

ROMANDA TEMEL ANLATIM YÖNTEMLERİ ÜZERİNDE BİR SINIFLANDIRMA ÇALIŞMASI

Hakan Sazyek

Edebiyat teorisi kapsamında geçerli olan yaygın kanıya göre 'anlatma' ve 'gösterme' yöntemleri, 'öyküleme'nin iki ana dalı olarak kabul edilmektedir (Stanzel, 1997, 17; Tekin, 2001, 197). Kimi teorik ve eleştirel çalışmalarda da anlatma yerine 'özetleme'; gösterme yerine de 'sahneleme'nin kullanılmakta olduğu görülüyor (Moran, 1990, 65; Stevick, 1998). Ayrıca bu yöntemlerin ve diğer tekniklerin nasıl bir sistemin içinde yer aldığı ve bu bağlamda hangi ögenin, kategorik yapının hangi aşamasında bulunduğu gibi öyküleme sistemine ait önemli sorunlar da henüz çözümlenmeyi beklemektedir. Bir başka deyişle, roman sanatındaki teknik öğelerin her biri hiyerarşik bir yapıya kavuşturulmaksam, bağımsız bir öge olarak değerlendirilmekte ve bu doğrultuda tanımlanarak açıklanmaktadır. Roman tekniğine yönelik teorik bağlamdaki eksikliğin ve dağınıklığın giderilmesine bir katkı sağlamayı amaçlayan bu yazıda önce ana anlatım yöntemlerinin sayısının ikiden dörde çıkarılması gerektiğinin gerekçeleri vurgulanacaktır. Daha sonra alt dereceli kimi anlatım teknikleri, bu dört yöntemden her birine ait kılınarak bütüncül bir yapı içine alınacaktır.

"*Kızı ancak beş dakika gördüm, ama değdi doğrusu.*" Edward Morgan Forster, 1927 yılında Cambridge'de verdiği dizi konferanslarından birinde roman sanatının içerik bakımından dayandığı iki önemli noktayı bu cümleyle formüle etmişti (1985, 67). Forster'in görüşünce, roman bir olaylar dizisini figürün iç yaşantısıyla birlikte anlatmalıdır. Bu düşünce de felsefi kaynağını Henri Bergson'un 1889'da ortaya koyduğu 'dureé' kuramında bulur. Söz konusu kurama göre zaman sürekli ileri doğru akan, ölçülebilir ve ayrıştırılabilir bir düzenek değildir. Birey, bu dış zamanın yanibaşında geçmiş, psikolojik yapısı ve entelektüel birikimiyle oluşturduğu soyut, tinsel ve bütüncül bir zaman yaratır. Dolayısıyla bireyin yaşantısı dışsal ve içsel olarak nitelenebilecek iki ayrı zamanın iç içe geçerek yarattığı bütünlükle vücut bulur. Forster'in "iyi bir roman"a biçtiği yükümlülük de büyük ölçüde bu doğrultudadır. Bir başka deyişle, içinde yaşanan zaman ile içte yaşatılan zamanın yoğunluğu arasındaki birliktelik romana asıl değerini verir.

Gerek batı, gerekse ülkemiz edebiyatında romanın yansıtmacı bir gelenekten gelip modernist ve postmodernist tarzlara yayılan gelişim sürecinde pek de değişmeyen bir gerçektir bu. Nesnel gerçeklik, bu üç ana damarda, payı ve boyutları değişse de varlığını korumuştur. Bu biraz da romanın kurmaca edebî türler arasında gerçekliğe olay, zaman, mekân ve figüratif durum bakımlarından en bağımlısı olmasından kaynaklanır. Roman, ekspresif bir sanat dalı oluşunun gereğini estetize edilmiş bir içeriği öyküleyerek, yani bir yaşantıyı anlatarak yerine getirir. İçerik ile biçimin meydana getirdiği bu bütüne 'kurmaca yapı' denir.

Kurmaca yapı, anlatılan bir 'öykü'ye ('olaylar dizisi') ve bu dizinin okuyucuya aktarılmasına ('öyküleme'/ 'tahkiye') dayanır. Dolayısıyla romanın bir metin hâlinde kendini sunumu, öyküleme aracılığıyla mümkün olur. Bu da metnin içeriğini bir yapıya kavuşturan bütün aktarım biçimlerinin, yöntemlerinin, 'öyküleme'nin birer alt kategorisi olduğunu ya da metinde kullanılan bütün teknik öğelerin bir araya gelerek 'öyküleme'yi oluşturduğunu gösterir.

İçerik ya da öykü, metnin bağlı olduğu roman tarzına göre sınırları nitelik ve nicelikçe değişkenlik gösteren bir kapsam içinde, belli bir 'kişi kadrosu'nun belli bir 'süreç'te ve belli 'yer'lerde aksiyonel ve/ya ruhsal düzlemdeki yaşantılarından oluşan 'olgu' hâlinde somutlaşır.

Kurmaca yapının öyküleme yönü ise büyük ölçüde bu yaşantı türlerinden birinin öncelenmesine paralel olarak kurulur. Dolayısıyla romandaki anlatım yöntemlerinden her biri, içinde yaşanan dış/nesnel (görülen) ya da iç/psikolojik (görülmeyen) şeklindeki iki temel gerçekliğe, dolayısıyla yaşantıya gönderme yapar ve ona ait olur.

Romandaki temel anlatım yöntemleri, somuttan soyuta (görülen yaşantıdan görülen yaşantıya) doğru bir düzenlemeyle, 'sahneleme', 'özetleme', 'anlatma' ve 'gösterme'dir. Öykülemeye dayalı bir metindeki diğer teknik öğelerin hemen hepsi bu dört temel yöntemden birine aittir. Ayrıca, bu yöntemler, romandaki 'anlatıcı' ve 'bakış açısı' türleriyle de sıkı bir ilişki içindedir. Dolayısıyla, anlatıcının ve bakış açısının kimliği, romanda bütüncül ya da kısmî olarak yararlanılan anlatım yönteminin de niteliğini belirler. Sözelimi, 'figür olmayan anlatıcı'nın 'hâkim bakış açısı' ile aktarılan bir metin ya da pasaj, genellikle, anlatıya veya özetleme yöntemlerinin kullanımını zorunlu kılar. Bunu tersi ile de düşünmek mümkündür. Aşağıda daha ayrıntılı verilecek olduğu üzere, anlatma ve özetleme yöntemleri, eğer anlatıcı figür değilse, mutlaka hâkim bakış açısı ile kullanılır. Gösterme ve bir yönüyle sahneleme yöntemleri ise figür anlatıcı ve onun bakış açısı aracılığıyla uygulanır. Sahneleme yönteminin zaman zaman figür olmayan anlatıcı ve onun bakış açısıyla da uygulandığını belirtelim. Şimdi, bu anlatım yöntemleri ve onlara bağlı teknik öğeler üzerindeki tasnifli değerlendirmeye geçebiliriz.

I-SAHNELEME:

Romandaki öykülemenin "görülen yaşantı" şeklindeki temelini oluşturan ve karşılıklı konuşma ('diyalog'), 'tasvir' ve 'ayrıntılı eylem'leri kapsayan yöntemdir. 'Sahneleme', yaygın anlayış içerisinde sıklıkla 'gösterme' kastedilerek kullanılır. Oysa 'gösterme', sadece 'görülmeyen yaşantı'yı aktaran bir yöntemdir. Dolayısıyla 'sahneleme' ile 'gösterme' arasındaki en belirgin ve önemli fark bu noktada ortaya çıkar. Birinci yöntem sadece görülebileni; ikinci ise görülemeyeni aktarır. Bizi, genellikle tek bir işlevi işaret ederek birbirinin yerine kullanılan, bu iki sözcüğü iki ayrı yöntemin göstergeleri, iki ayrı işlevin terimleri olarak ayırtırmaya yönelen temel gerekçe de bu farkın varlığıdır.

A-Diyalog:

'Diyalog', figür olmayan anlatıcıyı -ki bu anlatıcı gözlemci konumunda bile olsa- bütünüyle silikleştirerek okuyucuyla figür merkezli içeriği doğrudan karşı karşıya getirmek ve böylece içeriğin uyandıracığı gerçeklik izlenimini pekiştirmek amacıyla kullanılan bir tekniktir. Özellikle realizm akımıyla birlikte romanda kendisine geniş bir yer bulan 'diyalog' tekniği sayesinde figürlerin duygu ve düşünce evrenleri, kendileri tarafından, dolayısıyla aracısız sergilenir. Ancak, 'diyalog' söz konusu doğrudanlığına rağmen bir sınırlılığı da barındırmaktadır. Bu kısıtlılık iki yönlüdür. Öncelikle ve anlatıcının konuşma cümleleri arasındaki küçük katkılarına rağmen figür, kendini ve birikimini yeteneğin ve bağlamın verdiği izin kadarıyla ifade edebilme, aktarabilme imkânına sahiptir. Bir başka deyişle, özellikle bağlam, figürün içindekileri, konuşmanın, sohbetin gerektirdiği konu dağarcığı çerçevesi içinde kalarak dışa vurma durumunda kalmasına yol açar. Kısıtlılığın diğer yönü ise okuyucuya dönüktür. O, figürü, onun diyaloglarda söylediği kadarıyla tanıyabilir ancak. İzleyicinin, tiyatro sahnesinde konuşan, sohbet eden ya da tartışan oyuncuların duygusal ve düşünsel yönünü ancak seyir aracılığıyla ve sadece gördüğü kadarıyla algılamasına benzer bu ilişkinin düzeyi. Zaten 'sahneleme' yönteminin bu alt tekniği tiyatrunun bir ikramıdır romana.

B- Tasvir:

Öykülemenin bir başka ana ögesi olan 'tasvir', içeriğin dekoratif fonunu oluşturur. Dolayısıyla o, öykülemenin eylemden çok tanıtım yönünü önceler. Olayların geçtiği iç ve dış mekânlarla bu olayları yaşayan kişilerin "görüntü"lerini vererek kurmaca evrenin görsel alt yapısını oluşturur. Böylece anlatıcının, öyküsünün kendine özgü gerçekliği hususundaki ikna çabası okuyucuda pitoresk bir duyarlılık şeklinde karşılığını bulur. Dayandığı bu temel bakımından tasviri de sahneleme yöntemine bağlı bir alt öge olarak görmek gerekir. Tiyatrodaki dekorların işlevi gibi... Ancak, tiyatronun izleyici ile içeriği aksiyonel, figüratif ve dekoratif bağlamda aracısız bir araya getirme imkânının romanda olmayışı, bu dekoratif alt yapının (her türlü) bir anlatıcı aracılığıyla okuyucuya aktarılmasına dönüşmesine yol açar. Bir başka deyişle, biz piyeste gözlerimizle izlediğimiz dekoratif yapıya romanda bir aracının onu bize anlatması aracılığıyla ulaşırız. Burada tasvirin yapılış ve sunuluş tarzları hakkında bilgi vermeyeceğim. Ancak şu kadarını belirtmeliyim ki ister nesnel ya da öznel yapılsın; isterse kesik ya da girişik sunulsun her tasvir romandaki muhayyel dünyanın daha bir görülebilir kılınması amacıyla yapılır ve bu nedenle sahneleme yöntemine bağlanır.

C-Ayrıntılı eylem:

Sahneleme yöntemi altında değerlendirebileceğimiz bir başka öge 'ayrıntılı eylem'dir. Sahnelemenin anlatma ile en çok iç içe geçtiği öge de budur. İki yöntemin birbirine karıştırılma riski bu ögede oldukça artar; çünkü aralarındaki fark en çok bu tarz roman pasajlarında silikleşmektedir. Ancak aksiyonel bir metin parçasının hangi yöntemle kurulduğunu çözümleyebilmek, eylemlerin mikro ya da makro ölçekli oluşunu belirlemekle mümkündür. Anlatma yöntemine tipik ve basit bir örnek olarak verebileceğimiz "Kapı çaldı. Ali oturduğu koltukları kalktı, yürüdü ve kapıyı açtı." şeklindeki kısa pasajı sahneleme yöntemine şöylece dönüştürebiliriz: "Kapının zili uzun uzun çaldı. Koltuğunda oturmakta olan Ali, sesi duyunca yerinde önce bir irkildi, başını kapıya doğru çevirdi. Ağır hareketlerle ayağa kalktı. Hareketsizlikten hamlaşan vücudunu gerinerek canlandırdı. Terliklerini giydi. Bir yandan "geliyorum" diye seslenirken yavaş adımlarla kapıya yöneldi, önce gözden baktı, gelenin tanıdık birisi olduğunu anlamının alışkanlığı ve rahatlığıyla kapıyı açtı." Görüldüğü gibi her iki pasaj da figürü sadece görülen yaşantı bağlamında yansıtıyor. Bununla birlikte, ikinci pasajdaki figür, bir piyese sahnesinde rolünü oynayan aktörün izlenebilirlik genişliğine benzer bir görsel derinlik içinde, bütün ayrıntılarıyla canlandırılıyor. İlk örnekteki figürün eylemleri, aralarına hiçbir somut ayrıntı yerleştirilmeyişinden hareketle makro ölçekli olarak nitenebilir. Buna karşılık ikinci örnekteki, dolgu malzemeleri olarak adlandırılacak ayrıntı eylemler, figürün davranışlarını mikro ölçeğe indirgeme işlevini görmenin yanında ve daha önemlisi çok küçük de olsa görülen yaşantı hâlinde onun İnsanî durumu tamamlayıcı etkin bir rol de oynamaktadır. Böylesi bir ayrıntı silsilesinin varlığı da sahnenin görüntüsünü netleştirerek daha bir gerçeklik izlenimi uyandırmış olur.

II- ÖZETLEME:

Öykülemenin "görülen yaşantı" şeklindeki temelini oluşturan ve ileriye dönük aman atlaması' ile 'olay genellemesi' tekniklerini kapsayan yöntemdir. Özetleme, görülen yaşantıya ait yöntemler arasında, metindeki hacmi bakımından biraz daha geri plânda yer alır. Bir romanın büyük bölümünde figürlerin iç ve dış durumları, yaşantıları da eylemlerin dizilişi yoğunlaştırılarak aktarılır. Olayların ve kişilerin verilmesi, kurmaca içeriğin meydana getirdiği ritmik yapıdan farklı düşünülmesi gereken, ağır bir akış hâlinde geliştirilir. Roman sanatı bireyleğe dayandığı için, "iyi bir roman"da görülen ve görülmeyen yaşantı birlikteliği,

bu akış içerisinde figürün bireyliğini derinlemesine irdelemek suretiyle sağlanır. Bu da içeriğin figür-zaman-mekân bağlantısı içerisindeki yoğunlaştırılmış ya da mikro süreçler hâlinde ilerlemesine zemin hazırlar. Dolayısıyla temel anlatım yöntemleri arasında sahneleme, gösterme ve bir ölçüde anlatma, gerekli olan yoğunluğu sağlamada yazara daha geniş imkân vermeleri bakımından metnin hacminin oluşumunda öncelikli birer role sahiptir. Bir başka deyişle, bu yöntemler romanın öncelikli amaçları arasında bulunan figüratif ve aksiyonel ayrıntıyı sağlamada önemli araçlardır. Dolayısıyla özetleme yöntemi, bu ana hedefe ulaşma hususunda elverişli olmayışı nedeniyle romanda daha az işlevsel etkinliğe ve daha az hacme sahiptir. İçeriğin gerçekliğe uygunluğunu zedeleme riski taşımasına rağmen özetleme, yerinde ve ölçüsünde olmak koşuluyla, iyi bir romancının kaleminde estetik işlev kazanabilen bir yöntemdir.

A-Zaman atlaması:

Özetleme yönteminin karakteristik özelliğini kazandığı teknik öge, zaman atlaması'dır. 'İç zaman'ın geniş bir kesiti kapsadığı romanlarda sıkça başvurulan bu yöntem figürlerde ve aksiyonda duygusal, düşünsel ve entrik yoğunluğun azalması ya da önemli bir yön değişikliğine uğramadan süregitmesi dolayısıyla/gerekçesiyle anlatıcının aktarmayı gereksiz gördüğü süreçlerde devreye girer. Dolayısıyla zaman atlaması, diğer üç yöntemle kurulan yoğunlaştırılmış pasajlar arasında geçişliliği sağlama gibi önemli bir teknik yarar da sağlar. Bu özelliği de onun, öteki yöntemlerle oluşturulmuş metnin genel dokusu içinde daha çok bağ kurucu bir sınırlılığa kalmasına yol açar. "Aradan altı ay geçti", "bir ay sonrasına kadar kayda değer hiçbir olay yaşamadı" gibi birer cümlelik tipik zaman atlamalarına çok sık rastlanır. Bunun yanında ender de olsa *Tutunamayanlar*'dan aşağıya alacağım pasajda olduğu gibi, zaman atlamasının figürün geleceğine ilişkin olarak öyküye katkı sağlayan ayrıntılı bir yapıya büründüğü de dikkati çeker. Turgut Özbek'in sinik yaşantısı ile bilinçlenerek eyleme geçtiği süreç arasındaki ara evre, tekdüzeliği vurgulayan ve alttan alta ileriye dönük bir gerilimi besleyen ironik bir anlatımla atlanır.

"Sonra, günlerce hayatın akışına kapıldı. Önemsiz gördüğü olayları tekrar yaşadı. Selim'i düşünmeden günler geçti. Yatakta karısının sıcaklığıyla, gecelerce uyudu. yıkandı... traş oldu... tekrar kirlendi. Yeni bir paket jilet aldı. Evde birkaç kere 'umumi temizlik' yapıldı. Dostlarıyla geceler yaşadı: Selim'in tanımadığı dostlarla, aile ve iş çevresinin arkadaşlarıyla. Birbirlerine benzeyen günler, yaşarken nasıl geçtiği anlaşılmayan günler, tarih düşürülmesi imkânsız günler. Günler birbirini kovaladı. Pazartesi oldu, sonra pazar, sonra gene pazartesi. Sonra gene pazar oldu. Geç kalkıldı. Kahvaltı, büyük kahvaltı, geç yapıldı. Pazar gazeteleri okundu, bilmeceler çözüldü: geçen hafta çözülen aynı bilmeceler. Evde yemek verildi, başka evlere yemeğe gidildi. (...)" (Atay, 1990, 296-297).

B- Olay genellemesi:

Özetleme yöntemine bağlı olan ikinci teknik öge, olay genellemesidir. Burada da zaman atlamasında olduğu gibi, bir zaman genişlemesi görülür. Ancak iki öge arasında önemli bir fark vardır. Olay genellemesindeki genişleme, hir atlama şeklinde olmaktan çok bir yayılma hâlinde uygulanır. Her iki teknik öge de bir geçişi barındırmakla birlikte, geçiş ilkinde doğrudan; diğerinde dolaylıdır. Yoğunlaştırılmış pasajlar arasında yerini bulan bu genelleme ve dolaylı geçiş kısımlarında figürün görülen yaşantısı, ayrıntıya girilmeden ve sınırları çizilmiş bir zaman genişliği içinde aktarılır. Ayrıca olay genellemesinde, zaman atlamasından farklı bir yön olarak, gizli bir geriye dönüş de mevcuttur. Ancak bu, anlatıcı ya da figür marifetiyle uzak ve bloke ('retrospection') ya da anlık ('flashback') bağlamda geçmişe yönelen bir geriye dönüş değil; daha çok kimi cümle öğeleri ve kipleriyle belirginleştirilen

dolaylı ve figür olmayan anlatıcı merkezli bir geriye dönüş olarak düşünölmelidir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ındaki olay genellemesi, bu tarzda bir gizli geriye dönüşü barındırıyor:

"Duvardaki saat doğruysa en çok yirmibir dakika sonra burada olacaktı. Bugün de vaktinden önce geleceğini sanıyordu. On gündür beş kere bu büyük, çok masalı, kişisiz pastanede buluşmuşlar; hep vaktinden önce gelmişti. Öğle sonları fakültede olduğu günler onu Fındıklı'da bir küçük kahvede bekliyor, gelip camın önünde durunca kalkıyor, yedi yıl önce, canı sıkıldıkça okuldan basıp yürüyüverdiği zamanlar geçtiği aynı yokuştan Taksim'e çıkıyorlardı. Artık Güler'in akşamları eve dönüş yolu değişti." (1974, 99).

Tabii, bunun her olay genellemesinde geçerli bir durum olmadığını; ileriye dönük bir zaman yayılımı hâlindeki olay genellemesinin daha sık gerçekleştirilen bir uygulama olduğunu da belirtmeliyim. Aynı eserdeki bir başka olay genellemesini bu tarza örnek vermek mümkün:

"Canının yemek istemediği günler oluyordu Böyle günler, şehrin lokantalarını dolaşır, bir çeşit yemek arardı. Çoğu zaman bunun ya mevsimi geçmiş ya gelecek bir yemek oluşu tuhaftı. Yorgun, umutsuz girdiği bir lokantada onu bulunca oturur; önüne koydukları tabaktan hir iki lokma alır; sanki aradığı o değilmiş, ondan daha başka hir tat bekliyormuş gibi bezgin tabağı iter, şarap isterdi. Çok içiyordu. Bazı geceler bardağını doldururken şişeyi elinden bırakıp kalkar, şaşırın garsona borcunu öder, gideceği bir yere geç kalmış gibi sokağa çıkardı. Yürüyen, oturan kalabalığın arasında onu arardı." (210)

III-ANLATMA

Romandaki öykülemenin, "görülen yaşantı" iki "görölmeyen yaşantı" şeklindeki iki temeline de yayılabilen, ilk temele ait 'kişi tanıtımı', 'olay anlatımı' ve 'bütüncül geriye dönüş' ('retrospection') tekniğı ile ikinci temele ait 'doğrudan iç çözümleme' ve 'dolaylı iç çözümleme' tekniklerini kapsayan yöntemdir. Batıda, hemen hemen, 19.yüzyıla, bizde de 20.yüzyıla kadar üretilen sözlü ve yazılı eserlerin neredeyse tamamı hep bu yöntemle kurulmuştur. Realizm ile birlikte, öykünün gerçekliği hususundaki teknik endişelere dayalı arayışların sonucunda belirlenen (bizim bu yazıda 'sahneleme' başlığı altında değerlendirdiğimiz) diyalog gibi kimi gösterme teknikleri, anlatmaya seçenek olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Anlatma yöntemi -bir zamanlar kendisini açık ya da dolaylı hissettirmekten geri durmamış- figür dışı bir anlatıcının varlığını gerektirir. Bu yöntemin karakteristik özelliğı, figür olmayan bir anlatıcı ve onu bakış açısı ile oluşturulmasıdır. Bir başka yaklaşımla anlatma, 'anlatıcı' ile ilişkisi en sıkı olan, dolayısıyla teknik kaygıları çok gerektirmeyen yöntemdir. Bu nedenle o, öykülemeli metinlerde başvuru temel anlatım yöntemlerinin de en eskisidir. Çağdaş roman anlayışında, figüratif kadro içinde bulunmayan, ancak anlattığı her türlü yaşantıya tanık ol(uyor)muş izlenimi uyandıran böylesi anlatıcı, "hayali" olarak kabul edilmektedir.

Onun tarihî seyrini -özellikle kendi öyküleme geleneğimizi ölçüt alarak- hatırladığımızda, tam anlamıyla her şeye egemen bir kişiyle karşılaşırız. Bu egemenlik, 19.yüzyıl Osmanlı-Türk romanında 'yazar-anlatıcı' düzeyindedir. Andan yüzyılın sonlarında terk edilmeye başlanan ve bugün artık çok büyük hir teknik hata olarak kabul edilen bu anlatıcı tipi, dönemin sosyokültürel koşullarının ürünüdür. Kendisinde toplumu hemen her konuda eğitme ve

yönlendirme misyonu gören Tanzimat yazarı, romanı da bu yolda bir araç olarak kullanmanın gereği, kurduğu ibretli içerikleri didaktik bir tavırla anlatmayı tercih etmişti. Dolayısıyla, çoğunlukla ahlâkî dersi doruğa çıkaracağı finali bile önceden tasarlamış olduğu romanını bizzat kendisi anlatıyordu. Bu yazar-anlatıcı, gerektiğinde okuyucuyla hasbihal ederek, ona içerikle ilişkisi çok zayıf konularda doğrudan bilgi aklaracak kadar metne müdahalesini had safhaya ulaştırabiliyordu. Serveti Fünun romanıyla birlikte ortadan kalkan yazar-anlatıcı tipi, yerini süratle hayalî anlatıcıya bıraktı. Bu dönemde edebiyat kendi mecrasına çekilmiş, Tanzimat yazarının çoğunlukla gerekmediği teknik kaygılar önemsenmeye başlamıştı çünkü. Bununla birlikte, anlatma, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu gibi birkaç istisna yazar dışında, neredeyse seksenli yıllara kadar romancılarımızın rağbet ettiği başlıca anlatım yöntemi oldu. Bu durumu -anılan adların tamamına yakınının, genel roman verimi içinde çok kısıtlı bir yer tutan modernist roman tarzının temsilcileri olduğunu gözden kaçırmaksızın- nesnel ve toplumsal gerçekliği işlemeyi amaç edinen yansıtmacı roman anlayışının hegemonik yapısıyla açıklamak mümkündür. 20.yüzyıl Türk romancısı artık metne müdahale etmemek gerektiğini idrak etmekle birlikte, anlatım düzleminde inisiyatifi elinde tutmayı ve bu doğrultuda bir 'bakış açısı' kullanmayı sürdürmüştür. Dış gerçekliği yansıtan söz konusu yaygın roman tarzında, -hakim bakış açısı sayesinde- anlatmanın başlıca anlatım yöntemi oluşu gerçeği, bize onun daha çok görülen yaşantıyı aktarmaya ya da psikolojik yapı gibi içsel durumları görünür kılmaya elverişli olduğunu çok belirgin bir biçimde göstermektedir.

Anlatma yönteminin roman metni içinde oldukça geniş bir yeri vardır. Figür olmayan anlatıcı, hakim bakış açısıyla, başta 'kişi tanıtımı' olmak üzere, 'olay aktarımı'ndan 'iç çözümleme'ye kadar pek çok teknik ögeyi uygulayabilir. Veya 'bütüncül geriye dönüş' tekniğiyle kronolojik düzenini kırdığı öyküyü uzak geçmişe götürebilir.

A- Kişi tanıtımı:

Figür olmayan anlatıcı merkezli kişi tanıtımı, genellikle iki tarzda yapılır. İlki, figürün, bizzat anlatıcı tarafından genel bilgilendirici pasajlar ile tanıtılmasıdır (Tekin, 2001, 85). Genellikle başkişi için romanın başında, diğer figürler için de öyküye katıldıkları metin halkasında yer verilen bu pasajlarda figürler daha çok geçmişteki durumlarıyla ve yaşantı biçimleriyle sunulur. Böylece okuyucu onlar hakkında daha baştan belirgin düzeyde bilgiye, fikre ya da izlenime sahip olur. Dolayısıyla, bu tarz kişi tanıtımları sonucunda figürlere yönelik sempatiler, kabuller ya da redler okuyucuya yazar tarafından hazır olarak verilmiş olur. Bir başka deyişle, okuyucu figürü tanıma ve/ya daha ileri bir adımda ona karşı tavır belirleme noktalarında yazar tarafından yönlendirilir. Yaşar Kemal'in *Karınca'nın Su İçtiği* adlı romanında bu teknik öge, çok da didaktik olmayan bir anlayışla, yani genel bir sürecin içinde eritilerek uygulanır:

"Doktor Salman Saminin soyu Kafkas sürgünlerindendi. Üç kuşaktır Kafkasya daha dillerinden düşmüyordu. Kafkasyanın suyu, toprağı, karlı dağları üstüne çok şey biliniyor, evde herkes, şimdiye kadar Çerkezce konuşuyordu. Evin içinde bir tek sözcüğü bile yanlış konuşanla alay ediliyor, o kişi aşağılanıyor ve Kalkas deslanları Anadolu'nun birçok yerine iskan edilmiş Çerkez oymaklarında, İstanbulda söyleniyordu. Şimdilerde destanlar, türküler birçok oymakta bitmişti. Belki Anadolu'nun kalabalıkça Çerkez yerleştirilmiş yörelerinde o destanlar, o türküler daha söyleniyordur. İstanbulda doğmuş, büyümüş, doktor çıkmış, uzmanlığını Fransada yapmış ama hiçbir zaman Kafkasyayı, anayurtlarını ona kimse unutturamamıştı. Musevilere hiç şaşmıyordu. Mevud Toprak özlemi binlerce yıl süren bir özlemdi. Kafkas dağlarının pınarlarından da daha süt ve bal akıyordu. Son soluğunda, aaah,

Dağıstan demeden ölen hiçbir Çerkez görmemişti. Burada, bu kilisede ölen yaralı Çerkez delikanlıları, Dağıstan, aaah Dağıstan, diye can vermişlerdi. Dağıstan o kadar iliklerine işlemişti ki, son solukta o da, aaah Dağıstan diye ölecekti." (2002, 480)

İkinci tarz kişi tanıtımı ise, yukarıdaki uygulamanın tam tersidir. Figürün kimliği ve kişiliği hakkında özellikle bir ön bilgi verilmez; bunlar o ay akışı içinde ânın gerektirdiği davranış, diyalog, iç konuşma gibi çeşitli uygulamalar aracılığıyla ortaya konur. Böylece figür(ler)in dış ve iç portreleri, parçaların adım adım birleştirilmesiyle ve nesnel gerçeklikteki hâliyle oluşturulur. Metnin geneline yayılması nedeniyle örneklendirilmesi güç olan bu tarz, teknik düzey bakımından ilkinin göre daha makbuldür.

B- Olay anlatımı:

Her ne kadar psikolojik öğelere yaslanıp aksiyonu ikinci plâna atsa da hemen ter tarzda yazılan romanlarda "belli bir zaman ve belli bir mekân içinde yer alan (somut) bir" (Stevick, 1988, 52) eylem ya da olay bitimi bulunmak zorundadır. Bu, büyük ölçüde iç yaşantıların, dışsal devingenliği barındıran somut bir fondaki nedensellik bağı içinde oluşturulabilmesi için gereklidir. Bir başka deyişle, (figürlerin psikolojik oluşumlarının hangi gerekçelere dayandığını tespit etmek, onları var eden fiziksel koşulları, ortamları belirginleştirmek ve bunları bir neden-sonuç ilişkisi kapsamına almak, roman dünyası için bir gerekliliktir. Aksiyona pek gereksinimi yokmuş gibi görülen psikolojik roman gibi türlerde bile aslında kendisini dolaylı da olsa gerekli kılan 'olay' ögesi, aksiyonu önceleyen yansıtmacı ve postmodernist roman tarzlarında metnin adeta ana malzemesi olacak kadar önem kazanır.

'Olay anlatımı' bir roman incelemesinde, içerikten çok teknik düzlemde kuruluş, yine bu bağlamın diğer öğeleri olan 'bakış açısı' ve özellikle 'anlatıcı' ile olan ilişkisi bakımından değerlendirilmek durumundadır. Dolayısıyla 'olay anlatımı', bir yönüyle romanın içeriğine göndermeler yapan, dikkat çeken bir özü barındırmasının yanında bir yönüyle de teknik öğeler arasında yer alır

Bu genel girişin ardından, anlatılan 'olay'ın okuyucuya kim tarafından aktarıldığı sorusuna cevap aranması gerekir. Yansıtmacı romanda gerek aksiyon boyutunda gerekse psikolojik düzlemde yer alan her birim, genellikle figür olmayan hayalî bir anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Özellikle figürlerin davranışları, ilişkileri, dekoratif malzeme gibi her türlü görsel ögenin değerlendirilmesi, yorumlanması gibi somut bir alt yapıya sahip birimlerin verilmesi böyle bir anlatıcı tipini öngörür. Dolayısıyla davranışları ve bunlar çevresinde gelişen ilişkiler, çatışmalar gibi olay birimlerini okuyucuya yansıtan kişi, bu kurmaca dünya içinde yer almayan bir anlatıcıdır. Böylece öykünün sürdürülmesinde bağ kurucu işlev üstlenen somut ve harekete ilişkin kısımların aktarımı ikinci bir elden yapılmış olur.

Olay anlatımının ön plâna geçtiği pasajlarda, figürlerin ruhî durumları 'dolaylı iç çözümleme'lerle verilir. Ayrıca açık ve kapalı mekân tasvirleri bu tür kısımlarda yoğunlaşır. Bu tanıtıcı pasajların teknik özelliği, figür olmayan anlatıcının bakış açısıyla yapılmış olmasıdır. Bu da olay anlatımının -otobiyografik teknik dışında- hemen hep böylesi bir anlatıcı tarafından yapıldığını gösterir. 'İç çözümleme' yapılan pasajlarda ise olay ögesi geriye çekilip içindeki kısımlar yoğunlaştırılmak suretiyle dikkatler figürlerin görülmeyen yaşantısına yöneltilir. Bu noktada artık olay aktarımı yerini iç figüratif durumların aktarımına bırakmaya başlar.

C- Bütüncül geriye dönüş:

Romanın iç zamanı genel olarak olgu ister nedenden sonuca isterse sonuçtan nedene şeklinde kurulsun, ileriye doğru akar. Bu kronolojik akış sırasında öykünün kimi yerlerinde geçmişe dönülmek suretiyle ya an içindeki yaşantısıyla sunulan figür(ler)in ya da yaşanmakla olan olay(lar)ın bütüncül bir anlayışla tanıtımı ve nedenselliği ortaya konur. Öykülemeli anlatılarda oldukça sık uygulanan geriye dönüş, kendi içinde 'bütüncül' ('retrospection') ve 'kısmî' ('flashback') olarak iki alt tekniğe ayrılır. İlk alt teknik, anlatma; ikincisi ise gösterme yöntemine aittir. Dolayısıyla ilk yöntemin başlığı altında ele alacağımız teknik de 'bütüncül geriye dönüş' olacaktır.

Figür olmayan anlatıcının hakim bakış açısıyla kurulan ya da figürün bir diyalog aracılığıyla kendi geçmişini -doğal olarak- kendi bakış açısıyla aktardığı romanlarda geriye dönüş de bu tutumun bir ürünü hâlinde ve bütüncül olarak uygulanır. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* (1896)'ında ilk üç bölüm hâlihazırın, Tepebaşı Gazinosundaki akşam yemeğinin anlatılmasından oluşur. Bu bölümlerde, yemek sahnesinde yer alan ve öykünün etkin kadrosunu oluşturacak olan figürler, başkişi Ahmet Cemil'in merkezliğinde tanıtılmış olur. Dördüncü bölümden itibaren figür olmayan anlatıcı çok net bir geriye dönüş uygulayarak başkişiyi ve ailesini çocukluğundan başlayarak daha bütüncül bir perspektifle anlatır. Tabii, bu dönüşle kırılan iç zaman çizgisi, ilerleyen kısımlarda tekrar üçüncü bölümün bittiği âna getirilecek ve ileriye doğru sürdürülecektir; ancak, bu teknik sayesinde aktüel zamandaki görülen ve görülmeyen yaşantısının temelleri, gerekçeleri belirginleştirilmiş olan Ahmet Cemil, maddî ve manevî portresi oldukça geniş ve bütüncül bir zaman kesiti içinde daha derinleştirilmiş, dolayısıyla daha gerçek kılınmış bir figür düzeyine ulaştırılmış olur. Bütüncül geriye dönüşün -aynı zamanda onu bu sözcükle ayırıştırıp nitelememizin ana nedeni de olan- bir başka özelliği de bu noktada belirginleşmektedir. Figürü. uzun bir süreç eşliğinde tanıtmayı amaçlayan anlatıcı, onun geçmişini bloke bir metin hacmi sayesinde aktarabilecektir. Biz de okuyucu olarak dördüncü bölümden itibaren geçmişini öğrenmeye başladığımız Ahmet Cemil'in hâlihazırdaki durumuna birkaç bölüm sonra dönebiliriz ancak.

Bütüncül geriye dönüş tekniği, nadiren romanın kurgusunda çok belirleyici bir rol de oynayabilmektedir. Çoğunlukla bir romanda birden fazla, gerekli ama ara bir konumda uygulanabilen söz konusu teknik, olgunun kuruluşunda başat bir rol de oynayabilir. Tanptnar'ın *Huzur* (1949)'u bu farklı uygulamaya çok güzel bir örnek oluşturur. Dört bölümden oluşan romanda ilk ve son bölümler aktüel zamanı kapsar. İkinci ve üçüncü bölümler ise -geriye dönüş uygulamasıyla- yaklaşık bir yıl öncesinde yaşanan aşkın hikâyesini anlatır. İkinci bölümdeki geçmişe yönelmenin ardından tekrar âna döndüğünde ise son bölüm başlar. Burada dikkati çeken husus, son bölümün, birincinin devamı oluşudur. Her ne kadar figür olmayan anlatıcı tarafından gerçekleştirilse de içeriğin ağırlıklı kısmını oluşturan geriye dönüş, Mümtaz'ın yaklaşık onbeş dakika süren ayaküstü sohbeti sırasında hüsrarla biten aşkını hatırlaması gibi içsel bir zemine yerleştirilmiş izlenimi verir. Dolayısıyla, son bölümün, ilk bölümün sonundaki sahne olduğu anlaşılınca geçmişle yaşananların adeta Mümtaz'ın zihninin akışı sayesinde izlendiği de belirginleşir.

Bu tekniğin figür merkezli de uygulanabildiğini yukarıda belirtmiştim. Örneğin, ilk yerli romanımız olan *Taaşuk ı Talat ve Fitnat* (1872)'ta Saliha Hanım'ın yaptığı ideal evliliğin uzun yıllar önceki hikâyesi bizzat kendisi tarafından aktarılır. Onun bu hikâyeyi, aktüel zamanda, Dadıyla yaptığı sohbet sırasında kesintisizce anlatması ve dikkatleri tamamen uzak geçmişe yönlendirmesi. Bu uzun pasajı bir bütüncül geriye dönüş uygulaması kılar.

Bu tür geriye dönüş genellikle aksiyonel bir özellik taşır, Figür olmayan anlatıcının yukarıdan/dışarıdan anlatımı ve figürün bir diyalog aracılığıyla aktarımı ile kurulmasından

kaynaklanır bu özellik. Dolayısıyla geçmişin görünen yaşantıya dahil olan kesitleri ön plândadır. Bundan hareketle, bu tür geriye dönüşün, figürleri somut ortamlardaki yaşantıları ve konularıyla işlemeyi önceleyen yansıtmacı roman tarzında çokça tercih edilmiş olması da -bu bakımdan- gerekçelendirilebilir.

Ç- İç çözümleme:

İnsanı çok yönlülüğüyle, yani tüm gerçekliğiyle verme yönelimi, 20.yüzyılın kimi öncü yazarlarınca birtakım psikolojik tahlil tekniklerinin bulunmasını sağlamıştır. Özellikle anlatım katmanında roman figürünü etkin bir konuma getiren, giderek on bu katmanın egemen öznesi kılan bu teknikler, kurmaca dünyaya dışarıdan bakan hayalî ve hâkim anlatıcıyı silikleştirerek insanî gerçekliğin özellikle psikolojik boyutunu ilk elden, doğrudan vermeyi amaçlar. Özellikle modernist tarz içinde gelişme fırsatı bulan bu tekniklere 'iç konuşma' ve bilinç akışı'nı örnek verebiliriz. Bununla birlikte varlığını sürdüren 'figür olmayan anlatıcı' merkezli yansıtmacı roman anlayışı da klâsik kurgu ve anlatım anlayışı içinde bu yeni tekniklerden yararlanabilmiştir. Ancak o, böylesi bir anlatıcının egemenliği altında iç yaşantının sunumunda alışageldiği aktarım tekniğinden de vazgeçmemiştir. 'İç çözümleme' terimiyle karşılanan bu teknikte, anlatıcı figürün zihnine, gönlüne rahatça nüfuz edip onun bu yönlerini bizzat kendisi dolaylayarak -tabii figürü de edilginleştirerek- verir. Görünmeyen yaşantıyı hedeflemesine karşılık, figür olmayan anlatıcı ve onun hâkim bakış açısıyla kurulmasından ötürü 'iç çözümleme' tekniğini anlatma yöntemine bağlı bir teknik olarak değerlendirmek gerekir.

'İç çözümleme', psikolojik tahlil teknikleri arasında en yaygın ve daha kolay uygulanabilir olanıdır. Kendi içinde nüanslarla pek çok alt türe ayrılabilmeyle birlikte (Koç. 2000) bunlardan 'doğrudan', 'dolaylı' ve 'aksiyonel' olanlar daha kapsayıcıdır.

1-Doğrudan iç çözümleme:

Bu alt türde figürün duygu ve düşünce dünyasına ait her türlü bilgi figürün (" ") içine alınmış kendi ifadeleriyle aktarılır ve fiir olmayan anlatıcıya ait "diye düşündü", "diye içinden geçirdi" gibi ifadelerle tamamlanır. Okuyucunun figüre ilişkin durumu ya da bilgiyi figürün kendi söylemine dayalı olarak izleyebildiği bu teknikte anlatıcı, salt aktarıcı bir konumda görünmekle birlikte figürden daha etkindir. Zira, figürün içiyle okuyucu arasında geçişliliği doğrudan o sağlamaktadır. Ayrıca, figürün psikolojik yönünü, onun zihnine içten bir tutumla ve hâkim bakış açısıyla nüfuz ederek anlatmaktadır.

“Ahmet telefonu kapadı. Parmaklarıyla masanın üzerine sinirli sinirli vurarak önce Cevdet Bey'in resmine, sonra Osman'a baktı. “Evet, Cevdet Bey'in resmini yapmalı!” diye düşündü. (...) "Evet eşyalar!" diye düşündü.” (Pamuk, 1998. 573)

Aynı uygulamada zaman zaman anlatıcının ifadesi figürün düşüncelerinin verildiği kısmın önüne getirilir. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinden aşağıda vereceğim örnekte figürün düşünceleri, anlatıcının sunumundan sonra aktarılıyor:

"Faiz Bey de Neriman'da hâlâ tatmin olunmamış bir iştihak seziyor vo anlamıyor, kendi kendine düşünüyordu: “Ne istiyor? Baloya gitmekten başka bir arzusu mu var? Bu semtte oturmak arzu etmiyor mu? Şinasi'den başka birine mi temayülü var? Kim olsa gerek bu? Şinasi bilir mi acaba?.. Ne düşünüyor o? Bana niçin bir şey söylemiyor? İkiisi da bana ehemmiyet vermiyorlar mı? Benim aleyhimde mi düşünüyorlar? Ben onlara karşı vazifemi yapmıyor muyum? Balo müsaadesini

verdiğime hata mı ettim? Haberim olmadan birçok vak'alar mı cereyan ediyor?""
(1983, 79)

2- Dolaylı iç çözümleme:

Bu tür iç çözümlemelerde anlatıcı, figürün psikolojik yönüne, zihnine yine hâkim bakış açısıyla ama bu kez dıştan bir bakışla nüfuz eder. Okuyucunun, figürün duygu ve düşünce dünyasına ilişkin her türlü bilgiyi onun içine alınmış kendi sözlerinden izleyebildiği ilk türden farklı olarak bu tür iç çözümlemede bilgi, izlenim ikinci elden, anlatıcı aracılığıyla dolaylı yoldan edinilir. Orhan Pamuk'un aynı romanında, Cevdet Beyin almayı tasarladığı eve ilişkin düşüncelerini anlatıcı şöyle verir:

"Cevdet Bey depo bekçisini savdıktan sonra mektubu bitirdi ve vakit ve para sıkıntısıyla dertlendi. Bozuk çıkan lambaları kime satacağını düşündü. Bu konuyu zekâsına ve dostluğuna güvenebildiği arkadaşı Fuat'a sorabileceğini düşündü." (17)

Cevdet Bey ve Oğulları'ndan bu başlık altında vereceğim ikinci dolaylı iç çözümleme örneği, figürün görülmeyen yaşantısını daha kapsamlı bir bütünlük içinde aktarıyor:

"Muhittin tramvaydan indi. Helaların önünden geçerken yavaş yavaş meydana dönmesi gerekiyordu. Yavaş yavaş meydana döneceğini ve keyifli adımlarla insanlara bakarak meydana dönerken, şimdi yaptığı gibi, sigara içeceğini, ağzında sigaranın zehriyle birlikte keyif verici bir acı bulacağını, bütün gün inşaat mühendisliği yaptığı yazıhanede akşam Beyoğlu'na gideceğini, Beyoğlu'nda yürüyeceğini, ayaküstü bir içki içeceğini, sonra randevuevine gideceğini, sonra da sinemaya gideceğini düşünmüştü." (272)

3- Aksiyonel iç çözümleme:

Figürün iç dünyasına ilişkin durumların, figür olmayan anlatıcı tarafından, aksiyonla birlikte, onunla iç içe aktarıldığı bir iç çözümleme tarzıdır. Dolayısıyla, figürün yaptıklarıyla düşündükleri/duydıkları, figür olmayan anlatıcı tarafından bir arada sunulur. Bu özelliği, aksiyonel iç çözümlemeyi, görülmeyen yaşantı ile görülen yaşantının çözümleme bağlamında bir araya getirilebildiği bir teknik kılar. Ayrıca, aksiyonel iç çözümleme tekniği, yukarıda verilen diğer iki çözümleme tekniğini de içine alabilen bir genişliğe sahiptir. Bir başka deyişle, gerek doğrudan, gerekse dolaylı iç çözümleme, bu tekniğin içinde yer alabilmektedir. Bununla birlikte, her ikisi de bu yeni tarz içinde aksiyonel iç çözümlemenin karakteristik özelliğini oluşturma doğrultusunda- bir değişim geçirir ve genellikle cümlede belirteç işlevi yüklenir. Böylece, bu tarzda görülmeyen yaşantıya ait öğeler, görülen yaşantının hemen yanbaşıda sunulur.

"Muhittin kapana kısılmış gibi hissediyordu, ama fazla da aldırıyordu. Biraz değişik şeyler geçsin canım başımdan!" diye düşünerek kendini yatıştırdı. Ömer'in doldurduğu bardaktan bir yudum aldı. Sonra bir yudum daha aldı ve "Artık içtikten sonra bir yudum da bir fiçı da bir' diye düşünerek bütün bardağı içti." (492)

"Bu sokaktan her içeri girişinde içini yakan tiksinti ve korkunun canlandığını fark ederek, kaldırımlarda, parke taşlarının üzerinde kırmızı ışıklar yansıtan su birikintilerinin çirkef olduğunu, Beyoğlu'nun çirkin olduğunu, kendisinin sefil, zavallı, korkak olduğunu, yıkılmak üzere olduğunu düşünerek yürüdü." (274)

Tarık Buğra'nın *Yalnızlar* adlı romanında ise aksiyonel iç çözümleme tekniği, belirteç niteliği taşımaksızın, anlatıcının egemenliğine rağmen daha bir yalın ve içten uygulanmıştır:

"Hurrem kendisini büsbütün yalnız hissediyor. Yalnız ve güçsüz, kuvvetsiz. Ve, sanki kalan son tâkat kırıntılarını bunun için harcıyormuş gibi doğruluyor, oturduğu hasır iskemleden kalkıyor, sonra da bu çökkünlüğe uygun bir sesle:

-Sofrayı hazırlamalayım. diyor." (1981, 127)

IV-GÖSTERME:

Öykülemenin "görülmeyen yaşantı" şeklindeki temelini oluşturan ve roman kişilerinin iç dünyalarını doğrudan vermeyi amaçlayan 'iç konuşma' ve 'bilinç akışı' ile dolaylı olarak bu kapsamdaki kısmî geriye dönüş' ('flashback') tekniklerini kapsayan yöntemdir. Çağdaş roman, başlıca amacı olan insanı dolaysız işlemenin, onu derinden kavramanın ve aktarmanın on doğal yolunu bu yöntemle bağlı teknikler sayesinde bulmuştur. Dolayısıyla gösterme, bu amacın engellerini aşma yolundaki çabalarla bulunmuş teknikleri barındırır bünyesinde. Bunun için de kökeni roman sanatına ait olan tek yöntemdir, denilebilir.

Gösterme yönteminde figür olmayan anlatıcı devre dışı kalır ve figür, iç yaşantısını olanca özgürlüğü, doğallığı, karmaşıklığı ile ifade etme imkânına kavuşur. Dolayısıyla, bu yöntemde metne anlatıcılık ve bakış açısı bakımından figür egemendir. Ancak bunlar tamamen görülmeyen yaşantıyı hedefler. Bu bakımdan, gösterme yöntemi büyük ölçüde psikolojik bir temel üzerinde oluşur. Yanstımacı romanda ağırlıklı ruh tahlili tekniği olan iç çözümlemenin dolaylılığı ve yapaylığı, yerini doğrudan doğruya figürün iç dünyasını bizzat kendisinin anlatmasındaki doğrudanlığa ve doğallığa bırakır.

Figürün, içine yönelişinin sonucunda ulaştığı zamanın niteliği, gösterme yöntemine bağlı teknikleri kendi içlerinde iki ana gruba ayırmamızın temel ölçütüdür. Eğer figür, hâlihazırdaki ruhsal durumunu aktarıyorsa bu, 'iç konuşma' ve 'bilinç akışı' tekniklerini oluşturur. İçe yönelişin geçmişe dönük olması ise 'kısmî geriye dönüş' ('flashback') tekniğini gündeme getirir. Görülen yaşantı sürerken "hatırlama"nın devreye girmesi ile gerçekleşir bu psikolojik geriye dönüş. Andaki iç durumu verme açısından birleşen 'iç konuşma' ile 'bilinç akışı' ise, bilincin işleyiş düzeninin dile yansıyış boyutundaki nüansla birbirinden ayrılır.

A- İç konuşma:

'İç konuşma', yukarıda da belirttiğim gibi, bir psikolojik tahlil tekniğidir. Figür olmayan anlatıcının hakim bakış açısıyla uyguladığı 'iç çözümleme'nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görülmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda bulunmuştur. İlk örnekleri 19. yüzyılın son çeyreğinde verilmekle birlikte (Pospelov. 1985, 58-59; Bourneuf-Quellet, 1989, 177), 20 yüzyılın başlarından itibaren Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Franz Kafka gibi modernist yazarlar tarafından sistemli olarak uygulanmaya başlamıştır. Yüzyılın hemen bütün iyi romancıları tarafından benimsenerek değişik ölçülerde uygulanan 'iç konuşma', artık romanın vazgeçilmez teknik öğeleri arasında yerini almıştır. Bu süreçte, Samuel Beckett'in *Molloy*'da yaptığı gibi romanı bütünüyle iç konuşma ile oluşturmanın örnekleri de dikkati çeker (Stanzel, 1997, 41). Türk romanından da Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* (1979) ve Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* (1998) adlı eserlerini, metni ağırlıklı olarak iç konuşmayla kurma tutumunun ürünleri sayabiliriz. Bununla birlikte, romanda öykünün görülen yaşantı yönünün belirgin bir yeri olması gerektiği görüşünden hareketle, gösterme yöntemine bağlı tekniklerin metinde belli bir hacimle sınırlandırılmasının daha yerinde olacağını belirtmek de gerekir. Olayları bir meddah gibi dıştan anlatmak nasıl metnin anlatım dokusunu yüzeysel bırakma

riskini taşırsa bütünüyle içten göstermek de bireyi bütün ortamlardan ve koşullardan uzakta bir psikolojik bulanıklığın tekdüzeliğine itme tehlikesini beraberinde getirir.

İç konuşmayı, yapı bakımından, doğrudan iç çözümlemenin fazlalıklarından arındırılmış bir benzeri olarak niteleyebiliriz. İç çözümlemede tekniğin içeriği (“ ”) arasına alınır ve ardından figür olmayan anlatıcının “diye düşündü” veya “diye içinden geçirdi” gibi ifadesiyle tamamlanır. Bu uygulamada figürün “ ” içindeki düşüncelerinin genellikle kendi anlatıcılığı aracılığıyla aktarıldığını da ekleyelim. Doğrudan iç çözümlemeyi bir iç konuşmaya dönüştürmek için “ ” işaretlerini ve anlatıcının ek sözlerini kaldırmak yeterlidir. Sözelimi, daha önce doğrudan iç çözümlemeye verdiğim *"Ahmet telefonu kapadı. Parmaklarıyla masanın üzerine sinirli sinirli vurarak önce Cevdet Bey'in resmine, sonra Osman'a baktı. "Evet, Cevdet Bey'in resmini yapmalı!" diye düşündü. (...) "Evet eşyalar!" diye düşündü.*” pasajını şöylece bir iç konuşmaya çevirebiliriz: *"Ahmet telefonu kapadı. Parmaklarıyla masanın üzerine sinirli sinirli vurarak önce Cevdet Bey'in resmine baktı. Evet, Cevdet Bey'in resmini yapmalı. (...) Evet, eşyalar!"*. Görüldüğü gibi, ilk örnekte figür olmayan anlatıcının aktarımına muhtaç olan figür artık içinden geçirdiklerini aracısız olarak iletebilme etkinliğine ulaşmaktadır.

Tabii, yukarıda teknik olarak kapsamını belirlemek amacıyla verdiğim örnekten hareket ederek iç konuşmayı bu kadar basite de indirgememek gerekir. Ayrıca, iç çözümlemeyi artık çağdışı kalmış bir teknik olarak göstermek de değil niyetim. Genellikle aksiyonel akış içine serpiştirilen iç çözümleme tekniği, bu yapısal durumundan ötürü birkaç cümleden oluşmak durumundadır. Bir başka deyişle, olay ögesi ile görülmeyen yaşantının birlikle verilmesi yolunda figür olmayan anlatıcılı romanda iç çözümleme çok elverişli bir yoldur. Bununla birlikte, aşağıda vereceğim örneğin de anlaşılabilirliği sağlama kaygısından ötürü kısa tutulmasına karşılık- iç konuşma, iç çözümlemeden daha oylumludur, Başlıca amaç, iç yaşantıyı alabildiğine sergilemek olduğundan oldukça uzun pasajlara yayılabileli bu teknikte “*ne iç çözümleme” yönteminde anlatıcının marifetiyle düzenlenmiş mantıktan gücünü alan cümlelerle, ne de "bilinç akımı" yönteminde mantık silsilesi bozulmuş cümleler*” (Tekin, 2001, 65) yer alır. İç konuşma -fiilin bilinci temsilde yetkililiği hususundaki kuşular (Pospelov, 1985, 59) bir yana- kitabiliği aşan bir mantıklilikle ve konuşma dilinin serbestliğiyle yapılan “sessiz” (Moran, 1990. 64) bir konuşmadır. İç çözümlemede görülen yaşantının zihin üzerinde gizli bir egemenliği kendisini hissettirirken iç konuşmada dış dünya üzerinde bilincin etkisi gerçekleşir. Dil düzlemindeki mantıkî düzen içinde çağrışımlar ve buna bağlı olarak imgeler ön plâna çıkar. Bu noktada onun iç çözümlemeden hacim dışındaki bir başka farklı yönü de belirir. İç çözümlemede figürün “ne” düşündüğü ya da hissettiği; iç konuşmada ise onun “nasıl” düşündüğü ya da hissettiği öncelik kazanır. Dolayısıyla metin dokusunda iç konuşmanın ağırlık taşıdığı romanda dış dünya içinde yaşayan bir figürü izlerken aynı zamanda o figürün bilinci ve imgelemiyile algılanan öznel bir dış gerçekliğin kuruluşuna da tanık oluruz.

“Aşağıda oturdu, salona çıkmadı. Garson, belini dayadığı masadan hafifçe yaylanarak doğruldu. Taşralı garsonlar. İnsanın içi kapanıyor. Etrafta sinirlenecek ne kadar çok şey var. Önce sinekler... sonra, öğle sıcaklığında güneş... yakar Allah deyu deyu... Bir bu eksikti, bir de mısralar takılsın aklıma.

"Buyrun beyim." (...)" (Atay. 1090, 282)

B- Bilinç akışı:

Zihnimizde düşünceler çoğu zaman düzenli, kurallı bir şekilde akmaz. Bütün doğallığına ve doğrudanlığına rağmen iç konuşmanın bu düzensizliği tam anlamıyla temsil edemediği görüşüne dayalı teknik kaygılar, bilinç akışı tekniğinin başlıca oluşum gerekçesini oluşturur.

İç konuşmanın bir türevi olan bilinç akışı, ondan sadece dili cümle bazında kullanım boyutunda ayrılır. İç konuşmadaki cümlelerin birbirini mantıkî bir bağla izlemesi gerekliliği, bilinç akışında ortadan kalkar. Bir başka iladeyle, iç konuşmada psikolojik durumu aktaran cümleler belirgin bir anlam bütünlüğünü oluşturan birimler olma özelliği sergilerken bilinç akışı tekniğinde düşünsel içerikli her bir cümle başlı başına bir bütünlüğe sahiptir. Dolayısıyla bilinç akışında cümleler arasında bir anlam kopukluğu, gevşekliği söz konusu olur. Zihnin serbest işleyişinin bire bir metne dönüştürümü olarak tanımlayabileceğimiz bu uzaklığı yaratan temel öge ise çağrışım olur. Bir düşünce, bir başkasını çağrıştırır, o da ötekini. Figür, birbiriyle ilgisiz görülen düşüncelerini her bir cümlede anlamsal sıçramalar, atlamalar yaparak sıralar. Bunda da iç konuşmada olduğu gibi, hatta ondan daha yoğun ölçüde, imge kullanımı söz konusudur. Düşüncelerin yanı sıra dış gerçekliğe ait nesnelere, motiflerden bilinçaltına ait düşlere kadar varan geniş bir dağarcık, öznelleştirilerek özel kılınmaya elverişlidir bilinç akışı tekniğinde. Böylece, insanın iç gerçekliği ve dış dünyayı, hayatı algılayışının boyutları önceki teknikten daha uç noktalarda, olanca açıklığı, derinliği hatta çarpıklığıyla ortaya çıkarılmış olur.

"Gazete dediniz de aklıma geldi: Nermin yemeğe bekler beni... müsaadenizle. Espri yaparak kurtulamazsın; koltukta söz verdin. Vazgeçiyorum; bütün insanlığın önünde eğilerek özür diliyorum: beni yanlışlıkla çıkardılar sahneye. Ben yoldan geçen... Bütün sorumluluk sende. Hayır değil. Benden paso; çocuk da daha altı yaşını doldurmadı biletçi amcası. Evet çocuklar da bekliyor. Paramı geri istiyorum; yanlış filme gelmişim. Görüyorsun, benim gibi rezil bir insandan hayır gelmez. Ölü evinde oturmuş... Yataklan fırlayarak kalktı, pencerenin önüne gitti." (Atay. 1900, 75)

C- Kısmî geriye dönüş:

Bu başlık altında değerlendireceğim teknik, anlatma yöntemine ait 'bütüncül geriye dönüşten çok farklı bir yapıya sahiptir. Hatta, aralarında adlandırmadan ve geçmişe yönelmeden başka - özellikle yapısal- bir ortaklık yoktur, denilebilir. Bizzat figür olmayan anlatıcının hakim bakış açısıyla gerçekleştirdiği geriye dönüş ('retrospection'), oldukça yapay bir egemenliğin ürünüdür. Hâlihazırdaki olay akışının İlahî güç gerektiren bir müdahaleyle kesilerek uzak geçmişe bloke bir hacimle döndürülüşü nesnel gerçekliğe bütünüyle aykırıdır. Bir romanın kurmaca evreni içinde bile olsa, böylesine bir müdahaleyle yol açılan ve gerçeklik duygusunu zedeleyen bu yapaylık, kısmî geriye dönüş ('flashback') tekniğiyle büyük ölçüde giderilmektedir.

Gösterme yöntemine bağlı bir teknik olarak kısmî geriye dönüş, figür merkezlidir. An içindeki görülen yaşantı sırasında "hatırlama" gibi görülmeyen yaşantıya ait, içsel ve görece kısa süren bir geçmişe yöneliştir bu. Dolayısıyla kısmî geriye dönüş, psikolojik gerçekliğe ve hayatın akışındaki doğallığa çok uygun düşen bir uygulamadır.

Figürü tanıtmaya, onun yetişme sürecini ve koşullarını yansıtmaya amacı taşıyan bütüncül geriye dönüşten farklı olarak bu teknikte, sınırları net çizilmemiş dar bir geçmiş kesiti içindeki aksiyonel/ düşünsel durumun figür tarafından hatırlanması ve yine onun anlatımıyla aktarılması öncelenir. Dolayısıyla kısmî geriye dönüş de iç konuşma ve özellikle bilinç akışı gibi, figürün bilincinin olay akışı sırasında devreye sokularak gösterilmesi şeklinde bir yapıya sahiptir. Tabii, bu teknik kapsamında, yukarıda da belirttiğim gibi, bilinç anda değil geçmişte dolaşmaktadır.

"İz yine sürüp gidiyordu. Şehirden şehre, bir adamdan bir başkasına uzanan bağlantıları sanki biri çözüyordu ben peşinden koştukça. Bakışlarımı adamdan alıp tekrar aşağıya, o kıza çevirdim. Bacaklarını örtmüş, insanı deli eden beyazlık ortadan

kaybolmuştu. Kalabalık da dağılıyordu. Dans bitmiş, az önceki coşku yerini yemek hazırlıklarına, çocuk çılgınlıklarını avutmaya çalışan annelerin ezik ninnilerine, birazdan tef ve zurnayla başlayacak yeni bir curcunanın telâşına bırakmıştı.

"Bira içer miydiniz?"

Sıçrayarak yana döndüm. Garsondu. (...)" (Eroğlu, 1984, 16-17)

Bütün bu yöntem ve teknikler, romanda çok önemli birer işleve sahiptir. Olay anlatımından bilinç akışına kadar her öge, anlatımın, kurgunun sağlanabilmesi. İnsanî durumun aktarılabilmesi, dolayısıyla kurmaca evrenin gerçekleştirilebilmesi yolunda başvurulması zorunlu araçlardır. Burada her bir tekniği, bütün yönleriyle değerlendirme yoluna gitmeksizin, daha çok bir sistemin parçası olarak görmeye yöneldim. Yazının girişinde de belirttiğim gibi, bu yöntem ve teknikler teorik açıdan kendi içlerinde çokça ele alınmış olmalarına rağmen henüz yeterince ayrıştırılıp bir bütünlük içinde kategorize edilmemiş durumdadır. Oysa onların "görülen" ve "görülmeleyen yaşantı" gibi hayatın birbirinden kopamayan iki yönü ile sıkı bir ilişki içinde oldukları düşünüldüğünce tutarlı bir sınıflandırma yapabilmek mümkün hâle gelmektedir.

KAYNAKLAR:

- ATAY, Oğuz (1990) *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul (1.b.: 1972).
- ATILGAN, Yusuf (1974) *Aylak Adam*, Bilgi Yayınevi, Ankara (1.b.: 1959).
- BOURNEUF, Roland- QUELLET, Real (1939) *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Fransızcadan çeviren: Doç.Dr.Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BUĞRA, Tarık (1981) *Yalnızlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- EROGLU, Mehmet (1984) *Geç Kalmış Ölü*, Can Yayınları, İstanbul.
- FORSTER, E.M. (1985) *Roman Sanatı*, İngilizceden çeviren: Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul (1.b.: 1932).
- KEMAL. Yaşar (2002) *Karınca'nın Su İçtiği*, Adam Yayınları, İstanbul.
- KOÇ, Hatice (2000) *Biçimsel Bir Yaklaşımla Cevdet Bey ve Oğulları*, yayımlanmamış lisans tezi, Mersin.
- MORAN, Sema (1990) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul. (1.b.:1983)
- PAMUK, Orhan (1998) *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim Yayınları, İstanbul (1.b.: 1982).
- POSPELOV, G.N. (1985) *Edebiyat Bilimi II*, Almancadan çeviren: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- SAFA, Peyami (1983) *Fatih-Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul (1.b.: 1931).
- STANZEL, Franz.K (1997) *Roman Biçimleri*, Almancadan çeviren: Fatih Tepebaşı, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- STEVİCK, Philip (1988) *Roman Teorisi*, İngilizceden çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2001) *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Folklor-Edebiyat, S.37, 2004/1, s.103-118.