T.C.

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE (1923-1950) ANLATICI PROBLEMİ

DOKTORA TEZİ

HASAN SAKIN

EKİM 2021

T.C.

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE (1923-1950) ANLATICI PROBLEMİ

DOKTORA TEZİ

HASAN SAKIN

DANIŞMAN

PROF. DR. AHMET CÜNEYT ISSI

EKİM 2021

İMZA SAYFASI

Hasan Sakın tarafından hazırlanan "Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi" başlıklı bu doktora tezi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ **İMZA**

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı …….

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Yavuz Demir …….

Kurumu: Ankara Bilim Üniversitesi

Prof. Dr. Secaattin Tural …….

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Güneş Işıksel …….

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet Güneş …….

Kurumu: Marmara Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 09/10/2021

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Hasan SAKIN

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI

ÖN SÖZ

Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğü (1923-1950) anlatıcı kavramı etrafında değerlendirilmeye çalışıldı. Tezin kapsamına Cumhuriyet döneminde öykücü kimliğiyle öne çıkmış 19 yazardan toplamda 927 öykü girmektedir. Bunlar belirlenirken kanonik ve öykücü kimliğiyle öne çıkan isimlere öncelik verildi. Böylece temsil gücü yüksek isimlerin seçilmesine çalışıldı. Öte yandan, öykü verimlerinin 1923-1950 yılları arasında yoğunlaşması da bir kriter olarak belirlendi. Öykülerin ise 1923-1950 yılları arasında yayımlanmış kitaplarda bulunması şart koşuldu. Bununla birlikte, bu yıllarda bir dergi ya da gazetede tefrika edilmiş, fakat sonradan araştırmacılar tarafından derlenerek yayımlanmış olan öyküler de değerlendirmeye alındı. Böylece örneklemin olabildiğince geniş tutulmasına çalışıldı. Öykülerde anlatıcı olgusunu ayrıntılı olarak analiz etmek için Gerard Genette'in "kip" ve "ses" kategorilerine başvuruldu. Böylece "kip" kategorisini oluşturmak üzere ilk bölümde "odaklanma" ve (anlatısal söylemin bir parçası olarak) "bilinç sunumu" ele alındı. İkinci bölümde ise "ses" kategorisini oluşturan "anlatıcı" ve anlatıcıya dair sorunlar (şahıs, düzey ilişkileri, vb.) üzerinde duruldu. Her ne kadar ana kategoriler Genette'e ait ise de farklı anlatı teorisyenlerinden de yararlanıldı. Bilinç sunumu modeli büyük oranda Dorrit Cohn'a aittir. "Açık anlatıcı" kategorisi ise Seymour Chatman'dan alınmıştır. Öte yandan, anlatıbilimin sınırlarını aşmakla birlikte kimi gerekçelerle kullanılması uygun görülen "kronotop" kavramı Mihail Bahtin'in terminolojisine aittir. Bu kategorilerin kullanılması, anlatıcı gibi anlatıyı kuran bir merkezin öyküdeki bütün anlatısal ögelerle nasıl da iç içe geçtiğini göstermesi açısından anlamlıdır.

Yalnız tezin yazım aşamasında değil daima bilgileriyle bana yol gösteren, daha iyisini başarabileceğim konusunda beni her zaman teşvik eden ve moral olarak da desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı'ya verdiği emekler için minnet borcumu ifade etmem gerekiyor. Değerli hocalarım Prof. Dr. Secaattin Tural ve Doç. Dr. Güneş Işıksel'e tezin olgunlaşması için verdikleri fikirler

için teşekkür ediyorum. Bu zorlu süreçte benden desteğini esirgemeyen başta annem olmak üzere aileme teşekkür etmem gerekiyor. Çalışmamı, bu süreçte yitirdiğim babama ithaf ediyorum.

Hasan Sakın

Bursa, Ekim 2021

ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE (1923-1950) ANLATICI PROBLEMİ

Sakın, Hasan

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

Ekim 2021. 421 Sayfa.

Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğü anlatıbilimin iki temel kategorisi olan kip ve ses kategorileri etrafında değerlendirilmektedir. Bunun için, Cumhuriyet dönemi öykü yazarları arasından 19 isim seçilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde kip kategorisini oluşturan odaklanma ve bilinç sunumunun teorik çerçevesi çizilmiş, ardından bu çerçevede öyküler incelenmiştir. İkinci bölümde ise anlatıcı ve anlatıcıya ilişkin sorunlar üzerinden anlatısal ses sorunları için teorik bir altyapı oluşturulmuş, daha sonra seçilen öyküler bu bağlamda değerlendirilmiştir. Sonuçta Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcıların öykülerde çeşitli biçimlerde baskın ve görünür hâle geldiği değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Cumhuriyet dönemi, öykü, anlatıbilim, anlatıcı, odaklanma, bilinç sunumu, kip, ses

ABSTRACT

NARRATOR PROBLEM IN THE TURKISH STORYTELLING IN THE REPUBLICAN PERIOD (1923-1950)

Sakın, Hasan

PhD Dissertation, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

October 2021. 421 Pages.

In this study, Turkish storytelling in the republican period is evaluated around the two main categories of narratology, namely, mode and sound. For this, 19 names were chosen from among the republican period story writers. In the first part of the study, the theoretical framework of focusing and presentation of consciousness, which constitutes the modal category, was drawn, and then the stories were examined within this framework. In the second part, a theoretical basis for narrative sound problems was created over the problems of the narrator and the narrator, and then the selected stories were evaluated in this context. As a result, it was evaluated that the narrators of the stories of the republican period became dominant and visible in various ways.

Keywords: Republican period, story, narratology, narrator, focusing, presentation of consciousness, mode, voice

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM i

ÖN SÖZ ii

ÖZET iv

ABSTRACT v

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KİP 13
   1.1. Odaklanma 13
      1.1.1. Teorik çerçeve 13
         1.1.1.1. Genel bir bakış: "kim görüyor?" 13
         1.1.1.2. Odaklanma modeli 16
         1.1.1.3. Temel sorunlar 18
            1.1.1.3.1. Odaklanma değişiklikleri 18
            1.1.1.3.2. Zaman mesafesi: anlatıcı-karakter ayrışması ve Henry James'in "kafes"i 20
            1.1.1.3.3. Bilgi sınırı: odaklanma(ma) ve anlatıcının görünürlüğü 24
            1.1.1.3.4. Optik mesafe ve hız 29
      1.1.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde odaklanma 31
         1.1.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde odaklanma 32
            1.1.2.1.1. Anlatan benlikler: birinci şahısta "anlatma" 33
            1.1.2.1.2. Deneyimleyen benlikler: birinci şahısta "gösterme" 55
            1.1.2.1.3. Karma perspektif 73
         1.1.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde odaklanma 84
            1.1.2.2.1. Büyülü mercek: sıfır odaklanma 85
            1.1.2.2.2. Bedene sığ(ama)mak: iç odaklanma 120
            1.1.2.2.3. "Nesnel" anlatı: dışsal odaklanma 139
   1.2. Bilinç Sunumu 150
      1.2.1. Teorik çerçeve 151
         1.2.1.1 Genel bir bakış: şartlar, çelişkiler, sınırlar 151
         1.2.1.2. Yayılım alanları: zaman, odaklanma, olay örgüsü 153

1.2.1.3. Bilinç sunum teknikleri 160
1.2.1.3.1. Üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunum teknikleri 162
1.2.1.3.1.1. Karakterin bilinci hakkında anlatıcı söylemi: psiko-anlatı 163
1.2.1.3.1.2. Karakterin doğrudan söylemi: alıntılı monolog 165
1.2.1.3.1.3. Söylemsel karışım: anlatımlı monolog 167
1.2.1.3.2. Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunum teknikleri 170
1.2.1.3.2.1. Otobiyografik anlatı: geriye dönüşlü teknikler 176
1.2.1.3.2.1.1. Öz-anlatı 176
1.2.1.3.2.1.2. Öz-alıntılı monolog 177
1.2.1.3.2.1.3. Öz-anlatımlı monolog 177
1.2.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde bilinç sunumu 178
1.2.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde bilinç sunumu 178
1.2.2.1.1. Otobiyografik anlatılar 180
1.2.2.1.1.1. Kendi kendini tefsir ve analiz 180
1.2.2.1.1.2. Yorumlanmamış zihinler 212
1.2.2.1.2. Girişimler: kalıcı monolog, otobiyografik monolog, dramatik monolog, hafıza anlatısı 233
1.2.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde bilinç sunumu 250
1.2.2.2.1. Mesafeli tınılar: ahenksiz anlatı 251
1.2.2.2.2. U(z)laşılamamış uyum: ahenkli anlatı 288

İKİNCİ BÖLÜM

2. SES 324
2.1. Anlatıcı 324
2.1.1. Teorik çerçeve 324
2.1.1.1. Genel bir bakış: “kim konuşuyor?” 324
2.1.1.2. Anlatı modeli ve anlatıcının yeri 326
2.1.1.3. Anlatıcı tipolojisi 328
2.1.1.4. Temel sorunlar 330
2.1.1.4.1. Anlatıcının “nicelik”i: mimesis – diegesis ayrımı ya da anlatıcı müdahalesi problemi 330
2.1.1.4.2. Anlatıcının “nitelik”i: güvenilirlik 333
2.1.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde anlatıcı 336
2.1.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcı 338
2.1.2.1.1. Anlatıcı: şahıs 338
2.1.2.1.2. Anlatıcı: gözlemciler ve başkişiler 341
2.1.2.1.3. Anlatıcı: kronotoplar 342
2.1.2.1.3.1. Merkezden taşraya: yol(culuk) 343
2.1.2.1.3.2. Merkezde: toplumsal yaşamın “tesadüf”leri 350
2.1.2.1.3.2.1. Kahveler, barlar, gazinolar, meyhaneler 351
2.1.2.1.3.2.2. Sokaklar, meydanlar, mesireler, parklar 352

2.1.2.1.3.3. Ev: aile ve “yeni hayat” 354
2.1.2.1.4. Anlatıcı: düzeyler 356
2.1.2.1.4.1. Sözün devri: üst-öyküsel anlatılar 357
2.1.2.1.4.2. Sözde-öyküsel anlatılar 361
2.1.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcı 363
2.1.2.2.1. Anlatıcı: şahıs 364
2.1.2.2.2. Açık anlatıcılar 365
2.1.2.2.2.1. Zaman 366
2.1.2.2.2.2. Mekân 370
2.1.2.2.2.3. Karakter 375
2.1.2.2.2.4. Yorum 378

SONUÇ 385

KAYNAKÇA 395
1. Birincil Kaynaklar 395
2. İkincil Kaynaklar 397

EKLER 401
EK – 1: ÖYKÜ LİSTESİ 401

GİRİŞ

"Anlatıcı", "anlatma" edimiyle ortaya bir "anlatı" koyan kişi olarak tanımlanabilir. Bu basit tanım, anlatıcının anlatı açısından önemini örtbas etmemelidir; çünkü anlatının varlığı anlatıcının varlığına bağlıdır. Anlatıdaki her şey anlatıcının dolayımından geçerek okura sunulur. Karakterlerden biri (sesli veya sessiz olarak) konuşmadığında, konuşan daima anlatıcıdır. Dolayısıyla anlatıcının "ses"i anlatının bağlamını oluşturur. "Konuşma makamı"[1] olarak tanımlanan anlatıcının ürettiği söylem, Gennadiy Pospelov'un ifadesiyle, "yalnızca söylenenlerin nesnesini değil, söyleyenin kendisini de karakterize eder."[2] Gerçekten de anlatıcı karakterlerini yaratırken kendini de inşa eder.

Anlatıcının kendi kendini inşa sürecini anlamak için Ortega y Gasset'in farklı bir bağlamda kullandığı "cam" metaforuna başvurulabilir. Bir pencere camından bahçeye bakan kişinin bakışları bu camı aşarak bahçeyi görmeye çalışacaktır. Cam ne denli temiz ve saydamsa varlığı o derece fark edilmez hâle gelecek ve bakan kişinin dikkati camda değil bahçe üzerinde toplanacaktır. Camın kirli olması onun varlığını belirginleştirecek ve cam böylece bahçeyle ona bakan kişi arasında bir engel hâline gelecektir. Bu durumda, denebilir ki bahçe ancak camın izin verdiği ölçüde görülebilir. Üstelik dikkat daima camla bahçe arasında sallanıp duracaktır.[3]

Bu metafor, anlatıcının anlatı içindeki durumunu kavramak için iyi bir hareket noktası temin eder. Anlatıcı, anlattığı öyküde ne derece görünür hâle gelirse okurla öykü dünyası arasındaki ilişki o derece dolayımlı hâle gelir. Anlatıcı, üzerindeki bütün tozları alınmış saydam bir cam olmayı da tercih edebilir. Bu metafor, anlatıcının "açık" veya "kapalı" olarak nitelendirilmesindeki gerekçeyi de

[1] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 113.
[2] Gennadiy Nikolayeviç Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Yılmaz Onay (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005, s. 277.
[3] J. Ortega y Gasset, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, Neyyire Gül Işık (çev.), İstanbul: YKY, 2017, s. 24 vd. Bu metafor farklı bir bağlamda kullanılmışsa da çok uzaklarda sayılmaz. Gasset, bu metaforu estetik yaşantının sanat eserinin "biçim"ine yönelik bir dikkatle meydana geldiğini anlatmak için kullanmaktadır.

açıklayabilir. Anlatıcı, anlatma sırasında kirli bir cam gibi dikkatleri kendi üzerinde toplayabilir. Bunun tersi de mümkündür. Saydam ve tertemiz olması camın dikkatten kaçmasına yol açabilir.

Burada unutulmaması gereken nokta camın daima orada olduğudur. Anlatıcının varlığı değil ancak ne derece saydam olduğu tartışılabilir. Okurun dikkati her ne kadar saydam bir cam gibi anlatıcıyı aşarak karakterleri görüyorsa da bu görüş anlatıcı *üzerinden*dir. Anlatma süreci anlatıcının dolayımı olmadan mümkün olamaz. Dolayısıyla anlatıcının anlatıda var olup olmadığı sorusu yerine onun hangi kılıklara büründüğüyle ilgilenmek kuşkusuz daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Dikkatleri üzerinde toplayan "açık" bir anlatıcı ile görünmez olmaya çalışan "kapalı" bir anlatıcı arasındaki temel ilişkiyi bir *derece* ilişkisi olarak saptamak mümkündür. Anlatıcı ister görünür olmayı isterse görünmez olmayı seçsin varlığı anlatılardan tam olarak silinemez.[4] Bu bağlamda "anlatıcının yokluğu"ndan değil, sadece ne derece görünür olduğundan söz etmek gerekir.

Anlatıcıların "açık" veya "kapalı" olması anlatıya bir manipülasyon aracı olarak bakıldığında anlamlı hâle gelir. Anlatı, anlatıcının niyetleriyle oluşturulmuş bir yapıdır. Anlatıcı dolayımıyla okura ulaşan bu yapıda okurun bazı değerleri savunması, bazı değerlere karşı mesafeli olması, bazı karakterleri kendisine yakın hissederken diğer bazılarından nefret etmesi beklenir. Bu manipülasyon etkisi, Wayne Booth'un "retorik araçlar" olarak adlandırdığı geniş bir araçlar listesinin kullanımıyla gerçekleşir.

Okuru manipüle etmeye yönelen "açık" bir anlatıcının anlatısal ihtiyaçları ile okurla öykü dünyası arasından çekilmeyi tercih eden "kapalı" bir anlatıcının anlatısal ihtiyaçları farklı olacaktır. Bir defa, Gerard Genette'in terminolojisini kullanarak söylersek, farklı anlatıcı tipleri farklı bir "alan sınırlaması"na yönelirler.[5] Anlatıdaki bilgileri sınırlamak, daha doğrusu bilgi olanaklarının derecesini tespit etmek, anlatıcının hareket edeceği alanı saptamaya yarayacaktır. Anlatıcı ne kadarını bilecek ve ne kadarını söyleyecektir? Bu soru, anlatıcının "açık" mı, yoksa "kapalı" mı olacağını en başından belirler.

---

[4] Wayne Booth'un klasik çalışması konuyla ilgili en ayrıntılı analizleri içerir: Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, Bülent O. Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

[5] Gerard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, s. 203 vd.

Genette'in kullandığı "odaklanma" kavramı tam da bu alan sınırlamasıyla ilişkili olarak ortaya atılmıştır. Genette, "odaklanma"yı "bakış açısı" yerine önermiştir. İster odaklanma densin ister bakış açısı, bir anlatıdaki olayların kendiliğinden değil, belirli bir perspektiften sunulduğunu bilmek önemlidir. Üstelik, perspektif anlatıcıda olmak zorunda da değildir. Bunun için her şeyden önce anlatıcıyı "konuşma" ile, odaklanmayı ise "görme" ile ilişkilendirmek gerekir. Karakterlerden biri konuşmadığında (veya düşünmediğinde) konuşan kişi daima anlatıcıdır. Odaklanmanın kullanımı ise anlatının bilgi kaynaklarındaki bir sınırlamayla ilişkilidir. Buna göre, sınırsız[6] bilgi olanağı "sınırsız" imtiyaza kapı aralar. "Sınırsız" imtiyaz ise öykü dünyasındaki karakterlerden birine ait olamaz. Çünkü öykü dünyasındaki karakterlerin bilgi kaynakları sınırlıdır. Örneğin, diğer karakterlerin zihinlerini okuyamaz, kendisi uyurken dışarıda olup bitenleri bilemez, algılama sınırları dışında konuşulanları duyamaz, vb.

Odaklanma, böylece bir "alan sınırlaması" olarak anlatının bilgi kaynaklarını da belirler. Bir anlatı ya anlatı dünyasının dışında ve üstünde konumlandırılmış ve geniş bilgi olanaklarıyla donatılmış bir perspektiften anlatılır ya da öykü dünyasındaki bir karakterin perspektifini benimseyerek sınırlı bilgi olanaklarıyla yetinir. Genette'in izinden gidilerek ilk duruma "sıfır odaklanma", ikincisine "iç odaklanma" denebilir. Anlatıcı, bir karakterin perspektifini benimsediği anda bilgi olanaklarını o karakterin bilgi olanaklarıyla sınırlar / daha fazlasını söyleyemez.[7]

Aksi durumda ise öykü dünyasını tepeden izler; her yere ve her şeye nüfuz eder. Açamayacağı kapı, giremeyeceği zihin kalmaz. Öykü dünyasındaki her varlığın tarihini bilir. Gerektiğinde söyler. Bütün bunları yaptığında varlığını açık hâle getirir. Okur artık öykünün kendisiyle baş başa değildir; anlatıcının öykü dünyası hakkındaki söylemini okuyordur. Demek ki sıfır odaklanma anlatıcının varlığının görünür hâle geldiği (önceki metaforu devam ettirmek gerekirse) saydam olmayan, kirli bir camı işaret eder.

---

[6] "Sınırsızlık" temelde uzlaşımsaldır. Çünkü genellikle belirli imtiyazlarla (en başta da bilinç sunumuyla) ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle bir anlatıdaki "sınırsız" bilgi olanağının temelde "sınırlandırılmış" olduğunu bilmek gerekir. Bkz. Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2009, s. 198.

[7] Bütün bu söylenenlerin istisnaları olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yoktur. Çalışma boyunca, gerektikçe bütün istisnalara ve kural ihlallerine değinilecektir.

Buraya kadar söylediklerimiz üçüncü şahıs anlatıları için geçerli olmakla birlikte birinci şahıs anlatılarında da odaklanmanın benzer sorunlarından söz edilebilir. Birinci şahıs anlatılarında tekil bir perspektiften söz edilebileceği sanılmamalıdır. Bir yanda söylem zamanındaki anlatıcının olaylar yaşanıp bittikten sonraki bilgili konumu, diğer yanda olayları anbean yaşarken bir adım sonra neler olacağını bilmeden hareket eden, her şeyi o anda deneyimleyen bir benliğin konumu söz konusudur. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde bu iki benlikten birinin perspektifi benimsenebilir. Bunlardan ilkine, Dorrit Cohn'un terminolojisiyle "anlatan benlik", ikincisine ise "deneyimleyen benlik" denebilir.[8]

Bütün bunların arasında bilinç sunumunun yeri nedir? Öncelikle şunu söylemek gerekir: Başka bir insanın bilincini okumak gerçek hayatta mümkün değildir. Halbuki anlatıda bilinç sunumu "gerçekçilik" adı altında yapılır. Bu nedenle olsa gerek, bilinç sunumu anlatıdaki imtiyazlar listesinde en üst sıralarda yer alır. Bir karakterin bilincini okumak imtiyazların "daniskası" olarak değerlendirilir.[9]

Anlatıcı ve odaklanma kategorilerinde bilinç sunumunun yerinin ne olduğuna ilişkin soruya özlü biçimde Chatman'ın cümlesiyle şöyle cevap verilebilir: "Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır."[10] Yukarıda sözü edilen alan sınırlaması bir karakterin bilincine odaklanılarak gerçekleşir. Dahası, karakterin bilinci yalnız algısal alan sınırlamasına yol açan bir "kamera"[11] değildir; aynı zamanda bir iç yaşamı da vardır karakterin: Düşünceler, anılar, görüntüler, vb. Bu nedenle bilinç sunumu algısal ve düşünsel perspektifleri bir araya getirir. Özellikle düşünsel perspektifin söylemsel bir tarafı vardır. Karakterin bilinç içerikleri dolaylı ya da doğrudan tekniklerle alıntılandığında anlatıcı ile karakter arasında söylemsel bir ilişki gelişir.

Perspektif ve anlatı sesiyle ilişkisi, bilinç sunumunu anlatıcıların elinde manipülasyon araçlarından biri hâline getirir. Anlatıcılar karakterlerin bilinç içeriklerini ya dolaylı bir şekilde aktarırlar ve böylece bu içerikler üzerinde belirli

[8] Bu kavramlar hakkında bkz. Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 157 vd.
[9] Booth, s. 173.
[10] Chatman, s. 147.
[11] "Kameragöz" ya da "kameragözü", anlatılardaki salt bir algısal aktarımı anlatmak için kullanılır. Bkz. Chatman, s. 144.

birtakım düzenlemelere giderler ya da bu içerikleri doğrudan aktarmayı seçerler. Bu ikinci durumda dahi bağlamla bilinç içerikleri arasında belirli bir gerilim yaratabilirler. Dolayısıyla bilincin sunumu anlatıcıların görünürlüğüne bağlı olarak şekillenir. Anlatıcı karakterin iç dünyasına müdahale etmeden okuru karakterin iç dünyasıyla baş başa bırakabilir; fakat genellikle böyle yapmaz.

Anlatıcılar anlatıdaki olay örgüsünü yaratan dinamik merkezlerdir. Kronolojik olayları belirli nedensellik zincirleri etrafında toplayarak belirli bir sonuca bağlar, böylece olay örgüsünü yaratırlar. "Anlam" olay örgüsünden, diğer bir deyişle birtakım dağınık görünümlü olayların belirli motifler etrafında toplanarak bir sonuca bağlanması işleminden (diğer adıyla "sonuçluluk"tan) meydana gelir. Bu da ancak geçmişin sonradan yorumlanmasıyla mümkün olur.[12] Olay örgüleştirme işlemi bilinç sunumuna belirli bir müdahale getirir. Gerçekten de yalnızca olay örgüsüne hizmet edecek bilinç içerikleri alıntılanır. Oysa bilinç bir bütündür. Müdahaleci anlatıcılar, kesintisiz bir akış hâlindeki bilinçten yalnızca işlerine yarayanları işlerine yarayacak kadar alırlar.

Karakterlerin iç dünyalarını okura sunmakta kullanılan teknikler anlatıcıların müdahale derecesiyle ilişkilendirilebilir. Bilinç sunumu teknikleri, anlatıcı ile karakterin söylemleri arasındaki bir rekabet olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı bazı bilinç içeriklerini kendi sözcükleriyle ve değerlendirmeleriyle aktarır; bazılarını ise doğrudan doğruya karakterin söyleminden alıntılar. Bu çalışmada Dorrit Cohn'un terminolojisi kullanılarak bunlara sırasıyla "psiko-anlatı" ve "alıntılı monolog" denecektir. Bunların dışında üçüncü bir olasılık daha vardır. Cohn'un "anlatımlı monolog" dediği bu teknik "serbest dolaylı anlatım", "dolaylı iç monolog", "dolaylı anlatım" gibi adlarla anılan söylem tekniği için Cohn'un önerdiği bir isimdir ve temelde anlatıcı ile karakterin söylemi arasındaki bir kaynaşma durumunu ifade etmektedir.

Buraya kadar ele alınanlar üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan tekniklerdir. Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu teknikleri biraz daha karmaşık bir görünüm sergiler. Birinci şahıs anlatıları için hareket noktası söz ile olay arasındaki mesafe olacaktır. Bilindiği üzere, bir olayın gerçekleşmesi ile bunun söze dökülmesi

[12] Marina Mackay, *Roman Nedir?*, Fazilet Akdoğan Özdemir (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018, s. 154.

arasında belirli bir mesafe vardır. Zaten "anlatı" kavramı da "belirli olayların belirli bir zaman sonra sözlü veya yazılı olarak sunulması" anlamına gelir. Fakat bazı durumlarda, olaylar oldukları anda yazıya geçirilebilirler. Böyle durumlarda öykü ve söylem çakışır. Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu bu çerçeve içinde gerçekleşir. Birinci şahıs anlatıcılar olay zamanına ait bilinç içeriklerini geriye dönüş aracılığıyla aktarabilirler. Fakat özellikle de anlatan benliklerin söylem zamanına dönerek öyküyü kesintiye uğrattıkları da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Böylece söylem zamanı ile olay zamanı arasındaki bir mesafeye dayanan "anlatı", yerini söylem zamanı ile olay zamanının çakıştığı "monolog"a bırakır. Bunun uç örneği ise Cohn'un bir "tür" olarak kabul ettiği (bilinç akışının özel ve sınır durumu olarak) "özerk monolog"dur.[13]

Cohn'un "ahenk" kavramı, anlatıcı ile karakter ayrışmasını bilinç sunumuna aktarır. Bu, anlatıcılarla karakter arasındaki söylemsel rekabetin kimin lehine işlediğini anlamaya yarayan işlevsel bir kavramdır. Anlatıcıyla karakter arasındaki uyum durumuna "ahenk" denebilir. Tersi durumda anlatıcıyla karakter arasında "ahenksizlik" olduğu söylenebilir.[14] Bu kavramlar temelde anlatıcının görünürlüğüyle ilgilidir. Anlatıcı, bir karaktere odaklanıp onun perspektifini benimsediğinde görünürlüğü de azalır. Bu durumda söylemsel ilişkiler aynı zamanda perspektifle de iç içe gelişir.[15]

Bu teorik çerçeve; anlatıcı, odaklanma ve bilinç sunumu arasındaki ilişkileri aydınlatmış olmalıdır. Anlatıda diyalektik ve kopmaz bağlarla birbirine bağlı olan bu ögeleri bilimin mantığı gereği belirli bazı kategorilere ayırmak gerekmektedir. Bu sayede bunların sistematik bir incelemesi yapılabilecektir. Bu amaçla, Cumhuriyet döneminden seçilen 19 yazarın öykülerine bu çerçeveden bakılacaktır. İlgili yazarlar şunlardır: Salâhaddin Enis Atabeyoğlu, Sadri Ertem, Memduh Şevket Esendal, Fahri Celâl Göktulga, Sabahattin Ali, Necip Fazıl Kısakürek, Samet Ağaoğlu, Haldun Taner, Umran Nazif Yiğiter, Orhan Kemal, Bekir Sıtkı Kunt, Nahid Sırrı Örik,

[13] "Özerk monolog", aşağıda "Birinci Şahıs Anlatılarında Bilinç Sunum Teknikleri" bölümünde ele alınmıştır. Burada ayrıca üzerinde durulmayacaktır.
[14] Kavramlar hakkında bkz. Cohn, s. 38 vd.
[15] Genette zaten odaklanma (perspektif) ve anlatısal söylem ilişkilerini "kip" başlığı altında toplamıştır. Bu çalışmada anlatısal söylem meselesine girilmemiştir. Fakat şurası açık ki bilinç sunumu anlatısal söylemin bir parçasıdır. Nitekim bilinç sunumunu anlatıcının söylemi ile karakterin söylemi arasındaki bir rekabet olarak değerlendirmek mümkündür. Bilinç sunumu başlığında ayrıntıları görülebilir.

Kenan Hulusi Koray, İlhan Tarus, Samim Kocagöz, Sait Faik Abasıyanık, Osman Cemal Kaygılı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Akbal.

Bu yazarların seçilmesinde temel bazı kriterler belirlenmiştir. Buna göre, seçilecek isimlerin öykücü kimliğinin öne çıkmasına dikkat edilmiştir. Bunların temsil gücü yüksek ve kanonik isimler olmasına önem verilmiştir. Öte yandan, yazarların öykü verimlerinin özellikle 1923-1950 arası dönemde yoğunlaşması da bir kriter olarak belirlenmiştir. Böylece, önceki dönemlerde yazmaya başlayıp Cumhuriyet döneminde de yazmaya devam eden isimler elenmiştir. Şüphesiz, listede bu kriterlere uymayan bazı isimler gösterilebilir. Mesela, öykü dışındaki türlerde (özellikle de roman ve şiir) isim yapmış Tanpınar ve N. Fazıl'ın bu listeye girmemesi gerekir. Bununla birlikte, bu isimler dönemlerinde farklı bir anlayışı temsil ettikleri için değerlendirmeye alınmışlardır. M. Şevket ve S. Enis ise II. Meşrutiyet döneminde yazmaya başlayan, Cumhuriyet dönemi için görece yaşlı isimlerdir. Bu isimler de farklı gerekçelerle (ilkinin asıl verimleri Cumhuriyet döneminde olduğu, ikincisi ise Tanpınar ve N. Fazıl gibi, dönemi içinde farklı bir tarza yöneldiği için) değerlendirmeye alınmıştır.

Metinlerin seçilmesi için kriterlerin belirlenmesinde de benzer sorunlar baş göstermiştir. İncelenen öyküler temelde 1923-1950 arası dönemde yayınlanmış olan kitaplarda yer almaktadır. Fakat çalışmada, yazarların ilgili yıllarda dergi ve gazetelerde yayınlanmış, daha sonraki yıllarda araştırmacılar tarafından derlenip yayımlanmış öyküleri de değerlendirmeye alınmıştır.

Araştırma evreninden örneklemin seçilmesi için belirlenecek kriterler kuşkusuz öyle ya da böyle bazı yazarların ve bazı öykülerin dışarıda bırakılmasına neden olacaktır. Bununla birlikte, 19 yazara ait 927 öykü Cumhuriyet dönemindeki genel eğilimleri saptamak için yeterli niceliği sağlamaktadır denebilir.

Cumhuriyet dönemi öykülerine anlatıcı, odaklanma ve bilinç sunumu üzerinden yaklaşan bir çalışma bugüne dek yapılmamıştır. Elbette belirli bir dönemdeki anlatıcı ve bakış açısı ilişkilerini inceleyen başka çalışmalar vardır. Tanzimat dönemindeki anlatıcı ilişkilerine odaklanan Yavuz Demir'in *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* adlı çalışması akla getirilebilir. Bunun dışında Elif Dinçer'in *Edebî Eserlerde Bakış Açısı Yöntemi ve Türk Hikâyeleri Üzerinde Bir Uygulama* adlı

çalışması, Ahmet Midhat Efendi'den Mustafa Kutlu'ya dek geniş bir zaman yelpazesinden seçtiği isimlere ait öykülerdeki bakış açısını inceler. Bu çalışmada büyük oranda teoriye ağırlık verilmiştir. Ayşe Sandıkkaya Aşır'ın çalışmasında (*Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı*) ise Tanzimat döneminden seçilen romanlarda yalnız bakış açısı değil anlatıcı da incelenmiştir. Hayrunisa Topçu; anlatıcı, odaklanma ve söylem sorunlarını irdelediği *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme* adlı çalışmasında amacının "seçilen romanların tahlil edilmesi değil, ilgili kavramların romanlar üzerinde gösterilmesi" olduğunu belirtir.[16] Anlatıcı ve bakış açısı sorunları genellikle yazarlar özelinde ele alınmıştır. Hâlbuki belirli bir dönemin genel eğilimlerini saptamak için toplu bir değerlendirme yapmak gerektiği açıktır.

Bu çalışma, "Cumhuriyet dönemi" olarak isimlendirilen 1923-1950 arası dönemi ve tür olarak da öyküyü seçerek anlatıcı, odaklanma ve bilinç sunumu sorunları bağlamında dönemin genel eğilimlerini aydınlatmayı amaçlamaktadır. Öte yandan, belirli bir dönemin seçilmiş olması bu çalışmanın tarihsel olduğunu göstermez; tersine, bu çalışma tarihsel değil analitik bir çalışmadır.[17] Bu çalışma sonucunda Cumhuriyet dönemi öykülerinin bilgi kaynakları ortaya çıkacağı gibi anlatıcıların öykülere müdahale derecesi, öyküde ne derece baskın oldukları gibi sorulara da cevap verilebilecektir. Bu cevaplar aynı zamanda anlatıcıların okur üzerindeki manipülasyonuna da ışık tutacaktır. Bu sorgulama sonunda elde edilecek sonuçlar yalnızca anlatıbilimsel değil, sosyolojik ve tarihsel bazı saptamaları da beraberinde getirecektir. Gerçekten de "iç" ve "dış" incelemelerin birbirinden soyutlanması bazı sınırlılıklara yol açmaktadır. Bu nedenle, çalışmada (Mihail Bahtin'in "kronotop" kavramının sağladığı olanaklar ölçüsünde) bazı "dış" saptamalara da yer verilmiştir.

Bu bilgilerden sonra Cumhuriyet dönemi öykülerindeki genel eğilimlerden kısaca söz edilebilir. Öncelikle odaklanmanın kullanımına göz atmak gerekirse Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcıların genel olarak geniş bir imtiyazlar listesinden hareket ettiklerini belirtmekle işe başlamak gerekir. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde sıfır odaklanmanın kullanılması "anlam"ın inşasında anlatıcıları yetkili kılmaya hizmet

[16] Hayrunisa Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", Hacettepe Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, (Ankara 2015), s. xiii.

[17] Fakat şurası da açık ki önceki veya sonraki dönemler için yapılacak değerlendirmelerde kullanıldığında tarihsel bir çalışma özelliği de kazanacaktır.

eder. Bir karakterin sınırlı perspektifi "gerçek"e ulaşmayı engeller. Bazı öykülerde bu durum özlü olarak ifade edilmiştir. Örneğin Sadri Ertem'in "Allı Yemeni Morlu Yemeni", Nahid Sırrı'nın "Bir Para Hikâyesi" öykülerinde olduğu gibi. Sınırlı bilgi olanaklarına sahip karakterlerin perspektifiyle çarpıtılmış veya ulaşılamamış gerçekliğin elde edilmesi için üstün bir yorumlayıcı ve analiz edici otoriteye ihtiyaç vardır. Geleneksel adıyla "her şeyi bilen" veya "âlim-i mutlak" anlatıcıların perspektifine denk gelen sıfır odaklanma böylece karakterlerin perspektifinden farklı olarak meşruiyetini okur nezdinde "gerçekliğe ulaşma" vaadiyle yaratmaya çalışır. Buna karşılık, bir karakterin sınırlı perspektifine çok daha az öyküde başvurulmuştur. Üstelik bütünlüklü olarak bir karakterin bilgi olanağıyla sınırlandırılmış öykü sayısı iki elin parmaklarını geçmez. Anlatıcılar genel olarak öykünün ancak belirli bir kısmında karakterlerin sınırlı perspektifini kullanır; öykünün geneli ise sıfır odaklanma bağlamına oturur. Diğer bir deyişle, karakterlerin perspektifi her halükârda sıfır odaklanma parantezine alınır.

Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde bakışımlı bir sonuç ortaya çıkar. Daha çok üçüncü şahıs anlatıcıların muadili olan anlatan benliklerin perspektifi kullanılır. Bu anlatıcılar söylem zamanından geçmişi çözümleyen ve yorumlayan anlatıcılardır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde büyük oranda söylem zamanındaki bilgili benliğin perspektifi kullanılmıştır. Bu benlik tıpkı sıfır odaklanmanın geniş imtiyazlarından yararlanan üçüncü şahıs anlatıcılara benzer. Gerçekten de olayları yaşayıp deneyim kazanmış olan bu benlik, geçmişi söylem zamanından hareketle yorumlar, analiz eder, geçmişle şimdi arasında bağlantılar kurar, deneyimlerini aforizmalara dönüştürüp genelleştirir, vb.

Böylece Cumhuriyet döneminde ister birinci şahıs isterse üçüncü şahıs anlatıcılı olsun, öyküyü inşa eden ve deneyimleyen şahıstan kendini ayıran bir anlatıcı vardır. Daha önce sözü edilen "sonuçluluk" veya diğer adıyla "olay örgüleştirme" süreci bu türden anlatıcıların ayağını söylem zamanına basarak oradan geçmişi yorumlamalarıyla meydana gelir. Dolayısıyla odaklanma bağlamında bunların mümkün olduğu kadar sınırsız bilgi kaynağı kullanmaya güdülenmiş metinler olduğu söylenebilir. Bu güdülenme, anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmayı (Cohn'un deyimiyle "ahenksizlik"i) artırır. Anlatıcı kendini karakterlerden ayrı bir yerde konumlandırır.

Dönem öykülerindeki bu ahenksizlik bilinç sunumu anlamında da vardır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar genel olarak karakterlerin iç dünyasına müdahale ederler. Bu müdahale, temelde karakterlerin bilinç düzeyini aşan gerçekliklerin okura sunulması şeklinde belirir. Anlatıcı, karakterlerin iç dünyalarının yalnızca bilinçli düşüncesinden ibaret olmadığını gösterircesine bilinç dışına doğru derinleşerek soyut bir dil kullanır. Bu tavır, aslında sıfır odaklanmanın sınırsız imtiyazlar listesinin bir parçasıdır. Anlatıcı öykü dünyasına dair her şeyi bilir. Bu bağlamda, öykü dünyasının bir parçası olan karakterlere dair bilgi kaynakları ve bu bilgileri sunma olanağı konusundaki imtiyazları sınırsızdır. Bu bilgi sınır(sızlığ)ı karakterin kendi kendisine dair farkındalığını dahi aşar.

Bütün bu imtiyazlar anlatının sınırlarını çizmekle kalmaz, daha önce belirtildiği gibi, anlatıcının kendisini de karakterize eder. Anlatıcı öykü dünyasını kendi değer yargılarına göre inşa eder. Sorun, bunu gizli kapaklı mı, yoksa açık seçik mi yaptığıdır. Burada artık doğrudan doğruya anlatıcının kendisine gelmek gerekir. Anlatıcının şahsı, anlatı düzeyleriyle ilişkisi ve kullandığı bazı araçlar üzerinden açık hâle gelen anlatıcılar gibi doğrudan doğruya anlatıcıya ilişkin sorunlar ikinci bölümde, Genette'in "ses" kategorisi altında ele alınmıştır.

Anlatıcının içerimleri birinci ve üçüncü şahıs anlatıları için farklılaşır. Örneğin, birinci şahıs anlatıcının mekânla ilişkisi üçüncü şahıs anlatıcıdan farklı ve daha önemlidir. Öte yandan birinci şahıs anlatıcının öykü dünyasında doğrudan temsil edilmesi, bazı istisnalar[18] dışında, anlatıcının varlığının açık ve silinemez olmasına yol açar. Oysa "bedensiz" üçüncü şahıs anlatıcıların kendilerini gizleme olanakları vardır ve bunu da anlatıda (tarihsel olarak da bu böyledir) sık sık yaparlar. Bu nedenle üçüncü şahıs anlatıcı göstergelerinin peşine düşmek daha anlamlı ve gereklidir.

Bu bağlamda, anlatıcı kategorisinin birinci ve üçüncü şahıs anlatılarındaki görünümleri de farklılaşır. Üçüncü şahıs anlatıcıyı "şahıs" ve "açık anlatıcı" başlıkları etrafında incelemek mümkündür. Cumhuriyet dönemi öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcıların sık sık "ben" zamiri kullanması bu anlatıcıların varlığını açık hâle getiren ilk göstergelerdendir. "Açık anlatıcı" işaretlerinde, bu göstergeler zaman ve

[18] Örneğin "kameragözü" gibi salt algısal bir aktarım...

mekân kullanımı ile karakter tanıtımları ve açık yorumlar üzerinden irdelenmiştir. Cumhuriyet dönemi öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcıların bütün bu kategoriler etrafında "açık" anlatıcı hâline geldikleri söylenebilir. Bunlar bütün bu anlatısal ögeleri kullanırken varlıklarını açık hâle getiren, böylece okur üzerinde manipülasyon yapmaya yönelen anlatıcılardır. Bu yönelim, odaklanma ve bilinç sunumundaki sonuçlarla da tutarlılık içindedir.

Birinci şahıs anlatıcılar ise "şahıs" ve Mihail Bahtin'in "kronotop" kavramıyla ifade ettiği zaman-mekânlar üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde birinci şahıs anlatıcıların genellikle kendilerinin değil de başkalarının öykülerini anlatması yaygın bir tavırdır. Bunlar tıpkı üçüncü şahıs anlatıcılar gibi kendi öykülerini değil başkalarının öykülerini anlatırlar. Böylece anlatıcı ile karakter ayrışması bu anlatıcı tipinde de devam eder. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi öykülerinde bir "anlatıcı gerekliliği"nden söz etmek gerekir. Bir anlatının oluşması için anlatıcıya ihtiyaç duyulur. "Aksi mümkün mü?" diye sorulabilir. Sözün birinci şahsa devredildiği durumlarda anlatıcı kendi öyküsünü anlatarak bu sorunu kısmen aşabilir. Hâlbuki birinci şahıs anlatıcılı öyküler anlatıcı etrafında dönmez. Bunlarda dikkat başkaları üzerinde toplanmaktadır. Diğer bir deyişle anlatıcı ile başkarakter farklı kimselerdir.

Bu durum toplumsal bir sorumluluğu akla getirebilir. Anlatıcılar kendilerini başka hayatları, toplumu anlatmakla sorumlu hissederler. Bununla ilgili ayrıntılı çözümleme anlatıcı başlığında yapılmıştır. Burada yine bu soruna bağlı olarak gelişen kronotoplardan söz etmek gerekir. Çünkü bu kavram anlatıcıların dışadönüklüğünün[19] de derecesini gösterir. Cumhuriyet dönemi öykülerinde birinci şahıs anlatıcıların sık sık yolculuğa çıkması ve bu yolculuğun da genellikle merkezden taşraya yönelik olması dikkat çekicidir. Bu durum anlatıcıların genellikle şehirli ve aydın kimseler olduğunu işaret eder. Bu dönemde birinci şahıs anlatıcılar taşradan merkeze yolculuk yapmazlar. Yapanlarsa merkez kökenlilerdir. Buna

[19] "Dışa-dönme" kavramı burada Jungcu anlamda kullanılmıyor. Fakat Jung'un tanımı, burada kurulan bağlama çok da yabancı değil: "Dışa-dönük durumda herkes doğrudan ve gözlemlenebilir tarzda nesneyle bağlantılı düşünür, hisseder ve davranır, öyle ki kişinin nesneye olumlu yönde bağlılığından hiç kuşku duyulamaz. Bu nedenle bir anlamda dışa-dönme ilginin özneden nesneye aktarılmasıdır." Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, Nur Nirven (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016, s. 19.

karşılık, taşradan merkeze yapılan yolculuklar üçüncü şahıs anlatıcılı öykülere bırakılmıştır.

Peki bu neye yorulabilir? Açıkçası kronotop kavramının gerçek zaman ve mekânın edebiyatta özümlenmesi olduğuna[20] ilişkin Bahtin'in tanımından hareket etmek doğru olacaktır. Cumhuriyet döneminin siyasal ve toplumsal bağlamı dönemin yazarlarının zaman ve mekân kullanımlarını da etkisi altına almıştır denebilir. Öte yandan, birinci şahıs anlatıcıların merkezden taşraya yaptıkları yolculuk taşranın dinamiklerini okura sunma amacı taşır. Böylece, denebilir ki bakışlarını kendileri dışına, topluma yönelten anlatıcılar üçüncü şahıs anlatıcılardan pek de farklı değildir. Bunlar öykü dünyasına dâhil olduklarında dahi analiz ve tefsir eden otorite olarak iş görürler.

Bütün bu bakımlardan Cumhuriyet dönemi öykülerinin Tanzimat'tan beri devam edegelen gelişim sürecinde belirli bir aşamayı gördükleri, fakat geçmiş dönemlerdeki bazı alışkanlıkların izlerini taşıdıkları söylenebilir.[21] 1950'den sonra modernizmi özümsemiş bir öykü anlayışıyla belirginleşen yol ayrımından önce[22], (Sait Faik ve Tanpınar gibi bazı yazarlardaki erken girişimler istisna edilirse) Cumhuriyet dönemi öykülerinin genellikle Tanzimat'ın devamı olarak konumlandıkları öne sürülebilir. Elbette Cumhuriyet döneminde geçmişteki acemilikleri aşmaya dönük atılımlar veya 1950 sonrasında gelişecek olan öykü anlayışını haber veren girişimler olmuştur. Fakat genel bir değerlendirme yapmak gerekirse Cumhuriyet dönemi 1950 sonrası dönemden ziyade Tanzimat'a göz kırpar. Buradaki analizler anlatıcı bağlamında bu mekanizmanın nasıl işlediğini gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır.

---

[20] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Cem Soydemir (çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 295.

[21] Tanzimat dönemi öykülerinde anlatıcı tipolojisi için bkz. Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

[22] "1950 kuşağı öykücüleri, içinde bulundukları dünyada yaşayan bireyi canlılığı ve sahiciliğiyle verebilmek için, geçmişten gelen anlatım biçimlerine yüz çevirmiş ve böylelikle yalnızca öykü türünde değil genel anlamda yazınsal kavrayışta köklü bir değişimi başlatabilmişlerdir." Jale Özata Dirlikyapan, "Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, (Ankara 2007), s. 205.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KİP

1.1. Odaklanma

Odaklanma, anlatının en önemli bileşenlerinden biri olmakla birlikte görece geç bir tarihte keşfedilen bakış açısı için Gerard Genette'in kullandığı bir kavramdır. Farklı anlatı ekollerinin üzerinde uzlaştığı farklı odaklanma tarzları vardır. Bu nedenle de tartışmalara konu olmuş bir anlatı ögesidir. Cumhuriyet dönemi öykülerinde odaklanmanın nasıl kullanıldığına geçmeden önce odaklanmanın genel bir çerçevesini çizmek, ardından konu hakkındaki bazı temel tartışma noktalarına değinmek faydalı olacaktır.

1.1.1. Teorik çerçeve

1.1.1.1. Genel bir bakış: "kim görüyor?"

Odaklanma, anlatı analizinde kullanılan temel kategorilerden biridir. En genel şekliyle ifade etmek gerekirse anlatıdaki olayların kimin perspektifinden, kimin bakış açısından anlatıldığı sorusunun cevabıdır. Diğer bir ifadeyle, anlatıya yöneltilecek "Kim görüyor?" sorusuna verilecek cevabın karşılığıdır. Anlatıya böyle bir soru yöneltmek önemli bir gerekçeye dayanır. Çünkü "Kurmaca evrenini oluşturan olaylar bize 'kendilikleri içinde' değil belli bir görüş içinden, belli bir bakış açısından sunulurlar."[23] Dolayısıyla okur olarak "Edebiyatta saf olgular ve olaylarla değil, belli bir şekilde sunulan olaylarla karşılaşırız."[24]

[23] Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Kaya Şahin (çev), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 68.
[24] *a.g.e.*, s. 68.

Bu kavramı ilk kez ortaya atan kişi, anlatı teorisi üzerine de kafa yormuş olan İngiliz yazar Henry James'tir. James, Türkçeye *Kurgu Sanatı*[25] adıyla çevrilen yazısında romanın da bir sanat olduğunu ve en az diğer sanatlar kadar saygın olduğunu kanıtlamaya girişir.

"James'in ilk defa *The Art of Fiction* (Kurmaca Sanatı, 1884) başlıklı makalesinde kullandığı ve daha sonraki yıllarda romanlarına yazdığı önsözlerde geliştirdiği bu terim, Percy Lubbock tarafından daha sistemli bir hâle getirilmiştir."[26]

Bakış açısı ile anlatıcı arasındaki kaygan ilişkilere ilk defa işaret ederek bu iki alanı ("kip"[27] ve "ses") birbirinden ayıran kişi ise Gerard Genette'tir. Genette'in anlatıcı ile bakış açısı arasında yaptığı ayrım, anlatı analizinde genel kabul görmüştür. Çeşitli ekolleri sentezleyerek genel bir anlatı teorisi oluşturmaya yönelen Seymour Chatman da kendi teorisinde bakış açısını bu fark üzerine inşa eder ve kavramı şöyle tanımlar:

"Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam-yönelimidir. Öte yandan ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek *değildir*. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. *Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir*.

(…)

Algılama, kavrama ve çıkarla ilgili bakış açıları, nasıl ifade edildiklerinden gayet bağımsız olarak varolurlar. 'İfade'den bahsederken, sadece bir perspektif ya da duruş olarak bakış açısından, anlatı sesinin alanına, algılama, kavrama ve diğer her şeyin anlatıldığı ortama

[25] Walter Besant ve Henry James, *Kurgu Sanatı*, Toprak Deniz Odabaşı (çev.), İstanbul: Laputa Kitap, 2018.
[26] Dervişcemaloğlu, s. 92.
[27] "Kip" kavramına dair Genette'in yaptığı açıklamayı aktarmak faydalı olabilir. Genette bu kavramı Littre sözlüğündeki tanımından hareket ederek kendi sistemine almıştır. Şöyle ki, Littre sözlüğünde bu sözcük "yüklemlerin, söz konusu şeyi az çok olumlamak ve hayata ya da eyleme yönelik farklı bakış açılarını… ifade etmek için kullanılan farklı biçimlerine verilen ad" şeklinde tanımlanmıştır. Genette bu tanımdaki iki noktaya dikkat çeker: "Gerçekten de bir insan anlattığı şeyi *az* ya da *çok* anlatabilir ve dahası *şu ya da bu bakış açısına göre* anlatabilir; bu kapasite ve onun kullanımının kiplikleri, tam da bizim anlatı kipi kategorisiyle kastettiğimiz şeydir." Genette, s. 171, 172. Böylece, anlatı kipinin iki alt kategorisi olan "mesafe" ve "perspektif"in bu kavramla ilişkisi de ortaya çıkmış olur. Çünkü bir anlatıda okura az ya da çok ayrıntı verilebilir ve böylece anlatı dünyası ile okur arasındaki *mesafe* de farklı derecelere sahip olabilir. İkinci olarak, anlatıda verilen bilgiler belirli bir anlatısal katılımcının bilgi kapasitesine göre de düzenlenebilir ve böylece anlatıda belirli bir *perspektif* benimsenmiş olur. Bunlardan ilki anlatısal söylem, ikincisi ise odaklanma sorunlarıyla ilişkilidir.

geçeriz. Böylece bakış açısı öykünün *içindeyken* (karaktere ait olduğunda), ses her zaman dışarıda, söylemle birliktedir."[28]

Dolayısıyla, anlatıda anlatan "ses" ile olayların anlatıldığı "perspektif" birbirinden ayrılır. Bunlar her zaman çakışmaz. "Odaklayıcı anlatıcı ile aynı kişi olabilir de olmayabilir de."[29] Öyküde (karakterlerin sözlerinden doğrudan yapılan alıntılar dışında) konuşan kişi daima anlatıcıdır. Fakat bakış açısı her zaman anlatıcıda olmak zorunda değildir. Bir anlatıda olaylar çok farklı perspektiflerden okura sunulabilir. Anlatı bu konuda geniş olanaklara sahiptir. Bakış açısı ile anlatı arasındaki ilişkiler durağan değil, karşılıklı ve diyalektik bir ilişki içindedir. Seçilen bakış açısı öykünün sunuluşu konusunda kimi olanaklar getirebileceği gibi kimi sınırlamalara da yol açar.

"Gerçekten de bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslubu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır. Yazar, okuyucusunun kişilere ve olaylara karşı takınacağı tutuma istediği yönü gene bakış açısı yoluyla verir. Örneğin, yazar-anlatıcının sınırsız bakış açısından anlatılan bir roman, kendisi de öyküde yer alan herhangi bir kişi tarafından anlatılan bir romandan kapsam ve kullanılacak dil bakımından olduğu kadar, okuyucuyu etkileme ve anlam yaratma yöntemleri bakımından da çok değişiktir."[30]

"Odaklanma", "bakış açısı", "perspektif", "vizyon", "tutum" gibi kavramlar anlatıbilimin bu kategorisini tanımlamakta kullanılır. "Bu terimlerin birbirinin aynısı olduğunu iddia edenler kadar aralarında fark olduğunu söyleyen teorisyenler de vardır."[31] Bu çalışmada Fransız asıllı anlatı teorisyeni Gerard Genette'in ortaya attığı "odaklanma" terimi benimsenmiştir.[32]

---

[28] Chatman, s. 143-144.
[29] Jonathan Culler, *Yazın Kuramı*, Hakan Gür (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007, s. 129.
[30] Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 20.
[31] Ayşe Sandıkkaya Aşır, "Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı", Ege Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, (İzmir 2020), s. 26.
[32] Aslında bu terim, Genette'in ifade ettiği gibi, kendisinden önce Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren tarafından kullanılmış; Genette tarafından, yine kendi ifadesiyle, "Vizyon, alan ve bakış açısı gibi terimlerin fazlasıyla özgül görsel yan anlamlarından kaçınmak adına" benimsenmiştir. Genette, s. 202. Fakat "bu terimin de görsel çağrışımları olduğunu belirtmek gerekir." Dervişcemaloğlu, s. 97.

1.1.1.2. Odaklanma modeli

Çeşitli terimlerle karşılanan odaklanma konusunda farklı anlatı teorisyenleri kendi odaklanma/bakış açısı modellerini geliştirmişlerdir. Bu tür girişimlerin kırılma noktası Genette'in ortaya attığı modeldir. Bu çalışmada Genette'in odaklanma kategorisi için geliştirdiği model tanıtılacak ve kullanılacaktır.[33]

Gerard Genette'in odaklanma modeli *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* isimli kitabında açıklanmıştır. Genette burada anlatıcı ve odaklanmayla ilgili kilit bir noktayı açıklığa kavuşturur. Genette'e göre, daha önce yapılan sınıflandırmalarda anlatıcının kimliği sorunu ile bakış açısı sorunu birbirine karıştırılmıştır:

"(…) konu üzerine kuramsal eserlerin çoğu (…) benim burada *kip* ve *ses* adını verdiğim şeylerin maalesef birbirine karıştırılmasından, *bakış açısıyla anlatı perspektifini yönlendiren karakterin kim olduğu* sorusu ile çok farklı bir soru olan *anlatıcının kim olduğu* sorusunun, daha basitçe söylersek, '*kim görüyor?*' sorusuyla '*kim konuşuyor?*' sorusunun birbirine karıştırılmasından kaynaklanmaktadır."[34]

	Olayların içsel analizi	Olayların dışarıdan gözlemlenmesi
Hikâyedeki bir karakter olarak anlatıcı	1. Ana karakter hikâyesini anlatır.	2. Tali karakter ana karakterin hikâyesini anlatır.
Anlatıcı hikâyede bir karakter değildir	4. Analitik ya da her şeyi bilen yazar hikâyeyi anlatır.	3. Yazar hikâyeyi gözlemci olarak anlatır.

Şekil 1. Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'ın Anlatıcı-Bakış Açısı Modeli

[33] Odaklanma/bakış açısı konusundaki bu modellerle ilgili ayrıntılı bilgiler şu kaynaklardadır: Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*; Ayşe Sandıkkaya Aşır, "Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı", Ege Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, (İzmir 2020); Hayrunisa Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme".

[34] Genette, s. 199.

Genette, Şekil 1'de verilen Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'ın anlatıcı-bakış açısı modelini aktarır ve bu modele yönelik eleştirilerini sıralar. Genette'e göre, bu modelde dikey ayrım "bakış açısı" ile ilgiliyken yatay ayrım "ses", yani anlatıcının kimliği sorunuyla ilgilidir. Dolayısıyla,

"1 ile 4 arasında (örneğin Adolphe ile Armance arasında) ve 2 ile 3 arasında (Sherlock Holmes'u anlatan Watson ile Hercule Poirot'u anlatan Agatha Christie arasında) bakış açısı konusunda gerçek bir fark olmadığı açıktır."[35]

Genette, kendisinden önce geliştirilen bakış açısı modellerinde genel karmaşıklığın bu sorundan kaynaklandığını belirtir ve anlatıcı meselesini "ses" başlığında toplarken anlatısal bakış açısı (perspektif) ve mesafe meselelerini buradan ayırarak "kip" başlığı altında inceler. Kendi modelini Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Franz K. Stanzel, Wayne Booth, Bertil Romberg gibi isimlerin modellerinin eleştirisine dayandırır. Genette'in modeli üç kategoriye dayanan bir sınıflama üzerine kuruludur[36]:

a. Sıfır Odaklanmalı veya Odaklanmamış Anlatı: Bu, "her şeyi bilen anlatıcılı anlatı"lardaki bakış açısını işaret eder. Todorov, bunu "Anlatıcı > Karakter" şeklinde formüle etmiştir. Daha basitçe söylemek gerekirse, bu tür bir odaklanmada anlatıcı karakterden daha fazlasını bilir.

b. İç Odaklanmalı Anlatı: Bu, temelde bakış açısının bir karaktere devredildiği anlatı tarzıdır. Todorov bunu "Anlatıcı = Karakter" şeklinde formüle eder. Diğer bir deyişle, anlatıcının bildikleri karakterin bildikleri kadardır. Genette bu odaklanma tarzını üçe ayırır:

b.a. Sabit: Bu tür bir odaklanmada anlatıcı bir karakterin bakış açısını neredeyse hiç terk etmez.

b.b. Değişken: Bunda anlatıcı farklı karakterlerin bakış açısını değişen oranlarda kullanır.

[35] *a.g.e.*, s. 199, 200.
[36] *a.g.e.*, s. 202, vd.

b.c. Çoklu: Aynı olayın farklı karakterlerin bakış açılarından görüldüğü anlatılarda çoklu odaklanmadan söz edilir.

c. Dışsal Odaklanmalı Anlatı: Anlatıcının karakterin bildiğinden daha azını bildiği/söylediği anlatılarda dış odaklanma söz konusudur. Todorov bunu "Anlatıcı < Karakter" şeklinde formülleştirir.

Genette'in bu modeline bazı eleştiriler yöneltilmiştir: Bir defa, bakış açısının "bilgi" ile sınırlandırılması, üstelik bu kavramla ne kastedildiğinin net olmaması eleştirilmiştir. Sıfır odaklanma kavramının ise bakış açısı olmayan bir anlatı şeklinde algılandığı öne sürülmüştür. Bu nedenle bu kavramın yerindeliği sorgulanmıştır.[37]

1.1.1.3. Temel sorunlar

Odaklanma veya James'in verdiği adla bakış açısı anlatının tarihi içinde henüz genç bir kavram olmakla birlikte ilk ortaya atıldığı günden beri anlatının teorik tartışmalarında önemli bir yer edinmiştir. Çeşitli anlatı ekolleri odaklanmanın kullanımı konusunda kendi tarzlarını geliştirerek kavramın sınırlarını çizmeye çalışmışlardır. Bu başlıkta odaklanma etrafında dönen temel bazı tartışma konuları ele alınacaktır.

1.1.1.3.1. Odaklanma değişiklikleri

Odaklanmanın temel niteliklerinden biri anlatı içinde sürekli olarak değişebilir olmasıdır. Odaklanmanın değişken niteliğine yönelik tutumlar ise farklılık göstermektedir. Örneğin, E. M. Forster bakış açısının anlatı içinde değişkenlik göstermesini doğal karşılar. Hatta bunu roman türünün bir ayrıcalığı olarak görür:

"Aslında, bakış açısındaki değişiklikler, romanda algı sınırlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir: Algı sınırlarını değiştirme gücü ile bilgi alanlarını düzenleme yetkisi ise, bence roman türünün yazara sağladığı büyük yararlardan biridir. Ayrıca, bu uygulama gerçek yaşamı algılayış biçimimize de çok benzemekte. Kimi günler öbür günlere

[37] Bu konuda bkz. Dervişcemaloğlu, s. 99; Sandıkkaya Aşır, s. 64, 65.

göre daha budala oluyoruz; arada bir başkalarının zihinlerinden geçenleri okuyabiliyoruz; ama her zaman yapamıyoruz bunu, çünkü kendi zihinlerimiz yorulmuş bulunuyor."[38]

Bununla birlikte Henry James ve onun fikirlerini sistematik hâle getiren P. Lubbock bakış açısındaki değişimleri hoş karşılamamışlardır. Oysa Genette, "odaklanmaya [bağlılığın] tüm bir anlatı boyunca süreklilik göstermek zorunda"[39] olmadığını, "James sonrası eleştiri tarafından bir onur meselesi hâline getirilen iç bütünlük (tutarlılık) normu[nun] açıkça keyfi" olduğunu belirtir[40] ve odaklanma değişikliklerini müzikal bir terim olan "mod" kavramıyla benzeşim kurarak açıklar. Genette'e göre,

"odaklanmada bir değişiklik, özellikle de tutarlı bir bağlam içinde yalıtılmışsa, o bağlamı yöneten yasanın varlığını sorgulamadan o kuralın geçici süreliğine ihlali olarak yorumlanabilir, tıpkı bir klasik müzik bestesinde tonlamadaki anlık bir değişikliğin, hatta mükerrer bir ahenksizliğin bütünün tonlamasını bozmayan bir modülasyon ya da değiştirme olarak tanımlanabilmesi gibi."[41]

İster bir lütuf isterse üstesinden gelinmesi gereken bir sorun olarak kabul edilsin, değişkenlik niteliği anlatı tarihi içinde odaklanmanın karakteristiklerinden biri olarak yerleşmiştir. Bu nedenle burada odaklanma değişikliklerini normatif değil betimsel bir tarzda ele almak gerekmektedir. Genette'in önerdiği kategoriler bu bağlamda işlevseldir. Genette anlatıdaki odaklanma değişikliklerini iki kategoriye ayırmıştır:

a. Paralipsis: Bir odaklanma tarzının gerektirdiğinden daha az bilgi vermek… Yanal atlama, "hem kahramanın hem de anlatıcının bildiği, ama anlatıcının okurdan saklama gereği duyduğu odaktaki kahramanın önemli bir eyleminin ya da düşüncesinin atlanmasıdır."[42]

b. Paralepsis: Bir odaklanma tarzının sınırlarını aşarak aşırı bilgi vermek… Tersine değiştirme denilen bu durum, "genel olarak dışsal odaklanmayla yürütülen bir anlatının seyri içinde bir karakterin bilincine bir dalış gerçekleştirmekten oluşabilir."[43]

---

[38] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Ünal Aytür (çev.), İstanbul: Milenyum Yayınları, 2014, s. 122.
[39] Genette, s. 205.
[40] *a.g.e.*, s. 209.
[41] *a.g.e.*, s. 209.
[42] *a.g.e.*, s. 210.
[43] *a.g.e.*, s. 211.

1.1.1.3.2. Zaman mesafesi: anlatıcı-karakter ayrışması ve Henry James'in "kafes"i

Henry James'in "yansıtıcı bilinç" adı verilen tarza yönelmesinde anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe ve odaklanma değişiklikleri gibi sorunlar etkili olmuştur. Bilindiği gibi, anlatısal eserlerde anlatıcı ile karakter arasında bir farklılık vardır. Bu iki anlatı ögesi arasındaki mesafe özellikle Henry James'ten itibaren üstesinden gelinmesi gereken bir sorun olarak algılanmıştır. Üstelik yalnızca üçüncü şahıs anlatılarında değil, birinci şahıs anlatılarında da bu farklılık söz konusudur. Dorrit Cohn kendi teorisinde birinci şahıs anlatılarında iki farklı perspektifin oluşmasına yol açan benlikleri "anlatan benlik" ve "deneyimleyen benlik" olarak adlandırır. Gerard Genette ise aynı sorunu "anlatan ben" ve "anlatılan ben" kavramlarıyla işaret eder:

"'Birinci şahıs'tan yararlanılması ya da daha iyisi, anlatıcı ile kahramanın tek bir kişide cisimleşmesi anlatıcının kahraman aracılığıyla odaklanmış olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, 'otobiyografik' anlatıcı türü ister gerçek bir otobiyografiden ister kurmaca bir otobiyografiden bahsediyor olalım –kahramanla bir olmuş olmasından ötürü– kendi adına konuşmaya bir 'üçüncü şahıs' anlatısından daha 'doğal' yetkilidir."[44]

Diğer bir deyişle, birinci şahıs anlatılarındaki "anlatan benlik" geveze, yani deneyimli, olayların sonunu bilen bilgili kişi olarak konuşmaya meyyal biridir. Birinci şahıs anlatılarındaki bu odaklanma sorununu aşmak için anlatan benliğin "kendisini kahramanın eylem ânında sahip olduğu bilgiyle sınırlama"sı ve "sonradan edindiği tüm bilgiyi (…) bastırma"sı gerekmektedir.[45]

Yine Todorov da birinci şahıs anlatılarındaki bu anlatıcı-karakter ayrışmasına işaret etmiştir. Todorov'a göre, "karakterinin gördüğü her şeyi gören ama kendisi sahneye çıkmayan bir anlatıcının olduğu bir anlatı ile bir karakter-anlatıcının 'ben' dediği bir anlatı arasında aşılmaz bir sınır vardır."[46] Çünkü "bir ev görmek" ile "Bir ev görüyorum." demek aynı şey değildir (birinde görme eylemi, diğerinde bu eylemin söze dökülmesi söz konusudur). "Görme" eylemi kendi kendini söze dökemez; bu eylemin birisi tarafından anlatılması gerekir. Dolayısıyla sözcenin öznesi (yani

[44] *a.g.e.*, s. 213.
[45] *a.g.e.*, s. 214.
[46] Todorov, s. 75.

eylemi gerçekleştiren "ben") ile sözceleme öznesi (yani bu eylemi söze döken kişi) farklıdır. Sözceleme öznesi sözcenin öznesi olursa (yani anlatıcı "ben" diyerek kendi öyküsünü anlatırsa) artık aynı özne sözcelemiyor demektir. Diğer bir deyişle, bir kurmaca metinde "ben" ile anlatan kişiler aynı olursa artık aynı özne anlatmıyor demektir.

"'O koşuyor' denildiğinde, sözcenin öznesi olan 'o' ile sözcelemenin öznesi olan 'ben' vardır. 'Ben koşuyorum' denildiğinde, kendisi de sözcelenen bir sözceleme öznesi, 'ben' ve 'o' arasına yerleşmiş, her birinden kendi önceki içeriğinin bir parçasını almış ama onları tamamen ortadan kaldırmamıştır: yalnızca gözlerden saklamıştır. Çünkü 'o' ve 'ben' her zaman vardır: Koşan bu 'ben' sözceleyen ben ile aynı kişi değildir. 'Ben', ikiyi bire indirmez ama ikiyi üçe çıkarır. Asıl anlatıcı, bir karakterin 'ben' dediği metnin sözceleme öznesi, bu durumda daha da gizlenmiş olur. Birinci tekil kişideki anlatı, anlatıcısının görüntüsünü daha fazla açığa çıkarmak yerine daha fazla gizler. Açığa çıkarmaya yönelik her çaba sözceleme öznesinin giderek daha da kusursuz bir biçimde gizlenmesine neden olur; kendisinin söylem olduğunu itiraf eden bir söylem yalnızca kendisinin söylem olma özelliğini saklıyor demektir."[47]

Anlatıcı ile karakter arasındaki bu ayrışma, karakterin benliğinin anlatıda bütünlüklü şekilde yansıtılamamasına neden olmaktadır. Bu nedenle, üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcı ile karakter arasındaki büyük ironik mesafe birinci şahıs anlatılarında da varlığını korur. Dolayısıyla birinci şahıs anlatılarındaki "anlatan benlik" üçüncü şahıs anlatılarındaki "her şeyi bilen" anlatıcıyla ortak bazı noktalara sahiptir. Her ikisi de belirli bir zaman mesafesinden konuşurlar; her ikisi de bilgiyle donanmıştır; her ikisi de öykünün sonunu bilir; her ikisi de bir adım sonrasında neler olup biteceğinin farkındadır; her ikisi de karakterin/deneyimleyen benliğin olaylar arasında kuramadığı bağlantıları kurar, neden-sonuç zinciri oluştururlar; ayrıcalıklı konumlarından, deneyimleri genelleme ve böylece hayata dair bazı aforizmalar üretme yetenekleri vardır.[48] Bu bakımlardan anlatan benlik ile her şeyi bilen

[47] Todorov, s. 76.

[48] Burada bazı noktaları hatırlatmak gerekmektedir. Öncelikle, birinci ve üçüncü şahıs anlatıcılar arasındaki bu benzerlikler bazı temel farklılıkları göz ardı etmeye yol açmamalıdır. Bilinç sunumu başlığında birinci ve üçüncü şahıs anlatıcıya dayalı bir ayrımın gerekçeleri üzerinde durulacaktır. İkinci olarak ister birinci ister üçüncü şahıs olsun, anlatıcıların belirli imtiyazlara sahip olması bu imtiyazları her zaman kullanacakları anlamına gelmez. Bunu da bu çalışmanın çeşitli yerlerinde gösterme imkânı doğacaktır. Buna "imtiyazların sınırlanması" denebilir.

anlatıcının bazı ortak özelliklere sahip olduğu, hatta anlatan benliğin her şeyi bilen anlatıcının birinci şahıs anlatılarındaki muadili olduğu söylenebilir.

Üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcı ile karakter arasındaki bu mesafe birinci şahıs anlatılarında da az veya çok vardır. "Anlatan benlik" ile "deneyimleyen benlik" arasındaki değişken ilişki Henry James'in de dikkatini çekmiştir. James, üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcı ile karakter arasındaki aşılmaz mesafeden kaçınmak için birinci şahıs anlatısına yönelmiş; fakat birinci şahıs anlatılarında da benzer bir mesafenin var olduğunu görmüştür. Bu nedenle de anlatılardaki bu ayrışmayı ortadan kaldırabilmek için "yansıtıcı bilinç" merkezleri yaratmıştır. Bilindiği gibi, onun romanlarında bir bilinç merkezi vardır ve üçüncü şahıs anlatıcı olan biteni bu karakterin bilgi sınırı dâhilinde görüp duyar ve aktarır. James, birinci şahıs anlatılarını "gevşekliğe mahkûm bir biçim" olarak tanımlar. *The Ambassadors* isimli romanının önsözünde bu konudaki fikirlerini açıklamıştır. James'e göre, bu romanındaki bilinç merkezi olan başkarakter Strether eğer kendi öyküsünü kendisi anlatmaya kalksaydı, roman bu karakteri "kafesleyemez"di. "Kafeslemek" (*encage*) sözcüğünü Cohn şöyle yorumlamıştır:

"Bir karakter romanındaki bilinç merkezi olarak Strether [bilinç merkezi olarak seçilen başkarakter] mevcut deneyim alanına bağlı olduğundan, ne gelecekteki benliğini ne de bu benliğin mevcut yaşantısından nasıl etkileneceğini bilebilir." [49]

Booth, James'in amaçlarını "yanılsama yoğunluğu" etrafında toplar ve kurmaca eserde bir yaşam yanılsaması yaratmak için "gayritabii bilgeliği" ortadan kaldırmak gerektiğini belirtir. Eğer gerçek yaşamdaki gibi şaşırmıyorsak, ortada bir "yaşam yanılsaması"nın var olduğu iddia edilemez. Çünkü yaşamın işleyiş tarzı budur. Gelecekte olan biteni bilmemek…

"Yazar mevcutsa, bize gayritabii bilgeliğini sürekli hatırlatıyorsa yanılsama yoğunluğu diye bir şey olmayacaktır. Hayrete düşmenin olmadığı bir yerde hiçbir şekilde yaşam yanılsaması olamaz, ki her şeyi bilen anlatıcının da hayret içinde olmadığı barizdir. Hayat sürecine en çok benzeyen süreç, olayların insanlık hâliyle bağlantısı olmayan tanrı benzeri bir zihin değil, inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlenmesidir."[50]

[49] Cohn, s. 159.
[50] Booth, s. 55.

Daha basit söylemek gerekirse, bilinç merkezi olarak seçilen başkarakter deneyimleyen benliktir ve benliği yalnızca kendisinin dâhil olduğu zaman alanına bağlıdır; yani bir adım sonra neler olacağını, başına neler geleceğini bilmemektedir. Dolayısıyla, benliği anlatan ve deneyimleyen olmak üzere ikiye ayrılmamıştır ve neticede roman, onu James'in ifadesiyle "kafeslemiş" olur. Rene Wellek ve Austin Warren'ın *Edebiyat Teorisi*'nde "objektif yol" olarak adlandırılan bu yöntemin "önemli bir yönü; zaman içinde sunma, okurun süreci veya olup biteni roman kişileriyle birlikte yaşamasıdır."[51] Bunun nedeni de karakterin bilişsel olarak ilgili zamanla sınırlandırılmış olmasıdır.

"[Birinci şahıs anlatılarındaki] deneyimleyen benlik ise, tersine, her zaman kendisine bir adım sonra ne olacağını bilen ve önceki benlikle sonraki benliği birbirine bağlayan zaman ekseninde ileri geri gidip gelmekte serbest olan bir anlatıcı tarafından görülür."[52]

Bu sorunu James "yansıtıcı bilinç" denilen tarzı geliştirerek aşmaya çalışmıştır:

"Anlatım yöntemi alanında James'in başlıca çabalarından biri, yazarın kendi sesini ve varlığını elden geldiği ölçüde roman sahnesinden silecek, olayların baştan sona kendi iç yapılarının ilke ve gereklerine göre gelişmelerini sağlayacak bir bakış açısı bulmaktı. Bulduğu yol, tanrısal bakış açısı ile özyaşam öyküsü ya da gözlemci anlatımın bakış açısı arasında, bunların karışımı bir yoldur. Roman tanrısal yöntemdeki gibi yazar-anlatıcı tarafından üçüncü kişi zamiri kullanılarak anlatılır; ancak öyküdeki her şey özyaşam ya da gözlemci-anlatıcı yöntemindeki gibi, tek bir kişinin gözünden görüldüğü ve zihninde algılandığı biçimde sunulmaktadır. Romandaki görüş alanı, bakış açısı kullanılan kişinin bilinciyle sınırlıdır. Yazar sanki bu kişinin kafasının içine yerleşmiştir; olup bitenleri onun bakış açısından, onun düşünce, görüş ve bilgi alanı dışına çıkmadan, ama onun sözleriyle değil de kendi sözleriyle anlatmaktadır. Bu kişi en derin, en gizli duygu ve düşüncelerini sanki kendisi açıklıyor gibidir, ama anlatımda kullanılan dil, yer yer kişinin konuşma özelliklerini yansıtsa da, baştan sona yazarın kendi dilidir.

(…)

Aslında tanrısal bakış açısından anlatılan romanlarda yazarların arada bir kısa sürelerle kişilerin zihinlerine girerek, olayları onların bilinçlerinde yer ettikleri gibi yansıtmaları oldukça yaygın bir uygulamadır. James'in yaptığı şey, bu uygulamaya tutarlılık ve süreklilik

[51] Rene Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Ömer Faruk Huyugüzel (çev.), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 263.
[52] Cohn, s. 159.

kazandırmak, onu özellikle insanın ruhsal dünyasının incelenmesinde son derece etkili bir yöntem hâline getirmek olmuştur."[53]

Bu yönelim, daha sonra modernist yazarlar tarafından geliştirilen tekniklerle istikrarlı bir görünüme kavuşacaktır. Özellikle de bu yazarların elinde rafine hâle gelen bilinç sunum teknikleri anlatıcı ile karakter arasındaki bütün işaretlerin silinmesine ve anlatı ile karakter arasındaki söylemsel farklılıkların ancak yakın bir okumayla tespit edilebilecek kadar silikleşmesine yol açmıştır.[54]

1.1.1.3.3. Bilgi sınırı: odaklanma(ma) ve anlatıcının görünürlüğü

Odaklanmayı bir "bilgi" meselesi olarak gören Genette, sık sık "alan sınırlaması"ndan söz eder. Anlatıcı belirli bir odaklanma tarzı belirlediğinde anlatıdaki bilgilerin de sınırını belirlemiş olur. Herhangi bir karaktere odaklanmamış anlatıdaki bilgi sınırı doğal olarak bir karakterin perspektifinden verilecek bilginin sınırından daha geniş olacaktır. Bilgi olanaklarının sınırlanması anlatıcının tercihine bağlıdır:

"Anlatı, verdiği bilgileri ayırma türünden bir şeyle değil, hikâyedeki herhangi bir katılımcının (bir karakter ya da bir grup karakter) bilgi kapasitelerine göre düzenlemeyi de seçebilir ve burada anlatı bizim çoğunlukla katılımcının 'görüş'ü ya da 'bakış açısı' dediğimiz şeyi benimser ya da benimsiyor görünür; anlatı bu durumda (…) hikâye bakımından şu ya da bu perspektifi benimsiyor görünür."[55]

Anlatıdaki bilgilerin düzenlenmesi anlatıcının görünürlüğü[56] ve mesafe sorunlarıyla da doğrudan ilgilidir. Anlatı herhangi bir karaktere odaklanmadan öykülenirse anlatıcının görünürlüğü artar ve anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe de derinleşir.[57] Anlatıcı böyle bir mesafeden "her şeyi bilme" gibi birtakım imtiyazlara sahip

[53] Aytür, s. 54-56.
[54] Bu konuda bkz. Cohn, *Şeffaf Zihinler*.
[55] Genette, s. 172.
[56] "Anlatıcının görünürlüğü"nden söz etmek ile "anlatıcının varlığı"ndan söz etmek arasında şöyle bir ayrım kurgulanabilir: "Anlatıcının varlığı", Booth'un gösterdiği gibi, anlatıdan tamamen silinemez. Booth'un deyimiyle, anlatıcının (ve onun nezdinde yazarın) "nasıl kılık değiştireceğini seçebildiğini, ama [metinde] tamamen gözden kaybolmayı seçemeyeceğini" söylemek mümkündür. Booth, s. 31. Bu çalışmada, anlatıda "mimesis"in (gösterme) mümkün olamayacağını, ancak "diegesis"in (anlatma) belirli derecelerinden söz edilebileceğini, dolayısıyla anlatıda anlatıcının varlığının silinemeyeceğini söyleyerek Booth'u onaylayan Genette'in fikirleri benimsenmiştir. Bkz. Genette, s. 173 vd.
[57] Genette bu sorunu optik metaforlarla anlatarak "bilgi mesafesi"ne vurgu yapar. Booth ise konunun ahlaki kısmıyla ilgilenmektedir.

konumdan konuşabilir. Buna karşılık, bir karaktere odaklanarak öyküyü onun perspektifinden anlatma girişimi Chatman'ın "anlatı aktarımında yetki sınırlaması" adını verdiği bir sınırlamaya yol açar. Bu sınırlama, H. James'in "anlatıcılarının kahraman dışındaki karakterlerin zihinlerine erişebilmesini" reddetmesiyle ortaya çıkmıştır.[58] "Üçüncü tekil kişi sınırlı bakış açısı"[59] da denilen, Genette'in "iç odaklanma" adını verdiği bu tarz bir odaklanmada anlatıcı karakterin sınırlı perspektifini benimseyerek kendi görünürlüğünü azaltırken bilgi sınırını da daraltmış olur:

"Sınırlamanın karşıtlarından biri 'her şeyi bilme' özelliğidir. Burada 'her şey', her olayın sonucunu ve her varlığın doğasını kapsar. Elbette her şeyi bilmek, her şeyi anlatmak demek değildir. Anlatıcılar sistemli bir biçimde bilgi saklarlar: Bu söylemin normal bir eleme işlevidir. Yoksa örtük anlatıcıların bile Şeylerin Nasıl Olup Biteceğini bilmeleri gerekir (…)."[60]

Söylemsel açıdan bakıldığında, anlatıda (karakterlerin içsel veya dışsal konuşmaları dışında) konuşan kişi daima anlatıcıdır. Fakat anlatıcının konuşuyor olması bakış açısının da anlatıcıya ait olduğu anlamına gelmez. Hatta, Genette'in de belirttiği gibi, odaklanma ve anlatılama "'birinci şahıs' anlatısında bile, yani iki örnek aynı şahıs tarafından üstlenildiğinde bile ayrı ayrıdır (…)"[61] Bu sorun Henry James'in gündemini de işgal etmiştir. James, anlatıcıyı metinde olabildiğince silik hâle getirerek karakterin perspektifini kullanmaya çalışmıştır:

"Anlatım yöntemi alanında James'in başlıca çabalarından biri, yazarın kendi sesini ve varlığını elden geldiği ölçüde roman sahnesinden silecek, olayların baştan sona kendi iç yapılarının ilke ve gereklerine göre gelişmelerini sağlayacak bir bakış açısı bulmaktı. Bulduğu yol, tanrısal bakış açısı ile özyaşam öyküsü ya da gözlemci anlatımın bakış açısı arasında, bunların karışımı bir yoldur. Roman tanrısal yöntemdeki gibi yazar-anlatıcı tarafından üçüncü kişi zamiri kullanılarak anlatılır; ancak öyküdeki her şey özyaşam ya da gözlemci-anlatıcı yöntemindeki gibi, tek bir kişinin gözünden görüldüğü ve zihninde algılandığı biçimde sunulmaktadır. Romandaki görüş alanı, bakış açısı kullanılan kişinin

[58] Chatman, s. 198.
[59] Culler, s. 131.
[60] Chatman, s. 198.
[61] Genette, s. 208. Genette'in belirttiği gibi, bunun tek istisnası, birinci şahıs anlatısının şimdiki zamanlı bir iç monolog olduğu durumdur. Diğer bir deyişle, öykü ile öykünün yazıya geçirildiği zaman mesafesinin ortadan kalktığı bir durum… Bu tür örneklerdeki zaman mesafesiyle ilgili sorunlar birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu üzerinde durulurken ayrıntılı olarak ele alınacak.

bilinciyle sınırlıdır. Yazar sanki bu kişinin kafasının içine yerleşmiştir; olup bitenleri onun bakış açısından, onun düşünce, görüş ve bilgi alanı dışına çıkmadan, ama onun sözleriyle değil de kendi sözleriyle anlatmaktadır. Bu kişi en derin, en gizli duygu ve düşüncelerini sanki kendisi açıklıyor gibidir, ama anlatımda kullanılan dil, yer yer kişinin konuşma özelliklerini yansıtsa da, baştan sona yazarın kendi dilidir."[62]

Roland Barthes herhangi bir cümledeki bakış açısının tespit edilebilmesi için bir test geliştirmiştir: Cümleyi, zamir değişikliği ile yeniden yazmak. Barthes'ın klasik örneği, "[James Bond], hâlâ genç görünüşlü, elli yaşlarında bir adam gördü." cümlesini yeniden yazma önerisidir. Barthes'a göre böyle bir cümle üçüncü şahısta yazılmış olmasına rağmen burada aslında gören kişi James Bond'dur. Bunu anlamak için cümleyi "Ben, James Bond, hâlâ genç görünüşlü, elli yaşlarında bir adam gördüm." şeklinde yazmak yeterlidir. Burada herhangi bir kip değişikliği veya cümlede belirgin bir söylem değişikliği yapmadan cümleyi yeniden yazmak mümkün olmuştur. Hâlbuki "Buzun bardağa çarpıp çıkardığı ses, Bond'un kafasında aniden bir düşünce uyandırır gibi oldu." cümlesi, bir önceki cümle gibi kolayca birinci şahısla yeniden yazılamaz.

Barthes bu cümlelerden ilkine "kişili", ikincisine ise "kişisiz" anlatı sözcesi der. İlk cümlede anlatıcı bir karaktere odaklanmıştır. İkinci cümlede ise karakteri dışarıdan görür.[63] Genette'in kategorileri açısından ilk cümlede tipik bir iç odaklanma, ikinci cümlede ise tipik bir dışsal odaklanma söz konusudur. Genette, Barthes'ın "kişili anlatı" tarzı için sunduğu bu "asgari kıstas"ı[64] kabul eder.

Şu kavram çiftleri, bir karaktere "odaklanmış anlatı" ile "odaklanmamış anlatı" arasındaki fark üzerine inşa edilmiştir: Barthes'ın "kişili anlatı" – "kişisiz anlatı" çifti; Genette'in "odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı" – "odaklanmamış (sıfır odaklanmalı) anlatı"; Wayne Booth'un "gösterme" – "anlatma"[65] ayrımı; Franz K. Stanzel'in "karakterli anlatı" – "yazarlı anlatı" kavramları; Pouillon ve Todorov'un "geriden vizyon" (*vision on par derriere*) ve "ile vizyon"lu (*vision avec*) anlatı

[62] Aytür, s. 54, 55.
[63] Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Mehmet Rifat – Sema Rifat (çev.), İstanbul: YKY, [t.y.], s. 127, 128.
[64] Genette, s. 207.
[65] Bu kavram çifti, bilindiği gibi, Platon'dan beri gündemdedir. Fakat bu konu üzerinde ayrıntılı şekilde duran Booth'la özdeşleşmiştir.

ayrımı... Dorrit Cohn'un bilinç sunumu modeli bağlamında ise bunlara "ahenkli anlatı" – "ahenksiz anlatı" ayrımı eklenir.[66]

Odaklanma olayların yalnızca "algısal" değil aynı zamanda "düşünsel" ilişkilerini de kapsar. Bu bağlamda, karakter üzerinden algısal aktarımla birlikte karakterin iç dünyası da odaklanma kategorisine girer. Dorrit Cohn odaklanmanın bilinç sunumuyla ilişkisini ayrıntılı analizlerle ortaya koymuştur. Cohn, Todorov'un "*vision avec*" (birlikte görme) kavramını alarak odaklanmış anlatıyı bu kavram üzerinden tarif eder. Cohn'a göre, odaklanmış anlatı yalnızca bir "birlikte görme" (*vision avec*) değil, aynı zamanda bir "birlikte düşünme"dir (*pensee avec*).[67]

Netice itibariyle, adına ne denirse densin, odaklanmış anlatılar ile odaklanmamış anlatılarda bilgi sınırları kendiliğinden belirlenmiş olur.[68] Böyle bir sınır, anlatıcının görünürlüğünü ve anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe sorunlarını da etkiler. Bir karaktere odaklanmış anlatılarda karakterin perspektifi istikrarlı şekilde kullanılırsa anlatıcı ve karakter arasındaki mesafe azalırken anlatıcının görünürlüğü de azalmış olur.

Anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin kapanması anlatıcı görünürlüğünü en aza indirirken okuru yönlendirme amacı taşıyan işaretlerin de metinde görünmez hâle gelmesi anlamına gelir. Modernist romanda uç seviyelere varan bu tavır, tartışmaların odağına yerleşmiştir. Anlatıcı okuru yönlendirmeli midir, yoksa okuru olayların kendisiyle baş başa bırakıp tamamen susmalı mıdır?

Bu şekilde, anlatıcının görünmez hâle geldiği anlatılarda "anlam" da tehlikeye düşmüş olur. Üçüncü şahıs anlatıları bağlamında konuşmak gerekirse "anlam"ı açık hâle getiren anlatıcı müdahalelerinin ortadan kalkması birtakım mesafe

---

[66] Bu çalışmada, Genette'in "odaklanmış anlatı" – "odaklanmamış anlatı" ayrımı benimsenmiştir. Fakat yer yer, uygun olduğu düşünüldüğünde diğer kavram çiftleri de kullanılabilir.

[67] Aslında, Cohn'un "*pensee avec*" dediği şey kendi sistemindeki "anlatımlı monolog"dur. Cohn'un burada işaret ettiği şey, "birlikte görme"nin bazen yalnızca salt karakterin şahit olduğu dışsal olayların aktarımında kullanılabileceği, buna karşılık "birlikte düşünme"nin bunu aşarak, karakterin yalnızca gördüklerini değil düşündüklerini de aktardığıdır. "Anlatımlı monolog" tekniği, odaklanmış anlatılarda kullanılan tek bilinç sunum tekniği değildir – ahenkli psiko-anlatı ve işaretsiz alıntılı monologlar da bu anlatı tarzlarına uygundur. Bilinç sunumu irdelenirken bu konu üzerinde durulacak. Şimdilik söylenmesi gereken şudur: Odaklanmış (veya Stanzel'in terimiyle "karakterli") anlatının doruk noktası, "birlikte görme" ve "birlikte düşünme"nin bir araya geldiği durumlardır. Dolayısıyla, bu anlamda, "görme" ve "düşünme", odaklanmanın iki temel bileşenidir. Bkz. Cohn, s. 126 vd.

[68] "Odaklanma Değişiklikleri" başlığında belirtildiği gibi, "gereğinden fazla" ve "gereğinden az" bilgi verme durumları buna istisna olarak gösterilebilir.

karışıklıklarına veya anlatıcının güvenilmezliği gibi sorunlara yol açmaktadır[69] ve üstelik birinci şahıs anlatılarındaki anlatan benliklerin susması da benzer sorunlara neden olabilmektedir.

Böyle durumlar metnin "anlam"ını tehlikeye atar. Çünkü Forster'ın "olay örgüsü" ile "öykü" arasında yaptığı ayrım aslında anlatılardaki "anlam"ın oluşma mekanizmasını da ortaya serer. Buna göre, birtakım olayların ardı ardına sıralanması bir "anlam" yaratmaz. Anlamı oluşturan, bu dağınık görünümlü olaylar arasında kurulacak bağlantılardır:

"Hayatınızdaki olayları birbiri ardına anlatmak ('Ve ardından evlendik ve sonra boşandık ve sonra iş değiştirdim…') onlara bütünlük ya da anlam kazandırmaz; bu olaylar arasındaki ilişkileri saptamak, birinin diğerini *nasıl* takip ettiğini açıklamak ise hem bütünlük hem anlam kazandırır. Anlam, olayların kendi içinde değil, geriye dönüşlü olarak anlatılaştırılmalarında ve yorumlanmalarında saklıdır."[70]

Böyle bir "yorum"u yaparak "anlam"ı oluşturacak olanlar anlatıcılardır. Dolayısıyla anlatıcıların görünürlüğünün azalmasının da birtakım riskleri vardır. Bu durum, farklı anlatı tarzlarının gelişmesine ve anlatıcıların okurları yönlendirmesi konusunda kuramcılar arasında tartışmaların çıkmasına neden olmuştur.[71]

---

[69] Bkz. Booth, *Kurmacanın Retoriği*.

[70] Mackay, s. 154.

[71] Bunların en çok ses getirenlerinden biri, Almanya'da ekspresyonizm konusunda Georg Lukacs ile Ernst Bloch arasında başlayan, daha sonra Theodor W. Adorno, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht gibi isimlerin katıldığı tartışmadır. Lukacs bu tartışmada Marksist edebiyatı temsil eden realist akımla natüralizm-empresyonizm-ekspresyonizm-sürrealizm kanalıyla gelişen modernist/avangard akımı karşı karşıya getirmiştir. Lukacs'a göre, realizmin ayırt edici yanı, nesnel dünyadaki "bütünsellik"i ortaya çıkarmasıdır. "Bütünsellik", Lukacs'a göre gerçek hayatın ilkesinden başka bir şey değildir. Çözümlemesine ekonomik ilişkilerle başlayan Lukacs, nesnel dünyada her şeyin birbirine bağlı olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre, edebiyatın görevi tam olarak budur: Nesnel dünyada aralarında bir bağlantı yokmuş gibi yan yana duran fenomenler arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmak. Ernst Bloch, Lukacs'a yönelik itirazında, "fiilen deneyimlendiği haliyle gerçekliğin kaosunun, bütün duraklamalarıyla ve parçalarına ayrılmış geçmiş yapılarıyla dökümü"nü yapmaya yönelen, bunun için de "montaj" tekniğini kullanan modernist/avangard eserleri över. Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, Elçin Gen-Taciser Belge- Bülent Aksoy (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 51. Lukacs'a göre ise gerçek hayatın "parçalı" olduğunu iddia etmek aldatıcıdır. Bütün bu parçalı görüntülerin ardında gizlenmiş ve keşfedilmeyi bekleyen bağlantılardan oluşan "bütünsellik" vardır. Ona göre "Sanatçının biçim verip tasvir ettiği ve okurun yeniden yaşadığı hayat kesiti, görünüş ile öz arasındaki ilişkileri dışardan yoruma ihtiyaç olmadan gözler önüne serebilmelidir, asıl önemli olan budur." Bloch vd., s. 49. Burada Lukacs'ın, modernist/avangard eserlerde nesneleri yan yana koyma şeklinde işleyen montaj tekniğine yakın *gösterme* tekniği yerine açıkça anlatıcının yönlendirmelerini talep eden *anlatma* tekniğini tercih ettiği anlaşılmaktadır. Lukacs'ın bu konudaki şu sözleri bu durumu özetler: "Realist, düşünce ve duyguların toplum hayatından çıktığını ve deneyimlerle duyguların bütünsel gerçeklik karmaşasının parçası olduğunu bilir. Bu parçaları bütünsel hayat bağlamı içinde kendilerine

1.1.1.3.4. Optik mesafe ve hız

Genette anlatıdaki bilgilerin düzenlenmesini "kip" başlığı altında toplar ve "kip" kategorisinde "mesafe" ve "perspektif" sorunlarını irdeler. Perspektif doğrudan odaklanmayla ilgili sorunları kapsar. Mesafe başlığı ise Platon'un *Devlet* kitabından beri bilinen "mimesis" (gösterme) ve "diegesis" (anlatma) arasındaki ayrıma dayanan anlatısal söylem sorunlarına yer verir. Genette, Booth'un izinden giderek anlatıda "mimesis"in söz konusu olamayacağını öne sürer:

"Dramatik temsile karşıt olarak, hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi 'gösteremez' ya da 'taklit edemez'. Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve 'canlı bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok mimesis yanılsaması vermektir; ki tek bir nedenle, yegâne anlatı mimesisidir bu: Sözlü ya da yazılı olsun, bu anlatı dile ait bir olgudur ve taklit etmeksizin dili gösterir."[72]

Diğer bir deyişle, anlatı mimetik olamaz. Ancak mimesis yanılsaması yaratabilir. Bu bağlamda, anlatının mimetikliğinden ziyade diegesis'in farklı derecelerinden söz edilmelidir. Genette'in bu sorunları "mesafe" adı altında incelemesinin nedeni optik bir metaforla ilgilidir:

"Anlatı 'temsili' ya da daha açık ifade edersek anlatısal bildirişim derecelere sahiptir: Anlatı, az ya da çok doğrudan olacak şekilde okuru ayrıntıya da boğabilir, az ayrıntıyla da bırakabilir ve dolayısıyla (kelimesi kelimesine alınmaması gereken, yaygın ve münasip bir mekân metaforuna başvuracak olursak) onu anlattığı şeyden uzak ya da yakın bir mesafede tutabiliyor gibi görünebilir."[73]

Chatman anlatısal söylemin "mimesis" ve "diegesis" şeklinde klasik ayrımı yerine üç düzeyli bir şema önermiştir. En alt düzeyde "minimal anlatıcılar" gelir. Bunlar

---

denk düşen yerlere koyar." Bloch vd., 52. Lukacs'ın söylediklerini olay örgüsü bağlamında değerlendirmek mümkündür. Lukacs, nesneleri yan yana koymak yerine aralarındaki bağlantıyı açığa çıkarmayı talep ederken montaj tekniğini kullanarak olay örgüsünü ortadan kaldıran anlayışa saldırmaktadır. Bütün bu tartışmalar doğal olarak angajman meselesiyle de yakından ilişkilidir. Çünkü fenomenleri, aralarındaki bağlantıları ortaya çıkarmadan yan yana koymak toplumsal "öz"e ulaşmak yerine yüzeyde oyalanmak demektir. Deneyimin bu şekilde *dolayımsızca* yan yana konması, gerçekliğin parçalı, kaotik ve anlaşılmaz olarak kalmasına neden olur. "Hayatın yüzeyi sadece dolayımsızca tecrübe edildiğinde, geçirimsiz, parçalı, kaotik ve anlaşılmaz olarak kalır. Nesnel dolayımlar az çok bilinçli biçimde görmezden gelindiği veya es geçildiği için, yüzeyde duran şeyler donuktur ve bunlara daha üst bir zihinsel zaviyeden bakma yönündeki her türlü çabadan vazgeçilmelidir." Bloch vd., s. 57.

[72] Genette, s. 174.

[73] *a.g.e.*, s. 172.

varsayımsal anlatıcılardır. Bunlardan sonra "örtük anlatıcılar" gelir. Örtük anlatıcılar olayların bir anlatıcı dolayımıyla aktarılmasını sağlayan, fakat olabildiğince geri plana çekilmiş anlatıcılardır. En üst düzeyde ise "açık anlatıcılar" yer alır. Bunlar anlatıcı görünürlüğünün en üst düzeyini temsil ederler. Anlatıcıların en görünür olduğu bu en üst düzeyde anlatının hızı da uç seviyededir.[74]

Anlatı hızını yaratan, optik mesafedir.

"Öykü, bir mikroskop yoluyla olabileceği gibi bir teleskop yoluyla da, ayrıntılara büyük özen göstererek, aşamalı biçimde yaklaşarak ya da bize neler olup bittiğini çabucak anlatarak odaklanabilir[.]"[75]

Genette'in anlatı perspektifini optik metaforlarla anlatmasının nedeni de budur. Ona göre, "bir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir."[76]

Bu noktada niteliklerin, zamanın veya mekânın optik olarak uzak bir mesafeden görülmesi anlatı hızını artırırken anlatıcının varlığını da açık hâle getirir. Anlatıcı öykü dünyasından uzaklaştıkça ayrıntılar görünmez hâle gelir ve anlatı hızı artar. Her türden özetleme (kahramanların kişilik özelliklerinin özetlenmesi, zamanın özetlenmesi veya mekânın özetlenmesi) böyle bir etki yaratır.

"Özet, birinin 'bir geçiş sorunu' hissettiğini vb. akla getirir. Bu birisi elbette anlatıcıdan başkası değildir. Özet, zaman geçişlerini açıklamaya, muhatabın zihnindeki, geçen zaman aralığında ne olduğuna dair soruları tatmin etmeye yönelik bir arzuyu gerektirir. Bir açıklama, dikkatleri böyle bir açıklama yapma zorunluluğu hisseden kişiye çekmeden edemez."[77]

Kolaylıkla anlaşılacağı üzere "anlatı hızı" aynı zamanda zamansal bir meseledir. Genette anlatı hızı kavramını anlatıların zaman analizinde kullanmıştır. Genette'e göre, anlatı hızı "(hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar şeklinde

[74] Chatman, s. 137, vd.
[75] Culler, s. 130.
[76] Genette, s. 172.
[77] Chatman, s. 208.

ölçülen) süresi ile (metnin satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen) uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımlanır."[78]

Bu bağlamda, "hızlı" bir anlatı ile "yavaş" bir anlatı arasındaki farklılık yalnız zaman ve söylem açısından değil odaklanma açısından da benzer sonuçlara yol açar ve odaklanmanın anlatı dünyasının dışına konumlanmasına neden olur. Diğer bir deyişle, özetlemelere başvurarak anlatı hızını artıran bir anlatıcı odaklanmayı karakterlerden kendine doğru kaydırmış olur. Yukarıda değinildiği gibi Genette anlatıcı ile bakış açısı arasındaki sorunları birbirinden ayırarak anlatıcı sorunlarını "ses" kategorisinde, bakış açısı ve anlatısal söylem sorunlarını ise "mesafe" kategorisinde ele almıştır. "Mesafe" ve "perspektif"in aynı kategoride incelenmiş olması anlatısal söylemle odaklanma arasındaki bu yakın ilişkilerden kaynaklanmaktadır.[79]

1.1.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde odaklanma

Odaklanmanın teorik çerçevesini çizdikten sonra bu çerçeve içinde Cumhuriyet dönemi öykülerinde durumun ne yönde olduğuna göz atılabilir. Bunun için birinci ve

[78] Genette, s. 84, 85.

[79] Optik mesafe anlatı tarihi açısından da farklı dinamiklerle ilişkilendirilebilir. Theodor Adorno, Balzac üzerine yazısında şöyle der: "Kesin çizgililik, ele alınan konunun son derece yakınlaşmış görünmesini ve böylece fiziksel mevcudiyetini sağlar." Thedor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Sabir Yücesoy – Orhan Koçak (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 57. Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş döneminde, Adorno'nun dediği gibi, "nesnel somutluğa artık söz geçiremeyen epik, kendi tavrıyla onu abartmak, dünyayı abartılı bir kesinlikle betimlemek zorundadır – tam da dünya yabancılaşmış olduğu, onunla fiziksel bir yakınlık kurulamadığı için." *A.g.e.*, s. 58. Bu bağlamda, modern dönemde kurmaca düzyazı nesnel dünyaya optik olarak daha yakın bir mesafeden bakmaya, daha kesinlikli bir görüntü yaratarak fiziksel gerçekliğe ulaşmaya, böylece yabancılaşmayı telafi etmeye çalışmıştır. Ne var ki, Adorno klasik gerçekçiliğe karşı çıkarak bunun mümkün olmadığını iddia eder. Brecht'in bu konudaki görüşüne atıfta bulunan Adorno, görüntünün gerçeklik hakkında bilgi sağlayamayacağını öne sürer. "Dünyanın ardı görülecekse eğer, artık onun yüzüne bakmak olmaz." *A.g.e.*, s. 57. Dorrit Cohn da bilinç sunumu özelinde anlatıda gerçekliğin ayrıntılı olarak temsil edilmesini modernleşmeyle (modern dönemde insan bilinci konusundaki bilginin artması ve bu bilginin toplumsal olarak yaygınlaşmasıyla) ilişkilendirir. Meseleye nereden bakılırsa bakılsın, anlatı tarihinin öykü dünyasının giderek daha ayrıntılı bir şekilde görülmesinin tarihi olduğu iddia edilebilir: Âlim-i mutlak bir anlatıcının uzak perspektifinden mikroskobik ayrıntılara odaklanan yakın bir perspektife doğru bir ilerleme… Aslında Moissej Kagan'ın dediği gibi bu süreci "ilerleme"den ziyade "derinleşme" kavramıyla karşılamak daha doğru olacaktır. Çünkü sanat, nesnesine daha kuvvetle nüfuz ederken bazı şeyleri de kaybetmiştir. Kagan sanattaki ilerleme ve gerilemenin aşağı biçimlerden yüksek biçimlere doğru bir evrim olmadığını savunur. Ona göre, "insanoğlunun sanatsal gelişmesi, daha aşağı biçimlerden daha yüksek biçimlere doğru bir yükselme olmadığı gibi, bir zamanki yükseklikten bugünkü yoksunluğa doğru geriye bir iniş de değildir." Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Aziz Çalışlar (çev.), İstanbul: Altın Kitaplar, 1982, s. 510. Sanattaki ilerleme-gerileme diyalektiği daha çok sanatın olanaklarıyla alakalıdır.

üçüncü şahıs anlatıları arasında bir ayrım yapılacak ve bu iki anlatı durumunun özgül odaklanma dinamikleri tartışılacaktır.

1.1.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde odaklanma

"Keşke işim erken bitmese idi de o gece erken erken yatağıma girmeseydim. Vakitsiz yatağa girmek, alışık olmayanlar için doğrusunu söyleyim berbat bir şey. Gece yarısından sonra yatağına kınına giren yorgun bir meç gibi yaslanan insan, bir gün yatsıdan sonra:

- Oh, bugün de erken erken yatayım derse, evvel biraz uyur sonra uyanır, cinler periler başına toplanır, dünyanın olmadık münasebetsizliklerini hatırlar. Sanki bu vakitsiz uyku dünyanın münasebetsizliklerini kanatlarından yakalayan bir sinek kâğıdıdır. Sanki yatağınız da pis, bol sinekli bir ahçı dükkânıdır.

Üç sene evvel sizi aldatan bir dostunuz bu zaman aklınıza gelir. Yalnız aklınıza gelmekle kalmaz, canınızı da sıkar, kendi kendinize:

- Vay enayi vay be! Bunu o zaman keşfedemedin, dersiniz. Bu, kâğıda yapışan birinci sinektir. O vızıldarken ikinci, üçüncü sinekler kâğıda yapışır."[80]

Sadri Ertem'in "Ucuz İlaç" başlıklı öyküsünün girişinde anlatıcının yaptığı bu açıklama birinci şahıs anlatılarında odaklanmanın temel sorunlarından birine işaret eder. İnsan, deneyim zamanında etrafında olup bitenleri anlamlandıramaz. Bir adım sonra başına neler geleceğini bilemez. İnsanın gelecek konusundaki bu bilgisizliği eylemlerinin hangi sonuçlara yol açacağını kestirememesine ve dolayısıyla hata yapmasına neden olur. Olaylar arasındaki bağlantılar ancak belirli bir zaman mesafesinden kurulabilir. Böylece gerçek hayatı teknik olarak özümseyen anlatılarda tıpkı hayattaki gibi iki farklı benlik ortaya çıkar: Geçmişte kalan bilgisiz benlik ve olayları yaşayıp belirli bir tecrübe sonucunda elde ettiği bilgi dağarcığını kullanarak konuşan bilgili benlik. Bunlardan ilkine, yani olayların yaşandığı sıradaki bilgisiz benliğe "deneyimleyen benlik", daima olayların bir adım sonrasını bilen benliğe ise "anlatan benlik" denir.[81] Dolayısıyla birinci şahıs anlatıları her ne kadar Gerard

[80] Sadri Ertem, *Toplu Öyküler*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2014, s. 450.
[81] Bu terimler D. Cohn'a aittir. Aynı ayrım, daha önce de belirtildiği gibi, farklı isimlerle anılır: Todorov'da "sözce öznesi – sözcelem öznesi"; Genette'te "anlatan ben – anlatılan ben", vb. Bu çalışmada Cohn'un terimleri benimsenmiştir.

Genette'in odaklanma modelindeki "iç" odaklanmayı kullansa da bunlarda da odaklanma konusunda bir ayrışma söz konusudur.

1.1.2.1.1. Anlatan benlikler: birinci şahısta "anlatma"

S. Ertem'in söz konusu öyküsündeki sözler tam olarak anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki bu zaman ve zamanın yarattığı bilgi mesafesine dayanmaktadır. Üç yıl öncesini hatırlayan kişi, "anlatan benlik"tir. Buna karşılık, "Vay enayi vay be! Bunu o zaman keşfedemedin[!]" cümlelerine maruz kalansa "deneyimleyen benlik"tir. Buradan da anlaşılacağı üzere deneyimleyen benlikler genel olarak bilgisiz, cahil, içinde bulunduğu durumu kavramaktan âciz, yaşadıklarını anlamlandırmaktan uzak, eylemlerinin sonuçlarını kestiremeyen, olaylar arasındaki neden-sonuç bağlantısını kuramayan, "kör" benliklerdir.

Kenan Hulusi Koray'ın "Sağ Elin Parmakları" başlıklı öyküsünde anlatan benlik öyküyü keserek insanın davranışları hakkında kısa bir değerlendirme yapar:

"Gecenin bu son dakikaları kadar daha sessiz ve daha heyecanlı ne düşünebilirsiniz? Her şey uyanık gibi olduğu hâlde yine her şeyde sinen ve gece içinde kaybolmak isteyen bir hareketsizlik vardır. Tabiatın bu kendine mahsus sırrını boş yere düşünmeye kalkmayınız. Hele bu dakikalarda, bir insan, bu tahlil arzusundan çok uzaklardadır."[82]

Burada bir "arzu"ya indirgense de insan deneyim zamanında içinde bulunduğu durumu tahlil edecek araçlara da sahip değildir. Dolayısıyla burada söz konusu olan bir zorunluluktur. Deneyimleyen benlikler eylemlerinin yol açacağı sonuçları, olayların nereye varacağını öngöremezler. Oysa anlatan benlikler her şeyi görüp yaşamış ve olaylar arasında ilk bakışta görülemeyen bağlantıları kurmuştur. Böyle bağlantıları kurmak için olaylarla bu olayların anlatılması arasında belirli bir zaman mesafesi olması gerekmektedir.

Dolayısıyla anlatan benlikler daima daha fazlasını bilir.[83] Bu nedenle de sık sık geçmişteki benliklerine müdahale ederler. Bu müdahale geçmiş benliğin yorum ve

[82] Kenan Hulusi Koray, *Beşer Dakikalık Hikâyeler*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2000, s. 162.

[83] Aslında birinci şahıs anlatılarında başkişi ile anlatıcı arasındaki ilişkiler bir "hatırlama" bağlamına oturur. Dolayısıyla birinci şahıs anlatılarında anlatıcı benlik öykünün tamamına dair daha fazlasını bilse de bazı sınırlılıkları vardır. Örneğin (eğer gerçeklik yanılsamasından feragat etmeyecekse) deneyim zamanındaki benliğinin bilinç içeriğine çok kolay ulaşamaz (özellikle de zaman mesafesinin

analizine dayanır. Çünkü anlatan benlikler tıpkı S. Ertem'in öyküsünde olduğu gibi geçmişteki hataların fâili olan bilgisiz benliklerinin fikir ve eylemlerini aydınlatma, yorumlama, çözümleme eğilimindedir. Deneyimleyen benlikler, içine düştükleri durum dolayısıyla çoğunlukla "enayi" olarak görülürler. Kendi kendini analiz ve tefsir geleneği uzun bir dönem anlatının ana damarı olmuştur. Bu tür anlatılarda Cohn'un deyimiyle "Cehalet, kafa karışıklığı ve hayaller dünyasındaki bir geçmiş benliğe dönüp bakan kolay anlaşılır bir anlatıcı" vardır.[84] Bu gelenek geçmiş benliğin açıklanması ve yorumlanmasına dayanır. Dolayısıyla deneyimleyen benlik "tehirli ve mesafeli bir şekilde" sunulmaktadır denebilir.[85]

Demek ki anlatan benlikler genel olarak kendilerini deneyimleyen benliklerden ayırma eğilimindedirler. Kurmaca anlatıda anlatan benliklerin kendilerini belli etme yolları çeşitlidir. Genel olarak şu yollardan söz edilebilir:

- Anlatan benlikler genelleme yapar, bazen bir denemeci gibi hayata dair aforizmatik bilgiler verir veya birtakım çıkarımlar yaparlar.

- Anlatan benlikler öyküye (öykünün geneline, sonuna) dair bilgiler verirler.

- Buna bağlı olarak, anlatan benlikler zamanda ileri geri gidip gelirler.

- Anlatan benlikler deneyim zamanında bilmeleri mümkün olmayan bilgiler verirler.

- Anlatan benlikler deneyimleyen benliklerin bilgisizliğine, tecrübesizliğine, cahilliğine vurgu yapar ve gerektiği noktalarda bunları tamamlar, geçmişe düzeltici bir perspektif getirir.

- Üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi (niteliksel, zamansal veya mekânsal) özetlerin öyküye yayılması da anlatan benliğin perspektifinden bir öykü aktarımı olduğunu gösterir.

Bununla birlikte, birinci şahıs anlatılarının daima anlatan benliğin perspektifinden anlatılması zorunlu değildir. Deneyimleyen benliklerin perspektifi de anlatı geleneği içinde kendine yer etmiştir. Aslında anlatan benliklerin geçmiş benliklerini analiz ve

---

çok arttığı durumlarda). Benzer şekilde olay zamanındaki ortama dair ayrıntıları çok net hatırlayamayabilir. Bu açıdan anlatan benliğin daha fazla bilmesi zamandaki hareket kabiliyetine ilişkindir. Fakat anlatan benliklerin de üçüncü şahıs anlatılarındaki imtiyazlı "her şeyi bilen anlatıcı"ya göre bu türden bazı sınırlılıkları olduğu malumdur.

[84] Cohn, s, 160.

[85] *a.g.e.*, s. 167.

tefsir ettiği anlatı geleneği ile üçüncü şahıs anlatılarındaki odaklanmamış (sıfır odaklanmalı) anlatı geleneği arasında bir ilişki vardır. Nitekim odaklanmanın teorik meseleleri irdelenirken belirtildiği gibi H. James birinci şahıs anlatılarında benliğin "tehirli ve mesafeli" bir şekilde sunulması dolayısıyla bu anlatı geleneğini bir kenara bırakarak yeni bir teknik geliştirmeye yönelmiştir. Bu bağlamda, gösterme tekniğinin güç kazanması birinci şahıs anlatılarında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğini de etkilemiştir. Özetle denebilir ki yorumlayıcı ve çözümleyici geriye bakış geleneği "anlatma" tekniğine yakınken deneyimleyen benliklerin perspektifinin benimsendiği anlatı geleneği "gösterme" tekniğine yakındır.

Kurmaca anlatılarda anlatan ve deneyimleyen benliklerin perspektifleri kullanılabileceği gibi bu iki farklı perspektifin dönüşümlü kullanıldığı örneklerden de söz edilebilir. Cumhuriyet dönemi öykülerine göz atıldığında öyküyü anlatan benliğin perspektifinden sunma tavrının hâkim olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, bu dönem öykülerinde kendi kendini tefsir ve analiz tavrı çok daha yaygındır. Bu ana damara Sadri Ertem, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Akbal, Salâhaddin Enis, Memduh Şevket, Necip Fazıl, Sabahattin Ali, Fahri Celâl, İlhan Tarus, Samim Kocagöz ve Nahid Sırrı gibi yazarların bağlandığı görülür. Bu yazarların öykülerinde anlatan benliğin perspektifi baskındır. Fakat külliyatlarında deneyimleyen benliğin perspektifinin ağırlıkta olduğu öyküler de vardır. Öte yandan karma perspektifi de kullanmışlardır. Buna rağmen bu yazarların külliyatında anlatan benliğin perspektifinin ağırlıkta olduğu öykü sayısı görece fazladır. Şimdi ilgili isimlerin öyküleri arasından seçilen bazı tipik örneklerle anlatan benliklerin perspektifinin nasıl kullanıldığına göz atılabilir.

Birinci şahıs anlatılarında anlatan benliklerin perspektifini en katı şekliyle kullanan yazarlardan biri kuşkusuz Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.[86] Tanpınar'ın öyküleri kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinin en tipik örnekleri arasındadır. Bunlarda anlatan benlikler bütün hikâyeyi kendi perspektiflerinden sunarlar. Bütün geçmişi uzun uzadıya analiz eder ve yorumlarlar. Bunlar özellikle de psikolojik katmanlarıyla dikkat çeken öykülerdir.

[86] İlgili başlıkta görülebileceği üzere, Tanpınar'ın üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde ise bunun tam tersi bir tavır söz konusudur.

Yazarın öyküleri arasında anlatan benliğin baskın olduğu ilk örnek olarak "Evin Sahibi"nden söz edilebilir. Bir hatıra defterinden alındığı notu düşülen bu öykü iç içe geçmiş iki öyküden oluşmaktadır: Anlatıcının doğumundan önceki zamanlara ait, fantastik ögeler de içeren yılan hikâyesi ve anlatıcının aile kurma çabası etrafında dönen daha yakın zamanlara ait hikâye… Öykü, söylem zamanına en yakın zamandan başlar. Ardından en eski tarihe geçilir, daha sonra ise anlatıcının yetişkinlik zamanları gelir. Öykünün tamamı anlatan benliğin perspektifinden sunulur. Yalnızca giriş kısmındaki geçmişin uzun uzadıya tefsir ve aydınlatılmasında değil, örneğin öykünün bir kısmındaki *sözde-öyküsel*de, çocukluk döneminin aydınlatılmasında, hatta yetişkinlik döneminin tefsirinde… Anlatan benlik daima oradadır. Dededen toruna, bir yılan tarafından lanetlenerek ölüme mahkûm olan bir aileyi anlatan bu mitolojik sembollerle dolu öykü tamamen anlatan benliğin dolayımıyla sunulur. Doğal olarak bu durumun bilinç sunumu üzerinde de etkileri kolaylıkla takip edilebilir. Burada özellikle de anlatan benliğin öykünün girişindeki uzun tefsirlerine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

"Yatak oldukça geniş… Ben bir kenara uzanıyorum, o bir kenarına… O, yani hastalığım. Bundan evvel de geniş yataklarda yattım; yanımda yine yatak arkadaşlarım vardı; ümitlerim, hülyalarım, vehimlerim, gündelik acı ve kederlerim sırasıyla gecelerime arkadaşlık ederlerdi. Fakat bu sefer onların hepsinden, hatta büyülü gözleriyle en musırrı olan arzudan bile ayrıldım. Şimdi hastalığımla baş başayım. Onu, anlaşılan, geç doğan bir çocuk gibi yıllarca kendimde gezdirdim. Belki bu yüzdendir ki bana hiç yabancı gelmiyor. Bu geniş yatakta yan yana, hatta kucak kucağa yatıyoruz; ayaklarımın ucunda hararetim var. Küçük, siyah, sokulgan bir köpek gibi orada, ayaklarımın ucuna kıvrılmış yatıyor. Ara sıra ince, uzun başını uzatıyor, ellerimi yalıyor. Ah, bu yapışkan, sıcak yalama… Sanki erimiş kauçuktan bir eldiven gibi onu giyiniyorum. Sonra yavaş yavaş bu okşama bütün vücuduma dağılıyor, aynı musır, sıcak ve bunaltıcı dil bütün vücudumu aynı yapışkan unsurla giydiriyor."[87]

Öykü bu şekilde söylem zamanının şimdi'sine ait zaman kipiyle başlar. Buradan anlaşılacağı üzere, anlatıcı hastane koğuşunda elindeki deftere hikâyesini sondan başlayarak yazmaktadır. Fakat geçmişe dönmeden önce uzun uzadıya bu hikâye üzerine düşüncelerini iletir, hayatını tefsir eder, bunun bir "ölüm" hikâyesi olduğuna dair gözlemlerini aktarır. Bir yılanın anlatıcının annesine musallat olduğu ve hemen

[87] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 102.

bütün bir ailenin (anlatıcının dedesi, annesi ve babası) yıkımına neden olan fantastik öyküsünü anlattıktan sonra anlatıcı bu hikâyeyi şöyle tefsir eder:

"Şimdi bu sayfaları yazarken hayatımı düşünüyorum ve onun bir ölüm hikâyesinden başka bir şey olmadığını anlıyorum. Bütün hayatım boyunca onu yanı başımda gördüm. Saatlerimi karanlık bir kumaş gibi o dokudu, çocukluğumu usta bir kuyumcu gibi o işledi, gençliğimi bir mimar gibi o kurdu. O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değiştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş, her şey altüst etmiş, yakmış, yıkmış, koca evi söndürmüş ve yıllarca geceleri yastığımın altında beraber uyuduktan, gündüzleri kıvrak bir su gibi önümde kayıp dolaştıktan sonra, günün birinde iki halı dengi arasında mosmor, cansız yatan bir ihtiyarın ayakları ucuna, tül gibi ince nakışlı bir yılan gömleğini bırakarak gitmişti."[88]

Burada aslında "anlatı"nın formülü de verilmektedir. Anlatıcı belirli bir zaman mesafesinden geçmişteki dağınık olayları bir "anlam" etrafında örgütler ve ortaya organik bir bütün çıkar. Buradaki anlatan benlik müdahaleleri bu "anlam"ı ortaya koyar. Böylece okur anlatıcının hikâyesi karşısında herhangi bir tereddüt duymadan bunun bir "ölüm" hikâyesi olduğunu öğrenir. Tanpınar bu alıntıda görüldüğü türden benzetmeleri sıkça kullanır. Bilinç sunumu başlığında değinileceği üzere bunlar Cumhuriyet döneminin diğer yazarlarında görülmedik sıklıkta psiko-analoji kullanımıyla paralel yürür. Anlatan benliğin öyküdeki baskınlığı sıkça psiko-anlatı kullanımıyla da desteklenmiştir. Tanpınar'ın incelenen öykülerinde deneyimleyen benliğin nadiren doğrudan sözel düşünceleri kullanılmıştır. Öz-anlatımlı monologlara da nadiren rastlanır. Bunlar hemen tamamen ahenksiz psiko-anlatılarla örülmüş öykülerdir.

Anlatıcı sık sık söylem zamanına dönerek birtakım genellemeler yapar. Geçmişin bugüne etkisini de çözümlemeyi ihmal etmez. Örneğin, kızının ölümünden sonra akıl sağlığını kaybetme noktasına gelen dedesinin ayak seslerinin hastane koridorlarında yankılandığını hisseder:

"Bu aradan uzun yıllar geçtiği hâlde bu ayak seslerini, zaman zaman peşinde sürüklediği vehimler, ürpermeler ve keskin acılarla yine içimde buluyorum. Kimsesiz otel odalarında demir karyolalı, yırtık keçeli fakir pansiyonlarda, hatta şimdi yatmakta olduğum bu hastahane koğuşunda, keskin öksürük nöbetlerinin ve soğuk terlerin beni uyandırdığı gece

[88] *a.g.e.*, s. 128, 129.

saatlerinde, onlar uzun yılların arkasından yine ziyaretime geliyorlar, etrafımda, kuru yapraklarını ve dallarını çatırdatan acı ve ölüm ormanı içinde, birdenbire onların aksini nabzımda saymağa başlıyorum."[89]

Geçmişle gelecek arasındaki bu türden bağlantılar öykü boyunca sıkça dillendirilir. Böylece anlatıcı kaderin kendisine biçtiğine inandığı rolü anlamlandırdığını düşünür. Ölüm her insan için mukadderdir; fakat anlatıcı için ölümün anlamı yalnız fizikî değil ruhsal bir çöküştür de.

Buradan Cumhuriyet döneminin bir diğer yazarına, Oktay Akbal'a geçilebilir. O. Akbal da çoğunlukla anlatan benliklerin perspektifini kullanır. Onun öykülerini söylem zamanındaki bilgi sınırı geniş anlatıcılar anlatır. Bu anlatıcılar geçmişi yorumlar ve aydınlatırlar. Öte yandan pek çok öykü monolog sunumuyla kurgulanmıştır. Böylece pek çok öyküde anlatan benliklerin perspektifi öne çıkar. Modernist kanala bağlanan O. Akbal'ın öyküleri bu açılardan S. Faik'in öykülerine benzer. Bir örnek olarak O. Akbal'ın "Semt" başlıklı öyküsüne bakılabilir. Bu öyküde anlatan benliklerin perspektifinin alacağı iki farklı şekli bulmak mümkün: Geniş bir zamanın özetlenmesi ve yorumlanması ve ikinci olarak da kalıcı monolog[90] tarzında bir söylem. Öykünün girişinde anlatıcı uzun bir zaman dilimini özetleyerek aktarır. Ardından öykünün ikinci kısmında mükerrer bir söyleme geçer:

"Ben bu semti tesadüfen tanımadım. Onun kucağında gözlerimi açtım, ilk defa bu semtin göğüne hayran oldum, kadınları ve erkekleri birbirinden ayırmayı bu sokaklarda öğrendim, tozlu arsalarda çocukluğumun sayısız oyunlarını oynadım, meşin bir topun ardı sıra sebebini bilmeden tekme savurdum, ter döktüm.

Yıldan yıla boyumla beraber dünyayı görüşüm de değişti. Pantolonumun boyu uzadı. Geceleri de semtin sokakları bizim olmaya başlamıştı. Köşe fenerlerinin azalıp çoğalan ışıkları altında çocukluğumuzun pembe hülyalarını üç dört arkadaş kafa kafaya vererek kurduk, İlk olarak 'aşk' kelimesini bir bahar akşamı işittik. Mahalle çocuklarından biri bize aşka tutulduğunu bildirmişti, bakkalın üstündeki evde oturan kızı seviyordu. Bu haber bizi epey güldürdü. Bu işi hayli gülünç bulmuştuk. Ama o gün hayatımızda yeni bir yol açılmıştı. Kalplerimize bir tohum düşmüştü. Gün geçtikçe bu tohum gelişecek, dal budak salmaya

[89] *a.g.e.*, s. 109.
[90] "Kalıcı monolog" ifadesi D. Cohn'a aittir. Bu kavram şöyle açıklanabilir: Anlatıcılar öyküyü keserek anlatma zamanına ilişkin bazı fikirlerini ifade etmeye başladıklarında monolog özelliği gösteren bir metin elde edilmiş olur. Bunlar genellikle anbean aktarımdan farklı olarak belirli mükerrer durumları anlatırlar.

başlayacaktı. Öyle de oldu. Aşkın ne olabileceğini bilmek hevesine kapıldık. Bu nasıl bir şey olabilirdi. Acaba gözle görülür, elle tutulur bir şey miydi?

(…)

Sabahları semtin birbiri içine karışmış daracık sokaklarından çıkan insan yığınları, caddeye doğru akar. Penceremden bu akışı seyretmekle eşsiz bir zevk ve heyecan duyarım. Günün ilk saatlerinde karşımızdaki evin üst penceresindeki perdeleri ihmalci bir el sıyırır. İki uykulu göz sokağı, gökyüzünü süzer. İri bir ağız saçılıp, kapanır. Bu komşularımdan bir memurdur. Adeti üzere bütün mahalleliden önce uyanmıştır. Bakışlarımı, bütün tecessüsümü o pencereden içeri gönderirim, o odaya dalarım sanki."[91]

İlk iki paragraftaki özet ve yorumlar üçüncü paragrafta yerini geniş zamanlı mükerrer bir söyleme bırakmıştır. Bu ikinci kısımda tekil bir deneyim ânı değil, uzun bir zaman diliminin tipikleştirilmesi söz konusudur. Böyle örneklerde anlatan benliklerin perspektifi öne çıkar. O. Akbal'ın öykülerinde anlatan benlikler böyle mükerrer veya kalıcı söylemleri sık sık kullanırlar.

Bunun dışında anlatan benliklerin perspektifinin öne çıkmasına neden olan bir diğer kullanım da çocukluk döneminin anlatılmasıdır. Cumhuriyet döneminin diğer öykü yazarlarında bu tarz örneklerle karşılaşmak mümkündür. O. Akbal'ın "Nuhun Gemisi" ve "Dondurmalı Sinema" başlıklı öykülerinde de böyle bir durum söz konusudur. Çocukluk döneminin anlatılması söylem zamanı ile deneyim zamanı arasında belirgin bir mesafe yaratır. "Nuhun Gemisi"den alınan aşağıdaki cümlelerde bu durum kolayca görülebilmektedir:

"Kaç yıl geçti bilmiyorum. Yalnız bol hanımeli kokusu ile yüklü bir öğle sonunu hatırlıyorum. Henüz çocuk denecek yaştaydım. Gerçi uzun pantolon giyiyor, saçlarımı briyantinle taramaya başlıyor, aşk romanları okuyordum, ama daha çocuktum. Tarih hocasının sert sesinin, kimyacının kırık notunun dünyada her şeyin üstünde sayıldığı günlerdeydi."[92]

Öykünün tamamı "daha çocuktum" diyen yetişkin bir anlatıcının bilişsel düzeyinden anlatılmıştır. Deneyimleyen benliklerin çocuk olduğu öykülerde genel olarak böyle bir mesafe söz konusudur. O. Akbal da bunu kullanmıştır. Yazarın öykülerinde çoğunlukla anlatan benliklerin perspektifine başvurulmuştur. Bunlara ek olarak

[91] Oktay Akbal, *İkisi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1955, s. 3-5.
[92] *a.g.e.*, s. 67.

anlatan benlik monologları da O. Akbal'ın öykülerinde sıkça kullanılmaktadır. Bunların bilinç sunumuyla ilişkisi daha önemli olduğu için ilgili başlıkta incelenecektir.

Anlatan benliğin perspektifini ağırlıklı olarak kullanan yazarlardan bir diğeri de Salâhaddin Enis'tir. Bu yazarın "Bataklık Çiçeği" başlıklı öyküsü bütünüyle anlatan benliğin bakış açısıyla yazılmıştır. Öykü, özetle kenar bir mahallede doğup büyümüş düşkün bir kadınla evlenen zengin bir adamın yaşadığı pişmanlıkları gözler önüne serer. Semra isimli bu kadın yaratılış itibariyle kötü ahlaklı biridir. Hem genetik olarak hem de yetiştiği çevre onun kötü ahlaklı olmasına neden olmuştur. S. Enis'in natüralist estetiği böyle genlere sahip ve böyle bir çevrede yetişmiş bir kadının farklı olamayacağı tezini yaratır. Neticede Semra anlatıcıyı kardeşiyle aldatır ve öykü determinist iddiasını yerine getirir. Bütün bu yaşananlar söylem zamanında bulunan ve olayları yaşamış olan bilgili anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Bütün olaylar geçmişteki deneyimleyen benliğin bilgisizliği, iyi niyeti ve saflığı yüzünden yaşanmıştır. Söylem zamanının "şimdi"sinde bulunan anlatıcı geçmişi analiz eder. Böylece deneyim zamanını aşan bir perspektif söz konusu olur:

"Ah! Gençtim Semra! Genç olmak ne demektir bilir misin? Genç olmak deli ve kör olmaktır. Filhakika çok kereler ölümü düşündüm, çok kereler revolverin namlusunu şakağıma dayayarak öyle saatlerce ölümün azimet ve vürudunu bekledim.

(…)

Sen bir kadın değildin; fazâhatlar ve seyyieler tevlid eden bir valideydin ki, rahminde ve karnında hortlaklar ve yılanlar büyütüyordun. Bu kadar güzel ve harikulade bir vücud-ı beşerî altında bu kadar ağır ve korkunç bir hüviyetin saklanabileceğini tasavvur etmek bence muhal ve gayr-ı mümkündü.

Düşünememiş ve tasavvur edememiştim ki, bir gün hayatın yollarında yürürken mukadderat ve tesadüf önüme melek-i beşerîsine sarılmış bir şeytan, mermer gibi sîne altında bir yığın çamur saklayan bir kadın çıkarsın."[93]

Görüldüğü üzere, anlatan benlik deneyim ânını aşarak zamanda ileri geri gidip gelir. Geçmişi, geçmişteki deneyimsizliklerinden kaynaklanan cahilliklerini aydınlatır, kısacası geçmişi analiz eder. Böylece kendisiyle deneyim zamanındaki benliği

[93] Salâhaddin Enis [Atabeyoğlu], *Bataklık Çiçeği,* Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012, s. 6-7.

arasına bir mesafe koyar. Semra'nın tanıtımına dayanan kısımlarda da anlatan benliğin olayları yaşadıktan sonraki bakış açısı hâkimdir. Anlatı zamanındaki benliğin sevdiği Semra değildir artık bu kadın. Tam anlamıyla nefret edilen, gerçek yüzü fark edilmiş, lanetler yağdırılan bir kadındır:

"Sen bir bataklık çiçeğiydin; ictimaî müzahrefat içinde tenemmüv etmiş; bataklar içinde büyümüştün. Kardeşimi bana karşı menfur bir vasıta olarak kullandığın vakit maksadın gösterilmiş bir ulüvv-ı cenabı tezlîlden başka bir şey değildi."[94]

"O gece", yani Semra'nın anlatıcıyı kardeşiyle aldattığı geceden itibaren bilgisiz ve saf deneyimleyen benliğin gözleri açılır; böylece iki benlik arasındaki bilgi mesafesi kapanmaya başlar. Daha basit söylemek gerekirse, deneyimleyen benlik Semra'nın gerçek yüzünü gördüğünde söylem zamanındaki anlatıcıyla geçmiş benliği arasındaki bilgi mesafesi kapanmaya, dolayısıyla perspektif de bütünleşmeye başlar. Bu noktadan sonra anlatıcı geçmişteki benliğiyle arasına koyduğu mesafeyi ortadan kaldırır. Çünkü deneyimleyen benlik artık gerçeklerin farkına varmıştır. Öykü, sonunda ifade anına ulaşır ve anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki perspektif farkı da iyice azalır. Denebilir ki öykünün sonu daha en başından okura sunulmuştur. Ortada öykünün sonuna saklayacak bir gizem kalmamıştır. Dolayısıyla dramatik ironinin kullanımı anlatan benliğin bilgi sınırının genişliği nedeniyle aksamış ve okur öykünün başında olayların nereye varacağını kolaylıkla tahmin etmiştir.

Anlatan benliklerin perspektifini öykülerinde sıkça kullanan yazarlardan biri de Sadri Ertem'dir. S. Ertem'in öykülerinde anlatan benlikler genel olarak geçmişi aydınlatır ve yorumlarlar. Anlatan benlikler çeşitli yöntemlerle ortaya çıkarak öyküyü kendi perspektiflerinden anlatırlar. Bunların tipik bir örneği "Arpa Ektim Darı Çıktı" başlıklı öyküdür. *Üst-öyküsel anlatı* şeklinde kurgulanmış olan bu öyküdeki iç-anlatıcı tarım yapıp zengin olma hayaliyle İstanbul'dan ayrılıp Anadolu'nun bir köyüne yerleşmiş; fakat sonuçta bütün servetini yerel tüccarlara kaptırarak İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. İstanbullu biri olarak Anadolu'ya dair romantik ve yanlış fikirlerinin siyasal bir ton taşıdığı da muhakkaktır. Buradaki cahil deneyimleyen benlik nezdinde eleştirilen dönemin köyü ve köylüyü yücelten paradigmasıdır:

[94] *a.g.e.*, s. 6.

"- Olsun canımın içi, olsun ama pek tahammül edilir gibi bir şey değil. Efendim o köy denilen şey neymiş. Yarabbi. Hani şu sizler ellerinizi şakağınıza dayayıp da ah kır hayatı, oh orman kokusu, ne güzel hayvan sesi, ne latif bülbül nağmesi diye bir sürü herzeler söylersiniz…

Biz de bunlara kandık birader, el âlemin sözlerine inandık. Hem şairane bir hayat hem de rahat rahat zengin olalım dedik. Teşebbüs-i şahsî ve iktisat asrındayız, diye az mı dinledik efendim. Bir galeyan-ı hamiyetle, çoluğu çocuğu apar topar köye attık ilk günlerde kurduk kurduk hayali efendim."[95]

Bu düzeltici perspektif S. Ertem'in öykülerinde sıkça karşılaşılabilecek bir kullanımdır. Bunun yanında S. Ertem'in öykülerinde anlatan benlikleri görünür hâle getiren en yaygın anlatısal ögeler genellemelerdir. Genellemeler, Cohn'un da işaret ettiği gibi[96] aksi bir işaret olmadığı sürece[97] anlatan benliklere aittir. Çünkü genellemeler deneyim zamanında sahip olunmayan bazı bilgilere dayalı ilişkilendirmeleri içerir. Mesela yazarın "Silindir Şapka Giyen Köylü" öyküsünde genel olarak deneyimleyen benliğin bakış açısı hâkimken bir anda anlatan benlik devreye girerek bazı genellemeler yapar:

"Birbirimize baktık. Niçin? Bu bakışın ne olduğunu şehirliler bilir. Çünkü şehrin en sünepe adamında bir tuhaf mağrurluk vardır. Başkasını kendinden biraz zayıf gördü mü derhâl yere vurmağa kalkar. Hele birisi biraz şehrin giyimine kuşamına usullerine yan çizdi mi bebek gibi giyinmeye alışmış şehir çocuğunun elinden çekeceği vardır. Onunla alay etmek onun zevkine bir kup takmak, onu alt görmek bir nevi şehir eğlencesidir."[98]

Sadri Ertem'in "O Tavşan Bu Tavşan Değil" öyküsünde de benzer şekilde deneyimleyen benliğin bakış açısıyla konuşurken bir anda genelleme yapan bir anlatan benlik ortaya çıkar. Anlatıcı hükümlüdür ve jandarma gözetiminde cezaevine doğru yol almaktadır. Cezaevine altı saatlik yol olduğunu öğrenen anlatıcı bundan memnun olur. Bir anda anlatan benlik deneyim zamanında kendisini memnun eden şeyin ne olduğunu açıklar:

---

[95] Ertem, s. 376, 377.
[96] Cohn, eserinin çeşitli yerlerinde buna işaret etmiştir. Örneğin bkz. Cohn, s. 140.
[97] Burada "aksi işaret" ifadesiyle hayata dair bazı aforizmatik genellemelerin karakterlerin iç seslerine ait olabileceği anlatılmaya çalışılmaktadır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde nadiren de olsa bunun örneklerini görmek mümkün. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın filozof ve psikolog karakterlerinde olduğu gibi. Bunlar bilinç sunumu başlığında ele alınacaktır.
[98] Ertem, s. 51.

"Siz bu sözde sevinecek ne var dersiniz. Fakat bir saat bile olsun hapishaneye girmişseniz yolda geçen bu saatlerin hatta dakikaların manasını anlarsınız.

Mahpus için yoldaki saatleri hapishanenin bahçesinde geçen teneffüs anlarıdır yahut rüyada geçen zamanlar.

Yol, ucu bucağı, başı nihayeti gözükmeyen bir şeydir. Düz bir ovada yahut bir inişte isterse elinizde kelepçe bile olsa zararı yok. Yol size başı ve sonu olmayan hayatı hatırlatır.

Rüya da böyledir. İradesini kullanamayan, iradesini, silahını, bir bel kemeri gibi başkalarının eline bırakan adam için rüya en hür zamandır. Çünkü kimse size bu rüyayı böyle göreceksin demez."[99]

Bazı durumlarda anlatan benlik o derece deneyimleyen benliğin sesini kısar ki artık öykü bir deneme tarzına dönüşür. Nitekim yazarın "Halis Bir Züppe Olmak İçin Neler Bilmeli" başlıklı öyküsü tam anlamıyla söylem zamanındaki genelleme hevesinin olay örgüsüne dayalı bir öykü anlatma imkânını tamamen imkânsız kıldığı bir örnektir. Az da olsa bu tür durumlara tanık olunabilir. Bu durum gevezeliği çok seven anlatan benliklerin uç bir örneği olarak kaydedilebilir.

Öykülerini genel olarak anlatan benliklerin perspektifi üzerine inşa eden Sabahattin Ali'nin "Fikir Arkadaşı" başlıklı öyküsünde de S. Ertem'in ilgili öyküsündeki gibi bir durum söz konusudur: Anlatan benliğin *kalıcı monoloğu*. Bu öyküde deneyimleyen benlik tamamen silinmiştir. Dolayısıyla ortada bir "anlatı" da yoktur. Dikkat, söylem zamanı üzerinde toplanmıştır; geçmişe yapılan atıflar kronolojik değildir; son olarak, öykü şimdiki zamanla yazılmıştır. Fakat öykünün sunumu konuşma şeklinde yapılmıştır. Dolayısıyla anlatıcı aslında biriyle konuşmaktadır. Muhatap tamamen silinmiş[100] ve anlatıcının konuşmasının nasıl kayda geçirildiği belirtilmemiştir. Bu nedenle öykü anlatı ile monolog arasında sallanmaktadır[101]:

"Gel şurada birkaç tane atalım!.. Canım efendim, yarım saat oturmakla evde sopa yemezsin. Evli değiliz ama, böyle şeylerden anlarız. Burada enfes meze veriyorlar; hem de ucuz. Bu kadar görüşmüşlüğümüz var, bir rakımızı iç bari…

Yavrum… Hey, garson!.. Getir bakalım bir şeyler!..

[99] *a.g.e.*, s. 142.
[100] Bu tür örnekler "dramatik monolog" olarak da adlandırılır. Chatman, s. 162.
[101] Metnin "anlatı" ile "monolog" arasındaki kararsızlığı da bilinç sunumu başlığında irdelenmektedir.

Otur iki gözüm. Seninle ahbaplığımız o kadar eski değil ama, nedense pek sevindim. Ben arkadaş canlısıyım. Bilhassa fikir arkadaşı olabilecek insanlara bayılırım. Değil mi kardeşim, şu memlekette beş on entelektüeliz, birbirimizi tanıyıp tutmazsak hâlimiz ne olur? 'Şimdi menfaat dünyası, hasbi arkadaşlık yok!..' diyorlar ama, ben bu fikirde değilim. Biz adi halk gibi düşünebilir miyiz hiç? Ne tahsilimiz, ne karakterimiz, ne de fikirlerimiz buna müsait değildir. Seni bilmem, fakat ben maddelerin fevkinde bir manevi bağa, insanları birbirine yaklaştıran bir hisse inanıyorum. Düşün, dünyada birbirini sevmek, birbirine yakın olmak hisleri de olmasa yaşamanın manası kalır mı? Bizi kütlenin fevkine yükselten yalnız bunlardır. Fakat biz entelektüeller arasında da muayyen birtakım fikir bağları yok, herkes kendi havasında ve menfaat peşinde… Onun için candan bir arkadaş bulunca dört elle sarılıyorum."[102]

Buna benzer bir örnek yazarın "Hakkımızı Yedirmeyiz!" başlıklı öyküsüdür. Burada da anlatıcı bir meyhanede biriyle konuşur. Fakat bu öykü tipik bir otobiyografik anlatıdır. Geçmişe dönüktür, yani geçmişe ait olayları yine geçmiş zaman kalıbıyla anlatmaktadır. Söylem zamanına yer yer atıflar yapılır. Bu öyküde de anlatan benliğin perspektifi hâkimdir.

S. Ali'nin öykülerinde özellikle de geçmişteki pişmanlıkların anlatılması sık görülen bir tavırdır. Yazarın "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Siyah Fanila İçin", "Bir Şaka", "Asfalt Yol", "Isıtmak İçin", "Duvar", "Bir Skandal", "Çirkince", "Bir Orman Hikâyesi", "Kafakağıdı", "Köstence Güzellik Kraliçesi" ve "Bir Mesleğin Başlangıcı" gibi öykülerinde anlatıcılar geçmişte yaptıkları hatalar yüzünden içine düştükleri zor durumları öykülerler. Böylece anlatan benliklerle deneyimleyen benlikler arasındaki bilişsel ve bazen de ahlaki mesafe uç noktaya varır. Bu öykülerde yer yer kimi sahnelerde algısal perspektif deneyimleyen benliğe kaysa da öykünün geneli iki benlik arasındaki bilişsel mesafeyi vurgular.

Anlatan benliklerin perspektifini görece yaygın kullanan yazarlardan biri de Memduh Şevket'tir. Bu yazar karma perspektifi de sıkça kullanmakla birlikte genel olarak anlatan benliklerin analiz ve tefsirlerinden yararlanır. Anlatan benliğin perspektifinden anlatılan bir örnek olarak "Kayışı Çeken" başlıklı öykü zikredilebilir. Bu öykünün büyük kısmında anlatan benliğin geçmişe dönük tahlilleri yer alır.

[102] Sabahattin Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, İstanbul: YKY, 2008, s. 62.

Anlatıcı yaşamış ve görüp geçirmiş, olayların sonuçlarını bilen biri olarak konuşur. Bu öyküde de anlatan benlik bu imtiyazlarından taviz vermez:

"Evlenip de karının çengeline düşmeyegör, elmasım! Sen, bana kendi başımda olanı sorsana! Yaa! Evlenecek oldum, sanki başıma gelecekleri bilirmiş gibi, kimsesiz olsun, dedim. Olmadı. Kimsesiz birini bulmadık. Bu şimdiki kadını buldular, iyidir al mal dediler, alırım ama, dedim, düğün yapmam. Eve aşçı, işçi tutmam, kaynana, baldız, kayın istemem. Bir kör oğlu bir ayvaz! Bak, razı olurlarsa, bir nikah bir yüzgörümlüğü, güvey girerim; başka da hiçbir şeycik tanımam! Razı oldular, güvey girdik. Eh, iyi. İlkin deke düştüğümün hiç farkına varmadım."[103]

Zamanı özetleyerek geçen anlatan benlik bununla yetinmez ve olay zamanından çok sonraya, söylem zamanına yakın bir zamana atıflarda bulunur. Konuşmanın ilerleyen kısımlarında dinleyicisine de yer yer doğrudan hitap eder. Aslında "deke düştüğümün hiç farkına varmadım" diyerek öykünün sonunu da haber verir. Burada anlatan benlik zaman mesafesinden kaynaklanan imtiyazlarını hemen sonuna dek kullanmış olur.

Yazarın, anlatan benliğin perspektifini baskın olarak kullandığı bir başka örnek olarak "Hacı Dedemin Evi" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öykünün tipik yanı anlatıcının henüz doğmadan önceki zamanları aktarmasıdır. Söylem zamanında yetişkin biri olan anlatıcı çocukluk dönemine döner. Fakat öykünün girişinde doğumundan önceki zamanlara ait bilgiler verir. Bunlar deneyimleyen benliğin bütünüyle silindiği anlardır. Fakat M. Şevket'in çoğu öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de deneyimleyen benliğin bir anda gün yüzüne çıktığı bazı noktalar da vardır:

"- Biz, Karadeniz'in kıyısına dizilmiş kasabacıkların birisindeniz. Benim ninelerim, dedelerim hep bu kasabacıkta, yahut yakın köylerde doğmuş, yaşamışlardır.

Ben, yedi-sekiz yaşlarına girip de kendimi bildiğim yıllarda, anamın babası olan Hacı Dedemin Kaledere mahallesindeki evinde oturuyorduk. Ninem de sağdı.

Hacı Dedem, kızını evlendirmiş, anamdan başka çocuğu olmadığı için, babamı içgüveyi edip evine almış. Bu düğünden dört ay sonra Birinci Dünya Savaşları başlamış, babamı askere almışlar, gitmiş; ben, sekiz yaşındaydım, daha gelmemişti.

[103] Memduh Şevket Esendal, *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2016, s. 37.

Evimizde, benim yanımda, babamın lakırdısı edilmezdi. Ancak mahallede, komşularda, ilkokulda çocuklar beni öksüzler arasında sayarlar, biraz da acırlar, babamın şehit olduğunu söylerlerdi. 'Kız, ona ilişme! Onun babası yok,' denildiğini çok işittim. Babam yok ama, Hacı Dedem var! Niçin Hacı Dedem babamın yerini doldurmuyor. Bir babam olduğunu nasıl, yana yana istediğimi size anlatamam!"[104]

Alıntının çoğu kısmında bileşik zaman kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bunlar anlatıcının ikinci ağızlardan dinlediği uzak geçmişe ait bilgilerdir. Son paragrafta bu uzaklaştırma eğilimi (anlatıcı olayların içine dâhil olmasına rağmen) devam ettirilir. Fakat "Babam yok ama, Hacı Dedem var! Niçin Hacı Dedem babamın yerini doldurmuyor." cümlelerinde bir anda şimdiki zamana dönülüyor. Şöyle bir soru akla gelir: Bu kimin "şimdi"si? Anlatan benliğin mi, yoksa deneyimleyen benliğin mi? Aslında bu iki cümle zaman kullanımı açısından anlatan benliğe atfedilebilir. Fakat cümlelerin içeriği ve üslubu onları deneyimleyen benliğin bilinç içeriği olarak görmeye de imkân verir. Bu cümlelerde çocuksu bir bilincin naif sorgulamaları vardır. Bu cümleler anlatan benliğe ait olsaydı Hacı Dede'nin neden babanın yerini tutmadığı bir muamma olmaktan çıkacaktı. Oysa bir çocuk bilinci için böyle bir sorun çözülemezdir. Bunlar ancak bir çocuk, daha açıkçası olayların içinde bulunan ve olup bitenleri çözümleyebilmekten uzak bir çocuk bilincine ait sözlerdir. Bilinç sunumu başlığında daha ayrıntılı olarak irdelenecek olan bu sorun M. Şevket'in öykülerinde anlatan benliklerle deneyimleyen benliklerin perspektiflerini iç içe geçirerek bu iki benliği kaynaştıran bir kullanım olarak göze çarpar. Burada bilinç içerikleri herhangi bir işaret, etiket veya uyarı olmadan doğrudan söylem zamanına aktarılmıştır. Bu cümleler dikkat edilmediği takdirde kolaylıkla anlatan benliğe aitmiş gibi okunabilir. M. Şevket'in anlatan benliğin perspektifinin baskın olduğu öykülerinde dahi bu türden kullanımlar göze çarpar.

Anlatan benliğin bakış açısının belirginleştiği son bir örnek olarak yazarın "Güllüce Bağları Yolunda" başlıklı öyküsüne göz atılabilir. Öykü büyük oranda anlatan benliğin perspektifinden yazılmıştır. Fakat bazı yerlerde deneyim zamanının perspektifine geçilir. Bir noktadan sonra öykü ben yerine biz zamiriyle devam eder. Her ne kadar görüş deneyimleyen benlik üzerinden sağlanıyor gibi görünse de aslında böyle bir kullanım arkadaşıyla küçük bir seyahate çıkan anlatıcının olay

[104] Memduh Şevket Esendal, *İhtiyar Çilingir*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2015, s. 113.

zamanındaki bu iki şahsı dışarıdan görüşü şeklinde devam eder. Diğer bir deyişle, anlatan benlik kendini ve arkadaşını dışarıdan görmektedir:

"Otomobili kaldırdık, akşam da oluyor. Projektörü yakıp arabanın altına çektik. Doktor kumanda veriyor: 'Biraz kaldır, biraz daha, şu anahtarı ver, büyük çekici ver.'

Biz, yemek içmek yok, çalışıyoruz. Doktor ne kılığa girdi bilseniz!

Bir saat, belki de bir buçuk saat çalıştıktan, çamurluğun birini de çekip otomobilin tavanına bağladıktan sonra işlettik; tekerlek sallanıyor, bir sefer değerse iki sefer değmiyor. (…) Köprüye düştüğümüzden tam on bir saat sonra, sallana sarsıla yeniden yürümeye başladık. Otomobilimiz bir adamın orta yürüyüşü kadar, yahut biraz daha yavaş gidiyor. dönmek istersek ileri geri yapmadıkça dönemiyoruz. Görseniz ne kepazelik! Ancak gidiyoruz."[105]

Zaman kullanımıyla birlikte, zamir kullanımı da anlatan benliğe işaret ediyor. İki kişi üzerinden aynı anda bir görüş söz konusu olamaz (en azından bu öyküde böyle bir kullanım söz konusu değil). Bu nedenle, iki şahsın dışarıdan, yani anlatan benlik tarafından görüldüğü söylenebilir. Nitekim anlatan benlik "Doktor ne kılığa girdi bilseniz!" ve "Görseniz ne kepazelik!" cümleleriyle de doğrudan okurlara/dinleyicilere hitap eder.

Anlatan benliklerin bakış açısına sıkça başvuran yazarlardan biri de Fahri Celâl'dir. F. Celâl'in bir grup öyküsüne, geçmişte yapılan hatalardan duyulan pişmanlık tonu hâkimdir. Bu tür öykülerde anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafe en üst düzeye çıkar. Bunların en tipik örneği "Kadın Sesi"dir. Öykü boyunca perspektif anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında sallanır durur. Fakat anlatan benlik öykünün başında olayların nasıl neticelendiğini okura açıkça belirtir. Zaman açısından deneyimleyen benlikten ileride olduğunu söyler; böylece aslında deneyim zamanındaki bilgisizliği ve körlüğüyle eğleneceği hissedilir:

"İşsizlik + tecessüs + meyelan + tahayyül = aşk… diyen ruhiyatçılara hak vermek lazım. Bir yaz, bundan beş-altı sene evvel ben de aynı şeraiti haiz olduğum için, aynı muadelenin hakikatlarına mağlup, belki de sevdim, fakat herhâlde sevilmiştim[.]"[106]

Anlatıcı 5-6 yıl önce yalnızca sesini duyarak bir kadına âşık olmuş; fakat kadın fizik itibariyle tam anlamıyla bir hilkat garibesi çıkmıştır. Anlatan benlik öykünün

[105] Memduh Şevket Esendal, *Güllüce Bağları Yolunda*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2003, s. 60, 61.
[106] Fahri Celâl Göktulga, *Kedinin Kerameti*, İstanbul: YKY, 2017, s. 63.

girişinde bu kısa açıklamayı yaptıktan sonra deneyimleyen benliğin bilgi sınırına çekilir. Kadınla karşılaşma sahnesine dek okur açısından tam bir gizem yaratılmış olur böylece. Fakat anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki aşılmaz sınır öykünün girişindeki bu uyarıyla çekilmiş olur. Anlatan benlik daha fazlasını bildiğini okura haber verir. Bundan sonra da bir film izler gibi okurla birlikte geçmişteki körlüklerini acı bir gülümsemeyle izlemeye koyulur. F. Celâl'in buna benzer öykülerinde öykünün sonu genellikle sürpriz şekilde biter. Fakat öykünün belirli bir noktasında anlatan benlik olayların sonunu bildiğini bir şekilde belirtir. Bütün öykü bu çerçevenin sınırları içinde gelişir ve okur da öyküyü bu bağlam içinde görür. Yazarın; anlatan benliğin pişmanlıklarını dile getiren, deneyimleyen benliklerin körlükleri, cahillikleri, bilgisizliklerinden kaynaklanan olayları anlatan diğer öyküleri "Talakı Selase", "Bir Mektup", "Vasiyet", "Frengi", "Fransızca Mektuplar", "Serap", "Sâr-ı Hilkat", "Gaflet", "Katakulli", "Prodromos Paşa", "Kaşkolü Melun", "Cicim Fem", "Tokat", "Bir Düğme Meselesi" şeklinde sıralanabilir.

Fakat anlatan benliğin perspektifinin egemen olduğu bütün öyküler böyle değildir. Yani bu tür öykülerin hepsinde birtakım pişmanlıklar, deneyimleyen benliğin körlükleri anlatılmaz. Anlatan benlik zamanda ileri geri hareket ettiğinde ve geniş bir zamanı özetleyerek anlatmaya başladığında görünür hâle gelir. Bunun tipik bir örneği F. Celâl'in "Çile" öyküsüdür:

"Şermin yatalak babacığına senelerce baktı. Dile kolay. İhtiyarın altını temizlemek, yiyeceğini pişirmek, çamaşırını yıkamak hep onun vazifesi. Üstelik akşamüstü de karşısına geçip eğlendirmek lazım. Saraylının hastalığında ise kız bütün bütün kul oldu. Mübareğin hastalığı da eli gibi ağırdı. Kız gel!. Kız git!. Allah seni kahhar ismiyle kahretsin… İşte teşekkürü… Bir gün bile gık demedi. Adam bu, Şermin'in hayatı romandır roman…"[107]

Anlatan benlik burada yer yer anlatıyı keserek kimi fikirlerini verir. Genellemeler yapar. Çok geniş bir zamana yayılan olaylar arasında gidip gelir. Oysa deneyimleyen benliğin böyle bir gücü yoktur. Fakat birinci şahıs anlatılarında anlatan benliklerin sınırsız bir imtiyazı olduğu söylenemez. Nitekim anlatıcılar bazen geçmişi hatırlamakta zorlanarak bir hafıza sorunu yaşarlar. Anlatan benliğin hafıza problemi yaşadığı bir örnek yine F. Celâl'in "Fransızca Mektuplar" başlıklı öyküsüdür. Bu öyküde askerliğini yaptığı günlerde komutanı anlatıcıdan bir kadına yönelik

[107] *a.g.e.,* 176.

Fransızca mektuplar yazmasını istemiştir. Anlatıcı hiç görmediği kadını hayran bırakacak duygu dolu mektuplar yazar. Bir gün fotoğrafını gördüğü kadına âşık olur. Bundan sonra onunla buluşmaya başlar. Fakat anlatan benlik açısından bu buluşmaların tam olarak nasıl cereyan ettiği karmaşıktır. Bu karmaşa aslında deneyimleyen benliğin durumuyla da ilişkilendirilebilir. Çünkü deneyimleyen benlik yoğun bir aşk duygusuyla âdeta kendinden geçmiş, kadınla baş başa geçirdiği zamanlarda adeta sarhoşa dönmüştür:

"Bölük komutanı bu mektubun mülakatından da neşesiz döndü; bilmiyorum, bunlar ne kadar oldu, kaçı buldu ve ben kaçıncısında her şeyi göze alarak ona doğrudan doğruya kendimden, mektuplarımı farkında olmayarak kendisine taşıyan yüzbaşının saflığından bahsettim, hatırımdan çıktı."[108]

Anlatan benlikler tefekkür anlarını kendi zamanlarına taşımayı severler. Diğer bir deyişle geçmişe yönelik tefsir ve analizler bir noktadan sonra söylem zamanına aşırı bir dikkatle noktalanır. Anlatı-monolog karşıtlığı açısından bakıldığında bunlara ne tam anlamıyla anlatı (çünkü ortada bir olay yoktur), ne de tam anlamıyla monolog (çünkü düşünce içeriği değildirler) denebilir. Bu nedenle, Cohn bunlara (Benveniste'den uyarlayarak) "kalıcı monolog" adını verir.[109] F. Celâl'in öykülerinde de bu türden kalıcı monolog örnekleri görmek mümkündür. Bunlara "kalıcı" denmesinin nedeni birtakım tekrar eden durumlara, durağan bir hâle işaret etmeleridir. Bunlar ne tam olarak anlatıcının şimdi'sinin anbean aktarımına dayanır, ne de genelgeçer birtakım fikirleri ifade eder. Fakat tabii ki her ikisine dönüşme ihtimali de vardır. Bu tür kalıcı monologların tipik bir örneği F. Celâl'in "Tramvay Sefası" başlıklı öyküsüdür:

"Akşam saat yediye doğru, Şehremaneti'nden tramvaya zafer bulmak bazen bu kula nasip oluverir. Kapıdan girerseniz aşağıda bir kişilik, soldaki iki kişilik koltuk arkası ayakta durulacak yeri hepinize tavsiye ederim. Sağdaki bir kişilik yerin şu kusuru vardır: Biletçi sahanlıktaki bütün alışverişini dirseğiyle sizi hurdahaş ederek orada yapar. Kalp tarafındaki kolunuz, düşer. Boyuna yumruklanır durursunuz. Soldaki iki kişilik yerden cam tarafındaki mahal harikuladedir. Orada ne sümsüklenmek ihtimali ne tartaklanmak, ne de kavgaya karışmak tehlikesi vardır.

[108] *a.g.e.*, 142.
[109] Cohn, s. 200 vd.

Bunları bir yerceğiz bulmak talihine vasıl olduğunuzu düşünerek arz ediyorum. Yoksa ayakta, kayışlara asılıp kalıp yollara düşmek yaman bir şeydir! Başka bir şey de yolculuktaki felaketinizi iki misli kılar: Tam hizanızda oturan zat arada bir, davranır gibi yapar. 'Ha… burada inecek' der, kısmetinizi ihtiyatlıca şavullamaya yeltenirsiniz. Adeta mahsus yapıyor gibidir. Beyazıt'tan Taksim'e kadar yerinde, insafsızca oturur da tepesinde duran biçareyi olmayacak emellere, erişilmeyecek hayallere sürükler."[110]

Görüldüğü üzere bu tür öyküler ifade anındaki olayları anbean aktarmaz. Herhangi bir konuya dair felsefi-düşünsel bir yargı da içermez. Bunun yerine birtakım mükerrer durumları anlatır. Ortada müstakil bir olay yoktur; bunun yerine yaşanmış pek çok günün bir tipolojisi yapılır. Bu tür öykülerde anlatan benliğin söylemi anlatının yerini almıştır. Fakat bu örnekte biraz sonra anlatı başlar. Anlatan benliğin bakış açısı yerini deneyimleyen benliğe bırakır. Anlatı bazen hiç başlamayabilir.

Örneğin "Nâme" başlıklı öyküde herhangi bir olay yoktur. Mektup şeklinde yazılmış olan öyküde anlatıcı muhatabına hitap eder. Ona bazı sorular sorar. Öyküde kimi zaman genelgeçer gerçekler, kimi zaman kalıcı durumlar, kimi zaman da anbean aktarımı gösteren şimdiki zaman kullanımı iç içe geçmiştir:

"Eh, yarabbi! Böyle bir neslin mensubuna, işine gücüne giderken, ne diye görünürsünüz, a hamfendi evladım? Adam yemiş gibi kırmızı dudaklarınız mermer dişlerinize vuruyor, gülerken. Annenize sorunuz, bakınız ne diyecek, bir erkeğe gülmek demek ona vadetmek demektir. Ya niçin ben geçerken benim geçtiğimden hislenir gibisiniz? Pencerenize telaşla geliyorsunuz, sebep? Benimle eğleniyorsunuz diye bir zamanlar size düşman olmuştum. Bu eğlenmek neye iyi olabilirdi? Siz öyle, terbiyesiz, münasebetsiz bir kadın değilsiniz ki… Yirmi beş yaşında, (kulunuz kadınların yaşını âlâ ve râna bilirim) çoluk çocuk sahibisiniz, kocanızı da biliyorum, kibar bir bey, kim bilir sizi ne kadar seviyordur. Demek bu biçare, bahtı kare benimle alay etmiyorsunuz."[111]

Bu türden kalıcı monolog örneklerine "Evham", "Bir İtiraf", "İmbikciyan Efendi", "Cihan Boks Şampiyonuna Bir Meydan Okuma", "Tahsildar" gibi öykülerde rastlamak mümkündür. Bunlarda anlatıdan ziyade monologa yaklaşan bir tarzda kalıcı durumlar, anlatan benliklerin şimdi'sindeki tefekkür anları aktarılır. Bu tür örneklerde deneyimleyen benlik hemen tamamen silinmiştir. Deneyimleyen benliğin tamamen silindiği ilginç bir örnek yine F. Celâl'in "İtiraf" başlıklı öyküsüdür. Bu

[110] Göktulga, s. 234.
[111] *a.g.e.*, 238.

öyküde anlatan benlik geçmişteki bir gönül macerasını anlattığı iddiasıyla söze başlar. Fakat öykünün sonunda bütün anının aslında uydurma olduğunu belirtir:

"Yalan söyledim, hepiniz birer birer maceralarınızı, muvaffakiyetlerinizi anlatırsınız, ben ki bir gün bile muvaffak olamadım, kadınlar benim için ne uzak, ne bilmediğim mahluklardır. Bilseniz… Hiç olmazsa uydurayım dedim, yalan söyledim, ben ne böyle bir Amerikalı tanırım, ne de hiçbir kadını… Teselli için yalan..."[112]

Burada anlatan benlik bir anda deneyimleyen benliği ortadan kaldırır. Böyle olunca ortada bir anlatı da kalmaz. Bu durum bütün anlatıların anlatan benliğin insafına kaldığı gibi bir iddiayı temellendirir. Anlatı anlatıcının hafızasında belirir. Fakat kasıtlı birtakım çarpıtmalar yapmak daima anlatan benliğin tasarrufundadır. Bu da bütün anlatıların bir seçme işlemine tabi tutulduğu anlamına gelir. Aslında anlatan benlik dışında anlatı yoktur. Anlatan benlik böylece tek gerçek hâline gelir.

İlhan Tarus, öykülerinin yarısında anlatan benliklerin perspektifini kullanmıştır. Anlatan benliğin baskın olduğu bir örnek "Kurban Bıçağı" başlıklı öyküdür. Bu öykü bir tanık ifadesinden alınmış gibi görünmektedir. Anlatıcı konumundaki kadın bir cinayetin tanığı olarak mahkemede ifade vermektedir. Öykü bu tanık ifadesinin herhangi bir işaret veya etiket olmadan aktarılmasından ibarettir ve hemen tamamen anlatan benliğin perspektifinden anlatılmıştır. Anlatıcı konumundaki kadın şahit olduğu bir cinayeti anlatmadan önce cinayetin yaşandığı pansiyondaki gündelik hayat üzerine uzun uzadıya açıklama yapar. Cinayete giden süreci anlatır. Ardından tanık olduğu kadarıyla cinayeti sahneler:

"Odacı Veli ile karısı bahçeye bakan odada, hamal Veysel'le karısı onun yanındaki odada yatarlar. İki taraflı sokak üstü odalarda biz yatarız. Yani kocamla ben, kız kardeşimle Osman. Bahçenin etrafını çeviren odalarda çok insan yatar, ne bileyim ben… Şimdi isimlerini değil ya, sayılarını sorarsanız, ha deyince söyleyemem. Dapdaracık bir bahçe. Onun da yarısı kömürlüğe, yarısı çamaşırlığa ayrılmış. Çamaşırlık dediysem, öyle gömme kazan filan değil. Taş parçalarından bir ocak, etrafı kül kömür yığılı… Bir rüzgâr esti mi, tekmili içerdedir. Çoluk çocuk bütün gün oralarda oynaşırlar. Erkekler işlerine savuştuktan sonra bir araya gelip çene çalarız.

(…)

[112] *a.g.e.,* 77.

Eeee, hâkim bey, hepsi geçer. Hep ateşler küllenir. Demir bile pas tutuyor zamanla… Hele bir yaz günleri geldi mi, herkes yatağını alıp çıkı çıkıverir sundurmanın altına… Artık sen seyret çıplak bacakları, sağa sola sarkık göğüsleri… İnsan böyle iç içe yaşadı mı, kaçı göçü kalkıyor… Fakirlik bu. Kim iki adım ötedeki şiltenin kokusunu almaz? Kim ay ışığında yan tarafına bakmaz? Göz bu… Dur, otur dinlemez. Çabuk da alışırsınız. Kardeş kardeş geçinmenin, tatlı tatlı yaşamanın yolunu ararsınız. Başka türlüsü de yürümez."[113]

Öykü uzun süre bu şekilde, geniş zaman kipinde pansiyondaki yaşamı anlatır. Burada hemen tamamen anlatan benliğin perspektifi kullanılmıştır. Bu tanıtım üçüncü şahıs anlatıcının sıfır odaklanmayla yaptığı tanıtımlara benzer.

Ağırlıklı olarak anlatan benliklerin perspektifini kullanan Samim Kocagöz'ün öykülerinde de anlatan benliklerin tamamen söylem zamanına odaklandığı örnekler vardır. "Yolculuk" başlıklı öykü bir monolog şeklinde sunulmuştur. Bilinç sunumuyla ilişkisi açısından tipik bir örnek olduğu için ilgili başlıkta incelenecek bu öykü dışında anlatan benliğin perspektifinin hâkim olduğu "İğne" başlıklı öykü üzerinde durulabilir. Bir üst-öykü şeklinde kurgulanmış olan bu örnekte üst (ikinci) anlatıcı alt (birinci) anlatıcıya öyküsünü anlatırken genel olarak söylem zamanındaki bilgili konumundan konuşur. Doğrudan üst-öyküden şu bölüm alınabilir:

"Ben, birader, hayatımda hiçbir zaman bu kadar muvaffakiyetsizlik, hakikati bilerek, inanarak aptallık etmedim. Ve bu kadar gülünç bir hâle düşmedim. On yıl evvel bu kasabaya avukatlık için geldim, yerleştim. Mektepten epeyce niyeti sağlam, bilgili çıkmıştım. Az zamanda şuracıkta kendimi sevdirdim, bir hayli iş buldum, az çok zengin de oldum. Ama her üzerime aldığım işi iyi düşünür, sonunu iyi hesaplardım. Herkes de böyle herhangi bir vaka karşısında açık hüküm vererek, işe sonra başladığımı görür, beni severdi. Muvaffak da oldum.

(…)

Ha!.. Evet, son kendime güldürecek vakaya kadar ben buna son muvaffakıyetim diyeceğim, sonra anlarsın. İşte o ana kadar işlerim tıkır tıkır gidiyordu. Akşamları işten çıkınca, böyle her gün bu yolda gezerdim. Yine de geziyorum ya! Gurubu seyreder, biraz hava alır, evime dönerdim. Mevsimine göre, bu gördüğümüz ameleler işten dönerken, onları da seyreder, bazıları ile selamlaşırdım."[114]

İlhan Tarus, *Apartman*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1950, s. 54-55.

[114] Samim Kocagöz, *Tellikavak*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1941, s. 92, 93.

Görüldüğü gibi anlatan benlik geçmişe dönük pişmanlık dolu bir tonla konuşmaktadır. Öykünün sonunu en başından haber vermekte, fakat çok fazla bilgi vererek öykünün gizemli tarafını da yok etmek istememektedir. Yine bir üst-öyküsel anlatı olan "Güllü Bahçe"nin alt-öyküsünde de benzer bir durum söz konusudur. Bu örnekte, yaşlı biri olan anlatıcı gençlere öğüt niteliğinde bir hikâye anlatır. Bu bağlamda, üst-öykü ile alt-öykü arasındaki ilişki tematiktir.[115] Anlatıcı çocukluğunda yaşadığı bir olayı gençlere ders vermek amacıyla anlatmaktadır. Bilgili konumdaki anlatıcı kendisini çocukluk döneminden bilişsel ve ahlaki olarak ayırırken aslında kendisiyle çevresindeki gençler arasında da bir mesafe yaratmakta, diğer bir deyişle bu gençleri "çocuk" olarak görmektedir. Yalnızca geçmişle anlatıcı arasında değil, söylem zamanında anlatıcı ile diğer şahıslar arasında da bir mesafe söz konusudur:

"Çocukluğum, Anadolu'da, küçük bir kasabada geçti. Ömrümde ben, hiçbir zaman, hiçbir yeri, kasabam kadar sevmedim. Onun her kaldırım taşını sorsanız, bu kadar yoldan sonra, hatırlayabilirim. Ve bu kadar yıl geçtikten sonra gidip kasabamın her kaldırım taşını kaldırsanız, altında yalın ayak, başı kabak, elinde sapan ile kuşların peşinde koşan, benim çocukluğumu bulursunuz.

Kasabamda, hususî bir havası olan ramazan bayramlarının birindeydi. Ben, dokuz on yaşlarımda bulunuyordum. Bayram gecesini, uyku ile uyanıklık arasında geçirdim. Beni, erkenden evimizin karşısındaki minarede okunan sabah ezanı uyandırdı. Bu ezan sesini hiçbir zaman unutmam. Babam, 'Bizim Abdullah Efendi iyi okur.' derdi. Ben ise onun okuduğu sabah ezanlarına hayrandım. Bir kere, gene babam: 'Abdullah Efendi, sabah ezanını sabahîden okur, her okuduğu ezanının, namaz vaktine göre makamı değişir.' demişti. Benim kulaklarımda, kafamda yer eden, Abdullah Efendi'nin yalnız sabahîden okuduğu sabah ezanı kaldı. Ve ben, ilk makamı 'sabahî'yi Abdullah Efendi'den daha dokuz yaşımdayken öğrendim. Çok zaman, onun ezanı ile uyanır, mektebe hazırlanırdım. Onun lirik, sabahın loşluğuna ve serinliğine en ilâhî bir mana veren, sabahîden okuduğu ezan, bugün hâlâ, erken uyandığım sabahlarda aradığım ve hasretini çektiğim bir gıdadır."[116]

Görüldüğü gibi anlatıcı sürekli olarak söylem zamanına atıflar yaparak konuşmaktadır. Sık sık geçmişle şimdi arasında gidip gelir. Geçmişi söylem zamanının şimdi'sinden değerlendirir. Böylece geçmişle söylem zamanının şimdi'si karşı karşıya gelmiştir. Diğer başka örneklerde de görüleceği üzere, başkişinin çocuk

[115] Üst-öyküsel anlatılardaki düzey ilişkileri hakkında "Anlatıcı" başlığına bakılabilir.
[116] Kocagöz, *Tellikavak*, s. 85, 86.

olduğu veya anlatıcının kendi çocukluğuna dair bir olay anlattığı durumlarda (bazı istisnaları olmakla birlikte) anlatıcı ile başkişi veya anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında böyle bir bilişsel ve ahlaki mesafe ortaya çıkar.

Bütün bu örneklerde birinci şahıs anlatıları tarihinin olduğu kadar Cumhuriyet dönemi öykülerinin de ana eğilimi temsil edilmektedir: Geçmişi bugünün bilgi sınırı üzerinden değerlendirici, aydınlatıcı, çözümleyici ve yorumlayıcı bir perspektif. Bilinç sunumuyla ilişkisi bağlamında "kendi kendini tefsir ve analiz geleneği" olarak da isimlendirilebilecek olan bu gelenek Cumhuriyet dönemi öykü yazarlarının da birinci şahıs anlatıcılı öykülerde ağırlıklı olarak tercih ettikleri bir tarz olmuştur. Böylece söylem zamanındaki anlatıcılar geçmişteki dağınık olayları bir araya toplayarak belirli bir olay örgüsü yaratırken "anlam"ı da inşa etmektedirler. Olay örgüsüne olan bu bağlılık aslında öykülerin oluşum mantığını da az çok açıklamaktadır. Geçmişi belirli neden-sonuç ilişkileri içinde yeniden kurgulamak bir olay örgüsü yaratmak demektir. Olay örgüsünü ise iki temel şekilde anlamak mümkündür. İlk olarak olay örgüsünün "sonuçluluk" denebilecek bir nedensellik yarattığı kabul edilir. Fakat olay örgüsü aynı zamanda sosyolojik bazı açılımlara sahiptir. Marina Mackay'in "bağlantılılık" adını verdiği bu ikinci kategoride olay örgüsü toplumsal bir bütünlük modeli canlandırır. Çünkü olay örgüsünde farklı insanların hikâyeleri bir noktada kesişir. Böylece ilk elde kurulamayan bağlantılar ortaya çıkar.[117] Bu durum özellikle de birinci şahıs anlatıcılar için geçerlidir. Cumhuriyet döneminde yazılmış birinci şahıs anlatıcılı öykülerde yol kronotopu kullanımının genel bir eğilim olması bu bağlamda değerlendirilebilir. Sonuç olarak Cumhuriyet döneminin birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde geçmişin bugünden değerlendirilmesi genel bir eğilimdir ve bu eğilimin de bazı açılımları vardır. Bunun tersi durumda, yani söylem zamanındaki benliklerin anlatı perspektifini geçmişteki benliklerine devrettiği durumlar da vardır. Fakat bu tarz örnekler görece azdır. Şimdi de bu kategorinin bazı tipik örneklerini irdelemeye geçilebilir.

[117] Bu konuda bkz. Mackay, s. 138 vd.

1.1.2.1.2. Deneyimleyen benlikler: birinci şahısta "gösterme"

Cumhuriyet dönemi öykülerinde deneyimleyen benliklerin perspektifini öykülerinde ağırlıklı olarak kullanan yazarlar Samet Ağaoğlu, Umran Nazif, Bekir Sıtkı, Kenan Hulusi, İlhan Tarus, Sait Faik, Osman Cemal ve Necip Fazıl'dır. Bunların dışında Samim Kocagöz gibi başka yazarların külliyatında da bu türden örneklere rastlanır. Burada "ağırlıklı" kelimesine dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü saf şekilde deneyimleyen benliğin algısal ve düşünsel perspektifini kullanmak, daha önce de belirtildiği gibi, öykünün "anlam"ının okur nezdinde kaybolması riskini yaratır. Olaylar arasındaki bağlantıları kuran anlatıcıdır ve gerekli yerlerde bu bağlantıları kurmadan okura sunmak bir "düzen"den ziyade kaotik şekilde olayların ardı ardına yığıldığı izlenimi yaratır. Bu açıdan bakıldığında, Cumhuriyet dönemi öykülerinde böyle bir riske girilmediği söylenebilir. Deneyimleyen benliğin kafa karışıklığı ve körlüğü yer yer anlatan benlikler tarafından giderilir. Bu noktada, saf bir deneyimleyen benlik perspektifi kullanımına nadiren rastlanır. Bu tür öykülerde genel olarak gözlemci bir anlatıcı vardır ve algısal aktarımla etrafında olup biteni aktarır. Bu öykülerde okur zorlanmadan yönünü bulur.

Deneyimleyen benlikler, daha önce de belirtildiği gibi kafası karışık ve kör benliklerdir. Bu nedenle de biraz sonra ne olacağını bilmeden eylemde bulunur, fikir yürütürler. Öykünün sonunu okurla birlikte öğrenirler. Deneyimleyen benliklerin bu özelliklerinden istikrarlı şekilde yararlanan yazarlardan biri Samet Ağaoğlu'dur. Bu yazarın öykülerinde genel olarak deneyimleyen benliğin perspektifi ağırlıktadır. Öykülerin okunması aynı oranda zordur. Kimi yerlerde gerçekle düş iç içe girer ve anlatan benliğin müdahale etmemesi dolayısıyla okur bazı yerlerde neyin gerçek, neyin hayal olduğunu ayırt edemez. Böyle kullanımlar S. Ağaoğlu'nun öykülerine çok katmanlı bir nitelik kazandırmıştır denebilir.

Örneğin "Mahalleye Dönüş" başlıklı öyküde birkaç nokta istisna edilirse hemen tamamen deneyimleyen benliğin perspektifi hâkimdir. Bu öykü algısal ve düşünsel açıdan deneyimleyen benliğin perspektifinin nasıl istikrarlı şekilde kullanıldığını gösteren örneklerle doludur:

"Caddeye çıkar çıkmaz, ilk ziyaretimi buraya yapmayı düşündüm ve tahmin ettiğim tarafa, yani caddenin sağ tarafındaki dar bir yola döndüm. Biraz yürüdükten sonra önüme çıkan iniş aldanmadığımı gösterdi. Buraları ne kadar değişmişti. Bu asfalt yol, bu yüksek apartımanlar,

bu sabahın erken saatindeki kalabalık beni şaşırtıyordu. Biraz daha yürüdükten sonra asfalt bitti, kaldırımlı bir yol başladı. Ayni zamanda apartımanlar seyrekleşiyor, yerlerini iki, üç katlı evler alıyordu. Nihayet kaldırım küçük bir demir köprüyü geçince bitti, birden eski mahallemle karşı karşıya geldim. Ayni tozlu sokak, ayni kerpiç evler, ayni ayakları çıplak, yüzleri kir içinde, yerlerde yuvarlanan çocuklar! Evlerinin önünde hasır iskemlelerde kahvelerini içen ihtiyarlar, köşedeki çeşmede tenekelerini dolduran, derede çamaşır yıkayan kadınlar, hepsi, her şey hiç değişmeden kalmıştı. Bütün şehri yeniden yapan esrarlı mimar sanki bu demir köprüyü aştıktan sonra yorulmuş ve işi bırakmıştı.

Evimiz bu sokağın en nihayetindeydi. Fakat oraya kadar gidemedim. Heyecan, şaşkınlık kuvvetimi tamamen kesmişti. Hemen karşıma gelen kahveye girdim ve oturdum.

Bir zamanlar ben de bu çocuklar gibi kir ve pislik içinde bu sokakta oynamıştım. Annem sabah, gün doğarken beni, elime bir dilim ekmek sıkıştırarak kapıdan bırakırdı. Biraz sonra diğer çocuklar çıkarlardı. Gün kızışınca dereye girer, entarilerimizi belimize kadar çekerek, gelip geçenlere ayıp yerlerimizi gösterirdik. Bazen çeşme başında kadınlar kavgaya tutuşurlardı. Bu bizim için bir eğlence olur, kavgacıların etrafında halka şeklinde dizilirdik. Dövüş hararetlenir, erkekler karışır, sonunda birbirimizle hangi tarafın dayak yediğini münakaşa ederdik!

Sağ gözümde anadan doğma perde vardı. Bunun için mahallede çocuklar gibi büyükler de, hatta annem, babam bile ismimi çağırmazlar, bana sadece Kör diye seslenirlerdi. Yaşımın çok üstünde bir kuvvetim vardı. Bunun için yine mahallede herkes benden korkardı. Küçükken çocukların arasında boş olmuştum, biraz büyüdükten sonra bütün mahalle, kuvvetim önünde eğilmişti."[118]

İlk paragraf büyük oranda görülen şeylerin, yani olguların aktarımıdır. Gören kişi ise deneyimleyen benliktir. "Bir zamanlar ben de bu çocuklar gibi…" ifadeleriyle anlatıcının kahveye girip oturduktan sonra kendi kendine düşünmeye başladığı anlaşılır. Bunlar deneyimleyen benliğin o anda zihninden geçenlerdir. Fakat son paragrafı bu düşüncelere dâhil etmek zor görünmektedir; çünkü burada anlatıcı artık kendini kendine anlatırmış gibi görünmeye başlar. Fakat bu bilgilerin okuru aydınlatmaya dönük olduğu açıktır. Diğer bir açıdan, cümlelerdeki sözcüklerin deneyimleyen benliğin zihninden geçtiği de düşünebilir. Kötü bir retorik etkisi göze alınırsa böyle bir ihtimalden de söz edilebilir.

[118] Samet Ağaoğlu, *Bütün Öyküleri*, İstanbul: YKY, 2013, s. 105, 106.

S. Ağaoğlu'nun öykülerinde genel olarak deneyimleyen benliklerin perspektifinin hâkim olduğu söylenebilir. Öykülerin üçte ikisinde deneyimleyen benliğin bakış açısı yer yer aksamakla birlikte hâkim durumdadır. Anlatıcıların ilgisi genel olarak algılardan ziyade deneyim zamanındaki bilinç içerikleri üzerinde toplanır. Bu da öykülere yoğun bir psikolojik katman kazandırır. Örneğin "Bir Hastahane Hatırası" başlıklı öyküde olgular ön plana çıkarken "Bir Hastanın Rüyaları" ve "Kediseven Sokağı'ndaki Bahçe" başlıklı öykülerde olgulardan ziyade deneyimleyen benliğin iç dünyası uzun uzadıya gözler önüne serilir.

"Bir Hastahane Hatırası" başlıklı öyküde anlatıcı söylem zamanından bir önceki gece uyuyamamış, geçmişi düşünmeye başlamıştır. Öykü her ne kadar büyük oranda olguların aktarımına dayansa da söylem zamanından bir gün önce, uyuyamamış olan anlatıcının zihninde cereyan eden bir sahne üzerinden kurgulanmıştır:

"Dün gece uykum kaçtı. Böyle zamanlarda yaptığım gibi, yine maziyi düşünmek, kaçırılmış fırsatları kaçmamış, yarım kalmış zevkleri tam alınmış, hayat mücadelesinde ekserisi beni yenen düşmanlarımı ben yerlere sermişim, çıldırasıya âşık olduğum kadınlar bana aşık olmuşlar gibi tahayyül etmek ve bu suretle kendime ve mazime heyecan vermek istedim. Gözlerimi kapar kapamaz o karşıma dikildi.

Bu adamı bir hastahanede tanımıştım. Hayatımda ilk ve son olarak bir hastahanede geçirdiğim bir haftanın birinci günüydü. O zamanlar memurdum, izin istemiştim, vermediler diye kendimi hastahaneye sevk ettirmiş, müşahede altına alınmıştım.

İnsan ne garip mahluktur! Onu kaç türlü tarif etmişler! Çeşit çeşit adamlar, 'iki ayaklı hayvandan her şeye alışabilen insana' kadar, çeşit çeşit tarifler yapmışlar. Fakat ben insanı 'iki yüzlü hayvan' diye tarif etmek istemiyorum ve bu tariften kastım insanın riyakâr bir mahluk olduğunu anlatmak değildir. Bence insan her yüzü ayni derecede samimi olan iki yüzlü bir hayvandır. İşte ben, hasta olmadığım hâlde hastahaneye girince aradan daha yarım saat geçmeden kendimi gerçekten hasta hissetmeye başladım. Başım ateş gibi yanıyor, midem bulanıyordu."[119]

Bu alıntıda konuşan kişi anlatan benliktir. Fakat söylem zamanı ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafe o kadar kısadır ki (düşünme faaliyeti "dün gece" gerçekleşmiş, yazma faaliyeti de belki hemen ertesi sabah) ilk pasajdan sonra deneyimleyen benliğin zihnine girildiği hissine kapılır okur. Söylem zamanındaki

[119] *a.g.e.,* s. 132.

anlatıcı ile dün geceki benliği arasında uzun bir zaman mesafesi yoktur. Bu nedenle de ister bilişsel ister ahlaki açıdan olsun onunla ciddi bir mesafesi olduğu varsayılamaz. Fakat dün geceki düşünen benlik doğrudan olayı hatırlamak yerine bu karakterle nerede tanıştığını ve bunun kendisinde yarattığı birtakım felsefi fikirleri kendi kendine açıklamış da olamaz. Muhtemelen dün gece uyuyamadığı sırada olayın kendisini hatırlamıştır. Fakat anlatıcı ertesi gün bir önceki geceyi öyküleştirirken araya bazı açıklamalar, felsefi fikirler sıkıştırmak zorunda hissetmiştir. Bunlar okura yönelik okur göstergeleridir.[120] Bundan sonra anlatıcı deneyimleyen benliğin zihninde beliren o mazideki sahneyi aktarır.

Deneyimleyen benliklerin perspektifine ağırlık veren yazarlardan bir diğeri de Sait Faik'tir. S. Faik üretken yazarlardan biri olarak aslında hem anlatan hem de deneyimleyen benliğin perspektifini kullanan pek çok örnek vermiştir. Bu bağlamda, aslında karma perspektifle birlikte anlatan benliğin kalıcı monoloğu şeklinde kurgulanmış çok tipik örnekleri de vardır. Kalıcı monolog örnekleri bilinç sunumu başlığında irdelenecektir. Fakat karma perspektif örnekleri genel olarak deneyimleyen benliğin ağırlığını taşır. Dolayısıyla bu örnekleri de bu başlık altında değerlendirmek doğru olacaktır. Örneklerden bazıları hemen tamamen deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmış olmakla birlikte bilinç sunumu hiç yapılmamış; anlatıcı olgusal aktarıma yönelmiştir. Fakat bazı örneklerde algısal değil düşünsel perspektif ağırlık kazanmaktadır. Bu iki karşıt uca bakalım.

Önce, hemen hiç bilinç sunumunun olmadığı "Mahalle Kahvesi"ne göz atılabilir. Öykü hemen tamamen olgusal aktarıma dayanır. Anlatıcı karlı bir kış günü yazın sık sık gittiği bir kahveye sığınır. Akşama dek kahvede herhangi bir olay olmaz. Kalkıp eve döneceği sırada kahvecinin isteğiyle biraz daha kalmaya karar verir. Olay tam da bu sırada başlar. İçeri giren bir şahısla kahvede oturanlar arasında geçen diyalog anlatıcının ilgisini çeker. Bundan sonra anlatıcının dikkati bu şahıslara yönelir. Öyküde geçmişteki benliğin iç dünyasına hemen hiç girilmez. Anlatıcı genel olarak gizemli şahısla kahvedekiler arasında yaşanan gergin anları aktarır:

"Tam bu sırada içeriye birisi girdi. Kaşına kirpiğine kar dolmuş, üstüne beyaz bir ceket giymişti sanki. Gelen adam sobaya doğru yürüdü. Üstünü başını süpürdü. Bir sandalyeye

[120] "Okur göstergeleri" kavramı, Roland Barthes'ın işaret ettiği, okuru aydınlatmaya dönük anlatısal ögeler olarak tanımlanabilir. Bkz. Barthes, s. 126.

çöktü. Genç, çok genç bir adamdı. Yüzündeki karlar eriyince beyaz, yuvarlak bir yüz meydana çıkmıştı.

Kahvede o gelmeden evvel konuşmalar oluyorken o girince herkes susmuştu. Kenarda tavla oynayanlar da tavlalarını şakırtı ile kapatıp çıkıp gittikten sonra bu sükût büsbütün arttı, uzadı.

Genç adama baktım. Bir sandalyenin üzerinde oturmuş, önüne bakıyordu. İhtiyarlar sakin, ciddi, adeta haindiler. Kahveci başını iki eli arasına almış kahve ocağında oturuyordu. On dakika bir mecliste insanların susması korkunç bir şeydir: Dehşetli sükût uzuyordu.

Genç adam ayak ayak üstüne atıyor, sonra ayağını değiştiriyor, bir türlü oturduğu yerde rahat edemiyordu. Belinden yukarısı imtihan olan bir talebeyi andırıyor… Korkak korkak bakıyor, ayakları ise imtihan heyeti masa altından ayak ayak üstüne attığını göreceklermiş korkusu içinde gibi bir inip bir kalkıyordu. Ayağının birisine altında kırmızı kırmızı yamalar sallanan bir lastik artığı geçirmiş, bunu iple de bağlamıştı. Ötekisinde, torik ağzı gibi açılmış altından hâlâ ıskaraları sallanan bir futbol ayakkabı eskisi vardı."[121]

Görüldüğü gibi bütünüyle deneyim zamanındaki olgusal perspektif benimsenmiş, anlatıcı kahvede olup bitenleri aktarmaya başlamıştır. Öykü kahvedeki olguların aktarımıyla devam eder ve biter. Buna benzer bir başka örnek diğer yazarlarda benzerleri görülebilecek türden bir yol anlatısı olan "Üçüncü Mevki" başlıklı öyküdür. Bu öyküde anlatıcı bir kompartımanda olup bitenleri anlatır. Öykü büyük oranda algısal perspektif üzerine kuruludur. Fakat burada farklı olarak bazı paralepsisler göze çarpar. Anlatıcı kendi iç dünyasına odaklanmaz; bunun yerine kompartımandaki diğer karakterlerin iç dünyasında neler olup bittiğine dair tahmin sınırlarını aşan atıflar yapar. Diğer karakterlerin zihninden neler geçtiğini aktarır. Gerçekte birinci şahıs anlatıcının böyle bir bilgi vermesi anlatı uzlaşımlarına aykırıdır:

"Vagonun içindeki altı kişiden bir tanesi dayanamadı ve yanındakine:

- Gideceğim yol uzak, dedi.

Yanındaki, gözkapakları yarı açık, uykulu kara gözlü bir adamdı. Sapanca gölü bu adamın gözlerinin içinde pürüzsüz, dalgasız, bir damla ışık ve cam gibi parıldadı. Sordu.

- Neresi?

[121] Sait Faik Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*, İstanbul: YKY, 2006, s. 10, 11.

- Kayseri'ye gidiyorum. İlk defa. Ömrümde ilk uzun yolculuğum. Yanıma bir gazete bile almamışım. Yolculuk, bilhassa tren yolculuğu sıkıcı, yorucu, üzücü şey!..

- Öyledir.

'Öyledir,' diyen, Sapanca gölünün elma bahçelerini gözlerine kapadı. Ve ağır ağır, göl, elma ve çıplak çocuklar düşünerek uyudu.

Yanına bir gazete bile almamış adam, sıkılıyor, üzülüyor, uyumak istiyor, uyuyamıyor. Kayseri çok acayip bir kâinat, Seddiçin kenarında bir tuhaf şehir gibi muhayyelesini gıcıklıyor: Hanlar, kervansaraylar, dar sokaklarda çamaşır yıkayıp çocuklarını döven yağlı kadınlar, ellerinde uzun birer pastırma öğle yemeği yiyen memurlar ve uzayan bir gün."[122]

Bir üçüncü şahıs anlatısını andıran bu girişin son paragrafında anlatıcı karakterin zihninden geçenlere dair bazı bilgiler verir. Bunların sözel oldukları pek söylenemez. Fakat en azından karakterin zihninden geçen bazı görüntüleri tanımladıkları söylenebilir. Bu bağlamda öykü aslında sıfır odaklanmayla başlamaktadır denebilir. Nitekim biraz sonra karakterlerin iç dünyalarına ait başka bilgiler de verilir. Fakat öykünün ilerleyen kısımlarında anlatıcının trende seyahat eden yolculardan biri olduğu anlaşılır. Böylece bir iç-anlatıcının yer yer sıfır odaklanmayı kullanarak paralepsis örnekleri verdiği ortaya çıkar. Öykü boyunca anlatıcının iç dünyası geri planda tutulmuş, bunun yerine olgusal aktarıma (yer yer de karakterlerin iç dünyalarına uzanan kısmi bir algısal perspektif) ağırlık verilmiştir.

Hemen bütünüyle deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmış bir diğer öykü olan "Bir Sarhoşluk"ta ise algısal perspektif çok daha baskındır. Anlatıcı sarhoş hâlde sokakta yürürken önünde giden birisiyle konuşur. Gerçekte bunların halüsinasyon benzeri yaşantılar olduğu anlaşılır. Bu türden bir sarhoşluk ânı örneğin S. Ağaoğlu'nun öykülerindeki ateşli hastalıklar yüzünden görülen hayalleri hatırlatır. Burada da gerçeğin nerede başlayıp nerede bittiği tam olarak kestirilemez. Anlatan benlikten ziyade deneyimleyen benliğin gerçekliğin sınırlarını yitirmiş iç dünyasına şahit olunur. Öykünün büyük kısmı deneyimleyen benliğin bilincine ait analizlerden ya da doğrudan algısal aktarım yapan cümlelerden ibarettir.

Bu örnek aslında anlatan benliğin hemen tamamen silindiği saf bir durumu temsil etmektedir. Bu örneğin karşıt kutbunda ise Tanpınar'ın öykülerinde en iyi ifadesini

[122] Sait Faik Abasıyanık, *Semaver*, İstanbul: YKY, 2010, s. 58.

bulan kendi kendini tefsir ve analiz geleneği yer alır. Diğer bir deyişle, S. Faik'in bu öyküsü ancak Tanpınar'ın "Evin Sahibi" öyküsüyle karşılıklı okunduğunda asıl değerini bulur. Tanpınar'ın birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde geçmiş ne derece yoruma, analize, söylem zamanının müdahalelerine maruz kalıyorsa S. Faik'in bu öyküsünde yorum ve analiz o derece silinmiş, salt deneyimin aktarımına ağırlık verilmiştir. Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu derece saf bir örnek bulmak hemen hemen imkânsızdır. Öyküler genel olarak bu iki karşıt uç arasında bir yerlerde konumlanırlar. S. Faik'in ilgili öyküsünün hemen tamamında deneyimin yorumsuzca aktarıldığı görülür:

"Önümde bir adam gidiyor. Vakit gece yarısını geçeli hayli. Tıknaz, kalın enseli, saçları kabarmış, ceketinin cepleri şişkin, omuzları ile kalçaları aynı genişlikte, omuzlarını kıstığından olacak, kalçası hatta daha geniş.

Yirmi adım önümden gidiyordu. Yürüyüşümüzün temposu hemen hemen aynı olsa gerek ki ne ben adama yaklaşıyordum, ne de o benden uzaklaşıyordu. Böyle epey bir zaman gittik. Sıkıldım, bir aralık yolumu değiştirmek istedim. Caddede kimseler yoktu. Ama bu caddenin ortasındaki ağaçlıklı yol da gece yarısından sonra pek hoşuma gider. Hep bu yolda sevgilime kendimi vermiş, hesabımı kitabımı yapmış, tutmadığım sözlerimi, olmayacak kararlarımı vermişimdir. Yolun kenarlarında ise hiçbir hatıram yok. Bu adam için de yolumu değiştiremem a!

Sarhoşum. Anasını satarım dünyanın. Düşmanlarımın hepsini bir meteliğe… Dostlarımın – olmayan dostlarımın şu dünya yüzünde– hepsine şaraplar, biralar ikram etmeliyim. Sevgilim sen, sen de mi şu havayı kokluyorsun. Bu saatte sağına dönüp sen de, insan suretinde bir hayvan gibi homurdanmışsındır belki. Ama ah! Yatağın sıcacıktır. Yatağın ne güzel kokuyordur senden! Na bak! Aya bak! Kış gecesinin mübarek ayına bak! Hem yürüyorum, hem sanki düşünüyorum. Durdum. Bir ağaca yaslandım. Ağaç rüzgârdan sallanıyor. Ayın on beşi değil ama yine kocaman bir ay, caddenin kocaman ampulünden kararmış madeni bir ışıkla bakıyor."[123]

Özellikle şimdiki zaman kullanımı *anımsatıcı şimdi*'ye[124] işaret eder. Üçüncü paragraf ise büyük oranda işaretsiz öz-alıntılı monologdan oluşmaktadır. Bu cümleler

[123] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi,* s. 48.

[124] "Anımsatıcı şimdi" terimi, geçmiş zamanlı bir kurmaca metinde, deneyim zamanının şimdi'sine gönderme yapan bir şimdiki zaman kullanımıyla oluşan zaman özelliğidir. Diğer bir deyişle, anlatıcı, geçmişteki olayı, adeta söylem zamanında yaşıyormuş *gibi*, şimdiki zaman kullanarak anlatır. Terim Cohn'a ait. Bkz. Cohn, s. 211 vd.

deneyimleyen benliğin sözel düşünce içeriklerinin işaretsiz olarak söylem zamanına aktarılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Öykünün sonundaki bazı cümleler istisna edilirse anlatıcının olay zamanından sonra sarf ettiği varsayılabilecek hiçbir yorum veya analiz bulunmaz. Kısacası, anlatıcı bu deneyime dair herhangi bir görüş, yargı veya bilgi eklememiştir. Algısal ve düşünsel perspektif iç içe geçmiştir. Çok az örnek salt algısal veya salt düşünsel perspektif kullanır. Diğer yazarlarda olduğu gibi S. Faik'in öykülerinde de genel olarak bu iki perspektif iç içedir. Örneğin "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" başlıklı öyküde olduğu gibi. Anlatıcı bir sinema kapısında bekleyen, vücudunda uyuz hastalığı izleri bulunan dilenci çocuğa odaklanır:

"Uyuzluya bir sinemanın kapısında rastladım. Ayakları çıplaktı. Büyük, sarı ela gözleri, aslında beyaz olduğu hâlde yer yer morarmış bir derinin içinden, baharda badem ağacı güzelliğiyle bakıyordu.

Bu çocuğu nereden tanıyorum? Bilmem… Belki de hiçbir yerden… Belki de her yerden… Sokakta böyle çocuklar yüzlerce; bir iki değil… Her gün bütün caddelerde, köprünün üstünde altında, çok defa bir sinemanın kapısında üçer beşer, Sirkeci'nin her köftecisi, her işkembecisi önünde, bu, yalnız gözleri kalmış mahlukat görülüyor. Bu çocuklar bir gün kaybolurlar. Sonra birdenbire bir kale kapısı açılmış gibi yine o güzel bildikleri, bir sinema oyunu oynuyor sandıkları, karlı çamurlu caddeye düşerler.

Uyuzlunun gözleri bende idi, hatta bir tanesini aşina bir şekilde kırptı. Surat astım. Ne yalan söyleyeyim, bu kadar sefil olduğu için yüzümü buruşturdum. Yoksa benim de içimdeki çocukluk daha ölmedi. Ona bir gözümü kırpar, belki daha ileri gider, dilimi çıkarırdım.

O aldırmadı, güldü. Başını öbür yana çevirdi. Gişedekilere elini uzatmakta devam etti. Bu, büyük, muhteşem bir eldi. Kendi ince yüzünden iki defa daha büyük bir el… Üstüne yer yer, çivit mavisi bir ilaç sürülmüştü. Bilekleri cılk yara içinde idi.

İnsanlara sürünmemek için bir cüzamlı hâletiruhiyesiyle çekingendi."[125]

Algısal aktarıma dayalı ilk paragrafın ardından gelen ikinci paragraftaki ifadeler deneyimleyen benliğin zihnine atfedilebilir. Gerçi son birkaç cümle itibariyle anlatan benliğin yaptığı genellemelere benzese de ilk cümledeki doğrudan deneyim anına işaret eden şimdiki zaman kullanımı ve sonraki sorgulayıcı ve eksiltili cümle yapıları

[125] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*, s. 23.

dolayısıyla deneyimleyen benliğin işaretsiz şekilde alıntılanmış sözel düşünce içeriklerine benzemektedir.

Ağırlıklı olarak deneyimleyen benliğin perspektifini kullanan Umran Nazif'in öyküleri S. Ağaoğlu ve S. Faik'in öykülerindeki psikolojik katmandan yoksundur. Bunun muhtemel nedeni bu öykülerin *otodiegetik* olmamasıdır. Anlatıcı genel olarak algısal aktarım için deneyimleyen benliğin perspektifini kullanır. Böylece deneyimleyen benlik deneyim zamanındaki olayları aktarmaya başlar. Bunun bir başka sonucu da bu öykülerde geriye dönük herhangi bir yorum veya tefsirin söz konusu olmamasıdır.

Umran Nazif'in öykülerinde anlatan benlikler çok sık ortaya çıkmazlar. Yazar bunu sağlamak için farklı teknikler kullanır. Bu öykülerde psikolojik katman çok zengin değildir. Fakat bazen anlatan benlik olayların arka planını deneyimleyen benliğin zihnine atfederek kendisi araya girmekten çekinir. Böyle bir durumla "Tazminat" başlıklı öyküde karşılaşılır. Bu öyküde anlatıcı bir kahvede olan biteni büyük oranda araya hiç girmeden aktarır. Sonra ortam durulunca anlatıcı başka şeylerden, yaşadığı köyden, bu köydeki yaşamından, kahvede kavga eden taraflardan, vb. söz etmeye başlar. İlk elden bunun anlatan benlik tarafından yapılan bir müdahale olduğu düşünülebilir. Şöyle başlar anlatıcı:

"Ne yalan söyleyeyim, dört senedir oturduğum bu köydeki hayatı şimdiye kadar memuriyet verdiğim köyler, kasabalar şöyle dursun birçok vilayetlerde dahi bulmuş değilim. Şayet bu dört yol bütün insanlığı ıstıraba gömen harp yılları olmamış olsaydı muhakkak ki hayatımın en güzel günlerini içine alacaktı. Hele yaz gelmez mi, tabiatla beraber uykudan uyanan köy tam beş ay yakındaki koca bir şehrin neşeli kadınları, zinde erkekleriyle dolup boşalır. Deniz akşama kadar yüzücülerle, sabaha kadar da balıkçılarla doludur. Piyasa caddesi gecenin geç saatlerine kadar gitara ve mandolin sesinden inler. Tek atlı yaylıların kamçı ve nal sesleri köye başka bir hava getirmiştir. Köy, devamlı bir mesiredir. Kışın ise şehirlilere göre burada tahammülfersa bir hayat başlar. Sonbaharla beraber yalı ve köşk kapılarında kamyonlar, öküz arabaları sıralanır. Pancurlar kapanır, baharla beraber badanalanmış sahil gazinoları tekrar kışlık manzaralarını alırlar. Camekânları sökülür, ufak bahçelerindeki demir sandalyeler kaldırılır. Kanunla beraber köy hakikaten yabancıları yadırgatacak kadar korkunç bir sessizliğe bürünür. Son vapurdan sonra kumsal kahveden başka oturulacak yer

kalmaz. Işıklar fersiz ve seyrektir. Bir iki muhacir ve balıkçı mahallesinden başka semtlerde insan cinleri perileri çiğneyerek yürür."[126]

Fakat bu uzun müdahaleden sonra, anlatıcı, şöyle der:

"Dimitronun getirip masama koyduğu sımsıcak koyu kırmızıya çalmış çayımı içerken bir anda bütün bunları düşünmüştüm. Gözlerimi asfaltı artık tamamen ıslatıp cilalamış olan yağmurdan kaldırıp içeriye çevirdiğim zaman yine ilk gördüğüm Muhacir olmuştu."[127]

Dolayısıyla anlatıcı önce kahvedeki ortamı bir algısal perspektif aracılığıyla deneyimleyen benliğin gözlerinden görerek anlatmış, ardından olayların arka planını okura aktarmak için deneyimleyen benliğin zihnine girerek uzunca bir öz-anlatımlı monologla köy, köy hayatı ve Muhacir Ali hakkındaki bazı bilgileri çekip almıştır.

"Arzusuz Geçen Günler" başlıklı öyküde de benzer şekilde bir kurgu söz konusudur. Bu öyküde anlatıcı elindeki sigara paketi üzerine düştüğü notu görünce dün gece olanları hatırlar. Anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki zaman mesafesi çok dardır:

"Az önce boşalan sigara paketimi yere atarken nasılsa nazarlarım kutunun arkasına ilişti. Burada fersiz bir kurşun kalemiyle yazılmış olan şu kelimeleri ve tarihi gördüm. 'Arzusuz geçen günler… 23.11.938'."[128]

Sigara paketi üzerine düşülmüş bu not gözüne ilişince dün gece meyhanede biriyle sohbet ettiğini hatırlar. Bu şahsın kim olduğu başta belli değildir. Anlatıcı bu şahsın uzunca konuşmasını olduğu gibi aktarır. Fakat öykünün sonunda şu notu düşer:

"Dün gece, bana bütün bunları söyleyen dostum; [muhakkak] ki öteden beri benim ta içimde yaşamaktadır. Şimdi anlıyorum ki; içimizde bir saat gibi çarpan arzularımızda, bazan ne kadar iyi marka olursa olsun kurulması unutulunca birdenbire duruveren bir saat gibi bir müddet için duruveriyorlar… İşte o zaman bizim için artık ne hayatın… Ne de sevgilinin kıymeti kalmamıştır. Fakat bu arzuların muvakkat duruşuna ve [bu sırada içimizden konuşan] adamın sözlerine asla aldanmamalıdır."[129]

Böylece okur anlatıcının dün gece zihninden geçen uzun iç konuşmayı aktardığını anlar. Burada öykünün büyük kısmı bir öz-alıntılı monologdan oluşmaktadır. Şunu

[126] Umran Nazif [Yiğiter], *Yaşamak İçin*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1948, s. 86.
[127] *a.g.e.*, s. 92, 93.
[128] Umran Nazif [Yiğiter], *İçimizden Birkaçı*, Zonguldak: Zonguldak Halkevi Yayını, 1941, s. 50.
[129] *a.g.e.*, s. 53.

da söylemek gerekir ki bu uzun öz-alıntılı monologda kullanılan dil gerçek bir iç konuşmanın üslup özelliklerini taşımaz. Daha çok gündelik dile benzer.

Fakat U. Nazif'in öykülerinde deneyimleyen benliğin düşünsel perspektifinden ziyade algısal perspektifi ön plana çıkmıştır. Diğer bir deyişle anlatıcı genel olarak deneyimleyen benliğin zihnine girmek yerine onun üzerinden olgusal aktarım yapmayı tercih eder. Bir örnek olarak "Doğruluk Dikimevi" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öyküde anlatıcı neredeyse olaylara hiç müdahale etmeden bir kamera gibi deneyim zamanındaki benliği üzerinden olan biteni aktarır. Kullanılan dil yer yer bütünüyle tarafsız, yani nesnel ve duygulardan arınmış bir hâle gelse de bazı noktalarda deneyimleyen benliğin damgasını, onun iç dünyasının izlerini taşır:

"İşte, nihayet mevsimin ilk karı yağıyordu.

Terzi Yusuf, gözlüğünü, ağarmış saçlarının üstüne kaldırmıştı. Bir ucuna iliştiği ütü masasından dışarıyı seyrediyordu. Ütücü kız, az ilerimdeki pencerenin başında duran ve ustamın evlatçık diye çağırdığı küçük Mustafa'ya sarılmış, uçuşarak yağan kara bakıyor, makastar Yanko ile yelekçi Niko, ufak mangalın üzerinde yüzlerini kızartıyormuş gibi, eğilmiş nasırlı ellerini ateşe tutuyorlardı.

Masanın üstü ütü isteyen ceketler, dikilmek için sıra bekleyen paltolar ve yeleklerle dolmuştu. Hiçbirimizde en ufak bir hareket yoktu. Sofadaki saat akşamın beşini vuruyordu. Apartımanın önünde yılankavi bir kavis yaparak uzanan ana caddede tramvaylar, otomobiller sıralanmışlar bir sürü insan beyaz gölgeler hâlinde ve adeta şuursuzca şuraya buraya koşuyorlardı. Odamız ılık ve loştu. Usta başta, hepimiz dalga geçiyorduk. Daha doğrusu herkes bir şeyden korkmuş gibi susuyordu. Zelzeleden evvel suların çekilmesi, yerlerin çatlaması gibi, odadakilerde korkunç bir sessizlik vardı. Sanki, gelecek bir felakete hazırlık yapıyorlardı. Besbelli, şu anda herkes kendi hayatını yaşıyordu."[130]

Perspektifi deneyimleyen benliğe devretmekle birlikte tıpkı U. Nazif gibi düşünsel değil algısal perspektife ağırlık veren bir diğer yazar Osman Cemal'dir. Bu yazarın öykülerinde geçmişteki benliğin iç dünyası göz ardı edilir. Bu da geriye dönük aydınlatıcı, yorumlayıcı, çözümleyici bir tavır olmadığı anlamına gelir. Perspektif genel olarak algılarla sınırlıdır; diğer bir deyişle, deneyimleyen benliklerin düşünsel değil algısal perspektifi benimsenir. Bilinç sunumu da yoğun değildir.

[130] Yiğiter, *Yaşamak İçin*, s. 94.

İlk örnek olarak üzerinde durulacak olan "Tanıdığım Âşıklar" başlıklı öyküde olay zamanından sonra edinilen hiçbir bilgi verilmez. Deneyim zamanına dair herhangi bir çözümleme veya yoruma rastlanmaz; (girişteki tek ahenksiz psiko-anlatı istisna edilirse) deneyimleyen benliğin iç dünyasına dair hiçbir şey söylenmez:

"Geçen seneden beri hiç değişmemişti, ben ise onu biraz akıllanmış, adam olmaya yüz tutmuş zannediyordum. Hâlbuki zavallı yine eskisi gibi idi, yine öyle, ah! Dedikçe ağzından dumanı çıkıyordu.

Yine gözleri yaşlı idi, yine âşıktı ve galiba biraz da sarhoştu. Beni görünce bermutat sessiz sessiz yanıma geldi ve ağlar gibi bir sesle:

- Geçen seneden beri nasılsınız, ne âlemdesiniz bakalım? dedi.

- Bildiğiniz gibi… Siz nasılsınız?

- Ben de öyle bildiğiniz gibiyim…

- Belli!.. Yine âşıksınız galiba?

- Ah, sorma azizim!.. Hem de ne aşk, hem de ne aşk… Allah böyle aşkı düşmanlarıma vermesin!"[131]

Öykü bu şekilde bütünüyle diyaloglar üzerine kurulmuştur. O. Cemal'de bu türden uzun diyaloglara sık rastlanır. Bir başka örnek olarak "Sirkeci'den Fatih'e" başlıklı öyküye göz atılabilir. Bu öyküde anlatıcı iş yerinden bir kadın arkadaşıyla birlikte Sirkeci'den Fatih'e kadar yürüdükleri bir gün başlarına gelenleri anlatır. Perspektif bütünüyle deneyimleyen benliğe aittir. Yer yer bilinç sunumu da yapılır:

"Yanımda genç meslek refikalarımdan Saniha Hanımefendi var. İstedik ki bu akşam Sirkeci'den bir tramvaya atlayıp Fatih'e ve oradan yürüyerek Edirnekapısı'na kadar bir gezinti yapalım. Hava ne sıcak, ne serin, tam tatlı, olgun, esmer bir sonbahar akşamı… İkimiz de oldukça temiz ve şıkça giyinmişiz. Benim elimde bir baston, onun elinde ufak bir çanta var.

Sirkeci'ye geldik, tramvay bekliyoruz. Omuz başımızda eğri kalpaklı, siyah bıyıklı biri peyda oldu, yan gözle bizi süzüyor. Olabilir a, ihtimal benim ceketin rengi yahut iskarpinin biçimi hoşuna gitti de bakıyor yahut refikamın çarşafını beğendi de kendi hanımına veya hemşiresine de bir aynını yaptırmak için bakıyor. Saniha Hanım bana sordu:

[131] Osman Cemal Kaygılı, *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2005, 406.

- Bu adam bize niye öyle dikkatli dikkatli bakıyor?

- Bilmem, ben de şimdi onu düşünüyordum.

Bu aralık tramvay geldi. Güç hâl ile içeri atladık, o adam da tramvaya bindi. Yine olabilir a, dedim, belki o da Fatih'e veya Beyazıt'a gidecek…"[132]

Görüldüğü gibi öykünün girişinde *anımsatıcı şimdi* kullanılarak doğrudan deneyim zamanına gönderme yapılır. Anlatan benlikler genellikle öykülerde epey cılız bir işlev üstlenerek belirirler. Kimi zaman karakter tanıtımlarını yaparlar, kimi zaman da öykünün bağlamına dair kısa bilgiler verirler. Fakat perspektif sonradan deneyimleyen benliğe devredilir. Böyle iki örnek üzerinde durulabilir. "Bıraktığı Hediye" başlıklı öyküde anlatan benlik kısa bir kalıcı monolog verdikten sonra deneyim zamanına döner:

"Bana, teşrinlerin kapanık, yağmurlu günleri kadar dünyada kasvet veren hiçbir şey yoktur. Hele öğle ile ikinci arası o kadar tahammül-fersadır ki, insan köşe minderine kurulup fosur fosur cigara içerken bile bunalır, kâbus içinde kalır. Böyle günlerde daima kendime çok yakın bir can yoldaşı ararım ve isterim ki onunla kafa kafaya verip güneş çıkıncaya kadar bir Eshâb-ı Kehf hayatı yaşayalım!..

İki, üç sene evvel galiba teşrinievvelde idi, böyle bir günde, öğleden sonra evde yalnız oturuyor, can sıkıntısından, kaleme gelmez, hesaba kitaba uymaz birtakım münasebetsiz, delice şeyler düşünerek kendi kendimi yiyordum. Bir aralık aklıma evlenmek geldi. Ve sonra bunu evliliğin muhtelif safahatı takip etti. Zihnimde çeşit çeşit kadın şekilleri ve hepsinin ayrı ayrı zevk ve lezzetleri tecessüme başladı. İşte şimdi diyordum, evin içinde bir kadın olsa idi, onunla biraz oyalanır, şu üzerimdeki sıklet ve sıkıntı yarım saat kadar olsun defolurdu. Ben, bu düşüncede iken sabahtan beri sinsi sinsi yağan yağmur, birden şiddetli bir sağanak hâlini aldı, oluklardan baldır kalınlığında sular boşanmağa başladı.

Acaba çok sürecek mi? diye bulutları iskandil için içimi çekerek pencereden başımı uzattım, gözüme elli adım ötede siyah çarşaflı bir kadın ilişti.

Zavallı, çamur olmasın diye çarşafının eteklerini fazlaca yukarıya çekmiş, diz kapaklarının hizasından beyaz etekliğinin tenteneleri meydana çıkmıştı. Ben onu gördüğüm hâlde, o beni görmedi. Ve hemen bizim evin saçağının altına gelerek durdu. Lakin poyrazdan gelen

[132] *a.g.e.*, s. 345.

yağmur, bazen rüzgârın şiddetiyle onu yine kamçılıyor, rahat bırakmıyordu. Bu, otuz, otuz beşlik, biraz etine dolgun, beyaz, babayani bir hanımdı."[133]

"Kameragözü" uzlaşımı, Cumhuriyet dönemi öykücülerinin yer yer başvurdukları bir tekniktir. Öykülerinin hemen hemen yarısında deneyimleyen benliğin perspektifine ağırlık veren yazarlardan İlhan Tarus da deneyimleyen benliklerin perspektifini "kameragözü" aracılığıyla kullanır. Bu yolla kurgulanmış "Aynalı Gazino" başlıklı öyküde anlatıcı olay zamanındaki perspektife geçerek bütünüyle olgusal aktarıma yönelir. Öyküde anlatıcının olay zamanındaki psikolojik durumu metne yansımamıştır. Tipik bir "kameragözü" uzlaşımıyla salt olguların aktarımı yapılır. Girişte kısaca anlatan benliğin sesi duyulduktan sonra perspektif deneyimleyen benliğe devredilir:

"Gümrüğün arkasındaki Aynalı gazinoyu bilmem merak ettiniz mi? Burası İstanbul'un en zevkli, en canlı kahvelerinden biridir.

Camlı kapının hemen dibinden büyük, parlak aynalar başlar. Boydan boya, ta ocağa kadar, bütün duvarlar ayna ile kaplıdır. İnsan buraya girince kendisini aynalı bir dünyada hisseder. Garsonların gözleri bile aynalıdır. Velhasıl başka bir yerdir bu aynalı gazino.

Bir gün yalnız başıma bir kahve içmek istedi, aynalı gazinoya girdim. Camın önündeki masada birkaç kişi oturmuş, konuşuyorlardı. Nedense onları dinlemek ihtiyacı içimde belirdi, iki masa ötelerine oturdum.

Kambur birisi vardı ki; mütemadiyen konuşuyordu. Ötekiler çok zaman onu dinlemiyorlar. Fakat aralarında bir konuşma mevzuu kalmadığı veya başka bir mevzua geçmek için lafa fasıla verildiği zaman, istemeyerek gözlerini ona çeviriyorlar, başını bilmedikleri ve sonunu dinlemeyecekleri bir hikâyenin yalnız bir kısmını yutmağa razı oluyorlardı."[134]

Öykü boyunca anlatıcı bu gazinoda yaşanan bir kavgayı anlatır. Salt şahit olduklarını aktarmakla yetinir. Sonradan buradaki şahıslara veya olaya dair öğrendiği bir şey olup olmadığından söz etmez. Algısal perspektifin devriyle birlikte deneyimleyen benlik gazinodaki kavgayı büyük oranda olgusal aktarımla anlatır.

Deneyimleyen benliğin perspektifine ağırlıklı olarak başvuran bir diğer yazar da Bekir Sıtkı'dır. Bu yazarın öykülerinde deneyimleyen benliklerle birlikte anlatan

[133] *a.g.e.*, s. 350.
[134] İlhan Tarus, *Doktor Monro'nun Mektubu*, [Yayım yeri yok]: Vakit Gazete-Matbaa-Kütüphane, 1938, s. 26.

benlikler de yer yer kendini belli eder. Fakat deneyimleyen benliğin perspektifinin görece baskın olduğu söylenebilir. Bu türden öykülerin tipik bir örneği "Yol Arkadaşları"dır. Bu bir tren yolculuğu sırasında anlatıcının hemen tamamen olgusal aktarıma yöneldiği bir öyküdür. Anlatıcı kompartımanda olup bitenleri, konuşmaları ve o anki izlenimlerine dayanan karakter tanıtımlarını[135] aktarır:

"Siyah mantolu, siyah baş örtülü yaşlıca bir kadın, pahalı sigaralara mahsus teneke bir kutudan sekizlik bir sigara çıkardı. Elleriyle ceplerinde kibrit aramağa başladı. Karşısında oturan, gömleğinden yakalıklı, boyun bağsız, yaka düğmesi parlak yalancı taştan tıraşı uzun bir adam, kadının kibrit aradığını anlayınca, yanmakta olan kendi sigarasını uzattı. Yaşlı kadın, sigarayı eline almak istedi, fakat beriki, tutulamayacak kadar küçülmüş olan sigarasını kadının dudaklarına doğru tuttu. Kadın önüne biraz eğildi. Hızlı hızlı avurtlarını şişirip indirerek sigarasını yaktı ve kendisine ateş ikram eden adama, teşekkür makamında, bir temenna savurdu. Bir iki derin nefes çekti. Havaya, yarısı ağzından, yarısı burnundan çıkan esmer bir duman yayıldı. Tatlı bir şey yemiş gibi yutkundu. Soluk ve buruşuk yüzünden keyfinin pek yerinde olduğu anlaşılıyordu. Sonra ayaklarını tahta kanepenin üstüne çekti. Diz çöker veya bağdaş kurar gibi oturdu.

Bir aralık, ön alt dişlerinin eksikliğinden dolayı peltekleşen, yumuşak, kısık bir tiryaki sesiyle, hiç kimseye hitap etmeden, ortalığa doğru:

- Yolculuk, alışmayanlar için güç şey doğrusu, diye söylenmeğe başladı. Üç sene evveline kadar İstanbul'dan hiç çıkmamıştım, yani kızımı gelin edinceye kadar. Şimdiki de yalnız başıma ilk yolculuğum. Dün sabah Kayseri'den geldim. Kızım orada. Yüzbaşı Atıf Bey de damadım. Bir iş için Ankara'ya inmek lazım geldi; şey, merhumdan muhassas maaşımda on iki buçuk kuruş fazlalık var, demişler! Değildir, diye söylemeğe geldimdi. Şimdi de evrakınızı İstanbul'a gönderdik, dediler. Zaten ben de İstanbul'a gidiyorum. Mevlanakapı'daki ev ne zamandır boştu. Kapısını, penceresini sökecekler diye korkuyordum. Şimdi bir kiracı bulunmuş. [Hayırlısıyla inşallah] evi kiraya vereceğim.

Sonra bana döndü:

- Siz de İstanbul'a mı bey evladım?

- Evet, diye başımı salladım.

[135] Karakter tanıtımının algıyla sınırlı olması, diğer bir deyişle yalnızca fiziksel niteliklerin ve bu niteliklere dair yorumların verilmesi bu tanıtımların ilgili zamanla sınırlı olduğunu gösterir. Aksi hâlde fiziksel ve ahlaki bütün niteliklerin verilmesi (bazı istisnaları da göz önünde bulundurularak söylemek gerekirse) anlatan benliğe işaret eder.

- Hangi tarafa?

- Erenköyüne.

- Ya… Erenköyü. Erenköyü… (İçini çekti), rahmetli süt birader de orada otururdu. Şimdi Sahrayıceditde yatıyor zavallı… Belki de tanırsınız, defteri hakanide mümeyyizdi; Tevfik Efendi."[136]

Görüldüğü üzere öykü bu şekilde olgusal aktarımla devam eder. Burada bütünüyle olay zamanındaki perspektif benimsenmiştir. Deneyimleyen benliğin bildiğinden fazlası yoktur. B. Sıtkı'nın diğer öyküleri de, bu derece saf olmamakla birlikte, büyük oranda deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmıştır. Örneğin "Avcı Hattı" başlıklı öykünün girişinde anlatan benliğin sesi duyulur. Fakat anlatıcı, geçmişe döner ve geçmişteki benliğinin zihnine girerek uzun süre olay zamanındaki ruh hâlini çözümlemeye koyulur:

"O günkü, dünkü bir vaka gibi, bütün canlılığıyla, pek yakından hatırlarım: Büyük merasim salonu bayraklarla süslenmişti. Biz talebe elbisesini son defa giyinmiş ve bu salonda sıra sıra yerlerimizi almıştık. Hazırlık kıtası ve mektep devresi olarak, ihtiyat zabit mektebinde geçirdiğimiz bir sene, şimdi yapılacak merasimle sona ermiş olacaktı.

İçimde hem sevinç, hem üzüntü vardı. Zabit olacağım için seviniyordum, fakat buna mukabil, askerlik arkadaşlarımdan belki ilelebet ayrı düşecektim. Hem öyle arkadaşlar ki… Hemen hepsine karşı, hiç şüphesiz, öz kardeşime duyduğum hislerle bağlı idim. Hâlbuki askerlik arkadaşlarım, ne çocukluk, ne tahsil, ne iş arkadaşlarımdı. Her biri ayrı bir vilayetten, ayrı işlerden, dağınık yerlerden gelmişlerdi. Pek çoğunun yüzünü ilk defa kışlada görmüş, seslerini asker şarkıları söylerken işitmiş, hareketlerini talimlerde öğrenmiştim. Fakat müşterek hayat bizi birbirimize öylesine yaklaştırmış, birleştirmiş, bir vücut hâline getirmişti ki, umumi hayat içinde insan bu yakınlığı kırk yılda bile elde edemez. Gerçi liselerde, bazı leylî yüksek mekteplerde talebe uzun seneler beraber yaşamış olabilir. Fakat çocukluk ve tahsil çağları [hodbinlikle] doldur. Mümkün değil, bu yakınlığı temin etmez!

(…)

Salondaki sıramızdan göz ucuyla arkadaşlarıma bakıyorum; tabii zabitlik devresinde bizi başka başka kıtalara vereceklerdi. Ondan sonra terhis olunup eski işlerimizin başına dönecektik. Necdet kazadaki vazifesine gidecek, Ferit tekrar felsefe okutmağa başlayacak,

[136] Bekir Sıtkı, *Talkınla Salkım*, İstanbul: Bozkurt Basımevi, 1937, s. 79, 81.

Necmi davalarına bakacak, hasılı herkes birer tarafa dağılacaktı. Memleket, Anadolu geniştir, bir daha birbirimizi nasıl görebileceğiz?

Bu düşüncelerle ağlayacak gibi oluyorum. Arkadaşlarımdan ayrılmak istemiyorum. Hepsiyle acı, tatlı birçok hatıralarımız var. Bu hatıralara ne kadar bağlı olduğumu, şu dakikada ne kuvvetli surette anlıyorum."[137]

Görüldüğü gibi, öyküde anlatan benlik geriye dönerek deneyimleyen benliğin zihnine girmiştir. Burada deneyimleyen benlik düşünsel perspektifle kendini belli eder. Görülen sahneden ziyade deneyimleyen benliğin zihninden geçenler aktarılır.

Necip Fazıl az sayıdaki öyküsünde genel olarak karma perspektife yönelse de kimi öykülerinde deneyimleyen benliklerin perspektifine ağırlık vermiştir. Örneğin "Sırtlan" başlıklı öyküsünde olduğu gibi. Anlatıcı at sırtında gece yarısı yaptığı bir yolculuğu anlatır. Gerçi öyküde bilinç sunumu yoktur. Fakat görüş deneyimleyen benliğe aittir; öte yandan öykü salt bir olgu aktarımı da değildir ve deneyimleyen benliğin iç dünyasından izler taşır:

"İç Anadolu'da atla seyahat ediyordum. O gün diz boyunca yağan kar, yolumu o kadar güçleştirmişti ki, varacağım konağın henüz yarı yoluna erişemeden, bir deniz gibi dümdüz ovada geceyle karşılaştım.

Mehtapsız, fakat açık ve yıldızlı bir geceydi. Gökten hiç de kış gecelerini hatırlatmayan öyle saf, tatlı ve koyu mavi bir renk süzülüyordu ki, eğer o anda ciğerlerimi bir buz salkımı hâline getiren kuru soğuk olmasaydı, yerdeki upuzun kar çarşafını yabancı bir iklimin bahar çiçeklerinden örülmüş sanacaktım.

Atım başını yere eğmiş, sert toprağa alışkın ayaklarının her adım atışında gömüldüğü bu beyaz ve yumuşak tabaka üzerinde kocaman bir kedi gibi sessiz ve temkinli adımlarla yürüyor, arada bir duruyor, yarı beline kadar kara gömülü, yetişeceği menzille arasındaki mesâfeyi hesaplarcasına uzaklara bakıyor, sonra tekrar eski tevekkül, eski teslimiyet içinde yoluna devam ediyordu."[138]

Burada görüş ve bilgi sınırı deneyimleyen benliğe aittir. Anlatıcı sonradan öğrendiği herhangi bir bilgi vermez. Okur da tıpkı anlatıcı gibi olayları belirli bir zaman sırasıyla öğrenir. Gelecekten gelen sesin kesilmesi ve algısal perspektifin geçmişteki

[137] *a.g.e.*, s. 108, 110.
[138] Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2015, s. 27.

benliğe ait olması dolayısıyla burada deneyimleyen benliğin perspektifi kullanılmıştır denebilir.

Şimdi görece az sayıda öyküsünde deneyimleyen benliklerin perspektiflerini kullanan yazarlardan bazı örnekler üzerinde durulabilir. Bu yazarlardan biri Samim Kocagöz'dür. Kocagöz'ün az sayıdaki örneğinde salt algısal değil düşünsel perspektife de yer verilmiş, deneyim zamanındaki benliğin iç dünyasına da girilmiştir. Yazarın "İki Gölge" başlıklı öyküsüne bakılırsa anlatıcının duygusal yaşantısının nasıl aktarıldığı rahatlıkla görülebilir. Anlatıcı yemek yemek üzere bir lokantaya girer. Biraz sonra zengin olduğu anlaşılan bir şahıs içeri girip bir masaya oturur. Anlatıcı bu şahsı gözlemlemeye başlar. Bu şahsın keyifli hâlleri anlatıcıyı da mutlu eder. Fakat biraz sonra bu mutluluğun üzerinde yükseldiği yapı ortaya çıkar. İki mutsuz hamal kapıyı açıp zengin adamdan yevmiyelerini alırlar. İşçilerden biri soğan alacağını söyleyerek adamdan beş kuruş fazla vermesini ister. Konuşma bir noktadan sonra tartışmaya dönüşür. Neticede zengin şahısla hamal arasında kavgaya varan bir tartışma çıkar. Anlatıcı olup bitenler karşısında kendinde suçluluk duygusu hisseder. Lokantadaki herkesin hamalların aleyhinde bulunması onu daha da üzer. Öykü bir noktadaki cümle istisna edilirse bütünüyle deneyim zamanındaki perspektiften yazılmıştır:

"Masama oturdum. Garson, kâğıttan peçeteyi, dörtte bir ekmeği, çatal kaşığı getirdi. Yemeğimi ısmarladım. Etrafıma şöyle bir göz attım: İkişer üçer, anlaşılan buranın müdavimleri. Yavaş yavaş konuşarak yemek yiyorlar, iştah açması için küçük şişelerinin muhteviyatını kadehlerine boşaltıyorlardı. Benim de önüme gelen sıcak çorbayı limon sıkıp kaşık sallamağa başladığım bir sırada kapı açıldı: Camların sarsıntısından gayriihtiyari başım kalktı. Kısa boylu, şişman, yüzü müdevver, gözleri şiş şiş bir adam, alışkın adımlarla oflaya puflaya geldi, karşımdaki boş masaya oturdu. Garsonun ismini söyleyerek çağırdı. Yemeğini ısmarladı. Sonra cebinden birçok kâğıtlar çıkararak hesap kitaba daldı. Yemeği gelirken keyifli keyifli bir şarkı mırıldanıyor, ellerini oğuşturuyordu. İşleri iyi giden bir adam, dedim içimden. Onun neşesine ortak olarak bir kalp dolgunluğu ile çorbama tekrar eğiliyordum ki, gözlerim bir daha kapıya, onun yanındaki vitrinin ötesine ilişti:

Loş sokağın lambalarının kızıl ziyası altında iki iri yapılı gölge belirdi. Bunlar, ayakları çıplak; yırtık mintanlı; yarım kasketli iki hamal idi. Bir müddet camların içinde duran patlıcan kızartmalarına, ayva kompostolarına dikkatli dikkatli baktılar.

Sonra biri ötekine, parmağı ile içeride oturan adamı gösterdi. Arkasından eşek semeri gibi yük matahını alarak kapıdan içeri itti. Yaşı yirmi ikiyi geçmeyen iri yarı delikanlı geldi, bahsettiğim adamın önünde durdu. Ağır bir sesle: 'O kasaları arabadan indirip depoya yerleştirdik bayım' dedi."[139]

Anlatıcı yalnızca olay zamanında gördüklerini anlatmaktadır. Hamallar da yalnızca dış görünümlerine göre tanıtılmışlardır. Algısal ve düşünsel perspektif deneyimleyen benliğe aittir. Biraz sonra anlatıcı bu hamallardan birinin adının Osman olduğunu öğrenir. Dolayısıyla okur deneyim ânından bir adım sonrası bilmez. Anlatıcı bilir, fakat bilmiyormuş gibi davranır. Böylece dramatik ironi işler ve okur olayların ne yönde gelişeceğini hemen tamamen deneyimleyen benlikle birlikte öğrenir.

Deneyimleyen benliklerin perspektifini benimseyen bütün bu örnekler kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinin yanında görece daha cılız olmakla birlikte anlatılar açısından ikinci bir damarı temsil eder. Bütün bu örneklerde söylem zamanının şimdi'sindeki anlatıcı geçmişi yorumlamak ve analiz etmek yerine geçmişte olan biteni aktarmaya yönelir, böylece geçmişteki benliğinin perspektifini benimser. Bu geleneğin de temelde bilinç sunumuyla değerlendirilmesi gerekir. Çünkü perspektif hem algısal hem de düşünsel sınırları kapsar. Bilinç sunumuyla birlikte geniş bir çerçevede düşünülürse deneyimleyen benliğe hem algısal hem de düşünsel perspektifin devredildiği bir örnek Cumhuriyet dönemi öykülerinde (birkaç örnek istisna edilirse) yoktur denebilir. Buraya alınan örneklerde düşünsel değil algısal perspektifin deneyimleyen benliğe devredildiği söylenebilir. Peki düşünsel perspektifin de deneyimleyen benliğe devri mümkün değil midir? Bu soru ancak bilinç sunumu başlığındaki analizlerden sonra cevaplanabilir. Burada ancak böyle bir perspektif devrinin sayılı örnekte kullanıldığı söylenebilir. Şimdi birinci şahıs anlatıcılı öykülerde anlatan ve deneyimleyen benliklerin perspektifinin bir arada kullanıldığı eklektik tarza göz atılabilir.

1.1.2.1.3. Karma perspektif

Birinci şahıs anlatıcılı kurmacada perspektifin çok kipli olduğu üçüncü bir tarz vardır. Anlatan benliklerle deneyimleyen benliklerin perspektiflerinin değişimli

[139] Kocagöz, *Tellikavak*, s. 100, 101.

olarak kullanılması öykünün bu iki benlik arasında sallanmasına yol açar. Üçüncü şahıs anlatılarındaki odaklanma çeşitliliği düzeyinde olmasa da birinci şahıs anlatılarında da perspektifin değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Daha önce belirtildiği gibi bu değişiklikleri teknik bir sorun olarak değerlendirenler olduğu kadar kurmacanın ayrıcalığı olarak görenler de vardır. Nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin kurmaca anlatılarda sık sık böyle perspektif değişikliklerine başvurulduğu söylenebilir.

Cumhuriyet dönemi öykülerine bu bağlamda bakıldığında bu tarz bir perspektif kullanımının yaygın olduğu öne sürülebilir. Pek çok yazar anlatan benliklerle deneyimleyen benliklerin farklı olanaklar yaratan perspektiflerini öykülerinde değişimli olarak kullanmıştır.

Bu olanaklardan yararlanan yazarlardan biri Memduh Şevket'tir. M. Şevket'i özgün kılan bir teknik dikkat çeker. Bu teknik üzerinden yazarın çok kipli birinci şahıs anlatılarına göz atılabilir. Onun özgün tarafı bazı teknikler yardımıyla anlatan benliklerle deneyimleyen benlikleri kaynaştırma yoluna gitmesidir. Yazarın üçüncü şahıs anlatılarında da benzer kullanımlar olduğu için anlatıcı türü fark etmeksizin böyle bir tekniğin M. Şevket açısından tipik olduğu söylenebilir. Yazarın "Şair Tavafi" başlıklı öyküsünde anlatıcı Anadolu'da seyahat etmektedir ve devlet memuru olduğu tahmin edilebilir. Yolu bir kasabaya düşer. Burada konaklayacaktır. Öykü deneyimleyen benliğin perspektifiyle açılır:

"İlkyaza yakın bir kış günü, bir yaylı içinde, beş altı saat, oldukça sıkıntılı bir yolculuktan sonra geceleyeceğimiz kasabacığa varıp arabamızı hanın genişçe avlusuna çekince, başka yerlerde olduğu gibi burada da, han kahvesinde işsiz oturanlardan birkaç kişi arabacıya sokulup nereden, ne için geldiğimi sormaya başladılar. Ben, hancıyı çağırdım; yer, yatak, yemek ısmarladım. Yukarda bir oda açıp temizleyecekler. Evden yatak getirecekler. Bir de kavurma pişirip üstüne yoğurt dökecekler. Karnımı doyurunca yatacağım, ertesi sabah erken yola çıkıp akşama Osmancık'ı tutacağız."[140]

Burada bütünüyle deneyim anındaki bilgi sınırıyla yetinilmektedir. "Yukarda bir oda açıp temizleyecekler." cümlesiyle başlayan gelecek zaman kullanımları geçmişteki benliğin gelecek zamanıdır. Öykü bir süre bu şekilde deneyimleyen benliğin

[140] Memduh Şevket Esendal, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2016, s. 71.

perspektifiyle devam eder. Anlatıcı, Tavafi mahlasını kullanan yerel bir eşrafın metazori "misafir" edildiği evinde sabaha kadar, "doğuştan" şair olduğunu söyleyen ev sahibinin şiirlerini dinlemek zorunda kalır. Fakat anlatan benlik bir yerde araya girer ve bir uyarıda bulunur:

"Yazık ki bu deyişlerin hepsini size yazamıyorum ki benim ne çektiğimi anlayasınız."[141]

Anlatan benlik okurlarına/dinleyicilerine dönerek onlardan hafızasının zayıflığı dolayısıyla özür diler. Birinci şahıs anlatılarıyla üçüncü şahıs anlatıları arasındaki temel farklılıklardan biri de budur. Üçüncü şahıs anlatıcı eğer bilinçli şekilde (ve elbette bazı amaçlar doğrultusunda –mesela okura yönelik ironi, gizemlileştirme, vb.) bilgi sınırını daraltmazsa sınırsız bilgi dağarcığı ile bu sınırsız bilgiyi istediği gibi sunma ayrıcalığına sahiptir. Fakat birinci şahıs anlatılarında anlatan benlik her ne kadar deneyimleyen benlikten bilişsel olarak üstün olsa da deneyim zamanındaki her ayrıntıya ulaşamaz. Cohn bunun bilinç sunumuyla ilişkisine işaret etmiştir.[142] Fakat bu durum yalnızca bilinç sunumuyla ilgili değildir. Deneyim zamanındaki her ayrıntı neticede anlatan benliğin hafızasına bağlıdır. Bu öyküde de böyle bir durum söz konusudur. Anlatıcı deneyim zamanındaki bütün dörtlükleri alsaydı metnin gerçekçiliği zedelenebilirdi. Anlatan benlik bunu açıkça dile getirmeyebilirdi. Buradaki açıklama anlatan benliğin bilgi sınırını deneyimleyen benliğin bilgi sınırının aşağısına çeker. Fakat metnin inandırıcılığını da garanti eder. Öyküde anlatan benlik deyim yerindeyse daima deneyimleyen benliği gözetlemektedir. Yer yer araya girer. O kadar da ilginç olmayan bu durumun yanında belki de M. Şevket'in özgün tarafı denebilecek bir nokta dikkat çeker. Yazarın öykülerinde anlatan benliğe mi, yoksa deneyimleyen benliğe mi ait olduğu kestirilemeyen kısımlar dikkat çeker:

"Rüyasında büyük bir kuşa binmiş; cennetlerde uçup gezdiğini gören bir adamı 'yanlış şeyler görüyor' diye uyandırmak ister misiniz? Ben kıyamadım. Belli ki bu şiirler, Hacı'nın belki bütün varlığıdır, bunları beğenmediği, bunların hiçbir değeri olmadığını anladığı gün Hacı pörsüyüp sönecektir. Buralılara belki bunları hiç okumamıştır, yahut komşuları dinlemekten bıkmışlardır, belki de şiirle uğraşmak hacılara yakışmaz diye onlara okumak istememiştir. Hacılar, hocalar burada iken defterlerini açmadı, şimdi anlıyorum ki beni evine getirdiği, bu

[141] *a.g.e.*, s. 74.
[142] Cohn, s. 176.

kadar masraf ettiği, bu şiirlerini dinletmek içinmiş. Bu benim de başımdan geçmiştir. Ben de yazıp hoşlandığım bir şiiri dinletecek arkadaşlar ararım. Bunu düşünüp Hacı'yı dinlemeye katlandım. Sıkılsam, rahatsız da olsam bunları dinleyeceğim. Gece yarısı geçti, soğuk çok, üşüyorum. Bir aralık o bana acıdı."[143]

Pasajın ilk cümlesi okurlara/dinleyicilere hitap eden anlatan benliğe aittir. İlerleyen cümleler de ona ait söylem zamanındaki fikirlermiş gibi okunabilirdi. Fakat "belki"lerle devam eden cümleler bir anda dikkati deneyimleyen benliğe yöneltir. Bütün bu "belki"ler deneyim zamanındaki belirsiz duruma işaret eder. Bunları takip eden "şimdi anlıyorum ki" ifadesi söylem zamanında mı, yoksa olay zamanındaki bir aydınlanmayı mı karşılamaktadır? Her ikisi de olabilir. Fakat sonra gelen "bunu düşünüp" ifadesiyle bütün bunların aslında deneyimleyen benliğe ait zihin içeriği olduğu anlaşılır. Peki ama anlatan benliğin sınırı nerede başlamakta, deneyimleyen benliğin sınırı nerede bitmektedir? Bunun kasıtlı bir kaynaştırma çabası olduğu söylenebilir. M. Şevket'in başka öykülerinde de bu türden belirsizliklere şahit olunur.

Çok tipik bir başka örnek olarak zikredilebilecek olan "Ana Baba" başlıklı öyküde anlatıcı çocukluğunda yaşadığı bir olayı aktarır. Ailesinin ekonomik sıkıntılar yaşadığı bir dönemde yanlışlıkla evdeki gaz lambasının şişesini kırmıştır. Bu hem babasının o gece saat tamir edememesi, hem de yeni bir masraf kapısı anlamına gelmektedir. Fakat baba oğluna kızmak yerine onunla konuşmaya devam eder. Anlatıcı bu ana ait şunları yazar:

"Babam, güvercinleri anlatıyordu ama, ben artık dinleyemiyordum. Tatlı tatlı konuşurken bu aksilik nereden başıma geldi! Ne dedim de, uğursuz zinciri elime aldım. Babam söyledikten sonra hemen atmalı idim. Şeytan beni dürttü…"[144]

Anlatıcı ilk cümleden itibaren babasını dinlemediğini söyler. Peki ama ardından gelen cümleler kime aittir? Anlatan benliğe mi, yoksa deneyimleyen benliğe mi? Bunları anlatan benliğe ait cümleler olarak okumak mümkün görünebilir; fakat gerçekte bunu engelleyen bir zaman kullanımı söz konusudur. Öykü boyunca rivayet kalıbı ile görülen geçmiş zaman kipi bir arada kullanılır. Rivayet kalıbı büyük oranda anlatan benliğe işaret eden bir perspektif sunar. Görülen geçmiş zaman ise

[143] Esendal, *Mendil Altında*, s. 75.
[144] *a.g.e.*, s. 67.

deneyimleyen benliğe yerleşmiş bir bakış açısını gösterir. Rivayet kalıbının deneyimleyen benliğin körlük anlarına denk gelmesi de bunun bir göstergesidir:

"Durdum. Zinciri elimden bırakmalı idim, bırakmamışım. Biraz sonra dalmış, gene çevirmeye başlamışım, çok geçmedi, zincirin ucundaki anahtar lambanın şişesine değdi, şişenin karnında bir ufak delik açtı. Ben şaşırdım, ne diyeceğimi bilemedim."[145]

Deneyimleyen benliğin farkında olmadığı bir an anlatan benlik tarafından anlatılır ve buradaki zaman kipi de rivayet kalıbıdır. Deneyimleyen benlik kendine gelip etrafında olup bitenleri fark ettiğinde zaman kipi de görülen geçmiş zamana evrilir. Bu zaman kullanımı bir önceki alıntıda söz konusu edilen bir duruma açıklık getirir. Anlatıcı o sırada konuşan babasını dinlememektedir. Fakat sonraki cümleler dikkat edilirse rivayet kalıbıyla değil görülen geçmiş zamanla yazılmıştır. Çünkü bu cümleler aslında deneyimleyen benliğin zihnine aittir. Fakat bunları şimdiki zamanla yazmak gerekmez miydi? Böyle bir şey söz konusu olamazdı, çünkü bu cümleler biraz önce olup bitmiş bir olayı anlatmaktadır. Deneyimleyen benlik kendini dış dünyaya kapatır ve düşünmek için uygun şartları yaratır: "(…) ben artık dinleyemiyordum." Fakat dikkat edilirse bu düşünce alıntısı hiçbir alıntı işaret veya etiketi olmadan yazılmıştır. Bu durum anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki kaynaşmanın uç bir örneği olarak görülebilir. Çünkü öykünün başından itibaren bütün pasajlar anlatan benlik ile deneyimleyen benliğin bakış açısı arasında sallanıp durur:

"Kış gecesi, komşu kadınlar bize oturmaya gelmişlerdi. Onları dinledim. Geç kalmışım. Yatmaya giderken babamın çalıştığı odaya uğradım. Babam, gündüz ders okutur, geceleri saatçilik ederdi. Gene bir saatle uğraşıyordu."[146]

İlk cümle anlatan benliğe atfedilebilir: Genel bir özet. İkinci cümlede perspektif deneyimleyen benliğe aittir. Üçüncü cümlede deneyimleyen benliğin bir körlüğü yine rivayet kalıbıyla verilmiştir. Sonra yeniden anlatan benlik araya girer. "Gene bir saatle uğraşıyordu." cümlesiyle tekrar deneyim anına dönülür. Bütün bu sallantılar anlatıcının kasıtlı bir kaynaştırma çabası olarak okunabilir. Zihin içeriğinin hiçbir işaret olmadan alıntılanması ise anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki

[145] *a.g.e.*, s. 66, 67.
[146] *a.g.e.*, s. 66.

kaynaştırma çabasının son noktasıdır. Burada kimin konuştuğunu anlayabilmek için yakın bir okuma gerekir.

Bu tür kaynaştırmalar özellikle de zihin içeriğinin işaretsiz şekilde alındığı noktalarda belirgindir. Böyle durumlarda anlatan benlik deneyim anındaki zihin içeriğini kendine mal eder. Fakat bütün zihin içerikleri böyle işaretsiz şekilde alınmaz. Bununla birlikte, sıkça görülen bu kullanımlar M. Şevket'in öyküleri açısından bunları tipik kılmaktadır. Üstelik bu durum yazarın üçüncü şahıs anlatılarındaki benzer çabalarla paraleldir.

Karma perspektif tarzını kullanan yazarlardan bir diğeri de Sabahattin Ali'dir. Bu yazarın bir grup öyküsünde anlatan benliklerin perspektifini öykü açısından hayatî önemdeki sahnelerde deneyimleyen benliğe bıraktığı görülür. Bu türden örneklerden biri "Değirmen"dir. Öykü boyunca anlatıcı sık sık araya girer, karakterleri tanıtır, öykünün sonuna dair bazı imalarda bulunur. Fakat öykünün sonunda anlatıcı kendi bilgili konumundan sıyrılır ve deneyim zamanındaki benliğine dönerek onun gözleriyle olan biteni olduğu gibi aktarır:

"O dakikayı ömrümde unutamam adaşım; dışarıda fırtına arttıkça artmıştı, duvarlar sarsılıyor, tepemizdeki kiremitler uçuyordu. Ve değirmen, azgın bir hayvan gibi homurduyor ve dönüyordu. Ve o, lambanın sönük ışığında, olduğundan daha büyük, adeta bir gölge gibi duruyordu. Gözleri genç kızın üzerindeydi. Tahammül edilmez bir acı yüzünün şeklini tanınmayacak hâllere sokmuştu. Kâh esmer derisini şişiren bir kan gözlerinin kenarına kadar fırlıyor, kâh dişlerinin arasında ezilen dudakları bile bembeyaz oluyordu. O dudaklar ki, bir şey söylemek ister gibi kıpırdıyorlardı ve kenarları ağlayacak gibi aşağıya çekiliyordu.

Bu bakış ancak bir an kadar sürdü. Sonra gözkapakları yavaşça düştüler ve o, yere yıkılacak gibi sallandı. Fakat hemen kendisini topladı. Bir kere daha etrafına bakındı. Sanki bir imdat bekliyor gibiydi: Kendisini bu kahredici, bu parçalayıcı ağrılardan kurtaracak bir imdat… Nihayet kafasına bir şey vurulmuş gibi inledi. Gerisingeriye dönerek değirmenin öbür başına, çarkların ve kayışların kudurmuşçasına döndükleri köşeye doğru atıldı.

Bir nefes alımı kadar hepimiz olduğumuz yerde kaldık, sonra delice bağırarak arkasından koştuk..."[147]

[147] Sabahattin Ali, *Değirmen*, İstanbul: YKY, 2017, s. 22, 23.

"Bir nefes alımı kadar" sürdüğü tahmin edilebilecek olan bu sahne (ilk cümle istisna edilirse) deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmıştır. Diğer bir deyişle, gören kişi deneyimleyen benliktir. Bu sahne öykünün geri kalan kısmından zamansal açıdan özerktir. Çünkü öykünün geri kalanındaki zamansal sıçramalara ve anlatan benliğin perspektifine karşılık esnetilerek ve deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmıştır. Bunun temel gerekçesi de şudur: Bu sahne anlatıcının iddiasını temellendiren sahnedir. Aşk için yapılabileceklerin sınırı aşkın gerçekliğini sınar. İşte bu iddia bu sahnede somutlaşır ve anlatıcı bu sahneyi esneterek aktarır.

Benzer şekilde, öykünün iddiasını temellendiren sahne "Bir Siyah Fanila İçin" başlıklı öyküde de esnetilerek ve deneyimleyen benliğin perspektifinden verilir. Anlatıcı İstanbul'dan hiç çıkmamış bir aydındır ve Anadolu'ya tayin edilmiş, fakat burada yaşayamayacağını anlayınca ani bir kararla İstanbul'a dönmüştür. Bunu fark etmesi ise bir çeşit yabancılaşma ânında gerçekleşmiştir. Bu âna "vizyon" denemez; fakat en azından kişinin dışarıdan bir gözle kendini yabancı biri gibi görmesi, içinde bulunduğu durumu bütün çıplaklığıyla ayırt etmesi denebilir. Bu türden bir aydınlanma ânı diyebileceğimiz yaşantıyı anlatıcı deneyimleyen benliğin perspektifinden ve esneterek aktarır:

"Bir sabah uyanınca gene kar yağmakta olduğunu gördüm. Hava bazan önümüzdeki camii göstermeyecek kadar bulanıyor, bazan da ta uzaklardaki dağlar bile görünüyordu. Sanki tabiat büyük bir sinema makinesini net yapmaktaydı… Karşımızdaki çamlığa yakın karlar, aktörlerin beyazlatmak için saçlarına serptikleri pudraları andırıyordu.

Titreye titreye kalktım. Ceketi omuzuma atarak yüzümü yıkamaya gittim…

Gelip aynanın karşısına geçince, tanımadığım birisi bana baktı… Şaşırdım. Aynada ince bıyıklı, siyah fanilalı, ceketi omuzunda bir külhanbeyi duruyordu. Bu… Bu… Bendim, yeni bırakmaya başladığım bıyıklarım, dağınık saçlarım, aba ceketimle bendim… Ama sırtımdaki siyah fanila? Nereden gelmişti bu?.. Bu bıçkın fanilasını ne zaman giymiştim?..

Zihnimde bir şimşek çaktı: Dün bir kutu fanila alarak eve yollamıştım, demek içlerinde bir tane de siyah varmış; ben de gece çamaşır değiştirirken farkında olmadan giymişim!..

Birden değiştiğimi hissettim… O kadar süratle değişmiştim ki, eski benliğimle yeni benliğim arasındaki ayırıcı çizgiyi elimle tutabileceğimi zannediyordum…"[148]

[148] *a.g.e.,* s. 119, 120.

Deneyimleyen benliğin perspektifine geçerken anlatıcının deneyim zamanındaki benliğinin iç dünyasını da ihmal etmediği dikkat çeker. Bu aydınlanma ânını vermek için deneyimleyen benliğin iç perspektifinden görülen ve hissedilenlerin bir kaydı tutulmuştur. Buna dair sonradan edinilen bir yargı yoktur.

Karma perspektif tarzını kullanan bir diğer örnek olarak yine S. Ali'nin "Duvar" başlıklı öyküsünden söz edilebilir. Üst-öyküsel anlatı tekniğiyle yazılmış olan "Duvar"da ilginç bir durum söz konusudur. Anlatıcı yıllar evvel fırsatı varken cezaevinden firar etmemiş, fakat aradan geçen yıllar boyunca pişmanlık duymaktan kendini alamamıştır. Bu bakımdan, geçmişe düzeltici bir perspektifle bakan anlatılara benzer. Dolayısıyla üst öyküye bakılarak anlatan benliğin deneyimleyen benlikten daha fazlasını bildiği akla gelebilir. Oysa alt anlatıda yıllar evvel anlatıcıyı dinlemeyip firar etmeye çalışan mahkûmun cesedi cezaevinin surları arasında bulunur. Böylece deneyimleyen benliğin korkularının ve tercihlerinin ne kadar doğru olduğu anlaşılmış olur. Bu bir bakıma anlatan benliğin aydınlanma anıdır. Üst anlatı cesedin bulunmasından örneğin birkaç gün sonra anlatılmış olsa çok daha farklı bir tabloyla karşılaşmak mümkün olacaktı. Anlatan benliğin deneyimleyen benliğe bakışı ve bu iki benlik arasındaki bilişsel ve ahlaki mesafenin farklı bir tona büründüğüne şahit olunacaktı. Öykünün bu hâlinde deneyimleyen benlik bir çeşit sezgi gücüyle doğru kararı vermiş, fakat anlatan benlik bilişsel olarak ondan daha geri düzeyde kalmaya devam etmiş, üstelik gerçeklerin farkına da varamamıştır.

Karma perspektifin farklı olanaklarından yararlanan yazarlardan biri de Nahid Sırrı'dır. Bu yazarın "Bir Küçük Çocuk" başlıklı öyküsü bu açıdan ilginç bir örnektir. Anı-öykü karışımı bir görünüm sergileyen bu örnekte anlatıcı doğumundan önce ailesinin içinde bulunduğu durumu anlatmakla işe başlar. Anlatıcı doğumundan önceki zamana ve doğduğu âna dair deneyimlerini anlatamayacağına göre bütünüyle anlatan benliğin perspektifi hâkimdir denebilir. Ardından iki ve üç yaşına ait olduğunu söylediği bazı anı parçalarını aktarır. Burada da bazı görüntülerden ibaret olan bu izlenimlere anlatan benlik kimi açıklamalar yaparak müdahale eder. Fakat belirli bir yaştan sonra anıları süreklilik kazanır ve buradan itibaren büyük oranda deneyimleyen benliğin bakış açısına geçilir. Uzunca bir alıntıyla perspektifteki değişimleri göstermek mümkün:

“I. Dünyaya Gelişim

Vakıa dünyaya nasıl gelmiş olduğumu hayal meyal bile hatırlayamayacağım muhakkaktır ve bu hususta münakaşada tereddüt de asla mümkün değildir. Ancak o esnada hazır bulunanlar hadiseyi bana birçok defalar ve öyle tafsilat ile anlattılar k, doğduğum odada seyirci sıfatıyla ve kocaman bir adam şeklinde duruyormuşum gibi her şeyi biliyorum. Bir Mayıs ayının 22’sinde, bir Cuma günü ikindi vakti dünyaya gelmişim.

(…)

II. Ömrümün ilk iki yılına dair

Gayet sağlam ve gürbüz bir çocuk olarak dünyaya gelmişim. Annemin pek iyi ve bol sütü varmış ama bana sütnine tutmaya karar verilmiş. Pek kısa bir zaman içinde de üç kere sütnine değiştirilmiş.

(…)

III. En Eski Hatıralarım

Üç yaşımdan itibaren hafızamda parça parça toplanan bir sür hatıra var. Gerçi aralarında boşluklar ve açıklıklar kalıyor. Lakin hatırladığım şeyleri birbirine bağlayınca, beş yaşıma kadarki hayatım hakkında kendi kendime topluca bir fikir ve bilgi sahibi olabiliyorum. (…) Sonradan öğrendiğime göre, babamla annem evlenmeden evvel, çocukluklarında pek iyi günler görmekle beraber devlet düşkünü denecek bir hâle gelmişlermiş ve her ikisi de Aksaray tarafında otururlarmış.

(…)

V. Bakırköyü’nde

Bundan az sonraki hatıralarım artık fasılasız ve boşluksuz devam edecek. O tarihlerde ismi Makriköy olan Bakırköy’de, büyük bahçeli bir mavi köşkte oturuyoruz. Buraya, İstanbul’dan acayip sesler çıkararak yürüyen trenlere binilip gelinir. Kırlık, dümdüz ve denize pek yakın bir yer. Ben doğarken annemin yanında bulunan, nurani yüzlü pirin tembihi vechile ismimin Mehmed … N olması lüzumunu söyleyen ve hiçbiri fazla kalamamış sütninelerin bir değişmesi sırasında bana süt de veren teyzem Emine Binnaz Hanım’la oturuyormuşuz.

(…)

Hemen her gün kırda dolaşıyor, deniz kenarlarına gidiyoruz. Hem artık bu Bakırköyü’nde daima annemle beraberim. O hep eskisi kadar güzel ve ben hep kendisine hayranım. Bazen

bize boyalar ve yaldızlarla resimler yapıyor. Badiba Hanım'la beraber bu resimleri meftun ve hayran seyrediyoruz.

Teyzemin bir de evde daima entari hırka ile gezen, burnuna bir şeyler çekerek mütemadiyen aksıran ve sokakta kılıcını şakır şakır şakırdatan bir beyi var. Ne o benimle meşgul oluyor, ne de ben kendisine sokuluyorum. Dudaklarını örten siyah ve gür bıyıkları yapış yapış. Giyimli ise elbisesinin ve değilse gecelik hırkasının bir cebinde duran küçük bir kutudan çıkararak burnuna çektiği şey, bıyıklarının böyle yapış yapış olmasının ve mütemadiyen aksırmasının sebebi imiş ve bu şeyin adı enfiye imiş. Mavi köşke 'Erkânıharbiye miralaylarından Bekir Nizamî Bey'in köşkü' dendiğine göre ismi Bekir Nizamî Bey. Dayım Ömer Bey'i de kendisini de bilhassa aralarında geçen bir kavgadan dolayı hatırlıyorum"[149]

Bu uzun alıntıda sonlara doğru deneyimleyen benliğin perspektifi hâkim hâle gelmektedir. Özellikle son paragrafta bütünüyle bir çocuğun bakış açısına geçilmiştir. Burada kısmen temelde ikinci bir anlatıcı tarafından anlatılması, diğer bir deyişle bir üst-öykü şeklinde kurgulanması gerekirken tek düzeye indirilerek anlatılan bir öykü söz konusudur. "Sözde-öyküsel anlatı" denilen bu teknik daha sonra "Anlatıcı" başlığında ele alınacaktır. Fakat bu tekniğin deneyimleyen benliğin tamamen silinmesine yol açtığını burada belirtmek gerekir.

Yine N. Sırrı'ya ait "Dedemin İki Evlenişi" başlıklı öyküde de bu öykünün ilk kısmındaki gibi bir durum söz konusudur. Anlatıcı büyükannesinden öğrendiği bilgileri aktarır. Doğal olarak dedesinin evlendiği dönemleri deneyimlemiş olması mümkün değildir. Bu açıdan öykü bütünüyle anlatan benliğin perspektifinden yazılmıştır.

Kenan Hulusi, odaklanma değişimlerini sık sık kullanan yazarlardan bir diğeridir. Yazarın bu türden öykülerine bir örnek olarak "Tasula"dan söz edilebilir. Bir sayfiyedeki muhallebicide çalışmaya başlayan Tasula isimli genç kızın yöredeki genç delikanlılar üzerinde yarattığı etki etrafında dönen öyküde yer yer anlatan benliğin, yer yer de deneyimleyen benliğin perspektifi kullanılmıştır:

"Bizim sayfiyenin delikanlıları her yaz mevsimi genç bir kızı yıldız etmeğe başladı. Bu sene de varsa yoksa Tasula! Yahut sarışın Tasulacık!

[149] Nahid Sırrı Örik, *San'atkârlar*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s. 31-45.

Zaten deniz ile asfalt yol arasında kalan sayfiyede rağbet gören iki şey göze çarpıyor: Biri plaj, öteki de Tasula'nın çalıştığı mahallebi dükkânı!

Plaj, bütün plajlar gibi. Pazardan başka her gün sayfiyenin bütün kadınlarını orada bulabilirsiniz. Ayaklarında şort, üzerlerinde sırtı açık bir bluz, yahut mayoları ile yüzükoyun uzanarak kumda yatarlar ve denizde cins bir balık gibi, bir bucak sırtı mesafe ile yanınızdan geçmesini bilirler. Pazar günü ise yalnız kocaları denize girer onlar da plajın küçük gazinosunda başka günler bekar delikanlıların kendilerini seyrettikleri yerde pazarın zevksizliğinden, kalabalığından konuşurlar, esnerler…

Hasan ustanın mahallebici dükkânı ise başka bir numaradır. Bir kenarından yeşil boyalı oyuncak tramvaylar geçer, bir kenarı da dar ve asfalt bir yoldan denize nihayetlenir. İçersinde eski mahallebici dükkânlarının hususiyetlerini boşuna aramayınız. Ne duvarlarda raflar, ne de ince çıtalara yaslanmış mavi desenli sütlaç tabakları. Yahut dört bir tarafında kesme aynalar… Fakat orada başka bir şey vardır: Tasula vardır. Hemen vitrinin arkasında küçük bir kasada oturan sarışın Tasula, yahut Tasulacık!

Geçen sene plajda idi. Tramvaydan inenler mahallebici Hasan'ın dükkânı önünden sıyrılarak geçerler hele bisikletli delikanlılar bunun farkında bile olmazlar. Çok defalar da sigara ihtiyacını duydukları zaman, bir sokak aşırı duraktaki bakkala kadar gitmek [lazım gelir.]"[150]

Öykü anlatan benliğin perspektifinden verilmiş bazı bilgilerle başlar. Ardından "Geçen sene plajda idi." cümlesiyle birlikte deneyim zamanına dönülür ve perspektif deneyimleyen benliğe doğru kaymaya başlar. Bu yapıdaki bir başka örnek olarak "Gece Servisi" başlıklı öyküden söz edilebilir. Burada da öykü benzer şekilde anlatan benliğin perspektifinden verilen kimi bilgilerle başlar; ardından deneyimleyen benliğin perspektifine geçilir. Fakat bu öykü anlatan benliğin perspektifinde daha uzun süre oyalanır:

"Akşam üstleri, saat beş altı sularına doğru, bir pastahanede sıcak bir çay, yahut bir tabak dolusu dondurma ve küçük bir iki pasta yemek daima iyi olur. Şundan dolayı ki, akşam yemeğine bir hazırlık yaptığımız gibi, uğramayı itiyat edindiğimiz pastahane birinci sınıfsa size hizmet gören beyaz prostelalı matmazellerle hafif tertip ahbaplık da etmiş olursunuz. ['Bunun ne faydaları var?' demeyin!] Birçok faydaları vardır ki derhâl görmeseniz bile, bir tomurcuktan koca bir gül çıkar gibi kendini yavaş yavaş belli eder.

[150] Kenan Hulusi Koray, *Bir Yudum Su*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1944,114.

Bizim pastahanelerimizde bu çeşit çalışanlardan ekserisi Rus ve Polonyalıdır. Onların nasıl gelip yerleştiklerini burada anlatacak değilim. Yirmi sene evvel Rus hicretinde açlık ve ölüm tehlikesini atlatarak bize kadar geldikleri vakit, yapacak en iyi iş olmak üzere bunu buldular. Bir de unutuyordum: Plaj modasını icat ettiler ve eroin kullanmayı öğrettiler. Pastahanelerdeki teşkilatları da o kadar mükemmel oldu ki aradan seneler geçtiği hâlde bu teşkilatın içine, mesela ne bir Alman kadını; ne de bir Fransız ve İngiliz matmazeli giremedi. Sanki pastahane servisinde yalnız Beyaz Rus kadınları ile Varşova dilberleri mütehassısmış gibi nereye giderseniz onlara rast gelirsiniz!"[151]

Birinci şahıs anlatıcılı Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu tarz örnekler üçüncü fakat epey cılız bir gelenek oluşturur. Elbette farklı perspektiflerin bir arada kullanılması bu dönem öykülerinde sıkça karşılaşılan bir durum. Ne var ki bütün bu değiştirimlerin bir parantez olarak görülebileceği de ortadadır. Diğer bir deyişle hem birinci hem de üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde farklı perspektiflerin bir arada olması genellikle ana bir perspektif modelinin içine ikinci bir perspektifin "iliştirilmesi" şeklinde anlaşılabilir. Bu bağlamda, buradaki örneklerde her ne kadar farklı perspektifler bir arada olsa da temelde anlatan benlikler deneyimleyen benliklerin perspektifini kendi söylemi içinde paranteze alırlar. Bu durum hem anlatıcı görünürlüğü bağlamında önemlidir hem de bütün bu örneklerin temelde anlatan benliklerin perspektifine bağlandığı anlamına gelir. Dolayısıyla karma perspektif olarak adlandırdığımız bu tarzı kullanan öyküler temelde anlatan benliklerin perspektifinin bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatan benliklerin belirgin ağırlığı da anlaşılmış olacaktır.

1.1.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde odaklanma

Üçüncü şahıs anlatılarında odaklanma sorunu birinci şahıs anlatılarındaki odaklanma sorununa paralel olarak değerlendirilebilir. Birinci şahıs anlatılarındaki anlatan benlik – deneyimleyen benlik ayrışması üçüncü şahıs anlatılarında da vardır. Fakat üçüncü şahıs anlatılarında odaklanma çok daha karmaşık bir görünüm sergiler. Bunun nedeni üçüncü şahıs anlatılarının epistemolojik olanaklarının daha geniş olmasıdır. Anlatıcının perspektifi kullanılabileceği gibi öyküdeki karakterlerden herhangi birinin perspektifi de kullanılabilir. Buna ek olarak salt bir olgusal aktarıma dayanan dışsal bir perspektif de benimsenebilir. Öte yandan anlatıcı öyküdeki bütün karakterlerin iç dünyalarına girebilir.

[151] Kenan Hulûsi [Koray], *Bir Otelde 7 Kişi*, [Yayım yeri yok]: Semih Lütfi Kitabevi, 1940, s. 130.

Bu başlıkta Cumhuriyet döneminde yazılmış üçüncü şahıs anlatıcılı öykülere Genette'in kategorileri üzerinden yaklaşılacaktır. Böylece sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dışsal odaklanma tarzları arasında yapılan ayrıma dayanılarak bu dönem öykülerinde hangi tarzın daha yaygın kullanıldığı gösterilmeye çalışılacak; ardından bunun sonuçlarının neler olabileceği hakkında bazı tahminler yürütmek de mümkün olacaktır.

1.1.2.2.1. Büyülü mercek: sıfır odaklanma

Sıfır odaklanma "*Anlatıcı* > *Karakter*" formülüyle ifade edilen bir odaklanma durumunu temsil eder. Diğer bir deyişle, anlatıcı bilgi açısından karakterden çok daha fazlasını bilir. Epistemolojik açıdan bilgi kaynakları ve olanakları çok daha geniştir.

"İngiliz eleştirisinde her şeyi bilen anlatıcılı anlatı adı verilen ve Pouillon'ın 'geriden vizyon' adını verdiği, Todorov'un ise *Anlatıcı* > *Karakter* formülüyle (anlatıcı karakterden daha çok şey bilir, daha doğrusu herhangi bir karakterin bildiğinden daha fazlasını *söyler*) sembolize ettiği şeye tekabül eder."[152]

Bu odaklanma tarzında, anlatıcı iç odaklanmadan farklı olarak herhangi bir karakterin algısal veya düşünsel perspektifiyle kendini sınırlamaz. İstediği yere gidebilir, istediği zamana sıçrayabilir; karakterleri tanıtır; karakterlerin zihnini istediği zaman, istediği kadar görür ve okura da gösterir. Böyle sınırsız imtiyazlarla donanmış olması onun "tanrısal" niteliklere sahip olduğu fikrine yol açmıştır. Kimileri ise onda modern devletin bir yansımasını görmüştür.[153]

Cumhuriyet dönemi öykü yazarlarının en sık kullandığı odaklanma tarzı da budur. Bütün yazarlarda değişen oranlarda sıfır odaklanmalı öykülere rastlanır. Burada önce sıfır odaklanmayı kullanan yazarlardan bazı örnekler üzerinde durulacak; ardından bu örnekler aracılığıyla sıfır odaklanmanın öykülerde hangi amaçlara hizmet ettiğine bakmak için işlevlerine göz atılacaktır.

Genel olarak sıfır odaklanmayı tercih eden bir yazar Nahid Sırrı'dır. N. Sırrı'nın öyküleri büyük oranda sıfır odaklanmalıdır ve bunu iç-değişken odaklanma izler.

[152] Genette, s. 202.
[153] Mackay, s. 33.

Aslında bu ikinci grup öyküler iç-değişken odaklanmalı olarak görülebileceği gibi sıfır odaklanmalı olarak da değerlendirilebilir. Nitekim Genette odaklanmanın "çiftdeğerlilik"i adını verdiği bu sorun bağlamında anlatıcının birden fazla karakterin zihnine girdiği bir anlatının hem iç-değişken odaklanmalı hem de anlatıcının imtiyazlarının yüksek olduğu sıfır odaklanmalı bir örnek olarak görülebileceğini belirtir.[154]

N. Sırrı'nın bir öyküsü bu durumu çok iyi örnekler. Bu öykü aynı zamanda N. Sırrı'nın öykücülüğünde sıfır odaklanmanın işlevini de açıklayıcı olacaktır. Hatta sıfır odaklanmanın işlevsel sınırlarını çizerek Cumhuriyet dönemi öyküleri için model olarak dahi kullanılabilir. "Bir Para Hikâyesi" başlıklı bu öykü aynı zaman dilimini iki farklı karakterin gözünden anlatır. Bu anlamda değişken değil çoklu odaklanmalı olarak görülebilir. Öyküde sıfır odaklanmanın düzenleyici bir işlevi vardır. Karakterlerin perspektifleri üzerinden yapılan bir aktarımın okur açısından güvenilir olmadığı belirtilir. Diğer bir deyişle, okur karakterlerin zihinlerinden geçenlere güvenmemelidir. Çünkü karakterlerden biri diğerini içten içe suçlayıp onu aşağılık biri olarak görürken karşı taraf da aynı şeyi karşısındaki için düşünmektedir. Bu durumda hangi bakış açısının gerçeği yansıttığı yeterince açıklık kazanmaz. Dolayısıyla insan kendi durumunu çözümlemekten, kendine yabancılaşarak nesnel bir değerlendirme yapmaktan uzaktır. Üstelik insan kendi kendine dahi yalan söyleyebilir. Bu noktada, anlatıcı sıfır odaklanmaya geçerek bu iki bakış açısı arasındaki çatışmaya son verir ve gerçeği gün yüzüne çıkarır. Böylece bilinç sunumu konusunda da bir tavır almış olur. Sözel düşünce gerçeği bütünüyle yansıtmaz; insanın içinde karanlık noktalar vardır – bu doğrudan doğruya anlatıcıya ait bir iddiadır.

Anlatıcı, boşanmış bir çifti yine onların gözlerinden anlatmak için sırayla zihinlerine girerek sabit odaklanma kullanır. Fakat burada değişken odaktan ziyade çoklu odaklanma kullanılmıştır. Çünkü aynı zaman diliminde geçen olaylar iki farklı karakterin düşünsel perspektifiyle sunulmuştur. Bu iki çelişik perspektif üzerinden, bütünüyle bir olay aktarımından ziyade bu olaylar sırasında yaşananların bir değerlendirmesi yapılır. Anlatıcı öyküye sıfır odaklanmayla başlar:

[154] Bu konuda bkz. Genette, s. 205, vd.

“Talaktan sonra birbirlerine ilk defa hasta kızlarının başında tesadüf ettiler. Aralarında talak ise on dört sene evvel olmuştu.

Aşksız ve saadetsiz bir izdivaç hayatını zincir gibi sürükleyip dururlarken, erkek karısının birisiyle münasebetini sezer gibi olup hemen boşamış; kadın da altı ay bile beklemeden ve belki inadına onun şüphe ettiği adamla evlenmişti. Erkeğin yeniden izdivacı nisbeten yakındı. Yedi sene evvel, akrabasından ve yaşı otuza geldiği hâlde kısmeti çıkmamı bir kızla evlenmişti.”[155]

Okuru bilgilendirmeye yönelik bu girişten sonra anlatıcı hasta kızlarının başında buluşan bu eski karı kocayı yine onların gözlerinden anlatır. Bunun için önce Ali Halit Bey’e odaklanır:

“Ali Halit Bey elli beş, elli altı yaşında olduğu hâlde, hiç olmazsa altmışında görünen bir miralaydı. Eski karısı kendisini çok çökmüş, adeta yetmişini geçkin insanlara dönmüş buldu. Şâdan Hanım daha kırk bir, kırk iki yaşında olduğunu söylüyordu; fakat o da Halit Bey’in gözlerine pek bozulmuş görünmüştü. Hele saçlarının kanarya sarısını andıran boyasıyla ne kadar gülünçtü! Bu kadın ihtiyarlığını bir türlü fark edemiyor, gençlik ve ziynet sevdasını kızının inlediği yatak kenarında bile unutamıyordu. Halit Bey’in hiç şüphesi yoktu. İkbal’in ateşler içinde yattığı bu yatağın kenarından her ayrılıp kayboluşunda, bu kart kadın gidip buruşuk yüzüne pudra sürüyor, kirpiklerine hafifçe bir sürme çekiyordu.

Miralay Bey doktorlardan utanıyordu.

Zaten sade saçlarının, teninin, kirpiklerinin rengiyle değil, fakat her şeyiyle bu kadın sahte, yalan değil mi idi? Kızı canıyla uğraşırken haykıra haykıra ağlamamak için dudaklarını dişleriyle ezişi, parmaklarını kırmak istercesine ellerini kilitleyerek gözlerini kapayıp sıkışı, bunların hepsi yapma, bunların hepsi birer oyun değil mi idi? Tabii Halit Bey kabul etmeyeceği için İkbal doktorlara, ilaçlara ve bütün ev masrafına lazım olan parayı onun eline teslim etmişti. Ali Halit Bey emindi ki, bunun ancak yarısını sarfediyor, cebine on para fazla atabilmek için ne yapacağını bilmiyordu. Belki hastalığın tedavisine muktezi paradan bile çalıyordu! Ve İkbal’in şüphesini uyandırmamak, ‘Bu kadar para nasıl harcanmış olabilir? tarzında bir düşüncesine meydan vermemek için günde yirmi defa, ‘Aman ya Rabbi, hiç aklım başımda yok!’ diye bağırıyor, ‘Ah, ne alınanı biliyorum, ne verileni biliyorum!’ diye çırpınıyordu. Hele mütemadiyen ikinci kocasından olma oğlu ile kızından bahsedişi!

‘Selma ille ablama gideceğim diye tutturdu. Rahatsız edersin, biraz daha iyileşsin de öyle götürürüm diye kandırıncaya kadar harap oldum!’

[155] Nahid Sırrı Örik, *Eve Düşen Yıldırım*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s. 103.

‘Mektepten çıkınca ablama geleyim diye bu sabah Hayrettin yarım saatten fazla ağladı. Bir iki gün sonra ablan inşallah büsbütün iyi olunca götürürüm, diye susturuncaya kadar akla karayı seçtim!’

Selma il Hayrettin, el herifinin çocukları, neden kendi kızının, İkbal’in kardeşleri oluyordu! Hem Ali Halit Bey’in yanında o herifin çocuklarından her saat ve bilalüzum bahsetmek ne büyük bir saygısızlıktı! Esasen ne Selma’nın hasretinden tepindiği vardı ne de Hayrettin’in kendisinden ağladığı! Bunlar birer nümayiş, birer desise, her gün onlara birer hediye koparmak için tatbik edilen bir usul ve kaide idi.”[156]

Bu uzun alıntı büyük oranda anlatımlı monologla kurulmuş olup anlatıcının büyük oranda silinerek okuru karakterin iç dünyasıyla baş başa bıraktığı bir teknikle yazılmıştır. Okurun Şadan Hanım hakkındaki yargısını temellendiren, Ali Halit Bey’in zihninden geçenler olacaktır. Anlatıcı ardından Şadan Hanım’ın zihnine odaklanır ve Ali Halit Bey’in bu süreçte nasıl göründüğünü onun gözünden anlatır:

“Kızlarını böyle ölüm döşeğinde görmekten muztarip oldukları kadar da, her gün birkaç saat bir odada beraber bulunmaktan ıztırap çekiyorlardı. Şadan Hanım’ın bazen bağıracağı, eski kocasını uzun uzun tahkir edeceği geliyor; onunla senelerce bir yastığa baş koyabilmiş olduğu için nefsinden utanıyordu, nefsinden iğreniyordu. Ya doktorun her gelişinde, mustalah sözler ve sanki kendisi de doktormuş gibi yalan yanlış, kulaktan belediği malumatla adamcağıza akıl öğretmeye çalışması! Zavallı işini bitirip öteki hastalarına gideceği zamanda da, vaktiyle çetelere karşı Makedonya’da yaptığı takipleri anlatırdı. Bir hasta odasında olduğunu unutarak uzun uzun söylenir, bağıra bağıra konuşurdu. Doktor odadan çıkınca, Şadan Hanım arkasından kendisini takip ederek bu tahammül edilmez mahlukun kusuruna bakmamasını söylüyor, gönlünü alıyordu.

(…)

Şadan Hanım onu kaç kere de İkbal’in bununa sokulmuş, gizli gizli bir şeyler söylerken yakalamış ve tabii kendisini gördüğü anda eski kocası sözünü kesmişti. Fakat Şadan Hanım gizli sözlerin ne olduğunu tahmin edemeyecek kadar budala değildi: İşte belli ki herif ölümle pençeleşen kızından para sızdırmaya çalışıyordu. Yok, her gün ve her saat bu adamla beraber bulunmak insan için en ferahlı gününde bile çok güç bir işti. Lakin ne çare ki, İkbal belki yüz bin liranın verdiği gayri kabil-i itiraz kudretle ısrar etmiş ve ‘Hayır’ demişti, ‘sizleri ölüm döşeğinde de birbirinize dargın bilmek istemem. Zaten senelerden beri yüzünüzü görmedim, ölürsem hasret gitmeyeyim.’

[156] *a.g.e.*, s. 104, 105.

Zavallı, sevgili İkbal, ne kadar iyi, ne kadar güzel bir yüreği vardı! Bu kadar genç, yirmi yedisinde, hem de güzel ve zenginken ölmek! Şadan Hanım gibi Ali Halit Bey de, sonra bütün hayatlarını hicran ile geçireceklerinden korkarak bu arzuya itaat etmişlerdi."[157]

Anlatıcı böylece bu iki karakteri birbirinin gözünden okura tanıttıktan sonra yeniden devreye girer. Sıfır odaklanmaya geçerek bu karakterlerin perspektifleriyle yapılan değerlendirmeleri analiz eder. Onların gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için her ikisinin de zengin kızlarının ölümünü beklediğini, ondan kalacak mirasla bellerini doğrultmayı planladıklarını okura haber verir. Dolayısıyla sıfır odaklanma N. Sırrı'nın hemen bütün öykülerinde okura durumu bütün çıplaklığıyla açıklamakta, bireysel perspektiflerin yanıltıcı etkisinden okuru korumakta kullanılan bir odaklanma modeli olarak tasarlanmıştır denebilir. Sıfır odaklanma dışındaki bütün perspektifler adeta gerçekliği çarpıtmaya yatkındır. Bu nedenle, anlatıcı sıfır odaklanmaya geçerek bu iki perspektifi kendi çerçevesi içinde paranteze almıştır. N. Sırrı böylece sıfır odaklanmanın işlevinin sınırlarını da çizmiş olmaktadır. Bu işlev buradaki gibi formülleştirilmiş olmasa da Cumhuriyet dönemi öykülerine genellenebilir.

Nahid Sırrı'nın yine sıfır odaklanmalı bir başka öyküsü "Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı" başlığını taşır. Bu öyküde kendini Amerikalı bir mimar olarak tanıtan Herald Hopinas isimli bir şahıs karısı olduğunu iddia ettiği bir kadınla Ankara'ya gelir. Amacı kişisel bağlantılar kurarak büyük ölçekli projeler almaktır. Fakat öykünün sonunda Hopinas'ın bir dolandırıcı, yanındaki kadının da karısı değil ortağı olduğu anlaşılır. Ne var ki Hopinas gerçek ortaya çıkıncaya kadar yapığı elde ettiği parayla çoktan yurtdışına kaçmıştır. Bu öyküde dikkat çeken nokta öykünün büyük kısmında bilinç sunumu yapılmamasıdır. Bilinç sunumu yapılmaması dışsal odaklanmanın bir niteliğidir. Anlatıcı öykü boyunca başkişi konumundaki Hopinas'ın zihnine hiç girmez. Fakat bunun bilinçli bir tercih olduğu da açıktır. Anlatıcı, Hopinas'ın zihnine girmez; ancak öykünün sonlarına doğru karısına odaklanır ve bir süre öyküyü kadına odaklanmış hâlde anlatır. Böyle durumlar olağandır. Çünkü "anlatıcının bir karakterin zihnine giriş izni olması, bunu her zaman kullanacağı anlamına gelmez."[158] Böyle bir yetki sınırlamasının temel

[157] *a.g.e.*, s. 106, 107.
[158] Chatman, s. 199.

gerekçesi anlatısal amaçlarda, özellikle de dramatik ironide aranabilir. Anlatıcı, Hopinas'ın zihnine girse onun dolandırıcı olduğu öykünün daha başında anlaşılacaktır. Ne var ki, okur Hopinas'ın iç dünyasını görmemesine rağmen, gelişen olaylar sayesinde ortada bir terslik olduğunu anlar ve biraz sonra da bu şahsın dolandırıcı olduğunu fark eder. Anlatıcı uzun yıllar inşaatlarda çalıştığını öne süren Mösyö Herald Hopinas'ın dolandırıcı olduğunu şu sözlerle okura hissettirir. Okur burada ters giden bir şeyler olduğunu sezmekte zorlanmaz:

"Herhâlde, bütün çalışma hayatınca Mösyö Hopinas en az dört beş şehirde birden inşaat vücuda getirmiş olacaktı. Yoksa hiç değilse iki asırlık bir ömrü bulunması icap ederdi. Hâlbuki Zaro Ağa merhumun ağabeysi gibi görünmek şöyle dursun kırk beş yaşından fazla göstermiyor, pasaportunda ise galiba bu kadar da yazmıyordu.

Memleketimize onun bu ilk gelişiydi. Bununla beraber, Türkçe her konuşulanı derhâl anlamaya ve hatta meramını anlatmaya başlayıvermişti. Türkiye'de doğup büyümüş ecnebilerin bile dilimizi bellememeleri o tarihte anane icabı bulunduğundan, bu hâl ve vaziyet pek ziyade hayret uyandırıyordu. Bu hayretlere karşı, büyük mimar-mühendis vaktiyle ve tabii meslek hayatının tamamıyla başlangıcında iken Varna'da bir banka, bir otel, iki resmi daire ve üç büyük apartmanı birden yaptığı sırada baş göz yararak konuşabilecek derecede Türkçe öğrenmiş olduğunu söylüyordu. Unuttum sandığı bütün kelimeler şimdi hafızasında birden canlanıvermişlerdir. (Yani, adamın harikulade şahsiyeti her alanda olduğu gibi ecnebi dilleri elde etmek sahasında da, öğrendiğini unutmamak hususunda da kendini gösteriyordu.)"[159]

Buradaki bu üstü kapalı bilgilendirmeye karşın anlatıcı bu konuya netlik kazandırmaz. Öykünün sonuna dek Hopinas'la karısının dolandırıcı olduklarından habersizmiş gibi davranır. Öykünün sonunda ise anlatıcı dramatize edilerek öykü dünyasına sokulur[160] ve Hopinas'ın dolandırıcı olduğu bir gazete haberinden okura aktarılır. Hâlbuki öykünün kimi yerlerinde anlatıcı sıfır odaklanmanın verdiği imtiyazla şahit olması mümkün olmayan kimi ev içi sahnelerini aktarır. Öykünün bir kısmının Hopinas'ın karısı üzerinden anlatılması da anlatıcının imtiyazlı konumuna işaret eder.

[159] Örik, *San'atkârlar*, s. 258, 259.
[160] Anlatıcının dramatize edilmesi Booth'un terminolojisine aittir ve anlatıcının öykü dünyasında bir kişi olarak temsil edilmesi anlamına gelir. Bkz. Booth, s. 163.

Özetlemek gerekirse N. Sırrı'nın ilgili öyküsünde anlatıcı kendi yetki alanını sınırlandırmayı seçer. Karakterlerin zihnine girme yetkisi varken kiminde bu yetkiyi kullanır, kiminde kullanmaz. Fakat başkişinin değil de bir yan karakterin zihnine odaklanması öykü açısından yapay bir etki bırakır. Yetki sınırlaması olağan bir durum olmasına rağmen bu öyküde yanlış şekilde kullanılmıştır. Öte yandan karakterlerin çok gizli sahnelerine şahit olmasına rağmen onların dolandırıcı olup olmadıklarını da bilmediğini iddia eder ve ima yoluyla okura kimi bilgiler sızdırır. Bütün bu oyunlar okurda anlatıcıya karşı güvensizlik yaratır. Çünkü geniş bir yetki alanına sahip olmasına rağmen başkişinin dolandırıcı olduğunu bir gazete haberinden öğrenir. Hâlbuki okur aktarılan bilgileri yorumlayarak bu şahısların dolandırıcı olduklarını çoktan fark etmiştir. Dolayısıyla yetki sınırlamasının doğru kullanılmaması farklı sorunların doğmasına yol açabilmektedir.

Sıfır odaklanmayı öykülerinde sıkça kullanan yazarlardan biri de Sadri Ertem'dir. S. Ertem'in öykülerinde anlatıcının yetki alanı epey geniş olsa da yukarıda bahsedilen türde yetki sınırlandırmalarına da yer yer rastlanır. Örneğin yazarın "Tetkik Seyahati" başlıklı öyküsünde anlatıcı taşraya seyahat eden bir grup "entelektüel"in bindiği araçların Anadolu halkı üzerindeki farklı etkilerini çözümlemeye girişir:

"En öndeki otomobilin etrafı kapalı, kendisi genişti. Bu, Anadolu yollarında bir kağnı gibi alışıklıkla, fakat bir keçi süratiyle hoplaya hoplaya dolaşan Fordların yanında ağır başlı, kibar tavırlı insanlar tesiri bırakır. Anadolu yollarında bu makine, köylüleri, hatta küçük kasaba halkını düşündürür, herkesin gözü otomobillerin pencerelerine uzanır. Halk mebuslarını, vekilleri, kolordu kumandanlarını hep bunların içinde görür, ihtiyarlar heybetli misafirler göreceklerini, ateşli delikanlılar ve olgun yaşlılar devlet kuşunun bu kafeslerde yaşadığını, çocuklar bu büyük arabalarla geçen misafirler bir köye veya kasabaya geldikleri zaman okulların tatil edildiğini, kendilerinin marşlar söyleyerek sokaklara döküldüklerini hatırlarlar."[161]

Bu bir anlatı parçasından çok bir deneme metnine aitmiş gibi görünen pasajda tam anlamıyla bir sıfır odaklanma söz konusudur. Burada tekil değil genel bir insan tipi söz konusu edilmektedir. Bu nedenle geniş zamanla yazılmıştır. Böyle bir bakış açısı S. Ertem'in hemen bütün öykülerinde kullanılmıştır. "Mevlutçu Mukaddes Hanım" başlıklı öyküde anlatıcı karakteri uzun uzadıya okura tanıttıktan sonra şöyle der: "İşte

[161] Ertem, s. 173.

size Mevlutçu Hafız Mukaddes Hanım'ı takdim ettim. Şimdi gelelim asıl vak'aya…" Bir başka örnek olarak yazarın "Şantajcı" başlıklı öyküsündeki anlatıcıya ait şu sözlere göz atılabilir:

"Nihayet bir gün vapura bir kadınla bir çocuk yerleştiler. Ayten Hanım, Hacı Babanın yazdığı mektupları çantasına yerleştirmişti. Ayten Hanım vapurda bir bülbül kesildi. Güvertede bir aşağı bir yukarı dolaşıyor, rasgeldiğine sataşıyor, sözüm meclislerden dışarı harfendazlık filan da ediyordu. Birisi kendine dik dik baksa, hemen konuşma, çabucacık fiskos hâlini alıyordu. Siz, hikâye buraya gelince Ayten Hanım'ın şimdiye kadar bu tipte olmadığını söyleyeceksiniz. Fakat bu kusur bende değil, onu Kadıköy vapurunda size takdim ederken kılığının kıyafetinin acayipliğini şöyle bir çıtlatmıştım. Fakat Hacı Efendi, Ayten Hanım'ı başka türlü gördü, başka türlü tanıtmak istedi."[162]

Bu pasaja şöyle bir soru yöneltilebilir: "Öykü dünyasında, karakterlere dair her şeyi, onların kişisel tarihlerine, iç dünyalarına varıncaya dek her şeyi bilen anlatıcı nasıl olur da Ayten Hanım'ın gerçek kişiliğini tanımaz?" Aslında anlatıcı burada ilgili karakteri tanımadığını iddia etmez. Onun acayipliğini "çıtlatmak"la yetindiğini söyler. Bu, anlatıcının bu karakteri tanımadığı anlamına gelmez. Tersine, karakteri tanıdığı, fakat onu kapsamlı şekilde okura tanıtmadığı anlamına gelir. Temel gerekçe ise şudur: Öykünün o noktasına dek okurun karakter hakkında fazla bilgiye sahip olmasını istememektedir. Bu türden, bilgiyi okurdan gizleme tercihleri genel olarak dramatik ironi amaçlıdır.[163] Anlatıcı dramatik ironi aracılığıyla okurdan kimi bilgileri saklar. Aksi hâlde okur öykünün sonunu kolaylıkla tahmin edebilir.

Anlatıcı da burada kendi bilgi sınırından taviz vererek kısmen karakterin bilgi sınırını benimsemiş olur. Hacı Baba nezdinde söz konusu kadın iyi bir izlenim bırakmıştır. Bu nedenle öykü boyunca anlatıcı ile karakterin perspektifleri çarpışmış, Hacı Baba'nın iç dünyasının yarattığı yanılsamadan anlatıcı küçük bir delik bularak bu kadının düşük ahlaklı olduğunu okura ancak "çıtlatabilmiş"tir. Fakat gerçekte öykünün bütününe bakıldığında böyle bir şeyin zorunlu olmadığı anlaşılır. Zaten yukarıdaki pasajda da üçüncü şahıs anlatıcı açık seçik bir kimliğe sahiptir ve kendi ağzından okura hitap eder; adeta karakterin saflığıyla eğlenir; onu okura şikâyet eder.

[162] *a.g.e.*, s. 408, 409.
[163] Booth, buna "gizemlileştirme" der. Bkz. Booth, s. 298.

Oysa öykünün bütününe hâkim olan anlatıcının böyle bir sınırlamaya gitmesi tamamen kendi tasarrufundadır.

Bu türden tercihli yetki sınırlandırmalarına karşılık S. Ertem'in anlatıcıları genel olarak epey geniş bir bilgi dağarcığına sahiptir. Öykü dünyasına hâkim bir noktadan elindeki teleskopla karakterleri izler. Bu, karakterlerin hem kişisel tarihlerini hem iç dünyalarını açığa serecek kadar kudretli, büyülü bir teleskoptur. S. Ertem'in öykülerinde perspektif daima böyle üstün bir noktada konumlanmıştır. Netice itibariyle bu öykülerin hemen tamamı sıfır odaklanmalı (veya odaklanmamış) anlatı özelliği gösterir.

Ne var ki, kimi zaman anlatıcı acemice de olsa karakterlerin bakış açısına geçmeyi dener. Fakat neticede yukarıdaki örnekte olduğu gibi anlatıcı karakterin bilgi sınırıyla yetinemez; karakterin bilmediği, eksik veya yanlış bildiği noktaları okurla paylaşır ve böylece odak anlatıcıya doğru kayar. Dolayısıyla S. Ertem'in bütün olarak odaklanmış (diğer adıyla "iç odaklanmalı") bir öyküsü yoktur. Gerçi öykülerin belirli noktalarında yer yer karaktere odaklanıldığı olur. Fakat bu odaklanmalar çoğu zaman ahenksiz seslerle kesilir. Anlatıcı, karakterlerin cahilliğini ve bilgisizliğini bazen aniden yüzlerine çarpar, bazen de bütün öyküye yayar. Yukarıda adı geçen "Tetkik Seyahati" başlıklı öyküde karakterlerden biri uzaktan gelen sesi zurna sesine benzetir. Anlatıcı hemen düzeltir: "Hâlbuki uzaktan bir sürü hâlinde bayıltıcı gıcırtılarıyla odun yüklü kağnılar geliyordu." Fakat bu türden keskin çıkışlar her zaman görülmez. Bunun yerine bazen daha yumuşak, bazense öyküye yayılmış ahenksizlikler yaratarak anlatıcı ipleri daima elinde tutar.

Yetki sınırlamaları Cumhuriyet döneminin diğer yazarlarınca da yer yer kullanılmıştır. Ne var ki yazarlar genel olarak sıfır odaklanmanın geniş imtiyazlar listesinden yararlanmayı tercih ederler. Öykülerinin büyük kısmında sıfır odaklanmayı kullanan İlhan Tarus da bu yazarlardan biridir. "Bir Adamın On Senelik Hayatı" başlıklı öykü bu anlamda ilginç bir örnektir. Üstkurmaca özelliği gösteren bu öyküde bir dış-öyküsel iç-anlatıcı vardır. Diğer bir deyişle, burada aslında birinci şahıs anlatıcıya benzer bir anlatıcı vardır. Öykü dünyasında bir şahıs olarak temsil edilen bu anlatıcı yazarla aynı adı (İlhan Tarus) taşır ve başkişi Ali Turgut'un da

arkadaşıdır. Ali Turgut bir gün İlhan Tarus'un Beyoğlu'ndaki odasına gelir ve şöyle der:

" – Oğlum, dedi, ben düşündüm. Kalıbımdan ayrı olarak başka bir adam gibi, düşündüm. Karar verdim ki 'Alın yazısı' denilen müstebit hükümdar, bizim her türlü karar ver planlarımızın üstünde, yaşıyor. Merak ediyorum, ben hangi yollardan, nereye gideceğim? Umuyorum ki benim hayatım, yahut hayatımın bugün başlayan ve bir müddet sürecek olan parçası, meraklı hadiselerle dolup taşacak. Bu meraklı hadiselerden insanları mahrum etmek istemiyorum. İstiyorum ki herkes, bütün dünya benden haberdar olsun!

Karar verdim: Sen bugünden itibaren benim hayatımın her safhasına karışmak hakkına maliksin! Benim haberim olmadan, veya gözümün önünde; tenkit veya takdir etmeden beni yazacaksın! Elin kalem tutar. Ortaya çıkaracağın şey belki bir küçük hikâye, belki büyük bir hikâye, belki de bir roman olur. Orasını hadiseler tayin edecektir."[164]

Ali Turgut bir anlatı kahramanına dönüşmek istemektedir. Böylece İlhan Tarus da bir anlatıcıya dönüşür. Bu dönüşümü anlatıcı bir metaforla açıklar: Gölge. Anlatıcı, Ali Turgut'un arkasında bir gölge gibi dolaşacak ve ona dair her şeyi bilecektir. Fakat kendi adına konuşmayacağı konusunda da teminat verir. Aslında burada gerçekdışı bir durum söz konusudur. Bedene sahip bir "kişi" olarak İlhan Tarus'un Ali Turgut'un yatak odasında olan biteni ve hatta onun zihninden geçenleri bilmesine imkân yoktur. Öykü bir bakıma sıfır odaklanmalı anlatılardaki gerçekdışı sunum tekniklerini gözler önüne serer. Bu yönüyle öykünün ironik bir tarafı vardır. Kurmacanın yapısal sorunlarını gözler önüne sererken deyim yerindeyse okura öykünün bir kurmaca olduğunu da hissettirir. Nitekim Ali Turgut'un bir film oyuncusuna benzetilmesi de bu açıdan ilginçtir:

"Bu satırları yazdığım sırada, artık Ali Turgud ölmüştür. Benim önümde on sene zarfında oynadığı filmi seyretmek ona kısmet olmadı. Bu film, tahmin ettiği şekillerden yalnız birisine, büyük bir hikâye şekline uyacak tarzda sürdü ve bitti. Bu büyük hikâyeyi, Ali Turguda verdiğim sözde durarak, yazıyorum. Çünkü ben, İlhan Tarus, ömründe hiç yalan söylememiş adamlardan biriyim.

(Ali Turgudun hikâyesi, alelade bir tahkiye tarzına uyularak, nakledilmiştir. Binaenaleyh onun yanında beni asla göremiyeceksiniz. Yukarıda da söyledim ki; yahut Ali Turgut söyledi ki; ben bu on senelik hayat içinde sadece bir GÖLGE'yim. Bir kahramanın kendisiyle

[164] Tarus, *Doktor Monro'nun Mektubu*, s. 43.

beraber gölgesinden de bahsedilmesi arzusunda bulunacak bir okuyucu çıkacağını zannetmiyorum."[165]

Anlatıcı bazı imtiyazları kullanırken sıfır odaklanmanın sınırlarını da ortaya çıkarmış olur. Metnin temposunu belirler; bazen hızlanır, bazen yavaşlar. Karakterlerin anbean peşinde gezer. Hatta karakterlerden daha fazlasını bilir. Bunlar hep İlhan Tarus'ta toplanmış ayrıcalıklı bir odaklanma tarzından kaynaklanır. Genellikle bu tarz imtiyazlara sahip anlatıcılar bir kimliğe sahip olmaz. Fakat burada anlatıcının ismi de verilmiştir. Anlatıcının bir kılığa bürünmesi çelişkili bir durum yaratır. Örneğin, anlatıcı, Ali Turgut'a sevgilisinin onu aldattığını söylemez. "Çünkü," der "ben bir gölgeyim ve gölgeler konuşmaz." Böylece ironiye kurban giden karakterle anlatıcı arasındaki mesafe açılır. Anlatıcı ile karakter arasındaki bilgi mesafesi karakterin aleyhine işler. İlhan Tarus, Ali Turgut'un sevgilisini adım adım izler. Her ne kadar bu yaptığı iş bir tür dedektiflik gibi görünse de gerçekte öykü boyunca karakterlerin iç dünyalarının okur açısından şeffaf olması ve bazı mahrem alanlara kadar girilmesi anlatıcıda birtakım "özel" güçlerin var olduğunu gösterir. Böyle özel güçlerin herhangi bir insan olarak İlhan Tarus'ta var olması pek makul değildir.

"Ali Turgud mesuttu.

Böylece seneler geçti. Ben bir GÖLGE gibi onları takip ediyordum. Fakat hiçbir fevkalade hadise olmaması beni sinirlendiriyordu. Mesud bir adamın hayatında o kadar az hadise vardır ki ve bu hadiseler o kadar sönüktür ki, yazmağa değmez. Fakat bir gün.

(…)

Aradan gene aylar geçti. Ben kadının arkasından ayrılmıyordum. Ve –elbette– Ali Turgud'dan çok daha fazla şeyler biliyordum. Onun arkadaşıydım. Ama bir GÖLGE konuşur muydu? Gölgeler susarlar…"[166]

Bütün bunlar ancak sıfır odaklanmanın mucizevi gücüyle açıklanabilir. Yazarlar genel olarak sıfır odaklanmanın bu geniş imtiyazlarından yararlanmışlardır. Fakat yer yer değinileceği üzere yetki ve aktarım sınırlamaları bazen anlatısal amaçlar bazen de yazarların temel yönelimi gereği yer yer kullanılmıştır.

[165] *a.g.e.*, s. 43, 44.
[166] *a.g.e.*, s. 52-55.

Öykülerinin büyük çoğunluğu birinci şahıs anlatısı kategorisine giren Sait Faik de görece az sayıdaki üçüncü şahıs anlatıcılı öyküsünde ağırlıklı olarak sıfır odaklanmayı kullanmıştır. Öte yandan az sayıdaki iç odaklanmalı anlatıda da bu tarzın ilginç örneklerini vermiştir. Bunlar bir sonraki başlıkta ele alınacaktır. Burada S. Faik'in üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde sıfır odaklanmayı nasıl kullandığına göz atılabilir.

S. Faik de sıfır odaklanmanın farklı derecelerini kullanarak bazen sınırsız bir yetkiyle donanmış anlatıcılar yaratırken bazen de yetki sınırlamaları yapmıştır. Örneğin tipik bir sıfır odaklanmalı öykü olan "Semaver"de anlatıcının yetkileri görece fazladır. Bu öyküde anlatıcı herhangi bir karaktere odaklanmadan öyküyü anlatır. Bilinçlere girer, mekânı tasvir eder, karakterleri tanıtır, vb. Öykünün girişindeki bir parçada bütün bileşenler bulunabilir:

"- Sabah ezanı okundu. Kalk yavrum, işe geç kalacaksın.

Ali nihayet iş bulmuştu. Bir haftadır fabrikaya gidiyordu. Anası memnundu. Namazını kılmış, duasını yapmıştı. İçindeki Cenabı Hak'la beraber oğlunun odasına girince uzun boyu, geniş vücudu ve çok genç çehresi ile rüyasında makineler, elektrik pilleri, ampuller gören, makine yağları sürünen ve bir dizel motoru homurtusu işiten oğlunu evvela uyandırmaya kıyamadı. Ali işten çıkmış gibi terli ve pembe idi.

Halıcıoğlu'ndaki fabrikanın bacası kafasını kaldırmış, bir horoz vekarıyla sabaha, Kâğıthane sırtlarında beliren fecrikazibe bakıyordu. Neredeyse ötecekti.

Ali nihayet uyandı. Anasını kucakladı. Her sabah yaptığı gibi yorganı kafasına büsbütün çekti. Anası yorgandan dışarıda kalan ayaklarını gıdıkladı. Yataktan bir hamlede fırlayan oğluyla beraber tekrar yatağa düştükleri zaman bir genç kız kahkahasıyla gülen kadın mesut sayılabilirdi. Mesutları çok az bir mahallenin çocukları değil miydiler? Anasının çocuğundan, çocuğun anasından başka gelirleri var mıydı? Yemek odasına kucak kucağa geçtiler. Odanın içini kızarmış bir ekmek kokusu doldurmuştu. Semaver, ne güzel kaynardı. Ali semaveri, içinde ne ıstırap, ne grev, ne de kaza olan bir fabrikaya benzetirdi. Ondan yalnız koku, buhar ve sabahın saadeti istihsal edilirdi."[167]

İlk paragrafta bir psiko-anlatı var. Burada odak değişmektedir. Önce yaşlı kadının zihnine girilir ("Anası memnundu."); ardından Ali'nin gördüğü rüyanın bir özeti şeklinde kurgulanmış bir psiko-anlatı verilmiştir. Fakat bu psiko-anlatının yaşlı

[167] Abasıyanık, *Semaver*, s. 9.

kadının iç dünyasını betimleyen cümle içine yerleştirilmesi ilginç bir etki bırakır. Bu uzun cümle, "İçindeki Cenabı Hak'la beraber oğlunun odasına girince uzun boyu, geniş vücudu ve çok genç çehresi ile (…) oğlunu evvela uyandırmaya kıyamadı." şeklinde de yazılabilirdi. Böyle bir cümlede düşünsel ve algısal perspektif kadına ("uzun boyu, geniş vücudu ve çok genç çehresi ile" ifadesinde gören kişi kadındır) aittir. Fakat anlatıcı bu cümle içine "rüyasında makineler, elektrik pilleri, ampuller gören, makine yağları sürünen ve bir dizel motoru homurtusu işiten" şeklinde bir ifade yerleştirmiştir ki bu ifade Ali'nin rüyasının bir özetinden ibarettir. Burada anlatıcı iki farklı zihni aynı cümle içinde görebilmiş ve aktarabilmiştir. Bütün bunları yaparken de kadının gözlerinden Ali'yi görerek algısal perspektif de kullanmıştır. Sonraki cümleler bir mekânın betimlenmesinden ibarettir. Öykü bundan sonra olgusal aktarımla karakter tanıtımları arasında gider gelir. Son cümlede yeniden Ali'nin zihnine girilir. Böylece birkaç cümle içinde sıfır odaklanmanın bütün imtiyazlarından yararlanıldığı görülür.

Bir başka örnek olarak yazarın "Francala mı, Ekmek mi?" öyküsü ele alınabilir. Öykünün girişinde dış-öyküsel iç-anlatıcı bazı bilgiler verir:

"Tütün ve gazete bayii Çanakkale'de kolunu kaybetmiş ihtiyat zabiti Ahmet Recai Efendi'nin içine bilet koymak için yaptırdığı kâğıt cüzdanlardan bir tanesi elinize geçse, derhâl bir vapura atlar, Üsküdar İskelesi'ne ayak basar basmaz Recai Efendi'nin dükkânını arar bulur: "Bir bilet de bana verir misin Recai Efendi", derdiniz. Bereket versin ki, yalnız Üsküdar tarafının çok fakir insanları böyle düşünür, ve cebinde böyle bir cüzdanı bulunan her Üsküdarlı gazete müvezzii, postacı, hamal, çımacı, mezar kazıcı ve ıskatçı ne yapar yapar bir bilet edinmeye bakardı.

Fakat bir Üsküdarlı fakirin bir piyango bileti edinmesinin ne kadar mühim bir mesele olduğunu bilmeyen bir adam da pek İstanbullu sayılmaz. Hatta pek Türkiyeli bile sayılmaz. Hatta hazan insan çok kötü düşünmesini bilen bir adamsa dünyalı bile sayılmaz ve Merih yıldızı ahalisinden gibi aramızdan sıyrılıp geçenlere, kolumuzu dürtenlere, güzel kızlarla geçenlere şaşar. Ne ise mesele burada değil. Fukaralık ayıp değil...

Fukaralık ayıp değil dediğimiz zaman, hamal olalım, ıskatçı olalım; fukaralık ayıp değil dediğimiz zaman bunun ancak bir teselliden ibaret olduğunu ve fukaralığın bal gibi hem ayıp, hem günah, hem enayilik olduğunu biliriz."[168]

[168] Sait Faik Abasıyanık, *Şahmerdan*, İstanbul: YKY, 2007, s. 47.

Öykü bu minvalde sıfır odaklanmayla devam eder. Anlatıcı burada doğrudan doğruya okura hitap etmekte, onu bilgilendirmektedir. Aslında S. Faik'in öykülerinde genel olarak sıfır odaklanmanın bütün imtiyazlarından yararlanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte, bazen anlatıcı açık yetki sınırlamalarına gitmiştir. Bunun bir örneği sıfır odaklanmalı bir öykü olan "Krallık"ta göze çarpar. Anlatıcı öykünün girişinde karakterin zihnine girerken bir yetki sınırlaması yapar:

"Ali Rıza, Kaşıkadası'na yanaştırdığı sandalını çakıllara çekti. Sonra hemen, sandalın burnu hizasına, bağdaş kurup oturdu. Uzun zaman mühim bir şeyler düşündü. -Mühim diyoruz ama, bu kendi kendimize verdiğimiz bir peşin hükümden başka bir şey değildir.- Doğru olması bir şey ifade etmez. Bir insanın mühim ve saçma şeyler düşündüğünü nasıl bilebiliriz. Düşünen adamın kendisi bile böyle bir hüküm veremedikten sonra…"[169]

Görüldüğü gibi bir yetki sınırlaması söz konusudur. Fakat öykünün devamında bunun farklı bir amaçla kullanıldığı anlaşılır. Burada bir *geri çekilme*[170] varmış gibi görünse de sonraki paragrafta anlatıcı karakterin bilincine girer. Bu nedenle bu ifadeler bir yetki sınırlamasından ziyade anlatısal bir oyun izlenimi yaratır. Daha doğrusu retorik araçlara[171] yönelik olarak oynanmış bir oyun etkisi bırakır. Bunların birer "oyun" olduğu ortadadır. Çünkü yazarın öykülerinde sıfır odaklanmanın geniş imtiyazlar yelpazesinden yararlanıldığı kolaylıkla iddia edilebilir. Bu imtiyazların da belirli dereceleri vardır. Mesela "Loğusa" başlıklı öyküyü ele almak gerekirse burada anlatıcı karakterlerden hiçbirinin zihnine girmez. Bilinç sunumu olmaması bir yetki sınırlaması olduğunu gösterir. Bununla birlikte anlatıcı karakterlere dair hemen her şeyi de bilir; öykünün girişinde uzun uzadıya olayların mekânı Kumköy hakkında bilgi verir:

"Kasabanın üç anayolu vardı. Bu üç anayoldan ikisi Sakarya'nın köprülerine çıkardı. Nehirse kasabanın dışında kocaman bir münhani çizerdi. Kumköy, kasabanın köprülere çıkan her anayolundan aynı mesafede idi. Her iki taraftan da şehre aynı zamanda varmak mümkündü. Fakat bir mezarlık geçildikten sonra şehrin çarşısına varılan yol, daha ziyade bir iktisadi yoldu. Çünkü bu yoldan kasaba çarşısına daha çabuk varılabilirdi. Hâlbuki öteki yoldan

[169] *a.g.e.,* s. 54.
[170] "Geri çekilme" ifadesi, Chatman'ın, anlatıcının anlatı aktarımında yetki sınırlaması için kullandığı kavramlardan biridir. Bkz. Chatman, s. 197 vd.
[171] Booth, okuru manipüle etmekte kullanılan, yazarın emrindeki "retorik kaynaklar"ı şu şekilde sıralar: "(…) her türlü üslup, dönüştürülmüş sıralama [kompozisyon], manipüle edilmiş 'içeriden görüş' [bilinç sunumu] ve gerekirse yorum kaynağı". Booth, s. 126.

kasaba, hemen hemen iki tarla geçildikten sonra başlayıverirse de, çarşı oldukça uzaktı. Kasabanın bu mahallesi, Boşnak mahallesi idi. Boşnak mahallesi ise su gibi berrak sarı kızlarıyla bir macera ve aşk yolu idi.

Köy, küçük kasabanın tesiri altında o kadar köylülüğünü unutmuştu ki, hazan Kumköylüler Sakarya'nın öte tarafındaki köylere kız alıp vermeye gittikleri zaman bir şehirli muamelesi görmek isterler ve bir şehirli vaziyeti takınırlardı. Köyün iktisadi taraftan her nedense arnavutkaldırımı, iki tarafı böğürtlen çalılıklı yolu bulunduğu hâlde, öteki taraftan, macera ve aşk tarafından, kasabaya daha çabuk varmak mümkün olan yerinde yolu yoktu. Tarlalar içinden, çalılıklardan geçmek lazımdı. Bu yolda ancak delikanlıların kocaman hendekler atlayarak maceraya çıkması mümkündü. Boşnak kızlarına tutkun köy delikanlıları, sabahleyin kasabaya mektebe giden çocuklar, bu tarla yolunu tercih ederler, hep de Hasan Ağa'nın tarlasından geçip giderlerdi."[172]

Burada açık anlatıcının tipik bir söylemi söz konusudur. Sıfır odaklanma üzerinden verilen bu bilgiler anlatıcının görünürlüğünü de artırır. Anlatı, anlatıcı söylemi lehine kesilir. Bundan sonra anlatıcı belirli bir yetki sınırlamasına gider ve öykünün başkişisi Hasan Ağa ailesinde yaşanan çatışmaları gözler önüne serer. Fakat bunu yaparken hiçbir karakterin zihnine müracaat etmez. Çünkü ailenin durumunu mekân tanıtımından sonra kendisi özetlemiştir:

"Bu evin üç katında ayrı ayrı üç aile barınırdı. Alt katta 79 yaşında Hasan Ağa, orta katta büyük oğlu, üst katta ise Hasan Ağa'nın bu senelerde everdiği büyük kızı oturuyordu. Hasan Ağa büyük oğlu ile dargındı. Büyük oğlu da ablası ile geçinemiyordu. Hasan Ağa köyün kasaba çarşısına yakın iktisadi yolundan 70 yaşına kadar edeceği istifadeyi etmiş, oldukça hilekâr, zeki, yorulmaz bir adamdı. 70 yaşında üçüncü karısından bekar kaldığı zaman beş sene bir delikanlı gibi köyün macera ve aşk yolundan kasaba ile muameleye girişmişti. Bir kış gecesi karın iki arşını geçtiği tarlalardan sarı saçlı, burnunun üstü çilli, bilekleri mor damarlı 25 yaşlarında bir genç kız getirivermişti. Şimdi dört senedir onunla yaşıyordu. Dal gibi kızı şişmanlatmak için elinden geleni yapmıştı. Hiç Türkçe bilmeyen sarışın Bosnalı, bu yıllar zarfında Türkçe'yi sökmüş, pembe teni güneşten biraz kararmış, kalçaları adamakıllı dolmuş, memeleri büyümüştü. İhtiyarın gözü seksen yaşına rağmen ondan başkasını, daha tabii ve sessiz muhabbetleri görmez olmuştu. Yeri meçhul altınlar yalnız onun için

[172] Sait Faik Abasıyanık, *Sarnıç*, İstanbul: YKY, 2009, s. 46, 47.

bozduruluyor, yalnız onun göğsü üstünde büyük beşibiryerdeler, minnacık fındık altınları parıldıyordu."[173]

Böylece yetkinin belirli bir derecede kullanılması bazı imtiyazların anlatı dışında bırakılmasına yol açar. Bu durum (en azından bu öykü özelinde) yetkiden feragat olarak değerlendirilemez. Görüldüğü gibi anlatıcı zaten öykü dünyasına hâkim olduğunu her şekilde belli etmektedir. Öyküye dair bilgileri verdikten sonra karakterlerin zihinlerine girip bunları pekiştirmesine gerek olmadığı gibi (çünkü anlatıcının sözleri "güvenilir"dir) böyle bir girişim anlatıyı tekrarlarla dolduracaktır.[174]

Yoğun olarak sıfır odaklanma kullanan bir diğer yazar Bekir Sıtkı'dır. Bu yazarın üçüncü şahıs anlatıcılı öyküleri odaklanma bağlamında anlatıcının görünür olduğu örneklerdir. Bir örnek üzerinden gitmek gerekirse "Küp Kapağı" başlıklı öykü bu açıdan tipiktir. Öykünün giriş kısmı şöyledir:

"Kırmızı bakır renkli, kocaman karınlı kadim su küpü, mutfağın bir köşesinde, daima ıslak ve serin dururdu. Hüsniye H., bu eve, Süleyman Efendi'ye gelin olduğu gün, (bundan 35 – 40 sene evvel), su küpü gene mutfağın bu köşesindeydi. Ondan sonra da yerini hiç değiştirmemişlerdi, öyle sık sık tebdili mekân ettirilecek bir nesne değildi ki… Kocamaaan küp!"

Her on beş, yirmi günde bir, sokaktan arabayla şangır şungur geçen sucudan, bir fıçı su alırlar, küpün içine boşaltırlardı. Su her zaman küpün dibinde kalırdı. Hiç bir vakit ağzına kadar, hatta yarı yarıya bile dolmazdı. Bu, hem eskimiş su içmemek, hem de birden bire birkaç fıçı su parası vermemek içindi."[175]

Görüldüğü gibi öykü anlatıcının dolayımıyla aktarılmakta, anlatıcının görünürlüğü böylece artmaktadır. Anlatıcı öyküyü herhangi bir karakterin gözünden değil doğrudan doğruya kendi perspektifinden anlatır. Olayları özetler; karakterleri tanıtır ve gerektiğinde onların zihinlerine de girer; bazı yerlerde değerlendirmelerde bulunur. Farklı bakış açılarını harmanlayan, fakat büyük oranda sıfır odaklanmalı bir öykü olan "Hazreti Cimri Aleyhisselam!"ın girişinde de anlatıcının görünürlüğü yüksektir. Burada artık özbilinçli bir üçüncü şahıs anlatıcı vardır:

---

[173] *a.g.e.*, s. 47, 48.
[174] B. Sıtkı'nın "Her Günkü İnsanlardan Biri" başlıklı öyküsünde böyle bir girişimin anlatıda yarattığı aksama açık seçik görülebilir. Bu öykü için "İç Odaklanma" başlığına bakılabilir.
[175] Bekir Sıtkı [Kunt], *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1933, s. 61.

“Hikâyemin başlığına bakıp da, kütübü mukaddesedeki resul, nebi, peygamber silsilesine yeni bir isim ilave etmek üzre, (min gayri haddin), tarihi ve dini bir keşif yaptığıma zahip olmayın, sakın!.. Ne münasebet efendim, ne münasebet!.. Ben kim, kaşiflik kim! Bu hazreti cimri aleyhisselam, başka biçim bir hazreti aleyhisselamdır.

İşte bu başka biçim olan hazreti cimri aleyhisselam geçenlerde bir işini takip için adliyeye gitmişti. Daha açıkçası bir borçlusundan alacağını tahsil edemiyordu. (Hazret duymasın amma, hani borçluya hak vermemek de mümkün değil. Yüzde 5000 faizle alınan para da geri verili [mi ya]! Gözünüzü seveyim, siz söyleyin.) İşte efendim o zat da temerrüt etmiş, vermem de vermem diye… [Ya], sen misin vermem diyen. Haydi efendim, çat, icranın kapısı… [İstidalar], senetler, sepetler, filan, filan… Nihayet o gün Kâmil Beyin dükkânına haciz koydurmuş, işini sağlam kazığa bağlamıştı.”[176]

Anlatıcı burada herhangi bir karaktere odaklanmadığı gibi bu karakter hakkında hemen her şeyi bildiğini de ima eder. Fakat öykünün ilerleyen kısımlarında yer yer sabit, yer yer de dışsal odaklanma kullanır. B. Sıtkı’nın öyküleri hemen tamamen bu türde, yani sıfır odaklanmanın kullanıldığı öykülerdir. Onda dört başı mamur bir sabit ve dış odaklanmalı öykü bulmak zordur.

Kenan Hulusi de üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde sıklıkla sıfır odaklanmayı tercih eder. İç ve dışsal odaklanmaya nadiren tipik örnekler vermiştir. Buna karşılık öykülerinin büyük kısmında değişen oranlarda sıfır odaklanma kullanmıştır. Bazı örnekler vermek gerekirse sıfır odaklanmalı bir öykü olan “Tuhaf Bir Ölüm” ilk akla gelenlerden biri olacaktır. Bu öyküde bütünüyle sıfır odaklanma kullanılmıştır. Anlatıcı herhangi bir karaktere odaklanmaz, onların zihnine girmez, fakat onlara dair çoğu şeyi de bilir:

“Yedi sene kadar evvel Sivas memleket hastanesinde garip bir hadise oldu: Civar köylerden tedavi için gelen ağır hastalara kan vermekle tanınmış Çaycumalı Hüseyin isminde biri, tahmin edildiğine göre bir gece yarısı, bilinmeyen bir sebepten, başını alıp savuştu gitti; ve aşağı yukarı bir hafta kadar sonra, iki jandarma çavuşu Çaycumalının cesedini Sazlı dere kenarında bulup getirdiler.

Hadisenin hakikatini merak edenler bugün bir Sivas memleket hastanesindeki raporların suretini pek âlâ öğrenebilir: Cesette ne bir kaza, ne de herhangi bir cinayete delalet edecek hiçbir emare yoktu; sadece, jandarmaların ifadesine bakılırsa, Çaycumalının yanına ve

[176] *a.g.e.,* s. 51.

herhâlde oraya gelip yıkıldıktan sonra uzun bir zaman geçmesine rağmen tek bir hayvan bile yaklaşmamıştı; jandarma çavuşları, cesedin kurtlanmayışındaki sırrı, Hüseyin'in henüz ölmediğinde buluyorlar, ve etrafında döne döne dolaşan bir köpeği bu iddialarına şahit diye gösteriyorlardı. Hatta iki jandarma çavuşu daha ileriye giderek Çaycumalının pek de ölecek insanlardan olmadığını, zaten Sazlıdere kıyısına hayvanları sürdükleri zaman cesedin garip bir kımıldama içinde birtakım hareketler yaptığını ilave ediyorlardı.

Çavuşların bütün iddialarına rağmen, Sivas'ta herkesin tanıyarak ara sıra da yarı meczup diye baktığı Çaycumalı, kısa bir muayeneden sonra gömülmekle beraber hadise bu kadarla kalmadı: Hüseyin'in Sivas dışında Sazlıdere'ye doğru alabildiğine seğirtmesindeki sebep anlaşılamadıysa da hemen hemen aynı günler daha başka bir şey oldu: Hüseyin'in kan verdiği ve nekahat devrini geçiren hastalardan biri, yine bir gece yarısı, bulunduğu kovuşun altını üstüne getirdi: - 'Çaycumalı Hüseyin, Çaycumalı Hüseyin!..' diye, daha bir dakika evvel büyük bir huzurla yattığı yataktan fırladı; ve hastaların söylediğine göre, işitilmemiş bir korku alaimi içinde geri geri çekilerek, arkasını duvara verdi; bir saniye, bütün elektrikler yanıncaya kadar, orada öyle kaldı. Ancak yanına yaklaşıldığı zaman bir mücadeleden çıkmış gibi ter döküyordu. Arkasına birkaç yastık koydular."[177]

Sıfır odaklanmalı öykülere bir başka tipik örnek olarak yazarın "Felekte Bir Macera" öyküsü zikredilebilir. Bu öyküde de herhangi bir iç odak kullanılmamıştır. Bu anlamda K. Hulusi öyküleri arasında en saf örneklerden biridir:

"Uzak, bizden çok uzak; milyonlarca, milyarlarca fersah uzak mesafelerde bir seyyare [gezegen] vardı. Kim bilir kaç bin seneden beri buradaki hayat ezici bir kudretin tahakkümü altındaydı. Ve bu kudret her şeyi yalnız kendisinin istediği gibi yapıyordu.

Dişi namına bir varlık bulunmayan bu yıldız dünyasında bahçeler çiçeksizdi, kuşlar terennümsüz [ötmüyordu]… Ağaçlar meyve vermez, dereler su akıtmazdı, insanları solgun ve zayıftılar.

Bu kupkuru seyyarede âtıl [tembel] yaşayan erkek mevcudat [varlıklar] çok iyi geçinirlerdi. Çok iyi dosttular. Seyyarelerinin tarihi memleketinde mücadelenin vukuunu şimdiye kadar kaydetmiş değildi hiç!

Bir gün… Ama ne hayrete şayandı bu… bahçelerinde bir şey gördüler. Bir çiçek sımsıkı sarındığı yeşil mantosu içinden kırmızı dudaklarının ucunu gösteriyordu, ve aynı zamanda bahçenin her tarafında baharlarımızın evveline benzeyen halecanlı [yürek oynatan] bir sevinç vardı.

[177] Kenan Hulûsi [Koray], *Bahar Hikâyeleri*, İstanbul: Çığır Kitabevi, 1939, s. 53, 54.

Sular kuru mecralarında yaşamaya başlamıştılar. Kuşlar kanatlarını daha seri [hızlı] çırpıyorlardı, ve insanların vücutlarında devreden kan hararetlenmişti."[178]

Görüldüğü gibi öyküde herhangi bir karaktere odaklanma söz konusu değildir. Dışsal bir odaklanmadan da söz edilemez. İmtiyazlı bir konumda bulunan anlatıcı kendi perspektifinden anlatır. Özetlemeler yüzünden anlatıcının görünürlüğü de son hadde varmıştır.

Salâhaddin Enis'in öykülerinde de sıkça sıfır odaklanma kullanılır. Fakat bunlar saf örnekler olmaktan uzaktır. Onun öykülerinde odaklanmanın genel bir modeli takip ettiği söylenebilir. Önce hâkim bir perspektif (sıfır odaklanma) ile öykü başlar ve anlatıcı karakterlere ve olaylara dair uzun uzadıya bilgiler verir. Ardından bakış açısı karakterlerden birine devredilir; fakat bu mutlak bir devir değildir ve öykünün sonuna dek sıfır odaklanma ile karakterin perspektifi arasında bir sarkaç hareketi gözlemlenir. Bazı noktalarda ise dışsal odaklanma tercih edilir. S. Enis'in öykülerinde sıfır odaklanma genel olarak öyküyü bir çerçeve içine alır. Anlatıcı karaktere dair pek çok bilgi verir. Sonradan perspektif bu tanıtıma uygun bir çerçeve içinde hareket edecek olan karaktere devredilir. Denebilir ki bakış açısını devralacak olan bu karakter anlatıcının sınırları dışına çıkmaz. Özetle, yazarın öykülerinde anlatıcının denetimi belirgindir. Bu türden odaklanma değişiklikleri sıfır odaklanma için tipiktir. Diğer bir deyişle, sıfır odaklanmada perspektif sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dışsal odaklanma arasında gidip gelir.

S. Enis'in söz konusu modeli takip eden tipik öykülerinden "İmamın Fatma Hanım" karakter tanıtımları ve zaman özetleriyle başlar. Bu kısımlarda sıfır odaklanma kullanılmıştır:

"Kendisine 'İmamın Fatma Hanım' diyorlardı. Onu mahallede bilmeyen hemen yok gibiydi. Nerede bir kedi görünürse, hemen Fatma Hanım hâtıra geliyordu.

Kocası öldükten sonra o yalnız kalmış ve bütün aşkını yumuşak tüylü, boncuk gözlü kedilerine hasretmişti. Onlar Fatma Hanım'ın yegâne eğlencesi, yegâne meşgalesiydiler. Ciğercinin medîd ve yanık sesi köşeden akseder etmez, kuyrukları sırtlarına kıvrılmış, Mestan, Fındık, Tekir, Nazlı, Sarman, Maviş, hepsi uzun miyavlamalarla birer ikişer odaya dolarak, Fatma Hanım'ı mangal başında sabah kahvesini içerken yakalarlar, dizlerine

[178] Kenan Hulusi Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*, İstanbul: Doğan Kitap, 2004, s. 74.

sürünerek, omuzlarına çıkarak, kulakları dışarıda, gözleri Fatma Hanım'ın gözlerinde, ciğercinin geçmekte olduğunu kendisine bildirirlerdi."[179]

Ardından karakterin zihnine girilir. Böylece yavaş yavaş karakterin perspektifine geçilir. Aslında buna bütünlüklü bir sabit odaklanma denemez. Çünkü ahenksiz psiko-anlatı gibi sıfır odaklanma içinde kullanılan zihin aktarım teknikleri kullanılmıştır. Fakat bunlardan sonra gelen anlatımlı monolog sayesinde düşünsel perspektif kısmen karaktere devredilmiştir denebilir:

"Bilhassa kışın vürudu Fatma Hanım'ın canını sıkıyordu. Şubat gelir gelmez o bütün hayatını verip harabettiği güzel kedileri kendisini terk ederek komşuların damlarında aşk aramağa gidiyorlardı. O vakit evde bir şey eksilmiş gibi olurdu. Fatma Hanım müteessir, herkesle kavga eder, kedilerine muğber olurdu. (…) Ah, güzel Maviş ne hâldeydi? Mestan ne yapıyor, Nazlı ıztırap çekiyor muydu? Ve sonra hiddetlenerek karar verirdi. Onlar bunlara müstahaktılar: Madem ki kendisini terk ederek elâlemin damlarında dost, aşık arıyorlardı? O hâlde bu acılara tahammül etmeliydiler."[180]

Düşünsel perspektifin karaktere devrinden sonra bir noktadan itibaren algısal perspektif de karaktere bırakılır:

"Maviş'in canhıraş iniltilerine tahammül etmek, Fatma Hanım için ne kadar müşküldü. Elleri titreyerek kömürlüğün kapısını itti. Maviş karşıda, kömür yığınlarının yanında şedit teşennüçlerle kıvranmaktaydı. Kapının açıldığını gördüğü zaman başını yukarı kaldırdı, tüylerini kabartarak dişlerini gösterdi ve sonra sarhoş gibi ayakları üzerinde sallanarak kömürlüğün daha karanlık bir köşesine atıldı. Bunu gören Nazlı, Mestan, Fındık bir köpek tarafından takip olunuyorlarmış gibi acı acı miyavlayarak merdivene tırmandılar. Artık Fatma Hanım'ın gözleri bir şey görmüyordu. 'Lambayı biraz uzat Şükriye…' diyerek kömürlükten içeriye bir adım attı. Demek sevgili Maviş'inin ölümü karşısında bulunuyordu. Maviş kuvvetli buhranlar içindeydi."[181]

Görüldüğü gibi bu anlatı parçası tam anlamıyla kömürlüğün kapısını açarak sahneyi izleyen karakterin perspektifinden sunulmuştur. Burada algısal perspektif söz konusudur. Fakat salt görüş değil karakterin iç dünyasından da izler taşıyan bir betimleme yapılmıştır.

[179] Atabeyoğlu, s. 21.
[180] *a.g.e.*, s. 23.
[181] *a.g.e.*, s. 30.

Genel olarak sıfır odaklanma kullanan bir diğer yazar da Memduh Şevket'tir. Onun öykülerinde de tıpkı S. Enis'teki gibi öyküler genellikle sıfır odaklanmanın geniş imkânlarından yararlanılır. Perspektif değişiklikleri M. Şevket'in öykülerinde de sıkça kullanılır. Hemen bütün öyküler sıfır odaklanmanın çerçevesi içinde hareket eder. Bunu ya iç ya da dışsal odaklanma izler. Bununla birlikte yazarın özellikle dışsal odaklanmanın baskın olduğu öyküleri de vardır. Bunda M. Şevket'in diyalog kullanmaya olan eğiliminin etkisini vurgulamak gerekir.

Sıfır odaklanmanın kullanıldığı birkaç örnek olarak "Bir Kucak Çiçek", "Düğün", "Gül Hanım'ın Annesi", "Dursunhacı", "Hastanenin Yemek Tablası", "Karısının Kocası", "Ev Kurdular" gibi öyküler zikredilebilir. Bunlar katı birer yazar anlatısı (odaklanmamış anlatı) örneğidir. Bu öykülerde anlatıcının görünürlük düzeyi yüksektir. Öykü onun dolayımıyla anlatılır. Anlatıcı bu dolayım sürecini gizlemek yerine iyice görünür hâle getirir. Zamanı özetler; karakterleri tanıtır; bazen de açık yorumlar yapar. Anlatıcı ile karakter arasındaki ironik mesafe iyice açılmıştır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki M. Şevket'in öykülerinde bilişsel mesafe ile ahlaki mesafe ayrı ayrı işler. Anlatıcı bilişsel olarak karakterlerden üstün olsa da bu karakterlere karşı ironi veya sempatisini genellikle belli eder. Bu durumda optik ve bilişsel mesafe yüksek olsa da okur hangi karaktere ne türden tepki vereceğini bilir. Bu bağlamda birkaç örneğe göz atılabilir.

Bunlardan ilki "Karısının Kocası" başlıklı öyküdür. Mühendis Cemalettin Yapıman bakıma muhtaç anne babasını yanına alır. Fakat karısı Nebahat'la yaşlı çift arasında bir rekabet başlar. Cemalettin ise bu çatışmayı taraf tutmadan seyretmek zorunda kalır. Neticede önce anne, ardından baba evi terk ederler. Anlatıcı açıkça yaşlı anne babanın tarafındadır. Bunu karakter tanıtımları sırasında belli eder. Retorik açıktır. Birkaç yerde karakterlerin bilinç içerikleri de aktarılır. Bu zihin alıntıları genel olarak anlatıcı ile karakterler arasında bir mesafe yaratır. Fakat Nebahat'ın bilinci bu mesafeye ek olarak ironik şekilde aktarılır. Önce karakter tanıtımlarına bakalım:

"Ana baba yaşlandılar. Kendilerini geçindiremez oldular. Evlerini de belediye alıp yola kattı; parası da verilmedi. Verilse bile, ev, eski bir evdi; bir yenisini alacak kadar para getirmezdi. İster istemez, oğullarının yanına sığındılar.

(…)

Gelinleri: Bayan Nebahat Yapıman.

Eski paşalardan birinin torunu, bir binbaşının da kızıymış. İki çocuk anası, oldukça güzel, sürmeli, rimelli, boyalı, kaşları yoluk, kumar düşkünü bir hanımdır. Kaynanası ile kaynatasının, evine gelip yerleştiklerini hiç istemez.

(…)

Baba: Reşit Efendi. İskiliplidir.

Orada 'Kalemlioğulları' diye tanınmış bir ailenin çocuğudur. Konya'da bir medresede okurken, İskilipli bir tanıdığının yardımıyla Vali Hasan Paşa'nın yanına kapılanmıştı; onunla birlikte birçok yerleri dolaşmış, sırasına göre, paşanın vekilharçlığını, kâtipliğini, kâhyalığını etmiş, onların yanında evlenmiş, son yıllara kadar da paşanın ailesinin yanından ayrılmamıştı. 'Efendilerim beni aç, açık bırakmazlar' derdi.

Belki de bırakmazlardı; ama devran değişti, efendileri kendileri aç, açık kaldılar. Bununla beraber Cemalettin'i onlar yetiştirdiler sayılır.

Ana: İffet Hanım, bir müderris kızıdır. Hasan Paşa konağında terbiye görmüştür.

Demek istediğimiz: Ana baba ikisi de yol yordam bilir, terbiye görmüş adamlardı. Öyle, utanılacak, misafir yanına çıkarılamaz insanlardan değillerdi. Hele Reşit Efendi, eskilerden anlatmaya başlayınca sözlerini dinletir, kendisinden istifade olunur bir adamdı. Ancak hem oğulları ile gelinleri, hem de onların misafirleri bu baba ile anayı dinleyecek, anlayacak terbiyede insanlar değillerdi."[182]

Özellikle Nebahat'ın tanıtımı ile son paragraftaki açıklamalar öykü deki ironi-sempati kontrolünü yapmaktadır. Bu türden mesafe kontrolleri M. Şevket'in öykülerinde sıkça yapılır. Yazarın bilindik öykülerinden "Haşmet Gülkokan"da da böyle müdahaleler vardır. Gerçi bu öykü büyük oranda diyaloglardan oluşmaktadır ve bu nedenle de dışsal odaklanmayı baskın olarak kullandığı söylenebilir. Bilinç sunumu olmaması da anlatıcının imtiyaz sınırlamasına gittiğini göstermektedir. Fakat öykünün sonundaki pasaja dikkat edilirse anlatıcının Haşmet Gülkokan isimli karaktere olan sempatisi kolaylıkla anlaşılır:

"Yaşayışından rastgele bir yaprağını yazarak, iyi bir adam, doğru bir adam olan Haşmet Gülkokan'ı siz okuyucularıma tanıtmak istedim ki, günün birinde ona bir dükkânda, bir tanıdığın evinde yahut sokakta rast gelirseniz, yahut bir işiniz düşüp de dairesinde karşısına

[182] Memduh Şevket Esendal, *Sahan Külbastısı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008, s. 110, 111.

çıkarsanız, bilesiniz, konuşup görüşesiniz. Bir hizmetinizde bulunabilmek, işinizde size yardım etmek, size yararlı olmak için çırpınacak, elinden geleni yapacaktır. Sizden istediği karşılık da, yalnız bir güler yüz, bir iki tatlı sözdür."[183]

Buradaki *metalepsis*[184] karakter ile okur arasındaki mesafe kontrolüne hizmet eder. Haşmet Gülkokan o derece sempatik biridir ki bir düzey ihlaliyle öykü dünyasından öykü dışı gerçek dünyaya sıçrayabilir. Bunun elbette politik içerimleri de vardır. Haşmet Gülkokan'ın bir memur olması ve daha doğrusu orta sınıftan bir memur olması onu işlevsel bir karakter yapar. Devletle vatandaş arasındaki ilişkilere dair işlevsel bir yönü vardır. Bu nedenle, anlatıcı onu okura sevdirmeyi amaçlar. Bunu yalnızca açık retorikle yapmaz. Aynı zamanda öyküdeki zaman ve mekân yapısı da buna hizmet eder. Bir yürüyüş üzerine kurgulanan öyküde Haşmet sokağın başındaki uzak mesafeden okura doğru yürümeye başlar; öykü ilerledikçe Haşmet de daha canlı, daha sempatik, daha görünür hale gelir. Böylece optik olarak okura doğru yürüdükçe ahlaki olarak da okura yaklaşır ve sempatik hâle gelir.

Dolayısıyla sıfır odaklanma anlatıcıya geniş bir imkânlar listesi sunar. Mesafe kontrolü bu bağlamda sıfır odaklanmanın belki de en önemli işlevlerinden biri olarak görülebilir. Bu türden odaklanmamış anlatılarda anlatıcı bazen karakterlerini ödüllendirmeye dek gidebilir. Bunun tipik örneklerinden biri M. Şevket'in "Bir Kucak Çiçek" başlıklı öyküsüdür. Bu öyküde de tıpkı "Haşmet Gülkokan"da olduğu gibi anlatıcı açık şekilde başkişi Selim ile nişanlısı Bedriye'ye sempati duyar. Öykünün sonunda savaşta gözlerini kaybeden Selim'i ve onu bu hâliyle kabul eden Bedriye'yi bir kucak çiçekle ödüllendirir.

Sıfır odaklanmada ironik bir mesafe yaratılan karakter ise cezalandırılır. Tıpkı M. Şevket'in "Seni Kahve Paklar" öyküsünde olduğu gibi. Anlatıcı kahveye gitmeyi bırakıp eve kapanan ve küçük kızına hayatı dar eden Enver Efendi'ye ironik bir tavırla yaklaşır. Enver Efendi kızına Kur'an okutmaya çalışmaktadır. Anlatıcı araya girerek görüşlerini belirtir:

"Okunan şey Kuran; ne kız okuduklarını anlıyor, ne de babası. Kızın yanlış okuduklarını babası doğru okuyabiliyor mu? Belli değil!

[183] Esendal, *Mendil Altında*, s. 92.
[184] Metalepsis, özetle, bir anlatı düzeyinden diğerine geçiş, yani öyküdeki düzey ihlali olarak tanımlanabilir. Bkz. Genette, 254.

Kızcağız, yedi-sekiz yaşlarında kadar, cılız bir çocuk. Güzel değilse de sevimsiz de değil. Anlayışsız bir kıza da benzemez. Korkmasa, bu çetrefil, bu okunmaz sözleri belki daha kolay okuyacak. Babası, çocukların ancak dayakla okuyabileceklerine inanmış. Bilmiyorsa döversin, öğrenir; okuyamıyorsa döversin, okur, diye düşünüyor. Harfleri tanıyor, üstün esre de belli, niçin okuyamıyor? Haylazlığından! Tokadı yiyince okur! Şimdi tokadı yer ama, sonra bana dua eder. Çocuğunu dövmeyen, dizini döver. Ölürse yer beğensin, kalırsa el beğensin… Bu sözlerle kendini hazırlayıp, kurup, kızdırıp, kudurtup çocuğunu dövüyor, vurdukça da içinden acı bir sevinç duyuyordu.

İhsan Hanımın dedikleri doğrudur. Yedi sekiz gün içinde kızcağız süzülmüş, solmuş, gözleri çukura kaçmıştı. Sol yanağında, sol gözünün kıyısında bir sinir çekiliyor, bir buruşma uçuyor, çocuğun başını sol omzuna doğru çekiyordu. Gözleri sıtmalı, yanaklarında uçuk bir pembelik, kulakları ateş gibi yanarak bu anlamadığı yazıları okuyordu."[185]

Enver Efendi'nin karısı İhsan Hanım'ın sözlerini onaylayan anlatıcı böylece Enver Efendi'nin davranışlarını onaylamadığını belli ederek bu karakterle kendisi arasında bir mesafe yaratmış olur. Sonunda "kızcağız"ı kurtarmak üzere eve alay hekimi çağrılır ve Enver Efendi'yi tehdit ederek kızına şiddet uygulamamasını öğütler. M. Şevket'in öykülerinde bu türden müdahaleler az veya çok vardır. Sıfır odaklanma karakterlerle okur arasındaki mesafeyi ayarlamada işlevsel bir role sahiptir.

Orhan Kemal de tıpkı M. Şevket gibi sıfır odaklanmayla birlikte dışsal odaklanmayı sıkça olarak kullanır. O da M. Şevket gibi genel olarak diyaloglara başvurur. Bu açıdan iki yazar birbirine benzer. O. Kemal'in öykülerinde de öyküler genellikle sıfır odaklanma çerçevesi içinde hareket eder: Karakter tanıtımları, olay özetleri, mekân tasvirleri, vb. Fakat özellikle diyaloglara dayalı sahnelerin çok kullanılması O. Kemal'in öykülerinde dışsal odaklanmanın da belirli bir ağırlığa sahip olmasına yol açar. Salt sıfır odaklanmanın kullanıldığı öykü sayısı azdır. Bunların tipik bir örneği "Yemişçi"dir. Bu öykü anlatıcının dolayımıyla aktarılır. Katıksız bir *anlatma* söz konusudur:

"Yemişçi, günün muayyen olmayan saatlerinde mahalleden geçerdi. İki kolunda iki sepet, sepetlerde mevsimine göre, elma, armut, ayva, limon, portakal, keçiboynuzu, nar, koltuğunda da bir el terazisi. Yazın güneyin bunaltıcı güneşi altında ağız kenarları köpüre köpüre seslenirdi: 'Elmaa…' Birkaç adım atar, sonra: 'Deve dişi naar!' Gene yürür, çatlak

[185] Esendal, *Otlakçı*, s. 162.

topuklarını yerden kurtaramayan pabuçlarını sürüye sürüye devam ederdi: 'Armut, olmuş incir!' Gözleri yarı kapalı, altdudağı sarkık, ağır ağır, sokaklar döner, yıkık arsalardan geçer fakat hiçbir zaman asfalt caddeye çıkmazdı. Onda asfalt, beton, motor cinsinden her şeye karşı bir yılgınlık vardı: Büyük oğlu otomobil altında kalmıştı, ortanca oğlunun bacaklarının tren kesmişti, en küçük oğlununsa uzak bir memlekette bir fabrikada çalıştığını duymuştu. Onun da er geç 'bir makineye yem olacağı' itikadındaydı.

Pek o kadar yaşlı değildi ama fevkalade haraptı. Ne ağzında tek diş, ne sakalında tek siyah kıl kalmıştı. Güneşin altında bütün bir gün, sabahın altısından akşamın yedi buçuğuna kadar dolaşıp büsbütün kuruyarak odasına döndüğü her günün akşamı, sepetleri bir kenara bırakır, şapkasını, şalvarını bir kenara; odanın tozlu döşemelerine sırtüstü serilirdi. Böyle serildiği zamanlar tüm vücudu dövülmüş gibi sızlar, mafsal yerleri zonk zonk atardı. İki saat böyle, gözleri tavana dikili, solur, sonra ağır ağır kalkar, vaktiyle karısının yoğurt sattığı beyaz kâselerden birini alır, birkaç topak şeker, biraz su, şekeri suda eritir, dünden kalma, ekseriya kurumuş ekmek parçalarını şekerli suda yumuşatır, satılmamış, kalmış meyvelerin eziklerinden birkaçını katık yapar, geveleye geveleye yerdi."[186]

Görüldüğü üzere anlatıcı ile karakter arasındaki optik mesafe yüksektir. Anlatıcı karakteri kuşbakışı izler. Bu perspektif okurun dikkatini karakterin kendisinden ziyade anlatıcıya yöneltir. Çünkü burada karakter dolaylı şekilde, anlatıcının onu gördüğü haliyle tanıtılmaktadır. Dolayısıyla burada artık saf bir sıfır odaklanma söz konusudur.

O. Kemal'i M. Şevket'e yaklaştıran bir diğer husus özellikle diyaloglara sıkça yer vermesidir. Böylece O. Kemal'in öykülerinde sıfır ve dış odaklanma iç içe geçer. Fakat bu öykülerin sıfır odaklanma çerçevesi içinde olduğunu da belirtmek gerekir. Yalnız anlatıcı imtiyazı bu tür dışsal odaklanmanın da kullanıldığı örneklerde görece kısıtlıdır. Bazı öykülerde bilinç sunumunun da olmadığı düşünülürse bu öykülerde imtiyazlar listesi pek kabarık sayılamaz. M. Şevket'in açık yorum yapan anlatıcısıyla bu öykülerde karşılaşılmaz. Anlatıcı retoriği görece daha siliktir. Fakat en azından diyalog aktarımına pek müdahale edilmez. Bu da diyalog aktarımı sırasında dışsal perspektife geçilmesine neden olur. Netice itibariyle yazarın öykülerinde yer yer dışsal odaklanma özelliği gösteren sıfır odaklanmalı bir tarz tutturulduğu söylenebilir. Bu türden öykülerin sayısı çoktur. Bunlara tipik bir örnek olarak "İneğin

[186] Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s. 101, 102.

Biri" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öyküde perspektif genel olarak sıfır odaklanmadan ibarettir. Fakat diyalogların kullanımı sırasında perspektif dışsaldır ve anlatıcı müdahalesi yoktur:

"Tam ikindiüstü. Arsada küçük futbolcular, futbol toplarının başına üşüşmüşler, kaptan Cahit'i seyrediyorlar. Bir komiser oğlu olan Cahit'in terli yüzü kıpkırmızıdır, topun memesini yerleştirmeye çalışıyor.

Altan, 'Beşiktaş'a gireceğim,' diye kabardı.

Necdet sinirli sinirli, 'Parayı nereden bulup da İstanbul'a gideceksiniz?' dedi.

Altan, 'Evimizi satacağız oğlum!' dedi.

'Baban ne iş yapacak orda?'

'Orda halası var babamın, apartmanda oturuyorlar. Bir satsalar üç yüz, dört yüz bin lira eder!'

'Ne biliyorsun? Gördün mü?'

'Babam görmüş, biliyor, o söyledi.'

Mıstık söze karıştı:

'Halanın apartmanından size ne? Satıp parasını size vermeyecek ya!'

Necdet, 'Tabii,' dedi. 'Niye versin?'

'Halamız değil mi oğlum? Hem babamın İstanbul'da öyle büyük tanıdıkları var ki…'

Necdet dayanamadı.

'Ulan amma da atıyorsun. Senin baban bizim şirkette katip!'

'Olsun…'

Necdet, 'Çocuklar,' dedi, 'Bunun babası var ya, yolda nasıl yürür? Kambur kambur. Sanki sırtında küfe varmış gibi. Ulan senin baban hamala benziyor. Öyle babam olsa lafını etmeye utanırım!'

Altan'ın tepesi attı.

'Senin baban da cennet öküzü!'"[187]

[187] *a.g.e.*, s. 125, 126.

Görüldüğü üzere anlatıcının varlığı görece silikleşmiştir. Anlatıcının imtiyazı bu çocuklar hakkında bazı bilgilere sahip olması ve yer yer iç dünyalarından haber veren ifadeler kullanmasıdır. Bunun dışında anlatıcı genel olarak gördüğü sahneden fazlasını bilmez. Fakat bazı öykülerde bu müdahaleler artar. Burada görece daha az bilen ve daha az müdahaleci bir anlatıcı vardır. Sıfır odaklanmadan ziyade dışsal odaklanmaya daha yakın bir sahnedir. Fakat bazı öykülerde sıfır odaklanmanın "sınırsız" imtiyazlarından yararlanan anlatıcılar görmek mümkün. Bir örnek olarak "Bir Yılbaşı Macerası" başlıklı öyküden bir alıntı yapılabilir:

"Gecenin onuydu.

Umum muhasebedeki büyük maden kömürü sobası bütün hızıyla yanıyordu. O sene yılbaşı ramazana rastlamış, memurlar on bir aylık muvazene cetvellerine son ayınkini de ilave edip bilançoyu çıkarmak için gece yarılarına kadar çalışmaya başlamışlardı.

Dışardan fabrikanın iniltisi, demirhanede örse inen balyoz sesleri geliyor, iplik, bez ve cer dairesinin uğultusu, iniltili, şakırtılı sesleri birbirine karışıyordu.

Muhasebeci, kısa boylu, şişman, ellilik bir adam, akları kanlanmış yorgun gözlerini ovalayarak sandalyesine yaslandı, ceviz masasının alt göz çekmecesinden büyük bir şişe konyak çıkararak karşıki masada yan yana çalışan Primatist Muhiddin'le, defterikebir ve muavin hesaplar memuru Nuri'ye baktı.

(…)

Nuri on iki seneden beri bu fabrika muhasebesinde, hep bu işte ve seksen lira maaşlı bir memurdu. Seksen lira alıyordu ve otuz beş yaşında olduğu hâlde beş çocuk babasıydı. Annesi, dul ablası da başındaydı… Kestane renkli, yumuşak saçlarını eliyle geriye tarayarak muhasebecinin masasına geldi.

Muhiddin de kalemini bırakmıştı. Esnedi, gerindi…

(…)

Muhiddin otuz yaşlarında, bir eski zengin çocuğu, bolluk ve varlık içinde seyahatler etmiş, İstanbul'da tahsil bahanesiyle paralar yemiş, barlarda kadınlar sevmiş, iyi giyinmesini bilen biriydi.

Hâlâ öyle… 1932'de babası iflas ettikten sonra, Muhiddin tahsili filan bıraktı. Hayata atıldı. Şimdi babası ufacık bir manifatura mağazasının sahibidir, oğluna hiçbir yüklüğü yoktur. Annesiyle kardeşleri babasının yanındadırlar. Muhiddin, bir başı bir peşi, aldığı yüz lirayı

keyfine göre sarf eder ve kafayı bulduğu sıralar yalnızca, maziyi tatlı tatlı düşünür, yalnız değil de bir arkadaşıyla beraber içiyorlarsa, ona bitmez tükenmez maceralar anlatır durur."[188]

Anlatıcı burada olgusal aktarımların arasına karakter tanıtımlarını ve yer yer bilinç içeriklerini sıkıştırmıştır. Burada anlatıcının görünürlüğü bir öncekine oranla daha fazladır. O. Kemal'in öyküleri bu yelpazenin farklı uçlarında dolaşır. Onun öykülerinde odaklanma yapısı genel olarak bu modeli takip eder.

Sıfır odaklanmayı öykülerinde yaygın olarak kullanan bir diğer yazar Sabahattin Ali'dir. Bu yazarın öykülerinde saf karakter anlatısına (odaklanmış anlatıya) rastlamak mümkün değildir. Buna karşılık bütün öykülerinde farklı derecelerde sıfır odaklanma kullanılmıştır. Bunun yanında yer yer iç odaklanmalara ve kısmen de dışsal odaklanmalara yer verilmiştir. Böylece bu yazarın bütün öyküleri sıfır odaklanma çerçevesi içinde hareket eder. Sabahattin Ali'nin sıfır odaklanmalı öykülerinin en tipik örneklerinden biri "Gramofon Avrat"tır. Öykü baştan sona katı bir yazar anlatısıdır. Hiçbir karaktere odaklanılmaz. Karakter tanıtımları, zaman ve mekân özetlenerek verilir. Algısal ve düşünsel perspektif bütünüyle anlatıcıya aittir:

"Azime, bu kızı eline geçireli bir sene bile yoktu. Fakat adı şimdiden bütün Konya hovardalarının arasında yayılmış, bunun sayesinde Azime'nin çıkınına yeşil yeşil bangonotlar dolmaya başlamıştı.

Yaşı daha yirmi sularında idi. On beş senelik oturak avratlarından güzel oyun oynuyor, bütün türküleri, en zorlarını bile, gözünü kırpmadan söylüyordu. Bir yanı sesi vardı ki… Bu ses için ismi Gramofon Avrat olmuştu. Asıl adı pek malum değildi. Nereden geldiğini de bilenler azdı. Dilinin epeyce düzgün olduğuna bakılırsa herhâlde şehirde bir efendi yanında evlatlık kalmış olacaktı. İki sene evvel ilk defa olarak Dereköylü bir delikanlının yanında Meram'da bir oturağa gelmiş, ondan sonra bir iki ay bu çocukla dolaşmıştı. Dereköylü bir gece kavga arasında vurulup ölünce bütün öteki kimsesiz ve efesiz oturak kadınları gibi Azime'nin eline düştü. Azime ne tükenmez hazine yakaladığını bilmez değildi. Kızı evvela terzi Mürüvvet'e götürüp hanımlar gibi giydirdi, ayağına tokalı pabuçlar aldı, bir hafta, on gün istirahat ettirdi. Ondan sonra bir geceliğine oturağa göndermek için otuz, kırk, yerine göre yüz lira alarak ve sürüyüp götürmesinler diye yanına kendi adamlarından bir silahlıyı 'efesidir, yalnız göndermez' diye katarak kızı çalıştırmaya başladı."[189]

[188] *a.g.e.*, s. 59-61.
[189] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 22.

Öykü bu şekilde herhangi bir karaktere odaklanmadan devam eder. Gerçi S. Ali'nin öyküleri arasında bu derece saf odaklanmamış öyküler bulmak zordur. Perspektif değişiklikleri sıkça kullanılır. Fakat öykülerin çoğu büyük oranda sıfır odaklanma kullanılarak kurgulanmıştır. Yer yer karaktere odaklanmalar olsa da bunlar kısmi olmaktan öteye gitmez. Bununla birlikte az da olsa iç odaklanmanın baskın olduğu örnekler vardır. Bunları ilgili bölümde incelemek doğru olacaktır.

Öykülerinin hemen tamamında sıfır odaklanma kullanan bir diğer yazar Samim Kocagöz'dür. Bu yazarın öykülerinde birkaç istisna hariç tamamen sıfır odaklanma kullanılmıştır. Bu öykülerde algısal perspektif genel olarak anlatıcıdadır. Yer yer karaktere devredildiği olursa da bunlar uzun süreli değildir. Öte yandan bilinç sunumunun çoğunlukla psiko-anlatılarla yapılması nedeniyle anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel mesafe de genellikle belirgindir. Önce "Güllü" başlıklı öyküde sıfır odaklanmanın nasıl kullanıldığına göz atılabilir:

"Kâmil bu gece kocakarıya bir görünmeli, diye, cebindeki elli kuruşla, Hacının meyhanesinde kafayı adamakıllı çekti. Kafası dumanlanınca da, anasını icap ederse bir temiz ıslatabileceğini kestirdikten sonra yola çıktı. Gerçi içtiği rakı onu pek tutmamıştı; fakat o, bu hâliyle karşısına yedi düvel çıksa yere sereceğini zannediyor, kollarını kabartıp, lüzumundan fazla sallanarak yürüyordu.

Kasabadaki erkeklerin, yedisinden yetmişine kadar, hepsinde bu âdet vardır: Salim kafa ile yapamadıkları bir işi, rakı içtikten sonra başaracaklarına yüzde yüz iman ederler.

Bu hususta pek ileri giden delikanlılar yok değildir. Fakat bunlar, kat'iyyen kimseye çatmazlar, kime ve nasıl meram anlatacaklarını bilmezler; kendi isteklerinin arzularının cevabını ancak kendileri vermiye çalışırlar. Ve dağda jandarma kumandanından gizli, esrar içerler. Jandarma kumandanı Nazif Bey, kasabanın, bu delikanlılara göre Allah'ıdır. Ondan dayak yeme, çocukluklarında babalarından yedikleri dayak kadar tabiidir."[190]

İlk paragraftaki ifadeler anlatıcı ile karakter arasında hem bilişsel hem de ahlaki olarak ironik bir mesafe olduğunu gösterir. Anlatıcı optik olarak karaktere yakındır. Onun zihnine yönelmiştir. Fakat "kafası dumanlanınca", "yere sereceğini zannediyor" gibi ifadeler başkişinin zihninden geçenleri sarhoş bir bilincin tasavvurları olarak paranteze almaktadır. Nitekim sonraki ifadeler başkişiyi "kasabadaki erkekler" kategorisine yerleştirerek bir genelleştirme içinde eritir:

[190] Kocagöz, *Tellikavak*, s. 3.

Başkişi konumundaki Kâmil diğer kasabalılar gibi biridir ve onların davranışlarını tekrar eder. Anlatıcının bu açık söylemi bilinç sunumundan kaçan anlatıcıların tavrına benzer.[191]

S. Kocagöz'ün öykülerinden devam etmek gerekirse, bir başka tipik sıfır odaklanmalı anlatı örneği olarak "Zeytin Tanesi"nden söz edilebilir:

"Şu koca zeytinliğin içinde bulunan bu küçücük dama, yıldan yıla Ali oğlu Ali efradını toplar gelirdi. Zaten, beş parmak dağlarının kucağında bulunan Alinin küçük dağ köyünün tekmil halkı, ailesi efradından sayılırdı. Onları Ali oğlu Alinin emrindeydi: O, 'tahta biçmek zamanı geldi!' dedi mi, testereler baltalar omuzlanıp yükseklere çıkılır, yine zemheride 'zeytin toplamak zamanı geldi!' dedi mi, köyden yorganlar omuzlanıp, dağların eteklerine, zeytin toplamaya inilirdi.

Mal sahipleri olsun, mal sahiplerinin ortakları olsun, Ali oğlu Ali ile daima iyi geçinmek mecburiyetini hissederlerdi. Dayıoğlu, hala kızı, torun ve kardeş; araba olmak için lazım gelen bütün bağlarla birbirlerine bağlı olan Ali oğlu Alinin köyünün halkı, onun sözünden bir adım dışarı çıkmazdı. Haydi arpasından deyiverelim: Ali oğlu Aliye bu (gidenler) de tahtacı paşası derlerdi.

Doğru bu tahtacıların ne tarikatlarına ne de yaşayış tarzlarına akıl erer; yalnız, birbirlerine olan bağlılıklarına, mesela: Ali oğlu Ali gibi paşalarının sözünden çıkmamalarına bakış, mal sahipleri bir türlü yevmiyeleri kıramadıkları zaman '-Bu kâratalar, devlet içinde devlet kurdular artık!' diye küplere binerlerdi."[192]

Burada açık bir anlatıcı vardır. Karakter tanıtımları, zaman özetleri, zihne yapılan dalışlar, hatta anlatıcının açık söylemi ("Haydi arpasından deyiverelim", "Doğru bu tahtacıların (…) akıl erer."), vb. ifadeler hep açık anlatıcıya işaret etmektedir. Kısacası burada sıfır odaklanmanın bütün imtiyazları bir araya toplanmıştır. Perspektif anlatı dünyasının üstünde konumlanmıştır. Anlatıcı ile karakterler arasındaki mesafe her açıdan belirgindir. Optik olarak da bazı yakınlaşmalar (mesela "mecburiyetini hissederlerdi" ifadesindeki bilince yaklaşma ânı ve "Bu kâratalar (…)

[191] Cohn, klasik gerçekçi eserlerdeki bilinç sunumundan kaçınma tavrının tezahürleri arasında bu türden genelleştirmeleri de sayar. "(…) yazar anlatısı [odaklanmamış/sıfır odaklanmalı anlatı] olduğu açıkça belirtilen yapıtlarda, bireysel bir karakterin iç yaşamı insan doğası hakkındaki genel hakikatleri yansıtma işlevi görür." Cohn, s. 36. Fakat Kocagöz örneğinde genelleme biraz daha dar bir alana münhasırdır.

[192] Samim Kocagöz, *Sığınak*, İstanbul: F-K Basımevi, 1946, s. 27, 28.

küplere binerlerdi." cümlesinde doğrudan alıntılanan karakterlere ait ifade) hariç anlatıcı öykü dünyasından uzaktır.

Dönemin üretken yazarlarından Osman Cemal de öykülerinin hemen tamamında sıfır odaklanmayı kullanmıştır. O. Cemal'in sıfır odaklanma kullanımında ilk dikkat çeken özellik bilinç sunumunu nadiren içermesidir. Daha doğrusu bilinç sunumu genellikle basit soyutlama ("sevindi", "sıkıldı", vb.) şeklinde ortaya çıkan bir ahenksiz psiko-anlatı şeklinde yapılır. Yazarın sıfır odaklanma tarzı daha çok olgusal aktarım, yer yer açık yorumlar, karakter tanıtımları ve özellikle de zaman özetleriyle karakterize edilebilir. Bunların dışında diyalogları sık kullandığı için de yer yer dışsal odaklanmaya geçilir. Fakat iç odaklanma bütün bir anlatı boyunca hemen hiç devam etmez. Böylece bir karakterin perspektifi öykü boyunca kısa bir an için kullanılır. Bunun yerine sıfır odaklanma bütün öyküyü idare eder. Bir örnek olarak "Şifalı Maden Suyu" başlıklı öykünün girişine göz atılabilir:

"Uzun İrfan, babasından kalan mühimce servetin üstünde har vurup harman savurduktan sonra bir zamanlar nim serseri dolaştı. Sonra baktı ki, olacak gibi değil, öteye beriye başvurdu, birkaç işe girdi çıktı, sakal koyup sarık sardı, hacı oldu, hoca oldu, cami avlularında muska yazdı, Pazar yerlerinde bin bir derde deva diye macun sattı, köy imamlığı ile Rumeli'ye, dervişlikle Anadolu'ya gitti geldi, hulasa girmediği delik, boyanmadığı boya kalmadı; lakin bütün bu işlerin hepsinden pek çabuk bıktı ve günün birinde yine on parasız mahalle kahvesine düştü. İrfan'ın babadan kalma bir arsası vardı ki, hisseli olduğu için bir türlü satılamıyor, zaten satılsa da pek kör bir yerde olduğu için kimse itibar edip parasını saymağa yanaşmıyordu."[193]

Görüldüğü gibi öykü özetlemelerle devam etmektedir. Çok uzun bir zaman dilimi anlatıcı tarafından özetlenmiştir. Burada optik mesafe çok fazla olduğu gibi öykünün sonraki kısımlarında kullanılan bilinç sunumu cümleleri de bilişsel mesafeyi artırır. Böylece katı bir yazar anlatısı ortaya çıkmıştır. Anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe her anlamda yüksektir. Karaktere karşı ironik ton da daha baskındır denebilir. Bu örnekte zaman özetleri sıfır odaklanmayı karakterize eder. Fakat zamanın görece yavaş aktığı örneklerde de doğal olarak sıfır odaklanmadan söz edilebilir. Örneğin "Esbab-ı Harik" başlıklı öykünün girişinde olduğu gibi:

[193] Kaygılı, s. 128.

“Esrarkeşler, dalganın en tatlı yerine gelmişlerdi. İçlerinden biri duvarda asılı bağlamayı indirip çalmağa başladı ve sonra hep bir ağızdan şu şarkıyı tutturdular:

Bizim elde mor sümbüllü bağlar var

Anasından ayrı kalmış ağlar var

Ben gidemem aramızda dağlar var

Üçüncü mısra terennüm olunurken ocak başında yeni bir nargile doldurmakla meşgul olan karayağız, cılız, gözleri çekik, göğsü bağrı açık delikanlı sordu:

- Ne dağları var?

Ötekiler sustular. Bir müddet dalgın dalgın birbirinin yüzüne bakıştılar. Sonra biri atıldı:

- Öyle ya, ne dağları var? Keşiş Dağı mı, Elek Dağı mı, Istıranca mı, yoksa Himalaya mı?

Şehremini civarındaki bu esrarkeş kahvesinin yarım saat kadar ilerisindeki tarlaların arasından bir deve katarı geçiyordu. Aheste revişle birbiri ardınca yürüyen hayvanların manzarası uzaktan bir silsile-i cibali andırıyordu. Aralarındaki dağ mübahasesi esnasında esrarkeşlerden birinin gözüne bu develer ilişince ötekilere dedi ki:

- Himalaya dağlarına benziyor.

Sonra eliyle develeri göstererek:

- İsterseniz siz de bakın!

Hepsi birden baktılar ve birkaçı onu tasdik ettiler.

- Evet, Himalaya dağları olsa gerek.

- Lakin dağlar yürüyorlar galiba. Yoksa bana mı öyle geliyor?

- Dağ yürür mü ulan, kendine gel!

- Yürüyor, yahu, baksana. Dikkat et, işte şimdi şu top ağacın hizasındalar, bak, bir dakika sonra nereye gelecekler?”[194]

Burada özellikle deve katarının görülmesi sırasında iç odaklanmaya doğru bir eğilim göze çarpar. Fakat buna bütünlüklü bir sabit odaklanma denemez. O. Cemal’in öykülerinde iç odaklanma bu sınırları pek aşmaz. İkinci nokta şu ki O. Cemal’in öykülerinde burada olduğu gibi sahnelemeler genellikle diyaloglarla sağlanır. Elbette buna istisna oluşturan, sahnelerin esnetilerek verildiği örnekler de vardır. Bunun en

[194] *a.g.e.,* s. 314.

iyi örneği olarak "Altın Babası" başlıklı görece uzun öyküdeki şu kısımlar gösterilebilir:

"Canı sıkılarak ayağa kalktı, raflara göz gezdirdi, sonra köşede duran hurda sac mangalın küllerini eşeleyerek bir gece evvelden bıraktığı izmaritlerin bakiyesini aradı. İki tane buldu ve birini yakıp dudağına yapıştırdı. Babası içeriki odadan mütemadiyen sesleniyor ve o hiç aldırmıyor, duymamazlıktan geliyordu. Cigaradan iki nefes çeker çekmez söndü, bitti. Şimdi yarım yamalak kafası yerine gelmişti. Artık, dedi, aşağı inip işe başlamalı! Ceketini çıkardı minderin üstüne attı ve elini kuşağının arasına sokarak bugünkü hasılatı olan iki kâğıt lira ile birkaç mecidiye, çeyrek, yüzlük, kuruş, metelik çıkardı, onları tekrar tekrar saydıktan sonra oda kapısının arkasındaki döşemenin tahtasının hiç belirsiz bir teneke kutunun içine yerleştirdi, sonra sesiz ve gizli istical ile merdivenleri indi, kollarını sıvadı, müteveffanın baş ucuna çömeldi. Evvela kör bir bıçakla ötesini berisini sakatlayarak bir saatte deriyi yüzdü, biraz dinlendi, sonra karnını yardı, işkembelerini, ciğerlerini çıkardı, kafasını kesti, ayırdı. Lakin sıra butlara, kollara gelince iş değişti. Baltayı her vuruşunda komşuların duyması ihtimalinden korkuyor ve her vuruşu müteakip bir dakika kadar ortalığı dinliyordu."[195]

Görüldüğü gibi son cümleler istisna edilirse karakterin hareketleri esnetilerek betimlenmiştir. Fakat yazarın öykülerinde bu türden sahnelemelere pek rastlanmaz. Bunun yerine genel olarak sahneleme için diyaloglar kullanılır. Bunların hepsi de sıfır odaklanma çerçevesi içindedir. Birkaç öyküde ise müstakil olarak dışsal odaklanmalı anlatı örneği verilmiştir.

Cumhuriyet döneminin bir diğer öykü yazarı Haldun Taner de büyük oranda sıfır odaklanmayı tercih edenlerden biridir. Yer yer iç ve dışsal odaklanmalara yönelse de H. Taner'in öyküleri sıfır odaklanmanın çerçevesi içinde hareket eder. Yazarın sıfır odaklanmalı öykülerine tipik bir örnek olarak "Dairede Islahat"tan söz edilebilir:

"Bu şerait dâhilinde işe başlayan Bahadır Erdem, ne zorlu bir amir olduğunu daha ilk gününden belli etti. İşleri devir alır almaz huzuruna çağırttığı memurlara ciddiyet, gayret ve sürat kelimeleriyle hulasa edilebilen bir hattı hareket çizdikten sonra, bunun dışına çıkacak olanları merhametsizce cezalandıracağını bildirdi.

Yeni müdür bunları kuru ve sakin bir sesle söylemişti ama, çatık kaşlarının altından dimdik bakan gözleri, dediğini yapan bir adam olduğunu kâfi derecede teyit ediyordu.

[195] *a.g.e.,* s. 33.

Memurlar, tekaüde sevk olunan eski müdür zamanında rahata, enseye alışmışlardı. Bu ekşi sözler, bu dik bakışlar, tabii hiç hoşlarına gitmedi. Keyifsiz keyifsiz masalarına döndüler. Fakat bir yandan da göze girebilmek için, ister istemez aşırı bir faaliyet göstermeğe başladılar.

Bahadır Erdem, bu sunî gayretkeşliğin er geç tavsayacağını biliyordu. Nitekim, bir müddet sonra, kimin gerçekten faal, kimin havyarcı olduğunu mükemmelen öğrendi. İşe yaramayacağına kanaat getirdiği memurların bir listesini yaparak, bunları birer birer tasfiyeye karar verdi."[196]

Görüldüğü gibi burada herhangi bir karaktere odaklanma söz konusu değildir. Olgu aktarımında özetlemeli bir zaman kullanımına gidilmiş, karakter tanıtımları anlatıcı tarafından yapılmıştır. Herhangi bir karakterin bilincine girilmemiştir. Fakat anlatıcı bu hakkını saklı tutar. H. Taner'in öykülerinde de sıfır odaklanma genel olarak ironi ve sempati mesafesini ayarlamakta kullanılır. Nitekim bu öyküde "enseye alışan" memurlar anlatıcının iğneleyici sözlerine maruz kalırken daireyi deyim yerindeyse adam etmekte kararlı olan yeni müdüre ise sempatiyle yaklaşılır. Daha önce de belirtildiği gibi burada anlatıcının bazı imtiyazlardan feragat etmesi sıfır odaklanmanın sınırları dâhilinde düşünülmelidir. H. Taner'in öykülerinde bilinç sunumunun yaygın olmaması da bu anlamda değerlendirilmelidir. Bilinç sunumu yapmasa da karakterlerine karşı tavrını açık yorumlarla belli eden bir anlatıcı vardır. Bunu, bilinç sunumu başlığında uzun uzadıya üzerinde durulacak olan "Beatris Mavyan"daki uç ahenksizlik örnekleri başta olmak üzere yazarın diğer öykülerinde de görmek mümkündür.

Cumhuriyet döneminde yazılmış üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde böylece büyük oranda sıfır odaklanmanın kullanıldığı söylenebilir. Ağırlıklı olarak sıfır odaklanmanın kullanılması hatta bir sonraki başlıkta görüleceği gibi istikrarlı şekilde iç odaklanmanın hemen hiç kullanılmaması bu dönem öykülerinde karakterlerin perspektifine duyulan güvensizliğin bir göstergesidir. Bunu da iki açıdan değerlendirmek mümkündür: Bilgi sınırı ve ahlaki boyut. Öncelikle, karakterlerin perspektifi anlatının bilgi kaynaklarını sınırlar. Bu dönem öykülerinde imtiyaz sınırlaması yerine genellikle birinci şahıs anlatıları tercih edilmiştir denebilir.

[196] Haldun Taner, *Hikâyeler: Yaşasın Demokrasi, Tuş, Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970, s. 29, 30.

Gerçekten de dönem öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcılar genellikle imtiyaz sınırlamasına pek rağbet etmemişlerdir. Çünkü karakterlerin perspektifleri yalnız sınırlı değil aynı zamanda yanıltıcı da olabilmektedir. Buradan ikinci gerekçeye, odaktaki karakterin ahlaki değerlendirmesine geçmek gerekir. Odaktaki karakter ahlaki olarak ister onaylansın ister onaylanmasın okurun bu şahsın eylemleri ve düşüncelerine nasıl tepki vereceği konusunda net bir yönergeye ihtiyaç duyulur. İşte bu yönergeyi sıfır odaklanma temin eder. Cumhuriyet dönemi öykülerinde de bu yönerge sıfır odaklanmanın yarattığı atmosferin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Böylece anlatıcılar karakterlerin bilgi açısından sınırlı ve ahlaki olaraksa yanıltıcı olabilecek perspektifini kullanıp öyküdeki anlamın inşasını tehlikeye atmak yerine sıfır odaklanma aracılığıyla okura neyi nasıl değerlendirmesi gerektiği konusunda açık işaretler gösterirler. Bölümün başında belirtildiği gibi N. Sırrı'nın "Bir Para Hikâyesi" bu kullanımları formüle eder.[197] Şöyle ki, anlatıcı önce karakterlerin perspektiflerini benimser, fakat sonra güvenilmez bir yaratık olduğundan dem vurduğu insanoğlunun kendi kendine dahi yalan söyleyebileceğini öne sürer. Bu bağlamda sıradan bir insanın perspektifine güvenmek, okurun fark edemediği gerçekleri açığa çıkarmayı engeller. Dolayısıyla bu yanıltıcı perspektifin üstünde bir başka ve okura yön gösterecek, her şeyi açık seçik anlatacak, karakterlerin kendilerinin dahi giremedikleri iç dünyalarındaki karanlık köşeleri aydınlatacak, böylece karakterlerin bilmediklerini bilecek, kuramadıkları bağlantıları kuracak, tefsir ve analiz edecek bir göze, "âlim-i mutlak" bir otoriteye ihtiyaç vardır. Sıfır odaklanma anlatıcılara bu olanakları temin eder.

Dolayısıyla karakterlerin algısal perspektiflerindeki sınırlılık, düşünsel perspektiflerindeki güvenilmezlik ve ahlaki yönergelerin inşasına duyulan ihtiyaç bu dönem öykülerinde sıfır odaklanmaya doğru doğal bir eğilime yol açmıştır. Fakat bunun yalnızca yapısal değil siyasal-toplumsal bazı göndermeleri olduğu da muhakkaktır. Bunun pek çok örneğini öykülerde görmek mümkündür. Fakat burada yalnız O. Cemal'in "Eski Bir Muhakeme" başlıklı öyküsünden çarpıcı bir örnek almak yeterli olacaktır. Tipik bir dışsal odaklanmalı öykü olan bu örnek üzerinde ilgili başlıkta uzun uzadıya durulacaktır. Burada dikkat çekilmesi gereken yönü

[197] Bu türden formülasyonlar başka öykülerde de görülebilir kolaylıkla. Diğer örnekler için "Bilinç Sunumu" başlığına bakılabilir.

şudur: Dışsal odaklanmalı öykülerde dahi sıfır odaklanmanın etkileri görülebilmektedir. Farklı çevrelerden insanların bir araya geldiği bir mahkeme salonunda standart bir dilin kullanılmaması hiç kimsenin birbirini anlamamasına yol açar. Böylece mahkeme başkanı dilini anlamadığı köylülerle iletişim kurmakta başarısız olur. Neticede yanlış bir karar verir. Dilin standartlaştırılmamış olması toplumsal ve hukuki anlamda bir sorun yaratır. Fakat öykü düzeyinde bunun göndermeleri farklıdır. Birbirini anlamayan bir grup insanın okur açısından şeffaf bir dili olması gerekir. Aksi hâlde okur da öykü dünyasının bir parçası hâline gelecek ve iletişim sorunu yaşayacaktır. Bu nedenle anlatıcı farklı ağız özellikleriyle söylenmiş kelimelerin parantez içinde standart dildeki karşılıklarını verir. Anlatıcı okurun bu konuşmaları anlamama riskini göze almaz. Bu örnek kaotik bir görünümü okur nezdinde anlamlı kılma çabasının hem yapısal hem siyasal ve toplumsal anlamdaki çarpıcı bir örneği olarak okunabilir.

Bu bağlamda, sıfır odaklanma Cumhuriyet dönemi öykülerinde temel bir işlev üstlenmiş olmaktadır: Dağınıklığı, gizliliği ortadan kaldırarak olan biteni okur açısından anlamlı kılmak, anlamı okur için netleştirmek, herhangi bir boşluğa meydan bırakmamak… Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi öykülerinde bu amaçlar için sıfır odaklanmayı kullanmak temel prosedür hâline gelmiştir. Fakat sıfır odaklanmanın yarattığı bu atmosferi dolduran başka pek çok materyal vardır. Nitekim odaklanmanın düşünsel kısmı olan bilinç sunumunda da sıfır odaklanmanın nasıl yankılandığını görme imkânı olacaktır. Bunlar bu çalışma boyunca ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bunlara geçmeden önce sıfır odaklanma karşısında epey cılız bir yönelimi temsil eden iç odaklanmaya göz atmak gerekmektedir.

1.1.2.2.2. Bedene sığ(ama)mak: iç odaklanma

Odaklanmış anlatı bir karakterin algısal ve düşünsel perspektifini benimseyen anlatıdır. Algısal bakış açısı anlatıcının bir karakterin görüşünü benimseyerek onun bilgi sınırıyla olayları öykülemesi şeklinde belirginleşir. Düşünsel bakış açısı ise biraz daha karmaşıktır. Çünkü karakterin zihnine girilmesi mutlaka o karaktere odaklanıldığı anlamına gelmez. Bilinç sunumu başlığında etraflıca incelenecek olan bu konu kısaca şöyle özetlenebilir: Anlatının bir karakterin düşünsel perspektifini

benimsediğini söyleyebilmek için anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin olabildiğince düşük olması, dolayısıyla karakterin iç dünyasına girildiği sırada anlatıcının söyleminin öne çıkmaması temel kriterdir. Diğer bir deyişle, anlatıcının karakterin düşünsel perspektifini benimsediğini söyleyebilmek için anlatıcı görünürlüğünün düşük olması gerekir. Bunun için de anlatıcı karakterin iç dünyası hakkındaki yargılarını kendine saklamalıdır. Aksi takdirde anlatıcının söyleminin devreye girmesiyle birlikte odakta da kaymalar meydana gelir.

Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bütünüyle bir karaktere odaklanmış örnek bulmak zordur. Bütünüyle bir karakterin algısal ve düşünsel perspektifi üzerinden kurgulanmış öykü yok denecek kadar azdır. Bu nedenle burada az sayıdaki saf odaklanmış öykünün yanı sıra karakterin perspektifine ağırlık veren bazı örneklerden de söz edeceğiz. Bu tür örnekler aslında sıfır odaklanma çerçevesine girmektedir. Bununla birlikte, öykünün büyük kısmı bir karaktere odaklanarak anlatıldığı için bu başlıkta değerlendirilmesi iç odaklanmanın Cumhuriyet dönemi öykülerindeki sınırlarını tespit etmek anlamında faydalı olabilir.

İç odaklanmanın Cumhuriyet dönemindeki en tipik örnekleri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öyküleri arasında bulunur. Tanpınar'ın öykülerinin tamamında sabit odaklanma kullanılmıştır. Yer yer ihlal edilse de büyük oranda sabit odaklanmaya geçilerek karakterin algısal ve düşünsel perspektifine öncelik verilmiştir. Öyle ki anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları tespit etmek bazen imkânsız hâle gelir. Anlatıcının söylem ve perspektifi ile karakterin söylem ve perspektifi iç içe geçer. Kimi zaman anlatıcıya atfedilebilecek ifadelerin karaktere ait olduğu anlaşılır. Bu durum özellikle de düşünsel perspektifin kullanılmasında etkisini gösterir. Psikolojik yanı güçlü olan bu öykülerde algısal perspektiften ziyade düşünsel perspektif ön plandadır. Bu nedenle bunları bilinç sunumu başlığında incelemek daha doğru olacaktır. Burada yalnız Tanpınar'ın öykülerinin iç odaklanmalı anlatıların tipik örnekleri olduğunu belirtmekle yetiniyoruz.

İç odaklanmanın bütünlüklü bir kullanımı Kenan Hulusi'nin öyküleri arasında da bulunabilir. Bu yazarın öyküleri genel olarak sıfır odaklanmalı olsa da iç odaklanmanın başarılı şekilde uygulandığı birkaç öyküsü vardır. "Bir Bardak Bira" başlıklı öykü bir karaktere odaklanarak anlatıcının görünürlüğünü hemen bütünüyle

silen ilginç bir örnektir. Öykünün büyük kısmı bir karakterin zihninden geçenlerden ibarettir. Olgusal aktarım karakterin gözlerinden yapılır. Bir adım daha ileri gidilir ve karakterin iç dünyasından alıntı yapıldığını gösteren tırnak işaretleri veya "içinden… dedi", "diye düşündü" gibi etiketler de kaldırılır. Böylece Avrupalı modernist yazarlarda görülebilecek türden bir anlatıcı–karakter kaynaşması söz konusu olmuştur. Öykünün girişindeki ve sonundaki birkaç cümle istisna edilirse anlatıcının neredeyse tamamen silindiği bir örnektir:

"Temiz cam yarı buğulanmıştı. Saat yedi sularıydı.

Müşteri:

- Garson!

Dedi

- Bir bira!

Bir soğuk ve taze! Koyu köpük, geniş ağızlı bardakta kremalı bir süt fıkırdıyor.

- Doktor Aleksi Karel 'Bilinmeyen İnsan' kitabında meçhul taraflarımızı araştırırken intibak fonksiyonumuzu cedlerimizden daha az kullandığımızı söyler. Fakat bu intibaktan ne kasdettiğini hiç de sarahatle söylemez. Evde karımıza dairede âmirimize, hususi meclislerde arkadaşımıza intibak acaba bir intibak değil midir? Ve insanlar bu intibakı cedlerinden daha mı az, yahut çok mu daha fazla yapıyorlar?

- Garson!

- Bir bira!

Dışarıda kalabalık!

Buğulu camlar adeta eriyor, ve tekrar kendi kendine imal olunuyor.

Karşı masada gazete okuyorlar.

Harp!

Moskova radyosu merkez kesiminde, ismi verilmiyen bir yerde dün sabah büyük bir taarruzun başladığını bildirmiş.

Demek ki harp oluyor!

- Garson!

- Bir bira!

- Bir de patates kıkırdağı!

Fakat, bir gün ister misiniz, şu patatesi vesika ile yemiye mecbur olalım?

Otuz iki yaşında bir adamın bugüne kadar kaç kilo patates yediğini tahmin edersiniz.

Belki de bunu bir patates tüccarı ile konuşacak olursanız şöyle diyecek:

- Beş yüz kilo!

- Ben size doğrusunu söyliyeyim: Ya otuz patates, ya kırk patates!

Dışarıda aynı kalabalık.

Bir sinemada 'Arabacının Kızı Dunyaşka' varmış. Şimdi tramvaya binmek, Tepebaşı, Eminönü, Sirkeci…

Sinema, galiba Hoca Paşa Maliye Tahsil şubesinin karşısında olacak."[198]

Öykü bu minvalde devam eder. "Doktor Aleksi Karel…" ifadesiyle başlayan cümlelerin karakterin zihninden geçenler olduğunu göstermek üzere bir tire konmuştur. Fakat sonradan yine zihin alıntısı olduğu kesin[199] olan "Fakat, bir gün ister misiniz, şu patatesi vesika ile yemiye mecbur olalım?" cümlesinden itibaren artık herhangi bir işaret konmaz. Böylece bunlar anlatıcının sözleriymiş gibi okunur. Hâlbuki bu cümleler karaktere aittir. K. Hulusi'nin öyküleri arasında ve diğer yazarların külliyatında bu türden saf örnekler bulmak zordur. Yine K. Hulusi'ye ait "Fon Sadriştayn'ın Oğlu" başlıklı öykü de aynı şekilde iç odaklanmanın başarılı bir şekilde kullanıldığı bir örnektir. Bu öyküde öncekine nazaran iç odaklanmadan hiç çıkılmaz. Bütünüyle karakterin perspektifinden yapılan bir aktarım vardır:

"Saat 7.35! Bütün istasyonlarda tuhaf bir parazit dalgası gibi yalnız bir propaganda konuşuyor.

Bükreş, yahut Portekiz müzikhollerinde kafasına göre bir ritm arayan adam istasyonlardan biri üzerinde durdu. Belki Berlin yahut Roma'nın kısa bir ajans haberi:

'Şark cephesinin merkez kesiminde avcılar refakatinde bir zırhlı tren mitralyöz ateşinden geçirilmiş, Sovyet geri teşkilleriyle bazı taşıtlar ve topluluklar bombalanmıştır. Düşman 13 tayyare kaybetmiştir. Bizim kayıbımız bir tayyaredir!'

[198] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 49, 50.

[199] Kesindir, çünkü hem anlatı zamanına göre farklı bir zaman kipi kullanılmıştır, hem de şahıs değişikliği yapılmıştır. Öte yandan öykünün sonunda sıfır odaklanmaya geçilir ve bu karakterin kendi kendine bira içtiğine dair dışarıdan bilgi verilir. Böylece bu karakterin bütün bu sözleri birine hitaben değil kendi kendine sarf ettiği netlik kazanır.

Rizitali başka bir istasyona götürürken:

- Herhâlde bedbaht bir uçuş olacak!.. dedi; on üçe karşı bir!

Sonra düğmeyi indirdi; ve bir masa kesiminde yarı açık duran bir tarih kitabını çevirmeğe başladı.

Kitabın ilk yaprağında müverrihin ismi:

'Eseri hamei Ahmet Cevat'

Yaprağı çevirdi:

'1210-1232 vukuatı'

Bir yaprak sonra ise vakalar fihristi!

Cıgarasını yaktı; okumaya başladı:

Vukuat

Napolyon Bonapart'ın Osterliç muzafferiyeti

Muhib efendi Napolyon enzdinde

Rüus imtihanı

Şiddeti şita

Eflak ve Buğdan hakkında Rusyanın bazı metalibat dermiyanı

İngiliz donanmasının Çanakkaleye duhulü

Eflak ve Buğdan vukuatı

Son cümle üzerinde durdu; ve sahifesine baktı:

- 82!

Vukuat üç sahife devam ediyordu. Sakin bir parmak hareketiyle yaprakları birer birer buldu; odanın 70 mumluk ampulünü söndürdü; masa üzerindeki otuz mumluk kâğıt bir abajuru yaktı."[200]

Öykünün sonuna dek iç odaklanma hemen hiç ihlal edilmez. Karakterin dışarıdan görülmesi en yaygın ihlallerden biridir. Hâlbuki bu öyküde böyle bir ihlal de yoktur. Bu açıdan belki de en istikrarlı iç odaklanma uygulamalarından biridir. Genel olarak karakterin iç dünyasından ziyade algısal bir perspektif kullanımı söz konusudur.

[200] *a.g.e.*, s. 28, 29.

Çünkü karakter önce bir radyoyu açıp haberleri dinler, sonra da bir kitabı açıp inceler. Okur yalnız onun duyduklarını duyar, onun okuduğu satırları okur. Kısacası onun bildiği kadarını bilir – daha fazlasını değil. Bu çalışma kapsamında incelenen öyküler arasında bu derece saf örnekler bulmak zordur. Öykülerde genel olarak anlatıcı bir şekilde odağı dışa kaydırıp karakteri dışarıdan görür. Bu türden odaklanma değişikliklerinin olduğu öykülerin sayısı görece fazladır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu tür örnekleri temelde sıfır odaklanma başlığında değerlendirmek gerekir. Fakat burada bir karakterin perspektifinde uzun süre kalan örnekleri de değerlendirmek faydalı olacaktır. Tabii ki bunların sıfır odaklanmalı örnekler olduğunu en başından ve tekrar hatırlatmak gerekir.

Bu tür örneklerden biri kimi öykülerinde iç odaklanmayı kullanan yazarlardan Umran Nazif'in "Kadın ve Ekmek" başlıklı öyküsüdür. Sabit odaklanmayı istikrarlı bir şekilde kullanmakla birlikte anlatıcı yer yer odağı dışa kaydırıp karakteri dışarıdan görür. Bu tür aksamalara rağmen iç odaklanmayı başarılı şekilde kullanan örneklerden biri olduğu söylenebilir:

"Şehrin yegâne büyük caddesi olan çarşı yolundan büyük mağaza vitrinlerini seyrederek geçti.

Parkta bugün her günkünden fazla bir kalabalık vardı. Kanepelerde uzanmış askerler ve ameleler havuz başında çalan radyoyu dinliyorlar, deniz kenarındaki sandalyalarda oturmuş birkaç delikanlı henüz postadan çıkmış İstanbul gazetelerini mütalaa ederek güneşleniyorlardı.

Bütün bunları sanki ilk defa görüyormuş gibi mütehayyir temaşa ederek yürüdü. Tansiyonun ve belki de çok yol yürümenin verdiği bir hararetle porsuk yanaklarına renk gelmiş pudralı yüzünde sebebi bilinmez bir tebessüm belirmişti. On dört yaşındaki bir kız çocuğu elbisesi olan mavi jarse entarisinin eteklerini toplayarak adeta seker gibi yürüyüşüne hız verdi.

Şehrin denize en hâkim olan bir tepesine doğru tırmanırken düşünüyor ve kendi kendine 'başında bez olsun da isterse yaşı yüz olsun otuz yaşındaki delikanlılar, şoförler insana nasıl da yiyecek gibi bakıyorlar' diye mırıldanıyordu.

Taş merdivenli bir sürü yokuş çıktı. Gâvur memleketlerindeki şatolara benzeyen birçok evlerin önünden geçti. Ve işte Karadeniz'e kuşbakışı bakan yeşil bir tepecikte idi.

Burundaki fenerin önünden limana girmek üzere bulunan bir gemi mavi deniz üzerinde beyaz ve ince bir çizgi bırakarak ilerliyor… Ve uzaktan uzağa acı acı tiren sesleri geliyordu."[201]

"Bütün bunları sanki ilk defa görüyormuş gibi" ifadesiyle başlayan paragrafta odak bir anlığına dışa kayar. Sonraki paragrafta yeniden sabit odaklanmaya geçilir; bu defa karakterin zihnine girilir. Öykü genel olarak karakterin düşünsel değil algısal perspektifinin kullanılmasına dayanır. Zaten yazarın sabit odaklanmalı öykülerinde karakterler pek düşünmezler. İlgileri kendi iç dünyalarından ziyade dış dünyaya yöneliktir. Daha doğrusu, anlatıcı onların iç dünyalarından ziyade gördüklerini anlatmayı yeğler.

Öykülerinde genel olarak sıfır odaklanmayı kullanan Sait Faik birkaç öyküsünde iç odaklanmalı anlatı örneği vermiştir. Bunlarda Cumhuriyet dönemindeki örneklere nazaran konuşmak gerekirse anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe olabildiğince daralmıştır. Anlatıcının görünürlüğü de aynı oranda azalmıştır. İlk örnek olarak söz edilecek "Bir Külhanbey Hikâyesi" başlıklı öyküde anlatıcı ile karakter arasındaki ahenksiz söylemin büyük ölçüde silindiği söylenebilir. Öyle ki yakın bir okuma yapmadan anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları tespit etmek de zordur. Algısal ve düşünsel perspektif karaktere devredildiği gibi özellikle karakterin zihnine ait sözel içeriklerin etiketlenmeden aktarılması anlatıcı ile karakterin sözleri arasındaki sınırları belirsiz hâle getirmiştir:

"Sokak bomboş. Bu sokak da bu vakit bomboş olmasa, şu hıyar delikanlı aftosunu nerede sıkıştıracak? Barhane biraz ötede. Kapısının demir parmaklığı acentenin ışığında gözükebiliyor.

Eskiden hanmış burası, şimdi oda oda kiraya veriyorlar. Han değil mahpushane adeta. Hanın yanında bir bilmem ne müdürlüğü. Na, işte acente. Amerika'ya buradan bilet alınır. Karşıda, asıl mesele de orada, inhisarın cibre fabrikası. Hey aman hey! İnsan hemen demir kepenkleri vurup, "Yahu hemşeri! Sıcak sıcak bir kadehçik be!" diyeceği geliyor.

Hanın kapısından içeri girip çıkmayanı beklemek lazım. Acentenin açık arka pencerelerinden her gün işittiği elinin körü bir lisanın yaygarası sokağın ortasına düşüyor. Sokağın neresi bomboş? İnsan ürküyor. Delikanlının sarı kıvırcık saçlı aftosu bile bu seslere alışık olduğu hâlde ürktü.

[201] Yiğiter, *İçimizden Birkaçı*, s. 75, 76.

Soma fabrikasının içinden kayışların, tekerleklerin, yatakların şimdi sakin, ahenktar bir lisanla, hatta heyecanla zıngırdayarak fısıldaştıklarını duyuyor, bu ses hoşuna gidiyor.

O, bekleyen çıkacakmış gibi heyecanlı, ama hareketleri ağır, cıgarasının dumanı savruluyor, omuzları düşük ama bir tanesi yine ne olur, ne olmaz diye yukarda afili, pantolonunun paçaları, üstüne oturduğu yük arabasının kenarından, içlerinde bacak macak yokmuş gibi sarkıvermişler, böylece bekliyordu. Hanın kapısından üç beş kişi giriyor, çıkıyor. Hanın uzun taşlığından ayak sesleri işittiği zaman fırlamak istiyor ama sonra o taşlık gibi karanlık, sessiz, tozlu, uzanıyor, ayak sesleri bağrında sanki. İşte bu en fenası, işte bu sarhoşlukların en dinsizi, en imansızı, kara sevda bu! Saatler geçiyor, çıkan yok."[202]

İlk paragraftaki şimdiki zaman kullanımı bu sözlerin karakterin zihnine ait olduğunu tespit etmeyi kolaylaştırır. Üçüncü paragrafın "Acentenin açık arka pencerelerinden her gün işittiği elinin körü bir lisanın yaygarası sokağın ortasına düşüyor." cümlesindeki üçüncü şahıs kullanımıyla birlikte karakterin zihninden çıkılır.[203] Sonraki cümleler tekrar karakterin zihnine atfedilebilir. "Soma fabrikasının…" ifadesiyle başlayan cümle anlatıcıya, algısal ("fısıldaştıklarını duyuyor") ve düşünsel ("bu ses hoşuna gidiyor") perspektif ise karaktere aittir. Son paragrafta dışsal odaklanmaya geçilir ve karakter dışarıdan görülür.

"Hanın kapısından üç beş kişi giriyor, çıkıyor. (…) İşte bu en fenası, işte bu sarhoşlukların en dinsizi, en imansızı, kara sevda bu!" cümleleri arasındaki kısımda ise yeniden karakterin zihnine girilir. Dikkat edilirse son paragrafta yer yer şimdiki zaman kullanımı söz konusudur. Bu kullanımlar öyküde anlatıcı ile karakterin sınırlarını iyice belirsiz hâle getirir. Çünkü bir anlatı parçasının karakterin zihnine ait olduğunu söyleyebilmek için iki temel şart vardır: Şahıs ve zaman kipleri. Buna göre, üçüncü şahıstan birinci şahsa geçilmesi ve geçmiş zamandan şimdiki zamana geçilmesi bir anlatı parçasının anlatıcının söyleminden karakterin söylemine geçildiğini gösteren iki temel göstergedir. Fakat burada anlatıcının da şimdiki zaman kullanması bu cümlelerin kime ait olduğunu belirsizleştirmiştir. Şahıs kullanımı da ayırt edici değildir. Çünkü bazı noktalarda düşünsel değil algısal aktarım söz konusudur. Örneğin "Hanın kapısından üç beş kişi giriyor, çıkıyor." cümlesi kime

[202] Sait Faik Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, İstanbul: YKY, 2010, s. 72.
[203] Aslında tam olarak değil… Çünkü duygusal ton ("elinin körü bir lisan"), ifadeyi karakterin zihnine atfetmeyi kolaylaştırıyor. Bu açıdan, buna ahenkli psiko-anlatı denebilir. Yine de bu hâliyle diğer doğrudan zihin alıntısı içeren cümlelerden farklıdır.

aittir? Bu cümle anlatıcıya ait olabileceği gibi pekâlâ karakterin içinden sessizce söylediği bir cümle de olabilir.

Öykünün ilerleyen kısımlarında bir başka soru işareti doğar. Anlatıcı bir noktada kendisinden "ben" diye söz eder. Böylece dış-öyküsel bir iç-anlatıcının varlığı söz konusu olur. Fakat burada bir sorun vardır. Söz konusu ifade anlatıcının dramatize edilip edilmediği konusunda bir soru işareti doğurur:

"Bu han beş kat. Orta yerde kocaman bir boşluk. Taş merdivenlerde kâğıt parçalarına, çekirdeklere, hıyar kabuklarına rastlarsınız. Kundurasının yırtık tabanından içeriye giren çekirdeğin, kiraz çekirdeği olduğunu bu kadar sarhoş olmasına göre yine biliyor yahu. Meseledir bu! Ama mevsim o mevsim, kiraz mevsimi, öyle ya canım, hanın çocukları bu mevsimde çilek yiyecek değil a! Hem çilek çekirdeği olur mu be?

Senelerden beri içi kapkaranlık duran bozuk asansörün içine ben olsam bir göz atardım. O ikinci kata vardığı zaman bakmadığına pişman oldu. Ama artık geri dönmedi.

Kapı aralarından hiçbir ışık sızıntısı koridorun tozlu, yer yer koparılmış muşambasına vurmamışsa daha iyi, millet uyumuş demektir. Cıgaranı yakarsın. Kibrit yere düştüğü zaman tozların üzerinde bir dinamit fitili gibi bir çizgi yapar. Vay anam vay! Ne oluyoruz yahu, der adam. İnsan korkar be! Olur olmaz adamın gireceği han mı burası?"[204]

İlk paragraftaki "Bu han beş kat… rastlarsınız." ifadeleri anlatıcıya ait olabileceği gibi karaktere de ait olabilir. Sonra bir anlatımlı monolog gelir ("Kundurasının… yine biliyor yahu."). Ardından bir işaretsiz alıntılı monolog ("Meseledir bu! Ama mevsim… çilek çekirdeği olur mu be?")… Buraya kadar bazı belirsizlikler olsa da her şey yerli yerindedir. Fakat ikinci paragraftaki ifade nasıl açıklanabilir? Bütünüyle üçüncü şahısta olduğuna ve hep aynı şahsın hareketlerini anlattığına göre cümlenin "ben"i anlatıcı olmalıdır. Fakat bu öyle bir cümledir ki anlatıcı kanlı canlı bir insanın nitelikleriyle donatılmış izlenimi uyandırır. Öyleyse anlatıcının dramatize edildiğinden şüphelenmek gerekir. Böyle bir durum öykünün girişi için yukarıda yapılan değerlendirmeleri de temelinden değiştirmeyi gerektirecektir. Diğer bir deyişle, böyle bir durumda burada üçüncü değil birinci şahıs anlatıcıdan söz etmek ve öykünün girişindeki algısal perspektifin de anlatıcıya ait olduğunu kabul etmek gerekecektir. Böyle bir kabul öyküde perspektif anlamında bir sapma olduğu ve öykünün genel olarak paralepsisler üzerine kurulu olduğu anlamına gelir.

[204] Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 73.

Hâlbuki öyküdeki ağırlık merkezlerini sarsacak böyle bir yorum pek geçerli sayılamaz. Buradaki bazı belirsizliklere rağmen öykünün büyük oranda karaktere odaklandığını kabul etmek gerekir. Kesin olan şu ki bu sorunlar açık cevaplar verilerek aşılamaz; ancak birkaç farklı ihtimalden söz edilebilir. Alıntının üçüncü paragrafıyla birlikte yeniden karakterin sözel düşünce içerikleri aktarılır. Hem de işaretsiz ve etiketsiz olarak. Bu paragraftan sonra öykü çok az soru işareti bırakacak şekilde istikrarlı olarak karaktere odaklanır.

Bir başka sabit odaklı öykü olan "İp Meselesi"nde ise anlatıcı çok daha geri plana çekilmiştir. Burada bir dış-öyküsel dış-anlatıcı kullanılmıştır. Öykünün girişinden itibaren algısal ve düşünsel perspektif karaktere devredilmiştir. Bazı noktalarda perspektifte hafif kaymalar yaşansa da anlatımlı monolog üzerine inşa edilmiş bir örnektir. Karakter kendi öyküsünü anlatmakta ve kendisi dinlemektedir. Bilinç sunumu başlığında ele alınacak olan bazı göstergeler bunu doğrular:

"Arkasına şöyle bir bakınca epey yol almış olduğunu gördü. Şehir çoktan kaybolmuştu. O tarafta pis bir ufuk parçası hareketsiz birikmişti. Bu, bulut değildi. Pis bir hava birikintisi idi. Şehir bu esmer tülün içinde idi. Önünde bir yol, dimdik bir yokuş uzanıyordu. Yolun dik doruğunda ağaçlar gözüküyordu. Orada, belki de su da vardı: Serin bir kaynak. Ama yol, oraya kadar öyle ağaçsızdı ki, öylesine sıcaktan demiryolları üstü gibi tütüyordu ki yola düzülmeden evvel bir dinlendi.

Şehri bırakmak, ondan usanmak, onunla didişmemek erkekliğin şanından mıydı? Ama ne yapsın? Yapamıyor işte. 'Hayat mücadelesi' dedikleri kaypak şeye onda mani olan bir şey var. Kime sorsa; yapamazsın bu işi, edemezsin bu haltı, diyorlar. Neden, diye sorduğu zaman, alışmamışsın... der demez, kendilerinin nasıl alıştığını soracağımı hemen kavrayarak, bu yaştan sonra da alışamazsın, diye ilave ediyorlar.

Atlar doğuyor, sütçü beygiri oluyor. Eşek, adam taşıyor, kum, harç, küfe taşıyor da sahibini adam ediyor. Sinek doğuyor, bakkala yanaşıyor. Hamamböcekleri hamamları, arılar şehir bahçelerini, serçeler at pisliklerini, kumrular merhametli evleri, merhametli insanları buluyor. Ama o insanoğlu, ona ne iş var ne güç. Onun böcek bile olamayışına keyifle bakıyorlar. Sen okuyup yazamazsın da. İşte arada bir bir şeyler yaparsın, yaparsın ama bunlar iş değil, bunlar müsbet iş değil?.."[205]

[205] *a.g.e.,* s. 31.

Görüldüğü gibi özellikle ilk paragrafta algısal perspektif karaktere devredilmiş, ardından gelen paragraflarda ise karakterin düşünsel perspektifine geçilmiştir. Bununla birlikte bilincin bu şekilde gündelik dille oluşturulması bu düşüncelere iletişimsellik niteliği yükler. Diğer bir deyişle, bu türden gündelik dille oluşturulan sözel düşünce içerikleri bu metnin bir okura veya dinleyiciye dönük olarak oluşturulduğu izlenimi yaratır. Hâlbuki düşünce içeriklerinde böyle bir iletişim amacı yoktur. Bu nedenle bu türden gündelik dille oluşturulan düşünce içerikleri yapay bir etki bırakır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde böyle genel bir üslup sorunundan söz edilebilir. Bilinç sunumu başlığında bu konuya yeniden değinmek mümkün olacaktır.

Büyük oranda sıfır ve dışsal odaklanma tarzını tercih eden Memduh Şevket birkaç öyküsünde iç odaklanmayı kullanmıştır. Bunlardan özellikle "Mendil Altında" tipik bir örnektir. U. Nazif'ten hatırlanacağı üzere öyküyü salt olmasa da katı bir algısal perspektiften anlatmak mümkündür. M. Şevket'in bu öyküsünde ise tam tersi bir kullanım söz konusudur. Hemen tamamen karakterin zihninden geçenler üzerine kurgulanmış bir örnektir. Öykü boyunca karakterin zihninde cereyan edenler (sözel veya sözel olmayan içerikler) büyük oranda psiko-anlatı, yer yer işaretli ve işaretsiz alıntılı monolog teknikleriyle sunulur. Yalnızca öykünün girişinde ve ardından bir iki noktada anlatıcı karakterin zihninden anlık olarak çıkar ve onun jestlerini betimler, ardından yeniden zihne dalar:

"Ağustos. Cuma günü, Sicil Müdürü Cavit Bey, yemekten sonra minderin üstüne uzanmış, uyumak istiyor. Ama, karasinekler rahat bırakmıyorlar. Köylülerin, duvar diplerine uzanıp, yüzlerine birer mendil örterek mışıl mışıl uyudukları gözünün önüne geldi. İmrendi. Uzandı, sandalye üzerinde duran ceketinin cebinden beyaz keten mendilini alıp yüzüne örttü, sıkıntılı olmasına aldırmayarak uyku gelecek diye bekledi. Bu arada da ilkin çocuklarının mektep taksitleri için gönderdiği paranın makbuzunu nereye koyduğunu düşündü. Sonra, karısının 'Para yetiştiremiyorum' diye sızlanmasını hatırladı. 'Ben burada aç kalacak değilim ya!' dedi. Maaşlara zam yapılacak diyorlardı… Müsteşar'ın, kendisini sevdiğini düşünüp sevindi. Yanlışlıkla işten el çektirilen bir memuru Cavit Bey'in bir sözü ile Müsteşar hemen eski işine göndermişti. Ya böyle olmayıp da Müsteşar dayatsaydı! Bu zavallı adam sefil olurdu. Sonra onun han köşelerinde nasıl süründeceğini, nasıl borçlanacağını, kılığının nasıl bozulacağını; tıraşının nasıl uzayacağını birer birer gözünün önüne getirdi. Acıdı. 'Ya, müsteşar kabul etmeseydi' diye düşündü. O zaman, sanki Müsteşar dayatmış gibi kızdı. Kendi kendine sordu; 'Ne yapardım?' Hemen ceketinin göğsünü ilikledi, arkadaşına 'Ver şu

evrakı' dedi, kâğıtları aldı, doğru Müsteşar'ın yanına. Müsteşar masasının başında kâğıt okuyordu, başını kaldırdı, her gün sorduğu gibi 'Hayrola, Müdür Bey?' diye sordu. 'Efendim' dedi, 'açıkta kalan filan efendi için olmaz buyurmuşsunuz. Bu da reva mı, efendim? Bu zavallı nereye gidip derdini anlatsın? Bu bizim yanlışımız yüzünden işten el çektirilmiş. Kendisinin bir günahı var mı? Siz de çoluk çocuk sahibisiniz. İnsaf ediniz efendim.' Müsteşar 'Olmuş olmuştur" diyor. 'Bir defa her nasılsa el çektirilmiş. Memuriyet hayatında böyle şeyler olur. Kendine başka yerde iş arasın…' Sicil Müdürü bu haksızlığa karşı köpürüyor."[206]

Bu pasajda dikkat çeken noktalar şunlar: Psiko-anlatı ahenklidir. Diğer bir deyişle, anlatıcının herhangi bir bilişsel üstünlüğü söz konusu değildir. Karakterin zihninden geçenlerin görsel bir sahne şeklinde cereyan ettiği varsayılırsa buradaki sözcüklerden bir kısmının anlatıcıya ait olduğu ortaya çıkar. Fakat anlatıcı karakterin zihninden geçenlerden fazlasını bilmez. Anlatıcı böylece bilinçaltının derinliklerine doğru bir derinleşmeye gitmek yerine karakterin bilinç düzeyindeki içeriklerde oyalanır. Öte yandan herhangi bir değerlendirme, soyutlama[207], aforizmatik ifade veya yorum gibi anlatıcıyı açık eden göstergeler olabildiğince azdır. Kimi yerlerde işaretsiz alıntılı monolog (örneğin şu cümleler: "Maaşlara zam yapılacak diyorlardı… (…) Ya böyle olmayıp da Müsteşar dayatsaydı! Bu zavallı adam sefil olurdu.") denebilecek kullanımların olduğu da dikkat çeker. Anlatıcı karakterin zihnini olabildiğince "somut" bir şekilde vermeye çalışır. Anlatıcının varlığını görünür kılan en önemli ögeler "düşündü", "dedi" gibi birtakım etiketler ile (sevindi, kızdı gibi) bazı soyutlamalardır. Bunun dışında anlatıcının olabildiğince silikleştiğini söylemek mümkündür.

Bekir Sıtkı da genel olarak sıfır odaklanmayı tercih etmekle birlikte az sayıdaki öyküsünde iç odaklanmayı kullanan yazarlardan biridir. Sabit odaklanmanın kullanıldığı tipik bir örnek yazarın bir öykü kitabına da adını veren "Yataklı Vagon Yolcusu"dur. Bu öyküyü tam bir karakter (odaklanmış) anlatısı olmaktan alıkoyan

[206] Esendal, *Mendil Altında*, 109, 110.
[207] "İmrendi", "sevindi", "kızdı" türünden ifadeler aslında birer soyutlamadır ve ahenksizlik yaratırlar. Çünkü bunlar karakterin sözel olmayan yaşantılarını ifade ederler ve söze dökülmeleri tamamen anlatıcıya ait bir tasarruftur. Bununla birlikte, bu ifadeler metinde pek yaygın değildir. Bunun yerine karakterin zihninden geçen cümlelerden izler taşıyan bir analiz yapılmaktadır. Genel bağlam düşünüldüğüne anlatının görece silik olduğu söylenebilir.

iki kullanım vardır: Bazı odaklanma değişiklikleri ve ahenksiz psiko-anlatılar. Öyküde karakterin hem algısal hem de düşünsel perspektifi kullanılmıştır:

"Yataklıdaki yerlerine kolayca yerleştiler. O, dudaklarında tüten bir sigara ile, içine çektiği dumandan fevkalade zevk alarak, kır karışmış başı açık, trenin kalkmasına kadar peronda dolaşıyor ve ellerinde yer kuponlariyle acele acele yürüyen, yolda okuyarak vakit öldürmek düşüncesiyle, üçer, beşer gazete ve mecmua alan, yer yer kümeler hâlinde toplanan yolcular ve geçiriciler arasında bir tanıdık yüz var mı? diye gözleriyle araştırmalar yapıyordu.

Bir an bir tanıdık yüz fark eder gibi oldu. Dikkatle baktı, hafızasını yokladı. Evet, o olacaktı. İşte karşısındaki adam da, onu görmüş, tanımış ve ürkek bir baş eğişiyle selam vermişti. Bu, arkadaşlarından birinin odacısıydı. Arkadaşını dairesinde ziyarete gittiği günler odacıyı tabii birçok defalar görmüş, yüzü ve şekli aklında kalmıştı. Paltosunu ve şapkasını alan, cigarasına kibrit yakan, susadıkça temiz bir bardakla su getiren bu adamdı, hizmet ehli, terbiyeli, biraz budalaca yüzlü bir adam!

(…)

İlkin zihni bu 'parayı iade ederim' cümlesi üzerinde durdu. Laf mı bu! Parayı iade edecek! Pöhh!.. Bir fakir odacıya verilen para geri alınmaz!

Dudaklarındaki cigarayı yere tükürdü, ağzı birden acılaşıvermişti.

Bir anda odacıya karşı garip bir soğukluk ve nefret hissetti. Fakat ayni an içinde yüreğinde tuhaf bir yumuşaklık da duymadı değil! Bu birbirine aykırı iki hissin karışık tesiri altında, önce kendi nefsini düşündü. Aklı portföyündeki yataklı biletine kaydı. Cüzdanında parası vardı. Vazifesine dönünce de işlemiş aylığını hazır bulacaktı.

Annelerin ölümü pek hazin ve acı bir şeydir. Fakat, bereket versin, kendi annesi çoktan ölmüş, bu yara çoktan kapanmıştır."[208]

Görüldüğü üzere ilk iki paragrafta Todorov'un terminolojisiyle söylemek gerekirse bir "birlikte görme" (*vision avec*) söz konusudur; yani anlatıcı, kahramanının gözlerine yerleştirdiği lens aracılığıyla etrafta olup bitenleri aktarmaya başlar. Diğer bir deyişle, bilgi sınırı kahramana aittir. Okur kahramanın bildiği kadarını bilir. Dikkat, sonraki kısımlarda karakterin iç dünyasına kayar. Burada artık düşünsel bakış açısı da karaktere devredilir. Böylece (Cohn'un terminolojisiyle) karakterle "birlikte düşünme" (*pensee avec*) söz konusudur denebilir. Yani artık yalnızca

[208] Bekir Sıtkı Kunt, *Yataklı Vagon Yolcusu*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1948, s. 5-7.

karakterin gördüklerini değil düşündüklerini de alıntılamaya başlar anlatıcı. “İlkin zihni (…) geri alınmaz!” cümlelerinde anlatıcı karakterin zihninden geçenleri işaret veya etiket kullanmadan söylem zamanına aktarır. “Laf mı bu!” ve sonrasındaki cümlelerde anlatıcı silinmiştir. Fakat sonraki cümlelerde görünürlüğü giderek artar ve yine anlatıcıya atfedilmesi gereken “Annelerin ölümü pek hazin ve acı bir şeydir. Fakat, bereket versin, kendi annesi çoktan ölmüş, bu yara çoktan kapanmıştır.” cümlelerinde anlatıcının ortaya çıktığı görülür. Böyle birkaç müdahale dışında öykü büyük oranda odaklanmış bir anlatı görünümü sergiler.

İç odaklanmanın sıfır odaklanmaya iliştirerek kullanıldığı bir örnek yine B. Sıtkı’nın “Her Günkü İnsanlardan Biri” başlığını taşır. Bu öykü perspektifteki tutarsızlıkların yol açacağı sorunları gösteren ilginç bir örnektir. Öykünün girişinde anlatıcı uzun uzadıya başkişi hakkında bilgi verir. Onun iş ve aile yaşamını, karakter özelliklerini, vs. tanıtır. Sonra iç odaklanmaya geçerek verdiği bilgileri bir defa da karakterin iç dünyası üzerinden aktarır. Hâlbuki öykü açısından sıfır odaklanmalı ilk bölüm ile iç odaklanmalı ikinci bölüm birbirini tekrar etmektedir. Öykü açısından bu tekrarın herhangi bir katkısı olmaz. Denilebilir ki yazar aynı öykünün sıfır ve iç odaklanmalı iki varyantını ortaya koymuştur. Öykünün ilk kısmında anlatıcı başkişi hakkında uzun uzadıya çözümlemeler yapar. İkinci kısımda ise bu uzun tanıtımları karakterin bilinci üzerinden verilen bilgilerle tekrar eder. Buradan anlaşılacağı üzere sıfır ve iç odaklanmanın birlikte kullanılması da bazı sorunlara yol açabilmektedir. Daha doğrusu bir karakterin zihnine uzun süreli dalış anlatıcının sınırsızca verdiği bilgilerin ikinci defa ve daha sınırlı olarak verilmesine neden olur. Bu örnek iki farklı perspektifin nasıl işlediğini görebilmek adına faydalı, anlatı açısından ise faydasız bir denemedir.

Böyle sorunlu bir başka örnek yine B. Sıtkı’ya ait “Taşradan Gelen Hasta” başlıklı öyküdür. Bu öykü baştan sona dek anlatımlı monologlarla örülmüş, tipik bir karakter anlatısıdır:

“Üç beş defalık elektrik tedavisinden sonra, azalmağa başlamış olan bel ağrıları, şimdi, daha da şiddetli olarak, tekrar başlamıştı. Eliyle belini tuta tuta kahvenin caddeye bakan camına doğru yürüdü. Dışarıda hayat kaynaşıyor, tramvaylar, otomobiller gelip geçiyor. Sirkeci’nin kirli piyasa kalabalığı kaldırımları çiğneyip duruyordu. Ona bütün bu insanlar, bu hep yalnız kendi nefisleri için koşuşan, didişen, bin bir dalavere çeviren insanlar ne kadar şefkatsiz, katı

yürekli görünüyordu. Sanki hepsi de birer 'İhsan' idiler. Şimdiye kadar nasıl olmuştu da bunun farkına varmamıştı.

Kasabadaki evini, eşini dostunu hatırladı. Orada insanların daha iyi olduklarına şüphe yoktu. Dar zamanlarda elbette birbirlerinin imdadına koşarlardı. Burası, İstanbul!.. İçini çekti. Gurbet kötü şey!..

O sırada otelin kâtibi, kendisine bir mektup uzattı. Bu, kasabadan, karısından olacaktı. İstemeye istemeye, hatta utana utana mektubu aldı. Bir müddet zarfı açmağa cesaret edemedi. Sanki bu vaziyette karısiyle yüz yüze geleceklermiş gibi, garip bir çekingenlik ve korkaklık duyuyordu. Hep dalgın gözlerle karısını seyrediyordu. Neden sonra zarfı açtı. Mektup kızının yazısiyle idi. Okumağa başladı: Karısı, çocukları iyilermiş. Sıhhatini merak ediyorlarmış. Ha, bir de, hani İstanbul'da bir Esma vardır, halasının kızı… İşte onu gidip görmeliymiş. Adresi de: Üsküdar'da, İcadiye'de, Sübyeci sokağında No. (…) Bayan Esma Özveri. 'Esmaya ve damadımız Şerif Beye çok selam!'"[209]

Görüldüğü üzere bütünüyle karakterin zihni üzerinden bir aktarım söz konusudur. Birkaç nokta sayılmazsa anlatıcı bütünüyle silinmiş gibidir. Öykünün sonunda başkişi misafir gittiği uzak akraba evinden kovulur; ancak dün geceki sarhoşluğu sırasında yaşananları hatırlamadığı için neden kovulduğunu anlamaz. Fakat anlatıcı bu noktanın okur açısından da karanlıkta kalmaması için müdahale eder ve sıfır odaklanmaya geçerek okuru bilgilendirir:

"Şerif de ayrı bir tipti, evine, namusuna pek düşkün bir adam olduğu hâlde, sefahat yerlerinde dolaşmaktan hoşlanırdı. Arada sırada karısına, dairede nöbetçiyim, diyerek evden kaçamak yapar, eski bekarlık arkadaşlariyle Beyoğlu'na çıkardı. Eğlencelerin her türlüsünü yapar, hatta kötü evlere de giderlerdi. Dün gece de böyle yapmış, Mustafa'yı orada, sarhoşlukla rezalet yaparken görmüştü. İlk karşılaştıkları zaman, derhâl bunu hatırlamıştı. Şimdi böyle bir adamı 'aile mahremiyetine' nasıl sokacaktı. Buna imkân var mıydı?

Mustafa artık burada kalamayacağını anlamıştı, terliklerini çıkarıp tekrar kunduralarını giydi. Çantasını kapatıp eline aldı. Beli ne çok ağrıyordu. Kısık ve perişan bir sesle:

- Ben gidiyorum, Allaha ısmarladık, diye söyledi. Kendisine cevap veren olmadı.

Sokak kapısı kapanıp misafir gittikten sonra kadın kocasına minnetle baktı: Bu kaba hareketiyle, akrabasını bizzat kovmak gibi, ağır bir yükten kendisini kurtardığı için!.."[210]

[209] *a.g.e.*, s. 105, 106.
[210] *a.g.e.*, s. 114, 115.

Görüldüğü gibi anlatıcı sıfır odaklanmaya geçerek okuru bilgilendirir. Bunun için sabit odaklanmadan çıkarak sıfır odaklanmaya geçer. Bu durum sıfır odaklanmanın okur açısından en güvenilir kaynak olduğunu kanıtlar. Daha önce Nahid Sırrı'nın sıfır odaklanmalı bir öyküsünde görüldüğü gibi anlatıcı devreye girer ve hem karakter hem de okur açısından karanlıkta kalan bir durumu açıklığa kavuşturur. Böylece sıfır odaklanma okur açısından güvenli bir liman işlevi görür. Diğer bir deyişle, sıfır odaklanma anlatısal güvenilirliği temin eder.

Az sayıda öyküsünde iç odaklanmayı kullanan bir diğer yazar Salâhaddin Enis'tir. Bu yazar da genel olarak sıfır odaklanmayı tercih etmekle birlikte iç odaklanmalı anlatı örnekleri vermiştir. Yazarın "Kurtlar" başlıklı öyküsü iç odaklanmalı örneklerden biridir. Bu öyküde perspektif büyük oranda karaktere devredilmiştir. Girişteki sıfır odaklanmaya işaret eden birkaç cümleden sonra perspektif karaktere doğru kaymaya başlar:

"Kar sabahtan beri sağanaklar hâlinde yağıyordu. Ağaçlar kalın bir kar tabakası altında iki büklüm, hareketsiz duruyorlar ve çitler üzerinde yarım arşın bir kalınlık teşkil eden kar yığınlarını müşkilatla taşıyorlardı.

O gün evlerini, nagehan bir jandarma müfrezesi basmış ve 'asker kaçağıdır' diyerek kocasını alıp götürmüşlerdi.

Ne talihsiz başı vardı! Çıtak Köyü'nden bu köye gelin geleli ancak iki ay var yoktu. Evlendiklerinin bu ikinci ayında da muharebe ve askerlik gelip çatmıştı.

Fatma askere çağırılmanın ne demek olduğunu pek acı tecrübeleriyle bilirdi: Babasının Yemen'e gittiği hayal meyal hatırındaydı. Balkan Harbi'nde iki ağasının jandarmaların kırbaçları altında nasıl itile kakıla kasabaya sevk edildikleri ise bugünkü gibi gözlerinin önünde duruyordu."[211]

Öykü, bütünüyle bir kış gecesi derme çatma köy evinde yalnız başına kalan ve kurtların saldırısına uğrayan Fatma'nın etrafında döner. Öykü deki tek şahıs (öykünün sonunda çıkıp gelen köylüler istisna edilirse) Fatma'dır. Baştan sona çeşitli bilinçaltı çözümlemeleri (psiko-anlatılar) ve anlatımlı monologlar hâkimdir. Özellikle de "Ne talihsiz başı vardı!" cümlesinden (ki tam olarak bir anlatımlı monologdur) itibaren karakterin düşünsel perspektifine geçilir. Fakat doğal olarak buna bütünlüklü bir

[211] Atabeyoğlu, s. 105.

odaklanmış anlatı denemez. Sıfır odaklanmanın kullanılması ve psiko-anlatı gibi anlatıcının söyleminin ağırlık kazanması nedeniyle tam bir odaklanmadan söz edilemez. Öykünün sonunda Fatma'nın kurtlar tarafından parçalanma korkusuyla can verdiği gecenin sabahında yeniden sıfır odaklanmaya geçilir.

Son olarak Necip Fazıl'ın ve Haldun Taner'in iç odaklanmayı nasıl kullandıklarına göz atılabilir. N. Fazıl genel olarak sıfır odaklanmayı tercih etmekle birlikte öykülerinde yer yer iç odaklanma kullanmıştır. Örneğin "Matmazel Fofo" başlıklı öykü iç odaklanmanın görece istikrarlı kullanıldığı örneklerden biridir. Öykünün karakter üzerinden anlatıldığını gösteren tipik bir olgu aktarımı pasajı vardır. Burada Matmazel Fofo isimli kadının kumarhaneden çıkışı sahnelenmiştir. Odak sabittir. Okur, karakterin bildiği kadarını bilir. Karakter ise Matmazel Fofo'nun gidişini onun merdivenlerdeki ayak seslerinden takip eder. Bir yandan da kumarhane görevlisi karakterle konuşmaya çalışmaktadır. Böylece yakın ve uzak mesafeler arasındaki olguların aktarımı gerçekçi ve karakter odaklı bir tarzda sunulur:

"Matmazel Fofo merdivenlerden iniyor.

Hasta Kumarbaz[,] Matmazel Fofo'nun, kapıdan en son kaybolan etek ucunu bile gözden kaçırmadı.

Tak, tak, tak, tak! Matmazel Fofo merdivenlerden iniyor.

(Şanjör), Hasta Kumarbaza döndü:

- Ne kaybettiniz beyim? Galiba 395 lira…

Cevap yok!.. Tak, tak, tak! Matmazel Fofo merdivenlerden iniyor.

- Kabahat sizde! Hiç böylelerinin eline 'banko' denir mi?

Cevap yok!.. Tak, tak, tak! Matmazel Fofo merdivenlerden indi. Sokak kapısı açılıyor.

- Ona banko diyeceğinize, yarın akşam onun elinde satın!

Cevap yok!.. Sokak kapısı küt diye kapandı.

Zift dolu tasavvur kazanında boynuna kadar batmış düşünen Hasta Kumarbaz birdenbire ayakta… Kulübesinden fırlayan bir köpek gibi çevik, atıldı."[212]

[212] Kısakürek, s. 72.

Karakterin dışarıdan görüldüğünü akla getiren son cümleler hariç bu pasaj bütünüyle Hasta Kumarbaz'ın zihninden yazılmıştır. Matmazel Fofo isimli kadın kumarhaneden ayrılırken odak onu görmez. Görüş bütünüyle sabittir ve karakterdedir. Bu nedenle, okur Matmazel Fofo'yu görmez; tıpkı odaktaki karakter gibi yalnızca onun uzaklaştığını haber veren ayak seslerini duyar.

Haldun Taner de genel olarak sıfır odaklanma kullanmakla birlikte kimi öykülerinde yer yer iç odaklanmayı tercih etmiştir. H. Taner'in bütünüyle iç odaklanmalı bir öyküsü yoktur. "Sebati Bey'in İstanbul Seferi" ve "İşgüzar Bir Polis"te yer yer sabit odaklanmalar kullanılmıştır. Bunlardan ilkine göz atılabilir. Anlatıcı girişte Sebati Bey'i tanıttıktan sonra onun çiçek tohumu almak için evinden ayrılıp İstanbul'un karşı yakasına geçerken yaşadıklarını anlatmak için sabit odaklanmaya geçer. Yer yer odaklanma değişiklikleri olsa da öykünün sonuna dek iç odaklanmada uzun süre oyalanır:

"Öğle treni adeta boş… Sebati Bey başını koltuğa dayadı. Altında kayıp giden sarı tarlalara, bir alçalıp bir yükselen telgraf tellerine baka baka, hafiften biraz kestirdi. Haydarpaşa'ya gelip de trenden inince, etrafı bayraklarla donanmış görerek afalladı… Eyyamı âdiyeden sandığı o gün, meğer İstanbul'un kurtuluş bayramı değil mi imiş? Yağmurdan kaçayım derken doluya tutulmak buna derler işte. Akşamüstü vesait kim bilir ne kalabalık olacak… Acaba geri dönsem mi diye düşündü. Vapur Kadıköy'ünden kalkmış, denizi yara yara geliyor. Olan olmuş bir kere… Vapur yanaşınca güverteye baktı. Âdeta bomboş… Sevindi. Herkes Taksim'e merasime gitmiş, kalabalık orda birikmiştir diye avundu. Talihine köprüden de tenha bir tramvay arabası bulmasın mı? Ver elini Saraçhanebaşı…"[213]

Karakterin algısal ve düşünsel perspektifi iç içe kullanılmıştır. Anlatıcı, karakterin görüş ve düşünüşünü birlikte vermektedir. "İşgüzar Bir Polis"te de benzer şekilde üçüncü şahıs anlatıcı sıfır odaklanmayla öyküye başlar. Genel bir bilgi verir. Sonra da olayları düğümleyen olayı, yani mülkiye müfettişi Asım Kutay'ın, karısını başka bir erkekle gördüğü sahneyi Necmi isimli polisin gözlerinden aktarır:

"Durgun bir eylül sabahı idi. Mahallede vukuat olmayışından istifade eden genç polis bir gece evvel kaçamak yapmış, Caddebostan'ında muhacir mahallesinde oturan bir akrabasının evine düğüne gitmişti. Şimdi, ekini belli etmemek için gün ağarırken deniz kenarındaki arka yoldan noktaya dönüyordu. Saat dört buçuk, beş olmalı idi. Etraf o kadar sessizdi ki

[213] Taner, s. 74.

uzaklardan geçmekte olan bir yelkenlide konuşulanlar bile duyuluyordu. Necmi Uyanık geceki eğlenceden yorgun, kafası yerde, kamburunu çıkarmış yürüyordu. Fakat çınarlı köşkün önüne gelince durdu. Başını kaldırıp ağaçları süzdü. Gözü olmuş incirlerde, biraz düşündü. Evde bir bahçıvandan başka kimse olmadığını biliyordu. Zaten o da ahbabı. Çevik bir hareketle yolun kenarındaki alçak çitten atladı, ağaçların birine tırmandı, yarılmış incirleri toplamağa başladı. Fakat birden yaklaşan adımların sesini duyarak olduğu yerde hareketsiz kaldı. Uzun boylu bir adamla tombulca bir kadın tozlu yoldan kol kola geliyorlardı. Erkek, ceketini sabah serinliğinde üşümemesi için sevgilisinin omuzlarına koymuş, ona bir şeyler anlatıyordu. Kadın da adama sokulmuş, söylediklerini süzük gözlerle dinliyor, arada bir de kuğu gibi sesler çıkarıyordu. Bu sarmaş dolaş çifti sık yapraklar arasındaki gizli mevkiinden gözetlemekte olan Necmi Efendi adamı teşhis edemedi, fakat yanındaki kadına bakıp da zihninde yer etmiş olan o ablak çehreyi tanıyınca kendini zor zaptetti: Bu, müfettişin genç karısı Cavidan Hanımdı."[214]

Burada düşünsel değil algısal perspektif ağırlık kazanmıştır. Yani anlatıcı, karakterin zihninden geçenlerden ziyade onun gördüklerini aktarmayı seçer. Bir iki noktada zihnine dalar gibi olursa da karakterin gördükleri ön plandadır genel olarak.

Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinde az (bütünlüklü olarak ise nadiren) rastlanan iç odaklanmanın kullanımları ve sorunları netleşmiş olur. Tanpınar dışındaki hiçbir yazar bir karakterin algısal ve düşünsel perspektifini istikrarlı bir şekilde kullanmamıştır. İç odaklanmanın dört başı mamur bir uygulamasına tesadüf etmek neredeyse imkânsızdır. Buna karşılık sıfır odaklanma içinde paranteze alınan iç odaklanma örnekleri görece çok daha fazladır. Bu durum sıfır odaklanmanın hayati önemini bir kez daha vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Sıfır odaklanma daha önce de belirtildiği gibi birkaç işe yarar: Karakterin bilgi sınırı dışındaki bazı bağlantıları okura haber verir. B. Sıtkı'nın "Taşradan Gelen Hasta" başlıklı öyküsündeki durum bunun tipik bir örneğidir. Odaklanılan karakter akraba evinden neden kovulduğuna anlam veremez. Bu andan itibaren sıfır odaklanmaya geçilir ve karakter açısından çözülemeyen bu sorunun iç yüzü okura anlatılır. İç odaklanmanın sınırlayıcı etkisi ihtiyaç hâlinde bu tür açıklamaların yapılması için sıfır odaklanmayı davet eder. Bunun dışında, anlatıcı bazı durumlarda karakterle arasındaki ahlaki mesafeyi ayarlayabilmek için de sıfır odaklanmayı kullanabilir. Sıfır odaklanmanın bu etkisi özellikle de karakterin iç dünyasının yerleştiği anlatı bağlamıyla sağlanır.

[214] *a.g.e.,* s. 82.

Bu türden sınırlılıklar ve ihtiyaçlar nedeniyle Cumhuriyet dönemi öykücüleri iç odaklanmada ısrar etmemişlerdir denebilir Tanpınar örneğinde bilinçli bir kullanım söz konusudur. Diğer yazarlar ise okur için daha güvenilir bir anlatı bağlamı yaratmak için sıfır odaklanmadan taviz vermemişlerdir. Dolayısıyla üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerin büyük çoğunluğunda odaklanma anlatı dünyasının üstünde bir yere konumlanmıştır. Bu açıdan, anlatıcılarla karakterler arasındaki mesafe genel olarak yüksektir. Ahlaki ve optik mesafe değişiklik göstermekle birlikte özellikle bilgi mesafesi karakterlerin aleyhine geniş bir imtiyazlar yelpazesi üzerine kurulmuştur. Bütün bunlar anlatıcıların Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıyı daima denetim altında tuttuklarını gösterir. Odaklanmanın bir diğer parametresi olan bilinç sunumu başlığında anlatıcının söylemsel olarak öykülerde nasıl görünür hâle geldiği daha açık olarak görülebilecektir. Bu bağlamda, iç odaklanmanın nadiren kullanılması bilinç sunumunun da genel olarak anlatıcının söylemiyle örülmesine paralel yürür. Böylece anlatıcı bütün anlatısal bileşenlere damgasını vurur.

1.1.2.2.3. "Nesnel" anlatı: dışsal odaklanma

Anlatıcı dışsal odaklanmada karakteri dışarıdan görür ve yalnızca gördüğü kadarını bilir (veya gördüğü kadarını söyler). Bu nedenle, karakterlerden birinin zihnine yapılacak bir dalış dışsal odaklanmayı ihlal edecektir. Çoğu zaman anlatıcı yetkisinin sınırlanması bilinç sunumuyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, "karakterlerin zihnine girebilme yetisi anlamında 'sınırlama'nın karşıtı olarak, her şeyi bilme ortaya konulur."[215] Dışsal odaklanma çoğu zaman saf bir aktarımdan ibarettir. Anlatıcı olguların aktarımıyla yetinerek karakterlerin bildiklerinden fazlasını bildiğini gösterecek bir işaret vermez. Dışsal odaklanma özellikle de diyalogların kullanıldığı anlatısal kısımlarda devreye girer. Fakat diyaloglarla da sınırlandırılamaz. Karakterlerin salt dışsal yönden betimlenmesi dışsal odaklanmanın bir diğer yaygın görünümüdür.

Dışsal odaklanmanın da belirli derecelerinden söz edilebilir. Bir fikir vermesi açısından Culler'ın örneklerine göz atmak faydalı olabilir:

[215] Chatman, s. 198.

"Aşırı bir uçta, bir anlatı, öyküyü, karakterlerin düşüncelerine hiçbir erişim olmadan eylemlerin anlatıldığı çok sınırlı bir görünge [perspektif] yoluyla –bir 'kamera gözü' ya da 'basit kamera' görüngesi– odaklayabilir. Bu uygulamada bile 'nesnel' ya da 'harici' betimlemelerin ne düzeyde bir anlayışı içerdiklerine bağlı olarak büyük çeşitlilikler gerçekleşebilir. Yani, 'yaşlı adam bir sigara yaktı' ifadesi insan eylemlerini bilen bir gözlemci tarafından odaklanmış görünürken, 'kafasının tepesinde beyaza yakın renkteki saçları olan insan alevli bir çubuğu kendisine yaklaştırdı ve bedenine tutturulmuş beyaz tüpten duman yükselmeye başladı' ifadesi uzaydan gelmiş bir yaratık ya da epeydir dışarı çıkmamış biri tarafından odaklanmış gibidir."[216]

Dışsal odaklanma Cumhuriyet dönemi öykülerinde sıfır ve iç odaklanmadan sonra en yaygın kullanılan üçüncü odaklanma tarzıdır. İç odaklanmanın bazı saf denebilecek örneklerine karşılık bütünüyle dışsal odaklanmalı olduğu söylenebilecek öykü örneği yok gibidir. Yazarlar dışsal odaklanmayı diğer odaklanma tarzlarıyla birlikte kullanmışlardır. Az sayıda öyküde dışsal odaklanmanın istikrarlı örnekleri verilmiştir.

Öykülerinde yer yer dışsal odaklanmayı kullanan yazarlardan Bekir Sıtkı'nın "Bir Çaresi Var" başlıklı öyküsü bu tarz anlatıların tipik örneklerinden biridir. Öykü bir tür tiyatro metni gibidir. Hemen tamamen diyaloglardan oluşmaktadır. Öykünün girişindeki uzun mekân betimlemesi de anlatıcının salt gördüklerini aktarmasından ibaret olduğundan dışsal odaklanmayı bozmaz. Ardından gelen uzun diyaloglarda ise anlatıcı tamamen silinmiş gibidir. Yer yer parantez içindeki kimi anlatıcı yorumları dışsal odaklanmayı ihlal eder gibi görünse de öykünün genel perspektifi bu şekilde devam eder:

"Bir avukat yazıhanesi… Kapıdan girilince, karşıda, üstünde evrak çantası, yazı takımı, telefon bulunan camlı bir masa… Arkada, kocaman, yaldız ciltli kanunlar külliyatının dizildiği kütüphane… Yanda bir dosya dolabı… Duvarda ayrı iki çerçeve içinde, avukatın gençlik hâlini gösteren fesli resimli Hukuk diploması ve ruhsatname asılı. Avukat, kahvesinden bir yudum daha içip boşalan fincanı masaya bırakır ve eliyle fincanı önünden biraz iter. Dudağını ve çenesini oynatıp takma dişlerini emerek kahvenin ağzında kalan son lezzetini duyar ve dudaklarının ucuna gelen bir iki iri kahve telvesini püskürür. Sigarasından bir nefes daha çeker. Havaya mavimtırak bir duman yayılır. İzmariti tablaya basar ve önünde açık duran bir dosyanın pullu mullu kâğıtlarını karıştırmağa başlar. Bu sırada kapı bir iki

[216] Culler, s. 131.

defa hafifçe vurulur. Avukat hiç aldırış etmez. Kapı tereddütle açılır. İçeriye ufak tefek yapılı, pörsük yüzlü, dalga dalga pudralı, yoluk kaşlı, dudaklarının ruju bozulup ağzının kenarına kadar yayılmış, geçkin bir kadın girer. Kadının kulaklarında salkım küpeler, boynunda dizi dizi inciden kalınca bir gerdanlık, göğsünde bir dal elmas iğne, parmağında tek taş bir yüzük vardır. Ürkek adımlarla avukata doğru yürür. Avukat başını kaldırıp kadına bakınca, elmas parıltısı, adeta gözlerini alır. Kadın biraz daha sokulur. Avukatın kulağına bir sır tevdi ediyormuş gibi, hafif ve mahrem bir sesle:

Kadın – Efendim, beni size Mürşide Hanım gönderdi. Çok selam söyledi.

Avukat – Ve aleyküm selam!.. Mürşide hanım mı?.. (Düşünür. Zihninden birçok kadın simaları gelip geçer.) Ha… evet. Mürşide hanım… Selamına teşekkür ederim. Buyurun efendim, oturun, bir emriniz mi var?

(Kadın masanın yanındaki maroken koltuğa oturur. Yüzünü avukata çevirir):

Kadın – Sizi rahatsız etmeyeyim. Bir ricam var da… Mürşide Hanım, eski ahbabımızdır. Onun epey karışık bir davasını kazanmışsınız.

(Bu söz üzerine, avukat oturduğu iskemlede doğrulur. Yüzüne bir gurur ve iftihar ifadesi gelir. Koltukları kabarır.)

Avukat – Ha, evet… Hakikaten epey karışık ve halli güç bir dava idi. Evkafla Mürşide Hanım arasında mütekabil bir dava… Mürşide hanımın murisi Kel Ahmet Paşa'nın Edremit'teki üç parça zeytinliklerinin, merhumun…Kadın – Hayır efendim, Mürşide hanım bana anlatmıştı, bu olmayacak… Mürşide hanımın zevci Hasip Beyin ilk karısından olma çocuklariyle kendisi…"[217]

Öykü bu şekilde karşılıklı konuşmalarla devam eder. Karakter tanıtımları dolaylıdır. Salt bir *mimesis* (daha doğrusu, *diegetik* bir *mimesis* veya *diegesis*'in en *mimetik* ucu) söz konusudur burada. Chatman'ın tabiriyle kısmen "anlatılmamış"[218] bir öykü olarak da değerlendirilebilir: Öykü kısmen anlatıcının dolayımından kurtulmuş, karakterlerin doğrudan sesli konuşmalarına dayanıyormuş izlenimi verir. Parantez içindeki anlatıcı ifadelerinin dışsal odaklanmayı ihlal ettiği söylenemez. Örneğin "Bu söz üzerine, avukat oturduğu iskemlede doğrulur. Yüzüne bir gurur ve iftihar ifadesi gelir. Koltukları kabarır." cümlesi zihne bir dalış gibi görünmesine rağmen aslında bazı fiziksel göstergelerin yorumlanmasından ibarettir. Odada bulunan kadın da

[217] Kunt, *Yataklı Vagon Yolcusu*, s. 70, 71.
[218] Chatman, s. 137 vd.

avukatın yüzüne bakarak bu tarz çıkarımlar yapabilir. Dolayısıyla burada tam anlamıyla bir paralepsisten söz edilemez.

Genel olarak sıfır odaklanmayı kullanan yazarlardan biri olan Nahid Sırrı'nın "Gözüm Görmesin" başlıklı öyküsü de yukarıdaki örnek gibi tipik bir tiyatro metni görünümündedir. Hatta B. Sıtkı'nın öyküsünün girişindeki uzun mekân betimlemesi burada yoktur. Bütünüyle karşılıklı konuşmalara dayanan bu öyküde anlatıcının varlığı (parantez içindeki kimi açıklamaları istisna edilirse) minimal düzeydedir. Bilgi sınırı anlatıcının görüp duyduklarından ibarettir. Bu bağlamda, Todorov'un formülüyle belirtmek gerekirse anlatıcı karakterlerden daha azını bilir (*Anlatıcı* < *Karakter*):

"(Hizmetçi İkbal girer.)

İkbal – Emriniz hanımcığım?

Vuslat – Kızım, evvela şunu söyleyeyim ki, senden çok memnunum.

İkbal – Teşekkür ederim hanımcığım.

Vuslat – Temizsin, beceriklisin, elin her işe yatıyor. Hamaratsın… Huylarımı aldın. Tutumlusun, öyle müsrif değilsin. Tekrar ediyorum senden çok hoşnudum.

İkbal – Aylığımı mı artıracaksınız hanımcığım?

Vuslat – Hayır, kızım. Sana bugünden itibaren yol veriyorum. Kendine başka kapı ara!

İkbal – Beni kovuyor musunuz? Niçin? Sebep ne?

Vuslat – Beyefendi, senin yüzünü görmek istemiyor. Gözüm görmesin, diyor."[219]

Bilinç sunumu olmaması, yalnızca diyalog aktarımıyla yetinilmesi, anlatıcının karakterlere dair gördüğünden fazlasını bildiğine ilişkin bir işaret olmaması bu öyküyü tam bir tiyatro metnine yaklaştırmaktadır.

Kenan Hulusi de üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde büyük oranda sıfır odaklanmayı tercih etmesine rağmen birkaç öyküsünde dışsal odaklanma örneği vermiştir. Bu yazarın "Hastalık" başlıklı öyküsünde bir gemide olan biteni aktaran anlatıcı gördüklerinden fazlasını bildiğini işaret edecek bir şey söylemez. Burada diğer örneklerden farklı olarak salt diyaloglar söz konusu değildir. Fiziksel hareketin

[219] Örik, *Kırmızı ve Siyah*, s. 59.

betimlenmesi de dışsal odaklanma çerçevesi içine alınabilir. Fakat bunu sağlamak salt diyalog aktarımına göre daha zordur. Çünkü davranışları veya mimiklerinden karakterin iç dünyasına gitmemek çoğu zaman anlatıcıları zorlar:

"Dört kişi, birinci sınıf yolculara ait sigara salonunda harbi konuşuyorlardı.

Saat dörde çeyrek kala, denizin yarı dalgalanmağa başladığı bir sıra idi. Baş istikamete güverte yolcularını eğlendiren köpek balıkları birer birer kayboluyordu ki, yan koridorlarda, dizleri müşterek bir battaniye ile [örtülü], iki seyyar şezlonga arkası üstü uzanmış bir kadınla, bağa gözlüklü, kıranta bir erkek kapıdan içeri girdi; ve bütün masalar boş olduğu hâlde hangisinde oturacaklarında tereddüt ederek yavaş yavaş iki kapı arasına sıkışmış masalardan birine geçtiler. Erkek bir kontvar arkasında mavi gözleri ile müşterisiz salonu bu örümcek ağı içine almışa benzeyen barmene, parmağı ile hafif bir işaret etti:

- Pist! Dedi,

- Buyurun mösyö!

- İki çay!

Ve yan koridorda iki saatten beri olduğu gibi, sol orta parmağı ile sahifesini kaybetmediği bir kitabı yeniden açtı. Bağa gözlüğünün üzerine, geniş ve saçsız alnında belli belirsiz duran dört numara adeseden ikinci bir gözlüğü takarak kesik bir mütalaaya başladı. Yolculardan biri:

- Deniz seyahati artık eğlenceli olmaya başladı, dedi. Harbe girmemiş milletler için döğüş, aslından da zevkli bir şey olmalı.

Bunu söyledi ve masa üzerinde sarı kösele kılıf içinde duran Zays bir dürbünü yarı telaşlı bir hareketle çıkararak sol istikamete tevcih etti ki sonradan bir gemici olduğu anlaşılan diğer biri:

- Midilliyi geçiyoruz, diye konuştu, öğle ajansını dinleyebildiniz mi?

Midilli, yarı dalgalı denizin ötesinde, bir mil ileride bir demir külçe yahut deniz dökülmüş bir kurşun madeni gibi duruyordu.

Zays dürbünlü yolcu:

- Tuhaf şey! dedi, hâlbuki daha Cuma günü mükemmel bir tayyare harbi seyretmiştik!"[220]

"(…) sonradan bir gemici olduğu anlaşılan diğer biri" ifadesindeki sıfır odaklanmaya doğru görülen kayma istisna edilirse bütünüyle bir dış odaklanma söz konusudur.

[220] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 105, 106.

Anlatıcı, karakterlere dair hemen hiçbir şey bilmez ya da bilse de söylemez. Bunun yerine olgusal aktarıma yönelir. Anlatıcı yalnızca gördüklerini aktarmakta, karakterlere dair fazladan bilgi vermemekte, ayrıca onların zihinlerine de girmemektedir. Öykünün sonuna dek bu perspektif korunur ve okur karakterlere dair diğer ayrıntıları diyaloglardan öğrenir.

Dışsal odaklanmayı yoğun olarak kullanan yazarlardan biri Memduh Şevket'tir. M. Şevket, öykülerinde diyaloglara sıkça yer verir. Diyaloglarla kurulan bu tür öykülerde bilinç sunumu veya karakter tanıtımları da genellikle yoktur. Bu nedenle, diyaloglara dayalı öykülerde büyük oranda dışsal odaklanmanın kullanıldığı söylenebilir. M. Şevket'te bu tür öykülerin sayısı epey fazladır. Fakat bu model daha önce belirtildiği gibi sıfır odaklanma çerçevesi içine alınmıştır. Bu tür öykülerin en tipik örneği sıfır odaklanma başlığında da sözü edilen "Haşmet Gülkokan"dır. Bu öykünün başında anlatıcı okura Haşmet'i tanıtır; ardından bir kamera gibi nesnel bir aktarım konumuna geçerek onun bir gününü gösterir. M. Şevket'in öykülerinin büyük çoğunluğu bu modele uyar:

"A.B.T.İ. Müdürlüğü Hesap İşleri Kalemi'nde yoklama masası işyarı Haşmet Gülkokan; Soma'da doğmuş, İstanbul'da büyümüş, Ankara'da Gümülcineli bir bayanla evlenmiş, iki de sevimli çocuk sahibi olmuş; kırk yaşlarında, kısaca boylu, buğday benizli, güler yüzlü, konuşkan bir adam. Iş saati bitip de kaleminden çıkınca, doğru Şakir'in fırınına gidip ekmeğini alır, evin yolunu tutar. Para kıt, geçim dar ise de, evdekiler yoktan anlamazlar, bulup buluşturup bir şeyler almalı, çantayı, kesekağıdını, cepleri, koyunu koltuğu doldurup eve öyle gitmeli. Araştırıp ucuzunu bulmadıkça, dükkânlarda çene çalmadıkça çanta dolmaz! Tanıdıklarından biri rastgelirse, durup konuşmak, söyleşmek, dedikodu etmek de var! Kolay mı? Haşmet Gülkokan, gün olur ki evine, sular karardıktan sonra, ışıklar yandıktan, geceden de biraz geçtikten sonra varabilir. Evden bilirler. Merak etmezler. Merak etmediklerini Haşmet de bilir, acele etmez, ağırdan alır. Nasıl ki bu akşam da ağırdan alıyor. Ekmeğini alınca doğru Hal'deki sakatatçıya uğradı.

'Gülüm, bizim ciğer?' diye sordu.

'Hazır Haşmet Bey.'

'Ne? Hazır mı? Hay ömrüne bereket. Hangi dağda kurt öldü! Bense atlatacaksın diye, biraz küfür hazırlamıştım. 'On gün oldu, parasını verdik, nöbetini bekledik, gece de ciğeri alamadık. Dağ mahallesinin karılarından da aşağı olduk. Bu ne yüzsüzlüktür, ne kepazeliktir,

a şekerim!..' diyecektim. Küfür deyip de geçmeyelim, adamın karnının şişini indirir. Sinâmekiden daha iyidir. Şimdi bütün söyleyeceklerimden vazgeçtim. Tövbeler olsun! Bilip ettiklerime, bilmeyip ettiklerime! Senin şimdi kâğıdın da yoktur, al bakayım şu gazeteyi. Bak, iyiliğimi unutma. Sar şu ciğeri, koy şu çantaya, oh! Ömür bee! Yürü Haşmet yürü, saçın sürünsün! Masal etme gene âşığın cuk oturdu.'

Haşmet Bey, karşıki sıraya geçip balıkçıya:

'İhsan Bey gülüm, çavelyaları boşaltmışsın.'

'Çıkmıyor Haşmet Bey. Dere balığı var almaz mısın?'

(…)

Yaşayışından rastgele bir yaprağını yazarak, iyi bir adam, doğru bir adam olan Haşmet Gülkokan'ı siz okuyucularıma tanıtmak istedim ki, günün birinde ona bir dükkânda, bir tanıdığın evinde yahut sokakta rastgelirseniz, yahut bir işiniz düşüp de dairesinde karşısına çıkarsanız, bilesiniz, konuşup görüşesiniz. Bir hizmetinizde bulunabilmek, işinizde siz yardım etmek, size yararlı olmak için çırpınacak, elinden geleni yapacaktır. Sizden istediği karşılık da, yalnız bir güler yüz, bir iki tatlı sözdür."[221]

İlk ve son paragraflarda konuşan anlatıcıdır. Hatta burada açık bir anlatıcı vardır. Okura doğrudan hitap eder, karakterlere dair bilgiler verir. Diğer kısımlarda ise bu anlatıcı, yetkilerinden taviz vererek okuru Haşmet'le baş başa bırakır. Kameragözü tekniğiyle kendini gizler ve Haşmet'in eylemlerini betimler, konuşmalarını aktarır. Öykü boyunca herhangi bir karakterin zihnine girilmez. Böylece bilgi sınırı da daraltılmış olur. Fakat anlatıcının açık yorumları ve karakter tanıtımları anlatıcının imtiyazlarını da genişletir.

Genel olarak sıfır ve iç odaklanmayı tercih eden Umran Nazif'in "Korku ile Geçen Bir Gece" başlıklı öyküsünün bir kısmı istikrarlı bir dışsal odaklanma örneği olarak okunabilir. Öykünün girişinde anlatıcı gece yarısı bir kasabaya inen iki yolcuyu betimler. Bu şahısları tanıdığını ima edecek bir şey yoktur. Yalnızca gördüklerini (kıyafetlerini, tavırlarını) yorumlayarak bu şahıslar hakkında fikir yürütür, bunların kim olabileceğine dair tahminlerini aktarır:

"Postadan, kasabaya gecenin saat on ikisinden sonra iki yolcu çıktı. Birinin elinde ufak bir çanta diğerinde de küçük bir paket vardı. Giyinişlerinden ve yüzlerinden İstanbul'dan

[221] Esendal, *Mendil Altında*, s. 78-92.

geldikleri, ürkek, yabancılayan hâllerinde de buraya ve hatta Anadolu'ya ilk defa çıktıkları besbelli idi.

Tren kasabanın az ilerisindeki köprüden geçerek gözden kaybolasıya kadar, oldukları yerde sanki oraya mıhlanmışlar gibi ayakta, sessizce durdular. Ve trenin raylar üzerindeki son kızıl ışığı da kaybolunca uzun boylusu yanındaki kısa boylu, tıknazına doğru eğilip:

- Çok vakitsiz bir zamanda geldik! dedi. Sabah treniyle gelecektik."[222]

Anlatıcı gördüklerini yorumlamaktan, bazı tahminlerde bulunmaktan öteye gitmez. Bunların doğru olup olmadığı henüz kesin değildir. Anlatıcı uzunca bir süre bu karakterleri dışarıdan takip eder. Elinde kamera, gittikleri yere kadar ikiliyi izler. Ardından bu karakterlere odaklanır ve öykü böylece genel olarak iç odaklanmayla devam eder.

Daha önce de belirtildiği gibi dışsal odaklanma genellikle bu türden kısmi kullanımlar şeklinde belirir. Bir başka örnek olarak Haldun Taner'in "Necmiye'nin Hatırı" başlıklı öyküsü ele alınabilir. Genel olarak sıfır odaklanmayı tercih eden H. Taner'in diğer öyküleri gibi bu öykü de kısmen dışsal odaklanma kullandıktan sonra sıfır odaklanmaya geçer:

"Müşteriler: 'Oyunbozanlığın âlemi var mı ya, kır şu inadı da dörtbaşı mamur bir taksim geç be yahu' diye ısrar ettikçe Cemal, 'Tövbeliyim anam… Yıllar var ki ağzıma klarnet almadım' diyor, yeminler edip nimetler öpüyor.

Bakkal Rıza Bey, baktı olmayacak, işe milli hisleri de karıştırdı:

'Ulan sende hamiyet yok mu?' diye bağırdı. 'Cümle âlem bu gece Zafer Bayramı şerefine eğlenirken sen ne ..k yemeye naz edersin? Sen bu memleketin evladı değil misin? Sen Müslüman değil misin?'

Fakat bu da para etmedi. Cemal, Nuh diyor, peygamber demiyordu.

Bu sırada arka tarafta bir yerden kalınca bir kadın sesi şarkıya başlamıştı:

Geçtiğim dikenli aşk yollarında

Elimden bir kırık saz geldi geçti

Kahveci Emrullah, Cemali kışkırtmak istedi:

'Bak, Necmiye'den ibret al. Hiç nazlanıyor mu?' dedi

[222] Yiğiter, *İçimizden Birkaçı*, s. 33.

Ama o, kulak kesilmiş, şarkıyı dinliyordu. Düğünlerde oyun oynayan bu fıkırdak kadından oldum bittim pek hazzederdi."[223]

Anlatıcı olgusal aktarımla yetinir. Fakat biraz sonra sıfır odaklanmaya geçerek öyküyü tamamlar. H. Taner'in öyküleri genel olarak bu tarzdadır. Bu nedenle H. Taner özelinde de dışsal odaklanmanın yalnızca sıfır odaklanmanın bir bileşeni olduğu söylenebilir.

Öykülerinin büyük çoğunluğunda sıfır odaklanma kullanan yazarlardan biri de İlhan Tarus'tur. Bu yazarın külliyatında tipik bir dışsal odaklanmalı anlatı örneği de bulunur. "Kumarbaz" başlıklı bu öykü dışsal odaklanmanın istikrarlı bir uygulaması olarak görülebilir. Öykü hemen bütünüyle dışarından bir görüş sunmaktadır. Anlatıcı, karakterlere dair bilgiye sahip değildir, yalnızca gördüklerini betimler. Bir iki noktadaki fazladan verilen bilgi istisna edilirse öykü boyunca karakterlere dair, görülenlerden ve konuşmalardan öğrenilenler dışında bir bilgi verilmez. Öte yandan herhangi bir içeriden görüş de söz konusu değildir. Bu nedenle, anlatıcının bilgi sınırı karakterlerinkinden daha dardır:

"– Osman, komşunun çocuğu gelmiş, sen istiyor!

Osman gırtlağında kalan son lokmayı yutmağa çalışarak ayaklandı, merdiven başına koştu:

– Geliyorum, çocuğa söyle gitsin!

Geri döndü, duvardaki çividen ceketini aldı, konsolun üstündeki aynada saçlarını düzeltti:

– Ayşe!

Kapının eşiğinde parlak gözlü, esmer bir kadın duruyordu.

Osman onun yanına gitti, beline sarıldı:

– Ayşe, müsaade edecek misin?

– Ama ben seni her gece sabahlara kadar beklemekten bıktım Osman. Ne olursun, bir gece, bir gececik benim yanımda kal!"[224]

Öykünün girişi bu şekildedir ve bütün öykü burada olduğu gibi büyük oranda diyaloglar üzerine kuruludur. Dikkat edilirse karakterlerin adları dâhil hemen bütün bilgiler diyaloglardan çıkarılmaktadır. Herhangi bir içeriden görüş ya da anlatıcının

[223] Taner, s. 67, 68.
[224] Tarus, *Doktor Monro'nun Mektubu*, s. 137.

karakterlere dair önceden sahip olduğu bir bilgi söz konusu değildir. "Kapının eşiğinde parlak gözlü, esmer bir kadın duruyordu." cümlesinde iç odaklanma var denebilir; ama yine de görülen karakterin (Ayşe) dış özelliklerinden fazlası söylenmemiştir. Bu nedenle dış odaklanmayı ihlal etmez.

Hemen tamamen sıfır odaklanmayı kullanan Samim Kocagöz'ün birkaç öyküsünde dışsal odaklanmayı kullandığı görülür. Bu yazarın büyük oranda sahneleme tekniğinin kullanıldığı "Diphan" başlıklı öyküsü dışsal odaklanmalı anlatı tarzının istikrarlı örneklerinden biridir. Bilinç sunumunun hemen hiç kullanılmaması ve büyük oranda diyaloglara ve olgusal aktarımlara dayanması itibariyle bu öyküde büyük oranda dışsal odaklanma söz konusudur denebilir. Girişte sıfır odaklanmaya atfedilebilecek bazı bilgiler dışında anlatıcının varlığı minimal düzeydedir. Bilinç sunumu dramatik ironi amacıyla kullanılmamıştır; çünkü karakterin zihnine girildiğinde okur cinayetin onun tarafından işlendiğini öğrenecektir:

"Önce, viran geniş kapıdan, ite kaka eşeğini soktu: Avlu, çepçevre ortasına kadar hayvanlarla dolu idi. Altı kahve üstü ne işe yaradığı pek belli olmayan iki göz odadan ibaret han, beline sopa yemiş bir insan gibi iki büklüm olmuş, avlunun üzerine yıkılıyordu.

Eşek yürümesine aldırmayarak, tir tir titreyen ayaklarının üzerinde bir müddet durdu: Sakalları uzamış, yüzü sararmış ve dudakları büzülmüştü. Küçülen çapaklı gözleriyle etrafına bakındı: Hanın kahvesi köylülerle dolu idi. Kahvenin kapısından taşanlar avlunun bir kenarına küme küme konmuş sandalyelerde oturuyorlardı. Ortalıkta rutubetli bir gübre kokusu vardı.

Güneş, Diphan'ın avlusunu aydınlatmak ve ısıtmak için gökte uçuşan gri bulutlarla mücadele etti. Diphan haftanın en mühim günlerinden birini yaşıyordu. Pazar, Diphan'a haftada bir, bayram gibi gelir. Fakat, oduncu Mehmet, Diphan'a ömründe ilk defa geliyordu: Biraz daha mıhlandığı yerde kaldı. Sonra eşeğini bir yere bağlamak için çekip götüren yalın ayak başı kabak on beş yaşlarındaki bir çocuğun arkasından yürüdü."[225]

Öykünün girişi dışsal ve iç odaklanma arasında gidip geldikten sonra sıfır odaklanmada karar kılar. Fakat bundan sonrası genel olarak diyaloglardan oluştuğu için büyük oranda dışsal odaklanma kullanılmıştır. Yer yer oduncu Mehmet'in zihnine giriş emareleri verse de bunlar zihne teğet geçmekten öte gitmez. Böylece öykünün büyük oranda dışsal odaklanmalı olduğu söylenebilir.

[225] Kocagöz, *Sığınak*, s. 78.

Osman Cemal de genel olarak sıfır odaklanmayı kullanmakla birlikte birkaç öyküsünde dışsal odaklanmayı tercih etmiştir. Bunlarda genellikle duruşmalar sahnelenir. Duruşma süreci diyalogların aktarılmasıyla verilir. Anlatıcı ise olabildiğince silikleşerek minimal düzeye iner. Bunlardan "Eski Bir Muhakeme" başlıklı öykü tam bir tiyatro metni görünümündedir:

"Reis Boşnak Hüseyin Bey müddeilere ve müdde-i aleyhe alelusul hüviyetlerini sorduktan sonra:

- Ey, söyle bakayım Memiş, nedir devanız (davanız), ne istersiniz bu adamdan?

Memiş – Estemfurullah efendim!

- Nasıl esteyafurullah, yok mu bir şikâyetiniz bu Umer'den?

- Var efendim!

- Nedir söyle?

- Efendim, bizüm ayağı kısa, 'Efleni' bazarına erişte götürmüştü.

- Dur, dur, dur! Birer birer, tane tane soyle, yok pişinde atlı ya, kovalar?

- Hayır efendim, atluda yoldu, gaturludı.

- Canım sormazım şindi sana atı katırı. Ağır ağır soyle! Tekrar et bakayım!

- Efendum, bizim ayağı kısa 'Efleni' bazarına erişte götürmüştü.

- Nasıl nasıl, kimin kısa ayağı, eniştenin mi?

- Yoh efendum? Ayağı kısa dimekten meram yani ya, bizim gaşuh düşmeni.

- Umeri senin kaşik düşmani?

(Memiş sırıtarak – fesübhanallah makamında başını sallar)

- Sırıtma karşımda maskara gibi, burası mahkemedir. Kim idi o kaşik düşmani?"[226]

Anlatıcı burada bazı parantez içindeki açıklama ve düzeltmelerde ortaya çıkar. Bunun gerekçesi ise temelde okuru bilgilendirmektir. Çünkü öyküde yerel ağızların anlaşmayı nasıl engellediği gözler önüne serilir. Bunun sosyopolitik yorumu yapılabilir. Dilin standartlaştırılması hukuk dâhil her alanda toplum olmanın şartıdır. Aksi hâlde insanlar arasındaki iletişim kopukluğu bu öyküde olduğu gibi suçlunun aklanmasına dahi yol açabilir. Anlatıcının müdahale ve açıklamaları ise okur

[226] Kaygılı, s. 160, 161.

göstergeleri olarak değerlendirilebilir; çünkü okur tarafından anlaşılamayacağı düşünülen bazı sözcüklerin standart dildeki karşılıkları verilmiştir. Bu türden standartlaştırma örneklerine Cumhuriyet döneminin başka yazarlarında da rastlamak mümkündür.

Dışsal odaklanmanın istikrarlı bir kullanımı tıpkı perspektifin karaktere devri gibi nadiren görülen bir durumdur – hatta iç odaklanmadan daha nadir bir durumdur. Bununla birlikte, daha önce de belirtildiği gibi diyalog aktarımları sıfır odaklanmanın çerçevesi içindeki dışsal odaklanma değişikliği olarak görülebilir. İç ve dışsal odaklanma tarzları bilgi bakımından aynı şeye işaret ederler. Bunlar anlatının bilgi kaynaklarını sınırlar. Bu bakımdan, geniş bir imtiyazlar listesinden taviz vermek istemeyen Cumhuriyet dönemi yazarları iç ve dışsal odaklanmaya rağbet etmemiştir. Özellikle de M. Şevket'in öykülerindeki uzun dışsal odaklanmaların bir sıfır odaklanma çerçevesi içine alınması bu bakımdan ilginçtir. Örneğin Haşmet Gülkokan'ın bir gününü dışsal bir şekilde okura sunarken okurun onu sevmesini temin etmek üzere devreye girmeyi ihmal etmez. Denebilir ki Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar öyküyü tesadüflere bırakmaz. Tersine, çeşitli araçlarla geniş bir denetim ağı kurarak öykü ile okur arasındaki iletişim kanallarını, öykünün okura nasıl ulaşacağını kontrol altında tutarlar.

1.2. Bilinç Sunumu

Anlatıcıların etkisi karakterlerin iç dünyalarına dek uzanır. Bilinç sunumu belirli amaçlara uygun olarak yapılabilir ya da rastgele olabilir. Elbette bu tercihlerin ardında bazı yönelimler ve anlatısal amaçlar yatar. Müdahaleci bir anlatıcı karakterlerin zihinlerinde yalnız görmek istediklerini görebilir. Öte yandan karakterlerin zihinlerinin temsili de belirli düzeyler içerir. Doğrudan ya da dolaylı bir temsil söz konusu olabilir. Bilinç sunumun sınırları ve şartlarını belirleyen yönelimlerini saptadıktan sonra bilinç sunumu tekniklerine göz atmak faydalı olacaktır. Böylece Cumhuriyet dönemi öyküleri için teorik bir zemin oluşturulabilir.

1.2.1. Teorik çerçeve

1.2.1.1 Genel bir bakış: şartlar, çelişkiler, sınırlar

Anlatıcı ve odaklanmayla doğrudan ilişkili olan bilinç sunumu kurmaca anlatının alametifarikalarından biridir. Diğer bir deyişle, bir metne "kurmaca" niteliğini veren anlatısal ögelerden biri de anlatıdaki karakterlerin iç dünyalarının "şeffaf" olmasıdır. Okur anlatıdaki karakterlerin zihinlerinden geçenleri biliyorsa "kurmaca" bir anlatıyla karşı karşıya olduğu konusunda şüphelenmekte haklıdır. Doğal olarak her karakterin iç dünyası farklı derecelerde gösterilebilir. Bazı karakterlerin iç dünyasına hiç girilmez; bazıları üzerinde ise uzun uzadıya durulduğu olur. Öte yandan böyle bir yetkinin varlığı onun her zaman kullanılacağı anlamına da gelmez. Bütün bunları belirleyen anlatısal amaçlardır.

Bilinç sunumunun bir metni "kurmaca" yaptığı konusunda araştırmacılar fikir birliğine varmıştır. Forster için gerçek dünya ile kurmaca dünyayı birbirinden ayıran sınır çizgilerinden biri insanın iç dünyasının şeffaf olmasıdır. İç gerçekliğin açık seçik ortaya dökülmesi kişilere yapılan bir "vurgu"dur. Çünkü iç gerçekliği görmek gerçek yaşamda var olmayan bir imtiyaz olarak insanların "gerçekte nasıllarsa öyle", yani bütün çıplaklıklarıyla tanınmasını sağlar. Bu nedenle, Forster'a göre kurmaca kişiler gerçek insanlardan "daha açık seçik" görünürler:

> "Günlük yaşamda birbirimizi hiçbir zaman anlayamayız, çünkü ne biz başkalarının içini okuyabiliriz, ne de onlar içindekileri tam olarak açığa vurur. (…) Oysa romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir. İşte bu nedenle roman kişileri çoğu zaman bize tarih kitaplarındaki insanlardan, hatta kendi yakın dostlarımızdan daha açık seçik görünürler."[227]

Dorrit Cohn da Marcel Proust'tan aldığı "şeffaflık" kavramıyla karşıladığı bilinç sunumunu kurmaca eserlerin şartlarından biri olarak görür. Cohn'a göre düşünce silsilesinin aktarılması metne bir "kurmaca damgası" vurur. Diğer bir deyişle, bir karakterin zihnini okur tarafında görülebildiği bir metin kurmacadır. Üstelik kurmaca eserlerde karakterlerin bilincinin şeffaflaşması "gerçekçilik", "gerçek yaşama benzerlik" adı altında yapılmaktadır. Bu durum bir paradoksu da beraberinde getirir.

[227] Forster, s. 86, 87.

Cohn, gerçekçilik adına kurmaca eserlerde karakterlerin iç dünyalarını gözler önüne sermekteki çelişkiye dikkat çekmiştir:

"Gerçek dünya ancak bu dünyada ikamet eden insanların gizli yanlarını açığa çıkartarak kurmaca hâline gelebilir, ama tersi de aynı ölçüde doğrudur: Kurmaca eserlerdeki en gerçek, 'en eksiksiz' karakterler en yakından ve tam da gerçek yaşamda insanları tanıyamayacağımız şekillerde tanıdığımız kişilerdir. (…) kurmaca anlatılara özgü özel yaşama-benzerliği (…) yazarların ve okurların hayatta en az bildikleri şeye, yani başka bir zihnin nasıl düşündüğüne, başka bir bedenin nasıl hissettiğine dayanır. Romancılar bireyin iç yaşamını resmederken, kelimenin tam anlamıyla kafalarından uydururlar."[228]

Marina Mackay de "Öyle ironiktir ki, romanın 'hayata sadakat' arayışıyla yaptığı gerçekçilikten en uzak şey, karakterlerin içlerini erişilebilir kılmaktır."[229] diyerek bu çelişkiye özlü şekilde dikkat çekmiştir. Fakat iç yaşama erişebilmek her ne kadar gerçekdışı olsa da iç yaşamın kendisi "gerçek"tir. Bu bağlamda, hayatın bütünlüklü bir temsili olmayı arzulayan kurmaca anlatıda böyle bir "imtiyaz"ın varlığı olağan, hatta zorunlu görülmüştür. Öyle ki bazıları (mesela Thomas Mann) tiyatro veya sinema gibi hayatı temsil kabiliyeti romandan daha yüksek olan türleri karakterlerin bilinçlerini sunamadıkları için edebiyattan "daha az gerçekçi" bulmuşlardır.[230] Bilinç sunumu kurmaca anlatıyı daha "gerçekçi" kılarken onu diğer kurmaca türlerinden (tiyatro, film, vb.) ayıran bir ayrıcalık olarak da değerlendirilmiştir.

Ortega y Gasset'in "hayali psikoloji"[231] dediği iç yaşamın resmedilmesi anlatıcının yetki alanını da belirlemiş olmaktadır. İç dünyanın şeffaflığı "her şeyi bilme" ile "sınırlama" arasındaki farkı yaratarak anlatıcının "imtiyaz"larını da saptar. Gerçi Chatman'ın belirttiği gibi "sınırlamanın sınırları" tam olarak belirgin değildir. Fakat genellikle bu kavram "karakterlerin zihnine girebilme yetisi"yle ilişkilendirilmiştir.[232] Nitekim Booth da kurmacadaki retorik araçları incelediği eserinde karakterlerin zihinlerine girerek anlatıyı bu şekilde yürütmenin "her şeyi

[228] Cohn, s. 15, 16.
[229] Mackay, s. 116.
[230] Cohn, s. 15.
[231] Gasset, s. 94 vd.
[232] Chatman, s. 198.

bilmenin daniskası" olduğunu söyler.[233] Booth'a göre "En önemli imtiyaz da başka bir karakterin içini görmektir[.]"[234]

Fakat daha önce belirtildiği gibi özellikle de anlatısal amaçlarla çeliştiğinde böyle bir "imtiyaz"ın varlığı onun daima kullanılacağı anlamına gelmez. Çünkü bir karakterin zihninde uzun süre durmak okurla karakter arasında bir mesafe problemi yaratır. Bunu, Genette'in odaklanmayla ilgili kullandığı optik metaforlarla da anlatmak mümkündür:

"(…) bir resme dair görüş açımın netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir."[235]

Dolayısıyla karakter ne derece "net" ise okura o derece yakın demektir. Bir karaktere "yakından" bakmak ise onu bir mercek altında görmek anlamına gelir. Bu optik metaforu Gasset de kullanmıştır. Gasset'e göre çağdaş yazarlar gerçekliği doruğa çıkarmak için onu aşmak gerektiğini anlamış ve "büyüteç elde, yaşantının mikroskobik olaylarını" izlemeye koyulmuş, diğer bir deyişle yaşama bir büyüteç tutarak en gizli ve ince ayrıntıları görünür hâle getirmişlerdir.[236] Böylece büyüteç altında izlenen insanın iç gerçekliği de bütün çıplaklığıyla ortaya serilmiştir. İnsana bu derece yakından bakmak onu gerçekte olmayacak denli "gerçekçi" bir şekilde okura tanıtmak, yaklaştırmak demektir.

1.2.1.2. Yayılım alanları: zaman, odaklanma, olay örgüsü

Bilinç sunumunun diğer anlatısal ögelerle ilişkisine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Odaklanma ve anlatıcı sorunlarını irdelerken dağınık olarak üzerinde durulan bu ilişkilere burada vurgu yapılabilir. Böylece bilinç sunumunun yayılım alanları daha özlü bir şekilde anlaşılmış olacaktır.

Öncelikle bilinç sunumunun zamanla ilişkisi üzerinde durulabilir. En temel ilişki birinci şahıs anlatılarındaki anlatan benlik–deneyimleyen benlik ayrışmasında kendini belli eder. Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu bir "hatırlama" şeklinde

[233] Booth, s. 173.
[234] *a.g.e.*, s. 173.
[235] Genette, s. 172.
[236] Gasset, s. 43.

ortaya çıkar. Üçüncü şahıs anlatıcının zamanla ilgili bir sınırlaması olmamasına rağmen birinci şahıs anlatıcılar genellikle hatırlama konusunda bazı zorluklar yaşayabilirler. Uzun bir zaman öncesine (örneğin yaşlı bir insanın, çocukluk dönemine) ait bilinç içeriklerinin ayrıntılı olarak hatırlanması inandırıcılığı ciddi anlamda zedeler.

Cohn'a göre üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcı karakterin sessiz dilini dilediğince seslendirebilir ve bu durum yadırganmaz. Ancak birinci şahıs anlatılarında "geçmiş düşüncelerin uzun uzun alıntılanması bir tür anımsama aşırılığı, gerçek bir otobiyografide görüneceği kadar zorlama bir çaba gibi görünebilir."[237] Çünkü birinci şahıs anlatılarında anlatıcı "geçmişteki düşüncelerine yalnızca kusursuz bir hafızanın taklidi yoluyla" ulaşabilmektedir.[238] Kısacası birinci şahıs anlatılarında anlatıcı geçmiş düşüncelerine doğrudan ulaşamaz (tabii eğer kaydedilmiş bir şey yoksa); bu nedenle de uzun uzun düşüncelerini anlattığında okurda şüphe uyanabilir.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde de bazı örneklerine rastlanan bu tür hafıza sorunları zaman mesafesinin bilinç sunumu üzerindeki en temel etkilerinden biridir. Bilinç sunumunun zamanla diğer ilişkileri sunum teknikleri irdelenirken daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bir karakterin iç dünyasını okura sunmanın odaklanmayla ilişkisi üzerinde ise daha önce odaklanma başlığında durulmuştu. Chatman, karakterin bilinci ile anlatı perspektifi arasındaki ilişkiyi özlü bir şekilde şöyle ifade eder:

"Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır. Onunla özdeşleşmenin en yaygın ve hızlı yolu budur. Karakterin düşüncelerini öğrenmek, sıkı bir bağlantıyı temin eder. Düşünceler, bilerek kendini aldatma durumları dışında samimi ve doğrudur."[239]

Anlatısal perspektifin temel bileşenlerinden biri olan "düşünsel bakış açısı" bir karakterin iç dünyasının dillendirilmesiyle elde edilir. Eğer karakter üzerinden algısal bir görüş tutturularak anlatı bu şekilde yürütülüyorsa burada "algısal bakış açısı"nın varlığından söz edilir. Chatman'ın dediği gibi, her durumda bir karakterin bakış açısına geçmek (Genette'in deyimiyle "odaklanmak") için onun bilincine girmek gerekir.

---

[237] Cohn, s. 176.
[238] *a.g.e.*, s. 176.
[239] Chatman, s. 147.

Karakterlerin düşünceleri bazen yanıltıcı olabilirler ve bu konuda farklı fikirler vardır. Kimi yazarlar (doğrudan ifade etmeseler de) karakterlerin düşüncelerine güvenilirlik atfedebilirler. Kimileri ise (yine doğrudan ifade etmemekle birlikte) kasıtlı şekilde karakterlerin düşüncelerini güvenilmez kılacak bazı yollara başvururlar. Fakat genel planda karakterlerin sesli veya sessiz konuşmalarının (karakterlerin "söylem"inin) işaretlenerek veya etiketlenerek verilmesi anlatısal bağlam ile tırnak içinde verilen karakterin söyleminin güvenilirlik derecelerini zaten en başından farklı kılmaktadır. Marina Mackay'in daha önce alıntılanan sözleri bu konuyu özlü olarak ifade eder:

"Tıpkı sözcükleri ironik bir mesafe belirtmek amacıyla tırnak içinde kullandığımızda olduğu gibi, klasik gerçekçi bir metindeki tırnak işaretleri size bu sözlerin (diyalog) tartışma ve yoruma açık olduğunu, oysa –asla tırnak içinde verilmeyen– anlatıcının ifadesinin doğruluğuna şüphe olmadığını gösterir."[240]

Karakterin sözlerinin tırnak içinde etiketlenerek alıntılanması anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi kapatmadığından bütünlüklü bir odaklanmayı önlemektedir denebilir. Başta Joyce olmak üzere, modernist romancıların karakterlerin sesli veya sessiz sözlerini bu türden etiket ve işaretleri kullanmadan anlatıya yerleştirmesinin nedeni budur.

Böylece kurmaca anlatıda ilgili sözlerin karaktere mi yoksa anlatıcıya mı ait olduğuna dair işaretler de ortadan kalkmış olur. Bu yönelim *gösterme* tekniğine yönelik eğilimle ilişkilidir. Anlatıyı karakterin perspektifiyle yürütmek anlatıcıyı metinden silme arzusunun bir uzantısıdır. Bu konudaki tartışmalara daha önce değinilmişti. Burada yalnızca kurmaca anlatı geleneğinde böyle bir eğilim olduğunu hatırlatmak yeterlidir.

Bir karakterin zihninde uzun süre kalmak, diğer bir deyişle uzun süre bir karaktere odaklanmak onu anlatıcıya dönüştürür mü? Bu soruya Booth olumlu cevap verir. Booth, James'in yarattığı "yansıtıcı bilinç merkezleri"nin yalnız odaklanılan karakter değil aynı zaman anlatıcı olduğu fikrini savunur:

"Modern kurmacada en önemli tanınmayan anlatıcılar üçüncü tekil şahıs 'bilinç merkezleri'dir. Yazarlar kendi anlatılarını bu anlatıcıların süzgecinden geçirerek bize

[240] Mackay, s. 75

sunarlar. James'in kimi zaman verdiği adla böyle 'yansıtıcılar', karmaşık zihinsel deneyimleri yansıtan çok net aynalar da olsa, James'ten bu yana pek çok kurmacada bulunan biraz bulanık, duyuya-bağlı 'kamera gözler' de olsa, tam da bariz anlatıcıların işlevini yerine getirirler[.]"[241]

Cohn ise Booth'un bu fikrine karşı çıkar. Cohn, uzun süreli içe bakışın bir karakteri anlatıcı yapmadığını savunur. Cohn'a göre anlatıcının sesiyle bilinç sunumu arasında ters orantı vardır. Anlatıcı ne derece öne çıkarsa karakterlerin ruhsal derinliği o derece tehlikeye girer. Geleneksel anlatıcılar bir karakterin zihnine uzun süre yakın durmaya pek yanaşmazlar. Bu türden bir yaklaşma bedensiz anlatıcıyı bedeni olan bir varlığın sınırlarına çekecektir. Fakat bu durum zihnine yaklaşılan karakterin anlatıcı olduğu anlamına gelmez:

"Bireysel psikolojiye dair meselelere ilginin artmasıyla sesli anlatıcı kurmaca dünyasından kaybolmuştur. Wayne Booth'un yanlış tespitinin aksine, 'sürekli bir içe bakış… zihni gösterilen karakteri geçici olarak bir anlatıcıya dönüştürdüğü' için değil, bir karakterin tümüyle gelişmiş bir bilince sahip olması öncesinde her-yere-uzanan anlatıcıda cisimleşen duygusal ve entelektüel enerjiyi çekip götürdüğü için böyledir durum. Anlatıcı sahnenin merkezinden uzaklaşırken bile anlatmaya devam eder ve karakter-odaklı anlatının tarafsız ama vazgeçilmez aksesuarı olarak varlığını sürdürür."[242]

Burada söylenenler anlatı sesi ile odaklanma arasındaki farklılığı göz ardı etmemesi açısından tutarlıdır. Diğer bir deyişle, perspektif bir karaktere ait olsa da konuşma makamı olarak anlatıcı, Cohn'un dediği gibi sahnenin merkezinden uzaklaşsa da anlatmaya devam eder.

Şimdi Cohn'un odaklanma ve bilinç sunumu arasındaki ilişkileri hakkında aktardıklarına değinilebilir. Cohn, yazarla karakterin zihni arasındaki ilişkileri "ahenk" kavramı etrafında toplamıştır. Cohn'un "ahenk" kavramı üzerinden tanımladığı "ahenkli anlatı" ve "ahenksiz anlatı" kavram çifti kendisinin de belirttiği gibi başka eleştirmenlerin kullandığı kutuplara karşılık gelmektedir: F. K. Stanzel'de karakterli anlatı – yazarlı anlatı; G. Genette'te odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı – odaklanmamış (sıfır odaklanmalı) anlatı; T. Todorov ve J. Pouillon'da geriden vizyon (*vision par derriere*) – "…ile vizyonlu (*vision avec*)" anlatı; W. Booth'ta

[241] Booth, s. 165.
[242] Cohn, s. 37, 38.

gösterme – anlatma karşıtlığı… Bu kavram çiftleri aynı soruna gönderme yapar. Anlatının bir karaktere odaklanıp odaklanmadığı sorunu… İşte Cohn'un "ahenkli anlatı" dediği şey bu çalışmada kullanılan terminolojide "iç odaklanmalı anlatı"ya denk gelmektedir.[243] Cohn odaklanmış veya kendi verdiği adla "ahenkli anlatı" ile odaklanmamış, yani "ahenksiz anlatı" arasındaki farklı şöyle betimler:

"Kurmaca bir bilincin sahnenin merkezinde yer aldığı psikolojik romanlarda bu bilincin anlatılma tarzında kayda değer farklılıklar göze çarpar. Bu farklılıklar temelde iki türe ayrılabilir: birine, bireysel bir ruh üzerinde yoğunlaşırken bile anlattığı bilinçle duygusal açıdan mesafesini koruyan öne çıkmış bir anlatıcı damgasını vurur; diğeriyse, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolayımlanır."[244]

Ahenksiz anlatı, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin belirgin olduğu anlatı tarzıdır. Cohn'a göre anlatıcı eğer karaktere dair üstün bir bilgiye sahipse ve bu bilgiyi de sınırsızca sunup değerlendirmekten kaçınmıyorsa tipik bir "ahenksiz anlatı" söz konusudur. Böyle bir yetenek karakterin kasıtlı olarak gizlediği ya da göstermekte yetersiz olduğu boyutları ortaya serer: Ruhsal derinlik ve ahlaki değer. Anlatıcı, ahenksiz anlatı aracılığıyla karakterin ruhunun derinliklerini açığa serebilir veya karakteri ahlaki açıdan yargılayabilir. Bu tür ruhsal derinleşmeler ve ahlaki değerlendirmeler anlatıya anlatıcının damgasını vurur. Bütün bunlar Booth'un kurmacadaki retorik ögeler olarak isimlendirdiği araçların anlatıda yer alıp almaması tartışmalarıyla birlikte yürür.

Ahenkli anlatı ise anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin kapandığı veya silikleştiği bir anlatı tarzıdır. Ahenkli (veya Genette'in deyimiyle "iç odaklanmalı) anlatı retorik ögelerin ortadan kalktığı, anlatıcının metinde görünmez hâle geldiği bir durumu temsil eder. Anlatıcının "aracılık" rolünü reddetmesiyle birlikte, okur anlatıyla baş başa kalır. Bütün hikâye karakterin perspektifinden okura sunulur.

Cohn'un ahenkli ve ahenksiz anlatı ayrımı, daha öz bir şekilde görebilmek için şöyle bir tabloda karşılaştırılabilir:

---

[243] Akla şöyle bir soru gelebilir: Madem "ahenkli" ve "ahenksiz" anlatılar "odaklanmış" ve "odaklanmamış" anlatılara karşılık geliyor, neden yeni kavramlara ihtiyaç duyuldu? Cevap, anlatısal kategorilerle ilgili: Ahenk kavramı temelde bilinç sunumu bağlamındaki odaklanma sorunu için önerilmiştir. Odaklanma hem algısal hem düşünsel perspektifi kapsar. Oysa ahenk kavramı yalnız düşünsel perspektifle sınırlıdır.

[244] Cohn, s. 38.

Ahenksiz Anlatı	**Ahenkli Anlatı**
Bu tür anlatılar, bir "anlatıcıya yönelim" sergiler. Anlatıcının sesi ve bakış açısı hâkimdir. Dolayısıyla anlatıcı adeta ikinci bir kişi olarak eserde vardır ve anlatıcı retoriği belirgindir.	Bu tür anlatılar, bir "karaktere yönelim" sergiler. Anlatıcının sesi ve bakış açısı, karakterin sesi ve bakış açısında erimiştir. Dolayısıyla anlatıcının varlığı tümüyle silinmese de karakterin sesinden ve bakış açısından ayırt edilemez ve anlatıcı retoriği siliktir.
Anlatıcı, okura kendi değer yargılarını dayatarak yol gösterir, karakterin zihninden geçenleri nasıl değerlendirmesi gerektiğini söyler. Anlatıcının söylemi aforizmatik geniş zamanlı ifadeleri, spekülatif ya da açıklayıcı yorumları, uzaklaştırıcı nitelendirmeleri taşır. Ayrıca analitik ya da kavramsal (yani soyut) terimler ve dolaylı aktarımlar ('şunu düşündü, 'bunu hissetti', vb.) da belirgindir.	Anlatıcı, okura kendi değer yargılarını dayatmaz, yani okura yol göstermez, karakterin zihninden geçenleri nasıl değerlendirmesi gerektiğini söylemez, yalnızca bunları aktarmakla yetinir. Anlatıcının söylemi aforizmatik geniş zamanlı ifadeleri, spekülatif ya da açıklayıcı yorumları, uzaklaştırıcı nitelendirmeleri taşımaz. Ayrıca analitik ya da kavramsal (yani soyut) terimler ve dolaylı aktarımlar ('şunu düşündü, 'bunu hissetti', vb.) da yoktur.
Anlatıcının karakterin iç dünyası konusundaki bilgisi ve bu bilgiyi sunma tarzı olağanüstüdür. Yani karaktere dair her şeyi bilir ve bu bilgileri kendi değer yargılarına uygun olarak değerlendirir. Fakat anlatıcının değer yargıları her zaman güvenilir olmayabilir. Dolayısıyla anlatıcının değer yargıları yazara atfedilemez.	Anlatıcının karakterin iç dünyası konusundaki bilgisi ve bu bilgiyi sunma tarzı karakterin bildikleriyle sınırlıdır. Yani anlatıcının bilişsel bir ayrıcalığı yoktur; yalnızca karakterin bildiği kadarını bilir, onun zihninin derinliklerinde neler olup bittiğini bilmez. Bu bilgilere kendi değer yargılarını yansıtmaz. Herhangi bir ahlaki değerlendirmede bulunmaz.
Anlatıcı, karakterin bilincinin sözdizimini ya	Anlatıcı, karakterin bilincinin sözdizimini ya

da imgelerini benimsemez, üstlenmez. Karakterle anlatıcının söylemleri bütünüyle farklıdır, hatta bazen çelişiktir.	da imgelerini benimser, üstlenir. Karakterle anlatıcının söylemleri kaynaşmıştır. Açık retorik olmasa da en azından anlatıcı, okurda karakterin değer yargılarına karşı bir hoşgörü oluşmasını sağlar.

Tablo 1. Dorrit Cohn'un "Ahenkli Anlatı" ve "Ahenksiz Anlatı" Kavramlarının Karşılaştırılması

Ahenk kavramı bilinç sunumunda anlatıcının varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Diğer bir deyişle, eğer anlatıcı kendi söylemini karakterin zihninden geçenlerden kesin olarak ayırırsa tipik bir ahenksiz anlatıdan söz edilebilir. Bunun tersi durumda anlatıcının söylemi karakterin zihninden geçenlere müdahale etmiyor ve bu söylemle uyum gösteriyor veya bu söylemi onaylar görünüyorsa tipik bir ahenkli anlatı söz konusudur.

Olay örgüsü ile bilinç sunumu arasındaki ilişkilere değinmek gerekirse her şeyden önce *gösterme* tekniğinin "sanatsal" kabul edildiği anlatı geleneğiyle başlamak gerekiyor. Bu geleneğin olay örgüsü konusundaki tutumu bilinç sunum tarzlarını etkilemiştir. Özellikle 20. yüzyılda olay örgülerine dönük bir saldırı başlamış, olay örgüsünün kurmaca anlatıdan dışlanmasına yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Booth'a göre, olay örgüsünün bu şekilde geri plana itilmesi "gerçekçilik"e ulaşma arzusunun bir ürünüdür. "Gerçekçilik" anlayışının değişmesiyle birlikte yazarlar "gerçekçi bir yapı"ya ulaşmaya çalışmışlardır:

"Konularını gerçek kılmaya çalışan yazarların çoğu, tıpkı James ve Sartre gibi, er geç kendilerini aynı zamanda gerçekçi bir yapı ya da olay biçimi ararken bulmuş, bu biçimi hayatın kendisinin denk düştüğü biçimlerin muhtemel bir yansıması gibi gösterme sorunuyla boğuşmuştur. Kimileri kurmaca dünyada şans eseri şeyler olmasını gerçekdışı bulmuş, kimileri de özenli bir neden-sonuç zincirini yasaklamıştır, çünkü gerçek hayatta şansın büyük bir rolü olduğu barizdir. Kimileri kati sonları, ideal doruk noktalarını ya da en başta net ve doğrudan ifşayı hor görmüştür, çünkü gerçek hayatta böyle şeyler olmaz. Olay

örgüsüne ilişkin itirazların çoğu, gerçek hayatta olay örgüsü diye bir şey olmadığı ve edebiyatın hayat gibi olması gerektiği iddiasına dayanır."[245]

Olay örgüsünün kurmaca anlatıdan dışlanmasının bilinç sunumu üzerinde doğrudan etkileri olmuştur. Bunun en belirgin örneği modernist eserlerde doruğa çıkan bilinç akışı tekniğidir. Chatman'a göre klasik gerçekçi eserlerde karakterlerin iç dünyasına girildiğinde eserin olay örgüsüne uygun olarak bir seçme işlemi yapılır. Oysa Joyce, Woolf gibi modernist yazarlarda olay örgüsünün önemsiz hâle gelmesiyle birlikte bilinç sunumunun da herhangi bir yere varmayan, dolayısıyla "amaçsal" olmayan bir nitelik sergilediği ve olay örgüsüne uygun bir "seçme" işlemi yapılmadan bilincin bütün karmaşıklığıyla sunulduğu göze çarpar.

"Joyce, Woolf, (…) ve diğer modern sanatçılar olay örgüsünü çözülmesi gereken karmaşık bir bulmaca gibi ele almazlar. Olay örgüsü, durumlardaki değişiklikler değil, durumların kendisidir. Bu bağlamda bilincin bağlantısız akışı, böyle olay örgülerinin doğal barınağı hâline gelir."[246]

1.2.1.3. Bilinç sunum teknikleri

Kurmaca eserlerde bilinci sunmak için çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Farklı isimler alan teknikler genellikle aynı şeye işaret ederler. Bazı geleneksel ve yaygınlaşmış adlandırmalar da vardır. Bu çalışmada Dorrit Cohn'un "Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu" alt başlığı taşıyan ve alandaki en derinlikli eser olduğu söylenebilecek *Şeffaf Zihinler* isimli eserinin yöntem ve terminolojisi benimsenmiştir.[247]

Cohn'un terminolojisi her şeyden önce birinci şahıs anlatısı ile üçüncü şahıs anlatısı arasında yapılan bir ayrım üzerine inşa edilmiştir. Genette gibi anlatıbilimcilerin şahsa dayalı ayrımları hoş karşılamamasına rağmen Cohn bilinç sunumu konusunda böyle bir ayrımın iki temel gerekliliğinden söz etmiştir. Öncelikle, Cohn'a göre bilinç içeriklerinin birinci şahıs anlatılarında alıntılanması bir "hatırlama" bağlamına otururken üçüncü şahısta böyle bir durum söz konusu değildir. Bundan daha da önemli olan ikinci bir gerekçe sunar. Bilinç içeriklerinin doğrudan alıntılanması

[245] Booth, s. 66.
[246] Chatman, s. 180.
[247] Bu bölüm hemen tamamen Cohn'un eserinin kısa bir özeti şeklindedir. Bu nedenle, doğrudan alıntı yapılmadığı sürece kaynak gösterilmeyecektir.

üçüncü şahıs anlatısında bir "teknik" yaratırken birinci şahıs anlatısında ortaya (Cohn'un "özerk monolog" dediği) bir "tür" çıkar. Bu bağlamda, Cohn bilinç sunumunda şahıslara göre bir ayrım yapmak gerektiğini savunur.

Bununla birlikte birinci şahıs anlatıları ile üçüncü şahıs anlatılarının bilinç sunum teknikleri arasında bir yakınlık olduğu da muhakkaktır. Çünkü odaklanma başlığında belirtildiği üzere birinci şahıs anlatıcının kendi geçmişiyle olan ilişkisi üçüncü şahıs anlatılarındaki anlatıcı-kahraman ilişkisine benzemektedir.

"Bir tarafta geçmiş günlerdeki zihinsel karmaşalarını açımlayan aydınlanmış ve bilgili anlatıcı vardır ve önceki benlikle bu anlatıcının benliği arasındaki büyük fark Venedik'te Ölüm gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcıyı başkarakterden ayıran mesafeye tekabül etmektedir. Diğer taraftaysa, geçmiş benliğiyle kendisini yakından özdeşleştiren ve hiçbir şekilde üstün bir bilgiye sahip görüntüsü çizmeyen bir anlatıcı vardır ve bu iki benlik arasındaki kaynaşmaya-yakın durum, Sanatçının Portresi gibi üçüncü şahıs metinlerinde anlatıcının başkarakteriyle olan kaynaşmaya-yakın durumuna tekabül etmektedir."[248]

Daha basit söylemek gerekirse, "anlatan ben" geçmiş benliğinden daha çok şey bilebilir ve bu açıdan da üçüncü şahıs anlatılarındaki başkişiden ve diğer tüm karakterlerden daha çok şey bilen tanrısal anlatıcıya benzer. Öte yandan, "anlatan ben" geçmiş benliğinden daha fazla şey bildiğini gizleyerek onunla kaynaşmayı seçebilir ve bu açıdan bazı üçüncü şahıs anlatılarında kendi sesini karakterinin sesiyle kaynaştıran tanrısal anlatıcılara benzer.

Bu bağlamda, aşağıda ayrıntılı olarak görülebileceği üzere özellikle geriye dönüşlü anlatılarda[249] kullanılan bilinç sunum teknikleri üçüncü şahıs anlatılarıyla (isim benzerliği dâhil) pek çok ortak noktada buluşur.

[248] Cohn, s. 157, 158.

[249] "Geri dönüşlü anlatı" ifadesi aslında bir anlatım bozukluğu içermektedir. Aşağıda gösterileceği gibi, "anlatı" kavramının kendisi zaten "söylem zamanından önceki bir deneyimin geçmiş zaman kipiyle söze/yazıya dökülmesi" anlamını içerir. Cohn, bu nedenle anlatı ile monoloğu karşıt hâle getirir. Bunlar metnin "sunum"u (Genette'in verdiği adla "anlatılama" veya "anlatma") ile ilgilidir. Bir metinde olaylar ile bu olayların aktarımı arasında bir zaman mesafesi varsa burada bir "anlatı" sunumu söz konusudur; eğer olaylar yaşandıkları anda yazıya dökülüyorsa burada bir "monolog" sunumu vardır.

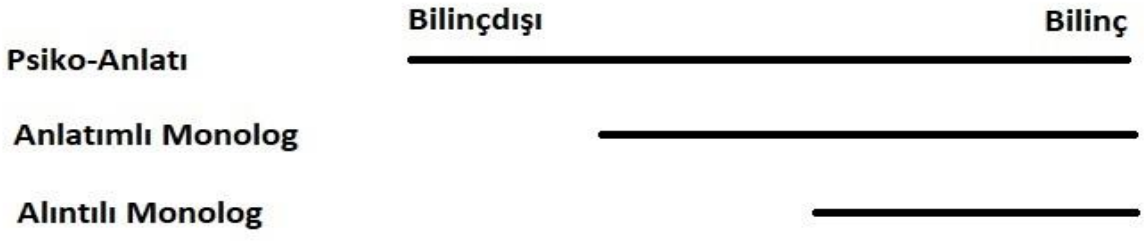
1.2.1.3.1. Üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunum teknikleri

Üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunum tekniklerini ayrıntılı olarak irdelemeye geçmeden önce bu tekniklerin bilinçle ilişkisine dair Cohn'un değerlendirmelerini özetlemek faydalı olacaktır. Cohn, bilincin topografik modeli etrafında hangi tekniğin bilincin hangi alanıyla ilgilendiğini şöyle görselleştirmiştir:

Şekil 2. Üçüncü Şahısta Bilinç Sunumu Tekniklerinin Bilinç Düzeyleriyle İlişkisi

Buradan anlaşılabileceği gibi, psiko-anlatı sözel bir nitelik sergilemeyen bilinçaltını sözel ifadelere dönüştürürken alıntılı monolog bilincin sözel kısmını, yani sözlü düşünceyi aktarmaya yönelmiştir. Anlatımlı monolog ise bu ikisinin arasında bir yerde durur.

Cohn'un aynı şekilde yorumlanabilecek olan bir diğer şeması da şöyledir:



Şekil 3. Üçüncü Şahısta Bilinç Sunumu Tekniklerinin Bilinç Düzeyleri Bağlamında Kapsamı

Bu şema şuna vurgu yapar: Psiko-anlatının ilgi alanı bilinçten bilinçdışına kadar genişken alıntılı monolog çok daha sınırlı ve bilinç düzeyine (sözel düşünceye) yakın bir alanla ilgilenir. Dolayısıyla psiko-anlatı anlatıcıya geniş bir hareket alanı bırakırken anlatımlı monolog ve alıntılı monologda anlatıcının müdahale imkânı daha azdır denebilir.

1.2.1.3.1.1. Karakterin bilinci hakkında anlatıcı söylemi: psiko-anlatı

Psiko-anlatı geleneksel "iç çözümleme"ye karşılık gelir. Bu kavram Cohn'un ifadesiyle "anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi"ne işaret eder.[250] Marina Mackay bunu özlü bir şekilde şöyle ifade etmiştir: "karakterin kendisine tamamen yabancı bir dil kesiti".[251] Gerçi psiko-anlatının karaktere "tamamen" yabancı olmadığı bazı kullanımlar da vardır. Fakat bu tanımlama psiko-anlatının üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunumu için kullanılan en "dolaylı" teknik olduğunu anlatması açısından faydalıdır.

Psiko-anlatıyı anlayabilmek için öncelikle bilincin yalnızca sözel düşünceden ibaret olmadığını bilmek gerekir. İnsan zihninde yalnızca sözel değil sözel olmayan içerikler de vardır. Düşünceyle dil arasındaki ilişki üzerine önemli fikirler ileri sürmüş olan L. S. Vygotsky, çocukluk döneminde "düşüncenin sözsüz, konuşmanın ise anlıkdışı" olduğunu tespit etmiştir.[252] Vygotsky sözlü düşüncenin oluşması konusunda Piaget'nin "benmerkezci konuşma" teorisinden hareket eder. Piaget çocuğun belirli bir yaşa dek özellikle oyun oynarken kullandığı kendi kendine konuşmanın belirli bir yaştan itibaren ortadan kalktığını öne sürmüştür. Oysa Vygotsky'ye göre benmerkezci konuşma "sesli konuşmadan içinden konuşmaya giden evrimde bir geçiş aşaması"dır.[253] Diğer bir deyişle, benmerkezci konuşma okul çağından itibaren bir tür içsel konuşmaya evrilmektedir. Onun varsayımı "içinden konuşma süreçlerinin yaklaşık olarak okul çağının başlangıcında gelişip kararlılık

[250] Cohn, s. 26.
[251] Mackay, s. 88.
[252] L. S. Vygotsky, *Düşünce ve Dil*, S. Koray (çev.), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s. 79.
[253] *a.g.e.*, s. 38.

kazandığı ve benmerkezci konuşmada bu aşamada görülen hızlı azalmanın nedeninin bu olduğu yolundadır."[254]

Cohn'un psiko-anlatısı bu sözel olmayan düşünce süreçlerinin söze dökülmesinden ibarettir. Böyle bir sözelleştirme/söze dökme işlemi doğal olarak bir aracının varlığını gerektirir. Bu aracı da anlatıcıdır. Dolayısıyla psiko-anlatı anlatıcıya ait bir söylemdir ve bilinç sunumunda anlatıcının görünürlüğünü arttıran bir tekniktir. Bu bağlamda da *anlatma*nın (diegesis) egemen olduğu odaklanmamış anlatılar için daha uygundur.

Psiko-anlatıyı ahenk kavramı üzerinden tanımlamak gerekirse anlatıcı dolayımı yarattığı için en ahenksiz tekniklerden biri olarak değerlendirilebilir. Fakat bu tekniğin daha ahenkli kullanımları da vardır. Bunun temel şartları karakterin bilinç seviyesini aşmamak (yani bilinçaltı gerçekliğine yönelmemek) ve karakterin sözel düşünce içeriklerinden faydalanmak (yani karakterin zihninden geçen sözcüklerden faydalanmak) olarak sıralanabilir.

Bununla birlikte, şunu da unutmamak gerekir ki psiko-anlatı netice itibariyle anlatıcının söylemi olduğundan bu tekniğin kullanılması öyle ya da böyle bir anlatıcının varlığına işaret eder. Cohn'un da işaret ettiği gibi, psiko-anlatı bu nedenle anlatıcı ve anlatı retoriğini silerek kurmaca anlatıyı *mimetik* bir sanat hâline getirmek isteyen modernist yazarlardan itibaren ikinci plana itilen bir teknik olmuştur.

Son olarak psiko-anlatının iki temel işlevinden söz etmek gerekir. Psiko-anlatı diğer bilinç sunum tekniklerinden farklı olarak zamana doğrudan bağlı değildir. Diğer bir deyişle, psiko-anlatı bilinç içeriklerini özetleyebilir ya da tersine genişletebilir. Bu sayede çok uzun süren bir iç monolog özetlenebilir ya da kısa bir bilinç içeriği anlatıcı tarafından esnetilebilir. Yani psiko-anlatıda bilinç sunumu açısından anlatma zamanı ile öykü zamanı çakışmak zorunda değildir.

Dolayısıyla psiko-anlatı karakterin zihnindeki sözel ifadeden bağımsızdır. Tekniğin ikinci özelliği karakterin zihnindeki söz-altı durumları aktarma kabiliyetidir. Söz-altı durumlarla kastedilen, karakterin bildiği ama zihninde söze dökülmemiş olan bilinç içerikleridir.

[254] *a.g.e.,* s. 39.

"[Psiko-anlatı] Bir karakterin bilinçli düşüncelerini karakterin kendisinden daha iyi düzenleyip açıklamakla kalmaz, aynı zamanda söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı da etkili bir şekilde anlatır. Dolayısıyla psiko-anlatı, çoğunlukla, bir karakterin sözcüklere nasıl dökeceğini bilmeden 'bildiği' şeyleri bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar."[255]

Rüyalar sözel-olmayan zihin içeriklerine iyi birer örnektir. Rüyalar genellikle psiko-anlatı tekniği aracılığıyla söze dökülürler. Çünkü rüya görme süreci içsel bir konuşma şeklinde cereyan etmez. Tersine, bir tür film sahnesi gibi büyük oranda görüntülere dayalı olarak gerçekleşir.[256]

1.2.1.3.1.2. Karakterin doğrudan söylemi: alıntılı monolog

Bilinç sunumu, psiko-anlatı gibi dolaylı tekniklerin yanında dolaysız tekniklerle de yapılabilir. Bir karakterin zihninden geçenleri anlatıya almanın en dolaysız yolu alıntılı monologdur. Bu kavram karakterin zihninden geçen sözel ifadelerin herhangi bir müdahaleye uğramadan alıntılanmasına işaret etmektedir. Fakat doğal olarak farklı alıntılama tarzlarından söz etmek gerekecektir. Cohn alıntılı monoloğun psikolojik arka planını şöyle betimlemiştir:

"İç monologların taklit ettiği fenomen, sanılanın aksine, ne Freud'un bilinçdışı ne Bergson'un iç akışı ne de William James'in bilinç-akışıdır; bu fenomen, basit bir şekilde psikologların iç dil, iç konuşma ya da daha bilimsel adıyla endofazi adını verdikleri zihinsel faaliyettir."[257]

Karakterin sözel düşüncesi olarak iç monolog bilinç altı durumları değil bilinç seviyesindeki içerikleri gözler önüne serer. Özellikle de alıntılı monoloğun özel bir türü olan "bilinç akışı"nın söz-altı durumları gösterdiğine dair bir inanç var olsa da Cohn'a göre bu doğru değildir. Çünkü bilinçaltı sözel ifadelerden oluşmaz. Alıntılı monolog ve onun özel bir kullanımı olan bilinç akışı olsa olsa karakterin iç dilinin doğrudan alıntılanmasıdır. Bu teknik bilinçaltını ancak "dolaylı" yoldan dile

[255] Cohn, s. 58.
[256] Cohn burada bir noktayı atlamıştır. Rüyalar her ne kadar imgelere dayalı olsalar da içinde sözlü konuşmalar da yer alır. Dolayısıyla kısmen psiko-anlatıyla kısmen de alıntılı monologlarla aktarıldıkları varsayılabilir.
[257] Cohn, s. 89.

getirebilir. Dolayısıyla bilinçaltı gerçekliğini daha kapsamlı olarak dile getirebilecek olan teknik psiko-anlatıdır.

Karakterin iç konuşması ile bu konuşmanın içinde yer aldığı bağlam arasındaki ilişki önemlidir. Diğer bir deyişle, anlatıcı karakterin zihninden geçenleri alıntıladığında bunlara karşı iki farklı tavır alabilir: Anlatıcı karakterin iç konuşmasına karşı ironik bir tavır alıp bu alıntıyla kendisi arasına bir mesafe koyabilir. İkinci durumda alıntıya karşı sempatik bir tavır alabilir. Kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, bunlardan ilki odaklanmamış anlatıya, ikincisi ise odaklanmış anlatıya uygun tekniklerdir.

Öte yandan anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışma açık yargılamaya da ihtiyaç duymaz. Karakterin zihninden geçenlerin tırnak içine alınması dahi anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmaya gönderme yapar. Böyle işaretler ortadan kalktığında ve hangi cümlelerin anlatıcıya, hangilerinin karakterin bilincine ait olduğuna dair belirsizlik yaratıldığında anlatıcı ile karakter arasında tam bir örtüşmeden söz edilebilir. Bunu da en iyi şekilde modernist yazarlar uygulamışlardır. Dolayısıyla karakterin zihninden geçen sözel ifadelerin alıntılanma tarzları bu ifadelerin etkisini de belirlemektedir. Cohn bunu özlü olarak şöyle ifade eder:

"(…) üçüncü şahıs romanlarında alıntılı monologların etkisinin büyük oranda yerleştirildikleri bağlama bağlı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Yazarlı [odaklanmamış] anlatı durumunda, özellikle de bu anlatıya açık alıntı işaretlerinin eşlik ettiği yerlerde, monologlar bir anlatıcıyı karakterden ayıran mesafeyi artırır ve karakterin yanılgılarını daha çarpıcı hâle getirip ironik bir uzaklık yaratır. Karakterli [odaklanmış] anlatı durumunda monologların en etkili olduğu anlar anlatıcı ve karakter seslerinin sorunsuzca kaynaşmasını sağlayan özel araçların kullanıldığı anlardır. Bu araçları şöyle sıralayabiliriz: alıntı işaretlerinin atlanması ya da ihtiyatlı kullanılması, çevredekiler konusunda karakterin bakış açısının benimsenmesi, psiko-anlatının kullanılmaması, sözdizimindeki muğlaklık ya da anlatıcının dilinin karakterin lehçesiyle renklendirilmesi."[258]

Alıntılı monologla ilgili bir diğer tartışma konusu ise "gerçeklik" sorunudur. İnsan bilincinin bütünüyle sözel olup olmadığıyla ilgili farklı görüşler kurmaca anlatıdaki bilinç sunum tarzlarını da etkilemiştir. Kısaca söylemek gerekirse bir görüşe göre bilinç bütünüyle sözeldir ve düşünce ile sözcükler aynı şeydir. İkinci bir görüş ise düşüncenin dile dökülmeden önce sözel olmayan içeriklerden oluştuğunu, bunların

[258] *a.g.e.,* s. 87.

yanında bir de sözel içeriklerin olduğunu kabul eder. Cohn'a göre yazarların bilinç sunumuyla ilgili tercihleri (romanlarda açıkça ifade edilmese de) belirli bazı işaretler sayesinde bu iki kategoriye ayrılabilir. Bazı yazarlar bilinci gerçekçi bir tarzda yansıttığını düşündükleri iç monoloğu sıkça kullanırlar. Bu yazarlara göre bilinç bütünüyle sözeldir ve düşünce de sözdür. Fakat bazı yazarlar bu tekniğin aslında bilincin sözel olmayan kısımlarını yansıtmadığını düşünürler ve iç monolog kullanmaktan çoğunlukla kaçınırlar. Kullandıklarında da bu tekniğin aslında zihnin yalnızca sözel kısımlarını yansıttığını, oysa bu kısmın zihnin bütün gerçeğini yansıtmaktan uzak olduğunu göstermeye çalışırlar. Bu yazarların eserlerinde iç monologlar karaktere dair gerçekleri perdeleyen veya çarpıtan birer yalandan ibarettir.

Son olarak alıntılı monologların "düzen"inden söz edilebilir: Alıntılı monologlar düzenli, günlük dile uyan bir üsluba sahip olabildikleri gibi düzensiz ve denetimsiz ruh hâllerine işaret eden bir tarzda da olabilirler. Bu ikinci tarz genellikle "bilinç akışı" olarak adlandırılır. Bilinç akışı her ne kadar modernist yazarlarca doruğa çıkarılmışsa da daha eski dönemden örneklerine de rastlanabilir. Modernist yazarlar (özellikle de Joyce) iç monoloğu daha "gerçekçi" kılmak ve onu günlük dilden farklılaştırmak için iki temel yol izlemiştir: Sözdiziminde kısaltma, yani günlük konuşma dilinde anlamın iletilmesinde temel bir görevi olan cümleyi parçalama ve sözcüklerin şeffaflığını ortadan kaldırma, yani kısaltıldığı için yoğunlaşan cümle parçalarına özel anlamlar yükleme ve böylece sözcüklerin anlam yükünü artırma.

1.2.1.3.1.3. Söylemsel karışım: anlatımlı monolog

Anlatımlı monoloğu temelde psiko-anlatı ile alıntılı monolog arasında bir yere konumlandırmak gerekir. Psiko-anlatı gibi dolaylı bir tekniktir; fakat anlatıcının değil karakterin söylemidir. Diğer bir deyişle, anlatımlı monolog anlatıcı ile karakterin söyleminin iç içe geçtiği "görece dolaylı" bir tekniktir. Karakterin zihninden geçen sözcüklerden oluşur; fakat zamir ve zaman kipi itibariyle anlatıcıya aitmiş gibi görünür. Anlatımlı monolog aslında literatürde "serbest dolaylı söylem" denilen tekniğin bilinç sunumunda aldığı biçim olarak değerlendirilebilir.

G. Pospelov'un "yaşanan söylem" olarak adlandırdığı şey tam olarak Cohn'un anlatımlı monoloğudur:

"Kişilerin iç monologlarıyla ruhsal tasvirler kimi zaman birbirinden apayrı olduğu hâlde, kimi zaman da bu ikisi, yaşanan söylem içinde birbiriyle kaynaşır. '**Yaşanan söylem**' dediğimiz şey anlatıcının veya yazarın bir tür söylemidir ki, bunun içine aynı zamanda, kişilerin söyleminin sözcük dağarı, anlamları, sözdizimsel kuruluşları, seslendirmeleri ve kişilerin duyguları, düşünceleri de girmiştir. Yaşanan söylemin içinde, kendisinden 'o' diye söz edilen kişinin sözcükleri ve konuşma tarzları kullanılır. Yani yazar veya anlatıcı, kendi dilini kahramanının diline uydurmuş görünür."[259]

Anlatıcı ile karakterin söylemleri arasındaki sınırları sildiği için anlatımlı monolog cümlelerini tespit etmek görece zordur. Çünkü bu tür cümleler karakterin düşündüğüne dair açık bir işaret vermezler. Sözcüklerin kime ait olduğu ancak bazı üslûp özelliklerinden çıkarılabilir: Günlük dile ait özellikler, ünlem, soru, tekrar, vb. Fakat Cohn'un da kabul ettiği üzere (anlatıcının söylemi anlamındaki) anlatı ile (karakterin söylemi anlamındaki) anlatımlı monolog arasındaki sınırları tespit etmek her zaman mümkün olmayabilir. Örneğin "Yalnızdı." gibi bir ifade şu iki anlama gelebilir: "O, şöyle düşündü: 'Yalnızım'." Bu durumda bu ifade karakterin zihninden geçen bir cümledir. Fakat bu ifade aynı zamanda anlatıcının karakterin durumuyla ilgili bir tespiti de olabilir. Dolayısıyla böyle bir ifadenin anlatı mı, yoksa anlatımlı monolog mu olduğuna ancak bağlama bakılarak karar verilebilir.

Anlatımlı monolog, işaretleri silerek anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları belirsiz hâle getirdiği için genellikle odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı ile özdeş tutulmuştur. Fakat Cohn'a göre gerçekte odaklanmış anlatının sınırları anlatımlı monoloğun sınırlarıyla birebir örtüşmez. Çünkü odaklanmış anlatılarda anlatımlı monolog dışında farklı teknikler de kullanılabilmektedir: İşaretsiz alıntılı monolog ve ahenkli psiko-anlatı. Öte yandan anlatımlı monologlar bazen ironik şekilde de kullanılabilmekte ve anlatıcı ile karakter arasında mesafe yaratabilmektedir. Son olarak, odaklanmış anlatı karakterin bilincini "düşünmek" için değil bazen sadece "görmek" için kullanılabilir. Böylece karakterin düşündüklerini değil salt gördüklerini aktarır.[260]

[259] Pospelov, s. 267.
[260] Bu teknik, "kameragözü" olarak da adlandırılır. Bkz. Chatman, s. 144.

Bununla birlikte, odaklanmış anlatı ile anlatımlı monolog arasında doğal bir bağ olduğu da belirtilmelidir. Anlatımlı monolog odaklanmış anlatıda ideal habitatını bulur; çünkü alıntılı monologdan farklı olarak anlatımlı monolog aktarımla anlatı (yani karakterin bilinç içeriğiyle anlatıcının söylemi) arasındaki bütün tırnak işaretlerini siler. Böylece anlatıyı adeta bir "*vision avec*" (birlikte görme) hâline getirerek metni karakter üzerinden yürütür. Fakat Cohn'a göre anlatımlı monologla "*vision avec*" aynı şey değildir. Anlatımlı monolog daha çok bir "*pensee avec*" (birlikte düşünme) olarak görülebilir. Bu "birlikte düşünme" durumunda anlatıcı ile karakterin bakış açısı örtüşür, her ikisinin de sesi ahenkli hâle gelir.

Son olarak, Cohn'un, aynı düşünce cümlesinin üç farklı teknikte nasıl olacağına dair verdiği örneği buraya almak faydalı olacaktır:[261]

Alıntılı Monolog:

Yalnızım (diye düşündü)

Yalnızdım (diye düşündü)

Yalnız kalacağım (diye düşündü)

Anlatımlı Monolog:

Yalnızdı

Yalnız kalmıştı

Yalnız kalacaktı

Psiko-anlatı:

Yalnız kaldığını biliyordu

Yalnız kalmış olduğunu biliyordu

Yalnız kalacağını biliyordu

[261] Örnek için bkz. Cohn, s. 118.

1.2.1.3.2. Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunum teknikleri

Cohn'un birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumuyla ilgili teorisi üçüncü şahıs anlatılarına göre daha karmaşık bir görünüm sergiler. Bunun nedeni, "anlatı sunumu"[262] ve kronoloji gibi bazı parametrelerin de dikkate alınmasıdır. Önce anlatı sunumu kavramından hareket etmek faydalı olacaktır.

"Anlatı" kavramının kendisi, öykü zamanı ile söylem zamanı arasında bir mesafe varsayar. Diğer bir deyişle, "anlatı" kavramı olayların belirli bir zaman sonra anlatılması olarak tanımlanabilir. Bu da genellikle iki şekilde olur: Ya yazıya geçirilmiş bir anı şeklinde ya da sonradan yazıya geçirilmiş bir sesli konuşma şeklinde. Öte yandan, bir metinde bu iki açık sunum tarzından biri olmayıp yalnızca geçmiş zaman kipi kullanıldığında dahi olaylar ile bunların anlatılması arasında bir zaman mesafesi varsayılır. "Anlatı" denilen şey tam olarak budur. Fakat bazı eserlerde bu uzlaşının dışına çıkılmaktadır. Bunun ilk örneklerinden biri Edouard Dujardin'in *Defne Dalları Kesildi* (*Les Lauriers sont coupés*, 1887) isimli eseridir. Bu örnekte olay ile olayların anlatılması arasındaki zaman mesafesi sıfıra inmiştir. Diğer bir deyişle, bu eserde olayların oldukları anda yazıya döküldüğü yanılsaması yaratılmıştır. Eser bütünüyle bir karakterin iç konuşması şeklinde kurgulanmıştır:

"Bu kitapta okur ilk satırlardan itibaren kendisini başkişinin düşüncesinde yerini almış olarak bulmaktadır ve bu düşüncenin kesintisiz ilerleyişi alışıldık anlatı biçiminin yerini alarak bize bu kişinin ne yapmakta olduğunu ya da başına neler gelmekte olduğunu aktarmaktadır."[263]

Cohn, James Joyce'un kitapla ilgili yukarıdaki sözlerinde iki noktaya dikkat çeker: Birincisi, Joyce'un deyimiyle Dujardin'in eseri bilindik anlatı biçiminin yerini almıştır. Bu eserin üçüncü şahıs anlatısından farkı açıktır. Bütünüyle bir düşünce içeriği olarak kurgulanan eserde anlatıcı bağlamı yoktur. Yani karakterin zihninden geçenler bir düşünce alıntısı konumunda değildirler ve dolayısıyla anlatıcı da araya girip düşünce akışını kesmez. İkinci nokta ise Dujardin'in eserinin birinci şahıs

[262] "Anlatı sunumu" kavramı Genette'in "anlatılama" veya "anlatma" dediği şeye karşılık gelir. Bilindiği üzere, Rus Biçimcileri anlatıyı "fabula" ve "sujet" arasındaki bir ilişkiyle tanımlamışlardır. Fabula adeta gerçek hayatın mantığıdır ve kronolojiyi temsil eder. Sujet ise anlatı mantığıdır, yani bir nedenselliği temsil eder. Bu bağlamda, anlatı fabula'nın "yabancılaştırılması"yla elde edilen sujet'e dayanır. Genette sonraları kendi sisteminde bu ayrımı benimsemiş; fakat sujet'i "anlatı" ve "anlat(ıla)ma" olarak ikiye ayırmıştır. "Anlatma" kavramı için bazı teorisyenler "anlatı sunumu"nu tercih etmiştir. Bunlardan biri Schmid'dir. Cohn da benzer şekilde "anlatı sunumu" terimini kullanmaktadır. Konuyla ilgili bkz. Dervişcemaloğlu, s. 76 vd.

[263] Richard Ellmann, *James Joyce*, New York: [y.y.], 1959, s. 534'ten aktaran Cohn, s. 187.

anlatısından farkıdır. Joyce'a göre bu eser başkişinin "ne yapmakta olduğunu ya da başına neler gelmekte olduğunu" aktarmaktadır. Bu tanımlama dil ile olayın, yani söz ile eylemin eşzamanlılığına vurgu yapar. Burada artık söylem zamanı ile olay zamanı gibi klasik bir ayrım yoktur. Yazma/konuşma süreci eylemle eşzamanlı hâle gelmiş, söz ile eylem örtüşmüştür.

Joyce bu nedenle bu eseri "anlatı" olarak tanımlamaktan kaçınmıştır. Ona göre söz ile eylem örtüştüğünde, yani "söz söylenmeyip yazılmadığında" ortada bir anlatı yoktur. Cohn anlatı ile monolog arasındaki farkı bu temel üzerine inşa etmiştir. Olaylarla bu olayların aktarımı arasındaki zaman mesafesi ortadan kalktığında "anlatı" giderek "monolog"a dönüşür. Terazinin bir ucunda, geçmişte yaşanmış olayların yine geçmiş zaman kalıbıyla anlatıldığı "anlatı" vardır. Diğer uçta ise söz ile eylemin örtüştüğü, yani eylemin anbean yazıya geçirildiği izlenimi veren "monolog" (en uç durumunda ise "özerk monolog") vardır. Böylece kurmaca bir metnin iki farklı sunumu ortaya çıkmış olur. Olaylar belirli bir zaman geçtikten sonra, yazılı ya da sözlü olarak bir metne döküldüğünde "anlatı sunumu"ndan söz edilir. Eğer anbean bir aktarım varsa burada bir "monolog sunumu" söz konusudur.[264]

Öncelikle bir metnin "anlatı" mı, yoksa (düşünce aktarımı anlamında) "monolog" şeklinde mi sunulduğunu tespit etmek için temel kıstaslara bakmak gerekmektedir:

1. Monolog sunumu "fantastik", yani gerçek dışı bir tarzda olur. Klasik birinci şahıs anlatılarında ise anlatı ya yazılı bir kayıt şeklinde (günlük, mektup, hatıra defteri veya "yazma" faaliyetine yapılan göndermeler, vb.) ya da sözlü bir anlatma süreci olarak kurgulanır veya metnin yazılı bir kayda ya da sesli anlatma sürecine dayandığı söylenmese bile ifade anından geçmiş zamana bir dönüş söz konusu olur. Oysa monolog sunumu bu iki tarzdan birinde de değildir ve eylemin yazıya nasıl dönüştüğü söylenmez, söylense bile bu gerçekdışı bir tarzdadır. Daha basit söylemek

[264] Daha fazla ilerlemeden şu uyarıyı yapmak gerekmektedir: "Monolog" temelde olaylarla bunların yazıya geçirilmesi arasındaki mesafenin silindiği veya iyice azaldığı bir duruma işaret eder. Fakat monolog sunumu yalnızca düşünceleri değil, olguların aktarımında da kullanılabilir. Bunun için, yaşanan ânın şimdiki zaman kalıbıyla söze dökülmesi asgari kriterdir. Nitekim ileride ele alınacak bazı örneklerin bu eşzamanlılık niteliğini taşıdıkları için anlatı ile monolog arasında sallanıp durdukları görülecektir. Dolayısıyla "monolog" kavramının salt düşünce aktarımında kullanıldığı düşünülmemelidir. Genel olarak bu amaçla kullanılsa da "monolog" dendiğinde yanlış olarak "düşünce aktarımı" anlaşılmamalıdır. Monolog, düşüncenin anbean yazıya aktarımını da içeren, fakat genel olarak eylem ile söz arasındaki bir eşzamanlılık ilkesidir.

gerekirse monologlarda algı ya da deneyim sözelleştirmeyle çakışır; anlatıda ise algı ya da deneyimle bunun sözelleştirilmesi arasında bir zaman mesafesi vardır.

2. Olaylar anlatı sunumunda kronolojik bir tarzda sunulurken monolog sunumunda kronolojik olmayan bir şekilde sıralanır.

3. Monologda dil ifade anına, yani söylem zamanına odaklanmıştır. Anlatıda ise söylem zamanına nadiren gönderme yapılır.

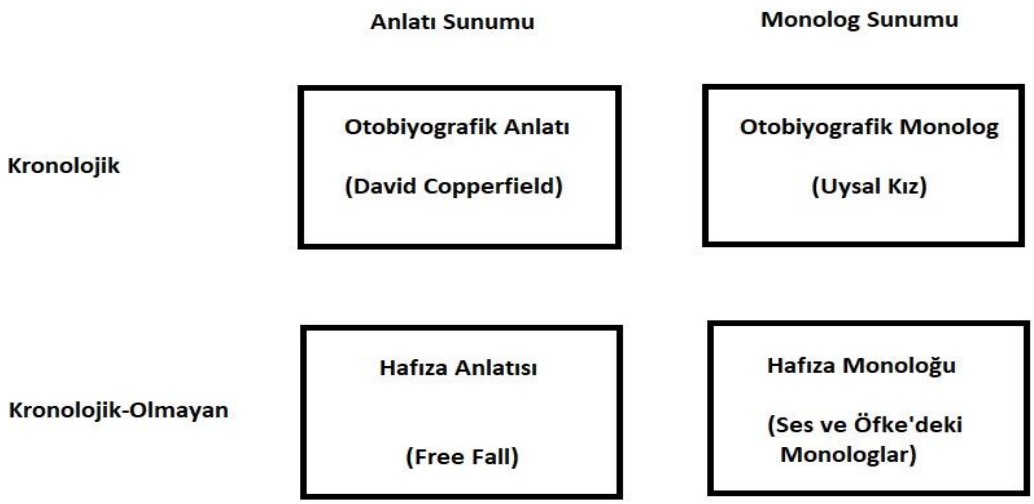
4. Monologda dil iletişim amacı taşımaz. Bu nedenle de iletişim kurmaya dönük herhangi bir işaret barındırmaz; söyleyen de dinleyen de karakterin kendisidir. Anlatıda ise dil belirgin şekilde bir iletişim kurma amacı taşır; yani öykü birine anlatıldığını açık eder.

Cohn "anlatı" ile düşünce aktarımı anlamındaki "monolog" arasında bazı ara türler tespit etmiştir. Bunlar temelde olayların yazıya geçirilmesini olayla eşzamanlı yaptıkları için birer monologdur. Fakat "düşünce aktarımı" anlamında monolog değildiler. Bu nedenle de "anlatı" ile "monolog" arasında sallanır dururlar. Diğer bir deyişle ne tam olarak anlatı ne de tam olarak monolog şeklinde sınıflandırılabilecek bazı metinler vardır. Burada bu ara türler üzerinde kısaca dursak da özerk monolog üzerinde uzun uzadıya durmayacağız. Bunun nedeni Cumhuriyet dönemi öykülerinde özerk monolog türüne rastlanmamasıdır. Bununla birlikte burada özerk monoloğu kısaca tanımlamak faydalı olacaktır.

Özerk monolog zihindeki bütün sözel içeriklerin anbean ve kaotik şekilde yazıya geçirildiği ve bu yazıya geçirme işleminin nasıl veya kim tarafından yapıldığına dair gerçekçi bir temellendirmenin yapılmadığı, bilinç akışının üslûp özelliklerini taşıyan, anlatı bağlamının da silindiği uç bir örnektir. Bunların "özerk" olarak nitelenmesi anlatı bağlamının silinmesiyle ilgilidir. Bir bilinç akışı metni eğer birinci ya da üçüncü şahıs anlatıcının söylemi içine yerleştirilerek bir zihin alıntısına dönüşürse burada artık bir "özerk"likten söz edilemez. Olsa olsa bir "alıntılı monolog" söz konusu olacaktır. Anlatı bağlamı silindiğinde, yani karakterin düşünceleri tırnak işaretleriyle veya "şöyle düşündü" gibi etiketlerle birinci veya üçüncü şahıs anlatısı içine yerleştirilmediğinde artık "özerk" bir monologdan söz etmek gerekecektir. Cohn'a göre özerk monoloğun "paradigmatik" örneği James Joyce'un *Ulysses* isimli eserindeki "Penelope" başlıklı bölümdür.

Yukarıda söz edilen ara türlere ise Cumhuriyet dönemi öykülerinde nadiren de olsa rastlanabilmektedir. Bu nedenle, en azından bir fikir vermesi açısından bunların teorik çerçevesini çizmek gerekir.

Cohn bu ara türleri tespit etmek için iki kategoriden hareket eder: Olayların kronolojisi ve bu olayların sunumu. Bu bağlamda, bir anlatıdaki olaylar ya kronolojik ya da kronolojik-olmayan bir tarzda dizilir. Öte yandan, metnin sunumu (yukarıdan itibaren anlatıldığı üzere) ya anlatı ya da monolog şeklinde olabilir. Bu iki kategorinin sistematik olarak harmanlanmasıyla şu şema elde edilir:



Şekil 6. Birinci Şahıs Anlatılarında Alt Türler

Şemanın oluşum mantığı ve içeriği kısaca şöyle özetlenebilir:

Şemada yatay eksen (kronolojik ve kronolojik-olmayan) bir kurmaca eserdeki olayların zaman ilişkileriyle alakalıdır. Cohn kronolojik metinleri "otobiyografi", kronolojik-olmayan metinleri ise "hafıza" kavramı üzerinden tanımlamıştır. Otobiyografilerin olayları zaman sırasına dizen mantığı kurmaca eserlerde de görülür ve bu tarz bir zaman ilişkisi bu nedenle "otobiyografi" kavramıyla tanımlanabilir. Hafıza kavramı ise tamamen hafızanın çağrışımsal yapısıyla ilişkilidir. Diğer bir

deyişle, kurmaca bir eserdeki olaylar hafızanın çağrışımsal niteliğine uygun olarak parçalı bir görünüm sergilediğinde burada kronolojik-olmayan bir zamansal ilişki var demektir.

Şemanın dikey ekseni ise sunum kavramıyla ilgilidir. Bir metin ya anlatı şeklinde ya da monolog şeklinde sunulabilmektedir. Sunumun içerimlerini yukarıda anlattığımız için tekrar etmeyeceğiz. Yalnız bu kategorilerin kronoloji ve sunum açısından ne tür özellikler gösterdiğini de kısa açıklamak faydalı olacaktır.

Şemadaki ilk tür *otobiyografik anlatı* olup birinci şahıs anlatılarının ana damarını temsil eder. Bu türde, anlatı sunumu yazılı veya sözlü şekilde, yani gerçekçi bir tarzda yapılır. Böylece metnin iletişim amacı taşıdığı doğrudan açık edilir. Olaylar kronolojik bir tarzda takdim edilir. Dil, söylem zamanından ziyade öykü zamanı üzerinde yoğunlaşır. Yani monoloğun tam tersi bir özellik gösterir bunlar. Sunum açısından gerçekçi, yani anlatısal; öykünün kompozisyonu açısından ise kronolojiktir. Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamının bu kategoriye girdiğini de burada belirtmek gerekir.

İkinci kategoride anlatıcının geçmişi hatırlayarak kronolojik bir sırayla kendi kendine anlattığı eserler, yani *otobiyografik monolog*lar vardır. Cohn'a göre bu tür eserler aşırı derecede yapay bir retorik etkisi yaratır, "zira kişinin kendi biyografisini kendisine anlatması psikolojik açıdan pek akıl kârı değildir."[265] Fakat eğer konuşmacı konuşmasını herkese itiraf etme ya da kendi kendini haklı çıkarma gibi belli bir amaca istinaden yapıyorsa bu tür eserler akla yakın görülebilir. "Otobiyografik" olmaları, yani geçmişi kronolojik bir tarzda anlatmaları dolayısıyla otobiyografik monologlar özerk (saf) monologlardan ayrılır. Çünkü saf monologlarda geçmiş olayların zaman sırası yerini anımsamanın bölük ve parçalı çağrışımlarına bırakır. Otobiyografik monoloğun bir örneği Salâhaddin Enis'in "Bataklık Çiçeği" başlıklı öyküsüdür. Bu öykü anlatıcının zihninden geçenler şeklinde sunulmuştur. Fakat olaylar büyük oranda kronolojik bir sırayla anlatılmıştır.

Üçüncü tür *hafıza anlatısı*dır. Otobiyografik monologdan farklı olarak hafıza anlatılarında sunum gerçekçi (yani sözlü veya yazılı tarzda), fakat öykünün düzeni ise kronolojik değil çağrışımsaldır. Bu da netice itibariyle özerk monologlarla akraba

[265] Cohn, s. 195.

bir türdür ve özerk monoloğa farklı bir yoldan yaklaşır. Bu türün iyi örneklerini Cumhuriyet dönemi öykücülerinden Samet Ağaoğlu vermiştir. Bu yazarın özellikle ilk öykü kitabı *Strazburg Hatıraları*'ndaki bazı örneklerde anlatıcı anılarını yazacağını söyleyerek metni anlatı şeklinde sunar; fakat olayları kronolojiyi gözetmeden, çağrışımsal bir şekilde sıralar.

Fakat Cohn'un belirttiği gibi hafıza anlatılarında tam bir çağrışımsallık yakalamak zordur. Bunun temel nedeni de hafıza anlatılarının netice itibariyle oturup yazılarak elde edilen metinler olmasıdır. Bunlar iletişim amacı taşıyan, yani bir okuyucunun varlığını varsayan metinlerdir. Bu nedenle de olaylar arasındaki bağlantıları açıklar, neden-sonuç ilişkileri kurarlar, vb. Dolayısıyla tam bir çağrışımsallık tutturmak mümkün olamaz.

"Bir anlatıcı konuştuğu ya da yazdığı sürece, iletişime dayalı bir dil oluşturur: sunar, açıklar, neden ve sonuçları birbirine bağlar – bu yüzden de kaçınılmaz olarak zamansal sıraya geri döner. Anımsatıcı düşünce sıralarını belirleyen kişisel çağrışımlar ancak sözlü ya da yazılı bir iletişim kurmacası yerini kendi kendine konuşma kurmacasına bıraktığında, yani anlatı kronolojisi ve anlatı sunumu eşzamanlı olarak terk edildiğinde birinci şahıs anlatılarında hâkim hâle gelir."[266]

Son tür *hafıza monologu*dur. Bunlarda monologcu geçmiş deneyimlerine yoğunlaşır. Bu tür anlatılarda anlatı kronolojisi ile anlatının gerçekçi sunumu ortadan kalkar. Bunlar "otobiyografik monologlar ile hafıza anlatılarının aratürüdür, ilkinin monolog şeklindeki sunumunu ikincisinin anımsatıcı kronolojik-olmama niteliğiyle birleştirir."[267] Cohn bu türü özerk monoloğun bir biçimi olarak kabul eder. Çünkü hafıza monoloğu özerk monoloğun temel özelliklerini taşır: Sunumu gerçekdışıdır ve kronolojik-olmayan bir kompozisyona sahiptir. Bunların özerk monologlardan temel farkı ifade anına, yani eşzamanlı deneyimlere değil geçmişe odaklanmalarıdır. Bu türe Cumhuriyet dönemi öykülerinde (en azından incelenen öyküler arasında) rastlanmamaktadır.

Cohn bunların dışında monologların düşünce aktarımından farklı amaçlarla kullanılmasına da değinmiştir. Buradaki temel kıstas "eşzamanlılık"tır. Örneğin, anlatan benlikler ifade anına odaklandıklarında monolog gramerine yaklaşırlar. Öte

[266] *a.g.e.*, s. 196, 197.
[267] *a.g.e.*, s. 197.

yandan, deneyimleyen benlikler olay ânını şimdiki zamanla anlatmaya başladıklarında da bir tür monolog üretmektedirler. Günlükler de monologlarla kimi ortak özellikler sergiler. Cumhuriyet dönemi öyküleri çözümlenirken bu türden akrabalık ilişkileri üzerinde durulacak ve monolog özelliği gösteren kimi metinlere de yer verilecektir.

Öncelikle, Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamını temsil eden "otobiyografik anlatı" türünde kullanılan bilinç sunum teknikleri üzerinde durmak gerekmektedir.

1.2.1.3.2.1. Otobiyografik anlatı: geriye dönüşlü teknikler

Geriye dönüşlü teknikler öykü ile söylem arasında bir mesafenin olduğu, diğer bir deyişle olayların belirli bir zaman geçtikten sonra anlatıldığı birinci şahıs anlatılarında kullanılan tekniklerdir. Bu teknikler üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan tekniklerle pek çok ortak özellik taşır. Cohn bunları tıpkı üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi üç ana kategoriye ayırmıştır.

1.2.1.3.2.1.1. Öz-anlatı

Psiko-anlatı gibi "dile getirilemeyen bilinç durumlarını dile getirebilir ya da uzun-erimli psikolojik durumları ve bunların yavaş değişimlerini özetleyebilir."[268] Diğer bir deyişle, psiko-anlatının birinci şahıs anlatılarındaki muadili olarak görülebilir. Tıpkı psiko-anlatı gibi ahenkli ve ahenksiz iki farklı kullanımı söz konusudur.

Ahenksiz öz-anlatılar kurmaca geleneği içindeki ana damarı temsil eder. Cohn'un deyimiyle "geçmişteki bilgisiz benliğin en vâkıf anlatıcı tarafından 'aydınlatıldığı'" anlatı geleneğinin sıkça başvurduğu tekniklerden biridir. Bu teknikte anlatan benlik deneyimleyen benliği analiz eder. Bir psikolog gibi zamanda ileriye geriye, nedenden sonuca, vs. gidip gelir. Çatışmaları ayrıntılı olarak dile getirir. Kısacası açıklar ve yorumlar. Bu gelenek aslında hemen bütün birinci şahıs anlatıları için geçerlidir. Çünkü deneyimleyen benlik öyle ya da böyle daima bir anlatan benlik (deyim yerindeyse bir "tarihçi") tarafından dolayımlanır. Bu durum özellikle bilinç açısından

[268] *a.g.e.*, s. 158.

daha büyük bir sorun yaratır. Çünkü deneyimleyen benliğin bilinci "tehirli ve mesafeli" bir şekilde sunulur.

Ahenkli öz-anlatı ise buna karşıt şekilde "kendisini geçmiş benliğiyle özdeşleştiren ve her türlü bilişsel ayrıcalığı reddeden müdahaleci-olmayan anlatıcı"nın kullandığı teknik olarak tanımlanabilir.[269] Anlatıcı geçmişe döndüğünde bu zaman diliminde sahip olduğundan daha fazlasını söylemez veya kısaca söylemek gerekirse deneyim ânındaki bilgi, görüş ve yargılarının dışına çıkmaz. Kendi kendini tefsir etmez. Anlatıcı geçmişe dönüp iç dünyasını çözümlediğinde böyle bir tavır alıyorsa burada bir ahenkli öz-anlatıdan söz edilebilir.

1.2.1.3.2.1.2. Öz-alıntılı monolog

Alıntılı monologla aynı özellikleri taşır. Birinci şahıs anlatıcılar geçmişteki düşüncelerini çoğu zaman "dedim kendi kendime" etiketiyle alıntılar. Böyle etiketler öykü zamanındaki fikirleri söylem zamanındakilerden ayırır. Doğal olarak yazarlar bu karışıklıktan kasıtlı olarak faydalanabilirler.

Daha önce de belirtildiği gibi, anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki zaman mesafesi arttıkça doğrudan düşünce alıntılarının niceliği inandırıcılık sorunu yaratır. Diğer bir deyişle, uzak geçmişte kalan düşüncelerin uzun uzadıya hatırlanması zordur. Bu bağlamda birinci şahıs anlatılarında bir "hafıza sorunu" da vardır.

1.2.1.3.2.1.3. Öz-anlatımlı monolog

Tıpkı anlatımlı monologlarda olduğu gibi bu teknik de temelde deneyimleyen benliğin söylemini anlatı şahıs ve kipine aktarmaktan ibarettir. Dolayısıyla "(Ben) Şöyle düşündüm: 'Gitmem gerekiyor'." gibi bir cümle anlatımlı monolog tekniğiyle yazıldığında "Gitmem gerekiyordu." şekline dönüşür. Bu tür kullanımlar doğal olarak ancak bağlam aracılığıyla tespit edilebilir.

Anlatımlı monolog tekniği "Hem üçüncü şahıs hem de birinci şahıs versiyonlarında bir anlatıcının araya girmediği bir 'kendi kendini anlatan' kurmaca yanılsaması

[269] *a.g.e.*, s. 168.

yaratır."[270] Böylece birinci ve üçüncü şahıs anlatılarının birbirine en çok yaklaştığı ânı temsil eder.

Cohn'a göre bu teknik diğer iki tekniğe göre daha seyrek kullanılmıştır. Bunun da iki nedeninden söz edilebilir: Birincisi, birinci şahıs anlatıcılar genellikle içebakışçı değildirler, "kendilerinden çok çevrelerindeki olaylar ve diğer karakterlerle ilgilidirler". İkincisi, birinci şahıs anlatıcılar "anlattıkları geçmişten uzaklıklarını korumak" isterler ve "dolayısıyla ahenkli öz anlatıdan ve monolog tekniklerinden" kaçınırlar.[271]

1.2.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde bilinç sunumu

Bu çalışma çerçevesinde incelenen birinci şahıs anlatıcılı öykülerin neredeyse tamamı otobiyografik anlatı kategorisine girmektedir. Bu nedenle dönem öykülerine otobiyografik anlatılarda kullanılan bilinç sunum teknikleri üzerinden yaklaşmak gerekmektedir. Fakat (bilinçli bir çabanın ürünü olduğu söylenemese de) otobiyografik anlatı özelliği göstermeyen az sayıdaki örneğe de göz atmak faydalı olacaktır.

1.2.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde bilinç sunumu

Bilinç sunumunun teorik çerçevesi çizilirken belirtildiği gibi Dorrit Cohn'un sistemi üzerinden konuşmak gerekirse Cumhuriyet dönemi öykülerinde hemen tamamen otobiyografik anlatı tarzı kullanılmıştır. Bu dönem öyküleri olayların kompozisyonu açısından kronolojik, olayların sunumu açısından ise "anlatı" özelliği gösteren metinlerdir. Diğer bir deyişle, geçmişteki birtakım olayları geçmiş zaman kipinde ve yazılı/sözlü bir kayıt şeklinde sunan öykülerdir. Öte yandan, "otobiyografik monolog" veya "hafıza anlatısı" gibi bazı aykırı örnekler var olsa da bunlar genellikle ana damarı temsil etmedikleri gibi bazıları istisna edilirse bunların bilinçli kullanımlar olduğunu söylemek de zordur. Yine de bu örnekler üzerinde de durmak faydalı olabilir.

[270] *a.g.e.*, s. 182
[271] *a.g.e.*, s. 181.

Otobiyografik anlatılarda anlatan benliklerle deneyimleyen benlikler arasındaki ayrışma perspektifi şekillendirdiği gibi bilinç sunumuna da etki etmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, "anlatı" kavramı olayların gerçekleşmesi ile bunların anlatılması arasındaki mesafeyle tanımlanır. Bu anlatma süreci ise farklı tonlarda olabilmektedir. Anlatıcılar geçmişteki olayları anlatırken farklı tavırlar alabilirler. Örneğin geçmiş benliklerinin kafa karışıklıklarını gidermeye, yanılgılarını düzeltmeye ve karanlıkta kalan gerçekleri aydınlatmaya yönelebilirler. Öte yandan, bunun tersine bir tavır alarak susmayı ve yalnızca deneyim zamanındaki benliğin gerçekliğini gözler önüne sermeyi, bunu yaparken de ona ironik değil sempatik bir tonda konuşmayı tercih edebilirler.

Geçmişe yönelik bu iki farklı tavır birinci şahıs anlatılarındaki bilinç sunumunu da şekillendirir. Anlatıcılar geçmişteki benliklerinin zihin içeriklerini alıntıladıklarında bu alıntılarda düzeltme yapmaya yönelebilirler. Bu türden düzeltme ve aydınlatmalar Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün temel yönelimini temsil eder. Fakat bunun dışında kalan ve cılız bir kaynak olarak geçmiş benliklerine sempatik yaklaşan veya en azından öyle görünen anlatıcılar da vardır. Bunlar yaygın olmamakla birlikte bir kısım yazarın genellikle bu anlatıcıları tercih ettiğini de söylemek gerekir.

Burada önce Cumhuriyet dönemi öykülerindeki ana damarı, yani geçmişe düzeltici bir perspektiften bakan anlatıcıların temsil ettiği öykü geleneğini incelemekle işe başlanabilir. Bu türden anlatıcılar "kendi kendini tefsir ve analiz eden" benliklerdir. Geçmişe böyle bir perspektiften yaklaşan anlatıcılarla deneyimleyen benlikleri arasındaki mesafe belirgindir. Anlatıcılar geçmişteki benliklerinin körlüklerini, yanılgılarını sayıp dökerler. Böylece bu geçmişteki bilgisiz ve kör benliklerin işledikleri hataları, içine düştükleri tuzakları gözler önüne sererler. Bu bağlamda, anlatıcılar geçmişteki benliklerinden bilişsel olarak üstündürler. Bu durumun bilinç sunumunu nasıl şekillendirdiğini aşağıda ayrıntılı olarak göstermek imkânı doğacaktır.

Bunların karşıt kutbunda ise iç gerçekliği gösterilen, fakat düzeltmeye ve aydınlatmaya maruz kalmayan, diğer bir ifadeyle "yorumlanmamış" zihinler vardır. Bu kanala bağlanan öykülerde anlatıcılar geçmişteki benliklerini aydınlatmaya çalışmazlar. Onların iç gerçekliğini verir; fakat bu sırada kendilerini geri plana

çekerek bu iç gerçekliğe karşı yargılayıcı ya da ironik bir tavır almazlar. Bunlar deneyimleyen benliklerin iç gerçekliğiyle okuru baş başa bırakarak metne herhangi bir yargı, genelleme ya da sonradan edindikleri bir bilgi eklemeyen, kısacası geçmişi yorumlamayan, kendilerini tefsir etmeyen anlatıcılardır.

1.2.2.1.1. Otobiyografik anlatılar

Otobiyografik anlatı söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki belirli bir farktan kaynaklanan zamansal mesafe ve olayların kronolojik sıralanmasıyla tanımlanabilir. Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamı otobiyografik anlatı kategorisine girer. Bu nedenle ağırlıklı olarak otobiyografik anlatılardaki bilinç sunumu üzerinde duracağız. Otobiyografik anlatılarda ise geriye dönüşlü bilinç sunumu teknikleri kullanılır.

Bununla birlikte, Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bilinçli bir çabanın ürünü olduğu söylenemeyecek bazı istisnalar da vardır. Bu tarz örnekler genellikle konuşma makamının söylem zamanına odaklanmasıyla ayırt edilirler. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, bu tür örnekler anlatı ile monolog arasında sallanırlar. Bu tür monolog girişimlerini ayrı bir başlıkta ele almak gerekmektedir.

1.2.2.1.1.1. Kendi kendini tefsir ve analiz

Cumhuriyet dönemi öykülerine göz atıldığında odaklanma bağlamında anlatan benliğin perspektifinin baskın olduğu öykü geleneğinin, bilinç sunumu bağlamında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine karşılık geldiğini ve öykülerde genel olarak bu geleneğin daha yaygın olduğunu söylemek mümkündür. Böylece anlatan benliklerin geçmişe dönüşleri düzeltici, aydınlatıcı, yorumlayıcı ve çözümleyici bir tarzda gerçekleşir. Birinci şahıs kurmaca anlatının ana damarı olan bu geleneği Cumhuriyet dönemi yazarları da yaygın olarak tercih etmişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar bu bağlamda ele alınması gereken ilk yazardır. Tanpınar, kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinin en tipik ve saf örneklerini vermiştir. Tanpınar'ın öykülerinde öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monologlar nadiren kullanılmıştır. Buna karşılık öz-anlatılar yoğun şekilde tercih edilmiştir. Böylece bu öyküler

Cohn'un "kendi kendini tefsir geleneği" dediği anlatı geleneğinin tipik örnekleri durumuna gelmiştir. Bu öykülerde anlatıcı geçmişe ışık tutar ve geçmişi bu ışık altında tefsir eder. Tanpınar'ın birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde anlatan benlikler geçmişe bu düzeltici, aydınlatıcı, yorumlayıcı perspektiften bakarlar. Sık kullanılan öz-anlatılar söylem zamanındaki bilgi sınırları ile deneyim zamanındaki bilgi sınırlarını birbirinden ayırarak anlatan ve deneyimleyen benlikleri de birbirinden ayırır.

Bu çerçevede "Bir Yol" başlıklı öykü yazarın öykülerinde bilinç sunumunun nasıl işlediğini gösteren tipik bir örnektir. Öyküde bir tren yolculuğu (bu türden yolculuklar Tanpınar'ın hemen bütün öykülerinde vardır) sırasında ikincil (iç-öyküsel) anlatıcı yanındakine hayat hikâyesini anlatır. Bu hikâye tam bir otobiyografiden ziyade anlatıcının kendi çevresine nasıl yabancılaştığını anlattığı uzun bir tefsir metni olarak okunabilir. Öykünün hemen tamamı öz-anlatılardan oluşmaktadır. Bir eşi, çocukları, kısacası herkes gibi sıradan ve tekdüze bir yaşamı olan anlatıcı bir gün bir tür vizyon deneyimiyle bu yaşantısına yabancılaşır. Bu deneyimden sonra yaşamını eskisi gibi göremez. Eski huzurlu günlerine yeniden kavuşamaz. Vizyon[272] deneyimlerini hatırlatan bu yaşantılar öykünün kırılma noktasını işaret eder. Bu tür deneyimler öz-anlatının söz-altı durumları anlatma yeteneğiyle derlenip toparlanır:

"Felaketim şu ki, ben zaman zaman kendini bulan adamım. Niçin gülüyorsunuz? Beni bir budala zannetmeyiniz. Bu gülüşünüzden sizin, bu azabı tanımadığınız anlaşılıyor. Kendi kendini bulmak... Bu hakikaten korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir. Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofra başında birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile, zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasını geçiyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti... Bu uyanış şüphesiz ancak bir dakika veya bir saniye için olabilir, fakat bu saniye bir uçurum başında birdenbire gözleri açılan bir adamın ürpermesiyle doludur.

[272] Vizyon, en genel şekliyle "gündüz düşü" olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, "gece görülenlere rüya, uyanıkken görülenlere ise vizyon" denebilir. Acar Sevim, *20. Yüzyıl Alman Edebiyatında Rüya ve Vizyon*, İstanbul: Birleşik Yayıncılık, 2000, s. 61. Vizyonların modernist edebiyatta sıkça yer bulduğu bilinir. Vizyon ile delilik arasında da yakın bir ilişki vardır. Delilik, modernizm ve vizyon arasındaki ilişkilerle ilgili olarak bkz. Louis A. Sass, *Delilik ve Modernizm*, Ender Gürol (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları, 2013.

Bakınız, bu ilk önce nasıl oldu: Daha henüz çocuğumuz ölmemişti. Bir kış gecesi karım ve çocuklarımla beraber oturuyorduk. Ben yazı yazıyordum, oğlum ayaklarımın dibinde oynuyor, karım biraz ötede, zannedersem bir şey örüyordu. Küçük kızım onun dizlerine abanmış, elinin hareketleriyle beraber gidip gelmeğe çalışıyordu. Odamız sıcak ve sakindi. Bu aile ve ev dediğimiz acayip kuruluşun o cins anlarından biriydi ki dışarıdan aydınlık ve buğulu penceremize, odanın içinde ara sıra gidip gelen gölgelerimize bakan herhangi bir yolcuya ufak bir kıskançlık hissi verebilir ve boş geçmiş ömrü için onu acı düşüncelere daldırabilirdi.

Nasıl oldu, ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğruldum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başladım. İnsan, eşya, bütün etrafımdakiler benimle alakalarını kesmiş gibiydiler her şey, hepsi bana yabancı oluvermişti. Bu kadar senelik karımı, kendi çocuklarımı, evimi, odanın her biri vaktinde hayatımın bir hadisesi olmuş eşyasını, velhasıl elimdeki işe ve üstümdeki elbiseye kadar hiçbir şeyi tanımıyordum. O anda bir aynada kendi yüzümü görsem belki onu da tanıyamazdım. O kadar kendi hakikatimde, rüyalarımın hakikatinde uyanmıştım. Bu ne Baudelaire'in çift odasına, ne de Quincey'nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalardan realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşhuttu. Hakikatın, bütün bunların benim içimle, günlerin sefaleti altında haberim olmadan için için kaynayan asıl benliğimle ne alakası olabilirdi? Bu siyah, uzun saçları geçmiş güzelliğinden muhteşem bir yadigâr gibi duran, bitkin yüzlü kadın kimdi? Bununla beraber onun kendi karım olduğunu, bu çocukların kendi çocuklarım olduğunu biliyordum. Fakat böyle olmalarını bir türlü kabul edemiyordum. Kendi kendime mütemadiyen koskoca on seneyi, bu kapanık odada, bu acayip ve manasız eşya arasında, bu şimdi bana yabancı birer sembol gibi görünen çehreler arasında nasıl geçirdiğimi soruyordum. Nihayet dayanamadım, lalettayin bir mazeret uydurarak sokağa fırladım."[273]

Burada olduğu gibi, vizyonlar sözelleştirilmeye muhtaç sözel olmayan yaşantılardır. Dolayısıyla burada anlatıcı tarafından sonradan öz-anlatıyla söze dönüştürülmüş bir deneyim söz konusudur. Alıntının ilk kısımlarındaki algısal perspektifin dışında kalan psikolojik katman anlatan benliğin sözcükleriyle oluşturulmuştur. Bu yaşantıyı bu şekilde derleyip toparlayan ve söze döken kişi anlatan benliktir. Öte yandan, bu yaşantının anlamını kendi yaşamı üzerindeki etkisini tespit eden de anlatıcıdır:

[273] Tanpınar, s. 80, 81.

"Hayatımın üzerinde düşünmeğe başlamıştım. Bütün iradem, bütün gayretim bir daha o eski sükûneti bana iade ettiremedi. Gündelik hayatımla arama, yaşanmamış rüyaların azabı girmişti. Hayat oyununu en büyük ciddiyetle oynamağa hazırlandığım bir anda geçmiş yıllar, karşıma dikiliyor ve benden hesabını soruyordu. O günden sonra artık bir an bile yalnız değildim; soframda, yatağımda, çalışma masamda bir misafir, dişleri hiddet ve kinden kısık, gözlerinde boşa gitmiş bir ömrün bütün bıkkınlığı toplanan bir zavallı vardır ve bana pişmanlığın şuuruyla kısılmış sesi durmadan fısıldıyordu: 'Ömrünü, ömrünü ne yaptın?' Ve ben bütün uzviyetimde bir yılan gibi gezen bu zehirli sesin tembihi altında yapacağımı unutuyor, anı ve mekânı unutuyor, başta kendim olmak üzere her şeyden, yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyor, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum"[274]

Dolayısıyla öykü boyunca anlatıcının geçmişi aydınlatıcı yorumlarıyla sık sık karşılaşmak mümkündür. Anlatıcı yalnız birtakım sözel olmayan ruhsal deneyimlerini söze dökmekle kalmaz, bu deneyimlerin kendi hayatı içindeki yerini ve anlamını da (belirli bir zaman mesafesinin verdiği imtiyazla) derleyip toparlar.

Tanpınar'ın öykülerinde geçmişin aydınlatılmasında başvurulan ayırt edici bir öge ise psiko-analojidir. Psiko-analoji özellikle modernist yazarların başvurduğu bir tekniktir. Cohn bunların işlevini modern dönem yazarı Nathalie Sarraute'nun sözlerini alıntılayarak açıklar:

"Sarraute Kuşku Çağı'na yazdığı önsözde kendi yönteminin mantığını açıklar ve psiko-anlatılardaki bu imgeci tarzı açıkça anlatı ritmini yavaşlatma zorunluluğuna bağlar; amacı zihin içindeki aşırı hızlı 'hareketleri' yakalamaktır: 'Böyle hareketleri hiçbir sözcük… iç söylem sözcükleri bile gerçekleştikleri anda ifade edemeyeceğinden… ancak okura bu hareketlerin muadili olan imgeler sunup benzer duyumlar hissetmesini sağlayarak iletilmeleri mümkün oldu. Ayrıca bu hareketi parçalarına ayırmak ve yavaş çekimdeki bir film tarzında okurun zihninde ortaya sermek zorunluydu.' Çok açık ki, Musil için olduğu kadar Sarraute için de iç olayların imgeci anlatımı, zihnin monolog teknikleriyle yeterince inandırıcı bir şekilde sunulamayan veçhelerinin betimlenmesini sağlamaktadır."[275]

Diğer bir deyişle, psiko-analojiler zihinsel yaşamın uçucu yaşantılarını çeşitli imgelerle kalıcı hâle getirip şiirsel bir etkiye da yol açarlar. Cumhuriyet döneminin diğer yazarlarında yer yer görülen bu bilinç sunumu tekniği Tanpınar'ın öykülerinde

[274] *a.g.e.*, s. 84.
[275] Cohn, s. 57.

bir alametifarika durumuna gelecek derecede çok kullanılmıştır. Yalnızca "Bir Yol" başlıklı öyküde dahi pek çok örnek gösterilebilir:

"İzmit'e kadar hep aynı ıslak ve rutubetli hava içinde, tıpkı bir olukta seyahat eder gibi geldik. Hiçbir şey düşünmedim, hiç kimseyi görmedim, sadece vagonların üstüne ve pencerelerin camlarına değdikçe yağmurun çıkardığı sesi dinledim. Bir tabutta uyananlar, yeraltının mutlak sessizliğinde kendi nabızlarını ancak böyle dinlerler. Zaman zaman içimdeki boşluğu kısa bir şimşek gibi oğlumun hatırası deliyor, bir an için onun küçük ve mustarip yüzü, bir büyük örümcek gibi yağmurun dört bir tarafıma gerdiği kül rengi üzüntü ağlarının içinden uzanıyordu.

(…)

O anda içimden geçenleri size nasıl anlatmalı? Bu, aylarca toprağın karanlığında kaybolan bir göğün birdenbire küçük bir filizle mavi havaya ve aydınlığa kavuşması gibi bir şeydi."[276]

"Hiçbir şey düşünmedim" türünden bir ifade deneyim zamanındaki benliğin sözel düşüncesinin var olmadığını gösterir. Deneyimleyen benliğin zihni dış dünyada görülenlerin etkisiyle de biçimlenen bazı çağrışımlara dayalı imgesel sahnelerle doludur. Anlatıcı burada iç dünyasındaki bu uçucu, söze dökülemeyecek yaşantıları ancak imgelerle benzerlik kurarak yakalayabilir. Önce kendisini bir ölüye benzetir. Ardından zihnindeki çağrışım şimşeklerinden söz eder. Son olarak bu çağrışım sürecini bir örümceğin ağ örme süreciyle ilişkilendirir. Bu benzetmeler arasındaki tezat dikkat çekicidir: Nabızlarını dinleyecek kadar kendine odaklanmış bir durgunluk (ölüm) anında anlatıcının iç dünyasındaki hareketler ("şimşek… deliyor", "örümcek gibi… gerdiği") iç ve dış gerçeklik arasındaki tezadı kompoze ederek sunar.

Sonraki cümlelerde ise gayet tipik bir psiko-analoji kullanılmıştır. Anlatıcı deneyim zamanındaki içsel yaşantısını yine bir benzetme aracılığıyla anlatmaya koyulmuştur. Bu ikinci benzetme önemlidir; çünkü anlatıcının yukarıda sözü edilen kendi kendine yabancılaşma sürecinde karşısına çıkmış ve onda bir umut, en azından potansiyel bir kaçış umudu yaratmıştır. Çeşitli tezatlardan (karanlık-aydınlık, toprak-gök) yararlanması bu anlamda değerlendirilmelidir.

[276] Tanpınar, s. 78-79.

Bu örnekten sonra Tanpınar'ın yine kendi kendini tefsir geleneğine bağlanan tipik öykülerinden birine geçilebilir. "Evin Sahibi" başlıklı öykü bir anlatıcının bütün geçmişini analiz ederek yorumladığı örneklerden biridir ve yukarıdaki öykü kadar yoğun bir psikolojik katmana sahiptir. Benzer şekilde bu öykü de nadiren öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monolog kullanılmasına karşılık büyük oranda öz-anlatılardan ibarettir. Bir hatıra defterine ait olduğu notu düşülen öykü anlatıcının doğumundan önce yaşanan fantastik bir olay ile bu olayın yarattığı bir kaderi anlatır. Anlatıcı metafizik birtakım gelişmelerle dağılan bir ailede dünyaya gelir. Doğumundan önce annesine musallat olan bir yılanın lanetiyle önce babası, ardından annesi ve dedesi ölür. Hayatı altüst oluşlarla örülen anlatıcıda ölüm ve her şeyi kaybetme korkusu saplantı hâline gelir. Bu saplantılı düşüncelerin yarattığı korkular evliliğinin yürümesine de engel olur. Neticede karısından boşanır ve bir hastane köşesinde (öykünün yazılı olduğu hatıra defterinin ele geçtiği göz önüne alınırsa) ölür.

Öykü geçmişe dair ayrıntılı bir tefsir çalışmasıdır. Anlatıcı bütün hayatını ölüm kavramı etrafında toplar. Söylem zamanındaki duruma nasıl geldiğini anlamak için geriye döner. Saplantı hâline getirdiği fikirleri ortaya çıkaran olayları uzun uzadıya tefsir eder. Öyküde anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ironik mesafe epey belirgindir; çünkü anlatıcı doğumundan önce ailede yaşanan birtakım olaylarla çizilen kaderini çocukluk yıllarında anlamlandıramaz. Bunu ancak söylem zamanında (veya bu zamana çok yakın bir tarihte) anlamlandırır. Doğumundan önceki zamana ait perspektif doğrudan doğruya anlatan benliğe aittir. Çocukluk ve ardından gelen Galatasaray Lisesi yılları da anlatan benliğin yorumlarıyla sunulur:

"(…) doğrusu istenirse, mektebi çok severdim. Her şeyden evvel evin içini dolduran kadın kalabalığından orada kurtulurdum. Sonra bütün kalabalık bağırıp çağırabiliyordu. Alçak sesle konuşan pek azdı ve ben buna bayılıyordum. Çok defa bahçede bir kenara çekilir, bir dağ büyüklüğünde bir arı kovanından ancak çıkabilecek bu uğultuyu Arapça, Kürtçe, Türkçe en galiz küfürlerin birbirine karıştığı bu çığırtkan yaygarayı lezzetle dinlerdim. O bir anda canlı, renkli ve sihirli bir Babil Kulesi gibi vahşi, zalim ve anlaşılmaz, etrafımda yükseldikçe dört bir tarafımda hayat kaynıyor sanırdım."[277]

Burada okul üzerine düşünen bir liseli gencin değil, geçmiş yıllardaki izlenimlerin ardında yatan psikolojik etmenleri analiz eden bir anlatıcının perspektifi söz

[277] *a.g.e.,* s. 123.

konusudur. Ailesindeki tuhaf olayların okuldaki arkadaşlarıyla ilişkilerini olumsuz etkilemesi yüzünden okula karşı mesafelidir. Fakat gerçekte içten içe okulu sevmektedir. Bunu ancak yıllar sonra kendi kendine itiraf eder. Daha erken bir tarihe ilişkin başka bir örnek:

"Tekrar benim çocuk kafam için hakiki hayatın mucizeli terkibi olan çığırtkan yaygaradan, bağırtıdan, küfürden, yanındaki ile beş kilometre uzakta imiş gibi yüksek sesle konuşmaktan teşekkül eden o acayip kule kuruldu. Nihayet dedem sözünü bitirdi[.]"[278]

"Benim çocuk kafam" ifadesi anlatan benliğin geçmişle kendisi arasına koyduğu bilişsel mesafeyi de imler. Böyle bir zamansal gerilimin yarattığı bu bilişsel mesafe anlatıcının tefsir edici tavrının ardındaki itkidir. Yetişkinlik yıllarında ise anlatıcı birtakım şeylerin farkında olsa da kendisini kaderin idare ettiğini, bu kaderin dışına çıkamayacağını, ailesini yok eden ölümün kendisini de er geç bulacağını ve asla mutlu olamayacağını evleninceye dek fark edemez. Bu nedenle hastane koğuşundaki anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafe öykü boyunca kapanmaz.

Bu durum anlatan benliğin perspektifini ve söylemini öykünün tamamında hâkim hâle getirmiştir. Anlatıcı öykü boyunca yaşadıklarını yorumlar, geneller, soyutlar, vb. Bu arada hayatının özetini de kuşkuya yer vermeyecek şekilde tespit eder ve okura sunar:

"Şimdi bu sayfaları yazarken hayatımı düşünüyorum ve onun bir ölüm hikâyesinden başka bir şey olmadığını anlıyorum. Bütün hayatım boyunca onu yanı başımda gördüm. Saatlerimi karanlık bir kumaş gibi o dokudu, çocukluğumu usta bir kuyumcu gibi o işledi, gençliğimi bir mimar gibi o kurdu. O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değiştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş, her şey altüst etmiş, yakmış, yıkmış, koca evi söndürmüş ve yıllarca geceleri yastığımın altında beraber uyuduktan, gündüzleri kıvrak bir su gibi önümde kayıp dolaştıktan sonra, günün birinde iki halı dengi arasında mosmor, cansız yatan bir ihtiyarın ayakları ucuna, tül gibi ince nakışlı bir yılan gömleğini bırakarak gitmişti.

Gençliğimde ise onu bin türlü şeklinde, fakat hep aynı yıkıcı vasfında, bütün hayata hükmederken gördüm. Vâkıa bu sefer, masal yüzünü bırakmıştı; altında gizlendiği şeyin ne olduğunu, hangi maskeye büründüğünü ifşa etmeden hüküm sürüyordu. Fakat ben bir kere onun terbiyesinden geçmiştim; repertuvarının ve sanatının sırrını öğrenmiş bulunuyordum.

[278] *a.g.e.,* s. 125.

Onu her gördüğüm yerde tanıdım ve dünyamızda nasıl saltanat sürdüğünü gördüm. Balkan fecaatleri, Umumî Harb'in sefaleti, yedi cephede girişilmiş savaş, hep onun, bu zalim ve kanlı meleğin üst üste takınmış olduğu çehrelerdi. Perşembe akşamları Galatasaray'dan çıkıp teyzemin evine geldiğim zaman onun, gittikçe harap ve sefil bir çehre alan bu mahallede, geçtiğim yollarda olduğu gibi, her kapının eşiğinde, her pencerenin önünde nasıl beklediğini; küçük mescitli, cılız asmalı, yıkık çeşmeli, geceleri yalnızlığını bir havagazı lambasının ancak ürpertebildiği sokaklarda nasıl dolaştığını; Faust'un gözlerini kör eden tasa gibi en ince delikten nasıl içerilere doğru süzüldüğünü görüyordum. Teyzemin daima biraz daha solgunlaşan yüzünde kocasının gittikçe küçülen omuzlarında, torunları Hacer'in bakışlarında hep o vardı. Geceleyin sokaktan geçen bekçinin ayak sesi ve taşlarda saati sayan sopası onu söylüyor, sisli gece yarılarında Haliç'e giren vapurların acı çığlıkları onu yayıyordu. Bunun gibi, akşamüstleri eski İstanbul sokaklarında öteberi satan satıcıların sesleri de onun türküleriydi."[279]

Anlatıcı bütün hayatını ölüm kavramı etrafında toplamıştır. Bu tefsir çalışmasında Faust gibi birtakım metinlerarası göndermelerle kendi öyküsüne estetik bir zemin de kazandırmaya çalışır. Öykü boyunca anlatıcı sık sık söylem zamanına dönerek birtakım genellemeler de yapar. Böylece ortaya bütünüyle anlatan benliğin perspektifiyle örülmüş bir öykü çıkmıştır. Bu durum söylem üzerinde de etkisini gösterir. Öyküdeki hemen bütün öz-anlatılar ahenksizdir. Bu ahenksizlik ise geçmişle şimdi arasındaki bilişsel mesafeden kaynaklanmaktadır. Bunlardan ancak birine işaret etmek yeterli olacaktır. Anlatıcı, Zeynep'le evlendikten sonra mutludur. Fakat bu mutluluk sonsuza dek sürmeyecektir:

"Bu saadetin sonuna kadar böyle devam etmemesi için hiçbir sebep yoktu. Zeynep'in beni sevdiği muhakkaktı. Hemen bütün zamanını bana veriyordu. Fakat yavaş yavaş, bana karşı gösterdiği bu ihtimamda gerçek aşktan ziyade bir hastabakıcısı şefkati sezmeğe başladım. Bu, şüphesiz, kendi zaaflarımın doğurduğu bir vehimdi. Onu hiç yıpranmamış, benim geçirdiği tecrübelerin hiçbirinden geçmemiş gençliğinin ihtişamı içinde o kadar güzel buluyordum ki… Bütün bu mükemmel şeylerin yanı başında, topal bacağım, delik deşik göğsüm ve bozuk sinirlerimle kendimi küçük ve biçare görüyor, ona layık olmadığımı düşünüyor, onu kaybetmek korkusu ile harap oluyordum."[280]

[279] *a.g.e.*, s. 128, 129.
[280] *a.g.e.*, s. 145.

İlk cümlelerdeki öz-anlatımlı monolog tarzında cümleler anlatan benliğin sesiyle kesilir. Anlatıcı geçmişteki düşüncelerini "vehim" olarak nitelendirir. Bu sözde, geçmişteki eylem ve düşünceleri yargılayan bir taraf vardır. Anlatıcı kendisini mutsuzluğa sürükleyen kararlarını, inançlarını, fikirlerini böylece mahkûm etmiş olur.

Kendi kendini tefsir ve analiz geleneği bağlamında ele alınabilecek bir diğer yazar Sait Faik'tir. S. Faik'in öykülerinde hem tefsir ve analiz geleneğinin hem de bu geleneğin karşıt kutbunu temsil eden ve her türlü yorum ve çözümlemenin silindiği anlatı geleneğinin örneklerini görmek mümkündür. İkinci grup örnekler sonraki başlıkta ele alınacaktır; fakat S. Faik özelinde belirtilmesi gereken bir başka nokta daha vardır. S. Faik'in öykülerinde tefsir ve analiz yapmayı seven anlatıcılar deneyimi bütünüyle silerek söylem zamanına odaklanır ve anlatı ile monolog arasında sallanan uç örnekler verirler. Aslında bu tür örnekler diğer yazarlarda da vardır. S. Faik'in kendine has yanı ise bu tavra görece daha fazla eğilim göstermesidir. Gerçekten de S. Faik'in öykülerinde düşünüm anlarını söylem zamanına taşıyan "geveze" anlatan benliklerle sıkça karşılaşmak mümkündür. Bu durum "anlatı"yı "monolog"a yaklaştıran bir özelliktir. Bu tavır, tefsir ve analiz geleneğinin radikal örneklerini yaratır.

S. Faik'in ilk gruba giren öykülerine dönmek gerekirse anlatan benliklerin geçmişe dönük aydınlatıcı ve düzeltici perspektifi için bir tür alegori gibi okunabilecek bir örnek olarak "Sarnıç" başlıklı öykü dikkati çeker. "Sarnıç" geçmişle kurduğu ilişki bakımından tipik bir örnektir. Geçmişi "su" sembolü etrafında toplar ve hafızanın çağrışımlarıyla söylem zamanı arasında gidip gelir. Geçmişle söylem zamanı arasındaki entelektüel mesafe belirgindir. Öykünün söz ettiği en eski tarih lise yıllarıdır ve anlatıcının bu yıllarda henüz geçmiş zamana dair herhangi bir teorisi yoktur (daha doğrusu bu yaştaki hiç kimsede böyle bir bilinç yoktur). Fakat hafıza bir sarnıç gibi bütün yaşantıları toplar, muhafaza eder. Hafızaya böyle bir yaklaşım kendi kendini analiz ve tefsir geleneğinin kavramsallaştırdığı sorunları akla getirir. Bir sarnıca dönüşen hafıza, üzerinde inceleme yapılmaya müsait bir nesneye dönüşerek somutlaşır. Bu durum geçmişi tıpkı üzerine bir ışık tutularak incelenen bir varlığa dönüştürür. Böylece geçmiş, üzerine düşünülen ve söz söylenen, dolayısıyla belirli bir mesafeden yaklaşılan bir nesneye dönüşür. Zaman zaman insanı "içine

alan" bu somut varlık anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki sınır çizgisini temsil eden bir nesnedir:

"Dağın eteğine beyaz minareleriyle sarılmış bu şehrin lisesi, zaman geçtikçe daha canlı, daha berrak hatıralarla bize döner, bizi tekrardan içine alırdı. Biz, herhangi bir sınıftık. Herhangi bir son sınıf olduk... Ön avlusu, aynı zamanda burunları, kolları kırık heykellerle süslü bir müze bahçesi, ancak son sınıf talebeleriyle muallimlerin gezindiği bir yer olan liseyi, bir gün ardımıza dönüp bakmadan başkalarına bıraktık. Bir daha buraya ömrümüzün sonuna kadar talebe olarak giremeyeceğimizi bile bile. Bu müthiş bir şeydi! Biz ne kadar seviniyorduk!.. Sanıyorduk ki, mütemadiyen bir güzel şeyi geride bırakacak, bir daha ona sürünemeyecek, onun içine giremeyecek, bir anı bir daha yaşayamayacaktık."[281]

Fark edilemeyen bir akış: "Her gün bir başka uykuya yatıp bir başka rüya göreceğiz. Hâlbuki zaman, ağır ağır bizimle beraber akan nehir, bir göle varıyordu." Deneyim zamanında fark edilemeyen bu akış durduğu anda fark edilmeye başlanır: "Birdenbire her şeyin bir saniyede duruverdiğini görmüştük." Geçmiş bu şekilde bir mekâna dönüşerek nesnelleştiğinde anlatıcıyla bu nesne arasında doğal olarak belirli bir mesafe oluşur. Artık anlatıcıya dâhil olan bir şey değildir. Çeşitli deneylere tabi tutulabilecek, yorumlanabilecek, üzerinde düşünülebilecek bir nesnedir. Bu çerçevede, S. Faik'in diğer öykülerinde sıkça görülen yorumları, genellemeleri, geçmişle şimdi arasında kurulan entelektüel mesafeyi temsil kuvveti olan bir örnektir. Teknik açıdan zaten *kalıcı monolog* şeklinde kurgulanmıştır. Sonunda söylem zamanına ulaşır ve buradan anlaşıldığı kadarıyla anlatıcı bütün bu öyküde yazılanları "düşünmüş"tür:[282]

"Şimdi uzun boylu, ipince bir İstanbul kızını boş bir odadan, yağan kara bakarak, hatırlıyor, kimseye anlatamayacağım, gizli, egoist bir hayatı yeniden yaşayarak sac sobaya bir iki odun daha atıyor, kurumuş hatıralar sarnıcına gizli, bilinmez bir membadan akan şarıl şarıl su sesleri duyuyorum. Bu son hatıralarla sonuna kadar idareye çalışıyorum."[283]

Yukarıda belirtildiği gibi, üzerinde birtakım deney ve gözlemler yapılmaya müsait bir hafıza kavramı yaratılmıştır. Geçmişe dönük böyle bir perspektif aslında bütün

[281] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 9.
[282] Buradaki "düşünme" etiketinin kapsamı, yalnızca anlatıcıyı terk eden karısıyla da sınırlı olabilir. Fakat burada önemli olan nokta, hafıza kavramı etrafında oluşan felsefi söylemdir.
[283] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 13.

kendi kendini tefsir ve analiz geleneği için kullanılan "aklileştirme", "aydınlatma" gibi kilit kavramları da etrafında toplar.[284]

Bu perspektifi tekrar eden bir diğer örnek psikolojik katmanı zengin bir öykü olan "Ormanda Uyku"dur. Karmaşık bir görünüm sergileyen bu öykünün temel sorununu insan sevgisi motifi etrafında toplamak mümkündür. Anlatıcı, insanlara karşı sevgiyle nefret duyguları arasında gidip gelmektedir. Bu sallantı anlatıcının hastalığıyla da ilişkilidir. Fakat neden-sonuç zinciri belirsizdir. Hastalığı yüzünden mi insanlara karşı tereddüt içindedir, yoksa insanlara karşı tutumu mu hastalığını tetiklemiştir, bu durum net değildir. Öyküdeki bilinç sunumu aslında anlatan benliğin müdahale etmediği pek çok örnekle doludur. Öykünün girişindeki uzun öz-anlatılar olmasa diğer kısımlara bakılarak tipik ahenkli öz-anlatılarla, işaretsiz öz-alıntılı monologlar ve öz-anlatımlı monologlarla örüldüğü söylenebilir. Böyle bir örnek:

"İnsan saadeti için şehvet ve tembelliğin de bir rolü var mıdır? Hakiki medeniyet ve muvazene acaba şimalle cenup insanı arasındaki ruh ve karakter farkından doğabilir mi?.. Çok çalışıp çok kazanmak fena bir şey mi, diye düşündüm. Ormanın içi yaprak yaprak ışıkla doluydu. Bir deniz içinde gibiydim. Rüzgâr vardı. Bir nefes alma verme duydum. Bu kadar rüzgârla dolu olduğu hâlde orman ağaçlarının uykusu mu devam ediyordu?

Kafamın altına iki elimin avucunu koyuyor, evvela koyu sıcak bir çay, kızarmış ekmek, beyaz delikli bir peynir, bir bardak su, bir salkım üzüm. Sonra insanları, hayatı, yemişleri ve dünyayı, nefes alıp vermeyi, şehveti düşünüyorum. Burada, ormanın içinde uyanmanın bahtiyarlığı ne güzel!.. İnsanları sevmek, hayatı sevmek ne iyi şey... Ancak insanları sevebiliriz. Bir tek insan bütün insanları nasıl sevebilir? İki türlü: Biri; çok büyük bir adam olarak. Böylesi ne iyi! Fakat kim bilir bu işin ne eziyetleri vardır: Ne işkencelerle büyük adam olunabilir. Bir de avantürye olarak insanları sevmek vardır. Bu daha çok insanları değil, hayatı sevmek demektir. Avantürye ile büyük adam arasındaki fark da birinin insanlar, diğerinin hayat üzerindeki fazla bilgi ve sevgileridir. Don Kişot'la Cervantes arasındaki farkı anlıyorum.

[284] Cohn bu geleneğin temel kavramlarını bu tarzın zirvelerinden biri olarak kabul edilen Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli romanında arar. Cohn'un başka bir eleştirmenden aktardığı üzere, bu eserin temel tasarısı "Cehalet, kafa karışıklığı ve hayaller dünyasındaki bir geçmiş benliğe dönüp bakan kolay anlaşılır bir anlatıcı"dır. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*'deki estetikle ilgili pasajlarda anlatıyı hafızanın aklileştirilmesi olarak gördüğünü belirten cümleler yazmıştır. Diğer bir deyişle kendiliğinden, çağrışımsal ve bilinçsiz olan hafıza anlatıya dönüştürüldüğünde artık kasıtlı, zihinsel ve bilinçlidir. Cohn'a göre Proust'un kastettiği şey aslında anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki farktır. Bkz. Cohn, s. 160 vd. S. Faik'in öyküsünde de geçmişe benzer bir yaklaşım söz konusudur. Artık deneyimlenmeyen mâzi aklın bir malzemesi hâline gelir.

Gözüm ormanın dikenli göğsünde, daha ötedeki mavi gökte, büyük bir insan olarak insanları sevmekle bir avantürye olarak hayatı sevmek arasındaki farkı düşünüyorum."[285]

Deneyimleyen benliğin iç dünyası bütün karmaşıklığıyla bu cümlelere yansır. Burada sonradan yapılmış herhangi bir genelleme, özetleme, anlamlandırma, yargılama veya yorumlama yoktur. Zaten öykünün kaotik görüntüsü de anlatan benliğin geçmişe pek fazla müdahale etmemesiyle alakalıdır. Fakat bütün bu karmaşık görüntüler anlatan benliğin öykünün girişinde yaptığı yorum sayesinde bir araya toplanır. Anlatıcı öykünün girişinde bütün bu kaotik ve kasvetli ruh hâlini derleyip toplayan motifi vermiştir: İnsan sevgisi.

"Tam iki senedir insanlardan kaçıyordum. Ne sevincim, ne kederim belli idi. Yalancıktan seviyordum. Dilim paslı, uykum berbattı. Ama şimdi, karides avlayan balıkçıların ışıklarıyla geçen hastalığıma inanmıyorum. Ne bromüre, ne de fosfatlara muhtacım. Doktorla şair arası bir insan kesiliyor: 'Karides avlayan balıkçıların karpit lambalarını, her akşam bu saatte, yemekten sonra, bir kocaman deniz suyuna karıştırarak içiniz. Bütün dünya rengini değiştirecektir. Uyku çocukluğunuzdaki gibi, büyüyen nebat, her gün boy atan bir canlı mahluk habersizliğiyle size dönecektir' diyorum.

Hasta olduğum günlerde hislerimin, fikirlerimin izah edilemez, karanlık bir şiir gibi gözüken tarafı vardı. İnsanları sevmemekliğimin sebeplerini bulu buluverirdim. Nefret, kin içindeydim. Her güzellik beni normal zevklerin ötesine çeker, dudaklarım başka dudağa değdiği zaman bir ölümün, bir enerjisizliğin adımlarını duyardım. İnsanlar ölürken böyle mi ölürlerdi? Son nefes denilen şey ne müthiş bir şeydi öyle ise. Hiçbir taarruz kabiliyeti kalmamış bir adamın feveranı ile başkasına sarılırdım... Yeniden yepyeni bir insan olmak için zaman zaman bir volkan hâliyle bir şeyler püskürüyordum."[286]

Böylece öykünün bu kaotik görünümü bir anlama kavuşmuş olur. Bütün öykü bu anlamın ardından okunur. İnsanlardan kaçan anlatıcı doğaya dönmeyi arzular. Bu da ölümle ilişkilendirilir. Anlatıcı doğaya sığınmak ister. Öyle ki rüyasında kendini hayvan olarak görür. Fakat sonunda yeniden insanlara döner. Yaşadıklarını anlatacak bir insan arar. Öykünün sonunda böyle birini bulamayınca da kaleme kâğıda sarılır. Böylece öykünün sonu söylem zamanına yaklaşır. Bu yorumlamaların etkisini anlayabilmek için bir sonraki başlıkta incelenecek olan "Bir Sarhoşluk" başlıklı öyküyle bu öyküyü karşılaştırmak faydalı olacaktır. Çünkü ikinci örnekte bu türden

[285] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 58.
[286] *a.g.e.*, s. 52, 53.

bütün yorumlamalar silinmiş, yalnızca deneyim zamanındaki karmaşık ruh hâlleri aktarılmıştır. Oysa "Ormanda Uyku"da bu türden bir karmaşanın ardındaki örüntüler anlatıcı tarafından okura sunulmuştur. S. Faik'in öykülerinde genel olarak bu türden anlamlandırma çabalarının var olduğunu, anlatan benliklerin öyküyü sık sık bu türden genellemeler ve yorumlar yapmak için kestiklerini söylemek mümkündür.

S. Faik'ten sonra, kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bazı öyküleriyle bağlanan Samet Ağaoğlu'na dönülebilir. Samet Ağaoğlu'nun öyküleri dış dünyadan ziyade anlatıcının iç dünyası etrafında dönen, psikolojik katmanı zengin, bu açıdan bilinç sunumunun yoğun olduğu, ilginç bazı durumlara da sahne olan öykülerdir. Bu öykülerde genellikle anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki bilişsel mesafe yüksektir. Gerçi deneyimleyen benliğin bilinç içerikleri genellikle doğrudan tekniklerle söylem zamanına aktarılır. Özellikle öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monologlar kullanılır. Fakat bu doğrudan tekniklerle alıntılanan düşünce içeriklerinin oturduğu bağlam genellikle ironiktir. Diğer bir deyişle, bu tekniklerin varlığı anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafeyi kapatmaz. Tersine, bu ayrışmaya hizmet eder.

S. Ağaoğlu'nun bu yönelimini öz bir şekilde ortaya koyan "Otuz Sene Sonra" başlıklı öykü bir üst-öyküsel anlatı şeklinde kurgulanmıştır. Çekirdek metni başkişinin eski karısı anlatmaktadır. Alt, yani çerçeve metin ise üçüncü şahıs anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Başkişi ve karısı yıllar evvel boşandıktan sonra bir daha görüşmemişlerdir. Boşanma gerekçesi ise başkişinin hayallere kendini fazlaca kaptırarak gerçeklikten kopmasıdır. Hayalleri gerçekleşmedikçe hırçınlaşan başkişi sonunda karısını da kendisinden uzaklaştırmıştır. Kadın yıllar sonra onunla görüşmek ister ve geçmişte yaşananları kendi perspektifinden anlatır. Fakat başkişi geçmişini bütünüyle "unutmuş", eylemlerinin sonuçlarını çözümlememiştir. Kısacası, geçmişte yaşananları silerek hafızasını yok etmiştir. Bu, iki benlik arasındaki ayrışmanın son haddidir. Başkişi karısının anlattıklarını başka birinin hikâyesi gibi dinler ve yaptıklarının "çocukça" olduğunu itiraf eder:

"Erkek: 'Devam ediniz, dedi. Gençliğimin bütün tahassürlerini gömülü oldukları yerlerden çekip çıkarıyorsunuz. Bunları ben hemen hemen hep unutmuştum. Şimdi bir başkasına ait hikâyeler dinliyor gibiyim.'"[287]

Bu bağlamda, bu şahsın anlatıcı olması imkânsızdır. Çünkü bir "hafıza"ya sahip değildir. Böyle bir bilincin hikâyenin merkezinde olması düşünülemez.[288] Ona geçmişi analiz edecek bir dış "hafıza" gerekir. Bu hafıza onun eski karısı olacaktır. Böylece geçmişteki yanılgılarını bütün ayrıntılarıyla görmesi sağlanabilir. Nitekim öykünün sonunda zihninin karanlıklarına gömdüğü bu hatıraları kendisine hatırlatan karısına şöyle sorar: "Niçin mezardan çıkıp gelerek bütün bunları bana anlattınız?" Bu her şeyi unutmuş olan şahsa bir tür dış hafıza, yani karısı yardım eder. Sözün bu kadına devredilmesi de doğal hâle gelir. Bu kadının anlattığı benlik ile kendisi arasında hiçbir benzerlik yok gibidir. Kadına şöyle der:

"Erkek bir rüyadan uyanır gibi kendisini topladı, kekeliyerek: 'Hayır, bilakis, devam ediniz; şimdi bir söz söylüyordunuz. Ben demek o zaman size büyük işler yapmak isteyen insanlar hayatta kalpsiz ve merhametsiz olmalıdırlar, demiştim, öyle mi? Ne kadar yanlış bir görüşe saplanmışım!

'Hayır, hayır! İşte ölümün eşiğinde bulunuyorum, büyük işler büyük kalplerle, bütün kâinatı, bütün kâinatın aşkını ve merhametini içinde taşıyacak büyük kalplerle başarılabilir. Aşksız, merhametsiz büyük eser verilemez. Aşk ve merhamet her büyüklüğün gıdasıdır.'"[289]

Bu perspektif S. Ağaoğlu'nun hemen bütün öykülerinde vardır: Anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ayrışmaya dayalı geçmişi aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektif… S. Ağaoğlu'nun öykülerinde deneyimleyen benlikler daima böyle sisli zihinlere sahiptir. Daima içinde bulundukları durumu anlamlandırmaktan uzaktırlar. Tipik bir başka örnek olarak "Kediseven Sokağı'ndaki Bahçe" başlıklı öykü üzerinden gidilebilir. Bu öyküde anlatıcı bir gün bir parkta fotoğrafını bulduğu genç kızı saplantı hâline getirir. Anlatan benlik iki noktada kendini deneyimleyen

[287] Ağaoğlu, s. 178.
[288] Burada güvenilmezlikle ilgili ilginç bir durum söz konusudur. Alt (çerçeve) anlatıyı anlatan üçüncü şahıs anlatıcı bu şahsın hikâyesini doğrudan okura anlatabilirdi. Fakat böyle bir durumda karakter kendi geçmişinden habersiz yaşamaya devam edecek, okur ise onun hakkında her şeyi bilecekti. Böylece anlatıcı ile karakter arasında derin bir ayrışma oluşacaktı. İkinci durumda, bu şahıs zaten anlatıcı yapılamazdı; çünkü böylece güvenilmez bir anlatıcıyla karşı karşıya kalacaktı okur. Üçüncü şahıs anlatıcı bu iki olasılık yerine bu şahsı eski karısıyla karşı karşıya getirir ve geçmişi bu sayede görmesini ve anlamasını sağlar.
[289] *a.g.e.,* s. 180.

benlikten üstün tutar: Birincisini açıkça dile getirir. İkincisi ise dolaylıdır. İlkine bakalım:

"Dünyanın ve hayatın yaratılışına ait bilgilerim fazla olsaydı, hatta bütün bu hususlarda cehaletim daha az olsaydı, belki ölüm fikri beni bu kadar üzmiyecekti. Belki o zaman birtakım maddî izahlar yaparak, bir şekil değiştirmeden ibaret diye ölümün varlığı ile yokluğu arasında herhangi bir fark bulmayacaktım. Fakat *cehaletimin karanlığı* ile mezarın karanlığı birbirine o kadar karışmıştı ki, Kediseven sokağının bu küçük bahçesinde etrafımı sarmış olan yeşil aydınlık olmasaydı ben bu karanlığın içinde çoktan kaybolup giderdim."[290]

İkinci bilişsel üstünlük deneyimleyen benliğin ruh hâlinden kaynaklanmaktadır. Deneyimleyen benlik felç bir zihne sahiptir. Gerçeklikle rüyayı karıştırmaktadır. Fotoğraftaki genç kadın her gece rüyasına girmektedir. Bir noktadan sonra deneyimleyen benlik gerçeklikle rüyayı karıştırmaya başlamıştır. Anlatan benlik de deneyimleyen benliğin bu felç geçirmiş zihnine genel olarak ironik bir tavırla yaklaşır:

"Hayallerim çok süratli bir tedai içinde inkişaf ediyordu. Öyle ki, sabah olduğu zaman kendimi hakikat olduğuna inandığım başka bir hayattan geçip gelmiş bir insan gibi görmeye başladım. Dairede içim içime sığmıyarak, bir an evvel tatil zamanı gelsin diye sabırsızlıkla akşamı ettim. Sonra hemen koşarcasına Kediseven sokağındaki bahçeye gittim, her zamanki sırada oturarak 'beklemeğe başladım.'

Evet, beklemeğe başladım. Birini beklediğim muhakkaktı. İçimde bir his, gelecek, bekle gelecek, diye beni kandırıyordu. Fakat kimi bekliyordum, bunu düşünmüyor, hatta düşünmek istemiyordum. Bugün birinin gelmesi lazımdı ve gelecek olan da o idi. O, resimdeki genç kız, rüyamdaki çocuk, gece sabaha kadar üzerinde hayal kurduğum kadın!"[291]

Görüldüğü üzere deneyimleyen benlik rüyaları gerçek yaşamla karıştırmaktadır. Oysa anlatan benlik bunların gerçekdışı olduğunun bilincindedir. Bu bilişsel üstünlük S. Ağaoğlu'nun öykülerinde genel olarak vardır.

S. Ağaoğlu'nun öyküleri sunum açısından genellikle anlatı olarak değerlendirilebilir. Fakat bunlardan bazılarında olayların dizilişi kronolojik-olmayan bir tarzdadır. Bu açıdan bazı öykülerin "hafıza anlatısı" özelliği gösterdiği söylenebilir. Bunlar

[290] *a.g.e.*, s. 152.
[291] *a.g.e.*, s. 155.

açıkçası pek yaygın olmayan örneklerdir. Yine de bir fikir vermesi açısından bazı örnekler verilebilir. "5. A. Rue Prechter – Atyas" başlıklı öyküde özbilinçli anlatıcı girişte uzun bir kalıcı monologla konuşur. Ardından deneyim zamanındaki bazı sahneleri okura sunar. Bu öykünün dikkat çekici özelliği kronolojik bir anlatı sunmaktan ziyade çağrışımlara dayalı bazı sahnelerden oluşmasıdır. Bu öyküde kronolojik bir anlatı aramak boşunadır. Hafızanın "tedai"leri üzerinden, parçalanmış sahneler ardı ardına anlatılır:

"Prekter sokağı bir âlemdir. Bu âlemin en garip köşesi de bu 5. A. pansiyonudur.

Şimdi bu satırları yazarken burada tanıdığım yüzleri düşünüyorum. Hepsi birer birer gözlerimde canlanıyor. İyi biliyorum ki, şimdi hiçbiri orada değil. Fakat yine iyi biliyorum, bu pansiyonda şimdi oturanlar o benim vaktiyle gördüğüm insanlar gibi insanlardır."[292]

Öykünün sonunda anlatan benlik yeniden araya girerek hafızaya vurgu yapar:

"Onu bir daha görmedik. Lokanta kapandı ve Atyas hepimizin kafasında bir hâtıra olarak kaldı."[293]

Nitekim öykünün parçalı, çağrışımlara dayalı, kronolojik olmayan yapısı bu öyküye hafıza üzerinden anlatılmış bir anlatı özelliği kazandırmıştır. Diğer bir deyişle, buna "hafıza anlatısı" demek mümkündür; çünkü öykünün sunumu bir yazma faaliyetine gönderme yapar, fakat olaylar kronolojik değil kronolojik-olmayan bir tarzda, yani çağrışımlara dayalı şekilde ilerler. Geçmişe artık hafıza üzerinden ulaşılabilmektedir ve hafızanın işleyiş tarzı da kronolojik değil çağrışımsaldır. Bu özellikler S. Ağaoğlu'nun başka öykülerinde de görülebilir. Örneğin "5. A. Rue Prechter – Febüs" başlıklı öyküde anlatıcı şöyle der:

"Febüs'ü anlatmak biraz güç olacak. *Bu çocuğun bende kalan hâtırası parça parça, birbirine bağlanması bazen imkânsız hâdiselerden, sözlerden ibarettir*.

Zaten Prekter sokağı ve 5. A. Pansiyonu içinde toplananlar hayatın garip dekorlarından, kukla ve bebeklerinden başka bir şey değildirler.

Strazburg'un bu köşesine, *şimdi benim yaptığım gibi uzaktan bakıldığı zaman*, karışık yüzlerde, başlangıçlarıyla sonları ekseriya gizli kalmış oluşlarından mürekkep bir kaynaşma ancak fark edilir. Diyebilirim ki, bu sokak ve pansiyon çok eski bir zamanda başlamış bir

[292] *a.g.e.*, s. 35, 36.
[293] *a.g.e.*, s. 41.

hayat oyununun sahnesidir. Birçok insanlar muayyen zamanlar için bu sahnede gözüktükten sonra bir daha çıkmamak üzere kaybolurlar. Fakat oyun devam edip gider.

Buraya düşenlerin irade ve arzuları yoktur. Yalnız şansları vardır. Bu şans daima, hemen daima aksidir."[294]

Bu iki öyküdeki anlatan benlik geçmişe belirli bir mesafeden baktığını kabul ederken bir yandan da bu mesafenin vermiş olduğu bilişsel üstünlükleri de alttan alta sezdirirler. Yukarıda yaptığı genellemeler hep bu türden, ancak belirli bir zaman mesafesinin ardından ulaşılan bilişsel bir üstünlüğün varlığını gösterir. Nitekim aynı öykünün ilerleyen kısımlarında anlatan benlik yeniden araya girer:

"Şimdi bu ruh tezahürlerini düşünürken bu karanlık ve pis lokantada en genç senelerini delicesine harcıyan hepimize acıyorum. Fakat tekrar ediyorum, bu hayat bütün bu insanlar için mukadderdi. Hepimiz başımıza gelenlerin kendi irademizden uzak sebeplere bağlı olduğu kanaatindeydik. Bu kanaat bize bir teselli ve bir gurur veriyordu. Zaten bu gurur olmasaydı içinde bulunduğumuz şartlara tahammül etmek güç olurdu."[295]

Anlatan benliklerle deneyimleyen benlikler arasındaki ayrışma Salâhaddin Enis'in birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde de çok belirgindir. "Teşrihhânede" ve "Sokak Köpeği" başlıklı iki öyküsü istisna edilirse yazarın öykülerinde genel olarak anlatan benliğin geriye dönük perspektifi aydınlatıcı ve düzelticidir. Anlatıcı çoğunlukla pişman olduğu eylemlerini dile getirerek körlüğü yüzünden içine düştüğü zor durumları anlatır. "Bataklık Çiçeği" başlıklı öyküde zengin bir adam olduğu anlaşılan anlatıcı kenar mahalleden bir kadınla evlenmiş; fakat kadın, anlatıcının kardeşiyle birlikte olmuştur. Bütün öyküye pişmanlıkla dolu ve deneyimleyen benliğin yanlış kararlarını lanetleyen bir dil hâkimdir. Benzer şekilde "İsyan" başlıklı öyküde de anlatıcı geleceği parlak bir ressam olarak Avrupa'da el üstünde tutulurken ülkesine yararlı olma amacıyla geri dönmüş; ülkede sanatını takdir edecek bir kitle olmadığından karısının ölümüyle sonuçlanacak bir sefalete sürüklenmiştir. Anlatıcı deneyim zamanında yaptığı yanlışlardan duyduğu pişmanlığı sık sık dile getirir. Bu iki öyküyü, sunumları itibariyle monolog özellikleri gösterdiklerinden dolayı aşağıda daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Burada S. Enis'in de genel olarak geçmişe

[294] *a.g.e.*, s. 42.
[295] *a.g.e.*, s. 46.

düzeltici ve aydınlatıcı bir perspektiften bakan öykü geleneğine bağlandığını söylemek yeterlidir.

S. Ali'nin öykülerinde de iki benlik arasındaki mesafe belirgindir. Anlatan benlik genel olarak deneyimleyen benlikten kendini ayırır. Bu mesafe deneyimleyen benliğin aydınlanma anlarında kapanma eğilimindedir. Deneyimleyen benlik içinde bulunduğu durumu çözümler ve olan biteni anlamlandırır. Böylece deneyimleyen benliğin aydınlanan tarafı anlatan benliğe yaklaşırken aydınlanma öncesi benlik cahil, bilgisiz, kör, felç olmuş bir zihnin temsilcisi hâline gelir ve kötülenir. Bu tür sahneler özellikle iki öyküde çok belirgindir. Fakat yazarın öykülerinde geçmişe dönük pişmanlıklar, geçmişteki körlükler, vb. sıkça işlenir. Bu öykülerde anlatıcı geçmişteki benliğini analiz ve tefsir eder. Önce "Bir Siyah Fanila İçin" başlıklı öyküden bir örnek:

"Erenköyü'ne gidiyormuş kadar basit ve üzüntüsüz, İstanbul'dan ayrıldım. Öyle Pendik'i geçince içime bir gariplik falan da çökmedi; gittiğim kazayı, staj gördüğüm vilayetin ufak bir numunesi gibi tahayyül ediyor, 'İki sene oturmaktan ne çıkar?..' diyordum, 'İnsan pişkinleşir, hayatı anlar!'

(…)

Birkaç hafta zarfında şehri ve civarını gezdim. Ahalisini gözden geçirdim.

Hayatımda bu kadar inkisara uğrayacağımı tasavvur edemezdim.

Memleketin bende bıraktığı yegâne intiba basitlik oldu. Burada tabiat basit, muhit basit, halk basit, hulasa her şey basitti…"[296]

Anlatıcı, hakkında çok az şey bildiği Anadolu'ya gitmiş ve büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. Bu, öykünün genel bağlamıdır; diğer bir deyişle, anlatan benliğin deneyimleyen benliğe bakışı bu perspektif içinde şekillenir. Deneyimleyen benlik büyük bir hata işleyerek Anadolu'da yaşayamayacağını akıl edememiş; cehaletine, bilgisizliğine kurban gitmiştir. Dolayısıyla anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasında büyük bir uçurum vardır. Fakat deneyimleyen benlik anlatan benliğin söylem zamanındaki fikirlerine yaklaştığında bilinç sunumu ahenkli hâle gelir. Hatta anlatan benlik Anadolu'dan ayrılmasına yol açan yaşantıyı bir tür aydınlanma ânı olarak konumlandırır ve bu aydınlanma ânını deneyimleyen benliği

[296] S. Ali, *Değirmen*, s. 116-117.

ikiye bölerek verir: Aydınlanma anından önceki benlik ve aydınlanmış benlik. Ahenksizlik o dereceye varır ki öz-alıntılı monologda aydınlanmış benlik aydınlanma öncesi benliğinin körlüklerini yüzüne vurur. Burada ilginç bir durum söz konusudur. Bu ân, ahenkli bir öz-anlatıyla ve uzunca bir işaretli öz-alıntılı monologla verilir. Gerçi anlatıcı bu ânı aydınlanma olarak görür; fakat deneyimleyen benlikle bütünüyle de barışmaz ve onun zihninden geçenleri işaretleyerek verir:

"Zihnimde bir şimşek çaktı: Dün bir kutu fanila alarak eve yollamıştım, demek içlerinde bir tane de siyah varmış; ben de gece çamaşır değiştirirken farkında olmadan giymişim!..

Birden değiştiğimi hissettim… O kadar süratle değişmiştim ki, eski benliğimle yeni benliğim arasındaki ayırıcı çizgiyi elimle tutabileceğimi zannediyordum…

Aynadaki adam gözleriyle bana şöyle diyordu:

'Gafil!.. Burada seni sıkan, halk, muhit değil kendi mevkiindir; sen efendi olmak kabiliyetinde değilsin… Sen nizam, kanun gibi kayıtlara tabi olamayacak kadar serserisin… Muayyen bir daire, muayyen bir ikametgâh seni sıkar, sana her gün değişen bir iş, her gece değişen bir yatak lazımdır… Ne yazık ki bunları daha şimdi anlayabiliyorsun… Artık yapacağın, mukadderin olan yaşayışa avdettir. Bunun için de evvela başından melon şapkayı, sırtından kolalı gömleği çıkarmalı, siyah fanilanla tam bir uçarı olmalısın… Göreceksin ki hayatın zevki değişikliktedir… Ama öyle elbise değiştirir kadar basit olanlarında değil, hayatına yeni bir istikamet verecek kadar büyük tenevvülerde…

Bundan sonra aç kalmayı spor, dayak yemeyi eğlence bilecek, kendinden kuvvetli olanlara aktör, kendinden zayıf olanlara hâkim, enayilere karşı insafsız olacaksın… Bilmelisin ki, yaptıkların zekânın hamakate galebesinden ibarettir… Artık hayatının sahifelerinden yeisi, kederi sil, çünkü kuvvetli bir kafanın sevince çeviremeyeceği ıstırap yoktur… Hadi… Düşünme… İstanbul'a dön… Kendi hayatına dön!.."

Aynadaki adam sustu. Dikkat ettim, eski kaymakama hiç benzemiyordu. Vücudunda bir kıvraklık, gözlerinde hayatı anlayan bir parıltı vardı…"[297]

Anlatan benlik aydınlanma sonrası deneyimleyen benliğe yakındır. Burada iki benlik arasındaki mesafe bir motifle somutlaştırılmıştır. Değişim aynada bizzat görülmektedir. Diğer bir deyişle, aydınlanma sonrası deneyimli benlik ile aydınlanma öncesi cahil benlik karşı karşıyadır ve bilinçli benlik geçmişteki zihni felç geçirmiş, olan biteni anlamaktan âciz benliğine seslenmektedir. Anlatan benlikle

[297] *a.g.e.,* s. 120, 121.

deneyimleyen benlik arasındaki ironik mesafeyi buradaki bilinç sunumundan daha iyi anlatacak bir örnek tasavvur etmek zordur.

Bu perspektif benzer bir konuyu işleyen "Bir Skandal" başlıklı öyküde de vardır. Bu öyküde de Anadolu'da barınamayan bir aydının pişmanlık dolu öyküsü anlatılır. Bu öyküde de deneyimleyen benlik taşra aydını hakkında en ufak fikre sahip olmadan Anadolu'ya çıkan tayinle oraya yerleşmeyi kabul etmiş; fakat sonunda geri dönmek zorunda kalmıştır tıpkı "Bir Siyah Fanila İçin"de olduğu gibi.

"Isıtmak İçin" başlıklı öyküde de benzer bir durum vardır. Anlatıcı; insanlardan, arzu ve ihtiraslardan, kısacası kendisini meşgul edecek her şeyden uzak, adeta bir ölü gibi yaşamaktayken bir gün bunun yol açtığı acı bir olayla sarsılır. Evine çamaşır yıkamaya gelen kadın kendisinden yardım istemiş; fakat o, rahatının bozulacağından korkarak kadını dinlememiş, neticede bu tutumu yüzünden kadının hasta kızı hayatını kaybetmiştir. Anlatıcı kendisini sarsan bu olayı yaşamadan önce deneyim zamanındaki benliğinin iç dünyasını okura açmaya girişir:

"Hayatım tasavvur edilemeyecek kadar manasız ve boş geçiyordu. Sabahları erkenden işime gider, öğle ve akşam yemeklerini küçük bir aşçı dükkânında veresiye yer ve akşamları eğer kahvede kâğıt oynayanları aptalca seyre dalmazsam, erkenden eve dönerdim. Ruhum kütleşmişti, gazeteleri merak etmez, konuşmaktan hoşlanmaz, basık tavanlı bir meyhanede bir arkadaşla birkaç kadeh içip gevezelik etmekten zevk almaz olmuştum. Sokakta, pek nadir olarak geçen, güzel kadınlara genç gözlerim yapışıp kalmıyor, muhayyelem başka türlü, daha canlı, daha manalı, daha dolu bir hayat bulunduğunu hatırlatıp sinirlerimi kamçılamıyordu. En boşaldığım zamanlarda bile benim için ehemmiyetlerini kaybetmeyen kitaplarıma, sadece alışkanlık yüzünden ve biraz da nefsimden utandığım için el uzatıyordum. Ama, artık onlarda da beni heyecana düşürecek, düşüncelere daldıracak, harekete sürükleyecek ateşin kalmadığını, hiç üzüntü duymadan tespit ediyordum. Hayat sanki sadece gözlerimin eriştiği yerlerden, içinde yaşadığım zamandan ibaretti. Sanki dünyada, beni işime götüren tozlu veya çamurlu yoldan, kerpiç duvarlardan ve ne söylediklerini yarım saat sonra bile hatırlamaya imkân olmayan birkaç iyi kalpli arkadaştan başka bir şey mevcut değildi…

Bu sıralarda bir hadise beni, derin uykulara dalan bir adamı korkunç bir feryat nasıl yerinden fırlatırsa, manevi miskinliğimden çekip ayırdı."[298]

[298] Sabahattin Ali, *Yeni Dünya*, İstanbul: YKY, 2017, s. 41, 42.

“Kütleşmiş ruh”, “derin uykulara dalan adam”, “manevi miskinlik” gibi ifadeler hep anlatan benliğin deneyimleyen benliğe yakıştırmalarıdır. Bunlarda kendisini deneyim zamanındaki benliğinden ayıran ve artık aydınlanmış (veya en azından değişmiş) bir ruhun sesi duyulur. Öte yandan, anlatan benliğin deneyimleyen benliğin zihninin karanlık dehlizlerine girdiği ve onun çözümlemekten âciz olduğu gerçeklikleri açıklığa kavuşturduğu ortadadır. Yer yer görülen soyut dil de bunu gösterir. Öyküde bu değişim (veya aydınlanma) ânı, tıpkı “Bir Siyah Fanila İçin”de olduğu gibi, sahnelenerek verilmiştir. İlginç şekilde burada da deneyimleyen benlik ikiye bölünür; değişimden önceki deneyimleyen benlik ile değişim sonrası aydınlanmış benlik olmak üzere iki farklı varlık ortaya çıkar ve aydınlanmadan sonra değişim geçiren benlik kör benliğine seslenerek onu suçlar. Ve yine bir ayna kullanılmıştır. Bunlar “Bir Siyah Fanila İçin” başlıklı öyküyle ortak motiflerdir. Anlatıcı, çamaşırcı kadının yardım teklifine olumsuz yanıt verdikten sonra iç hesaplaşması başlar:

“İçimde, kendime izah edemediğim karışık ve üzücü birtakım hisler belirmişti. Onun söyleyeceklerinin hoş şeyler olmayacağını, belki de beni utandıracağını tahmin eder gibiydim. Körleşen ruhum, rahatının ve muvazenesinin bozulmasından korkuyordu. İnsanlığımın üzerini kaplayan miskinlik ve alakasızlık kabuğu parçalanmak tehlikesindeydi. Hodbin bir kuvvet beni içeri çekti. Buna mukavemet etmek itiyadını kaybettiğim için kapıyı açıp taşlığa girdim.

(…)

Derhâl yatağın üzerine oturarak yüzümü ellerimle kapadım. Düşünceler kafama bir sel gibi hücum ediyordu:

Bu kadın kapıya bir şey söylemek için gelmişti. Müthiş ayazda belki saatlerce beklemişti… İki gün evvel çamaşırımı yıkadığı hâlde bana çamaşırım olup olmadığını sordu… Maksadı meydanda idi. Kadını böyle açıkça dilenecek hâle getirdiğim hâlde aptal gibi hiçbir şey anlamamıştım. Daha doğrusu kafamı bir şey anlamaktan menetmiştim. Rahatımın kaçacağından korkarak bir sersemlik zırhının içine saklanmıştım. Artık kendi kendimden utanıyordum. Birkaç kere ayağa kalktım. Aynaya bakmak, orada göreceğim zavallı çehreye tükürmek istedim. Bu kadarına cesaret edemedim. Kendi kendime: ‘Ne yapabilirdim? Elimden ne gelirdi? Ben kimim ki?’ diyor, fakat yine kendim: ‘Hiç olmazsa kaçmazdın… Hiç olmazsa dinlerdin. Kim olursan ol… Dünyada kendisi için hiçbir şeyi olmayan bir

insanın bile başkalarına yardım edecek bir şeyi vardır… Hiç olmazsa bir tek sözü…' diye cevap veriyordum."[299]

İlk paragraf özellikle soyut dili itibariyle anlatan benliğin söylemi olarak okunabilir. Sonraki satırlarda ise doğrudan deneyimleyen benliğin zihnine girilir: "Düşünceler kafama bir sel gibi hücum ediyordu." Deneyimleyen benliğin zihni büyük oranda öz-anlatımlı monolog tekniğiyle sahnelenmiştir. Dolayısıyla ("Rahatımın kaçacağından korkarak bir sersemlik zırhının içine saklanmıştım" cümlesi gibi, anlatan benliğin soyut dilini anımsatan bazı noktalar hariç) büyük oranda deneyimleyen benliğin zihninden geçenler anlatan benliğin söylemi gibi aktarılmıştır. Diğer bir ifadeyle, anlatan benlik deneyimleyen benliğin söylemine yaklaşmış, adeta bu söylemi üstlenmiştir. Bunun da nedeni açıktır: Burası deneyimleyen benliğin aydınlanma ânıdır. Bu aydınlanma ânı o kadar belirgindir ki deneyimleyen benlik ikiye bölünmüş, aynadaki yansıması ile kendisi iki farklı şahsı temsil edecek kadar parçalanma belirginleşmiştir. Burada, değişen deneyimleyen benlik artık anlatan benliğin bakış açısına, onun perspektifine, ahlaki konumuna ulaşmıştır. Bu nedenle, değişen deneyimleyen benlik ile anlatan benlik arasındaki mesafe daralmıştır. Burada öz-anlatımlı monolog kullanılmasının nedeni budur. Nitekim bu pasajda söylenenler ahlaki olarak baştaki öz-anlatımlı monologla aynı yoldadır.

Sadri Ertem'de durumun ne yönde olduğuna göz atmak gerekirse bu yazarın birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde genel olarak anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ayrışmanın belirgin olduğu görülür. Bu demektir ki anlatan benlik genel olarak geçmişe aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektiften bakar. Bu nedenle S. Ertem'in öykülerinde sıkça ahenksiz öz-anlatılar kullanılmıştır. Öz-anlatıların ahenksiz olması anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki ayrışmanın son derecesini imler. Diğer bir deyişle, anlatan benlik geçmişteki benliğinin zihin içeriğini yorumlar ve bu içeriğin bilişsel yetersizliğini yaptığı düzeltme, açıklama ve yorumlarla açıkça gösterir. Böylece, anlatan benlik deneyimleyen benliği kendinden uzaklaştırır. Dolayısıyla, denebilir ki S. Ertem'in birinci şahıs anlatıcıları genel olarak geçmişe düzeltici bir perspektiften bakarak kendilerini analiz ve tefsir ederler. Geçmişteki benlik bilişsel açıdan yetersiz olarak konumlandırılır. Anlatan benlik ise

[299] *a.g.e.*, s. 44, 45.

bütün varlığını açıkça ortaya serer. Kısacası, anlatan benlik aydınlatıcı bir ışık gibi deneyimleyen benliğin bilişsel yetersizliklerine vurgu yapar.

"O Tavşan Bu Tavşan Değil" başlıklı öyküde, anlatıcı, olay zamanında mahkûmdur ve jandarma nezaretinde cezaevine doğru gitmektedir. Yolculuk esnasında yolun kenarında bir tavşan görürler. Jandarma, daha önce idama cezasına çarptırılan bir mahkûmla yolculuk yaparken de bu tavşanı gördüğünü söyleyerek anlatıcı için bu olayı hayra yormaz. Anlatıcı da buna inanır ve yargılama süreci kabusa dönüşür:

"Arkadaşım sarardı, morardı, başını salladı. Ben afalladım. Ne kadar müspet ilme inanmış olursak olalım kulaklarımızın dibinde konuşulan bu sözler şehre, hapishaneye kadar geçecek hür saatlerin ümidini, neşesini birden mahvetti.

(…)

Dermansız olduğumu söyleyeyim. Tabii düşünemiyordum da. Sadece gözlerimin önünde bir tavşan resmiyle başlayan bir şeamet albümünü yaprak yaprak ha bire seyrediyordum. İlerliyoruz.

Bazan en sıkıcı bir hava eserken birden serin bir rüzgâr etrafı sarar. Onun nereden geldiğini bilemeyiz. Kim bilir belki gençlik, belki delikanlılık heyecanının tepmesidir bu. Bir el gözlerimin önünde boyuna dönen albümün yapraklarını kapadı. Saatlerce jandarmanın sözlerini bir vahiy gibi dinleyen ve aksini düşünemeyen ben yavaş yavaş müthiş bir sarhoşluktan ayılır gibi oluyordum."[300]

Anlatan benlik en başından deneyim zamanındaki benliğini yorumlar: "Ne kadar müspet ilme inanmış olursak olalım…" Böylece batıl inançlara yapılan bu vurgu deneyimleyen benliğin nasıl bir zihinsel körlük yaşadığını açıkça ifade eder. "Tabii düşünemiyordum da" ifadesi de benzer şekilde zihnin felç durumda olduğunu gösterir. Kehanetin yarattığı sarsıntı deneyimleyen benliğin sağlıklı düşünmesine engel olmaktadır. Öte yandan, jandarmanın kehanetinin ve deneyimleyen benliğin boş inancının doğru olup olmadığı tartışılamaz bile. Okur bu hikâyeyi okuduğuna göre zaten anlatıcının idam edilmemiş olması gerekir. Gerçi idamdan hemen önceki bir zaman diliminde bunu kaleme alabilirdi. Fakat öyküde böyle bir kayıt yoktur.

Son paragrafta anlatan benliğin bazı değerlendirmeleri yer alır. Bu, deneyimleyen benliğin olay zamanındaki ruh hâlini anlatmaya yarayan çok tipik bir ahenksiz öz-

[300] Ertem, s. 144, 145.

anlatıdır. Buradaki örnek bir psiko-analoji olarak değerlendirilebilir. Geçmişteki ruh hâlini anlatabilmek için bazı benzetmelerden yararlanılmıştır. Paragrafın son cümlesi deneyimleyen benliğin zihinsel durumunu anlatan bir diğer ifade ile kapanır: "sarhoşluktan ayılır gibi oluyordum."

Bütün bu değerlendirmeleri yapan, deneyimleyen benliğin bu saçma kehanete körü körüne inanıp zihinsel bir sarsıntı geçirmesiyle alttan alta alay eden kişi hep anlatan benliktir. Burada iki varlık adeta iki farklı kişi olarak görülebilmektedir. Bu iki farklı zaman diliminde yaşayan iki farklı şahıs arasındaki ayrışma belirgindir. Bu ayrışma öz-alıntılı monolog gibi doğrudan tekniklerin kullanıldığı anlarda dahi görülür. Tıpkı "Kar Yolları Kapamış" başlıklı öyküde olduğu gibi… Anlatıcı deneyimleyen benliğin zihninden geçenleri doğrudan alıntılar. Fakat bunlar ironik bir bağlama oturur:

"Düşüne düşüne onların yapacakları iyiliğin adresini de buldum, onları o zahmetten de kurtardım. Kendi kendime:

- Dikkat et dedi, isteyeceğin şey makbul olsun! Galiba istemek sanatının acemisi olduğum için uluorta isteyemem. Ben kendi işimden başladım.

Evvela zihnimde şöyle bir istida mevzuu hazırladım.

Efendim, ben yüksek tahsil görmüş bir memurum. Sekiz seneden beri maaşım iki bin kuruştur. Barem kanunlarına göre üniversite tahsili görenlerin en aşağı iki bin beş yüz kuruş maaş almaları lazım gelir. Bu hatanın tamirini rica ederim. Gerçi bu, akıllılığı makul, fakat beş yüz kuruş zam için böyle bir istidaya ne lüzum var. İltimas almaya ne hacet? Haydi hacet kapıları açıldı da işler ne oldu? Neticesi ne olacak?

Hiç!

Başka bir şey aklıma geldi. Mademki iltimas yaptırıyorum, iltimas yaptırdığıma göre şu maaşımı hiç olmazsa 70 liracık bir ücrete tahvil ettireyim.

(…)

Postaneye gidip mektubu vermek istiyordum… Evden çıkmamın sebebi de bu idi. Fakat aklıma bir kurnazlık geldi.

- Mektup dedim nasıl olsa akşam gidecek. Fakat daha evvel bizim müdür beyi bir ziyaret edeyim. Ben iltimas ettireceğim. Fakat belki de müdürü hakkımda bir şeyler sorarlar. Hem

daha evvel onun kulağını bükeyim, hem de yazdığım mektubu ona göstereyim, bunun da faydası olur dedim. Bir an caka satmak merakına düştüm."[301]

Burada geçmişteki benliğin sözel düşünce içeriği doğrudan alıntılanmıştır. Yani bir öz-alıntılı monolog vardır. Fakat pasajın son cümlesine bakılırsa burada tam bir düşünce olmadığı görülür: "Bir an caka satmak merakına düştüm." Bu cümle deneyimleyen benliğin kendisine ait değildir. Bu cümleyi kuran, maaşını arttırabilmek için torpil talebinde bulunmaya karar veren, ancak bunu yaparsa başına neler geleceğinden habersiz olan deneyimleyen benliğin bu "miyop" hâliyle alay eden anlatıcıdır. S. Ertem'in birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde böyle sık sık anlatan benlik müdahaleleri görülür. Bu örnekte olduğu gibi, doğrudan sözel düşünce içerikleri bile yalnızca deneyimleyen benliğin saflığını ortaya sermek için ironik bir bağlama oturacak şekilde alıntılanmaktadır.

Demek ki, anlatıcılar geçmişteki benliklerinin bilinç içeriklerinden, düşüncelerinin ne derece yanlış olduğunu göstermekte de faydalanabilirler. Böyle kullanımların tipik bir örneği Umran Nazif'in "Arzusuz Geçen Günler" başlıklı öyküsünde bulunabilir. Öykü bağlamından kısaca söz etmek gerekirse anlatıcı söylem zamanından bir gün önce kendisini saran melankolik ruh hâlinden söz etmekte ve bu ruh hâlini eleştirmektedir. Dolayısıyla dünkü benlik ile bugünkü benlik arasında bir mesafe vardır. Bugünkü benlik bir gün önce yaşadıklarını anlatmak için dünkü benliğinin zihnine girer ve öyküyü bütünüyle onun zihninden geçen bir konuşma olarak tasarlar. Fakat öykünün başında bunu açıklamaz:

"Az evvel boşalan sıgara paketimi yere atarken nasılsa nazarlarım kutunun arkasına ilişti. Burada fersiz bir kurşun kalemiyle yazılmış olan şu kelimelere ve tarihi gördüm. 'Arzusuz geçen günler… 23.11.938'.

Ve hatırladım. Ben dün gece yeni bir insan tanımıştım. Bu yeni tanıdığım dost dertleşmek ihtiyacını duyan her insan gibi bir içki masasının başında, ancak bir saat devam edebilen konuşmamız esnasında ana bütün içini ve dertlerini döküvermişti. İnce parmakları kıvırcık saçları arasında, dudakların bitmek üzere olan bir sıgara olduğu hâlde bana yavaşça şunları anlatmıştı:

'- Bu sabah bayram sabahı olmasına rağmen gene erken uyandım. Güneş odamın sarı patiska perdelerinden süzülüp boş yatak odamın eski tahtaları üzerinde henüz ince şekiller çiziyor ve

[301] *a.g.e.*, s. 492-494.

dışardan içeriye, çok uzaklardan ve arada sırada geçtikleri anlaşılan tramvay ve otomobillerin gürültüleri doluyordu. Her günkünün aksine olarak bu sabah tembel tembel yatağımda yatmak için, içimden önüne geçilmez birtakım hislerin gelip geçtiğini duyuyordum."[302]

Görüldüğü üzere anlatıcı tanıştığı birinden söz ederek onun iki sayfadan fazla süren tek taraflı konuşmasını aktarmaya başlar. Öykü bu hâliyle başkasına ait sesli sözlerin, yani bir dramatik monoloğun doğrudan aktarımı gibi görünmektedir. Fakat öykünün sonunda anlatıcı şu notu düştüğünde aslında dün gece deneyimleyen benliğin zihninden geçen sözlerin doğrudan alıntılandığı anlaşılır:

"Dün gece, bana bütün bunları söyleyen dostum; muhakkak ki öteden beri benim ta içimde yaşamaktadır. Şimdi anlıyorum ki; içimizde bir saat gibi çarpan arzularımızda, bazan ne kadar iyi marka olursa olsun kurulması unutulunca birdenbire duruveren bir saat gibi bir müddet için duruveriyorlar… İşte o zaman bizim için artık ne hayatın… Ne de sevgilinin kıymeti kalmamıştır. Fakat bu arzuların muvakkat duruşuna ve bu sırada içimizden konuşan adamın sözlerine asla aldanmamalıdır.

Çünkü, ben bugün tabiatı ve bütün sevgililerimi her zamankinden fazla sevip düşündüğümü gördükçe, bana bütün bir tatil haftasını sevgilimden uzak olarak kırlarda, bayırlarda arzusuzluk içinde avare avare dolaştıran bu içimdeki müfsit adama mütemadiyen söylenip lanet ediyorum."[303]

Sondaki uyarıyı yapan anlatıcının, dünkü iç konuşmasına ve bu konuşmanın ardındaki ruh hâline sıcak bakmadığı öykü bağlamından anlaşılmaktadır. Böylece bu uzun öz-alıntılı monolog ironik bir bağlama oturmuş olur. Peki anlatıcı dünkü ruh hâlini yansıtan fikirlerini ironik bir bağlamla verecekse neden doğrudan vermeyi seçmiştir? Aslında basit bir gerekçe vardır. Anlatıcı bu yolla dün yaşadıklarını bütün canlılığıyla anlatmaya çalışarak okurda bir sempati yaratmaya yönelmiştir. Okur tam da bu ruh hâliyle özdeşleştiğinde bu ruh hâlini ironik bir tavırla reddederek okur üzerinde güçlü bir etki yaratmaya çalışmıştır.

Fahri Celâl'in öykülerinde de deneyimleyen benlikler sık sık körlüklerinin kurbanı olan tiplerdir. Anlatıcılar deneyim zamanındaki birtakım pişmanlıklarını, körlüklerini dile getirirler. Bunlarda bilinç sunumu çok yoğun olmamakla birlikte bağlam genelde

[302] Yiğiter, *İçimizden Birkaçı*, s. 50.
[303] *a.g.e.*, s. 53.

ironiktir. Öykünün başı ve sonu arasında tam bir tezat vardır. Deneyimleyen benlikler bu ironinin kurbanı olurlar. Bu türden öyküler F. Celâl'de çoktur.

Bir örnek olarak üst-öyküsel anlatı tekniğiyle kurgulanmış olan "Kadın Cehennemi" başlıklı öyküden söz edilebilir. Anlatıcı burada kendi dönüşüm sürecini anlatır. Önce anlatan benlik genel bir değerlendirme yapar. Kendisinin bir vakte kadar "tam hiç eksiksiz bir papaz" olduğunu, kadın ruhundan anlamayan, onlardan hep uzakta yaşamış biri olduğunu söyler. Ardından bir kadınla ilk defa yakınlaşma sürecini anlatır. Öykü bu noktadan itibaren deneyimleyen benliğin zihnine odaklanır. Yoğun şekilde öz-anlatı, öz-alıntılı ve öz-anlatımlı monologlar kullanılır:

"Bu yokluk sonraları bir vehim oldu. Kadınlara… Onlar başka mahluklar diyordum. Başka, ayrı… Onlar şüphesiz benim gibi konuşmazlardı. Nasıl yemek yerlerdi? Elbette susuzluğu benim gibi hissetmezlerdi. Kadınların olmak için kendileri gibi konuşmak, onlar gibi düşünmek, diğer insanlar gibi olmak, evet, benim gibi olmamak lazımdır, diyordum.

Ve bu bedbin felsefelerime, korkularıma bütün geçen hayatım da hak verdiriyordu. Sıhhatsiz bir vücut, gürültülü bir mektep, hissiz, benden uzak bir muhit…

Artık her şeyi çirkin görmeye başladım: Geceler kara bir göz, yıldızlar… Onun içinde şüpheli parıltılar, ağaçlar birer demet karanlık; deniz, için için homurdanan bir dev idi.

Bir gün etrafıma düşman olduğumu hissettim; hâlbuki hiçbir şeye kabiliyeti olmayan ben, şüphesiz bir anarşist bile değildir: Onların birer kararı, gayeleri, azimleri, sonra cesaretleri vardı… Benim?

Niçin bana bir kadın bile gülmemişti? Biçin bana bakmazlardı? Ve niçin kadınlar beni sevmezlerdi? Bunu herhâlde dünyada herkesten ziyade ben düşündüm ve bir gün sebebini yakaladım zannettim: Mücrim gözlerim!.. Evet gözlerim… Hayata karşı hükümlerimin fenalığını, kararlarımın kötülüğünü gözlerimin korkunç parıltılarla herkese söylediğine inandım. Ben meş'um, haşin, melun bir adamdım. Bütün dünyaya hak verdim, şüphesiz, katil düşünceli bir adam, gözleriyle bile menfurdur, diyordum…"[304]

Bu fikirler deneyimleyen benliğin dönüşmesinden önceki zamanlara aittir. Bu nedenle, anlatan benlik onları ironik bir bağlama oturtur. "Ve bu bedbin felsefelerime, (…) hissiz, benden uzak bir muhit…" cümleleri her ne kadar samimi bir anlayış içerse de bütün bu fikirlerin aslında birtakım nedenlerden kaynaklanmış

[304] Göktulga, s. 45.

boş inançlar olduğunu ima eder. Nitekim biraz sonra bu kötümser fikirlerini bırakarak âşık olacağı bir kadının hayalini kurmaya başlar. İlk defa bir kadınla buluştuğu gün yeniden deneyimleyen benliğin zihnine döner. Bu, deneyimleyen benliğin tam olarak bir şeylerin farkına vardığı andır. Bu nedenle bağlamı ironik değil sempatiktir. Fakat anlatıcı bu aydınlanma sürecinin her anında vardır. Okur açısından bunu anlamlı kılmak amacıyla deneyimleyen benliğin iç gerçekliğini aydınlatmaya çalışır. Bilinç sunumu büyük oranda öz-anlatılarla yapılır:

"O zaman… Kuyumu dolduran yeisimin bir saniyede müthiş bir serap olduğunu hissettim. İçinde yıldızlar yanıyor, ay tutuşuyor ve güneş artık beni bırakmıyordu. Hatta biraz evvel sinirlerimizi boşaldıran cırcır böceklerinin seslerini şimdi bir kaside buluyordum, demek ben şu zavallı, şu sefil, meş'um mahluk, bir kıza taliplerini reddettirecek kadar tesir ediyordum. Öyle mi?.. Gözlerim açık, ellerim oynadığı, iyice düşünebildiğim hâlde baygınlıklar geçirdim.

(…)

Artık pek iyi anlıyordum: Ben başka, bütün bütün başka bir adamdım; nazariyatını ameliyata tatbik etmiş ve muvaffak olmuş bir insan olduğumu düşünmek, meharetimi görmek bana o dakikada nereden geldiğine şaşmadığım bir cesaret veriyordu.

O kadar yakın oturuyordu ki… Gözleri baygın… Sözlerimle sarhoştu. Nihayet ellerini tuttuğum zaman, boğuluyordum!.. Belki gökte ayı tutsaydım, bu kadar sarsılmayacaktım. Yeni bir mantıkla, yeni gayrikabil-i red senedli bir mantıkla başımı yükselmiş buldum. Demek ki öteki insanlardan, mektuplarını yazdığım düşüncelerini bildiğim, muvaffakiyetlerini duyduğum insanlardan benim bir farkım yoktu, öyle mi?.. Herkesle müsavi olmak?.. Kendisine 'artık esaret kalktı' denilmiş bir köle gibi şaşkındım."[305]

Deneyimleyen benliğin dikkati içsel gerçekle dışsal gerçek arasında sallanıp durur. Fakat baskın olan iç dünyadır. Bilinç içeriği yer yer öz-anlatıdan öz-anlatımlı monologlara kayar. Deneyimleyen benliğin aydınlanma ânı büyük oranda anlatan benliğin ifadeleriyle anlatılmıştır. Fakat bağlam sempatiktir. Birkaç doğrudan alıntıdan ziyade öz-anlatı ve öz-anlatımlı monolog kullanılmış olması deneyimleyen benliğin iç gerçeğini derinlemesine çözümleme amacına hizmet eder.

F. Celâl'in öykülerinde deneyimleyen benliklere daima böyle sempatik bir tarzda yaklaşılmaz. Öykülerde deneyimleyen benlikle anlatan benlik arasında sık sık ironik

[305] *a.g.e.*, s. 47, 48.

bir bağlam yaratılır. Bunun tipik örneklerinden biri "Frengi" başlıklı öyküdür. Bu öyküde, evli bir adam olan anlatıcı frengili bir hayat kadınıyla birlikte olmuş ve kadından hastalık kaptığını fark edince de kadını öldürmüştür. Sıradan bir memur olan anlatıcı işe gidip gelirken karşılaştığı bu kadınla birlikte olmaya karar verme sürecinde pek çok tereddüt yaşamıştır:

"Nasıl karar verdik Allah'ım, neler konuştuk, bunu sormayınız, hiçbir şey hatırlamıyorum. Yalnız eve kadehlerle rakı içmiş gibi kırık, kuvvetsiz, sarhoş… girdim.

Dünyanın en büyük cürmünü ben yapmış gibi idim; belki bir hiss-i kablelvuku idi. Kalbim ve beynim korkularımla eziliyordu.

Fakat bu yeiskar düşünceler çok sürmedi, mademki kimse işitmeyecek, kimse şüphelenmeyecekti, eh şu hâlde?..

(…)

Ertesi sabah gözlerimi açtığım zaman yine korkularım vardı, kalemde makine gibi iş gördüm, kayıtlar gözlerimin önünden kaçıyor, rakamlar ayaklanıyor, okuduklarımdan bir şey anlamıyordum. Gözlerim yalnız saatte idi, ah ilerlese, ah ilerlemese, kırılsa, bütün dünya, her şey bitse, mahvolsa diyordum, fakat saniyeler dakikalaşıyor, dakikalar saat oluyor, saatler geçiyor, akşam oluyordu.

(…)

Maamafih kalemde, her zamandan daha erken çıktım, kalabalık yollarda bin kişiye çarparak, koşar gibi yürürken birdenbire duruyordum. Kararlarım düşüncelerimle sarhoştum. Esrar içenler gibi ahmak, aklını kaybetmişler gibi donuk… Beynimi günahlar ve şeytanlar son bir defa daha kırmızı ve uzun dilleriyle yaladılar."[306]

Burada anlatan benlik deneyimleyen benliği bütün olarak kendinden uzaklaştırmaktadır. Deneyimleyen benliğin iç gerçeğini ve eylemlerini anlatırken bir tür sarhoşluk hâlinden söz etmesi tam da buna işaret eder. Deneyimleyen benlik adeta bir körlük içindedir, ne yaptığının farkında dahi değildir. Deneyimleyen benliğin esrar içmişlere, sarhoşa ve makineye benzetilmesi bundandır. Dolayısıyla burada tam anlamıyla ahenksiz ve ironik bir bilinç sunumu görülmektedir.

K. Hulusi'nin bir kısım öyküsünde kendi kendini analiz geleneğinin izleriyle karşılaşmak mümkündür Bunlardan bir örnek olarak "Oda Hizmetçisi"nden söz

[306] *a.g.e.,* s. 128, 129.

edilebilir. Bu öykünün bağlamı anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki bilişsel bir mesafe üzerine kurulmuştu.: Anlatıcı konakladığı bir otelde uzun süre oynanan bir oyunun kurbanı olmuştur. Fakat bunu da sonradan anlamıştır:

"Hikâyem bu kadarla bitti mi? Ben de öyle zannediyorum ama yanılmışım. Bununla beraber, tam üç ay, bir kafese düştüğümü anlamadım. Yani tam manasiyle enayi damgasını yedim. Meseleyi yine yol inşaatında çalışan tanıdıklarımdan biri halletti:

- Bırakın canım, dedi. Otel değil bir kafestir orası… Bahsettiğiniz yan oda fam dö şambr ile otelde müstahdem kocasının odasıdır. Senin gibi uzun müddet bekar kalmış müşteriler gelince faka bastırırlar…"[307]

Geriye dönük aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektif yazarın bir başka öyküsü "Kıllı Maymun"da da bulunabilir. Üst öykü şeklinde kurgulanan bu örnekte asıl anlatıcı Hindistan'da bir kadına âşık olup onunla evlenmiş; fakat karısının, daima yanında taşıdığı ve "My Heart" adını verdiği maymunla ilişkisi olduğuna inanmaya başlamıştır. Hatta çocuğunun dahi bu maymundan olduğunu düşünmektedir. Anlatıcı evlendiği için pişmandır ve yaptığı bu hatayı gençliğine bağlamaktadır:

"Hizmetçim şehbenderhanedeki [konsolosluktaki] kavaslardan birinin getirdiği telgrafı uzattı. Açtım. Hariciye Nezareti'ndeki bir arkadaş tarafından yollanmış hususi bir telgraf… Memuriyetimin Bombay'a nakledildiğini, resmi tahriratın [yazının] da yolda olduğunu bildiriyordu. Herhâlde bir hissikablelvuku [önsezi] ile olacak, o dakika, buna hiç sevinmedim ve kalbimin üstünden bir raşenin [titremenin] geçtiğini adeta duydum.

- Nasıl, memuriyetinin Bombay'a tahvilini bir felaket mi addediyordun?..

- O zaman değil. Fakat bugün, evet… Bugün memuriyetimin Bombay'a nakli, anlıyorum ki, benim için bir felaketmiş.

(…)

Ben, bu tebessümde, yemin ediyorum ki, sıcak ve keskin bir koku bulmuştum. Düşün, on yedi sene evvel, henüz gençtim daha… Kalbimin duyduğu arzuya, ne Raca mani olabilir, ne başka şeyler…"[308]

M. Şevket anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki sınırı özellikle de bilinç sunumu sırasında belirsiz hâle getirse de anlatı geleneğindeki ana damara, yani

[307] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 125, 126.
[308] Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*, s. 200-203.

anlatan benliğin deneyimleyen benliği tefsir ve analiz ettiği kanala bağlanır. Bunlardan tipik bir örnek "Kayışı Çeken" başlıklı öyküdür. Bir tür üst-öyküsel anlatı şeklinde kurgulanan bu öyküde anlatıcı evlilik hayatında gerçekleşmesinden korktuğu ne varsa başına gelmiş talihsiz bir adamdır. Öyküde uzun uzadıya bilinç sunumları yer almaz. Fakat öykü bağlamını başlardaki şu ahenksiz öz-anlatı da içeren cümleler verir:

"Evlenip de karının çengeline düşmeyegör, elmasım! Sen, bana kendi başımda olanı sorsana! Yaa! Evlenecek oldum, sanki başıma gelecekleri bilirmiş gibi, kimsesiz olsun, dedim. Olmadı. Kimsesiz birini bulamadık. Bu şimdiki kadını buldular, iyidir al mal dediler, alırım ama, dedim, düğün yapmam. Eve aşçı işçi tutmam, kaynana, baldız, kayın istemem. Bir kör oğlu bir ayvaz! Bak, razı olurlarsa, bir nikah bir yüzgörümlüğü, güvey girerim; başka da bir şeycik tanımam! Razı oldular, güvey girdik. Eh, iyi. İlkin deke düştüğümün hiç farkına varmadım."[309]

Son cümlede kurulan dengesizlik deneyimleyen benliğin körlüğünü uzun bir süre devam ettirir. Anlatıcı, farkına varmadan tam da korktuğu bir hayatın içine düşmüştür. Bu nedenle, bazı noktalar hariç geçmişteki eylemlerini ve körlüklerini yargılar. Örneğin, evlendikten hemen sonra karısının evde yalnız kalmaktan canı sıkıldığını söylemesine o zamanlar pek bir anlam verememiş, bunun bir tuzak olduğunu anlamamıştır. Karısı gerçekte ailesini yanına getirebilmenin yollarını aramaktadır. Tabii ki anlatıcı bunu çok sonra, ancak olaylar yaşandığı zaman anlar:

"Bunun için karı boşayacak değilim ya, Allah belasını versin dedik, sindirdik. Ama, bir yandan da düşündüm, ona da biraz hak verdim. O da candır. Biz sabahtan akşama kadar geziyoruz. Beni bir gün evde oturtsalar, deli olurdum."[310]

Bu alıntıdaki öz-anlatı bir önceki pasajda yer alan körlükle tezat içindedir. Öykü boyunca bütün bilinç sunumlarında bu körlüğün tortusu bulunur. Benzer bir perspektif "Köye Düşmüş" başlıklı öyküde de vardır. Bu öyküde İstanbul'da doğup büyümüş, hayatında Anadolu'yu hiç görmemiş olan anlatıcı yeni tanıştığı bir şahıs tarafından ticaret yapma vaadiyle kandırılarak Anadolu'ya götürülmüştür. Burada ikamet ettiği süre içinde anlatıcının deneyimsizlikleri, cahillikleri, Anadolu coğrafyası ve insanı konusundaki bilgisizlikleri açığa çıkar:

[309] Esendal, *Otlakçı*, s. 37.
[310] *a.g.e.*, s. 38

"Bundan evvel bendenizin hiç taşraya çıkmışlığım yoktu. Ömrümde bir kere Florya'ya gitmiştim. Kalem refikleriyle o kadar niyet ettiğimiz hâlde kısmet değilmiş, bir kere Alemdağı'na bile gidememiştim. Siz şu kısmete bakınız ki senelerden sonra bu dağ başında kaldım. Görüyorsunuz ya beyefendi, burası adeta dağ başıdır. Bu adam bizi aldattı, köye götüreceğini söyledi. Bizim bildiğimiz, köy dediğin ağaçlık, çayır çimenlik olur. Bir yandan koyunlar meler, bir yandan kuşlar öter, köyün kenarındaki ağaçlık altında ihtiyarlar delikanlılara gazalarını anlatır, yaralarını gösterir, kızlar testileri omzunda su almaya gelirler. Köyün hocası cihadın faziletinden bahseder, ahkamı ahiretten nasihat eyler. Burada böyle şeyler ne gezer, efendim. Eğer efendimizin vakitleri olsaydı, köy dedikleri yeri zatıalilerine gösterirdim. Şu sırtın arkasındadır. Numune için bir tek ağacı bile yoktur. Biz köylülerin yağ, bal, yumurta yediklerini biliriz, burada yağdan yumurtadan geçtik, ekmek yüzüne hasret kaldık. Bunlar ekmek nedir, ona bilmiyorlar, efendi. Yufka yiyorlar. Hâli vakti yerinde olanlar, bazlama dedikleri hamuru yutarlar. Allah inandırsın beyefendi, bendeniz harp içinde yediğimiz vesika ekmeğine bile hasret kaldım. Böyle olduğunu bilseydim, buralara gelir miydim?"[311]

Pasaj, deneyimleyen benliğin köy ve köylülere dair tasarımı ile gerçek köy ve köylüler arasındaki tezada dayanmaktadır. Anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasında mutlak bir bilişsel mesafe vardır. Nitekim son cümleyle anlatan benlik deneyimleyen benlikten kendini mutlak şekilde ayırmıştır.

Cumhuriyet dönemi öyküleri için kendi kendini tefsir ve analiz geleneği ana damarı oluşturur. Bu dönem öykülerinde anlatan benliklerin perspektifinin hâkim olmasına paralel olarak geçmişin şimdi'den yorumlanması ve analiz edilmesine dayalı bir bilinç sunum tarzı görülmektedir. Anlatıcılar geçmişteki benliklerinin zihinlerini, zihin içeriklerini, sonradan kurdukları bağlantılardan ve edindikleri bilgilerden hareketle yorumlamaya girişirler. Bu çerçevede, analiz eden söylem zamanındaki anlatıcı ile analiz edilen olay zamanındaki anlatıcı arasında, ikincinin aleyhine işleyen bir bilişsel mesafe ortaya çıkar. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde de anlatıcı ile karakter arasında benzer bir mesafe olduğu görülecektir. Bu durum Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar ile karakterler (anlatan benlikler ile deneyimleyen benlikler) arasında bilişsel bir mesafe olduğunu, söylem zamanındaki anlatıcıların daima daha çok bildiklerini, bu bilgilerden hareketle daima analiz etmeye ve yorumlamaya giriştiklerini gösterir. Ahlaki veya optik mesafe değişmekle birlikte bu

[311] *a.g.e.,* s. 89.

bilgi mesafesi dönem öyküleri için vazgeçilmez bir gerçeklik olarak ortada durmaktadır. Anlatıcılar böylece sahip oldukları bilgi bakımından öyküye müdahale etmeye daima hazırdırlar. Daima potansiyel olarak bu haklarını saklı tutarlar.

1.2.2.1.1.2. Yorumlanmamış zihinler

Deneyimleyen benliklerin yaşantıları, anlatma zamanındaki herhangi bir yorum, yargı, analiz veya değerlendirmeye tâbi tutulmadan aktarıldığında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinden farklı bir durum söz konusu olmaktadır. Anlatıcı deneyim zamanından sonra edindiği bir bilgi vermez, yorum veya genelleme yapmaz, vb. Bu damar, anlatılar için çok yenidir ve Cumhuriyet döneminde de saf örnekleriyle nadiren karşılaşılan bir tavra işaret eder. Bununla birlikte, bunun çerçevesini biraz daha genişleterek geçmişe dönük düzeltici ve aydınlatıcı perspektiften farklılaşan bazı örnekleri de bu başlık altında ele almak mümkündür.

Kendi deneyimini analiz etmeden ve yorumlamadan aktaran bir anlatıcının en saf örneği Sait Faik'in "Bir Sarhoşluk" başlıklı öyküsünde bulunur. Bu öyküde felç olmuş bir bilinç, aydınlatma çabası olmadan sunulur. Diğer bir deyişle, anlatıcı geçmişi aydınlatmaya çalışmadan, geçmişteki benliğini bütün karmaşıklığıyla kaydetmekle yetinir. Anlatıcı bir gece yarısı sokakta yürümektedir. Sarhoştur. Halüsinasyon benzeri birtakım deneyimlerini aktarır. Kendisi durunca duran, yürüyünce yürüyen bir adamla birlikte sokakta yürümektedir. Fakat gerçekte bu şahsın bir hayal ürünü olduğu varsayılabilir. Öykünün sonunda, anlatan benlik devreye girer ve bu şahsın kim olduğunu hâlâ bilmediğini söyler. Bu ifade istisna edilirse öyküde anlatıcının sonradan edindiği herhangi bir bilgi yoktur. O gece yaşadıkları hakkında herhangi bir yorum yapmaz. İç dünyasını analiz etmez. Bu nedenle, anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında belirgin bir mesafe olmadığı söylenebilir. Üstelik uzun uzadıya devam eden işaretsiz öz-alıntılı monologlar anlatan benliğin söylemini de geri plana iter. Ahenkli öz-anlatılar vardır; ancak anlatıcı geçmişteki benliğinin iç yaşantıları arasında bağlantılar kurmaz. Bu yaşantıları yalnız kaydetmekle yetinir. Geçmişle şimdi arasına bilişsel veya ahlaki bir sınır çekmez. Ayrıca herhangi bir genelleme de yapmaz. Böylece, geçmiş benliğin iç yaşamı yalnızca kaydedilmiş; anlatan benlik tarafından değerlendirmeye ve yoruma

tâbi tutulmamıştır. Öykünün uzun bir işaretsiz öz-alıntılı monolog şeklinde gelişen kısmı şöyle başlar:

“Sarhoşum. Anasını satarım dünyanın. Düşmanlarımın hepsini bir meteliğe ... Dostlarımın - olmayan dostlarımın şu dünya yüzünde- hepsine şaraplar, biralar ikram etmeliyim. Sevgilim sen, sen de mi şu havayı kokluyorsun. Bu saatte sağına dönüp sen de, insan suretinde bir hayvan gibi homurdanmışsındır belki. Ama ah! Yatağın sıcacıktır. Yatağın ne güzel kokuyordur senden! Na bak! Aya bak! Kış gecesinin mübarek ayına bak! Hem yürüyorum, hem sanki düşünüyorum. Durdum. Bir ağaca yaslandım. Ağaç rüzgârdan sallanıyor. Ayın on beşi değil ama yine kocaman bir ay, caddenin kocaman ampulünden kararmış madeni bir ışıkla bakıyor. İçimi deliyor sokak köpeğinin güzel gözleri, mahzunluğu, açlığı... Ah bir simit olsaydı cebimde! Otursaydım şu ıslak çimenlerin üstüne, köpeğin yanına. Ulan deseydim, koca herif, şu dünyada bir sen, bir de ben varız, bir de na, şu kısa kısa adımlarla yürüyen herif, bir de ay, bir de na, şu geçen otomobil. N'apalım şimdi. Aya bakıp şiir yazamayız. Otomobili durdurtup binemeyiz. Şu herife yetişemeyiz. Yapacağımız bir şey var. Oturup seninle şu simidi paylaşalım. Bir simit canım istiyor. Bayağı açmışım ben de.

Köpeğin yanına yaklaşıp kafasını okşayayım dedim. Fırladı gitti. Ne kadar korktu zavallı! Yine yürümeye başladım. Ben yukarıda anlattığım boş lafları köpeğe söylemeye savaşırken durmuştum. Epey de zaman geçmişti. Herif yine yirmi adım ötemde. Kafamı şöyle bir salladım. Deli olma dedim. Herif o zaman senin iki adım önünde yürüyordu. Şimdi yirmi adım, demin yirmi adım değil. Sen hesabı şaşırdın.

Eeeh, peki dedim olur. Ben her zaman hesabımı bilmedim. Bu işi böyle kabullendim. Bu işi ben böyle kabullendim. Türkü söyleye söyleye hem yürüdüm, hem düşündüm.

Doğru, benim bir sevdiğim kız vardı. Ama benim sevmeye hakkım yoktu. Çünkü ben anasının gözü bir adamım. Ben azizim, ben, ben ... Serseri bir adamım. Ben sarhoş olurum. Ben adamı tutarım azizim. Ben daha olmazsa onun evinin önüne gider, "Kız seni seviyorum," diye bağırırım. Yarın, sabah sabah, karga bokunu yemeden kalkıp onun evine gider, çat çat kapıyı çalar, kim kapıyı açarsa, bilmem ne hanımın babası ile görüşmek istiyorum, derim. Babasına da derim ki: Efendi! Yahut kaynata!.. Nutkumu vermek üzere bir ağaca yaslandım. Durdum. Gözlerimi kapadım. Ağaç rüzgârdan sallanıyor. Ben sevgilimin babasına bir nutuk veriyorum. Sonunda Allahın emriyle kızını istiyorum. O da bana veriyor. Ağlaşıyoruz. Beraberce sokağa çıkmak üzere kız hazırlanıyor. Babası da bana: ‘Evladım, artık şöyle yapmak, böyle etmek...’ diye konferansa başlarken bir de gözümü açıyorum ki dünya fırıl fırıl dönüyor. Midemde bir bulantı, ağzım, midemden başlayıp sulanıyor.

Karnıma bir yumruk dayanmış eziyor, acayip bir ağrı içinde olanlar oluyor. Sizin anlayacağınız, yediğimiz içtiğimiz burnumdan fitil fitil geliyor."[312]

İlk paragraf deneyimleyen benliğin doğrudan sözel düşünce içeriğinden oluşmaktadır. Bu cümleler herhangi bir etiket veya işaret olmadan öyküye alınmıştır. Fakat biraz aşağıda anlatıcı "Ben yukarıda anlattığım boş lafları köpeğe söylemeye savaşırken durmuştum."[313] dediğinde bu sözlerden bir kısmının sesli ifadeler olduğu anlaşılır. Ne var ki nereye kadar sesli, nereye kadar sessiz cümleler olduğu kestirilemez. Fakat "Doğru, benim bir sevdiğim kız vardı." cümlesinden itibaren yeniden deneyimleyen benliğin iç dünyasına ait olduğu izlenimi veren ifadeler gelir. Yukarıdaki cümleler gibi bunlar da işaretsiz ve etiketsizdir. Nutkunu vermek üzere bir ağaca yaslandıktan sonraki cümleler ise sözel değil görsel ifadelerin sözelleştirilmesiyle elde edilmiş ifadelere benzer. Özetle, bu öyküde anlatan benliğin açık bir müdahalesi yoktur. Yalnızca deneyim zamanındaki iç yaşantıların kaydıyla yetinilmiştir. Geçmişteki yaşantıları aydınlatma, yargılama amacı yoktur. Sonradan fark edilen herhangi bir gerçeklik, sonradan elde edilen herhangi bir bilgi verilmez. Deneyimleyen benliğin kaotik ve karmaşık iç dünyası, olduğu gibi verilmeye çalışılmıştır. İç yaşantıların verilmesinde belirgin bir nedensellik göze çarpmaz.

Bunu daha iyi anlayabilmek için bu öyküyü yazarın deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmış, fakat anlatan benliğin açık müdahalelerini de barındıran "Bir Bahçe" başlıklı öyküsüyle bir arada değerlendirmek aydınlatıcı olacaktır. Bu öyküde anlatıcı bir gece yarısı yine sarhoş bir hâlde bir otel odasının penceresinden izlediği manzaranın verdiği izlenimleri aktarır. Fakat anlatan benlik deneyimleyen benliğin iç yaşantılarını yorumlar. Bazı genellemeler yapar. Öykünün değişik kısımlarında bazı nedensellik zincirleri kurar:

"İnsanlar yıldızlara tesellilerini, ilahlarını, aşklarını, talihlerini salı salıverdiler. Yeryüzünden cazibe kanununun o muhteşem oyuncaklarına bıraktıklarımızdan bize gelenleri alırken de muhakkak bir şeyler veriyorduk. İşte o akşam pencerenin önünde dimdik durup gökyüzünü seyrederken de kendimden bir his yağmuru bırakıyordum. Akılsız da düşünülür mü? Bende o hâl vardı, hisler sanki aklın bir coşkunluğu değilmiş, ayrı, akıldan apayrı şeylermiş gibi ayrılıp yıldızlara gidiyorlardı. Duyduklarımı tahlil etmek lazımsa sevinç, keder gibi hisler

[312] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi,* s. 49, 50.
[313] Cümledeki "boş" sıfatı anlatan benliğe ait, yani deneyim zamanından sonra söylenmiş olabileceği gibi deneyimleyen benliğin o anki düşünceleri için kullandığı bir ifade de olabilir.

değildi. Onlar bir ana, başka bir şeydi. Sanki onlardan yağan bir yağmurdan ıslanmış gibi üşüyor, elim el tutmak istiyor, aklım akıl istiyor, dudaklarıma bir çikolata, bir şampanya, bir kâğıthelvası tadının eksilmiş hâli -tat, koku hakikatiyle değil, burunla değil tüyle, deri ile tırnakla, kirpikle anlaşılabilen, yahut da böyle şeylerle bile anlaşılmadan rüyaya kadar kaçan bir gerçek olup- değiyordu."[314]

Burada anlatıcı genellemeler yapar. Geçmiş benliğinin iç yaşantılarını aydınlatmaya, anlamlandırmaya, bazı bağlantılar kurmaya yönelir. Kaydetmekle yetinmez, yorumlar da. Böylece geçmişle şimdi arasındaki mesafe de belirgin hâle gelir. Bir yanda söylem zamanının şimdi'sinde yaşayan ve geçmişi yorumlayan, analiz eden, geçmişteki fikirlerini yer yer düzelten, iç yaşamını aydınlatan bir anlatıcı vardır; diğer yanda ise bu analizlerin nesnesi hâlindeki deneyimleyen benlik.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde buradaki kadar saf bir ahenkli anlatı örneği bulmak mümkün değildir. Bu bağlamda, aslında hemen bütün öykülerin az veya çok kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlandığını söylemek gerekir. Bununla birlikte, bazı öykülerde geçmişteki bilinç içeriklerinin farklı bir tarzda söylem zamanına aktarıldığı da göze çarpar. Bu tür örneklerde anlatıcılar geçmişteki iç yaşantılarını uzun uzadıya analiz etmek yerine büyük oranda doğrudan alıntılamayı seçerler. Bu durum tabii ki anlatıcı ile anlatıcının geçmiş benliği arasındaki mesafeyi silmez. Fakat bu tekniklerin uzun uzadıya yapılan analizlere kıyasla anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında görece ahenkli bir ilişki yarattıkları da söylenebilir. Bu nedenle, anlatan benliğin varlığını öne çıkararak onu görünür kılan ve geçmişle söylem zamanının şimdi'si arasında belirgin bir mesafe yaratan öz-anlatı yerine genel olarak deneyimleyen benliği öne çıkarak öz-alıntılı monolog ve öz-anlatımlı monolog kullanımına ağırlık veren örnekler birbirinden ayrılabilir. Tekrar etmek gerekiyor ki bu ikinci grup öykü temelde kendi kendini tefsir geleneğinin karşıt ucunu temsil etmez. Yalnızca kullanılan teknikler bağlamında anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafeyi görece azaltır. Bu çerçevede, Cumhuriyet dönemi öykülerinde geriye dönüşlü örneklerde yorumlanmamış bir zihinle karşılaşmak neredeyse imkânsızdır. Bundan sonraki örnekler yalnızca bu bağlam içinde değerlendirilmiştir.

[314] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*, s. 77, 78.

Buna ilk olarak Memduh Şevket'in "Ana Baba" başlıklı öyküsü örnek gösterilebilir. Bu öyküde anlatan benlik geçmişteki benliğinin bilinç içeriklerini yer yer alıntı işaretlerini ve etiklerini silerek aktarır. Bu da anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafeyi kısmen belirsiz hâle getiren bir yol olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı, çocukluğunda yaşadığı bir olayı anlatır. Buna göre, bir gece babasıyla yaptığı sohbet sırasında elindeki zincirle oynarken gaz lambasının şişesini kırmış ve zaten ekonomik olarak zor günler yaşayan ailesinin sırtına bir yük daha bindirmiştir. Anlatı bağlamı ironik olarak görülebilir. Anlatıcı bazı noktalarda çocukluğundaki körlük anlarını açığa serer. Fakat kullanılan bilinç sunum teknikleri bunun tersine bir görünüm sergiler. Anlatıcı geçmişteki bilinç içeriğini işaretsiz olarak söylem zamanına aktarır. Böylece, geçmişteki benliğinin körlüklerini açığa sererken onlara karşı sempatik bir tavır da almış olur. Odaklanma başlığında belirtildiği gibi, bu öyküde kime ait olduğu ilk bakışta anlaşılamayan cümleler aslında işaretsiz öz-alıntılardır:

"Babam güvercinleri anlatıyordu ama, ben artık dinleyemiyordum. *Tatlı tatlı konuşurken bu aksilik nereden başıma geldi! Ne dedim de, uğursuz zinciri elime aldım. Babam söyledikten sonra hemen atmalı idi. Şeytan beni dürttü…*

Bu uğursuzluklar, hiç beklenilmeyen saatte adamın başına gelir!

Babam, sözlerini bitirdi, sonra bana dedi ki:

'Hadi, kalk bir ışık arayalım. Bununla artık çalışılmaz.'

Büyükçe lambamız misafirin yanında. Başka lambamız da yok. babam, mutfakta kullandığımız idare kandilini yaktı. Odaya döndük. *Babam, bu idare kandili ile çalışabilecek mi? Ben suçluyum. Babam da hiç sesini çıkarmıyor. 'Ben sana söyledim, benim sözümü dinlemedin' dese, ben de 'Evet, suç bendedir!' desem, yahut yalnızca 'Suç benimdir, senin sözünü dinlemedim' diyebilsem, gidip rahat yatacağım*."[315]

İtalik olarak işaretlediğimiz cümleler deneyimleyen benliğin zihnine atfedilebilir. Fakat bunlar hiçbir işaret, etiket ya da uyarı olmadan söylem zamanına aktarılmıştır. Okur açısından bu cümleler anlatan benliğin yargıları olarak görünebilir.

Öykünün geri kalan kısımlarında da öz-anlatılar genelde ahenklidir. Bir örnek:

[315] Esendal, *Mendil Altında*, s. 67.

"Ertesi sabah yatakta uyandım. Biraz sonra akşam kırdığım şişe aklıma geldi. Güvercinleri satmak, bana akşam düşündüğüm kadar kolay olmayacak gibi geldi ise de biraz düşündükten sonra gene en yapılabilecek bir şey varsa, o da bu olduğuna inanarak hemen bu işi bitirmek için yataktan fırladım, giyinmeye başladım."[316]

Burada anlatan benliğin bilgi sınırı deneyimleyen benliğin bilgi sınırını aşmaz. Herhangi bir genelleme, yargılama, soyutlama da yer almaz. Yalnız "inanarak" zarfı istisna sayılabilir. Bunun dışında, anlatan benlik deneyimleyen benliğin zihin içeriğini aktarma konusunda somut ve ahenklidir.

Yine M. Şevket'e ait "Şair Tavafi" başlıklı öyküde bilinç sunumu genel olarak ahenkli bir bağlama oturur. Deneyimleyen benlik olup bitenlerin az çok farkındadır. Anlatan benlik de bilinç içeriklerini ahenkli bir tavırla alır. Anlatan benlik deneyimleyen benliğin bilinç içeriğini kendi söylemine ekler. Böyle bir eklemleme adeta anlatan benliğin deneyimleyen benliğin devamı olduğunu ima eder. Gerçekten de hafıza açısından süreklilik söz konusudur ve bu süreklilik iki benlik arasındaki mesafeyi göz ardı etmeye yarar:

"Rüyasında büyük bir kuşa binmiş; cennetlerde uçup gezdiğini gören bir adamı 'yanlış şeyler görüyor' diye uyandırmak ister misiniz? Ben kıyamadım. Belli ki bu şiirler, Hacı'nın belki bütün varlığıdır, bunları beğenmediği, bunların hiçbir değeri olmadığını anladığı gün Hacı pörsüyüp sönecektir. Buralılara belki bunları hiç okumamıştır, yahut komşuları dinlemekten bıkmışlardır, belki de şiirle uğraşmak hacılara yakışmaz diye onlara okumak istememiştir. Hacılar, hocalar burada iken defterlerini açmadı, şimdi anlıyorum ki beni evine getirdiği, bu kadar masraf ettiği, bu şiirlerini dinletmek içinmiş. Bu benim de başımdan geçmiştir. Ben de yazıp hoşlandığım bir şiiri dinletecek arkadaşlar ararım. Bunu düşünüp Hacı'yı dinlemeye katlandım. Sıkılsam, rahatsız da olsam bunları dinleyeceğim. Gece yarısı geçti, soğuk çok, üşüyorum. Bir aralık o bana acıdı."[317]

Anlatan benliğin okura sorduğu bir soruyla başlayan bu pasajın geri kalanı onun söylem zamanındaki fikirleri gibi okunabilir. Fakat "Bunu düşünüp" ifadesi başından beri deneyimleyen benliğin bilinç içeriğini aktarıldığını gösterir. İki benlik arasındaki kaynaşma pasajdaki bilinç sunum tekniğinin belirsizliğiyle de desteklenir. Bu cümleler işaretsiz öz-alıntı olarak okunabilir. Öte yandan bunlar deneyimleyen benliğin sözel olmayan bir tür aydınlanma ânı, dolayısıyla uzunca bir öz-anlatı olarak

[316] *a.g.e.,* s. 68.
[317] *a.g.e.,* s. 75.

okunabilir. İlk iki cümlenin anlatan benliğe ait olduğu kesindir. "Belli ki bu şiirler" ifadesiyle başlayan cümlelerde de anlatan benliğe atfedilebilecekken araya giren "belki"ler bu sözlerin aslında deneyimleyen benliğin deneyim zamanındaki kafa karışıklığını gösterdiğini akla getirir. Bütün bu belirsizlikler anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki sınırı bir tür süreklilik perdesiyle örter.

U. Nazif'in öykülerinde de ironik ve ahenksiz aktarımlardan ziyade sempatik ve ahenkli aktarımlara ağırlık verilmiştir. Onun öykülerinde öz-anlatımlı monologların sıkça kullanılması da bunu gösterir. Bunun bir nedeni U. Nazif'in anlatıcılarının genellikle gözlemci iç-öyküsel anlatıcılar olmasıdır. Gerçekten de bu öyküler genellikle anlatıcıların etrafında dönmez. Başkişi bir başkasıdır. Bu nedenle, anlatıcılar geçmişe dair bir muhasebeye girişmez. Bunun istisnaları olsa da genel eğilimin bu yönde olduğu söylenebilir. "Sazlı Bahçede" başlıklı öyküde anlatıcı bir gece eğlenmek için civardaki büyük bir yazlık gazinoya gider. Burada eğlenir ve etrafını seyrederken yer yer düşüncelere dalar. Öykünün büyük kısmı olgusal aktarımlardan oluşur. Fakat anlatıcı yer yer düşünmeden edemez:

"*Aman Yarabbim burası da başka bir âlemdi*. Bir kadeh daha attıktan sonra ortayı temaşaya koyuldum. *Besbelli şu üç demir masanın birleşmesinden teşekkül etmiş olan büyük sofrada oturanlar bilmem ne zadelerden olsa gerek… Hele beriki masadakiler… Onların da berikilerden geri kalan tarafları yoktu. Fakat şu tek masada oturan çifte de ne oluyordu?* Anadan doğma asık suratlı, çirkin, kara kuru bir herif, karşısındaki güzel kadına aksi aksi bakıyor, kadın elindeki beyaz mendili kemirirken gözlerinden birer inci tanesi gibi en güzel göz yaşlarını parlak ve renkli yanaklarına döküyordu. *Bir aşk oyunu olsa gerek* diyerek başımı önüme çevirdiğim zaman tam yanı başımdaki masalardan birine üç erkekle iki genç kızın oturduklarını gördüm. *Şu kırmızı mendilli mavi gömlekli ağalar şehirlilerin hacıağa dedikleri nesnelerden olmalıydılar. Üçüncüsü ise, hemşerilerine bir Beyoğlu gecesi tertip eden İstanbul'un aşinalarından bir taşralı. Fakat bu çok genç, körpe kızları da nereden uydurmuşlardı? Herhâlde bir birahane veya pastahane karşılaşmasından faydalanmış olacaklardı.* Şimdi sahnedeki kadın hanende 'Öyle mi küçük hanım öyle mi?' şarkısını söylüyor, dinleyiciler de hafiften el çırparak bu şarkıya tempo tutuyorlardı."[318]

İtalik kısımlar hemen tamamen öz-anlatımlı monologlardan oluşmaktadır – tek istisna, bir öz-alıntılı monolog olan "Bir aşk oyunu olsa gerek" cümlesidir. Öykü

[318] Yiğiter, *Yaşamak İçin*, s. 71, 72.

bağlamında herhangi bir ahenksizlik veya ironi söz konusu değildir. U. Nazif'in birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde bilinç aktarımında genel olarak bu tavır hâkimdir. Bir başka örnek olarak, yine bir öz-anlatımlı monoloğun kullanıldığı "Doğruluk Dikimevi" başlıklı öyküye göz atılabilir. Anlatıcı bir terzide çalışmaktadır. Önce olgusal aktarımla ortamı tasvir eder. Ardından ustası Yusuf'a odaklanır. Terzi Yusuf, o sırada alnını cama dayamış, sokağı seyretmektedir. Anlatıcı onun bu dalgın hâline bakarak zihninden neler geçiyor olabileceğine dair bazı tahminlerde bulunur. Bu kısımlar öz-anlatımlı monologla deneyimleyen benliğin zihninden alınmıştır. Anlatıcı, ustasının fotoğrafının yer aldığı bir tablo üzerinden bir fantazi kurar:

"Şimdi sulu mavi mürekkep rengindeki gözleri, çok aşağıdaki yol üstünden kayıp geçen ve birer oyuncak şeklinde görünen otomobillerde idi. Fakat bana kalırsa kendi bambaşka bir şehirde olmalıydı. Belki de şimdi; evini, kocasını ve çocuğunu bırakıp kaçan ve boşanmak için mahkemeye başvuran karısiyle beraber senelerce mesut bir hayat sürdüğü, şu yaldız çerçeveli tablodaki koca şehirde idi. Gene böyle, mevsimin ilk karının toprağa düştüğü bir gündü. Bir sürü insan kiliselere koşuyordu. Onlar bu koca şehri yarısından bölen nehrin hemen kıyısındaki bir kahvede oturmuşlardı. Vitrine yakın bir masada sıcak sütlü kahvelerini içiyorlardı. Konuşmuyorlardı, daha birbirlerinin gözlerine bakıyor ve gülümsüyorlardı. Ve işte o gün evlenmeğe karar vermişlerdi. Sonra evlenmişler, senelerce mesut bir hayat sürmüşlerdi. Daha sonra evlatçık dünyaya gelmiş; bu da onlar için ayrı bir saadet, ayrı bir sevinç kaynağı olmuştu. Fakat şu son harp yılları birçokları gibi sadece sefalet ve açlığa sürüklemekle kalmamış, bütün saadetlerini de alıp götürmüştü. Kadın asra ayak uydurmuştu. Terzi Yusuf'tan her gün birkaç kere dinlediğimiz hayatının hikâyesini sanki yeniden dinliyor, yeniden yaşıyor gibiydim. Ustam ufak Mustafa ile bir arada olabilmenin de büyük bir saadet olacağını düşünmüş ve onu da kaçırmaktan korkuyormuş gibi, evlatçığa sıkı sıkıya sarılırken derin bir iç geçirdi."[319]

Son cümlede deneyimleyen benliğin zihninden geçenler yerini onun gördüklerine bırakır. Bu öz-anlatımlı monoloğun içine bir anlatılan fantazi yerleştirilmiştir. Anlatıcı, ustasının zihninden geçenleri tahmin etmeye çalışırken bir tür sahne anlatır. Bu sahnenin merkezinde de duvardaki bir fotoğraf vardır. Böyle uzun bir zihin sahnesinden oluşan bir diğer öykü "Tazminat"tır.

"Tazminat"ta anlatıcı önce bir kahvede yaşanan tartışmayı aktarır. Ardından ortam durulunca başka şeylerden söz etmeye başlar. Okur bu müdahaleyi kimin yaptığını,

[319] *a.g.e.*, s. 96, 97.

diğer bir deyişle bu sözlerin kime ait olduğunu ilk önce ayırt edemez. Karakter tanıtımları anlatan benliğe işaret ederken bazı zamansal işaretler ve bilgi sınırı deneyimleyen benliğe ait olduğunu düşündürür. Anlatıcı yaşadığı köy ve köy halkını, özellikle de başkişi konumundaki Muhacir Ali'yle nasıl tanıştığını, başına gelen felaketleri de anlattıktan sonra şöyle der:

"Dimitronun getirip masama koyduğu sımsıcak koyu kırmızıya çalmış çayımı içerken bir anda bütün bunları düşünmüştüm. Gözlerimi asfaltı artık tamamen ıslatıp cilalamış olan yağmurdan kaldırıp içeriye çevirdiğim zaman yine ilk gördüğüm Muhacir olmuştu."[320]

Böylece deneyimleyen benliğin öykünün başındaki kavga bitip de ortalık sakinleşince düşünceye daldığı anlaşılır. Bu, bütünüyle deneyimleyen benliğin o sırada zihninden geçenlerden oluşan uzun bir öz-anlatımlı monolog, yer yer de zihin sahnesidir. Bu uzun alıntı için herhangi bir ahenksizlik veya ironiden söz edilemez.

Bekir Sıtkı da birinci şahıs anlatıcılı otobiyografik anlatılarında bilinç sunumunu genellikle ahenkli bir bağlama oturtur. Diğer bir deyişle, onun öykülerinde de geçmişteki benliğin zihin alıntıları daha çok doğrudan tekniklerle sunulur. Öz-anlatılara nadiren rastlanır. Anlatan benlik deneyimleyen benliğin iç dünyasını aydınlatmaya yönelmez. Tersine, onun iç dünyasıyla okuru baş başa bırakır. Bu iç yaşam büyük oranda bilinç seviyesini aşmaz. Bu öykülerde deneyimleyen benliği yargılayan, aydınlatan, yanılgılarını ortaya döken, kısacası geçmiş benliğini analiz ve tefsir eden bir anlatıcı yoktur. Elbette bu tarz anlatıcılar da vardır ("Unvan Düşkünü", "Bar Açan Mütekait", "Meslek Sırrı", vb. öykülerde olduğu gibi). Fakat öykülerin çoğu deneyimleyen benliğin perspektifiyle yürüyen, bilinç sunumunu da ahenkli bir bağlama oturtan örneklerdir. Bazı öyküler üzerinden gitmek gerekirse ilk olarak "Yol Arkadaşları" başlıklı öyküden başlanabilir.

Bu öykü büyük oranda bir olgusal aktarım üzerine kuruludur. Anlatıcı bir tren yolculuğu yapmaktadır ve yolculuk boyunca kompartımanda yaşananları anlatır. Dolayısıyla anlatıcı deneyim zamanındaki benliğe odaklanarak olguların aktarımına ağırlık vermiştir. Bir ara kompartımandaki boş koltuk yüzünden yolcular arasında tartışma yaşanır. Yolculardan biri koltuğuna göz kulak olmalarını tembihleyip dışarı

[320] *a.g.e.*, s. 92, 93.

çıkar; fakat biraz sonra şişmanca bir adam gelip zorla koltuğa oturur. Anlatıcı bir ara deneyimleyen benliğin zihninden geçenleri işaretsiz bir şekilde aktarır:

"Yeni gelen adam, bizim düşmanca tavırlarımızı görerek asabileşiyor, burun delikleri fart furt açılıp kapanıyor. Bir taraftan rafta çantalar, sepetler, çıkınlar, su şişeleri arasında bavuluna yer bulmağa çalışıyor, bir taraftan da hiddetli hiddetli:

- Bu yerin sahibi varsa, gelip yerinde oturaydı, diye söyleniyordu. Yoksa bu yerin tapusunu mu almış! O para veriyor da, biz vermiyor muyuz sanki… Yoksa onun verdiği çil akçe de bizimki çakıl taşı mı?

Amma da belalı adammış ha… Herifin gözünü kan bürüdü. Dövmeğe, dövüşmeğe, vurmağa, vuruşmağa, en azı sövüp saymağa müheyya… Cevap vermeye gelmez, yok yerden yıldırım mahkemesine düşüp, İstanbul'a gideyim derken, hapishaneyi boylamak işten bile değil.

Doğrusu bizden pas! Göz ucuyla yerin kefili olan kadına baktım. O yeni bir sigara tellendirmiş! Hiç de oralı değil!"[321]

İtalik kısımlar deneyimleyen benliğin o an aklından geçenlerdir ve herhangi bir işaret konmadan, olduğu gibi söylem zamanına aktarılmışlardır. "Uyku İlacı" başlıklı öyküde de genel olarak öz-anlatımlı monolog gibi deneyimleyen benliğe öncelik tanıyan kullanımlar söz konusudur. Hatta bu öyküde de işaretsiz bir öz-alıntılı monolog kullanılmıştır. "Uyku İlacı"nda anlatıcı bir taşra kasabasına indiği gibi geceyi geçireceği otele gider. Fakat bu tür yerlerde hijyen konusunda ciddi sorunlar vardır. Bu can sıkıcı anda deneyimleyen benliğin zihnine girilir:

"Oda takımı hiç şüphesiz odadan da mülevvesti. Eşyamı taşıyan hırpani kılıklı, acar görünüşlü genç otel uşağı, bavulumu bir kenara yerleştirdikten sonra çıkıp gitti. Ben yalnız kalınca merak ve tecessüsle yatağın ne âlemde olduğunu tetkike başladım. Gerçi nasıl bir manzara ile karşılaşacağımı bilmiyor değildim. Bu nevi yerlerde yata kalka bu işlerin keenne mütehassısı olmuştum. Fakat, mesela bir sürprizle karşılaşmak… Doğrusu bu beni çok mesut edecekti!

Yorganı çekip kaldırdım. Altından iğreti, beyaz patiska örtülü bir yastık göründü. Bu iğreti beyaz örtüler daima tehlikelidir! Asıl onların altına bakmalı. Hakikaten bu beyaz örtünün gizlediği yastık tarif edilir gibi değildi. Bezle muşamba arası bir iğrenç nesne ki, insan mide bulantısından bakmağa tahammül edemiyordu."[322]

---

[321] Kunt, *Talkınla Salkım*, s. 83, 84.
[322] *a.g.e.*, s. 88, 89.

Buradaki alıntıda yer yer anlatan benliğin sesi duyulur ("Bu nevi yerlerde yata kalka bu işlerin keenne mütehassısı olmuştum."). "Fakat, mesela bir sürprizle karşılaşmak…" cümlesi doğrudan doğruya onun sözel bilinç içeriğinin işaretsiz alıntısıdır. Sonraki cümle yine bir öz-anlatımlı monolog cümlesidir. Bu alıntıda algısal ve düşünsel perspektif iç içe geçmiştir. Kısacası, genel olarak deneyimleyen benliğin zihninde oyalanılmıştır. Anlatıcı buradan ayrılıp kahveye gelir ve yeniden düşünceye dalar:

"Geceleri serin olmasa, bu kahvede, bu ağaçların altında yıldızlara bakarak uyumak ne kadar tatlı olur! diye düşünüyorum. Aklım fikrim, hep gece rahat uyuyabilmekte!

Tavla etrafındaki küme dağılırken, biri yüzüme dikkatli dikkatli bakıyor, ben de ona baktım; aşina bir yüz. Herhâlde bir yerde görmüş olacağım, ama acaba kim?"[323]

İlk alıntıda "diye düşünüyorum" etiketi var. Ancak ikinci kısımdaki alıntıda herhangi bir işaret yoktur. Öykünün devamında anlatıcı kahvede karşılaştığı eski dostuna dair bilgi vermek için deneyimleyen benliğin zihnine başvurur, onun zihni üzerinden geçmişe döner:

"Hep o eski çocukluk ve ilk gençlik günlerimizden bahsediyoruz. Aşağı yukarı yirmi senelik bir hikâye:

[Mektepte] ikimiz de leyli idik. Sonra bir gün, bir jandarma yüzbaşısı olan babası gelip onu mektepten aldı, başka bir vilayete götürdü. Hiç mektuplaşamadık bile. Fakat mektepde çekilmiş bir resim grubunda o da vardı. Şimdi eski kâğıt ve kitaplarımın arasında olması lazım gelem ve ne zamandan beri bakmadığım o resim gözlerimin önüne geldi. O resimdeki İhsanla şimdiki İhsan arasında ne kadar fark var. O zaman 15-16 yaşında idi. Şişmanca, gürbüz bir çocuktu.

Şimdi, şakaklarına ak düşmüş, bir orta yaşlı adam olmuş!"[324]

Bütünüyle deneyimleyen benliğin şimdi'si… İlk elden akla anlatan benliğin şimdi'si gelebilirdi. Fakat göstergeler bunun olay zamanının şimdi'si olduğunu işaret eder. "O zaman" ile "şimdi"nin karşılaştırılması İhsan'ın 15-16 yaşında olduğu zamanlarla olay zamanındaki orta yaşlı hâli arasındaki farka dayanır. Öykünün devamında anlatıcı, İhsan'ın evine misafir olur ve yatma zamanı gelince yeniden düşünceye dalar:

[323] *a.g.e.*, s. 91, 92.
[324] *a.g.e.*, s. 92, 93.

“Yatma zamanı gelince, İhsan:

- Sana ayrı odada yatak yaptırtmadım, dedi. Bir odada karşı karşıya beraber yatarız. Bu bana eski leyli mektep hayatımı daha kuvvetli duyuracak.

- Hay hay. Tabii, daha iyi olur dedim.

Dedim, ama, derhâl İhsanın yatakhanedeki hâlini hatırladım. Eğer gene de öyle ise doğrusu işim vardı.

İhsan, iyi, hoş, güzel çocuktu, ama horlamasına canlar değil, dağlar dayanmazdı. Zavallıyı yatakhanenin en uzak köşesine atarlar, gene de oradan manda kesiyorlar gibi müthiş boğuk kısık, vahşi sesler gelirdi. Belki burnunda ahtapot falan vardı. O zaman kimse bunun sebebini ve tedavisini düşünmezdi. Eh, artık şimdi doktor olmuş, elbette bir çaresine bakmıştır inşallah, diye müteselli olmağa başladım. Zaten başka çare de yoktu. Bana bu derece samimiyet gösteren bir arkadaşımın bu masum teklifini reddedemezdim. Ve karşılıklı yataklara girdik.

(…)

Bu yatak ne kadar rahattı, ne kadar temizdi. Sabun kokusu, ütünün çarşaf ve kılıflardaki katılığı… Bembeyaz örtünün ayaklara, ellere serin serin dokunuşu! Gündüzki han odasını düşünüyor ve şimdi kendimi saadetin (evci balasında) farz eyliyordum.

Fakat bu saadet o kadar uzun sürmedi, müthiş bir hırıltı, arkasından bir baso… Bir kontrbas! Orkestranın öbür aletleri!

Uykum ve saadetim alt üst olmuştu. Sinirlerim berbat! Şakaklarım atmağa, avuçlarımın içi yanmağa başlıyor. Han odasında olsam, beraber getirdiğim eşya ile belki biraz daha rahat edebilirdim!”[325]

Görüldüğü üzere, büyük oranda deneyimleyen benliği önceleyen, öz-anlatımlı monologlarla dolu bir zihin alıntısı söz konusudur. Anlatan benliği önceleyecek türden öz-anlatılar yoktur. B. Sıtkı’nın öykülerinde öz-anlatılara nadiren rastlanır. Gerçi bazı öykülerinde (“Unvan Düşkünü”, “Bar Açan Mütekait”, “Meslek Sırrı”, vb.) anlatan benliğin bilişsel üstünlüğü yüzünden ahenksiz bir bağlam vardır. Fakat algısal ve düşünsel perspektif genelde deneyimleyen benliğe aittir. Anlatan benlik geçmişteki zihin alıntılarına karşı ironik değil sempatik bir tavır takınır.

[325] *a.g.e.*, s. 95, 96.

Kenan Hulusi'nin öyküleri Bekir Sıtkı'nın öyküleriyle birlikte değerlendirilebilecek bazı özellikler gösterir. Öncelikle, B. Sıtkı gibi K. Hulusi'nin öykülerinde de bilinç sunumu pek yoğun değildir. Her iki yazar da geçmişe aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektiften bakmaz. Bu nedenle her iki yazar da öz-anlatı tekniğine oranla öz-anlatımlı ve öz-alıntılı monologları daha yaygın kullanmıştır. Bu da anlatan benliğin deneyimleyen benliğin iç dünyasında bir derinleşmeye gitmediği ve onu aydınlatmaya çalışmadığı anlamına gelir. K. Hulusi'de de böyle bir durum söz konusudur. Daha önce belirtildiği gibi, B. Sıtkı'nın öykülerinde anlatıcının hemen tamamen gözlemci olması ve öykülerin başkaları etrafında dönmesi dolayısıyla anlatan benliğin deneyimleyen benliği aydınlatma tavrını engellemiştir. K. Hulusi de ilke olarak hep başkalarının öykülerini anlatmaktadır.[326] Diğer bir ortak özellik de B. Sıtkı'da olduğu gibi K. Hulusi'de de genel olarak bakış açısının büyük oranda deneyimleyen benliğe ait olmasıdır.

Bu ortak özellikler dolayısıyla, denebilir ki K. Hulusi'nin birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde bilinç sunumu yoğun olmamakla birlikte genel olarak deneyimleyen benliğin bilinç içeriğiyle yetinilmekte, onun sözel düşünce içeriği ön planda tutulmaktadır. Bu da genel olarak anlatan benliğin görünürlüğünü azaltan bir özelliktir. Fakat şunu da söylemek gerekir ki bu yazarın öykülerinde düşünüm anları genel olarak anlatan benliğe aittir. Diğer bir deyişle, anlatan benlik gevezedir ve sık sık öyküye müdahale ederek düşünüm anlarını deneyim anından söylem zamanına çeker. Bununla birlikte, bilinç sunumunun görece yoğun olduğu öykülerde anlatan benlik geçmişe düzeltici bir perspektiften bakmaz. Deyim yerindeyse geçmişi aydınlatacak donanımdan yoksundur. Öyküsünü anlatır; fakat bunun anlamını kendisi de kavramamış görünür. Okur olayların ne anlam ifade ettiğini kolaylıkla çözer; fakat anlatıcı bundan habersiz görünür.

Yazarın "Kemiksiz Kadın" başlıklı öyküsünde geçmişteki benliğin kafa karışıklığı söylem zamanına dek uzar. Bu da deneyimleyen benliğin aydınlatılamamasına neden olur. Daha açık ifade etmek gerekirse anlatan benlik deneyimleyen benliğin kafa karışıklığını giderecek donanımdan yoksundur, çünkü yaşadıklarını henüz

[326] Yazarın üçüncü şahıs anlatıcılı "Köyde Cinayet" başlıklı öyküsünde geçen şu cümleler bunu çok iyi özetler: "Biz hikâyeciler daima bizden ötekilerin başına gelenleri anlatmaya çalışırız; ama, bizim içimizde bizzat birer hikâye mevzuu olacak kimseler yok mudur?" Koray, *Bir Otelde 7 Kişi*, s. 72.

anlamlandıramamıştır. Anlatıcı tıp doktorudur ve çalışmaları için bir iskelet satın almıştır. İskeletle birlikte verilen açıklama notunda iskeletin ait olduğu kadının ölmediğine dair bir rivayetten söz edilmektedir. Anlatıcı bu açıklamaya pek önem vermemiştir. Bir gün, sahne adı *Kemiksiz Kadın* olan Polka isimli bir dansçıyla tanışır. Bu kadın bir gece anlatıcının evine gelir ve evdeki iskeletin önünde düşüp bayılır. Burada anlatıcının yaptığı herhangi bir açıklama yoktur. Anlatıcı hem deneyim zamanında hem de söylem zamanında olup bitenlerin ne anlam ifade ettiğini anlamamıştır. Okur bazı çıkarımlar yaparak iskeletin kadına ait olduğunu kestirebilir. Fakat böyle bir açıklama anlatan benliğe ait değildir. Bu durumda, anlatan benliğin geçmişe dönük aydınlatıcı bir perspektiften konuştuğu söylenemez. Yazarın öykülerinde genel olarak böyle bir tavır vardır.

Bilinç sunumu bağlamında "Kemiksiz Kadın"da öz-anlatılar göze çarpmaktadır. Fakat bunlar genel olarak ahenkli denebilecek öz-anlatılardır ve anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında herhangi bir mesafe yaratmazlar. Deneyimleyen benliğin kimi zaman bilişsel açıdan felç olduğu, etrafında olup bitenleri anlamlandıramadığı görülür. Fakat anlatan benlik bilişsel olarak herhangi bir müdahalede bulunmaz, olan biteni açıklamaya çalışmaz. Bu da anlatan benliğin bilinç sunumu bağlamında görünürlüğünün azalmasına yol açmaktadır denebilir. Öyküdeki bir öz-anlatımlı monolog örneği:

"Hemen ertesi akşam, eski Ambasadör'ün bulunduğu binada, mavi sarı ışıklarla üzerinde 'Madam Polka' ismi bir sıra ateş böcekleri gibi yanıp sönen bar kapısından içeri girdiğim dakikalarda saat henüz dokuzu geçmek üzereydi. Bugün, yan camekânlarda Madam Polka'nın sayısız pozları önündeki büyük kalabalığı hatırlıyorum. Polka, bu resimlerde adeta canlı gibi duruyordu; ve kalabalık içerisinden birisinin küçük camekânlı dolabın anahtarını çevirerek Madam Polka'ya elini uzatacak olursa, onu derhâl kaçırıp götürebileceğini düşünmüştüm. Yahut, Madam Polka burada belki yüz türlü kıyafet içindeydi, ve camekânı açan adam, hiç kimseye bir şey bırakmak istemeyerek buradaki yüz Polka'yı da birden kaçıracaktı."[327]

Genel olarak böyle öz-anlatımlı monologlara rastlanır. Anlatıcının deneyim zamanındaki benliğin iç dünyasına dair herhangi bir aydınlatıcı yaklaşımı yoktur. Gerçi öz-anlatımlı monologlarda böyle bir yaklaşım olmaması doğaldır. Fakat öz-

[327] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 71.

anlatılarda da genel olarak böyle bir yaklaşım görülmez. Öyküden bazı öz-anlatı cümleleri:

"Daha oda kapısını kapamadan, nasıl bir hareketle beni içeriye aldığına daima hayret edeceğim gözlerini yumdu; kendimin bu göz kapakları içerisinde Polka'yı sımsıkı sıkarak kapandığını hissediyordum.

Gece odama döndüğüm zaman saat üçü geçiyordu. Kafamın müthiş ağrısını hatırlıyorum; yahut etrafımdaki şekillerin kaybolmuş birer başka şekle intikal etmiş manzaraları beni kendimden geçiriyordu. Vücudumu daima istirahat için oturduğum koltuğa boşalmış bir yumak kadar bitkin terk ettim; ve aynı dakikada, yapacağım hareketlerin en iyisi olarak Polka'yı düşünmeğe başladım.

Polka, kalabalığın içerisinden kaparak kendi odasına getirdiğim dakikaya kadar bana neler söylemişti. Polka yolda bir şeyler anlatıyordu; dokuz seneden beri kendi kendisini kaybettiğini, yaşamadığını, yahut bir duman gibi boş ve talihindeki rüzgârla dolaştığını söylüyordu. Polka bütün bunları anlatırken terlemişti; yahut bu hafif ıslaklığı vücudunda sadece ben hissediyordum. Belki de hakikatte Polka buz gibiydi; ve daima vücudunun bir şeye muhtaç olduğunu tekrarlıyordu. Polka'ya bu dakikalarda neler söylemedim?.. Fakat ben, kendim, hasta olan Polka'nın yanında bir şeyler dinlemeğe ihtiyacım vardı. Ve her şeyden daha ziyade, onu ertesi günün hakikatinde tedavi etmek istiyordum."[328]

Bazı etiketler dışında anlatan benliğin varlığı silinmiştir. Anlatan benlik deneyimleyen benliğin iç dünyasını aydınlatmaktan uzaktır. Çünkü söylem zamanında, başından geçenleri henüz anlamlandırabilmiş değildir. Bu nedenle de anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında bilişsel olarak bir ahenksizlik söz konusu değildir.

"Sayfiyede Bir Numero" başlıklı öyküde de genel olarak anlatan benliğin bilinç aktarımında silindiği söylenebilir. Öyle ki, bu öyküde uzun işaretsiz öz-alıntılı monologlar kullanılmıştır. Böyle uzun işaretsiz doğrudan alıntılar Cumhuriyet dönemi öykülerinde pek de rastlanmayan kullanımlardır. Anlatıcı, bir yaz günü sayfiyede kurulan gazinodaki şarkıcı Agra Miçinskaya'nın gösterisini beklemeye koyulur. Bu yalnızlık anında bir yandan gördüklerini aktarırken bir yandan da düşünür:

[328] *a.g.e.*, s. 75, 76.

"Ben de yeni bir sigara yaktım, yağmur boşandı boşanacak. *Ooof Miçya... Kulaklarım ne kadar seninle dolu… Bir deniz, yahut bir ormandan yeni çıkmış gibiyim. Son dakikaya kadar hiç görmediğim, tanımadığım bu yüzü niçin bu kadar çok görmek istiyorum. Bir öğle üzeri, kapımın önünde bir çıngırakla uyanıp dışarı baktığım zaman… Küçük bir sayfiye arabasının üstünde bir deniz kızı resmi. Altında büyük, iri harflerle: Ağra Miçinska… Biz yerli erkekler, yabancı kadınları çok seviyoruz.*

(…)

Miçya, denizden mi geliyorsun? Yağmurun içinden?.. Belki de bir bulut seni aramıza bıraktı? Belki bir sedef kabuğundan dışarı çıktın? Güneş ve köpükle yıkanmış gibisin Miçya!..

(…)

Miçya! Benimle dans edecek misin?..

Birdenbire, bir yaz sona erer gibi kemanın bitiş sesleri duyuldu. Miçya bal rengi saçları arasındaki karanfili masalardan birine doğru fırlattı: Kendisini en çok alkışlayan masaya doğru. Yağmur devam ediyordu. Ve tıpkı geldiği gibi, aramızdan koşa koşa geçti. Plaja inen ilk basamaklarda bir saniye belki durdu. *Miçya denize mi gidiyor? Belki de yağmurla denizin karıştığı bir yerde onu bir bulut bekliyor. Belki bir sedef kabuğun içine girecek?*"[329]

İtalik kısımlar olgusal aktarımdan farklı olarak duygu tonu taşıdıkları ve geçmiş zamandan saparak deneyim anının şimdiki zamanını kullandıkları için deneyimleyen benliğin zihninden geçenler olarak değerlendirilebilir. Bunlar işaretsiz ve etiketsiz bir şekilde söylem zamanına aktarılmışlardır. Burada anlatan benliğin herhangi bir aracılığı söz konusu değildir. Yazarın öykülerinde anlatan benliklerin düşünüm anlarına sıkça rastlanır. Fakat bu düşünüm anları geçmişi aydınlatmaktan uzaktır. Böyle örnekler de var olmakla birlikte genel olarak geçmişe dönük düzeltici bir perspektifin hâkim olmadığı söylenebilir.

F. Celâl de bazı öykülerinde geçmişteki benliğin bilincini ahenkli ve sempatik bir tarzda alıntılayan anlatıcılar kullanmıştır. Bu yazarın bazı öykülerindeki işaretsiz öz-alıntılar anlatıcı ile geçmiş benliği arasındaki farklılıkları siler. Mesela "Tokat" başlıklı öyküde anlatıcı ile eniştesi arasında bir tartışma çıkar. Anlatıcı odasına

[329] Koray, *Bir Otelde 7 Kişi*, s. 23-25.

kapanır ve düşünceye başlar. Deneyim zamanındaki bilinç içeriği işaretsiz olarak alınır:

"Gittim, babamın odasına kapandım, orada tâli'imize ağladım. Bu adamı kolundan tutup kapı dışarı atmazdım, *o küçücük çocuk: Dayı benim babamı benden niye ayırdın? diye sorsa ne cevap vereceğim? Sonra Müjgan? Ya onu seviyorsa? Kadın kalbi bu, ey ağabey o benim çocuğumun babasıdır, artık çok oluyorsun derse sanki ne yapabilirim?*.. Bu evden gideyim diye karar verdim, fakat annem hasta idi, onun bir tek oğlu idim, bütün eski kadınlar gibi o da erkek evladına düşkündü. Kabahati kendime buldum, asabiyet benim zaten benim de var, herhâlde ona uymamalıydım diye söylendim[.]"[330]

"Bu adamı… dışarı atmazdım" öz-anlatımlı monoloğundan sonra gelen ifadeler doğrudan doğruya deneyimleyen benliğin zihninden geçen sessiz ifadelerdir. Bunlar doğrudan doğruya alıntılanmıştır. Benzer bir durum "Hortlak" başlıklı öyküde de vardır. Bu öyküde anlatıcı aile içindeki bir tartışmadan sonra sokağa fırlamıştır. Bir yerde durup sigara içerken düşünmeye başlar. Bilinç içeriği işaretsiz olarak alıntılanır:

"Tiryakilik bu… Bir sigara içeyim dedim, arkamda muşamba, yatak gibi yaslandım, yalnız kendi kendine, düşüncelerle baş başa içilen sigaraların zevkine varmamış insanlara çok acırım… Bizim Hikmet gençtir, tıbbiyelidir, münevverdir. Neyi inkâr eder? Bilmem, merak da etmem… Fakat büyük anneme, onun itikadına ne diye hücum eder. İhtiyar büyük anneye terbiyesizlik… Şu maymun dünyada dönüp dolaşıp gelinecek yer burası olduktan sonra… Fakat içim müsterih, ben Hikmet'e, ettiği nezaketsizlikten dolayı fena bir şey söylemedim."[331]

"Bizim Hikmet gençtir" cümlesinden itibaren uzunca bir işaretsiz öz-alıntılı monolog gelir. Öykü bağlamı ironik değildir. Bu da deneyimleyen benliğin bilinç içeriğinin anlatan benlik tarafından üstlenildiği anlamına gelir. Bu cümlelerin deneyimleyen benliğe ait olduğu kesindir; çünkü hemen sonraki cümlede "İşte sadece bunları düşünürken" denir. Bu tür ifadelerin kime ait olduğu elbette her zaman kesinleştirilmez ve ancak bağlama bakılarak tespit edilebilir. Fakat burada kesinleştirilmiştir. Benzer kullanımlar "Tramvay Sefası" başlıklı öyküde de bulunabilir. Anlatan benlik bu öyküde önce uzun uzadıya tramvayla seyahat rutininden söz eder. Ardından deneyimleyen benliğin perspektifine geçilir:

[330] Göktulga, s. 401.
[331] *a.g.e.*, s. 404.

"Dışarlara daldım. Tramvay, sanki kibrit gibi bir kapağa sürünüyor, uğultularının arasından bir bir manzara, insanlar icat ederek bizi geçirip götürüyor. Dükkân isimleri okuyorum. İslim Boya Fabrikası. Doyum Lokantası, bilmem ne tuhafiye pazarı. Tazelik Berberi… Bilmem ne kundura mağazası… Sirkeci'ye doğru geliyoruz. Orada tramvayın çürüttüğümüz kokusunu yeni ve taze bir hava doldurdu."[332]

Bu algısal perspektifi düşünsel perspektif takip eder ve deneyimleyen benliğin bilincine girilir. Geçmişteki düşünce içerikleri işaretsiz öz-alıntılı monologlarla alıntılanır. Yani deneyimleyen benliğin bilinç içeriği söylem zamanına hiçbir işaret olmadan aktarılır. Fakat bu örneklerden birinde anlatan benlik önce bilinç içeriğini tırnak işaretleriyle alıntılar. Hemen ardından, aktardığı bilinç içeriğinin güncel fikirleriyle de uyumlu olduğunu düşünmüş olacak ki bu işaretleri kaldırır ve deneyimleyen benliğin bilincinden doğrudan alıntılar yapmaya başlar. Öykü boyunca birkaç yerdeki işaretli alıntıya rağmen bilinç aktarımı doğrudan ve işaretsiz olarak yapılır:

"Kendi kendime: 'Tüh, Allah müstahakını versin' diyorum. 'A birader, böyle de zamparalık olur mu?..' İleride bir yerde bayan inince o da yanına yaklaşacak, sesi bozulmuş, kepaze bir hâlde ondan randevu isteyecek. 'Ah cicim, elmasım!' diyecek –çünkü biz yaşta bir müptela- 'Kulunuzu ihya buyurmuş olacaksınız' diyecek, öteki naz edecek, yahut hakikaten de böyle şeylere gelir takımından olmadığı için:

- Hayır… rica ederim… diyecek, öteki evine gidecek, her zamanki hâliyle; sanki biraz evvel iki paralık olan kendisi değilmiş gibi…"[333]

"İleride bir yerde" ifadesiyle başlayan kısımlar deneyimleyen benliğin zihninden geçen doğrudan ifadeler olarak okunabilir. Anlatan benlik bir yerde müdahale eder: "çünkü biz yaşta bir müptela". Fakat başka bir açıdan düşünülürse alıntının işaretlenmemiş olması ve hemen öncesinde işaretli bir öz-alıntılı monolog bulunması bu sözlerin aslında bir tür öz-anlatı olduğu fikrine yol açabilir. Çünkü bu cümleler bir tür zihin sahnesi olarak da okunabilir. Deneyimleyen benlik sözel olarak "Tüh, Allah müstahakını versin. A birader, böyle de zamparalık olur mu?.." cümlelerini kurduktan sonra imgesel bir sahne kurgulamış olabilir. Bu da ancak öz-anlatı yoluyla aktarılabilecek bir zihin içeriğidir. Fakat öykü boyunca genel olarak işaretsiz öz-

[332] *a.g.e.*, s. 235.
[333] *a.g.e.*, s. 236.

alıntılı monolog kullanılmış olması bu sözlerin doğrudan alıntı olarak okunmasını da mümkün kılar.

F. Celâl'de genel olarak bu türden işaretsiz öz-alıntılı monologlara ve öz-anlatımlı monologlara sık rastlanır. Bir başka örnek olarak "Dönüş" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öykü (sondaki bir cümle istisna edilirse) bütünüyle deneyimleyen benliğin bakış açısıyla yazılmıştır. Anlatıcı sokakta gördüğü bir adamın peşine düşer ve onun öyküsünü anlatır:

"Peşlerine düştüm. İkisi birbirinden ziyade dikkate değerdiler.

Tekaüt bu köpeği nereye götürüyordu. Kafamdan geçen hiçbir ihtimal bana yakın gelmiyordu. Ya Kadıköyü'ne, ya Üsküdar'a, yahut da Boğaz'a geçecekler, orada bir köşkte bu köpek ancak barınabilir, diyordum. Fakat köpek bu şehri de böyle sıfırı tüketmiş bir vaziyette dolaşabilirdi. Kim bilir kırlarda o neydi?.. Kim bilir nasıl sürüleri tek başına koruyordu, kırların ortasında hücuma maruz, hangi evin muhafazasına memurdu?.. Hele geceleri yayan geçen yolcuların ne biçim yüreğini hoplatırdı?.."[334]

İki anlatımlı monolog arasına bir işaretli öz-alıntılı monolog yerleştirilmiştir. Bilinç temsili açısından deneyimleyen benlikle anlatan benliğin kesiştiği söylenebilir. Yani kimi işaretlere ("diyordum") ve öz-anlatıya ("Kafamdan geçen hiçbir ihtimal bana yakın gelmiyordu.") rağmen büyük oranda kaynaşma söz konusudur. Bu da demektir ki bilinç içeriğinin anlatan benlik tarafından benimsendiği örneklerde öz-anlatımlı ve işaretsiz öz-alıntılı monologlar kullanılmaktadır. Anlatıcı deneyim anındaki benliğini yargılamaz ya da ona müdahale etmez. Başka bir örnekte bunun izi sürülebilir. "Geri Çevir Herifi" başlıklı öyküde doğum yaptırmak üzere köye çağrılmış olan anlatıcı yolculuk sırasında ayı saldırısına uğrar. Anlatıcı bilinç içeriğini öz-anlatımlı monologla verir ve hemen ardından bu tahminin gerçekleştiği haber verilir:

"Bense yerimden bile çıkacak hâlde değildim. Açıkçası korkmuştum ve utanmadan, oğlum yerindeki yavrucağın imdadına gidemiyordum. Ama işin doğrusunu ararsanız onun da beni böyle bir yardıma çağırmaya niyeti yoktu. Benim yardımıma tenezzül eder miydi? Fakat aradaki yaratılış farkı o kadar büyüktü ki, ayı, oğlanı birden belinden kapar, yerden yere çalar, başını avuçlarının arasında patlatabilirdi.

[334] *a.g.e.,* s. 310.

Hep bu ihtimaller kafamdan geçip giderken dediğim de oldu."[335]

Bu türden işaretsiz öz-alıntılar ve öz-anlatımlı monologlar genellikle sempatik bir bağlam yaratırlar. Bu da deneyimleyen benlikle anlatan benliklerin kaynaşmasına yol açar. Bu kaynaşma ise deneyimleyen benliğin lehine işler.

Samet Ağaoğlu'nun öykülerinde genel olarak geçmişe dönük aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektif kullanılmaktadır. Fakat az sayıda öyküde bu perspektifin yerine geçmişle arasındaki mesafeyi silen anlatıcılar görülebilir. Örneğin "Ayrılış" başlıklı öyküde anlatan benliğin bariz bir müdahalesi görülmez. Büyük oranda deneyimleyen benliğin bakış açısıyla ve onun zihni üzerinden anlatılan bir öyküdür. Deneyimleyen benliğin zihninden geçenler büyük oranda etiketlenmeden alıntılanır:

"Biri Rus, diğeri Leh iki arkadaşla beraberdim. Yüzlerini belki ömrümde bir daha görmeyecektim. Bir tesadüf bizi ayni binanın içinde yan yana getirmişti. Birkaç dakika sonra onlardan bana ve benden onlara birer mâzi çehresinden başka bir şey kalmıyacaktı. Öyle ise haydi büfeye! Bu âna kadar hep gelecek günlerin şerefine dubleleri kaldırdık. Şimdi artık geride kalmış hatıralar ve hayat parçası için içeceğiz.

(…)

Ben Türkiye'den binlerce kilometre uzaktaki bu yağmurlu ve rutubetli şehre, bu şehrin göğsünde her milletten yüzlerce genci taşıyan üniversitesine, saçsız ve çürük dişli Alzaslı kıza alışmıştım. Bulgar lokantasının kavgalı ve gürültülü sofraları, 'Palais des Fêtes'in mest ve lâübali baloları, Goethe'nin mağrur ve dimdik heykeli, trenin muttarit sarsıntısı içinde daha şimdiden geçmiş zamanlarda yaşanmış hâtıraların arasında yer almağa başlıyorlar.

Onlar bu dakikada yine ayni dekorların içinde, ayni hava ve renk altındadırlar. Kimbilir, belki benim içlerinden çıkıp uzaklaştığımı fark etmediler bile.

Alzaslı kız ve Alzas'ta okuyan yabancı talebe! Bunlar unutmak tesellisini bulmağa, unutmak acısını tatmağa mecburdurlar. Güzel bir tesadüf onları yan yana getiriyor, biliyorlar ki, bir gün ayrılacaklar. Çılgın bir hevesle seneleri, günleri, geceleri ve hatta dakikaları durdurmağa çalışıyorlar. Mademki bir gün öleceğiz! demiyorlar; mademki, nihayet buradan gideceğiz, diyorlar.

(…)

[335] *a.g.e.,* s. 229.

Bütün bunları düşünüyorum ve anlıyorum ki, ben Strazburg'da son talebelik günlerimle beraber başıboş avare, hür gençliğimi de bıraktım."[336]

Bu uzun alıntının büyük kısmı deneyimleyen benliğin zihninden geçenlerden oluşur. Fakat anlatan benliğin herhangi bir müdahalesi, deneyimleyen benliğin zihninin felç olduğuna dair bir anıştırma, onun cehaletine vurgu yapan herhangi bir suçlama yoktur. Deyim yerindeyse anlatan benlik silinmiş, daha doğrusu deneyimleyen benliğin zihni ardında kendini gizlemiştir. Öte yandan "Şimdi artık geride kalmış hatıralar ve hayat parçası için içeceğiz." cümlesi perspektifin bütünüyle deneyimleyen benliğe devredildiğini gösterir. Artık deneyim zamanındaki benliğin şimdi'sine dönülmüştür.

Bölümün başında belirtildiği gibi, Cumhuriyet dönemi öykülerinde geçmişin yorumlanmaması marjinal bir tavırdır. Bu tavrın saf örnekleri ise yok denecek kadar azdır. Bu başlıkta geçmişteki zihin içeriklerinin görece doğrudan tekniklerle alıntılandığı ve görece sempatik bir öykü bağlamına yerleştiği örnekler üzerinde duruldu. Gerçekte geçmişin yorumlanmaması başta olay örgüsü olmak üzere pek çok parametrenin koordinasyonunu gerektirir. Fakat Cumhuriyet dönemi öykülerinde böyle bir yönelim nadiren kullanılır. Bu çerçevede, dönem öykülerinde kendi kendini tefsir ve analiz geleneği karşısında ikinci bir kutbu temsil eden karşıt bir damardan söz edilemez. Bu durum, odaklanma ve anlatıcı retoriğiyle doğrudan ilişki içindedir. Anlatıcılar geçmişi bugünün perspektifinden yorumlarken çoğunlukla kendilerini bilişsel ve/ya da ahlaki anlamda geçmişten, geçmişteki kararlarından, yaşam tarzlarından, fikirlerinden ayırmayı ihmal etmezler. Geçmiş ancak bugünden bakılarak anlaşılabilir. Yaşamın kaotik görünümü ancak belirli örüntülerin ortaya çıkarılmasıyla bir anlama kavuşur. Cumhuriyet dönemi öykülerinde bundan taviz verilmediği söylenebilir. Anlatıcılar olay örgüsünü yaratırken dahi kendilerini ele verirler. Bunu yaparken de geçmişle bugünü birbirinden ayırırlar – farkında olsunlar veya olmasınlar. Böylece perspektifi geçmişten bugüne kaydırırken bilinç içeriklerini de belirli bir yoruma tabi tutarlar. Bu durum üçüncü şahıs anlatılarıyla paraleldir ve anlamı da şudur: Anlatıcı ile karakter ayrıdır ve anlatıcı daima karakterden bilişsel açıdan üstündür. Ahlaki veya optik mesafe daima değişebilir. Fakat anlatıcılar öykünün daima entelektüel bilinç merkezleridir. Üçüncü şahıs anlatıcılı öyküleri de

[336] Ağaoğlu, s. 81-82.

yöneten bu paradigma böylece bu dönem öykülerinde anlatıcıları ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Üçüncü şahıs anlatılarına geçmeden önce bu ayrıcalıklı anlatıcılara tanınmış imtiyazlardan birine değinmek gerekmektedir.

1.2.2.1.2. Girişimler: kalıcı monolog, otobiyografik monolog, dramatik monolog, hafıza anlatısı

Cumhuriyet dönemi öykülerinde öykü ile söylemin eşzamanlı hâle gelmesiyle diğer bir deyişle söz ve eylemin çakışmasıyla birlikte monoloğa yönelik bazı girişimler olduğu görülmektedir. Bu tür örnekler yaygın değildir. Fakat burada az sayıdaki örnek üzerinden monoloğun nasıl elde edildiğine kısaca göz atmak faydalı olabilir. Buradaki örnekler tamamen düşünce içeriği olarak tanımlanamaz. Bunlar bazı yönlerden monoloğa benzemekle birlikte bazı yönlerden de birer anlatıdır. Monolog özellikleri gösterirler, fakat aynı zamanda anlatıya da benzerler. Bu tür örnekleri monoloğa yaklaştıran etkenler çeşitlidir. Bazı örnekler anbean aktarım yaparken bazıları sunumunu monolog şeklinde yapmakla birlikte otobiyografik bir öykü anlatır.

Sait Faik anlatının monoloğa yöneldiği öyküleriyle dikkat çeken yazarlardan biridir. Bu yazarın öyküleri arasında söylem zamanında konuşmayı seven anlatıcılara rastlamak kolaydır. Anlatıdan ziyade monoloğa yakın bir örnek "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye" başlıklı öyküdür. Son paragrafındaki geriye dönüşlü cümleler göz ardı edilirse öykünün tamamı bir monolog şeklinde kurgulanmıştır. Anlatıcı karlı bir kış günü evden dışarı çıkamamanın yarattığı kasvetli ruh hâliyle kendi kendine düşünmektedir. Yazma faaliyetine dair herhangi bir gönderme olmaması, buna karşılık şimdiki zaman kipinin kullanılması ve son olarak da bu anbean aktarımın nasıl yazıya geçirildiğine dair bir işaret bulunmaması dolayısıyla anlatıcının kendi kendine düşündüğü varsayılabilir. Bu tür monologlarla özerk monologlar arasındaki temel farklardan biri kronolojidir. Özerk monologlarda kronoloji gözetilmez. Oysa kalıcı monologlarda belirli bir zaman dizini gözetilir:

"Odanın sessizliği, bir sandalyenin duruşu, duvardaki saatin tik takı sinirime dokunuyor. Dışarıda kar artıyor. Pencereden görülen manzara dondurucu. İçimden bir şeyler yapmak geçiyor. Ama biliyorum ki, hiçbir şey yapamayacağım.

Atlasam bir vapura, şehire insem diyorum, şehir umutların, tesadüflerin, tehlikelerin, gürültülerin içinde her zaman elimin altında bulunan bir sergüzeşt tombalasıdır. Sokarım elimi bu torbaya, çekerim 77 numarayı, çinko, 19 numarayı, tombala!

Şehirden tam dokuz mil uzaktayım. Dört tarafım su içinde. Kar, azala çoğala yağıyor. Bir horoz ötüyor, bir çocuk hindi güdüyor. Çan çalıyor, uzaktan bir araba sesi duyuluyor. Tekrar horoz ötüyor.

Bu boş sandalye birdenbire doluvermeli. Kim gelip oturmalı? Hiç kimseyi istemiyorum. Ama sandalye ... Bir insan bekler gibi duran sandalye? Onu yapan sandalyeci yaman adammış doğrusu. Sandalyeye insan bekletmesini bilmiş.

Bir portakal soyup yiyorum.

Bir ara dalmış olacağım ki saatin sesi durmuştu. Gene başladı. Kar gene ufaldı. Mangalın maşasında da sandalyedeki hâl var. Birisi tutsun ucundan onu, bir kor parçasını alsın, -adam üstündeki külü üflesin- cıgarama uzatsın kendini maşa."[337]

Herhangi bir yazma faaliyetine gönderme yapılmaması ve şimdiki zaman kullanımı bu metnin anlatan benliğin zihninden geçenlerden ibaret olduğunu düşündürür. Fakat burada tam bir kalıcı monologdan ziyade yer yer anbean aktarıma da kayan bir tavır söz konusudur. Sonuç olarak bu metin anlatıcının içsel konuşması gibi görünmektedir

"Karanfiller ve Domates Suyu" başlıklı öyküde ise monolog sunumu çok daha belirgindir. Anlatıcı bir ormanda düşündüğünü açıkça ifade eder. Herhangi bir yazma faaliyeti söz konusu edilmez:

"Küçük bir çam ormanı. Vakit sabah. Arı, sinek, kuş sesi. Bir siyah gözlükten görülen yerde ve ağaçlarda güneş parçaları. Sonra uzak, göğün kendi renginden biraz daha koyu kıyılara giden hudutlu bir deniz ... İşte böyle bir yerde köyün insanlarını düşünüyorum. Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek lazım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevileceğini oradan yaşama sevinci duyulacağını öğretmiştiler. Hayır, şimdi insanları kitapların öğrettiği şekilde sevmiyorum. Kitaplar dediğime bakıp da büyük ilmi kitaplar, yahut da dört meşhur kitaptan birisini okuyup iman ettiğim sanılmasın. Şiirler, romanlar, hikâyeler, masallar bana bu ilmi tahsil ettirmişlerdi. Beyinin vapurdan iner inmez çantasını kapan uşaktan iğrenmeyi, sabahleyin altı buçukta tabiatla kavga için sokağa fırlayan adamın çalışmadığını kendi kendime öğrendim. Ama şu sabahleyin altı buçukta

[337] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi,* s. 74.

tabiatla kavga için sokağa fırlamayan adam, isterse akşama kadar insanları aldatmak için didinsin. Kaç para eder! Gözümde, milyonu olsa da, kalp para ile metelik etmez.

Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum. Günlerden beri kafamı bir adam kaplıyor (işgal ediyor dememek için)."[338]

Benzer bir başka örnek ise "Söylendim Durdum" başlıklı öyküdür. Bu öyküde de anlatıcı şehri izlediğini belirterek söylem zamanına ilişkin fikirlerini aktarır. Yazma faaliyeti olmaması da bu metni monologa yaklaştırır. Öykü yer yer anbean aktarım, yer yer de kalıcı monolog tarzında devam eder:

"Şöyle bakıyorum şehre de, yeşil yeşil bir şey geçiyor içimden. Su mu, çayırlık mı, orman mı? Değil. Yeşil bir şey, zehir yeşili bir şey. Birtakım yeşil renkli zehirlerle zehirlenmiş yeşil bir su. Köpek leşi gibi uyuyor şehir: Yok, değil, öyle değil...

Köpek leşi, kokusu yönünden iğrenç yoksa ölmüş bir köpekte kırılmış bir çocuk oyuncağının hüznünden başka, tatsız ne vardır? Koku cihetinden öyle bu şehir. Pis şehir bu. Alabildiğine pis şehir: Bit gezmemiş kanepe, sümük sürülmemiş, tükürülmemiş, balgam atılmamış hiçbir yeri yok. Yakamızdaki kir, fabrika dumanından değil, pislikten, tozdan, mikroptan.

Bu şehir laubaliliğin, kötülüğün, ikiyüzlülüğün kaynaştığı bir şehir. İyi insanları yok mu? Dolu. Ama nasıl çekilmişler, nasıl ürkmüşler, nasıl kapanmışlar bir yere? Neredeler?

Bu şehirde düşünülemez. Düşünmek iyi değil, sıhhate muzurdur. Allah'ı bile düşünemezsin. Düşündün müydü karşına onun namına iğrenç mecmualar, nefesleri yırtık para kokan şairler, ölü bekleyen imamlar çıkar. Avaidini isterler.

Ben fukarayı severim, dersin kendi kendine, yalandır. Kendin de inanmazsın. Hangi fukarayı, nasıl fukarayı? Bu canavar gibi dilenci kadını mı? Bu arsız, edepsiz, huysuz çocuğu mu? Bu iki paralık adamın önünde secdeye varan balıkçıyı mı? Yoksa köşe başında oturup çürüklerini; yüzünden açlığı, kimsesizliği, hafifçe deliliği, dünyadan bıkkınlığı akan adama yutturan külhanbeyi kestaneciyi mi?

Kimdir şu sevdiğin insan? Anladık fakir, kimsesiz, bahtsız ... Ama kim?"[339]

Yine S. Faik'e ait "Ayten" başlıklı öykü monologla anlatı arasında bir yerde durur. Öykünün sunumu belirsizdir. Fakat bazı ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla anlatıcı bir gazinoda otururken hikâyeyi kaleme almaktadır. Böylece anlatı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe sıfıra yakındır. Yer yer kalıcı monolog özellikleri gösteren öyküde

[338] *a.g.e.*, s. 40
[339] *a.g.e.*, s. 95, 96.

temelde bir olay anlatılmaz. Bir gazinoda çalışan Ayten isimli kadının tanıtıldığı bir tür portre-öykü olarak değerlendirilebilir. Öykünün girişindeki şimdiki zaman kullanımı bütün öyküye yayılmamıştır. Şimdiki zamanı geniş zaman takip eder. Anlatıcı, önce izlediği bir kadının fiziksel özelliklerinden söz eder, ardından gazinoya gelen insan tiplerine geçer. Daha sonra Ayten isimli bir kadının öyküsünü anlatır. Bunların sözde-öyküsel bir niteliği vardır. Çünkü Ayten'in başından geçenlere anlatıcının şahit olması pek olası görünmemektedir:

"Omuzları neden yukarıya kalkık bu kadar bluzunun? Saçlarını niçin böyle fena tarıyor?.. Neden bu kadar dar, koyu renkli elbiseler giyiyor? Neden böyle sanki dudaklarını ötedeki masalardaki kadınlar gibi boyuyor?

Arkadan bakılınca ince bacakları, kalçasız, zayıf, hafifçe önüne eğik vücudu, sonra kullanıla kullanıla ip gibi olmuş, siyah kurdele ile bağları saçları ile çirkindir. Önünden bakılınca da pek ahım şahım değildir: O sutyensiz düşük göğsü, pek fena boyla dudakları, hiç gülmeyen ince yüzü; dokunaklı, mahzun, azıcık şehla gözleriyle kimseyi pek fazla sarmıyordu.

Burası deniz üstünde bir gazino idi. Her türlü insan gelirdi. İşte bu insanlardan birkaçı: Mavna sahipleri motor sahipleri, Anadolulu zahire tacirleri, kasaplar, balıkçılar, manavlar, vapur vaktini bekleyen evli barklı kendi hâlinde insanlar, kasaba eşrafı çocukları, bilmem ne kazası, bilmem ne partisi başkanı ile arkadaşları, kaza tahrirat katipleri, tren memurları, vapur kahvecileri, vilayet meclisi umumi azası mahdumları ..."[340]

Aslında öykünün girişindeki şimdiki zaman kullanımı bunun bir anımsatıcı şimdi'yle yazıldığı izlenimi verir. Nitekim sonradan geçmiş zamana geçilmesi de bunu destekliyor gibi görünebilir. Fakat üçüncü paragraf ve bunu izleyen kısımlardaki geniş zaman kullanımı anlatan benliğin kalıcı monoloğunu andırmaktadır. Anlatıcı, Üsküdarlı Sevim isimli kadından söz ettikten sonra şöyle der: "Bak biz Üsküdarlı Sevim'den ziyade fıstıkçı kızdan söz açacaktık. Sevim'i görünce unuttuk." Bu ifade algısal perspektifin anlatan benlikte olduğu izlenimi verir. Anlatıcı gazinoda otururken bir yandan hikâyesini kaleme almaktadır. Gerçi "kaleme almak" ifadesi doğru değildir; çünkü yazmaya dair bir işaret verilmemiştir. Dolayısıyla anlatıcının o anki düşünceleri olduğu varsayılabilir. Bu nedenle, öykü yazılı olmaktan ziyade içsel bir konuşmayı andırmaktadır. Gerçi "Bak biz Üsküdarlı Sevim'den…" cümlesi bir düşünme ihtimalini zayıflatır. Fakat kalıcı monologların bir özelliği de iletişim iması

[340] Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 60.

barındırmalarıdır. Diğer bir deyişle, bu tür metinler bir okur veya dinleyici huzuruna çıkacaklarmış gibi oluşturulur. Bu perspektiften görüldüğünde öykünün girişindeki şimdiki zaman kullanımı da anlatan benliğin söylem zamanına gönderme yapar. Bununla birlikte, öykünün sunumu net olmadığı ve farklı zaman kullanımları dolayısıyla öykünün anlatan benliğin kalıcı monoloğu mu, yoksa deneyimleyen benliğin perspektifinden yazılmış bir anlatı mı olduğu sorusu netleştirilemez. Böylece metin anlatı ile monolog arasında sallanır durur.

Oysa "Gramofon ve Yazı Makinesi" başlıklı öykü hemen tamamen bir kalıcı monolog şeklinde yazılmıştır. Öyküde belirgin bir olay örgüsü yoktur. Yer yer kimi karakterlerden söz edilse ve bazı olaylar anlatılsa da başlıkta adı geçen iki alet etrafında döner. Öykünün başkişisi bu iki makinedir ve anlatıcı bunlar hakkındaki fikirlerini sunar. Öykü yer yer deneme havasına bürünür. Bu bağlamda hemen tamamen anlatan benliğin söylem zamanına gönderme yapar:

"İnsanoğlunun kafasında günlerce düşünülüp bize armut piş ağzıma düş varan bu iki küçük makineyi pek severim. Kafasında ölülerin ve dirilerin güzel sesini öldürmemeyi düşünen, kim olursa olsun, -belki Edison'dur- kendi sesini bile vermeden ölüp gitmiştir belki. "Benim sesim çatlaktır, kalsa neye yarar? Hoş sesler kalsın dünyada" demiştir. Ötekisini yapıp edeni hiç bilmiyorum. Herhâlde kafalı bir mühürcü idi. Esası mühüre benzemez mi yazı makinesinin? İmza çıkalı başını alıp giden mühüre. Yazı makinesi harflerin imzası gibi bir şeydir. Elinizi şöylemesine harflerin üstüne basarsınız hiçbir lisanda kelime yapmadan harflerin imzası atılır.

Radyo ile gramofonun hiç ilgisi yoktur. Gramofon, başlı başına bir fikirdir. Benim kendi hesabıma radyoya hiç ihtiyacım olmadı. Gramofona gelince, herkesin pek ihtiyacı yoktur ama, benim vardır diyebilirim. Radyoyu sevmem de. Ayıp ama, yalan gibi gelir bana Paris'teki adamın odamda konuşması. Hani odamda konmuş değil a, -konuşturur muyum gevezeyi!- sözün gelişi! Hem sonra, radyo istasyonları kendi canı çektiklerini bana dinletiyorlar. İstemiyorum belki başkasının bana şunu bunu dinletmesini! Ben okuyacağım kitabı nasıl kendim seçersem, dinleyeceğim güzel sesli kadını da ben seçmeliyim. Mektepte miyiz canım? Bana hiç olmazsa bu hakkı versinler âlemde odamda olsun! Sevmiyorum şu radyoyu, zorla değil a! Ne kadar münasebetsizlikleri vardır, komşuları rahatsız etmekten tutun da ... Hele o büyük burjuva olmak hevesine ne buyurulur? Herif kasaptır. Karısı tutturur, bir radyo al diye. Alamaz adamcağız. Bir gün vurur birkaç yüz lira, manda etini dana diye yutturmaktan, tek yeşil gözlü bir radyo ile eve döner. Akşamleyin, aman Allahım!

Nerelerden ne sesler. Hanım da böbürlenmekten dinleyemez ki. Bin türlü kötülüklerde de kullanılır. Casusun biridir, edepsiz! Adımını atamazsın dünya yüzünde onun haberi olmadan, koca bir devlet olsan bile, polis otomobillerinin içine mi girmemiştir. Amerikalı hırsızların otomobillerinde alıcı vericisi bile varmış diyorlar."[341]

Çoğu bakımdan S. Faik'le ortak noktaları olan O. Akbal'ın birinci şahıs anlatıcılı öyküleri genel olarak kendi kendini tefsir ve analiz eden bir anlatıcı tarafından anlatılır. Söylem zamanından konuşmayı tercih eden bu anlatıcılar doğal olarak sık sık monologa yönelirler. Bu nedenle, bu öykülerin tipik örneklerini kendi kendini tefsir ve analiz başlığı yerine burada ele almak doğru olacaktır. O. Akbal'ın "İstasyon", "Yağmur Rüzgârı", "Yandan Çarklı", "Soluk Resimler", "Şehrin Işıkları Söndü", "Saat Dokuzdan Sonra", "Kendimden Söz Ediyorum" öyküleri anlatan benliklerin monoloğu şeklinde yazılmıştır. Bunlarda farklı monolog oluşturma teknikleri kullanılmıştır. Örneğin "İstasyon" bir mektup görünümündedir. Söylem zamanı ile geçmiş zaman arasındaki mekik dokuyan anlatıcı genel olarak söylem zamanındaki fikirlerini öne sürer. "Yağmur Rüzgârı" ise tamamen gereklilik kipi kullanılarak yazılmış, herhangi bir deneyim ya da olay içermeyen bir öyküdür:

"İnsanın canını sıkmayan bir yağmur yağmalıydı. Sen saçlarını ıslak rüzgâra vermeliydin. Gözlerinde bu kış gününün bütün hüznü bulunmalıydı. Bir pencere camına, bir sokağa, bir meydana düşen damlaları seyretmeliydin. O uzun, kalabalık yol boyunca başka yağmurlar altında yürüyüşlerini, o serin akşam üstü bir kıyıda dalgalara karışan yağmuru seyredişini hatırlamalıydın. Sonra geçmiş yılları, uzaklaşan hayalleri, kaybolan aşinaları, hayatından gölge gibi geçen sarı benizli çocuğu düşünmeliydin. Bu sessiz, gürültüsüz düşen sular senin hatıralarında bir sel gibi akmalıydı."[342]

Bu öyküde herhangi bir "olay" yoktur. Anlatan benlik söylem zamanından, içinde biriken arzuları dile getirir. Böylece deneyimleyen benlik tamamen silinmiştir. "Yandan Çarklı", "Şehrin Işıkları Söndü" ve "Saat Dokuzdan Sonra" öyküleri ise kalıcı monolog şeklinde kurgulanmıştır. Bu öykülerde geçmişteki yaşantılar tekrarlı bir şekilde ifade edilmiştir.[343] "Yandan Çarklı" başlıklı öyküden bir bölüm:

---

[341] Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi,* s. 58, 59.
[342] Akbal, s. 55.
[343] Burada şunu da ifade etmek gerekir: Cohn'un "kalıcı monolog"u temelde geniş zamanla oluşur ve genel durumları ifade etmeye yarar. Fakat O. Akbal'ın ilgili öykülerinde zaman kipi geniş zamanın hikâyesidir. Böylece aslında geçmişteki deneyimlerin genelleştirilmesi söz konusudur. Böyle bir fark

“Sabahın sisi içinde iskelenin yolunu tutardım. Asfalt cadde boyunca yürür, pancurları inik köşklerin, tek katlı sayfiye evlerinin önünden geçerdim. Koskoca yol ıslak parlaklığıyla önüm sıra uzanır, sisin içinde fazla ilerisi görünmezdi. Ara sıra bir tramvay sabah havasında ince bir ses yayarak geçip giderdi. Sahile giden o uzun yol ilk bakışta hiç bitmeyecek gibi görünür, insan bir sigara yakmak ihtiyacını duyardı. Denize doğru atılan her adımla birlikte serinlik çoğalır, bir nem kokusu gelirdi.”[344]

Görüldüğü gibi, burada tekil bir deneyim söz konusu değildir. Geçmişteki belirli bir zaman dilimi mükerrer olaylar üzerinden tanımlanmıştır. Bu bağlamda, burada aslında tekil bir deneyimin tekil perspektifi yoktur. Tersine, yaşanmış pek çok günden seçme ve eleme yoluyla elde edilmiş deneyimler geçmişi tipikleştirmek için bir araya getirilmiş, böylece “kalıcı” durumlar elde edilmiştir.

Benzer şekilde, monolog görünümü sergileyen “Soluk Resimler” ise O. Akbal’ın öykülerinde anlatıcı ile geçmiş arasındaki ilişkileri anlamak açısından “poetik” bir metin olarak değerlendirilebilir. Bu öykü S. Faik’in “Sarnıç” öyküsüyle birlikte okunabilir. Her iki öyküde de geçmişe aynı perspektiften bakılır. Geçmiş, dışlaşmış ve somutlaşmış bir nesnede can bulur. Anlatıcılar bu nesne üzerinden geçmişe ulaşırlar. “Sarnıç”ta bunun nasıl gerçekleştiğine yukarıda dikkat çekilmişti. “Soluk Resimler”de ise geçmiş, öznenin dışında bir nesnede (fotoğraf) somutlaşmıştır. O. Akbal’ın birinci şahıs anlatıcılı öykülerinin genel olarak kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlandığı belirtilmişti. “Soluk Resimler” bu öykülerde geçmişe yöneltilmiş bu eleştirel perspektifin poetikasını yapıyor denebilir. Anlatıcı bu öyküde geçmişe birtakım aile fotoğrafları üzerinden ulaşır. Geçmiş artık dışsallaşarak nesnelere dönüşmüştür. Tıpkı sarnıç alegorisinde olduğu gibi burada da geçmiş, üzerinde deney ve gözlem yapılabilecek bir nesne hâline gelmiştir. S. Faik’in sarnıcı insanı içine çeken bir geçmiş tasavvuruna dayanırken geçmişi fotoğrafa dönüştürmenin başka içerimleri söz konusudur. Bu, sarnıca göre çok daha “nesnel”, özneden çok daha uzak bir “geçmiş”i akla getirir. Öte yandan fotoğrafın görsel çağrışımları da hatırlanmalıdır. Bu öyküyü monolog başlığına almamızın gerekçesi ise şimdiki zaman kullanımı ve bu şimdiki zamanın nasıl yazıya geçirildiğine dair bir bilgi bulunmamasıdır. Öykü boyunca anlatıcı söylem zamanına gönderme yapar;

olmakla birlikte burada tekil değil genel bir deneyimden söz edildiği için bunları da kalıcı monolog kategorisinde değerlendirmek mümkün görünmektedir.

[344] Akbal, s. 70.

yazma faaliyetine dair bir işaret yoktur. Bu da örneğin S. Enis'in aşağıda değinilecek bir öyküsünde olduğu gibi, anlatıcının, elindeki fotoğraflara bakarak düşündüğünü akla getirir. Öyküden bir bölüm:

"Babam şimdi o soluk resimlerde yaşıyor. Ara sıra yırtık aile albümünü sandıktan çıkarıp sayfalarını çevirdiğimde onun birinci dünya harbinin bıyıklı bir subayı olarak, yahut siyah avukatlık cübbesiyle veya bir gazino sandalyesinde düşünürken, Tuna'da arkadaşlarıyla sandalda gezerken, yanında beyaz pantolonlu bir çocukla birlikte; çeşit çeşit fotoğraflarını seyrediyorum. Bu zamanın tokadını yiyen resimlerde onun bütün hayatının hikâyesini okur gibi oluyor, tam kırk beş yıl süren hayatı boyunca bir insanın serüvenini, mutluluğunu, sevinç ve acılarını hayalimde yaşatıyorum.

İşte onunla Çamlıca'da ailece çektirdiğimiz resim… Büyük bir ağacın altına bir hasır sermişiz, üstüne uzanmışız, solumuzda bir testi, bardaklar, sağımızda yemekler, meyvalar… Babam, annem ortada, ben önlerinde, ağabeylerim yanlarımızda kollarını kavuşturmuşlar… Mevsim besbelli yaz sonlarına doğru bir gün, ağacın yaprakları dökülmeye başlamış, güneş hafif, fotoğraf oldukça soluk çıkmış. Birer birer yüzlerimizi seyrediyorum. Annem başında krep örtüsü ile mahzun duruyor. Büyük ağabeyim kaşlarını çatmış, saçları taralı, tam Valantino neslinin bir örneği, ötekisi hayal içinde, saçlarını rüzgâr uçuruyor, ben dünyadan habersiz bir gülüşle babamın kucağına başımı dayamışım, gökyüzüne bakıyorum. Kim bilir o an niye dalmışım, bir kuşun uçuşuna mı, toplanan dağılan bulutlara mı!.. Babamın resminde ilk göze çarpan gözleri. Her şeyi o parlak gözlerde okumak mümkün. Yanında karısı ve çocukları ile mesut bir anını yaşadığını fotoğrafta bütün huzuruyla göstermeye çalışmış, ama bu gözlerin derinliğinde, bütün hayatı boyunca bir sürü hayal yıkıntılarına uğramış bir iç âlem görünüyor."[345]

Görüldüğü gibi, anlatıcı söylem zamanından geçmişi yorumlamaya, analiz etmeye girişir. Burada şunu da vurgulamakta fayda vardır. Bu öyküde anlatıcının yaşadığı hafıza sorunu söylem zamanıyla olay zamanı arasındaki uzun mesafeden kaynaklanır. Yazarın, zaman mesafesinin bu derece yüksek olmadığı başka öyküleri de vardır. Fakat bu perspektif, yani geçmişin şimdi'den görülmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması yazarın öykülerinin büyük çoğunluğu için ortak bir tavırdır.

Monolog özellikli öykülere başka bir yazardan örneklerle devam edilebilir. Bunlar arasında Salâhaddin Enis'in "Bataklık Çiçeği" öyküsü ilginç bir örnektir. Bu öykü otobiyografik monolog tarzında yazılmıştır. Yani geçmişe ait bir olayı kronolojik bir

[345] *a.g.e.*, s. 84, 85.

sırayla anlatır. Fakat bunu yaparken anlatma süreci adeta anlatıcının zihninde geçiyormuş gibi bir görünüm sergiler. Böylece öykü düşüncenin anbean yazıya geçirilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Yani öykü ile bu öykünün yazıya geçirilmesi arasındaki zaman mesafesi ortadan kalkmış; öykü bir tür monolog, anlatıcının zihninden geçen bir iç konuşmaya dönüşmüştür. Fakat zihinden geçen bu düşüncelerin yazıya nasıl aktarıldığı belli değildir. Bu nedenle sunum açısından "gerçekdışı" bir örnektir. Fakat bu öyküde saf bir monolog demek de mümkün değildir. Çünkü iç konuşmanın birtakım dil özellikleri vardır ve bu öykü bu dil özelliklerini taşımaz. Üslup özellikleri bir kenara, iç konuşmada monologcunun zaten bildiği şeyler ayrıca açıklanmaz; oysa bu öyküde her şey adeta birine anlatılıyormuş gibi ayrıntılarıyla açıklanır. Bunlar Barthes'ın "okur göstergeleri" dediği şeylerdir ve okuru aydınlatmaya yöneliktirler. Bu tür göstergeleri silmeyen bir metnin saf bir monolog özelliği taşıdığı söylenemez. Diğer bir deyişle, anlatıcı bir dinleyiciyi bilgilendirir gibi düşünmektedir.

Öykünün sunumunun gerçekdışı niteliğine bir başka kanıt sunulabilir. Anlatıcı masa başında otururken birden ayağa kalkar. Fakat anlatı devam eder. Aslında masa başında oturan bir anlatıcının yazma faaliyetine gönderme yaptığı uzlaşımsal olarak kabul edilebilirdi. Fakat anlatıcı ayağa kalktığı anda anlatıya ara verilmez. Söylem zamanında yazma faaliyetine gönderme yapmaması da sunum açısından kafa karışıklığını devam ettirir. Böylece, denebilir ki bu anlatıcı bir odada düşünmekte, fakat bu düşünme sürecini kimin yazıya geçirdiği netleşmemektedir. Sonuçta okur burada bir düşünce içeriği okumakta olduğunu kolayca öne sürebilir. Anlatıcı ifade anında düşünmektedir:

"Gece bütün seyyiatı örten bir sükûn ile dolu ve kalbimin çarpıntısı bu sükunu yırtacak kadar şediddi. Damarlarımda en kahir bir kudret ve iradenin varlığını duyuyordum. Şimdi eminim ki kalkıp yan taraftaki odanın kapısını açsam seni ve kardeşimi en elim ve çirkin bir vaziyette göreceğim. Fakat sükûn ediyorum, damarlarımda en kahir bir kudret ve iradenin varlığına rağmen susuyordum.

Birden kardeşimin boğuk öksürükleri gecenin sükunu üstünden bir ölüm kanadı gibi geçti. Pek belliydi ki, yastıklara gömülmek istenilen bir öksürük, günahkâr bir hasta öksürüğü…

Ruhumda hiç, en küçük bir merhamet bile yok; bilakis yumruklarım bu öksürüklere sıkılmış; 'geber' diye bağırmak istiyorum.

Ruhumda ölene kadar içmek için bir ihtiyaç var. İspirto asabımı uyuşturuyor. Hava çok sıcak, boğuluyor gibiyim, pencerenin önüne gittim. İstanbul behimi musaraalardan sonra yorulan bir fahişe uykusuyla uyuyor. O kadar harab ve bitab havada şübheli ve kirli bezlerin rayiha-i galizi var; o kadar ki şifa vermekten ziyade öldürüyor. Ruha bir teneffüs arzusundan fazla bir gaseyan ihtiyacı veriyor ve ben şimdi İstanbul'un en yüksek bir noktasından bütün İstanbul'a karşı açılmış bir pencere önünde kendimi her şeyden yüksek her şeyin fevkında bir şahika kadar mağrur, bir kaya parçası kadar metin buluyor ve şimdi mukaddesat namına bütün âbidâtın gözlerimin önünde birer birer çöktüğünü ve iflas ettiğini görüyorum."[346]

Yukarıda belirtildiği gibi, otobiyografik monologlar karma türlerdir. Bunlarda olaylar sanki anlatıcının zihninden geçiyormuş gibi sunulur. Fakat öykünün kendisi kronolojik ve geriye dönüşlü bir şekilde anlatılır. Dolayısıyla öykü her ne kadar anlatıcının zihninden geçenlerin aktarılması şeklinde kurgulansa da olaylar belirli bir zaman sırasıyla ve geçmiş zaman kipi kullanılarak anlatılmıştır. Bu bakımdan, sunum açısından monolog olan bu öykünün anlatısal kısımlarda otobiyografik özellikler taşıdığı görülmektedir. Fakat anlatı, anlatan benliğin şimdi'sine yapılan göndermeler nedeniyle sık sık kesintiye uğrar.

"Bataklık Çiçeği"ne benzer bir diğer öykü "İsyan"dır. Bu öykü de otobiyografik monolog şeklinde kurgulanmıştır. Olaylar anlatıcının zihninden geçen sözlü düşünceler olarak sunulmuştur. Fakat hafızanın kronolojiyi bozan etkisi hissedilmez ve olaylar kronolojik bir sırayla anlatılır. Anlatıcı muhtemelen annesinin fotoğrafına bakarak düşünmekte ve bir yandan ona hitap ederek geçmişte yaşadığı olayları kronolojik bir sırayla kendi kendine sessiz bir şekilde anlatmaktadır. Bu öyküye de "Bataklık Çiçeği"nde olduğu gibi ahenksiz öz-anlatılar hakimdir. Anlatıcı geçmişteki deneyimsiz benliğinden bilişsel açıdan üstündür ve onun bilgisizliklerini tamamlar, onu düzeltir. Gençlik yıllarında idealist bir ressam olarak ülkesinin sanatsal zevklerini geliştirmek maksadıyla Avrupa'dan dönmüştür. Fakat ideallerinin toplumda karşılık bulmaması neticesinde sefil düşer. Gerçekleri fark edinceye kadar geçen sürede anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasında bilgi açısından bir mesafe vardır. Öykünün bu kısımlarında anlatan benlik deneyimleyen benliğin bilgisizliklerini gözler önüne serer. Öykünün sunumu ilk paragraflarda netleşir:

[346] Atabeyoğlu, s. 9, 10.

“Anne, biliyor musun, bazen öyle denizler vardır ki, onun derinliklerinde büyük manalar saklıdır ve dalgaları altında insanı ka’rına çeken bir kumsal vardır. İnsan ister ki adım adım onun âmâkına insin; çünki saadet, sükûn, âsûdegi, herşey oradadır… Anne! İşte senin gözlerin böyle bî-nihâye dalgalarıyle ufuklara kadar uzanan bir denizdir ki, ben onları seviyorum. Anne, ben onların ılık ve şifâkâr dalgaları içinde boğulmak istiyorum.

Diyorlar ki, hayat elemler ve facialarla doludur; hayat müdhiş ve siyah bir gecedir. Evet, hayat öyle siyah bir gece ki anne, onun semâsında yanan yıldızlarda bile zehir ve felâket var; fakat senin gözlerin bana kuvvet veriyor, cesaret ve ümit veriyor. Şimdiye kadar hayatta bir teselli ve şifa buluyordum. Fakat bugün karımın ölümü karşısında, açlık içinde ölen karımın perişan na’şı karşısında bütün teselli ve şifâlardan mahrumum, teselli ve şifa istemiyorum.”[347]

Anlatıcı öykünün sonunu başından haber verir. Karısı açlığa ve soğuğa daha fazla dayanamayarak ölür. Anlatıcı, karısının cesedi yanında annesine hitap etmektedir. Fakat annesi orada değildir. Belki anlatıcının, annesine mektup yazdığı varsayılabilir. Fakat öyküde buna dair bir işaret yoktur. Bu nedenle metnin bir mektup mu, yoksa bir düşünce içeriği mi olduğu sorusu cevapsız kalmıştır. Her halükârda, monoloğa yaklaşan bir öyküdür bu.

Kenan Hulusi’nin birinci şahıs anlatıcılı öykülerinde düşünüm anları genellikle söylem zamanında gerçekleşir. Diğer bir deyişle, anlatıcılar genellikle anlatma zamanında konuşmayı, deyim yerindeyse çene çalmayı severler ve fikirlerini yer yer uzun uzadıya beyan ederler. Burada K. Hulusi’nin monolog özelliği gösteren iki öyküsü üzerinde duracağız. Bunlar anlatan benliklerin deneyimleyen benliği sildiği örnekler olarak değerlendirilebilir.

Söylem zamanının anbean aktarımı izlenimi veren “Yat Borusu” başlıklı öyküyle başlanabilir. Bu öykü farklı şekillerde tanımlanabilir: Öncelikle, anlatıcının geçmişe dönüp o zamana ait bir olayı sanki şimdi yaşanıyormuş gibi anlattığı ve şimdiki zamanla yazılan (Cohn’un “anımsatıcı şimdi” dediği) bir öykü olarak okunabilir. Fakat öyküde buna dair bir işaret yoktur. Öykü daha çok anlatıcının söylem zamanında olup bitenleri anbean yazıya geçirdiği bir tür günlük parçası izlenimi verir:

[347] *a.g.e.*, s. 53.

“Saat dokuz! Yedinci bölüğün bir gece uykusu için şimdi temizlik dakikaları… Bütün bölük karargâhın küçük taş çeşmesinde yıkanıyor: Üzerinde bir yığın rakamlar, soyadları, ve bir ağaç üzerinde olduğu gibi sayısız ok ve kalp resimleri var. Burada hem yıkanıyor, hem de bir şarkının ilk mırıltısına başlıyorlar. Az sonra bu anlaşılmaz şarkıyı koğuşun kapısından içeri götürecekler: Dil bilmiyen, fakat tertemiz Pötürgeliler!

(…)

Dışarıda en yıldızlı gecelerden biri hüküm sürüyor. Açık bir gök uyanıklığı altında, bütün bir ova, ne ağaçlar, ne de yüz bin çeşitli ses böcekleri, hiçbiri uyumak istemiyor. Galiba Pötürgeliler de uyumak istemiyor. Aynı şarkı, bir ranzadan ötekine, yedinci bölük koğuşunu bir ağ gibi örüyor. Fakat, en Pötürgeliler, ağaçlar ve yüz bin çeşitli ses böcekleri… hepiniz şimdi uyuyacaksınız! Çünkü içinizden biri, bütün bir hastalığını dudaklarındaki madeni bir boruya dökmeğe başladı. Ne garip ve yumuşak bir ritmi var? Bu sılaya tutulmuş ses, koğuşların üstüne bir cibinlik kadar, öyle hafif düşüyor ki ilk aydınlık beyaz eldivenleriyle ancak onu tutup kaldırabilecek!”[348]

Burada anlatıcının dikkati içe değil dışa dönüktür. Öykünün büyük kısmı olgusal aktarımdan oluşmaktadır. Bu aktarım şimdiki zamanın kullanılmasıyla birlikte monoloğun eşzamanlılık ilkesini uygulamaktadır. Bununla birlikte, burada bir monolog söz konusu değildir. Metin, yazıya nasıl geçirildiği netleştirilmediği için anlatı ile monolog arasında sallanmaktadır. Benzer bir örnek olarak “Ağustosböcekleri” başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öykü de şimdiki zamanla yazılmıştır. Fakat anlatıcı metni “düşünüyorum” etiketi içine almıştır. Öykü yer yer söylem zamanına, yer yer geçmişe yapılan atıfların iç içe geçmesinden ibarettir:

“Gelen yazı, ıslak bir mayo kadar vücuduma yapışık hissederek, kulaklarımı ağustosböceklerinin seslerine bıraktığım bu dakikalarda, yine çocukluğumu düşünüyorum.

Benim çocukluğum, yakılan bir cigara ile söndürülen bir cigara arasındaki mesafe kadar kısa geçti. Ve şimdi birdenbire içimde bulamadığım bir aşkı yeniden canlandırmak arzusunu nasıl duymuyorsam, onu da tekrar geriye çağırmak istemiyorum. Bırakalım: Çocukluğumuz hiç haberimiz olmaksızın günlerimizden uzaklaşmış bulunsun, ve kadınlar içimizden mevsimler gibi geçsinler.

Benim çocukluğum hakikaten de yakılan bir cigara ile söndürülen bir cigara arasındaki mesafe kadar kısa geçti.

[348] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 24.

Kulaklarımı, uzak bahçeler nihayetinden örüle örüle gelecek olan ağustosböceklerinin harikulade seslerine bıraktığım vakit onu çok daha iyi düşünebiliyorum. Ve çünkü, çocukluğumun söylediğim bu kısa mesafesini bir ağaç altında onların sesinden başka hiçbir şey dolduramamıştı. Fakat mademki onları tekrar geriye çağırmak istemiyorum; dalların nihayetinde ve belki de bir macerayla kendinden geçen bu garip orkestra dursun mu? Çocukluğumu, yaz vakitlerinin, dudaklarıma kadar güneşle doldurduğu kadehler içinde hatırlamak istediğim her dakika, en deli bir şair gibi, gözlerimi kapayarak onları ben idare edeceğim."[349]

Görüldüğü gibi, metin anlatıcının "düşünüyorum" etiketiyle verdiği ve söylem zamanındaki bir bilinç içeriğinin aktarılmasından ibarettir. Anlatıcı yazma faaliyetine gönderme yapmasa da metnin tam olarak iç konuşma mı, yoksa sesli konuşma mı olduğunu netleştirmiştir.

Anlatının monoloğa yaklaştığı bir başka örneğe Sabahattin Ali'de rastlanır. "Fikir Arkadaşı" başlıklı bu öyküde anlatıcı bir meyhanede oturmakta ve yanındaki bir şahısla konuşmaktadır. Fakat bu diyalog tek taraflı bir konuşma şeklinde yazılmış, dinleyicinin tepkileri ancak konuşan kişinin sözleri arasında verilmiştir. Metin büyük oranda söylem zamanına odaklıdır. Geçmişe yer yer yapılan göndermeler söylem zamanına ait ifadeler arasında erimiştir. Öte yandan, öykünün nasıl yazıya geçirildiği de belirsiz bırakılmıştır. Bu açılardan, öykü bir tür monologdur. Fakat bir dinleyicinin varlığı bu metnin sesli bir konuşma olduğunu gösterir ki bu da bu metni monolog değil anlatı yapar. Böylece, öykü anlatı ile monolog türleri arasında sallanır durur. Daha önce de belirtildiği gibi, bu tür metinlere "dramatik monolog" denmektedir:

"Gel, şurada birkaç tane atalım!.. Canım efendim, yarım saat oturmakla evde sopa yemezsin. Evli değiliz ama, böyle şeylerden anlarız. Burada enfes meze veriyorlar; hem de ucuz. Bu kadar görüşmüşlüğümüz var, bir rakımızı iç bari…

Yavrum… Hey, garson!.. Getir bakalım bir şeyler!..

Otur iki gözüm. Seninle ahbaplığımız o kadar eski değil ama, nedense pek sevindim. Ben arkadaş canlısıyım. Bilhassa fikir arkadaşı olabilecek insanlara bayılırım. Değil mi kardeşim, şu memlekette beş on entelektüeliz, birbirimizi tanıyıp tutmazsak hâlimiz ne olur? 'Şimdi menfaat dünyası, hasbi arkadaşlık yok!..' diyorlar ama, ben bu fikirde değilim. Biz adi halk

[349] Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*, s. 148.

gibi düşünebilir miyiz hiç? Ne tahsilimiz, ne karakterimiz, ne de fikirlerimiz buna müsait değildir. Seni bilmem, fakat ben maddelerin fevkinde bir manevi bağa, insanları birbirine yaklaştıran bir hisse inanıyorum. Düşün, dünyada birbirini sevmek, birbirine yakın olmak hisleri de olmasa yaşamanın manası kalır mı? Bizi kütlenin fevkine yükselten yalnız bunlardır."[350]

Öykü tek taraflı bir konuşma şeklinde böylece devam eder. Dinleyicinin sesi hiç duyulmaz. Anlatıcı yer yer hayata dair genelgeçer fikirler ileri sürer; sonunda sözü başka bir yere getirir. Bu öyküyle benzer bir yapıya sahip olan "Hakkımızı Yedirmeyiz!"de ise söylem zamanından ziyade geçmişe odaklanılır. Öykü böylece tipik bir anlatıya dönüşür:

"Namuslu adam kalmamış bu dünyada iki gözüm. Müslümandır, namazında, orucundadır, hakkımızı yemez diyorduk ama, biz onun hatırını saydıkça o, bizim tepemize bindi. Eh, artık çocuk değiliz, yemiyoruz bu numaraları, değil mi ya?..

Bak anlatayım sana başından da, bana hak ver. Mektebi bitiremedik. Peder ne kadar gayret ettiyse olmadı işte. Binbaşıydı kendisi… Süvariydi ama, avantanın yolunu bulurdu. Anadolu'yu gezdik, dolaştık, her yerde paşa çocuğu gibi yaşadık. Hangi okulda olsa, imtihana yakın peder, öğretmenlerle bir konuşur, meseleyi yoluna kordu. Askerlikle ilgili olmayan hoca var mı? Neyse efendim, İstanbul'a naklolduk."[351]

Öykü, sona doğru, söylem zamanına ulaşır:

"Ben ne alırsam defterime geçiriyorum tabii. Eninde sonunda hesaplaşıyoruz. Fakat o zaman da kazık atıyor. Katiyen dairede hesaplaşmaz. İki üç haftada bir, akşamüzeri çıkar, bu küçük meyhaneye geliriz. Bu akşam da öyle yaptık. O açtı defterini, ben açtım defterimi… Karşılaştırdık."[352]

İlk cümlelerdeki şimdiki zaman kullanımı anbean aktarım anlamı taşımaz; daha çok geniş zaman anlamı verir. Bunların dışında, "Bahtiyar Köpek", "Değirmen", "Kurtla Kuzu" gibi öykülerde de anlatıcı benliğin kalıcı monologlarıyla karşılaşmak mümkündür. Bunlardan özellikle "Bahtiyar Köpek" başlıklı öykünün girişindeki kalıcı monolog özbilinçli anlatıcıların tipik bir konuşması olarak ortaya çıkar. Anlatıcı yazma faaliyetinden söz ederek öykünün sunumunu netleştirir.

[350] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 62.
[351] Sabahattin Ali, *Sırça Köşk*, İstanbul: YKY, s. 2017.
[352] *a.g.e.*, s. 80, 81.

“Fikir Arkadaşı”na çok yakın bir örnek Fahri Celâl’in “Tahsildar” başlıklı öyküsüdür. Bu öyküde de konuşan kişi hemen tamamen söylem zamanına odaklanmıştır; geçmişe yapılan göndermeler kronolojik değildir; sunuma dair herhangi bir temellendirme yoktur, diğer bir deyişle, bu metni kimin yazıya geçirdiği belirsizdir. Bu üç gösterge aracılığıyla bu metne monolog denebilir. Fakat öykü konuşan kişinin sessiz düşüncesi olarak değil, bir şahısla girilen diyaloğun tek taraflı sesli konuşması olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla, konuşan şahıs karşısındaki kişiye hitap etmektedir. Bu da monolog değil anlatının bir özelliğidir. Sonuç olarak, öykü anlatı ile monolog arasında bir yerde durur. Sözceleme zamanı ile okuma zamanı arasındaki ilişki açısından ise öyküde ilginç bir durum vardır. Bu metni tam olarak sözceleme zamanıyla çakıştırmak zordur; çünkü konuşan şahıs “r” sesini “y” olarak telaffuz etmektedir. Dolayısıyla okurun metni takip etmesi fazladan bir çaba gerektirir. Böyle bir metinde okurun dikkati kısmen kelimeler üzerinde toplanır:

“- Beyefendimiz, Allah ömüyley veysin efendim, canım sizi göyemiyoyuz, yefika hanımefendi iyidiyley, keyime hanımefendiley, mahdum beyley?.. E… İyiyiz hamd olsun, geçinip gidiyoyuz, ne olacak a beyefendi, maymun dünya… Bugün vay, yayın yokuz, beyim malumualileyi, hani ya hatıyı keyimaneleyindendiy ya, biy senelik biyikmiş boyç vay, efendimiz için biy, ayda ne edey? İki, senede yiymi döyt, makbuz Allah biliy, on biy aydıy cepcazım da eskidi, biy tüylü efendimizi bulamıyoyum ki… Devlethaneye geldim, hem de kaç defa… Aybaşı, çatkapı, sizi bulamam, sabah geliyim, şimdi uyuyoy deyley, akşam geliyim, daha teşyif etmedi deyley, yol payası falan, diyip geçmeyin, şaka değil, hey gün yiymi beş tyamvaya, kendim külhaniyim ama, gönlüm sultanidiy, ikinciye binemem, biyinciye meyaklıyımdıy, git gel, git gel.”[353]

Öyküdeki geçmişe yapılan göndermeler hem söylem içinde erimiş hem de dağınık hâldedir. Konuşmayı kimin kaydettiği de belirsiz bırakılmıştır. Örneğin, öykünün girişine “Konuşuyordu.” gibi bir etiket konarak olayın birisi tarafından takip edildiği ve belki o anda belki de daha sonra bu konuşmayı kayda geçirdiği kolaylıkla temellendirilebilirdi. Fakat bu da yapılmamıştır. Dolayısıyla burada tam bir anlatıdan söz edilemez.

Yine F. Celâl’den başka bir örnek olarak bir tür kalıcı monolog tarzında yazılmış olan “İmbikciyan Efendi”den söz edilebilir. Öykünün anlatısal kısımları bir paragrafı

[353] Göktulga, s. 406.

geçmez. Diğer bir deyişle, bu öykü bir olay anlatmak yerine İmbikciyan Efendi isimli bir şahsı tanıtır. Benzer şekilde, bir tür kalıcı monolog olarak yazılmış olan "Cihan Boks Şampiyonuna Bir Meydan Okuma" başlıklı öyküde de bir anlatıdan söz edilemez. Öykü lisan muallimi olan anlatıcının dil öğretimine dair tecrübelerini genelleştirmesinden ibarettir. Ekonomik sıkıntılar yaşayan anlatıcı bir de geleceğe dönük bir projesinden söz eder. Böylece öykü biter.

Samim Kocagöz'ün "Yolculuk" başlıklı öyküsü de sunumunu monolog şeklinde yapan az sayıdaki öyküden biridir. Bu öykü tıpkı S. Enis'in "Bataklık Çiçeği" öyküsü gibi söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki mesafeyi silerek bir eşzamanlılık yanılsaması yaratmaya yönelir. Bu çabayı öncelikle şimdiki zaman kullanımında bulmak mümkündür. Ardından, anlatıcının farklı zaman ve mekânlarda düşündüğüne dair ifadeleri bunu pekiştirir. Buradan anlaşılacağı kadarıyla anlatıcı önce evde, sonra sokakta, sonra da trendeki yolculuk sırasında düşünmektedir. Fakat bu düşüncelerin yazıya geçirildiğine dair bir ifade yoktur. Bu nedenle, gerçekdışı (yani monolog tarzında) bir sunumla kurgulanmıştır denebilir:

"Bugün, sol gözümün seğirmesine katiyen aldırmıyorum. Olan oldu: Bu şehri tam yedi gün sonra terk edeceğim! Önümde, dakikaları, saatleri, gecesi ile tamam yedi günüm var… Bu yedi günü, kapanıp odamda geçirmek taraftarıyım. Tuhaf bir arzu ama ne yapayım… Şu anda gayet iyi anlıyorum ki, bu şehri, sadece bir köşesinde evim bulunduğu için seviyormuşum… Bu öyle, merdivenlerine yuvarlanan çocukluğum, kırlangıçların yuva yaptığı saçaklarına takılmış uçurtmalarım, tamtakır, tahtalarının arasından kurtulan rüzgârların doldurduğu odalarında birkaç kitabın arasına sıkışmış gençliğim var.

(…)

Her ne ise, bu anda niçin bu çeşit düşüncelerle uğraşıyorum bilmem… Bu şehri yakında terk edeceğim, en mühim mesele bu!.. Bu mesele üzerinde düşünmem hem de adamakıllı düşünmem lazım…

Pencerenin camlarından uzaklara bakıyorum: Gözlerim doluyor, kulaklarımda tren sesleri uğulduyor.

(…)

İnce bir yağmur sepeliyor; uzaktan garın kubbesi ıslak ıslak parlıyor; ve ben, yine, bu şehri nasıl terk edeceğimi düşünüyorum.

(…)

Tren, büyük bir demir köprünün üzerinden geçiyor. Ve ben, insanları düşünmekten, daha doğrusu kendimi düşünmekten vazgeçiyorum. İşin içinden çıkamayacağım: Ben, bu düşündüğüm, bildiğim insan tiplerinin hangisiyim? Açıkçası benim neslim, umumi harp başlangıcında ve içinde doğan nesil…

(…)

Tren, bir istasyonda durdu. Gözlerim etrafta, aklım bıraktığım şehirde, düşüncelerimde…

(…)

Kendimi düşüncelerime o kadar kaptırmışım ki, karşımda oturan genç bir adam,

- Nehir!

diye bağırdı. Silkindim. Tren, Sakarya'nın üzerinden geçiyordu. Şimdi de Sakarya'yı düşünmeye daldım. Vatan için Türk milletinin, dişini tırnağına takarak dövüştüğü, ideal birliğine sahip olduğu günleri…"[354]

İlk cümlelerde düşünme faaliyetine yapılan göndermeler ve şimdiki zaman kullanımı dolayısıyla, anlatıcının, evindeki pencereden sokağı izlediği anlaşılmaktadır. Fakat bu düşüncelerin yazıya geçirildiğine dair bir işaret yoktur. Öykü boyunca da böyle devam eder. İkinci mekân Anadolu'ya giden bir trenin kompartımanıdır. Anlatıcı yeni atandığı görev yerine gitmektedir. Düşünme faaliyetine burada da gönderme yapılır. Son cümlelerde dikkat dış dünyaya kayar. Öykü boyunca devam eden bu düşünme süreci, bu metnin anlatıcının zihninden geçen bir iç konuşmanın aktarımı olduğunu gösterir. Eğer metnin başında veya sonunda bunun günlük veya hatıra defteri tarzında bir yerden alındığı belirtilseydi düşüncelerin aynı zamanda yazıya geçirildiği söylenebilirdi. Fakat bu hâliyle, çağrışımların idare ettiği bir zihnin sorgulamaları izlenimi yaratır. Öyküde tam olarak bir olay da yoktur. Büyük oranda anlatıcının söylem zamanına yaptığı göndermelerle dolu birtakım tereddütlerini içerir. Tam anlamıyla bir otobiyografi olmaması metnin zihinsellik görünümünü destekler. Fakat öyküde kullanılan dilin bir iç monoloğun özelliklerini gösterdiğini söylemek mümkün değildir.

Bütün bu öyküler birinci şahıs anlatılarının ana damarını temsil eden kendi kendini tefsir ve analizin uç örnekleridir. Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu tür

[354] Kocagöz, *Sığınak*, s. 40-49.

örneklere rastlamak geçmişin yorumsuz sunulduğu anlatılara rastlamaktan daha kolaydır. Bunun nedeni, Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatan benliklerin ayrıcalıklı konumuyla ilgilidir elbette. Buradaki bütün örneklerde deneyimleyen benlikler ya tamamen ya da büyük oranda silinmiş, geriye yalnızca söylem zamanında konuşan anlatıcı kalmıştır. Böylece bir olay anlatma imkânı da kısmen feda edilir. Fakat anlatıcılar düşünce içeriklerini bir anlatı şeklinde kurgulayarak bu sorunu da aşmaya çalışmışlardır. Ne var ki bu kestirme çözüm yeni bir sorun yaratır. Anlatıcının zihninden geçen sözlü düşünce şeklinde kurgulanan bu öyküler hiç de sözlü düşüncenin üslup özelliklerine sahip değildir. Bunlar açıkçası gündelik dille oluşturulmaları ve belirli bir kronolojiyi gözetmeleri açısından iletişim amacı taşıyan, diğer bir deyişle birilerine anlatılacakmış gibi oluşturulmuş metinlerdir. Anlatıcılar biriyle konuşur gibi düşünmektedirler âdeta. Bu durum, teknik olarak sorunlu olsa da bu çalışmayı ilgilendiren asıl nokta şudur: Başlık altında incelenen örnekler birinci şahıs anlatıcılı Cumhuriyet dönemi öykülerinin ana damarına bağlanmakta ve bu damarı zenginleştirmektedir. Bunlar kendi kendini tefsir ve analiz geleneğini güçlendiren örnekler olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde bilinç sunumu

Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülere Cohn'un iki temel kategorisi üzerinden bakmak mümkündür: Ahenklilik ve ahenksizlik. Ahenk, daha önce de belirtildiği gibi Genette'in "odaklanma" kavramının bilinç sunumundaki karşılığı olarak Cohn'un önerdiği bir terimdir. Bu bağlamda, "ahenkli" bir anlatı Genette'in "odaklanmış anlatı"sına karşılık gelirken "ahenksiz" anlatı ise Genette'teki "odaklanmamış anlatı"nın muadilidir.

Buradaki temel mesele üçüncü şahıs anlatıcının karakterlerin bilinç içeriklerine yaptıkları müdahale olacaktır. Böylece üç farklı bilinç sunumu tekniği iki kategori bağlamında değerlendirilir. İlk olarak, anlatıcı karakterlerin bilinçlerinin mimetik bir temsilini tercih edebilir. Böylece, anlatı bağlamı ile bilinç alıntısı arasındaki ilişki ironik değil sempatik olacaktır. Bu durumda, anlatıcının müdahalesi ve görünürlüğü minimal düzeye inerken karakterin iç dünyası doğrudan aktarılır. İkinci bir olasılık ise bilinç temsilinin diegetik bir tarzda oluşmasıdır. Böyle bir temsil tarzı anlatı

bağlamı ile bilinç alıntısı arasındaki ilişkinin ironik olduğunu gösterir. Bu durumda, anlatıcının söylemi öne çıkar ve görünürlüğü artarken bilinç içerikleri de dolaylı olarak anlatıya alınacaktır. Bunlardan ilki "ahenkli", ikincisi ise "ahenksiz" bir anlatı durumuna işaret edecektir.

Ahenksiz anlatı, bilinç içeriklerinin dolaylı bir şekilde metne alındığı ve anlatı bağlamı ile karakterin iç dünyası arasında ironik bir mesafenin olduğu duruma karşılık gelir. Ahenkli anlatı ise bilinç sunumunun doğrudan yapıldığı ve anlatı bağlamı ile karakterin iç dünyası arasında belirgin bir ironinin olmadığı durumu gösterir. Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinde bilinç temsilinin karşıt uçları belirginleşmiş olur. Bu karşıt uçlar aynı zamanda anlatıcının bilinç sunumu bağlamında metne ne derece nüfuz ettiğini, hangi bağlamlarda görünür hâle geldiğini de ortaya çıkaracaktır.

1.2.2.2.1. Mesafeli tınılar: ahenksiz anlatı

Odaklanmamış/ahenksiz anlatılar, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin belirginliğiyle karakterize olurlar. Bu tür anlatılarda anlatıcı ile karakter arasında bilişsel ve/ya da ahlaki bir mesafe vardır. Bu durum anlatıcının metindeki varlığını/görünürlüğünü de artırır. Çünkü anlatıcı, karakterin bilişsel yetersizliğini vurgularken ya da onu ahlaki olarak yargılarken kendini açık eder. Anlatıcı ile karakter arasında belirgin bir mesafenin olduğu bu tarz, anlatı geleneğinin ana damarını oluşturur. Hem birinci hem de üçüncü şahıs anlatı geleneği için bu böyledir. Fakat 20. yüzyılda anlatıcının metindeki varlığı tartışmaya açılmış ve neticede anlatıcının metindeki baskınlığını olabildiğince azaltma yönünde bir eğilim baş göstermiştir.

Cohn'un "ahenksiz anlatı" kavramı tam olarak G. Genette'in "odaklanmamış (sıfır odaklanmalı) anlatı"sına denk gelir. Perspektif bir karaktere devredilmediğinde anlatıcı kendi bilişsel ve ahlaki sınırlarını çizer ve anlatıyı bu sınırlar çerçevesinde anlatır. Böyle bir durumda anlatıcı ile karakter arasında belirli bir mesafe vardır. Çünkü bir yanda karakterin bilişsel ve ahlaki sınırları bulunur, diğer yanda ise anlatıcının bilişsel ve ahlaki konumu…

Ahenksiz anlatı kavramı anlatıcının söylemi ile karakterin düşünsel söylemi arasındaki mesafenin belirgin olduğu anlatı geleneğini tanımlar. Ahenksiz anlatının belirli göstergeleri vardır. Bu göstergeler Cohn'un ahenkli anlatı kıstaslarından hareketle şöyle özetlenebilir[355]: Karakterin sözel düşüncelerinin belirli işaret ve etiketlerle (tırnak işareti, "diye düşündü" türünden etiketler, vb.) alıntılanması anlatıcı ile karakter arasındaki söylemsel kaynaşmayı engeller. Psiko-anlatının kullanılması, özellikle de karakterin bilinçdışı gerçekliğini açığa çıkaran soyut dil ve sözel olmayan düşünce içeriklerinin sözelleştirilmesi de anlatıcının görünürlüğünü/baskınlığını artırır. Son olarak, anlatıcı ile karakterin söylemlerinin kesin şekilde ayrılması ve anlatıcının kendi yargılarını açıkça dile getirmesi de muhtemel bir kaynaşmayı engelleyecektir.

Bu çerçeve içinde, Cumhuriyet dönemi öykülerindeki ana eğilim olduğu söylenebilecek olan ahenksiz anlatı tarzına yazarlar üzerinden örnekler vermeye geçilebilir. Ahenksiz anlatının sınırlarını çizebilmek için Sadri Ertem'in "Deniz Hasreti" başlıklı öyküsüne göz atmak faydalı olacaktır. Öykünün bir yerinde anlatıcı şöyle der:

"Niçin bahçe içinde dallarında güneşe karşı kanatlarını geren pırıltılı sıcak iklimler kuşlarının tünediği Hindistan cevizleri görmek istiyordu; ılık denizlere yaslanan Sedef adalarının nebatlarını ve kıpkızıl bir dama kan gibi ummanın ortasında yaslanan mercan kıyılarının çiçeklerini niçin bahçesinde topluyordu? Bu merakını soranlara şu cevabı veriyordu:

- Artık bıktım bu denizden…

- Of efendim of, nedir o denizler… Biraz da şu toprağa yerleşelim, topraklar işleyelim.

Fakat siz pekâlâ bilirsiniz ki, söylenen cümlelerin gölgesinde, anlatılmayan hayat dalgalanır. Söz yalnız diplomatlar için değil, herkes için asıl maksatları saklayan bir maskedir.

Kendi de bu sözlere inanmış gibi idi."[356]

S. Ertem'in "Deniz Hasreti" başlıklı öyküsünde hastalığı yüzünden artık denize yakın yerde bulunması dahi doktor tarafından yasaklanan yaşlı bir kaptanın iç dünyasını çözümleyen anlatıcı bir noktadan sonra devreye girer. Okura döner, insanın iç

[355] Ahenkli anlatı kıstasları, bir sonraki başlıkta da ele alınacak.
[356] Ertem, s. 586, 587.

dünyasının dahi bazen gerçekleri çarpıtabileceğini öne sürer. Nitekim yaşlı kaptan denizden kopabileceğine inansa da öykünün sonunda ölümü göze alarak son bir defa denizde seyahat etmeye karar verecek, neticede bindiği gemide ölecektir.

Bilindiği gibi, insan zihni birtakım içeriklerden oluşur. İç konuşma denilen ve bilincin sözel kısımlarını oluşturan içerikler bilinçdışından ziyade bilince yakındır. Oysa düşünce ve dil özdeş değildir. Bu farklılık, zihinde içsel konuşmadan ayrı birtakım içeriklerin olduğu anlamına gelir. Bilincin sözel olmayan içeriklerini açığa çıkarmak için anlatıcılar devreye girer. Cohn bu tür bir müdahaleyi psiko-anlatı olarak adlandırır. Elbette her yazar bilincin sözel içeriklerine farklı şekillerde yaklaşabilir. Kimi yazarlar bilincin sözel içeriklerinin güvenilir olduğunu düşünürken diğer bazıları yazarlar bunların gerçeği her zaman yansıtmayabileceğini, hatta çarpıtabileceğini düşünür.

S. Ertem'in tavrı bu ikincisine bağlanır. Bu öyküde anlatıcı bilincin sözel içeriklerini gerçeği gizleyen bir "maske"ye benzetmiştir. Böyle bir iddia anlatıcıların mutlak bir müdahalesini gerektirir. Karakterin iç gerçeğini açığa çıkarmak için bilinçdışı derinliklerine doğru bir kazı yapmak gerekir. Yine "Deniz Hasreti" başlıklı bu öykünün bir başka yerinde bu derinliklerdeki gerçekleri "adı konmamış ve tahlil edilmemiş" olarak tanımlayan bu tür bir anlatıcıyı S. Ertem'in hemen bütün üçüncü şahıs anlatılarında görmek mümkündür.

Tıpkı, yazarın "Allı Yemeni Morlu Yemeni" başlıklı öyküsünde olduğu gibi... Öykü dışsal odaklanmayla açılır. Anlatıcı gördüklerini yorumsuz aktarmaya başlar. Karakterlerden biri diğerinin davranışlarını anlamlandırmakta zorlanınca perspektif değişir. Anlatıcı devreye girer ve sıfır odaklanmaya geçilir. Anlatıcı perspektifteki değişimi temellendirmeye çalışırken aynı zamanda bilinç sunumu konusunda neler düşündüğünü de ifade eder:

"Delikanlı, bu şarkının ve kadına saldırmanın manasını anlayamadı ve hâlâ da izah edemiyor. Biraz zahmete katlanın geliniz sizinle profesör efendinin ruhunun karanlık izbelerine inelim. İnanınız, insan ruhunda görülen ve hissedilenden daha derin kör kuyular vardır. Ve bu kör kuyulardan zaman zaman sesler gelir. İnsan, içindeki bu kör kuyu sakinleri

elinde bir kukladır. Profesör efendinin içinden gelen ses çocukluğa, tam 15 yaşa ait bir sesti…"[357]

İşte anlatıcılar ruhun bu "derin kör kuyular"ında insan gerçekliğini ararlar. Bu durum sözlü düşüncenin insanın iç gerçekliğini bütünüyle temsil etmediği, tersine bu gerçekliğin yalnızca verili bir parçası olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla anlatıcılar tarafından açığa çıkarılan bilinçdışı gerçeklik ve düşüncenin sözel olmayan kısımları anlatıcılar ile karakterler arasında bir mesafe yaratır. Çünkü insanın kendisi bu tür içerikleri açığa çıkarma konusunda yetersizdir. Bu nedenle dışarıdan bir müdahale gerekir. Bu müdahaleyi yapan anlatıcının bilişsel düzeyi ile karakterinki arasında bir gerilim vardır. Anlatıcı daima daha üst bir seviyeden bakar. Bu nedenle karakterlerin bilinç içeriklerini açığa çıkarırken onları yorumlar, değerlendirir, bazen yanlış olduklarını belirterek düzeltir, bazen eksiklerini tamamlar, vb. Böylece anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel seviye açılır, anlatıcının varlığı açık seçik hâle gelir. Ahenksizlik tam da böyle bir duruma işaret eder. Anlatıcı, ahenksizlik durumlarında karakterin bilinç içeriğini benimsemediğini belli eder, hatta bu içeriği bazen yargılar, bazen de düzeltir. Böylece varlığını ortaya koyar. Kendini karakterden ayırır.

S. Ertem'in öykülerinde en çok kullanılan sunum tekniği, bilinçdışı gerçekliği açığa çıkarmakta kullanılan psiko-anlatıdır. Bu durum, yukarıda belirtildiği gibi insanın iç gerçekliğini açığa çıkarmak için anlatıcının mutlak bir müdahalesinin gerektiğine duyulan bir inançtan ileri geliyor olmalıdır. Karakterlerin bilinçlerine ait sözel içerikleri sunan diğer teknikler (sözel içeriği doğrudan veren alıntılı monolog ve dolaylı olarak veren anlatımlı monolog) görece az kullanılmıştır. Öte yandan, psiko-anlatı tekniğinin büyük oranda ahenksiz olması da anlatıcı ile karakterler arasında bir mesafenin daima var olduğu anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle, anlatıcının müdahalesi olmadan karakterlerin gerçekçi bir sunumu mümkün olamaz inancı hâkimdir. Bu öykülerde anlatıcı daima karakterlerin bilişsel seviyelerinin üstündedir. Bunun anlatıcı açısından gerekçesi yukarıdaki iki örnekte belirginleşmiştir: Bilinçdışı gerçekliği açığa çıkarmak.

Bu ahenksizlik karakterle anlatıcı arasındaki en yakın anlarda dahi kendini belli eder. Bunun çok tipik bir örneğini "Fırtına Çıkacak" başlıklı öyküde bulmak mümkündür.

[357] *a.g.e.,* s. 292.

Anlatıcı, karaktere odaklanır. Fakat varlığını bir an olsun geri çekmez. Daima orada olduğunu, karakterden fazlasını bilip gördüğünü belli eder:

"Uyandı. İçinde yüksek bir yardan yuvarlanmanın acısı var. Ruhunda derin bir ürperiş. Fırlar gibi pencereye koştu. Engine daldı. Su, güneşin altında dümdüz. Mavi, gittikçe beyazlaşıyor. Suyun nerede bittiği gökle nerede birleştiği belli değil… Aldanmak insana zaman zaman teselli olur. Denizde bir geminin kaburgasını tersine çıkaracak, yelkenleri tersine çevirecek haşarılık hiç de yok. Bu denizde uzakta beyaz yelkenliler rahat rahat dolaşıyorlar. Kayıklar, gemiler ona yeni bir korku verdi. İçine yeni bir korku düştü:

İşte uzakta ince, beyaz bir çizgi, bir iz. Bu geçen, giden bir geminin izi. Onu yakalamak için gidiyorlar belki. Belki bu çizgi ölümün izi. Düşünen, seven insanın ruhu ne engindir? Bir tarafta elem, öbür yanda neşe, bu yanda keder, kıyıda ümit dolaşır. Birbirine karışan engin rüzgârları gibi bunlar ne dehşetli bir kasırga şiddetiyle ruhu sararlar?

Helecan fırlamasından sonra onun gözlerinde ümit parlar gibi oldu.

Kim bilir, belki de şimdi, deniz gibi mağrur adam, yelken, kürek ne varsa hepsini önüne katmış suların tenha bir bucağına, ıssız bir karanın kenarına sürükleniyor."[358]

Bu pasajda karakterle anlatıcı arasında mutlak bir kaynaşma varmış gibi görünmesine rağmen anlatıcı her an konuşmaya hazırdır. Karakter denizin kıpırtısız olduğunu düşünür ya da öyle olmasını ister. Fakat anlatıcı "Aldanmak insana zaman zaman teselli olur." cümlesiyle hemen bir düzeltme yapar. "Belki"lerle başlayan belirsizlikler anlatıcının bir genellemesiyle devam eder: "Düşünen, seven insanın ruhu ne engindir? (…) dehşetli bir kasırga şiddetiyle ruhu sararlar?" Anlatıcının sesi bir an olsun karakterin tepesinden ayrılmaz.

Karakterlerin bilinçlerini doğrudan sunmak her zaman anlatıcıyla karakteri birbirine yaklaştırmaz. Bazen anlatıcılar karakterin içine düştükleri yanılgıları göstermek üzere onların sözel düşüncelerine başvurabilirler. Yukarıdan beri anlatıldığı üzere S. Ertem genel olarak karakterlerin sözel düşüncesine itibar etmeyen yazarlardan biridir. Bu çerçevede, son bir örnekle yazarın alıntılı monologları nasıl ironik bir tarzda kullandığını göstermek faydalı olacaktır. "Şantajcı" başlıklı öyküde anlatı bağlamı ile bilinç içeriği arasında ironik bir mesafe vardır. Hacı Efendi yanında çalıştırdığı işçilere ödediği parayı kumar oynatarak ve içki satarak misliyle geri

[358] *a.g.e.*, s. 114, 115.

kazanmaktadır. Bu konuda bir iç muhasebesi yapmaya başlar. Sonunda kendini haklı bulur. Fakat anlatıcının müdahalesi son anda devreye girerek okurun bu alıntılı monoloğu nasıl değerlendirmesi gerektiğini tespit eder:

"- Bedava iş yaptırılır mı? Bu namussuzluk değil mi? diye aklından geçti. Ne kadar olsa o, anadan doğma bu işlerin kahramanı değildi. İçinde müphem birtakım eski zaman hesapları vardı. Mamafih Hacı babanın mantığı da kuvvetli idi. Mantık öbür hisleri yendi:

- Ben onlara para veriyorum, onlar da öteberi almak için bu parayı dükkâna veriyorlar. Benim yanımda çalışmasalar, onlar yine gidip bir dükkândan alışveriş etmeyecekler mi idi? Şüphesiz edeceklerdi. O hâlde buna sebep olan ben değilim. Benim yanımda çalışmasalardı gerçi bana daha fazla para veremeyeceklerdi. Fakat o zaman da dükkândaki aldıklarının hiçbirine nail olamayacaktı. Şu hâlde ben onlara lütuf etmiş oluyorum. Herhâlde benden memnundurlar. Kul hakkı yemek istemem, diyordu. *Verdiğinden fazla gelen kârı bir türlü düşünemedi. Hülasa Hacı Efendi işi tıkırına koymuştu*."[359]

Anlatı son iki cümlede karakterle arasındaki mesafeyi derinleştirir. Bu bilinç içeriği karakterin yanılgısını gözler önüne sermek için alıntılanmıştır. Yoksa anlatıcı karakterin zihnini güvenilir bir kaynak olarak gördüğü için değil.

Kenan Hulusi'nin öykülerinde karakterlerin bilinçleri genel olarak psiko-anlatılarla sunulur. Bu da doğal olarak anlatıcının görünür olduğu, karakterin sözel düşüncesi yerine anlatıcının söylemini önceleyen bir yol izlediği anlamına gelir. Fakat K. Hulusi'nin bilinç sunumunda katı bir tutum sergilemediği, psiko-anlatıları karakterin sözel düşüncesinden de izler taşıyan bir tarzda kullandığı da söylenmelidir. Böylece bilinç sunumu konusunda orta bir yol tutturulmuş, ahenksiz psiko-anlatıların yanında ahenkli psiko-anlatılar ve anlatımlı monologlar da kullanılarak soyut bir anlatıcı söylemi yerine görece daha somut bir bilinç sunumu tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra, K. Hulusi'nin bazı denemelerinden de söz etmek gerekir. Kimi örneklerde anlatıcı ile karakter arasındaki işaretler büyük oranda silinmiştir. Bu tür denemeler Cumhuriyet dönemi yazarlarında görülmeyen tarzda ileri atılımlardır. Bunun yanı sıra, K. Hulusi'nin bir denemesi incelenen öyküler arasında bilinç akışına en çok yaklaşılan anı da temsil etmektedir. Bu açılardan, K. Hulusi'nin öykülerinde her iki karşıt tarzın, yani hem anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmanın belirgin olduğu

[359] *a.g.e.*, s. 405.

hem de anlatıcı ile karakter arasındaki sınır çizgisinin silindiği tarzın kullanıldığı söylenebilir.

Burada anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmanın belirgin olduğu bazı örneklere değineceğiz. Öncelikle K. Hulusi'nin öyküleri arasında en katı ahenksizlik söyleminin görüldüğü "Hacı Nesip" başlıklı öyküyle başlanabilir. Bu öyküde anlatıcının psiko-anlatıyı formüle ettiği çok tipik bir söylem yer almaktadır. Öykü kapalı bir yaşam süren Hacı Nesip isimli bir devlet memurunun bir gün daireye atanan kadın memur yüzünden altüst olan hayatı etrafında döner. Hacı Nesip kadınlardan uzak, annesinin denetimi altında yaşayan orta yaşlı biridir. Günün birinde daireye atanan kadın memur ondaki bastırılmış arzuları açığa çıkarır. Hacı Nesip neticede bu genç ve güzel kadına evlenme teklif etmeye karar verir. Fakat bir gün yeni harfleri iki haftada öğrenemeyen memurların memuriyetten azledileceklerine dair bir genelge alır. Bütün arzularını bir kenara bırakan Hacı Nesip işinden olma korkusuyla alfabeye çalışmaya başlar. Anlatıcı bu ikinci süreci son derece soyut bir dille anlatır. K. Hulusi'deki en soyut bilinç sunum pasajı budur:

"Hacı Nesip Efendi'nin şimdiye kadar düşündükleri hafızasında birdenbire yok oluvermiştiler. Bununla beraber tahayyülü bile içine rehavet getiren, etrafını unutturan, tanıdıklarını göstermeyecek kadar dalgın yahut kayıtsız yapan şeyler, nasıl kayboluveriyor?.. Her hâlde meselenin böyle olmadığı şüphesizdir. Sadece kendisinin de bilip çıkaramadığı, yahut aydınlıkta göremediği için elini tutamadığı hakiki varlık, daha doğrusu sebebini söylemek istemediği şey, onu günlerden beri bilmediği bir hayat içinde getiren zihin safhalarını birdenbire kafasının arkasına atıvermişti. Bütün bu şeyler, başka bir meseleyle uğraşan zihninin ikinci kademesinde, lakin geniş ve kuvvetli duruyordular.

Gelecek bir dakikada setlerini yıkan şelaleler gibi onu tekrar istila edecekleri muhakkaktı. Nitekim, zihnin ikinci kademesinde diyoruz ama, tahteşşuuruna [bilinçaltına] çekilmiş bu gizli hayat, vücudunu yatağa bıraktığı dakikalardan sonra birdenbire harekete geliyor, kımıldıyor, yürüyor, Hacı Nesip Efendiyi gecelerin maverasındaki [ötesindeki] iklimler içinde bazı kereler korkulu, çok haşin; bazı kereler aydınlık ve nihayetsiz derecede cazibeli sürüklüyordu."[360]

Bu cümleler S. Ertem'in öykülerinde görülebilecek türden bilinçaltı gerçekliğiyle ilgili bazı tespitlere dayanır. Bilinçaltı tam da "aydınlıkta" görülemeyen şeylerin

[360] Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*, s. 224, 225.

depolandığı bir yeraltı mahzenine benzetilmiştir. Hacı Nesip genç kadına karşı duyduğu arzuyu "zihninin ikinci kademesinde" saklamaktadır. Hacı Nesip tarafından dahi bilinip çıkarılamayan bu yaşantıları, bu içsel hareketliliği ancak anlatıcının söylemi açığa çıkarabilir. Hacı Nesip muhtemelen geceleyin deneyimlediği birtakım ruhsal yaşantıların ardındaki dinamikleri fark edememektedir. Bu "cazibeli" hâli anlamlandıramaması olağandır. Bunu ancak "tahteşşuur" üzerine ihtisas yapmış usta bir psikolog, buradaki gibi birtakım soyutlamalarla açığa çıkarabilir.

Bu derece soyut bir dil kullanmamakla birlikte bilinç sunumunun yoğun olduğu ve genellikle ahenksiz bir tarzda yapıldığı "Ruhiyat Müderrisi" başlıklı öykü ise bir psikoloji profesörü etrafında döner. Bu şahıs, sevdiği kadın Nina'yı yıllar evvel kıskançlık krizine girerek öldürmüştür. Bir gün bir derste Nina'ya tıpatıp benzeyen bir öğrenciyle karşılaşır. Bir zaman sonra bu genç kızı evine davet etmeye karar verir. Genç kızla karşılaşma sahnesinde anlatıcı hemen tamamen ahenksiz bir şekilde profesörün iç dünyasında yaşanan çatışmaları söze döker:

"Zil çalar çalmaz, Ziya Gökalp dershanesinin kapısından hemen hemen beraber çıktılar. Sarışın talebe o kadar çok Viyanalı kadına benziyordu ki bugün, düşüncelerine biraz daha hâkim gibi davranmasaydı, on iki sene evvel nasıl bir isimle çağırıyorsa onu, kulakları dibinde belki de öyle söyleyecek; '– Nina, diyecekti, Nina… Ninacığım' yahut da, bir zamanlar yeni bir dünyaya çıkmışlar gibi haz duydukları büyük şehirlerin uzak ve geçmiş günlerini hatırlamak isteyecekti. Şu da var ki, Viyanalı kadına benzeyen sarışın talebeyi, kendisi için yeni bir tehlike şeklinde karşılıyor muydu? Her şeyden evvel nefret yahut kinin ayırmış yahut da mahvetmiş olduğu bir sevginin senelerden sonra karşılaştığımız bir kadınla ve mutlaka müspet bir yol üzerinde yürüyeceğini bir iddia şeklinde olmasa bile bir faraziye hâlinde söylemek isterim. Ruhiyat müderrisi için bunu katiyetle bilmemekle beraber, iki seneden bu dakikaya gelinceye kadar on iki sene evvelin aynı ihtiraslarını duyduğuna şüphe yok. Yalnız, onun bir tehlike olabileceğini tanıdıktan iki sene geçmesine rağmen henüz düşünmemişti bile… Onun içindir ki bugün de köşküne davet etmekte hiçbir mahzur görmedi."[361]

Burada anlatıcının imtiyaz sınırlaması yaptığı izlenimi veren bir ifade vardır: "Ruhiyat müderrisi için bunu katiyetle bilmemekle beraber…". Bu ifadenin güvenilirliği tartışmaya açıktır. Çünkü anlatıcı zaten profesörün iç dünyasına

[361] *a.g.e.,* s. 164.

yeterince hâkimdir. Öyle ki Chatman'ın "karakterlerin düşünmediklerine ve yapmadıklarına ilişkin rapor" olarak adlandırdığı bir imtiyaza başvurur. "(…) düşüncelerine hâkim gibi davranmasaydı (…) söyleyecek; (…) hatırlamak isteyecekti." şeklinde devam eden uzun cümle bu türden bir rapordur. Yani anlatıcı bu cümlede "bize olabileceği hâlde olmayan bir şeyi anlatıyor."[362] Bu türden raporlar anlatıcının baskınlığını arttıran retorik araçlardır. Bu açıdan, anlatıcının imtiyaz sınırları epey geniştir denebilir. Öte yandan, bu ifadenin arasına yerleştirildiği önceki ve sonraki cümleler tam anlamıyla kesinlik bildiren ifadelerdir: "Her şeyden evvel … söylemek isterim." cümlesinde profesörün durumu genelleştirilerek bir tür aforizma içine yerleştirilir. Bir sonraki cümle ise "şüphe yok" ifadesiyle biter. Dolayısıyla profesörde durumun ne olduğunu anlatıcının bilmemesi pek makul görünmemektedir. İki ihtimal vardır: Ya yanlış bir kullanım söz konusudur ya da anlatıcı kendince bir imtiyaz sınırlamasına gitme ihtiyacı duymuş olmalıdır – bu türden sınırlamalar genellikle dramatik ironi gereği yapılır. Fakat pasajın bağlamına uymayan bir cümle olduğu kesindir. Özetle, burada anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışma belirgindir. Anlatıcının karakter hakkındaki bilgisi ("bilmemekle beraber"deki yapay geri çekilme hariç) ve bu bilgiyi sunuş tarzı sınırsızdır. Anlatıcı, karakterin iç gerçekliğini kendi söylemiyle sözelleştirmektedir.

Bilinç sunumu karakterin iç sesinden izler taşıdığında anlatıcının görece geri plana çekildiği söylenebilir. Fakat sözel olmayan sahnelerin sözelleştirilmesinde de anlatıcının baskınlığı artar. Bu duruma K. Hulusi'nin "Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor" başlıklı öyküsü örnek verilebilir. Bu öyküde de karakterin iç dünyasının aktarımında genel olarak anlatıcının varlığının belirgin olduğu söylenebilir. Yer yer ahenkli psiko-anlatılar kullanılsa da netice itibariyle anlatıcının iç dünyası büyük oranda anlatıcı dolayımıyla okura sunulur. Bunlardan özellikle bir "zihin sahnesi"[363] dikkati çeker. Anlatıcı başkişinin zihninde cereyan eden sahneyi tıpkı bir film

[362] Chatman, s. 211.

[363] "Zihin sahnesi" kavramı bize aittir. Bu kavram, bizce Dorrit Cohn'un adlandırmadığı bir kullanıma karşılık önerilmiştir. Zihin sahnesi, karakterlerin zihinlerinde bir film sahnesi gibi cereyan eden yaşantılara işaret eder. Bunlar "rüya"lar gibi büyük oranda görsel bir temele dayandıkları için söze dökülmeleri gereken yaşantılardır. Bu nedenle de anlatıcının varlığını gerektirirler. Bu bağlamda, Tanpınar'ın "Emirgan'da Akşam Saati" başlıklı öyküsünde anlatıcının karakterin zihninde canlanan geçmiş yaşantıları "canlı bir film" olarak tanımlaması anlamlıdır. Bkz. Tanpınar, s. 330. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki bu tür zihinsel yaşantılarda sözel içerikler de vardır. Bu nedenle bizim "zihin sahnesi" dediğimiz bu türden kullanımlar karma bir içeriğe sahiptirler.

sahnesini aktarır gibi kendi sözcükleriyle aktarır. Gerçi bu sahnede yer yer konuşmalar da vardır. Bu konuşmalar doğrudan aktarımlar olarak görülebilir. Fakat büyük oranda sözel olmayan bir sahne aktarımı söz konusudur. Bu da sahnenin aktarımında anlatıcının görünürlüğünü artırır. Yer yer işaretsiz alıntılı monologlara dahi rastlansa da ağırlıklı olarak psiko-anlatı ve yer yer anlatımlı monologların kullanıldığı söylenebilir. Öte yandan, öyküde K. Hulusi için en başta yaptığımız genel değerlendirmeye uygun bir yol izlenmiştir. Ahenksiz psiko-anlatıların yanı sıra ahenkli psiko-anlatı ve anlatımlı monologlar da yerini almış ve anlatıcının bilinç sunumundaki görünürlüğü yer yer azalmıştır:

"Hikâyeci biraz yorgun olduğunu bahane ederek odasına döndüğü zaman, kapıyı kilitledi, pencereyi kapadı. Masasının üzerinde taze bir kabak kızartması ile bir kâse yoğurt duruyordu. Bütün açlığını yenerek hepsini bir tarafa bıraktı, dar oda içinde dolaşmayı tercih etti…

Köy kahvesinden üç dört basamakla ayrılmış toprak bir zeminde, kendisine birer birer tanıtılan köyün ileri gelenlerini düşünmeğe başladı:

- Allah'ım!.. Kafasını iki avuçları arasına alıyor, kendi kendine 'Ne yüzler!' diyordu! Belki Dostoyevski'nin romanlarında bile görülmedik yüzler!

Ah Ahmet Cemil, yalnız kendisine böyle gelmediğini temin için, onları tekrar gözlerinin önüne getirdi, bilhassa ilk saniyelerde başını kaldırıp karşılaştığı zaman hemen ayağa kalkmak ve köyü terk etmek üzere kaçıp gitmek istediği köy imamı, ellerini yeniden uzatacakmış gibi çekti.

Hakikaten köy imamının üç günlük bir sakalla çevrili siyah yüzünü, Ahmet Cemil imkânı yok gözlerinden uzaklaştıramıyordu. Ya gözleri!.. Nerede ise bu gözlerin hemen hemen evlerinden fırlayarak ayaklarının ucuna düşeceklerini, orada birtakım akrobasi hareketleri yaptıktan sonra tekrar koltuklarına çekilmek üzere yürüyeceklerini zannetmişti. Bunlar birer göz demek, tıpkı deniz altında yaşayan iki mahlûktu. Yerlerinde fıldır fıldır oynuyor, köy imamının dudaklarından daha ziyade sanki gözleri konuşuyordu.

Ahmet Cemil, yemek yemekle meşgul olarak hiçbir şey düşünmemeğe karar verdi. Belki de yüzün şeklini gözlerinden silmeğe muvaffak oldu da, ama anlattığı şeyleri?.."[364]

Pasaj büyük oranda anlatıcının söylemiyle örülmüştür. Anlatıcı, Ahmet Cemil'in zihnindeki görsel bir sahneyi söze dökmektedir. Böyle bir sözelleştirme sürecinde

[364] Koray, *Bir Otelde 7 Kişi*, s. 112, 113.

anlatıcının görünürlüğünün artması doğaldır. Benzer ve son bir örnek olarak "Dört Hanların Kulaksızı" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öyküde de büyük oranda psiko-anlatılar kullanılmıştır. Yer yer anlatımlı monologlara karşılık alıntılı monologlar epey azdır. Bu da zihin alıntılarının çoğunlukla anlatıcı dolayımından geçtiği anlamına gelir. Öyküdeki bazı tipik psiko-anlatı örnekleri:

"Kulaksız içini çekmedi. Bilakis Dörthanlarda babasını tarlaya uğurladıktan sonra ara sıra duyduğu iç sıkıntısından bugün hiçbir şey hissetmiyordu. Hâlbuki Dörthanlardaki baba ocağından burası hiç de daha iyi bir yer değildi. İkisini de terazinin kefelerine koysalar, belki Dörthanlar ağır bile basardı.

Kulaksız bir taraftan tahrirat kâtibi ile konuşuyor, ara sırada vergilerden bu sene bir kaçamak yapılıp yapılamayacağını babalığının hesabına şöyle bir kertesine getirip soruştururken bir taraftan da bunları düşünüyor; fakat her nedense Dörthanların gözünde tütmesine rağmen hareketlerini idare eden ve bizim 'Kader ve tesadüf' dediğimiz şeyden kendini bir türlü kurtaramıyordu. [O] 'Kader' ki Kulaksızın içine sisli dağın buzluğundaki billur su gibi bu sabah sebepsiz bir sevinç döküyordu.

(…)

Hakikaten ovanın çıplak manzarasında Kulaksız bir dakikaya kadar yollarda hissetmediği tuhaf bir ürkeklik duymuştu. Eğer inecek olursa, belki bir, yahut iki saat sonra, analığının kendisini sakındığı kurtların, çakalların, göz alabildiğine uzayan ova tarafından sökün edeceklerini, hatta kazma, kürek sapı bile demeyerek ortada ne var, ne yoksa hepsini didik didik edeceklerini düşünüyor; tıpkı, dört yaz evvel dayı oğlu Ahmet'in Dursun'u nasıl parçaladılarsa kendisini de ayni şekilde parçalayarak ova üstüne kemiklerini bile bırakmayacaklarını aklından geçiriyordu. Hatta Rus mühendislerinin otomobili de gelmiş olmasına rağmen Kulaksız'ı bir türlü yerinden kımıldatamadılar. Dörthanların baba samanlığında olduğu kadar burada da büyük bir rahatlık duyuyor ve bu rahatlıkla beraber korku Kulaksız'a göz açtırmıyordu.

(…)

Bir aralık işlerin pek de yolda gitmediğini kestiren Kulaksız, kamyonun penceresinden geriye doğru bir bakacak oldu. Tıpkı, Dörthanların kasaba yolundaki namazlıkta duran söğüt kadar ince bir ağacın altında, iki kanat gibi açılmış iki beyaz şeyin birdenbire bitiverdiğini görmüştü. Babalığının Dörthanlardaki tarlada gecelediği çadır onun yanında bir böcek kadar kalıyor, ve Dörthanların hatırasında uyandırdığı çadır Kulaksız'ı yavaş yavaş kendisine doğru çekiyordu. Kulaksız bu hissinde haklı idi:

Dörthanların tezek kulübesinde yatmasına rağmen hiçbir vakit göçebe olmayan ruhu bu iki çadır karşısında büyük bir rahatlık ve emniyet duymuştu."[365]

Karakterin iç dünyasına ait içeriklerin alındığı bu örneklerin genel olarak ahenkli psiko-anlatı ile ahenksiz psiko-anlatı arasında sallandığı söylenebilir. Örneğin "Eğer inecek olursa, (…) kemiklerini bile bırakmıyacaklarını aklından geçiriyordu." cümlelerinde doğrudan doğruya karakterin iç söyleminden izler taşıyan ve karakterin bilinç düzeyindeki bir sahnenin aktarımı söz konusudur. Oysa "fakat her nedense Dörthanların gözünde (…) sebepsiz bir sevinç döküyordu." ve "Dörthanların tezek kulübesinde yatmasına rağmen hiçbir vakit göçebe olmayan ruhu bu iki çadır karşısında büyük bir rahatlık ve emniyet duymuştu." gibi cümlelerde karakterin iç dünyasından "doğrudan" gelen çok az şey vardır. Alıntıların bütününe bakıldığında yer yer ahenkli psiko-anlatı cümlelerinin, yer yer karakterin bilinç düzeyini aşan ve bilinçdışına yönelen daha soyut ifadeler kullanıldığı görülür. Genel planda bu cümlelerde anlatıcı görünürlüğünün yüksek olduğu söylenebilir.

Müdahaleci anlatıcıları ve ahenksiz anlatıları sıkça kullanan yazarlardan biri de Nahid Sırrı'dır. Bu yazar da temelde karakterlerin bilinç düzeyinde kalan sözel düşünce içeriklerini güvenilmez kaynaklar olarak görmektedir denebilir. "Düdüklümescid'in Diktatörü" başlıklı öyküde kullanılan "iks şuaı" (x ışını) ifadesi yazarın öykülerindeki anlatıcıları tanımlamakta kullanılabilecek bir metafordur. Anlatıcı, başkişi Hafize Molla'nın anlayışlı, tecrübeli, hisleri kuvvetli bir kadın olduğunu anlatmak için şöyle der:

"Bir sokakta bastonuna dayana dayana yürüdüğünü görenler, köşebaşına varamayacak, birkaç adım sonra yıkılıp teslim-i ruh edecek sanırlar. Fakat o ince, eğri bacaklar günde dokuz mahalleyi dolaşır. O kalem parmaklar belki yüz evin kapısını çalar. *O boncuk gibi mavi gözler iks şuaı gibi en kapalı kalplerin esrarını görür.* Hasılı mini mini vücuduna rağmen, bu Hafize Molla mahallenin en ehemmiyetli şahsiyetidir."[366]

İtalik cümledeki "iks şuaı" aslında bir karakterden ziyade anlatıcıların bilinç sunumu konusundaki görüş güçlerini anlatmak için kullanılabilecek bir metafordur. Gerçekten de anlatıcılar böyle bir "iks şuaı" gibi insanların ruhlarının en derinlerine kadar nüfuz edebilecek araçlara sahiptir. Bu durum N. Sırrı'nın öyküleri için de

[365] Koray, *Bahar Hikâyeleri*, s. 28-39.
[366] Nahid Sırrı Örik, *Kırmızı ve Siyah*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s. 81, 82.

geçerlidir. N. Sırrı'nın bilinç sunumu konusundaki tavrını örneklemek için "Bir Para Hikâyesi" başlıklı öyküye göz atmak faydalı olacaktır. Odaklanma konusu irdelenirken anlatıldığı gibi, bu öykü çoklu odaklanma modeli kullanılarak yazılmıştır. Boşanmış bir çift, hasta yatağında yatan ve ölmesi muhtemel olan tek kızlarının evinde yıllar sonra yeniden bir araya gelir. Okur, bunlar hakkındaki bilgileri sıfır odaklanma yoluyla önce anlatıcıdan öğrenir. Ardından baba Ali Halit Bey'e odaklanılır ve onun zihni üzerinden eski eş Şadan Hanım'ın gerçek yüzü okura gösterilir. Bu kadın, kızının servetine göz dikmiştir. Kızının ölümüyle bu servet kendisine kalacaktır. Bu nedenle, kızının umutsuz hastalığına üzülüyormuş gibi görünse de gerçekte içten içe onun ölmesini arzulamaktadır. Yapmacık bir duygusallık göstererek kızı İkbal'in ölümünden müteessir olduğu izlenimi yaratmaya çalışır. Fakat okur onu belki de en iyi tanıyan kişi olan eski koca Ali Halit Bey'in zihni üzerinden izler ve bu kadının gerçek yüzünü görür. Anlatıcı bundan sonra Şadan Hanım'ın zihnine odaklanarak Ali Halit Bey'in bu süreçte nasıl göründüğünü onun gözünden okura sunar. Ali Halit Bey de tıpkı karısı Şadan Hanım gibi İkbal'in ölümünden kalacak servetin peşindedir ve gerçekte onun hastalığından müteessir değildir.

Fakat öykü bu şahısların birbirilerini nasıl gördüklerini aktardıktan sonra sıfır odaklanmaya geçerek devam eder. Anlatıcı, karakterlere odaklandıktan sonra belki de okur için en doğru bilgi kaynağı olduğunu düşündüğü sıfır odaklanmayı kullanarak bazı açıklamalar yapar. Böylece bu iki şahsın içten içe İkbal'in ölümünü beklediği ve bu ölümden kendilerine kalacak servetin peşinde oldukları sıfır odaklanma vasıtasıyla okura sunulur. Gerçekten de okur karakterlerin birbirileri hakkındaki fikirlerinden onlarla ilgili bazı kanaatler geliştirir. Üstelik karakterlerin düşünceleri üzerine inşa edilen bu kanaatler okura "güvenilir" görünür – çünkü iç dünyanın "güvenilir" olduğu varsayılır. Hâlbuki karakterlerin iç dünyası "güvenilir" olmamak bir yana gerçeği çarpıtmaktadır da. Okur bu anne babanın içten içe kızlarının ölümünü beklediğini ancak anlatıcının yaptığı açıklamalar sayesinde öğrenir. Bunun için karakterlerin sözel düşünce içeriklerinden daha fazlası gereklidir: Bilinçaltındaki birtakım karanlık dehlizler… Bu da ancak anlatıcının mutlak müdahalesiyle mümkün olur:

"Gerek Ali Halit Bey, gerek Şâdan Hanım, ne kadar zamandan beri hastanın başı ucundan ayrılıp evlerine gidememişlerdi. Müjdeyi aldıktan bir müddet sonra gidince, ikisi de ikinci izdivaçlarının yavrularını, parasız, istikbali meşkuk, binbir türlü maişet güçlüğü içinde ezile ezile büyümeye mahkûm yavrularını birden gelen bir rikkat ve muhabbetle okşadılar, ikisinin de evleri ne kadar ufak ve harap, bu evlerde istikbal ne derecede muzlimdi! Hastalık bu evlere gelse onunla mücadele etmek ne kadar güç olacaktı! Ali Halit Bey oğlu Muzaffer'i, Şâdan Hanım oğlu Hayrettin'le kızı Selma'yı, hayatta galip gelmek ve mesut olmak için lazım bulunan silahlarla acaba techiz edebilecekler miydi? Aksaray taraflarındaki gün görmez evlerinde her yaz Muzaffer'in baş ağrılarından şikâyet ettiğini hatırlayan Ali Halit Bey, bir zamandan beri, beş on gündür, bu yaz mevsimini adalardan birinde geçirmeyi tasavvur etmiş, fakat sanki bir hiss-i kablel'vuku'la bundan henüz karısına bahsetmekten çekinmişti. İki gün evvel de Şâdan Hanım'a zevci Faruk Bey daireden tekaüdünü isteyerek şöyle esaslı bir bakkaliye mağazası açmak arzusundan bahsediyordu.

Ve İkbal'in halâsını biri kocasına öteki de karısına haber verirlerken seslerinde biraz mahcup, biraz özür dilenen bir şey vardı. Kimbilir, belki bu seslerde teselliye muhtaç bir şey de mevcuttu. Çünkü insan kalbinde çok gizli, çok kirli, çok korkunç köşeler bulunur. Bununla beraber, Halit Bey'le Şâdan Hanım'ın oh demeleri için heyhat ki birkaç gün daha beklemeleri icap ediyordu. Doktorların her dedikleri doğru çıkmıyordu ki!.."[367]

İtalikle işaretlenen kısımda anlatıcının söylediği gibi "insan kalbinde[ki] çok gizli, çok kirli, çok korkunç köşeler" tam da insanın iç gerçekliğini bütün çıplaklığıyla ortaya serip dökmek için aydınlatılması gereken noktalardır. Bu, bilinç sunumunda sözel düşüncelere güvenirlik atfeden görüşe karşı insanın iç gerçekliğinin sözel düşüncelerde değil bilinçdışındaki arzularda yattığını savunan bir görüşe denk düşer. N. Sırrı'nın bilinç sunumu konusundaki genel tavrı bu çerçeve içinde değerlendirilebilir. Nitekim öykülerinde genel olarak psiko-anlatıların kullanılması ve özellikle de anlatıcının varlığının açık hâle geldiği ahenksiz psiko-anlatı tekniğinin sıkça kullanılması bu iddiayı destekler. Fakat tabii ki bazı öykülerinde yalnızca anlatımlı monologlarla yetinildiği de söylenmelidir. Bununla birlikte, anlatıcılar bilinç sunumu konusunda genel olarak sözel düşünce içeriklerine itibar etmeme ve müdahaleci davranma eğilimindedirler.

Bu çerçeveye uyan bir bilinç aktarımıyla "Bir Nezaket ve Merhamet Meselesi" başlıklı öyküde karşılaşılır: Çökmüş bir kadın ve eski tutkulu aşkından eser kalmayan

[367] Örik, *Eve Düşen Yıldırım*, s. 109, 110.

bir koca arasındaki ilişkiyi irdeleyen bu öyküde anlatıcı karakterlerin bilinçlerine girer; davranışlarının ardındaki gerçek motivasyonları açığa serer. Yer yer ahenkli psiko-anlatılar kullanılsa da öykünün sonunda anlatıcı kadının iç gerçekliğini açığa sermek için ortaya çıkar. Burada kadının sözel düşünce içeriklerine uyan ahenkli psiko-anlatıdan vazgeçer ve bilinçaltına doğru derinleşerek soyut bir dil kullanır. Koca, karısına karşı yapay bir kıskanma tavrı takınarak onun sevilme arzusunu tatmin etmek istemektedir. Kadın da bu oyuna kanmaktadır:

"Uzun seneler sevilmiş, arzu edilmiş ve kıskanılmış olan eski macera kadını, etrafında artık hiçbir arzu uyanmadığını görerek ıztırap çekiyor, artık çok sevdiği kocasını muhafaza edemeyeceğini, güzel ve genç kadınlara kaptıracağını düşünerek kendi kendini yiyor; aşkın minnetini muhafaza ederek ona acıyan, fakat ihtimal ki bu merhametinde eski aşkından hâlâ bir parça da yaşayan erkek, karısını avutmak için bazen böyle kıskanç koca rolü oynuyordu. Artık tamamıyla yaşlı bir kadın manzarası arzeden Münevver'e karşı erkeklerin gösterdikleri hürmet ve alakalar sırf kendi mevkiine karşı gösterilen bir saygı, sırf kendisini memnun bırakmak için sarfedilen bir dikkat ve itina eseri idi. Fakat Hayrettin bu nazik ve hürmetkar muameleleri gösteren erkeklerin ona karşı başka tasavvurlar beslediklerini ve ondan yüz de bulduklarını iddia ederek kıskanç bir koca rolü oynuyor ve bu hâl karısının endişe ve ıztıraplarını bir müddet teskin ediyor, geçkin kadın, 'Mademki kıskanıyor, şu hâlde demek ki beni hâlâ seviyor. Şu hâlde benim elimden alamayacaklar!' diye avunuyordu.

... Fakat acaba bu sahte kıskançlık kendisini yalnız bunun için mi müteselli ve bahtiyar ediyordu? Günahkâr mazisinin hasreti içinde belki gizli gizli yanan ve kendisini artık kimsenin istemeyişiyle muztarip olan kadın acaba bu bir nevi sadaka olan kavgalar esnasında gizli ve kirli bir haz içinde hiç ürpermiyor muydu?.. Eski bir macera kadınının aşkı ne dereceye kadar temiz olabilir ve o kadın mazisindeki bütün duygulara ne dereceye kadar veda edebilir?.."[368]

İtalik kısımlar bütünüyle karakterin bilinçdışı gerçekliğini açıklamaya çalışan bir psikoloğun soyut analizi izlenimi vermektedir. Anlatıcı, kadının bilinçli duygularını aşarak bunların ardındaki karanlık motivasyonların peşine düşmüştür.

Bir başka örnek olarak "Halit Efendi'nin Aşkı" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öyküde anlatıcı ile karakter arasında bilişsel açıdan büyük bir mesafe vardır. Halit Efendi, ailesinin yanında bir sığıntı gibi yaşayan, sessiz, ihtirassız, anlatıcının

[368] Örik, *Kırmızı ve Siyah*, s. 67, 68.

deyimiyle "Bütün mazisi birkaç satıra sığan bu hoş ve ölü hayat"ı yaşayan bir adamdır. Taşrada sakin bir hayat süren Halit Efendi bir gün hiç tanımadığı bir kadınla karşılaşır ve bu kadına âşık olur. Bu, İstanbul'dan yeni gelen belediye doktorunun karısıdır. Halit Efendi hayatında aşkı hiç tecrübe etmemiştir. Bu nedenle, bu kadına karşı olan duygularını anlamlandırmaktan acizdir. O kadar ki, bir gün bu kadınla ilişkisi olduğunu iddia eden iş arkadaşının yalan söylediğini dahi anlayamayacak kadar bütün muhakeme kudretini kaybetmiş ve bu nedenle adamı öldürme gafletinde bulunmuştur. Anlatıcı bu noktada Halit Efendi'nin duygularının tayini konusunda okuru aydınlatmak için devreye girme zorunluluğu hisseder ve sık sık öyküde görünür hâle gelir. Anlatıcının Halit Bey'in iç dünyası hakkındaki farklı noktalarda gelişen söylemlerini derlemek aydınlatıcı olacaktır:

"Bu mavi gözlerin, hayatına getireceği büyük ve müthiş değişikliği hiç düşünmeyen Halit Efendi, sade ruhunda bir ürperme, bir ezilme, bir yanma hissetti. Acaba sevgi, aşk bu mu idi? Bunu düşünmedi.

(…)

Bu genç kadın, belediyenin İstanbul'dan getirttiği yeni doktorun zevcesi idi. Bunu öğrenince, Halit Efendi ruhunda yeniden o ürpermeyi, o ezilmeyi, o yanmayı hissetti. Demek ki onunla hergün karşılaşacaktı. Ona hergün tesadüf etmek!.. Artık arada bir aynada yüzünü tetkik ettiği oluyor, kravatını itina ile bağlıyor, hemen her gün tıraş oluyordu. Fakat bir ümidi, ümidi değil, hatta hiçbir arzusu yoktu. Zevki, aşkı o kadar uzun müddet karısının kuru ve esmer kollarının hararetsiz deraguşlarından ibaret sanmıştı ki, artık bir aşk macerasının heyecanları, saadetleri ve delilikleri içinde yanıp sürüklenmeye hiç kudreti olamazdı. Genç kadını her gün uzaktan bir dakikacık görmek kendisi için kâfi bir saadet oluyordu.

(…)

Onu kolları arasında sıkmanın saadetiyle mest bile olmayan, o büyük mavi gözlere çok yakından bakabildiği için bir minnettarlık bile duymayan bu küstah ve menfur mahluku, Halit Efendi elleriyle boğmak istedi. Fakat bu sözlerin yalan ve iftira olabileceğini, erkeklerin bazen bu kadar da zelil ve kirli olduklarını hatırına getirmiyordu. O tüysüz şımarık oğlanın hakikati söylediğine inanmıştı. Gençliğindeki âdete esir, Halit Efendi üstünde daima silah taşırdı. Hiçbir tereddüt lahzası geçirmeden, eli pantolonunun arka cebine gitti; bu silahı çıkardı ve yüzü bir ceset gibi sarı, elinde revolver, odaya öyle girdi."[369]

[369] *a.g.e.,* s. 95-97.

Son bir örnek olarak "Küçük Nurullah" başlıklı öyküden söz edilebilir. Bu öyküde başkişi konumundaki Nurullah henüz çocuktur ve etrafında olup bitenleri anlamlandırmaktan acizdir. Bu nedenle anlatıcı sık sık onu aydınlatmak zorunda hisseder. Nurullah'ın babası ölmüştür ve ailenin ekonomik yıkımı bu hadiseyle gerçekleşmiştir. Nurullah, annesinin uzun ağlamalarını yalnızca ölünün ardından duyulan acıya yorar. Oysa gerçek bundan farklıdır:

"Nurullah her akşam mektepten ev geldikçe, annesinin gözlerini yaşlı buluyor ve 'Ağlama, anne. Ben de senin gibi ağlıyordum ama bak artık ağlamıyorum. Ölüler kendileri için çok ağlanırsa toprakta rahatsız olurlarmış.' diye onu teselliye çalışıyordu. Ne içli, ne metin ve yaşı için ne muhakemeli çocuktu!

Fakat Nurullah ne kadar akıllı olsa yine çocuktu. Bilmiyordu ki, kederleri ve ölüleri için ağlamaya fakirlerin vakitleri, kudretleri, hakları yoktur. Iztıraplı hayatlarında, onlar ölenler için değil, kalanlar için ağlarlar. Ve Sıdıka Hanım, genç yaşında ölen sevgili kocasından ziyade yarın ekmeksiz kalacak zavallı çocukları için gözyaşı dökmekte idi."[370]

Nurullah okulu bırakır ve müvezzilik yaparak para kazanmaya başlar. Adeta ailenin reisi sıfatını kazanır ve bir gün kardeşlerine bayram hediyesi olarak oyuncak alır. Eve geldiğinde farkına bile varmadan bu oyuncaklarla oynar. Elbette çocukluğunu yaşayamadığı için böyle davrandığının farkında değildir. Fakat anlatıcı her şeyin farkındadır:

"Ertesi gün bayramdı. Küçük kardeşlerinin bayramlıklarını birkaç gün evvelden hazırlamış olan Nurullah, kendilerine birer oyuncak da almak istedi. Bazı büyük mağazaların camekânlarında birkaç gündür ne güzel şeyler görüyor; uzun uzun, yüreğinde birkaç gündür ne güzel şeyler görüyor; uzun uzun yüreğinde bir şey tutuşarak bakıyordu. Dokuz yaşında müvezziliğe başlamış, o zamandan beri hiç oyuncakla oynamamıştı. Ve camekânlara öyle uzun uzun bakarken, bu oyuncaklarla oynamayı çok istediğini fark edemiyordu. Sırf kardeşlerinin onlarla oynamaktan ne büyük zevkler duyacaklarını düşünerek bu oyuncalara hayran hayran bakıyor!"[371]

Çocuk karakterler anlatıcıların müdahalesine yol açan doğal bağlamları yaratırlar – üstelik yalnızca üçüncü şahısta değil birinci şahıs anlatılarında da böyledir. Çünkü genellikle çevrelerinde olup bitenleri anlamlandırmaktan uzak, ruhlarındaki

[370] Örik, *Eve Düşen Yıldırım*, s. 147.
[371] *a.g.e.*, s. 150, 151.

sarsıntıların gerekçelerini tahlil etme becerisinden yoksundurlar. Başka yazarlarda da benzer örneklerle karşılaşmak mümkündür.

Örneğin O. Kemal'in "Çocuk Ali" başlıklı öyküsü bu açıdan tipik bir örnektir. O. Kemal'in öykülerinde bilinç sunumu görece ahenklidir. Bu nedenle öykülerini bir sonraki başlıkta inceleyeceğiz. Fakat "Çocuk Ali" başkişi konumundaki çocukla anlatıcı arasındaki ayrışmayı açık seçik gözler önüne seren bir örnektir. Bu öyküde başkişi Ali etrafında olup bitenleri anlamlandırmakta zorlanan bir çocuktur. Bu nedenle, öykü bağlamında bilinç sunumu genel olarak ahenksizdir. Ali ilk defa girdiği bir çevrede gördüklerini anlamlandırmakta zorlanır. İşlemediği bir suçu para karşılığı üstlenen Ali iki gün hapis cezasına çarptırılır. Cezaevi onun yabancı olduğu bir dünyadır. Bu nedenle, anlatıcı sık sık onun biliş düzeyinin yetersizliğine vurgu yapar. Bazı örnekler:

"Etrafını alan insanların endişe, merak, hayret ve acıma dolu bakışları altında rahatsızlık duyuyor, bu, boylu poslu kalabalığın neden kendisiyle meşgul olduğuna *bir türlü akıl erdiremiyordu*.

Kalabalıktan biri, 'Mahkemeye de çıkardılar mı seni?' diye sordu. 'Candarma da var mıydı yanında?'

Herkes kahkahayla güldü. Ali'yse, bütün bu söz ve kahkahalardan *hiç ama hiçbir şey anlamayarak* şaşkın şaşkın dikiliyor, işlediği suçu, 'Kömüü yakıyoduk. Oman koocusu geedi, beni tuttu. Muhtay oya göttü… Oğda kaada yazdılaa, beni mapis ettilee, Amma omanı başkası yaktı: Kimin yaktıını bimem…' diye düşünüyordu.

(…)

Güneşte büsbütün sararmış hissini veren tozlu, sarı kaşlarının altında kurşuni bebekli gözlerini duvarlara, duvarlardaki 'hastalıktan korunma afişleri'ne kaldırıyor, *onlara hayretle, çok mühim ve esrarlı bir şeyler görüyormuş gibi*, fakat gene de öksüz bir olgunlukla, gösterişsiz bakıyordu.

Karşı duvarda yan yana iki afiş onu bilhassa ilgilendirdi. Soldaki afiş, sarı zemin üzerinde kırmızı kuşak ve kahverengi poturlu bir köylünün ayağının dibinde kalan ufacık evlerden kaçmasıydı. *Ali simetri olayını bilmediği için, eşyanın uzaklaştıkça küçüleceğini aklına bile getirmediği gibi, adamın, üstüne gelen sivrisinek bulutundan kaçtığını da fark etmemişti*. Onun için, bu koskoca adamın sebepsiz yere neden kaçtığını *anlayamadı*. Bir ara 'Deli mi?' diye düşündü.

Öteki afiş de gene sıtmadan korunma öğütleri veren bir resimdi ki, bunda da bir köylü kadın plandaydı. Kadının kırmızı örtüsü, mavi dekolte entarisi Ali'ye şehir kadınlarını hatırlattı.

'Bu şehiyliley de amma güzel!' diye düşündü.

Bu iki afişten başka, ötekilerden *pek bir şey anlamıyordu*."[372]

Alıntının ilk cümleleri bütünüyle bir soyutlamadan ibarettir. Anlatıcı sık sık karakterin bilişsel yetersizliğine vurgu yapar ("anlamıyor" ve "akıl erdiremiyor", "aklına getirmiyor", "fark etmiyor" toplamda 6 defa kullanılmış). Öte yandan, okur genel olarak Ali'nin zihninden geçenleri değil anlatıcının bu bilinci aydınlatmak üzere söylediklerini okumaktadır. Nitekim "Ali simetri olayını bilmediği için, eşyanın uzaklaştıkça küçüleceğini aklına bile getirmediği gibi" ifadeleri tam olarak bir psikoloğun sözleridir. Bunlar dışarıdan çocuk Ali'nin zihnine ışık tutan üstün bir bilincin sözleridir.

Bekir Sıtkı bilinç sunumu konusunda Orhan Kemal'e yakın bir yol izler. Yer yer ahenksiz psiko-anlatılar kullanmakla birlikte genel olarak anlatımlı monologlara ağırlık verir. Tıpkı O. Kemal gibi karakterlerin sözel düşünce içeriklerine yatırım yapar. Psiko-anlatı gibi en dolaylı teknikleri az sayıda öyküde kullanır. Genellikle anlatımlı monolog gibi görece doğrudan tekniklere başvurur. Burada anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin arttığı ve bilinç sunumunun anlatıcının söylemiyle yapılarak anlatıcı görünürlüğünün arttığı örnekler üzerinde duracağız. Böyle tipik örneklerden biri "Gönül Bu" başlıklı öyküde bulunuyor.

Bu öykü kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirilen genç bir kızın etrafında döner. Zahide gençliğin bütün canlılığını kendinde toplamış; eğlenmeyi, gezip tozmayı seven, bir an olsun yerinde duramayan delişmen bir kızdır. Kendisinden yaşça büyük bu adamla evlendirilince adeta kendine yabancılaşır. Bu yeni, hareketsiz hayat tarzına bir türlü ayak uyduramaz. Çünkü bu yaşam onun tabiatına aykırıdır. Anlatıcı, Zahide'nin iç gerçekliğini vermek için yoğun bir soyut dil içeren psiko-anlatı kullanır. Kendi söylemini kullanarak genç kızın iç dünyasını anlamlandırmaya çalışır. Zahide'nin bilincinden geçen bazı sözcükler kullanılsa da anlatıcının söylemi ağırlıktadır:

[372] O. Kemal, s. 107, 109.

"Zahide, ilk şaşkınlık devresi geçtikten sonra, garip ve ifadesi güç bir hissin tesiri altında yaşamağa başlamıştı. Kendisini kuzu derisine bürünmüş bir tilki veya sansar gibi, hilkatinin ve tabiatinin zıddı bir hava ile kuşatılmış buluyor, belli ki, rahatsız oluyordu. Hâlbuki nesi eksikti. Aç mıydı, çıplak mıydı; hayır… Hatta denilebilir ki, lüzumundan fazla tok ve giyimliydi. Kocasının, sözle ifade etmemekle beraber kendisini [sevdiğinden emindi]. Fakat içi müthiş sıkılıyordu. Bu iç sıkıntısını hiçbir şeyle gideremiyordu. İçinde bazan azgın bir hissin kabardığını duyuyordu. Bu evden, bu durgun havalı evden kaçmak, kocasının donuk, hareketsiz bakışlarından uzaklaşmak, kırlara, dağlara tırmanmak, eski serseri ruhunu yeniden bulmak istiyor gibiydi. Kocasından bir ölü yıkayıcı kadar tiksiniyordu. Fakat öyle iyi, öyle evcimen, öyle itaatli bir adamdı ki, ayni zamanda ona acıyordu. Ne yapmalı, ne etmeli… Bir türlü karar veremiyor, hatta bu duygularından annesine bile bahsetmiyordu. Bazan, kendisini avutmak için şarkı söylüyordu. Fakat kocası bir defa sesini işitmiş, sokaktan duyuluyor diye, kendisinden bir daha şarkı söylememesini istemişti. Artık hiç şarkı da söylemiyordu. Bir mezar sessizliği içinde, bunalıyor; boğuluyordu. Sanki görünmez bir el boğazını sıkıyor, ona geniş ve rahat bir nefes aldırmıyordu."[373]

Bu "garip ve ifadesi güç bir hissi" dile getirmek için anlatıcının dolayımı gereklidir. Aksi hâlde zaten karakterin kendisinin dahi anlamlandıramadığı bu ruh hâlini okurun anlaması mümkün değildir. Anlatıcı bu amaçla "Kendisini kuzu derisine bürünmüş (…) belli ki, rahatsız oluyordu." cümlesinde olduğu gibi yer yer psiko-analojilere başvurur. Karakterin iç dünyasını anlamlandırmak için bazı benzetmelerden yararlanır.

B. Sıtkı'dan bir başka örnek olarak "Yaldız" başlıklı öykü üzerinde durulabilir. Bu öyküde anlatıcı ahlaki olarak bütün karakterlere uzaktır. Öykü evlilik için söylenen yalanların yol açacağı sorunları irdeler. Taraflar birbirilerinde olumlu bir izlenim yaratmak için evlilik öncesi çeşitli yalanların ardına sığınırlar. Fakat bu yalanlar evlilikten sonra ortaya çıkar ve ciddi sorunlara yol açar. Anlatıcı öykü dünyasını dolduran şahısları ahlaki olarak yargılar ve onları kendinden uzaklaştırır. Çünkü herkes yalan söylemekte ve bunu yazılı olmayan bir kural gibi kabul etmektedir. Anlatıcı bu nedenle öykü dünyasındaki hiç kimseyi onaylamaz. Dolayısıyla anlatı bağlamı ironiktir ve bilinç sunumları da genel olarak anlatıcının varlığının son derece görünür olduğu ahenksiz psiko-anlatılarla yapılmıştır. Yalnız bir örneğe, evlilik

[373] Kunt, *Yataklı Vagon Yolcusu*, s. 98, 99.

sonrası bütün "yaldız"ların dökülerek gerçeklerin açığa çıktığı sahneye bakmak bir fikir verecektir. Anlatıcı önce taraflardan Süheyla'ya, ardından Necip'e odaklanır:

"*Süheylayı derin bir inkisar kapladı. Evin hâlini bildiği için, mümkün değil, babasından para istiyemezdi. İçinde aldanmış olmanın müthiş azabı vardı. Necip'te de, umduğunu bulamamaktan doğan zalim bir hırçınlık etrafını kasıp kavuruyordu.* Evleninceye kadar, birbirlerinden o kadar itina ile sakladıkları sırları ortaya dağılıp saçılmıştı. İkisinin de yaldızı dökülünce, ne Süheyla'da, ne de Necip'te birbirlerine karşı ufak bir cazibe kaldı. İki tarafın da birbirine yutturduğu şeyler, belki büsbütün yalan değildi, ama, baştan başa yanlıştı. Mesela, Necip Öntek âli mektep mezunu değildi de, orta mektepten çıkma idi. Çalıştığı dairede müşavir muavini değil, ufak bir katipti. (…)

Öbür taraftan Süheyla öğrendiği üç beş kelime Fransızcayı, beş on günde unutuvermişti. Piyanonun kapağı hiç açılmamış, bir tarafta tozlanıp duruyordu. Süheyla basit ve görgüsüz bir mahluk olarak ortaya çıkıvermişti. (…)

Necip başına sardığı beladan dolayı, dehşetli hiddet içindeydi. Bu nevi adamlara has olan o şayanı nefret şirretlik ve ağız bozukluğu ile Süheyla'ya küfürler savuruyor, hatta çok defalar onu dövüyordu. Süheyla'nın altın bilezikleri, büyük annesinin elleri titreyerek verdiği elmas iğne, satılıp parası rakıya verilmişti. Sıra, hiç lüzumsuz bir eşya gibi bir köşede duran piyanoya gelmişti. Onu da çarşıya indirip sattılar."[374]

İtalik kısımlarda soyut dilleriyle göze çarpan ahenksiz psiko-anlatılar dikkat çekmektedir. Bu cümleler dışında kalan ifadeler ise anlatıcının karakterlere karşı olan yargılarını bildirir. Anlatıcı "yaldız"ın dökülmesiyle ortaya çıkan gerçekleri kendi yargılarını bildiren ifadelerle sunar: Süheyla "basit ve görgüsüz bir mahluk" iken Necip'te "şayanı nefret şirretlik ve ağız bozukluğu" vardır. Bu ifadelerin ardından anlatıcının ahlaki yargıları kolaylıkla ortaya çıkarılabilir. Pospelov'un dediği gibi, "anlatıcının söylemi, yalnızca söylenenlerin nesnesini değil, söyleyenin kendisini de karakterize ede[n]" ifadeci bir söylemdir.[375]

Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde genellikle ahenksizliği tercih eden bir yazar da Sait Faik'tir. S. Faik'in üçüncü şahıs anlatılarında çoğunlukla sıfır odaklanma kullanılmıştır. Bu bağlama uygun olarak büyük oranda psiko-anlatılara ağırlık verilmiştir. Bu durumda, birkaç iç odaklı öykü istisna edilirse yazarın öykülerinin

[374] Bekir Sıtkı Kunt, *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*, İstanbul: Vakit Basımevi, 1941, s. 115-117.
[375] Pospelov, s. 277.

genel olarak yazarlı (odaklanmamış) anlatı durumuna örnek oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bilinç sunumuna bakıldığında ise alıntılı monologlara nadiren rastlandığı, bunun yerine psiko-anlatı ve anlatımlı monologların yoğun olarak kullanıldığı göze çarpar. Böylece odaklanmamış anlatı bağlamında görece ahenkli bir tarz tutturulduğu söylenebilir. Fakat sonuç olarak bunlar ahenksiz anlatı örnekleridir.

Burada S. Faik'in öykülerinde tipik ahenksizlik örneklerine göz atacağız. Bundan önce, anlatıcının görece geri plana çekildiği bir örnek olarak "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" başlıklı öyküden söz edilebilir. Öyküde büyük oranda psiko-anlatı ve anlatımlı monologlara dayalı bir bilinç sunumu dikkat çeker. Alıntılı monolog hemen hiç kullanılmamıştır. Psiko-anlatıların genel olarak ahenkli oldukları söylenebilir. Böylece, anlatımlı monologlarla birleşen bu ahenkli psiko-anlatılar bilinç sunumu bağlamında anlatıcı görünürlüğünü görece azaltmıştır denebilir. Öykü, Stelyanos Hrisopulos'un torunu Trifon'un etrafında döner. Trifon kendine maket bir gemi yapmaktadır. Bir gün bu gemiyi denize indirir. Fakat onu kıskanan diğer çocuklar Trifon'un gemiyi yüzdürdüğü bir gün birlik olup gemiyi batırırlar. Anlatıcı, Trifon'a karşı belirgin bir karşı duruş sergilemez. Böylece anlatıcı ile karakter arasında belirgin bir mesafe olduğu söylenemez. Bununla birlikte, bunun sıfır odaklanmalı bir öykü olduğu göz önüne alınırsa elbette anlatıcı görünür düzeydedir. Fakat burada sözü edilen şey bilinç sunumunda anlatıcının nasıl bir tavır aldığı, kendini karakterden ayırarak bir mesafe yaratıp yaratmadığı ve kendi söylemiyle anlatıcının söylemini ayırıp ayırmadığıdır. Diğer bir ifadeyle anlatıcının karaktere yaklaşımı ironik değil sempatiktir. Bilinç sunumu bağlamında bakıldığında, yukarıda belirtildiği gibi anlatıcının açık bir mesafe yarattığı söylenemez. Bunu da psiko-anlatıların ahenkli kullanımı ve anlatımlı monologlara ağırlık vermekle sağlamıştır.

Nitekim Cohn, yazarlı (sıfır odaklanmalı veya ahenksiz) anlatı durumlarında alıntılı monologların kullanımının veya karakterli (iç odaklanmalı) anlatı durumlarında psiko-anlatı ile alıntılı monologların bir arada kullanılmasının bazı sorunlara neden olduğunu öne sürer. Cohn'a göre, karakterin zihninden yapılan alıntılar anlatıcı ile karakterin bakış açısı arasında ikilik oluşturarak ironik bir mesafe yaratır. Bu mesafe yalnızca karakterle anlatıcının farklı düşündüğü ya da anlatıcının karakterden kendini bilgi açısından ayırdığı durumlarda değil, anlatıcı ile karakterin sesinin daha uyumlu olduğu yerlerde de vardır. Çünkü anlatıcının sesinin duyulduğu psiko-anlatı ile

karakterin sesinin duyulduğu alıntılı monologlar birbiriyle uyuşmaz; süreksizlikler, fazlalıklar, kopukluklar yaratır ve neticede anlatıcı ile karakterin sesi tam anlamıyla kaynaşmaz.[376] Bu nedenle alıntılı monologlar yerine psiko-anlatının görece ahenkli kullanımları ve anlatımlı monologların birlikteliği anlatıcının görünürlüğünü azaltarak anlatıcı ile karakterin seslerini kaynaştırmıştır denebilir. Bazı örnekler:

"Trifon için ne yaşayan insanlar, ne çiçekler, ne akarsular mavi gözlü arkadaşlar bir mana ifade ederdi. Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen ve üzerine arka üstü yattığı zaman büyük güverteleri, boş yelkenlileri, güneşin içinde madenleri ve boyaları uçan vapurları düşünebildiği deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın kıymetini, açıkçası yaşamanın zevkini ve lezzetini verirdi. Ondan ötesi boş, ıssız manasızdı. Toprak, kendisine yelkenlerini yapmak için kereste, çekiç ve keser verdiği için biraz bir şeye benzerdi. Trifon toprağı sevmez; ona hürmet ederdi. Çünkü birçok sevdikleri orada, onun altında, aklın durduğu bir yerde yaşıyorlardı. Fakat toprağın üstünde koşan, onun üstünde beş on para kazanmak kaygısı ile dönüp dolaşan insanlar ne tuhaf mahluklardı. Ve denize bir dakika durup bakmaya vakitleri olmadığını söyleyen bu insanlar ne zevksiz mahluklardı. Bu mektebe giden ufak çocuklar, denizin karşısında mektebi unutup bir gün, bir gece düşünceli kalamazdı. Dersler deniz kadar güzel; deniz kadar öğretici miydi acaba? Trifon denize girmeyenlerle arkadaşlık bile etmek istemezdi. Trifon denizi görmediği zaman, elinde keser, mütemadiyen küçük yelkenliler, garip kayıklar yapardı. O, her gün bir gemi yapar, her gün bir gemiyi söker, bir yenisine başlardı. Adanın sahilinden gelip geçen vapurlara bakar, acaba başka denizler de bu öne serilen gibi midir diye düşünürdü? Onun bir gemisi olsaydı, kocaman bir gemisi olsaydı, vinçli bir gemisi olsaydı. Hiçbir şehirde üç saatten fazla kalmadan, büyük şehirlerin gece ışıklarını, dört mil mesafeden son hızla geçip giderken seyretmek… Hiçbir şehirde beş saat kalmadan şehirden şehire, denizlerden denizlere, insanlardan insanlara, yurtlardan yurtlara..."[377]

Bu uzun alıntıda yer yer soyutlamalar göze çarpar. Örneğin "Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen (…) ve lezzetini verirdi." cümlesinde "açıkçası" kelimesine kadarki kısım Trifon'un bilincinden süzülen kelimeleri içerir. Fakat bu kelimeden sonraki tanımlama anlatıcıya aittir. Benzer şekilde, "Trifon toprağı sevmez; ona hürmet ederdi." cümlesi anlatıcıya ait bir tespittir. Fakat "Çünkü birçok sevdikleri orada, onun altında, aklın durduğu bir yerde yaşıyorlardı." cümlesindeki açıklama Trifon'un bilincine ait sözcükleri içerir. Bundan sonra ise bir anlatımlı monolog gelir

[376] Cohn, s. 77 vd.
[377] Abasıyanık, *Semaver*, s. 19, 20.

(“Fakat toprağın üstünde koşan, … insanlar ne tuhaf mahluklardı.”) ve bilinç sunumu bu şekilde yer yer anlatıcıya ait görece kısa süreli soyutlamalar ile karakterin bilincine ait sözel düşünceyi önceleyen ifadeler arasında gidip gelir. Genel görünüme bakarak konuşmak gerekirse burada anlatıcının söyleminden ziyade karakterin bilincine ait sözcükler ağırlık kazanmıştır denebilir. Fakat anlatıcının söylemi ile karakterin söylemi arasındaki bu gidiş gelişler tam anlamıyla ahenkli bir bağlam oluşmasını engeller. Öyküde bilinç sunumu buna uygun bir tarzda yapılmıştır denebilir.

“Garson” başlıklı öyküdeki ahenksizlik çok daha kolay fark edilir. Bu öyküde anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel mesafe belirgindir. Anlatıcı, karakterin anlamlandıramadığı davranışlarının ardındaki dürtüleri açığa çıkarır. Bunlar karakterin fark edemediği gerçeklerdir. Fakat anlatıcı bunları bilinçdışından kolaylıkla bulup çıkarır. Öykü İstanbul’un merkezindeki gazinolarda garsonluk yapsa daha fazla para kazanabilecekken her yaz ücra bir köşedeki sahil kahvesini kiralayıp işleten bir adama odaklanır. Sıfır odaklanmalı bir öykü olan bu örnekte anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel mesafenin nedeni de tam olarak bu anlamsız görünen davranıştır. Ahmet isimli bu şahıs daha fazla para kazanabilecekken neden daha azıyla yetinmeyi seçmektedir? Ahmet bunu anlamlandıramaz. Her yaz tekrar eden bu süreç karısıyla olan ilişkisine de zarar vermektedir. Fakat Ahmet bir türlü bu huyundan vazgeçmez. Anlatıcı, Ahmet’i böyle anlamsızca davranmaya iten şeyin ne olduğunu onun bilinçdışına, hatta daha da ötesine, genetik birtakım faktörlere uzanarak bulup çıkarır. Bu çözümleme süreci öyküye yayılmıştır:

“İçi çok hazin bir şekilde ezilir. Bir şimşek hâlinde, bir kahve sahibi olmak arzusunun onu buraya çektiğini düşünür mü, duyar mı, pek belli olmazdı. Karışanım, görüşenim yok, demesi de laftı. Öbür tarafta da bir gün bile bir patron ona kaşının üstünde gözün var dememişti. Çünkü ayağına çabuk, eline sağlam, müşteriye güleryüzlü idi.

(…)

Hayır, bu karışan, görüşen meselesi de değildi. Bu iki, iki buçuk lira bir fedakarlıkla külüstür bir kahveye sahip olmak arzusunun manasını garson Ahmet bir türlü anlayamıyor, her sene haziranla beraber içini bir yangın gibi saran bu küçük kahveye kahveci olmak arzusunu bir türlü yenemiyordu.

(…)

Kantariye mağazasının, evlerin ve dükkânların Ahmet'i idare etmeyeceği belli idi. Nitekim de etmedi. O zaman, Ahmet, birdenbire, Belvü Bahçesi'nin garsonluğuna feda ettiği bu küçük kahveyi, hep o babadan kalma sahip olmak, bir şeye sahip olmak arzusuyla tuttuğunu anlayı mı verdi, duyu mu verdi; belli değil... Fakat şurası muhakkak ki Ahmet, bir gün, bir haziranda köy kahvesinde kendisini bekleyen salaş kahvenin sahibini bir hafta bekletti. Gidip bulmadı."[378]

Burada anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi tespit etmek kolaydır. İkinci paragrafta "Ahmet bir türlü anlayamıyor" denilen şey anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel mesafeyi ortaya çıkarır. Üçüncü paragrafta, anlatıcı, Ahmet'in davranışlarını idare eden bu dinamiğin adını koyar: Sahip olmak arzusu. Üçüncü paragrafta daha da ileri giderek bu dürtünün genetik kaynaklarını dahi açıklar.

"Kalorifer ve Bahar" başlıklı öyküde de benzer şekilde anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe anlatıcının görünürlüğünü artırmıştır. Öykünün merkezinde kenar bir mahallede yaşayan Capon lakaplı bir çocuk vardır. Bu çocuk aslında tipik bir nitelik taşır. Diğer bir deyişle, "kenar mahalle insanı" imgesini somutlaştıran bir karakterdir. Bir yazar anlatısı (yani odaklanmamış bir anlatı) olan bu öyküde anlatıcı önce uzun uzadıya şehrin merkeziyle kenar mahalleler arasındaki kültürel farklılıklara dair tespitlerini aktarır. Bu tespitleri şu cümle özetler: "(…) bu insanların başlıca düşmanı, daha doğrusu sevgilisi, bir tepeye çıkıldığı zaman görülen, şehrin merkezidir."[379] Böyle bir çevrede büyüyen Capon bir gün şehir merkezine gitmeyi göze alır. Anlatıcı bu çocuğun zihnindeki şehir tasarımını anlatmaya koyulur. Fakat bunu yaparken bir yandan da bu çocuğun zihnindeki yetersizliklere, daha doğrusu "muhayyele"sinin sınırlarına göndermeler yapar:

"Bir gün mavi gözlü bir küçük çocuk, uzaktan aydınlığını ve ebedi yangınını seyrettiği şehrin merkezine gidecekti. Nasıl yaz günü kış gününden daha uzunsa, kış gününün yolları da yaz gününün yollarından daha uzundur. Çocuk, yol iz bilmiyordu. Tramvay kuyrukları onu bir yerden alıp öteki yere götürüyor, bir türlü ismini işittiği köprüye varamıyordu. Ondan ötesi kolaydı. Bütün tramvay yolları oraya çıkardı. Çok merak ediyordu. Orada, yazın kendisinden büyük arkadaşlarına mahalleyi bıraktıracak kadar mühim neler vardı? Kendisine göre orayı bina etmişti bile. Binalar büyük, büyük, büyüktü. Muhayyelesinin öte tarafı ise o nispette küçüktü. Bir kör kandil vardır, bir de keskin bir ampul ışığı. İkisi arasındaki farkı,

[378] *a.g.e.*, s. 64-66.
[379] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 15.

ışık mevcut olmadan ve karanlık kafamızda, etrafımızda ezip giderken düşünürsek, ne kadar güzel tahlil edebiliriz. Işık denilen şey karanlıktan değil, karanlık ışıktan ötürüdür. Hâlbuki bu semtin insanları öyle düşünmezlerdi. Karanlık mevcut olduğu için ışığa ihtiyaç vardı. Dünya yaratıldığı zaman her taraf karanlık; yani geceydi. Her zaman, kavuşacakları bir ışık, kurtulacakları bir karanlık vardı. Onlar, dünyanın apaydınlık kesilebileceğini sanki biliyorlardı. Küçük çocuğun muhayyelesi bizim gibi bina etmiyordu. Binalar büyük, büyük, büyüktü. Derken, nihayet minareden de büyük değil ya, demiyordu. Nihayet sur kadar da eski değil ya, demiyordu. Bu düşünce bambaşka bir şeydi. Bir yaz gecesi, babası ile beraber bir dut ağacına binmişlerdi. Dut ağacında geceleyin dut yemek güzel bir şeydi. Fakat dut yerken yukarı ışığı seyretmek insanın kafasını uçuruyordu. O zaman düşündükleri ne tuhaf şeylerdi. Bugün, bu kış gününde, o düşündüklerini hatırlamıyordu. Yalnız şu cümle, bütün düşüncelerinin hulasası gibi dudaklarına geliyordu:

Orada binalar büyük, büyük, büyüktür."[380]

Çocuğun zihnindeki "büyük, büyük, büyük" binalarla dolu şehir tasarımına karşılık anlatıcı bu imgeyi yaratan düş gücünün "küçük" olduğunu söyler. Aslında burada sınıfsal bir ayrım da söz konusudur. Anlatıcı "Küçük çocuğun muhayyelesi bizim gibi bina etmiyordu." derken küçük çocuğun temsiliyeti ile "bizim"in temsiliyeti sınıfsal bir temele dayanır. Küçük çocuk kenar mahallelerdeki alt sınıfı temsil eder; buna karşılık "bizim gibi"deki "biz" doğrudan doğruya şehrin merkezinde yaşayan orta veya üst sınıfa gönderir. Bu çerçevede, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe yalnız anlatısal değil sosyolojiktir de.[381]

Ahenksiz anlatıları ağırlıklı olarak kullanan yazarlardan bir diğeri de Samim Kocagöz'dür. Onun öykülerinde genel olarak psiko-anlatılar kullanılmıştır. Bu kullanımlar anlatıcının bilinç sunumundaki baskınlığını artırır. Psiko-anlatılar dışında alıntılı monologlara da yer verilmiştir. Fakat odaklanmamış anlatı olarak bu öykülerde bunlar hem birkaç cümleyi aşmaz hem de yer yer ironik bir bağlama otururlar. İlk örnek olarak üzerinde durulacak olan "Güllü" başlıklı öyküde genel olarak ahenksiz bir bağlam söz konusudur. Hemen tamamen psiko-anlatı

[380] *a.g.e.*, s. 15, 16.

[381] Bu durum ileride "Anlatıcı" başlığı altında ele alınacak olan kronotop kullanımında da kendini belli eder. Burada en azından şunu söylemek mümkündür: Cumhuriyet dönemi öykülerinde birinci şahıs anlatıcılar genel olarak şehirli, okumuş, aydın kimselerdir. Buna karşılık anlatıcıların genellikle kendilerinin değil başkalarının öyküsünü anlattığı varsayılırsa (ki çoğunlukla da böyledir), karakterlerin genellikle bu anlatıcılar kadar "entelektüel" olmadığı öne sürülebilir. "Anlatıcı" başlığında bu soruna ayrıntılı olarak değineceğiz.

kullanılmıştır ve bunlar da genellikle ahenksizdir. Öykünün başkişisi Kâmil kasabaya gelen tiyatro kumpanyasındaki "artist" kadınlara kapılmış ve kumpanyayla birlikte gitme kararı almıştır. Fakat Kâmil'den başka kimsesi olmayan annesi oğluna engel olmaya çalışır. Kâmil kumpanyanın kasabadan ayrılmasından birkaç gün önce cesaret verir diyerek alkol alıp evin yolunu tutar:

"Kâmil bu gece kocakarıya bir görünmeli, diye, cebindeki elli kuruşla, Hacının meyhanesinde kafayı adamakıllı çekti. Kafası dumanlanınca da, anasını icap ederse bir temiz ıslatabileceğini kestirdikten sonra yola çıktı. Gerçi içtiği rakı onu pek tutmamıştı; fakat o, bu hâlile karşısına yedi düvel çıksa yere sereceğini zannediyor, kollarını kabartıp, lüzumundan fazla sallanarak yürüyordu.

Kasabadaki erkeklerin, yedisinden yetmişine kadar, hepsinde bu âdet vardır: Salim kafa ile yapamadıkları bir işi, rakı içtikten sonra başaracaklarına yüzde yüz iman ederler.

Bu hususta pek ileri giden delikanlılar yok değildir. Fakat bunlar, kat'iyyen kimseye çatmazlar, kime ve nasıl meram anlatacaklarını bilmezler; kendi isteklerinin arzularının cevabını ancak kendileri vermiye çalışırlar. Ve dağda jandarma kumandanından gizli, esrar içerler. Jandarma kumandanı Nazif Bey, kasabanın, bu delikanlılara göre Allah'ıdır. Ondan dayak yemek, çocukluklarında babalarından yedikleri dayak kadar tabiidir."[382]

İlk paragraftaki "zannediyor" kelimesi Kâmil'in düşünce silsilesini ironik bir bağlama oturtur. Nitekim eve gidip de annesiyle karşılaştıktan sonra pek de "yedi düvel çıksa yere serecek" bir kuvveti olmadığı ortaya çıkar. Anlatıcı bundan sonra Kâmil'in zihninden çıkarak kasabalı erkeklere dair bazı genellemeler yapar. Böylece bilinç sunumu anlatıcının söylemiyle kesilmiş olur. Fakat ilerleyen noktalarda anlatıcı yeniden Kâmil'in zihnine girer:

"Eve yaklaştığı sırada biraz durakladı. Aklını, fikrini şöyle bir topladı: Kararı kati idi! Bu tiyatro kumpanyası ile beraber kasabadan çıkıp gidecekti. Bu işi, yaptığı amelelikten, hamallıktan çok daha parlak buluyordu. İşte pekâlâ perde çekmesini öğrenmiş, hatta, az buçuk, zilli davulu bile çalabiliyordu. Onu asıl bu işe çeken, başka sebepler, hem de çok mühim sebepler vardı: Bir sürü allı pullu kadınla düşüp kalkmak…"[383]

Bu alıntıdaki ilk cümleler anlatımlı monolog olarak değerlendirilebilir. "(…) çok daha parlak buluyordu" ifadesinde ironik bir ton hissedilir. Fakat son cümleyle

[382] Kocagöz, *Tellikavak*, s. 3.
[383] *a.g.e.*, s. 4.

birlikte bu ironi iyice belirgin hâle gelir. Anlatıcı, Kâmil'in sözel düşüncelerine başvurmak yerine onun kumpanyayla olan ilişkisindeki bilinçdışı ve gizli sebepleri açığa serer. Kâmil hamallıktan bıktığından değil, düpedüz kumpanyadaki "allı pullu" kadınlarla düşüp kalkma hayaliyle annesini bırakmayı göze almıştır. Bu bilinç sunumu tarzı karakterin sözel düşüncesinin gerçeği çarpıttığına dair bir ima içerir. Anlatıcı bu nedenle psiko-anlatıya, hem de ahenksiz psiko-anlatıya başvurur. Aksi hâlde, Kâmil'in seyahat planının arkasındaki güdüleri öğrenmek mümkün olamayacaktır. Öykü boyunca bazı alıntılı monologlar da kullanılmakla birlikte genel olarak ahenksiz bir bağlam vardır ve büyük oranda psiko-anlatıların kullanılması anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi derinleştirmiştir. Nitekim anlatıcı, Kâmil için "haddizatında iyi bir çocuktu. Sarhoş olmadan, biricik anasına katiyyen söz söylemezdi." der. Fakat Kâmil'in ironisini açığa sermeden de edemez. Bu nedenle, Kâmil tıpkı diğer kasabalı gençler gibi kumandan Nazif Bey'in gazabından nasibini alacak ve ancak bu sayede kumpanya sevdasından vazgeçecektir.

"Sandık" başlıklı öyküde de yoğun olarak ahenksiz psiko-anlatılara başvurulmuştur. Öykü bir sahil kasabasında ayakkabı boyacılığı yapan Süleyman'ın etrafında döner. Süleyman kasabalının iyi niyetli alaylarını ciddiye alır ve bir türlü iyi bir iş tutturamadığı fikrini saplantı hâline getirir. Aslında içten içe değişmekten korkmakta ve bunun yaratacağı krizi göze alamamaktadır. Anlatıcı onun bir türlü dikiş tutturamamasının ardındaki dinamikleri bulabilmek için sözel düşünceyi aşan bazı bilgilerden faydalanır. Bu bilgiler de doğal olarak bilinçdışı gerçeklikte yer alır. Uzun bir alıntı, Süleyman'ın boya sandığından bir türlü kurtulamamasının ardında yatan nedenleri açığa çıkaracaktır:

"Onun içinde, kasabadan ayrılmak müthiş bir korku uyandırıyordu. Çok kere, 'Ulan! Bu küçük yerde boyacılıktan kurtulmadıktan sonra, yabancı şehirlerde açlıktan ölürüm' düşüncesi kafasını ziyaret etmiş, o da böyle bir vapura binmeye cesaret edememişti. Ve Süleyman bir daha, gelen, giden vapurlara, ehemmiyet vermedi.

Kasabanın asıl ticaretini küçük yelkenli gemiler yapardı. Süleyman, deniz kenarında doğup büyüdüğü hâlde, bir türlü bu gemilere binmeye de cesaret edemezdi. Hatta işin en tuhaf tarafı, denizi hiç, ama hiç mi hiç sevmezdi. Deniz, sadece bir gün kendini atacağı için bakardı; ısınmaya çalışırdı. Denizden nefret ederdi. Bazan da gözleri onun üzerinde dolaşınca, derin mavilikler ona, 'ben seni kurtaracağım!' der gibi olurdu. Böyle anlarda,

âsabına, derdine derman bulacağı için, denize bir yakınlık duyar ve uzun uzun onu seyrederdi.

Fakat şu son günlerde Süleyman âdeta hasta gibi olmuştu. Böyle düşünceler sık sık beyninin içinde dönüyordu. Sıkıntıdan boğulmamak için, sabah sabah kazandığı beş kuruşla ekmek, peynir aldı. Ve gene sandığının üzerinde acele acele yedi. Mahalle aralarında dolaşmaya hazırlandı. Belki de bir kısmet çıkar da, öğle vakti karnı aç kalmazdı. Bu mide düşüncesi, kararını verip ayağa kalkınca, uçtu gitti.

Şimdi elinde sandığı, koltuğunun altında küçük iskemlesi vardı. Bu yükün ağırlığı, mütemadiyen Süleyman'ın zihnini meşgul ediyordu. Bu ağırlıktan, sandıktan kurtulmak için çareler düşünüyor, düşünüyordu. En kolayı, en uygunu, kendisini denize atmak olacağı fikri, kafasında karar kılıyordu."[384]

Bu alıntıda psiko-anlatının pek çok özelliğini görmek mümkündür. Öncelikle, ilk paragraflar Süleyman'ın zihnine dair anlatıcının söyleminden ibarettir. Bunlar Süleyman'ın sözel düşüncesi değil, anlatıcının cümleleridir. İkinci olarak, yine ilk paragraflarda bilinçdışına doğru bir derinleşme söz konusudur. Üçüncü olarak, "Bu ağırlıktan, sandıktan kurtulmak için çareler düşünüyor, düşünüyordu." cümlesinde olduğu gibi uzun süren bazı düşünme süreçlerinin zamansal olarak daraltıldığı dikkat çekmektedir.

Dolayısıyla, S. Kocagöz'ün öykülerinde yaygın şekilde kullanılan psiko-anlatıların etkisiyle anlatıcının bilinç sunumundaki görünürlüğü yüksektir denebilir. Psiko-anlatılar dışında alıntılı monologlar da kullanılmıştır. Anlatımlı monologlar ise çok daha azdır. Fakat alıntılı monologlar da yer yer ironik bir bağlama oturmaktadır. Netice itibariyle anlatıcının görünürlüğü yüksekken anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe de genel olarak yüksektir.

Sabahattin Ali'nin üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde de genel olarak bilinç sunumunun ahenksiz olduğu söylenebilir. Anlatıcılarla karakterler arasındaki mesafe belirgindir. Bilinç sunumları büyük oranda anlatıcının söylemi üzerine kuruludur. Alıntılı ve anlatımlı monolog gibi karakterin iç gerçekliğini önceleyerek anlatıcıyı geri plana iten teknikler de genellikle ironik bir bağlama oturur. Tipik bir örnek "Kamyon" başlıklı öyküdür. Bu öyküde anlatıcının karakterden bilişsel üstünlüğü belirgindir. Bu durum karakterin iç gerçekliğinin ahenksiz bir şekilde sunulmasına ve

[384] *a.g.e.*, s. 20, 21.

böylece anlatıcı ile karakter arasında bir mesafenin ortaya çıkmasına yol açar. Kamyonla Konya'dan İzmir'e çalışmaya gidecek olan karakter yol parasını denkleştirememiştir. Yol parasının yarısını peşin vermiştir ve otobüs İzmir'e varmadan araçtan atlayarak kaçmayı planlamaktadır. Otobüs varış noktasına yaklaştıkça anlatıcı da karakterin iç dünyasına girmeye başlar:

"İçinde, otomobil ilerledikçe büyüyen bir korku ona ara sıra açlığını unutturuyor, yahut açlıkla karışarak onu sersemletiyordu. İzmir'e yaklaştıklarını yolcuların konuşmalarından anlamıştı. Fakat ne kadar yaklaştılar? Atlayacak, kaçacak zaman geldi mi? Eğer daha çok varsa bu Allah'ın dağlarında gece yarısı yolu nasıl bulacak, buralarda nasıl geceleyecek? Ya candarmaların eline düşerse?.. Ya şoför parayı vermeden atlayıp kaçtığını karakola haber verirse?.. O zaman candarmaların dayağı mı daha kötü idi, şoförün dayağı mı? Belki otomobildeki müşterilerden bir merhametli çıkar da bunu dövdürmezdi. Fakat bu kadar adamın içinde rezil olmak vardı. Üstelik don gömlekle kalacaktı. Bu kılıkta İzmir'e nasıl girer, hemşerilerini nasıl arardı? Atlamaktan başka çare yoktu…

Fakat atlamayı nasıl becerecekti? Kamyon, arkasında atılmış pamuk gibi bir toz yığını bırakarak koşuyor, dar dönemeçlerde, içindekileri bir yandan bir yana fırlatarak, kıvrıntılar yapıyordu. Birçok defa gördüğü hâlde hiç içine binmediği bu acayip şey, çıkardığı gürültü ve insanı sersem eden hızıyla, ciğerlere ve beyne dolan sıcak benzin kokusu ile birdenbire korkunç bir kılık alan bu makine ona anlaşılmaz bir ürkeklik veriyordu. Bu toz, gürültü ve sürat kargaşalığı içinde dumanlanan kafasından, bozuk bir rüya şeridi gibi, köyü, kendisine anlatılan İzmir'in hayalinde yarattığı vuzuhsuz şekilleri, şoförün benzin kokulu yüzü, Beyşehir'de inen gözlüklü avukatın siyah ceketinden fırlayan ensesi geçiyordu."[385]

Alıntının ilk iki cümlesinde karakterin bilinci psiko-anlatıyla sunulmuştur. Sonraki cümleler anlatımlı monologlardan ibarettir. Fakat ikinci paragrafta karakterin bilincinin bütünüyle felç olduğu görülür. İlk paragraftaki yanıtlanamamış soruları doğuran tedirgin ruh hâli bir süre sonra karakterin düşünememesine yol açar. Karakterin bilinci adeta kamyonun egzozundan çıkan dumanla dolmuştur ("Bu toz, gürültü ve sürat kargaşalığı içinde dumanlanan kafasından…"). Karakter düşünememektedir. "Acayip şey", "insanı sersem eden hız", "anlaşılmaz bir ürkeklik", "dumanlanan kafa", "bozuk bir rüya şeridi", "vuzuhsuz şekil" gibi ifadeler düşünemeyen bir zihne, "vuzuhsuz" bir bilince işaret eder. Buradaki söylem tamamen anlatıcıya aittir. Son cümlede karakterin zihninden geçtiği söylenen kimi

[385] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 16, 17.

görüntüler ("dumanlanan kafasından, … fırlayan ensesi geçiyordu") anlatıcının sözelleştirdiği görsel düşünce içerikleridir. Kısacası, anlatıcı karakterin bilincinde sözel düşünce kademesini aşarak derinleşmiştir. Bu, anlatıcının söylemidir. Karakterin söze dökmediği, daha doğrusu o anki ruh hâliyle dökemediği bir iç gerçekliği betimler.

Benzer bir perspektifi yazarın "Ayran" başlıklı öyküsünde de görmek mümkündür. Burada da karakterin bilinci öykü boyunca "kör"dür. Sık sık küçük ayran satıcısı Hasan'ın "düşünemediği"ne vurgu yapılır. Zihni boştur veya sislidir. Bu sisli bilinci söze dökecek olan ancak imtiyazlı bir anlatıcıdır:

"Küçük Hasan *hiçbir şey düşünmeden* ilerliyordu. Ne evde kendisinin dönmesini bekleyen iki küçük kardeşi, ne de dört saat uzaktaki nahiye merkezinde hizmetçilik yapan anası bu anda aklında değildi. Ayranını satıp satamayacağını da *düşünmüyordu*. Kafasında yalnız bir şey vardı: Bu yolu tekrar yürümek, geri dönme mecburiyeti…

(…)

Akşama kadar bu köşede bekledi. Ara sıra ayağa kalkıp dizlerini ovuşturuyor, sonra tekrar çömelerek *kafasının içindeki sisli boşluğa* gözlerini çeviriyordu. Düşünmesi ve tahayyül etmesi kendisine hoş gelecek hiçbir şey mevcut olmadığı için, *bu boşluk ona bir dinlenme gibi geliyordu.* Birkaç kere anası aklına geldi. Onun ağlamaklı yüzünü görür gibi oldu. Üç küçük çocuğunu toprak bir damda bırakarak başka köylerde ve el yanında birkaç lokma için didinen bu kadına karşı garip bir merhamet duyuyordu. Bunda, biraz da, kardeşlerine karşı anasıyla aynı vaziyette bulunmasının tesiri vardı.

(…)

Hiçbir şey düşünmeden, hiçbir şey hissetmeden ve bir hayvan gibi yolunu alışkanlıkla bularak yürüyordu."[386]

Bu "düşünemeyen" bilincin gerçekliğini anlatıcı dile getirebilir. Elbette karakterin henüz çocuk yaşta olması da böyle bir müdahaleyi gerektirir. Neticede bu çocuğun kendi iç gerçekliğini analiz etmesi beklenemez. Örneğin, annesine karşı duyduğu merhamet duygusunun ardındaki nedenleri ancak anlatıcı, daha doğrusu "sesli" bir anlatıcı bilebilir ve söze dökebilir. İtalik kısımlarda Hasan'ın zihninin sözlü düşünceden mahrum olduğu anlar görülür. Bu tür ifadeler söz-altı durumlara işaret

[386] S. Ali, *Yeni Dünya*, s. 33-38.

eder ve anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmayı derinleştirirken anlatıcının görünürlüğünü de artırır.

Bilinç sunumunu şekillendiren dinamiklerin çeşitliliğine ilginç bir örnek olarak S. Ali'nin "Köpek" başlıklı öyküsünden söz edilebilir. Bu öyküde aydın ve köylü arasındaki derin uçurum ve iletişim kopukluğu bilinç sunumu bağlamında anlatıcının aydın aleyhine mutlak müdahalesine yol açar. Genç mühendis, Amerika'da tahsilini tamamlayıp ülkeye dönmüştür. Bir gün taşradaki bir dostunu ziyaret için otomobiliyle yola koyulur. Nişanlısının isteği üzerine yolda durarak o sırada hayvanlarını otlatan çobanla konuşmaya başlar. Fakat Amerika'daki öğrenim yılları boyunca anadilini unutma noktasına gelen mühendis çobana bir türlü derdini anlatamaz. Anlatıcı anadilini kullanmakta zorluk çeken bu mühendisin iç gerçeğini açığa çıkarmak için sözel düşünceyi aşarak bilincin derinliklerine yönelir:

"Mühendis tekrar lafa başladı:

'Ben mühendisim, senin için çalışıyorum; sen köylüsün, benim için çalışıyorsun. Birbirimizle anlaşmazsak olur mu ya?..'

Daha bir şeyler söylemek, uzun uzun anlatmak istiyordu. Sahiden müteessir olmuştu. Bu anda karşısındakiyle anlaşmak ihtiyacını duyuyordu; fakat onun anlayacağı dili pek tayin edemeyişi, hatta alelumum Türkçesinin biraz kıt oluşu, sözlerini yarıda bıraktırıyordu.

(…)

Mühendis ise birdenbire müthiş bir hiddete kapılmıştı. Adi bir çobanın karşısında yalvarır gibi sözler söylemiş olmak, ona tahammül edilmez bir izzetinefis yarası gibi görünüyordu. Biraz evvelki sözlerinde ileri sürdüğü kardeşliğe rağmen, çobanla kendisi arasındaki büyük farkı vazıh olarak görüyor, dişlerinin arasından:

'Adam olmaz bu sersemler!' diye mırıldanıyordu."[387]

İlk paragraf anlatıcının müdahalesine bir gerekçe olarak okunabilir. Mühendis derdini anadilinde anlatamamaktadır ve gerçekte ne hissettiği ancak anlatıcının müdahalesiyle bilinebilir. İkinci paragrafta ise anlatıcının tarafını açık eden bir retorik söz konusudur. Anlatıcı, mühendisin sahte tavrını yargılamaktadır. Hem "ona tahammül edilmez bir izzetinefis yarası gibi görünüyordu" ifadesindeki hatalı yargı ("gibi görünüyordu") hem de "biraz evvelki sözlerinde ileri sürdüğü kardeşliğe

[387] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 130-131.

rağmen" ifadesindeki sahtelik anlatıcının bu karaktere karşı olan mesafesini artırmıştır. Böyle mesafeli bir bilinç sunumu doğal olarak ahenksizdir. Burada yalnız bilişsel değil ahlaki bir mesafe de söz konusudur. Dolayısıyla anlatıcı bilinç sunumu yaparken aslında sosyolojik ve siyasal tercihlerini ve konumunu da oluşturmakta, bununla da yetinmeyerek okuru bu konuda yönlendirmektedir. Tıpkı daha önce üzerinde durulan S. Faik'in "Kalorifer ve Bahar" başlıklı öyküsünde olduğu gibi.

Her ne kadar psiko-anlatı anlatıcının görünürlüğünü artıran bir teknik ise de anlatıcı sıcak bakmadığı ya da okurla arasındaki mesafeyi artırmak istediği fikirleri birtakım müdahalelerle verir. Bunun iyi bir örneği "Mehtaplı Bir Gece" başlıklı öyküde bulunur. Öykü büyük oranda iç odaklanmayla yazılmıştır. Ahenkli psiko-anlatılar kullanılmış ve algısal-düşünsel perspektif karaktere devredilmiştir. Öte yandan, anlatıcı ile karakter arasında ciddi bir mesafe yoktur. Büyük oranda karakterin perspektifiyle yürüyen bir öyküdür. Fakat anlatıcı bir yerde karakterin zihninden geçenleri ahenksiz psiko-anlatıyla verir. Öykü rahatça ölmek için sakin bir yer arayan evsiz bir adamın son saatlerini konu almaktadır. Başkişi sokakta etrafına bakınırken bir yandan düşünür:

"Dermansızlığı arttıkça, ölecek tenha bir yer aramak ihtiyacı da çoğaldı. Bir tek korkusu vardı: Kalabalık bir yerde, mesela bir sokak köşesinde düşüverirse, başına üşüşürler, ifade almaya, itip kakalamaya, götürmeye kalkarlar, onu rahat can vermeye bırakmazlardı. Can çekişirken hırpalamaktan ödü kopuyordu. Kendisine herhangi bir şekilde yardım edilip kurtarılabileceği düşüncesi kafasından o kadar uzaktı ve dünyada kendisiyle meşgul olabilecek bir insan bulunabileceği ihtimali ona öyle yabancı idi ki, bu bitip tükenmez yürüyüşte onun kütleşen sinirlerini ne bir ümit, ne bir hiddet kıvılcımı harekete getirebiliyordu.

Hayatında yalnızlıktan başka bir şey görmediği için, müthiş yalnızlığının farkında bile değildi. Etrafından gelip geçenlere, herhangi ecnebi bir maddeye, bir duvara, bir ağaca, bir köpeğe bakar gibi düz, alakasız belki biraz çekingen nazarlar fırlatıyordu.

Ölüm ona hiçbir zaman fevkalade bir şey gibi görünmemişti. Etrafında, küçükten beri, en çok gördüğü şey ölümdü. Yalnız ölümün bir şekli vardı ki, düşündükçe tüylerini ürpertiyordu.

Köyde ölen sığırlara, atlara ve diğer hayvanlara, gündüz kargaların ve gece çakalların nasıl üşüştüklerini ve ertesi gün o leşten nasıl birkaç parça kırmızı renkli kemikten ve birkaç tutam

kıldan başka bir şey kalmadığını çok görmüştü. Farkında olmadan şimdi onu bu korku avucuna almış bulunuyordu: Kim olduklarını, ne olduklarını bilmediği ve kendisine bir çakal veya bir karga kadar yabancı bulduğu bu adamların ihtimal onu aynı şekilde dideceğini, tanınmaz hâle sokacağını sanıyordu."[388]

İlk paragraftan hemen sonra gelen "farkında değildi" ifadesi karakterin fikirlerini bir anda boşa düşürür. Bu ifade, alıntının son kelimesi olan "sanıyordu" ile de doğrudan ilişkilidir. Anlatıcı öykünün geri kalan kısımlarında karakterin iç gerçeğini ahenkli bir tavırla okura sunar. Buraya aldığımız kısımda ise onun fikirleriyle okur arasında bir mesafe yaratır. Bunun gerekçesi tamamen öykünün sonuyla alakalıdır. Karakter biraz sonra bir hayat kadınıyla karşılaşacak ve hayatı boyunca hiç kimseden sevgi ve merhamet görmemiş olan şahıs bu kadının merhametli gözyaşları altında can verecektir. Anlatıcı, karakterin ilk paragraftaki düşüncelerine katılmaz. Okurun da katılmaması için bunları "farkında değil" etiketiyle sunmuştur. Öykünün sonu anlatıcıyı halkı çıkarır. Buna bağlı olarak karakterin mitolojik esintiler de taşıyan ölüm tasavvurundaki çocuksu ton da anlatıcıyı pek ikna edememiş olmalı ki bu korkunun temelsiz olduğunu da "sanıyordu" etiketiyle sunmuştur. Oysa öykü boyunca anlatıcı karaktere karşı bu derece mesafeli durmamıştır. Kısacası, burada anlatıcı karakterle ne derece özdeşleşmiş gibi görünse de onun temelsiz fikirlerinin yanlışlığını okura göstermek için müdahaleden çekinmemiştir. Karakterin düşünsel perspektifini (kendi amaçlarına uygun olarak) hem ahenksiz hem de ironik bir bağlama oturtmuştur.

Haldun Taner de kimi üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde böyle mesafeli anlatıcılar kullanmıştır. Öyle ki bazı noktalarda anlatıcı tıpkı bir psikolog gibi karakterin iç gerçekliğini bilimsel ifadelerle betimler. Böylece karakterlerle anlatıcı arasındaki uçurum bir hayli derinleşir. Bazı yerlerde anlatıcı karakterlerin açık seçik aleyhinde dahi bulunur. Bazı tipik örnekler üzerinden gitmek faydalı olacaktır. "Yağlı Kapı" başlıklı öyküde anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe psiko-anlatılar, özellikle de ahenksiz psiko-anlatılarla iyice açılmıştır. Anlatıcı genel olarak karakterin bilincinin derinliklerine dalıp onun iç gerçekliğini yakalamaya çalışmakla yetinmez, yer yer onun bilincini düzeltici bir perspektiften sunar. Anlatıcının kendini ayrı bir varlık olarak konumladığı ve görünür hâle geldiği bazı örneklere göz atılabilir. Rıza isimli

[388] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 141, 142.

başkişi, yol işçiliği yaparken hayatını kurtardığı zengin kadının köşkünde bahçıvan olarak çalışmaya başlar. Burada hayal dahi edemeyeceği kadar rahat bir yaşam sürecektir. Fakat bir zaman sonra işçi arkadaşlarını ve eski çalışma ortamını özlemeye başlar. Anlatıcı ondaki bu özlemi yargılayıcı bir tonda konuşur. Hatta yer yer bilimsel ifadelerle onun durumunu açıklamaya çalışır. Karakter çoğunlukla körlük içindedir, yani durumunu anlamlandırmaktan âcizdir:

"Rıza'nın ilk izin günü böyle geçti. Fakat vapurda duyduğu o acayip ezgi nedense o günden sonra yüreğinden çıkmaz olmuştu. Artık Sümbüllü köşkten de sıkılmağa başlamıştı. Buradaki yaşayış tarzı reçber takımından bir insanın umabileceği saadetlerin şüphesiz ki son kertesi olmakla beraber, saf oğlan bu hakikatin pek de farkında görünmüyor, hayatından bir türlü memnun olamıyordu.

(…)

Gurbet acısı kurşun gibi içine çökmüştü şimdi…

Kibar kişilerde zuhur ettiği zaman nörasteni veya sürmenaj diye isimlendirilen bu daimî bezginlik hissi artık oğlanın yakasını bırakmaz olmuştu.

(…)

Ne kadar cahil, ne kadar toy da olsa, gene içinde yüzdüğü bu refahın kadrini birazcık olsun anlamıyor değildi. Buradan giderse burayı, bu demir karyolayı, bu bol yemekleri, hele o canına yandığı su böreğini çok arayacağını kendi de biliyordu. Biliyordu da, işte gitmekle kalmak arasında böyle bocalayıp duruyordu."[389]

Anlatıcı son paragrafta (lütfeder gibi) karaktere "birazcık olsun" anlayış vermeyi kabullenir. Fakat onun "cahil" ve "toy" olduğunu da ifadeden geri durmaz. "Saf oğlan", "cahil", "toy" gibi ifadeler anlatıcı ile karakter arasındaki herhangi bir yakınlaşma ihtimaline imkân vermez. Öte yandan, "nörasteni veya sürmenaj diye isimlendirilen bu daimî bezginlik hissi" ifadesinde bir klinikte bilimsel analizler yapan bir psikoloğu görmemeye imkân yoktur. Bunlar bir anlatıdaki karakterin bilincinden geçenlere değil, bir psikoloğun hastasıyla yaptığı görüşmeden sonra tuttuğu notlara benzemektedir.

Aynı tavır "Dairede Islahat" başlıklı öyküde de bulunabilir. Bu öykü bilinç sunumu açısından çok cılızdır. Fakat bir yerde anlatıcı karakterlerinin deyim yerindeyse

[389] Taner, s. 25-26

ciğerini bildiğini belli edercesine onların asıl niyetlerini sayıp döker. Bu ancak anlatıcının mutlak bir nüfuzuyla mümkün olabilecek bir beceridir. Bir daireye müdür olarak atanan idealist genç bütün tembel memurları sırayla tasfiye etmiş; müdürün gazabına uğrayan memurlar onun ayağını kaydırmak için fırsat kollamaya başlamıştır. Anlatıcı bunların asıl niyetlerini şöyle anlatır:

"Gerçi Hulusi Beyle Şükran da, Bahadır Erdem'in ne katı lokma olduğunu, en azdan ayniyat müdürü kadar bilirlerdi. Fakat onlar, bu kurusıkı tehditleri savurmakla, akıllarınca alakayı bir müddet daha üzerlerinde toplamak ve onurlarına vurulan darbeyi bir derece hafifletip, arkadaşları nezdinde hayli sarsılan prestijlerini biraz olsun doğrultabilmek gayesini güdüyorlardı."[390]

Bu alıntıda karakterlerin iç gerçeği anlatılırken anlatıcıya ait bir dil kullanılmıştır. "Katı lokma" ifadesi karakterlerin müdüre karşı hislerini özetleyen bir psiko-analoji olarak okunabilir. Fakat diğer hemen bütün ifadeler ("kurusıkı tehdit", "akıllarınca", "onurlarına vurulan darbe", "sarsılan prestij") hep anlatıcının bu karakterlerin bilinçaltı derinliklerindeki asıl amaçlarını özetleyen ifadelerdir. Bunlar karakterlerin zihninden geçenler değildir; anlatıcının karakterlerin zihinlerini "anlatmak" için kullandığı ifadelerdir ve anlatıcının damgasını taşırlar.

H. Taner'den son bir örnek olarak yine çok tipik bir ahenksiz anlatı örneği olan "Beatris Mavyan"dan söz edilebilir. Bu öyküde de anlatıcı gururu yüzünden kendi gerçekliğini görmekten âciz zengin ve çirkin bir genç kızın açık seçik aleyhinde bulunur, hatta onunla alay eder. Beatris zengin bir aileye mensup çirkin bir genç kızdır. Evlilik yaşı gelmesine rağmen çirkinliği yüzünden kendisine talip çıkmamıştır. Fakat genç kızlık gururu bu gerçeği görmesine engel olmuştur. Öyle ki, genç kız kendi icat ettiği yalanlara kendi de inanmaya başlamıştır. Fakat anlatıcı işin iç yüzünü hemen okura bildirir:

"Fakat bütün bunlara rağmen bu asil matmazele şimdiye kadar hiçbir talip zuhur etmemiştir. Beatris bunun sebebini münhasıran kendi güçbeğenirliğinde bulmakta ve herkese de bu kanaati telkin etmektedir. Güya erkekler onun ne gözü yüksekte bir kız olduğunu bildikleri için yanına yaklaşmağa ve izdivacına talip olmağa cesaret edemiyorlarmış.

Hâlbuki bu rağbetsizliğin sırrını mumaileyhanın son derece çehre züğürdü olmasında ve vücudunun aşırı derecede kıllı bulunmasında aramak, çok daha doğru olur. Evet gerçi

[390] *a.g.e.*, s. 34.

matmazel birçok sosyal kıymetleri şahsında toplamış namuslu, terbiyeli, nazik bir kızdı. Üstelik varlıklı bir babanın tek vârisi olmak gibi çok cazip bir hususiyete de malikti. Fakat ne de olsa bütün bu iyi tarafları onun bar bar bağıran çirkinliğini kapatamıyor, örtemiyordu.

Gür ve siyah saçlarıyle iri gözlerini bir yana bırakırsak, yüzünde bakılmağa değer bir güzellik bulmak imkânsızdı. Birbirleriyle hiç ara vermeden birleşen kaşları, sık sık pudralandığı hâlde daima kırmızılığını belli eden koca burnu ve her tarafını tüylerin bürüdüğü pürtük pürtük ergenlikli teni ile cinsi lâtifin hiç de parlak bir temsilcisi addolunamazdı. Fakat Beatris de, ekseri genç kızlar gibi aynadaki portresi bitaraf bir gözle tetkik edemez, bu mozaltak çehreyi kadınlık izzeti nefsinin gayreti ve geniş muhayyilesinin kuvveti ile zihninde rötuş edip renklendirir, hatta o çirkinlikler arasından enteresan kendinegörelikler bulup çıkardığı bile olurdu. Nefsine itimadı o kadar kuvvetli idi ki, aşırı bir resmiyetle maskelenen nazik istiskalleri anlamamazlığa vurur, tesadüfen yüzüne çevrilen fakat o anda pişman olup irkilen bakışları görmemezlikten gelirdi."[391]

Anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe burada had safhadadır. Anlatıcı, Beatris'ten yalnız bilişsel olarak değil, ahlaki olarak da ayrılmıştır. Beatris gerçek durumunu anlamlandırmaktan uzaktır. Kendi kendini kandırmakta, gerçeği görememektedir. Gururu kendisini o derece kör etmiştir ki uydurduğu yalanlara kendisi dahi inanmıştır. Anlatıcı okurun mesafesini ayarlamak için hemen müdahale ederek gerçekleri açık eder. Böylece, okurun Beatris'in zihninden geçenlerle yanlış fikirlere kapılmasına izin vermez. Çünkü bir karakterin zihnine uzun süre bakmak mesafe sorunları yaratabilmektedir. Anlatıcı işi öyle abartır ki bir noktadan sonra karakterini düzeltmekle kalmaz, onunla ilgili bütün fikirlerini okura ifade etmeye başlar. Açıkça Beatris'in aleyhinde bulunur.

Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinin bilinç sunumu bağlamında ana eğilimini temsil eden ahenksizliğin çeşitli görünümlerini sergilemiş bulunuyoruz. Bu durum büyük oranda sıfır odaklanmanın kullanıldığı Cumhuriyet dönemi öyküleri için tutarlı (ya da belki de "zorunlu") bir sonuçtur. Ahenksizlik odaklanmamışlığın bilinç sunumu özelindeki muadili olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla anlatıcılar odaklanmamış anlatılarda görünürlüklerini azaltmak yerine karakterlerle kendileri arasındaki mesafeyi (herhangi bir anlamda) derinleştirmeyi seçerler. Ahlaki mesafe değişkenlik gösterse bile bilgi mesafesi daima belirgindir. Anlatıcılar otoritelerinden

[391] *a.g.e.*, s. 46, 47.

taviz vermezler. Bilinç sunumu da genellikle anlatıcının dolayımıyla okura sunulur. Bu dolayım diğer bütün anlatısal ögeler üzerindeki anlatıcı denetiminin bir uzantısından ibarettir. Karakterlerin iç dünyaları anlatıcının sözcükleriyle dolaylı olarak sunulur. Bu dolayım olmadığında ise karakterin iç dünyalarına dair değerlendirmeler yapılır. Bütün bunlar okuru manipüle etmek için başvurulmuş araçlardır. Doğal olarak bu tür doğrudan manipülasyon araçları olduğu gibi bilinç sunumunun teorik çerçevesi çizilirken belirtildiği üzere olay örgüsüyle ilişkilendirilen daha dolaylı ve örtük araçlar da vardır. Cumhuriyet dönemi öyküleri bütün bu araçlara az veya çok başvurur. Böylece anlatıcıyla ilişkilendirilen yapısal ögelerin tutarlı biçimde anlatıcıyı görünür kıldığı söylenebilir. Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar anlatıyı belirgin şekilde denetler ve yönlendirirler. Bilinç sunumundaki manipülasyon dolaylı tekniklerin kullanımı ve ironik bir bağlamla kendini belli eder. Şimdi de odaklanmış anlatıya karşılık gelen ve karakterlerin iç dünyalarının "görece" mimetik bir temsiline yönelen az sayıdaki örneğe göz atılabilir.

1.2.2.2.2. U(z)laşılamamış uyum: ahenkli anlatı

Odaklanmamış/ahenksiz anlatıların karşıt kutbunu odaklanmış/ahenkli anlatılar temsil eder. Burada odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı terimini genişleterek kullanmak gerekmektedir. Çünkü Cumhuriyet dönemi öykülerinde bütünüyle iç odaklanmalı bir örnek bulmak imkânsız gibidir. Burada bilinç sunumu bağlamında anlatıcının kimi teknikler kullanarak kendini gizlediği, karakterin bilincini görece daha doğrudan bir şekilde temsil etmeye çalıştığı örneklere göz atacağız. Böylece anlatıcının görünürlüğü azalırken anlatıcı ile karakter arasındaki sınırlar da belirsizleşir. Bu durumda anlatıcı-karakter mesafesi de azalır.

Böyle bir yola başvurmanın çeşitli gerekçeleri olabilir. Bunlara yeri geldikçe örnekler üzerinden değineceğiz. Önce, anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları ortadan kaldırmanın teknik yönünden söz etmek gerekiyor. Bunu Dorrit Cohn'un ilgili çalışmasından özet bir şekilde alıntılamak faydalı olacaktır:

"Yazarlı [odaklanmamış/ahenksiz] anlatı durumunda, özellikle de bu anlatıya açık alıntı işaretlerinin eşlik ettiği yerlerde, monologlar bir anlatıcıyı karakterden ayıran mesafeyi artırır

ve karakterin yanılgılarını daha çarpıcı hâle getirip ironik bir uzaklık yaratır. Karakterli anlatı durumunda monologların en etkili olduğu anlar anlatıcı ve karakter seslerinin sorunsuzca kaynaşmasını sağlayan özel araçların kullanıldığı anlardır. Bu araçları şöyle sıralayabiliriz: alıntı işaretlerinin atlanması ya da ihtiyatlı kullanılması, çevredekiler konusunda karakterin bakış açısının benimsenmesi, psiko-anlatının kullanılmaması, sözdizimindeki muğlaklık ya da anlatıcının dilinin karakterin lehçesiyle renklendirilmesi."[392]

Dolayısıyla sabit odaklanmalı anlatılarda ilgili cümlelerin karakterin zihninden geçtiğini gösteren tırnak işaretleri ve "diye düşündü" gibi etiketler silindiğinde anlatıcı ile karakter arasındaki sınır da belirsizleşir. Bundan başka, anlatıcı ile karakter arasındaki ironik mesafeyi sıfıra indirmek için psiko-anlatı yerine anlatımlı monolog ve alıntılı monolog gibi karakterin sözel düşüncelerini daha doğrudan veren tekniklerin kullanılması faydalı olur. Son olarak, anlatıcının, üslûbunu karaktere yaklaştırması ve onun üslûbuna uyum sağlaması da anlatıcı-karakter kaynaşması açısından önemli bir merhaledir. Bunlara ek olarak karakterin perspektifinin benimsenmiş olması ahenkli/odaklanmış bir anlatı için olmazsa olmazlardandır. Burada Cohn'un çizdiği bu sınırlar dâhilinde Cumhuriyet dönemi öykülerine göz atarak yazarların bu tekniklere ne derece aşina olduklarını göstermeye çalışacağız.

İlk olarak, Cumhuriyet dönemi öyküleri arasındaki en "ahenkli anlatı" örneklerinden biri olarak gösterilebilecek olan Kenan Hulusi'nin "Bir Bardak Bira" başlıklı öyküsüne göz atılabilir. Bu öykü hemen tamamen karakterin bilinci üzerine inşa edilmiştir. Fakat anlatıcı, başkişinin bilincinden yaptığı alıntıları büyük oranda işaretsiz ve etiketsiz bir şekilde söylemine katar. Diğer bir deyişle, anlatıcı, başkişinin sözel düşüncesinden alıntı yaptığını doğrudan söylemez. Bunların karakterin bilincine ait oldukları ancak bağlamdan tespit edilebilir. Böylece öyküde anlatıcı büyük oranda silinmiş gibidir. Dikkat çeken ikinci nokta ise düşünce alıntıları dışında dolaylı tekniklere (psiko-anlatıya) başvurulmamış olmasıdır. Burada anlatıcının değil, doğrudan doğruya karakterin söylemi söz konusudur. Üstelik anlatıcı bunu doğrudan söylemez. Böylece anlatıcı ile karakterin söylemi ilginç şekilde iç içe geçer. Anlatıcının söyleminin nerede bittiği, karakterin sözlerinin nerede başladığı ancak dikkatli bir okumayla saptanabilir:

"Temiz cam yarı buğulanmıştı. Saat yedi sularıydı.

[392] Cohn, s. 87.

Müşteri:

- Garson!

Dedi

- Bir bira!

Bir soğuk ve taze! Koyu köpük, geniş ağızlı bardakta kremalı bir süt gibi fıkırdıyor.

- Doktor Aleksi Karel 'Bilinmeyen İnsan' kitabında meçhul taraflarımızı araştırırken intibak fonksiyonumuzu cedlerimizden daha az kullandığımızı söyler. Fakat bu intibaktan ne kasdettiğini hiç de sarahatle söylemez. Evde karımıza dairede âmirimize, hususi meclislerde arkadaşımıza intibak acaba bir intibak değil midir? Ve insanlar bu intibakı cedlerinden daha mı az, yahut çok mu daha fazla yapıyorlar?

(…)

- Garson!

- Bir bira!

- Bir de patates kıkırdağı!

Fakat, bir gün ister misiniz, şu patatesi vesika ile yemiye mecbur olalım? Otuz iki yaşında bir adamın bugüne kadar kaç kilo patates yediğini tahmin edersiniz.

Belki de bunu bir patates tüccarı ile konuşacak olursanız şöyle diyecek:

- Beş yüz kilo!

- Ben size doğrusunu söyliyeyim: Ya otuz patates, ya kırk patates!

Dışarıda ayni kalabalık.

Bir sinemada 'Arabacının Kızı Dunyaşka' varmış. Şimdi tramvaya binmek, Tepebaşı, Eminönü, Sirkeci…

Sinema, galiba Hoca Paşa Maliye Tahsil şubesinin karşısında olacak.

- Garson!

- Bir bira!

Şubeden, yeni yıl vergisi için dün bırakılan makbuza annem evden itiraz etmiş. Onlar 27 lira 37 kuruş diyor. Annem mai camdan, yaldızlı, küçük çekmecede vergi kâğıtlarını karıştırıyor. 40 ve 41 yılına ait vergiler!"[393]

İtalik kısımlar anlatıcıya atfedilemeyecek söylem özellikleri gösterirler. Bunlar anlatıcının girişte kullandığı geçmiş zamandan farklı bir zaman kipiyle yazılmış cümlelerdir. Öte yandan cümlelerde şahıs değişikliği de vardır. Kısacası, bunlar "müşteri"nin düşüncesinden yapılan doğrudan alıntılardır. İlk alıntıda bunun karaktere ait bir cümle olduğu bir tire işaretiyle bildirilmiştir. Fakat sonra bu işaret kaldırılarak başka herhangi bir etiket de kullanılmamış, böylece bu cümlelerin kime ait oldukları belirsiz hâle gelmiştir. Fakat zaman ve şahıs değişikliği bu cümlelerin karaktere ait olduğunu gösterir. "Müşteri" her "Garson! Bir bira!" diye sesli şekilde bağırdıktan sonra sessiz bir konuşma, bir zihin alıntısı gelir. Belki şu itiraz akla gelebilir: Düşünce alıntısı olduğu söylenen cümlelerde sanki birine hitap edermiş gibi kullanımlar vardır. Belki de "müşteri" yanındaki birine hitap etmektedir. Bu itiraz kabul edilebilir gibi görünse de öykü sonuna kadar böyle bir işaret olmadığı gibi öykünün sonunda da "müşteri"nin yalnız başına bira içtiği açıklığa kavuşturulmuştur. Öykünün sonunda, meyhanenin dışında bulunan iki kişi arasında şöyle bir diyalog geçer: "– Kim o? – Bir tanıdık! – Ne yapıyor? – Hiç! [Kendi kendine] bira içiyor." Böylece bu cümlelerin karakterin bilincine ait olduğu kesinleşmiş olur. Bu örnekte anlatıcının müdahalesi hemen hemen silinmiş gibidir. Öykü sonuna dek birkaç olgusal aktarım dışında doğrudan doğruya karakterin bilincinden geçenler alıntılanmıştır. Anlatıcı, karakterin sözel düşünceleri dışında başka bir şey söylemeye çalışmaz.

Özetle, bu öyküde karakterin düşüncelerinden alıntı yapılırken etiket kullanılmayarak anlatıcı ile karakter arasındaki sınırlar belirsizleştirilmiştir. Öte yandan algısal bakış açısının da büyük oranda karaktere devredilmesi bu öyküyü istikrarlı bir odaklanmış anlatı örneği yapmıştır. Anlatıcının da karakterin lehçesiyle renklendirilebilecek çok fazla cümlesi yoktur. Öte yandan psiko-anlatı da hemen hiç kullanılmamıştır. Bu açılardan, öykü Cumhuriyet döneminde yazılmış odaklanmış/ahenkli anlatı türünün nâdir istikrarlı örneklerinden biridir.

[393] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 49, 50.

K. Hulusi'nin öyküleri arasında dolaşmaya devam edilirse başka ahenkli anlatı örneklerine rastlanabilir. Bunlar arasında yine nadir bir örnek olarak değerlendirilebilecek "Ruhiyat Müderrisi" başlıklı öyküdeki bir kullanım dikkat çeker. Bu öyküde Cumhuriyet döneminde görülemeyecek türden bir bilinç akışı örneği verilmiştir. Buradaki birkaç cümlelik bir kısım Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün bilinç akışına en çok yaklaştığı ânı temsil etmektedir. Bu öykü üzerinde ahenksiz anlatılar başlığında durulmuştu. Öyküde bilinç sunumu genel olarak ahenksizdir. Fakat burada söz edilecek olan noktada anlatıcı karakterin düşüncelerini işaretsiz olarak alıntılar. Bundan da öte, karakterin düşüncesi saf monologlara has özellikler gösterir: Çağrışımsal, parçalı ve eksiltilidir[394]:

"(…) kendini birdenbire bir gece yolculuğu içinde buldu.

Anadolu'daydı.

Gece, saat belki üç vardı; on iki sene evvelin aynı dakikaları…

Kendi kendine iddia etti ki, sarışın talebe odur; daha yedi sekiz saat evvel, Petrograd'ın altında, parmaklarının hareketi, saçlarının arkaya atılışı, omuzlarındaki kımıldanış; yahut da bu daha hakikatti: Viyana İstasyonu'nda tanıştığı akşam… Nasıl anlatıyordu o akşamı. Sonra ne diyordu: 'Hayır azizim, sadece bir sinema hatırası…' Tuhaf; inkâr ediyordu demek… Şu hâlde, bu gecenin aydınlığı, içerde yattığı odadan sokağa taşan ve dolduran büyük ve geniş aydınlık?.. Sonra bunu ne yapacak?.. Hâlbuki kendisi boğuluyordu burada… oda kapısının tokmağını çevirdi; yan tarafta, onun uyuduğu oda kapısını… orada durdu; uyuyordu o… Karyolasının başucunda, gözleri kapalı, Viyana'nın lüks bir otel odasında, istasyonun lambalarını düşüne düşüne geçirdiği bir gece… Dışarısı ne kadar aydınlıktı; ve sonra *Petrograd'ın altı, on iki sene evvel, Nina sarışın talebe, 'Hayır azizim bir sinema hatırası…' karyolanın topuzları avuçları içinde; belki de bir baş…*"[395]

Burada öykünün başkişisi konumunda profesör yıllar evvel öldürdüğü sevgilisine çok benzeyen öğrencisini alıp evine getirmiştir. Profesör uyku vakti gelince odasına çekilir. Böylece karakterin düşünmesi için en uygun şartlar sağlanmış olur. Gerçekten de özellikle yalnızlık anları düşüncenin artması için en elverişli zamanlardır. Gasset'in eylem ile düşünceyi karşıtlaştırması bu bağlamda

[394] Saf bir monolog üslubu, Cohn'a göre ünlemli sözdiziminin baskınlığı, anlatı ve aktarım kiplerinden kaçınma ve zamir sisteminin göndergesel-olmayan üstü kapalılığı ile kendini belli eder. Cohn, s. 236. Fakat K. Hulusi örneğinde (çok kısa bir girişim olduğu için) bu özellikleri aramak boşunadır.
[395] Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*, s. 168.

açıklayıcıdır.[396] Cohn da sessiz ve sakin ortamların karakterlerin düşünceye dalmaları için elverişli olduğunu tespit eder. Çünkü bedenin içinde bulunduğu ortamın dinginlik derecesi ile zihinde yaşanan çalkantı arasında ters orantı vardır. Ortam dinginleştikçe zihnin faaliyetleri artar.[397] Bu durumu Cumhuriyet dönemi öykülerinde de görmek mümkündür. Nitekim profesör sakin bir ortama girince zihni öldürdüğü sevgilisi Nina ile genç talebe arasında gidip gelir. Paragrafın sonunda zihni çağrışımlara tamamen teslim olur. "Hayır azizim bir sinema hatırası" cümlesi genç talebe tarafından öyküde daha önce sarf edilmiş bir cümledir. "(…) karyolanın topuzları avuçları içinde; belki de bir baş…" ifadelerinde ise olgusal aktarım yapılmış, yani profesörün o sırada yaptığı eylemler anlatılmıştır. Bu, algısal ve olgusal aktarımın iç içe geçtiği nâdir bir örnektir. Bu parçalı yapı biraz daha devam ettirilse tipik bir bilinçakışı pasajı okumak mümkün olacaktı.

Tarihsel değil de analitik bir perspektifte bakılırsa Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün ahenkli edebiyat kanonunu Ahmet Hamdi Tanpınar'a bağlamak mümkündür. Cumhuriyet döneminin en "ahenkli" (ve istikrarlı, bilinçli şekilde kullanıldığı söylenebilecek derecede istikrarlı) öykü örnekleri Tanpınar'ın külliyatında bulunmaktadır. Tanpınar'ın öyküleri psikolojik yanı güçlü öykülerdir. Özetle söylemek gerekirse tipik odaklanmış (iç odaklanmalı) anlatı örneği olan bu öykülerde anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları tespit etmek epey zordur. Anlatıcının söylem ve perspektifi ile karakterin söylem ve perspektifi iç içe geçmiştir. Yer yer bazı sallantılar olsa da anlatıcı ile karakter arasındaki bu ahenklilik öykü boyunca devam eder. Öyle ki, bazen anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları tespit etmek imkânsız hâle gelir. Bunun temel gerekçesini tam olarak kestirebilmek mümkün değildir. Bizim için asıl üzerinde durulması gereken nokta ise anlatıcının kimi imtiyazlarını karaktere devretmesidir. Bu imtiyazlar başkalarının zihnine girme türünden gerçekdışı girişimlerle ilgili değildir. Daha çok, karakterlerin bilişsel seviyelerindeki (kimi kez yapay bir etki bıraktığı söylenebilecek) aşırılıkla ilgilidir. Bu karakterler felsefi ve psikolojik açıdan analiz yetenekleri aşırı derecede gelişmiş, topluluk içinde dahi uzun uzadıya düşünen, kendi kendilerini ve içinde bulundukları

[396] Gasset, s. 78 vd.
[397] Cohn, s. 234 vd.

durumu analiz etmeye çalışan, bu bağlamda birer psikolog içgörüsüne sahip karakterlerdir.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda başkişi konumundaki Abdullah gerçekdışı birtakım deneyimlerle dolu bir gecede kendi varlığının ikiye bölündüğünü görür. İkinci varlığını bir meyhanede uyur hâlde bırakıp bir süre sonra geri döner. Fakat meyhanede çıkan yangında öbür varlığı yanarak can vermiştir. Bunun üzerine Abdullah Efendi kendi cenazesine katılmak üzerine fikir yürütür. Hatta cenazesinde öbür varlığıyla ilgili vereceği bir nutuk dahi tasarlar:

"Buraya kadar olan kısmını pek beğeniyordu. Acaba Cervantes'ten ve Don Kişot'tan bahsetmeli miydi, ne lüzumu vardı? Kısa kesmek daha iyi idi. Yalnız bir noktayı anlatması lazımdı: 'Bu mûdil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu… O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırdığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası…'

Bu kadar psikoloji yeterdi."[398]

Bu alıntıdaki iki noktaya dikkat çekmek gerekiyor: Birincisi, bu cümleler Abdullah Efendi'nin uzun nutkundan birkaç cümle içermektedir ve normal şartlar altında anlatıcıların yapacağı birtakım analizlerle doludur. İkinci nokta ise son cümledeki anlatımlı monologla verilen fikirdir. Bu son cümle şunu işaret eder: Abdullah Efendi ne yaptığının farkındadır. Uzun nutku tam anlamıyla felsefi fikirler ve psikolojik analizlerle dolu bir metindir. Bu bağlamda, Abdullah anlatıcılara has psikologluk imtiyazını ele geçirmiş gibi görünmektedir. Bu imtiyazın anlatıcıdan karaktere geçmesi öyküdeki dengeleri altüst edecek güçtedir. Artık okur hangi cümlelerin anlatıcıya, hangilerinin karaktere ait olduğunu kolayca tespit edemez. Karakter anlatıcının diliyle konuşmaktadır. Tırnak içinde verilen (karaktere ait) sözlerle bu işaretleri içine alan (anlatıcıya ait) bağlam arasındaki sınır da ortadan kalkmış olur ya da en azından belirsiz hâle gelir. Örneğin, aşağıdaki cümleler anlatıcıya ait olabilir; fakat Abdullah Efendi'nin kendi kendisi hakkındaki söyleminden ibaret de olabilir:

"Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları

[398] Tanpınar, s. 37.

zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkar ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini… Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti. Ah, onu uyutabilseydi, bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve Abdullah bu sofrada ve hayatın tüm sofralarında yepyeni bir adam olacaktı."[399]

İlk cümlelerde anlatıcının konuştuğu varsayılabilir. Anlatıcı, Abdullah Efendi'yi tip üzerinden tanımlamaya girişmiş gibi görünmektedir. Fakat Abdullah Efendi'deki psikanalitik bilinç modeline dayanan alt kat–üst kat metaforunu ortaya atan kimdir? Belki anlatıcı denebilir. Ne var ki, "Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini…" cümlesinden itibaren anlatımlı monolog tarzındaki ifadeler bu metaforun aynı anda karakterin zihninden geçtiğini de göstermektedir. Bu analizi yapan anlatıcı mı, yoksa Abdullah Efendi midir? Aslında her ikisidir. Anlatıcının tefsir ve analizleri adeta karakterin zihninden geçmektedir.

Bunun ilginç ve daha açık bir örneği yazarın "Emirgan'da Akşam Saati" başlıklı öyküsünde bulunmaktadır. Öykü Sabri isimli evli bir adamın yaşadığı gönül macerasını anlatır. Bir gün bir kahvede oturan Sabri arka masada oturan iki kadının sohbetine kulak misafiri olur ve bu sohbetin türlü motifleri üzerinden geçmişe döner, hayatının bir muhasebesini yapar, ardından kısa süre önce yaşadığı on günlük gönül macerasını hatırlar. Sabri de tıpkı Abdullah Efendi gibi felsefi ve psikolojik bir söylem üretebilen, entelektüel ve imtiyazlı bir karakterdir. İçinde bulunduğu koşulları çözümleme gücü bakımından çoğu anlatıcıyla rekabet edebilecek derecede içgörü sahibi biridir. İki kadının sohbetine kulak verdiği ilk anlarda zihni geçmişle şimdi arasında sallanıp durur. Zihninin geçmişe kayıp tekrar şimdi'ye döndüğü anların birinde şu cümleler okunur:

"Gitsem diye söylendi, hem vakit de geldi… Fakat ona da razı değildi. Arkasındaki genç kadını bırakmak istemiyordu. Farkında olmadan bir köşesine girdiği bu mahremiyet onu bir

[399] *a.g.e.,* s. 12.

kuyu gibi çekiyordu. Bu kuyunun dibinde tıpkı bazı avangard sahnelerde olduğu gibi çok mücerret bir dram oynanıyordu. Oyunu yarıda bırakmak doğru değildi."[400]

Buradaki ifadeler bir anlatıcıyı, entelektüel bir anlatıcının söylemini hatırlatır. "Farkında olmadan" türünden bir ifade karakterin âdeta zihninin felç olduğu bir ânı imlemektedir. "Kuyu" metaforu bu ânı somutlaştırır. Öte yandan "avangard sahne" türünden bir ifade de belirli bir entelektüel seviyeyi işaret eder. Böylece ilk elden burada anlatıcının konuştuğu varsayılabilir. Ne var ki bu varsayım birkaç sayfa sonra açıkça çürütülmüştür. Sabri, kadınların konuşmalarına yeniden kulak verdiği bir anda şunları düşünür:

"- Evli kadın… evli kadın… haydi benim için öyle olsun. Ya Ahmet için?

- Ahmet için de öyle…

- Hiç de öyle değil. Küçük bir tesadüf her şeyi altüst edebilir.

Yeniden sustular, Sabri tekrar içine daldı. 'Kuyunun dibindeyim' diyordu, onlar da öyle. Hepsi kendi içlerinde bir şey, ölü veya diri unutulmuş bir şey arıyorlar…

'Kuyunun dibindeyim', diye bir daha düşündü. 'Buraya birdenbire düştüm, beş dakika evvel Muazzez Hanım'la bilmediğim erkeğin arasında idim. Sonra bu ana kız etrafımı aldılar, şimdi yapayalnız kendi içimdeyim. Fakat bir saat evvelki gibi değilim… Evli kadınım, dedi. Demek ki evli olmak insana birtakım zaruretleri kendiliğinden kabul ettiriyor', acaba karısı da böyle mi düşünüyordu. İşte bir aydır ki Seher'den uzaktı. 'Biçare kim bilir yapayalnız çocuklarla ne kadar sıkılmıştır?'"[401]

Görüldüğü gibi "kuyu" motifi Sabri'ye, onun iç dünyasına aittir. Diğer bir deyişle anlatıcının ürettiği bir metafor aynı zamanda karakterin zihnine de aittir. Sabri kendi durumunu analiz edebilecek bir entelektüel düzeyde bulunmaktadır. Öyle ki, yer yer zihnin çalışma prensibi üzerine düşünerek bir tür üstdil dahi oluşturabilmiştir. Bu kavramsal düşünme becerisi açıkçası Cumhuriyet dönemi öykülerindeki karakterlere pek bahşedilmemiş bir yetenektir:

"Sabri deminki dikkatine döndü: 'Mademki muayyen bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o hâlde pekâlâ iki insanı da birden sevebiliriz. Fakat hakikatte iki şeyi birden düşünebiliyor muyuz? Mesele burada, bu birden kelimesinde. Bizim 'birden' dediğimiz şey belki iki ayrı zamandır. Son derecede kısa oldukları için biz onları birbirinden

[400] *a.g.e.*, s. 295, 296.
[401] *a.g.e.*, s. 299.

ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üst üste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritm teşkil eder. Beyaz, siyah. Beyaz, siyah. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde ise insanı, sefer tası gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence de doğrusu budur…"[402]

Bir psikoloji metnini andıran bu analizler hep Sabri'ye aittir. Kısacası, Sabri ve Abdullah Efendi Cumhuriyet dönemi öykülerinde yalnız anlatıcılara tanınmış imtiyazlardan bazılarına sahiptir. Anlatıcı bilişsel olarak kendini karakterlerin seviyelerine indirmek yerine karakterlerini kendi biliş seviyesine çekmiştir. Bu bakımlardan, denebilir ki Tanpınar'ın öykülerinde anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi ve sınırları kesinkes tespit etmek bazen imkânsızdır. Bunun kasıtlı bir şekilde yapıldığı ve anlatıcının kimi imtiyazlarının karakterlere devredilmesiyle başarıldığı söylenebilir. Anlatıcı kendi entelektüel imtiyazından vazgeçmek yerine bu entelektüel yetileri karaktere devreder. Bu bağlamda, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe sorunu okurun karakterin eylem ve söylemlerine ancak yine karakterin perspektifinden tepki vermesine yol açmıştır. Anlatıcı ile karakter özdeşleşme noktasına gelmiştir denebilir. Karaktere verilecek okur tepkisinin kıstası yine karakterin kendisidir.

Ne var ki, öykülerde kimi ayrışma anlarından söz etmek de gerekir. Kimi zaman anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe çok belirgin hâle gelir. "Emirgân'da Akşam Saati"nde geçen şu cümlelerde olduğu gibi:

"O gün Sabri'nin hayatında çok hususi lezzeti olan günlerden biri oldu. İstemeden sürüklenen bu adam, yavaş yavaş kadın güzelliği denen ve çok defa gözümüzden bir perde sıyrılınca ancak görebildiğimiz âleme tekrar girdi. Uzun zaman bir tesadüfün kendisine gönderdiği bu arkadaşla Küçüksu plajında kaldılar."[403]

Burada "biz" diyerek bir genelleme yapan kişi anlatıcıdır. "İstemeden sürüklenen" ve "gözümüzden bir perde sıyrılınca" ifadeleri anlatıcı ile karakter arasındaki bilişsel mesafeyi vurgulamaktadır. Bu motifler sonradan karakterin zihninde tespit edilemezler. Dolayısıyla anlatıcı, Sabri'yi bir kadınla birlikte geçirdiği mutlu bir zaman dilimindeki sarhoşluğu içinde yakalamıştır. Bir başka örnek "Adem'le Havva" öyküsünden alınabilir:

[402] *a.g.e.*, s. 301.
[403] *a.g.e.*, s. 320.

"Etrafında bir yığın hayvan vardı. Hepsi uzaktan iç görmedikleri bir şey gibi ona bakıyorlardı. Başının üstünde bir sürü kuş uçuyor, gidiyor, geliyorlardı. Fakat o bunların farkında değildir. Arkasına yapışan, yumuşak varlığı düşünüyordu."[404]

Burada odaklanma dışsaldır. Çünkü o sırada etrafında olup bitenin farkında olmayan Âdem'i dışarıdan görmektedir. Âdem'in farkında olmadığı kuşları ancak başka bir göz, yani anlatıcı görebilir. Bu durumda sabit odaklanmadan anlık olarak bir çıkış söz konusudur. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda da bu türden anlar tespit edilebilir:

"Bu humma içinde kahramanımız, yaşadığı gecenin kendisi için korkunç bir gece olduğunu, insafsız bir kaderin yanı başında yürüdüğünü ve her aydınlığı, her vuzuhu bir anda karartacak kadar bulanık nefesini zaman zaman alnına üflediğini unutmuş gibiydi. Sadece orada, küçük lokantada, masanın başında yapayalnız bıraktığı ilk varlığının, -Yarabbim, buna nasıl isim vermeliydi?- asıl hüviyetinin yanında bulunmadığına müteessirdi."[405]

Buradaki anlatıcı ile karakter arasında anlık olarak yaratılan ayrışma örnekleri dışında psiko-anlatının yoğun kullanımı da anlatıcının söylemini işaret eder ve karakterle anlatıcı arasında belirli bir mesafe yaratır. Öte yandan, yer yer alıntılı monolog ile anlatımlı monolog arasında gidip gelen kısımlarda anlatıcı-karakter mesafesi görünür hâle geliyor denebilir.

Tanpınar özelinde Cumhuriyet dönemi öykülerinde karakterlerin iç söylemlerine dair iki temel soruna da burada değinmek faydalı olacaktır. Birincisi, karakterlerin iç monologlarının yer yer yapay bir retorik etkisi bırakmasıdır. Tıpkı Tanpınar'ın "Emirgan'da Akşam Saati" öyküsünde kendi rüyasını veya hareketlerini kendine anlatan Sabri'nin yaptığı gibi:

"(…) dün akşam rüyamda babamı ölüyor gördüm. Yatağın başında idik; annem, ben, kızkardeşim, Seher, Seher'den evvel sevdiğim genç kız… Hepimiz ağlayacağımız yerde gülüyorduk, fakat yine çok mahzunduk.'

'Annem babamdan evvel öldü. Seher babamı hiç tanımaz. Sabiha değil onları tanımak, benimle bile üç defa konuşmuş değildir…'

'Dahası var, dün evden çıkarken kendime dikkat ettim. Babam gibi yürüyordum. Şapkamı başıma yan giymiştim. Bir elim pantolonumun cebindeydi. Karşıma çıkan dilenciyi ilk önce

[404] *a.g.e.*, s. 257.
[405] *a.g.e.*, s. 29.

kovdum, sonra da arkasından giderek para verdim. Aynıyla babamdım. Hâlbuki taklide hiç niyetim yoktu…'"[406]

Sabri hem rüyasını kendi kendine anlatır hem de bazı hareketlerini yine kendine betimler. Hâlbuki bu türden ayrıntıların psiko-anlatıyla verilmesi daha uygun olurdu. Bu tür aksamalar Cumhuriyet dönemi öykülerinde yer yer görülmektedir. İkinci bir sorun ise bütün Cumhuriyet dönemi öyküleri için geçerlidir: İç monoloğun gündelik dille oluşturulması. Denebilir ki, karakterlerin iç söylemi iletişim amacı taşıyan gündelik dile benzer. İç söylem hiç de sessiz iç konuşmanın üslup özelliklerini taşımaz. Bu durum iç konuşmayı "konuşma-eksi-ses"[407] olarak gören geleneksel anlayışın bir uzantısıdır. Bu görüşe göre, iç konuşma iletişim amacı taşıyan gündelik dilin sessiz tekrarından ibarettir. Tanpınar'da ve diğer bütün yazarlarda karakterlerin sessiz konuşması sesli konuşmaya benzer. Yukarıdaki alıntılı monolog örnekleri başı sonu belli, imlâsına özen gösterilmiş cümlelerdir. İç söylemde bu şekilde sınır ihlâline girişilmemesi yazarların okurdan uzaklaşma ve anlaşılamama riskini almak istememeleriyle ilgili olmalıdır.[408]

Sait Faik'in öyküleri genel olarak yazarlı (odaklanmamış) anlatı grubuna girer ve ahenksiz anlatı başlığında değerlendirilebilir. Fakat yazar birkaç öyküsünde ahenkli anlatı örneği de vermiştir. Bunlardan "Bir Külhanbey Hikâyesi" başlıklı öyküde anlatıcı ile karakter arasındaki sınırları tespit etmek epey zordur. Özellikle öykünün girişindeki kısımlarda odaklanmayla ilgili bazı soru işaretleri vardır. Öyle ki, öykünün birinci şahıs anlatısı mı, yoksa üçüncü şahıs anlatısı mı olduğu dahi net değildir. Bununla birlikte, öyküyü tamamen teknik bir sapmadan ibaret olarak değerlendirmeyi gerektirecek açıklama yerine ikinci açıklamayı seçerek bu öykünün üçüncü şahıs anlatısı olduğunu kabul etmek daha makul görünmektedir. Bu durumda,

---

[406] *a.g.e.*, s. 300.

[407] Cohn, öncelikle James Joyce tarafından sınırları çizilen modernist iç monoloğun iki temel özelliğini şöyle tespit eder: *Sözdiziminde kısaltma*, yani günlük konuşma dilinde anlamın iletilmesinde temel bir görevi olan cümleyi parçalama ve *sözcüklerde şeffaflığın olmaması*, yani kısaltıldığı için yoğunlaşan cümle parçalarına özel anlamlar yükleme ve böylece sözcüklerin anlam yüklerinin artması. Bkz. Cohn, s. 101 vd. Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi öykülerinde alıntılı monologların bireysel bir zihnin kusursuz mimesisi yerine gündelik dilin akıcılığına ve sözdizimine yönelmiş bir anlayışla oluşturuldukları söylenebilir.

[408] Deliliğin modernist eserlerle ilişkisi üzerine kapsamlı bir araştırma yapan klinik psikolog Louis A. Sass, klasik çalışmasında, Vygotsky'nin içsel konuşma konusundaki tespitlerinin şizofrenik dille ortak noktaları üzerinde durur. Bu çerçevede, Cumhuriyet dönemi öykülerinde karakterlerin içsel konuşmalarının gayet "rasyonel" oldukları söylenebilir. Sass, s. 259 vd.

öyküde anlatıcı ile karakter arasında (bazı noktalar istisna edilirse) tam bir kaynaşmadan söz edilebilir.

"İkinci oda kilitli idi. Üçüncü odadaki benirledi.

- Kim be? Kim o be? Yanlış be! dedi.

Daha ötekinde kapının tokmağı çevrilir çevrilmez dışarıya öyle parlak bir ışık fırladı ki, eşikte dikilekaldı. **Bu ışık taş gibi idi yahu! Beynine indi.**

Yerden bir yatak, kenarda yana devrilmiş bir çilek sepeti, bir tabak, tabağın içinde soğan, hıyar, domates kırıntıları, bir şişe su, *su mu acaba?* Sonra yatakta iki insan. Birinin kırçıl saçları gözüküyor, ötekinin çıplak, esmer, narin, tüysüz baldırlarından tahmin ettiği kapkara, uzun saçlar gözükmüyordu. **İyi ki gözükmüyordu.**

Bu ampul amma da kuvvetli ha! Kaç mum acaba? Yüzlük mü? Kırçıl saçlının loş, geniş, dolu vücudu yatağın her tarafında öteki yalnız esmer baldırının ince, tahminsiz küçüklüğüyle bir kenara yığılmıştı. Küçük şey horluyordu. O kadar ince, tıpkı rakı fabrikasının kayışları ve yatakları arasındaki fısıldaşma gibi. *Böylesi güzel! Hiç tiksinmiyor insan. İmbikten geçirilmiş rakı da çinko borulardan böyle ıslık ve horultu arası bir sesle mi geçer?* **Hayır, küçük şey horlamıyordu. Ama yorganın altında böyle ufak bir ses kuluçkadan yeni çıkmış yavru sesi çıkarıyordu.** Bütün bunlar onu fazla heyecana getirmedi. **Yalnız bir tek şey; o, küçüğün bir tek omzu sarı yorganı öyle biçimli, yahut öyle biçimsiz bir şekilde yukarıya kaldırmıştı ki... Kapıyı kapayıp karanlığa karışmasaydı gidip yorganı kaldırır, o esmer omzu öperdi. O zaman da bir şeyler olurdu. Belki sustalı bile işe karışırdı.** Başı döndü ama boşverdi.

Koridorda üç ekmekçi çırağı ile çarpıştı. Onlara çatmadı. Çünkü başka şeyler düşünüyordu: *Bir tek omuz, biçimli, biçimsiz sarı yorganı kaldırmış omuz*. Burnuna bir toz kokusu çarpıyordu.

Ekmekçiler odalarına girdiler. O, sofada çeyreklerin sesini duydu. Simitçiler şakır şakır para sayıyorlardı. *Simit çörek parası başka türlü sayılmaz a. Hani o sessizce baş ve şahadet parmağın ucu ıslatılarak pangonot sayılması başka, bu başka. Şak, şak, şak!*

İki avucunu bitiştirerek ellerini kenetledi. Sonra elinin üstünü dizkapağına vurmaya başladı. Şak, şak, şak! Para sesi duydu. Sonra etrafına bakındı. **Onun gibi bir külhanbey çocukluk yapsın. Ya gören olsaydı? Karanlıkla, çocukluğun ne farkı vardı? Hem o öyle şeyler yapacak hâlde miydi? Sevdalıydı. Meteliksizdi**."[409]

[409] Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 74, 75.

İtalik kısımlar karakterin zihnine ait sözel düşünce içerikleridir. Kalın olarak işaretlediğimiz cümleler ise anlatımlı monologlardır. Bunların dışında kalan kısımlarda psiko-anlatılar ("Bütün bunlar onu fazla heyecana getirmedi.", "Başı döndü ama boşverdi.") ve algısal aktarımlar söz konusudur. Görüş ve düşünüş tamamen karaktere aittir. Anlatıcı kendini silikleştirmeye yönelmiştir. Elbette bu ifadeleri aktaran anlatıcıdır. Fakat sadece aktarıcıdır. Mekânı gören ve düşünen kişi karakterdir.

Yine bir dış-öyküsel iç-anlatıcının kullanıldığı ve büyük oranda iç odaklanmalı olarak ortaya çıkan bir başka örnek "Bekar" başlıklı öyküdür. Bu öyküde anlatıcı müdahalesi görünür düzeydedir. Aslında öyküde genel olarak ahenkli psiko-anlatılar, anlatımlı monologlar ve işaretsiz alıntılı monologlar kullanılmıştır.[410] Fakat öykünün bir yerinde anlatıcı başkişinin ruh hâlini anlamlandırmak için bir metafora başvurur. Ardından bu metaforu okura açıklama ihtiyacı hisseder:

"Yalnızlık, memleketle yalnızlık onu müthiş sarsmıştı. Asabında gevrek bir madde hâli vardı. Küçük bir şeyle kırılıverecek sanıyordu. Hani hazan kuvvetli gibi gözüken şeyler vardır. Demirden gibi gözükürler. Fakat elin en küçük bir temasıyla çat kırılıverir, paramparça olurlar. Öyle bir hâlde idi. Bir köpek havlasa sapsarı kesiliyor. Ortalık biraz kararsa içine garip geceler, ecinnileri, ölüleri, rüzgârı ile bir tiyatro hâliyle çöküyordu. Tabiattan hiçbir zaman bir tiyatro intibaı almamıştı. Anlatalım:

Bir piyes seyrederken o piyesin içine giren, dekorla, yalancı rüzgârla, kımıldayan mor ışıkla bizi korkutan rejisördür. Bir suni hava içinde muhayyilemiz binalarını kurar, gecelerini bina eder, korkusunu rüzgârla ve mor bir ay ışığı ile getirir, içimize bırakır...

Fakat hiçbir zaman, dışarıda tabiatın içinde aynı rüzgârı, o tiyatrodaki suni rüzgârı, o koltukta duyduğumuz korkuyu ve iç ezilmesini duymayız. Belki aynı vakalar, aynı hadiseler dışarıda da geçer. Hatta başımızdan geçer. Fakat tiyatrodaki gibi kompoze bir hâlde değil.

Hâlbuki bu akşam böylece bir tiyatroda imiş gibi oldu. Hayat suni ve kompoze bir hâle gelmişti. O kadar hızlı ve bir iki saat içinde bitiverecek gibi bir hâlde idi ki... korktu. Hayatta her vakayı, her hadiseyi, boş günler hazırlar. Bomboş gibi gelen, hiç manasız gibi gözüken, yalnız bir kalem satın almak, bir iki satır yazı yazmak, bir sütlü kahve içmek, bir kontrat imza etmek, bir arkadaşa merhaba deyip geçmekle biten o boş günlerimiz, o boş senelerimiz büyük günleri, o tiyatro sahnesini hazırlar. Onun için bir şey duymayız. Rüzgâr ne tatlı, ne

[410] Ki bunlar da Cohn'un "odaklanmış anlatı" veya "ahenkli anlatı" için temel şartlarıdır. Diğer bir deyişle, anlatıcı ile karakter arasındaki ayrışmanın ortadan kaldırılması için bu şartlar gereklidir.

korkunçtur. Tarlalarda büyük Pan bile dolaşmaz. Gece pencerelerden dışarıda fenerlerini yakmış çekip giden arabalarda İstanbul yolcularından başka kim olabilir?"[411]

Bir psiko-anlatıyla başlayan alıntıda ahenksizlik giderek artmaktadır. Fakat özellikle "Tabiattan hiçbir zaman bir tiyatro intibaı almamıştı." cümlesini açıklayan bizzat anlatıcının kendisidir. Başkişi kendini bir kurgu içinde hissetmektedir. Fakat bunun tam olarak neye karşılık geldiğini anlatmak için anlatıcı tiyatro metaforunu ortaya atıp "Anlatalım" diyerek açıklama yapmaya başlar. Böylece burada açık seçik bir anlatıcı söylemi başlar. Anlatıcı bundan sonra büyük oranda başkişinin zihninde kalsa da yer yer farklı bilinçlere girip çıkar. Böylece aslında öyküde değişken odaklanma olduğunu söylemek mümkündür. Başkişi gece yarısı bir trene atlayıp civardaki bir büyük şehre doğru yola çıkar. Sahne ertesi gün bir meyhanede açılır. Fakat bu defa yer yer dışsal odaklanma, yer yer iç-değişken odaklanma kullanılır. Hem başkişi dışarıdan görülür hem de meyhanedeki garsonların zihinlerine girilir. Dolayısıyla öyküde bütünlüklü bir sabit odaklanmadan söz edilemez. Odaklanma modellerindeki değişimler bu öyküye sıfır odaklanmalı demeyi gerektirir. Bununla birlikte, başkişinin zihnindeki uzun süreli bekleyişler ve iç odaklanmaya özgü bilinç sunum tekniklerinin (ahenkli psiko-anlatı, anlatımlı monolog, işaretsiz alıntılı monolog) kullanılması bu öyküye (kısmen) iç odaklanmalı demeyi de mümkün kılar. Odaklanma değişiklikleri de bu çerçevede birer sapma olarak değerlendirilebilir:

"Saat dört! Birahanenin içinde o, ve sobanın kenarında garsonlar var. Dışarıda hemen hemen kararmaya yüz tutmuş bir kanunuevvel ikindisi... Islak, yağmurlu, soğuk... Duvarlar ve ağaçların gövdeleri; küflü, siyah, ıslak... Bazı yapraklarda, insana bir içerde olmanın verdiği hazzı tattıran, berrak ve harikulade soğukluğu tahmin edilen damlalar... Bu saatte, bu birahanede kimi bekliyor? Garsonlar bir kadın geleceğini tahmin ediyorlar. Onlara göre bu kadın çirkindir, sevimsizdir, yahut saat dörtlerde gelinip dokuzlara kadar kadeh kadeh üstüne beklenilmeye layık güzel bir şeydir. O zaman garsonlar memnun olacaklar. 'Haklı imiş, bu çirkin herif saat dörtlerde gelip masa başına oturmakta... ' diyecekler.

Ses yok. Bazan kapanan veya açılan bir telefonun zili. Sağda üç dört ayak merdivenle çıkılan yazıhanemsi bir yer, içeride gözlüklü bir memur kız, bazan kuru kuru öksürüyor. Gayet Avrupalı kafalı, okumuş adam yüzlü bir garson gazete okuyor. O, siyah ve biraz tiyatro sahnesi ışığına benzeyen bir ışık sızan penceresinin önünde. Yaprakların sallandığını

[411] Abasıyanık, *Şahmerdan*, s. 87, 88.

görüyor. Garsonlardan biri sobanın kenarında, birisiyle, karısıyla bile konuşmadığı bir şekilde, içten, samimi ve tatlı bir muhavereye girişmiş. Bu birisinin bir kedi olduğunu tahmin ediyor. Kediyi görmüyor, ama kocaman salonu ısıtabilen bu muazzam sobanın kenarında bütün ayaklarını bütün hazları ile bırakmış, tüyleri yeni kurumuş, ayakları çamurlu, kafası büyük bir erkek kedidir bu. Yalanmıştır. Gözleri yarı açıktır. Dünyaları süzmektedir. Garsona biraz evvel bir dişi kedi ile yaptığı gazanın tafsilatını vermektedir.

(…)

Bir yudum daha... Oh! Ölüm belki de bir memlekettir. Işıkları söndürülmüş bir Paris kadar güzel, tayyare korkusundan ışıkları söndürülmüş bir Paris'te bir çift Parisli kadar yalnız aşıklarını düşünmeye çalışan insanlarla doludur; belki de ölüm şehri. Orada, belki de insan yalnız iskeletiyle güzeldir. Her şey kalbi atmadan, sükûn içinde yapılır. Nehirler vardır ki kocaman ziftli kayıklarla geçilir. Nehrin öteki kıyılarında mor ışıklı asfalt caddelerde çıplak kadınlar dolaşır, ölüm memleketi belki böyledir...

Belki eğilirsin, bir avuç su serpersin iskeletine, pırıl pırıl parlarsın... Yeniden başka türlü etler peyda edersin. Yatarsın bir denizin üstüne, kocaman mor dalgalar alır seni dünyalar kadar bol ışıklı mavi bir beldeye götürür. Mavi mahlukların içine düşersin. Yanına altın saçlı, mavi gözlü, billur bacaklı çocuklar üşüşür. Mavi balkonlu saraylardan genç kızlar fırlar... Mavi rüyalı ölüm... Kim bilir, beklediğin belki de seni orada bir huzur alemine beklemektedir.

Hayır, hiçbir şey yoktur. Sükût... Yapılan şeylerin hesabını bile vermek yok. Ne beklemek, ne beklememek, ne öpmek, ne öpülmek. Sükût... Kim der ki bu bütün hazların hazzı değildir? Sükût... Sükûn... Oh!”[412]

Alıntının ilk (üç noktaya kadarki) kısmında odaklanma değişmektedir. Önce dışsal odaklanma (“Birahanenin içinde o, ve sobanın kenarında garsonlar var.”), ardından sabit odaklanma (“Dışarıda hemen hemen kararmaya yüz tutmuş... Bu saatte, bu birahanede kimi bekliyor?”) ve daha sonra garsonların zihinlerine girildiği için değişken odaklanma (“Onlara göre bu kadın çirkindir … beklenilmeye layık güzel bir şeydir.”). “O zaman garsonlar memnun olacaklar. ‘Haklı imiş, bu çirkin herif saat dörtlerde gelip masa başına oturmakta...’ diyecekler.” cümlesi ise doğrudan doğruya anlatıcıya aittir. Burada Chatman’ın “karakterlerin düşünmedikleri ve yapmadıklarına ilişkin rapor” olarak adlandırdığı bir kullanım söz konusudur.[413]

[412] *a.g.e.*, s. 90-92.
[413] Chatman, s. 210.

Chatman her ne kadar psiko-anlatı türünden bilinç sunum tekniklerini de bu bağlamda değerlendirse de burada Chatman'ın düşündüğünden farklı bir durum söz konusudur. Psiko-anlatı verili bir gerçekliğin sözelleştirilmesinden ibarettir. Oysa buradaki durumda anlatıcı var olmayan bir duruma dair kendi kehanetini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla buradaki cümle anlatıcının varlığına işaret eder. Chatman da bu tür kullanımları açık anlatıcıların göstergesi olarak değerlendirir.

Alıntının üç noktadan sonraki kısmında ise tamamen başkişinin zihnine girilir. Hem de işaretsiz olarak… Uzun bir işaretsiz alıntılı monolog kullanılmıştır. Hatta son paragrafın dil özellikleri bilinç akışına meyleder.[414] İki yerde kullanılan bildirim kiplerinin ve noktalamanın[415] atılmasıyla burada bir bilinç akışı paragrafı okumak mümkün olabilirdi: "Hayır hiçbir şey yok sükût yapılan şeylerin hesabını bile vermek yok ne beklemek ne beklememek ne öpmek ne öpülmek sükût kim der ki bu bütün hazların hazzı değil sükût sükûn oh" vb.

Şimdi de "İp Meselesi" başlıklı öyküye bakılabilir. Bu öykü büyük oranda anlatımlı monologlarla örülü bir iç odaklanmalı (odaklanmış) anlatıdır. Yer yer işaretsiz alıntılı monologlar kullanılmıştır. Önceki örneklerden farklı olarak bu öyküde dış-öyküsel dış-anlatıcı vardır. Yine bir önceki öyküden farklı olarak bunda herhangi bir soru işareti olmaksızın anlatıcı ile karakter arasındaki kaynaşma daha kolay tespit edilebilmektedir:

"Arkasına şöyle bir bakınca epey yol almış olduğunu gördü. Şehir çoktan kaybolmuştu. O tarafta pis bir ufuk parçası hareketsiz birikmişti. Bu, bulut değildi. Pis bir hava birikintisi idi. Şehir bu esmer tülün içinde idi. Önünde bir yol, dimdik bir yokuş uzanıyordu. Yolun dik doruğunda ağaçlar gözüküyordu. Orada, belki de su da vardı: Serin bir kaynak. Ama yol, oraya kadar öyle ağaçsızdı ki, öylesine sıcaktan demiryolları üstü gibi tütüyordu ki yola düzülmeden evvel bir dinlendi.

Şehri bırakmak, ondan usanmak, onunla didişmemek erkekliğin şanından mıydı? Ama ne yapsın? Yapamıyor işte. 'Hayat mücadelesi' dedikleri kaypak şeye onda mani olan bir şey

[414] S. Faik'in "Gece İşi" başlıklı öyküsündeki şu cümleler de bilinç akışı örneği olarak okunabilir: "Sessiz sedasız düşünüyordu. Balıklar, kocaman balıklar, her biri dev gibi balıklar, zokaları denizin içini yemyeşil aydınlatan otlar, küpeştesi karidesler, deniz kızları, dev cüsse şeytanmineareleri dolu bir kayık…" Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 42.

[415] Şunu da belirtmekte yarar var ki noktalama işaretleri doğrudan sözel bilinç içeriklerindeki bazı anlara tekabül eder. Örneğin üç noktalar sözel düşüncede bir kesintiyi ifade edebilir. Bu konuda Cohn'un eserinin muhtelif yerlerinde örnekler vardır.

var. Kime sorsa; yapamazsın bu işi, edemezsin bu haltı, diyorlar. Neden, diye sorduğu zaman, alışmamışsın... der demez, kendilerinin nasıl alıştığını soracağımı hemen kavrayarak, bu yaştan sonra da alışamazsın, diye ilave ediyorlar.

Atlar doğuyor, sütçü beygiri oluyor. Eşek, adam taşıyor, kum, harç, küfe taşıyor da sahibini adam ediyor. Sinek doğuyor, bakkala yanaşıyor. Hamamböcekleri hamamları, arılar şehir bahçelerini, serçeler at pisliklerini, kumrular merhametli evleri, merhametli insanları buluyor. Ama o insanoğlu, ona ne iş var ne güç. Onun böcek bile olamayışına keyifle bakıyorlar. Sen okuyup yazamazsın da. İşte arada bir bir şeyler yaparsın, yaparsın ama bunlar iş değil, bunlar müsbet iş değil?.. ,

Sonra şehir, şaşırtıcı müthiş bir kalabalıkla kaynıyor. Gazete satanlar, kibrit satanlar, yakalara balena satanlar, aşk satanlar, fabrikatörler, bakkallar, tiyatrocular, yazıcılar, kitapçılar, sucular, tütüncüler, profesörler, ayakkabı boyacıları, talebeler, neler var neler..."[416]

İlk paragrafta algısal perspektif karaktere devredilmiştir. İkinci paragraf ise psikolojik katmanı dolayısıyla karakterin düşünsel perspektifine geçildiğini haber verir. Fakat anlatıcı herhangi bir psiko-anlatı kullanmadan karakterin sözel düşünce içeriklerine başvurur. Bunu da anlatımlı monolog kullanarak yapar. "(…) kendilerinin nasıl alıştığını soracağımı hemen kavrayarak" ifadesindeki şahıs değişimi ve şimdiki zaman kullanımı ise işaretsiz alıntılı monoloğa gönderme yapar. Bundan sonraki cümleler karakterin sözel düşünce içerikleri olarak okunabilir. Nitekim, "Sen okuyup yazamazsın da." cümlesinden itibaren hatip de muhatap da karakterin kendisidir. Diğer bir deyişle, karakter kendi kendine konuşmaktadır. Bu sözlerin sesli olduğuna dair bir ipucu verilmediği için bunların sessiz sözel düşünce olduğunu varsaymak mümkündür. Fakat dikkat edilirse bu cümleler iç konuşmadan ziyade gündelik iletişim içinde kullanılan cümlelere benzerler. Bu durum öykünün bundan sonraki kısmını tanımlamayı biraz zorlaştırır:

"Bütün bu insanlar akşamlara kadar hangi müsbet işleri yaparak, hangi müspet neticeleri alarak uykularına, rüyalarına, karılarına, metreslerine, çocuklarına, analarına döndükleri zaman o da evinin yolunu tutardı. Kapıyı çalardı. Anası yüz vermezdi, belki para isteyecek diye. İsterdi de, utanmazdı. Akşam olmuştur. Yollar doludur. Bir insanla görüşmesi lazımdır. Bir hayal alemine dalması lazımdır. Bir el sıkması lazımdır. Canı bir dudak öpmek isterdi: Yumuşak, tükrüklü, lezzetsiz, lezzetli bir dudak, elektrikli saç gibi çıtırdayan ... Bir elin

[416] Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 31.

hararetiyle deli gibi olmak isterdi. Bu kaskatı katılaşmış sandığı yüreğinin korkunç yumuşayışını tekrardan bulmak isterdi. Kadınlar yalnız para ile mi dudaklarını öptürür? Yalnız menfaatlere mi yumuşak avuçlarının hararetini teslim ederlerdi? Yalnız parlağa, cebe mi kalplerinin anahtarlarını atarlardı? Öyle hırsızcasına hırsız, öyle namussuzcasına namussuz, öyle alçakçasına alçak bir adam olmak isterdi ama kolay mıydı? Her şeyi, o da her şeyi para ile satın almak daha kolaymış gibi fakir mahallelere doğru yola çıkardı."[417]

Bu cümleler aslında anlatıcıya atfedilecek bir resmiyet içerir. Fakat bir önceki paragrafta görüldüğü gibi karakterin iç konuşması da bu türden bir düzenlilik içerdiği için bu cümleler karakterin zihnine de atfedilebilir. Bu durumda, karakter kendi öyküsünü kendi kendine anlatmaktadır. Bu türden bir retorik pek gerçekçi görünmemekle birlikte bunun örnekleri olduğunu da belirtmek gerekir. Paragrafın sonlarına doğru bu sözlerin karakterin iç dünyasına ait olduğuna dair işaretler artar. Soru cümleleri ve ünlemlerle başlayan kişisel dil özellikleri görülür. Öykünün sonunda zamir değişimiyle birlikte bu özellikler noktalanır. Böylece, bu öykünün hemen tamamen karakterin zihninden geçen bir iç monolog olduğu iddia edilebilir:

"Başka işler de vardı. Ama nasıl yapmalıydı? Ne çeşit müracaatlar yapılırdı? İstida mı vermek lazımdı? İstida nasıl yazılırdı? Kime yalvarmalı, kime kendini göstermeliydi? Şöyle bir bakıyor, kendini şöyle bir tartıyor. Hayır, hayır! Hiçbir işe layık değil. Hakkı var insanların ... O, dünyaya hayretle bakmaya doğmuştur. Hiçbir şey anlamadan şaşırmaya doğmuştur. Başını alıp yollarda dolaşmaya, insanlar neler yapıyor diye görmeye, görmemeye gelmiştir. Bir köprüde durup suyun rengine bakmak, bir kızın bacaklarını seyretmek: Bunu kimler öpebilir? Şu saçı nasıl okşarlar? Okşayan ne mübarek ne iyi, ne harikulade birisidir kim bilir? Öyle olmasa, bir kadın da kendini seçebilir? Demek dünyada başkaları, korkunç surette iyi, olmayacak kadar akıllı... Belki de onlar aptes bile dökmüyorlar. Belki de o insanlar ter bile kokmuyorlar. Onlar kokular gibi, onlar yaz akşamları gibi, onlar deniz gibi, balıklar gibi tertemizdir.

(…)

Hamalın ipini bir fakir kadıncağız kendi çalınmış ipine karşılık aldı. Hamal belki de bu ipi çalmış, bir arkadaşına satmış, parasını yemişti. Bana ne işin orasından? Neden o kadar sarardı, neden parmaklığa dayanıp bomboş bir gökyüzüne, kalabalık insanlara korku ile baktı? Bu korkuyu, bu korkunç korkuyu şehirlerde tatmak kabil. Gitmeli, uzaklaşmalı, hiçbir

[417] *a.g.e.,* s. 32.

şehirde durmamalı. Onun ipi yoktu. Beceriksizliği, talihsizliği, şaşkınlığı, insanlara, işlere, eşyalara, hadiselere hayreti vardır."[418]

İlk paragraftaki cümleler gündelik dile daha yakındır. İkinci paragrafta ise aniden ortaya çıkan "Bana ne işin orasından?" cümlesi öykünün başından beri devam edegelen bu mantık silsilesinin karakterin zihninden geçtiğini gösterir. Böylece, bir önceki örneğe nazaran karakterin zihninden geçenler görece kolay tespit edilebilirse de bu öyküde de anlatıcı ile karakter arasındaki işaretler (Cumhuriyet dönemi öyküleri bağlamında konuşulursa) silinmiştir (veya bu dereceye yakındır).

Şimdi de Memduh Şevket'in öykülerine bu çerçeve içinde göz atılabilir. Memduh Şevket'in öykülerinde de bilinç sunumu dikkat çekici bazı özellikler gösterir. Anlatıcı ile karakter arasındaki sınır çizgisini (görece) belirsizleştirecek şekilde bir bilinç sunum tarzı geliştirmiştir. Anlatıcılar taraftar oldukları karakterlerin düşüncelerini ahenkli psiko-anlatılarla, sempatik anlatımlı monologlarla ve işaretsiz alıntılı monologlarla sunarlar. Böylece yakın bir okuma yapmadan hangi cümlelerin anlatıcıya, hangilerinin karaktere ait olduğu kolayca tespit edilemez. Anlatıcı ile karakterin söylemi iç içe geçerek kaynaşır. M. Şevket'in bu yöntemi bilinçli bir şekilde kullandığı iddia edilebilir. Çünkü bazı örneklerde anlatıcı karakterin "doğru" düşüncelerini etiketsiz bir şekilde kendi söylemiyle birleştirirken "yanlış" fikirleri tırnak işaretleri içine alarak bağlamdan (yani kendi söyleminden) ayırır. Bu açıdan, M. Şevket'in öykülerinde bilinç sunumunda ahenkli, yani anlatıcının söylemini azaltan bir tavır ağırlık kazanmıştır. Denebilir ki, anlatıcılar kendilerine yakın hissettikleri karakterlerin söylemini kendi söylemi gibi sunarlar. Böylece bu karakterlerle aralarındaki mesafeyi silerken bu şahısları okura da sevdirmeye çalışırlar. Bunun ilginç bazı örneklerine göz atmak bu çabayı aydınlatacaktır.

İlk olarak, karısını başka bir kadınla "gizlice" aldatan, bütün eylemlerinin çevrede duyulup bilindiğini fark edemeyen bir adamın arınma ve olgunlaşma sürecini Cumhuriyetin kuruluşuyla paralel olarak ele alan "Saide" başlıklı öyküye bakılabilir. Öykünün başlığı "Saide" olmasına rağmen öykünün başkişisi Saide'nin kocası Şinasi Halil'dir. Bu şahıs Avrupa'da iyi bir eğitim aldıktan sonra ülkeye dönmüş ve Saide adında bir kadınla evlenmiştir. Okur Saide'yi anlatıcının söylemi aracılığıyla, Şinasi

[418] *a.g.e.,* s. 33-35.

Halil'i ise çoğunlukla doğrudan (eylemleri ve düşünceleri üzerinden) tanır. Öykünün başında anlatıcı Şinasi Halil'in ironisinden söz ederek onunla kendisi arasında bir mesafe yaratır:

"Şinasi Halil Bey her işe karışır, fikrini söyler, uzun uzun nasihatler eder, kendi hukuki kanaatlerine göre neticeler çıkarır, yanıldığını hiç aklına getirmez; evinde her iyiliğin, her güzel şeyin kendinden geldiğine inanır."[419]

Fakat bu mesafeye rağmen Şinasi Halil öykü boyunca merkezde kalmaya devam eder. Ondan çok daha anlayışlı olan karısı ise birkaç sahne dışında ortalıkta görülmez. Bunun neden böyle olduğu öykünün sonuna dek anlaşılamaz. Şinasi Halil karısı Saide'yi aldatırken onun her şeyden haberdar olduğunu aklına bile getirmez. Böylece büyük bir ironiye kurban gittiğini, arkasından alay edildiğini geç fark eder. Ama yine de öykünün başkişisidir. Üstelik anlatıcı bazı noktalarda onun körlüklerinden, kurbanı olduğu ironiden söz etmesine rağmen uzun süre Şinasi Halil'in iç dünyasında oyalanır. Aslında bunlar öykü açısından sık karşılaşılan durumlardır. Anlatıcı bu karakterle alay etmek üzere onu başkişi seçmiş olabilir. Fakat bu öyküde böyle bir durum söz konusu değildir. Bunu iki açıdan temellendirmek mümkündür: Birincisi, Şinasi Halil ironiyi sonunda çözecek ve kendisini Saide'ye affettirebilmek için Millî Mücadele lehine çalışmak üzere Ankara'ya geçecektir. Diğer bir deyişle, Şinasi Halil ahlaki açıdan arınmak istemektedir. İkinci nokta ise teknikle ilgilidir. Şöyle ki, anlatıcı Şinasi Halil'in iç dünyasını çoğunlukla ahenkli bir tavırla sunar. Onun iç dünyasından yaptığı alıntıları genel olarak anlatımlı monologlarla, ahenkli psiko-anlatılarla ve hatta daha ileri giderek işaretsiz alıntılı monologlarla okura sunar. Dolayısıyla, anlatıcı Şinasi Halil'le kendisi arasındaki mesafeyi teknik olarak silmeye yönelir.

Denebilir ki, Şinasi Halil bir dönüşüm içindedir ve anlatıcı ondan umutludur. Okurda da buna dönük bir umut yaratmak için teknik kısımda bir ayarlama yaparak karakterin düşünceleriyle kendi söylemi arasındaki sınırları siler. Karakterin söylemini kendi söylemi içinde eritir. Böylece Şinasi Halil iyice anlatıcıya yaklaşırken okur da onu sevmeye, ondan umudunu kesmemeye güdülenmiş olur. Bu retoriğin siyasi arka planı Şinasi Halil'in Ankara'ya gitmesiyle kesinleşir. Şinasi

[419] Esendal, *Mendil Altında*, s. 182.

Halil Millî Mücadele lehine çalışarak kendini Saide'ye affettirecektir. Böylece öyküde Millî Mücadele'nin arındırıcı kuvveti kutsanmış olur. Bu nedenle öykü Saide'yi değil, Şinasi Halil'i anlatmaktadır. Çünkü o Millî Mücadele'ye hizmet ederek kimliğini yeniden kazanacaktır. Saide, Şinasi Halil'in kaybettiği kimliği temsil eder. Bu nedenle, Saide anlatıcının söylemi aracılığıyla tanıtılmıştır. O, Şinasi Halil'in varması gereken idealdir. Şimdi bazı örnekler üzerinden bilinç sunumunun karakterin körlüğünden söz ederken nasıl zıt bir tavırla ahenkli bir şekilde yapıldığına göz atılabilir:

"Güzide, Saide Hanım'ı tanımaz. Şinasi Halil Bey'in evdeki ihtiyat tedbirlerini bilmez. Karı koca arasındaki emniyetin farkında değildir. Bu mektubu Saide'nin yazamayacağını Güzide anlayamaz. Bu mektup Saide'nin bile olsa… Yok, Saide'nin olamaz. Bir tesadüf mü? Yazı Saide'nin olmasa kim yazabilir ve niçin?

(…)

Şinasi Bey cevap vermedi. Eğer bu mektubu Saide yazmış göndermiş ise, onun evi yıkılmış demektir. Bir daha Saide'nin yüzüne nasıl bakmalı? Saide ona sorduğu zaman ne cevap vermeli? Evinin idaresi ne olacak? Bakalım Saide vazgeçer mi? Şinasi Bey, yeniden evinde eski mevkiini tutabilir mi? Saide bunları öğrendi ise bir günde öğrenmedi ya! Neden kocasına hiçbir şey açmadı? Sakın Handan, yahut Suzan bunu bir alay olsun diye, yapmış olmasınlar? Ama, onlar İstinye'deki evi, Rüstem'i nereden bilecekler? Keşke bu iş böyle bir alay olsa! Bir daha tövbeler olsun. 'Ne Güzide'nin evine, ne de başka birinin evine ayak basmayacağım. Nereden de kendimi bu çirkefe attım!' diye düşünüyor ve Güzide gözüne çirkin, iğrenç görünüyordu. Buradan bir ayak önce çıkıp kaçmalı."[420]

Güzide, Şinasi Halil'in metresidir. Şinasi Halil bir gün metresiyle vakit geçirirken karısından bir mektup alır. Bu mektup Güzide'yle ilişkisinden kimsenin haberi olmadığını zanneden Şinasi Halil'i altüst eder. Alıntının ilk cümleleri anlatımlı monologla yazılmıştır. "Bu mektup Saide'nin bile olsa…" ifadesiyle birlikte eksiltili yapı, ünlemli ifadeler, şimdiki zamana dönüş gibi göstergeler Şinasi Halil'in sözel düşüncesinin işaretsiz olarak alıntılandığını göstermektedir. İkinci kısımdaki tek işaretli alıntılı monolog dışında yine anlatımlı monologlarla ve yer yer işaretsiz alıntılı monologlara benzer yapılarla ("Buradan bir ayak önce çıkıp kaçmalı.") Şinasi Halil'in söylemi ile anlatıcının söylemi iç içe geçmiştir. Karakterin söylemi

[420] *a.g.e.,* s. 189-190.

anlatıcının söylemi kılığına bürünmüştür. Yukarıda değinildiği gibi, anlatıcı bazen karakterin düşüncelerini benimsemez. Böyle durumlarda kaynaştırıcı teknikler kullanılmaz. Anlatıcı bu durumları açık eder. Örneğin anlatıcı kendini avutmaya çalışan Şinasi Halil'in düşüncelerini yargılar:

"Sara, Saide Hanım'ın İstinye'ye gittiğini, Nimet Hanım'ın da gece evde olmayacağını söylüyordu. Mektupta yazılanların hepsi doğru çıkıyor. Zaten yanlış olmasına imkân var mı? *Mektubu başkasının yazmış olmasını düşünmek, Şinasi Bey'in kendi kendine icat etmek istediği bir tesellidir*."[421]

İtalik cümlede anlatıcı Şinasi Halil'in inanmak istediği şeyin doğru olmadığını açıkça beyan eder. Yer yer görülen bu ahenksizliklere rağmen okur sayfalar boyunca kullanılan anlatımlı monolog, ahenkli psiko-anlatı ve işaretsiz alıntılı monologlar sayesinde Şinasi Halil'in zihninden geçenleri adeta anlatıcının kendi sözleriymiş gibi okur. Hatta kimi noktalarda sözlerin kime ait olduğu dahi net değildir. Örneğin aşağıdaki düşünce içeriğini takip eden değerlendirme kime aittir? Anlatıcıya mı, yoksa karaktere mi?

"Şinasi Bey, Saide'nin fotoğrafını aldı baktı. (…) Sonra karısının güzelliği gözüne çarptı. Karısı olmasa, adam, bunu elde etmek için ne çılgınlıklar etmez! Bu gözle bakınca karısını kıskandı. İnsan inanabilir mi ki bu kadının göynünde Şinasi Halil Bey'den başka bir erkeğin gölgesi gezinmiyor? Gezinmemesi de temin olunabilir mi? Böyle bir hak olsa bile, kadın onu dinler mi? Nasıl oluyor da bizim erkeklerin birçokları kadınlarının başka erkekleri görmediğine, beğenmediğine inanıyorlar?"[422]

Son cümlenin kime ait olduğu tam olarak kestirilemez. Bu, anlatıcının kasıtlı yaptığı bir şeydir. Bu yolla anlatıcı ile karakterin sesleri kesişir. Yer yer görülen kimi ahenksizliklere rağmen öykü boyunca işaretsiz alıntılı monologların kullanımı anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi azaltır. Çünkü anlatıcı karakterin dönüşümünden umutludur. Bunun teknik karşılığı da karakterin söylemini kendi söylemi içinde eritmektir. Deyim yerindeyse, anlatıcı okuru Şinasi Halil'in dönüşümüne hazırlar.

Buna çok yakın bir başka örnek olarak "Şimdilik Dursun" başlıklı öyküye göz atmak çizilen modelin bilinçli kullanıldığı konusunda ikna edici olabilir. Bu öyküde tıpkı

[421] *a.g.e.*, s. 193.
[422] *a.g.e.*, s. 196.

"Saide"de olduğu gibi öykünün başkişisi İsmet'in dönüşümü gözler önüne serilir. İsmet evlilik çağında bir genç kızdır ve zengin bir koca bularak rahat bir yaşam sürmeyi arzulamaktadır. Bu nedenle, Avrupa'da tahsil görmüş Asım'a yakınlaşmaya çalışır. Fakat Asım evlilik konusunda sıra dışı fikirlere sahiptir. Neticede Asım'dan yüz bulamayan İsmet bir terzide iş bulup çalışmaya başlar. İşleri o kadar iyi gider ki ailesini geçindirmeye başlar ve bu noktada artık evleneceği insanı da seçecek konuma gelir. Bu nedenle, Asım'ın evlilik konusundaki girişimleri karşısında sessiz kalır.

Anlatıcı öykünün girişinde İsmet'in evlilik üzerine fikirlerini büyük oranda kendi söylemi içinde eriterek verir. Bunlar aslında daha sonra İsmet'in de vazgeçtiği fikirlerdir. Fakat anlatıcı bu fikirlere dair herhangi bir yargılayıcı cümle sarf etmez. Biraz sonra bu fikirleri zaten İsmet'in kendisi terk edecektir. Bu nedenle, anlatıcı okuru İsmet'e yaklaştırmak, İsmet'in dönüşümüne hazırlamak için onun fikirlerini (yanlış dahi olsalar) ahenkli psiko-anlatı ve anlatımlı monologlarla alıntılar:

"(…) İsmet Hanım, ki yaşı yirmiye yaklaşıyor ve her gün 'Bu hayat böyle nereye varacak?' diye düşünüyor, her düşünceden sonra da , 'Henüz vakit varken, ne yapıp yapıp bir iyi koca bulmalı' kararını veriyordu. Çünkü, hayat pahalıydı ve babasının elinde avucunda bir şey kalmamıştı; kardeşleri de kendi karılarını ancak güçlükle geçindirebiliyorlardı. Birçok şeyler de var ki lazım. Bunlara çare, tasarruf olmaz; yaz geldi, bir çift iskarpin ister. Bu yoktur olmaz, yalınayak sokağa çıkmak kabil değil ki. İskarpin içinde insanın çorabı yırtık da olsa olur, ancak iskarpin yırtık olur mu? Ya gidilip bir başka mahallede oturmalı veyahut zaman neyi istiyor, götürüyorsa çaresiz, sen de yapacaksın! Bunun için de evvela kazanıp getiren bir koca bulmalı. Yahut, Güzide gibi, gizli dost kullanmak var, ancak bu da sonu gelir bir şey değil. Yarın, yaşı bir parça geçince, dost adamı sokak ortasında bırakır gider. Ondan sonra hayat artık baştan kara. Yok, elbette bir koca bulmalı, koca, elbette genç olsa, güzel olsa daha iyi, fakat olmazsa… Olmazsa da ziyan yok, yeter ki yalnız kendisi adam olsun, eli para tutsun."[423]

Genel olarak anlatımlı monologlar göze çarpmaktadır. Öte yandan, üçüncü şahıstan ikinci şahsa geçilen "Ya gidilip bir başka mahallede oturmalı veyahut zaman neyi istiyor, götürüyorsa çaresiz, sen de yapacaksın!" cümlesi doğrudan İsmet'in zihninden alınma bir cümle olarak dahi okunabilir. Üstelik sonraki cümlelerde

[423] Esendal, *Sahan Külbastısı*, s. 37.

geçmiş zamandan şimdiki zamana yapılan dönüş bu fikri destekler. Diğer bir deyişle, bunlar İsmet'in zihninden işaretsiz olarak söylem zamanına aktarılan ve dolayısıyla anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş cümlelerdir. İsmet iş hayatına atıldıktan sonra bu fikirlerini bir kenara bırakacaktır. Fakat İsmet'in dönüşümünü okura haber vermek için teknik anlamda böyle bir "ayar"a başvurulmuştur. Anlatıcı, İsmet'in söylemini teknik olarak benimsemiştir; çünkü o dönüşecektir.

Denebilir ki, anlatıcı karakterle kendisi arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak istediğinde bilinç sunumunu genellikle ahenkli bir şekilde yapar. Karakterin doğru olmayan düşüncelerine kimi zaman müdahale eder ("Saide"de olduğu gibi), kimi zaman etmez ("Şimdilik Dursun"da olduğu gibi). Fakat kısmi müdahaleler olsa da olmasa da anlatı bağlamı büyük oranda karakterin sesiyle uyum içindedir.

"Kısmet Kuşu" başlıklı öyküde bu durumun ilginç bir örneği bulunabilir. Anlatıcı burada alıntı etiketlerini esnek bir şekilde kullanır. Alıntı etiketi taşıyan bilinç içerikleri yanlıştır. Etiketsiz alıntılanan düşünceler ise doğrudur. Öykü birbirine ilgi duyan iki genç etrafında döner. Mühendis Hayri tatil amacıyla memleketine döndüğünde bütün genç kızlar gözlerini ona çevirir. Artık evlilik çağı gelmiştir. Hayri bunlar arasında aile dostu bir avukatın kızı olan Seza'yı beğenir. Etrafta ikilinin evleneceğine dair dedikodular dolaşır. Hayri memleketinden ayrılacağı gün Seza'yla görüşüp onun fikirlerini öğrenmek ister. Bu amaçla Seza'nın evine gider. Seza'nın gönlü Hayri'dedir. Fakat Seza hiç söylemek istemediği şeyleri söyler. Onu sevmesine rağmen evlilik dedikodularının asılsız olduğundan dem vurur. Bunu hiç beklemeyen Hayri oradan ayrılır. Seza o gittikten sonra büyük bir üzüntüye kapılır.

Öykü boyunca karakterlerin düşünceleri genel olarak anlatımlı monologlarla ve ahenkli psiko-anlatılarla verilir. M. Şevket'in özgün tarafı anlatıcının söylemini karakterin lehçesiyle renklendirmesidir. Bazı cümleler arasındaki sınır çizgisini tespit etmek gerçekten zordur. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

"Bu Seza, avukat Fehmi Beyin kızı. İyi bir kızdır. Hayri'nin de gözü tutar. Ortalık nasıl da anlıyor! Kız ile oğlan arasında geçmiş hiçbir söz, hiçbir bakış yok. Yalnızca Hayri'nin hoşuna gider. Kızın da hoşuna gider mi? Belli değil. Nasıl da yakıştırıyorlar! Ne yapmalı? Bu kızla evlenmeli mi? Çok da ikramlarını gördüğü insanlar. Bu dedikoducu arkadaşlar arasında hiç kimseye bir söz söylemeden, gidip bir kere kızın kendisi ile konuşmalı.

(…)

Hayri'nin, küçük hanımı görmek istediğini bu adam nereden biliyor. Demek herkesin az çok bir duygusu var… Öyle ya, bu evde de bahçıvan, aşçı, hizmetçi aralarında oturup konuşuyorlar! Yakıştırıyorlar.

Seza Hanım, aralık kapıdan büyük bahçeye gitmiş. O yana gidince Seza da dönüyormuş, karşılaştılar. Hayri'yi görünce Seza'nın yüreği oynadı. Rengi biraz solar gibi oldu. Yakında gideceği için belki vedaya gelmiştir, diye düşündü. Ne olursa olsun ayrılık acıdır. Bir daha görüşünceye kadar kim bilir neler olur… Eğer böyle ayrılık için gelmişse, elbette annesini de görecektir. Seza da onu yemeye alıkoyacaktır. Bunlar hatırından geçti."[424]

Dikkat edilirse ilk paragrafı anlatıcının sözleri olarak okumak mümkündür. Fakat böyle bir durumda bile anlatıcı ve karakterin üslupları arasında benzerlik olduğu göze çarpar. Bu alıntılarda anlatıcı ile karakterler arasında bir kaynaşmadan söz edilebilir. "Bu Seza, avukat Fehmi Beyin kızı (…) Yalnızca Hayri'nin hoşuna gider." cümleleri anlatıcıya atfedilebilir. Fakat "Kızın da hoşuna gider mi? Belli değil." cümlelerindeki belirsizlik bu cümlelerin Hayri'nin perspektifiyle sınırlandırıldığını gösterir. Ardından gelen ünlem ve sorgulama ifadeleri bu cümlelerin Hayri'ye ait olduğunu kesinleştiriyor. Fakat ilk kısımdaki anlatıcı cümleleri ile karakterin cümleleri arasındaki benzerlik yalnızca kip ve şahıs ekleriyle sınırlı değildir. Üslûp açısından bir süreklilik söz konusudur.

Bilinç sunumu genel olarak ahenkli bir şekilde devam eder. Ta ki Hayri Seza'dan ayrılıncaya dek. Anlatıcı bu noktadan sonra Hayri'nin zihninden geçenleri tırnak işaretleri içine alarak, yani işaretli alıntılı monologlarla verir. Seza'nın düşüncelerini ise etiket olmadan alıntılar. Bunun nedeni, zihin alıntılarının içeriğiyle ilişkilendirilebilir. Şöyle ki, Hayri Seza'nın kendisini sevmediği fikrine kapılmıştır. Hâlbuki anlatıcı bunun böyle olmadığını haber verir. Bu nedenle, Hayri'nin düşünceleri gerçeği yansıtmaz. Seza kendisinin de neden olduğunu bilmediği bir şekilde davranmıştır. Neden Hayri'yi reddettiğini kendisi anlamlandıramamıştır. Anlatıcı onun davranışlarının ardındaki bilinçdışı gerçekliğe ulaşmaya çalışmaz. Bu bağlamda da burada ahenkli bir anlatı söz konusudur. Okurun sadece Seza'nın böyle davranmak istemediğini bilmesi yeterli görülür. Bu nedenle de genç kızın zihninden geçenler doğrudan alıntılanır. Tabii ki bu düşüncelerin etiketlenmeden alıntılanması

[424] Memduh Şevket Esendal, *Bizim Nesibe*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998, s. 130-131.

anlatıcının bunların gerçeği yansıttığını kabul ettiğini gösterir. Böylece, Seza'nın zihninden geçenler (ve sadece "zihninden geçenler", yani bilinçdışındaki daha derin dürtüler değil) etiketsiz bir şekilde (yani bunların "doğru" olduklarına dair teknik bir göstergeyle) alıntılanır. Hayri'nin düşünceleri ise Seza'nın yanlış davranışlarıyla yönlendirilmiş yanlış fikirlerdir ve tırnak içinde verilirler.

"Hayri sokakta yalnız kalınca: 'Ne budalayım, diye düşündü. Ne dedim de buraya geldim. Ne kadar budalaca konuştum. Beni nasıl akıllıca, ne kadar çabuk susturdu! Aramızda bir geçmişimiz de yoktu. Belki babasının parası için onu istiyorum sanmıştır. Öyle olmasa bu kadar soğuk davranmazdı. Beni, bunlar gibi başkaları da evlerine çağırdılar. Ben zavallı kendimi ne sandım? Ben hiç evlenecek değildim. Sonradan bu evlenmeyi nerden çıkardım? İsteyecek bile olsam düşünmeli idim. Oh olsun! Beni ne güzel kovdu… Şimdi arkamdan bana acır. Belki başkalarına da söyler. Hep birlikte acırlar… Yeridir acısınlar. Bana us pahası olsun. Belki uslanırım da bir daha böyle ahmaklık yapmam. Bütün kızları kendime tutkun, vurgun mu sanıyordum? Ne budalayım?'

Hayri gittikten sonra Seza bahçeye girip kapıyı kapayınca durdu. 'Ne oldu?' diye kendi kendisinden sordu, beni almak istiyormuş. Ben ise onun Bedriye'yi alacağını sanıyordum. O da beni beğeniyormuş. Hiç belli etmiyordu! E şimdi ne olacak? Bir şey olmayacak. O geçti. Deli olmak işten değil. Koşup arkasından çevirip getirmeli mi? Ne yapmalı? Birdenbire şaşkın bir duruma düştü. Hatırına ilk gelen, işi gidip anasına anlatmak idi. Belki bir kolayını bulurlar. Bu düşünce ile eve girdi ise de anasının odasına gidecek yerde kendi odasına gidip kapandı."[425]

İlk paragrafta Hayri'nin zihnine girilmiş ve uzun bir işaretli alıntılı monolog kullanılmış. Monoloğun içeriğine dikkat edilirse Hayri'nin Seza'ya duyduğu aşk yüzünden kendini ne derece haksızca eleştirdiği görülür. Seza'nın da kendisine ilgi duyduğu konusunda yanlış bir fikre kapıldığını düşünmeye başlamıştır. Hâlbuki bir sonraki paragrafta Hayri'nin bu sezgisinin doğru olduğu doğrudan doğruya karar mercii olan Seza'nın bilincinden aktarılır. Dolayısıyla Hayri Seza'nın duyguları konusunda yanılmamıştır. Bu cümlelerdeki özeleştiriler gerçeği yansıtmaz.

İkinci paragrafta ise Seza'nın düşünceleri tırnak işareti olmadan doğrudan doğruya alıntılanır. Bu cümleler iki genç arasındaki yakınlaşma dedikodularının asılsız olmadığını gösterir. Peki Seza neden böyle davranmıştır? Anlatıcı bu konuda bir şey

[425] *a.g.e.*, s. 133.

söylemez. Eğer söyleseydi bunu ahenksiz bir psiko-anlatı kullanarak yapmak zorundaydı. Çünkü Seza'nın dahi bilmediği bir şey ancak onun bilinçdışına girilerek gösterilebilirdi. Fakat bunu yapmamıştır. Bunun gerekçesi Seza'nın duyguları konusunda sözel düşüncesinin güvenilir bir kaynak olmasıdır. Anlatıcı daha fazlasına ihtiyaç duymaz. Öte yandan, Seza Hayri'yle bir daha birleşemeyecekleri konusunda bir öngörüde bulunur ("E şimdi ne olacak? Bir şey olmayacak. O geçti."). Bu öngörü sonraki olaylarla doğrulanacaktır. Kısacası, Seza'nın düşünceleri anlatı açısından bazı gerçekleri açığa çıkarır. Bütün bu nedenlerden dolayı, Hayri'nin düşünceleri doğrudan ve tırnak içinde, Seza'nın düşünceleri ise anlatıcının söylemiyle kaynaştırılarak ve etiket olmadan alıntılanmıştır.

M. Şevket'ten son bir örnek üzerinde durulabilir. Yazarın hemen tamamen bir karakterin zihninden geçenler şeklinde kurguladığı "Mendil Altında" başlıklı öykü bu açıdan ilginç bir örnektir. Öykü odaklanmış/ahenkli anlatının Cumhuriyet dönemindeki seçkin örneklerinden biridir. Girişteki ve sondaki olgusal aktarımlar istisna edilirse sicil müdürü Cavit Bey'in zihninde cereyan eden bir film sahnesi gibi kurgulanmıştır. Büyük oranda anlatımlı monologlardan oluşur. Aslında bir tür film sahnesi olarak tanımlandığında buna bir psiko-anlatı denebilir. Çünkü Cavit Bey'in zihninde görsel bir sahne cereyan etmektedir. Fakat bu sahne bütünüyle görsel değildir, içinde konuşmalar da geçmektedir. Bu nedenle, karma bir sahne olduğu söylenebilir.

Görece ahenkli bir bilinç sunumu tutturan yazarlardan biri de Orhan Kemal'dir. O. Kemal'in öykülerinde anlatıcı genel olarak karakterin bildiklerinden fazlasını bilmez. Yer yer bazı soyut ifadeler kullanılır; fakat bilinç sunumu genel olarak karakterin sözel düşünce içeriklerinden izler taşır. Yazar böylece karakterin sözel düşüncesine güvenirlik atfeden kanala bağlanır. Bilinç sunumunda izlediği yol şöyledir: Önce bir cümle ile bir soyutlama yapar. Burada bir ahenksizlik oluşur. Ancak hemen ardından büyük oranda karakterin sözel düşüncelerinden izler taşıyan bir sunuma geçilir. Böylece daha çok karakterin zihninden geçenleri yansıtan bir bilinç sunumu ortaya çıkar. Bu açıdan, O. Kemal'de özellikle ahenkli psiko-anlatılara ve anlatımlı monologlara sıkça rastlanır. Birkaç cümlelik soyut bir psiko-anlatıdan sonra karakterin lehçesinden izler taşıyan ahenkli psiko-anlatılar ve anlatımlı monologlar gelir. Bu model yazarın hemen bütün öykülerini temsil eder.

Bunun tipik bir örneği "Mahalle Bekçisi Ali" başlıklı öyküde vardır. Bir fabrikada işçi olarak çalışan Ali, doktorun "iş göremez" raporu vermesiyle işten çıkarılır. O da bunun üzerine gider bekçi yazılır:

"*Bu mahalleye, hem de vaktiyle amelelik ettiği fabrikanın bulunduğu bu mahalleye bekçi olmak gururunu okşamıştı*. Eskiden yüzüne bakmayan, itip kakan, 'alt tarafı iki paralık amele' gibilerden, onu sümsükleyen ustabaşıdan ta fabrika kapıcısına kadar herkes, şimdi ona hususi bir kıymet verecekti. Hatta, kim bilir, belki de patron çağıracak, kulağına usullacık bir şeyler fısıldayacaktı. Böyle şeylerle patronlar doğrudan doğruya meşgul olmasalar bile, kapıcıları, idare memurları, velhasıl 'mahremiesrar'ları olan bir yakınları vasıtasıyla bu işi gördüklerini Ali biliyordu. Sonra Ali gene biliyordu ki, fabrikanın polis ve bekçiye sık sık işi düşer. Öyle ya, memleketin her tarafından çekilip gelmiş, 'ne idüğü belirsiz, bin ananın doğurduğu bu ipallah, sivri külah takımı'nı idare etmek kolay mı?

(…)

O, yani Bekçi Ali, elleri arkasında, dehşetli bir gururu yüreğinde taşıyarak yürüyordu. Fakat… Neden? Hâlâ, hâlâ onu kimse fark etmedi. Fabrikanın karşısındaki kooperatif bakkalı, kasabı, manavının önünden ağır ağır, kendini bilhassa göstererek geçti. Geçerken durakladı, sözde tabancasının kayışını düzeltti. Hayır, hiç kimse onu görmüyor, yahut da görmek istemiyordu. 'Aldırış mı etmiyorlar. Bunu yapamazlar. Çünkü…'"[426]

İtalikle vurgulanan kısımlar tam anlamıyla soyut bir dil içeren ahenksiz birer psiko-anlatıdır. Fakat geri kalan kısımlarda ahenkli psiko-anlatılar, hatta yer yer anlatımlı ve alıntılı monologlar kullanılmış; karakterin bilinçaltı gerçekliği yerine bilinç düzeyindeki sözel ifadelerinden yararlanılmıştır. Gerçi italik cümlelerde zaten Ali'nin psikolojik motivasyonu özetlenmiştir. Bu nedenle, anlatıcı bu derece soyut bir dili yeterli görmüş olacak ki bundan sonra karakterin zihninden geçenlerle bunları somutlaştırmayı seçmiştir. Bu somutlaştırma, karakterin zihninden geçen bazı ifadelerin tırnak içinde alıntılanmasına dek varır: "Mahremiesrar", "ne idüğü belirsiz, bin ananın doğurduğu bu ipallah, sivri külah takımı", "mayna", "Nasıl? Bekçi olduk işte… Fabrikadan çıkarıldıksa işin daha fiyakalısını bulduk!", "Aldırış mı etmiyorlar. Bunu yapamazlar. Çünkü…" Bu ifadeler karakterin sözel düşüncesine ait olmalıdır. Böylece, denebilir ki anlatıcı büyük oranda bilinç düzeyindeki somut sözel düşünceden yararlanan bir bilinç sunumu tarzı geliştirmiştir.

[426] O. Kemal, *Ekmek Kavgası*, s. 12-14.

Fakat Ali'nin öyküsünün ironik bir bağlama oturduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Önceleri diğer fabrika işçilerinden bir farkı olmayan Ali, bekçi olduktan sonra işveren tarafına yanaşmış ve fabrika işçilerini "ne idüğü belirsiz, bin ananın doğurduğu bu ipallah, sivri külah takımı" olarak görmeye başlamıştır. Ali işçi olduğunu, sömürülen kanatta yer aldığını unutarak sömürücü kitleye yanaşmıştır. Ne var ki, O. Kemal'in öykülerinde bağlamın ironik olup olmaması bilinç sunum tarzını pek de etkilemez. Yukarıda söz konusu edilen model ister ironik olsun ister sempatik, bütün öyküler için geçerlidir.

"Afaracı Hacı Ali"deki bilinç sunumu cümleleri şöyledir:

"İlkin, 'Ramazanın kaçı bugün?' düşündü. Bilemedi. Onca, ya yirmisiydi ya da yirmi ikisi. Önündeki mile saplı bir kemik parçasını çekip çıkardı. Birkaç adım yana yer değiştirip tekrar çömeldi ve önündeki dümdüz toprağa çizgiler çekerek, bayrama kadar üç gülek buğday afara edip edemeyeceğini hesapladı. Sonra birden sinirlendi. Her yıl bu köyde bu kadar çok afaracı olup olmadığını düşündü. 'Yok canım,' dedi, 'ne ara… Bu yıl millet tüm afaracıya kesti… Afaracılık da bir av oldu başıma!'

Arkasında bir ayak sesi. Keyfini bozmaya lüzum görmedi. Şöyle bir baktı. Selamoğulları'nın tutması Seyit Bilal."[427]

Görüldüğü üzere, okur Hacı Ali'nin zihninden geçenlerden fazlasını bilmez. Bilinç sunumu soyut değil somuttur, yani karakterin bilinç düzeyini aşmaz. Öte yandan, anlatıcı "Bilemedi." ifadesinden sonra karakterin iç gerçekliğine dair herhangi bir tespitte bulunmaya çalışmaz. Tersine, karakterin iç sorgulamasını izlemeye devam eder. Büyük oranda ahenkli psiko-anlatılarla verilmiş bir bilinç söz konusudur. Bu yapıyı yazarın "Bir Kadın", "Bir Yılbaşı Macerası", "Uyku", "Dönüş", "Kitap Satmaya Dair", "Büyücü", "Ali Osman", "Piyango Bileti" başlıklı öykülerinde de görmek mümkündür.

B. Sıtkı da bilinç sunumu konusunda genel olarak karakterin sözel düşüncelerine başvurarak anlatıcının görünürlüğünü azaltmayı tercih etmiştir. Yazarın 4 öykü kitabından yalnızca *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*'daki öykülerde büyük oranda ahenksiz psiko-anlatılara başvurulduğu görülür. Gerçi diğer kitaplardaki öykülerde de bu tekniğe rastlanabilmektedir. Fakat yazarın öykülerinde karakterin bilinçdışı

[427] *a.g.e.,* s. 48.

gerçekliğini açıklığa kavuşturmak yerine bilinç düzeyini aşmayan ve alıntılı ve anlatımlı monologlara öncelik veren bir tarz geliştirilmiştir. Bu da anlatıcının görünürlüğünü görece azaltır. Öykülerde genel olarak birkaç cümlelik psiko-anlatıya karşılık uzun uzadıya alıntılı ve anlatımlı monologlarla karşılaşılır. Bu durum akla O. Kemal'in tarzını getirir.

Örneğin yazarın "Hancı Fettah Efendi" başlıklı öyküsünde bilinç sunumu karakterin bilinç düzeyini aşmamaktadır. Diğer bir deyişle, uzun ruhsal çözümlemeler yapılmaz. Anlatıcı bunun yerine karakterin zihninden geçenleri aktarmakla yetinir. Dolayısıyla burada somut bir aktarım söz konusudur. Okur karakterin zihninden geçenlerden fazlasını bilmez. Bu da bilinç sunumuna belirli bir somutluk verir. Fakat bu durum, bilinç sunumunun ironik olmasını engellemez. Nitekim anlatıcı alıntılı monolog ve anlatımlı monologlarla karakterin bilinç düzeyinde kalırken bu bilinç içeriklerine olan yargısını da açıklar:

"Her perşembe kurulan pazarda cins horozlar bulunuyordu ama, bir tanesi için gene en aşağı yarım lira vermek lazımdı. Tuh… Hay Allah müstahakını versin be horoz!.. Şimdi bu (ademi iktidarın) sırası mı ya… bir iki sene daha şu tavukların hakkından gelsene!..

Böyle saçma sapan düşünürken, kafasında, yıldırım gibi, şeytani bir fikir esti ve gözleri dört açıldı: Tavuklar yumurtluyorlar da bunları gizli bir el mi anafor ediyor yoksa… Olabilir a… Vay… vay… vay!.. Sahi be… bunu hiç düşünmemişti. Hakikaten yahu, bazan tavuklar telaşlı seslerle dünyayı velveleye veriyorlar, yumurtladıklarını el âleme ilan ediyorlar, fakat bir müddet sonra yanların gidildiği zaman, ne yumurta var, ne de bir şey!

(…)

Ve böyle zihnen pek haklı ve pek mantıki mütalaalar yürütürken, tabii horozun bütün kusurlarını unuttu. Hatta ertesi gün biber tohumunu vermeyi bile düşünmez oldu. Ağzına kayış gibi bir pestil parçası attı, adam sen de… dedi, asıl mücrim meydana çıktıktan sonra, artık babacan horozda kabahat mi aranır ya?.. Hem tavukların horozsuz da yumurtlayacaklarını işitmişti, binaenaleyh [horoz] hakkında deminki düşüncelerini şimdi pek manasız buluyordu."[428]

Bunlar yer yer anlatımlı, yer yer alıntılı monolog şeklinde neredeyse tamamen karakterin zihninden geçen cümlelerdir. Anlatıcının söylemi iki yerde belirgindir: "Böyle saçma sapan düşünürken," ifadesiyle başlayan cümleler ve ardından yine bu

[428] Kunt, *Memleket Hikâyeleri*, s. 21, 23.

sözel düşünceleri ironik bir zemine oturtan "Ve böyle zihnen pek haklı ve pek mantıki mütalaalar yürütürken, tabii horozun bütün kusurlarını unuttu." cümlesi. Bu iki müdahale dışında karakterin sözel düşüncesi aşılmamıştır. Burada (bazı istisnalar dışında: örneğin "Hancı bu işte el çabukluğu seziyor ve en ziyade kahvedeki garsondan şüphe ediyordu." ve "(…) horozun bütün kusurlarını unuttu. Hatta ertesi gün biber tohumunu vermeyi bile düşünmez oldu." cümlelerindeki soyut dil) karakterin bilinçdışı gerçekliğini aydınlatmaya yönelik herhangi bir müdahale yoktur.

Bunlar B. Sıtkı'nın öykülerinde sıkça karşılaşılabilecek türden örneklerdir. "Hayırsız Evlat"ta oğlunun ölümüne yol açan şirket müdüründen tazminat alma ihtimali doğan yaşlı adam mahkemeye gidip gelmeye başlar. Mahkemenin sonuçlanacağı gün, anlatıcı onun zihnine girer. Burada önce kısa bir psiko-anlatıyla bir soyutlama yapılır. Hemen ardından tamamen karakterin sözel düşüncesini yansıtan bir anlatımlı monolog gelir:

"[Epeyce] de heyecanlıydı. Alacağı paraya çoktan alışmış olmasına rağmen, heyecanına bir türlü hâkim olamıyordu. Tazminat miktarı beş bin veya beş yüz olsun, herhâlde mahallede vaziyetini birden yükseltecekti. İlk iş olarak bu davada müdâhil sıfatını aldığı günden beri veresiyeye razı olan bakkalın hesabını kesecekti. Evi satılmaktan kurtarmak için Emniyet sandığının taksitini ödeyecek, karısına bir ipekli entari, bir iskarpin alacak, kendisine bir ağızlık, bir tesbih… Bir de artık lokumuna tavla oynayabilecekti. Paranın geriye kalan kısmını bir çıkına koyacak, çıkının üstüne düğüm düğüm üstüne yaparak saklayacaktı. Artık bu dünyada sıkıntı çekmeyecekti. Kolay değil, bu parayı ciğerparesi sevgili evladı mukabilinde elde ediyordu. Bu paraya ona göre ve o nisbette ehemmiyet vermek lazımdı."[429]

Bir başka örnek olarak "Her Günkü İnsanlardan Biri"nden söz edilebilir. Bu öykünün büyük oranda iç odaklanmalı ikinci kısmında girişteki kısa bir ahenksiz psiko-anlatıyla varlığını açık eden anlatıcı, ardından büyük oranda anlatımlı monologlar ve alıntılı monologlar kullanarak bilinç sunumunda varlığını asgariye indirir. Ali Namık isimli başkişi işinden kovulur:

"Ali Namık'ın dünya başına yıkılmış gibi oldu. Paraşütü açılmayan bir adam gibi, sanki boşlukta yuvarlanıyordu. Yüreğinde bir eziklik, dizlerinde dermansızlık hissetti. Ağzı kupkuruydu. Gözleri yanıyordu. İşlerinde bırakılan arkadaşlarına baktı. Onlar huzur ve

[429] Kunt, *Talkınla Salkım*, s. 19, 20.

emniyet içinde işleriyle uğraşıyorlar, öteye beriye gidiyorlar, bir takım muameleli kâğıtlarla müdürün odasına girip çıkıyorlar, sonra masalarına dönüp oturuyorlardı. Hiçbirinde eski, (evet, daha şimdiden eski), kapı yoldaşlarına karşı ufak bir alaka görülmüyordu. Hatta, denilebilir ki, hepsinde, kayrılmış, alıkonulmuş, bu suretle, beğenilmiş olmak hissinden doğan bir memnuniyet, bir sevinme hâli vardı. İnsanlar gafildir. Bugün bana ise yarın da sanadır. Belli ki, bunu düşünmüyorlardı."[430]

Anlatıcının varlığı son cümlelere doğru iyice artmaktadır. Girişteki psiko-analojiler, karakterin iç dünyasını aydınlatmaya yönelir. Oysa son cümleler bütünüyle buradaki karakterleri aşarak genel insan psikolojisi hakkındaki genellemelere dayanır. Bunlar artık karakterlere ait bilinç içerikleri değil, anlatıcının insanlar hakkındaki fikirleridir. Fakat bu görünürlüğe rağmen, anlatıcı Ali Namık'a odaklanarak öykünün sonuna dek büyük oranda onun zihninden geçenleri aktarmakla yetinir. Ali Namık kovulduğu iş yerinden çıkıp sokaklarda dolaşmaya başlar:

"Farkında olmadan vakit geçmiş, akşam olmuştu. Ali Namık, eve dönmek zamanının geldiğini anladı. Şimdiye kadar karısını ve oğlunu düşünmek istememiş, aklından hep başka şeyler geçirmişti. Fakat eve dönmek zamanı gelince, bunlar birden zihnine hücum ettiler. Karısına ne diyecekti. Hiç istemediği hâlde, karısının altın bileziklerini hatırladı. Fakat, ondan bu müşkül zamanlarında bir yardım bekleyebilir miydi? Karısının üstelik küserek, annesinin yanına gitmeyeceği ne malum?.. (…)

Tabii yeniden bir iş bulacaktı. Dünyada bir bu, şirket kalmadı ya… Cebindeki para bitinceye kadar, nasıl olsa bir işe yerleşirdi. Arkadaşları vardı. Tanıdıkları vardı. Hayır, işsiz kalmasına imkân yoktu. Bunları düşünürken içinde hafiflik, rahatlık hissetti.

Fakat ayni zamanda, bu iş bulmanın, o kadar kolay bir şey olmadığını, istemeyerek, aklından geçirdi. Aylarca şuraya buraya git gel… Bugün, yarın diye seni atlatsınlar… Çocukluğunda babası da 'tensikat'larda, hep böyle işsiz kalmıştı. Kendisinin de, bu ilk defa başına gelmiyordu. Bunun tadını bilirdi. Aylarca işsiz, yani parasız kalmak… Buna nasıl katlanacaktı. Ev sahibi, kirayı alamayınca, tabii hemen protestoyu çekecekti. Belki karısını elden kaçıracaktı. Karısının böyle şeylere hiç tahammülü yoktu. Hâlbuki vaktiyle annesi mahrumiyetlere, yoksulluklara karşı ne büyük bir sabır ve mukavemet gösterirdi. Bir aralık oğlunu düşündü. Her hâlde şimdi kapıda çikolatayı bekliyor olmalıydı."[431]

[430] Kunt, *Yataklı Vagon Yolcusu*, s. 16, 17.
[431] *a.g.e.*, s. 18, 19.

Bu cümleler tamamen karakterin zihninden geçmektedir. Anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş olsa da bunlar karakterin iç dünyasına ait sessiz ifadelerdir. Burada anlatıcının karakterin iç gerçekliğine dair değerlendirmeleri değil, dolaylı olarak karakterin sözel düşüncesi vardır. Örneğin "Fakat ayni zamanda, bu iş bulmanın, o kadar kolay bir şey olmadığını, istemiyerek, aklından geçirdi." cümlesi karakterin bilişsel açıdan her şeyin farkında olduğunu gösteren bir cümledir. Ali Namık'ta böyle bir farkındalık olmasaydı bu cümle şu kılığa bürünebilirdi: "Fakat, bu iş bulmanın o kadar kolay bir şey olmadığını aklına getirmedi." Dolayısıyla anlatı bağlamının burada ironik değil sempatik olduğu söylenebilir.

Ahenkli anlatıya yaklaşan örnekler veren yazarlardan biri de Umran Nazif'tir. Bu yazarın öykülerinde psiko-anlatılar genellikle soyut değil somut bir görünüm arz eder ve buna ek olarak anlatımlı monologlar da kullanılmaktadır. Öte yandan, anlatıcı ile karakter arasında bilişsel ve ahlaki bir mesafe de göze çarpmaz. Bu nedenlerle, U. Nazif'in üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde görece ahenkli bir bilinç sunumu yoluna gittiği söylenebilir. İlk olarak, yazarın öyküleri arasındaki en başarılı iç odaklanma uygulaması olarak gösterilebilecek "Kadın ve Erkek" üzerinde durulabilir. Bu öyküde, bazı aksamalara rağmen iç odaklanma görece istikrarlı bir şekilde uygulanmıştır. Odaklanma başlığında, bu öyküde algısal perspektifin nasıl kullanıldığını irdelediğimiz için burada yalnızca düşünsel perspektif üzerinde duracağız.

Öykünün başkişi alt sınıftan bir kadındır. Öykü perspektifi bu kadına aittir. Algısal perspektifin devrinden sonra, anlatıcı bu kadını kendisi tanıtmak yerine onun zihnine dalar ve o sırada zihni maziye kaymış olan kadını onun düşünceleri üzerinden tanıtır. Aslında bunun pek başarılı bir yöntem olduğu söylenemez. Bir kere, insanın kendi öyküsünü kendisine anlatması pek gerçekçi görünmemektedir. Burada doğrudan sözel düşünce yerine sözsüz bir hatırlama daha gerçekçi olacaktır ki bunun için de anlatımlı monolog değil psiko-anlatı kullanılması gerekir (sözel olmayan bilinç içeriğini aktarmak gerekeceği için). Öte yandan, iç dünyaya ait olduğu iddia edilen bu cümleler sesli konuşmadan ayırt edilemeyecek bir üslûba sahiptir. Bu nedenle, bazı cümleler dışında karakterin zihninden geçtiği iddia edilen bu cümlelerin büyük oranda anlatıcıya ait olduğu varsayılabilir. Bu türden aksamalara rağmen, anlatıcının

kendi varlığını silmeye çalışarak karakter tanıtımını yine karakterin zihni üzerinden yapma girişimi bakımından farklı bir örnek olduğu da muhakkaktır:

"Bir ara muhayyelesi, hafızası mazisine döndü. Yarabbi ne günler görmüştü? Bir vakitler şu memleketten yedi yaşında ufacık bir kızken ve bir gece yarısı dalgalı fırtınalı bir havada kayıkçıların kucağında bir vapura binmiş ve buralardan uzaklaşıp gitmişti. Rahmetli hanımefendilerinin yanında otuz iki yaşına kadar hizmet etmiş ve sonra bir manav ile evlenmişti. Fakat kör olası talih daha bal aylarının ilk günlerinde gelip onları bulmuştu. Kocasını askere almışlardı. Tam dört yıl efendisinden ayrı, [İstanbul'da Aksaray'da] ufak bir kulübede yaşamıştı.

Neler yapmamıştı? Ne kılıklara girmemişti?.. Caddeleri süpürmekle geçen günlerini ahırlarda geçirdiği gecelerini düşündü. Dört sene sonra da kocasının ölüm haberi gelmişti. Ya bunu takip eden günler?

(…)

Ve hayat dolu bu bahar gününde tek başına dolaştıkça kıllı göğüslü, adali yüzlü kuvvetli adamın bir parça ekmekle bir dilim peynire kendini değişmeyeceğini düşünüyordu. Fakat bir an bunun aksini düşünmek ona etrafındaki aşk dolu güzel havayı, güneşi ve baharı unutturuyor, soğuk, yağmurlu ve çamurlu kış günlerinde nereye gideceğini ve ne yapacağını bilmeden dolaştığı anların acısını hatırlatıyordu."[432]

Bağlamsal ilk cümleden sonraki "Yarabbi ne günler görmüştü?" cümlesi tipik bir anlatımlı monolog cümlesidir ve gerçekten de gündelik dile aittir. Fakat sonraki cümle pek de sözlü düşüncenin bir parçasıymış gibi görünmez. Anlatıcının müdahalesi muhakkaktır. Sonraki cümleler böyle gelgitlerle doludur. Yer yer karaktere, yer yer anlatıcıya aitmiş izlenimi veren bir üslûp farklılığı göze çarpar. Son paragrafta ise öncekilerden daha başarılı olduğu söylenebilecek bir ahenkli psiko-anlatı vardır. Bu alıntıların tamamı bu tarzda yazılsaydı anlatıcı ile karakter arasındaki kaynaşma daha başarılı olacaktı.

Burada ele aldığımız örneklerin "görece ahenkli" olduklarını tekrar hatırlatmakta fayda vardır. Bu öykülerde anlatıcının görünürlüğü "görece" azalmıştır. Gerçekte bütün bu öykülerde anlatı bağlamının sıfır odaklanmayla oluştuğunu ve anlatıcı başlığında üzerinde durulan açık anlatıcı araçlarının bu öyküleri doldurduğunu bilmek, bu örneklerde anlatıcı ile karakter arasında gerçek bir ahengin söz konusu

[432] Yiğiter, *İçimizden Birkaçı*, s. 76-79.

olamayacağını anlamayı kolaylaştırır. Daha basit söylemek gerekirse, Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar gerçek anlamda imtiyazlarından taviz vermezler. Karakterlerin zihinlerini kusursuz bir mimesis temsiliyle okura doğrudan, kendi yargı ve değerlendirmelerini eklemeden, karakterlerin iç dünyalarını seçme işlemine tâbi tutmadan okura sunmazlar. Bilinç temsili diegetik, dolaylı ve seçmeye dayalıdır. Ahenkli anlatılar başlığında irdelenen bu örneklerin çoğunda gerçek bir ahenklilik söz konusu değildir. Bu tabloya uymayan Tanpınar istisna edilirse dönem yazarları müdahaleci bir anlatıcı kullanarak anlatıyı bu dolayımlayıcı merkez üzerinden kurgulamışlardır. Bu, imtiyaz listesi kabarık, müdahaleci ve "sesli" bir anlatıcıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SES

2.1. Anlatıcı

Genette'in anlatı modeline dayanan anlatıcı ile odaklanma arasındaki ayrıma bağlı olarak anlatıcıyı çeşitli kategoriler üzerinden tarif etmek mümkündür. Anlatıcı her şeyden önce bir "şahıs"tır. Şahsa dayalı bir ayrımı Genette her ne kadar doğru bulmasa da kendine özgü bir model geliştirmiştir. Bunun dışında, anlatıcının öykü dünyasıyla olan ilişkilerindeki temel belirleyicilerden biri de anlatı düzeyidir. Anlatı düzeyleri, anlatıcının öykünün hangi düzeyinde yer aldığı sorunuyla ilişkilidir. Bu başlıkta anlatıcıyla ilgili tartışma konularına göz atılarak genel bir çerçeve oluşturulacak, ardından Cumhuriyet dönemi öykülerinde durumun ne yönde olduğuna bakılacaktır.

2.1.1. Teorik çerçeve

2.1.1.1. Genel bir bakış: "kim konuşuyor?"

Odaklanma başlığında anlatıcı ile odaklanmanın Genette tarafından sistematik şekilde ayrılmasıyla birlikte anlatı perspektifi ve anlatı sesinin ayrı kategoriler hâlinde değerlendirilmeye başlandığı belirtilmişti. Bu çerçevede odaklanma anlatıya yönelik "Kim görüyor?" sorusuyla ilgiliyken anlatıcı ise "Kim konuşuyor?" sorusuyla ilişkilendirilmişti. Dolayısıyla anlatıdaki bilgilerin düzenlenmesiyle ilgili olan anlatı perspektifi ile anlatının muhataba aktarılmasını sağlayan anlatısal söylem aynı kişide toplanmak zorunda değildir. Bunun klasik örneği Henry James'in kullandığı yansıtıcı bilinç merkezidir.

"[Bu yöntemde] Roman tanrısal yöntemdeki gibi yazar-anlatıcı tarafından üçüncü kişi zamiri kullanılarak anlatılır; ancak öyküdeki her şey özyaşam ya da gözlemci-anlatıcı yöntemindeki gibi, tek bir kişinin gözünden görüldüğü ve zihninde algılandığı biçimde sunulmaktadır. Romandaki görüş alanı, bakış açısı kullanılan kişinin bilinciyle sınırlıdır. Yazar sanki bu kişinin kafasının içine yerleşmiştir; olup bitenleri onun bakış açısından, onun düşünce, görüş ve bilgi alanı dışına çıkmadan, ama onun sözleriyle değil de kendi sözleriyle anlatmaktadır."[433]

Anlatıcı, en genel şekilde ifade etmek gerekirse,

"hem bir bütün olarak hâlihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı *metin-içine ait bir konuşma makamı*[dır.]"[434]

Manfred Jahn'ın biraz daha genişletilmiş tanımı ise şöyledir:

"Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir, yani bir anlamda anlatı söyleminin 'ses'idir (…). Gönderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür. Gerektiği takdirde, anlatıcı, öykünün 'anlatılabilirliği'ni (…) savunabilir (…) ve öykünün verdiği ders, mesaj ya da amacıyla ilgili yorumlar yapabilir."[435]

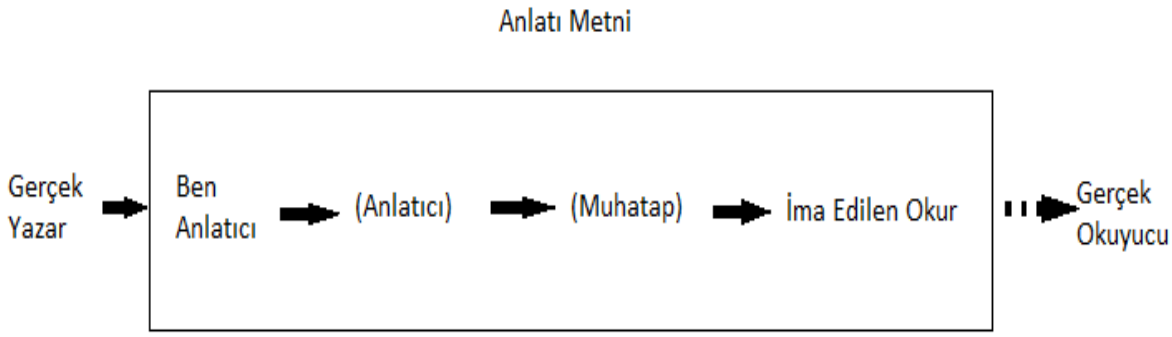
Genette "anlatısal eylem üretimi"ni "anlatılama" olarak adlandırır.[436] Anlatıcı "anlatılama" eylemi aracılığıyla anlatı söylemini üreten kişidir. Karakterlerin sözel (sesli veya sessiz) ifadelerinin doğrudan alıntılanması sırasında anlatıcının varlığının ortadan kalktığına dair bir görüş vardır.[437] Benzer şekilde, örneğin önceden yazılmış kimi yazılı kayıtlarda (mektup, hatıra defteri, vb.) bir dış anlatıcının varlığı tartışmaya açılır. Gerçekten de bu türden bir aktarıcının "mektupları ya da günlüğü edinmek (ve belki de düzenlemek) ve dizgiciye iletmekle sınırlı bir gücü vardır."[438] Fakat gerçekte karakterlerin doğrudan sözel ifadelerini veya yazılı kayıtları aktaran kişi olarak dahi anlatıcı varsayımsal olarak metinden tamamen silinemez.

---

[433] Aytür, s. 55.
[434] Dervişcemaloğlu, s. 113.
[435] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, Bahar Dervişcemaloğlu (çev), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 62.
[436] Genette, s. 15.
[437] Dervişcemaloğlu, s. 114.
[438] Chatman, s. 158.

2.1.1.2. Anlatı modeli ve anlatıcının yeri

Anlatı karmaşık bir yapıdır. Bu yapıyı kavramak için her şeyden önce anlatıyı oluşturan bileşenleri saptamak gerekir. Böylece, anlatıcının bu bileşenler arasındaki yeri ve işlevi de ortaya çıkmış olacaktır. Böyle bir model Seymour Chatman tarafından önerilmiştir. Chatman'ın önerdiği model kimi eleştirilere maruz kalsa da "anlatıbilimciler tarafından büyük ölçüde benimsenmiş"tir.[439] Chatman'ın "anlatı-iletişim durumu tablosu" şu şekildedir:[440]



Şekil 4. Chatman'ın "Anlatı-İletişim Durumu" Modeli

Bu tabloda, "gerçek yazar" ve "gerçek okuyucu" anlatı metninin dışına ait varlıklar olarak çerçevenin dışında tutulmuştur. Anlatı çerçevesi içinde ise Wayne Booth'un "zımni yazar"ına karşılık gelen "ben anlatıcı", bundan ayrılan bir "anlatıcı", anlatıcının yöneldiği "muhatap" ve zımni yazarın simetrik muhatabı olan "ima edilen okur" vardır.

[439] Dervişcemaloğlu, s. 116.
[440] Chatman, s. 141.

"Burada çerçeve sadece ben anlatıcı ve ima edilen okurun anlatıya içkin olduğunu, anlatıcı ve muhatabın ise isteğe bağlı olduğunu gösterir (parantezler). Gerçek yazar ve gerçek okur, elbette sonunda pratik anlamda varlıkları zorunlu olsa da anlatı sürecinin dışındadırlar."[441]

Anlatıcı ve muhatabın parantez içine alınarak "isteğe bağlı" olarak değerlendirilmesi, buna karşılık "ben anlatıcı"nın (zımni yazar) iletişimin katılımcısı olarak gösterilmesi tartışmalı olsa da (çünkü zımni yazar genel olarak "kişileştirilmemesi gereken" bir anlatı bileşeni olarak görülür) Chatman'ın modeli özellikle anlatıcının anlatı içindeki yerini göstermesi açısından önemlidir.[442]

Chatman'ın belirttiği gibi, "Yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğini söylemek, edebiyat kuramında sıradan bir iş hâline gelmiştir."[443] Kurmaca anlatılarda yazar ile anlatıcının örtüşmediği fikri, Rene Wellek ve Austin Warren'ın 1949'da kaleme aldıkları *Edebiyat Teorisi*'ne kadar geri götürülebilir.[444] Wellek ve Warren, birinci şahıs anlatılarında dahi anlatıcı ile yazarın iki ayrı kişi olduğuna, bu ikisinin birbirinden ayrı tutulması gerektiğine vurgu yaparlar:

"Bir hikâyeyi birinci şahısla anlatma (Ich-Erzahlung), diğer yöntemler karşısında dikkatle incelenmesi gereken bir yöntemdir. Böyle bir anlatıcının kuşkusuz yazarla karıştırılmaması gerekir."[445]

Roland Barthes da gerçek yazardan ayırdığı anlatı dünyasındaki kişileri "kâğıttan varlıklar" olarak adlandırır:

"(…) bizim bakış açımıza göre, anlatıcı ve anlatı kişileri temelde 'kâğıttan varlıklar'dır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karıştırılamaz. Anlatıcının göstergeleri anlatının içinde yer alır ve dolayısıyla göstergebilimsel bir çözümlemeye uygundur. Ama, yazarın (ister kendini belli etsin, ister gizlensin, ister silinsin), yapıtına serpiştireceği 'göstergeler'e doğrudan doğruya sahip olduğuna karar vermek için, 'kişi' ile bu kişinin kullandığı dil arasında, yazarı eksiksiz bir özne, anlatıyı da bu eksiksizliğin araçsal anlatımı kılan, belirtili bir bağıntının bulunduğunu

[441] *a.g.e.*, s. 142.
[442] Bu eleştirilerle ilgili bkz. Topçu, s. 86.
[443] Chatman, s. 138.
[444] Dervişcemaloğlu, s. 28.
[445] Wellek ve Warren, s. 260.

var saymak gerekir. Yapısal çözümleme böyle bir sonuca vardırılamaz: anlatıdaki *konuşan,* gerçek yaşamdaki *yazan* değildir, yazan da *var olan* değildir."[446]

Netice itibariyle, anlatıcı anlatı dünyasına ait bir varlıktır ve anlatı dünyasındaki varsayımsal bir muhataba hitap etmektedir. Bu bağlamda onun varlığı bütünüyle metinseldir. Metnin dışında bir gerçekliği yoktur.

2.1.1.3. Anlatıcı tipolojisi

Anlatıcı tiplerini sınıflandırma konusunda anlatıbilim çatısı altında farklı teorisyenler kendi tipolojilerini geliştirmişlerdir. Bu tipolojiler anlatıcı ile öykü dünyası arasındaki farklı türden ilişkilerin temel alınmasıyla ortaya çıkar. Bu çalışmada Gerard Genette'in tipolojisi kullanılacaktır. Bu nedenle burada Genette'in önerdiği tipoloji hakkında bilgi verilecektir.[447]

Genette, anlatıcı tiplerini sınıflandırmak için iki kategoriden hareket eder: Anlatı düzeyleri ve anlatıcının öykü dünyasıyla olan ilişkisi.

Anlatı düzeyleri ise "bir anlatıdaki birden fazla sayıda, yani iç içe geçmiş anlatılar (ya da hikâyeler) arasındaki 'dikey' ilişkileri betimlemek amacını" taşır.[448] Genette'e göre, bir anlatıdaki "olay, öyküsel düzeyde, bu anlatıyı üreten anlatılama ediminin yer aldığı düzeyin hemen üstünde"[449] yer aldığı için anlatıda bir düzey farklılığı ortaya çıkar. Genette anlatısal düzeyleri en alttan en üste doğru şöyle sıralar[450]:

Dış-öyküsel (Ekstradiegetik) düzey: Öykü dünyasının dışını temsil eden düzeydir.

İç-öyküsel (İntradiegetik) düzey: Öykü dünyasını temsil eden, dolayısıyla ilk anlatının yer aldığı düzeydir.

---

[446] Barthes, s. 127.
[447] Bu tipoloji için bkz. Genette, s. 266 vd. Diğer tipolojiler hakkında şu kaynaklara bakılabilir: Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*; Topçu, *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*.
[448] Dervişcemaloğlu, s. 82, 83.
[449] Genette, s. 248
[450] *a.g.e.*, s. 247, vd.

Üst-öyküsel (Metadiegetik) düzey: İkinci dereceden bir anlatı dünyasını temsil eden, diğer bir deyişle "İntradiegetik [iç-öyküsel] düzeyin içerisine iliştirilmiş bir anlatının söz konusu olduğu düzeydir."[451]

Genette, böylece yaygın adıyla "çerçeve öykü" ve "çekirdek öykü" veya "iliştirilmiş öykü" olarak tanımlanan anlatısal katmanların tasnifini tamamlamış olur. Genette'in tanımında belirtildiği gibi, öykü anlatılama ediminin hemen üstünde yer alır. Bu nedenle birinci anlatıda bir "dış-öyküsel"likten, ikinci anlatıda ise bir "iç-öyküsellik"ten söz edilebilir.

"Dolayısıyla bu tanıma göre birinci anlatıdaki *anlatma durumu* (l'instance narrative) 'ekstradiegetik' [dış-öyküsel]; ikinci (yani metadiegetik) anlatıdaki anlatma durumu ise 'diegetik'tir [iç-öyküseldir]."[452]

Anlatıcının öykü dünyasıyla olan ilişkisi ise iki şekilde olabilir: Anlatıcı anlattığı öyküde ya vardır ya da yoktur. Anlatıcı eğer anlattığı öykü dünyasında yer alıyorsa "iç anlatıcı"dan, eğer anlattığı öyküye dâhil değilse bir "dış anlatıcı"dan söz edilebilir.

Genette böylece anlatıcı tiplerinin sınıflandırılması için iki temel kategoriyi saptadıktan sonra bu kategorilerin sistematik birleşimiyle anlatıcı tiplerini şu şekilde ortaya koymuştur:

DÜZEY: İLİŞKİ:	Dış-öyküsel	İç-öyküsel
Dış-anlatıcılı	Homeros	Şehrazat C.
İç-anlatıcılı	Gil Blas *Marcel*	Ulysses

Şekil 5. Genette'in Anlatı Tipolojisi Modeli

[451] Dervişcemaloğlu, s. 83.
[452] *a.g.e.*, s. 83.

Bu model dört tip anlatıcının varlığını gösterir. Genette, bu dört tip anlatıcı paradigmasını şu şekilde tespit etmiştir:

"(1) Dış-öyküsel-dış-anlatıcılı paradigma: Homeros, yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan birinci dereceden anlatıcı; (2) dış-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigma: Gil Blas, yani kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı; (3) iç-öyküsel-dış-anlatıcılı paradigma: Şehrazat, yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan ikinci dereceden anlatıcı; (4) iç-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigma: IX.-XII. kitaplardaki Ulysses, yani kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı."[453]

Sonuç olarak, iç-öyküsellik ve dış-öyküsellik anlatı düzeyleri, yani birinci ve ikinci dereceden anlatılarla ilgiliyken iç-anlatıcı ve dış-anlatıcı terimleri ise anlatıcının öykü dünyasında yer alıp almamasıyla ilgilidir. Bu çalışmada kullanılacak olan dört anlatıcı tipi Genette'in bu kategorilerinden doğar.

2.1.1.4. Temel sorunlar

Bu genel bilgilerden sonra, anlatıcı etrafında dönen bazı ana tartışma başlıklarına göz atmak gerekir. Bunlardan özellikle anlatıcının görünürlüğüyle ilgili olan söylem sorunu ile anlatıcının güvenilirliği sorunu önemlidir. Anlatıcı öykü dünyasına (çeşitli araçlarla) belirli bir derecede müdahale edebilir. Bunu anlatıcının öyküdeki görünürlük derecesi (niceliği) olarak düşünmek mümkündür. Anlatıcının söylediklerine, yani anlatı bağlamına ne derece güvenileceği ise onun niteliğiyle ilgili bir sorun olarak ele alınabilir.

2.1.1.4.1. Anlatıcının "nicelik"i: mimesis – diegesis ayrımı ya da anlatıcı müdahalesi problemi

Anlatıcının öykü dünyasına müdahalesiyle ilgili Platon'a kadar uzanan temel bir sınıflandırma vardır: Mimesis ve diegesis. Platon, *Devlet* isimli eserinin üçüncü kitabında şair ve yazarların "nasıl" söylediği hakkında bazı tespitlerini aktarır:

[453] Genette, s. 271, 272.

"Şöyle bir örnek vereyim. *Ilias*'ın başında Khryses Agamemnon'a kızını bırakması için yalvarır, ona kızar, fakat kızı bırakılmayınca Akhalılara beddua eder[.] (…) 'Çok sayıda Akhalıya, bilhassa da Atreus'un oğullarına yalvardı.' Buraya kadar şair kendi ağzından olayları anlatır. Başka biri konuşuyormuş gibi görünmek istemez. Daha sonra sanki kendisi Khrysesmiş gibi, olayları da Homeros değil de yaşlı rahip anlatıyor gibi konuşmaya başlar. Aslında bizi inandırmaya çalışır diyelim. Ilias, Ithaka ya da Odysseus'ta tüm hikâye buna göre anlatılır. (…) Şairin diğer insanların söylediği sözleri sadece nerede ve ne zaman söylediğini belirtmesi, yalnızca anlatıda bulunması anlamına gelir. (…) Ancak şair kendisi değil de başkasıymış gibi davranırsa, bu durumda başkasının yerine geçtiği için sözleri de mümkün olduğunca o başkasının kişiliğine uydur[ur]. (…) İnsanın sesini, hareketlerini bir diğer insana benzetmesi nedir? Bu durumda o benzenilmek istenen insan taklit edilmiyor mu? (…) O hâlde Homeros ve diğer şairler eserlerinde taklit yapıyorlar. (…) Öte yandan şair kendini gizlemiyorsa, orada anlatılan şeylerde taklit olmaz. (…) Homeros, Khryses'in kızı için gerekli parayı alıp, Akhalılara yalvarmaya geldiğini söylediği zaman Khryses gibi değil de Homeros gibi konuşsaydı bu durumda taklit değil anlatı var diyecektik."[454]

Platon burada anlatıcının anlattığı öyküyü iki tarzda sunabildiğini göstermeye çalışır: Ya taklit ederek ya da kendi adına konuşarak. Bunlardan ilkine taklit (*mimesis*), ikincisine anlatı (*diegesis*) adını vermiştir. Bu kavramlar anlatı çözümlemelerinde kullanılan "gösterme" (*mimesis*) ve "anlatma" (*diegesis*) ayrımını doğurmuştur. Anlatıcı olayları ve konuşmaları ya aradan çekilerek doğrudan sergiler ya da kendi dolayımıyla aktarır.

"Dolayısıyla *göstermede* anlatıcının *aracılık etme* durumu söz konusu değildir ya da minimum düzeydedir (tiyatro buna güzel bir örnektir); *anlatma*da ise tam tersine aracılık etme durumu hakimdir; yani *göstermenin* aksine, anlatıcının varlığı fazlasıyla hissedilir."[455]

Anlatıcının olayları ve karakterlerin konuşmalarını aktarırken yapacağı müdahalenin niceliği konusunda eleştirmenler farklı görüşler ileri sürmüştür. Anlatıcı müdahalesini en aza indirmeye çalışan Henry James ve onun fikirlerini sistematikleştiren Percy Lubbock gösterme tekniğini, yani anlatıcının müdahalesinin en aza inmesini överken Wayne Booth gibi eleştirmenler anlatma tekniğinin yararlarını da göz önüne alarak dengeli bir perspektif geliştirmek gerektiğini öne sürmüşlerdir. Bu konuda Genette'in fikirleri de önemlidir. Genette *Anlatının Söylemi*

[454] Platon, *Devlet,* Furkan Akderin (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2016, s. 113-114.
[455] Dervişcemaloğlu, s. 69.

isimli çalışmasında bu konuyu ele almış ve Wayne Booth'u onaylayan fikirler ileri sürmüştür:

"Bu karşıtlığın (…) on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında İngiltere ve ABD'deki roman kuramında Henry James ve çömezlerinin şahsında *gösterme-söyleme* karşıtlığında aniden nevzuhur ettiğini ve hızla, Anglo-Amerikan normatif vulgatasında roman estetiğinin Ahuramazda ve Ehrimen'i [iyi ve kötü] hâline geldiklerini biliyoruz. Wayne Booth *Rhetoric of Fiction* adlı eseri boyunca, mimesisin yeni-Aristotelesçi tarzda değerlendirilmesini ciddi şekilde eleştirmiştir. Bizim katı analitik bakış açımızdan, (Booth'un geçerken açıkça ortaya serdiği gibi) *gösterme* fikrinin, tıpkı taklit ya da anlatı temsili fikrinde olduğu gibi (…), bütünüyle yanılsamalı olduğu da eklenmelidir: Dramatik temsile karşıt olarak, hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi 'gösteremez' ya da 'taklit edemez'. Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve 'canlı' bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok *mimesis yanılsaması* vermektir; ki tek bir nedenle, yegâne anlatı mimesisidir bu: Sözlü ya da yazılı olsun, bu anlatı dile ait bir olgudur ve taklit etmeksizin dili gösterir."[456]

Dolayısıyla, Genette'e göre dili kullanan anlatı sanatı açısından herhangi bir "mimesis" söz konusu olamaz. Anlatı ancak "mimesis yanılsaması" yaratır. Bu nedenle olsa olsa farklı "diegesis (öykü) dereceleri"nden söz edilebilir. Bu da demektir ki anlatıcı daima anlatı dünyasının bir parçasıdır. Varlığı öyle ya da böyle anlatıdan tam anlamıyla silinemez. Nitekim *göstermey*e karşı *anlatma*nın savunusunu yapan Booth'un deyimiyle anlatıcı ancak kılık değiştirebilir, fakat bütünüyle gözden kaybolamaz.[457] Görünürlüğü azalsa da anlatıcıyı metinden tamamen silmek olanaksızdır.

Chatman da *mimesis-diegesis* ayrımını üç düzeye çıkararak genişletir. Chatman'a göre anlatıcı görünürlüğünün en alt düzeyinde *varsayımsal/minimal anlatıcılar* vardır. Bunlar diegesis'in en mimetik ucunu temsil ederler. Bundan sonra *örtük anlatıcılar* gelir. En diegetik anlatıcı grubu ise *açık anlatıcılar*dır. Anlatıcının temsil edilmesi konusundaki bu kategorilerinden de anlaşılacağı üzere Chatman da anlatıcının varlığını anlatı açısından zorunlu olarak değerlendirir.

W. Booth yazarın anlatıda okura yol göstermek için kullandığı araçların nerelere dek uzanabileceğini ayrıntılı olarak göstermiştir. Booth'a göre, anlatı retoriği bütünüyle

[456] Genette, s. 173, 174.
[457] Booth, s. 31

silinemez, silinirse ortada anlatı namına bir şey kalmaz. Bunu Pospelov özlü bir şekilde şöyle ifade etmiştir:

"Okuyucular çoğu kez anlatanın kendi yazgısına ilişkin bir bilgi edinmezler; onun kişilerle karşılıklı ilişkisinin ne olduğunu, anlatımını ne zaman, nerede ve hangi koşullar altında sunduğunu, onun kendi düşüncelerini ve duygularını, okuyucular her zaman bilmeyebilirler. Anlatma'nın ruhu çoğu kez 'kütlesiz ve gövdesiz'dir (Th. Mann).

Fakat buna karşılık, anlatıcının söylemi, yalnızca dıştan gözlenen bir gösterim yapmakla kalmaz, aynı zamanda ifadeci bir etkisi de vardır bu söylemin; anlatıcının söylemi, yalnızca söylenenlerin nesnesini değil, söyleyenin kendisini de karakterize eder.

Her epik eserde, gerçekliğin onu anlatana özgü olan algılanış tarzı da dile gelir, anlatanın 'dünyaya bakışı' ve düşünüş tarzı da belli olur."[458]

Dolayısıyla anlatıcı öykü dünyasını yaratırken tercih ve teknikleriyle kendini de inşa etmiş olur. Anlatıdan tamamen silinemeyeceği genel olarak kabul edilse de anlatıcının anlatıya müdahale derecesini ancak yazarın tercihleri belirler.

2.1.1.4.2. Anlatıcının "nitelik"i: güvenilirlik

Anlatıcının güvenilirliği sorununu ilk olarak gündeme getiren Wayne Booth'tur. Booth, *Kurmacanın Retoriği* adlı eserinde "güvenilmez anlatıcı" kavramını ortaya atmıştır. Kapsamı ve netliği konusunda bazı tartışmalar olsa da genel olarak kabul görmüş bir kavram olduğu söylenebilir. Burada bu kavramın ana hatlarından söz etmek faydalı olacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, anlatıcı anlatılama edimiyle bir anlatı üretir. Anlatıyı üreten kişi olarak anlatıcının belirli bir otoritesi vardır. Anlatıcı, sözlerine güvenilen kimsedir.

"Jane Austen'ın *Emma* romanının anlatıcısı, 'Emma Woodhouse, güzel, akıllı ve zengin, rahat bir yuvaya ve mutlu bir mizaca sahip…' diyerek başladığında kızın gerçekten de güzel ve akıllı olup olmadığından kuşku duymayız. Aksini düşünmemiz için bize bir neden verilene kadar bu ifadeyi kabul ederiz."[459]

[458] Pospelov, s. 277.
[459] Culler, s. 128.

Marina Mackay'in "âlim-i mutlak anlatı" için yaptığı genellemeler anlatıcının ifadeleri ile karakterin sözleri arasındaki güvenilirlik derecesi açısından bütün anlatılara genellenebilir. Mackay'e göre, "hiçbir yerden gelen ses" olarak anlatıcının sözleri tırnak içinde verilen ve "bir yerden gelen ses" olarak karakterin sözlerine göre daha güvenilirdir ve yoruma açık değildir:

"Anlatıcının otoriter sesi vardır, sonra diyalog gelir; âlim-i mutlak anlatıcının sesi nesnel, tırnak işareti içindeki her şey ise öznel ve bu yüzden anlatıcının açıklayıcı bilgeliğine muhtaç olarak algılanır. Tıpkı sözcükleri ironik bir mesafe belirtmek amacıyla tırnak içinde kullandığımızda olduğu gibi, klasik gerçekçi bir metindeki tırnak işaretleri size bu sözlerin (diyalog) tartışma ve yoruma açık olduğunu, oysa –asla tırnak içinde verilmeyen– anlatıcının ifadesinin doğruluğuna şüphe olmadığını gösterir. Bu demektir ki, anlatısal 'hiçbir yerden gelen ses', tırnak işaretlerinin 'bir yerden gelen ses' olarak, bir karakterin önyargılı ya da sınırlı ifadesi ve birçok sesten sadece biri olarak sunduğu şeyi yorumlayabilir, ama kendisi yoruma direnir."[460]

Fakat bu genellemelere istisna oluşturan bazı anlatıcılar vardır. Booth'un "güvenilmez anlatıcı" olarak adlandırdığı bu anlatıcılar kimi işaretler yüzünden okur üzerinde belirli bir güvenilmezlik hissi yaratırlar. Güvenilmezliğin çeşitli dereceleri ve görünümleri olabilir. Booth güvenilmez anlatıcı kavramını şöyle tanımlar:

"Daha iyi terimler olmadığı için, eserin normlarına (yani zımni yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir* diyorum, uygun olmayana da *güvenilmez* diyorum. Büyük güvenilir anlatıcılardan çoğunun bol miktarda tesadüfi ironiye başvurduğu, bu yüzden de aldatıcılık potansiyeli taşımak bakımından 'güvenilmez' olduğu doğrudur. Ama zor ironi bir anlatıcıyı güvenilmez yapmaya yetmez. Ayrıca, kasten aldatıcı olan anlatıcılar bazı modern romancıların (Camus, *Düşüş*; Calder Willingham, *Natural Child* vs.) ana kaynaklarından biri olmasına rağmen, güvenilmezlik normalde yalan söylemekle de ilgili değildir. Güvenilmezlik çoğunlukla James'in bilinçsizlik (*inconscience*) dediği bir meseleyle ilgilidir; anlatıcı hatalıdır ya da yazarın ondan esirgediği niteliklere sahip olduğunu sanmaktadır. Veyahut da *Huckleberry Finn*'deki gibi anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia ederken yazar arkasından sessizce onun erdemlerini övmektedir."[461]

Dolayısıyla "güvenilmezlik" kavramının sınırları ironiden kaynaklanan güvenilmezliği aşar. Anlatıcının bazı bilgileri kasten saklaması ya da kasten yalan

[460] Mackay, s. 75.
[461] Booth, s. 170, 171.

söylemesi ve sonra doğrunun ortaya çıkmasıyla meydana gelen güvenilmezlik bir yana, asıl sorun teşkil eden nokta anlatıcının kendi güvenilmezliğinin farkında olmamasıdır. Booth, güvenilmezliği anlatıcının normlarıyla zımni yazarın normları arasındaki bir çelişkide görür. Zımni yazar anlatı dünyasında yaşayan bir "kişi" değildir ve bir "ses"i yoktur. O,

"Anlatıcının aksine (…) bize hiçbir şey *anlatamaz*. Onun kendi sesi, doğrudan iletişim kurabilecek araçları yoktur. Bütünün tasarımı yoluyla, tüm seslerle, kendi seçtiği, öğrenmemizi sağlayacak tüm yollarla bizi sessizce bilgilendirir."[462]

Bu bağlamda, zımni yazar gerçek yazarla özdeşleştirilemez. Nitekim bir yazarın farklı eserlerinde farklı zımni yazar imgesi "kendisinin farklı versiyonları, farklı ideal norm kombinasyonları" belirir.[463] İşte güvenilmezlik kavramı bu zımni imgeyle anlatıcı arasındaki bir gerilimle ilgilidir. Anlatıcı birtakım niteliklere sahip olduğunu düşünmektedir. Fakat aslında zımni yazarla okur arasında anlatıcı aleyhine iş birliği kurulmuştur. Booth'un tanımladığı şekilde "bilinçsizlik"inin farkında olmayan anlatıcıların bazı tipik örneklerini Mackay şöyle sıralar:

"Belki de, kasti olarak kandırmadan daha yaygın olanı, modern edebiyatın çok sayıda birinci şahıs anlatıcısının büyük ölçüde kısıtlanmış statüsüdür: Ford Madox Ford'un *İyi Asker* (*The Good Soldier,* 1915) adlı eserinin anlatıcısı, hikâyesinde geçen korkunç boyutlarda cinsel saplantıları anlayamayacak kadar bastırılmıştır; Faulkner'ın *Ses ve Öfke* (*The Sound and the Fury*, 1929) adlı eserinin açılış bölümü zihinsel engelli Benjy'nin anlatısıdır; öte yandan, yüzyılın öbür ucunda, Kazuo Ishiguro'nun *Değişen Dünyada Bir Sanatçı* (*An Artist of the Floating World*, 1986) adlı eserindeki anlatıcılar, kendi içinde patlayan bir imparatorluk geçmişinin yıkıcı değerlerine o kadar bulaşmışlardır ki, etraflarındaki dünyanın nasıl değiştiğini görmezler (oysa okur görmelidir)."[464]

Burada betimlendiği hâliyle, güvenilmez anlatıcının temel niteliği çevresinde olup bitenlere dair eksik ya da yanlış bir algıdır. Anlatıcı, içinde bulunduğu duruma gerçekçi bir yorum getiremediğinde okurda ona karşı güvenilmezlik hissi uyanır. Bu, zihinsel açıdan sorunlu biri, bir "deli" olabileceği gibi, kendi değerlerine sıkı sıkıya sarılarak değişen dünyayı çarpık bir şekilde yorumlayan bir bağnaz da olabilir.

[462] Chatman, s. 139.
[463] Booth, s. 81.
[464] Mackay, s. 92, 93.

2.1.2. Cumhuriyet dönemi Türk öykülerinde anlatıcı

Anlatıcının şahıs olarak tasnifinde genellikle "birinci şahıs" ve "üçüncü şahıs"tan söz edilir. Bu tasnife karşı çıkanlar olmakla birlikte böyle bir ayrımın yararlı, hatta bir bakıma zorunlu olduğunu savunanlar da vardır. Örneğin kurmaca eserlerde bilincin sunumu konusunda kapsamlı bir çalışma yapan Dorrit Cohn birinci ve üçüncü şahıs anlatılarını ayırmanın gerekliliğini savunur Ona göre, anlatılarda bilinç sunumu bu türden bir tasnifi zorunlu kılar. Çünkü üçüncü şahıs anlatıcılı kurmaca eserlerde karakterin içsel konuşmasının aktarılması diğer bütün teknikler arasında yalnızca bir "teknik"le mümkündür. Oysa bu tekniğin birinci şahıs anlatıcılı eserlerde bütünlüklü bir kullanımı "özerk monolog" adı verilen bir "tür"e yol açar. Cohn bu nedenle birinci ve üçüncü şahıs anlatıcılı kurmaca eserleri ayırarak bilinç sunumunu da buna göre konumlandırır.[465]

Genette ise şahıslara dayalı bir ayrım yapma taraftarı olmadığını belirtir. Genette'e göre, anlatıcının varlığı anlatı açısından kesindir. Şahıs ayrımı "anlatı durumunun aslında çeşitlilik içermeyen bir öğesinde (…) çeşitlilik varmış vurgusu yapmaktadır."[466] Oysa gerçekte anlatıcının varlığı anlatı açısından değişmezdir.

"Bu mevcudiyet [anlatıcının mevcudiyeti] değişmezdir, çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde (kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi) *ancak* 'birinci şahıs' olarak bulunabilir, Ceasar'ın Commentaries'i gibi kasti olarak yapılan değişiklikler hariç. Oysa 'şahısa' vurgu yapmak, anlatıcının yapması gereken seçimin –tamamen gramatik ve retorik bir seçimdir bu– Ceasar'ın 'Anılarında yaptığı gibi, şu ya da bu 'şahısla' yazmak türünden bir seçim olduğu yanılgısına düşürür. Hâlbuki gerçekte durumun bu olmadığı açıktır. Romancının seçimi, anlatıcıdan farklı olarak, iki gramer biçimi arasında değil, iki anlatı duruşu arasındadır (zaten bunların gramer biçimleri de kendiliğinden bir sonuçtur): Hikâyeyi 'karakterler'inden birisine anlattırmak ya da hikâye dışından bir anlatıcıya anlattırmak. Dolayısıyla bir anlatı metninden birinci şahısla çekilmiş fiillerin varlığı, gramer yönünden özdeş olsa da anlatı analizine göre ayrıştırılması gereken iki farklı duruma atfedilebilir: Anlatıcının kendisini bu şekilde nitelendirmesi durumuna (…) ya da anlatıcının hikâyedeki karakterlerden biriyle özdeş olması durumuna (…). Kuşkusuz 'birinci şahıs anlatısı' bu

[465] Ayrıntılı bilgi için "Bilinç Sunumu" başlığına bakılabilir.
[466] Genette, s. 266.

durumlardan yalnızca ikincisine gönderme yapar ve bu bakışımsızlık terimin uygunsuzluğunun bir kanıtıdır."[467]

Buradan anlaşıldığı kadarıyla, Genette şahıslara dayalı ayrımın temelde gramatik bir sorun olduğunu, hâlbuki yazarların seçiminin gramerle değil anlatı duruşuyla ilgili olduğunu öne sürmektedir. Genette'in örneğinde olduğu gibi, anlatıcının "ben" zamirini kullanması o anlatıyı her zaman birinci şahıs anlatısı yapmaz. Dolayısıyla "birinci şahıs anlatısı" sınırlı bir anlatı durumuna işaret etmektedir. Bu nedenle, Genette şahıslara dayalı bir ayrımı hatalı bulur ve bunun yerine farklı bir tasnif önerir.

Kendi tipolojisini inşa eden Genette için önemli olan parametrelerden biri, anlatıcının anlattığı hikâyede yer alıp almamasıdır. Anlatıcı öykü dünyasında yer almayabilir ya da öykü dünyasının bir parçası olarak ortaya çıkabilir. Genette bu "birinci tür anlatıyı *heterodiegetik* (*dış-anlatıcılı*), ikinci tür anlatıyı ise *homodiegetik* (*iç-anlatıcılı*) olarak" adlandırır.

Burada iç-anlatıcılı (homodiegetik) öyküler bağlamında ikinci bir ayrım daha yapmak gerekir. Çünkü Genette'in deyimiyle,

"Yokluk mutlaktır, mevcut olma ise derecelidir. Demek ki iç-anlatıcılı türü en azından ikiye ayırmak zorundayız: Biri anlatıcının, anlatısının kahramanı olduğu anlatılar (…), diğeri ise genellikle bir tanık ya da gözlemci olarak, yalnızca tali bir rol oynadığı anlatılar[.]"[468]

Genette, anlatıcının anlattığı öykünün başkişisi olduğu durumlar için "*ben anlatıcılı* (*otodiegetik*)" terimini önermiş; ancak anlatıcının ikincil bir konumda olduğu durumlar için bir öneride bulunmamıştır. Bunlara da yaygın adıyla "gözlemci" denebilir.

Genette'in anlatıcı tipolojisini oluşturmakta kullandığı ikinci parametre ise anlatıcının birinci düzeyden mi, yoksa ikinci düzeyden mi olduğudur. Birinci düzey anlatıcılar "dış-öykü"nün anlatıcılarıdırlar. İkinci düzey anlatıcıların anlattığı öyküler ise "iç-öykü"dür ve bu türden ikinci düzey bir öykü anlatan anlatıcılar "iç-öyküsel" anlatıcılardır.

[467] *a.g.e.*, s. 266, 267.
[468] Genette, s. 266,267-268.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu iki parametrenin sistematik bir kombinasyonuyla dört tip anlatıcı ortaya çıkmış olur:

a. Dış-öyküsel dış-anlatıcı: Anlattığı öykü dünyasında yer almayan birinci düzey anlatıcı

b. Dış-öyküsel iç-anlatıcı: Anlattığı öykü dünyasında yer alan birinci düzey anlatıcı

c. İç-öyküsel dış-anlatıcı: Anlattığı öykü dünyasında yer almayan ikinci düzey anlatıcı

d. İç-öyküsel iç-anlatıcı: Anlattığı öykü dünyasında alan ikinci düzey anlatıcı

2.1.2.1. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcı

Birinci şahıs anlatılarını bazı kategoriler üzerinden tanımlamak mümkündür. Öncelikle bir "şahıs"tan söz etmek gerekir. Birinci şahıs anlatıcı öykü dünyasına doğrudan doğruya dâhil olması açısından üçüncü şahıs anlatılarından farklı olarak bir insan bedenine sahiptir. Birinci şahıs anlatıcı anlattığı dünyanın sosyoekonomik, kültürel, siyasal, vb. yapısından doğrudan etkilenir. Bu öyküye mekân bağıyla bağlıdır. Bu gibi nitelikler dolayısıyla öykü dünyasıyla anlatıcı arasında doğrudan bir ilişki vardır. İkinci olarak, anlatıcının öyküdeki düzeylerle ilişkisi de önemlidir. Son olarak, birinci şahıs anlatıcının öykü mekânıyla olan ilişkisi üçüncü şahıs anlatıcının mekân ilişkisine göre çok daha belirgin ve önemlidir. Şimdi bu kategorilere bazı örnekler üzerinden göz atılabilir.

2.1.2.1.1. Anlatıcı: şahıs

Cumhuriyet döneminde yazılmış birinci şahıs anlatıcılı öykülerde dış-öyküsel iç-anlatıcılı paradigmanın yaygın olarak kullanıldığı söylenebilir. Öncelikle öykülerin büyük çoğunluğu "dış-öyküsel" bir anlatıcı barındırması bakımından tek düzeylidir. İkinci olarak, tek düzeyden oluşan, diğer bir deyişle içinde bir üst-öykü (diğer adıyla bir "çekirdek öykü") barındırmayan öykülerde anlatıcıların öykü dünyasına dâhil oldukları söylenebilir. Yukarıda belirtildiği gibi, iç-öyküsel anlatıcılar öykü dünyasında iki farklı şekilde yer alabilirler: Ya otodiegetiktirler, yani anlatıcı ile

başkişi aynı kişidir ya da gözlemci bir anlatıcı vardır, yani anlatıcı ile başkişi farklı kimselerdir. Cumhuriyet döneminde birinci şahıs anlatıcılı öykülerde yaygın şekilde iç-anlatıcıların gözlemci olduğu söylenebilir.

K. Hulusi'nin "Köyde Cinayet" başlıklı öyküsünün girişinde, anlatıcı Cumhuriyet dönemi öykülerinde gözlemlenen bu durumun bir özetini verir:

"Biz hikâyeciler daima bizden ötekilerin başına gelenleri anlatmaya çalışırız; ama, bizim içimizde bizzat birer hikâye mevzuu olacak kimseler yok mudur?"[469]

Cumhuriyet döneminde birinci şahıs anlatıcılı öykülerin yönelimi ağırlıklı olarak bu yöndedir. Anlatıcıların ilgisi büyük oranda dışa dönüktür. Anlatıcının dikkati kendisine değil, başkalarına dönüktür. Böylece tek düzeyden oluşan birinci şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcı ile başkişi genellikle farklılaşmıştır denebilir.

Sadri Ertem, Memduh Şevket, Salâhaddin Enis, Sabahattin Ali, Umran Nazif, Bekir Sıtkı, Nahid Sırrı, Kenan Hulusi, Haldun Taner, Fahri Celâl, Samet Ağaoğlu, İlhan Tarus, Samim Kocagöz, Sait Faik, Oktay Akbal ve Ahmet Hamdi Tanpınar… Bu yazarlar yaygın şekilde dış-öyküsel gözlemci iç-anlatıcılı paradigmayı tercih etmişlerdir. Oranlar yazardan yazara değişmekle birlikte genel olarak gözlemci anlatıcı kullanılan öyküler otodiegetik anlatıcılı öykülerin en azından iki katıdır.

Anlatı düzeyleri başlığında ele alınacak olan ikici düzey öyküler ise bunun tam tersi bir görünüm sergiler. İkinci düzey (veya Genette'in deyimiyle "üst-öyküsel") anlatılar, en basit haliyle tanımlamak gerekirse anlatıcının sözü başka bir anlatıcıya devrettiği örneklerdir. Bu tür öykülerde birinci düzey (dış-öyküsel) bir anlatıcı sözü ikinci düzey (iç-öyküsel) bir anlatıcıya bırakır. Bu ikinci öykü ilk öykünün düzey olarak "üstünde" yer aldığı için Genette bunlara "üst-öyküsel anlatı" adını vermiştir.

Cumhuriyet dönemi öyküleri arasındaki bu örneklerde yukarıda betimlenen durumun tam tersi söz konusudur. Sözü birinci düzey anlatıcıdan devralan ikinci düzey anlatıcılar hemen tamamen kendi öykülerini anlatırlar. Dolayısıyla bu tür öykülerde anlatıcı ile başkişi aynıdır ve bu bağlamda bu türden üst-öykülerde gözlemci değil otodiegetik bir anlatıcı vardır.

[469] Koray, *Bir Otelde 7 Kişi*, s. 72.

Üst-öyküsel anlatılarda söz asıl anlatıcıya devredilir gibi görünse de aslında anlatıcı ile okur arasına bir başka anlatıcının girmesi bir mesafe sorunu yaratır. Çünkü bu tür öykülerde sözü otodiegetik anlatıcıya doğrudan vermek mümkünken başka bir anlatıcı dolayımı yaratılır. Bu da aslında tek düzeyden oluşan öykülerdeki durumun bir uzantısıdır. Başkişinin doğrudan anlatıcı yapılması yerine araya bir başka benlik, yani bir anlatıcı girer.

Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi öykülerinde bir "anlatıcı gerekliliği"nden söz edilebilir. Diğer bir deyişle, kahramanlar doğrudan anlatıcı seçilmezler. Bunun yerine bu şahısların öykülerini okura sunacak ikinci bir benlik yaratılır. Böylece Birinci şahıs anlatıcılı öyküler üçüncü şahıs anlatıcılı öykülere yaklaşır. Çünkü her iki anlatı durumunda da hem zamandan kaynaklanan bir mesafe vardır (anlatıcı ile kahramanın zamanı birbirinden farklıdır) hem de anlatıcı ile kahraman arasındaki farklılıktan doğan bir mesafe belirir.

Dönemi öykülerindeki bu eğilimin altında yatan sebeplere dair bazı fikirler ileri sürülebilir. Bunun amaçla Sabahattin Ali'nin "Isıtmak İçin" başlıklı öyküsüne göz atmak faydalı olacaktır. Bu öyküde anlatıcı konumundaki şahıs kendi küçük dünyasında insanların hayatlarına dâhil olmamak için çaba göstererek yaşamaktadır. Başka hayatlarla ilişki kurmanın yaratacağı sorumluluklardan korkmaktadır. Günün birinde, evine çamaşır yıkamaya gelen kadının yardım isteğini de bu nedenle geri çevirecektir. Bu kadın küçük yaştaki kızıyla birlikte yaşamaktadır ve ekonomik olarak yardıma muhtaç durumdadır. Küçük kızı birkaç gündür hastalıktan kıvranmaktadır. Çamaşırcı kadın kömür parası bulmak umuduyla son çare olarak anlatıcıdan yardım ister. Anlatıcı bu kadının yardıma muhtaç durumda olduğunu anlar; fakat merak edip kadına yardım etmeye kalkarsa rahatının bozulacağından korkar. Bu nedenle kadını başından savar. Ertesi gün kadın ortalıkta görünmez. Anlatıcı sora sora bulduğu evde kadının küçük kızının donarak öldüğünü görür.

Bu öykü Cumhuriyet dönemi öykülerindeki gözlemci anlatıcıların kaynaklarından birini açıklamaktadır. Şöyle ki, anlatıcılar dikkatlerini toplumsal sorunlara yöneltme, toplumun sorunlarıyla ilgilenme yükümlülüğündedirler. Bu sorumluluktan kaçmanın tıpkı S. Ali'nin öyküsünde olduğu gibi birtakım riskleri vardır. S. Ali'nin öyküsü dönemin paradigması için bir alegori olarak okunabilir. Toplumun sorunlarıyla

ilgilenmek aydınların ve en başta da yazarların sorumluluğundadır. Bu sorumluluktan kaçmak sorunları ortadan kaldırmayacaktır.

Bu durumda, bütün bu anlatıcı sorunu temelde Türk modernleşmesi sürecinde aydına yüklenen sorumlulukla birlikte okunabilir. Cumhuriyet rejimi önceki dönemde ortaya çıkan "halka doğru" hareketini devralmıştır. Bu hareket en iyi ifadesini aydınlara halkı aydınlatma görevi yükleyen Ziya Gökalp'ın "halka doğru" şiarında bulmuştur. Aydınlara yüklenen toplumu aydınlatma sorumluluğu sanatın toplumsal sorunlara kapatılmasının önüne geçerek modernizm türünden bir yönelişi de başından engellemiş olur. Bu çerçevede, dönem öykülerinde anlatıcılar Cumhuriyet rejiminin aydınlara yüklediği halkı aydınlatma görevini anlatısal düzeyde de kabul etmişlerdir denebilir.

Anlatıcıların dışarıya dönük ilgisi böylece sosyolojik bir zemine oturtulabilir. Bu şahıslar topluma ve toplumsal sorunlara yabancılaşmış, toplumun sorunlarını görmezden gelen anlatıcılar değildir. Toplumda birtakım sorunların olduğunu tespit ederler; ancak çelişkileri görüp içlerine kapanmazlar. Diğer bir deyişle, öykülerini toplumsal sorunlara kapatıp kendi bireysel sorunlarına odaklanmazlar. Elbette buna istisna oluşturan öyküler vardır. Fakat genel eğilim dışa dönük ilgi sonucu ortaya çıkan anlatıcı ile kahraman arasında bir ayrışmaya gitme yönündedir. Kronotoplarla ilgili bazı saptamalar yapılırken bu durumun olay örgüsü ve kronotop kullanımıyla olan sıkı bağlantısı üzerinde de durmak gerekecektir. Çünkü olay örgüsü farklı sosyal sınıfları bir araya getirmekte kullanılan anlatısal bir ögedir.

2.1.2.1.2. Anlatıcı: gözlemciler ve başkişiler

Cumhuriyet döneminde birinci şahıs anlatıcılı öykülerde genellikle dış-öyküsel gözlemci iç-anlatıcıların kullanıldığı söylenmişti. Akla, anlatıcı ile kahraman arasındaki ayrışmayı beraberinde getiren bu tercihte bu iki anlatısal ögenin ne tür bir ilişki içinde olduğu sorusu gelir. Anlatıcı ve kahramanın farklı kimseler olduğu durumlarda, iki tür ilişki saptanabilir: Anlatıcı ya tanımadığı ve yeni tanıştığı kişilerin hikâyelerini anlatır ya da zaten tanıdığı, kendi çevresinde bulunan kimselere odaklanır.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde her iki tarzın da hemen hemen aynı oranda kullanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte, kimi yazarlar belirli bir tarzı ağırlıklı olarak kullanırken kimileri de her iki tarzı aynı oranlarda kullanmıştır. Bazı yazarlardan örneklerle konuyu açmak mümkündür.

S. Enis, S. Ertem, M. Şevket, F. Celâl, H. Taner, İ. Tarus, U. Nazif, B. Sıtkı ve O. Cemal'in öykülerinde, anlatıcı genel olarak kendi çevresinden insanların öykülerini anlatır. Örneğin bunlar arasında M. Şevket genellikle aile veya arkadaş çevresinden insanların hayatlarını gözler önüne seren anlatıcılar kullanır.

S. Ali, N. Fazıl, S. Ağaoğlu, N. Sırrı, K. Hulusi, S. Kocagöz, S. Faik, O. Akbal ve Tanpınar'ın öykülerinde ise anlatıcılar daha çok yeni girdikleri çevrede tanıştıkları insanların öykülerini anlatırlar. Bu ikinci grup yazarların öykülerinde tesadüflerin etkisi de önemlidir. Örneğin S. Faik ve O. Akbal'ın şehir içinde gezerek hikâye arayan anlatıcısı da ilgili yazarların öyküleri için tipik bir örnektir. Şunu da belirtmek gerekir ki ilk grup yazarlarda da bu türden öyküler bulmak mümkündür.

Aslında mekânın bir parçası olan birinci şahıs anlatıcıları kronotoplar bağlamında da değerlendirmek doğru olacaktır. Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcıların hangi türden mekânlarda bulundukları ve başkişilerle hangi türden ilişkiler geliştirdikleri de saptanmış olacaktır.

2.1.2.1.3. Anlatıcı: kronotoplar

Mihail Bahtin'in literatüre kazandırdığı kronotop kavramı zaman ve mekânın ayrılmaz bütünlüğüne vurgu yapar. İnsan eylemleri belirli bir mekânda ve belirli bir zamanda gerçekleşir. İnsanı kuşatan bu zaman ve mekân arasındaki bağlantılılık kronotop olarak ifade edilir. Kronotop "gerçek tarihsel zamanın ve uzamın" sanatta özümsenmesi sürecini anlamlandırmaya yarayan bir kavramdır.[470]

Bahtin, krotonopu edebiyatın kurucu kategorisi olarak görür. Gerçekte kronotop roman türünün ortaya çıkma ve evrilme sürecini, daha genel planda ise Batı edebiyatlarındaki "temsil" (*mimesis*) değişimini anlamada Bahtin'in temel gereci olmuştur. Bahtin, romanın ortaya çıkış ve evrim sürecini zaman-mekân algısındaki

[470] Bahtin, s. 295.

bir değişim üzerinden okumaya çalışır. Bu çerçevede, epikle romanı karşı karşıya getirir. Bu iki türün zaman ve mekân algısı birbirinden farklıdır.

"Destansı epik anlatılar uzamsal ve zamansal olarak uzak geçmişte (distant past/absolute past) geçer. Bu anlatılar kahramana ve kahramanın toplumu için mücadelesine odaklanır. Bu tür anlatılarda kronotop, detaylı mekân ve zaman ayrıntıları vermez. Bunlar genelde "bir varmış bir yokmuş, zamanın birinde, uzak bir ülkede" diye başlayan anlatılardır. Hikâyenin temel vurgusu, anlatılan olay ve çıkarılacak ders/mesaj üzerinedir."[471]

Romanın ortaya çıkışıyla birlikte zaman ve mekânın algısı ve temsili de değişmiş, zaman ve mekân anlatılarda somut/görünür hâle gelmiştir. Olayları kuşatan zaman ve mekân temsilleri "gökten yere indirilmiş olur."[472] Böylece, "toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemeleri" ortaya çıkar.[473] Diğer bir deyişle, her tarihsel dönemin farklı bir zaman-mekân algısı ve temsil tarzı vardır. Zaman ve mekânla insan arasındaki ilişkiler "belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir."[474]

Bu çerçeve içinde Cumhuriyet dönemi öykülerinde yaygın olarak kullanılmış bazı kronotop biçimlerine göz atmak faydalı olacaktır. Burada yalnızca birinci şahıs anlatıcılı öykülerdeki kronotoplara bakmak, doğal olarak dönemin tercihlerini eksik yansıtacaktır. Fakat bu çalışma açısından önemli olan dönemin yaygın kronotopları değil, birinci şahıs anlatıcıların zaman-mekân biçimleriyle olan ilişkileridir.

2.1.2.1.3.1. Merkezden taşraya: yol(culuk)

Yol kronotopu "rastlantısallık"la karakterize edilebilir. Rastlantılar ve rastlaşmalar yol ve yolculuk açısından karakteristiktir. Çok farklı sosyal çevrelerden insanların bir araya gelmesi için yollar elverişli ortamlardır. Ayrıca yollar genellikle egzotik bir dünyanın da kapılarını açar. Yolculuğa çıkanlar tanımadıkları bir dünyaya girerler ve yolculuk süresince kendi kültürlerinin dışında bulunurlar.

---

[471] Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim*, Ankara: Hece Yayınları, 2015, s. 12.
[472] *a.g.e.*, s. 14.
[473] Sibel Irzık, "Önsöz", *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 28.
[474] *a.y.*, s. 29.

"Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan *toplumsal mesafelerin* kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hâl alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir."[475]

Yolculuğa çıkanlar yalnız mitolojik kahramanlar değildir. Fakat mitolojik kahramanın yolculuğundaki bazı motifler yol kronotopunda özümsenmiştir. Joseph Campbell'ın ünlü formülü şöyledir:

"Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner."[476]

Kahramanın girdiği "doğaüstü tuhaflıklar" bölgesi anlatılarda temsil edilen çoğu yolculuğun da bölgesidir. Fakat yukarıda betimlenmeye çalışıldığı üzere buradaki "doğaüstü" motifi romanı yaratan toplumsal bağlamca dışlanmış, geriye "tuhaflık" kalmıştır denebilir. Yolculuk bilinenin dünyasından bilinmeyenin dünyasına bir geçiştir. Roman türü bağlamında düşünülürse buradaki "bilinmeyen" atfı gerçekte artık farklı bir egzotikliğe gönderme yapar. Bahtin romanda yolun temelde yabancı bir dünyadan değil, bildik bir alandan geçtiğini iddia eder. Yol egzotik bir alandan geçtiğinde burada vurgulanan şey aslında toplumsal heterojenliktir. Diğer bir deyişle, yolun içinden geçtiği egzotiklik "ancak 'toplumsal egzotiklik' olabilir –yani 'gecekondular', 'aşağı tabaka', hırsızların dünyası[.]"[477]

Bu başlıkta bu iddianın Cumhuriyet dönemi öyküleri açısından geçerliliğine göz atacağız. Fakat bundan önce yol kronotopuyla birlikte ele alınacak olan taşra kronotopu üzerine Bahtin'in bazı saptamalarından söz etmek gerekir. Bahtin, Flaubert'in taşra kasabalarını kategori hâline getirir ve bu kasabaların özelliklerini şöyle özetler:

"Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen 'etkinlikler' bulunmaktadır. Zaman burada,

[475] Bahtin, s. 297.
[476] Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Sabri Gürses (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013, s. 42.
[477] Bahtin, s. 298, 299.

ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: Günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün, bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır; bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelade, döngüsel gündelik zamandır bu."[478]

Taşradaki bu döngüsellik bazı Cumhuriyet dönemi öykülerinde de görülebilir. Yol ve taşra kronotoplarını bir arada ele almanın bazı gerekçeleri vardır. Bunlara aşağıda değineceğiz.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde yol kronotopunun yoğun olarak kullanıldığı göze çarpar. Yolculuk, farklı sosyal çevreden insanları bir araya getirir. Yolculuğu iki ana motif etrafında toplamak mümkün: Bir yere yapılan yolculuklar ya yeni bir dünyanın kapılarını aralar ya da kimi tesadüflere (örneğin eski bir tanıdıkla karşılaşma) yol açar. Bu dönem öykülerinde özellikle de merkezle taşra arasındaki yolculuklar dikkat çekicidir.

İncelenen birinci şahıs anlatıcılı öykülerde yolculuk çoğunlukla merkez ile taşra arasında yapılır. Bütün riskleri göze alınarak şu da söylenebilir ki bu dönemin birinci şahıs anlatılarında genellikle merkezden taşraya bir yolculuk söz konusudur. Tersine, yani taşradan merkeze yapılan yolculuklar ise genel olarak üçüncü şahıs anlatılarına konu olmuştur. Bu durum, bir bakıma anlatıcıların büyük oranda şehirli oldukları izlenimini yaratır. Bu çerçevede, taşralılar anlatıcı olarak seçilmemiş ve bunun yerine bu tür alt sınıftan insanların yolculukları bir dolayımlayıcı, yani üçüncü şahıs bir anlatıcı ihtiyacı doğurmuştur. Böylece, birinci şahıs anlatıcıların sosyoekonomik konumlarının anlaşılması için de genel bir çerçeve oluşturulmuş olur.

Merkezden taşraya yolculuk yapan anlatıcılar entelektüel kimselerdir ve taşra üzerine gözlem ve analiz yapabilecek yeterliktedirler.[479] Fakat taşradan şehre yolculuk yapacak olan alt sınıftan insanların böyle bir yeterlilikleri yoktur. Bu nedenle,

[478] *a.g.e.,* s. 301.

[479] Aşağıda değinileceği üzere, şehirden taşraya yapılan yolculuğu anlatan bir grup öyküde taşrayı tanımayan şahıslar anlatıcı konumundadır. Bunlar taşrayla karşılaştıklarında belirli birtakım çözümlemeleri yapabilecek derecede "şehirli", "okumuş" kimseler olmakla birlikte neticede taşrayı tanımayan kimselerdir. Bu soruna şöyle bir çözüm getirilmiştir: Birinci şahıs anlatılarında, taşrayı tanımayan bir şahıs anlatıcı konumundaysa geçmişe dönük ironik bir bağlam oluşturulur. Böylece, söylem zamanındaki anlatan benlik geçmişini belirli bir ironik mesafenin ardından görür.

şehirden taşraya doğru yapılan yolculuklar üçüncü şahıs anlatılarının konusu hâline gelir.

Yol ve yolculuk anlatıları bazı motifler etrafında toplanabilir. Örneğin sosyopolitik bir tona sahip yol anlatıları, yolculuk sürecini anlatan yol anlatıları ve yolculuğun menzili olarak sunulan taşranın dinamiklerine odaklanan yol anlatıları, vb.

Siyasal-toplumsal bir tona sahip yol anlatılarında şehirlilerle köylülerin karşılaşması siyasal-toplumsal bir zemine oturur. Samim Kocagöz'ün "Yolculuk" başlıklı öyküsü tam da şehirden taşraya yapılan bu yolculuklar üzerine bir düşünüşten ibarettir. Anlatıcı, Anadolu'ya memur olarak atanmıştır; fakat görev yerine gidip gitmeme konusunda tereddüt içindedir. Onu hem şehre bağlayan şeyler vardır hem de Anadolu'ya gitmesini engelleyen bazı sebepler. Anlatıcı kendini "vatansever" olarak tanımlar. Fakat aydınlar taşrayı dönüştürememiş, taşra karşısında daima yenilmişlerdir. Bu nedenle de Anadolu'ya gidip gitmeme konusunda tereddütleri vardır. Bekir Sıtkı'nın "Unvan Düşkünü" başlıklı öyküsünde de anlatıcı tam da bu sebeplerle Anadolu'da bazı zorluklar yaşayan bir devlet memurudur. Âmirin unvan düşkünlüğü resmi işleri dahi aksatan bir yozlaşma örneğidir. Taşradaki devlet kurumları, içinde bulundukları sosyoekonomik yapıdan etkilenirler.

Sadri Ertem'in "Silindir Şapka Giyen Köylü" başlıklı öyküsünde de şehirden taşraya yolculuk yapılır. Bu öyküde yüzeysel bir modernlik anlayışına sahip bir grup "aydın"la köylüler karşı karşıya gelir. Anadolu'nun bir köyüne seyahat eden anlatıcı ve arkadaşları, takım elbiseli bir grup köylü görürler ve bundan etkilenerek köylünün modernliğe olan yatkınlığından dem vururlar. Modernleşmeyi kıyafet değişikliğine indirgeyen bu şahıslar köydeki yoksulluğu akıllarına getirmezler. Öykü, modernleşmeyi yüzeysel bir dönüşüme indirgemenin kofluğunu gözler önüne serer. Diğer bir nokta ise aydınların taşrayı tanımamasıdır.

Yine S. Ertem'in "Arpa Ektim Darı Çıktı" başlıklı öyküsünde de taşrayı tanımayan bir şehirli anlatıcı konumundadır. İkinci düzey anlatıcı tarım yapmak amacıyla taşraya yerleşmiş; fakat yerel tüccarların elinden kendini zor kurtarmıştır. Memduh Şevket'in "Köye Düşmüş" başlıklı öyküsünde de benzer şekilde ikinci düzey anlatıcı ticaret yapmak için Anadolu'da bir köye yerleşmiş; fakat zihnindeki köy tasavvurundan tamamen farklı bir köyle karşılaşmıştır.

Sabahattin Ali'nin "Bir Siyah Fanila İçin" başlıklı öyküsü taşraya yabancı bir aydının gözünden yazılmıştır. Anadolu'da bir memuriyete atanan anlatıcı zamanla taşralılara dönüştüğünü hissederek ani bir kararla İstanbul'a döner. Yine S. Ali'nin "Asfalt Yol" başlıklı öyküsünde de bir köye öğretmen olarak atanan anlatıcı köy yolunu asfaltlatmak için çabalar. Fakat neticede olan köylüye olur. Kötü malzeme kullanımı yüzünden asfalt yol kısa zamanda bozulmaya başlar. Yerel idare bu nedenle köylülerin kağnılarla asfalt yolu kullanmalarını yasaklar. Köylüler çok daha uzun dağ yolunu kullanmak zorunda kalırlar. Köylüler olan bitenden sorumlu gördükleri anlatıcıyı köyden kovarlar. Yazarın "Ses" öyküsünde de anlatıcı bir yolculuk sırasında tesadüfen tanıştığı işçi Ali'yi konservatuara aldırmak için girişimde bulunur. Fakat taşralı ile şehirli arasındaki uçurum kapanmayacak kadar derindir. Dış görünüşünde bile geniş olanaklara sahip olmanın verdiği imtiyazlar görülen bir şehirli konservatuvar sınavını geçerken Ali yol parasını dahi denkleştirmekte zorlanarak geri döner.

Bütün bu öykülerde, taşra iç dinamikleriyle dönüşüme direnen bir mekândır. Bu örneklerde taşraya yapılan yolculuğun siyasal-toplumsal bir tona büründüğü söylenebilir. Cumhuriyet dönemi öykülerindeki taşra kasabaları eşraf veya mütegallibe denilen, bir dönem İttihat ve Terakki ile iç içe yaşayan bazı güç odaklarının kurulu düzeninin mekânıdır.[480] Bu bağlamda, bu güç odakları taşradaki sömürü ilişkisinin sorumlusu olarak sunulurlar. Bununla birlikte, taşradaki döngüsellik yalnız siyasal değil toplumsal yapıyı da şekillendirmiştir. Bunun belki de en çarpıcı örneği N. Sırrı'nın "Kahvehane Seyyahı" başlıklı öyküsüdür. Bu öykü, taşra kasabasının döngüselliğinin nasıl kurumsallaştığını anlatması açısından ilginç bir örnektir. Anlatıcı taşrada tanıştığı yerli bir devlet memurunun öyküsünü anlatır. Bu şahıs kasabadaki tek kahvehanede toplananlara başından geçtiğini iddia ettiği tuhaf öyküler anlatır. Bu etkinlik yerli insanların tek eğlencesidir. Bu nedenle de bir

[480] "II. Meşrutiyet dönemi ulus-devlet inşa sürecinde olan bir toplumun sermaye birikimi sorununa çözüm arayışı yıllarıydı. 'Ticaret-i milliyyeyi yükseltmek' sorununun gündeme geldiği, şirketçilik ve özellikle anonim şirketler açısından önemli atılımların gerçekleştirildiği bir dönemdi. Artık Osmanlı Müslümanı ticarete atılıyor, şirket kuruyor, faizle para alıp veriyordu." Zafer Toprak, *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*, İstanbul: Doğan Kitap, 2017, s. 182, 183. Böyle bir ortamda, İttihat ve Terakki, ulusal sermayeyi yaratmak için esnaf ve eşrafa yönelmiştir. "Üretici ve küçük ve tüccar siyasî iktidarı ardına alarak piyasaya ağırlığını koydu. Bu da bilfiil İttihat ve Terakki bünyesinde etkin bir konum elde etmekten geçiyordu. İttihat ve Terakki başlangıçta okumuş Osmanlı aydınlarının bir hareketi iken zamanla İstanbul esnafından ve Anadolu eşrafından destek gördü; bu kesimlerde taban buldu." Toprak, *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*, s. 281.

gün kasabaya atanan yeni bir memurun bu eğlenceyi ellerinden almalarını kabullenemezler. Bu yeni memur, hikâye anlatan eski memurun yalan söylediğini kısa sürede ortaya çıkarır. Gerçekte kasabalılar da bunun farkındadırlar. Bununla birlikte, ellerindeki tek eğlencenin "doğru"luk adı altında ellerinden alınmasını kabullenemezler. Neticede yeni memur kısa süre sonra bir tayinle kasabadan ayrılır. Eski memur, hikâyelerine kaldığı yerden devam eder.

S. Faik'in "Beyaz Altın" başlıklı öyküsünde de benzer bir taşra tablosu çizilir:

"Sinemasız, tiyatrosuz, kadınsız ve kumarsız kasabada hırslar elbette böyle tatmin edilirdi. Birini alaşağı etmek için evvela kendisiyle boy ölçüşebilecek bir vaziyete çıkarmak, sonra el ense etmek. Ardından bir kahkaha salıverip su başında bir âlem tertip etmek."[481]

S. Faik'in bu öyküsünde ve S. Ali'nin "Bir Skandal"ında da hep taşra kasabasının döngüselliği anlatılır. Bu ve bunun gibi örneklerde taşraya yönelik eleştirilere politik bir ton karışır. Taşranın Türk aydını için ne anlam ifade ettiğini anlamak amacıyla II. Meşrutiyet sonrasındaki politik gelişmelere bakmak yeterlidir.[482] Taşra kasabasının dinamikleri çoğunlukla politik bir eleştiriye maruz kalmıştır denebilir. Çünkü taşra özellikle II. Meşrutiyet sonrasında devletin yeniden keşfettiği bir mekândır.[483]

Bir grup öykü yolculuk sürecini anlatma motifi etrafında toplanabilir. Bu tür öykülerde doğrudan doğruya yolculuk sırasında yaşananlar anlatılır. Örneğin M. Şevket'in "Söylüyor" başlıklı öyküsü bir yolculuk sırasında tanışılan bir muharririn verdiği nutuk etrafında döner. Bu şahıs Anadolu'ya devlet eliyle yapılan yatırımları lüzumsuz gördüğünü ifade eder. Anlatıcının bu şahsa pek de olumlu yaklaşmadığı anlaşılır.

Bekir Sıtkı'nın "Yol Arkadaşları" başlıklı öyküsü de benzer şekilde bir tren yolculuğu boyunca yaşananları anlatır. Tanpınar'ın "Bir Yol" ve "Bir Tren Yolculuğu" ile İ. Tarus'un "Kıskançlık" ve Sait Faik'in "Üçüncü Mevki" başlıklı

---

[481] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 26.

[482] Bunun ayrıntılı bir analizini yapmak bu çalışmanın sınırlarını aşar. Fakat en azından İttihat ve Terakki'nin yürüttüğü, Rusya'daki Narodnik hareketinden beslenen "halkçılık" ve "halka doğru" programlarına ve bu çerçevede "keşfedilen" Türk köylüsüne işaret etmek gerekir. Buna dair ayrıntılı bilgiler şu kaynaklarda bulunabilir: İ. Arda Odabaşı, *II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık, Köycülük, Sosyalizm*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015; Zafer Toprak, *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*, İstanbul: Doğan Kitap, 2013.

[483] "Keşif", uluslaşma sürecinde belirli gerekçelerle devletin taşraya olan ilgisinin artması anlamında kullanılmıştır.

öyküleri de hep yolculuk sırasında yaşananları anlatır. Tren bu dönemin temel ulaşım aracıdır. Tanpınar'ın "Bir Yol" öyküsünde yolculuk dışsal değil içsel bir süreç olarak anlaşılabilir. Bir tren yolculuğu sırasında keşfedilen bir patika, anlatıcıya farklı dünyaların ve kaçış arzusunun kapısı gibi görünmüştür. Dolayısıyla burada yol kronotopunun evrensel bir algısından söz edilebilir. Aynı zamanda, hem Tanpınar'ın estetiği için kilit bir kavram olan hem de Bahtin'in kronotop listesinde yer verdiği "eşik"le ilişkilendirilebilir.

S. Kocagöz'ün "Muhalif" başlıklı öyküsü de bir tren kompartımanında geçer ve halktan kopuk bürokratların ideolojik söylemi nasıl kullandığını gözler önüne serer. Denebilir ki, halkçı söylemlerin arkasına sığınan halktan kopuk jakoben bürokratların yarattığı boşluğu aydınlar doldurmaya çalışır. Fakat aydınla halk arasındaki ilişkiler farklı yazarlarda farklı perspektiflerden görülür.

U. Nazif'in "Tipi" başlıklı öyküsü de taşrada yapılan zorlu bir yolculuk sırasında yaşananlar etrafında döner. Devlet memuru olduğu anlaşılan anlatıcıya rehberlik eden şahıs, atının kara saplanması üzerine onu kurtarmaya çalışır. Atı kurtaramadığı gibi kendisi de can verir.

Samet Ağaoğlu'nun *Strazburg Hatıraları* adlı kitabı tamamıyla yolculuk etrafında toplanan öykülerden oluşur. Anlatıcı üniversite eğitimi almak üzere Strazburg'a seyahat eder. Kitabın ilk bölümü şehrin tanıtımına dayanır. İkinci kısımda ise anlatıcı bu yolculuk sırasında tanıştığı "tuhaf" insanların öykülerini anlatır. Bu öykülerde taşraya değil, tam tersine batıya doğru bir yolculuk yapılmıştır.

Bazı yolculuk anlatılarında anlatıcılar karşılaştıkları ilginç tipleri/olayları anlatırlar. M. Şevket'in "Şair Tavafi" öyküsü bir yolculuk sırasında anlatıcının tanıştığı yerli bir şair etrafında döner. Ölçüsüz ve kafiyesiz şiir yazan bu şahıs bütün gece anlatıcıya şiirlerini okur. Fahri Celâl'in "Kedinin Kerameti" öyküsü de böyle bir yolculuk anlatısıdır. Anlatıcı bir gece yolculuğu sırasında konaklamak zorunda olduğu bir kasabada eski bir dostuyla karşılaşır ve onun evine misafir olur. Bu evde, misafir geleceğini hapşırarak sahiplerine haber veren "keramet" sahibi bir kedi vardır.

Bu "tuhaflık" atfı Kenan Hulusi'nin öykülerinde "tekinsiz"e dönüşür. "Kavaklıkoz Hanı'nda Bir Vaka", "Gece Kuşu", "Tuhaf Bir Ölüm" gibi öykülerde sıra dışı

tipler/olaylar anlatılır. Bu çerçevede, K. Hulusi'nin öyküleri ilk korku örnekleri olarak anılırlar.[484] Onun öykülerinde taşra tekinsiz bir mekân olarak sunulur. Daha doğrusu, tekinsiz mekân uzak taşra kasabalarındadır.

Böylece Cumhuriyet dönemi öykülerinde yaygın olarak kullanılan yol ve yolculuk anlatılarının genel çerçevesi tamamlanmış olmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi, birinci şahıs anlatıcılı öykülerdeki yolculuklar genellikle şehirden/merkezden taşraya doğru yapılır. Bu tür öykülerde merkezden taşraya bir yönelim olduğu, taşraya yönelik değerlendirmelerin de bu perspektifin izlerini taşıdığı söylenebilir. Bu yönelimin de dönemin politik atmosferiyle ilişkili olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla, birinci şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcıların genellikle şehirli kimseler oldukları rahatlıkla öne sürülebilir. Bu durum, anlatıcının "şahsı" konusunda yapılan değerlendirmelerle de uyum içindedir. İlgili başlıkta belirttiğimiz gibi, birinci şahıs anlatıcılar genellikle başkalarının öykülerini anlatırlar. Yol anlatılarında bu şahıslar şehirlidir; hikâyesi anlatılanlarsa genelde taşralıdırlar.

2.1.2.1.3.2. Merkezde: toplumsal yaşamın "tesadüf"leri

Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde yalnızca taşraya yönelik bir ilgi söz konusu değildir. Merkez, yani İstanbul da pek çok öyküde olayların mekânıdır. Aslında merkez bağlamında düşünülürse genellikle kapalı değil açık alanların, mahrem değil kamusal alanların ağırlıklı olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu durum, temelde yolculuk anlatılarıyla paralellik gösterir. Çünkü anlatıcılar açık ve kamusal alanlar aracılığıyla toplumsal yaşama dâhil olurlar. Bu bağlamda, rastlantısallık merkezde de öyküler için kurucu olay örgüsü dinamiği olmaya devam eder. Mackay, olay örgüsünün bu mekânsal ve toplumsal bağlantılılığı üzerinde durur:

"(…) olay örgüsüyle toplumsal bir ekoloji, toplumsal bir bütünlük modeli canlandırılabilir. (…) Bu bakımdan olay örgüsü, (…) değiştirilemez bir şekilde ayrık görünen şeyleri bir araya getirebileceği, getirilmesinin gerektiği bir toplum modeli yaratma işine yarar. (…) [Farklı] grupları bir araya getiren (…) olay örgüsü, (…) kurmaca olmayan dünyada gerçekleşen toplumsal ayrışma ve katmanlaşmanın acı sonuçlarını sembolik olarak telafi etmiş olur."[485]

[484] Kaya Özkaracalar, *Gotik*, İstanbul: L&M Yayınları, 2005, s. 63.
[485] Mackay, s. 149-150.

Olay örgüsünün kurucu unsuru durumundaki rastlantısallığın aynı zamanda bağlantılılık anlamına geldiğini, bunun da farklı toplumsal sınıfları bir araya getirme işlevi üstlendiği söylenebilir. Böylece, Cumhuriyet dönemi öykülerindeki bütün bu zaman-mekân kullanımları politik bir zemine oturur.[486]

2.1.2.1.3.2.1. Kahveler, barlar, gazinolar, meyhaneler

Cumhuriyet dönemi öykülerinde toplumsal yaşamın aktığı bazı kapalı mekânlar sınıflandırılabilir. Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde özellikle merkezde birtakım toplanma/eğlence mekânları vardır. Birinci şahıs anlatıcı bu türden mekânların bir parçasıdır. Bu tür mekânlar anlatıcının toplumsal hayata dâhil olduğu ve aynı zamanda üst-öykülerin aktarılması için de uygun mekânlardır.

Örneğin S. Ali'nin "Fikir Arkadaşı", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Çilli", "Hakkımızı Yedirmeyiz" gibi öyküleri hep bu tür mekânlarda geçer. İlki hariç, bir üst-öykü şeklinde kurgulanmışlardır. İkinci düzey bir anlatıcı birinci düzey anlatıcıya kendi öyküsünü anlatır.

S. Faik'in "Mahalle Kahvesi" başlıklı öyküsünde de mekân bir kahvehanedir ve tekdüze bir günün tek sıra dışı olayı burada, bir kahvede yaşanır. Bu bağlamda, anlatıcılar için günlük rutini kırmanın bir yolu da bu tür mekânlara gitmektir. Yine S. Faik'in "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" başlıklı öyküsünde, anlatıcı tespihi kaybolan bir adamla günlerce eğlenir.

N. Fazıl'ın "Ölü Saklayan Mezarcı" başlıklı öyküsünde de böyle sıra dışı bir olay kahve halkı tarafından değerlendirilir.

---

[486] Bilindiği gibi, Türk popülizmi olarak kabul edilen "halkçılık" sınıfsız bir toplum yerine dayanışma kavramı üzerine inşa edilmiş bir toplum modeline dayanır. "Solidarizm [tesanütçülük, dayanışmacılık], sınıf çatışmasını gündemine almayan, sosyal demokrasiyle dirsek teması olan bir düşünce akımıydı." Toprak, *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*, s. 172. Toprak'a göre, halkçılığın mimarı Gökalp bu kavramı "demokrasi" anlamında kullanmıştır. Dolayısıyla toplumsal bir bütünleşmeyi önceleyen bu siyasal anlayış zaman-mekân kullanımında da dönem öykülerine sızmıştır denebilir. Anlatıcıların toplumsal yaşamın alanlarından kaçarak içe kapandığı zaman-mekânlar değil, toplumsal yaşama cesurca dâhil olduğu zaman-mekânlar ağırlıktadır. Bu durum, daha önce de belirtildiği gibi anlatıcı nezdinde aydına yüklenen sorumluluğun izlerini taşır. Bununla birlikte, bu dönemde birinci şahıs anlatıcı dolayımı, üçüncü şahıs anlatılarında ise sıfır odaklanma kullanımı en azından teknik anlamda "demokrasi"den söz edilemeyeceğini, karakterlerin daima bir "elit" dolayımıyla (çünkü anlatıcılar daima birtakım imtiyazlara sahip "elit"lerdir) öykülere alındığını gösterir.

U. Nazif'in "Sazlı Bahçede" ve İ. Tarus'un "Aynalı Gazino" başlıklı öyküleri de bu kanala bağlanan öykülerdir. Bunlarda anlatıcılar toplumun biriktiği bu türden mekânlara giderek gözlem yaparlar. Böylece çeşitli insan tipleri ve hikâyelerle karşılaşırlar. Bu kalabalık mekânlar tıpkı yolculuk anlatılarındaki gibi bir işlev üstlenirler. Fakat burada karşılaşılan çevre taşraya göre çok daha bildik bir çevredir.

2.1.2.1.3.2.2. Sokaklar, meydanlar, mesireler, parklar

Bazı birinci şahıs anlatıcılar bu "bildik" çevreyi karış karış gezerek öykü ararlar. Bazıları ise öykü aramak yerine gündelik yaşamın alanı olan bu çevrede olan biteni anlatmayı seçerler. Dolayısıyla araştırıcı değil, yetinmeyi bilen bazı anlatıcılar da vardır. Şehir sokakları, meydanlar, mesireler, parklar… Merkezdeki bu tür mekânlar birinci şahıs anlatıcının deyim yerindeyse bir *flanör* gibi dolaştığı alanlardır.

Şehir sokakları denince ilk akla gelen isim kuşkusuz S. Faik'tir. Şehrin sokaklarında hikâye arayan S. Faik'in anlatıcıları nadiren kapalı bir mekândadırlar. Hatta "ev" kronotopunda üzerinde durulacak olan "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye" başlıklı öyküde kapalı mekânların anlatıcı üzerindeki olumsuz etkisi açık seçik görülebilir. Parklar, mesireler, plajlar, şehir sokakları… S. Faik öykü mekânlarını oluştururlar. Örneğin "Hallaç" ve "Bacakları Olsaydı" başlıklı öyküler şehir sokaklarını bir film sahnesini seyreder gibi seyreden bir anlatıcının gözlemlerine dayanır. Anlatıcılar sokaklarda gözüne kestirdikleri ilgi çekici tiplerin peşine düşerler.

Tramvay ve vapur gibi şehir içi ulaşım araçları da toplumsal ekoloji modelinin bir parçasıdır. Bu tür mekânlarda da farklı sosyal sınıflardan insanlar bir araya gelir. Diğer kamusal alanlar gibi bu mekânlar da potansiyel öyküler barındıran "olasılık mekânları"dır. Cüneyt Issı'nın S. Faik öyküleri özelindeki değerlendirmesi dönemin diğer öyküleri için de geçerlidir:

"Hikâyelerde hareket zamanı, kalkış noktası ve ulaşacağı yer önceden belirlenmiş olan vapurlar, alelâde bir mekân veya eşya olmak dışında değer taşımaz. Vapur, karakteri bir kara parçasından alıp diğerine bıraktığı için değil, *hikâye*'nin önüne bıraktığı, onu görmediği, bilmediği insanlarla tanıştırdığı, heyecan verici tesadüfler, deneyimlenmemiş yaşantılar sunduğu için *hikâyelik* ya da her an bir hikâyeye demir atabilecek fantastik bir mekândır. Dolayısıyla, anlatıcının yolculuk sırasında tanıştığı birinin görünümü, hal ve hareketlerini,

konuşmalarını aktarmaya başlamasıyla vapur, bir kara parçasına değil, sanki *hikâye*'ye doğru… iskeleden ayrılmış olur."[487]

S. Faik'le birlikte akla gelen ikinci isim O. Akbal'dır. O. Akbal'ın öyküleri de hemen tamamen dış mekânlarda geçer. Onun öykülerinde de S. Faik'in öykülerindeki *flanör* anlatıcıyla karşılaşmak mümkündür. Bu anlatıcılar da tıpkı S. Faik'in "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye" başlıklı öyküsünde açık seçik söylediği gibi kapalı mekânların insanı değildirler. O. Akbal'ın "Bir Hastalıktan Sonra Dünya" başlıklı öyküsünde de böyle bir açıklama yapılır:

"Aylarca o daracık oda içinde nasıl çıldırmadan yaşadım, şaşıyorum. Ben, aynı iskemlede yarım saat oturamayan; akşam üstleri, gece yarıları arka sokaklarda dolaşmayı, insanları, bulutları seyretmeyi, yağmura elleriyle dokunmayı seven insan; kirli beyaz duvarın dibindeki yatağından aylarca çıkmasın; gökyüzü diye pencerenin üst köşesinden soluk bir leke görsün, günler ve geceler boyunca odasının içinde güzelliğini, çirkinliğini ezberlediği birtakım tanıdık eşyaları seyretsin, soluk pembe perdenin üzerindeki güllere dair hayaller kursun, tavandan sarkan ampulle, kırık sandalyeyle, masadaki kitaplarla dostluk etsin!"[488]

O. Cemal de hemen tamamen dış mekânı kullanır ve mekân büyük oranda İstanbul'dur. Tıpkı S. Faik gibi onun anlatıcıları da sokaklarda, mesirelerde, İstanbul'un eski bostanlarında yaşadığı ilginç olayları anlatırlar.

Pek çok yazarın külliyatında çeşitli tesadüflerin mekânı olarak şehir sokaklarını/meydanlarını kullanan öyküler vardır. Dış mekânı sıkça kullanan bir diğer yazar da F. Celâl'dir. Onun öykülerinde de sokaklar yer yer tesadüflerin, yer yer de kadınla erkeğin karşılaştığı mekânlardır. Örneğin "Akşamcı" ve "Bunaklar" başlıklı öykülerde anlatıcılar eski dostlarıyla karşılaşırlar. "Kadın Aşkı"nda ise anlatıcı sokakta karşılaştığı bir kadının peşine düşer ve birlikte olurlar.

Başka yazarlarda da yer yer sokakta gözlem yapan anlatıcılar vardır. Bu tür öykülerde de tesadüfler işin içine girer. Örneğin S. Ali'nin "Cıgara" başlıklı öyküsünde anlatıcı sokakta kavga eden bir grup çocukla karşılaşır ve bunları izler. Benzer şekilde, U. Nazif'in "Yaşamak İçin" başlıklı öyküsünde de anlatıcı sokakta temizlik yapan iki belediye görevlisini izler ve onların sohbetine dâhil olur. Bu

[487] A. Cüneyt Issı, *'Arada' Hikâye: 'Arada' Kurulmuş Bazı Hikâyeler*, İstanbul: Roza Yayınevi, 2016, s. 21, 22.
[488] Akbal, s. 93.

türden bir başka örnek olarak anılabilecek olan S. Ertem'in "Mırnav Memiş" başlıklı öyküsünde de anlatıcı sokakta karşılaştığı Memiş isimli çocuğun anlattığı öyküyü nakleder.

2.1.2.1.3.3. Ev: aile ve "yeni hayat"

Evin Cumhuriyet dönemi öykülerinde sıkça kullanılmasının bazı sosyopolitik göndermeleri vardır. Cumhuriyet döneminde devletin yeniden örgütlenmesiyle toplumsal dönüşüm iç içedir. Batılılaşma sürecinin işaret ettiği "yeni hayat"ın inşasında devlet aile kurumu konusunda da belirli politikalar üretmiştir.

"(…) köklü toplumsal dönüşümlerin oluştuğu ortamlarda aile 'özel alan' olmaktan çıkıyor; 'kamusal alan'ın bir parçasına dönüşüyordu. Fransız Devrimi, Rus Devrimi, Çin Devrimi ve nihayet Türk İnkılabı'nda bu dönüşümün somut izlerini görmek mümkündü. Siyasal yapıyla birlikte toplumsal depremlerin yaşandığı evrelerde aile devletin müdahale alanlarından birini oluşturacaktı. Bir diğer deyişle siyasal yapı ve toplumsal yapı birlikteliği aileyi uzun dönemde de olsa, biçimleyecekti."[489]

II. Meşrutiyet ve sonrasında Cumhuriyet döneminde büyük bir dönüşüme uğrayan aile kurumu öykülerde ev kronotopuyla temsil edilmiştir. Aile yaşamının mahrem alanı evdir. Evler birinci şahıs anlatıcılı öykülerdeki en yaygın kapalı mekânlardır. Hemen bütün yazarlar evleri öykülerinde mekân olarak kullanmışlardır. Kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi evler genel olarak aile ilişkilerinin irdelenmesi için elverişli ortamları sunarlar. Fakat S. Faik gibi dış mekân tutkunu yazarların öykülerinde anlamları farklılaşabilir.

Evin birkaç farklı kullanımından söz edilebilir. M. Şevket'in "Kızımız" ve S. Ertem'in "İki Kanun Arasında" öykülerinde olduğu gibi aile kurumu ile yeni yaşam biçimi arasındaki ilişkiler sosyopolitik bir bağlama oturtulur. "Kızımız" başlıklı öyküde aile kurumunun yozlaşmasına çözüm olarak inkılâbın şehri Ankara işaret edilir. Öykünün başkişisi konumundaki genç kız kötü bir terbiye almış, boş uğraşlarla, modayla, giyim kuşamla, parti ve balolarla haşır neşir olmuştur. Onu bu yaşam tarzından çekip hayatına anlam katacak düzeltmeleri Ankara (daha doğrusu Ankara'nın temsil ettiği değerler) yapar. Böylece, Cumhuriyet rejimi kendi insan

[489] Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, İstanbul: Doğan Kitap, 2017, s. 36.

tipini de yaratmış olur. S. Ertem'in öyküsünde ise cumhuriyetin kazanımlarından medeni kanunun ailedeki yozlaşmaya son verdiği, özellikle de erkek egemen zihniyetin yarattığı suiistimallerin önüne geçtiği öne sürülür.

Bu çerçevede, yeni yönetimin aile üzerinde olumlu bir etkisi olduğu söylenebilir. S. Ali'nin "Isıtmak İçin" başlıklı öyküsü bu bağlamda tekrar okunabilir. Yetersiz sosyal politikalar aile kurumunun çökmesine neden olabilir. Öyküdeki çamaşırcı kadın yoksulluk yüzünden çocuğunu kaybeder. Bu süreçte iktidar ortada görünmez. Kadın çevresinden yardım ister. Fakat kimse bu kadına yardım etmez. Neticede çocuğu evdeki kötü şartlar yüzünden ölür. Böylece, devletin sorumluluğu altındaki sosyal politikaların uygulanmayışı anlatıcıya bir sorumluluk yüklemiş, fakat o da evin sorunlarına dâhil olmayı reddetmiştir. Ekonomik sorunlarla boğuşan aile neticede yıkılmıştır. Öyküde bu soruna bir çare önerilmez. Fakat anlatıcının olan bitenden kendini sorumlu görmesi örtük bir öneri olarak değerlendirilebilir.

Tanpınar'ın "Acıbadem'deki Köşk" başlıklı öyküsü de böyle toplumsal bir alegori olarak okunabilir. Bu öyküdeki ev temelde Türk modernleşmesinin bir alegorisi olmaya adaydır. Eski bir Osmanlı köşkü içinde yapılmaya çalışılan "modern" gusülhane tam anlamıyla Osmanlı ile Batı medeniyeti arasındaki ilişkileri imler. Ortaya birbirine yabancı unsurlardan oluşan eklektik bir yapı çıkar. Öyküdeki ev kronotopu yalnız ailedeki değil, toplumdaki dönüşümün bir alegorisi hâline gelir.

Evin bir başka işlevi ise özellikle toplanmalar için uygun bir mekân olmasıdır. Böyle durumlarda, ev kamusal bir alana dönüşür. Özellikle de üst-öykülerin anlatılması için de uygun bir yerdir. F. Celâl'in "Kadın Cehennemi", M. Şevket'in "İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi", B. Sıtkı'nın "Aşk", İ. Tarus'un "Ecnebi Mütehassıs" öyküleri bu türden, evin daha çok sosyalleşme işlevi üzerinde durur. Bu öykülerde evler insanların buluşma noktası hâline gelir. M. Şevket'in öyküsü haricindekilerde ikinci düzey anlatıcılar evde toplananlara başlarından geçen bir olayı anlatırlar.

Son olarak, evleri daha çok bireysel sorunlarla ilişkili olarak ele alan bazı öykülerden de söz edilebilir. S. Faik, S. Ağaoğlu, F. Celâl gibi isimler ilk akla gelenlerdir. "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye", öyküleri hemen daima dış mekânlarda geçen S. Faik'in evde geçen nadir öykülerinden biridir. Anlatıcı bir kış günü dışarı çıkamamış, evde zaman geçirmek zorunda kalmıştır. Bu süreç onun açısından işkenceye dönüşmüştür.

En azından bu öykü bağlamında konuşmak gerekirse ev bir mahremiyet/mahrumiyet alanına dönüşmüştür. Hiç de sıcak bir yuva çağrışımı yaratmaz. Özel bir alandır ve insanı toplumdan uzaklaştıran bir yalnızlık mekânıdır. S. Ağaoğlu'nun "Zürriyet", "Kediseven Sokağı'ndaki Bahçe", "Bir Hastanın Rüyaları" gibi öykülerinde ev toplumsal yaşamdan soyutlanmış bir mekândır. Bu öykülerde ev dışında bir hayatları yok gibidir anlatıcıların. F. Celâl'in öyküleri de evi genel olarak böyle bireysel sorunların, kadın-erkek ilişkilerinin yaşandığı bir mekân olarak sunar. "Elmas", "Hayalet", "Kadın Sesi", "İfşa", "Vefa Meselesi" gibi öyküler bu bağlamda örnek gösterilebilir.

2.1.2.1.4. Anlatıcı: düzeyler[490]

Anlatı düzeyleri kavramını ilk olarak ortaya atan kişi Gerard Genette'tir. Kavram, iç içe geçmiş anlatılar arasındaki ilişkileri tanımlar. Anlatıda farklı düzeylerin ortaya çıkmasında anlatılama edimi ile öykü arasındaki gerilim etkili olmaktadır. Bir anlatıda olaylar ile bu olayları üreten anlatma eylemi arasında bir düzey farklılığı vardır. Anlatıdaki katmanlaşma işte bu farklılık üzerine kuruludur.

Genette de kavramı bu bağlamda tanımlamıştır. Ona göre, "Bir anlatının aktardığı bir olay, (…) bu anlatıyı üreten anlatılama ediminin yer aldığı düzeyin hemen üstündedir."[491] "Anlatıcı Tipolojisi" başlığında söz konusu edildiği üzere, Genette bir anlatıdaki üç düzeyi en alttan en üste doğru şöyle saptamıştır:

Dış-öyküsel (Ekstradiegetik) düzey: Öykü dünyasının dışını temsil eden düzey

İç-öyküsel (İntradiegetik) düzey: Öykü dünyasını temsil eden, dolayısıyla ilk anlatının yer aldığı düzey

Üst-öyküsel (Metadiegetik) düzey: İkinci dereceden bir anlatı dünyasını temsil eden düzey

Genette'e göre, "bir ilk anlatılama edimi, tanım gereği, dış-öyküsel, bir ikinci (üst-öyküsel) anlatının anlatılama edimi ise öyküseldir [veya iç-öyküseldir]."[492] Birincil

[490] Üçüncü şahıs anlatılarındaki anlatısal düzey sorunları da bu başlıkta ele alınabilir. Çünkü alt-anlatıda üçüncü şahıs anlatıcı da olsa üst-anlatıyı anlatan daima birinci şahıstır.
[491] Genette, s. 248.
[492] *a.g.e.*, s. 249.

düzeydeki bir öykü dünyasını tanımlamak üzere "dış-öyküsel düzey", ikincil düzeydeki (iç veya geleneksel adıyla "çekirdek"/"iliştirilmiş) öykü dünyasını tanımlamak üzere ise "iç-öyküsel düzey" kavramları ortaya çıkmış olur. "Üst-öyküsel düzey" kavramı ise "ikinci dereceden bir anlatı (…) içinde aktarılan olaylar"ı kapsar.[493]

Anlatı düzeyleri geleneksel adıyla "çerçeve öykü" kavramıyla ilgilidir. Bilindiği gibi çerçeve öykü, içinde bir "çekirdek öykü" barındıran anlatılara verilen isimdir. Genette'in söz konusu kavramı her ne kadar aynı şeye gönderme yapıyor gibi görünse de aslında arada bazı temel farklılıklar vardır. Örneğin, çerçeve öykü kavramı bir "iliştirme"yi gerektirse de Genette'in anlatı düzeyleri yorumunda her anlatının "iliştirilmiş" olsun ya da olmasın muhakkak düzeysel bir katmanlaşma içerdiği varsayılır.

"Genette, anlatı düzeylerinin, bir diegetik düzeyden diğerine geçilirken bir tür 'eşik' işlevi görmesi açısından geleneksel iliştirme' kavramından ayrıldığını düşünmektedir. (…) Coste ve Pier, anlatı düzeylerinin, bir anlamda, gelenekselleşmiş 'çerçeve hikâye' (frame story) ve 'iliştirilmiş hikâye' (embedded story) kavramlarına anlatıbilimsel bir cevap niteliği taşıdığını belirtmekte; ancak anlatı düzeylerinin bunlara göre bir açıdan daha geniş kapsamlı, bir açıdan da daha sınırlı olduğunu vurgulamaktadır. Bir taraftan bakıldığında, -iliştirilmiş olsun ya da olmasın- her anlatı, anlatıdaki olayları içeren zamansal-mekânsal evrenin dışında yer alan bir anlatma eylemi sayesinde var olur. Bir başka taraftan bakıldığında ise anlatı düzeyleri, sadece bir 'ses' değişimine bağlıdır; yani anlatıcı değişmediği sürece, anlatı düzeyi de değişmemiş demektir. Ancak netice itibarıyla anlatı düzeyleri, 'çerçeve hikâyeleri' ve 'iliştirilmiş hikâyeleri' betimlemeyi sağlayan temel ilkeleri ortaya koyması açısından oldukça önemlidir."[494]

Bu çerçeve içinde, Cumhuriyet dönemi öykülerinde üst-öyküsel anlatıların iç dinamiklerini incelemeye geçilebilir.

2.1.2.1.4.1. Sözün devri: üst-öyküsel anlatılar

"Üst-öyküsel anlatı" şeklinde kurgulanmış olan metinler çeşitli olasılıklarla sunulabilirler. Bu tür anlatılar ilk anlatı içine alınan bir metin şeklinde olabilir. Hatıra

[493] *a.g.e.,* s. 248.
[494] Dervişcemaloğlu, s. 83-84.

defterleri, mektuplar, vb. böyle ilk anlatı içine yerleştirilmiş ikincil anlatılardır. Öte yandan, üst anlatılar sözlü bir anlatma süreciyle de ana metne eklenebilirler. Olasılıklar bundan daha fazladır. Fakat en sık kullanılan tarzlar bunlardır.

Genette "üst-öyküsel anlatıyı içine yerleştirildiği ilk anlatıya bağlayabilen belli başlı ilişki türlerini" şöyle tespit eder:[495]

a. Açıklayıcı ilişki, ilk anlatı ile ikinci anlatı arasındaki "nedensellik" ilişkisine dayanır. İkinci anlatı açıklayıcı bir işlev üstlenir. Bunlar "'hangi olaylar durumu bu noktaya getirdi?' türünde bir soruya verilen açık ya da kapalı yanıtlardır."[496]

*b. Tematik ilişki*de ilk anlatı ile ikinci anlatı arasında nedensel değil de zıtlık veya analoji türünden bir ilişki vardır.

c. Bağımsız ilişki türünde ise ilk anlatı ile ikinci anlatı arasında doğrudan bir bağlantı yoktur.

Genette'e göre, ilk ilişki türünden sonuncusuna doğru anlatılama edimi önem kazanır. Böylece ilk türden bir ilişkide anlatmanın önemi zayıftır; çünkü anlatma gerçekleşsin veya gerçekleşmesin ikinci anlatıdaki olaylar gerçekleşmiştir. Son tür ilişkide ise tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi önemli olan anlatma sürecinin kendisidir.[497]

"İlk türde, (bağlantı amaçlı) ilişki doğrudandır, anlatı üstünden kurulmaz ve anlatıdan pekâlâ vazgeçilebilir: Ulysses anlatsın ya da anlatmasın, onu Phaiak sahiline sürükleyen fırtınadır ve anlatısının vesile olduğu tek dönüşüm tamamen bilişsel bir dönüşümdür. İkinci türde, ilişki dolaylıdır ve bağlantı kurmak için vazgeçilmez olan anlatı tarafından dolayımlanır: Uzuvlarla midenin serüveni, Menenius pleblere anlatması *koşuluyla* halkı sakinleştirebilir. Üçüncü türde ise ilişki sadece anlatılama edimiyle mevcut durum arasındadır ve burada üst-

[495] Genette, s. 252 vd.
[496] *a.g.e.*, s. 253.
[497] Alt ve üst anlatılar arasında farklı türden ilişkiler kurgulamak mümkündür. Örneğin Ahmet Cüneyt Issı'nın "emanet etme" motifi bu anlamda dikkate değer bir tasarımdır. Issı, üst-öyküsel anlatıları sıkça kullanan Sabahattin Ali'nin öyküleri üzerine yaptığı değerlendirmede "Bu öykülerdeki 'suskun' karakterler[in] ancak kendilerini fark eden, ilgi ve sevgi gösteren bu anlatıcıyla karşılaştıklarında konuşmaya başla[dıklarını]" öne sürer. Böylece alt ve üst anlatıcılar arasındaki "güven" ilişkisi anlatının varlığını garanti altına alır. Sabahattin Ali özelinde anlatıcı ile karakter arasındaki ilişkiler de önem kazanmıştır. Issı'ya göre, S. Ali "susan, suskunlukları ahmaklık, iddiasızlık, bilgisizlik ve sünepeliklerine verilen insanlara yönelmiştir. Daha çok çerçeve ve alt anlatılı metinlerden oluşan hikâyeler yazma sebebini de belki burada aramalıyız." Bu bağlamda, alt ve üst anlatılar aynı zamanda siyasal ve estetik tercihlerle de iç içe geçer. Bütün bu parametreler alt ve üst anlatılar arasındaki ilişkinin çok farklı perspektiflerden okunabileceğini gösterir. Bkz. Ahmet Cüneyt Issı, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliğinde Ses ve Fotoğraf", *Hece,* S. 253 (Ocak 2018), s. 366.

öyküsel içerik, İncil'e ait bir mesajın ABD senatosu kürsüsünde çıkan bir kargaşa sırasında yaratabileceği etkiden öteye geçemez. Bu ilişki, aslında, anlatılama ediminin de diğer edimlerden bir farkı olmadığını kanıtlar (eğer buna gerek varsa)."[498]

Üst-öyküsel anlatılardaki ilişki türlerini saptandıktan sonra Cumhuriyet dönemi Türk öykülerine bu çerçeve içinde göz atabiliriz. Buna göre, burada üzerinde durulacak temel konular, a) üst-öyküsel anlatıların birinci şahıs anlatıcılı öykülerdeki ağırlığı, b) üst-öyküsel anlatılardaki ilişki türleri, c) üst-öyküsel anlatıların eklemlenme tarzları, d) üst-öyküsel anlatılardaki şahıs ilişkileri, e) üst-öyküsel anlatıların mekânsal ilişkileri olacaktır.

İlk olarak üst-öyküsel anlatıların birinci şahıs anlatıcılı öykülerdeki ağırlığına bakmak gerekirse birinci şahıs anlatıcılı öykülerin yaklaşık olarak beşte birinin üst-öyküsel anlatı kategorisine girdiği söylenebilir. Eğer üçüncü şahıs anlatıcının sözü birinci şahsa devrettiği öyküler de hesaba katılırsa bu oran dörtte bire kadar yükselir. Üst-öyküsel anlatılarla hemen her yazarın külliyatında karşılaşmak mümkündür. Bu tekniği en çok kullanan yazarlar S. Ertem, M. Şevket, F. Celâl, S. Ali, K. Hulusi, İ. Tarus ve O. Cemal olarak sıralanabilir.

İlişki türleri bağlamında ise üst-öyküsel anlatıların büyük çoğunluğunun açıklayıcı üst-öykü oldukları söylenebilir. Açıklayıcı üst-öyküsel anlatıların oranı hemen hemen beşte dörde denk gelmektedir. Dolayısıyla Genette'in yaklaşımı üzerinden gitmek gerekirse bu dönem öykülerindeki üst-anlatıların büyük oranda anlatılama ediminin değil anlatının kendisinin ön plana çıktığı örnekler olduğu saptanabilir. İkinci olarak, bağımsız türden üst-öyküsel anlatılar vardır. Bunları az sayıda tematik ilişki tarzını kullanan öyküler takip eder.

Açıklayıcı üst-öyküsel anlatıların tipik örnekleri olarak şu öyküler zikredilebilir: S. Enis'in "Şaheser"; S. Ertem'in "Mırnav Memiş", "Enayinin Biri", "Şüphe"; M. Şevket'in "Kayışı Çeken", "Köye Düşmüş", "Tövbeler Olsun", "Bu Sıska Karı"; F. Celâl'in "Talak-ı Selase", "Hırsız", "Bir Mektup", "Kadın Cehennemi", "Frengi", "Sadaka"; S. Ali'nin "Candarma Bekir", "Bir Cinayetin Sebebi", "Bir Siyah Fanila İçin", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Çilli", "Selam"; S. Ağaoğlu'nun "Otuz Sene Sonra"; N. Sırrı'nın "Bir Şüphe Hikâyesi"; K. Hulusi'nin "Kemahlı Değirmenci",

[498] *a.g.e.,* s. 254.

"Kıllı Maymun", Belki Bir İllüzyon", "Sağ Elin Parmakları"; İ. Tarus'un "Doktor Monro'nun Mektubu", "Kıskançlık", "İki Yüzlü Adam", "Kanguru"; S. Kocagöz'ün "İğne", "Sığınak"; S. Faik'in "Mürüvvet"; O. Cemal'in "Vermeyince Mabut Neylesin Mahmut", "Meşhur Eyüp Sultanlı Kancalı Sıtkı Baba Nasıl Evliya Oldu?", "Hüsmen Ağa Dalgada", "Yarım Elma Gönül Alma". Bu türden öykülerde anlatıcı söylem zamanındaki duruma nasıl gelindiği hakkında birinci anlatıcıyı aydınlatır.

Bağımsız ilişki türünde ise olaylardan ziyade anlatma süreci öne çıkar. Bu tür öykülerde önemli olan hikâyenin kendisi değil hikâyeyi anlatma sürecidir. Bu tür öykülerin tipik örnekleri olarak K. Hulusi'nin "Gece Kuşu", N. Fazıl'ın "Şehit", S. Ali'nin "Hasanboğuldu"[499] öyküleri zikredilebilir. Bu öykülerde üst-öykü dinleyicinin merak arzularına karşılık verir. Örneğin "Gece Kuşu"nda ev halkı korkunç bir hikâye dinlemek ister. İkinci anlatıcı böylece bu arzuya bir karşılık verir.

Tematik üst-öykülerin sayısı ise çok daha azdır. Bu tür öykülerin en tipik örnekleri olarak S. Kocagöz'ün "Güllü Bahçe"si, K. Hulusi'nin "Güneşten Kaçan Köy"ü, U. Nazif'in "Tipi"si ve İ. Tarus'un "Sal" öyküsündeki kısmi üst-öyküsel anlatı sayılabilir. Bu öykülerde alt ve üst-öyküler arasındaki ilişki benzerlik veya zıtlık ilişkisidir. Örneğin "Güllü Bahçe"de ikinci anlatıcı idealist gençlere hayal ve gerçeklik karşıtlığı hakkındaki fikirlerini aktarmak üzere çocukluk döneminde yaşadığı bir olayı anlatır. Gençler bu benzerlik ilişkisini anlarlar. "Tipi" ise eski zamanlardaki insan tipleriyle söylem zamanındaki insan tipleri hakkındaki zıtlık ilişkisini vurgular. "Güneşten Kaçan Köy"deki ilişki ise ikinci anlatıcının, hayatında hiç gerçek bir ağa görmemiş olan ve ağaların taşradaki gücü konusunda da bilgisi olmayan birinci anlatıcıya ağaların taşralılar üzerindeki etkisini gösterecek bir öykü anlatır. Üst-öykü birinci anlatıcının ağa tasavvuruna zıt bir ağa portresi çizer.

Bundan sonra üst-öykülerin alt anlatıya eklemlenme tarzlarına geçilebilir. Bu dönem öykülerinde üst-öyküsel anlatıların onda dokuzu sözlü bir anlatma süreciyle alt anlatıya eklemlenir. Onda birlik bir dilime giren öyküler ise yazılı bir metin şeklindedir. Yazılı üst-öyküsel anlatılar anlatıcının eline geçen farklı metin türlerinin

[499] Bu öykü 1990'da sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamada alt ve üst anlatılar arasında öyküde var olmayan bir tematik ilişki kurulmuştur. Alt anlatıda Hacer'le Murat arasında duygusal bir yakınlaşma yaşanır. Gerçekte öyküde Hacer'le Murat arasında bir yakınlaşma yoktur. Böylece filmde üst-öykünün kahramanları olan Emine ve Hasan aşkıyla alt-öykünün kahramanları olan Hacer'le Murat yakınlaşması arasında analoji kurulmuştur.

okura sunulmasından ibarettir. Üst-öyküler; S. Enis'in "Şaheser" öyküsündeki bir sanığın mahkemeye sunduğu bir savunma metni, S. Ertem'in "Enayinin Biri", M. Şevket'in "Karşılık", F. Celâl'in "Sadaka", İ. Tarus'un "Doktor Monro'nun Mektubu" öykülerindeki mektup, K. Hulusi'nin "Cevizler" öyküsündeki hatıra defteri, İ. Tarus'un "Miro" öyküsündeki roman taslağı tarzında olabilir. Gerçeklik iddiası bu öykülerin ilkinde en yüksek düzeydedir. Sonuncusu ise herhangi bir gerçeklik iddiası olmaması dolayısıyla okura en uzak bir dünyayı temsil eder.

Üst-öyküsel anlatılardaki anlatıcı ilişkileri de belirli sınıflara ayrılabilir. Bu çerçevede, incelenen öykülerin üçte ikisinde birinci şahıs anlatıcı sözü ikinci bir anlatıcıya devreder. Üçte birlik kısımda ise alt anlatıyı üçüncü şahıs bir anlatıcı anlatmaktadır. Böylece birinci şahıs anlatıcıların sözü devretmek konusunda daha esnek oldukları söylenebilir.

Son olarak, sözlü bir anlatma sürecine dayanan üst-öyküsel anlatıların aktarıldığı mekânlardan söz edilebilir. Bu amaçla en çok ev, cezaevi, mahkeme salonu, meyhane, gazino, kahve, istasyon, kafe gibi kapalı mekânlar ve sokak, mesire, sahil gibi açık alanlar kullanılmıştır. İkinci anlatıcının anlatma süreci genel olarak bu türden mekânlarda gerçekleşir. Üst-öykülerin dörtte üçü kapalı mekânlarda anlatılmıştır. Geri kalan kısmı ise açık mekânlarda gerçekleşen bir anlatma süreciyle okura sunulur. Dolayısıyla kapalı mekânlar üst-anlatıların daha rahatça anlatılabileceği mekânlardır. Fakat birinci anlatıcı açık mekânlardaki bazı tesadüflerle duyduğu öyküleri de kaçırmak istemez. Kapalı mekânlardaki anlatma sürecinde birinci anlatıcı ile ikinci anlatıcı genellikle birbirini tanıyan insanlardır. Bu nedenle anlatma süreci önceden tasarlanmış gibidir. Açık mekânlarda ise tesadüflerin etkisi çok daha fazladır. Elbette bunların istisnaları vardır – özellikle de S. Ali'nin öyküleri.

2.1.2.1.4.2. Sözde-öyküsel anlatılar

Anlatı düzeyleriyle ilgili olduğu için son bir konuya değinmekte fayda vardır. Genette sözde-öyküsel adını verdiği bir anlatıyı sınıflandırmıştır. Sözde-öyküsel anlatı temelde bir üst-anlatı türevidir; daha doğrusu üst-öyküsel anlatının ortadan kaldırılmasıyla elde edilen bir biçimdir. Genette bunu "kökeni bakımından ikinci

düzeyde olan, ama aniden birinci düzeye çıkarılan ve kaynağı ne olursa olsun anlatıcı-kahraman tarafından üstlenilen anlatı" olarak tanımlar:[500]

"Üst-öyküsel durağın, bahsedilsin ya da bahsedilmesin, bir (bazen de birden fazla) anlatı düzeyinden bir ölçüde tasarruf etmek isteyen ilk anlatıcının yararına aniden aradan çıkarıldığı bu anlatılama biçimlerine indirgenmiş *üst-öyküsel* (kastedilen şudur: öyküsele indirgenmiş) ya da *sözde-öyküsel* diyeceğiz."[501]

Sözde-öyküsel anlatılar aslında odaklanma sorunuyla da doğrudan ilişkilidir. Çünkü sözde-öyküsel anlatı aslında "kahramanın yokluğunda gerçekleşen ve bu nedenle anlatıcının bir başka *ara anlatı* olmaksızın bilemeyeceği" olayların aktarılmasına dayanır.[502] Dolayısıyla, birileri olayları anlatıcıya aktarır; fakat anlatıda bu aktarım süreci söz konusu edilmez veya anlatıcı bu aktarma sürecini unutarak öyküyü kendisi anlatmaya başlar. Anlatıcı ikinci anlatıyı kendi zamanına taşır ve anlatının sorumluluğunu üstlenir. Sözde-öyküsel böylece "üst-öyküsel gibi sunulan (...) bir hikâyenin sanki öyküselmiş (bağlamıyla aynı anlatı düzeyindeymiş) gibi anlatılması" olarak tanımlanabilir.[503]

Cumhuriyet dönemi öykülerinde sözde-öyküsel anlatıların nadiren kullanıldığı söylenebilir. Bazen öykünün belirli bir kısmını oluşturan sözde-öyküsel anlatı yapısı bazen bir öykü boyunca devam eder. Bazı odaklanma sorunlarıyla da iç içe geçen bu tür anlatı örnekleriyle S. Enis, M. Şevket, N. Sırrı, K. Hulusi, S. Faik ve O. Cemal gibi yazarların öyküleri arasında karşılaşmak mümkündür.

Bu tarz anlatıların örneklerinden biri N. Sırrı'nın "Dedemin İki Evlenişi" başlıklı öyküsüdür. Anlatıcı, dedesi Ahmet Nâfiz Paşa'nın evliliklerinden söz eder. Dedesinin gençlik yıllarına şahit olamayacağı düşünülürse anlatıcının bu hikâyeyi başkasından (muhtemelen de büyükannesinden) öğrendiği ortadadır. Fakat anlatıcı bu üst-öyküsel anlatıyı tek düzeye indirerek kendisi anlatır.[504]

---

[500] Genette, s. 262.
[501] *a.g.e.*, s. 258.
[502] *a.g.e.*, s. 263.
[503] *a.g.e.*, s. 257.
[504] Burada Türkçenin ayrıcalıklı bir konumundan söz etmek gerekir. Genette sözde-öyküsel anlatıyı Avrupa dillerinden hareketle tanımlamıştır. Oysa Türkçenin gramer özelliklerine göre sözde-öyküsel anlatıların yeniden tanımlanması gerektiği ortadadır. Nitekim N. Sırrı'nın ilgili öyküsünde rivayet geçmiş zaman kalıbı kullanılmıştır. Bu durumda yalnızca bu zaman kipinin kullanılması anlatıcının bu olayın müşahidi olmadığını göstermeye yetmektedir. Dolayısıyla burada ikinci düzeyin indirgenmesi

K. Hulusi'nin "Çakal Zehiri" başlıklı öyküsündeki kısmi sözde-öyküsel de belirgin bir örnektir. Anlatıcı av köpeğini emaneten bir akrabasına bırakmıştır. Bu süreçte köpeğin başına neler geldiğini sonradan öğrenir. Anlatıcı bu süreci anlatmaya başlamadan "Bu arttırışın sebebini ise sonraları öğrendim; ki bana anlattıklarına istinaden, ben de gözlerimle görmüş gibi size naklediyorum."[505] diyerek okuru uyarır. Bundan sonra ise N. Sırrı'nın öyküsünden farklı olarak görülen geçmiş zaman kipi kullanır. Elbette uyarıyı yaptıktan sonra bu kalıbı rahatça kullanabilir.

Sözde-öyküsel anlatılar bazen odaklanma sorunlarına da yol açar. Örneğin S. Faik'in "İhtiyar Talebe" öyküsü birinci şahıs anlatısı olarak başlayıp anlatıcının şahit olmadığı bir olayın anlatımı sırasında sıfır odaklanmaya geçer. Böylece anlatıcının sonradan öğrendiği anlaşılan olayın ayrıntıları üçüncü şahısta sıfır odaklanmalı bir anlatı şeklinde aktarılır.

Sonuç olarak Cumhuriyet dönemi öykülerinde sözde-öyküselin nadiren kullanıldığı söylenebilir. Anlatıcılar anlatıların sorumluluğunu üstlenmek yerine doğrudan doğruya sözü ikinci anlatıcılara bırakırlar. Bu bağlamda, yazarların üst-öyküselin okur üzerinde sözde-öyküselden daha gerçekçi bir etki bıraktığı varsayımından hareket ettikleri tahmin edilebilir. Fakat üst-öyküsel anlatıların hikâyeyi okurdan birkaç kat daha uzaklaştırdığı da Genette'in notu olarak buraya kaydedilebilir. Öte yandan, Türkçenin gramer yapısındaki bazı özelliklerin de sözde-öyküselin Türk edebiyatı bağlamında yeniden tanımlanmasını gerektirdiği söylenebilir. Rivayet kalıbının kullanılması sözde-öyküselin tek düzeyli anlatı yapısı iddiasıyla çelişmektedir. Dolayısıyla bu türden bir zaman kullanımının söz konusu olduğu örneklerde sözde-öyküsel anlatının varlığı da tartışmaya açılabilir.

2.1.2.2. Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcı

Üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerde anlatıcıyı belirli işaretler üzerinden tespit etmek mümkündür. Her ne kadar Mackay'in deyimiyle "hiçbir yerden gelen ses"[506] olarak kendini gizlemeye çalışsa da bütün anlatıyı dolayımlayan bu sesin de belirli birtakım

---

zaman kipiyle tezat oluşturur. Bu çalışma her ne kadar bu sorunun irdelenme yeri değilse de sözde-öyküselin tanımlanması sırasında bunun dikkate alınması gerektiğini düşünüyoruz.

[505] Koray, *Bir Yudum Su*, s. 84.

[506] Mackay, s. 75.

nitelikleri vardır. Üçüncü şahıs anlatıcılar her şeyden önce şahıs kategorisi bağlamında ele alınabilir. Daha sonra Chatman'ın açık anlatıcı araçları olarak adlandırdığı bazı anlatı kategorileri üzerinden üçüncü şahıs anlatıcıların anlattıkları öykülere ne derece nüfuz ettikleri, nasıl görünür hâle geldikleri, kendi değer yargılarını anlatıda nasıl ortaya koydukları irdelenebilir.

2.1.2.2.1. Anlatıcı: şahıs

Genette'in kategorileri bağlamında konuşmak gerekirse incelenen öykülerin yaklaşık olarak üçte ikisinde dış-öyküsel dış-anlatıcılı paradigmanın kullanıldığı dikkati çekmektedir. Dış-öyküsel iç-anlatıcılar ise bu öykülerin üçte birinden fazladır. Dış-öyküsel iç-anlatıcı kavramı "ben" zamirini kullanan, fakat öykü dünyasının bir parçası olmayan, dolayısıyla bir karakter olarak temsil edilmeyen anlatıcılara işaret eder. Bu da demektir ki incelenen üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerin üçte birinden fazlasında anlatıcılar "ben" diyerek kendi varlıklarını açıkça ortaya koymaktadırlar.

Çalışmamız bağlamında bu durumun en önemli sonucu üçüncü şahıs anlatıcıların açık hâle gelmesidir. "Ben" diyerek kendi varlığını ortaya koyan, hatta bazen okura hitap eden bu türden anlatıcılar incelenen öykülerin üçte birinden fazlasında kullanılmıştır – bu da epey yüksek bir orandır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde kimi yazarlar "ben" zamiri kullanan bu anlatıcıları görece daha az tercih ederken kimi yazarlarda oran epey yükselmektedir. Bununla birlikte, açık anlatıcıların tek göstergesinin "ben" zamiri olmadığını da belirtmek gerekir. Aşağıda, Cumhuriyet dönemi öykülerin, Chatman'ın kategorileriyle ayrıntılı olarak irdeleyeceğiz. Fakat burada en azından şu gözlemi yapmak faydalı olacaktır: Cumhuriyet dönemi öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcıların öyküye müdahale derecesi yüksektir. Kimi yazarların "ben" zamiri kullanan üçüncü şahıs anlatıcıyı fazla tercih etmemesi anlatıcıların öyküdeki görünürlüklerini pek de etkilemez. Çünkü hemen her yazar görünürlüğü yüksek anlatıcılar kullanmıştır.

O. Kemal dışında bütün yazarlarının öykülerinde "ben" zamiri kullanan üçüncü şahıs anlatıcılarla karşılaşmak mümkündür. Örneğin S. Ertem'de "ben" zamiri kullanan üçüncü şahıs anlatıcıların sayısı kullanmayanların iki katından fazladır. S. Faik, Tanpınar ve K. Hulusi'de de ilk gruba giren öykü sayısı ikinci gruptaki öykülerin

sayısından fazladır. N. Fazıl, U. Nazif, B. Sıtkı'nın öykülerinde her iki grup anlatıcı yarı yarıya kullanılmıştır. Bunun dışında S. Enis, M. Şevket, S. Ali, H. Taner, N. Sırrı, İ. Tarus, S. Kocagöz ve O. Cemal'de ise değişen oranlarda "ben" zamiri kullanan üçüncü şahıs anlatıcılar görülebilir. Bu yazarların üçüncü şahıs anlatıcıları sık sık "ben" diyerek öyküye müdâhil olur, varlıklarını açık hâle getirirler.

Dış-öyküsel dış-anlatıcılar, diğer bir deyişle "o" zamiri kullanan ve öykü dünyasına dâhil olmayan anlatıcılar ise üçüncü şahıs anlatıcılı öyküler için en yaygın anlatıcı tipleridir. Bunlar her ne kadar "ben" zamiri kullanmadan belirli bir nesnellik perdesi yaratmaya çalışsalar da gerçekte açık anlatıcı göstergelerinin Cumhuriyet dönemi öykülerinde yaygın şekilde kullanılması bu dönem anlatıcılarının pek de varlıklarını öyküden silmeye eğilimli olmadıklarını gösterir. Elbette bazı yazarlarda bu türden eğilimler vardır. Örneğin O. Kemal "ben" zamirini üçüncü şahıs anlatılarında hiç kullanmaz ve anlatıcının görünürlüğünü olabildiğince azaltmaya çalışır. Fakat bu çaba dönem yazarlarına genellenemez.

Bununla birlikte S. Enis, M. Şevket, S. Ali, N. Sırrı, İ. Tarus, S. Kocagöz ve O. Cemal'in öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcıların daha çok dış-öyküsel dış-anlatıcı paradigmasına dâhil olduklarını da söylemek gerekir. Diğer bir deyişle, bu yazarlar her ne kadar üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinde yer yer "ben" zamiri kullansalar da "o" zamiri kullanan anlatıcıları daha çok tercih etmişlerdir.

Şimdi her iki anlatıcı tipinin öykülerde nasıl görünür hâle geldiğini incelemek için belirli anlatısal kategorilerde izlerini sürebiliriz.

2.1.2.2.2. Açık anlatıcılar

"Açık anlatıcı" öyküdeki görünürlüğü yüksek, "sesli" bir anlatıcı olarak tanımlanabilir. Açık anlatıcılar anlatılardaki belirli anlatısal ögeler aracılığıyla okurun dikkatini kendi üzerlerine çekerler. Okurun dikkatinin anlatı dünyasından anlatıcıya doğru kayması ise anlatıcının görünürlüğünün arttığı anlamına gelir. Şimdi Chatman'ın kategorileri üzerinden Cumhuriyet dönemindeki anlatıcıların nasıl "açık" hâle geldiği irdelenebilir.

2.1.2.2.2.1. Zaman

Anlatıcı belirli bir zaman diliminde yaşanan olayları anlatan kişi olarak tanımlanabilir. Olaylar ile bunların anlatılması sırasında birtakım zamansal sapmalar meydana gelir. Böylece "hikâye zamanı" ile "anlatı zamanı"[507] arasında belirli bir farklılık meydana gelir. Bu iki zamanın çakıştığı durumlar da vardır. Fakat anlatı zaman konusunda genellikle homojen olmadığı gibi geçekliğe de bağlı olmayan yapıdır. Bazı olaylar uzun uzadıya anlatılarak gerçekte olduklarından çok daha uzun bir sürede anlatılabilirler. Bazı olaylar ise gerçekte çok uzun bir zaman dilimine yayılırken anlatıda ancak birkaç cümleyle temsil edilirler.

Genette "hikâye zamanı" ile "anlatı zamanı" arasındaki ilişkileri üç kategoriye ayırarak inceler: Düzen, süre ve sıklık. Bunlardan "süre" kategorisi hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki hız ilişkilerini kapsar. Bu kategori "anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyle ilgilidir."[508] Genette'in bu konudaki formülleri şöyledir:

"Ara: AZ = n, ÖZ = 0. Yani AZ ∞ > ÖZ

Sahne: AZ = ÖZ

Özet: AZ < ÖZ

Eksilti: AZ = 0, ÖZ = n. Yani AZ < ∞ ÖZ"[509]

Burada "AZ" anlatı zamanını, "ÖZ" ise hikâye zamanını gösterir. Buna göre, "ara" türünden bir süre ilişkisinde hikâye zamanı sıfırdır. Fakat anlatı devam eder. Bunun tipik örneği tasvirlerdir. "Sahne" türünden bir zaman ilişkisinde ise anlatı zamanı ile hikâye zamanı eşittir. Özellikle de diyaloglar anlatı zamanı ile hikâye zamanının örtüştüğü anlatısal kısımlardır. Fakat "görece kısa süreli açık fiziksel eylemler" de sahnelemeye uygundur.[510] "Özet" uzun bir hikâye zamanının anlatıda daha kısa olarak temsil edilmesine dayanır. "Eksilti"de ise anlatı zamanı sıfırdır, fakat hikâye zamanı devam eder. Anlatıdaki zaman boşlukları ve sıçramalar bu tür ilişkilere örnektir.

---

[507] "Hikâye zamanı" ve "anlatı zamanı" kavramlarını Genette benimsemiştir. Aynı ayrım, farklı teorisyenlerce farklı isimlerle kullanılır. Chatman'ın kullandığı "öykü zamanı" ve "söylem zamanı" kavramları da yaygın kullanılan kavram çiftlerindendir ve aynı ayrıma işaret ederler.
[508] Chatman, s. 62.
[509] Genette, s. 93.
[510] Chatman, s. 66.

Chatman, bunlara Genette'in değindiği, fakat kanonik bir biçim oluşturmadığı için kuramsal olasılıklar listesine almadığı "esnetme"yi de ekler. "Esnetme", "ara" (duraklama) ilişkisinin bir türevidir ve "söylem zamanı[nın] öykü zamanından uzun" olduğu bir durumu imler.[511]

Bütün bu teorik olasılıklar listesi anlatıcının zaman konusundaki tasarrufuna işaret eder. Anlatıcı bazı olayları ayrıntılı olarak anlatırken bazılarını hızlıca geçebilir. Dolayısıyla, "Optik Mesafe ve Hız" başlığında da kısaca değinildiği gibi anlatısal odaklanmayla da ilgili olan bu sorun aynı zamanda anlatıcının öyküdeki varlığının da işaretlerinden biridir.

"Özet ilgiyi kendisine çeker, çünkü öykü zamanında ayrıntılandırmanın gereksiz olduğu bir bölümü atlama sorununa yönelik olumsuz değil olumlu bir çözümdür. Filmlerde ve dramada düzenli olarak çalışan mimetik zamansal kural, 'sahneye ilişkindir'. Söylem ve öykü eşzamanlıdır. Mutlak olarak 'öykülenmemiş' anlatılar da zamanı bu biçimde yerleştirir. Bir anlatı bu kuraldan saptıkça, zaman yönlendirimini bir süreç ya da oyun gibi vurgular ve anlatıcının sesinin daha yüksek duyulmasına yol açar. Eksilti ise yorum yapılmaksızın, zamanın geçmesine izin verir. Özet, birinin 'bir geçiş sorunu' hissettiğini vb. akla getirir. Bu birisi elbette anlatıcıdan başkası değildir. Özet, zaman geçişlerini açıklamaya, muhatabın zihnindeki, geçen zaman aralığında ne olduğuna dair soruları tatmin etmeye yönelik bir arzuyu gerektirir. Bir açıklama, dikkatleri böyle bir açıklama yapma zorunluluğu hisseden kişiye çekmeden edemez."[512]

Anlatıdaki zaman ilişkileri ayrıntılı bir analiz gerektirir. Burada, zaman ilişkilerini mikro değil makro düzeyde ele alacağız. Bu çerçevede, Genette'in dört (ve Chatman'ın beş) olasılık içeren listesin, bu amaçla üç olasılığa indirgeyebiliriz: Anlatı zamanının hikâye zamanından uzun olduğu durum (özet), anlatı zamanı ile hikâye zamanının eşit olduğu durum (sahne) ve anlatı zamanının hikâye zamanından kısa olduğu durum (esnetme).

Bununla birlikte, çoğu öyküyü bu üç kategori üzerinden tanımlamanın zor olduğu muhakkaktır. Çünkü öykülerde bu zaman ilişkileri çoğu zaman iç içe geçer. Saf bir özetleme ya da saf bir sahneleme nadiren görülür. Anlatısal amaçlar öyküdeki zaman sunumunu da belirlemektedir. Anlatıcı vurgulamak istediği bir olaya kadar geçen

[511] *a.g.e.*, s. 62.
[512] *a.g.e.*, s. 208.

zamanı özetleyip ardından ilgili olayı sahneleyebilir. Bu durumda burada homojen bir zaman ilişkisinden söz edilemez. Örneğin, S. Ali'nin "Arap Hayri" başlıklı öyküsü önce anlatıcının Anadolu ve Anadolu insanı hakkındaki uzun uzadıya yorumlarıyla başlar. Ardından öykünün başkişisi konumundaki ayakkabı boyacısı Arap Hayri'ye geçilir. Böylece öykü bir süre sıfır hikâye zamanıyla devam eder. Ardından kasabaya tiyatro kumpanyası geldiğinde Arap Hayri'nin neler yaşadığına dair uzun bir mükerrer söylem başlar. Sonra kumpanyanın son gelişinde yaşananlara geçilir. Böylece, öykü önce "ara", sonra "özet" türünden süre ilişkilerini kullanır. Diğer bir deyişle, bu kısımlarda hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişkiler değişkendir. Öykünün sonu ise büyük oranda sahneleme şeklinde verilmiştir. Öykünün son sahnesi şöyledir:

"Hayri, koyu meşin yüzü ay ışığından ve gözleri kendinden parlayarak, hep diz üstü çökmüş ve elleri dizlerinin üzerinde, Adalet'e bakıyordu. Hem yaşlı adam hem de kadın uyumuşlardı. Adalet'in gerdanı açıktı. Ay onun yükselip alçalan beyaz göğsüne yeşilimtırak bir ışık gönderiyordu.

Sal yavaş yavaş sallanmaya başlamıştı, neferler ön tarafta sahile doğru kürek çekiyorlardı. Yüz metre kadar ötede, gölün kıyısında siyah ve bodur söğütler görünüyordu. Hayri hafifçe eğildi, yaşlı memurun uzun ve pis tırnaklı ellerini genç kadının göğsünden çözdü ve onun zaten küçücük olan vücudunu kucaklayarak tombazın kıyısına sürükledi; orada, ayın birdenbire bulutlardan kurtularak dökmeye başladığı serin ışık altında, kadının yüzüne uzun uzun baktı; ince ve rengi kaçmış dudaklar hafif hafif kıpırdıyor ve dağınık siyah kaşların altındaki göz kapakları bir nabız gibi atıyordu.

Hayri uyuyan kadını kalasların üzerine yatırdıktan sonra kendisi kenara tutunarak yavaşça aşağıya, göle doğru süzüldü, ay ışığı altında göğsü kabarıp inen kadını gürültüsüzce kendine doğru çekti; bir eliyle kenarı tutuyor, ötekiyle onu kucaklıyordu. Hayri'nin kucağından aşağı doğru uzanan ayakları suya dokununca kadın gözlerini açar gibi oldu; fakat bu sırada çocuk salın kenarını bıraktığı için birdenbire ve gürültü çıkarmadan ikisi de suya gömüldüler.

Ay sarhoşların yağlı ve şiş gözlerine vurarak parlıyordu. Neferler hiçbir şeyin farkında olmadan, gözleri kıyıdaki karanlık söğütlerde, suları şıpırdatarak kürek çekiyorlardı. Tombazların demir gövdelerine vuran sular kuş cıvıldamalarına benzeyen sesler çıkarıyordu."[513]

[513] S. Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*, s. 31, 32.

Bu uzun alıntıda her ne kadar yer yer özet ve duraklamalar olsa da anlatı zamanı ile hikâye zamanının birbirine çok yakın olduğu varsayılabilir. Buradan da anlaşılacağı üzere, anlatılarda zaman ilişkileri genellikle farklı türden olasılıklarla doludur. Anlatısal amaçlar zaman ilişkilerini belirlemede ana etkendir. Arap Hayri ve kadının suya düşmesi öykü boyunca bu ikili arasındaki gerilimin çözümüdür. Bu nedenle de ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Bu bağlam içinde konuşmak gerekirse Cumhuriyet dönemi öykülerinin yaklaşık %60'ı "özetleme ağırlıklı" iken %40'ı "sahne ağırlıklı"dır. Burada "ağırlıklı" ifadesini yukarıda çizilen çerçeve içinde özellikle vurgulamak gerekir. "Sahneleme ağırlıklı" olarak değerlendirilen bu öykülerin çok büyük çoğunluğunda zamansal özetleme ve eksiltiler vardır. Bu durumda, saf bir sahne sunumu nadiren karşılaşılan bir durumu imler. Buna karşılık, çoğu yazarda hemen tamamen özetlemelere dayalı pek çok öykü örneğiyle karşılaşmak mümkündür. Dolayısıyla, bu dönem öykülerinde zaman kullanımı bakımından anlatıcı görünürlüğünün yüksek olduğu söylenebilir.

Yazar düzeyinde konuşmak gerekirse S. Enis, S. Ertem, H. Taner, N. Sırrı, K. Hulusi gibi yazarlarda özet ağırlıklı öyküler çoğunluğu oluşturmaktadır. Buna karşılık M. Şevket, S. Ali, U. Nazif, O. Kemal, B. Sıtkı, İ. Tarus, S. Kocagöz, S. Faik ve O. Cemal'de özetleme ile sahneleme tekniklerinin ağırlıklı olduğu öykü sayısı birbirine çok yakındır. Bu yazarlarda zaman kullanımı bağlamında anlatıcının görece silikleştirildiğinden söz edilebilir.

Söylem (anlatma) zamanının hikâye zamanından uzun olduğu "esnetme" ise bir öykü boyunca nadiren kullanılmıştır. Bunun belki de en tipik örneği S. Ertem'in "Sınıfta Çıldıran Adam" başlıklı öyküsüdür. Yaklaşık olarak beş dakikalık bir zaman dilimini anlatan öykü karakterin zihnindeki çağrışımları ve iç dünyasını beş dakikadan daha uzun bir zaman diliminde anlatmaya çalışır. Benzer şekilde, Tanpınar'ın "Emirgan'da Akşam Saati" başlıklı öykü de karakterin iç dünyasındaki "film"i epey uzun bir sürede söze döker. Hâlbuki karakterin zihnindeki geçmişe dönüşün çok daha kısa bir sürede gerçekleştiği varsayılabilir.

Bu sayısal göstergelerin diğer anlatısal ögelerle birlikte hareket ettiğini de belirtmek gerekir. Bu bağlamda, örneğin büyük oranda sahneleme tekniğiyle yazılmış olan M. Şevket'in "Haşmet Gülkokan" başlıklı öyküsündeki zaman kullanımı öykünün

sonundaki açık anlatıcı yorumları göz önüne alınmadığında anlatıcının silikleştiği yanılgısına düşürebilir. Dolayısıyla zamansal istatistiklerin, diğer açık anlatıcı kategorileri göz önüne alınarak toplu şekilde değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle diğer açık anlatıcı işaretlerine göz atmak faydalı olacaktır.

2.1.2.2.2.2. Mekân

Açık anlatıcıların izi mekân betimlemeleri üzerinde de sürülebilmektedir. Mekânın betimlenmesinin iki temel sonucu sayılabilir: Birincisi, mekân betimlemeleri öykü zamanının durmasına neden olur. İkinci olarak, anlatıcının görünürlüğünü yükseltir. Mekânın iki farklı tarzda betimlenmesinden söz edilebilir: Mekân anlatıcı tarafından betimlenebilir veya karakterin perspektifi kullanılarak onun gözünden ve dolayısıyla onun iç dünyasından izler taşıyan söz varlığıyla betimlenebilir. Bunlardan özellikle ilk durumda anlatıcının görünürlüğü çok daha yüksek düzeydedir.

Cumhuriyet dönemi öykülerine bu çerçevede bakıldığında üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerin yaklaşık olarak yüzde 40'ında mekân betimlemeleri dikkat çeker. Bu betimlemelerin de yaklaşık olarak yüzde 70'i anlatıcı tarafından yapılmaktadır. Mekân betimlemelerinin yazarlarda çok yaygın olmadığı söylenebilir. Bazı yazarların öykülerinde betimlemeler birkaç cümleyi aşmazken bazı yazarlar uzun uzadıya mekânı tanıtırlar. Şimdi yazarlar özelinde mekân betimlemelerinin durumuna ve anlatıcının hangi yazarların öykülerinde mekân betimlemesi bağlamında daha görünür olduklarına göz atılabilir.

S. Ertem, S. Enis, M. Şevket, B. Sıtkı, N. Sırrı, K. Hulusi, İ. Tarus, S. Kocagöz ve O. Cemal gibi yazarların öykülerinde mekân büyük oranda anlatıcının aktarımıyla okura ulaşır. Buna karşılık S. Ali, N. Fazıl, H. Taner, U. Nazif, O. Kemal, S. Faik ve Tanpınar gibi yazarlarda ise mekân hem anlatıcı hem de karakterin görüşüyle okura sunulur.

Bazı yazarların öykülerinde mekân betimlemeleri görece uzundur. S. Ertem, S. Ali, B. Sıtkı, S. Faik gibi yazarlar buna örnek gösterilebilir.

Örneğin S. Ali'nin öykülerinde mekân betimlemeleri bazen çok uzar. "Arap Hayri" başlıklı öyküde anlatıcı uzun uzadıya Anadolu coğrafyasından söz eder. Bu uzun tanıtımlar temelde mekân betimlemesi ile açık yorum arasında sallanıp durur:

"Mektep kitaplarındaki haritalarda bir insan eli kadar küçük görünen Anadolu, çeşit çeşit birbirine benzemez insanlarla doludur. Öbek öbek kasabacıklar, kendi içlerine kapanmış birer küçük dünyadır. Gerçi, bozkırları altmış kilometre ile geçen trenin ara sıra durduğu tenha istasyonlardan veya tenezzüh otomobillerinin yarım saat için mola verdiği ağaçlı hükümet meydanlarından bu dünyayı görebilmek kolay, hatta mümkün değildir, fakat yirmi beş yolcu taşıyan bir Şevrole kamyonla buralar gelip üç dört gece kıraathanenin üstündeki otel kılıklı yerde yahut avlusu çamur ve benzin kokan handa kalanlar, eğer gözleri kör değilse, hayatın akışına sessizce uyup giden, başlı başına bir dünya görürler. Fakat bu da görmek değildir. Oralarda uzun zaman oturmak, akışa kapılarak yaşamak lazımdır. Birkaç büyük şehrimizi dolduran ve dünyayı oradan ibaret sananlar bu kasabalara geldikleri zaman, ne kadar ayrı bir âlemin insanları olduklarını anlarlar. Kendileri için ehemmiyetli olan birtakım şeylerin buralarda adının bile anılmadığını, senelerin burada ancak resmi birkaç binada ve kahvenin mermer masasının üzerinde çay lekeleriyle yatan bir iki gazetede yürüdüğünü, yaylı arabanın yerini tutan otomobilin, küçük bir daire üzerinde ağır ağır dönen hayatta bir değişiklik yapmadığını fark edince şaşırır ve hemen kaçmak isterler.

Bilmezler ki bu donmuş sanılan hayatın da büyük dalgaları, şehirlerdekine nazaran daha az aktörce, daha çıplak ve içten ihtirasları, daha sarsıcı maceraları vardır. Bu maceralar büyük bir olağanlık içinde geçip gittiğinden roman veya piyes hâline konulmazlar, pek seyrek olarak bazı gazetelerde bir taşra muhabirinin mektubu olarak çıkar ve unutulurlar.

Bizim burada anlatacağımız vaka bu nevidendir; fakat şimdiye kadar hiçbir gazetede çıkmamıştır."[514]

Mekân tanıtımlarını görece uzun tutan yazarlardan biri de B. Sıtkı'dır. Bu yazarın öykülerinde mekân betimlemeleri çok sık kullanılmasa da görece uzun örnekleri vardır. Örneğin "Kanca" başlıklı öyküden bir örnek:

"Mumhane caddesinin Galata rıhtımına açılan sokaklarından birinin köşesinde barakamsı bir dükkân vardır. Burası bir zamanlar tavukçu dükkânı idi. Sonra burayı bir Siirtli kahve yaptı. Kahvede esrar içildiği anlaşıldığından zabıtaca kapatıldı. Bir müddet kapısında kırmızı balmumu mühürle kapalı durdu. Aynı yeri şimdi bir kadın işletiyor. Üstünde kırmızı bir levha: Piyazcı Mevlûde Erkıran… Duvarda sarı yaldız çerçeveli, parlaklığı yer yer dökülmüş

[514] *a.g.e.*, s. 26, 27.

bir ayna… Raflarda beş on tabak… İnce doğranmış soğan, büyücek bir tavanın içinde ciğer kavurması enli ağızlı bir bıçak, bıçağın yanında kimi yan devrilmiş, kimi üst üste yedi sekiz tan okkalık ekmek… Taze dursun diye uçları bardağa sokulmuş demet demet maydanozlar, bir kenarda zeytinyağı ve sirke şişeleri…

(…)

Geceleri dükkânda yata. İçerisi bir hapishane odası gibi havasızdır. Sinek tersleriyle leke leke olmuş, en küçük boyda bir lamba bu havasız, karanlık ve üstelik sirke, zeytinyağı ve ciğer kavurması kokan yeri, bir kalın tülle kapatılmış gibi, dalga dalga ve kifayetsiz ışığiyle aydınlatır."[515]

Bu, kısa öykü türü göz önüne alındığında uzun denebilecek bir betimleme örneğidir. Yazarın diğer betimleme örnekleri de hemen hemen bu düzeydedir. S. Faik'in öykülerinde de anlatıcı tarafından yapılan betimlemeler genellikle epey uzundur. Örneğin "Kalorifer ve Bahar" başlıklı öyküde anlatıcı kenar mahalleleri uzun uzadıya tanıtır:

"Şehrin şimaliyle şarkı arasında surlar... Surların üstünde ve etrafında sefil kulübeler, bostanlar, kenar mahalleler... Kenar mahallelerin merkezde konuşulan dile göre yayık telaffuzlu kızlar, çamurlu yüzlü, bazan da fazla zeki çocukları vardır.

İnsan isimleri çoğunca, anadan doğar doğmaz takılan manasız isimler değildir. İnsanlar buralarda; dal, hıyar, çukur, göbek, lahana gibi sebze ve meyva isimleriyle; katır, barbunya, zargana, kunduz, gibi hayvan adlarıyla, yahut da yüzünün, karakterinin bir tarafını bildiren, bal dudak, cambaz, kıllı, köse, sulu gibi isimlerle çağrışırlar.

Bu mahallelerden şehrin merkezine gitmek, İstanbul'dan Ankara'ya gidip gelmekten zordur! İnsanlar birbirini burada, Ahmet, Mehmet, Apostol, Yorgi, Avram, Şalom diye çağırmadıkları için kimin Müslüman, kimin Hıristiyan, kimin Yahudi olduğu da pek belli olmaz. Her üç lisanın kolay, bitaraf, zaruri parçalarını ve argosunu öğrenmiş olanlar da çoktur. Bazan bir Sarı Apostol, bir Sulu Avram'a Yahudice sataşır; bazan bir Barbunya Ahmet, Zargana Agop'a Ermenice dert yanardı. Sefil kulübelerin, ucu bucağı görünmez yangın yerlerinin ortasında işlenen her suç, o kenar mahallelerinin sükunetini özlemeye, uzletini sevmeye, sefaletini tetkik etmeye gelen mütecessise karşı olduğu için, fazla dedikodu yapılmaz; yalnız birkaç gün sur haricindeki kahvelerde oturan jandarmalar ve sonbaharda yaprak hışırtılarına karşı Natpinkerton hikâyeleri okuyan polisler telaşa düşerdi. Sonra bir gün sarı yüzlü, korkak, aç bir delikanlının elleri kelepçeli, adaleleri gerilmiş yüzü

[515] Kunt, *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*, s. 65-66.

gülümser vaziyette götürüldüğü görülürdü. Hapishaneye buradan askere gider gibi gidilirdi. Kendi aralarında din farkı gözetmeksizin kız alıp veren bu insanların başlıca düşmanı, daha doğrusu sevgilisi, bir tepeye çıkıldığı zaman görülen, şehrin merkezidir. Orada kapkaranlık, soğuk geceleri ısıtan bir aydınlık vardı. Bu, bir uzak cümbüş veya yangın hissini verirdi. İnsan çamurlu yangın yerlerinde, ceketinin ceplerinden ellerini çıkarır, gayri ihtiyari bir ışığa doğru uzatırdı."[516]

Buradaki örnek üzerinden değerlendirmek gerekirse S. Faik'in öykülerinde mekân tanıtımları anlatıcı görünürlüğünü artıran bir anlatı ögesi durumuna gelmiştir.

İkinci bir grup yazarın öykülerinde ise anlatıcılar mekânı çok daha kısa tanıtımlarla aktarırlar. M. Şevket, N. Fazıl, H. Taner, U. Nazif, O. Kemal, N. Sırrı, K. Hulusi, İ. Tarus, O. Cemal, Tanpınar gibi yazarlar bu gruba dâhil edilebilir.

Örneğin, M. Şevket'in öykülerinde mekân genellikle birkaç cümlelik bir dekor şeklinde tanıtılır, ardından anlatıcının dikkati karakterlere kayar. "Komiser" başlıklı öyküdeki şu kısa betimlemede olduğu gibi:

"Bir kış günü akşamı. Kar sepeliyor. İstanbul'da, Odabaşı taraflarında bir polis karakolu. Kira ile tutulmuş iki katlı, ahşap bir ev. Birkaç ayak merdiveni çıkıp, gece gündüz açık duran kapıdan girince, darca bir aralıkta bulunursunuz. İki yanda kapılar. Soldan birinci kapı, komiserinin odasının kapısı.

Komiser; uzun boylu, gür kaşları altından biraz derinden bakan ufacık kara gözlü, uzunca bıyıklı, elli yaşlarında kadar görünür, kuru, karayağız bir adam."[517]

Benzer şekilde, O. Kemal'in öykülerinde de mekân tanıtımları yüzeyseldir ve dekor yaratma işlevi üstlenirler. Öte yandan, birkaç cümleyi aşan betimlemeler nadiren kullanılmıştır. Örneğin "Uyku" başlıklı öyküde girişteki görece uzun sayılabilecek betimlemeden sonra öykü boyunca birkaç cümleyi aşmayan tanıtımlar gelir:

"Mevsim yazdı. Atölyenin arka pencerelerinden olanca hızıyla vuran öğle güneşi, içerden altı tav ocağının kızıllığını alıyordu. İş Kanunu'na göre fabrika saat birden itibaren paydos etmeye mecburdu. Onun için, fabrikanın gürültüsü dışardan işitilir de İş Dairesi'nin kulağına gider diye, ustabaşının emriyle fabrika bekçileri atölyenin tüm pencerelerini, tavandaki yuvarlak deliklere varana kadar örtünce atölye karardı, tav ocaklarının kızıllığı birden bütün

[516] Abasıyanık, *Sarnıç*, s. 14, 15.
[517] Memduh Şevket Esendal, *Veysel Çavuş*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2007, s. 89.

kuvvetiyle meydana çıktı. Çok geçmeden atölyenin elektrikleri yandı, ocaklar tekrar sönükleşti.

(…)

Ustabaşının odası atölyenin nihayetinde, on basamakla çıkılan, penceresi bol bir odaydı ki, her istediği zaman atölyenin her tarafını buradan görebilirdi, bunun için yapılmıştı zaten.

(…)

Dışarda aydınlık bir gece vardı. Uzaklardan bir gramofon sesi geliyor, civar mahalleler – bunlar işçi mahalleleriydi– geceye gömülmüş karanlık evler kalabalığı hâlinde alt alta ve üst üsteydiler."[518]

N. Sırrı'nın öykülerinde de genel olarak kısa mekân betimlemelerine rastlanır. Az sayıda örnek istisna edilirse yazarın öykülerinde mekân birkaç cümlelik betimlemeyle tanıtılır. "Küçük Nurullah" başlıklı öyküde olduğu gibi:

"Yeni taşındıkları ev, harap bir kulübe idi. Eşyası olmayan fakir gelin daha hiçbir şeylerini iade etmediği için, ince döşeklerle bir iki bardak ve tabaktan başka buraya eşya namına da hiçbir şey götürülmemişti."[519]

N. Sırrı'nın öykülerinde betimlemeler genellikle bu düzeyi aşmaz. İkinci grup yazarların öykülerinde mekân betimlemeleri (bazı istisnalar bir yana bırakılırsa) genellikle kısa cümlelerden ibarettir. Dolayısıyla ilgili yazarların öykülerinde anlatıcının görünürlüğünün betimleme kategorisinde pek yüksek olmadığı söylenebilir.

Öykülerde genel olarak mekân tanıtımlarının çok fazla olmaması ve yazarların genellikle kısa betimlemeleri tercih etmesi nedeniyle anlatıcı görünürlüğünün mekân betimlemelerinde yüksek olmadığı söylenebilir. Yukarıda söz edildiği gibi, bazı yazarlar görece daha uzun betimlemeleri tercih etmiş ve yer yer açık yorumla iç içe geçen mekân tanıtımları yapmışlardır. Bu tür kullanımlar betimlemeleri doğrudan doğruya okuru manipüle etme aracına dönüştürmektedir. Az da olsa böyle örnekler de vardır. Bu kullanımlara rağmen genel eğilimin açık bir manipülasyondan ziyade örtük bir yönlendirme şeklinde olduğu söylenebilir. Çünkü mekânın tanıtılması her halükârda anlatıcının belirli niyetleriyle ilişkilidir. Fakat en azından mekân

[518] O. Kemal, s. 75-79.
[519] Örik, *Eve Düşen Yıldırım*, s. 149.

betimlemelerinin çok yaygın olmaması anlatıcıların bu anlatısal ögeye fazla rağbet etmediği fikrini destekler. Bundan sonra, açık anlatıcı araçlarından karakter tanıtımlarında durumun ne yönde olduğuna bakılabilir.

2.1.2.2.2.3. Karakter

Karakter tanıtımları anlatıcıları açık hâle getiren anlatısal ögelerdir. Bu bakımdan, karakter tanıtımlarını doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki kategori etrafında toplamak mümkündür. Doğrudan tanıtımlar okuru manipüle etme işlevi üstlenirken anlatıcının görünürlüğünü de artırır. Dolaylı bir tanıtım ise karakterin sesli sessiz sözleri, fikirleri, giyim tarzı, eylemleri, vb. üzerinden yapılan bir tanıma süreci olarak anlaşılabilir.[520]

Cumhuriyet dönemi öykülerinin yaklaşık olarak üçte ikisinde doğrudan tanıtımların kullanıldığı görülür. Bu ise epey yüksek bir orandır. Anlatıcılar karakterin oluşumuna müdahale ederek okurun zihnindeki karakter imgesini şekillendirmek ister ve böylece okuru karakteri tanıma noktasında yönlendirirler. Anlatıcı, örneğin bir genç kızı "güzel" ve "akıllı" olarak tanımladığında artık bu "kızın gerçekten de güzel ve akıllı olup olmadığından kuşku duymayız. Aksini düşünmemiz için bize bir neden verilene kadar bu ifadeyi kabul ederiz."[521]

Bu bağlamda S. Enis, H. Taner, M. Şevket, B. Sıtkı, N. Sırrı, İ. Tarus, S. Kocagöz, S. Faik gibi yazarlarda karakter tanıtımlarının doğrudan yapıldığı öykü sayısı daha fazladır. S. Ertem, S. Ali, O. Kemal gibi yazarlarda ise doğrudan tanıtım ile dolaylı tanıtım oranı birbirine çok yakındır. U. Nazif, K. Hulusi ve Tanpınar'da ise büyük oranda dolaylı tanıtım yoluna gidilmiştir.

O. Cemal, N. Fazıl, S. Kocagöz gibi birkaç yazar istisna edilirse karakter tanıtımlarının genel olarak uzun olduğu söylenebilir. Bu bağlamda S. Ertem, M. Şevket, S. Ali, H. Taner, O. Kemal, B. Sıtkı, N. Sırrı, K. Hulusi, İ. Tarus, S. Faik gibi yazarlarda karakter tanıtımları bazen çok uzar.

---

[520] Karakter tanıtımı ya da "karakterleştirme" için farklı kavramsallaştırmalar söz konusudur. Örneğin "açık" ve "kapalı" tanıtımlardan söz edilebilir. Burada "doğrudan" yapılan tanıtımlar ile "dolaylı" tanıtımlar arasındaki ayrım benimsenmiştir. Bu konuda bkz. Dervişcemaloğlu, s. 149 vd.
[521] Culler, s. 128.

Örnekler üzerinden gitmek gerekirse bazen sayfalar süren karakter tanıtımları yapan S. Ertem'in "Mevlutçu Mukaddes Hanım" başlıklı öyküsünden söz edilebilir. Bu öyküde anlatıcı uzun uzadıya başkişi konumundaki Mukaddes Hanım'ı tanıtır:

"Mevlutçu Hafız Mukaddes Hanım 25 yaşında idi. Mevlutçu Hafız Mukaddes Hanım'ın iri, fakat mütenasip bir vücudu vardı. Sanki elbisesinin içinde iki canlı hayvan saklı imiş gibi titrek bir göğsü vardı. Mevlutçu Mukaddes Hanım'ın, etrafı mor çürüklü baygın gözleri vardı. Mevlutçu Mukaddes Hanım'ın kırmızı etli dudakları vardı. Ve nefis de bir sesi vardı. Mevlutçu Mukaddes Hanım evliydi. 65'lik bir kocası vardı. Mevlutçu Hafız Mukaddes Hanım'ın babası müezzin Salih Efendi, kızını 15'ine basar basmaz evvela bir hatim indirtmiş, ondan sonra da o zaman 55 yaşında olan Nurullah Efendi'ye nikah etmişti. Mukaddes Hanım'ın bir mevlut okuyuşu, bir gazel söyleyişi vardı ki kıvrak sesi bütün mahalle delikanlıları çilelerden çıkartırdı. Mukaddes Hanım her gece ya mevluda, ya bir sünnet düğününe, ya bir kına gecesine, yahut hani şöyle bir yapılıveren hususi eğlencelere çağırırlardı. Genç kadının meclisine doyum olmazdı. Kendisine uzatılan rakı kadehlerini geri çevirmez, beyaz dişleri arasında mezesini çiğnedikten sonra küçük elini çenesinin yanına koyar gazeline başlardı. Bazı geceler ortalıktan sır olur, geç vakit dönerdi. Böyle gecelerde anahtarla kapıyı açıp içeriye girdiği zaman ayaklarının ucuna basa basa ilerlerdi. Eğer tahtaların gıcırtısından kocası uyanırsa vereceği iki cevap vardı. Ya:

- Filanca Hanım'da mevlut vardı, derdi. Yahut:

- Filanca Hanım'da aşır okudum, diye cevap verirdi. Mevlut ve aşır… İşte Nurullah Efendi'nin geç vakitlere kadar soğuk yatağında yapayalnız pinekliediği geceler hareminden aldığı cevap bu idi. Hafız Hanım bu mevlut ya da aşırlardan biraz başı dumanlı, gözleri süzük ve neşeli fakat ekseriya çok yorgun gelir; derhâl yatağa girip mışıl mışıl uyurdu. İşte size Mevlutçu Mukaddes Hanım'ı takdim ettim. Şimdi gelelim asıl vak'aya…"[522]

Son cümlede bir dış-öyküsel iç-anlatıcı olarak "ben" zamiri kullanan bir anlatıcının varlığı açık hâle gelir. Burada okurla söyleşen bir anlatıcı vardır ve varlığı öykünün her noktasına nüfuz etmiştir.

M. Şevket de sık sık karakterlerini uzun uzadıya tanıtır. Hatta karakterlere karşı tavrı da genellikle açıktır. Örneğin "Gevenli Hacı" başlıklı öyküde anlatıcı, başkişiyi tanıtırken bir noktada onun bazı iddialarını dillendirip bu sözlere inanmaması konusunda okuru uyarır:

[522] Ertem, s. 382, 383.

"Geven çiftliği ve köyü ağası Hüseyin, orta boylu, geniş omuzlu, ağır gövdeli, çakır gözlü, basıkça burunlu, kısa kesilmiş çember sakallı, iri ağızlı, yetmişlik, dinç bir ihtiyar. Görenler elli yaşında sayarlar. Denilebilir ki, buraların en çalışkan, en becerikli, en yırtıcı ve zengin adamıdır. Ekmeğini taştan çıkarır. Başkalarının ellerinden aldığı da olur. Değirmeni, hızarı, mal davarı, ekeneği, çayırları, alışverişi olan adamdır. Bu son yıllarda çocuklarını, kardeşinin çocuklarının, güveylerini, hepsini askere almış olduklarını ileri sürerek işlerinin yüzüstü, birçok çoluk çocuğun da kendi başına kaldığını söyler durursa da, inanmamalı. İşleri, kendi görür, çocuklarını, güveylerini, kardaşını ve onun çocuklarını yanında yanaşma gibi kullanırdı. Şimdi işlerini gene kendi görüyor, kullandığı çocukları yerine de daha ucuzunu bulmuş, bir boğazı tokluğunu çalıştırıyordu."[523]

Benzer şekilde S. Ali'nin öykülerinde de karakter tanıtımları yer yer epey uzayarak öykünün akışını kesintiye uğratır. Örneğin "Kanal" başlıklı öykünün girişindeki şu tanıtım gibi:

"Dedemköylü Mehmet'le Zağar Mehmet kapı bir komşuydular. Aralarında yaş farkı da yoktu. Küçükken köyün harman yerinde beraber emeklemişler; sokağın gübreli tozlarında beraber yuvarlanmışlar; sıska inekleri, ellerinde boylarında büyük bir değnekle, köyün kıyısından geçen sığırtmaca beraber götürmüşler; kanalda beraber kurbağa taşlamışlardı…

Biraz daha büyüyünce analarıyla beraber pazara yağ ve yoğurt satmaya giderler, yedi saat ötedeki dağdan eşekle odun getirirler, hatta bunları beraber satarlar ve bazan acemi ve yabancı bir memurdan beş on kuruş fazla koparırlarsa, bir örnek mintanlık zifir alırlardı.

Delikanlılıklarında beraber düğünlere gitmişler, avrat oynatmışlar, kadın kaldırmışlardı. Bütün Orta Anadolu insanların olduğu gibi bunlarda da lakırdı hâline gelmeyen bir dostluk vardı. Bu dostluk pek delikanlı zamanlarında, yan yana giderken birbirlerinin elini tutup sallamak şeklinde görünürdü. Biraz sonra topraktan ekmeği dişiyle sökenlere mahsus ciddilik onları da ağırlaştırdı. Ev yükü üstlerine çökünce, daha az buluşur oldular, Zağar Mehmet evlenmişti; Dedemköylü Mehmet'in babası öldüğü için anası, bacısı, bir de on sekiz yaşında oğlan kardeşi onun başına kalmıştı."[524]

H. Taner'in öykülerinde de benzer tarzda bir karakter tanıtımı söz konusudur. Bunlar genellikle anlatıcının değer yargılarının yansıdığı tanıtımlardır. Anlatıcı böylece karakterlere karşı tavrını açık ederken kendisini de görünür hâle getirir. Örneğin "Dairede Islahat" başlıklı öyküdeki şu tanıtımlarda olduğu gibi:

[523] Esendal, *Mendil Altında*, s. 101.
[524] S. Ali, *Değirmen*, s. 95.

"Sıra şimdi, müdür muavini Hulusi Bey'e gelmişti. Hulusi Bey 50 yaşlarında, şişman, enine boyuna bir adamdı. Eski müdürün gaybubeti esnasında ona vekalet etmiş ve bundan ötürü müdiriyet makamına kendisinin geçirileceğini ummuştu. Binaenaleyh yeni gelenle araları şekerrenkti. Bu toy müdürü küçümsediğini her hâliyle belli ediyor, bir mesele hakkında izahat verirken, lüzumlu lüzumsuz bilgiçlik taslıyordu. Tabii bütün bunlar Bahadır'ın canını sıkıyordu. Sonra, müdür muavini Hulusi Bey, bütün o kibir ve azametine rağmen, son derece tembel bir adamdı. Onun düşük göz kapaklarına ve her zaman uykulu bir ifade taşıyan yüzüne bakanlar, acaba bu herif afyonkeş mi diye kendi kendilerine sorarlardı. Bahadır, Hulusi Beyi öbürleri gibi kolayca atamayacağını bildiğinden, şimdilik sadece fırsat kolluyordu."[525]

Özetle, Cumhuriyet dönemi yazarları genel olarak doğrudan karakter tanıtımlarına başvurmuş ve genellikle de bu tanıtımları uzun tutmuşlardır denebilir. Dolayısıyla karakter tanıtımı bakımından anlatıcıların öyküye müdahale derecesi de bu dönem öykülerinde yüksektir. Karakter tanıtımları özellikle de okura dönük önemli manipülasyon araçlarındandır ve dönem yazarlarının bu araçlara sıkça başvurduğu söylenebilir. Bundan sonra ise açık anlatıcıların son araçlarından biri olan doğrudan yorumlamalara göz atılabilir.

2.1.2.2.2.4. Yorum

Anlatıcının yaptığı doğrudan yorumlar açık anlatıcıların sınır durumu olarak tanımlanabilir. Açık yorumlar anlatıcının değer yargılarının doğrudan ifadesidir. Bu nedenle, anlatıcının varlığını diğer araçlardan çok daha fazla görünür hâle getirirler.

"Anlatıcının anlatının ötesine geçen söz edimlerinde, betimleme ya da tanımlamada, anlatıcının *propria persona*, bizzat kendisinin ses tonu yankılanacaktır. Bu tür telaffuzlar yorum olarak tanımlanırlar (…). Yorumlama nedensiz olduğu için açık anlatıcının sesini, anlatıcının açıkça kendisinden söz etmediği diğer niteliklerden çok daha belirgin olarak taşır."[526]

Cumhuriyet dönemi öykülerinin yarısından fazlasında açık yorum örneklerine rastlandığı görülür. Bu durum, yorum gibi anlatıcının görünürlüğünün sınır durumunda yer alan bir aracın kullanımı açısından epey yüksek bir orandır. Böylece,

[525] Taner, s. 31.
[526] Chatman, s. 213.

diğer açık anlatıcı araçlarıyla birlikte değerlendirildiğinde Cumhuriyet dönemi öykücülerinin retorik araçlara sık sık başvurdukları söylenebilir.

Açık yoruma sıkça başvuran yazarlar S. Ertem, M. Şevket, S. Ali, N. Fazıl, H. Taner, B. Sıtkı, N. Sırrı, K. Hulusi, S. Kocagöz, S. Faik olarak sıralanabilir. S. Enis, U. Nazif, O. Kemal, İ. Tarus ve Tanpınar'da ise açık yorumun kullanılma oranı görece daha azdır. Tanpınar haricinde, diğer yazarların öykülerinde sık sık açık yorum yapan "sesli" anlatıcılar vardır. Bu bağlamda, Cumhuriyet döneminde açık yorum yapan anlatıcı kullanmayan öykü yazarı yoktur denebilir.

Bu çerçeve içinde bazı yazarlardan açık yorum örneklerine göz atılabilir. Açık yoruma sıkça başvuran yazarlardan biri S. Ertem'dir. S. Ertem'in üçüncü şahıs anlatıcılı öykülerinin hemen tamamında açık yorum örneklerine rastlanır. Öyle ki, bazı açık yorum örnekleri uzayarak okurla bir sohbet havasına bürünür:

"Fakat insan düşünmeyeceğim dediği zaman zihnindeki bütün düşünceleri evinden misafir kovan kaba bir adam gibi sürüp çıkarabilir mi? Düşünceler öyle nezaketli misafirler midir ki hemen kalkıp gitsinler? Bilirsiniz ki düşüncelerimiz bazan yılışık, bazan bir soytarı, bazan bir cellat gibi içimizde bağdaş kurup otururlar. Biz onları ne kadar istiskal etsek onlara vız gelir. Onlar bizi uyurken cazbant çalıp dans ederler. En neşeli zamanlarımızda ya bir mersiye okurlar, ya bir cinayetin planını çizerler.

(…)

Biliyorum, siz diyeceksiniz ki beş dakika sonra erkek neye kalkmadı? Siz olsanız kalkabilir misiniz? İnsanın içinde mantık denilen bir kurt vardır. Bazan insana musallat olur; rakıdan, viskiden fazla sersem eder. Bizimki de öyle oldu.

(…)

Bir adam düşününüz ki coşkun, çalkalanan bir âlemden kopmuştur. Farz ediniz ki işini kaybeden bir politikacıdır. Onu her şey tazip edecektir. Böyle bir adam için hapishane bir ümittir. Çünkü bir gün bu duvarlar yıkılacak, oradan kahraman ve nim bir ilah gibi çıkacak. Yahut bir gün gardiyan gelip kendisine kapıyı gösterecektir. Menfa bu adam için bir tesellidir. Çünkü menfa yeni insanların ruhlarını bir yeni iklim, bir yeni ülke gibi keşiflere açar. Yabancı bir toprak köşesinde yalnızlık bir tesellidir. Fakat bir adamı olduğu yerde bütün itiyatlarını tebdile mecbur etmek ne feci şeydir? Başınıza geldiyse bilirsiniz. Geçtiğiniz yollar sizi yadırgar, kaldırım kayaları başınızda dolaşırlar.

Baktığınız aynalarda şimdi hasret çektiğiniz günler birer birer gizlenmiştir. Hepsi pusudadırlar. Siz geçerken hepsi kapılarını açarlar. Onların hançer gibi acıyıp gülümsemeleri vardır ki işitirsiniz.

Bir kâğıt parçası, sararmış masanızın gözünde kalmış bir mektup, bir kart bugünkü hayatınızın boşluğunu anlamak için kâfidir.

Kaleminiz bile size menkup bir adamsınız der. Yan gözle bakar. Hokkanızdaki mürekkep yazınızı yazmamak için elinizi uzatmadan kurumuştur.

Kitaplarınızın sahifeleri arasında günlerinizin kokusu, rengi gizlidir. Odanızın tavanı sizinle mütemadiyen alay eder. Hafızanız, hele o… O bir makteldir. Bütün ruhunuzu öldüren zehir oradan damlar.

İtiyattan ayrılmak ne güç, ne acı şeydir. Dante'nin (Cehennemi) bu kadar korkunç değildir."[527]

Burada uzun uzadıya ve okura da hitap edilerek yapılan bazı genellemeler söz konusudur. Anlatıcı, karakterin ruh hâlini okura daha iyi yansıtacağını düşündüğü bazı fikirlerini açıklamaktadır. Fakat bunun ölçüsü, burada olduğu gibi bazen epey kaçar.

Açık yorumu sık kullanan yazarlardan biri de M. Şevket'tir. Aslında özellikle diyalog kullanımına ağırlık veren M. Şevket'te ilk elden bu yorumlar dikkat çekmeyebilir. Fakat öykülerine yakından bakıldığında bazen paragraf boyutuna ulaşan açık yorum örneklerine kolaylıkla rastlanabilir. Genellikle birkaç cümleyi aşmayan, fakat anlatıcının değer yargılarını, karaktere karşı tavrını, vb. açık eden yorumlamaların yanı sıra epey uzayan ve öykü dünyası dışına gönderme yapan yorum örnekleri de bulunabilir. Bir örnek olarak "Büyük Yanlış" başlıklı öyküdeki şu cümleler alınabilir:

"Bir rahatsızlık oldu. Ortada, her ne kadar, büyük ölçüde yenilmiş, içilmiş bir şey yoksa da, uzun yıllar bir yerde oturan bir adamın, kendisine göre âdetleri, idareleri vardır. Sorulmazsa bunlar yolsuzluk değildirler. Sorulunca yolsuzluk olur. Bir müdür bir yerden kalkınca, yerine gelenin neler yapacağını, neler soracağını bilmelidir ki içi rahat olsun. Bir adamı hiç sormadan, etmeden böyle han kapısından teğelti atar gibi, kolundan tutup fırlatınca, ne kadar doğru adam da olsa, içinde bir üzüntü kalır, kendi kalktığı yere kendi adamlarından birinin oturduğunu ister. Bunun için elinden geldiği kadar çalışır. Başlıca yardımcıları da dairede

[527] Ertem, s. 277-283.

kalan eski arkadaşlardır. Bunlar eski müdüre bağlı kalırlar. Dairede ne olup bitiyorsa ona haber verirler. Telefon ederler. Pazar günü evine gidip yeni müdürü çekiştirirler. Eğer önemlice bir iş olmuş ise plan kurar, tertip yaparlar; kendilerini kurtarmaya, yeni müdürü de kündeye getirmeye çalışırlar. Bu, işi kıt memuru bol ülkelerin hepsinde böyledir.

Bu yeni müdür için de böyle oldu."[528]

Görüldüğü gibi, burada öykü dünyası dışında "işi kıt memuru bol ülkelerin hepsi" üzerine genel bir tespit yapılmaktadır.

H. Taner açık yorumları sık kullanarak okuru karakterleri konusunda manipüle etmeye yönelen bir diğer yazardır. H. Taner'in öykülerinde anlatıcının karakter konusundaki tavrı genellikle nettir. Örneğin "Yağlı Kapı" başlıklı öyküde anlatıcı, karakterin davranışlarını nasıl anlamlandırmamız gerektiğini açık seçik söyler:

"Hanımefendinin böyle 'yavrum, çocuğum' gibi hakiki yaşını belli eden, tehlikeli tabirler kullandığı pek vaki değildi. Bugün böyle bir kelime sarfedivermesi, ya Rıza'ya karşı duyduğu minnetin başka mülahazaları hatırlatamayacak kadar samimi oluşundan, yahu da – bu ihtimal daha kuvvetlidir– büyük bir lütufta bulunan hanımefendilerin böyle müşfik tabirler kullanmalarının daha münasip kaçacağına kani bulunmasından ileri geliyordu. Her ne ise…"[529]

H. Taner'in bu tavrına N. Sırrı'nın öykülerinde de rastlanır. N. Sırrı'nın öykülerinde anlatıcılar açık yoruma sık sık başvurur. Örneğin "Nişantaşı'nın Bir Konağında" başlıklı öyküde anlatıcı ile karakterler arasındaki mesafe anlatıcının araya girerek bu şahısların davranışlarının ardındaki gerçek niyeti açıklamasına yol açmıştır. Bu nedenle, anlatıcı öyküye müdahale eder. Öyküde "Sultan Hamid devrinin son vükelasından Ahmed Hikmet Paşa"nın ölümüyle başlayan miras kavgası anlatılır. Ölü evinde toplanan akrabalar arasında, paşanın ölümüne en çok kimin üzüldüğü konusunda bir yarış başlar. Fakat özellikle de paşanın bütün mirasını kendi üzerine geçiren son karısı Şayan Hanım'a diğer akrabalar (açıktan gösteremeseler de) kin duyarlar. Anlatıcı, Şayan Hanım ve çocuklarının davranışlarını yer yer araya girerek yorumlar:

"Şayan hâlâ nazik ve tatlı sesiyle, 'Helak oldum! Mahvoldum! Allah kocasının ölümünü hiçbir kadına göstermesin!' derken gözlerinden şimdi yaşlar dökülüyor, güzelliklerini

[528] Esendal, *İhtiyar Çilingir*, s. 175.
[529] Taner, s. 21.

tamamen muhafaza eden elleri küçük mendilini gözlerine götürerek boyamaya tenezzül etmediği ipek gibi gümüş renkli saçlı başını iki tarafa sallıyordu. Tam karşısında, altın yaldızlı mükellef çerçeve içinde, Ahmed Hikmet Paşa'nın vezaret üniformasıyla çıkarılmış resmi kendisinden tam otuz yaş taze olan ve kendisi altmış iki yaşında iken dünyaya gelmiş en küçük evladı İclal babasına hiç benzemediği için hakkında hâlâ insafsızca dedikodular yapılan sevgili karısının bu sadakatine pek memnun oluyor gibiydi. Hatta, eski resmin ancak kırlaşmış gösterdiği yuvarlak ve yelpaze biçimli sakalın altından sıyrılan göğsün bütün nişanlarıyla, madalyaları, sırmaları ve büyük kordonuyla hazzından adeta şiştiği iddia olunabilirdi. Fakat acaba vaktiyle veremden ölmüş olan ilk haremin dünyaya getirdiği iki oğulla iki kızın ve bunların çocuklarının ağlayıp sızlamalarına karşı da bu resim aynı rikkat ve hazzı duyuyor muydu? Alelhusus ki, kanun-ı medeninin hatır ve hayale gelmediği zamanlarda Şayan türlü desise ile tekmil malı üstüne ettirmiş, ilk haremden doğanlara miras olarak hemen hiçbir şey kalmamasını temin etmişti. Öyle iken ne kadar alicenap ve ne kadar hakikatli olduklarını göstermek üzere asıl bunlar bağırıp ağlaşıyor, kendilerini yerden yere vuruyorlardı. Evet, çok kalın ve yaldızlı çerçeve içindeki büyük fotoğraf asıl onlara karşı rikkate gelmeli değil miydi?

Ve bu salona girinceye kadar bu çok hakikatlı evlat ve ahfad konağın her tarafını imkân dairesinde yine dolaşmışlar, gözden geçirmişler, biraz modası geçmiş fakat çok ağır ve kıymetli eşyayı her sefer yaptıkları gibi ve kabil olduğu kadar tetkik etmişlerdi. Eski itilaf ve emr-i vakileri tanımayarak yarın açacakları davada hak kazanınca bu eşyadan da hisselerine geçecek şeyleri şimdi hesap ediyor, aralarında zihnen paylaşıyorlardı."[530]

Anlatıcı, karakterlerle yarattığı bu mesafeyi öykü boyunca derinleştirmeye, onların her hareketinin ardındaki sahtekârlığı okura haber vermeye devam eder. Aynı öyküden bir başka örnek:

"(…) saat iki buçuğa geldiği hâlde büyük salon hâlâ dopdoluydu. Kadınlardan hiçbiri yerinden kımıldamamış, cenazeyi Maçka Mezarlığı'na götürüp gömen erkekler de tamamen avdet etmişti. Bir kısım efradı deniz aşırı yerlerden ve hemen hepsi uzaklardan gelen bu çok kalabalık aile, öğle yemeğini yiyip karın doyurmadan önce bir yere kımıldamak istemiyor, zahir bu matem evinde ziyafet bekliyordu. Evet, ziyafet bekliyor, açlıktan nice zamandır esneye esneye saate bakıyor ve içten içe homurdanıyordu. Nihayet Suad Hanım kapıdan görünüp belki epey manidar bir tarzda, 'Sofraya buyurun. Biraz bir şey hazırlattım ama artık kusura bakmazsınız!' dediği zaman, hafif bir red ve itirazı müteakip hepsi yemek salonuna koştular.

[530] Örik, *San'atkârlar*, s. 75, 76.

Salonda sade Şayan kalmıştı. Ötekilerin, 'Ne çare efendim, ölenle ölünmüyor ki!' ve kızlarının, 'Anneciğim, artık harap oldun. Ağzına dünden beri lokma girmedi. Böyle aç aç büsbütün bitersin. Bize de kendine de acı!' demelerini dinlememişti. Zaten kilosunu artırmamaya pek dikkat ettiğinden arada bir yemek hazfetmek adetiydi.

Ve esasen keder ve matemi sebebiyle öğle yemeği yememeye karar vermiş olduğu için sabahleyin çok kuvvetli bir kahvaltı etmişti…"[531]

"Sesli" anlatıcıları yoğun olarak kullanan yazarlardan son olarak B. Sıtkı'nın "Kötüler İçinde Bir İyi" başlıklı öyküsüne değinilebilir. Öykünün başkişisi Servet Tekiner namuslu bir adamdır. Fakat yaşadıkları yüzünden akıl sağlığını yitirerek hırsızlık yapmaya yeltenir. Anlatıcı girişte Servet Tekiner'i tanıtırken ona olan sempatisini gizlemez:

"Bay Servet [Tekiner], namuslu bir adamdır, hem de eski tabirile 'namusu mücessem' bir adam. Şöyle böyle yirmi beş, otuz senedir, hep mali müesseselerde para işlerile uğraşır, daha beş para açığı çıkmamış, hakkında en ufak bir şüphe bile hasıl olmamıştır. Para işlerinde bu derece doğru olan bir adamın tabii her işi de ona göredir. Yani yalanı dolanı, hilesi hud'ası yoktur.

Bay Servet Tekiner, doğruluğun ve namuskarlığın [verdiği] deruni bir haz içinde, yüzü sakin, kalbi müsterih, basit ve mütevazi bir hayat geçirir. Evine, karısına, çocuklarına, işine bağlıdır.

Sefahet, kumar, içki falan da bilmez. Hasılı, şehir içinde dolaşan yankesicilerin, ev, kasa, mağaza soyan hırsızların, rüşvet, irtikap, ihtilas suçlularının, yahut hiç olmazsa, aldığını vermiyen, borcunu inkar eden, yalan söyliyen, dalavereli işler çeviren insanların ortasında o, sanki bu dünyanın adamı değilmiş, arza başka bir küreden, eğer Merihte insan varsa ve onlar bizden daha iyi ise, oradan düşmüş gibi, nadir ve nadide bir mahluka benzer."[532]

Öykünün sonunda Servet Tekiner işyerinin kasasını soymak suçundan tutuklanınca anlatıcı yeniden araya girer:

"Bir veznedar eli, herkesin eline benzemez. Bu ellerden milyonlarca lira, etrafa saçılıp dağılmıştır. Bu eller, hem yaşatmışlar, hem öldürmüşlerdir. Bir fakir hastanın ilaç parasını bu eller verdi. Yine bir fuhuş ve sefahat gecesinin masrafını bu eller ödemiştir. Bu eller kiminin

[531] *a.g.e.*, s. 80
[532] Kunt, *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*, s. 28.

saadetine, kiminin felaketine, sebeb oldu. Nitekim, Servet Tekineri bu kasvetli tevkifhane hücresine atan da, on bin lirayı kasadan gizlice kaldırmış olan, bu ellerdir…"[533]

Bu çerçeveye bakarak söylemek gerekirse Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar açık yoruma sıkça başvurmuşlardır. Anlatıcılar bu şekilde görünür hâle gelirken okuru da manipüle etmiş olurlar. Diğer manipülasyon araçlarının yoğun olarak kullanılması Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcıları "açık" olarak nitelemeyi mümkün kılar. Karakterleri tanıtan, sahnelere değil özetlere ağırlık veren, açık yorum yapan bu anlatıcılar okurla öykü dünyası arasındaki mesafeyi de bu araçlarla ayarlamaya çalışmışlardır denebilir. Böylece, okuru kendi değer yargılarına göre açık seçik yönlendirmeye çalışan anlatıcılar yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu "sesli" anlatıcılar okurun tereddüde yer bırakmayacak şekilde hangi tarafta durması gerektiğini saptamaya çalışırlar. Cumhuriyet dönemi öykülerinin odaklanma ve bilinç sunumu ile anlatıcı gibi temel anlatısal ögeleri de buna uygun bir ortam yaratmışlardır. Açık anlatıcı araçları bu ortamın tamamlayıcı ögeleri olarak şekillenmişlerdir.

[533] *a.g.e.*, s. 42.

SONUÇ

Anlatının inşası okur üzerinde belirli manipülasyon araçlarının kullanımıyla paralel yürür. Dahası, anlatının kendisi bütün olarak bir manipülasyon aracıdır ve okurda belirli tepkiler yaratmayı amaçlar. Bu çerçevede, tarihte anlatının "eğitici" işlevinin vurgulanması da anlamlıdır. Anlatı, didaktik olmadığı ya da propaganda metni gibi görünmediği zamanlarda dahi okurunu "eğitmek"te, onu belirli değerleri benimsemeye, belirli insan tiplerini dikkate değer bulmaya, belirli çelişkiler konusunda düşünmeye davet etmektedir. Bir anlatıcı dolayımıyla sunulan anlatı açısından böyle bir manipülasyon süreci kaçınılmazdır. Belirli bir konunun anlatının merkezine konması dahi belirli bir "seçme" sürecine, dolayısıyla belirli değerler manzumesine gönderme yapar.

Böylece anlatılar açısından anlatıcının varlığı kaçınılmaz hâle gelir. Fakat anlatıcının varlığının açık veya kapalı olmasına değer yüklememek gerekir. Kimi yazarlar imtiyaz listesi kabarık anlatıcılar kullanmayı tercih etmiş, bunu bir sorun değil kurmacanın ayrıcalığı olarak görmüş ve bu imtiyazlardan dilediğince faydalanmıştır. Kimileriyse bunu bir sorun olarak değerlendirmiştir. Bu karşıt uçları tespit eden anlatısal amaçlardır. Anlatıcının varlığının açık veya kapalı olması anlatıdaki bütün bileşenlere etki eder. Burada bu etkileri anlatı kipini oluşturan odaklanma ve (anlatısal söylemin bir parçası olarak) bilinç sunumu ile anlatı sesi üzerinden göstermeye çalıştık.

Anlatı kipi Genette'in teorisinde perspektif (odaklanma) ve mesafe (anlatısal söylem) sorunlarından oluşmaktadır. Genette'in odaklanma teorisi büyük oranda "bilgi" kavramı üzerine inşa edilmiştir. Odaklanma anlatının bilgi kaynaklarında yapılacak bir düzenlemedir. Anlatıda sunulan bilgiler anlatı dünyası dışındaki sınırsız (daha doğrusu görece sınırsız) bir kaynaktan gelebilir. İkinci bir olanak anlatısal bilgileri öykü dünyasındaki bir karaktere devretmektir. Bu ikinci durumda anlatının bilgi kaynakları ilkine göre daha sınırlıdır. Üçüncü bir durumda, öykü dünyası yine üst bir

otoritenin perspektifinden (“dışarı”dan), fakat bu defa yalnızca fiziksel görünümlere dayalı bir aktarımla sunulabilir. Bunlardan ilki sıfır odaklanma, ikincisi iç odaklanma, sonuncusu ise dışsal odaklanmadır.

Sıfır odaklanma anlatıcının öykü dünyasındaki görünürlüğünü artırırken anlatıyı deyim yerindeyse bir propaganda metnine dönüştürür. Anlatı dünyasında boşluk bırakılmaz. Bütün bilgiler verili hâldedir. Okura yapacak bir iş bırakılmaz. Bilgi bakımından perspektifin ait olduğu otorite ile karakterler arasında uçurum vardır. İç odaklanma ise bir bilgi sınırlaması işlemidir. Bu son durumda, anlatıcı karakter(ler)in bildiği kadarını bilir (veya karakterin bildiği kadarını söyler).

Anlatı perspektifi ile anlatısal söylemin parçası olarak kabul ettiğimiz bilinç sunumu arasında ikili bir ilişki vardır. Bir defa, anlatısal söylemin bir parçası olması dolayısıyla karakterlerin bilincini sunarken anlatıcının söylemi ile karakterin söylemi arasında bir rekabet ortaya çıkar. Anlatıcı, karakterlerin bilinç içeriklerini ya doğrudan ya da dolaylı olarak sunabilir. Bu içeriklere karşı sempatik de olabilir ironik de. Dolaylı ve ironik bir anlatıcı karakterlere olan mesafesini derinleştirirken kendi görünürlüğünü de açık eder. Böylece odaklanmış bir anlatı için anlatıcı ile karakterin sesleri arasındaki bir uyum ilişkisine bakılır. Anlatı perspektifi ile bilinç sunumu arasındaki ikinci ilişki ise daha da hayatîdir. Bir karakterin perspektifini kullanmak için onun bilinci kullanılır. Karakterin bilinci algısal ve düşünsel perspektiflerin rezervuarıdır; karakterin algı ve düşüncelerini toplar.

Genette’in “ses” başlığı altında bir araya getirdiği sorunlar ise anlatı bağlamını oluşturan anlatıcıya ilişkin şahıs ve düzey gibi temel bazı kategorilerden ibarettir. Bu çalışmada, Genette’in önerdiği kategoriler dışında birinci ve üçüncü şahıs anlatıcıların başka bazı içerimleri de söz konusu edilmiştir. Bunlardan ilki, önemi dolayısıyla ele alınan birinci şahıs anlatıcının mekânla olan ilişkisidir. İkincisi ise üçüncü şahıs anlatıcının kullandığı bazı retorik araçlardır. Chatman’ın “açık anlatıcı” işaretleri olarak adlandırdığı bu kategoriler üçüncü şahıs anlatıcıların öykü dünyasına (odaklanma ve bilinç sunumu ile anlatı sesindeki bazı kategoriler haricinde) nasıl müdahale ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Anlatı sesini oluşturan anlatıcı her şeyden önce bir “şahıs”tır. Genette, anlatı durumunu şahıslara dayalı bir ayrım üzerine inşa etmenin sorunlarını göstermiştir.

Bu çalışmada Genette'in bu eleştirisini, onun önerdiği anlatıcı tipolojisi modelini de kullanarak aşmaya çalıştık. Böylece birinci ve üçüncü şahıs anlatılarını birbirinden ayırırken bazı ayrıntıların da gözden kaçması engellenmiş oldu. Örneğin, üçüncü şahıs anlatısı olmasına rağmen anlatıcının "ben" diyerek kendine işaret ettiği anlatıların varlığı göz ardı edilmedi.

Ses kategorisindeki ikinci sorun ise düzeyler arasındaki ilişkidir. Katmanlı bir yapı olarak anlatının farklı düzeylerinden söz etmek gerekir. Öykü ile bu öykünün anlatılması arasındaki zamansal mesafe zaten bir düzey farklılığına yol açmaktadır. Fakat burada daha çok geleneksel adıyla "çerçeve öyküler" söz konusu edilmektedir. Genette'in "üst-öyküsel anlatı" adını verdiği en az iki düzeyli anlatılara "sözde-öyküsel anlatı" eşlik eder. Sözde-öyküsel, temelde iki farklı anlatıcı gerektiren, fakat tek düzeye indirgenmiş öyküleri imler.

Bu çalışma bağlamında, birinci şahıs anlatıcıların mekânla olan ilişkileri ve üçüncü şahıs anlatıcıları "açık" hâle getiren bazı retorik araçlar da ele alınmıştır. İkincisinin neden bu çalışmaya alındığına dair şöyle bir gerekçe sunulabilir: Çalışmamız, temelde anlatıcıların öyküdeki müdahale derecesini, görünür hâle nasıl geldiklerini, anlatıcıların "kasıt"larının neler olduğunu ve bu kasıtları öykü dünyasında temsil eden denetim mekanizmasının nasıl işlediğini gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Birinci şahıs anlatıcıların mekânla olan ilişkileri ise temelde anlatıcıların şahsına dair yalnız yapısal değil bazı sosyolojik ve tarihsel saptamalara da imkân verdiği için değerlidir.

Buraya kadarki teorik çerçeve büyük oranda üçüncü şahıs anlatılarını tanımlamaktadır. Birinci şahıs anlatılarını doğal olarak üçüncü şahıs anlatılarından mutlak şekilde ayırmanın imkânı yoktur. Bununla birlikte, iki farklı anlatı durumunun farklı terminolojilere yol açacağı da muhakkaktır. Bu nedenle odaklanma, bilinç sunumu ve anlatıcı kategorileri bağlamında birinci şahıs anlatılarının da üçüncü şahıs anlatılarıyla benzeşen sorunlarından söz etmek gerekir.

Her şeyden önce birinci şahıs anlatılarında da tıpkı üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi bir anlatıcı-karakter ayrışması söz konusudur. Bir yanda söylem zamanındaki anlatan benlik, diğer yanda olay zamanındaki deneyimleyen benlik vardır. Bu iki benliğin perspektifi birinci şahıs anlatılarında rekabet hâlindedir. Bu rekabet birinci

şahıs anlatılarındaki bilinç sunumunu da şekillendirir. Anlatıcı bağlamında ise birinci şahıs anlatılarının ayırıcı niteliği anlatıcının mekânla olan ilişkisidir. Birinci şahıs anlatıcıların mekânla ilişkisi üçüncü şahıs anlatıcılardan daha belirgin ve önemlidir.

Bu çalışmanın amacı Cumhuriyet dönemi öykülerine odaklanma, bilinç sunumu ve anlatıcı bağlamında bakarak anlatıcıların görünür hâle nasıl geldiklerini, anlatıya nasıl müdahale ettiklerini, kısacası bu dönem öykülerinin inşa sürecini büyük oranda yapısal olarak ortaya sermektir. Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi öyküleri büyük oranda açık anlatıcılar tarafından inşa edilmiştir denebilir. Cumhuriyet dönemi öykü yazarlarının anlatıcıyı bir sorun olarak görüp görmedikleri, en azından pratik açıdan tartışmaya kapalıdır. Bu dönem öyküleri açık anlatıcıların (Booth'un deyimiyle) "kir"leriyle doludur. Açık anlatıcıların izini hemen her yazarda sürmek kolaydır. Anlatının inşa sürecinde anlatıcılar okura yönünü bulmasını sağlayacak her türden işaret levhasını koyduklarından emin olmak istemişlerdir. Bunlar, okuma sürecinde okura emniyet içinde olduğu konusunda güvence veren anlatıcılardır. Anlam verilidir. Bu dönem öykülerinde anlatıcılar nadiren okuru yalnız bırakmışlardır. Büyük oranda öykü dünyasını ve okuru çeşitli araçlarla denetim altında tutmaya yönelmişlerdir.

Üçüncü şahıs anlatılarında genel olarak sıfır odaklanmanın kullanılması bu tablonun ilk önemli göstergesidir. Sıfır odaklanma öykü dünyasını dolduran karakterlerin bildiğinden çok daha fazlasını bilme (ve söyleme) durumunu imler. Böyle bir perspektif okura onu yanlış yönlendirecek türlü aldatmacalardan korunma ve gerçeği açığa serme güvencesi verir. Sıfır odaklanmanın bu şekilde temellendirilmesi öykü dünyasındaki herhangi bir karakterin perspektifini benimsemeyi imkânsız kılar. Az sayıdaki iç odaklanma örneği dışında bir karakterin perspektifini bütünlüklü olarak benimseyen örnek Cumhuriyet dönemi öykülerinde yoktur. Anlatıcılar sıfır odaklanmayı yalnız ironik bir bağlamda kullanmamışlardır. Diğer bir deyişle, bu dönem öykülerinde anlatıcı karakteri ahlaki olarak onaylıyor bile olsa onun perspektifini benimsemez. Dolayısıyla ahlaki mesafe epey değişken bir nitelik sergilese bile bu dönem öykülerinde bilgi mesafesi hemen tamamen karakterlerin aleyhine işler. S. Faik'in bir öyküsü örneğinde sıfır odaklanmanın sınıfsal niteliği de açığa çıkar. Buna göre denebilir ki anlatıcılar genel olarak aydın kimselerdir ve karakterler daha alt sınıfa mensupturlar. Dolayısıyla anlatıcılar çeşitli (ahlaki ve

sınıfsal olarak yer yer, düşünsel bakımdan ise hemen daima) mesafeler yaratarak öykü dünyasından kendilerini ayırırlar. Onlar anlatı dünyasına dahil olmayı değil, bu dünyayı dolduran karakterlerin eylem ve düşüncelerini gözler önüne sermeyi, yorumlamayı ve yargılamayı seçerek okurla iş birliği yapmışlardır.

Bilinç sunumu da bu çerçeve içinde şekillenmiş; anlatıcılar, karakterlerin bilinç içeriklerini genel olarak mesafeli ve dolaylı bir aktarımla okura sunmuşlardır. Böylece anlatıcılar denetim mekanizmasını bilinç sunumunda da kurmuş ve karakterlerin iç dünyalarını belirli bir yorumlama ve yargılama işlemine tâbi tutarak aktarmayı seçmişlerdir. Elbette karakterlerin bilincini sunmak için doğrudan teknikler de kullanılmıştır. Fakat sıfır odaklanma bağlamı içinde bunların etkisi anlatıcılar ile karakterler arasındaki mesafeyi derinleştirmekten öte gitmemiştir. Karakterlerin bilinci genel olarak gerçeği çarpıtan ya da daha masum şekilde gerçeği göremeyen felç ve kör bir bilinçtir. Bu nedenle, anlatıcılar sıfır odaklanmayı temellendirmekte kullandıkları argümanları bilinç sunumuna aktarmış, karakterlerin iç dünyalarına "gerçekçi" bir şekilde ve bütün yönleriyle hâkim olabilmek adına dolaylı aktarım tekniklerini tercih etmişlerdir. Bunların başında psiko-anlatı gelmektedir.

Psiko-anlatı karakterin söyleminden ziyade anlatıcının söylemini ve tasarrufunu önceleyen bir tekniktir. Bu teknik sayesinde anlatıcıların karakterin iç dünyasını aktarmaktaki denetimi son dereceye ulaşır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde dolaylı ve ironik bir bilinç sunum tarzı sıfır odaklanmanın kullanımıyla birlikte anlatıcı ile karakter arasındaki "ahenk"i de yerle bir eder. Bilinç aktarım tarzı Cumhuriyet dönemi öyküleri için anlatıcılar ile karakterler arasındaki mesafeyi derinleştiren bir yönelim sergiler. Böylece anlatıcılar deyim yerindeyse bir psikolog gibi soyut ve dolaylı bir dil kullanırlar. Bazı yazarlarda (örneğin Haldun Taner'de) bu durumun karikatürize edildiği görülebilir. Dolaylı aktarımın temellendirilmesi karakterin bilinci konusundaki güvensizlikle ilgilidir. Buna göre, karakterin sözel düşüncesi gerçeği bütünlüklü olarak kavrayamadığı ve hatta çarpıttığı gerekçesiyle anlatıcılar için pek de güvenilir bir kaynak değildir. Bu durumda anlatıcılar karakterin sözel düşüncesine güvenmeyi değil, bilinçdışı gerçekliğine ulaşmayı tercih ederler. Böylece anlatıcılar ile karakterler arasındaki düşünsel mesafe iyice açılır. Bu mesafenin varlığı anlatıcının öyküdeki görünürlüğünü artırırken öykü üzerindeki

denetim mekanizmasını ve okura dönük manipülasyon sürecini de açık eder. Anlatı "kip"i bağlamında Cumhuriyet dönemi öykülerinin genel olarak açık anlatıcıları tercih ettiği söylenebilir.

Anlatı "ses"ini oluşturan anlatıcı kategorisi düzleminde ise dönem öykülerinin genel olarak bu "açık anlatıcı" işaretlerini tamamlayan göstergelerle dolu olduğu öne sürülebilir. Bir defa üçüncü şahıs anlatılarında dış-öyküsel iç-anlatıcıların (diğer bir ifadeyle "ben" diyerek kendine işaret eden üçüncü şahıs anlatıcıların) oranı epey yüksektir (üçte birden fazla). Bu türden "sesli" anlatıcıların kullanımı sıfır odaklanmayı ve müdahaleci bir bilinç sunum tarzını tamamlar. Bununla birlikte, üçüncü şahıs anlatıcılar "ben" zamirini kullanmadıklarında dahi varlıkları açık hâle gelebilmektedir.

Bunun izini sürebilmek için zaman kullanımı, mekân ve karakter tanıtımları ile açık yorumlara göz atmak gerekir. Zaman, mekân ve karakterlerin niteliklerinin özetlenmesi anlatıcının öyküye müdahale derecesini artırarak varlığını da açık eder. Cumhuriyet dönemi öykülerinde sahnelemelerden ziyade özetlemeye dayalı bir zaman kullanımı söz konusudur. Saf bir sahneye nadiren rastlanırken tamamen özetleme üzerinde kurulu öyküler sıkça karşımıza çıkar. Mekân özetleri ise Cumhuriyet dönemi öykülerinde görece az kullanılır ve bunların büyük çoğunluğu anlatıcı tarafından yapılır. Karakter tanıtımları çok daha yaygın kullanılan açık anlatıcı işaretleridir. Dönem öykülerinin hemen hemen üçte ikisinde karakterlerin nitelikleri okura doğrudan sunulur. Bu araçlar çoğunlukla birer manipülasyon aracı olarak iş görürler. Okur karakterleri bu özetlemeler üzerinden tanır. Diğer bir deyişle, karakterler daima anlatıcının dolayımından geçerek anlatı dünyasına girerler. Bu durum önemlidir; çünkü karakterler anlatıcının söylediklerine aykırı davranmadıkları sürece okur bu tanıtımları "doğru" olarak kabul eder.

Anlatıcıların "bizzat kendilerinin ses tonunun yankılandığı" yorumlar ise Cumhuriyet dönemi öykülerinin yarısından fazlasında karşımıza çıkar. Bu epey yüksek bir orandır. Oranı yazardan yazara değişmekle birlikte, Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıda yorumlara yer vermeyen öykü yazarı yoktur denebilir. Bütün yazarlar az ya da çok açık yorum örnekleri vererek açıklığın sınırını yoklamışlardır.

Birinci şahıs anlatılarına odaklanma, bilinç sunumu ve anlatıcı bağlamında göz atıldığında ise üçüncü şahıs anlatılarına paralel sonuçlara ulaşıldığını söylemek mümkündür. Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatan ve deneyimleyen benlikler arasındaki perspektif rekabeti anlatan benlikler lehine işlemektedir denebilir. Birinci şahıs anlatıcılar genel olarak geçmişi analiz eder ve yorumlarlar. Böylece, geçmişe dönük aydınlatıcı ve düzeltici bir perspektif ortaya çıkar. Söylem zamanındaki benlik bilgili konumundan geçmişi aydınlatmaya, geçmişteki körlüklerini düzeltmeye yönelir. Bu süreç olay örgüleştirme işlemi olarak görülebilir. Bununla birlikte, bazı yazarların öykülerinde anlatıcılar geçmişte kalan benliklerinin algısal ve düşünsel perspektifine ağırlık vermişlerdir. Bu tür örnekler de sıkça görülmekle birlikte Cumhuriyet dönemi öykülerinde genel eğilim geçmişin tefsir ve analiz edilmesi yönündedir.

Birinci şahıs anlatıcılı öykülerde bilinç sunumu bu çerçeveye uyan bir görünüm sergiler. Cumhuriyet dönemi öykülerinde anlatıcılar genel olarak geçmişteki zihin içeriklerine müdahale ederler. Bu içerikleri dolaylı tekniklerle sunar ve böylece bunları yorumlama imkânı bulurlar. Bu bağlamda, tıpkı odaklanmada olduğu gibi anlatan benlikler geçmişle şimdi arasına belirli bir mesafe koyarlar. Söylem zamanından geçmişteki bilinç içeriklerini yorumlar ve analiz ederler. Hatta bunları ironik bir bağlama oturturlar. Bu tavır üçüncü şahıs anlatıcının karakterlerine karşı gösterdiği tavra benzer. Buna karşılık, geçmişteki benliğin bilinç içeriklerinin yorumlanmaması sıra dışı bir yönelimdir. Bu yönelimin istikrarlı tek örneği Sait Faik'in "Bir Sarhoşluk" başlıklı öyküsüdür.

Bilinç sunumu bağlamında birinci şahıs anlatılarının hemen tamamen otobiyografik monolog türüne dahil olduğu söylenebilir. Fakat söz ile eylemin çakıştığı, söz'ün eylemi yakaladığı bir eşzamanlılık durumu da mümkündür. Bu tür örnekler Cumhuriyet döneminde nadiren kullanılsa da (bilinçli veya bilinçsiz) bazı girişimlerin olduğu da belirtilmelidir. Bu çerçevede kalıcı monolog, otobiyografik monolog, dramatik monolog, hafıza anlatısı gibi bazı ara türler bu dönem öykülerinde görülebilir. Bu örnekler Cohn'un "özerk monolog" adını verdiği bilinç akışının özel bir türü olarak görülebilecek anlatının bazı özelliklerini göstermekle birlikte temelde özerk monolog değildirler. Bu örneklerin bilinçli girişimler olduğu konusunda şüphelenmek gerekir. Örneğin Salâhaddin Enis'in "Bataklık Çiçeği"

öyküsü otobiyografik monolog özelliği gösterir. Diğer bir deyişle, bir karakterin zihninden geçiyormuş izlenimi uyandıran kronolojik bir öykü sunar. Fakat bunun bilinçli bir girişim olduğunu söylemek de zordur. Cumhuriyet dönemi öykülerinde "sunum" tarzları üzerine istikrarlı bir düşünüş olduğu söylenemez.

Birinci şahıs anlatıcılı Cumhuriyet dönemi öykülerine anlatıcı bağlamında bakıldığında ise genel olarak dış-öyküsel iç-anlatıcılı paradigmanın kullanıldığı söylenebilir. Bunun sonuçları da şöyle sıralanabilir: Bir defa, bu öykülerin büyük çoğunluğu "dış-öyküsel" anlatıcı barındırmaları bakımından tek düzeyden oluşmaktadır. İkinci olarak, tek düzeyli öykülerde anlatıcıların öykü dünyasına dâhil oldukları söylenebilir. İç-öyküsel anlatıcıların öyküye dahli ise iki farklı tarzda olabilmektedir: Bu anlatıcılar ya otodiegetiktirler (anlatıcı ile başkişi aynıdır) ya da anlatıcı gözlemci konumundadır (anlatıcı ile başkişi farklıdır). Cumhuriyet dönemi öykülerinde birinci şahıs anlatıcıların genel olarak gözlemci olduğu söylenebilir. İkinci düzey (üst-öyküsel) anlatılarda ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Sözü birinci düzey anlatıcıdan devralan ikinci düzey anlatıcılar genellikle kendi öykülerini anlatırlar (otodiegetiktirler).

Üst-öyküsel anlatılar ise Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen hemen dörtte birini oluşturmaktadır. Bu tür öykülerde alt ve üst anlatılar arasında büyük oranda açıklayıcı bir ilişki vardır. Bu durum Cumhuriyet döneminde yazılmış üst-öyküsel anlatılarda anlatılama ediminin değil anlatının kendisinin önem kazandığını göstermektedir. Açıklayıcı üst-öyküsel anlatıları az sayıda bağımsız ve tematik ilişki kuran örnekler izlemektedir.

Birinci şahıs anlatıcıların mekânla kurdukları ilişkinin üçüncü şahıs anlatılarına oranla çok daha belirgin ve önemli olduğu belirtilmişti. Birinci şahıs anlatıcılı öykülere Bahtin'in kronotop kavramı üzerinden göz atmak bu dönem öykülerindeki birinci şahıs anlatıcıların öykü dünyasıyla ve karakterlerle olan ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Cumhuriyet dönemi öykülerinde özellikle yol kronotopunun ağırlıklı şekilde kullanıldığı görülür. Bu yolculuklar da genel olarak merkezden taşraya doğru yapılır. Merkez kökenli anlatıcıların taşrayı anlamlandırma, yorumlama, tanıtma çabası söz konusu olmaktadır. Taşralıların merkeze yaptığı yolculuklar ise bir dolayımlayıcı bilinç (yani bir anlatıcı) ihtiyacı doğurduğundan bu

tür yolculuklar büyük oranda üçüncü şahıs anlatılarına ayrılmıştır. Böylece, dönem öykülerinde sözün genellikle taşralılara ya da alt sınıftan insanlara devredilmediği ve anlatıcıların genellikle merkez kökenli, orta ya da üst sınıftan, fakat her halükârda entelektüel kimseler olduğu iddia edilebilir.

Yol(culuk) kronotopu dışında özellikle merkezdeki yaşamı veren çeşitli mekânlar da bu dönem öykülerini doldurmuştur. Bunlarda genellikle İstanbul'daki çeşitli kamusal mekânlar kullanılmıştır. Açık mekân olarak sokaklar, mesireler, parklar; kapalı mekân olaraksa kahve, gazino, meyhane gibi yerler anlatıların merkezine yerleşmiştir. Bu tür mekânlar da genel olarak tıpkı yolculuk kronotopunda olduğu gibi karşılaşma motifi üzerine kurulu olaylara sahne olur. Bu çerçevede, Cumhuriyet dönemi öykülerinde karşılaşma ve yol(culuk) motiflerinin egemen olduğu söylenebilir. Böylece, çeşitli sosyal sınıfların karşılaşmaları hâkim tema haline gelmiş; Mackay'in deyimiyle "toplumsal bir ekoloji, toplumsal bir bütünlük modeli" canlandırılmıştır. Bu kronotop yönelimi II. Meşrutiyet'ten beri gündemde olan "dayanışmacı" (solidarist) bir toplum yaratma arzusunun kronotop olarak kurmaca anlatılara sızması şeklinde anlaşılabilir.

Dönem öykülerinde sıkça kullanılan bir diğer kronotop ise "ev"dir. Evin bu dönem öykülerine mekân olarak girmesi temelde yeni bir örgütlenmeye giden devletin aileyi özel alan olmaktan çıkararak kamusal bir sorun hâline getirmesiyle ilgilidir. Fakat öykülerde evlerin farklı kullanımları da söz konusudur. Örneğin, özellikle üst-öyküsel anlatılarda ikincil öykünün anlatılması için cazip toplanma alanlarından biridir. Sözlü anlatmaya dayalı üst-öyküsel anlatılarda anlatıcı ile diğer karakterler sık sık evlerde bir araya gelirler.

Böylece, Cumhuriyet dönemi öykülerinde odaklanma, bilinç sunumu ve anlatıcı kategorilerinin sınırları belirlenmiş olmaktadır. Bu dönem öykülerinde anlatıcıların öyküye ne derece nüfuz ettikleri, okuru yönlendirmeye dönük hangi araçları kullandıkları, öyküye ne derece müdahale ettikleri gibi sorunlar da belirli bir düzeyde açıklığa kavuşmaktadır. Son kertede, Cumhuriyet dönemi öykülerinde büyük oranda müdahaleci ve açık anlatıcılar kullanıldığı söylenebilir. Odaklanma, bilinç sunumu ve anlatıcı kategorilerinin belirli bir yönde kullanımı bu sonuca yol açmıştır. Cumhuriyet döneminde öykü dünyası üzerinde (ve dolayısıyla okur üzerinde de) sıkı

bir denetim kuran, denetimi olabildiğince elden bırakmamaya çalışan bir anlatıcı tipi ağırlık kazanmıştır denebilir. Bunun tersine işleyen örnekler de bulunmakla birlikte genel eğilim bu tür bir anlatıcının kullanılması yönündedir. Böyle müdahaleci anlatıcılar Tanzimat'tan beri devam edegelen bir anlayışın sürdürüldüğünü göstermektedir. 1950 sonrasında ortaya çıkacak olan modernist anlatı anlayışına nazaran Cumhuriyet dönemi öykücülüğü Tanzimat'tan devraldığı gelenekleri devam ettirmiştir denebilir. Bu çalışmanın temel amacı olmamakla birlikte, bu anlayışın siyasal ve toplumsal yapılarla da etkileşim içinde olduğu kolaylıkla düşünülebilir. Nitekim kronotop kullanımındaki eğilimler böyle bir girişim için hareket noktası olarak kullanılabilir.

KAYNAKÇA

1. Birincil Kaynaklar

Abasıyanık, Sait Faik. (2010). *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: YKY.

Abasıyanık, Sait Faik. (2010). *Semaver*. İstanbul: YKY.

Abasıyanık, Sait Faik. (2009). *Sarnıç*. İstanbul: YKY.

Abasıyanık, Sait Faik. (2007). *Şahmerdan*. İstanbul: YKY.

Abasıyanık, Sait Faik. (2006). *Mahalle Kahvesi*. İstanbul: YKY.

Ağaoğlu, Samet. (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: YKY.

Akbal, Oktay. (1955). *İkisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Ali, Sabahattin. (2017). *Değirmen*. İstanbul: YKY.

Ali, Sabahattin. (2017). *Sırça Köşk*. İstanbul: YKY.

Ali, Sabahattin. (2017). *Yeni Dünya*. İstanbul: YKY.

Ali, Sabahattin. (2008). *Kağnı, Ses, Esirler*. İstanbul: YKY.

Atabeyoğlu, Salâhaddin Enis. (2012). *Bataklık Çiçeği*. Ankara: Kurgan Edebiyat.

Enginün, İnci (Haz.). (1983). *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ertem, Sadri. (2014). *Toplu Öyküler*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Esendal, Memduh Şevket. (2016). *Mendil Altında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2016). *Otlakçı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2015). *İhtiyar Çilingir*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2013). *Kelepir*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2011). *Bir Kucak Çiçek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2008). *Sahan Külbastısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2007). *Hava Parası*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2007). *Veysel Çavuş*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2005). *Gönül Kaçanı Kovalar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (2003). *Güllüce Bağları Yolunda*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. (1998). *Bizim Nesibe*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Göktulga, Fahri Celâl. (2017). *Kedinin Kerameti*. İstanbul: YKY.

Kaygılı, Osman Cemal. (2005). *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Kısakürek, Necip Fazıl. (2015). *Hikâyelerim*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Kocagöz, Samim. (1946). *Sığınak*. İstanbul: F-K Basımevi.

Kocagöz, Samim. (1941). *Tellikavak*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.

Koray, Kenan Hulûsi. (2004). *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*. İstanbul: Doğan Kitap.

Koray, Kenan Hulûsi. (2000). *Beşer Dakikalık Hikâyeler*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Koray, Kenan Hulûsi. (1944). *Bir Yudum Su*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Koray, Kenan Hulûsi. (1940). *Bir Otelde 7 Kişi*. [Yayım yeri yok]: Semih Lütfi Kitabevi.

Koray, Kenan Hulûsi. (1939). *Bahar Hikâyeleri*. İstanbul: Çığır Kitabevi.

Koray, Kenan Hulûsi. (tarihsiz). *Son Öpüş*. Ankara: İnkılâp Kitabevi.

Kunt, Bekir Sıtkı. (1948). *Yataklı Vagon Yolcusu*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Kunt, Bekir Sıtkı. (1941). *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*. İstanbul: Vakit Basımevi.

Kunt, Bekir Sıtkı. (1937). *Talkınla Salkım*. İstanbul: Bozkurt Basımevi.

Kunt, Bekir Sıtkı. (1933). *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi.

Orhan Kemal. (2011). *Ekmek Kavgası*. İstanbul: Everest Yayınları.

Örik, Nahid Sırrı. (2009). *Eve Düşen Yıldırım*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Örik, Nahid Sırrı. (2009). *Kırmızı ve Siyah*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Örik, Nahid Sırrı. (2009). *San'atkârlar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Taner, Haldun. (1970). *Hikâyeler: Yaşasın Demokrasi, Tuş, Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2013). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarus, İlhan. (1950). *Apartman*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Tarus, İlhan. (1947). *Tarus'un Hikâyeleri*. İstanbul: Kültür Kitabevi.

Tarus, İlhan. (1938). *Doktor Monro'nun Mektubu*. [yayım yeri yok]: Vakit Gazete-Matbaa-Kütüphane.

Yiğiter, Umran Nazif. (1948). *Yaşamak İçin*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Yiğiter, Umran Nazif. (1941). *İçimizden Birkaçı*. Zonguldak: Zonguldak Halkevi Yayını.

Yiğiter, Umran Nazif. (1933). *Kara Kasketli Amele*. İstanbul: [yayınevi yok].

2. İkincil Kaynaklar

Adorno, Theodor W. (2012). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. Sabir Yücesoy – Orhan Koçak) İstanbul: Metis Yayınları.

Aşır, Ayşe Sandıkkaya. (2020). Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı. Ege Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İzmir.

Aytür, Ünal. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.

Bahtin, Mihail. (2017). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Barthes, Roland. [tarih yok]. *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: YKY.

Besant, Walter ve James, Henry. (2018). *Kurgu Sanatı*. (Çev. Toprak Deniz Odabaşı). İstanbul: Laputa Kitap.

Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W. ve Adorno, T. (2016). *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*. (Çev. Elçin Gen-Taciser Belge-Bülent Aksoy). İstanbul: İletişim Yayınları.

Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Campbell, Joseph. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Chatman, Seymour. (2009). *Öykü ve Söylem*. (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cohn, Dorrit. (2008). *Şeffaf Zihinler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Culler, Jonathan. (2007). *Yazın Kuramı*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çıraklı, Mustafa Zeki. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yayınları.

Demir, Yavuz. (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dinçer, Elif. (2010). Edebî Eserlerde Bakış Açısı Yöntemi ve Türk Hikâyeleri Üzerine Bir Uygulama. Ege Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.

Dirlikyapan, Jale Özata. (2007). Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. *Yayımlanmış Doktora Tezi*. Ankara.

Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Milenyum Yayınları.

Gasset J. Ortega y. (2017). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. (Çev. Neyyire Gül Işık). İstanbul: YKY.

Genette, Gerard. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Irzık, Sibel. (2017). Önsöz. Mihail Bahtin. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Issı, A. Cüneyt. (2016). *'Arada' Hikâye: 'Arada' Kurulmuş Bazı Hikâyeler*. İstanbul: Roza Yayınevi.

Issı, A. Cüneyt. (2018). Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliğinde Ses ve Fotoğraf. *Hece*. S. 253.

Jahn, Manfred. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Jung, Carl Gustav. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Çev. Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kagan, Moissej. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (Çev. Aziz Çalışlar). İstanbul: Altın Kitaplar.

Mackay, Marina. (2018). *Roman Nedir?*. (Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Odabaşı, İ. Arda. (2015). *II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık, Köycülük, Sosyalizm*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özkaracalar, Kaya. (2005). *Gotik*. İstanbul: L&M Yayınları.

Platon. (2016). *Devlet*. (Çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.

Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç. (2005). *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Sass, Louis A. (2013). *Delilik ve Modernizm*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Alfa Yayınları.

Sevim, Acar. (2000). *20. Yüzyıl Alman Edebiyatında Rüya ve Vizyon*. İstanbul: Birleşik Yayıncılık.

Todorov, Tzvetan. (2008). *Poetikaya Giriş*. (Çev. Kaya Şahin). İstanbul: Metis Yayınları.

Topçu, Hayrunisa. (2015). Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme. Hacettepe Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara.

Toprak, Zafer. (2017). *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*. İstanbul: Doğan Kitap.

Toprak, Zafer. (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*. İstanbul: Doğan Kitap.

Toprak, Zafer. (2013). *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*. İstanbul: Doğan Kitap.

Vygotsky, L. S. (1998). *Düşünce ve Dil*. (Çev. S. Koray). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Wellek, Rene ve Warren, Austin. (2016). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

EKLER

EK – 1: ÖYKÜ LİSTESİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları", "Acıbadem'deki Köşk", "Adem'le Havva", "Bir Tren Yolculuğu", "Bir Yol", "Emirgan'da Akşam Saati", "Erzurumlu Tahsin", "Evin Sahibi", "Fal", "Geçmiş Zaman Elbiseleri"

Bekir Sıtkı Kunt, *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*

"Baba ve Kızı", "Daire", "Herkes Kendi Hayatını Yaşar", "Kanca", "Kötüler İçinde Bir İyi", "Yaldız"

Bekir Sıtkı Kunt, *Memleket Hikâyeleri*

"Bar Açan Mütekait", "Bu Bir Değirmen Hikâyesidir", "Çifte", "Erbabı Mesalih", "Hancı Fettah Efendi", "Hazreti Cimri Aleyhisselam!", "Küp Kapağı"

Bekir Sıtkı Kunt, *Talkınla Salkım*

"Avcı Hattı", "Babamın İntikamı", "Borçlu", "Düşmez Kalkmaz Bir Allah", "Fahişe", "Haciz", "Hayırsız Evlat", "İki Hasta", "Karikatür", "Şaka Niyetine", "Talkınla Salkım Hikâyesi", "Unvan Düşkünü", "Uyku İlacı", "Yol Arkadaşları"

Bekir Sıtkı Kunt, *Yataklı Vagon Yolcusu*

“Aşk”, “Aşkı Kamçılayan Bahar”, “Beşibirlik”, “Bir Çaresi Var”, “Gönül Bu”, “Her Günkü İnsanlardan Biri”, “Meslek Sırrı”, “Mühür”, “Paralı Kurt”, “Tabak Osman”, “Taşradan Gelen Hasta”, “Yarıkkaya”, “Yataklı Vagon Yolcusu”, “Zamane Kocakarısı”

Fahri Celâl Göktulga, *Kedinin Kerameti*

“Akşamcı”, “Arukarya”, “Avur Zavur Kahvesi”, “Bela”, “Bir Düğme Meselesi”, “Bir Enişte”, “Bir Hüllenin Hikâyesi”, “Bir İtiraf”, “Bir Mektup”, “Bir Muamma-yı Elîm”, “Bunaklar”, “Ceza”, “Cicim Fem”, “Cihan Boks Şampiyonuna Bir Meydan Okuma”, “Cürmümeşhut”, “Çare”, “Çile”, “Dayak”, “Delilik”, “Deliye Selam”, “Devairi İşgal”, “Dönüş”, “Düşmana İpucu Veren Eşşekler”, “Eğlencehane-i Osmani Kumpanyası”, “El Öpmeye Alışmasın”, “Eldebir Mustafendi”, “Elmas”, “Evham”, “Evliya Çelebi Gibi”, “Fatma’nın Romanı”, “Fransızca Mektuplar”, “Frengi”, “Gaflet”, “Geri Çevir Herifi”, “Ham Hum Şaralop Hikmet Bey”, “Hayalet”, “Hırsız”, “Hortlak”, “İfşa”, “İjding, İjding, Luuupe!”, “İlaç”, “İmbikciyan Efendi”, “İntikam”, “İstiskal”, “İtiraf”, “Kadın Aşkı”, “Kadın Cehennemi”, “Kadın Sesi”, “Kaşkolü Melun”, “Katakulli”, “Kedinin Kerameti”, “Kegam Karabet Nişaburyan Efendi”, “Kepaze Olduk”, “Kına Gecesi”, “Kin”, “Koltuk”, “Kore’deki Çocuklarımız”, “Korku”, “Kurbağa”, “Mîrim Şevket Bey Merhum”, “Mustafa’nın Hilesi”, “Nâme”, “Nikah”, “Pancaroğlu Emine Hatun”, “Perniyal Hanımefendi”, “Pina Menikelli”, “Prodromos Paşa”, “Rüya Gibi”, “Sadaka”, “Safa-yı Dümdüm”, “Salgın”, “Sâr-ı Hilkat”, “Serap”, “Simit”, “Son Kurdele”, “Soygun”, “Şakşak Emine Hanım’ın Torunu”, “Şimdi Beybam Var”, “Tahsildar”, “Talak-ı Selase”, “Tesbih”, “Tokat”, “Tramvay Sefası”, “Uzaktan Davul”, “Vasiyet”, “Vefa Meselesi”, “Yanlış”, “Yoğurtçuzade”, “Yok Yere”

Haldun Taner, *Hikâyeler*

“Beatris Mavyan”, “Dairede Islahat”, “Geçmiş Zaman Olur Ki”, “Harikliya”, “Heykel”, “İşgüzar Bir Polis”, “Necmiye’nin Hatırı”, “Sahib-i Seyf ü Kalem”, “Sebati Bey’in İstanbul Seferi”, “Yağlı Kapı”, “Yaşasın Demokrasi”

İlhan Tarus, *Apartman*

“Adil Bey”, “Alışkanlık”, “Apartman”, “Cenaze Kooperatifi”, “Demokrasi”, “Don-Gömlek Davası”, “Fedai”, “Kurban Bıçağı”, “Miro”, “Nefaset Yağ Fabrikası”, “Sal”, “Sarı Han”, “Şair Halveti’nin Mezarı”, “Şerefli Sicil”, “Tiyatro”, “Urgancı Naim Usta”

İlhan Tarus, *Doktor Monro’nun Mektubu*

“Arkadaş”, “Aynalı Gazino”, “Baba”, “Bay Volfgang Fingestein’i İdam Ettiler!”, “Bir Adamın On Senelik Hayatı”, “Bir Atın Rüyası”, “Bir Kurt Köpeği, Bir Kadın ve Bir Kelle”, “Bir Ölü İçin Yaşayan”, “Bir Seyisin Ruhu”, “Casus”, “Çakıl Taşı”, “Doktor Monro’nun Mektubu”, “Ekspres”, “Gizli Harp”, “Gorilla”, “İki Yüzlü Adam”, “Kadın ve Ölüm”, “Kanguru”, “Kaptan”, “Kara Kalabalık”, “Karıncalar Arasında”, “Kırbaç”, “Kırmızı Mayo”, “Kıskançlık”, “Korku”, “Kumarbaz”, “Lambalar”, “Mahkûmun Çocuğu”, “Mahkûmun Mektubu”, “Osman’ın Tarlası”, “Otello’nun Ölümü”, “Pirinç”, “Rakı ve Rüzgâr”, “Terlikler”, “Uşak”

İlhan Tarus, *Tarus’un Hikâyeleri*

“Altındağ”, “Asansör”, “Bir Alacak İşi”, “Bir Kasabanın Ruhu”, “Diyalog”, “Ecnebi Mütehassıs”, “Kader”, “Kalfa Ana”, “Kanat”, “Talebe Kahvesi”

Kenan Hulûsi Koray, *Bahar Hikâyeleri*

“Bir Bahsin Sonu”, “Dört Hanların Kulaksızı”, “Esma’nın Aşkı”, “Gece Kuşu”, “Kavaklıkoz Hanı’nda Bir Vaka”, “Milyarder Mak Kinley’in Halıları”, “Tarlaya Çevrilen Su”, “Tuhaf Bir Ölüm”

Kenan Hulûsi Koray, *Beşer Dakikalık Hikâyeler*

“910 Modeli”, “Altı Sene Evvel”, “Amerika’ya Giden Asmakabağı”, “Apartman Kapıcıları”, “Belki Bir İllüzyon”, “Bir Beyaz Rus”, “Bir Geçim Yolu”, “Bir Maymun Numarası Daha”, “Bir Paket Sigara”, “Cevizler”, “Cumali”, “Eller Yukarı”, “Gümüş Yıl”, “Güneşten Kaçan Köy”, “Küçük Yalanlar”, “Miras Keçe”, “Olimpiyat Bebekleri”, “Sağ Elin Parmakları”, “Satılık Kısrak”, “Sonu Bir Şarkı”, “Şart Olsun Kilosu Seksene Geldi”, “Şehir Kurtaran Tencere”, “Tuhaf İnsanlar”, “Turna Mevsimi”, “Üçüncü Mevkide”, “Yeşil Gözlü Yaramaz”, “Yol Amelesi”, “Yolda”, “Zorla Hastalık”

Kenan Hulûsi Koray, *Bir Otelde 7 Kişi*

“Vallah Billah Yok”, “Aşk ve Otomobil”, “Bir Aşk Hikâyesi”, “Bir Garip Adam”, “Bir Hudut Oyunu”, “Bir Otelde 7 Kişi”, “Burmalı Apolet”, “Deniz Kenarında”, “Garsoniyer”, “Gece Servisi”, “Güneş Balıkları”, “İki Defa Ölüm”, “İncir Fidanları”, “Kamçı”, “Kemahlı Değirmenci”, “Köyde Cinayet”, “Mavzer”, “Ömer Besi’nin Başı”, “Paraşüt”, “Sayfiyede Bir Numero”, “Taş ve Gedik”, “Yusufçuk”

Kenan Hulûsi Koray, *Bir Yudum Su*

“700.000 Dolarlık İncil”, “Astragan Manto”, “Belki Ecel, Belki Bıçak”, “Bir Bardak Bira”, “Bir Muharrir Kahramanlarını Arıyor”, “Bir Ölüm Vakası”, “Bir Sıcaklık”, “Bir Yudum Su”, “Çakal Zehiri”, “Deniz Banyosunun Hakiki Fiyatı”, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”, “Gece Sığınan Öküz”, “Hastalık”, “İş Bilenin, Kılıç Kuşananın”, “Kader”, “Karyola”, “Kemiksiz Kadın”, “Kırk Gün Taban Eti”, “Kiralık Eşek”, “Manken”, “Oda Hizmetçisi”, “Öküz Öldü Dava Bitti”, “Sazlık”, “Tasula”, “Vali Paşaya Don”, “Yat Borusu”, “Yedi Saat Gecikme”

Kenan Hulûsi Koray, *Kenan Hulusi Koray’dan Hikâyeler*

“Otuz Kuruşa Yatak”

Kenan Hulûsi Koray, *Son Öpüş*

“Çalınan Tarla”

Kenan Hulûsi Koray, *Yaz ve Aşk Hikâyeleri*

“Ağustosböcekleri”, “Ayna”, “Balıkçıl Kuşu ve Diğerleri”, “Beyaz Güller”, “Bir Öpüş Altında”, “Cenup Yıldızı”, “Ceylan Sesi”, “Çıplak Model”, “Dirilen Mumya”, “Doktor Popen’in Karısı”, “Felekte Bir Macera”, “Güzel Bir Kadın”, “Güzel ve Esrarengiz”, “Hacı Nesip”, “Kıllı Maymun”, “Mavi Göl”, “Merzengüş Sultan”, “Ruhiyat Müderrisi”, “Rübab-ı Şikeste”, “Stepte Atlılar”

Memduh Şevket Esendal, *Bir Kucak Çiçek*

“Bir Kucak Çiçek”, “Doktor Savdur”, “Geçmiş Günler”, “Gezide”, “Kedi”, “Yol Arkadaşları”

Memduh Şevket Esendal, *Bizim Nesibe*

“Bizim Nesibe”, “İstanbul’da Bir Bayram Gününün Hikâyesi”, “Kısmet Kuşu”, “Tuzcuoğlu’nun Otçuluğu”

Memduh Şevket Esendal, *Gönül Kaçanı Kovalar*

“Çocukluk

Memduh Şevket Esendal, *Güllüce Bağları Yolunda*

“Güllüce Bağları Yolunda”, “Karşılama Töreni”, “Karşılık”

Memduh Şevket Esendal, *Hava Parası*

“Gizli Acı”

Memduh Şevket Esendal, *İhtiyar Çilingir*

"Acı Geçer Sızı Kalır", "Bu Sıska Karı", "Büyük Yanlış", "Hacı Dedemin Evi", "Hafız", "Halkevine Bir Adam", "Postacı Halit"

Memduh Şevket Esendal, *Kelepir*

"Ayhan", "Kelepir"

Memduh Şevket Esendal, *Mendil Altında*

"Ana Baba", "Avni Hurufi Efendi", "Celile", "Dursunhacı", "Düğün", "El Malının Tasası", "Feminist", "Gevenli Hacı", "Gül Hanım'ın Annesi", "Hasta", "Haşmet Gülkokan", "Hayat Ne Tatlı", "İhtiyarlık", "İki Ziyaret", "Kaçırdık mı?", "Karga Yavrusu", "Keleş", "Kızımız", "Kuvvetli Hükümet", "Mendil Altında", "Müdürün Züğürdü", "Rüya Nasıl Çıktı", "Saide", "Sinema", "Şair Tavafi"

Memduh Şevket Esendal, *Otlakçı*

"Arabacı Ali", "Asılsız Bir Sözün Esası", "Bildim", "Bir Eğlenti", "Bir Kadının Mektubu", "Deli", "Dövüş", "Düğün Dönüşü", "Eşek", "Ev Ona Yakıştı", "Gençlik", "Hastanenin Yemek Tablası", "Haydar Beyin Sakalı", "İki Ana İki Kız", "İki Kadın", "İşin Bitti", "Kayışı Çeken", "Köye Düşmüş", "Mülahazat Hanesi", "Otlakçı", "Pazarlık", "Seni Kahve Paklar", "Söylüyor", "Türbe", "Yirmi Kuruş"

Memduh Şevket Esendal, *Sahan Külbastısı*

"Aptal, Sen de!", "Avrupa", "Bir Mübahase", "Bu Yollar Uzar", "Çaya Giderken", "Çölde", "Dedikler", "İane", "İnsafsız", "Karısının Kocası", "Kurt Masalı", "Mebus Olursa", "Ölü", "Şimdilik Dursun", "Tövbeler Olsun", "Uğursuzluk"

Memduh Şevket Esendal, *Veysel Çavuş*

“Ev Kurdular”, “Hamid İçin Bir Yazı”, “İki Arkadaş”, “Komiser”, “Taşhavan”, “Yeni Vali”

Nahid Sırrı Örik, *Eve Düşen Yıldırım*

“Adalet!”, “Bir Dağ ve Deniz Hikâyesi”, “Bir Para Hikâyesi”, “Denize Kaside”, “Eri Cenge Gitti Cenkten Döndü”, “İki Rakibe”, “Kahvehane Seyyahı”, “Küçük Nurullah”, “Muhafaza Memuru Abdurrahman Efendi”, “Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Hikâyesi”, “Sadettin Bey’in Damadı”, “Yadigâr Resim”

Nahid Sırrı Örik, *Kırmızı ve Siyah*

“Bebekleriyle Oynamayınca…”, “Bir Hastahane Hatırası”, “Bir Nezaket ve Merhamet Hikâyesi”, “Bir Şüphe Hikâyesi”, “Dedikodu”, “Düdüklümescid’in Diktatörü”, “En Büyük Aşk”, “Gözüm Görmesin”, “Halit Efendi’nin Aşkı”, “İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı”, “Kırmızı ve Siyah”, “Masum Bir Yalan”, “Osmanlı Diplomatı Persenosi Bey’le Madamı”

Nahid Sırrı Örik, *San’atkârlar*

“Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı”, “Ankara’nın İlk Barı”, “Beyazlanan Yapraklar”, “Bir Gün Annemle Babam Konuştular”, “Bir Heykeltıraş”, “Bir Küçük Çocuk”, “Bir Romancı Profili”, “Dansöz”, “Dedemin İki Evlenişi”, “En Güzel Eseri”, “Eski Zamanlardan”, “Kaldırımlarda Rastladığım Adamlardan”, “Kanlıca’nın Bir Yalısında”, “Komedya-Trajedya”, “Nişantaşı’nın Bir Konağında”, “Şair Necmi Efendi’nin Bahar Kasidesi”, “Tayyareden Çıkan ve Biten Dava”

Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*

“Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri”, “Eski Elbiselerin Hafızası”, “Hayalet”, “Kanaryanın Ölümü”, “Matmazel Fofo”, “Ölü Saklayan Mezarcı”, “Paradi”, “Rehinlik Maymun”, “Sırtlan”, “Şehit”, “Yemin”, “Yılan Kalesindeki Hazine”, “Zamanın Mimarisi”

Oktay Akbal, *İkisi*

“Ahşap Ev”, “Aşksız İnsanlar”, “Bir Hastalıktan Sonra Dünya”, “Bulvardaki Durak”, “Dondurmalı Sinema”, “Gölgeli Durak”, “Haliç İskelesi”, “İstasyon”, “Kadınla Erkek”, “Kalabalıktan Biri”, “Kendimden Söz Ediyorum”, “Kibrit Alevi”, “Köprü Üstü”, “Mahmut Beyin Gazetesi”, “Meydan”, “Nuhun Gemisi”, “Önce Ekmekler Bozuldu”, “Saat Dokuzdan Sonra”, “Sahil Kahvesi”, “Semt”, “Soluk Resimler”, “Şehrin Işıkları Söndü”, “Şimal Sokağı”, “Yağmur Altında İnsanlar”, “Yağmur Rüzgârı”, “Yandan Çarklı”

Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*

“Afaracı Hacı Ali”, “Ali Osman”, “Bir İnsan”, “Bir Kadın, “Bir Öksüz Kız Etrafında”, “Bir Ölüye Dair”, “Bir Yılbaşı Macerası”, “Büyücü”, “Cünha”, “Çocuk Ali”, “Dönüş”, “Ekmek Kavgası”, “Ekmek, Sabun ve Aşk”, “İneğin Biri”, “Kirli Pardösü”, “Kitap Satmaya Dair”, “Köpek Yavrusu”, “Mahalle Bekçisi Ali”, “Piyango Bileti”, “Propagandacı”, “Revir Meydancısı Yusuf”, “Teber Çelik’in Karısı”, “Uyku”, “Yemişçi”

Osman Cemal Kaygılı, *Osman Cemal Kaygılı’nın Hikâyeleri*

“Acaba Neremi Seviyordu?”, “Ada Eğlenceleri”, “Adab-ı Umumiye Namına”, “Adada Bir Başka Alem”, “Altın Babası”, “Bıraktığı Hediye”, “Bir Gece Yolculuğu”, “Bir Kahve İçinceye Kadar”, “Bir Kış Gecesi”, “Bir Ramazan Gecesi”, “Bir Sarhoşun Seksen Değnekle Darbı”, “Bir Yaz Alemi Dönüşü”, “Boksör Ahmet Bey”, “Bostan Muhabbeti”, “Boşuna Akıyor, Yazıktır”, “Canlı Yastık”, “Cehennemden Polis Müdüriyetine”, “Ceza Mahkemesinde”, “Cümleten Helal Olsun”, “Çingene Kavgası”, “Çuvalcı Şeyhinin Halefi”, “Deniz Hamamında Feci Bir Vaka”, “Domates Tarlasında Define”, “Esbab-ı Harik”, “Eski Bir Muhakeme”, “Eski Bir Tüfenk Meselesi”, “Eşkıya Güzeli”, “Fasafiso Rıza”, “Feci Bir Muamma”, “Fena Bir Şaka ve Fena Bir İntikam”, “Geçen Seneki Ada Alemlerinden”, “Gençlik Terakki Ediyor!”, “Gonca’nın İntiharı”, “Gulyabani”, “Hacı Bünyamin Efendi”, “Halis Şıra”,

“Haza Yankesici!”, “Hırsız Kim İmiş”, “Hüsmen Ağa Dalgada”, “İki Yorgan, Bir Battaniye”, “İkisinden de!..”, “İstavri’nin Şapkası”, “İtalya Harbe Girdi mi, Girmedi mi?”, “Kırkından Sonra Saz Çalınır mı?”, “Kim Haklı”, “Körün Taşı Rastgele”, “Külyutmazoğlu Şaban Efendi”, “Meşhur Eyüp Sultanlı Kancalı Sıtkı Baba Nasıl Evliya Oldu?”, “Moskof Çay, Popof Çay”, “Mühendis Şevket Bey”, “Nereden Tanıyormuş”, “Perdeler Kalktıktan Sonra”, “Perili Bostan”, “Sadaka Almayan Dilenci”, “Salamon Efendinin İddiası”, “Sandalım Geliyor Varda”, “Sirkeci’den Fatih’e”, “Şadan Nasıl Çıldırdı?”, “Şefika Hanım’ın Aşkı, “Şifalı Maden Suyu”, “Tanıdığım Aptallar”, “Tanıdığım Aşıklar”, “Tanıdığım Sarhoşlar”, “Tekin Değilmiş”, “Tekin Olmayan Kedi”, “Tenekecinin İntikamı”, “Tıpkı Buradaki Gibi”, “Vecizeler”, “Vermeyince Mabut Neylesin Mahmut”, “Yarım Elma Gönül Alma”, “Yasefaçi Dalgada”, “Yeni Tanıdıklarımdan Biri”, “Zamane Gençleri ve Dullar”

Sabahattin Ali, *Değirmen*

“Bir Cinayetin Sebebi”, “Bir Delikanlının Hikâyesi”, “Bir Firar”, “Bir Gemici Hikâyesi”, “Bir Orman Hikâyesi”, “Bir Siyah Fanila İçin”, “Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi”, “Candarma Bekir”, “Değirmen”, “Kanal”, “Kazlar”, “Kırlangıçlar”, “Komik-i Şehir”, “Kurtarılamayan Şaheser”, “Sarhoş”, “Viyolonsel”

Sabahattin Ali, *Kağnı, Ses, Esirler*

“Apartman”, “Arabalar Beş Kuruşa”, “Arap Hayri”, “Bir Skandal”, “Bir Şaka”, “Duvar”, “Düşman”, “Fikir Arkadaşı”, “Gramofon Avrat”, “Kafakağıdı”, “Kağnı”, “Kamyon”, “Köpek”, “Köstence Güzellik Kraliçesi”, “Mehtaplı Bir Gece”, “Pazarcı”, “Ses” “Sıcak Su”

Sabahattin Ali, *Sırça Köşk*

“Bahtiyar Köpek”, “Beyaz Bir Gemi”, “Böbrek”, “Cankurtaran”, “Cıgara”, “Çilli”, “Çirkince”, “Dekolman”, “Hakkımızı Yedirmeyiz!”, “Katil Osman”, “Kurtla Kuzu”, “Millet Yutmuyor”, “Portakal”

Sabahattin Ali, *Yeni Dünya*

"Asfalt Yol", "Ayran", "Bir Konferans", "Bir Mesleğin Başlangıcı", "Çaydanlık", "Hanende Melek", "Hasanboğuldu", "Isıtmak İçin", "İki Kadın", "Selam", "Sulfata", "Uyku", "Yeni Dünya"

Sadri Ertem, *Toplu Öyküler*

"150 Züppe = 150 Misyoner + 150 Milyon Sterlin + 150 Teşkilatçı", "16 Yaşında Bir Delikanlı", "348'inci Madde", "Affedersiniz", "Allı Yemeni Morlu Yemeni", "Altı Günde Biten Oyun", "Arpa Ektim Darı Çıktı", "Ayıcının Tefinden Doğan Yıldız", "Aynanın Öldürdüğü Adam", "Bacayı İndir Bacayı Kaldır", "Bay Virgül", "Bir Boşanma Hikâyesi", "Bir Boşanmanın Kuş Bakışı Görünüşü", "Bir Deli", "Bir Kayış Koptu Üç Adam Öldü", "Bir Şehrin Ruhu", "Bizim Moris Şövalye", "Boncuk ve Sedef Düğme", "Bu Tarla Resmen Ormandır", "Büyük Ayaklı Kadın", "Cürm-ü Meşhut", "Çamurdan Köfteler", "Çekirdekten Yetişme Tüccar", "Deniz Hasreti", "Derenin Bile Kabul Etmediği Kadın", "Domuz Pınarı", "Dündar Muharebesi", "Dünya Şaheserleri Antolojisi", "Enayinin Biri", "Eser", "Fatuş'un Çeyizi", "Fırtına Çıkacak", "Günlerden Bir Gün", "Halis Bir Züppe Olmak İçin Neler Bilmeli", "İki Kadının Kavgası", "İki Kanun Arasında", "İki Sıtmalı", "İnsaniyet Namına", "İş ve Lades", "Kar Yolları Kapamış", "Karımı Her Ay On Liraya Satın Alıyorum", "Kaybolan Adam", "Kefereden Bir Veliyullah", "Kendine Ayı Süsü Veren Adam", "Kırk Para Verdim 2100 Lira Kazandım", "Kiralık Dam", "Kocasının Sesi", "Korku", "Kör", "Köylünün Ölümü", "Kurnazlık", "Mal Nasıl Kıymetlendirilir", "Mantık Kuvveti", "Meşhur Aktör Meşhur Muharrir", "Mevlutçu Mukaddes Hanım", "Mırnav Memiş", "Mumcunun Faresi", "Muvaffakiyet", "Mütahassıs", "Namuslu Adam", "Namusumun Heykeli", "O Tavşan Bu Tavşan Değil", "Odun Gibi Adam", "Ömer Seyfettin'in Köpeği", "Racon", "Radyo Haberleri", "Rahat Adam", "Sanat Sanat İçin", "Sen Ne İyi Adamsın", "Serseriliğin Hududunda", "Seylan'da Aşk ve Cinnet", "Sınıfta Çıldıran Adam", "Silindir Şapka Giyen Köylü", "Sukut Eden Dava", "Şantajcı", "Şehir Dolandırıcılığı", "Şeriatin Kestiği Parmak",

“Şüphe”, “Telkin”, “Tetkik Seyahati”, “Ucuz İlaç”, “Viziteye Para Almayan Hekim”, “Yakası Kalkık Adam”, “Yazın Aşık Kışın Kokot”, “Zamba”

Sait Faik Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*

“Ayten”, “Bacakları Olsaydı”, “Ben Ne Yapayım?”, “Bir Külhanbey Hikâyesi”, “Birahanedeki Adam”, “Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür”, “Hayvanca Gülen Adam”, “İp Meselesi”, “Kaçamak, Papağan, Karabiber”, “Kameriyeli Mezar”, “Lüzumsuz Adam”, “Menekşeli Vadi”, “Mürüvvet”, “Papaz Efendi”, “Sinağrit Baba”

Sait Faik Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*

“Baba Oğul”, “Barometre”, “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum”, “Bir Bahçe”, “Bir İlkbahar Hikâyesi”, “Bir Sarhoşluk”, “Dört Zait”, “Ermeni Balıkçı ile Topal Martı”, “Gramofon ve Yazı Makinesi”, “Hallaç”, “İzmir’e”, “Karanfiller ve Domates Suyu”, “Kestaneci Dostum”, “Kınalıada’da Bir Ev”, “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye”, “Mahalle Kahvesi”, “Plajdaki Ayna”, “Sakarya Balıkçısı”, “Söylendim Durdum”, “Süt”, “Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal”

Sait Faik Abasıyanık, *Sarnıç*

“Beyaz Altın”, “Bir Karpuz Sergisi”, “Davut’un Anası”, “Gaz Sobası”, “Gece İşi”, “Grenoble’da İtalyan Mahallesi”, “Hancının Karısı”, “Kalorifer ve Bahar”, “Kim Kime”, “Loğusa”, “Marsilya Limanı”, “Mavnalar”, “Ormanda Uyku”, “Park”, “Plaj İnsanları”, “Sarnıç”

Sait Faik Abasıyanık, *Semaver*

“Babamın İkinci Evi”, “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”, “Bir Vapur”, “Birtakım İnsanlar”, “Bohça”, “Düğün Gecesi”, “Garson”, “İhtiyar Talebe”, “İpekli Mendil”, “Kıskançlık”, “Louvre’dan Çaldığım Heykel”, “Meserret Oteli”, “Orman ve Ev”, “Robenson”, “Semaver”, “Sevmek Korkusu”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Şehri Unutan Adam”, “Üçüncü Mevki”

Sait Faik Abasıyanık, *Şahmerdan*

“Alt Kamara”, “Bekar”, “Beyaz Pantolon”, “Bir Define Arayıcısı”, “Bir Kadın”, “Çelme”, “Çöpçü Ahmet”, “Francala mı, Ekmek mi?”, “Kaşıkadası’nda”, “Köy Hocası ile Sığırtmaç”, “Köye Gönderilen Eşek”, “Krallık”, “Mahpus”, “Paşazade”, “Projektörcü”, “Satılık Dünya”, “Şahmerdan”, “Şeytanminaresi”, “Zemberek”

Salâhaddin Enis Atabeyoğlu, *Bataklık Çiçeği*

“Avdet”, “Bağırsak”, “Bataklık Çiçeği”, “Bir Damla Su”, “Bir Facianın Hikâyesi”, “Bir Gece Faciası”, “Bir Kadının Son Mektubu”, “Bütün Bir Hayat”, “Çingeneler”, “Doksanından Sonra Gelen Devlet Gibi!”, “Hasan Kâmil Efendi”, “Hufre”, “İmamın Fatma Hanım”, “İsyan”, “Korkunç Bir Gecenin Hikâyesi”, “Kurtlar”, “Lambo Usta”, “Merdivenli Hoca”, “Mezarlık Bekçisi”, “Sokak Köpeği”, “Sönen Bir Güneş”, “Şaheser”, “Teşrihhanede”, “Zafer Marşı”

Samet Ağaoğlu, *Bütün Öyküleri*

“5. A. Rue Prechter – Atyas”, “5. A. Rue Prechter – Febüs”, “5. A. Rue Prechter – Naoma”, “Ayrılış”, “Bir Çinli Arkadaşım”, “Bir Hastahane Hatırası”, “Bir Hastanın Rüyaları”, “Hayat Mücadelesi”, “İlk Görüş”, “Katedral”, “Kediseven Sokağı’ndaki Bahçe”, “Mahalleye Dönüş”, “Otuz Sene Sonra”, “Rahibin Aşkı”, “Ren”, “Sokak”, “Stamarof”, “Strazburg Geceleri”, “Üniversite”, “Zürriyet”

Samim Kocagöz, *Sığınak*

“Diphan”, “Gaip Aranıyor”, “Hasan Almaz, Basan Alır”, “Kesik”, “Kir Spiro”, “Muhalif”, “Sığınak”, “Terkedilmiş Yurt, “Vukuat”, “Yolculuk”, “Zeytin Tanesi”

Samim Kocagöz, *Telli Kavak*

“Akdarı”, “Amatör Bir Futbolcu”, “Dalyan”, “Gök Boncuk”, “Güllü”, “Güllü Bahçe”, “İğne”, “İki Gölge”, “İnsan”, “Minnoşun Kahvesi”, “Sandık”, “Savranın Oğlu”, “Sırmalı Çıkmazı”, “Tellikavak”, “Yarıntı”, “Yılan”

Umran Nazif Yiğiter, *İçimizden Birkaçı*

“Ağı”, “Arzusuz Geçen Günler”, “Aşk İhtiyacı”, “Bir Müslümanın Ölümü”, “Hayalimizdeki Dünya”, “Kadın ve Ekmek”, “Kapı Yoldaşı”, “Kiralık Odalar”, “Korku ile Geçen Bir Gece”, “O da Böyle Bir Adamdı”, “Şişeler”, “Tipi”, “Yağmur”

Umran Nazif Yiğiter, *Kara Kasketli Amele*

“Hükümet Tabibi”, “Kahpe Öldü, Kıtlık Bitti”, “Kara Kasketli Amele”, “Mahallede İki Ölü Var”

Umran Nazif Yiğiter, *Yaşamak İçin*

“Doğruluk Dikimevi”, “Hayata Dair”, “İki Çocuk”, “İnci Çiçeği”, “Madenkeş”, “Matmazel Roza”, “Merhem”, “Musa Çavuşun Oğlu”, “Namus”, “Sazlı Bahçede”, “Tazminat”, “Yaşamak İçin”