

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

87704

BİLGE KARASU'NUN HİKÂYELERİNDE
ANLATI YAPISI

HAZIRLAYAN

Dinçer EŞİTĞİN

DANIŞMAN

Doç. Dr. Yavuz DEMİR

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

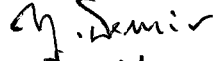
SAMSUN – 1999

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İşbu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: 

Prof. Dr. Celâl TARAKÇI

Üye: 

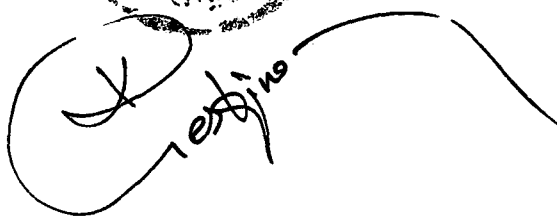
Doc. Dr. Yavuz DEMİR

Üye: 

Yrd. Doç. Dr. Zerrin EREN

Onay :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

06 / 08 / 1999
Yrd. Doç. Dr. Osman KESKİNER
Müdür Vekili


T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
KISALTMALAR	III
I. GİRİŞ	1
II. ZAMAN(LIK) DÜZENLEME TEKNİKLERİ	16
II.1. GERİ KIRILMA	16
II.2. İLERİ KIRILMA	25
II.3. ÖZETLEME	32
II.4. EKSİLTİ	39
II.5. TASVİR	46
III. ARACI (SÖZCÜ) / GÖRÜNTÜLEME	53
III.1. BAKIŞ AÇISI	53
III.2. ANLATMA	76
III.3. GÖSTERME	82
III.4. İÇ MONOLOG	89
III.5. İÇ DİYALOG	96
III.6. İÇ ÇÖZÜMLEME	99
III.7. BİLİNÇ AKIŞI	104
III.8. OTOBİYOGRAFİK ANLATIM	110
IV. METNİ ŞİFRELEME GÖSTERGELERİ	
(ANLATI ÖTESİ GÖSTERGELER)	113
IV.1. SEMBOL VE İMAJ	113
IV.2. MONTAJ	118
IV.3. LEİTMOTİV	123
V. SONUÇ	126
VI. BİBLİYOGRAFYA	127

ÖNSÖZ

Kurgu metinlerin önemli parçası olan “öykü” yanında, onu dilde görünür kılma eyleminin hangi araçlar vasıtası ile gerçekleştirildiğini ortaya koymak oldukça önemlidir.

Zaman, söz, mevki, üst anlatı göstergeleri gibi temel anlatma yapısı araçları ile “örgüleme”nin, Bilge Karasu öyküleri örnek alınarak, nasıl oluşturulduğunu göstermek bu tezin ana gayesidir.

Danışmanım Dr. Yavuz Demir’e teşekkür ediyorum.

Dinçer EŞİTGİN

Samsun – 1999

KISALTMALAR

AABG	Altı Ay Bir Güz
A.g.e.	Adı geçen eser
A.g.m.	Adı geçen makale
A.y.	Aynı yer
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
GKB	Göçmüş Kediler Bahçesi
Hızr.	Hazırlayan
KB	Kismet Büfesi
NİG	Narla İncire Gazel
No.	Numara
OMÜ	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
s.	Sayfa
ss.	Sayfalar
S.	Sayı
TÖV	Troya'da Ölüm Vardı
TDK	Türk Dil Kurumu
USBGA	Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

I. GİRİŞ

Bir anlatı formu olarak roman ve hikâye kavramları çeşitli sözlüklerde şöyle tanımlanmaktadır:

*“Hikâye : Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü.”*¹

*“Roman: İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan duygu ve tutkularını çözümleyen, sembolik veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türü.”*²

*“Hikâye : (...) günümüzdeki anlamıyla, asıl 19. yüzyılda gelişmeye başlayan öykünün tanımında romandan kısa olması, dar bir zaman parçasını kapsamaması, kişilerin sayıca az olması, bu kişilerin yaşamının tek boyutta verilmesi, ayrıca yaşamlarının bir yanı üstünde daha çok durulması gibi ölçüler getirilmiştir.”*³

*“Roman : (...) Klasik tanımlara göre tür olarak romanın başlıca özellikleri, uzun oluşu, kişilerin sayıca çokluğu, kişilerin ya da baş kişinin yaşamının ayrıntılı anlatılması, genellikle geniş bir zaman parçasını kapsamasıdır.”*⁴

Tanımlar karşılaştırıldığında hikâye ile roman arasındaki en belirgin farkın “kısalık-uzunluk” açısından ortaya konduğu görülür. Bu açıdan yaklaşılarak genel olarak sözlüklerde -yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi- hikâyenin romana nisbeten daha kısa olduğu, bu kısalığın da hikâyede olay(lar)ın, zamanın, mekânın ve şahısların daha az yer tutmasına sebep olduğu vurgulanır. Hikâye ve roman arasındaki farklılığı tesbit etmek için kullanılan bir başka kıstas da okuyucunun her iki metni okuma süresidir.

*“Kısa hikâye diye adlandırılan form için en temel ölçütlerden biri de bir oturuşta okunmasıdır.”*⁵

Kısa hikâyenin bu özelliğinin (bir oturuşta okunup bitirilebilirliği) çağımızın hızlı günlük hayatıyla paralellik arz etmesi pek çok araştırmacının ilgisini çeker. Bu anlamda Gümüş ve Bates’in tespitleri dikkate değer yargılar içermektedir;

“Kısa öykünün günümüz dünyasının günlük yaşama biçimine, sabırsızlık üreten etkenlerine tam denk düştüğü için çok okunur ve işlevli olduğundan söz edilir. Gerek

¹ Türkçe Sözlük, TDK, Ankara 1988, s. 645.

² A.g.e., s. 1227.

³ Atilla ÖZKIRIMLI, Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1991, s. 84.

⁴ A.g.e., s. 144.

yaratma, gerek alımlama süreçleri bir de bu özelliğine göre yeniden kurulmalıdır da denir bu arada. Üstelik popüler ilgilere koşullanmış dünyamızda ne yazarın kocaman romanlar yazmaya, ne de okurun onları okumaya zamanı bulunmaktadır.”⁶

“(…) gelenekler ve sınıf farklılıkları tarafından engellenmeyen Amerika’nın, her şeyden önce hız ve basitlik gerektiren kısa öykü için daha iyi bir ortam oluşturduğu söylenir. İnsanları zaten daha hızlı konuşuyor, daha hızlı hareket ediyor ve daha hızlı düşünüyordu: bu nedenle yazarlarının da daha hızlı yazmalarını istedikleri düşünülebilir.”⁷

Hikâyenin ‘bir oturuşta okunması’ ve ‘kısa’lığı, hikâye yazarına, söylemek istediklerini “*dar bir hacim*”⁸e sıkıştırma zorluğunu yaşatır. Bu sebeple hikâye, romana nisbeten teksif edilmiş bir metin olarak değerlendirilebilir.

Bu teksif edilmişlik, hikâyenin “*akılda iz bırakan bir tür*”⁹ olmasını sağlar. Pritchette’e göre kısa hikâye, dağınıklığa karşı bir protestodur.¹⁰

Friedman, “*Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?*”¹¹ adlı yazısında hikâyenin kısıklık özelliği üzerinde etraflıca durur. Friedman’a göre bir hikâyenin kısa olmasının sebebi, ele aldığı konunun romana göre küçük olmasında değil, bu konunun gösteriliş biçiminde aranmalıdır.¹² Hikâye yazarı okuyucu üzerinde bırakacağı etkinin gücünü tutumlu bir şekilde artırmaya çalışacaktır. Bu durumda, hikâye yazarı, olay örgüsündeki bazı kısımları anlatmayıp dışarıda bırakacak ve bu anlatılmayan kısımlardan doğan boşlukların okuyucu tarafından doldurulmasını (tamamlanmasını) bekleyecektir.¹³

Friedman bu söylediklerine dayanarak yukarıda bahsi geçen yargıya ulaşmakta; yani bir hikâyenin roman kadar büyük bir olay örgüsünü ele alabileceğini ve hikâye ile roman arasındaki farkın ele aldıkları konunun büyüklüğünde değil, bunların işleniş biçimlerinde saklı olduğunu göstermektedir.

⁵ Yavuz DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yay., Ankara 1995, s.19.

⁶ Semih GÜMÜŞ, “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 7, Kasım-Aralık 1996, s.115.

⁷ H.E. BATES, “Poe’dan Sonra Gelen Amerikan Kısa Öykü Yazarları”, (Çev: S. Gökçen EZBER), *Adam Öykü*, S.19, Kasım-Aralık 1998, s. 50.

⁸ Mehmet KAPLAN, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1992, s.9.

⁹ V.S. PRITCHETT, “Kısa Öykü Üstüne”, (Çev. Almıla ÖZDEK), *Adam Öykü*, S.15, Mart-Nisan 1998, s.37.

¹⁰ A.y.

¹¹ Norman FRIEDMAN, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?” (Çev. S.Gökçen EZBER), *Adam Öykü*, S.18, Eylül-Ekim 1998, ss. 31-44.

¹² A.g.m., s.37.

¹³ A.g.m., s.39.

Netice olarak Friedman bu konuda şu sonuca varır:

“(…) uzun bir eylemi kuşatsa da bir öykü kısa olabilir, çünkü eyleminin çoğu en iyi, kısaltılmış bir düzeyde aktarılır.”¹⁴

Kısa hikâye formu, anlaşıldığı gibi, belirli bir tutumluluğa zorlar yazarı. Böylece hikâye yazarı anlatmaya, pek fazla teferruata girmeden, “*doruğa yakın ya da doruktan hemen önceki bir noktadan*”¹⁵ başlar.

Böylece kısa hikâyeden iki şartı yerine getirmesi beklenir:

1 – Boyutların azaltılmış olması (azaltılmış boyutlar),

2 – Sonucun vurgulanması (vurgulanmış sonuç).¹⁶

Romanın bütün bir hayatı kucaklama teşebbüsü olduğu düşünülebilir. Romana nisbeten boyutların azaltılmış olması sebebiyle hikâyede gaye, ancak hayatın bir enstantanesinin tesbit edilip, sonra o enstantanenin seri bir şekilde gözler önüne serilmesidir.¹⁷

Azaltılmış boyutlar hikâyeyi tek bilinmeyenli bir denklem hâline getirir. Oysa roman, hikâyeye nisbeten çok bilinmeyenli denklemler sisteminin yardımıyla çözülen ve ara kuruluşların sonuçtan daha önemli olduğu kurallı bir probleme benzer.¹⁸

Baxter kısa hikâye ile romanı şöyle karşılaştırır:

“*Uzamsal olarak roman bir malikâne gibidir; çok kısa öyküyse yirmi üçüncü kattaki tek kişilik geniş oda. Bugünlerde daha fazla insan, malikânelerde yaşamaktansa küçük dairelerde yaşıyor.*”¹⁹

Tosuner de yoğunluk ile hacim noktasında kısa hikâyeyi veciz bir ifâde ile şöyle tanımlar: “*On gram pamuk değil, on gram demir.*”²⁰

Hikâyedeki boyutların azaltılmışlığı sebebiyle, roman bir “*savaş alanı*” olarak kabul edildiğinde, hikâye de bir “*düello sahnesi*”²¹ ne benzetilebilir.

¹⁴ N. FRIEDMAN, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, s.43.

¹⁵ M.H. ABRAMS, “Kısa Öykü”, (Çev. Yurdanur Salman), *Adam Öykü*, S.15, Mart-Nisan 1998, s.55.

¹⁶ Boris EYHENBAUM, “Düzyazı Kuramı Üstüne”, *Yazın Kuramı*, (Hzr. Tzvetan Todorov), (Çev. Mehmet RİFAT -Sema RİFAT), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995, s.175.

¹⁷ Rasim ÖZDENÖREN, *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yay., İstanbul 1986, s.138.

¹⁸ B. EYHENBAUM, *A.g.m.*, s.176.

¹⁹ Charles BAXTER, “Anlık Kurmaca”, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.88.

²⁰ Necati TOSUNER, “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.40.

²¹ R. ÖZDENÖREN, *A.g.e.*, s.139.

Kısa hikâyenin ikinci şartı olan “vurgulanmış sonuç” için, hikâye yazarı, romancının aksine doruk noktasına yakın bir yerden başladığı anlatısında dorukta kalma hakkını da kullanabilir.

Böylece “roman, değişik yerler dolaşarak yapılan ve sakın bir dönüşle bitecek olan bir gezintiye benzetilebilir, öyküyse, bir tepeye tırmanmaya benzer, amacı da bu yükseklikte ortaya çıkacak manzarayı bize göstermektir.”²²

Hikâye, boyutların azaltılması şartını yerine getirebilmek için tek bir çelişki, tek bir uyum eksikliği, tek bir zıtlık vs. üzerine kurulurken, aynı zamanda vurgulanması planlanmış sonuca doğru “nişanlanan hedefi tam ucıyla ve bütün gücüyle vurması için uçaktan atılan bir mermi gibi, büyük bir hızla atılım yapmalıdır.”²³

Hikâye “vurgulanmış sonucu” sağlayabilmek için olaydan çok duruma öncelik vermekte, bu öncelik de ‘ayrıntı’ üzerinde yoğunlaşmayı beraberinde getirmektedir. Böylece Ayvaz’ın da belirttiği gibi dış aksiyondan çok, iç gerilim ön plana çıkmaktadır.²⁴

Bir Kısa Hikâye Kuramı adlı yazısında Lawrence, hikâyeyi sabrın sınırları içinde tutabilmek için “konu dışı anlatım”ların ve “gereksiz kelime”lerin çıkarılması gerektiğini savunur. Hatta bu düşüncesinde daha da ısrar ederek bu şartları yerine getirmeyen metinlerin gerçek bir kısa hikâye olamayacağını ileri sürer.²⁵

Fakat burada hikâyenin sadece bir durumu anlatmaktan ibaret olmadığını unutmamak gerekir. Bu konuda Blodgett şöyle der:

“İşin aslına dönecek olursak, bir öykü bir anlatıdır ve tüm anlatılar olayların dile getirilmesidir. Anlatı yalnızca verili olayların aktarımından –yalnızca bundan – oluşuyorsa, ona anekdot adını veriyoruz. (...) Ancak kısa öykü yalnızca bir durumun dile getirilmesinin ötesine geçer. Öykü, olaylarını bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirir, sanatçının hissettiği ve okur için amaçlanan bir başat etkiyi üretecek tarzda onları seçer ve düzenler.”²⁶

Roman ve hikâye arasında yukarıda sayılan farklılıklara rağmen, bu iki edebî tür “anlatı” ortak paydasında ele alınabilir. Dikkatle bakıldığında her iki türün de benzer

²² B. EYHENBAUM, “Düzyazı Kuramı Üstüne”, s.176.

²³ A.g.m., s.175.

²⁴ Ülkü AYVAZ, “Öyküden Kısa Öyküye”, *Adam Öykü*, S.3, Mart-Nisan 1996, s.128.

²⁵ James Cooper LAWRENCE, “Bir Kısa Hikâye Kuramı”, (Çev. Lâle Demirtürk), *Türk Dili*, S.454, Ekim 1989, s.206.

²⁶ Harold BLODGETT, “Kısa Öykü Tekniği”, (Çev. Kemal Atakay), *Adam Öykü*, S.2, Ocak-Şubat 1996, s.61.

problemlerle uğraştığı, benzer teknikleri kullandığı açıkça görülür. Friedman'ın da işaret ettiği gibi:

"(...) bir kısa öyküdeki materyaller ve bunların düzenlenmeleri romanınkinden tür olarak değil, derece olarak ayrılır." ²⁷

Hikâye de "roman gibi, eylemi, düşünceyi, kişiler arasındaki etkileşimleri sanatlı bir kurgusal örüntü biçiminde düzenler." ²⁸ Bu yüzden roman için kullanılan anlatı ve anlatım teknikleri (terimleri) hikâye için de kullanılabilir. ²⁹

Bilge Karasu'nun hikâyelerinin inceleneceği bu çalışmada da hikâyelerde kullanılan bazı tekniklerin önce romanda kullanıldığı, daha sonra hikâyelerde denenmeye başlandığı görülecektir. Aslında anlatı ortak paydasında toplanılan hikâye ve roman arasındaki geçişler sadece bundan ibaret değildir. Tüm dünya edebiyatında roman yazarlarının hikâye, hikâye yazarlarının da roman türünü denemeleri bu iki tür arasındaki yakınlığın ve yatkınlığın tipik bir göstergesidir.

Çalışmaya konu olan hikâyelerde teknik hususiyetler ile -özellikle de- anlatım tekniklerinin bu hikâyelerde kullanılışı, yine bu tekniklerin hikâyelere sağladığı anlatım imkânları ve bu tekniklerin hikâyelerin oluşumuna (kurgulanışına) katkıları incelenecektir. Dolayısıyla, bu çalışma "1. Eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek; 2. Sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak" ³⁰ tan ibaret olan "yazara dönük biyografik eleştiri" olmayacaktır. Yazarın ve metnin anlattığı şeyler bazen örtüşmeyebilir. Daha net bir ifade ile, "yazarın yapmak istediği şey başka, yaptığı şey başkadır." ³¹ Bu yüzden Bilge Karasu'nun biyografisi ile

²⁷ N. FRIEDMAN, "Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?", s.31.

²⁸ M.H. ABRAMS, "Kısa Öykü", s.54.

²⁹ A.y.

* **Bilge KARASU** (1930-1995): İstanbul'da doğdu. Şişli Terakki Lisesi'nde ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde okudu. Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nde, Ankara Radyosu Dış Yayınlar Bölümü'nde çalıştı. 1963-1964 Rockefeller Bursu'yla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulundu. 1974'te Hacettepe Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. İlk yazısı 1950'de ilk hikâyesi de 1952'de Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nde yayımlanan Bilge Karasu, 1963 yılında D. H. Lawrence'ın *The Man Who Died (Ölen Adam)* kitabının çevirisiyle Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü, 1971'de *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* eseriyle Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, 1991'de *Gece* adlı romanı ile Pegasus Ödülü'nü ve 1974'te *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'le Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü'nü aldı.

³⁰ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yay., İstanbul 1991, s.118.

³¹ A.g.e., s.121.

Bilge Karasu hikâyeleri arasında bir benzerlik, bir paralellik araştırılmayacak. Nabokov'un dediği gibi, *“işimiz yapılarla, kişilerle değil.”*³²

Yine aynı zamanda bu tür çalışmaların gerekli olduğunu ancak bu çalışmaların (yazara dönük biyografik eleştirilerin) ileride kurulması muhtemel *“sanat eserinin yaratılış psikolojisi”*³³ adlı bir disiplin (bilim) için hatırı sayılır bir alt yapı oluşturabileceğini söylemek gerekir.

Eco örnek okur ve ampirik okur kavramlarının paralelinde geliştirdiği örnek yazar ve ampirik yazar kavramları için şunları söyler:³⁴

*“Bir anlatı metninin (...) ampirik yazarı beni pek az ilgilendiriyor.”*³⁵

*“Mona Lisa'nın olası hermafroditizmi, estetik bir tartışma için ilginç bir konu oluşturur; ancak Leonardo da Vinci'nin cinsel alışkanlıkları, benim onun tablosunu okumam söz konusu olduğunda, salt dedikodu olarak kalmaktadır.”*³⁶

Görüldüğü gibi bir anlatı metninin ampirik yazarı sadece bir “dışmetin ögesi” olarak okuru ilgilendirebilir. Onun hayatı (biyografisi), düşünceleri, tutkuları, alışkanlıkları, anormal davranışları, cinsel seçimleri vs. metni yorumlama ve anlamlandırma aşamasında okura tanıklık edemez, etmemelidir. Bu çalışmada da ampirik yazar olarak bir “dışmetin ögesi” sayılabilecek “Bilge Karasu” ismi, hikâyeleri çözümlemeye yol gösterici olmayacaktır.

Burada söylenenlerin daha iyi kavranabilmesi için Demir'in Chatman'dan alıntılacağı şu şekli anmak yerinde olur.³⁷

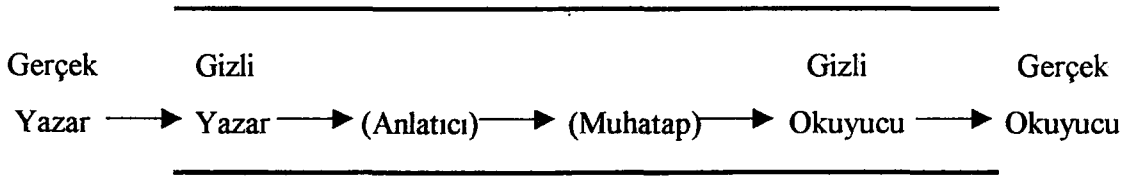
³² Vladimir NABOKOV, *“Don Quijote Kişiliği: Çoğalan Bir Gölge Dizgesi”*, (Çev. Nihal Karabulut), *Kitap-lık Dergisi*, S.17-18, Eylül-Aralık 1995, s.122.

³³ René WELLEK-Auistin WARREN, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev.A. Edip Uysal), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1983, s.94.

³⁴ Örnek okur, ampirik okur, örnek yazar, ampirik yazar kavramları için bkz. Umberto ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996, ss.15-34.; Umberto ECO, *Ahlamlama Göstergebilimi*, (Çev.Sema Rifat), Düzlem Yay., İstanbul 1991, ss. 32-36 ve 38-40.

³⁵ U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s.18.

³⁶ A.g.e.,s.19.



(Şekil: 1)

Şekil : 1’de görülen gerçek yazar ve gerçek okuyucu, ampirik yazar ve ampirik okur kavramlarını karşılamaktadır. Kalın çizgiler kurmaca metnin alanını çizmektedir. Böylece gerçek yazar ve gerçek okuyucu bu alanın dışında kalmaktadır. Bu iki figürün (gerçek yazar ve gerçek okuyucu) özellikle de gerçek yazarın kurmaca metnin yorumlanması esnasında dışarıda bırakılması uygun görülmektedir.

Kurmaca metinlerin incelenmesinde dikkatleri sadece metne yöneltmek yeterlidir:

“Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir. Sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir. Eserin tema’sı, kişileri, bunların arasında çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve eserin kendine özgü anlamını meydana getirirler.”³⁸

“Teknik”, bir çok bilim dalında kullanılan yaygın bir terim. Sözlüğe bakıldığında “teknik” ile ilgili şu tanımlamalar ile karşılaşılır.

“teknik: is.Fr. technique <Yun. 1. Bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi. 2. Fizik, kimya, matematik gibi bilimlerden elde edilen verileri iş ve yapım alanında uygulama (...) 3. Bu uygulamaya dayanan, bu uygulamaya ilişkin. (...) 4. Yol beceri, yöntem (...) 5. Teknikle ilgili bir sanata, bir bilime, bir mesleğe özgü olan (...)”³⁹

Bir ressam için en uygun tualin seçiminden, resmedilecek nesnenin tual üzerinde konumlandırılışına; renklerin tonlarına ulaşmaktan, istenilen estetik etkiyi uyandırmaya yarayacak fırça darbelerine ve perspektif oluşturmaktan, simetrik bir kompozisyon meydana getirmeye kadar bütün çabalar resim sanatının kendine özgü teknikleridir. Bu

³⁷ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s.26.

³⁸ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yay., İstanbul 1991, s.190.

anlamda teknik, bir eserin seçtiği nesneyi, yani malzemeyi (konuyu) en iyi şekilde işlemek için kullanılan yöntemler olarak kabul edilebilir.

Edebiyat Terimleri Sözlüğü'nde teknik; "*Sanatın biçim ve düzenle ilgili yönü*"⁴⁰ olarak tanımlanıyor. Bu açıdan bakılınca teknik; bir düzenleme, bir kompozisyon ve bir organize etme meselesi olarak görülebilir.

Edebî bir eserin organik bir bütünlüğe kavuşturulabilmesi için teknik imkânların yerli yerinde kullanılması gerekir. Peyami Safa bu hususta teferruatların "*fena bir kompozisyon içinde*" verilmesinin romanlarda okuyucuya sıkıntı vereceğine işaret eder.⁴¹

Calvino, aynı meseleye biraz değişik bir açıdan şöyle yaklaşır:

*"Beceremediği hâlde fıkra anlatmaya çalışan, neyi nerede söyleyeceğini, özellikle olaylar arasındaki bağlantılar ile ritimleri şaşıran birisini dinlerken duyulan sıkıntıyı hepimiz biliriz."*⁴²

Dikkat edileceği gibi burada söz konusu olan fıkranın iyi veya kötü oluşu değil; fıkranın anlatılma işinin iyi veya kötü oluşudur. Yani malzeme değil, o malzemenin işleniş biçimidir önemli olan. Çünkü "*malzeme (konu=realite) herkes için ortaktır. Fakat edebî metin içinde bu malzemenin aldığı şekil ve görüntü var olduğundan daha farklıdır. Metin içerisinde kullanılan "nesne"ler belli bilinenler olmaktan çıkar, oluşturulan dilsel (linguistik) bütünlüğün içerisinde estetik bir nitelik kazanmış olarak gündeme gelirler.*"⁴³

Teknik, malzemenin işlenerek estetik bir nitelik kazanmasına yardımcı olur. Malzemenin estetik bir niteliğe bürünmesi, metnin "*şifreleştirilmiş bir mesaj*"⁴⁴ hâline getirilmesi olarak düşünüldüğünde, tekniğin, metnin oluşturulması aşamasındaki rolü kavranabilir. Bütün bu söylenenler şu şekilde görselleştirilebilir:⁴⁵

³⁹ Türkçe Sözlük, TDK, Ankara 1988, ss.1442-1443.

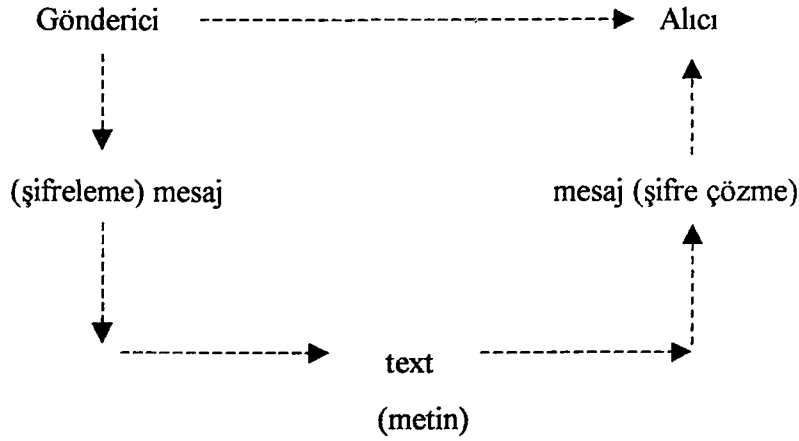
⁴⁰ L. Sami AKALIN, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul 1984, s.279.

⁴¹ Peyami SAFA, *Sanat-Edebiyat-Tenkrit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990, s.232.

⁴² Italo CALVINO, *Amerika Dersleri*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1994, s.55.

⁴³ Yavuz DEMİR, "*Metin Kavramı ve Metin Çözümlemesi Üzerine Bazı Dikkatler*", *OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.9, Aralık 1994, ss.66-67.

⁴⁴ A.g.m., s.66.



(Şekil : 2)

Şekil:2’de görüldüğü gibi metin (text) bir gönderici’den bir alıcı’ya ulaştırılan “şifreleştirilmiş bir mesaj”dır. Şifreleme işinde ise –yukarıda da belirtildiği gibi- devreye hemen “teknik” kavramı girer.

“*Sanat metni kendine özgü biçimde örgütlenmiş bir iletidir.*”⁴⁶ Bu örgütlenme, sanat metninin kendine özgü biçimiyle oluşur ve bir mesaj (ileti) taşımaya yarar. Taşınacak mesaj ne kadar karmaşık ise, şifreleştirme (örgütlenme) de o kadar karmaşıklaşacaktır.⁴⁷ Bu mesajın kendisiyle birlikte getirdiği bir güçlülüdür. Mesela bu anlamda çağın yazarları günümüz insanını anlatabilmek, onun çatışmalarını daha iyi bir şekilde sergileyebilmek için daha yeni ve daha karmaşık anlatım tekniklerine ihtiyaç duymaya başlamışlardır. Modern romanın, yeni anlatım tekniklerine, James Joyce’da olduğu gibi, kişilerin iç dünyasına eğilerek onların bilincine, hafızasına ve hayal dünyasına⁴⁸ ışık tutmaya çalışması yukarıda söylenenlere örnek teşkil etmektedir.

Forster da roman yazarlarının zaman zaman güçlüklerle karşılaştıklarını ve içgüdüleri sayesinde buldukları ve uyguladıkları teknik (yöntem)ler ile bu güçlükleri aştıklarını söyler.⁴⁹

Okuyucu üzerinde oluşturulmak istenen etki kullanılacak tekniği de tayin eder.⁵⁰ Kullanılan tekniği, konuyu (malzemeyi) işlemeye ve aktarmaya yarayan bir “*ustalıklar ve*

⁴⁵ A.y.

⁴⁶ Akşit GÖKTÜRK, *Okuma Uğraşı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988, s.12.

⁴⁷ A.g.e., s.14.

⁴⁸ Yıldız ECEVİT, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, Ara Yay., İstanbul 1989, s.91.

⁴⁹ E.M. FORSTER, *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, s.107.

⁵⁰ Wayne C. BOOTH, “*Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi*”, *Roman Teorisi*, (Hzr.Philip Stevick), (Çev.Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988, s.102.

*araçlar bütünü*⁵¹ olarak da görmek mümkündür. Böylece teknik bir “sonuç”tan öte, metni belli bir biçimde üretmeye yarayan bir “araç” olarak belirir.⁵²

“Teknik ve Öz İlişkisi” adlı yazısında Schorer şöyle der:

*“Romanda tekniğe, bir tecrübe alanında kendiliğinden ortaya çıkan değerlerin araştırılması ve tanımlanmasında kullanılan bir araç olarak değil, önceden verilen bir materyali düzenlemek için kullanılan bir araç olarak bakabiliriz.”*⁵³

Sanatta malzeme çoğunlukla pek önemli görülmez. Bir ressamın bir portre çalışmasında karşısında duran mankenden, ya da bir natürmortta resmedeceği meyveden daha önemli olan sanatkarın bu objeleri, yani bu malzemeyi “nasıl” bir kompozisyon içinde bütünleştireceği, bunları bir estetik oluşum içerisinde nasıl ifade edeceğidir. Buradan hareketle Kaplan’ın şu hükmü gayet önemlidir:

*“Hikâye sanatında önemli olan vak’a veya komudan çok anlatış tarzıdır.”*⁵⁴

Burada “anlatış tarzı” denilen şey teknik kavramının ta kendisidir. Eğer önemli olan vak’a veya konu olsaydı; aynı konuyu işleyen bir çok eser meydana gelmeyecekti. Divân şiirine bakıldığında Leyla ve Mecnûn hikâyesi etrafında birçok mesneviyle karşılaşılır. Konunun ötesinde vakanın da –birkaç değişiklikle – aynen işlendiği bu mesnevilerin yazılış sebeplerinden biri de her şairin bu vakayı farklı bir şekilde ele alma ve anlatma iddiasıdır. Bu iddia neticesinde Divân şâirleri, konu veya vaka aynı olduğu hâlde, birbirinden farklı eserler meydana getirmişlerdir. Böylece şu sonuca varmak gayet tabiidir:

*“Aynı vaka değişik şekillerde anlatılarak farklı eserler elde edilebilir.”*⁵⁵

Bir edebî eser, sadece işlediği malzemeden ibaret değildir. Hatta ondan farklıdır. Burada Kaplan’ın şu benzetmesi dikkat çekicidir:

*“Fırından çıkan güzel vazo, yapıldığı çamurdan ayrı bir varlıktır. Hiç bir sanat eseri kendisini oluşturan malzemeye irca edilemez. Güzelliği meydana getiren ‘malzeme’ değil, ‘yapı’dır.”*⁵⁶

Sanat eserinde teknik, “konu” ile “biçim” arasındaki ilişkide aranmalıdır. Tekniği “öze biçim vermeye yarayan bir işlem”⁵⁷ olarak tanımlamak mümkündür. Tabî bu arada

⁵¹ Özdemir NUTKU, *Dram Sanatı*, İstanbul 1990, s.160.

⁵² A.y.

⁵³ Mark SCHORER, “Teknik ve Öz İlişkisi”, *Roman Teorisi*, s.62.

⁵⁴ M. KAPLAN, *Hikâye Tahlilleri*, s.330.

⁵⁵ Şerif AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara1991, s.12.

⁵⁶ M. KAPLAN, *A.g.e.*, s.8.

edebî bir eserin “*muhteva ve tekniği ile organik bir bütün*”⁵⁸ olduğunu da unutmamak gerekir. Çünkü bir sanat eserinin ne muhtevasını, ne de tekniğini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Zaten bunlar birbirinden ayrı şeyler değildir ve ancak Schorer’ın dediği gibi “*kıfayetli bir teknik, onları tek bir şey olarak gösterebilir.*”⁵⁹

Bu konuda netice itibarıyla şunları söylemek mümkün; bir sanat eserinde mükemmellik, ne muhtevada ne de biçimdedir. Göktürk’ün ifâdesiyle söylemek gerekirse “*dile getirilendedir. Simgelere, göstergelere yüklenmiş bir dünyadır dile getirilen.*”⁶⁰

Bazı eleştirmenler için teknikten söz etmek, her şeyden söz etmek demektir.⁶¹ Teknik çoğu eleştirmene göre sanatta asıl ele alınması gereken meseledir. Schorer, sanatta tekniğin mühim bir yer teşkil ettiğini şöyle vurgulamaktadır: “*Sanatta komıyı işleyen teknik yoksa, işlenen komu da yoktur. Ortada sadece sosyal tarih kalır.*”⁶² Teknik genel anlamda “*yazarın konusunu araştırması, keşfetmesi, geliştirmesi, anlamını okuyucuya iletmesi ve nihayet değerlendirmesi için sahip olduğu tek araçtır. Şüphesiz ki bazı teknikler diğerlerinden daha keskin araçlardır ve yazarın daha çok şey keşfetmesine yardım ederler. Yazar, konusunu ne kadar hassas bir teknikle işlerse, yarattığı eserlerin muhtevası da o ölçüde tatmin edici olur ve anlamca zenginleşir.*”⁶³

Romandaki özün, “*tekniğin verebileceği her şey*”⁶⁴ olarak görüldüğü de hatırlandığında, tekniğin ne kadar mühim olduğu anlaşılabilir. Romanın işleyeceği malzemenin derlenip toparlanmasından, düzenlenmesine ve nihayet işlenmesine kadar geçen süreçte tekniğin üstlendiği -gözardı edilmesi imkânsız olan- rol, onu büyük ölçüde dikkate almak için yeterli bir sebeptir. Bir uygulama biçimi (Gümüş’ün ifâdesiyle *uygulayım*⁶⁵) olan teknik, edebî metinleri çözümleme söz konusu olduğunda ele alınması gereken temel meselelerden biridir. Çünkü teknik, bir edebî metnin vazgeçilmez bir “*yapım-biçimi*”⁶⁶ dir.

⁵⁷ Ö. NUTKU, *Dram Sanatı*, s.159.

⁵⁸ Leon T. DICKINSON, “*Edebî İncelemenin Husûsiyetleri*”, (Çev. Mustafa Özbalcı-Yavuz Demir), *OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.3, Aralık 1988, s.233.

⁵⁹ M.SCHORER, “*Teknik ve Öz İlişkisi*”, s.78.

⁶⁰ Akşit GÖKTÜRK, *Sözün Ötesi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s.41.

⁶¹ Hasan BOYNUKARA, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997, s.230.

⁶² M. SCHORER, “*Teknik ve Öz İlişkisi*”, s.67.

⁶³ A.g.m., s.62.

⁶⁴ A.g.m., s.68.

⁶⁵ Semih GÜMÜŞ, *Roman Kitabı*, Adam Yay., İstanbul 1991, s.167.

⁶⁶ Semih GÜMÜŞ, *Roman Kitabı*, s.168.

Bu çalışmada ele alınacak anlatım teknikleri, tekniğin bir yönünü oluşturuyor sadece. Teknik genel anlamda “yapı kurma” veya daha geniş bir ifâdeyle bir sanat eserinin bütünüyle organize edilışinde gündeme gelir. Teknik, sanat eserinde kullanılan materyalin hepsini değerdendirir, işler, organize eder.⁶⁷ Böyle bir çalışmanın boyutları şüphesiz daha geniş olacak, üzerine çevrilecek dikkat noktaları daha da fazlalaşacaktır.

Anlatım tekniğini Gürsel Aytaç, “sunuş tarzları” olarak adlandırır:

*“Sunuş tarzları, anlatımda çeşitlilik gösterir ve yazarın ustalığını (...) Edebiyat biliminde başlıca şu tarzlar bilinir: Yorumlama, rapor etme, iç monolog, bilinç akımı, yaşanmakta olanı aktarma.”*⁶⁸

Anlatım tekniklerini gelişimini tamamlamış, statik biçimler olarak görmek yanlış olur. Çünkü anlatım tekniklerinde de “tür” kavramında olduğu gibi bir gelişme seyri görülür. Bir anlatım tekniğinin çağdan çağa, yazardan yazara ve eserden esere farklı kullanım aşamalarının bulunması gayet tabiidir. Bu sebeple çalışma boyunca bu hususa dikkat edilecek Booth’un “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi” adlı yazısındaki şu tavsiyeye mümkün mertebe kulak kabartılarak ilerlemeye çalışılacaktır:

*“Anlatım tekniklerini değerdendiren bir eleştirci, daima kendisinin çok muhtevalı genellemeler yapmasını engelleyecek çeşitli uygulamaları göz önünde bulunduracak şekilde temkinli olmalıdır.”*⁶⁹

Hiç bir anlatı metni, anlatım tekniklerinden sıyrılamayacağı gibi, hiç bir yazar da tekniksiz yazamayacak, var olamayacaktır. “Bir yazarın hiç bir tekniğe sahip olmadığı tekniği küçümsediğı söylenemez. (...) Biz, sadece romanın amacına hizmet eden veya etmeyen, yeterli veya yetersiz, iyi veya kötü teknikten söz edebiliriz.”⁷⁰

Burada üzerinde durulması gereken bir nokta var, o da, bir anlatı metni için hangi tekniğin hayati önem arzettiğidir.

*“Percy Lubbock’un ifâdesiyle, roman sanatının temeli bakış açısı problemi üzerinde yükselir.”*⁷¹

Ancak öte yandan Forster “romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir.”⁷² diyerek Lubbock’tan farklı bir şekilde

⁶⁷ M. SCHORER, A.g.m., s.63.

⁶⁸ Gürsel AYTAÇ, Edebiyat Yazıları-III, Gündoğan Yay., Ankara 1995, s.38.

⁶⁹ W. C. BOOTH, “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, s.102.

⁷⁰ M. SCHORER, “Teknik ve Öz İlişkisi”, s.63.

⁷¹ Y. DEMİR, İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi, s.55.

⁷² E. M. FORSTER, Roman Sanatı, s. 121.

düşündüğünü ifâde eder. Her hâlde bu konuda sergilenecek en tutarlı yol, anlatım teknikleri arasında önem sırasına dayalı bir derecelendirmeye gitmemektir. Çünkü herhangi bir tekniğin yazardan yazara, çağdan çağa, eserden esere diğer tekniklere nazaran daha çok yer işgal etmesi, daha fazla imkânlar sağlaması ve daha çok önemli görünmesi muhtemeldir. Çünkü yazar, okuyucu üzerinde hangi etkiyi uyandırmak istiyorsa ⁷³ ona uygun teknik üzerinde yoğunlaşacak, onu ister istemez ön plana almak zorunda kalacaktır.

Bir tekniğin haddinden fazla kullanılışı tekniğin “mekanik bir hâle” gelmesine sebep olur. Böylece teknik, işlevini kaybeder. Bu mekanikleşmeyi ortadan kaldırabilmek için, tekniği yeni bir şekilde, yeni bir görevle ve “yeni bir anlam aracılığıyla yenilemek gerekir.” Bu yenileme de eski bir metinden (yazardan) yapılan alıntının yeni bir bağlam ve anlam içinde kullanılmasına benzer.⁷⁴

Roman bir “fıkrî / estetik tabaka”ya sahiptir. Romancı, bu “fıkrî / estetik tabakayı şekillendirme”ye ve tahlil etmeye çalışırken, anlatım tekniklerinden faydalanır. Anlatım teknikleri roman ve romancı için geniş imkânlar sunan bir kapıdır. *“Eserin temel esprisini teşkil eden ‘estetik’ tabaka, büyük ölçüde anlatım tekniklerinin mahsulüdür. Anlatım tekniklerinin katkısını çekip almak mümkün olsaydı, bir romanın anında bir tarih, bir psikoloji kitabı veya bir makale seviyesine düşeceği kesindir. Romanı diğer türlerden ayıran, malzemenin şöyle veya böyle oluşu değil, teknik hadisedir.”* ⁷⁵

Yazar, anlatım tekniği sayesinde konuyu anlamlı ve etkili bir hâle getirir. Ayrıca anlatım tekniği, *“zihnimizle romanda anlatılanlar arasındaki duygusal ve mantıkî bağı”*⁷⁶ oluşturur. Eğer yazar anlattığı konuya uygun bir anlatım tekniğini bulamaz (ve kullanamaz)sa anlattıkları çok sıradanlaşır.⁷⁷

Anlatım teknikleri *“dilin mahsulü”*dür.⁷⁸ En eski anlatım tekniğinden, en yeni anlatım tekniğine kadar değişen tek şey aslında sadece *“dilin, değişen seviyelerde kullanılışı”* ⁷⁹ndan başka bir şey değildir.

⁷³ W. C. BOOTH, “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, s.102.

⁷⁴ Boris TOMAŞEVSKİ, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı*, (Hr. Tzvetan Todorov), s.255.

⁷⁵ Mehmet TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Selçuk Üni. Yay., Konya 1989, s.69.

⁷⁶ R. ÖZDENÖREN, *Ruhun Malzemeleri*, s.109.

⁷⁷ A.g.e., s.108.

⁷⁸ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s.3.

⁷⁹ A.y.

Bu çalışmada incelenecek anlatım teknikleri anlatı alanındaki bütün teknikleri içermiyor elbette. Bütün anlatım teknikleri, bu çalışmada incelenenlerden ibaret değil; burada Bilge Karasu hikâyelerinde en çok kullanılan anlatım tekniklerinin incelemeye esas alındığı söylenilebilir.

Tekin, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserinde, romanı *materyal unsurlar* ve *teknik unsurlar* olmak üzere iki başlıkta toplar. Materyal unsurlar ile şunları kasteder:

“1- Anlatıcı 2- Bakış Açısı, 3- Vak’a – Olay Örgüsü, 4-İnsan 5- Zaman, 6- Mekân, 7 – Dil ve Üslub, 8- Fikir.”

Teknik unsurlar başlığı ile de anlatım tekniklerini ele alır. Zikrettiği anlatım teknikleri de şunlardır:

“1- Anlatma – gösterme teknikleri, 2 – Tasvir, 3 – Geriye dönüş tekniği, 4- İç çözümleme, 5- Montaj tekniği, 6- Otobiyografik anlatım tekniği 7- Leitmotiv tekniği, 8- Özetleme tekniği, 9- Bilinç akımı, 10 – İç dialog, 11 – İç monolog”⁸⁰

Anlatım teknikleri hakkında derli toplu bilgileri ihtiva etmesi sebebiyle bu çalışmada sık sık rehberliğine müracaat edilen bahsi geçen eserdeki tekniklerin dışında “bakış açısı”, “sembol ve imaj”, “eksilti” ve “ileri kırılma (flashforward)” gibi teknikleri de ele almak gerekir.*

Bilge Karasu’nun basılı beş hikâye kitabı mevcuttur. Bunlar ilk yayınlanmış sırasına göre; *Troya’da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Gümün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), *Narla İncire Gazel* (1995), *Altı Ay Bir Güz* (1996). Bu hikâye kitaplarının haricinde Bilge Karasu’nun *Gece* (1985) ve *Kılavuz* (1990) adında iki romanı, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994) adlı 1982-1993 yılları arasında yazdığı denemelerini topladığı bir eseri ve *Kısmet Büfesi* (1982) adlı genellikle resimlerden yola çıkılarak yazılmış “göz yazıları” (bkz. KB, s. 7.)’ndan oluşan (non-fiction) bir kitabı vardır.⁸¹

⁸⁰ ‘Materyal’ ve ‘Teknik’ unsurlar için bkz. M. TEKİN, A.g.e., ss. 9-65, ss. 69-102.

* Bakış açısı, Mehmet Tekin tarafından ‘materyal unsur’ olarak değerlendirilmektedir. Oysa, bakış açısı bir ‘materyal’ değil, olsa olsa mevcut materyali (malzemeyi) organize eden, düzenleyen teknik bir hadisedir. Bu yüzden bakış açısını materyal bir unsur olarak değil de teknik bir unsur olarak ele almak daha doğru olacaktır. Zaten, Tekin de çalışmasının önsözünde materyal ve teknik unsurlar olmak üzere yaptığı tasnifin izâfiliğini vurgulamaktadır. (bkz. Mehmet TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Önsöz(sayfa numarası verilmemiş.)).

⁸¹ Bu çalışmada zikredilen sayfa numaraları eserlerin şu baskılarına aittir:

a) *Troya’da Ölüm Vardı*, Metis Yayınları, (III.Basım), İstanbul 1995.

Bilge Karasu hikâyelerinde anlatım teknikleri incelenirken, tabîi olarak, bahsi geçen tekniğin bütün kullanılışları sergilenmemiş daha ziyade, tekniğin dikkat çekici ve farklı kullanılışları ele alınıp, bu örneklere yer vermeye dikkat edilmiştir.



-
- b) **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı**, Metis Yayınları, (V. Basım), İstanbul 1995.
 - c) **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Metis Yayınları, (IV. Basım), İstanbul 1996.
 - d) **Narla İncire Gazel**, Metis Yayınları, (II. Basım), İstanbul 1995.
 - e) **Altı Ay Bir Güz**, Metis Yayınları, (I.Basım), İstanbul 1996.
 - f) **Kısmet Büfesi**, Metis Yayınları, (III.Basım), İstanbul 1996.

II. ZAMAN(LIK) DÜZENLEME TEKNİKLERİ

II. 1. GERİ KIRILMA TEKNİĞİ

Zaman kullanımı itibarıyla kurmaca metinlere bakıldığında, gerçek hayattaki zaman ile kurmaca dünyadaki zamanın farklı özellikler arz ettiği görülür. Gerçek hayatta zaman kronolojik bir yapıdayken, kurmaca dünyada bu kronolojik dizilenişin yer yer kırıldığı gözlenir.

Bir anlatı metni ile karşılaşıldığında üç tür zamandan söz etmek yerinde olur:

- 1- Hikâye (öykü) zamanı,
- 2- Anlatma (söylem) zamanı,
- 3- Okuma zamanı.⁸²

Hikâye (öykü) zamanı, bir anlatıda anlatılanların zamanıdır ki bu zaman için “vaka zamanı”⁸³, “anlatı zamanı”⁸⁴, “fabula zamanı”⁸⁵, “anlatılan konunun süresi (Erzählte Zeit)”⁸⁶ gibi terimler de kullanılır. Hikâye zamanı dendiğinde, hikâyede gözler önüne serilen olayların geçtiği zaman dilimini anlamak gerekir.

Söylem zamanı (“anlatım süresi (Erzählzeit)”⁸⁷, “anlatma zamanı”⁸⁸, “öyküleme zamanı”⁸⁹) ise hikâyeyi dile getirme zamanıdır. Bu sebeple, söylem zamanı anlatıcının, anlatmayı gerçekleştirdiği zaman dilimi olarak görülebilir.

Okuma zamanı ise adından anlaşılacağı gibi, metnin okur tarafından okunması (algılanması) için gerekli olan zamandır.

Bu üç zaman “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı hikâyeden alınan bir cümle üzerinde incelendiğinde aralarındaki fark şu şekilde gösterilebilir:

“Eski sarayı gezmek iki saat sürmüştü olacak.” (GKB, s. 43)

Bu cümleye dikkatle bakıldığında iki saati kapsayan bir hikâye zamanından söz etmek mümkündür. Ancak bu iki saatlik zaman süreci toplam yedi kelimedenden ibaret olan bir anlatımla okura sunulmuştur. Tahminî olarak bu cümlemin söylenme (telaffüz) zamanı

⁸² U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gcinti*, s. 64.

⁸³ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, ss. 117-118.

⁸⁴ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s.14.

⁸⁵ B. TOMAŞEVSKİ, “Tema Örgüsü”, s. 238.

⁸⁶ Gürsel AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Gündoğan Yay., Ankara 1995, s. 231.

⁸⁷ A.y.

⁸⁸ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, ss. 117-118.

dört-beş saniye kadardır. Okuma zamanının da bu zamana denk düşeceği muhakkaktır. Bu durumda buradaki “*zaman*” oluşumu şöyle dile getirilebilir: İki saatlik bir zaman dilimini kapsayan “*hikâye zamanı*”, hızlı bir “*söylem zamanı*” ile okura iletilmiştir.

- | | | |
|---|---|---|
| 1) Söylem Zamanı(S.Z.) : (yaklaşık olarak) beş saniye | ← | ≡ |
| 2) Hikâye Zamanı(H.Z.) : iki saat | | |
| 3) Okuma Zamanı(O.Z.) : (yaklaşık olarak) beş saniye | ← | |

$$H.Z. > S.Z. \cong O.Z.$$

(Şekil: 3)

Söylem zamanının, hikâye zamanından süre olarak daha kısa olduğu bu örnek cümlelerin aksine söylem zamanı ile hikâye zamanının birbirine eşit olduğu, hatta söylem zamanının, hikâye zamanından daha uzun olduğu örneklerle de rastlamak mümkündür.

Her üç zamanın da birbirine eşit olduğu durumlar da söz konusudur. Umberto Eco, bu üç zamanın televizyonda “*canlı yayın*”larda eşitlendiğini kaydeder.⁹⁰

Anlatı tekniği açısından, üzerinde, durulmasına pek gerek olmayan “okuma zamanı” bir kenara bırakılırsa, “hikâye zamanı” ile “söylem zamanı”nın kendine has özelliklerini, kullanımlarını ve birbirleri arasındaki ilişkilerini incelemek, anlatıdaki “ritmik oluşumu” ortaya koymak açısından son derece önemlidir.

Hikâyede kullanılan zaman ögesinin kronolojik bir düzenleme içerisinde olup olmadığının ve temporal unsurların (eksilti, özet, sahneleme)⁹¹ hikâyeye ne gibi bir katkı sağladığının araştırılması neticesinde anlatının “ritmik oluşum”u⁹² ortaya konulur.

Bir anlatı metninde zamanın kronolojik olarak düzenlenmesi olaylar arasındaki ilişkileri anlamayı ve metnin zaman yönünden gelişimini takip etmeyi olabildiğince kolaylaştırır.⁹³ Çünkü burada gerçek hayattakine benzer bir zaman olgusundan bahsetmek mümkündür. Okur, zaman bakımından bu şekilde düzenlenmiş bir metni okumada ve anlamlandırmada (zamanı kavrama, görme, algılama noktasında) pek zorluk çekmez. Bu anlamda zamanın kronolojik bir şekilde düzenlendiği “*Kavruk*” (TÖV, ss. 47-60.) adlı

⁸⁹ B.TOMAŞEVSKİ, “*Tema Örgüsü*”, s. 238.

⁹⁰ U.ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 71.

⁹¹ Yavuz DEMİR, “*Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum*”, *Yedi İklim*, S. 44-45, Kasım-Aralık 1993, s.51.

⁹² Bkz. Y. DEMİR, *A.g.m.*, ss. 47-51.

hikâyeyi (zaman bakımından) rahatlıkla okuyabilen okur; geri kırılmalar, ileri kırılmalar ile “geçmiş-şimdiki ve gelecek zamanın” kronolojik açıdan karmaşık bir şekilde düzenlendiği “Ada” (USBGA, ss. 9-62) adlı hikâyede zamanı algılamada ve dolayısıyla anlatılanlar arasında ilişki kurabilmekte zorlanacaktır. Aslında her iki hikâyede de olayların gelişimi gerçek hayattaki gibi kronolojik bir biçimde ortaya çıkmıştır fakat, “Kavruk” adlı hikâyenin anlatıcısı bu düzeni muhafaza ederken, “Ada”nın anlatıcısı bu kronolojik sırayı bozmuş, alt üst etmiş, kurmaca bir düzene oturtmuştur. Böylece “Ada” adlı hikâyede, belli bir niyetle yeni ve orijinal bir zaman kompozisyonu meydana getirilerek metnin okur üzerinde farklı bir estetik etki⁹⁴ uyandırması düşünülmüştür.

Zaman kullanımındaki bu yaklaşımlar, bir anlamda insanlık tarihinde yaşanan bazı gelişmelerin tezahürüdür, denilebilir. 20. yüzyılda Einstein’ın ortaya attığı izafiyet (görelilik) teorisinin bilimden sanata kadar bir çok alanda kendini hissettirdiği, insanın eşyaya, mekâna ve zamana bakışını değiştirdiğini artık herkes kabul ediyor. Hikâye ve romanda zamanın farklı şekilde ele alınışını bu gelişmelerle izah etmeye kalkanlar hiç de az değildir:

“Yeni fizik, dünyanın alışlagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı görecelileştirmiştir.

(...)

Yeni romanın kurmaca dünyasında okura en yabancı gelen öge ise, bu metinlerde geleneksel-gerçekçi romanın dış dünyayla örtüşen ‘mantıklı’ öyküsünün ortadan kalkmış olmasıydı. Geleneksel romanın, çizgisel bir biçimde akmakta olan ‘zaman’ ve insanın ayağının altında sapasağlam duran bir ‘uzam’ anlayışı üzerine kurulmuş ‘Newton’cu’ ‘mantıklı’ öyküsü, 20. yüzyılın farklı gerçekliğini yansıtmak için yeterli bulunmamaktaydı çağdaş yazar tarafından. 20. yüzyıl farklı bakmaktaydı gerçeğe.”⁹⁵

Gürsel Aytaç da “geçmiş-şimdi-gelecek” şeklinde ilerleyen kronolojik dizilenişin yerini yeni bir algılamaya bıraktığını dile getirir.⁹⁶

⁹³ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 128.

⁹⁴ Ş. AKTAŞ, *A.g.e.*, s.136.

⁹⁵ Y. ECEVİT, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yay., İstanbul 1996, s.13.

⁹⁶ Gürsel AYTAÇ, *Edebiyat Yazıları-III*, Gündoğan Yay., Ankara 1995, s.46. (Aytaç, 1910 yılında yayımlanan Rilke’nin “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” (Malte Laurids Brigge’ nin Notları) adlı romanının bu konuda ilk örnek olduğunu belirterek şöyle devam eder: “Edebiyat tarihi

Anlatı metinlerinde “materyalin çizgiselliği” ve “metin çizgiselliği” olmak üzere çift çizgisellikten bahseden Yavuz Demir, “olay dizisi” ile “metni oluşturan materyalin kronolojik dizilenmesi” arasındaki farkı kurmaca metinlerin esas unsuru olarak takdim eder.⁹⁷

Bir anlatıda, kronolojik zamanın akışı iki biçimde sekteye uğratılabilir. İçinde bulunulan zamandan (mevcut hikâye zamanı) ya geriye doğru bir dönüş ya da ileriye doğru bir sıçrayış ile zamanın düzenli (kronolojik) akışı kesintiye uğratarak, ‘yön’ itibarıyla zamanın sürekliliğinde ve devamlılığında bir yapaylık gündeme gelir.

*“Metinde bir olay sunulurken ona herhangi bir müdahale olabilir; çizgisel akışta bir kırılma görülebilir; ileri ya da geri sıçramalar yapılabilir. Hikâye ve text düzenlenmesi (düzgü) arasındaki temel kırılma tiplerini, geleneksel adlandırma ile, geriye doğru gidiş (flashback) ve ileriye doğru gidiş (flashforward) olarak adlandırabiliriz. Fakat bazı eleştirmenler bu iki terimi psikolojik ve filmatik çağrışımları sebebiyle kullanmak yerine, analepses ve prolepses’i tercih ederler.”*⁹⁸

Geri kırılma tekniği, sinema sanatından anlatıya geçmiştir. Aytaç, bir sinema tekniği olan “Rückblende”nin “geriye ışık tutmak” anlamına geldiğini ve sinemada geçmişe ait hatırlamaları göstermede kullanıldığını dile getirir.⁹⁹

“Ada” adlı hikâyede bu tekniğin yoğun olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bizans’ ta resim-kıncılık adlı baskı döneminin başladığı anlarda Andronikos, şehirden ıssız bir adaya kaçır. Andronikos’un adaya geldiği ilk günün (21 Eylül 730¹⁰⁰) anlatıldığı bu hikâyede, geri kırılma tekniği kullanılarak, Andronikos’un adaya gelmeden önce yaşadıkları sunulur.

Bu hikâyede Andronikos’ un “geçmiş” ile “şimdi” arasında sürekli olarak gidip geldiğini söylemek mümkün. Ancak günün ilerleyen saatlerinde, hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan suyu da bulduğunda Andronikos’un sadece ‘geçmiş’e

derslerinde çağdaş edebiyatın öncüsü olarak ele aldığım bir Alman romanıdır bu (..) Malte, Paris izlenimlerini anlatıyor gibidir, ama anlattıkları, zaman zaman aklından geçen, aile büyüklerinden vaktiyle edindiği bölük pörçük bilgilerle ortaya çıkma eskizlerdir. (...) ‘Malte Laurids Brigge’ nin Notları’, anlatım tekniğinde gerçekleştirdiği zaman sırasının dışına çıkma ilkesiyle çağdaş romanın öncüsü olduğu gibi, ‘zaman’ı bir konu olarak ele alması bakımından da öncü sayılır.” (A.g.e., ss. 46-47.)

⁹⁷ Y.DEMİR, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, ss.47-48.

⁹⁸ Y.DEMİR, A.g.m., s. 48.

⁹⁹ G. AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, s. 233.

değil, artık ‘ileri’ ye doğru da gittiğini ve hatta ileriye dönük planlar yaptığını görmek mümkün. Böylelikle geri kırılma tekniğinin, yerinde ve tutarlı bir şekilde uygulandığı söylenebilir. Çünkü susuzluk, açlık, korku, tedirginlik, sıcak, ve bütün bunların yanında bir de tepeye doğru çıkan Andronikos’un yorgunluğu düşünülünce, hikâye kişinin sık sık geçmişe, hatıralara dönmesi gayet doğal kabul edilecektir. Zaten ‘su’yu bulduğunda ‘umut’ da beraberinde gelmiş ve gelecek ile ilgili plânlar kurulmaya başlanmıştır.

Bu noktada, Blodgett’in bu tekniğin (geri kırılma(flashback)nın) hikâye içerisinde nasıl kullanılması gerektiği konusunda söyledikleri önemlidir:

“ ‘Geriye dönüş’ yalnızca bir hileyse, yapı açık bir biçimde yapmacık görünecektir; öykü anlatmaya doğal olarak uyarsa, öyküye dalmış olan okur onun bir araç olduğunun farkına bile varmayacaktır. ” ¹⁰¹

“Ada” adlı hikâyede “geri kırılma”nın başarılı bir şekilde uygulandığı, Blodgett’in söylediklerine iyi bir örnek teşkil ettiğini söylemek mümkün. Ancak, bu hikâyede geri kırılmanın genellikle bir “iç kırılma (internal analepses)” ¹⁰² şeklinde gerçekleştiği gözlenir. Mevcut hikâye zamanından kesin bir kopuş söz konusu değildir:

“Günlük kokusundan, bu gecenin balık, yosun, tuz kokusundan ayrı, yeni. Andronikos’un böyle yeniliklerle oyalanacak vakti yok oysa... Canı oyalanmak istiyor. Ama vakti yok. Olmamalı. Niye olmamalıymış sanki? Andronikos’un ağzı biraz çarpılıyor. Manastırda, başkentte, Bizans’ ta, insanlar arasında, bu çarpılma bir çeşit gülümseme sayılırdı; bir zamanlar... İnsanlar arasında yaşadığı zamanlar; düne değin.... Düne değin, insanlar arasında yaşadığına inandığı, yaşadığına kendini inandırdığı, inandırmağa çalışarak aldattığını anladığı güne, düne değin. Dün değil, önceki gün. Sabah oluyor şimdi , dün de bir günlük geride,” (Ada, USBGA, ss. 9-10.)

“Manastırda” ifadesi ile başlayan cümlelerle, bir iç çözümleme ile Andronikos yansıtılmakta, mevcut hikâye zamanından tam bir kopuşun söz konusu olmadığı görülmektedir.

Zaten bu hikâyede Andronikos’un zihni ile sınırlı olan bir “iç-zaman”dan söz etmek mümkündür. Çoğu geri kırılmaların da bu iç-zamanda gerçekleştiği görülür.

¹⁰⁰ Bu kesin tarihi Güven Turan, metinde anlatılanlardan hareketle tespit eder. Bkz. Güven TURAN, “Ada’da Zaman Kullanımı”, Bilge Karasu Aramızda, (Hzr. Füsun AKATLI-Müge Gürsoy SÖKMEN), Metis Yay., İstanbul 1997, ss. 153- 159.

¹⁰¹ H.BLODGETT, “Kısa Öykü Tekniği”, s. 70.

¹⁰² Y. DEMİR, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, s. 48.

“Ada” adlı hikâyede gerçekleştirilen geri kırılmalar ile, Andronikos’un içinde bulunduğu durum, okura daha derinden hissettirilir. Böylelikle “geçmiş” ile “şimdi” arasında imâlî ilişkiler kurulur:

“Andronikos, birden, bu sözleri yarlığın dediklerine bağlıyor. Yarlığ bütün resimlere değil, kutsal resme karşıydı. Andronikos kızıyor bu budalalığına. Bunu daha önce nasıl düşünmemiş, Andreas’la bu konuda, iki satır olsun, niye konuşmamıştı?”

Geriye bakmak geliyor aklına. O zaman, epey yükseldiğini anlıyor. Aşağıda, çakıllığın bir bölümünü görebiliyor şimdi. Kayalar artık yer bırakmıyor çamlara bu yamaçta. Ağaçların arasından, tepeye yaklaşp yaklaşmadığını bir bakışta anlamak güç” (Ada, USBGA, s.29.)

İlk paragrafta bir geri kırılma söz konusudur. İkinci paragraf ise mevcut hikâye zamanını içerir. “Geriye bakmak geliyor aklına” cümlesi mevcut hikâye zamanı içinde okunabilecekken, aynı zamanda Andronikos’un geldiği (kaçtığı) yere geri dönme düşüncesi olarak da okunabilir. Çünkü Andreas’la konuşmadığı için bir pişmanlık hissine kapılmıştır. “O zaman, epey yol aldığını, denizden epey yükseldiğini anlıyor.” Bu cümlede alınan yolu hem “içinde bulunulan an” yani “kıydan tepeye doğru alınan yol” olarak, hem de “şehirden adaya kaçarak, eski hayatı ile şu anda kendisine kurmaya başladığı yeni hayat arasında kat ettiği mesafe” olarak okumak mümkündür. Bir diğer imâlî ilişki de, içinde bulunduğu güçlük ile doğa şartlarındaki güçlük (kayalar, yamaçta çamlara yer bırakmayan kayalar) arasında kurulur.

“Ada”da bu tür imâlî ilişkilere, sezdirmelere hemen hemen her sayfada rastlamak mümkün. Böyle bir kullanım –Gürsel Aytaç’ın Lämmert’den aktardığı bir ifade ile– “şimdiki zamanda işlenen olaya geçmişin de katılmasıyla genişletilmesi” olarak adlandırılabilir:

“Lämmert, geriye dönüş tekniğinde de iki tarz ayırıyor : Biri dar anlamda geriye dönüş (Vorzeithandlung) , öteki ise ‘şimdiki’ zamanda işlenen olaya geçmişin de katılmasıyla genişletilmesi (Ausweitung der Gegenwartshandlung). Metnin bütünü içindeki fonksiyonu yönünden bu ikinci tarzda bir yapıcılık, bir destek oluş söz konusudur ki Lämmert’in terimiyle bu ‘aufbauende Rückwendung’ yapıcı- geriye dönüştür.” ¹⁰³

¹⁰³ G. AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, s. 232.

“*Sarıkum’a Giriş*” adlı hikâyede olduğu gibi geri kırılma tekniği, hikâyenin geldiği noktada “eski bir olayın anılması”¹⁰⁴ araya yeni bir (küçük) hikâyenin sıkıştırılması şeklinde tezahür edebilir. Anlatıcı-karakter yıllar sonra geldiği Sarıkum’da Dilâver Hanım’ın evini görünce çocukluk günlerine döner:

“Birden sola baktım dürtülmüşçesine. İki beton evin aralığundan, ötede, iki eriğin arkasında duran Dilâver Hanımın evi görünüyordu . Duruvermişim...

Evin arkasını, arkasındaki hayatı benden başka bilen biri var mı diye düşünmeğe başladım. Sokağa bakan ön pencerede oturup bizlere kanlı masallar anlatan Dilâver Hanımın hastalarını kim bilirdi?... O sabah erkenden, daha kimseler uyanmamışken evden çıkıp bostana gitmiştim. Yağmur yağmaya başlamıştı sonra. Önce önemsememiştim. Hızlandığını görünce de dönmek istemişim eve. (...)Birden kedilerin teker teker kaybolduğumun farkına vardım. Evin köşesini dönüyor gelmiyorlardı bir daha. (...) Köşeyi döner dönmez, açık duran bodrum penceresiyle karşılaştım.(...)

Bir koku sinmişti ortalığa(...)” (Sarıkum’a Giriş, TÖV, ss. 12-14.)

Karakter-anlatıcı, Dilâver Hanım’ın bodrumunda gördüğü manzarayı anlatır. Sonra tekrar aşağıdaki ifâdeler ile mevcut hikâye zamanına döner:

“Silkindim. Gelip geçenler vardı şimdi. Bakıyorlardı garip garip.” (Sarıkum’a Giriş, TÖV, s.14.)

Geri kırılma tekniğinin, hikâye kişileri hakkında bilgi vermek amacıyla, bir parantez¹⁰⁵ ya da parantez içi ifâde gibi kullanıldığı da olur. “*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı hikâyede anlatıcı-karakter Talha, Müşfik’ in kişiliği ile ilgili bilgileri bir geri kırılma ile tamamlamaktadır:

“Başka bir gün, eski ahabplarından birini anlatırken birden ‘Talha,’ dedi, ‘bir zamanlar, ömrümün bir yerinde, insanları heyecan yoluyla, tutku yoluyla tanıdım. Kaptım, kapıldım, sürükledim, sürüklendim.’ İçim burkuldu. Beni tanımması da heyecan yoluyla olmadı mı diye düşünmek istedim. Vakit bırakmadı. ‘Yaşadım, o zamanlar da yaşadım,’ dedi, ‘yaşamadım, varlığımı buna bağlamadım demiyorum,’ dedi, ‘ancak bir gün tek başıma kaldığımı anlıyordum. Tek başıma. İki kişi değildik. Bir tek kişiydim. Kalakalıyordum öyle. Yalnızdım. Hayatlar ayrı ayrı akıyordu. Heyecan yitiyordu. Çatlayan, ufalanıp dağılan bir tortu kalıyordu geride. Suyum başka bir su arıyordu o

¹⁰⁴ Tahsin YÜCEL, *Anlatı Yerlemleri*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993, s. 42.

¹⁰⁵ Ş.AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s.133.

zaman. ' *Düşünüyordum, düşünmeğe çabalıyordum arada. İlk görüştiğimiz gün başım dumanlıydı hafiften. Evine götürülmenin sıkıntısı içindeydim. Karşılığını kendime yontamadım, başkaları da vardı yanımda, ona yontamadım, ev sahipliğinin gerektirdiklerini yapıyordu. 'Aranıyor, buluyor, heyecan, tutku tutuşturup söndüren bir makine haline geliyordum. ' "* (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, ss. 119-120.)

Hikâye kişilerinin çocuklukları ile ilgili bilgiler de geri kırılma tekniği ile verilebilir. Böylece anlatıcı, bir bakıma hikâyenin başında anlatmadıklarını daha sonra hikâye ilerlerken geri kırılma tekniği ile "telâfi etme (Nachholung)" ¹⁰⁶ yoluna başvurur. "İnsanlar Kitabı"nda böyle bir kullanımla karşılaşılır:

"Elli yıl önceki bir 'Match'ın bir sayfası geliyor gözümün önüne. Karşılaştırmanın ne olduğunu, galiba, o gün öğrenmiştim. Annabella o yıl Tyrone Power'le evlenmişti. Bir yıl önceyse, Jean Pierre Aumont'la evliydi. Bir yıl arayla hemen hemen aynı durumlarda resimleri çekilmişti Annabella'nın. Aumont çorap giymiyordu tenis oynarken; karısı da. Power'se pek şık çoraplar giymişti; karısı da." (İnsanlar Kitabı, NİG, s. 63.)

Yukarıdaki cümlelerde Eco'nun Genette'den aktardığı gibi, geri kırılma (Eco'nun adlandırması ile 'analeks') "adeta anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini görmektedir." ¹⁰⁷

"Altı Ay Bir Güz"de D.H.A. (Kerim), ölen arkadaşı Ethem Razi' yi geri kırılmalar ile anar:

"O sabah, çeviriyle uğraşan oydu. Odasına indiğimde başımı kaldırmadan 'gıcırtılı bir homurtu' diye nitelemekten başka yol bulamadığım, o 'günaydın, hoş geldin, işim var, bana bir şey söyleme, otur çay iç, öbür odada konuş konuşacaksan, bana ilişme de...' anlamına geldiğini öğrendiğim sesi çıkarınca tepesine dikilmiştim. Elindeki iş mektubu da değildi, edebiyat, tanıtıcı metin, dergi yazısı da değildi. İyi kâğıda basılmış bir gazeteden rastgele kesilmiş bir parçaya benziyordu çevirdiği metin. Benim bile okuyamadığım karalama yazısıyla birkaç satır dizmişti alt alta. Noktasını koymuş, bana bakmıştı sonra. Madem gitmiyorsun, yardım et." (AABG, s. 8.)

Geri kırılma tekniğinin, Bilge Karasu hikâyelerinde ritmik oluşuma katkı sağladığını, bu hikâyelerin oluşumunda önemli bir yere sahip olduğunu söylemek

¹⁰⁶ G. AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, s. 232.

¹⁰⁷ U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 38.

mümkün. Geri kılma tekniği, bu hikâyelerde ya “geçmiş” ve “şimdi” arasında imâlî ilişkiler kurar, ya anlatıcının unutkanlığını giderir ya da parantez içi bir ifâde gibi kullanılarak hikâye kişilerinin geçmişlerini yansıtır. Uygulanan bu teknikle birlikte zamanda ortaya çıkan kırılmalar, okurun, gerçek dünyadaki “zaman” kavramından değişik bir zaman kompozisyonu ile karşılaşmasını sağlar. Bu yeni zaman kompozisyonu da, gerçeğin insan tarafından algılanışının kronolojik bir düzene değil, zihinde oluşan bir terkibe dayandığını sezdirir. Çünkü insan zihninde olaylar kronolojik bir şekilde değil, farklı kriterlere göre (önem, tesir, v.s.) tertip edilmektedir. İnsan zihninin bu gerçekliğinin, Karasu hikâyelerinde yeterince vurgulandığı görülür.

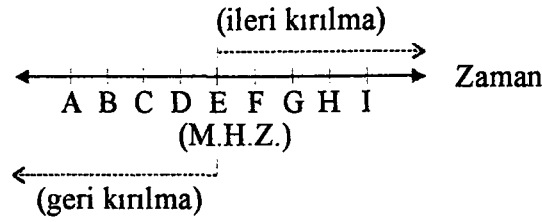


II.2. İLERİ KIRILMA

Kurmaca anlatılarda, yön itibarıyla ritmik oluşumu sağlayan iki teknikten söz edilir:

- 1 – Geri kırılma tekniği (flashback)
- 2 – İleri kırılma tekniği (flashforward)

Geri kırılma tekniğinde, mevcut hikâye zamanından geriye doğru, ‘ileri kırılma’da ise tam ters istikamette yani ileriye doğru bir gidiş söz konusudur.



(Şekil: 4)

Şekil:4’te ‘E’ noktası mevcut hikâye zamanı (M.H.Z.) olarak kabul edilirse, ‘E’ noktasından ‘D, C, B, A’ noktalarına doğru yapılan bir zaman sıçramasına “geri kırılma”; bu nokta (‘E’)dan ‘F, G, H, I’ noktalarına doğru yapılan bir zaman fırlamasını da “ileri kırılma” olarak adlandırmak mümkündür.

Gerçek hayatta zaman tek yönlüdür. Şekil:4’ten örneklenirse, gerçekte ‘A’ noktasından ‘G’ noktasına, noktalardan hiç biri atlanmaksızın, düzenli bir ilerleyiş mevcuttur. Oysa kurmaca metinlerde ‘A’dan ‘G’ye (ileri) ve ‘G’den ‘A’ya (geri) doğru olmak üzere, zamanın çift yönlülüğünden bahsetmek mümkündür. Bu çift yönlülüğü sağlayan tabii ki “ ‘geri’ ve ‘ileri’ kırılma teknikleri” dir.

Geri kırılma tekniğinin, anlatıcının unutkanlığını giderdiğini ifade eden Eco, ‘ileri kırılma’yı da “*anlatısal sabırsızlığın bir göstergesi*”¹⁰⁸ olarak görür. İleri kırılma tekniği ile anlatıcı, henüz “mevcut hikâye zamanı” itibarıyla gerçekleşmemiş ancak ileride gerçekleşecek olanları önceden anlatmayı tercih eder. Bu tercih, zaman zaman sezdirmeler ile gündeme gelebilir.

Zamanı kronolojik akışından ayırarak, onu yeni bir kompozisyona oturtan anlatıcı, böylece çok sıradan bir olayı ilgi çekici bir duruma getirebilir. Yine aynı olay, gerçekte

çok sıradan bir görünüm arzederken, bu tekniklerin yoğun kullanımı ile karmaşık bir hâle bürünebilir.

Bütün bunların yanında gerçek hayatta karşılaşılmayan yeni ve orijinal bir zaman terkibi sayesinde, anlatılanlar arasındaki “geçmiş – şimdi – gelecek” bağlantıları daha yakından ve net bir şekilde görülebilir. Yeni ve orijinal bir zaman terkinin söz konusu olduğu metinlerde, ‘şimdi’nin ‘geçmiş’ ile bağlantıları “geri kırılma”, ‘gelecek’ ile bağlantıları da “ileri kırılma” teknikleri ile oluşturulur.

İleri ve geri kırılma teknikleri ile anlatının çizgisel akışının kırıldığı, bu anlamda bir müdahalenin gündeme geldiğini söylemek gerekir.¹⁰⁹

Usta bir cambaz ile çırağının anlatıldığı “*Usta Beni Öldürsen E!*” adlı hikâyede çırak, insanların ölümünün yaklaştığını, yüzlerinde gördüğü günden güne büyüyerek zeytin iriliğine ulaşan benlerden hisseder. Çırak, bir gün ustasının da yüzünde böyle bir ben görür ve ustasının öleceğini anlar. Ustası ile ipe çıkmak istemez fakat bunu ustasına uygun bir dille söylemeyi de beceremez. En sonunda benin zeytin iriliğine ulaştığı akşam ipe çıktıklarında ustasının ölümüne sebep olmaktan korkar, aynı zamanda ustasının yapabileceği hatayı engellemek için tetiktedir. Bu noktada cambazın ileri kırılma tekniği ile geleceğe ait düşünceleri gündeme getirilir anlatıcı tarafından:

“Benin zeytin iriliğini bulduğu akşam, ipin ortasında kendini kasarak, ustasının yaklaşmasına bakıyordu. Geldi. Tutuştular. Ustasındaydı yanlış adımı atma sırası o gece. Yay gibi gerilmişti. Ustasının arkasından uçup onu yakalamak için. En ufak fiskenin bile yıllarca kurup durduğu duvarı yıkabileceği korkularıyla parlayıp öfkelenen ustasını bir daha öfkelenmek istemediği için, bu yanlış adımı atmakta geciktiğini söylemeyecekti oyundan sonra, bu gecikmenin farkına vardığını bile sezdirmeyecekti; hele yarın sabah olsun, bir şeyler uydururum, hastalanırım, ne bileyim, bir şeyler bulurum, ipe çıkmayalım derim, ya da bu sıcak havada sen çıkma, ben elimden geldiğince, tek başıma seyircileri oyalayayım derim, diye gönlünden fırtına gibi bir şeyler geçiriyor, hiçbirisiyle ustasını kandıramayacağını seziyor, titizleniyordu; ama sezdirmeyecekti, sezdirmemeliydi, yumuşacık tutuyordu şimdi gövdesini, ustasının da her devinimine göre ayarlayacaktı kendini; ilk olarak, kimsecikler farkına varmasa bile,

¹⁰⁸ U.ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 38.

¹⁰⁹ Y. DEMİR, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, s.48.

artık pek usta bir cambaz olduğumu önce kendi kendine, sonra da ustasına gösterecekti.” (Usta Beni Öldürsen E!, GKB, s. 119.)

Daha sonra gelen paragrafta ise mevcut hikâye zamanına dönülür:

“Bekliyordu. Ustanın son adımı atmasını bekliyordu hâlâ.” (GKB, s. 120)

Herkesin çıkamadığı bir tepeye çıkmayı başaran bir kişinin hikâyesi olan “Bir Başka Tepe”den alınan aşağıdaki cümlede anlatısal sabırsızlığı gündeme getiren bir ileri kırılma örneği mevcuttur :

“Yavaş yavaş sisler dağılıyor. Üç adım daha atsam dorukta durabileceğim.” (Bir Başka Tepe, GKB, s. 206.)

Aynı hikâyede anlatıcı-karakterin, tepenin yakınındaki köyden ayrıldıktan sonra ileri kırılmalar ile geleceğe ait düşüncelerini, (umutlarını, beklentilerini, tahminlerini v.s.) okumak mümkündür;

“Bu yolu bir şeylerle doldurmam gerekmeyecek mi zaten? Bugüne dek öğrendiklerimin bugüne dek yaşadıklarımı, yolda göreceğim her şeyle bir arada düşünmek, karşı karşıya getirip tartmaktan başka ne işim var doruğa çıkarken?” (GKB, s.199)

“Bundan sonra -durduğum, durmakta olduğum için bundan sonra diyebiliyorum, biraz sonra diyemeyeceğim- tekerin her dönüşü daha da uzun süreler gerektirecek; gerçi yolum dikleşiyor bir parça, ama parmaklarım da uzuyor, çemberimin kapsamı artıyor.” (GKB, ss. 200-201.)

“Sarıkum’a Giriş” adlı hikâyede de aynı şekilde ileri kırılma tekniğinin kullanıldığı görülebilir.

“Müşfik’i düşünüyordum. Deli oldu, hastaneye yatırdılar, diye bir şeyler duymuştum bir aralar.

Bunu da daha sonra öğrenebileceğimi düşündüm. Dilâver Hanımı görmeli, elini öpmeliydim –ölmediyse-, hatırlar mıydı ki? ...” (Sarıkum’a Giriş, TÖV, s.14)

Çıktığı balık avında, tuttuğu balığın ağzından zokayı çıkartmaya çalışırken elini sonra da kolunu kaptıran balıkçının konu edildiği “Avından El Alan” adlı hikâyede anlatıcı, yaralı balıkçının bilincinde olup biteni geri ve ileri kırılmalar ile gözler önüne sermeye çalışır. Balıkçı, geri kırılma ile çocukluk günlerine döner. Çocukluğunda bir yılan ile ilgili anısını hatırlar:

“Bir şeyler anımsıyor, belli belirsiz kıpırtılar içinde uyuklayan bir geçmişten...

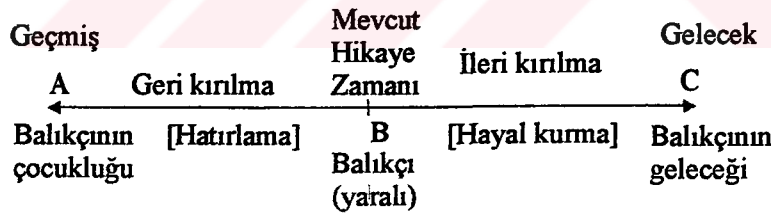
Bir çocuk var, kumla boyunca koşan. Elinde bir yılan, ensesinden tutup götürdüğü. Yılan çırpınmıyor, çocuğun cezasını vermekle yetiniyor: Bütün gövdesini kamçı gibi savurarak çocuğun kolunu, bileğini, elini kan içinde bırakmış. Çocuk, bir beş yüz adım ötede ağabeyinin yanına varıp yılanı gösteriyor, yavaşça boynunu son bir kez sıkıyor, salveriyor. Yılan süzülüyor, yıldırayıp gözden yitiyor sonra. Çocuğa hiçbir şey yapmadan. Cezasını çoktan vermiş. Çocuğun yüzündeki gülüm bir an bile sönmüyor. 'Nerede buldun?' 'Kumların içinde' 'Nasıl yakaladın?' 'Bir tutuşta, ensesinden.' Epey sonra, neredeyse içinden söyler gibi 'Biz dost olduk şimdi,' diyor.

Böyle bir şey anımsıyor. Geçmişin belli belirsiz bir kıpırtı içindeki durgun sularının karanlığında.” (Avından El Alan, GKB, s.20.)

Daha sonra yaralı balıkçının kan kaybı fazlaştıkça, bu kez de bir çeşit sayıklama, bir bilinç kaybı sayılabilecek şekilde, mevcut hikâye zamanından ayrılarak ileri kırılmalar gündeme gelir. Bu iki oluşumu (geri ve ileri kırılmaları) aşağıdaki gibi görselleştirmek mümkündür:

“Balıkçı, şu anda arkadaşlarının arasında, kahvede oturur görüyor kendini. Çevresini almışlar, üzüntüleri yüzlerinden okumuyor.” (s.26.)

“Şimdi de evinde görüyor kendini. Sanki balıkla birlikte denizin dibine inen o değil, balıkla birlikte uçar gibi olan o değil.” (s.27.)



(Şekil:5)

Mevcut hikâye zamanına dönüldüğünde denizin derinliklerine doğru inen balıkçı gözler önüne serilir:

“Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere.” (s.28.)

Hikâyenin son cümlesinde (“*Deniz, analar gibi, sevdiğini döl yatağında tutup saklayacaktır bir daha doğurmamak üzere.*”) bir ileri kırılma ile geleceğe ait kesin sonuç (kesin bir durum) bildirilir.

Temel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra her insanın gelecek ile ilgili kaygılarının boy göstermesi gibi “*Ada*” adlı hikâyede de genç keşiş Andronikos aradığı suyu bulup, susuzluğunu giderdikten sonra ileriye dönük planlar yapar.

“*Görüyor.*

Kayaların en dik yerinin, güneye doğru döndüğü yerin dibinde... Oraya yürüyor şimdi. Başının uğultusu, beyninin zonklayışı, gözlerinin yanması, tabanlarının sızısı, dizlerinin soyulan derilerinin durgunluğu içinde yürüyor. Su orada.

Gerçekten de orada. İnce ince akan bir su...

(...)

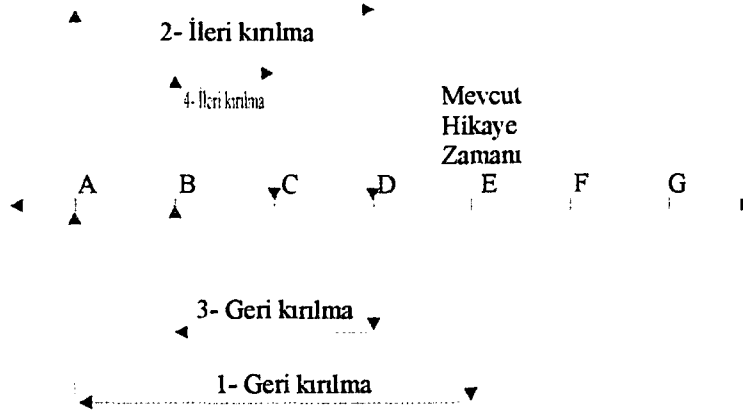
Eğiliyor, yüzüne biraz daha su çarpıyor. Ensesine avuç avuç su döküyor. Doğruluyor. Karnına, sırtının ortasından kuyruk sokumuna doğru akıyor sular. Güneş tepede durup duruyor. Yel sıcak. Su akıyor hep. Dışında akıyor. İçinde, içinin boşluğunda gurulduyor.

Artık birşeyler yemeli. Ama azık aşağıda. Suya, tepeye erişti, ulaştı. Şimdi barınak düşünmeli.

(...)

Daha sağlam bir çatı yapmak için, uzun uzun uğraşmak gerekecek. Bugünün işi değil bu. Yamacı tararsa, elbette, üçüncü duvarı örecektir kadar iri taş parçaları bulabilir.” (USBGA, ss. 43-44.)

Anlatılarda mevcut hikâye zamanından geriye doğru bir kırılmadan sonra o noktadan ileriye doğru bir kırılma da söz konusu olabilir. Böylelikle geçmişte geleceği hayal etme, geleceği kurma anlamında, geçmiş bir andan mevcut hikâye zamanına doğru bir ileri kırılma dikkati çeker. Böylelikle peşpeşe gelebilecek cümlelerde içiçe birçok kırılmanın olabileceği söylenebilir. (bkz. Şekil: 6)



(Şekil: 6)

Şekil:6’da izlenebileceği gibi “A→B→C→D→E→F→G” şeklinde kronolojik olarak gerçekleşen bir öykü, anlatıcının yeni ve orijinal bir zaman kompozisyonu meydana getirmesi neticesinde “E→A→D→B→C” sıralamasıyla anlatılabilir.

“Ada” adlı hikâyeden alınan aşağıdaki cümlelerde içiçe girmiş kırımların varlığından söz edilebilir. Andronikos adada bulunduğu andan geçmişe doğru döner. Geri kırımların söz konusu olduğu bu noktada aynı zamanda geleceği kurma, geleceği hayal etme şeklinde bir ileri kırıma göze çarpar:

“Ama Andronikos bütün bunları bir yana bırakmış, yemeğini yedikten sonra çekilmişti hücreesine. Yemek boyunca İoakim, gözlerini ondan ayırmamıştı. Yanına takılıp odasına girmesin diye çok dalgın, çok düşünen bir hal takınmıştı Andronikos. Odasına girdikten, kapısını ardından kapadıktan sonra, kendini döşeğine atmıştı.

Orada, kıpırdamadan, bir dalıp bir uyanarak sabahı bulmuştu.” (USBGA, s.32)

Bu cümlelerden sonra Andronikos mevcut hikâye zamanına döner, daha sonra tekrar geriye döner ve bu geri kırıma içinde ileri kırımlarla geleceğe yönelik planlar yapar:

“Bu olmalıydı. Kaçmamalı, bu sorunun karşılığını aramalıydı...” (s. 33.)

Mevcut hikâye zamanından geriye doğru kırımların yoğunlaştığı bu sırada Andronikos ileriye dönük kararını da verir:

“Kaçmak gerekti. Kaçmak, uzaklaşmak, hayatı yeniden başlatmak için gerekli koşulları bulacağı bir günü bekleyerek, umarak, kaçmak, uzaklaşmak...”

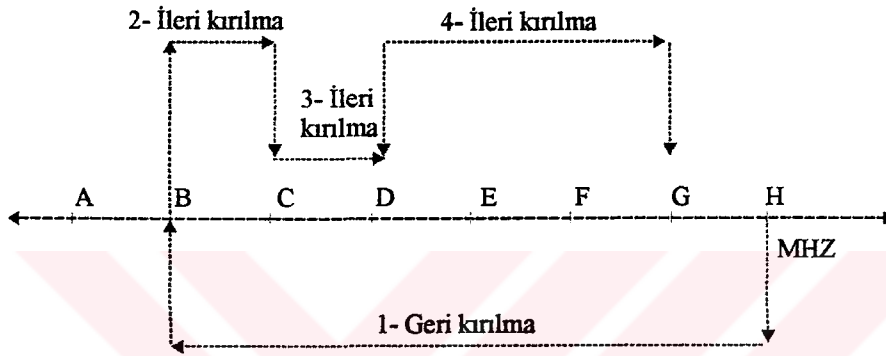
Ne var ki, artık keşişlerin bile yaşamadığı, eski zamanı yeren saraylıların eğlenmek şöyle dursun, gezmek için bile gitmedikleri, gitmeğe cesaret etmedikleri adaya kaçmak, Andronikos’un aklına, sabaha karşı gelmişti.” (ss.43-44)

“Limana inecekti. Kendisini Galata’ya geçirecek bir sandal bulacaktı. Orada edinmeğe bakacaktı yanına alacağı gereçleri. Şehrin ortasında böyle gereçler satın alan bir keşiş, en azından çirkin bir şakaya yol açabilirdi.” (s.45)

Bu cümlelerden sonra mevcut hikâye zamanına dönülür:

“Andronikos, o anda öyle düşünmüştü. Şimdi, şakadan, çirkinlikten değil, korkudan, çirkin, alçakça bir korkudan ötürü böyle düşündüğünü biliyor. Farkında. Tuhaf ama, utanmıyor artık. Korktuğu için utanmıyor.” (s.45)

Bu cümlelerdeki geri ve ileri kırımlar şöyle gösterilebilir:



B: Andronikos ile İoakim’in yemek yediği gece (s.32.)

C: İoakim’le yemek yenilen gecenin sabahı (s.32.)

D: Karar aşaması (s.33.)

G: Andronikos’un adaya geldiği sabah.

H: Andronikos’un adaya geldikten sonraki, adadaki anı (Mevcut hikâye zamanı)

(Şekil:7)

Bilge Karasu hikâyeleri, kronolojik sıralamanın bozulması açısından incelendiğinde, geri kırımların daha yoğun olduğu, dikkat çeker.

İleri kırılma bu hikâyelerde geleceği kurma, geleceği planlama, geleceği hayal etme, geleceğe yönelik umut, tahmin ve beklentileri dile getirme hususunda faydalanan, ritmik oluşuma katkı sağlayan bir teknik olarak kullanılmıştır.

II. 3. ÖZETLEME

Roman ve hikâye gibi kurmaca anlatılarda, belli bir zamanda gerçekleşmiş olaylar dizisi (öykü) sınırlı bir sürede anlatılmak zorundadır. Özellikle bu süre, hikâye söz konusu olduğunda daha azdır. Bu yüzden gerçekleşen bütün olayları ayrıntılı bir biçimde anlatmanın imkânsız olduğu söylenebilir.

“(…) hayatın yüzde yüz aslına mutabık bir kopyasını çıkarmak zabıt varakası tutan komiserden en realist romancıya kadar hiç kimse için mümkün değildir.”¹¹⁰

Zaten bir hikâye yazarının amacı da tabîi ki bütün ayrıntıları ile yaşanılanı zapta geçirmek değildir. Çünkü böyle bir niyetle kaleme alınacak bir anlatı, hiçbir zaman son bulmaz.¹¹¹

Hikâye türünün kendine has özellikleri arasında yoğun bir anlatımın yani anlatımda tutumluluğun önemli bir yeri vardır. Anlatımda tutumluluk ilkesine göre de hikâyenin mümkün olduğunca gereksiz kelimelerden arınmış olması gerekir.

Her sanat eseri, dikkatle bakıldığında “*macrocosmos*’u açıklamaya yönelik bir *microcosmos*’dur.”¹¹² Bu sebeple sadece hikâyede değil sanatın her alanında mecburî bir tutumluluktan söz edilebilir. Sanatkâr en kısa yoldan, en az malzeme ile mümkün olduğunca çok şey söylemeyi hedeflemelidir.

Öykü zamanı, söylem zamanını aştığında anlatıcının başvurduğu bir teknik olan ‘özetleme’, anlatıcıya bir çok imkân sağlar. Böylelikle oldukça uzun ve geniş bir öykü zamanını, kısa ve hızlı bir söylem zamanıyla anlatabilmek mümkün olur.¹¹³

Özetleme (ve eksilti) tekniği sayesinde anlatı, teferruatlardan sıyrılarak, “*teksift*”¹¹⁴ (yoğunlaştırılmış sıkıştırılmış) bir hâle gelir. Herhangi bir anlatıda özetleme tekniğinin kullanıldığı bölümlerde de “*sıkıştırılmış bir anlatım*”¹¹⁵ dan söz etmek mümkün olur.

‘Anlatma’ya dayalı özetleme tekniğinin karşısında ‘gösterme’ye dayalı sahnedan söz edildiğinde, bu kez ‘sıkıştırılmış bir anlatım’ın yerine “*yayılmış bir anlatım*”¹¹⁶ dan

¹¹⁰ P. SAFA, Sanat-Edebiyat-Tenkit, s.235.

¹¹¹ U. ECO, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, s. 9.

¹¹² Afşar TİMUÇİN, Estetik, (Basım yeri belli değil, İstanbul?), BDS Yay., Ekim 1993, s.46.

¹¹³ U. ECO, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, s. 64.

¹¹⁴ M. TEKİN, Roman Sanatı ve Romanın Unsurları, s. 94.

¹¹⁵ Y. DEMİR, İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi, s. 107.

¹¹⁶ Y. DEMİR, İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi, s. 114.

bahsetmek gerekir. Yayılmış bir anlatım ile anlatıcı vurgulamak istediği, hikâyenin can alıcı noktaları olarak gördüğü kısımları teferruatlı bir şekilde ele alarak hem gerilimi artırmak hem de okurda bırakacağı etkiyi güçlendirmek ister. ‘Özetleme’de ise gereksiz kısımlar çabucak, hızlı bir biçimde ana hatları ile anlatılıp geçiliverir.

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı hikâyede anlatıcı-karakter, niyeti yediği yemeği uzun uzun anlatmak olmadığı için birkaç cümle ile olayı özetler:

“Yemeğim bir buçuk saat sürdü. Sofracı ile aşçının ellerini çabuk tutmamalarından olduğu kadar, benim ivecen davranmamın gereksizliğinden.” (GKB, s.10)

Anlatıcı-karakter bir buçuk saatlik zaman dilimini tam anlamıyla anlatmaya kalkışsaydı, sayfalarca bir anlatımla karşılaşılırdı. Bu örnekte bir buçuk saatlik bir öykü zamanı sadece iki cümle ile özetlenerek, hızlı bir söylem zamanı gerçekleştirilmiştir.

‘Oda Oda Dünya’ adlı hikâyede biraz daha uzun bir öykü zamanı mevcuttur. Yine burada da üç aylık bir öykü zamanının hızlı bir söylem zamanı ile dile getirildiği görülür:

“Taksim’de üç aydan beri oturduklarını biliyordum ama, mektup yollamasaydı, bu gece, Taksim’deki kilisenin bahçesinde buluşabileceğimiz gelemezdi aklıma.” (Oda Oda Dünya, TÖV, s.34.)

‘İncitmebeni’ adlı hikâyede ise yüzyılları kapsayan uzun bir öykü zamanına yine özetleme tekniği ile kısaca değinilir:

“Tarihlerin bile yazmadığı bir çağlarda gelmişler, yerleşmişlerdi buralarda. Komşu adalılarda yüzyıllarca savaştıktan sonra barışa erebilmiş, yaşayışlarını düzene sokabilmişlerdi. Bu olayların anıları, sisli, puslu birtakım masallarda, destanlarda yaşıyordu hâlâ. Yılda bir kez, art arda yedi gece, kıyı boyunun en geniş kumsalında toplanılır, bu geçmiş, yüzyıllardan beri bir tek sözcüğünü bile umutmadan okudukları destanlarda, anlattıkları masallarda bir daha dile getiren ozanlar dinlenirdi. Bu ozanların sayısı yüzyıllardır değişmemişti. Yedi kişiydiler. Her biri bir gecenin anlatılarını üzerine alırdı. Aynı şeyi art arda iki kez anlatmaları yasak olduğundan her biri yedi yıl içinde bütün destan çevresini bitirir, sekizinci yıl baştan başlardı. Her biri, ikinci yedi yılın ortalarında bir öğrenci yetiştirmeye başlardı. Bir ozanın yetişmesi on yedi yıl sürerdi aşağı yukarı. Soluğu, gün doğmadan kesilen ozan, ozanlığı, yetiştirdiği öğrenciye bırakmak zorundaydı.” (İncitmebeni, GKB, ss. 141-142.)

'İncitmebeni' adlı hikâyeden alınan bu kısımda, sıkıştırılmış yoğun bir anlatımdan söz etmek mümkün. Yüzyıllarla ifâde edilen bir zaman diliminde gelişen olaylar ekonomik bir tutumla en az yer kaplayacak biçimde anlatılmıştır. Özetlemenin, anlatı sanatı ve özellikle de kısa bir form olan hikâyeye için ne kadar önemli bir teknik olduğu bu örnekte görülmektedir.

Zaman bakımından tutumluluğu sağlamasının yanında özetleme tekniğinin anlatıda başka işlevleri de yerine getirdiği görülür. Bunlardan biri "*okuyucunun zihninde fasılada ne olduğu hakkında*"¹¹⁷ tatmin edici bilgiler sunmaktır. Böylelikle iki olay (ya da durum) arasında geçen süre özetlenerek verilirken aynı zamanda okurun bu arada ne olup-bittiğini genel hatlarıyla öğrenmesine imkân verilir:

"Yarasını yalamağa, yalamak için başını geriye atmağa bile cesaret edemiyordu daha.

Ama günler geçtikçe yarasını iyi etmiş, İoakim'in ipin yerine taktığı incecik, upuzun zinciri gelmeden oynamağı öğrenmişti. Sıra ile, el ısırmaca, kovalamaca, saklambaç oyunlarını yaratmış, uydurmuştu kendi kendine." (Tepe, USBGA, s.83.)

"Sigaralarımız, ötedeki mum ırmağından habersiz, yanıyordu koyuda arka arkaya. Yürüdük biraz. Gene fenerin dibine geldik." (Oda Oda Dünya, TÖV, s.36.)

"İki saat önce yabancılar karıştı aramıza, tren kalkıncaya değin ayrılmadılar. Onlar ayrılma, onlar kaldı, ben gittim. Yabancıların yanında büsbütün yabancılaştık. Sırıldı, el sıkışıldı, sigara içildi. Tiksindim. Ayrıldık, ayırdılar. Hepsi sevinç içindeydi. Kimse kimseyi kıskanmıyordu. Ben kıskandım." (Dönenen Bir, TÖV, s.42.)

"Sabahtan beri, Osman'ın yanında geçirdiği on beş yirmi dakika dışında, Ethem'di, anastıdı..."

Hastaneye girerken kendini kapıp koyvermiş bir karanlıklar dünyası-bekçiler-zebaniler düşlemine. Bitirmiş miydi o işi? Bir şeylerin çevresinde mi döneniyordu ? Şu anda bile ?..." (3, AABG, s.38.)

"Surlara yaklaşan, Narlar Şehrinin kapısından içeri girmeğe hazırlanan yolcuyla soluna baktıracak anıtsal çeşme bin şu kadar yüzyıldır, kupkuru. Su çağıltısı buralarda çoktan kesilmiş. Yerdeki taşlar arasında yılanlar, kertenkeleler hışıldıyor, çekirgeler çıtırdıyor. (...)

(...)

Taşlar arasında, kekik öbeklerini izleyerek ilerliyoruz.” (Hayvanlar Kitapçığı, NİG, s.15.)

“Gide döne, çok girip çıktık bu ulu kapıdan... Öyle demiştik bir zamanlar. Ulu kapının taşları çözülmeğe başlar gibiydi, bu kapıdan bir daha geçmemeği de geçirmişiz usumuzdan o sıra. Taşları başımıza düşer diye değil, uzun sürebilecek bir can çekişmenin vereceği acıdan kaçmak istediğimiz için...” (İnsanlar Kitabı, NİG, s.59.)

“Buraya gelmesi kolay olmadı.

Önce göz alabildiğine uzanan düzlüğün kıyısına varması gerekmişti.” (Bir Başka Tepe, GKB, s.193.)

Öykü zamanının söylem zamanı içerisinde daraltılarak (sıkıştırılarak) dile getirildiği bu örnek cümlelerde okurun metni algılayabilmesi için bilmesi gereken olaylar hızlı bir biçimde ifade edilmiştir. Bu örnek cümlelerde anlatıcının fazla zaman harcamadığı, zaman bakımından tutumlu olduğu kabul edilebilir. Calvino, anlatıda zamanın tutumlu kullanılması hususunda Sicilyalı masal anlatıcılarının bir ilkesinden bahseder:

“İki olayın arasındaki uzun zaman aralığını atlamak ya da aylarca veya yıllarca süren bir aralığı göstermek istediklerinde, Sicilya’lı masal anlatıcıları ‘lu cuntu non metti tempu’ (masal zaman harcamaz) formülünü kullanırlar.”¹¹⁸

Özetleme tekniğinin ikinci bir işlevi de hikâye kişileri hakkında bilgi vermektir. Hikâye kişilerinin özellikle geçmişi kısa bir biçimde bu yolla gözler önüne gerilir.¹¹⁹

Hikâyede, romanda olduğu gibi kişilerin karakter gelişimi ayrıntılı bir biçimde gözler önüne serilemez. Ancak bu, hikâyenin karakter gelişimi ile uğraşmadığı anlamına gelmemeli. Roman bir karakter gelişimini bir çok yönden ele alırken, hikâye bu gelişimi ancak sınırlı bir biçimde ve daha çok “*karakter değişimi esnasında*”¹²⁰ işler. Bu yüzden karakterin gelişimi (‘geçmiş’ten ‘şimdi’ye kadar uzanan geniş bir zaman dilimi kastedildiğinde) genellikle, önce hikâye kişinin ‘gösterme’ tekniği ile öne çıkarılması, sonra, bir geri kırıma ile bu hikâye kişinin geçmişine dönülmesi suretiyle takdim edilir. Bu takdim de “özetleme” tekniğinin imkânları dahilinde yapılır:

¹¹⁷ Y.DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 107.

¹¹⁸ Italo CALVINO, *Amerika Dersleri*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1994, s. 53.

¹¹⁹ Phyllis BENTLEY, “Özet Tekniğinin Kullanılışı”, *Roman Teorisi*, (Hzr. P. STEVICK), s.46.

¹²⁰ Norman FRIEDMAN, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, s.32.

“Güliümsedim. ‘Haydi Signora Pozzi, gelin bir inanılmaz şey daha yapalım. Şu Giovinezza’yı çalın bize.’

Ters ters baktı. Güldü sonra. ‘Niye olmasın? Şarkı güzel, hoşuma gidiyor. Faşistler söyler diye şarkıyı niye çalmayayım?’

Piyanomun başına geçti gene. Ardında duruyordum. ‘Giovinezza..... di belleza.....’ Besbelli, ‘gençlik’ diye başlayıp giden şarkıyı çalıp söylerken kendi gençliğini, Gigi’yi anıyor, Mussolini gençliğinin şarkısıyla kendi mutluluğunun yıkılışı arasındaki bağı umutuyordu. Deli gibi sevdiği, kaçarcasına vardığı Gigi çok uzaktaydı şimdi. Sesi yükseliyor, gürleşiyor, patlamasına ramak kala yumuşuyordu gene. Mussolini çetelerinin dayacağından, saldırılarından. Türkiye’ye kaçan kadının, Türkiye’de, Giovinezza’yı söylemesi inanılır şey miydi gene de?” (Dutlar, USBGA, ss. 143-144.)

“ ‘(...) Karların eridiğinin toprağın yeşerdiğinin farkına bile varamazsın. Beyazdır ortalık, beyaz kalır... Bulutlar vardır sonra; altına yatılan masmavi göğü hep daha uzağa atan apak bulutlar... İsa’nın kanı boyamadı bunları hiç. İnsan kanı değil o, tanrı kanı; bir yanda akadursun, tepeler apak kalır... hep..’

Annesi duymasın böyle konuştuğunu. Daha o zamanlar bile, rumcayı âdetâ konuşmadığı için yakını dururdu. Okudukça onu daha da umutacak, belki de umutmağa çalışacak. Yunanca, mektebi de bıraktıktan sonra, büsbütün yabancılaşmıştır onun için. Ancak okuduğu dili konuşabiliyor şimdi, kitap okurmuş gibi.” (Oda Oda Dünya, TÖV, s.35.)

Özetleme tekniğinin bir diğer işlevi de toplumun hayat tarzının yansıtılmasıdır. Hikâyedeki kişilerin içinde bulunduğu toplum ile ilgili bilgilerin sunulmasında “özetleme” tekniğinin anlatıcıya geniş imkânlar sağladığı söylenebilir.¹²¹

“Yağmurlu Kentin Güneşçisi” , “İncitmebeni” , “Bir Başka Tepe” , “Göçmüş Kediler Bahçesi” gibi sıradışı (masal mekânlarını andıran) mekânların söz konusu olduğu hikâyelerde, özetleme tekniğinin bu işlevinden geniş ölçüde istifade edildiği görülmektedir. Böylelikle gerçek dünyada eş bulunmayan bu mekânlar ve bu mekânlarda yaşayan toplumların hayat tarzı hakkında okura tatmin edici bilgiler verilir:

“Adam gözlerini kaldırmış, gökyüzüne bakıyordu. Oysa gökyüzünde görülecek bir şey yoktu.

Düpedüz yoktu. Bu ülkeye her gün, her gece, her sabah, her akşam yağmur yağırdı çünkü. Durgu durak bilmeksizin, hızlanmadan, yavaşlamadan, hele hele hiç dinmeden, tel tel, iplik iplik yağmur yağırdı.” (Yağmurlu Kentin Güneşçisi, GKB, s.82.)

“Adamın doğup büyüdüğü ülkede deprem nedir bilinmezdi. Ya da, bilinmemecesine umutulmuştu. Sarsılmayan bir topraktan her zaman daha çok ürün almak için, atılan her tohumdan her kezinde daha bol, daha güçlü tohum almak için uğraşıldı. Yerdeki sular da, gökteki sular da, insanların istediği ölçüde akar, yağırdı. Gerekli görülen yerler-koca koca şehirler, koca koca bölgeler – saydam kubbelerle örtülmüş, sonsuz bir ılıman sürem içinde yaşatılırdı insanlar, hayvanlar, bitkiler.” (İncitmebeni, GKB, s.132.)

“Gözlerini açtığında, uyanmasını bekleyen on beş yirmi köylü vardı çevresini almış. Esenleşmişti onlarla, karşılıklı hal hatır sorulmuştu; havadan, sudan, topraktan, ateşten söz edilmişti. Ot boldu, yemiş boldu; hayvanlar toktu, insanlar da. Güz, uzun sürerdi bu yıl, kış geç gelirdi. Konukları olduğuna hep sevinmişti köylüler. Gelmek isteyenler çoktu, bilirlerdi; ama kimse gelmezdi işte. Köyün en yaşlı adamı, genç sesli ama iki büklüm duran bir koca kişi, karşıdan, düzlüğün öte yanından gelen bir tek adam gördüğünü söylüyordu, yaşamı boyunca...” (Bir Başka Tepe, GKB, s.196.)

“Göçebeler önceleri tek tük görünmüş olacaktı o toprakların kıyısındaki ormanlar içinde. Soğuk yaylalarından, buzullu dağlarından, bataklık ovalarından güneğe doğru iniyorlardı durmadan, kentleri, çiftlikleri, panayırları basıp açlıklarını gideriyorlardı. Hayvanları da kendileri gibi süzgündü, ilk göründüklerinde. Kuzeydeki avlaklar, otluklar, barınmalarına yetmiyordu artık. Ya da atlarla köpeklerle yetinmekten usanmışlardı. Kurdukları kışlık köylerde köklerle, yumrularla, çabuk yetişen sebzelerle karın doyurmak istemiyorlardı bundan böyle.” (Göçmüş Kediler Bahçesi, GKB, s.121.)

Verilen örneklerde de görüleceği gibi, özetleme tekniği anlatıda zamanın tutumlu bir biçimde kullanılmasına, hikâye dünyası içinde uzun uzun anlatılmasına gerek olmayan kısımların genel hatlarıyla kısaca takdim edilmesine yardımcı olur. Böylece özetleme tekniğinin hâkim olduğu bölümlerde zaman azamî derecede ekonomik bir şekilde kullanılarak, anlatıcının niyeti çerçevesinde detaylı bir biçimde ele alınması gereken

¹²¹ P. BENTLEY, “Özet Tekniğinin Kullanılışı, s.46.

bölümlerin yeterince incelenmesine, mercek altına yatırılmasına daha fazla zaman ayırma imkânı doğar.

Bilge Karasu hikâyelerinde zamanın ekonomik bir biçimde kullanılmasında özetleme tekniğinden geniş ölçüde faydalandığı söylenilebilir. Ayrıca bu hikâyelerde ‘özetleme’nin yer yer *“fasıla hakkında doyurucu bilgi verme”*, *“karakterin geçmişini kısaca aktarma”* ve *“toplumun hayat tarzını yansıtma”* gibi işlevleri yerine getirdiği görülür.



II. 4. EKSİLTİ

Edebiyatın hayattan alınan bir kesiti aynen ifâde etmek gibi bir görevi olmadığını savunan Norman Friedman yazma işini “*bir seçme, düzenleme ve soyutlama süreci*”¹²² olarak görür. Roman ve hikâye gibi anlatılar için de aynı durum söz konusudur. Roman ya da hikâye yazarı, hayatın bütün görünüşlerini ele alabilecek kadar zamana sahip değildir. Zaten böyle bir şeyin gereksizliği de tartışma götürmez. Peyami Safa bu konuda şöyle der:

*“Başlangıcıyla sonu arasındaki hayatın zigzaklarını takip eden roman, yazılırken, sonsuz imkânlar arasında hür bir tercih olmakla beraber, yine de bir tercihtir. Yani hayatın bütününe değil, romancının seçtiği kısımları alır.”*¹²³

Hayatın bütünü arasından bir tercihin yapılması , bazı kısımların dışarıda bırakılmasını gündeme getirir. Böylece bir metin her ne kadar peşpeşe sıralanan olay ya da durumlar ile bir devamlılık-süreklilik arz ediyorsa da, yakın bir okuma yapıldığında, yer yer atlamaların, kesintilerin olduğu görülebilir. Özellikle metin, ritmik oluşum açısından incelendiğinde zamanda bazı genellemelerin, özetlemelerin, eksiltilerin varlığı dikkat çeker. Anlatının kendine has kuralları düşünüldüğünde bu gayet tabîî bir durumdur. Nitekim Eco, bu konuya şöyle yaklaşır:

*“ (...) her kurmaca anlatının zorunlu olarak, kaçınılmaz olarak hızlı olduğunu söylemek istiyorum; çünkü anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister. (...) her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk: Asla sona ermezdi böyle bir metin. Size telefon eder ve ‘yola çıkıp, bir saat içinde geliyorum’ dersem, yola çıkmamın yanı sıra arabamı alacağımı da örtülü olarak belirtmiş olurum.”*¹²⁴

Kurmaca bir anlatıda zaman, gerek kronolojik düzeni bozularak, gerekse olaylar arasında dengesiz bir şekilde paylaştırılarak, farklı bir biçimde kullanılmasıyla gerçek zamandan ayrılır. Kronolojik düzenin bozulması, olup bitenin gerçekleşme sırası ile değil anlatıcının niyetine göre, geri ve ileri kırılmaların yardımıyla, yeni bir sıralamaya tâbi

¹²² N. FRIEDMAN, “Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi”, s.124.

¹²³ P. SAFA, Sanat-Edebiyat-Tenkit, s.228.

tutularak anlatılmasıdır. Zamanın dengesiz bir şekilde paylaşılması ise, yine anlatıcı tarafından gerekli görüldüğünde yavaşlatmanın, özetlemenin ve eksiltinin kullanılmasıyla olay ve durumlara gerçekleşme sürelerinden daha az ya da daha fazla zamanın ayrılması demektir. Ortaya çıkan bu yeni ve orijinal zaman kompozisyonunun anlatıcı ve bakış açısı ile yakından ilgili olduğu unutulmamalıdır.¹²⁵

Bir hikâyenin kısalığının iki sebebinden bahsedilir: “*Ya materyalin kendisi küçük açıdır, ya da materyal geniş kapsamlı olup sanatsal etkinin arttırılması için kesintiye uğratılmış olabilir.*”¹²⁶

Anlatıda ritmik oluşumu sağlayan “*temporal unsurlar*”¹²⁷ dan biri olan eksilti, adından da anlaşılacağı gibi, bir anlatıda bütünlüğü bozmayacak bir biçimde olup bitenlerden bir kısmının dışarıda bırakılmasıdır. Eksilti, her ne kadar anlatımda tutumluluğu sağlayan bir teknik olsa da başka kaygıların gündeme geldiği görülebilir:

“*Yazar(lar) neden eksiltiye başvururlar? Bunun için çeşitli sebepler ileri sürmek mümkün: Hakkında hiçbirşey söylenilmeyen olay çok çirkin olabilir ya da olayın kelimelerle ifâdesinin çok zor olduğu düşünülebilir. Bundan dolayı anlatıcı sessiz kalmayı, onu atlamayı tercih edebilir.*”¹²⁸

Bütün bunların yanında eksilti aynı zamanda, söylenen ile söylenmeyen arasında bir gerilim oluşturmaktadır.¹²⁹ Böylece bu gerilim sayesinde okurda, belki de hiçbir zaman sona ermeyecek “*bir bekleyiş duygusu*”¹³⁰ uyandırılır.

Sonuç olarak, kurmaca anlatılarda “eksilti”lerin şu dört temel işlevi yerine getirdiği söylenebilir:

- 1) Anlatımda tutumluluğu sağlar.
- 2) Çirkin olayların anlatılmadan geçilmesine imkân verir.
- 3) Kelimelerle ifâdesi zor olay ya da durumların atlanmasına yardımcı olur.
- 4) Anlatılanla anlatılmayanlar arasında oluşan metinsel gerilim ile okurda bir bekleyiş duygusu uyandırır.

¹²⁴ U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s.9.

¹²⁵ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, ss. 129-130.

¹²⁶ N. FRIEDMAN, “*Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?*”, s. 32.

¹²⁷ Y. DEMİR, “*Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum*”, s. 51.

¹²⁸ A.g.m., s. 50.

¹²⁹ Max FRISCH, “*Yazarlık Üzerine*” (Çev: Nilüfer Karayazıcı), 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, (Hzr. Hüseyin Salihoglu), İmge Kitabevi, Ankara 1995, s. 186.

¹³⁰ Nedret Tanyolaç ÖZTOKAT, “*Barbey D'aurevilly'de Öyküleme Teknikleri*”, *Adam Öykü*, S. 3, Mart-Nisan 1996, s. 107.

Bilge Karasu hikâyelerinde eksiltelerin bu dört işlevinden de faydalandığı görülür. Bütün anlatılarda olduğu gibi Karasu hikâyelerinde de “eksilti” tekniği özellikle anlatımda tutumluluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

‘*Şarkısız Gecelerin İlki*’ adlı hikâyede, anlatıcı-karakter ile arkadaşı yağmur yağdığı için evde oynamaktadırlar ve yağmur dindiğinde dışarı çıkarlar. Fakat, odadan çıkışları, sokak kapısının önüne kadar gelişleri anlatılmaz. Okur, dile getirilmese de, bunların doğal bir seyir içinde peşi sıra gerçekleştiğini bilir. Böylelikle anlatıcı bütün safhaları tek tek anlatmakla kaybedeceği zamanı daha tutumlu kullanmış, oluşan bu boşlukları okurun doldurmasını beklemiştir. Ancak okur, her zaman bu boşlukları doldurmada pek başarılı olmayabilir. Mesela bu örnekte çocukların daldığı uzak adaların mahiyeti hakkında bir kesinlik değil, sadece bir sezgi, bir tahmin söz konusu olabilir:

“Oynamaktan yorulunca yere yatıp kitap okuduk. Odaya dolan güneş bizi, daldığımız uzak adalardan güçlkle getirdi Sarıkum’a. Ama kimse tutamazdı bizi artık. Gene de, ninemin bizi saltvermesini beklemiştik ya sokak kapısının önünde...” (Şarkısız Gecelerin İlki, TÖV, s.17.)

‘*Oda Oda Dünya*’ adlı, anlatıcı-karakter Müşfik’in, otelde kalacağı ilk geceyi anlattığı hikâyede, Müşfik odanın kendisine verilmesinden odaya girişine kadar geçen süreyi anlatmaz. Okur, resepsiyonda bulunan Müşfik’i bir anda odada buluverir:

“Sarıkumlu olduğumu söylüyorum; bir çırpıda söyledim her şeyi. Rahat bıraksın artık. Söyledim, yazdı; söyledim yazdı. Uzattı kolumu, anahtarlardan birini çividen aldı, verdi. İşkence bitmiş demek. İkinci kat, merdivenin karşısındaki kapı, dedi. Oda kokuyor. Çarşaf, diş macunu, uyku kokuyor. Pencereyi açıyorum. Deniz, yıldızlı deniz doluyor odaya.” (Oda Oda Dünya, TÖV, s.32.)

‘*Altı Ay Bir Güz*’de bir tren yolculuğunda yanındaki kanser hastaları ile ilgilenen karakter-anlatıcı bir anda bu anlatımı keserek, geceden sabaha geçer.

“(…) cıgara dumanının yoğunlaşıp azalışının, gelip giden konuşmaların sıkıntısı, sözün kıyası, hayvansal geceyi bozan tedirginlikler bir ter olup kapladı sırtımı, göğsünü. Gömleğinin tenine yapışması irkiltti. D.H.A. ’yı.

Sabah, trenden, inerken, Selanikli karı-kocanın uzaklaşmalarına bakmıştı.” (AABG, s.14.)

Aşağıdaki örneklerde de eksiltelerin aynı işlevi yerine getirdiğini söylemek mümkündür:

“Saat hanidir 11’i 2 geçiyordu. (eksilti) Saatine baktı: 11.20. Danışmada kendisine haber verilen bekleme saatini 15 dakika aşmış durumdaydı.” (AABG, s.34.)

“Ama camdan öteye bakınca gökyüzünü görüyordunuz. Tezgahın hemen altına gelen yerde de bir iki kulenin tepesi...” (eksilti)

Cam duvarın kapısından, ötedeki sekiye çıktım.” (Göçmüş Kediler Bahçesi, GKB, s.29.)

“Yorgunluktan, durduğu yere çökecek hâle gelmişti. Sazandere’ye giden otobüsü iki kez sorduğu yerin önünden geçerken bir daha sordu; ‘on dakika oluyor, buradan kalktı,’ dediler. (eksilti)

Ertesi gece otobüsü bir daha kaçırdı. Daha ertesi, daha ertesi gece de.” (Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam, GKB., s.39.)

“İpi tutan adam, avluya çıktıklarında, hayvanı başının üzerinde hızla birkaç kez çevirdikten sonra fırlattı, sapanla taş atar gibi. Boymundaki iple birlikte duvarlardan aştı hayvan, yitti gitti. (eksilti) Ağa herkesi yatağa gönderdi sonra. (eksilti)

Ertesi sabah arkadaşları yola çıktığında, adam onlarla gitmedi.” (Bir Ortaçağ Abdalı, GKB, s.51.)

“Pencereleri açık bıraktık, çıktık. Dolapta korku içinde bekliyor muydu? Mutlu muydu? (eksilti)

Akşam odaya döndüğümüzde dolabı, çekmeceleri, çekmelerin arkasını iyiden iyiye gözden geçirdik. Hayvanı ürkütmemek için, yaptığımızı ağır ağır, yumuşak devimlerle yapıyorduk. Hiçbir şey göremedik. (eksilti)

Yattığımızda sesi bir daha işitildi.” (Hayvanlar Kitapçığı, NİG, ss.26-27.)

Çirkin bir olayın anlatılmasını engellenmekte kullanılan ‘eksilti’den Karasu hikâyelerinde genellikle sapık ilişkileri atlamak için faydalanıldığı görülür:

“O gece, ertesi gece, daha ertesi gece -geceler art arda sıralandı, haftalar aylar sıralandı- birbirilerini seviyorlardı. (eksilti) Kışkandım, dayanamayacak denli kışkandım.” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s.112.)

“Birlikte giriyoruz düşün altına. Oncacık su. Paylaşmak oldukça güç. Eren gülüyor. ‘Beni ne kadar uydurdun acaba?’ (eksilti) Öpüşürken sular kendiliğinden bölünüyor üzerimizde. (eksilti)” (İnsanlar Kitabı, NİG, s.125.)

Anlatıcı açısından kelimelerle ifâdesi zor olan duygu ve düşünceler söz konusu olduğunda yine ‘eksilti’ gündeme gelir. Ölüm, ayrılık gibi durumlarda ‘eksilti’nin

sağladığı imkânlardan faydalanılır, böylece bu gibi durumlarla karşılaşan anlatıcının şaşkınlığı, üzüntüsü, dayanıksızlığı okur tarafından tahmin edilir.

“Dingin, uzak, kısık, yakınlık sıcaklığında dolgun, pes, ağır sesiyle ‘gelmezsin’ dedi. Bağtırmak istedim, gülmek istedim, saçmaladığımı, çıldırdığımı, dünyada ondan başka dostum olmadığını bildiğini, böyle bir şeyi ağzından çıkarmakla, düşünmekle, beni, kendini, dostluğu yadsıdığını söylemek istedim, ağzım doldu, çenelerim kasıldı, boğuldum... (eksilti) başımı kaldırmadım bile. Gülemedim. Ölüm içinde, ‘gelirim,’ dedim. ‘Gelmezsin,’ dedi, ‘umutursun beni. Çocukluk arkadaşı bile değiliz. Yan yana büyüdük ama ikimiz de yalnız, ikimiz de ayrı. Birlikte oynadık. Biribirimizin içini de biliyoruz.... dışını da belki. İki yıldır her gece bir aradayız... Balığa da çıktık... Gene de...’ (eksilti)” (Çatal, TÖV, s.63.)

Aşağıdaki örnekte anlatıcı-karakter Müşfik, babasının cebinde rastladığı anahtarı nereden hatırladığını düşünmekte, ama bu bir türlü dilinin ucuna gelmemektedir. Burada da yine Müşfik’in kelimelerle ifâde etmekte güçlük çektiğini söylemek mümkündür:

“Lâmbanın gözümü kamaştıran kirli sarı, sayrı ışığında kalakalmıştım. Elimde bir Yenice kutusu bir de pirinç anahtar. Bildiğim bir anahtar. Ama bizim evin, bizim kapılardan birinin anahtarı değil. Bu anahtarı daha birkaç gün önce görmüştüm bir yerde, daha birkaç gün önce... (eksilti)” (Anahtar, TÖV, s.86.)

Yine aşağıdaki örneklerde ifâde etmekte güçlük çekilen durumların eksilti tekniği ile dışarıda bırakıldığı görülebilir:

“Bildiklerimize, karşılıklı, saygı duyardık; ortak alanlarımızda birimizin bildiğini öbürümüzün bilmediğini görmeğe öylesine alışmıştık ki !... (eksilti)” (AABG, s.8.)

“Canı sıkılıyordu. Acıkmıştı. Bir şeyler olmalı, bu yolun sonunu bulmalıydı. Yoksa... (eksilti)

Yoksa, diyor, sonunu getiremiyordu. (eksilti) Ürkek, korkak değildi. Ama... (eksilti)

Epey yürüdükten sonra ışıklı noktaya vardı.” (Dehlizde Giden Adam, GKB, s.96.)

“Başkalarının attığı peynire, zeytine ancak yüz verdiği halde bizim orada kahvaltı ettiğimiz sabahlar peynirimize, zeytinimize bayağı bayağı ortak kesildi. Ama alışverişimiz, çoğu zaman, sevgi, dostluk alışverişi oldu yalnız. (eksilti)

Güdüük daha çok anlatılmaz. Bir yaşama yolu o.” (Hayvanlar Kitapçığı, NİG, s.22.)

“Hepimize bir kurtuluş, bir özgürlük, gerçekleşecek bir düş gibi görünmüş yazlıklar, yaz ayları, dinlenceler, izinler (adı üstünde!) zamanla bir törene dömüşür, önce sıkıcı, sonra yorucu, sonra... (eksilti)

Her tümce, yaşamla birlikte biter.” (İnsanlar Kitabı, NİG, ss. 59-60.)

Bilge Karasu hikâyelerinde ‘eksilti’nin bir diğer işlevi de anlatılanlar ile anlatılmayanların ilişkisinden doğan gerilim sayesinde okurda bir bekleyiş duygusu uyandırmaktır. Böylelikle anlatı metinlerinin genel karakteristiği olan merak duygusu canlı tutulur.

‘Şarkısız Gecelerin İlki’ adlı hikâyede savaşın başladığını Metin ile Çetin adlı ikizlerden öğrenen anlatıcı-karakter, olanları bırakıp eve koşarken, okur da ne olduğunu ve ne olacağını beklemeye başlar:

“Fikret’e baktım. Susmuştu o. Sonra bana bile bakmadan istasyona doğru uzaklaşmağa başladı. Durgundu, yolda yürürken bile. Koşardı oysa her zaman. Metin’lerse, evlerinde bundan dolayı hiç de üzüntü duyulmuyormuş gibi konuşmuşlardı, her zamanki halleri vardı üstlerinde, içlerinde... (eksilti) Anlamıyordum. (eksilti) Eve koştum.” (Şarkısız Gecelerin İlki, TÖV, s.18.)

Aylar sonra bir gece yarısı buluşan iki eski arkadaşın anlatıldığı ‘Oda Oda Dünya’ adlı hikâyede anlatıcı-karakter hem bir mektuptan söz eder, hem de eksiltili bir anlatımla mektubun mahiyeti hakkında okuru merak içinde bırakarak, onu sonsuz bir bekleyişe iter:

“Mektubundaki yalınlık... Dört ay önce, evlerinden çıktığım gece bıraktığı yerden, başlıyor söze... Yüzüme baktı; gözleri kaşlarının gölgesinde...

Konuşmadım.” (Oda Oda Dünya, TÖV, s.34.)

Dilâver Hanım’ın kendi kendine bir iç muhasebe yaptığı ‘Nereden De Andım Şimdi...’ adlı hikâyede Dilâver Hanım, kocası Reşit Bey’le ilgili değerlendirmelerini bir anda yarıda keserek, bu konudaki düşüncelerinin tam olarak anlaşılmasını engeller:

“Tanrım ne olurdu sanki ne olurdu gene dönse evine, ona başka bir oda verirdim, ev benim nasıl olsa Reşit’ten gördüğüm en büyük iyilik bu, geçinecek kadar para getiriyor bu ev, Allah rahmet eylesin Reşit bana çok iyilik etti günahına giriyorum doğrusu ama hayatımın bütün yükümü de ondan biliyorum, neyse Reşit’in sırası değil,

Şimdi bana gelmek istemiyor, bekliyorum ama, umuyorum, bir gün gelecek,”
(Nereden De Andım Şimdi..., TÖV, s.78.)

‘Usta Beni Öldürsen El!’ adlı hikâyede çırak, ustasının yanlış bir adım atmasını ve onu kurtarmayı planlamaktadır. İp cambazı ustasına dikkatini yoğunlaştıran çırak, hatayı kendisi yapar. Burada *“bekliyordu hâlâ”* ifâdesinden sonra bir eksiltinin varlığı daha doğrusu dikkatin çıraktan ustaya çevrilmesi ile birlikte çırağın hangi durumda olduğunun anlatımında kısa bir süre de olsa ihmâl söz konusudur. Ancak çırağın ipten düşüşü ve akıbeti hikâyenin son cümlesinde verilir:

“Bekliyordu. Ustanın son adımı atmasını bekliyordu hâlâ.

Ustası, orta ipin altındaki halkaya tutunmuştu bile. Ama seyircilerin çepeçevre sardığı, ince kum döşeli oyun alanı kendisine hızla yaklaşırken, bağırırların, çığlıkların içinde seçemedi ustasının ‘vah şaşkın oğlum’ diyen sesini. İşitemedi.” (Usta Beni Öldürsen El, GKB, s.129.)

Aşağıdaki örneklerde de ‘eksilti’nin aynı işlevle kullanımları söz konusudur:

“O yıl, yalnızlığımızın son gününde de, ondan hiç beklemediğim bir...” (AABG, s.29.)

“Temizliğin ateşle yapılması gerekmedi hiç. Belki iyi, belki kötü. Ardından yağmur yağdı, saatlerce, sel götürürcesine ortalığı. Ağaçların altı göl oldu. Şarkılar arttı. Anılı olacak şarkılar. Olmayacak bir şeyi, Tuna’nın akmayacağını, akmaktan vazgeçebileceğini söyleyen şarkılara karşılık veren, utkulu şarkılar...” (Dutlar, USBGA, s.149.)

Demir tarafından, *“bir nevi sihirli alet”*¹³¹ olarak tanımlanan ‘eksilti’ler Bilge Karasu hikâyelerinde ekseriyetle zamanın tutumlu bir şekilde kullanılmasını ve bir gerilim oluşturarak okurda bekleyiş duygusu meydana getirilmesini sağlamıştır. Ancak bunun yanında ‘eksilti’lerin, “çirkin olayları anlatmadan geçme” ve “ifâdesi zor durumları aşma” gibi işlevleri de yerine getirdiği görülmektedir.

II. 5. TASVİR

Bir anlatı metninde dile getirilen olayların üç boyut (kişi, yer, zaman) ile alâkalandırılması gerektiği söylenebilir. Aksi halde dile getirilenin “anlatı” olarak kabul edilemeyeceğini bilmek gerekir. Tahsin Yücel’ in de belirttiği gibi;

*“Uygulamada bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için, en azından belli bir yerde ve belli bir zamanda bir söyleme, düşünme ya da yapma edimiyle donatılmış bir kişiyi içermesi gerekir.”*¹³²

Anlatıda kişi ve mekân ile ilgili hususiyetler ise genellikle tasvir yolu ile dikkatlere sunulur. Bu yönüyle tasvir tekniğinden *“resimle tespit edilebilecek her şey”*¹³³ ifâde etmede geniş ölçüde faydalanılır.

Tasvir (betimleme), genel hatlarıyla; *“herhangi bir yer, nesne, kişi ve duyguları belli bir zaman ve uzam içerisinde anlatmak”*¹³⁴ şeklinde tanımlanabilir. Gürsel Aytaç, aynı kavramı (tasviri) şöyle tanımlamaktadır:

*“Tasvir (Alm. Beschreibung) kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı adlandırmalara yansıtılması.”*¹³⁵

Ancak bu tanımlamada mekânın (yer) unutulduğuna ya da *“nesneler”* ifâdesi içinde sıkışıp kaldığına dikkat etmek gerekir. Oysa tasvir tekniği, özellikle mekânı tanıtmada büyük rol oynar.

Tomaşevski, Tema Örgüsü adlı yazısında tasviri *“durağan bir motif”*¹³⁶ olarak görür. Bunun karşısında hikâye kişilerinin hareketlerini de devingen motifler olarak gösterir.¹³⁷ Böylece bir anlatıda tasvir tekniğinin uygulandığı bölümlerin *“statik bir anlatım”*¹³⁸ a sahip olduğunu söylemek mümkündür. Fakat tasvir tekniği her ne kadar statik bir görünüm arz etse de bünyesinde hikâyenin ilerleyen safhalarındaki olayları işaret eden belirtileri barındırdığını unutmamak gerekir. Aktaş bu özelliğinden dolayı mekân

¹³¹ Y. DEMİR, *“Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”*, s. 49.

¹³² Tahsin YÜCEL, *Anlatı Yerlemleri*, s. 19.

¹³³ Şerif AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 146.

¹³⁴ Abdüllatif ACARLIOĞLU, *“Balzac’ da Betimleme-Kurgu İkilemi ve Bir Örnek: Eugenie Grandet”*, Frankofoni, Ortak Kitap No: 8, Ankara 1996, s. 265.

¹³⁵ Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, ss. 494-495.

¹³⁶ Boris TOMAŞEVSKİ, *“Tema Örgüsü”*, *Yazın Kuramı*, s. 232.

¹³⁷ A.y.

¹³⁸ H.GÜMÜŞ, *“Romanda Anlatım Şekilleri”*, Dil Dergisi (Language Journal), S. 20, Haziran 1994, s. 11.

tasvirlerinin “sinemada film başlamadan önce mûsikîye benzer bir fonksiyonu”¹³⁹ icrâ ettiğine işaret eder.

“Ada” adlı hikâyenin giriş cümlelerinde böyle bir oluşumla karşı karşıya gelindiği söylenebilir:

“Başını çevirdiğinde karşısındaki karanlık artmağa başlıyor. Andronikos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık. Kayalık tepenin karanlık kütlesi arkasında gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. Yorgun kolları artık düşüncesiz, istemsiz, katılaşımlığın duyusuz kolaylığı içinde kürekleri kaldırıp indirmeğe devam ediyor. Kulakları işitmiyor artık. Kürekler suya girip çıkıyor, sular sabahın dinginliği içinde sandalın iki yanında yırtılıyor, yamanyor.” (Ada, USBGA, s. 9.)

Okur, burada genç keşiş Andronikos’un geceden beri kürek çektiğini ve sonunda adaya ulaştığını öğrenirken aynı zamanda ileride olacakları, bazı ifâdelerle (gökyüzünün belli belirsiz aydınlanması) hissetmeye başlar.

Bir anlatı, ister kişi isterse mekân tasviri olsun bütünüyle bu teknikle süremez. Sadece kişilerin, mekânların tasvir edildiği bir metin “tanıtım yazısı”¹⁴⁰ olarak kalırken; kişi, zaman ve mekâna ait unsurlardan ve bu unsurlar arasındaki sembolik ve imâlî ilişkilerden bahsetmeyen sadece olayları not edici bir özelliğe sahip olan metinler de “gazete haberi”¹⁴¹ seviyesini aşamayacaktır. Ancak tasvirin gerektiğinden fazla uzaması, metnin okur tarafından sıkıcı bulunmasına sebep olabilir. Bunun yanında hikâyenin ortasında veya tam sonun yaklaştığı bir anda gündeme gelen tasvir kısımları, hikâyenin gelişimini, veya hikâyenin neticelenmesini geciktiren bir tekniğe dönüşebilir. Bu sebeple tasvirin, hikâyeye ve olayların akışına katkı sağlaması yanında bu tekniğin kötü kullanılması sonucunda “kurgunun gelişip düğümlenmesine ve çözülmesine (...) ayak bağı”¹⁴² olabileceği görülür.

Peyami Safa, tasviri, “romanın hayatına romancının fuzulî karışmaları” olarak tanımlar ve bu teknik için “parazit kılavuz” ifâdesini kullanır.¹⁴³ Tabî ki bu tekniğin kullanıldığı bütün anlatı metinleri düşünüldüğünde Peyami Safa’nın bu ifâdelerinin çok

¹³⁹ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 143.

¹⁴⁰ A. ACARLIOĞLU, “Balzac’da Betimleme-Kurgu İkilemi ve Bir Örnek : Eugenie Grandet”, *Frankofoni* No.8, Ankara 1996, s. 265.

¹⁴¹ A.g.m., s. 270.

¹⁴² A.g.m., s. 272.

¹⁴³ P. SAFA, *Sanat-Edebiyat -Tenkit*, s. 246.

sert olduğu görülür. Ancak Türk roman ve hikâyesinin ilk örneklerine bakıldığında, bu metinlerdeki tasvirlerin olay ile bir bağlantısının olmadığını, sadece yazarın dili kullanma yönünde ne kadar usta olduğunu ispat edeceği bölümler şeklinde düzenlendiğini görmek mümkündür. Ancak, artık günümüzde roman veya hikâye yazarının amacı sadece dili usta bir şekilde kullandığını ispat etmek değildir.¹⁴⁴

Bir anlatıda görevi ve anlamı olmayan hiçbir şeye yer yoktur. Barthes'ın da ifade ettiği gibi; “*sanat gürültüyü (sözcüğün bildirişim olgusundaki anlamıyla) bilmez*”.¹⁴⁵

Mekânın tasviri zaman zaman o mekân içinde bulunan kişinin ruh hâliyle ilgili ipuçları sunar. Bu ipucu ya benzerlik şeklinde dile getirilir ya da bir çatışma halinde...

Baskı ortamından adaya kaçan, adada da yaşayabilmesi için bir an önce suyu bulması gereken Andronikos'un iç gerilimini, yaşadığı tedirginliği, dış dünyanın tasvirinden hareketle tahmin etmek mümkündür:

“Ama sırası değil bunların. Tepe, su, barınak. Daha doğrusu, su, tepe, barınak. Başka yolu yok.

Tek tük kayalar belirmeğe başlıyor ağaçların arasında. Kayaların üzerinde yosunlar. Yosunlar da çiğnenebilir diyor kitaplar. Hem açlığı bastırmış, hem susuzluğu. Denemek için vakit var daha.

Kulak veriyor Andronikos. Yel, uğultu, hışırtı, kanat sesleri, martıların cıgıllıkları, orada burada çekingen çekingen ötmeğe başlayan ağustosböceklerinin cıvıltısı... Kayaların diplerinde fundalıklar”(Ada, USBGA, s.21.)

Bu cümlelerde geçen “*martıların cıgıllıkları*”, “*ağustosböceklerinin cıvıltısı*” anlatıcı tarafından belli bir niyetle seçilmiştir. Hiç kimsenin bulunmadığı ıssız bir adada tek başına bir yalnızlığı ve kaçak olmanın verdiği tedirginliği yaşanan Andronikos'un böyle bir ortam içinde resmedilmesi tesadüf değildir. Çünkü Yücel'in de belirttiği gibi “*bir nesneyi betimlemek ya da gönderge olarak seçmek ister istemez onu ilgiye değer bulmak*”¹⁴⁶ demektir.

Semih Gümüş de yukarıda söylenenleri destekleyici bir mahiyette bu konuya şöyle yaklaşır:

¹⁴⁴ Y. ECEVİT, *Orhan Pamuk'u Okumak* . s. 123.

¹⁴⁵ Roland BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat). Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993, s.93.

¹⁴⁶ T. YÜCEL, *Anlatı Yerlemleri* , s. 107.

“Dış çevreyi betimlemek ya da nesneleri imlemekle aslında öykü kişileri betimlenip belirtilirler. Bütün gereksiz çevre betimlemeleri ve nesnelerse, öykünün asıl anlamından uzaklaştırmaktan başka bir işlev taşımayacak, dolayısıyla kısa öyküyü onarılması güç kusurlarla şişirecektir.”¹⁴⁷

“Odalardan Biri” adlı hikâyede anlatıcı-karakterin (Müşfik) ilk kez kendi odasından başka bir yerde, bir otel odasında, yatmak zorunda kaldığı gece, oda ile ilgili tespitleri hayli ilginçtir:

“Oda kokuyor. Çarşaf, dış macunu, uyku kokuyor.” (TÖV., s.32.)

Bir otel odası gelip geçici bir konaklama mekânı olarak ve özellikle de sadece geceleri uyumak için kullanıldığından insanda yabancılik hissi uyandırır. Müşfik ilk kez denize nâzır bir odada yatmanın keyfini çıkaramaz, çünkü yattığı oda gibi denizin sesi de artık alışık olmadığı yabancı bir sestir:

“Denize bakan bir odada ilk yatışım bu. Sıra sıra gelen çarpma sesinde, alışmadığım bir sertlik var. Alışmadığım. İşini gücünü bitirmiş gibi, çarpıp duruyor çakıllara; kabarıyor, çekiliyor.” (Odalardan Biri, TÖV, ss. 32-33.)

Müşfik, kaldığı otel odasını benimseyemez. Bu da bir çatışmayı gündeme getirir: “mekân-insan çatışması”. Müşfik sadece kendi evinde, hatta kendi odasında güvenlikte hisseder kendini. Bunlardan hareketle okura, Müşfik’in içine kapanık birisi olduğu kendi yalnızlığında ve kendi özel alanlarında huzur bulabildiği sezdirilir:

“Babam kızmış, kapının sürgüsünü gene sürdürmüştür anneme. Otele gitsem. Ömrümde giremedim, gıcırtılı, esnedi esneyecek gibi duran kapısından içeri. Yıllardır da geçerim önünden. Ne zaman gelecektim sanki. Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli; oda demek daha doğru olur. Odamı yalnız odamı severdim” (TÖV, s. 30.)

“Kapının önü karanlık; yelle birlik yıldız kokusunu sokuyorum içeri, farkındayım. Kapıyı bu sıcakta bile kapalı tutuyorlar. Göksüz içerisi, pis kokuyor. Böyle mi kokar oteller? Belli etmemeli ama. Otele alışıkımışım gibi yürümeli. Hasta bir ışığın altında duran kâtipten başkası yok ortalıkta.” (TÖV, s.31.)

“İçeri çekiliyorum, deniz seyreliyor. Soyunuyorum. Gömleği iskemlenin arkasına geçirdim. Pantolon bir köşede de dursa olur. Daracık oda; yatar geniş. Serin çarşafa oturuyorum. Yatmış, ısıtmış, kokusunu bırakmış gelip geçen. Yataklar çabuk

¹⁴⁷ Semih GÜMÜŞ, “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 7, Kasım-Aralık 1996, s. 113.

soğur. Otelciler her gün insan görürler, tümen tümen insan. Bu yatak da öyle. Yepyeni bir odadayım. İlk olarak odamdan başka bir yerde yatacağım.”(TÖV, s.32.)

“Odanın parasını verdim zaten. Erkenden kaçayım yarın.” (TÖV, s.33.)

Şerif Aktaş da mekân-insan münasebeti açısından mekân tasviri hakkında şunları dile getirir:

“Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı husûsiyetlerini dikkatlere sunmaya da yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı, orada, günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has husûsiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir.”¹⁴⁸

“Odalardan Biri” adlı hikâyede Müşfik ile kendi odası arasında bir aynîleşme söz konusu iken, otel odası ile aynı kişi arasında bir çatışmanın varlığı gayet açık bir biçimde görülebilir. Böylece bu hikâyede, mekân sadece bir dekor ögesi olarak değil, hikâye kişinin yabancılik ve yalnızlık duygusunu bütünleyici bir şekilde kullanılmıştır. Zaten Blodgett’in de değindiği gibi; “her zaman ortam, öykünün altta yatan amacıyla sıkı sıkıya bütünlenmelidir. Ortam, hiçbir zaman yalnızca dekor değildir, döşenmiş, iliştilmiş, dışsal bir öge değildir”.¹⁴⁹

Pospelov tarafından dile getirilen bir başka tasvir türü daha vardır. Şöyle der Pospelov¹⁵⁰:

“Düzenlice sürekli yinelenen olay ve olguların dile yansıtılması da tasvir kapsamına girer.”

Bilge Karasu hikâyelerinde de tasvir tekniğinin bu türünü örnekleyecek yeteri kadar malzeme mevcuttur. Ancak bunlardan bir kaçına bakmak yeterli olacaktır.

“Sabahları kalkılır. Kalkılmaz, uyanılır. O da değil. Uyanır, sonra başına dikilen birileri onu kaldırır.” (2, AABG, s. 24.)

“Bu ülkeye her gün, her gece, her sabah, her akşam, yağmur yağırdı çünkü. Durgu durak bilmeksizin, hızlanmadan, yavaşlamadan, hele hele hiç dinmeden, tel tel, iplik iplik yağmur yağırdı.” (Yağmurlu Kentin Güneşçisi, GKB, s. 82.)

¹⁴⁸ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 145.

¹⁴⁹ H. BLODGETT, “Kısa Öykü Tekniği”, s. 77.

¹⁵⁰ Gennadiy Nikolayeviç POSPELOV, *Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 260.

Bu tür, düzenli olarak tekrarlanan olay ve olguların dile getirildiği tasvirde, anlatıcının üst bilgilerle donatılmış olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Bazen anlatıcının yüzyılları kapsayan bir zaman diliminde tekrar edilen olayları genelleyecek kadar yetkili bir kimlikle okurun karşısına geldiği görülebilir. *İncitmebeni* adlı hikâyede karakter-anlatıcının bu tür genellemeler yaptığından bahsedilebilir:

“Tarihlerin bile yazmadığı bir çağlarda gelmişler, yerleşmişlerdi buralarda. Komşu adalılarla yüzyıllarca savaştıktan sonra barışa erebilmiş, yaşayışlarını düzene sokabilmişlerdi.” (İncitmebeni, GKB, s. 141.)

“Yüzyıllar önceki depremden sonra,....” (İncitmebeni, GKB, s.131.)

Yukarıdaki cümlelerden de anlaşılacağı üzere, kurmaca anlatılarda tasvir, hem anlatıcının varlığını, hem de bu anlatıcının müdahale derinliğini tespit etmede önemli ipuçları sunar. Çünkü, *“mekân tasviri bir kurgulu anlatıda anlatıcının varlığına işaret eden en küçük işaretlerden sayılır.”*¹⁵¹

“Avından El Alan” adlı hikâyede anlatıcının *“anlatı illüzyonu”*nu (sanatın illüzyonu¹⁵²) kırarak, anlatma biçimi ile ilgili bilgiler verdiğini yine ayrıca okura anlatma esnasında yaptığı seçimleri ve bu seçimlerin doğuracağı sonuçları aktardığını görmek mümkündür(romantik ironi¹⁵³).

Bu hikâyede anlatıcı, ayrıca yapacağı mekân ve zaman seçiminin, oluşturacağı metni ne denli etkileyeceğini gözler önüne sermek ister. Böylece kullanılan zaman ve mekânın okurda oluşturacağı etkiyi değiştireceğini bizzat kendisi, anlatının illüzyonunu kırarak, ifade eder:

“Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum.” (Avından El Alan, GKB, s.15.)

“Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Bir çok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada...)”(s.16.)

¹⁵¹ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 81.

¹⁵² Gürsel AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Gündoğan Yay., Ankara 1995, s. 198. (Ayrıca bkz. Gürsel AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, ss. 16-17.)

¹⁵³ Romantik ironi, Aytaç tarafından *“romanın kurmaca oluş (fikstion) özelliğini okuyucuya hatırlatmak, böylece sanatın illüzyonunu kırarak okuyucuyu düşünmeye çağırmak”* olarak tanımlanır. (G.AYTAÇ, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, s. 198.)

“Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, denizin gerek kişi oğlunu gerek balığı yormaktaki katkısı bir parça artacak.”(s.17.)

Anlatıcı, “*tipili bir kış günü*” ile “*güneşli bir kış günü*” arasında bir seçimle karşı karşıyadır. Bu karşı karşıya oluşunu da anlatı illüzyonunu kırmak suretiyle okura seslenerek, ona anlatmaktadır. Birbirinden farklı iki ortamda anlatacaklarının okuru nasıl etkileyeceğini de kendi kendine düşünmektedir. Böylelikle anlatıcı, mekân ve zaman (ortam, atmosfer) seçiminin anlatıdaki yerini ve değerini vurgulamaktadır.

Çeşitli hikâyelerden alınan örnek kısımların incelenmesi neticesinde Karasu hikâyelerinde tasvir tekniğinin başarılı bir şekilde kullanıldığı, özellikle mekân tasvirlerinin kuru bir dekor olarak kalmadığı aksine hikâyenin gelişimine tamamlayıcı ve bütünleyici katkılar sağladığı söylenebilir.



III. ARACI (SÖZCÜ) / GÖRÜNTÜLEME

III.1. BAKIŞ AÇISI TEKNİĞİ

Anlatı sanatında üzerinde en çok tartışılan, en çok fikir beyan edilen meselelerden biri ‘bakış açısı’dır. Kimi eleştirmenlere göre bakış açısı roman sanatının temeli olarak kabul edilirken, kimilerine göre de ‘bakış açısı’ndan daha önemli unsurlar söz konusudur.¹⁵⁴ Aslında, ehemmiyet derecesi ne olursa olsun, anlatı sanatının meseleleri arasında hangi sırada durursa dursun ‘bakış açısı’, üzerinde durulmaya, tartışmaya, incelenmeye ihtiyaç duyulan bir konudur. Çünkü anlatma yolu ile oluşturulmuş bir sanat eserinin algılanmasından çözümlenmesine kadar tabii olarak ‘anlatan’ ile ‘anlatılan(lar)’ arasındaki ilişkiler açığa kavuşturulmalı, bu ilişkilerden hareketle sanat eserinin ‘alıcı’ya (okura) söyleyeceği yeni şeyler gözler önüne serilmelidir.

Anlatı, sadece bir olay ya da durumun anlatıldığı bir bütünlük olarak ele alındığında ortada hiç bir mesele yoktur. Oysa anlatı “*bütün unsurları ile başlıbaşına bir başkalaştırma*”¹⁵⁵ meselesi olarak ele alınırsa, bu ‘başkalaştırma’ işleminde ister istemez anlatılanların (olay, kişi, zaman, mekân v.s.) başkalaştırılarak, seçilerek, düzenlenerek yeni bir yapıya büründüğü görülür. Bu durumda, başkalaştırma işlemini gerçekleştirenin kimliği önemli bir unsur olarak öne çıkar. Anlatıyı oluşturan, anlatıda bulunan bütün unsurları bir başkalaştırma işlemine tâbi tutarak yeni bir yapı kuran kimdir? Bu sorunun cevabını ‘yazardır’ şeklinde kesip atmak, bir çok gerçeği göz ardı etmek olur. Kimi otobiyografik anlatımlar için bu cevap doğru gibi görünse de yine de bir anlatının anlatıcısını yazarla karıştırmamak anlatı çözümlemelerinin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için en tutarlı yoldur.

Anlatıyı bir bildirişimin gerçekleştiği yer olarak tanımlayan, her bildirişimde de ‘gönderen’in söz konusu olması gerektiğini söyleyerek anlatıcısız anlatının olamayacağını

¹⁵⁴ Yavuz DEMİR, Percy Lubbock’un *The Craft of Fiction* (P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, New York, 1975.) adlı eserinden hareketle şöyle demektedir: “Percy Lubbock’un ifadesiyle, roman sanatının temeli bakış açısı problemi üzerinde yükselir.” (Y.DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s.55.). Bunun yanında Forster, *Roman Sanatı* adlı eserinde “Bakış açısı kesinlikle romana özgü bir sorun olduğundan ötürü de, bu konuya aşırı önem veriyorlar. Bence romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir.” der. (E.M.FORSTER, *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985, s. 121.)

¹⁵⁵ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 132.

savunan Barthes, ‘anlatıcı’yı kâğıttan bir varlık olarak niteler.¹⁵⁶ Bu kâğıt varlık, ancak ‘anlatı’ içinde varolabilen bir hüviyet arz ettiği için gerçek hayatta bu kâğıt varlığı karşılayan bir gerçek kişi aramak boşunadır.

Herhangi bir anlatıda dikkatlere sunulan kurmaca dünya, tabîî ki gerçek bir kişilik olan yazar tarafından belli bir düşünce sistemi içerisinde, belli bir niyetle yorumlanarak oluşturulmuştur.¹⁵⁷ Bunun yanında en tarafsız, en objektif görünen bir metinde bile derin yapıya dikkatle nüfûz edildiğinde bu metni kuran ‘özne’nin şahsî tasarruf ve izlerine tesâdüf edilebilir.¹⁵⁸ Ancak bütün bunlar yine de ‘anlatıcı’nın “*lengüistik bir oluşum*”¹⁵⁹ olduğunu; metinde söz konusu olan öyküyü anlattığı varsayılan ve kelimelerle vücut bulmuş “*hayali bir varlık*”¹⁶⁰, bir kâğıt varlık olduğu gerçeğini değiştirmez. Çünkü anlatıcı, anlatı metninin katılımcılarından biri ve “*metnin sesi*”¹⁶¹ olduğu halde ‘yazar’(gerçek yazar) metnin katılımcısı değildir. Yazar bu bağlamda anlatı disiplini için sadece kitabın kapağındaki bir isimden ibarettir.¹⁶²

Bilge Karasu’nun bir hikâyesinden örneklenecek olursa; aşağıdaki metinde anlatıcının bir kadın olduğu hemen dikkat çeker:

“bir gün, şey demişti, hatırlarım, kadınlar demişti, hayır hayır, siz kadınlar, demişti de alınmıştım, kızmıştım ona, sinirlenme demişti, bağırarak istiyorsun gene besbelli, sus ama sus da dinle ,bıktım usandım bu çağırmandan demişti, susmayı o anda sanki neden kabul ettim bilmiyorum, siz kadınlar derken susmayacaktım ya, budalalık ettim,bütün ömrümce ettiğim gibi zaten,bu denli budala olmasaydım, ne babasına varırdım,(...)” (Nereden De Andım Şimdi, TÖV, s. 75.)

Eğer yazar ile anlatıcı bir tutulacak olunursa, yukarıda giriş bölümü alınan ‘Nereden De Andım Şimdi (TÖV; ss.75-82.)’ adlı Karasu’nun hikâyesinde olduğu gibi, bir çok metinde ‘yazar’ın cinsiyeti ve hatta bazı metinlerde yazarın insan mı hayvan mı olduğu konusunda karar vermek güçleşecektir.

¹⁵⁶ Roland BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993, ss. 107-108.

¹⁵⁷ Şerif AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 15.

¹⁵⁸ AYŞE KIRAN, “*La Constitution De Sujet Et De Sa Subjectivité A Travers Le Parcours Génératif*”, *Frankofoni*, Ortak Kitap No.7, Ankara 1995, s.217.(Türkçe özet bölümünden faydalanılmıştır.)

¹⁵⁹ Yavuz DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, *OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.8, Aralık 1993, s.52.

¹⁶⁰ Hüseyin GÜMÜŞ, “*Romanda Anlatım Şekilleri*”, *Dil Dergisi (Language Journal)*, S.20, Haziran 1994, s.6.

¹⁶¹ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s.31.

¹⁶² Tahsin YÜCEL, *Yazın Gene Yazın*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995, s.34.

Nereden De Andım Şimdi adlı hikâyede anlatıcı Dilâver Hanım'dır. Anlatı dünyasındaki bütün olanlar Dilâver Hanım tarafından takdim edilir. Burada Bilge Karasu'nun yaptığı iş, kendisi yerine konuşacak birini anlatıya konumlandırmaktan ibarettir.

Kimi anlatılarda yazar ile anlatıcı arasında birebir örtüşmeler görüldüğü zannedildiğinde bile metin, bu birebir örtüşmeleri yalanlayacak zengin deliller sergiler. Bu noktada yazar ile anlatıcı her ne kadar birbirlerine benziyorsa da, yazara benzeyen anlatıcıyı, yazardan ayırmak için “anlatıcı-yazar” ya da “yazarın ikinci kişiliği”¹⁶³ ifâdelerini kullanmak yerinde olur.

Bilge Karasu'nun “*Göçmüş Kediler Bahçesi*” adlı eserinde ‘*Yengece Övgü* (GKB, ss. 73-79.)’ adlı hikâyeyi okumuş olan bir okur, bu hikâyenin yazılmasına vesile olan Cüneyt Türel'in Bilge Karasu'nun ölümünden sonra yazar hakkında yazmış olduğu anma yazısından aşağıda verilen bölümleri okuduğunda hikâye ve hikâye kişileri ile ilgili bazı kesin bilgilere ulaşır. Cüneyt Türel şöyle der:

*“Gene bir İstanbul’a gelişinde bizde bir yemek öncesi sohbetinde, yanındaki sehpanın üstünde duran bir yengeç heykelciği dikkatini çekmişti. Heykelciğin üstten açılan bir kapağı vardı, kapak açılınca içinde bir yengeç kısıp duruyordu. Tabii açtı. Gerçek kısıp görünce, bunun bir çeşit mezar olduğunu anladı. Öyküsünü sordu. Yemek boyunca denizi konuşmuştuk o gece. Keyfi kaçmıştı sanki, bütün gece kafasının içinde bir şeyler yüzüyor gibiydi. Giderken kısıp kendisine verip veremeyeceğini sordu, ben de “seve seve” dedim. Göçmüş Kediler Bahçesi’ni yayımlayınca kadar Bilge’nin o geceki halini hep merak etmişim.”*¹⁶⁴

‘*Yengece Övgü*’ adlı hikâye, yukarıdaki satırların yazarına ithaf edilmiştir: “*Cüneyt Türel için*” (GKB, s. 73). Okur, artık bu kesin bilgiler ışığında hikâyedeki ‘Cüneyt’ adlı karakterin Cüneyt Türel, ‘anlatıcı’nın da Bilge Karasu’dan başka birisi olamayacağını savunabilir ki bu savunma -görünüşte- tamamen haklı gerekçeler üzerine temellenir. Çünkü, öncelikle bu hikâye, ithaftaki isim ile hikâyedeki karakterin isminin benzerliğinden ve ‘*Bilgesizkıskaç*’ adlı Türel’in anma yazısından da anlaşılacağı üzere Cüneyt Türel ile Bilge Karasu arasında yaşananlardan oluşmuştur. Bununla beraber hikâyeye sebep olan nesne, yani yengeç heykelciği ve bu kutunun kapağı açılınca

¹⁶³ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yay., İstanbul 1991, s.48.

ortaya çıkan yengeç kısıkcı, Türel'in anma yazısındaki 'gerçek nesne'dir. Ayrıca bu yengeç kısıkcı Karasu'ya Türel tarafından verilmiştir. Bütün bunlar hikâyenin anlatıcısının Bilge Karasu, hikâye kişinin de Cüneyt Türel olduğunu ispatlar gibi görünse de, yakından incelendiğinde gerçek hayattan alınan bu ödünç gerçekliklerin bir 'başkalaştırma'ya tâbi tutulduğu fark edilebilir:

'Yengece Övgü' adlı hikâyede, anlatıcı, anlatının kendine özgü yasalarını kullanarak bir bütünlük kurmaktadır. Öncelikle bu hikâyede olaylar, kronolojik diziden farklı bir biçimde sunulmaktadır. Olayların doğal seyrine göre yengecin ölümünden sonra kısıkcının alınması söz konusudur; yani önce yengecin ölümü gerçekleşmeli, okur yengecin kısıkcının bir kutu içine konduğunu en son öğrenmelidir. Oysa, bu anlatıda okur önce yengecin kısıkcının bulunduğu kutu ile karşılaşmakta (s.73), daha sonra da yengecin ölüm sahnesini okumaktadır(ss.75-79). Bu gerçek hayatta karşılaşamayacağımız bir kronolojik dizileniştir. Ayrıca, bu hikâyede olayların zaman miktarı anlatıcı tarafından farklı bir şekilde paylaştırılmıştır.

Anlatıcı, bu hikâyede adı geçen kişileri ferdileştirerek karaktere dönüştürmüştür. Bu ferdileştirme neticesinde kişilerin gerçek hayattaki karşılıkları ile bağları koparılmıştır. Gerçek bir kişi olarak Bilge Karasu şu an hayatta değildir, fakat 'Yengece Övgü' adlı hikâyenin anlatıcısı, kâğıt bir varlık olarak, bu hikâye okunduğu müddetçe yaşamaya devam edecektir.

Bir yengecin gerekçe gösterip göstermemesi gibi bir durum söz konusu olamaz, oysa ele alınan metinde şöyle bir cümle göze çarpar:

"Yengeç gerekçe göstermedi. Belki de insan olmadığı için...." (Yengece Övgü, GKB, s.79.)

Bu ifâdeler, hikâye elementleri arasında sembolik ve imâlî ilişkiler¹⁶⁵ oluşturulmak istendiğine bir işaret sayılabilir.

Bütün bu açıklamaları kapsayıcı son bir özellik olarak da bu hikâyede farklı bakış açıları arasından bir seçim yapılmış ve gerçek bir olaydan hareket edilmiş olsa bile, bu olaylar belli bir bakış açısından sunulduğu için 'gerçek' ile irtibatını kısmen de olsa yitirmiştir.

¹⁶⁴ Cüneyt TÜREL, "Bilgesizkıskaç", Bilge Karasu Aramızda (Hzr. Füsün Akatlı- Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 1997, s.47.

¹⁶⁵ Yavuz DEMİR, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, S.7, Aralık 1992, s.22.

Kısaca söylemek gerekirse kurmacalığın bütün özelliklerini bünyesinde barındıran ‘Yengece Övgü’ adlı hikâye artık Cüneyt Türel ile Bilge Karasu arasında yaşanmış bir olayın çok ötesine geçmiştir, denilebilir. Burada Bilge Karasu’nun konumu hakkında Booth’un şu tespitini kullanmak mümkündür. Booth, ‘*Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi*’ adlı makalesinde, yazarın konumu hakkında şu teşbihlere başvurur;

“*Roman dünyasının dışında kalan yazarı bir oyun yönetmenine, kuklalarına ses veren bir sanatçıya veya roman dünyasında olanlara bigâne, tırnaklarını törpüleyen bir tanrıya benzetebiliriz.*”¹⁶⁶

Yazarın ‘tırnaklarını törpüleme’ye başlamadan önce yapacağı son bir iş vardır; o da yazarın okur ile iletişimini sağlayacak “*tüm olay, olgu, düşünce ve duyguların odak noktası*”¹⁶⁷ olan ‘bakış açısı’nın tespitidir. Friedman’a göre bir şairin nazım şeklini seçmesi ne kadar önemliyse, yazarın da bu tespiti o kadar önemlidir.¹⁶⁸

‘Bakış açısı’ ifâdesi anlatı incelemeleri dışında da sıkça kullanılan bir kavram olduğu için bu kavramın açıklanmasına ihtiyaç vardır. Stevick’in de değindiği üzere bakış açısı en kısa tanımıyla bir anlatı metninde, konuya hangi bakış açısından yaklaşıldığını ifâde eder ve ‘hikâye etmede odak noktası’ gibi terimlerin tutulmaması neticesinde yaygınlaşmış bir ifâdedir.¹⁶⁹

Bakış açısı, herhangi bir anlatı metninde seçilen perspektiftir ki bu perspektif, anlatının bütün özelliklerini belirleyen bir unsurdur. Zaten bunun için birçok eleştirmene göre anlatının temel problematiği ‘bakış açısı’ tekniği ile yakından ilgilidir. Blodgett, hikâyede bakış açısını, tüm hikâye biçimini belirleyen “*büyüleyici bir disiplin*”¹⁷⁰ olarak görür. Çünkü bir anlatı metninde bakış açısının değişmesi ile birlikte, algı sınırlarının ve bilgi alanlarının genişlediği, daraldığı görülür.¹⁷¹ Bunun yanında bakış açısının, eserin, ortaya çıkmasındaki psikolojik sebepleri bünyesinde barındırmasından metnin dil ve

¹⁶⁶ Wayne C. BOOTH, “*Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi*”, **Roman Teorisi** (Hzr. P. STEVICK), s.87.

¹⁶⁷ Seçkin ERGİN, **Amerikan Romanı –1950**, Ege Üni. Yay., İzmir 1982, s.13.

¹⁶⁸ Norman FRIEDMAN, “*Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi*”, **Roman Teorisi** (Hzr.:P.STEVICK), s.125.

¹⁶⁹ P. STEVICK, **Roman Teorisi**, s.81. (Ayrıca bunların dışında “anlatı perspektifi”, “anlatı konumu”, “görüntüleme” gibi terimler de “bakış açısı” ifadesinin yanında kullanılmaktadır. Bkz.: Y.DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, **OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, S. 8, Aralık 1993, ss. 51-57.)

¹⁷⁰ Harold BLODGETT, “*Kısa Öykü Tekniği*”, **Adam Öykü**, S.2, Ocak Şubat 1996, s.77.

¹⁷¹ E.M. FORSTER, **Roman Sanatı**, s.122.

üslûbuna kadar¹⁷² metinle ilgili her türlü aşamada etkin rol oynaması, bir bakıma ‘bakış açısı’ni anlatı sanatının beyni yapar.

Bakış açısı Pospelov’a göre “*figürler ile anlatının öznesi arasındaki ilinti*”dir.¹⁷³ Bu yönüyle bakış açısı, roman veya hikâye yazarının “*kendi kişiliği ile karakterler arasındaki göbek bağı*”¹⁷⁴ koparmasına yardımcı olur. Bakış açısını, hikâye ve romanın “*iç mekanizması*” olarak gören Demir, yazarın eserine “*estetik bir mesafe içerisinde uzak kalmayı*” bu teknikle sağladığını savunur.¹⁷⁵

Bakış açısını, genel hatları ile tespit etmek gerekirse Aktaş’ın şu söyledikleri dikkate alınmalıdır:

*“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir”*¹⁷⁶

Bakış açısı Forster’in formülize etmeye çalıştığı gibi “*anlatıcı ile anlatılanlar arasındaki ilişki*”dir.¹⁷⁷ Bu ifâdeleri daha somut bir şekilde söylemek gerekirse; bir anlatı metni ile karşılaşıldığında iki temel özellik dikkat çekicidir. Bunlar ;

*“a) hikâyenin içerisindeki unsurların takdim edildiği vizyon,
b) bu vizyonu sözleştiren sesin kimliği. Daha basit olarak; kim görüyor? Kim konuşuyor?”*¹⁷⁸

“Kim görüyor?” ve “kim konuşuyor?” soruları anlatı sanatının gelişimi açısından da ilginç sonuçlar ortaya koyar. Bu iki soruya verilecek cevaplar, metinde anlatım probleminin ne derece ciddiye alındığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bir anlatıda “*odaklandırıcı*”¹⁷⁹ (gören) ile anlatıcı (konuşan) aynı kişi olmak zorunda değildir. Odaklandırıcı ve anlatıcı aynı kişi olabileceği gibi, odaklandırıcı ve anlatıcı farklı kişiler de olabilir.

¹⁷² Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, ss. 97-99.

¹⁷³ G.N. POSPELOV, *Edebiyat Bilimi*, s. 279.

¹⁷⁴ Y. DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, s. 56.

¹⁷⁵ A.y.

¹⁷⁶ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 84.

¹⁷⁷ E.M. FORSTER, *Roman Sanatı*, s. 119.

¹⁷⁸ Y. DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, s. 54.

¹⁷⁹ Jonathan CULLER, “*Anlatı*”, (Çev. S. Gökçen Ezber), *Adam Öykü*, S. 20, Ocak-Şubat 1999, s. 23.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı adlı hikâye kitabında bulunan üç hikâyeden ilk ikisinde (‘Ada’ ve ‘Tepe’) odaklandırıcı ve anlatıcı farklı kişiler iken, ‘Dutlar’ adlı son hikâyede odaklandırma ve anlatma aynı anlatı kişisi tarafından gerçekleştirilmektedir.

“Ada” adlı hikâyenin ilk cümleleri:

“Başımı çevirdiğinde karşıdaki karanlık artmağa başlıyor. Andronikos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık. Kayalık tepenin karanlık kütlesi arkasında gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. Yorgun kolları artık düşüncesiz, istemsiz, katılaşmışlığın duyusuz, kolaylığı içinde kürekleri kaldırıp indirmeğe devam ediyor. Kulakları işitmiyor artık. Kürekler suya girip çıkıyor, sular sabahın dinginliği içinde sandalın iki yanında yırtılıyor yamanıyor.” (USBGA, s. 9.)

Örnek cümlelerde görüldüğü gibi, karanlığın arttığını gören ve anlayan Andronikos’tur fakat bunları bize anlatan üçüncü şahıs anlatıcıdır.

Tepe adlı hikâyede de *Ada* adlı hikâyedekine benzer bir odaklama söz konusudur:

“Yıllardan beri her akşam yaptığı, hiç yapmamış gibi, hiç yapmamış gibi, içi titreyerek, heyecanını ellerinin ürperisinde, avuçlarının soğuk soğuk terleyişinde duyarak yaptığı, her akşam, yağmur da yağsa hava soğuk da olsa, yaptığı bir şey var: Değneğine abanarak, ağır yorgun adımlarla Aventinus’un eteğine tırmanmak.” (USBGA, s. 63.)

Burada da odaklamayı yapan hikâye kişisi İoakim’dir. Hikâyeyi ise yine *Ada* adlı hikâyede olduğu gibi üçüncü şahıs bir anlatıcı aktarmaktadır.

Dutlar adlı hikâyede ise, odaklandırıcı ve anlatıcı aynı kişidir. Anlatıcı, aynı zamanda hikâye dünyasından bir kişidir. Bu anlamda *Dutlar* adlı hikâyede “karakter sınırlı görüntüleyici”¹⁸⁰den söz etmek mümkündür:

“Gözlerime inanamıyorum. Dutlar yeniden yapraklanıyor, yeşeriyor.

O gün piyanomun başından kalktım, mutfığa gittim, ekmeği dildim, tabağına dizdim, getirdim bıraktım sofraya. Gene piyanoya oturup başparmaklarımı esnettim üç dört dakika. Annem sofraya çağırdı. Oturduk. Uzanıp bir dilim ekmek aldım üstten. Ansızın açıktaki kalan akrep, kıyruğunu dikti. Annem yemekten ilk lokmayı almıştı. Boğuluyordu.” (USBGA, s. 135.)

Birinci şahıs anlatıcının bulunduğu anlatılarda anlatıcı, anlatının merkezinde bulunan birinci derecede önemli bir kişi olabileceği gibi, ikinci veya üçüncü dereceden

önemli bir şahsiyet de olabilir.¹⁸¹ Birinci durumda, anlatıcının kendi düşünceleri ve yorumları anlatıda anlatılan olayların daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur. Böyle bir benzer anlatıcı “*olay-insan ve diğer elemanların değerlendirilişinde okuyucu ile ferdî bir ilişki*”¹⁸² içine girer. Birinci şahıs anlatıcı tarafından anlatılan bir anlatıda ortaya çıkan ben-merkezli bakış açısı, anlatıcı-okur arasında ferdî ilişki neticesinde, okuyucuyu “*anlatıcının tarafını tutma*”ya meylettirir.¹⁸³ Dutlar adlı hikâyenin okuru, anlatıcının bakış açısıyla olayları gördüğü için, ister istemez olaylara karşı tavrını, duygusal tepkisini bu yönde belirlemektedir.

‘Benzer anlatıcı’ denildiğinde anlatıcının hikâyenin katılımcılarından biri olduğu, ‘farklı anlatıcı’ denildiğinde de hikâye katılımcıları arasında bulunmayan bir anlatıcının varlığı söz konusudur.¹⁸⁴ (Tahsin Yücel ‘benzer anlatıcı’ için “*özöyküsel*”, ‘farklı anlatıcı’ için de “*elöyküsel*” terimlerini önermektedir.¹⁸⁵)

Bir anlatıda, hikâyenin katılımcılarından biri anlatma görevini üstlendiğinde – insanüstü bir varlık söz konusu değil ise – artık bu anlatıcı, her şeyi bilen ve her yerde bulunabilen bir anlatıcı olma özelliğini kaybetmiş demektir.¹⁸⁶

‘Benzer anlatıcı’nın bulunduğu bir anlatı metninde bilgi kaynaklarının azaldığından söz edilebilir. Özellikle ben–merkezli bakış açısının söz konusu olduğu metinlerde, diğer karakterlerin iç- dünyalarına girme, önceden gerçekleşmiş veya ileride gerçekleşecek bir olayı bilme gibi yetkiler anlatıcının elinden alınmıştır. Böylece anlatıcı sadece tahminler yapabilecektir:

“*Ateşin vurulduğu günün gecesi idi. Günlerden beri kahvelerin önünde gezinen apak, kafası neredeyse ayı kafasını andıran sarman çoban köpeğiyle, ufak tefek, piç, cırlak sesli, yaltak görünümlü köpecik arasında –herhalde o gün kurulmuş– büyük dostluğa (kim bilir, belki de ‘o gün başlamış seviye’ demek gerekir) hep birlikte baktım.*” (NİG,s.16.)

Narla İncire Gazel adlı eserin ilk bölümü olan *Hayvanlar Kitapçığı* adlı anlatıdan alınan bu cümlelerde anlatıcı tüm kitap boyunca anlatımı sürdürecektir olan Kerim adlı

¹⁸⁰ Y. DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, s. 54.

¹⁸¹ H. BLODGETT, “*Kısa Öykü Tekniği*”, ss. 77-78.

¹⁸² Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 129.

¹⁸³ Y. DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, s. 55.

¹⁸⁴ A.y.

¹⁸⁵ T. YÜCEL, *Anlatı Yerlemleri*, s. 29.

¹⁸⁶ A.g.e., s. 30.

hikâye kişisidir. Narlar Şehri'ne farklı iki kişi (birincisinde Refik, ikincisinde Eren) ile birlikte yaptığı yolculuğu ve bu şehirde geçirdiği tatil günlerini anlatan anlatıcı-Kerim, yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü gibi, ben –merkezli bir bakış açısını kullanmaktadır. Böylece, bütün her şeyi bilememekte, sadece, –örnek cümlelerde de dikkat edileceği gibi – “herhalde”, “...demek gerekir” gibi ifâdeler kullanarak, tahminlerinden bahsetmektedir. Oysa bu metin hâkim bir bakış açısı ile oluşturulsaydı bu ihtimal içeren ifâdeler, muhtemelen kesinlik arz eden bir biçime dönüşecekti.

Tomaşevski, başlıca iki tür anlatıdan söz eder:

*“Nesnel anlatı ve öznel anlatı. Nesnel anlatı dizgesinde yazar, kahramanların gizli düşüncelere kadar her şeyi bilir. Öznel anlatıda, öykülemeyi anlatıcının (ya da bir üçüncü dinleyicinin) gözleriyle izleriz ve aldığımız her bilgi için elimizde bir açıklama, anlatıcının (dinleyicinin) bunu nasıl ve ne zaman öğrendiği konusunda bir açıklama vardır.”*¹⁸⁷

Yukarıdaki cümlelerde “demek gerekir” ifâdesi bulunmasaydı, bu dostluğun, bu seviyenin o gün başladığını anlatıcının nereden ve hangi kaynaktan öğrendiğine dair ileriki cümlelerde bazı açıklamalar yapması kaçınılmaz olacaktı.

Narla İncire Gazel adlı eserde tek anlatıcının hikâye kişisi Kerim (anlatıcı-Kerim) olduğu söylenmişti. Fakat bu hikâyede tek odaklandırıcı (görüntüleyici) bahsi geçen anlatıcı değildir. Anlatı boyunca ağırlıklı olarak anlatıcı-Kerim aynı zamanda ‘görüntüleme’ işlemini yapmakta ise de zaman zaman ‘görüntüleme’ işleminin hikâye içindeki başka kişilere devredildiği görülür. Aşağıdaki cümlelerde anlatıcı –Kerim, Narlar Şehri (Kenti)’ndeki bir tüccarın gördüklerini kullanır:

“Gözünün ucuyla gördü. Yaklaşan kadın Büyükelçinin karısı. İyi müşteridir. Ayaklarını, karşısındaki koltuktan çekti, minderi attı koltuğun üzerine; toplandı, kalktı, kadını oturtacağı üçüncü bir koltuğu çekti” (N.İ.G,s.68).

Özellikle son cümlelerde anlatıcı-Kerim görüntüleyici iken “gördü” ifâdesinden sonra gelen cümlede görüntüleyici, ‘gören kişi’, yani, tüccardır. Burada da görüldüğü gibi, anlatı sanatının doğası gereği aynı metin içinde dahi değişik bakış açıları kullanılabilir. Bu da romana ya da hikâye yazarına sayısız imkânların kapılarını aralar. Metin And bu konuda şöyle der:

¹⁸⁷ Boris TOMAŞEVSKİ, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı*, (Hzr. Tzvetan TODOROV), s. 236.

“Romancı görüş açısını kolaylıkla değiştirebilir. İster ‘ben’ romanı, isterse ‘o’ romanı yazar, okuyucusuna doğrudan doğruya seslenebilir, canı isteyince şöyle topluca bir bakışla yetinebilir veya tiyatromun başlıca anlatı yolu söyleşmeye de başvurabilir.”¹⁸⁸

Narla İncire Gazel adlı eserde görüldüğü üzere anlatıcı ile hikâye kişisi aynîleşmiştir.¹⁸⁹ Bu tür anlatıcıların bulunduğu metinlerde “kahraman-anlatıcının ‘ben’i eserin merkezi”¹⁹⁰ olarak görülebilir. Zaten *Narla İncire Gazel*’de de Narlar Şehri’ne gidişte ve orada kalışta merkez kişilik aynı zamanda anlatıcı konumunda olan Kerim’dir.

Troya’da Ölüm Vardı adlı eserde de anlatıcı ile hikâye kişinin aynîleşmesi söz konusudur. Fakat buradaki hikâyelerde bir bakıma hikâye kişilerinin teker teker kendi anlatılarını anlatmaları gündeme gelmektedir. Böylece Karasu, karakter çizmede yeterince nesnelliğe ulaşmış kabul edilir. Meselâ *Odalardan Biri* (ss.30-33.) adlı hikâyede anlatıcı, Dilâver Hanım’ın oğlu Müşfik’ tir. *Nereden De Andım Şimdi*(ss.75-82.) adlı hikâyede ise anlatıcı bu kez Müşfik’in annesi Dilâver Hanım’ dır. Anlatıcı – karakterlerin değişimi sayesinde okur, olayları tek bir yönden değil, bir çok bakış açısından görebilme imkânı bulmaktadır.

Yine aynı şekilde “*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı hikâye, bütün hikâye kişilerinin kendi düşüncelerini, kendi yorumlarını kendi ağızlarından (birinci ağızdan) sergilemeleri açısından ilginç bir yapı arz eder. Söz konusu hikâyede Talha’ nın Müşfik’i ziyaret ettiği gece, üç hikâye kişinin de bakış açısından anlatıldığı için okur, bu geceyi objektif bir şekilde değerlendirebilme yeteneğine erişir. Çünkü hikâye kişileri o geceyi sadece kendi açılarından yorumlayabildikleri halde, okur bu üç kişinin de düşünce ve duygularını öğrenerek hâdiseye objektif bakabilmektedir.

Müşfik, o gece eve geldikten sonra, annesine Talha’nın geleceğini söylemeden yatağına uzanır ve bir süre sonra uyuya kalır. Talha, Müşfik uyurken eve gelir, annesi ve Talha Müşfik’ i uyandırmazlar. Talha bir süre bekledikten sonra evden ayrılır. Talha’nın evden ayrılmasından beş on dakika sonra Müşfik uyanır ve Talha geldiğinde kendisini uyandırmadığı için annesini tek suçlu olarak görür; ilk tepkisini de annesine karşı gösterir. Bu olay, eğer sadece Müşfik’in bakış açısı ile gözler önüne serilseydi, doğal

¹⁸⁸ Metin AND. “Romandan Tiyatroya”, *Türk Dili Dergisi*, *Roman Özel Sayısı*, C. XIII, S. 154, Temmuz 1964, s. 793.

¹⁸⁹ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 100.

¹⁹⁰ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 101.

olarak Müşfik'in burada az-çok haklı olduğu düşünülebilirdi. Fakat aynı olaya Müşfik'in yanı sıra, arkadaşı Talha'nın ve annesi Dilâver Hanım'ın gözleri ile bakabilme imkânı bulan okur, netice itibarıyla Müşfik' in annesini bu denli suçlamasına pek de hak vermeyecektir.

Anlatıcı-karakter Dilâver Hanım o gece, oğlu (Müşfik) ile arasında geçen konuşmaları şöyle kaydeder:

"(...) Müşfik gürültü ile kapısını açtı, gözleri büyümüştü, anladım, o sormadan ben söyledim Talha' nın gelip gittiğini, yüzü bozuldu ağlayacak sandım, elimi uzattım, banyoya girip kapısını yüzüme çarptı, uyandırmak istemedim dedim kapının arkasından, uyandırabilirdin dedi, beni ne boş şeyler için uyandırmışsındır dedi, sarı çizmelinin biri için bile gelir dürter uyandırır dı dedi, Talha' ya sordum dedim o da seni uyandırmamı istemedi" (TÖV, s.109.)

Müşfik o gece annesinin kendini uyandırmamasını anlayamaz, bir çeşit kıskançlık olarak değerlendirir bunu. Anlatıcı-karakter Müşfik şöyle düşünür:

"Anama güvenmem doğru olmadı. Bu küçük kıskançlığı ondan beklemezdim ama yapabileceğini de düşünmeliydim" (TÖV,s.111.)

Anlatıcı-karakter Talha, aynı gecenin üçüncü bir açıdan görülmesine imkân verecek biçimde, şunları söyler:

"Merak ettim. Sabah görüşmüştük, hasta falan değildi ama gene de kaygıyla sordum hasta olup olmadığını. Annesi hayır deyince rahatladım. Yorgundu uyandırmak istemedim. Annesi çok istedi ama bırakmadım (annesini üzme de istemedim sezdim uykusunun üzerine titrediğini ama ben de uyandıramazdım ben hiç uyandıramazdım). Onu bir daha gördükten sonra konuşmayı başka bir güne bırakabilirdim. Biraz oturdum ama uyanmadı kendiliğinden. Gittim." (TÖV, s.110.)

Troya'da Ölümlü Vardı adlı eserin, son hikâyesi olan *Acı Kök Yağmurun Tadında* (ss.94-145.) adındaki bu hikâye, sadece Müşfik, Talha ve Dilâver Hanım'ın bakış açısıyla sunulmaz. Bu hikâye "Sadun, Rânâ, Talha, Gülay, v.s." gibi başlıklara bölünmüştür. Bu alt başlıklar, anlatıcı-karakterlerin isimleridir. "Müşfik, Rânâ, Dilâver, Talha, Sadun, Gülay ve Lerzan" adlı yedi hikâye kişisi, zaman zaman anlatıcı-karakter olarak anlatımı gerçekleştiren kişilerdir. Anlatıcı-karakterlerin çokluğu ve çeşitliliği, daha önce de söylenildiği gibi, hikâyenin bir çok açıdan mercek altına alındığını, bir çok projektör tarafından aydınlatıldığını yani değişik açılara yerleştirilmiş kameralar tarafından çok

yönlü bir çekimin yapıp gözler önüne serildiğini gösterir. Özellikle, “*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı hikâyede, olayların tek bir odaktan değil, değişik kişilerin bakış açılarından istifade edilerek anlatılması demek olan “çok yönlü aydınlatma tekniği”¹⁹¹ne başvurulduğu görülür. Bu teknik neticesinde okur, bir olayın değişik kişilerce farklı şekillerde algılanabileceğine, yorumlanabileceğine ve aktarılabilmesine bizzat tanıklık etmiş olur.

Çok yönlü aydınlatma ile muhtemel olarak dünyanın algılanmasında ‘görecelik’ kavramı öne çıkarılmakta, anlatıda olduğu gibi dünyanın da değişmez ve tek bir anlam içermediği görüşü savunulmaktadır. Nitekim, Jonathan Culler de her şeyi bilme yetkisine sahip bir anlatıcı tarafından anlatılan bir anlatının okura “dünyanın anlaşılabilirliği” hissini verebileceğini söylemektedir.¹⁹²

Karakter sınırlı bakış açısının bulunduğu bir hikâyede, karakter-anlatıcı zengin imkânları bünyesinde barındırır. Karakter-anlatıcı, hem olayın yaşandığı andaki durumunu, hem kendi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini dile getirebilme imkânına sahiptir.¹⁹³ “*Anahtar*” adlı hikâyede anlatıcı-karakter Müşfik, geçmişe ait bir zaman dilimini anlatırken aynı zamanda anlatma zamanındaki dikkatlerini de sunmaktadır. Bütün bunların yanında, Müşfik, kendi geçmişi ile ilgili bilgiler de verebilmektedir:

“*Camın ardından kedilere bakıyordum. Güneşin içinde yüzüyorlardı yerde*” (TÖV, s. 84.)

“*O akşam Reşit Bey -babam mı demeli? O zamanlar babam olmadığını öğrenmemiştim daha onu hâlâ babam biliyordum- Hans’ın ölümünü sofrasının kurulmasına bakarken duyuyordu, ‘oh olsun sana,’ dediği*”. (TÖV, s. 84.)

“*Havada bir yanık kokusu vardı. Yıllarca önce yanan Meryem’in bostanını ansıdım, başımı korkuyla kaldırıp baktım.*” (TÖV, s. 87.)

“*Bütün bunlar kedilere bakarken geldi aklıma, anam dalgınlığımı neye yoracağını bilememiştir gene...*” (TÖV, s. 93.)

Dikkatle bakıldığında benzer anlatıcı tarafından sunulan metinlerde iki ‘ben’den söz edilebilir. Birincisi “*anlatılan-ben*” (olayları yaşayan ben) ve “*anlatıcı-ben*” (yaşadığı olayları anlatan). Bunlar her ne kadar aynı kişi olsalar da, zaman değişkeni ele

¹⁹¹ Yıldız ECEVİT, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yay., İstanbul 1996, s. 24.

¹⁹² J. CULLER, “*Anlatı*”, s. 24.

alındığında gerek kültürel, gerek kişilik bakımından birbirinden farklı özellikler arz edebilir.¹⁹⁴

Sarıkum’a Giriş adlı hikâyede karakter-anlatıcı, çocukluğundan bir güne dönerek, kendilerine (arkadaşları ile birlikte kendisine) kanlı masallar anlatan Dilâver Hanım’ın bodrumunda gördüklerinin ne olduğuna yıllar sonra karar verir:

“Dilâver Hanımın bodrumunda kocasının, malını içinde sattığı dolabın eşini görmek o kadar garip gelmişti ki... Camlı bölmelerin içinde birtakım şeyler kımlıydı ama. Yaklaşmışım. Kediler, dört dömiyordu çevremde. Dikkatle bakınca içim allak bullak olmuştu. Her bölmede bir hayvan vardı. Bir kedi yavrusu, bir kurbağa, bir serçe, bir güvercin, bir fare, bir yılan...

Düşündüm de yılanın herhalde bir kör yılan, bir bahçe yılanı olduğuna karar verdim bu sabah.” (TÖV, s. 14.)

Alıntılanan cümlelerden anlaşılacağı gibi, anlatılan-ben (yani bodrumda hayvanları gören çocuk) gördüğü canlılara herhangi bir isim vermekte zorlanıyor. Gördüğü bu hayvanların bir yılan olduğuna yıllar sonra Sarıkum’a tekrar geldiğinde karar verebiliyor anlatıcı-ben (yani bodrumda hayvanları gören bir çocuk olarak kendini anlatan yetişkin anlatıcı). Bu tür bir anlatımda, görüldüğü gibi, anlatıcının bakış açısı zaman kullanımı söz konusu olduğunda (özellikle geri kırılmalar bahsinde) anlatıcıya geniş imkânlar sunmaktadır.

“Tipolojik olarak hikâye dünyası içerisine yerleştirilmiş bir figür”¹⁹⁵ olan benzer anlatıcının çoğu zaman karakterin iç dünyasını yansıttığını söylemek mümkündür.¹⁹⁶ Böylelikle bu tür hikâyelerde (aşağıda da görüleceği gibi) bir monolog havası sezmek çok da şaşırtıcı olmayacaktır.

“Anam bilir niye çıktığımı denize. Bir şey söylemeği de Dilâver Hanımlığına yediremez. Balığı attım zaten. Ölü eti ne yapayım. Otelde gülerlerdi tek balığı görseler. Hem onlara ne. Gider yatarım. Dertleri künye ise ezbere okurum. Köyün yabancısı olsam eski mahalledeki oteli bilir miydim sanki. Gideceğim. Amma da çabuk yürümüşüm. Gömlek sırtıma yapışıyor. Yıvışık bir ter sırtımın ortasından belime iniyor. Geldim. Eski mahallede oturmadığımıza göre adam belki de tanımaz beni. Neyse ne,

¹⁹³ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 101.

¹⁹⁴ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yay., İstanbul 1991, s. 62.

¹⁹⁵ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 22.

¹⁹⁶ Y. ECEVİT, *Orhan Pamuk’u Okumak*, s. 117.

gireceğim. Birden bütün yıldızlar dökülüyor. Kapının önü karanlık; yelle birlik yıldız kokusunu sokuyorum içeri, farkındayım. Kapıyı bu sıcakta bile kapalı tutuyorlar. Göksüz içerisi, pis kokuyor. Böyle mi kokar oteller? Belli etmemeli ama. Otele alışık mıyım gibi yürümeli...”(Odalardan Biri, TÖV, ss. 30-31.)

Kurmaca dünyanın sunuluşunda, yine bu dünyaya ait figürlere görme ve anlatma imkânı vermek her ne kadar “*kurmacalık olmayan (non-fictive) hususiyetleri*”¹⁹⁷ azaltmaktaysa da, buna rağmen “*farklı (benzer olmayan) anlatıcı*”¹⁹⁸ da bir diğer anlatıcı türüdür. Bu anlatıcının benzer anlatıcıdan farkı, hikâyenin katılımcılarından yani kurmaca dünyanın figürlerinden biri olmayışıdır. Temel olarak iki tür anlatıcıdan söz etmek mümkündür: ‘ben anlatıcı(lar)’ ve ‘üçüncü kişi anlatıcı(lar)’. Ancak çok nadir olarak kullanılıyor olsa da ‘ikinci (sen) anlatıcı(lar)’ın varlığına -her ne kadar Bilge Karasu hikâyelerinde böyle bir anlatıcının varlığı söz konusu değilse bile- kısaca değinmek gerekir:

“ ‘sen’ ile ‘siz’ kolayca kestirilebileceği gibi, anlatı sanatında çok az üstlenilen bir anlatıcı komumudur, ama, çok ender bile olsa, birtakım örneklerine rastlanır. Örneğin Michel Butor’un *Değişim*’inin ‘siz’inin yalnızca roman kişisi değil, dönüşmüş bir ‘ben’ olarak anlatıcı işlevini de yüklendiği, anlatıcının kendini ‘siz’e dönüştürüp ‘anlatan ben’ ile ‘yaşayan ben’ arasında belirli bir uzaklık getirerek hem daha nesnel, hem daha keskin bir bakış olanağı yarattığı düşünülür.”¹⁹⁹

Anlatı yazarının öncelikle bakış açısı ile ilgili bir tercih yapmakla işe başlayacağı söylenmişti. Blodgett, “*Kısa Öykü Tekniği*” adlı yazısında bir hikâyecinin hikâyesi için “*üçüncü şahıs*” anlatıcıyı seçtikten sonra yazarın yeni bir karar vermesi gerektiğini ifade eder.

“*Öyküyü üçüncü tekil şahıs olarak anlatırsanız, yazar olarak karakterlerinizin zihinlerine mi gireceğinize yoksa bir zihin okuyucusu olarak değil bir gözlemci olarak dışarıda mı kalacağınıza karar vermelisiniz. Önceki yolu seçerseniz, yapacağınız bir seçim daha vardır: Yalnızca tek bir zihne girip öyküyü o tek zihnin bakış açısından mı yorumlayacaksınız yoksa isteğinize bağlı olarak karakterlerinizden herhangi birinin zihnine girmekte özgür mü olacaksınız.*”²⁰⁰

¹⁹⁷ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 66.

¹⁹⁸ Y. DEMİR, “*Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği*”, s. 53.

¹⁹⁹ T. YÜCEL, *Yazın Gene Yazın*, s. 36.

²⁰⁰ H. BLODGETT, “*Kısa Öykü Tekniği*”, s. 79.

Blodgett'in ifâdelerinden anlaşılacağı gibi 'üçüncü kişi anlatıcı'lar üç başlık altında toplanabilir:

- 1) Her şeyi bilen anlatıcı,
- 2) Sınırlı her şeyi bilen anlatıcı,
- 3) Müşahit (gözlemci) anlatıcı.

Her şeyi bilen anlatıcı, hikâye figürlerinden biri olmadığı hâlde, bu figürlerin iç dünyalarını, geçmişini, geleceğini bilen bir yapıya sahiptir. Her şeyi bilen bir bakış açısı ile oluşturulmuş metinlerde bilgi kaynaklarının sınırsızlığı söz konusudur. Bu tür bir anlatıcının *"karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi"*²⁰¹ mümkündür. Bu anlatıcı, Tanrı gibi her şeyi bildiği, her zaman her yerde hâzır ve nâzır olduğu için *"Tanrıbilici anlatıcı"*²⁰² olarak da adlandırılmaktadır. Bilgi kısıtlaması açısından bakıldığında *"yetkin anlatıcı"*²⁰³ denilebilecek olan bu her şeyi bilen anlatıcı, hâkim bir bakış açısıyla, *"eserin veya metnin kâinatı içinde her şeye hâkimdir. O, bir sırrı sessizce ifşâ eder gibi itibârî âleme has görünüşleri fısıldar."*²⁰⁴

*"Odak noktası anlatıcıya bağlı Hétérodiégetique anlatım"*²⁰⁵ şeklinde de ifâde edilen her şeyi bilen bakış açısıyla oluşturulmuş metinlerde anlatıcının üst bilgiler ile donatılmış olması, bu anlatıcının güvenilirliğini zedeleyebilir.²⁰⁶ Güvenilirlik açısından ele alındığında bu anlatıcının, *"tiyatro seyrederken, locadan izahat veren bir adam gibi"*²⁰⁷ kurmaca dünyaya müdahale ettiği görülür.

"Bir Ortaçağ Abdalı" adlı hikâyede üçüncü şahıs anlatıcı söz konusudur. Hâkim bir bakış açısına sahip olan bu anlatıcı hem hana gelen 'abdal'ın iç dünyasına sınırsızca girer, hem de handa bulunan başka bir hikâye kişinin.

Üçüncü şahıs anlatıcı önce abdal ile ilgili bilgileri verir:

"Her şeyin başında, ortasında, sonunda, hayvanını kuşanık adamın imgesi var. Her şey bu imgenin çevresinde birikip toplanıyor, düzenleniyor, canlanıyor, sağılıp gidiyor."

²⁰¹ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 57.

²⁰² A.g.e., s. 58.

²⁰³ J. CULLER, *"Anlatı"*, s. 24.

²⁰⁴ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 99.

²⁰⁵ H. GÜMÜŞ, *"Romanda Anlatım Şekilleri"*, s. 14.

²⁰⁶ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, ss. 127-128.

²⁰⁷ Peyami SAFA, *Sanat- Edebiyat-Tenkit*, İstanbul 1990, s. 245.

Bir ortaçağ abdalının imgesi bu. Abasına sarınmış, yıprana yıprana asal soyutluğunu yitirip başının biçimini alan başlığının altında gözleri görünmez olmuş, yalın ayakları koca koca morarmış bir ortaçağ abdalı. Ayazda, küçüle küçüle, bir kamburla bir kuşak olup çıkmış. Gözlerine mil gibi saplanan bu gün ışığının ardından gelecek karanlıkta açıkta yatamayacağına karar vermiş olacak ki, uzakta, tepenin eteğinde duran, çökmüş develeri andıran hana doğru yürüyor. Gün kararırken de olsa, oraya bir kavuşabilse, duvarlardan birinin dibinde kıvrılacak bir yercik bulsa, yetecek.” (GKB,s.46.)

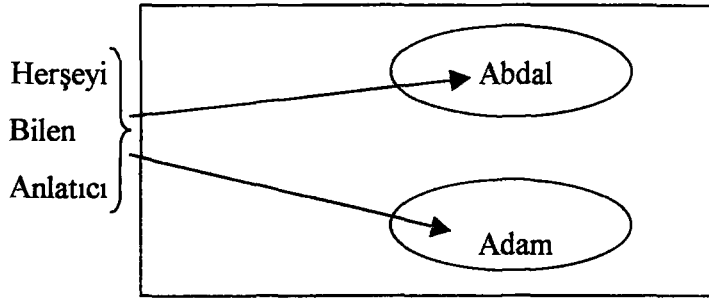
Son iki cümleye kadar abdalın dış görünüşü ile ilgili bilgiler verilirken, “karar vermiş olacak ki” ifadesi ile abdalın iç dünyasına ait tahminlere başvurulmaktadır. Bir sonraki paragrafta ise gayet açık bir biçimde abdalın duygu ve düşünce dünyasına, yani iç dünyasına, nüfuz eden her şeyi bilen anlatıcı, anlatımını şöyle sürdürür:

“Bu yolda tek yolcu, o. Yol yalnız onun çevresinde tozuyor. Arada bir, irkilir gibi oluyor, ürperir gibi. Ama, hava karardıkça çıkan bozkır ayazından, sabahtan beri bir tozan ekmek girmemiş kursağının kasılmasından olmadığını bir o biliyor, bu irkilmelerin, bu ürpermelerin. Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen cırnakları, dişleri; bu yırtılma, delinme acısını abdaldan başkası bilemez, çünkü yarı cirboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha.” (GKB,ss.46-47.)

Her şeyi bilen, hâkim bir bakış açısına sahip olan anlatıcı, sadece bir hikâye figürünün iç dünyasına girmekle kalmaz. O esnada handa bulunan başka bir hikâye kişinin de iç dünyasına girerek, müdahalesini en üst düzeye çıkarır:

“Adam bu fısıltıyı anlayabilmek için, eski bir metin okur gibi, güç bir çözümleme işlemine girişecektir içinden. Abdalın sessiz adımlarla uzaklaşıp yatanların bulunduğu bölüğün önüne vardığı sırada, arkasından koşup yetişmek isterken bir yandan, bir yandan da kafasında abdalın sözlerini şöyle bir biçime sokacaktır: ‘Duvarları pek sanırken, dolaşa dolaşa şu yeni açılmış gediği buldum. İlk dolanışımda yoktu. Sanki sonradan açıldı.’ ” (GKB,s.49.)

Buradaki anlatıcının hikâye kişilerinin iç dünyalarına sınırsızca girişi, üst-bilgilerle donatılmış olmasını Şekil: 8’de daha açık bir şekilde görmek mümkündür. Anlatıcı, hikâye dünyası olarak kabul edeceğimiz dörtgenin dışındadır (dış-anlatıcı) ve dairelerin içlerine (figürlerin iç dünyalarına) dilediği gibi girip çıkabilmektedir.



(Şekil: 8)

Hâkim bakış açısının bilgi kaynaklarının zenginliği, zaman ve mekân ile sınırlı olmaması, anlatıcıya olayları geniş bir perspektiften anlatabilme imkânı tanır. Böylelikle insan ömrünü aşan büyük bir zaman dilimini rahatlıkla gözler önüne serebilir.²⁰⁸

“İncitmebenî” adlı hikâyede bu tür bir anlatımla karşılaşılır:

“Yüzyıllar önceki depremden sonra, adanın batabileceği korkusuyla evlerini tepeye taşımış olanların torunları, ardıllarıydı bu tepe mahalleliler ...” (GKB, s. 131.)

Diğer bakış açıları gibi hâkim bakış açısı da anlatının uzunluğu konusunda oldukça belirgin bir fonksiyona sahiptir:

“(...) bu her şeyi bilme yetisi, hoş bir kısalığı biçimlendirmede işe yarar. Yani eylemin dışında ve üzerinde kalan bir anlatıcı, düzey seçiminde, kendi isteğine bağlı geniş gücümü kullanarak bir rol oynayabilir. Çünkü onun ‘ölümcül’ kısıtlamaları yoktur, malzemesini istediği biçime sokabilir. Böylece eylemin belli bir sahnesini zaman ve yer açısından oynatabilir ve üzerinde durduğumuz sorun açısından daha da önemli olarak, daha fazla ayrıntı ve açıklama gerektirmeyen bölümleri eylemden atabilir, ya da özetleyebilir. Geniş anlamda ele alındığında, her şeyi bilme yetisinin esneklikle ilgisi olduğu ve gerek romanda, gerek de kısa öyküde çok sık kullanıldığı ortaya çıkar.”²⁰⁹

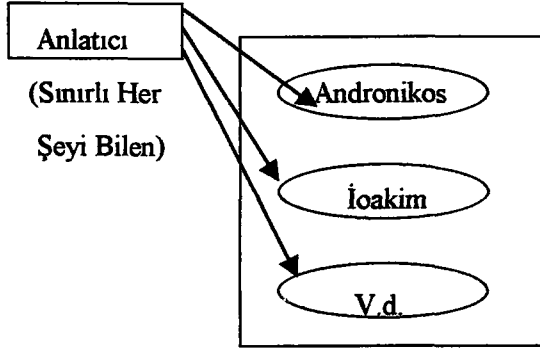
Üçüncü şahıs anlatıcının sınırlı bilgilerle donatılması da mümkündür. Hâkim bakış açısına nisbeten “sınırlı herşeyi bilen” bir bakış açısında, anlatıcının tek bir figürün iç dünyasına nüfuz edebilmesi söz konusudur.

“Uzun Sürmüş Bir Gümün Akşamı” adlı eserin ilk iki hikâyesi (‘Ada’ ve ‘Tepe’) sınırlı herşeyi bilen bakış açısı ile sunulur. “Ada” adlı hikâyede anlatıcı, Andronikos’un ;

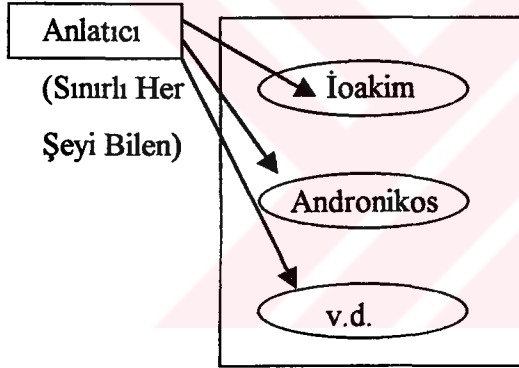
²⁰⁸ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 96.

²⁰⁹ Norman FRIEDMAN, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, (Çev. S.Gökçen Ezber), *Adam Öykü*, S. 8, Eylül-Ekim 1998, s. 43.

“Tepe” adlı hikâyede de anlatıcı, İoakim’in iç dünyasına nüfuz etmektedir. Bu oluşumlar aşağıdaki şekillerde (Şekil: 9 ve Şekil: 10) açıkça görülebilir.



Şekil : 9. “Ada” adlı hikaye



Şekil : 10. “Tepe” adlı hikaye

“Ada” adlı hikâyede, Bizans’ta resim-kırıcılık adlı baskı döneminde bir genç keşişin (Andronikos), baskılar karşısında bir adaya kaçışının vizyonu sınırlı her şeyi bilen anlatıcı tarafından oluşturulur. Burada anlatıcının zaman zaman Andronikos’un iç dünyasına girdiği görülmektedir.

“Andronikos, böyle düşüncelere dalmının daha sırası gelmediğini düşünmüyor. Önce çevresine bakmak. Önce çevresine bakmak, önce onu tanımak gerek. Önce onu araştırmalı....” (USBGA, s. 17.)

“Andronikos, önceleri korku dıymıştı içinde. Bu tartışmalara katılmıyor, katılmak istemiyor, katılamıyordu artık. Daha kötüsü, katılması için içinden gelen bir

dürttü bir istek yoktu. Yoktu, çünkü -işte burası korkutucuydu- çünkü tartışılanların önemine, gereğine inanmıyordu.”(USBGA, s. 23.)

“Nikolaos’a duyduğu güven, Andronikos’un içini, birden, sevinçle doldurdu. Demek en çok sevdiğin arkadaş, oymuş da farkında bile değilmişim. Ama daha nelerin farkında değilmişim ya... dedi kendi kendine.” (USBGA, s. 45)

Hikâyelere bir isim konulmadığı, 1’den 7’ye kadar numaralandırıldığı *Altı Ay Bir Güz* adlı eserin ilk hikâyesinde anlatıcı “Ada” ve “Tepe” adlı hikâyelerdekine benzer bir oluşumla gündeme gelir. Bu hikâyede de üçüncü şahıs anlatıcı, sınırlı herşeyi bilen bir bakış açısı ile sadece hikâye kişilerinden D.H.A’nın (Kerim’in) duygu ve düşüncelerine yer verir:

“Ne demişti o sabah Ethem Razi’ye? Unutmuş gitmişim, diye düşünüyor; unutmuşum da, ne o İngilizce tümcenin tartısı çıkıyor usumdan, ne de Ethem Razi’nin, kalın camlar ardından bel bel bakan gözleri, aralık ağzı. Onu bu haliyle gören, oldukça alık bir adam sanırdı.” (AABG, s. 7.)

“Ben neyi umuttum ki geçen yıllarla, dedi, D.H.A. Onun umuttuğu dillerle, asıllarla ilişkili değildi.

Kanserlilerle yaptığı iki gece yolculuğu geldi birden, kondu aklının orta yerine.” (AABG, s. 13.)

“Hâkim (her şeyi bilen) bakış açısı” ve “sınırlı her şeyi bilen bakış açısı” haricinde bir de “müşahit-anlatıcı”²¹⁰ dan söz edilmektedir. Hüseyin Gümüş’ün “*odak noktası nötr olan Hétérodiégétique anlatım*”²¹¹ olarak ifâde ettiği bu anlatım tarzında olaylar hiçbir şekilde çarpıtılmadan, abartılmadan ve eksiltilmeden objektif bir kişi tarafından anlatılıyormuş ya da bir kamera ile kaydediliyormuş izlenimi uyandırır. Müşahit (gözlemci) anlatıcının bakış açısı ile anlatılan metinlerde anlatıcının hikâye kişilerinden daha az bilgi sahibi olması, duygu ve düşüncelere yer vermemesi bu bakış açısının karakteristik özellikleri olarak kabul edilir.²¹²

Altı Ay Bir Güz adlı eserin 4 numaralı hikâyesinden alınan şu cümlelerde anlattıkları hakkında yorum yapmayan, bir film kamerası objektifliğiyle gördüklerini bize nakleden bir müşahit anlatıcı göze çarpar:

²¹⁰ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 113.

²¹¹ H. GÜMÜŞ, “*Romanda Anlatım Şekilleri*”, s. 15.

²¹² A.y.

“Bahçede ağaçlar var. Çocuklar top oynamıyor, kazdıkları toprakları kovalarına dolduruyor, kimi gidip bir yerlerden su buluyor toprakların üzerine döküp çamur karıyor, vıcık vıcık çamurları topak yapıp sağa sola atıyor, kalıplara doldurup yere çıkarıyor, ağzına atıp çiğniyor, toprağa çamura belenmiş herkes, dizler eller toprak çamur; suratları ter, çamur. Yaramaz çocuklar onlar, gitme yanlarına, topunu alırlar, seni iter düşürürler, toprakla oynama ellerin kirlenir, yere oturma pantolonun kirlenir, güzel güzel oyna hadi yavrum

Aman kardeşim neler soruyor, ne diyeceğimi bilemiyorum, bir şey söylersin gider anlatır, bunu sen mi anlattın diye soruverirler bir gün, çocuğun şunu bunu duymasını öğrenmesini isteyen var istemeyen var bilemem ki

gitme gülüm, hemen şuracıkta oyna, bak cici bir kardeş de var burada, elin kirlenmesin yavrum, sonra nasıl yıkarız, burada su yok, e mi canım” (ss. 44-45.)

Örnek cümlelerde görüldüğü gibi, anlatıcı sadece gördüklerini ve duyduklarını nakletmekte; yorumlama ve açıklama yapmaktan kaçınmaktadır. Gerek karakterler gerekse karakterlerin duygu ve düşünceleri hakkında bilgi vermemekte, hikâye dünyasına müdahale etmemektedir. Müşahit-anlatıcı burada konuşulanları sadece kaydedici ve olayı yorumsuz nakledici özelliğiyle *“kendisiyle öyküsü arasına bir mesafe koymuş”* tur.²¹³

Tabii olarak bir anlatı metni tek bir bakış açısından anlatılır diye bir kural yoktur. Forster bu anlamda bakış açısındaki değişiklikler ile algı sınırlarının genişleyip daraldığını ve algı sınırlarındaki bu değişim ile bilgi alanlarındaki düzenlemelerin roman türünün en büyük avantajları olduğunu savunur.²¹⁴

Her anlatıcı metnini belli bir niyetle düzenler. Bu niyet “bakış açısının ideolojik boyutu”nu gündeme getirir.

*“Bakış açısının ideolojik boyutuyla kastedilen; değerler, inançlar dizgesidir.”*²¹⁵

Ahlakî değerler ve inançlar söz konusu olduğunda kişilerin değişik, diğer kişilerden farklı düşünce ve tavırlarının olması gayet tabiidir. Anlatıcıların da, anlattıkları olaylarla ilgili tavır ve düşünceleri bulunabilir. İnançlar ve ahlakî değerler bağlamında bu tavır ve düşünceleri masaya yatırılarak bakış açısının ideolojik boyutu aydınlatılır.

“Nereden De Andım Şimdi...” adlı hikâyede anlatıcı-karakter Dilâver Hanım, oğlu Müşfik’in erkeklerle kurduğu duygusal ilişkiden rahatsızlık duyarak şöyle der :

²¹³ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yay., İstanbul 1991, s. 55.

²¹⁴ E. M. FORSTER, *Roman Sanatı*, ss. 122-123.

“(…) iyiliği için söyledim ne söyledimse, nasıl razı gelirdim olur olmaz adamlara tutulmasına sevmesine,” (TÖV, s. 78.)

Dilâver Hanım oğlunun bu anormal davranışını hazmedemese de oğlunun hatırı için, belki de kocası Reşit Bey’in de ölümünden sonra tek tutunacağı dal oğlu Müşfik olduğu için, kabullenmeye, sineye çekmeye çalışır. Oğlu bir ara delirip hastahaneye yatmıştır, tekrar aynı hastalığının nüksetmesinden de korkarak oğluyla artık bu konularda tartışmamaktadır:

“Ama sonraları, bir gün (sonraları değil bir gün değil eve geldiğinin ertesi günü ama o ilk gün bana ne de uzun gelmişti neler de sığdırmamıştım ben o güne) sevdiği de eve geldi. (sevdiği demenin hiçliğini güçsüzlüğümü ben de biliyorum ben de biliyorum belki arkadaşı desem dostu desem onun dediği gibi dost desem dost sözünün içine onun sığdırdıklarından çok onun düşündüklerinden az şeyler sığdırmadan dost demeliyim, yıllar boyunca onların yüzü değişti ama Müşfik’in onlarda aradığı onlarda bulunduğu değişmedi galiba, bir de benim böyle şeylere ne akıl ne de gönül erdirebildiğimi söyler, dostu geldi demeliyim.) Onu Müşfik’in istediği gibi ağırlamak için elimden geleni yaptım.” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s. 107.)

Müşfik ise bu tür bir ilişki yaşarken çevresindekilerin bu ilişkiden rahatsızlık duymalarına anlam veremeyecek kadar gerek ahlakî değerler gerekse inanç bağlamında, annesinden, ilişkide bulunduğu Sadun’un eşi Rânâ’dan oldukça uzaktır.

Şöyle düşünür anlatıcı-karakter Müşfik;

“Rânâ bunu yapamazdı. İki şey düşünebiliyorum, ya Sadun’u benden kıskandı, ya da beni sevdi-daha doğrusu bana tutuldu-demeliyim.

Sadun’u kıskanacak bir şey yoktu. Sadun onundu, onu kimse Rânâ’nın elinden alamazdı. Zaten şahin gibi duruyordu başında Sadun’un” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s. 115)

Bu düşüncelerinde Müşfik yalnız değildir. Sadun da hemen hemen bu ilişkiden Rânâ’nın rahatsız olmasına bir anlam veremez. (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, ss. 113-114)

Rânâ için, Müşfik huzurlarını kaçıran bir kişidir.

“Ama ortaya çıktığı güne değin ne iyiydik. Onu nasıl bekledik. Sadun’la tanışıyorlardı, bir kez görüşmüşlerdi. Sadun onun sözünü çok etti ama yazışmadılar

²¹⁵ Y. DEMİR, “Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği”, s. 56.

uzunca bir zaman. Somuna değin yazışmaz olalardı ya... Sonra Sadun yazmağa başladı, başladı o hikâye. Bir akşam eve dömince onu kapının önünde bulduk. O gece, ertesi gece, daha ertesi gece-geceler art arda sıralandı, haftalar aylar sıralandı-biribirlerini seviyorlardı.” (TÖV, Acı Kök Yağmurun Tadında, s. 112)

“Çatal” adlı hikâyede Müşfik’in çocukluk arkadaşı Suat ile çocukluk günlerine dayanan eşcinsel ilişki sezdirilir. O sırada onlara doğru yürüyen Suat’ın ninesi bir şey anlamayan bir deli olmasına rağmen çocukları tedirgin eder. Anlatıcı-karakter Müşfik ileride bu tür bir ilişkiyi gayet doğal bulurken, çocukluğunda böyle bir ilişkinin toplum tarafından tasvip edilmediğinin, belki de bilinçaltında yaptıklarının yanlış olduğunun - çünkü doğru olduğuna kanaat getirdiklerinde bundan korkmayacak, yetişkinliğindeki gibi bu ilişkiyi doğal görmekten öte savunacaktır- farkındadır. Bu sahneyi anlatıcı-karakter Müşfik şöyle sunar:

“Suat’ı bir daha öpemeceğimi düşündüm. Yıllarca önce, gene böyle bir kavurtu gününü çizen bu yeşil karanlık serinliğinde Suat’la oynarken onu kucaklayıp öptüğümü, tam o sıra arka kapıdan bize doğru geldiğini gördüğüm büyük hanımefendiyi hatırladım. Durum gene o günkü gibi. Kucağımda Suat’ın soluyan ağırlığını duydun. Ama bugün kapı açılmadı. Suat’a ‘Büyük hanım geliyor koca ninen,’ demiştim; ‘bizi gördü geliyor’; başka bir şey söylemiyordum. ‘Aldırma,’ demişti, ‘görse de bir şey anlamaz, deli olduğumu bilmiyor musun sanki?’ Büyük hanımefendi sarmaşıklı yolun ortasında durmuştu. Biz, katılaştığımız, karanlıkta kavurtumun kesiştiği ağızda duruyorduk. Büyük hanımefendinin dudakları kıpırdıyordu. Durdu ‘Ahlâsızlar’ dediğini bir daha duyabildim bugün.(...) Suat’ın saçları terlemişti. ‘Deli ama gene de korktum bir ara. Bizi görecekti diye...’ ” (Çatal, TÖV, ss. 61-62.)

Verilen örneklerden anlaşılacağı gibi aynı olgu hakkında anlatıcıların değişmesi hâlinde hükümler değişmektedir. Böylece bakış açısının ideolojik boyutu ile ilgili çözümlemeler, anlatıcının fikrî ve ahlakî değerlerini; anlatıcının inanç ya da inançsızlıklarını gözler önüne serer.

Bilge Karasu hikâyeleri, kullanılan bakış açıları açısından değerlendirildiğinde, karakter-sınırlı bakış açısının diğer bakış açılarına nazaran sıkça kullanıldığı görülür.

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” adlı eserinde bir, “Troya’da Ölüm Vardı” adlı eserinde on iki, “Narla İncire Gazel” ve “Göçmüş Kediler Bahçesi” adlı her iki hikâye kitabında da dört, “Altı Ay Bir Güz” adlı eserinde de üç hikâye olmak üzere

incelenen toplam kırkbir hikâyeden yirmidördünde anlatım, ‘karakter-sınırlı bir görüntüleme’ ile karakter-anlatıcı tarafından yapılmaktadır. Bu hikâyelerde, daha önce de söylendiği gibi, ‘anlatma’ ve ‘görüntüleme(odaklama)’yi gerçekleştiren kâğıt varlık, aynı zamanda hikâyenin katılımcılarındanr.



III. 2. ANLATMA

Kurmaca metinlerde olay, kişi, zaman ve mekâna ait unsurlar, okura anlatma yoluyla sunulur. Bir anlatı ne kadar dramatik yapılmaya çalışılırsa çalışılsın bu konuda kesin bir başarının sağlanması mümkün değildir. Çünkü bir anlatı metninde okur, okuduklarını sanki görüyormuş, izliyormuş hissine kapılsa bile, okurda oluşan bu görme/izleme hissi, sonuçta ‘oyun’un temel niteliği olan ‘temsil etmek’ten değil, anlatı sanatının temel niteliği olan ‘anlatmak’tan kaynaklanır.²¹⁶ Anlatı “olmuş olanın birisince anlatılması” iken “*oyun olmakta olan*”²¹⁷ dır.

Zaman zaman sahne ve diyalog vasıtası ile anlatıcı, metni dramatik kılmaya çalışsa da bunun tüm metin boyunca uygulanması metnin artık bir anlatı metni değil oyun olmasına sebep olur.²¹⁸

Pospelov, “epik” ve “dramatik” türlerini, bu kelimelerin kökenine giderek açıklamaya çalışır. “Epik” Yunanca söz (söylem) anlamına gelen “*epos*” kelimesinden, “dramatik” ise Yunanca eylemek anlamına gelen “*dram*” kelimesinden türemiştir. Pospelov bu kelimelerin kökenlerine dayanarak “epik”in örücü ögesi olarak “*insanların yaşamındaki olayların ve insanların edimlerinin anlatılması*”²¹⁹ nı gösterir. Dramatik metnin ise “*kişilerin davranışlarından, konuşmalarından söz ve ifâdelerinden*” oluştuğunu, yazarın oyun arasındaki ifâdelerinin ise ikinci derecede olduğunu söyler.²²⁰ Yine Pospelov’a göre epik’in en önemli özelliği de “sergilenen aksiyonun geçtiği zaman (anlatılan zaman) ile anlatımın yapıldığı zaman (anlatım zamanı) arasındaki uzaklık”²²¹ tır. Oyunda bu iki zaman arasında bir uzaklık yoktur, yani anlatılan zaman ile anlatım zamanı tiyatrodaki birbirine eşittir. Anlatılanlar, eylemle anlatıldığı için ya da “*olaylar dizisi eylemle bütünleşik*”²²² olduğu için anlatılan zaman ile anlatım zamanı arasında uzaklık kalmamıştır. Oysa bir anlatı metninde bu iki zaman arasında eşitlik, en azından bütün anlatı boyunca, mümkün görünmemektedir.

²¹⁶ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 35.

²¹⁷ Metin AND, “*Romandan Tiyatroya*”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, C. XIII, S. 154, Temmuz 1964, s. 794.

²¹⁸ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yay., İstanbul 1991, s. 181.

²¹⁹ G.N. POSPELOV, *Edebiyat Bilimi*, s. 213.

²²⁰ A.g.e., s. 213.

²²¹ A.g.e., s. 260.

²²² Aziz ÇALIŞLAR, *Tiyatronun ABC’si*, Simavi Yay., İstanbul 1993, s.15.

Anlatı sanatında üç değişik anlatım tekniğinden söz etmek mümkündür: Anlatma, gösterme ve tasvir. Bu konuda Şerif Aktaş, şöyle der; *“Anlatma esası çevresinde ele alınabilecek edebî eserlerde vakanın anlatılması gösterme ve tasvirle zenginleşerek tamamlanarak karşımıza çıkar. Denilebilir ki, bu vadideki edebî eserler anlatma, gösterme ve tasvirden meydana gelmiş terkip durumundadır, okuma ve incelemeye yeni başlayan insan için anlatma, gösterme ve tasvire ayrılan kısımları birbirinden ayırmak oldukça güçtür.”*²²³

Hüseyin Gümüş, anlatma tekniği için Aristo ve Platon’un adlandırmalarına dayanarak *“diegesis anlatım”*, gösterme tekniği için de *“mimesis anlatım”* terimlerini kullanır.²²⁴

Anlatma tekniği, gösterme tekniğine nisbeten dolaylı bir tekniktir. Çünkü okur, olan-biteni bir aracı (anlatıcı) vasıtası ile öğrenmektedir. Bu yüzden “anlatma”yı ikinci elden, dolaylı bir anlatım tekniği, “gösterme”yi de birinci elden, dolaysız anlatım tekniği olarak tanımlamak mümkündür.

Bilge Karasu’nun *“İnsanlar Kitabı”* adlı hikâyesinden alınan aşağıdaki cümlelerde altı çizili ifâdeler “anlatma tekniği”ne, diğer cümleler de “gösterme tekniği”ne örnektir:

“Arkadan gelen sesleri yeniden işitir oluyorum.

‘Diplomatlar dünyasında görevli olan, genellikle, bir kişidir ama, inanın bana, o kişinin eşi de işin yarı yükünü taşımak zorundadır’. Ses büsbütün tiz şimdi. *‘Gerçekte ikimiz birden çalışıyoruz. Oysa bana imrenen o kadar arkadaşım var ki...’* Dinleyicilerin onu gerçekten dinlemesi, yani susup beklemesi, besbelli, hiç alışmadığı bir şey; kadın tedirgin olmuş gibi. Ses pes şimdi, kalınlığı ikircikli: *‘Geziyoruz, doğru. Bir noktadan sonra da...’* Nasıl söyleyeceğini düşünüyor. *‘... güçlükler biraz azalıyor...Ama gezmek, birkaç yıldır herşeye yeniden, baştan başlamak, her zaman hoş olmuyor.’*

Nazar değer diye korktuğundan, işleri iyi gitse bile ‘eh, idare ediyoruz, Allah’a şükür’ diyen esnafın ağzı sanki.....” (NİG,s.87.)

Görüldüğü gibi daha çok anlatıcının konuşan kişi (büyükelçinin hanımı) ile konuşulanlar hakkındaki açıklamaları (sesin tizleşmesi, kadının tedirginliği, susup beklemesi) ve yorumlamaları (nasıl söyleneceğini düşünmesi nazar değmesin diye

²²³ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 12.

²²⁴ H GÜMÜŞ, *“Romanda Anlatım Şekilleri”*, s. 12.

memnuniyetini belli etmemesi) söz konusu olduğunda ‘anlatma tekniği’ ön plana çıkmaktadır.

Okur, büyükelçinin hanımının “*eh idare ediyoruz, Allah’a şükür diyen esnaf edası*”nı, “*Oysa bana imrenen o kadar arkadaşım var ki...*” sözlerinden anlamaktadır. Anlatıcının araya girerek “*Nazar değer diye korktuğundan, işleri iyi gitse bile ‘eh, idare ediyoruz Allah’a şükür’ diyen esnafın ağzı sanki.....*” şeklindeki izahı gereksizdir. Söylenmese de olurdu, ancak anlatıcı buradaki konuşmaların edâsını ve tonunu, okurdan daha iyi bildiği için, okura bu bilgiyi sunmak istemiştir. Okurun, büyükelçinin hanımının konuşmalarından elde ettiği sezgi, anlatıcının açıklaması ile bilgiye dönüşmüştür. Yalnız okurun bu bilgisi tabîi olarak büyükelçinin hanımından öğrendiği dolaysız, birinci elden edinilen bir bilgi değil, anlatıcıdan öğrenmiş olduğu ikinci elden, dolaylı bir bilgidir.

İnandırıcılık açısından ele alındığında anlatma tekniğinin, gösterme tekniğinden daha az inandırıcı ve güvenilir olduğunu söylemek mümkündür. Zaten bu yüzden, anlatı sanatının (roman ve hikâyenin) Türk ve Batı edebiyatındaki gelişimi incelendiğinde “anlatma” tekniğinden “gösterme” tekniğine doğru bir gelişimin söz konusu olduğu tespit edilir.²²⁵ Bu da ister istemez “anlatıcı”nın kimliği ve özelliği meselesini gündeme getirir. İlk dönem (1871-1890) Türk hikâyelerinde “anlatıcı”ların gelişim seyrini inceleyen Demir şu sonuca varır: “*A. Midhat’ta her şeyin merkezinde gördüğümüz anlatıcı kendi gerçek çizgisine doğru çekilir ve liguistik bir eleman olarak kullanılmaya başlanır.*”²²⁶

Anlatıcının “anlatma” tekniğinde müdahaleci tavrı gayet açıktır. Bu yönüyle “anlatma” tekniği, gerçekçi etki oluşturmak isteyen yazarlarca sınırlı bir şekilde kullanılmıştır. Anlatıcının kendini ortadan kaldırması ya da tamamıyla varlığını gizlemesi için “gösterme tekniği”ne başvurulması gerekir.²²⁷

Ancak bu teknikler (anlatma- gösterme) sadece tek başlarına kullanılan teknikler değildir. Bir anlatı parçasında-yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere- anlatma ve gösterme tekniklerine aynı paragraf içinde bile rastlamak imkân dahilindedir.

Altı Ay Bir Güz adlı eserin 2 numaralı hikâyesinde de yine anlatma ve gösterme teknikleri içiçe kullanılmıştır.

²²⁵ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, s. 180.

²²⁶ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 132.

²²⁷ Emin ÖZDEMİR, *Yazınsal Türler*, Ümit Yay., Ankara 1994, s. 259.

“ ‘Bir zamanlar kediymişim ben Halûk. Sonra, her halde kediler arasında işlenebilecek en büyük suçu işlemişim ki dünyaya bir daha gelişimde insan olmak cezasına çarptırılmışım...’

Çakıllığın üzerinde sırt, bel, omuz, dirsek sızıları içinde yatıyoruz. Karnımızla göğsümüzü, nedense, daha az acıtıyor çakıl çıkıntıları. Yerimizi, biraz sağa biraz sola dönerken bile, değiştirdikçe, kızmış çakıllarda, çeşitli yerlerimiz yanıyor, sonra, terimiz, soğutuyor çakılları. Çakıllarla denizin ittiği çizgi biraz aşağıda; hışıltı, ara ara duruyor gibi. Denizin yağ dökülmüş saatlerinden biri.

Halûk ince ince gülüyor. Ne desem gülüyor bu çocuk.

‘Hindistan da epey uzak ağabey; nereden çıkardın bu kedi masalını şimdi?’

‘Edepsizlik etme, çocuk! Bir arkadaşım zaten, çok iyi bilir bu işleri, benim çok acemi olduğuma bakıp yeryüzünde, insan olarak ilk yaşamımı yaşadığıma karar vermiş...’

“Peki, o arkadaşın kaçınıcı yaşamındaymış biliyor mu?” (AABG, s. 19.)

Altı çizili cümleler anlatma tekniği ile dikkatlere sunulmuş. Burada, bulundukları mekâna ait özellikler, kendilerinin bu mekân içerisindeki konumları ve durumları, anlatıcıya karşı Halûk’un tavrı nakledilmektedir. Anlatma tekniği sayesinde anlatıcı, asıl dikkatlere sunmak isteği Halûk ile aralarındaki diyaloga zaman ayırabilmektedir. Çünkü anlatma tekniği ile dikkatlere sunduğunu “gösterme tekniği” ile anlatmaya kalkışsa bu diyalog daha uzun bir hâle gelecekti. ‘Anlatma tekniği’nin, anlatıcı için, en büyük imkânlarından biri budur. Bu teknik sayesinde anlatıcı ikinci derede gördüğü ya da uzun uzun ele alındığında asıl anlatılmak istenenin yeterince öne çıkarılamayacağını bildiği bazı kısımları çabucak geçebilme imkânına kavuşmaktadır. Böylece “anlatma” ve “gösterme” teknikleri arasında yapılan seçimin, aynı zamanda metnin uzun veya kısa olmasına sebep olabileceği söylenebilir.

“Halûk ince ince gülüyor.” ifadesi ile anlatıcı, Halûk’un bir sonraki paragrafta söylediklerinde alay tonu olduğunu bize hissettirir. Zaten “anlatma”nın işlevlerinden biri de “gösterme ile ilgili kısımlarda ifâde edilecek husûsların daha iyi anlaşılmasına zemin hazırlamak”²²⁸tır.

²²⁸ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 97.

“Anlatıcının *narratif fonksiyonu*” olarak adlandırılan “*olayların yorumlanması ve romanın iç düzeninin sağlanması*”²²⁹ anlatma tekniğinin bir diğer işlevidir. Aşağıda altı çizili cümleler anlatma tekniğinin yorumlayıcılık işlevine örnek teşkil eder:

“ ‘İsa’nın kanı; güzel şey; umurumda değil ama. Kanlı İsa, kanı beş çeşmeden akan Meryem’in oğlu, benden uzakta. Hayatım kadar kanım da benim... Kanımı yalattmak istemem... ’

Sustu.

Ne söylediğini bilmiyor. Dişlerini kenetlemiş; titremesi belli olmasın diye. Aleko, yahut, Aleksandros Vratisis, İsa’nın kanını çevreleyenlerin gölgesinde büyümüş bir çocuk, böyle söylüyor. Yalnızlıktan, teklikten korkmadan.

İsa’nın ikinci doğumunun, sonsuza kanatlanışının bu gecesinde, nisan havası, bir kar soğuğuyla ikimizi de üşütüyordu. Oysa, İsa, o sıcak ülkede göğşe ağarken çıplaktı.

‘Kanlarını Babası silecek. Bak, sevinçle bağırarak içeridekiler. İsa, ayaklarının insan yükünü bir daha umutacak. Böğrü aşk içinde; ama bizden uzak... ’

Uykuda gibi konuşuyor. Üşüyor, besbelli. Bakıyor bana... Eskisi kadar güzel. Ama ağzının kenarları büsbütün toprağa yönelmiş. İnkârın, inançtan korkma olmayabileceğini anlayamamış daha. Bağırarak istiyor, anlıyorum. Körpeliğin karanlığı bu.” (Odalardan Biri , TÖV, ss. 35-36.)

Görüldüğü gibi karakter-anlatıcı, arkadaşının (Aleksandros Vratisis) konuşmalarını yorumlamakta ve bu yorumlarını da okura “anlatma tekniği” yardımıyla nakletmektedir. Böylelikle okurun zihninde oluşabilecek boşlukları ara ifâdeler ile doldurmaya çalışan karakter-anlatıcı, hikâyenin bir-kaç yerinde arkadaşının kimliği hakkında açıklamalarda bulunurken yine anlatma tekniğini kullanmaktadır. :

“Taksim’de üç aydan beri oturduklarını biliyordum,(...)” (s.34.)

“Annesi duymasın böyle konuştuğunu. Daha o zamanlar bile, rumcayı âdeta konuşmadığı için yakını dururdu. Okudukça onu daha da umutacak, belki de unutmaya çalışacak. Yunanca, mektebi de bıraktıktan sonra, büsbütün yabancılaşmıştır onun için. Ancak okuduğu dili konuşabiliyor şimdi, kitap okurmuş gibi...” (s. 35.)

“Anlatma tekniği”nde okur ile anlatılanlar arasında anlatıcının varlığı söz konusudur. Bu yüzden okurun dikkati, bu tekniğin kullanıldığı esnada “anlatıcı”ya yönelmiştir.²³⁰

²²⁹ H. GÜMÜŞ, “Romanda Anlatım Şekilleri”, s. 13.

“ ‘Lâle-gül ya da gül-lâle adı ne olacaksa işte ondan yetiştirmeye karar verdim...’

Yönetici gene de biraz şaşırdı. ‘İstediğiniz kadar soğan vereyim’ dedi, ‘Yetiştirdiğinizde bana da gösterir misiniz?’ Sustu bir süre. ‘Bu gece komuğum olmaz mısınız?’ Ummuyordu kabul edeceğini. Etti. Güzel yüz sevindi. (Alsemender, GKB, s.186.)

Burada “Yönetici gene de biraz şaşırdı” cümlesinde okurun dikkati “anlatıcı” üzerinde iken “İstediğiniz kadar soğan vereyim” ifâdesinde dikkat yönetici üzerindedir. Birinci örnekte, okur, şaşıran kişinin değil anlatıcının sesini duymuştur. Yöneticinin şaşırmasını ikinci elden, dolaylı olarak öğrenmektedir. İkinci örnekte yöneticinin teklifini bizzat yöneticiden duymaktadır yani bu durumu ilk elden, dolaysız olarak öğrenmektedir.

Bütün anlatılarda olduğu gibi Bilge Karasu’nun hikâyelerinde de ‘anlatma’ ve ‘gösterme’ tekniği yan yana kullanılmıştır. Dikkatlerin olup-biten üzerine çekilmesi istendiğinde gösterme tekniği gündeme gelir. Diğer yandan anlatımın uzamasını engelleyecek ekonomik bir tutum çerçevesinde, bu hikâyelerde ‘anlatma tekniği’nin yorumlayıcı, açıklayıcı, oluşması muhtemel boşlukları doldurarak hikâyenin iç düzenini sağlayıcı özelliklerinden faydalanılmıştır.

²³⁰ M. TEKİN, Roman Sanatı ve Romanın Unsurları, s. 70.

III. 3. GÖSTERME

Anlatı, olup bitenin bir aracı (anlatıcı) vasıtasıyla okura iletilmesi esasına dayanır. Olay örgüsü, kişi, yer ve zamana ait unsurların bir anlatıcı tarafından belli bir bakış açısı ile seçme ve birleştirme prensipleri doğrultusunda düzenlenip okura sunulması şeklinde açıklanabilecek bu sanatın, diğer sanat dallarının kullandığı tekniklerden zaman zaman faydalandığı gözden kaçmaz. Anlatıya, temsil etmenin esas olduğu tiyatro sanatından gelen ‘gösterme’ tekniği bu noktada mühim bir yer teşkil eder.

Roman ve hikâye gibi anlatmaya dayalı edebî türlerin aksine tiyatrodaki ‘gösterme’ esastır. Oyun yazarı sadece sahnenin düzenlenişi, dekor, ışık v.s hakkında açıklamalarda bulunur. Olayların gelişimi ile ilgili yorum ve açıklama yapmaktan çekinir, bu gelişimin oyuncuların söz ve eylemleri ile teşekkül etmesine fırsat tanır.

Gösterme tekniğinde okur, olup-biten ile karşı karşıyadır. Anlatma tekniğinde ise olup-biten ile okur arasında bir aracının (anlatıcının) varlığından söz etmek doğru olur. Buradan hareketle anlatma tekniğinin hâkim olduğu bir anlatıda, bir odada bulunan okurun dışarıda olup-biteni pencere kenarında duran bir başka kişiden (yani anlatıcıdan) dinlemesi söz konusudur. Fakat anlatıda “gösterme tekniği” nin uygulandığı kısımlarda ise okur, pencere kenarına gelerek dışarıda olup-biteni bizzat kendi gözleri ile görür. Böylece okurun gösterme tekniğinin yardımıyla, dinleyicilikten tanıklığa geçtiği söylenebilir.

Gösterme tekniğinin bütün bir anlatı boyunca tek anlatım tekniği olarak kullanılması mümkün değildir. Çünkü, bu durumda ortaya çıkacak olan metin, artık bir anlatı değil, olsa olsa bir ‘oyun’dur. Gösterme tekniği ile anlatma tekniği bir metin içerisinde dönüşümlü olarak, yan yana kullanılır. Bu tekniklerin kullanılacağı yer ve miktarın seçimi tabîi olarak bakış açısı²³¹ ve oluşturulmak istenen etki ile yakından ilgilidir. Bu konuda Aktaş şunları söyler:

*“(…), vakanın takdiminde anlatma ve göstermeden birlikte yararlanmaktadır. Ancak vakanın ehemmiyetli görülen kısımları umûmiyetle gösterme vasıtasıyla dikkatlere sunulmaktadır. Aslında gösterme tiyatroya has anlatma tekniğidir. Tiyatrodaki aktörler, sahnede vakayı gösterirler.”*²³²

²³¹ Ş. AKTAŞ, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 12.

²³² A.g.e., s. 14.

Bütün bunlara rağmen her şey anlatma yolu ile gelir. Dilsel fonksiyon ve kompozisyon yazılı kurmacaların belkemiğini oluşturur.

Gösterme tekniğinde “*kişilerin diyalogu ön planda*”²³³ olduğu için bunun peşinden gelecek “anlatma tekniği” ile kurulan cümleler, bu diyalogları açıklayıcı ve yorumlayıcı bir özellik arz eder. Ayrıca anlatıcı, bu diyaloglar öncesinde, hazırlayıcı ve tamamlayıcı bilgileri dikkatlere sunabilir. Böylelikle metnin anlaşılabilmesi için anlatıcı boş alanları²³⁴ doldurma işlevini yerine getirmiş olur. Anlatıcı, anlatma tekniğini kullandığında dikkatleri üzerine çekerken, gösterme tekniğinde dikkat tamamen olup-biten üzerinde yoğunlaşır.²³⁵

“*Kısa Öykü Tekniği*” adlı yazısında Blodgett, hikâyenin mümkün olduğunca gösterilmesi (sunulması) gerektiğini savunur ve hikâye kişisini anlatmak yerine eylem içinde göstermeye dikkat etmek gerektiğini ifade eder.²³⁶

Gösterme tekniğinin yoğunlaştığı yerlerde anlatıcının silinişinden hatta yokluğundan bahsedilebilir:

“(…) herhangi bir kurgulu anlatı diyaloglarla sınırlı ise diyebiliriz ki burada en üst düzeyde anlatıcının yokluğundan söz edilebilir.”²³⁷

Anlatıcı, aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi, hazırlayıcılık işlevini yerine getirdikten sonra aradan çekilir. Burada asıl yansıtılmak istenen Didile’nin yoksul bir çocuğa yardım etmesi değil, bu yardımı yanındaki çocuğun o yaşlarda algılayamamasıdır. Bu yüzden asıl yansıtılmak istenen bölümler hikâyede gösterme tekniği ile sunulur ve okur bu hâl ile karşı karşıya bırakılarak, oluşturulması hedeflenen etkinin en üst düzeye çıkarılmasına çalışılır:

“(…) çocuk geliyor geliyor duruyor önlerinde, Didile çantasını karıştırıyor uzun uzun, çıkarıp bir şey veriyor, çocuk gidiyor

ne verdin, para verdim, niye, parası yok, benim param var mı, yok, bana niye vermedin, ne yapacaksın parayı, o ne yapacak, etmek alacaktı, niye, karnını doyuracak, evine gitmeyecek mi şimdi babası yemeğe gelmeyecek mi, evinde de yemek yok belki, niye, belki babasının da parası yok babası yok belki de, ne olmuş, ölmüştür belki

²³³ T. TODOROV, *Yazın Kuramı*, s. 171.

²³⁴ W. ISER, “*Metinlerin Çağrısız Yapısı*”, (Çev. Şara Sayın), *Bağlam*, C. I, 1979, s. 150.

²³⁵ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 70.

²³⁶ H. BLODGETT, “*Kısa Öykü Tekniği*”, s. 69.

²³⁷ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 80.

gitmiştir belki, ekmeği evine mi götürecek, evet, niye çalışmıyor, daha çok küçük, benim gibi mi, senden çok büyük görmedin mi, ne zaman çalışacak, şimdi de çalışıyor sayılır ya, ne yapıyor, dileniyor, çiçekçinin önündeki kocaman adam da dileniyor mu, hangi çiçekçi, hani annem arada bir çiçek alır, evet evet bildim adamı evet o da dilenci, ben de dilenci olayım mı, Allah korusun gülüm o nasıl söz öyle hem bırak artık bu lâfları bak eve geldik Mırmır kedi de burada bu temiz işte bunu sev gel Mırmır gel Kerim sevsin seni, geh geh mırmır kedi geh geh temiz mır mır kedi geh” (AABG, ss. 47-48.)

Gösterme tekniği ile dikkatlere sunulan altı çizili cümlelerde okur, olayları ilk elden görmektedir. Yaşanılanlara bizzat tanık olan okur böylece olaylardan en üst seviyede etkilenmektedir. Okur, Kerim ile Didile’nin konuşmalarını bizzat kendi ağızlarından duyarken, Didile’nin çantasını açıp, çocuğa bir şey vermesi okura ikinci elden anlatılır. Ancak, okur, asıl önemli olanı, Didile’nin çocuğa verdiği şeyin ne olduğunu ve niçin verdiğini yine gösterme tekniği sayesinde Didile’den öğrenmektedir.

Moran, gösterme tekniği sayesinde yazarın anlatıcı olarak aradan çekilip, metnin daha gerçekçi bir yapıya bürüneceğini ve canlılık kazanacağını savunur.²³⁸ Sadece anlatma tekniğinin kullanıldığı bir anlatıyı okumak okura sıkıcı ve monoton gelebilir. Sayfalarca süren, nakilden ibaret cümleler aynı zamanda okurun hikâyeye katılımını da olumsuz yönde etkileyebilir. Ancak, gösterme tekniği sayesinde bu monotonluktan kurtulma imkânı vardır. Zaten roman ve hikâyede, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren anlatıcının anlatı içerisindeki işlevinin en aza indiğini, gösterme tekniğinin de daha sık kullanılmaya başlandığını söylemek mümkündür.²³⁹

Bir adanın topraklarının denize doğru büyümesinin ve bu büyümenin ada halkında meydana getirdiği tedirginliğin konu edildiği *İncitmebeni* adlı hikâyede, anlatma tekniği kullanılarak olayın gelişimi gözler önüne serilir. Daha sonra gerilimin üst noktaya ulaştığı anda “gösterme tekniği”nden faydalanılarak okurda uyandırılacak etki en üst seviyeye tırmandırılır:

“ ‘Yıkılacak’ diyenlerin çığlıkları sessizlik içinde eridi, dağıldı. Susku uzun sürdü. Kimler bağırıyordu böyle, çıksınlardı ortaya.

²³⁸ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, s. 180.

²³⁹ A.g.e., s. 65.

Ortaya çıkanlar, tepe mahallesinin en eski ocaklarının çocuklarıydı. Sekiz kişiydiler. Bir ağızdan konuşmaya başladılar, her biri başka bir yöne dönerek:

'Ozanlarımız, destanlarına yeni bir destan katmak üzere uğraşadursunlar. Atalardan kalmış yurdun temelini başlangıcını unutmayalım diye uğraşanlar, ata yurdunun kurtarılması için burada yapılan toplantıya katılmıyorlar. Sorarız sizlere, böyle davrananlar, gerçekte ata yurdunu umursuyor sayılabilir mi?' dediler.

Bir sessizlik oldu. Ozanlar yarı kutsal kişiler diye görülegelmişti yüzyıllardır. Bu çocuklar en ağır suç olan çılgınlıktan bir önce gelenini yüklüyorlardı. Çılgınca bir işti bu.

Çocuklar, 'biz onları olsa olsa yuhalarız;' dediler, uzun bir yuh çektiler. Öfkenin yeli esti kalabalığın üzerinde. Göğüslerden, adanın toprağını taşıyan inleten bir yuh sesi koptu.

'Bekçilerin uyuması, yıkılacağını göstermez mi ata düzeninin ?' diye sordu çocuklar.

Bir yuh daha koptu...." (İncitmebeni, GKB , ss.143-144.)

Yukarıdaki cümlelerde “Sekiz kişiydiler. Bir ağızdan konuşmaya başladılar, her biri başka bir yöne dönerek.” ifâdelerinde anlatıcının üzerinde olan okurun dikkati, peşinden gelen “Ozanlarımız” ifâdesi ile başlayan paragrafla beraber âniden bu sekiz kişinin üzerine çevrilir. Okur, vakit kaybetmeden, dolaysız bir biçimde olayın kontrolünü ellerine almaya başlayan sekiz kişinin birinci elden anlatımı sayesinde burada gelişen olaylar hakkında bilgi sahibi olur. Bu esnada kullanılan “gösterme tekniği” hikâyenin canlılığına ve gerçekçiliğine katkıda bulunmuştur, denilebilir. Ara ifâdeler şeklinde beliren anlatma tekniğinin kullanımı ise kişiler hakkında bazı genel bilgileri (mesela adada ozanların kutsal kişiler olarak görülmesi, sekiz kişinin tepe mahallesinin en eski ailelerinin çocukları olması) ve bu sekiz kişinin konuşmasına karşı verilen tepkiyi (sessizlik) dile getirmeye imkân tanımıştır.

Böylece, şu gerçek görülüyor ki “anlatma” ve “gösterme” teknikleri birbirini tamamlayıcı, birbirini destekleyici bir birliktelik oluşturduğunda anlatımda başarı sağlanmaktadır.

“Gösterme” karakter çiziminde de etkili bir tekniktir. Karakter çiziminin “anlatma” ile gerçekleştirildiği metinlerde, anlatıcının -muhtemel- sınırsız bilgisi, onun güvenilirliğini zedeleyeceği için en akılcı yol, karakter çiziminin eylem içerisinde,

aracının (anlatıcı) ortadan kaldırılarak gösterme tekniğinin imkânları çerçevesinde dolaysız bir biçimde gerçekleştirilmesidir. Bir hikâye kişisini “cimri” diye nitelemek yerine, onu “cimriliğinin öne çıktığı bir an” da göstermek tabî ki daha etkileyici olacaktır.

“Dutlar” adlı hikâyeden alınan aşağıdaki bölümde, piyano hocası Giulia Pozzi’nin bir müzik parçası karşısında, ideolojik açıdan kabul etmese bile, estetik bir kaygı ile olumlu bir tavır geliştirdiğini, Giulia’nın kendi sözlerinden öğrenmek mümkündür. Aşağıdaki cümlelerin aksine Giulia’nın bu kişilik özelliği eğer “gösterme” yerine “anlatma” tekniği ile işlenseydi okur açısından daha az inandırıcı olacaktı.

“Gülümsedim. ‘Haydi, Signora Pozzi, gelin bir inanılmaz şey daha yapalım. Şu Giovinezza’ yı çalın bize.’

Ters ters baktı. Güldü sonra. ‘Niye olmasın? Şarkı güzel, hoşuma gidiyor. Faşistler söyler diye şarkıyı niye çalmayayım?’

Piyanonun başına geçti gene. Ardında duruyordum. ‘Giovinezza.....di bellezza.....’ ” (Dutlar, USBGA, ss.143-144.)

Bilge Karasu, “Beşinci Gün” adlı hikâyede gösterme tekniğini alışlagelen kullanımdan farklı bir biçimde kendine has bir tarzda kullanır. Okuyucuyu çocukluk günlerinden hatırlayacağı bir tekerlemeye (komşu komşu / hu hu / oğlun geldi mi / geldi / ne getirdi / inci boncuk....) gönderen, bir oyun metnindeki diyalogların alt alta sıralanması gibi bir biçimi andıran bu kullanımda, gösterme tekniğinin Bebekçi Osman ile Müşfik arasında geçen konuşmayı ilettiğini, anlatma tekniğiyle de karakter-anlatıcı tarafından Bebekçi Osman’ın dükkânına yöneltilen dikkatin sunulduğunu söylemek mümkündür:

“Çepeçevre raflar vardı duvarlarda. Üstleri dolu. Çanak, çömlek, ipler, kese kâğıtları, içleri pamuk, paçavra dolu kese kâğıtları. Tavanın köşesinde, kapıya yakın bir yerde, salkım salkım kollar, bacaklar, bir iple bağlı, asılı. Gövdeleri aradım. Bir torba dolusu ot, saman,sap vardı karşı köşede. Üstünde, boynu buruk piliçler gibi kolsuz, kanatsız, ne kız ne erkek, duruyordu. gövdeler buruk. Sonra

râhime geldi mi

geldi

ne dedi

adamın arkasında

her zaman dediğini
büyü yapıp satıyorsun
bu bebekleri çocuklara
evini barkını sen yıktın
istanbullumun diyor
karısı ötekine kaçtığı gün
kızının elinde senin
bebeklerden varmış

pencerenin gerisinde bir raf dolusu baş

anan ne dedi
ne diyecek güldü
râhime saçmalama dedi
bizim oğlan da vaktiyle
bebek aldı ondan
reşit efendiyle arama
bir şey girdi mi

kiminin gözü var kiminin yok. Cam gözlüsü de var, boyalı gözlüsü de.

hanım dedi nazarlık vardır
gömleğinin altında senin
hem sana büyü yapmamışsa
şükret

(...)” (Beşinci Gün, TÖV, ss.25-26.)

Bu hikâyede, eş-zamanlılığın söz konusu olduğuna dikkat etmek gerekir. Bebekçi Osman ile Müşfik’in diyalogları sunulurken aynı anda, karakter-anlatıcı başka bir yöne (Bebekçi Osman’ın dükkânına) çevirmiştir dikkatini. Ancak karakter-anlatıcı her iki hadiseyi de gözden kaçırmak istemez. Böylece aynı anda gerçekleşenler birbiri içine geçirilerek biri ‘anlatma’ , diğeri ‘gösterme’ tekniğinden istifade edilerek okura iletilmiştir.

Karasu’nun hikâyeleri anlatma ve gösterme teknikleri açısından değerlendirildiğinde, bu iki tekniğin bir arada birbirini tamamlayıcı bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Zaman zaman hikâyenin can alıcı noktalarında kullanılan gösterme tekniği, zaman zaman da karakter çizimi söz konusu olduğunda kullanılmıştır.

Daha önce de söylendiği gibi, bu tekniğin kullanıldığı yerlerde dolaysız bir anlatımın gerçekleştiği ve anlatıcının silindiği görülür.



III. 4. İÇ MONOLOG

Birçok edebiyat eleştirmeni özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren roman veya hikâye yazarının ifâde imkânlarının genişlediği yolunda bir fikir birliği içindedir. Bu fikir birliği çerçevesinde Lawrence şöyle der:

“Günümüzde sıradan bir kısa hikâye yazarı, bin yıl önce hikâye anlatan bir kişiden daha iyi bir sanatçı olabilir, bunun tek nedeni de, daha iyi ifâde araçlarına sahip olmasıdır.”²⁴⁰

Anlatı sanatında yeni ifâde araçları olarak ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ çok önemli bir yer tutar. Bu gibi teknikler sayesinde anlatıcı yazarın metin içindeki hâkim ve müdahâlecî tavrı giderek makul seviyeye inmiş ve insan bilincinin (iç dünya) dolaysız bir şekilde yansıtılması mümkün olmuştur.

Forster, Roman Sanatı adlı eserinde romanın özelliklerini şöyle sıralar:

“Romanın özelliği şudur: roman yazarı hem kişileri hakkında bilgi verebilir, hem onların ağzından konuşabilir, hem de kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucunun onları dinlemesini sağlayabilir. Elinde kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterme olanağı vardır; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir.”²⁴¹

Forster’in ‘anlatı kişilerinin kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucunun dinlemesini sağlama’ şeklinde ifâde ettiklerini kısaca ‘iç monolog’ olarak adlandırabiliriz.

İç monolog (interior monologue²⁴²), yazar tarafından anlatı kişilerinin “içlerinden geçirdiklerini kendi kendileriyle konuşma tarzında”²⁴³ yansıtılmasıdır. Anlatı kişilerinin iç dünyasını yansıtması yönüyle iç çözümleme ile benzerlik gösterirken, anlatıcının aradan çekilmesi ilkesiyle ‘iç çözümleme’den farklı bir görünüm arzeder. Yine benzer bir şekilde iç dünyanın dolaysız, aracısız bir biçimde yansıtılması noktasında ‘bilinç akışı’na yaklaşırken, dilin kullanımı açısından da ‘bilinç akışı’ndan ayrılır.

Roman ve hikâye gibi ilk anlatı örneklerinde dış dünyaya önemli ölçüde bir dikkat söz konusu iken, özellikle son yüzyılda roman ve hikâye yazarlarının dış dünyanın

²⁴⁰ James Cooper LAWRENCE, “Bir Kısa Hikâye Kuramı”, (Çev: Lâle Demirtürk), *Türk Dili Dergisi*, S. 454, Ekim 1989, s. 215.

²⁴¹ E. M. FORSTER, *Roman Sanatı*, s. 126.

²⁴² B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – 1*, ss. 59-60.

²⁴³ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990, s. 54.

gerçeklerinden insanın iç dünyasına ve dolayısıyla da insanın bilincine, bilinçaltına, bilinçdışına yöneldiği görülür. Bu anlamda çağdaş roman ve hikâyenin “ ‘dış’tan ‘iç’e yönelen serüveni”²⁴⁴nden bahsetmek gerekir.

İç dünyaya yönelme ile de iç çözümleme, iç diyalog, bilinç akışı gibi diğer tekniklerle birlikte ‘iç monolog’ tekniğinin de sıkça kullanılmaya başlandığı görülür.

İç monolog tekniği sayesinde okur, anlatı kişinin iç dünyası ile başbaşa bırakılır. Okur, anlatı kişinin iç dünyasına ait özelliklerini aracısız ve dolaysız bir biçimde bizzat anlatı kişinin ifâdelerinden öğrenir.

İç monolog tekniğinin, ayırdedici özelliği, kullanılan cümlelerin “*grammar bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun*”²⁴⁵ bir nitelikte olmasıdır. Ayrıca iç monolog tekniğiyle dile getirilen düşüncelerin mantıkî bir düzen içinde olduğu görülür.²⁴⁶ Bütün bu özelliklerden yola çıkarak Pospelov, insan zihninde böyle bir oluşumun varlığını sorgulayarak, ‘iç monolog’un kurmacalık özelliğini vurgular:

*“İç monologlar, genellikle sanatsal yapıntı (fiksiyon) damgası taşırlar. Gerçekte insan kendi başına birşeyler üstüne düşünceye daldığında, o düşüncelerini hiç de öyle seçilmiş sözcükler ve düzgün tümcelerle biçimlemez. Oysa yazar anlaşılabilirlik sağlamak için iç konuşmaya gerçekte bulunmayan bir örülmüşlük ve düzenlilik vermek zorundadır.”*²⁴⁷

Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı eserinin 1. cildinde, ‘Araba Sevdası’nı incelerken, iç monolog tekniğinin ilk kez Recaizâde Mahmut Ekrem tarafından kullanıldığına dikkat çeker. Moran’ın bu konudaki tespitleri şöyledir:

*“Birçok eleştirmene göre iç konuşma tekniğinin bir anlatım yöntemi olarak sürekli kullanıldığı ilk roman Edouard Dujardin’in 1887’de basılmış olan Les Lauries Sont Coupés’sidir. Araba Sevdası’nın yazılış tarihi ise 1886. Recaizade her ne kadar romanı baştan sona iç konuşma tekniği ile yazmamışsa da bir anlatım yöntemi sayılacak kadar yaygın bir biçimde kullanmıştır; ara sıra bilinç akımına da yer vererek. Bu durumda Recaizade’nin kullandığı tekniğin taklit olmadığı açık.”*²⁴⁸

²⁴⁴ Yıldız ECEVİT, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yay., İstanbul 1996, s. 15.

²⁴⁵ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* – 1, s. 64.

²⁴⁶ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 99.

²⁴⁷ G.N. POSPELOV, *Edebiyat Bilimi*, s. 265.

²⁴⁸ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* – 1, s. 66.

Aytaç da *Araba Sevdası*'nın bu özelliğine dikkat çekerek Alman edebiyatında bu tekniğin ilk kez 1901'de A. Schnitzler tarafından "*Leutnant Gustl*" adlı eserde kullanıldığını söylemektedir.²⁴⁹

İç dünyayı yansıtmak açısından son derece önemli bir teknik olan iç monolog, Bilge Karasu hikâyelerinde sıkça kullanılmıştır. "*Ada*" adlı hikâyede Andronikos'un iç dünyası iç çözümleme ve bilinç akışı tekniklerinin yanısıra 'iç monolog' tekniğinden de faydalanılarak ortaya konulur. Aşağıdaki örnekte Andronikos'un iç dünyasının aydınlatılmasında iç monolog tekniğinin kullanıldığı görülür.

"Oysa, bu inancın temsilcisi, insan kılığındaki temsilcisi, din adamı olarak, kimini yerdim insanların, kimini övdüm. Gün oldu, insanların inançlarını ölçüye, tartıya vurup kiminin doğru, kiminin eğri yolda olduğunu söyledim. Kendimi düşünmedim hiç. Kendimi, doğru yoldan ayırlamaz görüyordum demek." (Ada, USBGA, s. 39.)

Bu cümlelerde Andronikos'un kendi kendine yaptığı iç konuşma, dolaysız bir biçimde aksettirilmektedir. Aynı zamanda bu iç konuşmada cümlelerin dilbilgisi kurallarına uygunluğu, düşünceler arasında mantikî bir bağın varlığı söz konusudur. Andronikos'un bir zamanlar yaptıkları hakkındaki bilgiler ve bu hareketlerine bir zaman sonra takındığı eleştirel tavır, birinci kaynaktan yani Andronikos'tan öğrenilmektedir. Aynı hikâye boyunca 'iç çözümleme' ile 'iç monolog'un içiçe geçmiş bir biçimde takdim edildiği görülür. 'İç çözümleme' tekniği ile başlayan Andronikos'un iç dünyasını sergileme işi, birden yerini 'iç monolog'a bırakabilmektedir. Aşağıdaki cümlelerde ilk paragrafta 'iç çözümleme', ikinci paragrafta ise 'iç monolog' tekniğinin kullanıldığını görmek mümkün:

"Andronikos şu anda, bütün bunları soğuk soğuk düşünüyor ama gövdesinin ağırlığının o kadar farkında ki başka bir şeyi farkedemiyor, başka bir şey olup olmadığını farkedemiyor. Ama bunun, farkında; fark edemediğinin, farkına varamayacağının farkında."

İnancı uğruna zindana atılmağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O hâlde, gerçekte, inanmıyorum. O hâlde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan, yalan söyledim. Yalanımı yaşadım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım." (Ada, USBGA, s. 41.)

²⁴⁹ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 17.

İç çözümleme tekniğinin kullanıldığı birinci paragrafta, anlatıcının Andronikos'un iç dünyasını seslendirdiği, araya girerek okuyucuya ulaştırdığı (Şekil: 11); 'iç monolog'da ise Andronikos'un bizzat kendisinin konuştuğu açıkça ortadadır. (Şekil: 12).

Andronikos —————> Anlatıcı-----> Okur

(Şekil : 11)

Andronikos —————> Okur

(Şekil : 12)

“Tepe” adlı hikâyede de hikâye kişinin zihninden geçenler (İoakim'in eski ve yeni Roma ile ilgili düşünceleri) 'iç monolog' tekniği sayesinde dolaysız bir şekilde aktarılır:

“Bizans da günün birinde göçecek mi?

Bu uçsuz bucaksız toprakların ortasında eski Roma'nın mirasına konmuş gibi egemen yaşayan Yeni Roma'yı kimler yıkar bir gün? Kimler yıkabilir, kimler nereden gelerek o Roma'yı bu Roma gibi, yağma edebilir? Bunu düşünmek bile saçmalamak olmaz mı ?

Olmaz da... Niye olsun ? Bu Roma yıkılıp yakılmadı mı?

O büyük alanda toplananlar, oyunları seyrederken hâlâ kavga çıkarıp birbirlerini vurmağa kalkıyorlar mı? Yoksa oyunlar artık yasak mı edildi?” (Tepe, USBGA, s. 69.)

İç monolog, anlatı kişinin zihnini âdeta “bir sinema gibi”²⁵⁰ seyrettirir. Böylece zihinde olup bitenlerle aracısız olarak karşılaşan okurun anlatı kişisiyle duygusal bakımdan yakınlaşması muhtemeldir. Bu teknik sayesinde hem anlatıcının (silinerek) güvenilirliğinin artması sağlanmakta, hem de insan psikolojisi açısından karakter çizimi başarıya ulaşmaktadır.

Dış dünyada olup bitenler ile iç dünyada yaşananlar arasında 'iç monolog' tekniği kullanılarak bir gerilim oluşturulabilir. Bu gerilim, bazen dış dünya ile iç dünya arasındaki benzerliklerden, bazen de bu iki dünya arasındaki tezattan doğabilir.

Bilge Karasu hikâyelerinde bu tür gerilimlerin varlığından söz edilebilir. “*Acı Kök Yağmurun Tadında*” adlı hikâyede, Sadun’un iç dünyası ile dış dünyada olup bitenler arasında böyle bir gerilim göze çarpar. Sadun’un eşi Rânâ düşünceli ve kızıdır. Ancak Sadun, sebebini tam olarak bilememektedir. Eşinin bu hâli, Sadun’u da tedirgin eder. Bütün bu olanları okur, Sadun’un kendi kendine sessizce konuşmasından izler:

“*Bu gece nesi var gene... Bir saattir radyomun başında düğmeleri karıştırıyor eviriyor çeviriyor, oynamıyor, besbelli aklı başka yerde. Oysa böyle olmaması gerekirdi.*” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s. 113.)

“*Ben durumu yükledim (her şeyi her sözü her hareketi her düşünceyi kimden nereden nasıl gelirse gelsin kime nerede nasıl doğarsa doğsun). Artık ben de mesele değilimdir onun için. Ama gene de bir şey var bu radyonun düğmelerinde. Neyi çözemedi acaba? (bu gece gene bana sırtını dönecek gene konuşmayacak gene düşünecek gene cigara içecek kaşları gene çatılacak benimle uğraşmadığına kalıbımı basabilecek durumda olduğum hâlde sanki kızdığı benmişim gibi sanki bunca şey olup bitmemişmiş gibi davranacak biliyorum bekliyorum)*” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s.114.)

“*Bir Başka Tepe*” adlı hikâyede, hiç kimsenin çıkamadığı, çıkmış olsa bile bir daha geri dönmediği (dönemediği) bir tepeye çıkan hikâye kişinin iç dünyası üç teknik (iç çözümleme, iç monolog ve bilinç akışı) ile ortaya konulur. Hikâyenin ilk bölümünde (ss. 193-197) iç çözümleme, diğer bölümünde (ss. 197-207) ise iç monolog ve bilinç akışı teknikleri hâkimdir. Hikâyenin son paragrafı yine iç çözümleme tekniği ile oluşturulmuştur. Dikkatlice bakıldığında hikâyede anlatıcının ve bakış açısının değişimi ile tekniklerin de değiştiği görülür. Bu örnekte de anlatı sanatında, bakış açısının diğer anlatım teknikleri ile ilişkisi ve bu tekniklerin kullanımındaki etkisi açık bir biçimde ortaya çıkar. Bu hikâyenin ilk bölümünde sınırlı herşeyi bilen bir bakış açısı, ikinci bölümde karakter-sınırlı bir bakış açısı, son paragrafta ise, yine ilk bölümde olduğu gibi, sınırlı herşeyi bilen bir bakış açısı söz konusudur. Anlaşılacağı üzere bakış açılarındaki değişiklikler iç çözümleme, iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinden hangisinin kullanılacağı hususunda da belirleyici olur.

Sınırlı herşeyi bilen anlatıcı tarafından anlatılan ilk bölümde hikâye kişinin iç dünyası bize iç çözümleme tekniği ile iletilir. Bu da ister istemez dolaylı bir anlatımı

²⁵⁰ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* – 1, s. 60.

gündeme getirir. Çünkü hikâye kişinin iç dünyası, bize başka birinin (anlatıcının) sesi ile gelmektedir:

“Başlangıçta sırtındaki torba pek ağır gelmişti.

Gerçi bu düzlükten arabayla geçmeğe kalkışılmazdı. Ama binek hayvanları da vardı bu yeryüzünde... Sonra sonra, kendini de torbasını da taşımanın, bir hayvanı yöneltmeğe, korumağa çalışmaktan, hayvanın karnını doyurması için, tehlikeli olabilecek otluk yerlere yanaşmaktan gene de iyi olduğuna karar vermişti. Zaten torbası yeğnileşiyordu. Biraz yorgundu ama dinleneceği yere de yaklaştığını biliyordu.” (Bir Başka Tepe, **GKB**, s.195.)

“Sonra yerinden kalkıp kapıyı açmış çıkmış, çıkmıştı dışarı. Başını kaldırmış, kıvançla bakmıştı. Gelirken, köyün ardında, gözüne ancak yosun renkli bir duvar gibi görünen, başını bile bile eğdiği –ama niçin saklamalı, yorgunluktan bitkindi zaten; değil başını, gözünün kapağını bile kaldıracak durumda değildi– başını, gene de bile bile eğdiği için üst yanını görmediği tepeyi, bütün görkemiyle görmüştü karşısında. Çıkacağı doruk hâlâ sis içindeydi.

•

Buraya gelmem kolay olmadı.

Ama biliyorum ki bundan sonra çok daha güç olacak.

Çıkışın, tırmanışın güçlüğünden değil, doğrudan doğruya çıkışın kendinden ötürü. Sabahı, akşamı yok bu çıkışın, saatlere bölünmez bir devim olacak bu.

(...)

Bir yerden sonrasını onlar da bilmiyorlar elbet, çıkmamışlar yukarılara.” (Bir Başka Tepe, **GKB**, s.197.)

Anlatıcı değiştiğinde teknikte de bir değişme göze çarpar. Yukarıdaki cümlelerde ilk paragrafta sınırlı herşeyi bilen bakış açısı, ikinci paragrafta ise karakter-sınırlı bakış açısı söz konusudur. İlk paragrafta iç çözümleme, ikinci paragrafta iç monolog tekniği kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi hikâye de zaten burada bir nokta işareti (•) ile bölünür. Bu bölünme hakkında düşünüldüğünde birkaç sebep üzerinde durmak mümkündür. Öncelikle hikâyeyi bölen bu nokta; anlatıcı ile bakış açılarının ve bunlara bağlı olarak iç dünyayı yansıtan tekniklerin değişiminin bir işareti gibi okunabilir. Ayrıca tepeye çıkmak

için yola çıkan hikâye kişinin geldiği ve gideceği yer arasındaki farkı gösteren bir işaret gibi görülebilir. Çünkü birinci bölümde anlatı kişisi çoğu kişinin bildiği bir yoldan gelmiş; ancak ikinci bölümde ise hiç kimsenin bilmediği bir yola çıkacaktır. Bu anlamda ilk bölümü bir giriş, ikinci bölümü de gerilimin artarak tırmandığı bir düğümler yumağı olarak okumak mümkündür.

Bilge Karasu hikâyelerinde, özellikle karakter-sınırlı bakış açısının hâkim olduğu metinlerde, karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için ‘iç monolog’un yaygın bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu anlamda hikâye kişilerinin iç dünyaları yansıtılırken aracısız ve dolaysız bir anlatımın genellikle ‘iç çözümleme’ gibi dolaylılığa dayanan anlatımlara tercih edildiği açıktır. Hem anlatıcının hem de anlatı kişilerinin güvenilirliğini sağlayan ‘iç monolog’ tekniğinin aynı zamanda iç dünyanın gerçekliğini okur ile karşı karşıya getirmedeki başarısı ve inandırıcılığı, bu tekniğin niye bu kadar yaygın kullanıldığı sorusunu da cevaplamaktadır.



III. 5. İÇ DİYALOG

Anlatı kişilerinin iç dünyasını yansıtmakta kullanılan tekniklerden biri de ‘iç diyalog’ tekniğidir. Bir anlatı kişinin kendi kendine, sessiz bir şekilde, karşısındaki hayali bir kişi ile geliştirdiği diyalogların yansıtılmasına iç diyalog tekniği adı verilir.

İç diyalog tekniği yapılanış, yansıtılış ve cümle kuruluşu gibi birçok açıdan iç monolog ile benzerlikler gösterir. Hatta ‘iç monolog’ tekniğinin farklı bir tezahürüdür de denilebilir. Her iki teknikte de bir sessiz konuşma, dilbilgisi kurallarına uygun cümleler kurma, aracasız ve dolaysız bir yansıtma söz konusudur. Aradaki tek fark ‘iç monolog’, kişinin kendi kendine yaptığı bir konuşma iken ‘iç diyalog’ ise anlatı kişinin karşısında varsaydığı bir kişi ile konuşmasıdır.

Bu tekniğin özelliklerini Tekin, kısaca şöyle ifade eder:

*“İç dialog cümleleri, genel olarak gramer kuralları dâhilinde düzgün bir görünüm arzeder. Konuşma havası hâkimdir. Cümle düzenini tayin eden, kişinin içinde bulunduğu psikolojik durumdur. Cümleler, kişinin o andaki durumuna göre, telâş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir, öylece okuyucuya yansır.”*²⁵¹

İç diyalog tekniğini tespit, bunun tamamıyla zihni bir diyalog olup olmadığına dikkat etmek gerekir. Karakterin zihninde oluşan diyalog, bazen eski bir konuşmanın, tartışmanın hatırlanması şeklinde tezahür edebilir. Böyle bir durumda ‘iç diyalog’dan söz etmek tabii ki mümkün değildir.

Altı Ay Bir Güz adlı hikâyeden alınan aşağıdaki paragrafta hikâye kişinin zihninde bir diyalog söz konusudur ancak hatırlanan ve eskide yaşanmış bir diyalog:

“Oysa daha önemli yargısı olacaktı, yıllar sonra. Öncekilere hiç benzemeyen bir yaz tatilinde gene o deniz kıyısındaki evde, birlikte olduğumuz ama ‘cadıcıkları’ artık beklemediğimiz, o eve bir daha hiç gelmeyeceğimizi bildiğimiz bir gece, ‘şimdi yoksulluğu da, çalışmayı da öğrendin, sevmeği öğrendiğin gün eksiğin kalmayacak’demişti. ‘Sevgiyi bilmediğimi sen söylersen...’ diye başlamıştım söze...”
(AABG, s.29)

‘*Acı Kök Yağmurun Tadında*’ adlı hikâyede Talha karşısında Müşfik’i hayal ederek onunla konuşur. İşte bu örnekte bir ‘iç diyalog’dan söz etmek mümkündür.

²⁵¹ M. TEKİN. *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 100.

“Evinde olmadığımı bildiğim için evine doğru da yürürüm belki. Yarın, çıktığımı anlatınca sorar herhalde ona gidip gitmediğimi. Hayır diyeceğim, sana gelmedim. Bulamadığıma yanmasın diye.” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s. 117.)

“Tepe” adlı hikâyede iç diyalog tekniğinin değişik bir kullanımı söz konusudur. İoakim, karşısında bir topluluğu düşünerek, hitabete yaklaşan bir tonla şunları aklından geçirir:

“Yavrularım, karşınıza tören giysimle geldim, çünkü bir cenaze kaldırmanız gerek. Gerçekte iki cenaze. Ömrümünki ile sizlerinkini.

Bugünden başlayarak bu çatının altında değişik bir inancın kulları olarak yaşayabilirsiniz. Baş Papazın bu konuda en ufak bir baskısı olmadığı hâlde, bu baskıyı da beklemeden, bu kiliseyi Roma kilisesine bağlayacak, sonra da, ölümümü beklemek üzere hücreye çekileceğim. Bunu kabul etmeyenler ister Ravenna'ya, ister Büyük Konstantinus'un başkentine dönerler.

Dönerler, çünkü” (Tepe, USBGA, s. 131.)

‘Göçmüş Kediler Bahçesi’ adlı hikâyede satranca benzeyen geleneksel bir oyunu oynayanlar arasında bulunan karakter-anlatıcı, oyun üzerine ne biliyorsa kendisinden öğrendiği ustası ile sessiz ve kendi kendine bir iç diyalog oluşturur:

“Başkan hâlâ düşünüyordu. Kendi oyunumu oynamağa başladım.

Sen beni yaşatabilirsin, diye geçirdim içimden.

Başı, gene, evet, dedi.

Ama yaşatmak istemiyorsun çünkü sen

Başı, evet, ben? ... dedi.

Sevildiğini bilmek istersin.

Evet.

Ama sevildiğinin söylenmesini istemezsin. Beni söylenmemiş bir sevgide boğabilirsin.

Evet.

Çünkü...

Çünkü ?...

Bilemiyorum. Galiba... Korkuyorsun.

Evet.

Oyunu kestim. Tatsızlaşıyordu.

Kesmedi o.

Bekliyorum, dedi, evet...

Vazgeç, dedim başımla. Başkan öksürdü. Kıpırdamıştım. Dondum.” (Göçmüş Kediler Bahçesi, **GKB**, s. 157.)

Bu örnekte her ne kadar beden dili ile bir iletişim söz konusu ise de, içten geçirilen “sen beni yaşatabilirsin” ifâdesini karşı tarafın anlamasının imkânsızlığı gözden kaçmamalıdır. Böylece bu diyalogun ancak bir iç diyalog olması mümkündür. Yine aynı şekilde aşağıdaki bazı ifâdelerin de beden diliyle anlatılması ve anlaşılması imkânsızdır, bu sebeple kurulmuş, hayali bir konuşmadan yani bir ‘iç diyalog’dan söz etmek gerekir:

“Bana dikilmiş yeşil gözleriyle başımı, ilk kez, ‘hayır’, dercesine salladı o.

Neye hayır ?

Düşündüğüne.

Gülünç olma, tam bu noktaya geldikten sonra... Seni almamı istemezsin elbet, ondan öyle...

Hayır, Ama...

(...)

Hayır, diyordu, düşündüğün yanlış.

Birden toparlandım. Beni oyalıyordu. Yapmak istediğimi sezmiş, önlemeğe çalışıyordu. Şu anda bir düşmanlık durumu içindeydik.

Dost olmamış mıydık hiç bugüne dek ? Hiç yan yana durmamış mıydık?” (Göçmüş Kediler Bahçesi, **GKB**, s. 158.)

Anlatı metinlerinde pek az rastlanan bu teknik, Bilge Karasu hikâyelerinde de diğer tekniklere nazaran çok seyrek bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle ihtimaller, ileride olacaklar üzerine kurulan bu iç diyaloglar, ‘Göçmüş Kediler Bahçesi’ ve ‘Tepe’ adlı hikâyelerde ilginç bir biçimde gündeme gelir. Tepe adlı hikâyeden alınan örnek cümlelere bakıldığında, ‘iç diyalog’un hitabete doğru kaydığı; *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde ise yine aynı tekniğin sezgiye dayalı bir beden dili ile iletişimi vurguladığı görülür.

III. 6. İÇ ÇÖZÜMLEME

Anlatı sanatında anlatı kişilerinin iç dünyası ve bu iç dünyaya ait dikkatler her zaman okurun ilgisini çekmiştir. İç dünyayı görünür kılmak için kullanılan tekniklerden biri de iç çözümleme (internal analysis)²⁵² dir.

İç çözümleme, bir anlatıcı tarafından, anlatı kişinin iç dünyasının okura aktarılmasıdır. İç çözümlemeyi, iç dünyayı sunmak için kullanılan bilinç akışı, iç monolog gibi diğer tekniklerden ayıran en önemli özellik okur ile anlatı kişisi arasında duran anlatıcının varlığıdır. İç çözümleme tekniğinde anlatı kişinin iç dünyası bir aracı (anlatıcı) vasıtasıyla sunulurken, bilinç akışı ve iç monolog gibi tekniklerde, iç dünyanın aracısız ve dolaysız bir biçimde gözler önüne serilmesi söz konusudur. Bu yüzden iç çözümleme tekniğinde iç dünyaya ait bütün unsurlar, anlatı kişinin değil anlatıcının sesi ile okura ulaşır. Bu tekniğin 20. yüzyıla kadar sıkça kullanıldığını söylemek mümkündür.²⁵³

Anlatıcıya ait sesin varlığı, bu tekniğin “gösterme”den çok “anlatma”ya yakın olduğunu gösterir.²⁵⁴ Anlatıcının ön planda, okur ile anlatı kişisi arasında durması, müdahale açısından değerlendirildiğinde, iç çözümleme tekniğini diğer tekniklerden (iç monolog, bilinç akışı) ayırır. İç monolog ve bilinç akışında anlatıcının müdahalesi sıfır düzeyinde iken; iç çözümleme tekniğinde bu düzeyin, anlatıcının güvenilirliğini zedeleyecek bir biçimde üst noktalara çıktığı görülür.

*“Karakterin bilinçli ya da bilinçsiz olarak söylediklerini belirten anlatıcı, bilginin bağımsız kaynağı olarak düşünülür. Bu, anlatıcının müdahale açısından en üstte olduğu noktadır. Anlatıcı varlığını hikâye dışına çekmek yerine, iyiden iyiye karakterin içerisine sokulup, onun adına konuşmaya ve düşünmeye başlar.”*²⁵⁵

Özellikle her şeyi bilen bir anlatıcının hâkim bakış açısı ile oluşturulmuş metinlerde anlatıcı, hikâye kişilerinin iç dünyalarını bütün yönleriyle anlatır. Hatta bazen anlatıcının bu hikâye kişilerini eleştirmeye, yorumlamaya kalkışarak daha da müdahaleci bir tavır takındığı görülür.²⁵⁶ Bu durumda sadece anlatıcının değil, anlatı kişinin de

²⁵² B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, ss. 59-60.

²⁵³ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 205.

²⁵⁴ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 81.

²⁵⁵ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 115.

²⁵⁶ N. FRIEDMAN, *Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi*, s. 116.

güvenilirliği zedelenir ancak okurun bu anlatı kişisine duyacağı sempati kaybolmaz.²⁵⁷ Çünkü bir hikâye kişisi ne kadar derin bir çözümlemeye tâbi tutulursa, okurun bu kişiye duyacağı duygusal yakınlık o kadar artacaktır.

'Ada' adlı hikâyenin anlatıcısı bütün bir hikâye boyunca iç çözümleme tekniğinden geniş ölçüde faydalanarak, Andronikos'u bütün yönleriyle gözler önüne sermeye çalışır. Zaten, bir adada Andronikos'un tek başına geçirdiği bir günün anlatıldığı düşünülürse, anlatıcının böyle bir tekniğe niçin ihtiyaç duyduğu anlaşır.

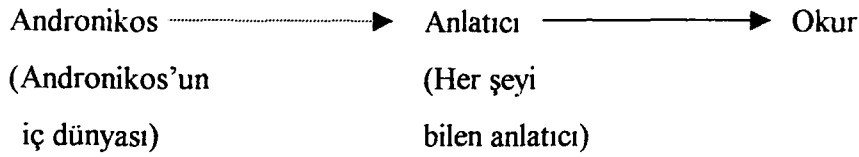
"Tanrım, diyor Andronikos, biraz sonra suyu bulabilsem ya... Sesi bir daha kulağına dek geliyor. Oysa sesli konuştuğunun farkında değildi." (Ada, USBGA, s.25.)

"Andronikos irkilerek duruyor ansızın. Sonra gülüyor kendi kendine, gevşiyor. Karşıdan, şehre doğru yelkenleri şişkin bir gemi, ufak bir gemi, gidiyor. Nikomedeia körfezinden geliyor herhalde. Bir şeyler taşıyordur şehre. Belki şarap, belki zeytin, belki zeytinyağı. Gemiden onu göremezler orada. Görseler ne çıkar sanki... Ama her şeyden önce, Andronikos, bu kovalanma korkusunu atmalı içinden. Bir gün daha kalsaydı şehirde, kovalanırdı. Kovalanabilirdi. Kaçmak zorunda kalabilirdi. Oysa şimdi, burada olduğuna, buraya gelebildiğine göre, kaçması için onu zorlamağa kimsecikler vakit bulamadan, kaçmış demek. Sıkıntısı olmamalı." (Ada, USBGA, ss.33-34.)

"Andronikos garip bir ikilik içinde duyuyor kendini. Hem bunları hatırlıyor, düşünüyor, hem de bunları hatırlayan, düşünen kişi olarak görüyor kendini. Uzaktan, başkasına bakar gibi. Şaşırtıyor. Düşünde gördüğü şeyleri bir gece önce mi, geçen hafta mı, yıllarca önce mi gördüğünü bir türlü çıkaramaması, anımsayamaması gibi, bütün bu aklına gelen şeyleri o gece mi düşünmüştü, daha sonra mı, gece karşı kıyıdan gelirken mi, yoksa şimdi mi, kestiremiyor. Silkinmeğe, bu durumdan kurtulmağa uğraşıyor, çabalıyor." (Ada, USBGA, s.40.)

Ada adlı hikâyeden alınan her üç örnekte de, anlatılanlar hâkim bakış açısından sunulmaktadır. Hikâye kişisi Andronikos'un duygu ve düşünceleri, içinde bulunduğu ruh durumu, kısacası bütün iç dünyası anlatıcı tarafından dile getirilmektedir. Okur, Andronikos'un iç dünyasına anlatıcının bakış açısından tanık olabilmektedir, dolayısıyla burada ikinci elden, dolaylı bir anlatımdan söz etmek doğru olur. (Şekil: 13)

²⁵⁷ W. C. BOOTH. "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", s. 101.



(Şekil: 13)

Andronikos'un iç dünyası, bu örneklerde bilginin bağımsız kaynağı²⁵⁸ olarak ortaya çıkan, her şeyi bilen anlatıcı tarafından iç çözümleme tekniği ile okura sunulmaktadır. Ancak zaman zaman anlatıcının aradan çekildiği anlarda, Andronikos'un iç dünyası iç monolog, bilinç akışı gibi teknikler ile doğrudan hikâye kişisi tarafından dile getirilir.

'Tepe' adlı hikâyede de benzer bir şekilde İoakim'in iç dünyası, iç çözümleme tekniği ile gözler önüne serilir:

"Oysa şimdi, değneğine tutuna tutuna her doğruluşunda, her içten gelen ürperişte, dışarıdan ensesine yapışan buzlu yelin her pençe atışında biraz daha ufalarak, boynunu biraz daha kısararak, bakıyor karşıya, her bakışıyla sevincini artırdığını bilerek. Her bakışın daha öncekilere katıldığını, daha sonrakilere bir açılış olduğunu duyarak, her bakışı bir kez daha artırma pintiliğinden haz alarak. Artırılan şeyin eksilmesi korkusu ile her kezinde daha da büyük bir yılgıya kapılarak." (Tepe, USBGA, ss.71-72.)

"Ürperiyordu, ancak, kuyunun çevresinde dolaşmaktan vazgeçmiyordu. Başını arada bir kaldırıyor, kemerlerin altında yürüyenlere bakıyordu, sonra gene otlara, ölmüş, yağmurun altında ölü kokularını salmaktan başka bir işe yaramayan otlara, bütün bu ölümlerin, ot ölümlerinin, ot ölümlerinin kabarttığı iştahla daha da, daha da istediğini haykıran toprağa çeviriyordu gözlerini. Arada bir, kendisine bakan biriyle göz göze geliyordu." (Tepe, USBGA, ss.86.)

'Tepe' adlı hikâyeden alınan örnek cümleler dikkatlice incelendiğinde, 'Ada'da olduğu gibi, hikâye kişinin (İoakim) iç dünyasında gerçekleşen "ürperme, sevincin artması, korku, yılgı," gibi duyguların okura İoakim'in sesiyle değil, anlatıcının sesi ile iletildiği görülür.

²⁵⁸ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 115.

'Avından El Alan'dan alınan aşağıdaki cümlelerde kolunu bir balığa kaptıran yaralı balıkçının duygu ve düşünceleri, her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından, iç çözümleme tekniğinin imkânları kullanılarak okura sunulur:

“Balık ağırlaştıkça, bu yükü sevdiğini anlıyordu balıkçı; ağırlığın arttığını duydukça, gönlünde, onu yeğnileştirebiliyordu. Soğuğu duydukça, içinden kaynayan, üreyen bir ısıyla, kendini de balığı da ısıtabiliyordu. Yavaş yavaş balığın dilinden anlamağa başladığını sezdi.” (Avından El Alan, **GKB**, s.23.)

'Bir Ortaçağ Abdalı' adlı hikâyede gerçek-dışı, masal hayvanlarını andıran “yarı cırboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur” (s.47) bir hayvanın aniden cebine girmesinden, bu hayvanı öldürmeye teşebbüs etmesine kadar geçen sürede bir hikâye kişinin yaşadığı gerilim iç çözümleme tekniğinin yardımıyla sunulur:

“Kapıdan çıkıp anayola ulaşmak için köşeyi dönerken, yıldırım gibi bir şey, bir taşın ardından fırlayıp kucağına düştü. Bağırmağa bile vakit bulamadı adam. Hayvan bu kez canını hiç acıtmadan cebine yerleşivermişti. Anayola çıktılar. Adam, cebinin içinden karnına, böğrüne saplanacak cırnakları düşünerek kenti buldu öğleye doğru. Ama hiçbir şey olmadı. İncecik yazlık ceketin cebinde, buruşukça bir mendilinki kadar bir kabartı vardı. Hayvanın cebinde durduğunu kimse anlamadı, adam arkadaşlarına katıldığında. Abdalın yapamadığını yapacaktı adam, aklına koymuştu. İlk cırnağı etinde duyduğu zaman elini cebine atıp hayvanı çıkaracak, o gece bağırdığı zaman uyanıp söylenen, uykularından tedirgin edildikleri için kendisiyle alay etmekten başka bir şey düşünmeyen, handan dışarı çıkmak istemeyişini sinir bozukluğuna vererek kendisiyle eğlenmekle yetinen arkadaşlarının gözü önünde hayvanı boğacaktı. Ölmüyor muydu, eline geçireceği keskin bir şeyle boğazlayacak ya da bir taşla kafasını parçalayacaktı.

Bekliyordu. Hayvan hiçbir şey yapmıyordu. Ama elini gizlice, kimselere sezdirmeden, cebinin üzerinde ne zaman gezdirse, hayvanın sıcaklığını, solmuşunu duyabiliyordu adam.

Bekliyordu. Ancak o günün akşamına doğru kafasına dank etti ki hayvanı atmak, boğmak, boğazlamak, kafasını parçalamak için canının yanmasını beklemek gereksizdi. Hayvanı, ömrü boyunca cebinde taşıyacağını düşünüyormuş gibi davranması çılgınlıktı. Abdalın bu hayvanı niye taşıdığını, ne zamandan beri taşıdığını bilmediği halde sanki ömrü boyunca taşımış olduğunu düşünmüştü. Öyle düşünmüş gibi davranıyordu.

Yemekteydiler. Önlerinde kocaman bir bıçak duruyordu zaten. Elini cebine attı, hayvanı herhangi bir güçlük çekmeden cebinden çıkardı. Sofraya yatırdı; bıçağı kapıp boğazlayacakken arkadaşları bağıırıp çığırıştılar.” (Bir Ortaçağ Abdalı, **GKB**, ss.51-52.)

Eşine ancak masalarda rastlanabilecek gerçek-dışı bir mekânda, yiyeceklerin bir tepsi içinde sunulduğu, bir yiyecek makinesi (s.97), cıgara makinesi (s.98), para makinesi (s.98) gibi üstün teknolojik cihazlarla donatılmış bir dehlizdeki adamın ele alındığı ‘Dehlizde Giden Adam’da hikâye kişinin yaşadığı şaşkınlıklar, umutsuzluklar, içine düştüğü ölüm korkusu iç çözümleme tekniğinden faydalanılarak nakledilir.

‘Usta Beni Öldürsen E!’ adlı hikâyede de çırağın, ustasının artık ölüm vaktinin geldiğini sanarak içine düştüğü çaresizlik yine iç çözümleme tekniği ile gözler önüne serilir.

Roman ve hikâye gibi kurmaca anlatıların tarihî gelişimine bakıldığında, ilk örneklerde iç çözümleme tekniğinin geniş yer tuttuğu²⁵⁹, ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren anlatı sanatında, ‘iç dünya’yı tanıtmak için yeni tekniklerin kullanılmaya başlanması ile birlikte eski önemini kaybettiğini söylemek mümkündür. Bilinç akışı ve iç monolog teknikleri sayesinde, ‘iç çözümleme’deki üst düzeyde bulunan anlatıcının müdahalesi, sıfır düzeyine çekilmeye başlanmıştır.

Bilge Karasu’nun hikâyelerine ‘iç çözümleme’ tekniğinin kullanılışı açısından bakıldığında, özellikle üçüncü kişi anlatıcıların söz konusu olduğu hikâyelerde bu tekniğin imkânlarından geniş ölçüde faydalandığı; karakter-anlatıcıların anlattığı hikâyelerde ise ‘iç monolog’ ve bilinç akışı tekniklerinin gündeme geldiği görülür.

III. 7. BİLİNÇ AKIŞI

İç monolog, iç diyalog ve iç çözümleme tekniklerinin yanı sıra, anlatı kişilerinin iç dünyasını ortaya koymada özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren kullanılan başka bir teknik daha vardır: Bilinç akışı denilen bu teknik, anılan diğer üç teknikten farklı olmak üzere, sadece insan bilincinin anlamlı üst düzeyini değil, anlamsız gibi görünen fakat insan gerçeğinin aydınlatılmasında önemli bir düzey olan bilinçaltını da gözler önüne sermeye gayret sarfeder.

İnsan zihninin işleyiş biçimi iç monolog gibi teknikler ile gözler önüne serildiğinden daha karmaşık bir özellik arzeder. Bu durumda, bilinç akışı dışındaki iç dünyayı yansıtmaya tekniklerinin insanın zihni faaliyetini tam olarak dile getiremediği söylenebilir. Aynı zamanda iç monolog, iç çözümleme gibi tekniklerde, insan zihninden geçenlerin mantıkî bir sıraya konulması, dilbilgisi kurallarına uygun cümleler kurulması, bu tekniklerin suniliğini gündeme getirir. Bilinç akışı tekniğinde ise bu suniliğin ortadan kaldırılması yönünde bir eğilim vardır.²⁶⁰

Bilinç akışı, Akşit Göktürk tarafından kısaca şöyle tanımlanır:

*“Bir anlatıda, kişilerin bilinç verilerinin olduğu gibi, bir dilbilgisel denetimden geçmemiş görünümünde aktarılması.”*²⁶¹

Anlatı kişilerinin bilincini aracısız ve dolaysız bir yolla göstermeye yarayan bu tekniğin, insan zihnindeki çağrışımlardan geniş ölçüde faydalandığı görülür. Bu çağrışımlar hiçbir şekilde zaman ve mekân gibi öğelerle kısıtlanmaz, gerçek hayatta olduğu gibi ortaya konur.²⁶² Bu anlamda bilinç akışı tekniğinde geçmiş, şimdi ve gelecek zaman dilimleri arasındaki uzaklıklar ortadan kalktığı, birbiri içine geçtiği söylenebilir.²⁶³ Bu konuda Aytaç şunları söyler:

“Bilinç akımında ortaya çıkan zaman algılanışı yani, zaman kategorileri denen o ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek’ sıralanışının bilincimizde birbirinden kesin sınırlarla ayrı, ve geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde olmadığı; insanın anı, düşünce, tasarımlar, umut ve

²⁵⁹ B. MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 205.

²⁶⁰ Gürsel AYTAÇ, *Edebiyat Yazıları-III*, Gündoğan Yay., Ankara 1995, s. 48.

²⁶¹ Akşit GÖKTÜRK, *Okuma Uğraşı*, İnkılap Kitabevi., İstanbul 1988, s. 142.

²⁶² G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s.55.

²⁶³ S. GÜMÜŞ, *Roman Kitabı*, s. 151.

korkularını bir içiçelik hâlinde, âdetâ sürekli bir 'şimdi' olarak yaşadığı, yine modern romanın öznel gerçekliğiyle ilgili bir özellik."²⁶⁴

Nabokov, bilinç akışının, anlatı kişinin zihninde olup bitenin hiç durmadan yazar tarafından açıklama ve yorumlamalar ile kesilmeden akmasını izleyen bir "seyir defteri"²⁶⁵ ne benzetir. Kesintiye uğramaması, müdahaleye meydan verilmemesi, bilinç akışı tekniğinin anlatmadan ziyâde göstermeye dayandığını ispatlar. Bu yönüyle bilinç akışında, yazarın ve dolayısıyla anlatıcının silindiği,²⁶⁶ anlatıcının müdahâlesinin sıfır düzeyine çekildiğini söylemek mümkündür. Böylelikle anlatı kişinin zihnî faaliyeti, tamamıyla çağrışımların kontrolü altında gerçekleşir.

Çağrışımların geniş bir yer tutması sebebiyle bilinç akışı tekniğinin bir konu dağınıklığına, düşünce akışında bir süreksizliğe meydan verdiği söylenebilir.²⁶⁷ Bu yüzden, bu teknik yanlış kullanılırsa anlatı metni bir psikanalistin not defterine dönüşebilir. Bu tehlikenin de göz ardı edilmemesi gerekir.

Bilinç akışı tekniği, diğer iç dünyayı yansıtma tekniklerinden "*oluşum yeri*" değil, "*dilin kullanımı*" bakımından ayrılır.²⁶⁸ İç dünyayı yansıtmayı amaçlayan bütün tekniklerin oluşum yeri anlatı kişinin zihnidir, ancak dilin kullanımına gelindiğinde 'iç monolog', 'iç diyalog' ve 'iç çözümleme'de sunî bir nitelik kendini gösterir. Dilin bütün kurallarına riayet edilir. Ancak bilinç akışının kendine özgü kurallarından bahsedilebilir:

*"(...) çokları farkında olmayabilir ama, bilinç-akışının da kendine özgü bir sözdizimi vardır. Kesintisiz biçimde akıp giden insan bilinci yazınsal düzeyde böyle bir söz dizimine göre düzenlenir. (Bilincin sözdizimi!)"*²⁶⁹

Dış gerçeklikten, iç gerçekliğe doğru yönelen, böylelikle dış dünyanın anlatılmasından çok iç dünyanın gözler önüne serilmesinin gündeme geldiği son yüzyılda, 'gerçeklik' insan zihnindeki görünümü ile ele alınmıştır. Bu durumda kullanılan dili de anlatıcının değil, anlatı kişinin ve bu kişiye ait bilincin oluşturduğu dil olarak görmek gerekir.²⁷⁰

²⁶⁴ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 100.

²⁶⁵ Vladimir NABOKOV, *Edebiyat Dersleri*, (Çev.: Fatih Özgüven-Nihal Akbulut), Ada Yay., İstanbul 1988, s. 106.

²⁶⁶ Emin ÖZDEMİR, *Yazınsal Türler*, Ümit Yay., Ankara, 1994, s. 260.

²⁶⁷ Oya Batum MENTEŞE, *Bir Düşün Yolculuğu*, s. 156.

²⁶⁸ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 96.

²⁶⁹ S. GÜMÜŞ, *Roman Kitabı*, s. 151.

²⁷⁰ O. B. MENTEŞE, *Bir Düşün Yolculuğu*, s.88.

Tepe adlı hikâyede, bilinç akışı tekniği ile oluşturulmuş aşağıdaki cümlelerde, İoakim'in bilincinden süzölmüş bir dilden bahsedilebilir:

"Roma'nın eksiğı bu: Denizin sarıcı rengi... Göğün mavisıyla yetinme zorunluğı.

Yaşamayı eskitmekten

Eskitmek için kullanmak gerekir bir şeyi, herhangi bir şeyi

Yaşamayı tüketmekten

Bu da öyle, tüketmek için başlamak gerekir

Yaşama sanki hiç gelmeyecek, erişmeyecek bir bayram gibi, bir

Belki, belki bu yoldan giderek

Bir bayram nasıl beklenirse" (Tepe, USBGA, s.70.)

Dikkat edildiğı gibi bu cümlelerde dile getirilen düşüncelerin mantıkî bir sıralaması yoktur. İoakim'in zihninden geçenler bir sıralamaya, bir düzenlemeye tâbi tutulmaksızın, kullanılan cümleler dilbilgisi kurallarına göre düzeltilmeksizin yansıtılmaktadır. Tamamen tabiî bir dil kullanımından söz etmek mümkündür. Çünkü burada İoakim'in dili kullanışına sâdik kalınmıştır. Burada anlatı kişinin zihninden geçenleri bir türlü toparlayamadığı, cümleleri bitiremediğı, tam bitirmeye kalkıştığında, kelimelerin anlamına takıldığı görülür. Böylece İoakim'in içinde bulunduğu kararsızlık, dikkati toparlayamamadan kaynaklanan yaşadığı zihni kargaşa dolaysız bir biçimde yansıtılır.

Dilâver Hanım'ın oğlu Müşfik ile ilgili duygu ve düşüncelerinin, yaptıkları tartışmaların sergilendiğı '*Nereden De Andın Şimdi...*' adlı hikâye boyunca bilinç akışı ve iç monolog teknikleri kullanılır. Böylece Dilâver Hanım'ın iç dünyası gözler önüne serilir:

"bir insan iyiye iyi kötüye kötüdür, bir insanın kalbini kıran adamdan hayır mı gelir, o benim kalbimi çok kırdı ama oğlum tabiî, ne yaparsa hoş göreceğim ne yaparsa bağışlayacağım, onu gene eskisi gibi seveceğim, hiç yapmasa işlemese daha iyi olur tabiî, ama hangi oğul anasının kalbini kırmaz hele ana oğlunu benim gibi seven bir ana ise, ama oğlunu benim sevdiğim kadar seven ana bulur mu kolay kolay, hangi ana benim kadar kendini feda etti, hangi ana gençliğini bir kalemde sildi oğlu için, ah nereden de aklıma geldi gecenin ortasında, yatağımda onun içi hâlâ dört döndüğümü uykuvarımın kaçtığını bilir mi, bilse de anlar mı sanki, kızar belki de ama yok kızmaz artık kıyamaz;" (Nereden De Andım Şimdi, TÖV, s.80.)

Bu cümlelerde oğlu ile aralarındaki iletişim kopma noktasına gelen bir annenin (Dilâver Hanım) iç dünyasının ve zihninden geçenlerin bizzat anlatı kişisi tarafından dile getirilmesi söz konusudur. Dilâver Hanım'ın bu düşüncelerinden, içinden geçirdiklerinden hareketle kendini affettirmeğe çalışan, kendini ve oğlunu savunmak için çeşitli gerekçeler üreten bir annenin ruh hâli, okura dolaysız bir şekilde sunulur.

'Göçmüş Kediler Bahçesi' adlı hikâyede karakter-anlatıcının bilincinden geçenler artık kendi denetiminden çıkmış gibidir. Düşüncelerdeki bu denetimsizlik, cümlelerdeki kınılmalar, biçim olarak da sezdirilmeye çalışılır.

"Ortalıkta görünmemesine şaşmamalıydım bir bakıma. Onun bildiklerini bilen uyduran da desek şuna, değişmez.

elbet, bu çok bilmiş kalabalığın

ama az ama çok, aynı şeyleri bilen kalabalığın

içine girmezdi.

Ben bile bu gezmen sürülerine biraz acır, biraz tepeden bakar gibi baktıktan sonra...

Oteldeki karşılayıcılara danışmıştım, oyunu seyretmek için bilet falan alınmadığını söylemişlerdi. Oyun alanının çevresine basamak basamak

kentin özelliği, her şeyden önce bu basamaktan olsa gerekti.

oyundan da,

tekerlek, yarı helva, yarı lokum tatlısından da önce

basamak basamak kurulan, ustalıkla düzenlendiği için de, rahatlıkla dört bin kişiye oturma olanağı veren sıralar dizilirmiş; gelen, bulduğu yere oturmuş. (Göçmüş Kediler Bahçesi, GKB, ss.86-87)

Yine aynı şekilde anlatıcı-karakterin zihnindeki düşüncelerin birbiri içine geçtiği, birini bitirmeden diğerine geçtiği daha sonra ilk başladığı cümleyi bitirdiğini aşağıdaki bölümde de görmek mümkün:

"Bana bakıyordu. Onun gibi bir veziri, ben, küçücük bir piyade nasıl

üstelik, biz Morlar, Başkanın yönetimi altındaydık. Her adımımızı o kararlaştıracak, her seslenişinde onun istediğini yapacaktık. Oysa Yeşilleri yöneten kimse yoktu. Bağımsızdı onlar. Kendi aralarında, duruma en uygun adımı kararlaştıracak, atacaklardı. Onların hepsi yabancıydı.

Morların on tanesi kentliydi; altı tanesi de dışarıkları simgelemek üzere yabancılardan seçilirdi ama onlar da Başkana uyardı...

nasıl, nasıl alabilirdim?" (Göçmüş Kediler Bahçesi, GKB, s.122.)

'Bir Başka Tepe' adlı hikâyede anlatı kişinin iç dünyası birinci bölümde iç çözümleme, ikinci bölümde ise 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' teknikleri ile yansıtılır. Özellikle bu hikâyede bilinç akışının söz konusu olduğu yerlerde çağrışımların öne çıktığı görülür:

"İplik gibi uzanan yollar: Bir kalıp bu, dillere yerleşmiş. Kafam takılıyor. Ya da kafama takılıyor. İplik gibi...

Çocukların oynamağa bayıldı

daha doğrusu çocukken oynamağa bayıldığım bir iplikler vardı hani. Hiç de yol gibi değildi. Şimdi de aynı şeyi der miyim, diyebilir miyim?

İplikler vardır hani. Makaradan çekilip koparılan

kaşla göz arasında bir dikiş kutusundan aşırılmış bir makaranın ipliğidir bu, su gibi uzayan, yılan gibi çöreklenen, yazı gibi biçimlenen..." (Bir Başka Tepe, GKB, s.198.)

Görüldüğü gibi burada dış gerçeklik (yol), kişinin zihnindeki çağrışımlara (iplik) sebep olur. Daha sonra 'geçmiş-şimdi-gelecek' şeklindeki zaman sıralaması bozulup, bir geri-kırılma ile geçmişe (çocukluğa) dönülür. Böylece dış gerçeklik bırakılarak, bu gerçekliğin zihnindeki yansımaları ele alınır. Menteşe de zaten bilinç akışını tanımlarken şöyle demektedir:

*"Özet olarak, dış gerçeğin kişinin zihnindeki görüntüden verilmesidir."*²⁷¹

Altı Ay Bir Güz'de anlatıcının zihninde eski hatıraları üst üste biner. Bu içiçe geçme, bilinç akışı ile duyurulur:

"Birileri dediğimin annem olması gerek. Her zaman o gelir de, pek arada bir, bir başkası gelir miydi? Kaldırılmak niye? Herhalde çok daha eski bir anının gelip o günlere konması, yapışması. Çünkü o sıralarda parmaklık indirilir, ben de kalkardım yataktan. Uyandırılma, doğru. Parmaklığı aşmağa kalkmamı önlemek bakımından. Uykusunda çok hareketli bir çocukmuşum, besbelli. Parmaklık ancak beş yaşlarımdayken kalkmış. O hâlde, bu anının vaktine dönelim, düşündüğümünden de geriye;" (AABG, s.25.)

Altı Ay Bir Güz 'de Kerim'in iç dünyası önce iç çözümleme tekniği (ilk cümle) ile sonra da bilinç akışı tekniği ile (üçüncü cümleden itibaren) gözler önüne serilir. Kerim, İsabey'in ölümle pençeleştiği anda ne yapacağını bilememektedir, çaresizdir. Kerim'in bu çaresizliğini bilinç akışının söz konusu olduğu cümlelerde görmek mümkündür. Artık tamamen bilincini yitirmiş gibidir:

“Kerim, uyukladığını anlıyor bir ara. Silkiniyor, kalkıp birkaç adım atıyor yataktan, aletlerden, sandalyeden arta kalan daracık yerde. İsabey'i alıp götürmeliyim, götürürsem yaşatırım, ama götürebilecek hâlde de olmalıyım, değilim oysa, onu kımıldatamadıkça benim de elim kolum bağlı; biraz sonra bütün boruları sargıları bağları koparıp atmak geçiyor içimden.” (AABG, s.41)

Bilge Karasu hikâyelerine iç dünyayı yansıtmaya tekniklerinin kullanılışı açısından bakıldığında iç monolog ve iç çözümlemenin, iç diyalog ve bilinç akışına nisbeten daha çok tercih edildiği görülür. Karakter-sınırlı bakış açısının hâkim olduğu hikâyelerde iç monolog ile bilinç akışının çoğu zaman birlikte kullanıldığı tesbit edilir. Bu hikâyelerde, genellikle, dış dünyanın, bir hikâye kişinin iç dünyasından bakılarak anlamlandırıldığı görülür. Böylece Karasu hikâyelerinde dış gerçekliğin yanı sıra iç gerçekliğin de önem kazandığı söylenebilir. Bu iç gerçekliği yansıtmada da 'bilinç akışı'nın iç monolog ve iç çözümlemeye nazaran daha az kullanılmasına rağmen, önemli bir işlevi yerine getirdiği muhakkaktır.

²⁷¹ O. B. MENTEŞE, *Bir Düşün Yolculuğu*, s. 105.

III. 8. OTOBİYOGRAFİK ANLATIM

Bir kişinin hayatını ele alan, onu çeşitli yönleri ile inceleyen ve tek bir bireyin gerçekliğinin yansıtıldığı eserlere biyografi adı verilir. Eğer bu kişinin hayat hikâyesi kendisi tarafından anlatılmışsa bu durumda otobiyografik bir eserden söz edilir.

Otobiyografi gerçek hayat ile birebir ilişkilerin gündeme geldiği bir türdür. Çünkü otobiyografi yazarı okur karşısına, yaşadıklarını anlatma iddiası ile çıkmaktadır.

Otobiyografik anlatılar, yazar ve yaşadıkları ile ilgili okurun merak ettiği hususları gündeme getirdiği için oldukça rağbet görür. Bu anlamda otobiyografik romanların çoğu zaman bir itirafname niteliğinde olduğunu söylemek gerekir.

Gerçek ile ilişkisinin gayet açık ve gözler önünde olması, otobiyografinin kurmaca başlığı altında toplanamayacağını düşündürür. Ancak otobiyografide yaşanmış tecrübelerin kılık değiştirerek gündeme gelmesi bu düşünce üzerinde şüpheler uyandırır.²⁷²

Her ne olursa olsun, ister yaşanmış tecrübeler kılık değiştiriyor, ister bir bilincin süzgecinden geçerek farklılaşıyor gibi olsa da, otobiyografik eserlerin, yukarıda değinilen iddia ile okur karşısına çıkması “kurmaca anlaşma”²⁷³’nın ihlâl edildiğini gösterir. Çünkü yazar, “anlatacaklarım hayal mahsulüdür” değil “anlatacaklarım bizzat yaşadığım gerçek olaylardır” diyerek söze başlamaktadır. Bu da söz konusu eserlerin muhtemel kurmacalık özelliğine gölge düşürür. Delillerle, hatıralarla oluşturulmuş bir metin sadece tarihî bir değere sahiptir. Ancak bu tarihîlik, Forster’in deyimiyle “*kanıt artı (x) ya da kanıt eksi (x)*”²⁷⁴ gibi bir durumun söz konusu olmasıyla yok edilebilir. Böylelikle gerçekliğin kısmî bir yansıması gündeme gelir ki bu da zaten anlatılanların otobiyografik karakterine zarar verir.

Bir anlatıda, anlatıcı ‘ben’ dediğinde okur, otobiyografi ile karşı karşıya olduğu hissine kapılır. Ancak birinci tekil şahıs anlatıcının bulunduğu her metni otobiyografi olarak değerlendirmek son derece yanlış ve yanıltıcıdır. Bu konuda Eco’nun şu sözleri dikkat çekicidir:

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

²⁷² ROUSSEAU, A. M.- PICHOS, C., *Karşılaştırmalı Edebiyat*, (Çev. M. Yazgan), Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1995, ss. 165-166.

²⁷³ U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 87.

²⁷⁴ E. M. FORSTER, *Roman Sanatı*, s. 84.

“Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru “ben” diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yöneltir. Elbette bu yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses’tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P.G. Wodehouse bize söylemektedir.”²⁷⁵ Ancak yine de, birinci tekil şahıs anlatıcı yani, ben merkezli anlatıcının bulunduğu metinlerde otobiyografik unsurlara rastlamak mümkündür. Otobiyografik anlatım tekniğiyle oluşturulmuş metinlerin karakteristik özelliği anlatıcı ile anlatılan kişinin aynı kişi oluşudur. Böylece okur, anlatılan her şeyi bu kişinin bakış açısından görür.²⁷⁶

Otobiyografik anlatım tekniğinin kullanıldığı metinlerde, yazarın hayatından izler mevcuttur. Bu anlamda bu tür metinlerin oluşumunda, yazarın hayat tecrübesi, düşünceleri, hatıraları önemli yer teşkil eder. Ancak bunlar otobiyografide olduğu gibi değil, bir bütün oluşturacak şekilde seçilerek kullanılır.²⁷⁷

Bilge Karasu’nun hikâyelerinde otobiyografik unsurlara, dolayısıyla otobiyografik anlatım tekniğinin kullanımına birinci şahıs anlatıcının bulunduğu hikâyelerde rastlanır.

Otobiyografik anlatımın kullanıldığı hikâyelerde Karasu, bunun işaretlerini de epigraflar, ithaflar veya dipnotlar ile okura iletir.

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı hikâye bu anlamda dikkat çekici bir özelliğe sahiptir. Bilge Karasu, bu hikâyenin sonuna koyduğu dipnotta okuru, yaşananların gerçekliğine ve bu gerçeklerin de kendi hayatından alındığına inandırmak ister :

“(15) *Frederic W. Stark’a teşekkür etmek isterim. 1969 yılında, kendisinden, masalın dokusunun karşılığı olacak bir oyun tasarlamasını istemiştim. İki hafta sonra verdi. İki yıl sonra oyunu kendisine geri verdim. Satranç oynamasını bilmiyordum, hâlâ da bilmem. Bir yıl daha geçti. Oyunun son hamlelerini masalın yeni biçimine uygun düşürmesini gene kendisinden rica ettim. Yardımını esirgemedi.*” (Notlar, **GKB**, s.230.)

Görüldüğü gibi, burada gerçek ve kurmaca içiçe geçmiş bir şekilde. Böylece anlatı illüzyonunun kırılmasından söz etmek mümkündür.

Otobiyografik anlatıma pek iyi bir gözle bakılmadığı söylenebilir. Özellikle anlatıcı “ben” şeklinde konuşmaya başladığında bir güven problemi yaşanır. Bunları Haedens, şöyle ifade eder:

²⁷⁵ U. ECO, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 21.

²⁷⁶ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 90.

²⁷⁷ Nortrop FRYE, “*Hikâye Türü Edebiyatın Dört Şekli*”, *Roman Teorisi*, (Hzr. Philip Stevick). (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara 1988, s. 34.

“Otobiyografik roman iyi bir gözle görülmez, birinci şahıs ağzından anlatılan hikâye, başlıca şahıs “ben” dedi mi, hayli itimatsızlıkla karşılanır. Romancının hikâyesine, kendi hususî hayatından vakalar karıştırdığından şüphe edilir, çünkü ideal olan, vakaları hiç yoktan yaratmaktır.”²⁷⁸

Otobiyografik anlatımın hâkim olduğu metinlerde anlatan ile anlatılan arasındaki mesâfenin belirsizliği, müdahalenin yoğunluğunu ve güvensizliği beraberinde getirir. Ayrıca yazar-anlatıcının bilgi kaynakları denetim altındadır. Çünkü böyle bir anlatımda, yazar-anlatıcının tek bilgi kaynağı yine kendisidir, kendi bilincidir. Bu da anlatımın bir anlamda sınırlanmasını, anlatıcının “manevra imkânı”²⁷⁹ nın azalmasını gündeme getirir.

Otobiyografik anlatım tekniğinden geniş ölçüde faydalanılan *Dutlar* adlı hikâyede, anlatıcı-yazarın bilgi kaynağı kendisidir, hatıraları, gördükleri, duyduklarıdır. Bu yüzden, bu hikâyede anlatıcı-yazarın diğer hikâyelerde olduğu gibi farklı bilgi kaynakları kullanma imkânı ortadan kalkmıştır. Fakat bu hikâyede bakış açısı zaman zaman değişir. Çünkü anlatan ile anlatılan arasına zaman bakımından bir uzaklık girdiği görülür. Kısacası anlatıcı bazen “çocuk anlatıcı vizyonu”²⁸⁰ kullanarak bu tekdüzeliği kırma eğilimindedir:

“O gün piyanomun başından apar topar kalkmıştı, babam, elinde gazetesi, içeri girince. ‘Mi fa proprio impazzire, oggi’. Kendisini deli eden bendim, besbelli. Ne var ki başka şeylerin de, bize gelmeden önce, onu deli etmiş olduğunu anlamıştım, daha kapıdan içeri girdiğinde. Dersin somuna gelmiştik. Babam, elinde gazetesi, içeri girince, tembelliğimden acı acı yakındı ama babamın karşılık vermesine meydan bırakmadan ‘S’immagini pure, signor Karasu, quello scorpionaccio, quello scorpionista...’ ‘Scorpionaccio’ dediği Mussoliniydi, iyi biliyordum. Ama ‘scorpionista’ yeni bir terimdi benim için.” (*Dutlar*, USBGA, ss. 135-136.)

Sonuç olarak, Bilge Karasu hikâyelerinde otobiyografik anlatım tekniğinden çok ender bir şekilde faydalandığını, bu tekniğin söz konusu olduğu yerlerde de özellikle “çocuk anlatıcı vizyonu” kullanılarak, bakış açısında bir nevi çeşitliliğin sağlanmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

²⁷⁸ Kléber HAEDENS, *Roman Sanatı*, (Çev: Y.Nabi), Varlık Yay., İstanbul 1961, ss. 40-41.

²⁷⁹ M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 90.

IV. METNİ ŞİFRELEME GÖSTERGELERİ (ANLATI ÖTESİ GÖSTERGELER)

IV. 1. SEMBOL VE İMAJ

Bir edebî metinde söylenenler asla söylenmek istenenlerin hepsi değildir, kısacası metnin söylediği sadece mesajın bir parçası görünümündedir.²⁸¹ Bu durumda satır aralarında gizlenen, kelimelerin arka planında varlığını sürdüren anlamlardan söz etmek mümkündür.

Yazarın, herhangi bir metni oluştururken yaşadığı “*anlam üretme*” sürecinin karşısında okur “*anlam yakalama*” sürecini yaşar.²⁸² Edebî metinlerde, diğer metinlere nisbeten “anlam yakalama” sürecinin daha karmaşık olduğu söylenebilir. Bu karmaşıklık da edebî metinlerde kullanılan figüratif dilden kaynaklanır. Sözlük anlamlarının dışında, çok farklı amaçlarla kullanılan kelimelerden oluşmuş böyle bir dili anlamak ve çözmek her zaman o kadar kolay değildir. Oysa bilimsel metinlerde kelimeler, sözlük anlamlarıyla kullanılır.

Dilin figüratif kullanımı neticesinde edebî metinlerde anlam yoğunluğu gündeme gelir. Bir tek gösteren yeri geldiğinde birçok gösterileni işaret eder.²⁸³ Böylelikle “*gösterilenler düzlemi*” (muhteva) “*gösterenler düzlemi*” (anlatım)nin çok ötesine geçebilir.²⁸⁴ “*Anlamsal çokdeğerlilik*”²⁸⁵ şeklinde adlandırılacak bu durum, tek ve kesin anlamları reddeder.

Figüratif dil söz konusu olduğunda üzerinde sıkça durulan iki kavram göze çarpar; sembol ve imaj.

Sembol (simge), insanlar arasında bir uzlaşma neticesinde oluşturulmuş bir göstergedir.²⁸⁶ Bu çerçevede düşünüldüğünde arı çalışkanlığın, tilki kurnazlığın, terazi

²⁸⁰ Y. DEMİR, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 52.

²⁸¹ Leon T. DICKINSON, “*Edebî İncelemenin Hususiyetleri*”, (Çev. Mustafa Özbacı – Yavuz Demir), *OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.3, Aralık 1988, s. 232.

²⁸² Mehmet RİFAT, *Göstergebilimin ABC’si*, Simavi Yay., İstanbul 1992, s. 11.

²⁸³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, (Çev. Yakup Şahan), Kabalcı Yay., İstanbul 1992, s. 7.

²⁸⁴ R. BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 41.

²⁸⁵ A. GÖKTÜRK, *Okuma Uğraşı*, s. 141.

²⁸⁶ Charles Sanders Peirce’den aktaran Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC’si*, s.22.

adaletin, köpek sadakatin, baykuş uğursuzluğun sembolüdür. Bu göstergelerin anlamları üzerinde insanların bir uzlaşma sağladığı görülür.

İmaj (imge) ise, daha çok kişiden kişiye değişen, sanatkârın figüratif dili kullanma gücünü ve kabiliyetini gösteren hayallerdir. İmajda yoğunlaştırılmış bir anlamdan, çok katlı ve yorumlamaya elverişli bir anlatımdan söz etmek yerinde olur. Asıl edebileştirme de imaja dayanır.²⁸⁷ Çünkü burada üzerinde uzlaşılmış bir göstergeden çok, yazarın yeni ve orijinal bir gösterge kullanımı söz konusudur.

İmajı, “*bir anlık zihinsel ve duygusal bütünü sunan bir şey*”²⁸⁸ olarak tanımlayan Ezra Pound, bir ömür boyu sadece tek bir imaj sunabilmeyi, ciltlerce çalışma yapmaktan üstün tutar.²⁸⁹

Bilge Karasu hikâyelerine sembol ve imajlar açısından bakıldığında çeşitli kullanımlara rastlamak mümkün.

“Ada” adlı hikâyede, sembolik bir mekândan söz edilebilir. Genç keşiş Andronikos, Bizans’ın baskılarından kurtulmak için adaya kaçır. Bu yönüyle bir “*robinsonad*”²⁹⁰ olarak okunabilecek bu hikâyede ada; baskısız bir ortamı, özgürlüğü, kendi başına yalnızlığı, emniyet içinde bulunmayı sembolize eder. Ada aynı zamanda Andronikos’un kendi iç dünyasına dönerek kendi düşüncelerini, inançlarını yeniden gözden geçirmesine vesile olur. Bu yönüyle ada, Andronikos’un geldiği yerde boy gösteren kargaşanın aksine sakin bir şekilde oturulup sağlıklı bir muhasebenin yapılmasına imkân tanıyan ıssız ve sessiz bir mekân görünümündedir. Bu hikâyede ada-dünya/Bizans arasındaki gerilim, Andronikos’un iç dünyasındaki huzursuzluğu temsil etmesi açısından son derece önemlidir. Adanın dış dünyaya (Bizans’a) göre daha yaşanılır olduğu muhakkaktır ancak, Andronikos’u adada bazı güçlükler (yeme, içme, barınma gibi) bekler.

Otel odaları her zaman bir yabancılık duygusu çağrıştırır. “*Sarıkum’a Giriş*” adlı hikâyede anlatıcı yıllar sonra geldiği Sarıkum’un bir otel odasında bu yabancılığı hisseder:

“*Sarıkum’daydım gene. Yıllar öncesi gibi. Fakat başka bir odada. Bir otel odası, yabancı yeni bir oda. Odanın bu yeniliği, bu yabancılığıydı zaten beni baştan çıkaran.*” (Sarıkum’a Giriş, TÖV, s.9)

²⁸⁷ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, ss. 484-485.

²⁸⁸ Ezra POUND, “*Geçmişe Bir Bakış*”, 20. Yüzyıl Edebiyatı, (Hzr. H. Salihoğlu), s. 29.

²⁸⁹ A.y.

²⁹⁰ Akşit GÖKTÜRK, *Ada-İngiliz Yazınında Ada Kavramı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997, s. 59.

Başka bir hikâyede otel odalarının bu soğuk ve yabancı imajı tekrar çizilir. Anlatıcı-karakter Müşfik, bir gece evine gitmeyerek otelde kalmaya karar verir. İlk kez kendi odasından başka bir yerde kalan Müşfik, derin bir yalnızlık ve yabancılık duygusuna kapılır:

“Oda kokuyor. Çarşaf, diş macunu, uyku kokuyor. Pencereyi açıyorum. Deniz, yıldızlı deniz doluyor odaya. (...)

İçeri çekiliyorum, deniz seyreliyor. Soyunuyorum. Gömleği iskemlenin arkılığına geçirdim. Pantolon bir köşede de dursa olur. Daracık oda, yatak geniş. Serin çarşafa oturuyorum. Yatmış, ısıtmış, kokusunu bırakmış gelip geçen. Yataklar çabuk soğur. Otelciler her gün insan görürler, tümen tümen insan. Bu yatak da öyle. Yepyeni bir odadayım. İlk olarak odamdan başka yerde yatacağım.” (Odalardan Biri, TÖV, s.32)

Odanın çarşaf, diş macunu ve uyku kokması, otel odalarının tipik özelliğidir. Uykunun bir kokusu yoktur, ancak burada sadece dilin figüratif kullanımıyla izah edilebilecek bir ifâde söz konusudur. Otel odaları yalnızca geceleri dinlenmek için kullanılan geçici mekânlar olduğu için “uyku”yu hatırlatır. Odanın “uyku kokması” imajı bu gerçeğe dikkat çekmektedir. Ayrıca Müşfik’in denizi çok sevdiği, vaktinin çoğunu denizde geçirdiği düşünülürse pencereyi açıp, yıldızlı denizin içeriye dolmasıyla, odadaki yalnızlığının bir nebze olsun hafiflediği söylenebilir.

“Anahtar” adlı hikâyede, kapalı kilitleri açma işine yarayan anahtar, bu kez bir ailenin çözülmesinin kapılarını açmış aynı zamanda Reşit Bey’in de içine kapanmasına vesile olmuştur. Zaten anahtar da aslında iki işe birden yarar; kapalı bir kilidi açmaya, açık bir kilidi de kapamaya. Müşfik bir akşam babasının cebinde farklı bir anahtara rastlar, annesi de durumun farkına varır. Anahtar Müşfik’e ders veren Tijen Hanım’a aittir. Reşit Bey de eve ne zaman geç gelse, yüzünde bir gülümseme vardır. Aralarındaki ilişki bu anahtar ile gümüşliğine çıkar. Aile içi saadet bozulur. Ancak bir daha evde kavga da olmaz. Çünkü Reşit Bey artık hiç bir şey dememekte, hiçbir şeye karışmamaktadır, öldüğü güne kadar. (Anahtar, TÖV, ss. 83-93.)

Bir çok edebî metinde hayvanlar, tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılırken Karasu’nun hikâyelerinde hayvanların zaman zaman anlatının merkezinde yer aldıkları

görülür.²⁹¹ Aynı zamanda bu hayvanlar bazı sembolik anlamları da beraberinde gündeme getirirler. “Yengece Övgü” adlı hikâyede, ölümle pençeleşen yengeç, ölümden ziyade çıyanlara yem olmaktan muztardır. Bu hikâyede yengeç gururun bir sembolü olarak işlenir:

“Çıyanlar yengecin çevresini alıyor, ikişer üçer saldırıyorlar şimdi. Yengeç, güçlkle, gururumun son yekinişyle, ölçüsünü çoktan şaşırması, devinişlerle, bunları kovmağa, uzakta tutmağa çalışıyor (...)” (Yengece Övgü, GKB, s.78)

“Hayvanlar Kitapçığı”nda iki köpek arasındaki sadakatin anlatıldığı hikâye (NİG, ss. 16-18.) köpeklerin sadakatin sembolü olduğu tezini doğrular.

Bilge Karasu hikâyelerinde, kedinin diğer hayvanlara göre oldukça farklı bir yeri vardır. Hemen her hikâyede karşılaşılabilen kedi, bu hikâyelerde insanın yalnızlığını paylaşma, insan ile sevgi ve dostluk alışverişinde bulunabilme (NİG, s.22.) gibi özellikleriyle ele alınır. Aynı zamanda kedinin istediği kişi ile iletişime geçmesi, canı istemediği zamanlar kimseye yüz vermemesi gibi tavırları bu evcil hayvanı seçici kişilerin sembolü yapar.

Mekânların sembolik kullanımlarına yine bu hikâyelerde sıkça yer verilir. “Dehlizde Giden Adam”da, hikâye kişinin merakla girdiği dehliz; girişin kolay, çıkışın imkânsız denecek kadar zor olduğu durumları sembolleştirir.

Ayrıca Bilge Karasu hikâyelerinde yaygın bir kullanımı olan tepe imajı zoru başarma, yükseklik, bu yüksekliğin sağladığı geniş ve hakim bir bakış açısından dünyayı seyretme ayrıcalığı ile gündeme getirilir.

“Ada” adlı hikâyede Andronikos, hem ihtiyacı olan suyu bulmak hem de her yeri daha iyi görebilmek için tepeye çıkmak gerektiğini düşünür. (USBGA, s.15.) Andronikos’un tepeye çıkışı esnasında yorgunluğu ile beraber iç-geriliminin de arttığı dış dünya ile iç dünya arasındaki paralelliklerin söz konusu olduğunu da belirtmek lazımdır.

İoakim de “Tepe” adlı hikâyede Aventinus’un eteğine tırmanır. “Bir Başka Tepe” adlı hikâyede de hikâye kişisi, yine ülkenin tümünün, “bütün gelmişi, geçmişi, geleceğiyle” görüldüğü bir tepeye tırmanır. (Bir Başka Tepe, GKB, s.197)

‘Altı Ay Bir Güz’de anlatı kişinin gerek ölen yakınları gerekse kendi hastalığı sebebiyle sık sık hastane imajı çizilir. Anlatı kişinin “korku-umut-güven” (AABG, s. 31)

²⁹¹ Nurdan GÜRBİLEK, “Karasu’nun Metinlerinde Hayvan İmgesi Ne Kedisiz Ne Korkusuz”, Virgül, S. 9, Haziran 1998, s. 9.

gibi karışık duygularla gittiği hastane zaman zaman kendi rahatsızlığının betonlaşmış hâli, zaman zaman da ölen yakınlarına karşı kendisinde duyduğu tembelliği, eksikliği yüzüne çarpan binalardır.

Bilge Karasu hikâyelerinde dilin figüratif kullanımı ekseninde sembol ve imajların önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir. Özellikle *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserde, masala yaklaşan hikâyelerin sembolik hatta alegorik düzlemde okunması gereklidir.



IV. 2. MONTAJ

Edebî metinlerin oluşturulması esnasında eskiden beri diğer metinlerden faydalanma yönünde eğilimler mevcuttur. Diğer metinlerin metin içinde kullanımını Kaya Bilgegil, bilgiye bağlı sanatlar başlığı altında toplayarak inceler.²⁹² Bu başlık altında incelenen ‘iktibas’ sanatı Bilgegil tarafından “*bilginin malzeme olarak kullanıldığı sanatlar*”²⁹³ arasında gösterilir.

İktibas, bugün anlatı incelemelerinde “montaj” olarak adlandırılan tekniğin ilk görünümü olarak kabul edilebilir. Her ne kadar montaj, Gürsel Aytaç tarafından sinemadan edebiyata geçmiş bir teknik olarak görülüyorsa²⁹⁴ da, aslında bu tekniği, “iktibas” sanatının gelişmiş bir hâli olarak düşünmek yerinde olur. Sadece bu tekniğin adlandırılmasında, sinemada kullanılan terimin (montaj) benimsendiği söylenebilir.²⁹⁵ Böylece tekniğin değil, teknik için kullanılan terimin sinemadan edebiyata geçtiği ortaya çıkar. Çünkü montaj kısaca, bir anlatı metnine hazır metin parçalarının monte edilmesi olarak tanımlanırsa, iktibasın da buna benzer bir işlevi yerine getirdiği farkedilir:

*“İktibas, bir şâir veya nâsirin kendi eserine âyet veyâ hadislerden birini katmasıdır. (...) bir müddetten beri kelime, müsâmahalı bir sûrette, intihâl dışındaki bütün nakilleri içine alır bir mâna kazanmıştır.”*²⁹⁶

Montaj tekniği, gerçekliğin çeşitli açılardan yansıtılması amacıyla bilimsel metinlerden edebî metinlere kadar birçok alana ait metin parçacıklarının asıl metne taşınmasıdır.²⁹⁷ Fakat taşınan bu metin parçacıkları asıl metnin dokusunu bozmamalı, akışını sekteye uğratmamalıdır. Böyle bir durumda montaj tekniğinin amacının dışına çıkılması, metni bir yamalı bohça hâline çevirmesini gündeme getirir.

Bir anlatıda montaj tekniği ile asıl metne eklenen metin parçacıklarının, gönderme birliğinin sağlanması amacıyla, okur ile anlatıcının ortak kültür dünyasına ait olması gerekir. Ancak bu şekilde anlatıcının oluşturmak istediği etki başarıya ulaşmış kabul

²⁹² Kaya BİLGEĞİL, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989, ss. 266-275.

²⁹³ A.g.e., s. 266.

²⁹⁴ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 56.

²⁹⁵ Yıldız ECEVİT, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s. 109.

²⁹⁶ K. BİLGEĞİL, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*, s. 268.

²⁹⁷ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 56 .

edilir.²⁹⁸ Gönderme birliğinin tesis edilememesi durumunda edebî iletişimin kesintiye uğrayacağı gayet açıktır.

Yabancı metinlerden alınan parçacıkların asıl metne eklenmesi hem bir yabancılaştırmayı hem de kültürel dokunun zenginleşmesini gündeme getirir.²⁹⁹ Geleneksel anlatım tarzından ayrıldığı için böyle bir metin, okura yabancı gelir. Anlatılanların arasına sıkıştırılan edebî ve bilimsel metin parçacıkları da anlatının kültürel alt yapısını zenginleştirir.

Gerek epigraflar hâlinde, gerekse doğrudan metniçi kullanımlarıyla Bilge Karasu hikâyelerinde bu tür metin parçacıklarına rastlamak mümkündür. Okura iletilmek istenen mesajı bütünleyici, özetleyici, sezdirici özellikleriyle hikâyelerde montaj tekniğine zaman zaman yer verildiği görülür.

Sevgi ya da sevda kavramının anlamı hakkında düşünen *Zanzalak Ağacı* adlı hikâyenin anlatıcısının, bu düşünceleri epigrafta verilen bir dörtlülle derinleştirilir:

“Sevda derdi dedikleri

Bir zanzalak ağacı kadardır

Zanzalak ağaçlarının altında

Siz yoksumuz gölgeniz vardır.

S.N. Şener” (Zanzalak Ağacı, TÖV, s. 43)

Okur, hikâyenin epigrafında verilen bu dörtlülle hikâyenin ele alacağı meseleyi bir bakıma sezer. Anlatıcı-karakter hikâyenin sonuna yaklaştığında, okurun epigraftaki dörtlüğü bir kez daha gözden geçirmesi gerekir. Böylece okur ile anlatıcı arasında gönderme birliği tamamlanmış olur:

“Sevemez o. Hele sevda hiç olamaz. Kızı kullandı. Demir’i kışkandı. Suçu daha da büyük. Uyuyordur artık. Çocuk daha. Bu gece bana küsmek istedi.Bunu da beceremedi.Ağaçlar nasıl ağırdır şimdi, karın altında. Zanzalak ağacını anlatmalı ona. Geniş, ağır, yüksekmiş. Yemişi güzelmiş, çok güzelmiş. Gölgesi genişmiş, koyu, derin, sıcak. Yatak iyice ısındı. Başımı, alnımı geriyor soğuk. Zanzalak ağacının gölgesi sıcak olmalı. Yemişlerini bildiğimce anlatmalıyım ona. Elini atarmış insan, bir ısırmış. Rıza gibi olmalı... Isırmış da tatsızlığını neresine yoracağını bilemezmiş. İnsan kötü oluyor sevdiğinde. Bağlandığımda kan isterim arada. (...) O tatsız yemiş kanı bilmez, tanımaz.

²⁹⁸ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 57.

²⁹⁹ Y.ECEVİT, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s. 109.

Kansız o. Zanzalak ağacının altında siz yoksunuz, gölgeniz vardır diyordu Saffet."
(Zanzalak Ağacı, TÖV, s. 46)

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı eserde de kullanılan epigraflar aynı işlevleri görür. Kimi zaman hikâyeyi özetleyici, kimi zaman verilmek istenen mesajı derinleştirici özellikleri bulunan bu epigraflarda gerek edebî metinlerin, gerekse mektup gibi şahsî metinlerin kullanımıyla karşılaşılır. Talat S. Halman, Marcel Proust, Melih Cevdet Anday, Ece Ayhan, Herman Hesse gibi şair ve yazarların metinlerinden istifade eden Karasu aynı zamanda, arkadaşlarının kendine gönderdiği mektuplardan aldığı cümleleri epigrafa taşır.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" adlı hikâyenin epigrafında Karasu, Feyyaz Karacan'ın mektubundan birkaç cümleyi, asıl metnin girişine monte eder ve bilimsel metinlerde olduğu gibi bir dipnotla kaynağını belirtir:

" 'Demin sokaktan geçerken bir adam gördüm. Kaldırımın kıyısına oturmuş bir kirpinin dikenlerini törpülüyordu. Kirpi de enayi mi enayi. Manikür yapılmıyormuş gibi tatlı tatlı gözlerini yumuyordu...' (4)" (Korkusuz Kirpiye Övgü, GKB, s. 57.)

"(4) F. Kayacan – Bir mektubundan" (Notlar, GKB, s. 230.)

Ele aldığı kişiler, olaylar, mekânlar açısından zaman zaman masal havasını andıran (yazarın da zaten birinci masal, ikinci masal... şeklinde sıraladığı) hikâyelerin toplandığı *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eser Talat Sait Halman'dan alınan bir epigrafla açılır:

" 'En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur. '(1)" (GKB, s. 7.)

"(1) T. S. Halman, Can Kulağı, s. 13, 'Masal Somu'. " (Notlar, GKB, s. 230.)

Böylece okur, okuyacaklarının yapısı hakkında önceden bilgilendirilir.

"Avından El Alan" adlı hikâye öncesinde kullanılan epigraf hikâyenin anlatacaklarını sezdirmekte;

" 'Denizim ben batık aşklarla dolu. ' (3)" (GKB, s. 13.)

" (3) M. C. Anday, Göçebe Denizin Üstünde, 'Ağulu Mantar'. " (Notlar, GKB, s. 230.)

Hikâye kişinin girdiği bir dehlizde bir türlü çıkış yolunu bulamamasını konu edinen *"Dehlizde Giden Adam"*dan önce de yine sezdirme işlevini yerine getiren bir epigraf kullanımı söz konusudur. Ancak burada epigraf, okuyucuya yabancı bir dille sunulmasına rağmen eserin sonundaki *"Notlar"* bölümünde bu alıntı, yine yazar tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.

“facilis descensus Averno; noctes atque dies patet atri janus Ditis; sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est. (5)” (GKB, s. 91.)

“(5) Vergilius, Aeneas, L. VI.

‘Avermus’a inmek kolay: Karanlık Dis’in kapısı gece gündüz açık; ama geri dönmek, yukarıdaki esimlere ulaşip kurtulmak... Sınav, güçlük bunda işte!’ ” (Notlar, GKB, s. 230.)

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı eserde bu tür epigraflara sıkça rastlanır. Bu epigrafların eserin kültürel dokusunu zenginleştirdiği, hikâyede olacakları önceden sezdirmediği ve metinden algılanacak mesajları tamamladığı, derinleştirdiği söylenebilir.

Narla İncire Gazel’de de açılışın, *Türkçe Sözlük*’ten alınan gazel tanımı ile yapılması, eser isminde bulunan “gazel” ifâdesinin iki anlamda da okunabileceğine işaret eder:

“Gazel (I) a. Ar.ed. 1. ... en çok lirik komularda yazılan divan edebiyatı nazım biçimi 2. müz. Doğu müziğinde belli bir kurala bağlı olmadan saz arasında bir kişi tarafından türlü makamlarla dolaşarak sesle yapılan taksim.

(Türkçe Sözlük, TDK, 1974)” (NİG, s. 7.)

Yine bu eserde biri Attar’dan diğeri Euripides’ten olmak üzere iki alıntının daha epigrafa taşındığı görülür. Attar’ın *‘Mantık’ul-Tayr*’ adlı eserinden yapılan alıntı (NİG, s.13.) hem ileride anlatılacakları sezdirici biçimde hem de bu bölümdeki metinlerde *‘Mantık’ul-Tayr*’da olduğu gibi hayvanların konu edildiğini ve bu metinlerin alegorik bir düzlemde okunması gerektiğini işaret edici niteliktedir. Euripides’ten yapılan alıntı (s.127.) ise hikâyenin mesajına katkı sağlayıcı bir özelliğe sahiptir.

Alıntılarının metin içinde kullanılmasına ise Karasu hikâyelerinde pek az rastlanır. Montaj tekniğinin en ilginç kullanımıyla *Narla İncire Gazel*’de karşılaşılır. Bu eserin “Giriş” bölümüne Karasu, *“Altı Ay Bir Güz”* adlı eserinden parçalar taşır.³⁰⁰ Bu taşınan parçalar (montajlanan parça³⁰¹) asıl metinden farklı bir şekilde düzenlenir:

“Somun başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğumuzu duyduğumuz bir gün gelir.

³⁰⁰ *Narla İncire Gazel* (1995), *Altı Ay Bir Güz* (1996)’den daha önce basılmış bir eserdir. Alıntının *Altı Ay Bir Güz*’den yapılmış olması şaşırtıcı gelebilir. Fakat *Altı Ay Bir Güz*’ün, Bilge Karasu tarafından ölümünden sonra yayınlanması için vasiyet edildiği düşünülürse (AABG, s. 1) bu şaşırtıcılık anlaşılır bir hâle gelir.

³⁰¹ M.TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 85.

Bir kitabımızdan aldığınız parçayı bir başka kitapta kullanabileceğinize karar verdiğiniz bir gün, örneğin. Günü gelince, bu kitabın tümünü öbür kitaba aktarabileceğinizi de düşünürsünüz. Gereç kütüğünde kitap üretmek için değil, yaşamın benzeri olabilecek bir iş yaptığımızı, neden sonra, kavrayabildiğiniz için...

Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır. Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. (...)" (Giriş, NİG, s.9)

Birinci, üçüncü ve burada gösterilmeyen paragraflar, *Altı Ay Bir Güz* adlı eserden (ss.69-70.) alınmıştır. Ancak bu ifâdeler ufak tefek değişikliklere uğrayarak *Narla İncire Gazel* adlı esere monte edilmiştir. Meselâ, “el büyüklüğünde bir çiçeğin açışında”, (AABG, s.69.) şeklindeki ifâde *Narla İncire Gazel*’de “el büyüklüğünde, fildişi rengi bir çiçeğin açışında;” (s.10) şekline dönmüştür. Bunun gibi küçük değişiklikler olsa da, sonuç itibarıyla bu metin parçasının *Altı Ay Bir Güz*’den alınmış olduğu gayet açıktır.

Görüldüğü gibi Bilge Karasu hikâyelerinde montaj tekniği kullanılan kaynaklar açısından çeşitlilik arzeder. Bilimsel metinler, edebî metinler, şahsî metinler (mektup v.b.) ve yazara ait diğer metinler montaj tekniğiyle bu hikâyelerde kullanılmıştır. Montajlanan parçaların eserin kültürel dokusuna zenginlik kattığı, sezdiricilik, tamamlayıcılık, derinleştiricilik gibi işlevleri yerine getirdiği görülür.

IV. 3. LEİTMOTİV

Müzikten edebiyata geçmiş bir terim olan leitmotiv, bir müzik parçasında bulunan nakaratlara benzer. Anlatıda da hemen hemen aynı işlevi gören leitmotiv, “*ana, kılavuz motif*” anlamına gelir.³⁰²

Bir müzik parçasında nakaratların, bir şiirde rediflerin, terci-i bentlerde vasıta beyitlerinin tekrarında olduğu gibi leitmotiv tekniği anlatıda bazı kelimelerin ya da kelime gruplarının, durumların, olayların belirli aralıklarla tekrarlanmasıdır ki böylece çağrışımlar yoluyla bazı hâdiselerin, özelliklerin hatırlatılması söz konusudur.³⁰³ Bunun yanında, leitmotiv tekniğinden bir davranış biçiminin, bir alıntının tekrarlanması amacıyla da faydalanılabilir.³⁰⁴

Leitmotiv tekniği, metinde muhtevanın sürekliliğini sağlarken aynı zamanda tekrarlanan davranış biçimleri sayesinde hikâye kişilerinin tanınmasına da yardımcı olur.³⁰⁵

Andronikos adlı genç keşişin adaya kaçışının ve adada geçirdiği bir günün hikâyesi olan “*Ada*” adlı hikâyede, geri kırılmalar ile geçmişe dönüldüğünde, Andronikos’un en çok kullandığı kelimeler olan “kaçmak, uzaklaşmak” gibi kelimeler hikâye boyunca geri kırılmalar söz konusu oldukça leitmotiv gibi tekrarlanır durur. Tekrarlanan bu kelimeler, Andronikos’un adaya gelmeden önce yaşadığı gerilimi gözler önüne sermekte yardımcı olur:

“*O bileği bükmeğe gücü yetmediği, yetmeyeceği için, bu gücü bulma gücünü verecek bir inancı olmadığı için, kaçmak...*” (Ada, USBGA, s.19.)

“*Ama yol açıktı artık.*”

“*Gidiş yolu. Kaçış yolu.*” (USBGA, s. 38.)

“*Andronikos için tek yol kalıyordu kaçmak. Gitmek.*” (s. 42.)

“*Kaçmak gerekti. Kaçmak, uzaklaşmak, hayatı yeniden başlatmak için gerekli koşulları bulacağı bir günü bekleyerek, umarak, kaçmak, uzaklaşmak...*” (s. 43.)

“Kavruk” adlı hikâyede Fikret ısrarcı ve meraklı bir çocuktur. Onun bu mizacını tekrarlanan sözlerinden çıkarmak mümkün:

³⁰² M. TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, s. 92

³⁰³ Y.ECEVİT, *Orhan Pamuk’u Okumak*, s. 106.

³⁰⁴ G. AYTAÇ, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, s. 68.

³⁰⁵ M.TEKİN, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, ss. 92-93.

“haydi, in de Kör Meryem’i görmeğe gidelim.” (Kavruk, TÖV, s.47.)

“Gel ama, önce Kör Meryem’e gidelim” (s.48.)

“Gel, Kör Meryem’e bakalım. (...) Gel Meryem’e bakalım (...) Gel be artık, Meryem’i göreceksin. (...)” (s.49.)

“Nereden De Andım Şimdi” adlı hikâyenin anlatıcı-karakteri Dilâver Hanım, hasta oğlu için üzülmemektedir. Oğlunun bu duruma düşmesinde kendisinin de hatası olduğunu düşünür, bu sebeple derin bir pişmanlık içindedir, devamlı olarak Allah’a kendini affetmesi için yalvarır. “Tanrım bağışla beni” veya “bağışla beni Tanrım” ifâdeleri hikâyede toplam altı kez tekrar edilir. Böylece leitmotiv tekniği Dilâver Hanım’ın içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtmada önemli bir rol üstlenmiştir.

“Acı Kök Yağmurun Tadında” adlı hikâyede Rânâ, Sadun’un kendisini Müşfik’le aldatmasından sonra yıkılmıştır. Müşfik’in ortaya çıkmasından son derece rahatsızdır. Çünkü o ortaya çıkana kadar her şey çok güzeldir. Sadun’un her şeyi Rânâ’dır:

“Ben onun her şeyiydim.” (Acı Kök Yağmurun Tadında, TÖV, s. 15)

Rânâ’ya ait sekiz cümle içerisinde bu cümle iki defa tekrarlanır. Bu tekrar, toplam cümle sayısına oranlandığında hayli önem kazanır. Bu durumda Rânâ’nın içinde bulunduğu durumun ciddiyetinin altı çizilmiş olur.

Ülkenin bütün yerlerinin görünebileceği bir tepeye çıkışın anlatıldığı *“Bir Başka Tepe”* adlı hikâyede, anlatıcı-karakter çocukluğundan bir tekerleme hatırlar ve bu tekerlemenin sözlerini kısmen de olsa üç kez tekrarlar:

“Böcekbaşı, böcekbaşı,

hani böceklerin başı?” (Bir Başka Tepe, GKB, s. 203.)

Tekerlemeden bir kaç kelime andığında, anlatıcı-karakter hemen çocukluğuna geri dönmekte, leitmotiv tekniği ile de bu geri kırımlar çoğalmaktadır.

Altı Ay Bir Güz’de çocuk sokakta sarı bir kedi görür, ancak pis olduğu için ellemesi engellenir. Aynı zamanda çocuk kedinin aç oluşuna da üzülmemektedir. Burada yine çocuğun bilincinde bir leitmotivden söz edilebilir:

“kedi ürkmekten yanaşıyor, kediler her zaman aç

(...)

Kediler her zaman aç

(...)

Kediler her zaman aç, kediler aç, kedileri doyurmalı.” (AABG, s.47.)

Edebiyatta özellikle şiirde kullanılan tekrarlarla (redifler, terci-i bentlerde vasıta beyitleri, şarkılarda nakarat kısımları vs.) paralellik kurulabilecek bu tekniğin adlandırılmasında bir müzik terimi olan 'leitmotiv'den faydalanılmıştır. Karasu hikâyelerinde de leitmotiv anlatımı zenginleştirici bir şekilde kullanılmıştır. Bu tekniğin bazen karakter çizimine yardım ettiği, bazen de hatırlanması gerekenleri hatırlattığı görülür.



V. SONUÇ

Roman ve hikâye gibi kurmaca metinler gerçek dünyanın dönüştürülmüş bir biçimi olarak kabul edilir. Bu dönüştürme/başkalaştırma işlemi seçme-düzenleme ve birleştirme prensiplerinin uygulanması suretiyle metni gerçek dünyanın ötesine taşır. Kurmaca metni ve dolayısıyla bu metinlerde oluş(turul)an dünyayı gerçek dünyanın ötesine taşıyan en önemli unsur ise anlatı yapısını kuran araçlardır.

Kurmaca metinlerde “öykü”nün dilde görünür kılınması bu araçlar vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu anlamda teknik, anlatının biçim ve düzenle ilgili yönünü oluşturur. Kullanılan teknikler sayesinde dış dünyadaki mevcut malzeme yeni ve farklı bir biçimde işlenerek anlatıda estetik bir hüviyet kazanır.

Bir çok eleştirmen, teknikten söz etmeyi her şeyden söz etmek olarak kabul eder. Çünkü herhangi bir anlatıda öz, tekniğin verebileceği her şeydir. Bu teknikler arasında bir derecelendirme mahzurlu olsa da , bakış açısı tekniğinin diğer anlatım teknikleri arasında farklı bir yere sahip olduğu düşünülebilir. ‘Anlatan’ ile ‘anlatılanlar’ arasındaki ilişki şeklinde özetlenebilecek bu teknik, aslında diğer anlatım tekniklerinin kullanımında da oldukça etkilidir. Kurmaca bir metnin düzenlenişinde, anlatısal stratejinin örnek okur ve örnek yazarı dolaştıracak yolların planının çıkarılmasında bakış açısının önemi büyüktür.

Çalışmaya konu olan Bilge Karasu’nun hikâyelerinde de bahsi geçen tekniğin önemli bir yer teşkil ettiği görülür. Görünüş itibarıyla aynı işlevi yerine getiren iç monolog, iç çözümleme , iç diyalog ve bilinç akışı gibi iç dünyayı yansıtmaya yarayan teknikler içinden yapılan tercihlerde ve diğer tekniklerin kullanımında, bakış açısının etkin bir rol üstlendiği görülür.

Bilge Karasu’nun hikâyelerinde anlatı yapısı üç ana başlık altında incelenmiştir. Kurmaca metinlerde ‘zaman’ kullanımını sağlayan anlatım teknikleri “*Zaman(lık) Düzenleme Teknikleri*” başlığı altında toplanmıştır. ‘Öykü’nün sunulmasında kullanılan araçlar, sözcüler ve görüntülemeye ait hususiyetler “*Aracı (Sözcü) / Görüntüleme*” adlı bölümde ortaya konmuş; “*Metni Şifreleme Göstergeleri (Anlatı Ötesi Göstergeler)*” başlığı altında da bu hikâyelerde dilin figüratif kullanımları ile anlatı ötesi göstergelerin hikâyelik oluşuma katkıları tespit edilmiştir.

VI. BİBLİYOGRAFYA

A) BİLGE KARASU'NUN ESERLERİ

- KARASU, Bilge, *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yay., İstanbul 1996.
- _____, *Gece*, Metis Yay., İstanbul 1995.
- _____, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yay., İstanbul 1996.
- _____, *Kılavuz*, Metis Yay., İstanbul 1995.
- _____, *Kısmet Büfesi*, Metis Yay., İstanbul 1996.
- _____, *Narla İncire Gazel*, Metis Yay., İstanbul 1995.
- _____, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yay., İstanbul 1997.
- _____, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yay., İstanbul 1995.
- _____, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Metis Yay., İstanbul 1995.

B) BİLGE KARASU HAKKINDAKİ ESERLER

Bilge Karasu Aramızda, (Hzr. Füsun Akath- Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 1997.

C) FAYDALANILAN DİĞER KAYNAKLAR

- ABRAMS, M. H., “*Kısa Öykü*”, (Yurdanur Salman), *Adam Öykü*, S. 15, Mart Nisan 1998. ss.54-57.
- ACARLIOĞLU, Abdüllatif, “*Balzac'da Betimleme-Kurgu İkilemi ve Bir Örnek: Eugenie Grandet*”, *Frankofoni* No.8, Ankara 1996, ss.265-272.
- AKALIN, L. Sami, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul 1984.
- AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991.
- AND, Metin, “*Romandan Tiyatroya*”, *Türk Dili Dergisi Roman Özel Sayısı*, C. XIII, S.154, Temmuz 1964.
- AYTAÇ, Gürsel, *Edebiyat Yazıları-III*, Gündoğan Yay., Ankara 1995.

- AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara 1990.
- AYTAÇ, Gürsel, **Romancı Yönüyle Heinrich Böll**, Gündoğan Yay., Ankara 1995.
- AYVAZ, Ülkü, “Öyküden Kısa Öyküye”, **Adam Öykü** , S. 3, Mart Nisan 1996, ss. 128-130.
- BATES, H. E., “Poe’den Sonra Gelen Amerikan Kısa Öykü Yazarları”, (Çev.S.G. Ezber), **Adam Öykü**, S.19, Kasım Aralık 1998, ss.49-60.
- BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993.
- BAXTER, Charles, “Anlık Kurmaca” , (Çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü** , S. 12, Eylül Ekim 1997, ss. 85-90.
- BENTLEY, Phyllis, “Özet Tekniğinin Kullanılışı”, **Roman Teorisi**, (Hızr.Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.
- BİLGEGİL, Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989.
- BLODGETT, Harold, “Kısa Öykü Tekniği”, (Çev Kemal Atakay), **Adam Öykü** , S. 2, Ocak Şubat 1996, ss. 58-83.
- BOOTH, Wayne C., “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, **Roman Teorisi**,(Hızr. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.
- BOYNUKARA, Hasan, **Modern Eleştiri Terimleri**, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997.
- CALVINO, Italo, **Amerika Dersleri**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1994.
- CULLER, Jonathan, “Anlatı”, (Çev. S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**, S. 20, Ocak Şubat 1999, ss.19-26.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatronun ABC’si**, Simavi Yay., İstanbul 1993.
- DEMİR ,Yavuz, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yay., Ankara 1995.
- DEMİR ,Yavuz, “Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine”, **OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.7, Aralık 1992, ss.19-23.
- DEMİR, Yavuz, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, **Yedi İklim**, S.44-45, Kasım Aralık 1993, ss.47-51.
- DEMİR, Yavuz, “Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği”, **OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi** S.8, Aralık 1993, ss.51-57.

- DEMİR ,Yavuz, “*Metin Kavramı ve Metin Çözümlemesi Üzerine Bazı Dikkatler*”, **OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.9, Aralık 1994, ss.65-67.
- DICKINSON, Leon T., “*Edebî İncelemenin Husûsiyetleri*”, (Çev. Mustafa Özbalcı-Yavuz Demir), **OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi** , S.3, Aralık 1988, ss. 227-238.
- ECEVİT, Yıldız, **Orhan Pamuk’u Okumak**, Gerçek Yay., İstanbul 1996.
- ECEVİT, Yıldız, **Oğuz Atay’da Aydın Olgusu**, Ara Yay., İstanbul 1989.
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, (Çev. Yakup Şahan), Kabalcı Yay., İstanbul 1992.
- ECO, Umberto, **Alımlama Göstergebilimi**, (Çev. Sema Rifat), Düzlem Yay., İstanbul 1991.
- ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1996.
- ERGİN, Seçkin, **Amerikan Romanı-1950**, Ege Üniversitesi Yay., İzmir 1982.
- EYHENBAUM, Boris, “*Düzyazı Kuramı Üstüne*”, **Yazın Kuramı**,(Hzr. Tzvetan Todorov), (Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995.
- FORSTER, E. M., **Roman Sanatı** , (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1985.
- FRIEDMAN, Norman, “*Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?*”, (Çev. S. G. Ezber), **Adam Öykü**, S.18, Eylül Ekim 1998, ss.31-44.
- FRIEDMAN, Norman, “*Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi*”, **Roman Teorisi**,(Hzr.Philip Stevick),(Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.
- FRISCH, Max, “*Yazarlık Üzerine*”, (Çev. Nilüfer Kuruyazıcı), **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**, (Hzr. Hüseyin Salıhoğlu), İmge Kitabevi, Ankara 1995, ss.186-187.
- FRYE, Nortrop, “*Hikâye Türü Edebiyatın Dört Şekli*”, **Roman Teorisi**,(Hzr.Philip Stevick),(Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Okuma Uğraşı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Ada- İngiliz Yazınında Ada Kavramı**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997.
- GÜMÜŞ, Semih, “*Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü*”, **Adam Öykü**, S.7, Kasım Aralık 1996, ss.106-115.
- GÜMÜŞ, Semih, **Roman Kitabı**, Adam Yay., İstanbul 1991.

GÜMÜŞ, Hüseyin, “*Romanda Anlatım Şekilleri*”, **Dil Dergisi(Language Journal)**, S. 20, Haziran 1994, ss.5-16.

GÜRBİLEK, Nurdan, “*Karasu’nun Metinlerinde Hayvan İmgesi Ne Kedisiz Ne Korkusuz*”, **Virgöl**, S.9, Haziran 1998, ss.9-13.

HAEDENS, Kléber, **Roman Sanatı**, (Çev. Y.Nabi), Varlık Yay., İstanbul 1961.

ISER, Wolfgang, “*Metinlerin Çağrısıl Yapısı*”, (Çev. Şara Sayın), **Bağlam**, C. I, 1979, ss.139-162.

KAPLAN, Mehmet, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul 1992.

KIRAN, Ayşe, “*La Constitution De Sujet Et De Sa Subjectivité A Travers Le Parcours Génératif*”, (Öznenin ve Öznelliğin Üretici Süreçte Oluşumu), **Frankofoni Ortak Kitap**, No.7, Ankara 1995.

LAWRENCE, James Cooper, “*Bir Kısa Hikâye Kuramı*”, (Çev. Lâle Demirtürk), **Türk Dili**, S. 454, Ekim 1989, ss.206-216.

LUKACS, Georg, **Roman Kuramı**, (Çev. Sedat Umran), İstanbul 1985.

MENTEŞE, Oya Batum, **Bir Düşün Yolculuğu**,

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1**, İletişim Yay., İstanbul 1991.

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2**, İletişim Yay., İstanbul 1991.

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3**, İletişim Yay., İstanbul 1994.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yay., İstanbul 1991.

NABOKOV, Vladimir, “*Don Quijote Kişiliği: Çoğalan Bir Gölgeler Dizgesi*”, (Çev. Nihal Karabulut), **Kitap-lık Dergisi**, S.17-18, Eylül Aralık 1995.

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

NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, İstanbul 1990.

ÖZDEMİR, Emin, **Yazınsal Türler**, Ümit Yay., Ankara 1994.

ÖZDEMİR, Emin, **Türk ve Dünya Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1994.

ÖZDENÖREN, Rasim, **Ruhun Malzemeleri**, Risale Yay., İstanbul 1986.

ÖZKIRIMLI, Atilla, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1991.

ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç, “*Barbey D’aurevilly’de Öyküleme Teknikleri*”, **Adam Öykü**, S.3, Mart Nisan 1996, ss.103-107.

ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç, “*Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü*”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül Ekim 1997, ss.41-45.

- POUND, Ezra, “*Geçmişe Bir Bakış*”, **20.Yüzyıl Edebiyat Sanatı**, (Hrz. Hüseyin Salihoğlu), İmge Kitabevi, Ankara 1995.
- POSPELOV, Gennadiy Nikolayeviç, **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995.
- PRITCHETT, V. S., “*Kısa Öykü Üstüne*”, (Çev. Almıla Özdek), **Adam Öykü**, S.15, Mart Nisan 1998.
- RİFAT, Mehmet, **Göstergebilimin ABC’si**, Simavi Yay., İstanbul 1992.
- ROUSSEAU, A. M. - PICHOS, C., **Karşılaştırmalı Edebiyat**, (Çev. M. Yazgan), Millî Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1995.
- SAFA, Peyami, **Sanat- Edebiyat- Tenkit**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990.
- SCHORER, Mark “*Teknik ve Öz İlişkisi*”, **Roman Teorisi**, (Hrz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara 1988.
- TEKİN, Mehmet , **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Yay., Konya 1989.
- TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, BDS Yay., (Basım yeri belli değil, (İstanbul(?))), Ekim 1993.
- TOMAŞEVSKİ, Boris, “*Tema Örgüsü*”, **Yazın Kuramı**, (Hrz. Tzvetan Todorov), (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995.
- TOSUNER, Necati, “*Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler*”, **Adam Öykü** , S. 12, Eylül Ekim 1997.
- TURAN, Güven, “*Ada’da Zaman Kullanımı*”, **Bilge Karasu Aramızda**, (Hrz. Füsün Akatlı- Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 1997.
- TÜREL, Cüneyt, “*Bilgesizkıskaç*”, **Bilge Karasu Aramızda** , (Hrz. Füsün Akatlı- Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yay., İstanbul 1997.
- WELLEK, Rene- WARREN, Auistin, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev. A. Edip Uysal), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1983.
- YÜCEL, Tahsin, **Yazın Gene Yazın**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1995.
- YÜCEL, Tahsin, **Anlatı Yerlemleri**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993.