

ANLATIM TUTUMU VE TEKNİKLERİ İLE ÖYKÜ KİŞİLERİNİN İLİŞKİSİ

Mehmet Narlı*



Özet: Bu çalışmada öyküdeki anlatım tutumları ve anlatım teknikleri ile öykü kişilerinin ilişkileri üzerinde durulmaktadır. Öykü kişileri, kurgulanırken yazarın anlatım tutumundan, uyguladığı anlatım tekniklerinden etkilenir. Anlatım tutumunu ise yazarın bakış açısı, etkisinde kaldığı ideolojik ve epistemolojik bilgi etkilemektedir. Anlatma, gösterme, tasvir, montaj, mektup, geriye dönüş, leitmotiv, diyalog, iç diyalog, iç konuşma, bilinç akışı gibi teknikler, öykü kişilerinin ortaya çıkarılmasında etkili olduğu gibi, kişilerin davranış ve düşüncelerinin okur tarafından bilinmesinde de önemli işlevler görür.

Anahtar Kelimeler: Öykü, anlatım teknikleri, öykü kişileri.

THE RELATION BETWEEN THE NARRATIVE ATTITUDE AND TECHNIQUES AND STORY PERSONS

Abstract: In this study, the relation between the narrative attitudes and techniques and story persons in a story is examined. Story persons, while designated, are affected by the narrative attitude of the author and the techniques he applies. The narrative attitude, in turn, is affected by the viewpoint of the author and his ideological and epistemological influences. Techniques such as narration, demonstration, description, montage, letter, flashback, leitmotiv, dialogue, inner dialogue, inner speech or consciouneness flow are effective in bringing out the story persons and also serve important functions in letting the reader know the attitudes and thoughts of them.

Keywords: Story, narrative techniques, story persons.

KURUM VE ÇERÇEVE

Yazarın anlatım tutumu ve anlatım teknikleri ile öykü kişileri arasında çeşitli ilişkiler vardır. Yazarın bakış açısı, etkisinde kaldığı ideolojik, epistemolojik ve edebî bilgi, anlatım tutumunu belirli öl-

* Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

çülerde etkileyecek; öykü kişileri, bu anlatım tutumu içinde var olacak ve anlatım teknikleri ile görünecektir. Esasen bir öykünün kendi bütünlüğüne ulaşması da, yazarın anlatım, tutum ve tekniklerine, öykünün yüzey ve derin yapıları arasındaki nedensellik bağının korunmasına bağlıdır. Kurgusal bir varlık olan ve yazarla diğer kişiler arasında duran; bu yanıyla anlatım tutumunun bir parçası sayılan anlatıcının kimliği de, birikimleri, aktardığı olay veya durumu diğer kişilerle ne kadar ve nasıl paylaştığı öykü kişilerinin nasıl var olduklarında belirleyicidir. Örneğin Ahmet Midhat'ın öykü kişileri ile Tanpınar'ın öykü kişileri arasındaki en temel farklardan biri yazarların arka planını oluşturan bilgi kuramına ve anlatıcıların öyküdeki tutumuna bağlıdır. Ahmet Midhat'ın öykülerindeki kişiler, iletilmek istenen değer için örneklenen, Tanpınar'ın öykü kişileri ise hayatın derinliği içinde kendi varlıklarını tartışmaya açan kişiler olarak var olurlar. Hedef değer için kurgulanan kişilerin var olduğu bir öyküde anlatıcının konuşacağı açıktır. Kendi varlığını anlamlandırmaya çalışan kişilerin olduğu bir öyküde ise sessizlik ve içe kapanma belirgin olacaktır.

Anlatım tutumunun/biçiminin öğeleri olarak sayılagelen anlatma, gösterme, tasvir, montaj, mektup, geriye dönüş, leitmotiv, diyalog, iç diyalog, iç konuşma, bilinç akımı gibi teknikler, öykü kişilerinin ortaya çıkarılmasında etkili olduğu gibi, kişilerin davranış ve düşüncelerinin okur tarafından bilinmesinde de önemli işlevler görür.

Yazarın/anlatıcının bir "hikâye" anlattığı metinlerde, okurun öykünün iç dinamiklerine katılması, kişilerle kendisi arasında düşünsel bir alan oluşturması zordur. Genellikle anlatıcı, öğreten; okur da öğrenen konumuna geçer. Anlatmaktan çok gösteren anlatıcı, kişilerle okurlar arasında bir tanıklık durumu oluşturmak ister. Kısa diyalogla ilerleyen bir öyküdeki kişilerle okur arasında hayatın yüzeyi içinde bir tanışıklık olur; öykü kişileri, genel bir görünüşle hayatın basit diyalektiğini temsil eder. İç konuşmalarla ağırlaşan bir öyküde, kişilerle okur arasındaki ilişki darlaşmaya ama aynı zamanda derinleşmeye başlar. Öykü kişilerinin merkezinde veya çevresindeki leitmotivler, simgesel bir alan oluşturur ve öykü kişilerini, çeşitli değerleri, idealleri ve iletileri taşıyan varlıklar hâline getirir. Öykünün dışında yer alan anlatıcıların konuştuğu öykülerde, anlatıcının, anlatımı kişilerle paylaşmasının verdiği imkânlardan biri de kişilerin iç konuşmalarıdır. Bu konuşmalar, iç tartışma biçiminde olduğu gibi, zihinden geçen tekdüze bir düşünce akışı biçiminde de olabilir. Anlatıcının sahip

olduğu hürriyet ve imkânlarla göre, bakış açısının niteliğine göre öykü kişisi, bu iç konuşmaların düzeyi, biçimi ve kapsamına göre görünür kılınır.

Modern öykü, hâkim bir konumda olan anlatıcıdan kurtulmak için, kişileri konuşurmaya, sahneleme tekniğine, diyaloglara yüklenir. Ancak henüz, anlatıcısı tamamen susan bir öykü veya roman yoktur. Roman veya öykü, yüzünü hayata döndürüp konuşuyorsa; modern hayat, metinden kendisine uzanan (veya kendisinin metinden aldığı) anlam ağını ören kişinin kurgusal bir varlık (anlatıcı) olduğunu düşünmez. Ama kendisine akıl veren çok bilmiş bir yazar anlatıcı da istemez. Bu durumda, yazar/anlatıcı kendi sesini öyküye dağıtmak zorunda kalır; okuyucu da öyküde bir “gizli yazar” bulunmasına razı olur. Aslında anlatıcı incelemelerinde yapılan da bir yanıyla bu “anlaşma”ya yazarın ne kadar uyup uymadığının araştırılmasıdır. Anlatıcının, karakterin söylemediği şeyi aktarması, kurduğu dünyaya en üst derecede müdahale etmesi anlamına gelir. Kurgusal bir varlığın müdahalesi olamayacağına göre, aslında müdahalede bulunan yazardır. Bunu gizlemek için anlatıcı; dolaylama, bilinç akışı, okuyucunun gözlemlerine yaslanma gibi bazı imkânlarla sahiptir. Ama ilk roman ve öykülerimizde bu imkânlar sağlıklı bir şekilde kullanılamamıştır.

Bilinç akışı tekniğinin uygulandığı öykülerde kişilerin hareket-siz oldukları görülmektedir. Anlatan, anlatma biçimi ve anlatılan arasındaki uyumun birinci hedefinin, yapısı sağlam bir öykü olduğu kabul edilebilir. Fakat modern öyküdeki bu uyumun asıl amacının, insanı izlemenin farklı yollarını aramak olduğunu düşünmek de her zaman mümkündür. Örneğin modern bilimin fizikten sonraki en köklü keşfi sayılan bilinçaltıyla yazarların ilişkisi estetik kaygıları aşar niteliktedir. Pratik aklın yönettiği duyuları, hep “öteki”ne egemen olmak amacıyla eğiten, son yüzyılın acılarını çok çeken insanlar/yazarlar, yürüyen hayatta cevaplarını bulamadıkları her durum için bilinçaltına yöneldiler. Jung’un, Freud ve Proust’un izinde Tanpınar, hem romanlarında hem öykülerinde, mistik birikimimizi ve rüyayı da işin içine katarak, reel ile irreal arasındaki köprüyü kurmaya çalışarak yeni bir hafıza yapmak ister. Bilinçaltı, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarlarda, kimliksizliğin ve kişilik arayışının kentle ilişkilerini işaret etmeye yarar ve bu yazarların romanlarında, öykülerinde bunalan öykü kişileri görünmeye başlar. Bilinçaltına yaslanmak, bir taraftan bunu yaparken, bir taraftan da öykü kişilerinin bağlantısızlığını (ko-

pukluğunu) doğallaştırma sürecini başlatır. Hatta kimi öykülerde öykü kişileri bilinçaltı labirentlerinin simgesel uyarılarla dolu yollarında, kişisel ve toplumsal varlıklarının bağlantılarını yoklayamayacak kadar bilinçten uzaklaşır. Bu da tekniğin sadece “nasıl anlatmak”la ilgili olmadığını ortaya koyar.

BAZI ÖYKÜLERDE ANLATIM TUTUMU/TEKNİKLERİ VE KİŞİLER İLİŞKİSİ

Anlatım tutumu ve teknikleri ile kişiler arasındaki ilişkilere, tarihsel bir sırayla birkaç öykü örneğinde değinebiliriz. Bunlar, Nâbizâde Nâzım'ın “Sevda”, Hüseyin Rahmi'nin “Ada Vapurunda”, Sa- it Faik'in “Hişt Hişt”, Tanpınar'ın “Abdullah Efendi'nin Rüyalari”, Oğuz Atay'ın “Korkuyu Beklerken”, Nazan Bekiroğlu'nun “Nigar Hanım Sevgili” ve Cemal Şakar'ın “Bağdat Kudüs Kabil” adlı öyküleridir.

Nâbizâde Nâzım'ın “Sevda” (Nâbizâde Nâzım, 1987: 19-36) adlı öyküsü, “bir anlatıcı aracılığıyla bir öykü anlatarak bir problemi tartışma”nın edebiyatımıza girdiği dönemin bir öyküsüdür. Bu öykünün kendinden önceki hikâye anlatma geleneğinden ayrılan iki özelliği var. Birinci özellik, realizmin Türk edebiyatçısı tarafından algılanıp uygulanması isteğiyle ilgili: Anlatıcı, kendisinin de içinde yaşadığı zamanın bir problemini ele alarak yazarın toplumsal görevini yerine getirmek ister. *Hasan Mellâh*'ların, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin okunduğu, Batı'dan gelen romanlarda, kitaplarda yaşanan konuların tartışıldığı, eski ile yeni arasında ikna etme ve öğretme maksatlı sohbetlerin olduğu dönemin yazarı, aşkın ne olduğu konusunu tartışmak ister. Öykünün birinci kişisi Fettah, aşkın bir “feyz-i kudsi” olduğunu düşünürken öykünün sonunda aşkın bir “meyl-i müstehiyâne” olduğu kanaatine varır. Öykünün ikinci özelliği, yeni yeni karşılaştıkları anlatım tekniklerini nasıl ve niçin kullandığını tam anlamayan dönem yazarı açısından ilginçtir. Öykü 18 Kânunuevvel 130... tarihinden başlayan 16 Mart 130... tarihinde biten bir “günlük”ten ibaret görünür. Fakat ilginç olan bu günlük, Fettah'ın veya öykü kişilerinden birinin günlüğü değil, “anlatıcının günlüğü”dür. Modern yazarların en temel problemi “anlatabilmek”tir. Modern süreçte gelişen bütün teknikler de, bu “anlatabilme”yi başarmak için kullanılır. Fakat söz konusu ettiğimiz öyküde “günlük”ün kullanmasının “anlatabilme”ye hiçbir katkısı yoktur. Zaten anlatıcının buna ihtiyacı da yoktur; çünkü o, öy-

küdeki kişilere konuyla ilgili söylenebilecek birkaç örnek cümle dışında hiçbir şey söyletirmemekte; özellikle birinci derecedeki kişi olan Fettah'ın bütün düşünüş ve konuşmalarını kendisi aktarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kullanılmış gibi görünen teknikle kişi arasında bir ilişki söz konusu değildir. Boşlukta kalan bu teknik göz ardı edildiğinde anlatıcı ve anlatım tutumu ile öykü kişileri arasında bir uyum kendini gösterir. "*Lâkin malum ya, gençlerin hissiyata en ziyade korkulacak zamanları, yatağa girdikten sonra başlar.*" diyerek Fettah'ın kendi kendine yaptığı aşk mütalaalarını anlatan anlatıcının amacının, modern anlamda insanı/bireyi anlatmak olmadığı açıktır. O, sosyal bir öğretici olarak, dönemin tartışılan bir konusu hakkındaki görüşünü ve karşıt görüşleri ortaya atarak toplumu ikna etmek ister. Bu yüzden aşkı, divanlardan ve romantik romanlardan öğrenen Fettah ile aşkı, tecrübe ve maddî ilişkiler kuralı içinde algılayan Muhlis, birer kişi(lik) olamazlar. Zaten okur da öyküde kişilerin değil, aşk konusunda yazarın/anlatıcının nasıl bir sonuca ulaşacağını merak eder.

Hüseyin Rahmi'nin "*Ada Vapurunda*" (Gürpınar, 1987: 40-45) adlı öyküsünde, önce benzetme ve nitelermelerinde abartıya ve çelişkili davranışlara yaslanan bir anlatıcı; sonra vapurda birbirleriyle durmadan konuşan bir kalabalık görülür. Başka bir söyleyişle yazarın sosyal eleştirisinin kalıbı olan gülünçlük, mizahın çeşitli biçimleri içinde anlatma ile diyalog arasında pay edilir. *Şık* adlı romanında aynı tekniklerle aptal, şöhret budalası, mukallit, züppe ve her şeyiyle gülünç bir tip yaratan Hüseyin Rahmi, bu öyküsünde vapuru bir sahne, yolcuları da oyuncular kılarak bir tipi değil, günlük ve sıradan hayatın içindeki gülünçlüğü gösterir. Kültür düzeyleri, toplumsal katmanları, ağızları, refleksleri, cinsiyetleri, yaşları farklı bir kalabalığın, birbirlerinin sözlerinin eteğini çekercesine konuştukları bir sahnede, bir öykü tipinin ya da karakterinin yaratılamayacağı açıktır. Bu kısa, seri ve daldan dala atlayan diyalog tekniği, hayatın içindeki komik durumu göstermek amacını taşır. Bu tekniği kullanılarak yazarın göstermek istediği şey şudur: Ciddi ve komik olan, güzel ve çirkin olan birbirinden ayrı değil, birbirinin içinde olan şeylerdir. Benim gösterdiğim gerçeklik, her durumun, her olayın içinde olan bir gerçekliktir. Nerede insan ve hayatı varsa, orada, çelişki, çatışma, büyüklük, küçüklük, gurur, sıradanlık, inanç ve hürufat vardır; bunların olduğu yerde de gülünç olan vardır.

Sait Faik'in "*Hiş Hiş*" (Abasıyanık, 1980: 72-75) adlı öyküsünde anlatan ile anlatılan aynı kişidir; konuşan birinci tekil kişi, bir

sabah evden çıkar ve bir yere doğru yürür. Anlatıcı öznenin kim olduğu, bir ailesinin bulunup bulunmadığı, bir işinin olup olmadığı, nereye niçin gittiği bilinmemektedir. Ne anlatıcı bu konularda bir çift söz eder; ne de anlatıcının yürürken yolda rastladığı bostan sahibiyle olan konuşmasından bir bilgi edinilebilir. Buna rağmen öyküdeki anlatıcı öznenin nasıl bir ruh hâli içinde bulunduğu, doğaya ve hayata nasıl baktığı, hatta insan kardeşlerine ne iletmek istediği rahatlıkla anlaşılmaktadır. Bunu sağlayan tek şey, nerden, kimden, nasıl bir varlıktan geldiği belli olmayan bir "hişt hişt" sesidir. Oysa modern öykülerde insanın hayata bakışını, hayat içindeki duruşunu, sevgi ve korkularını anlatabilmek/gösterebilmek için sinemadan, tiyatrodan, psikanalizden kaynaklanan birçok teknik kullanılmaktadır. Öyküdeki kişiye direngenlik, yaşama sevinci ve umut veren; onu, okurun kendi iç dinamiklerinin görüntüsü kılan şey, ne ilişkiler ağı, ne tartışmalar, ne bilgi, ne çatışma, ne de nasihattir. Her "hişt hişt" sesiyle, doğadaki yaşama enerjisiyle kendisi arasındaki derin ve kopmaz bağı fark eder kişi. Birinci "hişt"le, yolun kenarındaki deve dikenlerini, dişlerini kamaştıran erik lezzetindeki karabaşları; evleri, kuşları, dalların arasından denizi görür. İkinci "hişt", ona bu sesi çıkarabilecek hayvanları düşündürür. Üçüncü "hişt"le, çağla bademi rengindeki eşeği, eşeğin otları çatırdata çatırdata yiyişini görür. Dördüncü "hişt"ten sonra kişi, âdeta gelen sesteki uyarıcı, davet edici içeriği fark eder ve kendisi de "hişt hişt" diyerek yürümeye başlar. Rastladığı bostancıyla konuşmaya, başka bir deyişle içindeki yaşama enerjisini paylaşmaya başlar. Öykünün "hişt" sesinin altı kere tekrar edilmesiyle bitirilmesi, kendine özgü bir öykü "karakteri" oluşturmanın amaçlanmadığını ortaya koyar. Maddeci panteist bir temelle de ilişkilendirilebilecek yeni bir leitmotivdir "hişt".

Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" (Tanpınar, 1983: 161-208) adlı öyküsü, rüya ve bilinç akışı tekniklerinin sarmalında kurulan bir öyküdür. Bu öykü onun, şiir ile rüya arasında kurduğu bağı hatırlatır. Şiirin uyku ile uyanıklık arasındaki şuurlu bir sezışten doğduğunu; şiirin, uyanık bir gayret ve çalışma ile kurulan bir dünya olduğunu söyler Tanpınar. Öyküdeki Abdullah Efendi, şiirini kuramayan hatta uyku ile uyanıklık arasında bilincinin insicamını kaybeden bir kişidir. Gerçekle kâbusu, nesne ile imgeyi, kronolojik dizgeyle başsız ve sonsuz iç varlığını karıştıran bir kişi, ancak rüyayla, kâbusla, iradesiz hatırlamalarla anlatılabilir. İnsanın, eşyanın, sözün, bütün görüntü ve biçimlerin arkasını yoklamak isteyen,

kendi gerçekliğinin ne olduğunu, nasıl yapılmakta olduğunu görmek isteyen biri, bize iç yolculuklarını, bilinç sıçrayışlarını, tiksinti ve arzularını anlatsa onun ya rüya gördüğünü, ya sanrı içinde olduğunu ya da aklını oynattığını düşünmez miyiz? Düşünürüz ve bunu bize düşündüren şey, öykü tekniğiyle öykü kişinin uyumudur.

Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken"i (Atay, 2000) iç konuşmalar, bilinç akışı, rüya, geriye dönüş tekniklerinin iç içe girmesiyle kurulur. İçe kapanan, kendisiyle konuşan; rüya ile uyurken düşünmeyi birbirine karıştıran bireyin anlatılması, ancak bu tekniklerle mümkündür. Dahası, yaşanan gerçekliği, ideal kurguyu, sıradanın ve kötünün başarısını, iyinin kimliksizliğini veya yitimi, hem görüneni hem de görünenin arkasındaki ağır ve değişmez kütleyi, iddia ve hiçliği kısaca her şeyi aynı anda gören/duyan entelektüel bireyin doğuşuyla bu tekniklerin doğuşu eş zamanlıdır. "Korkuyu Beklerken"de de kendisini izlediğimiz bir anlatıcı yoktur artık; öykünün kendisi, bir kapanmanın, bunaltılı bir iç yolculuğun, kuşkunun, öfkenin dili olur. "Korkuyu Beklerken" in bireyi, hayatın sıradan alışkanlığı içinde sürekli kendisiyle uğraşan, kendi varlığını hayatın içinde bir yere koyamayan, yalnız ve başarısız bir bireydir. Kendi içindeki yıkılışları, toplumsal düzlemin yüzeysel ve çıkarıcı ilişkilerini görür; ama onları düzeltmediği gibi daha derin uçurumların eşliğinde durur ya da oradan atlama isteği duyar. Durdurulamaz bir otomasyonla çalışan zihniyle başa çıkmak için belki de, kendisiyle alay eder. Bütün bildikleri, bildiklerine ve başaramadıklarına cevap olmamıştır. Evet, bunları hak ettiği kesindir. Ne tabiatı, ne insanları, ne de olup bitenleri sevebilmiştir. Belki de başına gelenler hatta başı bile var olan bir şey değildir; hiç kimse kendisini duymadığına, anlamadığına, sevmediğine göre bu mümkündür. Artık nerede kaldığını unuttuğu için nereden başlaması gerektiğini bilme imkânı kalmamıştır. İnsanlığın ve insansızlığın yüz karasıdır; kendine acımayı, mutlak bir umutsuzluğu bile başaramamıştır; belki de her şey kelimelerden ibarettir! Hiçbir şeye zamanında tepki verememiştir; fakat hiçbir şey de zamanında kendisine verilmemiştir. Çürümeye, tükenişe karşı bir daha direnmeyi dener. Önce kim olduğunu hatırlamaya çalışır; sonra bütün öğrendiklerini... Konuşmayı hatırlamak, varlığını da yokluğunu da fark etmeyen insanlara ulaşmak için harekete geçmek ister. Yenildiğini kabul eder; hayata katılacağına, tabiatı ve insanları seveceğine, yurduna yararlı olacağına, evleneceğine, dedikodu dinleyeceğine söz verir. Fakat yine bir ses gelmez;

o da mucize ve kudret gösterme yeteneğine sahip olanların bu kayıtsızlığına isyan eder ve içkiye verir kendini; yıkılıncaya kadar içer. Yine kılını kıpırdatan; başına gelenleri değiştirme zahmetine katlanan olmaz. Âdeta büyük bir hızla çalışan zihnin boşuna döndüğünü sezen okur için de bu, trajik bir ironidir. Acı bir gülümseme kalır dudaklarda; daha doğrusu gülümsemek için hareketlenen kaslar trajik şokla öylece donakalır.

Nazan Bekiroğlu, "Nigar Hanım Sevgili" (Bekiroğlu, 1997: 131-150) öyküsünde akademik bir form kullanılır: Bu; önsöz, giriş, birinci kısım, birinci bölüm, sonuç, dipnotlar gibi bölümlenmelerle kurulan bir öyküdür. Bu dış formun içinde, üzerinde çalıştığı şairenin zamanına ruhsal bir geriye dönüş inşa eden, iç monologlarla içinde kendisini ve üzerinde çalıştığı şaireyi yeniden kuran, Nigar Hanım'ın mısraları/satırları üzerine eğildikçe hem onu hem kendisini anlatmak için şiirsel dile yaslanan bir yazar/anlatıcı özne vardır. Bu öykü kişinin hem bilim adamı, hem yazar olarak, iç ve dış gerçeklik arasında, dille dilsizlik arasında bütüncül bir duyuşun kapılarını aralamanın acısını, hüznünü ve ironisini yaşaması kaçınılmazdır. Yazarın, akademik bir formu öyküye giydirmesi iğreti bir durumdur. Öyküdeki kişi için de, satırlar arasında ruhuna dokunduğu ve kendi ruhuna dokunmasını istediği bir şairi, bilimsel bilmişlikler içine hapsetmek iğreti bir tutumdur. Öyküdeki kişi sadece bilim adamı olsa, geçen yüzyılda yaşamış bir şairi tanıtacak, en fazla onun tamamlanmış eserlerini şerh edecek, onlar hakkında hükümler verecektir. Ama öyküdeki kişi, Nigar Hanım'ın dünyasına girdikçe kendisini, kendisinin içine baktıkça Nigar Hanım'ı görmekte; sanki hem kendisini hem Nigar Hanım'ı yeniden inşa etmektedir. Bu inşada siyah bir ışıkla parlayan şey, Nigar Hanım'la bilim adamı/öykücü ve hatta şair anlatıcı arasındaki, yazgısal anlatılamazlık ve/veya anlaşılamazlık çevresindeki bir özdeşleşmedir.

Cemal Şakar'ın "Bağdat Kudüs Kâbil" (Şakar, 2004) adlı öyküsü, tamamen diyaloglarla kurulmuş bir öyküdür. İlk bakışta bir romanın veya uzunca bir öykünün diyalog kısımlarının kesilmesi ile yapılmış izlenimini verir. İlk bakışta böyledir; çünkü öykü okunduğunda, öykünün başının ve sonunun olmamasının bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır. Anlatıcıyı ve bakış açısını ortadan kaldıran bu teknikle kişiler arasındaki ilişki nedir? Yazar, kişilerini özgür bırakarak aslında hayata müdahale isteğinin modern bir takıntı olduğunu ima etmiş olur. Tiyatral bir durum yaratarak okur/seyirci

ile kişileri aynı düzlemde izlemek ister. Fakat kamera ile arkadaşlar arası bir sohbeti kaydeden yazar, asıl olarak “kesit”in, sürekliliğin kendisi olduğunu göstermek ister. Amaç hangisi olursa olsun, böyle bir teknikte önemli olan öykü kişisi yaratmak değildir. Diyalog içinde görülen bütün kişiler, öykü içinde bağımsız olmakta eşit oldukları gibi, süregelen hayatın biçimlenmesinde de sorumluluk bakımından eşittirler. Öykünün bütünü olan diyalog, eskiden idealleri olan ama modern hayatın karşı konulamaz yaşama biçimine dâhil olup ev, bark, araba derdine düşen ya da idealden realiteye geçen; buna rağmen zaman zaman toplanan bir arkadaş grubunun sohbetidir. Fakat sohbetlerin merkezkaç kuvveti kaybolmuştur. Televizyonu kapatsalar bile, kapattıkları aygıtın yaydığı haber ve tahkiye ağının dışına çıkamamakta; Bağdat Kudüs Kâbil, kaç kişi ölmüş, Ali Sami Yen ve futbol, şu memleketin hâli, hükümet, ideolojilerin sonu, imam hatipliler, meyve ve çerezler, araba ve kooperatif hisseleri, Avrupa Birliği gibi konuları konuşmakta özgür ve eşittirler. Bütün öykünün diyaloglardan oluşması, yazarın başka bir niyetini de taşıyor olabilir. Şöyle ki, bu teknikle bütün kişileri eşitleyip sıradanlaştıran yazar, öykü kişileri üzerinden hayatı sıradanlaştırarak okurla kendisi arasında epistemolojik temellerin yıkıldığını ilan eden acı gülümsemeyi paylaşmak isteyebilir.

SONUÇ YERİNE

Biçimsel arayışlar, anlatım teknikleri ve öykü kişileri arasındaki ilişkilerin nitelikleri konusunda değinilecek birçok öykücü ve öykü var. Özellikle Leyla Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu gibi öykücülerin biçimsel deneme ve tekniklerinin, öyküyü ve öykü kişilerini anlaşılamaz ya da öykücüyü “anlatamaz” hâle getirdiklerine değinmek gerekir. Bu biçimsel ve teknik denemelerin, yazarın tanınma ve bilinme korkusuyla ya da acıyan bilincini sarma çabasıyla da ilgisi vardır. Çünkü anlatacak veya öğretecek apaçık bir değeri, bilgisi olduğunu düşünen öykücünün durmadan yeni biçimler aradığı görülmemiştir. Ama belki de Sevim Burak’ın işaretlediği gibi her şey söylenmiştir ve büyük bir parçalanma hâlinde boşluktur. Öykücünün yaptığı şey, bu boşluğa, yeni yeni biçimler vermektir.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (1980), "Hişt Hişt", *Alemdağda Var Bir Yılan*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Atay, Oğuz, (2000), "Korkuyu Beklerken", *Korkuyu Keklerken*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bekiroğlu, Nazan, (1997), "Nigar Hanım Sevgili", *Nun Masalları*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Cemal, Şakar, (2004), "Bağdat Kudüs Kâbil", *Hece*, S. 6.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, (1987), "Ada Vapurunda", *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hzl. S. K. Tural - Z. Kerman - M. K. Özgül), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Nâbizâde Nâzım, (1987), "Sevda", *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hzl. S. K. Tural - Z. Kerman - M. K. Özgül), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1983), "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları.