

Sait Faik'in Tüneldeki Çocuk Adlı Hikâyesinde Tüneldeki Çocuğu Hayal Etmek

Caner SOLAK ^(*)

Özet: Anlatma esasına bağlı eserlerin önemli öğelerinden biri tasvir bölümleridir. Anlatılan olayın okuyucunun/dinleyicinin zihninde canlanabilmesi, betimlemelerin görselleştirme fonksiyonunu başarıyla gerçekleştirmesine bağlıdır. Elaine Scarry, “Kitapla Hayal Etmek” adlı çalışmasında yazarların, kelimeleri resimlere, resimleri hareketli imgelere hangi teknikleri kullanarak dönüştürdüklerini araştırır. Bu yazıda, Sait Faik'in Tüneldeki Çocuk adlı hikâyesinden yola çıkılarak, yazarların dil aracılığıyla okuyucunun zihninde hareketli imgeler yaratmak için kullanmakta oldukları teknikler, örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik, Tüneldeki Çocuk, tasvir, tasvirin görselleştirme fonksiyonu, Elaine Scarry, Kitapla Hayal Etmek.

To Dream the Child in the Tunnel in Sait Faik's Story “Tüneldeki Çocuk”

Abstract: Description is one of the significant elements of narration. Whether the reader can have the image of narrated events depends on the success of image making function of the description. Elaine Scarry, in her story “Dreaming by the Book” examines that the author investigates how they transformed words to pictures, photos to the moving image. This article tries to exemplify and show the language techniques used by writers in order to create animated images for the readers.

Keywords: Sait Faik, Tüneldeki Çocuk, description, image making function of the description, Elaine Scarry, Dreaming by the Book.

*) Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
(e-posta: caner.solak@atauni.edu.tr)

Giriş

Sözlü ve yazılı anlatılar diğer sanat dallarına (resim, müzik, heykel...) göre çok daha soyutturlar. Yazarın üretmiş olduğu eserin hayat bulduğu yer, büyük oranda okuyucunun muhayyilesidir. Eserde anlatılanları kavramada tek gösterenlerimiz kâğıt üzerindeki küçük siyah şekiller (harfler) olur.¹ Bu şekillerin bir araya gelerek bir şeyin yerine geçmesi, göstergesi olması, okuyucunun zihninde gösterilen dediğimiz bir içeriğe sahip olmasıyla mümkündür. Bu durumu okuma eylemini gerçekleştiren okuyucu için düşündüğümüzde ise, gösterge konumundaki kelimeleri alımlayan okuyucunun zihninde düşsel ya da imgesel göndergeler oluşmaktadır diyebiliriz.

Kelimeler yoluyla görsel imgeler yaratmada, yazarların en çok kullandığı tekniklerin başında betimlemeler gelmektedir. “Gönderici alıcıya objeyi gönderebilse veya gösterebilse betimleme adı verilen anlatıma ihtiyaç kalmazdı. Bu obje gönderilemediği veya gösterilemediği için onu yazıyla tanıtan betimleme iletisine ihtiyaç duyulmuştur” (Aktaş, 2011: 602). Sözlü ve yazılı anlatılarda betimlemenin asıl görevi görselleştirme fonksiyonudur. “Bu durumda yazar okuyucunun zihninde bir dekor yaratır” (Aktaş, 2011: 608). Edebi metnin okunmasıyla birlikte zihinde canlanan bu dekorun ne olduğu, içeriği, işlevi, anlatının diğer unsurlarıyla ilişkileri üzerinde durulmasına karşın, edebi metni oluşturan kelimelerin okuyucunun zihninde nasıl görsel dekor yaratabildikleri ise gizemini korumaktadır.

Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek* adlı ilginç çalışmasında kelimeler yoluyla nasıl zihnimize bazı görüntülerin oluşabildiğini araştırır. Dile dayalı bir sanat olan edebiyatın yaratmış olduğu kurmaca gerçekliğin okuyucuyu nasıl içine çektiği, okuyucunun zihninde nasıl görsel bir hale geldiği henüz tam olarak aydınlığa kavuşmamıştır. Şerif Aktaş, “...betimleme gözlemlenen, incelenen kısacası betimlenmek istenilen obje veya durum ile dilin birleşimi sonucu oluşan yeni bir objedir, yeni bir var olandır” der (2011: 602). Yazarın betimlemeler aracılığıyla var ettiği bu yeni objelerin mekânı ise, okuyucunun zihnidir.

Scarry, yazarların -bilinçli veyahut bilinçsiz olarak- çeşitli teknikler vasıtasıyla insan-ın hayal kurma yeteneğini yönlendirebildiklerini düşünmektedir. Metin içine yerleştirilen talimatlar aracılığı ile hem okuyucu kolaylıkla metnin kurmaca gerçekliğine

1) “Plastik ve fonetik nitelikli sanat dallarında eser ile izleyici arasında herhangi bir engel bulunmaz. Bir resim, heykel ya da bir orkestra karşısında bulunan izleyici(ler), sergilenmekte/icra edilmekte olan eseri görme/işitme duyuları ile alımlar... Bunun temelinde söz konusu güzel sanat dalları kapsamında eserin kendisi ile nesnesinin aynı olması yatmaktadır. Bir başka deyişle, mimarî, heykel, resim kapsamındaki üç ya da iki boyutlu sanat eserlerinde biçim ve içerik aynı yapının oylumsal somutluğu bünyesinde bulunur. Oysa edebiyat kapsamındaki eserler kitap/dergi gibi basılmış bir nesnenin içinde ama ondan ayrı bir konumda boyutta konumlanır... Edebiyatta artık -algılama bağlamında- plâstik sanatlarda ve tiyatrodaki gözün, müzikte kulağın yerini zihin almaktadır. İçerik, sözcüklerin belli bir sistem içerisinde arka arkaya getirilmesi sayesinde oluşturulan bütüncül dil yapısının ardındadır ve okuyucu onu ancak zihinsel bir uğraş ile kavrar.” (Sazyek, 2013: 30)

girmekte hem de bu gerçekliği zihninde canlandırabilmektedir. “Bu noktada imge, hayâlin görüntüsünü verdiği gibi meselâ bir çağrışımın da somut resmini ifâde eder” (Önal, 2011: 83).

Scarry, çalışmasına öncelikle “bir şiir ya da romanın zihinsel kompozisyon için verilen talimatlar kümesi olduğu...” varsayımı ile başlar (2006: 239). Yazarlar, katılaştırma, ışık yakma, seyreltme, ekleme, çıkarma, germe, katlama, eğme, çemberler çizme... gibi -yazardan yazara değişmediği söylenen- yöntemlerle okuma ediminin bir parçası olan hayal kurmayı yönlendirmeye çalışırlar. Böylelikle okuma edimi, bir nevi yazarın talimatlarına uyarak onun dil yoluyla kurmuş olduğu kurmaca dünyayı zihinde canlandırma, hareketli imgelere dönüştürme işlemine dönüşür.

Bu yazıda, Scarry'nın teorilerinden faydalanılarak, büyük kısmı bir yolculuk anının tasvirinden oluşan Sait Faik'in *Tüneldeki Çocuk* adlı hikâyesinde yer alan betimlemelerin, okuyucunun zihninde nasıl görselleştiğini, yazarın ne tür teknikler kullanarak kelimeleri görüntüye dönüştürdüğünü aramaya çalışacağız.² Buna tasvirin, görselleştirme fonksiyonunu nasıl gerçekleştirdiğinin araştırılması da diyebiliriz.

Tüneldeki Çocuk

Sait Faik'in *Tüneldeki Çocuk* adlı hikâyesi, yaşadığı semtteki insanlara görece daha eğitilmiş bir kişi olduğunu anladığımız anlatıcının, gecelerini geçirdiği İstanbul'un dış semti ve bir tünel yolculuğunda karşılaştığı fakir çocuk üzerine yaptığı gözlemleri anlatan bir hikâyedir. “Gözlem bakmak değil ayırıcı özellikleri fark etmek ve görmektir” (Aktaş, 2011: 603).

Yazarın bu eserde uzun bir olay yerine kısa bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşen bir yolculuk anını anlattığını söyleyebiliriz. Tasvir ağırlıklı bir şekilde anlatılan anın zamanı ise bir tünel³ yolculuğu kadardır. Anlatıcının, karşılaşmış olduğu fakir çocuğun belki de ilk kez tünel yolculuğu yapıyor olmaktan kaynaklanan duygularını ve dış görünüşünün⁴ işaret ettiği fakirliğini gözlemlemesi, beş buçuk sayfalık hikâyenin çekirdeğini oluşturmaktadır.

Kelimedden Resme, Resimden Hareketli İmgeye

Bu öyküde Sait Faik, insanların ve içinde oldukları çevrenin çoğunlukla görüntüleri üzerinde durur. Onlardan biri olmayan ama onları anlamaya çalışan anlatıcı, sürekli

2) İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* romanından hareketle yapılmış benzer bir çalışma için bkz: (Duruoğlu, 2013: 727-748)

3) Taksim-Karaköy Tüneli

4) Yakup Çelik, “Önce dış görünüşüne bakma, sonra yavaş yavaş hareketlerini gözlemleyerek tanımaya çalışma (Sait Faik'in) en çok baş vurduğu metottur” der (2002: 28).

gözlem yapmakta, gördüklerinden yola çıkarak fakir insanların duygu dünyalarına dair çıkarımlarda bulunmaktadır. Bu teknik “sözsüz hâl dili” olarak da tanımlanmaktadır.⁵ Çocuğun bedenini tasvir ettikten sonra “şimdi yüzümden...” diyen baş anlatı kişinin (ve anlatıcının) gözleri adeta çocuğun üzerinde gezinmektedir (Abasıyanık, 1955: 5).

Scarry, “Hayal kurarken kendi irademizin farkında olmamız, oluşturduğumuz imgelerin canlılığına engel olur... Yazarın talimatları ise tam tersine, imgeleri gerçek algı dünyasının ‘muayyenliğine’ dolayısıyla canlılığına yaklaştırarak irade bilincimizi bastırır” der. Böylece kurmaca metnin okuyucusunun farkında olmadan kendisini yazarın talimatlarını dinler ve uygular halde bulduğunu, bu talimatlar aracılığı ile önce zihnimize bazı imgelerin belirdiğini, sonra da bu imgelerin hareketlendiğini ifade eder (2006: 114).

Katılık ve Seyreltme

Katılık ve seyreletme kelime anlamları bakımından birbirlerine zıt gözükseler de, zihnimizeki durağan imgeleri canlandırmada birbirlerine yardım etmektedirler.

“J.J. Gibson’ın algı üzerine yaptığı klasikleşmiş incelemesinde tanımladığı iki farklı fenomen birlikte gerçekleşir. Bunlardan birincisi ‘kinetik örtme’dir. Bir yüzey başka bir yüzeyin önünden geçtiğinde... öndeki nesnenin hareketi ‘arkadaki [nesnenin] fiziksel görünümünü tedricen örter ve açığa çıkarır.’... Arkadaki nesnenin yüzeyinin düzenli olarak silinmesi ve kırılması derinliği belirtir.” (Scarry, 2006: 20)

Kelimeler aracılığıyla zihnimize beliren görüntünün daha canlı gözükmesi ve hareketli hale gelmesi derinlik, dolgunluk, katılık, zemin duygusu gibi algıların hissedilebilmesine bağlıdır. Yazarlar bu etkiyi daha sert veya koyu bir cismin önünden, üzerinden daha yumuşak, saydam bir cisim geçirerek gerçekleştirebilirler. Örneğin duvar üzerine düşen gölge, el üzerindeki bir su damlası, tül, perde gibi eşyalar bu tekniğin enstrümanlarından bazılarıdır.

5) “Bir edebî eser çoğunlukla hâl ve hâlleri anlatır. Bu şu anlama gelir. Eserde kendi içinde ve dışında görünürlüğe ulaşan ya da ulaşmayan insanların görüntüsü sunulmaktadır ve her şey kahramanın sözleriyle ifade edilemez. Anlatıdaki katmanlar bazen fizyonomik görüntüyle bazen de kasıtlı davranışlar ile sergilenir. Yer, zamanın, fizyonomik görünümü dışında kahramanın da sözsüz hâl dili vardır. Bu davranış, tutum, vücut dili veya kişinin, mekanın doğal görünümü olabilir. Bu hâl dili ayrı bir öyküyü anlatabilir veya anlatılan öyküyü tamamlayabilir” (Karakaya, 1999: 109). *Tüneldeki Çocuk* adlı hikâyede yalnız üç adet konuşma çizgisine yer verilir. Önem arz etmeyen ikinci sözlü ifadeyi saymazsak öykünün “-Şu insanlara karanlık çok bile.” ifadesi ile “-Şu insanlara hiçbir şey çok değil” ifadesi arasında gerçekleşen bir gözlemin aktarımı olduğunu söyleyebiliriz. Bu yazıda öncelikli amacımız yazarın dil aracılığıyla zihnimize hareketli imgeler yaratmak için kullandığı yöntemleri göstermek ve örneklendirmek olduğu için eserde hiç konuş(a)mayan, kendisine yöneltilen her bakıştan rahatsız olan fakir çocuğun sözsüz hâl dili ile çekingen kişiliğinin uyum içinde olduğunu, bu öyküde fakir çocuğun ve çevrenin sözsüz hâl dillerinin anlatıcının müşahedesi aracılığıyla okuyucuya aktarıldığını söylemekle yetiniyoruz.

“O, sağ elinin parmaklarını bükerek kulak memesinin altına koymuş, ağzı açıktı. Öteki eli; kirli, **siyah**, pis fakat tırnakları derisinin **koyu esmerliğinden** olacak **bembeyaz**, **dizinin üstündeydi**... **Siyah** bir **mintanın üstünde**, yağlı boya hissini veren **beyaz** denemeyecek kadar **açık renk** bir takım desenler fark ediliyordu.” (Abasıyanık, 1955: 5)⁶

Bu paragrafta fon olarak kullanılan siyahlık ve esmerlik ile beyaz tırnak ve lekeler zihinde yaratılan imgenin iki katmanlı olmasını sağlamaktadır. “Görsel ortamın başlıca meziyeti, şekilleri iki boyutlu ve üç boyutlu uzamda temsil etmesidir. Oysa sözel dilde dizilim tek boyutludur” (Rudolf, 2009: 259). Teninin esmerliği tırnaklarını daha parlak bir hale getirmektedir. Bu imgeyi zihnimizde canlandırmak, siyah tenli, siyah tırnaklı bir eli canlandırmaktan daha kolaydır.

Üsttekiler:	kulak memesi	sol el	desenler
Alttakiler:	sağ el	diz	mintan

Yukarıda tek boyutlu bir düzlemde gösterilen kelimeler yazarın onları birbirinin altında ya da üstünde olacak şekilde konumlandırmasıyla zihnimizde hareketli bir imgeye dönüşebilmektedirler.

“**Kara** bacakları **kalabalığın** içine **karıştılar**.”
(Abasıyanık, s.7)

Bu ifade aracılığı ile siyahın kalabalıkla birleşmesini ve kaybolmasını görürüz. Ayrıca anlatıcının çocuğu son görüşüdür bu an. Bu ifadeden hemen sonra yazarın fakirlik üzerine kendi tezlerini anlatacağı bölüm başlayacaktır; yani çocuğun birebir gözlemlendiği kı-sımlar son bulmaktadır. Böylelikle çocuğun anlatıcının görüş alanından çıkmasıyla bizim anlatıcının düşüncelerini dinleyeceğimiz, tasvirin olmadığı, siyah bölümün başlaması birbirine bağlanmış olur.

Hikâyenin baş kısmına döndüğümüzde, betimlemeyi başlatan şöyle bir cümle ile karşılaşırız.

“Kapılar kapanınca -ben **ayakta** ve **hemen onun yanındayım**-...” (Abasıyanık, s.5)

6) Kutu içine aldığımız bu ve bundan sonraki blok alıntılarının okunurken, zihnimizde oluşan imgeler üzerine daha dikkatli olunması, ifade ettiklerimizin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Betimleme, hayali mekânlarda konumlandırmalar oluşturmaktadır. "...hayal etmeye çalıştığımız kişinin imgesinin altına bir buz tabakası koyarsak o kişiyi hareket ettirmek çok daha kolay olacaktır: bir koltukta bile oturuyor olsa hayret verici bir rahatlıkla çevrede dolaştırılabilir" (Scarry, 2006: 204). Bu cümlede okuyucunun zihninde oluşan görüntülere bakış açımızın hangi noktadan ve ne kadar net olduğu mesajı verilir. Çocuk oturmaktadır. Çocuğu izleyen adam hemen çocuğun yanında ayakta, o yüzden onu gayet iyi bir şekilde görebilmektedir. Biz de çocuğu anlatıcı adamın gözlerinden -rahatça- görürüz.

Scarry, şeffaf nesnelere zihnimizde hareket ettirmenin sert ve ağır nesnelere oranla çok daha kolay olduğunu düşünür. Yazarların bu yüzden sert ve ağır cisimleri seyretme yoluna gittiklerini söyler. "Mesela seyrek nesnelere -hayaletler, tüller, gölgeler- katı, sıkışık nesnelere daha kolay hareket ederler" (2006: 100). Bunu da şöyle bir örnekle gösterebiliriz:

"Saat dokuzdan sonra, nahiyede müthiş bir **karanlık**, denizin içinden çıkar, etrafı doldurur, nahiyeye derin bir uykuya dalar, tam bu saatlerde insan arayan serin bir **rüzgâr** sessiz ve karanlık sokakları ve sahihsiz köpekleri, dostsuz kedileri bulur, böylece sabahlara doğru giderdik." (Abasıyanık, s. 4)

Rüzgâr ve karanlık, denizden sokaklara doğru sokulur. Onların vasıtasıyla anlatıcı rahatlıkla ara sokaklarda gezinecek, okuyucu da kapılmış olduğu rüzgârın hafifliğiyle zihninde bu salınma hareketini gerçekleştirebilecektir. Ayrıca şeffaf rüzgâr sert ve hareketsiz olan sokakları seyreltecek, mekânda hareket ederek derinlik hissini arttıracaktır.

Işık Yakma

Scarry, ışık yakmanın üç yolu olduğunu söyler. Işık hareket eden kişinin kendisinde, kişinin yanından geçen şeylerde, ya da kişinin çevresinde yanabilir (2006: 93). Işık yakmayı şöyle düşünebiliriz. Zihnimizde kapkaranlık bir gökyüzünü mü canlandırmak daha kolaydır yoksa yıldızlı bir gökyüzünü mü? Dikkat edersek, zihnimizde oluşan imgelerin gerçek görme organımız gibi belli miktarda aydınlığa, ışık kaynağına ihtiyaç duyduğunu fark ederiz (Acaba ışık imgesinin edebiyatta büyük bir öneminin olmasının nedenlerinden biri de bu olabilir mi?).

Scarry'e göre zihnimizdeki imgeleri hareket ettirmenin bir yolu da o imgeleri koordinatları parlak ışıkla işaretlenmiş referans noktaları aracılığıyla hayal etmektir (2006: 87-88). "Işık yakmak konusundaki olağandışı şey, bir ışık noktacığını zihinde hareket ettirmenin kolaylığı ve bu kolayca hareket ettirilebilen nesneyi katı bir nesneyle -bir insan ya da bir at mesela- bir araya getirerek katı nesnelere de hareket ettirebiliyor oluşumuzdur" (2006: 99).

“Nahiye sakinleri yalnız karılarını sever insanlar olduklarından evlerine kapanıyor; insana, yarınki dalaverelerini pencere kenarlarında **sigara** içerek düşünüyorlar gibi geliyor.” (Abasıyanık, s.3)

(Öyküde alıntının bir üst paragrafında nahiyede elektrik olmadığı, geceleri nahiyenin ne kadar derin bir karanlığa gömüldüğü söylenmektedir.) Nahiyenin tümünün, evlerin içi dâhil, karanlıkta olduğunu bilmekteyizdir. Koyu karanlıkta pencere kenarına oturmuş düşünen kişiyi zihnimizde canlandırabilmemiz için bir ışığa ihtiyacımız vardır. İşte o cılız ışık sigaranın ışığıdır. Zihnimizde beliren görüntü şudur: karanlık içinde belli belirsiz görünen bir pencere, pencere kenarında bir insan ve bu sahnenin tek ve en belirgin ışık kaynağı sigara!

Gerçekten de ortak hafızada böyle bir sahnenin (pencere kenarında sigara içmek) varlığı yadsınamaz. Ancak şöyle düşünelim: o koyu karanlıkta sigaranın soluk ışığından başka ışık var mıdır? Olmadığına göre gerek gerçekte gerek zihnimizde bu sahneyi görebilmek için bir ışık kaynağına ihtiyacımız olacaktır. Ayrıca sigaranın o cılız ışığının pencere başında oturan kişinin zihninden geçen ‘dalavere’lerin ışığı olduğu -aşırı- yorumunu da yapabiliriz.

“Küçük çocuğun yüzü, soyulmuş bir **taze badem** gibi **parladı**. Esmer, adamakıllı esmer bir yüzde bütün bir **aydınlık**. Sanki yüzünü bir **meşale** ve bir **çağlayan** aynı zamanda yıkayıp **aydınlıyor**. Fakat bu o kadar âni bir andı ki yakalayamadım. O **büyük ışığın** çocuğun içine doğru birdenbire çekildiğini ve yine deminki küçük tebessümün yerine yerleştiğini gördüm.” (Abasıyanık, s.6-7)

Çocuğun esmer ve kirlî olması, yüzünde parlayan ışığı hayal etmemizi kolaylaştırmaktadır. Fon ne kadar koyu olursa zıtlık zihnimizde daha belirgin olacaktır. Çocuk ışığın var olması için gereken karanlık zemindir. Karanlıktan aydınlığa çıkan bir insanın yüzündeki parlama ile büyük bir heyecan yaşayan insanın gözlerindeki parlaltıyı birleştiren bir tasvirdir bu. “... hareketi hayal etmemizi sağlayan diğer pratikler gibi ışık yakmak da kurmaca kişilerin içsel hareketlerini algılamamıza yardımcı olur” (Scarry, 2006: 96). Tünelden çıkan çocuğun belki de gerçekten yüzünde bir parlama olmuştur fakat burada anlatıcının alıntının son cümlesinde bahsettiği bir anda parlayan ve çocuğun içine doğru çekilen ışık daha çok çocuğun yaşamış olduğu deneyimin yüzüne yansımalarıdır.

Ekleme ve Çıkarma

Bu tekniğin doğası, “var olan bir nesne ortadan kaybolduğunda hareket etmiş gibi görünür” ilkesine dayanmaktadır (Scarry, 2006: 110).

“**Ayaklarımı** oturduğu yerin altına mümkün olduğu kadar çekmişti. (1.sahne)
Ancak dikkat edilirse **ayakkabısız** olduğu fark edilebilirdi.” (2.sahne) (Abasıyanık, s.5)

İlk cümlede gözümüzden önünde beliren hareketsiz resimde, ayaklarını oturduğu yerin altına bir hayli çekmiş bir çocuk götürtüz. Devam eden cümle resme dikkat etmemizi bakışımızı çocuğun oturduğu yerin altındaki ayaklarına yoğunlaştırmamızı ister. Bu bakış zihnimizdeki görüntüde ilk başta olmayan bir detayın belirmesini sağlayacaktır (çocuk ayakkabısızdır). Bu beliriş bir harekete sebep olacaktır. Arasında ufak farklılıklar taşıyan resimlerin, artarda gösterimine benzetebiliriz bu durumu.

“...kafasını kaldırıp bana baktı... **Evvelâ** gözlerini **sonra** kafasını indirdi.” (Abasıyanık, s.5)

İlk cümlede çocuğun fizyolojik hareketleri dolaysız bir şekilde aktarılırken ikinci cümlede yer alan iki hareket arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinin zihnimizdeki karşılığı bir hareketlenme olacaktır.

Çocuğun yüzündeki gülümseme öyküde önce “belirsiz” olarak nitelenir. Aradan bir süre geçer, “yine o küçük gülüş; o minimini, bedbaht, masum, korkak gülüş.” Biraz daha süre geçer “O minimini gülüş eksilmeden devam ediyor.” Sonra yüzünde birden anlık bir parlama olacaktır. “O büyük ışığın çocuğun içine doğru birdenbire çekildiğini ve yine deminki küçük tebessümün yerine yerleştiğini gördüm.” Az sonra, “Kendisine baktığımı gördü. Yüzünden tebessüm uçup gitmişti” (Abasıyanık, 1955: 6-7). Şiirsel bir anlatımla çocuğun yüzüne yerleştirilen o küçük gülüş okuyucunun da zihninde sürer, sürer, parıldar, eski haline döner ve yok olur.

“Ben hanımın **yanında**, (1.sahne)
öteki biraz uzakta, (2.sahne)
beriki manavın **köşesinde**, (3.sahne)
güzel ve meyus bakkal çırağı **yokuşun ortasındaydı**.
(4.sahne)” (Abasıyanık, s.4)

Bu paragrafta birbiri ardına gelen dört sahne gözlerimizin önünden sırayla geçer. Her sahne hem bir öncekini içermektedir hem de sahne biraz daha genişlemektedir (öte, beri ve yokuştan bahsedilerek zihnimizdeki görsel harita büyütülür). Bu teknik “...kendi başına hareketsiz imgelerden oluşan bir dizinin hızla zihinde inşa edilmesini gerektirir: Kişi ya da nesne görüntüde kalırken arka planın değişmesi sayesinde hareket duygusu verilir” (Scarry, 2006: 112).

Germe, Katlama, Eğme

Bu teknikte hafif, saydam bir yapısı olduğu varsayılan imgenin kendisinin ya da içerdiklerinin şekilleriyle oynanması durumu mevcuttur. “Bu uygulamada imge sanki üzerinde resim bulunan bir parça kumaş ya da tülmüş de altından tutup üstünden çektiğimizde uzatabilir, iki yanından tuttuğumuzda genişletebilirmişiz gibi gerilir resim” (Scarry, 2006: 120).

“Ayaklarını oturduğu yerin altına mümkün olduğu kadar **çekmişti.**”
“O, sağ elinin parmaklarını **bükerek** kulak memesinin altına koymuş, ağzı **açıkta...** Sedef bir kopça, kirlî ve incecik boynunu **sıkıştı.**”
“O büyük ışığın çocuğun içine doğru birdenbire **çekildiğini** ve yine deminki küçük tebessümün yerine **yerleştiğini** gördüm.”
“Aşağıya doğru **titreyerek, sallanarak, gürültülü** ayrılıyor.”
(Abasıyanık, s.5-7)

Bu hareket bildiren fiillerle kurulmuş cümlelerin oluşturduğu imgelerin oldukça kolay ve istemsiz bir şekilde zihnimize canlanabildiklerini söyleyebiliriz.

“Sonra büyük bir hazla **yürüdü.** **Pantolonunun geniş ve yırtık paçaları** **seviniyor.** Arkasının **büyük dikişlerle dikilmiş** ve alt tarafı tamamen **sökülmüş yaması** bir tünele oturmaktan memnun olduğunu **söyler gibiydi.**” (Abasıyanık, s.7)

İmgeye hareketlilik kazandıran bir diğer unsur olarak kumaşları sayabiliriz. Doğası gereği esnek ve yumuşak olan elbise, örtü, tül vb. ile örtülen, giydirilen beden ya da objelerin zihnimize hareketlendirilmesi daha kolay olmaktadır (Scarry, 2006: 134-161).

Paragrafın başındaki “hazla yürüdü” ifadesinden yola çıkarak hayatında ilk kez tünele binmiş olan çocuğun salınarak yürüdüğünü tahmin edebiliriz. ‘Sevinen paçalar’ ile ‘memnun olduğunu söyleyen yamalar’, yürürken hareket eden kumaşa anlatıcının vermiş olduğu anlamlardır. Çocuğun fakirliğinin göstergesi olan kıyafetlerinin, alıntıda açıkça hareket ettirilmemelerine karşın, mevcut hallerine ancak ve ancak bir eylem sonucunda gelmiş olmaları (yırılmak, sökülmek, dikilmek), okuyucunun zihninde oluşan imgelerini hareketlendirmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada örnek olarak seçtiğimiz metnin kısa olmasının iki türlü sonucu olmuştur. Öncelikle kısa bir hikâyede bulunan sınırlı sayıdaki tasvir bölümünde dahi birçok canlandırma tekniğini bulmanın mümkün olduğu görülmüştür. Metnin kısa olmasının olumsuz yanı ise, örneklerimizi çok fazla çeşitlendirme imkânımızın olmayışıdır.

Bir başka dikkat olarak ise; eserdeki mekânsal göstergeler doğrudan gerçek hayattaki yapılara işaret etmektedir ve öykü 1946 yılında bir dergide yayımlandığı için, yazar bunların tasvirine ihtiyaç duymamıştır. Yazar, Tünel, Beyoğlu, Taksim ve Edirnekapı yer isimlerinin hazır imgelerini, hikâyenin o dönemki okuyucularının zihninde var olduğunu öngörmüş olmalıdır. Bu sebeple anlatıcı yer isimlerinin yalnızca adlarını vermekle yetinirken seyretmekte olduğu çocuğu ve gerçekleştirilen tünel yolculuğunu, okuyucunun zihninde canlandırabilmesini sağlayacak çeşitli tekniklere başvurarak anlatmıştır.

Anlatıcının tünel yolculuğu boyunca bir çocuk üzerindeki müşahedesini, yolculuğun akışına uygun bir ritim ve akıcılıkta anlatmasıyla okuyucu kendisini, anlatıcının gözünden izlediği, olayın çok az, betimlemeler yoluyla canlandırmanın çok olduğu bir yolculukta bulur. Böylelikle okuyucu, tüneldeki çocuğun, yolculuğun her anındaki hareket ve duygu değişimlerini zihninde kesintisiz bir şekilde canlandırmayı başarır.

Eserin zihnimizde yarattığı imgenin inandırıcılığını ve hareketliliğini sağlayansa, kullanılan canlandırma teknikleri olur. Ancak okuyucu ile buluştuğu zaman bir anlam kazanacağı söylenen edebi eserin, incelenirken de okuyucu tarafından alımlanmasının hesaba katılması ve edebiyat disiplini ile zihnin işleyişini inceleyen bilişsel bilimlerin arasında bağlar kurulmaya çalışılması muhakkak faydalı olacaktır.

Kaynakça

- Abasıyanık, S.F. (1955). Tüneldeki Çocuk. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2011). Edebiyat ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Çelik, Y. (2013). Sait Faik ve İnsan. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Durukoğlu, S. (Bahar 2013). “Derin Anlatı Yapısı Olarak Romanın Var Olma Kaygısı ve ‘Suskunlar’ı Görünür Kılma Çabası”. *Turkish Studies*, (8/4), 727-748.
- Karakaya, Z. (1999). Edebî Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım. Samsun: Elit Yayınları.
- Önal, M. (2011). Edebi Eserde İfade. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Rudolf, A. (2009). Görsel Düşünme. (Çev. Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). Roman Terimleri Sözlüğü. Ankara: Hece Yayınları.
- Scarry, E. (2006). Kitapla Hayal Etmek. (Çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

(Footnotes)

- 1 Kutu içine aldığımız bu ve bundan sonraki blok alıntılarının okunurken, zihnimizde oluşan imgeler üzerine daha dikkatli olunması, ifade ettiklerimizin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.