

T.C

İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARIK BUĞRA'NIN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşah GÜZEL

1410061016

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN

TEMMUZ -2017

T.C

İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARIK BUĞRA'NIN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşah GÜZEL

1410061016

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN

Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ

Yrd. Doç. Dr. Kayhan ŞAHAN

TEMMUZ – 2017

Üniversitesi :	İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü :	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Dalı :	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı :	Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Danışmanı :	Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan
Tez Türü ve Tarihi :	Yüksek Lisans – İstanbul – 2017

ÖZET

Bu çalışmada Tarık Buğra'nın hikâyeleri anlatım teknikleri açısından ele alınmıştır. Çalışma toplam iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde yazarın hayatı, hikâyeciliği ve eserleri ele alınmıştır. Yazarın yetiştiği çevre, eğitim ve sanat hayatı eserlerinin niteliğini belirleyen temel unsurlardandır. Yazarın hayatı hakkında yapılan monografik çalışmalar ve kendisiyle yapılan röportajlar esas alınarak hazırlanan bu bölüm, onun yazarlık tutumu hakkında bize bir takım ipuçları edinmemiz açısından son derece önemlidir. Yaşadığı hayat ve yetiştiği çevre, onun hayata, dünyaya ve evrene karşı tutumu üzerinde etkilidir. Yazarın tarihle, gelecekle, eşya ve insanla kurduğu ilişki eserlerinde kendini gösterir. Bu da yazarın anlatımına ve dolayısıyla üslup ve yazma tekniğine etki eder.

İkinci bölümde ise yazarın toplam 57 hikâyesini anlatım teknikleri açısından tek tek ele alıp inceledik. Ancak her hikâye için bir alt başlık açmak yerine anlatım teknikleri altında hikâyelerden örnekler vermeyi tercih ettik. Bu bakımdan bu bölümün alt başlıklarını anlatım teknikleri oluşturdu. Tarık Buğra'nın hikâyelerinde toplam on (10) anlatım tekniğinden yararlandığını tespit ettik ve bu teknikleri nasıl kullandığını örneklerle gösterildi. Bunu yaparken eklektik bir tutum sergilendi.

Anahtar Kelimeler: Tarık Buğra, anlatım teknikleri, hikâye.

University : Istanbul Kültür University
Institute : Institute of Social Sciences
Department : Turkish Language and Literature
Programme : Turkish Language and Literature
Supervisor : Asst. Prof. Dr. Bahtiyar Aslan
Degree Awarded and Date : MA – İstanbul - 2017

ABSTRACT

In this study, Tarık Buğra’s stories were discussed in terms of expression techniques and it is consisted of two main parts. At the beginning part; The writer’s life, storytelling and works are analyzed. The training environment, education and art life are basic elements which are determined the quality of the works. Moreover, this chapter, based on author’s monographic studies on his life and his interviews with him. For that reason it is very significant in terms of getting some clues about writing attitude. His life and environment are effective on attitudes against nature and universe. The Author shows that he is contacted with history, futurity, objects and relationship with people in his works and it has impact on expression, wording and writing technique.

In the second part, we examined author's 57 stories one by one in terms of narrative techniques. However, we preferred to give an examples from the stories under expression techniques instead of opening a subheading for each story therefore this section’s subtitles are constituted narrative techniques. We have found that Tarık Buğra has benefited from total of ten (10) expression techniques in his stories and these techniques are demonstrated by examples for how to using and it is exhibited an eclectic attitude at the same time.

Key Words: Tarık Buğra, expression(narrative) techniques, Story(Works).

İÇİNDEKİLER

Özet.....	I
Abstract.....	II
İçindekiler.....	III
Önsöz	V
Kısaltmalar.....	VI
1. Giriş.....	1
2. Tarık Buğra'nın Hayatı, Sanat Hayatı ve Hikâyeciliği, Eserleri.....	3
2.1.Ailesi ve Çocukluğu.....	3
2.2.Tahsil Hayatı.....	5
2.3.Gazetecilik ve Dergicilik Hayatı.....	6
2.4.Evlilikleri ve Ölümü.....	8
2.5.Sanat Hayatı ve Hikâyeciliği.....	9
2.6.Eserleri.....	16
2.6.1. Hikâyeleri.....	16
2.6.2. Romanları.....	21
2.6.3. Oyunları.....	23
2.6.4. Röportaj, Gezi ve Deneme Yazıları.....	23
3. Tarık Buğra Hikâyelerinin Anlatım Teknikleri Açısından İncelenmesi	
3.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	24
3.1.1. Hâkim (İlahi/Tanrısal) Bakış Açısı ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı....	25
3.1.2. Kahraman Bakış Açısı ve I. Tekil Şahıs Anlatıcı.....	29
3.1.3. Müşahit (Gözlemci) Bakış Açısı ve I. ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı.....	33
3.2.Anlatım Teknikleri.....	37
3.2.1. Anlatma-Gösterme Tekniği.....	39
3.2.2. Tasvir Tekniği.....	46
3.2.2.1.İnsan (Kişi) Tasviri.....	48
3.2.2.2.Mekân Tasviri.....	53
3.2.3. Özetleme Tekniği.....	59

3.2.4. Geriye Dönüş Tekniği.....	63
3.2.5. Leitmotiv Tekniği.....	68
3.2.6. Konuşma/ Diyalog-Monolog Tekniği.....	71
3.2.6.1.İç Diyalog.....	72
3.2.6.2.Dış Diyalog.....	75
3.2.6.3.İç Monolog.....	80
3.2.6.4.Dış Monolog.....	82
3.2.7. İç Çözümleme/Tahlil Tekniği.....	86
3.2.8. Bilinç Akımı Tekniği.....	89
3.2.9. Montaj Tekniği.....	92
3.2.10. Belge Kullanımı.....	95
4. Sonuç.....	97
Kaynaklar.....	101

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Tarık Buğra, eserlerinin merkezine ‘insan’ı almıştır. Diğer sosyal meselelere eğilen yazarlara karşı Buğra, insanı toplumsal bir varlık olarak değil; toplumu, insanın oluşturduğu bir yapı olarak eserlerinde nakletmiştir. Eserlerinde insanın iç ve dış tahlilini birlikte vererek, karakterlerin çok yönlü olarak anlaşılmasına olanak sunmuştur. Yazarlık hayatına hikâye ile başlayan Buğra, asıl ününü ise yazdığı romanlarıyla kazanmıştır. Bu çalışmada Tarık Buğra’nın hikayelerinde yer alan ve olayların daha etkili sunumuna yardımcı olan anlatım teknikleri üzerinde durulmuştur. Anlatılarda yapı unsurları olan olay, karakter, mekân ve zamanı kendi mizacına göre şekillendirmiş ve bu anlatımlarda birçok anlatım tekniği uygulamıştır. Böylelikle yapı unsurlarında olayın ve karakterlerin daha iyi anlaşılmasına olanak verecek uzun tasvirler yaparak durum ağırlıklı bir anlatım şeklini benimsemiştir.

Çalışma birbiriyle bütünleşen iki bölüm olarak oluşturulurken, ilk bölümde Tarık Buğra’nın doğumundan ölümüne kadar olan süreç genel bir cepheden ele alınmıştır. Bunu yapmaktaki amaç, Buğra’nın sanat anlayışının tohumlarının daha dünyaya gelir gelmez anne babası tarafından atılmasıdır. İkinci bölümde ise, Tarık Buğra’nın hikâyeleri anlatım teknikleri açısından incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken toplamda dört hikâye kitabı içerisinde bulan metinler titizlikle incelenmiş; anlatım tekniklerinin kullanım biçimi hikâye örnekleriyle beraber desteklenmiştir.

Bu çalışmayı yaparken, yüksek lisans eğitimine başlamamın yegane sebebi, düştüğümde kalkıp, toparlanıp yürümemi ve yeni sayfalar açmamı öğreten değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan’a, beni bugünlere getiren, eğitimim konusunda tüm desteği sağlayan, bana ışık olan başta anneme ve daha sonra babama, yedi yılımı birlikte geçirdiğim dostlarıma, İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün değerli hocaları ve araştırma görevlilerine, son olarak ise bana inanan, güvenen ve her koşulda desteklerini hissettiğim Emir Cem Şenerler ve Zozan Karataş’a teşekkürü borç bilirim.

Gülşah GÜZEL

İSTANBUL/2017

KISALTMALAR

<i>O:</i>	<i>Oğlumuz</i>
<i>YDBŖY:</i>	<i>Yarın Diye Bir Ŗey Yoktur</i>
<i>İUA:</i>	<i>İki Uyku Arasında</i>
<i>H:</i>	<i>Hikâyeler</i>
<i>S:</i>	<i>Sayı</i>
<i>s:</i>	<i>Sayfa</i>
<i>MEB:</i>	<i>Milli Eğitim Bakanlığı</i>
<i>YKY:</i>	<i>Yapı Kredi Yayınları</i>
<i>T.C:</i>	<i>Türkiye Cumhuriyeti</i>
<i>Çev:</i>	<i>Çeviren</i>
<i>C:</i>	<i>Cilt</i>

1. GİRİŞ

Anlatıcı ve bakış açısı anlatıya dayalı edebi eserler açısından önemli iki ögedir. Okur, bir anlatı içerisindeki her şeyi anlatıcının bakış açısından görür. Bu bakımdan bu iki öge edebi bir metin için oldukça önemli bir yere sahiptir. Edebi metinler için önemli olan bir diğer mesele ise, anlatım teknikleridir. Anlatım teknikleriyle birlikte yazarın okuyucuya vermek istediği mesaj bu tekniklerin süzgecinden geçer. Bu metinlerde yazarın anlatıcı kimliğinin esere yansması adına bu teknikler ayna vazifesi göstermektedir.

Anlatım teknikleri bize yazarı ve vermek istenilen mesajı anlamak konusunda önemli ipuçları vermektedir. Çalışmamız kapsamında üzerinde durduğumuz esas nokta Tarık Buğra'nın hikâyelerinde anlatım teknikleri konusudur. Söz konusu tekniklerde Buğra, kendi mizacıyla şekillendirdiği sanat anlayışı kapsamında insana yaklaşmanın yollarını aradığını ve bu yolları anlatım tekniklerinin aracılığıyla bizlere sunmuş olduğunu görmekteyiz. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Tarık Buğra, kullandığı anlatım teknikleriyle birlikte anlatının ritim ve ivme kazanmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle bu teknikleri kullanım şekliyle Tarık Buğra, hikâyenin estetik zeminini hazırlamıştır. İnsan merkezli bir yaklaşımı hayat felsefesi edinen Buğra, bu düşünce ve prensibini eserlerine yansıtmıştır. Bu doğrultuda, bireyi ön plana çıkartmayı amaçlayan yazar, çeşitli tasvirler, tahliller, iç diyaloglar ve monologlar aracılığıyla insanın iç dünyasına nüfuz ettiği görülmektedir.

Yaptığımız bu çalışmada, öncelikli olarak yazarın yaşadığı hayat ve yetiştiği çevre esas alınarak oluşturulan bu ilk bölüm, babasının kütüphanesi, annesinden dinlediği ilahiler ve onun sonucu oluşan mistik tavrı, eğitim süreçleri, Küllük kahvesi, Buğra'nın yazar kimliğinin oluşturan önemli bir dönemdir. Bu dönem Buğra'nın sanat anlayışını anlama konusunda bizlere ipuçları vermektedir. Daha sonra ele alınan ikinci bölümde ise amacımız yazarı hikâyeleriyle tanımaya çalışmak oldu. Buğra'nın hikâyelerinde uyguladığı anlatım teknikleriyle birlikte okura ne anlatmak istediğini, bireye verdiği önemi, kurguladığı karakterler aracılığıyla okurun hikâyeye içerisinde varlığını verdiğimiz hikâyeye örnekleriyle açıklamaya çalıştık. Toplam on anlatım

tekniğiyle oluşturduğumuz bu çalışma, yazarın *Oğlumuz, Yarın Diye Bir Şey Yoktur, İki Uykü Arasında, Hikayeler* ve tüm bu kitaplara ek beş farklı hikâyelerin eklenmesiyle oluşturulan 1969 basımı *Hikâyeler* kitaplarındaki metinler baz alınarak seçmeci ve bütünleştirici bir sistem benimseyerek çalışmamızı vücuda getirdik.



2. TARIK BUĞRA'NIN HAYATI, SANAT HAYATI VE HİKÂYECİLİĞİ, ESERLERİ

2.1. Ailesi ve Çocukluğu¹

Süleyman Tarık Buğra, 2 Eylül 1918'de Anadolu'nun köklü kasabalarından Akşehir'de dünyaya gelmiştir. Erzurumlu Mehmet Nâzım Bey ile Akşehirli Tahiroğulları'ndan Nazike Hanım'ın tek erkek çocuğu olarak doğdu. Doğduğu bu ev Tarık Buğra için önemli bir yere sahiptir

Mütareke bulutlarının kâbus gibi çöktüğü vakitlerde, maddi ve manevi bakımdan sağlam duvarlarla örülmüş olan “ev”, onun hem sığınağı, hem de varoluş mekânı olmuştur. Buğra büyümeye ve idrak etmeye başladıkça, ümmi bir annenin Yunus Emre'den okuduğu şiirlerle, dinlediği ilahilerle küçük dünyasının temelini oluşturmaya başlar. Annesi ve babası küçük Buğra'nın ilk öğreticileri ve yol göstericileri olmuştur. Babası, çevresince sayılan, sevilen ve saygı duyulan bir adamdı. Tarık Buğra için babası; dik durmayı, kişilikli olmayı ve doğru bildiği, inandığı yolda yalansız yürümeyi ve dahası, bağımsız bir kafaya sahip olmanın erdemini öğrendiği ilk kişidir.

Tarık Buğra'nın edebiyatla tanışmasını, hayata ve insanlara bakış açısını oluşturan ilk öğretmeni olan babası Mehmet Nâzım Bey, İstanbul'da Mekteb-i Kuzat'ta okurken siyasetle ilgilenmiş, ancak babasının sarayda görevde olmasından dolayı, siyasetten koparak edebiyat ve musiki çevreleriyle ilişki kurmuş, hatta şiirlerinden birkaçı yayımlanmış kültürlü bir adamdı. Mezun olduktan hemen sonra Karadeniz'in tanınmış ailelelerinden Pirimzâdeler'in kızıyla evlendi ve bu evlilikten iki kızı dünyaya geldi. Bir süre Gönen'de çalıştıktan sonra Ağır Ceza Reisi olarak

¹ Bu alt bölümde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Beşir Ayvazoğlu, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s.5-15; Mehmet Tekin, *Tarık Buğra Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2004, s.35-47; Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz, *Tarık Buğra*, “Tarık Buğra İçin Bir Biyografi Denemesi”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s.13-17; M. Fatih Andı, *Tarık Buğra*, Şûle Yayınları, İstanbul, 2000, s.11-18; Hüseyin Tuncer, *Tarık Buğra*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.3-16.

Akşehir'e atandı. Aynı yıl eşini kaybedince Akşehirli Tahiroğulları'nın on beş yaşındaki kızı Nazike'yle başgöz edildi. Bir yıl sonra da Tarık Buğra dünyaya geldi. Tarık Buğra'nın Mehire ve Naciye adında iki ablası vardır. Tarık Buğra'nın daha dünyaya gözlerini açar açmaz başlayan hikâyesi anne ve babasının hayatının son demlerine kadar öğrettikleri bir prensip ve yaşayış şekli olarak etkisini sürdürmüştür.

Süleyman Tarık Buğra, anne ve babasının fiziki özelliklerini şöyle anlatır: *"Annem buğday tenli, koyu elâ gözlü, siyaha bakan kestane rengi saçlı; babam orta boylu, şaşılacak kadar geniş göğüslü, bu yüzden de ilk bakışta şişman sayılabilecek bir adamdı. Küçük ve çok hızlı adımlarla yürürdü. Beyaz tenliydi, yeşil elâ gözleri, bir erkek için kalın sayılamayacak dudakları vardı ve öfke gibi neşe ve sevgi de bu dudaklarda bu gözlerin hemen yanı başında daima hazırды."*

Tarık Buğra'nın hafızasına kazınan ilk görüntüler, nerelerden gelip nerelere gittiklerini bilmediği askerler, babasının telaşlı gelip gidişleri, evlerinin arka penceresinden seyrettiği, okul haline getirilmiş mektebin bahçesine taşınan yaralı sedyeleri olmuştur. Duyduğu top, bomba, marş sesleri Buğra'nın hafızasına kazınmıştı. Bu ses ve görüntüler şuurun daha yeni yeni uyanmaya başladığında Anadolu'da ölüm kalım mücadelesi verildiği zamanlardı ve duyduğu, gördüğü ne varsa hafızasında bir iz oluşturmuştu. Süleyman Tarık, babasının kitaplarından; Mesnevi, Piyâle, Şerâre, Rebâb-ı Şikeste, Servet-i Fünun ve Terakki koleksiyonları arasında gözlerini dünyaya açtı. Süleyman Tarık, okumayı mektebe gitmeden önce ablalarından ve amcasından öğrendi.

Buğra bir radyoda yaptığı konuşmalardan birisinde kısa özgeçmişini şöyle bir dile getirmiştir; *"Damdan düştüm... kızıla yakalandım... sıtmaya tutuldum... ilkokulda, ortaokulda, lisede, üç defa, geçici olara kovuldum... beş kere işsiz kaldım, ağır depresyon geçirip kuduz oldum diye tutturdum zorla, doktoru tehdit ederek kuduz iğnesi yaptırdım... çok çok eskilerde... hayâl meyâl hatırlarım, aşık oldum..."*

Tarık Buğra'nın yazar kimliğinin oluşmasında şüphesiz ailesi ve yaşadığı çevrenin etkisi vardır. Yaşadığı bu çevre yazarın eserlerini, hayata ve insanlara bakış açısını anlamamız açısından önemlidir.

2.2. Tahsil Hayatı²

Tarık Buğra, ilkokulu 1930'da, ortaokulu 1933'de Akşehir'de bitirdi. İlkokul ve ortaokul dönemleri ‘haylazlık’ ile geçen Buğra, 1933'de İstanbul Erkek Lisesi'nde yatılı olarak lise öğrenimine başladı. Eğitiminin iki yılını İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamlayan Buğra, 1936'da Konya Lisesi'ne geçerek buradan mezun oldu. Daha sonra, aynı yıl içerisinde lise hayatındaki üstün başarısı sebebiyle imtihansız olarak İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne kabul edildi.

Buğra'nın ailesinden aldığı kültür ve donanım öğrenim yıllarında kendini inceden inceye göstermeye başlamıştır. Daha ilkokulu bitirmeden Reşat Nuri'nin birçok eserlerini defalarca okuyan Buğra, kendini yavaş yavaş geliştirmeye ve hazinesine kattığı bilgi ve birikimi perçinlemeye daha bu dönemde zihninde şekillendirmeye başlamıştır. Kuşkusuz bu gelişimin ve şekillenmenin ekseninde aile ve öğretmenlerinin payı büyüktür. Daha ortaokul sıralarındayken ve yaramazlığın, başına buyrukluğun zirvesindeyken Buğra'yı okula bağlayan bir diğer isim ise Türkçe öğretmeni Rıfki Melul Meriç'tir. Küçük Tarık'ı edebiyata, şiire ve musikiye olan ilgisini şüphesiz bir nebze daha ileriye taşıyan ve buna katkı sağlayan kişi olmuştur. Buğra'nın hayatındaki bir diğer etkili isim ise; yatılı olarak okuduğu İstanbul Lisesi'nde ki öğretmeni Hakkı Süha Gezgin'dir. Buğra, öğretmenin desteğiyle yazdığı, öğrendiği ve şekillendirdiği bir düşünce yapısına sahip olmuştur.

İstanbul'da geçirdiği bu ilk günlerinde, edebiyat şuurunun oluşması ve şekillenmesinde epeyce büyük bir payı olan Türkçe hocası Rıfki Melul Meriç'le karşılaşması ve onunla birlikte dönemin en önemli kültür ve edebiyat mekânlarından olan Küllük Kahvesi'ne gitmesi, Buğra'nın hayatında adeta bir dönüm noktası olmuştur. Burada Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal, Ali Nihat Tarlan, Fuat

² Bu alt bölümde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Beşir Ayvazoğlu, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 15-35; Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz, *Tarık Buğra*, "Tarık Buğra İçin Bir Biyografi Denemesi", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s.18-23; Ebru Burcu Yılmaz, *İnsanı Yüceltme Kaygısında Bir Yazar Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.19-29.

Köprülü, İbnülemin Mahmut, Mükrimin Halil Yınanç, Emin Âli Çavlı ve Nurullah Ataç gibi devrin önemli şahsiyetlerini, bilim adamlarını ve yazarları yakından tanıma fırsatı buldu. Kısa süre geçmeden de Küllük Kahvesi'nin müdavimi oldu.

1938'de Tıp Fakültesi'nden ayrılıp Hukuk Fakültesi'ne girdi. Dört yıl okuduğu Hukuk Fakültesi'ni terk edip 1942'de askere gitti. 1946'da terhis edildi. 1947'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'ne girdi. Buğra, 1947-49 yılları arasında Şişli Terakki Lisesi öğretmen yardımcılığı görevinde bulundu. 1948'de *Zeytin Dalı Dergisi*'nde "Kekik Kokusu" adlı ilk hikâyesini yayımladı. Bu hikâyesini Hocası Mehmet Kaplan'ın isteği üzerine yazdı. Fakat Mehmet Kaplan bu hikâyeyi beğenmeyip "Sen hikâye yazamazsın!" demiştir. Bunun üzerine daha da hırslanan Buğra'nın *Oğlum* adını verdiği *Oğlumuz* adıyla ilk hikâye kitabı yayımladı ve bu öykü *Cumhuriyet Gazetesi*'nin düzenlemiş olduğu Yunus Nadi Hikâye Yarışmasına gönderildi. Bu hikâyenin birincilik haberi alındıktan sonra, 18 Şubat 1948 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayımlanan hikâye ikincilik derecesiyle duyurulur.

28 Haziran 1952 yılında babasını kaybeden Buğra, bu yılda *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* adlı ikinci hikâye kitabını yayımladı.

2.3. Gazetecilik ve Dergicilik Hayatı³

Tarık Buğra, gazetecilik ve dergicilik kariyerine hayatın insanlara sunduğu maddi sıkıntı sebebiyle başladığı daha doğrusu başlamak zorunda kaldığını ve bu zorundalığın Buğra'nın hayatında bir yara oluşunu okuduğumuz kaynaklar doğrultusunda görmekteyiz. "Gazeteciliğim, köşe yazarlığı dahil, benim hamallığım ve edebiyatçılığım mecburi ihanetim oldu" diyen Buğra'nın istemeden de olsa sadece maddi sıkıntı sebebiyle çalıştığı, yazdığı dergi ve gazeteleri aşağıda kronolojik sırayla inceleyebiliriz.

³ Bu alt bölümde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Beşir Ayvazoğlu, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s.36-70; Ebru Burcu Yılmaz, *İnsanı Yüceltme Kaygısında Bir Yazar Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.30-32.

Gazetecilik ve dergicilik yaşamına 1947 yılında babası Nâzım Bey ile birlikte Nasreddin Hoca dergisiyle başlayan Buğra, 1948 yılında Talat Tekin'le Zeytin Dalı dergisini çıkartarak bu yolda ilk adımlarını atmaya başlar.

1948'de *Çınaraltı Dergisi*'nde yazarlık, 1951'de üç ay süreyle çıkardığı İstanbul Haftası dergisi, 1951-1955 yılları arasında *Yenilik*, *Yeditepe*, *Yücel*, *Beş Sanat*, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, *Dost*, *Küçük Dergi* gibi dergilerde yazarlık, 1963'de Mümtaz Turhan ve Erol Güngör ile çıkardıkları *Yol* dergisini çıkarmıştır. Tarık Buğra, bir dönem yayıncılık mesleğinden uzaklaşsa da ölümüne kadar olan süreçte aralıklarla *Bakış*, *Argos*, *Cönk* ve *Hisar* dergileri ile *Güneş* gazetesinde hikâye ve yazılarını kaleme almaya devam eder.

1949 yılında *Oğlumuz* adlı ilk hikâye kitabını yayımlayan Tarık Buğra, Akşehir'de *Nasreddin Hoca* adlı haftalık gazeteyi çıkarmaya başladı. 1952 yılında ise *Milliyet*'te "Sanat Hareketleri" adlı sütununda tiyatro ve edebiyat eleştirileri yazmaya başladı ve Şehir Tiyatroları Heyeti'nde yer aldı. 1952 senesinde *Nasreddin Hoca* Gazetesi ortağı tarafından noter kanalıyla bir protesto çekilerek elinden alındı. *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* adlı ikinci hikâye kitabı bu sene içerisinde yayımlandı. 1953 yılında *Milliyet*'te "Fıkra" adlı köşesinde yazmaya başlayan Buğra, 1954'te *Milliyet*'ten ayrıldı. 1957 yılında *Yenigün* Gazetesi'nin kuruculuğunu ve genel yayın müdürlüğünü üstlenen Buğra "Günaydın" sütununda yazmaya başladı. Fakat daha sonra *Yenigün*'den de ayrılarak *Vatan Gazetesi*'nde neşriyat müdürü olarak görev aldı. Burada da çeşitli sıkıntılar çeken Tarık Buğra bu görevinden ayrılarak tekrar *Milliyet*'e geri döndü. 1959 yılında ise Peyami Safa ile birlikte *Hadiselere Tercüman Gazetesi*'ne geçti. İskandinavya'ya giden Buğra dönüşünde Peyami Safa ile birlikte bu görevinden kovuldu. Yine aynı yıl içerisinde *Yeni İstanbul Gazetesi*'ne neşriyat müdürü olarak göreve başladı. Aynı müessesenin çıkardığı *Türkiye Spor Gazetesi*'nin de neşriyat müdürlüğünü üstelendi. Buğra, 1962 yılında *Yeni İstanbul*'da "Günaydın" sütununda yazmaya başladı. 1969-1983 yılları içerisinde *Halka ve Olaylara Tercüman Gazetesi*'nin "Merhaba" ve "Pazar Konuşmaları" adı altında fıkralar yazan Buğra, 1987 yılında Türkiye gazetesinde "Pazar Sohbeti" yazmaya başladı. Tarık Buğra, Türkiye gazetesinde "Yapılacak Son Şey" başlıklı son yazısıyla 1993 yılında okuyucularına veda etti.

Buğra, gazetecilik mesleğini sadece maddi sıkıntılardan dolayı yapmış ve bu mesleğin yazarlığa ihanet olduğunu ve yazarlığın en sinsi düşmanlarından birinin de gazetecilik olduğunu söylemiştir.

Halbuki köşe yazarlığı Buğra'ya göre, yazarlık değil, aksine yazarlığa, limon satıcılığı dahil, bütün işlerden daha aykırıdır. Belki de bu sebepten dolayı, çalıştığı hiçbir gazeteye sıkı sıkı tutunmamıştır.

2.4. Evlilikleri ve Ölümü⁴

Tarık Buğra 1950 yılında hikâyeci eşi Jale Baysal'la evlendi. Bu evlilikten 1951 yılında Ayşe adında bir kız çocuğu dünyaya geldi.

Tarık Buğra'nın Jale Baysal'la evliliği 1968 Mayıs'ında sona erdi. 1969 yılında annesi Nâzike Hanım'ı kaybetti. Dokuz yıl süren bir yalnızlıktan sonra, hayatını Hatice Bilen'le birleştiren Buğra, yazarlık hayatının en verimli dönemini yaşadı. Çok sayıda ödüle lâyık görülen Tarık Buğra 1991 yılında Devlet Sanatçısı seçildi.

1993 sonlarında, bütün yorgunlukları atmak ümidiyle gittikleri Akçay'da yatağa düşen Tarık Buğra, kanser teşhisiyle yatırıldığı Çapa Tıp Fakültesi Hastanesi'nde ağır bir ameliyat geçirdi. Bu ameliyattan sonra dört ay daha yaşayan büyük yazar, 28 Kasım 1993'te çıkan *Yapılacak Son Şey* başlıklı son yazısında, 4 Ekim 1987'den beri *Pazar Sohbeti* yazdığı *Türkiye* gazetesine ve Bâbîâli'ye veda etti.

Hastalığı 25 Şubat 1994'te ağırlaşan Tarık Buğra, tekrar kaldırıldığı Çapa Tıp Fakültesi Hastahanesi'nde, 26 Şubat 1994 günü saat 04:50 sularında hayata gözlerini yumdu. Kesif bir sisle başlayan 28 Şubat 1994, onun Fatih Camii'nde kılınan cenaze namazından sonra, Karacaahmet Mezarlığı'nda, annesi Nâzike Hanım'ın yanı başında toprağa verildiği gündür.

⁴ Bu alt bölümde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Beşir Ayvazoğlu, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s.49-51, 116-121; Hatice Bilen Buğra, "Tarık Buğra'yı Anlatmak", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.485, 2014, s.18-21.

Sevgili eşi Hatice Bilen Buğra'nı Türk Edebiyatı Dergisindeki yazısında; "Ölümünden kısa bir süre önce bana; 'kitaplarımı okursun'demişti. Çünkü o, bir yazarı anmanın en iyi yolunun, onun yazdıklarını okumak, üzerlerinde düşünmek ve onunla eseri aracılığıyla sohbet etmek olduğunu biliyordu.

Kendi adıma, şimdi ne zaman onunla konuşup dertleşmek ihtiyacı hissetsem kitaplarına sığınırım." sözleriyle Tarık Buğra'nın yokluğunda sığındığı teselliden bahseder.

2.5. Sanat Hayatı ve Hikâyeciliği⁵

Tarık Buğra'nın sanat ve edebiyat anlayışının temeline baktığımızda, bu anlayışın şekillenmesinde Buğra'nın hafızasındaki ilk görüntüler, ilk sesler etkili olmuştur. Fakat Tarık Buğra'yı yazarlığa tam manasıyla hazırlayan daha ilkökul üçüncü sınıftayken *Çocuk Dünyası* dergisinin ödüllü bulmacasını çözüp göndermesi olmuştur. Bu yarışmada birinci gelen Buğra'nın kazandığı ödül; Halide Edip'ten *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*, Falih Rıfkı'dan *Ateş ve Güneş*, Yakup Kadri'den *Erenlerin Bağından* ve *Hüküm Gecesi*, Reşat Nuri'den *Yeşil Gece* ve Ruşen Eşref'ten

⁵ Bu alt bölümde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Beşir Ayvazoğlu, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s.85-91; Mehmet Tekin, *Tarık Buğra Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2004, s.54-86; Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz, *Tarık Buğra*, "Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s.75-91; Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz, *Tarık Buğra*, "Tarık Buğra'nın Hikâyeleri", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s.93-110; Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz, *Tarık Buğra*, "Tarık Buğra'nın Sanat ve Edebiyat Anlayışı", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s. 29-58; Ebru Burcu Yılmaz, *İnsanı Yüceltme Kaygısında Bir Yazar Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.53-69; Hüseyin Tuncer, *Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992, s.21-81. Tarık Buğra, *Düşman Kazanmak Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2013, s.310-312; Tarık Buğra, *Politika Dışı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1992, s.11-13; Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2011, s.247-248; Ebru Burcu Yılmaz, "İdeal İnsan Ve Toplumun İnşasına Yönelik Telkinleriyle Tarık Buğra Romanlarını Yeniden/Yenilenerek Okumak", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.516, 2016, s. 36-41; Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965, C.3, s.797-807.

Damla Damla ve son olarak da *Monte Kristo Kontu* ve *Arı Mayanın Maceraları* gibi iki tercüme de hayatının değişmesinde büyük etki sağlamıştır.

Tarık Buğra'yı kendi neslinden ayıran ve yalnızlaştıran karakter yapısı, doğrudan doğruya babası Mehmet Nâzım Bey'den gelmektedir. Hak ve hürriyet aşkını ondan aldığını, çıkarıcılıktan tiksinemeyi onun verdiği terbiye sayesinde öğrendiğini söylemiştir.

Hikâye, roman, tiyatro, şiir, deneme ve gezi yazısı gibi farklı türlerde başarılı eserler vermiş olan Tarık Buğra'nın edebî kişiliğinin şekillenmesinde etkili olan bir diğer unsur, ailesinden aldığı eğitimidir. Babasının kitaplığında bulunan yerli ve yabancı klasikler, annesinden dinlediği Mevlana ve Yunus Emre, edebiyat zevkinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Dergicilik faaliyetlerine de, babasının Akşehir'de çıkarmış olduğu *Nasreddin Hoca* dergisiyle başlayan Buğra, hayatının ana eksenini olarak gördüğü yazarlık mesleğine sarılarak tüm tercihlerini bu amaç doğrultusunda yapar.

Buğra'nın yazarlığa bu denli ilgisinin olmasında ailesinin, tahsil hayatının ve çevresinin etkisi oldukça büyüktür. Diğer bir yandan ise gençlik yıllarında öğretmeni sayesinde tanıştığı Küllük kahvesi Buğra'nın dünya görüşü üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Küllük kahvesi Tarık Buğra'nın sanatçı kişiliğinin gelişmesinde önemli rol oynayan bir mekân olmuştur. Bu etkinin oluşumunda bu kahvede yakından tanıma fırsatı bulduğu; Mahmut Kemal İnal, Yahya Kemal, Ali Nihat Tarlan, Fuat Köprülü ve Nurullah Ataç gibi önemli isimlerin payı büyüktür. Buğra, Küllük günlerini "Düşman Kazanmak Sanatı" isimli makalelerinin toplandığı kitabında şu sözlerle dile getirir; "Küllük de Bayezid'in talebe kahvelerinden birisi idi; o da yok artık. O olmayınca da Bayezid'in adı ha kalmış, ha kalmamış; ne fark eder? Küllük bir devirdir tek başına. Bilenler Küllüğü Darülfünun'un -ve üniversitenin- tamamlayıcısı, hattâ başlı başına bir üniversite sayarlar: 'Küllük'ten mezunum' diyen yalnız ben değilim.

Artık çoğu Hakkın rahmetine kavuşmuştur; ilk elden hatırladıklarımı sıralayıvereyim: Yahya Kemal'i, Köprülü'yü, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, Ali Nihat Tarhan'ı, Mükrimin Halil'i, Rifkı Melul Meriç'i, Nurullah Ataç'ı, Yavuz Abadan'ı, Neyzen Teyfik'i ve daha nicelerini Küllük'te tanıdım. Çoğuyla sohbet, bazıları ile,

meselâ Ataç, meselâ Abadan, briç arkadaşı oldum. Bazıları ile de, bazı sabahlar Bayezid Camii'nin müezzinlerinden Hafız Kerim'in, dilkeşhaveran makamından okuduğu salâ'ları dinlediğim oldu. Kısacası, Küllük'te beslendim.

Daha sonraları, Küllük Devri'nin son zamanlarına doğru, bir sonraki nesilden de orada benimle tanışanlar oldu: Said Maden, Rauf Mutluay, Halil İbrahim Bahar, Gökhan Evliyaoğlu ve başkaları.”

Buğra, öğrencilik yıllarında yaşadığı maddi sıkıntılardan dolayı Fatih Medrese'sinde kalmış, ve bu dönemi bir arayış dönemi olarak gören Buğra, yazarlıkla ilgili ilk tohumlarını bu yıllarda atmıştır.

Tarık Buğra, klâsik sanat anlayışının dışındadır. Ona göre sanatın gayesi, insanı yüceltmektir. Tarık Buğra, “Sanat, kâinatı ve insanları bir mizaca göre yeniden yaratmaktır” der. Bu açıdan bakılınca, sosyal gerçekçilerin sanat anlayışından ayrılır. “Sanat sanat içindir” prensibini benimser. Fakat, “sanat sanat içindir” ilkesine farklı anlamlar yükleyerek benimsemiştir. Yazara göre bu ilke, toplumdan ayrılmak ve onların sorunlarına sırt çevirmek değildir, sanatın yegane temeli yine insandır, her koşul insana bağlı şekillenir. İnsan, yazarların toplumu anlamasında adeta bir aynadır. Bu sebepten Buğra, önceliğini insandan yana kullanmıştır. Böylelikle yazar, insana, çevreye ve topluma gözlemci bir gözle değil, sanatçı gibi bakılması gerektiğini vurgular. Tarık Buğra'nın hikâye yapısına baktığımızda, klâsik sanat anlayışından uzaklaştığını görmekteyiz. Çünkü Buğra'nın, hikâyenin sınırlarını zorladığına, belli bir kural ve sınırlamaya bağlı kalmadığına birçok hikâyesinde rastlamaktayız. Örneğin, “Ovaya Destan” başlıklı hikâyesinde Tarık Buğra'nın, yazar kimliğini gizlemeden ve hikâyesini belli bir şablona dahil etmeden kaleme aldığını görmekteyiz. Örnek olarak aldığımız bu hikâyede yazar daha sonra kaleme alacağı birçok hikâyesinin başlangıçlarını ve mesajlarını verdiğini düşünmekteyiz. Buradaki parçalar halinde alınan bölümler kendi bünyelerinde kısa kısa hikâyeleri oluşturmaktadır. Bu sebeplerden dolayı belli bir kural ve kaideye takılmayan bu hikâyesi Tarık Buğra'nın hikâye anlayışına somut birer örnektir.

“Bu şosedan arabalar geçti: Şilte serilmiş hasta arabaları... Buğday ve yulaf çuvalları yüklü teşrin arabaları...”

‘Gün batmak üzereydi: Kasabaya daha iki saatlik yol vardı. Küçük Hancı, beygirleri, arkada inleyip duran suratsız üstelik hastalıklı karısına lânet okurmuş, sövermiş gibi, hırsla kamçılıyor ve bu arada Al Ayşeyi düşünüyordu. Al Ayşe fıkır fıkır...’

‘Eylül sonlarında enfes bir ikindi vakti, yanaşma Mehmet, Ali Ağa’nın buğday yüklü arabasını şehre doğru sürüyor ve; bu sâdece anızlı tarlanın... herif çuvalla para alacak, diye düşünüyordu. Mehmet, yirmi üç yaşında arslan gibi...’

[...]

‘Dağa kaldırılan Keziban: Eşya Kezibanlar, âlet Kezibanlar.’

‘Oturak âlemleri... Kaşıkıran Zehra... Mistiğin bağlaması... Şarap... Bursa hançeri... Beylik tabanca... Ölüm.’

‘Pancar tarlası. Kuraklık... Sulama saadeti... Suyu kestiler, suyu!... Kazma, kürek. Ölüm.’

[...]

‘Yaltaklanmalar, iftiralar, palavra ve her çeşit lâf ebeliği... Muhtar seçimi: İktidar hırsı.’

‘Hamam yüzü görmemiş; toprak kokan, ter kokan on altı senelik kız oğlan kız vücudun eriyişi, açık elâ gözlerin, taze gözlerin, çıra gibi yanan gözlerin altındaki çürüyüş: Vereme götüren aşk.’

‘Samanlıkta bastılar: Zinâ.’’ (H.1969, s.101-102-103).

Buğra’nın, ‘‘Ovaya Destan’’ başlıklı hikâyesinin yanı sıra diğerlerinden ayrılan bir diğer hikâyesi ise, ‘‘Hayat Böyledir İşte’’ hikâyesidir. Mehmet Kaplan’ın ifadesiyle, ‘‘bu hikâye, bir vaka veya bir tip hikâyesi olmaktan ziyade, şiir kutbuna yaklaşan bir duygu hikâyesidir.’’ Buğra, hatıraları tekrarlayarak bu hikâyeyi lirik bir şekle büründürmüştür:

‘ Ah o kara yağız öğretmen!...

Görücüler, söz alma, şerbet, kına gecesi... O günler pek de fena değildi: Herkes seninle alâkalanyor, her şey senin içinmiş gibi görünüyordu. Kumaşlar, eşyalar, altınlar ve... kelimeler!...

Ne uğultu idi o... Seni kendinden nasıl ayırmış, hatırasız, özleyişsiz, esefsiz bir hale getirmişti.

[...]

Ve kocan...

Onun saçlarına, bakışlarına, gülüşlerine nasıl alıştın?.. Öpüşlerine nasıl alıştın?.. Bu yirmi küsur yıllık adamı yeni baştan nasıl inşa ettin?..

Ve kara yağız ilkokul öğretmenini nasıl unuttun?.. Onun kravatını, yürüyüşünü, bakışını nasıl unuttun?..’’ (O, s.35).

Tarik Buğra'nın, hikâyelerindeki sanat anlayışı açısından “insan ve toplum” kavramlarını reddetmeden ağırlık merkezini insandan yana kullandığını söylebiliriz. Böylelikle Buğra, insan, sanat için değil, sanat, insan için olmalı görüşündedir. Toplumu anlatmak için ana merkez olan insandan yola çıkmak eserlerini daha net ortaya koymasında bir araç olmuştur ve bu sebepten dolayı insan merkezli yaklaşımı benimsemiştir. Bu görüş çerçevesinde Buğra, sanat anlayışının sınırlarını çizmektedir. Buğra'da çok derine inmeden bir nebze de kendini hissettiren mistik tavrı eserlerinde görmek mümkündür. Bunun başlıca sebebi ise, annesinden dinlediği ilahiler ve bazı mistik duyularlardır.

Yazar, *Politika Dışı* adlı eseri içerisinde bulunan “Sanat Sanat İçindir” yazısında, bu ilkeyle ilgili düşüncelerini açık bir tarzda ortaya koymaktadır: “*Köprü atları, kahvehaneler, hastahane önleri, başıboş çiftleşmeler, bütün bunlar mühim şeylerdir. kim inkâr edebilir? Fakat hiç bir konu sadece konu oluşuyla sanatta kendini kurtaramaz. Bunlarla makaleler yazılsın, röportajlar yapılsın, komisyonlara gönderilsin. Bu olur. Ama sanata mal edilmeleri sanatkâra bırakılsın. Bu da bir*

fotoğrafçı realitesiyle olacak şey değildir. Bir sanat eseri karşısında üç beş soru sormaktan okuyucuyu kimse alıkoymaz:

Yazar dil gelişmesinin hangi noktasındadır? Hangi insani fikri taşıyor? Hayat hakkında getirdiği açıklama, gösterdiği kurtuluş yolu nedir? Neyi keşfetmiş, nasıl bir terkibe varmıştır?

[...]

Bu masal Türkiye için bir ithal malıdır. Halk için, halkın menfaati için diyenler sanatı bir politika ajanı yapmaya çalışanlardır. Bizimkilerin pek çoğu aldananlardır, yanılanlardır. Birazcık düşünseler, istediklerinin halkı, daha doğrusu insanlığı tek kurtuluş ümidinden, yâni sanattan mahrum bırakmak olduğunu anlayacaklardır.”

Yine aynı yazıda, Sanat sanat içindir demek, yazara göre, “*sanatkârın günlük otoritelerden sıyrılarak gelecek devirlere en güzel, en mesut, en temiz düzeni araması*” demektir.

Edebiyat hayatına hikâye yazmakla başlayan Buğra, hikâyelerinde “durum” ağırlıklı anlatım şeklini benimsemiştir. Tarık Buğra’nın hikâyeleri hakkında görüşü şekildedir; “*Hikâyelerim benim teklif ettiğim, okuyucularımı davet ettiğim dünyadır*”. Bu görüş ile Buğra, hikâyeleriyle birlikte okuyucularına, kendilerini bulabilecekleri sorunlarını çözebilecekleri, cevabını bulamadığı birçok soruya yanıtlar bulabilecekleri bir dünyanın kapılarını açmaktadır. Bu nedenle okuru başka bir dünyada ve başka bir kimliğiyle karşılan bir yazardır diyebiliriz.

Hikâyelerinde bir durumu anlatırken yine insanı ön plana çıkartan Buğra, insanın sığ yanını değil, yüce ve duygulu yanını, tavırlarını, duygu ve düşüncelerini anlatır. İlk hikâyelerini yazdığı dönemden itibaren dönemin hakim edebiyat anlayışı olan sosyal gerçekçilik ve köy romancılığına alternatif romanlar kaleme alan Buğra, gerçek kavramını yorumlayış tarzı ve köy insanına bakışıyla farklı bir yaklaşım sergiler. Toplumsal gerçeklerin tüm çıplaklığıyla ortaya konulmasına karşı çıkarak insan gerçeğinin ve insan varlığının ön planda olması gerekliliğini savunur. Özgün vaka ve özgün karakter oluşturmakta başarılı olan Buğra bir edebi eserin birikim, gözlem, araştırma ve kabiliyet doğrultusunda oluşabileceği kanaatindedir.

Son olarak ise, Tarık Buğra'nın gerek aile yaşantısı, gerek ikili tüm ilişkiler, gerekse toplumun içinde var olan bireyi ruhsal ve psikolojik açıdan en ince detayına kadar okuyucuya yansıtabilmiştir. Hikâyelerinde üzerinde durduğumuz insan merkezli yaklaşım Buğra'da insanın dış dünya ile olan savaşı olarak değil iç dünyasında kahramanın kendine açtığı savaş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum insanın iç dünyasında söylemek isteyip söyleyemediği birçok duyguya tercüman olmaktadır. Dolayısıyla, okuyucu da kendini bu hikâyelerin tam merkezinde bulmaktadır. Toplum ve birey birbirinden ayrılamaz dolayısıyla Buğra'nın eserlerindeki önceliği, toplumu anlamak için çıkılan yolda ilk olarak, insanı her yönüyle kavramak ve anlamaktır.



2.6. ESERLERİ

2.6.1. Hikâyeleri

Oğlumuz (1949)

Oğlumuz

Bacanak

Havuçlu Pilâv Meselesi

Martı

Sihirli Ayna

Hayat Böyledir İşte

Ömer

Çok Sonra

Fal

Kel Melâhat

İki İhtiyar

Kara oğlan

Buhran

Yarın Diye Bir Şey Yoktur (1950-52)

Oğlumuz (1948-49)

Oğlumuz

Havuçlu Pilâv Meselesi

Hayat Böyledir İte

Buhran

Martı

Karaoğlan

Ömer

Bacanak

Yarın Diye Bir Şey Yoktur (1950-52)

Yarın Diye Bir Şey Yoktur

Kuyruklu Yıldız

HiçbirŐey BilmiyormuŐum

Küllük

Coğrafya Dersi

stadla Konuştum

Söz Alma... Fakat Kimden

Bitmemiş Senfoni

Borç

Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair

087956'nın Sıfırı

Şarap ve Şişeleri ve Kitaplar

Sonrakiler (1954-64)

Şehir Kulübünde

Kardan Adam

Sevginin Bedeli

Beşinci

Varolmak veya Olmamak

Heyyi Hey

“Gün Akşamlıdır”

Heyvacı Güzeli

Eşek Arısı

Çocuklar ve Elmalar

Dostluk

Çifte Tabanlı Hafiyeye

Uzaklardan

Otel Faresi

İki Uyku Arasında 1954.

İki Uyku Arasında

Kurtuluş

Mavi-Doç

Belediye Başkanımıza Dilekçe

Piyano ve Keman İçin

Beşinci

Ufacık Ölü

Ata Binmiş Ali Ağa

Meçhul Kahraman

Şaheser Peşinde

Muhallebicide

Pazar Nöbetine ve Sınırlara Dair

Şehir Kulübünde

Hikâyeler (1964)

Havuçlu Pilâv Meselesi

Bacanak

Buhran

Martı

Tezgâhtaki kız

Kurtuluş

Hayat Böyledir İşte

Yarın Diye Birşey Yoktur

Ovaya Destan

Gün Akşamlıdır

Fal

Var Olmak veya Olmamak

Kuyruklu Yıldız

Coğrafya Dersi

Ömer

Bitmemiş Senfoni

Ayakkabı Gıcırıtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair

Piyano ve Keman İçin

Şarap Şişeleri Ve Kitaplar

Mavi-Doç

087956'nın Sıfırı

Meçhul Kahraman

Şehir Kulübünde

Söz Alma... Fakat Kimden?

Oğlumuz

Kel Melâhat

İki İhtiyar

Ata Binmiş Ali Ağa

Şaheser Peşinde

Kardan Adam

Hikâyeler (1969)

Diğer hikâye kitaplarına ek olarak bu basımda yer alan hikâyeler sırasıyla şunlardır:

Yarıda Kalan Aşk

Mağlup

İlk Aşk

Kör

45 Saniye

2.6.2. Romanları

1. Yalnızlar

2. Siyah Kehribar

3. Küçük Ağa

4. Küçük Ağa Ankara'da

5. Firavun İmanı

6. İbiş'in Rüyası

7. Dönemeçte

8. Gençliğim Eyvah

9. Bir Köşkünüz var mı?

10. Yağmuru Beklerken

11. Osmancık

12. Dünyanın En Pis Sokağı

13. Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak

Tarık Buğra'nın, kitap olarak basılmayan ve sadece tefrika halinde kalan romanları da vardır. Bu romanları yayımlanma sırasıyla şöyle sıralayabiliriz;

“1. Aşk Esintileri: 30 Eylül-9 Aralık 1950 Milliyet.

Roman, *Yalnızlar* küllüyatı içinde yayımlanmıştır.

2. Tetik Çekildikten Sonra: 29 Ağustos-8 Ekim 1951 Akın Gazetesi.

3. Ofsayt: 10 Ekim-13 Kasım 1951 Akın Gazetesi.

Otuz dört tefrikadan oluşan roman, “ Gençlerin Romanı” alt başlığıyla yayımlanır.

4. Sonradan Yaşamak: 16 Şubat-23 Mayıs 1953 Vatan Gazetesi.

5. İnce Hesaplar: 19 Mart-31 Mayıs 1953 Milliyet.

Tarık Buğra'nın Milliyet Gazetesi'nde Süleyman Yücel imzasıyla yetmiş dört bölüm halinde yayımladığı roman beş yıl sonra *Ölü Nokta* adıyla tefrika edilir. Kırk sekiz sayı olan ikinci tefrika Tarık Buğra'nın adıyla yapılır.

6. Abaza Paşa'nın Rüyası: 27 Eylül-7 Şubat 1956 Bursa Hâkimiyet Gazetesi.

7. Şehir Uyurken: 4 Haziran- 22 Eylül 1956 Bursa Hâkimiyet Gazetesi.

8. Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası: 11 Nisan- 31 Mayıs 1957 Yeni Gün Gazetesi.

9. Ölü Nokta: 23 Nisan-10 Haziran 1958 Yeni İstanbul.

Roman, *İnce Hesaplar* adıyla daha önce de tefrika edilmiştir.

10. Çolak Salih: 15 Mayıs- 5 Temmuz 1984 Tercüman.”⁶

2.6.3. Oyunları

1. Ayakta Durmak İstiyorum
2. Yüzlerce Çiçek Birden Açtı
3. Akümülatörlü Radyo
4. İbiş’in Rüyası
5. Güneş ve Aslan
6. Sıfırdan Doruğa-Patron

2.6.4. Röportaj, Gezi ve Deneme Yazılar

1. Bir Köyden Başka Bir Başşehre
2. Gagaringrad Moskova Notları
3. Gençlik Türküsü
4. Düşman Kazanmak Sanatı
5. Bu Çağın Adı
6. Politika Dışı

⁶ Yılmaz, 2012, s.45-46-47.

3. Tarık Buğra Hikâyelerinin Anlatım Teknikleri Açısından İncelenmesi

3.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı ve bakış açısı anlatıya dayalı eserlerin önemli iki ögesidir. Okuyucu, anlatıdaki her şeyi bir anlatıcının bakış açısından görür. Olaylar, onun aracılığıyla ve onun dilinden, onun bakış açısından sunulur. Bu bakımdan anlatı türlerinde bu ikisinin oluşturulması en temel meselelerden biridir. “Edebî bir anlatıda konu, olay, kişi, zaman, mekân gibi öğeler malzeme niteliğindedir ve bu malzemeyi bir kompozisyon biçimine sokan, onu estetik bir metne dönüştüren anlatıcı ve bakış açısıdır.”⁷ Dolayısıyla anlatıcının, edebi metin ile okuyucu arasında bir köprü kurma vazifesini üstlendiğini söyleyebiliriz.

Anlatıcının hissedilmediği metinlerin yazılması pek mümkün değildir. Edebi bir eserde yazar, kimi zaman anlatıcı olarak karşımıza çıkabilirken, kimi zaman da yerini başka anlatıcılara bırakabilir. Kurmaca eserde yarattığı olaylara yine o kurmaca eserin meydana getirdiği bir anlatıcı da devreye girebilir. Anlatıcının varlığı, görüşü veya izlenimi hikâyenin mihenk taşını oluşturur. Anlatıcı en genel ve en basit tanımıyla; “masalı, efsaneyi, hikâyeyi, romanı okuyucu/dinleyici durumundaki bizlere anlatan varlıktır.”⁸

Anlatıcıya göre şekillenen bakış açısı kendi bünyesinde şu sorulara cevap vermeye çalışır:

1. “Romancı hikâyesini kime anlattıracak?
2. Olayları kimin gözünden gösterecek?
3. Olayları anlatan kimse ne gibi bilgi kaynaklarından faydalanacak?
4. Her şeyi bilecek mi, yoksa bilgisi sınırlı mı kalacak?
5. Olaylara uzaktan mı yakından mı bakacak?

⁷ Celal Aslan, *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, Meb Eğitim, Ankara, 2011, s.51.

⁸ İsmail Çetışli, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ, Ankara, 2014, s.102.

6. Olaylar bir kişinin mi, yoksa fazla kişinin mi gözüyle yansıtılacak?’’⁹

Bakış açısını sadece bir biçim, yöntem olarak algılamak doğru değildir. Çünkü; bakış açısı hikâyenin kaderini, gidişatını belirleyen ve yazılan eserin sınırlarını çizen bir yöntemdir. Anlatıcı ve bakış açısı konunun sınırını belirleyen, dil ve üslubun şekillenmesine yardımcı olan, bu açıdan da eserin üzerindeki etkisi göz ardı edilmeyen bir öneme sahiptir. Bakış açısı ve anlatıcının eser üzerindeki varlığı sadece yazarı ilgilendiren bir konu olması dışında, eseri anlamak isteyen okuyucu kitlesi ve eleştirip değerlendirmek isteyen eleştirmenleri de ilgilendiren bir durumdur. Yani bu durum sade ve sadece yazarın sorunu değil yer yer okuyucu ve eleştirmenlerinde sorunu olmuştur. Yazar vermek istediği mesaj doğrultusunda oluşturduğu fikre göre bir anlatıcının şekilleneceği bir bakış açısı oluşturur.

Biz de yaptığımız bu çalışmada anlatıcı ve bakış açısının Tarık Buğra'nın hikâyeleri üzerindeki varlığını ve etkisini göstermeye çalıştık. Buğra'nın hikâyelerinde rastlanan bakış açısı ve anlatıcılar sistemli bir şekilde verilmiştir. Hikâyelerde bulunan bakış açısı ve anlatıcılar şu şekildedir: Hâkim (İlahi/Tanrısal) Bakış Açısı ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı, Kahraman Bakış Açısı ve I. Tekil Şahıs Anlatıcı ve Müşahit (Gözlemci) Bakış Açısı ve I. ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı.

3.1.1. Hâkim (İlahi/Tanrısal) Bakış Açısı ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı

Hâkim bakış açısı destandan romana geçip yazarların da oldukça sık kullandığı bir metottur. Bu bakış açısı; geleceği bilip yönlendiren, olayın tümüne hâkim, karakterlerin iç dünyalarını yansıtan, izleyen ve adeta sonuca bağlayan bir yöntemdir. Söz konusu olan bu yöntemle birlikte Tarık Buğra'nın ‘‘Martı’’ başlıklı hikâyesinde olaylar yazar-anlatıcı ve yine yazarın bakış açısıyla yönlendirmeler yapılarak kurgulanmıştır: ‘‘*Todori, tezgâhın az ilerisindeki boş masaya oturmuş, çenesi elinde, hafifçe kamburlaşmış, dışarıya bakıyordu; bıkma ve yorulma bilmeden dışarıya bakıyordu.*

⁹ Mehmet Aça, Haluk Gökalp, İsa Kocakaplan, *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, Kriter Yayınları, İstanbul, 2009, s. 60.

Gece yarısına doğruydu, rıhtım boyunda, elektrik fenerinin altında barbut oynayan numarasız hamallardan başka kimseler yoktu. Çok hafif bir rüzgârın estiği, sis dalgalarının geçişinden anlaşılıyordu. Ve sis, ışıkları bütün zerrelere sindirmişti: Böylece insan, sokak fenerini bir tabloda gördüğünü zannediordu. Şehir, boğuk uğultusuyla Martı için, ancak bir mâzi kadar, fakat istenmeden hatırlanmış, hatırasının devamı istenmeyen bir mazi kadar vardı.

Ve ilerden bir vapur sireni, basık ve dost sesiyle, asırlar boyu aralıklarla, fakat asla vazgeçmeden onu bir masal yolculuğuna çağırıyordu.

Bu saat Martının gerindiği, kanat vurup uçmak istediği saattir: Rıhtıma bakan camları, turuncu renkli, iri gözlerle medarlar, kutuplar belirir, okyanuslar, dağ silsileleri, şehirler belirir, kısacası yedi iklim ve beş ırk; her türlü terkipler ile, ömre hükmeden birer daüssıla halinde belirir.” (O, s.22).

Olayın tümünü etkisi ve kontrolü altına alan bu bakış açısı kişi tahlilleri ve yorumlama açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. “Hâkim bakış açılı anlatı, üçüncü tekil şahıs (o) ağzıyla konuşur. Onun kendine has bir dil ve üslûbu yoktur; yazarın dilini kullanır. Bu sebeple ona ‘yazar-anlatıcı’ da denir.”¹⁰ Kişi tahlilleri, açısından önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğümüz “Heyyi Hey” hikâyesinde Buğra’nın, üçüncü tekil şahıs anlatıcının vasıtasıyla tüm metni hâkimiyeti altına aldığı görülmektedir: “Kafasını günlerce boşuna zorladı: Niçin? Anlayamadı bu niçin’i. Beyninin ve bileğinin bütün gücüyle çalışıyordu işte. Gene de işine son verilebilirlerdi. Bu onların -patronun- hakkıydı, bu hakka saygısı vardı; ama kendisinin de birtakım hakları vardı; kitaplar öyle diyordu ve kitaplar insanların ancak bu haklar sayesinde ayakta durabileceğini, şehirlerin ancak gene bu haklar sayesinde dağbaşlarından farklı olduğunu yazıyordu. Ona; git mahkemeye demişlerdi. Mahkeme? Biliyordu elbette bunun ne demek olduğunu: ilk duruşma üç ay sonraya. İlk duruşmaya gelmeyeceklerdi elbette.. haydi bir üç ay daha. Sonra şahit göstereceklerdi ve onu birinci davete göndermeyeceklerdi, ikincide ise kendileri gene

¹⁰ Çetişli, s.106.

bulunmayacakları, ve, bu pis zincir deliler için de böylece uzayacak, bunların her biri de birer üç ay yiyecekti. ” (YDBŞY, s.168)

Hâkim bakış açısının yer yer değişime uğradığı noktalar vardır. Böyle durumlarda anlatıcı olaydan uzaklaşarak okurla hikâye kahramanını baş başa bırakabilir ve objektif bir tavırla akışı devam ettirebilir. Bazı durumlarda ise yazar kendini tamamen eserin içerisine yerleştirip, sübjektif bir tavırla olaylar hakkında kendi değerlendirmesini ve düşüncelerini yansıttığını görüyoruz. ‘‘Ne var ki bütün bu nesnellik izlenimlerine karşın, romanda her şeyi düzenleyen, yönlendiren, gören, gösteren, hep perde arkasındaki anlatıcının kendisidir; olup biten her şey okuyucuya onun denetiminden geçerek ulaşmaktadır.’’¹¹ Tarık Buğra’nın ‘‘Eşekarısı’’ hikâyesinde perde arkasında olan yazar-anlatıcının hissedildiği verdiğimiz pasajda açıkça görülmektedir: ‘‘*Döğüşmeyi başka türlü öğrenememişti o. Daha doğrusu başka türlü anlıyordu. Öğrenmek.. Anlamak?*

Lâf işte.. kaderdi bu, kader. Ve yaşamak bir kader edinmekten başka bir şey değildi. Ama modadır alay etmek kaderle: Düşünmekten tiksinen, sebep aramaya üşenen, doğrunun peşine düşmekten korkan çağın yüz kızartıcı küçülüğüdür bu moda derdi.

Çünkü kader vardı, alınyazısı vardı, bu da doğum öncelerinden başlayan bir örümcek çalışmasının işiydi. Anlaşılması da o kadar güç olacaktı elbette. Beride insanlık burnubüyükler, hazırlopçular çağını yaşıyordu, dayanamıyordu artık nazik bedenler minicik bir güçlüğe bile.. (Kader ağlarını biz doğmadan çok önce örmeye başlar. Şeyh Şamil.. yok yok, galiba Şeyhin oğlu Ahmed). Berikilere gelince, onlar inkârın kolaylığında çürüyüp gidiyorlardı. (YDBŞY,s.189).

[...]

Kendisinin de altı çocuğu olmuştu ve aralarında ikiz de vardı. Bir bakıma çocuk sayılırlardı daha, ama, adam biliyordu, kader artık onları devr almıştı, o

¹¹ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul, 2009, s.55.

dayanılmaz trajedi, o Âdem ile Havva'dan sonra başlayan ve sonu gelmeyecek olan trajedi onlar için de perdesini açmıştı. Kendisine düşen ise elleri kolları bağlı, seyretmekti onu: Ağlayacak, öfkelenecek, döğünecek, ama bilinen beşinci perdeyi asla asla değiştiremeyecekti: Tıpkı Atinalı Timon'u Jül Sezar'ı seksen sekizinci defa seyreder gibi.'' (YDBŞY, s.190).

Hâkim bakış açılı eserlere bakıldığında gerçekçi bir tavır ile oluşturulmaya çalışılsa da, destan ve masal gibi türlerde karşımıza çıkan yaratıcı ile bireyin iç içe olma durumunu bünyesinde barındırır. Bu nedenle bu bakış açısının yapısında olağanüstü bir tutum söz konusudur ve bu teknikle yazılan eserlerde şahıs, mekân ve zaman olarak kapsamlı ve hacimlidirler. ''Tarık Buğra, söz konusu bakış açısının yazara sunduğu imkânlardan en geniş ve en güzel biçimde yararlanmasını bilir.''¹² Bu açıdan Buğra'nın sosyal ve toplumsal olayları anlattığı hikâyelerinde bu bakış açısını tercih ettiğini görmekteyiz. Yazar bu bakış açısıyla beraber hikâyesindeki kahramanı kendi arzusuna göre yönlendirebilme hakkını elinde bulundurur. Tarık Buğra'nın ''Kör'' başlıklı hikâyesi karakterin ruhsal durumunu ve iç dünyalarını ayrıntılı olarak ele alıp, birçok pencereden okuyucuya hissettiren yazar-anlatıcı aracılığıyla oluşturulduğunu söyleyebiliriz. '' *Menekşe mormuş, çiğdem sarı.. gökyüzü masmaviymiş, güneşin ışıkları şimdi çiğdeminkinden de bir başka sarışınmış ve yapraklar, otlar yeşilmiş, yeşil de binbir çeşitmiş.. güneşin bu ışıkları bu renklerin görüntülerini ırmağa bir düşürdü mü su bir hoş olur, suyun dibindeki çakıl taşlarının alası, belesi bir başka hoşluk almış.. bilmiyordu Suphi bunları. Tam bir düşünce, bir cümle değildi, ama Suphi, bunun için; varsın olsun demek isterdi.. soran çıksaydı. Suya ellerini daldırabiliyor, ellerini daldırıldığı suların aylarını, mevsimlerini bilebiliyordu ya.. otlara dokunuyor, kokusundan hoşlandıklarını çiğneyebiliyordu ya, yeterdi işte. Karabaşı bir okşayışı, sokulgan yaşdaşlarının elini öyle bir tutuşu vardı ki, görseydiniz, siz de; o kadar gerçekten yeter galiba derdiniz.*'' (H.1969, s.176).

Tespit edilen örnekler sonucunda, ''Martı'', ''Heyyi Hey'', ''Eşekarısı'' ve ''Kör'' başlıklı hikâyelerde hâkim bakış açısına rastlanılmıştır. Verdiğimiz bu

¹²Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları*, Ötüken, İstanbul, 2001, s.58-59.

örnekler doğrultusunda ise, hâkim bakış açısına uygun olarak; anlatıcının olayları ve durumları bilip, yorumlayıp, iç dünyadaki duygu ve düşünceleri yönlendirip, olayın tümüne hâkim olduğunu görüyoruz. İncelediğimiz bu bakış açısı Tarık Buğra'nın fikir ve düşünce tarzının okuyucuya yansımaları açısından yazara hizmet eder. Yazar hâkim bakış açısıyla beraber, "kendi belirleyici tavrını, okuyucu ile eser arasında kendiliğinden yapılan bir anlaşmanın arkasına gizler."¹³ Böylelikle Buğra'nın, bu bakış açısını kullanarak düşüncelerini eserinin tüm yapısına sindirmiş olduğunu görmekteyiz. İncelediğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere verilmek istenen mesaj insanın önemi ise bu bakış açısıyla beraber yazarın yansıtmak istediği alt metin somutlaştırılarak görünür bir vaziyette okuyucuya sunulmuştur.

3.1.2. Kahraman Bakış Açısı ve I. Tekil Şahıs Anlatıcı

Kahraman bakış açısında anlatan ile anlatılan aynı kişi olduğundan dolayı bu bakış açısına "kahraman-anlatıcı" da denilir. Tanrısal bakış açısındaki 'o' anlatıcısından 'ben' anlatıcısına geçer. Bu bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte kahraman eser boyunca varlığını her satırda hissettirir. Kahramanın hikâyenin tüm hücrelerine nüfuz ettiği "Havuçlu Pilav Meselesi" hikâyesi birinci tekil şahıs anlatıcısının ağzıyla şekillenmiştir. Bu hikâye Tarık Buğra'nın kahraman bakış açısıyla ele aldığı ve karı-koca ilişkilerinin okuyucuya samimi bir dille aktarılması açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünüyoruz: "Yağmur yağıyordu, pis pis yağıyordu. Bu havada, ancak, yapabilecek bir şey bunların, bulduklarını yapabilenlerin canı sıkılmazdı. Bense, gazetenin bilmecesini de çözmüş bulunuyordum. Bekârken Pazar başka türlü geçerdi..."

Karımı düşünmek isterdim: Gençti, güzeldi, şimdi akşam yemeğini hazırlamağa çalışıyor ve henüz mutfak işlerinden hoşlanıyordu. Epey çalışmama rağmen, onu duygularımda canlandıramadım. Bu fena bir haldi.. Ne yapmalı?

¹³ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara, 1984, s.83.

Radyoya gittim: Uzun dalga bomboştu, orta dalga da öyle.. Uzun uzun esnedim.. Kısa dalganın parazitleri arasından bir mucize çıktı: Bu enfes bir kemandı ve karımla, daha iki sevgili iken dinlediğimiz bir...’’ (O, s.15).

Ben-anlatım ile kurulan anlatılar tahmin edildiği gibi kolay ve basit değildir. Çünkü; geniş imkanlar sağlamamakla beraber dar bir kalıp içinde kalabilir. Anlatıcının ‘ben’ olmasından dolayı tüm olaya hâkim olup yönlendirme, değiştirme, yönetme yetkisi yoktur. Bu geniş olmayan imkanları dar kalıptan çıkarmak yine yazarın elindedir ve bunu çeşitli anlatım teknikleri vasıtasıyla geniş bir alana yayabilir. Tarık Buğra’nın ‘‘Dostluk’’ başlıklı hikâyesi sembol kullanımı açısından oldukça önemlidir. Buğra’nın bu sembol kullanımı hikâyeyi yukarıya taşıyarak dar bir kalıptan çıkartır. Böylelikle kahraman bakış açısının hâkim olduğu bu hikâyede dar bir kalıba sığdırılmış kurallar sembol diliyle birlikte geniş bir sahaya açıldığını düşünmekteyiz: *‘‘Biliyorsunuz, iki yıldır burada yoktum, dün döndüm kuzey kutbundan. Sizler öyle istemiş, öyle uygun bulmuştunuz, öyle oldu.. iki yıllık bir iş. Kısacası iki yıldır dünyanın damındayım, bacanızı temizledim. Özene bezene de yaptım, tütmez artık. Ama diyeceğim o değil: orada tam iki yıl penguenlerden başka canlı görmedim. Onlar da yalnız beni görüyorlardı. Durumu anladınız elbette: Bu iki yıl içinde ne bana nasılsın diyen oldu, ne de ben bir kerecik olsun nasılsın diye sorabildim. Tabii iyiyim de demedim. Penguenler dostluk nedir bilmiyorlardı.. bu yüzden tam iki yıl süresince dünyada değilmişim gibi geldi bana. Ve işte o zaman anladım ki, dostluk yok mu, dünya da yoktur: Hoş bulduk dostlarım.. dünyayı buldum: Çünkü sizi buldum. Bakın az kalsın unutuyordum: Nasılsınız? Ama sizden atik davrandım gene de, önce ben sordum. Ben mi? Ben iyiyim elbette.. sizi gördüm daha iyi oldum. Ohooo.. demek beni dinleyecek vaktiniz de var? Anlatayım öyleyse.. hem de seve seve. Dedim ya, daha dün geldim Kuzey Kutbundan. Tam iki yıl oldu, iki çift laf etmeyeli; konuşmak için can atıyorum. Sonra anlatacak şeylerim de var.. öyle şeyler ki.’’ (YDBŞY, s.198-199).*

Kahraman bakış açısının çerçevesinde; bireyin sahip olduğu bilme, duyma ve görme duyularıyla sınırlandırılıp, kahramanın bildikleri ve hissettikleri ön plana çıkarılmıştır. Dolayısıyla, ‘‘O, hem vaka zamanı, hem de anlatma zamanına ait

müşâhadelerini, düşüncelerini nakletme imkânına sâhiptir.”¹⁴ Böylelikle, farklı iki zaman diliminde oluşan ben-anlatıcıyı, hikâye içerisinde ortak paydada buluşturur. “Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair” başlıklı hikâyenin, kahraman merkezli bir bakış açısına sahip oluşu, yine kahramanın bildikleri ve gördükleri ışığında aktarılmıştır. Dolayısıyla buradaki kahraman metnin odak noktasından hikâyenin ruhunu ve dokusunu şekillendiren kişi konumundadır: *O zamana kadar turşu ve turşuculuk hakkında bir fikrim yoktu. Turşuyu, sadece, şu hâtıralara tapan, zamana hâfızayla meydan okuyabileceğini kuran budala tarafımızın eseri olarak kabul ederdim; budala ve Donkişot taraf: Çünkü mevsimler, meyveler ve sebzeler demek değildir; meyveler ve sebzeler mevsimlerdir: Bahar biter, kiraz da biter, güz geçer, üzüim kalmaz. Kabak, -pardon- veya armut -gene pardon- için de böyle; çünkü bütün sebze ve meyveler için böyle. Fakat bizi baharları veya yazı, sirkenin veya tuzlu suyun içinde saklayabileceğimizi umarız. Hâtıralar daha doğrusu hâtıracılık turşuluğun ilk çeşidi ve onun doğrucusudur sanırım; fakat bunlar hikâyemizin dışında. Bana dert oldu: Şu turşunun aslını, şöhretinin nereden geldiğini öğreneyim dedim.* (YDBŞY, s.111).

Tanrısal bakış açısındaki geniş ve olağanüstü imkanları bünyesinde barındırmaz. Nitekim kahraman bakış açısı içerisindeki ben anlatıcı diğer bakış açılarına nazaran okuru etkileyen samimi bir havayı esere yansıtır. Tarık Buğra'nın bu bakış açısını da sık kullanıldığı görülmektedir. Kahraman bakışı açısı ve birinci tekil şahıs anlatıcıyla beraber kurgulanan hikâyeler okuyucu tarafından daha yakın ve daha samimi karşılanabilir. Dolayısıyla “Ömer” başlıklı hikâyede okuyucu metnin başından sonuna kadar kendisini o metin içerisinde hissedebilir. Bir aile yaşantısını konu eden bu hikâye kahramanın gözünden ailesini özellikle oğlunun hastalığı üzerine yoğunlaşmaktadır: *“Sonbahara doğru kasabamızın sabahları pek enfesleşir: Güneş, daha, tâ uzaklarda ovanın doğu sınırını pembe bir şerit gibi çizen Emir dağlarını aşmadan uyanırız. Kasabanın omzunda yükselen dağlar hafifçe morarmıştır*

¹⁴ Aktaş, s.88.

ve gökyüzü gümüş rengindedir. Yüzümü yıkamak için bahçedeki çeşmeye gittiğim zaman, göğsüm ferahla genişler..

Ayva ağacına bakarak üç beş defa derin derin nefes alır veririm. Sonra içimden belli belirsiz bir karartı geçiverir ve ben: Niçin biraz daha erken kalkamadım? diye üzülürüm. Amma, bu biraz daha öncenin saati, dakikası yoktur. Bu biraz daha önceyi senelerden beri her yazın, her sabahında yakalamak için uğraşımdır ve O, daima kaçabilmiştir. Fakat ben, hâlâ: ‘Eğer biraz daha önce kalkabilseydim, onu yakalayabilirdim.’ Kuruntusuna kapılır ve ayva ağacının daha güneş ışığı değmemiş esmerliğinden onun, yenice, işte hemen şimdi sıyrılıverip gümüş renkli gökyüzüne doğru bir nefes gibi, yaprakların nefes gibi uçup gittiğini sanırdım.’ (O, s.43).

Bir genelleme yapacak olursak, Buğra'nın baba-çocuk, anne-çocuk, karı-koca, evlilik, iki akraba, iki dost, kısacası tüm ikili ilişkiler ve aile yaşamını konu edinmiş hikâyelerinde kahraman bakış açısıyla karşılaşmamız mümkündür. İkili ilişkiler ve aile yaşamı denilince akla ilk gelen hikâyelerden biri de ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesidir. Tarık Buğra için de farklı ve özel bir yere sahip olduğunu düşündüğümüz bu hikâye kahramanın gözünden oğlunun değişimi hiçbir şeyin artık eskisi gibi olmayışının kendisinden ve eşinden uzaklaşmasının kısacası bir sürecin hikâyesidir diyebiliriz. Böylelikle kahraman metnin merkezi konumunda ve hikâyenin tüm atmosferini görebilecek yetkidedir: ‘‘İşte, gözlerimi bir türlü yüzüne çeviremiyorum, sana bakamıyorum. Annen de böyle. Şimdi biz, seni uyandıramayız. Çünkü, düşünmeğe cesaret edemedен biliyoruz ki, artık senin uykun da değişti. Eskiden bizi bekler gibi uyurdun. Evet, artık uykun da değişti. Hattâ asıl değişiklik uykularında oldu; sen uykularında da bizden uzaklaştın..

Başımı çevirdim: Ona baktım. Bunu yaparken romatizmalı kolumu zorlar gibiydim. Fakat içim birdenbire ferahladı: Sanki yıllardır aradığım bir arkadaşımı bulmuştum. Islık çalmak istiyordum. Perdeleri indirdim; güneş onu rahatsız edecekti. Benimkilere benzeyen sert ve siyah sakallı yüzünü hafifçe öperek dışarı çıktım.

Çayımızı içerken karım biraz dalgındı. Ben, küçük oğlumun çayını gizlice, hiç sevmediği limonla doldurdum’’ (O, s.6).

Tespit edilen örnekler sonucunda, ‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’, ‘‘Dostluk’’, ‘‘Ayakkabı Gıcirtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair’’, ‘‘Ömer’’ ve ‘‘Oğlumuz’’ başlıklı hikâyelerde kahraman bakış açısının ve birinci tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı görülmüştür. Aile yaşamını ve ikili birçok ilişkiyi konu edinen bu bakış açısı ve anlatıcı sadece bu hikâyelerde sınırlı kalmamış, oldukça sık rastlanılmıştır. Tarık Buğra’nın ilk hikâye kitabı olan ‘‘Oğlumuz’’ içerisinde yer alan çoğu hikâye kahraman bakış açısıyla oluşturulmuştur. Buğra, bu bakış açısını uygularken yazar-anlatıcı tavrından sıyrılarak, kahraman anlatıcı vasıtasıyla olaylara bu anlatıcının bakış açısıyla yaklaşmıştır. Buradaki kahraman, olayların tamamen içinde fakat müdahale ve yönlendirici kimliğini bir kenara bırakmıştır. Hikâye içerisinde bulunan diğer kişilerin veya mekânın tanıtılıp, duygu ve düşüncelerin okuyucuya aktarılmasında metnin merkezi durumunda olan kahramanın gözünden kendi bilgisi dahilinde aktarılmıştır. Buğra’nın bu bakış açısı ve anlatıcı ile oluşturduğu hikâyelerinde bu tutum ön plandadır. Diyeceğimiz o ki, Tarık Buğra’nın oluşturduğu kahraman bir sınırlama içerisinde ve belirli kalıpta hikâyenin tüm dokusuna nüfuz etmiştir. Şerif Aktaş’ın ifadesiyle buradaki söz konusu olan anlatıcı, ‘‘kahramanlardan birisiyle aynıleşir.¹⁵’’ Dolayısıyla kahramanın düşüncesi, bilgi ve birikimi, tavrı ve üslubu ile hikâyenin anlatım tarzının şekillendiğini düşünmekteyiz.

3.1.3. Müşahit (Gözlemci) Bakış Açısı ve I. ve III. Tekil Şahıs Anlatıcı

Müşahit/gözlemci bakış açısı yaşanan olayları sadece gözlem yaparak okuyucuya sunar. Buradaki anlatıcı yaşanan olaylara müdahalede bulunmadan gözlem sonucu çıkarımlarını aktarır. Tarık Buğra’nın ‘‘Beşinci’’ başlıklı hikâyesinde kişilerin içerisinde buldukları olayların anlatıcı tarafından yapılan gözlem sonucu oluşturduğunu hikâyenin tüm sınırları içerisinde görmekteyiz: ‘‘ Bir istasyon geldi. Beşinci pencereye sokularak bir çocuğa on lira verdi, yarım kilo rakı ve bir sürü meze ısmarladı. Bu arada Celâl bir yandan adamın kendisine sürüleceğinden korkar gibi, köşeye büzülmüştü, bir yandan da; rakı filân alma diye gırtlığına atılmak istercesine ona bakıyordu.

¹⁵ Aktaş, s.87.

Ve ben, adam pencerede ısmarladıklarını beklerken, sırtının ve yenlerinin daha iyice kurumamış çamurlara bulanık olduğunu gördüm. Bundan önce gördüğüm bir şey daha vardı: Beşinci, çocuğa verdiği onluğu bir tomar ellilik ve yüzük arasından çıkarmıştı.

Ismarlananlar geldi. Beşinci, şişenin mantarını iki yumruktan attırdıktan sonra bana uzattı. Öyle bir buyur deyişi vardı ki, geri çeviremedim. Ötekiler de çeviremediler, Celâl de çeviremedi.’’ (İUA, s. 39-40).

Diğer bakış açılarına kıyasla yönetme, yönlendirme gibi geniş bir yetkisi yoktur. ‘‘Ancak görebildiği, işitebildiği, ya da araştırarak öğrenebildiği bilgiler çerçevesi içinde kalmak zorundadır. Yaşam öyküsünü anlattığı kişinin iç dünyasında neler olup bittiğini, zihninden ve kalbinden nelerin geçtiğini bilme olanağı yoktur’’¹⁶. Tarık Buğra’nın ‘‘Hayat Böyledir İşte’’ hikâyesi gözlemci tarafından okuyucuya aktarılır. Buradaki anlatıcı, olayları sorgular ve bunlara cevaplar aramaya başlar. Fakat bu sorgulamayı yaparken kahramanları yönlendirme, olacakları hiçbir şekilde önceden bilme şansı yoktur. Böylelikle Tarık Buğra’nın, hikâyeyi müşahit bakış açısıyla oluştururken, anlatıcıyı sadece olayların seyrini aktarmada bir aracı olarak kullandığını görürüz: ‘‘ Gökyüzü bulutsuzdu ve maviliği işte ancak, o kadar güzel olabilirdi. Sanki bu mavilik son değildi; ardında mutlaka mutlaka bir şeyler olmalıydı, bir şeyler olmalıydı: Kopup gidenlerin ardından, omuz silkecek kuvveti veren bir şey olmalıydı.

Güneş aylardan sonra ilk defa ısıtıyordu. Toprakta ve ağaçlarda bir uyanma vardı ve bu kolayca seziliyordu.

Her şey, yeni bir mevsimin eşiğindeydi, her şey kendi payına düşeni bekliyordu. Bütün mâzi bu geleceği, gelmesi ne olduğu bilinmeden beklenenini hazırlamak için var olmuştu ve artık çok uzaktaydı, çok uzakta ve beyhudeydi.

¹⁶ Aytür, s. 39.

O sana annesinden, babasından, kardeşlerinden bahsetti... Yanılıyor muyum?.. Hani en küçük kardeşi, çapkın yaramaz neler yaparmış, değil mi?.. Sonra ağabeyisi, şu üsteğmen olanı “Yazın izin alabilirsek ona gideriz” demişti, değil mi?

O gün sen de ona sizinkilerden bahsetmiş olmalısın. ” (O, s.36)

Kahramanların iç dünyalarına girmeden, sadece gözlem yaparak anlatır. Olayları etkileyip yönlendirme yapmadan gözlem yapar. Olay ve karakterler karşısında bir seyirci olarak varlığını gösteren bu bakış açısı, gerçekliği ve yalınlığı ortaya çıkarır. Tarık Buğra'nın “Coğrafya Dersi” başlıklı hikâyesi anlatıcının izlenimleriyle okuyucuya aktarılan hikâye örneklerinden bir tanesidir. Realiteyi ortayı koymayı amaçlayan anlatıcının, hikâyenin bütünü içerisinde bu tutumunu devam ettirdiğini görmekteyiz: *“Evet, masanın üstünde duran bu yuvarlak ‘dünya’dır ve bu yuvarlağın, derin, karanlık, sınırsız bir boşluk içindeki, ışıklı, ölçülü ve sâkin akışı, Allah’a kim bilir ne kadar güzel, ne kadar muhteşem gelmektedir?”*

Bu yuvarlak ‘dünya’dır demiştik: Bunun böyle olduğunu, daha bu yuvarlağı görür görmez yetmiş iki buçuk dilden söyleyecek milyonlarca insan yaşamaktadır, bu dünyanın üstünde.. ve gene bu dünyanın üstünde, bu yuvarlağı karpuzla hattâ armuda benzetecek -yetmiş iki buçuk dilden ve beş ırktan – insan da yaşamaktadır. Sonra gene bu dünyanın üstünde milyonlarca insan vardır ki, bunlardan herhangi birinin hangi kıtadan olursa olsun dünyada beş kıta olduğunu bilebilmesi pekâlâ muhtemeldir: Çünkü ben, kendi gözlerimle, bunu bilen, hattâ bu kıtaların bir bir isimlerini sayan, sevgi nedir daha anlamamış çocuklar gördüm, sevgiyi unutmuş ihtiyarlar gördüm.” (YDBŞY, s.87)

Gözlemci özelliğiyle birlikte olaylar ve durumlar karşısında objektifliğini korur. Birinci tekil ve üçüncü tekil şahıs anlatıcısıyla kurulan bu bakış açısı diğer bakış açılarıyla karışma ihtimalini doğurur. Bu kullanım yazar anlatıcı ve kahraman anlatıcı ile karıştırılabilir. Bu sebepten dolayıdır ki bakış açısının sınırlarıyla incelendiğinde bu ihtimal ortadan kalkmış olur. Bu ayrımı yapmak için öncelikle üç soru akla gelir: Birincisi, olaylar kimin aracılığıyla okura yansıtılır, ikincisi, kimin dilinden aktarılır, ve sonuncusu ise, olaylar hangi bakış açısıyla okuyucuya sunulur? İşte bu üç soruyla birlikte söz ettiğimiz karışmayı en aza indirgeyebiliriz. Örneğin, Tarık Buğra'nın

‘‘Muhallebicide’’ başlıklı hikâyesinde gözlemci bakış açısının devreye girmesiyle oluştuğunu görmekteyiz. Buradaki anlatıcı aslında tüm hikâye içerisinde yaşanan olayları izleyen durumundadır: ‘‘Garsonu tanıyordum Darende’liydi. Beş senedir İstanbul’da idi. Bunu da biliyordum. Çalışkandı, dürüsttü, sebatlıydı; bulaşıklıktan başlamış, garsonluğa kadar yükselmişti: Beyoğlu’nun işte bir büyük muhallebicesinde çalışıyordu.

Fakat garson bize ne?

Kar atıştırıp duruyordu, camlar buğulaşmıştı, buğulu camların ardında cadde yarı karanlık, iyice tenha idi. Dışarıda, yalnız, bir meyhaneden öbürüne, öteki kahveden berikine giden -ellerindeki çiçekler gibi- küçük kızlar ve, kumarhane veya randevuhane rehberleri vardı.

Fakat bunlardan bize ne?

İçerde? İçerde bir ben vardım, bir de iki Afyon’lu: Afyon’lular tam tatlı sarhoştular; üçer porsiyon kaymaklı baklava ile şakalaşıyorlardı.

Genel durum işte merkezde idi.. ki onlar -karı koca- içeri girdiler:

Şekil bakımından her şey mükemmeldi: Kapıyı erkek açmıştı, önde kadın girmişti, kalık kıyafetlerinde, tavır ve hareketlerinde aksayan hiçbir şey yoktu; güzel, pahalı, ağır başlı bir giyinişleri.. vakur, hızlı, böylece kayıtsız bir davranışları vardı.. böyle olduğunu kabule mecburuz. (İUA, s.61-62).

Tarık Buğra’nın hikâyelerinde uyguladığı müşahit bakış açısının, hâkim ve kahraman bakış açısına oranla çok daha az kullanıldığı görülmektedir. İncelenen örnekler sonucunda, ‘‘Coğrafya Dersi’’, ‘‘Hayat Böyledir İşte’’, ‘‘Beşinci’’ ve ‘‘Muhallebicide’’ başlıklı hikâyelerinde müşahit (gözlemci) bakış açısının izlerine rastlanılmıştır. Tarık Buğra bu bakış açısını uyguladığı örneklere baktığımızda yazarın oluşturduğu metin içerisindeki anlatıcı, hikâyeye belirli bir mesafeden bakar, izlenim sonucu gördüklerini okuyucuya yansıtır ve hikâye içerisindeki kahramanların aklından geçenleri bilme, hissetme hakkını üzerinde barındırmaz. Buradaki anlatıcı sadece aktarıcı görevini üstlenir.

3.2. Anlatım Teknikleri

Edebi bir anlatıdan bahsedildiği zaman, anlatım tekniğinden de söz etmek kaçınılmaz bir durumdur. Edebiyatta ve sanatta anlatım biçimi oldukça önemlidir. Bu doğrultuda, verilen mesaj okuyucuya anlatım tekniklerinin sisteminden bir köprü vazifesi kurarak geçmektedir.

Yazar, eseri oluştururken belli başlı tekniklerden yararlanır ve ortaya çıkarttığı eseri en etkili ve en doğru şekilde ifade etmesinde yine bu tekniklerin payı oldukça büyüktür. Hikâyenin veya bir eserin estetik zemini anlatım teknikleriyle atılır. Bu zemin, çeşitli tasvirler ile farklı boyutlar kazanarak okuyucunun zihninde bir resim oluşturarak anlatıma zenginlik ve canlılık katar. Temel nokta, bilinçli bir şekilde uygulanan anlatım teknikleri, anlatının vücut bulmasında ve estetik olarak şekillenmesinde etkilidir. Bilinç dışı kullanımlarda bu karmaşıklık ve anlatımda noksanlık ortaya çıkmaktadır. ‘‘Anlatım teknikleri, anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırmıştır. Bu bağlamda, özellikle bireyi anlatmada önemli mesafeler katedilmiş insan, daha sıcak ve daha doğal bir konumda karşımıza çıkarılmıştır.’’¹⁷

Yazar anlattığı konuyu tekniğin varlığıyla ifade eder. Tekniği sunarken konuyu, söylenmek isteneni değiştirebilir. Bu da yazarın dili ne ölçüde kullandığıyla doğru orantılıdır. ‘‘Bir ülkedeki her yazar aynı ortak dili kullanır. Ama onların dil karşısındaki tavırları farklıdır. Dile kendilerinden bazı şeyler kattıkları gibi, dilden seçme de yaparlar. Gerçek hayatla ilintili veya ilintisiz birtakım olayları yeniden kurgularlar. Onları çeşitli teknikler kullanarak okuyucuya veya seyirciye ulaştırırlar.’’¹⁸ Dolayısıyla, Tarık Buğra klâsik hikâye yapısından uzaklaşarak, hikâyenin sınırlarını zorladığını görmekteyiz. Böylelikle, belli sınırlar içerisinde tutmadığı hikâye anlayışını dili kullanma tavrına bağlayabiliriz.

Teknik ile metin bağlantılıdır. Bu açıdan teknik, eserin bütününe etkisi altına alırken tekniğin hâkim olmadığı bir anlatıda ise edebi değerden söz etmemiz pek

¹⁷Tekin, 2001, s. 202.

¹⁸Aça, Gökalp, Kocakaplan, s.67.

mümkün olmaz. Mesela bireyi ön plana çıkarmak isteyen yazar; tasvir, diyalog ve monologlar yardımıyla bireyin iç dünyasını görmemize ve iç dünyaya ışık tutmasına yardımcı olurken bu tekniklerden sıyrılmış düz bir anlatıda bu canlılığı yakalamak mümkün olmamıştır. Özellikle Tarık Buğra'nın sözünü ettiğimiz anlatma, tasvir ve konuşma teknikleri başta olmak üzere diğer birçok tekniği hikâyesinde ustaca kullandığını görmekteyiz. Bu tekniklerin kullanım şekli itibariyle hikâyeyi bir üst basamağa çıkartıp metni canlandırdığını düşünmekteyiz. Örneğin Buğra'nın hikâyelerinde en çok karşılaştığımız nokta, insanı ve insanın psikolojik dünyasının okuyucuya yansıtılmasıdır. İnsan merkezli yaklaşımı ile yazar, çeşitli teknikler vasıtasıyla bu ideolojisini okuyucuya iletir. Böylece, eserin ne anlattığı, hangi mesajı verdiği veya vermek istenilen ana tema teknikle iç içe verilir. Kısacası asıl mesaj tekniğin içine yerleştirilmiştir. Anlatım teknikleri zaman içerisinde birbirlerini etkileyerek, bir önceki bir sonrakine ışık tutarak, gelişip, değişip, şekillenmişlerdir. Boris Tomaşevski, edebiyatın dönemleri içerisinde bu anlatım tekniklerinin farklı anlayışı benimseyen yazarların kullanım şekillerine göre değişiklik gösterdiğini ifade etmiştir. Böylece, Tomaşevski, farklı birçok anlayışın hakimiyeti içerisinde anlatım tekniklerini kullanım şekillerine göre ikiye ayırır: birinci teknik kurallara uygun olan teknikler, ikincisi ise, özgür olarak nitelendirilen tekniklerdir. “İki grup teknik arasındaki farklılığı şöyle açıklar: kurallara uygun teknikler, uygulamadaki kolaylık nedeniyle var olmuşlardır; yinelendikleri için gelenekselleşirler ve kuralcı yazınbilim çerçevesi içine girince de zorunlu kurallar hâline gelirler. Ama hiçbir kural tüm olasılıkları tüketemez ve bir yapıtın bütünüyle yaratılması için gereken tüm teknikleri öngörmez. Kurallara uygun tekniklerin yanında, her zaman, zorunlu olmayan özgür teknikler de vardır. Bazı yapıtlara, bazı yazarlara, bazı okullar, vb'ne özgü teknikler bunlar.”¹⁹ Bu sebepten dolayı anlatım tekniklerinin kullanım biçimi birçok yazarın anlayış prensibine göre değişkenlik gösterebilir.

Tarık Buğra'nın başlıca kullandığı anlatım teknikleri sırasıyla şu şekildedir:

I. Anlatma-Gösterme Tekniği,

¹⁹ Aslan, s.48-49.

- II. Tasvir Tekniği,
- III. Özetleme Tekniği,
- IV. Geriye Dönüş Tekniği,
- V. Leitmotiv Tekniği,
- VI. Konuşma/ Diyalog-Monolog Tekniği,
- VII. İç Çözümleme/Tahlil Tekniği,
- VIII. Bilinç Akımı Tekniği,
- IX. Montaj Tekniği,
- X. Belge Kullanımı.

Tarık Buğra'nın hikâyeleri üzerine yaptığımız bu çalışmada, hikâyelerdeki tekniğin kullanımı, hikâye kitaplarından aldığımız örnekler doğrultusunda incelenmiştir. Sıklıkla anlatma tekniğini benimseyen Buğra, bu tekniği diğer tüm tekniklere oranla daha fazla kullandığını görmekteyiz. Bunun peşinden gelen diğer iki teknikler ise, tasvir ve konuşma teknikleridir. Yukarıda sıraladığımız on tane teknik doğrultusunda, ilk önce tekniğin hikâye içerisinde nasıl ve ne ölçüde kullanıldığını daha sonra ise, Buğra'nın hikâye kitaplarından derlediğimiz ve bu tekniklere örnek olabilecek vasıftaki parçalarla birlikte tanımlamaya çalışacağız:

3.2.1. Anlatma-Gösterme Tekniği

Anlatma, anlatıcı ile okur arasında bir köprü kurar ve anlatıcıyı metnin merkezine oturtur. Dolayısıyla, hikâyelerde en çok kullanılan bir teknik olmakla beraber bu teknik, birçok tekniğin oluşumunu da tetiklemiştir. İç çözümleme, tasvir, ileriye ve geriye dönüş bunlardan sadece birkaçıdır.

Genel bir ifadeyle anlatma tekniğini açıklayacak olursak; ‘yazarların olayı kendi ağzından anlatması’²⁰ olarak ifade edilir. Böylece yazar anlatılacak olan olaya veya kişilere doğrudan temas eder. Bunların yanı sıra kişi analizi, kişinin iç dünyasına ayna tutmak gibi yetkileri de elinde bulundurur. Tüm bu saydıklarımız sayesinde bu teknikle beraber anlatıcının metni yönlendirip hareketlendirmesine zemin hazırlanmış

²⁰ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 67.

olur. Bu teknik sayesinde anlatıcı metne doğrudan müdahale edebilme yetkisine sahip olur. Anlatma tekniği, okurun zihninden geçen soruların somutlaştırılmasına olanak sağlar. ‘‘Bu yöntemin karakteristik özelliği, figür olmayan bir anlatıcı ve onun ilâhi bakış açısı ile oluşturulmasıdır. Bir başka yaklaşımla anlatma, 'anlatıcı' ile ilişkisi en sıkı olan, dolayısıyla teknik kaygıları çok gerektirmeyen yöntemdir.’’²¹ Bu sebepten dolayı, geçmişten bugüne dek birçok eser bu yöntem üzerine kurulmuştur. Masal, efsane, destan, halk hikâyeleri ve mesnevi gibi türler ‘anlatma’ esasına dayanarak oluşturulmuştur. Bu geniş yelpaze ve süreç içerisinde bu teknik, gelişmiş, en köklü ve en eski anlatım tekniği olarak yerini almıştır.

Anlatma tekniğinin beraberinde kullanılan bir diğer teknik ise gösterme tekniğidir. Anlatma tekniğinde bütün sahne anlatıcının avuçları arasında olması metin içerisinde birtakım sorunları beraberinde getirmiştir. Metnin inandırıcılık kapsamındaki noksanlıklarıyla beraber bu pürüzün ortadan kalkması adına ‘gösterme’ devreye girer. Bu teknik genel bir tanımla şöyle açıklanır; ‘‘olayı başkasının (yaşayan kişilerin) ağzından anlatma.’’²² Yukarıda da bahsettiğimiz metnin merkezine oturan anlatıcı, gösterme yöntemiyle yerini metne tekrar bırakır. Böylelikle okuyucunun ilgi ve alakası tekrar metne yönelir. Bir diğer ifadeyle bu yöntem; ‘‘öykülemenin, ‘görünmeyen 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.’’²³ Hikâye içerisinde kullanımı ise genellikle diyalog parçaları arasındadır. Kahramanlar arasında oluşan diyaloglar aracısız olarak aktarılır bu sayede okur metin içerisinde doğrudan kendini bulur. Böylelikle anlatma tekniğinde görülen noksanlıklar gösterme tekniğinin desteğiyle giderilmiş olur. Gösterme tekniğinin tek başına kullanıldığı tür

²¹ Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s.35.

²² Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 67.

²³ Sazyek, s.146.

tiyatrodur. Hikâye ve roman gibi edebi türlerde anlatma tekniğinin desteğiyle metinde vücut bulur.

Anlatma ve gösterme teknikleri, bazen anlatmanın içerisinde, bazen de bir diyalogun içerisinde verilebilir. Çalışmamızda, gösterme tekniğini anlatma tekniğinden ve diğer tekniklerden ayırt edilmesi için **bold** bir biçimde yazmayı tercih ettik.

‘‘Buhran’’ başlıklı hikâyenin verilen kısımlarında gösterme tekniği, **bold** olarak verilmiştir. Hikâyenin aşağıda verilen bölümlerinde anlatıcının metne hâkim tavrı gösterme tekniğiyle birlikte yerini tekrar metne bıraktığını ve okuyucunun kendisini tekrar metnin içinde hissettiğini görmekteyiz:

Uyumak istemiyor, uykuda değişmekten korkuyordum. Bu nasıl oluyor, öteki, otuz küsur yıllık hayatımın nesi var, nesi yoksa, her şeyimi manasızlaştırarak, bana hükmedecek kudreti nereden alıyordu? Kaç defa bunun başlangıç noktasını yakalamak için, şu son iki haftamı didik didik ettim; çektığimi Allah bilir.

Kolunu omzuma attı. Bileğini tuttum:

- Sen, diye fısıldadım; anneme ait bir hâtıra, çocukluğumdan kalma bir şarkı gibisin. Bana onlardan daha yakın, onlardan daha çok sahipsin... Ben sensiz kendimi düşünemem ki...

Başını, yine göğsüme iyice bastırarak birkaç defa sağa sola çevirdi:

- Sedirde, hayır yerde oturalım... dedi.

Halıya oturdum. Bir battaniye aldı. Başını dizime koyarak uzandı. Battaniyeye sarıldı. (O, s.94-95).

‘‘Fal’’ başlıklı hikâyede anlatıcının gözünden kahramanın hal ve tavrı, yine gösterme tekniğinin aracılığıyla sunulmuştur. Çalışmamızda anlatma tekniğinin kapsamı ve diğer teknikleri de bünyesinde barındırdığından bahsetmiştik. Bu bilgi doğrultusunda aşağıda verilen kısımda anlatma olarak nitelendirilen kısmın iç çözümlemeyi de beraberinde getirdiğini görmekteyiz:

*Çoktan beri odasındaydı: bu hâl ona son zamanlarda sık sık gelmiye başlamıştı; bezginlik gibi, kırgınlık gibi bir şey.. Sıtma nöbetinden yeni kurtulmuş gibi oluyordu. Böyle zamanlarda içkiden bile tat almıyordu, konuşmak bile istemiyordu. Bu akşam da işte öyle, iki kadehten fazla içmemiş, kahvede beş altı dakikadan fazla kalamamıştı. **Caddede dolaşacaktı, yağmur bırakmadı ve o, odasına döndü.** Bir masal çölü aşmış gibi harap ve hatırasızdı. Bu hâl bütün tesellileri bu arada ümit ve hayali de imkânsızlaştırıyordu. (O, s.56).*

‘‘Sihirli Ayna’’ hikâyesinde anlatma tekniğinin uygulandığı bölümlere rastlamaktayız. Tarık Buğra’nın birinci tekil şahıs anlatıcıyla oluşturduğu bu pasaj anlatma tekniğini belli başlı müdahalelerle okuyucuya sunmaktadır:

Saçma.. zaten başka türlüğü saçma olurdu.. senin, duygularını tecavüz zannedip çekingen durman, benim mukavemetim, hepsi saçma. Oh, biz ne kadar korkağız; yıllarca bekleriz, beklediğimiz için yıllara katlanırız, sonra da beklediğimizi bulunca tanışmanın, konuşmanın bir takım merasimleri olduğunu zannederiz. Biz bugüne kadar birbirimizi bekledik; öyle değil mi, yanılıyor muyum? Bu böyle olmasaydı hayatın ne manası kalırdı, değil mi? Fakat işte, bunu itiraftan korktuğumuz için, bu itiraftan getireceği büyük saadetten korktuğumuz için bir mazimiz olmadığını iddiaya kalkışıyoruz. Halbuki biz, yıllardanberi daima beraber yaşadık. Orkestraların karşısında beraber, radyonun başında beraberdik. Kaç defa, seher vaktinden evvel ve aynı anda uyandık, güneşin doğuşunu beraberce bekledik. Sonbahar gruplarını, karşı tepelerden yanyana seyrettik. (O, s.27).

Bazı hikâyelerin belirli kısımlarında gösterme tekniği çoğunluğa uygulanarak okuyucuya sunulmuştur. Hakan Sazyek’in ifadesiyle, ‘‘ ‘gösterme’ ve ‘sahneleme’ yöntemleri figürleri genellikle anlık bir durumun ya da sahenin içinde eşsüremli olarak barındırmaları bakımından anlatıcı-zaman ilişkisini asgarîye indirir.’’²⁴. Aşağıda sunulan ‘‘Heyyi Hey’’ hikâyesi bu tezi destekler niteliktedir:

²⁴ Sazyek, s.35.

Mutfaktan ‘cazz’ diye bir ses geldi ve masanın altına sürülmüş sandalyede uyuklayan Tekir’in gözleri aralandı. Adam uzandığı divandan kediyi iyi görüyor, hattâ yalnız onu görüyordu. Az sonra düdüklü tencerenin kapağı açıldı ve haşlanmış taze etin kokusu kapı aralığından sızarak odaya doldu. Tekir’in gözleri şimdi fincan fincandı. Kitaplığın üstündeki saat bitip tükenmez tiktaklarını tekrarlıyor, vazodaki beyaz güller, bahçenin son gülleri ölümün her tiktakta biraz daha yaklaşan sessiz gelişini dinliyor, oğlu salondaki kanepede matematik kitabını karıştırıyor, radyo en kısık sesiyle bilmem kimin bilmem nesini son avuntu olarak kabul ettirmeye; ama inatla ıstıttirmeye çalışıyordu. (YDBŞY, s.166).

‘Mavi-Doç’ hikâyesinde duygu akışı anlatıcının süzgecinden geçirilerek, anlatma tekniğinin yardımıyla okuyucuya sunulmuştur. Metinde hâkim bir şekilde bulunan anlatıcının varlığını şu parçada belirgin bir şekilde hissederiz:

Fakat o güzel geceden sonra ve saadeti düşündürmiyen aşka rağmen Sabahat, karşı gelinemez bir itilişle, bu sürüklenişi durdurmak isteyen, fakat beyhudeliği ile ruhu büsbütün ezen bir direnişle adım adım altmış üç kiloya kaydı. Daha güreşlerin ikinci gecesine giderken, Mavi-Doç’a; beni niçin gönderdin güreşlere onunla.. şimdi kabahat bende mi? demek, bu kadar küçülmek istiyordu; buna muhtaçtı: Bu, küçülerek de olsa hak etmeyi ummuştı; lâkin bu, Mavi-Doç’a söylenemezdi ve Mavi-Doç ona bakmıyordu bile; kızgınlıkla değil, hattâ sitemle olsun bakmıyordu bile. Ve böylece Sabahat, içindeki burkuluş aslâ kaybolmadan fakat Sergi Evi’nin önünden ve daha güreşlerden yarım saat önce başlayarak; mindere dökülen flüoresan ışığının sigara dumanlarıyla rüyalanışından, bu ışığın dört bir yanında ve birer mağara haline gelen kat kat ve karanlık balkonlardan, bu balkonlarda kaynaşan, uğuldayan gölgelerden, binanın derinliğinde akisler bulan çığlıklardan, haykırışlardan, çın çın öten ıslıklardan, alkış ve coşkunluklardan örülme, yenen kuvvete, daha doğrusu yenişe ve tek olarak kabul edilene iten dişi içgüdüsünden örülme hazzın, bu isimsiz, bu buruk hazzın karşı durulmaz çekilişiyle, adım adım altmış üç kiloya kaydı. (İUA, s.24).

Ben anlatıcı varlığıyla şekillenen hikâyelerinde Tarık Buğra, duygu aktarımlarına önem verir. ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde anlatma ve gösterme tekniğini iç içe kullanan yazar hikâyeye farklı boyutlar kazandırmıştır. Bahsi geçen bu hikâyede okuyucunun zihninde bir sahne oluşturulur ve hikâyeye yine okuyucunun algıladığı şekle

bürünür. Bu iki yöntemin bir arada kullanılması okuru hikâyenin atmosferi içerisine çekmektedir. Böylelikle bu iki teknik birbirlerini destekler biçimde ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır:

Başımı çevirdim: Ona baktım. Bunu yaparken romatizmalı kolumu kullanır gibiydim. Fakat içim birdenbire ferahladı: Sanki yıllardır aradığım bir arkadaşımı bulmuştum. Islık çalmak istiyordum. Perdeleri indirdim; güneş onu rahatsız edecekti. Benimkilere benzeyen sert ve siyah sakallı yüzünü hafifçe öperek dışarı çıktım.

Çayımızı içerken karım biraz dalgındı. Ben, küçük oğlumun çayını gizlice, hiç sevmediği limonla doldurdum. (O, s.6).

Bazı hikâyelerde gösterme tekniği uygulanırken konuşma tekniğinin desteğiyle net bir geçiş sağlanmış olur. Tarık Buğra bu iki tekniği harmanlayarak birçok örnekler sunmuştur. ‘‘Çok Sonra’’ hikâyesi bu duruma somut bir örnektir:

Savcı derin bir nefes aldı. Bu daha ziyade iç çekmesine benziyordu. Alın boncuk boncuk terlemişti. Ve, kendisini devama mecbur eden bir kuvvete tâbi imiş gibi idi:

- Semra, kaçtıktan sonra, eczacı bir koltuğa yığıldı. Cam gibi parlıyan gözleri radyonun üzerinde duran kadehe saplanıp kalmıştı: Bu, o kadehti...

Ondan kaçmak istiyor, fakat yerinden kıpırdamak elinden gelmiyordu. Son ve ıstırap verici bir gayretle yerinden doğruldu. Fakat uzaklaşacağı yerde ona doğru yürüdü.. Yapabildiği tek şey gözlerini ondan çevirmek oldu.. Radyoyu açtı: İbre, istasyonlarda dolaştı. Dünyanın her tarafından, her çeşit ses geldi: Aşktan bahseden şarkılar, ümitsiz nağmeler, arkadaşlık destanları, sitemler, yalvarmalar bildiği ve bilmediği dillerden konuştu.. Fakat o hiç birisini duymadı. Ve kadeh gitgide daha vazih halde benliğinde teşekkül etti. Eczacı, mağlûp olmuştu. Bir kalem ve bir kâat aldı. Aklına gelen ilk şeyi, intihar sebebi göstererek, bir mektup yazdı. Bir ikinci kâğıdı da hayatının tek arkadaşı için doldurarak, öbür mektubunda ona vasiyet ettiği eşyalardan birisi olan bir kitabın arasına yerleştirdi. Sonra... bir çigan orkestrası çalarken, dünyada Öteki kadar, yâni tek arkadaşı kadar sevdiği ikinci ve son şey olan içkiyi; kaderin hayatını yaptığı gibi, bulandırılmış olan içkisini bir nefeste bitirdi.

Savcı, terlerini kurularken, bozuk bir gülüşle ve şakacı olmaya çalışarak, edebiyat hocasına:

- Hocam, dedi. Buna münasip olan başka bir bitiriş tarzı varsa onu senin sanatın bulsun artık. Ben, bu zehir dolabının renginden bu kadarını çıkarabildim.. Hem artık bana müsaade; bu akşam yorgun gibiyim, hemen yatacağım...

Ve, başka birine ait olan bir kadehi içtikten sonra çıkıp gitti... (O, s.53-54).

Tarik Buğra'nın anlatma ve gösterme tekniğini diyalog içerisinde kurguladığı bölümlere rastlanır. Bunun amacı; müdahalede bulunan anlatıcının, hikâye içerisinde bulunan kahramanların jest, mimik, duygu, düşünce ve tavırlarını okuyucu gözünde canlandırma isteğidir. Böylelikle, diyalog içerisinde harmanlanmış olan bu iki teknik daha gerçek ve daha inandırıcı bir tavırdaki "Buhran" hikâyesinde de görüldüğü gibi kurgulanmıştır:

Odasına çıktı. Mühendis olacak... Bir üçgenin açılarının toplamı... Efendiye daha şimdiden gerisi vız geliyor. Sonra son sınıf talebesi de artık, gelecek sene orta okul... Onun istikbalini düşünüyorum. Orta okul kolay; burada var... Fakat sonra? Biraz para biriktirmeli, yoksa dayısının yanına göndermek icabedecek.

Derken kapının önünde onların sesleri beliriverdi.

Karım:

- Biraz da bizde otururuz, diyor.

Ötekinin itirazlarına, Aylanın incecik sesi de karışıyor, galiba o da ısrar ediyordu. Fakat razı edemediler.

Ayla, ayakkabılarımı görmüş olmalı:

- Anne babam gelmiş!

Diye bağırarak odaya rüzgâr gibi girdi. Neşeli ve cana yakındı, annesine benzerdi.

Sedire çıktı, yanıma uzandı, kucaklaştık. Nezlesi vardı; üç beş gündür sokağa çıkmamıştı..

Bu gezinti, onu coşturmuştu; sık sık beni öpüyor ve boyuna anlatıyordu. Sonra annesi geldi; elbiselerini değiştirmişti. Kaşlarını çatarak:

- Elbiselerini berbat edeceksin Ayla, haydi bakayım değiştir onları... diye çıkıştı. (O, s.88-89).

Tarik Buğra, anlatma ve gösterme tekniğini verilen örnekler doğrultusunda hikâyelerinde uygulamıştır. Anlatıcının varlığıyla şekillenen ve anlatma tekniğinin düzlüğünden kurtulmak amacıyla gösterme tekniğinin de desteğini alan bu iki teknik, genel akışa uygun bir biçimde sunulmuştur. Çalışmamızda da üzerinde durulan noktalar doğrultusunda, genel hatları itibariyle vurgulanan ve yer yer durum tespitleriyle geliştirilen bu iki teknik, hikâyeyi okuyucuya nakleden bir sistem üzerine kurulmuştur.

3.2.2. Tasvir Tekniği

Tasvir denildiğinde ilk akla gelen şey ‘kelimelerle resim yapma’ sanatıdır. Kök ve köken incelemesine girildiğinde bu kalıp desteklenmiş olur. “ ‘Tasvir’, kök itibariyle ‘sûret’ ten türetilmiş Arapça bir kelimedir. Kelime anlamı itibariyle ‘resim, figür, sûret’ demektir ve ‘yazıyla târif etme’ şeklinde tanımlanmaktadır. Bir başka tanımla tasvir, ‘eşyâyı görünür hale koyma’ sanatıdır.’²⁵ Tasvir, bir hikâyede varlığını sürdüren kahramanları, zamanı, yaşanan mekânı, yaşanan olayı hatta ve hatta içinde bulunan mevsimi gün yüzüne çıkartarak okura sunar. Okuyucunun zihninde oluşan ve hayal gücüne bağlı şekillenen bir tablo, bir fotoğraf karesi yaratmayı amaçlayan bir teknik olarak karşımıza çıkar. Bu tekniği kullanan yazar, okuyucunun zihninde uçtan uca, o resmi o kareyi olduğu gibi göstermesi pek mümkün değildir. Dolayısıyla tasvir edilen noktanın kilit taşlarını inşa eden yazar, binanın tamamlayıcı unsurlarını yine okuyucuya bırakır. Burada da az evvel sözünü ettiğimiz

²⁵ Tekin, 2001, s.217.

hayal gücü, gözlem ve zihin devreye girerek okurun kendi dünyasında çizdiği resmi yazarın vermek istediği mesajla buluşturmak ve birleştirmek suretiyle algılayıp görmesi sağlanır.

Tasvir sadece bir resim, bir sahne, bir fotoğraf karesi olmanın dışında bir güç, bir anlam yahut derin bir çizgidir. Dünden bugüne tasvirin de değişim, algılanış ve bakış açısı her yazara ve her okura göre değişim göstermiştir. Bir kesim okur kitlesi tasviri sıkıcı ve yoğun cümle yığınları halinde algıladığı için o satırları geçip olayı anlamaya çalışmıştır. Dar bir pencereden esere bakıp özümsemeden algılamaya çalışmıştır ki asıl hüner o tasvirin düz bir anlatıma renk vermek ve detaylandırmak amacıyla yazılmadığını görmektir. Yazar tasviri farklı pencerelerden bakılabilsin, üzerinden geçilen noktaları açıklanabilsin, yer yer bilgiler verilsin, eksik parçalar tamamlanabilsin diye ilmik ilmik ördüğü eserinin sadece bir kısmını bu yöntem sayesinde oluşturmuştur. Roland Bourneur ve Real Quillet'in ifadesiyle, tasvir tekniğinin kendi sınırları içerisinde oluşumu, işlevi ve rolü belirlenmiştir: "Tasvir, bir kahramanın bakış açısı demektir; işte kahramanın hikâyeye girmesinin ve obje karşısına geçmesinin zarureti bundandır. Semantik sahalar (Psikolojik ve fizikî davranışları niteleyen sıfatlar, kavrama fiilleri ve benzerleri), tip kahramanlar (avare, ressam, uzman, teknisyen), basma kalıp sahneler (bilinmeyen bir yerin ziyareti, seyre dalma, manzara karşısında düş kurma), psikolojik çizgiler (merak, tedirginlik, ruhsal boşluk) bu tutumla belirlenen yöntemlerdir."²⁶

Tasvir yöntemi romanı, hikâyeyi canlandırırken bir bütün oluşturmaya çalışır. Hikâye için önemli bir yere sahip olmasıyla birlikte vakaları tahlil etmede ve açıklamada ihtiyaç duyulduğu için edebi türlerin ayrılmaz parçası olmuştur. Çünkü; "bir piyes için 'dekor' ne ise, bir roman için de 'tasvir' odur."²⁷

Tasvir tekniği eser içerisinde iki bakış açısıyla yapılır. Birincisi; nesnel (objektif) tasvir, ikincisi ise; öznel (sübjektif) tasvirdir. Söz konusu olan nokta, uçtan

²⁶ Roland Bourneur, Real Quillet, (Çev: Hüseyin Gümüş), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989, s.110-111.

²⁷ Tekin, 2001, s.225.

uca olduğu gibi aktarılıyorsa nesnel tasvirde yararlanılabilir. Bunun aksine, yazarın kendi dünyasına göre şekillenen veya değiştirilen tasvirlerde ise öznel tasvirde yararlanılır. Tasvir tekniği kendi bünyesinde ise iki ana gruba ayrılır:

1. İnsan tasviri,
2. Mekân tasviri.

Anlatım teknikleri kapsamında yaptığımız bu çalışmada, bütünüyle incelediğimiz hikâye örnekleri ışığında, Tarık Buğra'nın tasvir tekniğine önem verip sıkça kullandığını görmekteyiz. Tarık Buğra'nın tasvir tekniğiyle yazılan hikâyelerini insan tasviri ve mekân tasviri başlıklarıyla tasnif edip açıklamaya çalışacağız. Bu tasnif doğrultusunda ise insan ve mekân tasvirlerinin kendi bünyesinde de nasıl kullanıldığı hangi bakış açısıyla kurgulandığını belirlemek amacıyla öznel ve nesnel olarak ayrı ayrı ele alınacaktır.

3.2.2.1. İnsan (Kişi) Tasviri

Bireyi açıklamayı, gözle görünür kılmayı amaçlayan bir yöntemdir. "İnsan tasvirine portre adı da verilir. Kişinin fiziki görünüşünü, kıyafetini tasvir eden metinler 'fiziki portre' adını alır. Ruh tahlilleri ve tasvirleri ise 'ruhi portre' olarak adlandırılırlar."²⁸

Tarık Buğra, hikâyelerinde sıklıkla insanı tanımayı ve tanımlamayı amaç edinmesinden dolayı tasvir tekniğini oldukça sık kullanmıştır. İnsan (kişi) tasviri, örnekleri nesnel insan tasviri ve öznel insan tasviri olarak 2 ayrı şekilde örneklendirilecektir. Tarık Buğra'nın ruhsal ve psikolojik duruma göre şekillendirdiği bazı hikâyelerinde, insana öznel bir tavırla yaklaştığı ve tasvir ettiği durumlar mevcuttur. Bunun yanı sıra daha uzak bir perspektiften insanı genel hatları itibariyle ele alıp nesnel bir tavrın hâkim olduğu bölümlere de rastlanılmıştır. Bu iki yaklaşım ışığında nesnel ve öznel tasvir ayrımını gözeterek Tarık Buğra'nın hikâyelerini bir de

²⁸ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 70.

o açıdan ele alacağız. Hikâye kitaplarından derlediğimiz örnekler doğrultusunda öznel ve nesnel insan tasvirine örnek olabilecek kısımlar aşağıda sırasıyla verilmiştir.

Öznel insan tasvirine örnek olabilecek bölümler;

Tarık Buğra, ‘‘Martı’’ başlıklı hikâyesinde meyhanede olan bir insanı genel hatları itibariyle tasvir etmiştir. Yapılan bu tasvir Todori isimli kişinin tavrı, fiziksel görünüşü anlatıcı tarafından izlenimci bir yaklaşımla ele alındığı için öznel bir hava içerisinde kurgulanmıştır. Burada Todori ile Martı ismindeki meyhanenin arasında bir bağlantı kurularak bir tasvir yapılmaktadır. Ahmet Cüneyt İssı’nın ifadesiyle Martı ve Todori arasındaki bu etkinin sebebi şu şekildedir; ‘‘Martı adlı meyhanenin ve burayı işleten Todori’nin şahsında belki de meyhane müdavimlerinin çelişkileri, duygu dünyaları arasında paralellik kurulur.’’²⁹

Todori artık elliyi, bir hayli geçmiştir; fakat gene de meyhanede, hepimizin arsında, ince uzun ayaklı bir likör kadehinin büfede duruşu gibi durur; zarif şeydir kâfir: Boy hiç yoksa bir seksen, çubuk gibi bacaklar, kalça dar, bel belli, göğüs ve omuzlar mükemmel. Hele baş.. Başı yüksek anlıyla, sağlam çenesi ve hâlâ seyrelmemiş kır saçlarıyla cidden göz doldurucu bir şeydir. (O, s. 21).

‘‘Sihirli Ayna’’ başlıklı hikâyede hayallere sığamayacak bir güzelliği, ihtişamlı bir şekilde, tasvir yoluyla okuyucuya sunulmuştur. Yapılan bu tasvir Tarık Buğra’nın ruhsal durumuna göre, insanı öznel bir yaklaşımla ele aldığını bize göstermektedir:

Ona baktım: Sokak fenerinin ışığı altında idi. Hafifçe bana doğru eğilmişti. Simsiyah bir fonda yalnız saçları, siyah bir alev gibi saçları, güzel alnı ile bana ferahlık veren yüzü, omuzları ve göğsü, yalnız bu kadarı görünüyor, masallardaki genç

²⁹ Fazıl Gökçek, *Romancı ve Hikâyeci Yönüyle Tarık Buğra, ‘‘Martı’yla Söyleşen Öyküler ya da Tarık Buğra’nın Bazı Öykülerini ‘Martı’ Merkezinde Okumak’’*, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s.67.

şehzadelerin sihirli aynada gördükleri dünya güzeli gibi bir hayal şeklinde, fakat net olarak görünüyordu. (O, s.31).

‘‘Bitmemiş Senfoni’’ başlıklı hikâyede geçen kısımda, mekân ve insan tasviri bir arada uygulanmıştır. İç içe geçmiş bu tasvir örnekleri mekânın nesnel, insanın ise öznel bir tavırla tasvir edildiği bölümlerden oluşmaktadır:

Bir tek odada oturuyorlardı; küçük, basık, fakat şehre altıncı kattan bakan bir odada: Kız on yedi yaşında, kendini bu karanfil kokulu rüzgârın önüne kapıp koyuvermiş bir sarışındı; güzeldi, zarıftı, şuh ve mutluluğa inandıran bir mizâca sahipti, battıya bakan pencerelerine yaslanıp, batan güneşlere, şehrin üstünden omuz omuza bakarlardı. (YDBŞY, s.102).

Bir diğer hikâye olan ‘‘Mavi-Doç’’, çoğunlukla fiziksel insan tasvirinin hâkim olduğu bir hikâyedir. Bu hikâyede yazar, ele alınan insanın fiziksel özelliklerini kişisel görüşüne uygun olarak algılayıp tasvir etmiştir:

Vakit gece yarısına yakındı; Mavi-Doç, gel demişti.. kız da gelmişti: Düğmeleri ilikli gümüş renkli trençkot, boynu saran gri ve kalın atkı, hiç de alımlı olmıyan kestane rengi düz saçlar, soluk beniz ve hüznün.. hele hüznü koyulaştıran, yenilmez bir hale getiren tuhaf gülümseyiş. (İUA, s. 21).

Tarık Buğra, ‘‘Tezgâhtaki Kız’’ başlıklı hikâyesinde, fiziksel ve ruhsal tasvirin izlerini taşıyan bu tekniğin sınırları içerisinde öznel bir tavır ile verilmiştir. Anlatıcının devreye girmesiyle birlikte, hikâye içerisindeki kişi nesnellikten sıyrılarak daha öznel bir şekilde tanımlanmıştır:

Çocuk yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında, çita gibi bir şeydi: Geniş omuzlar.. bir yetmiş aşan bir boy. Gözlerinde çelik yakamozlanışları vardı. Kızın ağırlığı ona çocuk ağırlığı gibi gelirdi. (H.1964, s. 37).

‘‘Mağlup’’ başlıklı hikâyede, bir dilencinin baştan ayağa tavrı duruşu, fiziki ve ruhsal özellikleri anlatıcının süzgecinden geçerek verilmiştir. Aşağıda verilen örnekte görüldüğü üzere anlatıcının kendine has yorumu ve bakış açısı öznel bir tasvirin kapılarını açmıştır:

İçeriye, leş gibi şarap kokan ağızıyla, nikotinden paslanmış bıyıklarıyla ve otuz beşi geçmeyen yaşı ile, fazilet takma adına sığınmış hodbinliklere, meselâ merhamete, meselâ yardım etme'ye, hiç değilse sosyal düzen şuuruna dair tenkit ukâlâlığına tokat atan, böylece de mukabele için hırs uyandıran bir dilenci giriyor. (H.1969, s.158) .

‘‘Kel Melahat’’ hikâyesinde az da olsa kişisel görüş katılarak bir tasvir yapılmıştır. Dolayısıyla bu hikâye öznel insan tasviri olarak nitelendirilmektedir:

Süleyman Orta Anadoluda bir yerdendir. Uzunca boylu, hafifçe kanburdur ve bal gibi tatlı gözleri vardır. Bal gibi tatlı gözleri vardır amma, gene de yalnızdır. (O, s.65).

Nesnel insan tasvirine örnek olabilecek bölümler aşağıda verilen şekildedir;

‘‘Bacanak’’ hikâyesinde iki kişinin anlatıcı tarafından tasvir edildiği satırlara rastlanılmaktadır. Tarık Buğra verilen örnekte de belirtildiği gibi bu tasviri nesnel bir tavırla yapmayı tercih etmiştir. Dışarıdan bir gözün kahraman üzerinde gözlemleri sonucu kurgulanan bu hikâye okuyucunun gözünde bir tabloya dönüşmektedir:

Akşehir, 34 plâkalı kamyon, Konya şosesinin Sultan dağlarına zıt bir istikamet tutturduğu dönemde yolculardan ikisini indirdi.

Bunlardan biri, uzun boylu, siyah sakallı, saz benizli, zayıf ve kırkı aşkındı; poturluydu, mevsim yaz olduğu halde sırtında palto vardı, elinde yeni bilenmiş orak taşıyordu.

Beriki otuz beşi geçmiş olamazdı: Boyu orta, omuzları geniş, yüzü traşlı idi. Siyah ve büyük damalı yeşil elbisesi şehirde diktirilmişe benzerdi. (O, s.7).

‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’ hikâyesinde yapılan somutlaştırma, nesnel insan tasviri içerisinde yer almaktadır. Hikâyenin atmosferi içerisinde nesnel insan tasviri kahramanı olduğu ve görüldüğü gibi aktarmada en önemli tekniklerin başında gelmektedir. Bu sebepten dolayı Tarık Buğra'nın aşağıda örneği sunulan ‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’ başlıklı hikâyesi kahramanı görülen tüm yanlarıyla aktaran bir yapı içerisinde kurgulanmıştır:

Açık elâ renkli iri gözleri, çakmak çakmaktı. Güzel kaşlarının arasında incecik bir çizgi belirmişti. Kısılı dudakları hafifçe titriyordu. (O, s.17).

Anlatıcı tarafından masada oturan kişinin fiziksel tasviri ‘‘Çok Sonra’’ hikâyesinde nesnel bir tavırla yapılmıştır. Bu doğrultuda yapılan nesnel insan tasviri hikâyenin kurgusu içerisinde kişileri tanımlama açısından okura hizmet eden bir yapıda olduğu görülmektedir:

Burada, şu masada geniş alınının derisi incecik ve duru beyaz birisi oturmaktadır. (O, s.47).

‘‘Fal’’ hikâyesinde yine nesnel bir tavırla Mihailoviç isimli kişinin tasvirinin yapıldığı görülmektedir. Tarı Buğra aşağıda verilen örnekte görüldüğü üzere nesnel bir tavırla tasvir ettiği insanın fiziksel görünüşünü ele alırken, kişinin sevimli oluşunu belirterek öznel dokunuşlar yaptığı da görülmektedir:

Mihailoviç beyaz rustur ve sevimli bir ayyaşdır. Boyu ortaya, kilosunu yetmişe yakındır. Saçları bembeyaz fakat sıktır. (O, s.57).

‘‘087956’nın Sıfırı’’ başlıklı hikâyede ben-anlatıcı vasıtasıyla uygulanan insan tasviri, nesnel bir tutumla vücut bulmuştur. Tarık Buğra hikâyeye başlar başlamaz kahramanı tasvir eder:

Fatih taraflarında -amca derim- bir uzak akrabam oturur. Hali vakti yerindedir. Üstelik bir radyosu, küçücük, bebek yastığı gibi bir kedisi ve on altı, on yedi yaşlarında da bir kızı vardır: Kumral saçlı, taptaze, kadife tenli, iri, yeşil gözlü. (YDBŞY, s.114).

Tüm bu örnekler ışığında, insan (kişi) tasviri, Tarık Buğra’nın birçok hikâyesinde kullandığı bir teknik olarak ortaya çıkmıştır. Bu teknik kullanılırken, güzel bir kızı, sokaktan geçen bir insanı, meyhanede otururken içeriye giren ve orada olan bir adamı, yan komşuyu, bakkalı... kısacası; insanı tasvir etmeyi, onu gözler önünde yaşatmayı, bunu yaparken de fiziki ve ruhsal durumunu gözeterek canlı kılmayı amaç edinmiş ve bu tekniği başarılı bir şekilde kullandığını göstermiştir. Nesnel ve öznel açıdan ele alınan tasvir örnekleri hikâyelerin bütününe oranla nasıl ve

ne şekilde ele alındıkları belirtilmiştir. Tarık Buğra'nın öznel insan tasvirine, nesnel tasvirine oranla daha çok yoğunlaştığını yine verdiğimiz örnekler ışığında görmekteyiz.

3.2.2.2. Mekân Tasviri

Mekân, hikâye ve diğer edebi türler için oldukça önemli bir yapı unsurudur. Bu bağlamda mekân, hikâyenin mihenk taşıdır diyebiliriz. İnsan ve mekân ilişkisine baktığımızda ise insanı şekillendiren, mizacını oluşturan ve tamamlayıcı bir görevi üstlenen mekân, "insan gerçeğinin bir parçasıdır."³⁰ Edebi türler açısından önemli bir yere sahip olan mekân, metin içerisinde varlığını sürdüren kişiler açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Tasviri yapılan mekânın en ince ayrıntısı kişilerle bağlantılıdır. Böylelikle, mekân tasviri, kişilerin psikolojik açıdan tahlil edilmesinde doğrudan ya da dolaylı olarak rol oynar. Kişilerin ruhsal yapısına bağlı olarak şekillenen mekânları kapalı veya açık olarak nitelendirmemiz mümkündür. Çünkü, "bazı insanlar içe dönüktürler, yalnızlığı, kapalı mekânlara kapanmayı, inzivaya çekilmeyi severler."³¹ Dışa dönük kişiler ise genellikle daha açık ve daha geniş mekânları kendi oluşumlarına göre şekillendirirler. Dolayısıyla, mekânın açık veya kapalı oluşu hikâyenin veya diğer edebi türlerin yarattığı kişilerle doğrudan bağlantılıdır. Böylelikle, "kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır."³² Anlatı kişisi açık mekânlarda güven duygusunu, kapalı ve dar mekânlarda ise korkularını, huzursuzluğunu yansıtır. Böylelikle, mekân ile anlatı kişisi bir bütünü temsil eder. Bu doğrultuda, "mekânın açık/geniş, veya kapalı/dar olması, onun fiziksel niceliği ile ilgili değil, anlatı karakterinin dünya ve yaşam algılamaları ile bağlantılıdır."³³

³⁰ Çetişli, s.100.

³¹ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015, s.136.

³² Ramazan Korkmaz, *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015, s.93.

³³ Korkmaz, s.98.

Mekân tasviri, eser içerisinde varlığını sürdüren mekânın fiziksel yönleri itibariyle en ince detaylarına inilerek anlatılmasıdır. Bu bağlamda mekân tasvirleri, bireye hizmet eden bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasvir edilen mekânın insan açısından önemi ve yine insana anlam yükleme gibi bir görevi vardır. Tasviri yapılacak mekânın yazar tarafından belirli bir sisteme göre oturtulması gerekmektedir. ‘‘Bu bakımdan bakış tarzına göre, tasviri yapılacak objenin çeşitli kısımları arasında bağ kurulur, benzerlikleri gösterilir, oranları ayarlanır ve zıtlıkları belirtilir.’’³⁴ Tasviri yapılacak mekân Nurullah Çetin’in ifadesiyle iki şekilde gerçekleşir:

1. ‘‘Nesnel Tasvir,
2. ‘‘Öznel Tasvir.’’³⁵

Nesnel olarak ele alınan tasvirde önemli nokta, olaylarda mekânın değiştirilmeden birebir nakledildiği tasvirler olmasıdır. Yazar olayın içinde ve birebir şahit olan kişidir. Bu tasvirler, oldukça uzun tutulur. Önemli olan, çevreyle bir uyum içinde olan karakterleri daha iyi anlayabilmektir. Çevre, karakter tahlilinde bir araçtır. Amaç karakterin her yönüyle anlaşılmasıdır. Bir diğer yöntem olan öznel mekân tasvirinde ise, realist gözlemci tasvirde çok daha kısa tutulur. Öznel tasvirde, mekânın ayrıntılı tasviri yerine karakterlerin ruh haliyle bağdaştırılacak, göze çarpan ilk unsurlar tasvir edilir. Olayın detaylıca anlaşılmasından çok karakterin ruh hali anlaşılmaya çalışılır.

Tarık Buğra’nın mekân tasvirlerini ne ölçüde, nasıl ve hangi yolla kullandığını aşağıda vereceğimiz hikâye örnekleriyle açıklamaya çalışacağız. Bu örnekler ışığında ise mekân tasvirini öznel mekân tasviri ve nesnel mekân tasviri olarak iki ayrı grupta değerlendireceğiz. Bu değerlendirme yapılırken nesnel tasvirin realist bir yaklaşımla ve yazarın müdahalesine imkân vermeden olduğu gibi aktarma, öznel tasvirde ise, tasvir edenin psikolojik durumuna göre gerçek dışı bir tavırla hikâyeyi oluşturması sağlanmıştır.

³⁴ Bourneur, Quillet, s.101.

³⁵ Çetin, s.140-141.

Öznel mekân tasvirine örnek olabilecek bölümler aşağıdaki şekildedir;

‘‘Hayat Böyledir İşte’’ başlıklı hikâyede, tren istasyonu içerisinde bulunan bir lokomotif, memur ve ağaçlar tasvir edilmiş, mekânın görünen kısmı zihinde resmedilmiştir. Böylece, ‘‘ Tasvir, sadece birtakım anlamlı özellikler ihtiva eden kroki ile objeyi bütün olarak içine alan tablo arasında gider gelir.’’³⁶

Lokomotifin yanında duran lâcivert elbiseli memur, su buharları içinde, rüyada gibi görünüyordu. İstasyonda ne başka bir insan, ne de bir eşya vardı. Görünürlerde ağaç da yoktu. Şu, karşıdaki çamlar müstesna. Saydım; tam yirmi altı tane idiler: İnce, fakat çok yüksek ve koyu yeşil renkli yirmi altı çam ağacı.. Dalları tâ yukarıdan başlıyor ve böylece kümenin altında ferah, sâkin ve rüyalı bir kıt'a meydana geliyordu. (O, s.33).

Tarık Buğra için Küllük önemli bir yere sahiptir. Bu sebeptendir ki ‘‘Küllük’’ her cephesinden en ince ayrıntısından bahsedilerek tasvir edilmiştir. Buğra, bu tasviri yaparken şahsi duygu ve düşüncelerini katarak öznel bir tavır takınmıştır:

Bu bir kahvedir; Bayezid'de meydanın sağ tarafında, içerlek bir şey. Oraya ‘‘Küllük’’ derler. Küllüğün bir bahçesi, bahçesinde yaşlı ıhlamur ağaçları, dalıyan boylu akasya ve kestane ağaçları vardır. Küllük baharı ve yazı bütün zerreleriyle bu ağaçlar sayesinde duyar. Gerçekten de Küllük'ün mevsimleri tam duyuları vardır. Mevsimleri ve hele sonbaharı, sonbaharın başlangıcını, başlayışını. Sonbaharda mor bulutların, mor ve alçak bulutların hani bir baskın edişi vardır; her yer birdenbire kararır, yaprakların yeşili esmerleşir, esmerleşen yeşil yapraklarda bir ürperme, bir titremedir başlar, pır pır titrerler, titrer dururlar. Hava artık o hava, rüzgâr o rüzgâr değildir. İnsanın etine ıslak, rahatsız edici, endişelendirici bir şeyler dokunur, evi düşündürür. (YDBŞY, s.84).

‘‘Meçhul Kahraman’’ başlıklı hikâyede, bir bahar akşamında balık pazarının ruhu, kalabalığı ve havası tasvir edilmiştir. Bu tasvir yapılırken Buğra, hikâyenin

³⁶ Bourneur, Quellet, s.109.

atmosferi içerisinde ritim yakalamış ve romantik bir tutum içerisinde mekân tasvirini gerçekleştirmiştir:

Bir bahar akşamı, renkli, ferah ve dinç bir bahar akşamı.. dışarda.. Dışarda Balıkpazarı günün en canlı saatini yaşıyordu: Gürültü, kalabalık, gürültü ve kalabalığa rağmen balık kokusu, iyot kokusu ve enfes bir rüzgâr; serin, hafif, Haliç'i ürperterek gelen ve insana sediri, gecelik entarisini hatırlatan bir rüzgâr. (İUA, s.51).

‘‘Ovaya Destan’’ başlıklı hikâyede, kahraman tarafından unutulmayan ve özlem duyulan hatıraları ben-anlatıcı yoluyla sunulmuştur. Tarık Buğra, bu hikâyesinde tasviri öznel bir tavırla ele alırken kelimelerle adeta resim çizer gibi tekniği kurguladığını görmekteyiz:

Bu kuyu başını ve orada yenilen öğle yemeğini asla unutamayacağım: Tulum peynirini, lop yumurtayı, yeşil soğanı, kuyunun acımsı suyunu asla unutamayacağım... Babamın bu artık yok olan, Gökçe muhtarı Reşit Ağanın o andaki halini... Kuyunun ağaç yalağını... Kuyu başındaki iki kavağı, eşi Anadolunun her yerinde bulunan çifte kavaklarını, türkülere giren, masallaşan, efsaneleşen çifte kavağını asla unutamayacağım... Uzayıp giden ve düzlüğün ufkunda eriyen araba yolunu. Bu yolda, bu yol boyunca, poturlu bacaksızın koşturduğu, basit, fakat gene de belirsiz hülyaları asla... (H.1964, s.55-56).

Yazar, bir otobüs penceresinden görebildiği, tarif edebildiği belki de her şeyi ‘‘Kırk Beş Saniye’’ başlıklı hikâyesinde tasvir etmiştir. Tarık Buğra tarafından yapılan bu tasvir, hikâyenin kurgusu içerisinde atmosfere renk katıp ritim vermiştir:

Adam bomboştı. Otobüsün pencereleri hiçbir şey söylemiyordu: Tiyatro afişleri, sinema afişleri, konser afişleri.. park edilmiş otomobiller.. vitrinler.. büro veya ev pencereleri.. sonra deniz, karşı kıyılar ve insanlar; kaldırımlarda yürüyen, caddeyi olur olmaz yerlerden geçen, duraklarda bekleyen veya yeşil sahalardaki sıralarda oturan insanlar, kimi telâşlı, öfkeli, çatık kaşlı, kimi güleç açık, kimi savruk, çeşit çeşit giyili, tek tek veya ikili, üçlü, dörtlü insanlar. Ve otobüsün pencereleri, yarımıyamalak bir cümlecik bile çalamadan bütün bunları yalayıp geçiyordu.. bomboştı adam işte, bu gün. (H.1969, s.189) .

Aşağıda verilen iki örnek Tarık Buğra'nın 'Bacanak' başlıklı hikâyesine aittir. Bu iki örnekte öznel mekân tasvirinin izlerine rastlamaktayız. Buradaki iki örnekte de görüldüğü üzere yazarın müdahaleleri ve yorumları tasviri öznellemiştir. Hikâye içerisinde kurgulanan iki bacanak için önemli bir yere sahip olan Çakıllar Köyü yazar-anlatıcı ile şekillenip oluşturulmuştur:

Güneş neredeyse Kara tepenin ardına kayıverecekti ve ışıkları artık insanın gözünü yormuyordu. Arkalarında ova, sarı yaldıza bulanmış ve günün içindeki en güzel hâlini almıştı. Karşılarında ise mor ve biraz vahşi dağlar yükseliyordu. Onlar dağlara doğru yürüyorlar, fakat acele etmiyorlardı: Köye yetişmekten daha mühim bir işleri var gibiydi. (O, s.7).

Çakıllar, nah işte böyle avuç içi kadar bir köydür ve insan üstüne oturmak isterse bunun gibi daha bin tane kaya bulur, adım başına bir kaya bulur: Çakılların toprağı, bu kayalarla, Venüs gerdanlığı takmış bir sineye benzer. Kara tepenin meyli şoseye kadar sürer ve ancak oradan sonra toprak munisleşir, genişler, dost olur, toprak olur. Şoseden sonrası, mor kayaların dibinde hep öyle duran Çakılların, bu altı gövermiş veremli gözün, artık idrak edilmeyen ebedî rüyasıdır. (O, s.9)

Kahramanın gözünden kasabanın resmedilmesi, ve kişisel duyguların katılmasıyla birlikte, 'Ömer' başlıklı hikâye öznel mekân tasvirine örnek olmuştur:

Sonbahara doğru kasabamızın sabahları pek enfesleşir: Güneş, daha, tâ uzaklarda, ovanın doğu sınırını pembe bir şerit gibi çizen Emir dağlarını aşmadan uyanırız. Kasabanın omzunda yükselen dağlar hafifçe morarmıştır ve gökyüzü gümüş rengindedir. (O, s.38).

Nesnel mekân tasvirine örnek olabilecek bölümler aşağıda verilen şekildedir;

'Tasvir hikâyenin ritmini vermeye yarar: Bakış dış çevreye yönelmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşemeye veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir.'³⁷ Bu bilginin ışığında tasvirinde tam olarak

³⁷ Bourneur, Quellet, s.108.

amacı tasvir edilecek olan bölüm tam merkeze yerleştirilir ve hikâyenin havasından kopmadan renk verir. Böylelikle yazar, okuyucuyu tasvirin ruhuna çekmeyi başarır. ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde geçen oda, nesnel mekân tasvirine bir örnektir.

Odası gündoğdu tarafındaydı. Pencereleri büyüdüğe bir bahçeye bakardı. Karşı evden kurtulmak üzere olan güneş duvarları hafifçe pembeleştirmişti. (O, s.4).

Anlatıcı tarafından nesnel bir tavırla, ‘‘Çok Sonra’’ hikâyesinin aşağıda verilen kısmında tasvir tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Tarık Buğra bu metinde uyguladığı tasviri, realist bir tutumla vücuda getirmiştir:

Semra, şu ara kapısının eşiğinde duruyordu. Arka salon karanlıktı. Burada ise gene böyle, yeşil abajurlu bir tek lâmba vardı, ve ışığı onun altında idi. (O, s.47).

‘‘Piyano ve Keman İçin’’ başlıklı hikâyede Servili Medresesinin anlatıldığı bölümlerde nesnel mekân tasvirinin izlerine rastlanmaktadır. Buradaki tasvir gerçekçi bir tavırla kaleme alınıp kahramana hizmet eden bir yapıda kurgulanmıştır:

O odalar badanasız, musluklar susuz, medrese ışsız, loş, rutubetli olabilir, bir tek odada hattâ beş kişi yatabilir, iki kişinin yattığı oda yalnız ve yalnız bir tane olabilir, o iki kişinin de birine Rıza, fakat Doktor Rıza, ötekine Rahmi diyebilirler. Ve on yıl Rıza dokuzuncu sômestrde, Rahmi de on yedi yaşında olabilir. (İUA, s.33).

Tarık Buğra, mekân tasvirini tıpkı insan tasvirinde olduğu gibi sıkça kullanmıştır. Bu tekniği kullanırken, insana ve insanın duygularının olduğu yer ve mekâna katkıda bulunmuştur. Yer yer belki de kırk beş saniyelik bir süreci tasvir etmiş, bazen de geniş bir yelpazede oluşan duyguları, özlem duyduğu mekânları tasvirleriyle aydınlatmıştır. Birey merkezli bir yaklaşımla kurgulanan hikâyeler, yine bireye hizmet eden, birey açısında önemi bulunan mekân anlatılıp tasvir edildiği görülmektedir. ‘‘Mekân tasviri, romancının dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini gösterir: Bakış, ya tasvir edilen obje üzerinde kalır ya da daha ötelere kadar gider. Tasvir, romanda, insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile olan ilişkilerindeki

önemi ifade eder: Romancı dış dünyadan kaçır, yerine başka bir dünya getirir, bu dış dünyayı tanımaya, anlamaya ve değiştirmeye koyulur ya da bizzat kendi kendisini inceleme yoluna gider.’’³⁸ Tüm bu örneklerden de anlayabileceğimiz gibi, tasvirin kullanımı hikâyenin akışını canlandırmıştır.

3.2.3. Özetleme Tekniği

Özetleme tekniği; ‘’ bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatımının tabii şeklidir’’³⁹. Bu teknik yalnızca vakayı özetlemez, yer yer de şahısların açıklanmasında kullanılır. Geniş bir yelpaze olan zaman dilimini hızlandırarak net bir şekilde okuyucuya sunar. Bu hızlandırma sırasında fazla olan ayrıntılar bir kenara koyularak, sınırları olan bilgiler verilir ve bu amaçla düzenli bir akış sağlanmış olur. Şahıs ve olaylar sınırlı olmasına rağmen açık ve anlaşılır, okuyucunun zihninde oluşan kareyi tamamlar şekilde bilgiler ve detaylar verilir. Böylece sayfalarca sürececek, okuyucuyu boğacak ayrıntılardan ötelenmiş bir anlatım oluşmasına zemin hazırlanacak ve eser detaydan sıyrılacaktır. Dolayısıyla, ‘’bu durumda olaylar, nesnel zamana paralel olarak oluş ve gerçekleşiş sırasıyla değil; kısa kısa özetlenerek, bazı atlamalar yapılarak aktarılır.’’⁴⁰ Özetleme tekniği, uzun anlatılarda metni rahatlatan bir yapıya sahip olup, kısa anlatılarda da önemli bir yere sahiptir. Çünkü, hikâyenin kısa yapısı içerisinde her şeyin geniş olarak anlatılması mümkün değildir ve bu sebeple sıkıştırılmış geçişler yapılması gerekmektedir. Diğer tüm türler için önemi ne ise hikâye içinde aynı öneme sahiptir.

Sonuç olarak ise, yaşanan zaman içerisinde anlatılan geçmiş olaylar daraltılarak okuyucuya aktarılmış olur.

Tarık Buğra, özetleme tekniğini kullanırken hikâyeyi fazla ayrıntıdan kurtararak açıklayıcı bir şekilde büründürmeyi tercih etmiştir. Aşağıda verilen örnekler

³⁸ Bourneur, Quillet, s.114.

³⁹ Tekin, 2001, s.252.

⁴⁰ Çetin, s.132.

doğrultusunda özetleme tekniğini nasıl ve ne şekilde kullandığını açıklamaya çalışacağız.

Tarık Buğra, “Ömer” hikâyesinde, kahramanın oğlunun hasta oluşu ve her geçen günün aynı seyirde devam etmesinden dolayı özetlemeye giderek sonuca ulaşmıştır. Yapılan bu özetlemeyle birlikte hikâyeye, daraltılarak zamanda tasarrufa girilmiştir.

Ertesi gün de aynı şekilde geçti. [...] Ertesi gün, daha ertesi gün ve üçüncü gün Ömer, sabahları iyileşir gibi oldu; fakat akşamları, bir önceki akşamdan daha çok ağırlaştı ve ancak bir hafta sonra, doktorlar:

- Tifo, dediler. (O, s.41-42).

Aşağıda verilen bu iki örnek Tarık Buğra'nın “Otel Faresi” başlıklı hikâyesine aittir. Bu hikâyede zamanda sıçramanın bir örneğini görebiliriz. Buğra, yapmış olduğu bu özetlemeyle okuyucu zaman kaybından kurtarmış ve öyküye soluk aldırılmıştır:

Aradan aylar geçti ve sonbahar, “âvare felâket gülü, altın krizantem” geldi. (YDBŞY, s.218)

Aradan gene aylar geçti. (YDBŞY, s.221).

İnsanın iç hesaplaşması, yaşadığı durum veya bulunduğu konum “Kurtuluş” hikâyesinde özetlenerek verilmiştir. Kullanılan bu teknik hikâyenin atmosferi içerisinde anlatıcının yedi yıllık zaman dilimini detaya yer vermeden ve okuru yormadan daralttığını görmekteyiz. Bu daraltma kahramanın tanımlanmasına olanak sağlar:

Ben, hattâ, işte böyle yedi yıldanberi kendimi bile farketmezmişim. (İUA, s.13).

“Ovaya Destan” başlıklı hikâyede, kahramanın özlem duyduğu yere belki de kırk altı ay sonra gelmesi ve burayı diğer tüm yerlerden ayrı kılıp başka bir dünya olarak nitelendirmesi özetlenerek verilmiştir. Tarık Buğra'nın incelediğimiz bu hikâyesinde, zamanlar arasında köprü kurup tasarrufa gidildiği görülmektedir:

Başka bir dünyada geçen kırk altı ay... (H.1964, s.55).

‘‘İlk Aşk’’ başlıklı hikâyede senelerin art arda geçmesi özetleme yoluyla gerçekleşmiştir. Ben-anlatıcının varlığıyla şekillenen bu hikâyede geçmişin geleceğe olan yansıması ve arada geçen sürecin sınırlandırılması yine özetleme tekniğinin yardımıyla gerçekleştirilmiştir:

Üç sene geçti aradan... [...] Ben zaten üç senedir – ayrılıştan beri hep böyleydi. (H.1969, s.165).

Tarık Buğra'nın ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde kahraman, oğlunun doğduğu günden bugüne kadar olan sürecin gözlerinin önünden geçişini, yaşanan acı tatlı günleri, heyecan verici günleri ve tattığı birçok ilkleri özetleme yönteminin ışığında okuyucuya sunmuştur. Tarık Buğra, bu tekniği kullanırken geniş bir zaman dilimini kaplayan asıl hikâyesini okuyucuyu rahatlatmak amacıyla daraltma yoluna gitmiştir:

İlk gülüş.. ilk diş.. ilk kelime.. annesine doğru, genç, güzel ve mesut annesine doğru ilk adım.

Sonra yedinci yaş.. mektebe götürdüğüm gün ne kadar ağlamıştı. [...] Ve on dördüncü yaş: Hiçkırıklar, iştahsızlıklar.. Bize yeni bir ortak daha, ortakların en yenilmezi.. Karımın mağrur telâşları ve benim ilk endişem.

Liseyi, daha sonra fakülteyi bitirdi. (O, s.4-5).

‘‘Bacanak’’ başlıklı hikâye, çakıllar köyünde yaşayan iki bacanağın arasında geçen konuşmalar ile şekillenmiş bir hikâyedir. Bu hikâye, mevsim geçişlerinin özetlenmesiyle devam eden bir sürecin yapılanmış halidir:

Harman sonu.. bulgur derdi, un derdi.. derken yağmurlar.. araba çamuru sökemez ki.. sonra da kış gelir. (O, s.13).

‘‘Kel Melahat’’ başlıklı hikâye zamanın daraltılarak özetlenmesine örnektir. Tarık Buğra, aşağıda örnek olarak verilen hikâyesinde söz konusu olan günleri daraltıp, detaydan kurtarmıştır:

Aradan onbeş gün geçti. (O, s.66).

‘‘Mağlup’’ başlıklı hikâyede ise özetleme tekniği saatler arasındaki sürecin daraltılmasıyla ortaya çıkmıştır. Böylelikle hikâyenin ritmi artmış, detaydan sıyrılan bir akış sağlanmıştır:

Saat onbuçuk, saat onbir, saat oniki. (H.1969, s.160).

‘‘Kurtuluş’’ hikâyesi okuyucuya bir günün geride kalan diğer yedi yıl içerisindeki günler gibi geçtiğini veya geçeceğini özetleme tekniğine başvurarak sunmuştur. Nurullah Çetin’in ifadesiyle, ‘‘nesnel zamana paralel olan olgular, vaka zamanında daraltılmış olarak sunulur.’’⁴¹ Bu bilgi ışığında, Tarık Buğra’nın özetleme tekniği uygularken süreci en aza indirgeyerek, durumun şimdiki zamana yansıması aşağıda verilen hikâye örneğinde karşımıza çıkmaktadır:

Yoksa o gün de bütün diğer günler gibi, yedi yıldanberi nasılsa öyle ölü gidecekti. (İUA, s.13).

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda özetleme tekniği; yılların, ayların, günlerin yer yer saatlerin, dolayısıyla yaşanan bir sürecin daraltılmasıyla oluşturulmuştur. Bu tekniğin kullanılışı hikâyede akışın devam etmesi ve açıklanacak kısımların detaya girmeden açıklanması için belirli sınırlar içerisinde uygulanmıştır. Tarık Buğra’nın yer yer başvurduğu bir yöntem olan özetleme, hikâyenin yapısına renk katmış ve fazlalıklardan sıyrılmış, metni boğmayan bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Buğra, bu özetlemeyle birlikte olayları anlatırken geçmiş zamanı kapsayan ve şimdiki zamana etkisi süren birçok olayı yine bu teknik vasıtasıyla okuyucuya sunmuştur. Özetleme yoluyla birlikte süreçler arasında bir tasarrufa girilmiş ve bugüne yansıyan ve etkisi süren olayın daraltılarak aktarılmasında bir araç olmuştur. Söz konusu örneklerden de anlaşılacağı üzere hızlandırılmış süreçlerden söz etmemiz mümkündür. Kişilerin yaşadıkları olaylar sırasıyla ve belli bir düzende değil,

⁴¹ Çetin, s.132.

özetlenerek sunulur. Böylelikle, şimdiki zamana paralel olarak gelen olaylar, geçmiş zamandan daraltılarak ve hızlandırılarak yansıtıldığını görmekteyiz.

3.2.4. Geriye Dönüş Tekniği

Edebiyata sinemadan geçen ve zaman içerisinde gelişip şekillenen geriye dönüş tekniği (flashback), “yazara geniş imkânları sunan ve eseri aleladelikten kurtaran bir tekniktir.”⁴² Şimdiki zamandan geçmiş zamana gidiş söz konusu olduğundan geriye gidiş adını alır. “Geriye dönüş tekniğinin kullanılışı beraberinde ileriye gidişi (flash forward) de getirir.”⁴³ Çünkü, bu tekniğin hareket noktası zamanlar içerisinde olur. Şimdiki zamanda yaşanılmış olay, geleceğe az da olsa sinyaller verdiğinde ve bize geleceğe dair sezdirmeler yaptığında yine ileriye gidiş tekniğinin kapılarını aralar. Mehmet Tekin’in ifadesiyle, geriye dönüş tekniği fonksiyonuna göre üç farklı şekilde uygulanabilir:

- a) ‘Dar anlamda geriye dönüş,
- b) Yapıcı geriye dönüş,
- c) Çözücü geriye dönüş.’⁴⁴

Yazarın bir hafta, bir gün veya bir saat gibi belirli bir süreç içerisinde olan olayları açıklamak, çözüme kavuşturmak için geriye gitmesi dar anlamda geriye dönüşün sinyallerini verir. Fakat hikâyeye içerisinde olay devam ederken okuyucunun bazı soruları sorma ihtimaline karşılık yazar bu sorulara gerekli yanıtları hikâyenin kurgusuna ustaca yerleştirir. Bu ve benzeri soruları aydınlatmak veya cevaplandırmak için yapılan dönüşlerde ise yapıcı geriye dönüş olarak nitelendirilen anlatım tekniği akıllara gelmektedir. İşlevsel olarak kullanılan bir diğer geriye dönüş tekniği ise çözücü geriye dönüştür. Bu teknik ise, genellikle polisiye ve macera ağırlıklı eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Sonuç kısmının olayı aydınlatması, düğümü çözmesi ve

⁴² Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 73.

⁴³ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 73.

⁴⁴ Tekin,2001, s.254.

okuyucunun zihninde oluşan karmaşanın açıklanması kısacası bir nedene bağlanması söz konusudur.

Geriye dönüş tekniği tüm bu tespitler sonucunda, hikâyenin atmosferi içerisinde okuyucunun merak ettiği, çözümleyemediği noktalarda aydınlatıcı işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle, hikâye içerisinde yaşanan olayların bazen derinlemesine ele alındığı bazen de yüzeysel bir şekilde aktarıldığı gözlemlenmiştir. Hangi şekilde olursa olsun geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamana hizmet eden bu teknik kahramanların tanıtılmasında, olayların açıklanmasında önemli bir yere sahiptir.

Tarık Buğra, hikâyelerinin bazılarında geriye dönüş tekniğine başvurmuş ve ben anlatıcının gözünden geçmişin geleceğe yansıyan hatıralarına geri dönmek amacıyla bu tekniği kullanmıştır. “Çok Sonra” başlıklı hikâyesinde on veya on beş sene gerisine giderek geriye dönüş tekniğini uygulamıştır:

On veya on beş sene evveldi diyelim. Bunun kıymeti yok. Yalnız vakit yatsıdan epey sonraydı. Sonra, bu genç ve çok güzel kız, gecenin bu saatinde eczahaneye giriyordu. Onu buraya sürükliyen kansız bir ümidin son hamlesiydi. (O, s.46).

Geriye dönüş tekniği beraberinde ileriye gidiş tekniğini tetiklediğini söylemiştik. “Buhran” hikâyesinin bir kısmı buna örnektir. Buradaki örnekte bir hafta öncesine gidilen zamanın yani vaka zamanının şimdiki zamana yansıması görülmektedir. Aslında yazar burada iki tekniği bir arada kullanmayı uygun görmüştür. Bir haftalık bir sürecin anlatılması ve o zamana dönülmesi geriye dönüş olarak nitelendirilirken, şimdiki zamana yansıması ve o bir haftanın özetlenmesi ise diğer bir teknik olan özetleme tekniğine birer örnektir. Böylece, iç içe geçmiş iki anlatım tekniğiyle karşılaşmaktayız:

Piket oynardık; bir parti bir paket yenice sigarası... O benden çok iyi oynardı, fakat şans tutup da bu haris adamı yeniverdim mi ne keyifli olurdu. Evet, ne keyifli olurdu. Bir hafta öncesine kadar...

Şimdi.. Şimdi değil oyuna, kim olursa olsun oturup konuşmaya bile katlanamıyorum. (O, s.87).

Buğra, daha genç yaşlarında gördüğü bir düşü ‘‘Buhran’’ başlıklı hikâyede geçmişinden bir kesiti geriye dönüş tekniğinin desteğiyle sunmuştur. Böylece geçmişten bugüne etkisi süren duygunun ben-anlatıcının vasıtasıyla yeniden canlandırmış olduğu görülmektedir:

Sustu.. Çenesinden tutarak yüzünü bana doğru çevirdim: Bu yüz, radyo lâmbasının zayıf turuncu ışığında belli belirsiz, çok eski bir rüyada görülen bir yüzün hatırası gibi görünüyordu... Ben bu rüyayı on yedi yaşında iken görmüş ve onu senelerce şehir şehir, sokak sokak aramış ve daha ilk karşılaşmamızda, göğsüm daralarak: ‘‘İşte bu odur!’’ demiştim. (O, s.94).

‘‘Çifte Tabancalı Hafiyeler’’ başlıklı hikâyede, üzerinden yıllar geçen ve her yeni aşta hatırası canlanan o ilk aşkın heyecanına dönüş yapan anlatıcı, bu tekniğin belki de en lirik kullanımını uygulamış olur. Tarık Buğra için bu tekniğin amacı, anlatılmak istenen asıl hikâyeye dönerek o noktaya ışık tutmaktır:

Kırk küsur yıldan sonra bir kadınla gidişin ilk aşka gidiş gibi, bir bilinmeze, bir ilk öğrenileceğe, öğrenilmesi altında yazılı olana gidiş gibi, sonradan alâdeleleşecek, ama ilkinde kan basıncını, nabzı, solunumu, salgı bezlerini değiştirmesi, beyni buğulandırması, karın, sırt, kol, bacak adalelerini germesi, insanın çoktan içli dışlı olduğu duyguların buzlu camlar üzerindeki gölge oyunlarına dönmesi ve, doğrusu bu galiba, mistikleşmesi.. (YDBŞY, s.206-207).

‘‘İki Uyku Arasında’’ başlıklı hikâyede, epeyce geride kalmış bir hatıranın izlerinin şimdiki zamana yansması yine geriye dönüş tekniğinin yardımıyla gerçekleşmiştir. Kahramanın zihninde birden ortaya çıkan yaşanmış bir an geriye dönüşlerle tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır. Tarık Buğra bu geriye dönüşlerle birlikte hikâyede kurguladığı kahramanının tekrar yaşatılması gereken bir duygusunu, açıklanması gereken bir durumunu yine bu tekniğin yardımıyla ortaya koymaktadır:

Geride, asırlarca geride, delice sarhoşluklar ardında, konusunu bulamadığı için bir intihar deliliğine dönen hırslar ardında, kimi sadece kalın dudaklardan, kimi sadece süzölmüş, buğulanmış iri yeşil gözlerden, kimi de yalnız memnun, gururlu ve

dik memelerden ibaret kalmış bir sürü Ayten vardı, Sabahat vardı, Sofiya vardı. (İUA, s.6).

Tarik Buğra, ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde kahramanın oğlunun hastalık sürecini geçmişte de benzer bir şekilde yaşadığını, o andan bir kareyi hatırlayarak geriye dönüş tekniğinden yararlandığını görmekteyiz. Tarik Buğra bu pasajda uyguladığı geriye dönüş tekniğini, geçmişte yaşanan ve bugüne etkisi süren bir anın çağrışımı olarak kullanmıştır:

Ona bakamıyordum; fakat onunla doluydum: Tıpkı, çok eskiden bir defa olduğu gibi: O zaman daha küçüktü, tifoya tutulmuştu, ateşi vardı, sayıklıyordu. (O, s.4).

Geçmiş zamanda yaşanan ve silinemeyen kısa bir anın zihinde tekrar hayat bulması ‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’ başlıklı hikâyede yine geriye dönüş tekniğinin yardımıyla oluşturulmuştur. Buradaki geriye dönüş, Tarik Buğra’nın çokça kullandığı geçmişin şimdiki zamana yansması ve yaşanan bir günün ardından geçmişteki ilk duyguya dönülmesi ve yeniden canlandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır:

Kısa dalganın parazitleri arasından bir mucize çıktı: Bu enfes bir kemandı ve karımla, daha iki sevgili iken dinlediğimiz bir... (O, s.15).

Yine Tarik Buğra’nın ‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’ başlıklı hikâyesinde ilklerin özlem duyulduğu, epeyce gerilerde kalmış bir hatıranın canlandığı bir bölüm verilmiş ve geriye dönüş tekniği uygulanmıştır:

Yanakları pençe pençe kızarmıştı.. Bu haliyle ilk randevumuzdaki kadar güzeldi.. Ve bu hiddetini mağlûb edebilmek, bana ilk aşk kadar tatlı gelecekti.. (O, s. 17-18).

‘‘Çok Sonra’’ başlıklı hikâyede yıllar öncesine giden anlatıcı o an içerisindeki duygu ve düşüncelerini ince ayrıntılarıyla beraber okuyucuya sunmuştur. Böylelikle ben-anlatıcı zihninde canlanan bir kesiti bugüne taşımış ve hikâye içerisindeki geriye dönüşlerle bu duygu ve durumu yaşatmıştır:

On veya on beş sene evveldi diyelim. Bunun kıymeti yok. Yalnız vakit yatsıdan epey sonraydı. (O, s.46).

‘‘Kel Melahat’’ başlıklı hikâye aşk duygusunun daha yeni yeni yeşerdiği, ilk defa tadılan duygu için verilen savaş ve mücadele yine bu tekniğin aracılığıyla okuyucuya sunulmuştur:

Tabî, dedi; çünkü ben, dedi; daha on dört yaşındayken ve daha hasretim bir yıla varmamışken dayanamamış, seni bulmak için evi bırakmış, memleketi bırakmıştım. (O, s.68).

‘‘İki İhtiyar’’ başlıklı hikâyede geçmiş zamana yapılan bir yolculuk geriye dönüş tekniğinin ışığında verilmiştir. Anlatıcının zihninde canlanan geçmişe ait çağrışımlar açıklayıcı bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır:

Eskiden, yani yirmi şu kadar yıl önce olduğu gibi.. körkütük geçen geceden sonra sabahleyin; ‘‘artık içmeyelim şu zıkkımı’’ deyip te akşama doğru, ‘‘sadece ikişer kadeh..’’ diye oturarak gene körkütük kalkılan günlerde olduğu gibi.. Bayezit günlerinde olduğu gibi!.. (O, s.74).

Geriye dönüş tekniği, ilk aşka, çocukluğa, bir hatıraya ve bunun gibi birçok zamana gidip olarak nitelendirilirken, gidilen bu zamandaki duygu ve his okuyucuya aktarılır. Bu tekniğin, şimdiki zamanda oluşan bir düşüncenin veya tavrın geçmişteki cevaplarını aradığını görmekteyiz. Tarık Buğra’nın bu tekniği nasıl ve ne ölçüde uyguladığına baktığımızda ise; genellikle bir durumu, bir duyguyu veya hatırasını yoklayan bir anısını yaşanan ilk hislerin nasıl ve ölçüde olduğunun cevaplarını aradığını görmekteyiz. Şimdiki zamandan geçmiş zamana dönen anlatıcının zamanlar arasında gidip geldiği ve bu doğrultuda okuyucuyu aydınlattığını görülmektedir. Geçmişte yaşanan bir anın çağrışımının bugüne dek uzadığı bölümlerde ise bu teknik açıklayıcı, çözümleyici ve aydınlatıcı bir görev taşırken okuru rahatlatan bir tavra bürünmüştür. Tarık Buğra’nın yukarıda verdiğimiz birkaç hikâyesinde bu tekniğin kullanımına örnek olabilecek ve açıklayacak nitelikte olduğu düşüncesindeyiz.

3.2.5. Leitmotiv Tekniği

Müzikten edebiyata geçen bir tür olan leitmotiv, tekrarlanan söz grupları, eser içerisinde bulunan kişilerin davranışları, kelime ve cümlelerin tekrarlanma biçimidir. Bu teknik sayesinde tekrarlanan kelime veya cümleler okurun zihninde kalıplaşacak bir yapı oluşur.

“ ‘Leitmotiv’ tekniğinde, a) telaffuz farklılığı, b) jest ve mimikler, c) yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır.”⁴⁵ Verilen bu üç madde, eseri idrak etmek, kahramanları tanımak, tanımlamak ve karakteristik birtakım özelliklerini belirlemek için önemli noktalar. Sadece bahsi geçen maddelerle bu tekniği sınırlandırmanın doğru bir tutum olmamakla beraber, bu maddelerin bu teknik çerçevesinde ayırt edici belli başlı noktalar olarak nitelendirilip, incelenmesi daha doğru bir tutumdur.

Leitmotiv tekniğinin sistemli bir şekilde kullanılması, esere canlılık ve büyük bir ivme kazandırır. Bu doğrultuda, tekrarlanan kelime veya kelime grupları, eseri akılda tutmayı, olayları unutmamayı sağlarken önemli noktaları da vurgulamayı hedeflemiştir. Tarık Buğra bu vurgulamayı bazı hikâyelerinde özenle seçerek uygulamıştır. Bu tekniği destekleyen hikâye örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Gün Akşamlıdır” hikâyesinde geçen “gün akşamlıdır” cümlesi leitmotiv olarak kullanılmıştır. Tarık Buğra bu cümleyi kullanırken hikâyenin tüm atmosferine nüfuz etmiş ve vurgu yapmıştır. Böylelikle bütünüyle bu hikâye leitmotiv olarak kullanılan cümle üzerine kurgulanmış ve okurun zihnindeki kalıcılığı sağlanmıştır:

“Gün akşamlıdır devletlim; dün doğduk bugün ölürüz.” (YDBŞY, s.172).

⁴⁵ Tekin, 2001, s.274.

Nesrin'e gelince, Nesrin; mutluluğa ancak bir noktadan ulaşabileceğini daima biliyordum demek isterdi: Gün daima ve herkes için akşamlıdır, dün doğan bir gün ölüdür. (YDBŞY, s.179).

Tarık Buğra'nın "Yarın Diye Bir Şey Yoktur" başlıklı kitabının içerisinde bulunan "Heyyi Hey" hikâyesinde leitmotiv tekniği uygulanmıştır. Mevlâna'nın ünleyişi olarak nitelendirilen heyyi hey ünleyişi hikâyeye içerisinde farklı farklı yerlerde kullanılmıştır. "Gün Akşamlıdır" hikâyesinde de bahsi geçen tüm atmosferi kaplayan tavır yine "Heyyi Hey" hikâyesinde de devam etmektedir. Tarık Buğra söz konusu olan ünleyişi, sistemli bir şekilde kullanarak hikâyesine canlılık ve ivme kazandırmıştır:

Adama gelince, o yalnız Mevlâna'nın ünleyişi ile doluydu: Heyyi hey! Adam heyyi hey diye bağırarak için avurtlarını dişliyordu. (YDBŞY, s.166).

Ah bir heyyi hey diye bağırverse, ciğerlerinin bütün gücüyle! (YDBŞY, s.167).

Sebep? Sebep yoktu işte. Sebep olmayınca da adam ciğerlerinin bütün gücüyle ve bütün insanlar için ve bütün bir düzen için olanca öfkesi ile, ama olanca acısı da birlikte bağırarak istiyordu: Heyyi hey. (YDBŞY, s.168-169).

Leitmotiv tekniği bazen kalıplaşmış söz öbekleri olarak karşımıza çıkar. Tarık Buğra'nın "İlk Aşk" başlıklı hikâyesinde, "O orada idi," "çünkü O orada" cümleleri tüm hikâyeye içerisinde varlığını hissettiriyor. Bu sebeptendir ki, bu sözcükler leitmotiv tekniğinin bir parçasını oluşturuyor:

Hadi birşeyler anlat bir şeyler anlat işte – Çünkü o orada. [...] Kız, hüznün yasak diye, düşünüyor, fakat konuşmayı, gülmeyi âdilik saymaktan kurtulamıyordu – çünkü O orada idi. (H.1969, s.162).

Halbuki: "Çıkalım buradan, derhal çıkmalıyız -çünkü.." diye bağırarak istedi – çünkü O orada idi. (H.1969, s.163).

"Martı" başlıklı hikâyede "dışarıda her şey beyhude" cümlesi metin içerisinde leitmotiv olarak fazlaca tekrarlanır ve böylelikle, eser içerisinde uyumlu ve

canlı bir akış sağlanır. Tarık Buğra, bu kalıplaşmış cümleyi hikâyenin belirli bölümlerine yerleştirir ve böylece vurgulamak istediği noktayı ve metnin kilit taşı okuyucuya sunar:

Dışarıda her şey beyhude:

Mehtap, denizi öptüğü yerde kimin için birkaç dakika daha fazla kaldı? (O, s.23).

Dışarıda her şey beyhude:

Sefil mecburiyetler nasıl yenilir? (O, s.24).

Yukarıda sadece tek bir hikâye içerisinde oluşan leitmotiv örneklerini görmekteyiz. Bu teknik bazen birden fazla hikâyede aynı sevgili tipine atıflarda bulunduğu noktalar vardır. Zihinde var olan sevgilinin yansıması ve aynı hayali, küçük ifade farklılıklarıyla sunulan noktalarda bu tekniğin izlerine rastlarız. Sırasıyla; ‘‘Sihirli Ayna’’, ‘‘Çok Sonra’’ ve ‘‘Karaoğlan’’ başlıklı hikâyelerini tek bir pencereden bakıp incelediğimizde şehzadelerin sihirli aynada gördükleri dünya güzeli imgesi leitmotiv vasıtasıyla adeta tek vücut olmuş bir biçimde karşımıza çıkmaktadır:

Ona baktım: Sokak fenerinin ışığı altında idi. Hafifçe bana doğru eğilmişti. Simsiyah bir fonda yalnız saçları, siyah bir alev gibi saçları, güzel alnı ile bana ferahlık veren yüzü, omuzları ve göğsü, yalnız bu kadarı görünüyor, masallardaki genç şehzadelerin sihirli aynada gördükleri dünya güzeli gibi bir hayal şeklinde, fakat net olarak görünüyordu. Sanki bütün dünyada bu portreden başka bir şey yoktu, hattâ dünya bile yoktu. Her şey buğulu bir karanlığın sınırsız boşluğu içinde ve asırlarca ötede kaybolup gitmişti. (O, s.31).

O, öne doğru eğilmişti: Simsiyah bir fonda, yalnız saçları siyah bir alev gibi saçları – yüzünün temiz beyazlığı, omuzları ve göğsü, yalnız bu kadarı görünüyor; genç şehzadelerin sihirli aynada gördükleri dünya güzelleri gibi gayri hakikî, fakat net olarak görünüyordu. Sanki bütün dünyada bu portreden başka bir şey yoktu; hattâ dünya bile yoktu. Her şey koyu kurşunî bir karanlığın sonsuz boşluğu içinde ve asırlarca ötede kaybolup gitmişti. (O, s.47).

Kadehin içinde O, hem de sihirli aynada şehzadeye görünün dünya güzeli gibi, her görünüşünde yeniden büyüleyen fettan fakat munis, işveli, fakat saf haliyle belirivermişti. Onu her gören hırsla ister, fakat kendini bu isteğe lâyık hissedemedi. (O, s.85).

Tüm bu örnekler ışığında, bazen bir ünleyiş, bazen bir atf, bazen bir söz, bazen bir cümle, bazen de bir kelime leitmotiv tekniğinin sınırları içerisine girer. Tarık Buğra, leitmotiv tekniğini son örneklerde de görüldüğü üzere birçok hikâyeyi tek çatıda birleştirerek aynı havayı ve aynı tekniğin unsurlarını okuyucuya sunmuştur. Hikâyenin kurgusu içerisinde, belirli çağrışım ve ritmik yapıyı oluşturan örnekler doğrultusunda leitmotiv tekniğinin kullanımı gösterilmiştir.

3.2.6. Konuşma/ Diyalog-Monolog Tekniği

Anlatmaya dayalı türlerde karakterler arasındaki ilişkiler, konuşmalar üzerinden okuyucuya sunulabilir. Konuşma, insan ilişkilerinde en önemli iletişim aracı olduğundan, metin üzerindeki etkisi de oldukça büyüktür. ‘Konuşma’ hikâyelerde ve romanlarda bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan karşılıklı konuşmalar sayesinde metin canlı ve zengin bir boyut kazanmıştır. Bu konuşma bazen kahramanın kendisiyle bazen de karşılıklı ve dışarıdan duyulacak bir düzeyde karşımıza çıkmaktadır. Bu iç ve dış kavramları beraberinde diyalog ve monolog kavramlarını karşımıza çıkartır.

Diyalog kavramının genel geçer tanımı; bir veya birden fazla kişinin karşılıklı konuşmasıdır. ‘Diyalogun basit ama temel işlevi, gizli olanı ‘âşikâr’ kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır.’⁴⁶ ‘Diyalog’ bir eserin en önemli parçasıdır. Bu sebepten dolayıdır ki, eseri yüksek yerlere taşımada bir araç olmuştur. Anlaşılacak ve açıklamak gibi hedefler koyan bu teknik, eseri rahatlatırken, eser içerisinde oluşabilecek birtakım karışıklıkları en aza indirgeyen bir yapı oluştururken olayın gelişmesinde bir araç olmuştur. Diyalog tekniği sayesinde, kahramanların düşünceleri, bilgi ve birikimleri

⁴⁶ Tekin, 2001, s.277.

ve iç dünyaları okuyucuya sunulmuştur. Böylece okur, eser içerisinde tanımaya çalıştığı kahramanı daha yakından tanıma olanağını yakalamış olur.

Monolog tekniği ise, yapılan konuşmanın tek bir şahıs tarafından yapılmasıdır. Bu konuşma adeta bireyin kendi kendine konuşması olarak nitelendirilir. Tüm bu bilgiler ışığında, diyalog ve monolog kavramları, eser içerisinde açık ve kapalı olarak iki yöntemle karşımıza çıkmıştır. Bireyin iç dünyasında oluşan bir durum kapalı olarak iç konuşma şeklinde sunulduğu durumlarda iç diyalog ve iç monolog terimlerini ararız. Fakat bu konuşma, açık, yalın ve dışarıdan duyulacak düzeyde ise dış diyalog ve dış monolog kavramları karşımıza çıkar.

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda diyalog tekniği, iç ve dış diyalog olarak ikiye ayrılırken, monolog tekniği de iç monolog ve dış monolog olarak ikiye ayrılır.

3.2.6.1. İç Diyalog

Net bir tarifle ifade edecek olursak; hikâye kahramanının, karşısında biri varmışçasına konuşmasıdır. Bu sebeple, konuşma havasının hâkim olduğu bir teknik olarak karşımıza çıkar. Tarık Buğra hikâyelerinde dış diyalog tekniğine oranla bu tekniği daha az kullanmıştır. Aşağıda verilen örnekler doğrultusunda iç diyalog tekniğinin kullanım sahalarını göstermeye çalışacağız.

Tarık Buğra, ‘‘Fal’’ başlıklı hikâyesinde iç diyalog tekniğini, kahramanın karşısında biri varmış gibi kendi kendine konuştuğu bölümlerden oluşturmuştur:

Sen düşünür ve:

‘‘ Burada, bunların arasında ne işim var?’’ diye kendi kendine sorardın.

Talebenin mâzereti bizzat kendisinde. Rozitanın hayatı işte bu. Rus için ise ideal hayat bu, Evdoksi, malûm..

Sen düşünür:

‘‘Ya ben?’’ diye sorar, ‘‘ beni buraya hangi rüzgâr attı, beni burada tutan ne?’’ diye sorardın. (O, s.58).

‘‘Kırk Beş Sâniye’’ başlıklı hikâyede, kahramanın karşısında biri varmış gibi soru sorup cevapladığı kısımları iç diyalog olarak nitelendiriyoruz. Tarık Buğra bu hikâyesinde kahramanı yalnızlaştırıp duygu ve düşüncelerini art arda sıralatarak gün yüzüne çıkarmıştır:

Kim bilir? Yüzünden bir ısı, bir ışık veya bir elektrik dalgası geçer gibi olmuş, dudakları şöyle bir kıpırdamış ve hayatın en büyük enerjisi -binlerce volt taşıyan bir telin kopuşu gibi- istekle bağ kuramamış, kavuran, kömürleştiren bir ıstırap şoku olmuştu. Kim bilir ne söyleyecekti? Belki de dört, beş cümle... belki o kadar bile değil de, üç, beş kelime. Ve buna üç, beş, sâniye yetip de artacaktı bile. Ah o bulunamayan sâniyecikler! (H. 1969, s.193).

İki bacanağın anlatıldığı ‘‘Bacanak’’ başlıklı hikâyede bir bacanağın içinden geçirdiği diyalog ve verdiği cevap bu tekniğin sınırları içerisinde yer bulmaktadır:

Bu konuşma daha evvel, hattâ köyde olamaz mıydı, bu yolculuğa ne lüzum vardı? Lâkin olmamıştı işte.. (O, s.8).

Aşağıda verilen iki örnek ‘‘Çok Sonra’’ başlıklı hikâyeye aittir. Bu iki hikâye, kahramanın iç konuşmasına birer örnektir:

Amma diyeceksiniz, eczacının bu jesti geride ne bıraktı?. Ben ona da cevap vereyim: Hiç.. Daha doğrusu feci bir bahtsızlık.. (O, s.55).

Bütün bunlara sebep ne idi?..

Sebep ne olacak; o zamanlar çünkü sen, âşıktın. (O, s.59).

‘‘Kel Melahat’’ başlıklı hikâye yıllar önce yaşanan bir aşkın tortusunu hala içerisinde yaşayan kahramanın eski dostu olan ve o aşık olduğu kadının şimdiki kocası olan kişiye sormak isteyip soramadığı, cevabını kendisine bile vermediği birçok soru ve düşünceyi iç diyalog tekniğinin yardımıyla sorguladığını görmekteyiz:

Ferhunde ne yapıyor, Ferhunde nasıl?...

Fakat bunlar sorulmaz ki... (O, s.78).

Tarık Buğra'nın ‘‘Buhran’’ hikâyesinde geçen konuşma yine iç diyalog tekniğine örnektir. Çünkü burada yine kahramanın zihninden geçen sorulara karşı verdiği cevap bu tekniğin sınırları içerisindedir:

Alsam, çiğnesem, üfleyip balon gibi şişirsem, sonra da alnıma, veya daha iyisi, onun alnına habersizce vurup patlatsam, gülüşsek, ne çıkar sanki, fena mı olur?... Yooo... (O, s.91).

Aşağıda verilen bu iki örnek ‘‘Kırk Beş Saniye’’ İsimli hikâyeye aittir. Bu hikâyenin yapısı diyalog ve monologlar üzerine kurulmuştur. Bu sebepten dolayı verdiğimiz örnekler yine bu tekniğin kapsamı içerisine girmektedir:

Ne vardı sahi? Hiç... öyle ya. Derdi kim çekiyordu? Saatini ayarladın mı? Yoo. (H.1969, s.192).

Kim bilir ne söyleyecekti? Belki de dört, beş cümle.. belki o kadar bile değil de, üç, beş kelime. (H.1969, s.193).

Tüm bu örnekler doğrultusunda Tarık Buğra, iç diyalog tekniğini kahramanın karşısında biri varmış gibi yer yer konuşup, tartışıp yer yer ise, hayatı, insanları, kendini ve çevresini sorgulattığını görmekteyiz. Nurullah Çetin'in ifadesiyle, ‘‘ iç konuşmanın bir türü de kişinin farklı benliklerinin karşılıklı konuşmasıdır. Burada insanın 1. beni ile 2. beninin tartışması ya da karşılıklı konuşması söz konusudur. Kişinin 1. beni sağ duyusu, öz kişiliği; 2.beni de yanılabilen, başka yönler kayabilen, şartlara, ortama göre sonradan edinilebilen kişiliğidir.’’⁴⁷ Bu bilgi ışığında Tarık Buğra'nın hikâyeleri içerisinde kahramanın konuşurduğu kısımlarda öz benliği ve sonradan oluşabilen kişiliklerinin yansıtıldığı bölümlere rastlanılmaktadır.

⁴⁷ Çetin, s.180.

3.2.6.2. Dış Diyalog

Dış diyalog tekniği, iki veya daha fazla kişinin karşılıklı konuşması olarak nitelendirilir. Sesli ve karşılıklı konuşmalar dış diyaloğun kapsamına girmektedir. Buğra'nın tasvir tekniğine verdiği önem dış diyalog tekniğinde aynı oranda devam etmektedir. Hatta bazı hikâyeleri diyaloglar üzerine inşa edilmiştir. Hikâye kitaplarından aldığımız kısımlarla dış diyalog tekniğinin kullanım şekillerini göstermeye çalışacağız.

Hikâye içeresinde yapılan karşılıklı konuşmalar akışı bozmayacak düzeyde olduğu takdirde metni yukarıya çeken ve samimiyet kazandıran bir yapıya dönüşebilir. Bu doğrultuda, ‘‘Karaoğlan’’ başlıklı hikâyede Karaoğlan ile adam arasında geçen diyaloglar bu tekniğe uygun düşen bölümlerden oluşmaktadır:

- *Merhaba, dedi.*

Karaoğlan, yarım ağızla, başını çevirmeden karşılık verdi. Yani de ona uyarak, yarım ağızla:

- *Ne içeceksin, diye sordu.*

Adam:

- *İmiyeceğim, dedi.*

Karaoğlan, gene başını çevirmeden:

- *İ bir şey; dedi.*

Adam bira istedi. Konuşmuyorlardı. Yani birayı getirdi. Adam tuzlukla oynuyordu. Nihayet:

- *Ben, dedi.*

Fakat Karaoğlan:

- *Biliyorum, diye onun sözünü kesti. Gene sustular. Karaoğlan kadehini bir yudumda boşalttı.*

- *Doldur Yani... (O, s.83).*

‘‘Üstadla Konuştum’’ başlıklı hikâyede, kahramanın gazete için yaptığı röportaj sırasında geçen diyalog, dış diyalog tekniğine örnektir. Karşılıklı ve dışarıdan duyulacak şekilde yapılan bu diyaloglar hikâyeye ivme ve canlılık kazandırmıştır:

Fılan falan demeye vakit bulmadan üstad bütün şiddeti ile bağırđı:

- *Yeter. Bütün bunlar lâf. Yalan. İftira.*

Ne olursa olsun, ben de sinirlenmiştim; çünkü durum benim için cidden sinirlendirici idi:

- *Fakat siz şu bir ay..*

- *Bir ay, beş ay işi değil bu.*

- *İyi ama, yalnız bu mu?*

- *Ne?*

- *Siz falan kitabı eleştirirken de..*

- *Yalan!*

- *Ne diyeceğimi bilmeden.*

- *Nasıl bilmem.*

- *Güzel! Demek biliyorsunuz. Ayrıca..*

- *İftira!*

- *Peki ya Semizotları isimli şiiriniz?*

-Lâf!

- Ben de aynı fikirdeyim.

- Küstahlık!

- Evet.

- Sus!.

Sustum. (YDBŞY, s.94).

“Tezgâhtaki Kız” başlıklı hikâyede yazarla tezgâhtar kız ile arasında geçen konuşmalar bu tekniğine birer örnektir. Tarık Buğra’nın, karşılıklı yapılan bu konuşmalarda birinci tekil şahıs anlatıcının vasıtasıyla kaleme aldığını görmekteyiz:

Mağazanın arkasına yürüyorduk. Bozuk, ama utangaçlığı belli bir gülümseyişle ekledi:

“- Hayatımı yazarsınız.. tanıyorum ben sizi.”

Bu bir parça aykırı helecan beni de sarmıştı. Bunda elbet ne yapacağımı birden kestiremeyişimin de payı vardı. Ama bu yadırgatıcı durumda da bir saygı duyuyordum:

“-Anlatırsanız” dedim.

Gözleri artık iyiden iyiye yaşarmıştı:

“- Yok, dedi; değmez.. heyecanlıyım da.”

Küçük paketi hazırlarken:

“- Değmez” diye birkaç kere tekrarladı. (H.1964, s.39).

“Kırk Beş Saniye” başlıklı hikâyenin aşağıda verilen kısmı dış diyalog tekniğine birer örnektir. Tarık Buğra saatlerin, dakikaların ve saniyelerin önem kazandığı bu hikâyesinde dış diyalog tekniğini uygulamıştır:

Adam elinde olmadan kendi saatine baktı: Onikiyi yirmi sâniye geçiyor. Hiç sekmezdi ve o da bu büyük sâniyeli saatiyle övünürdü. Gözü artık saatindeydi.

- "Tam oniki."

- "Teşekkür ederim. Doğru mudur."

- "Doğrudur sanıyordum."

- "Teşekkür ederim. Ayarlayacağım da."

- "Ayarlayabilirsiniz."

- "Oniki dediniz değil mi?"

- "Evet.. oniki." (H.1969, s.190-191).

"Bacanak" hikâyesi genellikle karşılıklı konuşmalardan oluşmaktadır. Dolayısıyla dış diyalog tekniğinin net bir şekilde hayat bulduğu hikâyelerden biri olması açısından önemli bir yere sahiptir:

- Hangi iş olacak, hay herif, dedi: Ölünün kefeni bulunmadan verese birbirine düştü demesinler diye şimdiye kadar sustuk.

Berikinin bunları dinlerken tuhaf bir sırıtışı vardı; söver gibi bir şey:

- Öyle olsun, bacanak, dedi.

Bacanak kekeledi:

- Ölüm hak, miras helâl..

- Öyledir, bacanak..

- Az oturalım, şöyle..

- Oturalım, bacanak. (O, s.9).

‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’, dış diyalog tekniği açısından önemli bir yere sahiptir. Bu hikâyede, üstü kapatılmış bazı duyguların yine diyaloglar sayesinde gün yüzüne çıkarıldığı görülmektedir:

Yanındaki adam gözlerini bana dikmişti. Derin derin içimi çektim:

- *Bu benim karımın, rahmetli karımın yemeğiydi...*

- *Rahmetli mi dediniz?*

Dik dik baktım:

- *Bu, şaşılacak bir şey mi?*

Adam kekeledi:

- *Hayır, estağfirullah! Gensiniz de...*

- *O, benden de gençti... Ve biz, beş aylık evliyedik...*

Adam bana karşı bir kardeş kesilivermişti. Bu bana pek dokundu:

- *Deli gibi severdik birbirimizi... Sonra havuçlu pilv...*

Gözlerim yaşardı. Garson pilkiyi getirmişti. Fasulyelere, kinle, nefretle bakarak:

- *Ben artık yemem yiyemem ki! Dedim.*

Artık ağlıyordum. (O, s.20).

Okuduğumuz tüm hikâyeleri itibariyle dış diyalog, Tarık Buğra için vazgeçilmez bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle sıklıkla kullandığı bu tekniği oluşturan nokta, insan ilişkisi ve iletişimin önemini, Tarık Buğra’nın birey merkezli yaklaşımına bağlamaktayız. Buğra’nın hikâyelerinde sıkça kullandığı bu teknik, dışarıdan duyulacak şekilde ve karşılıklı konuşmalarla oluşturulup, metnin

bütünü içerisinde okuyucuyu uzaklaştırmayan, canlılık ve ivme kazandıran bir yapıda kurgulandığını görmekteyiz.

3.2.6.3. İç Monolog

İç monolog tekniği, hikâye içerisinde sıkça kullanılır. Amaç; kahramanın duygu ve düşüncelerini, zihninden geçenleri, durumu ve psikolojisini, olaylar karşısındaki tavrını anlatmaktır. Bu teknik uygulanırken, okur ve hikâyenin kahramanı baş başa bırakılır. Yazar kısa bir süre de olsa kendini hikâyeden çeker. İç monolog tekniği; kahramanın karşısında biri varmış gibi kendi kendine konuşmasıdır. Bu konuşmanın dışarıdan duyulmayacak şekilde olması gerekmektedir. Kahramanın kendisini yazar olmadan ifade etmesine dayalı olan bu teknik, Tarık Buğra'nın hikâyelerinde aşağıdaki şekilde kullanılmıştır:

“Yarın Diye Bir Şey Yoktur” başlıklı hikâyede, kahramanın kendisini sorgulaması iç monolog yöntemiyle kaleme alınmıştır. Tarık Buğra bu tekniği kullanırken kendini hikâyenin atmosferinden uzaklaştırıp kahramanı ön plana çıkartır:

Islık çalayım veya bir türkü mırıldanayım dedim; ama ortaya yeni, yâni içime doğuveren besteler çıktı: Yarına bağlı ihtimallerin, yarın olabileceklerin besteleri.. ve ben, bu arada, sigarayı tezelediğimi gördüm. Sinirlendirici bir şey... Bu sigaradan ne umuyorum yâni? Uyku masa başında gelecek değildi ya? Hem de ışık böyle pırıl pırıl yanıyorken? (YDBŞY, sy.71).

“İki Uyku Arasında” başlıklı hikâyede, kahramanın kendisiyle olan konuşması iç monolog yöntemiyle verilmiştir. Burada kahraman yazar tarafından yalnızlaştırılarak saf düşünce ve duygularının ortaya çıkması amaçlanmıştır:

Ama kadın uyanırdı sonra, kadın uyanmamalıydı.

Peki adı, kadının adı neydi?

Gece, meyhanedeki tanışmada söylemiş olmalıydı. Elbette söylemişti, söylemiş ve ihtimal Sabahat veya Melâhat demişti. Belki de Ayten veya Türkân'dı. Kim bilir? (İUA, s.6).

‘‘Mağlup’’ başlıklı hikâyede kahraman, zihninden geçirdiği soruları, aklındaki kişinin nerede, ne yaptığını, kendi kendine sorgulamasının sonucu iç monolog tekniğinin yardımıyla verilmektedir:

şimdi saat onbuuğa sekiz vardı ve o, odasında ne yapıyordu? Birçok şeyleri, o’na ve odasına dair birçok şeyleri yanılmadan tahmin edebilirim; fakat, ben, meselâ şimdi, şu anda, gülümsüyor mu idi? Yoksa okuyor mu idi? Gözleri hangi noktaya bakıyordu, baş parmağı ne şekilde, yüzük parmağı ne şekilde duruyordu, bunları da bilmek istiyordum. (H. 1969, s.159).

Tarık Buğra iç monolog tekniğini uyguladığı bölümlere baktığımızda, kahramanın öz benliğini ortaya çıkartmayı amaçladığını görmekteyiz. Bu doğrultuda, Buğra, okuyucu ile kahramanı yalnız bırakıp hikâyenin kurgusu içerisinde okurun kendisini daha rahat hissetmesini sağlamış olur. ‘‘Martı’’ başlıklı hikâyenin, iç monolog tekniğine ait bölümü aşağıda verilen şekildedir:

Aşkların, dostlukların en mükemmelieri bile bir gün gelip inkâr ediliyor ve âşıklar, dostlar bu cinayetleri için sebepler sayabiliyorlar; fakat mesele bu değil, dert bu değil ki.. İlk sebepten az öncesi geri gelse, zaman oradan başlayıp yeniden aksa, gene böyle mi olur, bu mümkün müdür? (O, s.23).

‘‘Meçhul Kahraman’’ başlıklı hikâyenin örnek olarak alınan bölümlerinde, kahramanın kendisiyle olan atışması, hayatı sorgulaması ve psikolojik dünyası iç monolog tekniğinin aracılığıyla oluşturulmuştur:

Bu sapsarı yüz kimin? Bu rengi bulanmış gözler, kırıl sakallar kimin? Bu kırışıklıklar, kırışıklıklar, kırışıklıklar...

Bu kansızlık? (İUA, s.52).

Tarık Buğra, iç monolog tekniğini uygularken kahramanı kendi kendine bıraktığı ve bu doğrultuda sorgulamalar yaptırdığını görmekteyiz. Buğra’nın hikâyelerinde, kendisine yer yer savaş aan kahraman böylelikle kendisini biçimlendirir ve okuyucuya en açık ifade ile kendi dünyasını sunar.

3.2.6.4. Dış Monolog

Kahraman ile okuyucunun baş başa kalarak ve araya aracı girmeden uygulanan bir yöntem olan dış monolog tekniği; ‘‘ bir kişinin karşısındaki insana veya insanlara fırsat vermeden tek taraflı ve uzun bir biçimde, sesli olarak konuşmasıdır’’.⁴⁸ Bu teknikte önemli olan husus; dışarıdan duyulabilecek düzeyde ve kahramanın sadece kendisinin konuşmasıdır.

Tarik Buğra, hikâyelerinde dış monolog tekniğinden belirli ölçülerde yararlanmıştı. Bu tekniğin kullanılışını hikâyelerinden derlediğimiz bölümlerle açıklayacağız. ‘‘Hayat Böyledir İşte’’ başlıklı hikâyede tren geçip giderken dışarıda olan görülen her şeye bir anlam katan kahraman kasabaya yaklaşırken sorduğu ve sorguladığı noktalar dış monolog tekniğinin yardımıyla gerçekleşmiştir:

Ah o kara yağız öğretmen!...

Görücüler, söz alma, şerbet, kına gecesi... O günler pek de fena değildi: Herkes seninle alâkalanyor, her şey senin içinmiş gibi görünüyordu. Kumaşlar, eşyalar, altınlar ve... kelimeler!...

Ne uğultulu idi o.. seni kendinden nasıl ayırmış, hatırasız, özleyişsiz, esefsiz bir hale getirmişti.

Fakat sonra?.. Sonra bir aylık izin bitti ve siz buraya geldiniz...

Hatıralar, özleyişler ve Esefler!.. hele esefler!.. Onların insafsız ısrarı ile sen, küçücük sen nasıl boğuştun?

Odalar bomboştı, duvarlar çırılçıplak, manzara dilsizdi. Belki Allahı, rahim ve şefik Allahı da kasabanda kalmış zannediyordun.

Ve kocan...

⁴⁸ Çetişli, 2014, s.127.

Onun saçlarına, bakışlarına, gülüşlerine nasıl alıştın?.. Öpüşlerine nasıl alıştın?.. bu yirmi küsur yıllık adamı yeni baştan nasıl inşa ettin?...

Ve kara yağız ilkokul öğretmenini nasıl unuttun?... Onun kravatını, yürüyüşünü, bakışını nasıl unuttun?... (O, s.35).

‘‘Tezgâhtaki Kız’’ başlıklı hikâyede dış monolog tekniği uygulanırken yine Tarık Buğra’nın kahramanın duygularını ön plana çıkarttığını görmekteyiz:

Hakkım olmadığını bile bile dedim. Lâf. Bu yalnızca yaşlıca arkadaşının değil, hepimizin hakkı olmalıydı. Sonra ‘‘yabancı’’ dedim. Ne yabancı, kim kime yabancı? Biz, sen, o, ben.. hep aynı alinyazısını taşıdığımızı düşünmeyecek miyiz? (H.1964, s.40).

‘‘İlk Aşk’’ başlıklı hikâyede fırsat verilmeden art arda yapılan konuşmalar ve sorular dış monolog tekniğine örnektir:

‘‘Ahh.. seni bütün bu budalalar niçin tepelemezler? Niçin tekmeliye tekmeliye – tekmeliye kapı dışarı atmazlar- niçin?’’

Hasır koltuğa uzanır gibi oturmuştur; pabuçları masanın ta berisine kadar gelirdi..

‘‘Sen!.. sen Allahaşkına –bunu söyle.. sen neyine güvenirdin, neyine güvenirsin?’’

Yirmi gün – yirmi günümüz, niçin yüz yirmi, niçin on bin yüz yirmi gün olmadı?

Olamaz mıydı? Olamaz mıydı – sanki?

Sen.. bana.. hiçbir hak tanımak istemedin. Ukalâ, küstah – kaba soğuk anlayışsız. (H. 1969, s.163).

Yine art arda konuşmaları ‘‘Martı’’ hikâyesinde görmekteyiz. Verdiğimiz bu bölümler dış monolog tekniğine örnektir:

Vazgeçişlerinde mağlûbiyet veya kayıp bulmıyan kimdir?

Hatırlamakla yeniden sahip olmanın arasındaki o kıl kadar boşluğu, o çıldırtıcı boşluğu kim aşabilirdi?...

İlk arkadaşlıklar, ilk aşklar ne oldu?..

Anneler, babalar, daha konuşmasını, daha suç işlemesini öğrenemeyen bebekler nereye gittiler?..

Toprak damlı ev, şehre yabancı sokak nerede? Dün nerede, bir saat öncesi, bir dakika, bir saniye öncesi nerede?..

Bir evvelki cümlelerin veya düşüncenin haleti bir daha geri gelecek mi?.. Buna imkân var mı?..

Öyleyse neden bu davetsiz misafirler böyle üşüşüyorlar? (O, s.24).

Dış monolog tekniğinin sıkça uygulandığı ‘‘Hayat Böyledir İşte’’ hikâyesine ait aşağıda bulunan iki bölüm bu tekniğin kapsamındadır. Tarık Buğra verilen bu iki örnekte de görüldüğü üzere dış monolog tekniğini uygularken kahramanın sorguladığı noktalara değinerek, aklındaki düşünceleri gün yüzüne çıkartarak yine kahraman ile okuyucuyu yalnız aracı koymaksızın kurguladığını görmekteyiz:

Bir ara gözlerimiz karşılaştı, değil mi?... Ve sen benimle beraber kilometreler, kilometreler aştın; saçların omuzlarıma yayıldı ve benden, dinlemek istediğın, gelinlik çağında hasretiyle sardığın sözleri işittin; söylemek için yanıp tutuştuğın fakat söyleyemediğın, asla söyleyemeyeceğın şeyleri bana mırıldandın. Yalan mı? (O, s.34)

Sen namaza durdun mu?... Kimin için, ne için dua edeceksin?.. Ah bunu bir bilsen.

Annen sağ mı?

Kasabanız uzakta mı? Sokağınız ne hoştu.. Hani, köşedeki evde oturan karayağız ilkokul öğretmeni.. Sen onu istiyordun değil mi? (O, s.34-35).

Tarık Buğra'nın hikâyelerinde sıkça kahramanın karşısındakine fırsat vermeden sorular yönetmesi, konuşması ve tartışmasına olanak sağladığını görmekteyiz. Yine "Ömer" başlıklı hikâyesinde Buğra bu tavrını sürdürmektedir. Yapılan ve kurgulanan bu tavır dış monolog tekniğinin sınırları içerisinde yer bulmaktadır:

Niçin bitecekmış? Nasıl bitermiş? deli.. sen delirmişsin Hurrem: Biter mi hiç?

Ayvalar olmak üzere.. Biterse ağaca kim tırmanacakmış?

Biterse, seni kim üzecek, beni kim endişelendirecek, beni hangi endişe hayata bağlıyacak sonra?

Biterse, Fenerbahçenin santrforluğunu kim yapar sonra?

Biterse, İngiliz millî takımına, hem de son dakikada galibiyet golünü kim atar sonra?

Biterse...

Biter mi hiç? Biz varken, bütün bunlar varken, ve Allah varken biter mi hiç?

Sen delirmişsin, Hurrem; biter mi hiç? (O, s.45).

"Dostluk" başlıklı hikâyede birinci tekil şahıs anlatıcının ağzıyla konuşturulan kahraman dış monolog tekniğini açıkça okuyucuya hissettirir. Burada kahramanın sorgulaması, dostluk kavramına olan vurgusu insanı niteleyen sorulara cevaplar araması yine bu teknik aracılığıyla oluşturulmuştur:

Kısacası; işte dünyanın damında dostsuzluktan iliklerim dona donu tam iki yıl geçirdikten sonra, bütün gördüklerimden dost özleyişim büsbütün alevlenmiş olarak döndüm. Bakın ne güzel, ne kadar, ne kadar, ne kadar güzel, göz yaşartacak kadar güzel: Bana "nasılsın?" diyorsunuz. İyiyim. Şimdi çok iyiyim. Peki siz nasılsınız? Sahi ama, siz, dostlarım, köpek balığı mısınız, yoksa kılavuz balığı mı? Veya timsah mı, Zendar kuşu mu? (YDBŞY, s.204).

Tarık Buğra'nın hikâyeleri arasında dış monolog tekniğine uygun düşen bölümler yukarıda sırasıyla verilmiştir. Bu tekniğin kullanım şekli görüldüğü üzere sıkça sorulan sorular ve üst üste sıralanan cümlelerle bir konuşma sistemi içerisinde kurulmuş olmasındır.

3.2.7. İç Çözümleme/Tahlil Tekniği

İç çözümleme ve tahlil tekniğine bakıldığında, eser içerisinde varlığını sürdüren kahramanın, anlatıcı tarafından duygu ve düşüncelerini, yaşanan durum ve fikirlerini okuyucuya en anlaşılır şekilde sunulmasıdır.

Bu durum içerisinde iç çözümleme/tahlil yapan anlatıcı, nesnel bir tavır içerisinde olup tahlilini bu sınırlar çerçevesinde yansıtmaktadır. Çünkü, kendi duygu ve düşüncelerini katan anlatıcı, objektif bir havada yapılan bu teknikteki başarıyı yakalamakta zorluk çekebilir ve gerçeklikten uzaklaşabilir. Bu teknik yer yer iç diyalog ve iç monolog tekniğiyle karıştırılabilir. Fakat, "iç diyalog ve iç monologda konuşan kahramanın kendisidir. Halbuki iç çözümlemede anlatıcı konuşur."⁴⁹ Bir diğer teknik olan bilinç akışı tekniğiyle de karıştırıldığı noktalar vardır. Kısacası bu tekniğin, diğer tekniklerden ayıran bir noktası mevcuttur. Bu nokta; iç çözümleme/tahlil tekniğinde konuşanın her zaman yazar olmasıdır. Bu tekniği diğer tekniklerden ayıran ve ortak noktada buluşturan birtakım nüansların haricinde tekniğe destek olabilecek bilim dalları da mevcuttur. Psikoloji dalı iç çözümleme-tahlil tekniğinin oluşumunda, gelişiminde ve biçimlenmesinde büyük bir role sahiptir. Çünkü, psikoloji dalının temel prensibi, insanın iç dünyasını tahlil ederek buna çözüm yolları aramaktır.

O-anlatıcı, eser içerisindeki karakterin düşüncelerini, korkularını, heyecanlarını, tepkilerini, davranışlarını ve olaylar karşısındaki tavır ve tepkilerini bir gözlem sonucunda aktarır. İç çözümlemede iki ana unsura dikkat edilir: "Birincisi, roman kişisi bir olay, kişi, durum, olgu ve eşya karşısında nasıl bir ruhsal tepki veriyor? İkincisi karşılaştığı olay, olgu, kişi, durum ve eşyayla yüzleştikten, onlarla bir şekilde

⁴⁹ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 79.

münasebete girdikten sonra nasıl bir sonuca ulaşıyor ve ruh dünyasında ne gibi değişiklikler meydana geliyor?’’⁵⁰ Böylelikle kişilerin ruhsal durumları bir bütün olarak çözümlenip tahlil edilir.

Yaptığımız bu çalışmada, iç çözümleme/tahlil tekniğinin Tarık Buğra'nın penceresinden nasıl ve ne ölçüde gösterilip uygulandığına değinilmektedir. Bu doğrultuda ise insanın kaba hatlarının dışında, iç dünyasının ön planda tutulup, Buğra'nın hikâyelerine bu tavrın yansıdığı görülmektedir. Tarık Buğra, ‘‘Heyyi Hey’’ hikâyesinde kahramanın iç dünyasını, hayıflanmasını, içindeki savaş ve çalkantıyı, hayatı sorgulamasını iç çözümleme tekniğine uygun bir biçimde kaleme almıştır. Bu tekniği uygularken anlatıcının gözünden kahramanın iç dünyasını tüm çıplaklığıyla yansıtmayı amaç edinmiştir:

Adam heyyi hey diye bağırarak istiyordu, hem de ciğerlerinin bütün gücüyle. Ama artık kendisi için değil, o bir yıllık evli için, onun adına, onun korku sinmiş, dert bürümüş evi adına. Ve adam; ah gene o ilk işsizliğindeki gibi genç olsaydım diye hayıflanıyordu, gene bir çiçekçi dükkânının vitrinini tekmelemek istiyordu. Üstelik bu sefer mutlaka, ama mutlaka bir demet karanfil alıp kaçmak için, o korku sinmiş, dert çökmüş evin erkeğine bir demet karanfil götürürebilmek için. (YDBŞY, s.171).

‘‘İki Uyku Arasında’’ başlıklı hikâyede Tarık Buğra, anlatıcı vasıtasıyla kahramanın iç dünyasına girer ve geçmişten bugüne yansıyan duyguların sebep ve sonuçlarını insan merkezli bir yaklaşımla irdeler. Bu sebepten dolayı Buğra'nın tahlil tekniğini uygularken duyguları ön plana çıkardığını görülmektedir. Aşağıda verilen hikâyeye bölümlerinde iç çözümleme/ tahlil tekniğinin izlerini görülmektedir:

Adam sınırsız bir boşlukta donmuş gibiydi. Hüzün artık yerini ıstıraba bırakmıştı. Çünkü kadın artık çok eski bir rüyanın, ilk ve bahtsız gönül oyununun mağlûbiyetine göre, hattâ çene çukurundaki bene varıncaya kadar teşekkül etmişti. İlk

⁵⁰ Çetin, s.177-178.

aşk bu defa da affetmiyor, bu defa da kurtuluş ümidini daha ilk pırlıltısında önlüyordu. (İUA, s.11).

“Tezgâhtaki Kız” hikâyesinde kahramanın iç dünyasındaki düşünceleri, savaşı ve duyguları iç çözümleme/ tahlil yöntemiyle bütünleşmiştir. Tarık Buğra bu duygu ve düşünceleri yansıtırken kahramanın içerisinde yaşadığı çatışmayı gözlemleyen bir tavidir:

Sevgi?.. hatta aşk! Hakkını yememeli. O, kızı sevmiştii, hem de içindeki hırsları hiç değilse bir süre için bir yana itecek kadar. Aştı bu işte, değiştirebiliyordu çünkü. Çünkü milyon avcusu kızın o minicik, o incecik parmaklarıyla, kaşlarını çata çata yaptığı hesaplara bakarken heyecanlanırdı. Hem de içini ılık ılık estiren heyecanlardı bunlar. Ve böyle zamanlarında minicik bir evle milyonlara yönelen hırsı kuzu kuzu bağdaşır, o da bundan dünyanın en olmaz duygusunu çıkarırdı: içine bir ateş parçası düşmüş bir kırystal şekerliği andıran bir duygu , gururun sarıp sarmaladığı bir mutluluk. (H.1964, s.37-38).

“Çok Sonra” başlıklı hikâye anlatıcı tarafından yapılan bir iç çözümlemenin bir ürünüdür. Tarık Buğra bahsi geçen hikâyesinde insanın iç dünyasını derinlemesine ele alıp duygu dünyasını ön plana çıkartmaktadır:

Bu, eczacının, ruhu keşmekeş içinde olan kardeşidir. İçkiye ve müziğe düşkündür. Fakat, ağabeyisinden, içtikçe dayak yemiş, müzikle uğraştıkça dayak yemiştir. Önceleri birkaç defa kaçıp gitmek istemiştir. Fakat birkaç senedir artık bir melânkoli tevekkülü ile aynı zamanda vasisi olan ağabeyisine kalfalık yapıyordu. Sonradan anlaşıldı ki, onun bu teslimiyetine sebep yalnız ve yalnız müstakbel yengesiydi... (O, s.47).

Tarık Buğra'nın “Kör” başlıklı hikâyesinde, gözleri görmeyen kahramanın karşısındaki kadını sezgileriyle zihninde tanımlamasıyla oluşan bir durumdan bahsedilmektedir. Anlatıcının devreye girip ruhsal ve psikolojik açıdan tüm çıplaklığıyla tahlil edilmesiyle bu algılayış üzerinde durulur. Burada söz konusu olan tahlilde ise, kurgulanan durumun arka plana atılıp, kahramanın duygu ve

düşüncelerini, yer yer yapısını ve iç dünyasının görülmeyen taraflarını ön plana çıkarılarak tekniğin geniş imkanlarından yararlanıldığı görülmektedir:

KADIN görenler için de güzeldi; ama görmeyenler için olduğu kadar değil. Hattâ görmeyenler için ondan güzel, ondan sarıcı olamazdı; çünkü o, kadının yaratabileceği mucizeyi mîzacı ile gerçekleştirecekti: Gözlerindeki parlayışlardan zaman zaman gülümseyişlerine taşan hırsı, bencilliği görmemek gerekirdi o mucizenin tuzla buz oluvermesi için. O, benzeri artık seyrek olmayan kadınlardandı, tanınmak, bilinmek, çok para kazanmak istiyordu, iş adamını gölgede bırakan iş kadını olmak istiyordu, kısacası erkek cinsine savaş açan kadınlardandı. (H.1969, s.179-180).

Tarık Buğra'nın sıkça başvurduğu bu teknikte, hikâyeler, kahramanın iç dünyasında geçen duygu ve düşüncelerin o-anlatıcı tarafından gözlenip tahlil edilmesi, dışa vurulamayan hislerin çözümlenmesi psikolojik açıdan ele alınan durumlar ön planda tutularak okuyucuya aktarılmıştır. Yukarıda verdiğimiz örnekler ışığında Tarık Buğra'nın hikâyelerinde bu tekniği uygulayış şekli; o-anlatıcının hikâyede yaratılan kahramanın zihninden geçenleri dışarıdan izleyerek nüfuz edebilme hakkına sahip oluşu kurallar ve sınırlar dahilinde ilahi bir yaklaşımla çözümlemesidir.

3.2.8. Bilinç Akımı Tekniği

Bilinç akımı; şuur akımı, şuur akışı ve bilinç akışı gibi isimleriyle de bilinen bir tekniktir. Bu tekniğin amacı, metin içerisindeki kahramanın ruhsal ve psikolojik durumunu, bilinçaltında kurguladığı dünyayı, iç dünyasının durumunu ve hislerini araya aracı koymadan, tüm gerçekliğiyle yansıtmayı amaçlar. Tüm bu bilgiler ışığında bilinç akımı tekniği; “ ‘insan zihninin herhangi bir günde algıladıkları’ dır.”⁵¹ İç çözümlenme ve iç konuşma gibi tekniklerin geliştirilmiş ve ivme kazanmış halidir. Şöyle ki; “İç konuşmada az çok düzenli bir mantık silsilesi vardır. Bilinç akımında düzensizlik söz konusudur. Mantıkî bir silsile yoktur. Kahramanın içinden geçenler daha çok gösterme tarzını andırır bir biçimde okuyucuya aktarılır. Öyle ki adeta

⁵¹ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.59.

anlatıcı okuyucu ile kahramanın arasından çekilir. Bilinç akımı tekniği insanın psikolojik gerçekliğinin bütün yönleri ile verilmesine çok uygundur.”⁵²

Bilinç akımı tekniği, iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerinden belirli ölçüde farklılıkları vardır. İç çözümleme tekniğinde, anlatıcı tarafından bize anlatılan kahraman söz konusuyken, bilinç akımında anlatıcı devreden çıkar ve kahramanla okuru yalnız bırakır. Hikâye içerisindeki kahraman kendini, kendi diliyle okuyucuya sunar. Bir diğer teknik olan iç konuşma tekniğine bakıldığında, bu teknikte mantık ve cümle düzeni ön plandadır. Bu doğrultuda, bilinç akımına döndüğümüzde bahsi geçen mantık ve düzen kavramları aradan çıkar ve düzensiz ve bozuk cümlelerde bu tekniğin kapsamına girdiğini görmekteyiz. “Çünkü şuur akımı, bilinç baskısından kurtaran insan bilinç altının, serbest bir şekilde dışa sızmasıdır.”⁵³ Bu sebepten dolayı bilinç akımı tekniğinde cümleler arasında kopukluk ve düzensizlik söz konusu olmuştur. İç çözümleme tekniğinde bahsi geçen psikoloji dalıyla olan bağ, bilinç akımı tekniğinde de benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Psikolojik durumun, duygu ve düşüncelerin doğal bir biçimde metnin içerisinde akması kahramanın zihninin içerisinde olanın müdahalelere uğramadan aktarılması yine psikolojiyle bağını kuvvetlendirmiştir. Böylelikle, “bu teknik, bir anlamda, psikolojinin romana armağanıdır.”⁵⁴ Bilinç akışı tekniğiyle ilgili bir diğer konu ise ‘zaman’ kavramıdır. Bu teknik içerisindeki zaman alışlagelmişin dışında farklı boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Necip Tosun’un ifadesiyle tekniğin uygulandığı metinlerde zaman; ‘geçmiş, gelecek içinde bulunan ân iç içe geçmiştir.’⁵⁵

Tarık Buğra’nın hikâyelerinde kahraman ve okurun yalnız kaldığı, bilinç akımı tekniğinin az da olsa yer verdiği bölümlere rastlanılmıştır. “Oğlumuz” hikâyesinde kahraman oğluna olan duygusunu aracısız olarak iç dünyasını ve hislerini anlattığı

⁵² Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 80.

⁵³ Çetişli, s.131.

⁵⁴ Tekin, 2001, s.296.

⁵⁵ Tosun, s.60.

kısımlarda bilinç akımı tekniğinin desteğini aldığını görmekteyiz. Bu tekniğe örnek olarak aşağıdaki parça verilmiştir:

Sen bizden ayrılıverdin. Sevgimiz arttıkça sen biraz daha fazla rahatsız oluyordun. Ben bunu anlıyordum: Sen bunda biraz da hürriyetine tecavüz bulunuyordun. Fakat annen.. Ben biliyorum: Sen, artık odaların bu döşeniş tarzını, hattâ bu evi beğenmiyorsun.. Uçmayı öğrenmiş bir serçe yavrusu gibi, gözün başka dallarda. Senin düşündüğün, kimbilir ne cici şeydir. Bizi misafir edeceğin odayı da unutmamışsındır; buna eminim. Bu kadarı da bize.. bana yeter. Fakat annen.. Bunu sen de seziyor, arada sırada, hattâ sık sık kardeşlerini nasıl okutacağından, bizim için neler tasavvur ettiğinden bahsediyorsun. Fakat birbirimizden niçin gizleyelim; sen böyle konuşurken sesini titreten şeyde biraz vicdan burkulması ve daha çok çaresizliğin azabı yok mu?. Ama sen bunun için üzülme, senin elinden ne gelir; hayat böyle işte, yapamazsın ki.. (O, s.5).

“Ömer” başlıklı hikâyede Tarık Buğra, bilinç akımı yöntemini devreye sokarak kahramanın iç dünyasını okurla arasına aracı koymaksızın oluşturduğu metnin bir kısmının bu yöntem doğrultusunda kurguladığını görmekteyiz. Nurullah Çetin’in ifadesiyle bilinç akımı tekniği; “kişilerin salt çağrışımlara bağlı kalınarak, mantıksal bağlar kurulmadan, akıl ve mantık kontrolüne tabi tutulmadan olduğu gibi sıralanması ve akmasıdır.”⁵⁶ Bu ifade doğrultusunda “Ömer” hikâyesinde akışın olduğu gibi sıralanması bilinç akımına örnek olabilecek niteliktedir:

Bu uçup giden nedir, nereye gider, bilmem; fakat bana öyle gelir ki; onu yakaladığım sabah, onu yakaladığım yaz sabahı, artık her şey ve ebediyen güzelleşecek, iyileşecek, tad bulacaktır. Zira, bana, öyle gelir ki, evimin huzuru ve çocuklarımın istikbali için duyduğum isimsiz endişenin izahı ondadır. Ve o, her sabah böylece, ben başımı ayva ağacına çevirir çevirmez, esmer yeşili yapraklardan gümüş renkli gökyüzüne doğru bir nefes gibi süzülür. Ben bu süzülüşü hisseder, hafifçe üzülürüm. Fakat bu üzüntüm çok sürmez; hattâ varlığı, tesbit edilemeyecek kadar

⁵⁶ Çetin, s.183.

kısadır: Üç beş defa derin derin nefes alır verir ve onu ertesi sabah yakalıyacağıma inanırım, sabaha inanırım. (O, s.38-39).

Verilen örnekler doğrultusunda bilinç akımı tekniğinin oluşmasında iç dünyayı yansıtan ve durumu olduğu gibi aktaran bir niteliğe sahip olduğunu görüyoruz. Buğra'nın, bu tekniği kullanırken iç çözümleme ve iç monolog gibi teknikleri destekleyici bir tavırda uyguladığı görülmektedir. Yaptığımız bu çalışmada Tarık Buğra'nın bilinç akımı tekniğini uygularken, okuyucuyla metin arasında bir bağ kurduğu ve metnin içerisine bu teknik sayesinde okuyucuyu bütünleştirdiği kanaatindeyiz. Böylelikle; ‘‘insan zihninden geçen duygu ve düşünceler hem kurmaca içeriğın hem de okuyucunun merkezi konumuna gelir.’’⁵⁷ Dolayısıyla, insanı ve insanın iç dünyasını tüm gerçekliğiyle ortaya çıkartmayı amaçlayan bir teknik olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.9. Montaj Tekniği

Montaj tekniği, yazarın, başkası tarafından yazılan atasözü, deyim, şiir, metin parçaları gibi sözleri, olduğu gibi eserin atmosferi ve yapısına uygun bir biçimde metinde yer vermesidir. Genel tanımıyla ise, ‘‘edebiyatımızda ‘iktibas’ veya ‘irsal-i mesel’ olarak bilinen metin aktarımının daha işlenmiş ve eserin kurgusunda teknik bakımdan daha işlevsel olan şekline montaj adı verilir.’’⁵⁸ Bu teknikle beraber yazar, eserinde kullandığı şiir, deyim atasözü ve bunun gibi birçok alıntıyı kullanırken amaç edindiği nokta, eseri desteklemek, farklılaştırmak, çeşitlendirmek ve bütünden kopmadan esere renk katmaktır. Böylelikle, montajı yapılan parça eserin bütününe hizmet etmesini sağlar ve kompozisyonun bir parçası haline gelir. Eserin genel yapısını bozmadan, eseri değiştirmeden dokuya uygun kullanılır ve eserde anlatılan ana konudan sapmadan yeni bir tat ve ivme kazandırılır.

⁵⁷ Sazyek, s.77.

⁵⁸ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 74.

Tarık Buğra, montaj tekniğini az da olsa kullanmıştır. Bu tekniği kullanırken anlatılan konudan kopmadan eserin içerisine başka bir hava katarak uygulamıştır. ‘‘Ömer’’ başlıklı hikâyede kullanılan montaj tekniği mevcut olan durumun sıradanlığı karşısında kahramanın dilinden dökülen mısralar hikâyenin kurgusu içerisinde bir bütünlük sağlamıştır:

Ömerin futbol maçlarına veya elektrik mühendisliğine dair savurduğu palavralar, Aylânın ona karşı hayranlığı ve benim dudaklarımda Hâşimden son mısralar..

Biz, işte güne her sabah, her sabah böyle gireriz.

Her sabah böyle girerdik.

Fakat... (O, s.39-40).

‘‘Pazar Nöbeti ve Sınırlara Dair’’ başlıklı hikâye, kendini yalnız, kimsesiz hisseden kahramanın yaşadığı çıkmaz ve hayatın sunduklarından memnunsuzluğun anlatıldığı bir hikâyedir. Bu hikâyede kimliği belli olmayan hikâye içerisindeki bir kişinin şiirinden söz ediyor. Bu şiir kahramanın zihninde öylesine yer etmiş olması sebebiyle hikâye içerisinde yerini buluyor. Montaj tekniğinin sınırlarına giren bu mısralar hikâyenin içerisindeki havaya katkı sağlamakla birlikte yumuşak bir geçişi gerçekleştiriyor:

İşte şiir diye buna derler!. diye bağırmişti. Çok hoşuma gittiği için olacak, hatırımda kalmış, tekrarlayabilirim:

‘‘Ben bir muallim muaviniyim

Garip.. kimsesiz

Yenik düşmüşüm hayat oyununda

Bıkmışım komposto içmekten, rosto yemekten

Beni âzad edin martı kuşları

Beni alın götürün hür gecelere

Hasretim asfaltın gece haline

Hasretim kafeste aslan misali

Gecenin mayhoş vebaline..’’ (İUA, 66-67).

Şiirin yanı sıra türkü de montaj tekniğiyle yakından alakalıdır. ‘‘Kör’’ hikâyesinde geçen türkü bu tekniğin içerisinde hikâyeye zenginlik katmıştır. Tarık Buğra, montaj tekniğini bahsi geçen hikâyeye içerisinde uygularken canlılık ve akışı desteleyen bir yapı oluşturmuştur:

Suphi, kulaktan kaptığı bir türkü tutturmuştu:

‘‘ Ver elini karlı dağlar aşalım

Bayramlaşalım. ’’ (H.1969, s.176).

Montaj tekniği kapsamında verilen bu üç örnek doğrultusunda, şiir ve türkü türleri hikâyenin atmosferine katkıda bulunmuş ve hikâyeye farklı bir ivme kazandırmıştır. Bu doğrultuda metin zenginleştirilmiş ve bu üç hikâyede uygulanan teknikle beraber bir kopma oluşmamış, tam aksine metni tasdikleyen bir tutum gerçekleşmiştir. Yaptığımız bu çalışmada az da olsa rastladığımız bir teknik olan montaj tekniğine ait bölümler bir bütün olarak ele alındığında hikâyeyi okuyucudan koparmayan, akışa katkıda bulunan bir tavır ile bütünleştirildiğini görmekteyiz.

3.2.10. Belge Kullanımı

Yazarların başvurduğu bir diğer yöntem ise belge kullanımıdır. Anlatılacak olan hikâye belgelerin desteğiyle anlatılır. ‘‘Kurmaca mektuplar, günlükler, not defterleri, haber kupürleri, faturalar, başka kitaplardan bölümler, kurmaca röportaj metinleri, radyo senaryoları, hatta çek koçanları bu amaç için kullanılabilir.’’⁵⁹

Tarık Buğra'nın, dilekçe örneğini hikâyenin tümüne uyguladığına ‘‘Belediye Başkanımıza Dilekçe’’ başlıklı hikâyesinde rastlıyoruz. Bahsi geçen hikâye örneğinde görüldüğü üzere bu tekniğin kullanılması belgelerin desteğiyle vücut bulmuş ve okuyucuya bir de bu açıdan sunulmuştur:

Sayın Başkan, şehrin kaderini, beş on yıl için ve milyonda bir ölçüde de olsa, paylaşan bir hemşeri olduğum için arada sırada kendimi işte böyle söz sahibi saymaktan çekinmiyorum.

Sayın Başkan,

Şu dilekçe ne bir şikâyettir, ne de bir ukalalıktır, önce bunu söylemeliyim. Belediyemizin de bütün belediyeler gibi ve bütün kollariyle hem pek iyi, hem de pek berbat çalıştığını, kısacası tarife uygun bir belediye olduğunu unutacak değilim. Ben yıllardanberi kafamı kurcalıyan bir meseleye dikkatinizi çekmek istiyorum, hepsi bu kadar. Bâzı dilekçelerin bahtsızlığına karşılık, bâzı dilekçelerin de parlak bir şansa sahip olduklarını da unutmadan meselemi sunuyorum.

Sayın Başkan,

Meselemi sunmadan önce sizi bir kere daha temin etmek ihtiyacını şiddetle duyuyorum ki, bu mesele sırasıyla muhabirlerin röportajcılara, röportajcılarının fıkraçılara, onların da başyazarlara ve ilim adamlarına devrettikleri veya devredecekleri meselelerden değildir. Bu mesele meselâ şehrin asâyişi, dirlik düzenliği meselesi değildir, şoför veya esnaf meselesi hiç değildir, at eti, salyangoz

⁵⁹ Aça, Gökalp, Kocakaplan, s. 72.

sütü, sokakların çerçöpü ile ilgisi, ilişiği bile yoktur. Bunlar ancak olacaklarına varırlar, değil mi sayın başkan? Zaten şehirdir mademki, asâyişi elbette bozuk olacaktır. Sonra dūřününüz ve lūtfen sayın başkan, hileyi esnaftan çekip alacağız da müşteriilere mi vereceğiz? Bence vatandaşlar durumlarını bozmamaladırlar. Fakat sayın başkan, dilekçemin özetini bař tarafa koymamakla kanun dışına çıkmış bulunurken şahsî anlayışlarımaya takılıp kalmakla ikinci bir hatâ işlemiş olmıyayım? Hattâ bu, bir milyon hemşerimin eřit paylarla ortak oldukları çok değerli zamanınıza el atmakla zorbalık, çapulculuk gibi bir řey olacaktır. Hepimiz kabul zorundayız ki, sizin sekiz saatiniz bir milyon vatandaş ve bilmem kaç bin kilometre kare arasında saniye saniye, salise salise bölüşülecektir. Ah, bu ne güzel bir řey sayın başkan. (İUA, s.27-28).

Yaptığımız çalışma kapsamında Tarık Buğra'nın hikâyelerine uyguladığı anlatım tekniklerinin içerisinde yer alan belge kullanımı diğer bütün tekniklere oranla en az başvurulan yöntem olmuştur. Bu nedenle verilen örnekler kısa tutulmuş ve sadece hikâye kurgusu içerisinde uygulanan belge niteliği taşıyan dilekçe örneği verilmiştir. Hikâyeleri desteklemek amacıyla bu yönetime başvurulmuş ve farklı boyutlar kazandırılmıştır.

4. SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı sahasında kendini ispat etmiş olan Tarık Buğra, Türk hikâyeciliğinde kendine has dil ve üsluba sahip olan bir yazardır. Roman türünde kazandığı ünü hikâyelerini ve diğer yönlerini daha geri plana attığını söyleyebiliriz. Tarık Buğra roman, hikâye ve çalışma hayatının getirisi olan köşe yazarlığı, spor muhabirliği, tiyatro yazarlığı gibi birçok alanla uğraşmış çok yönlü bir yazardır. Buğra 1947 yılında başladığı hikâye yazarlığına ‘‘Kekik Kokusu’’ başlıklı hikâyesiyle başlar. Hikâyelerine kendi yaşamının izlerini yansıtan Buğra, hayat felsefesi edindiği insan merkezli olan bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Böylece yazarın, dil ve üslubu üzerinde etkisini sürdüren ailesi, tahsil hayatı, öğretmenleri ve küllük kahvesi onun dönüm noktaları olarak sayılmaktadır.

Hikâyeleri anlatım tarzı açısından alışlagelmiş bir yapı gibi gözükse de hikâyeler tek tek ele alınıp incelendiğinde bu yapı için uğraşılmış olduğu ve alelade bir tarzda yazılmadığı görülmektedir. Sanat anlayışı ve hikâyeciliği başlığında da üzerinde durduğumuz bir konu, hikâyelerini şablona dahil etmeme durumudur. Bunun yanı sıra kısa kısa farklı hikâye yapılarını oluşturmayı amaçlayan bir sanat anlayışını benimsediğini görmekteyiz. Bu durum Tarık Buğra’nın çok yönlü bir sanat anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla düz bir anlatıdan söz etmemiz mümkün değildir. Hikâye yapısını kendine has üslubuyla şekillendiren yazarın, ‘‘Hayat Böyledir İşte’’ başlıklı hikâyesinde de şiirsel bir üslup kullandığını görmekteyiz. Şiirsel anlatımı tercih eden Buğra’nın, hikâyelerinin birçoğu lirik bir havada geçmektedir.

Yazar, köy, kasaba hayatından, ev ve aile yaşantısından sahnelere yer verdiği hikâyelerinde, aşk, yalnızlık, kader, pişmanlık gibi temalar hakimiyetini sürdürmüştür. Onun hikâyelerinde insanın dış dünyası değil, iç dünyasıyla olan savaşı verilir. Bu durum Buğra’nın insanın iç dünyasını ve bu dünyada söylenmek istenip söylenemeyen onlarca duyguya tercüman oluşunu bizlere gösterir. Asıl nokta hikâyelerinde bireyin dış dünya ile olan çatışması değil iç dünyasında oluşan buhrandır diyebiliriz. Toplumda yaşanan büyük sorunlara değil, insanların kendi küçük dünyalarındaki çalkantılara eğilmeyi tercih etmiştir. Buğra’nın hikâyelerinde öncelik daima insan psikolojisi üzerindedir. Toplumun parçası olan insan Tarık Buğra için toplumun özünü

yansıtmaktadır. Toplumu anlamının yolu yine insandan geçmektedir. Hikâyeleri, yazarın oluşturduğu dünyada yer almakta ve bu dünyada aşklar, hayal kırıklıkları, aile yaşantıları, dostluklar, kavgalar, şanssızlık ve ümitsizlikler yer almaktadır. Bu yaşantıların sergilenmesi yine anlatım tekniklerinden diyalog, monolog ve tahlil tekniğinin kapılarını açar. Yazar tüm çıplaklığıyla bireyi bu teknikler ile ön plana çıkartır.

Dönem içerisinde yaşanan sosyal, ekonomik, kültürel durumlar hikâyelerine yansımıştır. Tarık Buğra'nın tarihle, gelecekle, eşya ve insanla kurduğu ilişki eserlerinde kendini gösterir. Bu da yazarın anlatımına ve dolayısıyla dil ve üslubuna etki eder. Buğra'nın hikâyelerinde mekân, eşya ve çevre tasvirlerini sıkça kullanıldığı görülmektedir. Fakat bu tasvirler sayfalarca sürmez, hikâyenin belli yerlerinde karşımıza çıkar. Olay hikâyeciliğinden uzaklaşan yazar, daha çok durum hikâyeciliğini benimsemiştir. Belli bir olay olmayan hikâyelerinde anlık kesitler vardır. Her şey kahramanın zihnindeki şekliyle vücut bulur. Bazen bir pencereden görünen bir durum tüm hikâyeyi etkisi altına alırken, bazen de tek bir hayal hikâyeyi tamamlar. Yer yer yergi ve sitemle karşılaştığımız bu hikâyelerde yazar insana hitap eden bir tavırda yazmaktadır. Samimi bir dili tercih eden Buğra, okuru kurguladığı hikâye içerisine çekmiş ve okuyucu kendini hikâyenin tam merkezinde konumlandırmıştır. Bunun sebebi tabi ki Buğra'nın dil ve üslubudur. Çünkü yazar hikâyelerinde, insanın kötü ve aciz yanlarını değil, iyi yanlarını, insanı yücelten bir tavırda kaleme almıştır.

Genellikle ilk hikâyelerinde görüldüğü üzere bireysel konuları ele alan Buğra, toplumsal ve psikolojik meselelere de değiniyor. Bireysel olarak nitelendirilen hikâyeleri genellikle aile yaşantısı üzerine kurgulanmaktadır. Bu hikâyelere örnek olabilecekler; ‘‘Havuçlu Pilav Meselesi’’, ‘‘Oğlumuz’’ ve ‘‘Ömer’’ hikâyeleridir. Toplumsal meseleleri konu ettiği hikâyelerde ise genellikle yazarın dolaylı yoldan kendisini anlattığı hikâyeleridir. Bu hikâyelere örnek olabilecekler ise; ‘‘Martı’’, ‘‘Üstadla Konuştum’’, ‘‘Belediye Başkanına Dilekçe’’ ve ‘‘Bacanak’’ başlıklı hikâyeleridir. Son olarak psikolojik olarak nitelendirilen ve psikoloji alanıyla yakından ilgilendiğini düşündüğümüz Buğra, bu hikâyelerinde daha çok şanssızlık, yalnızlık ve bulunduğu topluma ait olamayan insanları konu ettiğini görmekteyiz. Psikolojik

konulara yer verdiği hikâyeleri ise; ‘‘Tezgahtaki Kız’’, ‘‘Mağlup’’, ‘‘087956’nın Sıfırı’’, ‘‘Yarın Diye Bir Şey Yoktur’’ başlıklı hikâyeleridir.

Tez çalışmamıza başlarken, önceliğimiz Tarık Buğra’nın yazarlığı hakkında bize ipuçları verebileceğini düşündüğümüz hayatı ve yetiştiği çevreyi ele almak oldu. Çünkü yazarın yetiştiği çevre onun hayata ve insanlara karşı bakış açısını anlamamız açısından önemli mesajlar vermektedir. Daha sonra ikinci bölüm olarak incelediğimiz bölüm ise yazarın hikâyelerinde uyguladığı anlatım teknikleriyle beraber okuyucuya anlatmak istediği ve vermek istediği mesajı anlamaya çalışmak oldu. Toplamda on anlatım tekniğini uyguladığını gördüğümüz Buğra’nın, bu anlatım teknikleri içerisinde en çok tasvir, anlatma ve konuşma tekniklerini uyguladığını görmekteyiz. Buğra için tasvir çok önemlidir. Çünkü tasvir yoluyla insanı okurun gözünde tüm çıplaklığıyla yansıtılabilmeyi başarmıştır. Konuşma tekniğini de aynı doğrultuda kullanan yazar, bazı hikâyelerinde bu tekniği hikâyenin çoğul kısmında kullanmıştır. Mesela ‘‘Bacanak’’ hikâyesi tasvir ve konuşma teknikleriyle oluşturulmuştur diyebiliriz. Tüm hikâyede iki insanın karşılıklı konuşması ve tartışması vardır ve bu hikâyede köy yaşamı ve bu yaşamdaki insanların sıkıntıları ön plandadır. Diğer bir teknik olan anlatma tekniğinde ise Buğra, hâkim bakış açısı ve yazar-anlatıcının aracılığıyla bu tekniği kullandığını görmekteyiz. Anlatma tekniğinin beraberinde gelen gösterme tekniği ise genellikle diyaloglarla birlikte okurun gözünde bir sahne oluşturarak verilmiştir. Verdiğimiz örnekler doğrultusunda Tarık Buğra’nın özetleme tekniğini, kısa bilgiler vererek ve süreci daraltarak oluşturduğunu görmekteyiz. Bazen kırk beş saniye, bazen bir hafta, bazen bir yıl, bazen çok uzun bir zaman dilimi özetlenerek hikâyenin akışını hızlandırmak ve bilgi vermek amacıyla kullanıldığını görmekteyiz. Geriye dönüş tekniğine baktığımızda ise, bu geriye dönüşler genellikle ilk aşka, ilk günlere kısacası hikâye kahramanının ilk duygularına dönüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Geriye dönüş beraberinde ileriye gidişi de tetiklediğini verdiğimiz örnekler sonucunda görmekteyiz. Leitmotiv tekniğini Buğra sıkça kullanmıştır. Yazar bu tekniği, sistemli bir şekilde kullanarak hikâyesine canlılık ve ivme kazandırmıştır. Sadece tek hikâyenin içerisinde devam eden sözcük veya cümlelerin yanı sıra Buğra bu tekniği ve aynı leitmotiv olarak kullandığı cümleleri üç hikâyesine birden uyguladığı görülmüştür. Ustaca kullanılan bu teknik yazarın hikâyelerine ritim ve ivme kazandırdığını söyleyebiliriz. İç çözümleme tekniğini Buğra’nın uygulama şekline

baktığımızda defalarca üzerinde durduğumuz birey merkezli yaklaşımın kapılarını bu teknikle bizlere açmaktadır. Hikâyelerindeki kahramanı anlamanın, iç dünyasına dokunmanın en yakın yolu bu teknikten geçmektedir. Bilinç akımı tekniğini az sayıda hikâyelerinde uygulayan Buğra, ‘‘Oğlumuz’’ hikâyesinde kahramanın oğluna ve kendine olan sitemini bu teknik aracılığıyla sunmuştur. Montaj tekniğinin hikâyelerde çok nadir olarak kullanıldığı görülmektedir. Şiir, türkü gibi türlerin hikâyelerin bütünlüğüne uyum sağlayacak bir şekilde eser içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Son olarak belge kullanımı tekniğine baktığımızda ise; sadece bir hikâyesinde karşımıza çıkan bu teknikte, belge türü olarak dilekçe örneğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu dilekçe örneği hikâyenin tamamını kapsamaktadır.

Toplam on anlatım tekniğiyle oluşturduğumuz çalışmanın ikinci bölümü olan anlatım tekniklerinde ise, *Oğlumuz*, *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, *İki Uyku Arasında*, *Hikayeler* ve tüm bu kitaplara ek beş farklı hikâyelerin eklenmesiyle oluşturulan 1969 basımı *Hikâyeler* kitaplarındaki metinler esas alınarak seçmeci ve bütünleştirici bir sistem benimseyerek çalışmamızı oluşturduk. Çalışmamızda Tarık Buğra'nın sanatıyla hayatının bir bütün olduğunu ve bununla birlikte eserlerine yansıttığı duygu ve düşünceleri, vermek istediği mesajları nasıl bir sistemde okuyucuya aktardığını göstermeye çalıştık. Türkoloji çalışmalarına bir nebze de olsa katkı sağlamış olmayı ümit ediyoruz.

KAYNAKLAR

Kitaplar

AÇA, Mehmet, GÖKALP, Haluk, KOCAKAPLAN, İsa, *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, Kriter Yayınları, İstanbul, 2009.

AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara, 1984.

ALANGU, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965, C.3.

ANDI, M. Fatih, *Tarık Buğra*, Şûle Yayınları, İstanbul, 2000.

ASLAN, Celal, *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, Meb Eğitim, Ankara, 2011.

AYTÜR, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul, 2009.

AYVAZOĞLU, Beşir, *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006.

BOURNEUR, Roland, QUELLET Real, (Çev: Hüseyin Gümüş), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

BUĞRA, Tarık, *Düşman Kazanmak Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2013.

BUĞRA, Tarık, *Hikâyeler*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1969.

BUĞRA, Tarık, *Hikâyeler*, Günaydın Yayınlar, İstanbul, 1964.

BUĞRA, Tarık, *İki Uyku Arasında*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1954.

BUĞRA, Tarık, *Oğlumuz*, Ege Matbaası, İstanbul, 1949.

BUĞRA, Tarık, *Politika Dışı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1992.

- BUĞRA, Tarık, *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, Ötüken, İstanbul, 2004.
- ÇETİN, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015.
- ÇETİŞLİ, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ, Ankara, 2014.
- GÖKÇEK, Fazıl, *Romancı ve Hikâyeci Yönüyle Tarık Buğra*, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.
- KAPLAN, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
- KORKMAZ, Ramazan, *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015.
- SAZYEK, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*, Hece Yayınları, Ankara, 2013.
- TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*, Ötüken, İstanbul, 2001.
- TEKİN, Mehmet, YILMAZ, Ebru Burcu, *Tarık Buğra*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011.
- TEKİN, Mehmet, *Tarık Buğra Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2004.
- TOSUN, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara, 2014.
- TUNCER, Hüseyin, *Tarık Buğra*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- TUNCER, Hüseyin, *Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
- YILMAZ, Ebru Burcu, *İnsanı Yüceltme Kaygısında Bir Yazar Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012.

Makaleler

BUĞRA, Hatice Bilen, ‘‘Tarık Buğra’yı Anlatmak’’, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.485, 2014, (18-21).

YILMAZ, Ebru Burcu, ‘‘İdeal İnsan Ve Toplumun İnşasına Yönelik Telkinleriyle Tarık Buğra Romanlarını Yeniden/Yenilenerek Okumak’’, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.516, 2016, (36-41).

