

MURAT GÜLSOY
BÜYÜBOZUMU:
YARATICI YAZARLIK

KURMACANIN BİLİNEREN SIRLARI
VE İHLAL EDİLEBİLİR KURALLARI



İNCELEME



© 2004, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2004

9. basım: Aralık 2013, İstanbul

E-kitap 1. sürüm Şubat 2014, İstanbul

Aralık 2013 tarihli 7. basım esas alınarak hazırlanmıştır.

Yayına hazırlayan: Faruk Duman

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak resmi: Murat Gülsoy

ISBN 9789750721533

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

www.canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 10758

MURAT GÜLSOY

BÜYÜBOZUMU:
YARATICI YAZARLIK

KURMACANIN BİLİNEREN SIRLARI VE İHLAL EDİLEBİLİR KURALLARI

İNCELEME



Murat Gülsoy'un Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul, 1999

Bu Kitabı Çalın, 2000

Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler, 2002

Binbir Gece Mektupları, 2003

Bu Filmin Kötü Adamı Benim, 2004

Sevgilinin Geciken Ölümü, 2005

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, 2007

602. Gece, 2009

Karanlığın Aynasında, 2010

Tanrı Beni Görüyor mu? 2010

Baba, Oğul ve Kutsal Roman, 2012

Nisyan, 2013

MURAT GÜLSOY, 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla *Hayalet Gemi* dergisini çıkardı. *Bu Kitabı Çalın* adlı kitabıyla 2001 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı'nı ve *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı romanıyla 2004 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. *Bu Kitabı Çalın*, Almanya'da *Stehlen Sie dieses Buch* adıyla yayımlandı. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* birçok dile (Çince, Makedonca, Rumence, Bulgarca, Arapça) çevrildi. Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesi, mühendislik ve yaratıcı yazarlık dersleri veriyor; sadece yazmayı değil yazmak üzerine düşünmeyi de seviyor.

www.muratgulsoy.com
muratgulsoy.wordpress.com

Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.

JEAN-PAUL SARTRE

BÜYÜBOZUMU VE YARATICI YAZARLIK

“... Belki bu bilinmeyen topraklarda hayatta kalabilmek için bazı teknikler...”

Edebiyat metinlerinin insan zihni üzerindeki güçlü etkisini ilk kitap okumam sırasında hissetmişim. Okumayı söktüğüm yıld. Yaz tatili sırasında, koltuğumun altına sıkıştırmış olduğum *Milliyet Çocuk Klasikleri* dizisinin o sert kapaklı minik bir ansiklopedi cildini andıran kitaplarından biriyle kendimi olduğumdan çok daha büyük bir yaşta hissederek gezinirken kafamı kurcalayan soru şuydu: Nasıl oluyor da bu resimsiz romanı okurken, resimli kitaplardan aldığım zevkin çok daha fazlasını alabiliyorum; gözümü kapatmama gerek olmadan bir rüyanın içinde gibi pırıl pırıl hayaller görebiliyorum? *Mercan Adası*'nı okurken sahile vuran dalgaları, kumların arasında oynaşan renkli balıkları elimi uzatsam tutabilecek gibi yakınımnda hissediyor; romanın kahramanlarıyla beraber maceranın tadını çıkarabiliyordum. İşte bu elinizde tuttuğunuz kitap, çocukken sorduğum bu sorunun olası yanıtlarını kapsıyor. Kurmacanın büyüü nedir?

H.E. Bates, Çehov kahramanlarının, öykü sona erdiğinde bağımsız birer yaşama kavuştuklarını, okurun öykü bittikten sonra onlara ne olacağını merak ettiğini ve bu özelliğin bizi derinden etkilediğini söyledikten sonra şöyle diyor:

Çehov'un ulaşmaya çalıştığı ereklerden biri de işte budur. Bunu açıklamak, bir analiz işlemine sokmak; bu özelliğin yaşamsal dokularını zedeleyebilir. Bu, uçmanın gizlerini öğrenmek için, bir kuşu kesip biçmek gibidir. Kesip biçtiğinizde ise büyü bozulur.¹

Bates'in bu sözlerini okurken gözümün önüne Da Vinci'nin bir kuş kanadı çizimi gelmişti. Ardından anatomi derslerini betimleyen yağlıboya tablolar... Oğuz Atay, “Batılı inceler, biz severiz,” diyordu. Bir şeyi incelemek, onu parçalarına ayırmak, bu parçaların tek tek işlevlerini ve daha sonra da bir araya geliş biçimlerini anlamaya çalışmak demektir. Hangi yöntemi izlerseniz izleyin, incelediğiniz konuya neşterinizi değdirmek zorundasınızdır. Bugün, gözleyen aklın incelediği şeyi değıştirdiğini biliyoruz. Özellikle sanat alanında bu çok daha belirgin. Edebiyat yapıtları üzerine yapılan incelemelerin tümü, o yapıtları, yaratanların arzusu ve denetimi dışında bir dönüştürme işlemine uğratar. Bu gibi incelemeleri okumanın –bir tür– naifliği bozacağı söylenebilir. Doğrudur. Ancak naif kalmak isteyen kim? Ben yazıyla uğraşmanın insanı olgunlaştıran ve dönüştüren bir süreç olduğuna inananlardanım. Ancak işlevselci ve yararcı bakış açısına sahip kimilerinin iddia edebileceği gibi bu sürecin hâkimi yazar, kurbanı okur değildir. Okurlar metni yazarak ve okuyarak (bir başka deyişle okurken tekrar yazarak) metni olduğu kadar ve belki de daha çok kendi zihinsel durumlarını dönüştürürler.

Gelelim kitabın alt başlığındaki “Yaratıcı Yazarlık” kavramına. Kurmaca metinler yazmaya başladığım ilk günden beri yazma süreci, kurmacanın olanakları, yazarın yaratma ânı gibi konular hep gündemimde oldu. Hem yazdığım metinlere konu oldular, hem de yazma sürecimi belirlediler. 1992-2002 yılları arasında yayımladığımız *Hayalet Gemi* dergisi, bir grup yazma meraklısının kolektif çabasının ürünüydü. On yıllık dergicilik deneyiminin bana öğrettiği en önemli şey, edebiyatın sadece yalnız yapılan bir sanat

olmadığı, aynı zamanda paylaşarak geliştirilen zihinsel bir etkinlik olduğuydu. *Hayalet Gemi* ömrünü tamamladıktan sonra edebiyata ilişkin kolektif çalışma ortamını önce bir radyo programı, daha sonra da Yaratıcı Yazarlık atölye çalışmaları sırasında yakaladım. Yaratıcı Yazarlık belki ülkemiz için yeni bir alan. İngilizceden birebir yapılmış bir çeviri-kavram. Yaratıcı Yazarlık'tan benim anladığım, edebiyat yazarlığıdır. Kurmaca bir dünya yaratma çabasındaki edebiyat yazarlığını, diğer yazarlık türlerinden ayırmak için kullanılan bir terim olduğunu söyleyebilirim. Bu konuda verilen derslerin, seminerlerin ve kursların sayısı her geçen gün artmaktadır. Yazarların ve okurların bu oluşumlara yaklaşımları genelde iki başlık altında özetlenebilir: yazmanın öğretilmeyeceğine inanan, dolayısıyla bu tür etkinliklerin insanları yanıltan girişimlerden başka bir şey olmadığını söyleyenler ve bu görüşü paylaşmayan, yani kurmaca yazarlığının öğretilbilir olduğuna inananlar.

Ben kurmaca metinler yazarken bunların nasıl yaratıldığı üzerine de araştıran yazarlardan biri olarak şöyle düşünüyorum: Edebiyat bir sanat dalıdır. Dolayısıyla "Yaratıcı Yazarlık" eğitimi de bir sanat eğitimidir. Resim, yontu, müzik gibi sanat dalları nasıl öğretilbiliyorsa yazma sanatı da öğretilbilir olmalıdır. Edebiyat sanatının öğretilemez olduğunu savunmak, ya da genişleterek söyleyelim, herhangi bir sanatın öğretilemez olduğunu savunmak, bu sanatların doğuştan gelen bir yetenekle yapıldığını iddia etmek anlamına gelir. Bu türden savların çoğunlukla dâhi yazar / sanatçı hikâyeleri ile süslenecek sunulduğuna tanık oluruz. Ben yaratmanın en temel insani özelliklerden biri olduğuna inanıyorum. İnsanın yaşarken kendi varoluşunu gerçekleştirmesindeki en değerli yollardan birinin yaratmak olduğunu ve bunun önüne birer engel olarak dikilen efsanevi yaratıcı-sanatçı hikâyelerinin insanları sanata yabancılaştırmak dışında bir işlev taşımadığını düşünüyorum.

Elbette, her sanat eğitiminde farklı yöntemler benimsenebileceği gibi bu alanda da nasıl bir yol izleneceği eğitmenlik rolünü üstlenen kişiye göre değişir. Örneğin resim öğrenmek için akademiye gidebileceğiniz gibi, usta ressamın atölyelerine de devam edebilirsiniz. Edebiyat da yaratıcılık açısından diğer sanat dallarından farklı bir yerde durmuyor bana göre. Sanatsal etkinliği gerçekleştirmek için esin, içedokuş, yetenek ve adını koyamayacağımız birçok özellik kuşkusuz pay sahibidir. Ancak en az bunlar kadar önemli olan, o sanat dalında kullanılan tekniklerdir. Teknikler öğretilbilir. Eğitimi veren kişinin izlediği programa göre yazma teknikleri konusunda deneyim kazandırılabilir. Ancak işin yaratıcılık kısmı biraz daha farklı bir yerde duruyor. Kişinin psikolojik mekanizmaları söz konusu olduğu için bu alanda ancak bir "farkındalık" yaratılabilir, katılımcıların içgörü kazanmalarına yardımcı olunabilir. Yaratıcılık ayrıcalıklı bir insan grubunun tekelinde değildir. Herkes yazmayı öğrenebilir. Bu tür bir eğitim almak isteyen kişinin yazmaya gerçekten hevesli olması başlangıç için yeterlidir. Ancak böyle bir eğitimden geçen herkesin yazar olacağını iddia etmek de yersizdir. Her yıl akademiden onlarca kişi mezun olur. Hepsi ressam, yontucu, besteci olabilir mi? Ama o sanat konusunda bilgili, deneyimli kişiler haline gelirler. Bu da az şey değildir. Ayrıca bu tür eğitim programları benzer heyecanları taşıyan insanları bir araya getirdiği için de yararlıdır. Bu anlamda yalnız olmamak kişiyi olumlu yönde besler.

Madalyonun bir de öbür yüzü var. Yaratıcı Yazarlık kavramının ortaya çıkışı, edebiyat alanının geçici olarak durduğu o bağımsızlık noktasından ticarileşmeye doğru evrilişiyi

yakından ilgilidir. Çoksatarlık olasılığı, belli bir sermaye birikiminin bu alana kaymasına neden olmaktadır. Ancak bu alana parasal yatırımlar artarken entelektüel yatırım geride kalmıştır. Edebiyatın ciddi bir sektör olduğu Batı ülkelerinde yazar adaylarının bu alana çoğunlukla ticari kaygılarla girdiğini ve Yaratıcı Yazarlık eğitim programlarının bu “müşteri” kitlesinin taleplerine göre şekillendiğini söyleyebiliriz. Ülkemizde durum nicelik olarak farklı olmakla beraber, nitelik açısından benzerlikler göstermektedir. Yayın piyasasının palazlanması ve Batılı anlamda çoksatarlık mekanizmalarının kurulma çabaları, staryazarların medyada boy göstermeye başlaması kimi zaman edebiyat medyası tarafından kıyasıya eleştirilmekte, ancak bu gelişmeler yine de çok değişik kesimlerden insanların yazmaya eğilimlerini beslediği gerçeğini değiştirmemektedir. Bu tür eleştiriler, çok yazıldığı, birçoklarının ün, para, toplumsal saygınlık gibi itkilerle kitap yayımlatma sevdasına girdikleri ve ne yazık ki kendilerine benzer heyecanlara sahip yayıncılar buldukları için ortalığın değersiz kitaplarla meşgul edildiği noktalarında odaklanmaktadır. Ben bu tür eleştirilere tam anlamıyla katılmıyorum. Geçmiş zamanların büyük yazarlarının itkilerinin neler olduğunu incelediğimiz zaman bu tespitlerin yeterli olmadığını görebiliriz. Örneğin Çehov’un geçim kaygısıyla durmadan yazmasının (o kadar ki Çehov kendisine bir öykü fikri verene belli bir ücret ödemeye kadar vardırırmıştır işi) veya Dostoyevski’nin kimi yapıtlarının avanslarını bile kumar masasında kaybeden biri olmasının, ortaya koymuş oldukları yapıtların edebi niteliklerine gölge düşürdüğünü söyleyemeyiz. Belki bu önemli yazarlar gibi itkilere sahip ama niteliksiz yapıtlar üreten niceleri vardı; ya da tam tersine kendini tamamen edebiyat aşkıyla yazmaya adanmış nice Salieri’ler vardı, ancak biz onları bugün hatırlamıyoruz, bilmiyoruz. Kaldı ki yazarları, böyle anekdotlar düzeyinde algılamanın da edebiyata bir katkısı olmayacağını eklemeliyim. Günümüzde edebiyat ortamı tüm bu tartışmaların gölgesinde kendini yeniden üretmektedir. Her ne nedenle olursa olsun çok yazılması, herkesin yazmaya heves etmesi tek başına olumsuz bir durum yaratmaz. Ancak sorun şu ki bunca yapıt yazılmasına rağmen, ne bu kitaplar yeterince okunmakta ne de (daha vahimi) bu kitapların yazarları başka yapıtları okumaktadırlar. Yapıtlarını kaleme aldıkları dilde yazılmış geçmiş dönemin ve bugünün yapıtlarını okumayan yazarların gerek edebiyat gerekse kurmaca teknikleri konusunda yeterli düzeye gelemeyecekleri açıktır. Bakın Tanpınar ne diyor:

Türkiye’de aşağı yukarı altmış senelik mazisi olan bir roman vardır ve en durgun senelerinde, hiç olmazsa yirmi roman çıkar, bugün yaşayanlar arasında halk tarafından tanınmış, eserleri okunan altı yedi romancımız var. Öyle olduğu halde henüz Türk romanını Avrupalı bir gözle tedkik eden, mevcut temayülleri anlatan, zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve hariçteki edebiyata karşı olan alakalarını tesbit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur. Bir tek yazarımız zahmetine katlanıp Türk romanını belli başlı mümessillerinde okuyup onu anlamağa çalışmamıştır. Bundan vazgeçtik, günün eserleri üzerinde olsun ciddi bir münakaşanın açıldığını göremeyiz. Bizzat roman yazarlar da eserlerinin haricinde, sanatlarına ve arkadaşlarına dair yazı yazmazlar yahut sayılacak kadar az. Ben çok defa alemimizin bu hali karşısında “acaba bizde roman, okuyucu ile yazar arasında çok hususi kalması lazım gelen bir nevi ailevi bir iş midir” diye düşündüm. Son senelerde kendi edebiyatımızla alakamızın şekli o dereceye gelmiştir ki, bir muharririmizden biraz daha

genişçe bir şekilde bahsedebilmemiz için zavallının ölmüş olması lazım gelir. Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegane sanat hayatı bizimkidir.²

Bu satırların yazıldığı tarih 1936... Tanpınar'ın romanımızın altmış yıllık bir geçmişi olduğunu söylemesinin üzerinden bir o kadar zaman daha geçti. Ancak işaret ettiği sorunlar bence bugün tazeliklerini koruyorlar. Belki yayımlanan yapıt ve yazar sayılarında bir artış olduğu söylenebilir. Ancak yazarların birbirlerini okumaması, kendi sanatları üzerine tartışmamaları ve düşünce üretmemeleri bugün de zaman zaman gündeme gelen bir sorundur.

Yaratıcı Yazarlık atölye çalışmalarında bu kitapta okuyacağınız konuları irdeliyorum. Elbette bu seminerlerin çok daha büyük bölümünü uygulamaya ayırıyorum. Ancak bu kitabı bir ders kitabı gibi hazırlamadım. Çünkü “ev ödevleri”, seminerlerimin etkileşimli bölümünü oluşturuyor ve tamamen katılımcı grubun yapısına göre şekilleniyor. Bu seminerleri düzenlememde ve bu kitabı yazmamdaki amaç, anlatacak hikâyesi olduğuna inananlara bunları kurmaca biçimleri altında nasıl yazacakları konusunda teknik bilgileri ve olası dizgeleri eleştirel bir gözle sunmaktı. Bunu yaparken ben de çok şey kazandım, kendi yazma deneyimimi gözden geçirme fırsatı buldum. Bu kazanımlarımı da Tanpınar'ın sözlerini aklımda tutarak, *Büyübozumu*'nun okurlarıyla paylaşmak istedim.

Yazmak, insanın tüm yaşamına yayılan bir etkinliktir. Evet, kimi teknikler irdelenir, birçok şey tartışılır... Böyle bir eğitimden geçenler deneyim kazanırlar; ama bu bir başlangıçtır. Sanat büyük bir maceradır. Bu tür deneyimler, kişiye uçsuz bucaksız sanat ülkesinde yolculuk için güven ve cesaret verir. Belki bu bilinmeyen topraklarda hayatta kalabilmek için bazı teknikler... Ondan sonrasında kişi yalnızdır. Başına neler geleceğini kimse bilemez. Üstelik bu teknikler çoğu zaman yazarın yolculuğunda karşısına engeller ve sınırlar olarak da çıkacaktır. Onlarla hesaplaşmak, onları aşmaya çalışmak da bu yolculuğun aşamalarındandır. Sanat için kurulan tüm cümleler sınanmaya, tanımlanan tüm kurallar ihlal edilmeye mahkûmdur.

1. H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2001.

2. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Roman”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

YAZMAYA BAŞLAMAK

“... Bir defter ve kalem... Ve tabii yalnızlık...”

Yazma ve yaratma sürecinin incelikleri okurlar için olduğu kadar yazarlar için de gizemini koruyan konuların başında gelir. Bir öyküyü ya da romanı okurken satırlardan zihnimize sızan ve orada başka bir dünyanın kurulmasına neden olan şeyin ne olduğunu çoğu zaman anlayamaz, okuduğumuz metnin bir metin olduğunu unutarak, zihnimizin gözüyle izlemeye başladığımız bu sanal dünyanın olaylarına ve kişilerine kendimizi kaptırırız. Zaten okumaktan alınan zevk de bu kendini kaptırma halidir. En azından başlangıçta...

Yazma süreci, yazarı için de benzer bir yanılsamayı barındırır. Yazan kişi, her ne kadar tüm ayrıntılarını kurgulamış olsa da, hikâyenin sonunda neler olacağını en başından bilse de metnin bir sahnesini yazarken okurun kapıldığına benzer bir yanılsamanın içine girerek yazdıklarını görmeye / gördüklerini yazmaya başlar. Bu git-gellerin içinde yol almak tuhaf ama bir o kadar da zevkli bir deneyimdir. An gelir yazdığınız dünyanın efendisi olduğunuzu düşünürsünüz, an gelir olayların denetiminizden çıkabileceği yanılsamasına kapılırsınız ya da kimi zaman yarattığınız kahramanların neler hissedeceklerini tasarlarken onlara gerçek insan muamelesi yaptığınızı fark eder, şaşırırsınız. Bu deneyimi okur olarak okuma-yazmayı öğrendiğimiz günden itibaren yaşamaya başlarız. Okudukça, metinleri zihnimizde canlandırmak daha da kolaylaşır; bir süre sonra yetkin edebiyat metinlerini okuya okuya artık metinde anlatılan olayları, betimlenen sahneleri zihnimizde canlandırmanın ötesine geçer, metnin bir bütün olarak işaret ettiği başka metinlerle ya da düşüncelerle ilişkiler kurmaya başlar, edebiyat yapıtlarının birden çok katmanı olduğunu fark ederiz.

Peki, yazmaya kalkıştığımızda, çok iyi bir okur olsak bile neden cümleler bir kaynaktan fıskırıyor gibi akmazlar? Neden o sevdiğimiz yazarlar gibi “kolaylıkla” sayfaları dolduramayız? Neden yazdıklarımızı okuduktan sonra bize basit ve özelliksiz görünürler? Boş kâğıda bakarken neden tüm güzel ve anlamlı cümleler bizden bucak bucak kaçmaya başlar?

Tüm bu sorular, yazmaya yeni başlayanlar için oldukça tanıdık durumları işaret eder. Başlamak... En zoru da budur zaten. Başlamak. Hele yaratma sürecini barındıran bir işe başlamak, kuralları tanımlanabilir diğer işlere göre çok daha zordur.

Ben burada, yazmanın ya da edebiyatın altın kurallarını, gizli formüllerini verme iddiasında değilim. Çünkü yaratma süreci, kuralları tam olarak tanımlanabilen bir etkinlik değildir. Yaratmak daha önce var olmayan bir şeyi vücuda getirmek demektir. Kurallar ise ancak var olan şeylere bakılarak üretilmiş ilişkiler bütünüdür. Dolayısıyla henüz yaratılmamış bir şeyin (henüz yazılmamış özgün bir metnin) nasıl var olacağını tanımlamak da mantıkdışı görünmektedir. Ancak...

Ancak, edebiyat yapıtları ne kadar özgün olurlarsa olsunlar tamamen rasgele ve kaotik bir şekilde ortaya çıkmış ürünler değildir. Her edebiyat yapıtı kendinden önceki yapıtlarla bir ilişki içindedir. Dolayısıyla var olan yapıtlara bakarak, onları farklı açılardan okuyup değerlendirerek edebiyat yapıtlarının nasıl meydana çıkmış olduklarını anlamaya çabalayabiliriz. Bu nedenle okumak, yazmaya başlamanın ilk adımıdır diyebiliriz. Hele

günümüzde okurun rolünü yazarın önüne geçiren, asıl yaratıcı sürecin yazmak değil okumak olduğunu öne süren, “dâhi yazar yoktur, dâhi okur vardır” diyen kuramlar olduğu düşünülürse bu önermemiz daha da büyük bir önem kazanır.³

Okumak, yazma pratiğinin ilk adımıysa ikinci adım yazmaktır. Bu kadar çabuk mu, diye soranlara yanıtım: Evet, bu kadar çabuk. Eğer yazmak istiyorsanız yazarsınız. Kimse size engel olamaz. Ancak yazdıklarınızı başkalarına okutmaya kalkıştığınızda veya yayımlatmak istediğinizde işin rengi değişir. Ama şimdi daha işin başındayken bunu düşünmemeliyiz. Yazmaya yeni başlamış biri yayımlatma düşüncesini aklına ne kadar az getirirse o kadar verimli olur. Bu kolay bir şey değildir. Çünkü edebiyat yapıtları yazarların hem kendileri için hem de başkaları için ürettikleri metinlerdir. Bir tür anonim mektuplardır. Alıcısı belli olmayan, çoğunlukla herkese ulaşması arzulanan mektuplar. Edebiyat yazarı, yazdıklarının herkesin ilgisini çekecek, herkesin beğenisini toplayacak metinler olduğu iddiasındadır. Bugün olmasa bile belki gelecekte, bu toplulukta olmasa bile başka bir insan grubunda... mutlaka birileri okuyup anlayacaktır, anlayınca da kaçınılmaz olarak beğenecektir. Bu hayal insanı yazmaya iter, ama yazar yapmaya yeter mi? Bunu kimse iddia edemez.

Yazmaya başlamış birini bekleyen olası aşamalar şunlardır: Önce yazarsınız, sonra yazdıklarınızı okuyacak birilerini bulmaya çalışırsınız, başarılı olamazsanız (yayımlatamazsanız, insanların ilgisini çekemezseniz) yeni metinler yazarken yavaş yavaş olası okurların beğeni ölçütlerini düşünerek yönünüzü belirlemeye başlarsınız... ki bu yaratıcılığı tehdit eden durumlardan biridir. Başkalarının neler düşüneceğini, ne gibi eleştirilerde bulunacaklarını, sizi ciddiye almayacaklarını düşünmeye başladıysanız, yaratıcılığınızı nasıl ortaya koyacaksınız? Burada bir ikilem olduğu açık: Hem edebiyat yapıtlarının başka insanlar için yazıldıklarını söylüyoruz hem de yaratıcılığın özgün bir sanat yapıtı üretmekten geçtiğini iddia ediyoruz. Bu ikilemi aşmak için felsefi bir tartışma yapmak da kuşkusuz yaratıcı bir süreç olurdu ancak benim önerim pratikte bunu nasıl açacağımızı araştırmaktır.

Yazmaya başlamanın en güzel yolu bir defter tutmaktır. Bir defter ve kalem... Ve tabii yalnızlık. Bir üçüncüsü, yazdıklarınızı kimsenin okumayacağına iyice inanmanız. Ancak insanın içinde hep bir kuşku olacaktır. Deftere güzel ve değerli şeyler yazamama korkusu kimi zaman insanın yaratıcılığını kilitler. Bunu da iki defter alarak başarabilirsiniz! Asıl yayımlatacağınızı, insanlara okutacağınız metinleri ikinci deftere ve aklınıza gelen diğer her şeyi dilediğiniz gibi birinci deftere yazacağınıza kendinizi inandırmanız yeterli olacaktır. Benim için “ikinci defter” bilgisayarımdır. Artık birçoğunuz için bu böyle olacaktır, bundan eminim. Bu konuyu enine boyuna tartışmayı sonraki bölüme bırakıyorum.

3. Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara, 1998.

YAZMANIN ŞİMDİKİ ZAMANI

“... Aramızda hiçbir doğa yasasıyla açıklanamayacak bir kesişme olacak...”

Yazma ve yaratma sürecini ayrıntılarıyla tartışmadan önce, kendi deneyimlerimi paylaşmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Yaklaşık yirmi yıldır yazıyorum. Gittikçe artan bir yoğunlukta. Dolayısıyla zaman içinde başka birine dönüştüm: her gün, hemen her saat yazmayı düşünen, yazının içinde yaşayan birine... Yazma anlarım da çoğalarak (kimi zaman yaşama anlarımdan çalarak) büyüdü ve hayatımı kapladı.

Her yazarın bir çalışma yöntemi vardır, buna kuşku yok. Benimkine gelince... Amacım her zaman kurmaca metinler yazmaktır.⁴ Ancak yazma sürecimin büyük bir bölümünü bu kurmaca metinler değil onlar için aldığım notlar oluşturur. Defterler ve bilgisayarlar iki ayrı yazma ortamıdır benim için. Dolayısıyla, ikili bir yazı hayatım olduğunu söyleyebilirim.

Kendimi bildim bileli defter tutuyorum. İlk başlarda zorlanıyordum. Eskiden bu defterlere daha çok mutsuz olduğumda yazıyordum. Bu yüzden de o defterler kısa bir süre içinde bir yazı defterinden bir tür günlüğe dönüşüyordu. Sonradan açıp okuduğumda beni utandıran kararlar, tahliller ve karanlık düşünceler buluyordum sayfalarında. Bir zaman geldi ve karar verdim: Defterlerimin kişisel günlüklere dönüşmesine izin vermeyecektim. O zamanlar ne kadar da naifmişim, ne kadar acınası şeyler hissetmişim, ne kadar kendimi hırpalamışım diyeceğim cümlelerle dolmamalıydı bu defterler. Son on yıldır bu kararıma sadık kaldığımı söyleyebilirim. Bundan sonradır ki defterlerim ileride gerçekten de yazabileceğim öykülerin, romanların taslaklarıyla dolmaya başladı. Beni bir öyküye ya da romana götüren yol, kısa parçalar ve notlarla başlar. Kurgusuna, karakterlerine, atmosferine, üslubuna ilişkin notlardır bunlar. Bazen de uzun bir giriş cümlesi veya karakterlerden birinin yapacağı bir konuşmaya ait bir paragraf yıllarca orada yapayalnız kalabilir.

Defterlerime, bir şeyler okurken, izlerken, hayal ederken aklıma hücum eden düşünceleri, kurmaca tasarılarını yazıyorum. Hızlı hızlı... Gözümü o anda beni meşgul eden şeyden ayırmadan, el yordamıyla bulduğum defterimin boş bir sayfasına başlıyorum yazmaya. Gittikçe çirkinleşen bir elyazısıyla. Tarih falan atmadan. Defterlerin birinde zaman atlamalarını ölçmek için her farklı gün için farklı bir kalem kullanmaya karar vermişim. Bir süre uygulayabildim. Ama hayatta aldığım diğer birçok karar gibi aradan zaman geçince bu kararı saçma bulmuş olacağım ki o defter de diğerlerine benzedi. Saçma bulmadığım kararlar da var tabii: defterlerimde, yazdığım kurmaca metinlerde kendimden söz etmemek gibi. Ancak bu okuduğunuz türden denemelerde kendime dair bu kadar doğrudan şeyler yazıyorum. Şimdi bu kadar açıklıkla kendimden söz etmemin nedeni, benim de bir okur olarak bu tür denemeleri okumaktan zevk alıyormam. Yazarların yaratma sürecine dair söylediklerini kimi zaman heyecanla, kimi zaman da mahrem bir olaya tanıklık etmenin verdiği sıkıntıyla ama hep merakla okuyorum. Hatta bu konuda bir ayrım da gözetmediğimi sonradan fark ettim. Sevmediğim ya da hiç tanımadığım yazarların yazma süreçlerini de en az sevdiklerim kadar heyecanla izliyorum.

Hızla, aniden defterime hamle ettiğimi söylemişim. Böyle zamanlarda kalem aramakla dikkatim dağılmasın diye bir süredir telli defterler ve bu defterlerin tellerine sıkıştırabileceğim kalemler kullanıyorum. Eğer dolmakalemim uzaktaysa hemen bu kalemle

notları alabiliyorum. Bu notlar yazma öncesi bir düşüncenin doğumuna karşılık geliyor. Törenselsel bir yanı yok. Bir refleks gibi. Akıp giden bilinçakışımın fotoğrafını çekiyorum sanki.

Başta, defter tutmaya başladığım ilkençliğimde defterlerimin birilerinin eline geçeceği korkusunu taşırdım. Yazdıklarım benden habersiz okunabilir kaygısıyla onları en gizli çekmecelerimde tutardım. Ama, bu tavrımla çelişecek biçimde herkesin gözü önünde yazardım. Çay bahçelerinde, kafeteryalarda... Daha sonraki yıllarda –yazdıklarımı dosyalayıp yayınevlerinde metinlerimi değerlendirecek birilerini ararken edindiğim olumsuz deneyimin etkisiyle olsa gerek– defterlerimi saklamaktan vazgeçtim. Nasıl olsa onları okunsun diye yazıyordum ve okutacak birilerini bulmakta zorluk çekiyordum. İnsanların sandığım kadar meraklı olmadıklarını öğretilmişti zaman. Zaten yazdıklarım da kişiselikten sıyrılmaya başlamıştı artık. Yine bu duruma zıt olarak artık göz önünde yazmıyorum. Garip değil mi?...

Gelelim diğer yazma anlarıma... Çalışmak için masanın başına oturduğumda yanıma büyük bir bardak su veya çay alırım. Eskiden kahve de içerdim ama şimdilerde çay daha iyi arkadaşlık ediyor. Müzik de oluyor çoğu zaman. (Ama hep aynı müzikler... Bir tür klasik koşullanma örneği.) Bir de notlarımın olduğu defter. Eğer yeni bir metne başlayacaksam her şey biraz daha zor olurdu eskiden. İlk cümlelerin, yazılacak metnin tüm dokusunu belirlediği gibi bir saplantım vardı. Bu nedenle de gerilirdim. Aklımdaki hikâyeyi anlatmak için oturduğum masanın başından tek satır yazmadan kalktığım olurdu. O giriş kısmını, ilk cümleleri düşünürken hikâyeye zihnimde eskir, değerini kaybeder, artık ilgimi çekmez bir hale gelirdi. Bunu aşmak için daha az karmaşık bir teknik denemeye karar verdim: Yazmaya balıklama dalıyorum. Boş bir sayfa açıyorum bilgisayarda ve hemen başlıyorum. İlk cümleyi falan beklemeden. Bazen yazdıklarımın tamamını silip baştan başlıyorum. Bazen hiçbir şey yazmamış olarak kapatıyorum bilgisayarı. Bazen de aynı metnin birden çok giriş dosyası oluşuyor. Ama çoğu zaman, o eşik atlandıktan sonra su bardakları hızla boşalıyor (bunu söylemek utanç verici ama mademki biz bizyiz), küllükler doluyor, yazı üremeye başlıyor. Bazen beni bile hayrete düşürüyor planladığım, tasarladığım, kurallarını belirlediğim yazının içindeki dünyanın benden bağımsız bir gerçeklik kazanmaya başlaması... Bir süre sonra yazdığımın ayırdında olmadan, tek tek sözcükleri, cümleleri düşünmeden kendiliğinden yazı akmaya başlıyor. Bu, yazmanın en zevkli ânıdır.

Bir başka yazıya başlama ânı: daha önceden başladığım bir metni sürdürmek için bilgisayarın başına geçtiğim zamanlar... Çoğu metni bir oturumda yazmam. Günlere, aylara ve bazen de yıllara yayılırlar. Kendiliğinden olan bir şey. Belirli bir yöntem izlemiyorum zamanlama konusunda. Bir metnin bitişi çoğu zaman kendini belli ediyor zaten. Bu ara aşamalarda yazmaya başlamak yeni bir metne girişmekten çok daha kolay oluyor. Çünkü önce nerede kalmış olduğumu hatırlamak ve metnin dünyasına girebilmek için o âna kadar yazdıklarımı baştan sona okuyorum, düzeltiyorum, değişiklikler yapıyorum (örneğin bu okumakta olduğunuz yazının ilk paragrafını yazı bittikten sonra, bu parantezin içindeki notu da parantezi açmadan önceki “değişiklikler yapıyorum” cümleciğini yazdıktan sonra ekledim). Eğer yazdığım çok uzun bir metinse ve sadece bir gün ara vermişsem bir önceki oturumda yazdıklarımı okuyorum. Bir bölüm bittikten ve yeterince süre geçtiğine ikna olduktan sonra tüm yazdığım bölümleri okuyorum. Bu bazen tüm bir çalışma zamanını

kaplayabiliyor.

Bu bilgisayar başında geçen yazma anları akşamüzeri dört sularında başlayıp gecenin ilerleyen saatlerine kadar sürebiliyor. Duruma göre değişiyor. Sonra gün bitiyor. Uykusuz kalmaktan nefret ettiğim için erkenden (gece yarısı) yatağıma girdiğimde başucumda o gece okuyacağım kitaplar oluyor. Eğer gündüz karmaşık kurmaca bir metin üzerinde uğraştıysam asla başka bir kurmaca metin okumuyorum; parça parça okuyabileceğim deneme ve inceleme kitapları ya da ansiklopedi ciltleri alıyorum yanıma. Bir de yukarıda çokça anlattığım defterimi. Çünkü en güzel düşünceler bu yatmadan önceki okuma anlarında geliyor aklıma. Onları da heyecanla not ediyorum. Gece bire kadar süren bu okuma-yazma süreci nadiren daha uzun oluyor. İyi bir uykunun zihnimi parlattığına inanıyorum. Çünkü, rüyalar en az okuduklarım kadar yazdıklarımaya kaynaklık ediyor. Sabah kalktığımda eğer yapabilecek gücü bulursam gördüğüm rüyaları da bu deftere yazıyorum. Böylece defterim diğer yazdıklarım gibi, rüyalarla, belki asla gerçekleşmeyecek kurmaca tasarılarıyla, parlak düşüncelerle (!), öykü girişleri ve roman özetleriyle dolmuş oluyor.

Tıkanma anları olmuyor mu? Aslında pek olmuyor. Çünkü hep yazıyorum. İnsanın tüm yazdıklarını yayımlatma zorunluluğu yoksa tıkanma da yaşamıyor. Yine de yazmakta olduğum metnin bir yerlerinde takılabiliyorum. Bu gibi durumları daha önce yazdıklarımı okuyarak aşıyorum. Bazen de bir resme ya da başka birinin yazdığı metne yoğunlaşmak da zihnimi açıyor... Örneğin bir öykü okuyup ben olsam nasıl yazardım diye düşünerek birçok yararlı düşünceyi uyandırdığımı bilirim. Ya da insanlar... Onların söylediklerini dinlerken aslında neleri söylemek istediklerini ya da neleri söyleyemediklerini hayal etmenin birçok yaratıcı düşünceye kaynaklık ettiğini söyleyebilirim. Tıkanıklığı aşmanın bence tek yolu, o andaki zihinsel durumu değiştirmek. Bunu kolaylıkla herkesin başarabileceğine inanıyorum. Çünkü zihnimiz hep değişimleri kovalayan bir çalışma şekline sahip. Farklılıklar, şaşırtıcı durumlar ve biraz da gerginlik insan zihnini açan etmenler. Yine de aşılabilir bir noktaya gelmişsem o zamana kadar yazmış olduğum metni bir kenara koyup yoluma başka metinlerle devam ediyorum. Belki bir gün dönerim umuduyla... Bu nedenle de en az bitirip yayımladığım miktarda gün ışığına çıkmamış öykü ve roman parçası bilgisayarımın sanal klasörlerinde duruyor.

Bir başka yazma deneyimi de şu anda yaşadığıma denk düşüyor: heyecanla yazmakta olduğum bir metne bir süreliğine ara vererek başka bir yazı yazmak... Örneğin şu anda devam etmekte olan yeni kitabımın dosyası bilgisayarımın arkaplanında açık duruyor. Hikâyenin kahramanları içinde buldukları sahneyi hiç bozmadan sabırla sözlerimin bitmesini bekliyorlar... Bu bekleyişi uzatmak niyetinde değilim. Birazdan bu dosyayı kaydedip kapatacağım ve yazmakta olduğum romanıma devam edeceğim. Belki bu satırların okuru bir zaman sonra (eğer tamamlayabilirsem) şu anda yazmakta olduğum romanı okurken tam bu yazıyı yazmak için ara verdiğim yerde duraklayıp bu yazıyı hatırlayacak. Tesadüfen... Aramızda hiçbir doğa yasasıyla açıklanamayacak bir kesişme olacak... Böyle garip hisler içinde yazmaya başlayacağım. Birazdan.

4. Tabii, bu cümle elinizde tuttuğunuz kitapla çelişiyor. Demek ki amacım “her zaman” değil “çoğu zaman” kurmaca metinler yazmakmış!

BİR RÜYA: YARATICILIK

“... Peki okuduğumuz nedir ki hayatımızı değiştiriyor...”

Seminerlerimde genellikle Yaratıcı Yazarlık kavramının ilk bileşenini tartışmayı sona ayırıyorum: yaratıcılık! Seminerlerime katılanlar bu konuyu sona bırakmamdan dolayı zaman zaman serzenişte bulunurlar. Keşke bunları baştan konuşsaydık diye. İşte şimdi bu öneriler doğrultusunda belki de en sonunda tartışmam gerekenleri başa alıyorum.

Öykü ya da roman yazma sürecini her zaman rüya görmeye benzetmişimdir. Her ne kadar kitap boyunca kurmacayı oluşturan çeşitli unsurlardan soğukkanlılıkla söz etmeye çalışsam da bana göre yazmak hep uykuyla uyanıklık arasındaki o tuhaf bölgede yaşanan bir deneyim olmuştur. Her sabah uyandığımda, görmüş olduğum rüyaları şaşkınlıkla gözden geçiririm. Hiç gitmediğim, daha önceden görmediğim, zaten hiç var olmamış mekânlarda, çoğunlukla tanımadığım insanlarla yaşadığım türlü maceraların nasıl olup da zihnimde sentezlenmiş olduklarını hayretle ve hayranlıkla düşünürüm. Hayranlığım kendi zihnime değil, insan zihninedir. O nedenle başkalarının rüyalarını da aynı heyecanla dinler, yorumlamaya çalışırım. Rüya ve psikolojisi üzerine geniş bir bilimsel birikim olduğunu tahmin edersiniz. Burada amacım ne bu kuramlara başvurarak rüyalar üzerine düşünce üretmek ne de bu konudaki öznel görüşlerimle sizi sıkmak. Sadece “Yaratıcılık” dediğimde neyi işaret ettiğimi anlatmaya çalışıyorum. Zihnimizin rüyalarda yaptığını yaratıcı buluyorum. Kurmaca yapmayı uyanıkken rüya görmeye benzetiyorum. Hepsi bu.

Biraz önce uykuyla uyanıklık arasındaki o tuhaf bölgeden söz etmişim. En az rüyalar kadar ilgi çekmiş *hypnagogia* adı verilen uyku ile uyanıklık arasında yaşanan deneyimler yaratıcılar için çok da sır sayılmaz. *Hypnagogia* terimi Fransız Psikolog L.F. Alfred Maury tarafından 1848’de Yunanca *hypnos* (uyku) ve *agogeus* (rehber veya lider) sözcüklerinden türetilmiştir. Çoğunlukla görsel, kimi zamansa işitsel olabilen bu zengin hayaller geçidi, yaşanan deneyimin bilinçdışının akımı olduğu düşüncesini akla getiriyor. J. Fowles’un *Yaratık (A Maggot)* adlı romanının⁵ önsözünde anlattığı romanın doğuş ânı buna benzer bir hayaldir: Açıklık bir yerin ortasında at sırtında yolculuk eden bir grup insanın hayali yazarın zihnine düştükten sonra roman yazılır. Aslında yaratıcı yazarların sırlarını öğrenmekte biz okur olarak ne kadar meraklıysak, onlar da bu konuda ketum davranmak konusunda o kadar kararlıdırlar. Ancak Fowles gibi usta bir yazar bu sırlardan en zararsız gibi görünenini ağzından kaçırıyor o önsözde. Bir gündüz düşünden çok bir *hypnagogiac* imgeyi andıran bir sahne betimliyor. Yaratıcılığı, yolda bir düğme bulup sonra ona uygun bir elbise diktirmeye benzetenler için bu tarz bir süreç çok yabancı olmasa gerek. Freud *Rüyaların Yorumu*’nda⁶ bu sürece birkaç sayfa ile değinerek, bu aşamada görülen imgelerin dışsal uyarıların tetiklemeyle oluştuğunu söyler ve bu sayede de *hypnagogia* aşamasına ileri sürdüğü katmanlı zihinsel topoğrafyada bir yer aramaktan kurtulur. Ancak Freud’un kuramlarını şarlatanca ve satanist saçmalıklar olarak gören Nabokov’a göre Freudcu yaklaşımın en büyük suçu gerçek rüya imgelerinin yerine yorumlarını koymaktır. Nabokov’a göre Freud, deneyimin çevirisini yapar ve bunu deneyimin yerine koyar. Nabokov’un yaratıcı bir yazar olarak Freud’a bu noktadaki karşı çıkışı ilginçtir. Bu arada, rüyaları ve uyku ile uyanıklık

arasındaki o gizemli aşamayı, *hypnagogia*'yı yaratıcılığın kaynağı olarak görenlerin listesi oldukça kabarıktır: Aristoteles, Brahms, Puccini, Wagner, Goethe, Keats, Coleridge, Nietzsche, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Salvador Dalí, Henry Ford ve Albert Einstein. Sadece sanatsal etkinlikler için değil, kimi icat, buluş veya problem çözümleri için kimileri *hypnagogia*'yı denetimleri altına almaya çalışmışlardır. (Madem bir dipnot gevezeliğine başladık devam edeyim: İcatlarının ve patentlerinin sayısı inanılmaz sayılara ulaşmış olan Edison'un yöntemi oldukça ilginçtir. Çok yoğun çalışan Edison tıkanığını hissettiği zamanlarda tavşan uykusu diye tarif edilen aşamaya geçmek için koltuğuna kurulur ve avuçlarında çelik toplarla uyumayı beklermiş. Ne zaman ki uyku bastırır, kolları gevşer, elindeki toplar yere düşer... Bu sesle uyanan Edison parlak bir fikirle gözlerini açarmış.)

Yazma ya da yaratma süreci her zaman merak konusudur. Biraz cinselliğe benzer. Mahremdir, kişiye özeldir. Utanç verici olabilir. Yazarların kendilerinden –ve daha da vahimi yapıtlarını nasıl yarattıklarından– söz açtıklarında, onları dinlerken hissettiğim duygu tuhaf bir sıkıntı olmuştur çoğu zaman. Hem bu itiraflar bana aitmiş gibi utanırım hem de başkasının mahremine tanık olmaktan dolayı heyecanlanırım.

İlk başlarda yazdıklarımın birilerinin eline geçtiğini hayal bile etmek istemezdim. Kendine güvensizliğin ötesinde anlamları vardır bu tutumun. Birincisi ve belki de en önemlisi, yazarlığın bir Tanrı vergisi olduğuna dair yaygın inançtır. Evet, yazarlık diye bir şey vardır. Okulu olmayan bir sanat dalıdır. Okulu olmadığı için kriterleri de yok gibidir. Kitapçılar, gazetelerin sanat sayfaları kitaplarla doludur. Bunları yazan birileri vardır. Ve bu insanların, yani gerçek yazarların sıradan insanlardan farkları vardır. Seçilmiş insanlardır âdeta. Birçoğunun söyleşilerini okuduğumuzda bu duyguyu güçlendirecek ifadeler buluruz: “Yazmak benim için bir yaşam biçimi”, “Yazmazsam çıldırabilirim”, “Yarattığım karakterler bazen kendi kendilerine hareket ediyor gibiler”, “Her olaydan, her şeyden bir hikâyeye çıkabilir”, “Yazarken soyunur insan”, “Yazarken başka bir âleme geçiyorum” gibisinden ifadeler, bunları dinleyen sıradan okur için ne ulaşılmaz ne müthiş bir tanrısallığın ifadeleridir. Yarı çılgın, ekstaz içinde, hezeyanların tutsağı olmuş, ayakları yere basmayan, gözleri bizim görmediğimiz dünyaları gören insanlardır yazarlar bizim için. O nedenle yazarlığa soyunan bir insana hoş gözle bakılmaz. Edebiyat, karşılığı olmayan bir şeydir, lükstür, canı sıkılan zengin kadınların ilgisini çeken bir şeydir. Zaman kaybıdır. Bu görüşler geçmiş yüzyıllarda Batı kültüründe yaygındı. Bizim toplumumuzda da benzer bir bakış açısı vardır. Tanpınar'ın aktardığı anekdotlar var. Kapıcısının onun roman (bir Kafka romanıdır) okumasını eleştirdiğini anlatır: Romanlar hayali şeyler anlatır. Gerçek tarihi hikâyeler neyse de... Bu görüş bugün de birçok okurda mevcuttur. Tarihi romanların her düzeyde büyük bir okur kitlesi toplamasının ardında bu tür bir bilgilenme (faydacılık) isteği yatar. Bir döneme damgasını vurmuş olan Marksist bakış açısının uzantılarına göre de durum farklı değildir: Bilinci yükseltmek, baskıcı ideolojinin düzenin kendini yeniden üretmekte kullandığı yanılısamaları deşifre etmek için vardır edebiyat. Daha farklı bir deyişle: Ezilenlerin acılarını ve ezenlerin acımasızlıklarını sergileyen bir misyona sahip olmalıdır yazar. Bu noktada emir kipi hâkimdir. Ancak o zaman sanatla uğraşmanın (kendini sanatçı sanmanın) bir mazereti olabilir. İnsan utançtan ancak o zaman kurtulabilir.

Burada bir çelişki varmış gibi geliyor önce. Yani yazar adayının hem yakınları, eşi dostu görecektir diye ödü kopuyor hem de bu yazdıklarını binlerce kişi okusun diye yayımlatmaya

çabalıyor! Bu tamamen toplumsal koşullanmalarla ilgili bir durum. Bir yayıncının yazdıklarınızı yayımlamayı kabul etmesi metninizin edebiyat sınıfına dahil olduğunun ilk göstergesidir. Yayımlanmak, onaylanmak demektir. Toplumsal olarak tanımlanmış otorite merkezlerinden birinin metninizi edebiyat olarak tescil etmesi sizi utançtan kurtaracaktır. Bir başka deyişle, yazılan metinleri edebiyat olarak tanımlayan hep başkalarıdır. Öncü sanat yapıtlarının hep geç onay görmesinin çok doğal olduğunu belirtmeliyim. Ancak, er ya da geç, birileri tarafından onay gelmek zorundadır; bugün değilse yarın ya da daha uzak bir gelecekte...

Peki bu utanç meselesinde hiç doğruluk payı yok mudur? Freud'a göre vardır. Freud'un 1908'de yayımladığı "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri"⁷ adlı makale şu sorularla başlar: Yazarların bunca hikâye yaratırken kullandıkları kaynak nedir, bunca hikâyeyi nereden bulurlar, daha önceden varlığından bile haberdar olmadığımız duyguların canlı izlenimlerini yaratmak için nasıl bir yöntem kullanırlar? Bu sorular bugün de sorulmaktadır. Hem de en popülerinden en edebi olanına tüm yazarlara istisnasız sorulan ve yanıtı merak edilen sorulardır bunlar. Yazarların bu sorulara verdikleri yanıtların da çoğunlukla tatmin edici olmaktan uzak olduğunu ekliyor Freud. Bu konuda da zaman durumu değiştirmedir. Yazarların, hatta nasıl yazdığı üzerine düşünen yazarların verdikleri yanıtlar bile tatmin etmez okurları. (Hemen bir örnek geliyor aklıma. Nabokov, *Lolita*'ya gelen eleştirileri tartıştığı bir yazıda, romanın⁸ nasıl doğduğunu anlatır: Gazetede bir haber okur. Fransa'da doğabilimleri müzesindeki araştırmacılar bir maymunu resim çizmeye zorlamışlardır. Maymun eline tutuşturulmuş kömür parçasıyla kafesinin parmaklıklarını resmetmiştir ilk olarak. Bunu okuduğumda, der Nabokov, *Lolita* romanının hikâyesi düştü aklıma. Romanın konusunu biliyor olmalısınız: Ergenliğe bile adım atmamış küçük bir kıza âşık olmuş yetişkin bir adamın hikâyesidir anlattığı. Romana kaynaklık eden gazete haberi ile hikâye arasında doğrudan bir ilişki kurmak güç, değil mi?) Yazardan yapıtının yaratma sürecine ilişkin doğrudan bilgi almak güçtür; ya da aldığınız bilgiler en az yapıtın kendisi kadar yorumlanmaya gereksinim duyar. Bunun nedeni edebi yapıtın bütününe işaret ettiği bilgilerin yazarı aşmasıdır. Yazar da, okur gibi, içinde yaşadığı toplum ve zaman gibi, ortaya çıkan yapıtın unsurlarından biridir. Olmazsa olmaz bir parçasıdır. Metin yazarın iç dünyası ile yaşadığı dünyayı algılayış biçiminin bir ürünüdür. Ama o ürünü edebi bir yapıt haline getiren yine okurun okuma biçimidir.

Bir edebi metnin sosyolojik, antropolojik, psikanalitik, politik okumalarını yapmak mümkündür. Örneğin psikanalitik okuma denildiğinde üç seçenek belirir: 1. Metni bir gündüz düşü / bir rüya gibi ele alarak yazarın psikanalitik çözümlemesini yapmak; 2. Anlatılan hikâyenin kahramanlarına gerçek insanlarmış, ruhsal varlıkları varmış gibi davranarak onların psikanalitik çözümlemesini yapmak; 3. Psikanalitik çözümlemenin odağına okuru yerleştirmek; metnin alımlama biçiminin araştırılmasından yola çıkarak okur olarak kişinin analizini yapmak. Ben her üç yöntemin de uygulanabilir olduğunu düşünüyorum. Ama edebiyat yapıtının kendisinin (okurun da dahil olduğu), üretim aşamalarının psikanalitik çözümlemeye indirgenebilmesi için Freud'un ünlü makalesinde öne sürdüğü varsayımları kabul etmek gerekir ki bu konuda temkinliyim. Edebiyatın, psikanalizin soğurucu anaforuna kapılıp gitmesine razı olmak durumunda değiliz; ama yine de Freud'un savlarını incelemekte yarar olduğuna inanıyorum.

Freud, yazarların, her insanın içinde bir şair vardır dediğini hatırlattıktan sonra, kendine özgü bir dünya kuran ya da en azından çevresindeki dünyaya ait şeyleri kendini mutlu edecek biçimde yeniden düzenleyen çocukların oyun oynarken yaratıcı yazarlar gibi davrandıklarını söyleyemez miyiz, diye sorar. Çocukların oyunlarının gerçek olmadığını fark etmelerine rağmen onları çok ciddiye alışları ile yazarların yarattıkları dünyalar ile ilişkilerinin aynı olduğunu iddia eder. Bu noktada çok ilginç bir etimolojik kanıt da sunar (Almanca bu ilişkiyi korumuştur: *Spiel*, oyun demektir; *Lustspiel* komedi, zevk veren oyun; *Trauerspiel*, trajedi, üzen oyun anlamına gelir). Ancak çocuk büyürken oyun dünyası ile yollarını ayırır ve bir gün gelir, eskiden oyunlardan nasıl zevk aldığına şaşırır bir zihinsel durumda bulur kendini. Artık çocuk oyunlarından zevk almaktan vazgeçmiştir. Bu noktada Freud insan doğasının asla hiçbir şeyden vazgeçmediğini, sadece bir şeyin yerine başka bir şeyi koyduğunu belirtir. Artık oyun oynamıyordur ama hayal kurmayı sürdürüyordur. Hayal etmekten zevk aldığı fantezilerdir bunlar. Doyurulmamış arzular tatmin edilir böylelikle.

Çocukların oyunlarını gözlemek kolaydır, ancak insanların fantezilerini öğrenmek zordur. İnsanlar bunları açığa vurmaktan çekinirler, utanırlar. Kişi bu gündüz düşlerini bir tek kendisinin kurduğunu sanır, son derece yaygın bir durum olduğunu anlamaz, diyor Freud. Şimdi öyle olmadığını biliyor olsak da fantezilerimize karşı tutumumuz değişti mi? Çocuk, oyun oynarken arzularının tatminine odaklanmıştır ve en büyük arzusu da büyük olmaktır. Oyunlarında hep yetişkin biridir. Dilediklerini gerçekleştirip kendini tatmin eder ve bunu saklamaya gerek duymaz. Oysa yetişkin biri için fanteziler saklanması gereken çocukça hayallerdir. Bir eksikliğin ifadeleridir. Aslında makul bir yaşama stratejisi. Başkalarına zayıflıklarını göstermek kişiyi gündelik yaşamında sıkıntıya sokabilir. Freud, insanların fantezilerine dair bilgilerimizin kaynağının hastalar, yani iyileşmek için terapistlerce anlatmaya zorlanan kişiler olduğunu söyler. Sağlıklı insanlardan da benzer şeyler dinleyeceğimizi varsayar.

Bu tarihi makaledeki ilginç noktalardan biri de kişisel farklılıklara vurgu yapmasıdır. Koşullara, kişiliğe ve özellikle de cinsiyete göre fantezilerin farklılıklar gösterdiğini söyleyerek bu motive edici dilekleri ikiye ayırır: ihtiraslı dilekler (kişinin kişiliğini yükseltmeye yarayan ihtiraslar, başarı) ve erotik dilekler. Erkeklerde her iki gücün de alması halde bulunduğunu, erotik olanların ise kadınlarda baskın itki olduğunu söyler.

Freud, makale boyunca yaratıcı yazarın yaratma sürecini sıradan insanın fantezileriyle koşut hale getirmeye özen gösterir. Freud'a göre fanteziler üç zamanlıdır: şimdi (kişinin asal dileklerinden birini uyandıran bir dışsal uyarı), geçmiş (bu tatmin edilmek istenen arzunun çocuklukta uzantısı), gelecek (bu dileği gelecekte yerine getirecek olan fantezi). Ardından bir örnekle buraya kadar anlattıklarını (daha sonra uzun uzun tartışacağım hikâyeye etmenin önemini doğrularcasına) canlandırır. Öksüz bir gencin iş bulmayı umut ettiği bir adrese giderken yolda kurduğu hayalleri anlatır. İşe kabul edildikten sonra başarılı olduğunu, patronun güzel kızıyla evlendiğini, işin başına geçtiğini hayal eder. Böylece çocukluğundaki mutlu düzene tekrar kavuşur. Freud bu örneği fantezilerin üç zamanlılığına örnek olarak verir ve aynı zamanda daha önce iddia ettiği erkeklerin fantezilerinde ihtiras ve erotizmin bir arada oluşuna da kanıt sağlamış olur. Acaba bu örnekteki öksüz genci bir genç kızla yer değiştirirsek onun yolda kuracağı fanteziler nasıl olurdu? Örneğin verildiği çağı ve toplumu düşünecek olursak öksüz kızın fantezilerinin bir başarı hikâyesinden çok olası tehlikelerin

tetiklediği bir kâbusa daha yakın olacağını düşünebiliriz.

Makalenin ilerleyen bölümlerinde düşlerle fanteziler arasındaki benzerliğin altını çizen Freud, gece gördüğümüz düşler sırasında bilmek istemeyeceğimiz utanç verici arzuların uyanmış olduğunu, o yüzden de hatırlayabildiğimiz düşlerimizin bozulmuş / değişmiş olduğunu belirtir.

Makalenin, yaratıcı yazarlara ayırdığı bölümüne bir ayırım yaparak başlar. Malzemelerini neredeyse hazır olarak kendilerinden önceki yazarlardan alan antik dönem epik ve trajedi yazarlarını popüler / çağdaş yazarlardan ayırır. Bir kurmaca yazarı olarak beni heyecanlandıran şu saptamayı yapar: Bu popüler yapıtlarda, hikâyenin odağındaki kahramanın özelliği, anlatı boyunca ona bir şey olmamasıdır. Bir bölümün sonunda yaralanmış, kan içinde kalmış bir kahramanın bir sonraki bölümde iyileştirilmiş olarak yine galip çıkacağı yeni bir maceraya yelken açtığını okurken şaşırırız. Yazarın kahramanını yaratırken bir çocuğunkine benzer bir “bana bir şey olmaz” duygusuyla hareket ettiğini söyleyerek bu tür egomerkezli anlatılar hakkındaki gözlemlerini aktarır: Kahraman her zaman güvendedir. Kahramana hikâyedeki bütün kadınlar âşık olur, insanlar ona yardım edenler (iyiler) ve etmeyenler (kötüler) olarak ikiye ayrılır. Modern psikolojik romanlarda ise yazarın kendi egosunu kısmi egolara ayırıp onları kişileştirerek yarattığından söz eder. Zola türü edebiyatta kahramanın olaylara katılmadan izleyici olarak o dünyada yaşamasının fanteziler ile zıtlık gösterdiğini ancak yazarın ego içeriğinin izleyenin rolüne yüklendiğini de ekler.

Daha sonra, öne sürdüğü formülasyonun karmaşıklığından çekinmememizi öğütler; ilişki açıktır Freud’a göre: Yaratıcı yazarın yapıtları tıpkı fanteziler gibi onun çocuklukta oynadığı oyunun devamıdır ve vurgu her zaman yazarın anılarındanadır. İlk başta sözünü ettiği, malzemesini başka yazarlardan alan yazarların durumunda ise aynı motif kendini bu mitlerin seçim sürecinde ortaya koyar. Yazar şu mit yerine bunu, bir efsane yerine bir başkasını yine aynı itkiyle seçer.

Son olarak yaratıcı yazarlık hakkında bilinmeyen noktalar olduğunu kabul ederek, bu yapıtların üzerimizde duygusal bir etki yaratmakta nasıl başarılı olabildiklerini sorar. Çünkü, insanların fantezilerini dinlemek bizi iter, oysa edebi yapıtlar üzerimizde duygusal etkiler yaratmayı başarır. Yazarın bunu nasıl başardığı en derindeki sırdır: Sanatın özü, her bir egonun diğerlerine karşı hissettiği tiksintinin nasıl alt edildiği ile bağlantılıdır. Okurun zihnindeki gerilimi ortadan kaldırması ile ilintilidir.

Freud’un bıraktığı yerden devam edecek olursak: Başkalarının fantezileri bize iğrenç gelir; başka birinin egosu bizi tiksindirir; peki nasıl oluyor da yazarın fantezilerinden ibaret olan edebi yapıtlar bu sorunu aşıyor? Edebiyatın kendine özgü bir alanı mı var? Son sözü söyleme eğilimindeki bir disiplin olan psikanalitik bakış açısıyla edebiyata kendine ait bir alan tanımlamak oldukça güç görünüyor. “Biyografi, Edebiyat ve İtiraf” konulu bir konuşmasında Orhan Pamuk, edebiyatın uygar dünyada toplumun kendine tanımladığı bir özgürlük alanı olduğunu söylerken, kurmacanın toplumsal kabulünün, anlatılanların gerçek değil kurmaca olduğu yolunda bir konsensusla mümkün olduğunun altını çizmişti. Bu gerçekten de önemli bir nokta ve okuma geleneği ile sınırlı. Mevcut roman kalıplarının birçoğunun antik söylencelerden ödünç alınmış kahramanın yolculuğu motifine dayandığını düşünürsek edebiyat ile yazarın açığa vurduğu fantezilerinin ancak bu toplumsal kalıplar

içinde, tanımlı, anlaşılabilir anlatım biçimlerinin kullanılması ile kabul gördüğünü söyleyebiliriz.

Ben ancak kendi yazma sürecimi gözden geçirerek tüm bu soruları kendi adıma yanıtlayabilirim. İlk gençliğimde, sevdiğim, önemli bulduğum yapıtlar vardı. Bu yapıtlar beni ve hayata bakış tarzımı, yaşama biçimimi değiştiriyor, etkiliyor ve şekillendiriyordu. Bir yandan da kurmaca dünyalarda gezinmenin, yaşamının büyük bir zevki vardı. Yıllar geçtikçe, yazmanın da okumak gibi, hatta daha fazla zevk veren bir süreç olduğuna dair bir saplantıya dönüştü edebiyatla ilişkim. Özellikle de mutsuz olduğum, hayal kırıklığına uğradığım dönemlerde yazıya, edebiyata doğru eğilimim artış gösteriyordu. Bu anlamda, fanteziler kuran birinden farkım yoktu belki. Yazmak iyi geliyordu. Sağaltıcı bir gücü vardı.

Ama zaman ilerledikçe, daha çok yazdıkça, daha güvenle yazmaya başladıkça edebiyata daha yakından bakmaya başladım. Evet, yazıyordum ve insanlar bu metinlerin gerçekten de edebiyat olduğunu, zevkle okuduklarını ve benim bir yazar olduğumu söylüyordu. İlk başlarda tıpkı fantezilerinden utanan biri gibi yazdıklarımı gizli çekmecelerimde tutuyor, herkesten saklıyordum. Bir süre sonra fark edecektim insanlara bunları okutmak istediğinizde onların buna çok da meraklı olmayabileceklerini. Bu da Freud'un söyledikleriyle örtüşüyor.

Bir süre sonra (insanlar bana yazar demeye başladıktan sonra) yazma sürecini içeriden gözlemlemenin zevkini tatmaya başladım. Yazıyordum evet ve neden / nasıl bu hikâyeleri düşünüyorum, diye kendime sorular sorarken onları irdelemeyi öğreniyordum. Hatta bu irdeleme biçimi yazdıklarımın konusu oldu zaman zaman. Örneğin, meta-kurmaca kavramı burada ortaya çıktı. Anlatılan hikâyeyi kuşatan bir üst-anlatı, hem anlatılanın bir kurmaca olduğunu fark ettiriyor hem de bir başka gerçeklik düzleminin içinden bakılmasını sağlıyordu. Bir yandan da her zaman güzel bir ilham kaynağı olarak gördüğüm düşlerime de metinler gibi yaklaşmaya başladım. Bu rüyada neden şu nesneyi, olayı, kişiyi gördüm de başkalarını değil? Neden bu biçimde gördüm de başka biçimde değil? “İyi bir hikâyede hiçbir şey rastlantısal değildir”, “kurmacada kaza olmaz, kaza bir hikâye konusu olabilir” gibi kuralları (!) zaman zaman ve tabii ki canımın istediği gibi düşlerime de uyguluyordum. Bunların herhangi bir sağaltım işlevi olabilir mi? Bunu bilemem. Hatta edebiyatın böyle bir işlevi olduğundan da emin olamıyorum.

“Bir kitap okudum ve hayatım değişti”⁹ cümlesinin yarattığı etkinin nedenini düşündüğümde bunun çarpıcı bir giriş cümlesi olmanın ötesinde edebiyatı en güzel özetleyen ifadelerden biri olduğunu görüyorum. Edebiyat hayatımızı değiştirir. Peki okuduğumuz nedir ki hayatımızı değiştiriyor? Aynı yazar *Tristram Shandy*'nin önsözünde¹⁰ yanıtlıyor bu soruyu: “Bütün büyük romanlar zaten bildiğimiz, ama o konuda büyük bir roman yazılmadığı için kabul edemediğimiz gerçekleri göstermek için yazılır.” Bu bizim okurlar ve yazarlar olarak hüsnükuruntumuz olabilir. Zaten Freud'a göre edebiyat bundan başka nedir ki (!) Parantezin içindeki ünlem şunu işaret ediyor: Psikanalitik yaklaşım her zaman son sözü söyleyen bir anlatıdır. Bunun yüz yıl sonra alçakgönüllü bir inceleme ile üstesinden gelmek çok zor. Ancak nasıl ki okumaktan zevk almak için yanılısamaya teslim olmak zorundayız, yazmayı sürdürmek için de yanılısamar denizine girmekten korkmamalıyız. Edebiyatçının varoluşu düş kurma ve aktarma cesareti göstermesine bağlıdır. Çoğu zaman kalabalıklarca zavallı bir varoluş biçimi olarak görülen bu durumun sağladığı,

garip bir ayrıcalıktır. Bu kopuş, yazarlarca büyük bir yanılsama üzerine kurulmuş olduğu bilindiği için alçakgönüllü bir yalvarışa dönüşür: “Herkesin içinde bir şair vardır”. Elbette bir yaratıcı yazarın ihtiyacı olan malzeme herkesin içinde vardır ancak bunlardan hikâyeler dillendirme arzusu, takıntısı ve cesareti herkeste olmak zorunda değildir.

5. John Fowles, *Yaratık*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
6. Sigmund Freud, (1900) *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, ed. James Strachey vd., The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, Londra, 1953-74, 4-5; *Rüyaların Yorumu*, çev. İhsan Kırmımlı, Alter Yayıncılık, Ankara, 2011.
7. Sigmund Freud, (1908) *Creative Writers and Day-Dreaming. The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, ed. James Strachey vd., The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, Londra, 1953-74, 9, 143-153.
8. Vladimir Nabokov, *Lolita: Beyaz Irktan Dul Bir Erkeğin İtirafı*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. Söz konusu yazı bu basımın sonunda yer almaktadır.
9. Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
10. Laurence Sterne, *Tristram Shandy / Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, çev. Nuran Yavuz, YKY, İstanbul, 1999.

YARATICININ GENÇ BİR RESSAM OLARAK PORTRESİ

“... Çünkü bir insan tüm insanlığın özetidir...”

1. Resim yapma hazzının çıkışında, bir anda bir harika yaratmanın ve bunu çevreme kabul ettirmenin zevki vardı elbette. Resmi birilerine göstereceğimi, resmin beğenileceğini, övülüp sevileceğimi biliyor, ruhumun bir yanıyla, daha resmi yaparken bu zevklerin geleceğini hissediyordum. Bu beklenti gitgide derinleşerek resim yapma ânıyla birleşti ve kalemin kâğıt üzerinde gezindiği saniyeleri de bir mutluluk duygusuyla sardı.

Çocukluğundaki resim yapma deneyiminin kaynağında duran itkinin “bir harika yaratmak ve bunu başkalarına kabul ettirmek” olduğunu söyleyen yazarın saptamalarına baktığımda yaratmanın bir yönünün altının çizildiğini görüyorum. Bir çocuğun kendini kabul ettirme isteği, doğal olarak övülmeyi ve sevilmeyi içerecektir. Peki söz konusu erişkin bir yazar olduğunda bu itkiler değişir mi? Değişirse ne ölçüde değişir? Bana kalırsa bu tip itkilerin niteliğinde bir değişiklik olmayacaktır. Olsa olsa kişinin bu itkileri hissettiği ve dile getirişinde farklılıklar olacaktır. Freud’un önermeleriyle de uyumlu görünüyor: Başkaları tarafından kabul edilmenin, övülmenin ve sevilmenin verdiği hazzın resim yapma sürecine aktarılmasına işaret etmesi... Bence bu çok önemli bir saptama. Yaratma sürecinin ikincil bir haz mekanizması olduğunu tespit etmiş oluyor. Birincil olan, çocuğun beklediği katıksız sevgi. Sanat, bu noktada ikincil bir süreç olarak birincil olanın yerine geçiyor. Çocuk-ressam için böyle olan bu durum erişkin sanatçı için farklı mıdır? Hem evet hem hayır. Bir başka boyutu daha var yaratıcılığın: meydan okuma! Bir anlamda, var olan gerçekliğe yeni bir bakış, yeni bir anlam, yeni bir değer yüklemektir yaratmak.

2. Resim yapa yapa, başka resimlere dikkat ede ede kafam kadar elim de bir hüner edinmeye başlamıştı. Bu hünerle bir ağaç resmi çizerken sanki artık elim kendiliğinden hareket ediyordu. Kalem kâğıdın üzerinde hızla ilerlerken, elimin çektiği çizgiyi sanki benden ayrı bir varlığın yaptığı bir şeymiş gibi hayretle izlemek zevkliydi. Sanki içime bir başkası yerleşiyor ve resmi o yapıyordu. O öteki kişinin benim ruhumu kışkırtan, zeki, çekici bir yanı vardı. Onun kadar parlak ve çekici olabileceğime hayretle inanmak istiyordum. Hayretim sürerken aklımın bir başka yanı da ağacın kıvrımlarını, dağların yerini, bütün resmi denetliyor, boş kâğıdın üzerinde hiçten var olan bu şeyi ortaya çıkartmam bana güven veriyordu. Aklım hem kalemin ucundaydı ve ne yaptığımı bilmeden işliyordu; hem de hemen geriden ne yaptığımı denetliyordu. Arkadan gelen bu ikinci an, bu akılla denetleme ânı, eleştiri gibi zevkli bir şeydi biraz. Ama asıl zevk kalemin kendiliğinden çizmeye başlaması, küçük ressamın kendi elinin hareketlerine bakarak kendi özgürlüğünü ve cesaretini keşfetme zevkiydi. Kendi dışıma çıkmış, içime giren ikinci kişiyle buluşup bir çizgi olmuş, kaleminle kâğıtların üzerinden karda kızakla kayan bir çocuk gibi kayıp gidiyordum.

Bir anda iki olmak. Yaratma süreci, bu tür bir ifadeye indirgenebilir. Resim yapan el ile

onu hayranlıkla izleyen akıl arasındaki zıtlık, bir benlik bölünmesini işaret ediyor. Yaratırken yaşanan bu deneyim, tamamen farkında olarak deneyimlenen bir süreç. Rüyalarda da böyle olmaz mı? Kimi rüyalarda o hikâyenin hem kahramanı hem de izleyicisi olduğumuz çok belirgindir. Aklın izlediği bir kendinden geçiş (kendinden çıkma deseydim daha doğru olacaktı) söz konusudur. Hem o, hem öteki olabilmek! İşin ilginç yanı, yukarıdaki parçada anlatıldığı gibi bu, son derece kendiliğinden olan bir süreç. Herhangi bir zorlama ya da öğrenme ile ilişkili gözüküyor (tabii hüner sahibi olacak kadar çalışmış olması gerekiyor “yaratıcı”nın). Aslında temelinde bir öğrenme var. Resim bittikten sonra ödüllendirileceği bilgisi, çocuğun bu deneyimi zevkle yaşamasına neden oluyor. Ama burada anlatılan, ödüllendirileceği itkisiyle basit bir ödeve şartlanmak değil. Bir anda iki kişi olma deneyimi anlatılıyor. Psikolojiden ödünç alacağımız terimlerle düşünürsek benliğin iki ayrı katmanının karşılaşmasıdır bu. Tüm olup bitenleri, yani hiçten var eden hüner sahibi elleri izleyen akıl geriye çekilmiş gibi görünüyor. Dikkat etmemiz gereken nokta: aklın geriye çekilmiş gibi görünmesi, bir başka deyişle var olan gerçekliği yaratıcıya hatırlatarak oyunbozanlık yapmaması, oyunu izlemesi, tamamen ortadan kaybolmaması... Kimi zihinsel durumu değiştiren kimyasalların neden olduğu akıl kaybını hatırlatan bir yönü var bu anlatımın. Ancak bu tür kimyasal değiştiricilerin etkisiyle üretilen yapıtların etkisi ne yazık ki kalıcı olamıyor. Rollo May, *Yaratma Cesareti*¹¹ adlı kitabında ayrıntılarıyla tartışır bu durumu: Öğlen yemeğinde içilmiş yarım litre biranın etkisiyle gevşemiş bir zihnin şekerleme yaparken yazdığı şiirler yine şekerleme yaparken okunacaktır. Çünkü yaratma süreci gerçek bir dönüşümü gerektirir. Kimyasal olarak zihinsel durumu değiştirmek aslında sadece o kişinin üzerinde geçici bir etki yaratacak, o anlarda bir kendinden çıkma (*ex-statis*) oluşturacaktır. Paragrafa geri dönecek olursak, bir önemli noktanın daha altını çiziyor yazar: özgürlük ve cesaret. Yaratmak için neden cesarete ihtiyaç duyalım ki?

3. Aklımla elim arasındaki bu bölünmeyle, elimin aklımdan kopup sanki kendi kendine hareket etmesiyle kafamın durup dururken bir hayal dünyasına hızla gidivermesi arasında duyumsal bir benzerlik vardı. Üstelik kafamın kurduğu tuhaf dünyaların tersine elimin yaptıklarını saklamıyor, onları herkese gösterip övgü bekliyor, övgüyü alıp gururlanıyordum. Resim yapmak, varlığından suçluluk duymadığım bir ikinci dünyaya sahip olmaktı.

Rollo May, yaratmanın her zaman bir suçluluk duygusu ile ilişkide olduğunu iddia ediyor. Bu, benim de gözlemlediğim bir duygusal durumdur. 3. paragrafın sonunda değinildiği gibi varlığından suçluluk duymadan ikinci bir dünyaya sahip olmak. Freud yaratıcı yazarlığın kökeninde insanın fantezi kurma özelliğinin olduğunu iddia ediyordu. Fanteziler, yani hayal ürünü ikinci dünyalar, varlığından suçluluk duyduğumuz çünkü “tatmin edilmemiş arzularımızı doyuran” deneyimlerdir. Yukarıda da yazar bu yaklaşımı doğruluyor: Bir, varlığından suçluluk duyduğu, kimselerle paylaşmadığı, kafasının kurduğu tuhaf dünyalar vardır; bir de, elinin yaptığı, herkese gösterdiği, üstelik karşılığında övgü aldığı bir dünya, yani sanat. Gerçi Rollo May, Freud’un yaklaşımını egonun gerilemesi olarak niteleyen ve bu yüzden de eleştiren varoluşçu psikoloji cephesinden konuşuyor ve yaratıcılığın “gerileme” ile özdeşleştirilmesine karşı çıkıyor. Ben Freud’un özgün makalesini

bu biçimde okumadığımı belirtmeliyim. Elbette bu ekoller arasındaki tartışmalara katılmak değil amacım; ancak, May'ın tezlerinin de Freud'la çok çelişmediğini düşünüyorum. Aslında aralarındaki fark, yaratma sürecinin ayrı yerlerine odaklanmalarından kaynaklanıyor. Freud, hikâyeleri kurgulama mekanizmasının fantezi yaratmaya ve gerçekliğin yeniden düzenlenişi bağlamında çocuk oyunlarına benzediğini ileri sürüyor. May ise yaratıcı düşüncelerin, yapıtların, problem çözümlerinin nasıl bir bilişsel süreç sonunda ortaya çıktığına odaklanıyor. Matematikçilerden, fizikçilerden yaptığı alıntılar, uzun süre bir problemin çözümü üzerinde çalışan ve sonra yorgun düşen zihinlerin daha sonra bambaşka bir ortamda, bir rüyada (uykuyla uyanıklık arasında) ya da otobüse binerken akla gelişini örnekliyor. Gerilim ve daha sonra gevşeme. Bu bence ayrı bir bağlamda tartışılacak, hatta nörolojik karşılıkları bulunabilecek bir konu. Yaratıcı yazarların ve sanatçıların hangi itkiyle sanata bağlandıklarını açıklamak konusunda Freud'dan daha açıklayıcı değil. Yine de gerilim meselesini akılda tutmakta yarar var.

4. Resmettiğim şeyler, ne kadar hayali bir ev, ağaç, bulut da olsalar, onların maddi ve gerçek bir yanı vardı. Bu hoşuma gidiyordu. Resmettiğim ev, sanki benim evim oluyordu. Resmedebildiğim şeye sahip olduğumu hissediyordum. Keşfetmek, resmettiğim ağacın ya da manzaranın içinde olmak, beni başka bir dünyaya, üstelik başkalarına da gösterebildiğime göre bir gerçekliği olan başka bir dünyaya götürerek şimdinin sıkıntısından kurtarıyordu.

Freud'un tezlerinden devam edersek bu alıntıları okumamız kolaylaşacak. Freud çocuğun oyun oynarken aslında yaptığı işin çevresindeki nesnelere kendi arzularını tatmin için yeni anlamlar ve işlevlerle yükleyerek yeniden düzenlemesinden ibaret olduğunu ve sanatçının da yaptığı bu sürecin kılık değiştirmiş biçimi olduğunu söylüyordu. Resmettiği eve "sahip olan" çocuğun durumu bu bakış açısıyla çok iyi örtüşüyor. Şimdinin sıkıntısından, yani çocuğu çevreleyen dünyadan bir çıkış yolu olarak resmetmek, oyun oynamak, yaratmak... Sanat yapıtının maddi ve gerçek bir yanı olması düşüncesi de bir anlamda sanatın yerini tanımlıyor. Gerçek değil, ama yine de bir gerçeklikleri var. Platon'a göre ressamın yaptığı iş gerçekliğin en alt düzeyinde yer alır. Çünkü sanatçılar gerçekliği, yani kendileri zaten idealerin birer yansıması olan şeyleri taklit etmektedirler. Ünlü mağara benzetmesini yineleyerek söylersek: İnsan, karanlık bir mağarada, duvardaki bir çatlaktan içeriye yansıyan gölgeleri gerçek sanmaktadır; gerçek şeylerin, idealerin birer gölgesidir gördüğü. O halde sanatçı, bu mağaranın duvarlarına düşen gölgeleri resmetmeye çalışan, dolayısıyla gerçeklikten gittikçe uzaklaşan kişidir. 4. paragrafta işaret edilen sanat yapıtının içerdiği nesnelere gerçeklikle ilişkileri konusunda yaratıcının rolü oldukça ilginç: "Resmettiğim ev sanki benim evim oluyordu" cümlesiyle ifade edilen tüm sanat yapıtları için geçerlidir aslında. Belki de tersten de kurulabilir bu cümle. Tıpkı rüyalarımızda gördüğümüz nesnelere, insanlar, mekânlar gibi... Onlar ne gerçekliğin soluk ya da bozuk kopyalarıdır ne de başka bir âlemin nesnelere. Onlar rüyayı gören kişiye aittirler. Bir metin okurken yaşadığımız deneyim de bu durumun benzeridir. Ancak yaratma sürecinde bir fark vardır: "Resmedebildiğim şeye sahip olduğumu hissediyordum." Sanat yapıtının hayali düzleminde de olsa bir gerçeklik üretiyorsanız, onun bilgisine de sahip olduğunuz

varsayılr. Mükemmel bir ağaç resmi çizen ressamın ağacı “bildiği” sanılır. Aslında ressam ağacın nasıl çizileceğinin bilgisine sahiptir; bir başka deyişle çizgiler ve renkler bir araya geldiklerinde nasıl ağaç şekline bürünürler, bunu biliyordur. Örneği karmaşıklaştırmak mümkün ancak hiçbir durumda ressamın gerçek ağacın bilgisine sahip olduğunu söyleyemeyiz. Ancak yeni bir ağaç bilgisi ortaya koyduğu söylenebilir. Bu paragrafın sonunda yapıtın iki sonucuna da değiniliyor: Yaratıcı sanatçı hem yeni bir dünyayı yaratırken keşfediyor ve yarattığı dünyayı deneyimleyerek zevk alıyor; hem de bu yeni dünyayı başkalarına gösterebiliyor. Bir başka deyişle bu tür fanteziler kişinin utanç duymadan haz almasını sağlıyor.

Yaratıcı Yazarlık Seminerlerimde yukarıdaki paragrafları tartıştıktan sonra katılımcılara, bu satırların yazarı kim olabilir, diye sordum. Haklı olarak bir ressam olabilir diyenler çoktu. Ancak onun bir edebiyat yazarı¹² olduğunu söylediğimde de hiç şaşırmadılar. Çünkü bu metinde anlatılan her ne kadar resim yapma deneyimiye de aslında bu deneyimin zihnimize başarıyla canlanmasına neden olan şey bu metnin yazınsal başarısında gizliydi. Doğrudan söylersek, bir ressamın yaptığı işi yazılı ya da sözlü bir metin aracılığıyla “anlatması” ya da bu tür bir anlatımda başarılı olması zaten beklenmemeli.

Orhan Pamuk’un saptamalarını ilk okuduğumda bu kitabın ön hazırlıklarını yapıyordum. Elbette Pamuk’un *Öteki Renkler* adıyla yayımladığı denemelerinden oluşan kitabını da okumuştum. Ancak yukarıda alıntılıdığım bölümleri görünce aradığımın tam da böyle bir içebakış metni olduğunu anladım. Çünkü edebiyat içe çevrilmiş bir gözdür. Hem gören hem de görülen kişidir sanatçı. Gördüğü kendisi olan, kendisinde gördüğü başkaları olan biridir. Böyle bir içebakış metninin, “ben sana dürüstlük göstereyim, sen de bana şefkat” diyerek başlanmış bir anı kitabında karşımıza çıkması aslında çok şaşırtıcı değil. Bizde romanın zayıflıklarının nedenlerini tartıştığı makalesinde Tanpınar, “yazarlarımızın hayatı tanımayan, halktan kopuk kişiler olması ve de Batılı yazarların etkisinde yazdıkları” iddialarını birer birer çürüttükten sonra şöyle der:

Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeye çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir.

[...]

Introspection, bu içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir.¹³

Yapıtlarımızda yarattığımız karakterlerin gerçeklik kazanmaları için önerilen teknikler belki bir gerçeklik yanılması yaratabilir; ancak onların gerçekten birer “varlık” olabilmeleri için yazarın kendi içine elini uzatıp onları çekip çıkarması gerekir. Bunu yapabilmeyen yolu da yoğun bir içebakıştan, zamanla kazanılmış bir içgörüden başka ne olabilir ki... Çünkü bir insan tüm insanlığın özetidir. Böyle bir sürecin sonunda yazılmış karakterleri nerede görerseniz tanırırsınız. Tıpkı benim gibi dersiniz. İşte o zaman Hemingway’in önermesi yerini bulmuş olur. Hesaplanarak tasarlanmış karakterlerin birer karikatür olacağını söylüyor yazar; bana göre gerçek karakterler yazarın kendi iç karanlığından çekip çıkardığı gölgelerdir. Yoksa kendi dışında, kendisiyle hiçbir bağı olmayan, kâğıt üzerinde yaratılmış projeler

değildir.

- 11.** Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- 12.** Orhan Pamuk, *İstanbul. Hatıralar ve Şehir*, YKY, İstanbul, 2004.
- 13.** Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

SINIRLARIN DİYALEKTİĞİ

“... Yazar iki âlem arasında mekik dokuyan bir haberci gibidir...”

Boş bir sayfa... Az sonra yazarın kaleminden dökülecek sözcükler belki yeni bir *Suç ve Ceza*'yı ya da *Hamlet*'i vücuda getireceklerdir. Olasılıklar sonsuz gibi görünüyor. Borges'in "Babil Kitaplığı" adlı öyküsünde adeta bu durumun tersyüz edilmiş olduğunu görürüz. Bu kitaplıkta tüm harf kombinasyonlarının basılı olduğu sonsuz sayıda kitap vardır. Dolayısıyla yazılmış ve yazılabilecek tüm kitapların olduğu bir kitaplıktır bu. Önümüzde duran beyaz kâğıt barındırdığı sonsuz olasılıklarla "Babil Kitaplığı"nın ta kendisi olduğu için kimi zaman saatlerce o boşluğun içine doğru bakarız. Aslında boş bir kâğıdı anlatmaktadır Borges.

Olasılıkların açık büfesinin önünde duruyoruz ve tabağımızı neyle dolduracağımızı düşünüyoruz. Bize en yakın duran tatlılarla mı başlayacağız, yoksa diğer seçenekleri de değerlendirip sonra karar vermek üzere biraz büfenin önünde zaman mı geçireceğiz? Aklımıza gelen ilk cümleyle mi başlayacağız, yoksa bir satranç oyuncusu gibi olası hamleleri zihnimizde tasarlayıp mı harekete geçeceğiz? Olasılıkların sonsuz oluşu, bir başka deyişle sınırsızlık, bir süre sonra aslında bir türlü dolduramadığımız bir boşluğa da dönüşebilir. Hayal etme yeteneğimiz sınırsızlıkla karşılaştığında gücünü yitirmeye başlar. Çünkü hayal gücümüzün tıpkı diğer zihinsel yetilerimiz gibi son derece yaşamsal bir işlevi vardır: sorunlara çözümler üretmek.¹⁴ İnsanın karşılaştığı tüm sınırlar birer sorun oluşturur. İnsan, özgürlüğünü ve yaşamını kısıtlayan tüm bu sınırlarla başa çıkmak için zihinsel işlevlerinden yararlanır. Neden-sonuç ilişkileri kurmak, bunlardan en önemlisidir. Hemen beraberinde zaman duygusunu getirir. Nedenlerden söz etmek geçmiş kavramını, sonuçlara atıfta bulunmak şimdi ve gelecek kavramlarını gerektirir. Geleceği kestirmek insan için çok büyük bir güçtür. Ancak neden-sonuç ilişkilerini izleyen mantığımız gelecek karşısında çoğu zaman çaresiz kalır. Bir an sonrasını, bir saat, bir gün, bir ay, bir yıl sonrasını hayal edebilmek için hayal gücüne ihtiyaç duyarız. Hayal gücü, bilindik mantık kurallarını askıya alarak zihnin biraz rastlantısal, biraz kendiliğinden, biraz da bilinçdışı süreçlere yaslanarak durumlar tasarlamasıdır. Eldeki verilerle bir tümevarma işlemi yerine, hayali bir tündengelim yöntemi gibi ya da saçmaya indirgeyerek durumlara farklı gözle bakmak gibi alışılmadık yöntemlerle sınırları zorlar insan zihni. Dolayısıyla, hayal gücünün etkin hale gelmesi için ortada bir sorun olması gerekir. Bir başka deyişle sınırların varlığıdır, insana öte yeri hayal ettiren. Boş sayfa karşısında tutulup kalmamızın da en büyük nedeni sınırsızlık karşısındaki güçsüzlüğümüzdür. Sınırlar ile hayal gücümüz arasında diyalektik bir ilişki vardır. Biri olmadan öteki oluşamaz. Ortada bir sınır yoksa hayal edilecek bir sınırötesi de yoktur.

O halde hayal gücü ile etkileşim içinde olabilecek bu sınırları tartışalım. Yazarın sınırları neler olabilir? Bu sorunun yanıtını vermek zor değil, her şey olabilir. Örneğin yazarın edebiyata ilişkin bilgileri.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi edebiyatın da amacı özgün yapıtlardır. Yazar kendinden önce yazılmış onca yapıta karşın kendi sanatını yaratmak için çıkar yola. İş zordur, çünkü söylenmemiş bir şey kalmadığını, yeni bir şey söylemenin artık mümkün olmadığını söyler çevresindekiler. Ama yine de yazmak bir tutkudur. İnsanlar her şeye rağmen yazmayı sürdürürler. Yeni bir yapıt üretme iddiası, bir tür diklenme veya bazen de

bir karşı çıkış biçiminde kendini belli eder. Yaratmaya kalkışan kişinin önündeki engeller ve metnini çevreleyen sınırlara karşı tek silahı hayal gücüdür. Birikimin de önemli bir rolü vardır ancak kimi zaman birikim yazara ayakbağı da olabilir.

Bilimsel çalışma yöntemiyle karşılaştırırsak çok daha netleşecektir birikimin yaratma sürecindeki rolü: Bilimci üzerinde araştırma yaptığı konu hakkında ne kadar çok bilgiye sahipse, dünyada o konuyla ilgili son gelişmelerden ne kadar haberliyse o kadar güçlü girişir çalışmaya. Amerika'yı yeniden keşfetmeye gerek yoktur. Dolayısıyla bilgisizlik bilimciye zaman kaybettirir. Daha fenası, bulgularını yayımlamasının önünde ciddi bir engel oluşturur. Makalelerini yazarken sıkı bir literatür araştırması yapmamışsa, benzer çalışmaların çoktan yapıлып bitirildiğini, hatta yayımlanıp bilim birikimine katılmış olduğunu fark etmeyebilir. Dolayısıyla hem çalışmasını tasarlarırken hem de araştırmasının sonuçlarını yayımlarken bilgi birikimi bilimci için yaşamsal öneme sahiptir.

Edebiyat yazarının durumu bilimcininkiyle kimi ortaklıklar taşır. İyi bir yaratıcı yazarın, öncelikle yazdığı dili ve edebiyatını iyi bilmesi gerekir. Sanırım bu herkesin kolaylıkla kabul edeceği basit bir gerçektir. Dili ve edebiyatı öğrenmenin tek yolu da o dilde yazılmış yapıtları eleştirel bir gözle okumaktan geçer. Ancak ulusal bir edebiyat hiçbir zaman dünya edebiyatından yalıtılmış değildir. Gerek çeviri yoluyla gerekse yabancı dillerden okuyan yazarların kanalıyla dünya edebiyatı ulusal edebiyata sızar. Bu nedenle yazarın kendini yazdığı dilin edebiyatı ile sınırlamaması, dünya edebiyatını da izlemesi gerekir. Yazar, kendi edebiyatı dışındaki yapıtları inceleyerek anlatım tekniklerini, kurgulama biçimlerini, konuları, temaları, farklı duyarlılıkları ve tüm bunların nasıl anlatıldığını öğrenir. Bunca bilgiye sahip bir yazarı bekleyen soru şudur: Bunları nasıl aşacağım? İlk başlarda gerçekten de her şey söylenmiş, tartışılmış, denenmiş, bitmiş gibi gelir insana. Yeni bir metin yazmak gerçekten de mümkün müdür? İşte bu sorunun yazar üzerindeki baskısı bazen iyiden iyiye artar ve kişiyi yazamaz hale getirebilir. Birikim, bilim alanındaki işlevinin tersi bir role bürünmüştür. Bilgi birikimi, kişinin hayal gücünün önüne bir engel olarak çıkmıştır.

Bu engeli aşmanın yolları elbette vardır. Olmasaydı hâlâ yeni yapıtlar üretiliyor olur muydu? Bilmezden gelmek, yok saymak veya aldırmamak yöntem olarak benimsenebilir. Cahil cesareti diyebileceğimiz bir ruh hali ile sanatçının kendini işine vermesi, bir süreliğine dış dünyaya kulaklarını tıkayıp kendi hayal gücünün peşine takılıp gitmesi narsistik bir tavidir. Yazarın sadece kendi hayalinde canlananların ilginç, yeni, değerli şeyler olduğu yanılmasına kapılmasıdır. Bu tavır kimi zaman olumlu sonuçlar verebilir. Ancak yazar kendini tamamen hayal gücünün egemenliğine bırakır, ona tapınmaya başlarsa ortaya çıkan yapıtlara bu çarpık durum yansiyabilir. Çoğu zaman okurlar yapıtlarını okudukları yazarlarla karşılaştıklarında hayal kırıklığına uğrarlar: O kadar duyarlı, entelektüel ve olgun kitapların yazarı nasıl oluyor da bu kadar dogmatik, duyarsız, bencil ve kendini beğenmiş olabiliyor, diye hayret ederler. Bana göre bu tip yazarlar, yaratma sürecinin o narsistik bileşeninin yanılmasına kendilerini kaptırmış kişilerdir. Bir dünya yaratmak demek başka bir âleme geçmek demektir, doğru; ancak her iki âlem arasında gidip gelebilen yazarlar büyük yapıtlar ortaya koyabilirler. Yazar iki âlem arasında mekik dokuyan bir haberci gibidir.

İki âlem, bir başka deyişle edebiyatın içinde yaratılan dünya ile yazarın yaşadığı gerçek dünya arasındaki ilişkiler, yaratım sürecinde önemlidir. Yazarın yaşadığı dünya ve hayat hakkında bildikleri de bu süreçte rol oynar. Bu bilgiler de yazarın birikiminin bir parçasıdır.

Edebiyatçılar her dönem yaşadıkları çağın tüm bilgilerini kucaklayacak bir bakış açısıyla dünyayı kavramaya çalışmışlardır. Psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi insan bilimleri henüz tarih sahnesinde yerini almadan çok önceleri edebiyat bu bilimlerin araştırma alanları üzerine değerli katkılarda bulunmuştur. Bence hâlâ bu işlevlerini bir ölçüde yerine getirmektedir.¹⁵ Ancak günümüzde bilimsel araştırmaların bulgularını izlemek neredeyse ayrı bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Dolayısıyla günümüz yazarı yapıtını oluştururken çok daha dikkatli olmak zorundadır. Maddi hatalara düşmemek için araştırma yapmalıdır. Bu gerekliliğin farkında olan yazar gerilir. İşte bu noktada yaratıcılık, yine sınırlama ile diyalektik bir ilişki içindedir. Eğer yazar araştırdığı gerçek dünyanın bilgilerini, yaratmak istediği dünyanın gerçekliği ile sentezleyebilirse başarılı olur. Ya da dünyaya ilişkin bilgilerinin eksik olduğu noktalarda hayal gücü ile yapıtını yaratmaya devam eder. Bu durumda hayal gücünü etkin kılan, gerçeklerle kurgulanan dünya arasındaki gerilimdir.

Yaratma süreci elbette sadece bu eksende var olan bir gerilim üzerinde ilerlemez. Her şeyden önce yaratma süreci yazarın deneyimidir. Psikolojik bir deneyimdir. Rollo May, yukarıda birçok kez andığım kitabında bu sürecin varoluşçu psikoloji açısından ayrıntılı bir incelemesini sunarken bu deneyim sırasında baskın olan duygunun coşku olduğunu söyler. Bir sanat yapıtını yaratmak, kişinin kendini gerçekleştirme biçimidir. Kişi kendini dış dünyaya karşı, başkalarına rağmen var etme çabasıdadır. Bir yandan da kendini gerçekleştirme biçiminin kabul görmesini ister. Sonuçta, ortaya çıkacak olan yapıt açısından konuşursak: Özgün yapıt hem kendinden önceki yapıtlara benzememeli, kendinden önce söylenmiş şeyleri ifade ederek sıradanlaşmamalı, hem de herkesin (yazarın gözündeki ideal okur olan herkesten söz ediyorum) beğenisini kazanmalıdır. Ancak beğeni, anlama süreci ile çok bağlantılıdır. Anlaşılmayan yapıtlar beğeni de kazanamazlar. (Tabii otoritelerin “güzel” demesi üzerine hiç anlaşılmadan kabul gören yapıtlar da vardır; ancak bu durumda “herkes” o otoritelerdir, onları izleyen kitleler değil.) Anlaşılmak da var olan kalıplarla tanımlıdır. Yani yapıtın ideal okuru, yapıtı oluşturan unsurları tanıyabilmelidir. Bu noktada da bir gerilim oluşur. Yazar mevcut anlatım biçimlerini, bildik olay örgülerini ya da mevcut olan edebiyat anlayışı her ne ise onun gereklerini yerine getirdiği sürece anlaşılabilirliğini güvence altına alır, ama bir yandan da özgürce yazamamış olur. İşte hayal gücü burada da kendini göstereceği bir sınırla karşılaşmıştır: okurun anlayışının sınırları. Bu, sadece edebiyat beğenisi ile sınırlı değildir. Tam tersine, pratikte bu gerilim çok arkalardan gelir. Yazarın içinde yaşadığı çağın ve toplumun ahlaki, ideolojik tutum ve düşünceleri de son derece canlı bir engel oluşturur. Edebiyat yazarının bıkip usanmadan toplumun değer yargılarıyla hesaplaşmasının bir nedeni de budur. Yaratma sürecinin enerjisini sağlayan hayal gücü kendini en çok sınırlayan sorunlarla boğuşmaktadır. Toplumsal sorunları konu edinen yapıtların güçlü olanları, yazarları bu sorunları kendi önlerinde birer engel olarak gördükleri için önemlidirler; bir başka deyişle, yazar yaşadığı dönemin ona biçtiği rol gereği kimi konuları işlemek zorunda hissederek (siyaseten doğru olmak güdüsüyle) yazıyorsa gerçek bir yapıt ortaya çıkaramaz, içtenlik kaybolmuş demektir. O halde Cervantes’in, “En iyi yöntem içtenliktir,” derken söz ettiği ve günümüzde sıkça duymaya devam ettiğimiz sanatta içtenlik ve dürüstlükten neyi anladığımı da belirteyim: İçtenlik, yazarın kendisini gerçekten sınırlayan meselelerle mücadele etmesi demektir. Moda akımlar, ideolojiler, otoritelerin görüşleri, okurların beklentisi yönünde yazmamaktır. Tersinden de söyleyebiliriz: Tüm

bunlarla, bu sınırlamalarla çarpışmasıdır.

Öykü ya da romandan söz ediyorsak, yaratma eylemi kurmacanın yapısından kaynaklanan özelliklerle de sınırlanır. Olay örgüleri, dil, bakış açısı, karakter yaratmak gibi kurmacanın asli unsurları yazarın karşısına sınırlamalar olarak da çıkabilir. Bunları aşmak için yeni biçim denemelerinde bulunmak, yeni anlatım yolları aramak yazarın hayal gücüne bağlıdır. Dolayısıyla, kurmacanın yapısal özelliklerini önüne bir engel olarak koyan yazar, yeni bir yapıt ortaya çıkarmak için hayal gücünü çalıştırmak zorundadır. Sınırların diyalektiği burada da kendini gösterir: Yazar, biçimsel bir hesaplaşma içinde üretirken içeriğin de bu hesaplaşmaya göre değiştiğini görecektir. Dolayısıyla bu sınır mücadelesi de yeni bir sanatsal açılıma neden olur. İşte benim bu kitapta kurmacanın unsurlarını aktarma amacım da yazar adayına bilinen yöntemlerin bir haritasını çıkarmak olduğu kadar, yazarken biçimsel olarak nelerle çarpışmak zorunda kalacağını işaret etmektir. Altını çizmek istiyorum: Kurmacanın birçok yerde tanımlanmış unsurları, öğrenilip uygulanacak formüller değil, kendi yapıtımızın izini sürerken karşımıza çıkan sınırlardır. Özgün yapıtlar ancak böyle çetin bir arayışın sonucunda ortaya çıkacaktır. Jale Parla'nın çok daha güzel ifade ettiği gibi, her büyük roman kendinden önceki roman geleneğine bir başkaldırıdır.¹⁶ Bu önerme, başkaldıran romanın geleneği bildiği ve onunla hesaplaştığı bilgisini de barındırır.

Bir başka sınır da yazarın kendi iç dünyasından kaynaklanır. En acıklı olanı da galiba budur. Her insan sınırlı bir birikime, yeteneğe, imkâna, zamana sahiptir. Kendini tanımak anlamında çok yol katetmiş olan yazarlar kendi sınırlarını da hissederler. Yaratma sürecinin sancısı, aslında yazarın yaratma tutkusuyla bu sınırlarının farkında oluşu arasındaki gerilimden kaynaklanır. Bu sancının üstesinden gelmek için hayal gücünden başka silahı yoktur yazarın.

14. Rollo May'in daha önce de alıntılıdığım *Yaratma Cesareti* adlı kitabının VI. Bölüm'ü, "Yaratıcılığın Sınırları Üzerine" başlığını taşıyor. Bu bölümde geliştireceğim düşüncenin temelinde May'in o bölümde öne sürdüğü tezler var.

15. Not etmekte yarar var: Adorno bilimin organize olmasından sonra edebiyatın elinde kala kala insan psikolojisi gibi muğlak bir bilgi alanının kaldığını söyleyenleri bile hor görüyor. Gerçi, bu kitapta sergilediğim kurmaca anlayışı dramatik anlatı kuramlarına dayanıyor; dolayısıyla bu görüşlerin dramatik anlatımı reddeden kuramcılarla tartışılması çok mümkün görünmüyor. Ben edebiyatı, anlatının her türünü insan zihninin hikâye etme yetisinin ve gereksiniminin bir uzantısı olarak ele alıyorum; Adorno ve benzeri kuramları savunanlar edebiyatı çok farklı bir noktada tanımlıyorlar.

16. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

ZİHİNSEL BİR İŞLEV OLARAK KURMACA

“... Sen dışardayken aramızdan biri rüyasını anlattı...”

Gerçekliğin ne olduğu sorusu bilim ve felsefenin çalışma alanına zaman zaman farklı boyutlarıyla giren temel bir meseledir. Yaşamsal önemi olan bir sorudur. Bu yüzden de araştırılmaya devam edilir. Bir türlü tatmin edici bir yanıtın bulunamayışı da bir gerçektir. Gerçekliğin ne olduğu konusunda tam ve net bir yanıtın bulunamayışı aslında bu temel sorunun yanıtlanamaz –belki de sorulamaz– bir soru olduğuna işaret etse de biz bu soruyu kendimize sormaktan geri durmayız. Çünkü gerçekliğin ne olduğu sorusunun olası yanıtı, “biz kimiz, neredeyiz, bize ne olacak” gibi yaşamımızı yakından ilgilendiren sorulara yanıt ararken bir dayanak noktası oluşturur. Tarihsel olarak önce mitolojinin, daha sonra felsefenin ve en nihayetinde bilimin söylem alanında incelenen bu sorunun yanıtını araştırmak değil buradaki amacım. Ama kurmaca ve gerçeklik diye bir ayırım yaptığım için gerçekliğin ne olduğu konusunda bir saptamada bulunmak ve bunu temel alarak devam etmek zorundayım. Bir edebiyatçı için gerçeklik edebiyatın dışındaki her şeydir. İçinde yaşadığımız, zamana bağlı olarak devinen fiziksel dünyadır. Kurmaca ise tüm bu fiziksel dünyanın dışındaki sanatsal etkinliktir, diyebiliriz. En geniş anlamıyla sanat ürünü kurmacadır, gerçek değildir. Ancak, kurmaca yapıtların başarısı da gerçeklik duygusu (ya da yanılısamı diyelim) yaratmadaki ustalıklarına bağlıdır. Benim bu kitapta izini sürmeye çalıştığım meselelerin başında da bu konu geliyor: Kurmaca yapıtlar, okurun üzerinde gerçeklik duygusunu nasıl yaratırlar? Soruyu farklı bir açıdan sorarsak: Yazar, gerçeklik duygusunu yaratmak için nasıl bir yol izler? Hatta yapıtın ortaya koyduğu gerçeklik yanılısamı bazen ontolojik düzeyini aşarak, bir yanılısama olma özelliğinin yanı sıra bizzat gerçekliğin inşasında ya da yıkımında rol alır; yazar böyle bir yapıtı nasıl yazabilir? Bu soruları yanıtlamadan önce başka bir varsayımda bulunacağım ve o varsayımı temellendirmeye çalışacağım: Hikâye, temel bir zihinsel işlevdir.

Kurmaca yapmak, hikâyeler yaratmak bir anlamda “uydurmak”tır. Bu konuda verebileceğim ilginç bir örnek var: Altmışlı yıllarda epilepsi tedavisinde yeni bir yöntem denenmeye başladı. Halk arasında sara diye de bilinen epilepsi nöbetlerinin nedeni, beynin bir yerinde başlayan anormal etkinliğin diğer bölümlerine yayılarak kısa bir süreliğine beyni normal işlevlerini yapamaz duruma getirmesidir. Bilindiği gibi beyin iki yarıküreden oluşur ve bu iki yarıküre birbirine *corpus collasum* adı verilen bir sinir yolu ile bağlıdır. Epileptik maymunlar üzerinde yapılan deneylerde bu sinir yolu kesilerek iki yarıkürenin bağı koparılmış ve bu sayede bir yarıkürede başlayan epileptik etkinliğin beynin tümüne yayılması engellenmiştir. Deneyin sonunda epileptik maymunların gerçekten de bu krizleri geçirmediği gözlenmiştir. Denekler normal yaşamlarına sağlıklı maymunlar gibi devam etmişlerdir. Araştırmacılar bu sonuçlara dayanarak epileptik insanlarda da *corpus collasum*'u keserek tedaviye başlamışlar ve kısa bir zaman içinde çok sayıda hastada ameliyatlara gerçekleştirmişlerdir. Bu hastaların da epilepsi krizleri dinmiştir ancak bir süre sonra başka sorunlar gözlenmeye başlamıştır. İki yarıkürenin iki ayrı beyin gibi çalışması sonucunda çok garip davranışlar (hayalet organlar, kişilik bozuklukları vd.) ortaya çıkmıştır.¹⁷

Bizi ilgilendiren sonuçlarından birine bakalım. Örneğin deneklerin sadece sol görme

alanlarına yansıtılan görsel uyarıları adlandırmaları istendiğinde bunu başaramadıkları görülmüştür. Çünkü sol görme alanları beynin sağ tarafına bilgiyi iletmekte, denek gördüğünün ne olduğunu sağ beyni ile anlamakta ancak konuşarak ifade etmesi istendiğinde bunu başaramamaktadır; çünkü konuşma merkezi sol beyinde bulunmaktadır. Şimdi bu deneklerle yapılan daha ilginç ve konumuzla doğrudan ilgili olduğunu düşündüğüm bir deneyi anlatacağım: Deneyin başında, denekten biraz sonra göreceği komutları uygulaması istenir. Ardından da denegin sol görme alanına “YÜRÜ” komutu düşürülür. Denek gördüklerini uygulamak üzere kalkıp yürümeye başlar. Araştırmacı deneye neden ayağa kalkıp yürüdüğünü sorar. Eğer *corpus collasum*'u kesilmiş olmasaydı bu denek sağ beyni tarafından algılanan bu komutu sol beynine de iletilebilecek ve sorunun yanıtını kolaylıkla dile getirebilecekti. Ancak şimdi bu denekte bağlantı kesik olduğu için ne yanıt vereceği merak konusudur: Denek soruyu duyduğunda tereddüt etmeden “Susadım, bir kola içmek için kalktım,” yanıtını verir. Burada konuşma merkezinin bulunduğu taraf soruya hemen mantıklı bir yanıt üretmiştir. “Bilmiyorum, içimden geldi,” gibi bir yanıt vermek kişinin kendine güvenini sarsacaktır. Sol beyin dışarıya tutarsız bir izlenim vermemek için hemen mantıklı görünen bir kurgu yapmıştır. Deneyin devamında başka komutlar da gösterilmiştir: “GÜL” gibi. Denek gülmeye başladığında araştırmacı neden güldüğünü sorar. Karşılığında denekten, “Sizin durumunuza gülüyorum, aylardır bizimle deneyler yapıyorsunuz, halinize gülüyorum,” yanıtını almıştır. Şimdi bunları söyleyen biri için garip diyebilir misiniz? Son derece mantıklı görünüyor. Oysa kafasının içinde bir şeyler ters gitmekte, dış dünyayla uyumunu hep belli bir düzeyde tutmak için konuşma merkezinin olduğu sol beyin durmadan uydurmaktadır. Bu sayede de kişi yaşamını “sağlıklı” bir şekilde sürdürebilmektedir.

Kurmaca yapmak, kurgulamak insan zihninin en parlak yeteneklerinden biridir. Gerçekliğe anlam vermek için yapılan bir şekil verme işidir. Bunun nasıl gerçekleştiğini tartışmak için çok sevdiğim bir salon oyununu¹⁸ örnek olarak vermek istiyorum. Oyunu oynamak için, bir grup insanın bir araya gelerek oyunun kuralını bilmeyen bir kurban bulması gerekir. Önce kurban dışarıya çıkarılır ve oyuncular kural konusunda bir anlaşmaya varırlar. Birazdan kurban içeri girdiğinde ona, “Sen dışarıdayken aramızdan biri rüyasını anlattı. Senin görevin sorular sorarak bu rüyanın ne olduğunu ve rüyayı kimin gördüğünü bulmak,” denilecektir. Ve kurban sadece *Evet* ya da *Hayır* diye yanıtlanabilecek sorular soracaktır. Oyuncular kurban dışarıdayken anlaştıkları kurallara uygun olarak sorunun barındırdığı ana sözcüğün son harfine bakarak yanıt vereceklerdir. Sözcüğün son harfi K ve önceki harflerden biri ile bitiyorsa *Evet*, L ve sonraki harflerden biri ile bitiyorsa *Hayır* diye yanıt verilecektir. Bu şekilde, kurbanın rüyayı bulma süreci oyuncular tarafından etkilenmemiş olacaktır. Örneğin kurban “Bu rüyada bir hemşire var mı?” diye bir soru sorduğunda, oyuncular sorunun bilgi içeriğini yüklenen sözcüğün “hemşire” olduğunu anlayacak, sözcük E harfi ile bittiği için *Evet* diye yanıt vereceklerdir. Fakat eğer kurban “Bu rüyada bir kadın var mı?” diye sormuş olsaydı *Hayır* yanıtını almış olacaktı. Üçüncü bir kural da çelişkiye düşmemek için kimi zaman “son harf kuralı”nın askıya alınmasıdır. Örneğin yukarıdaki soruları peş peşe soran bir kurbanı şaşırtmamak için ikinci soruya da *Evet* yanıtı verilir.

Ben bu oyunu defalarca ve çeşitli kurbanlarla (hatta Yaratıcı Yazarlık Seminerlerime

katılanlarla) oynadım. Her seferinde kurbanın kendi uydurduğu sorulara aldığı rastlantısal *Evet* ve *Hayır*'lara karşı "yarattığı" rüya hikâyelerini hayranlıkla izledim. Hayranlığım insan zihninin hikâyeler yaratma konusundaki ustalığıydı. Bir hikâye "sentezleyicisi" olarak çalışan zihin, edindiği az sayıda bilgiyi hızla değerlendirerek ortaya ilginç ve daha önce görülmemiş bir "rüya" / bir "hikâye" çıkarabilmektedir. Oyunun sonunda, kurban hikâyesini anlatmayı bitirdiğinde bu rüyayı gören kişi hakkında bir tahmin yapması istenir. Sonra da gerçek ona bildirilir: "Bu senin rüyandı, hepsini sen uydurdun." Bu oyunun, insan zihninin bir hikâye sentezleyicisi olarak çalıştığını göstermesinin dışında asıl amacı, kurbanın psikolojik durumu hakkında bilgi vermesidir. Çünkü daha ilk sorudan itibaren, kurban sorularını kendi ruhsal durumuna göre seçmektedir.

İlginç bir benzerliği not etmek istiyorum. Bu oyunda kurban bulması gereken bir rüya / bir hikâye olduğu söyleniyor. Kurban var olduğunu sandığı bir hikâyeyi bulmaya çalışırken onu yaratmış oluyor. Stephen King, *Yazma Sanatı* adlı kitabında kendi yazma sürecini toprak altında duran bir fosili çıkarma işlemine benzeterek anlatıyor: Hikâyenin tamamı oradadır, yazarın yaptığı, bir kazı çalışmasıyla tek tek kemikleri gün ışığına çıkarıp fosilin bütünü dı­şarıda yeniden oluşturmaktır. Tıpkı bizim rüya oyununun kurbanı gibi, yazar hikâyenin yaratma sürecinden önce var olduğuna dair bir inanç taşımaktadır. Elbette King bunun böyle olmadığını bilerek ancak bilmezden gelerek yaratmaktadır.¹⁹

Rüya oyununun, insanın içinde bulunduğu gerçekliği nasıl kurguladığı hakkında çok iyi bir örnek olduğunu düşünüyorum. Kişi, yaşadığı zaman dilimi içinde edindiği bilgileri de bu şekilde yorumlayarak, kurgulayarak gerçekliği "anlar", gerçekliği bir anlamda "üretir". İnsan, yaşarken bu oyunda olduğu gibi kendini kuşatan ortama çeşitli sorular sorar ve aldığı yanıtlar ne yazık ki bizim oyunumuzda olduğu gibi kesin *Evet*'ler ve *Hayır*'lar değildir. Hatta bu şekilde tek sözcüğe indirgenebilecek yanıtlar da almaz. Tam tersine kendini kuşatan gerçeklik, bir hikâyeler yığını olarak görünür. Örneğin, "Ölüm nedir?" sorusuna alacağı yanıtlar dinsel hikâyeler, bilimsel vakalar ve deneyim aktarımları olacaktır. İnsanın peşinde olduğu şeyin (yaşamın motoru olarak adlandırılabilir olan temel ilkelerden biri olan) haza yönelmek ve acıdan kaçınmak olduğu düşünülürse sorularına alacağı yanıtların da bulanıklaşacağı kolayca tahmin edilebilir.

Dünya üzerinde acıdan kaçmaya ve hazzı bulmaya çalışan insan, yaşamını diğerleriyle ilişki içinde geçirmek zorundadır. Ötekilere çok çeşitli düzeylerde bağımlıdır. Ve iletişim, topluluk halinde yaşayabilmek için yine yaşamsal bir önem taşır. İnsanların ne düşündüğü, ne hissettiği, ne bildiği önemlidir. Kişi yaşadığı deneyimleri başkalarınıninki ile karşılaştırarak kendi durumunu algılar. Haz-acı eksenini üzerindeki yerini bu şekilde saptar. Bu noktada dil önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Başımızdan geçen olayları, deneyimlerimizi, yaşamımızı hikâyeye ederek anlatırsak daha kolay anlaşılacağını çok iyi biliriz. Bu, sözlü iletişimin yazısız kuralı gibidir. Hikâyenin anlaşılabilmesi için, olayın nerede, ne zaman, kimler (nasıl insanlar) arasında geçtiğinin, anlatıcının olayla ilişkisinin ifade edilmesi gerekir. Elbette ki boşlukları kendi zihninde tamamlayacaktır. Çünkü deneyimle öğrenilmiş çok sayıda hikâyeye şablonunu paylaşıyoruz. Kültürel deneyimle sınırlı olan bu hikâyeye şablonlarının sayısının çokluğu karşımızdakini anlamamızı, sevmemizi, onaylamamızı kolaylaştırır.

O halde belli sayıda hikâyeye kalıbı olduğunu iddia edebilir miyiz? Şimdilik bu soruya

evet yanıtını vermek istiyorum. Yaşam içinde gereksiz olan şeyler genellikle elenir. Enerji, canlı için yaşamsal önemi olan kısıtlı bir kaynaktır. İnsan beyni de bedenın diğer organları gibi enerji optimizasyonu kurallarına uyar. Kullanılacak değerde olanlar daha çabuk öğrenilir ve kalıcılaşır. Maruz kalma sıklığı arttıkça bir hikâyeye kalıcı ve önemli bir kalıp haline gelir. Bu noktada, bireyin içinde bulunduğu ortamın çeşitliliğinin ne kadar önemli olduğu görünüyor. Birbirine benzer olayların yinelendiği bir çevrede yaşayan birey için uzaklarda yaşayan başkalarının deneyimleri ancak yedek hikâyeler olarak kalır. Asıl hikâyeye orada o anda yaşanılanlarla sınırlıdır.

Kalabalık ve kültürel çoğulluğun hâkim olduğu kentlerde sürdürülen modern yaşam, hikâyelerin çeşitlenmesine neden olur ve iletişimin önemli bir araç olarak kendini birçok yolla ortaya koymasını dayatır. Kişi, farklı yaşam biçimlerine tanıklık ederken, karşı karşıya gelirken, bir arada bulunurken, öteki insanlar hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak ister. Bu yine naif bir öğrenme merakıyla değil asal olarak yaşamını sürdürebilme itkisiyle beslenir. Çünkü yaşam zordur ve bu ağır koşullar içinde kişinin kendini mutlu edebilmesinin stratejileri, bu yeni ormanın kurallarını, oyuncularını tanımasıyla orantılıdır. Farklı hikâyelerin peşinden koşan kişi için sanatın birçok dalı birer iletişim / eğitim aracı olarak işlev yüklenir. Bu araçları kullananlar kuşkusuz üretimden çok pay almayı becermiş ve çok pay almayı sürdürebilecekleri düzeni korumaya / geliştirmeye / kurumsallaştırmaya çalışırlardır. Kurumlar kendi maddi pratikleri içinde üretilen gerçekliği, kendi hikâyelerini dayatırlar. Bu nedenle, kişi zaman zaman birbiriyle çelişen, kimi zaman uyum içinde olan (aile, devlet, bilim, din vb. kurumların dayattıkları) gerçekliklerin ortasında kendi gerçekliğini bulmaya çalışır.

Edebiyatın ve sanatın yaşamsal işlevi de buradadır. Sanat, sözünü ettiğim kurumsal gerçekliklere alternatif bakış açıları sağlar. Sanatsal bir etkinlikte bulunan kişi kendini ifade ederken bu “bulanık gerçekliklerle” ne derece hesaplaşırsa, onların yarattığı yanılısamayı ne derece kırabilirse o derece sanatın özgürleştirici ruhuna yaklaştımış olur.

Hikâyenin en eski ve en güçlü zihinsel / kültürel araçlardan biri olduğunu “hikâyeye” ettikten sonra yazının durduğu düzleme geçmek istiyorum. Yazılı olan ortamın keşfiyle birlikte insanlığın çok önemli bir sorunu, bellek sorunu çözülmüş oldu. Yazı öncesi çağları “anımsamıyoruz”. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi ancak arketiplerle ve mitolojik hikâyelerle sınırlıdır. Oysa yazı, önemli bir kayıt aracıdır. Hikâyelerin kaydedilmesi ise yeni bir sanatı insanlığın hizmetine sunmuştur. Nasıl ki yontunun, resmin somut bir malzemesi, gerçek dünya içinde elle tutulur bir ortamı vardı, yazının kullanıma girmesinden sonra sözün de içine hapsedilebileceği bir ortam bulunmuş oldu. Hikâyelerin anlatılmasından farklı bir şeydir hikâyelerin yazılması. Çünkü yazılı ortamın olanakları, ses ortamının olanaklarından fazladır. Yazılı olan hikâyenin en çarpıcı özelliği, insan zihninin çok gelişkin bir işlevi ile tümleşik olmasıdır. Okumak dediğimiz bu süreç kabaca, bir yüzey üzerindeki işaretlere bakarak birtakım sözcüklerin, imgelerin, duyguların zihinde canlandırılmasıdır. Metnin bir cümlesini okuduğumuzda zihnimizde tamamen bize özgü, başkasının zihninde olmayacak şekilde bir imge canlanmaktadır. Örneğın “Fransız Teğmenin Kadını” Sarah, romanın okur sayısı kadar çoğalmıştır, anlatılan hikâyedeki sahneler yine bir o kadar kere canlanmıştır. Oysa filmini izlemiş olanlar için Sarah, Meryl Streep’in fiziksel varlığı ile sınırlıdır. Olayların geçtiği mekânlar yönetmenin seçmiş olduğu yerlerle sınırlıdır. Ve işın ilginç yanı,

yazının bu özgürlük seviyesinin sonsuzluğu yazarını da kapsar. Yani yazarı için de sonsuza yakın bir esneklik söz konusudur. Her okurun Sarah'ı kendi zihni ile sınırlıdır. Okumanın yoğun bir zihinsel süreç olmasının nedeni, bu büyük özgürlük alanı içinde yaratıcılığa izin vermesidir. Bu anlamda tüm edebi eserler okurları tarafından tamamlanır.

İkinci önemli nokta, yazının kurmacanın sınırlarını genişletmesine izin vermesidir. Okur (dinleyiciden farklı olarak) okuma hızını kendine göre ayarlar. Tam anlamıyla okura hizmet eden bir alandır yazılı edebiyat. O yüzden, sözel olarak kullanılamayacak ya da anlaşılması güç olabilecek kimi anlatım araçları, anlatım biçimleri, edebi oyunlar, uzun anlatılar yazılı ortamda mümkündür. Yazının yaygın olmadığı dönemlerde hikâyeler bellekten belleğe aktarılırdı. Uyaklı ve ritimli biçimlerin kullanılmasının böyle pratik bir nedeni olduğunu söyleyebiliriz. Destanlar ve kutsal metinlerin şiirsel olması onları sadece daha etkileyici kılmaz, ezberlenmesini de kolaylaştırır. Yazılı ortamın yaygınlaşması, yeni edebi türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin roman türünün ortaya çıkabilmesi için matbaanın yaygınlaşması gerekmiştir. Elbette hem matbaa hem de roman modernleşmenin sonuçlarıdır ancak birbirleriyle bu biçimde bağlı olduklarını da vurgulamak gerekli. Günümüzde benzer bir durum internet için geçerlidir. İnternetin hiper-metin (*hypertext*) adı verilen bir anlatım ortamı sunmaktadır. Yazının iki boyutlu kâğıt sayfasından kurtulup çok boyutlu sayısal ortama kavuşmasının somut halidir hiper-metin. En basit arama motorundan özgün bir bilimsel makaleye, kişisel sayfalardan ticari sitelere kullanıcının önünde duran artık birbirine bağlanmış bir metinler dünyasıdır. Bu durum çizgisel okumanın ölümünü haber veriyor gibi gözükse de modernlik sonrası dönemde ilginç olan, yeninin eskiyi yok etmeye gücünün yetmemesidir. Daha doğrusu “yeni”nin “eski”yi yok etmek gibi bir itkiyi taşımaması her şeyin aynı anda bir arada var olmasına neden olmaktadır ki bu meselenin sonuçlarını tartışmak bu kitabın sınırlarını aşmaktadır.

Bu bölümde, özetleyecek olursak, temel olarak vurgulamak istediğim, hikâye anlatmanın / kurgulamanın insan zihniyle tümleşik ve ilksel bir işlev olduğuydu. Ek olarak hikâye anlatmaktan metne giden yoldaki kimi önemli noktaları vurgulamak istemişim. Bu konuya değinmekteki amacım, yaratıcı yazarlığın başlangıcını oluşturan hikâye etme yeteneğinin bazı seçilmiş insanlara ait olmadığını, tam tersine tüm insanlarda var olan bir yeti olduğunun altını çizmekti.

17. Myers, Sperry ve Gazzaniga'nın çalışmaları. Roger Sperry bu konudaki araştırmaları nedeniyle 1981'de Nobel ödülüne layık görülmüştür. Sperry'nin çalışmalarının tam listesine <http://people.uncw.edu/puente/sperry/sperrypapers/> adresinden erişilebilir.

18. Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Back Bay Books, 1992.

19. Stephen King, *Yazma Sanatı*, çev. Pınar Öcal, Altın Kitaplar, İstanbul, 2007. Yazdığı her kitap ortalama üç milyon okura ulaşan, neredeyse hepsi sinemaya aktarılan bu çoksatır Amerikan yazarının bu kitap bağlamında anılmasını yadırgayanlar olacağını tahmin ediyorum. Elbette yazdıklarının has edebiyat ya da yüksek edebiyat olduğunu iddia edecek değilim; ancak yapıtlarında kurmacanın tüm unsurlarını başarıyla kullandığını, orta sınıf Amerikan hayatını ve insanların bilinçdışına kazınmış korkuları son derece usta bir şekilde yazdığı için önemli bir yazar olduğunu düşünüyorum. Andığım kitabı gerçekten de kurmaca yapıtların nasıl yazıldığı konusunda çok yararlı gözlemler içeriyor. İşin ironisi şu ki King, bu kitabında yazmak üzerine yazılmış kitapların hemen hemen hepsinin çöp olduğunu iddia ediyor.

KURMACANIN UNSURLARI 1

“... Tabii bunların hepsi bir yorumdu...”

Kurmaca denildiğinde akla hızla geliveren *hikâye, olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, betimlemeler, çelişkiler, çözümler* gibi unsurları önceden tanımlamak yerine bir metni çözümlerken yeri geldiğinde tartışmayı uygun buluyorum. Önce inceleyeceğimiz metni yazarını belirtmeden aşağıya alıntılıyorum. Daha sonra irdelemeye geçeceğiz.

EVDEKİ

Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir iki kere “Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek,” dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. “Kız, koca mı arıyorsun orada?” derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamaya gelecek çocukları bekliyorum.

Annem aşağıdan “Yemek hazır,” diye bağırdı.

— Acıkmadım daha. Bekleme sen, ye! dedim.

Sokağa bakıyorum. Tek tük geçenler var. Çoğu kadın. Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar, ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın... Kös kös yürüyorlar. Hepsi de kendine güvenen kişiler, belli. Kusur bağışlayacak göz yok bunlarda. Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor. Şu tokmak gibi herif bizim sokakta oturan kasap değil mi? Öğle yemeğine geliyor olmalı. Kime bırakmış dükkânı? Yetişkin çırakları vardır. Ceketini yamalı bir adama kemikli yerinden yarım kilo eti onlar yutturur şimdi. Bu adam namaz kılar mı acaba?

Bir kadın geçiyor. Tanırım onu, evleri bize yakın. Kocasını bir bankada çalıştırmış. Kıpkırmızı boyanmış. Neler söylüyorlar onun için komşu kadınlar, ne kötü şeyler. İnanmıyorum onlara. Hep birini çekiştirirler. Gözleri ışıltılar anlatırken. Onların yanındayken kalkıp gitmekten korkarım. Gider gitmez beni çekiştirecekler sanırım, inanmıyorum onlara ama bu kadını da sevmiyorum. Çok konuşur. Ara sıra bize gelir. “Bizimki” dediği kocasını anlatırken bir bakışı vardır bana, evlenmedim diye eğlenir gibi, acır gibi bir bakış, sinirlendirir beni. Gene de birşey demem; anlamamış gibi dururum. O boyuna konuşur. Müdürlere gitmişler geçende. “Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin...” O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?

Kapı açıldı. Baktım annem. Canım sıkıldı. Ne işi var burada? Yanımda olmadı mı serin kanlı düşünüyorum; acıyorum ona. Yaşlı kadın, onun dünyası da bir türlü diyorum. Yanıma geldi mi tepem atıyor. Ayıpmış, umurumda değil. Sedire oturdu.

— Yarın Fatmahanımlar gelecekmış seni görmeğe, dedi.

— Yarın evde yokum ben.

— Nereye gideceksin?

— Hiç, ama yokum evde. Çıkamam. Kaç kere söyledim sana, evlenmek istemiyorum ben.

— Elalem ne diyor biliyor musun? Eksiği var onun, diyor.

— Ne derlerse desinler, istemiyorum. Kaçınıcı bu? Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa.

Satarım babamdan kalan bağı, tarlayı; alır başımı kaçarım.

Gözleri büyüdü. Kalktı, kapıyı çarptı gitti. Dışardan sesini duyuyorum. Rezil etmişim onu ele güne. Herkes kendini düşünüyor, ileniyor bana, sesinden belli ağlıyor da. Ben de ağlamak istiyorum.

Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende “İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. ‘Çıkar şunları,’ der. Leş gibi kokar ayakları.” İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla?

Sokak kapısı açılıp kapandı. Eğildim baktım annem. Kim bilir hangi kocakarıya gidiyor? Yakınacak benden, içini dökecek, rahatlıyacak. Bense hep burada kalacağım, kendi kendimle. İnsan kendine acır mı? Ben acıyorum.

Kalktım aşağı indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım. Yemek dolabında taze baklayla pilâv var. Bir tabakta yoğurt. Yoğurtla pilâv yedim biraz. Pilâv soğumuş. Olsun, soğuşunu severim ben. Sonra gene odama çıktım. Şimdi daha iyiceyim. Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere’de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. “Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım,” derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten herşey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.

Nice sonra kapı çalındı. Kitabı kapayıp kalktım. Ayaklarım uyuşmuş. Annem anahtarı mı unuttu acaba? Basamaklardan ağır ağır indim. Necati mi yoksa? Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır. Kapıyı açtım. Oymuş. Dümdüz taramış saçlarını. Sarı yüzünde hep o ergenlikler.

— Nasılsın abla? dedi.

— İyiyim. Girsene.

Girdi. Kapıyı kapadım.

— Halam nerede? diye sordu.

— Bilmem. Komşuya geçmiştir.

Dayımın oğlu bu Necati. Babasından öğrendiğimi oğluna satıyorum. Yukarı çıktık. Sakal tıraşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor. Bu oda evde kalmış kıza kokar sanırım. Alışmışım ben, duymuyorum. Masanın önüne oturdum.

— Otursana, dedim.

Karşıma oturdu. Kitabını, defterini masaya koydu. Bu yıl sık sık geliyor bize Necati. Eskiden pek uğramazdı. Hem üstünde bir sıkılganlık. Odaya girince hem seviniyor, hem utanıyor gibi. Büyüdü artık, liseye gidiyor.

— Ödev mi var? dedim.

— Evet dedi.

Kitaba uzandı.

— Biliyor musun, karşiki arsadan kalasları taşıdılar. Eskiden çocuklar top oynardı orada, dedim.

— Sahi, dedi. (O yana baktı.) Söyleyeyim arkadaşlara. Biz de gelir oynarız.

Kitabı, defteri açtı. Çalışmaya başladık. Ben okurken, farkındaydım, dinlemiyor pek. Şurama, burama bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.

— Şimdi de sen oku bakalım, dedim.

Toplandı, önce dudağı geldi eski yerine; ama gözlerindeki o bulaşıklık güç arındı. Okuması kötü değil. Ben gözlerine bakıyorum. Yeşil, yeşil ya, çipil bir yeşil bu. Tatsız. Nasıl denir? İşte kurbağa yeşili, soğuk. Ergenlikleri de var. İnce keskin dudakları. Ne çirkin çocuk. Çirkin ama bir çocuk körpeliği var onda, ya da bir genç erkek duyarlığı. Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım. Kıpırdarken dizi bacağıma süründü. Bir kelimeyi yanlış okudu.

— İyi bak o kelimeye, dedim.

Düzeltilti. Yüzüne kan çıkıyor. Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırırsam. Kıpırdamıyorum. Ağır bir hava var odada. Oysa ilkyaz daha. Bungun, ağır, sıkıntılı bir hava bu. Necati hep okuyor. Kurbağa sesi gibi. Nasıl da benziyor kurbağaya. Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden öğreniyorum. Ses kesildi.

Kalktım pencereyi açtım. Şu sıkıntılı hava dağılsın.

— Bugün hastayım ben Necati, dedim. Sen gelmeden yatıyordum. Okuyuşun çok iyi. Çevirisini sen kendin yaparsın.

Kalktı.

— Peki abla, dedi.

Gözlerinde o bulaşıklık yok artık.

Hava kararırken annem geldi. Aşağı indim. Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan suyun sesi var; şıp, şıp, şıp... Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?

Yemekten sonra radyo dinledim. Geç yattım. Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor, içim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum, iyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düştü çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni.

Dışarıdan ayak sesleri geliyor. Bir sarhoş bağırıyor. “Uyyy, koca çarıklı Allah, uy!” diyor. Neden tam burada bağırıyor bu adam? Korkuyorum. Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir. Ama gelmiyor. Sesi uzaklaştı. Köprüye varmıştır. Ne dediği anlaşılıyor. Yalnız sıkıntılı, adamın içini kurutan uzun bir “Uyyy!” sesi duyuluyor.

Şimdi öyküyü adından başlayarak inceleyelim: EVDEKİ. Öykü adları neden vardır? İlk sorumuz bu. Ne işe yararlar? Okurun üzerinde nasıl bir etki bırakırlar? Kuşkusuz bu soruların tek bir doğru yanıtı olamaz. Ama belirsizlik, üzerine düşünmemize engel olmamalı. Tam tersine belirsizlikler düşünceyi kışkırtmalı. Öykülerin, romanların, kitapların adları öncelikle metni birer varlık yapmaya yararlar. Bir metni dünyadan, diğer metinlerden ayıran işaretlerden biri ve en önemlisi o metnin adıdır. Eğer bir kitaptan söz ediyorsak kitabın adı kadar kapağı ve kapakta kullanılan grafik anlatımın da önemi vardır ancak

genellikle bunların metnin asli unsurları olmadığı kabul edilerek çoğu zaman yayınevının tasarım anlayışına göre düzenlenirler. Aynı kitabı farklı zamanlarda başka başka yayınevleri değişik kapaklarla basabilirler. Kimi zaman yazarlar kapakta kullanılan görsel anlatımı da belirleyebilir ve bunu yayıncıdan talep edebilirler. Ancak metnin başlığı / adı metnin bir parçasıdır. Bir şeyin adı biraz da kendisidir. Bu noktada biraz daha ayrıntılı düşünmeye çalışalım. Başlıklar nerelerde kullanılır? Kitap adlarında, öykü adlarında, roman bölümlerinin başlarında... Her durumda başlıktan beklenen, ilgi çekmesi ve o metnin içeriği ile uyum içinde olmasıdır. Metinle hiç ilgisi olmayan başlıklar da okuru başka çağrışımlara sürükleyebilir, bu durumda gösterilen metnin dışındadır. Bu öykünün başlığı ise öykünün ruhuna uygun bir sadeliktir. Öykünün ilk paragrafında “EVDEKİ” sözcüğünün işaret ettiği “şey”i anlıyoruz. Evdeki, evde olduğu için, evde o şekilde var olduğu için, evde kalmışlığın tüm ağırlığını taşıdığı için silinmiştir. O nedenle de gizlenmiştir. Evdeki Sandık, Evdeki Lamba, Evdeki Kız... Evdeki bir şey. Şey. Bu türden bir gizli mesaj taşıyor bu belirsizlik. Okur olarak tüm bunları inceden inceye düşünmeyiz. Hatta çoğu zaman başlığı şöyle bir okur, sonra da metnin içine girer ve okuduğumuz başlığı tamamen unutturuz. Ancak metin ilerledikçe yazarın neden o adı koymuş olduğunu hissederiz. Metnin adı, yazarının metindeki vurgusunu işaret eder. Çoğu zaman. Örneğin bu öykünün adı “KURBAĞA PRENS” ya da “KOCA ÇARIKLI ALLAH” da olabilirdi. Bu adların bizim öyküyü algılayışımızı tamamen başka yönlere çekeceği açık. Birinci adın masal göndermesi ile okuma biçimini naifleştireceğini; ikinci adın da okurun ilgisini gereğinden fazla çekerek metni okuyup bitirdiğinde “E, bu muymuş?” dedirteceğini söylemek mümkün. Evet, kimi zaman öykülerin adları metnin sonlarındaki bir deyişe, duruma, duyguya bağlanır. Ama burada öykünün kalbi diyeceğimiz durum kahramanın evdeki varoluşudur. O nedenle de çok iyi seçilmiş bir ad olduğunu söyleyebilirim.

İlk paragrafta devam edelim.

Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir iki kere “Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek,” dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. “Kız, koca mı arıyorsun orada?” derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığıldılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyorum.

Girişler önemlidir. Bu hep söylenir. “İlk cümleyi bulmadan başlayamam” veya “Bazen ilk cümleyi bulmak için aylarca düşündüğüm olur” veya “İlk cümleyi bulmak öykünün / romanın tamamını yazmak kadar zordur” türünden ifadeleri yazarlardan sıkça duyarız. Bunların hepsi doğrudur! Çünkü kişisel deneyimlerin ifadesidirler. Bunu söyleyen yazar – eğer kendini olduğundan daha karmaşık biri gibi göstermek için yalan söylemiyorsa– gerçekten de bu deneyimi yaşıyordu ve dolayısıyla söyledikleri doğrudur. Ama doğru olmaları hepimiz için geçerli olduğu anlamına gelmez. Ben ilk cümle fetişizmine kendimi

kaptırmamaya çalıştığım için, takıldığım zaman ikinci cümleden başladığımı varsayarım, böylece ilk cümleyi arama gerginliğim son bulur ve bir süre sonra o “ikinci cümle”nin zaten ilk cümle olduğunu anlarım. Ancak ister ilk cümle deyin, ister ilk paragraf ya da sayfa (hatta bu bir romansa ilk bölüm), girişler önemlidir. Giriş bir kapıdır. Okuru metnin vaat ettiği yeni âleme davet eden bir kapı. O nedenle giriş kısmı, içerideki dünyanın bir ilkörneğidir. Metnin veremeyeceklerini vaat eden parlak bir giriş de en az sönük ve üstünkörü bir giriş kadar kötü bir etki yaratır okur üzerinde.

İşte ilk cümlemiz: “Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar.” Böyle bir cümleyi okuduğunuzda ne düşünüyorsunuz? Öncelikle sabit bir yerden, muhtemelen bir evden ya da genel olarak bir binadan “karşı arsaya” baktığınızı ve oradan kalasların kaldırıldığını. Bu kalasların burada ne işi var, diye kendimize sormayız. Çünkü okur olarak genellikle çok uyumcu bir zihnimiz vardır. Aklımız dışarıdan kendisine ulaşan tüm bilgileri hızla sentezleyip neden-sonuç ilişkileri içinde anlamlandırmaya çalışan bir tür hikâyecidir. O nedenle de verileri hızla sınıflandırır: önemli, önemsiz, gereksiz, çok önemli... Her yeni bilgiyi eskileriyle karşılaştırarak onların değerini de değiştiren dinamik bir mekanizması vardır. Dolayısıyla ilk cümleyi okuyan zihin ikinci, üçüncü cümleleri bekler, bağlamın oluşması için sabırlı davranır. Tabii bu sabrın sınırları okurdan okura değişecektir. Yazardan yazara farklılık gösteren de bu sınırları zorlama tutkusudur. Kimi yazar metnin herkesi hemen içine alması için çaba sarf eder, kimileri ise okurunu sınavan çetrefil girişleri tercih eder. Örneğin Eco'nun *Gülün Adı* romanının başlarında yer alan uzun ve karmaşık kapı betimlemesi ikili bir işlev yüklenir. Roman bu kapıdan geçmek için çaba gösteren okuru içine alacaktır.

“Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden.” İlk iki cümlelerin üçüncü cümlelerin varlığına hizmet etmesi için kurulduğuna inanan zihnimiz, “hiç ayrılmadım pencereden” cümlesine geldiğinde dikkatini yoğunlaştırır. Bir hikâyeye kişisi ile karşılaştığımızı düşünürüz. Daha da ötesi, bu kişinin hikâyenin anlatıcısı olduğunu anlarız. Bu, çok önemli bir andır. Tüm kurmaca metinlerin ortak bir özelliği de “gerçek yazar”ları dışında anlatıcılarının olmasıdır. Kimi zaman birden çok anlatıcı kullanılsa da (ki genellikle romanlarda denenilen bir anlatım biçimidir) öykülerde genellikle anlatıcı tektir. Tabii bunun birinci tekil kişi, üçüncü tekil kişi ya da başka bir kipte (bakış açısı) olması da önemlidir. Birinci tekil anlatıcı her zaman inanılması en kolay olanıdır. Çünkü gerçek yaşamımızda çoğunlukla hikâyelerimizi bu kipte anlatırız. Yukarıdaki metin birinci tekil anlatıcı olduğu için çok daha rahat giriyoruz hikâyenin içine. Küçük bir alıştıрма olarak bu paragrafı üçüncü tekilden okuyalım:

Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadı pencereden. Annesi bir iki kere “Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek,” dedi: aldırmadı. On yıl önceki arsayı düşünüp duruyordu. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardı. “Kız, koca mı arıyorsun orada?” derdi annesi, utanırdı. On yıl önce annesini de severdi. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdı. O da onlar gibiydi. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdi. Okulu bitirdiği yıl karşıya kalasları yığıldılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördü yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları.

Şimdi içinde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyor.

İlk bakışta çok önemli bir anlam kayması olmadı gibi görünüyor. Ancak tüm bunları gören, kahramanın zihninin içine girebilen bir anlatıcı olduğunu düşündürüyor bize bu kipteki bir anlatım. Bana öyle geliyor ki metnin özgün halindeki kahramana yakınlığımız bir parça azalmış oldu. Çünkü biz de okur olarak anlatıcının her şeyi gördüğü noktadan kahramanı / hikâyeyi izlemeye başladık. Artık anlatılanlar sadece kahramanın bize fısıldadığı sırlar değil. Kahramanımız artık özgün metinde olduğu konumdan biraz daha aşağıda. Ben-anlatıcı olduğu sırada bu hikâyenin devamını öğrenmek için kahramandan başka güvенеbileceğimiz kimse yokken şimdi başka bir anlatıcı var; üstelik hikâyenin kahramanından çok daha üst bir konumda. Oysa öyküyü okuğunuz için hikâyeyi biliyorsunuz, çok mahrem yerlere doğru giden bir yolculuk var. O nedenle de birinci tekil anlatıcı elbette daha çok etkileyecektir bizleri.

Gelelim kalaslara. İyi bir edebiyat metninde hiçbir şey rastlantısal değildir. Kurmaca ürünlerde kaza olmaz. Bu nedensellik yazarın çok karmaşık bir hesap yaparak yazdığı anlamına gelmez. Uykuyla uyanıklık arasında yaşanan bir deneyime benzer yazmak. Yazar da kimi zaman neyi neden yazdığını, hangi ayrıntının üzerinde daha çok durduğunu bilmez. Bazen hiç ummadığımız bir biçimde gelişir yaratma süreci. Örneğin yazar sadece böyle bir arsadan kaldırılan kalaslara bakarken bu hikâyeyi düşlemiş olabilir; bunu bilemeyiz. Ama öykü yazıldıktan sonra ayrıntıların nasıl kullanıldığını, her şeyin nasıl bir simetri kazandığını ve bir estetik yarattığını gözlemleyebiliriz.

Kalaların on yıl önce, hikâyenin anlatıcı-kahramanı olan kızın okulu bitirdiği yıl getirilmiş olduğunu öğreniyoruz girişte. Dolayısıyla kalaların varlığı kahramanımızın yaşamındaki bir dönemi işaretliyor. Ardından bu öyküdeki dramatik gerilimi oluşturan diğer kahramanlarımızdan “anne” ile karşılaşyoruz. Hem de iki kere. Bir, şimdiki zamanda (“Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek”), bir de on yıl önce henüz kahramanımız bir öğrenciyken (“Kız, koca mı arıyorsun orada?”). İki kez annesiyle yaşadığı gerginliğe tanık oluyoruz. Zaten annenin sesini şimdiki zamanda duyan kahramanımız kalaların kaldırılması nedeniyle on yıl öncesine gitmekte hiçbir zorluk çekmiyor ve küçük bir karşılaştırma yapıyor. O zaman nasıldı, annesine tavrı neydi, insanlarla ilişkileri neydi, şimdi nasıl; bunları anlatıyor. Karşılaştırma yapmak en kolay anlaşılır anlatım araçlarından biridir.

İlk paragrafın sonuna geliyoruz:

Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalaları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalaları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamağa gelecek çocukları bekliyorum.

İşte şimdi kahramanımızın psikolojik durumunu, o kalaların kaldırılışını neden izlediğini ve neler hissettiğini anlamaya başlıyoruz. On yıl boyunca orada duran kalalar genç kızın hayatının da önüne konulmuş bir ağırlık gibi anlatılıyor. **Bugün** kaldırılıyorlar ve kahramanımızın içinde bir umut hissi oluşuyor. Bu nokta önemli. Kalalar bugün kaldırıldığı için biz bu hikâyeyi dinliyoruz. Öykülerde sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. En sıradan olayların anlatılacağı öykülerde bile hikâyenin²⁰ başladığı gün diğerlerinden farklıdır. Farklı

olduğu için anlatılmaya değerdir. Öyle olmasa bile kolay bir başlangıç olduğu için tercih edilir. İşte o kalasların bugün oradan kaldırılmasının önemini anlamış oluyoruz.

Aslında basit gibi görünen ama son derece yoğun bir giriş paragrafı ile karşı karşıyayız. Bu girişten şunları öğreniyoruz: kahramanın cinsiyeti, yaşı, konumu; anne-kız çelişkisi; kahramanın yaşadığı çevreyle çelişkisi. Bu öğrendiklerimiz öykünün tamamına yayılacak çok önemli bilgiler ve tek bir sahnede verildiler. Pencereden bakan kızın iç düşünceleri. Devam ediyoruz:

Annem aşağıdan, “Yemek hazır,” diye bağırdı.

— Acıkmadım daha. Bekleme sen, ye! dedim.

Sokağa bakıyorum. Tek tük geçenler var. Çoğu kadın. Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar, ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın... Kös kös yürüyorlar. Hepsi de kendine güvenen kişiler, belli. Kusur bağışlayacak göz yok bunlarda. Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor. Şu tokmak gibi herif bizim sokakta oturan kasap değil mi? Öğle yemeğine geliyor olmalı. Kime bırakmış dükkânı? Yetişkin çırakları vardır. Ceketini yamalı bir adama kemikli yerinden yarım kilo eti onlar yutturur şimdi. Bu adam namaz kılar mı acaba?

Bir kadın geçiyor. Tanırım onu, evleri bize yakın. Kocasını bir bankada çalışıyormuş. Kıpkırmızı boyanmış. Neler söylüyorlar onun için komşu kadınlar, ne kötü şeyler. İnanmıyorum onlara. Hep birini çekiştirirler. Gözleri ışıltı anlatırken. Onların yanındayken kalkıp gitmekten korkarım. Gider gitmez beni çekiştirecekler sanırım, inanmıyorum onlara ama bu kadını da sevmiyorum. Çok konuşur. Ara sıra bize gelir. “Bizimki” dediği kocasını anlatırken bir bakışı vardır bana, evlenmedim diye eğlenir gibi, acır gibi bir bakış, sinirlendirir beni. Gene de birşey demem; anlamamış gibi dururum. O boyuna konuşur. Müdürlere gitmişler geçende. “Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin...” O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?

Pencereden bakmaya devam eden kahramanımız bize gördüklerini yine iç düşünceleri yoluyla aktarıyor. Duygu durumlarını çok açık biçimde veriyor yazar: “Büzülüyorum; içimi bir korku kaplıyor.” Önce dürüstlüğü kuşkulu bir kasabı görüyoruz, ardından da bir kadını. Her ikisi de kötücül bir bakışla anlatılıyor. Kavgaya gider gibi sert oluşlarından ve dedikodularından korkuyor anlatıcı. Ancak ikinci tiplerede, kocasını anlatan kadın tipinde biraz daha ayrıntıya giriyor yazar. Her ayrıntıda biz o kadın hakkında bir şeyler öğrenirken aslında kahramanımızı biraz daha yakından tanıyoruz. Hem kahramanın sorunlarını hem de diğerlerine bakış açısını anlamaya başlıyoruz. Burada önemli bir şey daha oluyor (“Bir kızları var kardeş, bu kadar da olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkinin...”), müstehcenlikle karşılaşılıyor. Öykünün düğümünde yer alacak olan cinsellik aslında bu noktadan büyümeye başlıyor. Kahramanımızın düşünceleri ve hatta yaşayacakları, bu kadının sokaktan geçmesi ve daha önce söylediği o sözlerle ateş almış gibi. İşte bu, anlatımda doğallığı sağlayan, metnin akıcı ve inandırıcı olmasını sağlayan bir özellik. Paragrafın sonu ise metnin geneline yayılmış sorularla bitiyor: “Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?”

Edebiyat yapıtlarını derinlikli kılan, onları önemli yapan şey sorduğu sorulardır.

Edebiyat, yanıtlar üretmekten çok, soruları çoğalttığına ilginçtir. Bizler de aslında sorular sormayı öğreniriz bu metinleri okuyarak. Bazen yukarıdaki gibi, sorular açıkça sorulur, bazen de metni okuduktan sonra içinde tek bir soru cümlesi olmadığı halde zihnimizde kendiliğinden belirirler. Yukarıdaki bölümde sorular kahramanımızın aklına doğal bir şekilde geliyor, bilinçakışının bir sonucu olarak ortaya çıkıyor ve şundan emin oluyoruz: Bu sorular kahramanımızın sorularıdır. Yazarın değil. Bu ayırım metnin inandırıcılığıyla ilgilidir. Eğer soruları, düşünceleri, iddiaları yazarın biz okurlara iletmek için yazdığını hissederseniz kurmacanın büyüğü bozulur ve inandırıcılığı azalır, okuma zevkini kaybedebiliriz. Tabii bunu bir üslup denemesi olarak kullanan yazarlar da vardır.

Devam etmeden önce son bir nokta: Kitapların dediği yalan mı, sorusunun işaret ettiği bir bilgi daha var ki bunun gittikçe nasıl önem kazandığını göreceğiz. Kahramanımızın kitap okuyan bir kız olduğunu öğrendik.

Kapı açıldı. Baktım annem. Canım sıkıldı. Ne işi var burada? Yanımda olmadı mı serin kanlı düşünüyorum; acıyorum ona. Yaşlı kadın, onun dünyası da bir türlü diyorum. Yanıma geldi mi tepem atıyor. Ayıpmış, umurumda değil. Sedire oturdu.

— Yarın Fatmahanımlar gelecekmiş seni görmeğe, dedi.

— Yarın evde yokum ben.

— Nereye gideceksin?

— Hiç, ama yokum evde. Çıkmam. Kaç kere söyledim sana, evlenmek istemiyorum ben.

— Elalem ne diyor biliyor musun? Eksiği var onun, diyor.

— Ne derlerse desinler, istemiyorum. Kaçınıcı bu? Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa.

Satarım babamdan kalan bağı, tarlayı; alır başımı kaçarım.

Gözleri büyüdü. Kalktı, kapıyı çarptı gitti. Dışardan sesini duyuyorum. Rezil etmişim onu ele güne. Herkes kendini düşünüyor, ileniyor bana, sesinden belli ağlıyor da. Ben de ağlamak istiyorum.

Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende “İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. ‘Çıkar şunları,’ der. Leş gibi kokar ayakları.” İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla?

Sokak kapısı açılıp kapandı. Eğildim baktım annem. Kim bilir hangi kocakarıya gidiyor? Yakınacak benden, içini dökecek, rahatlıyacak. Bense hep burada kalacağım, kendi kendimle. İnsan kendine acır mı? Ben acıyorum.

Kendine acıma izleği anneye acıma ve kızma ile bütünleşerek bizi önemli bir sahneye bağladı. Anne-kız tartışmasına. Kahramanlar kurmaca metinlerde bizler gibi karşılıklı konuşurlar. Kimi zaman burada olduğu gibi bu diyaloglar konuşma çizgileriyle ayrılarak verilir, kimi zaman anlatımın içinde tırnak işaretleri ile kaynaştırılarak. Diyalogların doğal olması metin için büyük önem taşır ama doğal diyalog yazmak sanıldığı kadar kolay değildir. Örneğin gündelik konuşmalarımızı bir teybe kaydedip sonra yazıya dönüştürsek ortaya çıkan “diyaloglar”ın okunmasının kolay, zevkli ve anlamlı olmadığını görürüz. Yukarıda da ustalıkla yazılmış diyaloglara baktığımızda dilbilgisi kurallarına uygun, fazlalığı, tekrarı, eksikliği olmayan bir konuşma görüyoruz. Bunu başarmanın en kestirme yolu, yazdığınız diyalogları yüksek sesle okumaktır. Bir de tabii uzun cümlelerden kaçınmak. İkinci önemli

nokta da diyalogların, kahramanların karakterlerini anlamamız, diğer kişilerle yaşadıkları çelişkileri gözlemlememiz bakımından üstlendikleri işlevdir. Biz okur olarak, karakterleri kendimiz tanımak isteriz. Onları bir sahnede izledikten sonra haklarında kendimiz karar verdiğimizde zevk alırız. Örneğin, bu konuşmalar anne-kız arasındaki gerginliği somutlaması, ailenin maddi durumunu ve sorunlarını resmetmesi bakımından önemlidir. Hemen her gün bu tür kavgalar eden bu anne-kıza biz bugün tanık oluyoruz ve kahramanımızın duygusal durumu hakkında daha iyi fikir sahibi oluyoruz. Eğer, yazar bize bu diyaloglardan çıkarılabileceğimiz bilgileri özetlemiş olsaydı bu kadar etkili olmazdı. Kurmacanın gücü canlandırdıkları sahnelerle yakından ilgilidir. Özetlemek sahnelemekle kıyaslandığında çok zayıf bir anlatım aracıdır.

Bu alıntılardığımız bölümdeki önemli bir başka nokta da “Nasıl yatılır böyle bir adamla?” sorusu. Kahramanımızın evlilik konusundaki düşüncelerinde cinselliğin en başta geldiğini, kasabaya bakıp da refah düzeyi veya kültürel durumu kendisininine uygun birini bulamadığı için değil tensel bir çekiciliğe sahip birini göremediği için evlenmediğini anlıyoruz. Bu soru cinsellikle ilgili ikinci noktaydı. İlkini kocasını anlatan kadından duymuştuk.

Kalktım aşağı indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım. Yemek dolabında taze baklayla pilâv var. Bir tabakta yoğurt. Yoğurtla pilâv yedim biraz. Pilâv soğumuş. Olsun, soğuşunu severim ben. Sonra gene odama çıktım. Şimdi daha iyiceyim. Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere’de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. “Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım,” derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten herşey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.

Şimdi ayrıntılara giriyoruz. Ayrıntılar önemlidir. Metnin içindeki dünyanın gerçekliğine ayrıntılar sayesinde inanırız. Çünkü “taze bakla, pilav” dendiğinde o yemekler gözümüzün önüne gelir. Biz de kahramanımızla birlikte soğuk pilavla yoğurdun tadını alırız. Beş duyuya hitap edebilen ayrıntılar gerçeklik duygusunu artırır. Tabii, kahramanın elini tuvalette değil de mutfakta yıkaması evin yapısı hakkında da bir imge oluşturuyor zihnimizde. Ayrıca biraz önceki tartışma bölümünün gerginliğini biraz azaltmak için araya girmiş bir geçiş bölümüdür bu.

Ardından bir kitap çıkıyor ortaya. Hatırlarsanız “kitapların dediği yalan mı” diye soran kahramanımızın kitap okuduğunu daha önce öğrenmiştik. O yüzden de hiç yadırgamadık. Ancak burada ilginç bir anlatım biçimiyle karşılaşıyoruz: “İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere’de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. ‘Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım,’ derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü.” İnsan içinden böyle mi düşünür? Kendimizi o kahramanın yerine koyalım. Kitaplığımızdan bir kitap alıyoruz, sedire uzanıyoruz ve içinde liseyi bitirdiğimiz yıl kaybettiğimiz, bizi seven, bize İngilizce öğretmiş dayımızın adı yazılı. İç düşüncelerimiz burada yazıldığı gibi bilgi verici olamaz. Bunlar kahramanın kendi kendine düşündüğü cümleler değil, doğrudan bize söyleniyorlar. Biz okurlara. Bunu okurken tam adını koyamasak da kahramanla aramızda ters gitmeye başlayan bir şeyler

olduğunu hissederiz. Kahraman sanki bizim varlığımızı fark etmiş ve bize doğru konuşmaya başlamıştır. Bu, özellikle okumakta olduğumuz gerçekçilikte bir öykü için iyi bir şey değil. Ancak yazarımız bu zayıflığı ustalıkla örtüyor: “Zaten herşey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya.” Her şeyin o yıl olmasıyla bugünün neden önemli olduğunu bize yine “kalaslar” üzerinden hatırlatıyor yazarımız. Böylece “kalaslar” önemli bir geçiş nesnesi olarak varlıklarını sürdürüyorlar. Sürdürecekler de.

Nice sonra kapı çalındı. Kitabı kapayıp kalktım. Ayaklarım uyuşmuş. Annem anahtarı mı unuttu acaba? Basamaklardan ağır ağır indim. Necati mi yoksa? Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır. Kapıyı açtım. Oymuş. Dümdüz taramış saçlarını. Sarı yüzünde hep o ergenlikler.

— Nasılsın abla? dedi.

— İyiyim. Girsene.

Girdi. Kapıyı kapadım.

— Halam nerede? diye sordu.

— Bilmem. Komşuya geçmiştir.

Dayımın oğlu bu Necati. Babasından öğrendiğimi oğluna satıyorum. Yukarı çıktık. Sakal tıraşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor. Bu oda evde kalmış kıza kokar sanırım. Alışmışım ben, duymuyorum. Masanın önüne oturdum.

Kitaptan dayıya, dayıdan oğlu Necati’ye geçiş yapıyoruz. Arada yine biz okurları bilgilendirme cümleleri olduğunu söyleyelim: “Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır.” Bu tür cümleler birinci tekil anlatıcı için biraz tuhaf çınılıyor. Ancak üçüncü tekil anlatıcı olsaydı hiç yadırgamazdık. Çünkü o kipte bütün anlatım bu tür bilgi verici cümlelerden oluşur.

Şimdi bu paragrafta kahramanımızın Necati’yi nasıl algıladığı vurgulanıyor. Onun artık büyümüş (dolayısıyla bir erkek) olması kötü koku ile anlatılıyor. Önceki bölümde kahramanımızın bu kasabanın erkeklerini beğenmediği de yine kötü kokuyla anlatılmıştı. Bu anlatımda bir doku oluşturuyor ve karakterin çizgilerini netleştiriyor. İşin garibi Necati de kokluyor. Necati’nin üzerinden bizler kahramanımızın kendine dair imgesini de çözüyoruz. Tabii Necati’nin koklama eylemi hayvansı bir çağrışım yaratıyor ki, bu da önemli. Cinsellik izleği devam ediyor.

— Otursana, dedim.

Karşıma oturdu. Kitabını, defterini masaya koydu. Bu yıl sık sık geliyor bize Necati. Eskiden pek uğramazdı. Hem üstünde bir sıkılganlık. Odaya girince hem seviniyor, hem utanıyor gibi. Büyüdü artık, liseye gidiyor.

— Ödev mi var? dedim.

— Evet dedi.

Kitaba uzandı.

— Biliyor musun, karşiki arsadan kalasları taşıdılar. Eskiden çocuklar top oynardı orada, dedim.

— Sahi, dedi. (O yana baktı.) Söyleyeyim arkadaşlara. Biz de gelir oynarız.

Burada “kalaslar” öykünün imgesel omurgası olduğunu iyice hissettiriyor. Metne derinlik kazandırıyor. Örneğin “kalaslar” burada sıradan bir konuşmanın içine yerleştirilmiş. Önemsiz bir şeyden söz eder gibi konuşuyorlar. Oysa biz kahramanımız için o kalasların ne anlama geldiğini çok iyi biliyoruz. Necati’ye, annesine ve de o kalasların önemini bilmeyen diğer öykü kişilerine kıyasla biz kahramana daha yakınız, sırdaşınız.

Kitabı, defteri açtı. Çalışmaya başladık. Ben okurken, farkındaydım, dinlemiyor pek. Şurama, burama bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.

— Şimdi de sen oku bakalım, dedim.

Öyküde artmakta olan cinsel gerilimin başlangıcı önemli bir soruya bağlanıyor. (Bu mu istek dedikleri?) Bu soruyu okuduğumuzda içimizden yanıt vermeye çalışırız. “Evet, aslında böyle bir şey” ya da “hayır ama aslında”... Bocalamaya başlarız. Aklımızdaki yanıtlar bu soruyu karşılamamaktadır. Çünkü soru o hikâyenin özelinde kötücül bir tonda anlatılan Necati için sorulmuştur.

Toplandı, önce dudağı geldi eski yerine; ama gözlerindeki o bulaşıklık güç arındı. Okuması kötü değil. Ben gözlerine bakıyorum. Yeşil, yeşil ya, çipil bir yeşil bu. Tatsız. Nasıl denir? İşte kurbağa yeşili, soğuk. Ergenlikleri de var. İnce keskin dudakları. Ne çirkin çocuk. Çirkin ama bir çocuk körpeliği var onda, ya da bir genç erkek duyarlığı. Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım. Kıpırdarken dizi bacağıma süründü. Bir kelimeyi yanlış okudu.

— İyi bak o kelimeye, dedim.

Düzeltilti. Yüzüne kan çıkıyor. Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam. Kıpırdamıyorum. Ağır bir hava var odada. Oysa ilkyaz daha. Bungun, ağır, sıkıntılı bir hava bu. Necati hep okuyor. Kurbağa sesi gibi. Nasıl da benziyor kurbağaya. Bir tiksinti, bir bulantı kabarıyor içimde. Kendimden öğreniyorum. Ses kesildi.

Kalktım pencereyi açtım. Şu sıkıntılı hava dağılsın.

— Bugün hastayım ben Necati, dedim. Sen gelmeden yatıyordum. Okuyuşun çok iyi. Çevirisini sen kendin yaparsın.

Kalktı.

— Peki abla, dedi.

Gözlerinde o bulaşıklık yok artık.

Kahramanın çelişik bakışını göstermesi açısından ilginç bir bölüm. Hem çirkin hem çekici bulduğu bir delikanlı var karşısında. Kurbağa benzetmesinin doğal bir şekilde ortaya çıkışına tanık oluyoruz burada. Finalde bu imgenin ne kadar çarpıcı bir şekilde kullanıldığına dikkat çekeceğiz.

Ayrıca burada kahramanımız ilk kez eyleme geçiyor. (Bacağımı ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım.) Düşünüyor ve yapıyor. O âna kadar sadece düşünen bir karakterdi, ama şimdi düşündüğünü eyleme geçirdiğine tanık oluyoruz. Ardından, “Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırsam,” dediğinde bunları da yapacak mı diye heyecanlanmamızın altyapısını oluşturuyor. Ama eylem tiksintiyle kesintiye uğruyor.

Kurbağa imgesi ile birkaç kez pekiştirilen bir sahne olarak sonlanıyor.

Hava kararırken annem geldi. Aşağı indim. Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan suyun sesi var; şıp, şıp, şıp... Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?

Bunca cinsel gerilimi yüksek bir sahneden sonra metnin durulmaya gereksinimi vardı. Sessizliğin suyun sesi ile betimlenmesi de çok yerinde. Ardından öykünün anafikri geliyor çünkü, yine soru biçiminde: “Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?”

Yemekten sonra radyo dinledim. Geç yattım. Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor, içim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum, iyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak, uzanıp uzanıp öpmeğe çalışacak beni.

Sessizlik devam ediyor. Kahramanımızın yalnızlığı bu sessizlikte cisimleniyor. Kurbağa imgesi burada yapışkan, örtük bir cinsel rüyayı haber veriyor. Bir yandan da *Kurbağa Prens* masalına bir gönderme kendiliğinden doğuyor. Aslında bu noktanın üzerinde durmak gerekli: göndermeler ya da bir başka deyişle “metinler-arasılık”. Bir metin başka metinlerin varlığı ile yeni bir anlam kazanıyorsa o metnin “metinler-arası” bir özellik taşıdığı söylenebilir. Tabii günümüz okuru ve yazarı çok sayıda metne maruz kalmaktadır. Dikkat ederseniz “okumuştur” demiyorum. Çünkü metin sözcüğünü yazılı olmayan ortamlardaki anlatıları da içine alacak şekilde genişleterek kullanıyor bu savları öne sürenler. Dolayısıyla günümüzde metinleri artık tek başına “okumanın” (tırnak içine aldım, çünkü okumak fiilinin de anlamı genişliyor bu kulvarda yürümeye başladığımızda) mümkün olmadığı söyleniyor. Bunları bu *Kurbağa Prens* örneği üzerinden düşünürsek, bu masalı bilen ya da hatırlayan okur, öykünün bu noktasında o metnin de tadını hissetmiş olur. Bu masalı bilmeyen okur içinse yapılan benzetme sadece öykünün kendi hikâyesi (Necati'nin kurbağaya benzetilerek iticileştirilmesi) ile sınırlı olarak algılanacaktır. Oysa gönderme yapılan *Kurbağa Prens* masalında prenses kurbağayı öperek (belki de cinsel deneyimin değiştirici gücünün ifadesidir o öpüş, bir eşiktir atlanılması gereken) onu yakışıklı prensine dönüştürür. Bunu hatırladığımız anda bu öykünün kahramanının Necati / erkekler konusundaki o aşamadığı sınır hakkında neler hissettiğini daha iyi kavramış oluruz. Şimdi benim bir yazar olarak ilgilendiğim soru şudur: Yazar bu imgeyi ne zaman kurgunun bu kadar asli bir parçası olarak düşünmeye başlamış olabilir? Bu göndermeyi farkında olmaksızın yapmış olabilir mi? Evet, olabilir. Ama deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim: Yazar bu imgeyi ilk olarak Necati'nin göz renginden ve yüzündeki ergenliklerden yola çıkarak söylemişti. Daha önce düşünmemiş olduğumu varsayıyorum. Sonra bu imgenin Necati'yi tanımlayan kahramanımızın ağzına (bilincine) ne kadar yakışığının farkına vararak üzerine gitmiştir.

Çünkü kahramanımızın bu masalı okumuş olması büyük olasılıktır. O halde yatmadan önce de o imgelerle düşünebilir.

Buradan çıkaracağımız sonuç, metni yazarken kendiliğinden ortaya çıkan imgelerin peşine takılmamızın bizi kimi zaman daha önceden planlamadığımız ama çok estetik bir noktaya sürükleyeceğidir.

Dışarıdan ayak sesleri geliyor. Bir sarhoş bağıyor. “Uyyy, koca çarıklı Allah, uy!” diyor. Neden tam burada bağırdı bu adam? Korkuyorum. Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir. Ama gelmiyor. Sesi uzaklaştı. Köprüye varmıştır. Ne dediği anlaşılıyor. Yalnız sıkıntılı, adamın içini kurutan uzun bir “Uyyy,” sesi duyuluyor.

Bence müthiş bir final. Öykünün başından beri yarattığı o basit ve her şeyin önceden tahmin edilebilir sıkışmış dünyasını kıran bir olay oluyor. O sarhoş neden bağıyor, neden orada bağıyor? Bu soruları soran kahramanımız gibi biz de gecenin içinde büzülerek korkuyoruz. Yine aynı sorular sorulabilir: Yazar bu finali ne zaman düşünmüştür? Öyküyü yazmaya başlamadan önce bu sahne aklında var mıydı? Bilemiyoruz. Kimi soruların yanıtlarını bilemeyiz.

Tabii bunların hepsi bir yorumdu. Bir “okuma” denemesiydi. Farklı okuma biçimleri elbette mümkündür.

Bu uygulamadan sonra Yaratıcı Yazarlık Seminerlerime katılanlardan önce yazarın cinsiyetini tahmin etmelerini istedim. Yarısı kadın, yarısı erkek olduğu yolunda görüş bildirdiler. Öykünün Yusuf Atılgan’a²¹ ait olduğunu açıkladıktan sonra da şu alıştırmayı yapmalarını önerdim: “Kahramanın cinsiyetini değiştirip öyküyü yeniden yazın.” Sonuçlar gerçekten ilginçti. Çünkü kahramanımız bir erkek olduğunda yakın bir akrabasının “kızıyla” yaşayacağı cinsel gerilim özgün öyküde olduğundan farklı bir etki yaratıyordu. Atılgan’ın öyküsünü okurken akla gelmeyen “ensest” çağrışımları kahraman bir erkek olduğunda çok daha açık bir biçimde ortaya çıkıyordu. Erkek rolünün iktidar sahibi olması öykünün yönünü belirlemeye başlıyordu. Farklı gruplara verdiğim bu alıştırmaların bir başka ilginç sonucu da üretilen kimi çözümlerin tekrarlanmasıydı. Erkek kahramanı evden çıkmayan birine dönüştüren katılımcıların yarıya yakını çözümü topallıkta / kötürümlükte bulmuşlardı. En az bunun kadar önemli bir bölümü de eşcinselliğini yaşayamadığı için ağır bunalımlar geçiren evde oturan erkek kahramanı tercih etti. Bunun birkaç nedeni olabileceğini düşündüm. Genç bir erkeğin evden çıkmaması için ancak sakat olması gerekir gibi bir çıkarımın cinsiyet rollerinin algılanışından ve yeniden üretiminden kaynaklandığına kuşku yok. Ayrıca, cinsel içerikli sahnelerin hafifletilmesinde de “sakatlığın” önemli bir işlev yüklendiğini söylemek gerekli. Fiziksel engelin topallık olarak seçilmesini tetikleyen unsurun öykünün girişindeki, “karşı arsada top oynayan çocuklar”ı izleyen bir anlatıcının varlığı olduğunu düşünüyorum. Eğer bu imge olmasaydı belki de farklı bir fiziksel engel ile çözüme varmaya çalışacaktı bu öykünün çeşitlemesini yazanlar. İlginç olan, “Evdeki”ni topal bir erkek olarak yeniden kurguladığımızda öykünün özgün halinin final bölümündeki “koca çarıklı Allah” deyişinin de garip bir şekilde yeniden anlam yüklenmesi. Her şeyi tam olan, varoluşun tüm iktidarını kendinde toplamış “koca çarıklı Allah” a gönderme yapıldığında evdeki sakatlanmış, bu

nedenle de iktidar sahibi olmayan erkek arasında kurulan ilişki bir kat daha anlam kazanıyor. Hatta şunu söylemek bile mümkün, öykünün özgün halinde kahramanımız bir kadinken bu deyiş sadece o kasabadan, o hayattan çıkamama durumunu destekliyordu; oysa kahraman erkek olduğunda, öykünün finali farklı bir derinlik kazanıyor. Belki de yazarı erkek olduğu için bu öykünün finalinde gidememe durumu, en büyük erkek-baba figürüyle işaret ediliyor. Aşırı yorum yapmanın sonu yok tabii...

Bu ödevleri yaptırdığım sıralarda (hatta kitabın bu bölümü yazarken) henüz Stephen King'in *On Writing* adlı kitabını okumamıştım. *Büyübozumu*'nun ikinci taslağı üzerinde çalışırken kitap elime ulaştı. Bir solukta okuduğum bu kitap, King'in yazarlık macerasından ve yazmak isteyenlere önerilerinden oluşuyor. King de kitabını bir ders kitabı olarak hazırlamadığını ve alıştırma soruları vermeyeceğini söyledikten sonra tek bir alıştırma öneriyor. Hikâyesini verdiği bir öykünün kahramanlarının cinsiyetlerini değiştirerek yeniden yazmalarını, hatta sonuçları kendisine göndermelerini söylüyor. Bu alıştırma sorusu ile karşılaştığımda ne kadar şaşırdığımı tahmin edebilirsiniz. Aklıma gelen bir konunun, bir buluşun, bir yaklaşımın daha önceden bir başkası tarafından yazılmış olduğunu görmek ilk kez başıma gelmiyor. Bazen daha kötüsü de olabiliyor: Aklıma gelen parlak bir roman fikrini uzun uzadıya defterime not almıştım. Aradan epeyce bir zaman geçtikten sonra okuyacak bir şey bulamadığım için kıvrandığım bir gece sevdiğim yazarlardan birinin daha önceden okumuş olduğum bir romanına göz gezdirmeye başladığımda başımdan aşağıya kaynar sular indi! Daha önce not ettiğim "parlak" fikrim bu romanın özetinden başka bir şey değildi. O zaman yaşadığım sarsıntı yukarıda örneğini okuduğunuz kesişmeden çok daha acı vericiydi. Çünkü aklıma gelen özgün fikri farkında olmadan başkasından aşmıştım. O "parlak" fikri kaybetmiş olmam yeterince üzücü değilmiş gibi bir de şu soruyla boğuşmaya başlamıştım: Yazdığım her şey böyle bir okuma-unutma-yeniden keşfetme-yani çalma sürecinin ürünleri miydi? Bu soruyu "Hayır" diye yanıtlayıp yola devam etmekten başka bir seçenek yoktu tabii.

20. Gerçi ileride çok daha geniş bir şekilde tartışacağım ama öykü ve hikâye sözcüklerini aynı cümle içinde görünce irkilen okurlar için açıklamak istiyorum: Bir olay anlatımının ifadesi olarak hikâyeyi, hikâyeye anlatan yazılı bir türden söz ederken de öyküyü kullanıyorum. Kurmaca anlatıların ortak özelliği hikâyeye anlatmalarındır; film, roman, oyun ve öykü hikâyeye anlatan kurmaca türleridir.

21. Yusuf Atılgan'ın yapıtlarının ayrıntılı bir incelemesini merak eden okurlara önerebileceğim bir kitap var: Ali İhsan Kolcu, *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2003. Yukarıda incelediğim öykü: Yusuf Atılgan, "Evdeki", *Bütün Öyküleri*, YKY, İstanbul, 2000.

KURMACANIN UNSURLARI 2

“... Hangi zamanda ve nerede olduğumuz bellidir artık...”

KÖPÜK

Saat beşti.

Saatin sesi, duvarlara asılmış geyik başlarını, doldurulmuş kuşları, yırtıkları özellikle onarılmamış antika koltuk yüzlerini, gümüşleri ve kristal aynaları bir dokunuşta geçerek Bedia'nın oturduğu küçük bölme vardı son hızla.

“Öff, saat beş oldu,” dedi Bedia. “Hazırlanmalı yavaş yavaş.” Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğinin içinde gezdirdi: Kurumuş. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... Kocaman saç saracaklarının üstünde kaskatı bir ışıltıyla duran saçlarını elledi: Kurumuş. Zeynep'e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. “Hazırlanmak”, bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın– birbirlerini usulca tamamlayan ışıltılı dilimleri: Yeşil farlar, simli çoraplar, gül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rugan pabuçlar, öğleden sonralarının parlak iskambil kağıtları, arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar, yağmurda giyilen çizmeler) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Öff!

— Zeynep, diye seslendi. Zeeeyneep! Kızım bırak şu toz almayı da banyoyu doldur. Çabuk!

— Geliyorum hanımefendi.

Zeynep kapının yanındaki duvarda asılı duran tüfeklerin tozunu alıyordu. “Geliyorum.”

— Bırak ben alayım tozu, sen banyoyu doldur!

— Hiç olur mu hanımefendi?

Zeynep'in başak rengi Sivaslı yüzünde şaşkınlık, pembelik halinde belirdi: Hiç olur mu?

— Neden olmasın? dedi Bedia. Anlamını kendinin de çözemediği o kahkahalarından birini attı. Tutuk, gücünü içinde gizliyen bir kahkaha; yavaş yavaş hazırlanan bir gül, ansızın açılan bir gülümseme. Bir keresinde, bir Nişantaş dolmuşunda (araba onarımdaydı o sıralar) ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan bir delikanlı düşmüştü yanına. Eli yüzü düzgün, temiz giyimli bir genç. Elinde kalın bir kitap vardı. Dönemeçlerde, öbür eliyle ön koltuğa çakılı küllüğü kavıyor, bacağına değmemeye çalışıyordu. Sonra bir yerde yol bitti, indi. İnerken gözgöze geldiler. O an “İnmeyin,” demek gelmişti Bedia'nın içinden. “Bu dolmuş gitsin böyle.” Sonra, çok sonra bu olayı düşündükçe kahkahayı basardı. İşte o kahkaha.

Bir keresinde, odayı dolduran zengin konukların, güzel kadınların, ellerindeki içki kadehleriyle köşelerde oyalanan erkeklerin arasında, nasılsa fark edildiğinde, bunca hazırlanma çabasını ustaca yok gösteren düz, siyah giysisiyle birden belirdiğinde, dudaklarındaki kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak. “Böyle becerikli bir ev kadını olmasaydın nasıl bir kadın olurdun bilmem,” der Macit arasına, Onun konuklara dönüp “Karım halkın içinden gelme bir kadındır. Bakın, tarhana çorbasını hâlâ kendi pişirir, kimselere bırakmaz,” dediği zaman attığı kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak; biraz tutuk, biraz kısık belki ama mutlaka

beklenmedik.

Bedia sabahtan beri gömülü durduğu kuştüyü yastıklardan sıyrıldı, elini uzattı.

— Hiç olur mu hanımcığım? dedi Zeynep. Şimdi biter.

— Peki peki, dedi Bedia, yine yastıkların arasına gömüldü. Öfff! (Sonra, uzun süredir açmaktan kaçındığı bir konuyu yeni hatırlamışçasına) Şeyyy... Şeyi soracaktım Zeynep. Kimmiş o adam? Anlaşıldı mı kim olduğu?

— Hangi adam hanımefendi?

— O adam canım. Hani geçende gelmiş, beni sormuş ya... Bedia hanım kaçta gelir falan diye.

— Anlaşılmadı, dedi Zeynep. Bilmiyoruz kimmiş.

— Nasıl biriydi, anlatsana.

— Bilmem ki hanımcığım. Düpedüz bir adam işte.

— Peki, nerden gelmiş, nasıl gelmiş Hüseyin'in yanına? Kahveden çıkarken nasıl gelmiş de demiş?

Zeynep bir olayı birkaç kere anlatmış birinin vazgeçemediği, bilmeden ezberlediği sözcüklerle başladı:

— Hüseyin tam kahveden çıkıyormuş...

— Saat kaçmış?

— On felan herhal. O da kalkmış peşisıra. Meğer orada oturmuş.

— Hüseyin görmemiş yani daha önce. Oturuyormuş ama onun ilgisini çekmemiş.

— He ya.

— Sonra?

— Kalkmış, peşine düşmüş bizimkinin. Hüseyin hırsız sanmış. Buralar belli olmaz değil mi hanımcığım? Bakarsın hırsızdır.

— Doğru, doğru. Ya konuşması? Köylü gibi mi konuşuyordu?

— Birazcık köylüydü besbelli. Kasketi vardı ama bilemeyeceğim.

— İyi düşünsene kızım, kafanı çalıştır biraz. Nereden tanıyormuş beni, söyledi mi? Bizim oradan mı?

— Bilmem ki hanımcığım. Sormadık. Tanrı misafiri. Bedia hanımı göreceğim dedi, ne zaman gelir dedi, o kadar. Biz de sormadık. Ama keşke sorsaydık, ne biçim adammış o hanımefendi. Hiç görmedim öylesini, hiç duymadım. İnanmayacan, yattığı çarşafı, yastık yüzünü yudum durdum da yağları çıkmadı. Yastığın içine geçmiş kir. Yepyeni yüzler, pamuklar hep yağ içinde kalmış. Nasıl yağmış, nasıl kirmiş bu böyle? Kabahat Hüseyin'in. Sen kalk tanımadığın adamı Tanrı misafiri diye... Güneş çıksın, pamukları da yıkayacağım inşallah. O ne biçim adammış öyle...

Zeynep bir yandan geyik başlarının, doldurulmuş kuşların, kapının yanındaki duvara asılı tüfeklerin tozunu alıyor, bir yandan sızıldanıyordu: O nasıl kirmiş öyle...

— İş istemeye gelmiştir, dedi Bedia, kestirip attı. "Babamın akrabalarından biridir," diye düşündü. "Hiçbirini tanımam görsem!" Kaç yıl oldu? Takvimde ruj kalemiyle belirtilen bu sıradan gün, evliliğinin onuncu yıldönümüydü. Saate baktı: Beşi yirmi geçiyordu. Birazdan Macit, kırmızı güller ve bir pırlanta yüzükle çıkagelirdi. On yılda on yüzük. Her yıl için bir yüzük, bir değerli taş. Yıllar böyle geçmişti. On yıl olmuştu Manisa'dan çıkmalı. Birbirlerine deliler gibi tutkun iki genç. Biri, şimdiki kendisi: Konuklarını hazır mezelerle, lokantalardan

getirilen yemeklerle ağırlamayı öğrenmiş, tarhana çorbasını unutmamakla gönenen Bedia. Manisalı çiftlik kahyasının kızı. Hâlâ alımlı. Yalnız artık ince çorap giyiyor, kalın donunu fırlatıp attı. Lastik eldivenlerle toz almayı öğrendi, sonra koku markalarını, gözaltı kırışıklarını giderici özel kremleri, erkeklerin sevdiği siyah kısa gecelikleri. Öbürü Macit: Sapsarı saçlı, incecik, Manisalı çiftçinin oğlu. O zamanki Bedia'ya deliler gibi tutkun; şimdi alışmış, durmuş oturmuş, saçları dökülmüş, evlilik yıldönümlerini titiz bir kuyumcunun tam zamanında yolladığı değerli bir yüzükle hatırlayan saygılı koca. Manisa'yı görse tanımazdı şimdi. Hangi mevsimdi orada? Güneş var mıydı? Güneyde olduğuna göre... Yok canım, güneyde olan Mersin'dir, Manisa... boş ver.

Uzun bir süredir şehirler, sonsuz bir otomobil yolunun gereksiz, sıkıcı kesintileriydi Bedia'nın gözünde: Lastik iner, motor durur, işte bir şehirdesin. Hangisi olursa olsun. Oysa insan gideceği yere bir an önce varmalıdır. Macit öyle der. Macit on yıldır öyle der. Hiç değişmemiştir. Niye değişecek? Daha ne olabilir? İşte bu koskocaman ev, bu değerli silahlar, Avrupa yolculukları, Bedia, bu doldurulmuş kuşlar.

— Öfff! dedi Bedia, kuştüyü yuvasından sıyrıldı, ayağa kalktı.

Saat beş buçuk olacak birazdan. Zeynep! Zeynep! Kızım doldu mu banyo?

— Doluyor hanımefendi, siz soyununcaya dolar. Zeynep'in sesi yaklaştı.

— Ben giriyorum Zeynep. Sen de git istersen kızım. Macit bey neredeyse gelir.

— Peki hanımefendi. Zeynep, hep "Peki," demenin anlamsız güleçliğini yüzünde tutmaya çalışarak sokak kapısına yöneldi.

"Kim olursa olsun, Macit'e söylemeliyim," diye düşündü Bedia soyunurken. Banyoda uzun saçlarını naylon başlığın içine özenle yerleştirdi. Bu sessizliği öyle severdi ki. Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü. Uzakta bir kapı kapandı: Zeynep çıktı. Saat beş buçuğu vurdu.

"Neden daha önce söylemedim sanki? Amaan, nereden de takıldı kafama? Canım, Manisa'dan kim olabilir: Emmisinin oğlu, Şahingil'in Osman... Yok canım. İş isteyecek mutlaka." Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.

"Hep böyle olur," dedi Bedia irkilerek, "Macit anahtarını unutmuştur yine. Ne zaman banyoya girsem... Bıktım artık."

Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp, terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyordu ardında. Karanlıkta, el yordamıyla açtı kapıyı: Dışarı karanlıktı! Aşağılardan, biri asansörü çağırmıştı. Asansör, sarsıla sarsıla inerken o, iki kat arasındaki belirsiz aydınlığın, müthiş korkunun daralan yüreğine yerleştiğini duydu. Bir an önce öbür kata, açıklığa, güvene ulaşmak için parmaklarının ucunda hafifçe kalkarak çevresine bakındı: Asansörün ışığında kasketli bir adam duruyordu.

Adam yaklaştı. Bedia tanıyamadı; yabancı mıydı, değil miydi kestiremedi. Bornozunun açık duran önünü kapadı hızla. Aşağıda biri bindi asansöre. Macit geliyordu herhalde. Zaman kazanmak için, birşeyler hatırlayabilmek için, birşeyler düşünebilmek için:

— Kimsiniz? dedi Bedia. Tanıyamadım birden.

Adam hiçbir karşılık vermeden öylece durdu, ayağıyla kapıyı itti biraz.

— Kimsiniz? diye haykırdı Bedia. İş mi istiyorsunuz? Zeynep... Arkasına döndü; Zeynep yoktu. Asansör yukarıya doğru çıktı, katı geçti.

Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parlılıkla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı.

Bu sefer öykünün adını sona bırakalım. İlk cümleyle başlayalım:

Saat beşti.

Saatın sesi, duvarlara asılmış geyik başlarını, doldurulmuş kuşları, yırtıkları özellikle onarılmamış antika koltuk yüzlerini, gümüşleri ve kristal aynaları bir dokunuşta geçerek Bedia'nın oturduğu küçük bölmeye vardı son hızla.

İlk cümlede saatin söylenmesi bu öykünün dar bir zaman kesitinde geçeceğini haber veriyor. Öykülerin hayatın içinde belli anlara odaklanması alışıldık bir durumdur. Tabii bunun bir kural olmadığını da hemen söylemeliyim. Peki o halde neden bu öykünün kısa bir zaman aralığını anlatacağı özellikle haber veriliyor? Öykünün tamamını okuduktan sonra sahiden de tüm hikâyenin beş ile beş buçuk arasında geçtiğini, hatta asıl olayın saat tam beş buçukta gerçekleştiğini anlıyoruz. Bu olaya tanık olan birinin polise vereceği ifade gibi: *Bedia Hanım saat tam beşte yatağından çıktı, hizmetçisine banyoyu hazırlattı, bir süre sonra hizmetçiye izin verdi ve banyoya girdi, saat tam beş buçukta kapı çalındı ve esrarengiz yabancı geldi.* Hikâyemiz aslında bu kadar ama yine de sorumuzun tam anlamıyla yanıtı olmadı bu açıklama. Neden “Saat beşti” diye başlıyoruz? Bu ilk cümlelerin paragraf halinde yalnız bırakılması yazarın özel bir vurgu yapmak istediğini de gözler önüne seriyor. Ardından gelen paragraftaki şiirsel anlatım yine zaman üzerine. Saatin sesinin ortamdaki eşya üzerinde yol alışını anlatan bu ifadeler bir yandan da bizi mekânın içinde dolaştırıyor. Kurmacanın iki unsuru çarçabuk ortaya konmuş oluyor böylece: Hangi zamanda ve nerede olduğumuz bellidir artık.

“Öff, saat beş oldu,” dedi Bedia. “Hazırlanmalı yavaş yavaş.” Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğin içinde gezdirdi: Kurumuş. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... Kocaman saç saracaklarının üstünde kaskatı bir ışıltıyla duran saçlarını elledi: Kurumuş. Zeynep’e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. “Hazırlanmak”, bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın– birbirlerini usulca tamamlayan ışıltılı dilimleri: Yeşil farlar, simli çoraplar, gül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rujan pabuçlar, öğleden sonralarının parlak iskambil kağıtları, arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar, yağmurda giyilen çizmeler) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Öff!

Bu paragrafta hemen kahramanımızla tanışıyoruz: Bedia. Üstelik onun kendi kendine konuşmasını duyuyoruz ve bununla da kalmıyoruz, zihninin içini de duyuyoruz. Anlatıcımız sınırlı üçüncü tekil şahıs bakış açısını kullanıyor. Daha önceki bölümde incelediğimiz “Evdeki” adlı öyküdeki birinci tekil anlatıcıya çok benzeyen ama olanakları biraz daha geniş olan bir anlatım biçimi. Aslında yazarın sesini duyuyoruz ve yazar kahramanına çok yakın

bir noktadan konuşuyor. Onun düşüncelerini bize ânında aktarıyor.

Yazar ayrıntıları son derece dengeli kullanarak bize hemen yeni bilgiler veriyor: Herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Neden bugünün önemli olduğu belirtilir? “Evdeki” öyküsünün de geçtiği günün kendine göre bir özelliğinin olduğunu hatırlayın. Anlatılacak hikâyenin herhangi bir günün sıradan akışından ibaret olmadığı, içine gireceğimiz dünyanın ilginç bir ânına tanık olacağımızın bildirilmesinin sık başvurulan bir tarz olduğunu o zaman da söylemiştim. Belli ki bugün özel bir gündür, hem kahramanımızın bildiği nedenlerden dolayı hem de henüz bilmediği bir nedenle özel bir gün.

— Zeynep, diye seslendi. Zeeeyneep! Kızım bırak şu toz almayı da banyoyu doldur. Çabuk!

— Geliyorum hanımefendi.

Zeynep kapının yanındaki duvarda asılı duran tüfeklerin tozunu alıyordu. “Geliyorum.”

— Bırak ben alayım tozu, sen banyoyu doldur!

— Hiç olur mu hanımefendi?

Zeynep’in başak rengi Sivaslı yüzünde şaşkınlık, pembelik halinde belirdi: Hiç olur mu?

Bu diyalog bizi yardımcı bir tip ile tanıştırıyor, o tip ile kahramanımızın ilişkisini gözler önüne seriyor. Bedia ile Zeynep arasındaki mesafe bir sınıf ilişkisinin ifadesidir. Burada çok hoş bir ayrıntı olarak Zeynep’i tüfeklerin tozunu alırken görüyoruz. Hepimizin bildiği bir kural vardır: Duvara asılı bir tüfek varsa hikâyenin bir yerinde o tüfek mutlaka patlar. Çehov’un dile getirdiği ve ondan beri söylene söylene artık bir klişe haline gelmiş bu düşünce ile ifade edilen, kurmaca yapıtlarda hiçbir şeyin rastlantısal olmadığıdır. Başka bir örnek vermek gerekirse: Kahramanın bir özelliği söyleniyor, örneğin doktor olduğu belirtiliyor ve bir daha bu özellik kullanılmıyorsa kurmacanın yapısında bir zayıflık oluşabilir. Yani kahramanın doktor olması hikâyeye hizmet etmiyorsa bu fazla bilgi anlatımı zayıflatır. Çünkü siz bir kere bu bilgiyi verdiğinizde okur bunu belleğinin bir köşesinde tutmaya başlar, tıpkı diğer bilgileri tuttuğu gibi. Eğer bu bilgi bir yere bağlanmazsa okur gereksiz bir ayrıntıyı aklında tutmuş olur. Tabii söylediğim klasik anlamda bir anlatı için geçerli. Şimdi biz de öykünün başında verilen bilgileri biriktirmeye başladık bile. Ama öykünün tamamını okuduğumuza göre tüfek meselesini hemen çözebiliriz. O tüfekler hiç patlamayacak. Evet, doğru. Ancak öykünün sonunda ucu açık bırakılmış da olsa bir cinayet işleneceği kesin. Ya da bize bunu düşündürtecek bir yola giriyor öykü. İşte bu tüfekler de bence orada atmosferin gerilimini hazırlayan örtülü imgelerden biri. Elbette şunu diyemeyiz: O tüfekler orada olmasaydı öykünün sonu farklı biterdi. Hayır, bunu diyemeyiz ama şunu söyleyebiliriz: O tüfekleri algıladığımız andan itibaren bu evde bir cinayet işlenirse şaşırmayacağımız bir düşünsel durumda okumayı sürdürüyoruz. Ek bir soru: Bu tüfekleri yazar oraya bizim yorumumuzun farkında olarak mı koymuştur? Bunu bilemeyiz. Bazen yazarlar tasarladıklarının çok azını gösterme eğilimindedirler. Çünkü bu yöntem okurun zihninde hikâyenin gerçekliğini pekiştirir. Tabii yazarın o tüfekleri oraya yerleştirmesi üzerine başka yorumlar da yapabiliriz: Av merakı Macit’in sınıf atlama hikâyesinin taşralı kökenlerini hatırlatan işaretlerinden biridir. Ayrıca, ortamdaki

doldurulmuş hayvanlar, Bedia'nın bir zamanlar kanlı canlı âşık bir kadınken şimdi içi boşaltılmış ve burjuva nesnelere dünyasının malzemesi ile doldurulmuş ölü bir kadına dönüşmesinin simgesi olarak da işlev görmektedir. Ancak tüm bu yorumlar tüfeklerin gerilim atmosferine hizmet etmediğini ifade etmez. Çünkü sanat yapıtını oluşturan unsurların yazar tarafından önceden belirlenmiş tek bir işlevi yoktur. Bu unsurların –çoğu zaman– yazarının bilinçli tasarımını aşan örtük, gizil bağları vardır.

— Neden olmasın? dedi Bedia. Anlamını kendinin de çözemediği o kahkahalarından birini attı. Tutuk, gücünü içinde gizliyen bir kahkaha; yavaş yavaş hazırlanan bir gül, ansızın açılan bir gülümseme. Bir keresinde, bir Nişantaş dolmuşunda (araba onarımdaydı o sıralar) ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan bir delikanlı düşmüştü yanına. Eli yüzü düzgün, temiz giyimli bir genç. Elinde kalın bir kitap vardı. Dönemeçlerde, öbür eliyle ön koltuğa çakılı küllüğü kavriyor, bacağına değmemeye çalışıyordu. Sonra bir yerde yol bitti, indi. İnerken göz göze geldiler. O an “İnmeyin,” demek gelmişti Bedia'nın içinden. “Bu dolmuş gitsin böyle.” Sonra, çok sonra bu olayı düşündükçe kahkahayı basardı. İşte o kahkaha.

Zeynep'in şaşkınlığı ile dalga geçen bu kahkahanın anlamı üzerine düşünüyoruz hep beraber. Bedia, yazar ve biz. Bir şeyin anlamını çözenin en güzel yolu “göstermek”tir. Yazar, şu şu nedenlerden dolayı Bedia böyle bir karakterdir ve şu şekilde kahkaha atar, deseydi canımız sıkılmaya başlardı. Çünkü hem bir şey görmemiş olacaktık, hem de bir gizemi çözenin zevkinden mahrum kalacaktık. Onun yerine yazar çok daha ustaca bir anlatım tekniği kullanarak bizi geçmişteki bir âna götürüyor. Bu sırada ayrıntılar yine önemli işlevler yükleniyor: “Ağzı yeni çiğnenmiş taze simit kokan”, “ön koltuğa çakılı küllüğü kavriyor”, “bir Nişantaş dolmuşunda” gibi ayrıntılar bizi hızla ve başarıyla o sahneye götürüyor. Sahne kurmak, yazılan metin ister öykü ister roman olsun hikâyenin başarıyla aktarılmasında önemli bir rol oynar: Gösterir. Ardından paragraf yine o kahkaha ile kapanıyor. Kahkaha için açılmış bu parantezin içinde biz kahkahayı çözemesek de Bedia hakkında çok şey öğrenmiş oluyoruz.

Bir keresinde, odayı dolduran zengin konukların, güzel kadınların, ellerindeki içki kadehleriyle köşelerde oyalanan erkeklerin arasında, nasılsa fark edildiğinde, bunca hazırlanma çabasını ustaca yok gösteren düz, siyah giysisiyle birden belirdiğinde, dudaklarındaki kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak. “Böyle becerikli bir ev kadını olmasaydın nasıl bir kadın olurdu bilmem,” der Macit arasına, Onun konuklara dönüp “Karım halkın içinden gelme bir kadındır. Bakın, tarhana çorbasını hâlâ kendi pişirir, kimselere bırakmaz,” dediği zaman attığı kahkaha: Kışkırtıcı, güvenli, sıcak; biraz tutuk, biraz kısıp belki ama mutlaka beklenmedik.

Bu paragrafta da kahkaha üzerinden devam ederek kocası Macit'i, toplumsal konumlarını, kocasının Bedia'yı nasıl gördüğünü, daha doğrusu tüm bunları Bedia'nın nasıl yorumladığını öğreniyoruz. Bunları üçüncü tekil anlatıcıdan dinliyoruz ama duyduğumuz ses Bedia'nın. Gerçekte yazarın ne düşündüğünü duymuyoruz. Yazar kahramanının zihnine bir mikrofon yerleştirmiş gibi... Daha sonra bu iki kahkaha parantezi kapanıyor ve Zeynep'le

Bedia'yı bıraktığımız âna dönüyoruz.

— Hiç olur mu hanımefendi?

[Kahkaha ile ilgili geri dönüşler]

Bedia sabahtan beri gömülü durduğu kuştüyü yastıklardan sıyrıldı, elini uzattı.

— Hiç olur mu hanımcığım? dedi Zeynep. Şimdi biter.

“Evdeki” öyküsünü incelerken karşılıklı konuşmalar üzerinde durmuş; gerek karakterlerin yaratılması sürecine katkıları açısından, gerekse sahnenin canlandırılması için iyi diyalogların çok işlevsel olduğunu ancak “doğal” diyalog yazmanın görüldüğü kadar kolay olmadığını vurgulamıştım. Burada da kulağa son derece doğal gelen bir konuşmaya tanık oluyoruz ve çok önemli şeyler öğreniyoruz: yabancının varlığını. Zeynep'in bu konudaki ikircikli tavrını... Adamın yattığı yatakta bıraktığı kirin vurgulanması... Ve daha da önemlisi, yazarın bizim üzerimizde yaratmaya çalıştığı gerilim:

Zeynep bir yandan geyik başlarının, doldurulmuş kuşların, kapının yanındaki duvara asılı tüfeklerin tozunu alıyor, bir yandan sızıldanıyordu: O nasıl kirmiş öyle...

Gördüğünüz gibi gerilimi tetikleyecek olan tüfekler yine görüntüde! Hem doğal dekorun bir parçası olarak varlar, hem de gerilim nesnesi işlevini sürdürüyorlar. İlk bakışta son derece sıradan gibi görünen bu anlatımın neden iyi olduğunu anlamamız için burayı dikkatle incelememiz gerekli. Tüfekler görüntüde, dedim. Bu bir dil sürçmesi değil. Yazılı bir metinde cümleler ve kelimeler okurun beş duyusudur. Bir mekân yaratıldıktan ve orada bulunan nesnelere bir kez adlandırıldıktan sonra okurun zihninde oluşan “görüntü” zaman içinde solmaya başlar. Eğer hatırlatılmazsa o mekânda bulunan nesnelere unutulmaya başlar. Bu cümlelerin işlevlerinden biri, mekânın devamlılığını sağlamasıdır. Bir başka işlevi de hikâyenin kişilerinin eylemlerini anlatmasıdır. Aslında Zeynep'in sadece söyleyeceklerini söylemesi sağlanır, o sırada ne yaptığı belirtilmeyebilirdi. O zaman okurun zihninde çok durağan, hatta soyut bir tablo olurdu. Bunun bir tiyatro oyunu olduğunu düşünün: Zeynep ve Bedia konuşurlarken vitrin mankeni gibi hareketsiz midirler? Mutlaka bedenlerini kullanarak “oyunlarına” bir hareket katarlar, hatta bu metinde olduğu gibi o sırada bir işle meşgul olurlar. Hayat dinamiktir, her şey sürekli hareket halindedir. Tiyatro oyunlarında bu mizansenler yönetmenin tasarımıdır; oyunculuk, ışık ve dekor gibi başka unsurlar kullanılarak gerçekleştirilirler. Tiyatroda dekor sürekli sahnede bulunduğu için izleyicinin mekân konusunda bir sorunu olmaz. Ancak yazılı metinde “nerede olduğumuzu hatırlatan” cümleler sürekliliği sağlar. Akla kötü yazılmış radyo tiyatrolarındaki zorlama replikler geliyor ister istemez: Dinleyici sadece mekânı değil oyuncuların hareketlerini de göremez, ayrıca sürekli bir üst-anlatıcı araya girip onların davranışlarını da anlatamaz; dolayısıyla, çoğu bilgi replikler yoluyla aktarılır. “Şimdi bu elimdeki bıçağı karnına saplayacağım ve sonsuza kadar susacaksın,” demek zorunda kalır elinde bıçakla bir diğeri tehdit eden saldırgan.

— İş istemeye gelmiştir, dedi Bedia, kestirip attı. “Babamın akrabalarından biridir,” diye düşündü. “Hiçbirini tanımam görsem!” Kaç yıl oldu? Takvimde ruj kalemiyle belirtilen bu

sıradan gün, evliliğinin onuncu yıldönümüydü. Saate baktı: Beşi yirmi geçiyordu. Birazdan Macit, kırmızı güller ve bir pırlanta yüzükle çıkagelirdi. On yılda on yüzük.

Bu şekilde başlayıp bize Macit'i tanıtan bölüme geliyoruz. Macit'i sadece Bedia'nın zihninin içinden görüyoruz. O bir karakter sayılabilir mi? Burada ilginç olan, Bedia'nın yabancının kimliğini ararken geçmişe sürüklenmesi. Yıllar – takvim – onuncu yıl – saat... Saatin bu kadar net kullanılması Bedia'nın asıl meselesinin zamanla olduğunun işaretlerinden biri. İşaret demek belki yanlış oldu: Öykünün zaman meselesini taşıyan dokusunu oluşturmaya yarıyor. Daha sonra "İşte bu koskocaman ev, bu değerli silahlar, Avrupa yolculukları, Bedia, bu doldurulmuş kuşlar" ile özetlenecek yaşamı kuran Macit'ten olumsuz bir tonda söz ediliyor. Bunları düşünen bir kadının kocasına âşık olmayı sürdürdüğünü söyleyemeyiz. Doldurulmuş kuşlar gibi hissediyor Bedia. Böylece bir kez daha ayrıntılar işe yarıyor. Ancak hayatından ve Macit'in bugünkü halinden hoşnut olmayan Bedia, aşağıdaki sahnede yaşamın tüm sorumluluklarını nasıl da kolaylıkla kocasına devredebildiğini ve sonra da yakındığını bize gösteriyor.

"Kim olursa olsun, Macit'e söylemeliyim," diye düşündü Bedia soyunurken. Banyoda uzun saçlarını naylon başlığın içine özenle yerleştirdi. Bu sessizliği öyle severdi ki. Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü. Uzakta bir kapı kapandı: Zeynep çıktı. Saat beş buçuğu vurdu.

"Neden daha önce söylemedim sanki? Amaan, nereden de takıldı kafama? Canım, Manisa'dan kim olabilir: Emmisinin oğlu, Şahingil'in Osman... Yok canım. İş isteyecek mutlaka." Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.

"Hep böyle olur," dedi Bedia irkilerek, "Macit anahtarını unutmuştur yine. Ne zaman banyoya girsem... Bıktım artık."

Artık ayrıntıların zenginliği üzerinde durmuyorum. Bu bölümün başında güvenilen Macit'in kısa bir sürede bıkmış kişiye dönüşmesini canlandırdığı için önemli buluyorum. Şimdi bu noktada durup düşünelim: Bedia nasıl biri? Tanıdığımız birçok insana benziyor, kafası karışık, mutsuz... Birçok özellik ekleyebiliriz. Ama en önemlisi, biz artık Bedia'nın nasıl davrandığını biliyoruz: evinde, dolmuşta, kocasının yanında, bir partide, hizmetçisiyle konuşurken, geçmişinde kalmış uzak akrabalarına karşı... Üstelik tüm bunları bir-iki sayfa içinde, okuma zamanı ile beş-altı dakikada öğrendik. Gerçek hayatta beş-altı dakika içinde bir insanı bu kadar yakından tanıyabilir miyiz? Hayır. İşte kurmacanın yarattığı yanılısamalardan biri de budur. Kurmacanın içinde yaratılan karakterlere inanırız. Onlar sadece sözcüklerden yapılmış, yüzlerini bile görmediğimiz kişiler olmasına rağmen onlara inanırız. Bunun altında yatan nedenlerden biri okurken kendimizi o kahramanın yerine koyarak onun zihin gözüyle dünyayı görmeye başlamamızdır. Tabii yazar beş duyumuzu harekete geçirecek ayrıntıları bize sunduğu ölçüde bu özdeşleşme kolaylaşır.

Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp, terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyordu ardında. Karanlıkta, el

yordamıyla açtı kapıyı: Dışarı karanlıktı! Aşağılardan, biri asansörü çağırmıştı. Asansör, sarsıla sarsıla inerken o, iki kat arasındaki belirsiz aydınlığın, müthiş korkunun daralan yüreğine yerleştiğini duydu. Bir an önce öbür kata, açıklığa, güvene ulaşmak için parmaklarının ucunda hafifçe kalkarak çevresine bakındı: Asansörün ışığında kasketli bir adam duruyordu.

Şimdi gerilimin tırmanmaya başladığı bu final bölümünü inceleyelim. Kapı çalındığı anda biz ne düşündük? Öncelikle ters bir şeyler olacağını sezdik. Macit'in gelmediğinden eminiz. Kahramanımız da bizim gibi kuşkulansa belki kapıyı açmayacak ve kurtulacaktır. "Ardında ince su izleri bırakarak Bedia koşarken" keşke gitmese, elma çiçeği köpüğü kokulu kadın, yastıkları kiriyle damgalayan yağlı-kara adamla karşılaşmasa deriz içimizden; ama bir yandan da gidip kapıyı açmasını, o bilinmezle karşılaşmasını isteriz. Çünkü bu öyküyü neden okuduğumuzu o anda fark etmişizdir. Daha önce sözü edilen o kirli adam gelecek! Bunu hissediyoruz. Polisiye edebiyata da o yüzden ilgi duymaz mıyız? Bizim başımızdan geçmesini arzu etmeyeceğimiz o korkunç ama bir o kadar da heyecanlı maceraları görmek değil midir bizi sürükleyen? Korku ve gerilim edebiyatı insan zihninin ilksel kaygı ve endişelerini kurcaladığı için hep ilgi çekmiştir. Artık gecelerimiz karanlık ve güvensiz değil, doğa bizi korkutan bir yer değil; tam tersine dize getirdiğimiz, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bir yer. O halde geçmiş zamanda yaşamış atalarımızı korkutan ormanların karanlık güçleri şimdi kurmaca yoluyla bir kez daha ehlileşiyor ama bu sırada ilksel dürtülerimizi kurcaladığı için de bize garip bir zevk veriyor.²²

Adam yaklaştı. Bedia tanıyamadı; yabancı mıydı, değil miydi kestiremedi. Bornozunun açık duran önünü kapadı hızla. Aşağıda biri bindi asansöre. Macit geliyordu herhalde. Zaman kazanmak için, birşeyler hatırlayabilmek için, birşeyler düşünebilmek için:

— Kimsiniz? dedi Bedia. Tanıyamadım birden.

Gerilimi tırmandırmak görüldüğü kadar kolay değildir. Yazarın zamana gereksinimi vardır ve böyle bölümlerde her cümle çok daha fazla bir dikkatle okunacağı için hata yapmaması, dikkati dağıtmaması ve kuşkulu durumu sürdürecektir hamlelerle devam etmesi gerekir. Nitekim burada da Bedia'nın Macit'ten yana ümitlenmesi ona biraz zaman kazandırmış, bizim de o durumda bir süre daha kalmamıza neden olmuştur.

Adam hiçbir karşılık vermeden öylece durdu, ayağıyla kapıyı itti biraz.

— Kimsiniz? diye haykırdı Bedia. İş mi istiyorsunuz? Zeynep... Arkasına döndü; Zeynep yoktu. Asansör yukarıya doğru çıktı, katı geçti.

Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parıltıyla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı.

Paniğin boyutlarını algılamamız için Bedia'nın Zeynep'in çıktığını bir an için unutması iyi bir hamle. Bedia'nın hissettiği korkunun derecesini gösteriyor. Bellek korku içinde bir nabız gibi çarpıyor. Unutuyor, tekrar hatırlıyor. Ayrıca "iş mi istiyorsunuz" sorusu bize sürekli olarak Bedia'nın geçmişine bakışını hatırlattığı için çok işlevsel. Son iki cümledeyse anlatıcı "Bedia'nın içinden çıkarak" bizim de altına imzamızı atabileceğimiz saptamasını

yapıyor: Geçmiş geri gelmiştir. Bu noktaya kadar “Bedia’nın içinde olan” anlatıcının ondan kopuşu ruhun bedeni terk edişini çağrıştırdı bana... Bir metin böyle olmayacak bir şey hissettirdiği zaman anlıyorum onun değerini.

Şimdi bu noktadan sonra çok şey tartışılabilir: Bedia’nın bu sonu hak edip etmediği önemli bir sorudur örneğin. Ölümle cezalandırılacak kadar kötü bir şey yapmamıştır Bedia. Biraz düşününce Bedia’nın bir cinayete kurban gitmiş olma olasılığı bize zayıf gelmeye başlar. Öykü boyunca, kahramanın düşüncelerine de tanıklık etmiş, Bedia’nın somut olarak birinden kuşkulandığını görmemiştik. Bu durumda anlatılan hikâyeye duyduğumuz inanç da solmaya başlar. O adam Bedia’yı neden öldürsün ki... Kahkahası yüzünden mi? Saçma... O halde? Sınıf atlayarak geçmişinden kopması mı? Bu da çok yeterli değil, çünkü sınıf atlamak için etkin olarak uğraşan Bedia’nın kocası; kendisi sadece varsıllığın nimetlerinden yararlanıyor. Eğer geçmişini unutarak sınıf atlamanın cezası ölümse bu cezayı önce Macit’in çekmesi gerekiyor. O zaman öykünün finalini tekrar okuruz. Adamın Bedia’yı öldürmüş olduğunu nereden çıkardığımızı sorarız kendimize. Cinayeti gördük mü? Hayır. Hatta, tam tersine “Bedia, tanımadığı, tanıyamadığı bütün yüzlerin, bıraktığı yerlerin, unuttuklarının, hatırlamadıklarının acımasız bir parıltıyla üstüne doğru geldiğini gördü. Gözlerini kapadı” gibi mecazlı bir anlatımla bitiyor öykü. Bize bir cinayetin işlenmekte olduğunu düşündüren tek bir ayrıntı (parıltı!) var; bir bıçağı ya da silahı çağrıştıran bir sözcük. Sahne o kadar ustaca kurulmuş ki biz bu sözcüğü okuduğumuz anda olacakları zihnimizden tamamlıyoruz. Bu sahenin üzerine düşündükçe cinayetin gerçek bir eylem olduğundan kuşkulananmaya başlıyoruz. Artık kapıya dayanan adamın gerçek bir kişi değil de bir simge olduğunu düşünebiliriz. Ama o zaman bütün o gerçekçi anlatımın ayrıntılarını ne yapacağız? Bu durumda başka bir çözüm düşünürüz: Belki de adam gelmemiştir. Bedia köpüklü banyonun rehabetine dalıp uyumaya başlamıştır. Geri dönüp hikâyenin bu ek yerini ararız:

Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... Derken zil çaldı.

Burası olabilir mi? Zilin çalmadığını düşünürsek, öykünün finalindeki cümle ile çember tamamlanabilir:

Su ılıktı, pembeydi, dinlendiriyordu. Gözleri kapanacaktı. Kirpikleri buğuyla ıslanmış, öyle dingin... [...] Gözlerini kapadı.

Evet, yazar eğer bu tür bir metaforik anlatım benimsemişse adamın gelişi o müreffeh hayatın ortasında görülen geçmişin motifleri ile bezeli bir kâbustan başka bir şey olamaz. Köşeli parantezin içindeki üç nokta bu kâbusun görülme ânından başka bir şey değil şimdi. Ancak bu öyküde yazar bizim bu yaptığımız yorumu doğrulayacak ya da yanlışlayacak bir netlik yaratmıyor. Bu da öyküyü sıradan bir olay anlatımının ötesine taşıyor. İki olası gerçeklik düzlemi arasında asılı kalıyoruz: Kurmaca bir kez daha Tomris Uyar’ın²³ kaleminde farklı gerçeklik boyutları yaratan bir sanata dönüşüyor.

Yaratıcı Yazarlık Seminerlerimde bu öykü incelemesini bitirene dek yazarın kim olduğunu söylemedim. Sonra aynı soruyu sordum: yazarın cinsiyeti ve öykünün yazıldığı

dönem. Katılımcılar dönemi kestirmekte hiç zorlanmadılar ancak cinsiyet konusunda yine görüşler yarı yarıyaydı. Hatta bir katılımcının yaptığı şu yorum ilginç gelmişti: “Bu yazar bir erkek olmalı; kadın dünyasını iyi tanımadığı için bir sürü süs malzemesi sayıp durmuş.”

Daha önceki öykü incelemesinin sonunda vurguladığım gibi burada yaptığımız yine bir “okuma” denemesiydi. Aynı metnin bir başka yorumunu Selim İleri’den okuyabilirsiniz. İleri, yazısını şu cümleyle bitiriyor:

“Köpük”, hikâye sanatının süslü giysilerini kuşandıktan sonra hepsini fırlatıp atmış, gerçek bir başyapıttır.²⁴

Bu cümle aslında benim bu kitapta hedeflediğim amacı da dile getiriyor: Hikâye sanatının tekniklerini irdeleyelim ve sonra onları aşmaya çalışalım... ki büyübozma çabamızın bir anlamı olsun!

22. Richard Alewyn’in “Edebi Kaygı” adlı yazısını bu konuya daha çok ilgi duyan okurlara önermek isterim. *Korku ve Kaygı* (düzenleyen Hoimar von Ditfurth, çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991) adlı bir tartışma kitabının ikinci makalesi.

23. Tomris Uyar, “Köpük”, *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, YKY, İstanbul, 2003.

24. Selim İleri, “Köpük”, *ADAM Öykü*, Kasım-Aralık 1995, Sayı 1.

ZAMAN: NEDEN-SONUÇ ZİNCİRİ

“... Çünkü kurmaca yazmak bir anlamda zamanı yönetmektir...”

Zaman gerçekten de kurmacanın en önemli unsurlarından biridir. İnsan çevresinde olup bitenleri hızla algılayıp uygun stratejiler geliştirmek zorunda olan bir yaratıktır. Neden-sonuç ilişkilerini kavramak insan zihninin en önemli araçlarından biridir. Dünyada olup bitenleri bir neden-sonuç zinciri içinde kavramak, hayatta kalmak için büyük bir üstünlük sağlar: daha sonra olacakları önceden kestirmek. Neden-sonuç zincirinin kurulması için de gözlemlenen olayların bir biçimde kaydedilmesi gerekir. Bir kurama göre belleğin gelişimi de tamamen bu gereksinimden kaynaklanır.²⁵ Örneğin, geceleri avlanmak zorunda olan memelilerin görme yeteneklerinin yanı sıra koku duyularının da gelişmiş olmasının, karanlıkta çevre hakkında bilgi edinme gereksiniminin bir sonucu olduğu söylenebilir. Koku duyusunun önemli bir özelliği vardır. Bir anda bir bilgiyi edinmeyi sağlar. Çevre hakkında bilgiyi karanlıkta toplayan bir yaratık görme duyusundan çok koku alma yeteneğine güvenmek zorundadır. Görme duyusu bir anda toplamın bilgisini verebilir. Bakarsınız ve ufka kadar her şeyi görürsünüz. Sizin varlığınızı tehdit edecek tüm saldırganları çok çok uzaktayken saptayabilirsiniz. Ancak milyonlarca yıl öncenin memeli hayvanları için ortam son derece tehlikeliydi; gündüzleri saklanmak, geceleri sakınarak dolaşmak zorundaydılar. Bu nedenle de iyi koku alma yeteneği olanlar türlerini sürdürme olanağına sahip olmuşlardır (konuyu dağıtmak gibi olacak ama şu bilgiyi de eklemeli: Modern insanın atası *Homo sapiens*'in diğer insansılarla yarışında ona üstünlük sağlayan özelliğin köpeklerle dostluk kurması olduğu iddia ediliyor; köpekler ve atalarımız müthiş bir ortaklık kuruyorlar, biri avın yerini veya bir düşmanın yaklaştığını haber veriyor, diğeri alet kullanma ve stratejik davranma özellikleriyle sorunları çözüyor; sonunda avdan ve güvenlikten iki taraf da payına düşeni alıyor). Kokunun, “bu bir anda bir bilgi” özelliğinin memelilerde belleğin gelişmesinde payı olduğu da savlanıyor bilimciler tarafından. Bellek sayesinde memeli canlı daha önce aldığı kokunun işaretini kullanabiliyor ve karanlıkta nerede olduğunu, çevresindeki beslenme olanaklarını ya da tehlikeleri anlayabiliyor. Kokusuna göre tanıma yapabilmek için de canlının daha önce kodladığı yeri “anımsaması” gerekiyor. Yani bir belleğe gereksinimi oluyor. Kokuların anıları canlandırmaktaki mucizevi rolünü hâlâ zaman zaman deneyimleyebiliyoruz. Bellekte saklanan bilgilerin kodlanması sırasında birçok gösterge rol oynayacaktır ancak bunlar içinde en yaşamsal olanı öncelik-sonralık ekseninin kullanılmasıdır. Öncelik ve sonralık gibi kavramların varlığı zaman algısından söz etmemize olanak tanır.

Okurun belleği okuduğu her şeyi biriktirmeye başlar. Her okuduğu cümleyi önceki bilgileriyle tümleştirip, karşılaştırıp çeşitli sonuçlara vararak kaydeder. Bir hikâyenin inşası, bilgilerin hangi sırayla okurun belleğine yerleştiği ile ilgilidir. Her yeni cümle metnin dünyasında bir değişim yaratır. Bu değişim metnin kendine özgü zamanını oluşturur. Tabii anlatılan hikâyenin kendi zamanı vardır ve okur bu zamanın akışını kavrar. Tomris Uyar'ın “Köpük” adlı öyküsünde hikâyenin zamanı yazar tarafından özellikle vurgulanmıştır. Hikâye saat beşte başlar ve beş buçukta biter. Üstelik anlatı, zamanın bir-iki geri dönüş dışında kesintisiz ve düzenli olarak aktığı izlenimi vermektedir. Yazarın hikâyedeki zamanın akışını bu derece kesinlikle vurgulamasının en büyük nedeni gerilimi ayakta tutmak ve kahramanın

yaşamındaki zaman kavramıyla hesaplaştığı duygusunu yaratmaktı. Kurmaca metinlerde ille de zamanı bu öyküde olduğu gibi bildirmek gerekmediğini söylemeye gerek var mı? Elbette yok. Ancak yazarın, anlattığı öykünün zaman akışına hâkim olmasında yarar vardır. Çünkü zaman boyutu olay örgüsü ile iç içedir. Tabii olay örgüsü ile hikâyenin ilişkisi üzerine de tartışmamız gerekli ama onu bir sonraki bölüme bırakarak zaman ile ilgili düşünmeye devam edelim.

Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde; deve tellal iken pire berber iken; ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken... az gittik uz gittik dere tepe düz gittik bir de dönüp baktık ki bir arpa boyu yol gitmişiz...

Bu bilindik tekerleme şeklinde söylenen masal girişlerini burada anmakta yarar var. Masalların başındaki bu girişler dinleyiciye şu mesajı verir: Ey dinleyici, birazdan dinleyeceğin hikâyede olağanüstü şeyler olacaktır, gündelik yaşamınızda algıladığınızdan farklı bir zaman ve mekân kullanımı ile karşılaşacaksınız, şaşırmayın.²⁶ Bu, aslında, Umberto Eco'nun sözünü ettiği okur sözleşmesine denk gelmektedir.²⁷ Eco, kurmaca okurunun görünmez ve yazılı olmayan bir anlaşmaya bağlı kalarak metni okumaya giriştiğini söyler. Kurmaca metnin gerçek olmadığı farkında olmamıza rağmen okuduklarımızı gerçekmiş gibi algılamak üzere kitabın başında bir anlaşmaya imza koyarız. İşte bu, masal girişlerindeki tekerlemenin dayattığı gerçeküstü anlatımı kabulümüzü anımsatan bir durumdur. Evet, masalın masal olduğunu biliriz, ama yine de güzel anlatılan bir masalı dinlerken heyecanlanır, duygulanır, zevk alırız. Modern kurmaca metinler de benzer bir etki yaratmayı amaçlarlar. Metnin kendi zamanı vardır, kendi dünyası, kendi ilişkiler bütünü vardır. Okur olarak bu yanılsamayı baştan kabul etmezsek okumanın zevkine varamayız.

“Köpük”e dönecek olursak... Hikâyenin kendi zamanı yarım saat sürmektedir. Ancak biz metni okurken (3-4 sayfalık metnin yaklaşık okuma süresi 10-12 dakikadır) geçen zaman ile metnin zamanı arasında bir fark vardır. Başka metinlerle karşılaştığımızda bu fark belki de bu öyküde çok azdır. Tersine, bir saatlik bir zaman dilimini ya da bir günde geçen bir hikâyeyi anlatan yüzlerce sayfalık kitaplar vardır. Bu örnekte hikâyenin zamanı dediğimiz, Bedia'nın evinde geçen zamandır. Yarım saat içinde Bedia yataktan kalkmış, hizmetçisi ile konuşmuş, bu sırada banyo hazırlanmış, Bedia banyoya girmiş ve ardından da kapı çalınmış, yabancı gelmiştir. Tüm bunlar yarım saat içinde olup bitmiştir. Ayrıca bu olaylar Bedia'nın evinde yaşanmıştır. Tek mekânda geçen bir hikâyeye. Ancak biz okur olarak sadece bu yarım saat içinde olup bitenleri mi öğrendik? Hayır. Hem Bedia'nın geçmişine gidip onun kökenine dair bilgiler edindik, hem geri dönüşlerle kocasını ve kendisini çeşitli ortamlarda gözlemledik, hem de Bedia'nın diğer kişilik özelliklerini öğrendik. Neredeyse bu yarım saati anlatan hikâyede Bedia'nın tüm hayatını kavradık ya da bu izlenime kapıldık. Öyküyü okumayı bitirdiğimizde kahramanımız hakkında her şeyi bildiğimizi varsaydığımız bir düşünsel duruma geçtik. Yani biri çıkıp, “Bedia aslında bir yandan da çok güzel resimler yapan yetenekli bir kadındır,” derse kolayca kabullenemeyiz bu yeni durumu. Böyle bir bilgi bize verilmemiştir. Peki bununla çelişecek bir bilgi var mı? Yok. Ama bu yeni öneri bizim zihnimize yaratılmış olan Bedia ile çelişmektedir. Aslında birkaç sayfa içinde Bedia'nın kişisel özellikleri hakkında çok az bilgi edindik ama bu bilgiler öyle bir kurgunun içinde

zihnimize yerleştirdi ki artık öykü bittikten sonra yeni bir özelliği Bedia'ya eklemek istemeyiz. Onun karakteri kurulmuştur. Karakter yaratmak, belki de kurmacanın en önemli parçasıdır. Zamanın ve mekânın kullanımı, olay örgüsünün kurulma şekli, gerçekliği oluşturmaya yarayan ayrıntılar, kısacası her şey kurmacada karakterleri yaratmaya hizmet eder. Çünkü karakterler ete kemiğe bürünüp ortaya çıkmazsa anlatılan hikâyeye okurun zihninde canlanmaz.

Zaman, olayların neden-sonuç ilişkileri içinde kavranmasını sağlayan bir unsurdur. Hikâyede önce bir şey olur, sonra başka bir şey olur. Olan her şey ya bir olayın sonucudur ya da başka bir olayın nedenidir. Bir başka seçenek de var tabii. Art arda gelen olaylar, nedensellik ilişkisi barındırmamalarına rağmen zamansal bitişiklik ilişkisi içinde bir bütünsellik yaratabilirler. Bu konuda Hilmi Yavuz'un saptamalarına değinmekte yarar var. Yavuz, Garaudy'nin, "bir sanat yapıtında biçimle içerik arasındaki düzmece, sahte karşıtlığın aşılabilmesi için, önce bu yapıtın konusunu, onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini" belirttiği bir bildirisine atıfta bulunarak başladığı makalesinde Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* adlı romanından şu örneği verir: Romanın kahramanı Kenan, sevgilisi Günsel'in ondan polis diye kuşkulandığını öğrendikten sonra intihar eder. Bu romanı okuyan birinin Yavuz'a bu hikâyeyi gerçekçi bulmadığını söylemesi üzerine Yavuz bu durumun tipik bir "konuyu içerikle özdeş tutma" vakası olduğu saptamasını yapar. Yavuz'a göre, romanın bir konusu, bir de içeriği vardır. İnsan zihni Hume'un ortaya koyduğu gibi zamansal bitişikliği nedensellikle karıştırmaya yatkındır; dolayısıyla birbiri ardınca gelen iki olgudan öncekini neden, ötekini sonuç saymak gibi bir koşullanması vardır. Yavuz, romanda Kenan'ın sevgilisi onu polis sandığı için intihar etmediğini, polis sandığını öğrendikten sonra intihar etmiş olduğunu belirtir. Dolayısıyla konu, yani hikâyeye o kadar da basit değildir. Bence makalenin en önemli saptaması romanın nedenselliğe indirgenmesi ile ilgili bölümde gizli:

Romanı, şematik bir nedenselliğe indirgemek, somut gerçekliğe analitik bir yaklaşım; bir bütünsellik olarak temellendirmekse, diyalektik bir yaklaşım oluyor. Nedensellik, açıklama ve betimlemeyi; bütünsellik ise anlatmayı içerir. Nitekim, Vedat Türkali'nin, Kenan'ın intihar nedenini "açıklamak" gibi bir amacı yok, hiç yok. Kenan'ın intiharı, romanın getirdiği bütünsellik içinde, bize küçük burjuva ideolojisinin kaçınılmaz tarihsel çöküşünü simgeleyen bir olgu olarak "anlatılmak" istenmiş.²⁸

Elbette romanın bütünselliği söz konusu olduğunda bu saptamalar son derece yerinde. Ancak romanı oluşturan sahnelerin kendi içlerinde neden-sonuç ilişkileri ile bağlı olgulardan oluştuğunu yinelemekte yarar var. Demek ki yazarın kurmacada gerçekliği yaratırken sadece neden-sonuç ilişkileriyle bağlanan olguları değil, bir yandan da, zamansal bitişiklik içinde olanların yaratacakları etkileri de düşünmesi gerekir. Zaten yazarın cephesi her zaman karışıktır.

Yazarın düşünmesi gereken birçok ayrıntı vardır. Hem anlatacağı hikâyenin ne kadarlık bir zaman diliminde geçtiğini kurgulamak zorundadır, hem de kahramanların kendi yaşamlarının dönüm noktalarını zamansal olarak bilmek zorundadır. Anlatılan hikâyenin ne kadarlık bir zaman aralığında gerçekleştiği ilk düşünülmesi gereken özelliklerdendir. Hikâyenez bir gecede, bir saat içinde geçebileceği gibi tüm bir hayata da yayılabilir. Tabii

metnin uzunluğu burada önemli bir rol oynar. Bu açıdan bakıldığında roman, öyküye göre uzun zaman dilimine yayılan hikâyeleri anlatmak için daha uygun görünmektedir. Hatta bu nedenle birçok yerde öykünün tanımlanırken yaşamın çok daha küçük bir zaman kesitine odaklandığı da vurgulanır. Aslında böyle bir gereklilik yoktur. Zaten türler üzerine geliştirilen tanımlar konusunda da tam bir fikir birliğinden söz etmek de güçtür. Özellikle roman-öykü ayrımı oldukça kafa karıştırıcıdır.

Metnin okuma zamanını belirleyen sayfa sayısıdır. Ortalama bir kitap sayfasını birkaç dakikada okuruz. Dolayısıyla o bir sayfa içinde anlatılan olay “yaşanırken” bizim için birkaç dakika geçmiş olur. Burada bir çakışmama kuşkusuz vardır. Atlamalar, kesmeler, geri dönüşler zamanı değiştirmek için kullanılan yöntemlerdir. Sinemada da sıklıkla kullanılan bu teknikler kurmacanın zamanını düzenlemeye yarar.

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabı, kurmacada zaman konusunda çok ayrıntılı ve aydınlatıcı bir bölüm içermektedir. Burada tamamını özetlemek yerine ilgilenen okurlara kitabı okumalarını önermekle yetineceğim. Yine de ilginç bir saptamasına değinmek istiyorum. Eco, pornografik filmleri erotik filmlerden ayıran en önemli özelliğin, bu zaman boyutunun kullanımında ortaya çıktığını söylüyor: Erotik filmler de diğer “normal” filmlerin kurgusal özelliklerini taşır ancak porno filmlerde o türden zaman atlamaları olmaz, tüm hareketler kesintisiz gerçek zamanda sahnelenir, diyor.

İşte kural: Bir filmde iki kişi A'dan B'ye gitmek için gerçeklikte olduğu kadar zaman harcıyorlarsa, pornografik bir filmle karşı karşıya olduğumuzu kesin olarak söyleyebiliriz – tabii bunun yanı sıra, cinsel eylemlerin de olması gerekir; aksi takdirde, dört saat boyunca bir kamyonu seyahat eden iki kişinin görüldüğü Wim Wenders'in *Zamanın Akışında'sı* gibi bir filmin pornografik olması gerekirdi ki değildir.²⁹

Gerçekten de ilginç bir saptama. Bizim burada tartıştığımız zaman kullanımı ile yakından ilgili görünüyor. Kurmaca yapıtlar gerçek yaşamın aksine odaklanmış anlatılardır ve gereksiz cümlelerden, sahnelerden arınmışlardır; bu nedenle de okura bütünlük duygusu verirler. Bu bütünlük metnin estetiği ile yakından ilgilidir. Dilin kullanımı, metaforlar, simgeler, buluşlar kadar zamanın kullanımı da estetik boyutu güçlendirmeye hizmet eder. Zaman boyutu üzerinde denetimimizi yitirdiğimizde ortaya çıkan metnin çoğu zaman “geveze” bir metin olduğunu görürüz, en hafifinden “hikâye sarkmış” deriz. Bu da okumayı sıkıcı bir hale getirir, ama daha kötüsü ortaya çıkan yapıtın estetik bütünlüğünün bozuk olmasına yol açar ki bu da hiç istemediğimiz bir durumdur. Eco'nun da vurguladığı gibi, kurmaca yapıtların hepsi hızlıdır. Hikâyeye hizmet eden sahneler birbiri ardına sıralanırken zaman gerçek yaşamdaki zamandan çok daha hızlı akmak zorundadır. Ancak yazar, bazen zamanı yavaşlatabilir, önemli bir sahnede zamanı uzatabilir ya da tam tersini yapabilir. Çünkü kurmaca yazmak bir anlamda zamanı yönetmektir. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanının has edebiyatın şahikalarından biri sayılmasının nedeni de bu olsa gerek.

Anlatının zamansal yapılandırılmasının yanı sıra hikâyenin iç zamanının tutarlılığı da önemlidir. Bu tabii çok daha temel, aslında üzerinde uzun uzun durmaya bile gerek olmayan yazan kişinin sağduyusu ile keşfettiği ve uyguladığı bir özelliktir. Anlatılan kahramanların (özellikle uzun zaman dilimlerini içeren bir romanda) hangi yılda nerede, ne

durumda olduklarını yazarın net bir şekilde önceden biliyor olması, anlattığı hikâyenin tutarlılığı için önemlidir. Bunu okura doğrudan yansıtmak zorunda değildir, ancak hikâyenin bir zaman cetvelinin önceden çıkarılmış olması çok işe yarar. Karakterler yaratılırken sadece onların kişilik özellikleri, psikolojik altyapıları değil aynı zamanda eğitim, meslek, sınıf, aile özellikleri, bir başka deyişle geçmişleri hayal edilir. Bunların arasında uyum yoksa karakter doğru bir biçimde ortaya çıkamaz. Geçmiş tasarlarırken de zamansal tutarlılık gözetilir. Tabii anlatılan hikâyenin geçtiği zamana özgü ayrıntılara hiç değinmiyorum. Örneğin, tarihsel kurmaca ayrıca yoğun bir çalışma gerektiren bir alandır. Uygulamalarının çok olması bu türün sorunsuz olduğu anlamına gelmez. Hatta bana kalırsa en sorunlu türlerden biridir. Kurmaca yazarının tarihi yazarken almak zorunda olduğu ideolojik konumun sorunlarını hiç katmadan sadece şunu işaret etmek istiyorum: Geçmişte ya da gelecekte geçen bir hikâye anlatılırken kullanılan dil büyük bir sorun yaratır. Yazar ne yaparsa yapsın bugünün diliyle yazmaktadır. Tabii araştırma yaparak yazdığı dönemin diline dair incelikleri öğrenip uygulayabilir ama bunu ne kadar mükemmel yaparsa okunurluğu o derece azalacaktır. Çünkü günümüz okurunun dilinden uzaklaşmış olacaktır. Ayrıca bu, sözünü ettiğim mükemmel bir araştırma ve uygulamanın ürünü olduğunu varsaydığım metinler için geçerli. Oysa pratikte yazarın birçok bilgiye ulaşması da mümkün olmayabilir. Füsün Akatlı'nın, son yıllarda yayımlanmış olan tarihsel romanların sorunlarının tartışıldığı "Osmanlı'ya Romandan Bakmak"³⁰ adlı değerlendirmesini okumanızı öneririm.

Hikâye, ileriye doğru akan dinamik bir yapıdır. Okuma süreci boyunca kişi olayların aktığı, bir yere doğru gittiği hissine kapılır. Olayların akışı okurun ilgisini ayakta tutan bir güçtür. Akışkanlık diye de adlandırılan bu kavram, hikâyenin okunma sürecini belirleyen kilit bir unsurdur. İleriye doğru okunurken, anlama süreci geriye dönük olarak gerçekleşmektedir. Zihin okumaya başlar başlamaz, topladığı verilerle hem bundan sonra olacakları tahmin etmeye çalışır hem de hikâyenin geçmişini öğrenir. Her adımda gerçekleşen olaylar önceki olayları anlamayı kolaylaştırır. Bir hikâyedeki her olay önemlidir. Özellikle dramatik anlatılarda her olay bir şeye hizmet eder. Bu da akışkanlığı artırır. İkinci önemli kavram da hikâyedeki kahramanların ve olayların potansiyellerinin gerçekleşmesidir. Bu enerji, metnin başlangıcında okuru ileriye doğru yönelten temel güçtür. Hikâye ilerledikçe "açılır" ve açıldıkça başlangıçtaki potansiyeller okurun beklentileri ile uyum içinde gerçekleşir. Sona doğru yaklaşıldıkça muhtemel sonlar birer birer elenir, olası durumlar en aza iner, bir kader gibi sona varıldığında okur bekleyebileceği ama önceden bilmediği gerçekle karşılaşır. Kahramanlar kaderleriyle giriştikleri mücadeleyi bitirdiklerinde karakterleri de tamamlanmış olur. Herakleitos'un şu sözünü hatırlatır bu durum: "İnsanın karakteri onun kaderidir." Gerçek yaşamda kaderle mücadele ancak ölünce biter. Kurmaca bir yapıtta ise metnin sonunda mücadele belli bir noktada bitmiş olur. Gerçek yaşamın bir "final"i yoktur ama kurmaca yapıtlarda "final"ler önemlidir. Yine de metnin içinde kahramanın kendi kaderiyle bir mücadele içinde olduğunu görüyoruz. Tanpınar'a göre bu, Batı romanını önemli kılan, bizde olmayan bir özelliktir. Sahici karakterlerin yaratılmayışının ve Batılı anlamda büyük romanların yazılmayışının ardında bu kültür farklılığı vardır:

Kadim Yunan'a hıristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüşür.

Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakiki manasında teşekkür eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hıristiyanlıktaki cibilli günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi.³¹

Kurmacada zaman boyutunu tartışırken değinmemiz gereken bir başka nokta da anlatımın kipidir. Örneğin “Köpük” adlı öyküde kullanılan anlatım yaygın olarak kullanılan –di’li geçmiş zamanda hikâyelemedir: “Hızla, öfkeyle fırladı banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koştu. Koridoru geçti. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyordu ardında.” Gündelik konuşmalarımızda bu kipte kurduğumuz cümleler bir olayın geçmişte olup bittiğini ifade eder. Ancak, bu kipte yazılmış kurmaca metinleri şimdiki zamanda geçiyormuş gibi algılarız. Olup bitenler gözümüzün önünde biz okumayı sürdürdükçe canlanmaya devam eder. Bu durum kurmaca gerçekliğin en temel yanlısalarından biridir.

Bir başka anlatım kipi de geniş zamandır. Aynı cümleleri bu kipte okuyalım: “Hızla, öfkeyle fırlar banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koşar. Koridoru geçer. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakır ardında.” Bu da olası hikâyeleme kiplerinden biridir. Üstelik bu türden harekete dayalı, merak unsurunun, zirvede olduğu bölümlerde heyecanı artırmaya yaradığını söyleyebiliriz. Elbette farklı bağlamlarda yeni işlevler yüklenecektir.

Başka kipler de anlatıların tamamında ya da kimi bölümlerinde kullanılabilir. Şimdiki zaman da bunlardan biridir: “Hızla, öfkeyle fırlıyor banyodan. Bornozuna gelişigüzel sarınıp terliklerini bile giymeden koşuyor. Koridoru geçiyor. Üstünden sızan sular, ince bir iz bırakıyor ardında.” Bu kip de geniş zamana benzer bir hız ve canlılık katıyor anlatıya. Özellikle rüya anlatımlarında oldukça sık kullanıldığını gözlemlediğim bir kip.

Başka zamanlarda da anlatmak mümkün tabii:

–“Hızla, öfkeyle fırlamıştı banyodan...”

–“Hızla, öfkeyle fırlayacaktır banyodan...”

Ancak uzun bir öyküyü ya da bir romanı baştan sona bu kiplerde yazmak okumayı güçleştirir. Yine en en kolay algılanan kip –di’li geçmiş zaman gibi görünüyor.

Şimdi son olarak şu soruyu tartışalım: Sözünü ettiğimiz biçimiyle zaman unsurunu kullanmayan ya da zaman boyutunu yok sayan anlatılar mümkün müdür?

Elbette mümkündür ve de çok sıklıkla karşımıza çıkarlar. Hatta diyebiliriz ki bu tip anlatı örnekleri edebiyat yapıtlarından çok popüler medyada mevcuttur. Gündelik yaşamımızı kuşatan anlatılar, zaman boyutunu kıran ya da askıya alan sayısız örnekle doludur. Çizgi romanların, durum komedisi dizilerinin dondurulmuş zamanından söz ediyorum! Bunlar genellikle belirli bir zaman dilimine sıkışmış sonsuz sayıda maceradan oluşur. Küçük bir zaman dilimi kurmaca sayesinde sonsuza genişletilir. Çizgi romanlar, televizyon dizilerine göre daha şanslıdırlar. TV dizilerini canlandıran oyuncular zaman içinde yaşlandıkları için (bazen oyuncular öldüğü ya da diziden ayrıldığı için) konuda da zorunlu değişimler olur. Örneğin *Teksas* adlı çizgi romandaki Rodi adlı çocuk sonsuza kadar o yaşta kalacaktır ama *Evli ve Çocuklu* dizindeki çocuklar “zorunlu olarak” büyümüşlerdir. Bu arada ilginç bir deneyim yaşadığımızı da not edelim: *Evli ve Çocuklu*, Amerika’da on yıla

yayılmış bir süre içinde haftada bir gün olarak yayınlanan bir diziydi; ülkemizde, dizinin tamamı günlük olarak yayınlandı ve bu yüzden on yıllık dizi stoğu bir-bir buçuk yıl içinde izlenmiş oldu. Dolayısıyla, biz bir yıl içinde oyuncuların on yıl yaşlandıklarını gözlemlemiş olduk. Ayrıca bu tür dizilerde her zaman var olan yaklaşım değişimini de daha net olarak fark ettik. Elbette televizyonun bir hikâye-sunum ortamı olarak zamanla ilişkisi çok önemli ve araştırılmaya değer bir konudur ancak bu kitabın odak noktasını kaydırmamak için şu kadarını söyleyerek bu bölümü kapatmak istiyorum: Çok kanallı televizyon, zamansal algıyı sürekli kıran ve yeniden kuran bir ortamdır. Bir yandan her programın ve her filmin kendi iç zamanı akar, bir yandan da bunlar reklam, haber ve duyuru için (ayrıca izleyicinin kanal değiştirmesi yoluyla) sürekli kesintiye uğratılırlar. Reklam ve haber kuşakları da yine kendi iç zamanları olan anlatılar olduğu için birkaç saatin sonunda ortaya müthiş karmaşık bir zaman akışı çıkar. İşte bu karmaşanın insan zihni üzerinde yarattığı etkiler bence incelenmeye değer.

- 25.** Bu konuda ayrıntılı bilgi için: James McConkey, *The Anatomy of Memory. An Anthology*, Oxford University Press, 1996.
- 26.** Masalların girişlerine Tahsin Yücel de değiniyor (Tahsin Yücel, *Yazının Sınırları*, YKY, İstanbul, 1999). Tekerlemelerdeki absürd dünya anlatımının “bize tersine çevrilmiş bir dünya görüntüsünü sunmakla gerçekle dil arasındaki aşılmaz uzaklığı ve yazının gerçek karşısındaki durumunu daha bir kesinlikle vurguladığını” söylüyor.
- 27.** Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul, 1995.
- 28.** Hilmi Yavuz, “Romanın Algılanması”, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1977.
- 29.** Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul, 1995.
- 30.** Füsun Akatlı, *Felsefe Gözlüğüyle Edebiyat*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003.
- 31.** Ahmet Hamdi Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

HİKÂYE VE OLAY ÖRGÜSÜ

“... Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü...”

Öykü / hikâye ayrımı

Hikâye ve Olay Örgüsü'nü tartışmaya başlamadan önce kitap boyunca yaptığım öykü-hikâye ayrımına değinmem gerekiyor.

Öykü ve hikâye arasındaki ayrım (ya da tercih) yazmaya başladığım günden beri aklıma takılan konulardandır. İlkin, bu ayrımın dilin kullanımına dair ideolojik bir vurgudan kaynaklandığını düşünüyordum. Bu, başlangıçta böyle olsa bile zaman içinde bu yeni adın (öykünün) yeni bir türe dönüştüğünü gözlemledim. Şimdi, hikâye sözcüğünün bir olay anlatımını ifade ettiğini, öykünün ise hikâye anlatmayı da içeren daha geniş bir edebi türe işaret ettiğini düşünüyorum. Öykünün şiir ve deneme evrenlerine yaklaştıkça hikâye anlatmaktan uzaklaşması bu duruma örnek olarak verilebilir. Buna karşın, gündelik dilde kullanılan “Bu filmin hikâyesi nedir?” ya da “Bu romanın hikâyesi nedir?” sorularında işaret edilen, gerçekten de o sanat ortamlarında (sinema filmi veya roman) anlatılan “hikâye”lerdir. Üstelik tüm bu sanat türleri anlattıkları hikâyeleri birer olay örgüsü içinde gerçekleştirirler. Biz kitabı kapattığımızda ve romanın anlattıklarını ifade etmeye çalıştığımızda dilimize gelen, hikâyesidir. Ancak kötü bir anlatıcının yapacağı şekilde, “romanda önce şu oldu, sonra şöyle bir sahne girdi araya,” diye okuduğumuz sırasıyla olayları anlatmaya çalışırsak, romanın hikâyesini değil olay örgüsünü anlatmış oluruz. Bizi dinleyen de o kitaptan bir şey anlamamış olduğumuzu düşünür. Bir sonraki bölümde bu hikâye / olay örgüsü ilişkisini irdelemeye çalışacağım.

Bu ayrımların diğer dillerde de farklılıklar göstereceğini kestirmek güç değil. Örneğin bizim “öykü” dediğimiz tür İngilizcede “kısa hikâye” (*short story*) olarak adlandırılıyor; böylece bizim kullandığımız anlamda bir filmin ya da romanın hikâyesinden söz ederken sadece hikâye (*story*³²) kavramına başvuruyorlar. İlginç olan, şimdilerde *short story*'nin Türkçeye “kısa öykü” olarak çevriliyor oluşu. İngilizce yazılmış bir metinde yazar *short story* dediği zaman aslında bizim “öykü” diye bildiğimiz türden söz ediyor; ancak Türkçeye “kısa öykü” diye çevirdiğimizde yazar genel olarak “öykü” üzerine değil de özel olarak kısalığı vurgulanan öykülerden söz ediyormuş gibi oluyor. Bu bir anlam kayması yaratıyor doğal olarak. Bu kaymayı engellemek için iki yol geliyor aklıma:

1. Sadece öykü sözcüğünü kullanmakta ısrarlı olmak. Bunun mantıksal sonucu olarak Türkçede de öykü türüne artık “kısa öykü” demek; böylece öykü sözcüğü tek başına kullanıldığında olay anlatımını içeren (filmin öyküsü, romanın öyküsü vb.) anlamını korumuş olacaktır. Aksi takdirde her iki kavram da “öykü” sözcüğü ile karşılanacağı için bazı cümleleri kurmamız, belli düşünceleri ifade etmemiz olanaksız hale gelecektir. Örneğin bir öykünün hikâyesinden söz edecekken öykünün öyküsü diyemeyeceğimiz için (öykü ile anlattığı hikâyeyi özdeşleştirerek) öykünün asli unsurlarından biri olan hikâye kavramından vazgeçmiş olacağız.
2. Hem hikâye hem de öykü sözcüklerini kullanmak. Böylece, olay anlatımından söz

ediyorsak “hikâye”, yazılı bir tür olarak hikâyeden söz ederken “öykü” diyebiliriz. Bu durumda *short story* öykü diye çevrilmelidir. Örneğin bu kitabın başında alıntılıdığım Bates’in kitabı *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* değil aslına sadık kalınarak (*The Modern Short Story*) “Modern Öykü” diye çevrilebilirdi.

Ben ikinci yolu benimsiyorum. Bu kitapta da öykü dediğim zaman sadece hikâye anlatan yazılı kurmaca türünü işaret ediyorum.

Olay örgüsü

Yaratıcı yazarlık ya da kurmaca üzerine yazılmış kitaplara göz attığınızda, kurmacanın unsurlarının kimi farklılıklar gösterse de şu altbaşlıklarda sıralandığını görürsünüz: Karakter, Olay veya Hikâye, Olay Örgüsü, Zaman, Mekân, Bakış Açısı, Diyaloglar, Ayrıntılar veya Betimlemeler... Bu unsurlardan kimilerine değindim. Kimilerini ise daha sonra ayrıntılarıyla ele alacağımızı söyledim. Aslında yapmaya çalıştığım, bu unsurları birbirlerinden çok ayrı başlıklar altında incelemek yerine ilk bölümlerde olduğu gibi örnek metinler üzerinde tamamını bir arada incelemektir. Çünkü kurmaca yapıtlarda bu unsurlar birer formül ya da yapıtaşısı değildirler. Her yazar kendi dünyasını yaratırken kendine özgü bir yazma alışkanlığı ile ve belki de dile dökülmesi çok da kolay olmayan bir yöntemle çalışır. Hatta birçok yazar, açıklanması mümkün olmayan bir esinle, hiçbir plan yapmadan yazmaya giriştiklerini, kendilerini anlatının akışına bıraktıklarını, gerçek yaratma sürecinin böyle bir kendinden geçişle mümkün olabileceğini söyler. Bu görüşün en aşırı ucundakiler şöyle der: Yazar olunmaz, yazar doğulur. Ben doğuştan gelen yeteneklerin bu derece abartılması karşısında hep tedirgin olmuşumdur. Elbette kişiler arası farklılıklar önemlidir ve bunların büyük bir bölümü doğuştan gelir ya da henüz bilinçli olmadığımız çocukluk yıllarında şekillenir. Bu kitabın giriş bölümlerinde hikâye etme yeteneğinin herkeste var olan bir zihinsel işlevden kaynaklandığı üzerinde durmuştum. Ancak, edebiyat yapıtlarının sadece bu zihinsel işlevin yazıya geçirilmiş hali olduğunu söylemek bir indirgeme olur. Romanlar ve öyküler yazılı metinlerdir. Dolayısıyla yazının olanaklarından yararlanarak sözlü hikâye etmenin çok üzerinde karmaşıklıkta yapılara sahip olabilirler. Konuşurken ve düşünürken kullandığımız dil edebiyat yapıtlarında aşılarak başka anlatım biçimlerine dönüşür.

Burada konuyu dağıtmak pahasına bir parantez açarak sözlü kurmaca ortamına değinmek istiyorum. Modern meddah da denilen günümüz *stand-up* sanatçılarından söz ediyorum. En başarılı örneklerini sergileyen Cem Yılmaz’ın yaptığı işi yakından incelersek başarısını besleyen en önemli özelliğın anlatım biçiminin gelişkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Konularını çoğunlukla gündelik insan ilişkilerinden alan Yılmaz, içeriğini belirlerken iki önemli çıkış yapmıştır. Birincisi, geçmiş dönemin güldürü anlayışı ile (didaktik mesajlarla biten toplumsal hicivle, ünlü taklitlerine dayalı politik taşlamayla, belden aşağı şakaların bayatlığıyla) hesaplaşarak kendisini farklı bir yere koymuştur. İkincisi, “ben kendi hikâyelerimi anlatıyorum,” diyerek bu farklı yerin kişisel anlatımı olduğunu netleştirmiştir. Karikatürist olarak, bir genç olarak, bir erkek olarak başından geçen olayları ve kültürel gözlemlerini kimi zaman komik olmadıkları halde ironik bir dille canlandırması (elbette bunu yaparken sahip olduğu sahneleme yeteneğini saklı tutarsak) başarısının ardında

yatan en önemli bileşendir. Örneğin, televizyonda çocuklara kartondan ev yapmayı öğreten bir programı izleyen küçük ve saf bir çocuk olarak başarısızlığını anlattığı hikâyede gerçekten de bundan önceki güldürü geleneğimizde var olmayan sade, gündelik ve sahici bir taraf vardır. Hikâyede rol alan tipleri canlandırmadaki başarısı geçmiş dönemin tuluat sanatçılarının çok ilerisinde olan Yılmaz'ın bence asıl başarısı, bu saydıklarımın dışında bir yerde gizlidir. Örneğin kimi zaman çok uzun ve sıradan izleyicinin canını sıkabilecek sanatın kaynakları üzerine anlattıklarını dinlenilir kılan, onun kurmacanın en önemli unsurlarından biri olan olay örgüsünü dinamik değişken bir biçimde kullanmasıdır; böylelikle anlatısını mizahın o hiçbir referans dizgesine bağlı kalmayan özelliğiyle müthiş bir uyum içinde kaynaştırır. Bir hikâyeyi anlatmaya başlar ve hikâye ilerlerken birdenbire adeta bilinçakışıyla bir başka hikâyeye sıçrar ya da espri kanalı açar. Sonra bu kanalın içinde giderken aniden bir üçüncü kanal açar. Ardından bir dördüncüsü, beşincisi... Sonra bu kanallar arasında gidip gelmeye başlar. İşin güzel tarafı bu hikâyeye kanallarından biri sahnede Cem Yılmaz'ın o andaki zihinsel durumu ile ilgili olurken bir diğer kanal komik bir anı, bir başka kanal izleyicilerden biriyle geliştirmeye başladığı diyalog olabilmektedir. Ayrıca tüm bunların dışında o anda sahnede yaptığı gösterinin kendisini konu edinen bir üst-anlatı kanalı vardır ki meta-kurmacanın tüm özelliklerine sahiptir. Kanallar arasında gidip gelirken hangisinin ne zaman biteceğini, ne zaman bir yenisinin başlayacağını kestiremeyen izleyicinin tüm zihinsel gücünü bu karmaşık ama bir o kadar da komik anlatım biçimini kavramaya odaklaması gösterisini başarılı kılmaktadır. İşte o yüzden diğer *stand-up* sanatçılarından farklı bir yerde durmakta ve bu kitabın kapsamına girmektedir.

Ancak sözlü anlatım ortamı ne kadar gelişkin olursa olsun, yazılı kurmaca ortamları nitelik olarak, gerçeklik kurmada sağladığı olanaklar açısından farklı bir yerde dururlar. Bu olanaklar yazarlar tarafından nasıl kullanılır? Yazarlar, kurmaca bir yapıtı yaratırken nasıl bir zihinsel süreçten geçtiklerini düşünmeyebilirler. Sıkı bir ön çalışma ile çok çetrefil yapılar da üretebilirler; gerçekten de büyük bir kendinden geçişle kalemlerinin kendilerini sürüklediği yere doğru da gidebilirler. Ama biz, ortaya çıkan kurmaca yapıtı incelediğimizde, "Evet," deriz, "şu unsurlar bu biçimde kullanılmış, bu bölüm şuna karşılık geliyor." Eleştiri de bu unsurların irdelenmesiyle başlar çoğu kez. Kurmaca bir yapıta genel olarak iki yönden yaklaşabiliriz: kurmacanın anlattığı hikâye ve bu hikâyeyi anlatma biçimi. Bu iki unsurun –hikâye ile söylemin– kesiştiği noktada olay örgüsünün durduğunu düşünüyorum. Benim buradaki amacım, eleştiri kuramları çerçevesinde metinlerin nasıl irdeleneceği hakkında düşünce üretmek değil. Tam tersine, yazmak isteyenlerle kurmacayı tartışmak. O yüzden "Olay Örgüsü" üzerinde durmanın ve bu konuda üretilmiş düşüncelerden yararlanmamızın yerinde olduğunu düşünüyorum. Çünkü olay örgüsü, bana göre, kurmacanın özünü oluşturur.

Olay örgüsü derken neyi kastediyoruz? Tüm kurmaca yapıtlar hikâyeye anlatırlar. Bu saptamama itiraz edileceğinin farkındayım. Olaysız, hikâyesiz öykü, roman ve hatta film örnekleri sıralayabilirsiniz. Ancak bu örneklerde bile aslında, çok derinde anlatılan (ya da ima edilen) bir hikâyeye olduğunu düşünüyorum. Sadece teknik anlamda hikâyeye anlatmamayı seçmiş yapıtlardır bunlar. Bu tür anlatılar büyük bir çeşitlilik gösterdiği için onları irdelemek çok da mümkün görünmüyor bu kitabın kapsamı içinde.

Kral öldü ve sonra kraliçe öldü. Bu bir hikâyedir.

Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü. Bu da olay örgüsüdür.

Bu satırlar Forster'a ait.³³ Kurmaca üzerine yazılmış kitaplarda yıllardır alıntılanan bu klasikleşmiş örnek, olay örgüsü ile hikâye arasındaki farkı vurgulamaktadır. Forster'a göre hikâye olayların **zamandizimsel** (kronolojik) sırasındadır ve olay örgüsü ise olayları birbirine **nedensel** ve **mantıksal** olarak bağlayan yapıdır. Bu basit örnek de bu tanımlara karşılık geliyor. O halde kabaca: Olayların kurmaca yapıt içinde bize sunulduğu sırayı belirleyen örüntüye olay örgüsü diyoruz. Hikâye ise bu olayların okurun / izleyicinin zihninde kurulmuş halidir. En yalın biçimiyle böyle bir ayırım yapabiliriz. Zaman ve neden-sonuç ilişkilerini daha önce tartışmıştık. Burada bir kez daha vurgulanması gereken, hikâyenin tanımıdır. Bir anlatının hikâye olarak tanımlanabilmesi için en azından bir olay veya oluş ya da bir eylem olması gerekir. O nedenle "Kral öldü" cümlesi bir hikâyedir; "Kralın erguvan rengi bir kaftanı ve değerli taşlarla süslenmiş bir tacı vardı" cümlesi bir hikâye değil sadece bir betimlemedir.

Örneğin "Köpük"ün hikâyesine göz atalım. Manisalı bir kâhyanın kızı olan Bedia, yine Manisalı bir çiftçinin oğlu Macit ile evlenmiştir. Macit yıllar içinde çalışkanlığı ve kararlılığı sayesinde zengin olmuş, İstanbul'da bir apartman dairesinde oturmakta, şık davetler vermekte, avcılık yapmaktadır. Bedia da bu yeni hayatının içinde mutlu bir yaşantı sürdürmekte, üzerine düşen rolü başarıyla yerine getirmektedir. Ancak Bedia sınıf atlamış olmanın endişesini, geçmişinden kopmuş olmanın tedirginliğini ve burjuva kadınların içine düştükleri tatminsizliği bir arada hissetmektedir. On yıldır evlidirler. Macit her yıl evlilik yıldönümlerinde bir pırlanta yüzük hediye etmektedir. Onuncu yıldönümlerinin olacağı güne yakın bir zamanda esrarengiz bir yabancıнын Bedia'yı aradığı anlaşılır. O gün bu yabancı ortaya çıkar ve Bedia'nın sonu kötü olur. Anlatılan hikâye budur ancak okuduğumuz öykü bundan çok farklıdır. Bir başka deyişle bu hikâye çok değişik biçimlerde (hatta roman türünde) anlatılabilir. En büyük farklılık da olayların sırasındadır. Yazar öyküyü son yarım saat içinde anlatmayı seçmiştir. Öyküde kısa zaman diliminin işlevsel olduğunu vurgulamıştık. Hikâyenin ayrıntılarını ise yer yer geri dönüşlerle, yer yer diyaloglarla, bazen de bilinçakışı ile aktarmıştır. Tüm bunların aktarılma sırası olay örgüsünü oluşturur. Yani kurguyu... Yeri gelmişken kurgu kavramına da değinmek gerekiyor. Türkçede kurguyu sinema filmlerinin montajı söz konusu olduğunda daha sık kullanıyoruz. Kimi kaynaklarda kurmaca kavramının yerine de kullanıldığını görebiliriz. Tüm bu kavramlar yabancı dillerden, özellikle de İngilizceden dilimize çevrildiği için farklılıklar göstermektedir. Örneğin *science-fiction* kavramı eskiden kurgubilim diye çevriliyordu, şimdilerde ise oturmuş olan deyiş bilimkurgu. Burada *fiction* kavramının kurgu olarak çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Oysa şimdi biz (en azından bu kitapta) *fiction* kavramı için kurmacayı kullanıyoruz. Kurgu sözcüğü ise sinema filmleri için montajlama aşamasını anlatan *editing* kavramı için kullanılıyor. Biraz kavram kargaşası olduğunun farkındayım, başa dönüp toparlarsak; kurmaca, hikâyeyi bir olay örgüsüne oturtarak anlatan bir yapıttır.

"Köpük"ün hikâyesini özetlerken şu noktaya dikkat çekmem gerektiğini fark ettim. Hikâye, yapılan tanımlamalarda her ne kadar kurmaca yapıtın içinde var olan bir unsur gibi görünse de aslında sadece öncesinde ve sonrasında vardır. Daha doğrusu, hikâye kurmaca

yapıtın dışındadır: Yazarın zihnindedir veya okur metni bitirdikten sonra onun zihninde oluşmuştur. Ayrıca yazarın zihnindeki hikâye ile okurun zihnindeki bire bir aynı değildir, olamaz. Metin okunduktan sonra zihinde oluşan hikâye, kurmaca yapıtın özdeşi değil, olsa olsa bir izlenimdir. Okurun zihinsel araçlarıyla yeniden kurulmuş, hatta okurun zihninde var olan hikâye kalıplarıyla tümleştirilmiş yeni bir anlatıdır. Yazarın durumu çok daha karmaşık tabii. Hep sorarlar, yazmadan önce bir hikâyenin ne kadarını biliyorsunuz, sonunu önceden belirliyor musunuz, diye. İşte zor olan soru da budur. Çünkü her yazarın yazmaya başlama ânı ve yazma süreci farklıdır, bu süreç kolayca dile dökülebilecek gibi değildir. Üstelik aynı yazar için her yapıtta değişkenlik de gösterebilir. Ben kendi adıma her şekilde başlayıp yazdığımı biliyorum. Ancak en sıkı şekliyle hikâyeyi önceden bildiğim durumda bile yazmaya başladıktan sonra ipleri gevşek tutmaya özen gösteririm. “Dizginler çok çekildiğinde metin şahlanabilir ama sağlıklı bir yolculuk için dizginlerin hissettirilmemesi gerekir” gibi mecazlı bir düşüncem var bu konuda.

Olay örgüsünün nasıl kurulduğunu bir hikâye üzerinden tartışmanın eğlenceli olacağını düşünüyorum. Birazdan okuyacağınız hikâyenin olası kurgularını tartışacağız. Bu noktada kurmaca yapıtların kimilerinde olay örgüsünün çok sıkı, kimindeyse çok gevşek olduğunu söylemeliyim. Dolayısıyla aşağıda tartışacağım basit örnek sadece olay örgüsünün nasıl kurulduğu hakkında bir fikir vermek üzerine tasarlanmıştır. Fark edeceksiniz, olay örgüsü üzerinde düşünürken en çok zaman unsuruyla oynayacağız. “Kurgunun amacı, zamanı parçalamak, metni farklı katmanların biresimi olarak tasarlamaktır,” derken Semih Gümüş³⁴ aslında burada tam da işaret etmek istediğim bir noktaya parmak basıyor. Yazarın olay örgüsünü oluştururken odaklandığı en önemli unsur zamandır.

Bay Sarı haksız yere işten atıldığı gün akşama kadar sokaklarda başıboş dolaşır ve sonunda kendini bir meyhanede bulur. Bir süre yalnız başına demlendikten sonra onun gibi yalnız başına oturan bir adamla (Bay Kırmızı) söyleşmeye başlar. Bay Kırmızı da çok dertlidir. Karısının kendisini aldattığından emindir. Ancak ne karısına ne de âşığına haddini bildirecek güçte değildir. Zayıflığının farkındadır ve bu durum onu daha da kahretmektedir. Bay Sarı da patronunun ne kadar aşağılık bir adam olduğunu ve kendisini nasıl işten çıkardığını anlatır. Bir süre sonra düşmanlarından nasıl intikam alabileceklerini tartışırlar. Bay Kırmızı'nın aklına parlak bir fikir gelir. Eğer amaçları düşmanlarını ortadan kaldırmaksa bunu birbirleri için yapabilirler. Henüz tanışmış oldukları için polis aralarındaki bağlantıyı asla çözemez. Bay Sarı, Bay Kırmızı'nın karısının âşığını öldürecek ve cinayet saatinde Bay Kırmızı bir sürü tanığının olacağı bir yerde bulunacaktır. Daha sonra da Bay Kırmızı Bay Sarı'nın patronunu aynı şekilde ortadan kaldıracaktır. Bu akşamdan sonra bir daha da birbirlerini görmeyecekler, herkes kendi yoluna gidecektir. Bay Sarı bu planın benzerini bir filmde izlemiş olduğunu söyler. Bay Kırmızı ise bunun durumu değiştirmeyeceğini, polislerin aklına böyle bir olasılık gelse bile birbirlerini tanımadıkları için yine de cinayetleri çözemeyeceklerini söyleyerek Bay Sarı'yı ikna eder. Planı uygulamaya karar verirler. Öldürülecek kişilerin adlarını ve iş adreslerini birbirlerine ezberletirler ve tarih konusunda anlaşarak ayrılırlar. Bay Sarı ertesi gün önçalışmalarını yapar, öldüreceği adamı izler ve tam bir hafta sonra kararlaştırdıkları biçimde adamı öldürür. Daha sonra da kendi gündelik yaşamına geri döner. Cinayeti gazetelerden izler. Gerçekten de polis hiçbir ipucu bulamamıştır. Şimdi tek yapması gereken bir hafta sonra

eski patronunun öldürülmesini beklemektir. Günler geçer, cinayet saati geldiğinde Bay Sarı evinde arkadaşlarına yemek vermektedir. Aralarında saygın insanların bulunduğu bir davettir. Tanıklıkları değerli olacak, sözüne güvenilir insanlar... Ancak ertesi gün gazetelerde bu konuda hiçbir haber çıkmaz. İşyerini aradığında patronunun işinin başında olduğunu öğrenir. Birkaç hafta daha beklentiyle geçer. Ancak bir süre sonra aldatıldığını fark eder. Durduk yere katil olmuştur. Kendisini bu duruma düşürdüğü için Bay Kırmızı'dan intikam almaya yemin eder. Öldürmüş olduğu adamın kimliğinden geriye doğru iz sürerek Bay Kırmızı'nın adresini bulur. Cebinde ilk cinayetinde kullandığı tabancayla evin yolunu tutar. Ancak onu kötü bir sürpriz beklemektedir. Bay Kırmızı böyle bir olasılığa karşı önlemini almış ve Bay Sarı'nın eşkâlini polise vermiştir. Bay Sarı yine de Bay Kırmızı'yı gafil avlar ve öldürmeyi başarır ancak pusu kurmuş olan polis Bay Sarı'yı kısıvrak yakalar.

Şimdi bu hikâyeyi özetlediğim sırada yazarsak olaylar düz bir çizgi üzerinde ilerleyecektir. Buna standart olay örgüsü diyebiliriz. Birçok popüler roman bu tür basit bir olay örgüsüne sahiptir. Örneğin çoksatan gerilim romanları yazarı Stephen King, kişisel olarak ileriye doğru akan olay örgüsünü sevdiğini söylerken, “okurun hep gelecekte neler olacağını merak ettiğini, olup bitmiş olayları dinlemekten çok da zevk almadığını, karakterlerin geçmişlerini çok uzun geri dönüşlerle vermenin okurun ilgisini dağıtacağını” iddia eder.³⁵ Belki de böyle çizgisel bir anlatımı tercih etmek başlangıç için iyi bir yöntemdir. Şimdi bu çizgisel standart olay örgüsünü özetleyelim:

1. Bay Sarı işyerinde, patron tarafından kovuluyor.
2. Bay Sarı sokaklarda dolaşiyor.
3. Bay Sarı meyhanede. Bay Kırmızı ile tanışıyor. Dertleşiyorlar ve cinayetleri planlıyorlar.
4. Bay Sarı cinayet hazırlıkları yapıyor.
5. Bay Sarı cinayeti işliyor.
6. Bay Sarı gazetelerden cinayeti öğreniyor.
7. Bay Sarı patronunun Bay Kırmızı tarafından öldürüleceği gece evinde davet veriyor.
8. Bay Sarı ertesi gün patronunun öldürülmediğini öğreniyor.
9. Bay Sarı bir hafta daha bekliyor. Bu sürenin sonunda Bay Kırmızı'nın kendisini aldatmış olduğunu anlıyor.
0. Bay Sarı Bay Kırmızı'nın izini sürüyor.
1. Bay Sarı Bay Kırmızı ile karşılaşılıyor. Bay Kırmızı önce af diliyor, sonra da polislere onu tarif ettiğini, bir an önce kaçmasını söylüyor. Ama Bay Sarı tetiği çekiyor.
2. Bay Sarı yakalanıyor ve hapse atılıyor.

Bu olayların çizgisel akışıydı. Siz yazar olarak istediğiniz yerden anlatmaya girişebilirsiniz. Örneğin 11. bölümden başlayabilirsiniz. Roman bir cinayet sahnesi ile başlıyor. Bay Sarı silahını Bay Kırmızı'ya yöneltmiştir, Bay Kırmızı yalvarmakta, kendini kurtarmaya çalışmaktadır. Ancak Bay Sarı öfke ve intikam ile gözü dönmüş biridir. Diyaloglardan tüm hikâyeyi öğrenmek mümkün tabii, ancak diğer bölümleri de yazmak istiyorsanız, burada diyaloglarda sadece bazı çengeller atabilirsiniz. Böylelikle okur bu sahnenin ardında uzun ve karmaşık bir hikâye olduğunu anlar. İsterseniz bu sahneyi tüm

metin için bir çerçeve olarak kullanır, yani Bay Sarı'ya tetiği çektirmez, büyük bir geri dönüşle ilk bölüme gidirsiniz; Bay Sarı'nın işten atıldığı bölüme. Dolayısıyla olay örgüsü şu şekildedir: 11-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12. Burada sözünü ettiğimiz teknik önemli: geri dönüş, *flash back* diye de bilinen analepsis. Sinemada çok sık kullanılan bu anlatım tekniği edebiyat yapıtlarında da karşımıza çıkar. Anlatının belli bir yerinde kahraman geçmişteki bir olayı sahneleriyle hatırladığı zaman ya da anlatıcının metin içinde olayları anlatmayı kesip, geçmişe dönüp, oradaki bir olayı anlatıp sonra kaldığı yerden devam etmesi şeklinde kullanım olanağı bulur. Ters, yani ileriye gidişe de *flash forward* ya da *prolepsis* denilir.³⁶

Bu olay örgüsü, hikâyenin sona çok yakın bir noktadan başladığı bir kurgulama biçimidir. Daha da öteden başlatmak mümkündür tabii. Örneğin bir hapisanede (ya da polis sorgusunda) Bay Sarı'nın bu iki cinayeti işlemesine neden olan olayları bir başka mahkûma (ya da polise, avukata) en başından anlattığı bir olay örgüsü. Bu durumda, tahmin etmesi güç değil, olayların akışı şöyle olacaktır: 12-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12. Böyle bir olay örgüsünü tercih ettiğiniz zaman okurun en başından sonunu bileceğinin farkında olarak yazmanız gerekecektir. Hitchcock sinemasında bu, sıklıkla uygulanan bir yöntemdir. İzleyici hikâyenin esrarını başından itibaren bilir ancak yine de olaylar akarken gerilir. Zor ancak ustalıkla uygulandığında sonuç alınabilecek bir teknik. Bu tür anlatılarda olayların esrarı ve yaşanan maceranın ayrıntılarından daha önemli olan, kahramanların psikolojik durumlarıdır. O nedenle de gerilim hiç tükenmez.

Bay Sarı'nın hikâyesine geri dönelim ve başka olay örgüleri oluşturmaya çalışalım. Bir başka başlangıç noktası 7. bölüm olabilir. Kalabalık bir davet sahnesi ile başlatabiliriz hikâyeyi. Bay Sarı'nın uzun zamandır görüşmediği "saygın" davetlilerin kendi aralarındaki konuşmalardan kahramanımız hakkında birçok önemli bilgiyi edinebiliriz. Ayrıca Bay Sarı'nın onlara karşı takındığı gizemli tavırlar merak uyandırabilir. Konuklar üzerinden yaratılacak olan yan hikâyeler romanı zenginleştirmeye yarayacaktır. Bir sonraki bölümde Bay Sarı'nın tüm gazeteleri tek tek araştırdığını, televizyon kanallarında haberleri kovaladığını, en sonunda umutsuz bir şekilde bir telefon kulübesinden işyerini aradığını görebiliriz. Patronunun hayatta olduğunu öğrendikten sonra kahramanımızın düştüğü durumu yine geri dönüşlerle anlatabiliriz. Bay Sarı'nın, aldatılmış olduğunu anlaması için o âna kadar yaşanmış olan olayları gözden geçirmesi gerekmektedir. İşte biz de bu sayede hikâyenin başını öğrenmiş oluruz. Bu noktada biz okur olarak Bay Sarı ile bir hafta boyunca beraber düşünür, beraberce intikam planları yaparız. Daha sonra da Bay Sarı'yla beraber harekete geçeriz. Yani bölümler şu şekilde sıralanabilir: 7-8-9-1-2-3-4-5-6-9-10.

Tabii başka sıralamalar yapmak da mümkündür. Örneğin 5. sahne ile, yani Bay Sarı'nın ilk cinayeti ile başlamak okura güzel bir sürpriz hazırlamak için doğru bir yerdir. Okur, önce Bay Sarı'yı soğukkanlı bir katil olarak tanır, ardından bu cinayet yüzünden yakalanıp yakalanmayacağını düşünürken ortaya Bay Kırmızı ile yaptıkları anlaşma çıkar. Sahneler şu şekilde akabilir: 5-6-7-8-9-1-2-3-4-10-11-12.

Tüm bu olası kurguları yazarken sahnelerin içeriklerinin de akışa uygun olarak değişime uğrayacağını belirtmeliyim. Örneğin hikâyenin Bay Kırmızı'nın Bay Sarı tarafından öldürülmesi ile başladığı ilk kurgumuzda geri dönüş sahnelerini okurken sonunu biliyor olacağız. Dolayısıyla meyhane sahnesini yazarken sonraki iki kurguda olduğu gibi Bay Kırmızı'yı yazamayız. Ayrıca, olay örgüsü dilediğimiz bölümleri daha ayrıntılı veya daha

kısa yazmamıza olanak tanır. Tabii metnin uzunluğu da önemli bir etkidir. Eğer bu hikâyeyi bir öykü olarak yazacaksak tüm sahneleri eşit uzunlukta vermemiz çok da yerinde olmayabilir. Çünkü öyküde önemli olan, bir “etki” yaratmaktır. Ben bu tür bir hikâyeyi öykü olarak yazacak olsam bölümlerden birini asıl mekân olarak seçerdim. Örneğin Bay Sarı’nın intikam almaya karar verdikten sonra Bay Kırmızı’nın izini sürdüğü bölümden başlar ve öykünün sonuna kadar o bölümde kalırdım. Çünkü hem Bay Kırmızı’nın izini sürerken geçmiş olayları “gözden geçirecektir” hem de bu takip sırasında birçok duygusal iniş-çıkış yaşayacaktır. Boşu boşuna katil olduğu için yeni bir cinayet işleyecek olması üzerinde yoğunlaştırdım. Ama bu hikâyeyi bir roman olarak yazacak olsam bölümlere eşit ağırlık vermeyi isteyebilirdim.

Olası olay örgülerinden söz ederken en çok geri-dönüş tekniğine değinmiştim. Elbette ileri-gitme tekniği de kullanmak mümkün. Henüz gerçekleşmemiş olaylara gidişten, gelecekteki sahnelerin önceden bildirilmesinden söz ediyorum. Bu durumda anlatıcının tüm olayları başından biliyor olması gerekir. Her şeyi bilen bir tanrı-yazar bunu yapabilir. Ya da örneklediğim ilk kurgudaki gibi Bay Sarı olup bitenleri hapishanede birisine anlatmaktadır ama biz gerçeği (*Lolita*’da olduğu gibi) romanın sonuna geldiğimizde anlarız. Geri dönüş ve ileri gidiş (*analepsis* ve *prolepsis*) dışında değinmediğim çünkü tüm okurların sezgisel olarak bildiklerini düşündüğüm birkaç teknik daha var. Biri çok sıklıkla kullanılan kesme tekniğidir.

Daha önce (zaman konusunu tartışırken) söylediğim gibi tüm anlatılar gerçek yaşamla kıyaslandığında “hızlı”dır. Hızlı olması zorunludur çünkü gerçek yaşamdaki birçok ayrıntı anlatıda gereksiz ve odak dışıdır. Hatta hikâyenin anlaşılmasını güçleştirir. Yine vurgulama gereği duyuyorum. Edebiyat tarihinde bu söylediğimin tersine örnekler bulmak mümkündür. Bir sokakta olup biten her şeyi (ama her şeyi) anlatan bir romanla karşılaşabilirsiniz örneğin. Yazar bir kafeteryaya oturur ve belli bir zaman dilimi içinde sokakta gördüğü her şeyi, herkesi kaydeder. Gerçi bu durumda bile gerçek sokakta olup biten her şey kâğıda geçmemiş olacaktır, yazarın algısı ve yazma hızıyla sınırlı bir durum vardır ortada. Ama yine de yukarıda sözünü ettiğim “anlatılar gerçek yaşamdan hızlıdır” teziyle çelişen bir yapıt ortaya çıkmıştır.

Kahramanın her ânını anlatmamız gereksizdir. Çünkü kurmaca dünya gerçek dünyanın aksine belli odaklanmalar, çatışmalar, yoğunluklar üzerine kurulur. Anlatılan hikâyeye hizmet etmeyen olaylardan söz edilmez. Çok sıklıkla karşılaşırız: Kahramanımız belli bir olaydan sonra bir zaman atlaması ile başka bir olayın içine girer; ya da anlatı başka bir zaman ve mekânda devam eder. Yazar gerekli gördüğü, hikâyeye (ya da kitabının ruhuna) hizmet ettiğini düşündüğü sahneleri yazar, bazen bu bölümlerde zamanı genleştirir, hatta isterse dondurur, bazen de zamanı hızlandırır birçok olayı “atlar”. Bir sahneden diğerine, bir bölümden bir başkasına hiçbir açıklama yapmadan atlıyorsak, kesme tekniğini uyguluyoruz demektir. Örneğin Bay Sarı’nın hikâyesinde davet bölümünü yazdıktan sonra ertesi gün Bay Sarı’nın gazete ve televizyonlarda haberi aradığı sahneye geçtik diyelim. Arada davetin nasıl sonlandığını, konukların tek tek gidişini, Bay Sarı’nın uyumasını, sabah uyanışını ve bunlara benzer ayrıntıları anlatmamıza gerek yoktur. Kesip başka bir bölüme geçebiliriz. Ancak bazen kestiğimiz bölümlerde olup bitenlerin hikâyeye katkısı olduğunu düşünür, “göstermediğimiz” sahneleri özetleriz. Buna da montaj tekniği denebilir.

Farkındaysanız bu bölümde senaryo tekniklerinden söz ediyordum gibi oldu.

Göstermekten, sahnelerden, montajdan söz ediyorum çünkü. Bu bir rastlantı değil. Aslında göstermek ve anlatmak kavramları en eski anlatı biçimlerinden biri olan dramadan kaynaklanmaktadır. Yani salt sinemanın edebiyat üzerindeki etkisi deyip geçemeyiz. Ayrım Platon'a ait: *Mimesis* ve *Diegesis*. Göstermek ve anlatmak. Dramada da iki anlatım kipidir bunlar. Olaylar oyuncular tarafından sahnede "canlandırılıyorsa" yazar hikâyeyi gösteriyor demektir. Bir monolog ya da koro yardımıyla olaylar özetleniyorsa yazar hikâyeyi anlatıyor anlamına gelir. Yaratıcı yazarlık kitaplarının hemen hemen tamamında bu ayrımın üzerinde durulur ve yazar adayına büyük harflerle ANLATMAYIN (özetlemeyin) GÖSTERİN denilir. Bu, kurmacanın altın kurallarından (!) biridir. Peki ama bu kural ne işe yarar? Daha doğrusu bu iki anlatım aracından birinin bu kadar şiddetle önerilmesinin nedeni nedir? Aslında bu sorunun yanıtını ilerleyen bölümlerde bulacaksınız. Örneğin ayrıntılar / betimlemeler üzerine tartışırken atmosferin, mekânın ve dekorun ne kadar önemli olduğuna değineceğiz. Karakter yaratmak ve diyaloglar bölümünde yine söz edeceğimiz bu kuralın öneminden. Belki şimdiden yanıtı vermekte yarar var: Kurmaca bir yapıtta amaç bir dünya yaratmaktır. Okur, bu dünyanın sokakları, caddeleri, evleri, doğası, insanları ve tabii ki bu dünyada geçen hikâyelerin kahramanları "gerçekten varmış" hissine kapılsın istenir. Bu yanılısamayı yaratmanın en kolay ve en geçerli yolu göstermektir. Anlatmak okurun düşüncesine hitap eder, bilgileri doğrudan iletir ve okurun bu bilgileri belleğine kaydetmesi beklenir. Kurmaca bir metnin gücü metni okurun zihninde ne kadar iyi canlandırdığıyla yakından ilgilidir. Olup bitenleri bilen birinin bize özetlemesi ile bizim olayları kendi gözlerimizle görmemiz arasında çok önemli bir fark vardır. Okur olayları "görerek, hissederek" izlerse zevk alır. Çünkü o zaman hikâyeyi kendi zihinsel araçlarıyla biçimlendirecektir. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi... okur gördüklerini yorumlayarak süzer ve kendi zihninde "bilgi"yi sentezler. Bu nedenle kendi "bulduğu" gerçeklere daha kolay inanır. Dünyada olup bitenleri izleriz. Neyin nasıl olduğuna dünyadan aldığımız birçok bilgiyi bir araya getirerek kendimiz karar veririz. Okuduğumuz metin için de geçerlidir bu. Özellikle karakterin yaratılması süreci bu gösterme / anlatma dengesinin işlevsel kullanımı sayesinde başarıya ulaşabilir.

Anlatı ve olay örgülerinin sınırlılığı

Gerçek yaşamla kurmaca sanat yapıtlarının ilişkisi her zaman konuşulur. Bu konuda çok farklı görüşlere rastlayabilirsiniz. "Edebiyat yaşamı temsil mi eder, yansıtır mı, anlatır mı, gösterir mi, yoksa yaşamdan tamamen kopuk başka bir âlem midir..." gibi sorular çeşitli düzeylerde tartışılırlar. Yazarlara sorduğunuzda hepsi ayrı yanıtlar verirler, bu sorulara farklı yönlerden yaklaşılırlar. Bana sorarsanız edebiyat ile gerçek yaşam birbirinin yansıması ya da doğrudan temsili değildir. Çünkü kurmaca sanat yapıtları doğal değildir, yazarın zihinsel çabasının ve tasarımının ürünüdürler; oysa yaşamın bir yazarı yoktur. Ancak yine de kimi yapıtların yaşama daha yakın olduğunu düşünürüz. Aslında sanat yapıtı içimizde bir yere dokunduğu zaman böyle düşünürüz. Belki de o noktada çok da düşünmeden sanatı hissedimiz. Tüm kurmaca yapıtlar hikâyeye anlatılırlar. Anlatı da diyebileceğimiz bu kurmaca yapıtları gündelik yaşamla karşılaştırmak yolumuzu daha iyi aydınlatacaktır.

- Anlatılar kurmacadır, günlük yaşam ise gerçektir. Bu konuyu daha önce tartışmıştık.

- Anlatılar, günlük yaşamdaki olaylardan farklı olarak giriş-gelişme-sonuç çizgisini izlerler. Gündelik yaşam ise hep gelişme aşamasındadır.
- Anlatılar odaklanmıştır. Gündelik yaşam ise dağınıktır. Bir başka deyişle, anlatılarda çelişkiler yoğun ve tüm metne yayılmış durumdadır; gerçek yaşamda ise çelişkiler genelde örtülüdür.
- Anlatılarda her hikâye farklıdır (özgün olma iddiasındadır); gerçek yaşamda ise yaşantılar birbirini tekrar eder.
- Anlatıda bir çözüm ima edilir ve okur / izleyici bunu merak eder. Gerçek yaşamda ise amaçlar, hedefler gevşektir, değişkendir.
- Anlatılarda zengin olaylar yumağı ile karşılaşırız, gerçek yaşama çoğu zaman damgasını vuran olaysızlıktır.
- Anlatılar yaşamı taklit eder, bizde gerçeklik duygusu yaratmayı amaçlarlar. Günlük yaşamda ise olaylara anlam verebilmek için onları hikâye kalıplarına dökmeye çalışırız; böylelikle yaşam sanatı taklit etmiş olur.

Bu nedenlerden ötürü kurmaca yapıtlar bizi daha çok heyecanlandırır.

Kurmacada olay örgüleri üzerine en çok düşünce ve formül üretmiş olan Amerikan sinema endüstrisidir. Amerikan sinema endüstrisi ticari kaygılarını sadece konu seçimleri ile sınırlı tutmaz. Ticari sinemanın başarısının ardında yatan nedenler sadece birbirinden ilginç konuları, birbirinden iyi oyuncularla ve teknik olanaklarla perdeye taşımaları değildir. Hikâyenin en kolay ve en etkili biçimde nasıl anlatılacağını formüle etmiş olmalarıdır. Bu formüller de olay örgülerine dayanır. Belirli kalıplardaki olay örgüleri ve klişeleşmiş anlatım araçları bu tür sinemayı (popüler edebiyatla karşılaştırarak okuyabilirsiniz bu bölümleri) popüler kılar. Aslında yapmaya çalıştıkları, sıradan insan zihnine uyumlu bir eğlence teknolojisi geliştirmektir. O yüzden de formülasyonlardan hiç kaçınmazlar. Örneğin tüm zamanların 20 ana olay örgüsünün³⁷ listesi: Arayış, Macera, Takip, Kurtarma, Kaçış, İntikam, Muamma, Rekabet, Mazlum, Baştan Çıkarma, Başkalaşım, Dönüşüm, Olgunlaşma, Aşk, Yasak Aşk, Fedakârlık, Keşif, İfrat, Yükseliş, Düşüş. Olay Örgülerinin başka yazarlar tarafından da sınıflandırıldığını eklemeliyim. Örneğin, 36 çeşit olay örgüsü tanımlanıyor.³⁸ Aslında bu tür yaklaşımlar içinde en sadesinin üzerinde yoğunlaşmakta yarar var. Tek tip Olay Örgüsü!³⁹ Bu tek tip örgü tek sözcükle özetlenebilir: çatışma. Bu yaklaşımı çok sayıda Yaratıcı Yazarlık kitabında bulabilirsiniz (ben bu konuyu karakter yaratmak konusunda tartışmayı uygun gördüm). Gerçekten de izlediğimiz popüler filmleri ve kurmaca yapıtları düşündüğümüz zaman bunların dışına çok da kolay çıkılamadığını görürüz. Ancak bunları yine de ilgiyle okur veya izleriz. Hatta bu durum popüler sinema / edebiyat örneklerinde çok daha açıkça gözlenebilir. Popüler bir sinema filminin daha afişine bakar bakmaz olası hikâyeyi veya olay örgüsü biçimini anlarız. Tür isimleri de bu ayrımlardan doğmuştur. Afişe bakarız ve kimin esas kadın, kimin esas erkek oyuncu olduğunu bir çırpıda anlar, film boyunca neler hissedeceğimizi, o filmin ne tür bir gerçeklik düzeyinde hikâyeyi anlatacağını, filmin sonunda kimin kimle kavuşacağını bile söyleyebiliriz. Ama yine de bu tür filmler geniş kitleleri sinemaya çeker. Tıpkı çizgi romanların, çoksatar edebiyatın her zaman okur bulması gibi... Çünkü bu tür ürünler vaat ettiklerini yerine getirmek konusunda çok ustadırlar. Güldüreceklerini ya da korkutacaklarını başından söylerler ve tüm izleyiciler filmin gülmeleri gereken yerlerinde güler, korkmaları beklenen yerlerinde korkarlar. Bu

kurmaca yapıtlar belli kalıplar üzerinde yükseliyor olmasına rağmen nasıl oluyor da bunca insanın ilgisini çekmeyi başarıyorlar? Bu yapıtları izleyenlerin sanat beğenilerinin gelişmemiş olduğunu söylemek yeterli değil bana göre. Bu çok kestirmeci bir yaklaşım olurdu. Benim bu konudaki tezim şu: Tüm bu popüler kurmaca ürünler insan zihniyle en kolay ve çabuk tümleşecek anlatım biçimlerini son derece iyi kullanmaktadırlar. Sunulan kurgunun unsurlarının izleyici tarafından nasıl alımlanacağını bilerek / hesaplayarak üretilmektedirler. İzleyicinin yapıtı anlamlandırabilmesi için en az çaba sarf etmesi hesaplanarak tasarlanmış bu ürünler çoğu zaman insanın alt-düzey zihinsel işlevlerini etkinleştirirler. Hatta sinema filmleri gösterime girmeden önce popüler sinema izleyicisini temsil eden bir örnek kitleye izlettirilip beğenilmeyen sahneler yeniden montajlanmaktadır. Geçenlerde basında konu oldu. Sinema filmlerini izleyiciye önceden izleterek elektrofizyolojik ölçümler yapan, yani gerilimli bir sahnenin başarısına, izleyiciye sormadan, kafataslarından alınan elektriksel işaretleri (EEG) analiz ederek karar veren bir kuruluşun haberleri yayımlandı. Filmleri üretmek için yapılan maddi yatırım büyüdükçe gişe başarısını garantileyecek her tür yöntemi kullanmaları doğal tabii... Bu bir endüstri. Üretilen de bir ürün. Dolayısıyla sanat yapıtı olma iddiası yok. O nedenle rahatlıkla bu kadar uç "üretim biçimleri" deneyebiliyorlar.

Popüler sinemaya değinmemin nedeni, olay örgüleri üzerine sadece edebiyat yazarlarının düşünmediğinin; tam tersine yoğun olarak sinema endüstrisinin bu işe el attığının altını çizmekti. Burada vurgulanması gereken şu gerçek var: Okurun kolay algılamasını istediğiniz bir yapıt yaratmak peşindeyseniz bu formüller bir noktaya kadar işe yarar. Ya da tersten söyleyelim: Kolay tüketilen kurmaca yapıtların hemen hepsi bu şablonlara (ve daha pek çok klişeye) uygun olarak tasarlanmışlardır. Şimdi belki de bu satırların okurunun kendisine sorması gerekir: Ben ne yazmak istiyorum? Neden yazmak istiyorum? Kimlerin okumasını istiyorum? Bu sorular da klişedir ancak dürüstlikle vereceğiniz yanıtlar sizin bir yazar olarak edebiyatınızın temelini oluşturacaktır.

Çok sattırmayı / izlettirmeyi amaçlayan yaklaşımların dışında, anlatı yapıtlarının ve olay örgülerinin sınırlı sayıda olduğu iddialarında belli bir doğruluk payı da vardır. O da insan zihninin ve kolektif bilinçdışının belli arketipsel hikâyelerle yapılandırılmış olmasından kaynaklanır. Bu noktada sözü Borges'e bırakmak yerinde olacak:

Dört Çevrim⁴⁰

Öykülerin sayısı dördtür.⁴¹ Biri, en eski olanı, yiğit adamların kuşattıkları ve savundukları kale kentin öyküsüdür. Savunanlar kentin demire ve ateşe teslim edileceğini ve savaşlarının yararsız olduğunu bilirler; saldırganların en ünlüsü Akhilleus, yazgısının zaferi göremeden ölmek olduğunu bilir. Yüzyıllar büyüsöl öğeler eklemiştir. Orduların uğrunda can verdikleri Troyalı Helena'nın güzel bir bulut, bir gölge olduğu söylenir; Greklerin içine gizlendikleri tahta atın da bir görünüm olduğu söylenir. Homeros da bu masalı anlatan ilk ozan değilmiş; XVI. yüzyılda biri aklımdan hiç çıkmayan şu dizeleri bırakmış ardında: *The borgh brittened and brent to brontes and askes*. Dante Gabriel Rossetti, Troya'nın yazgısının, Paris'in Helena'ya olan ateşli aşkının doğduğu an belirlendiğini düşünüyordu herhalde; Yeats, Leda'yla aslında bir tanrı olan kuğunun birleştiği ânı seçecektir.

İlkinе bağlı bir başkası, bir dönüş yolculuğunun öyküsüdür. Tehlikelerle dolu denizlerde başıboş dolaştıktan ve büyülü adalarda yolundan alakoyulduktan sonra İthaka'sına kavuşan Odysseus'un öyküsü; yeryüzünün, yıkıldıktan sonra, yeşil ve berrak, yeniden denizden çıktığını gören ve çimenlerin ortasında bir zamanlar oynadıkları satranç taşlarının kaybolduğunu gören Kuzey tanrılarının öyküsü.

Üçüncüsü, bir arayışın öyküsüdür. Bunda, bir önceki biçiminin bir değişkesini görmemiz mümkün. İason ve Altın Post; dağları ve denizleri aşır tanrının çehresini, içlerinden her biri ve hepsi olan Simurg'u gören, Acem'in otuz kuşu. Geçmişte bütün girişimlerin sonu iyiye varıyordu. Biri yasak altın elmaları aşırıyordu; biri sonunda Graal'i kazanmayı hak ediyordu. Bugün, arayış başarısızlığa uğramaya hükümlüdür. Kaptan Ahab balınayı bulur ve balina onu parçalar; James ve Kafka'nın kahramanları yıkımdan başka şey umamazlar. Yüreklilik ve inançtan öylesine yoksunuz ki, bundan böyle *happy-ending* bir reklam dalkavukluğundan öte değil. Cennet'e inanmamız olanaksız, olsa olsa Cehennem'e belki.

Sonuncusu, bir tanrının kurban edililişinin öyküsüdür. Frigya'da Attis kendini sakatlar ve öldürür; Odin Odin'e sunulmuş olarak, Kendi Kendi'ne, dokuz gece boyunca ağaçtan sarkar ve mızrak yaraları alır; İsa'yı insanlar çarmıha gererler.

Öykülerin sayısı dördtür. Bize kalan zamanda onları anlatmayı sürdüreceğiz, değiştirerek.

- 32.** Tabii bir de *story* sözcüğünün *history* (tarih) kavramıyla olan etimolojik bağı var. Fransızcada ise durum biraz daha farklı. Öykü kavramına karşılık *nouvelle* sözcüğü kullanılıyor. Bir filmin ya da romanın hikâyesi anlamında kullanacakları zaman da *histoire* sözcüğünü kullanıyorlar ki bu sözcük tarih anlamına da geliyor. Aynı sözcük (*history*) İngilizcede de var olmasına rağmen, o dilde böyle bir işlev yüklenmiyor.
- 33.** E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt Brace & World, 1927; *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
- 34.** Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- 35.** Stephen King, *Yazma Sanatı*, çev. Pınar Öcal, Altın Kitaplar, İstanbul, 2007.
- 36.** Anlatı kuramı hakkında daha fazla bilgi için: H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002.
- 37.** Ronald B. Tobias, *20 Master Plots*, Writer's Digest Books, 2003; *Roman Yazma Sanatı*, çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul, 1996.
- 38.** Georges Polti, *Thirty-Six Dramatic Situations*, Kessinger Publishing, 2003.
- 39.** William Foster Harris, *The Basic Patterns of Plot*, Norman: University of Oklahoma Press, 1959.
- 40.** Jorge Luis Borges, "Dört Çevrim", "Kaplanların Altını" (1972); *Gölgeye Övgü*, çev. Münir H. Göle, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- 41.** Metin boyunca kullanılan "öykü" sözcüğü bence "hikâye" olmalıydı. Çeviri olduğu için değiştirmedim. Bu bölümün başındaki öykü hikâye ayırımına bakınız.

BETİMLEMELER VE AYRINTILAR

“... Aynı cümle iki kez ‘okunmaz’ desek yeridir...”

Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir düştten uyanınca yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu. Arkası üstü yatmıştı. Sırtı demir bir levha gibi kaskatıydı. Başını şöyle bir kaldırıncı karnını gördü: Aman ne kocaman kümbetti o: koyu renkli, koskoca, bölük bölük kavisli bir kümbet! Yorgan kümbetin üst bölümünden aşağı doğru kaymış, nerdeyse yere düşecekti. Gregor’un o koca bedenine göre acınacak denli incelmış bacakları rüzgâra tutulmuş gibi titriyordu.

“Ne bu başıma gelen?” diye düşündü. Düş değildi bu. Odası o her zamanki dört duvarı içinde sessizdi. Doğrusu, küçüktü ama, tam bir bekâr odasıydı. Masanın üzerinde örneklik kumaş parçaları duruyordu. Samsa bir ticaret evinin gezici memuruydu. Masanın yukarı bölümünde, duvarda, son zamanlarda resimli bir gazeteden kesip yaldızlı güzel bir çerçeveye koyduğu bir resim asılıydı. Dimdik oturmuş bir kadın resmiydi bu. Kadının başında küçük kürk şapka, boynunda da bir boa vardı. Kollarını ta dirseklerine kadar, kabarık tüylü bir manşona geçirmişti.

Gregor, pencereye baktı. Yağmur çinko borulara tıp tıp diye düşüyordu. “Şöyle biraz daha kestirsem de, şu aptalca şeyleri unutuversem,” diye düşündü. Ama, olanağı var mıydı? Oldum bittim, sağına yatmaya alışık. Bu berbat durumdaysa, bir türlü sağına dönemiyordu. Davranıp şöyle bir yan dönmeğe çalıştıysa da, her seferinde, sallandı sallandı, arkası üstü düştü. Titriyen bacaklarını görmemek için gözlerini yumdu. Belki yüz kez yan dönmeyi denedi. En sonunda böğrüne hafif, ama içine işliyen bir ağrı saplandı ve denemekten vazgeçti.

“Hay Allahım!” dedi içinden, “ne biçim meslek seçmişim. Tanrının günü, ha babam dolaş dur! Yazihane yaşamına taş çıkaracak bir sürü dert. Haydi şu ticaret işi neyse ne ama, şu gezi belası çekilmiyor. Tren değiştirmek, tren kaçırmak, vakti zamanı belli olmıyan, üstelik berbat yemekler çekilir şey mi? Sonra, ömrün boyunca bir kere daha görmeyeceğin o bir sürü yeni yeni yüzler, ahbap olmaya fırsat bulamıyacağın bir sürü insan! Hepsi de yerin dibine batsın!”

Karnının üst bölümünde hafif bir kaşıntı duydu. Başını daha rahatça kaldırabilmek için, yattığı yerde sürüne sürüne karyola demirine yaklaştı. Şöyle dikkatle bakınca, tam kaşınan yerde bir anlam veremediği küçücük, beyaz noktacıklar gördü. Ayacıklarından biriyle orayı şöyle bir kaşıyayım, dedi. Ayacığını dokundurmasıyla çekmesi bir oldu. Gövdesini bir ürperme kapladı.

Yine eski durumuna döndü. Kendi kendine: “Hep böyle erkenden kalkmak kadar insanı sersemleten bir şey olmaz, insan dediğin şöyle doya doya uyumalı. Şu dünyada, harem kadınları gibi gezenler de vardır, öğleden sonra, her ne zaman, siparişleri yazmak için otele dönsem böylelerini görürüm. Baylar daha hâlâ kahvaltı başındadırlar, insanlık hali, ben de böyle bir şey yapmaya kalkıversem, kimbilir neler der bizim şef? Pasaportumu verir elime muhakkak. Hem, belki de böylesi daha hayırlı olur. Anamı babamı düşünüp kendimi tutmasam, şimdiye kadar çoktan basmıştım istifayı. Dosdoğru gider dikilirdim patronun karşısına, açardım ağzımı, yumardım gözümü. Masanın üstünden yere yuvarlanırdı muhakkak. O acaip haller de ne oluyordu yani? Memurlara bir şeyler söylemek istemiye görsün, masanın üstüne çıkıp oturuyor. Dersin, sanki tahta çıkıyor mübarek! Sonra, kulağı ağır işitiyor diye,

cümle âlemi etrafına toplamalar da ne oluyor öyle! Ne ise. Yine de bütün umutlar suya düşmüş değil. Hele ana babamın ona olan borcunu bir temizliyeyim –ki bu da aşağı yukarı beş altı yılı bulur– bu işi de yüzde yüz yaparım, işte o zaman hesabını görürüm onun. Ama şimdi kalkayım. Beş trenine yetişmem gerek,” dedi.

Gece masasının üstünde tıklar tıklar işliyen saatine bir göz attı. “Hay Allahım!” dedi. Saat altı buçuktu. Akreple yelkovan sessiz sessiz ilerliyordu; çok geçmeden yediye çeyrek kalacaktı. Yoksa saatin zili çalmamış mıydı? Samsa yatağından görebiliyordu pekâlâ: zil ibresi tam dördün üzerindeydi. Demek, zil çalmıştı. Demek, o ortalığı birbirine katan zil sesine karşın rahat rahat uyumuş kalmıştı. Rahat mı? Ne münasebet! Uykusu hiç de rahat değildi. Ama, yine de uyumuştur işte.

Peki ama, şimdi ne olacaktı?⁴²

Kahramanınız sabah uyandığında kendini bir hamamböceğine dönüşmüş olarak bulacaktır. Anlatacağınız hikâyeye bu kadar fantastik olabilir. Biz böyle bir metnin simgesel bir anlatıma sahip olduğunu bilsek de, hatta o metnin entelektüel yorumlarını yapabilecek kadar incelmış bir okuma kültürüne sahip olsak da öncelikle şunu bekleriz: Gregor Samsa'nın bir böceğe dönüştüğünü görmek! İşte girişte alıntılıdığım bölümde (belki de edebiyat tarihinin en çok alıntılanan metninde), öncelikle okurun bu gereksinimi karşılanıyor: “Sırtı demir bir levha gibi kaskatıydı. Başını şöyle bir kaldırıncı karnını gördü: Aman ne kocaman kümbetti o: koyu renkli, koskoca, bölük bölük kavisli bir kümbet! Yorgan kümbetin üst bölümünden aşağı doğru kaymış, nerdeyse yere düşecekti. Gregor'un o koca bedenine göre acınacak denli incelmış bacakları rüzgâra tutulmuş gibi titriyordu.” İlk paragrafta gözümüzün önünde dev bir böcek canlandı! Daha sonraki paragraflarda da hem böcek betimlemeleri ile hem de Gregor Samsa'nın gündelik sıradan düşünceleriyle bizi bu metnin gerçekliğine iyice alıştırtıyor yazar. Yani bir fantazma için gerçeklik üretiyor. İkinci paragrafta bunun bir rüya olmadığını belirttikten sonra Samsa'nın odasının içini somut ayrıntılarla betimleyerek bize bu fantastik hikâyenin çok da gerçekçi bir mekânda anlatılacağını haber veriyor. Görsel ve işitsel ayrıntılar hep gerçeklik duygusunu yaratmak için var: duvara asılı resimdeki kadının ayrıntıları, masanın üzerindeki kumaş parçası, çinko borulara tıp tıp damlayan yağmur... Ardından Samsa'nın böcek halinin betimlemeleri ile Samsa'nın gündelik yaşamının ayrıntıları dönüşümlü olarak okura sunuluyor. Böylelikle hem böceğe dönüşme meselesinin bir metafor ya da bir benzetme olmadığına iyice ikna oluyoruz hem de kahramanın gündelik yaşamının gerçekçi ayrıntıları sayesinde bu olağanüstü duruma daha çok inanır hale geliyoruz. Bu noktada Borges'in bir önerisini altın kural olarak hatırlatmak isterim: “Fantastik bir öykü yazıyorsanız, öykünün içinde bir tane olağanüstü öge kullanın. Onun dışında her şey sıradan gerçeklikle örtüşsün. Eğer birden fazla olağanüstü öge kullanırsanız yazdığınız fantastik bir öykü olmaktan çıkar ve binbir gece masallarına dönüşür.” Bu saptamanın Poe'nun “tek etki” yaratmak tezi ile ne kadar güzel örtüşüğünü de hatırlayalım. Poe, öykü türünü edebiyat içinde tanımlarken, amacın bir oturumda okunulup bitirilecek uzunlukta ve “tek etki” yaratmaya yönelik bir metin yazmak olduğunu söyler. (Umarım “bir oturumda okunup bitirme” meselesi aklınıza takılmıştır; ileriki bölümlerden birinde öykü ve romanı karşılaştırırken bu konuya değineceğiz.)

Edebiyatta kurmaca, sözcüklerle kurulur. Sinema filmlerinde veya tiyatro

oyunlarındaysa başka anlatım araçları vardır. Sahne, diyalog, dekor, ışık, oyuncu seçimi ve tabii ki oyuncuların performansı (metnin dışındaki) tiyatronun anlatım araçları olarak sayılabilir. Sinema da bu araçlardan yararlanır. Bunlara kurgu, müzik, kamera açısı, objektif seçimi, alan derinliği, özel efektler gibi yeni unsurlar eklendiğini de söylemek gerekir.⁴³ Oysa edebiyat anlatılarında bu unsurlardan hiçbirini (sayısal ortamlarda yaratılabilecek hiper-metin uygulamalarını konu dışında tutarsak) kullanamayız. Onların yerine eylemlerin betimlenmesi, konuşmaların alıntılanması, ayrıntıların seçimi, yorumlar, imgelem, geçmişe-geleceğe göndermeler yapmak, dil ve sözcük seçimi, olay örgüsü hikâyeyi anlatmak için edebiyatta kullandığımız araçlardır. Aslında tek bir araç vardır da diyebiliriz: dil. Saydığım unsurlar dilin işlevleri olarak da görülebilir. Bizim burada meselemiz dilin hangi özelliklerinden yararlanılarak kurmaca metnin yaratılabileceğini tartışmak olduğu için sınıflandırmalardan, kavramsallaştırmalardan yararlanıyoruz.

Işık, ses, dekor, kamera açısı gibi görsel-işitsel sanatlarda kullanılan teknikler edebiyatta yerlerini betimlemelere bırakır. Özellikle mekân bilgileri betimlemeler sayesinde okurun zihnine kazınır. Betimlemelerin ilk ve en önemli işlevi anlatılan hikâyenin nerede yer aldığını tanımlamasıdır. Okur, birazdan macerasına ortak olacağı kahramanın kim olduğu ve o anda nerede bulunduğu konusunda hemen bilgi sahibi kılınmazsa kurmacanın etkileme gücü düşmeye başlar. Her kurmaca yapıt betimlemelerle ilerler. Hikâyenin geçeceği dekor veya mekânın betimlenmesi sadece kurmaca dünyanın gerçekliğini güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kahramanın o mekânla ilişkisini de tanımlar. Kahramanın mekân içinde konumlandırılması çoğu zaman hikâye içinde konumlanması ile özdeşdir. Oraya dışarıdan gelmiş bir yabancı mıdır, bir düşman ya da bir konuk mudur, oranın sahibi midir, oradan kaçmaya mı çalışmaktadır gibi soruların yanıtları hikâyenin olay örgüsünü de belirler. Bunlara ek olarak, güçlü betimlemeler, karakterin davranışlarının inandırıcılığını da artırır, dolayısıyla karakterin kurulma sürecini de güçlendirir. Karakterin yaratılması konusunu en sona bırakmıştım. Bunun da nedeni tüm diğer unsurların tek tek karakterin yaratılması sürecine yaptıkları katkıları önce tartışmaktı. Çünkü edebiyatta nihai amaçlardan biri ve belki de en önemlisi bir karakter yaratmaktır. Okur eğer betimlenen ortamı “gerçek” gibi algılasa, içinde soluk alıp veren çeşitli eylemlerde bulunan kahramanı da daha kolaylıkla benimseyecektir.

Edebiyatta betimlemeler, tiyatrodaki dekorun, ışığın, sahnenin; sinemada ise bunlara ek olarak kamera açısının, objektif seçiminin ve alan derinliğinin yerini tutar. Sözcükler okurun gözü, kulağı, eli olmak zorundadır. Beş duyuya hitap eden betimlemeler her zaman yargı bildiren anlatımlardan daha işlevseldir. Yaratıcı Yazarlık Seminerlerimde şöyle bir alıştırmayı yaptık: Diyelim ki anlatacağımız hikâyeye bir kütüphanede geçecek. O halde önce kütüphanede var olan nesnelere ve duyuşsal unsurları beş duyumuza göre sınıflandıralım. Katılımcıların yarattığı liste aşağı yukarı şöyle bir şeydi:

Kütüphane:

KOKU: Rutubet, kâğıt, parfüm, cilt, ahşap, zamk, toner, toz, ter, sigara, kolonya, kızartma, mürekkep, jöle, sakız, ıslak giysiler.

DOKUNMA: Cilt, sayfa, masanın yüzeyi, metal raflar, klavye, masa altına yapışmış sakız,

deri / plastik / kumaş sandalye, cep telefonu tuşları, yağmurluk, naylon, kalem ucu (sivri), parmaktaki kalem düzlüğü, zamk, kâğıt, çanta, giysiler, saçlar, ayakkabılar, kimlikler, sunta, peçete, mendil, mürekkep lekesi, silgi parçacıkları, halı yüzeyi.

GÖRÜNTÜ: Kitap rafları, kitaplar, masalar, insanlar, pencereler, dış görüntü, saatler, afişler, büstler, dergiler, merdiven, numaralar, rutubet lekeleri, renkler, fotokopi makinesi, çantalar, okuma odaları, yağmurluklar, paltolar, vestiyer, ödünç alma bölümü, asansör, kitap arabası, halı, çantalar, kütüphane görevlileri, bilgisayarlar.

SES: Yere düşen kitap, fısıltılar, öksürük, sayfa sesleri, ayakkabı tıkırtısı, parmak çıtırtısı, burun çekme, yağmurluk hışırtısı, damga sesi, gülüşmeler, sakız çiğneme sesi, fermuar, klavye tıkırtısı, havalandırma, cep telefonu, fotokopi, dışarıdan gürültü, kuş sesi, kalem gıcırtısı.

TAT: Mayonez, kızartma, simit, süt, su, sakız, kurşunkalem, sayfa tükürükleme, tırnak yeme, ilaç, gözlük sapı.

Şimdi siz bu listeyi okuduğunuzda “mayonez”, “jöle”, “fermuar”, “kuş sesi”, “yağmurluk” gibi ayrıntıların nasıl olup da bu listeye girdiğini merak etmiş olabilirsiniz. Kurmaca bir metin yazmak, bilimsel bir rapor yazmaktan çok farklıdır. Eğer bilimsel bir metin yazıyor olsaydık standart bir kütüphanede olması gerekenleri listelerdik ve hiç kimsenin itiraz edemeyeceği ayrıntılar ortaya koyardık. Ancak kurmaca bir metin, yazarının öznel deneyimlerinin bir ürünüdür. Yani siz yazar olarak hikâyenizin geçeceği kütüphaneyi hayal ederken, ansızın merdivenden çıkan bir öğrencinin çantasındaki mayonezli sandviçin kokusunu alabilir, yanındaki kızın saçındaki jölenin parlaklığına takılabilir, masalardan birinde yazı yazan bir adamın parmağındaki nasırı hissedebilir, uzaklardan gelen bir korna sesi ile irkilebilirsiniz. Çünkü bu sizin hayalinizdeki kütüphanedir. Birazdan orada yaşanacak olan hikâyenin mekânı budur: bu hikâyeye özel (size özel) bir kütüphane. Bunları ne kadar ayrıntılı hayal edersek yazacağımız metin de o kadar gerçekmiş izlenimini yaratacaktır. Sadece bir izlenim yaratmanın ötesinde bu öğeler anlatacağımız hikâyenin içine kimi zaman yan karakterler olarak, kimi zaman olay örgüsünü değiştiren uyaranlar olarak katılacaklardır. Elbette yazarken önceden böyle bir liste yapmaya gerek yoktur. Yazma deneyimi arttıkça, mekânı hayal etme yeteneği de gelişir; gözlerinizi bile kapatmadan hikâyenizin geçeceği mekânları böylesine ayrıntılı hayal edebilirsiniz.

Bu noktada John Gardner’ın⁴⁴ savlarına değinmek istiyorum. Gardner saydığımız işlemlere ek olarak betimlemenin kurmacanın özüne ilişkin çok daha önemli bir görevi olduğunu söylüyor. Gardner’a göre, iyi bir betimleme, yazarın kendi bilinçdışına erişebileceği ve orada metnin sorguladığı şeylere dair önemli ipuçları elde edeceği bir yoldur. İyi bir betimleme aslında simgesel bir anlatımdır. Bu savı genişletebiliriz: İyi bir kurmaca aslında simgesel bir anlatıdır. Edebiyatı basit bir hikâye anlatımından farklı kılan, bu tür bir simgesel okumaya (yazmaya) olanak veren bir özelliğinin olmasıdır. Ancak bu, yazarın bilinçli olarak oraya yerleştirdiği simgeler nedeniyle değil, tam tersine bilinçdışı bir sürecin sonucunda oraya koymuş olduğu nesnelere kendiliğinden doğar. Bir simgeselliklidir. Metin ilerledikçe, yazarın bilinci de bu simgeselliğin gizlediklerini adım adım açığa çıkarır. Bu bence de çok ufuk açıcı bir tez. Örneğin yazarın bir berber dükkânını betimlediğini düşünelim. Yazar bu betimlemeyi yaparken bir berber dükkânındaki nesnelere ayrıntılı bir

listesini alt alta yazmanın dışında bir şey yapar: Betimlenen berber dükkânı belirli bir ruhsal durum içindeki gözlemcinin bakış açısını yansıtır. Bu kişi yazar da olabilir, yazarın yaratmış olduğu bir kahraman da... Gardner'ın tezini izleyerek şöyle bir alıştırmayı öneriyorum: Oğlunu savaşta yitirmiş bir babanın gözünden bir berber dükkânını anlatın. Ancak metinde babanın varlığından söz edilmesin. Ne oğuldan ne savaştan ne de ölümden haberimiz olmasın metni okuduğumuzda.

Betimlemelerden söz ederken birdenbire kendimizi farklı bir başlık altında tartışacağımız bir konunun göbeğinde bulduk: bakış açısı ve karakter. İşte, bu kitabın başından beri vurgulamaya çalıştığım noktaya bir kez daha dönüyoruz: Kurmacanın unsurları sürekli birbirini besleyen ilişkiler içinde devinip duran dinamik yapılardır. Yazarken de bu bilgiyi akılda tutmakta yarar var. Aksi takdirde, edebiyat yapıtı bu unsurların mekanik bir bileşiminden başka bir şey olmazdı.

Bazen küçük bir ayrıntı, örneğin dereye yıkanmak üzere bırakılmış bir kilimin üzerinden akan suyun yarattığı görsel yanılsamanın izini süren bir öykü insanlık durumlarından birine ad koyabiliyor. Aşağıya alıntılıdığım parça, Nursel Duruel'in "Geyikler, Annem ve Almanya" adlı öyküsünden. Annesi Almanya'ya gidecek olan küçük kız son gecelerinde annesinin koynunda ağlayarak uykuya dalar. Gördüğü rüyadan bir bölüm:

Kilimlerimizi yıkayacakmışız. Gökyüzü masmavi, kuşların cıvıltısı derenin sesine karışıyor, toprak ılık, mis kokuyor.

Kilimlerimizin üstünde geyik resimleri var, kuş resimleri var, çiçekler, yuvarlaklar, çizgiler, çaprazlar var. Her biri başka renk. Mor, sarı, yeşil, pembe... "Hadi," diyor annem, "tut şu küçük kilimin ucundan, suya basalım, bir güzel ıslansın, tozları aksın." Kilimin iki ucundan ben tutuyorum, iki ucundan annem, götürüp derenin ortasına, suyun en çok olduğu, en hızlı aktığı yere seriyoruz. Babam, dört tane büyük, yuvarlacık taş bulup geliyor, kilimin dört ucuna yerleştiriyor. Dere, küçük kilimin üstünden akıyor. Sonra geride kalan iki kilimi getirip küçük kilimin alt yanına yayıyoruz. Babam onların da dörder köşesine taş yerleştiriyor. Dere, kilimlerimizin üstünden akıyor. Sular aktıkça geyikler hep aynı yöne doğru koşuyorlar. Suların altında, kilimin çizgileri boyunca dizi dizi koşuyorlar. Koşuyorlar, koşuyorlar, hep aynı yerde kalıyorlar. Üstlerine eğilip suyu gölgelediğim zaman bedenleri dalgalanmaya başlıyor, boynuzları dalgalanmaya başlıyor. Onların altındaki çizgi boyunca dizilen çiçekler, yuvarlaklar, çaprazlar hep birlikte halka halka dalgalanıyor. İncecik kum tanecikleri savrula yuvarlana üstlerinden geçiyor...

Dayanılmaz böyle bir güzelliğe, kimse dayanamaz. Ben de... Tutamıyorum kendimi, derenin en derin olduğu yerde kilimlerin üstüne atıyorum. Suyu, çiçekleri, geyikleri, kum taneciklerini, her şeyi kucaklamak istiyorum. Kalkıp kalkıp atıyorum sulara. Annem kahkahalarla gülüyor, babam, kıyadaki teyzem kahkahalarla gülüyorlar... SEVINÇ... yalnız sevinç var yeryüzünde. Başka hiçbir duygu yok. Sırtüstü, yüzükoyun, yan, nasıl olursa, yeniden yeniden vuruyorum kendimi sulara... Diplere tutunmaya çalışarak ayaklarımla dereyi dövüyorum. Durmamacasına, deli gibi... Geyikler altımdan kaçıyorlar, sonra geri dönüp yeniden katılıyorlar oyuna. Ben ayaklarımı vurdukça sular havaya sıçrıyor, sular oynuyor, sular coşuyor, sular kahkaha atıyor... Suların kahkahası ovaya yayılıyor. Binlerce küçük çingirak aynı anda çalınmış gibi yankılanıyor

Kafka'nın metnine geri dönelim. Bu metnin tiyatro uyarlamasını düşünelim. Tabii modern tiyatronun sınırsız yorumlama özgürlüğünü işin içine katmıyorum, klasik anlamda sahnede yazarın bize göstermek istediği şeyin dev bir böcek olduğunu düşünmeyi öneriyorum. Özel makyaj ve kostüm olmaksızın bunu başarmak oldukça güç ve zahmetli görünüyor. Sinemada da özel efektler sayesinde inanılmaz görüntüler üretmek mümkün.⁴⁶ Ancak her iki alanda da yapılacak uyarlamanın edebiyat metninin gücünü taşımayacağını söyleyebiliriz. Tüm bu sanat dalları bize hikâyeyi "göstermeyi" amaçlamaktadırlar ancak bunu yaparken anlatım araçlarının özgün ortamları kendiliğinden başka düzlemlerde anlamlar üretirler. Edebiyat metnindeki betimleme de bize bir sahneyi gösterir, sinema filmi de; ancak ikisi birbirinden farklı zihinsel süreçlerimizi etkinleştirdiği için alımlama boyutumuz farklı olur. Edebiyatta kurmaca, sözcüklerle yaratılır, demiştim. Bunun sonucu olarak edebiyat metninin içinde "gördüğümüz" nesnelere dilsel nesnelere. Okurun zihniyle tam bir uyum içindedirler. "Ağaçlar fırtınada çatırdıyordu" cümlesini okuduğumuzda zihnimize canlanan görüntü bu cümleyi anlatan bir filmde ya da fotoğraftan çok daha farklıdır. Tamamen bize ait bir görüntüdür. Üstelik okurun okuma ânındaki duygusal durumuyla da bağlantılıdır. Aynı cümle iki kez "okunmaz" desek yeridir.

Özet olarak, betimlemelerin iki temel işlevinin altını çizelim: Birincisi, kurmaca dünyanın gerçekliğini oluşturan mekân ve sahne özelliklerinin okurun zihninde canlanmasını sağlarlar; ikincisi, yazarın yazdığı metin içinde henüz kendisinin bile farkında olmadığı bilinçdışı unsurları harekete geçirir, anlatılan hikâyenin bir öykü veya bir romana dönüşmesine hizmet ederler. Bizim için, yazarlar için bu ikinci işlev çok önemlidir. Sanat ayrıntıda gizlidir. Hem okuyan için, hem de yazan için...

42. Franz Kafka, *Değişim*, çev. Vedat Günyol, Ataç Yayınları, İstanbul, 1973.

43. Elbette gerek tiyatrodaki gerek sinemada yeni arayışlar ve farklı anlatım araçlarının kullanımı söz konusudur. Örneğin tiyatrodaki müzik ve hareketli görüntülerin yansıtılması, ilk akla gelebilecek uygulamalardandır. Yukarıda yaptığım ayırım aslında edebiyatın anlatım araçlarının farklılığını sergilemek amacıyla taşıdığı için sinema ve tiyatro uygulamalarını tartışmayı gerekli bulmadım.

44. John Gardner, *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*, A. Knopf, 1984.

45. Nursel Duruel, *Geyikler, Annem ve Almanya*, Can Yayınları, İstanbul, 2006.

46. Bu arada ilginç bir ayrıntı: Kafka, *Değişim*'in baskısından önce yayıncısını kesin bir dille uyarır: "Sakin kapakta bir böcek resmi kullanmayın!"

BAKIŞ AÇISI

“... Biçimsel arayışların gerçekliğe dair önermelerde bulunması...”

Gündelik yaşamda hikâye etmenin işlevlerinden söz etmiştim. Kendimizi ve dünyayı hikâyelerle anladığımızı, bu yüzden de hikâyenin temel bir dil işlevi olduğunu ileri sürmüştüm. Gerçek yaşamda karşılaştığımız hikâyelerin çoğu ya birinci tekil anlatıcıdan ya da üçüncü tekil anlatıcıdan kaynaklanmaktadır. İnsanlar arası ilişkilerde dile gelen hikâyelerde bakış açısı anlatan kişiyle özdeştir. Ancak gazete haberlerinde olduğu gibi genele anlatılan hikâyeler nesnel bir bakış açısıyla dile getirilirler. Bu basit ayırım, edebiyat söz konusu olduğunda kendini geliştirerek sürdürür, yazılı ortamın getirdiği olanakların kullanımıyla daha da karmaşık bir hale gelir. Hatta anlatının asli unsurlarından birine dönüşür.

Bakış açısı, basitçe “hikâyeyi kimin anlattığı”nı açıklayan bir terimdir. Tıpkı olay örgüsünün belirlenmesi gibi yazarın yazmaya başlamadan önce karar vermesi gereken bir unsurdur. Kurmaca metinlerde kullanılan belirli sayıda bakış açısı vardır. Bu bölümde bir basitleştirme yaptığımı eklemeliyim. Anlatım biçimleri, üzerinde çok çalışılmış geniş bir konudur. Ancak ben daha çok ilham vereceğini varsaydığım basit bir şema üzerinden gideceğim. Tabii bu konu üzerine derinleşmek isteyen okurlar olacaktır. O yüzden Genette’in yaptığı ayrımı anmakta yarar var:⁴⁷ Eğer anlatıcı, anlatılan hikâyenin karakterlerinden biriye buna **homodiegetik anlatıcı**; anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biri değilse ve yine de hikâyenin tamamını bilerek üstten anlatıyorsa ona da **heterodiegetik anlatıcı**; homodiegetik anlatıcı anlatının kahramanıysa buna da **autodiegetik anlatıcı** diyor. Bu tür sınıflandırmaların çeşitlemeleri birçok yerde karşınıza çıkabilir. Örneğin bir başka yararlı sınıflandırma: Gürsel Aytaç⁴⁸ romanın anlatım biçimini tartışırken bir romancının önce üçüncü tekil kişi (o-anlatım) ya da birinci tekil kişi (ben-anlatım) biçimlerinden birini seçmesi gerektiğini, ardından da anlatım konumunun belirlenmesi gerektiğini söylüyor. Bu anlatım konumlarını üç sınıfta topluyor: tanrısal, yansız ve kişisel. Birazdan okuyacağınız sınıflandırmaların çoğu her ne kadar anlatı kuramcıları tarafından ortaya atılmış olsalar da edebiyat söz konusu olduğunda tüm sınıflandırmalar bana Borges’in ünlü “hayvanların sınıflandırması” örneğini hatırlatır. Keyfiliğin mistik boyutlar kazanabildiğini işaret eden ve bu durumun ironisini sergileyen bir örnektir. Ben burada en kaba ayırım çizgilerini çizmek istiyorum. En sık rastlanılan bakış açıları birinci tekil (ben-anlatıcı), ikinci tekil ve üçüncü tekildir. Bunlara biraz daha yakından bakalım:

Birinci tekil bakış açısı:

Genellikle anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biridir. Çoğunlukla da kurmacanın başkişisidir, kahramanıdır. “Evdeki” adlı öyküde olduğu gibi. Bu anlatımın en büyük özelliği, gerçeklik duygusunun çok kolay kurulmasıdır. Çünkü, gündelik yaşamda bize birinci elden anlatılanların doğru olduğuna dair bir inancımız vardır. Eğer konuştuğumuz kişinin yalan söylemesi için bir neden yoksa, ifade ettiği düşünce ve duygularının doğruluğundan kuşkulandığımız. Bu, kurmaca metinde de benzer bir yanılsama yaratır. Üstelik kurmaca

metinlerde genellikle kahramanımız şu ya da bu biçimde bir çatışmanın içine gireceği için onun söyledikleri yer yer itiraf ve sır olarak algılanacaktır. Okur ile kahraman adeta aynı varoluşsal düzlemde dirler. Bu anlatımın ilginç bir uygulaması da geçmişte çok sık kullanılan “okurun farkında olan anlatıcı” modelidir. Ahmed Midhat gibi yazarlarda sıkça karşılaştığımız samimi bir sohbet ve dertleşme havası metne hâkimdir. Ancak günümüzde bu tür bir anlatım geçmişteki özgün halinin bir parodisi olarak kullanılmaktadır. Tabii bunu kurallaştırarak kendimizi sınırlamamız için de bir neden yoktur.

Birinci tekil kişi her zaman hikâyenin başkişisi olmak zorunda değildir. Sait Faik’in birçok öyküsünde kahraman ve anlatıcı aynı kişidir. Ancak kimi öykülerinde bu anlatıcı-yazar tanığı olduğu olayları hikâye ederek çok yumuşak bir şekilde kendini ikinci plana alabilmekte, bizlere başkalarının hikâyelerini anlatabilmektedir. Bu, Ahmed Midhat üslubuna biraz benzemekle birlikte onun daha modern bir çeşitlemesidir. Yazar kimi zaman bir gazeteci gibi davranır. Bir başka örnek: Ünlü dedektif Sherlock Holmes romanlarının anlatıcısı, başkişinin yardımcısı Watson’dır. Biz her şeyi Watson’ın gözünden görürüz. Watson, anlatının karakterlerinden biridir ama asıl kahraman Holmes’tur ve biz Holmes’un aklından geçenleri Watson’la beraber merak ederiz. Finalde düğümler çözülürken Holmes her şeyi özetler, açıklar ama biz hikâye boyunca onun zihninin nasıl çalıştığına tanık olmayız; sadece olguları gözlemleriz. Daha sonra, Watson’la konuşurken o olguların alternatif bir okumasını yapar ünlü dedektif, “aslında her şey basit ve ortadadır” yanılması yaratır okurun üzerinde. Biz okur olarak Watson’la aynı düzlemdeyizdir. Dolayısıyla Holmes’un Watson’a anlattığı her şey bize birer açıklama ve yorum olarak ulaşır. Watson’ın, Holmes’un zekâsı karşısında duyduğu hayranlık, aslında bir başka anlatım tekniğinin sonucudur. Bir karakteri daha etkileyici kılmak için onun yakın çevresine sönük bir karakter yerleştirirsiniz. Watson’ın sıradan aklı, Holmes’un üstünlüğünü daha belirgin hale getirir. Bu tip karakterlere “folyo karakter” de deniyor. Holmes’u sarmalayan bir karakter olarak Watson... Benzer ikililer, çizgi romanlarda ve televizyon dizilerinde ne çok vardır...

Birinci tekil kişi anlatımının sorunları da vardır. Örneğin sadece bir kişinin gördüğü dünyayı öğrenebiliriz. Bir başka deyişle, birinci tekilden yazmaya başladığınız bir anlatıda sadece o karakterin bilgileri ile sınırlanırsınız; onun olduğu sahneleri okura “gösterebilirsiniz”, diğer sahneleri anlatıcı özetlemek zorundadır. Üstelik bu özetlemeyi yaparken üçüncü tekil kişide yazarkenkinden çok daha dikkatli olmak zorundasınızdır. Örneğin “Evdeki” öyküsünü incelerken mim koyduğumuz birkaç yer vardı. Anlatıcı kahramanımız öykü boyunca içinden düşünmekteydi; ancak dayısı ve babası ile bilgi verdiği bölümde içdüşüncelerinin doğallığında bir bozulma olduğunu söylemiştik. (*Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların, bana verdi. İki yıl İngiltere’de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. “Kız, erkek olsaydın seni oraya yollardım,” derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten herşey o yıl olmadı mı?*) O âna kadar oldukça doğal bir bilinçakışıyla gelmiştik. Birdenbire okuru bilgilendirmeyi amaçlayan bu özetleme bölümü ile karşılaşınca hemen sormaya başlıyoruz: İnsan çok iyi bildiği şeyler hakkında böyle bir başkasına anlatır gibi düşünür mü? Metnin bu soruyu sordurtması, kurmaca dünyanın yaratmasını beklediğimiz yanılmanın zedelenmesinden başka bir şey değildir.

Birinci tekil anlatıcı hikâyenin karakterlerinden biriye, yani anlatılan hikâyenin dünyasında “yaşıyorsa” (yukarıdaki terminolojiyi sevdiyseniz **homodiegetik** anlatıcı diyelim) bir başka sınır da kurmaca zamanın kurgulanması sırasında kendini gösterecektir. Bu anlatıcı karakter hikâyeyi ne zaman anlatıyor? Önce bu soruyu yanıtlamalısınız. Bir seçenek: Her şey olup bittikten sonra anlatıyor olabilir. Bu durumda anlatıcı tüm hikâyeye hâkim olacaktır. İkinci seçenek ise hikâyenin karakterlerinden biri olan anlatıcımızın hikâye yaşanırken bir yandan da aktarıyor durumunda olması. İşte o zaman anlatıcımız geleceğe gönderme yapamaz, hikâyenin sonunu biliyormuş gibi bir anlatım benimseyemez.

Birinci tekil kişi anlatımının sınırlamalarından biri de başka kahramanların zihinlerinin içine girememektir. Başkalarının neler düşündüğünü ben-anlatıcının tahminleri ve yorumları olarak yazabilirsiniz. Ayrıca kendi bilgilerinize de kolayca başvuramazsınız. Ben-anlatıcının dünyayı bilme ve algılama şekliyle sınırlısınızdır. Bu sorunu aşmak için ben-anlatıcıyı kendinize yakın bir karakter olarak tasarlayabilirsiniz; tabii eğer hikâyeniz buna izin veriyorsa. O zaman da birçok okurun (özellikle de kurmaca kültürü kıt okurların) gözünde anlatıcı kahramanınız siz olursunuz. Okurun, anlattığınız hikâyenin sizin başınızdan geçmiş olduğu yanılmasına kapıldığını hayretle fark edersiniz. Çoğu zaman yazarlar böyle bir karışıklık olmasından rahatsız olurlar. Kimileriye bu tür bir inandırıcılık düzeyi yakaladıkları için kendilerini başarılı sayarlar. Oysa bu çok da yerinde bir kıvanç değildir.

Ben-anlatıcınız sizden çok uzak biri de olabilir. Örneğin:

Benim saçlarım yumuşak. Havva'nın saçları keçe gibi. Annem ustura ile iki defa kazıttı saçlarını uzasin diye, ama uzamadı, kısa kaldı. Burnu da öyle biçimsiz ki! Yamyassı. Tıpkı okul kitabımızdaki maymunun burnuna benziyor burnu. Hiç sevmiyorum onu. Pis, hırsız.

Annem, bugün onu bir temiz dövdü. Tabii döver. Misafir odamızdaki güzelim halımızı kesmiş. Deli mi ne? Annem: “Kız niye kestini halıyı?” dedi. O: “Kuş var halının içinde,” dedi. “Beyaz kuş. Onu çıkartacaktım.” Gördün işte kuşu. Bir “Töbe töbe ana” bellemiş, onu söyler.

Bari bir işe yarsa. Ne olacak görmemiş ki! Sen onu bırak, öteyi karıştırın, beriye karıştırın sade. Miskin. Üstüne bir de ağır. Sekiz saatte bir bulaşığın içinden çıkamaz. Sonra da doymak bilmez. İyi vallahi!

Geçen gün de ne oldu. Annem misafirliğe gitmişti de. Evde yalnız kaldık bununla. Bizim komşu imamın oğlu Recep evimizin önünden geçti. Döndü gene geçti. Ondan sonra da oturdu karşı kaldırıma, şarkı söylemeye başladı. Nasıl da bağıyor pis. Bu da oturuyordu sedirde. Bir fırladı durup dururken yanımdan. Korktum. Sonra merak ettim, ne oldu buna diye. Gidip baktım arkasından. Mutfağa girmiş, pencereyi açmış el sallıyor utanmaz. Anneme söyleyeceğim ama. Görür gününü o. Lekeli entarimi sakladığım yerden çıkarıp anneme göstermesini biliyor ama. Ne yapayım. Dut lekesi işte. Çıkmadı. O kadar uğraştım. İnşallah başına bir bela gelir de kurtuluruz. Allahım şunu öldür!

(Vüs'at O. Bener, “Havva”)⁴⁹

Bu metnin anlatıcısı bir çocuktur. Naif anlatıcı da denilebilecek bu tip bir anlatıcı ile hikâyeye anlatmanın ne kadar zor olduğunu tahmin edebilirsiniz. Dünyaya ilişkin bilgileri sınırlı olan bir anlatıcının aktaracağı hikâyenin okuru kucaklayabilmesi için yazarın çok usta

olması gerekir. Her şeyden önemlisi naif anlatıcının dilidir. Okur hiçbir cümlede, çocuk böyle düşünmez ki,⁵⁰ böyle ifade edemez ki dememelidir. Bu tip bir uygulamanın son zamanlardaki başarılı örneklerinden birini aşağıya alıntılıyorum:

ben kübrayla ip atlıyodum teyzem geldi fehime dedi kuşadasına gemi gelmiş gene dedi yarın benle gel de kitap satalım turislere dedi ben istemiyom dedim daha önce gittim çok yoruldum gel bak gelirsen sana lokma alcam dondurma alcam dedi istemem dedim ama öbürsü gün cep telefonumu vercem akşama kadar sende kalcak dedi o zaman peki dedim çok istiyodum bende kalsın cep telefonu kübrayla mekdonalsa gidicektik fidanı nurgülü felan işleticektik telefonla bi keresinde kübra babasının telefonunu aldı fidanı işlettik kübra fidanı aradı ben ebru şallı siz kimsiniz dedi fidan da inandı herkese ebru şallı yanlışlıkla beni aradı dedi sonra akşam teyzem anneme biz yarın fehimeyle gemiye gitcez dedi kuşadasına turisler gelmiş çok zenginlermiş kitap satcaz dedi annem satamıyonuz ki kızım dedi geçen sefer gittiniz de nooldu gitmeyin bu sıcakta dedi şakşuka yiyoduk bahçede babam kavedeydi tahir ben de gelcem dedi teyzem tamam gel dedi ne kadar çok olursak o kadar çok satarız dedi sabah kalktık teyzem boyanıyordu annem ne o kız dedi kitap mı satcan koca mı bulcan salak tahir kitapları ben taşıyım teyze dedi çantayı ona verdik çok ağırdı çanta otobüs durağında bi abi vardı hep teyzeme bakıyordu otobüste arkamıza oturdu tahir kaçta satcaz bunları teyze dedi teyzem gösterdi üstünde cami olanlar beş dolar kuru fasulye olanlar on dolar dedi daha aşağı verirseniz gebertirim dedi tahir vermeyiz dedi teyzem yolda bize öğretti madam mösyö türkış bok diycez tahir çok güldü camiliyi gösterip fayf dolar diycez kuru fasulyeyi gösterip ten dolar diycez sonra kuşadasına vardık otobüsten indik tahir bize kaç para vercen teyze dedi dondurma yedircem ya salak dedi teyzem bana ne satmam o zaman dedi tahir teyzem kızdı dön o zaman kendi başına dedi tahir ver para döneyim dedi teyzem bana ne dedi paran varsa dön otobüsteki abi

(Ayfer Tunç, "Fehime")⁵¹

Noktalama işaretleri metnin nasıl okunması gerektiği konusunda okura yol gösterirler. Dikkat ederseniz, yazar naif anlatıcının bilinçakışı-gündelik konuşma üslubunu tutturabilmek için noktalama işaretlerini kullanmadan, yarım cümlelerle anlatısını örmüştür. Modern edebiyatın kimi örneklerinde (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'ın bir bölümü, Joyce'un *Ulysses*'inin bir bölümü) bu tür bir yaklaşımı görmekteyiz.

Naif diye nitelediğim bu anlatıcı örnekleri bir yandan da güvenilir anlatıcı diye de adlandırılabilir. Güvenilmez anlatıcı derken anlattıklarına kuşkuyla baktığımız bir anlatıcıdan söz ediyorum. Okuduğumuz metnin dünyası bu anlatıcının nesnel olmayan bakış açısıyla çarpılmıştır. Ya da en azından böyle bir olasılık vardır. Örneğin birinci tekil anlatıcı bir çılgın, bir yalancı veya bir düzenbaz da olabilir. Bunlar hep güvenilir birinci tekil anlatıcılardır. Şimdi bu konuyu neden vurguladığımı da açıklamalıyım. Kimi zaman metinler kimden kaynaklandıklarına bağlı olarak farklı biçimlerde algılanırlar. Hatta yorumlanırlar. Örneğin, "Hayat bir trajedir" gibi bir cümle tek başına okunduğunda farklı algılanır; söyleyen kişinin imzası bulunduğunda ise o kişinin kimliğine bağlı olarak anlaşılır. Örneğin o cümlenin altında Karl Marx yazıyorsa farklı algılarız, Groucho Marx yazıyorsa

ayrı bir anlam yükleriz. Dolayısıyla edebiyat metinlerinde de anlatıcının (yazarının demiyorum dikkat ederseniz) ve diğer karakterlerin söyledikleri onların karakterleri ve hikâyeye içindeki durumlarına bağlı olarak algılanacaklardır. Güvenilmez anlatıcının dedikleri de okur tarafından onun güvenilirliğine koşut olarak yorumlanacaktır.

Birinci tekil anlatıcı bakış açısının iki özel uygulamasına da değinmekte yarar var. Her ikisi de kendi başlarına bir tür olabilecek kadar önemli ve kökleşmiş anlatım biçimleridir: biri **günlük**, diğeri de **mektup** biçiminde yazılmış kurmaca metinler.⁵² Bu biçimler hem romanda hem öyküde sıklıkla kullanılmaktadır. Bir süreklilik kurmakta kolaylık sağladığı için romanlarda daha sık karşımıza çıkması doğaldır. Şimdi bunlara kısaca göz atalım:

Günlük

Bu biçimde kaleme alınmış bir metin gerçeklik duygusunu kendiliğinden yaratır ancak oluşan “gerçeklik” düzeyi diğer kurmaca yapıtlardan biraz farklıdır. Anlatıcı günlüğün yazarıdır (tabii çeşitli çerçeve hikâyeler günlük metinlerini sarmalıyor olabilir). Dolayısıyla okuduğumuz kurmaca yapıt bir metinden ibarettir. Yazılı bir metin olduğunu saklamayan, tam tersine bunun altını çizen bir biçimdir. O halde okurun zihninde oluşan ilk gerçeklik düzlemi, bu metnin bir “günlük” metni oluşu ile sınırlıdır. Yani o günlük metnin içinde anlatıcı bir sahne anlatıyorsa biz diğer kurmaca metinlerde dolaysız olarak kurulan sahneleri okur gibi okumayız. Hep bir defterin sayfalarında olduğumuzu biliriz. Elbette yazar ustaca bir anlatımla bu gerçeklik düzlemini “unutturup”, dilediği sahnelerin okurun zihninde canlanmasını sağlayıp ardından tekrar günlüğü “anımsatabilir”.

Çoğunlukla bir deftere yazılmaktadır okuduğumuz metin. Biz okur olarak, kişinin günlüğü yazma ânındayızdır. Hikâyeleri onun günlüğüne yazdığı biçimiyle öğreniriz. Anlatıcının başka insanlar ve olaylar üzerine yaptığı yorumlar kadar kendi iç düşünceleri ve hesaplaşmaları da metinde yer alır. Ancak ne anlatıcının ne de anlatılan hikâyedeki öteki karakterlerin zihinlerinin içine girme deneyimini yaşarız. Teknik olarak günlük yazmak, yazan kişinin özdenetiminde olan bir anlatı biçimidir. Oysa birinci tekilden kaleme alınmış bir metinde çoğunlukla okur anlatıcının onunla konuşan sesini duyar; kimi zaman da zihninin içini dinler. Günlük biçiminde kurgulanmış bir metinde ise kahramanın bilinçli olarak defterine yazmayı seçtiği duygu ve düşünceleri öğreniriz. Dolaylı bir anlatımdır bu. Bu bence önemli bir özelliktir.

16 kasım cuma

“Bir kadın birdenbire günlük tutmaya başlamışsa, ya âşık olmuştur ya terkedilmiştir,” demişti Suzan. Defterler evinde dağ gibi yığılmıştı. Hepsi abimi unutmak için. İçimden yak bunları Suzan demek geçti. Deli deli gülüyordu defterlerini gösterirken. Her birinde birkaç sayfa karalanmış. Ne kısa aşklar. Ağlayacak sandım.

İnsan ya kendi kendine konuşur, ya kendi kendine yazar. Kendi kendine konuşmayı makbul saymazlar. Oysa ne fark var ki arada?

Benim yine günlük tutmaya başlamam hiç hayra alamet değil.

İlk defa Kıbrıs savaşı sırasında günlük tuttum. İlkokuldaydım. Babaannem radyonun başından ayrılmıyordu. Camları mavi kâğıtla kaplamıştık. Savaş bitmeden günlük tutmayı

biraktım. Ne saçma şeyler yazmıştım günlüğüme: Sevgili günlük! Bugün komandolarımız Kıbrıs'a çıktı. Yavru vatan Kıbrıs ülkemizin güneyinde, Akdeniz'de bulunan büyük bir adamızdır. Bir de haritasını çizmiştim Kıbrıs'ın, üstünde Türk bayrağı dalgalanıyor. Yurdumun Akdeniz'de bir sevinci var! Unutmuşum bir köşede günlüğümü. Abimin eline geçti bir gün. "Bula bula bunu mu buldun saklayacak?" diyerek duvara fırlattı.

Ama o zamanlar ilkokuldaydım abicim!

Sonra 12 eylülün ertesinde günlük tutmaya başladım. Ünlem üstüne ünlem koyarak. İki ana tema: Bir, sevgili günlük! Tarihi günler yaşıyoruz!! Katil oligarşi yönetime el koydu!! İki, abimle Suzan yine benden gizli buluşacaklar. Yunus'taki evde, biliyorum.

Bir kalın do, bir ince do, gamlı defterim benim; ince do sevgili günlük, kalın do katil oligarşi.

(Ayfer Tunç, *Suzan Defter*)⁵³

Bu metni alıştığımız günlük türünün dışında bir uygulama olduğu için alıntulamak istedim. *Suzan Defter* adlı uzun öykü iki günlükten oluşmaktadır. Biri yukarıya aldığım kadın kahramanın günlüğü, diğeri öykünün erkek kahramanının günlüğü. Yazar bu iki günlüğü kitabın sağ ve sol sayfalarına paralel olarak yerleştirmiştir. Okur, iki ayrı dünyayı okumaktadır. Farklı insanların günlükleri, mektup olmayan mektuplar gibi okunabilmekte, yaşadıkları hikâyeler kendi bakış açılarından verilirken oluşan kesişimler ve çelişkiler öyküye garip bir metafizik boyut kazandırmaktadır. Edebiyat metninin kendisi, yaşamı temsil etme gayretinde olmayıp (gerçeklik yanılsamasını yaratmaktan bir an geri durmayarak) kendi gerçekliğini yaratırken bize yeni bir algı kapısını aralamaktadır. Bence edebiyat estetiğinin amacı da budur: biçimsel arayışların gerçekliğe dair önermelerde bulunması...

Günlük biçiminde kaleme alınmış bir anlatıda zaman sorunu da başka bir boyut kazanır. Çoğu günlüklerde bölümler ayrı günlerde yazılan parçalardan oluşur. Tarihlenmiş olan bu parçalar zaman akışını işaretler. Bu bir yandan kurmacanın akışını sağlam bir zaman eksenine oturtmaya yardım eder, ancak öte yandan okurun okumakta olduğu metnin geçmiş zamanda bir yerlerde takılı kalmış olduğunu düşünmesine yol açabilir. Okur metni okurken olaylar zihninde canlanır, diyoruz; okuma süresi boyunca okurun zihninde olaylar şimdi ve burada yaşanıyor hissi ile canlanır. Örneğin günlük metninin üzerine 16 Kasım 2001 diye tarih düşersek defterin yazılma ânını geçmişte bir yere sabitlemiş oluruz ve okur da sürekli bu zaman dilimini referans kabul ederek okur. Her şey belli bir zaman önce yaşanmış ve bitmiş hissi ile okuma devam eder. Bu zaman farkını yok etmek amacıyla tarihlerin belirleyiciliği azaltılabilir. Örneğin, sadece "16 Kasım Cuma" dersek bu her zaman bu yıl içinde bir gün olarak okunabilir. Elbette anlatılan hikâyenin belli bir zaman ya da dönem içinden okunmasını istiyorsanız, hikâyenin geçtiği zamanın önemli olduğunu düşünüyorsanız günlüğün tarihleme fırsatı yaratan yapısı sizin için kolaylık sağlayacaktır.

Günlük biçiminde anlatılan bir hikâyenin roman ya da uzun öykü olması daha büyük bir olasılıktır. Gerçi bu cümleyi yazar yazmaz Çehov'un günlük biçiminde yazdığı iki sayfalık bir öyküsü aklıma geldi.⁵⁴ Roman ve öykü üzerine yapılan genellemeler ve karşılaştırmalar üzerine ileride değineceğim için şimdilik konuyu dağıtmadan devam ediyorum.

Mektup

Mektup da günlük gibi tanımı gereği bir metindir. Yani mektup biçiminde yazılmış bir kurmaca yapıtı okurken, bir metin içinde metin okuduğumuzun farkındayızdır. Yazar da kurmacasının metin içinde yazılı bir metin olduğunu aklından çıkarmadan yazar. Yazılı iletişimin kurallarına uymak durumundadır. En önemlisi, mektubu yazan biri (çoğunlukla anlatının kahramanı) ve bir de alıcısı vardır. Mektup belirli bir kişiye hitaben yazılmıştır. Bu kişi anlatılan hikâyelerde rolü olan biri olabileceği gibi sadece bir dinleyici de olabilir. İkinci durumda okur ile tam bir çakışma sağlanır. Eğer mektubun alıcısı da hikâyenin bir parçasıysa, o zaman bu karakter de anlatı ilerledikçe kurulur.

17.6.1957 Saliha,

Bugün Cotta'ya vardık. Acente geldi ama senin mektubun gene yok. Ne oluyorsun, adresimi yazıhanedeki hırsızlardan öğren demiştim? Herhalde canın iki satır olsun yazmayı çekmemiştir kraliçe! Bulmuşun bir adı var, kendisi bulunmaz bir can sömür. Bir ekme ağacı, cehennem bir dibinde, dilini bilmediği yabancı ellerin bir yabancı olarak tanrının başına buyruk ve ejderha denizlerinde boğuşup bir dilim ekme için, tanrının verilerinden yoksun, eğmiş boyun kara yazısına ve bu arada gene de bir kadın, bir yuva, bir bahçe sahibi olarak son günlerine de hazırlanıp insanlık savaşını mertçe vermiş temiz bir eş ki tanrı "yürü ya kulum yürü" dememiştir ona, üç beş ay ara ile uğradığı limanda, acente elinden alınan mektubunu karısının bulamaz da, bütün mürettebatın adı okunarak sıra ile mektuplarını almaları karşısında küçük düşmesini silkip atarak ve onurlu bir gülüşle susarak kış altındaki kamarasına döner.

Dursun böyle işlere metelik vererek senin için üzülür mü sanıyorsun! Yapma bulma dünyasıdır bu.

Ne ekersen onu biçersin. Göze göz, dişe diş. 1. Evin aylık borcunu bankaya yatır. 2. Son taksitlerdir bunlar ve birkaç aya kadar evin tapusu benim olacaktır. 3. Kaç ay sonra tapuyu alacağımı bankadan öğren ve bana bildir. Bahçemi duvarla çevirip gireceğim içine. Duvar parasını toplayana dek çalışırım, yaşlı günlerimde ev kirası olmadıktan sonra emekli aylığım artar da yeter bile. Bahçemde çiçeklerim ve denizaşırı yerlerden getirdiğim tohumluklarımla uğraşarak ne bir eş, ne bir merhaba, şu dar gönlümü avutarak beklerim ölüm günlerimi yapayalnız. Konu komşular nasıl, Çengelköy'dekiler beni soruyorlar mı? 4. Aylığımı alır almaz yarısını bankaya yatır. 5. Manto yapayım deme üstündekiler yeter sana. Yoksa bahçe duvarları için değil de, senin manton için mi bu uçsuz bucaksız denizlerde tüketiyorum günlerimi? 6. Son mektubun (elli altı) tarihli ve benden bir bluz istemişsin, ne bluzu? Eşine, yoldaşına iki satır esirgeyen karıma bluz değil zırnık almam, yağma yok, ben parayı şu koyu mavi ve sinsi deniz bahçelerinden sarı papatyalar olarak toplamıyorum. 7. Duvarları yapmaya başladılar mı, nasıl gidiyor, son pazarlık nedir, bitiş tarihi bir bir istiyorum. Bu son olsun.

Kocan Dursun Kaymak
(Leyla Erbil, "Çekmece")⁵⁵

Leyla Erbil'in yukarıya bir kısmını alıntıladığım öyküsü, Dursun Kaymak adlı

denizcinin karısına yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Mektupların notları ve tebligat, fotoğraf, adres kartları, gazete kesikleri gibi diğer öğeler de bu öykünün diğer anlatım araçlarıdır. Farkındaysanız seçtiğim parçada mektup tarihlenmiştir. Tarihleme ve zihinsel süreçlere “doğrudan” tanık olamama konusunda yukarıda söylediklerimi burada yinelemek istemiyorum. Belki şunu söyleyebilirim: Günlük kimse okumayacak düşüncesiyle kaleme alınacağı için kişinin daha öznel davranabilmesine olanak tanırken mektubun tanımı gereği bir alıcısı olduğu için artık kişiler-arası bir alandayız demektir, dolayısıyla öznellik düzeyinde bir farklılık olacaktır. Ancak mektup türünün de başka olanakları vardır.

Olası mektuplaşma durumları için Borges’in kulaklarını çınlatmaya devam ederek farklı kurgu seçenekleri üretelim:

- Tek mektup: Bir öykü olabilir. Uzun, çok uzun bir mektupsa bir roman olması da mümkündür.
- Tek kişilik mektup dizisi: Bir kişinin belirli bir kişiye yazdığı mektuplardan oluşan bir anlatı. Bu biçimiyle “okuru belirli bir günlük”e benzeyecektir. Bu biçimde karşı tarafın yanıtlarını görmeyiz. Yukarıda alıntılıdığım “Çekmece” adlı öykü bu sınıfa dahil edilebilir. Karşı tarafın yanıtlarını biz elimizdeki mektupların bağlamından çıkarımlarız. Dolayısıyla okurdan büyük boşlukları tamamlaması beklenir. Boşluklar... Bu aslında başlı başına bir konu olabilecek kadar önemli bir özellik bana göre. Çünkü tüm edebiyat metinleri bir açıdan bakılınca bir boşluk tamamlama oyunu gibidir. Okur bu boşlukları tamamlayarak kurmacanın işaret ettiği dünyayı zihninde bütünleştirir. Bu özellik, “kişiye özel bir dünya”nın okurun zihninde oluşmasını sağlar; dolayısıyla okurun üst düzey bir zihinsel etkinlikte bulunmasına neden olur. Eğitimcilerin, “kitap okuyun” diye ısrar etmelerinin de ardında yatan nedenler arasında, okunan metinlerden edinilecek bilgilerin önemi kadar okumanın zihinsel yetileri geliştirme gibi çok yaşamsal bir işleve sahip olması vardır. Bu konuda son bir not: Boşlukların bu işlevinin âdeta uygulaması niteliğinde bir metin önermek istiyorum. Yekta Kopan’ın “Meme” adlı öyküsü.⁵⁶
- Çoğul mektup dizisi: Bir kişinin farklı insanlara yazdığı mektuplar olarak kurulabilecek bir anlatı. Bu durumun tersi de mümkün tabii: Farklı insanların bir kişiye yazdıkları çeşitli mektuplardan oluşan bir metin.
- Tekil mektuplaşma: İki kişinin birbirlerine yazdıkları mektuplar dizisinden oluşan bir metin.
- Çoğul mektuplaşma: Farklı insanların birbirlerine yazdıkları mektuplar.

Bu çeşitlemelerde dikkatinizi bir konuya çekmek isterim: Çoğul mektuplaşmalarda kahramanlar kendilerini seslendirirler. Hikâyeleri kendi açılarından anlatmaktadırlar. Bir tanrı-yazar herkesin zihninin içine girmiyor evet; ama biz yine de farklı insanların bakış açılarını öğrenebiliyoruz. Çok sayıda birinci tekil anlatıcının olduğu bu tür bir anlatımın en zor tarafı tüm karakterler için farklı anlatım dilleri yaratmaktır. Çok sayıda karakterin yer aldığı bir romanda da benzer bir durum vardır ancak orada karakter yaratmak için birçok unsurdan yararlanıyoruz. Örneğin, Oya Baydar’ın *Erguvan Kapısı*⁵⁷ adlı romanı dört ayrı

karakterin bakış açılarının bölümler halinde peş peşe verildiği bir yapıya sahiptir. Bir başka örnek Yekta Kopan'ın *İçimde Kim Var*⁵⁸ adlı kitabı. Bu roman da farklı karakterlerin bakış açılarından oluşan bölümler halinde kurgulanmıştır. Burada andığım her iki roman da çoklu bakış açısı ile yazılmıştır; ancak romanların olay örgüsü, özellikle de zamandizimsel yapısı birbirinden çok farklıdır. Örneğin *İçimde Kim Var*, Orson Cezmi'nin oğlu Metin Konur'un yağmurlu bir gece boyunca evinde babası hakkında düşüncelere daldığı bir çerçeve hikâyesinin kucakladığı farklı karakterlerin gözünden yazılmış bölümlerden oluşur. Dolayısıyla, her bir bölümün iç zamanı romanın çerçeve hikâyesinin zamanından ve birbirlerinin zamanlarından farklı akmaktadır. Oysa, *Erguvan Kapısı*'nda bölümler doğrusal bir zaman ekseninde ilerlemektedir. Özetle, çoklu bakış açısı da diğer teknikler gibi kurmacanın tüm unsurlarıyla etkileşim içinde yapıtı belirler.

İfade, tutanak, terapi, günah çıkartma...

Günlük ve mektuba çok benzeyen bir başka birinci tekil anlatım da “ifade vermek”tir. Tüm anlatı, yargılanan bir kişinin duruşma sırasında (ya da öncesinde) kendini savunmak (ya da itiraf etmek) için yaptığı bir konuşmadır. Bu, bazen de sanığın ifadesini yazılı olarak verdiği bir durum olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman da bu bir soruşturmadır ve her bölümde bir başkası birinci tekil kişi olarak ifadesini verir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında kullandığı teknik, bu biçimi çağrıştırmaktadır. Terapi koltuğunda yapılan konuşmalar ya da günah çıkarma (ki bizim kültürümüzde bunun yerini derin dost sohbetleri alabilir) konuşmaları da benzer biçimlerdir. Her birinde anlatıcı karakter tüm yaşanıp bitmiş olan hikâyeyi bir başkasına anlatmaktadır.

İkinci tekil kişi

“Bunları gideceğimiz yerde anlattırırın,” deyip kesti.

Gidecektiniz demek, götüreceklerdi. İçin sıkıştı.

Perdelerin altlarını gözden geçiren kara kuru sıska adama döndü,

“Bu kitapların hepsini götüreceğiz,” dedi.

“Efendim, yasaklanmış bir tek kitap, bir tek dergi bulamazsınız bunlar arasında,” diyebildin.

“Karışma sen!” dedi sarışın. “Kes sesini!”

Çok şey bildiğini, tam iz üzerinde olduğunu, seni suçüstü yakaladığını belirtmek istercesine baktı gözlerine. Odanın ortasında kendine büyük önemler vererek bir aşağı bir yukarı gezinmeye başladı.

“Sizde yasak kitapların bir listesi vardır,” diyecek oldun.

Geldi tam önünde durdu. Sarışın yüzüne bir beyazlık indi çıktı. Dişlerini de gıcırdatmış olabilir. Elini uzattı. Öbür eli arkasındaydı. Vuracak sandın, sakındın yüzünü; vurmadı. Çeneni yakaladı, avucunun içinde sıkı. Ağır ter kokusu, bir ahır kokusu burnuna geldi oturdu. Çok yakınındaydı.

“Şu çeneni boşuna yorma güzelim,” dedi. “Kül yutmam ben, anladın mı?”

Çeneni yana doğru savurdu. Acı ter kokusuyla birlikte yürüdü, kitap yığınının başında durdu. Eline bir kitap aldı.

“Anlamıyorum,” dedi. “Anlamıyorum, ne diye sanki bu zararlı kitapları okursunuz. Zehirliyorlar sizi.”

Elinde tuttuğu zehirli kitabı, yığının üstüne fırlattı.

“Ben de severim kitap okumayı. Boş zamanlarımda hep kitap okurum.”

Sesi yatışmıştı. Göğsünü çıkararak yürüyordu ortalarda.

“Bak şimdi, söylesem şaşarsın. Şimdiye kadar kaç kitap okudum, biliyor musun? Tam iki bin yedi yüz seksen dört kitap okumuşum. Bu kadar kitap okudum ama sizler gibi düşünmüyorum.”

Kapının ağzında durup bir elini sallayarak söylemişti bunu. Yürüdü, geldi, karşında durdu yine.

“Dile kolay,” dedi, “Tam iki bin yedi yüz seksen dört kitap. Ne dersin, ha?”

Önündeydi. Pantolonunun sağ bacağında yaygın bir yağ lekesi vardı. Gövdesinden yayılan ağır ter kokusu burnunu eziyordu. Başını kaldırıp da, bunca kitap okuduğuna kendi de şaşan bu sarışın adamın yüzüne bakamıyordun. İçinde bir yerlerin çürüyor gibiydi. Şuracığında bir çukur büyüdü durdu. Yine o yarım başağrısı.

“Ulan biz de okuduk!” dedi yüksek sesle. “Biz de yüksek okul bitirdik, ne yani!”

Kızgındı. Vurmasını bekliyordun.

“Bize de sizlere okutulan kitapları okuttular. Bir sürü kitap okuduk. Biz de biliriz kitabın değerini.”

Bunları derken, ortadaki kitap yığınının yaklaşmıştı. Ter kokusu, ahır kokusu uzaklaşıyor diye sevinmiştin, ama...

“Sizin kafanızı bozmuşlar, kafanızı!” diye bağırdı ve, birden, yığının ucunda, tam önünde duran kırmızı ciltli kalınca bir tarih kitabına olanca gücüyle bir tekme yaptırdı. Kitap, yeri sıyrarak kaydı, kapının yanında, duvarda patladı.

“Ya bu kafayı değiştirirsiniz ya da kafanızı koparırsınız, anladın mı?”

Köşede, duvarın dibinde kırmızı cilt kapağından kopup ayrılan iki yana açılıp kalan sayfalar, birbirinin üstünden fısıltıyla kayıp kapandılar...

O anda dünyanın bir köşesinde, akşamın o ayrılık saatinde bir çiçek sessizce taç yapraklarını kapatıp sonsuz uykulara daldı; bir günlüğüne doğmuş, bir günlük doyumsuz yaşamını tamamlamış küçücük bir çiçek boynunu büküp öldü.

Sonra o ayrılık saati gelmiş olmalı ki, her şeyin altüst edildiği odalardan çuvallara tika basa doldurulan kitaplarla birlikte seni de alıp götürdüler.

Götürülüşün böyle oldu.

(Erdal Öz, *Yaralsın*)⁵⁹

Birinci tekil ya da üçüncü tekil gibi karşımıza sık sık çıkmayan, çok özel bir anlatım biçimidir ikinci tekil anlatıcı. Okurun üzerinde, özellikle kısa metinlerde hipnotik bir etki yaratabilir. Bir tür telkin gibi... Örneğin, yukarıda kısa bir bölümünü alıntılıdığım Erdal Öz'ün *Yaralsın* adlı romanı bu bakış açısından yazılmıştır. Birinci tekil ile aynı üstünlüklere ve zayıflıklara sahip bir bakış açısı olduğunu söyleyebilirim. Alıntılıdığım bölüm oldukça dramatik bir sahneyi anlatıyor. Yalnızca karşılıklı konuşmalar değil eylemler de var. Dolayısıyla üçüncü tekil anlatıcı kullanılarak da anlatılabilirdi. Ancak bu roman, bir

hesaplaşma hikâyesi olduğu için kahramanın kendi kendine söylenmesi, yaşamına ve geçmişine mesafe almaya çabalaması ile çok güzel örtüşüyor. Kahraman kendisini karşısına almış konuşuyor gibi. Dolayısıyla günlük, mektup, bilinçakışı ve bunlara benzer diğer birinci tekil anlatım biçimlerinden farklı bir üstünlüğü var: Kimsenin tanık olmadığı bir hesaplaşma atmosferi yaratılmış oluyor. Zaten, anlatım tekniği ile anlatılan hikâye özgün bir uyumu yakalamışsa biz okur olarak acaba bu hikâye başka türlü nasıl anlatılabilirdi diye sormayız.

Sınırlı üçüncü tekil

Kurmaca yapıtlarda en çok kullanılan bakış açısıdır. Tüm hikâye kahramanın gözünden anlatılır. Anlatıcı-yazar kahramanın omuz başına yerleştirilmiş bir kamera gibi (“kamera”nın kahramana uzaklığı elbette yazarın tercihidir ve anlatımı, üslubu, kurguyu etkiler) onun gördüklerini aktarır, o dünyayı nasıl görüyorsa okura o biçimde aktarılır. Zaman zaman kahramanın zihninin içine girip onun düşüncelerini ve duygularını aktarması da mümkündür. Anlatılan olaylar bu kahramanın algılarıyla sınırlıdır. Yazar, diğer hikâye kişilerinin zihnine giremez, onların düşüncelerini ve duygularını doğrudan anlatamaz. Ancak üçüncü tekilden anlatılan kahraman başkaları hakkında çıkarımlarda bulunabilir. Dolayısıyla okur da bu kahramanın bildikleriyle sınırlıdır. Yukarıda incelediğimiz Tomris Uyar’ın “Köpük” adlı öyküsü de bu bakış açısına örnektir.

Sınırsız üçüncü tekil

Anlatıcı, hikâyenin tüm unsurlarını bilen, istediği anda istediği kahramanın zihninin içine girerek onların düşüncelerini ve duygularını anlatabilen bir tanrı gibidir. Hikâyenin geçtiği dünyanın tüm bilgisine hâkim olduğu gibi kahramanların geçmişleri ve gelecekleri hakkında da bilgi sahibi olabilir. Anlatıcı-yazar sınırsız bilme hakkını kullanarak birden fazla karakterin gözünden anlatabilir hikâyeyi. Dolayısıyla çok olanaklıdır. Ancak karakterlerin bakış açıları arasında geçişler çok hızlı olursa okur hikâyeyi izlemekte zorlanabilir. Romanlarda bazen bu farklı karakterlerin bakış açıları bölümlere ayrılarak verilir. Klasik romanlarda bu bakış açısıyla yazılmış çok sayıda örnek bulabilirsiniz.

Nesnel bakış açısı

Anlatıcının sesi çok gerilerdedir, hatta çoğu zaman fark edilmez bile. Anlatıcı hiçbir kahramanın zihninin içine girerek anlatmaz. Hep dışarıdadır. Sadece görülebilir ve duyulabilir nesnel dünyayı okura aktaran tarafsız bir konumdadır. Öyle ki bir anlatıcının olduğu çoğunlukla unutulur. Örneğin salt diyaloglardan oluşan bir metin... Tiyatro oyunları (ve tabii senaryolar) bu bakış açısından yazılır. Oyun metninde anlatıcının sesi hissedilmez. Tragedyalarda kahramanların iç düşünceleri monologlarla, anlatıcının dışarıdan söylemek istedikleri koro, yardımıyla aktarılırdı. Ancak sahneler söz konusu olduğunda diyaloglar ve mizansenler yardımıyla metin okurun / izleyicinin gözünde canlanır. Senaryolarda da benzer bir anlatım dili vardır. Sinemadaki dış ses ve tiyatrodaki koro, modern dönemde yabancılaştırma etkisi yaratmak için, metnin asli anlatım araçlarından biri olarak değil de

metnin metin olduğunu fark ettirmek ya da geçmiş anlatım biçimlerine gönderme yapmak amacıyla zaman zaman kullanılmaktadır. Bu bakış açısıyla yazılan metinlerde okur kahramanın hareketlerini “izleyerek”, konuşulanları “dinleyerek” karakterler ve olaylar hakkında bilgi sahibi olur. Yargılarını kendisinin oluşturduğu yanılısamasını yaşar. Yanılısamasını diyorum çünkü ortada bir anlatıcı yokmuş gibi dursa da aslında geride tüm kurguyu yapan bir yazar vardır.

Karışık anlatım ve bilinçakışı

Başından beri söylediğim bir şeyi yinelemek istiyorum. Yukarıda özetlemeye çalıştığım bakış açısı çeşitleri ve nasıl uygulandıklarına dair söylediklerim genellemelerden ibarettir. Elbette çok farklı yaklaşımlar üretilebilir. Aşağıya alıntıladığım metnin bakış açısını ve anlatım biçimini inceleyiniz.

“Ben tavanarasındayım sevgilim!” diye bağırdı delikten aşağı doğru. “Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor. Bir bakmak istiyorum onlara.” Son sözlerimi duydu mu? “Orası çok karanlıktır; dur, sana bir fener vereyim.” İyi. Durgun bir gün. Bütün hayatımca sürekli bir ilgi aradığımı söylerdi birisi bana. Gülümsediğimi gösteren bir ayna olsaydı: biraz da ışık. “Bir yerini kırarsın karanlıkta.” Delikten yukarı doğru bir el feneri uzandı. Fenerli elin ucundaki ışık, rasgele, önemsiz bir köşeyi aydınlattı; bu eli okşadı. El kayboldu. Ne düşünüyor acaba? Gülümsedi: Gene mi düşünüyor?

Yıllardır bu tozlu, örümcekleli karanlığa çıkmamıştı. Işığı gören bazı böcekler kaçıştılar. Korktu; fakat, yararlı olacağını düşünmek kuvvetlendirdi onu. Belki de hiçbir şey söylemeden başarmalıydım bu işi. Benden bir karşılık beklemiyor. Ona yardım etmek mi bu? Bilmiyorum, bazen karıştırıyorum; özellikle, başımda uğultular olduğu zamanlar. Onun gibi düşünmeyi bilmek isterdim. Bana belli etmemeye çalışarak izliyor beni. Çekiniyor. Acele etmeliyim öyleyse. Feneri yakın bir yere tuttu; annesiyle babasının resimleri. Aralarında eski bir ayakkabı torbası, kırık birkaç lamba. Neden hiç sevmediler birbirlerini? Ölecekler diye öylesine korkmuştum ki. Torbayı karıştırdı: Tuvaletle gittiğim ilk baloda giymiştim bunları. Her gece biriyle dışarı çıkardım, dansetmek için. Aman Allahım! Nasıl yapmışım bunu? Ellerinin tozunu elbisenin üstüne sildi. Mor ayakkabılarına baktı: Buruşmuşlar, küflenmişler. Sol ayağına giydi birini: Ölçülerim hiç değişmemiş. Utandı; gene de çıkaramadı ayağından. Topallayarak bir iki adım attı. Sonra resimlere yaklaştı, diz çöktü, yan yana getirdi onları. Dirseğiyle tozlarını sildi biraz. Beni de, kendilerini de anlamadılar. Ne kadar ağlamıştım. Aşağıda onlara bir yer bulabilir miyim? Koridorda, sandık odasında... saçmalıyorum. Onları unutmadım, onları unutmadım. Babasının yüzünde gururlu bir somurtkanlık vardı. Aynı duvara asamam onları. Evin düzenini hızla gözünün önünden geçirdi. Yan yana olmak istemezlerdi; mezarda bile.

(Oğuz Atay, “Unutulan”)⁶⁰

Bu örnekte üçüncü tekil anlatıcı ile birinci tekil anlatıcının kaynaşarak akıcı bir anlatım dili yarattığını görüyoruz. Bakış açısı ve kullanılan kip anlatının çeşitli bölümlerinde farklı işlevler de yüklenebilir.

Modern edebiyatta sık sık başvurulan anlatım biçimlerinin başında gelen bilinçakışı tekniği, ilk kez 1892’de William James tarafından, bilinç durumunu birbiriyle sıkı bir nedensellik ilişkisi içinde olmaksızın çağrışımlar yardımıyla düşüncelerin akışı olarak tanımlamak için kullanılmıştır.⁶¹ Faulkner, Joyce, Woolf gibi yazarlar bu teknikte çok önemli yapıtlar üretmişlerdir. Bizdeki en yetkin örneklerini Oğuz Atay romanlarında bulabiliriz.

Günümüz edebiyatında gitgide kahramanın toplumla veya başka insanlarla mücadelesi geri planda kalmaya başlamış, kendisiyle giriştiği hesaplaşmalar ve kahramanın psikolojik gerilimi odak noktası haline gelmiştir. Edebiyat metnini yetkin kılan özelliği, *dünya* yaratmada gösterdiği başarıdır. Oysa bilinçakışı tekniği kahramanı çevreleyen dünyadan daha çok kahramanın iç dünyasını ve zihinsel süreçlerini gözler önüne serer. Bu bir çelişki midir? Hayır. Bu sefer de, yaratılan *iç dünya*’nın inandırıcı olması beklenir. O nedenle bilinçakışı tekniği farklı yazarların elinde müthiş bir bilinç araştırması aracı haline gelmiştir. Değişik psikolojik boyutlarıyla karakterlerin ruhsal deneyimleri edebiyatın alanına girmiştir.

Burada bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Yukarıda özetlemeye çalıştığım bakış açısının kullanımı ve anlatım teknikleri her yazarın kaleminde ayrı bir biçim kazanacaktır. Bu “teknikler” edebiyat metninin dışında bir yerde duran ve yazarların alıp kullandıkları kendi başlarına var olabilecek denli sınırları belirli nesnelere gibi düşünülmemeli. Kurmacanın öteki unsurlarıyla organik bir bütünlük içinde var olabilirler. Tekniklerin seçimi ve kullanımı açısından, kurmacanın bir başlangıç noktası var mıdır, diye sorabilirsiniz. Bence kurmaca iki ayrı yerden de başlayabilir: Kimi yazarlar önce karakterlerini, kimileriye önce hikâyeyi hayal ettiklerini, ötekinin sonradan “geldiğini” söylerler. Kimileri bir “durum”un sorgulanmasının hayal gücünü tetiklediğini...

47. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Oxford: Blackwell, 1980.

48. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.

49. Vüs’at O. Bener, “Havva”, *Dost*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

50. Alper Canıgüz’ün, *Oğullar ve Rencide Ruhlar* (İletişim Yayınları, 2004) adlı romanını okumuş olanların bu bölümü gülümseyerek okuduklarını tahmin edebiliyorum. Romanın beş yaşındaki anlatıcı kahramanı gerçeküstü bir entelektüel bilgi birikimine sahip bir çocuktur. Yazar, olmayacak şeyi başarmış, inanılmaz, gerçekdışı bir kahramanın başından geçen maceraları yazmıştır. Yazar sınırları zorladığı, tersine çevirmeyi başardığı için edebiyat güzeldir.

51. Ayfer Tunç, *Taş-Kâğıt-Makas*, Can Yayınları, İstanbul, 2005.

52. Lorna Martens, *The Diary Novel*, Cambridge University Press, 1985.

53. Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

54. Anton Çehov, *Yeni Bulunmuş Hikâyeler*, YKY, İstanbul, 2003.

55. Leyla Erbil, “Çekmece”, *Gecede*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983.

56. Yekta Kopan, “Meme”, *Gece Öyküleri*, Can Yayınları, İstanbul, 2002.

57. Oya Baydar, *Erguvan Kapısı*, Can Yayınları, İstanbul, 2004.

58. Yekta Kopan, *İçimde Kim Var*, Can Yayınları, İstanbul, 2004.

- 59.** Erdal Öz, *Yaralısın*, Can Yayınları, İstanbul, 1990.
- 60.** Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- 61.** H. Porter Abbott, *Narrative*, Cambridge University Press, 2003.

KARAKTER

“... O zaman sözcükten insanlar da bizler gibi ete kemiğe bürünürler...”

Kurmaca edebiyat metninin iki ana bileşeni vardır: Hikâye ve Söylem. Bakış açısı, olay örgüsü, zaman ve dil gibi unsurlar söylemi; olaylar ve varlıklar da hikâyeyi oluşturur. Varlıklar, hikâyenin karakterleri ve mekânıdır. Olaylar ise oluşlar ve eylemlerdir. Şu âna kadar bu basit sınıflandırmanın içerdiği unsurların hepsine az çok değinmeye çalıştım. Şimdi de karakterden söz edeceğim.

Kurmaca metinlerin önemli bir bölümü, insanlar arasında geçen olayları anlatır. Çok az sayıda farklı örnekle karşılaşırız. Onlarda bile belli bir düzeyde karakterden söz edebiliriz. Karakterler, sözcükten insanlardır. Onları da “insan” yapan davranışları ve düşünceleridir. Ancak kurmaca bir metin ile gerçek yaşam arasındaki varoluşsal farklar her şeyi değiştirir. Örneğin gerçek yaşamda karşımıza çıkan insanların hepsinin bir karakteri vardır. Edebiyat metinlerinde (veya başka anlatılarda) ortaya çıkan insanlar ise *kimi zaman* karakterdirler. Bazen onların tip olduklarını söyleyebiliriz. O halde tip ile karakter arasındaki farkı netleştirerek başlayabiliriz.

Tip, ait olduğu kategorinin özelliklerini taşıyan bir örnektir. Romanın ya da öykünün bir yerinde ortaya çıkan bir doktor veya bir serseri ait olduğu bu kategoriye uygun bir davranış sergiler ve olayların akışına yardımcı olur. Önemli olan onun belirli bir doktor ya da belirli bir serseri olması değil, herhangi bir doktor veya herhangi bir serseri olmasıdır. Bu kişilerin kurmaca içindeki rolleri çoğalır, anlatılan hikâyenin seyrini değiştirecek kadar güç kazanırlarsa karakter özellikleri taşımaya başlarlar. Ancak bazen rolleri çok olmasına rağmen tip düzeyini aşp karakter olamayan kişilerle de karşılaşırız. Bu, kimi zaman yazarın seçimidir. Gerçi yazarların bu konuya yaklaşımları da çok çeşitlilik gösterir. Kimi yazarlar karakter merkezli bir kurmaca anlayışını sürdürürken kimi yazarlar olay örgüsüne ağırlık veren bir tarzı benimserler. Dolayısıyla karakterin yaratılması süreci bu iki yazar grubu için farklılıklar gösterecektir. Anmakta yarar var: Hemingway, “Yazar roman yazarken yaşayan insanlar yaratmalıdır, karakterler değil, insanlar; karakter bir karikatürdür,” diyerek tavrını açık bir şekilde koyar. Bana kalırsa biz bu sözü gerçekçi karakter yaratma çabası olarak algılamalıyız. Sorumuz geçerliliğini sürdürmektedir: (Hemingway’in söyleyişiyle) Kurmaca bir metin içinde “yaşayan insanlar” nasıl yaratabiliriz?

Karakter ya da kahramanın nasıl yaratılacağı hikâyenin yapısıyla yakından ilintilidir. Yukarıda Olay Örgüsü’nden söz ederken hemen hepsinin “denge-çatışmayı hazırlayan gelişmeler-dengenin bozulması ve çatışma-zirve-çözüm” çizgisini izlediği iddiasına değinmişim.⁶² Bu çatışma süreci içinde kahramanın davranışları, verdiği kararlar, tepkileri ve duyguları onun karakterini oluşturur. Dolayısıyla anlatının tamamı neredeyse o karakterin oluşmasına hizmet eder. Hatta bu yaklaşımın kendine özgü bir terminolojisi de vardır. Örneğin, hikâyenin tek bir ana karakteri varsa (ki bu tür bir olay örgüsü çoklukla tek ana karakterin macerası olarak kendini gösterir) bu hikâye kişisine *protagonist* denir. Genellikle olumlu ana karakterdir. Ona karşı olan, yani *protagonist*’in amacına ulaşmasına engel olmaya çalışan bir hikâye kişisi varsa ona da *antagonist* denmektedir. Her iki terim de eski Yunanca *agon* kökünden türemiştir. Agon, yani çatışma! Bu açıdan baktığımızda karakterin

yaratılması süreci tamamen hikâyeye ve onun metindeki karşılığı olan olay örgüsüne bağlıdır. *Protagonist* ya da ana karakterimiz bir çelişkiyle karşı karşıyadır ve içinde bulunduğu çetrefil durumu çözme süreci zaten hikâyenin kendisidir. Kahramanımız doğayla, başka kahramanlarla veya toplumla, ya da modern edebiyatta daha sıklıkla karşılaştığımız gibi, kendileriyle çatışabilirler. Örneğin içgörü eksikliği önemli bir çatışma başlangıcıdır, karakter kendini yeterince tanımıyordur ve yanlış işler yaparak kendini sorunların ortasında bulur. Bir başka çatışma nedeni, kahramanın ahlaki olarak yanlış bir davranışta bulunması ve bu davranışın yarattığı sorunlar olabilir. Kahramanın, toplumun genel olarak kabul ettiği düzenin dışına çıkma eğiliminde olması da bir tür çatışma başlatabilir. Tabii kahramanımız, affederek, uzlaşarak, bedelini ödeyerek, içgörü kazanarak ya da intikam alarak bir çözüme yönelebilir. Bu liste elbette uzatılabilir ama benim buradaki amacım, kurmaca yazarlığını belli bir yapının içine oturtmak değil, okurda yönteme dair düşünceler canlanmasına neden olacak ipuçlarından söz etmektir. Kimi kaynaklarda bu çatışma ve çözüm tiplerini tablolar halinde bulabilirsiniz.

Karakterleri ete kemiğe büründürmenin en önemli yolu onların kim olduklarını özetlemek değil onları eylem halinde göstermektir. Yine karşımıza Mimesis / Diegesis ayrımı çıkıyor. Platon'un yaptığı bu ayrım bana kalırsa geçerliliğini halen sürdürmektedir. Edebiyatta XIX. yüzyıl romanında altın çağını yaşamış olan Mimesis, yani "hikâyenin gösterilmesi" en saf şeklini tiyatro sahnesinde (şimdi sinemada) bulur; hikâyenin kahramanları izleyicinin gözü önünde hareket etmekte ve konuşmaktadırlar. Edebiyat metninde farklı anlatım durumları vardır: diyaloglar, eylemin bildirilmesi, betimleme ve yorum. Bunları Mimetik'ten Diegetik'e doğru sıraladım. diyaloglar, okurun karakterleri doğrudan bir yolla "görmesini" ve "duymasını" sağlar. Dolayısıyla en iyi "gösterme" yollarından biridir. Yorum ise anlatıcının özetlediği düşüncelerdir ve dolayısıyla okurun görmesine hizmet etmez. Başka insanlarla karşılaşmalarını, konuşmaları, olaylar içinde gösterdikleri davranışları izleyen okur bir süre sonra o karakter hakkında kendisi bir yargıda bulunur. Elbette yazarın aklında o karaktere ilişkin yargılar önceden vardır. Ancak yazar bunlara sıkı sıkıya bağlı kalmak yerine, yaratmakta olduğu karakterlere belli bir ölçüde "özgür irade" vererek metnini kurmalıdır. O zaman sözcükten insanlar da bizler gibi ete kemiğe bürünürler. Modern edebiyatta anlatıcının yorum yapması neredeyse terk edilmiş bir tekniktir. Okurdan beklenen metnin içinde yaratılmış dünyayı kendisinin yorumlayarak "yapıt"a katılmasıdır. Bu tekniğin modern edebiyat yazarlarınca reddedilmesinin bir nedeni de, Yorum'un ahlaki ve ideolojik düşünce dizgelerine doğrudan gönderme yapıyor oluşudur. Ancak günümüzde (belki de postmodern dönem demeliyiz) kimi yazarlar bu tekniği bir parodi ya da pastiş aracı olarak kullanmaktadır.

Kurmaca metni okudukça karakter hakkında daha çok fikir sahibi oluruz, onun gelişimini çok daha iyi öğrenir, metin sona erdiğinde de gelecekte neler yapabileceğini tahmin edebiliriz. Metin bittikten sonra karakter hakkındaki düşüncelerimiz netleşmiştir. Gerçek yaşamda ise çoğunlukla bu süreç tersine işler. Bir insanı ne kadar az tanıyorsak onun hakkında hüküm vermemiz o denli kolay olur. İnsanı tanıdıkça, onun dünyasına girdikçe hakkında kesin yargılarda bulunmamız güçleşir. Çünkü gerçek insanlar kurmaca karakterlerden çok daha karmaşık ruhsal varlıklardır. Yaşam ile kurmaca arasındaki varoluşsal farklılıklar kurmaca kahramanları ile gerçek insanlar arasındaki uçurumu yaratır.

Şimdi yine kimi sınıflamalara göz atalım. İlki Forster'ın⁶³ yaptığı düz karakter / yuvarlak karakter ayırımıdır. Bu ayrıma göre tüm kurmaca karakterler kabaca ikiye ayrılabilir.

- İlki, hikâye boyunca, koşullar ne olursa olsun karakterlerinde hiçbir değişim gözlenmeyen, hikâye başladığında ahlaki ve ruhsal olarak hangi noktadaysa finalde yine o noktada bulduğumuz düz karakterler.
- İkincisi, tahmin edilebileceği gibi hikâye boyunca yaşadığı deneyimlerin etkisi ile değişen, gelişen, dinamik ya da Forster'ın deyimi ile yuvarlak karakterler.

Benzer bir ayrımı Hilmi Yavuz⁶⁴ da yapıyor. Yavuz, romanda iki tipden söz ediyor: verilmiş tip ve yaşanmış tip. Verilmiş tipe Goriot Baba'yı örnek gösteriyor.

Goriot Baba'yı okurken, onun belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden “verilmiş”tir adeta. Bu yüzden de roman okurlarının, “Goriot Baba ne yapacak, nasıl davranacak?” diye değil, ama “Bakalım bundan sonra daha neler yapacak?” diye düşündüklerini sanmak yanlış olmamalı. Goriot Baba'nın insansal yönsemesinin doğrultusu, bu yönsemenin en son kerteğe ulaşacağını gösterir, aradaki bireysel tarih kesiti, bir tür “dolgu” niteliğindedir. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum. Abartılmış ve karakteristik yönsemesi önceden “verilmiş” bir insan tipinin bireysel tarihinin, daha “yaşanmadan” kaçınılmaz olarak yaşanacak bir bireysel tarih olarak sunulması. Bir tipin “verilmiş” olmasından bunu anlıyorum.

Tip'in “yaşanmış” bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi (*Goriot'da* “sevgi” *Grandet'de* “cimrilik”) son kertesine kadar yaşayacağını önceden “verilmemiş” olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda, yaşanacak olanın, gerçek insan yaşamındaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahilik taşımasıdır. Tipin “verilmiş” değil, ama “yaşanmış” olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin, son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine evrilmeler gösterdiği bu tür bir sahilik duygusunu içerir. Tiplerin “verilmiş” ya da “yaşanmış” olmasındaki ölçüt, tipin gerçeklik duygusunu değil ama sahilik duygusunu getirmiş olmasıdır. Bu duygu, tipin “verildiği” değil ama “yaşandığı” romanda, anlatılan bireysel tarih, kesitini, önceden varsayılan son kerteğe ulaşmayı amaçlayan bir “dolgu” olmaktan çıkarır.

Forster'ın sınıflamasıyla örtüşen bu ayrımda gerçeklik duygusuna karşı sahilliğin konması kayda değer. Ortaya çıkan yapıtın derinliği hakkında önemli bir kıstas öneriyor Yavuz.

Bugüne dek okuduğumuz öykü ve romanları bu sınıflandırmaları göz önünde tutarak düşünersek ne gibi sonuçlara varırız? Çağdaş romanlar söz konusu olunca, hikâyenin asıl kahramanlarının genellikle dinamik, diğer karakterlerin ve yardımcı tiplerin düz olduklarını söyleyebiliriz. Öyküde ise bu ayrımı çok netleştirmek mümkün görünmüyor. Daha kısa bir metin olduğu için çoğunlukla gerek hikâye zamanı açısından gerek olayların yoğunluğu açısından daha az yerimiz olduğu için bir romandaki gibi ana karakterin psikolojik ve ahlaki gelişimini görmemiz pek kolay değildir. Öyküde ön planda olan, hikâyenin kahramanının yaşadığı değişimden çok, hikâyenin yaratacağı etkidir. Bu etki romanda olmadığı kadar

vurucudur. Öyküde genellikle bir olay üzerine odaklanmış bir kurgu olduğu için tek bir olayla kahramanın karakterinde büyük bir değişim olması öyküyü farklı bir noktaya getirir. Kıssadan hisse çıkarmak için anlatılan mesellere benzemeye başlar, yaratılan dünyanın inandırıcılığı azalır, metnin arkasında gizlenen mesaj görünür hale gelir. Elbette her zaman olduğu gibi tersine örnekler bulunabilir.

Hikâyelerin kahramanlarının eylem güçlerinden hareketle yapılmış bir başka sınıflamaya göz atalım:

Northrop Frye, hikâyelerin “kahramanın, bizimkinden daha büyük, daha küçük ya da kabaca aynı olabilen eylem gücüyle” sınıflanabileceğini ileri sürer. Buna göre:

- Kahraman hem diğer insanlara hem de diğer insanların ortamına tür olarak üstünse, ilahi bir varlıktır ve onunla ilgili hikâyeye, bir tanrı hakkındaki hikâyeye anlamında bir mittir.
- Diğer insanlara ve ortamına derece olarak üstünse, kahraman tipik romans kahramanıdır; yaptıkları olağanüstüdür ama kendisi bir insan olarak tanımlanır.
- Diğer insanlara derece olarak üstünse ama kendi doğal ortamına üstün değilse, kahraman bir liderdir... Birçok destan ve tragedyanın... kahramanıdır.
- Ne diğer insanlara ne de kendi ortamına üstünse, kahraman bizden biridir... Bu bize birçok komedi ve gerçekçi kurmacanın... kahramanını verir.
- Bir kölelik, beceriksizlik ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini uyandıracak kadar güçsüz ya da akıl açısından bizden aşağıdaysa, kahraman ironik tarza aittir.⁶⁵

Bu sınıflandırma Aristoteles’in önermesinden kaynaklanmaktadır. Aristoteles’e göre karakterler belli bir potansiyele sahiptir ve hikâyeye ilerledikçe bu potansiyellerini gerçekleştirirler. Elbette yukarıdaki sınıflandırmaya bakan bugünün okuru, ancak 4. ve 5. sınıfların kahramanlarına edebiyat yapıtlarında rastladığını fark edecektir. Ancak tür edebiyatında ve ilgili sinema yapıtlarında diğer sınıfların kahraman tipleriyle karşılaştığımızı belirtmeliyim.

Kurmaca bir metinde amaç okurun zihninde gerçek bir insana aitmiş gibi düşünceler uyandıran bir karakterin oluşmasını sağlamaktır. Edebiyat kuramcıları bir metindeki karakter kurma tekniklerini incelerken aşağıdaki soruları soruyorlar:⁶⁶

- Karakter nasıl betimleniyor?
- Karakter kim tarafından anlatılıyor?
- Karakterin yaratılışı metne nasıl yayılmıştır?
- Karakter hakkındaki bilginin kaynağı ne kadar güvenilirdir?
- Karakterin iç dünyası hakkında neler öğreniyoruz?
- Karakter hangi karşıtlıklar ve benzerliklerin bir aradalığı ile çizilmiştir?

Elbette biz yazarken bu soruları bu şekilde kendimize sormayız. Ancak sonuçta ortaya koyacağımız metne bu sorular yöneltilebilir. O halde bunların işaret ettikleri konuların pratikte bizim için neyi ifade ettiği üzerine düşünebiliriz. Özellikle karakterin kim

tarafından nasıl anlatılacağı yazar için önemli bir sorudur ve kurmacanın öteki unsurlarıyla yine organik bir şekilde bağlıdır. Yazacağımız metindeki karakterleri yukarıda üzerinde durduğumuz gibi ya göstererek, yani dolaylı bir biçimde ya da doğrudan yorumlar ve yargılar belirterek anlatabiliriz. Bunu seslendiren, metindeki anlatıcı (bakış açısı konusunu akılda tutarak okumayı sürdürün lütfen) olabilir ya da metindeki bir başka karakter olabilir! Eğer söz konusu olan ana karakterimiz ise bunun yaratılış süreci neredeyse tüm metne yayılır. Karakter hakkındaki bilgilerin kaynağı yine bakış açısı konusuyula ilgilidir. (Naif anlatıcı konusunu anımsatmama gerek var mı?) Anlatılan hikâyeye bağlı olarak karakterin iç dünyasını belli bir düzeyde yansıtabiliriz. Bu soruların bizde uyandırması olası düşüncelere son bir noktayı eklemek istiyorum: Karakterin karşıtlıklar veya benzerlikler yoluyla, yani karşılaştırmalı olarak çizilmesi, önemli ve işlevsel bir teknik olabilir. İnsan aklı, göreceli konularda karşılaştırmalı olarak düşünme eğilimindedir. Hele insanların karakterleri söz konusuysa her durumda kullanabileceğimiz bir mihenk taşı bulmamız söz konusu değildir.

Her şeyden önemlisi, kurmaca bir edebiyat yapıtının amacı iyi bir hikâyeye anlatmaktır. Bunu da ancak iyi bir olay örgüsüyle ve sağlam, gerçekçi karakterlerle yapabiliriz. Geçtiğimiz bölümlerde kurgulama, olay örgüsü ve ayrıntıları üzerinde durmuştum ve karakter unsurunu en sona saklamıştım. Çünkü bir karakterin ortaya çıkması için kurmacanın tüm unsurlarına ihtiyacımız vardır. Amacımız, gerçek yaşamdan fırlamış gibi “gerçek karakterler” yaratmaktır. Ama bunun yolu gerçek yaşam içinde tanıdığımız birilerini metnin içine almaya çabalamak değildir. Bu, çok kestirme bir yol gibi görünse de aslında en zor olanıdır. Daha önce de söylemiştim, gerçek insanlar çok karmaşık karakterlerdir. Kurmaca yapıtın içinde bir karakter ilk görüldüğü andan itibaren okurun zihninde kurulmaya başlar. Okurun zihninde kahramanın canlı bir resminin çizilebilmesi için öncelikle onunla özdeşleşebileceği ortamın sağlanması gereklidir. Yani, karakter ne hissediyorsa okur da bunu hissedebilmelidir. Hikâyeye ilerledikçe okur kahramanı daha fazla tanıyabilir, her aşamada yeni bir özellik keşfedebilir ancak tutarsızlıklar ve maddi hatalar karakterin bütünlüğünü zedeleyebilir. Çünkü kahramanın davranışları hikâyenin akışıyla etkileşim içindedir. Dolayısıyla olay örgüsü ve karakterin geliştirilmesi çoğu zaman üst üste biner, birbirini doğurur.

Yazdığımız kahramanlar kendi hikâyeleri için vardır.

Bir karakter yaratırken kulağımda çınlayan cümle budur. Anlatının karakterleri sadece o sahnede repliklerini söylemek üzere bulunan kuklalar değildir. Hatta kötü yazarların yaptığı gibi yazarlarının düşüncelerini seslendirmek için yaratılmış birer elçi hiç değildir. Kimileri bu ayrımın farkına bir türlü varamaz. Yazdıkları öykülerdeki ya da romanlardaki her şeyin kendi düşüncelerini aktarmak için var olduğunu sanırlar. Oysa sanat yapıtı mesaj ileten bir ortam değildir; yapıt, mesajın kendisidir. Kendinden başka bir mesaj da yoktur ortada. O nedenle yapıtların “taşdığı mesajı açıklamaya çalışan” eleştiri ve yorumları dikkatle değerlendirmek gerekir. Hele en tehlikelisi de yapıtın yazarının yorumlarıdır. Çünkü yapıt ile yazar aynı varoluş düzleminde değildir. Kimileri yapıtı yazarın uzantısı sanma gafletine düşer. En fenası da yazan kişinin öyle sanmasıdır.⁶⁷ Ayrıca metnin gerçek yazarı ile metnin ima ettiği yazar (*implied author*) birbirinden farklı kavramlardır. Aynı yazarın kaleminden çıkmış farklı metinlerin başka başka ima edilmiş yazarları vardır; onların “görüşleri” ve “tutumları” gerçek yazarınki ile örtüşmek durumunda değildir ve hatta gerçek

yazarın, yazmakta olduğu metnin ima ettiği yazar konusunda tam bir denetimi ve belirleyiciliği olduğunu söylemek de olası değildir. Çünkü arada ontolojik bir uçurum vardır.

Yaratıcı Yazarlık üzerine yayımlanmış kitapları incelediğinizde belli konular üzerinde anlaşmış göründüklerini fark edersiniz. Özellikle de karakter yaratılırken yapılması ve yapılmaması gerekenler konusunda. Örneğin Holly Lisle, “Bir Karakter Nasıl Yaratılır”⁶⁸ adlı yazısında birkaç önemli noktanın altını çiziyor:

- Karakterinizi bir ad veya bir fiziksel betimlemeyle tanıtmaya başlamayın;
- Karakteriniz bir sorun veya dramatik bir gereksinim ile sahnede belirsin;
- Karakterinize sempati değil empati duymalısınız.

Peki ama bunları uygulamada nasıl sağlarız?

En güzel yol, hikâyenin kahramanını geçmişinden başlayarak hayal etmektir. İster bir öykü olsun, ister bir roman, kahramanlarınızın gerçek insanlara benzemesini istiyorsanız öncelikle onlar için birer “hayat hikâyesi” yaratmalısınız.⁶⁹ Siz de yazarken kahramanlarınızın sahte birer kukla gibi kalmalarını istemiyorsanız onlara birer geçmiş vermelisiniz. Bu geçmiş yaşamın izleri, anlatacağınız hikâyeye mutlaka sızacaktır. Düşündüğünüz veya tasarladığınız tüm ayrıntıları metnimize sokmaya da çalışmamalısınız. Görünen kısım, buzdağının su üzerindeki küçük parçasıdır. Karakterin geçmişini tasarlarken çok önemli bilgiler edinirsiniz. İçine doğduğu aileyi tasarlarken kahramanın sosyoekonomik durumunu, sınıfsal özelliklerini ve alışkanlıklarını, çocukluğunu ve eğitimini hayal ederken onun kültürel altyapısını, dünyayı nasıl algıladığını öğrenirsiniz. Daha sonra, belirli durumlarda nasıl davrandığını, sorunlara nasıl yaklaştığını, nasıl çözdüğünü, diğer insanlarla ilişkilerini tüm bu geçmişe dayanarak “bulursunuz.” Yazacağınız karakteri tanımak için onunla zaman geçirmeniz gerekir. Bir süre onunla birlikte olmalısınız. Gittiğiniz her yerde, çevrenize bir de onun gözüyle bakarak o benim yerimde olsaydı şimdi burada ne yapardı, diye düşünebilirsiniz. Hangi yemeklerden hoşlanırdı, hangi filmleri izler, hangi müziklerle coşar, hangi olaylara üzülür, kimlere hayranlık duyar, kimlerden nefret eder? Buna benzer soruları hayali söyleşiler yaparak doğrudan kendisine sorabilirsiniz. Belli bir zaman sonra yanıt vermeye başlayacaktır, bundan emin olabilirsiniz.

Karakterinizi tanıdıktan sonra (tabii bir roman yazıyorsanız ve çok sayıda karakteriniz varsa bu süreci her biriyle tekrarlamamız gerekir, yazmak o yüzden uzun zaman alır) onu okura sunma aşamasına gelirsiniz. En güzel yollardan biri karakteri bir olayın içinde eylemde bulunurken, bir sorunla burun buruna gelmişken okurun karşısına çıkarmaktır. Burada yarattığınız atmosferin, hikâyenin asli unsurlarından biri olan mekânın ve ayrıntıların ne kadar önemli olduğunu tahmin edebilirsiniz. Onun hakkında bildiklerinizi aceleyle okura sunmanız hem metnin akıcılığını azaltır hem de karakterin okurun zihninde yeterince iyi canlanmamasına neden olur. Hep söylendiği gibi anlatmak yerine göstermeliyiz. Çünkü okur gördüklerini yorumlayarak karakteri kendisi yaratacaktır. Böylelikle edebiyat etkileşimli bir süreç olarak yaşanır. Okurun da bir hareket alanı olması gerekir. Aksi takdirde, okurdan metnimize katılmasını nasıl istersiniz?

Özetlemek gerekirse, karakter yaratma süreci kurmacanın tüm unsurlarının devrede

olduğu karmaşık bir süreçtir ve her yazarın tarzına göre farklı şekillerde ortaya çıkar. Yapmamız gereken belki de tek şey, kahramanlarımızı ciddiye almak, onlara ve hikâyelerine inanmaktır. Kendimizi o karakterin yerine koyarak (onun için hayal etmiş olduğumuz tüm geçmişini de yüklenerek), hikâye içindeki durumla biz karşı karşıya gelseydik ne hissederdik, ne yapardık, nasıl davranırdık, diye kendimize sormamız iyi bir yöntemdir. Biz onlara inanırsak, onların peşine düşersek, bir kısmını planlamış olduğumuz ancak tamamını hiç bilmediğimiz bir âlemi onlarla beraber keşfedebiliriz.

62. William Foster Harris, *The Basic Patterns of Plot*, Norman: University of Oklahoma Press, 1959.
63. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold, 1927; *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
64. Hilmi Yavuz, "Romanda Tip Sorunu 1", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1977.
65. William L. Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler / Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
66. Jahn Manfred, *Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, 2002. <http://www.uni-koeln.de/~ame>.
67. Bu konunun açılımları eleştirmenler tarafından hep dile getirilir. Yazarın medyadaki görünme biçimi ile yapıtının ilişkisi gibi edebiyat sosyolojisinin konusu olabilecek tartışmalar hep bu yapıt-yazar ilişkisinden kaynaklanır (Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, Can Yayınları, İstanbul, 2011).
68. Holly Lisle, *How to Create a Character*, <http://hollylisle.com/fm/Articles/wc2-2.html>.
69. Bu noktada açıklayıcı olduğuna inandığım bir filme değinmek istiyorum. *Blade Runner* adlı bilimkurgu filminde tıpatıp insan özelliklerine sahip olan *android*'ler anlatılmaktadır. Fabrikada üretilen bu yapay insanlar otuzlu yaşların başında yaratılıyor ve belli bir süre çalıştırıldıktan sonra imha ediliyor. Normal insanlardan tek farkları birer geçmişlerinin olmayışlarıdır. Daha sonra bir grup asi *android*'in varoluşlarını sorgulayışı anlatılırken ilginç bir ayrıntıya değinilir. Bu asi *android*'ler, insan gibi hissedebilmek için kendilerine sahte birer geçmiş yaratmışlardır. Üzerlerinde uyduruk aile fotoğrafları bulunur.

ÖYKÜ VE ROMAN

“... Daha ötesi? Daha ötede edebiyatın ve insan ruhunun karanlık coğrafyası başlar...”

Aslında kurmacanın unsurları hakkında söylemek istediklerim bir önceki bölümde son buldu. Daha fazlasını tartışmak bu kitabın sınırlarını aşmak anlamına gelecektir. Amacım, başta da belirttiğim gibi kurmaca metinler yaratmak isteyenlerle beraber düşünmekti. Birtakım formüller önermek değildi; ancak başka yazarlar tarafından işaret edilmiş kimi ipuçlarını ve genellemeleri de tartışmaktan geri kalmamaya özen gösterdim. Şimdi bu kitabın okurları, Yaratıcı Yazarlık konusunda yazılmış herhangi bir kitabı ellerine aldıklarında yabancılaşmaktan çekmeyecek; benim bu kitapta ele aldığım konuların çoğunun belki başka ağırlıklarda ve farklı sıralamalarla yinlendiğini görecekler ancak klişeler ve genellemeler konusunda uyanık olacaklardır. Amacım, bu konuda eleştirel bir sunum yapmaktı.

Kurmaca metinler yazmak isteyenlerin, en azından bu kitabın okurlarının ve seminerlerimin izleyicilerinin amacının öykü veya roman yazmak olduğunu biliyorum. Yine de bu kitap boyunca gerekmedikçe öykü ya da roman demeden, genel olarak kurmacadan söz etmeye çalıştım. Böyle yapmamın en büyük nedeni, öykü ve roman türlerini birbirlerinden çok da ayrı düşünmeyişim. Çok farklı olduklarını iddia edenler, kuşkusuz iddialarını destekleyecek çok sayıda öykü ve roman örneği bulup getireceklerdir. Öykü ve romanı, tek bir ad altında toplamak için kurmaca demem belki biraz anlam kaydırması yaratmıştır. Çünkü tiyatro ve sinema sanatları da kurmaca tanımını altında incelenebilir ki ben zaman zaman aydınlatıcı olacağını düşündüğüm örnekleri dışında bu sanat dallarını doğrudan mercek altına almadım.

Öykü ve romanı ayrı türler olarak görmediğimi söylüyorum. Hem âdet yerini bulsun diye hem de az sonra okuyacağınız bölümün anafikrini güzel yansıttığını düşündüğüm için bu görüşümü paylaşan önemli bir yazardan alıntı yapmama izin verin:

Bu, öykünün, romanın küçük biçimlisi olduğu anlamına mı geliyor? Evet, roman ile şiir, roman ile tiyatro arasında bir fark vardır, ama öykü ile roman arasında ontolojik bir fark yoktur. Sözcük dağarcığının olasılıklarının kurbanı olan bizler, aynı sanatın, büyük ve küçük, iki biçimini kapsayabilecek bir tek sözcükten yoksun bulunuyoruz.⁷⁰

Yine de bu kadarını söyleyip geçmek istemedim. Aşağıda öykü ve roman üzerine eğlenceli olduğuna inandığım görüşleri özetleyerek, bu konuda zihinlerde var olan yargıları tekrar sorgulamaya davet ediyorum.

Türleri birbirleriyle karşılaştırmanın işlevi nedir?

Edebiyatın kurallara, yönergelere bağlanmasının, hem de bunun bizzat kurmaca yazarları tarafından yapılmasının yanlış bir düşünsel / sanatsal duruş olduğunu düşünmüşümdür. Ayrıca bu tür kesinleyici yaklaşımlar, yazarların kendi edebiyat çizgilerini

dayatmaları anlamına gelir ki sanatın özgürlük arayan ruhuna bir ihanet gibi algılanması pekâlâ mümkündür. Soru yine de ilgi çekicidir: Bir yazara roman, diğerine öykü yazdırtan sanatsal süreçler arasında bir fark var mıdır? Ya okuma biçimleri arasında? İki kurmaca türünün olanakları açısından ne gibi benzerliklerden ya da farklılıklardan söz edilebilir?

Bu ve benzeri sorular üzerinden türlerin karşılaştırılmasının o türlerde ürün veren yazarlar ve o türleri okuyanlar açısından anlamı, edebiyatın anlatım ve alımlama biçimleri üzerine düşünce alıştırmaları yapmaktan öteye geçmez. Her iki türe de farklı yerlerden bakabilmek ve sanatı yorumlamayı öğrenmek kuşkusuz edebiyattan alınan entelektüel hazzı artırır. Daha ötesi? Daha ötede edebiyatın ve insan ruhunun karanlık coğrafyası başlar. Orada kılavuzlardan medet ummak boşunadır.

William O'Rourke'un "Öykü Üzerine Morfolojik Mecazlar"⁷¹ başlıklı makalesinde örneklediği eğlenceli ve zihin açıcı mecazlardan bazılarını burada aktarmamın çok yerinde olacağını düşünüyorum.

Omurgalı-kabuklu ayrımı

"Romanın, tüm içeriğini tepeden tırnağa birbirine bağlayan bir iskelet yapısı vardır. Öykü ise o anlamda kemiksizdir,"⁷² saptamasını geliştirerek şunları iddia eder:

- Roman iç iskeleti olan, omurgalı bir canlıya benzer. Öykü ise iskeleti dışından gövdeyi saran kabuklu hayvanlara benzer.
- Romanda metin, kas ve dokular gibi iskeletin üzerini örterek romanın bütününe ortaya çıkarır, iskeleti gizler. Öyküde, metin iskeletin kendisini oluşturur. Kabuk metni kaplar.

Bu ilginç mecaz, iki tür arasındaki uzunluk sorununa da ışık tutar: Dış iskeleti olan (kabuklu) hayvanların doğada varabilecekleri boyut sınırlıdır (en büyüğü dev ıstakozlar), omurgalı canlıların ise bu anlamda sınırsızdır (balina ya da fil gibi). Bu mecazın olanak verdiği bir başka çıkarım da öykünün ilksel ve yaşam şansı yüksek bir tür oluşunu açıklar. Değişen koşullara çok daha çabuk uyum sağlayarak kendini değiştirme ve yenileme yetisine sahiptir. Roman öldü mü, ölüyor mu gibi tartışmalar zaman zaman gündeme gelse de hikâyeye öldü mü, ölür mü gibi sorular sorulmamaktadır. Bu noktada yapılan mecazı düşündüğümde yapılacak en çarpıcı çıkarım, öykünün zamanın geçişine daha dayanıklı tür olduğudur. Dil var olduğundan beri en gündelik hikâyelerimizden en gizemli efsanelerimize, kutsal metinlerimizden yüksek sanat yapıtlarına kadar hangi kılığa girerse girsin hikâyenin varlığını ve işlevini hep sürdürdüğünü görüyoruz.

Heykel-resim ayrımı

O'Rourke'un omurgalı-kabuklu ayrımı, boyut meselesini gündeme getirmektedir. Boyut farklılığı, roman ve öykü türlerini karşılaştırırken ikinci bir açılım sağlar. Okurun öykü ile kurduğu ilişki bir cisme bakan kişinin o cisimle kurduğu ilişkiye benzer. Bir heykelle bakan kişi heykeli bütünüyle bir anda görebilir. Çünkü heykel bütünlüğünü bir anda gözler

önüne serer; somut, dokunulabilir ve üç boyutludur. Yapısı kendisidir. Oysa resim romana (omurgalıya) benzer, iskeleti içindedir, görünen kısmı ile örtülmüştür, iki boyutludur. İki boyutlu oluşu ona zeminde sonsuza doğru devam etme olanağı verir. Bir resmi bir bakışta “göremememiz” gibi romanın da tamamını değil parçalarını görebiliriz. İskeleti metinle sarmalanmıştır. Oysa öykünün tamamı gözler önündedir. Frank O’Connor’ın dediği gibi: “Romanın biçimi uzunluğu tarafından belirlenir; kısa öyküde ise uzunluk biçiminin bir sonucudur.”⁷³

Cebir-kalkülüs ayrımı

Bir başka mecaz da matematikten ödünç alınmıştır. Roman doğrusal cebire benzetilirken, metni oluşturan unsurların birbirlerine doğrusal bir şekilde (toplama işlemi ile) eklenmelerini vurgulanır. Öyküde ise önemli olan unsurların toplamı değildir. Belli bir yerdeki ve andaki değişimin hızıdır.⁷⁴

Moda-popüler ayrımı

Günümüzde (Amerika için kurulan bu cümleyi ülkemizdeki son yıllarda gözlenen durum için uyarlayabiliriz) öykü “moda” bir türdür. Daha sanatsal bir tür haline gelmiştir ancak popüler olamamıştır. Roman popüler bir türdür, çok-satan bir tür olarak kendini gösterebilmektedir. Ülkemizde de çok-satmak üzerine yapılan çeşitli düzeylerdeki tartışmaların hep romanlar üzerine olduğunu hatırlamakta yarar var. Çünkü diğer dillerin edebiyatlarında olduğu gibi ülkemizde de öykü çok-satan bir tür değildir.

Öykünün moda bir tür oluşunun altında yatan en önemli neden, daha kısa zamanda ve daha kolay yazılabilmesidir. Böyle görünmekle birlikte durum farklıdır.

Sermaye-yoğun / emek-yoğun

O’Rourke’a göre: Üretim süreci açısından öykü yazmak sermaye-yoğun bir süreçtir. O kısalıkta özgün bir edebiyat yapıtını ortaya çıkarmak için yazarın çok daha fazla entelektüel birikime ve yeteneğe (sermayeye) ihtiyacı vardır. Roman yazmak ise daha emek-yoğun bir iştir. Ayrıca öykü, profesyonel okuruna ve eleştirmenine çok daha kolay ulaşır. Bir eleştirmen, yazarın birkaç öyküsünü okuduktan sonra rahatlıkla bir yazı kaleme alabilir ama bir romanın tamamını okumadan bunu yapması mümkün değildir. Roman eleştirisi de bu anlamda emek-yoğun bir sürece benzer.

Öykü ve romanın teknik özelliklerine gönderme yapan başka mecazlar da vardır. Bir tanesi boks sporundan: “Öykü *knock-out*’la kazanır, roman sayıyla...” Buna benzer bir başka açıklama: “Öykünün *climax*’ini (zirvesini) metnin içinde parmağınızla gösterebilirsiniz; oysa romanda bu zirveye yaklaştığınızı, sonra da geride bırakmış olduğunuzu hissedersiniz.” Bu tür mecazların türleri anlamak yolunda kesinleyici önermelerden daha yararlı olduğunu düşünüyorum. Ama yine de şu apaçık bir gerçek: Tüm söylenen mecazları veya yapılmaya çalışılan tanımları geçersiz kılan roman ve öykü örnekleri vardır. Bu durumda tanımların ve anlama çabalarının gereksiz olduğunu söyleyebilir miyiz?

Bu konuda ilginç bir çalışma var. 1982’de yapılmış olan bir araştırmada var olan öykü ve roman tanımlarının geçerliliklerini sınamak için 600 öykü ve 300 roman üzerinde bir karşılaştırma yapılıyor.⁷⁵ Varılan sonuçlar:

- Mutlak tanımlardan değil ancak eğilimlerden söz etmek mümkün.
- Öyküler ile romanlar giriş bölümlerinin yazım teknikleri açısından farklılıklar gösteriyorlar; örneğin belirsiz kişilere gönderme yapan zamir kullanımı daha çok öykü girişlerinde var.
- Öykülerde, hikâyeye sona yakın bir noktadan başlıyor. Odak uzaklığı daha kısa.
- Öyküler romanların aksine, bir konuşma cümlesi, bir soru ya da bir ironi ile bitme eğilimi göstererek açık uçlu sonlanıyorlar.

Çalışmada, tüm bu saptamaların birçok romanda ve öyküde görülmediği de belirtiliyor. Bunca yapıtı karşıladıktan sonra araştırmacıların vardığı asıl sonuç ise gerçekten de çarpıcı: Öykü tanımlarında sözü edilen unsurlardan –biri hariç– hiçbiri ayırt edici değildir. O ayırt edici unsur da kısıklığıdır! Bir başka deyişle öykülerde var olan ve romanlarda var olmayan tek unsur kısıklığıdır (cümleyi roman açısından kuracaksa, uzunluktur).

Bu cümleleri okuduğumda ben de hemen sormuştum: Ne kadar kısa? (Ya da ne kadar uzun?) Bu sorunun olası yanıtlarını daha sonra birçok kaynakta buldum ama çok ciddiye aldığımı söyleyemeyeceğim. Örneğin “40.000 ve üzeri sayıda sözcükle yazılmış metinlere roman diyebiliriz,” desem bu önermeyi anlamlı bulur musunuz? Ben bulmuyorum. Ancak Poe’nun yaptığı tanımı çok düşündürücü buluyorum: Bir oturumda okunabilecek uzunluktaki kurmaca metinlere öykü diyor. İlk başta kulağa tuhaf geliyor ancak Poe’nun öyküyü “tek etki yaratan” bir tür olarak tanımlaması ile oldukça bağlantılı bir tanım bu. Bir yandan da ilginç açılımlara gebe bir tanım: Örneğin üç-dört saatlik bir yolculukta soluk soluğa okunan bir çoksatar kitap, kapağında roman yazsa bile Poe’nun bu tanımının içine giriveriyor! Bir başka akla gelebilecek konu: Bu tanımı yazma zamanı açısından yapmak olası mıdır? Yani, “bir oturumda yazılabilecek kadar kısa” diye bir tanım geliştirmeye kalksak... Saatte en fazla kaç sayfa yazılır diye boşuna hesap yapmayın; kimi ağır uyuşturucu müptelası yazarlar bir oturumda roman denemelerini yıllar önce gerçekleştirdiler, hem de daktilolarına kesintisiz kâğıt ruloları takarak. Ayrıca o zamanlar bilgisayar ve kelime-işlemciler yok! Şaka bir yana, Poe’nunki üzerine düşünülesi bir tanımlama...

Ayrıca yukarıda alıntılıdığım, özetlediğim ve değindiğim görüşler öykü ve roman arasında yapılan karşılaştırmaların sonuçlarıydı. Oysa roman, tanımı gereği bir kitaptır; öykü de tanımı gereği (!) bir kitap değildir. O halde karşılaştırma yapılabilecek bir başka düzey daha var: roman ile öykü kitabını karşılaştırmak! Şu soruları sorabiliriz örneğin: Romanlarla öykü kitaplarını ayıran genel eğilimler nelerdir? Öykü kitabındaki öykülerin birbirleriyle ilişkileri sıkılaştıkça kitap bir romana mı yakınsar? Ya da bir romanın bölümleri birbirlerinden uzaklaştıkça, roman öykü kitabına mı evrilir? Ya bir çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş öykülerden oluşan romanlar? Ya da bir çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş öykü kitapları? Bu soruları yanıtlamanın çok kolay olmadığını düşünüyorum. Çünkü, her iki türün de sıradan örnekleri üzerinden üreteceğimiz tüm olası yanıtlarımızı zorlayacak sıra dışı örnekler vardır. Ayrıca öyküler dergilerde, antolojilerde karşımıza çıktığı zaman bu

sorular aklımıza gelmeyecektir. Öykü kitabı olarak elimize aldığımızda durum farklılaşıyor. Kimi öykü kitapları, yazarının birbirinden bağımsız olarak farklı zamanlarda yazdığı ve kimi zaman da dergilerde yayımlanmış olduğu öykülerden oluşurken; kimi öykü kitapları da yazarının kurgusunu önceden tasarladığı biçimde ve özgün bağlantılar içeren bir dizi öyküden oluşuyor. Ama, öykü kitaplarını değerlendirirken, kitabı hazırlayan bu öznel koşulları bilmek mümkün olmadığı için türler ve metinlerarasılığın damgasını vurduğu günümüz edebiyatında yazarının kendi kitabını nasıl tanımladığı tek belirleyici olarak karşımızda durmaktadır. Bu tanımlama hiç kuşkusuz yazarın türlere ve edebiyata bakış açısına göre biçimlenecektir ve metni bir yere kadar bağlayacaktır. Sonrası okurlara kalmaktadır.

Bu bölümün başlığına bakıp da roman kuramı ya da roman ve öykü türlerine ilişkin kuramsal yaklaşımlar bekleyen okurların hayal kırıklığına uğradığının farkındayım. Ancak benim bu kitaptaki yaklaşımım bu tür irdelemelere izin vermeyecek denli farklı bir zeminde duruyor. Anlatım tekniklerini kullanarak kendinize özgü öykü ve romanları yazarken zaten eleştiri kuramlarını çok da düşünmemenizi öneririm. Edebiyat ile yaratıcı yazarın ilişkisi genellikle diğer kurmaca metinler üzerinden kurulur. Yani yazacağınız bir romana ilham kaynağı genellikle başka romanlar, başka kurmaca yapıtlar ya da yaşamdır. Elbette eleştiri kuramları da kimi özel durumlarda yaratıcılığınızı kışkırtabilir. Özellikle biçimsel arayışlar söz konusu olduğunda... Okuduğunuz (ve yazdığınız / yazacağınız) kitapların hangi kuramsal çerçevelerde incelenebileceğini öğrenmek için eleştirinin zengin kitaplığından⁷⁶ her durumda yararlanmanızda bir engel yok tabii...

70. Milan Kundera, *Saptırılmış Vasiyetler*, çev. Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1994.

71. W. O'Rourke, *Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption*, *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. S. Lohafer ve J.E. Clarey, Louisiana State University Press, 1989.

72. A. Moravia, *Man as an End: A Defense of Humanism*, New York, 1966.

73. Frank O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, The World Publishing Company, Cleveland, 1963.

74. Kalkülüs matematiğinin türev işlemine karşılık gelir.

75. H. Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, Eng., 1982; A. Leslie Willson, "Constancy and Variation: The Short Story in Germany", in Wendell M. Aycock (ed.), *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Lubbock, Tex., 1982.

76. Örneğin, Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999; Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Sonsöz

“... gereğinden fazla konuştum...”

Büyübozumu bitti.

Temel olarak hikâye etmenin insan zihninin ilksel işlevlerinden biri olduğunu, sanat yapıtlarının kaynağında insan ruhunun çelişkilerinin bulunduğunu, yaratıcı düşüncenin kişiyi çevreleyen sınırlarla kuracağı diyalektik ilişki içinde filizlendiğini söyledim. Yaratıcı Yazarlık kursları ve ilgili kitapların⁷⁷ ise eleştirel bir gözle okunması gerektiğini savundum. Bu tür kaynaklar yabancı dillerde çok daha fazladır. Birçok kaynakta “öykü yazmanın sekiz aşaması”, “on adımda karakter yaratmak”, “100 günde romanınızı yazın” gibi eğlenceli formüllere rastlayabilirsiniz.⁷⁸ Ben bu tip önerileri ciddiye almasam da okumaktan zevk alırım. Örneğin John Braine’in “Bir Roman Nasıl Yazılır”⁷⁹ adlı yazısındaki öneriler oldukça eğlenceli, özetleyerek alıntılıyorum:

1. Romanı yazın: Önce bölüm bölüm sinopsisini çıkarın, ardından 80000 sözcükten oluşan bir bölümünü yazıp ne kadar zamanda yazdığınızı ölçün, bir program yapıp ona uymaya çalışın ve yazabileceğiniz kadar çok sayıda sözcükle yazıp bitirin, düzeltmekle uğraşmayın. Romanınızın ilk taslağını ne kadar çabuk bitirdiğinize siz de şaşıracaksınız.
2. Deneyimlerinize dayanarak yazın: Çevreniz ve yaşantınız ne kadar sıkıcı olursa olsun, tek kaynağınız deneyimlerinizdir.
3. Asla otobiyografik olmayın: Sakın yazarlar (ya da sanatçılar) hakkında yazmayın.
4. Romanınızdaki eylemleri ve olayları iyi aydınlatılmış bir sahnede gözünüzün önünde oluyormuş gibi anlatın: Okur görsün.
5. Yazdıklarınız konuşma dili gibi rahat okunabilmeli: Yüksek sesle okunamıyorsa karışık olmuş demektir.
6. Diyaloglar karakterin aynasıdır.
7. Roman, bir hikâye anlatmalıdır.
8. Dramatize edin: Çelişkiler, karşıtlıklar, sürprizler olmalı.
9. 9. Romanlar propaganda yapmamalı.
10. Gerektiği zaman bu kuralları kırmaktan kaçınmayın.

Bence bu listenin en güzel önerisi 10. maddesi! Bu gibi kısa yoldan ifade edilmiş ipuçlarının yararlı olup olmadığını sınamanın bir yolu yok. En büyük tehlikesi de sadece bu tür önerileri okumanın yazmaya yeterli olacağı yanılsamasına kapılmak. Böyle bir liste yerine Oscar Wilde’ın şu düşüncelerine kulak vermenizi tavsiye ederim:

Sanatçı güzel şeyler yaratandır.

Sanatı göz önüne serip sanatçıyı gizlemek sanatın amacıdır.

Eleştirmen, güzel şeylerden edindiği izlenimi başka bir üsluba ya da yeni bir malzemeye dönüştürür.

En alçak eleştirinin en yüce biçimi özyaşamöyküsüdür.

Güzel şeylerde çirkin anlam bulanlar, sevimli olamadan yozlaşmışlardır. Bu bir hatadır.

Güzel şeylerde güzel anlamlar bulanlar, kültür ve zevkleri gelişmiş kişilerdir. Onlar için umut vardır. Onlar güzel şeylerin salt Güzellik ifade ettiği seçkinlerdir.

Ahlaka uygun olan ya da uygun olmayan kitap diye bir şey yoktur.

Kitap denen şey ya iyi yazılmış ya da kötü yazılmıştır. Hepsi bu.

On dokuzuncu yüzyılın realizmden hoşlanmayışı kendi yüzünü aynada görmeyen Caliban'ın öfkesidir.

İnsanoğlunun ahlaksal yaşamı, sanatçının özne-malzemesi olsa da, sanatın ahlaki, kusurlu bir ortamın kusursuz olarak kullanılmasından ibarettir.

Hiçbir sanatçı herhangi bir şeyi ispatlamak isteginde değildir. Doğru olmayan şeyler bile ispatlanabilir.

Hiçbir sanatçı etik sempatiler peşinde koşmaz. Sanatçının bu tür eğilimler göstermesi bağışlanmaz bir biçimsel özentî ve abartıdır.

Sanatçı hiçbir zaman karamsar ve marazi değildir. Sanatçı her şeyi ifade edebilir.

Sanatçı için düşünce ve dil sanatın araçlarıdır.

İnsanın kötü huylarıyla erdemleri, sanatçı için bir sanat hammaddesidir.

Biçim açısından tüm sanatların en üstün örneği, müzisyenin sanatıdır. Duygu yönünden en üstün olansa aktörün sanatıdır.

Tüm sanat aynı zamanda hem yüzey hem de simgedir.

Yüzeyin altına inen tehlikeyi kabullenir.

Simgeyi okumaya kalkan tehlikeyi kabullenir.

Sanatın aynasında yansıyan, aslında yaşam değil seyircidir.

Bir sanat yapıtı üstüne yürütülen fikirlerin çok çeşitliliği, o yapıtın yeni, karmaşık, ve canlı, yaşamsal olduğunu gösterir.

Eleştirmenlerin fikirlerinin çeliştiği yerde sanatçı kendi kendisiyle uyum halindedir.

Yaptığına hayran kalmadığı sürece insanın; işe yarar bir şey yapması bağışlanabilir; işe yaramaz bir şey yapmanın tek özrüyse ona derinden hayran olmaktır.

Sanat tümünden kullanım dışıdır.⁸⁰

Bu kitapta değinmedim ama hangi Yaratıcı Yazarlık kitabına bakarsanız aynı öneriyi göreceksiniz: Okuyun. Hatta kimi kitapların sonlarında okuma listeleri bile yayımlanıyor. Ben öyle bir liste vermeyi hiç düşünmedim. Bana göre okuma zevki herkeste farklı bir yol izleyerek gelişir. Edebiyat yapıtları ödev gibi okunmamalıdır. Okur gerçekten zevk aldığı için okursa o kitaptan etkilenir. Ama yine de öneri bekleyen okurlar için bir yöntem: Eğer bu dilde edebiyat yapıtları yazmak istiyorsanız, edebiyat geleneğini tanımak için antolojilerden yararlanabilirsiniz. Özellikle öykü antolojileri⁸¹ edebiyat coğrafyamızı tanımak için iyi bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Bu antolojilerdeki öykülerden beğendiklerinizin yazarlarının diğer kitaplarını okuyarak onların okuru olabilirsiniz. Birçoğunun unutulmuş ya da şu anda gündemde olmadığını hayretle fark edeceksiniz. Magazinleşmiş edebiyat ortamı sizi yanıltmasın, edebiyatın magazin gündeminden ayrı akan bir tarihi vardır. Ayrıca bu öykülerin yazarlarının birçoğu aynı zamanda roman da yazmışlardır, dolayısıyla roman konusunda da iyi bir başlangıç oluşturacaktır bu antoloji dedektifliği. Sonra da edebiyatımızın kilometre taşlarını incelediği Berna Moran'ın eleştiri kitaplarını⁸² okumanızı öneririm. Bu yazarların edebiyat içinde nereye oturduğunu görmüş

olursunuz. Tabii şunu da eklemem gerekli: Okunan kitapların sayısı değil onların okunma yoğunlukları önemlidir. Bazen bir tek kitabı derinlemesine okumak bir kütüphane araştırması kadar ufkunuzu genişletebilir.

Bu kitabı hazırlarken, başka yaratıcı yazarların görüşlerine yer vermedim. En azından sanat felsefelerini açıkladıkları ya da yazarlıkları üzerine söz aldıkları metinleri alıntılamadım. Kendi edebiyat çizgimi de açıklamaya, anlamlandırmaya çalışmadım. Çünkü asıl amacım, başından beri söylediğim gibi kurmaca yazmak isteyenlerle edebiyat arasında bir köprü oluşturmaktı. Yaratıcı Yazarlık Seminerlerimde de bu tavrımın daha verimli olduğunu gözlemliyorum. Seminerlerin sonuna geldiğimizde katılımcılara “Sizinle edebiyat arasında şeffaf bir geçiş unsuru olmaya çalıştım,” diyerek veda ediyorum. Her yazılan metni, kendi çizgisi içinde daha iyi nasıl yazılabilir, yazarı yaratmak istediği etkiyi daha iyi nasıl verebilirdi diye sorgulayarak katkıda bulunmaya çalışıyorum. Kendi yaklaşımım ve üslubumla çözümler üretirsem bunun kimseye yararı olamayacak, bunu çok iyi biliyorum. Sanat herkesin yalnız başına çıktığı uzun bir yolculuktur, arayışlar tamamen kişiye özeldir. Ama işte şimdi tüm bunlar bir kitapta toplandı ve böylelikle ben de gereğinden fazla konuştum, yer yer amaçladığım çizginin dışına çıktım (bir önceki cümlede olduğu gibi ahkâm kestiğim yerler de oldu). Belki bu kitabı okuyanlara kendimi bağışlatmak için sözü büyük bir ustaya bırakmalıyım:

Tanpınar, edebiyat üzerine kaleme almış olduğu makalelerinde bizdeki roman sanatını tartışır. İlk sorduğu soru: “Bir Türk romanı niçin yoktur?” Bu soruya o dönemde verilen yanıtları önce özetler:

1. Türk romancısı toplumla ve hayatla ilgili değildir.
2. Batı’dan okuduklarının etkisindedir.
3. Samimi değildir.

Sonra da bu tezleri birer birer çürütür. Yazılan romanları açıp incelediğinde ele alınan konuların pekâlâ hayatın içinden geldiğini, burayı ve bizi anlatma çabasında olduğunu ancak bunda başarılı olamadıkları saptamasını yapar. Batı etkisinin tek başına kötü bir şey olmadığını Fransız edebiyatının etkisiyle gelişen Rus edebiyatını örnekleyerek kanıtlar.

Tolstoy, uzun zaman bir Fransız muharririnden her sabah tercüme yaparmış; sırf onun sanatını kavrayabilsin diye. O halde bizim romancıları, garplıları okumak ve onların tesiri altında kalmakla neye itham ediyoruz? Tesir etmeyen, iz bırakmayan okumak neye yarar? İnsan kendisine ilave etmek için okur, unutayım diye değil.

Aynı konuları ve teknikleri kullanan ama başarısız olan yazarları bilmediğimizi, bize büyük yazarların ulaştığını söyledikten sonra şöyle devam eder:

Halbuki tem aynı tem, şema aynı şemadır. Arada mevcut fark küçük bir fert farkıdır; Dostoyevski’nin hüvviyetidir, sar’asıdır, muvazenesizliğidir, hastalıklarıdır ve hilkatın o erişilmez sırrı, dehasıdır.

Daha sonra bence kültür yaşamımızın kalbinde duran bir sorunu deşer:

Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmağı, köylü ve halk psikolojisini tetkik etmeğı) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola'nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey denemezdi. Hatta bu Anadolu çocuğuna, Anadolu'dan daha dün geldiğini bile söylemedim. Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı. Köylüyü gördü, küçük kasabalı ile konuştu, notlar aldı, fotoğraflar çekti. Fakat romandan eser yoktu, sordum, mübhem bir işaretle ve birkaç kelime ile bahsi kesti. Hakikat şu idi ki, dostum bir vehme kapılmıştı. Evvelâ onun anladığı gibi bir köylü romanı yapılamazdı, belki yeni Rus muharrirlerinin denediğı gibi, köyün bir nevi epopemsi romanı yapılabilirdi. Köylüden yahut küçük şehir halkından tipler meydana çıkarabilirdi, bilhassa Gorki'nin hikâyelerinde yaptığı gibi. Bunun için de Anadolu'yu gezmek kifâyet etmezdi. Çünkü o hayatı sun'î bir san'at mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabiî şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabilirdi. Dostum, Anadolu'da üç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh haletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kabî hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı.

Son olarak da, her okuduğumda bana yazma isteğı, cesareti ve güveni veren şu sözleri yazar:

Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır..." Hiç kimse ona dememişti ki, "Sen, tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ, her şeyden evvel bir roman işçisi ol." Hayır bunu ona hiç kimse dememişti.⁸³

77. Türkçede henüz bu konuda fazla kaynak yok. Birçok alıştırma ile desteklenmiş Sevim Gündüz'ün *Öykü ve Roman Yazma Sanatı* (Toroslu Kitaplığı, 2003) aklıma gelen tek örnek. Mutlaka okunmasında ve hatta üzerinde çalışılmasında yarar olduğunu düşünüyorum. Bir başka kitap da Salih Bolat'ın *Öykü Yazma Teknikleri* (Papirüs Yayınları, 2003) adlı çalışması. Bu kitap Bolat'ın makalelerinden ve çevirerek derlediğı yaratıcı yazarlık üzerine yazılmış denemelerden oluşuyor. Okuması gerçekten zevkli. Hemen ardından Murathan Mungan'ın derlediğı *Yazıhane* (Metis Yayınları, 2003) adlı nefis kitap geliyor aklıma; sevdiğimiz yazarlar "neden yazıyorum" sorusunu yanıtlıyorlar.

78. Hatta, roman yazmak için paket programlar bile satılıyor. İnternet üzerinde küçük bir araştırma yaparsanız bu tür programları bulabilirsiniz. Bir tanesini inceledim. Bu kitapta sözünü ettiğim kurmacanın unsurlarını programa yüklüyorsunuz, yazmak istediğiniz

romanın türünü, atmosferini seçip karakterlerinizi belirliyorsunuz, program da size olası olay örgüsü seçeneklerini sunuyor. Bunları görüp de edebiyatın otomatize edildiğini düşünmeyin; bana kalırsa, bu tür programların yaptığı, sizin defterinizde gerçekleştireceğiniz ön çalışmayı hızlandırmaktan ve size klişeler önermekten başka bir şey değil. Asıl ilginç olanı bir yapay zekâ çalışması olarak üretilmiş kendi kendine öykü yazan program ki bu da başka bir kitabın (ya da bilimsel alanın) konusu.

79. John Braine, *How to Write a Novel: Techniques of Novel Writing* (ed. A.S. Burack), The Writer Inc., 1973.

80. Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğınobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2002.

81. Çeşitli yayınevlerinden çıkmış, Semih Gümüş'ün, Selim İleri'nin, Enver Ercan ve İdil Önemli'nin derlediği antolojiler ilk aklıma gelenler.

82. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-2-3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

83. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

Dizin

A

Abasıyanık, Sait Faik 7, 175

Abbott, H. Porter 149, 197

Adorno, Theodor W. 61

Ahmed Midhat 175

Akatlı, Füsün 132

Alewyn, Richard 119

Aristoteles 35, 206

Atay, Oğuz 16, 180, 196, 197

Atılğan, Yusuf 99

Aytaç, Gürsel 174

B

Bates, (Herbert Ernest) 15, 16, 139

Baydar, Oya 189

Bener, Vüs'at O. 178

Bolat, Salih 223

Bonheim, Helmut 219

Borges, Jorge Luis 57, 158, 159, 164, 174, 187

Brahms, Johannes 35

Braine, John224

C

Canıgüz, Alper 179

Cervantes Saavedra, Miguel de 63

Coleridge, Samuel Taylor 35

Ç

Çehov, Anton 15, 16, 19, 111, 185

D

Dalí, Salvador 35

Dennett, Daniel C. 68

Dickens, Charles 35

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 19, 229

Duruel, Nursel 170, 171

E

Eco, Umberto 126, 130

Edison, Thomas A. 35

Einstein, Albert 35

Erbil, Leyla 187

Ercan, Enver 227

F

Faulkner, William 197

Ford, Henry 35

Forster, Edward Morgan 143, 203, 204

Fowles, John 34

Freud, Sigmund 34, 35, 37-45, 47, 50-52

Frye, Northrop 205

G

Garaudy, Roger 127

Gardner, John 168, 169

Gazzaniga, Michael 67

Genette, Gérard 173, 174

Goethe, Johann Wolfgang von 35

Gorki, Maksim 230

Gümüş, Semih 146, 209, 227

Gündüz, Sevim 223

H

Harris, William Foster 156, 200

Hemingway, Ernest 54, 200

Herakleitos 133

Hitchcock, Alfred 150

Homeros 159

i

Ileri, Selim 122, 227

J

James, William 197

Joyce, James 180, 197

K

Kafka, Franz 36, 160, 163, 171

Keats, John 35

King, Stephen 69, 70, 100, 148

Kolcu, Ali İhsan 99

Kopan, Yekta 188, 189

Kundera, Milan 214

L

Lisle, Holly 209

M

Manfred, Jahn 206

Martens, Lorna 181

Marx, Karl 181

Maury, L.F. Alfred 34

May, Rollo 49, 50, 58, 62

McConkey, James 123

Moran, Berna 222, 227

Moravia, Alberto 215

Myers, Ronald 67

N

Nabokov, Vladimir 35, 38

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 35

O

O'Connor, Frank 217

O'Rourke, William 215, 216, 218

Önemli, İdil 227

Öz, Erdal 192

P

Pamuk, Orhan 43, 45, 53, 190

Parla, Jale 64, 222

Poe, Edgar Allan 35

Polti, Georges 156

Proust, Marcel 131

Puccini, Giacomo 35

R

Randall, William L. 206

Rosenau, Pauline Marie 25

S

Sartre, Jean-Paul 13

Sevim Gündüz 223

Sperry, Roger W. 67

Sterne, Laurence 45

Streep, Meryl 73

T

Tanpınar, Ahmet Hamdi 20-22, 36, 54, 133, 228, 231

Tobias, Ronald B. 156

Tolstoy, Lev Nikolayeviç 229

Tunç, Ayfer 180, 183

Türkali, Vedat 128

U

Uyar, Tomris 122, 125, 193

V

Von Ditfurth, Hoimar 119

W

Wagner, Richard 35

Wilde, Oscar 226

Wilson, A. Leslie 219

Woolf, Virginia 197

Y

Yavuz, Hilmi 127, 128, 203

Yılmaz, Cem 140, 141

Yücel, Tahsin 125

Z

Zola, Émile 42, 229