatışmanın ortasında başladım. İkinci kez metne göz attığımda, bu konuya hizmet etmeyen malzemeyi öykünün dışında bırakarak, mekân ve şartları kurgu içerisine kolaylıkla koyabileceğimi anladım.

Kuşkusuz, hava durumu ve duvar halıları üzerine yapılan karşılıklı konuşmalar için, insanlar kitap satın almak zorunda değildir. Şimşek ve yıldırım odada bulunan duvar halılarını ve evi yakıp yok etmedikçe, okur bu konuda yapılan anlamsız konuşmaları okumaz. Bunun yerine, okur bir berber dükkanına gidebilir. Karakter konuşmalarında, tem-

kinli cümleler kurmaya sizi zorlayan hiç bir sebep olamaz. Karakterleri kendi haline bırakmalısınız. Kayın validenizi gücendirme konusunda bir endişe taşıyor olabilirsiniz. Ne var ki, gerçekten çizdiğiniz kadın karakter gücenirse, yazdığınız öyküye hasar verebilir.

Haddinden fazla diyaloga dayanmayınız. En son ne zaman önemsiz bir dedikodu dinlediniz. Bu dedikoduyu hatırlayınız. (Bir oyunda kavgaya tutuşan küçük futbol kümesi oyuncularının annesi olan iki kadını düşünün. Bir pazarlama temsilcisi olan kadının, Firmanın Yılbaşı partisinde sarhoş olmuş kocasını ve heyetin başkanına hakaret edişini örneğin). İkinci elden dinlemekten çok, bu olayın geçtiği yerde bulunmayı arzu edersiniz. Okur da bunu arzu eder. Öyleyse, okurunuza orada bulunma duygusunu vermek için, daha çok çaba gösterme konusunda hayatta mevcut olan en güzel güdüye sahipsiniz demektir.

Bir düelloyu bir karaktere tasvirle anlattırmak, resepsiyon görevlisinin ağzından yılbaşı partisindeki felaketi dinlemek kadar okura yorucu gelir. Anlatıma dayalı bilgilerin etrafındaki tırnak işaretleri ham erik tadı gibi belli olur.

Yaşayıp Nefes Aldıkça

Karakterler şu durumlarda canlılık kazanır:

1.Kural: yapılan konuşmanın her bölümü karakterin kişiliğini geliştirdiği zaman;

2.Kural: Karakterin ne zaman konuşacağına karar vermesi, söyledikleri sözler ve söyleyiş biçimi sebebiyle, olay, gerilim ve sahnede bir gelişme olduğu zaman;

3.Kural: karmaşık bireysel özellikleri, karakterleri birbirinden ayırt etmede kolaylık sağladığı zaman. Bu üç kuralda belirtildiği şekilde çizildiği zaman, karakterler canlı birer insan haline gelir.

Örnek olarak, Chad'ın eşi Chelynne: Bu kadın, düşüncesizce hareket eder, mantıklı hareket etmez ve kocasının kendisini sevmediğini düşünür. Kadın, kocasının en iyi arkadaşıyla romantik ve yakın bir ilişkiye girer. Hem beklenmedik tutkusu yüzünden, hem de sergilediği anlamsız kararlılık yüzünden, bu kadın kendi gözünde utançla küçülür. Böyle olması bağlayıcı bir etki yapmaz.

"Better I should not have known" she murmured.
"Don't wory with it, love, It's not going to happen again. From now Chad would not allow us in the same room together and it is certain he will be keeping a closer eye to you."
"He won't even know." she huffed, turning away from him.
"He will know," John returned, gently touching her hair.
"He wouldn't care if he did." she said dejectedly.
"You are wrong, darling. For this he will kill me."

Kadın, "Bilmemiş olsaydım, daha iyi olurdu." diye mırıldandı.
"Bunu dert etme, sevgilim. Bir daha olmayacak. Artık Chad, ikimizin bir daha aynı odada bulunmasına izin vermez ve şu kesindir ki, gözünü senin üzerinden asla ayırmaz."
Adamdan yönünü çevirerek, kadın "Nereden bilecek ki" diye suratını ekşitti.
Nazikçe saçlarına dokunarak, John "bunu kesinlikle öğrenecek," dedi .
Kadin, neşesi kaçmış bir edayla, "Öğrense bile, umurunda olmaz." dedi.
"Yanılıyorsun, sevgilim. Bu yüzden beni öldürür."

Olayları üçüncü ağızdan dinlemek hoşunuza gitmez. Bundan dolayı, öyküde olacak olayları size anlatmak istemiyorum. Eşinin bu suçunu Chad öğrenecek mi? En iyi arkadaşını öldürecek mi? Chelynne yanıldı mı? Chad gerçekten karısını seviyor mu? Bunları size bizzat karakterler söyleyecektir. (II: 79-85)

3. TASVİRLER

TASVİRLE ÖYKÜYÜ BİRLEŞTİRİN
Don James

Birçok kurmaca ve kurmaca olmayan eserler için tasvirler hala önemlidir. Ne var ki, yazarlar artık kısa tasvir yazma ve öykü ile bütünleştirme eğilimindedir.

Önceleri okur kitlesi, sıfat ve zarflarla bezenmiş uzun tasvir parçalarına çok ilgi duyar ve gayet canlı nesir sanatına bağlılık gösterirlerdi. Son yarım asırdır basılmış kitap veya dergilerin incelenmesi, o günlerden bu yana çok uzun yılların geçtiğini göstermektedir. Rekabetçi haberleşmeye ayarlı günümüz dünyasında, işten başını kaldırmaya fırsat bulamayan okur çoğunlukla öyküde olay arar. Artık tatlı nesir yerine, okur sadece hikaye ister duruma gelmiştir.

Gerek hayal ürünü, gerekse mantık ürünü eserlerde, olayla tasviri harmanlama çizgisi yükselişe geçmiştir. Ama bu harmanlama sürecinin, çoğunlukla acemi yazarlar için küçümsenmesi imkansız güçlükler çıkardığı görülmektedir.

Mekânı, karakterleri ve dönemi ne zaman tasvir etmem gerekir ? Önce sahne mekânını tasvir etmek mi iyi olur, yoksa öyküye başlamak mı? Ne kadar tasvir etmeliyim?

Bu konuda şablon gibi uyacak bir kural olmaz. Bazen bir müzik aleti çalmayı öğrenirken, hepimiz kulağımıza göre çalarız. Bununla beraber, çok yararlı ve kabul görmüş birkaç uygulama vardır.

Giriş paragrafında, sıklıkla arka zemin, olaylar ve karakterler süratli ve etkili olarak tasvir edilebilir.

Jaqueline Susann'ın yazdığı ve *Valley of Dolls* (Oyuncaklar Vadisi) adını verdiği çok satan kitapta yer alan giriş paragrafı mükemmel bir örnektir:

The temperature hit ninety degrees the day she arrived. New York was steaming - An angry concrete animal caught unawares in an unseasonable hot spell. But she didn't mind the heat or the littered midway called Timas Square. She tought New York was the most exciting city in the world.

Onun vardığı gün, sıcaklık 32 dereceye çıkmıştı. New York buharlaşıyordu. Kızgın bir hayvan aniden beklenmedik bir sıcaklık krizine yakalandı. Fakat, kız sıcaklığa veya Times Square denen düzensiz ve kirli ara yola aldırış etmiyordu. New York'un dünyadaki en ilginç şehir olduğunu düşünüyordu.

Ellinin altında kelime kullanarak, yazar sıcaklık dalgası sırasında sahneyi New York şehrinde başarılı bir şekilde kurar. Bu arada, Times Square bölgesini tasvir eder ve dünyadaki en ilginç şehre geldiğini düşünen genç bir kız karakteri tanıştırır.

Bir diğer örneğe bakalım:

The little Daimler buzzed out of its garage between the rhododenrons and rolled across the rocked pebbles in front of the house. The next Linda saw of it, Jeremy had turned up the gravel path past the tennis court and was heading for the gab in the rosy brick wall which squared the kitchen garden.

Daimler Marka spor araba açalya ağaçları arasındaki garajdan gürültü ile çıkarak, evin önündeki çakıl döşeli yüksek yoldan geçti. Daha sonra Linda arabayı gördüğü zaman, Jeremy tenis kortunun önünde uzanan kumlu patika yoldan dönmüştü ve

mutfak bahçesini çevreleyen pembe tuğladan yapılmış ihata duvardaki açıklığa doğru gidiyordu.

Bu alıntı, Frederic Raphael, The Viking tarafından yazılmış *Orchestra And Beginners* başlıklı romandan yapılmıştır. Romanın giriş paragrafı çok yönlü iş yapar. Yazar, süregelen hareket akışında mekânı tasvir eder, bir çevre oluşturur ve elli kelimede iki tane karakteri okurla tanıştırır. Burada, olay ile betimlemenin nasıl bütünleştirildiğine dikkat etmeniz gerekir.

Gazete ve kitap raflarında yapılacak hızlı bir araştırma, yazarlara düzinelerce benzer örnek sağlayacaktır. Bu yöntem, kabul görmüş bir tekniktir. Hiç de alışılmadık bir teknik değildir. Olay ile tasviri karıştırmanız yeter. Acemi yazarlar, kendilerine şu soruyu sorarlar: Acaba karakterleri ne zaman tasvir etmem gerekir? Bu konuda da hazır bir kural yoktur. Bana kalırsa, kurmaca eserlerde gözükür gözükmez, karakteri tasvir etme eğilimi vardır.

The Tower of Babel (Babil Kulesi) başlıklı eserinde, Morris L. West ilk sahneyi kurar. Sahne ayrıntıları, bir karakterin bakış açısından verilmiştir.

The watcher on the hill top settled himself against the gnarled bole of an olive tree, tested his radio, opened his map case on his knees, focused his field glasses and began a slow meticulous survey from the southern tip of the lake of Tiberias to the spur of sha'ar Hagolon, where the Yarmuk river turned soutwestward to join the Jordan. It was eleven o'clock in the morning. The sky was clear, the air crisp and dry after the first small rains of autumn.

He studied the eastern ridges first...

Tepedeki gözcü, yaşlı bir zeytin ağacının eğri gövdesine sırtını yasladı, telsizini kontrol etti, dizleri üzerinde harita çantasını açtı, ve dürbün objektifini ayarladı. Yarmuk nehrinin, Ürdün'e ulaşmak için güneybatı istikametine kıvrıldığı, Şar Hagolon eteklerinden Tiberya Gölünün Güney kısmına kadar uzanan araziyi her ayrıntıya dikkat ederek yavaş yavaş incelemeye başladı. Sabah saat on birdi. Hafif sonbahar yağışından sonra, hava soğuk ve kuru, Gökyüzü ise bulutsuzdu.
Gözcü, önce doğu dağ silsilelerini inceledi...

Gözcünün görüş açısıyla, bu yazar nerdeyse iki sayfa tasvir yapmayı sürdürür. İlk iki kelimeyle, yazar okuru öykü olayın içine çeker ve gözcünün bakışlarıyla tasviri, yani arka zeminı, öykü ile karıştırır.

Mc.Graw Hill Company tarafından basılmış, *Topaz* başlığını taşıyan eserin ilk bölümünde, Leon Uris bir karakterin bakış açısını kullanarak sahneyi kurar:

The day was balmy. That certain Magic of Copenhagen and the Tivoli Gardens had Michael Nordstorm all but tranquilized. From his table on the terrace of the Wivex Restaurant he could see the onion dome of the Nimb, saturated with a million light bulbs, and just across the path came a drift of laughter from the outdoor pantomime theater. The walks of the Tivoli were bordered with meticulous set-in flowers which gave a riot of color.

Hava yumuşak ve ılıktı. Kopenhagen'in o bilinen büyüsü ve Tivoli bahçeleri Michael Nordstorm'a derin bir huzur verdi. Wivex Restaurant'ın taraçasında oturduğu masasından milyonlarca lamba ile donatılmış soğan görünümü veren Nimb Kubbesini görebiliyordu ve yaya kaldırımı karşısında bulunan açık hava pandomim tiyatrosundan kahkaha tufanı geliyordu. Tivoli kaldırımları, özenle geçme-tarzda yapılmış ve bir renk cümbüşünü andıran çiçekli bordür taşlarıyla döşenmişti.

Bir karakter pencereye doğru yürüyebilir. Buradan gördüğü nesnelerin tasvir edilmesiyle karakterin ruh hali çağrıştırılabilir yada betimlenen mekânın değişmez özellikleri gözler önüne serilebilir.

Airport (Doubleday) başlıklı eserin girişinden hemen sonra başlayan iki paragrafta, Arthur Hailey esas karakteri tasvir eder, sahneyi döşer, kısa tasvir cümleleriyle problemin bir kısmını sunar.

Mel, airport general manager - lean, rangy and power-house of disciplined energy- was standing by the Snow Control Desk high in the control tower. He peered out into the darkness. Normally, from his glass-walled room, the entire airport complex - runways, taxi stripts, terminals, traffic of the ground and air - was visible like neatly aligned building blocks and models, even at night their shapes and movements well defined by lights. Only one loftier view existed - that of Air Ttraffic Control which occupied the two floors above.

But tonight only a faint blur of a few nearer lights penetrated the almost-opaque courtain of wind-dri-

ven snow that was piling up a new drifts - at the same time that plows were clearing the old. Maintenance crew were nearing exhaustion.

Disiplinli enerji santrali gibi dirençli ve sıska olan-Havaalanı genel müdürü Mel, yukarda kontrol kulesinde Kar Kontrol Masası yanında ayakta duruyordu. Oyarcasına karanlığa baktı. Normalde, bu cam duvarlı kabinden uçuş pistleri, taksi şeritleri, terminaller, kara ve hava trafiği dahil, bütün havaalanı binaları düzgünce kondurulmuş inşaat blokları ve modelleri gibi görülebiliyordu, hatta gece olduğunda bile şekil ve hareketleri ışık altında oldukça belirgin oluyordu. Yalnız tek yüksek manzara vardı. Yani, yukarda iki katı işgal eden Hava Trafiği Kontrol kulesi manzarası.
Fakat bu gece yalnız yakınlarda bulunan bir kaç lambanın zayıf ışıltısı, kat kat tabakalar oluşturan rüzgarın savurduğu mat kar perdesinden içeri güçlükle sızıyordu. Bu sırada kar makineleri eski yığınları kürüyordu. Bakım Ekibi nerdeyse bitkin düşmüştü.

Kendisinin bu şeylerin bilincinde olduğunu öğrendiğimizden dolayı, yapılan tasvir Mel'in problemini tanımlamaya yardım eder ve tasvir olayın bir parçası olur. Hailey, bu tekniği kullanmada uzman bir yazardır.

Uzun tasvir paragrafları yazmaya gereksinim duyarsanız, bugün size en iyi model olacak parçalar Gotik romanlarda yer alır. Korkunç bir arkalık, olağanüstü bir mekân, alışılmadık şartlar ve gerilim duygusu yaratma konusunda, çoğunlukla bu tür parçalar çok yararlı olur. Bununla beraber, yapılan tasvirlerin öykü olayı ile harmanlanması gere-

kir. Bu tasvirlerin, pembe nesir tarzına yazarın hayranlık göstergesi olarak öyküde ayrı yerde durmaması lazımdır.

Gerektiği zaman, tasviri güzelce yaz. "The 'wino' slouched away from us." (Wino bizden yavaş yavaş uzaklaştı) "the horse pranced towards us" (At bize doğru şaha kalktı) "The Gale threatened..." (Fırtına tehdit ediyordu.)cümlelerinde olduğu gibi, betimleyen kelimeleri kullan.

Edilgen çatıdan kaçınmanız gerekir. "Dağ yamacında büyük miktarda göçmüş kereste vardı" yerine "göçmüş kerestelik ağaçlar dağ yamacını kaplıyordu" ve "Soğuk bir hava tarafından biz zorlanıyorduk" yerine "Fırtına bizi zorluyordu." cümlelerini deneyin.

Güzel bir tasvirin bütün duyuları hesaba kattığını hatırınızdan çıkarmayın. Ormanlık bir mekânını yalnız görmekle kalmayız, aynı anda ağaç tepelerinden gelen rüzgar uğultularını işitir, tavada kızaran sucuğun kokusunu duyar, ılık sabah güneşini hisseder ve sıcak kahvenin lezzetini tadarız.

İsim ve fiillerle tasvir yazın. Yazınızı güçlendirmediği sürece, sıfat ve zarfları tasvirlerinizden kesip atın.Yazınızı bazen sıfat ve zarflar da güçlendirir. En çok işinize yarayan isim ve fiillere ağırlık verdiğiniz zaman, çoğunlukla daha iyi vurgu yapma, tasvir etme ve yazı yazma yeteneği elde edersiniz.

Acemi yazarlar, tiryaki olmuşçasına çoğunlukla zarflara takılır kalırlar: Kızgın bir şekilde dedi. Teselli ederek dedi. Homurtuyla cevap verdi. Bırakınız, diyalog kendisi için konuşsun. Bırakınız, adamın sözleri kızgın olsun. Bırakınız, kadının sözleri teselli etsin.

Bir tasvirde aşırı derecede sıfat kullanmak malzemeyi zayıflatır. Sıfatlar büyük bir itina ile kullanılmalıdır. Basmakalıp sözlerden sakının. Arada bir güzel edebi sanatları kullanmayı öğrenmeniz gerekir.

Yukarıdaki örnekleri bir daha inceleyerek, zarfların etkileyici yokluğunu keşfediniz. Bunu yaparken, sıfatların ne kadar nadir kullanıldığına dikkat ediniz.

'Gerçekten şerefli bir insandı.' 'Hakikaten güzel bir gruptu'. 'Feci sıcak bir gündü.' 'Doğru hakikat şuydu ki...' gibi, niteleyici zarfları kullanmaktan sakınmanız gerekir. "Dağ öfkeli yarıklarını gökyüzüne kaldırmıştı" veya "Ağaç grubun üzerine kollarını uzatıyordu" gibi, arada bir cansız nesnelere kişilik veriniz.

Ayrıca daralan bir dünyada olduğumuzu hatırdan uzak tutmayınız. New York, İtalya, San Fransisko ve Londra gibi kentlerde yer alan bir sahneyi öyküde oluşturmak için, ihtiyaç duyduğumuz şey, bazen sadece kısa ve tanımlayıcı bir tasvir olur. Televizyon, sinema filmleri ve posterler sayesinde, aşağı yukarı herkes neredeyse her yeri tanımış durumdadır.

Okur, hikaye ve karakterle ilişkili mekânı bilmek ister. Diğer bir deyişle, başladığımız yere geri döndük. Tasvir yapmak zorunlu olabilir. Ne var ki, şu söz yine geçerlidir: tasviri kısa tutunuz ve olay içinde veriniz.

Bu şekilde daha güzel olmaz mı? (I : 71-74)

BETİMLEYİCİ YAZMA

Ruth Engelken

Gazetecilik sanatını ne kadar incelersem, aşağıdaki cümleyi söyleyen yazarla o kadar aynı görüşü paylaşıyorum. "Hiç can sıkıcı bir konu yoktur, yalnız can sıkıcı yazarlar vardır." Aynı hakikati, şu eski atasözü farklı bir şekilde söyler: "Ne söylediğin değil, onu nasıl söylediğin önemlidir." Kesinlikle güneş altındaki her şey yazıya dökülmüş ve kuşkusuz dökülmeye devam edecektir, çünkü her konu bir yerlerde satılabilir: Ne var ki, sonuçta bir yapıtın herhangi bir yerde satılıp satılmayacağı, bu yapıtı yazan yazarın kelimelerde başarılı olma yeteneğine bağlıdır. Kıyafetteki üsluplar gibi, zamanla yazma üslubunda da değişiklik olur. Buna rağmen, çağları aşan edebi devler ile günümüzde eserleri en çok satan yazarlar arasında ortak bir yan vardır: canlı nesir sanatında, her iki nesil de ustalığın doruğuna ulaşmışlardır.

Acemi yazarlar için, canlı kanlı ve sayfadan dışarı fırlayıp çıkacak kadar gerçek karakterler yaratma veya fiziksel tasvir yazma yeteneğini sağlayacak hiçbir sihirli formül yoktur. Bununla birlikte, görsel zekayı ve dolayısıyla tasvir yeteneğini, keskinleştiren yardımcı yöntemler vardır The Summing Up başlıklı eserinde aşağıdaki sözleri ifade ederken, Somerset Maugham bu gerçeğe parmak basar ve perçinler.

> *Kendi hayal dünyalarındaki imgelerden alelade ölçüde çeşitli karakter yaratma dışında, yazarların çoğu hiç gözlem yapmamış bir yazar izlenimi bırakır. Eski yaşanmış anılarından figürlerini çizen taslakçılara benzerler ve canlı modelleri kullanmada asla çaba göstermezler. Ben, kendi eserlerimde her zaman canlı modelleri işledim.*

Kendi edebî sanatını değerlendirirken, Maugham tıp eğitimi almış olması gerçeğine şükranlarını arz eder. Genç bir doktor olarak, çeşitli kemik yapılarının açıkça görüldüğü yalnız çıplak vücutları görmekle kalmamış, aynı anda saygınlık kaplamasının örtmediği çıplak duyguları da görmüştür. Gerektiğinde bir daha gözden geçirmek için, yazar tecrübesini bilinçaltına kaydeder. Bu olgunlaşmamış yaşam deneyimleri genç tıbbiyeli üzerinde unutulmaz izlenimler bırakmıştır. Bana sorarsanız, ciddi bir yazar bir takım yetenekleri vaktinde geliştirmesi gerekir. Hayatının erken dönemlerinde, Maugham sıradan olayları sıra dışı ölçüde iyi görebilme yeteneğini geliştirmiş bir yazardır.

Bir çehreye bakınca, ne görüyorsunuz? Yalnız iki kaş, iki göz, bir burun, bir ağız görüyorsanız, gözünüzü keskinleştirmek için çaba harcamanız gerekir. Bir doktor gibi, daha doğrusu, bir sanatçı gibi görmeyi öğrenmeniz gerekir. (Maugham, fazlasıyla, her ikisiydi.) Boyutları, renkleri, şekilleri ve ilişkileri görmeniz gerekir. "Karakteri ilk takdimde tasvir edin" malum sözünü, Maugham fazlasıyla ciddiye aldı. Kılı kırk yaran tasvirler sonucunda, uzun süre hafızada kalan karakterler yaratacak kadar yeteneğini geliştirdi. *Of Human Bondage* eserindeki Mildred karakterini kim unutabilir?

> *She was tall and thin, with narrow hips and the chest of a boy... She had the small regular features, the blue eyes, and the broad low brow, which the Victorian painters, Lord Leighton, Alma Tadema and a hundred others, induced the world they live in to acept as a type of Greek beauty. She seemed to have a great deal of hair; it was arranged with peculiar elaboration and done over the forehead in what she called an Alexandra fringe. She was very ane-*

mic. Her thin lips were pale, and her skin was delicate, of a faint green colour, without a touch of red even in the cheeks. She had very good teeth. She took great pains to prevent her works from spoiling her hands, and they were small, thin and white. She went about her duties with a bored look.

Dar kalçaları ve erkek çocuksu göğsüne rağmen, o kadın ince ve uzundu. Küçük, intizamlı özellikleri vardı. Lord Leighter, Alma Tadema gibi Viktoria Dönemi ressamları ve başka yüzlerce insanın Yunan Güzelliğinin bir tipi olarak yaşadıkları dünyayı kabul etmeye ikna ettikleri geniş düşük kaşları ve mavi gözleri vardı. Saçları gür gözüküyordu; özel süslemelerle donanmış ve alnı üzerinde Alexandra kakülü denen biçimde yapılmıştı. Çok kansızdı. İnce dudakları solgundu ve soluk yeşil renkli cildi çok nazikti, hatta yanaklarında kırmızı renk dokunuşu yoktu. Dişleri çok güzeldi. Yaptığı işin ellerini bozmasını önlemek için büyük özen gösteriyordu ve beyaz elleri küçük ve inceydi. Bıkkın bir halde görevlerine gidip geliyordu.

Veya Rain'de Maugham'ın misyoner karakterini kim unutabilir?

He was silent, rather sullen man and you felt that his affability was a duty that he imposed upon himself Christianly; he was by nature reserved and even morose. His appearance was singular. He was very tall and thin, with long limbs loosely jointed; hollow cheeks and curiously high cheek- bones; he had so cadavercus an air that it surprised you to notice

how full and sensual were his lips. He wore his hair very long. His dark eyes, set deep in their sockets, were large and tragic; and his hands with their big, long fingers, were finely shaped; they gave him a look of great strength. But the most striking thing about him was the feeling he gave you of suppressed fire. It was impressive and vaguely troubling. He was not a man with whom any intimacy was possible.

O adam sessiz, oldukça asık suratlı bir adamdı ve Hıristiyan nezaketini kendi üzerine görev saydığını hissedersiniz; mizaç itibariyle ağır başlı ve hatta somurtkandı. Görünüşü garipti. Eklemlerine gevşekçe tutturulmuş kol ve bacaklarıyla, çok uzun ve sıska gözüküyordu. Yanakları çukur ve elmacık kemikleri tuhaf ölçüde yüksekti; öylesine kadavraya benzeyen bir havaya sahipti ki dudaklarının o kadar dolgun ve şehvetli olduğunu fark etmek sizi belki şaşırtırdı. Saçları çok uzundu. Göz çukurlarına derince yerleşmiş, kara gözleri iri ve üzüntülüydü. Uzun, kalın parmaklı elleri biçimliydi; elleri kendisine büyük heybet görüntüsü kazandırıyordu. Fakat onun üzerinde en çarpıcı gelen şey, karşısındaki insana verdiği bastırılmış alev izlenimi idi. Bu izlenim etkileyici ve hafif rahatsız ediciydi. Bu kişi, kendisiyle herhangi bir yakın dostluk kurulabilecek bir adam değildi.

Veya aynı konuda Rain'de fahişe kadın olan *Sadie Thompson* karakterinin kabartma biçimindeki tasvirini kim unutabilir?

She was twenty seven perhaps, plump and in a coarse fashion pretty. She wore a white dress and a large white hat. Her fat calves in white cotton stockings bulged over the tops of long white boots in glace kid. She gave Macphail an ingratiating smile.

O kadın etine dolgun ve basit tarzda güzel ve belki yirmi yedi yaşındaydı. Beyaz bir kıyafet ve beyaz bir tayyör giyiyordu. Beyaz pamuklu çorap içerisinde tombul baldırları, oğlak derisinden yapılmış beyaz rugan çizmelerinin konçları üzerinden dışarı taşıyordu. Macphail'e sevgi arayan bir tebessüm gönderdi.

İlk kez bir karakteri sahnede sunduğu zaman, Maugham aynı karakteri tekrar tekrar görmemizi sağlar. Bu yazar, insanları inceleme ve tahlil etmenin kendisinde bir saplantı olduğunu itiraf etmiştir.

Hangi canlıya benzediklerini anlamak için, bazen karakterlere baktığını fark ederdi... ve baktığı karakterlerin içindeki bütün koyun, at, tilki ya da keçiyi görmüştür.

Bu yazara, Rain'deki misyoner karakterin karısı bir koyunu anımsatır.

She was dressed in black and wore round her neck a cold chain, from which dangled a small cross. She was a little woman, with brown, dull hair very elabortately arranged. She had a prominent blue eyes behind invisable pince-nez. Her face was long, like a sheep's but she gave no impression of floolishness, rather of extreme alertness; she had the quick movements of a bird. The most remarkable thing about her was her voice, high, metalik, and without inflec-

tion. It fell on the ear with a hard monotony, irritating to the nerves like a pitiless clamour of the pneumatic drill.

Siyah kıyafet giymişti ve boynunda altın bir zincir vardı ve bundan küçük bir haç sarkıyordu. Çok özen gösterilerek düzenlenmiş kahve ve mat saçları vardı. Kelebek gözlükleri arkasında dikkat çeken mavi gözleri vardı. Koyununki gibi, yüzü uzuncaydı, fakat hiç aptallık izlenimi vermiyor, daha doğrusu aşırı gözü açıklık izlenimi bırakıyordu; kuş gibi çevik hareketlere sahipti. Bu kadının hakkında en çarpıcı gelen şey, hep aynı tonda gelen tiz, metalik bir ses idi; hava basıncı ile çalışan delgi matkaplarının çıkardığı acımasız gürültü gibi, bu ses sinirleri rahatsız ediyor ve dayanılmaz bir yeknesaklıkla insanın kulağına dökülüyordu.

Özellikle, *Of Human Bondage* (İnsan köleliği Üzerine) başlıklı eserinde, Miss. Wilkinson adındaki evde kalmış mürebbiye karakteri Maugham'a bir avcı kuşunu hatırlatır.

She had a black large eyes and her nose was slightly aquiline; in profile she had somewhat the look of a bird of prey, but full face she was prepossessing. She smiled a great deal, but her mouth was large and when she smiled she tried to hide her teeth, which were big and rather yellow. But what embarrassed Philip most was that she was heavily powdered.

Bu mürebbiyenin, iri ve kara gözleri vardı. Burnu ise hafif kartal gagası gibi kemerli idi. Yandan ba-

kınca, biraz yırtıcı kuş görünümü veriyordu, lakin tam cepheden bakıldığında cazibeli gözüküyordu. Çokça gülümsüyordu, ama ağzı genişti ve gülümseyince oldukça sararmış büyük dişlerini gizlemeye çalışıyordu. Fakat, Philip'i en çok utandıran şey, bu kadının yüzünün aşırı derecede pudralı olmasıydı.

Algılayıcı olduğu zaman, Maugham tasvir tekniği bakımından kesinlikle emsalsizdir. Her birinci sınıf yazar, yeteneğini aynı ölçüde geliştirme konusunda çok emek sarf eder. Çarpıcı bir karakter özelliğini ele alır ve bu özelliği kelimelere çevirmeyi öğrenir. Bir karikatürcü, bu özellikleri abartılı hatlara ve çizgilere dönüştürür. Yazarlar gibi, karikatür çizenler de aleladeden harikuladeyi çıkarır. Keskin bir göz geliştirmek isteyen acemi yazar için, bu şekilde yazmak artı kazandırır. Göz, tahlil için eğitilebilir mi? Sanırım eğitilebilir.

Bir sürü farklı hikaye yazmadan önce, aynı yaftaya takılıp kaldığınızın farkına varmanız ihtimal dahilindedir. Bütün gözler "amber benekli kahve" veya bütün "özellikler ince keskin hatlı" olur. Geçen yıl verdiğim bir yazma dersinde, bir öğrencim bütün baş karaktere "kobalt mavisi gözler" veriyordu. Bir renge düşkün olmak konusunda, edebiyatta öncüler vardı: Flaubert sık sık mavi tonla yazar, İrlandalı Romancı George Moor'un gri renk tutkusu vardı.

Tasvirlerinizi basmakalıplıktan kurtarmak için, kendi kelimelerinizi genişletmeniz gerekir Mavi, gri, yeşil, kahve, mor, kestane rengi ya da değişken renkli olması gerçeği yanında, bir göz için başka ne söyleyebilirsiniz? Yuvarlak, bademsi, çekik, doğulu, uzunca, tirizli vs. gibi, göz biçimini düşünmeniz gerekir Gözler nasıl yerleştirilmiştir? Dar, geniş ve ölçülü aralıklı mı? Çatık kaşlar altında aşığa yerleşmiş gibi mi yoksa kabuklu böcek gözü gibi dışarı çıkıntı

yapmış mı? Her iki göz biçimi çoğunlukla geçerli olmaz. Fakat, farklı göz yapılarının olduğunu görmek yararlı olur. Göz büyüklüğü konusunda ne diyebilirsiniz? Genişleyen, kısılan ve orta boy göz bebekleriyle birlikte, göz iri, küçük yada orta büyüklükte mi? Gözlerin durumu ise çok dikkat gerektirir. İris etrafındaki dokusu ak, cam gibi parlak ve ışıl ışıl yanan sağlıklı gözler mi, yoksa göz akı dokusu sarı, kanlı, sulu, irinli, çapaklı gibi hastalıklı gözler mi? Gözü saran bölge hakkında ne diyebilirsiniz? Mavi halkalı, şişkin mi? Göz kapakları, renkli sürmeli, çizgili mi? Kirpik ve kaşlar için ne söyleyebilirsiniz? Kısa veya uzun, kalın veya ince, kıvrık veya ok gibi düz, koyu veya soluk, sahte veya hiç yok mu? Kaşlar düz veya yay gibi, kalın veya yolunmuş, makyaj kalemi çekilmiş veya makyaj görmemiş mi? La Fu Munchu sivrisi veya La Merlene Dietrich kanatlısı mı? Kirpikler, göz yaşı torbasının üzerinden mi başlıyor yoksa burun kemerini örtüyor mu? Uzun tüylü kirpiklerle yüz üzerinde ortadan ayrılıyor mu?

In Paul's Case (Paul'un Durumu)başlıklı kısa öyküde, Willa Cather, Paul'un gözlerini betimlemeye itina gösterir.

> *His eyes were remarkable for a certain hysterical brillancy, and he continually used them in a conscious, theatrical sort of way, peculiarly offensive in a boy. The pupils were abnormally large, as though he were addicted to belladonna, but there was a glassy glitter about them which that drug does not produce.*
>
> *İsterik bir parlaklık bakımından, Paul'un gözleri tuhaftı, ve gözlerini sürekli bilinçli ve rol yapar gibi, özellikle çocuklarda saldırgan bir biçimde kullanıyordu. Göz bebekleri anormal biçimde büyük,*

sanki Belladonna tiryakisi gibiydi, fakat gözlerinde bu ilacın üretmesi imkansız camsı bir parlaklık vardı.

Aynı şekilde, *Pnin* romanında Viladimir Nobakov, Lisa adını verdiği karakterin gözlerine özel bir dikkat sarf eder.

Actually her eyes were of a light transparent blue with contrasting black lashes and bright pink canthus, and they slightly streched up templeward, where a set of feline little lines fanned out from each.

Açık pembe canthus ile tezat teşkil eden kara kirpiklerine rağmen, gerçekten Lisa'nın gözleri şeffaf açık maviydi ve bu gözler hafifçe alnına doğru uzanıyordu, burada her birinden çıkan kedi tüyüne benzer, bir küme ince çizgi yelpaze gibi açılıp kapanıyordu.

Acemi yazarlar, göz, kirpik ve kaşlardan daha çok, çoğunlukla burunu tasvir etmenin zor olduğunu söylerler. Bana kalırsa, sorun iki noktadan kaynaklanır: acemi yazarlar, bazı burun biçimi adlarını çok iyi bilmezler. Zaten, burunu nitelemede kullanılacak sınırlı sayıda renk çeşidi vardır.

Chaucer, bir siğili Miller'in burnu üstüne kondurmuş, Rostand, Cyrano karakterinin solunum organını gülünç ölçüde uzatmış ve Dickens ise, Mr. Micawber'in gaga biçimindeki burnunu kızıl renge boyamıştır; burnu tanımlayacak hangi terim kaldı ki. Hala bir sürü renk vardır.

Önce temel biçimlere ve bu biçimleri hatırlamanızı sağlayacak bazı ipucu figürlere bakalım. Genel olarak konuşmak gerekirse, burunlar kartal gagasına benzer. (kartal gagası gibi kıvrık- büyücülerin burnu gibi) Romalı burun tipi

(dikkat çekecek kadar köprülü -Dick Tracy'nin burnu gibi), asilzade burun biçimi (aristokratik görünüşlü), soğan biçiminde kalkık (soğan gibi şekil almış -W.C. Fields'in burnu gibi), kayak biçimli (kıvrık uçlu ve köprüsüz -Bob Hope'un burnu gibi), ucu kalkık basık burun (kısa, geniş ve buldog burnuna benzer.), yassı burun (ödül boksörlerinin burnu gibi) düz, geniş ince, etli, veya kırık. Doğaldır ki, burun biçimine ek olarak, burun rengi beyazdan, pembe, kızıl, mor renge kadar (ve bunların eş anlamlıları sayesinde) açılımı geniş olan bir renk tayfı üzerinde değişir. Ayrıca burnun durumu sıfatları sağlar - delikli, mavi damarlı, şişkin, akıntılı ve alacalı .

Burnu tasvir konusunda, zeki yazarlar deha sergilerler. Joyce "burnun kanatlarından" söze eder. Nabakov, Pnin'e 'yağ parlaklığı olan' bir burun verir. Ardından, Pnin'e kalın kaplumbağa kabuğundan yapılmış okuma gözlüklerini taktırır. Bu gözlüğün eğere benzeyen yerinden, Rus patatesi gibi Pnin'in burnu pürüzsüzce çıkıntı yapar." Yine, Nabakov, yaşlı bir adamın yüzüne kocaman bir ahududu gibi şişkin mor bir burun kondurur.

Dudakları tasvir etmek istediğinde, yazar önce rengi düşünür. Renk tayfının kırmızı, mor kısmına bakar.

En azından son zamanlara kadar böyle olmuştur. Artık, çağdaş makyaj takımı arasında oldukça gözde olan rujun açık tonları ile beraber, yazar sarı renkleri veya yeşil ve mavi pastel renkleri arıyor olabilir.

Dudaklar dolgun veya ince olabilir, aşk sembolü olan yay açıkça belirginleşir, (öldürücü dişi günlerinde Theda Bara'nın dudakları gibi) veya (Katherine Hepburn ve Bette Davis'in dudakları gibi) dudaklar renksiz olabilir. Dudak keşimi, daha doğrusu ağız, geniş veya dar olabilir. Bir karakterde ince dudak olması cimrilik ve alçaklık çağrışımı yapmasına karşılık, 'cömert' bir ağız sevecen ve coşkun bir

karakteri akla getirir. Dişler de önemli bir konu olabilir. Dişler bembeyaz veya paslı, düz veya sık, küçücük veya tavşan dişi, çift dizili ve düşmüş diş olabilir. Ayrıca, bazen karakterler düşük çeneli veya yüksek çeneli olabilir.

Günümüzde karakterden seyrek dişli olarak söz ettiği zaman, yazar genellikle kesici ön dişlerden iki diş arasında büyük bir boşluğun olduğunu kast eder. Chaucer'in zamanında, dişler arasında bulunan açıklığın şehvet çağrışımı vardı. Dişleri geniş aralıklı dizilmiş bir ağzı Wife of Bath karakterine verdiği zaman, Chaucer'ın okurları, yazarın şehvetli bir kadını kendilerine tanıştırdığını bilirlerdi. Gerçekten, bu kadının beş kocası olduğunu söylemesi, okurların bu çıkarımını teyit eder.

Kulak, saç, eller, ayaklar, duruş, vücut yapısı, ses tonu, ve türlü mimik hareketlerinin tasvir edilmesi, bir çok yazar tarafından karakter için ipucu ayrıntı olarak kullanıla gelmiştir. Şüphesiz, müstakbel yazarlara geniş ölçüde okuma tavsiye edilir. Bunun ardındaki sebeplerden birisi, zirvedeki profesyonel yazarların nasıl tablo gibi yazdıklarını öğrenmektir. Hünerli yazarların eserlerini incelemek, alelade bir konunun harikulade ölçüde ilginç yapılabildiği gerçeğini ortaya koyar. Bir zamanlar salyangoz kültürü konusunda, okumam için bana bir yazı verildiğini hatırlıyorum ve gerçekten de ödevimden zevk almıştım!

Yazar şu kuralı uygulamıştı: Konu ne kadar açık olursa, yazma o kadar canlı olur. Ancak birkaç acemi yazar, diş çekimi gibi bir konuda okur dikkatini yazısı üzerine tutabilir. Buna rağmen, Pnin romanında Vladimir Nabokov okur dikkatini çekmiş ve bu dikkati yazısı üzerinde tutmuştur.

> *A warm flow of pain was gradually replacing the ice and wood of the anasthetic in his thawing, still half-dead, abnormally martyred mouth. After that, du-*

ring a few days he was in mourning for an intimate part of himself. It surprised him to realize how fond he had been of his teeth. His tongue, a fat sleek seal, used to flop and slide so happily among the familiar rocks, checking the contours of a battered but still secure kingdom, plunging from cave to cove, climbing this jag, nuzzling that notch, finging a shred of sweet seaweed in the some old cleft; but now not a landmark remained, and all there existed was a great dark wound, a terra incognita of gums which dread and disgust forbade one to investigate. And when the plates were thrust in, it was like a poor fossil skull being fitted with the grinning jaws of a perfect stranger.

Anormal biçimde şehit edilen, hala yarı uyuşuk ağız içinde, ılık bir ağrı akışı, giderek ağrı-kesicinin soğukluk ve hissizliğinin yerini alıyordu. Bundan sonra, birkaç gün boyunca, adam çok yakın parçası için yas tuttu. Dişlerini bu kadar sevdiğini fark etmek adamı şaşırtmıştı. Eti kaygan bir fok balığını andıran dili tanıdık kayalıklar arasında çırpınıyor ve mutlu biçimde kayıyor, tahrip edilmiş ama hala güvenli olan ülkenin eşyükselti çizgilerini kontrol ediyor, mağaradan kovuğa dalıyor, bir diş çentiğine tırmanıyor, diğer gediği burnu ile eşeliyor, aynı eski yarıkta bir tutam tatlı deniz bitkisini buluyor; fakat bu sefer hiç bir sınır taşı kalmamış olduğunu anlıyor ve orada bulduğu tek şey, kocaman kara bir yara idi, yani korku ve nefretin insana incelemeyi yasakladığı bilinmeyen bir damak eti arazisi. Damaklar içeri doğru itildiği zaman, bütünüyle ya-

bancı birisinin sırıtan çenesine uyan zavallı fosil bir kafatası gibi geliyordu.

Kuşkusuz, can sıkıcı bir konu olmaz. (I : 75-80)

4. SAHNE

ÖYKÜNÜZÜN SAHNE TESTİ
Fred Grove

Acemi yazarların, yapma ve kuramsal diye dramatik sahneye dudak büktüklerini işittim. Oysa ki, sabırsız yazar adaylarına düşen şey, göz ardı edilmez ödüllendirici bir teknik olan dramatik sahne konusunda sürekli alıştırma yaparak ustalaşmak olmalıdır.

Sahnenin çok çeşitli yararları vardır. Yazdığınız hikaye ve romanda sahne sanatsal yapı ve süreklilik sağlar. Çaba gösteren genç romancının feryat ettiği yerlerden birisi olan, bölüm sonlarını çözüme ulaştırır. Karakter ve olay örgüsünü geliştirir. Sahneden sahneye yapılan geçişler zamanın akışını gösterir, zira karakterin inandırıcı şekilde değişmesi için zamanın geçmesi gerekir.

Dramatik sahne formülü, yazma sırasında öyküyü test etmek için güvenli bir yoldur. Test esnasında, belki öyküde hiçbir olayın olmadığını fark edersiniz. Yazdığınız öyküyü sahneye göre test ederseniz, yanlış olan şeyin ne olduğunu görebilirsiniz. Bakarsınız ki, çok fazla uyum vardır ve yeterince devingen bir çatışma yoktur. Yazdığınızı düşündüğünüz sahnede, hiçbir gaye olmayabilir. Belki de, problemleri ile uğraşacak yerde, çizdiğiniz karakter bir şeylerin olmasını bekliyor olabilir. Bakarsınız, karakteri harekete geçirecek tehdit yada tehlike eksiktir.

Bir öneri olarak, aşağıdaki formülü daktilonuzun yanına koyup ezberleyin:

1- Buluşma (Meeting) - Çatışına içinde yer alacak iki gücün buluşması. Unutmayınız ki, iki güç veya kişinin bir birine zıt olması gerekir. Duygu da gerekir.

2- *Amaç (Purpose)* - Her sahne için belli bir amaç olsun.

3- *Karşılaşma (Encounter)* - aşağıdaki muhtemel öğeleri içeren karşılaşma - sorgulama, soruşturma ve bilgi alma veya verme girişimleri; tartışma yada mantık yoluyla yenme ve ikna etme; etkileme; izlenim bırakma; mecbur etme.

4- *Son eylem (Final Action)* - Kazan, kaybet veya vazgeç.

5- *Sonuç yada akıbet (Sequel or Aftermath)* - müteakip sahnedeki olaya yol açan: a. bir iş durumu; b. akli durum.

Karşılaşma içindeki ilk üç öğe, düşünceye, diğer ikisi duygulara ve son öğe güce dayanır. Bunu fark etmiş olmalısınız.

Güçlü bir sahne örneği, idam cezasını kaldırmak için yürütülen bir faaliyeti içerebilir. Cinayet suçlamasıyla, genç bir mahkumun idam cezası infaz edilmek üzere olabilir. Şartla Salıverme ve Aftan Sorumlu Eyalet Heyeti, mahkumun idam cezasının müebbet hapse tenzil edilmesini teklif eder. Vali, heyet tarafından öne sürülen bu teklifin uygulanmasını onaylamaz.

Bu sahneyi şu şekilde hayal edebilirsiniz:

Buluşma: Buluşma, Eyalet Kongre Binasında oturan Vali ile Heyet Başkanı arasında olur.

Amaç: Heyet başkanının amacı, kararını değiştirmeye Valiyi ikna etmektir. Sonuçta, Vali olur verirse, mahkumun ölüm cezası müebbet hapis cezasına çevrilecek ve genç mahkum ölümden kurtulacaktır. Niçin bu amaca sahiptir? Çünkü Heyet Başkanı, suçlunun ıslah edilmiş olduğunu düşünür; çünkü bir insanın hayatını almanın ahlak açısın-

dan yanlış olduğuna inanır; çünkü suç işleme konusunda ölüm cezasını, etkili ve caydırıcı bir unsur olarak görmez.

Karşılaşma: tartışma olumlu ve olumsuz yönde sürer. İlerleme ve engelleme. Vali, bu meseleye mahkemenin karar verdiğini söyler; Kendi Eyaletinin kanunlarını korumak için, göreve gelirken ant içtiğini söyler. Sinirler kabarır.

Son Eylem: Vali, tekrar Heyetin teklifini geri çevirir.

Sonuç ya da akıbet: Heyet Başkanı öfkeyle dışarı çıkar. Ölüm cezasını kaldırmak için, Eyalet Yasama Teşkilatı Komisyon üyelerini teşvik ederek işe başlayacaktır. İdam yasasında değişiklik yapılması için Komisyon üyeleri ile görüşmeye karar verir. Bu karar diğer sahneye işaret eder.

Böylece, sonucun işlevinin, meydana gelmiş olan olaya karşı karakterin tepkisini görüntülemek olduğunu anladınız. Ayrıca, sonuç, kahramanın diğer sahnedeki amacını harekete geçirir ve sahneler arasındaki bağlantıyı yada bir sahneden diğerine geçişi sağlar.

W. S. Campbell, Oklahoma Üniversitesinde yıllar önce profesyonel yazarlık programı açmış bir yazardır ve sahne konusunda önemli bir otoritedir. Bu yazar, üç şeyden birini aşmak yada uzaklaştırmak için verilen mücadele biçiminde ortaya çıkan üç tür sahneyi tanımlar: engel, rakip ve felaket çatışması. Örnek verecek olursak, izin kullanan bir polis suçluyu yakalayamaz. Engel, tabancası yanında yoktur. Ekspres Tren, Komançi Kızılderililerinden kaçamaz. Taşmış nehir engel olur.

İkinci tip, en sık kullanılan sahne türüdür. Çizdiğiniz kahraman, kana susamış karşıt kahramana karşı koyar. Burada insan güdüleri işe karışır. İnsanlar arasındaki çatışma her zaman etkili olur.

Üçüncü tip sahnede, kahraman yaklaşan bir felaketi uzaklaştırmaya çalışır. Viet Nam Hava Üssünde infilak etmemiş bombalar vardır. Bu bombaları temizlemek için, havacı bir asker gönüllü olarak görevi kabul eder. Başka bir örnek, mal ve şerefi tehdit eden bir felaket, sel baskını, yada yangın olabilir. Bazen kahramanın bir felaketi önleme çabası, bir engeli aşmak yada bir rakibi yenmek için yaptığı mücadeleden daha ilginç olabilir.

Yazdığınız dramatik sahnede, zıt karakterler yaratmanız gerekir. Karakterlerin birbirinden farklı amaçları olmalıdır. Bu durum, uyum içerisinde olan karşılıklı konuşmadan daha can sıkıcı bir şey yoktur uyarısını akla getirir. Ayrıca, uzlaşmaz karakterler seçmeniz, okur ilgisini artırır. Farklı geçmiş ve farklı değerlerin doğası gereği, bu karakterler aynı görüşü kabul etmeye yanaşmaz ve bir türlü anlaşamazlar. C.S. Forester'in yazdığı *The African Queen* başlıklı romanda, bu konuda ilginç bir örnek var. Misyoner kadın Rose Sayer ile Londra aksanı konuşan, cin içkisi müptelası tamirci Charlie Allnut ve bu kişilerin Afrika Ormanlarında hayatta kalmak için verdikleri mücadele.

Bir sahnenin amacını gerçekleştirmek için yapılan her girişim ilerleme olur (furtherance). Amacın gerçekleşmesini önlemek için yapılan her gayrete engelleme (hinderance) denir. İyi bir sahne bu ikisini dönüşümlü olarak gösterir. Amaca doğru yapılan bir ileri bir geri gelişme ritmi. Bir karakter bir amaca ulaşmak ister; diğer karakter ise bu amamca ulaşmasına engel olmaya çalışır. Bu gelişme ritmini, karşılıklı yapılan sert ve hararetli bir diyalogda veya dönüşümlü olarak üstünlük sağlayan, iki adam arasında süren fiziksel mücadelede canlı olarak görürsünüz.

Tasvirle açmak yerine, roman veya öyküye ara sıra bir sahne ile başlamak iyi olur. "Be Brave, My son" başlıklı kısa öykümü açmak için, ben sahne kullandım. (Bu öyküm,

Boys' Life'da basıldı ve daha sonra "Boys' Life Braille basımı için seçildi ve tekrar körler için Clovernook Printing House tarafından basıldı.) Sıska bir Komançi Genci olan Horse ile diğer Vadi Kızılderilileri bir tren içindedir. Bu tren, süratle onları Florida'da bulunan bir hapishaneye götürmektedir. Zaman: 1870. Bu sırada, tren Missisippi nehrinin doğusunda yol almaktadır. Öykü şöyle başlar:

> *In the smothering heat of the railroad coach, Horse breathed smoke and cinders. Beyond the window the white man's strange world was passing. He watched with faraway eyes, thinking of graceful brown hawks sailing across a bright sky and of blue hazed mountains rising above sweeping folds of fragrant prairie.*
> *He turned. The guard was tramping down the aisle, scrutinizing each Indian and making marks in his black book.*
>
> *Kompartımanın boğucu sıcaklığında, Horse duman ve kül kokusunu ciğerlerine çekti. Pencerenin dışında, beyaz adamın tuhaf dünyası geçiyordu. Parlak gökyüzünün enginliğinde kanatlarını süzerek uçan kahve renkli özgür şahini düşünerek ve koku yayan otlağın katlanan parçaları üzerinden yükselen mavi dumanlı dağları düşünerek, Horse uzaklara takılı gözlerle dışarı bakıyordu.*
> *Horse döndü. Her Kızılderili'yi tek tek inceleyerek ve kara defterine bir şeyler işaretleyerek, muhafız oturaklar arasında sesli adımlarla dolaşıyordu.*

Horse'un amacı, trenden kaçıp vatanına, Güneybatıya doğru yola koyulmaktır. Amacına ulaşmak için, güç kullan-

mak zorundadır. Kolunu bağlayan kelepçelerden kurtulmakla kalmayıp, Horse'un aynı zamanda gözükmeden firar etmeyi başarması gerekir. Arkadaşlarını terk etmeyi düşündüğü zaman, belki de sonsuza kadar terk etmeyi düşündüğünde, Horse'un firar kararı zayıflar. (Engel) Yine de, Horse eyleme geçer. İnce ellerini kelepçelerden çekip çıkarır. (İlerleme).

> *Then, almost against his will, he drew his blanket in front of his lowered head and plunged through the glass window.*
>
> *Daha sonra, iradesinin tersine, eğilmiş başı önüne battaniyesini çekti ve cam pencereden aşağı kendisini bıraktı.*

Bir engel izler. Birden kendini toparlamaktan aciz, Horse olduğu yerde kalır. Yol yatağında yankılanan bot seslerini işittiğinde toplanıp kalkar ve karanlığa doğru sendeleyerek koşar. (Son eylem) Bu eylemi, müteakip sahneye işaret eden sonuç takip eder:

> *Not until he was panting within a thicket did he understand that he was actually free. (State of mind). Later, when the lanterns disappeared, and the train chugged on, he turned his face to the west, following the trail of the iron road.*
>
> *Sık bir çalılık içerisinde soluk soluğa nefes alıncaya kadar, Horse gerçekten özgür olduğunu anlayamadı. (Akli durum) Daha sonra fenerler gözden kaybolup, homurtular çıkararak tren yoluna devam ettiği zaman, Horse yüzünü Batıya çevirdi ve demir yolu*

raylarını takip etti.

Kimi zaman kısa öyküde karşılaşma öğelerinden yalnız biri olur. Doğaldır ki, son eylem biçimlerinden sadece biri aynı sahnede olabilir. Ayrıca, buluşma sahnede amaçtan önce gelebilir. Fakat, hepsinden de önemlisi, bir sahneyi amaç ve çatışma açısından düşünmek gerekir.

Amacınız var ama çatışmanız yoksa, bir olayınız var demektir. Bu olay, özellikle bir sahneden diğerine geçişte kullanılır veya kişileştirme aracı olarak yararlı olur. İki arkadaş caddede karşılaşırsa, bir olay ortaya çıkar. Birisi bilgi sorar, diğeri karşı çıkmadan arkadaşına cevap verir.

Dramatik sahne yaratma girişimine ne dersiniz? Benim önerim, yazmaya başlamadan önce sahneyi gözünüzde canlandırmak olacaktır. Yazdığınız öyküyü, sahne parçaları halinde gördüğünüzü düşünerek, sahne alıştırmaları yapmanız gerekir. Ardından, bu parçaları kaba hatlarıyla bir kağıda kaydediniz.

Kendinize sorular sorun. Bu mantıklı mı? Bütün muhtemel amaçları listeleyin. Kahraman ne yapmaya çalışıyor? Karakter, neden bu tuhaf açmaz içindedir? Bu açmazı karakter için yeterince zorlaştırıyor muyum? Bir insan bu şekilde bir eylem yada tepkide bulunur mu? Karakterin güdüleri yeterince güçlü mü? Karakterin akıl durumu nedir? Önemli bir şey tehlike altında mıdır? Anlamlı karakteristik jestleri ve bireysel jestleri hayal ediniz.

Yaklaşık olarak bir sayfada bu sorulara cevap verebilirsiniz. Koyabileceğiniz her şeyi yerine koyana kadar, eleştirel değerlendirmede bulunmayın. Daha sonra yazmaya başlayın. Eğer buluşma veya amacınız varsa, başlangıcınız vardır. Çoğunlukla amaç, buluşmayı çağrıştırır. Bir çok sahne amaç yokluğundan başarısız olur Çünkü, yazar karaktere ulaşılacak bir hedef vermemiştir Çünkü, öyküde baş kah-

ramanın, uğrunda mücadele etme zahmetine değecek hiçbir amaç yoktur.

Şu durumlarda diğer sahneler de başarısız olur: acemi yazarlar basamakları aşırı hızla geçerler. Okurun beklemekte olduğu potansiyel dramatik katları açmazlar. Her duyguyu durumdan çıkarmayı göz ardı ederler. Romanlarda olduğu gibi, uzun bir sahne karşılaşma içindeki bütün öğeleri işleme imkanı sağlar. Sahnede, en son kertesine varıncaya kadar, kişileştirme girişiminiz gelişme gösterir.

Rehber olarak dramatik sahne yazmayı denemeniz gerekir. Dramatik sahne yapısını iyi bilmeden, yazmaya kalkışmanız sizi bilmediğiniz vadilere götürür. Şüphesiz, dramatik sahne, öykü yazma ve kurgulama girişiminize şekil ve yön verecektir. Yeter ki, siz dramatik sahne imkanlarını öğrenmek için gerekli çabayı gösterin ve içtenlikle ve istekle öz disiplin eğitiminden geçin (I:94-98)

SAHNE KURMAK
James B.Hall

Kurmaca eser yazarken, yazar kararlı bir şekilde kelime işlemciye parmaklarını dokundurur. Bu sırada, hatta daha önce bütün yazarlar, oldukça önemli sahne sorunuyla karşılaşırlar. Sahnenin öyküde önemli bir yeri vardır. Çünkü, sahne kurgulama, kişileştirme, tema düşüncesi, karakter ve olay kavramlarının ortak paydası durumundadır.

Bu itibarla HALL'IN İLK KANUNU şudur: Bir sahne yazamayan kurmaca eser yazamaz.

I

Öykü içerisinde bulunan çok şey sahne ve sahneleme yöntemine dayanır. Örnek olarak, gerek öyküye yapılan başarılı bir giriş, gerekse hiç unutulmaz sonuç, sahnelerinin etkili bir işlevine dayanır. Diyalog ve sahne birbiriyle çok yakından ilişkilidir. Sahne bağlamı yeterli olmazsa, diyalog canlılık eseri taşımayan sıradan bir konuşmaya dönüşür. Ayrıca, sahne işlev bakımından çok yönlü bir tekniktir: olayı geliştirir, mekânı açıklar, atmosfer yaratır, karakter ve güdüleri araştırır, diyalogda bulunan gizli ve ince anlamlar konusunda yazarın duyarlı olduğunu kanıtlar. Sahne, bu şeylerin hepsini yapar. Bunlardan daha az işe yararsa, sahnenin öykü içinde yeterince etkili bir işlevi yok demektir.

Kısaca, sahne kurmaca eserlerin başlıca yapı taşlarından biridir. Bu nedenle, sahne mahiyet bakımından görsel ve içerik bakımından sözel nitelikte olan küçük bir sanat biçimidir.

Görsel Öğeler

Sahne, yalnız kurmaca eserlere özgü değildir. Tiyatrodan operaya kadar, bütün görsel sanat ürünlerinin büyük

bir bölümü sahneye dayanır; genellikle müzikle desteklenmiş filim ve televizyon salt sahneden ibarettir. Radyo oyunları, tamamen karşılıklı konuşmaya dayanır ve sahne kavramın özel bir kullanımıdır, "Lütfen, kırmızı örtülü masadan ketçap şişesini uzatır mısınız?" cümlesinde olduğu gibi, konuşmayla birlikte sahne doğar.

Sahne gelenekleri, dramatik şiirin malzemesi olur. Hatta, belgesel kurmaca eserlerde, sahne giderek bilgi sağlamaktadır. Sahne yöntemi, yazara eserinin yazma aşamasından önce de yararlı olur. Kısa öykü ve roman yazarları, çoğunlukla buna inanmazlar. Aslında, yazar yazma öncesi süreçte sahneli taslağa dayanır. Sahne taslağı, nesir özeti yada sözde kurgu planından farklıdır.

Keza, düzeltme aşamasında başlama noktası, sahne kullanımın yeniden gözden geçirilmesi olabilir.

İncelendiği zaman, öykünün tatsız, tekrarlı ve dağınık olduğu görülürse; öykü fazlasıyla kısa yada uzun olursa, zayıf bir yapısı veya yetersiz bir sonucu olduğu anlaşılırsa, o zaman bu kusurlara neden olan sorun aşağı yukarı her zaman sahneyle ilgilidir. Önemli değil: İlk yazma veya gözden geçirme aşamasında, sahne öğeleri yazara görsel gelen öğeler olur. Yazarın, olayları sanki oluyormuş gibi görme ve hissetme yeteneği kazanması gerekir.

Bu itibarla HALL'IN İKİNCİ KANUNU şudur: Bir sahneyi göremeyen sahne yazamaz.

II

Aşağıdaki talimatlardan önce, sahne geleneği diye adlandırılan şeye bir göz atmakta yarar vardır.

Şairin veya kurmaca yazarının, efsane, destan, kıssa ve masal gibi ilkel edebi türlerde sahneden yararlanmış olduğu açıkça görülür.

Edebî Özellikler

Beowulf Destanı (yaklaşık M.S. 900), içinde Hıristiyan çağrışımı içeren, putperest kültür ürünü ve anlatıma dayalı olan bir şiirdir ve belirli bir mesafeden seyircilere ezbere okunur. Bu destan, sahne kullanımının güçlü öğelerini sunar: Bu öğelere, dövüş sahnesi (canavara karşı insan), kanlı savaş sahneleri; Beowulf adındaki kahramanın söylenen ağıtlara yakışır ölüm sahnesi dahildir.

Sözlü Edebiyat Döneminden Yedi Yüzyıl sonra, Henry Fielding, yazdığı Tom Jones başlıklı romanda 'büyük' sahneler yazmıştır. Bu eserdeki sahneler, hala günümüzde bu türün modeli sayılabilir. Bu yazarın, sahne kurmada gösterdiği başarı, sözü geçen dramatik geleneğin bir uzantısı idi, kuşkusuz. Zira, Londra'da Fielding ilk tiyatro yazarı olur.

Öte yandan, aynı dönem yazarı Defoe'nun sahne bilinci yetersiz gözükür. Buna rağmen, İngiliz kurmaca sanatının yükselen dönemlerinde, Friday adındaki yerli karakterin kum üzerinde bıraktığı ayak izlerini Crusoe'nün fark etmesini anlatan kısımda, sahne anlatım özellikleri yanında başarılı olmuştur denilebilir.

Charles Dickens'in yazar olarak gelişmesinin bir ölçüsü, öykü malzemesini sahneli sunuş içinde verme konusunda gösterdiği sürekli gelişen mahareti olmuştur. Dickens sahneyi çok seven bir yazardı; kendi romanlarından sıklıkla seyircilere parçalar okur, bir çok sesi taklit eder ve her rolü kabul ederdi.

Genel olarak ifade etmek gerekirse, sahneye bağlılık gösteren kurmaca yazarlarının, çoğunlukla öteki dramatik veya görsel sanatlarda geçmiş tecrübeleri olurdu: drama, opera, resim; filim, fotoğrafçılık ve profesyonel sinema senaryoları yazımı vs. gibi.

Kurmaca Amerikan nesir sanatında, Hawthorne sahne öğelerine alışılmamış derecede duyarlı bir yazardı ve sahne

özellikleri olmasaydı, bu yazarın yazdığı *The Scarlet Letter* (Kırmızı Harf) başlıklı romanı şaheser olamazdı. Öte yandan, Hawthorne'un komşusu, Herman Melville, daha düzensiz bir yazardır. Ama, ihtimalden uzak, ince malzemeleri ele aldığı zaman, Herman Melville sahne yönünden gerçekten güçlü bir yazar olur. Sahnenin başarılı kullanımı, kesinlikle yazınsal yetenek göstergesidir.

Diğer Amerikalı yazarların yanı sıra, Henry James kurmaca sahnenin hem önde gelen kuramcısı, hem de uygulayıcısı olan bir yazardır. Üstelik, saplantı derecesinde. Bu yazarın *The Ambassadors* (Büyük Elçiler) romanı, kendi kuram ve uygulamasının hayranlık uyandıran bir örneğidir. Bu roman, özellikle bahçe toplantıları ve kabuller gibi, büyük kitle etkilerinin kullanılma biçimi bakımından önemlidir. Bu kitle etkilerini, sahne düzeyinde sağlamak oldukça zordur. Hatta, burada da James yazdığı sahnenin hakkını verir.

Ortak Paydalar

Amerikalı gözde ve modern edebiyat yazarları arasında, sahne değerleri bakımından Hemingway'in kısa hikayeleri dikkat çekicidir. Aslında, bu yazarın bir çok öyküsü, tek sahneli ve kısa özetli öykülerdir. Hemingway'in sahneleri güçlü görsel kompozisyon öğeleri sergiler. Bunun nedeni, yazarın büyük bir ihtimalle resim ve sanat tarihi konusunda ince zevkleri olmasıdır.

Nesir üslubu oldukça retorik olsa da, Faulkner'in kurmaca sahnedeki engin anlayışı ve başarısı şaşırtıcıdır. Yazarın, *Spotted Horses* (Ala Atlar) başlıklı öyküsü, bölgesel sadakat, karakter tipleri, anlatım, ayrıntı ve görsellik değeri taşıyan sahneli bir şaheserdir.

Aynı dönemin sevilen yazarları arasında, Jack London, Max Brand ve Ernest Haycox gibi yazarlar başarılı sahne modelleri sunarlar. Bunun yanında, bu yazarların sahne

kavramı, olay, çatışma ve çözüm vurgular. Üstelik, bu yazarlar eserlerini çok sık ve çarçabuk yazmıştır; sahne yönteminin ince noktaları üzerinde özen göstermek için her zaman fırsat bulamamışlardır.

Bütün yazarlar, sahne kullanması bakımından incelemeye değmez. Böyle yazarların, sahneden başka özel yetenekleri vardır.

Amerikanın önde gelen yazarlarından olan *Theodore Dreiser* (Amerikan Tragedy) sahne imkanlarını kayıtsız biçimde kullanır. Ama, bu yazarın eserinde yüksek oranda açıklayıcı malzeme vardır. Bu açıklayıcı malzemenin, daha sonra yazdığı eserlerinin çoğunda ortaya çıkan genellikle takdir edilen tumturaklı ve kaliteli anlatıma katkı sağlar.

Başka bir örnek, Sinclair Lewis düzensiz bir yazardır. Yine de, sahne yazmada başarılı olduğu zaman, yazar oldukça iyidir. Lewis, dengeli sahne oluşturma konusunda kayıtsız bir anlayışa sahiptir. Diğer taraftan, Mark Twain ve Thomas Wolfe gibi, çeşitli edebiyatçılar için de benzer şeyler söylenebilir.

Kısa öykü ve roman yazarları arasında, Irwin Show'un son eseri güçlü ve tutarlı sahne uygulamaları sergiler; benzer değerlendirme Brian Moore, McDonald Harris hakkında da yapılabilir. Ayrıca, bu yargılar, I. F. Powers ve Flannery O'Connor'ın kısa öyküleri için de geçerlidir.

Sahne oluşturacak genç yazar için, bu düzensiz yazarların uygulamaları oldukça verimli ve yararlı olur: yeteneği güçlü bir yazar tarafından yapılmış küçük bir teğet geçiş yada sanatsal kusur dahi, yeteneği daha gelişme gösterecek acemi yazar için bir ışık olur.

Sonuç olarak, sahne bakımından gösterilen zenginlik, bütün edebi kalite, enginlik, derinlik ve karakter tipleri ile her zaman örtüşmeyebilir. Başarılı olarak sahneli anlatım içinde işlenmiş bir domuz kulağı, sizin için para kesesi ol-

maz. Bununla birlikte, sahne prensiplerine sadık kalmak, başarılı kısa hikayelerin ortak paydasıdır. Sakın, ihmal etmeyesiniz

HALL'UN ÜÇÜNCÜ KANUNU: sahne yapısını anlamak için, büyük yazarların eserlerini okuyan genç yazar, gelecekte yazacağı eserlerinin güçlü yönleriyle karşılaşır.

III

Anlatıma yada Sahneye dayalı Serim

Şimdi de, kısa öykünün iç kalesine, diğer deyişle, sahne yapmaya dönelim:

Her şeyden önce, kurmaca malzemeyi sunmak için, iki önemli yöntem var: anlatımlı ve sahneli. Kısaltılmış (yoğunlaştırılmış, anlatılmış ve özetlenmiş) malzeme, sahne öğeleri ile birlikte sanatsal bir işlev görür ve ikisi birlikte anlatımlı kurmaca eserin dış anatomisini oluşturur.

Kimi eserler, çoğunlukla az anlatımlı, çok sahneli olur; Kimileri ise önemli derecede anlatımlı ama hiç dramatize edilmemiş olur. Anlatım yöntemi karışımında, tema, malzeme ve yazar amacı ayrı ayrı etken olabilir

Şimdi, size birincisi anlatımlı, ikincisi tamamıyla sahneli olarak yazılmış iki kısa parça sunuyorum:

> *The next day he walked into town and returned with parts he needed, and a can of gosoline. Late in the afternoon, terrible noises issued from the shed and the old woman rushed out of the house, thinking Lucynell was somewhere having a fit.*
>
> *Ertesi gün adam kasabaya yürüyerek gitti ve ihtiyaç duyduğu yedek parçalar ve bir teneke benzinle döndü. Öğle sonu geç vakitlerde, ahırdan korkunç gürültü geldi ve yaşlı kadın süratle evden dışarı*

koştu. Çünkü, ahırın bir köşesinde Lucynell'in nöbet geçirdiğini düşünmüştü.

...They pushed about ten new prisoners into court, I recognized Garcia, the baker. He said,"what damned luck you have! Didn't think I would see you alive."
"They sentenced me to death. I said, "Then changed their minds I don't know why."
"They arrested me at two o'clock, "Garcia said.
"Why?" Garcia had nothing to do with politics...
"They arrest everybody who doesn't think the way they do." He lowered his voice, "They got Gris."

On yeni mahkumu avluya itelediler. Fırıncı, Garcia'yı tanıdım.
Garcia, "Ne kahrolası şansın var! Seni sağ göreceğimi düşünmemiştim" dedi.
"Beni ölüme mahkum ettiler." dedim. "Sonra kararlarını değiştirdiler. Niçin bilmiyorum"
Garcia, "Beni saat ikide yakaladılar" dedi.
"Niçin? Garcia'nın politikayla hiçbir ilişkisi olmadı ki..."
"Kendileri gibi, düşünmeyen her insanı tutuklamaktan bir an geri kalmazlar." diye sesini kısarak cevap verdi.
"Gris'i ele geçirdiler."

Her yöntemin zayıf ve güçlü tarafları vardır. (ileri ve geri itme gücü)

Sahne yöntemi, çok yer kaplar, çok kelime gerektirir, dardır, fikirlerin anlatılması konusunda güçlük çıkarır ve çabuk okunur. Diğer taraftan, aynı malzemenin anlatımlı

türevi, az yer kaplar, birkaç kelime gerektirir, yoğun ve daha genel olur ve fikirlerin anlatılmasına uygun düşer ve daha yavaş okunur.

Dramatize etme veya anlatımlı yöntemden, hangisinin bir parçada daha uygun olacağına karar vermek, önemli ve sanatsal bir karardır. Bu konuda çabuk karar verme becerisi yapılan alıştırmalardan doğar.

Özetleme yada kısa anlatım geleneği konusunda söylenmesi gereken çok söz vardır. Ama, bizim asıl konumuz sahnedir.

Buna rağmen, söyleyeceğim sözler, ne edebiyat harcıyla doldurulacak bir kalıp işi, ne de sihirli bir formüldür. Bunun yerine, önerdiğim bu talimatlar, bir mimarın aydınger kağıdı üzerine çizdiği inşat planına; yada ses cihazları için çizilen teknik resim veya devre şemasına benzer. Alıştırma önerileri olarak ileri sürülen bu talimatlar belki kuramsal yönden sağlamdır, ama risksiz olamaz. Zaten, ben bu önerileri nerdeyse bütünüyle basite indirgemiş olarak dile getirdim. Her şeyde olduğu gibi, kurmaca yazma sanatında da bir çok başarı yapma ve becerme yeteneğine bağlıdır.

Diyelim ki, şu anlatımlı parça ile öykümüz başlasın:

> *Because the snowdrifts away from the Interstate beyond Submerged Terrace finally stalled the car, the boy leads the girl to the nearest house.*
>
> *Karla kaplanmış yardan şehirlerarası yola sürüklenmiş kar kürsü, nihayet arabanın yol almasını durdurduğu için, erkek çocuk, bir kızın elinden tutmuş en yakın eve doğru çekiyordu.*

Okuyucu Yönelimi

Yukarıdaki öyküde çocukların yürüdüğü evin kapısının aniden açıldığını düşünelim. Bu çocuklar eli silahlı bir adamla karşılaşırsa, bu öyküdeki gerilim önemli ölçüde yüksek olacaktır. Bu gerilime, çatışma, daha basit ifadeyle kaba edebi ilgi diyoruz.

Okuyucu doğrudan doğruya yönlendirilebilir:

> *When the airplane banked, she saw the lights of Manhattan - all of the New York - through a neon hole in the overcast.*
>
> *Uçak yükselirken yana yatınca, kadın Manhattan'ın ışıklarını-New York'un tamamını- bulutlarla kaplanmış gökyüzünde neon gaz tabakasından gördü.*

Yine, okuyucu yönelimi için, vahşi batı yazarı, dağ çayı, kamp ateşi, çakallar, sığırlar ve zamansız bir coğrafya çağrışımı yapabilir. Okur yönelimi için, binlerce yol vardır. Hangi yol seçilirse seçilsin, okur yöneliminin etkili olması gerekir.

Her ne kadar basit gözükse de, yeni yazarların eserlerinde rastlanan zayıf nokta burasıdır. Yazar, sahnenin başlangıcında yetersiz veya yanıltıcı okur yönlendirmesi yapar. Okur yönlendirmesi yapılırken, 'Herhangi bir cadde', 'herhangi bir bar' veya 'Amerika'da herhangi bir şehir' adından söz etmek yeterli olmaz. Bu konuda söylenen bir ustalık kuralı bazı hakikatleri ifade eder. Bir okuyucu tarafından kolaylıkla hatırlanması için, izleyen örnekte görüldüğü gibi bir yeri üç kez zikretmek gerekir: "Baltimore, istiridyeler, yosun kokulu körfez dalgaları, ah, benim Maryland'im."

Kuşkusuz, bu yerin adı söylendi. Ama, aynı anda çağrışımlar da uyandırıldı. Doğaldır ki, kullanılan malzeme hamdır, fakat oldukça etkili olarak işe yaramıştır.

Okur yönlendirildiği için, bu arada sahne kurulur. Kurulan sahneye ayak basan karakterler baş kahraman olur ve bu karakterlerin olaya katıldığı keşfedilir.

'İnsanların' olaya katılmasıyla, okurun sahneye gösterdiği ilgisi demek olan gerilim yükselir. Tam anlamıyla algılanmış olan kahraman, yüksek kalitede bir gerilim ve beklenti üretir; yeterince anlaşılmayan kahraman, kurulan sahneyi hemen riske sokar.

Şimdi sahip olduğumuz sahne imkanlarından yoksun olduğu ve dolayısıyla oyunun hızını korumaya mecbur olduğu için, Shakespeare kahramanı sahneye sokmada ve sahneyi süratle geliştirmede ustalık gösterirdi. Kurmaca yazarları için, bu yazarın gösterdiği maharet, derin bir inceleme yapmaya değer.

Diyalog

Diyalog, sahne oluşturmada görülen başka önemli bir sorundur.

Diyalog, konuşmakta olan kahramanın sözlerini kağıt üzerinde temsil eden simgelerdir. Diyalogun, doğal olarak özellikle konuşan karakteri kişileştirmesi, yazarın ele aldığı konuya karşı takındığı tavrı doğrulaması, karakterlerin ruhi durumlarını ve atmosferi canlandırması gerekir. Bu özelliklere sahip olduğu zaman, diyalog seçicilikle yakalanmış bir konuşma olur. Hatta, bu konuşmanın daha da önemli işlevleri vardır:

Delgi matkabı olan konuşma, malzemenin kaya yüzeyini deler: yeni kaynakları bulur, gösterir ve ortaya çıkarır. Sanatsal netice, artan gerilim olur. Yerli yerince kullanıldığı takdirde, diyalogun kendisi bir keşif olabilir.

Açıklama ve nüfuz etmeyi örneklendirmek amacıyla yalınlaştırılmış, iki kişi arasında geçen bir diyalogu örnek olarak veriyorum:

"But David. You look well."
"I've just told you. Their second opinion."
"Lymph glands heal. I know they do"
"No. Four weeks. I'll just not be here"
"It's awful - and it's her birthday"
"She's four. Christy is old encough..."
"Yes yes. Old enough to know."
"Lou, she's outside playing. We'll call her in."

"David, Hiçbir şeyin yok. Çok sağlıklı gözüküyorsun"
"Sana az önce onların ikinci düşüncelerini söyledim."
"Lymph bezleri iyileşir. İyileştiklerini çok iyi biliyorum."
"Hayır. Artık dört hafta kaldı. Ben bir daha sizlerle birlikte olmayacağım."
"Bu çok feci. Üstelik Christy'nin doğum gününe rastlıyor."
"Christy, şimdi dört yaşında. Yeterince büyüdü..."
"Evet Evet. Bu gerçeği kavrayacak kadar büyük."
"Lou, Christy şu anda dışarıda oynuyor. Onu içeriye çağıralım."

Fazla üretim olmadığı zaman, sahne klasik biçimde en yüksek gerilim noktasına, yani doruk noktasına (climax) ulaşmış olur.

Gerilim Doruk Noktası (Climax)

Diyelim ki, kurduğumuz sahne bir adamı konu alsın. Bu adam, beğendiği bir kadına eski tarzda evlilik teklif etsin. Diyalog, bu adamın güdülerini, duygularını ve yanlış çıkarımlarını ortaya koyar. Bu yüzden, yapılan teklife kadının cevabı sert ve kesindir: "HAYIR." Ya da, bir AIDS kurbanı, iyilik sever ikiz kardeşinden, bir böbreğini kendisine bağışlamasını ister. Nihayet, cevap "HAYIR" olur. Öykünün ilerdeki parçalarında, her iki taraf konuyu yeniden düşünebilir. Fakat, bu kişilerin gösterdiği tepki, söz konusu zamanın, söz konusu yerin ve izlenen sahnenin dönüş noktasına bir işaret olur.

Bilinçli olarak, burada melodramatik örnekler seçilmiştir. Gerilim doruk noktasının sahnede etkili olarak kullanılması, gerçek öykülerde duruma göre büyük ölçüde değişiklik gösterir.

Gerilim doruk noktasının son kez açıklanmasından hemen sonra, sahne takriben son bulmuştur. Böylece, tiyatro perdelerinin kapanış anındaki durum gibi, gerilim gevşemeye başlar.

Tipik durumlarda bir kişi veya nesne ayrılma durumunu çağrıştırır: ıslak bir şemsiye açılır; reddedilmiş bir sevgili elleri kapıda bekler; polis bir suçlunun kollarına kelepçe takar; bir arabanın kapısı dışarıda gürültüyle kapanır. Hikaye olayları sürebilir, ancak bu durumda sahne artık sona ermiştir.

Anlatım Kancası

Sahne konusunda ilave ama önemli bir tavsiye kaldı, tabir hoş karşılanırsa, anlatım kancası.

Anlatım kancası, yazarın okuyucuya verdiği sözü temsil eder ve kullandığı malzemeye yazarın hakim olduğunu gösterir. Özellikle girişlerde ve gelişme bölümünde kullanı-

lan açıklama sahnelerinde, bu gelenek sanatsal birliğe katkıda bulunur, okuyucu ilgisinin sürekliliğini sağlar. Anlatım kancası, asırlar boyunca farklı dönemlerde yaşamış çeşitli yazarlar tarafından kullanıla gelmiştir. Bu yazarlar arasına Beowulf destanını söyleyen şair ve Graham Greene de dahil edilebilir.

Bütün geleneklerde olduğu gibi, anlatım kancası da göze batacak derecede açık ya da gizli veya güzel denecek derecede etkili olabilir. Cumartesi öğleden sonra yayınlanan film dizilerinde, kahraman elleri bir kayaya tutunmuş olarak asılı kalır; tek kapanış görüntüsü bu kahramanın parmaklarını çiğneyen bir çift bot olur.

Aynı gelenek yalnız duygu düzeyinde uygulanabilir,

> *As she watched Harry put the money in the supermarket safe, very much she wanted to meet him later. At her place.*
>
> *Parayı süper market kasasına koyduğunu izlerken, kadın daha sonra Harry ile buluşmayı çok istedi. Kendi yerinde*

Moby Dick ya da Nostromo gibi, sanatsal başarısı önemsiz olan özellikle uzun eserlerde, yazarın anlatım kancası geleneğini kullandığını fark etmek ilginç olur. Okur, kullanılan malzemenin geniş ve dağınık olduğunu veya işlenen temaların yazarın zihninde çözüme ulaşmamış olduğunu görür. Gerilim oluşturmak ve birliği korumak için, yazar elinde bulunan tüm yardımcı öğelere ihtiyaç duyar.

Bu tekniğin modern ustalarına gelince, Faulkner becerikli, kurnaz ve yaratıcı bir romancı; Herman Wouk ve Arthur Hailey ise şimdilik gerekli ölçüde başarılı yazarlardır.

Ne olursa olsun, verilen anlatımsal söz ile sahne sona erdiği için, başka parçaların diğer sahneye götüren kısaltılmış taşıyıcı parçalar olması gerekir.

Etkili Sahne

Özet olarak söylemek gerekirse, etkili sahne hem sanat ve hem de bilgi gerektir. Çünkü sahne yazara, okura ve daha önemlisi doğrudan öyküye hizmet eder. Kurmaca sahnenin anlatım gelenekleri anlaşılır derecede açıklanmıştır. Buna göre, artık yazar adaylarına önerim, gerek çeşitli edebi eserlerde, gerekse çok okunan eserlerde 'sahne okuması' yapmalarıdır.

İlginç olan şudur ki, sahne uygulamalarını inceleyen dikkatli bir gözlemci, çeşitli düşünceleri olan bir edebiyat ustasının eserinde güzel sahne kurmadığını, kursa dahi sadece mekanik tarzda kurduğunu gözlemleyebilir. Hatta, deneyimli bir usta olan ve sahneleri çok güzel yazan Max Brand kadar güzel kurmadığını fark edebilir.

Aynı şekilde, özensiz sahne tekniğine rağmen, bazı öyküler harikulade ölçüde tesirli olur: içindeki malzemeler, olaylar, karakterler hepsi birlikte ortada bulunan şeyleri sürükler gider ve burada Robinson Crusoe akıla gelir.

Benzer şekilde, bazı yazarlar ise yaldızlı, parlak ve keskin gözüken mükemmel sahneler yazarlar. Fakat, ne yazık ki, yazarın söylemeye değecek çok az çağrısı vardır ya da hiç öyküsel değeri yoktur. Bu bakımdan, ışıltılı bir sahne oluşturmak kendi içinde bir amaç olamaz. Oysa, Truman Capote gibi, üslubu süper olan bir yazarın eseri böyle bir izlenim uyandırır.

Ne olursa olsun, yeni yazar ilk başlangıçta çok iyi sahneler kurabilir. Çünkü, bu yazarın malzemesi önceden kalıplanmış olarak, tabir uygunsa, çoğunlukla hafızadan sahneye boşaltılmış biyografik bilgiler olabilir. Bununla bera-

ber, yazar genellikle ilerdeki aşamalarda bütünüyle dramatik gelişme aşamasına ayak basar. Zira, sıklıkla kullanılan çarpıcı ve ilginç anıların da bir sonu vardır.

HALL'IN DÖRDÜNCÜ KANUNU: Yeni yazar, büyük sahneleri kendi anılarından aldığı öğelerle kurar; diğer taraftan, deneyimli yazar ise büyük sahneleri engin dünyadan aldığı öğelerden yapar - zira deneyimli yazarın elinde artık başka bir şey kalmamıştır.

IV

Tıpkı bir piyanistin tuş kavramını kazandığı gibi, hayali geniş yazar da deneyimle sahne kavramını kazanır.

Uygulamada, yazar sahneyi 'ipucu sayfasından' veya başlıca türlerde geçerli olan edebiyat geleneklerin yazılmamış küçük ipuçlarından hareketle yazabilir. Nasıl olursa olsun, sahneyi bilen bir yazar, diğer sanat biçimlerinde de hiç zorluk çekmeyen bir kişidir: tiyatro, filim ve televizyon gibi.

Kararlı kısa öykü yazarı, sahneli yazma macerasına atılmaktan çekinmez. Bu macera aşağıdaki alanları da kapsayacaktır.

Açış ve Kapanış Sahneleri

Açış sahnesi, adından da anlaşılan bir terimdir. Açış sahnesi, okuyucu yönelimi, manzara ayrıntıları, ruh hali, atmosfer ve hava tasviri gibi konularda beklendiğinden daha fazla vurgu yapar. Ayrıca, böyle bir sahnede okur, açık ve derinlikli biçimde kahramanın ortaya çıkış safhasını görmelidir. Çünkü, kahraman birinci yada belki ikinci derecede önemli bir figür olacaktır. Kurmaca eserlerde tam sahne ile giriş yapmak, aşırı bir uygulama değildir. Aslında, tam sahne, On dokuzuncu Asır yazarları arasında yaygın bir uygulama değildi. Genellikle düzensiz olsa da, bu konuda

Poe'nun yaptığı uygulamalar öğretici olur. Eğer açış sahnesi varsa, doğal olarak kapanış sahnesi de olması gerekir. Kapanış sahnesinin de kendine özgü bir dizi kuralı olacaktır.

Kapanış sahnesinde vurgu, olaydaki değişiklikler, kurgu yapısı çözümlemeleri, karakter gelişimi, kahramanın kaderi üzerinde olacaktır. Öykü metini bittikten sonra, anlatım kancası okuyucunun zihninde hikayeyi sürdürecektir. Sahnede bulunan gerilim doruk noktasından sonra, yer alan parça daha çok dikkat çekecektir.

On dokuzuncu asırda yazılmış kapanış sahneleri, çoğunlukla iyi karakterleri mükafatlandırma ve kötüleri cezalandırma konuları üzerinde odaklaşıyordu. Günümüzde yapılan uygulamalar, insan ilişkileri üzerine daha ayrıntılı bir incelemenin yapıldığını göstermektedir. Dolayısıyla, kapanış daha gizli anlamlarla yüklü olur. Kapanış sahnesi, yaygın olarak tarafsız bir ironi tonuyla sonlanır.

Yarım Sahne

Çok az bilinmesine rağmen, başka bir uygulama yarım sahnedir. Yarım sahne, malzemenin dramatik olarak sunulmasında son derece yararlı olur.

Kullanılan sözcüğün de çağrıştırdığı gibi, yarım sahne minyatür geleneğine dayanır. Bu minyatür sahne örnekleri, ne yazarın yaptığı bir dikkatsizlik hatası, ne de geçici bir çözümdür. Daha doğrusu, kısa sahneler bilinmesi gereken öykü yönlerini canlı biçimde okura gösterir. Ama, bu yönlerin geliştirilmesi ve incelenmesi gerekmez.

Örnek, Ambrose Bierce, *One Kind of Officer* (Bir Çeşit Subay)'ı yarım sahneyle açar. İlk satır aşağıdaki şekilde başlar:

> *Captain Ransome, it is not permitted to you to know anything . It is sufficent that you obey my order...*

Yüzbaşı Ransome, sizin her şeyi bilmeniz gerekmez. Emirlerime itaat etmeniz yeter.."

Bu eserde yarım sahne on satır uzunluğundadır; bu yarım sahnenin işlevi, okur şüphesinin ötesinde subayın aldığı emrin tonunu sergilemektir. Bu yüzden, daha sonra verilen tam sahne içinde, Yüzbaşı Ransom kendi birliklerine ateş açar.

Daha yaygın olarak, yarım sahneler, mahiyet itibariyle geçiş yapmada yardımcı olur, olay hakkında kinayeli yorumlar sunar, olayı daha kısa yoldan ilerletir ve aynı malzemenin kısaltılarak anlatılmış biçiminden daha canlıdır. Öte yandan, kısa tam-sahne ile planlanmış yarım-sahne arasında belirli bir fark vardır. Doğaldır ki, uygulamada sahneli sunuş sırasında gri renkli olan ve örtüşen alanlar olacaktır.

Sanatsal etkisine gelince, içinde yarım-sahnenin çok sık kullanıldığı bir öykü dağılmaya başlar; arabalara dediğimiz gibi, tekleme yapar. Ayrıca, aşırı derecede yarım-sahne kullanan bir yazar, sonuçta hikayenin hangi konuda olduğunu unutur. Aksi halde, her yerde yarım sahne kullanılacak olursa, malzemenin asıl dramatik noktaları üzerinde yoğunlaşmaya yarayan, bütünüyle geliştirilmiş tam sahne nerede kaldı?

Kalıp Sahneler

Sonuç olarak, yazar niyeti ve öykü yapısı, bazı sahne değerlerini etkisi altına alır, hatta bazen dikte ettirir. Filmlerde yapılan uygulamaları incelemek yararlı olur. Sessiz filmlerde, çatılar üzerinde gösterilen kovalamaca sahnesi bir kalıp-sahne örneğidir. Bu sık sık yapılır ve kimi zaman yönetmen buna mecbur olur. Aynı şekilde, vahşi batı filmlerinde bar salonu kavga sahneleri bilinen dekor ve aletler gerektirir: her zaman kırılan sandalye ve tabureler silah olarak

kullanılır. Kurmaca eser içinde de, malzeme ve içerik itibariyle kalıp-sahneler vardır: aşk sahneleri, kavga sahneleri, kovalamaca sahneleri ve başka sahneler. Bu sözcükler, geniş anlamlara sahip tanımlayıcı terimlerdir ve yazarlar için fazla önemli değildir. Bu terimler, daha çok kurmaca, film ve oyun hakkında konuşan, deyim yerindeyse, sahneye dolayısıyla dışarıdan bakan kişileri ilgilendirir.

Becerikli yazarlar, sahneyi farklı amaçlarda kullanırlar: Sahne, yazmadan önceki aşamada, yazma sırasında, ve yeniden yazmak gerekirse, yapının zayıf kısımlarını düzeltme aşamasında rehber olur. Her yerde karar vermek gerekir; hangi sahnenin yazar için zorunlu olduğuna karar vermek de buna dahildir. Doğası gereği, kullanılan malzeme yazara bazı sahne tipini dayatır. Örnek, öyküde baş kahraman papaz olursa, zorunlu sahne, vaaz verirken bu kişiyi göstermek olacaktır.

Sahne konusu karmaşık gözükebilir. Ama, her yerde iyi bir şans vardır. Çünkü, kurmaca ustaları, meslek sırlarını ve sanatta gösterdikleri hünerleri önümüze dökmüşlerdir. Yeter ki, biz okuyalım. Bu nedenle, sahne yazmayı daha ötede bırakan önemli bir husus, sahneye yönelik okuma ihtiyacıdır. Zira, bizim için edebi hazine işte burada yatar. (II:110-119)

5. OLAY ÖRGÜSÜ

ÖNERMEDEN ÖYKÜ GELİŞTİRMEK
Dennis Whitcomb

Öykünün bir satırlık basit açıklaması öykünün önermesi olur. Aşağıdaki önermeler gibi, bir önerme yazarak hikayenize başlayabilirsiniz.

1. Büyük ihtiras sahtekarlığa sebep olur ve keşfedilme ve cezayla sonuçlanır.
2. Sevgi sorumsuzluk karşısında üstün olur.
3. Palavra atmak rezil olmaya sebep olur.

Ne var ki, çok sık olarak bir fikirle başlarsınız. Bu fikir eğlenceli, dramatik ve tehlikeli olduğunu düşündüğünüz bir durum hakkında olabilir. İlginç bir karakter hayal ederek başlarsınız ve bu kişi hakkında öykünüzü yazarsınız. Başlama yönteminiz önemli değil. Ama yazmaya başlamadan önce, bir önermeye kıyasla öyküyü sınamanız gerekir. Öykünün, yukarıdaki gibi tek bir cümle içerisinde kısaca ifade edilip edilmeyeceğine dikkat etmelisiniz. Gerçekten birden fazla öykü yazdığınızı ya da öykünün asıl konusundan uzaklaşmış olduğunuzu fark edersiniz. Bir önerme kurmanız gerekir. Kurduğunuz andan itibaren, öykünün dile getireceği düşüncenin ne olduğunu bilirsiniz ve öyküde yazılacak her satırın bu önermeyi geliştirmesinin gerekli olduğunu düşünürsünüz. Bu önermeyi geliştirmeye yaramayan herhangi bir açıklama öykünün dışında tutulur.

Önermenizin evrensel hakikat olması gerekmez. Öykü ile ispat edebileceğiniz bir ifade olması yeter. Örnek olarak, aşağıdaki önermelerden, istediğiniz birisi hakkında bir öykü yazabilirsiniz:

İhtiras başarıya sebep olur.
İhtiras başarısızlığa sebep olur.
İhtiras cinayet işlemeye sebep olur.
İhtiras ölüme sebep olur.
İhtiras sahtekarlığa sebep olur.
İhtiras sorumluluğa sebep olur.

Önermenin üç şey içermesi gerekir: Karakter, çatışma ve çözüm.

1. Nerdeyse her kötülüğün veya her erdemin iyi bir karakter çağrışımı yapabileceğini görürsünüz. Örnek olarak, intikam, korkaklık, kıskançlık, cesaret ve zeka vs. gibi.

2. Öykünün özü demek olan çatışmayı, "sebep olur" diye basit bir şekilde ifade edebilirsiniz yada açıkça özet yapabilirsiniz. Örnek olarak;

a. İnsanın kendine karşı aşırı güven duyması çaba yokluğuna sebep olur. Bu aşırı çaba yokluğu karşı karakterin üstünlük kazanmasına sebep olur. Amacına ulaşma şansını yitirme tehlikesi altında olduğunu anlayan, aşırı güven başarılı olmak için çok geç kalmış, ümitsiz bir çabaya dönüşür. Bütün olaylar basit bir önermenin ayrıntılı olarak işlenmesinden doğar: Aşırı güven başarısızlığa yol açar.

b. Palavra atmak rezil olmaya sebep olur. Rastlantı sonucunda,bir asker düşman devriyesiyle karşılaşır. İstirahat halindeki düşman devriyesini şaşırtır ve beş askeri esir alır. Bu nedenle kendisine bir madalya verilir ve arkadaşları tarafından başarısı kutlanır. Zaman geçtikçe, asker diğer askerlerin kendisinin bir kahraman olduğunu unuttuğunu hisseder. O madalya kazanmış bir as-

kerdir ve kazandığı madalya onun daha üstün olduğunu kanıtlar. Bu duruma dikkat çekmeye çalışır. Hatta, yüksek rütbeli bir subayın sözlerine karşılık verir. Yaptığı bu itaatsizliğe tepki olarak, subay bu askere el ile yapılması gereken angarya işler verir. Görevini yaparken, bu asker tertipleri tarafından alaya alınır. Tertiplerinin hayranlığını tekrar kazanmak için, bu asker tehlikeli olan özel bir göreve gönüllü olarak gitmek ister. Ama teklifi kabul edilmez. Çünkü bu görev için gerekli olan nitelikleri taşımaz. Yapması emredilmediği halde, asker görevi yerine getirmek için tek başına gider. Askerin gitmiş olduğu anlaşıldığı zaman, diğer gönüllü askerler onun arkasından gider. Oldukça başarılı geçen bir operasyondan sonra, gönüllü askerler düşman kuvvetlerine karşı muzaffer olurlar ve ellerine çabucak esir düşmüş olan askeri kurtarırlar. Bütün bu hikaye, palavra atmak rezil olmaya sebep olur, önermesinden geliştirilmiştir. Bundan başka bir çok öykü ayrıntı önermeden çıkarılabilir.

3. Verdiğimiz örnekte gördüğünüz gibi, önemenizin çözümü bir öyküyle ispat etmeyi düşündüğünüz herhangi bir şey olabilir. Örnekler: başarı, başarısızlık, zafer, mağlubiyet, ümit vs. Üzerinde çalışmaya devam ettiğiniz zaman, öykünün farklı bir yol izlemesini istersiniz ve önce almış olduğunuz kararda değişiklik yapabilirsiniz. Bu durumda, önceki önermeyi bir kenara koymanız ve yeni bir önerme kurmanız gerekir.

Unutmayınız ki, önermenin amacı orak bir çatışma sağlamak ve izlemek için size yol göstermektir.

İşte, kendinize görev sayacağınız birkaç küçük ödev:

1. Her biri bir cümle içerisinde ifade edilmiş dört önerme hazırlayıp, bu önermeleri kavradığınızı gösterin.

2. Her önermeyi ele alınız ve ayrıntılarla süsleyiniz. Yaklaşık olarak on ila on iki cümle içerisinde dört ayrı öyküyü anlatınız.

3. Dört önermenin en iyisini ele alınız. Bundan sonra, beğendiğiniz önermeyi bir sayfalık öykü özeti halinde geliştiriniz.

Unutmayınız ki: önerme karakter, çatışma ve çözüm içermelidir.

Temel insani özellikler hariç, hiçbir şey kalıcı olmaz ve her şey değişmeye mahkumdur. Bu yüzden, bütün insanlık her zaman güvensizlik içerisinde olmuştur. Görünmez kaza veya anlık hastalık yüzünden, insan kendisinin iş hayatının dışında kalıp kalmayacağını bilemez. Sabahleyin uyandığımız zaman, aynı gün hayatta kalıp kalmayacağımızı asla bilemeyiz. Aynı sebeple, ebeveyn bir çocuğa "seni seviyorum" diye sürekli telkinde bulunması gerekir.

Hepimizin mahkum olduğu bu güvensizlik duygusu hayatta gereklidir. Çaba sarf etmeden bize her zaman göz kanat gerileceğinden emin olabilseydik, herhangi bir şey yapmamıza gerek olmazdı. Böyle olsaydı, hayat durgun olurdu. Güvensizlik duygusu her gün insanları meşgul eder. Bizim gayret sarf etmek, bazen tartışmak ve dünyada gereken ve arzulanan ihtiyaçlarımız için mücadele etmek zorunda oluşumuz bilinen bir gerçektir. Şunu düşünelim: En büyüğünden tutun da, en küçüğüne varıncaya kadar, yaptığınız her şey kendiniz için yapılmıştır. İlk bakışta, bu sözler nahoş geliyor, değil mi? Hoşunuza gitmemiş olabilir, ama doğrudur ve gerçekten hiç de öyle nahoş sözler değildir. Zira, bu kişisel çıkardan, büyük iyilik doğar. Her şeyi kendiniz için yaptığınızı söylediğim zaman, her gün yaptığınız şeyleri, kendi bireysel kişiliğiniz için yapmakta oldu-

ğunuzu kastettim. Eylemleriniz, bireysel kişiliğiniz tarafından yönlendirilir. Sadaka vermezsiniz, sebep en büyük ilgi konunuz olan güvensizlik duygusudur. Kendi güvensizlik duygunuz yüzünden, böyle davranış gösterirsiniz. Çünkü, ihtiyaç duyduğunuz zaman, parasız yapamayacağınızı düşünürsünüz. Diğer taraftan, paranızın bir kısmını bir vakfa verirsiniz, yine sebep güvensizlik duygusudur. Bağışta bulunmuş olduğunuz için, kendinizi asil sayarsınız. Bir gün diğer insanların yardımına muhtaç olacağınızın farkına varırsınız. Yardıma muhtaç olduğunuz zaman, iyilik seven bir insanın da size yardım edeceğini ümit edersiniz. Vaktiyle bağışta bulunmak suretiyle, size de aynı şekilde diğer insanların yardım elini uzatmasını beklersiniz. Ya da, her iki sebebi düşünmek, aklınızdan bile geçmez. İhtiyaç içerisinde olan insanlara yardım etmediğiniz takdirde, kendinizle barışık yaşamak sizin için zor olabilir. Bundan dolayı, yoksul insanlara bağışta bulunursunuz. Her ne sebeple olursa olsun, bu eylemleri yaparsınız. Çünkü, kendi bireysel kişiliğiniz yapmanızı emreder.

Her eylemlerin arkasındaki güdü (motivation) olduğuna göre, güvensizlik duygusu, çatışmalarda da güdüleyici etken olabilir. Başka birisinin istediği aynı şeyi siz de istersiniz. Çıkarlarınız çatışır, sonuçta çatışma olur. Hayatınızı kazanmak için, dışarı çıkıp çalışırsınız. Bu çalışma, çeşitli bakımdan çatışma olur. Çalıştığınız şirket diğer şirketlerle rekabet eder. Yüksek makam elde etmek için yarışırsınız. Pazarlık masasında üye olduğunuz sendika uzlaşma yolları arar. Her gün işe gitme konusunda kendinizi zorlarsınız. Bunların hepsi çatışmadır ve çatışma bütün öykülerin temel taşıdır. Farklı öykü tipleri üzerinde bir göz gezdirin. Bütün bu öyküler belli bir çatışmaya dayandırılmıştır. Karar öyküsü, karar vermekle sonuçlanan bir çatışmadır. Gerçekleştirme öyküsü, bir işi gerçekleştirmeyle sonuçlanan bir çatış-

madır. Çatışma olmadığı takdirde, öykü durgun olur. Hiç olay olmaz.

Sahneyi harekete geçiren şey, çatışma olmalıdır. Bununla birlikte, her sahnede ayrı bir çatışmanın kullanılmış olması, öyküye çeşitlilik kazandırır. Kaç çatışma türü olabileceğini düşünün: *Fiziksel çatışma*: bir kavga, futbol maçı, herhangi bir spor dalı müsabakası. *İrade mücadelesi:* tartışma, ağız kavgası, çapraz sınav. *Kendini kontrol mücadelesi:* perhiz yapan bir insan, alışkanlığından kurtulmak için çaba gösteren bir uyuşturucu kurbanı. *Ayartma:* genç bir kızı kandırarak apartmanına çekmeye çalışan bir çapkın, dişiliğini sergileyerek bir casustan bir takım gizli bilgileri koparmaya çalışan öldürücü cazibeye sahip bir kadın. *Doğa olayları ile mücadele:* hayatta kalma mücadelesi, sağlık mücadelesi, mühendislik çabaları, araştırma mücadelesi. Yapılan sınıflamanın her kümesi içinde daha çok bölümleme yapılabilir. Küçük sınıflamalardan milyonlarca sahne oluşturmak mümkündür. Çözüme kavuşuncaya kadar öykü uzunluğunca, çatışma bütün karakterleri hareket halinde tutan bir yakıttır. Etkili bir hikaye, güçlü bir güdü gerektirir. Dolayısıyla, şundan emin olmalısınız: Karakter için hayati öneme sahip bir şeyin tehlike yada risk altında olması gerekir. Çoğunlukla bir ya da birkaç karakterin hayatı tehlike altındadır. Bazen hayati tehlike altında olan şey, para ya da sevgi, vs. olur. Hangi şey uğruna hepimiz mücadele ederiz, bir bakalım: kendi hayatımız veya başkalarının hayatı, kendini kanıtlama, sevgi, saygı, zenginlik, makam ve iktidar, vs.

Bütün bu saydığım şeyler, öyküde güçlü bir güdü olur. Bu değerleri kazanmak ya da korumak amacıyla, bir karakter çaba göstermeye mecbur olur. Ansızın ortaya çıkan geçici bir hevesle, bir karakter çatışma içerisine girerse, sahip olduğu güdü yeterince güçlü olmaz. Karakterleri, zorlayıcı bir ihtiyaç sebebiyle çatışma içerisine sokmanız gerekir.

Kurmaca yeteneğinizi sınamak için, başka yollar vardır:

1. Bir televizyon programı veya filim izleyiniz ve çeşitli çatışma türlerini belirterek, bir sayfa içinde izlediğiniz öyküyü özetleyiniz. Bundan sonra, çatışmanın yeterince güçlü olup olmadığı ve niçin olup olmadığı konusunda yorumlarda bulunmalısınız

2. Bir televizyon programı, filim veya oyun izleyiniz ve öykünün başında bulunan ileriye ışık tutan çağrışımcı (foreshadowing) çatışmaların bir listesini çıkarınız. Her çatışmanın, nasıl daha ciddi bir çatışmaya dönüşeceğini söyleyiniz.

3. Üç farklı öykü yazmaya yol açacağını düşündüğünüz üç ayrı çatışma tasarlayınız. Bir paragraf içinde her çatışmanın ana hatlarını veriniz.

4. İşlediğiniz bir çatışmayı seçerek, olay örgüsü ana hattı (outline) olarak geliştirin. Şunu unutmayınız: olay örgüsü ana hatları, bize çatışmanın başlamasına hangi olayın sebep olduğunu söylemelidir. Olay örgüsü ana hatları, gerilim doruk noktası (climax) oluşturmalıdır. Son olarak, şartların normal duruma dönmesi için, öykü belli bir çözüme ulaştırmalıdır. (I:112-116)

GERÇEĞİ SÖYLEMEK YANLIŞ
John D Fitzgerald

Öykü yazmak için bir takım yetenek gerekir.Yalan söylemek ve abartama yapmak bunlar arasındadır. Olay örgüsünün yalandan başka bir şey olmadığını söyleyen yazar, sanırım Shakespeare idi. Bu gelenek, eski gezgin ozanlara kadar uzanır. Bu gezgin edebiyat adamları, yalan söyleyip abartama yapmazlarsa, açlıktan öleceklerini keşfettiler. Eski ozanlar, bir kasabada küçük bir kuzuyu öldüren vahşi bir hayvandan söz ederlerdi. Daha sonra, bu vahşi hayvan, başka bir bölgede insan yiyen bir canavara dönüşürdü. Gezgin ozanlar ondan tekrar söz edene kadar, abartmalar sonucunda bilinen vahşi bir hayvan, erkek, kadın ve çocuk dahil, on kişiyi yutmuş bir canavar olurdu.

Basılmış bütün kısa öykülerin büyük bir kısmı, karmaşa (complication) öyküsüdür. Bu sebeple, yeni bir yazarın bir takım bilgileri öğrenmesi gerekir. Yazar için en önemli şey, karmaşa kurgulama yöntemini öğrenmektir. Sözlüğe göre, karmaşa, olay örgüsü içerisine giren ve olay örgüsünün asıl çizgisini karmaşaya çeviren, karakterin bir özelliği ya da bir durumdur. Sözlükle tartışacak değiliz. Karmaşa sözcüğünü kullandığımız zaman, herhangi bir kurmaca eserde bir karakterin maruz kaldığı ya bir problem, ya bir buhran, ya da her ikisi olduğunu kastediyoruz. Amacımız, sizin anlamanızı kolaylaştırmak ve kastettiğimiz anlamı belirlemektir. Ben, karmaşa öyküsünü şöyle tanımlıyorum:

Karmaşa öyküsü, bir kurmaca eserde bir ya da daha fazla hayal edilmiş insanların hayatında yer alan bir karmaşanın sunuluşu ve çözümüdür. Bu karmaşa durumunun, gerçek hayatta karşılaştığımız durumlardan daha ilginç olması ve okura inandırıcı gelmesi gerekir.

Hayatınızın hemen her gününde önemsiz karmaşa ile karşılaşırsınız. Sabahleyin kahvaltıda hazırladığınız tostu yakarsınız. Belediye arabasını kaçırıp işe geç kalırsınız. Alice adındaki arkadaşınıza telefon ettiğiniz zaman, hatlar meşgul olur. Küçük çocuğunuz pişirdiğiniz ıspanağı sevmez. Komşunuz arkadaşlarını yemeğe davet eder, gecenin yarısına kadar gürültüden uyuyamazsınız. Sıkıntılı olduğunuz sırada, kayınvalideniz ansızın ziyarete gelir.

Ne var ki, söz edilen karmaşaların birini yazarken kullansanız, yazdığınız öyküyü kimse okumak istemez. Bu yüzden, öyküde karmaşa ve çözümün gerçek hayatta karşılaştığımız olaylardan daha ilginç olması gerektiğini söyledik. Bu düşünceyle, hayatta karşılaştığımız sorunlardan daha ilginç oluncaya kadar, karmaşayı abartın ve yalan söyleyin.

Unutmayınız: ne kadar yalan söyler ve karmaşayı abartırsanız, yazdığınız öykü o kadar çapraşık olur. Karmaşa ne kadar çapraşık olursa, öykü o kadar başarılı olur. Yukarıdaki paragrafta, son olarak sizi ziyarete gelen kayın validenizden söz etmiştim. Bu önemsiz karmaşayı ele alalım ve kısa öykü olay örgüsü olarak kullanalım. Ziyarete gelen kayınvalide hakkında yalan söyleyip abartmalar yapalım. Bu durumu olay örgüsü için yeterli olacak kadar kötü bir karmaşa yapalım: size, Bill Sheldon adını verelim. Eşinizin adı Diane, on iki yaşındaki oğlunuzun adı da Paul olsun.

Küçük karmaşa: Kayınvalidesi Bill Sheldon'u ziyarete gelir.

Kuşkusuz, bu küçük karmaşadan bir öykü çıkmaz. Çünkü kayınvalideler damatlarının evine sık gider. Ama karmaşa konusunda yalan söyleyebilirsiniz.

Yalan No: 1. Bill Sheldon'un Kayınpederi ölür. Bundan sonra, kayınvalide damadının evine gider. Kızı Diane, toru-

nu Paul, damadı Bill Sheldon ile birlikte yaşamaya başlar. Bu düşünceyle, kayınvalidenin eve gelmesi, karmaşayı biraz daha kötüleştirir. Ama okur için hiç de önemli olmaz. Bir sürü kayınvalide, evli çocuklarının yanında kalır. Karmaşanın, gerçek hayattaki olaylardan daha ilginç olması gerekir. Bu yüzden, karmaşayı kötü bir duruma sokalım. Bu amaçla, karmaşa konusunda elimizden gelen bütün yalanları söyleyelim.

Yalan No: 2. Kayınvalidesi Bill'i hiç sevmez. Diane ile evlendiğinden dolayı damadını asla affetmez. Çünkü, kızının, Harold Carter adında bir adamla evlenmesini istemiştir. (Kim bu adam? Bu olayı uydururken, adı dilimin ucuna geldi, kim olduğunu bilmiyorum. Kim olursa olsun, karmaşayı kötü duruma sokmak için, Harold Carter'ı kullanalım.)

Yalan No: 3. Bill Sheldon, bir fabrikanın satın alma bölümünde gönderme elemanı olarak çalışır. Çalıştığı fabrikanın Genel Müdürü Harold Carter olsun. Müdür ise, eskiden Diane ile evlenmek istemiştir. Damat adayı olarak bir zamanlar kendine rakip olmuş amire sahip olmak, Bill için zor bir durumdur. Bu yalan, zavallı Bill için karmaşayı biraz daha kötüleştirir.

Yalan No: 4. Kayınvalidesi, Bill'in hayatını karartır. Çünkü, kayınvalide, gelir düzeyi ve toplumsal ayrıcalıklar bakımından, Harold Carter'in daha iyi durumda olduğundan sürekli söz eder. Bu oldukça kötü bir karmaşa olur. Zavallı Bill, fabrikada bütün gün kendisine sürekli güçlük çıkaran bir amire sahiptir. Üstelik, evde kayınvalidesi hayatını çekilmez duruma sokar. Karmaşayı, olay örgüsüne dönüştürürken, dikkat edilmesi gereken dört kusur vardır:

1. *Olay örgüsünü, tıpkı gerçek hayatta karşılaştığımız olaylara benzer karmaşayla kurgulamak.* Karmaşa olay örgüsü taslağımızda dördüncü yalanda durmuş olsak, tam bu kusuru işleyecektik. Gerçek hayatta işini yada amirini sevmeyen ve kayın validesi sırtına yük olan yüzlerce insan vardır.

2. *Çok kolay çözülen karmaşa olayı kurgulamak.* Bill kayın validesinden rahatsız olduğunu eşine söylese. Bu yüzden kayınvalidesinin gitmesi gerektiğini, aksi taktirde evi terk edeceğini bildirse. Diane ise, annesinin başka bir dairede yaşamasını kabul etse, karmaşa çok kolay çözülmüş olur. Okur, karmaşayı çözmede baş kahramanın çetin bir güçlük çekmesini bekler. Karmaşayı çözmek için, kahraman ne kadar zor anlar yaşarsa, okur öyküden o kadar çok zevk alır.

3. *Karmaşa olay örgüsünü kurguladıktan sonra, karmaşayı baş kahramandan başka bir karaktere çözdürmek.* Kayınvalide kiliseye gittikten sonra, cemaat içinde dul bir adama rastlasa ve yaşına başına bakmadan aşık olsa. Ertesi sabah sevdiği adamla evleneceğini Bill'e söylese. Haberi duyunca, Bill mutluluktan göklere uçar. Bu durum, Bill'in problemini kesinlikle çözer. Ne var ki, hiçbir editör böyle bir öyküyü satın almaz. Okur, sorunu bizzat asıl kahramanın çözmesini arzular.

4. *Karmaşa olay örgüsünü kurguladıktan sonra, karmaşayı çözmek için, ilahi takdir, şans ya da rastlantıdan yardım ummak.* Bir gün alışveriş yaparken, kayınvalide kaza geçirse. Bir kamyon çarparak, asık suratlı kayın valideyi öldürse. Bu feci kaza, Bill'in karmaşık durumunu çözer, kuşkusuz. Ne var ki, böyle bir öyküyü editör eline bile almaz. Karmaşa olay örgüsü kurgulama sırasında, bu tür kusurlar aday yazarların seminer sınıflarında her zaman görülür. Karmaşa olay örgüsü kurgularlar ve karmaşa için bir çözüm bulamazlar. O zaman, aday yazarlar, çare olarak ilahi takdir, şans ya da rastlantıyı kullanırlar. Dört kusurdan birini işlemekten ka-

çınmak için, karmaşa kurgularken uygulanabilecek bir yöntem vardır. Her karmaşada tehlike altında olan önemli bir şeyin olması ve çözümün, karmaşanın kedi içinde bulunması gerekir.

Günümüzde yayınlanan öykü dergilerinden alınmış aşağıda üç örnek veriyorum:

Karmaşa: *Bir kolej öğretmeninin şöhret ve kariyeri tehlikededir. Karma okulda okuyan bir kız öğrenci, öğretmen hakkında yalanlar uydurmaya başlar. Çünkü öğretmen, kendisine karşı melankolik gençlik aşkı yüzünden kızı azarlamıştır.*

Çözüm: *Öğretmen, öğrencinin kendisi hakkında yalan söylediğini ispatlayarak karmaşayı çözer.*

Karmaşa: Bir baba oğlunun geleceğinin tehlikede olduğunu fark eder. Çünkü oğlu suçlu çocuk çetesi üyeleri ile arkadaşlık eder.

Çözüm: *Çocuğun babası, genç yaştaki çocuklara yönelik bir eğlence merkezi inşası konusunda kentteki iş adamlarını ikna ederek karmaşayı çözer.*

Karmaşa: *Masum bir insanın hayatı tehlikededir. Çünkü, üç şahit bu masum insanı katil olarak teşhis eder.*

Çözüm: *Duruşma esnasında, savcı üç şahidinin verdiği ifadelerin güvenirliğini sarsarak, sanığın karmaşasını çözer.*

Karmaşa çözüme ulaşmazsa, önemli bir şeyin tehlikede olduğundan emin olmanız gerekir. Bu amaçla, karmaşayı öyle kötü bir duruma sokmalısınız ki, önemli bir şey tehlikede olsun.

Artık Bill Sheldon'a geri dönelim ve bu konuda ne kadar başarılı olacağımızı göreceğiz. Bill, duyarlı, anlayışlı ve geçimli bir insandır. Bill'i öylesine kızdırmak zorundayız ki, ya kayın validesinin gitmesi gerektiğini, ya da kendisinin gideceğini karısına söylesin. Bill'i çileden çıkarmak için, oğlu Paul'u basamak olarak kullanalım.

Kayınvalide, ekonomik ve toplumsal yönden Harold Carter'in damadından daha iyi durumda olduğundan dem vursun. Bu sırada, Paul büyükannesinin sözlerini dinlesin ve etkilensin. Karmaşa olay örgüsü taslağındaki beş numaralı yalana şimdi hazır durumdayız.

Yalan No: 5. Kayınvalidesinin gelişinden beri, Paul'un davranışlarında büyük bir değişiklik olmuştur. Bill, oğlunun kendisine karşı davranışındaki değişikliği fark eder. Daha önceleri Paul babasına karşı sevgi ve saygı göstermede kusur etmemiştir. Babasına karşı itaatsiz davranmaya başlar. Hatta, bazen babasının toplumsal durumundan sanki utanıyormuş gibi davranış sergiler. Çünkü, kayınvalide, torununun zihnini babasına karşı zehirlemiştir. Bill'in bunu keşfettiğini gösteren bir durum oluşturun. Bu durum, Bill gibi uysal ve geçimli olan insanı bile çileden çıkarsın. Bu nedenle, ültimatom gibi, ya kayınvalidesinin, ya da kendinin, ikisinden birisinin gitmesi gerektiğini eşine söylesin.

Artık karmaşayı öylesine kötü bir duruma sürüklemiş olduk ki, önemli bir şey tehlike altındadır. Karmaşa çözülmedikçe, evlilik boşanmayla son bulacaktır. Boşanmanın gerçekleştiğini görmek, Bill'i seven okurlar için sevimli bir olay olmaz. Ne var ki, yalnız bir şeyin tehlike altında olma-

sı, öyküyü okumaya değer ve dolayısıyla satılan bir öykü yapmaz. Bu yüzden, çözümün karmaşanın kendi içinde olması şarttır. Örneğin,

Kayın valide bir dul erkekle karşılaşıp evlense, çözüm için karmaşanın dışına çıkıyoruz demektir.

Trafik kazası sonucunda, kamyon kayınvalideyi öldürseydi, çözüm için yine karmaşanın dışına çıkmış olacaktık.

Kendi başına yaşamak için, kayınvalideyi başka bir apartmana göndermiş olsaydık, karmaşa kolayca çözülecekti.

Bu aşamaya ulaştığınız zaman, demem o ki, karmaşanın çözümünü kendi içinde bulduğunuz aşamaya ulaştığınız zaman, satması kolay bir öykü yazmak için tek yol vardır. Karmaşayı daha da kötüleştirmek. Çözümü kestirene kadar, karmaşayı gitgide kötü mecraya sürüklemekten çekinmeyin.

Karmaşayı daha kötü duruma sokmak için, en sık baş vurulan yöntem, keşif ve değişiklik yöntemidir.

Keşif ve değişiklik yöntemi, daha önce bilmediği ya da farkına varmadığı bir şeyi karakterin keşfetmesini sağlamaktır. Bu karakterin kararını değiştirmesine sebep olur. Bu yöntemi uygulamaya koyalım: bu düşünceyle, Bill'in karmaşasını daha da kötüye götürelim.

Yalan No: 6. Bill, kayınvalidesinin kendisine karşı oğlunun zihnini zehirlediğini keşfeder. Eşinin hatırı için kaynanasıyla geçinme konusundaki fikrini değiştirir. Ya annesinden, ya da kocasından vazgeçmesi gerektiğini eşine söyler.

Yalan No: 7. Diane, çaresiz annesinin başka bir dairede kalmasına razı olur. İki arada bir derede kalan zavallı kadın, kocasının isteğini annesine söyler. Bunu duyar duymaz, kayınvalide sinir krizi nöbetleri geçirir. Başka bir daireye git-

meyi kabul etmez. Kayınvalideye bakılırsa, kendi öz kızı evinde kalmasını istememiştir. Bundan sonra, annesi artık huzur evinden başka gidecek bir yeri kalmadığını söyler. Diane, annesinin bir huzur evinde kalma düşüncesini içine sindiremez. Buna razı olamayacağını keşfettiği zaman, Diane kararında değişiklik yapar. Annesinin evde kalması için kocasına yalvarır.

Bill, artık çözüme yönelik bir karar vermeye mecburdur. Yaşamının geri kalan kısmında kayın validesi ile geçinme yönünde karar verebilir. Böyle karar verirse, karmaşa çözülmeden kalacaktır. Bu yüzden, Bill evini terk etme, işinden ayrılma ve başka bir şehre gitme ve eşinden boşanma gibi seçeneklerden birisi üzerinde karar vermeye mecbur edilmiştir. Bill, oğlunun kendisine karşı gösterdiği sevgi ve saygıyı yitirmiştir. Kayınvalidesi eşini de etkileyecektir. Diane, Carter'le evlenmediğine zamanla pişman olacaktır. Bill, bütün bu ihtimalleri düşünür. Bill'in vereceği son kararın, karmaşa içinde bir çözüme işaret etmesi gerekir.

İki satırlık boşluk uzun bir aralığa işaret eder. Çünkü henüz bir çözüme ulaşamadım. Artık karmaşayı daha kötüye götüremediğim için, çözümün bu noktada olması gerektiğini biliyorum. Bir dakika bekle. Şimdi geliyor. Harold Carter olmasaydı böyle karmaşa olmazdı. Bir şekilde karmaşık durumu çözmek için, Bill'in kullanması gereken kişi, Carter olmalıdır. Hakkında bildiğimiz şey, Carter'ın Bill'in amiri olduğudur. Carter'in bu karakter özelliği, çözüme dönük bir çare olacaktır.

Yalan No: 8. Bill'in duyduğu tek mutluluk, nihayet uzun bir süreden sonra Harold Carter'e düşüncelerini söyleyebilecek durumda olmasıdır. Bill, bölümde karşılaştığı sorunları asla evine götürmemiştir. Kayın validesi ve eşi, Carter'in sayılan bir kişi olduğunu düşünürler. Onlara göre,

Carter işçilerinin gözünde küçük bir tanrıdır. Ansızın Bill'in aklına bu düşünceler gelir. Oysa, fabrikadaki bütün işçiler müdürden nefret eder. Çünkü Carter daima işçileri zora sokar. Bir işçiyi azarlama fırsatını asla kaçırmaz ve daima kendini ağıra satar. Bill, müdürü Carter'in nasıl bir amir olduğunu çok iyi bilir. Böylece, Bill Carter'ın evde de aynı şekilde davrandığını düşünmeye başlar. Bir defasında, Bill amirinin eşiyle karşılaşmıştır. Bill'in üzerinde, bu hanım çekingen ve sindirilmiş bir kadın izlenimi bırakmıştır. İşinde de, evinde de Carter aynı kaba tavırlara sahip bir kocadır. Müdürün bu özelliğini, Bill keşfeder. Bu keşif, önce almış olduğu kararı değiştirmesine sebep olur. Bill'in artık işinden ve evinden ayrılmasına gerek kalmamıştır. Bir akşam yemeği için, Carter ve ailesini evine davet edecektir. Bill, artık derdine bir çare bulmuştur. Bu suretle, karmaşayı çözecektir. Carter, bulunduğu yerde kendi borusunu öttürme fırsatını asla kaçırmaz. Bu adamla evlenmiş olsaydı, eşi nasıl bir hata yapmış olurdu. Bu durumu eşine göstermek ister. Bill, müdürü Carter hakkında doğru çıkarım yapar. Bu çıkarım, bizi son aşamaya götürür. Bu aşama, karmaşa kurgulamasında, basınçla kendisini hissettirmeye başlamıştır.

Yalan No: 9. Carter akşam yemeği davetini kabul eder. Carter, eşi ve oğlu ile birlikte Bill'in evine gider. Oğlu ise Paul'den bir yaş küçüktür. Bill'in yaptığı çıkarımlar doğru çıkar. İşçilere karşı olduğu gibi, Carter kendi karısına ve oğluna karşı da aynı kaba ve zorba tavırları sergiler. Eşi, ağzını açmaya korkar. Bu sindirilmiş hanıma soru yöneltilince, Carter onun adına cevaplar verir. Özellikle oğluna karşı sert ve kaba davranır. Oğluna, sık sık sandalyede doğru oturmasını söyler. Oğlu, bir tabağı kazara döker. Bu yüzden, oğlunu bağıra bağıra azarlar. Ayrıldıkları zaman, kayınvalide dilinden düşürmediği Carter'in ne tür bir baba ve koca ol-

duğunu keşfeder. Bundan sonra, kayınvalide kararını değiştirir. Paul, Carter'in kendi oğluna karşı nasıl davrandığını keşfeder. Bu yüzden, Paul de kararını değiştirir. Gördüğü kırıcı davranışlardan babasına söz eder. Nihayet, sesinde yeniden kazanılmış bir saygı ve sevgi tonu vardır. Karmaşa bu şekilde çözülür ve öykü sona erer.

Şimdi, karmaşa kurgu plânını, model öykü kurgu yapısına bağlama meselesi kaldı. Sorunu çözme konusunda, Bill artık birkaç küçük girişimde bulunacak. Bu girişimler, başarısızlıkla sonuçlanacak. Bu tür girişimleri uydurduğumuz zaman, satılacak bir olay örgüsü var demektir.

Artık, karmaşa öyküsü tanımına geri dönelim. Anlattığımız olaylar, gerçek hayatta meydana gelen sıradan olaylardan daha ilginç oldu. İlginç bir karmaşa uydurduk. Uydurduk uydurmasına da, tanımın geri kalan kısmı ne olacak? Okur, bu ilginç öyküye inanır mı?

Öykü yazmak için, abartı ve yalanı öğrenmek gerekir demiştik. Bu konusunda en küçük bir şüpheniz varsa, bu karmaşayı tarafsızca düşünelim. Harold'la evlenseydi, Diane, daha varlıklı olabilirdi. Gerçek hayatta annesinin, yeri geldiğinde kızına bundan söz etmesi mümkündür. Fakat, kayınvalidenin, damadı ile bu konuda konuşması son derece ihtimalden uzaktır. Çünkü Bill, kızının geçimini sağlayan iyi bir kocadır. Konuşacak başka bir mevzu yokmuş gibi, sürekli aynı konuda konuşması, üstelik babasına karşı torununun zihnini zehirleme girişimleri hatta daha da muhal gözükür. Kayınvalidenin, bütün bu densiz davranışları yapacağına kim inanır? Öyleyse, okurları buna nasıl inandırabilirsiniz? Baskın olan bireysel karakter özelliklerini abartarak. Karmaşaya sebep olan şartları, arka zemin (background) içinde açıkladık. Bu arada, kayınvalide kızının para ve toplumsal mevki için evlenmesini istemişti. Böyle bir arka zemin bilgisi vermiştik. Kayınvalide, böyle bir bireysel özel-

liğe sahipti. Belirtmiş olduğumuz ihtiraslı anne özelliğini abartmak gerekir. Kızı Bill ile evlenince, kadının planları suya düşer ve kurduğu hayaller bir anda yıkılır. Anne, bu evliliğe razı olmamıştır ve çok kızmıştır. Annenin, intikam için fırsat kollayan kinci karakter özelliğini abartmak gerekir. Hatta, bazı durumlarda, damadına karşı duyduğu aşırı nefreti abartmak gerekli olur. Damadının evine geldikten sonra, bu kişilikte olan bir kayınvalide benzer davranışlarda bulunabilir. Gerekli abartmaları yaptığımız takdirde, öykü okura inandırıcı gelir.

Gerçek hayatta kayınvalidesi Bill'i kendi evinden süremez. Çünkü, Bill buna izin vermez ve evliliğini bozmaz. Bu son derece ihtimal dışındadır. Bill, kişisel sınırlılıklarını bilen, geçimi kolay ve uysal bir adamdır. Alçak bir amirinin emri altında olsa da, işini çok sever. Bu nedenle, sevdiği iyi bir işte çalıştığı için kendini çok şanslı sayar. Oğlunu ve eşini çok sever. O kadar çok ki, kayın validesinin kaprisli sözlerine sabırla katlanır. Buna rağmen, evini terk etmek gibi üzücü bir karar verir. Bu yüzden, Bill'in karakter özelliklerini abartmak gerekir.

Gerçek hayatta, Harold Carter gibi bir makama sahip insan böyle bir yemek davetini kabul etmez. Hatta, kendinden hiç de övgüyle söz etmez. Bu son derece ihtimalden uzaktır. Neden kabul etsin ki? Harold, fabrikada Bill'in amiri durumundadır. Ekonomik ve toplumsal açıdan daha iyi konumdadır. Diane'nin bunları bildiğinin bilincindedir. Buna rağmen, Diane kendisi yerine Bill'i seçmiştir. O günden beri bu tercihi gururuna indirilmiş bir darbe olarak görmesi gerekir. Bu olay içine işlemiştir. Carter kendini beğenmiş bir insan olmalıdır. Onun bu karakter özelliğini abartmak gerekir. Harold, akşam yemeği davetini kabul eder. Çünkü, yemek kendinden övgüyle söz etme konusunda kaçırılmaz bir fırsat olacaktır. Bu özelliklere sahip olduğu takdirde, Ha-

rold'ın daveti kabul etmesi okura inandırıcı gelecektir.

Bu şekilde, Carter'in karakter özelliklerinde abartma yaparız. Nihayet, okuyucuyu hazır hale getirmiş oluyoruz. Bu sebeple, okur çözümdeki büyük zokayı yutar.

Öyküye başlamanıza yardımcı olacağım. Bu amaçla, küçük bir karmaşa sunuyorum. Böyle yaparak, makaleme son vereceğim.

Satılacak kısa öykü olay örgüsü için, yeterince kötü duruma sürükleyebilirsiniz.

Genç bir ev kadını, mutfağa gider. Sekiz yaşındaki oğlunun, kavanozdan kurabiye çaldığını görür.

Yalan No: 1. Genç bir ev kadını, oturma odasına girer. Sekiz yaşındaki oğlunun, cüzdandan bir miktar para çaldığını görür.

Şimdi, bu noktadan itibaren öykü yazmaya koyulun. Artık, endişe etmeden başlayabilirsiniz. (I:117-124)

6. ÇATIŞMA

ÖYKÜDE ÇATIŞMAYI CANLANDIRMAK
Robert C. Meredith ve John D.Fitzgerald

Öykü yazarı, çeşitli amaçlara yönelik sahneler kurar. Bu sahneler sayesinde, yazar karakter yaratır, çatışma oluşturur ve olaylar hakkında bilgi verir. Bu bilgiler yardımıyla, okur öyküyü daha iyi kavrar. Açıklama amacıyla, çatışma üreten sahneyi büyük sahne olarak adlandıralım. Başka amaca hizmet eden sahneye küçük sahne diyelim. Bu makalede yalnız büyük sahne konusunu inceleyeceğiz.

Büyük sahne dört öğeden oluşur:

1. İki zıt güç arasında gelişecek bir buluşma.
2. Yazarın, buluşmadaki çatışmadan yararlanması.
3. Buluşman sonucu hakkında yapılacak bir çağrışım.
4. İki zıt güç arasında gerçekleşen buluşmadan kaynaklanan sonuç, diğer sahnede ortaya çıkması beklenen olayın asıl sebebi olmalı ve diğer olaya geçişi sağlamalıdır.

Yazar, okur ilgisini yakalamak ister. Bu amaçla, çatışma oluşturmak için, iki zıt gücü birbiriyle buluşturur. Zıt iki güç, ya bir karakter ya da başka bir etken olabilir. Büyük sahnede zıt iki kuvvetin buluşması, şu sonuçlara neden olur: Güçlerden biri, kazanır, kaybeder, bir hususu kabul eder, karar vermeye mecbur olur, karmaşa hakkında veya kendisi hakkında önceleri farkında olmadığı hususları fark etmeye zorlanır ya da basit bir şekilde mücadeleyi terk eder.

Artık genç yazar, bu konuların tamamını anlamıştır. Genç yazarı rahatsız eden sorular şunlar olabilir: Hangi öy-

kü parçasını büyük sahnelerde canlandırmam gerekir? Bu konuda nasıl doğru karar verebilirim? Kısa öyküde mümkün olan bir kaç çatışma çeşidi vardır. Yazar, çatışmayı kavrar ve öykünün merkez konusu olarak ifade ederse, bu sorulara cevap verebilir. Piyasadaki kurmaca eserlerin çoğunda üç genel olay örgüsü vardır. Bir kişinin maruz kaldığı mümkün çatışmalar göz önüne alınırsa, bu üç çatışma biçimi kolayca görülür:

1- Bir rakibi, yok etme çatışması
2- Bir engeli aşma çatışması
3- Bir felakete engel olma çatışması

Genel çatışma biçimleri, aşağıdaki biçimde formül halinde ifade edilebilir:

İnsana karşı insan.
İnsana karşı insanlar.
Kadına karşı erkek.
Erkeğe karşı kadın.
Kadına karşı kadın.
Doğaya karşı insan.
Felakete karşı insan.
Kendisine karşı insan.
Çevresine karşı insan.

Bu çatışma biçimlerini örneklerde göstermek ve yeni yazara büyük sahneleri kullanmasına yardımcı olmak ve bu konuda ipuçlarını vermek istiyoruz. Bu maksatla, kurmaca dergilerinde yayınlanmış birkaç öykü örneklerine bakalım.

Üç kişi hakkında bir aşk öyküsü. İki erkek aynı kadını sever. Erkeğe karşı erkek. İki erkek birbiriyle

karşılaştığı zaman, yazar çatışmayı üretir.
Genç kız hakkında bir itiraf öyküsü. Bu kız ablasının kocasını çalmaya çalışır. Kadına karşı kadın. iki kız kardeş karşı karşıya geldiği zaman, yazar çatışma oluşturur.
Boşanmaya kararlı bir çift hakkında bir yetişkin öyküsü. Erkeğe karşı kadın. Çiftin üyeleri karşı karşıya geldiği zaman, yazar çatışma oluşturur.
Şehirli genç bir çift hakkında bir öykü. Çift, bir çiftlik satın alır ve doğaya karşı mücadele eder. Doğaya karşı insan. Ürünlerini korumak için, çift doğa güçlerine karşı çaba sarf eder. Bu sırada, yazar çatışma üretir.
Kasaba halkı hakkında bir öykü. Kasaba insanları, kasabada çıkan büyük bir yangınla mücadele ederler. Bu yangın, bütün kasabayı tehdit etmektedir. Felakete karşı insan. Kasabayı kurtarma gayretiyle, herkes yangını söndürmek için çalışır. Bu sırada, yazar çatışma üretir.
Bir adam hakkında gizemli bir öykü. Adam, bir cinayete şahit olur. Şahitlik için ortaya çıksa, kendi gizli ilişkisini de ele verecektir. Bu durumda, karısı kendisinin diğer bir kadınla gizli ilişkisini olduğunu öğrenecektir. Kendisine karşı insan. Adam, bir taraftan şahitlik yapmak ister, öte taraftan kendi suçunu ifşa edecektir. Baş karakter vicdanı ile hesaplaşır. Bu arada, yazar çatışma üretir.

Şimdi de, birkaç kaliteli öykü örneğine bakalım:

Somerset Maugham'ın The Colonel's Lady: Sert ve kibirli olan bir albay hakkında yazılmış bir öykü. Karısı tarafından yazılmış aşk şiirlerinden oluşmuş

gözde bir kitap yüzünden, Albay Peregrine toplumsal kınamaya maruz kaldığını düşünür. Toplumsal bir varlık olarak insana karşı insan. Toplumsal çevresindeki insanlarla, Albay Peregrine yüz yüze gelir. Bu arada, Maugham çatışma üretir.
Maupassant'ın The Story of a Farm Girl: Köylü kızı hakkında yazılmış bir öykü. Saf ve eğitim görmemiş olan kız, sevgi arar ve bu arayış onun gayrı meşru bir çocuk doğurmasına sebep olur. Bu yüzden, toplumsal kınamaya maruz kalır. Çevresine karşı kadın Gen kız, kendisini aşağılayan dar çevresi ile yüz yüze gelir. Bu sırada, Maupassant çatışma üretir.

Mark Schorer'in Boy in the Summer Sun: Kolej mezunu bir genç hakkında yazılmış bir öykü. Kolej mezunu genç, yaz sonunda yeni bir dünya ile karşı karşıya kaldığını keşfeder. Genç, yeni çevrede karşısına çıkan bir takım değişiklikleri kabul etmeye mecbur olur. Kendisine karşı insan. Baş karakter olan genç, karşılaştığı yeni dünyaya ayak uydurmaya çalışır. Bu arada, Schorer çatışma üretir.

Belirli bir durumda içkin olarak bulunan çatışma öğeleri hakkında yapılacak bir tahlil, büyük sahnelerin gerçekten gerekli olduğunu kanıtlar. Tecrübesiz yazarlar, bu gerçeği gözden kaçırır ve çoğunlukla sahnelerini odak noktasının dışından alırlar. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, yazar bir paragraflık öykü özeti yazmalıdır. Bu özet yararlı olur. Çünkü, yazarın sahneleri odak noktasında tutmasını sağlar.

Genç bir yazar, kronolojik öykülerin olay örgüsü yapısını öğrenmelidir. Bu bilgi doğrultusunda, yazar büyük sahnelerde canlandırılması gereken doğru öykü parçalarını se-

çer. Basılmış olan kısa öykülerin büyük bir kısmı, rakamla ifade edilirse dörtte üçü, kronolojik öykülerin olay örgüsü yapısında bulunan basamakları izler. Kronolojik öykülerin olay örgüsü yapısına bakmamız gerekir. Böylece, özellikle hangi basamakta büyük sahnelerin gerekli olduğunu görebiliriz:

Giriş ya da serim:
1. Sahne oluştur.
2. Asıl karakteri veya karakterleri okurla tanıştır. Takribi yaşlarına atıfta bulun. Bakış açısını belirle.
3. Okuduğu öykünün türünü okura hissettir. Ton ve üslup sayesinde, yazdığın türü çağrıştır.
4. Sonuçta karmaşaya sebep olan şartları arka zemine (background) yerleştir ve gerekli bilgileri ver.
5. Anlatım kancasını kullanarak okura tuzak kur. Bunun sonucunda, okur öykünün geri kalan kısmını merakla okur. Karmaşaya daha sonra sebep olan basit bir sorunu sergile. Sorunu çözmek amacıyla, baş kahraman çaba sarf edecektir. Kahramanın mutluluğu hakkında ilgi uyandır.

Gelişme ya da düğüm:
1. Karmaşayı (complication) takdim et.
2. Karmaşayı çözmek için, baş kahraman bir dize çabada bulunur, ancak başarısız olur. Kahramanın yaptığı bu girişimleri açıkla.
3. Daha önemli bir olayın gölgesinde kalan durumu (anticlimax) açıkla: Bu durumda baş karakter karmaşayı çözecek gibi görünür. Fakat, baş karakter öylesine feci bir başarısızlığa düşer ki, yeterli bir çözüm yolu bulamaz. Okur, karmaşayı çözme konusunda artık hiç bir ümidin kalmadığını düşünür.

4. Gelişme yada serim bölümünde yer alan üçüncü basamak, baş karakteri önemli bir karar vermeye zorlar. Bu karar, karmaşanın çözümüne işaret eder.

Sonuç ya da çözüm:
1. Karmaşa konusunda getirilen çözüm tatminkar olmalıdır. Okurun, bu çözümü yeterli ve inandırıcı olarak görmesi gerekir.

Büyük sahnelerde canlandırılması gereken öykü parçaları vardır. Bu parçaları seçerken kullanmanız gereken rehber, şu prensip olacaktır. İki zıt kuvvetin karşılaştığı öykü bölümlerini büyük sahnelerde canlandır. Gelişme bölümünün birinci basamağında zıt kuvvetler karşı karşıya gelir. Bu basamakta, baş karakter karmaşanın getirdiği sorunu görür. Bu, kronolojik öykü olay örgüsünde kolayca görülür. Gelişme bölümünün ikinci basamağında, baş karakter, karmaşıklığı çözmek için çaba gösterir. Ama kahramanın çabaları başarısızlıkla sonuçlanır. Gelişme bölümünün üçüncü basamağında, karmaşıklığı çözmek için kahraman son bir girişimle bulunur. Bu girişim, öyle bir başarısızlıkla sonuçlanır ki, okur karmaşanın çözümünün uzak olduğuna ikna olur. Gelişme bölümünün dördüncü basamağında, kahraman çözüme işaret eden kesin bir karar verir. Giriş bölümünün beşinci basamağını büyük sahnede vermek mümkündür. Bunun için, yazar çatışmayı yeterli görebilir. Öykünün hacmi, yani kelime uzunluğu, içinde kaç büyük sahne kullanılabileceğini belirler. Kısa kısa hikayede, yazar gelişme bölümünün 1., 2., 3. ve 4. basamaklarını tek büyük bir sahneye sıkıştırabilir. Bir öykü, beş bin yada daha fazla kelimeden oluşabilir. Böyle bir öykünün, yukarıda tasvir edildiği gibi genelde dört veya beş sahne içermesi uygun olacaktır.

Kimi kaliteli öyküler, kronolojik ve formül öykülerin kurgu yapısını sadakatle izler. Yazar olay örgüsü yapısının gerektirdiği kadar büyük sahneleri kullanır. Bu doğru olmasına rağmen, kaliteli öykülerin ezici bir çoğunluğu kronolojik ve formül öykülerin kurgu yapısını ihlal eder. Başarılı yazı olmaları bir yana, bu öyküleri kaliteli öykü yapan şey, bu ihlaldir. Bütün ticari öyküler, iyimser olma eğilimindedir. Okurlar, baş karakterin karmaşayı çözeceğini bilirler.

Kaliteli öyküler, hayat hakkında ticari öykülerden daha derin çıkarımlar yapar. Kaliteli öyküler, gizem, zeka ve çağrışım kullanır. Ayrıca, bu öyküler karakterde oluşan mantıksal olaylarla ilgilenir. Bu olayların altında yatan sorunlar üzerinde daha fazla durur. Amaç, çatışmaya sebep olan sorunun üst düzeydeki önemini, kahraman veya diğer karakterlerin görmesini engellemektir. Bu takdirde, okur kahramandan daha fazla şey görür. Bu itibarla, kaliteli öyküde bulunan büyük sahneler, gerçekten canlandırmak istenenden daha çok çatışma çağrıştırma eğiliminde olur. Burada verilmek istenen önemli husus, karmaşanın uzantısına gözleri kapalı olan kurmaca kahramanı, sorunu hayatın bir parçası olarak görmeye başlar. Böylece, kahraman trajik varlık bilincine ulaşır. Bu bilinçlenme biçimi, büyük sahneleri yetersiz bir çaba olmaktan çok, çoğunlukla aydınlanmaya yönelik büyük bir gelişme yapar. Başarılı yazarlar, büyük sahneleri ne zaman kullanmaları gerektiğini bilirler ve zamanını önceden belirlerler. Bunu belirlemede tek yöntem, sahneli sunuş yönünde oluşan her öyküdeki basınç kuvvetini tahlil etmektir. Bunun nasıl yapıldığını yeni yazara göstermek istiyoruz. Bu düşünceyle, kaliteli bir öyküyü analiz edeceğiz.

Flannery O'Connor tarafından yazılmış *A Good Man Is Hard To Find* başlıklı öyküyü inceleyelim. Öyküde, Büyükanne Florida'ya gitmek istemez. Bu karar, öykünün ilk

cümlesinde bize söylenmiştir. Öykünün önemli çatışması bu ifadeden ibarettir. Büyükanne, eski Amerika geleneğini temsil eden bir kadındır. Oğlunun ailesi ise, yeni geleneği temsil eder. Bu ailenin üyeleri, etkisiz bir baba, eşi ve iki çocuğundan oluşur. Çocukların biri kız, diğeri erkektir. Ama, her ikisi de disiplinsiz ve saygısızdır. Büyükanne, Florida'ya gitmek istemez. Çünkü, Tennessee'de oturan bazı insanları ziyaret etmek ister. Böylece, oğlunu ve ailesini kendi gelenek ve göreneği içerisine çekecektir.

Çatışmanın yüreğini oluşturan sorunlar doğrudan dile getirilmez. Dolayısıyla, doğrudan tartışılmaz. Bununla birlikte, öykü, büyük sahneyle başlar. Büyükanne, oğluna dert yanmak ister. Oğlu, gazetedeki spor sayfalarını okumaktadır. Bu yüzden, cevap vermez. Gazetede bir haber vardır. Haberde Misfit adında bir mahkumun firar ettiği ve Florida yönünde kaçtığı belirtilir. Büyükanne, habere işaret eder. Misfit adındaki mahkum, şok edici suçlar işlemiştir. Yaşlı kadın, bu bölgeye çocuklarla birlikte gitmekten korkar. Çünkü, suçluyla karşılaşmaları ihtimal dahilidedir. Oğlu cevap vermediğinden, Büyükanne çocukların annesine hitap eder. Anne hiç dikkate almaz. Tam bu sırada, iki çocuk büyükanne ile tartışmaya başlarlar ve nerdeyse ona lanet ederler.

Bu büyük sahne, daha önce tartışmış olduğumuz dört öğeyi içerir. Çatışan kuvvetler arasında bir karşılaşma vardır. Fakat, karşı çıkmanın önemini ancak dolaylı olarak anlarız. Yazar, karşılaşmada içkin olarak bulunan çatışmayı işlemiştir. Bundan yararlanma da mevcuttur. Büyükanne, tartışmayı kaybeder. Bunun sonucunda, aile Florida'ya gidecektir. Çatışmanın sonucu, diğer sahneye geçişi gerçekleştirir.

Ayrıca, karakterin geliştirilmesi sahneye önem katar. Karakterlerin, farklı bireysel özellikleri ayrıntılı olarak anla-

tılır. Yine de, karakterler sembolik ve soyut durumları temsil etme eğilimindedir. Bundan dolayı, çatışma genelleşir ve Amerika'da yaşayan insanların gelenekleri ile çatışmalarına uygun düşer. Bu şekilde çatışmayı genişletmek, yazara imkan sağlar. Böylece, yazar birçok durumu sahne halinde canlandırır.

Böyle bir imkan olduğu için, kaliteli öykü yazarı, geniş bir özgürlük alanına sahip olduğunu düşünebilir. Dolayısıyla, yazar istediği her şeyi sahneye dönüştüreceğini sanabilir. Yine de, bu doğru değildir. Zira, yazdığı öykünün biçimi buna engel olur. Buna, *A Good Man Is Hard To Find* öyküsünün biçimi de engel olmuştur. Bu öykü, trajik kaliteli bir öyküdür. Büyükanne, karmaşayla yüzleşir, mücadele etmek zorunda kalır. Küçük başarı ümidine karşılık, büyükanne feci bir şekilde kaybeder. İlk sahne, büyükannenin yenilgisini gösterir. Ne var ki, hem öykü biçimi, hem de bu anlamda mücadelenin kendisi büyükannenin yenilgisini okuyucuya inandırıcı yapamaz. Bunun sonucunda, öyküde büyük sahnelerin kurulması konusunda bir basınç oluşur. Bu sahnelerde büyükanne biraz başarı kazanacak gibi gözükür.

İlk sahneyi izleyen büyük sahnelerde, Büyükanne gerçekten başarılı olacak gibi gelir. Çocukları meşgul eder; nezaketsiz davranışlarını azarlar; arsızlıklarına rağmen onların hayatına bir boyut katar. Yolda giderken, bir petrol istasyonunda mola verirler. Mola verdikleri yerde, büyükanne bu istasyonun sahibiyle "İyi bir adam bulmak zordur" konusunda tartışır. Sonunda, bu adamı ikna eder; eski bir araziyi görmek için aileyi yoldan dönmeye zorlar; Bu arada, çocuklar araziyi merak ederler. Gitmek istememesine rağmen, babaları eski tozlu bir yola sapar.

Bütün bu sahnelerde, büyükanne kazanacak gibi gözükür. Bu sahneler, ailenin Misfit ile karşılaştığı büyük sahneyi hazırlar. Karakterine oldukça uygun olmakla birlikte, bü-

yükanne dikkatsizlik yüzünden trafik kazasına sebep olur. Trafik kazasından sonra, büyük sahne gerçekleşir. Bu sahnede, büyükanne oğlunun eski benliği ile karşılaşır. Bu benlik, geçmişinden kaçmış bir suçludur. Bu suçlunun, zevk aldığı şiddet eylemlerinden başka sığınacak bir yeri yoktur. Öyküde verilen büyük sahnede, her büyük sahnede bulunması gereken dört öğe de mevcuttur. Büyükanne, Mistif'i asıl anlamda "iyi bir insan" olduğuna ikna etmeye çalışır. Her ne kadar sonuna kadar cesurca ikna etmeye çalışsa da, Misfit yandaşları ile birlikte, bütün aileyi öldürür.

Büyükannenin karakteri oldukça güçlüdür. Bu nedenle, yazar birinci sahnenin ardından büyük sahneyi kullanır. Öykü üzerinde dikkatle yapılacak bir inceleme bu gerçeği ortaya koyar. Yazar, hayal dünyasında mevcut olan amaçlara teknik araçları başarıyla uyarlar. Bu konuda, öykü güzel ve canlı bir örnek olur. Büyükanne, ailesini geçmişin değerlerine çekmek ister. Bu çaba, büyükannenin içinde yaşamış olduğu çevreye karşı vermiş olduğu bir mücadeledir. Büyükanne oğluyla karşılaşmadığı zaman, öyküde büyük sahne kurulması konusunda beklenti oluşur. Doğrusu, karakterin trajik perspektifini ancak bu şekilde elde ederiz.

Bazı öykü elemanlarının, büyük sahnelere yerleştirilmesi gerekir. Bunu belirlemek için, kaliteli yazar çatışmada bulunan basıncı anlamak zorundadır. Büyük sahneyi, iki çatışan gücün karşılaştığı öykü bölümlerinde kurmak ve canlandırmak doğru olur. Bu hüküm, ticari yazar için olduğu kadar, kaliteli yazar için de geçerlidir. Kaliteli yazar, öykü değeri açısından her öyküsünü incelemek zorundadır. Trajik, doğrusal ve kuralsız olarak kurgulanmış kaliteli öyküler, formül ve kronolojik öykülerde bulunan kurgu yapısını ihlal eder. Bu yüzden, her öyküye şablon gibi uyacak bir formül verilemez. Bazı öykü parçaları büyük sahneler içinde tablolaştırılır. Bu parçaları seçmek gerekir. Yapılacak se-

çim, yazarın kendi bireysel seçimine kalır. Hangi öykü parçalarını büyük sahnelerde tablolaştırmak gerektiği konusunda karar vermek, yazarın kendisine düşer. Fakat, şu gerçek ortadadır: kaliteli ve kuralsız öykülerin incelenmesi, çatışan güçler karşılaştığı zaman, yazarların büyük sahne kullanmaktan kaçınmadıklarını gösterir.

Eski hafif hikayeler, kahramanlarını fiziki dünyaya yerleştirmişlerdir. Bu yüzden, karakterlerin fiziksel güç ve ihtiraslı eylemler açısından, çatışmalarını büyük sahnelerde sergilemeleri bir gelenekti. Günümüzde yazılmış pek çok başarılı öykü var. Bu öykülerin büyük sahnelerinde bulunan çatışmalar, daha ziyade ölçülü, ince ve örtülü çatışmalardır. Kaliteli öykülerde bulunan büyük sahnelerde gösterilen çatışmada, çoğunlukla ağır basan sembolik bir anlam vardır. Öyle ki, çatışmaya katılan karakterler dahi tam anlamıyla açmazlarının bilincinde olmazlar. Netice itibariyle, kaliteli öykülerde derin anlamlar saklıdır. Dolayısıyla, büyük sahnelerin şiddet eylemi içerisinde gözükmesi gerekli olmaz ve çoğunlukla da şiddet eylemleri gözükmez.

Yeni yazarların yazdığı birkaç kısa öyküde bir noktada zayıflık bulunur. Burada bundan söz etmeye değer. "Büyük sahne oluşturmak için, diyalog kullanmak gerekir." Anlamında yaygın bir inanç vardır. Bu inanç yanlıştır. Basılmış kısa öykülerin büyük çoğunluğu, büyük sahneleri tablolaştırırken, eylem eşliğinde diyalog kullanır. Bu doğrudur. Ne var ki, çok sayıda kısa öykü, içinde bir kelime bile konuşma olmadan büyük sahneler içerir. Çatışma halinde olan karşıt güçlerin, mutlaka karakterler olması gerekmez. Karşıt güç, fiziksel bir nesne olabilir. Hatta, bir muharebe esnasında bir tepeyi ele geçirmek için bir manga askerin yaptığı mücadele ile, askerlerden birisinin dile getirilmeyen düşüncelerinde tablolaşan savaşın gerçekliği arasında olduğu gibi. Çatışan güç, fırtına, sel, tayfun, vs. gibi, kahramanı tehdit eden

tabiat hadiseleri olabilir. Bir de, genç yazarların, çok iyi bilinen bir çatışma biçiminin kendine karşı insan olduğunu unutmaması gerekir. Büyük sahnedeki karşıt güç, insan vicdanı olabilir. Sahne esnasında kahramanının sözlü olarak ifade edilmemiş düşünceleri ve eylemleri sayesinde, vicdan somut bir tablo biçiminde sunulabilir. (I:131-137)

KARAKTERLERE ACIMASIZ DAVRANIN
Pauline Bloom

Reddetmeden önce, editör öykü taslağı üzerinde bazı eleştirilerde bulunur. Eleştirilerden birisi, "çok ince" ibaresi olabilir. Aslında, bu bir yazarın hayatında aldığı en yapıcı eleştiridir. Bir öykü üzerinde çalışıp çaba sarf edersiniz. Öyle ki, size göre, öyküde inandırıcı bir durum, gerilim dolu kurgu ve olay ve çarpıcı karakterler vardır. Buna rağmen, öykünün neresinde "incelik" olduğunu anlamak oldukça güç olur. Yazdığınız öyküye soğuk soğuk bakarsınız. Hiçbir kusur bulamazsınız.

Öykünün kurgulama yapısında çatışma yoktur. Editörler, "ince" terimiyle bunu kastederler. Nerdeyse her yazar, çatışma problemine maruz kalır. Bu problem, konunun ortaya koyduğu düşünsel sorunlardan daha ağır basar. Bu problem çözülene dek, muhtemelen yazarın hikayesi satmaz. Çünkü, çatışma, başarılı ticari kurmaca yazma sanatının en önemli unsurudur.

Çatışma, niçin tökezletici bir engel olur? Deneyimlerim, bu konuda kısmi ama açıklayıcı bir cevap sağlar. Öğrencilerimden bazılarını izlediğim zaman, bu cevap aklıma geldi. Öğrencilerim de, çatışma konusunda güçlük çekerlerdi. Bu müstakbel yazarlar, uzun notlar alırlar, her yönü dahil olmak üzere öykü yapısı hakkında zekice konuşurlardı. Üstelik, yazdıkları eski öykülerinin neden başarısız olduğunu artık daha iyi anladıklarını söylerlerdi. Bütün bunlara rağmen, oturup yine aynı kusurlarla dolu öyküler yazarlardı.

Niçin başarısız olurlardı? Öyküde iyi bir çatışmanın neler içermesi gerektiğini biliyorlardı. Bu konuda mantıklı ve net bir zihin yapısına sahiptiler. Bununla birlikte, başarısız olurlardı. Çünkü, çatışmayı adım adım geliştirmek gerektiği akıllarına gelmezdi. Bu noktada duygusal bir direniş gös-

terirlerdi. Çatışma kurmak, doğal bir süreç değildir. Günlük hayatımızda, ortaya çıkan problem için en basit ve en hızlı çözümü ararız. Her zaman başarılı olmamız mümkün olmaz. Fakat amacımız budur. Tanrı, hepimizi yaratmıştır ve yaratıcının bize karşı merhametli olmasını arzu ederiz. Aynı mantıkla, yarattığımız karakterlere karşı merhametli oluruz. Kurmaca problemlerle karşılaştıkları zaman, karaktere yardım ederiz. Yaratıklarımıza karşı derin ve köklü bir merhamet hissederiz. Bu yüzden, karakterlerin sorunlarını pürüzsüz bir şekilde çözeriz. Baş gösterdiği anda, güçlükleri ortadan kaldırırız. Bu amaçla, yaratıcı olarak bütün gücümüzü kullanırız. İşte bu sırada, öykü çatışması yüz üstü yere kapaklanır. Yazar adayına düşen şey, iyi ve güçlü öykü çatışması kurma konusunda karşılaştığı bu doğal direnişi kırmaktır. Bu direnişi kırmanın yolu, önce bu direnişi anlamak ve bilinçli olarak çatışmayı işlemektir. Daha sonra, yazmaya başlar ve karakterlerinizle özdeşleşirsiniz.

Bu tespit, profesyonel yazar ile amatör yazar arasındaki en önemli farkı ifade eder. Amatör, düş görür. Ona göre, ilham gelecek ve yapılması gerekeni yapacaktır. Öte yandan, profesyonel yazar işini bilir ve kendisi yapar. Amatör öykü plânı yapmaz. Oysa, profesyonel yazar dikkatli şekilde öykü plânı yapar ve bu işi gündelik işinin bir uzantısı olarak görür.

Yazar, öykülerini plândan üretir. Plân yaptığınız zaman, öykünüzün diğer yazarların öyküsü ile aynı olacağını düşünmeyin. İskeletimiz muhtemelen bir birinin aynısıdır. İskeletimizdeki her kemik mevcut biçim doğrultusunda gelişme göstermiştir. Çünkü, iskelet belirli işlevsel bir amaca hizmet eder. Güzel ve kaliteli öykülerin iskeletleri de birbirine çok benzer. Aralarında bireysel bir farklılık yoktur. Hepsinde aynı bütünleştirici öğeler bulunur. Çünkü, her öğenin öyküde belirli işlevsel bir amacı bulunacaktır. Ne

var ki, bu öykü iskeletlerine karakter, tema, arkalık zemin, duygu, üslup ve başka öğeler giydirilir. Bu öğeler kurmaca eserlerin, kas, kan ve etleri durumundadır. Öğeleri giydirdikten sonra, bizim öykümüz de bireysel kişiliğimiz kadar farklı olacaktır.

Öykünüze getireceğiniz en önemli katkı, sizin kendi bireysel varlığınız, bütün tecrübeleriniz ve bu tecrübelere karşı verdiğiniz toplam tepkiler olur. Tecrübe, yalnız başınıza gelen olay olmaz; başınıza gelen olay konusunda nasıl davrandığınızı da kapsar. Olayları olduğu gibi değil; kendi kişiliğiniz gibi görürsünüz. Walter de la Mare bu ince kavramı şu şekilde ifade eder:

Bu çok garip bir şey,
Olabildiğince garip.
Miss T'ye dönüşüyor,
Miss T'nin yediği her şey.

Zengin tecrübeniz, bireysel kişiliğiniz tarafından yeniden işleme tabi tutulur. Plânlamaya başlamadan önce, edindiğiniz deneyimler öykü içinde aktaracağınız zengin birikim olur. Bu birikim, öykünün temasını ve birleştirici her öğesini belirler. Tasa etmeyin, birikimleriniz öykünüzü başka öykülerden farklı yapacaktır. Hatta, isterseniz daha önce yüzlerce kez kullanılmış temel bir çatışmayla öykünüze başlamış olun. Fark etmez. Aslında, bu tür temel çatışmalar, çoğunlukla en güçlü hikayeleri üretir.

Bir çatışmayla ilişkin taraflar söz konusu olursa, üç temel bileşim mümkündür:

1. *Doğaya karşı insan çatışması.* Tehdit edici olarak doğa harikulade canlı malzeme sunar. Jack London, deniz fırtınası veya kimyasal atıkları kullanmayı çok iyi becerir. Onun eserlerinde doğa olayları, asıl karakterin becerik-

liliğine ve dayanıklılığına meydan okur. Ormanlar, vahşi hayvanlar, sis, fırtına, seller gibi, tabiat ve felaketleri çatışma için uygun zemin olur. Kuyuya iter gibi karakterlerinizi, tabiat hadiselerinden istediğiniz birine itmeniz gerekir. Bu takdirde, amacına ulaşmak için, karakter kahramanca karşı koymak zorunda kalacaktır. Çok sayıda macera öyküsü, bu çeşit çatışmalar çevresinde kurgulanır.

2. *Bir insanın karakterinin iki yönü arasındaki çatışma.* Kuşkusuz, bu konuda klasik örnek, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde olur. Başka bir sürü örnek vardır. Böyle psikolojik iç mücadele, son zamanlara kadar özellikle edebi ve kaliteli hikayelerde kullanılırdı. Fakat, kişileştirme birinci ve ikinci sınıf dergilerde giderek önem kazanmaya başladı. Günümüzde herhangi bir türde yazılan öykü, artık bu tip çatışma üzerine dayanmaktadır.
3. *İnsana karşı insan çatışması.* Bu çatışma biçimi şu şekilde karşımıza çıkar: gizemli öykülerde katile karşı dedektif. Bir aşk hikayesinde sarışın kadına karşı esmer kadın. Batı öyküsünde kovboya karşı kahya vs. Yeni bir bakışla, herkes tarafından bilinen eski bir çatışmayı öyküde kullanmak mümkündür. Bu, oldukça özgün bir öykü kurgulamanıza zarar vermez. Ayrıca, belirtilen kategoriye, insanlara karşı insan çatışması da dahildir. Örneğin, çizdiğiniz baş karakter, bir takım suçluları, sabotajcıları ya da ortak çıkar için teşkilatlı olarak çalışan çeteleri yenmek için maceraya atılabilir. Böyle bir öykü, oldukça dramatik ve canlı olabilir. Yeter ki, baş karakter haklı olarak saldırgan çete üyelerini suçlarına yakışır biçimde öldürsün.

Güzel bir öykü, belli bir çatışmanın asıl anlamda tarihi sayılır. Öykü, bu çatışmayla başlar. Öykü devam ederken, gerçekleşen çatışma gelişme gösterir. Öyküdeki en yüksek

ilgi noktasına, gerilim doruk noktası (climax) denir. Bu noktaya ulaşana dek, çatışma büyür. Daha sonra, çatışma çözüme kavuşur; öykü sona erer.

Esas karakter bir şeye ulaşmak ister. Bu öykünün başlangıcı olur. İsteğini gerçekleştirme konusunda gösterdiği başarı veya başarısızlık durumu öykünün sonu olur. Öyküde başlangıç ile sonuç arasında uzanan çizgi üzerinde bir kaç gerilim noktasının bulunması gerekir. Çatışmanın doruğa ulaştığı böyle yerlerde kesinti yapmak uygun olur. Biri diğerinden daha duyarlı olarak, her parçası yukarı doğru yükseliş gösteren kalın grafik çizgisi gibi, çatışma içinde gerilim noktaları sıralanır. Şüphesiz, olay içinde bulunan son gerilim noktası (climax) çatışmanın en can alıcı ve dramatik yeridir. Bu noktada, çözüm hız kazanır ve öyküyü tatminkar bir sonuca ulaştırır.

Başka bir deyişle söyleyecek olursak, önce yazmak istediğiniz öykü türünde karar verirsiniz. Kahramanınızın nasıl bir insan olacağını düşünür ve kişiliğini belirlersiniz. Arkasından, kahramanın istediği şeye karar verirsiniz. Kahramanın istediği şey, kahramanın yerinde olsa okurun da isteyeceği şey olmalıdır. Artık, çizdiğiniz kahraman isteğini gerçekleştirmek ister. Bu önemli amaca doğru bir adım atar. Yazar olarak, size düşen nedir? Kahramanın başını çekiçlersiniz.

Kahraman başka bir yol dener, daha çok çaba sarf eder. Kahramanın başını daha sert çekiçlersiniz. Hatta daha vahim gayret eder. Bu sefer belki biraz yumuşar ve başarılı olmasına müsaade edersiniz. Kim bilir. Bu, yazdığınız öyküye bağlıdır. Akılda tutulması gereken şey, kahramanın önüne engel yığmaktır. Bu konuda direniş göstermeniz olasıdır, dolayısıyla direnişe karşı kendinizle mücadele etmeye mecbur olursunuz. Yaptığı ilk girişiminde, kahramanınızı niçin başarılı etmek istediğinizi, artık anlamış olmanız gerekir.

Yazar olarak başarılı olmak istersiniz. Öyleyse, yarattığınız kahramanı hayal kırıklığına uğratmak zorundasınız. Bunun için, türlü yöntemi denemek gerekir.

Öyküde çatışma doruk noktalarının sayısı, öykünün uzunluk ve türü ile doğrudan orantılıdır. Örnek, başlıca bir karakter veya toplumsal çevre öyküsü olursa, yazınsal öykünün çok sıkı bir şekilde kurgulanması gerekmez. Özellikle, öykü uzun değilse. 3000 ila 4000 kelimelik kaliteli bir öykü, iki veya üç çatışma doruk noktası gerektirir. Çok nadir durumda bir gerilim noktası yeterli olur. 5000 ila 6000 kelime tutarsa, öykü üç çatışma doruk noktası ile daha güçlü ve güzel olur. Diğer taraftan, 6000 kelimelik kalitesiz bir öykü içinde, en azından üç ila dört, hatta daha fazla çatışma doruk noktası bulunması gerekir.

Ortasını plânlamadan önce, öykünüzün sonunu bilmeniz gerekir. Çünkü, mantıklı bir sonuca doğru öyküyü istikrarlı olarak hareket ettirmek ancak bu şekilde mümkün olur. Ancak bu şekilde, öykü sapmadan ve tek bir amaca doğru ilerleme gösterecektir.

İkisinden birisi nihai bir zafere ulaşana değin, iki çatışan güç birbirisiyle mücadele edebilir. Asla uzlaşma olmaması gerekir. Çünkü, uzlaşma öykünüzü zayıflatır. Esas karakter, amaçlarından en önemlisine ulaşmada başarılı olmalıdır. Bu niteliğe sahip olduğu zaman, birçok öykü, ticari dergilerde basılma şansını daha sık yakalar.

Sonu mutlu biten öyküler yazdığınız zaman, toplumsal bütünlük konusunda taviz verdiğinizi düşünmeyiniz. Yeter ki, tema ve çatışmanız geçerli olsun. İnandığınız ilkeleri öykünüzle doğrularsınız. Bu şekilde, zaten insanlığa yapıcı bir katkıda bulunuyorsunuz demektir.

Daktilonuzun örtüsünü kaldırmadan önce, ne tür bir öykü üzerinde çalıştığınızı belirlemiş olmanız gerekir: aşk hikayesi mi, macera öyküsü mü, evlilik sorunları konusun-

da bir öykü mü vs. gibi. Bir bakıma, türü belirlemek çatışmaya ilişkin tarafları seçmenizi kolaylaştırır. Bunun ardından, şunu kendinize sorun: öykünüz, doğaya karşı insan, insana karşı insan, yada kendine karşı insan çatışması mı içerecek?

Bu sorulara cevap verdikten sonra, belirli bir türde hayat süren karakterleriniz giderek biçimlenecektir. Kadın ve erkek kahramanlarınız gerçek hayatta görülmeyen çatışma ve sorunlarla boğuşacaktır.

Kuşkusuz, yazacağınız alanda bir sürü dergi okumuş olmanız gerekir. Okursanız, çatışmanın mahiyeti konusunda, oldukça berrak bir fikir kazanırsınız. Bazı çatışmalar, özel bir alanda başarılı öyküler çıkarır. Çatışmayı kavradığınız zaman, bir takım şeylere karar verebilirsiniz: öykünüzde esas karakter neye karşı koyar, neye ulaşmaya çalışır, hangi çelişkiler içinde kalır. Daha sonra, yazacağınız öyküyü bir çekirdek önermeye indirgemek ve bir cümle içinde ifade etmek gerekir.

Örnek, aşk hikayesi yazıyorsunuz. Öykü özeti, "Âşık olan bir kız, vicdansız bir rakipten sevdiği adamı kurtarmaya çalışır" olabilir. Esas karakter, acımasız bir rakibe sahiptir. Bu gerçek, bir dizi çatışma doruk noktası için zemin hazırlar. Seven kız hedefine ulaşana kadar, çatışma çizgisi üzerinde bu noktalar sıralanır.

Vahşi Batı öyküsü yazdığınızı düşünelim. Özet: "Daha fazla para kazanmak düşüncesiyle, bir çete reisi kendi adamlarının emniyetini gereksiz tehlikelere atar. Bunu fark eden bir kovboy, onun reisliğine meydan okur." Bir çete reisi, geleneksel otoritesini kolaylıkla teslim etmez. Hele birde, büyük miktarda para ve kendi gururu tehdit altında olursa. Bu arada, yerleşmiş otoriteye karşı meydan okuyacak kadar cesur olan kovboy, kendi prensipleri uğruna çetin bir mücadeleye girişecektir. Böylece, güçlü bir öykü kurgu-

lamak için iyi bir fırsat doğar. Bu öykü, çatışma doruk noktası yönünde adım adım mantıklı bir gelişme göstermelidir.

Çekirdek öykü özeti yapmak gerekir. Çatışma durumunu, giriş bölümünde ana hat halinde belirtirsiniz. Esas karakter, sonuç bölümünde hedefine ulaşır. Yukarıda bahsedilen çatışma doruk noktalarının, giriş ile sonuç arasında uzanan çizgi üzerinde sıralanması gerekir.

Bundan sonraki aşamada, bir sayfa dolduracak kadar öykünüzün özetini yazınız. Çatışmadaki bütün gerilim doruk noktalarını belirtiniz.

Sabırlı olun ve hemen öyküyü yazmaya kalkışmayın. Yazmadan önce, bir sayfalık öykü özeti hazırlayın. Özet içinde birkaç olay da bulunmalıdır. Özetiniz olmadan, nereye gideceğinizi bilemezsiniz. Çalakalem yazmaya başlarsanız, öykünüz rast gele yol alır. Doğru yönde ilerleme göstermesi, ancak zayıf bir ihtimaldir. Zayıf ihtimallere güvenmek, doğru bir yaklaşım olmaz. Çoğunlukla, öyküde konuya teğet geçersiniz. Bir müddet zikzaklar çizerek, amaçsızca dolanır durursunuz. Bundan sonra, her şeyi birden yüzüstü bırakıp bir filim izlemeye can atarsınız. Bazen buna aldırış etmez, yazınıza sıkıca sarılır ve bir öykü uydurmayı başarırsınız. Böyle olsa bile, kaçınılmaz olarak öyküde bir takım yanlışlıklar yaparsınız. Bu yanlışlıkların, ne ve nerede olduğunu bir türlü göremezsiniz.

Kağıt üzerine dökülür dökülmez, kelimeler kutsallaşır ve etraflını kutsallık halesi sarıverir. Bu kutsallık, özellikle acemi yazarları etkisi altına alır. Acemi yazar, yazdığı cümlelerden hoşlanır ve kendi kendine şunları söyler: "Bu çok güzel bir cümle. Bu cümleyi asla metinden çıkaramam."

Yazar, bir takım kusurdan kuşku duyabilir. Hangi anne, özürlü çocuğunu sağlıklı çocuğundan daha az sever? Sözün doğrusu, anne çoğunlukla özürlü çocuğunu daha fazla korur.

En emin yol, önce yazacağınız öykü için bir plân yapmak, sonra öyküyü kaleme almaktır. Ancak bu şekilde, nereye gittiğinizi kesin olarak kavrarsınız.

Plânlama, bilişsel bir iştir, duygusal değil. Bilinçli olarak öykü plânı yapmak gerekir. Bu konusunda yazar ne kadar ciddi olursa, öykü yapısı o kadar iyi olur.

Şüphesiz, duygular bir yazarın hayatında son derece önemlidir. Duyguyu, önce öykü yazarı güçlü bir şekilde hissetmelidir. Bu şartla, okur aynı duyguyu güçlü bir şekilde duyumsar. Bu nedenle, yazarın kendi duygularını iyi anlaması ve yönlendirmesi gerekir. Böylece, duygular, okur üzerinde gizemli bir etki oluşturur. Duygular, yalnız yazara özgü olarak gizli kalamaz.

Yazar, acele etmeden yapacağı yolculuğu plânlamalıdır. Duygularını, yeni yazılmış öykünün sıcaklığından uzak tutması gerekir. Duygularını korumasını bilirse, yazar kusursuz bir öykü yazar. Kuşkusuz, bu şekilde üretilmiş olan bir öykü her zaman alıcı bulur. (I : 138-143)

7. BAKIŞ AÇISI

BANA İSMAİL DİYEBİLİRSİNİZ: BAKIŞ AÇISI
Janet Burroway

Bakış açısı, kurmaca eserlerin en karmaşık öğesidir. Bakış açısı, sıklıkla analiz, tanım ve şemalarla açıklanır. Buna rağmen, bakış açısı, yazar, karakter ve okur arasında bulunan karmaşık bir ilişki meselesi olarak düşünülebilir. Her şeyi bilen bakış açısı, anlatıcı sesi, yazar mesafesi, karakter, ton ve güvenirlik gibi konuları tartışabiliriz. Fakat, bu konuların hiçbiri başka bir esere şablon gibi uymaz.

Yapılacak ilk şey, aşağıdaki cümlede olduğu gibi, bakış açısı teriminin görüş kelimesi ile eş anlamlı olarak genel kullanımını bir yana koymak olacaktır: "Hepsinin vurulması, benim görüşümdür." Yazarın dünya görüşü, olduğu ve olması gerektiği gibi, bakış açısı tekniğini kontrol etmesi neticesinde açığa çıkar. Fakat tersi doğru olmaz. Yazarın inançlarıyla özdeşleşmek, eserin bakış açısını ortaya çıkarmaz. Bakış açısını, bir görüş yada inanç gibi düşünmeye gerek yoktur. Bunun yerine, bakış açısı ile eş anlamlı olan görüş açısı terimiyle işe başlamanız gerekir. Sahneyi izlemek için, kim nerde ayakta durmaktadır?

Daha doğrusu, sözel bir kanal ile uğraştığımızdan, bu sorular şöyle tercüme edilebilir: Kim konuşuyor ? Kime ? Ne şekilde ? Olaydan ne kadar uzakta? Hangi sınırlıklar içerisinde? Bütün bu sorulara verilecek cevap, bakış açısının belirlenmesi sorununa dahildir. Yazar, kaçınılmaz olarak aynı bakış açısını paylaşmamızı ve bu konuda bizim ikna olmamızı ister. Onun için, alınacak cevaplar yazarın belirleyici olan görüş, yargı, tutum ve mesajını açıklamaya yardım eder.

Kim Konuşuyor?

Öykünün giriş satırını yazmazdan önce, yazar olarak vereceğiniz ilk karar bakış açısı karakteri olur. Aşağıda verilmiş olan en ham ve en basit alt sınıflamayı göz önüne alarak, öyküyü kimin anlattığına karar vermeniz gerekir. Öykü, şu şekilde anlatılabilir.

Üçüncü Şahıs:
"She walked out into the harsh sunlight."
"Şiddetli güneş ışığına dışarı yürüdü."

İkinci Şahıs:
"You walked out into the harsh sunlight."
"Şiddetli güneş ışığına dışarı yürüdün."

Birinci Şahıs:
"I walked out into the harsh sunlight."
"Şiddetli güneş ışığına dışarı yürüdüm."

Yazar üçüncü ve ikinci şahıs bakış açısından anlatılan öyküleri anlatır. Öte yandan, öykü içindeki bir karakter ise, birinci şahıs bakış açısından anlatılan öyküleri anlatır.

Üçüncü Şahıs

Üçüncü şahıs bakış açısından yazılan öyküleri yazar anlatır demiştik. Yazarın üstlendiği bilgi derecesine veya her şeyi bilme (omniscience) derecesine göre, üçüncü şahıs bakış açısı tekrar alt başlıklara bölünebilir. Bu bir derece meselesi olduğu için, alt başlıklar altında tekrar bir sınıflama yapılabileceğinin ham bir göstergesi olur. Olası türevlerin var olabileceğine dikkat ediniz. Bir yazar olarak, istediğiniz ölçüde bilgiye sahip olabilirsiniz. Bu konuda, dilediğiniz gibi karar vermekte özgürsünüz. Ebedî ve evrensel ha-

kikatleri bilebilirsiniz. Bir karakterin zihninde ne olduğunu bilme hakkını kendinize tanırsınız. Diğer taraftan, başka bir karakterin zihninde ne olduğunu bilmeyebilirsiniz. Yada, yalnız dışarıdan gözlem yapabilirsiniz. Bu seçeneklerden birisi hakkında bir karara varmanız gerekir. Yazacağınız öykünün en başında ne ölçüde bilgiye sahip olacağınızı belirlemelisiniz. Yapılan seçimin sinyalini okura göndermek gerekir. Gönderildiği andan itibaren, seçim sinyalleri okur ve yazar arasında bir anlaşma oluşturur. Bu anlaşma nazik bir konudur. Kırmadan değiştirmek zor olur. Diyelim ki, kaleme aldığınız beş sayfa içinde kendinizi James Lordly'nin aklı ile sınırlandırdınız. Bu karakter, kedisi ile birlikte olan Mrs. Grumms'un eylemlerini gözlemlemekte olsun. Birdenbire Mrs. Grumms'un aklına dalış yapamazsınız. Bu kadının, James Lordly hakkında ne düşündüğünü bize bildirmeniz doğru olmaz. Böyle yaparsanız, yaptığınız anlaşmayı bozmuş olursunuz. Bu durumda, okur olarak bizi aptal yerine koyduğunuzu düşünürüz. Üstelik, ansızın bize bir de kedinin düşüncelerini vermeye kalkışırsanız, anlaşmayı tamamıyla iptal edersiniz.

1. Bilgisi Sınırsız Yazar Bakış Açısı (Omniscient)

Bilgisi sınırsız yazara, mutlak bilgiye sahip, yani her şeyi bilen yazar anlatıcı da denir. Bilgisi sınırsız yazar, mutlak bilgiye sahiptir. Çünkü, böyle bir yazar düşündüğümüz şeyleri doğrudan bize anlatır. Bu bakış açısını seçerseniz, yazar olarak, bilgisi mutlak olan tanrısal bir bakış açısına sahip olursunuz. Bilgisi sınırsız yazar şunları yapabilir:

1. Öyküde olan olayları tarafsız olarak rapor edebilir.
2. Herhangi bir karakterin zihnine girebilir.
3. Karakterin, konuşma, eylem, düşünce ve görünüşü hakkında yorumlarda bulunabilir.

4. Teleskop ve mikroskop gibi aletlerle görülebilecek ayrıntılarıyla birlikte, genel ve tarihsel manzarayı okura aktarmak isteyebilir. Bu maksatla, zaman ve mekân içerisinde özgürce hareket edebilir. Başka bir yerde olan yada geçmişte olmuş olayları veya gelecekte olacak olan olayları okura söyleyebilir.
5. Genel düşünceler, yargılar ve hakikatleri ifade edebilir.

Bütün bu durumlarda, mutlak bilgili yazarın her söylediğini kabul ederiz. Mutlak bilgili yazar, bize öyküde Ruth'un iyi bir kadın olduğunu, Jeremy'nin gerçekten Ruth'un iç güdülerini anlamadığını söyleyebilir. Hatta, dört saat içinde ayın patlayacağını, yeryüzünde yaşayan insanların bu felakete layık olduğunu söyleyebilir. Bütün bunlara inanırız. Beş bilgi alanlarının hepsini, açık bir şekilde sergileyen şöyle bir paragrafı örnek olarak sunuyorum:

> *(1) Joe glared at the screaming baby. (2) Frightened by scowl, the baby gulped and screamed louder. I hate that thing, Joe thought. (3) But it was not really hatred that he felt. (4) Only two years ago he himself had screamed like that. (5) Children can't tell hatred from fear.*
>
> *(1) Joe ateş püsküren gözlerle feryat eden çocuğa baktı. (2) Onun tehditkar bakışlarından korkmuş olan çocuk yutkundu ve daha yüksek bir sesle feryadı bastı. Joe, 'bundan nefret ediyorum.' diye düşündü. (3) Hissettiği gerçekten yalnız nefret değildi. (4) Sadece iki yıl önce kendisi de bu şekilde feryat etmişti. (5) Çocuklar nefreti korkudan ayırt edemezler.*

Örnek, hantalca sıkıştırılmış olarak verildi. Ne var ki, sanatına hakim olan başarılı bir yazar, bir bilgi alanından diğerine kolaylıkla geçiş yapabilir. *War and Peace* (Savaş ve Barış) romanının ilk sahnesinde, Tolstoy, Anna Scherer'i şöyle tasvir eder.

> *To be an enthusiast had become her social vocation and sometimes even when she did not feel like it, she become enthusiastic in order not to disappoint the expectations of those who knew her. The subdued smile which, though it did not suit her faded features, always played around her lips, expressed as in a spoilt child, a continual consciousness of her charming defect, which she neither wished, nor could, nor considered it necessary to correct.*
>
> *Gayretli bir insan olmak, bu kadın için toplumsal bir meslek olmuştu. Bazen, hatta gayretli olmayı canı istemediği zaman bile, kendisini tanıyanların beklentileri aksine davranışta bulunmamak için, gayretli bir kişi oluyordu. Solgun simasına uymasa da, bu kadının bastırılmış tebessümü, dudakları etrafında her zaman oynaşıyordu. Bu tebessüm, şımarık bir çocuğun gülümsemesinde ifadesini bulur. Bu kusurdan kaynaklanan sürekli bilinç dudaklarında kıpırdıyordu. Bu kadın, bu cazip kusurunu ne düzeltmeyi arzulamış, ne arzulayabilmiş, ne de gerekli olduğunu düşünmüştür.*

Yukarda birkaç cümle içinde, Tolstoy bize Anna'nın zihninden geçenleri, tanıdıklarının beklentilerini, fiziksel görünüşünü, kadının karakterine uygun olan şeyleri, yapıp yapamayacağı eylemleri söyler. Hemen ardından, şımarık

çocuklar hakkında genel bir yargıda bulunur.

Her şeyi bilen bakış açısı, klasik destanların sesi ve bakış açısı olmuştur. (Uzaklarda bulunan, Meleager bu konu hakkında hiç bir şey bilmiyor, fakat yüreğinin ateş içerisinde yandığını hissediyordu). İncil'de bu ses ve bakış açısı vardır. (Bu yüzden Tanrı, İsrail oğullarının üzerine bir bela indirdi ve orada 70.000 insan ansızın öldü.) Bu bakış açısı, bir çok on dokuzuncu asır romanların anlatım sesidir. (Ona yardım etmek için, Tito ellerini uzattı. İnsan ruhu o kadar tuhaf bir hıza sahiptir ki, bu anda kefaretinin kabul edildiğini hissettiği zaman, bunun korkunç bir gayret gerektirdiğini aniden düşündü). Destan kahramanından sıradan karaktere yönelik sınıflarda aşağı doğru, olaydan zekaya yönelik içe doğru bir hareket olmuştur. Bu gelişme, edebiyat tarihinde akımların göstergesi olarak kabul edilir. 20. asır yazarları, her şeyi bilen yazarın tanrısal konumundan büyük ölçüde kaçınmışlar ve kendilerini daha dar bilgi alanları ile sınırlamayı tercih etmişlerdir.

2. Bilgisi Sınırlı Yazar Bakış Açısı
(Limited Omniscient Viewpoint)

Bilgisi sınırlı yazar bakış açısı, kendisini bazı bilgi alanlarıyla sınırlar. Bilgisi sınırsız yazar ise bütün bilgi alanlarını kullanır. Oysa, bu geniş özgürlük yerine, bilgisi sınırlı yazar bakış açısı, sınırlı bilgi alanlarında hareket eder. Örnek olarak, bir sahnede karakterin ne düşündüğünü bilir. Bununla birlikte, karakterin düşünceleri hakkında yorum yapmaktan kaçınabilir. Bir karakterin düşünce ve eylemlerini yorumlar. Diğer taraftan, başka karakterleri sadece dıştan görebilir. Mikroskop aletiyle görülecek ayrıntıları görürken, evrensel hakikatler bildirmez. Sık kullanılan biçimi şöyle olur: yazar olayları tarafsız olarak görür ve bir karakterin zihnine girer. Bu imkanı kendine tanır. Diğer karakterlerin

zihnine girmez ve bariz hiç bir değerlendirmede bulunmaz. Bu yaygın biçimde kullanılan bilgisi sınırlı yazar bakış açısı biçimidir. Özellikle kısa öyküde, bu bakış açısı yararlı olur. Çünkü bu tür bakış açısı, algılama aracını yada bakış açısı karakterini çabuk öyküye yerleştirir. Kısa öykü, yoğunluğu yüksek olan bir yazınsal türdür. Bu tür içinde öğeler öylesine sıkıştırılır ki, içine bir bilinçten fazlası sığmaz. Çok sayıda karakter geliştirmek için, kısa öykü içinde ne yeterli zaman, ne de mekân olur. Dışardan gözlem yapmak ve yalnız tek karakterin düşüncesini vermek, odak noktasının kontrol altında tutulmasını sağlar. Bu şekilde dar imkanlarla yetinmek, bakış açısında hatalı değişiklik yapılmasına engel olur. Böylece, sınırlı bilgi alanlarında kalmak bir takım hatalardan kaçınma konusunda yardımcı olur. Şu kadar var ki, bilgisi sınırlı yazar bakış açısı romanda sıklıkla kullanılır. Gail Godwin, bu tür bakış açısını yazdığı The Odd Woman (Tuhaf Kadın) başlıklı romanda kullanmıştır.

It was ten o'clock on the evening of the same day, and the permanent residents of the household on the mountain were restored to routines and sobriety. Jane, on the other hand, sat by herself in the kitchen, a glass of Scotch before her on the cleanly wiped table, going deeper and deeper into a mood she could recognize only as unfamiliar. She could not describe it; it was both frightening and satisfying. It was like letting go and being taken somewhere. She tried to trace it back. When, exactly, hat it started?

Aynı günün akşamında saat ondu. Dağdaki evin değişmez üyeleri, uyanıklığa ve günlük meşguliyetlerine koyuldular. Diğer taraftan, Jane tek başına mutfakta oturuyordu. Pırıl pırıl silinmiş temiz bir

masa üstünde iskoç viskisi önünde duruyordu. Jane, ancak alışılmadık olarak seçebildiği ruh hali içerisinde git gide derinleşen düşüncelere dalıp gidiyordu. Bu ruh halini tanımlamakta güçlük çekiyordu; Bu hal hem korkutucu, hem de zevkli idi. Adeta kendini doğal akıntıya bırakmak ve bir yerlere sürüklenmek gibi. Bu duyguyu izlemeye çalıştı. Tam olarak, bu ne zaman başlamıştı?

Bu alıntıda yazar, bilgisi sınırlı yazar bakış açısını kullanmıştır. Yazar, Jane'nin ruh hali hakkında açıklama yapmaktan kaçınır. Bu hususta genel düşünce, hakikat ve yargılardan söz etmez. Hatta, karakterin kendisi, bu alışılmadık ruh halini tasvir edemez. Buna rağmen, kalkıp yazar bu ruh halini okura tasvir etmez. Yazar, yalnız ulaşabildiği gerçekleri tasvir eder. Jane'nin düşüncelerini okura sunar. Hepsi bu kadar.

Bilgisi sınırlı yazar bakış açısı, şu noktada bilgisi sınırsız yazar bakış açısından üstün olur. Bu üstünlük, yakınlık olarak tezahür eder. Okur, düşünce ve duyguları hakkında Jane'nin bildiğinden daha fazla bilgiye sahip olmaz. Bu bakış açısı, buna izin vermez. Bu sebeple, okur karakterle birlikte çaba sarf ederek bu düşünceleri anlamak zorunda kalır. Bu süreçte, yazar ve okur arasında bir anlaşma gerçekleşmiştir. Artık, yapılan anlaşmanın bozulmaması gerekir. Yazar, Jane'nin "Tam olarak, ne zaman başlamıştı?" sorusuna cevap veremez. Buna rağmen, yazar "Jane bu duyguyu hatırlayamaz, fakat iki yaşındayken bir öğle sonrası bu duyguya kapılmıştı ' diye cevap vermiş olsaydı, öyküdeki bu açıklama okur tarafından yadırganırdı. Yazar, öyküye izinsizce girmiş (intrusion) olurdu. Bu yüzden, yapılan müdahale hazırlıksız ve gereksiz sayılırdı.

Yazar, öyküde kendisi için bir sınır çizer. Buna rağmen, çizilen sınır içinde bir dizi imkan ve akıcılık vardır. Parça, önce (saat on, değişmez üyeler, günlük meşguliyet) genel gözlemle başlar. Yine dıştan daha dar bir perspektiften Jane'in görünüşüne geçiş yapar. (mutfakta kendi başına oturuyordu) Hemen Jane'in aklına girilmez. Hatta, "bu duyguyu izlemeye çalıştı" cümlesi, karakterin düşünme sürecinin nispeten gerçek açıklaması durumundadır. Oysa 'tam olarak, bu ne zaman başlamıştı?" diye başlayan cümleyle Jane'nin zihni içine gireriz. Jane, bu soruyu kendi kendine sorar. Okur olarak, biz bu soruyu duymuş oluruz.

Bu, bilgisi sınırlı yazar bakış açısının türevidir. Bu türevin yetkisi, bir karakter zihnine girmek ve tarafsız rapor etmekten ibarettir. Bilgisi sınırsız yazar bakış açısının imkanlarıyla karşılaştırılırsa, yaygın olarak kullanılan bu türev, çok sınırlı gözükebilir. Buna rağmen, hiçbir insanın sahip olmadığı bir özgürlüğe sahiptir. Gerçek hayatta yalnız kendi zihnimize ulaşmak mümkündür. Ayrıca, insan kendini dışarıdan gözlemleyemez. Kurmaca eser yazarı olarak, hiçbir insanın yapamadığı şeyi yapabilirsiniz. Bir karakterin aynı anda hem zihni içine girebilir, hem de dışında kalabilirsiniz. *Aspects of the Novel* (Roman Sanatı) kitabında, E. M. Forster, bu imkanı "Gerçek insanlar ile kitaplarda yer alan insanlar arasındaki temel fark" olarak tanımlar:

> *In daily life we never understand each other, neither complete clairvoyance nor complete confessional exists. We know each other approximately, by external signs, and these serve well enough as a basis for society and even for intimacy. But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes; their inner as well as their outer life can be exposed. And this is why they often seem*

more definite than characters in history, or even our own friends.

Günlük hayatta birbirimizi hiç anlamayız, ne tam parapsikolog ne de tam sırdaş vardır. Birbirimizi dış işaretler aracılığıyla yaklaşık olarak tanırız ve bunlar toplumsal ilişki ve hatta yakınlık kurmaya bir dayanak olarak yeterince iyi hizmet eder. Romancı arzu ederse, romandaki insanlar, okur tarafından bütünüyle anlaşılabilir. Bu karakterlerin, dış yaşamlarının yanında, iç yaşamları da gözler önüne serilebilir. Bu yüzden, karakterler çoğunlukla tarihte geçmiş kahramanlar ve hatta kendi dostlarımızdan daha belirli görünürler.

3. Tarafsız Yazar (Objective Author)

Bazen roman veya kısa öykü yazarı, dış belirtileri gözler önüne serer. Tarafsız yazar her şeyi bilen değil, duygularından etkilenmeyen yazardır. Tarafsız yazar olarak, bilginizi bir insan tarafından gözlemlenebilecek gerçeklerle sınırlayabilirsiniz. Görme, işitme, tatma ve dokunma duyularınızla elde ettiğiniz bilgileri kullanırsınız. *Hills like white Elephants* (Beyaz Fillere Benzer Tepeler) başlıklı öyküsünde, Ernest Hemingway tartışan bir çiftin konuşma ve eylemlerini rapor eder. Yazar, bu öyküde ne karakterlerin düşüncelerini açıklar, ne de yorumda bulunur.

The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in 40 minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid.
"What should we drink?" the girl asked. She had

taken off her hat and put it on the table.
"It is pretty hot, "the man said.
"Let's drink beer"
"Dos cervezas" the man said into the curtain.
"Big ones?" a woman asked from the doorway.
"Yes, Two big ones."
The woman brought two glass of beer and two felt pad. She put the felt pads and the beer glasses on the table and looked at the man and the girl. The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.

Bir Amerikalı ve beraberindeki kız, binanın dışında gölgelikteki bir masaya oturdular. Ortalık çok sıcaktı ve Barselona'dan gelecek ekspres 40 dakika içerisinde gelecekti. Bu durakta iki dakika durdu ve Madrid'e devam etti.
Kız, "Ne içelim" diye sordu? Şapkasını çıkarmış ve masanın üzerine koymuştu.
"Oldukça sıcak" dedi adam.
"Bira içelim"
Adam, "Pos cervezas," diye perdeden içeri seslendi. Kapı eşiğinde duran bir kadın, "Büyük bardak mı?" diye sordu.
"Evet. Büyük iki bardak."
Kadın, iki bira bardağı ve iki ıslak bardak altlığı getirdi. Bardak altlığını ve bardakları masaya koydu. Adama ve kadına baktı. Kız uzaklardaki tepe silsilesine bakıyordu. Bu tepeler, güneş altında bembeyaz ve arazi ise kahve ve kuru görünüyordu.

Bu öyküde kız hamiledir ve adam kızı kürtaja zorlar. Baştan sona öyküde kızın hissettiği duyguları tamamen çı-

karımla öğreniriz. Ne hamilelik, ne de kürtajdan bahsedilir. Anlatım, kısa, basit ve dıştandır. Tarafsız açıklama yapmak suretiyle, Hemingway'ın eline ne geçer. Bu yazar, okurun olay konusunda çıkarım yapmasına izin verir. Karakterler, konuyu saptırarak ve değiştirerek, sorundan söz etmekten kaçınırlar. Fakat, yüz ve göz hareketleri, dil sürçmeleri ve tekrarlar, karakterlerin söylemek istedikleri şeyi ve gerçek duygularını ele verir. Yazar, odağı yönlendirir Bu arada, adeta gerçek hayatta olduğu gibi çıkarımlar yaparak, okur olayı öğrenir. Bu yüzden, okur karakterleri kendilerinden daha fazla tanıma zevkini tadar.

Konuya açıklık getirmek istedik. Bu amaçla, üçüncü şahıs anlatımın imkanlarını üçe ayırdık: *Bilgisi sınırsız yazar* (editorial emniscient), *bilgisi sınırlı yazar* (limited omniscient) ve *tarafsız yazar* (objective author). Ne var ki, bilgisi sınırsız yazar mutlak bilgiye sahiptir. Tarafsız yazar ise, sadece dışardan gözlem yapar. Bu ifrat ve tefrit arasında, bilgisi sınırlı yazar bakış açısının yetkisi oldukça değişkendir. Bu diziden bakış açınızı ve yazar sesinizi seçebilirsiniz. Böylece, yazar kuralları kendisi koyar. Koyar koymaz da, yazarın kurallara uyması gerekir. Yazar olarak durumunuz, şairinkine benzer. Şair, gerek serbest vezinle, gerekse türkü dörtlükleriyle şiir yazar. Bu konuda özgürdür. Ama, türkü biçimini seçmiş olursa, şair kafiye kullanmak zorundadır. Yazar adayları, kurmaca nesirde bakış açılarını değiştirme eğiliminde olurlar. Bu değişiklik, çoğunlukla gereksiz olur ve okuru rahatsız eder.

> *Leo's neck flushed against the prickly weave of his uniform collar. He concentrated on his buttons and tried not to look into the face of the band-master, who, however, was more amused than angry.*

Üniforma yakasında bulunan pütürlü doku arkasında, Leo'nun boynu kıpkırmızı kesilmişti. Düşüncesini, düğmeleri üzerine yoğunlaştırdı. Bununla beraber, Leo kızmaktan daha çok neşelenmiş olan bando şefinin yüzüne bakmamaya çalışıyordu.

Bu alıntı, hantalca yapılmış bir bakış açısı değişikliğini sergiler. Çünkü, Leo'nun utancını kendisiyle birlikte hissettik. Bundan sonra, okurdan birdenbire bando şefinin duygularına sıçraması istenmiştir. Değişiklik yapılırken, Leo' nun zihninden yaptığı bir gözleme geçilebilir. Karakterin zihninden, yaptığı gözleme geçiş yapılarak, bu hata şöyle düzeltilebilir.

Leo's neck flushed against the prickly weave of his uniform collar. He concentrated on his buttons and tried not to look into the face of the band-master, who, however, was astonishingly smiling.

Üniforma yakasında bulunan pütürlü doku arkasında, Leo'nun boynu kıpkırmızı kesilmişti. Düşüncesini, düğmeleri üzerine yoğunlaştırdı. Bununla beraber, Leo şaşırtıcı şekilde gülümseyen, bando şefinin yüzüne bakmamaya çalışıyordu.

Alıntıda yapılan bu düzeltmeden sonra, olayın izlenmesi daha kolay olur. Çünkü Leo bando şefinin kızmamış olduğunu gözlemler. Bu sırada, okur hala karakterin zihnine kalır. Ayrıca, yapılan geçiş ima etme amacına da hizmet eder. Leo, düşüncelerini düğmesi üzerinde toplayamaz. Böylece, karakterin kafasının karışık oluşu açıkça görülür.

İkinci Şahıs

Birinci ve üçüncü şahıs bakış açısı edebiyatta çok yaygındır. İkinci şahıs bakış açısı ise, özgün ve deney altında olan bakış açısıdır. Fakat, birkaç yirminci asır yazarı, ikinci şahısın imkanlarına tutkundur. Bu sebeple, ikinci şahıs bakış açısından söz etmeye değer.

Karakter, kurmaca eserin temel anlatım biçimine işaret eder. Üçüncü şahıs anlatım biçiminde, zamirsel gönderim, bütün karakterlere "o ve onlar" (he, she, they) diye yapılır. Birinci şahıs anlatım biçiminde, öyküyü anlatan karakter kendisinden "Ben" (I) diye söz eder. Diğer karakterlere gönderimde bulunurken, anlatıcı "o veya onlar" (he, she and they) diye söz ederek öyküyü anlatır. Yazar, öyküdeki bir karaktere "Sen"(You) diye gönderimde bulunulduğu zaman, ikinci şahıs anlatım biçimi, öykünün asıl bakış açısı olur. Öte yandan, bilgisi sınırsız yazar bakış açısına sahip bir anlatıcı, okura bazen "Siz"(You) diye hitap edebilir. Okura yapılan bu hitap, eserin asıl üçüncü şahıs anlatım biçimini, ikinci şahıs anlatım biçimine çevirmez. Örnek: (HatırlarSINIZ ki, John Doderring, Dover'da bir kayada asılı kalmıştı.) Öykü, ikinci şahıs anlatım biçiminde yazılabilir. Böyle bir öykü olması için, öyküde "Siz" zamirinin özne olarak olay içinde eylemde bulunması gerekir.

Tom Robins, *Even the Cowgirls Get the Blues* başlıklı eserinde ikinci şahıs zamiri kullanım biçiminin ikisini de sergiler.

> *If you buckle your Bugs Bunny wristwatch to a ray of light, your watch would continue tickling but its hands wouldn't move.*
>
> *Eğer Bugs Bunny kol saatinizi güneş ışığına tutarsanız, saatinizden tık tık sesleri gelir. Fakat, saatin*

akrep ve yelkovanı hareket etmez.

Bu eserde "Siz" (You) diye hitap edilen kişi, genelleştirilmiş okur olur. Halbuki, parça genel hakikatleri bildiren bilgisi sınırsız yazar bakış açısı konumunda yazılmıştır.

Diğer yandan, yazar Sissy Hankshow'a da "Sen" diye hitap eder. Sissy Hankshow, öykü olaylarına katılan merkez karakterdir. Bu durumda, öykünün asıl anlatım biçimi, ikinci şahıs bakış açısı olur.

You [Sissy Hankshow] hitchike. Timidly at first, barely flashing your fist, leaning almost imperecceptibly in the direction of your imaginary destination. A squirrel runs along a tree limb. You hitchike the squirrel. A blue jay flies by. You flag it down.

Otostop çekiyordun. Hayalindeki menzil yönünde fark edilmez derecede eğilerek, ilkin korkakça, hafifçe yumruğunu sallayarak. Bir sincap, bir ağacın dalı boyunca koşuyordu. Sincaba otostop çekiyordun. Mavi bir alakarga uçarak geçti. Durması için el sallıyordun.

İkinci şahıs anlatım biçiminin, etkisi tuhaf ve özgündür. Yazar, öyküde Sissy Henkshow'u ve eylemlerini izler. Yazar, bu karaktere doğrudan "Sen" (You) diye hitap eder. Bu hitap, yazar ile karakter arasında olan yakın ve candan ilişkiye imada bulunur. Ayrıca, karakterin eylemlerinden zihnine geçişi kolaylaştırır.

Your thumbs seperate you from other humans. You begin to sense a presence about your thumbs. You wonder if there is not magic there.

Parmak uçların, seni diğer insanlardan ayırır. Parmak uçların konusunda görünmez güç hissetmeye başlarsın. Bu parmaklarda sihir olup olmadığını merak ediyorsun.

Bu örnekte, yazarın "Sen" diye hitap ettiği kişi öyküde bir karakterdir. Bu karakter, okurdan kolayca ayırt edilir. Okuru karakterin zihnine sokma aracı olarak, ikinci şahıs kullanılabilir. Yazdığı *Panel Game* başlıklı öyküde, Robert Coover ikinci sahsı bu amaçla kullanmıştır.

You squirm, viced by Lady (who excites you) and America (who does not, but bless him all the same), but your squirms are misread: Lovely Lady lifts lashes, crosses eyes, and draws breath excitedly... Audience howls happily the while and who can blame them? You, Sport, resign yourself to pass the test in peace and solute them with a timid smile, squirm no more.

(Sana heyecan veren) Hanımefendi ve (sana heyecan vermeyen, fakat sen her şeye rağmen yine de ona rahmet oku.) Amerika tarafından kirletilmiş olan, sen utancından eğiliyorsun. Fakat, senin utanç eğilmelerin yanlış okunuyor: Sevimli Hanımefendi göz kirpiklerini kaldırır, gözlerini süzer ve heyecanla nefesini içine çeker..... Seyirciler bir müddet neşeyle ulur, onları kim suçlayabilir? Sen, tatlım, sınavı huzur içinde geçmeye bak ve seyircileri ürkek bir gülümseme ile selamla, artık bir daha utancından eğilme.

Bu alıntıda da, ikinci şahıs alışılmadık ve karmaşık bir etkiye sahiptir. "Sen" zamiriyle gönderimde bulunarak, yazar okura belli birkaç özellik ve tepki verir. Yazar, size vermiş olduğu kişileştirmeyi kabul ettiğinizi farz eder. Böylece, sizi daha içtenlikle öyküye davet eder ve öykü içinde daha derinlere çeker.

Birinci ve üçüncü şahıs, edebiyatta yaygın bir kullanıma sahiptir. İkinci şahıs bakış açısının, yaygın bir anlatım biçimi olması ihtimalden uzaktır. Fakat, asıl bu sebepledir ki, ikinci şahıs bakış açısını, ilginç bir deney olarak görebilirsiniz. Bu anlatım biçimi, diğerlerine kıyasla henüz keşif edilmemiş şaşırtıcı bir bakış açısıdır.

Birinci Şahıs

Olaya katılan bir karakter öyküyü anlatabilir. Bu durumda, öykünün anlatım biçimi birinci şahıs bakış açısı olur. Fakat, anlatıcı terimi bazen öyküyü anlatan herhangi bir anlatıcıya gönderim yapmada sıklıkla kullanılır. Oysa, karakter birinci şahıs anlatım biçiminde öyküyü anlatıldığı zaman, kelimenin tam anlamıyla, öyküde anlatıcı vardır. Bu karakter, kendi başından geçmiş olayları anlatan kahraman olabilir. Bu durumda, kahramana merkez anlatıcı (Central narrator) denir. Ya da, karakter başka bir karakter hakkında öykü anlatabilir. Bu durumda ise, anlatıcı merkezden uzak anlatıcı (peripheral narrator) olur.

Her iki durumda da, baş karakterin kim olduğu açıklanmalıdır. Bu amaçla, öykünün girişinde ne tür bir anlatıcının olduğunu göstermek önemlidir. *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (Maratoncunun Yalnızlığı) başlıklı uzun öyküsünde, Alan Sillitoe ilk paragrafa şöyle başlar:

> *As soon as I got to Borstal they made me a long-distance cross country runner. I suppose they thought*

I was just the built for it because I was long and skinny for my age (and still am) and in any case I didn't mind it much, to tell you the truth, because runing had always been made much of in our family, especially running away from the police.

Borstal'a varır varmaz beni maraton koşucusu yaptılar. Bunun için sanırım biçilmiş kaftan olduğumu düşündüler. Çünkü yaşıma göre uzun ve kemikli idim. (ve hala öyleyim) Doğruyu söylemek gerekirse, ne olursa olsun, buna pek aldırış etmedim. Çünkü, özellikle polisten kaçarken, ailemde koşu her zaman yapıla gelmiştir.

Bu öyküde odak, hemen "Ben" üzerinde toplanır. Bu nedenle, okur "Ben"in baş karakter olmasını bekler. Zira, anlatıcının arzu ve kararları olayları yönlendirir. Öte yandan, R. Bruce Moody'nin *The Decline and Fall of Daphnae Finn* (Daphnae Finn'in Gerileme ve Çöküşü) başlıklı eserde durum farkıdır. Eserden yapılan aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, ilk satırlarda, Daphane ayrıntı ve özenle canlandırılır. Oysa ki, başka bir karakter, Daphane'nin başından geçen olayları kayıt eder. Bu öyküde, gözlem yapan karakter anlatıcı olarak tasarlanmıştır.

"Is it realy you?"
Melodious and high, the voice descended to me from behind and above - as it seemed it was always to do - indistinct as bells in another country.
Unable to answer in the negative, I turned from my desk, looked up, and smiled sourly.
"Yes" I said, startling a face which had been peering over my shoulder, a face whose beauty it was appa-

rent at the outset had made no concession to convention. It retreated as her feet staggered back.

"Bu gerçekten sen misin?"
Yukarı ve arkadan gelen nağmeli ve tiz bir ses kulaklarıma döküldü. Bu ses, başka bir bölgeden her zaman belli belirsiz gelen çan sesleri gibi geldi adeta.
Olumsuz cevap vermekten aciz bir şekilde, masamdan döndüm ve yukarı bakarak tatsızca gülümsedim.
Omzumun üzerinden bakan bir simayı, şaşırtarak, "Evet" dedim. İlk bakışta güzelliği belli olan sima, geleneklere hiç taviz vermemişti. Bu sima çekilirken, ayakları da sendeleyerek geri gitti.

Terimden anlaşıldığı gibi, asıl karakter olay merkezinde durur. Halbuki, gözlemci anlatıcı, merkezden uzak olur. Olay merkezi dışında, herhangi bir noktada olabilir. Merkezden uzak anlatıcı, öyküdeki ikinci önemli karakter olabilir. Ya da, olaya hiç katılmayabilir. Ama gözlem yapabilecek bir konumda olması yeterlidir. Anlatıcı, kendi niteliklerini ayrıntılı olarak belirtir yada tarafsız ve tanınmaz kalabilir. Birinci şahıs anlatıcıyı, çoğul yapmak da mümkündür. *A Rose for Emily*, (Emily için bir Gül) başlıklı kısa öyküde, William Faulkner anlatıcıyı çoğul birinci şahıs yapmıştır. Bu öyküde anlatıcı, olayın meydana geldiği kasabada yaşayan insanlardan birisidir. Daha açık bir ifadeyle, bizden birisi olarak kişileştirilen anlatıcı öyküyü anlatır.

Anlatıcı, gerek merkez, gerekse merkezden uzak olur. Anlatıcı, gerek kendi öyküsünü, gerekse başka bir karakterin öyküsünü anlatır. Birinci şahıs anlatım biçimi, yaygın bir şekilde kullanılır, hem de bariz bir şekilde mantıklı olur.

Writing in General and the Short Story in Particular (Genelde yazma ve özelde Kısa Hikaye) başlıklı kitabında, yazar ve editör olan Rust Hills, bu konuda ilginç ve ikna edici bir istisnayı ele alır. Hills'e göre, bakış açısı bazen başarısız olur. Bu başarısızlığın nedeni, öykü çizgisinde kullandığımız algılamanın, olay tarafından yönlendirilen yada değişikliğe uğrayan karakterin algılamasından farklı olmasıdır. Bazen bir anlatıcı, merkezden uzak bir gözlemci olarak görünür ve başka bir karakter hakkında öykü anlatır. Hatta bu durumda bile, gerçekten değişikliğe maruz kalan kişinin anlatıcı olması gerekir. Anlatıcının kişiliğinde bir değişiklik olması zorunludur. Aksi halde, okur anlatıcıya dönük duygusal özdeşleşmeden zevk almaz.

> *This, I believe, is what will always be the case in successful fiction: that either the character moved by the action will be the point-of-view character, or else the point-of-view character will become the character moved by the action. Call it Hill's Law.*
>
> *Bana öyle geliyor ki, bu başarılı kurmaca eserlerde her zaman geçerli olan şeydir: Ya olay tarafından etkilenen karakter, bakış açısı karakteri olur, ya da bakış açısı karakteri, olay tarafından etkilenmiş bir karakter olur. Buna Hills Kanunu diyebilirsiniz.*

Merkezden uzak anlatıcı kurmaca eserlerde oldukça yararlı olur. Açıkçası, öne sürülen görüş böyle yararlı olan bir buluşu ıskartaya çıkarmak anlamına gelmez. Hills, anlatmak istediği şeyi örneklendirir. Bu amaçla, iki meşhur romanı örnek olarak gösterir: *The Great Gatsby* (Muhteşem Gatsby) ve *Heart of Darkness* (Karanlığın Kalbi). Birincisinde, Nick Carroway, merkezden uzak anlatıcı durumunda-

dır. Bu karakter, Jay Gatsby'yi gözlemler ve öyküsünü anlatır. Fakat kitabın sonunda, gözlemlediği şeyle değişikliğe uğrayan Nick'in hayatıdır. İkincisinde ise, Marlow, fildişi avcısı olan Kurtz'un öyküsünü kısaca anlatmaya girişir. Hatta, "Bana ne olduğu ile sizi daha fazla rahatsız etmek istemiyorum." diye itirazda bulunur. Öykünün sonunda, (Gatsby gibi) Kurtz da ölür. Kurtz ve ölümü sayesinde, Marlow şahsen çok şey öğrenir. Ölümün kendisi, bu şey kadar okuru etkilemez. Aynı değerlendirme, *The Decline and Fall of Daphane Finn* için de söylenebilir. Daphne olayın merkezinde olan bir karakterdir. Odak onun üzerinde toplanır. Oysa, acı duyan, Daphnae'nin biyografisini aktaran anlatıcı olur. Kayıp eden anlatıcıdır, ihtiras ona aittir. *A Rose For Emily* başlıklı öyküde, anlatıcı "Biz"dir. Hatta, bu öyküde de, okuru etkileyen şey, kasaba halkının paylaşılan duyguları ve Miss Emily'nin kasaba üzerinde bıraktığı ima edilen etkidir. Bir öyküdeki algılama araçları ile özdeşleşme eğilimi vardır. Dolayısıyla, bu algılamayla okur sürüklenir. Hatta, öyküde geçen açık olaylar başka bir yerde olur. Bu durumda dahi, gözlem eylemi sık sık olayların zuhurunu sağlar.

Birinci şahıs anlatıcıda dikkat edilmesi gereken şey, anlatıcı bilgisi sınırsız yazar bakış açısına sahip olamaz. Çünkü, anlatıcı bir karakterdir. Bu yüzden, bir insanın nitelikleri ile sınırlı kalır. Anlatıcı, gerçekten bilebildiği ya da öğrendiği şeyi rapor etmek zorundadır. Daha da önemlisi, anlatıcının, görüş yargı ve tahminleri bir insana aittir. Hatalı olma ihtimali vardır. Anlatıcı, olaylar hakkında yorum yapar, yargılar verir ve gelecek hakkında tahminde bulunabilir. Buna rağmen, bu girişimler, şüphesiz bir insanın eylemleriyle sınırlı olur. Diğer yönden, bilgisi sınırsız yazar anlatıcının yorum, hakikat ve tahminlerini okur kabul etmeye mecbur olur. Fakat, birinci şahıs anlatıcının her söylediğini kabul et-

mek gerekmez. Yazar, anlatıcının sözlerini okurun kabul etmesini bekler. Ne var ki, işin en zor tarafı okuru buna ikna etmek olur. Sonuçta, okur anlatıcıya güvenecek ve inanacaktır. Burada gösterilen başarı, öykü başarısının mihenk taşıdır. Öte yandan, okur anlatıcının görüşlerini kabul etmez ve kendi görüşlerini oluşturur. Yazar olarak, bu durum, amacınızın önemli bir uzantısı olabilir. Bu son durumda, anlatıcı güvenilmez olur.

Kime Konuşuyor?

Bakış açısını seçerken, yazar, öyküyü anlatan karakterin bireysel kişiliğini yansıtır. Yalnız anlatıcı için değil, aynı zamanda okur için de bir kişilik ima eder.

Okuyucular

Kurmaca eser, edebiyatı seven bir kitleye hitap eder. Çoğu yazarın aklında hedef bir okur kitlesi vardır. Bir kitabı açınca, biz, belirtilmemiş kitlenin bir üyesi olarak hedef kitle içine gireriz. Okur olarak, rolümüzü kabul ederiz. Eğer bir öykü şu şekilde başlarsa, genellikle şok olmayız. "Büyük Patates Kıtlığı sırasında Galway'in kenar mahallesinde dünyaya geldim. Babam sarhoş bir insan ve annem ise cahil bir kadındı.." Bu cümleler, Atlantik okyanusunu geçen zavallı bir İrlandalı karakterin ağzından dökülebilir. Sırlarını anlatmaya kalkışan bu hayatı kaymış İrlandalı'ya karşı çıkmayız. "Niçin bunları bize anlatıyorsun? diye ters sorular sormayız.

Dikkat ediniz ki, okur geleneği, okur kitlesinin evrensel olduğunu var sayar. Çoğu öyküler, insanlık tarihinin özellikle belli bir dilimine hitap etmez. Okur ile yazar arasında böyle bir sınırın varlığını kabul etmez. Bir çok eser bunu itiraf etmeye yanaşmaz. Yazar, belirli bir anlayışa sahiptir ve her okurun buna ulaşacağını farz eder. Yazara göre, aynı an-

layışı öyküyü okuyan herhangi bir okur yaklaşık olarak anlayabilir. Çoğunlukla, yazar metinde bunu itiraf etmez ve uygulamada kabul etmez. Buna karşılık, çoğu yazar bir okura hitap eder. Sonuçta, yazar sahip olduğu aynı anlayışa okuru çekmeye çalışır. Gotik roman yazarları, öykülerini genelleştirilmiş okura anlatır. Bununla birlikte, Gotik roman yazarı, muhtemel okurun bir takım özel gelenekleri kabul edeceğini bilir. Okur, zengin aşık, namuslu kadın kahraman, renkli kostümler ve perili şatolar gibi, belirli kalıpların tekrar edilmesiyle eğitilmiştir. *A New Yorker* öykü kavramı, daha az tekrarlanan kalıplara sahiptir. Yazar, bu kavramı editörün anlayacağını bilir. *A New Yorker* öykü dergisini satın alan insanların ne tür öyküleri beğeneceğini de bilir. "Yazınsal bir yapıt" yazdığını uman bir yazar, okurun eğitilmiş olduğunu varsayar. Bu yüzden, yazar dünyanın yarısından fazlasını eserin dışarıda bırakır. Kurmaca üslubumun zor olduğunu fark ettiği zaman, annem bana kitleler için yazmamı tavsiye etti. Tavsiyesinde haklıydı. Çünkü, annem *Reader's Digest* okurlarını kastediyordu. Anneme göre, bu okur kitlesi, neşelenmek ve günlük sorunlardan kaçmak için okuyordu. Evrensel olma tutkumun, öyküde daha dışlayıcı olduğunu anladım. Bunu anlayana kadar, okur ihtiyacını düşünerek yazmanın, dar bir hedef olduğunu düşünüyordum. Bunun yanlış olduğunu şimdi daha iyi kavradım. Artık, hedef okur kitlemin *Reader's Digest*'e abone olamayan insanlardan oluşmuş olduğunu düşündüm.

Bununla beraber, gerek bilgisi sınırsız yazar, gerekse karakter anlatıcı olsun, bir öyküde anlatıcısı varsayımı her zaman vardır. En yaygın varsayıma göre, okur ikna olmaya yatkın uysal herkes olur ve öyküyü kanıtlamak gerekmez.

Ne var ki, bu eğilimin, çok çeşitli istisnaları vardır. Bu eğilim, dramatik etki için kullanılır ve öykü alıcısının daha belirgin kişileştirilmesini içerir. Yazar, "okurlar" diye hitap-

ta bulunabilir. Ama, yazarın da bir takım özellikleri okurlara vermesi gerekir. Romanı kabul etmesi gerekecekse, okurun verilen özellikleri adeta kendi gerçek özellikleri gibi kabul etmesi gerekir. On Dokuzuncu Asır romancıları, okurlarına "Değerli okuyucular" "Nazik Okuyucular" vs. gibi hitaplarda bulunurdu. Okurla yazar arasında böyle bir gelenek vardı. Bu küçük kişileştirme yöntemi, karşılıklı anlayışı ima ederdi. Öte yandan, Alan Sillitoe'nun yazdığı *The Loneliness of the Long Distance Runner* başlıklı uzun öyküde, anlatıcı dünyayı "sizler" ve "bizler" diye ikiye böler. Anlatıcının "bizler" diye gönderimde bulunduğu kitle, zekaları ile yaşayan, kanun tanımaz, suçlulardan oluşur. Diğer yandan, "Sizler" diye hitap ettiği okur kitlesi, sırtı kalın, kanuna sadık, oldukça sıkıcı ve eğitim görmüş insanlardan oluşmuştur. *The Lanliness of Long Distance Runner* başlıklı uzun öyküden, bir alıntı daha yapmak gerekirse:

> *I suppose you'll laugh at this, me saying the governor's a stupid bastard when I know hardly how to write and he can read and write and add-up like a professor. But what I say is true right enough. He's stupid and I'm not, because I can see further into the likes of him than he can see into likes of me.*
>
> *Sanırım buna gülersiniz. Nerdeyse hiç okuma yazma bilmezken, bir profesör gibi okuyup yazan ve toplama yapan valinin aptal bir piç olduğunu söylememe. Fakat söylediğim yeterince doğrudur. Vali aptal ama ben değilim. Çünkü, ben onun gizli isteklerini, onun benim isteklerimi görebildiğinden daha iyi görüyorum.*

Anlatıcı burada bizim gibilerinin, yani okuyucuların içini, bizim onun gibilerinin içini görebildiğimizden daha derinden gördüğünü açıkça ima eder. Anlatıcıyı ne kadar alkışlar ve onunla özdeşleşirsek, o kadar onun bizi aşağılayıcı kişileştirmesini kabul ederiz. Öyküdeki büyük ironi etkisi, bu gerçeğe dayanır.

Başka Karakter

Daha açıkçası, öykü bir başka karaktere veya karakterlere anlatılabilir. Böyle bir durumda, okur olarak biz, anlatılan öyküye kulak misafiri oluruz: hatta anlatıcı, bizim varlığımızı kabul etmez ve hiç imada bulunmaz. Öyküsünü (his story) anlatan üçüncü şahıs yazar, kendi başından geçen olayları anlatan (my story) birinci şahıs anlatıcıdan kuramsal olarak daha tarafsız olur. Tıpkı bunun gibi, başka karakterden, okur kuramsal olarak daha tarafsız hikaye alıcısı olur. "Kuramsal olarak" ibaresini cümle arasına kattım. Zira, bakış açısı konusunda oturmuş başlıca kurallar vardır. Başka bir roman öğesinden çok, bu kuralları bazı yaratıcı yazarlar çiğneme eğiliminde olurlar. Özgün eser veren yazarlar, sanki bu kuralları, çiğnemek yolunda yapılmış davet olarak görürler.

Mektup (epistolary) romanı ve öykü türlerinde, anlatım bütünüyle bir karakterden diğerine yapılır. Ya da, anlatım, karakterler arasında yazılmış mektupları içerir.

> *I, Mukhail Ivanokov, stone mason in the Village of Ilba in the Ukrainian Soviet Socialist Republic, greet you and pity you, Charles Ashland, petroleum merchant in Titusville, Florida, in the United States of America. I grasp your hand. (Kurt Vannegut, The Manned Missiles) (Mürettebatlı Füzeler)*

Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti, Ilba köyünde yaşayan bir duvar ustası olan ve Mukhail Ivanakov adını taşıyan ben, sizi, Amerika Birleşik Devletleri, Florida, Titusville'de akaryakıt tüccarı olan Charles Ashland'ı selamlıyorum ve size acıyorum. Elinizi sıkıyorum.

Başka bir durumda, öykü geleneği, bir karakter tarafından ötekine sesli olarak anlatılan bir monolog olabilir.

May I, moncieur, offer my services without running the risk of intruding? I fear you may not be able to make yourself understood by the worthy ape who presides over the fate of his establishment. In fact, he speaks nothing but Dutch. Unless you authorize me to plead your case, he will not guess that you want gin. (Albert Camur, The Fall (Düşüş))

Teklifsizce dalma riskine düşmeksizin, efendim, hizmetimi takdim edebilir miyim? Korkum o ki, kurumunun kaderi üzerinde hükümran olan saygıdeğer maymun tarafından anlaşılmamış olabilirsiniz. Zaten, Felemenk Dilinden başka dil bilmez. Durumunuzu arz etme konusunda bana selahiyet vermediğiniz müddetçe, sizin bir cin içkisi istediğinizi akıl edemez.

Yine, bu konuda uyarlanabilecek çok sayıda türev vardır. Anlatıcı, öyküyü sırdaş olan yakın bir arkadaşına veya sevgilisine anlatabilir. Anlatıcı, davasını bir jüri yada heyet karşısında anlatabilir. Anlatıcı, öyküyü ekonomik zenginlik konusunda oldukça teknik bir rapor biçiminde yazar ve böylece duygularını saklar. Anlatıcı, aşk mektupları içerisi-

ne kalbini dökebilir. Bu mektupları, asla göndermeyecektir. Bunu, hem anlatıcı, hem de okur bilir.

Öykü, sözü geçen durumlarda bir şekilde anlatılabilir. Uygulanacak gelenek, okuyucuya anlatılan öyküde geçerli olan geleneğe ters olur. Dinleyici ve anlatıcı birlikte olaya katılır. Bu durumda varsayım, biz okurların orada olduğu değil, tam tersine bulunmadığı olur. Böyle bir durum, belli belirsiz bir yakınlık çağrıştır. Buna rağmen, okur olarak bizler anlatılan öyküye kulak misafiri oluruz. Bir karakterin, başka birilerine anlatmış olduğu öyküyü dinleriz. (II - 58-69)

DOĞRU BAKIŞ AÇISINI SEÇMEK
Louise Boggess

Bir editör olduğunuzu hayal ediniz. Bir öykü taslağını elinize aldınız ve okudunuz:

> *The little group cluttered one corner of airport lounge. Janice wondered why she had been so stupid to come and so completely reveal her true feelings. Paul rubbed at a speck of dust on the camera lens and wished he could get rid of the man who had wrecked his marriage. Lee mentally worded his resignation as press agent for he was finished if that has-been actress didn't show up for this publicity stunt.*
>
> *Havaalanı bekleme salonunun bir köşesinde küçük bir grup gürültüyle konuşuyordu. Janice, buraya gelecek kadar, niçin bu denli aptal olduğuna şaşırdı. Gelmekle, gerçek duygularını tamamen ifşa etmişti. Paul, kamera lensindeki bir toz zerreciğini ovdu ve evliliğini yıkan adamdan kurtulabilmiş olmayı diledi. Lee, basın elemanı olarak görevinden istifa etmeyi aklında kelimelere döktü. Çünkü bu reklam işi için, şu yıldızı sönmüş aktris ortalarda gözükmezse artık işi bitmiş olacaktı.*

Bir öykü, olayda baskın olan bir karakterle ilgili olur. Bu örnekte, bir paragraf içinde yazar üç değişik karakterin zihnine girer. Karakterin zihni içinde ve dışında dolaşarak, yazar okurun kafasını karıştırır sadece. Editör gibi, her halde siz de tam bu noktada okumayı bırakırsınız. Yine de, çe-

şitli kusurları olan öyküler her gün editörlere ulaşır. Bu öykü yazarları, basit bakış açısı yöntemini daha tam olarak öğrenmemiştir.

Bakış açısı, sayesinde öykü olayını geliştirdiğiniz duygusal odak olarak tanımlanabilir. Tarafsız bakış açısı, yalnız gerçekleri rapor eder. Bu bakış açısı, herhangi bir karakterin zihnine girmez ve duyguları işe karıştırmaz. Kısa öykü öznel bakış açısıyla yazılır. Çünkü, öykü güçlü bir duygu gerektirir.

Öznel bakış açısında, öyküdeki bir veya daha fazla karakterin düşüncelerini okuyucuyla birlikte paylaşırsınız. Okur, bir karakterin ne düşündüğünü ve hissettiğini öğrenir. Bu suretle, okur duygusal olarak karakterle özdeşleşir ve öykü olayına katılır. Kendisi aracılığıyla öyküyü yansıttığınız karakter, bakış açısı karakteri olur. Seçtiğiniz öznel bakış açısı tipi, duygu yoğunluğunu ve dramatik süreklilik derecesini belirler. Kısa öykülerin büyük bir çoğunluğu, tek büyük karakter bakış açısından yazılmıştır.

1. Tek Büyük Karakter

Bakış açısı olarak, önemli bir karakteri seçebilirsiniz. Böyle yaparsanız, başka bir karakterin zihnine girmek uygun olmaz. Okur özdeşleşmesini başlatmak gerekir. Bu amaçla, bakış açısı karakterini vakit geçirmeden takdim etmelisiniz. George R. Clay'ın yazdığı *"Bird in Hand"* başlıklı öyküyü ele alalım. Bu öykü, *Ladies' Home Journal* başlıklı dergide yayınlanmıştır.

> *The way the telephone in his family's apartment started to ring just as he stepped off the elevator was so uncanny that for a moment he stood clutching the newel post, afraid to move. Ever since coming down from New Haven yesterday afternoon, he had*

had a premonition that something would go wrong - that Leslie would miss her train, or set her weekends mixed up.

Asansörden tam çıkarken, ailesinin dairesinde bulunan telefonun öyle tuhaf bir şekilde çalmıştı ki, hareket etmekten korkarcasına, bir süre merdiven korkuluğuna tutunarak ayakta durdu. Dün öğleden sonra New Haven'den geldiğinden bu yana, adamın içinde bir şeylerin ters gideceği önsezisi vardı - Kim bilir, Leslie ya trenini kaçıracak, ya da hafta sonunu berbat edecekti.

Bakış açısı karakterinin adını bilmiyorsunuz. Buna rağmen, karakterin endişelerini hissediyor ve olayların onun lehine rast gitmesini istiyorsunuz.

Bakış açısı karakterini takdim edin ve okura anlatım kancasını da atın. Bundan sonra, "o gördü" (he saw), "o duydu" (he heard) veya başka buna benzer ifadelerle bakış açısını sürekli yeniden tanıtmaya gerek yoktur. Böyle yaparak, öyküyü gürültüye boğmamalısınız. Okurun, bu bakış açısı hatırlatıcılarına ihtiyacı olmaz. Çünkü, bakış açısına çoktan dalmış ve karakterin duyduğu herhangi bir duyguyla özdeşleşmiş olur.

Bir istisna vardır. Öyküde çok az olay olabilir. Bakış açısı karakterinin düşünceleri çatışma durumunda olur. Birden fazla paragraf içinde bütün bunlar anlatılır. Böyle bir durumda, okura bakış açısını hatırlatma ihtiyacı duyabilirsiniz. Bu nedenle, "düşündü" (he thought) veya "karar verdi" (he decided.) gibi cümleleri gerektikçe kullanabilirsiniz.

Yukarıdaki örnek alıntı, üçüncü şahıs bakış açısını sergiler. Öyküde, üçüncü şahıs bakış açısını seçebilirsiniz Bu takdirde, karakterin düşünce ve eylemlerini yansıtırken,

"O" zamirini kullanmanız gerekir, "Ben" zamirini değil. Yeri geldikçe, bakış açısı karakterinin aklına önemli bir gerçeği koymak isteyebilirsiniz. Yalnız bu özel gerekçeyle, karakterin birinci şahıs içerisinde düşünmesine izin verebilirsiniz. Karakterin düşüncelerini ifade eden cümleyi tırnak işareti içine alırsınız. Bu durumda, tırnak işareti içindeki düşünceyi, "o düşündü" ya da "o akıl yürüttü" gibi cümlelerle nitelemek yerinde olur.

Tek büyük karakter bakış açısı birinci ve üçüncü şahıs anlatım biçimine kolaylıkla uygun düşer. Birinci şahıs anlatım biçimini seçerseniz, düşünce ve eylemler birinci şahıs zamiriyle ifade edilir. Modern Romances' dan alınmış olan "They Shalt Not Kill" başlıklı öyküden alıntı yapılmış şu örneği inceleyelim:

> *That bright spring sunday morning, as I sat in church with Dick, I heard very little of my father's sermon. My mind was too filled with the argument that neither of us could win and neither of us could afford to lose.*
>
> *O parlak bahar pazar sabahında, Dick'le birlikte kilisede oturuyorken, babamın vaazının çok azını duydum. Aklım, öylesine tartışmayla dolmuştu ki, ne ikimizden biri kazanabiliyor, ne de ikimizden biri kaybetmeye dayanma gücü gösterebiliyordu.*

Yazar, öyküsünde birinci şahıs ya da üçüncü şahıs zamirini kullanmakta özgürdür. Bu seçim, yazarın bireysel tercihi ve kişileştirmesine bağlı olur. Çoğunlukla, üçüncü şahıs daha muhafazakar bir şahıs olur. Öte yandan, birinci şahıs ise, daha dışa dönük bir kişi profili verir. Kimi yazar, birinci şahsı tercih eder. Çünkü, birinci şahıs karakter daha

kolay çizilir ve bakış açısı olarak daha duygusal olur. Bakış açısı seçiminiz doğruysa, bütün yapmanız gereken şey zamiri değiştirmektir. Örneğin, yukarıda sözü geçen George Clay'in yazdığı Bird in Hand başlıklı öyküyü birinci şahıs anlatım biçimine değiştirelim:

> *The way the telephone in my family's apartment started to ring just as I stepped off the elevator was so uncanny that for a moment I stood clutching the newel post, afraid to move.*
>
> *Asansörden tam çıkarken, ailemin dairesindeki telefon öyle bir tuhaf şekilde çalmıştı ki, hareket etmekten korkarcasına, bir süre merdiven korkuluğuna tutunarak ayakta durdum.*

Yazarlık mesleğinde usta değilseniz, tek büyük karakter bakış açısını kullanmanızı tavsiye ederim. Çünkü, tek büyük karakter bakış açısı, okur için çabuk bir kimlik sağlar, güçlü bir süreklilik çizgisi oluşur. Ayrıca, bu bakış açısı, hem kurgu olayını, hem de karakter geliştirmeyi kolaylaştırır.

2. Tek Küçük Karakter

Bazı öykülerde, yazarlar tek küçük karakter bakış açısı kullanırlar. Bu bakış açısıyla, yazar önemli bir karakter hakkında öykü yazar. Önemli olan baş karakter, bazen sempatik olmaz. Bu sebeple, önemli karakter yeterli okur özdeşleşmesi sağlamaz. Böyle bir durumda, anlatıcı veya gözlemci karakter bakış açısını kullanabilirsiniz. Bazen bir öyküde, küçük bir karakter bakış açısı kullanmak daha uygun olur. Bu karakter sayesinde, renkli bir arka zemin daha iyi yansıtılır. Baş karakter hakkında dizi öykü yazmayı düşünebilir-

siniz. Bu durumda, küçük karakter bakış açısı tercihe değer. Her yeni öyküde büyük karakterleri takdim etmek dizinin devamını sağlar. Bir kere, büyük karakter öykünün her sahnesinde olmayabilir. Dolayısıyla, küçük karakter bakış açısını kullanmak gerekli olur. Redbook'da yayınlanmış William Stanton tarafından kaleme alınan *The Cookie Rebellion* başlıklı öyküde, küçük karakter bakış açısı gerekli olmuştur:

As so often happens, it was a trivial remark that started the trouble. The family was at the supper table, and for dessert we were having ice cream and cookies.
"I remember when I was a boy", my father said. "We had a big cookie jar on the shelf next to the bread box. That's where we headed when we got home from school. It didn't matter how many friends we might bring a long with us; we knew the cookie jar would always be full."
"Really?" my mother asked.

Her zamanki gibi, sorunu başlatan önemsiz bir söz oldu. Akşam yemeğinde, aile masada oturuyordu ve tatlı sırasında dondurma ve kurabiye yiyorduk.
"Hatırlıyorum da," babam dedi. "ben çocukken, ekmek dolabının yanındaki rafta büyük bir kurabiye kavanozumuz bulunurdu. Okuldan dönünce hiç bir yere bakmadan dosdoğru kavanoza yönelirdik. Yanımızda kaç arkadaş getirdiğimiz hiç önemli olmazdı; kurabiye kavanozunun daima dolu olduğunu bilirdik."
Annem, "Ya, öyle mi?" diye sordu.

Bu örnekte, her sahnede ne anne, ne de baba bulunur. Fakat, çocuk anlatıcı her olayda gözükür. Yazarın, baş karakter ile bakış açısı karakteri arasında olan yakın ilişkiyi nasıl kısa süre içinde kurduğuna dikkat etmelisiniz. Gözlemci karakter ile önemli karakter aynı cinsten olsun. Bu mümkün olursa, okur özdeşleşmesi iki kat daha artar.

Bu tür bakış açısı kullanılırsa, anlatıcı baş karakterin problemlerine katılır, baş karakterlerin eylem konusunda alacağı kararları özetler ve temada değinildiği gibi, baş karakterde gözüken değişikliği paylaşır.

Gözlemci bakış açısının başka bir türevi, ima edilen anlatıcı bakış (implied narrator) açısıdır. Öyküyü anlatırken, yazar gözlemci rolünü üstlenir. Bununla birlikte, hiçbir zaman kendisine bir şahıs zamiri ile gönderimde bulunmaz. Bakış açısı olarak, yazar olayı anlatır ve gerekli duygusal tepkiyi verir. Bu bakış açısı, nesnel bir bakış açısı olamaz. Çünkü, öyküde ima edilen anlatıcı, yalnız duygusal renklilik sağlar.

Mc Call's'da basılan *Those Bufords* başlıklı öyküde, Elizabeth Spencer, ima edilen bakış açısını kullanmıştır. Duygusal tepkilere bakıldığında, anlatıcının toplumda yaşlı bir insan olduğu anlaşılır. İma edilen anlatıcının, okulla bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla, Bufords ailesinin kaprisli davranışlarını hafızasında çok iyi muhafaza eder.

> *There were windows, high, well above the ground, large, full of sky. There were the child eyes, settled back mid-distance in the empty room. There was the emptiness, the dorwsiness of Mis Jackson' own head, tired from tackling the major problems of little people all day long, from untangling their hair ribbons, their arithmetic, their hand writing, their thought. Now there was silence.*

The big, clumsy building was full of silence, stoves cooling off, great boxy rooms growing cool from the floor up, cold settling around her ankles. Miss Jackson sat there two or three afternoons a week, after everybody else had gone, generally with a Buford or because there were Bufords: it was agreed she had the worst grade this year, because there were Bufords in it.

Yerden oldukça yüksek, büyük pencerelerden gökyüzü rahatlıkla görülüyordu. Boş derslikte, sınıfın ortasında arkalarına yaslanmış çocuk gözleri görünüyordu. Miss Jackson'un başında, sersemlik ve boşluk vardı. Küçük çocukların önemli sorunlarıyla gün boyunca uğraşmaktan yorulmuştu. Saç kurdelelerini, matematik problemlerini, düşüncelerini ve yazılarını düzeltmekten yorgun düşmüştü. Artık sessizlik vardı.
Hantalca yapılmış koca binada sessizlik hüküm sürüyordu. Sobalar soğumuş, büyük kutulara benzer sınıflar yerden tavana kadar soğumuş, ayakları soğuktan üşümüştü. Haftada iki üç kez öğle sonunda, herkes dağıldıktan sonra, Miss Jackson sınıfta oturuyordu: genellikle bir Buford ya da birden fazla Buford sınıfta olurdu. Öğretmenin, teftiş sırasında bu öğretim yılında en kötü dereceyi almış olduğu söyleniyordu. Çünkü, bu kötü dereceye sebep olan öğrenciler, Bufords'lardı.

Bir kişi, yukarıdaki öyküyü anlatmaktadır. Bu izlenimi almış olmanız gerekir. Görüyorsunuz ki, anlatıcıya gönderimde bulunan hiç bir zamir kullanılmamıştır. İma edilen anlatıcı bakış açısından öykü yazmada bir güçlük vardır. Bu

güçlük, karakterin zihnine girmekten kaçınmaktır. Bir kaç cümle dışında, öyküyü yazarı ima edilen yazar anlatıcı bakış açısını muhafaza etmiştir.

3. Çoklu Bakış Açısı

Bilgisi sınırsız yazar (omniscient) bakış açısında, her karakterin zihnine girebilir ve düşüncelerini okuyabilirsiniz. Artık günümüzde, bu bakış açısı kısa öyküde pek sık kullanılmaz. Ortalama kısa öykü, yaklaşık beş bin kelime etrafında döner. Bu bakış açısını kullanırsanız, bir karakterden ötekisine geçmek ve bakış açısında değişiklik yapmak gerekir. Geçiş yapıncaya kadar, gereğinden fazla kelime harcarsınız. Oysa, bu sözcükler karakter geliştirme ve kurgulama konusunda gerekli olacaktır. Bu itibarla, çoklu bakış açısı romana uygun düşer.

Arada sırada, çoklu bakış açısı kullanan bir öykü, çeşitli kaliteli dergilerde gözükür. Bu öykü, aynı problemle daha önce karışmış olan iki büyük karakter bakış açısından yazılmış olur. Gelişme sırasında, bu iki karakter birbirlerini keşif ederler. Karakterler, çözüme yönelik ortak bir çaba gösterirler. Kısaca, iki farklı yönden başlayan iki öykü çizginiz vardır ve ortak bir çözümde son bulurlar.

İkili bakış açısıyla yazılmış öykü konusunda çok güzel bir örnek vardır. Bu örnek, *Good Housekeeping* dergisinde yayınlanmış olan Gertrude Schweitzer'in yazdığı *My Child Is Missing* (Çocuğum Kayıp) başlıklı öyküdür. Öyküde olan bir olay iki karakteri buluşturur. İlk iki paragrafta, bu olay anlatılır. Öykü varsayımına bakılırsa, bir anne dikkatsizlik etmiştir. Bu yüzden, küçük erkek çocuğunu kaybeder. Aynı şekilde, Tony Lewis de kendi çocuğunu kaybetmiştir. Bu adam, raportör olarak görevlendirilmiştir. Bu anne, bir marangozun eşidir. Tony Lewis, çocuğunu yitirmiş olan anneyle görüşme yapacaktır. Bakış açısını, ilkin Lewis üstlenir.

Böylece, okur bu adamın öyküsünün bir kısmını öğrenir.

> *Tony Lewis drove up in his old car with the press card stuck in the windshield and got out to look around a bit before he went up her apartment.*
>
> *Tony Lewis, eski arabasını sürdü gitti. Arabanın ön camına basın kartı iliştirilmişti. Tony Lewis, arabadan dışarı çıktı. Daireye çıkmadan önce, biraz etrafına bakmak istemişti.*

Tony, bir marangozun eşi olan anneyle mülakat yapacaktır. Görüşme başlayana kadar, Tony bakış açısını sürdürür. Bakış açıları arasında yapılmış olan ilk uzun geçişi sunuyorum.

> *"I would like to tell me what happened from the beginning," he said to her. "I won't interrupt or ask questions until you're through, but I'll take notes, if that won't bother you."*
> *She sat on the edge of her chair, letting her tea get cold, watching the door, never taking her eyes from it. After a minute she began to talk, her voice flat and dead to begin with and then coming to life as she remembered.*
> *"It began with the bus," she said, "The bus was twenty-five minutes late. I take the 5:10 bus from Stratton Street every evening, after I finish my work at Professor Illingwood's house. He often asks me to work late, but I have to tell him I can't..."*
> *She began for the hunderedth time to relieve it all, tracing every step, every detail of that afternoon once again in her mind...*

"Ne olduğunu baştan bana anlatmanızı istiyorum" dedi ona. "Siz anlatmayı bitirinceye kadar, ne sözünüzü keseceğim, ne de soru soracağım, ama rahatsız olmazsanız, not alacağım."

Kadın, sandalyesinin ucuna oturdu. Çayı soğumuştu. Sürekli kapıya bakıyor, gözlerini kapıdan hiç ayırmıyordu. Bir dakika sonra, konuşmaya başladı. Annenin sesi, önce düz ve durgundu, daha sonra hatırladıkça canlandı.

"Otobüsle başladı" dedi. "Otobüs yirmi beş dakika geç kaldı. Profesör Illingwood'un evinde çalışıyorum. İşimi bitirdikten sonra, 5:10 otobüsüne biniyordum. Profesör, sık sık geç vakte kadar çalışmamı ister. Fakat, çalışmayacağımı ona söylemem gerekiyordu..."

Bu, yüzüncü kez oluyordu. Anne, öğleden sonraki zamanın her dilimini, her ayrıntısını izleyerek, bir kez daha olayı gözünde canlandırmaya çalışıyordu.

Tony, kadının tablosunu okurlara çizer. Daha sonra, marangozun karısı kendi öyküsünü anlatmaya başlar. İzleyen paragraf kadının bakış açısından yazılmıştır. Kadın, bakış açısını sürdürür ve öykünün bir parçasını anlatır. Öykü bitene kadar, yazar dönüşümlü olarak bakış açısını değiştirir. İki büyük karakter arasında pürüzsüzce ileri geri geçişler yapar.

Yeni yazarlar için, ikili bakış açısı zordur. Çünkü, ikili bakış açısı okur özdeşleşmesini böler, sürekliliği kesintiye uğratır ve gerilimi zayıflatır. Kişileştirme ve kurgulamadan kelime çalar. Böyle bir bakış açısını kullanmak için, Gertrude Schweitzer gibi, deneyimli bir yazar olmanız gerekir. Çoklu bakış açısını kullanırsanız, bir takım güçlüklerle karşılaşırsınız. Bu güçlüklerin altından kalkamazsınız. Nasıl

çözüm bulacağınızı öğrenmedikçe, ikili bakış açısından öykü yazmaya kalkmayın.

En iyi kural, bakış açısında asla değişiklik yapmamaktır. Bu kuralı takip etmek gerekir. Bakış açısını değiştirdiğiniz zaman, kaybettiğiniz şeylerden daha fazla kazanmak zorundasınız. Önce, tek büyük karakter bakış açısında ustalaşmaya bakın. Bundan sonra, kuşkusuz daha zor olan bakış açılarını denemekte özgür olacaksınız.

Öznel bakış açısı tiplerini bilmek zorundasınız. Bu bilgi, bakış açısı tekniğinde ustalaşmada yalnızca ilk adım olabilir. Bu aşamadan sonra, bakış açısı konusunda en iyi karakteri nasıl seçeceğinizi öğrenmeniz gerekir. Bazı deneyimli yazarlar, öyküde yansıtılmış karakterleri ele alır. Her karakterin bakış açısını kullanır ve değişik bakış açılarından birkaç paragraflık öykü yazarlar. Hangi karakterin ağzından kelimeler rahatlıkla akarsa, bu karakteri bakış açısı karakteri olarak seçerler. Deneyimli yazarlar, bakış açısı karakteri konusunda doğru seçim yaparlar. Onlar, bu konuda duyarlı bir algılama yeteneğine sahiptir. Daha başlangıç düzeyinde olan yazar, çoğunlukla bu yeteneği geliştirmiş durumda olmaz. Bakış açısında seçim yapma konusunda başka yöntemler de vardır.

Kısa öykülerin çoğu, tek büyük karakter bakış açısından yazılır. Bu bakımdan, *Good Housekeeping*'de yayınlanmış güzel bir öykü vardır. Lawrance Williams'ın kaleminden çıkan *The Treasure* (Hazine) başlıklı bu öykünün kurgusunu özetlemek istiyorum. Böylece, altı madden oluşan bakış açısı testinin, Marcy'ye nasıl uygulanacağını görebilirsiniz.

> *Marcy, in filling out a renewal form for a driver's license, feels she needs an extra page to explain that the housewife does a large number of things but not*

anything spesific or very well. Her husband Tim, a housing contractor, asks Marcy to fix dinner for some prospective buyers the next evening. She is elated until he starts bragging on Adella, his decorator, giving her credit for getting the buyer interested. Marcy envies Adella who excels in everything big and who can put decorator down as occupation. She resolves to fix the best dinner possible and play a small role in the sale, so her husband will truly appereciate all she does.

The next day one problem after another confronts Marcy. The kids come down with colds and she puts them to bed. The car refuses to start and she arranges for the service station to fix it. She cleans the house, argues with the pluamber over the cost of fixing the washing machine. She goes to the market to get a roast and meets little Tim's teacher who asks about the Sir Galahad costume. Her child has not mentioned it, so he goes to Library and sees how to make the costume.

Arriving home, she checks on the kids, puts the roast in the oven, rolls up her hair, goes to work on the costume. She cuts flowers from the garden for the house, fixes the vegetables, feeds the children, and dresses before the guests arrive.

She feels that nobody really paid any attention to the dinner or the conversation, but all seemed eager to discuss business. Adella brings out her prospectus, and Marcy cleans the dishes. When she joins them in the living room, she falls asleep and the guests leave without waking her. This is her dark moment because she feels she has failed her husband.

The next morning Tim pensils in magician as occu-

pation on the renewal form and explains that magician does the impossible and makes it seem easy. Marcy knows he appreciates all she does.

Sürücü belgesi yenileme formunu doldururken, Marcy bir ev kadının çok sayıda iş yaptığını açıklamak için, ek bir sayfaya ihtiyaç duyar. Fakat, bu işler belirli değildir ve çok iyi bilinmez. Marcy'nin kocası olan Tim, inşaat müteahhidi olarak çalışır. Ertesi akşam bazı ümit verici alıcılar için, bir akşam yemeği hazırlamasını eşinden ister. Adella, kocasının yanında çalışan dekoratör bir kadındır. Adella, müşterilerin ilgisini çeker. Bu vesileyle, kocası dekoratör hakkında övgüler yağdırmaya başlar. Bu ana dek, Marcy evinde mutlu bir eş olmuştur. Adella büyük işlerde kendisinden üstündür. Bu yüzden, Adella'yı kıskanır ve dekoratörlük mesleğini eleştirir. Marcy, yapılabilecek en iyi yemeği pişirmeye ve satışlarda küçük bir rol oynamaya karar verir. Böylelikle, kocası bütün yaptıklarını gerçekten takdir edecektir.

Ertesi gün Marcy, birbiri ardınca bir sürü problemle karşılaşır. Çocuklar, soğuk algınlığı yüzünden yatağa düşer ve onları yatağa yatırır. Evi temizler. Çamaşır makinesinin tamire ihtiyacı vardır. Tamir ücreti konusunda, tamirciyle tartışır. Araba çalışmaz. Servisle bağlantı kurarak, arabayı tamir etmelerini ayarlar. Rosto almak için markete gider. Orda küçük Tim'in öğretmeni ile karşılaşır. Öğretmen, Sir Galahad kostümünü sorar. Çocuk, kostümden hiç söz etmemiştir. Bu yüzden, kütüphaneye gider, kostümün nasıl yapılacağına bakar. Eve döndüğü zaman, Marcy çocuklarını kontrol eder, rostoyu fı-

rına koyar, saçlarına bugudiler takar, kostüm dikmeye koyulur. Ev için balıçeden çiçekler keser, sebzeleri hazırlar, çocukları doyurur, konuklar gelmeden önce kıyafetini giyer.
Marcy, akşam yemeğine veya sohbet etmeye hiç kimsenin önem vermediğini düşünür. Bunun yerine, herkes satışı tartışmaya istekli görünür. Marcy, böyle bir duyguya kapılır. Adella, tanıtım broşürünü getirir ve Marcy bulaşıkları yıkar. Oturma odasında konuklara katıldığı zaman, Marcy uyuyakalır ve konuklar onu uyandırmadan ayrılırlar. Bu gün, Marcy'ye kara gelir. Çünkü, bu ev hanımı kocası için yeterli olamadığını düşünür.
Ertesi sabah, kocası yenileme formu üzerinde bulunan meslek kutucuğuna kurşun kalemle sihirbaz sözcüğünü yazar. Tim, bir sihirbazın imkansızları yapıp onu kolaymış gibi gösterdiğini açıklar. Bu şekilde, kocası eşinin yaptıklarını takdir ettiğini belirtir. Böylece, Marcy, takdir edildiğini anlar.

Bakış açısı karakteri, öykü içerisinde belirli işlevler görür. Bu işlevleri öğrenmek, bakış açısı karakteri seçmede izleyeceğiniz en iyi yöntem olur. Bir takım işlevleri, bir veya daha fazla karakter yapabilir. Buna rağmen, altı işlev için gerekli bütün nitelikleri ancak bakış açısı karakteri taşıyabilir. Marcy'nin bu işlevleri yerine getirip getirmediğini kontrol edelim. Bunu görmek için, öykü özetini hatırda tutmanız gerekir.

1. Duygu

Bakış açısı karakteri, bu konuda gerekli nitelikleri sağlar. Çünkü, karakter üstünlük, takdir ve sevgi konuda düşündürücü bir açlık veya büyük bir istek duyar. Karakterin

arzularını karşılama biçimi, dramatik, romantik, gizemli ve karaktere uygun olan baskın duyguları sağlar.

Kocası, dekoratörü, Adella'yı takdir eder. Aynı ölçüde, Marcy kocasının kendisini ev kadınını olarak takdir etmesini arzular. Bu kadın, iyi bir akşam yemeği hazırlama konusunda çaba gösterir. Böylelikle, evin satışında Adella kadar kocasına yardımcı olmaya çalışır. Bu arada, Marcy birbiri ardınca gelen beklenmedik bir sürü problemi çözmek zorunda kalır. Bir ev kadınının karşılaşabileceği her sorunu sergiler. Bunun sonucunda, Marcy kişiliğine uygun küçük bir duyguyu öyküye katar.

Okura yansıtmak istediğiniz başat duyguyu, bakış açısı karakterinin sağlaması gerekir. Bu nedenle, yazar bakış açısı olarak baskın duyguyu sağlayan karakteri seçmelidir.

2. Çatışma

Bakış açısı karakteri, öyküdeki çatışmayı sağlar. Çatışma, çeşitli etkenlerden doğar. Bu etkenler arasında, bakış açısı karakterinin bireysel özellikleri, sahip olduğu problemler ve bunları çözme çabası, destekleyici kahramanlar ve mekânı sayabiliriz. Bakış açısı karakterinin, bir takım özellikleri olması gerekir. İyi bir bakış açısı karakteri, arka zeminde bulunan öteki karakterlerle en çetin dış mücadeleyi, en çok iç çatışmayı ve çözülmesi gereken en acil problemi sağlar. Bu yüzden, yukarıdaki özellikleri sağlayacak karakteri bakış açısı olarak seçmelisiniz.

Marcy, kocasının kendini takdir etmediği yanlış düşüncesine kapılır. Bu nedenle, Marcy'nin problemi, kendisini göstermek istemesidir. Bu amaçla, önemli bir şey yapacak ve gerçek ışık altında kendisini kocasına gösterecektir. Marcy, müşteriler için özel bir akşam yemeği hazırlamayı kabul eder. Böylece, bir ev kadının da önemli bir şey yapabileceğini dekoratör Adella'ya göstermiş olacaktır. Adella'yı

överek, kocası karakter çatışmasını artırır. Adella kadar, Marcy kocasına yardımcı olmak ister. Ne var ki, işin kötüsü, ev işlerini idare etmekten kaynaklanan bir sürü sorun karşısına çıkar. Akşam yemeğini hazırlamadan önce, Marcy başka sorunları çözmek zorunda kalır. Bu sorunlar, her ev kadınının karşılaşabileceği küçük ama önemli sorunlardır. Bu bakımdan, Marcy çatışmayı sağlar kuşkusuz.

3. Gerilim

Bakış açısı karakteri gerilimi artırır. Çünkü, Marcy öykünün her sahnesinde sorunları çözme çabasında görülür. Asıl karakterin aldığı kararlar, başka sorunlara yol açmalıdır. Bu nedenle, asıl karakterin gerçek durum hakkında en az bilgiye sahip olan kişi olması daha iyi olur. Bunun sonucunda, karakterin aldığı kararlar yeni karmaşaya zemin hazırlar.

Bakış açısı karakteri, gerektiği kadar bilmelidir. Fazlası zararlı olur. Karakter fazla bilirse, yazar bazı gerçekleri okurdan saklamak zorunda kalır. Çünkü, yazar bakış açısı karakterinin bildiği her şeyi açıklayamaz. Böylece, okuru aldatmış olur. Bu yüzden, okur genelde kızgınlık veya şaşkınlık duygusuna kapılır. Sonuç, kuşkusuz sahte gerilim olur. Gerçek anlamda, gerilim "bakış açısı karakteri sorunu çözecek mi" meselesi değil, fakat daha doğrusu, "doğru çözüme nasıl ulaşacak?" meselesidir.

Marcy, her zaman sahnede gözükür. Ayrıca, kocasının işinde önemli bir rol oynadığının farkına varmaz. Kocasının iş arkadaşları için özel bir yemek plânlamaya uğraşırken, bu kadın bir problem ardından başka bir problemi çözmek zorunda kalır. Okur, Marcy'nin yemeği zamanında hazırlama konunda başarılı olup olmayacağını merak eder. Hiç kimse hazırlanan yemeğe ilgi göstermez. Okur, bu kez Marcy'nin başarılı olup olmadığını ve karakter olarak aynı

sıkıntılı anı yaşayıp yaşamadığını merak eder. Fakat, ertesi gün ehliyet formu, kocasına bir fırsat verir. Kocası, Marcy'yi çok takdir ettiğini formun üzerine yazar. Bu itibarla, şüphesiz Marcy öykünün gerilimini artırır.

4. Okur Özdeşleşmesi

Bakış açısı karakterinin, okurla en hızlı ve en güçlü özdeşleşmeyi sağlaması gerekir. Böylelikle, okur öykünün olayı ile özdeşleşmiş olacaktır.

Bu dergiyi okuyan kadınlar için, Marcy mükemmel bir özdeşleşme sağlar. Çoğu kadının hayatında bir Adella vardır. Her kadın, ev ve ailesi için önemli olan işleri yapar. Bundan asla kaçınmaz. Dahası, sıkıntı ve telaş içinde akşam yemeği hazırlamak yorucu olur. Bu duygusuyla kadınlar çabucak özdeşleşir. Doğrusu, bir kadının, ailesi için yaptıkları tüm fedakarlıkları ev kadını kelimesi tasvir edemez. Her kadın, yaptıkları öz verinin bu anlamsız sözcük altında toplanmasına karşı çıkar. Kadın okur kitlesi için, Marcy en güçlü okur özdeşleşmesini sağlar. Marcy'den başka, öyküde hiç bir karakter onun kadar okur özdeşleşmesi sağlayamaz.

5. Yazar Mesajı

Yazarın, mesajını okur için geliştirmesi gerekir. Bu gelişme, bakış açısı karakterinin kurgulanmış eylemleri sayesinde olur. Öykünün sonucuna göre, bakış açısı karakterinin kazanıp kaybedebileceği çok şey vardır. Gerçekçi bir değişiklik sergilemesi gerekir. Değişiklik, asıl anlamda iyi bir karakterin yanlış bir yönünü yada kör bir tarafını doğru odak altına getirmektir. Bu değişikliği, bir tema veya evrensel hakikat içerisinde ifade edebilirsiniz. Bakış açısı karakterinin diyalog ve düşünceleri sayesinde, bunu öykünün sonuna yakın bir yerde açıklarsınız.

Marcy'nin mutluluğu, takdir edildiği inancına dayanır. Yaptığı her şeyi kocasının takdir ettiğine inanmak ister. Kocası, sihirbazı imkansızı başarıp sanki kolaymış gibi gösteren kişi olarak tanımlar. Kocasının yaptığı sihirbaz tanımını okuduğu zaman, Marcy aile işlerinin yürümesi yolunda yaptığı küçük şeyleri kocasının bildiğini öğrenir. Bunun sonucunda, kocasının kıymetini anlamadığı düşüncesinde yanılmış olduğunu görür. Böylece, Marcy kocası hakkında yanlış kanısını değiştirir ve temayı düşüncelerinde özetler.

> *I saw what Tim meant - and what he'd seen all along. A hundered small tricks are at least as important as one big one. And they keep the show on the road.*
>
> *Tim'in ne demek istediğini - ve bütün olanları gördüğünü anladım. Yüzlerce küçük marifet en azından büyük bir marifet kadar önemlidir. Bunlar gösterinin yolunda gitmesini sağlar.*

Yazar mesajı, 'her ev kadını bir sihirbazdır' cümlesiyle özetlenebilir. Bu itibarla, Marcy bu mesajı kanıtlar. Eylemleri sayesinde, bu mesajı okura iletme fırsatı sağlar.

6. Yetenek

Bakış açısı karakteri, sorunları çözme yeteneğine sahiptir. Marcy problem üstüne problem çözer. Yazar, karakteri bu çaba içinde gösterir. Buna rağmen, Marcy plânladığı zamanda yemeği hazırlar. Bu konuda oldukça beceri gösterir. Kuşkusuz, Marcy öncelikle hangi sorunu çözeceğine karar verir ve uygun eylemde bulunmakta asla tereddüt etmez. Marcy, temizlikçi, çiçekçi, aşçı, hemşire, kadın terzi, araştırmacı, halkla ilişkiler uzmanı gibi çalışır. Ayrıca, bir ev kadı-

nın yapacağı her görevde bulunur. Altı maddeden oluşan bu testi, öyküdeki her karaktere uygulamalısınız. Hangi karakter, söz edilen işlevlerin hepsini en iyi şekilde yaparsa, yazacağınız öyküde en uygun bakış açısı karakteri o kişi olacaktır.

Yazmak gösteri işidir. Bakış açısı karakterinin, davranış biçimini, konuştuğu sözleri ve düşündüğü fikirleri göstermek gerekir. Bunların yanında, bakış açısı karakterine karşı öteki karakterlerin nasıl tepkide bulunduğunu göstermelisiniz. Bunu sağlarsanız, okur bakış açısı karakterini çok iyi algılar. Hem de, sizin hayal ettirdiğiniz şekilde algılar. Kişileştirmek için, yalnız bir belge yada yazar ifadesi kullanmak yetmez.. Bu araçlar yetersiz kalır. En iyisi, bu araçları tek başına kullanmaktan kaçınmak olacaktır.

Yazar, Marcy'yi bir ev kadını olarak yansıtır. Küçük olsa da, Marcy, sürekli günlük ivedi olayları çözmeye çabalar. Öte yandan, yazar Marcy'yi takdir görmeyi arzulayan bir ev kadını olarak yansıtır. Çünkü, kocası yardımcısı Adella'yı övmüştür. Aynı ölçüde, Marcy kocası tarafından övülmek ister.

Bakış açısı karakterini nasıl başarılı bir şekilde kişileştirebiliriz? Hangi buluşlarla öyküde yansıtmamız gerekir? Bu konuları incelemede yarar vardır. Bu konulara bir göz atalım:

1. Eylemlerle

Bakış açısı karakterinin davranışları, karakterin bireysel kişiliğini açıklar. Çatışmasız eylem çok az şey ortaya koyar, dolayısıyla karakterinizi sıkıntı altına sokmanız gerekir. Burada yazar, Marcy'yi günlük problemleri çözmeye uğraşan bir kadın olarak gösterir.

Even after the car was fixed, the kids put to bed, the house more or less cleaned, and the plumber and I spent forty-five minutes of merciless bargaining in the cellar over the washing machine, I still hadn't had time to give a thought to the all-important dinner.

Araba tamir edildikten, çocuklar yatağa yatırıldıktan, ev aşağı yukarı temizlendikten ve musluk tamircisi ve ben kilerde çamaşır makinesi üzerine kırk beş dakika kıran kırana pazarlık ettikten sonra, ben hala hepsinden önemli olan akşam yemeğini düşünecek vakit bulamamıştım.

2. Diyalogla

Diyalog, bakış açısı karakterini okur için canlandırır. Diyalogun her satırı, karaktere bireysel bir kişilik vermeli ve yansıtılan karakter profiline uygun düşmelidir. Marcy, oğlunun öğretmeniyle markette karşılaşılır. Öğretmen, kostümün gösteriye nasıl geleceğini sorar. Marcy'nin, gösteriden hiç haberi yoktur. Çünkü, oğlu daha önce bundan söz etmemiştir. Buna rağmen, öğretmenin bunu bilmesine fırsat verecek tipte bir kadın değildir.

"Oh that pageant" I said nervously shucking the store's peas into my shopping bag. I had never heard of it before. "Coming along so so. Just which part... Timmy wasn't too explicit."

"Ah şu gösteri," dedim sinirlice bezelyeleri alışveriş torbama atarak. Kostümü daha önce hiç duymamıştım. "fena değil, yolunda gidiyor. Hangi parça acaba... Timmy yeterince açıklayamamıştı da."

İşte bu diyalog içinde, Marcy yeteneğini tekrar gösterir. Beklenmedik zorluklar karşısında şaşırıp kalmaz.

3. Düşüncelerle

Bakış açısı karakteri, düşünce ve tepkilerini okurla paylaşır. Bir şey söyleyip aksini yapamaz. Eğer yaparsa, bakış açısı karakteri okura davranış gerekçesini söylemesi gerekir. Düşünceler, okura giden direk telefon hattıdır. Bu yüzden, bakış açısı karakteri, öteki karakterlere veya durumlara yönelik tepkilerini okurla paylaşmalıdır. Doğru eylem seçimi konusunda onlarla tartışmalıdır. Diğer taraftan, özellikle iç çatışmanın birikmesi gerekir.

Kocası, Adella'nın tanıtım broşürü hazırladığını Marcy'ye söyler. Ardından, Adella'nın çok başarılı olduğu konusunda yorumda bulunur. Marcy, Adella'ya karşı olan kıskançlığını ortaya döker.

> *No, I suppose, we never really give up, not altogether. But I accepted the fact that I was, and would forever be, outclassed. I could do other things, trifling things, totally disparate things, but - in the end - sort of unnoticeable things, expected things.*
>
> *Hayır sanırım, biz asla vazgeçmeyiz, tamamen olmaz. Fakat, Adella'nın benden üstün olduğu ve her zaman da üstün olacağı gerçeğini kabul ettim. Ben, başka şeyleri, önemsiz şeyleri, bütünüyle ayrı şeyleri yapabilirdim. Ama, yaptıklarım, sonuçta göze gözükmeyen ve olağan şeyler olurdu.*

Marcy, kendisi ile Adella arasında bir karşılaştırma yapar. Adella'nın kendisini aştığını kabul eder.

4. Diğer Karakterlerin Düşünceleriyle

Bakış açısı karakteri, yıldız karakterdir. Bu yüzden, öteki karakterin ona karşı tepkileri önemlidir. Bu tepkileri, öyküde göstermek gerekir. Marcy' ye göre, sihirbaz birkaç hile bilen ve yapan bir kişidir. Ama, Tim Sihirbaz için farklı bir tanım yapar. Böyle yaparak, Tim Marcy'nin gerçek anlamda ne olduğunu ifade eder.

> *"They only look like tricks. Marcy, a magician is a person who does the impossible every day and makes it look so easy. That's what you do."*
>
> *"Onlar sadece hile gibi gözükür. Marcy, gerçek bir sihirbaz, her gün imkansızı yapar ve çok kolay gösterir. Senin yaptığın işte bu."*

Bu şekilde, yazar okura Marcy'nin gerçek profilini verir. Yazar, başarılı bir kişileştirme yapar. Bir kez olsun kişileştirmede, yazar belge yada yalın tasviri kullanmamıştır.

Bakış açısı karakteri hakkında giderek berraklaşan bir tablo aklınızda oluşur. Bu anda, bildiğiniz teknikleri kullanarak karakter hakkında bir kaç paragraf yazı yazmalısınız. Bundan sonra, kullandığınız tekniğin yansıtmak istediğiniz karakterin imajının bütününü yada bir parçasını gösterip göstermediğine bakınız.

Bakış açısı konusunda, başarılı olmak bazı şartlara bağlıdır. Bu şartlar arasında şunlar vardır: öznel bakış açısı türlerinden doğru seçim yapmak, bakış açısı karakterinin yapması gereken altı işlevi en iyi şekilde yapan doğru karakteri seçmek, ve bu dört teknik sayesinde başarılı yansıtma yeteneği göstermek. Bunları yaparsanız, bakış açısı yöntemini öğrenmişsiniz demektir. (I.144-154)

8. GERİDÖNÜŞLER

KURMACA ESERDE GERİDÖNÜŞLER
Susan Thaler

Geridönüş, (Flashbacks) öyküde vazgeçilmez bir buluştur. Bu buluşun kullanılması, karakterinize derinlik ve boyut kazandırır. Karakterler, başka bir şekilde bu derinliği kazanamaz. Yıllar önce olmuş yada önemliyse bir önceki gün olan bir olayı tasvir edebilirsiniz. Bu tasvir yardımıyla, okur kahramanın bugün ne tür bir insan olduğu ve tasarlamış olduğumuz durumda niçin böyle davrandığı konusunda büyük bir anlayış kazanır.

Geridönüş terimi, şimdiki zamandan geçmişte bulunan bir zaman dilimine sıçramayı ima eder. Her ne kadar böyle olsa da, öyküde önemli bir yakınlık (immediacy) duygusu uyandırır. Yeter ki, maharetle uygulanmış olsun. Okur ilgisini, bir geridönüş sahnesi içine çekersiniz. Bu andan itibaren, okur sahnedeki olaylarla kendisini kaptırmış olacaktır. Öylesine kaptıracaktır ki, ancak şimdiki olaya zarif bir geçiş yapıldığı zaman uyanacaktır. İşte bu sırada, okur okumakta olduğu sahnenin bir geridönüş sahnesi olduğunu hatırlayacaktır.

Bir baba-oğul öyküsü yazdığınızı varsayalım. Baba, kahraman olsun. Oğlu, okuldan atıldığını babasına bildirir. Bu nedenle, adamın oğlu orduya katılmaya karar verir. Baba, oğlunun bu macerasına çok kızar. Baba ve oğlu karşılaşır ve sahne şöyle devam eder:

> *"Just what did you think you could prove by this?" Martin (the father) stormed. "Don't you know you're dealing with war - war means death and suffering! Death, you fool! You could die out there...!"*

Jeremy stiffened. "I know that, Dad," he said, jutting out his chin, as if to ward off a blow. "I know what I'm doing."
Such a young face, Martin thought. There was something achingly familiar about it, about that serious determination to grow up in a hurry, to be a man... He remembered another time, another war. His own father had seen him to the station. Standing there in the half-light, in all the clamor and confusion going on about them, his father had become suddenly unbearably dear, so much so that Martin had to turn away.
"Now you take care, son," his father kept saying. "You just take good care of yourself..."
He wanted to throw himself into his father's arms, to tell him how afraid he really was - the way he had done when he was a child. But then the conductor shouted, "Boarrrd!" and Martin straightened, smiling his soldier's smile.
"You take care, Pop," he said, for he was no longer a child, after all, and they shook hands once more before the train pulled away....
"Dad?" Jeremy's voice pulled him back, back to this boy who was at once so young and so old, he himself had been.

"Bununla sırf neyi ispat edeceğini düşünüyorsun?" Martin (baba) gürledi. "Savaşla uğraştığını bilmiyor musun? - Savaş ölüm ve üzüntü demektir. Aptal, ölüm! Orada geberebilirsin...!"
Jeremy kasıldı. "Bunu biliyorum, Baba," bir şamardan kurtarmak istercesine, çenesini hafifçe öne doğru uzatarak, Jeremy "ne yaptığımı biliyorum." de-

di.

Martin, henüz oldukça genç olan simayı düşündü. Oğlu, birden büyümek, adam olmak istiyordu. Bu ciddi kararlılık konusunda burun direğini sızlatacak bir aşinalık vardı.... Martin, başka bir savaşı, başka bir zamanı hatırladı. Babası da, bu şekilde kendisini istasyonda uğurlamıştı. Kendi babası, belli belirsiz gün ışığında, çevrelerinde dönen bütün gürültü ve karmaşıklık içerisinde dimdik ayakta duruyordu. O anda, babası dayanılmaz ölçüde birdenbire kıymetli oluvermişti. Gözünde o kadar değerli olmuştu ki, Martin nerdeyse geri dönecekti. "Evlat, ne olur, dikkatli ol..." diyerek, sözünü tekrar ediyordu. " artık kendine iyi bak..."

Martin, kendisini babasının kollarına atmak istedi. Çocukken yaptığı gibi, savaştan gerçekten korktuğunu söylemek istedi. Fakat o sırada kondüktör "herkes binsiinnn." diye bağırdı. Martin birden doğruldu ve askerce gülümsedi.

"Sen kendine iyi bak, baba" dedi - Ne de olsa, artık Martin bir çocuk değildi - Tren kalkmadan önce tekrar el sıkıştılar...

Jeremy'nin "Baba" sözü onu geriye getirdi. Bu ses, bir zamanlar kendisinin de olduğu ölçüde, genç ve yetişkin gözüken bu delikanlı oğluna geri çekti.

Bu sıradan örnekte, birkaç şey birlikte gerçekleştirilmiştir: Martin, geçmişinde benzer bir olayı yaşamıştır ve bu olayı hatırlar. Bu suretle, Martin oğluna daha geniş bir açıdan bakma imkanı bulur. Böylece, kendi oğlu Jeremy'nin davranışlarını daha iyi anlar. Daha önemlisi, öyküde kendisine biçilen rolün dışında, okuyucu Martin'i hayatının diğer bir diliminde görme imkanına sahip olur. (Derinlik ve Bo-

yut) Okur, Martin'in de oğlunun geçirmek üzere olduğu aynı tecrübeyi yıllar önce geçirmiş olduğunu görür. Bu yüzden, öfke, korku, anlayış gibi, Martin'in verdiği tepkiler daha anlaşılır olur.

Ne zaman geridönüş, kullanılmalıdır? Bu konuda herhangi bir kural yoktur. Geridönüş, öykünün giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinde kullanılabilir. Öyküde herhangi bir yerde ortaya çıkabilir. Hatta, bazı durumlarda ilk cümle, öyküde geridönüş içinde yansıtılan bir olayı başlatır:

> *Tristeza had been part of our family for nine years, ever since I was seven.*
>
> *Ben yedi yaşına bastığımdan bu yana, Tristeza dokuz yıldır ailemizle birlikte yaşıyordu.*

Ben, *Tristeza, My Friend* başlıklı bir öykü yazdım. Öykü, *The American Girl* dergisinde basıldı. Öyküden alınan bu başlangıç cümlesi, benim için bir tramplen görevi yapmıştır. Öyküm, büyük ölçüde geridönüşe dayanır. On beş yaşlarında olan kız kahraman, elverişli bir bakış açısından öyküyü anlatır. Buna rağmen, öykünün büyük bir bölümü, küçük bir kızın, serpilmeye başladığı zaman meydana gelen olayları ele alır. Yukarıda alıntısı yapılan giriş aşamasından sonra, şu paragraf gelir:

> *That day, when my big sister Cheryl and Donnie from next door let me tag along with them to the pound, is one that will never fade from my memory. It was the second time in a month that Donnie's dog, Jo-jo, had been picked up by Mr. Squires, the dog catcher.*

'Now, you listen here, young man.' Mr. Squires bellowed....
Sahipsiz köpeklerin tutulduğu yere giderken, Ablam Cheryl ve komşumuzun oğlu Donnie, peşlerine takılmama izin verdiler. Bu gün, hafızamdan asla silinmez. Köpek yakalayıcısı Mr. Squires, bir ay içerisinde ikinci defa Jo Jo diye çağırdığımız, Donnie'nin köpeğini yakalamıştı.
"Şimdi, buraya bak, genç adam." Mr. Squires kükredi....

Burada maharet, korunmak istenen ruh halini ve öykünün sürekliliğini kesintiye uğratmadan karakterin mazisine dalıp çıkmaktır. Nispeten dar bir alan içinde, karakter hakkında elinizden geldiği ölçüde çok bilgi vermek istersiniz. Bundan dolayı, geridönüş tekniği büyük derecede incelik gerektirir. Bu nokta, dildeki zamanların büyük ustalıkla ele alınışının önemli olduğu yerdir: Tasvir edilen olayın daha önce olmuş olduğunu örnekle açıklamak istedim. Bu sırada, *"That day, when my big sister Cheryl..."* ve *"Donnie's dog jo jo had been picked up..."* diye farklı zamanlar kullandım. Başka bir deyişle, görülen geçmiş zamanı kullanmadım. Bunun yerine, mişli-geçmiş (rivayet kipi) zamanı tercih ettim. Fakat, okura bu şekilde bilgi verdikten sonra, mümkün olduğu kadar çabuk, okurun bunu unutmasını istedim. Amacım, okuru olaya adeta tam o anda oluyormuş gibi katılmasını sağlamaktı. (Yakınlık: immediacy) Demem o ki, Mr. Squires konuştuğu zaman, diyalog tekrar şimdiki zamana döner. *"Now, you listen here, young man.... if you don't keep your dog off the streets and on a leash where he belongs..."* (Artık, buraya bak, genç adam..... Ait olduğu tasması içinde, köpeğini caddelerden uzak tutmazsan ve..... gibi.) Öykü olayı bu noktadan başlar.

Geridönüş uzunluğu, farklı farklı olur. Bu uzunluk, karakterin zihninde bulunan bir iki satırlık hatıra parıltısından, önemli bir olayı gerektiren oldukça görselleştirilmiş bir olaya kadar değişiklik arz eder. Öyküde gerilim yaratma konusunda, geridönüş kadar yararlı bir buluş yoktur. Bir roman okursunuz. Yazar, sizi romanda buhranın eşiğine çeker. Birdenbire, geçen yıl, geçen ay ve hatta geçen haftanın ortasında takılır kalırsınız. Düşünüyorum da, kaçımız böyle bir roman tanır? Buna benzer şekilde okur avutma konusunda, J. P. Marquand çok şöhretli, daha doğrusu, kötü şöhretli bir yazardır.

Geçmişin örtülerini kaldırmak için, roman içinde oldukça geniş bir alan olur. Buna karşın, kısa öyküde fazla yer bulunmaz. Fazlasıyla geridönüş kullanmak, okuru çok yorar. Çoğumuz, öyküde olan olayları öğrenmek isteriz. Bu amaçla, içinde geridönüş olan sahneleri atlar ve okumaya devam ederiz. Kimi zaman, yazar yirmi yada daha az sayfa ile sınırlanır. Böyle olursa, yazar olay seçmede aşırı derecede özen göstermelidir. Geçmişte olmuş hangi olayı, şimdiki zaman hatırına vurgulamak gerekir? Bunu anlamak için, her şeyden önce yazar ifade etmeye çalıştığı konu hakkında yeterli bilgiye sahip olmalıdır. Sonra, öykü hızını algılama sezgisini kullanır. Bunun sonucunda, yazar ne zaman geridönüş kullanması gerektiğini anlar.

Kullanıldığı zaman, geridönüş olayının ayrılmaz bir parçası olmalıdır. Öykü dokusuna nüfuz etmesi için, geridönüşün olan olayla bağlantılı olması gerekir. Geçmişteki bir olay duygusal anlamda söz konusu olursa, öyküde geridönüş yerinde kullanılmış olur.

Diyelim ki, bir çetenin saldırısına karşı hayatını korumak için dövüşen bir karakter olsun. Bu karakteri tasvir eder ve hakkında daha fazla şey söylemek isterseniz, olan olayla ilgisi olmayan geçmiş olayları anlatmak yanlış olur.

Her şeyden önce, geridönüş yalnız bu maksatla kullanılmaz. Karakterin mazisine dalarak, annesiyle babasının nasıl buluştuğu, evlendiği ve bir erkek çocuk olduğundan söz etmeye gerek olmaz. Bu erkek çocuk, öykü kahramanı oluyor! Babası iflas edince, bütün ailenin sapa bir kasabaya taşınmak zorunda kaldıklarını söylemek gerekmez. Bu tür olayları açıklamaya gerek olmaz. Buna rağmen, karakterin maruz kaldığı durumla bağlantılı olan olaylar hakkında açıklama yapabilirsiniz. Bağlantılı olan olayla işe başlamak gerekir. Demek ki, okuldan eve dönerken, nasıl bir grup zorbanın saldırısına uğradığından başlamalısınız.

He run, but his legs would not carry him, the way they failed him that other time. His heart was pounding inside his chest, like then, and he was afraid, like then, but the day there had been no place to run. Butch Hobbs and Tommy Blaine had followed him home from school, running all the way...

Çocuk koştu. Bacakları artık kendisini taşıyamıyordu. Daha önce bir kez daha böyle olmuştu. O zamanki gibi, çocuğun kalbi göğüs kafesinde güm güm çarpıyordu. O zamanki gibi, korkuyordu. Fakat, o gün kaçacak bir yer kalmamıştı. Yol boyunca peşinden koşarak, Butch Hobbs ve Tommy Blaine kendisini eve kadar takip etmişlerdi...

Karakterin hayatında bir noktayı vurgulamak isteyebilirsiniz. Bu noktadan itibaren, karakterin çocukluğu hakkında gerektiği kadar bilgiyi vermeye devam edebilirsiniz. Bununla birlikte, arzuladığınız noktayı vurgular vurgulamaz, geridönüş olayını açıklamayı bırakmalısınız. Yazdığınız öyküye dönmeniz ve anlatmaya devam etmeniz gerekir.

Geridönüş, gerekli olan geçmiş olay malzemesini sağlar. Bununla birlikte, geridönüş öyküyü tek başına taşıyamaz. Üstelik, eksik kalmış bir olay örgüsünü şişirmek için asla kullanılmaz.

Bir şeyi mazi ile ilişkili olarak anlatmak, hem karakterin, hem de okuyucuların zihninde ekşi bir nostalji duygusu uyandırır. Kazanılmış ve kaybedilmiş bir şey duygusu. Karakterin hafızasından başka yerde, asla bir daha geri getirilemez olan bir şey duygusu. Öyküde daha mutlu bir zamana geridönüş yapmak, derin bir üzüntü uyandırır.

Ben, *The Eight O'clock Morning* başlıklı bir öykü yazdım. Öyküde kahramanlar, bir kadın ve annesidir. Aşağıda anlatılan sahnede, bu kadın babasının evine gider. Babasının ölümünden sonra, kadın kocası ile birlikte arabayla eve gelir. Öykü, birinci şahıs anlatıcı bakış açısından yazılmıştır.

> *"Why can't I cry?" I asked Hal as we drove past fields opening up to spring. "I loved him so much, why can't I cry?" I remembered when Mama and Papa bought the house at the Jersey shore. That house. I cannot think of my girlhood without thinking of the summers spent there. Its tiny, screened- in porch and broken flagstone path (which Papa was always going to fix, but never got around to). The little backyard with its stubborn crabgrass tufts, and the hammock where Papa would like to fall asleep on Sunday afternoons.*
> *"There's a feeling of peace in this house," Papa would say, "Which I don't quite get any where else. Can't you feel it, Laurie?*
> *The house looked deserted now, as we drove up to it on the late afternoon...*

Baharda çiçek açmış tarlaları geçerken, ben Hal'a "Niçin ağlamayayım?" diye sordum. "Babamı o kadar çok seviyordum ki, niçin ağlamayayım?" Annem ve babamın, Jersey sahilinde ev satın aldıkları günü hatırladım. Bu evi. Orada geçirdiğimiz yazı düşünmeden, genç kızlık yıllarımı düşünemiyorum. Evin, verandadan gözüken, kırık bordür taşlı küçük patikası. Babam, burayı her zaman tamir etmeye çalışır ve bir türlü başa çıkamazdı. Öbek öbek olmuş inatçı ayrıkotlarının kapladığı küçük arka bahçe ve babamın pazar günleri öğleden sonra uyumayı sevdiği hamak gözümün önünden hala gitmez.

Babam, "Bu evde, başka yerde asla duymadığım bir huzur duygusu var." derdi. "Laurie, bunu sen de hissediyorsun, değil mi?"

Öğleden sonra geç vakit arabayla giderken, baba evi artık terkedilmiş gözüküyordu....

Babanın, nasıl bir adam olduğu konusunda biraz bilgi öğrenmekle kalmıyorsunuz. Bunun yanında, geridönüşte verilen bilgi sonucunda görülen trajik durumun etkisi artmıştır. Geridönüş içinde, kadın mutlu bir "eski günleri" hatırlar.

Öykü yazdığınız insanlar hakkında tam bir bilgiye sahip olmanız gerekir. Öyküye başlamazdan önce, bu insanlara ne olduğunu hiç zorluk çekmeden anlatmak zorundasınız. Bir bakıma, şu sözleri söylüyorsunuz: "Ah! Jack Smith, bak? Bu karakteri eskiden beri tanıyorum. Jack Smith hakkında yüzlerce hikaye anlatabilirim..." Okurun da, aynı candan bakışla karakterin öyküsüne bakmasını istersiniz. Bu sebeple, hayalinizdeki Jack Smith'in şu anki durumuyla en çok ilgili olan olayı seçer ve anlatırsınız. (Relevancy.) Bu

adam hakkında yeterli bilgi vermeniz gerekir. O kadar yeterli olmalı ki, verilen bilgi sayesinde başımızı sallayarak, "Ha! evet, tamam bu Jack Smith . Bu şekilde davranmasının ve bunu yapmasının sebebi budur" diyebilmeliyiz.

Geridönüş, bir anlamda yazarın okura tuttuğu bir aynadır. Böylelikle, okur karakterin ön, yan ve arkadan görünen profilini elde edebilir. Ne kadar bakılırsa bakılsın, ayna yansımaları bir sürü esrarlı bilgileri sağlamalıdır. Ne eksik, ne de asla gereğinden fazla. Her zaman doğru ölçüde. Geridönüş, daha önce öğrenmediğimiz bir bilgi yansıtmalıdır.

Bir öğretmenim, bunu bir zamanlar şu şekilde doğru olarak ifade etmişti: "Aslında, geridönüş, yazılan eserin özünden başka bir şey değildir." (I:155-159).

GERİDÖNÜŞ KULLANMADA BİLGİ

Mariana Prieto

Yazar adayı, "Geçmiş önsözdür" ifadesini duymuştur. Kuşkusuz, bu ifade geridönüşün yazılışını uygun bir dille anlatır. Doğrusal anlatım, öykünün tadını kaçırır. Geridönüş, öyküyü taze ve ilginç yapar. Ne var ki, geridönüş öykü içine ustalıkla karıştırılmalıdır. Mükemmel bir mozaik işçiliğindeki parçalar gibi, maharetle öykü içine geridönüşü uyumlu olarak koymak gerekir. Geridönüş, öyle uyumlu olmalıdır ki, öykünün öteki parçalarıyla bütünlük sağlasın.

Karşılıklı konuşmada, bazı insanlar geçmişte olmuş olayları sözlerine dahil ederler. Eminim ki, çoğumuzun böyle uzun açıklamalar yapan arkadaşları olmuştur. Yapılan açıklamalar, çoğunlukla konuyla bağlantılı olmaz. Dolaylı olarak bağlantılı açıklamalar konusunda, "Ne olur, bu açıklamaları bırak. Artık, sadede gel." demek isteriz.

Aynı şekilde, geridönüş öyküde fazlasıyla uzatılırsa, okur da benzer duyguya kapılır. Bu yüzden, okur sayfaları çevirip bir an önce öyküyü okumaya devam etmek ister.

Bu yüzdendir ki, geridönüş konusunda çok dikkatli olmak gerekir. Aksi halde, öykü göçer, yüzüstü düşer ve dağılır gider. Bunlara, geridönüş neden olursa, geridönüş olmaktan çıkar. O zaman, geri çöküş (flopbacks) olur. Öyküde, böyle bir şeyin olmasına fırsat vermemek gerekir.

Dramatik sahnede, gerilim doruk noktaları vardır. Mümkün olursa, kısa öykünün bu noktalardan başlaması gerekir. Dolayısıyla, karakterin karmaşaya nasıl düştüğü ya da karmaşaya yol açan olayın ne olduğu konusunda açıklama yapmak zorunlu olur. Okurun daha önce olmuş olayları öğrenmek istemesi doğaldır. Bu durumda, geridönüş kullanmak elzem olur. Geridönüş sorunun aydınlanmasına yardımcı olur. Demek ki, geridönüş okuru sorunun başladı-

ğı yere götürmeli ve ilgili bilgiyi sağlamalıdır. Bu konuda, geridönüşün okura mihmandar görevi yapması gerekir.

Rehber olarak, kimi zaman geridönüş işlevinde bir cümle yeterli olurken, kimi zaman da bir paragraflık açıklama gerekli olur. Geridönüş, öykünün geri kalan kısmından daha uzun olamaz. Sakın, uzun olmasına fırsat vermeyesiniz.

Kısa öyküde, olay zamanı uzatılmaz. Zamanı kısaltmak için, geridönüş tekniği faydalı olur. Dolayısıyla, yazar öyküyle bağlantısı olan geçmiş olaylar hakkında açıklama yapar. Başka bir deyişle geridönüş kullanır. Şimdiki zamandan taşımadan, yazar okuru mevcut duruma çekebilir. Bu hususta, deneyim, süsleme ve ustalık önemli olur. Burası böyle bir yerdir. Hızlı bir dünyada yaşıyoruz. Dolayısıyla, öyküde malzeme hızını tahlil etmek gerekir. Ne kadar önemli olursa olsun, hiçbir malzeme, öyküdeki akış hızını yavaşlatamaz. Az olsa da, öykü temposunu düşüremez ve öyküdeki ilerlemeyi azaltamaz.

Aşağıdaki alıntıda, öyküde geridönüş gerekli olmuştur. Bir paragraflık alan içinde, büyükbabanın geçmiş hayatı açıklanır. Bunun sonucunda, okur Carlos'un atalarıyla tanıştırır.

> *"Tell me grandfather, about when you were a little boy and learned to fly kites in Spain," Carlos begged.*
> *So his grandfather told him again about the kites he had made. Then how he and his family had moved to Cuba where he made more kites and later how they had moved again. This time to the United States.*

Carlos, "Dede, İspanya'da uçurtma uçurmayı öğrendiğin günlerden, küçük çocuk olduğun günlerden bana biraz anlat" diye yalvardı.
Böylece, dede torununa tekrar yapmış olduğu uçurtmalardan söz etti. Bunun ardından, daha çok uçurtma yaptığı Küba'ya ailesiyle birlikte nasıl taşındıklarını anlattı. Daha sonra tekrat nasıl taşındıklarını. Bu kez de, Amerika Birleşik Devletlerine..

Geridönüş yaparken, sıklıkla böyle bir yol izlenir. Buna, bana anlat (tell me) yöntemi denir. Okuru geri çekme konusunda, başka bir yöntem daha vardır. Bu yol, meşhur müzik yöntemidir. Bir ezgi, karakterin düşüncelerini şimdiki zamandan alıp, kolaylıkla geriye dönmesini sağlar. Bu sırada, yazar geçmişte olan olaylar hakkında açıklama yapar. Bir kuş ötüşü veya ince bir ses, karakterin hayal sürecini harekete geçirir. Bu arada, geridönüş pürüzsüz bir şekilde gerçekleşir. Mc Call's başlıklı derginde, William Sanson böyle bir yöntemi kullanır. Yazdığı *October Song* (Ekim Şarkısı) başlıklı öyküde, geridönüş kullanmada müzik yararlı bir araç olur:

"Humaresque" cosseted her. Awful tearoom stuff, she thought, but gave in and listened to its soothing tinkle of security. Like the sunny cream walls, like the chintzes, it took her back to the simpler thirties, when the children were babies and they had all lived and laughed together in an ample gabled house in Surrey. Life then had seemed to have a future. Fir trees in the garden, mud-guards glinting on the gravel drive, tradesmen at their entrance, a cook in the kitchen...

Well, now it was a three-roomer in Kensington, the war survived, the children dispersed and bringing up children of their own.

"Kıvrak müzik parçası" kadını neşelendirdi. Berbat kahvehane ezgisi, diye düşündü. Fakat, kahvehanenin rahatlatan ve güven veren ezgilerine kendini bıraktı ve dinledi. Kahvedeki açık krem renkli duvarlar gibi, kreton perdeler gibi, kulağına gelen ezgi parçası da kadını daha rahat bir yaşama, otuzlu yıllara götürmüştü. Eskiden, çocuklar küçükken, hep birlikte yaşarlar, birlikte gülerler ve hep birlikte Surrey'de büyük tepelikli evde hayat sürerlerdi. O zamanlar hayatın bir geleceği vardı. Bahçede köknar ağaçları yükselir, çakıl taşı döşeli giriş yolunda çamurluk parıldar, evin girişinde iş adamları bekleşir, mutfakta bir aşçı olurdu...
Ah, mutlu günler geride kalmış, artık Kensington'da üç odalı, harpten arta kalan bir evde tek başına yaşıyordu. Çocuklar dağılıp gitmiş ve artık kendi çocuklarını büyütmekteler.

Böylece, şimdiki duruma geçiş pürüzsüzce tamamlanmış ve görünen mekân hakkında bilgi verilmiştir.

Help or Something. (Yardım yada Bir şey) başlıklı kısa öyküsünde, Francoise Sagan, gerekli bilgiyi zekice ele alır. Bu konuda bize başka bir örnek sunar. Bu bayan yazar, şöyle devam eder:

That spring we were in Normandy and living in a sumptuous house, all the more sumptuous for our having after two years of inundations, had the roof repaired. The sudden absence of pans set out strate-

gically under the beams, the absence at night of ice-cold droplets of water on our peaceful, sleeping faces, the absence of a spongy carpet underfoot intoxicated us...

O bahar Normandiya'da bulunuyorduk ve muhteşem bir evde yaşıyorduk. İki yıl yüklü miktarda para harcadıktan sonra, çatıyı tamir ettirdiğimiz için, ev daha ihtişamlı gözüküyordu. Tam kirişlerin altına ayarlı olarak yerleştirilen akıntı kaplarının birdenbire ortadan kaldırılışı, buz gibi su damlalarının geceleri huzurlu ve uykulu yüzlerimize düşmeyişi ve ayak altındaki süngerimsi halının olmayışı bizi sarhoş olmuşçasına sevindirmişti.

Daha az hünerli olan bir yazar, bu sorunları birbiri ardınca sıralayabilirdi. Yorucu sıfat cümleciklerinin ezbere okunuşu gibi, bu yazıyı okumak sıkıcı olurdu. Gerçekten, yazar çatının tamir edildiğini açıklayan mutlu bir açıklamayla öyküyü açar. Daha önceki problemlere yazar öylesine ustalıklı bir geridönüş yapar ki, artık problemlerin kalmayışı, o andaki mutluluğun sebebini belirtir.

Yazma derslerimde, sırf olması nedeniyle bir olayın önemli olmadığını öğrencilerime söyledim durdum. En azından, tıpkı oluş sırasıyla anlatılırsa, her zaman önemli olmadığını söylerdim. Yazar, başka insanlara çok ilginç gelecek sıralamayı seçmek zorundadır. Okurun iştahını kabartmak, dikkatini çekmek, yazar olarak bize düşer. Sonra, bu başlangıç noktasından yola çıkmamız gerekir. Öykü, yüksek bir notayla açılmalıdır. Bu yüzden açıklama gerekirse, geridönüşle açıklama yapmak daha yerinde olur.

Bu konuda, *Redbook* dergisinde yayınlanmış Ralph McInery'in yazdığı *Breaking Free* (Kurtuluş) başlıklı öykü güzel

bir örnek olur. Bu öykü, birinci şahıs anlatım biçiminde sunulmuştur. Güzel bir geridönüş örneği sergiler. Bu öyküde anlatıcı, kendi karakteri hakkında derin bir kavrayışın yanında gerekli bilgiyi verir:

> *I nodded I had never known her husband - he had died when Jane was in her early teens - but I had difficulty imagining Mrs. Reynolds as shattered as my mother now was. Not that my mother's condition could be described as desolate sorrow. My father's fatal attack had taken him in the bed of another woman, one my mother had known about. Whatever check there had been on her drinking had died with my father.*
>
> *Başımı salladım. O kadının kocasını hiç tanımıyordum - Jane onlu yaşlarının başında iken, kocası ölmüştü - Fakat, annemin şimdi yıkıldığı kadar, Mrs. Reynolds'u yıkılmış olduğunu hayal etmekte güçlük çektim. Annemin durumunun yıkıcı keder olarak nitelenebileceğini demek istemiyorum. Ölümcül kalp krizi, babamı annemin tanıdığı bir kadının yatağında yakalamıştı. İçki içmemesi konusunda ne kadar kontrol yaparsak yapalım, babamla birlikte ölmüştü.*

Ben, yetişkinler için öyküler yazdım. Sözünü ettiğim öyküler, *The Magnificant* dergisinde basılmıştır. Bunardan biri *The Tinsel Star* (Yaldızlı Yıldız) başlıklı öyküdür. Bu öyküden, çok kısa bir geridönüş örneği veriyorum:

> *As she patted the baby, her eyes caught the gleam of the star in the sapphire ring on her finger. She had*

accepted that ring as she accepted all Eric's gifts and love, with no intention of return.

Bebeğin sırtını hafifçe tıpışlarken, kadının gözleri parmağındaki safir yüzükte yansılanan yıldızımsı parıltıya takıldı. Karşılık verme niyeti olmadan, Eric'in bütün armağanlarını ve aşkını kabul ettiği gibi, bu yüzüğü de kabul etmişti.

Bu kısa alıntı, şu anda olduğu gibi, karakterin geçmişte de bencil bir kadın olduğunu gösterir. Konuşma, eylem, diyalog ve hatırlama gibi, öğeler, geridönüşe zemin hazırlar. Pürüzsüz olarak maziye geçiş yaparken, oldukça yararlı yöntemler olabilir. Yeter ki, bu öğeler okuru sarsmasın yada okur sarsıntıyla bunların içine sokulmasın. Kuşkusuz, öykünün doğal akışı içinde, geridönüş hiç bir kırılmaya sebep olamaz. Öyküyü anlamak için, okur geridönüşü okumaya mecbur olur.

Uzun öykülerde, geridönüş parça parça sunulabilir. Buna rağmen, öykünün gelişmesine katkısı olursa, geridönüşün hepsi bir defada verilmelidir. Fazlasıyla geçmişte dolaşılırsa, okur o anda öyküde olan olayları anlayamaz. Bu kusur, öykünün kalitesine gölge düşürebilir.

Gazete başlıklarına bir bakın. Başlıklar, okura olayın ilginç parçasını verir. Bunun ardından, okuyucu merakla oltaya takılır kalır ve böylece yakalanır. Sonra, yazıda hangi olayın başlığa neden olduğu anlatılır. Diğer bir deyişle, geridönüş yöntemine baş vurulur.

Hatta, zeki hatipler de sözlerinde geridönüş yöntemini kullanırlar. Bunun sonucunda, dinleyicilerinin ilgisini çekmeyi başarırlar. Konuşan kişi, "Evim yandı" diye söze başlar ve dinleyici kulak kesilir. Dinleyici, "Niçin yandı, yangın neden çıktı?" diye merakla sorar Aynı şekilde, okur kitlesi

de öyküde daha önce olmuş olayları, başka bir deyişle, o anki durum yada sorunun sebebini öğrenmek ister.

Öyle ya, hayat geridönüşlerle doludur. Bundan ne kaçabiliriz, ne de inkar edebiliriz. Ne var ki, diğer yazarların geridönüş yöntemi üzerinde inceleme yapmak gerekir. İncelemelerimiz sonucunda, geridönüşleri etkili olarak kullanma yöntemini öğrenebiliriz.

Benim size tavsiyem şudur: geridönüş bilinci kazanın. Öykü okurken, geridönüş anlatan parçalarla sık karşılaşırsınız. Hemen geridönüş parçasını kırmızı kalemle işaretleyin. Öykü bittikten sonra, kitabı bir tarafa koyun. Öyküde geçen bütün geridönüşü parçalarını hatırlamada, başarılı olup olmadığınıza bir bakın. Hatta, geridönüş parçasını yazın. Geridönüşü öyküye pürüzsüzce kaynak yapan ilk cümlenin aklınıza gelip gelmediğini düşünün.

Geridönüş, yalnız gezilecek yerlerde rehberlik etmeli ve okuru gezdirmelidir. Çünkü, geridönüşün mihmandarlık görevi okuru ilgisiz ve gereksiz bölgelere götürmek olamaz. Özenle şekil verilmiş bir geridönüş parçası yazmaya girişin. Bakın, öyküde nasıl işe yarıyor! (I:160-163)

9. GEÇİŞLER

GEÇİŞLER
Robert C.meredith ve John D.Fitzgerald

Kısa öykü yazarken, acemi yazarlar bir takım hatalar yaparlar. Bu hatalardan birisi, sahneler arasında ani geçiş yapmaktır. Yada tam tersine, diğer aşırı uca gitmektir. Böylece, geçiş yapmak için, uzun uzadıya zaten belli olan açıklamalar yapmak olur. Her iki hatadan kaçınmak için, bazı yollar vardır. Bu yöntemlere bir bakalım:

1. Öykü taslağının fiziksel görünüşünde, yalnız küçük bir değişiklik, geçiş yapıldığını gösterir. Yazarın, paragraflar arasına beklendiğinden iki kat daha fazla boşluk bırakması yeterlidir.
2. Sahneler arasında geçiş yapıldığını göstermek için, belli ifadeler kullanılabilir.

Sahneler arasında geçiş yaparken, bazı standart ifadeler kullanmak gerekir. Bundan kaçınmak, nerdeyse imkansız olur. Doğal olarak, yazar, şu ifadeleri kullanmaktan kendini alamaz: " Ertesi gün (The next day)... Bir ay geçer (A month passes)... Vadiye kış geldi. (Winter came to the valley..." Gerektiği zaman, bu tür ifadeler öyküde paha biçilmez değerde olur.

3. Geçişte, ani hareket yapmaktan kaçınmak gerekir. Bu nedenle, geçiş yapılacağına dair bir ipucu olmalıdır. Bu ipucu sayesinde, okur zamanda sıçrama yapıldığını tahmin eder. Böylece, okur öyküdeki boşluğu kendisi doldurur.

Öykü zamanında, ani kırılmaların olması iyi olmaz. Geçiş yapıldığı okura önceden ima edilmelidir. Bu konuda yapılan başarısızlık, öykünün başarısızlığı ile sonuçlanır. Hatalı bir geçişin etkisi büyük olur. Beklemediği bir geçişle karşılaşırsa, okur fazlasıyla sarsılır. Hayal aleminden okuru birdenbire çekmek doğru olmaz. Şu örneğe bakalım:

> *Jane let Helen off at her apartment and then drove on home. The next day when they met for lunch at the Biltmore Jane noticed that Helen didn't look well.*
>
> *Jane, Helen'i arabasıyla evine bıraktı ve daha sonra evine doğru gitti. Ertesi gün Biltmore'da öğle yemeği için buluştular. Bu sırada, Jane, Helen'in sağlığının iyi olmadığını fark etti.*

Bir anda, okur Jane ve Helen adındaki karakterlerle birlikte arabada bulunur. Başka bir zamanda ise, okur bir otelin yemek salonunda öğle yemeği sırasında onlarla beraber olur. Bu hatalı bir geçiştir. Bunun sonucunda, birçok okur öyküye yönelik ilgisini kaybeder. Hatta, birçok editör, öyküyü okumaktan vazgeçer. Bunun sebebi, böyle bir geçiş hatasının yapılmış olmasıdır. Bu hatadan nasıl kaçınabilirsiniz?

4. Geçiş yapmak için, bir yöntem diyalog kullanmak olabilir. Diyalog sayesinde, okur geçiş yapıldığını tahmin eder.

> *Jane stopped her car in front of the apartment house where Helen lived. 'Don't forget our luncheon engagement at the Biltmore tomorrow," She reminded*

Helen before driving home.
Jane couldn't help noticing that Helen didn't look well, when they met for lunch the next day. She frowned as the discreet headwaiter showed them through the snowy dining room of the hotel.

Helen'in yaşadığı apartmanın önünde, Jane arabasını durdurdu. Ayrılmadan önce, Jane, "Yarın Baltimore'daki öğle yemeği randevumuzu unutma" diye Helen'e hatırlatma yaptı.
Öğle yemeği için ertesi gün buluştukları zaman, Jane, Helen'in sağlığının iyi olmadığını fark etmeden edemedi. Az konuşan baş garson, otelin kar beyaz yemek salonunda onlara yol gösterirken, Jane kaşlarını çattı.

Somerset Maugham tarafından yazılmış olan *The Colonel's Lady* (Albayın Karısı) başlıklı öyküden alınan şu örneğe dikkat ediniz:

"I expect it'll be very dull, but they're making rather a point of it. And the day after, the American publisher who's taken my book is giving a cocktail party at Claridge's. I'd like you to come to that if you wouldn't mind."
"Sounds like a crashing bore, but if you really want me to come I'll come."
"It would be sweet of you."
George Peregrine was dazed by the cocktail party...

"Bunun çok sıkıcı olacağını düşünüyorum, fakat bunu oldukça önemsiyorlar. Kitabımı alan Amerikalı basımcı, ertesi gün Claridge'de bir kokteyl par-

tisi düzenliyor. Sence bir sakıncası olmazsa, senin de bu partiye katılmanı istiyorum."
"Bana kalırsa, müthiş bir can sıkıntısı olur. Yine de, gelmemi gerçekten istersen, geleyim."
"Bu senin tatlılığın olur."
Kokteyl partisi yüzünden, George Peregrine sersemledi...

5. Geçiş yapmak için,başka bir yöntem anlatı kullanmak olabilir Anlatı aracılığıyla, okuyucu geçiş yapıldığını tahmin eder.

Jane ve Helen adındaki karakterleri kullanarak, bu yöntem konusunda bir örnek verelim:

Jane stopped the car in front of the apartment house where Helen lived. After reminding Helen of their luncheon engagement at the Biltmore the following day, she drove home.

Helen'in yaşadığı apartmanın önünde, Jane arabasını durdurdu. Ertesi gün Biltmore'da olacak öğle yemeği randevusu hakkında Helen'e hatırlatma yaptıktan sonra, Jane evine doğru arabasıyla gitti.

D.H. Lawrance tarafından yazılmış olan *Things* (Eşyalar) başlıklı öyküden diğer bir örnek verelim:

However, New York was not all America. There was the great clean West. So the Melvilles went West, with Peter, but without the things. They tried living the simple life, in the mountains. But doing

their own chores became almost a nightmare...
...A millionaire friend came to the rescue, offering them a cottage on the California coast...
With joy the idealist moved a little farther west...

Bununla beraber, Amerika New York şehrinden ibaret değildi. Büyük ve Temiz Batı vardı. Bu yüzden, Peter'le beraber ama eşyaları olmadan, Melville ailesi batıya gitti. Dağlarda, sade hayatı yaşamaya başladılar. Fakat, günlük işleri yapmak bir kabusa dönüştü... Milyoner bir dost onları kurtarmaya geldi ve onlara California sahillerinde bir kulübe teklif etti...
İdealist kişiler, sevinçle biraz daha Batıya taşındılar...

6. Geçiş yapılacağı konusunda okura ipucu vermek gerekir. İpucu yardımıyla, okur, öteki sahnenin mekânını tahmin eder.

Hem zaman, hem de mekân olarak, sahnede doğası itibariyle değişiklik olacaktır. Yukarıda verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi, izleyen sahnenin mekânından söz edilir. Olayın devam edeceği yeni mekânı çağrıştıran betimleyici ayrıntılar verilir. Bu suretle, yazar bir anlamda gizli bir geçiş yapar:

"Are we going tomorrow? Are we really going to the circus?" Peter asked with his eyes as big as silver dollars.
"Yes," his Dad said, reaching down and patting the shiny brown hair with an affectionate hand.
Lights danced. The trumpets blared. Horses whe-

eled in the circle. Overhead, in what seemed a vast sky, aerialists casually clutched a thin lines of steel. Peter sat without making a sound.

Gümüş dolar gibi koca koca açılmış gözlerle, Peter "Yarın gidiyor muyuz? Sirke gerçekten gidiyor muyuz? ...." diye sordu.
Biraz eğilerek, babası şefkatli ellerle çocuğun parlak kahve saçlarını okşadı ve "evet" dedi.
Işıklar dans ediyordu. Trampetler gürlüyordu. Daire içerisinde atlar dönüyordu. Yukarıda, geniş gökyüzü izlenimi bırakan yerde ince çelik halatlara bir akrobat pervasızca tutunmuştu. Peter, nefesini tutarak oturuyordu.

Yazarın amacı, erkek çocukta heyecan duygusunu yansıtmaktır. Yaptığı geçişle, yazar bu duyguyu yakalar. Olay hakkında, çocuğun kendi beklentilerini çağrıştırır. Hatta, çocuğun gece rüyasında sirki görmesini çağrıştırır. Çağrışımlar sayesinde, okur geçişte hissettiği hafif hızı aklında telafi eder.

Hatalı geçiş yapma konusunda, örnek vermek istiyorum. Bu niyetle, öğrencilerimden birisinin yazdığı öyküden bir parça sunuyorum:

Frank Smith ordered his secretary to get him a reservation on the eleven o'clock plane for Washington and to wire Senator Davis he was coming. He wondered what the senator wanted, as he rode in a taxi from his office to his apartment. After packing an overnight bag, he took a taxi to the airport. Upon arrival at the Washington airport, he took a taxi to the Senate Office Building. The Senator's secretary

told him the Senator was waiting for him and to go right in.
"I appreciate your coming at once," the Senator said as they shook hands.

Washington'a giden on bir uçağında bir rezervasyon yaptırmasını ve Senatör Davis'e geleceğini bildiren bir telgraf çekmesini, Frank Smith sekreterine emretti. Ofisinden evine arabasıyla giderken, Senatör'ün istediği şeyi merak etti. Bir gecelik bir çanta hazırlayarak, Smith bir taksiyle havaalanına gitti. Washington havaalanına varması üzerine, Senato Binasına bir taksiyle gitti. Sekreter, Senatör'ün kendisini beklemekte olduğunu ve derhal içeri girmesi gerektiğini söyledi.
El sıkışırken, senatör, "Derhal gelmenizi takdir ettim." dedi.

Öğrenci, gayet dolambaçlı yoldan geçiş yapar. Bunun mantıklı sebebi, gerilimi artırmak istemiştir. Fakat, konuyla hiç bağlantısı olmayan ayrıntılarda hangi gerilimden söz edilebilir? Okur, yalnızca senatör Davis'in Frank Smith'den ne istediği ile ilgilenir. Frank'ın Senatör'ün bürosuna hemen girmesi gerekir. Bunu yazar ne kadar çabuk yaparsa, öykü için o kadar iyi olur. Bu hatalı geçiş, diyalogla kısaltılabilir. Diyalog kullanılırsa, öykü daha fazla etki yapar:

Frank Smith pushed down the intercom button on his desk. "Miss Jones, get me a reservation on the eleven o'clock plane for Washington, and wire Senator Dawis I'll be in his office by one o'clock."
"I'll appreciate your coming at once," Senator Dawis said as Frank entered the Senator's office.

Masası üzerinde bulunan iç hat düğmesine basarak Frank Smith, "Bayan Jones, Washington'a giden On bir uçağında bir rezervasyon yaptırın ve Senatör Davis'e saat bire kadar bürosunda olacağımı telgrafla bildirin."
Frank, Senatör'ün bürosuna girerken, Senatör: "Derhal gelmenizi takdir ettim." dedi.

Anlatı, geçişi daha da kısaltabilir:

Frank Smith asked his secretary to get him a plane reservation for Washington and to wire Senator Davis that he would be there at one o'clock.
"I appreciate your coming at once," Senator Dawis said as Frank entered the Senator's Office.

Frank Smith, sekreterinden Washington'a giden uçakta bir rezervasyon yaptırmasını ve saat bire kadar Senatör Davis'in odasında olacağı telgrafla bildirmesini istedi.
Frank Senatör'ün bürosuna girerken, Senatör Davis: "Derhal gelmenizi takdir ettim." dedi.

Bu geçiş yöntemleri, artık yeni sayılmaz. Yöntemler konusunda, öğrenciler çoğunlukla heyecana kapılırlar. Bu yöntemler, geleneksel olmaktan çok, hala deneysel yöntem olma sakıncası taşır. Daha önce, bilinç akışı tekniği üzerinde açıklama yapma fırsatımız oldu. Bu teknik, yazar için ne değeri olursa olsun, James Joyce ve Virginia Woolf tarafından kullanılmıştır. Böyle bir yöntem sürecinde, sözel çağrışımlar önemli bir rol oynar. Çoğunlukla fantastik yada en azından hayal ürünü biçiminde, karakterin bir sürü gizli iç yaşantıları birleştirilir. Dış nedensel ilişki yokluğunu telafi

etmek için, doğru cümle kuruluşu, zaman farklılıkları ve yaşantılar kullanılır. Bunları, çoğunlukla yaşantı olarak ayırt ederiz ve mantıksal olarak yaşantı olarak çıkarırız.

Bilinç akışı tekniğinin saf etkisi, aklımızın normalde kullandığı bütün kalıpları kırmak ve yerlerine başka kalıpları koymaktır. Kalıp diye adlandıracak olursak, normal kalıplar yerine, bireysel özelliklere sahip her karakterin iç dünyasında, yani derinliklerinde bulunan öznel ve önemli ölçüde özel olan kalıplar konur. Bu tekniğin etkisi altında, bir takım öğeler rengini kaybeder. Bunlardan biri, yazarın yaptığı geçişlerin mantıksal doğası olur. Bu nedenledir ki, mantık için sıçrama, atlama ve dalışlar önemli olmaz. Hele özel anlamların sebep olduğu ritimde, seste, imgede ve düşüncede ortaya çıkan ani değişikliklerde hiç mantık aranmaz. Şüphesiz, yazarın kullanmak istediği yeni yöntem konusunda tartışmak, ziyadesiyle abesle iştigal etmek olur. Buna rağmen, şu uyarıyı yapmayı yerinde görüyoruz.

Teknik gelişme, yazarın kendi olgunlaşmasına bağlıdır. Bütün edebiyat alanında biçim ve yapıyı altüst eden yenilikler üzerinde alıştırma yapmaya değil. Büyük yazarların eserlerini tartışırken, bunu daha önce de belirtmiştik. Bu itibarla, bir yazarın ilk aşaması çoğunlukla ham, süssüz ve genellikle taklitçi olarak gözükür. Özgün eserler yazmak, yazarın yetenek ve maharetine bağlı olarak yazma alıştırmalarından doğar. Kuşkusuz, acemi yazar sadelik, açıklık ve basitlik konusunda yapacağı girişimlerden utanç duymaz ve incinmez. Hatta, bu girişimler bile, yeni yazara zor gelebilir. Hiçbir şey asla göründüğü gibi değildir. (I-164-167)

GEÇİŞ KONUSUNDA BEŞ ÖNERİ
Val Thiessen

Öykülerimde bana beş geçiş yöntemi faydalı olmuştur. Bu yöntemlerin hepsi, tek açık bir prensibe dayanır. İstediği zaman, yazar mekân, zaman ve eylemde sıçrama yapar. Bu nedenle, ortaya çıkan boşluğu dolduracak ve sürekliliği sağlayacak sağlıklı bir geçiş yapmak gerekir.

Örnek olarak, farz edelim ki, bir öykü plânlarken, birinci sahnenin sonunda baş karakter apartmanına girdi. Karakter, kurşunlanmış olarak odada uzanan kardeşinin cesedini fark eder. Diğer sahnenin, cinayet masası dedektifleri tarafından kahramanımızın sorgulanması üzerinde yoğunlaştığını düşünelim. Kahramanın polise telefon etmesiyle, birinci sahnenin bittiği açıkça görülür. Telefon konuşması ile gerçek sorgulama arasında, benim için iki yüz kelime ile ifade edilebilecek bir zaman dilimi vardır. Şimdi beş yöntemden birini kullanıyorum.

Bu yöntemlerden ilki, duygu kullanmak olur. Aşağıdaki alıntıda, duygu, sahnenin sonunda gösterilir ve tekrar yeni sahneyi kurmak için kullanılır. Bu durumda, tasvir edilen duygu şaşkınlık yada üzüntü olabilir. Öyleyse, birinci sahnenin sonu ve yeni sahnenin başlangıcı şöyle olabilir:

> *Moving as if he were in a nightmare, he dialed the police. After he gave the adress and facts, he hung up the telephone, his brain dazed and numb.*
> *The numbness had not worn off when the police lieutenant hurled the first question at him, ten minutes later.*
>
> *Sanki bir kabus yaşıyormuş gibi, telefon numarasını çevirdi. Adres ve bilgileri verdikten sonra, adam*

ahizeyi yerine astı. Bu sırada, kafası uyuşuk ve karışıktı.
On dakika sonra, polis teğmeni ilk sorusunu yönelttiği zaman, beynindeki uyuşukluk hala üzerinden gitmemişti.

İki sahne arasına bir nesne konabilir. Nesne koymak, duygu koymak kadar kolay olur. Yazar, örneğimizde ceset, cinayet aleti yada telefon gibi sıradan basit bir nesneyi seçebilir. Telefonu seçerse, öykü şöyle devam eder:

"There's been a murder in my apartment," he told the desk sergeant, his hand trembling as he held the telephone receiver against his ear.
It seemed that he had hardly replaced the receiver in its cradle before the police were there, stabbing questions at him.

Telefon ahizesini kulağına dayarken, elleri titreyerek, adam cinayet masası çavuşuna, "Dairemde bir cinayet işlenmiş." dedi.
Ahizeyi yatağına koyar koymaz, polis oradaydı ve sorgulamaya başladı. Adama öyle gelmişti ki, polis sorularını bıçak saplarcasına soruyordu.

Bu her iki geçiş, hızlı bir ritim duygusu uyandırır ve öykü boyunca böyle devam eder. Bu yöntem, fazlasıyla açık ve ham gözükebilir. Buna rağmen, öyküde kullanıldığı andan itibaren, bu özellik kaybolur ve ritim kalıcı olur.

Hava geçişleri, öykü hızı konusunda aynı ölçüde etkili olmaz. Diğer taraftan, hava geçişleri, öyküye uygun olan ruh hali çağrıştırma konusunda daha elverişlidir. Hava geçişi, şöyle devam eder:

He dialed the police, and when the sergeant answered, he said swifly, lest his voice should fail, "There's been a murder in my apartment." As he added the details and gave his adress, he could hear the monotonous drumming of the rain outside.
It was still raining when the police stamped into his apartment, leaving great wet spots on his rug and staring at him out of suspicious eyes.

Polis numarasını telefonda çevirdi. Polis çavuşu cevap verince, adam sesinin kesileceğini düşünerek hızla konuştu "Dairemde bir cinayet olmuş." Ayrıntıları ekleyip adresi verirken, adam dışarıda aralıksız yağan yağmur sesini duyuyordu.
Polis aceleyle apartmanına girerken, yağmur hala devam ediyordu. Şüpheli gözlerle adama dik dik bakarken, polisin ıslak ayak izleri halının üzerinde şekillenmişti.

Bakış açısı değişikliği yapma konusunda, isim geçişleri özel bir öneme sahiptir. Bakış açısı değişikliği yapılmasını önermiyorum. Fakat, ister istemez değişikliğin gerekli olduğu zamanlar vardır. İsim geçişleri, yeni karakterin bakış açısına geçiş ile birleştirilmiş olarak şöyle olabilir:

The police answered his ring at once, and after a moment's preliminary he was connected with homicide. He said swiftly, "There's been a murder in my apartment, lieutenant Harrigan. Can you come at once?"
Lieutenant Harrigan was a thin, hawklike man in brown suit. He stared at the body now, and then back at the man who had reported it, thinking and

wondering, as he always did. Just where this one was going to lead him.
Polis onun telefonuna derhal cevap verdi. Bir dakikalık hazırlıktan sonra, cinayet masasına bağlandı. Çarçabuk adam, "dairemde bir cinayet işlenmiş, Teğmen Harrigan, hemen gelebilir misiniz?" dedi. Teğmen Harrigan, kahve takımı içerisinde şahine benzer sıska bir adamdı. Harrigan, önce cesede ve sonra cesedi rapor eden adama dik dik baktı. Her zaman yaptığı gibi, Harrigan bu olayın kendisini nereye sürükleyeceğini merak ederek düşünüyordu.

Beş yöntemden sonuncusu olan zaman en sık kullanılan yöntemdir. Kısaca, zaman geçişi, sahneler arasında ne kadar sürenin geçtiğini okura bildiren kısa bir zaman ifadesidir. Telefon görüşmesi, çeşitli şekilde ele alınabilir. Bu durumda, zaman geçişiyle ikinci sahne şöyle devam edebilir:

A scant fifteen minutes after his call, the police were ringing the bell at his apartment.

Telefon görüşmesinden on beş dakika sonra, polis apartmanın kapısında zile basıyordu.

Zaman bildirmede, fantastik yöntemler kullanmak isteyebilirsiniz. Bana kalırsa, fantastik yöntem kullanmanın hiç gereği yoktur. Fantastik olmak istediğiniz takdirde, zamanı göstermek için daha ilginç yöntemler bulabilirsiniz. Fantastik yaklaşım içindeki imayı düşünün:

Three chain- smoked cigarettes later, the police were ringing the bell at his apartment.

Birbiri ardınca içilen üç sigaralık süre sonra, polis onun apartmanında kapının zilini çalıyordu.

Sahneler arasında geçiş yaparken, kelime harcama konusunda tutumlu davranmak gerekir. İki üç yüz kelime israf etmek yerine, beş tekniği kullanabilirsiniz. Tasarruf ettiğiniz kelimeleri, zamanı geldiğinde daha sonra harcamalısınız. Bu sözcükleri, tutku ve korku arasına sıkıştırılmış bir insan kalbinin yücelik ve derinliğini açıklarken harcamanız gerekir.

Para harcama konusunda tutumlu olduğunuz gibi, sözcükleri de dikkatli kullanmak gerekir. Okurlarınız tarafından istikrarlı olarak kabul gördüğünüz zaman, tasarruf yaptığınız kelimeleri satma konusunda daha uzun bir yolunuz olacaktır. (I:168-170)

10. MEKÂN VE SEMBOL

MEKÂN
Rust Hills

Mekân, kurmaca eserlerde bulunan yer ya da bölge öğesi olarak tanımlanır. Bu kavram için kullanılan zemin terimi eski bir kelimedir. Fakat, tarihsel zaman yanında bir gün içinde bulunan zaman dilimlerini gösterdiği gibi, mekân zaman içindeki konumu da ifade eder. Kapının dışındaki hava, odanın içindeki sıcaklık gibi meydana gelen olayların hepsi dahil, bir takım etkenler geleneksel olarak mekân teriminin anlamına dahil edilir. Bu, yazar adayına önemsiz gibi gözükebilir. Bazı kısa öykülerde, mekân özel bir anlam taşımaz. Böyle durumlarda, mekânın fazla bir ağırlığı olmaz. Fakat, başarılı öykülerde her motif birlikte dokunur. Kaliteli öykülerde, mekân öyküye çok önemli bir katkıda bulunur. Genç yazar için, başka yazarların mekân uygulamalarını görmek yararlı olur. Örneğin, Hemingway öyküleri için İspanya, Afrika, Michigan gibi değişik yerlerde bulunan çevreyi mekân olarak seçmiştir. Böyle bir yazarı göz önüne alırsak, insan her öykünün neden yakışan bir mekana konumlanmış olduğunu kolayca anlar. Biyografik düşünceler bir yana, okur öykülerde Hemingway'in seçmiş olduğu mekânın mükemmel olduğunu anlar. Bu yazarın seçtiği mekân, öykülerine büyük bir katkı sağlamış ve sonuçta öyküde mükemmel bir bütünlük ortaya çıkmıştır.

Başarılı bir öykünün başka yönlerinde olduğu gibi, mekân öznel kavrayış yeteneğinin özüdür. Öykü yazma sırasında, mekân bilinçli ve kasıtlı olarak yapılmış bir seçimin neticesi olur. Eğer bir mekân seçilecekse, her yazar için mekân konusunda verilecek ilk karar, öykü için bir konum belirlemek olur. Özellikle kısa hikaye yazarı için, bu konu

daha fazla önem kazanır. Çünkü, kısa öyküde tasarruflu olmak, çok önemli bir değerdir. Bu maksatla, yazar öyküde kullandığı mekânın bir takım niteliklerinden yararlanır. Bu nitelikler, bazen mekânın kendi içinde hazır olarak bulunur. Bazen de, okurun mekân kavramı içinde var kabul edilir. Bu durumda, yazarın mekânla ilgili bazı çağrışımları ayrıca oluşturmasına gerek kalmaz.

Çok sayıda yazar, aynı kent hakkında öyküler yazmıştır. Bu öyküleri incelemek için, fırsat aramak gerekir. Örneğin, New York hakkında yazılmış bir öykü antolojisi hazırlanabilir.Bu esnada, insan mekân konusunu daha iyi fark eder. Hemen her Amerikalı yazar, bir New York öyküsü yazmıştır. Bu yazarlar ararsında, Mellville, Crane, James, Fitzgerald, Wharton, Wolfe, Malamud, Cheever, James Baldwin vs. gibi yazarlar yer alır. Adları verilen her yazarın eserinde, mekân etkili işlev görmüştür. Bu etkiyi fark etmek çok ilginç olur. Bir yazar, öyküde "Deniz","Paris","Çiftlik Hayatı","Güney", "Gece Kondu Bölgesi" gibi mekânları kullanabilir. Yazmaya giriştiğiniz öykülerde, bu mekânlar hakkında aynı etkiyi siz neden oluşturmayasınız? Bu mekânları, özellikle tırnak işareti içine aldım. Çünkü, kurmaca eserlerde, ilgili mekânların hem gerçekliği, hem de çağrımları işlenir.

Örneğin, New York şehrini ele alalım. Bu mekân hakkında bazı genellemeler yapılabilir. New York hakkında yapılan genellemelerin, gerçekliğe uyması, hatta çelişkili olması hiç önemli değildir. Bu genellemeler, söz konusu şehri öyküde yararlı ve etkili bir mekân yapar. Çeşitlilik ve tema konusunda, bu şehir sınırsız etkiye sahiptir. Kurgu ve karakter bakımından, bu şehirde hem aşağıya, hem yukarıya doğru bir hareketlilik vardır. Bu nedenle, şehir bir karakterin çabuk yükselişi ve düşüşü için müsait bir mekândır. New York, çok sayıda değişik toplumsal sınıflardan gelen

birbiriyle yakından ilişkisi olan insanları bağrında barındırır. Bu yüzden, New York bir bayan sanatçı ile bir dilenci ya da bir zevk düşkünü ile sekreter arasında gerçekleşmesi mümkün beklenmedik buluşmalar için uygun bir mekân olur. Bu şehir, toplumsal ayrıcalık bakımından hissedilen dengesizlik yada varsıllık ve yoksulluk düzeyinde görülen aşırılık örnekleri sunar. Bu örnekleri tablolaştırma konusunda, şehir aynı ölçüde imkan sağlar. New York şehri, Amerika ile Avrupa arasında konumlanmıştır. Bu bakımdan, her iki kıta arasında ortaya çıkan çatışmalar için elverişli bir sahnedir. Gerçekten, New York şehrine çok sayıda çeşitli giriş ve çıkışlar olur. Sonuç itibariyle, öyküde mekân olarak New York'u kullanırsa, yazar hemen her kurgu ve kişileştirme girişimini akla yatkın hale getirebilir.

Etki Sağlamak

Şehir, kurmaca eserlerde kullanılan bir takım geleneksel temalara elverişli olur. Sapık tutkular, trajik yalnızlık, insanın kendine ve diğerler insanlara karşı duyduğu sorumluluğun doğası, toplumla uzlaşma yolunda çıkan çelişki ve belirsizlikler. Bu temalar, şehir niteliklerine uygun düşer. Bu nitelikler, kalabalık içinde yalnızlık, yeninin yüceltilmesi, çığ gibi büyüyen ahlaksızlık, her şeyin paraya dökülmesi ve anlamsız meşguliyet olabilir. Şehir, fırsat, özgürlük ve başarı için hazır bir sembol olur. Bunun tersi de geçerlidir. Şehir mekânı, bu niteliklerin başka boş yönleri için de sembol olabilir. New York'un sağladığı çağrışımlar birçok yazara yararlı olmuştur. Buna rağmen, yazarın bildiği şehir yerine, New York şehrini mekân olarak kullanması oldukça garip bir davranış olur. Zaten, yazarın bildiği yer, mekân olarak öyküde daha iyi işlev görür.

Conrad, denizi, Faulkner, güneyi, Cheever, kenar mahalleyi mekân olarak kullanmıştır. Böylece, bu yazarlar bi-

reysel algı ve hayal yeteneklerinden bir dünya kurarlar. Bu yazarların eserlerinde, önemli olan mekânın kendi çağrışımları değildir. Mekân şu şekilde işe yarayabilir: Çizilen dünyadan kaynaklanan paha biçilmez bir pekiştirme ortaya çıkar. Hardy'nin Wessex bölgesi bir romandan diğerine çağrışım kazanır. Gerçek Dorset yada West Country kendilerini çağrıştırmaz. Aynı şey Cheever'ın "Shady Hill" ve Faulkner'in "Yoknapatawpha" için de geçerlidir. Buna rağmen, daha çok alıştırma yapacak olan yazar adayının öyküsünde mekândan aynı şekilde bir keramet beklemesi uygun olmaz. Bana kalırsa, küçümsendiği için bölgecilik denen kavramla, yeni yazarın uğraşması gerekmez. Ona düşen, öyküde kullanılan her mekânın ne şekilde öykü değerini artırdığı ile ilgilenmek olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek için çaba göstermek yeterli olur.

Mekân konusunda etki, yer seçimiyle sağlanabilir. Bu etki, bir yerin başarılı olarak tasvir edilmesiyle de sağlanır. Tasvir, kötü yazarlar yüzünden kötü şöhret kazanmıştır. Sir Walter Scott'un tarihsel romanlarını okurken, tasvirleri atlayabilirsiniz. Bu yazar, kadın kahramanı bir şatoya tutsak eder ve şatonun iki sayfalık tasvirini yapar. Şatonun ne zaman, nasıl, niçin, hangi taşlardan yapıldığını anlatmaya girişir. Artık bu taşlar can sıkıcı olmaya başlar. Bu yazarın romanlarında görülen tasvir, tıpkısallık, tarihsel gerçeklik uyandırmak için, yada "tasvir için tasvir" yapmak amacıyla yapılmış olabilir. Bu tasvirlerin, ne olayı tamamlayan bir yönü, ne de öykü içinde bir işlevi vardır. Bu yüzden, okurun bu parçaları atlaması yerinde olur. Oysa, böyle bir girişim, Thomas Hardy ve başka başarılı yazarların tasviri için doğru olmaz. Bu tasvir parçaları, sembolik ve duygusal olarak eserin bütünlüğüne katkıda bulunur. Tasvir etkisi, çok çeşitli şekillerde sergilenir ve eserin kalitesini artırır.

Bu şekilde yapılmış tasvir parçaları, günümüzün kurmaca eserlerinde nadiren gözükür. Gözükse de, tasvir en azından uzun parçalar halinde verilmez. Fakat, hangi tür tasvir verilirse verilsin, tasvirler tahlil edilebilir. Etki sağlamak için, tasvirlerin, nasıl yüklenmiş, yönlendirilmiş, ve renklendirilmiş olduğu incelenebilir. Tasvir dili, neşeli ve hüzünlü anlam taşıyan sıfat ve zarflarla etkili olarak bezenmiştir. Yada başka sıfat ve zarf türleri kullanılmış olur. Arzu edilen etkinin çeşidine bağlı olarak, tasvir edilen yerin ayrıntıları seçilebilir yada bütünüyle atılabilir. Bakış açısı karakterinin, tasviri renklendiren bir tavırla, uygun şekilde mekânı görmesi sağlanır. Tasvir konusunda, bu yöntem ve daha bir sürü başka yöntemler bulunabilir. Arzu edilen bir etki yaratmak amacıyla, yazar mekânı oluşturma konusunda bu yöntemleri kullanabilir.

Aslında, yazar adayının belirli bir yerin tasvirini yapması öğretici bir alıştırma olur: bir oda, bir bahçe ve bir şehir caddesi gibi aynı yerleri iki şekilde tasvir etmek çok yarar sağlar. Gerçek ayrıntıların bir çoğunda değişiklik yapmadan, yazarın ilk önce mekânı korkunç ve iğrenç olarak, daha sonra ilginç ve cazip olarak tasvir etmesi gerekir.

Fakat, doğaldır ki, böyle bir tasvir yapmak, basit bir alıştırma olmaktan öteye gitmez. Önemli olan, bir öykünün belirli bir mekânını tıpkı olduğu gibi vermektir. Bu yüzden, mekânın söz konusu öykünün başka cephelerinin kalitesini büyük ölçüde artırması gerekir. Gerek sembolik olsun, gerekse başka olsun, bir tasvir parçasının okur için olayı çağrıştırması gerekir. Mekânın algılanması, bakış açışı karakteri yada öteki karakterlerin ayırt edilmesine yardım etmesi gerekir. Kurmaca eserlerin ayırt edici parçalarının yapmacıklığı konusunda, Henry James şunu söylemiştir. "Ne anlatım amacı taşımayan bir tasvir parçasını, ne de tasvir amacını taşımayan bir diyalog parçasını algılayabilirim." Bu

yüzden, mekânın bütünlük yönünde olduğu kadar, öykünün öteki cephelerine katkıda bulunması gerekir. (II:86-88)

SEMBOL KULLANMAK
Rega Kramer McCarty

Amerikan kültürü sembollerle doludur: şükran günlerinde hindi, nişan yüzüğü, gelinlik ve vaftiz... Bu durumların her birinde, belirli nesne veya tören, yüzlerce, hatta belki binlerce tanımlayıcı sözcüğün yerini tutar.

Eğer öykünüze başka bir boyut katmak istiyorsanız, anlamda kestirme yol olarak sembol kullanmayı düşünmeniz gerekir. Sembol, öyküde kısa bir anı temsil eden bir imge olabilir yada olayı tamamlayan bir parça olabilir. Eser içinde baştan sona kadar kullanılan bir edebi sanat, eserin tamamına nüfuz ederek, daha derin anlamlar taşıyabilir.

Bir zamanlar bana bir misyoner olay anlatmıştı. Bu olaya dayalı olarak, ben *The White Fences of China* başlıklı bir oyun yazdım. Öyküde yetkililer, yetimhane arazisinin etrafına beyaz bir çit yapar. Bunun amacı, kimsesiz çocukları içeride tutmak değil, dışarıdaki çaresiz çocukların içeriye girmesine engel olmaktır. Çünkü, kimsesiz çocuklar yurdu, zaten çok kalabalıktır ve para kaynağı bulma ve bağış toplama konusunda sıkıntı çeker. Her gün evsiz ve aç olan Çinli çocuklar, çitin dışına gelip dayanır ve büyük bir istekle içeriyi gözetlerler. Küçük bir kız, asla ayrılmak nedir bilmez. Her gün çitin önüne gelir ve akşam geç vakitlere kadar orada öylece bekler. Misyonerler, sonunda bu duruma dayanamaz ve onu içeri davet etmek zorunda kalırlar.

Yetimhaneyi kuşatan beyaz çit, kaynak yokluğu yüzünden misyoner yardımlarının sınırlı oluşu konusunda sembolik bir anlam taşır. Küçük öksüz kız ise, büyük bir istekle yardım bekleyen bütün Çinli öksüz çocukların sembolü olur. Böylece, sembol, öykünün temasını yada anlamını aktarmaya yardımcı olur.

Kurmaca eserlerde, çit sıklıkla sembol olarak kullanılmaktadır. Fakat, kullanış biçimleri farklıdır. "Kıskançlık çiti" konusunda yazılmış bir öykü hatırlıyorum. Bu çit, bir komşunun okyanus manzarasını kapatmak için yapılmıştır. Kurmaca eserlerde sık kullanılan öteki nesneler şunlar olabilir: birkaç nesne adını verecek olursak, köprüler, vazolar, kuşlar ve mevsimler. Yazarın, bilinen sembollere taze kullanımlar bulma konusunda çaba göstermesi gerekir. Ya da, yeni sembol bulmak zorundadır.

Çözümleyici Buluş

Sembol dikkatli bir şekilde seçilmelidir. Çünkü, derin çıkarımları en iyi şekilde anlama katar. Sembol çevre ve karakterden doğal olarak doğmalı ve öykünün olay ve gelişmesine kolayca uymalıdır. Bir öğrencim, kömür madeni ocağında çalışan insanlar hakkında bir öykü yazmıştı. Öykünün asıl karakteri olan genç bir kadın, çevresinden kurtulmak için büyük özlem duyar. Öykünün giriş bölümlerinde, kadın çevreden kaçışını plânlar. Kadın, arka zemin içinde bir trenin ıslık sesini duyar. Bu tren, kadının kaçış aracı için bir sembol olur. Okur, kadının eylemlerinde bir ivedilik sezer. Bu ivediliğin bir parçası, işlemiş olduğu bir cinayetten kaynaklanır. Kaçmak için paraya sahip olmak amacıyla, kadın bir cinayet işlemiştir. Okur, bunu öykünün sonuna kadar fark edemez. Öykünün sonunda, kasabanın güvenlik kuvvetleri kadını yakalamak için gelir. Bu sırada, kadın giderek zayıf bir şekilde uzaklardan gelen trenin ıslık seslerini tekrar duyar. Bu sesler, kadının suya düşen kaçış ümidi için bir sembol olur. Öyküde kullanılan başka imgeler, kızın ümitsiz ve üzücü çevresine uygun düşer.

Sembol, evrensel olmalıdır. Başka bir deyişle, herkes tarafından bilinen bir nesne olması gerekir. Ayrıca, duygusal bir niteliğe sahip olmalıdır. Tren ıslıkları, bütün madencile-

rin duygusunu dile getirir. Belki de ıslıklar, çevresinin ümitsizliği içinde kapana kısılmış kalmış her insanın duygusunu ifade eder.

Sembolün bir amacı olmalıdır.Yazar, ne zaman ve ne şekilde sembolü öyküye koyacağını bilmelidir. Örneğin, sembol doğası bakımından öyküye koşut olabilir. Oğlu kampa gitmek isteyen bir anne hakkında yazılmış bir öykü hatırlıyorum. Babası, oğlunun kampa gitmesine izin verilmesinin gerekli olduğunu düşünür. Diğer taraftan, annesi oğlu hakkında endişe duyar. Bir gün kedilerini beslemek için, anne evden dışarı çıkar. Bu sırada, anne kedi süt emer yavrusunu kendisinden uzaklaştırır ve tabağa doğru iter. Yavru kedi, sızlanır ve annesine sürtünür. Buna rağmen, anne kedi yavruyu iter ve yürür gider. Öyküde çocuğun da olgunluğa doğru itilmesi gerekir. Böylece anne, bunun gerekli olduğunu anlar. Bu sembol çeşitli şekillerde birçok kez kullanılmıştır. Bu sembolü yeniden kullanmanın bir yolu, evlerini taşırken kamyona eşyalarını yükleyen bir erkek çocuk ve bir anneyi anlatmak olabilir. Anne ve çocuk, arabanın arka kapağı üzerine ağır bir kutuyu birlikte kaldırırlar. Bu esnada, anne ilk kez yükün yarıdan fazlasını oğlunun kaldırdığını fark eder. Böylece, anne oğlunun kendi sorumluluk payını da aynı şekilde omuzları üzerine alabileceğini keşfeder.

Bu öykülerde, sembol çözümleyici bir buluş olarak kullanılmıştır. Çözümleyici sembol, asıl karakterin yeni bir anlayış kazanmasına sebep olur. Böyle bir anlayış, karakterin davranışlarında bir değişiklik yapmasına yol açar. Sembol, karakteri bir karar verme noktasına getirerek, problemi çözümle sonuçlandırır. Çözümleyici bir buluş olarak kullanıldığı zaman, sembol öykü içine daha önceden yerleştirilmelidir. Kullanma zamanı gelince, sembol öyküde zaten hazırdır. Sembol, amacı belli olmayacak şekilde, öyküde bir yere konmalıdır. Örnek olarak, öyküde daha önce söz edilirse,

kedi ile yavrusu arka zeminin yalnız bir parçası olarak gözükürler. Erkek çocuk, kedilerle birlikte oynamaktadır. Bu evcil hayvanlarla oynaması, çocuk hakkındaki olgunluk düşüncesini zayıflatır. Tam tersine, bu çocuğun kampa gidemeyecek kadar küçük olduğu konusunda annenin düşüncesini destekler. Ancak daha sonra kedilerin gerçek amacı ortaya çıkar. Madencilerin öyküsünde ise, okur trenin bir kaçış aracı olarak düşünmeye yönlendirilmiştir. Oysa, trenin, kaçış düşüncesinin terk edilmesini simgelediği daha sonra anlaşılır.

Burada geçerli olan düşünce, okur dikkatini sembolün gerçek amacından uzağa çekmektir. Zamanı gelince, sembol çözümleyici bir buluş olarak kullanılır. Bu ana kadar, okur sembolün gerçek amacını göremez. Çünkü, dikkati başka yöne çekilmiştir.

Koşut Örgü Olayı

Sembol anlaşılmayacak kadar soyut olmamalıdır. Sembol çok soyut olursa, çıkarım yapmak okura zor gelir. Sembolün amacı, engel olmaktan çok, simgeleştirmek ve ima etmektir.

Bazı öykülerde sembol öykü olayına paralel olur. Örnek olarak, körfezde yapılmış olan bir kulübeye sığınmış bir adamı düşünelim. Bu zavallı adam, kendisini intiharın eşiğine kadar sürükleyen bir bunalımla mücadele eder. Adamın karısı ölmüş, işi batmaya yüz tutmuş ve hayatın bütün ipleri birer birer elinden kaçmıştır. Kendi canına kıyarken, adam körfezde dalgalarla boğuşan bir kayık görür. Kayığın mücadelesini, kendisininkiyle aynı kabul ederek, kayığın hayatta kalma mücadelesi ile özdeşleşir. Şimdiki durumunu aydınlatan mazisini düşünerek, adam kayığı izlemeye başlar. Kayık, dalgalar üzerinden aşmada başarı gösterir. Mücadelenin sonucu, adamın kararını da belirler. Okur, bunu

bilir. Öykü, birkaç farklı yönde gelişme gösterebilir. Adam, kayığın mücadelesine kendini kaptırır. Kendi mücadelesinin geridönüşte gösterilmesi sonucunda, adam mücadeleyi kendininkine benzetir. Aşılmaz gibi gözüken eşitsizlikten kayığın başarıyla kurtulduğunu görür. Bu sırada, eğer mücadele etmeyi sürdürürse, kendisinin de güçlükleri aşabileceğini hisseder.

Öykü, farklı bir yönde ilerleyebilir. Eğer yazar farklı bir yön vermek isterse, kayık hasar görüp batar. Kayık, dalgaları aşamaz ve yenik düşer. Buna rağmen, adam bütün iradesini toplar ve mücadelesini kazanmaya karar verir. Öykü bu şekilde ilerlerse, kayık ve dalgalar yine sembol olarak görev yapar. Ama, bu sembol, çözümleyici etken olarak kullanılmış olur. Böylece adamın çatışması, öykü olayına paralel olur ve kayığın mücadelesinin aktarılmasıyla öykü daha dramatik olur. Kimi zaman, çatışma yalnız asıl karakterin zihninde meydana gelir. Bu takdirde, öyküde çok az dramatik olay ve dolayısıyla çok az gerilim olur. Özellikle bu durumlarda, öyküde yazar böyle bir paralelliği sık kullanır.

Kötüleşen Çile, Kişisel Kavga

Sembol, sinemada en üst düzeyde kullanılır. *The Defiant Ones* filminde Tony Curtis beyaz mahkum rolünü, Sidney Poitier de zenci mahkum rolünü oynar.Yüzeysel öykü, birbirine zincirle bağlanmış iki mahkumu konu alır. Bu mahkumlar, hapishane arabasında günlük işten dönerler. Mahkumlar kaçar. Ne var ki, zincirle bağlı oldukları için birbirlerinden kaçamazlar. İzleyen günler esnasında, mahkumlar birbirlerine hakaret ederler ve bütün gizli nefret ve öfkelerini ortaya dökerler. Yüzeysel öykü, olay ve gerilimle doludur. Fakat, derin anlam düzeyinde sembol önem kazanır. Bütün öykü, iki ırkın ilişkisi konusunda bir yorumu temsil eder. Bu öyküde işlenen temanın anlamı şudur: "Ne beyaz,

ne de siyah ırk kendini yalnız başına kurtaramaz." Çünkü, bu iki ırk, artık bir daha çözülmez biçimde birbirine bağlanmıştır. Bir ırkın kaderi, diğerinin kaderine bağlıdır. Mahkumları bağlayan zincir, aralarındaki bağın sembolü olur. Hatta, birbirlerinden kurtuldukları zaman, siyah adam gider. Beyaz adam, kulübede yalnız başına kalır. Buna rağmen, siyah adam yine özgür değildir. Çünkü, zenci adam, kendilerini yakalamak için gelen adamların kulübe yönünde gittiğini görür. Beyaz adamı uyarmak ister. Bu nedenle, zenci adam geri dönmesi gerektiğini düşünür. Çünkü, beyaz adam yakalanırsa, zenci adam da yakalanacaktır.

Sembol, bazen ruh hali oluşturmak için kullanılır. Karanlık bir bataklık sıkıntı üretir. Artan fırtına şiddet oluşturur. Kullanılan sembol, öyküdeki olayı hem ima eder, hem de yoğunlaştırır. Bir kır mekânında sık sık duyulan kurt uluması, yalnızlık için bir sembol olur. Ayrıca, tehlikeyi çağrıştırır ve yoğunlaştırır.

Bazen aynı öykü içinde, yazar birden fazla sembol kullanır. Örnek olarak, Esther Wagner tarafından yazılan *The Silip* başlıklı öyküyü gösterebiliriz. Bu öykü, *Atlantic Monthly* dergisinde birkaç yıl önce yayınlanmıştır.

Bu öyküde asıl karakter olan bir kadının alkol problemi vardır. Yengesini ziyaret etmek için, kadın karakter okyanus kıyısına gider. Öykü olayları olurken, yengesi evde değildir. Saklanmak amacıyla, kadın karakter bu yere gizlice gider. Okur, bunu öykünün başında anlar. Kadın karakter, kumlara saplanmış sahilde bir araba görür. Dalgalar yaklaşırken, üç genç arabanın tekerleğini büyük bir çabayla kumdan kurtarmaya çalışır. Yengesinin likör şişelerinden keyfince içerken, kadın karakter gençlerin çabasını izlemeye başlar. Kadın, dalgaların arabayı sürükleyeceğini bilir. Buna rağmen, kadın uzun basamaklardan aşağı inerek, kulübeden sahile gider. Bir defasında, yakınlarda yardım alabilecekleri

bir petrol istasyonu olduğunu gençlere söyler. Oysa, kadın petrol sahibinin yerinden ayrılmayacağını bilir. Bu öneri işe yaramaz. Başka sefer, gençlere içki teklif etmek için, kadın basamaklardan aşağı tekrar iner. Uzun basamaklardan aşağı yukarı inip çıkmak, her defasında giderek güçleşir. Böylece, uğraşmak kötüleşmiş olur. Bu öyküde, iki sembol vardır. Bunlardan birisi, basamaklar; diğeri de arabanın kötüleşen uğraşımı. Araba uğraşımı konusunda kullanılan sembol güçlü etki bırakır. Gençlerin çabası da dolayısıyla güçlü olur. Çünkü, kuma saplanan araba, gençlerden birinin babasına aittir. Basamaklar doğrudan kadının fiziksel durumuyla ilgilidir. Arabayı izlemesi ve sahile inmesi sırasında, geridönüş kadının alkol problemine yol açan sebepler konusunda ipucu sağlar. Bu sorunlarda anne, koca ve özellikle eski kocasının rolü vardır. Ayrıca, geridönüş yıllar esnasında kadının durumunun nasıl kötüye gittiğini gösteren olayları gösterir. Bir daha alkol alırsa, artık bu kadının sonu olacaktır. Bu gerçek kadına söylenmiştir. Öykü sona ererken, kadın uzun basamakları yokuş yukarı tırmanır. Bunu becerir. Ne var ki, tepeye ulaşırken, kadın düşer. Gençler de, arabayı dalgalara terk etmek zorunda kalır.

Kimi zaman öykü okurken, bir nesneye rastlarım. Oysa, bu nesne öyküde mükemmel bir sembol olacak özelliktedir. Bu sırada, çoğunlukla şaşar kalırım. Çünkü, yazar öyküde nesneyi sembol olarak kullanma fırsatını kaçırmış olur. Aslında, iç güdüsel olarak sembollere ulaşıyoruz. Ne var ki, her zaman sembolleri tanımayız yada iyi bir kullanım bulmakta güçlük çekeriz. Her yerde sembol vardır. Sembol, yazınızın kalitesini oldukça artırır. Ne var ki, sembolleri etkili olarak kullanmak, alıştırma yapmakla kazanılmış büyük bir yetenek gerektirir. Buna rağmen, sembollerin eserinize getireceği zenginlik, alıştırma yapma zahmetine değer doğrusu. (II:143-147)

KAYNAKÇA

I. Frank A. Dickson ve Sandra Symthe, (Ed.). *The Writer's Digest Handbook of Short Story Writing*. Vol: I, Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 1970.

II. Jean M. Fredette, (Ed.). *The Writer's Digest Handbook of Short Story Writing*. Vol: II, Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 1988.

Öykü Sanatı • Hasan Çakır

Elinizdeki kitap, kısa öykü hakkında kuramsal bilgi sağlar. On bölümden oluşan kitap, temel yazınsal öğeleri inceler. Bölümlerde, sırasıyla kişileştirme, diyalog, tasvir, sahne, olay örgüsü, çatışma, bakış açısı, geri-dönüş, geçişler, mekan ve sembol kavramları kapsamlı olarak açıklanır. Her bölümde ikişer makale olmak üzere, kitap kısa öykü konusunda toplam yirmi makale içerir.

Öykü yazarken, yazarın aklı bazı güç sorulara takılır kalır.

Karakteri nasıl inandırıcı yapabilirim?
Diyalog konuşmayla aynı şey değil midir?
Her hangi bir bakış açısını kullansam, ne fark eder?
Çatışma olmazsa, ne olur?
Sahne uzunluğu ne kadar olmalıdır?
Öyküde semboller ne işe yarar?
Olay örgüsü yada kurgulama nasıl yapılır?

Sunulan makalelerde, öykü ve edebiyat alanında oldukça yetenekli yazarlar, özellikle yazarların sancılı sorularına yeterli ve yetkin cevaplar sunar.

Bu çalışma, öğrenci, eleştirmen, araştırmacı, kurmaca yazarı ve özellikle öykü yazma konusuyla ilgilenen her düzeydeki okura yararlı olacak niteliktedir.

ISBN 975-8156-13-6
9 789758 156139
ÇİZGİ KİTABEVİ