



Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 27.08.2021
Kabul Tarihi: 01.10.2021
Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2021, 1(2): 225-252

Research Article
Received Date : 27.08.2021
Accepted Date: 01.10.2021
DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.52479

BİRİNCİ şAHIS ANLATILARINDA BİLİNÇ SUNUMU: SAİT FAİK ABASIYANIK VE AHMET HAMDİ TANPINAR ÖRNEKLERİ*

Consciousness Presentation in First Person Narratives: Samples of Sait Faik Abasiyanik and Ahmet Hamdi Tanpınar

Hasan SAKIN**

ÖZ

Birinci şahıs anlatılarında da bir karakterin bilincini sunmak mümkündür. Üçüncü şahıs anlatılarından farklı olarak, birinci şahıs anlatılarında anlatıcılar yalnız kendi bilinç içeriklerini sunabilirler. Bunun için de farklı teknikler kullanılmaktadır. Bu çalışmada Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* isimli çalışmasındaki terminoloji kullanılarak birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte ağırlık noktası geriye dönüşlü teknikler üzerinde toplanmıştır. Bu bağlamda, anlatıcılar geçmişe dönerken iki temel perspektif kullanmaktadır: Geçmiş söylem zamanındaki konularından analiz ve tefsir ederler ya da sonradan edindikleri herhangi bir yargı ya da yorum bildirmezler. Bu çerçeve içinde, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasiyanik'tan alınan öykülerle Cumhuriyet dönemi Türk öykülerindeki iki karşıt kutup saptanmıştır. Cumhuriyet dönemi öykülerinde, Tanpınar'ın temsil ettiği tefsir ve analiz geleneği genel olarak hâkim olsa da Sait Faik'te olduğu gibi bazı avangard girişimlere de rastlanabilmektedir. Bu bağlamda, ilgili öykülerin çözömlenmesi ikili bir fayda sağlayacaktır. Öyküler, hem tipik birer örnek oldukları için Cohn'un çizdiği teorik çerçeveyi örneklendirmek açısından kullanışlıdır, hem de Cumhuriyet dönemi öykücölüğünde bilinç sunumunun olanaklarını göstermeye yarayacaklardır.

Anahtar Sözcükler: bilinç sunumu, birinci şahıs anlatısı, Cumhuriyet dönemi Türk öykücölüğü, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasiyanik.

ABSTRACT

It is also possible to present the consciousness of a character in first person narratives. Unlike third-person narratives, in first-person narratives, narrators can only present their own content of consciousness. Different techniques are used for this. In this study, using the terminology in Dorrit Cohn's work named *Transparent Minds*, it was tried to draw the boundaries of the presentation of consciousness in first person narratives. However, the focus is on retrospective techniques. In this context, narrators use two basic perspectives in returning to the past: they analyze and interpret the past from their position in discourse

* Bu makale *Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücölüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi* isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. Bağımsız Araştırmacı. Bursa/TÜRKİYE. e-posta: hasan.sakin@yandex.com. ORCID: 0000-0001-597-4399.

time, or they do not declare any judgment or interpretation they have acquired later. Within this framework, two opposing poles have been identified in the Turkish stories of the Republican period with the stories taken from Ahmet Hamdi Tanpınar and Sait Faik Abasıyanık. Although the tradition of interpretation and analysis, represented by Tanpınar, is generally prevalent in the stories of the Republican period, some avant-garde attempts can be encountered, as in Sait Faik. The stories are useful both in terms of exemplifying the theoretical framework drawn by Cohn, as they are typical examples, and they will serve to show the possibilities of consciousness presentation in Republican storytelling.

Keywords: presentation the consciousness, first person narrative, Turkish storytelling in Republican period, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık.

Giriş

Anlatısal kurmacanın alametifarikalarından biri olarak görùlen bilinç sunumu, yalnız söylemle değil anlatıyı oluşturan diğer bileşenlerle de ilişki içindedir. Bununla birlikte, bazı gerekçelerle en çok anlatıcıyı ilgilendirdiği öne sürülebilir. Çünkü bilinci sunulan kişi karakter olsa da bu bilinci sunan ses anlatıcıya aittir. Anlatının dolaymlandığı bu ses, bilinç sunumunun olanaklarını belirlerken bilinç içeriklerinin bağlamını da konumlandırır. Böylece okur, (elbette bunun mümkün olduğu örnekler de var olmakla birlikte) karakterin bilinciyle doğrudan doğruya baş başa kalmaz çoğunlukla. Karakterin iç dünyasına dolaymlı bir şekilde girer. Bunları belirleyen ise anlatısal (“anlatıcının” demeli belki) amaçlardır.

Bilinç sunumu denince genellikle üçüncü şahıs anlatıları kastedilse de birinci şahıs anlatıcıların da bir iç yaşamları vardır. Ancak birinci şahıs anlatılarında başkalarının değil doğrudan doğruya anlatıcının kendi iç dünyası sunulur. Birinci şahıs anlatıcının kurmaca dünyadaki başka bir karakterin bilincine girmesi teknik bir aksaklık olarak değerlendirilir. Böyle bir girişim metnin inandırıcılığını da zedeler. Bu nedenle birinci şahıs anlatıcılar kendi iç dünyalarını sunmaya yönelirler.

Bu çalışmada, birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun şartları ve sınırlarını Dorrit Cohn’un *Şeffaf Zihinler* isimli çalışmasına dayalı olarak tanıtılacaktır. Cohn’un teorik çerçevesi tanıtıldıktan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık’tan alınmış iki öykü üzerinden birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun yalnız bir yönü (geriye dönüşlü tekniklere dayalı yönü) örneklenilmeye çalışılacaktır. Bu öyküler, bilinç sunumunda iki karşıt anlayışı ve buna bağlı olarak Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde birinci şahıs bağlamında bilinç sunumunun en uç sınırlarını temsil ettikleri gerekçesiyle seçilmişlerdir. Bu bağlamda, ilgili öykülerin çözümlenmesi ikili bir fayda sağlayacaktır. Hem tipik birer örnek oldukları için Cohn’un çizdiği teorik çerçeveyi örneklemek açısından kullanışlıdır, hem de Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde bilinç sunumunun olanaklarını göstermeye yarayacaklardır.

1. Bilinç Sunumuna Genel Bir Bakış: Şartlar, Çelişkiler, Sınırlar

Anlatıcı ve odaklanmayla¹ doğrudan ilişkili olan bilinç sunumu, kurmaca anlatının alametifarikalarından biridir. Diğer bir deyişle, bir metne “kurmaca” niteliğini veren anlatısal öğelerden 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 sunulabilir. 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. E. M. Forster (2014: 86 vd.) 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 da. Çünkü iç gerçekliği görmek, gerçek yaşamda var olmayan bir imtiyaz olarak, insanların “gerçekte nasıllarsa öyle”, yani bütün çıplaklıklarıyla tanınmasını sağlar. Forster’a göre, kurmaca kişiler, gerçek insanlardan “daha açık seçik” görünürler.

Dorrit Cohn da, Marcel Proust’tan ödünç aldığı “şeffaflık” kavramıyla niteliği bilinç sunumunu kurmaca eserlerin şartlarından biri olarak görür. Cohn’a göre düşünce silsilesinin aktarılması metne bir “kurmaca damgası” vurur. Diğer bir deyişle, bir karakterin zihninin okur tarafından görülebildiği bir metin kurmacadır. Üstelik, kurmaca eserlerde karakterlerin bilincinin şeffaflaşması “gerçekçilik”, “gerçek yaşama benzerlik” adı altında yapılmaktadır. Bu durum, bir paradoksu da beraberinde getirir. Cohn, gerçekçilik adına kurmaca eserlerde karakterlerin iç dünyalarını gözler önüne sermekteki çelişkiye dikkat çekmiştir. Cohn’a (2008, 15, 16) göre, kurmaca eserlerin okura “eksiksiz” sundukları karakterleri ancak gerçek yaşamda mümkün olmayan bir şekilde tanırız. Bu tanıma süreci başka birinin nasıl hissettiği, başka bir zihnin nasıl düşündüğü bilgisine dayanır.

Marina Mackay de, “Öyle ironiktir ki, romanın ‘hayata sadakat’ arayışıyla yaptığı gerçekçilikten en uzak şey, karakterlerin içlerini erişilebilir kılmaktır.” (Mackay, 2018: 116) diyerek bu çelişkiyi özlü şekilde işaret etmiştir. Fakat iç yaşama erişebilmek her ne kadar gerçekdışı olsa da iç yaşamın kendisi “gerçek”tir. 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 “da-

¹ “Odaklanma” terimi Gerard Genette’e (2011) ait olup “bakış açısı” yerine kullanılmıştır.

ha az gerçeki” bulmuşlardır (Cohn, 2008: 15). Bilinç sunumu, kurmaca anlatıyı daha “gerçeki” kılarken, onu diğer kurmaca türlerinden (tiyatro, film, vb.) ayıran bir ayrıcalık olarak da değerlendirilmiştir.

Ortega y Gasset’in (2017: 94) “hayali psikoloji” dediği iç yaşıamın resmedilmesi, anlatıcının yetki alanını da belirlemiş olmaktadır. İç dünyanın şeffaflığı, “her şeyi bilme” ile “sınırlama” arasındaki farkı yaratarak anlatıcının “imtiyaz”larını da saptar. Gerçi Seymour Chatman’ın (2009: 198) belirttiği gibi, “sınırlamanın sınırları” tam olarak belirgin değerdir. Fakat genellikle bu kavram, “karakterlerin zihnine girebilme yetisi”yle ilişkilendirilmiştir. Nitekim Wayne C. Booth da kurmaca eserlerdeki retorik araçları incelediği eserinde, karakterlerin zihinlerine girerek anlatıyı bu şekilde yürütmenin “her şeyi bilmenin daniskası” olduğunu söyler ve “En önemli imtiyaz da başka bir karakterin içini görmektir[.]” diye ekler (Booth, 2012: 173).

Fakat, özellikle de anlatsal 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, Gerard 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.” (Genette, 2011: 172).

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 (2017: 43) göre, çağdaş yazarlar, gerçekliği doruğa çıkarmak için onu aşmak gerektiğini anlamış ve “büyüteç elde, yaşıamın mikroskobik olaylarını” izlemeye koyulmuş, diğer bir deyişle, yaşama bir büyüteç tutarak en gizli ve ince ayrıntıları görünür hâle getirmişlerdir. Böylece, büyüteç altında izlenen insanın iç gerçekliği de bütün çıplaklığıyla ortaya serilmiştir. İnsana bu derece yakından bakmak, onu gerçekte olmayacak denli “gerçeki” bir şekilde tanıtmak için okura yaklaştırmak anlamına gelir.

2. Yayılım Alanları: Zaman, Odaklanma

Bilinç sunumunun diğer anlatsal ögelerle ilişkisine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Anlatıyı oluşturan bütün ögelerin diyalektik bir ilişki içinde olduğunu bilmek önemlidir. Bilinç sunumu ile odaklanma ve zaman gibi temel anlatsal bileşenler arasında çok yönlü bir ilişki vardır. Bu tür ilişkilere vurgu yapmak gerekir. Böylece, bilinç sunumunun yayılım alanları daha özlü bir şekilde anlaşılacaktır.

Öncelikle bilinç sunumunun zamanla ilişkisi üzerinde durulabilir. En temel ilişki, birinci şahıs anlatılarındaki “anlatan benlik” – “deneyimleyen benlik”² ayrışmasında kendini belli eder. Birinci şahıs anlatılarında, bilinç sunumu bir “hatırlama” şeklinde ortaya çıkar. Üçüncü şahıs anlatıcının zamanla ilgili bir sınırlaması olmamasına rağmen, birinci şahıs anlatıcılar genellikle hatırlama konusunda bazı zorluklar yaşayabilirler. Örneğin uzun bir zaman öncesine (yaşlı bir insanın çocukluk dönemine) ait bilinç içeriklerinin ayrıntılı olarak hatırlanması inandırıcılığı ciddi anlamda zedeler.

Cohn’a göre, üçüncü şahıs anlatılarında, anlatıcı, karakterinin sessiz dilini diletiğinde 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.” (Cohn, 2008: 176). Çünkü birinci şahıs anlatılarında, anlatıcı, “geçmişteki düşüncelerine yalnızca kusursuz bir hafızanın taklidi yoluyla” ulaşabilmektedir (Cohn, 2008: 176). 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. Bir karakterin iç dünyasını okura sunmanın odaklanmayla ilişkisi üzerinde durmak gerekirse, Chatman’ın, karakterin bilinci ile anlatı perspektifi arasındaki ilişkiyi özlü bir şekilde ifade eden sözleriyle işe başlamak faydalı olur:

“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.” (Chatman, 2009: 147).

Anlatısal perspektifin temel bileşenlerinden biri olan “düşünsel bakış açısı”, bir karakterin iç dünyasının dillendirilmesiyle elde edilir. “Algısal bakış açısı” ise karakterin yalnız dış dünyaya yönelik algılamalarıyla ilgilidir. Her durumda, Chatman’ın dediği gibi, bir karakterin bakış açısına geçmek için onun bilincine girmek gerekir.

Karakterlerin düşünceleri bazen yanıltıcı olabilirler ve bu konuda farklı fikirler vardır: Kimi yazarlar (doğrudan ifade etmeseler de) karakterlerin düşünceler-

² Bu kavramlar Cohn’un terminolojisine ait. Bu ayrım, söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklılığın kişiler düzlemine aktarılmasından ibarettir. Buna göre, bir yanda söylem zamanında olayları anlatan benlik, diğer yanda olayları yaşayan benlik vardır. Benzer ayrım farklı anlatı teorisyenlerince farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Örneğin Genette (2011: 276), “anlatan ben” ile “anlatılan ben” arasında bir ayrım yapar. Bu yazıda Cohn’un terimleri kullanılacaktır.

rine güvenilirlik atfederler. Kimileri ise (yine doğrudan ifade etmemekle birlikte) kasıtlı şekilde karakterlerin düşüncelerini güvenilirmez kılacak bazı yollara başvururlar. Fakat genel planda, karakterlerin sesli veya sessiz konuşmalarının (veya “söylem”lerinin) işaretlenerek veya etiketlenerek verilmesi, anlatısal bağlamın güvenilirlik derecesi ile tırnak içinde verilen karakter söyleminin güvenilirlik derecesini zaten en başından farklı kılmaktadır. Marina Mackay’ın 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 (Mackay, 2018: 75).

Karakterin sözlerinin tırnak içinde etiketlenerek alıntılanması, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi kapatmadığından, bütünlüklü bir odaklanmayı önlemektedir denebilir. Nitekim, başta James Joyce olmak üzere, modernist yazarların, karakterlerin sesli veya sessiz sözlerini bu türden etiket ve işaretleri kullanmadan anlatıya yerleştirmesinin altında bu neden yatmaktadır.

Şimdi, Cohn’un odaklanma ve bilinç sunumu arasındaki ilişki hakkında yaptığı değerlendirmelere geçilebilir. Cohn, anlatıcı ile karakterin zihni arasındaki ilişkileri “ahenk” kavramı etrafında toplamıştır. Cohn’un “ahenk” kavramı üzerinden tanımladığı “ahenkli anlatı” ve “ahensiz anlatı” kavram çifti, kendisinin de belirttiği gibi, başka eleştirmenlerin kullandığı ikili karşıtlıklara dayalı olarak önerilmiştir (Cohn, 2008: 38): 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 gösterme – anlatma karşıtlığı... Bu kavram çiftleri aynı soruna gönderme yapar: Anlatının bir karaktere odaklanıp odaklanmadığı sorunu... İşte Cohn’un “ahenkli anlatı”sı, Genette’in “iç odaklanmalı anlatı”sına denk gelmektedir.³ Cohn, odaklanmış veya kendi verdiği adla “ahenkli anlatı” ile odaklanmamış, yani “ahensiz anlatı” arasındaki farkı şöyle betimlemektedir:

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 yoğunla-

³ Akla şöyle bir soru gelebilir: Madem “ahenkli” ve “ahensiz” anlatılar “odaklanmış” ve “odaklanmamış” anlatılara karşılık geliyor, neden yeni kavramlara ihtiyaç duyuldu? Cevap, anlatısal kategorilerle ilgilidir. Ahenk kavramı temelde bilinç sunumu bağlamındaki odaklanma sorunu için önerilmiştir. Odaklanma, hem algusal hem de düşünsel perspektifi kapsamaktadır. Oysa “ahenk”, yalnız düşünsel perspektifle sınırlı bir kavramdır.

şırken bile anlattığı bilinçle duygusal açıdan mesafesini koruyan öne çıkmış bir anlatıcı damgasını vurur; diğeriye, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolaymlanır (Cohn, 2008: 38).

Ahenksiz anlatı, kısaca, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin belirgin olduğı 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 burada. Böyle bir yetenek, karakterin kasıtlı olarak gizlediğı ya da göstermekte yetersiz olduğı iki temel boyutu 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, bilinç sunumuna anlatıcının damgasını vurur.

Ahenkli anlatı ise, kısaca söylemek gerekirse, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin kapandığı veya silikleştiğı bir anlatı tarzıdır. Ahenkli (veya Genette'in deyimiyile "iç odaklanmalı") anlatı, retorik öğelerin ortadan kalktığı, anlatıcının metinde görünmez hâle geldiğı bir yönelimi temsil eder. Anlatıcının "aracılık" rolünü reddetmesiyle birlikte, okur, anlatıyla baş başa kalır. Bütün hikâyeye, karakterin perspektifinden okura sunulur.

Ahenk kavramı, bilinç sunumunda anlatıcının varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Diğeri bir deyişle, eğer anlatıcının söylemi ile karakterin zihninden geçenleri kesin olarak ayıran işaretler varsa tipik bir ahenksiz anlatıdan söz edilebilir. Bunun tersi durumda, anlatıcı söyleminin geri plana çekilmesiyle birlikte karakterin söylemi ön plana çıkıyorsa ve böylece bu iki söylem arasında uyumsuzluk işaretleri siliniyorsa tipik bir ahenkli anlatı söz konusudur denebilir.

3. Bilinç Sunum Teknikleri⁴

Kurmaca eserlerde bir karakterin bilincini sunmak için çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Bu teknikler farklı isimlerle anılmakla birlikte genellikle aynı şeye işaret ederler. Bazı geleneksel ve yaygınlaşmış adlandırmalar da vardır. Bu çalışmada, Dorrit Cohn'un, konuyla ilgili en derinlikli ve kapsamlı eser olduğı söylenebilecek *Şeffaf Zihinler* isimli eserinin yöntem ve terminolojisi benimsenmiştir.

Cohn'un (2008: 26) terminolojisi, her şeyden önce birinci şahıs anlatıları ile üçüncü şahıs anlatıları arasında yapılan bir ayırım üzerine inşa edilmiştir. Genette (2011: 266) gibi anlatıbilimcilerin şahsa dayalı ayırımları hoş karşılamamasına rağmen, Cohn, bilinç sunumu konusunda böyle bir ayırımın iki temel gerekliliğinden söz etmiştir. Öncelikle, Cohn'a göre, bilinç içeriklerinin birinci şahıs anla-

⁴ Bu bölüm hemen tamamen Cohn'un (2008) eserinin kısa bir özeti şeklindedir. Bu nedenle, doğrudan alıntı yapılmadığı sürece kaynak gösterilmeyecektir.

tlarında alıntılanması bir “hatırlama” bağlamına otururken üçüncü şahısta böyle bir durum söz konusu değildir. Bundan daha da önemli olan ikinci bir gerekçesi vardır. Bilinç içeriklerinin doğrudan alıntılanması, üçüncü şahıs anlatılarında bir “teknik” (alıntılı monolog) yaratırken birinci şahıs anlatılarında ortaya (Cohn’un “özerk monolog” dediği) bir “tür” çıkar. Cohn, bu gerekçelerle bilinç sunumunda birinci ve üçüncü şahıs anlatılarına dayalı bir ayırım yapmak gerektiğini savunur.

Bununla birlikte, birinci şahıs anlatıları ile üçüncü şahıs anlatılarının bilinç sunum teknikleri arasında bir yakınlık olduğu da muhakkaktır. Çünkü birinci şahıs anlatıcının kendi geçmişiyile 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 başkarakteriyile olan kaynaşmaya-yakın durumuna tekabül etmektedir (Cohn, 2008: 157,158).

Daha basit söylemek gerekirse, anlatan benlik, 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 benlik, geçmiş benliğinden daha fazla şey bildiğini gizleyerek onunla arasındaki bilgi mesafesini en aza indirebilir ve bu açıdan bazı üçüncü şahıs anlatılarında, kendi sesini karakterinin sesiyle kaynaştıran tanrısal anlatıcılara benzer.

Aşağıda ayrıntılı olarak görülebileceği üzere, özellikle geriye dönüşlü anlatılarda⁵ kullanılan bilinç sunum teknikleri üçüncü şahıs anlatılarıyla (isim benzerliği dâhil) pek çok ortak noktaya sahiptir.

3.1. 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

⁵ “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, anlatı ile monoloğu karşıt hâle getirir. Bunlar metnin “sunum”u veya Genette’in (2014: 229) verdiği adla “anlatılama”/“anlatma” ile ilgilidir. Bir metinde olaylar ile bu olayların aktarımı arasında bir zaman mesafesi varsa burada bir “anlatı” sunumu söz konusudur; olaylar, yaşandıkları anda yazıya döküldüğünde ise bir “monolog” sunumundan söz etmek gerekir.

sunumu”⁶, kronoloji gibi başka 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”, 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 olduğu varsayılır. “Anlatı” denilen şey tam olarak budur. Fakat, bazı eserlerde bu uzlaşının dışına çıkmıştır. 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 yanılması 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.” (Akt. Cohn, 2008: 187)

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 şudur: Bütünüyle bir düşünce içeriği olarak kurgulanan eserde, anlatıcının “ses”iyle oluşturulmuş bir anlatı bağlamı yoktur. Yani karakterin zihninden geçenler bir düşünce alıntısı değildir ve dolayısıyla anlatıcı da araya girip düşünce akışını kesmez. İkinci noktada ise Dujardin’in eserinin birinci şahıs 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 ayırım yoktur. Yazma/konuşma süreci eylemle eşzamanlı hâle gelmiş, söz ile eylem örtüşmüştür.

⁶ “Anlatı sunumu” kavramı, Genette’in “anlatılama”/“anlatma” dediği şeye karşılık gelir. Bilindiği üzere, Rus Biçimcileri’nden beri anlatı “fabula” ve “sujet” arasındaki bir ilişkiyle tanımlanıyordu: Fabula, adeta gerçek hayatın mantığıdır ve kronolojiyi temsil eder. Sujet ise anlatı mantığıdır, yani bir nedenselliği temsil eder. Anlatı, fabula’nın “yabancılaştırılması”yla elde edilen sujet’e dayanır. Sonraları, Genette, 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 de Wolf Schmid’dir. Cohn da benzer şekilde “anlatı sunumu” terimini kullanmaktadır (Dervişçemaloğlu, 2014: 76).

Joyce, bu nedenle Dujardin'in eseri "anlatı" olarak tanımlamaktan kaçınmıştır. Ona göre söz ile eylem örtüştüğünde, yani "söz sylenmeyip yazılmadığında" ortada bir anlatı yoktur. İŖte, anlatı ile monolog arasındaki fark bu temel üzerine inŖa edilmiŖtir. Olaylarla bu olayların aktarımı arasındaki zaman mesafesi ortadan kalktığında, "anlatı" bir "monolog"a dnŖr. Terazinin bir ucunda, gemiŖte yaŖanmıŖ olayların yine gemiŖ zaman kalıbıyla anlatıldığı "anlatı" vardır. Diğer uta ise söz ile eylemin rtŖtğ, yani eylemin anbean yazıya geirildiği izlenimi veren "monolog" (en u durumunda ise "zerk monolog") vardır. Böylece, kurmaca bir metnin iki farklı sunumu ortaya çıkmıŖ olur. Deneyimler, belirli bir zaman mesafesinden, yazılı veya sözlü olarak ortaya konduğunda "anlatı sunumu"ndan söz edilir. Eğer anbean bir aktarım varsa burada bir "monolog sunumu" söz konusudur.⁷

Öncelikle bir metnin "anlatı" mı, yoksa "monolog" Ŗeklinde mi sunulduğunu tespit etmek iin Ŗu temel kıstaslara bakmak gerekmektedir:

1. Monolog sunumu "fantastik", yani gerek dıŖı bir tarzda olur. Klasik birinci Ŗahıs anlatılarında anlatı ya yazılı bir kayıt Ŗeklinde (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 söylenme bile ifade anından gemiŖ zamana bir dnŖ söz konusu olur. Oysa monolog sunumu bu iki tarzdan birinde de değildir ve eylemin yazıya nasıl dnŖtğ söylenmez; söylenme bile bu gerekdıŖı bir tarzdadır. Daha basit söylersek, monologlarda algı ya da deneyim ile bunların söze dökülmesi eŖzamanlı olarak gerekleŖir; anlatıda ise algı ya da deneyimle bunun söze dökülmesi arasında bir zaman mesafesi vardır.

2. Anlatıda, olaylar kronolojik bir tarzda dizilirken monologda kronolojik olmayan bir Ŗekilde sıralanır.

3. Monologda dil, ifade anına, yani söylem zamanına odaklanmıŖtır. Anlatıda ise söylem zamanına nadiren gönderme yapılır.

4. Monologda dil, iletiŖim amacı taŖımaz; bu nedenle de iletiŖim kurmaya dönük herhangi bir iŖaret barındırmaz. Söyleyen de dinleyen de karakterin ken-

⁷ Daha fazla ilerlemeden Ŗu uyarıyı yapmak gerekmektedir: "Monolog" temelde olaylarla bunların yazıya geirilmesi arasındaki mesafenin silindiği veya iyice azaldığı bir duruma iŖaret etmektedir. Fakat "monolog sunumu" yalnızca dŖncelerin değil, rneğin Ŗahit olunan olayların aktarımında da kullanılabilir. Nitekim ileride ele alınacak bazı örneklerin bu eŖzamanlılık niteliğini taŖıdıkları iin anlatı ile monolog arasında sallanıp durdukları görülebilir. Dolayısıyla "monolog" kavramının salt dŖnce aktarımında kullanıldığı zannedilmemelidir. Genel olarak bu amala kullanılsa da "monolog" dendiğinde yanlıŖ olarak "dŖnce aktarımı" anlaŖılmamalıdır.

disidir. 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 hâle getirdikleri için birer monologdur. Fakat “düşünce aktarımı” anlamında monolog değildiler. Dolayısıyla “anlatı” ile “monolog” arasında sallanırlar. Diğer bir deyişle, ne tam olarak anlatı, ne de tam olarak monolog şeklinde sınıflandırılabilir bazı metinler vardır. Çalışmada ara türler üzerinde kısaca durulsa da özerk monolog üzerinde uzun uzadıya durulmayacaktır. Çünkü Cumhuriyet dönemi öykülerinde özerk monolog türüne rastlanmamaktadır. Bununla birlikte, burada özerk monoloğu kısaca tanımlamak da gerekmektedir.

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 bulunmadığı, 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 veya üçüncü şahıs anlatıcının söylemi içine yerleştirilerek bir zihin alıntısına dönüşürse burada artık bir “özerk”likten söz edilemez. Olsa olsa bir “alıntılı monolog”, yani karakterin zihninden geçen sözlerin doğrudan alıntılanmasından ibaret cümleler söz konusu olacaktır. Anlatı bağlamı silindiğinde, yani karakterin düşünceleri tırnak işaretleriyle veya “şöyle düşündü” gibi etiketlerle birinci veya üçüncü şahıs anlatısı içine yerleştirilmediğinde burada artık “özerk” bir monolog var demektir. Bunun “paradigmatik” örneği, Cohn’a göre, 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 gerekmektedir. Cohn, bu ara türleri tespit etmek için şu iki kategoriden hareket eder: Olayların kronolojisi ve bu olayların sunumu. 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:

	Anlatı Sunumu	Monolog Sunumu
Kronolojik	Otobiyografik Anlatı (David Copperfield)	Otobiyografik Monolog (Uysal Kız)
Kronolojik-Olmayan	Hafıza Anlatısı (Free Fall)	Hafıza Monoloğu (Ses ve Öfke'deki Monologlar)

Şekil 1. 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 “otobiyografi” olarak adlandırılır. Hafıza kavramı, 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 eksenini ise sunum kavramıyla ilgilidir. Bir metin, ya anlatı şeklinde ya da monolog şeklinde sunulabilmektedir. Sunumun içerimleri yukarıda anlatıldığı için tekrar edilmeyecektir. Yalnız, bu kategorilerin kronoloji ve sunum açısından ne tür özellikler gösterdiğini de kısaca 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. Dolayısıyla bu ara tür, monoloğun tam tersi bir özellik gösterir. Sunum açısından gerçekçi, yani anlatsal; 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 akıllı kârı değildir.” (Cohn, 2008: 195) 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. nkn özerk monologlarda geçmiş olayların zaman sırası yerini anımsamanın bölük ve parçalı çağrıŐımlarına bırakır. Otobiyografik monoloğun bir rneği, Salāhaddin Enis’in (2012) “Batalıklık ieği” başlıklı öyküsüdür. Bu yk, anlatıcının zihninden geçenler Şeklinde sunulmuŐtur; ancak olaylar belirli bir zaman sırasına göre dizilmiŐtir.

nc tür, “hafıza anlatısı”dır. Otobiyografik monologdan farklı olarak, hafıza anlatılarında sunum gerçekçi (yani sözlü veya yazılı tarzda), fakat öykünün düzeni kronolojik değil ağrıŐımsaldır. Bu da netice itibariyle özerk monologlarla akraba bir türdür ve özerk monoloğ’a farklı bir yoldan yaklaŐır. Bu türün iyi örneklerini Cumhuriyet dönemi ykclerinden Samet Ağaoğlu vermiştir. Bu yazarın özellikle ilk öykü kitabı *Strazburg Hatıraları*’ndaki bazı örneklerde, anlatıcı, anılarını yazacağın söyleyerek metni anlatı Şeklinde sunar; fakat olayları kronolojiyi gözetmeden, çağrışımsal bir Şekilde sıralar (Ağaoğlu, 2013). Hafıza anlatıları her ne kadar çağrışımsal olarak gösterilse de, Cohn’un belirttiğ-i gibi, tam bir ağrıŐımsallık yakalamak zordur. nkn hafıza anlatıları netice itibariyle oturup yazılarak elde edilen metinlerdir. Bunlar iletişim amacı taŐırlar; dolayısıyla bir okuyucunun varlığını varsayarlar. Bu nedenle de olaylar arasındaki bağlantıları açıklar, neden-sonuç ilişkileri kurarlar, vb. Böylece tam bir ağrıŐımsallık mümkün olamaz:

Bir anlatıcı konuŐtuğ-u ya da yazdığ-u sürece, iletiŐime dayalı bir dil oluŐturur: sunar, açıklar, neden ve sonuçları birbirine bağlar – bu yüzden de kaçınılmaz olarak zamansal sıraya geri döner. Anımsatıcı düşünce sıralarını belirleyen kiŐisel çağrıŐımlar ancak sözlü ya da yazılı bir iletişim kurmacası yerini kendi kendine konuşma kurmacasına bıraktığ-ında, yani anlatı kronolojisi ve anlatı sunumu eşzamanlı olarak terk edildiğ-inde birinci Şahıs anlatılarında hākim hāle gelir (Cohn, 2008: 196, 197).

Son tür, “hafıza monoloğ-u”dur. Bunlarda, monologcu, geçmiş deneyimlerine yoğunlaşır. Bu tür anlatılarda, anlatı kronolojisi ile anlatının gerçekçi sunumu ortadan kalkar. Bunlar, “otobiyografik monologlar ile hafıza anlatılarının ara türüdür, ilkinin monolog Őeklindeki sunumunu ikincisinin anımsatıcı kronolojik-olmama niteliğ-iyle birleŐtirir.” (Cohn, 2008: 197) Cohn, bu türü, özerk monoloğun bir biçimi olarak kabul ediyor. nkn hafıza monoloğ-u, özerk monoloğun temel özelliklerini taşır: Sunumu gerçekdıŐıdır ve kronolojik-olmayan bir kompozisyona sahiptir. Bunların zerk monologlardan temel farkı ifade anına, yani eşzamanlı deneyimlere değil geçmiş odaklanmalarıdır. Bu türe Cumhuriyet dönemi öykülerinde rastlanmamaktadır.

Bunların dışında, Cohn, monologların dũřünce aktarımından farklı amaçlar- la kullanılmasına da değinmiştir. Buradaki temel kıstas, “eşzamanlılık”tır. Örneğin, anlatan benlikler ifade anına odaklandıklarında monolog gramerine yaklaşırlar. Öte yandan, deneyimleyen benlikler, olay anını şimdiki zamanla anlatmaya başladıklarında da bir tür monolog üretmektedirler. Günlükler de monologlarla kimi ortak özellikler sergiler. şimdi, anlatının ana damarını temsil eden “otobi-yografik anlatı” türünde kullanılan bilinç sunum teknikleri üzerinde durulabilir.

3.1.1. Otobi-yografik 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, daha önce belirtildiği gibi, üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan tekniklerle pek çok ortak özellik taşır. Cohn, bunları, tıpkı üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi, üç ana kategoriye ayırmıştır. Bunun için kısaca üçüncü şahıs anlatılarında kullanılan üç temel bilinç sunum tekniğine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Üçüncü şahıs anlatılarında bilinç sunumu için kullanılan üç temel teknik vardır: “Psiko-anlatı”, “alıntılı monolog” ve “anlatımlı monolog”. “Psiko-anlatı”, geleneksel “i çözümlene”ye karşılık gelir. Bu kavram, Cohn’un ifadesiyle, “anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi”ne işaret eder (Cohn, 2008: 26). Marina Mackay, bunu özlü bir şekilde şöyle ifade etmiştir: “karakterin kendisine tamamen yabancı bir dil kesiti” (Mackay, 2018: 88). 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.

Bilinç sunumu, psiko-anlatıda olduğu gibi dolaylı tekniklerin yanında dolaysız tekniklerle de mümkün olur. Bir karakterin zihninden geçenleri anlatıya almanın en dolaysız yolu “alıntılı monolog”dur. 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:

İ monologların taklit ettiği fenomen, sanılanın aksine, ne Freud’un bilinçdışı ne Bergson’un i akışı ne de William James’in bilinç-akışıdır; bu fenomen, basit bir şekilde psikologların i dil, iç konuşma ya da daha bilimsel adıyla endofazi adını verdikleri zihinsel faaliyettir (Cohn, 2008: 89).

“Anlatımlı monolog”, temelde, psiko-anlatı ile alıntılı monolog arasında bir yere konumlanır: Psiko-anlatı gibi dolaylı bir tekniktir, fakat anlatıcının değil karakterin söylemidir. Diğer bir deyişle, anlatımlı monolog, anlatıcının söylemi ile karakterin söyleminin i içe geçtiği “görece dolaylı” bir tekniktir. Karakterin zihninden geçen sözcüklerden oluşur, fakat zamir ve zaman kipi itibariyle anlatı-

cıya aitmiş gibi görünür. Anlatımlı monolog, aslında Cohn'un söz ettiği gibi, literatürde "serbest dolaylı söylem" denilen tekniğin bilinç sunumunda aldığı biçim olarak değerlendirilebilir.

Bu bilgiler ışığında, birinci şahıs anlatılarında kullanılan geriye dönüşlü tekniklere göz atılabilir.

3.1.1.1. Öz-anlatı

Psiko-anlatı gibi, "dile getirilemeyen bilinç durumlarını dile getirebilir ya da uzun-erimli psikolojik durumları ve bunların yavaş değişimlerini özetleyebilir." (Cohn, 2008: 158). Diğer bir deyişle, psiko-anlatının birinci şahıs anlatılarındaki temsilcisi olarak görülebilir. Dolayısıyla tıpkı psiko-anlatı gibi, ahenkli ve ahenksiz iki farklı kullanımı söz konusudur.

Ahenksiz öz-anlatılar, kurmaca geleneği içindeki ana damarı temsil eder: Cohn'un deyişiyle, "geçmişteki bilgisiz benliğin en vâkıf anlatıcı tarafından 'aydınlatıldığı'" (Cohn, 2008: 161) 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 daha büyük bir sorun yaratır. Çünkü, deneyimleyen benliğin bilinci "tehirli ve mesafeli" bir şekilde sunulur.

Ahenkli öz-anlatı ise buna karşıt olarak, "kendisini geçmiş benliğiyle özdeşleştiren ve her türlü bilişsel ayrıcalığı reddeden müdahaleci-olmayan anlatıcı"nın kullandığı teknik olarak tanımlanabilir (Cohn, 2008: 168). 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.

3.1.1.2. 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. Böylece, birinci şahıs anlatılarında bir "hafıza sorunu" olduğu söylenebilir.

3.1.1.3. Öz-anlatımlı Monolog

Tıpkı anlatımlı monologlarda olduğu gibi, bu teknik de temelde deneyimleyen benliğin söylemini anlatı şahıs ve kipine aktarmaktan ibarettir. Bu bağlamda, “(Ben) Şöyle düşündüm: ‘Gitmem gerekiyor.’” gibi bir cümle, anlatımlı monolog tekniğiyle “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 yanılısaması yaratır” (Cohn, 2008: 182). Dolayısıyla 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”; öte yandan birinci şahıs anlatıcılar, “anlattıkları geçmişten uzaklıklarını korumak” isterler, “dolayısıyla ahenkli öz anlatıdan ve monolog tekniklerinden” kaçınırlar (Cohn, 2008: 181).

3.2. Bilincin Sunumunda İki Karşıt Kutup: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık

Birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumunun anlatı sunumu ve kronoloji gibi iki parametre üzerinden şekillendiği böylece gösterildikten sonra Tanpınar ve Sait Faik’in birer öyküsüne geriye dönüşlü teknikler üzerinden göz atılabilir. Tanpınar, Cohn’un “kendi kendini tefsir ve analiz geleneği” olarak adlandırdığı kanala bağlanır. S. Faik’in ilgili öyküsü ise bunun tam karşısında, geçmişteki benliğin iç dünyasının söylem zamanındaki anlatıcı tarafından yorumsuz olarak aktarıldığı bir tavrı temsil etmektedir.

3.2.1. Kendi Kendini Tefsir ve Analiz: Tanpınar’ın “Bir Yol” Öyküsü

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 anlatılarının ana damarı olan bu geleneği Cumhuriyet dönemi yazarları da yaygın şekilde tercih etmişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu geleneğin en tipik temsilcilerinden biri olması açısından Cumhuriyet dönemi öykülerinde bilinç sunumunun sınırlarını çizmek üzere başvurulabilecek yazarlardan biridir. 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.

"Bir Yol", Tanpınar'ın 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, 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. Vizyon⁸ deneyimlerini hatırlatan bu yaşantılar, öykünün kırılma noktalarını işaret eder. Bunlar, ancak öz-anlatılarla söze dökülebilecek, gerçekte bilincin sözel olmayan kısımlarında deneyimlenen yaşantılara dayanır. Öz-anlatı, iç dünyadaki bu sözel olmayan yaşantıları söze dökmeye yarar. Buradaki tasvirler anlatıcı (diğer bir deyişle "anlatan benlik") tarafından ve yine anlatıcının sözcükleriyle yapılır:

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 sofraya 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.

(...)

Nasıl oldu, ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğrudum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başla-

⁸ Vizyon, en genel şekliyle "gündüz düşü" olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla "gece görülenlere rüya, uyanırken görülenlere ise vizyon" denebilir (Sevim, 2000: 61). Vizyonların modernist edebiyatta sıkça yer bulduğu bilinir. Vizyon ile delilik ve modernist edebiyat arasında yakın bir ilişki vardır. Bu konuda bkz. (Sass, 2013).

dım. 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 tanımyordum. 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 (Tanpınar, 2013: 80, 81).

Burada görüldüğü gibi, vizyonlar sözelleştirilmeye muhtaç, sözel olmayan yaşantılardır. Dolayısıyla burada, anlatıcı tarafından sonradan öz-anlatıyla söze dönüştürülmüş bir deneyimin aktarıldığı anlaşılmaktadır. Alıntının ilk kısımlarındaki algısal perspektifin dışında kalan psikolojik katman, anlatan benliğin sözcükleriyle oluşturulmuştur. Bu yaşantıyı bu şekilde derleyip toparlayan ve söze döken, anlatan benliktir. Öte yandan, bu yaşantının anlamını, kendi yaşamı üzerindeki etkisini tespit eden de anlatıcıdır:

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 (Tanpınar, 2013: 84).

Öykü boyunca, anlatıcının geçmişi aydınlatıcı yorumlarıyla karşılaşılır. 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 öykülerindeki bu geçmişi aydınlatma sürecinde sık sık psiko-analojilere başvurulur. Psiko-analoji, özellikle modernist yazarların başvurduğu bir tekniktir. Cohn (2008: 57), bunların işlevini modern dönem yazarı Nathalie Sarraute'un sözlerinden hareketle "anlatı ritmini yavaşlatma" arzusuna bağlar. Zihin içindeki hızlı hareketleri, gerçekleştikleri anda ifade etmek imkânsızdır. Ancak bu hareketlerin muadil imgeleri aracılığıyla okurda benzer duyguların uyandırılması amaçlanır. Diğer bir deyişle, psiko-analojiler, zihinsel yaşamın uçucu yaşantılarını çeşitli imgelerle kalıcı hâle getirip şiirsel bir etkiye de yol açarlar. Cumhuriyet döneminin diğer yazarlarında yer yer görülen bu bilinç sunumu tekniği, Tanpınar'ın öykülerinde, bir alametifarika durumuna gelecek derece 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 (Tanpınar, 2013: 78-79).

"Hiçbir şey düşünmedim" türünden bir ifade, deneyim zamanındaki benliğin sözel düşüncesinin var olmadığını göstermektedir. 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 yakalayabilmektedir. 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 yoğunlaştırarak sunmaktadır.

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 bağlamda değerlendirilmelidir.

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, 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 anlatmaktadır. Anlatıcı, metafizik birtakım gelişmelerle dağılan bir ailede dünyaya gelir. Doğumundan önce annesine musallat olan bir yılının lanetiyle önce babası, sonra annesi ve dedesi ölür. Hayatı altüst oluşlarla örülen anlatıcıda ölüm ve her şeyi kaybetme korkusu saplantı hâline gelir. Bu saplantılı düşüncelerin yarattığı korkular, evliliğini sürdürmesine de engel olur. Neticede karısından boşanır ve bir hastane köşesinde (hatıra defterinin ele geçmesi 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. Zaten doğumundan önceki yılları anlatırken tamamen söylem zamanından konuşmaktadır. Çocukluk ve ardından gelen Galatasaray Lisesi yılları da aynı şekilde söylem zamanındaki 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 çığırkan 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 (Tanpınar, 2013: 123).

Okul üzerine düşünöen bir liseli gencin değil, o yıllardaki izlenimlerin ardından yatan psikolojik etmenleri analiz eden bir anlatıcı... 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[.]” (Tanpınar, 2013: 125).

“Benim çocuk kafam” ifadesi, anlatan benliğin, geçmiş zamanla kendisi arasına koyduğu bilişsel mesafeyi de imlemektedir. Böyle bir zamansal gerilimin yarattığı bu bilişsel mesafe, anlatıcının tefsir edici tavrının ardındaki itkidir de. 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, bütün öykünün anlatan benliğin perspektifinden ve onun söylemiyle kurulmasına yol açmıştır. Anlatıcı, öykü boyunca, yaşadıklarını yorumlar, geneller, soyutlar, vb. Bu arada, hayatının özetini de kuşkuyla 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 değıştiren 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 (Tanpınar, 2013: 128).

Anlatıcı, hayatını ölüm kavramı etrafında toplamaktadır. Öykünün tamamı bir çeşit tefir çalışması gibidir. Öykü boyunca, anlatıcı sık sık söylem zamanına dönerek birtakım genellemeler de yapar. Böylece, ortaya bütünüyle anlatan benliğin perspektifiyle örölmüş bir öykü çıkmıştır. Bu durum söylem üzerinde de etkisini gösterir. Öyküdeki hemen bütün öz-anlatılar ahenksizdir. Bu ahenksizlik ise genellikle geçmişle şimdi arasındaki bilişsel mesafeden kaynaklanır. Bunlar-

dan 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, total bacağım, delik deşik göğsüm ve bozuk sınırlarımla kendimi küçük ve biçare görüyor, ona layık olmadığımı düşünüyor, onu kaybetmek korkusu ile harap oluyordum (Tanpınar, 2013: 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.

3.2.2. Yorumlanmamış Zihinler: Sait Faik Örneği

Deneyimleyen benliklerin yaşantıları, anlatma zamanındaki herhangi bir yorum, yargı, analiz veya değerlendirmeye tâbi tutulmadan aktarıldığında kendi kendini tefsir ve analiz geleneğinden farklı bir anlatı geleneğine geçilmektedir. Anlatıcı, deneyim zamanından sonra edindiği bir bilgi vermez, yorum veya genelleme yapmaz, vb. Bu damar, anlatılar için görece yenidir ve Cumhuriyet döneminde de saf örnekleriyle nadiren karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte, bunun çerçevesini biraz daha genişleterek, geçmişe dönük düzeltici ve aydınlatıcı perspektiften farklılaşan bazı örnekleri de bu bağlamda ele almak mümkün. Fakat burada, Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu geleneğin tek saf örneği üzerinde duracağız. Bu örnek, Sait Faik Abasıyanık'ın "Bir Sarhoşluk" başlıklı öyküsüdür.

Kendi deneyimini söylem zamanından hareketle analiz etmeden ve yorumlamadan aktaran bir anlatıcının en saf örneklerinden biri bu öyküde bulunmaktadır. Deneyim zamanında felç olmuş bir bilinci, herhangi bir yorum, yargı veya aydınlatmaya dönük bir analize tâbi tutmadan aktarmaya çalışır. Diğer bir deyişle, deneyimleyen benliğin iç dünyasını aydınlatmaya dönük herhangi bir işaret vermeden, onu bütün karmaşıklığı içinde aktarır. Öykünün olay örgüsü şöyledir: Anlatıcı, bir gece yarısı sokakta yürümektedir. Sarhoştur. Halüsinasyon benzeri birtakım deneyimlerini aktarır. Buna göre, 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 işaretli öz-alıntılı monologlar, anlatan benliğin söylemini de geri plana iter. Öz-anlatılar ahenklidir. Fakat 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 tâbi tutulmamıştır. Öykünün uzun bir işaretli öz-alıntılı monolog şeklinde gelişen kısmı şöyle başlamaktadır:

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 sıcaktır. 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. Bacağı 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 savaşıırken 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 şaşırдың.

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 bağıırım. 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 fırl fırl 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 (Abasıyanık, 2006: 49, 50).

İlk paragraf, deneyimleyen benliğin doğrudan sözel düşünce içeriğinden oluşmaktadır. Bu cümleler, herhangi bir etiket veya işaret olmadan öyküye alınmıştır. Fakat aşağıda, anlatıcı, "Ben yukarıda anlattığım boş lafları köpeğe söylemeye savaşıırken durmuştum."⁹ 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 gelmektedir. Bunlar da yukarıdaki cümleler gibi işaretli ve etiketsizdir. Nutkunu vermek üzere bir ağaca yaslandıktan sonraki cümleler ise sözel değil görsel ifadelerin sözelleştirilmesiyle elde edilmiş ifadelere benzemektedir. Özetle, bu öyküde, anlatan benliğin açık bir müdahalesi yoktur. Yalnızca deneyim zamanındaki iç yaşantıların kaydıyla yetinilmiştir. Geçmişteki yaşantıları aydınlatma, yargılama amacı taşımamaktadır. Sonradan elde edilen herhangi bir bilgi verilmez. Deneyimleyen benliğin kaotik ve karmaşık iç dünyası, olduğu gibi verilmeğe çalışılmıştır. İç yaşantıların verilmesinde belirgin bir nedensellik göze çarpmaz.

Bunu daha iyi anlayabilmek için, yine Sait Faik'in benzer bir tarzda, 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 izlenimlerini aktarır. Fakat anlatan benlik, deneyimleyen benliğin iç yaşantılarını yorumlar. Bazı genellemeler yapar. Öykünün değişik kısımlarında bazı nedensellik zincirleri kurar:

⁹ Cümledeki "boş" sıfatı, anlatan benliğe ait, yani deneyim zamanından sonra söylenmiş olabileceği gibi deneyimleyen benliğin o anki düşünceleri için kullandığı bir ifade de olabilir.

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 yağmurunu 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 değildi. Onlar bir ana, başka bir şeydi. Sanki onlardan yağın 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 kaçın bir gerçek olup- değiyordu (Abasıyanık, 2006: 77, 78).

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 geçmişini yorumlayan, analiz eden, geçmişteki fikirlerini yer yer düzelten, iç yaşamını aydınlatan bir anlatıcı; diğeri yanda ise bu analizlerin nesnesi hâlindeki deneyimleyen benlik vardır.

Cumhuriyet dönemi öykülerinde, buradaki kadar saf bir ahenkli anlatı örneği bulmak mümkün değildir. Aslında hemen bütün öykülerin az veya çok kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlandığını söylemek mümkündür. 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 alıntılamaı seçerler. Bu durum tabii ki anlatıcı ile anlatıcının geçmiş benliği arasındaki mesafeyi silmez. Fakat bu tekniklerin, uzun uzadıya yapılan analizlere göre, anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasında görece ahenkli bir ilişki yarattıkları da söylenebilir. 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 çıkararak 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. Cumhuriyet dönemi öykülerinde geriye dönüşlü örneklerde yorumlanmamış bir zihinle karşılaşmak (bazı örnekler istisna edilirse) imkânsızdır. Bu durum, dönem öykülerinde karakterlerin daima geçmişe müdahale ettikleri, geçmişini bugünden analiz ettikleri ve aydınlatmaya çalıştıkları, geçmişin karmaşasına bir anlam kazandır-

maya çalıştıkları ve bu amaçla bilinç içeriklerine de müdahale ettikleri anlamına gelir.

Sonuç

Üçüncü şahıs anlatılarında olduğu gibi birinci şahıs anlatılarında da bilinç sunumu mümkündür. Farklı olarak, birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu anlatıcının kendi bilincini sunması şeklinde ortaya çıkar. Öte yandan, üçüncü şahıs anlatılarında karakterlerin iç dünyaları anlatı bağlamı içine yerleşirken birinci şahıs anlatılarında söz ile eylemin eşzamanlı hâle gelmesiyle birlikte anlatı bağlamının silindiği bir “tür” ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte, genellikle birinci şahıs anlatıcıların bilinç içerikleri tehirli bir şekilde sunulur.

Birinci şahıs anlatıcıların bilinç sunumunda kullandıkları yollar için Dorrit Cohn’un çalışması sistematik bir teori sunar. Üçüncü şahıs anlatılarına göre daha karmaşık bir görünüm sergilemekle birlikte, Cohn’un birinci şahıs anlatılarında bilinç sunumu için hareket noktası temelde kronoloji ve anlatı sunumu kavramlarıdır. Bu kavramlar aracılığıyla birinci şahıs anlatılarının alt türleri saptanmakta ve bilinç sunumu da bu türlerde farklı şekiller almaktadır.

Burada Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde bilinç sunumunun temel yönelimleri iki yazar üzerinden gösterilmeye çalışıldı. Bunun için de geriye dönüşlü teknikler üzerinden gidildi. Bu sınırlandırmanın temel gerekçesi ise Cumhuriyet dönemi öykülerinin hemen tamamen “otobiyografik anlatı” türünde olmasıdır. Dönem öykülerinin eğilimi, Tanpınar’ın öykülerinde en tipik şekilde uygulanan kendi kendini tefsir ve analiz geleneğine bağlanma yönündedir. Bu gelenekte, anlatıcılar (veya Cohn’un deyimiyle “anlatan benlikler”) geçmişte tehirli ve mesafeli bir şekilde sunarlar. Geçmişteki bilinç içerikleri çeşitli yorum, yargı ve analizlerin dolayımıyla okura sunulur. Böylece geçmişle söylem zamanı arasındaki mesafe de artar. Söylem zamanında belirli bir bilgi ve görgü tonuyla konuşan anlatıcı, geçmişte bu bilgi perdesinin arkasından görür ve yargılar.

Cumhuriyet dönemi öykülerinin büyük çoğunluğuna bu tavır hâkimdir. Bunun karşıt kutbunda ise, en saf şekliyle Sait Faik’in “Bir Sarhoşluk” öyküsünün temsil ettiği örnekler vardır. Bu kanala bağlanan örneklerde, geçmişteki bilinç içerikleri herhangi bir yorum, yargı veya analize tâbi tutulmadan sunulur. Elbette S. Faik’in öyküsü bunun uç bir örneği olarak değerlendirilemez. Fakat en azından söylem zamanındaki anlatıcının söyleminin silinmesi açısından tipik bir ahenkli anlatı örneği olarak değerlendirilebilir. Cumhuriyet dönemi öyküleri arasında bu derece saf bir örnek bulmak imkânsız olsa da bu ikinci tavrın az sayıda çeşitli görünümüleriyle karşılaşmak mümkündür.

Kaynakça

Abasıyanık, Sait Faik (2006). *Mahalle Kahvesi*. İstanbul: YKY.

- Ağaoğlu, Samet (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: YKY.
- Atabeyoğlu, Salâhaddin Enis (2012). *Bataklık Çiçeği*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriđi*. Çev. Bùlent O. Dođan. İstanbul: Metis Yayınları.
- 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.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gasset, J. Ortega (2017). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. Çev. Neyyire Gül Işık. İstanbul: YKY.
- Genette, Gerard (2011). *Anlatının Söylemi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mackay, Marina (2018). *Roman Nedir?*. Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- 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.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Makalenin yazım sürecindeki katkılarından dolayı Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI'ya teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale "Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünde (1923-1950) Anlatıcı Problemi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: Prof. Dr. Ahmet Cuneyt ISSI is thanked for his contribution to the writing process of the article.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author's Note: This article was produced from the doctoral dissertation entitled *Cumhuriyet Dönemi Türk ykclgnde (1923-1950) Anlatıcı Problemi [The Problem of Narrators in Turkish Storytelling of the Republican Period (1923-1950)]*.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.