

EDGAR ALLAN POE'NUN "TEK ETKİ" KURAMI ve KLASİK TÜRK HİKÂYESİ: NEV-Î-ZÂDE ÂTÂYÎ ÖRNEĞİ

Osman ÜNLÜ*

Öz

Batı Edebiyatında modern kısa hikâyenin babası olarak kabul edilen Edgar Allan Poe'nun "tek etki kuramı" kısa hikâye türüne ilişkin ilk kuramsal yaklaşım olarak görülür. Poe'ya göre bir hikâye okuyucunun zihninde tek bir etki yaratacak şekilde kurgulanmalıdır. Hikâye metninin tamamındaki kişiler, olaylar ve mekânlar bu tek etkiyi oluşturmak için hizmet etmelidirler. Bu tek etki, okuyucuyu derinden sarsacak şekilde olmalı ve uzun bir süre etkisinde kalmasını sağlamalıdır. Poe'ya göre tek etkinin sağlanabilmesi için hikâyenin uzunluğu da önemlidir. Ona göre böyle bir hikâye tek bir oturuşta bitirilecek kadar kısa olmalıdır.

Âtâyî'nin ölümünden yaklaşık 200 yıl sonra ortaya Poe'nun ortaya koyduğu "tek etki" kuramının birçok özelliği, Âtâyî'nin hikâyelerin bazılarında dikkat çekici bir şekilde görülmektedir. Çalışmada, Poe'nun hikâyede "tek etki kuramı" hakkında temel bilgiler verildikten sonra Âtâyî'nin bu özelliği taşıyan dört hikâyesi tahlil edilmiş, bu hikâyelerin minyatürlerinin de söz konusu "tek etki"yi pekiştirdiği gösterilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Edgar Allan Poe, Nev'î-zâde Âtâyî, kısa hikâye, tek etki.

EDGAR ALLAN POE'S "SINGLE EFFECT" THEORY AND CLASSICAL TURKISH STORY: NEV-Î-ZÂDE ÂTÂYÎ EXAMPLE

Abstract

Considered of the father of the modern short story in the West Literature, Edgar Allan Poe's "single effect theory" is seen as the first theoretical approach to the type of short stories. According to Poe, story must be constructed so as to create a single effect in the reader's mind. In the text of the story on the people, events and places should serve to create the single effect. This single effect, should be deeply of the reader and keeps to under influence a long time. According to Poe, to ensure single effect the length of story is also important. According to him, such a story should be short enough to finish in a single sitting.

Nearly 200 years after the death of Âtâyî, revealed many features of Poe's "single effect" theory are shown in a remarkable way in some stories of Âtâyî. In this study, after giving basic informations about Poe's "single effect" theory in story, Âtâyî's four stories that feature are assayed. In addition, miniatures of these stories have been shown to consolidate "single effect".

Keywords: Edgar Allan Poe, Nev'î-zâde Âtâyî, short story, the single effect.

* Yrd. Doç. Dr.; Düzce Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, osmanunlu@duzce.edu.tr.

Giriş

Batı'da modern kısa hikâyenin babası olarak kabul edilen Poe, her ikisi de profesyonel oyuncu olan David ve Elizabeth (Arnold) Poe'nun ikinci çocuğu olarak 1809 yılında Boston'da doğmuştur. Doğduktan bir yıl sonra babası evi terk eder, ertesini yıl da annesi veremden ölür. Virginia'dan İskoç tütün tüccarı John Allan tarafından evlatlık olarak alınır. Ortanca adı Allan da buradan gelir. 1815'te Allan'ın ailesiyle İngiltere'ye gider. Londra, Richmond'daki özel okullarda okur. 1820'de Virginia'ya geri döner. Virginia Üniversitesine kaydolur ama burada sadece bir yıl kalır. Bu dönemde kumar borçları yüzünden manevi babasıyla arası açılır. Önceleri başarısız fanzin denemeleriyle başladığı edebiyat yaşamı, 1832'de Saturday Courier'da basılan beş öyküyle ve 1833'te Baltimore Saturday Visiter tarafından düzenlenen yarışmada "*MS. Found in a Bottle*" (*Şişede Bulunan Elyazması*) adlı öyküsüyle birinciliği kazanmasıyla devam eder. 1843'te, Godey's Lady's Book'ta yayımlanan "*The Visionary*" adlı öyküsüyle adı ülke genelinde duyulmaya başlanır. Düzyazılarından başka kurgu ve yazım teknikleriyle dikkat çeken "*The Raven*" (*Kuzgun*) başta olmak üzere, "*Annabel Lee*" ve "*To Helen*" (*Helen'e*) adlı şiirleriyle de tanınan Poe 7 Ekim 1849'da ölmüştür.

Poe'nun 40 yıllık kısa hayatındaki düzensizlikler ve gelgitler onun eserlerine de yansımış, zaman zaman şaşırtıcı, etkileyici, gizemli bir hava meydana gelmiştir. Hikâyelerindeki karakterler genellikle isimsiz, dış dünyaya kapalı ve melankoliktirler. Poe'nun hikâyelerine genellikle kasvet, gizem ve korku hâkimdir. Onun hikâyelerindeki korku dönemin yazarlarının ele aldığı gibi dış etkenlerin neden olduğu bir durum değildir. Poe'nun korku teması genellikle insanın içinden gelen psikolojik bir olgu olarak ele alınır. Korku hikâyelerde bir tema değil duygu olarak ele alınmış ve yazar tarafından içselleştirilmesi sağlanmıştır.

Poe'nun hikâyelerinde anlam yüzeyde değil derinlerde. Bundan dolayı birçok okura Poe'nun hikâyeleri ilk okuyuşta anlamsız ve karmakarışık hissi uyandırır. Hikâyelerin birçoğunda sembolik bir dil kullanır. Onun hikâyelerinde hiçbir konu, kahraman veya motif yersiz ve gelişigüzel kullanılmamıştır. Zaten onun edebiyat çevrelerinde saygın bir yer alması kendisinin ölümünden çok sonraları olmuş ve hayatında değeri anlaşılabilen yazarlar kervanına o da katılmıştır.

Edgar Allan Poe'nun Tek Etki Kuramı

Poe'nun Nathaniel Hawthorne'un "*İki Kez Anlatılan Öyküler - Twice-Told Tales*" adlı kitabına 1842'de yazdığı ön sözde formüle ettiği "tek etki kuramı" kısa hikâyeye türüne ilişkin ilk

kuramsal yaklaşım olarak kabul edilir. Bu teoriyle Poe, "kısa öyküye, daha üstünü asla elde edilemeyen teknik bir kusursuzluk kazandırdı." (Bates, 2005, s. 18) Bu teori, hem çağdaşları arasında hem de daha sonraki nesillerde geniş yankı bulmuş ve çok tartışılmış bir görüştür. Amerika'daki çağdaşları tarafından hikâyelerinde işlediği konular nedeniyle çok eleştirildiği bir dönemde büyük bir cesaret örneği göstererek geliştirdiği bu teoriyle Poe, Amerikan kısa öyküsünün en önemli temsilcilerinden biri hâline gelmiştir. (Ellingham, s. 4) Poe'nun tek etki kuramı, modern zamanda kısa hikâye üzerine yorum yapanlarca "ilkel" olarak değerlendirilirse de kısa hikâye üzerine yazılan her yazıda onun isminin geçmesi, bu teorinin etkilerinin modern teorisyenler üzerinde hala devam ettiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Poe'ya göre bir hikâye okuyucunun zihninde tek bir etki yaratacak şekilde kurgulanmalıdır. Hikâye metninin tamamındaki kişiler, olaylar ve mekânlar bu tek etkiyi oluşturmak için hizmet etmelidirler. Bu tek etki okuyucuyu derinden sarsacak ve uzun bir süre etkisinde kalmasını sağlamalıdır. Poe'ya göre tek etkinin sağlanabilmesi için hikâyenin uzunluğu da önemlidir. Ona göre böyle bir hikâye tek bir oturta bitirilecek kadar kısa olmalıdır. Hikâyede tek etkinin sağlanabilmesi için şu hususlara dikkat etmek gereklidir:

* Hikâyenin olay örgüsü okuyucunun muhayyilesinde "tek bir etki" yaratacak bir biçimde düzenlenmelidir. Okuyucunun dikkati bu etkiye odaklanmalıdır.

* Bu tek etkinin sağlanabilmesi için okuyucunun dikkatinin taze kalabilmesi gereklidir. Bu dikkat de hikâyenin ancak bir oturta bitirilebilecek uzunlukta olmasıyla sağlanabilir.

* Olaylar, kahramanlar ve hikâyenin diğer bileşenleri bu tek etkiye hizmet edecek bir şekilde kurgulanmalı ve geliştirmeye uygun olmalıdır.

* Yazar, üslubu o kadar sağlam bir şekilde belirlemelidir ki tek bir cümlenin metinden çıkarılması bile hikâyenin bütünlüğünü bozabilecek bir durum olmalıdır (Poe, 1956, s. 448; Ellingham, s. 4; Özer, 1999, s. 83; Erden, 2002, s. 36).

Poe'ya göre önerilen bu kuram sadece hikâyeye değil şiire de uygulanmalıdır. Poe, 1846'da kaleme aldığı "*The Philosophy of Composition- Yazmanın Felsefesi*" adlı yazısında hikâyeye "düz yazı şeklinde düzenlenmiş bir şiir" gözüyle bakar. Bu yazı bir bakıma daha önce temel özelliklerini belirttiği kısa hikâye teorisinin –şiir olarak da olsa– örneklendiği ve açıklandığı bir makaledir. Bu yazıda Poe, bir şiirin –dolayısıyla bir hikâyenin– nasıl bir yazma sürecinden geçtiğini ve bu süreçte nelere dikkat edilmesi gerektiğini "*The Raven – Kuzgun*" adlı ünlü şiiri çerçevesinde anlatmaktadır. *Kuzgun*, gerek kurgu gerekse planlama açısından bir

şiiirden çok “tek bir etki” yaratmaya (sevgilinin ölümü nedeniyle duyulan hüüzün ve hasret psikolojisi) yönelik yazılmış bir kısa öyküydü (Özer, 1999, s. 85). Poe’ya göre “haz vermesi gereken şiir kendi içerisinde bir bütünlüğe sahip bulunmalı ve yapıt yoğun bir duyguyu aktarabilecek uzunlukta olmalıdır –yani ne uzun, ne de çok kısa-. Poe’ya göre ideal uzunluk yüz satırla sınırlandırılmalıdır. Diğer taraftan sahip olacağı bütünlük ve birlikle doğru orantılı olarak yapıttan açıklık da beklenilmelidir. Yani şairin ortaya koyduğu sorun yeteri kadar anlaşılır olmalı, okuyucu kavrama sürecinde eser dışında başka hiçbir kaynağa başvurmamalıdır. Aksi hâlde yapıtın bütünlüğü bozulacaktır (Silkü, 1991, s. 164). Şiir ne bir oturuşta okunup bitirilemeyecek kadar uzun, ne de okuyucuda iz bırakmayacak kadar kısa olmalıdır. Poe’nun deyişiiyle “mühür balmumu üzerine sağlam bir şekilde bastırılmalıdır” (Silkü, 1991, s. 172).

Poe’nun “tek etki” kuralı, günümüzde kısa öykü tekniği üzerine düşünenlerin büyük bir çoğunluğu tarafından “ilkel” bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Örneğin Thomas A. Gullason oldukça yakın bir zamana dek -daha 1960’larda- kısa öykünün değeri anlaşılammış bir sanat olmasının nedenini Poe’nun yazarlar ve dergiler tarafından abartılarak uygulanan kurallarına bağlamaktadır (Özer, 1999, s. 85-86). Ancak, bu alanda çalışma yapan birçok kişinin, çalışmalarında onun adını anması da Poe’nun kaleme aldığı tanım ve kuralların önemini gösterir. Elbette, kısa öykünün bir oturuşta okunması gerektiğini söyleyen Poe’ya William Saroyan’ın verdiği “Bazı kişiler daha uzun süre oturabilir” yanıtına da, Norman Friedman’ın, Poe’nun bütünlükle yoğunluğu birbirine karıştırdığı iddiasına da katılmamak mümkün değildir (Friedman, 1998, s. 32).

Edgar Allan Poe, kısa hikâyede tek etkinin meydana getirilmesi için etkileyici bir son olması gerektiğini düşünür. “... adına yaraşır her olay örgüsünün özenle “*dénouement*”ına (sonucuna) götürülmesi gerektiğinden daha açık bir şey olamaz” (Poe, 2007, s. 7). Yani hikâyenin sonucu, onun başlangıç ve gelişme bölümlerini kontrol eder ve hikâyenin kurgusu bu “son”un etrafında şekillenir. Poe’ya göre hikâyedeki olaylar, mekânlar, kahramanlar ve onların hareketleri hikâyedeki bu “son”a hizmet etmelidir, bütün hazırlıklar hikâyenin etkili “son”unu oluşturmak için yapılmalıdır. Hikâyenin okunuşu bittiğinde okuyucunun belleğinde olayın çarpıcı sonunun etkileri kalmalı ve okuyucu uzun bir süre bu etkinin altında kalmalıdır.

Günümüzde hikâye teorisyenlerin hikâyeyi “durum” ve “olay” hikâyeleri olarak ayırdıkları, bu iki tür hikâyenin sembol isimleri olarak Çehov ile Maupassant’ı görmeleri bir gelenek haline gelmiş, konuyla ilgili olarak hemen her fırsatta bu iki büyük hikâyecinin isimleri zikredilir hale gelmiştir (Bates, 2005, s. 58-59; Uçan, 2003, s. 79-84).

Özellikle geleneksel hikâye yapısında serim-düğüm-sonuç ilişkisinin sağlamlığı ölçüsünde bir başarıdan söz edilebilir ve hikâyenin kurgusu bu düzene göre şekillenir. Bir hikâyenin "sonuç" bölümü en önemli bölümdür ve diğer kısımlar bu bölümün sağlamlığı ve çarpıcılığına hizmet eder. Yani bir hikâyede başlangıç ve gelişme bölümlerinin önemi, metnin sonuç bölümünün başarısı nispetinde olmalıdır. Hikâyenin sonuç kısmı, okurda ne kadar derin tesir bırakırsa metnin geneli o derecede başarılı sayılmaktadır.

Ne var ki, Poe'nun, bu kuralları, kısa öykünün sözünü ettiğimiz "giz"ini sağlamak için belirlediği açıktır. Onun, kısa öyküyü, şiirin dışında, yüksek bir dehanın isteklerine karşılık verecek tek tür olarak değerlendirmesi, kısa öykünün gizini çözebilecek okurlara ihtiyaç duyulduğunu da ortaya koyar. Diğer bir deyişle, Poe'ya okuru "saran", üzerinde diğer bütün etkileri yok edecek denli "sarsıcı" bir etki bırakan metinlerden söz ettiren, o metinlerin gizi olsa gerektir. Okuru saran ve sarsan nice uzun metinler olabileceği gibi kısa olduğu halde okuyucuda bir oturuşta bitirme isteği uyandırmayan metinlerden de söz edilebilir. Bu nedenle, öyküye ilişkin tanımlar ve belirlenen teknik kurallar, son çözümlemede, Poe'nun "kısalık", "bütünlük" ve "tek etki"yle açıklamaya çalıştığı "giz"i çözmeyi amaçlar.

Poe'nun önerdiği bu "tek etki" kuramı, esasta hikâye kurgusunun "son"unu esas alarak düzenlemiş olabilir. Klasik hikâye düzeninde "giriş-gelişme sonuç" veya "serim-düğüm-çözüm" olarak adlandırılan kurguda en önemli kısım olarak üçüncü bölüm olarak görülür. Bundan dolayı hikâyelerin "sona" yönelik bir anlatı olduğu ifade edilegelmiştir. Gerçekten de klasik anlatıda her şeyin "son"larda çözümlendiği, gelişme bölümünde iyice yükselen gerilimin bu noktada bittiği görülmektedir. Bu etkinin tipik bir örneği *Kara Kedi* hikâyesinde görülebilir.

Poe'nun en bilinen hikâyelerinden biri olan bu metinde yumuşak huylu, hayvanları çok seven birinin kendi dilinden başından geçenler anlatılır. Kahramanın evindeki hayvanlardan biri olan Pluto adlı kedisi en sevdiği hayvanıdır. Sarhoş geldiği bir gece bu kedinin bir gözünü elindeki çakıyla oyarak kör eder. Bir sabah da bu kediyi boynundan bir iple ağaca asar. Aynı günün gecesi evi yanar. Aradan bir süre geçtikten sonra, meyhanede otururken gördüğü kediyi evine götürür. Ertesi gün kedinin bir gözünün eski kedisininki gibi kör olduğunu görür ve ondan nefret etmeye başlar. Bir gün kediyi öldürmeye niyetlenir ama eşi ona engel olur. Fakat buna kızan kahraman, elindeki balta ile karısını öldürür. Cesedi evin bodrumunda ocağın duvarının içine yerleştirerek üzerine yeniden bir duvar örer. Ama ilginçtir kedi de ortadan kaybolmuştur. Karısının kaybolduğunu polisler bildirir. Polisler eve gelirler, evi ararlar bu arada bodruma da girerler. Polisler tam çıkarken kahraman elindeki bastonu karısının cesedini gizlediği duvara

vurur: “Daha gürültünün yankıları dinmeden mezarın içinden bir ses yükseldi! Önceleri bir bebek ağlamasını andıran bu boğuk ve kısık ses, çabucak uzun, tiz ve sürekli bir çığlığa dönüştü, hayvansı bir çığlığa; ancak cehennemde acı çekenlerin ve onlara acı çektirmekten tat alan iblislerin boğazlarından çıkabilecek yarı ürkü, yarı zafer dolu bir çığlık. O andaki duygularımdan söz etmek gereksiz olur. Sendeleyerek karşı duvara yıkıldım. Bir dakika kadar merdivendeki polisler, korkudan ve heyecandan donmuşçasına beklediler. Sonra on iki güçlü kol işe girişti. Duvar, kalıp hâlinde yıkıldı. Epeyce çürümüş ve yer yer pıhtılanmış ceset, dimdik duruyordu gözlerimizin önünde. Başının üstünde, kıpkırmızı ağzı ve ateş gibi yanan tek gözüyle beni kurnazca bu cinayete götüren, şimdi de çığlığıyla ele verip cellada teslim eden uğursuz hayvan vardı. Canavarı, cesetle birlikte gömmüştüm (Poe, 1982, s. 250-261).

Klasik hikâyelerin “son”a büyük önem vermesinin yanında modern/son dönem metinlerinde ise klasik “son” anlayışının terk edildiği görülmektedir. Anton Çehov’un hikâyelerinde uygulamaya başladığı bu anlayışla hikâye okurun zihninde devam eder ve hikâyenin sonunu okurun hayal gücüne bırakır. Çehov’un öncülüğünü yaptığı bu anlayış, günümüzde hikâyedeki yeni yönelim ve arayışlarla iyice şekillenmiş, hikâyelerin “son”ları eski değerini kaybetmiştir. Hatta bazı metinlerde özellikle “son”suzluk vurgulanmakta ve okur, anlatıcı tarafından yönlendirilmemekte ve tamamen özgür bırakılmaktadır. Bu durumu Murathan Mungan şu şekilde özetlemektedir: “Hikâye sonunu size bırakıyor, sonra? Diyorsunuz, peki sonra ne oldu? Ne yapacaksın sonra ne olduğunu? Sana ne! Diye tersliyor hikâye; hatta belki, sonunu ben bilmiyorum, ya sen biliyor musun? Diye dalgasını geçiyor. Ya da, peki sence ne oldu sonra? Diye bir karşı soru soruyor. Ya da omuz silkerek: Hepsi bu kadar, diyor. Kusura bakma ama hepsi bu kadar! Tıpkı hayat gibi! Hayatta da daha fazlası yok ki!” (Mungan, 1998, s. 16).

Tek Etki Kuramı ve Türk Edebiyatı

Türk Edebiyatında klasik anlamda hikâyenin “son”una önem verenlerin en başında şüphesiz Ömer Seyfettin gelmektedir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde sonların çarpıcı ve vurucu olmasına özellikle dikkat edilmektedir. Olayların başlangıcı, kahramanların takdimi, tasvirler hep bu “son”a yöneliktir. İnci Enginün, Ömer Seyfettin hikâyelerinin bu yönüne vurgu yaparken *Topuz* ve *Diyet*’te en iyi şekilde yansıtıldığını ifade etmektedir (Enginün, 1992, s. 47).

Ömer Seyfettin’in birçok hikâyesinde, verilecek mesaj öykünün sonuna bırakılmıştır. Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki en belirgin özelliklerden biri, onların durum hikâyesinden

çok olay hikâyesi olarak yazılmış olmasıdır. Hikâyenin ana fikri de gelişen olayların birbirini çok hızlı bir şekilde takip etmesi ve en nihayetinde vurucu bir etkiyle son bulmalarıdır. Hikâyenin sonunda okuyucu bütün olayları birbirine bağlar ve karanlıkta kalan bir nokta olmaz, bütün düğümler çözülür, karışıklıklar düzeltilir. Onun hikâyelerindeki "son"un düzenlenişi o kadar güçlü ve sarsıcıdır ki okurun zihninde sadece "o an" kalır. Aynı zamanda bu son, okurda dramatik bir travma da bırakabilir.

Aralarında *Kaşığı*, *And*, *Falaka*, *İlk Cinayet*, *Bomba*'nın da bulunduğu pek çok hikâyede Ömer Seyfettin bu etkiyi ustalıkla kullanır. Ayrıca birçok hikâyeyi kahramanın dilinden aktarması da okurunu hikâyenin merkezine koyması bu dramatik etkiyi artıran unsurlardan biridir. "Ömer Seyfeddin dramatik boyutu verirken genellikle insanlarda dehşet uyandıran bir durum ortaya koyar. O noktadan sonra artık okuyucunun neredeyse nefesi tutulmuştur. Hikâyenin okuyucu üzerinde uyandırdığı bu son derece kuvvetli dehşet duygusu, uzun müddet o hikâyeleri okuyucuya hatırlatır". Ömer Seyfettin'in üslûbundaki bir diğer özellik de mizaha sıkça başvurmasıdır. Bu şekilde olayları daha unutulmaz ve çarpıcı kılma amaçlanmıştır (Enginün, 1992, s. 47). O, her hikâyesinde çarpıcı bir vak'a veya durum ortaya koyar. Bunlarda da vak'a ne kadar önemsiz olursa olsun çarpıcıdır (Enginün, 1992, s. 48).

Bazıları ilkokul ve ortaokul düzeyindeki çocukların okuması için tavsiye edilen bu hikâyelerin, henüz gerçek ile kurmacanın arasındaki farkı tam olarak kavrayamayan çocukların dimağlarında oluşturduğu psikolojik travma, onun hikâyelerinin tesir gücünün bir göstergesidir. Onun *Diyyet* adlı hikâyesinin en etkili bölümü şu cümlelerdedir: "Hacı Kasap: Kolunun diyyetini benim verdiğimi unutuyorsun galiba, ben olmasam şimdi çolak kalacaktın... Koca Ali, yine cevap vermedi. Acı acı gülümsedi. Kızardı. Sonra birden sarardı. Hızla döndü. Bilediği satırların en büyüğünü kaptı. Sıvalı kolunu, yüksek kıyma kütüğünün üstüne koydu. Kaldırdığı ağır satırı öyle bir indirdi ki... o anda kopan kolunu tuttu. Gördüğü şeyin dehşetinden gözleri dışarı fırlayan Hacı Kasap'ın önüne: -Al bakalım, şu diyyetini verdiğin şeyi! Diye fırlattı. Sonra esvabının kolsuz kalan yenini sıkı bir düğüm yaptı. Dükkândan çıktı (Toplu, 1997, s. 130-131).

Bir başka hikâye olan *Topuz*'un en etkili bölümü de şu cümlelerdedir: Elçi koynundan çıkardığı beratı öptü. Başına koydu. Sonra yere bakarak ilerledi. Tahtta murassa bir heykel gibi kımıldamayan prence uzattı. Prensın sağ elinde altın bir asa vardı. Sol eliyle aldığı bu kâğıda gayet ehemmiyetsiz bir şeymiş gibi baktı. Sonra solundaki mavi sorguçlu genç mabeyncisine verdi. Elçi yine gözleri yerde, geri geri gitti. Ortadaki neferin omzundan topuzu aldı. Bu gayet ağır, altın yaldızlı, sarı parlak kabızalı bir aletti. Yere bakarak yürüyor, gülümsüyordu. Bütün

gözler harekâtını takip ediyordu. Tahtın önüne geldi. Ansızın... Gözle görülmeyecek bir çabuklukla havaya kaldırdığı bu müthiş topuzu prensin elmaslı tacına öyle bir indirdi ki... Salonun içinde kimse kımıldayamadı. Hepsi olduğu yerde dondu. Taş kesildi. Akabinde kaftanının altından büyük bir kılıç sıyıran elçi, Ulahça, işte gördünüz ya... İstiklal sevdasına düşen asi cezasını buldu! ... Sebebi bilinmez bir korkunun şaşırtıcı heyecanı ile dilleri tutulmuş kurt kürklü zengin Boyar reisleri, büyük kılıçlı cesur muharipler, çelik zırhlı voyvodalar, iki dakika evvelki hükümdarlarının daha soğumayan naasını çiğneyerek, bir anda, bir darbeyle bütün Eflâk'ı zapt ediveren bu korkunç Türk'ün elini öpüyorlar, yüzüne bakamıyorlardı (Toplu, 1997, s. 153-155).

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde bu tekniği Edgar Allan Poe'dan aldığına ve bu teknikte onun etkisinde kaldığına dair elde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak hem Edgar Allan Poe'dan hem de Ömer Seyfettin'den yüzyıllar önce, XVII. yüzyılın ilk yarısında Nev'î-zâde Atâyî'nin (öl. 1045/1635) mesnevilerindeki bazı hikâyelerde bu tekniğe yaklaşan bir üslup özelliği bariz bir şekilde görülmektedir.

Tek Etki Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi

Konuya geçmeden önce klasik hikâye konusunda bazı bilgileri hatırlatmak gerekmektedir. Son yıllarda artmaya başlayan çalışmalar, klasik hikâyenin modern hikâyeden ayrı olarak düşünülmemesi gerektiğini ve bunların kronolojik bir zincirin halkaları olduğunu göstermektedir. Bunun en güzel örnekleri de batıya yönelmenin belirginleştiği Tanzimat döneminde ortaya konulan eserlerdir (Kavruk, 1998, s. 9-12). Örneğin Namık Kemal'in ünlü romanı *İntibah*, Sultan IV. Murad döneminde geçen realist İstanbul hikâyelerinden *Hançerli Hanım*'ın ve *Letâif-nâme*'nin biraz daha genişletilmiş, XIX. yüzyıla adapte edilmiş şeklidir (Kavruk, 1998, s. 12). Ancak o günlerden günümüze kadar gelen çizgide klasik hikâyenin hafife alınması veya yok sayılmak istenmesinin başlangıcında da Namık Kemal yer almaktadır (Bu süreç ve tartışmalar için bk. Ünlü, 2011, s. 461-474).

Klasik edebiyatımızın anlatı türleri arasında iki kahramanlı aşk mesnevileri ve olağanüstü unsurlarla örülü masalsı metinler ön planda tutulmakla birlikte gerçek, yaşanan günlük hayatın konu edildiği realist hikâyeleri barındıran birçok eserin varlığı da bilinmektedir. Bu anlatılarda dönemin sosyal hayatını bütün açıklığı ve çıplaklığıyla görmek mümkün olmaktadır. Bu hikâyeler manzum veya mensur şekillerde yazıldığı gibi her iki şeklin kullanıldığı metinler de bulunmaktadır. Mensur metinlerde mutlaka mensur yapının kırıldığı

veya duygu yoğunluğunun olduğu bölümlerde manzumelerin kullanılması sıkça kullanılması nazımın nesre olan etkisi olarak değerlendirilmektedir.

Klasik Türk edebiyatı, din merkezli bir medeniyetin geleneği olduğu için, din bu geleneğin en derinlerine kadar nüfuz etmiştir. Klasik edebiyatta hikâyenin bu açıdan en önemli fonksiyonu nasihat vermek olarak görülebilir. Bu nasihat üslubunun en temel noktası Kur'an'daki kıssalar olarak görülmektedir. Bu anlatılarda "kıssadan hisse" çıkarmanın önemli bir yeri vardır. Hatta esas amacı okuyanı veya dinleyeni eğlendirmek olan bazı eserlerde bulunan ilave kısımlarda yazar bir nasihat üslubu kullanır. Örneğin Cinânî'nin müstehcen hikâyelerde kullandığı bu üslubu Cihan Okuyucu "garabet" olarak nitelendirir (Okuyucu, 1987, s. 363).

Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr* adlı mesnevisinde kullandığı ve kendisinden sonra birçok İranlı ve Türk şair tarafından da kullanılan bir plan bulunmaktadır (Ayrıntılar için bk. Aksoyak, 1996, s.182-189). Bu planda mesnevinin asıl konunun işlendiği kısmı belli bir sayıda bölüme ayrılmıştır. Mesnevinin adına göre nefha, sohbet, ravza, makale gibi isimlerle adlandırılan bu bölümler nasihat ve hikâye olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Şair, burada belli bir konuda nasihat verdikten sonra konuya uygun bir hikâye anlatır. Şairin buradaki amacı verdiği nasihati bir örnek aracılığı ile somutlaştırarak nasihati daha etkili hâle getirmektir. Genellikle "dâstân" olarak adlandırılan bu hikâyelerin arasında dikkat çekici olanlar da bulunmaktadır. Tunca Kortantamer, bu tür hikâyelerin arasında kurgu, olay örgüsü ve gerilim bakımından modern hikâyeyi andıranların bulunduğunu belirtir (Kortantamer, 1997, s. 369). Şair buradaki hikâyeyi anlatırken doğrudan bir nasihat üslubu kullanmaz, sadece olaya odaklanır. Zira burada şairin yapmak istediği, bir nasihatten ziyade olayı aktarmaktır. Nasihati hikâyenin hemen öncesinde verdiği için burada olaya odaklanır ve nasihatın etkili olması için vakayı etkili ve sarsıcı bir üslup ve teknikle aktarır. Hikâye, bu haliyle yani nasihat endişesi olmadan modern hikâyeye yaklaşmaktadır. Kısacası, buradaki şairin/hikâyecinin buradaki tek derdi hikâye anlatmaktır. Şairin/hikâyecinin bütün dikkati hikâyenin tekniğine ve kurgusuna yoğunlaşmaktadır. Zaten klasik hikâyenin üslup ve tekniğinde vaka her şeyden daha önemlidir. Nev'î-zâde Atâyî'nin *Hamse*'sindeki mesnevilerde bulunan bazı hikayelerde de işte tam böyle bir üslup ve teknik kullanılmıştır.

Atâyî, IV. Murad'a sunduğu bir kasidesinde "eski tarihlere dair birçok az bulunur eser kaleme aldığını, *Şakayık*'a zeyl yazdığını, hamse yazıp Nizâmî'yi aştığını, birçok eserini onun adına yazdığını, selefleri hazır konular bulmuşken, kendisinin yeni tarzda yazdığını, eserlerinin

yararlarını, güzelliğini anlatır (Kortantamer, 1997, s. 130). Gerçekten de Atâyî'nin hamsesinde ve özellikle *Nefhatü'l-ehâr* ve *Sohbetü'l-ebkâr* mesnevilerinde bulunan hikâyeler hem yerli, orijinal te'lif hikâyelerdir hem de modern hikâyeye çok yakın bir teknikle kaleme alınmıştır. Hatta bazı hikâyeler plan, kahramanlar arası ilişkiler, olay örgüsü, gerilim ve sonuç bakımından sanki modern hikâyenin XVII. yüzyıldaki öncülleri gibidirler. Atâyî'nin hamsesindeki bazı hikâyeler, gerilim yaratma ve sonuç yönünden modern hikâyeye öncülük etmişlerdir.

Bu çalışmanın konusu olan “tek etki” kuramının birçok özelliği *Hamse*'deki bazı hikâyelerde bariz bir şekilde görülmektedir. Burada örnek olarak *Nefhatü'l-ehâr* ve *Sohbetü'l-ebkâr*'dan seçilmiş dört hikâyeye ele alınacaktır. Bunlardan ilki *Nefhatü'l-ehâr*'ın on beşinci nefhasından sonra anlatılan “*destan*”dır. Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr* adlı mesnevisine bir cevap olarak kaleme alınan (Kortantamer, 1997, s.177) bu eser, ahlakî öğütlerin verildiği 20 nefha ve bu nasihatlerle ilgili hikâyelerin anlatıldığı 20 destandan oluşmaktadır. Her destan kendisiyle ilgili nefhadan hemen sonra yer alır. Atâyî, hikâyeyi anlatmaya başlamadan önce hikâyeye hazırlık olması için okuyucuya seslenir ve bundan ders çıkarması gerektiğini tembihler. Örnek alınan nefhada Atâyî, “*Zen-bâre-i bî-nevâlarun hidmeti beyânında anber-efşânî-i kilkün müşgîn erkâmıdur*” başlığından sonra nefsine düşkün ve nefsine hâkim olamayanlara seslenir ve zinadan kaçınmalarını öğütler. Nefsin tutsaklığından kurtulmak gerektiğini, kurtulamayanların aşağılık kişiler olduğunu söyler. Zina edenlere idam, recm, sopa vurma gibi cezaların verildiğini, zina edenleri taşlamanın Ka'be'yi ziyaret etmek kadar sevabının olduğunu söyler ve

Dinle bu efsâneyi de ârif ol

Hezl dime nüktesine vâkîf ol

beytiyle nefhayı bitirir. Bu beyit de destana geçişi ifade eder. Bu beyitle okuruna olayın hezl olduğuna bakmayıp, hikâyenin anlatılma amacını kavramaya gayret etmesini söyler. Atâyî, bundan sonra “*Dâsitân-ı zen-bâre-i harîs ki bir zen-i ferhâd-küşe mübtelâ olup câriyesiyle safâda iken esîr-i dâm-ı belâ olmuşdur*” başlığıyla destana geçer: Hevâ şarabıyla sarhoş ve nefsine mağlup olmuş bir kadın düşkününü vardır. Aleti, nefsine bir yular takmıştır ve onu istediği yere çeker. Hep alaca bir elbise giyer ve sarığını da kadınlar gibi sarar. Kadınların kendisine hoş bir şekilde “kırık” demeleri için her tarafını kırmaya hazırdır. İstanbul şehri onun için kadınları seyretmek için bir yol ve vatandır. Bir gümüş tenli güzel için her zaman çarşıda kuyumcu bekler. Cumartesi günleri bu şekilde Eyüp'te gezer. Kadınlar gelirken bayram salıncakçısı gibi

önlerine geçer, yüz vermezlerse bile onların alay etmesine razı olur. Bu kadın düşkünün adamın iki yüz yaşında bir analığı vardır. Fitne çıkarmakla birbirine düşüremeyeceği kimse yoktur. Başı zayıflığından titremesine rağmen gözü kaşı hileyle oynamaktadır. Onun tuzağına birçok adam düşmüştür ve âlemde aldatmadığı kimse kalmamıştır. Bu kadın, bir gün oğulluğuna nasihat eder. Onun evlenmesi gerektiğini, ona cennete beraber girebileceği bir gül alabileceğini söyler. Ay kadar güzel, işveli ve nazlı bir kız olduğunu, kız olmasa da kızların eline su dökemeyeceğini anlatır. Bu şekilde oğulluğunu aldatıp yaşlı ve hileci bir kadını ona alıverir. Gelinin perişan yüzünü düzeltip süsler, güzelleştirir. Ateşi kalmayıp yeni sönmüş fitil gibi beyaz telli saçlarını taze bir gelin gibi yapar. Kırmızı duvakla ayıplarını örter ve başı örtülü olarak oğluna getirir. Adam gelinin perdesini kaldırınca "neuzu" der. Şüpheyle bir iki "kul euzu" okur. Sonra hacet namazı kılıp Allah'tan ondan ayrılmak için dua eder. Adamın karısının çirkinliği oranında güzel bir cariyesi vardır. Adamın gönlü bu cariyeye akıp gider. Cariye de ondan hoşlanmaktadır. Fakat yaşlı kadın onlara hiç göz açtırmaz, sürekli gözü onların üzerinde olur. Günlerden bir gün evde bir toplantı olur. Birçok kadın gelir. Bunların hepsi de kocalarının düşmanlarıdır. Oturup kocalarının arkasından konuşmaya başlarlar. Hepsi farklı farklı konuşmalar da sözlerinin konusu aynıdır. Sürekli olarak kocalarının gözünün dışarıda olduğundan, cariyeye hatta oğlanlara düşkün olduklarından şikâyet ederler. Kendilerine kocalarının iyi bakmadığından dert yanarlar. Bu konuşmalara şahit olan dul kadınların ağızları sulanıp gözleri süzülür. Hepsi de erkeklerin tarafını tutarlar. Sidikli Kamer, Çürük Râziye, Kirli Fâtı ve Kôr Aynî söz alıp kocalarının hasretini yâd ederler. Bu arada fırsatını bulan adam ve cariye planlarını yaparlar. Cariye, toplantıyı perdenin yanından seyrederken adam da cariye arkasında işini görmektedir. Bahçede adamın yastıkla, bohçayla tos vurmağa alıştırdığı bir koç vardır. Adamı hareket eder görünce gene tos vurmağa çağırıyor sanır. Gerilip hızla adamın arkasına vurur vurmaz adamla cariye toplantının ortasına yüz üstü savurur.

Edgar Allan Poe'nun "tek etki" teorisi göz önünde bulundurularak Âtâyî'nin bu hikâyesine bakıldığında örtüşen birçok nokta bulunduğu görülmektedir. Kısaca tekrar edilecek olursa, Poe'ya göre bir hikâye, tek bir etkiyi yaratmak için kaleme alınmış olmalıdır. Olay, kişiler ve diğer unsurlar bu etkiye hizmet etmelidir. Dikkatin dağılmaması için bir oturuşta bitirilecek uzunlukta olması gerekmektedir. Hikâyenin okunması bittiğinde okurun derinden sarsılması ve uzun süre etkisinden kurtulamaması sağlanmalıdır.

Âtâyî'nin hikâyesine bu gözle bakıldığında bu unsurların hepsinin de yer aldığı kolayca fark edilmektedir. Olaylar hızlı bir biçimde akar. Kişilerin ön plana çıkarılan özellikleri

hikâyenin sonuna hizmet eder. Hikâye yaklaşık 1400 kelime içeriğiyle bir oturuşta rahatlıkla bitirilebilecek bir uzunluğa sahiptir. Olaylar zinciri ise dehşetli bir sonla biter. Bu son, hikâyenin akılda kalan kısmını yani “tek etki”nin oluştuğu bölümü karşılamaktadır. Hikâyenin yazılış amacı da aslına bu “tek etki”ye hizmet etmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi hikâye, zinanın ve kadınlara düşkünlüğün zararlarını somutlaştırmak için kaleme alınmıştır. Bu somutlaştırma da çok dikkat çekici ve okuru bu kötülüklerden uzaklaştırmak için yeterince etkili olmak zorundadır. Yani yazar, hikâyenin başında oldukça bilinçli bir şekilde olay zincirini bu dehşetli sona götürmekte ve kişileri de bu şekilde yönlendirmektedir. Kişilere bakıldığında kahraman, analığı, karısı, karısının cariyesi, eve gelen misafirlerin kısaca bütün kahramanların birleştiği ve ön plana çıkarılan özellikleri, nefsine düşkün olmalarıdır. Yazara göre kötü yoldaki bu insanların cezalandırılması gerekmektedir. Bu cezalandırıcı da kimsenin tahmin bile etmediği, ev sahibinin bohça ve yastıkla tos vurdurmayı öğrettiği koç olacaktır. Hikâye kahramanlarının kurulu düzenini bozan koç, bu yönüyle ihtilalci bir kimliğe kavuşur (Ünlü, 2007, s. 249). Bu durum tam da Edgar Allan Poe’nun tarif ettiği etkiyi göstermektedir. Hikâyede dekoratif olarak tanımlanabilecek olan kadınlar sohbetine katılanların da aslında bu “son”un dehşetini artırmak için olay içine dâhil edilmiş olabileceği izlenimi vermektedir. Olay akışı içinde bu kadınların konuştukları bölümde zaman biraz yavaşlar ve dinginleşir. Bu arada okur da olayın genel havasına uyar. Ama bu dinginlik ortasındayken okur da dâhil olmak üzere hikâyenin bütün kahramanlarının gafil bir hâlde koç sahneye çıkmakta ve herkesi dehşet içinde bırakan eylemini gerçekleştirmedi. Kısacası koçun tos darbelerine maruz kalan sadece evin beyi ve cariye değildir. Olayı uzaktan ve kayıtsızca seyreden okur da koçun boynuzlarına hedef olmuştur. İşte Poe’nun hikâyede görmek istediği “tek etki” böyle bir şey olmalıdır.

Atâyî’nin bu hikâyesindeki bu üslup özelliğine dikkat çekmenin bir yolu da kendisinden hemen önce aynı motifi bir hikâyesinde ele alan Cinânî ile mukayese etmek olmalıdır. Elde bulunan ilk telif hikâye külliyatlarından biri olan *Bedâyü’l-âsâr*’daki bu hikâye neredeyse Atâyî’nin hikâyesiyle aynıdır (Bu iki hikâye ve Ömer Seyfettin’de aynı konunun işlenişi hakkında daha geniş bilgi için bk. Ünlü, 2007, s. 235-250). Cinânî, hikâyesini koçun tos vurma sahnesinden itibaren aşağıdaki cümlelerle devam ettirir ve bitirir:

“Meger bundan evvel bir kuzucuk almışdum. Boğazlamağa kıyamayup beslemiş idüm. Ol kuzucuk zamanla büyüyüp bir yavuz koç olmuş idi. Kimseyi boynuzla urup incitmesün deyü ekser zaman havlu kapusına karib yerde zincir ile bağlarduk. Kal’a-i âhenîne boynuz ursa yıkardı ve kendü sınarı koçla tokuşsa kütürdisi ayyuka çıkardı. Haberümüz yok, bu koç zincirini

kırup boşanmış ve gezerek kapudan içerü girüp beni hareket eder görüp bî-gâne sanup biz de câriye ile odanın içini devr ederek ol soffaya nâzır olan pencerenün mukabelesine gelmişüz. Koçdur ardına çekilüp haberüm yoğiken götüme bir baş ile çaldı ki câriye ile ikimiz soffaya bir uğurdan yıkılıp düşdük. Bu suretle rüsvây olup ikimiz dahı şaşduk kalkup hatunum yüzüme tükürdi ve konşılar "a bu kadınım ne yavuz rüsvâyılık oldu" deyüp hicaba düşdiler ve avrat u etfâl her taraftan gelüp üzerümüze üşdiler. Ben kalkup hacâletle taşraya gitdüm. Bir niçe gün utandüğumdan eve gelmeyüp yârân odasında yatdum. Hatunumla zindegânî muhal olup âhir câriyeyi satdum. Aldüğum bahânun nisfin etmeyüp ol gevher-i girân-mâyeyi göz göre yabanlara atdum dedi" (Ünlü, 2010, s. 27).

Âtâyî'nin hikâyesinde ise bu bölüm aşağıdaki beyitlerde şöyle ifade edilmektedir:

Vâsıl-ı kâm olup iki pür-mihen
Kurdılar ol şevkle a'lâ düzen
Tâli'i gör kim felek-i bî-amân
Çok görür anlara bu zevki hemân
Varidi bir kebşi kaviyyü'l-beden
Koç degül a kûh-sıfat gergeden
Çarha ki bir sadme çala ol koyun
İyleridi hâk-sıfat çalkoyun
Sadmeye öğretmişidi anı er
Bogça vü bâlin tutup ana siper
İdicek âmed-şüd-i râh-ı safâ
Boğçasını gördi taharrük-nümâ
Da'vet ider sadmeye sandı yine
Bir iki hatve çekilüp ardına
İyledi bir hamlede anı zebûn
İtdi ivün ortasına ser-nigûn
Zenlere ol merdek olup mashara

Göti açıldı yüzi düşdi yire (Kuzubaş, 2005, s. 358-359).

Birinin manzum, diğerinin mensur olmasının dışında kurgu ve olay örgüleri arasında çok belirgin farklar bulunmayan bu iki metnin bitiş bölümlerinin teknikleri eserleri birbirinden ayırır. Eserini Atâyî'den yaklaşık 35-40 yıl önce kaleme alan Cinânî, olaydan sonraki durumları uzun uzadıya anlatır. Eşinin adamın yüzüne tükürmesi, o sırada evde bulunan kadınların ayıplayıcı ifadeleri, adamın utancından evi terk edip dışarıda yatması ve cariyeyi çok ucuza satması okuyucuya aktarılır. Atâyî ise kurguyu gerilimin en zirvede olduğu noktada bitirerek devamını okuruna bırakır, kendince gereksiz olan “tek etki” sonrası olayları zikretmez ve okurun muhayyilesine havale eder.

Cinânî ve Atâyî'nin tahkiye üsluplarını “tek etki” açısından mukayese etmeye imkân tanıyan bir başka ortak konu ise *Bedâyiü'l-âsâr*'ın otuz beşinci hikâyesi ile *Sohbetü'l-ebkâr*'ın yirmi beşinci “sohbet”inden sonraki “*destan*”da anlatılmaktadır (Ünlü, 2010, s. 127-128; Yelten, 1999, s. 176-179). Müstehcen bir konuya sahip olan bu hikâyelerde dekor, kişiler ve olay farklı olmasına rağmen merkezdeki olay aynıdır. Cinânî'de komşusunun karısında gözü olan bir adamın, kadının tuzağına düşmesi, Atâyî'de ise bir teşhircinin bir genç kız tarafından cezalandırılması konu edilir. Her iki olayda adamın, bir tahtadaki budak deliğinden cinsel organını soktuğu sırada ilk hikâyede kadının bir çuvaldız saplaması, ikincide de kızın ibrişim bir iple bağlaması dikkat çeken motiftir.

Cinânî, olayın sonunu şöyle anlatır: “*Avrat dahı gelüp bir dahı konşı tarafına hıyânetle bakmamağa vâfir and u şart verüp çuvaldızı çekdi çıkardı. Zen-bâre bî-çâre hâdisesin çeküp inleyürek cerrâh dükkânına gitdi. Birkaç kerre varup gelüp timâr etdürdi. Çuvaldız yâresi ne belalarla onaldı. Bu hâli zen-bârenün hatunı dahı işidüp erinün yüzine tükürdi. Âhir zen-bârenün ol mahallede karâr etmege mecâli kalmayup evin satdı. Varup bir gayrı mahallede oldı. Lakin çuvaldız latîfesi âlemde meşhur olup işitmedük kimesne kalmadı. Miskin ölinceye dek hacâletden kurtılmadı*” (Ünlü, 2010, s. 128).

Atâyî'nin “Kuşu İpli” olarak anılan birinin bu lakabı nasıl aldığı anlatıldığı hikâyesinde ise son beyitler şöyle verilmiştir:

Gördi kim kurtaramaz çekse eğer

Keskin ibrişim anı iki böler

İtdi bin derd ile bî-çâre figân

Turmayıp kaydadı her iğnede kan
Tuyıcak geldi segirdip zürafâ
Üşdiler mâ-halaka'llâh ana
Gördi duhter ki uzandı feryâd
Kuşça cânın anın itdi âzâd
Ol dem iğne yemişe döndi köpek
Süpüri tutdı ipin süriyerek
Bu kazıyye olup ifşâya sebeb
Kaldı ol dem bu zamândır o lakab (Yelten, 1999, s. 179).

Yukarıda son bölümlerine yer verilen hikâyeler "tek etki" açısından karşılaştırıldığında Cinânî'nin daha durağan ve uzun soluklu anlatımına karşın Âtâyî'de -son beyit dışında bırakılacak olursa- daha kısa ve daha dikkat çekici bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Önceki hikâyedeki üsluplar arasındaki farklılık burada da bulunmakta ve Âtâyî'nin olay kurgu tekniğindeki dikkat çekici ve vurucu üslup hemen hissedilmektedir. Ayrıca hikâye kahramanının lakabını alma hikâyesi olduğu için, yazar zaman zaman metin içinde "kuş" kelimesini kullanarak telmih gücünü artırmaktadır. "gece kuşu, ağaç kakan, bûm, çağa yavru, kuş dili, kuşça can" gibi ibareler Poe'nun da belirttiği gibi hikâyenin hem ana fikrine hem de etkileyici sonuna hizmet etmektedir.

Âtâyî'nin "tek etki" özelliği taşıyan bir başka hikâyesi *Nefhatü'l-ezhâr*'ın onuncu nefhasından sonra anlatılmaktadır. Bu hikâyede, mesleği maskaralık olan bir kişinin bir yolunu bulup bir şehirde imam ve hatip olması konu edilmektedir. Yeni mesleğini oldukça abartan bu şahıs, verdiği vaazlarla halkın gönlünde yer edinir. Ama o şehrin büyükleri arasında eski mesleğini icraya devam eder. Bir bayram namazından önce yüzüne gül suyu yerine yanlışlıkla mürekkep sürer. Bu şekilde minbere çıkınca eski mesleğini bilen halk tarafından ayıplanır. Âtâyî, olayın son bölümünü şu beyitlerle nakleder:

Var idi bir hazz-ı mu'arrif kilâb
Itr u abîriyle verilmişdi tâb
Anun ile çehreye virüp cilâ

Rûyine vü rîşine itdi tılâ
Tâli‘i gör kim aceleyle hemân
Kumkumada itdi galat nâgehân
Zulmet-i şeb içre hatâ eyledi
Kara mürekkeble tılâ eyledi
Gaflet idüp tâ ki o muhtel dimâğ
Cehl-i mürekkeble olur dâğ dimâğ
Cehl-i mürekkeb gibi ol rû-siyâh
Gaflet ile kârını itdi tebâh
Subh-ı düvüm olmamağın rû-sefid
Olmadı mihrâbda iken bedîd
Çünkü ser-i minberi itdi mahal
Menzil-i ber-hâbide oldu zuhal
Göricek ol şekl ile mânend-i dîv
Bir aradan âleme düşdi girîv
Kahkahaya başladı bâlâ vü pest
Gitti ne tekbîr ne hod âbdest
Tuydı ne hâl olduğın âhir hatîb
Oldı gam-ı haclet ile nâ-şekîb
Gitti cihetler diyu âh eyledi
Şeş ciheti dîd-ı siyâh eyledi
Haml idüp ammâ anı kasta avâm
Eylediler kahr ile rüsvâ-yı ‘âm
Masharalık şûm olup ol ebtere
Âkıbet oldu yine yüzi kara (Kuzubaş, 2005, s. 292-294).

Bu hikâye de öncekiler gibi etkileyici ve vurucu bir sonla bitmektedir. Ayrıca hikâye baştan itibaren bu sona hizmet edecek şekilde kurgulanmış, boya ve siyah renk her fırsatta zikir edilerek okur hikâyenin sonuna güdülendirilmiştir. Şair hikâyesine

Var idi bir merdek-i suhriyye-kâr

Şahs-ı siyeh-rûy u siyeh-rûzgâr (Kuzubaş, 2005, s. 287)

beytiyle başlayarak son beyitte anlatacağı siyahlık ve karalığı daha ilk beyitte haber vermektedir. Yine metin içinde kullandığı ifade ve telmihlerle maskara/vaizin başına gelecekleri ima yoluyla hazırlamaktadır.

Âtâyî'nin "tek etki" özelliği taşıyan bir diğer hikâyesi de yine *Nefhatü'l-ehâr*'ın on üçüncü nefhasından sonra anlatılmaktadır. Üsküp müftüsü Pir Muhammed Çelebi'nin başından geçen ve olay kurgusu ile şahıs kadrosu diğer hikâyelere göre daha kalabalık olan hikâyede, müftüye bir genç kız gelip komşu kadının kendi bahçesine attığını söyleyerek müftüye bir zıbık verir. Müftü de kıza nasihat ederek onu evine gönderir. Zıbığı da oturduğu minderin altına koyar. O sırada kızını sünepe biriyle evlendiren bir baba, kızıyla birlikte müftünün yanına gelirler. Damadının kocalık vazifesini yapamadığını söyleyerek kızını damadından ayırmak ister. Müftü, onlara bir yıl süre verir. Ama adam buna razı olmaz, müftüye "kitaba göre ne kadar gereklidir" diye sorunca müftünün sabrı tükenir ve zıbığı eline alarak "işte bu kadar!" der:

Derdümüze çünkü idersiz devâ

Müşkilümüz □hall buyurun evvelâ

Kavl-i kavî üzre o türfe göcek

Bâri hiç olmazsa ne denlü gerek

Hükm-i kitâb üzre keşîde □zeker

Söyle ne denlü gerek ey pür-hüner

Gûş idicek müfti-i □hâzır-cevâb

Kalması hiç şabrı derûnında tâb

Virdi keder ana o nâdânlar

Girdi o dem içine şeytânlar

Hâdiseyi çekdi çıkardı hemân

Dal zıbık oldu □ harife hemân

Didi olunca zeker-i bü'l-'aceb

İşte bu denlü gerek ey zenceleb

Hâsılı tutup çomağa geldi dûş

Kıldı ta'accüb işiden ehl-i hûş (Kuzubaş, 2005, s. 323-324).

Örnekleri verilen hikâyelerin yanında *Nefhatü'l-ehâr*'ın on yedi ve on sekizinci nefhalarındaki hikâyeler ile *Sohbetü'l-ebkâr*'ın iki, on, on yedi ve yirmi ikinci sohbetlerinde yer alan hikâyeler de temel anlamda böyle bir kurguyu ilk bakışta göstermektedir. Bunun yanında diğer hikâyelerin sonları daha sakin, gerilimi nisbeten düşük olay kurgusuna sahiptir.

Hikâyelerin bu sarsıcı, etkileyici ve dikkat çekici tahkiye özelliği, minyatür sanatçıların da dikkatini çekmiştir. Atâyî'nin Hamse'sinin minyatürlü üç nüshasını minyatür sanatı açısından değerlendiren Günsel Renda, bu sanatçıların "hikâyelerin en can alıcı noktalarını, hareketli, ifadeli yüzlü iri figürlerle göstermeyi" başardıklarını vurgular (Renda, 1980, s. 485). Yani hikâyeyi resimleyen minyatür sanatçısı, olayı özetlemek için bu "tek etki"nin olduğu, vurucu ve etkileyici sahneyi ele alarak bir açıdan Poe'nun bu teorisinin işaretlerini vermiştir. Bu tür minyatürler sadece bu metinde değil örneğin Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde olduğu gibi başka edebî metinlerde de vardır. Bu eserlerdeki minyatürlerin temel işlevi olayların dikkat çeken yerlerinde yer almalarıdır. Sadece bu minyatürlerden bile eserin ana hatlarıyla bile olsa anlaşılabilirdiği belirtilmektedir (Açıkgöz, 2011, s. 282). Hepsisi de XVIII. yüzyılda istinsah ve nakş edilmiş olan beş minyatürlü Hamse nüshasındaki minyatürler üzerine bir çalışma yapan Tülay Artan, bu nüshalardaki sanatçıların tekniklerinin farklılaşırken, resimlenmek için seçilen konuların genellikle tekrar ettiğini ve kişilerin tiplendiğine dikkat çekmiştir (Artan, 1993, s. 104). Bu yazıda örneklenen hikâyelerin hepsi de minyatürlenmiş hikâyeler arasındadır. Gördüğümüz Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 816 numarada bulunan nüshada koçun tos vurmasını anlatan hikâyeye ilgili iki minyatür bulunmaktadır. İlk minyatürde adamın karısıyla karşılaşması ve yüzünü açtığında şaşkına dönmesi resmedilmiştir (Resim 1) (102a). Bu minyatürde adam ve karısı bir odada oturmakta ve ortada bir sofraya bulunmaktadır. Ayakta duran ve onlara hizmet eden genç ve güzel kızsız olayın kahramanlarından olan cariye olmalıdır. Sanatçı bu ikisi arasındaki tezdâ vurgulamak için cariyeyi olabildiğince güzel, karısını da yaşlı ve çirkin olarak nakşetmiştir. Diğer minyatürde ise sanatçı, hikâyenin asıl sahnesini bütün çıplaklığıyla resmetmiştir (Resim

2) (104a). Manzaranın üst kısmında ev sahibi dönemin ünlü fahişeleriyle sohbet etmektedir. Evin efendisi ile cariye sofanın ortasında, belden aşağısı çıplak bir şekilde yere yuvarlanmış olarak görünmektedir. Koç ise arkalarındadır. Bu minyatür ve buna benzer içerikteki bazı minyatürlerin belli kısımları daha sonra başkaları tarafından tahminen ahlakî bir endişe ile tahrir edilmiştir.



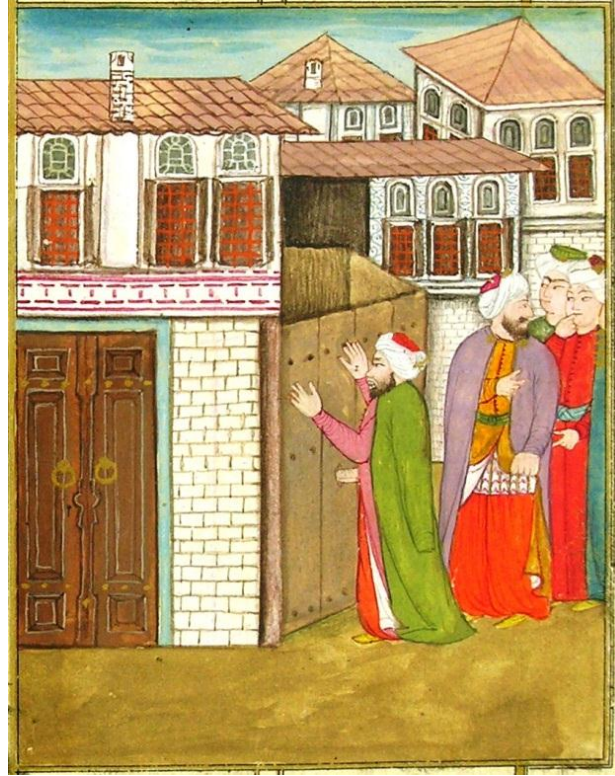
Resim 1: Eşi ile yemek yiyen adam ve ayakta cariyesi



Resim 2: Koçun tos vurma sahnesi

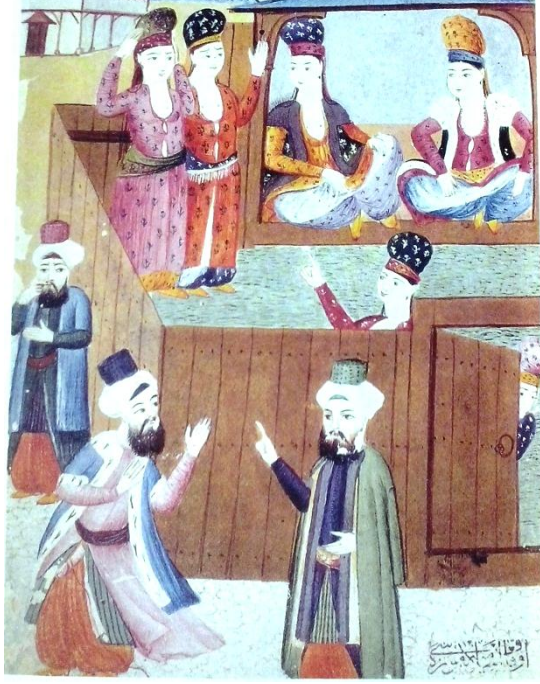
Makaleye alınan ve Kuşu İpli'nin bu lakabı nasıl aldığına dair olan ikinci hikâyenin esas sahnesi ise nüshanın 188b sayfasındadır (Resim 3). Bu sahnede olayın kahramanı bir evin

avlusunu çevreleyen tahta duvarın kenarındadır ve duvara yapışık halde beklemektedir. Arkasında ise mahalle sakinlerinden üç kişi görülmektedir. Bu adamlar, olaya şahit olmuşlardır. Biraz sonra kız elindeki ibrişim ipi bırakarak ve adam bu halde iken mahallelinin arasından gidecektir. Resim 4'teki Türk İslam Eserleri Müzesi nüshasında ise bu sahne daha açık ve ayrıntılı olarak nakşedilmiştir. Burada evin avlusunda oturan, ayakta duran ve kapıdan bakan kızlar ayrıntılı bir şekilde verilmiştir¹. Avlunun dışında ise "Kuşu İpli" sol alt köşede gösterilmiş, cinsel organı ve ondan sarkan ip ayrıntılı ve belirgin bir şekilde kompoze edilmiştir.



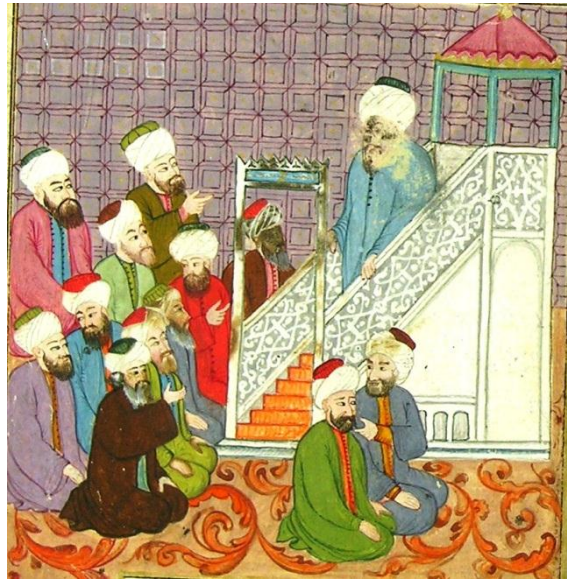
Resim 3: Tahta duvar önünde Kuşu İpli ve onu seyreden insanlar.

¹ Türk ve İslam Eserleri Müzesi Nr. 1969'da bulunan nüshadaki bu minyatür ve aşağıda verilecek olan diğer minyatür, Murat Bardakçı'nın Osmanlı'da Seks (İstanbul, 2005) adlı kitabının sonuna eklenen minyatürler arasından alınmıştır.



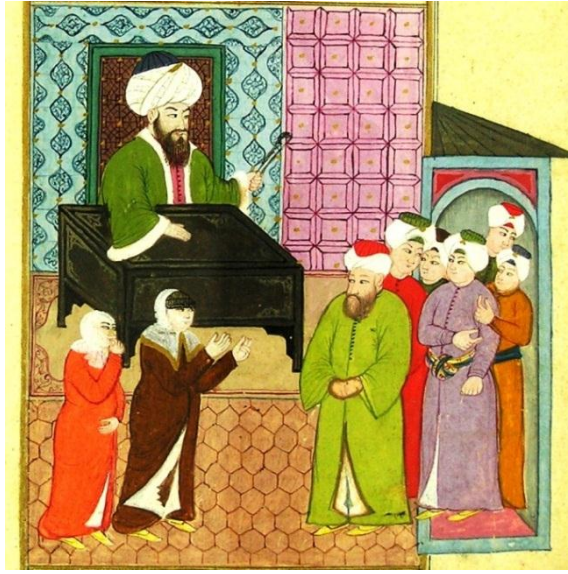
Resim 4: Tahta duvar arkasında kızlar, dışarıda Kuşu İpli ve onu ayıplayan insanlar

Üçüncü hikâyede ise minbere çıktığında yüzünün mürekkepli olduğu anlaşılan eski maskara ve yeni hatibin durumu hem mizah hem de dram olarak aktarılmıştır (Resim 5) (89a). Burada da cemaatin minberdeki maskarayı alaya alan bakışları ve yüz ifadeleri olayı çok iyi bir şekilde aktarmaktadır.

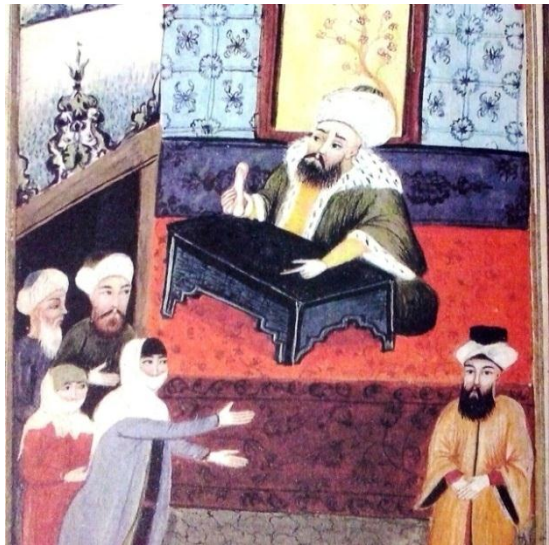


Resim 5: Yüzü kara hatip minberde

Üsküp müftüsü Pir Muhammed Çelebi'nin başından geçen olayın minyatürü de aynı şekilde hikâyenin son beytinde ifade edilen ve müftünün zıbığı kızın babasına gösterdiği sahneye aittir (Resim 6) (96b). Sahnede kalabalık bir insan topluluğu bulunmaktadır. Kız ve annesi solda, sağdaki erkek topluluğundan ayrı bir vaziyettedir. En öndeki erkek ise kızın babası olmalıdır. Müftünün elindeki zıbık ise çok iyi resmedilememiş, hatta sonradan ilave edilmiş izlenimi vermektedir. Resim 7'de yer alan Türk İslam Eserleri Müzesi nüshasındaki minyatür ise buradaki minyatüre nazaran çok daha iyi bir şekilde nakşedilmiştir.



Resim 6: Kadı huzurunda davacı ve davalılar; kadı, elinde zıbıkla



Resim 7: Mahkeme huzurunda davacı ve davalılar; kadı, elinde zıbıkla

Yukarıda verilen minyatürlerin yer aldığı *Hamse*'nin R. 816 nüshasında toplamda 47 minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürlerin çoğunluğu, mesnevilerde yer alan hikâyelerdeki en dikkat çekici ve can alıcı sahnelere aittir. Bu durum Âtâyî'nin "tek etki"ye dayanan kurgu tekniğinin sonraki dönemlerde yaşayan (Minyatürlü *Hamse*'lerin en erken tarihli 1691 yılını göstermektedir) nakkaşların da dikkatini çektiği ve eseri resimlerken özellikle bu sahneleri seçtikleri anlaşılmaktadır. Hatta nakkaşların seçtiği sahneler neredeyse birbirinin aynıdır. Örneğin bu yazıda yer almayan ve *Nefhatü'l-ehâr*'ın 18. hikâyesindeki eşcinsel adamın başına gelenler, yine *Nefhatü'l-ehâr*'ın 17. nefhasında anlatılan hikâyedeki istimna hastası sapığın cezalandırılması, bu çalışmada ele alınan müftünün hikâyesi ile Kuşu İpli hikâyesi bütün minyatürlü *Hamse* nüshalarında ortak olarak işlenen hikâyelerdir.

Sonuç

Âtâyî, *Hamse*'yi oluşturan mesnevilerde yer alan hikâyelerin büyük bölümünde hikâye kurgusu, olayların gelişim ve gerilim çizgileri, şahıs, yer ve olay tasvirleri hep etkileyici ve sarsıcı sona yönelik olarak düzenlemiştir. Böylece çarpıcı son, hikâyenin daha ilk cümle/beyitten başlayarak tamamını kuşatmış ve okuru hikâyenin sonuna hazırlamış olmaktadır. *Hamse*'de yer alan mesnevilerde bulunan ve yukarıda örnekleri verilen hikâyelerden başka daha birçok hikâyede aynı yolu takip eden Âtâyî, kaleme aldığı hikâyelerde kendisinden yaklaşık 200 yıl sonra Amerika'da, hikâyelerin "son"larıyla ilgili bir hikâye teorisi oluşturan Poe'ya benzer bir kurgu yolunu seçmiştir.

Burada tabii ki Âtâyî'nin bir hikâye teorisi kurduğundan söz edilmemektedir. Ancak Âtâyî mesnevilerine aldığı hikâyelerde, Edgar Allan Poe'dan çok önce onunkine benzer bir teknik kullanmış ve başarılı olmuştur. Klasik edebiyatımızın en önemli eksikliklerinden biri olan edebiyat eleştirisinin çok dar bir alanda sıkışması burada da kendini göstermiş, Âtâyî böyle bir yolu izlediğini eserlerinin herhangi bir yerinde belirtmemiştir. Teorikten ziyade pratiğe yönelen klasik edebiyat eleştirisini ortaya koymak ancak modern dönemde, o da belli teorilerin ışığında mümkün olabilmektedir. Bundan dolayı, klasik Osmanlı edebî metinlerindeki üslûp ve yazarın tasarladığı ancak yazıya dökmediği teorileri ortaya koymak modern bilim insanlarına düşmektedir.

Kaynaklar

- Açıkgöz, N. (2011). Anlatma problemi açısından Fuzûlî'nin Leylî vü Mecnûn'undaki gazel ve murabba'lar. *Bu Alâmet İle Bulur Beni Soran -Fuzûlî Kitabı*, İstanbul: Kesit Yayınları, s. 281-295.
- Aksoyak, İ. H. (1996). Mahzenü'l-esrâr geleneğine bağlı mesnevilerdeki ortak hikâyeler. *Bilig*, S. 3. s. 182-189.
- Artan, T. (1993). Mahremiyet: Mahrumiyetin resmi. *Defter, Edebiyat, Tarih, Politika, Felsefe Dergisi*, S. 20, s. 91-115.
- Bardakçı, M. (2005). *Osmanlı'da seks*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bates, H. E. (2005). *Yazınsal bir tür olarak kısa öykü*. (çev. Gökçen Ezber), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Ellingham, P. M. Edgar Allan Poe: Master story teller. www1.broward.edu/~pelling/poerespap.pdf (ET: 29.05.2009)
- Enginün, İ. (1992). Ömer Seyfeddin'in hikâyeleri. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Erden, A. (2002). *Kısa öykü ve dilbilimsel eleştiri*. İstanbul: Gendaş.
- Friedman, N. (1998). Kısa öyküyü kısa yapan nedir?. (çev. S. Gökçen Ezber), *Adam Öykü*, Eylül –Ekim, S. 18, s. 31-44.
- İpekten, H. (1991). Atâî, Nev'îzâde. *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.IV, s. 40-42.
- Kavruk, H. (1998). *Eski Türk edebiyatında mensûr hikâyeler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Kortantamer, T. (1997). *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kuzubaş, M. (2005). *Nev'î-zâde Atâyî'nin Nefhatü'l-Ezhar Mesnevisi*. Samsun: Deniz Kültür.
- Mungan, M. (1998). Hayatım roman, hayatım hikâye. *AdamÖykü*, S. 16, s. 69-76, İstanbul.
- Okuyucu, C. (1987). Mustafa Cinânî ve Bedâiyü'l-âsâr'ı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, S.13, s. 351-385.
- Özer, S. (1999). Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun "Tek Etki" Kuralı. *Adam Öykü*, Temmuz-Ağustos, S. 23, s. 78-88, İstanbul.
- Poe, E. A. (1956). *Selected writings of Edgar Allan Poe*. (ed. Edward H. Davidson), The Riverside Press: Cambridge-Massachusetts.
- Poe, E. A. (1982). *Olağandışı öyküler*. (çev. Memet Fuat-Tomris Uyar), İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Poe, E. A. (2007). *Bütün hikâyeleri*. (çev. Dost Körpe), İstanbul: İthaki Yayınları.

- Renda, G. (1980). 18. yüzyıl Osmanlı minyatüründe yeni konular: Topkapı Sarayındaki Hamse-i Âtâyî'nin minyatürleri. *Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı*, s. 481-496.
- Silkü, A. (1991). *Ralph Waldo Emerson ve Edgar Allan Poe'nun eserlerinde XIX. yüzyıl yazın eleştirisi*. Yayımlanmamış doktora tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toplu, E. S. (1997). *Türk edebiyatından seçme hikâyeler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Ünlü, O. (2007). Ömer Seyfettin'in "Tos" hikâyesinde klasik kısa hikâye geleneği etkileri. *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 13, s. 235-250, İzmir.
- Ünlü, O. (2010). *Cinânî Bedâiyü'l-âsâr*. Harvard: Harvard University.
- Yelten, M. (1999). *Nev'î-zâde Âtâyî. Sohbetü'l-ebkâr*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.