

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ORHAN VELİ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖYKÜ İZLERİ, SAİT FAİK'İN
ÖYKÜLERİNDE ŞİİR İZLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emel AYDIN

Balıkesir, 2011

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ORHAN VELİ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖYKÜ İZLERİ, SAİT FAİK'İN
ÖYKÜLERİNDE ŞİİR İZLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emel AYDIN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Mehmet NARLI

Balıkesir, 2011

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 200912511005 numaralı Emel AYDIN'ın hazırladığı "Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 13.06.2011 tarihinde yapılmış sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/ÖY-ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Doc. Dr. Salim Çarşıoğlu
Başkan.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Doc. Dr. Mehmet Nurlu
Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı (Danışman)

Doc. Dr. Ertan Örgün
Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

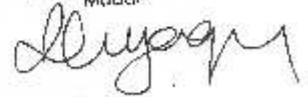
Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

2011/6/2011
Enstitü Müdürü
(Unvanı, Adı, Soyadı)

Doc. Dr. Zübeyde Güneş YANCI
Müdür



ÖNSÖZ

Edebi türler arasında biçimsel, dilsel ve tematik açılardan birbirine en yakın olan türler öykü ve şiirdir. Özellikle modernleşme sürecinde bu iki tür birbirinin sınırlarını daha fazla zorlamaya başlamıştır. Esasen destandan hikâyeye geçiş sürecinde de gördüğümüz bu türler arası geçiş, klasik dönemde önemli ölçüde durmuş, türlerin biçimsel sınırları daha belirgin hale gelmiştir. Ancak edebiyatımızın önemli bir kaynağı olan Dede Korkut hikâyelerinde tahkiye ile şiirin bir arada görülmesi bu geçişliliğin bir oranda da devam ettiğini gösterir.

Modern Türk edebiyatında özellikle Servet-i Fünûn döneminde şiirin nesre yaklaştırılması edebiyat tarihimizde önemli bir yenilik olarak kaydedilmiş hatta “mensur şiir” şeklinde yeni bir türün doğmasına kaynaklık etmiştir. Yazılı anlamdaki klasik tahkiyeye dayanan hikâyenin, modernleşme sürecinde “olay örgüsü”nden “an”a, cemaatten bireye yöneldiği bir gerçektir. Birçok edebiyat eleştirmeni bu gelişmenin aslında “hikâye”den “öykü”ye geçiş olduğunu vurgulamaktadır. “An”a, “birey”e ve imgeye yönelen modern öykü, böylelikle şiirin sınırlarına doğru ilerlemiştir.

Bir türün anlatma ve gösterme imkânlarını artırma arayışı, öykü ile şiir türlerinin birbirinin yapısal özelliklerini kullanmasının temel kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu duruma, bir türün etkisini artırmak için öbürünün özelliklerini kullanması da denilebilir. Örneğin öykü, daha soyut daha imgesel bir iz bırakmak için şiire; şiir de daha somut daha reel bir hayat parçası sunmak için öyküye ihtiyaç duymaktadır.

Bu çalışmada, modern öykümüzle modern şiirimiz arasındaki türlerarası ilişkiyi, Orhan Veli ve Saik Faik’in metinleri üzerinden göstermeye çalışacağız. Bu bağlamda iki temel gerekçemiz var: Saik Faik, klasik “vaka” hikâyesinden “durum” hikâyesine geçişte belirgin ve etkileyici bir isimdir. Orhan Veli ise hem yapı bakımından hem de şiirin temaları bakımından 1940'lara kadar gelen şiiri tamamıyla reddeden dilin pratik işlevlerine, hayalden ziyade olgulara yaslanarak yeni bir şiir kurmuştur. Esasen

metinlerindeki insan, dil ve problem alanı ile türler arası bir simetri oluştururlar. Her iki sanatçı da; şehrin kendilerine kadar gelen soyut sembolik anlamlarını ve kültürel çağrışımlarını bir yana bırakarak, yoksul insanların küçük ama samimi dünyalarına sığınır. Sait Faik'in başıboş, sorumsuz, "ben" merkezci ama sevecen hikâyeleri, Orhan Veli'nin şiirlerinde anlattığı "küçük adam"a ve onun hayatına denk düşer. İstanbul'u kutsallığı, düşselliği ya da lirikliğinden günlük hayata taşıyıp; sıradan insanların öykülerini yazan Sait Faik'tir. Onların içten konuşmalarında ve sıradan yaşamlarındaki şiirselliği yakalayan ise Orhan Veli'dir.

Sait Faik'in öykülerinde, klasik hikâyede değer taşıyan "vak'a"nın yerine, temanın ikincil motiflerini genişletmeye çalıştığı, zayıflayan dramatik ögenin boşluğunu doldurmak için ise eksiltme, sezdirme yoluna gittiği, bu yüzden kelimenin ve çağrışımların alabildiğine önem kazandığı, ses ve motif tekrarları gibi ritmik uygulamaların, benzetme ve tasvirlerin imaj özelliği kazanmaya başladığı görülmektedir.

Orhan Veli de heceye bağlılığa son verir; lirizme karşı çıkar ve günlük dili kullanarak öyküye yaklaşır. İçe dönük ve süslü bir anlatım yerine günlük hayatta yaşananları ele alması, duygulardan çok, gerçek hayattaki hareketlilikle ilgilenmesi, bu bağlamda kayda değer niteliklerdir. Onun şiirlerinde; tahkiyenin temel unsurları olan kişi, yer, zaman ve olay örgüsü dikkat çekecek kadar belirgindir.

Çalışmada, Sait Faik'in öyküleri ve Orhan Veli'nin şiirlerinin hepsi incelenmiş fakat bunlardan en çok dikkat çeken örnekler ve bu çerçevede diğer metinleri de temsil edebilecek olanlar seçilmiştir.

"Giriş" bölümünde çalışmamızın problemini, amacını, sınırını belirledik ve çalışmamızla ilgili varsayımlarımızı ortaya koyduk.

Çalışmamızın "İlgili Alanyazın" bölümünde önce kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalıştık. Bu bağlamda "şiir" ve "öykü" türleriyle ilgili yapılan tanımları ele aldık, bu iki türün özelliklerini ortaya koyduk; öykü- şiir ilişkisini

açıklamaya çalıştık ve Türk edebiyatında bu iki tür arasındaki etkileşime değindik. Daha önce yapılmış araştırmaları değerlendirmeye çalıştık.

“Yöntem” bölümünde çalışmada merkez alacağımız yöntemi belirttikten sonra, çalışmamızın bilgi kaynaklarını gösterdik.

Çalışmamızın gövdesini oluşturan “Bulgular ve Yorumlar” bölümünde öncelikle Orhan Veli ve Sait Faik’in hayat hikâyelerini ele aldık. Ardından Orhan Veli’nin şiirlerinde öykü izlerini, Sait Faik’in öykülerinde şiir izlerini, belirlediğimiz kıstaslar doğrultusunda tespit etmeye çalıştık.

Öncelikle, tez konusunun belirlenmesi ve tezin yazılması sürecinde bana yol gösteren, en zor anlarımda benden desteğini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet NARLI’ya sabrı, anlayışı ve her türlü yardımları için teşekkürü borç bilirim. Sakin ve düzenli bir akademik ortamın oluşmasını sağlayan başta Prof. Dr. Ali Duymaz ve Prof. Dr. Mehmet Aça olmak üzere, bütün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı öğretim üyelerine, maddi ve manevi olarak beni asla yalnız bırakmayan canım aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Emel AYDIN

2011 Balıkesir

ÖZET

ORHAN VELİ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖYKÜ İZLERİ, SAİT FAİK'İN ÖYKÜLERİNDE ŞİİR İZLERİ

AYDIN, Emel

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet NARLI

2011, 164 Sayfa

Edebi türler arasında biçimsel, dilsel ve tematik açılardan birbirine en yakın olan türler öykü ve şiirdir. Özellikle modernleşme sürecinde bu iki tür birbirinin sınırlarını daha fazla zorlamaya başlamıştır. Modern Türk edebiyatında, özellikle 1940'larda öykü ve şiir bağlamındaki yapısal geçişler en canlı şekilde Orhan Veli'nin şiirinde ve Sait Faik'in öyküsünde görülmektedir. Orhan Veli'nin şiirlerinde tahkiyenin temel unsurları olan olay örgüsü, kişi, yer ve zaman dikkat çekecek kadar belirgindir. Birçok şiirinde bir tahkiye oluşturacak belirginlikte ve nitelikte olay zinciri vardır. Onun özellikle Kitabe-i Seng-i Mezar, Montör Sabri, Tahattur gibi şiirlerinde yaratılan karakterler, bir öykü veya bir romandaki kadar canlı karakterlerdir. Anlatmaya dayalı eserlerin en önemli yapısal ögesi olan mekân da Orhan Veli'nin şiirlerinde çok belirgindir. Seçilen mekânlarla orada yaşayan kişiler arasında canlı bir uyum söz konusudur.

Sait Faik'in öykülerinde ise şiirin ögeleri sayılabilecek "an"ın tasviri, ses sistemi ve imgesel sistem görülebilecek düzeydedir. Hem bütünüyle modern öykü, özellikle de Sait Faik'in öyküsünde bir tahkiyeden çok bireyin bir "an"ının derinleştiği görülür; anlatım simgesel ve imgesel bir düzeye yükselir. Örneğin "Dülger Balığı'nın Ölümü" adlı öyküde olay örgüsü yok gibidir; alegorik çağrışımları da olacak şekilde Dülger Balığı'nın ölüm anı derinleştirilir. Yine aynı öyküde kelime tekrarları, duygu tekrarları ile şiirsel ses sistemine yaklaşır. "Plajdaki Ayna" adlı öyküsünün bazı diyaloglarında adeta bir hece vezni düzeni kurar. "Hişt, Hişt!" öyküsünde bütün anlam yükü, pratik dilde bir anlamı olmayan "Hişt, Hişt!" ikilemesine yüklenir ve bu ikileme

yoğun imgesel göndermeler yapar. Sait Faik, öykülerinde bazen kendi şiirlerini bazen başkalarının şiirlerinden bazı bölümleri öykülerine yerleştirir.

Sait Faik'in öyküleri ve Orhan Veli'nin şiirleri üzerinde yapılan bu türlerarası çalışmada iki türün birbirlerinin imkânlarını kullandıkları; esasen bu yolla da iki türü birbirine yaklaştırdıkları görülmektedir. Bu da türlerin imkânlarının gelişmesi açısından önemli bir yenilik olarak kaydedilebilir.

Anahtar Kelimeler: şiirde öykü, öyküde şiir, Sait Faik, Orhan Veli

ABSTRACT

STORY TRACES IN ORHAN VELİ'S POEMS, POEM TRACES IN SAİT FAİK'S STORIES

AYDIN, Emel

Master, Turkish Language and Literature Department,

Counselor of Thesis: Associate Professor Dr. Mehmet NARLI

2011, 164 pages

Story and poem are the closest genres in terms of formal, linguistic and thematic among the literary genres. Specially during the modernization period, these two genres began to force the borders of one another much more. In Modern Turkish Literature, especially in 1940s, structural transitions in story and poem are seen in Orhan Veli's poem and Sait Faik's story clearly. Plot, character, place and time which are the basic elements of narration in Orhan Veli's poems, are arrestingly clear. In many of his poems there are enough chain of events to construct a narration. Especially, in his "Kitabe-i Seng-i Mezar", "Montör Sabri", "Tahattur" poems, created characters are as lively as in a story or a novel. The most important element of the works based on narration, place, is clear in Orhan Veli's poems. Between the chosen places and characters living there, there is a lively harmony.

In Sait Faik's stories, depiction of the moment, sound system and symbolic system regarded as the elements of poem can be seen easily. In entirely Modern Story, especially in Sait Faik's story, deepening of a moment of a person is seen more than a narration; narration rises to the symbolic and imaginary level. For instance, in the story "Dülger Balığı'nın Ölümü", there isn't almost a plot; the death moment of the fish is deepened allegorically. In the same story, repetitions of words approaches the poetic sound system with the repetition of emotions. In some of the dialogues of "Plajdaki Ayna", he almost constitutes a syllabic meter. In the story "Hişt, Hişt!" all the meaning is imposed to "Hişt, Hişt!" reduplication which has no meaning in

daily language, and this reduplication makes dense imaginary references. Sait Faik sometimes emplaces his own poems and sometimes others' poems into his stories.

In this study which is about Sait Faik's stories and Orhan Veli's poems, it is seen that the two genres use each other's means, in fact, by this way they approach each other. This can be regarded as an important innovation in the way of the development of the possibilities of the genres.

Key Words: story in the poetry, poetry in the story, Sait Faik, Orhan Veli

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1. 1. Problem.....	1
1. 2. Amaç.....	1
1. 3. Önem.....	1
1. 4. Varsayımlar.....	2
1. 5. Sınırlılıklar.....	2
2. İLGİLİ ALANYAZIN.....	3
2.1.KURAMSAL ÇERÇEVE: ÖYKÜ- ŞİİR İLİŞKİSİ.....	3
2. 1. 1. Öykü.....	3
2. 1. 2. Şiir.....	9
2. 1. 3. Öykü- Şiir İlişkisi.....	10
2.1.3.1. Şiirde Öykü İzleri.....	11
2.1.3.2. Öyküde Şiir İzleri.....	15
2. 1. 4. Türk Edebiyatında Öykü ve Şiir İlişkisi.....	19
2. 2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	24
3. YÖNTEM.....	26
3. 1. Araştırmanın Modeli.....	26
3. 2. Bilgi Toplama Kaynakları.....	26
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	32
4.1. ORHAN VELİ VE SAİT FAİK'İN YAŞAM HİKAYESİ.....	32
4.1.1. Orhan Veli Kanık.....	32
4.1.2. Sait Faik Abasıyanık.....	38
4.2. ORHAN VELİ ŞİİRİNDE ÖYKÜ İZLERİ.....	42
4.2.1. Olay Örgüsü.....	43
4.2.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	67
4.2.3. Şahıslar.....	74
4.2.4. Zaman.....	85
4.2.5. Mekân.....	92
4.2.6. Anlatım Teknikleri.....	101
4.2.7. Dil ve Üslup.....	112
4.3. SAİT FAİK ÖYKÜSÜNDE ŞİİR İZLERİ.....	116
4.3.1. Şiirlere, Şarkılara ve Şairlere Yapılan Göndermeler.....	117
4.3.2. Olay Örgüsünden Anın Tasvirine.....	125
4.3.3. Semboller ve İmajlar Bağlamında Öykü.....	135
4.3.4. Eksiltili İfadeler.....	144
4.3.5. Şiirsel Ses Sistemi (Ritim Ögeleri).....	150
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	157
5. 1. Sonuçlar.....	157
5. 2. Öneriler.....	160
KAYNAKÇA.....	161

KISALTMALAR LİSTESİ

Çev: Çeviren

Der: Derleyen

Ed: Editör

Haz: Hazırlayan

TDEA: Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi

TDK: Türk Dil Kurumu

1.GİRİŞ

1.1. Problem

Bu çalışmanın temel problemi, öykü ve şiir türlerinin birbiriyle ilişkisidir. Örnekleme ise Orhan Veli'nin şiirleri ile Sait Faik'in öyküleridir. Problem, Sait Faik'in öykülerindeki şiir izleri ve Orhan Veli'nin şiirlerindeki öykü izleri aranarak çözülmeye çalışılacaktır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı; Sait Faik'in öykülerindeki şiirsel izleri, Orhan Veli'nin şiirlerindeki öyküsel izleri tespit ederek türlerarası ilişkinin ne tür imkânlar oluşturduğunu ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için sistematik olarak şu sorulara cevap aranacaktır. 1. Öykünün karakteristik özellikleri ve temel öğeleri nelerdir? 2. Şiirin karakteristik özellikleri ve temel öğeleri nelerdir? 3. Öykü ve şiir ilişkisi hangi noktalarda aranabilir? 4. Türk edebiyatında bu iki türün yapısal geçişlilikleri var mıdır? 5. Sait Faik'in öykülerinde şiirsel yapının hangi öğeleri kullanılmıştır? 6. Orhan Veli'nin şiirlerinde öyküsel yapının hangi öğeleri kullanılmıştır?

1.3. Önem

Edebiyatın anlatım ve etkileycilik bağlamında yeni imkânlara kavuşması oldukça önemlidir. Türlerarası ilişkiler, bu bağlamda önemli imkânlar sunmaktadır. Edebiyattaki yapısal ve retorik yenilenmelerin önemli bir kısmı da esasen türlerarası ilişkilerden kaynaklanır. Bu açıdan modern öykümüzün ve şiirimizin iki temsilcisinin metinlerini çalışmak son derece önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

1. Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da yazılı ve sözlü metinler bağlamında türlerarası bir ilişki daima vardır.
2. Bu ilişkinin modern dönemde daha da yoğunlaştığı varsayılmaktadır.
3. Bu ilişkinin örneklemleri olarak Sait Faik ve Orhan Veli'nin seğilmesinin bizi verimli sonuçlara götüreceği düşünülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu alışma, ana malzeme olarak Orhan Veli'nin şiirleri ve Sait Faik'in öyküleriyle sınırlıdır. Örneklemin ortamı olarak bu iki sanatçının hayatları ve Türk edebiyatının öykü şiir ilişkisi bağlamındaki tarihsel gelişimi de söz konusu edilecektir.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

1.6. KURAMSAL ÇERÇEVE: ÖYKÜ- ŞİİR İLİŞKİSİ

1.6.1. Öykü

Öykü ile şiir arasındaki ilişkiden bahsedebilmek için öncelikle bu iki tür hakkında bilgi vermek gerekmektedir. Öyküyle ilgili yapılmış olan çeşitli tanımlardan yola çıkarak “öykü nedir” sorusu cevaplanacak, ardından öyküyü öykü yapan unsurların neler olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

Öykü, bir edebi tür olmasının yanında, sanatın her dalında, temelde bir “hikâye” anlatılıyor olması yönüyle bütün güzel sanatların temeli olarak kabul edilebilir. *“Romanda, şiirde, tiyatrodada, sinemada, resimde, heykelde hatta musikide anlatılan\anlatılmaya çalışılan insana ait bir dram ya da durum değil midir? Bu özellik öyküye sanatlar üstü bir konum kazandırmaktadır”* (Sağlık, 2005, 149).

“Hikâye”, sahip olduğu geniş anlamlar dolayısıyla, tanımlanmakta zorluk çekilen bir kavramdır. Bunun sebebi, *“Arapçada “hikâye” kelimesinin üretildiği fiil kökü “hakeve”nin “taklit etmek”, “bir metnin kopyasını çıkarmak”; aynı kökten “hekâ”nın “benzemek” , “aynen nakletmek” mânâlarına gelmesidir* (Özgül, 2005, 33). Görülen odur ki, kelimenin özünde, var olan bir gerçeğin taklidinin yazılı ya da sözlü olarak aktarılması anlamı yatar. Kavrama geniş bir anlam kazandıran özellik de işte budur.

“Hikâye” kelimesi sadece sanatsal alanlarda kullanılmaz; günlük konuşma dilinde de karşımıza çıkar. Yaşadığımız ya da tanık olduğumuz olayları anlatırken “bunun hikâyesi şöyledir” diye başlamamız da bunun bir kanıtıdır. Bu gibi söz gruplarının ardından gelecek olan ya bir işin aslıdır ya da naklidir. Esasen bu gibi anlamlarda kullanılsa da kavramın sanatsal olarak kullanımıyla bir ilişkisi vardır.

Bir edebi tür olarak öykünün şimdiye kadar yapılmış birçok tanımı, tarifi vardır. Bunlardan, hepsini toparlayacak nitelikte olan birkaçı seçilmiştir.

Einkenbaum'un tanımıyla başlamak, bir çıkış noktası oluşturabilir. Ona göre “*öykü temel bir biçimdir, ilk biçimdir ama ilkel değil*”dir (Andaç, 1996, 107). Rasim Özdenören “*öykü anlatmaktan ibaret iş*” (Özdenören, 2005, 141) demektedir, Feridun Andaç ise “*bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması*” (Andaç, 1996, 107) ifadesini kullanmaktadır. Hasan Boynukara, yaptığı bir alıntıyla tanımı biraz daha genişletmekte ve “*hikâye bir olay örgüsüne dayalı tek celsede okunacak kısalıkta ve bir tek etki yaratacak biçimde düzenlenmiş bir edebi anlatım biçimidir*” (Boynukara, 2005, 134)¹ demektedir. Mehmet Kaplan'ın öykü ile ilgili söyledikleri türü daha yakından tanımamızı sağlar niteliktedir. “*Her hikâyeci bize eseri ile hayatın ve insanın ayrı bir yönünü gösterir. Hikâye, anlaşılması son derece güç olan hayatın ve insanın içine adeta bir pencere açar. Günlük hayatta biz hayatı ve insanı dıştan görürüz ve pek az anını biliriz. Hikâyeci bu dış görünüşün arkasındaki gerçekleri keşfeder. Güzel hikâyelerin hemen hepsinde, bilinmeyen bir gerçeğin ifadesi vardır*” (Kaplan, 2010, 11).

Yapılan tanımlardan da anlaşılabilir olduğu gibi, öykü, belirli bir anlatıma dayanır ve bazı temel unsurlara sahiptir. Ortada bir “anlatım” var olduğuna göre, belirli bir “olay (vaka, eylem)” var demektir. Olay dediğimiz de kendi kendine gelişmez; mutlaka onu tetikleyen iç ya da dış etkenlerin bulunması gerekir. Yani burada belirli bir “olay örgüsü” söz konusudur. Olay örgüsü, öyküyle daima iç içe olmuştur. Buna Forster'ın şu cümleleri örnek verilebilir: “*Öykü, olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılmasıdır. Olay örgüsü de olaylar üstüne kurulur, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden- sonuç ilişkisidir*” (Forster, 1985, 26).

Öyküde olay denilince sözü edilen, tekil bir olay değil; birden çok olayın peş peşe gerçekleşmesiyle oluşan olaylar zinciridir. Öyküde yer alan olay

¹ Hasan Boynukara'nın alıntılıdığı kaynak: ed. Tom Mc Arthur (1992). The Oxford Companion to the English Language, Oxford University Press.

halkaları hem olay örgüsünü oluşturur hem de taşıdıkları anlamlar vasıtasıyla çeşitli mana birliklerine hayat verirler. *“Buna bağlı olarak mana birlikleri metin halkalarını, metin halkaları metin tabakalarını, metin tabakaları da “metin”i meydana getirirler. Böylece metin denilen bütünün nasıl birden çok parçadan; parçaların birleşmesinden meydana gelmiş olduğu gerçeği ortaya çıkmış olur”* (Çetişli, 2004, 60).

Olay örgüsünün temelinde, olayları tetikleyen gizli veya açık bir çatışma yer alır. Bu çatışma, insanın kendisiyle, başkasıyla, içinde yaşadığı toplumla ya da doğa ile mücadelesinden doğar. Yani öykü, “mutluluk” halinin bozulması ve “kaos”un onun yerini almasıyla başlar. Öyküde anlatılanlar hayattaki gerçeklik değil; kurgusal bir gerçekliktir. Sanatçı, malzemesini hayattan toplar fakat onu birebir olarak yansıtmaz. Elde ettiklerini kendi sanat anlayışına göre değerlendirir ve sadece gerekli gördüklerini kullanır.

Sanatçının olayları aktarması kadar bunları nasıl aktardığı da önemlidir. Olay, belirli bazı teknikler kullanılarak verilir. Şerif Aktaş bunları, “vaka tipleri” başlığı altında üç madde halinde sıralar:

- “1. Vaka tek bir zincir halinde nakledilir. Bir merkezi insan vardır, onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan her şey bu şahısla ilgilidir.*
- 2. Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir.*
- 3. Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesini görür”* (Aktaş, 2000, 73- 74).

Öykü, bu üç vaka tipinden hangisiyle aktarılırsa aktarılsın, olaylar bize daima bir anlatıcının bakış açısıyla yansıtılır. Bu nedenle öyküde anlatıcı ve bakış açısı da öykünün en önemli yapısal özelliği haline gelir.

Modern öyküde, sanılanın aksine, olayları anlatan “yazar” değildir. *“Çünkü itibari bir eserin itibari dünyasında gerçek dünyaya ait bir insanın*

anlatıcılığından bahsedilemez” (Çetişli, 2004, 80). Bu nedenle yazarın öncelikle kendisine bir anlatıcı yaratması gerekmektedir. Yazar, anlatıcısını oluşturur, anlatma görevini ona devreder ve kendini kurgusal dünyadan çeker. Görülen odur ki; anlatıcı daima “itibari” dünya ile okuyucuların arasında yer almaktadır. Anlatıcı, olayları gören, idrak eden ve okuyucuya aktarandır. Yazarın seçimine bağlı olarak hikâyenin içinde yer alan bir kahraman ya da olayların dışındaki biri de olabilir. Hikâyede genelde birinci (ben) ya da üçüncü (o) kişi olarak yer aldığı görülür.

Anlatıcının, anlattığı hikâye karşısında takındığı tavra “bakış açısı” denir (Sağlık, 2003, 24). Okuyucu, hikâyeyi onun bakış açısından görür, o neyi nasıl ve ne kadar anlatırsa öyle bilir. Bakış açısı, anlatıcının cinsiyeti, yaşı, mesleği ve sahip olduğu kültürel özelliklere göre şekillenir.

Bu alanda araştırma yapanlar tarafından bakış açısıyla ilgili çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Örneğin Şerif Aktaş, bakış açısı ve anlatıcılığı üç maddede ele alır: “Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı” ve “Müşahit- Anlatıcıya Ait Bakış Açısı” (Aktaş, 2000).

Öykünün yapısal öğelerinden biri de “kişiler”dir. Bir öyküde aksiyonun gelişmesi ve problemin işlenmesi için birden fazla kişinin (kişi özellikleri verilmiş bir varlık da olabilir) bulunması gerekir. Öykülerin merkez kişileri bir ilişkiler ağı içinde bulunurlar; bir zamanda bulunurlar ve mekânda yaşarlar. Şerif Aktaş, kişileri “vakanın zuhurunda rol alan şahıslar”, yazarın sözünü emanet ettiği şahıslar”, “dekoratif unsur durumundaki kahramanlar” şeklinde üçe ayırır. Forster ise şahısları tiplerine göre (yalıncat-düz) tasnif edip teorik bilgiler verir (Forster, 1985, 107-120). Başkahramanlar, ikinci derecede önemli kahramanlar, arada bir görünen önemsiz rolü olan kişiler (Kıran, 2000) biçiminde tasnif edenler de vardır.

Öykünün yapı öğelerinden biri de “zaman”dır. Olaylar belirli bir zaman diliminde başlar, gelişir ve sona erer. Aylar, yıllar geçer; mevsimler değişir. Öykü, okuyucusunun karşısına farklı zaman boyutlarıyla çıkar: “*Maceranın*

kendi zamanı” (anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre), “anlatma zamanı” (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği zaman) “*yazıya geçirme zamanı*” (yazarın eserini yazdığı tarih ve süre) ve “*okuma zamanı*” (Aktaş, 2000, 113-114). Olayların gerçekleştiği zaman kendine mahsus bir mantığı gerektirir, yani “kurmaca zaman”dır. Anlatıcı, vaka zamanına şahit değilse, vaka zamanının yanında “anlatma zamanı”ndan sözü edilir; bu zaman da kurmacadır. Yazma zamanı ise, ölçülebilen gerçek bir süredir. Okuma zamanı ise, yayımlanan metnin okurla karşılaştığı farklı süreleri ifade eder.

Anlatmaya dayalı metinlerin (roman, öykü) önemli yapı öğelerinden biri de “mekân”dır. “*Bir öyküde mekânın çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekân, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Bununla birlikte şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir*” (Narlı, 2004, 468).

Öykü, yazarın sözünü anlatıcıya emanet ettiği kurmaca bir metindir. Anlatıcı, anlatma görevini yerine getirirken birçok anlatım tekniği kullanır. “*Değişik dil ve üslup özellikleri taşıyan anlatım kategorilerine “anlatım teknikleri”* (Sağlık, 2003, 33) denir. Gürsel Aytaç’a göre gösterme teknikleri: bilinç akımı, iç monolog, montaj ve edebi alıntı, yeni bir zaman kurgusu ve leitmotifler (tekrar unsurları)dir (Aytaç, 1990, 40). Nurullah Çetin, öykünün adının, sahip olduğu olay örgüsünün, gerilim unsurlarının, metinlerarası ilişkilerin de anlatma yöntem ve öğeleri arasında yer aldığı görüşündedir (Çetin, 2006).

Bir üslup ögesi olarak öyküde tasvirler oldukça önemlidir. Geleneksel anlatılarda bunun üzerinde pek fazla durulmazken, modern hikâyede tasvirler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Nurullah Çetin’e göre iki türlü tasvir vardır: nesnel tasvir ve öznel tasvir. Nesnel tasvir, görülen varlık ve olayların tüm özellikleriyle aktarılmasıdır. Öznel tasvir ise varlık ve olayların ilk bakışta dikkati çeken özelliklerinin aktarılmasıdır. Nesnel tasvirde olduğu gibi detaya

girilmez. Fakat öznel tasvirin, kişinin içinde bulunduğu ruhsal duruma göre yapılması önemli bir özelliktir. Böylece kişilerle ilgili bilgiler elde edilebilmektedir (Çetin, 2006).

Öyküdeki dil ve üslup uyumuna, Sağlık'ın, Adalet Ağaoğlu'ndan yaptığı bir alıntı iyi bir çerçeve oluşturmaktadır: Öyküde dil denilince “*daha bütünsel bir şeyi, içerikle biçimin ve biçemin belli bir uyumla devinimini, gelişimini; böylece bütün öğelerin yeni bir enlem- boylama yerleşimini, yeni bir anlama dönüşerek cümleleşmesini anlıyoruz*” (Sağlık, 2003, 34). Öykü dilinde şahısların birbirleriyle konuşmaları, içsel konuşmaları, bilinçaltına ait durumların aktarımı, bilinç akışı gibi özellikler yer alır. Öykü dilinin sadeliği, cümlelerin uzunluk- kısalığı; devrik, kurallı ya da eksilteli oluşu; hangi kelimelerin seçildiği de aynı başlık altında değerlendirilmesi gereken niteliklerdir.

Öykünün, gerek sayfa sayısı gerekse olay örgüsü gibi yönlerden, romana oranla kısa bir anlatıma sahip olması, onda bazı anlatımsal değişiklikler görülmesine neden olmuştur. Öykü zamanla daha da kısaltmaya, tek okumalık metinler haline dönüşmeye başlamıştır. Bu durum da söylenmek istenenin açıkça ifade edilmesi yerine, simgeler aracılığıyla adeta sezdirilerek anlatılmasını sağlamıştır. Bu özellik, öyküyle şiirin birbirine yaklaştığı noktalardan birine işaret etmektedir. Hatta zamanla öyküde şiirsellik de görülmeye başlanmıştır.

2.1.2. Şiir

“Eski Yunancada şiir (poesis) teriminin başlıca anlamı “yaratı”dır” (Todorov, 2010, 14). Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi’ne göre ise kelimenin özünde bir şeyleri sezme ve sezmeyle bilmek anlamı yatmaktadır (TDEA, 1998, 157). Zamana, insanların dünyaya bakış tarzlarına ve benimsedikleri görüşlere göre şiirle ilgili farklı tanımlar yapılmış, bu türe birçok anlam yüklenmiştir. Sayısız şiir tanımını burada özetlemek mümkün olmadığı gibi bu, pek anlamlı da olmayacaktır. Ancak tanımlar tarandığında dil, ahenk, ritim, nazım şekli, nazım birimi bağlamında ortak bazı ilkeler ve özellikler belirlenebilmektedir. Bunlardan bazılarını maddeler halinde sıralayabiliriz:

1. Tanımlar biçim ve içerik uyumuna işaret ederler.
2. Modern dönemlere kadar ölçü ve kafiye çok önemli görüldüğü halde modern dönemle birlikte bu kurallarda yumuşamalar meydana gelmiştir.
3. Şiirle düz yazıyı birbirinden ayıran en önemli özellik olarak ahenge atıf yapılmaktadır.
4. Şiirin bir bilgi içerdiği ama bunun düz yazıdaki gibi açık ve somut bir bilgi olmadığı vurgulanmaktadır. Peş peşe gelen dizelerdeki seslerin uyumuna armoni denilmekte, uyum ünlü ve ünsüzlerin tekrarı ile sağlanmaktadır. Ünsüzlerin tekrarına aliterasyon, ünlülerin tekrarına asonans denilmektedir.
5. Şiir dili düzeyi pratik düzeyi aşan simgesel ve imgesel işaret ve çağrışımları olan bir dildir.
6. Şiirin söylediği, söylemek, istediği veya işaret ettiği problem alanına “tema” denilmektedir. Tema, şairin bakış açısıyla, bilgi ve birikimiyle, duygusal ve düşünsel çatışmalarıyla yakından ilgilidir. Ancak şiirdeki tematik yapı öyküdekinden biraz farklıdır. Şiirde tema açık olabildiği gibi mecaz düzeyin altına gizlenmiş hatta dağılmış olabilir. Burada devreye okuyucunun hayal gücü girer. Şiir; şair ve okuyucu arasında kurulan bu köprüyle tamamlanır, adeta yeniden üretilir.
7. Modern şiir bağlamında imge, şiirsel yapının en önemli özelliği olarak görülmektedir.

8. Açık ya da örtülü olarak aslında her şiir, içinde bir öykü taşır veya bu öyküyü okurun zihninde kurar.

9. Şiir, az sözde çok anlam içerir. Anlatılmak istenenin anlam bakımından yoğun olan imgelere çevrilmesi, kelimelerde tasarrufa gidilmesine neden olur. Cümleler kısılır, hatta bazen yarım bırakılır.

10. Şiir, konusuna, temasına ve yapısına göre tarihsel seyri içinde epik, lirik, satirik, pastoral gibi türlere ayrılmıştır.

2.1.3. ÖYKÜ- ŞİİR İLİŞKİSİ

Edebi alanda çeşitli türler bulunmasına rağmen bunların kesin çizgilerle ayrılması mümkün olmamış, edebi türler daima birbirleriyle ilişki içinde olmuştur. Edebi türler içinde özellikle şiir, diğer türlerle daha yakın ilişkiler kurabilmektedir. Esasen bütün türlerin şiirden doğmuş olması da şiire bu imkânı vermektedir. Ama modern dönemde özellikle şiir ile öykü arasında yapısal etkileşimler görülmektedir. Şiir tarafı ağır basan öykülerle, öykü tarafı ağır basan şiirlerle karşılaşmak olasıdır. Yani öyküde şiir/şiirde öykü şeklinde bir yapı oluşmaya başlamıştır. William Randall'ın ifadesiyle öykü, gerçek ya da kurgusal, nesir veya şiir olan bir anlatıdır (Randall, 1999, 92).

Türler arasındaki bu geçişler sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar arasında şiir yazmış öykücüler olduğu gibi, öykü yazmış şairler de bulunmaktadır. Yazdıklarından hangisi daha büyük ilgi görmüşse sanatçılar, o yönleriyle meşhur olmuşlardır. Türk edebiyatından Yahya Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi isimler buna örnek verilebilir. Sanatçıların içinde bulunduğu bu durum, onların çok yönlülüğüne ya da yeni dilsel imkânlar aradıklarına işarettir. Tanpınar'ın şu görüşleri konuyla ilgili önemli tespitler yapmamızı sağlayacak niteliktedir:

“Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir” (Tanpınar, 1992, 19).

Şiirin bir susma, romanın bir anlatma işi olduğunu düşünen Tanpınar, iki tür arasına “açıklık” ve “kapalılık” ilkelerini yerleştirir. Bu ilkeler aynı zamanda türün estetik ölçülerini de belirler. Romanla şiir arasında bu temel farkı koyan Tanpınar’ın, öykü ile şiir arasındaki ilişki hakkında konuşmadığı hatta öykülerindeki estetik simgeyi şiirden yana çevirdiği bilinmektedir. “*Şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir*” demesinin anlamı da budur. Öyleyse okuyucu, onun öykülerinden anahtarı alarak şiirine geçecektir.

2. 1. 3. 1. Şiirde Öykü İzleri

Öykü Terzioğlu, 20. yüzyılda ilk örnekleri verilen “uzun şiir”in Patrick D. Murphy tarafından “romanlaşan şiir türü” olarak yorumlandığını söyler (Terzioğlu, 2009, 53). Bu, kendinden önceki şiir türlerinden farklıdır. Roman gibi okunmak için yazıldığı görülür. Biçimsel özelliklerinde değişiklikler olmuştur. Ölçü daha esnektir ve diğer türlere özgü niteliklere daha açık hale gelmiştir.

Şiirdeki biçimsel uzunluk ve vezinsel serbestlik, bu türün kapılarının öyküsel anlatıma açılmasını sağlamıştır. Bahsedilen özelliklere sahip olan şiirler için artık farklı bir okuma yapılması gerekmektedir. Şiirdeki içine kapanıklığın azalmasıyla şiirde olay örgüsü görülmeye başlamış, bu olaylar belirli bir zaman ve mekâna bağlanarak belirli kişiler tarafından yaşanır olmuştur. Gerçekte bu epik tavır ile destanlar ve mesneviler arasında da ilgi kurulabilir.

Behçet Necatigil, şiirin içinde öykü bulunmasıyla ilgili şunları söyler:

“Bir şiir şüphesiz sadece hikâyeye değildir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış olur” (Necatigil, 2006, 185).

Mehmet Can Doğan, bir makalesinde, Turgut Uyar’ın şiirde öykünün kaçınılmazlığını vurgulayan şu sözlerine yer verir: “*Her şiirin ister istemez bir*

öyküsü, bir konusu olduğunu hep düşünüyorum. İnanıyorum buna” (Doğan, 2005, 209).

Mehmet Kaplan'ın, Fahriye Abla şiirini değerlendirirken söyledikleri de şiirde öykü izleri olduğunu kanıtlar niteliktedir:

“Fahriye Abla” şiirinin en büyük meziyeti evocation (hatırlama) kudretinde, okuyucunun muhayyilesinde, romantik bir roman havası yaratmasındadır” (Kaplan, 2008, 93).

Yapılan alıntılardan anlaşılmaktadır ki; bahsedilen ögeler, öykünün temelini oluşturduğuna göre şiirde öykü unsurları bulunmaktadır. Şiirlerde bu ögelerin bulunması ve bunların tespit edilmesi, incelenmeye değer bir özelliktir.

- **Olay Örgüsü**

İçinde öykü barındıran şiirlerde iki anlam düzeyi vardır. Biri “öykü düzlemi” diğeri “şiirsel düzlem”dir. Bu iki düzey farklı okumalar gerektirir: “mimetik okuma/düzey” ve “göstergebilimsel okuma” yani hermeneutik (yorumlayarak) okuma/düzey. Bunlardan mimetik okuma, şiirin “yüzey yapı”sını verir. Şiirdeki öykü bu okumayla tespit edilebilir.

Günlük hayatta yaşanmış olaylar, sanatçının hayalinde kurguladıkları, rüyalar, mitolojiler, destanlar, gündemde olan haberler, gezi notları, günlükler, mektuplar vb. sanatçıyı etkiler ve ona bir çıkış noktası verir. Böylece bir olay, neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı olarak örülen olayları beraberinde getirir. Şiirde bu özellik tespit edilip olaylara sırasıyla ulaşılarak şiirin öyküsü ortaya konulur.

Metinler arası ilişkiler de kurgu ve olay örgüsüyle bağlantılı olarak bu bölümde tespit edilebilir. Şiirde atıfta bulunulan ya da şiire direk olarak aktarılan mitler, destanlar, türküler bu konuda önemli örneklerdir. Çünkü bunların hepsi akla belirli öyküleri getirir. Ayrıca diğeri sanatçıların eserlerinden alıntılar yapılması da şiirde öykü çağrışımları yaratır. Örneğin

Orhan Veli'nin, Shakespeare'nin "to be or not to be" alıntısı Hamlet oyununun hikâyesini zihinlere taşır. "*Şairlerin şiirlerinde mitlere başvurmalarının nedeni de onun öykü değerinin ağır basmasıdır*" (Sağlık, 2010, 388).

- **Anlatıcı ve Bakış Açısı**

"Şiirdeki öykü" bağlamında "anlatıcı ve bakış açısı"ndan da söz edilebilir. Şiirde öykü varsa onu anlatan kurgusal bir anlatıcı ve onun sahip olduğu belli bir bakış açısı da vardır.

Bakhtin'e göre şiirde "lirik ben" in yani şairin tekil sesinin hüküm sürmesinin nedeni sahip olduğu içine kapanık, yoğun anlatım ve kalıplaşmış ritimlerdir. Toplumsal biçimliliğin içerisinde yer alan farklı seslerin herkes gibi şairi ve onun şiirlerini de etkilediğini söyler. Diğer sesleri de şiirlerinde konuşturabilmek için şair önce bir düzyazı yazarı gibi davranır. Özellikle serbest şiir ve kullanılan serbest vezin şairin böyle bir empati kurmasını kolaylaştırır. Öyküde kullanılan diğer bakış açıları da bu yolla şiirde görülebilir kılınır (Terzioğlu, 2010, 65).

- **Şahıslar**

Şiirin vazgeçilmez kişisi, varlığı bazen çok silik olsa da, genellikle sadece şairdir. Şiire, öykü unsurunun dâhil edilmesiyle, birden fazla karakter girmeye başlar. Bazen aktif olarak rol almasalar da, ana karakteri tanıtıcı nitelikte, geçmişe dair bilgiler verilirken bazı şahıslar karşımıza çıkar. İçinde bir öykü barındıran şiirlerde kişilerin sosyal statüleri, hayata bakış açıları, yaşam tarzları, eğitim durumları ve içinde buldukları psikolojik durum incelenmesi gereken önemli niteliklerdir.

- **Zaman**

Şiir, tüm zamanları içerir. Geçmiş, bugün ve geleceği aynı anda yaşatır. Fakat şiirin içerisine öykü unsurlarının nüfuz etmesiyle bu üç boyutluluk reel bir zamana doğru kaymaya başlar. İçinde öykü olan her şiirde

net bir zaman olmasa bile, yaşananların geçmişe ait olduğu izlenimi hâkim olur. Çünkü anlatılan olayların bir yaşandığı zaman bir de anlatıldığı zaman olmasına rağmen her ikisi de geçmişe işaret eder.

- **Mekân**

Mekân, şiirdeki silik unsurlardan biridir. Şiirde asıl mesele, belirli bir durumu ya da duyguyu ifade etmek olduğu için mekân unsuru arka planda kalır. Fakat özellikle 20. yüzyıldan itibaren şiirde “gösterme” diğer bir adıyla “sahneleme” tekniğinin ağırlık kazanmasıyla önemi artan tasvir, mekânın da önemli bir unsur olmasını sağlamıştır. Böylece öykünün bir unsuru daha şiirde görülür hale gelmiştir.

- **Anlatım Teknikleri**

İçinde bir öykü barındıran şiirlerde anlatım, belirli tekniklere başvurulur. Bu özellikteki şiirlerde öyküleme ve betimleme ile sıkça karşılaşılır. Ayrıca iç monolog, diyalog, bilinç akışı gibi teknikler de anlatımı etkili kılmada kullanılır. Bunların birçoğunun öykü-şiir ilişkisi sonucu doğduğu söylenebilir.

- **Dil ve Üslup**

Serbest veznin kullanıldığı şiirlerde dil, diğer şiir türlerine oranla düzyazıya (ve dolayısıyla öykü diline) daha çok yaklaşır. Böylece dil sadeleşir, şiirin, anlamsal yoğunluğunu arttıran anlam tabakaları azalır. Bu nitelikteki şiir daha kolay anlaşılır. Şiirde öykü dilinin tercih edilmesi işte burada sebebini bulur: Neden-sonuç ilişkisine bağlı bir başlangıcı, belirli bir gelişim süreci ve bitişi olan öykü, halkın zihninde kolaylıkla yer eder. Öykü unsurlarının bulunduğu şiirler de halk tarafından daha kolay hatırlanır.

2. 1. 3. 2. Öyküde Şiir İzleri

Öykü- şiir yakınlaşmasının bir yüzünü, öyküdeki şiir oluşturur. Bazen öyle bir metinle karşılaşılır ki, bir öykü olduğu düşünülse de şiire ait unsurların varlığı bazı soru işaretlerine neden olur. Okunan gerçekten öykü müdür, yoksa şiir mi?

Geleneksel Türk hikâyesine oranla modern öykünün biçimce kısaldığı görülür. Öyküler zamanla birkaç sayfayı geçmeyecek hatta tek oturuşta okunacak kısalığa ulaşır. Bu durum, şiirdeki “az sözle çok şey ifade etme” özelliğine yaklaşımda ilk adım olarak değerlendirilebilir. Çünkü şekilde yaşanan bu daralma yavaş yavaş içeriğe yansımaya da başlar. Artık öyküde daha az olay anlatılır.

Öyküdeki şiirden bahsedilirken şu durum kesinlikle unutulmamalıdır: *“Hikâyesini daha tesirli, daha kalıcı hale getirmek için, şair şiirin imkânlarını kullanır. Burada şairin asıl hedefi şiir yazmak değil, hikâye söylemektir/ anlatmaktır”* (Sağlık, 2010, 385). Elbette temel form olarak öykü hiçbir zaman başka bir tür olmamaktadır. Ama şiirsel olandan öykü yapısına, diline, aşağıda başlıklandıracağımız birçok izlerin varlığı da gerçektir:

- **Öyküde Şiirlere, Şarkılara ve Şairlere Yapılan Göndermeler**

Sanatçılar, farklı türlerde eser vermenin yanında, bu türlerin herhangi birinden bir parça alıp diğerinde kullanma yoluna da giderler. Sanatçı, kendine kadar gelen metinlerden yararlanabileceği gibi, kendi dönemindeki metinlerden de yaralanabilir. Sanatçıların farklı kaynakların değişik metinlerini kullanması “metinlerarası ilişki” olarak adlandırılır. Bir yazar, başka bir sözlü ya da yazılı kaynaktan bazı metin parçalarını olduğu gibi alabilir; değiştirerek yeniden kurabilir ya da sadece o metinlere atıflarda bulunabilir.

Bir öykücü, öyküsüne, şairlerin şiirlerinden (doğrudan ya da onları dönüştürerek) parçalar ekleyebilir. Bu, onun, öyküsünü etkileyici kılmak için şiirsel bir söylem arayışı içinde olduğuna işaret olabilir. Alıntı sadece

başkalarının şiirlerinden de olmayabilir. Sanatçı, farklı türlerde yazdığı kendi metinlerinden de alıntılar yapabilir. Bu bağlamdaki metinlerarası ilişki, sanatçının hayat görüşü, sanat anlayışı, okuyucuya vermek istediği mesaj konularında da önemli bir iş görür ve anlamlar taşır.

- **Olay Örgüsünden Anın Tasvirine**

Modern öyküde Maupassant ve Çehov tarzı olarak ikili bir ayrımın baş göstermesiyle “vaka, olay örgüsü, durum, an” gibi kavramlarda önemli anlam değişimleri olmuştur. Örneğin Çehov’la “durum”un (an) derinleşmesi, “vaka”nın öyküdeki rolünü azaltmıştır. Öyküdeki bu yenilik, bu derinlik, dilin mecaz düzeyini artırarak öyküyü şiire yaklaştırmıştır. Yılmaz Taşçıoğlu’nun deyişiyle: *“Hikâyeyi oluşturan iki zıt ögenin birbiriyle yer değiştirmesi, olayın geriye çekilip dil kullanımının daha fazla önemsenmesi doğal olarak hikâye ile şiir dilleri arasındaki çekimi arttırmıştır”* (Taşçıoğlu, 2007, 51).

Modern öyküde olay azalır ve ilgi, ayrıntılara doğru yönelir. Bu durum, tasvirlerin ağırlık kazanmasına neden olur. Konular bireysele doğru giderken tasvirler de nesnel tasvirde öznel tasvirde doğru bir gelişim gösterir. Öznel tasvirde, görüleni nakletmede seçicilik vardır. Ayrıca nesnel tasvirde, sanatçının ruhsal durumuna göre anlam kazanır.

Öykü, belirli bir zamana sıkışıp kalmıştır. Şiir ise zamanlar üstü bir özelliğe sahiptir. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek bir aradadır şiirde. Bu özellik öyküye aktarılmıştır. Öyküde geçmiş- şimdi-gelecek çizgisinde işleyen zaman artık “derinleştirilen an”lara dönüşür. O an, geçmişi ve geleceğiyle bir bütün olur. İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, varlığıyla şimdikiye, sezgi gücüyle de geleceğe bağlıdır. Modern yazarlar, insanı böyle görmek ve göstermek amacındadır. Böyle bir zaman algısı, “bilinçaltı” tekniğini ortaya çıkarmıştır. Bu teknikle “an” derinleşir; insan “şimdi”den, zihni vasıtasıyla “geçmiş”e ya da “gelecek”e yolculuk yapar.

- **Semboller ve İmajlar Bağlamında Öykü**

Biçim olarak kısalan ve anlamsal olarak derinleşmeye başlayan öykülerde anlam belirsizleşmeye, anlatılmak istenenler sezdirilmeye, bunun için de semboller kullanılmaya başlanır. Böylece öykü, şiirde olduğu gibi birden fazla şey anlatır duruma gelir. Ortaya, gösterileni çok olan karmaşık bir gösterge çıkar. “*Bir metin ‘şiirsel söylem’ ya da ‘şiirsellik’ dediğimiz niteliklere sahip olursa, yeniden okumalara da müsait hale gelir*” (Sağlık, 2010, 380). Bu özelliğe sahip öyküler farklı okumalar gerektirir.

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde “imge”, “*Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış*” (TDK, 2011) şeklinde tanımlanmıştır. Öyküde kullanılan dilin özelliklerinden biri, anlatımda simgeye ve imgeye başvurulmasıdır. “*Zihni harekete geçiren bir unsur olan simge, hikâyede kanıtlardan ve açık hikâyelerden daha etkilidir*” (Sağlık, 2003, 34).

“*Şiir özel bir düşünme biçimidir, yani imgelerle düşünmedir*” diyen Todorov (Todorov, 2010, 71), bu savını Potebnia’nın bir sözüyle destekler: “*İngesiz sanat, özellikle de imgesiz şiir olmaz*” (Todorov, 2010, 71). Bu cümleler, imgenin, daha çok şiire ait bir özellik olduğunu gösterir. O zaman öyküde imgelerin bulunması, orada şiir izlerinin var olduğuna işarettir.

Potebnia ve onun gibi düşünenlere göre “*imgelerin birbirinden farklı nesnelere ile eylemleri bir araya getirmeyi sağlamak ve bilinmeyeni bilinenle açıklamaktan başka bir işlevi yoktur*” (Todorov, 2010, 72). Biçimce kısalan ve olay örgüsü olarak daralan öyküde artan “susma”ların okuyucu tarafından sabırla ve belirli bir anlamsal yoğunlukla geçirilebilmesi için imge şarttır. Yani sanatçı tarafından, öyküdeki “hareket”le şiirde yoğunlaşılacak “durum” ve “nesne”leri bir araya getirmenin bir yolu olarak seçilebilir.

İmgelerin öyküde yer almasıyla model alınan, dış dünyaya bağlı olaylar değil; o olayların insanlar üzerinde bıraktığı intibalar olur. Yani imgeler, yaşananların sebep olduğu halleri, bıraktığı izleri ifade eder. Böylece daha

üst seviyede bir anlatım ortaya çıkar. Bu durum, şiirde olduğu gibi öyküde de yüzeyselin yanında derin okumalar yapılması ihtiyacını doğurur. Şiirden alınan bu özellik, öyküden her okunuşta daha farklı ve daha derin anlamlar çıkmasını sağlar.

- **Eksiltili İfadeler**

Bazı şairler, bir mısradan ya da mısralara yayılan cümleden gereksiz sözleri veya dilbilgisi bakımından gerekli olan bazı söz varlıklarını çıkararak ses ve anlam açısından şiirsel gücü arttırmak yoluna giderler. Bu oluşuma eksiltili ifade adı verilir. Öykü, şiirle girdiği etkileşim sonucunda ona ait olan bu özellikten etkilenir.

Eksiltili ifadeler, olayın azaldığı, anlamsal yoğunluğun arttığı öykülerde şiirsel bir unsur olarak görülür. Bu yarım bırakılmışlık, okuyucunun ifadeyi hayal gücüyle tamamlamasını gerekli kılar. Şiirle öykünün bu etkileşimi, öykünün, olay ağırlıklı olan geleneksel hikâyeciliğimizle ayrıştığı noktalardan biridir.

- **Şiirsel Ses Sistemi (Ritim Ögeleri)**

Öyküde, “ne anlatılıyor”dan “nasıl anlatılıyor”a geçişte dilin kullanımı ve ritmi önemli hale gelmiştir. Sınırlarını şiire doğru genişleten öykülerde şiirsel ses sistemine ait ögeler de görülmeye başlamıştır. Anlatımı daha etkileyici kılabilmek için şiirde var olan ahenk unsurlarından faydalanılmıştır.

Öykü Terzioğlu'nun şu tespiti bu ilişkiyi etkili bir şekilde işaret eder:

“Serbest veznin “düz yazı ve şiir arasındaki sınırları keşfe çıktığını belirten Amerikalı eleştirmen John Livingston Lowes gibi pek çok eleştirmen, serbest veznin, şiirin kendini düz yazıya açmasıyla ilişkilendirilmesi gerektiği konusunda uzlaşmışlardır “(Terzioğlu, 2009, 56). Terzioğlu, Charles Hartman'ın da serbest vezni, şiirin kendini düz yazıya açmasıyla ilişkilendirdiğini belirtir. (Terzioğlu, 2009, 56). Anlaşılan odur ki bu yakınlaşma şiiri nesre, nesri de ritimsel bir serbestliğe kavuşturmuştur. Yaşanan bu

değişimle şiire ait bir unsur daha öyküde görünür kılınmıştır. Öyküde, çeşitli imge, kelime ya da ses tekrarlarından (aliterasyon, asonans) kaynaklı belli bir ritmin bulunması, onun şiirsel bir özellik taşıdığına işaretidir.

Öykülerde böyle bir ahengin sağlanması sadece bu işlevi görmez. Ayrıca kelime tekrarları, okuyucunun duygu, düşünce ve hayallerinin belli noktalarda toplanmasına hizmet eder. Yani iletiyi taşıyan kelimeler tekrarlanarak anlama vurgu yapılıır.

2.1.4. Türk Edebiyatında Öykü ve Şiir İlişkisi

Türk edebiyatında türler, edebiyatın zaman içerisinde ve çeşitli etkiler altında içsel bölünmelere uğraması sonucunda oluşmuştur. Bu ayrışmayı, kök ve gövde olarak bir bütünlük oluşturmaya rağmen farklı istikametlere doğru uzayan ağaç dallarına benzetmek mümkündür. Sanatçılar gelenekselleşmiş ya da buldukları dönemde var olan edebi türleri birkaç farklı yolda kullanmışlardır. Bu sanatçılar ya var olanı devam ettirmişler ya var olanı yeterli bulmayarak yeni türler bulmaya yönelmişler ya da mevcut olanı birbiriyle ilişkilendirerek geliştirmişler hatta yeni türlerin bu yolla da ortaya çıkmasına vesile olmuşlardır. Bu ön bilgiden yola çıkarak Türk edebiyatında öykü- şiir ilişkisinin kökenlerine atıflar yapmaya ve günümüze kadar nasıl bir gelişim seyrettiğine değinmeye çalışacağız.

Edebiyat tarihlerine bakıldığında, toplumların temelindeki ilk edebi türün “destan” olduğu görülür. Toplumun veya toplumu temsil eden kahramanların yaşadıkları olağanüstü olayları anlatan destanlar çoğunlukla manzumdur. Bu ilk oluşumun ardından zamanla, türlerde “şiir”, “masal”, “efsane” ve “hikâye” gibi bölünmeler görülür.

Türk edebiyatına bakıldığında da aynı durum söz konusudur. İlk örnekler (Alp Er Tunga, Türeyiş, Ergenekon vb) manzumdur. İlerleyen dönemlerde Türk edebiyatı, gelişimini çeşitli kollara ayrılarak sürdürür.

13. ve 19. yüzyıllar arasında Türk edebiyatında hüküm sürmüş olan Klasik Edebiyat'ta şiir yine üstünlüğünü korumaya devam eder. Nesir türünde verilen eserlerde de şiir üslubuna ve estetiğine öykünme söz konusu olmuştur. Nesir “süslü, sade ve orta” olmak üzere üçe ayrılmıştır. Bunlardan süslü nesir, şiire en yakın olanıdır. Mehmet Kaplan da, süslü nesir deyince akla ilk gelen Sinan Paşa'yı ve onun Tazarrunname'sini değerlendirirken bu durumu dile getirir. Ona göre Sinan Paşa'nın bu eserinde söz sanatları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Eser, kısa cümlelerle dikkat çeker ve yapı bakımından birbirine benzeyen kafiyeli cümleler adeta mensur bir şiir örneğidir (Kaplan, 1978, 27).

Klasik Edebiyat'ta tahkiyeli bir metin olarak söz edilmesi gereken diğer tür ise “mesnevi”dir. Önce Arap edebiyatında ortaya çıkan, ardından İran edebiyatında görülen ve bu yolla Türk edebiyatına geçen bu tür, uzun manzum bir hikâyeden oluşmaktadır. Gül ü Bülbül, Hüsn ü Aşk, Süheyl ü Nevbahar, Yusuf u Züleyha gibi birçok mesnevi, manzum hikâyeye niteliğini taşımakta ve Klasik edebiyattaki hikâyeye ihtiyacını karşılamaktadır. *“Bu edebi ürünler arasında çağdaş anlamdaki hikâyeye türüne yaklaşan eserler de vardır. Mesela Atayi'nin bazı mesnevilerindeki hikâyeler manzum olmalarının dışında çağdaş, küçük hikâyelere yaklaşan özellikler taşır”* (Saraç, 2005, 56).

Klasik mesnevinin en belirgin dış yapı özelliğinin nazım şekli, birimi ve vezin olduğu söylenebilir. Ama taşıdığı tahkiyede modern hikâyede olduğu gibi serim, düğüm ve çözüm bölümleri bulunur; olaylar belirli mekânlarda belirli kişilerin başından geçer.

Türk Halk Edebiyatı'nda da şiir, ağırlıklı olarak tercih edilen türdür. “efsane”, “masal”, “halk hikâyesi”, “menkıbe” gibi türler ise nesir alanını oluşturur. Fakat bu alanda da şiirin etkisi oldukça fazladır. Halk edebiyatının önemli eserlerinden biri olan Dede Korkut Hikâyeleri, nazım- nesir ilişkisi bağlamında verilebilecek önemli bir örnektir. Bu eser, Oğuz Türklerinin maceralarını anlatan on iki kahramanın etrafında kurgulanmış on iki hikâyeden oluşur. Bu hikâyeler, Oğuz Türklerinin önde gelen ismi, Dede Korkut tarafından anlatılır. Eserin dikkat çekici kısmı, nazım ve nesrin bir

arada bulunuyor olmasıdır. Olayların anlatıldığı bölümler nesrin; duyguların, dileklerin aktarıldığı kısımlarda daha çok şiirin kullanılmış olması dikkat çeker. Nesir kısmında sürekli tekrarlanan kelime gruplarının ya da cümlelerin olması hikâyenin belirli bir ahenk kazanmasını sağlamıştır. Muharrem Ergin, tüm bunların Dede Korkut nesrinde manzumeye yakın bir ifadenin bulunduğunu açıkça gösterdiğini söyler (Ergin, 2009).

Dede Korkut'la yaşanan geçişin ardından destanların yerini zamanla halk hikâyeleri almaya başlar. Anlatıma, sazın eklenmesiyle birlikte, ezgiler de girer. Yani halk hikâyeleri bu yolla gelenekten aldığı mirası devam ettirir. Yine tahkiye ve şiir iç içedir. Sözlü olarak işleyen bu gelenekte olaylar nesir diliyle anlatılırken, hikâye kahramanlarının konuştuğu ya da duygularını ifade ettiği bölümler şiir şeklindedir. Olayların aktarımı sırasında kullanılan nesir üslubu anlatandan anlatana değişirken, şiir kısımları korunur. Âşık Garip, Âşık Kerem vb. halk hikâyeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu gibi halk hikâyelerinde kişiler, yer, zaman ve mekâna bağlı olaylar zinciri yer almaktadır. Yani serim, düğüm ve çözüm bölümleri bulunur.

Halk hikâyeciliği geleneğini âşıklar yanında meddahlar da sürdürmüştür. Meddahların hikâyeye başlamadan önce söylediği tekerlemelerdeki ahenk, şiirsel üslubun bir özelliğidir. Anlatım meddahtan meddaha değişmekle birlikte, nazım olan kısımlar genellikle korunmaktadır.

Tanzimat'ın ilanıyla Batı'ya açılan kapılar, oradan birçok yeniliğin gelerek ülkeyi etkisi altına almasına neden olur. Batıyla kurulan temas sonucunda edebiyat da bu durumdan nasibini alır. Fransız edebiyatı, Türk sanatçıları etkisi altına alır. Abdülhak Hamit, manzum tiyatrolar yazar. Vezin eski değerini yitirmeye başlar. Böylece şiirin "mevzun ve mukaffa" olarak kalıplaşmış tanımı yıkılmaya başlar. Rezaizade de teorik yazılarıyla bu değişimi kelimelere döker. Ayrıca Nijat Ekrem, Tefekkür, Pejmürde adlı eserlerinde bu nesir- şiir yaklaşmasının örneklerini verir.

Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde Tevfik Fikret'in başını çektiği edebiyat topluluğu nazım ve nesir türlerini kesin çizgilerle ayırmaz. Şiire nesir

cümleleri girmeye başlarken, nesir de şiirden etkilenir. Bu ilişki “mensur şiir” diye bir kavramın (türün) ortaya çıkmasına sebep olur. Hatta Halit Ziya, bu tarzda yazdıklarını *Mensur Şiirler* adlı kitabında toplar. Mehmet Rauf’un *Siyah İnciler*’i de bu alanda göze çarpan eserler arasındadır.

Mensur şiir tarzı, dönemin hikâye ve romanları üzerinde de etkili olur. Bu türlerin anlatım biçimleri, cümle yapıları ve üsluplarında değişikliklere sebep olur. Yukarıda bahsi geçen Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un mensur şiirleri ile roman ve hikâyelerindeki mekân tasvirleri ve psikolojik tahlilleri karşılaştırmaya tabi tutmak, bu etkileşimi gözler önüne serer.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunun dağılmasından sonraki dönemlerde de nesir- şiir ilişkisinin devam ettiği, o dönemde çıkan dergilerde görülmektedir. Halide Edip, Yakup Kadri gibi isimler yanında, Peyam-ı Edebi’de “Çamlar Altı Musahabeleri” başlığı altında ve “Süleyman Sadi” imzasıyla Yahya Kemal tarafından bile mensur şiir örnekleri verildiği bilinmektedir.

Cumhuriyet dönemi edebiyatında da şiir- hikâye ilişkisinin devam ettiği görülür. Hatta “şair hikâyeciler ekolü” olarak adlandırılan bir grup da vardır. Bir arayış içerisinde oldukları görülen bu şairler hem hikâye ya da roman hem de şiir yazmışlardır. Bu geçiş, onların eserlerine de yansımış, şiirde hikâyenin, hikâyede de şiirin izleri görülür olmuştur. Selim İleri’ye atıfta bulunan Şaban Sağlık, onun bu isimlerin bazılarına dikkat çektiğini söyler: “*Rastlantılar beni, şair diye bildiğim üç gizli hikâyeciyle tanıştıracaktı. Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman ve Orhan Veli Kanık* (Sağlık, 2003, 46).

Şiir- öykü ilişkisinin diğer yüzü olan, öykücü olarak bilinen şairlerle ilgili Şerif Aktaş’ın aktardığı şu sözler, seçtiğimiz konu bağlamında önemli tespitler içermektedir: “*Ömer Seyfettin ve Sait Faik öykücü olarak bilinir ama bu sanatçılar işe şiir yazarak başlamışlardır. Yaşar Nabi, şair öykücülerimizin ilki olarak Kenan Hulusi’nin adını anarsa da ona göre şair öykücülerimizin en büyüğü Sait Faik’tir*” (Aktaş, 2000, 15).

Tür olarak yaşanan gelişmeler açısından öykü- şiir ilişkisi yeni kavramların ortaya çıkmasına neden olur. Bazı şiirlerde serim, düğüm ve çözümüyle bir öykü, olduğu gibi anlatılır. Bu türde şiirsel bağlam zayıf kalır. Bunlara da “manzum hikâye” adı verilir. Mehmet Akif Ersoy’un Tevfik Fikret’in birçok şiiri buna örnek gösterilebilir. Mehmet Emin, Nazım Hikmet gibi isimler de bu özellikte eserler vermiştir.

Behçet Necatigil, bu konuyla ilgili “şiir- hikâye” teriminden söz etmektedir. Bu, şiirle öykü arasında ortak bir türdür. *“Başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermeyen, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatan şiirlerdir. Manzum hikâye ise hikâyenin nazım kuralları içinde aşağı yukarı olduğu gibi verilişidir. Böylece hikâye, nesirle yazılacağına nazımla yazılmış olur”* (Necatigil, 2006, 185).

Necatigil, bahsettiği bu türün özelliklerini şöyle sıralar:

- Şiirde olay anlatılırken her şey ayrıntılı olarak verilmez, yerinde boşluklar ve kısaltmalar yapılır.
- Olaylar yansıtılırken şiir dışı birçok basitliklerden, uzatmalardan, ölçsüzlüklerden uzak durulur.
- Olaylar yansıtılırken duygu ve düşünce derinliği sağlanır.
- Şiirde hikâye eritilir.
- Hikâyenin verilişinde kuru bir anlatımdan çok lirik bir üslup kullanılır.
- Olaylarda doğrudan doğruya yaşanan, görüldüğü andakine uygun, henüz sisler gerisine çekilip hareketlerini kaybetmesine imkân verilmemiş bir gerçek anlatılır (Necatigil, 2006).

Hikâye- şiir arasındaki bu etkileşim sonucunda oluşan yeni kavramlar şunları göstermektedir: Hikâye anlatımının ön planda olduğu durumlarda “manzum hikâye” adlandırması yapılır. Hikâyenin, şiirin biçimsel kalıplarının fazla dışına çıkmadan, şiirsel üslupla anlatılması, sanatçının duygu ve düşüncelerinin ağırlıkta olması da “mensur şiir” adıyla karşılır. Bunun daha

gelişmiş ve biçimce daha serbest olan formu da “şiiir- hikâye” adını alır. Bunların hepsinin dayandığı temel nokta; şiiir- hikâye ilişkisidir.

2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Doğrudan doğruya öykü ile şiiir arasındaki ilişkiyi bir öykücü ve bir şiiir üzerinden çözümlleyen akademik bir çalışma olmamasına rağmen “Orhan Veli'nin Şiiirlerinde Öykü İzleri Sait Faik'in Öykülerinde Şiiir İzleri” adlı çalışmamıza kaynaklık edecek birden fazla çalışma vardır.

Şaban Sağlık'ın *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışması, 2003 yılında Hece Yayınları'ndan çıkmıştır. Eserin giriş kısmında şiiir- öykü ilişkisinden bahsedilmiş, öykü türü hakkında bilgi verilerek bu türün unsurları belirlenip, tasnif edilmiştir. Birinci bölümde, şiiir Cahit Sıtkı'nın hikâyeciliği ele alınmış, hikâyeye görüşü ortaya konulmuş, onun Cumhuriyet dönemindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, Cahit Sıtkı'nın 80 adet hikâyesi, belirlenen kıstaslar bağlamında incelenmiştir. Son bölümde de sanatçının hikâyeleriyle şiiirleri arasındaki ilişkilerden bahsedilmiştir.

Öykü Terzioğlu'nun *Nazım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı çalışması, 2009 yılında Phoenix Yayınevi'nden çıkmıştır. Başında Hilmi Yavuz'un sunuşu bulunan bu kitapta Nazım Hikmet'in şiiirleri farklı bir okumaya tabi tutulmuştur. Sanatçının şiiirde yaptığı değişiklikler değerlendirilmiş, bir yandan da şiiirlerindeki öyküsel unsurlara değinilmiştir. Kitabın özellikle bu yönü, çalışmamız için önemli bir kaynak oluşturmıştır.

Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Selda Uygur'un *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiiir ve Öyküleri* adlı basılmamış tezi, 2005 yılında hazırlanmıştır. Tez, üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde şiiir ve öykü türleri hakkında bilgi

verilmiştir. Birinci bölümde Ziya Osman Saba'nın şiirleri, ikinci bölümde ise hikâyeleri tematik olarak incelenip tasnif edilmiştir. Üçüncü bölümde önce türlerarası ilişkiler bağlamında öykü- şiir ilişkisi ele alınmıştır. Bir önceki bölümde yapılmış olan tematik tasnif göz önünde bulundurularak öykü ve şiir türleri arasındaki ilişkiler ortaya konulmuştur.

Haluk Oral'ın *Şiir Hikâyeleri* adlı çalışması, 2008 yılında, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkmıştır. Eserde, seçilen şiirlerin gerçek hikâyeleri, belgeleriyle birlikte anlatılır. Şiirlerin gerçek hikâyelerini tespit açısından önemli bir çalışmadır.

Hakan Sazyek'in *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* adlı eseri 2006 yılında, Akçağ Yayınları tarafından basılır. Eser, Garip hareketine ayrıntılı bir bakışı içerir. Önce Garip hareketinin gelişim evresi tasnif edilerek anlatılmıştır. Ardından bu akımı başlatan üç ismin (Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat) eserleri, dönemler de göz önünde bulundurularak tematik açıdan tasnif edilmiş, bunlarla ilgili çeşitli kıyaslamalar yapılmıştır. Eserde, bu akıma gösterilen tepkilere ve bu akımla ilgili görüş bildirenlerin düşüncelerine de yer verilmiştir.

Ömer Lekesiz, "*Yeni Türk Edebiyatında Öykü*" isimli çalışmasını beş cilt olarak çıkarmış, her ciltte yazarları, öykülerinin çıkış yıllarına göre sıralamıştır. 1890- 1990 yılları arasındaki öyküleri kapsayan çalışmada yazar, her yazarın hayatı, öykü kitapları, öykü anlayışlarıyla ilgili bilgilere yer verdikten sonra örnek bir metin incelemesi de yapmıştır. Öykü yazarlarını ve öykü anlayışlarını bir arada bulmak bakımından bir bütünlük gösteren kitaptan, özellikle öykünün tarihsel gelişimi ve Sait Faik'in öykü anlayışı konularında faydalanılmıştır.

3. YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma ve inceleme “türlerarası” bir çalışmadır. Önce türlerin kendilerine özgü kuralları, özellikleri ve nitelikleri belirlenmekte sonra bir türe özgü kabul edilen bir yapı ögesinin diğer türde bulunup bulunmadığı araştırılmakta ve bulunuyorsa yorumlanmaktadır. Ancak türler arası ilişkide dikkat edilecek kadar metinlerarası atıflar da bulunmaktadır. Bu bağlamda sadece tespitler yapılacak, kuramsal yorumlara gidilmeyecektir.

3.2. BİLGİ TOPLAMA KAYNAKLARI

Çalışmamızın temel bilgi kaynakları Orhan Veli'nin bütün şiirleri ile Sait Faik'in bütün öyküleridir. Şiir ve öyküler üzerindeki uygulama çalışmalarını Yapı Kredi Yayınları'nın yayımladığı Orhan Veli'nin Bütün Şiirleri (Kanık, 2007); yine aynı yayınevini yayımladığı Sait Faik'in Bütün Eserleri (Abasıyanık, 2009) adlı kitaplar üzerinde yaptık. Öykü ve şiir türleri ve öykü-şiir ilişkisi bağlamında en çok Mehmet Kaplan, Şerif Aktaş, E. M. Forster, Ömer Lekesiz, Şaban Sağlık, Öykü Terzioğlu, İsmail Çetişli, Fethi Naci, Orhan Okay, Nurullah Çetin, Haluk Oral, Hakan Sazyek ve Asım Bezirci gibi isimlerin çalışmalarından yararlandık. Kavramsal çerçeveyi oluşturmada, bulguları çözümlenmede ve sonuçlara ulaşmada kullandığımız bilgi kaynaklarının bazılarını şöyle sıralayabiliriz (Bilgi toplama kaynaklarının açık künyeleri kaynakça bölümünde gösterilmiştir):

Uygulama Çalışmalarının Yapıldığı Metinler:

Orhan Veli Kanık (O.Rifat ve M.C. Anday), Garip, Resimli Ay Matbaası, 1941.

Orhan Veli Kanık, Vazgeçemediğim, Marmara Yayınevi, 1945.

Orhan Veli Kanık, Destan Gibi, Ölmez Eserler Yayını, 1946.

Orhan Veli Kanık, Yenisi, İnkılâp Yayınevi, 1947.

- Orhan Veli Kanık, Karşı, Güney Matbaacılık, 1949.
- Sait Faik Abasıyanık, Semaver, Remzi Kitabevi, 1936.
- Sait Faik Abasıyanık, Sarnıç, Çığır Kitabevi, 1939.
- Sait Faik Abasıyanık, Şahmerdan, Çığır Kitabevi, 1940.
- Sait Faik Abasıyanık, Lüzumsuz Adam, Varlık Yayınları, 1948.
- Sait Faik Abasıyanık, Mahalle Kahvesi, Varlık Yayınları, 1950.
- Sait Faik Abasıyanık, Havada Bulut, Varlık Yayınları, 1951.
- Sait Faik Abasıyanık, Kumpanya, Varlık Yayınları, 1951.
- Sait Faik Abasıyanık, Havuz Başı, Varlık Yayınları, 1951.
- Sait Faik Abasıyanık, Son Kuşlar, Varlık Yayınları, 1952.
- Sait Faik Abasıyanık, Şimdi Sevişme Vakti, Yenilik Yayınları, 1953.
- Sait Faik Abasıyanık, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Varlık Yayınları, 1954.

Öykü ve şiir türleri ile öykü- şiir ilişkisi bağlamında kullanılan kaynaklar:

- A. Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, (Haz. Zeynep Kerman), 1992, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- A. Yekta Saraç, "Divan Edebiyatı"nda Hikâye. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47, 53-57.
- Behçet Necatigil, Düzyazılar II, 2006, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- E. M Forster, Roman Sanatı, 1985, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul, Adam Yayınları.
- Feridun Andaç, *Öykü Derken, Adam Öykü*, 1996, S. 2, 107-110.
- Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, 1990, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- Hasan Boynukara, Hikâye ve Hikâye Kavramları, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47, 131-137.
- İsmail Çetişli, Metin Tahlillerine Giriş 1 Şiir, 2004, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, (2. Basım), 2000, Ankara, Öteki Yayınevi.

- M. Kayahan Özgül, Hikâyenin Romanı, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47, 33-41.
- Mehmet Can Doğan, Şiir ve Hikâye, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl:4, Sayı:46/47, 204-210.
- Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, 2008, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Edebiyatımızın İçinden, 1978, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Hikâye Tahlilleri, 2010, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Narlı, Roman İncelemesi Üzerine Notlar, 2004, *Türk Dili*. S. 634, 463-470.
- Nurullah Çetin, Roman Çözümleme Yöntemi, 2006, Ankara, Edebiyat Otağı Yayınları.
- Öykü Terzioğlu, Nazım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası, 2009, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Perihan Ergun, (Derleyen), Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında, 1996, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Rasim Özdenören, Öykü Yazmak, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47, 152- 153.
- Şaban Sağlık, Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme, 2003, Ankara, Hece Yayınları.
- Şaban Sağlık, Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı), *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47, 138-151.
- Şaban Sağlık, Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü Öykünün Şiirdeki Macerası, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 2010, Yıl: 5, Sayı: 53/54/55, 378-397.
- Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 2000, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Tzeveton Todorov, Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri, 2010, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- William Lowell Randall, Bizi 'biz' Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme, (Çev. Şen Süer Kaya), 1999, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- Yılmaz Taşçıoğlu, 1980 Sonrası Hikâyelerde Şiirsellik, Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumunda sunuldu, 19-20 Ekim 2007, İstanbul.

Diğer kaynaklar (kitaplar):

- Ahmet, Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1993, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Asım Bezirci, Orhan Veli, 2003, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- Behçet Necatigil, Düzyazılar II, 2006, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Kurnaz-Mustafa Tatcı, Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Orhan Veli, 2000, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Fethi Naci, Sait Faik'in Hikâyeciliği, 1990, İstanbul, Adam Yayınları.
- Hakan Sazyek, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, 2006, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Haluk Oral, Şiir Hikâyeleri, 2008, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hasan Akay, Şiiri Yeniden Okumak (Bir Yapıçözümleme Girişimi), 2009, İstanbul, Akademik Kitaplar.
- Mehmet Fuat, Orhan Veli, 2000, İstanbul, Adam Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Ali'ye Mektuplar (Haz. Z. Kerman- İ. Enginün), 1992, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Edebiyatımızın İçinden, 1978, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Hikâye Tahlilleri, 2010, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri, 2008, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Mehmet Narlı, Şiir ve Mekân, 2007, Ankara, Hece Yayınları
- Mehmet Nuri Yardım, Edebiyatçılarımızın Çocukluk Hatıraları, 2006, İstanbul, Nesil Yayınları.
- Oktay Rıfat, Şiir Konuşması, 2009, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli Kanık, Şairin İş Yazılar, Öyküler, Konuşmalar, 2009, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- Ömer Lekesiz, Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlenmeleri, Cilt 2, 1997, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Perihan Ergun, (Der.), Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında, 1996, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Ramazan Korkmaz, Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, 2004, Ankara, Türksoy Yayınları.
- Salah Birsell, Salah Bey Tarihi-2 Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, 2009, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Sevgül Sönmez, (Ed.), A'dan Z'ye Sait Faik, 2007, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Sevgül Sönmez, (Haz.), Karganı Bağışla, 2003, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Zeynel- Ayşe Kıran, Yazınsal Okuma Süreçleri, 2000, İstanbul, Seçkin Yayınları.

Tez:

- Selda Uygur, Türlerarası ilişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri, 2005, İstanbul.

Makaleler:

Ebru Burcu Yılmaz, Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme, 2011, *Bilgi*. Sayı: 56, 45-56.

Ertuğrul Aydın, Şiir ve Gerçek(çi)lik. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 2010, Yıl: 5. Sayı: 53/54/55, 432- 440.

Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, 2005, Yıl: 4, Sayı: 46/47.

Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı, 2010, Yıl: 5, Sayı: 53/54/55.

Mehmet Narlı, Roman İncelemesi Üzerine Notlar, 2004, *Türk Dili*. S. 634, 463-470.

Meral Asa, Sait Faik'te Şiir ve Şiirsel Söylem. Oğuzertem, Süha. (Haz.). Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu Konuşmalar, Bildiriler, 2004, İstanbul, Alkım Yayınevi, 224-254.

Rıza Filizok, Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde Halk Edebiyatı Etkileri, 2011, Web: <http://www.ege-edebiyat.org> adresinden 10 Mayıs 2011'de alınmıştır.

Yunus Balcı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Ayna Üzerine, Arayışlar, 2004, *İnsan Bilimleri Araştırmaları*, Yıl: 6. Sayı: 11, 69-84.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. ORHAN VELİ VE SAİT FAİK'İN YAŞAM HİKÂYESİ

4.1.1. Orhan Veli Kanık

Orhan Veli, 13 Nisan 1914 yılında, İstanbul'un Beykoz semtinde doğmuştur. Annesinin ismi Fatma Nigar Hanım, babasının ismi ise Mehmet Veli Bey'dir. Önceleri Muzika-i Hümayun'da görevli olan babası, Cumhuriyet'in ilanından sonra, 25 yıl kadar, Ankara'da, Cumhurbaşkanlığı Armoni Orkestrası şefliği yapar. Bir yandan da Ankara'daki Musiki Muallim Mektebi'nde (Ankara Konservatuvarı) klarnet dersleri verir. İlerleyen zamanlarda İstanbul ve Ankara radyolarında da önemli görevler üstlendiği görülür.

Orhan Veli'nin kendisinden küçük iki kardeşi daha vardır. Çocukluğu, bir kültür beşiği olan ve onun edebi alanda gelişmesinde büyük etkilere sahip bir şehirde, İstanbul'da geçer.

İlköğrenimine Galatasaray Lisesi'nde başlar. Edebiyata olan tutkusu o günlere kadar uzanır. Okulda boş zamanlarını kütüphanede kitap okuyarak geçirdiği görülür. Orhan Veli'nin edebiyata olan ilgisini fark eden öğretmeni Sedat Bey, onu hem daha fazla okumaya hem de bu alanda eserler vermeye teşvik eder. Yazdığı ilk öykülerden biri, *Çocuk Dünyası* dergisinde yayımlanır.

Babasının işi nedeniyle ilerleyen zamanlarda Ankara'ya taşınırlar (1925). İlköğrenimini oradaki Gazi Mustafa Kemal İlkokulu'nda tamamlar ve ardından yatılı olarak, Ankara Lisesi'ne yazılır. Bu okuldaki edebiyat öğretmeni, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar, Orhan Veli'nin edebiyata olan ilgisini ve yeteneğini fark eder, ona bu konuda destek verir. "*Tanpınar'dan sonra edebiyat derslerine giren Halil Vedat Fıratlı, Yahya Saim Ozanoğlu ve bilhassa Rıfki Melül Meriç gibi tanınmış şair ve yazarlar da Orhan Veli'nin yetişmesinde etkili olurlar*" (Yardım, 2006, 330). Orhan Veli özellikle Rıfki

Melül Meriç'i hiç unutmamış ve hep ona minnettar kalmıştır. Hatta "Yolculuk" adlı şiirini ona ithaf etmiştir.

O yıllarda şiirden çok nesirle uğraşan, öyküler yazan sanatçının, aynı lisede okuyan Hıfzı Oğuz Bekata ile tanışmasıyla şiire yöneldiği görülür. Bu ilgi, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'la tanışmasıyla daha da artar. Oktay Rifat'ın Orhan Veli ile ilgili şu cümleleri, durumu özetler niteliktedir: "*İkimiz de şiir delisi idik. Orhan zil çalar çalmaz yanıma gelir. "Teneffüsü gâvur etmeyelim Oktay" derdi. Şiir sözü edelim, şiir konuşalım demektir bu*" (Oktay Rifat, 2009, 85). Şiire olan bu tutkusu meyvelerini vermeye başlar ve okulun yayın organı olan *Sesimiz* adlı dergide Orhan Veli ve arkadaşlarının ürünleri yayımlanır.

Orhan Veli'nin ayrıca tiyatroya da ilgisi vardır. Hem bazı oyunlarda rol almış hem de tiyatro türünde eserler vermiştir. Oyunculuk yönünü sadece okulda sergilenen tiyatrolarda değil; Ankara Halkevi'nde de gösterir. "*Ankara Halkevi'nde Ercüment Behzad'ın sahnelediği Molière'in Zor Nikâh'ında Üstad-ı Sani ve Meterlinck'in Monna Vanno'sunda baba rolünü üstlenmiştir*" (Bezirci, 2003, 21). Orhan Veli, 1933'te liseyi bitirir. İstanbul'a gelerek, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Felsefe Bölümü'ne yazılır. Burada Edebiyat Fakültesi Talebe Cemiyeti Başkanı seçilir. Aynı zamanda Galatasaray Lisesi'nde muallim muavini olarak çalışmaktadır. Melih Cevdet ve Oktay Rifat ise Ankara'da kalır. Üç yıl İstanbul'da kalan Orhan Veli, eğitimini yarıda bırakarak Ankara'ya gider (1936). PTT Umum Müdürlüğü Telgraf İşleri Reisliği Milletlerarası Nizamlar Bürosu'nda memur olur.

Orhan Veli'nin Ankara'ya gelişiyle üçlü tekrar toplanır. Böylece şiir yazma faaliyeti tekrar başlar ve şairlerin şiirleri Varlık'ta yayımlanmaya başlar. "*Şiirlerin yayınlanmasını ve dolayısıyla üç şairin edebiyat kamuoyuna tanıtılmasını sağlayan, Nahit Sırrı Örik'tir*" (Sazyek, 2006, 62). Derginin sahibi olan Yaşar Nabi Nayır, bu üç şairin şiirlerinin üstüne açıklama niteliğinde bir yazı ekler. Böylece şairlerin şiirleri ayrı sayılarda yayımlanmış olsa da, bu üç ismin ortak hareket ettiği belirtilmiş olur (Sazyek, 2006, 62). Garip hareketinin ilk örneklerini vermeye başladıkları 1937 yılına kadar geçen 9 aylık sürede, bu şairlerin şiirleri Varlık'ta düzenli olarak çıkmaya devam eder. Üçlü, artık

isimlerini duyurmaya başlar. Ayrıca şiire dair geçirilen arayış evresinin yavaş yavaş sonuna gelinir.

Orhan Veli ve arkadaşlarının sanat tutkularını pekiştiren etkenlerden biri de buldukları ortamlardır. O zamanlar edebiyatseverlerin toplandığı belirli mekânlar vardır. Orhan Veli de o mekânların müdavimlerindedir. Salah Birsal'den edinilen bilgiye göre Orhan Veli'nin İstanbul'da vakit geçirdiği mekânlar Nisuz Pastanesi, Elit, Mustafa'nın Meyhanesi, Balık Pazarı, Tepebaşı'nda sokak arasındaki meyhaneler ve dönemin çeşitli kitabevleridir. Ankara'da ise Özen Pastanesi, Şükran ve Macar Lokantaları sık sık uğradığı yerlerdir. Bu mekânlardan özellikle Nisuz, cumartesi günleri birçok sanatçı ve akademisyene ev sahipliği yapar. Bu nedenle olsa gerek, Salah Birsal kitabında, Nisuz'a "Nisuz Edebiyat Fakültesi" adını verir (Birsal, 2009). Edebi anlamda birçok fikir alışverişi bu mekânlarda yapılır. Edebiyat, bu mekânlarda konuşulur, tartışılır, düşünülür.

Yukarıda bahsedilen mekânlardan biri, yine önemli bir olaya ev sahipliği yapar. Garip'in şiir anlayışına dair ilk eserlerin ortaya çıkışı Oktay Rifat tarafından şöyle anlatılır:

"1937 yılının yaz aylarında, hangi ay olduğunu şimdi pek kestiremiyorum, güneşli bir gün Orhan'la yan yana Özen'e doğru yürüdüğümüz gözümün önüne geliyor. Melih Belçika'da. Hava alabildiğine güzel. Özen'de caddeye karşı iskemlelere kuruluyoruz (...) Şiir lafı ediyoruz. Piyasa şairlerinin şiirleri ikimizi de sarmıyor. Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan'a okumaya pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bir şey. Adı: "Saksılar". Bir ara boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı: "Kelebek". Raymond Radiguet'den tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz. Yarışarcasına karşılıklı okuyoruz" (Oktay Rifat, 2009, 87). Yaşanan bu gelişmenin ardından bu şiirler Varlık'ta yayımlanır (15 Eylül 1937). Melih Cevdet'in

yurtdışında olmasına rağmen şiirlerin yer aldığı sayfanın ona ithaf etmesi de, Garip'in üçlü bir hareket olduğunu gösterir.

Varlık'ın ilerleyen sayılarında (ilk şiirlerin yayımlanışından iki sayı sonra) Orhan Veli ve Oktay Rifat tarafından yazılan "Surrealist Oyunlar" adlı diyalog şiirler yer alır. Burada çeşitli edebi ve sosyal konularla ilgili görüşlerini ortaya koyarlar. Bu metinler adeta "*kendilerinin ve Garip hareketinin ilk poetika taslağı niteliğindedir*" (Sazyek, 2006, 66).

Asım Bezirci'den alınan bilgilere göre bahsedilen bu yeni hareketin ilk ürünleri verilir, benimsenen sanatsal görüş oluşmaya başlar fakat bu hareketin adı ne olacaktır? Orhan Veli bu konuda kararsızdır. Durumu, bir gün Nisuz'da otururken Cavit Yamaç'a açar. Ona bir şiir kitabı çıkaracağından bahseder. Hangi ismi vereceği konusunda bir fikre ihtiyacı vardır. Orhan Veli, "Tahattur" adlı şiirinden esinlenerek kitaba da bu adı vermeyi düşündüğünü söyler. Cavit Yamaç bu adın artık eskide kaldığını söyler. Yeni ve ilgi çekici bir ad bulmalıdır. Yaban, acayip, garip derken "garip" kelimesi üzerinde düşünmeye başlarlar ve yeni kitabın isminin bu olması konusunda karar kılarlar. Garip kelimesi hem acayip, şaşırtıcı gibi anlamlara gelir hem de gurbette kalmış olanlar için kullanılır. Cavit Yamaç'ı etkileyen de bu olmuştur. Ona göre Orhan Veli ve arkadaşları hem biraz kural dışı hem de gurbette kalmış gibidirler (Bezirci, 2003, 60).

Uzun süren arayışlardan sonra 1941 yılında "Garip" adlı kitap yayımlanır. Melih Cevdet'in on altı, Oktay Rifat'ın yirmi bir, Orhan Veli'nin ise yirmi dört şiirine yer verilir (Sazyek, 2006, 74). Eser, şiirleri ve önsözünü büyük tepki toplar. Bu kitapta yer alan, Orhan Veli'ye ait olan önsözde, üçlünün poetik görüşü ortaya konur.

Garip'in önsözünde birçok kalıbın yıkılmaya çalışıldığı görülür. Öncelikle şiirin tanımından başlanır. Şiir "bütün hususiyeti edasında olan" ve "insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eden bir söz sanatı"dır (Kanık, 2007). Bu yazıda temel ilkeler belirlenir ve buna bağlı olarak karşı çıkılan şiir anlayışlarından bahsedilir. Görülen odur ki; üç çeşit şiire karşı çıkılmaktadır: toplumcu gerçekçi şiir, hece şiiri ve Ahmet Haşim'in benimsediği şiir anlayışı.

Toplumcu gerçekçiliğe karşı çıkışın ucu Nazım Hikmet'e dokunur. Hece şiirinde ise tepki gösterilen; kalıplaşmış sözler, şairanelik, romantizm gibi özelliklerdir. Ona göre hececi şiir, zamanı geçmesine rağmen kendini bir türlü yenileyememiş ve bu nedenle aşırı duygusallığa, şiirselliğe, ölçüye, uyağa yaslanmıştır. Garip hareketi pek çok yönüyle Ahmet Haşim'le de adeta bir hesaplama içerisinde. Önceleri örnek alınıp saygı duyulan isim artık hedef haline gelmiştir. Garipçiler, Haşim'in diline, seçtiği konulara, kullandığı söz sanatlarına, imgelere, hitap ettiği ve ele aldığı kesime karşıdır. Dilinin sade olmaması, söz sanatlarına sık sık başvurarak şiirde çok anlamlılığa gitmesi, bunun bir "üst dil" oluşturması ve bunlardan dolayı şiirin anlaşılmasının zorlaşması eleştirdikleri temel noktalardır. Orhan Veli'ye göre onun şiirleri belirli bir eğitim düzeyine ve idrak yeteneğine sahip olan kişilere hitap etmektedir ve işlediği temalarda merkezde daima kendisi vardır. Garip, bütün bu özelliklerden dolayı Haşim'in şiir tarzını yanlış bulur. Orhan Veli'ye göre şiir dili sade olmalı; söz sanatlarından kaçınmalı, vezin ve kafiyeyle bağlı kalınmamalıdır. Şiir geniş halk tabakalarına seslenmeli ve onları yani gündelik yaşamı, "küçük adam"ı konu edinmelidir.

Garip Hareketi'nin yaygınlık kazanmaya başladığı dönem, edebiyatta "küçük adam" probleminin de yaygınlık kazandığı dönemdir. Bu terim, Hans Fallada'nın "Küçük Adam Ne Oldu Sana?" adlı romanından gelir. Bu romanda yazar, insanların dünyaya tek yönlü olarak bakmamasını, dünyada bir sürü insan ve birçok güzellik olduğunu vurgular. İnsanlar küçük şeylerle de mutlu olabilir. Romanda çizdiği "küçük adam" tipi, bir memurdur. Günlük işlerini yapar ve bunları yaparken mutlu olur. Az şeyle yetinmeyi bilir. Sıradan bir hayatı vardır. Halktan biridir. Romanda çizilmiş olan bu karakter, "küçük adam"ın bir prototipidir. "Küçük adam"ın kendince sıkıntıları vardır, bazen içinde bulunduğu durum onu bunaltır. Gezip tozmayı, hayatın tadını çıkarmayı ister. Pek çok şeye heves eder fakat hepsinden çabucak sıkılır. Bu belki de içinde sıkışıp kaldığı kurallar ve düzenler şehrine, insanı monotonluğa sürükleyen iş yaşamına tepkidir. İşte bu insanlar dünyada çoğunluğu oluşturur. Fakat onların da var olduğunun ve onların da eserlere konu olabileceğinin farkına bu dönemde varılır. Ahmet Oktay, "küçük adam"ın dönem edebiyatında bir "ikon" değeri kazandığını, yoksulluğun dünyasına ait

olan bu tipin emekçi tabakaların üyesi olduğunu, genel olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında büyük ve orta kentlerde belirildiğini söyler (Oktay, 1993, 123). Gerçekten de o yıllarda Sait Faik öyküleriyle, Orhan Kemal romanlarıyla, Orhan Veli şiirleri ile hep bu “küçük adamlar” a yönelirler.

1941 yılında Garip’in çıkmasının ardından o yılın ekim ayında Orhan Veli askere çağrılır. Askerlik dönüşünde Ankara’ya gelir ve Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu’na girer. 1942- 1948 yılları Orhan Veli için verimli bir dönem olur. Hem Varlık, Ülkü, Demet, İşte ve Aile dergilerinde yazı ve şiirleri yayımlanır hem de Vazgeçemediğim (1945), Destan Gibi (1946), Yenisi (1947) adlı şiir kitapları çıkar. Ayrıca “Milli Eğitim Bakanlığı Dünya Edebiyatından Tercümeler” dizisinde de Orhan Veli’nin Fransızcadan yaptığı tercümeler yayımlanır.

1949 yılında, Ankara’da, Orhan Veli ve arkadaşları tarafından *Yaprak* adlı bir dergi çıkarılır. Bu dergi adeta Garip akımı mensuplarının düşüncelerini yaydığı ve bunlara bağlı örnekler verdiği bir yayın organıdır. Bütün zorluklara rağmen derginin yayımlanmasına devam edilir. Yirmi sekizinci sayısı, yayımlanan son sayı olur. Derginin yayımlanmasında en fazla emeği geçen kişi, Orhan Veli’dir. Bu dergi aracılığıyla Garip akımının ilkeleri daha sağlam temeller üzerine oturur. Ayrıca önceleri bireyi öne çıkarırken, zamanla toplumu ön plana çıkarmaya başlamaları da bu akımın kendi içinde yaşadığı dönüşümü gösterir. Savundukları ilkeleri, sadece verdikleri eserlerle sanatsal düzleme taşımakla kalmaz; karşıt düşüncelere yönelik yazılarıyla düşünsel düzleme de taşımayı başarırlar.

Yaprak dergisi, Orhan Veli’nin ölümünden beş ay önce kapanır. Bu derginin yayımlanmasına son verilmesi, Orhan Veli’yi derinden etkiler. Yaşadığı sıkıntılar ve çektiği acılar, bu dönemde yazdığı şiirlere de yansır. Böylece Garip akımı da son evresini tamamlar.

Orhan Veli, yaşananların ardından, uzun yıllar kaldığı Ankara’dan ayrılarak İstanbul’a döner. Melih Cevdet de İstanbul’a gelir. Fakat Oktay Rifat 1955 yılına kadar Ankara’da kalır.

Orhan Veli'nin Garip'ten sonra yazdığı şiirlerde, başlangıçta takındığı o sert tutumun zamanla yumuşamaya başladığı görülür. Ayrıca toplumsal konulara ağırlık verir. Daha lirik bir anlatıma başvurur.

Ankara, Orhan Veli'nin en güzel yıllarını yaşadığı yer olmasının yanında, onun ölümüne sebep olan şehir olarak da hatıralarda yerini alır. Sanatçı, derginin kapandığı 1950 yılının Kasım ayında, bir haftalığına, Ankara'ya tekrar gelir. Gecenin bir yarısı, karanlık bir sokakta sarhoş olarak yürürken belediyenin onarım amaçlı kazdırdığı bir çukura düşer. Başından hafifçe yaralanır. İki gün sonra İstanbul'a geldiğinde baş ağrıları başlar. 14 Kasım günü bir arkadaşının evinde yemek yerken fenalık geçirir ve hastaneye kaldırılır. Hastanede, bu kazadan kaynaklanan bir beyin kanaması geçirir ve 15 Kasım 1950'de yaşamını yitirir. Öldüğünde daha 36 yaşındadır. Rumelihisarı Mezarlığı'na defnedilir.

Orhan Veli'nin ölümünün ardından Melih Cevdet ve Oktay Rifat bir süre daha Garip'in çizgisinde yürümeye devam ederlerse de giderek bu akımın etkisinden uzaklaşırlar.

4.1.2. Sait Faik Abasıyanık

Sait Faik, 18 Kasım 1906 tarihinde, Adapazarı'nda doğar. Annesinin adı Makbule, babasının adı Mehmet Faik'tir. Adapazarı'nın saygın ailelerindendirler. Babasının tahrirat kâtipliği görevi nedeniyle aile, Karamürsel'e taşınır ve orada deniz kıyısında bir ev tutarlar. 1913 yılında Adapazarı'na dönerler. Babası kereste ticaretine atılır. Ayrıca Kurtuluş Savaşı yıllarında Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'ne yazılan babası, buradaki hizmetlerinden dolayı beyaz kurdeleli bir İstiklal Madalyası ile ödüllendirilir.

Sait Faik, 1913 yılında Rehber-i Terakki'de okula başlar. Bu yıllarda sanatçının anne ve babasının arası bozulur. Bir süre ayrı yaşama kararı alırlar. Sait Faik, babaannesi ve dedesi ile babasının evinde kalır. Annesini sadece haftada bir gün görebilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile ailenin erkekleri Adapazarı'nda kalırlar; kadınları ise Düzce ve Bolu'ya gönderirler. Rehber-i Terakki'yi bitiren

Sait Faik, Adapazarı İdadisi'nde başladığı öğrenimine bir süre ara vermek zorunda kalır. Geri döndüklerinde bu okulu da bitirir. Sait Faik 17 yaşına geldiğinde ailecek İstanbul'a taşınırlar. Sanatçı, eğitimine İstanbul Erkek Lisesi'nde devam eder. 1925 yılında, sınıf arkadaşlarının birkaçı tarafından, Arapça öğretmeni Salih Bey'in minderine koyulan iğne nedeniyle sınıfça sürülürler. Eğitimlerine Bursa Lisesi'nde devam ederler. *“Lisenin ön havlusu, burunları, kolları kırık mermerlerle süslü bir müze gibidir. Sait Faik, ilk öykülerini burada yazmaya başlar”* (Ergun, 1996, 21). Büyüleyici bir güzelliğe sahip Uludağ'ın eteklerine kurulmuş Bursa şehri, sanatçıyı çok etkiler. Oradaki sıradan insanlarla sohbet etmeyi, onları daha yakından tanımayı sever. Onların sevinçleriyle sevinip, mutsuzluklarıyla üzülür. *“Halkı sevmesinin ve halktan insanların öyküsünü yazmasının nedenlerini ve köklerini bu yıllarda aramak gerekiyor”* (Ergun, 1996, 21).

1928 yılında liseyi bitirir. İstanbul'a dönerek, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kaydolar. 1929 yılında, ilk yazısı olan “Uçurtmalar”, Milliyet'te yayımlanır (Sönmez, 2007, 9). Okuduğu bölümde aradığını bulamayan Sait Faik, 1930 yılında, ekonomi eğitimi almak için yurt dışına gider. Amcasıyla çıktığı bu yolculukta vapurla önce Venedik'e sonra da Lozan'a geçerler. Grenoble Üniversitesi'ne yazılmayı planlayan sanatçı, Fransızcasını ilerletebilmek için bir süre Champollien Lisesi'nde derslere girer. Yılbaşı'nı geçirmek için Milano'ya, amcasının yanına giden Sait Faik, ardından tekrar Fransa'daki okuluna döner. Yaklaşık üç ay sonra bir mektupla amcasına Türkiye'ye dönmek istediğini dile getirir. Fakat daha sonra vazgeçer ve sanatçı Grenoble'a döner. Sait Faik, Bursa'ya benzettiği bu şehri çok sever. 1932'de, yaz tatili için İstanbul'a gelir, tatilin bitiminde Grenoble'a döner. 1934 yılında babasının isteğiyle temelli olarak İstanbul'a gelir. Bir süre yeni düzene alışma zorluğu yaşayan Sait Faik, Halıcıoğlu Ermeni Yetim Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlar. Sınıfta otoritesini sağlayamamaktan dolayı çıkan bir tartışma nedeniyle işten ayrılır. İşsiz kalan Sait Faik'e babası Odunkapısı'nda bir dükkân açar. Sait Faik orada zahire alım satımı yapacaktır. Kendi ortaklarından Ali Emali'yi de Sait Faik'e ortak yapar. Fakat sanatçının işleri düzenli olarak takip edememesi nedeniyle üç aydan kısa bir sürede dükkân

kapanır. Aynı yıl içerisinde babasının maddi desteğiyle sanatçının ilk kitabı olan “Semaver”, Remzi Kitabevi tarafından basılır. 1937 yılında tekrar yurt dışına çıkar. Bu kez Marsilya’ya gider. Burada kısa bir süre kalır ve Türkiye’ye geri döner. 1938 yılında, sanatçının çok sevdiği, benimsediği Burgaz Adası’ndaki köşk satın alınır. Aynı yılın sonbahar aylarında Sait Faik’in babası vefat eder. Bu tarihten itibaren özellikle yazları, annesiyle adada yaşar. 1939 yılında Çığır Kitabevi tarafından “Sarnıç” adlı kitabı basılır. 1940 yılında aynı yayınevi, “Şahmerdan”ı yayımlar. Aynı yıl içerisinde, Varlık dergisinde yayımlanan “Çelme” adlı öyküsü yüzünden mahkemelik olur. Mahkemede aklanmasına rağmen annesi, yaşadığı büyük korku nedeniyle, sanatçının öykü yazmasına karşı çıkar. Bu nedenle sanatçı, öykü yazmaya bir süre ara verir.

1942 yılında sanatçının, Haber- Akşam Postası’nda muhabir gazeteci olarak çalıştığı görülür. Mahkemelerde yaptığı röportajları ve elde ettiği izlenimleri “Mahkemelerde” adlı kitapta toplar. 1944 yılında Yokuş Kitabevi tarafından basılan “Medar-ı Maişet Motoru”, kitabın yayımlanışının üzerinden daha birkaç gün geçmiş olmasına rağmen, Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılır.

1945 yılında rahatsızlanan sanatçıya içki yasağı getirilir. Bu tarihten itibaren Sait Faik’in, günlerini Burgaz Adası’nda geçirmeye başladığı görülür. Yaklaşık üç yıl sonra da sanatçının hastalığının “siroz” olduğu saptanır. Bu arada Varlık Yayınları tarafından “Lüzumsuz Adam” basılır. Bunu, 1950’de yayımlanan “Mahalle Kahvesi” adlı kitabı takip eder.

1951 yılında, Sait Faik, Paris’e tedavi olmaya gider. En az on beş gün orada kalması gerekirken bazı kişisel sebeplerden dolayı beş gün içerisinde İstanbul’a döner.

Varlık Yayınları sanatçının “Kumpanya” (1951), “Havuz Başı” ve “Son Kuşlar” (1952) adlı kitaplarını yayımlarken, daha önce toplatılan “Medar-ı Maişet Motoru”nu bazı değişikliklerin yapılmasının ardından tekrar basar.²

Yurt dışındaki tedavisini yarıda bıraktığı için pişmanlık duyan sanatçı, 1953 yılında pasaport çıkartarak, sağlığı için tekrar yurt dışına gitmeye karar verir.

1953 yılının en önemli gelişmesi ise sanatçının, Mark Twain Cemiyeti tarafından şeref üyeliğine seçilmesidir. “*Sait Faik’in daha önce Atatürk’e verilen bu ödüle layık görülmekten dolayı sevindiği bilinmektedir*” (Sönmez, 2007, 131). Aynı yıl içerisinde “Kayıp Aranıyor” (Varlık Yayınları) adlı kitabıyla, “Şimdi Sevişme Vakti” (Yenilik Yayınları) adlı, şiirlerinin toplandığı kitaplar basılır. Varlık Yayınları “Alemdağ’da Var Bir Yılan” (1954) adlı kitabını, İstanbul Yayınları da sanatçının Georges Simenon’dan çevirdiği “Yaşamak Hırsı”nı yayımlar.

1954 yılının Mayıs ayında şiddetli bir kriz geçiren Sait Faik’in yemek borusunda kanama meydana gelir. Marmara Kliniği’ne kaldırılmış olan sanatçının kanaması durdurulamaz. Sanatçı, kan kaybından komaya girer ve 11 Mayıs 1954’te vefat eder. Şişli Camii’ne getirilen Sait Faik, Zincirlikuyu Mezarlığı’na defnedilir.

Aynı yıl içerisinde Sait Faik’in annesi bir vasiyetname hazırlar. Buna göre sanatçının telif eserlerinin telif haklarını ve malvarlığının önemli bir kısmını Darüşşafaka Cemiyeti’ne bağışlar. Burgazadası’ndaki köşkün müzeye çevrilmesini talep eder. Ayrıca bu cemiyet, her yıl Sait Faik ve annesi adına öykü yarışması düzenlemekle yükümlü kılınır. Müze, 1959 yılında açılır. Sait Faik’in annesi ise 1963’te vefat eder.

² Kitabın adı “Birtakım İnsanlar” olarak değiştirilir. Kitapta bahsedilen motorun adı da “Ceylan-ı Bahri” olur (Sönmez, 2007, 12).

4.2. ORHAN VELİ ŞİİRİNDE ÖYKÜ İZLERİ

Necatigil'in şu cümlesi şiirde öyküyü aramak için bir çıkış noktası olabilir: *“Bir şiir şüphesiz sadece bir hikâyeye değildir. Ama başka başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış olur”* (Necatigil, 2006, 185). Necatigil'in Yahya Kemal'in Mahurdan Gazel şiiri için söyledikleri de şiirdeki öykü izlerini aramada önemli bir ipucudur. *“Bu kadar kısa hikâyeye olur mu diyeceksiniz, evet çok kısa. Ama ben size bu, sadece bir hikâyeye, düz yazıyla yazılmış hikâyeler gibi bir hikâyeye demiyorum ki. İstenirse gazel şekliyle de küçük çapta bir hikâyeye yazılabilir diyorum”* (Necatigil, 2006, 195). Necatigil'in, Yahya Kemal'in “Mahurdan Gazel”ini incelerken yaptığı bu yorum, içinde öykü izleri barındıran Orhan Veli'nin şiirleri için de geçerlidir.

Orhan Veli'nin şiirlerinde öykü unsurları iki şekilde görülür: Birincisinde, olaylar, sırası bozulmadan, boşluksuz olarak verilir. İkincisinde ise olaylar karşısında hissedilenler yer yer verilerek duygusal yoğunluğu yüksek bir hava oluşturulur. Dramatik unsurlar bu havada aktarılır.

Orhan Veli'nin şiirlerinde görülen öykü izlerinin, Garip hareketiyle de bağlantısı vardır. Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın da benzer niteliklere sahip örnekler vermiş olması bu görüşü kanıtlar. Öyleyse bunun sebebini Garip hareketinin özelliklerinde aramak gerekir. Orhan Veli ve arkadaşlarının başlattığı Garip hareketinde “halka açılma” söz konusudur. Şiirlerde konu edilenler hep sıradan insanlardır. *“Bir şairin izlenimlerinden çok, bir anlatıcının gözlemleri”* (Sazyek, 2006, 303) olarak yazılmışlardır. Şairin, en içe dönük duygularını ifade ederken bile dışa dönük bir tavır takındığı görülür. Orhan Veli ve arkadaşları ele alınan temayı işleyişte nesnel gerçekliğe bağlı kalmaya özen göstermişlerdir. Orhan Veli şiirindeki öykü izlerini “Olay örgüsü, kişiler, yer, zaman, anlatım teknikleri, dil ve üslup “ bağlamında arayabiliriz:

4.2.1. Olay Örgüsü

Orhan Veli'nin şiirlerinde öykü izlerine rastlandığına dair yapılan açıklamalar sırasında, şiirlerde öykünün iki farklı şekilde verildiğine de değinilmiştir. Şiirlerde, birbirlerine bağlı olaylar anlatılmakta, bunlar, öykünün temel unsurlarından “olay örgüsü”nü oluşturmaktadır.

*Gemliğe doğru
Denizi göreceksin;
Sakın şaşırma (Kanık, 2007, 32)*

Bu şiir, Garip'te, başlıksız olarak bulunmaktadır. Şiirin tamamı, bu üç mısradan ibarettir. Burada bir yolculuğa çıkıldığı görülmektedir. Bu yolculuk Gemlik'e doğrudur. Bahsedilen kişi, biri tarafından uyarılır. Gemlik'e doğru giderken denizi görünce şaşırması söylenir. Peki, insan neden denizi görünce şaşırır ki? Birbiriyle bir alakası yokmuş gibi görünen bu dizeler nasıl bir bütünlük oluşturmaktadır?

Buradaki “şaşıрма” uyarısının tarihsel bir karşılığı vardır. Mehmet Fuat, yolların önceleri daha dar olduğundan bahseder. Bursa'dan Gemlik'e giderken dağların arasından birdenbire denizin görüldüğünü ve aniden karşılaşılan bu güzelliğin insanı şaşırttığını anlatır. Bu yolu daha önce kullanmış olan yolcuların, bu manzarayla ilk kez karşılaşacak olanları uyarmak amacıyla “şaşıracaksın” dediğini belirtir (Fuat, 2000, 116). Dikkat edilirse bu birkaç dizedeki yolculuk öyküsü Mehmet Fuat'ın verdiği bilgilerle tamamlanmış olur.

*Haminnemdir en sevgilisi
Çocukluk arkadaşlarımın
Zavallı Robenson'u ıssız adadan
Kurtarmak için çareler düşündüğümüz
Ve birlikte ağladığımız günden beri
Biçare Gülliver'in
Devler memleketinde
Çektiklerine. (Kanık, 2007, 33).*

Robenson adlı bu şiirde olaylar, küçük bir çocuğun ağzından anlatılır. Çocuğun bir haminnesi vardır. Onunla Robenson ve Güliiver'in hikâyelerini okurlar. Çocuk da haminnesi de okuduklarından çok etkilenir. Öyle ki, Robenson'u ıssız adadan kurtarmak için çareler düşünür; Güliiver'in devler ülkesinde çektiği sıkıntılara birlikte üzürlürler. Şiirde hafızaya yönelen şair, çocukken bir anlatı metnine bağlı olarak kurduğu öyküyü şiire aktarır. Bu durumda aslında iki öykü çıkar karşımıza: Biri Robenson'un kendi öyküsü; diğeri şairin hafızasında taşıdığı, gerçeklikle kurmacayı birleştirdiği öykü.

*Annemi ölmüş gördüm rüyamda.
Ağlayarak uyanışım
Hatırlattı bana, bir bayram sabahı
Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp
Ağlayışımı (Kanık, 2007, 34).*

Rüya adlı şiirden yapılan alıntıda anlatıcı bir çocuktur. Rüyasında annesini ölmüş olarak görür ve ağlayarak uyanır. İçinde bulunduğu bu durum ve hissettikleri ona bir anısını hatırlatır: Bir bayram sabahıdır. Çocuk, elinde balonuyla mutlu bir şekilde yürürken birden balonu elinden kaçıverir. Çocuk, giden balonuna bakarak ağlamaya başlar.

Görüldüğü gibi şiirdeki öyküye bir rüya ile girilir. Rüya, hafızayı harekete geçirmiş, hafızada duran görüntü bir öykü olarak şiirin tahkiyesini kurmuştur. Şiirin rüyaya yaslanması, rüyanın hafızayı harekete geçirmesi, metinle nesnel gerçeklik arasında önemli bir bağ kurmuştur. Ayrıca çocuğun kendine ait olan rüyası, her çocuğun meselesi olabilecek iki olaya giydirilerek nesnel bir boyut kazanmıştır.

*Şoförün karısı, kıyma bana;
El etme öyle pencereden,
Soyunup dökünüp;
Senin, eniştende gözün var;
Benimse gençliğim var;
Mapuslarda çürüyemem;
Başımı belaya sokma benim;
Kıyma bana" (Kanık, 2007, 43).*

Tamamı alınan ve Mehmet Fuat'ın "bıçkın edalı şiir" (Fuat, 2000, 140) olarak nitelendirdiği "Şoförün Karısı"nda, aylak ve haylaz bir delikanlının bir mahalle macerası anlatılır. Bu hikâyede şoför, şoförün karısı ve kardeşi yer alır. Şoförün karısı, mahalle kabadayısı izlenimi uyandıran enişteye âşık olur. Onu gördüğü zamanlarda pencereden ona el sallar, bir gören olabileceğini düşünmeden perdesi çekilmemiş pencerenin önünde soyunup dökünür. Görülen odur ki "bu şiirde hem evin içindeki hem de evin dışındaki için mahremiyet kalkmıştır; biri görünmek biri de görmek ister" (Narlı, 2007, 131). Durumun farkında olan delikanlı da kadına karşı boş değildir. Aklından şoförü öldürmek dahi geçer fakat genç yaşta hapse düşmek istemez. Geleneksel yaptırımlarla kendi içgüdüsel istekleri arasında sıkışıp kalır. Şiirde görülen tahkiye o kadar yalın o kadar düzenlidir ki, bir öykünün veya romanın özeti gibidir.

*Kim söylemiş beni
Süheyla'ya vurulmuşum diye?
Kim görmüş, ama kim,
Eleni'yi öptüğümü,
Yüksekkaldırım'da, güpegündüz?
Melahat'ı almışım da sonra
Alemdara gitmişim, öyle mi?
Onu sonra anlatırım, fakat
Kimin bacağını sıkılmışım tramvayda?
Güya bir de Galataya dadanmışız;
Kafaları çekip çekip
Orada alıyormuşuz soluğu;
Geç bunları, anam babam, geç;
Geç bunları bir kalem;
Bilirim ben yaptığımı,*

*Ya o, Mualla'yı sandala atıp,
Ruhumda hicranın'ı söyletme hikâyesi?" (Kanık, 2007, 44).*

Dedikodu adlı bu şiirin sadece başlığı bile bir tahkiyenin kurulduğunu gösterir niteliktedir. Burada bahsedilen kişi, hakkında dedikodular yapıldığını iddia eder. Bu dedikodulara göre o; Süheyla isimli bir kıza âşık olmuştur. Yüksekaldırım'da Eleni'yi, hem de gündüz vakti, öpmüştür. Melahat'i alıp onunla Alemdar'a gitmiştir. Tramvayda birinin bacağını sıkmıştır. "Kafaları çekip" arkadaşlarıyla Galata'ya gitmeye başlamıştır. Mualla'yla sandal

gezintisine çıkıp orada ona “Ruhumda Hicranın” şarkısını söyletmiştir. Dedikodu şiiri aynı zamanda şehrin vapurunda, sinemasında, sokaklarında dolaşan bütün küçük ve aylak adamların başka bir deyişle “avare şair”lerin hikâyesini anlatır.

Şiirde, hakkında dedikodular yapıldığını söyleyen kişinin anlatılanları yalanlamadığı hatta bu durumdan biraz da memnun olduğu görülmektedir. Belki dedikoduları çıkaran da kendisidir. Bunu, başta arkadaşları olmak üzere, mahallelilerin bilmesini istiyor olabilir. “*Çünkü verili erdemlerin uzağına düşen özneler, ancak bu şekilde doğal dürtülerini, hatta sıradanlık örtüsüne bürünmüş fantezilerini rahatça dillendirebilirler*” (Narlı, 2007, 226).

*Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar;
Hatta çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi;
Kundurayı vurmadiği zamanlarda
Anmazdı ama Allah'ın adını,
Günahkâr da sayılmazdı.
Yazık oldu Süleyman Efendi'ye (Kanık, 2007, 45)³.*

Şairin meşhur “Kitabe-i Seng-i Mezar” adlı şiiri, yayımlandığı günden itibaren iyi kötü birçok eleştiri alır. Sebebi, hem seçtiği kişi olan “Süleyman Efendi” hem de şiirde geçen “nasır” kelimesinde aranmalıdır. Özellikle “nasır” kelimesinin şiirin içinde yer alması çok eleştirilir. Ne tesadüftür ki; asıl uğraştığı, edebiyatımıza kazandırmış olduğu sanat anlayışını yıkmaya çalıştığı Ahmet Haşim de şiirinde yer verdiği bir kelime nedeniyle birçok eleştiriye maruz kalmıştı. “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinde geçen “kamış” kelimesi, döneminde büyük yankı uyandırmış, hatta bu durum birçok karikatüre yansıtılmıştır.

Melih Cevdet'ten öğrenildiğine göre olay, Nurullah Ataç'ın yeni şiirlerle ilgili bir anket sorusuna en sevdiği şiir olarak Orhan Veli'nin bahsi geçen

³ Bu şiir üç parça halinde yazılmıştır. Birincisi, 1938 yılında Ankara'da yazılmış ve İnsan dergisinin 1.10.1938 tarihli sayısında yayımlanmıştır. İkincisi, 1940 yılında yazılmış, Varlık dergisinin 15.3.1940 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Üçüncüsü ise 1941 yılında yazılmış ve İnsan dergisinin 1.8.1943 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

şiiirini göstermesiyle başlar. Anketi hazırlayan kişi ertesi gün, Süleyman Efendi'ye değil; Türk şiiirine yazık olduğu yönünde sözler sarf eder. Bundan ilham alan yazarlar da şiiiri anlamak yerine, onu nükteli dizeler kullanarak eleştirirler. Fakat aslında bu, yıkıcı bir şiiirdir. Demek istediği de: *“Siz piyano çalan veremli kızdan mı laf açarsınız? Sadece incelmış, duygulu, üstün insanları mı şiiirinize layık görürsünüz? Alın o halde, ben de Süleyman Efendi'nin nasırından çektiğini söyleyeyim de görün”* dır (Bezirci, 2003, 63). Anlaşılan odur ki; Orhan Veli, şiiirimizi o aşırı duygusallıktan, incelikten, kibarlıktan temizlemek ister.

Üç bölümden oluşan şiiirde Süleyman Efendi adında yoksul bir adamdan bahsedilir. İlk bölümde Süleyman Efendi'yle ilgili bilgiler verilir. Yaratılış itibariyle “çirkin” olarak tasvir edilen bu kişinin en büyük sıkıntısı, ayağındaki nasırdır. Dinle pek sıkı bir bağı yoktur. Orhan Veli bunu ilginç bir şekilde açıklar. Allah'ın adını sadece, ayağına kundura vurduğu zamanlar ağzına aldığı söyler. Yani bu duruma kızdığı zaman söylenmeye başlar. İşte Allah'ın adı sadece o zaman geçer. Bu durumu hoş gören şair, onun günahkâr da sayılamayacağını söyler. Şiiirin birinci bölümünde kurulan bu öyküde henüz Süleyman Efendi hakkında fazla bilgi yoktur ama anlatıldığı kadarıyla çevresinde sevilen biri olduğunu düşünebiliriz.

İkinci bölümde şiiirin olay örgüsü, Shakespeare'in Hamlet'indeki ünlü sözü *“to be or not to be”*ye yapılan bir göndermeyle başlar. Bu atıfla şair, bir taraftan şiiirin “derin ve yüksek fikirler” işlemesi gerektiği noktasındaki bir kabulü eleştirir; diğer taraftan Süleyman Efendi'nin sıradan hayatına işaret eder. Bir akşam uyur, sabah uyanamaz. Yüzyıllardır abartılı şekilde anlatılan ölüm, aslında bu kadar yalındır. İnsan bir gün uyur, uyanamaz. Sonra yıkanır, namazı kılınır ve gömülür. Bir de gidenin ardında, kalanlar vardır. Süleyman Efendi'nin borçlu olduğu kişiler, borcu kapandı diye ya da kalan mallarından paylarını alıp borcu kapatabileceklerini düşünür. Yani koyun can derdindeyken kasap et derdindedir. Böyle bir durumda tabii ki haklarını helal edeceklerdir. Fakat tam aksine, Süleyman Efendi'nin alacağı falan yoktur. Zaten artık alacağı olsa da ona faydası yoktur.

Üçüncü bölümde Süleyman Efendi'nin kendisi gider, eşyaları kalır. Tüfeğini depoya koyarlar. Adettendir; eşyalarını da başkalarına dağıtırlar. Artık torbası ekmeksiz, matarası susuz kalmıştır. En önemlisi de hepsi "Süleyman Efendi"siz kalmıştır. Ölüm bir rüzgâr gibidir. Her esişinde vakti geleni alıp götürür. Öyle bir gidiştir ki bu; ismi bile kalmaz insanın. Süleyman Efendi'den de geriye sadece kahve ocağında, el yazısıyla yazdığı, "Şu Kışlanın Kapısına" türküsünün "Ölüm Allah'ın emri/ Ayrılık olmasaydı" dizeleri kalır.

Üç bölümdeki hayat hikâyesini özetlemek gerekirse karşımıza bir "kısa öykü" (küçürek öykü, short story) çıkar. Bir mahallede Süleyman Efendi diye kimsesiz biri vardır. Kendi halinde yaşayan, malı mülkü olmayan, dini inançları ve ibadetleri de zayıf olan, ayağındaki nasırdan acı çeken, tek serveti neredeyse seferberlikten kalma tüfeği, torbası ve matarası olan bir gariptir. Bir gün sessizce uyur gibi bu dünyadaki hayatı sona ermiştir.

*Beni bu güzel havalar mahvetti,
Böyle havada istifa ettim
Evkaftaki memuriyetimden.
Tütüne böyle havada alıştım,
Böyle havada âşık oldum;
Eve ekmekle tuz götürmeyi
Böyle havalarda unuttum;
Şiir yazma hastalığım
Hep böyle havalarda nüksetti;
Beni bu güzel havalar mahvetti."* (Kanık, 2007, 57).

Tamamı alıntılanan Güzel Havalar adlı şiirde, "küçük adam" bu kez bir iş sahibi olarak gösterilir. Şair özne, "Evkafta" bir memurdur. Tam her şey yoluna girdi derken havaların güzelleşmesiyle "küçük adam" bu düzenden sıkılmaya başlar. Çocuksu mutlulukları bu güzel havada akseder. Masmavi gökyüzü, yemyeşil parklar, bahçeler adeta onu çağırır. Doğanın bu çağırısı, içinde duyduğu bu çocuksu sevinç, onu gerçek hayattan ve sorumluluklardan alıkoyar. Bu havalarda sigaraya başlar, eve ekmekle tuz götürmeyi unuttur, şiir yazma hastalığı baş gösterir. "Küçük adam" sonunda daha fazla dayanamaz ve işinden istifa eder. Tüm bu yaşananların sorumlusu ise havalardır. Havalarda bu kadar güzel olduğu, doğa onu böylesine kuvvetle

kendine doğru çektiği, çağırdığı için olmuştur her şey. Yaşanan bu olay aslında üzüntü vericidir. Geçimini zar zor sağlayan bir memurun işten ayrılması, onun maddi sıkıntılar çekmesi demektir. Fakat Orhan Veli adeta bu durumla dalga geçer veya düzenli, sıradan ve sorunsuz bir hayatın ironisini yapar.

Şiirin yüzeyinde “güzel havalar” bahar mevsimini çağırır. Bir enerji kaynağı, bir devinme zamanı olarak vurgulanan “güzel havalar”la buluşan öznenin takındığı tavır ise öyküyü kurar. “Küçük adam”, dünyaya ve yeryüzünde yaşanan tüm değişikliklere tutkuyla bağlıdır. Vazgeçemediğim adlı şiir kitabında başlıksız olarak yer alan şiirinde “*deli eder insanı bu dünya*” demesi boşuna değildir (Kanık, 2007, 70). “*Dünyanın, her zevk ehlinin, her göz ve gönül sahibinin kolay kolay terk edip gidemeyeceği olağanüstü bir cazibesi vardır*” (Akay, 2009, 104). İşte bu cazibe “küçük adamı” kendine çeker ve o böyle bir durumdayken tüm sorumluluklar anlamsızlaşır.

Asım Bezirci'nin verdiği bilgiye göre bu “güzel havalar”ın Orhan Veli'nin gerçek yaşamında da bir öyküsü vardır: Orhan Veli, bu şiiri gerçekten yaşayarak yazmıştır. Yıl 1938'dir; Orhan Veli, Ankara'da P.T.T Müdürlüğü'nde memur olarak çalışmaktadır. Şiirde bahsedildiği gibi güzel bir günde işinden istifa eder. Bunun ardından “Güzel Havalar” şiirini yazar (Bezirci, 2003, 71).⁴

*Aynada başka güzelsin,
Yatakta başka;
Aldırma söz olur diye;
Tak takıştır,
Sür sürüştür;
İnadına gel,
Piyasa vakti,
Mahallebiciye.*

Söz olurmuş,

⁴ Asım Bezirci'nin verdiği bu bilgiye karşın Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatçı'nın hazırladığı “Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Orhan Veli” adlı çalışmada Orhan Veli'nin, şiirin yazıldığı 1938 yılında işinden istifa ettiğine dair bir belgeye rastlanmadığından bahsedilmektedir (2000).

*Olsun;
Dostum değil misin?" (Kanık, 2007, 67).*

Söz şiirindeki tahkiye yine bir mahalle macerasından hareketle kurulur. Şiirde henüz masum boyutlarda olan bir ilişkiden bahsedilir. Öyküde anlatılan erkek karakter, mahallenin gözü pek, kabadayı delikanlılarından biridir. Diğer karakter olan kadın ise, *"işini gizliden yürütmek isteyen, yatağa atılacak kadar serbest olduğu halde, söz olur ayaklarına yatan bir taze"* (Fuat, 2000, 138) dir. Oğlan, kızdan "piyasa vakti" muhallebiciye gelmesini ister.

Klasik edebiyatın "güzel" anlayışından oldukça farklı bir güzel algısı vardır. Buradaki güzel değil; cazibelidir. Giyim ve makyaja düşkündür. En önemlisi de "gerçek"tir. Gerçek hayatta bu tarife uyacak bir sürü bayanla karşılaşılabilir. Şair, kadının güzelliğini ifade ederken de abartılı tasvirler yapmaz. Aynada başka, yatakta başka güzel olduğunu söyler sadece. "Yatak" kelimesini de rahatlıkla kullanabilmesi dikkat çekicidir. Bu yanılla şiir, erotizmin edebiyata taşınma sürecinin öyküsünü de içinde taşır.

*Çadırımın üstüne yağmur yağıyor,
Saros körfezinden rüzgâr esiyordu,
Ve ben, bir roman kahramanı,
Ot yatağın içinde,
İkinci dünya harbinde,
Başucumda zeytinyağı yakarak
Mevzuumu yaşamaya çalışıyordum;
Bir şehirde başlayıp
Kim bilir nerde,
Kim bilir ne gün bitecek mevzuumu." (Kanık, 2007, 71).*

Bir Roman Kahramanı adlı şiirde öncelikle, Orhan Veli'nin şiirine seçtiği isimle başlamak gerekir. Eğer anlatılan, bir roman kahramanıysa; onu anlatan da bir "roman" olmalıdır; şiir gibi görünen bir roman. Bu noktada Nazım Hikmet'in "835 Satır"ına atıf yapmak gerekir. Nazım Hikmet de bazen şiir birimlerine "dize" değil; "satır" demiştir. Bilindiği gibi satır, düzyazının, anlatıya dayalı türlerinin birimidir. Şiirin, öykünün bir ögesi olan tahkiyeye kapılarını açmasının yaygınlık kazanmasında Nazım Hikmet'in önemli bir çabası olduğunu söylemek ve Orhan Veli'yi bu bağlamda onunla

ilişkilendirme mümkündür. Nazım'daki tahkiye genellikle toplumsal çatışma alanlarını gösterirken Orhan Veli'de tahkiye "küçük adam"ın avare hayatından beslenir

Şairin kullandığı başlık, şiirinde bir şeyler anlattığını, bunun da bir öykü olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bahsedilen "roman kahramanı" zor günler yaşar. Çünkü II. Dünya Savaşı patlak vermiştir. Saros Körfezi'ne yakın bir yerlerdeki bir çadırdadır. Kendisine ottan bir yatak yapar. Yaktığı zeytinyağıyla aydınlanmaya (belki de ısınmaya) çalışır. Ömründen kalan günleri geçirmeye çalışır. Herhangi bir şehirde başlamıştır yaşamaya; neresi olduğu önemli değildir. Tıpkı nerede ve ne zaman biteceğinin önemli olmadığı gibi... Onun hakkında yapılan bir çalışmada verilen bilgiye göre şiirdeki tahkiye Orhan Veli'nin hayatında da vardır: Şiirde anlatılan yer Gelibolu'dur. Yazdığı bu şiir, oradaki askerlik günlerinin ürünüdür (Kurnaz ve Tatçı, 2000, 111).

*Ne var ki yolculukta,
Her sefer ağlatır beni,
Ben ki yalnızım bu dünyada?
Bir sabah kızılığında
Yola çıkarım Uzunköprü'den;
Yaylının atları şingir mingir;
Arabacım on dört yaşında,
Dizi dizime değer bir tazenin,
Çarşafılı, ama hafifmeşrep;
Gönlüm şen olmalı değil mi?
Nerde!...
Söyleyin, ne var bu yolculukta?" (Kanık, 2007, 73).*

Yolculuk adlı şiir Rıfki Melül Meriç'e ithaf edilmiştir. Meriç, Ankara Lisesi'nden Orhan Veli'nin öğretmenidir (Yardım, 2006, 330). Bu kişinin Orhan Veli'nin edebiyata ve şiire yönelmesinde önemli katkıları olur. Orhan Veli, Rıfki Bey'i ölünceye kadar minnet ve saygıyla anar. Bu şiir de bunun bir göstergesidir.

Şiir, ana hatlarıyla bir yolculuğun hikâyesidir. Yolcu, her yolculuğa çıkışında olduğu gibi, kendisini mutsuz hisseder. İnsanların zaten dünyaya yalnız geldiklerini ve yine bu dünyadan yalnız gideceklerini düşünerek kendini

avutmaya çalışır. Sabahın erken saatlerinde Uzunköprü'den, bir at arabasıyla yola çıkar. Atların ayak seslerini dinler. At arabasını kullanan, on dört yaşında bir çocuktur. Yolcunun yanında genç bir kız oturur. Kız, çarşafli olmasına rağmen "hafifmeşrep"tir. Yolcu, onun tavırlarından böyle bir sonuca varır. Çünkü onun dizlerinin kızın dizlerine değmesinin, kızın hoşuna gittiğini fark eder. Aslında, kızın bu tavırlarının onu etkilemesi, onu mutlu etmesi gerekir. Fakat yolculuğa çıkmış olmanın verdiği hüznün tesiriyle bu duygunun fazlaca ayırdına varmaz.

*İstanbul'da, Boğaziçi'nde,
Bir fakir Orhan Veli'yim
Veli'nin oğluyum
Tarifsiz kederler içinde.*

...

*Başıma da konuyor, konuyor aman martı kuşları
Gözlerimden boşanır hicran yaşları;
Edalı'm,
Senin yüzünden bu halim (Kanık, 2007, 74)*

Bir bölümü alıntılanan İstanbul Türküsü adlı şiirinde tahkiye, anlatıcı öznenin hayatından çıkarılır. Muhtemelen işsiz, âşık ve kederli özne, İstanbul'da, Boğaziçi'ndedir. Rumelihisarı'na oturur. Fakirlik, işsizlik gibi daha birçok şey onu bunaltmıştır. Yani "tarifsiz kederler içinde"dir. "Tarifsizlik" bir bakıma öznenin çaresizliğini işaret eder. İstanbul'un o güzelim manzarası bile açmaz onu artık; mutlu etmez. O da biraz rahatlamak için türkü söylemeye başlar. Türküde, sevgiliden ayrılmış olmanın hüznü, "garip"liği vardır. Şiiri okuyunca küçük ve avare öznenin günlük hayatından bir kesitin tahkiye edildiği açıkça anlaşılır. Hatta ritmi oluşturan öğeler kaldırılrsa şiir bir öykü okunur gibi okunabilir. Nitekim şiir okunduktan sonra okurun aklında kalan şiirin dili veya ahenginden fazla kederli öznenin hikâyesidir. Şiirde alıntılanan türkü parçaları bir taraftan tahkiyenin kurulmasına katkı sağlarken diğer taraftan da öznenin kederinin yoğunlaşmasını sağlayan metinlerarası ilişkileri oluşturur.

Orhan Veli, şiirinde kullandığı halk söyleyişi nedeniyle birçok eleştiriye maruz kalır. Onu destekleyen Nurullah Ataç bile bu durumu eleştirir. Orhan

Veli'nin, yeni şiirin temsilciliğinden kolaycılığa doğru gitmeye başladığı düşünülür. Fakat kimse, bu şiirin ve alıntı yaptığı türkünün etkileyiciliğini inkâr edemez. Mehmet Fuat, Sait Faik'in bu şiirle ilgili şu sözleri sarf ettiğini söyler: *"Ne yapalım, anlamıyoruz işte. Ama böylesini anlıyoruz. İçimize bir garipliktir çöküyor. Anadolu çocuğuyuz nidelim"* (Fuat, 2000, 144).

*21.8.1942,
Cumhuriyet Hanı'nda;
Ne güzel bir geceydi!
Sabaha karşı yağmur yağdı.*

*Güneş doğdu, ufuk kana boyandı;
Çorbam geldi, sıcak sıcak;
Kamyon geldi kapımıza dayandı.*

*Karnım tok,
Sırtım pek;
Ver elini Edirne şehri." (Kanık, 2007, 78).*

Keşan adlı şiirde yine bir yolculuk hikâyesi vardır. Kemal Dayan'la "Son Saat" gazetesinin 23 Ocak 1947 tarihli sayısı için yapılan röportajda şairin en çok sevdiği şiir sorulur. O da gününe göre değiştiğini söyler. "O halde şu anda?" sorusuna "*şu anda Keşan şiirimi beğeniyorum*" yanıtını verir (Fuat, 2000, 146).

"Küçük adam" yine yollardadır. Bir gece Cumhuriyet Hanı'nda kalınır. Sabaha karşı yağmur yağar. Sabah olur. Sıcak bir çorbayla karınlarını doyurup, gelen kamyonu binerek yola çıkarlar. Karnı toktur ve keyfi yerindedir. Edirne'ye varmak üzeredir.

*Dün fena sıkıldım akşama kadar
İki paket cigara bana mısın demedi
Yazı yazacak oldum, sarmadı
Keman çaldım ömrümde ilk defa
Dolaştım (Kanık, 2007, 79).*

Bir bölümü alıntılanan Misafir adlı şiirinde, sıkıntılı bir figürden bahsedilir. Kendini oyalamak için birçok şey yapar. İki paket sigara bitirir, yazı yazmayı dener fakat içinden gelmez, ömründe ilk defa keman çalar. Tüm bunlar fayda etmez. Bu kez sokağa fırlar. Tavla oynayanları seyreder, bir şarkıyı farklı bir makamda söyler, bir kibrit kutusu sinek tutar. Bunlar da onu avutmaz. En sonunda kalkıp, muhtemelen gitmemek için çok direndiği o yere ve orada bulunan kişiye gider. Burada gitmemek için mücadele ettiği yer meyhane olabileceği gibi dost hayatı yaşadığı bir kadının evi veya âşık olduğu birinin mahallesi de olabilir. Salah Birsal'ın, Orhan Veli'nin âşık olduğu ve sürekli mahallesinde ya da evinin yakınlarında dolaştığı kızlar (Birsal, 2009) olduğu bilgisini vermesi, sonuncu ihtimali güçlendirir.

*Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum
Musiki ruhun gıdasıdır
Musikiye bayılıyorum*

*Şiir yazıyorum
Şiir yazıp eskiler alıyorum
Eskiler verip Musikiler alıyorum*

Bir de rakı şişesinde balık olsam (Kanık, 2007, 80).

Eskiler Alıyorum şiirinde şair, eski eşyalar alıp satan bir eskici figürü üzerinden hayatın çeşitli noktalarından şiir çıkaran bir şair özneyi anlatır. Bu eskici, her şeyin (yıldızların, şiirlerin, müziklerin) eskisini alıp yenisini verir. Bir eskici gerçekte eskiler alıp satarken bir geçim kaygısı taşır. Oysa şiirdeki eskici, hayatın en basit en sıradan boyutlarından çekip aldıklarını şiir olarak geri verir. Bir mal değişimidir esas olan. Aslında şu ana kadar ele alınan şiirler içinde tahkiyesi en zayıf olan şiir de budur. “Eskileri alıp yıldız yapan bir eskiciden bahsetmek” doğrudan bir tahkiyeyi içermez. Yine bir öznenin musikiyi çok sevdiğini; musikinin ruhun gıdası olduğunu söylemesi; şiir yazdığını bildirmesi de somut olarak bir tahkiyeyi içermez. Fakat satır aralarına dikkat edildiğinde kendini hayatın içine katmak isteyen duyarlı bir öznenin öyküsü sezilebilir.

Bu şiir, biraz alaycı bir üslupla da olsa, Garip akımının, dolayısıyla da Orhan Veli'nin, poetik görüşüne dair izler taşır. Görünüşte var olan hikâyenin ardında, Garip'in ve Orhan Veli'nin kendi gerçek hikâyesi vardır. Eskicinin eskileri aldığı ve yerine yenileri verdiği dair sözler, Garip poetikasının şu son cümlesine bir göndermedir adeta: *“Eskiye ait olan her şeyin her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lazım”* (Kanık, 2007, 30). Görülen odur ki; Garip akımı, bir eskici gibi, “eski” olan her şeyi silip yerine yenisini koyma çabasındadır. Eskileri kırıp yıldız yapma işi de akla, Nasrettin Hoca'nın meşhur fıkrasını getirir. Bahsedilen fıkrada eskiyen ayın, kırılıp yıldız yapıldığından bahsedilir. Orhan Veli ve arkadaşlarının yaptığı da, artık modasının geçtiğine inandıkları şiir anlayışını değiştirip yerine yepyeni bir şiir anlayışı getirmektir. “Eskici” tabiriyle eski şiir anlayışıyla şiirler yazan şairlerden bahsedilme ihtimali de vardır. Onların hazin bir hikâyesi vardır. Onlar şiir yazar fakat eski şiir anlayışına göre yazdıkları için, aldıkları da yine “eski” olur. Bu modası geçmiş şiir anlayışında, özellikle Ahmet Haşim'de, musikinin yeri çok büyüktür (“eskici” de musikiyi bu nedenle çok sever). Çünkü ona göre şiir, sözden ziyade musikiye yakındır. Doğal olarak şiirleri de bir besteye benzer. Burada, eski şiir “şiir-eski-musiki” girdabında dönüp durur.

Son dizenin iki ayrı açıklaması olabilir. Birincisi; Orhan Veli'nin yazıları ve röportajlarından elde edilen sonuçlara göredir. “Son Saat” dergisi için Kemal Dalyan'la yaptığı bir röportajda Kemal Bey Orhan Veli'ye, balığın onun şiirlerinde sıkça geçmesiyle ilgili bir soru yöneltmek ister. Orhan Veli, daha soru tamamlanmadan söze başlar. Şöyle der: *“Durun. Onun (balığın) size bir tarifini yapayım: Balık, rakı şişesinde yaşayan bir mahlûktur”* (Kanık, 2006, 352). “Balık” deyince Orhan Veli'nin aklına “rakı”nın geldiği, onun bu sözlerinden anlaşılır. Rakıyı seven ama onu en çok, balıkla seven bir şairdir Orhan Veli. Bu ayrılmaz ikili onun en büyük zevkidir. Hem sıradan insanları anlatan hem de onların küçük, sıradan hayatlarına özenen şair, rakı-balık keyfinin onları mutlu edeceğini bilir. Zaten o da şöyle der: *“Yoksulluklar içinde yaşayan bir adamın hayatını anlatır o şiir. Böyle bir insan birçok şeyler ister. Esvap ister, yemek ekmek ister. Bu arada rakı içmek de ister. Bu istek mübalağalı bir şekilde anlatılmıştır”* (Kanık, 2006, 358).

Diğer yandan bu dize, okuyanları şaşırtmak, şiir hakkında söz söyletebilmek için yazılmıştır. Çünkü şair, Süleyman Efendi'yi anlatan şiirinde de aynı şeyi yapmış ve şiirlerinin çok okunduğunu görmüştür. Bezirci, aynı etkiyi yaratabilmek için bu yola başvuran Orhan Veli'nin: "*Vazgeçemediğim*"ın okunması için de kitabın sonuna o deli saçmasını koymaya mecbur oldum" (Bezirci, 2003, 78) dediğini söyler.

*Hereke'den çıktım yola,
Selâm verdim sağa sola,
Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim,
Yolun açık ola!*

*İzmit sokakları yaprak içindeydi;
Başımda, unutamadığım şehrin havası;
Dilimde hep oraların şarkıları,
Ellerim ceplerimde,
Bir aşağı bir yukarı.
Sonbahar;*

İzmit sokakları yaprak içindeydi. (Kanık, 2007, 84- 89).

Şairin Destan Gibi adlı kitabında bulunan ve bir bölümü alıntılanan tek ve uzun şiiri Yol Türküleri, Hereke'den başlayıp Zonguldak'ta biten bir yolculuğun hikâyesidir. Orhan Veli'nin şiirlerini Halk Edebiyatı'na yaklaştıran en önemli unsur, dildir. Şair kullandığı "diyalog" diliyle ve deyimlerle en sağlam yoldan halk şiirine yaklaşan bir anlatıma ulaşır. Bu hikâyeye yine parça parça halk türkülerinin girmesi bize '*Han Duvarları*'nı hatırlatır (Filizok, 2011) Destan Gibi (Yol Türküleri) ile Han Duvarları'nı karşılaştıran Mehmet Kaplan, aralarındaki farkı şöyle dile getirir:

"Yol Türküleri'nde de Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde olduğu gibi bir Anadolu seyahatinden alınan izlenimler anlatılmıştır. Şiirin yapısını bir yerden bir yere gidiş, hareket teşkil eder. Şiir boyunca mekân değişir. Fakat Faruk Nafiz Çamlıbel'in tasvir ettiği Anadolu ile Orhan Veli'ninki birbirinden çok farklıdır. Faruk Nafiz'de ön planda gelen tabiat, Orhan Veli'de insandır. Faruk Nafiz akşamları konakladığı

hanlarda bir halk şairinin koşmasının dörtlükleri ile karşılaştığı halde, Orhan Veli şiiri boyunca halk türküleriyle beraberdir” (Kaplan 1978:178)

Şiirde anlatılan yolculuğun gerçek hayatta bir karşılığı vardır: Orhan Veli 1945 yılının sonbaharında İstanbul’dan Zonguldak’a doğru çıktığı gezideki izlenimlerini anlatır (Sazyek, 2006, 242). Ayrıca bu yolculuk izlenimlerinin bir kısmını Ulus’ta yazdığı “Yolcu Notları I ve II”de de gezi notları olarak anlatmıştır (Kanık, 2006, 185-190).

Yol Türküleri’nde (Kanık, 2007, 84- 89) Orhan Veli’nin bir öykücü gibi geziyi tahkiye ettiği açıkça görülmektedir. Sararmış yapraklardan mevsimin sonbahar olduğu anlaşılır. Yolcu, İzmit’in şarkılarını söyleyerek sokaklarda dolaşır. Söylediği türkü buram buram ayrılık, hasret, üzüntü ve “garip”lik kokar. Bir sonraki durak Arifiye’dir. Arifiye Köy Enstitüsü’ne gider. Burada biraz mola verip, Müdür Süleyman Edip Bey’e uğrar. Sıra Adapazarı’ndadır. Çark’ın başında biraz durur ve bir şeyler içer. Ardından Hendek’le ilgili bir türkü tutturur. Düzce’ye de oranın meşhur türkülerinden biri eşliğinde varır. Yeşil Yurt otelindedir. Otelin önü çarşıdır. Dışarıyı seyrederek. Salep satıcılarını görür. Otelde gece, sıkıntılı geçer. Hâlâ içinde bir hüzün, bir “garip”lik vardır. Birisine karşı özlem duyar. Uzakta olan bir sevgiliden mi yoksa İstanbul’dan mı bahsettiği anlaşılmaz. Bahsettiği neyse/kimse onu unutamaz ve içinde bulunduğu duruma alışamaz. Erkenden uyanmıştır. Daha güneş bile doğmamıştır. Pencereden dışarı bakar. İstanbul’u hayal eder. Özlediği, büyük ihtimalle hâlâ uyumaktadır. Galata Köprüsü’nü, denizi, limanı, kayıkları, işçileri düşünür. Köroğlu’nu ve onun Bolu Beyi’ne başkaldırış türküsünü söyleyerek Bolu’ya varır. Dağlara bakar. Köroğlu’nu düşünür. Tekrar yola koyulur. Gözlemlerini aktarır. Belediye meydanına kurulmuş olan radyodan haber özetlerini dinleyip benzin alırlar. Reşadiye Gölü’ne gelirler. Buradan çok etkilenir. Yine akşam olur. Efkâr basar. Adilhan Köyü’nü hatırlar. (Orhan Veli, askerliğini orada yapmıştır). Yine böyle bir akşamda, orada İstanbul’u düşünmüştür. Yine yalnızlığı, garipliği aklına gelir. Bu kez kendini avutur. Askerlikte yaşadığı sıkıntılar geride kalmıştır. İçindeki tüm sıkıntıları bastırır son bir umutla. Bir aşçı dükkânına girip karnını güzelce doyurmaya ve adından biraz içmeye karar verir. Bir yandan da İstanbul hasreti bastırır

durur. Haliç'i, vapurları, Eyüp'ü hayal eder. Tekrar yola koyulur. Bu kez İbricik Köyü'ndedir. Bir kahveye girer. Bu mekâna dair gözlemlerini aktarır. Kahve, gübre kokmaktadır. Kahvedekilerin “makine” bekleyen bir hastalarının olduğunu öğrenir. “Herkesin derdi başka” derken kendi derdi aklına gelir ve bir türkü daha tutturur. Gerede'ye varır. Günlerden pazardır. Kaldırımlarda gezen “yosma”ları görür. Bu yolculuğun ne zaman sona ereceğini düşünür. Sonunda Zonguldak yolundadır. Zonguldak'ı tasvire başlar. Rıhtıma kömür taşıyan vagonlardan bahsederken sözü yine denize getirir.

*Alnımdaki bıçak yarası
 Senin yüzünden;
 Tabakam senin yadigârın;
 “İki elin kanda olsa gel” diyor
 Telgrafın;
 Nasıl unuturum seni ben,
 Vesikalı yârim?” (Kanık, 2007, 93).*

İçinde geçen “vesikalı yar” ifadesinden dolayı gürültülü tartışmalara yol açan Tahattur şiiri yine sıradan insanlara ait bir tahkiyeyi içerir. “*Vesikalı*” bir kadınla onun “*dost*”u dile getirilir. *Evet, “enikonu bir hikâyeyi andırır. Orhan Veli'nin çoğu şiirleri bir çeşit hikâyedir”* (Bezirci, 2003, 93). Kısa gibi görünen yoğun bir öyküdür Düşündükçe insanın zihninde açılıp genişler, neredeyse bir roman olur, bir hayat haline gelir. “Vesikalı” nitelemesi pavyonu, çağrıştıır. “Bıçak yarası” şiddeti, kabadayılığı akla getirir. Şairin “yârim” deyişindeki sıcaklık sevdâyı yoğun bir şekilde ifade eder. “tabakam senin yadigârın” sözüyle anlattığı, bağlılıktır. “telgraf” kelimesi buram buram özlem kokar. Bir tarafta “vesikalı” sevgili yüzünden kavga eden, hatta alınına bir bıçak yarası alan bıçkın bir delikanlı vardır. Bir taraftan bu bıçkın delikanlıyı seven bir “hayat kadını”. Birbirine sevdalı olan bu iki genç, bir sebepten, birbirinden uzağa düşer. “Tabaka”, ayrılığı ve sevdâyı diri tutan simgesel varlıktır. Delikanlı, sevgilisinden bir telgraf alır. O telgrafta sevgilisi, onun artık gelmesini ister. Hatta “iki eli kanda olsa” bile gelmesini istemektedir. Bu kısacacık şiirdeki tahkiye, bazı öykülerde bile yakalanamayacak bir tahkiyeye sahiptir. Hatta bir senaryonun özeti kadar hareket ve aksiyon barındırmaktadır.

*Gel benim canımın içi, gel yanıma;
İpek çoraplar alayım sana;
Taksilere bindireyim,
Çalgılara götüreyim seni.
Gel,
Gel benim altın dişlim;
Sürmelim, ondüle saçlım, yosmam;
Mantar topuklum, bopsitilim, gel” (Kanık, 2007, 94).*

Orhan Veli, iyi bir gözlemcidir. İnsanları, onların yaşadıkları hayatı dikkatlice gözlemler ve bunları konuşma dilini kullanarak şiirlerine, adeta bir öykü yazarı gibi, yansıtır. Altın Dişlim adlı bu şiirde de tasvir ağırlıklı bir öykü söz konusudur. Şiirde ısrarla (5 kez) “gel” dediği kişi, bir önceki şiirde olduğu gibi, biraz hafifmeşrep yaratılışlı bir kadındır. Bu kadının altın dişleri vardır. Gözleri sürmelidir. “Ondüle” saçlıdır. Giyim tarzı da onun nasıl biri olduğunu belli eder. Dönemin modası olan “bopsitil” tarzında giyinir ve mantar topuklu ayakkabıları vardır. Bunların tümü bir araya getirilip zihinde canlandırıldığında abartılı makyajı ve giyimiyle dikkat çeken hafifmeşrep bir kadın ortaya çıkar. Hikâye edilen erkek figür, onu çağırır çünkü onun hoşuna giden ne varsa gözlemleyerek tespit etmiştir ve ona olan ilgisini belli etmek, onu etkileyebilmek için tüm bunları yapmaya hazırdır. Ona ipek çoraplar alacağını, onu taksiye bindirip “çalgılar”a (muhtemelen gazino ya da meyhane) götüreceğini vaat eder. Bunlar, maddi durumu iyi olmayan birçok hafifmeşrep kadının hayalini temsil eder. Neredeyse hepsi, maddi durumu iyi olan birini bulmak, sınıf atlayıp daha rahat bir yaşam sürmek ister.

*Uzanıp yatıvermiş sere serpe;
Entarisi sıyrılmış hafiften;
Kolunu kaldırmış, koltuğu görünüyor;
Bir eliyle de göğsünü tutmuş;
İçinde kötülüğü yok biliyorum;
Yok, benim de yok ama,
Olmaz ki!
Böyle de yatılmaz ki!” (Kanık, 2007, 106).*

Sere Serpe adlı bu şiirde de kısa görünen ama düşündükçe zihinde açılan bir öykü anlatılır. Şair, gözlem yeteneğini kullanarak etkileyici bir tasvir sunar. Bir bayandan bahsedilir. Bir yere “sere serpe” uzanmış. Öykünün diğer kişisi olan erkek tarafından seyredildiğinin farkında değil. Aslında kızın kendisi de

nasıl görüldüğünden bihaber. Erkek, bu duruşun kasten olmadığını farkında ama vücudunun görünen hatları oldukça etkiler onu. Kızın, erkeği etkilemek gibi bir amacı olmadan bile, onu bu derecede etkisi altına alabilmesi erkeğin daha fazla dayanamamasına sebep olur ve “olmaz ki! Böyle de yatılmaz ki!” diye tepkisini ortaya koyuverir.

Şiirin gerçek hikâyesi, Haluk Oral tarafından anlatılır. 1946 yılında, Ankara’da, Sabahattin Eyüboğlu’nun evinde toplanılır. Orhan Veli de oradadır. Ev sahipleri ve misafirler salonda otururken, bir genç kız küçük odada sedire uzanmış, ders çalışır. Bu kişi Bella’dır. Bu Yahudi kız bir yandan Hasanoğlan Köy Enstitüsü’nde İngilizce dersi vermekte, bir yandan da liseyi bitirmeye çalışmaktadır. Orada yaptığı iş de, kalan birkaç dersinin imtihanlarına hazırlanmaktır. Kız, bunlarla uğraşırken şair tarafından izlendiğinin farkında değildir. Onu bir süre seyreden şair, kâğıda bir şeyler yazıp kıza uzatır ve onun için bir şiir yazdığını söyler. Görüldüğü gibi şair, Bella’ya kur yapar. Ona olan ilgisi uzun süre devam eder fakat Bella bunu arkadaşlığa yorar. (Şairin o dönemde birkaç kıza daha kur yaptığı düşünülecek olursa, Bella’nın bu tavrına hak verilebilir). Bu durum artık şairin canını sıkıyaya başlar. Ona hediye ettiği “Karşı” adlı şiir kitabına şöyle bir not düşer: “*Bu iş böyle yürümez, duchesse!*” (Oral, 2009, 118-119). Buradaki “duchesse” kelimesi, şairin Bella’ya taktığı isimdir.

*Biri bir koca görür rüyasında:
Yüz lira maaşlı kibar bir adam.
Evlenir, sedire taşınırlar.
Mektuplar gelir adreslerine:
Şen Yuva Apartmanı, bodrum katı.
Kutu gibi bir dairede otururlar.
Ne çamaşıra gidilir artık, ne cam silmeye;
Bulaşksa kendi bulaşıkları.
Çocukları olur, nur topu gibi;
Elden düşme bir araba satın alınır.
Kızılay Bahçesi’ne gidilir sabahları;
Kumda oynasın diye küçük Yılmaz,
Kibar çocukları gibi...” (Kanık, 2007, 109)*

Altındağ, Orhan Veli’nin, bir öyküsü olan bir başka şiiridir. Şiire başlık olan Altındağ, Ankara’da bulunan büyük bir fukara mahallesidir. Orhan Veli,

bu mahalleden bahseden uzun bir şiir yazar. Buna göre, sabaha karşı bütün Altındağ sakinleri rüya görür. Gördükleri rüyalar; hayalleridir, olmak istedikleri yerdir. Bunlardan genç bir kızla lağımıcının rüyaları/hayalleri, örnek olarak ele alınacaktır. Kız gerçek hayatta evlere bulaşığa, çamaşıra, temizliğe giderek geçimini sağlar. Kızın rüyası ise iyi ve zengin bir eş, rahat bir yaşamdır. Yüz lira maaşlı, kibar bir adamla evlenmek ister. Onunla şehre taşınmayı düşler. Bir apartmanın bodrum katında oturmak ister. “küçük” insanın hayalleri de küçük olur; kendi evi olsun da hangi katta olursa olsun. Bu evi “kutu gibi” olarak hayal eder. Yani küçük ama sımsıcak, birçok mutluluğun yaşandığı, nur topu gibi çocuklarının bulunduğu bir evdir hayali. İkinci el de olsa bir araba sahibi olmayı, Yılmaz adını vermek istediği çocuğuyla Kızılay Bahçesi’ne gitmeyi ister. “kibar çocukları” gibi onun da orada kumda oynayışını seyretmek ister.

Sıradan insanlardan biri olan lağımıcı da küçük ama onun için “rüyaların en güzeli” olan hayaller peşindedir. Bir hamama gitmek, oradaki göbek taşına oturup tellaklar tarafından güzelce yıkanmak ister. Yaptığı işten kaynaklı o pis kokudan arınmış olarak “pamuklar gibi” çıkmak ister oradan. Bu rüyanın altında yatan temizlenme isteği, lağımıcının işiyle alakalı olmalıdır. İş gereği kötü kokan lağımıcı, insanlar tarafından pek sevilmiyor, garipteniyor, dışlanıyor olabilir. Ayrıca hizmet eden hep kendisi olduğu için, rüyasında bile olsa ona hizmet edilmesinin hoşuna gittiği ortadadır.

*Dikilir köprü üzerine,
Keyifle seyrederim hepinizi.
Kiminiz kürek çeker, sıya sıya;
Kiminiz midye çıkarır dubalardan;
Kiminiz dümen tutar mavnalarda;
Kiminiz cimacıdır halat başında;
Kiminiz kuştur, uçar, şairane;
(...)
Ama hepiniz, hepiniz...
Hepiniz geçim derdinde.
Bir ben miyim keyif ehli içinizde?
Bakmayın, gün olur, ben de
Bir şiir söylerim belki sizlere dair;
Elime üç beş kuruş geçer;
Karnım doyar benim de (Kanık, 2007, 118).*

Galata Köprüsü adlı şiirde, adı geçen köprüden bahsedilir. Seçtiği yerin açık bir mekân olması, şaire daha geniş bir bakış açısı sunar. Gözleme dayalı tasvirlerle mekânı görmemizi hatta sesleri duymamızı bile sağlar. İnsan dizeleri okurken bir anda kendini o manzaranın içerisinde bulur. Anlatıcı, köprüde durmuş, çevresini seyrederek. Birçok nesneden bahsetse de asıl önemseydiği; çalışan, ekmeği için uğraşan insanlardır. Kimi kürek çeker, kimi dubalardan midye çıkarır, kimi mavnalarda dümen tutar, kimi halat başında çımacıdır. Kuşlar, balıklar, bulutlar, vapurlar, çatanalar, düdük sesleri, dumanlar... Hepsi bu tasvirin içerisinde yerini alır. Bu tasvir boşa yapılmamıştır. Tasvirde ön plana çıkarılan sosyal çevrenin bir nedeni vardır. Anlattığı insanları “kiminiz” diye ayırıp, sıralar önce; sonra da “Ama hepiniz” diye bir bütün halinde toplar. Burada verilmek istenen ileti ortaya çıkar: “Hepiniz geçim derdinde”. Orhan Veli, bu “sıradan” insanlara karşıdan bakmak yerine onlarla dostluklar kurmaya, onları anlamaya ve hatta onlar gibi düşünmeye, yaşamaya çalışır. “Bir ben miyim ehli keyf içinizde?” derken kendini de onlardan biri saydığı aşikârdır. Ardından kendisinin de aynı sıkıntı içinde olduğunu, yani geçim derdinde olduğunu söyler.

*Ağaca bir taş attım;
Düşmedi taşım,
Düşmedi taşım,
Taşımı ağaç yedi;
Taşımı isterim,
Taşımı isterim!”* (Kanık, 2007, 185).⁵

İyi bir gözlemci olan Orhan Veli, çocukların konuşmalarından bile şiir çıkarabilecek yetenekte bir şairdir. Bu gözlem ona, çocukların ağzından ve bakış açılarından şiir yazabilme olanağı verir. Ağaç adlı bu şiir de kısa görünür fakat okuyup düşündükçe insana geniş bir hayal dünyasının kapılarını açar. Öykünün kahramanı, muzip bir çocuktur. Ağaca bir taş atar ve taşın geri gelmediğini görünce ağacın taşını yediğini düşünür. Bu durumdan rahatsız olan çocuk “taşımı isterim!” diye tepinmeye başlar.

⁵ Varlık, 15.9.1937. Bu şiir ayrıca Garip’in birinci basımında “Veda Müsameresi” başlığı altında, son şiir olarak yer alır. Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın imzasını taşır.

Burada, anlatıma dayanan “masal” türüne gönderme yapıldığı görülmektedir. Çocuğun duygularını en iyi, böyle masalımsı bir dünya ifade eder. Asım Bezirci, bu şiirin gerçeküstücülerin şiir anlayışıyla bağlantılı olduğu kanaatindedir. Çünkü bu tarz bir anlatım ve bu çocuksu bakış açısı, gerçeküstücülerde bulunur (Bezirci, 2003, 50).

Anlatıma dayalı bir türe yapılan bu gönderme, şairin şiirlerinde böyle türlere başvurduğunu gösterir. Yani bu şiirde de anlatıma dayalı türlerin izlerine rastlanır.

Şiirin asıl öyküsü ise bambaşkadır. Asım Bezirci tarafından verilen bilgiye göre; Orhan Veli bir şiirini Necip Fazıl Kısakürek’in yönettiği “Ağaç” dergisine gönderir. (Derginin ismi önemli bir ipucudur). Fakat bu şiir ne dergide yayımlanmış ne de şair, şiirini onlardan geri alabilmiştir. Orhan Veli, bunun üzerine bu şiiri yazar (Bezirci, 2003, 50). Yani amacı; üstü kapalı olarak uğradığı haksızlığı eleştirmektir.

*Ankara, 8.12.37
Saat: 21*

*Kış kıyamet
Macar lokantasında yazıyorum
İlk mektubumu
Oktay'cığım
Bu gece sana bütün sarhoşların
Selâmı var (Kanık, 2007, 203).*

Oktay’a Mektuplar, üç bölümden oluşan; öykünün önemli unsurları olan tarih, yer ve saatin verildiği bir şiirdir. İlk bölümde mevsim kıştır. Bu, Oktay’a ilk mektubudur. Macar Lokantası’nda hem yemek yemekte hem de bir şeyler içmektedir. Oktay’a, daha önce birlikte de gittikleri bu yerde bulunan sarhoşların selamını iletir. İki gün sonrasının tarihi atılmış olan ikinci şiirde ise öykünün kahramanı, bulunduğu mekândan dışarıyı seyrederek. Aynadan, geçen bulutları görür. Dışarıda yağmur yağmaktadır. Bu kapalı hava adeta onun içini de karartmış, onu etkîlendirmiştir. Aklına, yakın arkadaşı olan Melih’le aynı kızı sevdikleri gelir. Üçüncü bölüm, 6 Ocak 1938 tarihlidir. Öykü kahramanı bir aydır iş aramakta fakat bir türlü bulamamaktadır. Meteliksizdir.

Onu hayatta tutan sadece kalbinde taşıdığı aşktır. Bu aşk olmasa çoktan bu dünyadan göç etmiş olacağını belirtir. Sırf sevdiği kişi için, ömrünün sonuna kadar dünyada kalıp, tüm bu acılara rağmen mücadele etmeye kararlı görünür.

*Şimdi kılıksızım, fakat
Borçlarımı ödedikten sonra
İhtimal bir kat da yeni esvabım olacak
Ve ihtimal sen
Yine beni sevmeyeceksin.
Bununla beraber pazar akşamları
Sizin mahalleden geçerken,
Süslenmiş olarak,
Zannediyor musun ki ben de sana
Şimdiki kadar kıymet vereceğim? (Kanık, 2007, 190).*

“Pazar Akşamları” şiiri yine bir mahalle hikâyesidir. Hikâyenin erkek kahramanı fakirdir, ayrıca onun borcu da vardır. Bunca sıkıntısına bir de, sevdiği kızın ona (büyük ihtimalle maddi durumundan dolayı) yüz vermemesi eklenir. Kız onu sevmemektedir. Borçlarını ödediği zaman bir kat da “esvap” almayı düşünür. Bunun da kızın onu sevmesini sağlamayacağını bilir. Fakat bir gün maddi durumu düzelirse, bir pazar akşamı, kızın mahallesinden takım elbiseleriyle geçerken, ona şimdi olduğu kadar kıymet vermeyecektir. Böyle kötü günlerinde yanında olmayan birini, iyi gününde de o, görmezden gelecektir.

*Montör Sabri ile
Daima geceleyin
Ve daima sokakta
Ve daima sarhoş konuşuyoruz.
O her seferinde,
“Eve geç kaldım” diyor.
Ve her seferinde
Kolunda iki okka ekmek.” (Kanık, 2007, 204).*

Montör Sabri adlı bu şiirde yine söz konusu olan, “küçük” insanlardan biridir. Adı, Sabri'dir. “Montör Sabri” olarak bilinir. Bir işçidir. Anlatıcı/yazar, Montör Sabri'yle geceleri sokakta karşılaşır. Sarhoştur. Konuşurlar. Her seferinde eve geç kaldığını söyler. Kolunda iki okka ekmekle evine doğru yol alır.

Şiirde anlatılan öykünün gerçek hikâyesi şöyledir: Arkadaşı Melih Cevdet, Orhan Veli'nin boyacılar, garsonlar, işçiler ve benzeri birçok insanla arkadaşlık ettiğiinden bahseder. Harpten önceki günlerden birinde Orhan Veli onu, fakir bir işçi olan Montör Sabri ile tanıştırır. Sarhoştur. Kolunda iki okka ekmek vardır ve sürekli olarak eve geç kaldığından bahsetmesine rağmen bir türlü evinin yolunu tutamaz. Ertesi gün Orhan Veli, bu şiiri yazar.

Bir süre sonra Melih Cevdet tekrar Orhan Veli'yle bir araya gelir. Karşılaştıkları lokantada Orhan Veli, bir ayağı kesik bir adamla oturmaktadır. Sohbet etmektedirler. Orhan Veli, Melih Cevdet'i görünce ona, Montör Sabri'yi hatırlayıp hatırlamadığını sorar. "Son Yaprak"ın 1.12.1951 tarihli sayısında yer alan bu bilgi, Orhan Veli'nin Montör Sabri'yi tanıdığını gösterir. Montör Sabri'yi tanıyan sadece Melih Cevdet değildir. Mehmet Kemal de onu tanır. Hakkında daha ayrıntılı bilgiler verir. Cumhuriyet'in 22.05.1983 tarihli sayısında yer alan bir yazısında şunları aktarır: "*Montör Sabri'yi o yıllarda Kürdün Meyhanesi'ne giden bütün sanatçılar tanırdı. Orta boylu, kumrala çalan saçlı, göçmen görünümünde bir işçiydi. İmalat-ı Harbiye fabrikalarında montördü. Meyhaneye gelir, geç saatlere kadar içer, sarhoş olur giderdi. Bazen de yine barların bulunduğu caddede geç saatlerde koltuğunun altında eve götüreceği nevalesi ya da ekmeğiyle görünürdü. Montör Sabri'yi hepimiz tanırdık ama şiirini adıyla sanıyla Orhan Veli yazdı*" (Bezirci, 2003, 47). Görülen odur ki; Orhan Veli hem sıradan insanları tanımaya hem de onlardan biri olmaya çalışır ve çekinmeden onlara şiirlerinde yer verir.

*Ben Orhan Veli
"Yazık oldu Süleyman Efendiye"
Mısra-i meşhurunun mübdii..
Duydum ki merak ediyormuşsunuz,
Hususi hayatımı,
Anlatayım (Kanık, 2007, 216-217).*

Ben Orhan Veli, şiir görünümünde bir otobiyografi denemesidir. Şairin kendi hayatını anlattığı bu şiir de öyküsel unsurlar barındırır. Şair kendisini "Yazık oldu Süleyman Efendiye" mısraının mübdii olarak tanıtır. Özel hayatından bahseder. Alaycı üslubu dikkat çeker. Kendisinin bir "adam"

olduğundan, sirk hayvanı falan olmadığından bahseder. Bir evde oturur, masa başında çalışır, bir anne ve bir babadan dünyaya gelir. Ne başında bulut gezdirir ne de sırtında “mühr-ü nübüvvet”. Yani ne bir peygamber gibi seçilmiş biridir ne de sıradan insanlardan herhangi bir farkı olan biri. Aristokrat değildir. Mütevazı da sayılmaz. İspanağı ve puf böreğini çok sever. Malda mülkte gözü yoktur. Gezmeyi sever. En yakın arkadaşları Oktay Rifat ve Melih Cevdet'tir. İsmi sakladığı bir sevgilisi vardır. “ehemmiyetsiz” olarak görülen şeylerle uğraşır fakat buna “üdeba”nın ehemmiyetsiz olanı dâhil değildir. Daha bildiği bilmediği birçok huyu olduğunu fakat onların da birbirine benzediği için onları saymaya lüzum olmadığını söyleyerek sözlerini sonlandırır.

*Canan ki Degüstasyon'a gelmez
Balıkpazarı'n hiç gelmez (Kanık, 2007, 220).*

Canan adlı şiirde anlatılan öyküdeki kahramanın bir sevgilisi vardır. Bu kişinin daha çok, lüks yerleri tercih ettiği anlaşılır. Degüstasyon, o zamanın Beyoğlu'nun şık, seviyeli ve içkili bir lokantasıdır. Balıkpazarı ise Eminönü'nde, genellikle “alt sınıfın” gittiği bir meyhanedir. Sevgili, Degüstasyon gibi seçkin bir mekâna çağrıldığı halde gelmez. O zaman Balıkpazarı'na zaten gelmeyecektir.

Asım Bezirci ve Orhan Okay'dan derlenen bilgilere göre bu şiir, Ahmet Haşim'in “eski” şiir anlayışını temsil eden poetik görüşünü yıkmak amacıyla Orhan Veli tarafından yazılır. Ahmet Haşim'in “*Canan ki gündüzleri gelmez/Akşam görünür havz üzerinde*” şiirinin adeta alaya alınışıdır. Böylece Ahmet Haşim'in, şairaneliği ön plana çıkaran şiir anlayışını yıkmaya çalışır.

*Yolum asfalt,
Yolum toprak,
Yolum meydan,
Yolum gökyüzü
Ve ben neler düşünüyorum (Kanık, 2007, 225).*

Veda şiiri, adeta Garip hareketine bir vedadır. Ayrıca, Orhan Veli'ye asıl ününü kazandıran, Garip hareketinin temsili şiiri olan, şairin de o isimle anılmasına sebep olan Süleyman Efendi'nin oğlundan bahsetmesi de oldukça anlamlıdır. Süleyman Efendi'yle başlayan şiir, onun oğluya sona doğru ilerler.

Anlatılan öyküdeki kahraman yolda yürür. Fakat düşünülecek bir sürü ciddi ve bir o kadar da önemli mesele varken o, "küçük" şeyleri ve "küçük" insanları düşünür. Ardından aklından geçen mısraları mırıldanır. Kahveye girdiğinde postacıyı, jandarmayı ve işsiz bir adamı bir gidip bir gelir halde görür. Yerinde oturan sadece Süleyman Efendi'nin oğlu Niyazi'dir. Ajans dinler. Onun bu halini, savaş çıkıp çıkmayacağını düşünmesine ya da zaten yakında savaş çıkacağını ve savaşa gideceğini biliyor olmasına yorar.

4.2.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Öyküde vaka, biri tarafından anlatılır. Olayların içinde ya da dışında olan bu kişiye "anlatıcı" denir. Yaşananlar, "birinci" ya da "üçüncü" şahıs ağzından olmak üzere iki şekilde aktarılabilir. Anlatıcı, görevini yerine getirirken iki farklı tavır sergileyebilir: Objektif ve sübjektif. Sübjektif tavır sergilerken yaşananları onaylayabilir, eleştirebilir, yüceltebilir, alaylı bir şekilde aktarabilir vb. anlatıcının bu tutumu, "bakış açısı" olarak tanımlanır.

Şiirde öykü izlerinin peşine düşüldüğüne göre, öyküsü olan şiirlerin belirli bir anlatıcısı ve bakış açısı da olmalıdır. Bunların varlığı da Orhan Veli'nin şiirlerinde öykü unsurlarının bulunduğu işaretlerdir.

Orhan Veli'nin Gemlik'ten bahseden, başlığı olmayan şiirinde (Kanık, 2007, 32) bir yolculuk anlatılır. Yolcunun, göreceği manzaradan dolayı şaşıracağı söylenmekte yani o kişinin vereceği tepki önceden bilinmektedir. Bundan yola çıkarak bu şiirin öyküsel boyutunun hâkim bakış açısıyla oluşturulduğu sonucuna varılır.

“Robenson” (Kanık, 2007, 33) adlı şiirin kahramanı bir çocuktur. Anlatıcı, bu çocuğun biraz daha büyümüş halidir. Burada aktarılan özne, çocukluk dönemindedir. Aktarıcı özne ise gençlik ya da olgunluk dönemindedir. Nurullah Çetin, bu çeşit anlatıcıya genel olarak “özne anlatıcı”, özel olarak da “ayrışmış özne” der (Çetin, 2006). Bu çocuğun ve onun hamannesinin en büyük üzüntüsü, okudukları kitaplardaki kahramanların, içinde buldukları kötü durumdur. Onları bu kötü durumdan kurtarmak için çareler bile ararlar. Çocukluk evresini geçen kahraman, o günleri hatırlar ve o eski günlerin çocuksuluğuna bürünerek bu anısını anlatır.

“Rüya”nın (Kanık, 2007, 34) kahramanı da bir çocuktur. Hem öykünün kahramanı hem de anlatıcısıdır. Öykü, birinci kişi ağzından anlatılır. Olanlar, rüyasında annesini ölmüş olarak gören bir çocuğun hüznünlü bakış açısıyla aktarılır. Hissettiklerini, balonunu gökyüzüne kaçırdığı zaman duyduğu üzüntüyle açıklar. Olayları kendi duygusal bakış açısıyla yorumlayan anlatıcı, sübjektif bir tavır sergiler.

“Şoförün Karısı”nda (Kanık, 2007, 43) anlatıcı, bıçkın bir delikanlıdır. Olup bitenleri birinci şahıs olarak aktarır. Şoförün karısının onda gönlü olduğunu düşünür. Anlatımda bilgi, kahramanın bildiği ve anlattığıyla sınırlı olduğu için şoförün karısının ne düşündüğü ya da ne hissettiği bilinmez. Öykü, iki arada bir derede kalmış kahramanın bakış açısıyla aktarılır.

“Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) şiiri, öykünün başkahramanı tarafından anlatılır. Kahraman, kendisinin dedikodusunun yapıldığına inanır. Her biri başlı başına bir öykü olan bu dedikoduları sıralamaya başlar. Böylece birden fazla öykü ortaya çıkar. Ana öykü; kahramanın, hakkında yapılan dedikodular olduğunu söylemesiyle başlar. Her dedikodu, okuyucunun hayal dünyasında açılıp genişleyen öykülere dönüşür. Burada, “dedikoducu” olan gizli bir anlatıcının da varlığı sezilir. Kahraman bu durumdan şikâyetçi değildir hatta insanlar tarafından bilinip konuşulmanın hoşuna gittiği sezilir.

Orhan Veli'nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” (Kanık, 2007, 45) adlı meşhur şiirinde yaşananları, olayların dışında olan biri anlatır yani olaylar üçüncü kişi

tarafından aktarılır. Anlatıcı, öykünün başkahramanı Süleyman Efendi'nin her şeyini bilir. Bu da hâkim bakış açısının kullanıldığını gösterir. Süleyman Efendi'nin ölümü ve onun ardından yaşananların anlatıldığı bu şiirde, hüzün hâkimdir. Anlatıcı, Süleyman Efendi'nin ölümüne üzülmüş, bu da onun bakış açısına yansımıştır. Bakış açısında dikkat edilecek bir özellik de anlatıcının Süleyman Efendi'nin yerine konuşabilmesi hatta başkalarının Süleyman Efendi için düşünebileceklerini de ifade etmesidir. Örneğin Süleyman Efendi'nin öldüğünü duyanların haklarını helal edeceklerini söyleyen anlatıcıdır.

“Güzel Havalarda” (Kanık, 2007, 57) şiirinde anlatıcı aynı zamanda, yaşanan olayların başkahramanıdır. Yani bu şiirin öyküsü, birinci kişi ağızından anlatılır. Bu kişi, başına gelen her şeyin sebebinin “güzel havalarda” olduğuna inanır.

“Söz” (Kanık, 2007, 67) adlı şiirde anlatıcı hem öykünün kahramanlarından biridir hem de anlatıcısıdır. Yani bu şiirin öyküsü, özne anlatıcı tarafından aktarılır. Yapılan tasvirler ve yaşanan olaylar, anlatıcının sübjektifliğinden kaynaklı olarak, kısıtlı bir şekilde anlatılır. Olaylara tek yönlü bir bakış açısı hâkimdir.

“Bir Roman Kahramanı”nda (Kanık, 2007, 71) bir tek kişi yer alır ve tüm olaylar onun etrafında döner, onun bakış açısıyla anlatılır. Yani olayların aktarımı birinci tekil kişi ağızındandır. Kahramana kötümser bir hava hâkimdir. Bu da onun anlatımına yansır. Anlatımda sübjektif bir tutum sergilenir.

“Yolculuk” (Kanık, 2007, 73) şiirinde de anlatım, birinci tekil ağızdan yapılır. İsmi verilmemiş olan bir kişinin yolculuk öyküsü anlatılır. İnsana birçok duygu hissettirebilen yolculuklar bu kişiyi hüzünlendirir. Bu sübjektif bakış açısı, yolculuk boyunca kişiyi etkisi altına almış ve öykünün hep bu havada sürmesine neden olmuştur.

“İstanbul Türküsü”nde (Kanık, 2007, 74) şair, anlatılan öykünün kahramanıdır. Aynı zamanda anlatıcı da kendisidir. Yani anlatım birinci şahıs

ağzından yapılır. İşsizlik, gariplik, iç sıkıntısı gibi konuları sık sık ele alan şair, bu şiirde de aynı konulardan bahseder. İstanbul'un, manzarasının güzelliğiyle meşhur olan Boğaziçi gibi bir mekânında bulunmasına rağmen içinde bulunduğu sıkıntılı durum nedeniyle şairane cümleler kurmak, tasvirler yapmak aklına bile gelmez. Boğaziçi'nde bulunduğunu, Rumelihisarı'nda oturmakta olduğunu söylemekle yetinir. İç sıkıntısını biraz olsun hafifletebilmek için türkü söylediği görülür. Bu türkülere de aynı konu hâkimdir. Türküler, temayı daha etkili hale getirmiştir.

“Keşan” (Kanık, 2007, 78) adlı şiirde bir yolculuğun öyküsü anlatılır. İsmi verilmeyen yolcu hem öykünün kahramanlarından biri hem de anlatıcısıdır. Bundan dolayı, öyküde, anlatıcı ne anlattıysa o kadarı bilinir. Mesela şair, Cumhuriyet Hanı'nda kaldığı gece, gökyüzünün çok güzel olduğundan bahseder fakat bu güzelliği uzun uzun tasvir etme yoluna gitmez, “Ne güzel bir geceydi” der ve anlatmaya devam eder.

Şairin “Misafir” (Kanık, 2007, 79) adlı şiirinde anlatılan iki kahraman da isimlidir. Anlatım, öykünün erkek olan kahramanı tarafından yapılır. Olaylar birinci kişi ağzından anlatılır. Aktarımda gözlemden çok anlatım metodu kullanılır. Anlatıcı, nesnel bir tutum sergileyerek sadece olanı anlatır. Duygularından pek söz etmez. Sadece sıkıldığı bilinir. Vakit geçirmek için yaptıklarından bahseder. Fakat onu hiçbir şey oyalayamaz ve sonunda soluğu, gitmemesi gereken bir yerde ve birinin yanında alır.

“Eskiler Alıyorum” (Kanık, 2007, 80) şiiri, öykünün kahramanı olan bir eskicinin ağzından anlatılır. Anlatım birinci kişi ağzından yapılır. Anlatıcı, okuyucuyu sarsmayı ve şaşırtmayı amaç edinmiştir. Anlatım da anlatıcının takındığı bu tavra göre şekillenmiştir. Şiir boyunca olay anlatımı yaparken, şiirin bitiminde bir hayaline yer verir. Başlangıç ve bitiş arasındaki uyumsuzluk, okuyucuyu şaşırtır.

“Yol Türküleri” (Kanık, 2007, 84- 89) uzun bir şiirdir. Bir yolculuğu anlatır. Bu yolculuğu yapan kişi, “İstanbul hasretini” gönlünde taşıyan bir halk aşığına benzer. Ama bazen öyle dizelere yer vermiştir ki, anlatılan İstanbul mudur

yoksa bir sevgili midir, anlaşılmaz. Kendisi hem olayları anlatan hem de yaşayandır. Yani anlatım birinci kişi ağzından yapılır. Gözleme dayalı tasvirlerle de yer verilir. Anlatım sırasında aralara türküler serpiştirmiştir. Bu yolculuğa umutlu çıkan ve bir arayış içinde olan bu kişi, yolcuğun sonunda tatmin olmamış, aradığını bulamamıştır.

“Tahattur” (Kanık, 2007, 93) adlı şiirde sıradan insanların aşkı ele alınır. Anlatım, öykünün erkek kahramanı tarafından yapılır. Yani olaylar birinci ağızdan anlatılır. Anlatıcı, sevdiği kızı özler. Özellikle ondan gelen bir telgraf bu özlemi daha da arttırır. Anlatıcının bakış açısı da bu doğrultuda gelişir ve sübjektiflik kazanır.

Şairin “Altın Dişlim” (Kanık, 2007, 94) adlı şiirinin teması da aşktır. Anlatım, bu kez gözlemci konumunda bulunan bir kişi tarafından yapılır. Hoşlandığı bir kadından bahseder. Onu ayrıntılı bir tasvirle anlatır. Ona duyduğu sevgiyi “canımın içi” şeklinde abartısızca belirttikten sonra onunla ilgili hayallerine yer verir. Kızın bu kişiye karşı olan hisleri hakkında bir ipucu yoktur çünkü olaylar erkek kahramanın bakış açısıyla sınırlandırılmıştır.

“Sere Serpe” (Kanık, 2007, 106) şiiri, gözlemci bakış açısı kullanılarak üçüncü kişi ağzından aktarılır. Bu kez yapılan tasvir sübjektiftir. Tasvir yapılırken belirli ayrıntılar dikkate alınmış ve görüntünün hissettirdiği duygulara da yer verilmiştir. Bu tasvirden kaynaklanan cinsel çağrışımlar, anlatıcının bakış açısını etkilemiştir.

“Altındağ” (Kanık, 2007, 109) şiiri, uzun bir öyküdür. Ankara'nın bir fukara semtinde yaşayan sıradan insanların hayallerine yer verilir. Burada adeta öykü içinde öykü vardır. Ana öyküye göre tüm Altındağ halkı sabaha karşı rüya görür. Anlatıcı, burada yaşayan insanların rüyalarına yer verir. Aslında bu rüyalar onların hayalleridir. Anlatım, olayların dışında olan ama onların hepsinin rüyalarını bilen, hâkim bakış açısıyla yapılır. Küçük insanların küçük şeylerle mutlu olabileceği gösterilir. Anlatıcının bakış açısı da buna göre şekillenir.

“Galata Köprüsü” nde (Kanık, 2007, 118), köprüde duran bir kişinin izlenimleri ve bunlara bağlı olarak gelişen düşünceleri anlatılır. Şiirde, birinci tekil kişi tarafından ikinci şahıslara seslenilir. Toplumsal bir temayı işlemesi, bunu gerekli kılar. Önce her şeyiyle canlı bir tasvir yapılır. Sesler, görüntüler... Hepsi bir aradadır. Yapılan bu nesnel tasvirin ardından, bahsedilen manzarayla ilgili yorumlarını aktarır anlatıcı. Bu yoğun çalışma temposunun sebebi geçim derdidir. Sonunda kendisinin de onlardan farksız olmadığını söyleyerek anlatımını noktalar. Çünkü o da geçim derdindedir.

“Ağaç” (Kanık, 2007, 185) adlı şiirde olaylar bir çocuğun bakış açısıyla anlatılır. Çocuk hem kahraman hem de anlatıcıdır. Bu nedenle bakış açısı da sınırlanır. Çünkü çocuk olanların ne kadarını anlıyorsa o kadarını anlatır. Örneğin; attığı taş, ağaçta kalınca ağacın onun taşını yediğine inanır. Fakat bu onun düşüncesidir. Gerçek sebebi farklı olsa da bilinmemektedir.

“Okta’y’a Mektuplar” (Kanık, 2007, 203), adından da anlaşılacağı gibi, şiir görünümünde bir mektuptur. Bu kez başkahraman, şairin kendisidir. Aynı zamanda olaylar da onun tarafından, yani birinci kişi ağzından anlatılır. Üç bölümden oluşan şiirlerin birinci ve üçüncüsünde anlatma yöntemini kullanırken, ikincisinde ağırlıklı olarak gösterme yöntemini yani gözleme dayalı tasvirî bir anlatımı seçer. Tasvirde nesnel davranır. Sadece gördüğünü aktarır, tasvirini yaptığı manzara karşısında hissettiklerini dile getirmez. Anlatıcı hem arkadaşını özlemenin burukluğu hem en yakın arkadaşı Melih’le aynı kızı sevmenin hüznü hem de işsizlikten kaynaklı sıkıntılar içindedir. Olayların anlatımı da bu bakış açısına göre şekillenir.

“Pazar Akşamları” (Kanık, 2007, 190) şiirinde karşılıksız bir aşkla maddi durumdan kaynaklı sıkıntılar bir arada işlenir. Anlatıcı hem öykünün kahramanı hem de aktarıcısıdır. Olaylar onun bakış açısından anlatılır. Maddi sıkıntılar içinde olan bu kişi, sevdiği kızın da sırf bu yüzden onun aşkına karşılık vermediğini düşünür. Borçlarını ödese bile, zengin olmadığı için sevdiği yine ona yüz vermeyecektir. Kahraman, bu duruma karşı, psikolojik olarak bir savunma mekanizması oluşturur ve maddi açıdan rahata kavuştuğu gün, bu kez onun kıza eskisi kadar değer vermeyeceğini söyler.

Kendini böyle avutur. Olaylar, kahramanın bu karamsar bakış açısıyla anlatılır. Anlatıcının takındığı bu tutum, okuyanı gülümsetirken bir yandan da hüzünlendirir. Anlatıcı, olayları ironik bir bakış açısıyla aktarır.

“Montör Sabri” (Kanık, 2007, 204) şiirinde anlatım, öykünün kahramanlarından biri tarafından yapılır. Bu kişi, Montör Sabri’yi tanır, onunla sohbet eder. Anlatılanlar, onun gözlemlerine dayanır. Süleyman Efendi’yi anlatan kişi onun içini dışını bilirken, buradaki anlatıcı sadece gördüğünü anlatır. Tasvir, nesnel bir bakış açısıyla yapılmış, anlatıcı sadece gördüklerini aktarmıştır.

“Ben Orhan Veli” (Kanık, 2007, 216-217), şairin kendi hayatını anlattığı şiirdir. Burada anlatıcı da başkahraman da şairin kendisidir. Bu şiiri, hususi hayatının merak edildiğini duyduğu için yazdığını söyler. Anlatıcı, hayatını mizahi bir dille anlatır. Bir yandan da bazı kişilere göndermeler yapar (İngiliz kralı, Celal Bayar’ın ahır uşağı, Ahmet Haşim). Bu anlatım tarzı, anlatıcının bakış açısını etkiler.

Şairin iki dizeden oluşan “Canan” (Kanık, 2007, 220) adlı şiiri, kısa olmasına rağmen düşündükçe açılıp genişler ve bir öykü oluverir. Anlatım, öykünün erkek kahramanı tarafından yapılır. Öykünün kadın kahramanı İstanbul’un lüks mekânlarından biri olan Degüstasyon’a davet edilir fakat gelmez. Anlatıcı, böyle birinin Balıkpazarı gibi, İstanbul’un orta halli insanların geldiği bir mekâna hiç gelmeyeceğini düşünür. Ahmet Haşim’in şiirlerinden birinin parodisi olan bu beyitte, mizahi bir yan vardır. Anlatıcının bu bakış açısı anlatımı etkiler.

“Veda” (Kanık, 2007, 225) adlı şiirde yine bir yolculuktan bahsedilir. İkiye bölünen şiirin ilk bölümünde anlatım, birinci ağızdan yapılır. Anlatıcı hem öykünün başkahramanı hem de olayların aktarıcısıdır. İkinci bölümde ise olaylar hâkim bakış açısıyla anlatılır. Anlatıcı, gördüklerini aktarır, olaylara dâhil olmaz. Süleyman Efendi’nin oğlu Niyazi’nin ajans dinlediğini söylerken, onun aklından geçenleri de söyler.

4.2.3. Şahıslar

Şahıslar, öykünün temel unsurlarından biridir. Onlar olmazsa anlatım da olmaz. Çünkü öyküdeki olayları yaşayanlar onlardır. Şahıslarla kast edilen sadece insanlar değildir. Bir insan gibi eylemde bulunan bütün varlıklar “şahıs” olarak kabul edilir.

Şahıslar anlatılarda farklı özelliklerle görülebilir. Yaşanan olaylardaki işlevlerine, eğitim seviyeleri, dünya görüşleri, yaşadıkları yerler, yaşam tarzları ve mesleki anlamda statülerine göre sınıflara ayrılabilirler. Ayrıca güzellik çirkinlik gibi dış özelliklerinin yanında iyilik kötülük gibi iç özellikleri de aktarılır.

Orhan Veli, tıpkı bir öykü yazarı gibi, karakterler yaratmıştır. Gerek betimlemeler gerekse olaylara verdikleri tepkiler ve dünya görüşleriyle ilgili ipuçlarıyla onları daha iyi tanımamızı sağlamıştır.

“Robenson” (Kanık, 2007, 33) adlı şiirde bir çocuktan ve onun haminesinden bahsedilir. Onların dış görünüşleriyle ilgili bilgi bulunmamaktadır. Anlatılanlardan yola çıkarak empati kurabilen, duygusal özneler oldukları kanısına varılır.

Orhan Okay, Orhan Veli'nin çocukluğa yönelişinin sebebini onun poetikasından yola çıkarak açıklar. Ona göre, Orhan Veli ve arkadaşlarının eski şiir anlayışına sırt çevirmesi, onlara yeni sahalara açar. Bu alan, bilinçaltıdır. Bilinçaltı, sanat ve edebiyat sistemleri tarafından tahrip edilmemiş yegâne dünyadır. Şiirde tabiliği amaç edinen şair, aradığı saflığı burada bulur. Bu saflık da onu çocukluk dünyasına sevk eder. (Okay, 2009, 74).

Çocukluk döneminden bahsedip, anlatımlarında şahıs olarak çocukları seçmesinin diğer sebebi de şairin sıkıntılı bir evreden geçmesiyle bağlantılı olabilir. İkinci Dünya Savaşı'nın buhranları, sıradan ve mutlu bir hayat özlemi, onu ve o neslin birçok sanatçısını bohem bir yaşama sevk eder. Yaşanan

maddi sıkıntılar, içkiye düşkünlük onları bunalttıkça bu sanatçılar, çocukluk günlerini arar olurlar. Bu şiirde, çocuğun en büyük derdinin, okuduğu kitaplardaki kahramanların düştüğü zor durumlar olması, bu duruma işaret eder.

“Rüya” adlı şiirde (Kanık, 2007, 34) bir çocuk ve onun annesi yer alır. Anne ya da çocukla ilgili ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Olaylardan yola çıkarak çocuğun, annesini kaybetmekten çok korktuğu söylenebilir.

“Şoförün Karısı” (Kanık, 2007, 43) adlı şiirde şahıs kadrosu üç kişiden oluşur: şoför, şoförün karısı ve eniştesi. Şoförün karısı, perdelerin kapalı olup olmadığına dikkat etmeden evin içerisinde soyunabilen hafif meşrep bir kadındır. Eniştesine kur yapması, onun pek de iyi biri olmadığına işarettir. Bu kadın, öykünün başkahramanıdır.

Öykünün diğer kahramanı, kadının eniştesi olan bir delikanlıdır. Sıradan bir mahalle delikanlısıdır. Bu kişi hem yengesini gizli gizli gözetleyen, içten içe onu arzulayan hem de yiğitliği elden bırakmak istemeyen, arada kalmış bir karakterdir. Cinselliğin tema olarak işlenmesi Orhan Veli’yle başlamaz fakat cinselliği mahrem alanlardan günlük hayata taşıyan kişi o olmuştur. Orhan Veli tarafından serbest bırakılan Eros, burada kendini, “dikizleme” olarak gösterir. Bu argo tabirin kullanılması, kişinin karakter analizi açısından önemli bir ipucudur. *“Hayatın yoksul ve aykırı pratiği, argoyu kaçınılmaz kılar. Çünkü verili erdemlerin uzağına düşen özneler, ancak bu şekilde doğal dürtülerini, hatta sıradanlık örtüsüne bürünmüş fantezilerini rahatça dillendirebilirler”* (Narlı, 2007, 131).

“Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) şiirinin asıl kahramanı, ismi verilmemiş bir adamdır. Sıradan insanlardan biridir. Bunun dışında onunla münasebeti olduğu iddia edilen Süheyla, Eleni, Melahat, Muallâ ve ismi verilmemiş bir kadından, bir de isimleri verilmemiş ve kaç kişi olduğu belirtilmemiş olan arkadaşlarından bahsedilir.

Anlatılan öykünün asıl kahramanı, yukarıda bahsedilmiş olan Eros'un sokaktaki halidir. Serbest kalan Eros'un tek biçimli ilişkilerle yetinmediği görülür. Sadece âşık olmak ya da âşık olduğu kızı hayal etmekle kalmaz. Kiminin tramvayda bacağını sıkar, kimini öper, kimiyle birlikte gezer...

“Kitabe-i Seng-i Mezar” (Kanık, 2007, 45) şiirinin asıl kahramanı, Süleyman Efendi'dir. Orhan Veli, şiirlerinde hep sıradan insanlardan bahsetmesine rağmen sadece bir kısmının ismini verir. Süleyman Efendi de bunlardan biridir. Hatta onun oğlu Niyazi de “Veda” adlı şiirde anlatılır (Kanık, 2007, 228).

Süleyman Efendi'nin iki büyük sıkıntısı vardır: Biri geçim derdi, biri de ayağındaki nasırdır. Ama onun en çok nasırdan çektiğini söyler şair. Dış görünüşü, “çirkin” olarak nitelenir. Kahvecilikle uğraşır. Allah'ın adını sadece kundurası vurduğu zaman ansa da şair, onun günahkâr sayılmayacağını söyler. Hayatı boyunca derin felsefi problemleri olmamıştır. Sıradan yaşamış, sıradan ölmüştür. Kimilerine borcu vardır. Bu dünyada sahip oldukları tüfek, matara ve torba gibi sıradan ve küçük nesnelere sınırlıdır.

Tasvir Gazetesi'nin 21.3.1947 tarihli sayısındaki yazısından yola çıkıldığında görülür ki, Orhan Veli'ye göre günümüz dünyasında çoğunluğu, fakir halk oluşturur. Edebiyat da onların edebiyatı olmalıdır. Bu nedenle kahramanlarını bu sınıf içinden seçer. Şairin anlattığı hayat da o sınıfın hayatıdır (Bezirci, 2003, 66). Süleyman Efendi'yi seçmesinin nedeni de budur. Orhan Veli, bir mülakatta şiiri ve seçtiği bu karakterle ilgili şunları söyler: *“Ben hayatı sadelik içinde geçmiş basit bir adamın hayatından bahsetmek istedim. Acayiplik olsun diye yazmadım. Şiiri neşretmeden evvel de bu kadar yadırganacağını tahmin etmiyordum. (...) Hayatında büyük manevi ıstırapları olmayan bir insan için nasırın mühim olduğunu telakki ediyorum”* (Bezirci, 2003, 66).

Şairin bu şiiri ve Süleyman Efendi karakteriyle dalga geçen bir sürü kişi olur. Fakat zamanla herkes onun ne kadar önemli bir şair olduğunun farkına varır. Bunlardan biri de Mehmet Kaplan'dır. Onun şöyle bir anısı vardır:

“Hiç unutmam, bir gün Babiâli yokuşundan aşağıya doğru inerken, elinde eskimiş çantası, ayağında patlamış ayakkabıları, buruşmuş yüzü, zavallı paltosu ile ara sokaklara dalan küçük bir memur gördüm. Birdenbire “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirini hatırladım. Kendi kendime “şairin bahsettiği Süleyman Efendi böyle birisi olmalı” dedim. Ve ona karşı içimde bir merhamet ve şaire karşı bir sevgi hissettim. Daha önce başkaları ile benim de alay ettiğim şiir, hayatta o zamana kadar benzerlerini çok gördüğüm, fakat kendilerine karşı alaka duymadığım insanların çehrelerine adeta bir ışık tutmuş, onların boş ve manasız varlıklarını bir muamma haline getirmişti. (...) Şair, romancının sahifelerce anlatmağa çalıştığı hayat tecrübesini veya tipi bir mısradaki teksif ediyordu.” (Kaplan, 2008, 118-119).

Orhan Veli, sıradan insanlarla bir arada olmayı, onları gözlemlemeyi sever. Karakter yaratmadaki başarısında bunun payı büyüktür. Arkadaşı Melih Cevdet, Orhan Veli'nin bu özelliğini şöyle açıklar: *“Her sınıftan, her meslekten ahbabları, arkadaşları vardı. Ankara'daki kundura boyacılarının, garsonların çoğunu adlarıyla bilir, onlar da onu tanır, severlerdi.”* (Fuat, 2000, 135).

“Güzel Havalarda” (Kanık, 2007, 57) şiirinde tek kahraman vardır. O da dönemin “küçük adam”ıdır. Genelde işsiz olan küçük adam, bu kez bir iş sahibidir. Memurdur. Fakat uzun sürmez, işten ayrılır. Sebebi “güzel havalarda”dır. Monotonluk, küçük adamın tabiatına aykırıdır. Bu nedenle bir bahane bulur, işten ayrılır. O gezmeli, dolaşmalı, hayatı yaşamalıdır. Doğa adeta onu çağırır. Bu davet, onun için önemlidir. Çünkü küçük adam doğayı sever, doğanın onun için önemli bir yeri vardır. Bazı alışkanlıklarını bırakıp yeni alışkanlıklar kazanan küçük adam, bunun sorumlusu olarak da “güzel havalarda”ı gösterir. Eve ekmele tuz götürmek, evle ilgili belirli bir sorumluluk yüklenmektir. Fakat o, böyle bir sorumluluk sahibi değildir. Şair yaratılışlıdır. Böyle güzel havalarda ilham gelir ve şiir yazar. Tütün içmeye de böyle havalarda başlar. Görüldüğü gibi, “küçük adam”, karakteri mevsimsel değişikliklere uğrayabilen, yaşama isteğiyle dolu biridir.

“Söz” (Kanık, 2007, 67) şiirinde şahıs kadrosu iki kişiden oluşur. Orta tabakadan bir kadın ve bir delikanlıdan bahsedilir. Kadın, semtin adı çıkmış kişilerinden biridir. Giyinip süslenmeyi çok sever. İşini gizlice yürütmek ister.

Serbest tavırlarıyla dikkat çeker. Bu tavırlar, erkek karakterde cinsel çağrışımlar uyandırır. Kadın, yatağa atılabilecek kadar serbesttir fakat “söz olur” cümlesine sığınarak ilişkisini gizler.

Erkek, “Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) ve “Şoförün Karısı” (Kanık, 2007, 43) şiirlerinde bahsedilen Eros’un sokaktaki halidir. Onun cinsel dürtülerinin harekete geçmesi için, biraz cilveli bir kadın görmesi yeterlidir. “Dostluk” ilişkisi gibi, halk tarafından onaylanmayan, anlatılması dahi imkânsız olan bir konunun şiirde işlenebilmesi, yeni bir bakış açısının habercisidir. Bu delikanlı, yaşadıklarını ve hayal ettiklerini rahatça anlatır. Kendini çevresine bu yolla ispat etme çabasındadır.

“Bir Roman Kahramanı” (Kanık, 2007, 71) adlı şiirde anlatılan kişinin bir asker olduğu, şiirin gerçek öyküsünün yardımıyla tespit edilmiştir. Bu kişi Orhan Veli’dir. İkinci Dünya Savaşı’na katılır. O günlerde yaşanan yıkımı bir aydın duyarlılığıyla birebir olarak yaşayarak hisseder. Kahramanın şiirdeki karamsarlığı da buradan gelir. Zor durumdadır ve bu zor durumla mücadele gücü giderek azalmaktadır. Öleceği günü bekler gibi görünür.

Bu kişi, hayatla dalga geçen, sıkıntılarını bile mizahi bir şekilde dile getiren küçük adamdan farklı bir kahramandır. Orhan Veli’ye adeta, savaşın bir yadigârıdır.

“Yolculuk” (Kanık, 2007, 73) adlı şiirde asıl kahraman, ismi verilmemiş bir yolcudur. Bu kişi, sebebini söylemediği bir yolcuğa çıkar. Yalnızlığı onu hüznendirir. Bu hüznün onu yolculuk boyunca bırakmaz. Öykünün diğer kahramanları; arabacı ve yolcunun yanında oturan bir genç kızdır. “Küçük adam” bu kez hüznülüdür. Yanında oturan genç kızın dizinin onun dizine değmesi bile bu yolcuyu mutlu edemez. Normalde bu gibi dürtülere cevapsız kalmayan “küçük adam”, hüznünün derinliğini böyle bir kıyasla ifade eder. Yolcunun yanında oturan genç kız, onun tarafından yapılan tasvire göre çarşaflıdır ama hafifmeşreptir. Bunu, dizi onun dizine değdikçe verdiği tepkilerden anlar. Öykünün diğer kişisi, arabacıdır. On dört yaşında bir çocuktur. Çocuğun dış görünüşüyle ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

“İstanbul Türküsü” (Kanık, 2007, 74) şiirinin tek kahramanı vardır. O da şairin kendisidir. “Küçük adam”la bu kez bir kıyıda otururken karşılaşılır. Dalgın, kırgın ve üzgündür. İki sıkıntısı vardır: parasızlık ve aşk acısı. Şiire eklediği türkülerden de anlaşılan aşk acısı, onun kendisini yalnız hissetmesine neden olur. “Edalım” kelimesi bu hassaslığı dile getirir. Maddi sıkıntıları da yoksul olduğu gerçeğini yüzüne vurur. Bunu “Bir fakir Orhan Veli” dizesiyle dillendirir. Sıradan bir insandır işte... “Veli’nin oğlu”dur. Şehir, “küçük adam”ın mekânıdır. Bitmek tükenmek bilmez bir yaşama arzusu vardır. Küçük şeylerden bile hemen mutlu olabilen bu hassas adam, yakaladığı bu mutluluğu da çabucak yitirebilir. İsteyip de ulaşamadıkları, onun üstünde bir baskı oluşturur ve kendini “garip” , terk edilmiş hissetmesine neden olur.

“Keşan” (Kanık, 2007, 78), yine bir yolculuk öyküsüdür. Yolcu, maddi durumu pekiyi olmayan biridir. Karnının doyması, üstünde onu ısıtacak kıyafetlerinin olması bile onu mutlu etmeye yeter. Yani küçük ama değerli olan, bazen birçok kişi tarafından unutulmuş duyarlılıkları vardır.

“Misafir” (Kanık, 2007, 79) şiirinde iki kişiden bahsedilir. “Küçük adam” yine başkahramandır. Bir de öykünün sonunda, kendini gün boyunca oyalamasına rağmen dayanamayıp yine soluğu onun yanında aldığı birinden bahsedilir (büyük ihtimalle bir kadın). Bu kişinin cinsiyeti ya da sahip olduğu özelliklerle ilgili bilgi verilmez.

“Küçük adam” bu kez sıkıntılıdır. Bu ruh halini, gün içerisinde yaptığı birtakım işlerle ifade eder. Bu kez o çok sevdiği şehir bile onun sıkıntısını geçirmeye yetmez. Hatta onu oyalamada bile yetersiz kalır. Sigara tiryakisidir, yazı yazmayı, şarkı söylemeyi sever, kemana ilgisi vardır ve o gün ilk kez keman çalmayı dener. Kendini oyalamak için yaptıkları aynı zamanda onun ilgi alanları konusunda ipucu verir. Bu küçük adamın küçük hayalleri de vardır. Birçok insan için sıradan bir istek olarak görülen rakı-balık keyfi, onun hayalidir.

“Eskiler Alıyorum” (Kanık, 2007, 80) şiirinde yüzeysel bir okuma yapıldığında öykünün kahramanının, eskiler toplayarak geçimini sağlayan bir eskici olduğu görülür. Şiir, biraz daha derin bir okumaya tabi tutulduğunda eskicinin, edebiyatın eskiyen yönlerini alıp yerine yepyeni bir edebiyat verme görevi üstlenen, yenilikçi şairleri temsil ettiği de söylenebilir. Bu eskici, eski şiirleri, musikileri sever. Onları alır ve değiştirir. Şiirin gerçek öyküsüne bakıldığında ise eskicinin, şairin kendisi olduğu ya da yenilikçi şairleri temsilen bulunduğu söylenebilir.

“Yol Türküleri”nin (Kanık, 2007, 84- 89) başkahramanı bir yolcudur. Bu kişi, bir arayış içerisinde olan, efkârlı, “garip” bir şairdir. Şarkılar, türkülerle kendini avutmaya çalışır. Yine gizli bir aşk acısı, özlem sezilir. Yüreğinde İstanbul özlemini taşır. Yer yer öyle dizelerle karşılaşılır ki, içinde beslediği özlem ve aşk İstanbul’a mı yoksa o şehirde bekleyen bir sevgiliye midir, anlaşılmaz olur.

Hakan Sazyek’in tasnifine göre, Garip’in üçüncü baskısından sonra yaşanan üçüncü evrede yolculuk ve ötekileşme, yabancılaşma, kendi vatanında kendini “garip” hissetme temaları ağırlık kazanır (Sazyek, 2006). Şehri, özellikle de İstanbul’u çok seven “küçük adam” arada ondan uzaklaşır, onu özler ve o özlemlerle yine ona geri döner. İkinci Dünya Savaşı’nın olumsuz etkileri, maddi sıkıntılar, yalnızlık gibi daha birçok faktör küçük adamın yaşama hevesini kırmış ve onu mahzunlaştırmıştır. Bu yolculuklar ve arayışların bahsedilen durumla bağlantılı olduğu söylenebilir.

Bu yolculuk öyküsünde birçok karakterin ismi geçer: Arifiye Enstitüsü’nün Müdürü Edip Bey, salep satıcıları, işçi kızlar, kahveciler... Bunlar, öykünün gelip geçici kişileridir. Haklarında ayrıntılı bilgiler verilmemiştir.

“Tahattur” (Kanık, 2007, 93) şiirinde iki kişilik bir öykü anlatılır. Kahramanlar halk arasından seçilmiştir. Basit, küçük, sıradan insanlardır. Kadın, “vesikalı” sözünden anlaşıldığı kadarıyla mahallenin adı çıkmış kişilerinden biridir. Uğruna kavga edilebilecek kadar etkileyicidir. Erkek, mahallenin kabadayılardanındır. Bu kadınla aralarında bir ilişki vardır. Erkek,

bu kadına olan sevdası yüzünden kavga etmiş, alınına bıçak yarası almıştır. Şimdi bir sebepten ayrı düşmüşlerdir. Erkek, sevdasını hâlâ kalbinde saklayan, sadık biridir. Kadının telgrafını aldıktan ve onu çağırdığını gördükten sonra, ona olan özlemi daha da artar. Toplum tarafından pek tasvip edilmeyen böyle ilişkiler, burada erkek tarafından açıkça dile getirilmiştir.

“Altın Dişlim” (Kanık, 2007, 94) şiiri de iki “sıradan” insanın aşkını anlatır. Kadın, aşağı yukarı her mahallede olan kenar mahalle dilberlerinden biridir. Şair, kadını tasvir eder. Buna göre kadın altın dişli, sürmeli, ondüle saçlıdır. “Bopsitil” diye tanımlanan, dönemin modası olan bir tarzda giyinir. Mantar topuklu ayakkabıları vardır. Bu tasvir, bahsedilen kadının zihinde canlandırılmasını sağlayacak niteliktedir. Şair, alaylı bir dille onun hayallerini de aktarır. İpek çoraplar alıp giyebilmek, taksilere binmek, elit kesimin gittiği çalgılı mekânlara gidebilmek ister. Aslında belki de bu süsün altında yatan da, onu bu hayata kavuşturacak zengin bir koca bulabilmektir.

Adam, daha önce bahsedilen “küçük adam”dır. Cinsel dürtülerinin peşinde koşar. Kadınlara ilgili arzularını rahatça dile getirir. Adamın dış görünüşü, işi gibi bilgiler verilmez.

“Sere Serpe” (Kanık, 2007, 106) şiiri yine iki özne arasında geçer. Bu öznelerin biri erkektir. (Şiirin gerçek öyküsüne göre bu kişi, Orhan Veli'nin kendisidir). Kadın özneyi izler. (Bahsedilen kadın ise Bella'dır). Eros yine erkek öznedeki kendini gösterir. Kadın kendi halindedir. Uzanmıştır ve bir işle meşguldür. Fakat Eros, erkek özneyi çoktan esir almıştır. Kadının duruşu onu etkiler. Yaptığı tasvirdeki seçimleri de bu duruma işaret eder. Kadın özne sere serpe uzanmıştır. Entarisinin sıyrıldığına koltuğunun görüldüğüne aldırmandan işiyle meşgul olmaya devam eder. Bu durum da kadına hafif meşrep bir hava verir.

Orhan Veli'nin “Altındağ” (Kanık, 2007, 109) adlı şiiri, Ankara'nın arka mahallelerinden biri olan Altındağ'dan bahseder. Her bir mahalle sakini sabaha karşı rüya görür. Bunlardan genç kız ve lağımcınıninkinden

bahsedilecektir. Her iki özneye ilgili tasvir mevcut değildir. Genç kız, fakirdir. Evlere temizliğe giderek geçimini sağlar. Rüyası da gerçek hayattaki eksikleriyle ilgilidir. Onun isteklerini yansıtır. Bu kız, “yüz lira maaşlı” yani “zengin” bir koca ister. Ayrıca bu adam, kibar da olmalıdır. Birlikte şehre taşınırlar. Bir apartmanın bodrum katında, kutu gibi bir dairede otururlar. Bu seçim, onun küçük şeylerle bile mutlu olabildiğini gösterir. Başkalarına göre sıradan sayılabilecek böyle bir ev, onun için mutluluk verici bir hayaldir. Artık başka evlere temizliğe gitmeye gerek yoktur. Sadece kendi evinin işleriyle uğraşır. Bu durum da onu mutlu eder. Elden düşme de olsa bir arabaları ve bir çocukları olsun ister.

Lağımca ise işi nedeniyle genellikle pis kokar. Bu koku onun üstüne sindiği için insanlar onu dışlar. Rüyasında da en büyük hayalini görür. Hamama gider, tellaklar tarafından güzelce yıkanır. “pamuklar gibi” dışarı çıkar. Toplum tarafından dışlanan lağımca'nın bu hayali, onu dışlayanlara adeta bir tepkidir.

“Galata Köprüsü” (Kanık, 2007, 118) şiirinde anlatılan öykünün başkahramanı, ismi belirtilmemiş olan bir adamdır. Köprüde durmuş, çalışanları seyrederek. Detaylı bir tasvir yapar. Ele aldığı kişiler, çalışanlardır. Kendisi ise bir şairdir. Onları iyi inceleyip tasvir ettikten sonra kendisini de onlardan biri olarak gördüğünü söyler. O da çalışıp şiir üretir ve bunun karşılığında eline para geçer.

Orhan Veli, bahsettiği orta halli insanlarla tanışıp konuşmayı sever. Bulunduğu şehirdeki birçok ayakkabı boyacısını, garsonu, kahveciyi ve benzerini tanıyor olması (hatta ismen) arkadaşları tarafından ilginç birer anı olarak aktarılır. Onları iyice gözlemledikten sonra kendini onların yerine koyar, onlardan biri gibi hissetmeye çalışır. Bu durum, şiirlerinin üslubunu da konusunu da etkiler. Böylece zaman zaman onlardan biri olmayı başardığı da görülür. Şiirdeki özne de bu yönelişin bir göstergesidir.

“Ağaç” (Kanık, 2007, 185) şiirinde anlatılan öyküde bir çocuktan bahsedilir. Çocuk, ağaca bir taş atar ve taş, ağaçta kalır. Taşı geri dönmeyen

çocuk, ağacın taşını yediğini düşünür, “taşımı isterim” diye bağıırıp tepinmeye başlar. Biraz asi ve yaramaz olduğu anlaşılın bu çocukla ilgili herhangi bir tasvir yapılmaz.

Orhan Veli'nin çocuk özneler seçmesi, iki farklı sebeple izah edilebilir. Sıradan insanları ve tabii ki çocukları da gözlemleyen şair, onların konuşma tarzlarından şiirler ortaya çıkarır. Sadece bununla da kalmaz, empati yoluyla onlar gibi düşünmeye ve onların ağzından konuşabilmeye başlar. İkinci sebep ise, Garip poetikasıyla ilgilidir. Burada “tabilik” kavramından bahsedilir. Tabi olabilmek için zihnin doğallığını yitirmemiş bir bölgesine ihtiyaç vardır. Bir sürü edebi, sanatsal bilginin akınına uğramış bilinç, aranan doğallık için uygun bir kaynak oluşturamaz. Asıl önemli kaynağı ise bilinçaltı oluşturur. Hem en saf duyguların hem de toplum tarafından bastırılan en gizli isteklerin bir arada bulunduğu yerdir orası. İnsanın “kendi” olduğu, en saf olduğu çağ ise çocukluk çağıdır. Çocukluk bu nedenle önemlidir. Orhan Veli de bilinçaltına iner ve çocukluk günlerini ortaya çıkarır.

Çocuğun sık kullanılan şahıslardan olması ayrıca yaşanan dönemle de bağlantılı olabilir. İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin devam ettiği, açlığın, maddi sıkıntıların, ruhsal bunalımların kol gezdiği bir dönemde yaşar şair. Mutluluğa, maddi sıkıntıların ve sorumlulukların baskısının olmadığı günlere hasrettir. Bu özlem onu çocukluk günlerine götürür ve şair, o günleri düşünerek mutlu olur.

“Oktay'a Mektuplar” (Kanık, 2007, 203) şiiri üç bölümden oluşan bir mektuptur. Her bölümün ortak kahramanı, şairin kendisidir. Mektup yazdığı kişi, arkadaşı Oktay'dır. İlk bölümde meyhanedeki sarhoşlar da şahıs kadrosuna girer. İkinci bölümde şahıs kadrosu, diğer arkadaşı Melih ve ismini vermediği ama iki arkadaşın birden âşık olduğu bir kadından oluşur.

Orhan Veli'nin, arkadaşlarına değer veren, vefalı biri olduğu görülür. Yine sıradan insanlarla, sarhoşlarla bir aradadır. İkinci bölümde ise sıkıntılıdır. Çünkü yakın arkadaşı Melih'le aynı kadını severler. Durum, anlatma yöntemiyle dile getirilir. Şair sıkıntısını hiç dolandırmadan söyler. Üçüncü

bölüme, sık sık karşılaşılan işsizlik teması hâkimdir. Bu tema, aşk acısıyla bir arada verilir. Görülen odur ki; Orhan Veli, özlem, aşk acısı, parasızlık, işsizlik duyguları içinde yani “bir garip” haldedir.

“Pazar Akşamları” (Kanık, 2007, 190) şiiri, iki kişilik bir öyküyü anlatır. Öykünün asıl kahramanı, ismi verilmeyen, sıradan bir adamdır. Borçları vardır, maddi durumu iyi değildir. Bir yandan da sevdiği bir kadın vardır. Fakat ona yüz vermez. İsteyip de ulaşamadıkları, maddi sıkıntıların baskıları “küçük adam”ı umutsuzluğa sevk eder, terk edilmişlik duygularına düşürür. Kendini yalnız hisseder. Aştan yana şansı olmamasını da bu sıkıntılı durumuna yorar. Maddi durumu iyi olsaydı belki de sevdiği kızın ona yüz verebileceğini düşünür. Fakat bu kez de kendisinin ona yüz vermeyeceğini söyler. Adamın düşünceleri iç konuşma yöntemiyle aktarılır. Öykülerde kullanılan bu yöntemle okuyucu doğrudan öyküdeki kahramanla muhatap olur.

“Montör Sabri” (Kanık, 2007, 204) şiirinde anlatılan öykünün başkahramanı, Montör Sabri’dir. Bu kahraman, isminin verilmesi ve gerçek hayatta da var olması gibi özelliklerinden dolayı ayrı bir yere sahiptir. Edinilen bilgilere göre, İmalat-ı Harbiye fabrikalarında montördür. Geceleri meyhaneye gider, sarhoş olana kadar içer. Ara sıra yolda, öykünün anlatıcısı olan kişiyle (gerçek hayatta yaşanan bir olay olduğu için bu kişinin, Orhan Veli’nin kendisi olduğu bilinmektedir) karşılaşır. Kolunda iki okka ekmek vardır. Konuşurken ikide bir, eve gitmesi gerektiğini söyler fakat bir türlü gidemez. Sözü edilen işçi, geçim derdi, sorumlulukları gibi daha birçok sıkıntıyla boğuşurken çözümü içkide bulmuş biridir. İyi bir gözlemci olan Orhan Veli, onu yalın cümlelerle başarılı bir şekilde ifade edebilmiştir.

“Ben Orhan Veli” (Kanık, 2007, 216-217) şiiri otobiyografi niteliğindedir. Orhan Veli, kendi hayat öyküsünü, biraz alaycı bir dille anlatır. Kendisiyle ilgili genel ve özel bir sürü bilgi verir. Şair kendini tanıtmaya “Yazık oldu Süleyman Efendi’ye” şiirinin şairi olduğunu söyleyerek başlar. Kendisiyle alay edenlere bir gönderme niteliği taşıyan cümleler sarf eder. Bir insandır, pek biçimli olmamakla birlikte burnu, kulağı vardır. Ardından kurduğu cümlelerle sıradan

bir insan olduğunu vurgular. Şair kimliği vardır fakat bu özelliğini, Ahmet Haşim’de olduğu gibi peygamber edası taşıyacak şekilde dile getirmez. Pek alçakgönüllü sayılmaz fakat bir aristokrat da değildir. İspanağı ve puf böreğini çok sever. Malda mülkte gözü yoktur. Seyahat etmeyi sever. En iyi arkadaşları Oktay Rifat ve Melih Cevdet’tir. İsmi söylemediği bir sevgilisi vardır. Önemsiz, sıradan şeylerle uğraşmayı sever. Uğraşmadığı tek alan, “üdeba”nın “ehemmiyetsiz”idir. Bunlara benzeyen daha birçok özelliği vardır fakat onları saymaya gerek duymaz. Burada biraz sinirli ve biraz alaycı bir Orhan Veli’yle karşılaşılır. Kendisinden bahsederken bir yandan da bazı otoritelere göndermeler yapar. Siyasi ve edebi alanlarda yaptığı bu göndermeler onun, lafını esirgemeyen biri olduğunu gösterir.

“Canan” (Kanık, 2007, 220) şiirinde bir kadından bahsedilir. “Canan” kelimesi hem “sevgili” anlamını çağırır hem de sevdiği kadının isminin böyle olması ihtimalini doğurur. Bu kadın, sıradan biridir fakat yaşadığı bu sıradan hayattan kurtulmak ister. Bunun için de zengin bir eş bulma derindedir. Öykünün erkek kahramanı büyük ihtimalle fakirdir. Hangi cesaretle yaptığı bilinmez ama onu İstanbul’un lüks lokantalarından birine davet eder. Fakat kadın gelmez. O zaman, farklı hayalleri olan bu kadın, orta halli insanların gittiği bir mekân olan Balıkpazarı’na hiç gelmeyecektir.

“Veda” (Kanık, 2007, 225) şiirinin birinci bölümünde olaylar birinci ağızdan aktarılır. Öykü, kahraman tarafından hem yaşanır hem de aktarılır. İkinci bölümde ise anlatıma tanrısal bakış açısı hâkimdir. Anlatıcı, olayların dışındadır. Aynı zamanda iyi bir gözlemcidir ve öyküde yer alan kişilerin içinden geçenleri de bilir.

4.2.4. Zaman

Öyküde “zaman”la kast edilen, anlatılan olayın gerçekleştiği süredir. Bu, kesin bir tarih olarak verilebilirken, bir yıl, belirli aylar, hafta ya da günler de olabilir. Hatta zaman, gün içerisindeki belirli bir saat dilimi bile olabilir. Hiçbir ipucu yoksa yapılan tasvirlerden yola çıkarak zamanla ilgili bir tahminde bulunulabilir. Geçmişe dair anlatılarda olayın yaşanma zamanı ve anlatım

zamanı şeklinde ayrımlar da yapılabilir. Anlatılan zaman gerçekte birkaç dakika olduğu halde, geçmişe yapılan yolculuklar, nesnelere çağrışımları gibi niteliklerle o süre daha uzun gösterilebilir. Belirtilen, gerçek bir zaman dilimi de olmayabilir. Masalsı anlatımlar gibi fantastik öğeler bulunduran öykülerde zaman da gerçek zamandan farklı olabilir.

Gemlik yolculuğunun anlatıldığı başlıksız şiirde (Kanık, 2007, 32) zamanla ilgili net bir bilgi yoktur. Denizin dağlar arasında birdenbire belirdiğini görebilmek için gündüz yolculuk yapmak gerekir. Bu nedenle gündüz vakti çıkılan bir yolculuk olduğu söylenebilir.

“Robenson” (Kanık, 2007, 33) adlı şiirde olayın yaşandığı zaman, anlatıcı öznenin çocukluk evresidir. Anlatımın yapıldığı zaman ise anlatıcı öznenin gençlik ya da olgunluk evresidir. Yani olaylar yaşanmış, olayların üzerinden belirli bir zaman geçmiş, aktarım ondan sonra yapılmıştır. Şiirin öyküsü, geçmişte yaşananlar üzerine kurulmuştur. Şiirin yazılış tarihi, şairin notuna göre “Kasım 1937”dir. Bu da anlatımın yapıldığı gerçek zamanı verir.

“Rüya” şiirinde (Kanık, 2007, 34) olay yaşanmış, kısa bir süre sonra da yaşananlar öyküleştirilmiştir. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki zaman farkı azdır. Öykü, bir rüya üzerine inşa edilir. Rüyasında annesinin öldüğünü gören çocuk özne, hissettiği acının yaptığı çağrışımla geçmişe ait bir anısını hatırlar. Böylece zamanda geriye gider. Öyküde sık sık başvurulan bu teknik, çocuğun acısını anlatmada kullanılır. Öykünün yaşandığı kesin bir zaman dilimi verilmemesine rağmen, anlatılanlardan yakalanan ipuçları bunlardır. Şiirin yazılış tarihi, şairin notuna göre “1938” yılıdır. Bu da gerçek zamanı verir.

“Şoförün Karısı”nda (Kanık, 2007, 43) yer yer geçmişe gidilerek genişletilen bir zaman dilimi ele alınır. Şoförün karısının, eniştede gönlü vardır. Anlatıcı özne, kadının geçmişten, öykünün anlatıldığı zamana kadarki davranışlarını düşünür. Bunlardan dikkatini çekenleri seçer. Geçmişe yaptığı yolculuktan öykünün anlatım zamanına döner ve şoförün karısının, onun başını belaya sokabileceğini düşünmeye başlar.

“Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) şiirindeki öykünün üç farklı zaman düzlemi vardır. Birincisi, dedikodu olarak anlatılan olayların yaşandığı zamandır. İkincisi, bu dedikoduların birileri tarafından anlatıldığı zamandır. Üçüncüsü ise olayların, dedikodu olarak aktarıldığının söylendiği zamandır. Her üç zaman düzlemi de kesin olarak verilmez fakat geçmiş bir zaman olduğu ortadadır. Olayların yaşandığı zaman diliminde sadece erkek öznenin Eleni adlı kadını öptüğü vakit, “güpegündüz” olarak belirtilir.

“Kitabe-i Seng-i Mezar”da (Kanık, 2007, 45) anlatılan öykünün ilk bölümünde iki farklı zaman düzlemi vardır. Çerçeve öykü, Süleyman Efendi'nin ölümüdür. Bu acı, anlatıcıyı geçmişe gönderen bir çağrışım yaratır. Anlatıcı, Süleyman Efendi'yi düşünmeye başlar. Geçmişte ona dair anılar arar ve onları aktarır. İkinci bölümde, önce yakın geçmişteki ölüm anına gider. Ardından vaka zamanına geri döner ve cenaze törenini anlatır. Üçüncü bölüm de vaka zamanı ve geçmiş arasındaki gidiş gelişleri içerir. Anlatıcı, Süleyman Efendi'nin ardından neler olduğunu aktarır. Onun matara, tüfek, torba gibi eşyalarını görmek, anlatıcıyı geçmişe götürür. Şiirlerin yazma zamanını şairin kendisi metinlerin sonunda korumuştur. Bunlardan birincisi “Nisan 1938” tarihinde, ikincisi “Ocak 1940” tarihinde, üçüncüsü ise “Eylül 1941” tarihinde yazılmıştır.

Şairin “Güzel Havalarda” (Kanık, 2007, 57) adlı şiirinde nesnel zaman, bir ilkbahar mevsimidir. Şiirin altına şair tarafından düşülen nottan anlaşıldığı kadarıyla 1940 yılının Nisan ayından bahsedilir. Şair, geriye dönüşlerle, kendindeki iyi kötü birçok değişiklik ile “güzel havalarda” arasında bağlantı kurar.

“Söz” (Kanık, 2007, 67) şiirinin öyküsünün nesnel zamanı, 1941 yılının Şubat ayıdır. Öyküde, erkek öznenin, sevdiği kadını muhallebiciye davet ettiği bir gün ele alınır. Bu bir günlük zaman dilimi, kadınla ilgili, hayalle karışık cinsel çağrışımlarla geçmişe gidiş gelişler kullanılarak genişler.

“Bir Roman Kahramanı” (Kanık, 2007, 71) şiirinde zaman, İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Vaka zamanı ve nesnel zamanın birbirine çok yakın olduğu görülür. Hatta yaşanırken yazıldığı bile düşünülebilir. Şiirin sonlarında gelecek zamana gidilir. Anlatıcı özne, nerede ve ne zaman öleceğini düşünmeye başlar. Olay akışı, bu soruyla son bulur.

“Yolculuk” (Kanık, 2007, 73) şiirinde zamanla ilgili net bilgiler yoktur. Sadece yolcunun “bir sabah kızılığında” yola çıktığı bilinir. Olayın yaşandığı ve yazıldığı zaman aynıdır. Zamanda geçmişe ya da geleceğe yolculuklar olmamıştır. Sadece “an”ı anlatır.

“İstanbul Türküsü” (Kanık, 2007, 74) adlı şiirde zamanla ilgili net bilgiler yoktur. Şairin kendisinin başrolde olduğu bu öykü, bir günün belirli bir saatine aittir. Vaka zamanı ve nesnel zaman birbirine denktir. Yaşarken yazıldığı hissini verir. Sadece o “an” anlatılır. Belirli bir andan bahsedilmesine rağmen, şairin duygusal anlamda yoğun olması, “an”ı derinleştirir ve sanki zaman dilimi genişler.

“Keşan” (Kanık, 2007, 78) şiirinde olayların yaşandığı ve yazıldığı zamanlar birbirine paraleldir. Bu kez kesin bir tarih de verilir: 21.8.1942. Yolculuğa çıkan kişi, bu tarihte Cumhuriyet Hanı’ndadır, geceyi orada geçirir. 22 Ağustos sabahı tekrar yola çıkar ve o gün Edirne’ye varır. Yani burada iki günlük bir zaman dilimi anlatılır.

“Misafir” (Kanık, 2007, 79) adlı şiirde iki zaman düzlemi vardır. Olaylar, öykünün yazıldığı tarihten bir gün önce yaşanır. Yani öykü, bir günlük süreyi içerir. Olaylar ise, bir gün sonra aktarılır.

“Eskiler Alıyorum” (Kanık, 2007, 80) şiirinde ölçülebilir bir zaman olgusuna rastlanmaz. Eskicinin genelde yaptığı işten bahsedilmesi, öykünün geniş bir zaman diliminden bahsettiğini düşündürür. Son dizelerde nesnel zaman düzleminden hayali bir boyuta geçilir. Bu, fantastik bir zaman dilimidir. Yani burada her şey mümkündür. Eskici de bu boyutta, rakı şişesinde balık olmak ister.

“Yol Türküleri” (Kanık, 2007, 84- 89) şiiri, 1945 yılının sonbaharında çıkılan bir yolcuğu anlatır. Yolculuğun ilk durağı olan İzmit’e bir sonbahar gününde varılır. O gün başka yerler de gezilir. “*Sabahları erken kalkılıyor yolculukta/ Doğan güneşe karşı*” dizesi, yolculuğun ikinci gününde olduğunu gösterir. Düzce’de bir otelde konaklayan yolcu, “*Yine dertli geçirdim geceyi*” dizesiyle ikinci günün bitip üçüncü günün başladığı ipucunun verir. Gün sona erer, gece olur. Yolcu, “güneşten sonra” yatar, “güneşten önce” kalkar. Böylece üçüncü gün biter ve dördüncü güne gelinir. “*Ufuk yeşil yeşil ağarıyordu*” dizesinden yola çıkılarak, sabahın erken saatlerinden bahsedildiği anlaşılır. Bu gün de yolculukla geçilir, gece de geçer. “*Dağlar uykudan uyanır/ Yer gök kızıla boyanır*” dizelerinden beşinci güne geçildiği anlaşılır. Vakit, sabahın erken saatleridir. “*Akşam oldu yine bastı kareler*” dizelerinden, beşinci günün sona erdiği görülür. “*Bu akşam da orada içeceğim*” dizesi de, anlatılan zaman diliminin akşam olduğuna işarettir. Zamanla ilgili daha net bir bilgi, “*Gerede’ye vardık, günlerden pazar*” dizesinde verilir. Demek ki yolculuğun son günü, bir pazar günüdür.

Öyküde sadece kronolojik sıralama yoktur. Anlatıcı özne, Gerede’ye vardığında askerliğini yaptığı Adilhan Köyü’nü hatırlar. Geçmişe yaptığı bu yolculukta o günlerle ilgili bilgi verir. Zamanda bu geri gidişle, yaşadığı “an”ı yoğunlaştırdığı, genişlettiği görülür. Ayrıca sık sık İstanbul’da o saatlerde neler olduğunu düşünür. Burada da hatırlama yöntemini kullanır.

“Tahattur” (Kanık, 2007, 93) şiiri, şairin notuna göre, 1940 yılının Temmuz ayında yazılır. Bu, sevgilisinden aldığı telgrafın ona düşündürdüklerini ve hissettirdiklerini anlatan bir “an” öyküsüdür. Telgrafta yazan, “*İki elin kanda da olsa gel*” dizesi, onu geçmişe götürür. Sevgilisine olan özlemi daha da artar. Alnındaki bıçak yarası, geçmişte onun için yaptığı kavgayı ve aldığı yarayı hatırlatır. Geçmişe yapılan bu yolculuk, “an”ı derinleştirir ve genişletir.

“Altın Dişlim” (Kanık, 2007, 94) şiirinde anlatılan öykü, bir günün belirli bir saatinde kurulan bir hayalle ilgilidir. Öykünün kahramanı geçmişe giderek, sevdiği kadının nelerden hoşlandığını ve nasıl giyindiğini hatırlar.

“Sere Serpe” (Kanık, 2007, 106) şiirinde herhangi bir zaman olgusuna rastlanmaz. Şiirin gerçek öyküsüne göre olay, 1946 yılında yaşanır. Olay kahramanının, Sabahattin Eyüboğlu’nun evine gittiği bir gündür. Bir “an” öyküsü anlatılır. Kahraman, bahsettiği kadını görür ve aklından onunla ilgili bazı düşünceler geçer. Bu, en fazla birkaç dakikalık bir zaman dilimidir. Yapılan tasvirler ve hissedilen yoğun duygular bu kısa “an”ı derinleştirir.

“Altındağ”da (Kanık, 2007, 109) anlatılan öykünün iki farklı zaman düzlemi vardır: Birincisi, mahalle sakinlerinin rüya gördüğü nesnel zamandır. İkincisi ise, görülen rüyalardaki zamandır. Mahalle sakinleri, sabaha karşı rüya görürler. Bunlardan genç kızın rüyasındaki zaman dilimi biraz geniştir. Vaka, özetleme yöntemiyle verilir. Evlenmeyi hayal eden genç kız, evlendiği zamandan başlayarak çocuklarının olup büyüdüğü zamana kadar anlatmaya devam eder. Lağımıcının hayali, hamamda güzelce yıkanmaktır. Bu rüyadaki olaylar, daha kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Olaylar, bir günün belirli bir zaman dilimini kapsar.

“Galata Köprüsü” (Kanık, 2007, 118) adlı şiirde bir günün belirsiz bir zaman diliminde Galata Köprüsü’nden yapılan gözlemler anlatılır. Olayların yaşandığı ve anlatıldığı zaman, birbirine paraleldir. “An”, gözlemler ve yorumlarla genişletilir.

“Ağaç” (Kanık, 2007, 185) şiirinde anlatılan olaylar, fantastik bir zaman diliminde geçer. Bu fantastik boyutta zamana dair herhangi bir ipucu yoktur. Olayın yaşandığı zaman bilinmez. Fakat olayın kaleme alındığı zaman 1937 yılının Ağustos ayıdır.

“Oktay’a Mektuplar” (Kanık, 2007, 203) şiirinde, bir mektup gibi yer, tarih ve saat hakkında bilgi verilir. Bu durum, şiir-düz yazı ilişkisine iyi bir örnektir. Üç bölümden oluşan şiirin ilk bölümünde vaka zamanı, bir kış mevsimidir. Nesnel zaman 10 Aralık 1937’dir. Anlaşılan odur ki; vaka zamanı ve nesnel zaman birbirine paraleldir. Olaylar, yaşanırken yazılır. İkinci bölümde de yağmurlu bir hava vardır. Yağmur bulutları gökyüzünü kaplar. Böyle bir hava

da kış mevsimini çağırıştırır. Nesnel zaman ise 12 Aralık 1937'dir. Yine vaka zamanı ve nesnel zaman birbirine paralel olarak verilir. Üçüncü bölümde “bir aydan beri” söz grubu, son mektuptan beri yaklaşık olarak bir ay geçtiği ipucunu verir. Zaten nesnel zaman da 6 Ocak 1938'i gösterir. Görülen odur ki, şair aynı mekâna üç kez gider. İlk gidişiyle ikinci gidişi arasında iki gün, üçüncü gidişinin arasından ise yaklaşık bir ay geçer. Sadece yaşanan an anlatılmaz, arada geçmişe gidiş gelişler de olur. Arkadaşı Melih'le aynı kızı sevdiklerini ve bir aydan beri yaşadığı işsizlik sıkıntısını anlattığı dizelerde geçmişte kalmış olan o günlere gider.

“Pazar Akşamları” nda (Kanık, 2007, 190) anlatılan olaylar iki zaman diliminde verilir: Kahramanın borçlarının olduğu, iyice fakirleştiği “şimdi”; borçlarını ödediği “sonra” ve ardından yaşanacak “Pazar akşamları”. Kahramanın “şimdi”de borçları vardır. Borçlarını ödediği günden itibaren onun beklenen “sonra”sı gelecektir. Bu zaman diliminde kendine yeni eşyalar alacaktır. Ardından yaşayacağı “pazar akşamları”nda onu sevmediğini söylediği kıza bu kez o, eskisi kadar değer vermeyecektir. Bu kez zamanda yolculuk, geleceğe doğrudur. Kahraman, borçlarını ödeyip maddi durumunu düzelttiği günleri düşünür. Böylece bu “an” öyküsü genişler. Şairin düştüğü nota göre nesnel zaman Ağustos 1937'dir.

“Montör Sabri”de (Kanık, 2007, 204) anlatılanlar geceleyin yaşanır. Bahsedilen olaylar “daima” tekrarlanır. Montör Sabri, akşamüstü meyhaneye gider. Gece yarısına kadar orada kalır ve içer. Meyhaneden çıkıp eve gitmeye niyetler, yolda karşılaştıklarıyla sohbeta dalar. Fakat bir yandan akli evdedir. Çünkü vakit iyice ilerlemiş, o bir türlü eve gidememiştir.

“Ben Orhan Veli” (Kanık, 2007, 216-217), şairin, hayatının 1940 yılına kadar olan kısmını anlattığı şiirdir. 1914 yılında doğduğuna göre anlatılanlar, şairin yaşamının 26 yıllık bölümünü kapsar. Vaka zamanı ve nesnel zaman birbirinden farklıdır. Olayların başlangıç tarihi 1914'tür.

“Canan” (Kanık, 2007, 220) şiirinde zamanla ilgili net bilgiler yoktur. Nesnel zaman, bir günün belirli bir zaman dilimidir. Erkek özne, sevdiği

kadını düşünür. Olaylardan yola çıkarak bazı sonuçlara ulaşır. Bu kısa zaman dilimi nedeniyle, bu bir “an” öyküsüdür.

“Veda” (Kanık, 2007, 225) şiirinde İkinci Dünya Savaşı yıllarından bahsedilir. Anlatılan zaman dilimi, savaşın hemen öncesidir. Bu, ajans dinleyen Niyazi'nin içinden geçirdiği düşünülen şu cümleden anlaşılır: “*Harp olur mu/ Kıtlık olur mu?*”. Anlatıcı, “*O da biliyor/ Yakında muharebeye gideceğini*” sözüyle de bu yargıyı pekiştirir. Şairin not düştüğü tarih olan “Ekim 1939”, nesnel zamanı verir.

4.2.5. Mekân

Mekân, olayın yaşandığı yeri gösterir. Öykünün önemli unsurlarından biridir. Bu unsurun varlığı, metinleri öykü olmaya bir adım daha yaklaştırır. Mekân, insanların konumunu belirtmesi açısından önemlidir. Çünkü bir olay mutlaka belirli bir yerde geçer.

Mekânın tespiti ayrıca öyküyle ilgili daha fazla ipucu elde edilmesini sağlar. Çünkü mekânlar yerleşim yerine göre belirli kültürel özellikleri yansıtır. Mekân bir köyde farklı bir kültürel ortama, kentse ayrı bir kültürel ortama sahiptir. Bu yerleşim yerlerinin özellikleri kişileri ve olayları etkiler. Yaşanan olayları ve kişilerin davranışlarını daha anlamlı kılar. Olayların açık ya da kapalı mekânlarda geçmesi de olayları ve kişileri etkiler. Ayrıca anlatıcıya da farklı bakış açıları sağlar. Kahramanın mekânlara bakışı, oradaki nesnelere ilgili görüşleri ve tasvirleri, kişilerin maddi, kültürel ve ruhsal durumlarıyla ilgili ipuçları verir. Mekanlar duyusal, fantastik, ütöpik ya da metafizik mekanlar olabilir. Bu, metnin türünü, yaşanacak olayları ve bunları yaşayan kişileri de etkiler.

Öykülerde mekân, somut ya da soyut olması açısından genel bir ayırım yapılarak incelenebilir. Somut mekanlar açık ya da kapalı olarak iki gruba soyut mekanlar ise ütöpik, fantastik, metafizik ve duygusal olarak ayrılabilir. Mekân tasvirleri de özneliği ya da nesneliği yönünden ele alınabilir

Son olarak, mekânın imgesel bir yanı da vardır. Bazen öykülerde böyle bir görev üstlenir. Bu da hem olayların daha iyi anlaşılması hem de kişilerin daha iyi tanınabilmesi açısından önemli bir noktadır.

Gemlik'i anlatan isimsiz şiirde (Kanık, 2007, 32) mekân bir otobüstür yani kapalı bir mekân seçilmiştir. Yolcular, Gemlik'e varmak üzeredir. Otobüsle ilgili herhangi bir tasvir yapılmaz. Tasviri yapılan, Gemlik yoludur. Buna göre, Gemlik'e varmaya yakın, yolcuları şaşkırtacak kadar ilginç bir güzellikle karşılaşılır. Deniz ve gökyüzünün o muhteşem birleşimi birden dağların arasından görülür.

"Robenson" (Kanık, 2007, 33) şiirinde çocukla haminnenin bulunduğu mekândan bahsedilmez. Sadece fantastik iki mekândan bahsedilir. Bunlar; Robenson'un ıssız adası ve Gülliver'in devler memleketidir. Mekânlarla ilgili tasvire yer verilmez.

"Rüya" adlı şiirde (Kanık, 2007, 34) iki farklı mekândan söz edilir. Önce rüyanın yaşandığı soyut mekâna gidilir. Bu mekânlar, insanların duyuları ya da duygularına bağlı olarak üretildiğinden böyle mekânlara "duyusal mekân" adı verilir. İkincisi ise somut bir mekândır. Çocuk, balonunu gökyüzüne kaçırdığına göre, olayın yaşandığı zaman açık bir mekândadır.

"Şoförün Karısı"nda (Kanık, 2007, 43) somut olarak var olan iki mekândan bahsedilir. Birincisi; şoförün karısının evi, ikincisi de mahpushanedir. Buradaki evin ayrıca yüklendiği sembolik bir anlam da vardır. Mehmet Narlı'ya göre, evin içinde bulunan kadının cinsellikle algılanmasıyla Orhan Veli'den önceki eserlerde de karşılaşılır. Fakat o eserlerde ya erkek kadınla baş başa olduğunu hayal eder ya da evde onunla aynı odada bulunur. Her ne olursa olsun asla perdelerin açık olduğundan bahsedilmez. Çünkü ev bir mahremiyet alanıdır. Herkesin evi görmesi hoş karşılanmaz. Bu nedenle de ev, bir mekân olarak bu şekilde anlatılmaz (Narlı, 2007). Orhan Veli'yle değişen, bu mahremiyet algısıdır. Bu kez evin perdeleri kapalı değildir. Kadın tarafından bilinçli olarak açılmıştır ve bu durum önemsizdir. Yani mahrem

olan, halka açılır. Kadın perdelerin açık olmasına aldırılmaz; aksine, görünmek ister.

Erdemleriyle cinsel arzuları arasında kalan eniştenin de kadına karşı boş olmadığı görülür. Bu mahrem alan (ev) onun bakışlarına maruz kalır. Argo tabiriyle, enişte tarafından “dikizlenir”. Buradaki ev, cinsel arzuları; mahpushane ise toplumsal baskıları, yasakları simgeler. Cinsel arzuları evi işaret ederken, erkek özne gözlerini evden ayıramazken; gelenekler, toplumsal kuralların oluşturduğu baskılar, düşüncesinin yanlış olduğunu, eğer eve yönelirse sonunun mahpushane olacağını hatırlatır.

“Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) şiirinde birden çok mekânın ismi geçer. Bunlar; Yüksekaldırım, Alemdar, Galata’dır. Ayrıca tramvay ve sandal da olayların yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlarla ilgili tasvire yer verilmez. Bahsedilen yerler ortak bir bölgeyi işaret eder. Bu yer, Beyoğlu’dur. *“Beyoğlu, Cumhuriyet öncesi Osmanlı yazarının, şairinin, entelektüelinin “öteki mekanı”dır. Ötekidir çünkü başından beri Gayri Müslimlerin, Batılı yaşama biçiminin, yozlaşmış Türklerin, maddi ve cinsel arzuların mekânı olarak görünmüştür. Batılı yaşama biçimini cahilce taklit edenler, yaşadıkları toplum içinde gayri meşru bulunan zaafalarını tatmin etmek isteyenler, Beyoğlu’na yönelirler. (...) Cumhuriyet sonrası roman ve şiirlerde de durum farklı değildir; Beyoğlu, Yüksekaldırım, Galata, artist olmak için evden kaçan (veya kaçırılan) kızların, sınıf atlamak isteyen genç kız ve erkeklerin, işsizlerin, avarelerin, bin bir türlü dalaverelerle tüketildikleri mekânlardır. Fakat şehir üzerindeki kutsal, kültürel, ideolojik bakış kalkınca, bedensel, güdüsel ve ruhsal arzuları tatmin eden günlük yaşamaların mekânları haline gelirler.”* (Narlı, 2007, 226).

Görülen odur ki, “küçük adam”ın öykülerini anlatan Orhan Veli, bu mekânları bilinçli olarak seçmiştir. Çünkü bu mekânlar, cinselliği ve aşkı çağırıştırır. Böylece anlatmak istediğini, mekânların yüklendiği sembolik anlamlarla daha da iyi ifade eder.

“Kitabe-i Seng-i Mezar”ın (Kanık, 2007, 45) ilk bölümünde belirgin bir mekândan bahsedilmez. “Yazık oldu Süleyman Efendi’ye” dizesi, anlatılan öykünün kahramanının “öbür dünyaya” gittiğini bildirir. Bu, metafizik bir mekândır. “Günahkâr da sayılmazdı” denilerek, onun cennete gitmiş olabileceği düşünülür. İkinci bölümde Süleyman Efendi’nin yaşadığı mekândan bahsedilir. Namazının kılınmasının ardından diğer mekân olan mezarlığa geçilir. Ölen kişinin ardından bu olaylar yaşanırken o, metafizik bir mekân olan “öbür dünyada”dır. Üçüncü bölümde Süleyman Efendi’nin yaşadığı mekânla ilgili ipuçları verilir. Bu mekânın bir deposu vardır. Tüfeği oraya yerleştirilir. Kahve ocağında Süleyman Efendi’nin kendi el yazısıyla bir türkünün iki mısraı yazılıdır. Mekânda bulunan ekmeğin torbası ve matarası, öznel bir tasvirle, anlatımın içerisine duygular katılarak anlatılır. Yapılan bütün tasvirler, Süleyman Efendi’nin ne kadar yoksul bir hayat çektiğini gösterir.

“Güzel Havalarda” (Kanık, 2007, 57) şiirinde iki tane kapalı, bir tane de açık mekândan bahsedilir. Biri “evkaf”, diğeri “ev”dir. Diğer mekân ise açık havadır. “Evkaf”, öykünün öznesinin çalıştığı yerdir. Güzel havalarda bahane ederek buradan ayrılır. Asım Bezirci, bu mekânın sembolik boyutuna değinir ve “evkaf”la ilgili şunları söyler: “*Buradaki evkaf sözü onun için, bütün hayatını daire ile ev arasında geçiren, bundan başka bir hayat bilmeyen küçük memuru anlatmaya en elverişli kelime idi*” (Bezirci, 2003, 71). Ev ise sorumluluğundan kaçılan bir mekândır. “ekmekle tuz götürmeyi” unutmaması, bu durumu ispatlar. Açık hava ise, onu mutlu eden mekândır. Her ne kadar, güzel havalarda suçlu gibi gösterse de, baharın gelmesi ve havalarda iyileşmesinden mutludur. Doğa, “küçük adam”ın vazgeçilmez mekânıdır. Her ne kadar asıl sevdiği mekân şehir olsa da, yaşamdaki tüm değişikliklere ilgiyle yaklaştığı gibi, ilkbahara da aynı tutkuyla bakar.

“Söz” (Kanık, 2007, 67) şiirinde iki tane kapalı mekândan bahsedilir. Birincisi; “yatak” ve “ayna”nın çağrıştırdığı “ev”dir. İkincisi ise “muhallebici”dir. Ev yine kadınla beraber cinsel arzuların mekânı olma işlevini görür. “küçük adam” bu kez kendini, hoşlandığı kadının yatak odasında hayal eder. O mekânda adı geçen ayna ve yatak, kadının güzelliğini ve çekiciliğini

göstermede bir araç olarak kullanılır. Muhallebici ise kadının gelmesinin beklendiği yerdir. Bu mekânla ilgili tasvire yer verilmemiştir.

“Bir Roman Kahramanı” (Kanık, 2007, 71) şiirinde olayların geçtiği mekân bir çadırıdır. Çadırın içerisinde ottan yapılmış bir yatak bulunur. Isınmak ve aydınlanmak için kullanılan zeytinyağından da bahsedilir. Bu kapalı mekân, nesnel bir tasvirle anlatılır. Bu mekân ayrıca savaş yıllarının sıkıntısını yansıtmada da kullanılmıştır.

“Yolculuk”ta (Kanık, 2007, 73) öykünün öznesi Uzunköprü’den yola çıkar. Bulunduğu yer bu kez bir at arabasıdır. Yapılan tasvirde arabayla ilgili olarak sadece atların “şingir mingir” etmesine yer verilir. Araba, on dört yaşında bir çocuk tarafından kullanılır. Yolcunun yanında genç bir kadın oturur.

“İstanbul Türküsü”nde (Kanık, 2007, 74) şair, Boğaziçi’nde, Rumelihisarı’ndadır. Mekânla ilgili tasvire yer verilmez. Genelde şehri seven “küçük adam” bu kez aynı şehirde kendini “garip” hisseder. Ufacık şeylerden neşelenebilen “küçük adam”, isteyip de elde edemedikleri, çektiği sıkıntılar, maddi güçlükler ve bir de yalnızlık gibi sebeplerden dolayı kırılır, çabucak mutsuz olur. İşte bu nedenle olsa gerek, bu kez İstanbul’un en güzel manzaraya sahip mekânında olsa bile, burası onu mutlu etmeye yetmez.

“Keşan”da (Kanık, 2007, 78) öncelikle bir kapalı mekândan bahsedilir. Burası, Cumhuriyet Hanı’dır. Mekânla ilgili tasvire yer verilmez. İkinci mekân, açık havadır. “*Güneş doğdu, ufuk kana boyandı*” şeklinde bir tasvir yapar bu mekânla ilgili. Sonuncu yer ise, varılmak üzere olan Edirne şehridir. Onunla ilgili herhangi bir ayrıntıya yer verilmez.

“Misafir” (Kanık, 2007, 79) şiirinde iki tane kapalı mekândan bahsedilir. Biri, kahramanın evidir. Çünkü sıkıntısını gidermek için kendini oyalamaya çalıştığı mekândır burası. İkinci kapalı mekân ise “*Allah kahretsin, en sonunda/ Kalktım, buraya geldim*” dediği yerdir. Çünkü sıkıntısını atabilmek için açık mekânlara da uğrar. Tavla oynayanları seyreder.

“Eskiler Alıyorum” (Kanık, 2007, 80) şiirinde eskici tarafından eski eşyaların toplandığı yer, açık bir mekândır. Bunun yanında bir de “fantastik” mekândan bahsedilir. Bu mekân, balık olmak isteyen eskicinin yaşamayı hayal ettiği “rakı şişesi”nin içidir. Bu fantastik boyut, eskiciye her istediğini rahatla düşünme imkânı verir. O da bu fırsatı, en çok sevdiği içkinin içerisinde yaşama isteğinden yana kullanır.

“Yol Türküleri”nde (Kanık, 2007, 84- 89) gerek açık gerekse kapalı olmak üzere birden çok mekândan bahsedilir. Bu yolculukta ismi geçen yerleşim yerleri; Hereke, İzmit, Arifiye, Adapazarı, Hendek, Düzce, Bolu, Gerede, Adilhan Köyü, Eyüp, Ibrıcık Köyü, Zonguldak, Balkaya, Kapuz, Eki'dir. İlk durak olan İzmit'te olayların yaşandığı mekân, bir sokaktır. Sokak, yapraklar içinde olarak tasvir edilir. Ardından İzmit'in köprüsünden bahsedilir. Bu köprü, betondan yapılmıştır. Diğer mekân, Arifiye Enstitüsü'dür. Mekânla ilgili herhangi bir tasvir yapılmaz. Yolcu, Düzce'deki Yeşilyurt Otelinde konaklar. Otelin önü çarşıdır. Otelin karşısında salep satıcıları vardır. Sabaha karşı, Galata Köprüsü'nü düşünür. Hayaline göre köprü, sabah saatlerinde açılmak üzeredir. “kül rengi sulara” “kirli bir gün ışığı” dökülür. İşçiler limanda sıra bekler. Bahsedilen açık mekân, yapılan öznel tasvirlerle anlatılır. Bolu'ya vardığında oradaki dağlardan bahseder. Dağlarla bir insanmış gibi konuşur. Dağların yüksekliğinden ve rüzgârının sertliğinden bahseder. Yolculuğuna devam eder. Belediye meydanına varır. Meydana radyo kurulmuştur. Haberlerin özetleri dinlenir. Ardından Gerede'deki Reşadiye Gölü'ne varılır. Bu yeri “*Bir göl ki... / İnsanın şair olup şiir söyleyeceği geliyor*” diye tarif eder. Bu mekân yolcuyla duygulandırır. Aklına, askerliğini yaptığı Adilhan Köyü gelir. Gerçekte gördüğü mekânları, geçmişte hatırladığı mekânlarla eşleştirir. Dağlar, Kuru Dağlarını; bulunduğu köy, Adilhan Köyü'nü; karşısındaki değirmen de Ferhat Ağa'nın değirmenini hatırlatır. Kısa bir süreliğine de olsa geçmişteki o mekânları hayal eden yolcu, sonunda gerçek boyuta döner ve bulunduğu mekânın hayalindeki yer olmadığını hatırlar. Yolculuğa devam eder. Bir aşçı dükkânında yemek yemeyi ister. Bu arada Haliç'i hayal eder. Bu hayalde, vapurun iskeleye yanaştığı ve yolcuların vapurdan çıktığı zaman vardır. Sonunda Ibrıcık Köyü'ne varır. Bir kahveye girer. Kahvenin peykelerinin gübre koktuğundan bahseder. Sıra Gerede'dedir. Bu yerin

kaldırımlarından bahseder. Son durak Zonguldak'tır. Zonguldak yolu tasvir edilir. Yolda, dağların tepesinden birdenbire deniz görünür. Denizle gök adeta birleşmiştir. Uzaktan şimal rüzgârları eser. Hava güneşlidir. Karadeniz masmavi görünür. Yolcu bu şehri iyi bildiğini söyler. Bunu ispat edebilmek için Eki'nin çiçekli bahçelerinden, rıhtıma vagonla kömür taşıyan soluk benizli insanlarından oluşan bir tasvire yer verir. Zonguldak'ın deresinin siyah aktığını söyler. Bu siyahlık kömür karasından gelir. Son dizeler tam da Orhan Veli'den beklenecek niteliktedir. Son mekân, bahsedilen yerin denizidir. Limanda, *“her biri yeni bir ufka”* giden gemiler vardır.

“Tahattur”da (Kanık, 2007, 93) olayların geçtiği mekâna dair bilgi verilmez. Anlatıcı özne, rahatla düşüncelere dalabildiğine göre, başka insanların bulunmadığı bir yerdedir. Elindeki, onun için özel bir öneme sahip olan, telgrafı okuyabilmesi için güvenilir bir yerde olması gerekir. Bunlardan yola çıkarak olayların yaşandığı mekânın, kahramanın evi olduğu söylenebilir.

“Altın Dişlim”de (Kanık, 2007, 94) erkek öznenin, hoşlandığı kadınla ilgili düşüncelere daldığı mekâna dair bilgiye yer verilmez. Kahramanın, hayalinde oluşturduğu duyusal mekânlardan bahsedilir. Adam, kadını “taksilere” bindirmeyi hayal eder. Bu vasıta, zenginliği çağırıştırır. Kadını taksiyle “çalgılara” götürür. Burası da müzikli bir restoran ya da bir gazino olabilir. Maddi durumu iyi biriyle evlenerek sınıf atlama hayalinde olan kadının isteklerinden birkaçını karşılayan bu mekânlar, ayrıca bu isteklere “boş” gözüyle bakan “alaylı” bir üslup oluşturmada da kullanılmıştır.

“Sere Serpe”de (Kanık, 2007, 106) olaylar, somut ve kapalı bir mekânda geçer. Burası, bir evdir. Şiirin gerçek öyküsünden de bu mekânın Sabahattin Eyüboğlu'nun evi olduğu sonucuna varılır.

“Altındağ”daki (Kanık, 2007, 109) gerçek mekân, mahalle sakinlerinin evidir. Kişiler, rüyalarını kendi evlerinde ve kendi yataklarında yatarken görürler. Rüyalarındaki mekânlar ise “duyusal” mekânlardır. Genç kızın rüyasındaki en önemli mekân, “ev”dir. Bu ev, şehirdedir. Adres; *“Şen Yuva apartmanı, bodrum katı”*dır. Dairelerini “kutu gibi” olarak hayal eder. Şehirde

bulunan bir eve yerleşme isteği, kadının yaşadığı hayattan ve fakirlikten sıkıldığını düşündürür. “kutu” gibi kelimesi, evin içerisinde olmasını istediği mutluluğu, sıcaklığı, huzur ve güveni işaret eder. Bahsedilen diğer yer, açık bir mekân olan “Kızılay Bahçesi”dir. Burası da “kibar” çocuklarının gittiği bir yer olmasıyla dikkate değerdir. Kadının hayali, maddi sıkıntıların olmadığı, çocuklarının da aynı zenginlik içinde büyüdüğü mekânlarda yaşamaktır.

Lağımcinin, rüyasında gördüğü “duyusal” mekân, bir hamamdır. Yaptığı işten dolayı kötü kokan lağımcinin, temizliği çağrıştıran bu mekânı seçmesi önemlidir. Bu mekânla ilgili tasvirler de yer verilir. Hamamda göbek taşı vardır, oraya uzanır. Tellaklar vardır. Bu kişiler gelen müşteriyi yıkarlar. Elinde keseyle sıra bekleyen insanlar da vardır. O, bu kişilerin yanından geçerek “pamuklar gibi” dışarı çıkar.

“Galata Köprüsü”nde (Kanık, 2007, 118) bir açık mekân olan, adı geçen köprüden bahsedilir. Bu açık mekân, anlatıcının bakış açısını da genişletir. Her şeyiyle capcanlı bir tablo tasvir eder. Bu, nesnel bir tasvirdir. Görsel ve işitsel öğeler bir aradadır. Yapılan nesnel tasvirin ardından, ortaya çıkan tabloyla ilgili yorumlar yapar. Bu tablonun, toplumsal eleştiri yapabilmek için, anlatıcı özne tarafından bilinçli olarak oluşturulduğu görülür.

“Ağaç” (Kanık, 2007, 185) şiirinde olaylar, açık bir mekânda geçer. Olayın kahramanı olan çocuk, bir ağacın yanında durur. Mekândaki bu nesneye çocuk tarafından fantastik öğeler eklenmiştir. Ona göre bu ağaç, onun taşını yemiştir. Ağacı bir insan gibi düşünerek, ondan taşını geri vermesini ister. Bu isteğinin gerçekleşmesi için “Taşımı isterim! Taşımı isterim!” diye tepinmeye başlar.

“Oktay’a Mektuplar”da (Kanık, 2007, 203) olayların geçtiği genel mekân Ankara’dır. İlk bölümde anlatıcı özne, Macar Lokantası’nda olduğunu belirtir. Diğer iki bölümde yer adı vermemesine rağmen belirli aralıklarla bu lokantaya gelerek bu dizeleri yazdığı söylenebilir.

“Pazar Akşamları” (Kanık, 2007, 190), bir mahalle öyküsüdür. Mahalleleri birbirine yakın olan iki sıradan insanın ilişkisinden bahsedilir. Olayların geçtiği mekânla ilgili bilgi yoktur. Anlatıcının, düşüncelerini rahatlıkla dile getirebildiğine göre insanlardan uzak olduğu, kendiyile baş başa kalabileceği bir mekânda bulunduğu söylenebilir. Bu kişinin geleceğe dair hayalinden bahsettiği “duyusal” mekân ise, kızın mahallesidir. Borçlarını ödeyip maddi durumunu düzelttikten sonra kızın mahallesinden geçerek, kızın, onun yeni halini görmesini sağlamak ister.

“Montör Sabri”de (Kanık, 2007, 204) yaşanan olaylar iki mekânda geçer. İlk mekân meyhanedir. Mehmet Kemal “*Montör Sabri’yi o yıllarda Kürdün Meyhanesi’ne giden bütün sanatçılar tanırdı*” diyerek öykünün gerçek mekânını söylemiş olur (Bezirci, 2003, 47). Sarhoş olana kadar içen bu kişi, evin yolunu tutar. Fakat yolda karşılaştığı tanıdıkları bir türlü bırakamadığı için bir süre de yolda vakit geçirir. Bahsedilen üçüncü mekân da hiçbir bilgi verilmeyen ve bir türlü gidilemeyen “ev”dir.

“Ben Orhan Veli” (Kanık, 2007, 216-217) şiirinde mekânla ilgili fazla bilgi yoktur. Sadece Orhan Veli’nin “Evde otururum” dizesi dikkat çeker. Bu dize, şairin “sıradan” bir insan olduğunu vurgulamada kullanılır.

“Canan” (Kanık, 2007, 220) şiirinde dönemin iki önemli mekânından bahsedilir. Bunlardan biri “Degüstasyon”dur. Orhan Okay’dan alınan bilgiye göre burası, İstanbul’un Beyoğlu semtinde bulunan, dönemin şık bir içkili lokantasıdır. Buraya zengin kesim gider. İkinci mekân olan “Balıkpazarı” ise, Eminönü’nde bulunan, alt sınıfın gittiği bir meyhanedir (Okay, 2009, 85). İki farklı sınıfı temsil etmesi yönüyle bu mekânların bazı çağrışımlar yaptığı görülür. Maddi durumu iyi olan bir erkekle evlenip, fakirlikten kurtulmak, o erkekle lüks lokantalarda yemek yiyebilmek orta sınıfa mensup pek çok kadının hayalidir. Anlatıcı özne, kadını hayalindeki o lüks mekâna götürmek ister fakat o, gelmez. O zaman Balıkpazarı’na hiç gelmeyecektir. Peki, bu mekânlar neden sevgiliyi hatırlatır? “küçük adam” nasıl düşünür de bu meyhaneler, içkili lokantalara sevdiği kadın arasında bir bağlantı kurar?

“Divan şiirinden beri meyhanenin bir işlevi, sevgiliyi düşündürmektir; meyhane, kadeh ve şaraptan oluşan simgesel sistem aşkın her an sevgiliyle birlikte olduğunu ve aşkın, gönüllü bir mahkûmiyet olarak yaşandığını gösterir. Modern küçük adamın hayatında da sevgili ve meyhane birbirleriyle vardır. Ama onun hayatında sevgili, simgesel bir mahkûmiyeti anlatmaz; sevgili, olabilir de olmayabilir de” (Narlı, 2007, 265).

Görülen odur ki; meyhane-sevgili ilişkisi Divan edebiyatından başlayıp günümüze kadar uzanır. Fakat “küçük adam”a gelince bazı değişimlere uğrar. Artık sevgili, o simgesel, mükemmel olan kişi değildir. Sevgili artık “var”dır. Hayattadır. Öyle mükemmel de değildir. Hatta Orhan Veli’nin şiirlerindeki kadınlar pek masum da değildir. Âşık da eski tutkulu âşık değildir. Bir kadını sever, onun için kavga eder, başı belaya bile girer. Ayrılık vakti gelince ayrılır, bir vakit üzülür fakat yaşama öyle büyük bir tutkuyla bağlıdır ki her şey kısa zamanda geçer gider. Ayrıca aşk da eskisi gibi değildir. Artık dokunmaya bağlı hazlara dayanır olmuştur. Ayrıca mahremiyeti de kalmamıştır. Sokakta bile düşünülür olmuştur.

“Veda”da (Kanık, 2007, 225) yol, tramvay ve otel, bilinç akışı içerisinde bahsedilip geçilen yerlerdir. Olayların yaşandığı asıl mekân, kahvedir. Bu yerin tasviri yapılır. Postacı, jandarma ve işsiz olarak adlandırdığı kişiler kahvede gidip gelirler. Süleyman Efendi’nin oğlu Niyazi, ajans dinler ve bir yandan da savaş olup olmayacağını düşünür.

4.2.6. Anlatım Teknikleri

Öyküler, önceki bölümlerde bahsedilen temel unsurlara dayanırken, anlatıcı da yaşananları bir takım anlatım teknikleri kullanarak aktarır. Bunlardan ilki, öykünün kurgusu için kullanılan unsurlardır. Zaman özetleme, zaman atlama, açıklama, tasvir, psikolojik tahlil, leitmotiv, oyun, rüya, sürpriz tekniği, ileri kırılma, geri kırılma, iç konuşma, bilinç akışı kurguda kullanılan başlıca unsurlardır. Metinlerarası ve türlerarası ilişkiler bağlamında ise tiyatrodaki kullanılan diyaloglara yer verilir; hatıra, mektup, biyografi gibi türlerden faydalanılır; bunlardan alıntılar yapılır. Bunların yanında

metinlerarasılık, fantastik anlatım ve sembolik dil kullanımı da öykü oluşturmada kullanılan anlatım teknikleridir.

Bahsedilen anlatım teknikleri, türlerin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkar. Bu tekniklerin şiirde uygulandığının görülmesi, şiirin öyküyle bir etkileşim içinde olduğuna işarettir. Orhan Veli'nin şiirlerinde bu öykü unsurlarına başvurulmuştur. Şiirlerinde tematik yapı büyük ölçüde belirli bir “olay”a dayanır.

Gemlik’le ilgili şiirde (Kanık, 2007, 32), “tasvir” ve “açıklama”ya başvurulur. Ayrıca deneyimlerden yola çıkılarak, karşısında birden denizi gören kişilerin ruh halleri kısaca tahlil edilir. Bu manzarayla karşılaşan kişilerin şaşırıldığı söylenir.

“Robenson”da (Kanık, 2007, 33) öykünün anlatımı sırasında hatıra türünden faydalanılır. Kahraman, bir çocukluk anısını hatırlar. Metinlerarasılık bağlamında da bazı ipuçları yakalanır. Şiirde, Robenson ve Güliiver’le ilgili düzyazısal anlatılara atıflar yapılır. Bu atıflar, şairin türler arasında bazı geçişler yaptığını ve bir yandan da bir arayış içinde olduğunu gösterir. Türler arasındaki bu geçiş, bu şiirde öykü izlerine rastladığını gösterir.

“Rüya” adlı şiirde (Kanık, 2007, 34) kurgu, çocuğun gördüğü bir rüya üzerinedir. Çocuğun, gördüğü kötü rüyadan sonra neler hissettiğini ifade etmek için kısa bir “psikolojik tahlil”e yer verilir. Ayrıca öyküde “geri kırılma” tekniği kullanılır. Çocuk, geçmişe giderek daha önce yaşadığı bir olayı hatırlar, içinde bulunduğu durumla ilişkilendirir.

Soyut bir kavram olan “rüya” metafizik boyutuyla değil; nesnel gerçeklikle ilişkili boyutuyla anlatılır. Rüya denince akla gelen olağanüstülükler ve karmaşık ögeler bu şiirde işlenmemiştir. Bütünüyle insana özgü, gerçekçi boyutuyla ele alınmıştır. Bu durum, şiirdeki lirizmin kırıldığını ve şiirin gerçek hayata yaklaştırıldığını gösterir. Yaşananlar, öyküsel anlatımla ifade edilmiştir. Böylece öykünün önemle üzerinde durduğu gerçeğe yakın olma kıstası sağlanmış olur.

“Şoförün Karısı” (Kanık, 2007, 43) adlı şiirde öykülemenin ağır bastığı dikkat çeker. Şoförün karısının nasıl biri olduğunun anlaşılabilmesi için “geri kırılma” yöntemiyle zamanda geriye gidilir, kadının geçmişteki tavırları aktarılır.

“Dedikodu” (Kanık, 2007, 44) şiirinde “çerçeve anlatı tekniği” kullanılır. Çerçeve olay; bir adamın hakkında yapılan dedikoduları içerir. Adam, “geri kırılma” yöntemiyle zamanda geriye gider ve kendisinin neler yaptığını hatırlar. Yaşadıklarını, “özetleme” tekniğiyle ayrıntıya girmeden, birkaç cümleyle ifade eder. Sonra tekrar, anlatımın yapıldığı zamana gelir. Anlatılan olaylar, bir zincir gibi sıralı olarak verilmez; “zaman atlama” tekniği ile aktarılır ve hepsi, “dedikodu” başlığında toplanarak birbirine bağlanır.

“Kitabe-i Seng-i Mezar” (Kanık, 2007, 45) şiirinin ilk bölümünde olaylar “geri kırılma” yöntemi kullanılarak aktarılır. Süleyman Efendi’nin ölümünün ardından anlatıcı, hatıralara yönelir. Bu hatıralardaki bilgilerden yola çıkarak Süleyman Efendi’yle ilgili “psikolojik tahliller” yapar. Öykünün kahramanı ile ilgili birkaç tasvirî bilgi de yer alır. Çirkin yaratılışıdır, ayağında nasırı, yürürken ayağına sık sık vuran kundura ayakkabıları vardır.

Orhan Veli’nin birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de mizah ve ironi, anlatımın önemli bir özelliğidir. Esasında komik olan, bir hayat parçası veya kişi değildir. Fakat anlatıcının, nasırının acısıyla kıvranan bir kişi görüntüsü kurması, borcu olan fakat alacağı olmayan bir gariban tiplemesini çizmesi gülme hissi uyandırmaktadır.

Şiirdeki metinlerarasılığa da dikkat çekmek gerekir. Hamlet oyunundaki “*to be or not to be*” cümlesi olduğu gibi alıntılanır. Bu alıntı, işlenen temayı desteklemek için yapılmaz. Tam tersine bu romantik, ahlaki ve felsefi bir problem içeren cümleyi Süleyman Efendi düzeyindeki birinin hayatı bağlamında kullanarak ironik bir anlatım oluşturulur.

Şiirde görülen tematik problem şiiriyet denilen bir yapı içinde soyut olarak veya işaretlemlerle anlatılmaz. Bir öykü veya romandaki gibi yoksulluk ve gariplik

duygusu doğrudan verilir. Genel olarak metafizik bir tema olan ölüm, bilinmezlikten kaynaklı birçok korkuyu, kaygıyı ve olağanüstülükleri çağrıştırır. Orhan Veli'nin bu şiirinde ise ölüm, sıradan bir olay gibi ele alınır. Sade bir anlatımla ifade edilir: *“Bir akşam uyudu/ Uyanmayiverdi/Aldılar, götürdüler/ Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü”*. Hiçbir kaygı, korku yoktur. Abartıya yer verilmez. Ölümün hayata yakın ve toplumsal boyutu ele alınmıştır. Ölümün hissettirdiğinden değil, ölüm dolayısıyla yaşanan olaylardan bahsedilir. Bunun için de öyküleyici anlatım kullanılır.

“Güzel Havalarda” (Kanık, 2007, 57) şiirinde tema, öyküleme yöntemiyle anlatılır. “güzel havalar”ın, öykünün kahramanına etkileri ele alınır. “Böyle havalar” kelime gurubunun sık sık tekrarıyla oluşturulan leitmotiv, vurguyu güzel havalarda toplar. Gözleme dayalı bir anlatım vardır.

“Söz” (Kanık, 2007, 67) şiirinde de öyküleme yöntemi ağır basar. Olaylar, “diyalog” halinde aktarılır. Taraflardan sadece biri konuşuyor olsa da ikinci kişiye hitap ediyor olması, bu teşhisi doğrudur. Fazla ayrıntılı olmamakla birlikte tasvire de yer verilir: *“Aynada başka güzelsin/ Yatakta başka”* dizeleri kadının güzelliğiyle ilgili ipuçları verir. Ayrıca *“Tak takıştır/ Sür sürüştür”* denildiğine göre makyaj yapmayı ve kendini gösterişli kılan kıyafetler giymeyi seven birinden bahsedilir. Şiirdeki bazı dizelerde “psikolojik tahliller” de yer alır. Kadın, “söz olur” diyerek çekingen tavırlar sergilemesine rağmen aslında böyle erdemleri ya da mahalle geleneklerini önemseyecek biri değildir.

“Bir Roman Kahramanı” (Kanık, 2007, 71) şiirinin öncelikle başlığı incelenmelidir. Bu başlık aklı, Nazım Hikmet'i getirir. Nazım Hikmet, “835 Satır” şiirinin başlığıyla ne yapmak istemişse, Orhan Veli de bu başlıkla benzeri bir amaca ulaşmak istemiştir. Nazım Hikmet'in amacının ne olduğu sorusu, Öykü Terzioğlu tarafından şöyle cevaplanır:

“Bu şiir geleneksel şiirin koşuk anlayışına bir karşı çıkıştır. Bu seçim, aynı zamanda, bu kitapta yer alan serbest şiirlerin düz yazısal olduğuna da işaret eder. Böyle bir “okuma kontratı”nı, Nazım Hikmet'in (...) şiir ile düzyazı arasındaki kopukluğun giderilmesi düşüncesi bağlamında değerlendirmek gerekir” (Terzioğlu, 2009, 56).

Bir düzyazı türü olan “roman”ın, bir şiirin başlığı olması da şiirle öykü ve roman ilişkisinin bağlarının kurulmaya çalışıldığına bir işarettir. Şiire bakıldığında da ahenk unsurlarının belirgin olarak bulunmadığı görülür. Anlatım öykülemeye dayalıdır. Gerçekçidir. Gözlemler aktarılır.

“Yolculuk” (Kanık, 2007, 73) şiirinde de olaylar, öyküleyici anlatım tekniğiyle verilir. “Psikolojik tahlil” yöntemi de bu dizelerde görülür. Anlatıcı özne, yolculuğa çıktığı andan itibaren kendini “garip” ve yalnız hisseder ve onu hiçbir şey mutlu edemez.

“İstanbul Türküsü” (Kanık, 2007, 74) adlı şiirde fakirlik, yalnızlık ve aşk acısı temaları bir arada işlenir. Tüm bunların bir araya gelmesi “küçük adam”ı duygusallaştırırsa da, anlatımdaki lirizm, Orhan Veli’nin kendi dizelerinden çok, seçtiği türkülerden kaynaklanır. Anlatılanlar gerçeklikten uzak değildir. Öyküleme tekniği kullanılır. “Küçük adam”ın içinde bulunduğu durumla ilgili ipucu niteliği taşıyan, “psikolojik tahlil” de içerir.

“Keşan” (Kanık, 2007, 78) şiiri, bir yolculuğun öyküsünü anlatır. Gözlem ön plandadır. Yaşanan olaylar ve yolcunun izlenimleri, öyküleme tekniğiyle aktarılır. Tasvire de yer verilir. Bu kez yolculuk, kahramanı hüzünlendirmez. Aksine, onun mutlu olduğu, “psikolojik tahlil”e dair ipucu bulunduran dizelerden anlaşılır.

“Misafir” (Kanık, 2007, 79) şiirinde canı sıkılan biri vardır. Onun bu psikolojik durumu abartılı benzetmelerle verilmez. Bunun yerine bu huzursuz ve sıkıntılı ruh durumu, gün içerisinde kahramanın yaşadığı küçük olaylar anlatılarak hissettirilir. Yani “psikolojik tahlil” tekniği, çok belirgin olmamakla birlikte, kullanılır. Dün yaşanan olaylar anlatılırken “özetleme” ve “zamanda atlama” teknikleri kullanılır. Olaylar birbirinden kopuktur ve sıkıntısını ifade etmede kullanılmak amacıyla birleştirilir. Böylece bu olaylar anlamlı bir bütünlük oluşturur.

“Eskiler Alıyorum” (Kanık, 2007, 80) şiiri, yüzey yapı ve derin yapı olmak üzere iki boyutta okunabilen bir öyküdür. Yüzeysel okumada, eskiler alarak geçimini sağlayan bir eskiciden bahsedilir. Öyküleyici anlatım ağırlıktadır. Anlatıcı özne iyi bir gözlemcidir ve izlenimlerini aktarır. Metin, derin okumaya tabi tutulduğunda ortaya daha farklı durumlar çıkar. Şiir adeta çözülür. Burada, Orhan Veli'nin şiir anlayışı ironik bir anlatım tarzıyla anlatılır. Şiirde ayrıca “sürpriz” tekniği de kullanılır. Şiir oldukça şaşırtıcı bir dizeyle biter. Eskiler almak ve onları yıldız yapmak, metinlerarasılık bağlamında yapılmış bir alıntıdır. Bununla Nasrettin Hoca'nın meşhur bir fıkrasına atıf yapılır. Anlatıcı özne de insanlardan, “eski” namına ne varsa alır ve onları bambaşka, yepyeni nesnelere dönüştürür. Buradaki eskici, Nasrettin Hoca gibi, güldürürken düşündürmeyi kendine amaç edinir.

Şairin bu şiirinde gelenekçi sanat anlayışını eleştirdiği görülür. Şiirdeki mevcut durum, eski şiiri simgeler. Son dizedeki aykırı istek, okuyucuyu şaşırtırken bir yandan da yeni sanat anlayışının yıkıcı yönünü temsil eder. Anlaşılan odur ki, şair bunu yaparak şiirin içeriğiyle tematik alt yapısını “karşıtlık” tekniğini kullanarak bağlar. Bu dize, Ahmet Haşim'in “*Göllerde bu dem bir kamış olsam*” dizesine alaylı bir göndermedir. Bu şiir, Piyale'de “Bir Günün Sonunda Arzu” başlığıyla yer alır. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde ise Ahmet Haşim'in şiirinin bir parodisi olduğu kanısına varılır. Sait Faik, Yedigün'ün 2.2.1947 tarihli sayısında yazdığı “Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair” adlı yazıda bunu dile getirir. (Kanık, 2006).

“Yol Türküleri” (Kanık, 2007, 84- 89) adlı şiir, bir yolculuğun öyküsüdür. Bu yolculuk anlatılırken “gözlem” “öyküleme” ve “geri dönüş” yöntemleri kullanılır. Anlatıcı özne yer yer hatıralarından da bahseder. “özetleme” tekniğiyle gezilip görülen yerler, birkaç satırda bahsedilerek geçilir. “iç konuşma”lar belirgin şekilde görülür: “*Haydi benim bu dünyaya garip gelmiş şairim/ Yolun açık ola!*” dizesi buna bir örnektir. Metnin ilerleyen dizelerinde monologlar da görülür. Fakat bu tek taraflı değildir. Bir taraf konuşurken karşı taraf da ona cevap verir, böylece çeşitli diyaloglar da oluşur: “*Memleket,*

Hemşeri?/ Sinop, “*Selamün aleyküm kahveci dayı!/ Aleyküm selam, evlat*” vb.

Metin, türlerarasılık bağlamında incelendiğinde, şiirin bu kez gezi yazısıyla etkileşime girdiği görülür. Gezi yazısı, anlatıma dayalı bir düz yazı türüdür. Orhan Veli, bir şair olarak bilinmesine rağmen aslında öyküler, makaleler ve gezi yazıları da kaleme almıştır. Gezi yazılarından olan “Yolcu Notları I” ve “Yolcu Notları II” de bu şiirinde anlattığı yerlerle ilgili izlenimlerini aktarır. Görülen odur ki, bu metinler, metinler arasılık bağlamında birbirinin “yeniden yazım”ıdır.

“Tahattur” (Kanık, 2007, 93) adlı şiirde bir öykü anlatılır. Olaylar, öyküleme yöntemine bağlı olarak aktarılır. “Sürpriz” tekniği kullanılır. Son dize yine hiç beklenmedik şekilde biter ve okuyucuyu gülümsetir. “Geri dönüş”lerle geçmişe gidilir ve kahraman, sevdiği kız için yaptığı kavgayı hatırlar. O kavgadan hatıra olarak, alınıdaki bıçak yarası kalmıştır. Az da olsa, kahramanın psikolojik durumuyla ilgili ipucu niteliğinde bilgiler yer alır.

Metinlerarasılık bağlamında incelendiğinde bu şiirde bir telgraftan alıntı yapıldığı görülür. Sevgili tarafından gönderilmiş telgraf adeta bazı alıntılarla yeniden düzenlenmiş ve ortaya cevap niteliğinde “yeni” bir metin çıkmıştır.

Orhan Veli’nin bu şiiri, düşündükçe insanın zihninde açılıp genişler, neredeyse bir roman olur, bir hayat haline gelir. Asım Bezirci’nin, Burhan Arpad’ın bu şiirden esinlenerek “Alınıdaki Bıçak Yarası” (1968) romanını yazdığını söylemesi, bu sözü doğrular niteliktedir (Bezirci, 2003, 93).

Bu şiirde aşk ve özlem temaları bir arada işlenir. Bu temaların işlendiği şiirler genellikle lirik olurlar. Fakat Garip hareketine özgü bir nitelik olarak bu temanın işlenişinde de bazı farklılıklar görülür. Aşkın ve özlemin duygusal boyutları arka plana atılıp, bu duyguların sezdirilmesi yoluna gidilir. Aşkı ve sadakati anlatmak için bir “tabaka”, özlemi anlatmak için bir “telgraf” yeterlidir. Bahsedilen temalar böylece toplumsal ve sıradan olarak ele alınır. Duygudan

çok olaylara yer verilir. Böylece öykülemeye dayalı, gerçekçi bir anlatım ortaya çıkar.

“Altın Dişlim” (Kanık, 2007, 94) şiirinde, “tasvir” ve “öyküleme” teknikleri yoğun olarak kullanılır. Özellikle anlatılan kadınla ilgili yapılan tasvirde birçok ayrıntıya yer verilir. “diyalog”lar da vardır. Fakat yine karşı tarafa hitap edildiği halde, o kişiden cevap alınmaz. “Gel” kelimesi sık sık tekrar edilerek bir leitmotiv halini alır. Böylece erkek özne, kadının bu davete gelmesini ne kadar çok istediğini gösterir.

“Sere Serpe” (Kanık, 2007, 106) şiirinde anlatıcı özne, gözleme dayalı tasvirleri ağırlıklı olarak kullanır. Anlatıcı, sere serpe uzanmış olan kadında kendisinin en çok dikkatini çeken özellikleri aktarır. bu bağlamda öznel bir tasvir yapar. “İç monolog” tekniği devreye girer. Bu özellikler, “öyküleme” tekniği ile bir arada verilir.

Şiirin ilk bölümünde bir durum yansıtılır. İkinci bölümde ise, ilk bölümle bütünüyle bir aykırılık oluşturmamakla birlikte, içerik beklenmeyen bir sonuca ulaştırılır. Bu durum, bir “tezat” oluşturur. Şiirin girişinde yapılan tasvir oldukça davetkâr iken, ardından gelen dizeler, kadının böyle bir niyeti olmadığı kanısını uyandırır. Bu şaşırtıcı bitişin kaynağı da oluşturulan bu gizli zıtlıktır.

“Altındağ” (Kanık, 2007, 109) adlı şiirde “çerçeve anlatı tekniği” kullanılır. Çerçeve olay, mahalle sakinlerinin sabaha karşı rüya görmesidir. Diğer iç olayları ise, bu kişilerin gördükleri rüyalar oluşturur. Anlatımda rüyaların kullanılması, bir anlatım tekniğidir. Genç kızın rüyasında “zaman atlama” ve “özetleme” teknikleri kullanılır. Özetleme tekniğiyle kadının hayalindeki yaşam, birkaç dizede aktarılır. Zamanda atlama tekniğiyle ise kadın evlenir, birkaç dize sonra kadının çocuğu olduğundan bahsedilir, bir iki dize sonra da kadın, çocuklarıyla parktır. Kadının hayalindeki adam “tasvir” yöntemiyle aktarılır. Lağımcının rüyasında ise “betimleme” ve “öyküleme” teknikleri ağırlıklı olarak kullanılır.

“Galata Köprüsü”nde (Kanık, 2007, 118) açık bir mekândan bahsedildiği için anlatıcı, geniş bir “tasvir” yapabilme imkânı elde eder. Bu, yapılan en detaylı tasvirlerden biridir. İnsanlardan gemilere, balıklara, kuşlara kadar neredeyse hiçbir ayrıntı kaçırılmaz. Bir yandan da “öyküleme” tekniğiyle olaylar aktarılır. Anlatıcı, “diyalog” yöntemiyle halka seslenir. Halktan bir cevap almaz ama onlara konuşur. İşlediği toplumsal temanın böyle bir anlatım tekniğini gerekli kıldığı ortadadır. “Kiminiz” kelimesi sık sık tekrar edilerek bir leitmotiv oluşturulur. Bu kelimenin tekrarıyla, tasvirdeki vurgunun insanlar üzerinde olması sağlanır.

Şairin “Ağaç” (Kanık, 2007, 185) adlı şiirinde “öyküleme”ye dayalı bir anlatım hâkimdir. Olaylar, anlatıcı olan çocuk öznenin “gözlem”lerine dayanarak verilir. Anlatım gerçekçidir. “Taş” kelimesinin sık sık tekrar edilmesiyle bir leitmotiv oluşturulur. Böylece vurgunun, çocuğun kaybolan taşında olması sağlanır. Şiir, yüzeysel bir okumaya tabi tutulduğunda bu sonuçlar elde edilir. Derin yapısına bakıldığında ise, şiirin gerçek hikâyesinden yola çıkarak farklı sonuçlar da elde edilir. Gerçekte şairin, Ağaç dergisine gönderdiği şiirinin bir türlü yayımlanmaması ve dahası geri de verilmemesinden bahsedilir. Şair, karşılaştığı bu durumu, bu şiir vasıtasıyla eleştirir.

Mehmet Fuat, bu şiirin bir “haiku” edası taşıdığını söyler. Hayatının bir döneminde çeviriler yapan Orhan Veli, Fransızca aracılığıyla Japon şiir türlerinden örnekler okuma imkânı bulur. Bu şiir türüyle böyle tanışır. Bu türden bol bol örnek çevirir. Benzeri örnekler vermeye çalışır. Bu türün adı “hokku” ya da “haikai” diye de anılır. Orhan Veli de bu adı Türkçeye “Haikai”, “Hay-Kay” ya da “Hay Kay” şekillerinde çevirir. Bu şiir; önceleri 5-7-5 olmak üzere toplamda 17 heceden oluşurken zamanla bu kuralın esnetildiği görülür. Sade bir dille yazılır, az sözle çok şey ifade edilir. Komedi unsurları da görülür. Mehmet Fuat’a göre, Orhan Veli’nin kısa, sade ama az sözle çok şey anlatan şiirlerinde bu türün etkisi vardır (Fuat, 2000).

Bu şiirin, türlerarasılık bağlamında incelendiğinde, masal türünün özelliklerini bulundurduğu görülür. Bir çocuğun ağzından yapılan aktarımda

ağacın onun taşını yemesi ve çocuğun ağaca “*Taşımı isterim!*” diye seslenmesi, şiirde olağanüstülük ögesine başvurulduğunu gösterir. Anlatımın ön planda olduğu bu türle kurulan ilişki, şairin yeni arayışlar içerisinde olduğuna işaret eder.

“Oktay’a Mektuplar” (Kanık, 2007, 203) adlı şiir üç bölümden oluşur. İlk bölümde “öyküleme” tekniği ağırlıklı olarak kullanılır. Anlatım, “diyalog”larla sağlanır. Genelde olduğu gibi bu diyalog da tek taraflıdır. Şair, Oktay Rifat’a hitap eder. Kısa da olsa tasvire yer verilir. İkinci bölümde “tasvir”, “öyküleme” ve “diyalog” yöntemleri kullanılır. Şairin hissettikleri, yaşadığı olayların ardına gizlenerek sezdirilmeye çalışılır. Üçüncü bölümde “özetleme” tekniği kullanılarak, şairin bir aydır içinde bulunduğu durum aktarılır.

Türlerarasılık açısından bakıldığında bu şiirin mektupla ilişkilendirildiği görülür. Anlatıma dayalı bir düz yazı türü olan mektubun kullanımıyla şiir-mektup arasındaki sınırlar erir.

“Pazar Akşamları” (Kanık, 2007, 190) adlı şiirde işsizlikten kaynaklanan maddi sıkıntılardan ve bunların, anlatıcı öznedede yarattığı psikolojik durumlardan bahsedilir. Orhan Veli, bu temayı işleyen birçok şiir yazdığı gibi, bu konuda bir öykü de yazar. Bu öykünün adı “İşsizlik”tir (Kanık, 2006, 319-323). Bu öykü ve şiirler, birbirinin yeniden yazımıdır.

“Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır. Ancak yeniden- yazmayı başka yazarlara ait metinlerin, o metinlere ait kesitlerin yeni bir metinde dönüştürülmesi işlemleriyle sınırlanamamak gerekir. Yeniden-yazmak, düzdeğişmeceli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden- yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden- yazabilir” (Aktulum, 2000, 236-237).

Bu bağlamda, Orhan Veli'nin “işsizlik” temasındaki şiirlerinin, bu öyküsünün bir yeniden- yazımı olduğu söylenebilir. Bu durum da, şairin şiirlerinde öykü ve şiir arasında sıkı bir ilişki olduğunu gösterir.

Şiirde ağırlıklı olarak “öyküleme” tekniği kullanılır. Anlatıcı özne, “diyalog” tekniğini kullanarak sevdiği kadına hitap eder. Ayrıca, zamanda ileri giderek borçlarını ödediği günü hayal eder ve o zaman neler yapacağını da bildirir. Anlatıcının, okuyucuyla kahraman arasından çekildiği bu anlatım tekniği, kahraman hakkında daha iyi bilgi vermeyi sağlar ve öykülerde sıkça kullanılır. Zengin ve fakir insanlar arasındaki çatışmayı sevenle sevilen aracılığıyla, “karşıtlık” tekniğini kullanarak anlatır.

Şairin “Montör Sabri” (Kanık, 2007, 204) adlı şiirinde “öyküleme” tekniği ağır basar. Bu şiir; kişiler, yer, zaman ve olay unsurlarını barındıran gerçek bir öyküyü anlatır. Anlatımda konuşma cümlelerine de yer verilir. Anlatıcı, olayları “gözlem” tekniğiyle aktarır. “Her seferinde” kelime grubunu sık sık tekrar edilerek anlatılan olayın birkaç kez tekrar edildiği vurgulanır.

“Ben Orhan Veli” (Kanık, 2007, 216-217), şairin kendi hikâyesini anlattığı şiirdir. Anlatımda, “monolog” yöntemi kullanılır. Şair, geri dönüşlerle geçmişe gider ve kendisiyle ilgili bilgiler aktarır.

Türlerarasılık bağlamında bu kez şiir-otobiyografi ilişkisi kurulduğu görülür. Şiir ve otobiyografi arasında, türlerin sınıflandırılmasıyla oluşan sınırlar böylece silinmeye, ezberler bozulmaya başlar.

“Canan” (Kanık, 2007, 220) şiirinde öykü, bazı sembollerin ardına gizlenmiştir. Bu semboller açıldığında öykü de ortaya çıkar, genişler. Öncelikle, şiirin başlığı olan “canan” hem bahsedilen kızın ismi olabilir hem de “sevgili” anlamında, kim olduğu belli olmayan bir kadın için kullanılabilir. Seçilen bu isimle, eleştirel anlatım kullanılarak, Klasik edebiyata bir gönderme yapıldığı düşünülebilir. Sembolik anlamlar yüklenen diğer kelimeler ise “Degüstasyon” ve “Balıkpazarı” adlı mekânlardır. İlk mekân elit kesimin gittiği bir yerdir. İkincisine ise orta tabaka gider. Böylece “Canan”ın, zengin bir eş bularak sınıf atlama derdinde olan bir kadının öyküsü olduğu anlaşılabilir.

Metinlerarasılık açısından incelendiğinde bu şiirin, Ahmet Haşim'in "Havuz" adlı şiirinin bir parodisi olduğu görülür. Bahsedilen dizeler şunlardır: "*Canan ki gündüzleri gelmez/ Akşam görünür havz üzerinde*" (Oktay, 1993, 250).

Orhan Veli'nin "Veda" (Kanık, 2007, 225) adlı şiiri iki bölümden oluşur. Şiirin ilk dizeleri tasvirle başlar. Anlatıcı özne, yolları betimlerken bir yandan da kendisiyle konuşur. Bilinç akışı tekniği de devrededir. Öznenin zihninden aşk, yağmur, tramvay sesi, otelci, sıcak bir yemek lezzetine benzeyen mısralar akıp gider. Mısralarla sıcak bir yemek arasında lezzet açısından kurulan bağ da, bir benzetme yapıldığını gösterir. İkinci bölümde anlatıcı özne, bulunduğu kahvedeki gözlemlerini aktarır. Bu aktarım, "öyküleme"ye dayalıdır. Bir de, daha önce şiirinde öyküsünü anlattığı Süleyman Efendi'yi hatırlatan bir atıfta bulunur. Yazdığı şiirdeki öykünün kahramanının bu kez de oğluyla tanışılır. Bu adamın oğlunun adı Niyazi'dir. Öykü kahramanlarının, araya anlatıcı girmeden tanıtılması için kullanılan bu yöntem öykülerde sık sık başvurulur.

4.2.7. Dil ve Üslup

Orhan Veli'nin şiirlerinde dil ve üslupla ilgili tespitler yapmadan önce. Onun bu konuda neler düşündüğünü anlatmak gerekir.

Garip'in önsözünde Orhan Veli, şiir dilini halkın konuştuğu dille özdeşleştirir. Zamanla yazdığı çeşitli yazılar ve yaptığı şiir denemeleriyle poetik görüşünü daha da geliştirir, sistemli hale getirir. Bunu *İstanbul* adlı derginin 1.9.1945 tarihli sayısında yayımladığı, "Nazım, Nesir, Şiir" başlıklı yazısından anlamak mümkündür (Kanık, 2006, 44-47). Burada şiir dilini gerek söz varlığı gerekse söz dizimi bakımından nesir dilinden ayrı tutar. Nesir dili büyük ölçüde konuşma diline bağlıdır. Bu durum, Garip önsözünde söyledikleriyle bir çelişki gibi görünse de, aslında değildir. Çünkü Orhan Veli'nin, şiirlerinde konuşma dilini temel aldığı kısım, şiirin yüzey yapısıdır. Derin yapıda ise şiirsellik daha ön plana çıkar ve konuşma dilinin tek anlamlılığı bozularak dil, çok anlamlılık kazanır. Görülen odur ki; Garip

akımının yeniliklerinden biri olan bu teknikle şiir dili derin yapıda ortaya çıkarken, konuşma dili yüzeyde kalır. Böylece nesir dili ve şiir dili farklılık kazanır.

Orhan Veli, şiirle dilin birbiriyle sıkı bir bağı olduğunu söyler. Varlık'ın 1.4.1951 ve 1.5.1951 tarihli sayılarında yer alan yazılarından yola çıkılarak Orhan Veli'nin, şairin ana dilini çok iyi bilmesi ve kullanabilmesini önemseydiği sonucuna varılır: *“Kimi dostlar, şiirin başka şey, dilin başka şey olduğunu sanıyorlar. İçlerinde “Canım, sen Türkçesine bakma, şiire bak” diyenlere bile rastladım. Türkçeyi bilmeden, hem de en iyi şekilde bilmeden, nasıl bir şiir yazılır, anlamıyorum”* (Kanık, 2006, 385) diyen şair, öncelikle dile hâkim olmak gerektiğini savunur. Uzun tamlamalar, abartılı söz sanatları kullanmak yerine günlük dilin sadeliğini tercih eder. Bu tercih, şairin dil üzerinde titizlikle durup düşünmesi sonucunda ortaya çıkar. Şiiri basitliklere düşürmez. Bunu yapmasının nedeni de şiiri, geniş kitlelerce beğenilen ve okunan bir tür kılmaktır. Dilin bu kullanımla daha da zenginleştirilebileceğini savunur.

Dil ve üslupta tutulan yol, esere estetik değer biçmede önemli bir özelliktir. Özellikle bir şair için dil, önemli bir meseledir. Orhan Veli, şiirlerinde sade ama edebiliği de göz ardı etmeyen bir dil kullanır. Özellikle öykü izlerinin rastlandığı şiirlerde dilin daha da sadeleştiği görülür. Yüzeysel okumada sade görünen dil, derin yapıda şairaneliğini de muhafaza eder.

Metne hâkim olan üslubu tespit etmede bakılan niteliklerin bir kısmı şunlardan oluşur: Metinde geçen kelimelerin yerli mi yoksa yabancı mı olduğu hususu, kelimelerin kullanım alanı (mahalli, edebi, mesleki...), kelimenin anlaşılır olup olmadığı, cümlelerin uzunluğu kısalığı ve edebi bir cümle mi yoksa konuşma dili cümlesi mi olduğu vs. Bunların yanında sanatçının vurgulamak istediği anlamın öğretici, eleştirel ya da sembolik nitelikte mi olduğu da dilin kullanımından doğan üslupla ilgili ipuçları verir. Diğer önemli soru da, sanatçının, dil ve üslup açısından devrine göre hangi konumda yer aldığıdır. Tüm bunlar, sanatçının dili ve üslubuyla ilgili ipuçları verir.

Orhan Veli şiirinin öyküyle ilişkisi Garip'le başladığı için, dil ve üslup değerlendirmesinde bu dönem esas alınacaktır. Bu dönemle birlikte başlayan sıradan insanları anlatma amacı, zamanla daha da gelişip değişerek devam eder. Onları anlatabilmek için önce onları gözlemleyen, anlamaya çalışan ve onlar gibi olma çabası gösteren şair; zamanla bunu başarır. Bu uğraş ve başarı da onun şiirlerine yansır. Onları anlatmak, ister istemez, dile onların günlük konuşmalarını ve yer yer kullandıkları argo dilini de sokmak anlamına gelir. Bu doğal kalmış insanları şiirlerinde ele alan şair, onların kullandıkları dilden faydalanarak doğal bir şiir diline de ulaşır. *Yeditepe*'nin 1.12.1956 tarihli sayısında "Söz" şiiri hakkında konuşan Melih Cevdet de aynı fikirdedir:

"Neyi anlatıyor bu şiir? Bir duyguyu, bir düşünceyi mi? Hayır, bir duygusunu, bir düşüncesini anlatmak için yazmamış bunu Orhan Veli. Evet, bir kişiyi, bir çevreyi, bir yaşayışı çizmiyor değil. Ama en başta, için için alay ederek sevdiği sözleri, her şeyden önce de onları bir araya toplamak istediği ne çok belli. Denilebilir ki, bu şiirde Orhan Veli'nin anlatmak istediği bir düşünce var; o da, bu sözleri sevdiği, bu sözlerle şiir yapılabileceği düşüncesidir" (Bezirci, 2003, 68).

Orhan Veli tam da yakın arkadaşının söylediği yoldadır. Şiir diline "olmaz" dedirtecek birçok kelimeyi dâhil ederek insanları şaşırtmayı ve yeni şiirin yıkıcı gücünü göstermeyi adeta kendisine bir görev edinir. Süleyman Efendi'yi anlattığı şiirde geçen "nasır" ve "Sevdaya mı Tutuldum?" şiirinde geçen "salata" kelimeleri, şairin bu konudaki meşhur örnekleridir.

Günlük konuşma dili Orhan Veli'nin şiirinde rağbet görünce, argo kelimeler de bundan aşağı kalmaz. "Yosma", "vesikalı yârim", "şoförün karısı", "dadanmak", kafayı çekmek", "tak takıştır, sür sürüştür", "piyasa vakti" vb. halk tarafından kullanılan kelimelere örnek olabilir.

Orhan Veli'nin şiirlerinde cinselliğin, toplum tarafından kabul görmeyen ilişki ya da davranışların da rahatça anlatıldığı görülür. Bu rahatlık, şiirin diline de yansır. "Şoförün Karısı"nda geçen "soyunup dökünmek" örneklerden biridir. "Dedikodu" (Kanık, 2007, 44) şiirinde kahramanın Eleni'yi güpegündüz öptüğü, tramvayda bir kadının bacağını sıktığı gibi örnekler de aynı çağrışımları yapar. "Eski Karım" şiiri de cinsellik ifadelerine yer verilen

şairlerden biridir. “Söz” (Kanık, 2007, 67) şiirinde “*aynada başka güzelsin /yatakta başka*” kelimelerini rahatlıkla sarf ettiği, “Tahattur” (Kanık, 2007, 93) ve “Altın Dişlim” (Kanık, 2007, 94) şiirlerinde de kahramanın içindeki Eros’u açıkça dışarı vurduğu görülür.

Şairin şiirlerinde abartılı tasvirlerle, söz sanatlarına da yer verilmez. Yüzey ve derin yapı ayırımına tabi tutulabilen şiirlerinde bile sembolik anlatım birkaç kelimenin üstüne yüklenmemiş, şiirin temasına uygun olarak geneline yayılmıştır.

Amacı, kullandığı dili de etkileyen şairin, zıtlıklar, çarpıklıklar, garipliklerle insanları şaşırtmayı hedeflediği de dikkat çeker. Özellikle mizahi üsluba sık sık başvurur. “Bedava”, “Gelirli Şiir”, “Delikli Şiir”, “Tereyağı” gibi şiirler bu üslupla yazılmıştır.

Şairin mısra anlayışı da devrine göre farklıdır. Garip akımında mısraacı zihniyete, hece ve aruz ölçülerine fazlaca önem verilerek şiirde anlamın arka planda kalmasına karşı çıkmış olduğu görülür. Bu nedenle Orhan Veli’nin şiirlerinde dizeler arasında, hece sayısı bakımından bir uyum yoktur. Bazı yakınlıklar olsa da bu tam bir eşitlik oluşturmaz. Dizeler, az sözcükle kurulur. Dize, onlar için başlı başına bir öge değil, bir bütünün parçaları olarak algılanır. Dolayısıyla anlam bir dizede sınırlanmaz, şiirin bütününe dağıtılır. Ayrıca özellikle Garip akımının ilk dönemlerinde dize sayısının azlığı dikkat çeker. Fakat hareketin son evrelerinde dize sayısının uzamaya başladığı görülür. Bu değişim, öykü-şiir ilişkisinin daha kolay kurulmasını sağlar. Hece ölçüsüne önem verilmeyen, anlamı tek mısradan sınırlanmayan şiirler, öykü anlatımına müsaittir. “Yol Türküleri” bu anlamda belirgin bir örnektir.

Şairin dili kullanmada benimsediği farklı yol ve oluşturduğu farklı üslup, onun başarısının göstergesidir. Hüseyin Cöntürk’ün bu konuda söyledikleri, şairin başarısını açıkça ortaya koyar: “*İyi bir şair olmanın en az iki koşulu var: Klişeleşmiş bir dille yazmamak ve bir şeyler getirmek*”. Asım Bezirci, bu alıntıdan yola çıkarak şöyle der: “*Bu açıdan bakılınca, Orhan Veli gerçekten*

iyi bir şairdir. Edebiyatımızda klişeleri kırmaya ve birtakım yenilikler getirmeye onun kadar çalışmış az şair vardır” (Bezirci, 2003, 93).

4.3. SAİT FAİK ÖYKÜSÜNDE ŞİİR İZLERİ

Orhan Veli, arkadaşlarıyla birlikte şiirde biçimsel yenilikler yaparken Sait Faik de öyküde biçimsel yenilikler yapar. Öyküyü süregelen kalıplardan kurtarır, Fethi Naci'nin deyişiyle “*özgür koşuk benzeri özgür bir hikâye*” oluşturur (Naci, 1998, 92). Sait Faik'in tuttuğu yol, biraz daha zordur. Geçmişten günümüze belli bir gelişim çizgisi olan, son yıllarda da Batıyı örnek alarak ilerleyen şiirimizde, Orhan Veli ve arkadaşlarının yaptığı yeniliği ortaya koymak ve anlamlandırmak daha kolaydır. Çünkü onlar şiirdeki öncüleri ve onların eserlerini görmüştür. Bunları inceleyerek eksikleri tespit edebilmiş ve tepkilerini böylece şekillendirmişlerdir. Ancak Sait Faik'in yararlanabileceği öncüler bulunmamaktadır. Fethi Naci'ye göre o, bu yeniliği kendisi gerçekleştirir (Naci, 1998, 93).

Sait Faik, her şeyden önce bir öykücüdür. Tüm dikkatini hayata ve insanlara verir. Çevresini en ince ayrıntısına kadar inceler. Bu dışa açıklığı onu, sürekli “*lirik ben*”i ön plana çıkaran şairden farklı kılar. Fakat onun da Orhan Veli, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı gibi birden fazla alanda yeteneği olduğu bilinir. Diğer sanatçılar gibi Sait Faik de bunu, eğilimli olduğu asıl alanı geliştirmek için yapar. Yani içinden geçenleri söyleyebilmek için öykülerinde biçimsel değişikliklere gider. Bu değişikliklerde özellikle şiirden faydalanır. Olay ağırlıklı olan öyküde, “*durumlara*” önem verir. Hareketler de yerini imgelere bırakır. Okuyucuya gerçeklik duygusunu hissettirmek amacıyla değildir. Öyküleri kısadır. Anlam, şiirde olduğu gibi katmanlar halinde bulunur. Cümleler devrikleşir, ahenk kazanır. Ortaya bir kelimesi dahi atılamayacak, şiir gibi birkaç kez okunma ihtiyacı duyulan, anlam katmanlarından oluşmuş, ahenkli bir yapı çıkar. Fethi Naci'nin deyişiyle onun öyküleri “*bir şiir gibi tıpkı: Ekleme de çıkarma da yapılamayan mükemmel bir bütün*” (Naci, 1998, 52)dür.

“Hikâyelerimde şiir kokusu var diyorsunuz. Bir iki tane de şiir yazdım. İçinde hikâyeye kokuları var dediler. Demek ki ben ne bir hikâyeciyim ne de bir şair. İkisi ortası acayip bir şey. Ne yapalım beni de böyle kabul edin” diyen sanatçı da şiirle hikâyeye arasında gidip geldiğini açıkça ifade eder (Sönmez, 2003, 97).

Mehmet Kaplan, Sait Faik'teki hikâyeci kimliğin şiirsel duyarlılıkla birleşimini sanatçı için bir artı olarak görür. Onun “Köprü” şiirini incelerken şunları söyler: *“Bu şiir, adeta Sait Faik'in hikâyelerinin bir özeti gibidir. Onlarda bulunan bir asli unsur, hayatın gerçek teferruatı ile şiir duygusu burada da iç içe ve yan yanadır. Sait'ten başka hiçbir Türk şairinde bu kadar canlı bir kalabalık tasvirine rastlamayız. Böyle bir görüş için, insanın Sait Faik gibi, kalbi şiir duygusu ile dolu büyük bir hikâyeci olması lazımdır”* (Kaplan, 2008, 129).

Ömer Lekesiz de Sait Faik'in öykülerinde şiirsellik olduğunu şu cümlelerle ifade eder: *“Onun hiçbir hikâyesinde muayyen vak'a, tahlil, tip, karakter aramayız. Onun her hikâyesi bir hatıralar sarnıcına rastgele daldırılmış bir avuçtur. Parmaklardaki temiz ıslaklığa ve taze serinliğe bakınız. Şuura düşen damlalar, birer hikâyeye unsuru değil, şiirdir”* (Lekesiz, 1997, 458).

4.3.1. Öyküde Şiirlere, Şarkılara ve Şairlere Yapılan Göndermeler

Sait Faik'in öykülerinde şiir izlerinin bulunduğu dair ilk işaret, şiir türüne ve bu türde eser verenlere atıflar yapmasıdır. Bunu, öyküsünü daha kalıcı hale getirmek için yapabileceği gibi öyküsünün akıcılığını sağlamak amacıyla da yapabilir. Yani bu, şiir- öykü ilişkisinin daha net tespit edilebilecek bir özelliğidir.

Sanatçı, şiiri öyküsüne farklı yollarla yerleştirebilir. Başkasının şiirinden ya da şarkısından birkaç dizelik alıntılar yaparak; öyküsünü yazdığı temanın şiirini de yazmışsa, bunun hepsini ya da bir kısmını öyküsünde kullanarak yapar. Bu alıntıları aynen yapabileceği gibi dönüştürebilir de. Hedef aldığı şiir

ya da şarkıyı çağrıştıracak nitelikte bir dize yazar. Şairlere atıflar yapar. Öyküdeki karakterlere şairane özellikler yükler.

Sanatçının aynı zamanda şiirlerinin de olması, metinlerarasılık bağlamında önemli bir ipucudur. Çünkü şiirini yazdığı bir temayı öyküleştirdiğini söylemek mümkün olabilir. Şiirdeki susuşlar, öyküde yerini konuşmalara yani daha detaylı bilgilere bırakır. Böylece bu metinler, birbirinin yeniden yazımı olur ve şiirle öykü arasındaki ilişki tematik açıdan kurulur.

Sanatçının öyküleri ve şiirleri incelendiğinde metinlerarasılık bağlamında bu iki tür arasında ilişki olduğu görülür. Sait Faik'in şiirleri ve öyküleri birbirinin yeniden yazımıdır.

Sait Faik'in bazı öykülerinde anlattığı problem, kullandığı üslup hatta kurduğu cümleler şiirlerindekiyle büyük benzerlikler gösterir. "Ay Işığı" adlı öyküsü ile "Bizim İskele" adlı şiiri arasındaki benzerlikleri hatta aynılıkları buna örnek gösterebiliriz: Ay Işığı öyküsünde köyün rıhtımı, balıkçıları ve köylüler ile ilgili şu konuşmalar geçer:

"Bizim köyün rıhtım yollarını lodos altüst etmiştir. Bizim köyün iskele enkazında üstleri ziftli büyük midyeleri, zehirlenmek korkusu olmayan insanlar toplar, yerler. Kimse zehirlenmez. Kimisi Allah, kimisi Panaiya koruyor" der. Balıkçılarsa "Midyeler zehirsizdir; zehirli olan bizim midelerimizdir" derler" (Abasıyanık, 2009, 507).

Burada geçen bazı nitelermeleri, ifadeleri ve bakış açılarını aşağıda alıntılıdığımız, Yeni Mecmua'nın 14 Şubat 1941 tarihli sayısında yayımlanan, "Bizim İskele" adlı şiirde de görmek mümkündür:

*Lodos gelmek üzere, hava bozmak
niyetindedir.
Eski iskelenin demir aksamındaki zehirli
midyeden yiyeceklere
Hiçbir şey olmadı.
Büyük balıkçının-büyük sihirbaz gibi-
çok yemek şartıyla
Yemesine müsaade ettiği günden beri
Sıska çocuklar çelikli ve zehirli midye
yiyorlar
Ve hiçbir şey olmuyorlar.*

*Bir başka balıkçı: Zehir midyede değil
midededir, dedi.
Mideleri ve bünyeleri zehirsiz insanlar
220 ekmek çıkaran fırının önünde
bekliyorlar
Taze ekmeklerle midyeleri külün
üstünde hafif pişirip
Yemeye hazırlanıyorlar.
Akşam ne güzeldir bizim iskelede
Balık çıkmadığı, lodos esmediği gün
Midyenin zehirlisinden korkmayanlar için (Abasıyanık, 2009, 1738-1739).*

Bu örneklemeden hareketle Sait Faik'te öykünün ve şiirin birlikte var olduğunu söylemek mümkün olabilir. Başka bir deyişle bir problem, bir anın tasviri ve bir hayat parçası Sait Faik'te hem öykü olarak hem şiir olarak doğuyor. Yazar genellikle öyküyü tercih ediyor, bazen de "Şimdi Sevişmek Vakti" adlı şiir kitabında olduğu gibi şiiri tercih ediyor. Ancak hangisini tercih ederse etsin birinden ötekine daima türsel bir gölge düşürüyor.

Benzeri bir örnekle "Dülger Balığının Ölümü" öyküsünde karşılaşılır. Burada anlatılan balık, "denizlerin görünüşü pek dehşetli, fakat huyu pek uysal, pek zavallı bir yaratığı" olarak betimlenir (Abasıyanık, 2009, 936). Benzeri bir tasvir de sanatçının "Söz Açınca" şiirinde geçer:

*"Dülger balığı
O canavar görünüşlü
O uysal balık" (Abasıyanık, 2009, 1747).*

Görülen odur ki; Sait Faik, bu iki türü metinlerarasılık ve türlerarasılık bağlamlarında birbirine dönüştürebilmektedir. Fakat öyküde daha başarılı olduğunu belirtmek gerekir. Bu türde eser verirken kasıldığı, zorlandığı, dağıldığı ve bu dağınıklıktan imgelerin de nasibini aldığı görülür. Öyküde ise daha rahattır. Kelimeler sanki kendiliğinden birbiri ardına dizilir. Öyküdeki şiirsel söylemde daha rahatken şiirde adeta sanatçının dili tutulur.

Türlerarası bağlamda Sait Faik'in "Grenoble'da İtalyan Mahallesi" adlı öyküsünü örneklemek ilginç olacaktır. Bu öyküde şiirsel özellikler veya şiirsel metinlere atıf yaparak türlerarasılık kurulmaz. Doğrudan sanatçının başka bir

kitabından şiirler alınarak öyküye montaj edilir. “Grenoble’da İtalyan Mahallesi”nin sonu, sanatçının kendisinin yazdığı bir şiirle bitmektedir. Bu şiirin adı Sicilya Ormanları’dır (Abasıyanık, 2009, 1713). Aynı öyküde sanatçının “Napoli” adlı şiiri de yer alır (Abasıyanık, 2009, 1718). Bu şiirler öykü içinde kurgunun bir parçası olarak üretilen şiirsel metinler değildir. Bunlar, yazarın şiir kitabında yayımladığı şiirlerdir.

Sait Faik bu örneklerin dışında, öyküsünün içinde de şiir yazar ve böylece iki türü tek bir edebi tür olarak ortaya koyar. Esasen bu tavır türlerarası ilişkinin imkânlarından yararlanmak mıdır; yoksa bir duyguyu durumu veya anı bir türün imkânlarıyla anlatamamak mıdır? Kuramcıların tartışmasını bırakıp şiire dönersek; “1 Nisan’da Bir Erik Ağacıyla Konuştum” adlı öyküsünde bir bölümü dize halinde yazdığını görürüz:

*“Seni ne kadar sevdim erik ağacı!
Erik ağacı, sen esmer bir kız mısın?
Bu çiçekleri üzerine hangi nişanlı serpti?
Erik ağacı, seni Yorgiyam kadar seviyorum!
Erik ağacı, akşam olunca, o eve girince sen ne yaparsın?
Bana anlatsana onun kokusunu hiç duydun mu?
Seni de kıskanayım mı? (Abasıyanık, 2009, 576).*

Buna benzer bir örnek de Sait Faik’in “Havada Bulut” adlı öyküsünde vardır (Abasıyanık, 2009, 500). Öyküde, meraklı bir posta müvezzii anlatılır. Bu kişi, insanlarla ilgili olarak duyduğu ne varsa hepsini kendi kafasında tamamlar ve bir öyküye dönüştürür. En büyük zevki de bunları başkalarına, ona yiyecek ya da içecek bir şeyler ısmarlamaları şartıyla anlatmaktır. Bu dedikodu/öykülerden köpeğiyle yaşayan bir adam da nasibini alır. Hatta anlatıcı/yazar da öykünün bir kahramanı olarak, posta müvezzii ile bu adamın peşine düşer. Öykünün sonunda, bu adamın birine göndermek için yazdığı bir mektubu bulurlar. Mektupta, bir müsabakaya gönderilmek üzere yazıldığı anlaşılan bir öykü vardır. Sait Faik, bunun, sıradaki öykü olduğunu işaret etmek için öykünün sonuna şu dizeleri yazar:

*“İkiye katlanmış başka kağıtlarda da şu hikaye:
Hikâyenin ismi de pek şairane, hissi tarafından”
(Abasıyanık, 2009, 500).*

Burada geçen “hikâye” ve “şairane” kelimeleri hem bir ahenk oluşturur hem de Sait Faik’in şairlik vasfına işaret eder.

“Kendi Kendime” adlı öyküde, Yassıada’nın kıyılarını tasvir eden Sait Faik, burada geçen bir kelimenin yaptığı çağrışımla bir şairin şiirine atıfta bulunur:

“O parıltı bir yere kadar devam ediyor, sonra, yavaş yavaş açıklarda sönüyor.

Şu açıklarda kelimesi yerine, az daha engin diyecektim. Bu kelimeyi bir türlü kullanamadım. Zavallı kelime! Senin ne kabahatin var? Kabahat sende değil, benim kötü şiirleri unutmayan hafızamda: “Engine, ah engine!-Enginden bakacağım gözlerinin rengine.” Ölür müsün, öldürür müsün?” (Abasıyanık, 2009, 797).

Sait Faik’in gönderme yaptığı şiir, Ömer Bedrettin Uşaklı’nın “Engin Şarkısı” adlı şiiridir. Engin kelimesinin sık sık tekrarlandığı bu şiir, yazar tarafından beğenilmemiştir. Metinlerarasılık bağlamında verilebilecek bu örnek, bu kez konu bütünlüğünü tamamlamak, anlatılan temayı desteklemek için değil; şairi ve onun bu şiirini eleştirmek için kullanılmıştır. Şiirin alıntı yapılan dördüğü, Prof. Dr. İnci Enginün’ün, şairin bütün eserlerini topladığı kitapta şöyle geçer:

*“Meleğim, can kaynağım;
Engine... ah, engine!...
Enginde bakacağım
Gözlerinin rengine!...” (Enginün, 1988, 89).*

Sanatçı, klasik edebiyata mensup isimlere de öykülerinde atıfta bulunur:

*“Bülbüller öter güller açar şâd gönül yok
Hiç böyleliğin görmemişiz fasl-ı baharın”*

Yukarıda verilen şiir, Şeyhülislam Yahya Efendi’ye aittir. Gazel ustalarından biri olan bu sanatçı sade bir dille yazar. Sanatçının ince ve nükteli bir üslubu vardır; günlük zevkleri, duyguları, aşkları samimi bir lisanla ifade eder. Sait Faik, bu şiirin ikinci dizesine, “Süt” adlı öyküde atıf yapar (Abasıyanık, 2009, 439). Yahya Efendi’nin poetik görüşüyle Garip akımınıninkinin yakınlığı dikkat çekicidir. Garip’le sanat anlayışı olarak paralel

görüşlere sahip olan Sait Faik'in bu beyte ve dolayısıyla bu sanatçıya öyküsünde yer vermesi ilginçtir.

Sanatçının, "Karidesçinin Evi" adlı öyküsünde, italik harflerle yazılmış olarak yer alan "*Yârin dudağından getirildi*" dizesi, metinlerarasılık bağlamında dikkat çekici örneklerden biridir. Bu dize, Ahmet Haşim'in Piyale adlı şiir kitabında yer alan "Karanfil" adlı şiirinin bir dizesidir. Dizenin geçtiği bölüm şöyledir:

*"Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre âlevdir bu karanfil,
Rûhum acısından bunu bildi"* (Oktay, 1993, 252).

Öykünün kahramanı, karidesçinin evine gider. İçerisi mangal kömürüyle karışık karanfil kokar. Bu kokunun etkisiyle karidesçinin karısı ona çekici gelir. Ona karşı bir şeyler hissetmeye başlar. İşte bu hislere karanfil kokusu da karışınca adamın aklına Haşim'in şiiri geliverir.

Sait Faik, sadece şiirlere değil; şarkılara, türkülere de göndermeler yapar. "Grenoble'da İtalyan Mahallesi" adlı öyküde, yörenin şarkılarından birine yer verir (Abasıyanık, 2009, 206). "Öyle Bir Hikâye"de geçen "*cıgaramın dumanı, yoktur yârin imanı. Altından köşk yaptırdım, gümüştan merdivanı*" dizeleri, düzyazı olarak yazılmasına rağmen bir türküye aittir (Abasıyanık, 2009, 879). Aynı öyküde, birkaç sayfa sonra da "*Öyle mi derler tombul gelin böyle mi derler*" şarkısına atıfta bulunur (Abasıyanık, 2009, 881). "Yorgiya'nın Mahallesi" adlı öyküde, Ziba Sokağı'nda bulunan bir kahveden bahsedilirken şu cümleler sarf edilir: "*Bir dört yol ağzında kadınlarla birlikte oturulan, güzel kahve pişirilen "menekşelerden biçilmiştir şalvarı" şarkısı çok söylenen bir kahve...*" (Abasıyanık, 2009, 533). Görüldüğü gibi burada da bir şarkıya atıf vardır. "Kriz" adlı öyküde Balıkpazarı'na sapan Necmi, bir yandan da, "*akşam kapladı her yeri, keder sardı dereleri*" türküsünü söyler (Abasıyanık, 2009, 653). "Kameriyeli Mezar"da Burgaz'daki posta müdürünün sevdiği bir şarkı olarak aynı şarkıyla karşılaşırız: "*Akşam kapladı heryeri/ Keder sardı dereleri*" (Abasıyanık, 2009, 383). Aynı öyküde, kahraman,

mezar taşlarında yazan şiirleri okur. Bunlar da Sait Faik'in şiir türüyle ilgili denemelerine örnektir. Bunların biri şöyledir:

*“Toprakta gezen göğsüme toprak çekilince
Günler bu heyulayı da elbet silecektir
Rahmetle anılmaktadır elbet ebediyet
Sessiz yaşadım kim beni nerden bilecektir”* (Abasıyanık, 2009, 381).

Sait Faik sadece bizim kültürümüze ait türkülere değil; başka kültürlerle ait şarkılara da atıflar yapar. “Karidesçinin Evi” adlı öyküde, İstevan isimli karidesçinin söylediği bir Rumca türkünün ilk dizesini verir: “*O tamehasis toteta mezitisis*” (Abasıyanık, 2009, 520).

Sanatçı, öykülerinde halk edebiyatının diğer türlerine de yer verir. Bunlardan biri de manidir. “Yorgiya'nın Mahallesi” adlı öyküde bekçi, gecenin geç saatlerinde düdüğünü öttürüp durur. Bu durumun, evlerde ya da ağaçların arasında “fıkır fıkır” kaynayan insanları rahatsız ettiğini düşünen ve buna kızan Gülizar, şu maniyi söyler:

*“Kara kara kazanlar
Kara yazı yazanlar
Cennet yüzü görmesin
Aramızı bozanlar”* (Abasıyanık, 2009, 531).

Sait Faik, öykülerinde şiirden, şairden, şairanelikten de sık sık söz açar. “Şehri Unutan Adam”da yolda karşılaştığı kızlardan hoşlanıp onlarla birkaç kelime olsun konuşabilme hayali kuran bir adamdan bahsedilir. Adam birden gençken şair olduğunu hatırlar: “*Tam yanlarına yaklaşıncaya gelecek bir ilhamla elbette güzel bir şey söyleyecektim. Gençken şair değil miydim? Muhakkak ilham bu bunalmış anımda yardımımıza hızır gibi yetişecekti. Hemen hemen yanlarındaydım. İlham kanadını sürmüştü. Cümlem hazırlanıyordu*” (Abasıyanık, 2009, 68). Bir yanı sıra şair de sayılabilecek olan Sait Faik'in burada kendini bu karakterle özdeşleştirdiği düşünülebilir. Kelimelerin kifayetsiz kaldığı böyle anlarda şairliğini hatırlaması, şiirselliğe başvurması, onun şiirle olan sıkı ilişkisine işarettir.

Sait Faik'e her şey şiiri ve şairliği hatırlatır: “*Araba tıpkı bir Kadıköy arabasıydı. Atların boynundaki çingiraklar ve sabahla şairleşiyor; şifahaneye doğru, bir gezintiye gider gibi gidiyoruz*” (Abasıyanık, 2009, 114). “İhtiyar Talebe” adlı öyküde geçen bu satırlar, atların boynundaki çingirak seslerinin ritminin Sait Faik'e şiirselliği çağrıştırdığını gösterir. Kuşlar bile şairlik vasfından nasibini alır: “*Akşam oluyordu. Martılar akın akın kayalara dönüyorlar. Karabataklar kayaların üstünde şair, melankolik, batıyı seyrediyor*” (Abasıyanık, 2009, 263).

Sait Faik'te geçmiş hatırlamak da bazen şairaneliği beraberinde getirir. “Büyük Hülyalar Kuralım” adlı öyküsünde bu bağlamda, şairaneliğe şöyle bir atıf yapar:

“*Liseye girdiği zaman bu hülyaları çoktan unutmuştu. Ara sıra o çiftlik beyi olmak arzusunu hatırlardı. Ama şairane bir şekilde hatırlardı*” (Abasıyanık, 2009, 516).

Bu sözlerin ardından öznel tasvirlerin ağırlıklı olduğu, devrik cümlelerin belirli bir ahenk yarattığı bir anlatıma başvurarak geçmiş anlatmaya başlar. Geçmiş, bir öykücü gibi hatırlamak ya da sadece “hatırlamak” yerine “şairane bir şekilde” hatırlaması, onun şiire ve şairaneliğe yaptığı bir göndermedir. Öyküye, adeta şiirin gölgesinin düştüğü ortadadır.

Şairlik, Sait Faik'in “hallerinden” biridir. “Çarşıya İnemem” adlı öyküde kurduğu şairane cümlelerin ardından şöyle der: “*Bak! Yine yapacağımızı yaptık işte. Dalgaları boyadık. Ufku mis gibi kızarttık. Biz böyleyiz. Kötü edebiyat terbiyesi aldık: Ne yapalım? Hemen şairleşmeye başlarız*” (Abasıyanık, 2009, 943).

Öykü kahramanlarının bir kısmını da şairlerden seçer ya da bahsettiği o şairle özdeşleşir. “Gramofon ve Yazı Makinesi” adlı öyküde kahramanın arkadaşı bir şairdir (Abasıyanık, 2009, 445).

Sait Faik'in diğ er öykülerinde de yukarıda verilen örneklerden bulunmaktadır. Bunlardan başka örnek vermek, benzerlerini çoğaltmak olacaktır. Bu nedenle bu kadar örneğ in, sanatçının şiirlere, türkü lere ve ş aire, ş airaneliğ e göndermeler yaptığ ı ve bunların öyküye şiirsellik kattığ ını ispata yeterli olacağı kanaatindeyiz.

4.3.2. Olay Örgüsünden Anın Tasvirine

Öykünün temel unsurlarından biri olan olay örgüsü, öykünün şiirle ilişkisi sonucunda bazı değ iş ikliklere uğ rar. Öyküdeki gerçeklik kaygısı kalkar. Olaylar azalır. Onların yerini tasvirler, psikolojik tahliller ve lirizm alır. Gördüğ ünü anlatan öykücü, nesnel tasvirleri bir kenara bırakır, öznel tasvirlerle başvurur. Bu tür tasvirlerde algıda seçicilik vardır. Öykücü, çevresindeki varlıkları tasvir ederken onların hangi özellikleri dikkatini çekiyorsa onu söyler, onu ön plana çıkarır. Bunda sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durumun etkisi vardır. Yapılan tasvir de sanatçının içinde bulunduğu duruma göre sanatçı tarafından yorumlanarak aktarılır. Bunlar hayali görüntüler de olabilir. Yani sanatçı, olmayan bir varlığı görüp onun tasvirini de yapabilir.

Öznel tasvirin öne çıkması, öykücünün ş airane yönünü gösterdiğ ine iş arettir. Çünkü öykücü, gördüğ ünü anlatırken ş air, gördüğ ünü kendi perspektifinden yansıtır. Gördüklerini, lirik bir şekilde aktarır.

Olay örgüsü ile “an”ın derin tasviri arasındaki yakınlaşmayı ve farkı aşağıdaki metin parçası üzerinden yapabiliriz:

“Kenarları süsleyen zarların oyunu ç abuklaşmaya, balık da, gitgide, saniyeden saniyeye pek belli bir halde beyazlaşmaya başladı. İçimde dülger balığ ının yüreğ ini dolduran korkuyu duydum. Bu, hepimizin bildiğ i bir korku idi: Ölüm korkusu.

Artık her şeyi anlamıştı. Denizlerin dibi âlemi bitmiş ti. Ne akıntılara yassı vücudunu bırakmak, ne karanlık sulara, koyu yeş il yosunlara gömülmek... Ne sabahları birdenbire, yukarılardan derinlere inen, serin

aydınlıkta uyanıvermek, günün mavi ile yeşil oyunları içinde kuyruk oynatmak, habbeler çıkarmak, yüze doğru fırlamak... (...) vardı. Her şey bitmişti.” (Abasıyanık, 2009, 937).

Bir parçası alınan “Dülger Balığının Ölümü” adlı öyküde, bu balığın dış özellikleri, isminin nereden geldiği ve İsa’yla ilgili efsanesi anlatılır. Sonunda da balığın bir balıkçı kahvesindeki ölüm anına tanık olunur. Görüldüğü gibi, öykünün olay örgüsü pek de geniş değildir. Fakat ele alınan “ölüm” teması, balığın ölümüyle bir insanın ölümü özdeşleştirilerek ayrıntılı bir tasvirle anlatılır. Bu anlatım bir tahkiye düzeninden çok soyut göndermelere dayanır. Bu yanıyla da imgeseldir dolayısıyla şiirsel bir tabanı vardır. Mehmet Kaplan’ın da bu tasvirle ilgili olarak *“işte bir hikâye ortasında ölümün ve hayatın şiiri”* (Kaplan, 2010, 193) demesi bu belirlememizi destekler niteliktedir.

Sait Faik’in, “Karidesçinin Evi” adlı öyküsünde Rum asıllı bir karidesçi ve onun ailesi anlatılır. Öykünün kahramanı sık sık bu eve gider. Yine aynı eve gittiği akşamların birinde bu adam, bir yandan da pencereden dışarıdaki yağmuru izler. Damlara düşen yağmur damlaları, bu adamı alıp götürür ve “an” derinleşmeye başlar:

“Bir kadeh rakı daha içerdim. Yakın bir teneke dama damlayan soğuk yağmur damlasını bu sırada sırtımda duyardım. Bu damlanın peşinden nerelere kadar gitmek mümkünse gittiğim olurdu.

Sokakta kalmış bir kedi, çıplak bacaklı bir çocuk, bir sefil, bir beyaz ense, bir kıvırcık saç, kaloriferli, kütüphaneli, bol ışıklı bir oda, güzel bir yüzün kenarına konmuş aynı yağmur damlası...

Bir üzüntüdür beni kavrardı. Bu, içinde sefaletin, zenginliğin, kederin, saadetin, yalnızlığın, beraber olmanın, insan ömrüne takılı binlerce şeyin birbirine karıştığı yağmur damlası şuracıkta idi. İyice kapanmış perdeleri sıyırıp camı açarak, bu damlayı rakıma damlatmak arzusuna kapılırdım. İçime o yağmur damlasından hasretleri, fakirlikleri, saadeti, insan hayatının saadet veya felaket gibi gözüken bütün cevherini doldurduğumu duyar, bu kadehe, böylece, sevgilimin çok esmer yüzünde firar eden, kayıp giden bir tadı karıştırarak içindekini bir hamlede yutardım” (Abasıyanık, 2009, 521-522).

Sıradan bir yağmur damlası, adamın vücudunda hissedilen bir hal alır. Sonra sokaktaki varlıklarla özdeşleşilir ve onlara değen her yağmur damlası, onlarla beraber hissedilir. Ardından bu yağmur damlası gelir, adamın sevdiği kızın yüzünün bir kenarında konar. Bu damla, insanlık adına ne varsa içinde biriktirir. Sevdiği kızıdan da bir parça taşıyan yağmur damlası büyük bir değer kazanır. Adamın onu rakısına koymak istemesi de buradan gelir.

“Bir Sonbahar Akşamı” adlı öyküde, Sait Faik, bildircin avlarını eleştirir. Bildircin avlayan insanları gören anlatıcı/yazar, şahit olduğu bu olayı anlatır. Fakat bunlar, öykünün sonlarında yer alır. Öykü, öznel bir sonbahar tasviriyle başlar. Bu tasvirin ardından, kuşlardan söz açan öykücü, sözü bildircine getirir. Bu kuşun ona çağrıştırdıklarını anlatır. Ancak bunların ardından asıl meseleye girer.

Öyküdeki tasvir, öznelidir. Sanatsal özellikler taşır. Burada oluşturulan adeta bir “resimsel görüntü”dür. Nurullah Çetin, “Şiir Çözümleme Yöntemi” adlı kitabında resimsel görüntüyle ilgili şunları söyler:

“Bu, izlenimlere bağlı dış dünya görüntüsünü, şairin ruhunda hissettiği manzaradır. Şairin şiiri için gerekli olan dış dünya malzemesini olduğu gibi değil istediği biçimde dış dünya varlıklarının görüntü ve hayallerini tasvir etmesidir. Tasvir edilen dış dünyanın, gerçek somut özellikleriyle değil, şairin o anki ruh haline, duygu, düşünce ve hayaline göre öznel olarak üretilmiş bir görüntüyle sunulmasıdır” (Çetin, 2010, 82).

Bu alıntıdan anlaşılan odur ki; böyle öznel tasvirler daha çok şiire özgüdür. Öykücü burada, gördüğünü anlatmakla kalmamış, manzaranın onda uyandırdığı çağrışımları da aktararak şiirsel bir özelliği öyküye yansıtmıştır:

“Akşamüstü bazen köprünün ortasında durup Sultan Selim’in arkasındaki bulutlarda kırmızı rengin oyunlarını seyrederken bir sahra vahasında muazzam bir şehir, bir eski Bağdat, bulutlardaki deniz muharebesini seyrederdim” (Abasıyanık, 2009, 699).

Sait Faik'in yaptığı iç konuşma, kelimelerin yarattığı çağrışımlarla sürüp giderken bir yandan da olay örgüsünden uzaklaşmaya başlanır ve “an” derinleşir:

“Bulutlardaki eski Bağdat'ı, minarelerdeki ananasları, insanların eski elbiselerindeki şaşaaı, hamal çocuğunun çıplak ayaklarındaki renkten çizmeleri, ayyaşın etrafını saran eski şarap halesini, hepsini; bütün bu yalancılığı, binbir gece hikâyelerinin ancak çocukları saran rüyasını, hepsini bir tarafa bırakıp bir belî kuşaklı adamın iplere dizip meyve hevengi gibi götürdüğü bıldırcınları düşünürüm” (Abasıyanık, 2009, 699).

Öyküdeki adam, önündeki manzarayla ilgili çağrışımları sırayla zihninden geçirir. Bu çağrışımların sonunda bıldırcın meselesine gelir. Arada öznel tasvirlerle, içsel konuşmalara ve çağrışımlara yer verilmesiyle olay örgüsünün dağıldığı görülür. Öyküde esas alınan, “kurgu”dur. Fakat burada ön plana çıkan, olay örgüsü değil; derinleşen “an”lar ve çağrışımlardır. Böylece öyküde şiirsellik oluşur.

“Şehri Unutan Adam” adlı öyküde, özellikle şiirde kullanılan bir “hayali tasvir”le karşılaşmaktayız. Genellikle gördüğünü anlatan öykücünün, görmeyip hayal ettiğini anlatması, şiirden alınan bir özelliktir. Çünkü duygulara hitap eden şiir, daha çok hayal ürünüdür. Şiirdeki imajlar ve imgeler de bu hayal gücüyle bağlantılıdır. Öyleyse yapılan hayali tasvirler de öyküde bulunan şiirsel bir özelliktir.

Bahsedilen öyküde bir adam, yolda, hamallık yapan bir çocukla karşılaşır. Ona cebinden çıkarıp yirmi beş kuruş verir. Fakat onun sevgi dolu bu hareketine karşılık çocuk bu adamı tersler ve parayı adama iade eder. Gördüğü bu muamele yüzünden hayal kırıklığına uğrayan adam, üzüntüsünü şöyle dile getirir:

“Yirmi beşi aldım. Cevap vermeden yoluma devam etmek istedim. Birden bütün neşemin bir camın kırılışı kadar ses ve şingirtî çıkararak düşüp kırıldığını gördüm.

Ayakucuma düşüp kırılan neşemi gözlerimle topladım” (Abasıyanık, 2009, 66).

Öykünün ilerleyen bölümlerinde, aynı adamı sigara içerken buluruz. Sigarayı içine çektikçe rahatlayan, mutlu olduğunu hisseden adam, bu durumu anlatırken yine olaydan uzaklaşılır, “an” derinleşir ve çağrışımlar görülür:

“Mavi duman, bir bilek damarı gibi kabartılı ve sıcak dudaklarımdan çıktı. Sevdiğimin parmağını öptüğüm zamanki bulanık bir haletiruhiye içinde cigaramı emiyor, yeniden kendimi on sekiz yaşına dönmüş sanıyordum. Kırılan neşemin son vidası, bir hayat hızıyla yerine yerleşmişti. Mesuttum. İnsanları sevmek, şehrin yanan elektriklerine karışmış sarı altın kuşları avlamak, birine merhaba demek, öbürünün tüylü ensesini avuçlamak, biraz ileridekinin güzel parmaklarını avuçlarıma almak...” (Abasıyanık, 2009, 68).

Sigarasının dumanını dışarı üfleyen adam, hissettiği mutluluk ve rahatlıkla on sekiz yaşındaki günlerine gider. Yani bu mutluluk ona, gençlik yıllarındaki mutluluğunu çağrıştırır. O heyecanı yeniden hisseder. Bu durum, sevdiğinin parmağını öptüğü zamanı çağrıştırır. Bu mutlulukla şehri düşünür. Güneşin batıp, sokak lambalarının yandığı anı, kuşları, kadınları düşünür. Kuşlara ve kadınlara dokunduğu anlardaki mutluluğu hisseder.

“Mavnalar” adlı öykünün girişinde öykü kahramanlarını tasvir eden Sait Faik yine şiirsel olarak değerlendirilebilecek özelliklere başvurur: *“Üstünden başından amele olduğu anlaşılan bir adamla, yine aynı yaşlarda elbisesinden gemiciliği dökülen bir başka adam...”* (Abasıyanık, 2009, 148). Burada Sait Faik’in, ikinci adamı tasvir ederken kullandığı “elbisesinden gemiciliği dökülen” kelimeleriyle adamın elbiselerinden, gemici olduğunun anlaşıldığını ifade etmek ister. Fakat bunu doğrudan söylemek yerine, farklı bir yol seçmesi, özgün ve öznel bir benzetme yapması, bu tasvirin şiirsel öğeler barındırdığına işarettir.

“Üçüncü Mevki” adlı öyküde bir tren yolculuğu anlatılır. Aynı kompartımanda bulunan iki yolcu arasında geçen konuşmalardan, yolculardan birinin Kayseri’ye gideceği öğrenilir. Kayseri deyince diğer adamın aklında Erciyes gelir. Bu çağrışım, ardından başka çağrışımlar da getirir: *“Ovaların ve küçük tümseklerin yanında etrafına hiçbir dost ve sevgili*

takmadan bir bekâr adam gibi yükseliveren Erciyes'i dâhilere benzetirdi. Öyle kurak ve kimsesiz memleketlerde kendi başlarına sivriliveren insanlardan bir insandı sanki Erciyes" (Abasıyanık, 2009, 72). Çağrışımlarla derinleşen anla, olay örgüsünde kısa süreli bir dağılma yaşanır. Şiirde olduğu gibi, an yoğunlaşır.

"Çelme" adlı öyküde bir kasabada yaşayan kahraman, bu yerin biraz dışında, yeşillik bir alana gider. Doğanın güzelliğini gören adam, bu durumdan çok etkilenir. Öyle ki, gözlemlerini aktarmayı bırakıp kendi içine yönelir ve yaşadığı duygu yoğunluğu sonunda şu cümleleri sarf eder:

"Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru. Ne açıkları ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccarı hiçbir şeyi düşünmeyeceğim. Dertlerimden kime ne?"

Bırakın beni harpler... Kadınlar... Çocuklar... Açlar... Deliler. Yürümek. Şoseden ayrılan yoldan bir cennete doğru yürümeye bırakın" (Abasıyanık, 2009, 220-221).

Kişi, kendine döndükçe, kendine ait halleri dışa vurdukça anlatım lirikleşir. Bu lirik üslup da olay örgüsünde bir parçalanmaya neden olur. Adamın hissettikleri, "an"ı derinleştirir. Aklından geçenler, düşündükleri, hissettikleri o "an"a aittir fakat bu "an", bu düşünce akışıyla adeta uzar gider. Bu da, Sait Faik'in öyküsünde görülen şiirsel bir özelliktir.

Şiire özgü bir başka nitelik de duyular arasındaki geçişlere yer verilmesidir. Bu özellik, şiirin hayal gücünün geniş imkânlarını sonuna kadar kullanması, şiirin hayale dayalı olmasıyla ilgilidir. Bu geçişler, şiiri daha da zenginleştirirken şaire de özgünlük kazandırır. Daha çok şiire özgü olan bu nitelik, Sait Faik'in öykülerinde de karşımıza çıkar: *"Her barınacak, her çorbası tüten, her sobası yanan evde bir kederin, bir bilinmez yaranın kokusunu gördüm"* (Abasıyanık, 2009, 124). Bu alıntıyla "keder" gibi soyut bir kavramın koku alma duyusuyla ilişkilendirilerek somutlaştırıldığı ve hatta kederin görülür hale geldiği ifade edilir. "Yara", görülebilir olmasına rağmen, önüne eklenen "bilinmez" kelimesi onu soyutlaştırır.

Sait Faik'in "Öyle Bir Hikâye"si, olay örgüsünün dağılışı ve öyküde oldukça önemli olan "gerçeklik" hissini ortadan kalkışının net bir örneğidir. Bilindiği gibi, öykünün önemli bir özelliği, gerçekçiliğidir. Klasik anlamda öyküde ya yaşanmış ya da yaşanma ihtimali olan olaylar anlatılır. Fakat bu öykü, bu ifadenin tersine, olağanüstü öğeler barındırır.

Bu öyküde kahraman, sinemadan çıkar. Yağmur yağmaktadır. Yürümek istemesine rağmen, bir taksi şoförünün ısrarı üzerine taksile Atikali'ye gider. Sokakta yürümeye başlar. Bu sırada bekçi düdüklarının sesini duyar. Bir adam koşarak onun yanına gelir. Dostunu öldürdüğü için onu kovaladıklarını söyler ve onu saklamasını ister. Adam, ona paltosunun cebini gösterir. Diğer adam, oraya girip kaybolur. Adam ona, dostunu neden öldürdüğünü sorar. Sohbet etmeye başlarlar. Hem yağmurdan ıslanan hem de içinde bir adam saklanan palto, adama ağır gelir. Bunun üzerine cebindeki susamlar püre olur, fırlayıp gider. Rahatlayan adam, hayali arkadaşı olduğu anlaşılan Panço'ya bu yaşadığını nasıl kurgulayıp da anlatacağından bahseder. Birden cebinde bir çivi bulur. Bunu kimin koymuş olabileceğini düşünür. Bir bekçiyle karşılaşır, onun sorularını yanıtlar. Fatih Parkı'na gelir. Orada bir adamla karşılaşır. Adam, ıslak yere oturmuş, bacaklarını dikmiştir. Onunla bir süre konuşurlar. Adamın yolda karşılaştığı her karakter, kendisini Panço'ya anlatmasını söyler. Ardından Zeyrek'teki setlerin üzerinde oturur. Ömründe ilk ve son kez olmak üzere, esrar çektiği günü hatırlar, o günü anlatır. Zeyrek yokuşunun Seddi dibinde bir köpek görür ve gidip onun yanına oturur. Atatürk Köprüsü'nde, istifrağ eden bir delikanlıya rastlar. Bu kez de onun öyküsüne merak salar. Öykünün sonunda adam, Panço'nun mahallesine gelir. Orada kırık bir küpün içine oturarak tüm bu öyküleri anlatır.

Görüldüğü gibi, bu öyküde belirli bir olay örgüsü yoktur. Öykünün işlediği bir konu, verdiği bir ders de yoktur. En önemlisi de öykü, gerçekliğini yitirmiştir. Anlatımda sıra dışı olaylar ve tipler dikkat çeker. Bu durum, ona masalsı bir hava verirken, öykü ve şiir arasındaki sınırlar da erir. Öykü, şiirde olduğu gibi hayali yönü olan bir özellik kazanmıştır.

“1 Nisan’da Bir Erik Ağacıyla Konuştum” adlı öyküde, sevgilisini görebilmek için onun evinin önüne giden bir adamın, oradaki erik ağacıyla kurduğu dostluk anlatılır. Sait Faik’in, öykünün girişinde yaptığı tasvir, şairane özelliktedir: “*Gökte bütün kışlarından yıkanmış bir mavilik, hem çok uzakta hem de ta içimizde, elimizde avucumuzda gibi idi*” (Abasıyanık, 2009, 575). Burada yazarın, gökyüzünün maviliğini anlatmak için kullandığı tabir, şiirdeki geniş hayal gücünün imkânlarından faydalanılarak oluşturulmuştur, özgündür. Sadece gördüğünü anlatmak yerine böyle farklı benzetmeler yapması, sanatçının bu tasvirde şiirsel özellikleri kullanmayı tercih ettiğine işarettir.

Olay örgüsü bakımından zayıf olan bu öykü, adamın erik ağacıyla konuşmasıyla da gerçekliğini yitirir, devreye hayal gücü girer. Sevgilisini görmek için onun evinin önünde olan adam bu kez, erik ağacının hayatına yoğunlaşır. Bu ağaç, onun en iyi dostu olur. Adamın erik ağacıyla bu kadar ilgilenmesi, hatta olay örgüsünden kopup onun hayatına yönelmesinin altında, konuşacak kimsesinin olmaması yatar. Adam bunu açıkça ifade etmez fakat bu ağaçla konuşmasından hatta kendine “Mehmet Bey” isimli hayali bir arkadaş yaratmasından bu durum anlaşılır. Yani bu durum, klasik öyküde olduğu gibi açıkça ifade edilmek yerine; şiirde olduğu gibi sezdirilerek anlatılır.

“Louvre’dan Çaldığım Heykel” adlı öyküde, arkadaşıyla birlikte Louvre Müzesi’ne giden bir adamın, hayali olarak oradaki bir heykeli çalıp evine götürmesi anlatılır. Öykünün olay örgüsü, görüldüğü gibi, kısıtlıdır. İki arkadaş müzeyi dolaşırken, biri, “Pêcheur Napolitaine” adlı heykele rastlar. Gördüğü manzaradan çok etkilenen adam, uzun süre bu heykelin başında kalır. Onun orada daha fazla kalmamasını söyleyen arkadaşı, bu adamı heykelin önünden almaya çalışır. Bunun üzerine, adamın yaptığı tasvir, şiirsellik açısından kayda değer bir örnek teşkil eder:

“Şu balık ağını görüyor musun? Baldırların bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini yarı kapayan balık ağını? Küçük gümüş balıklarının çırpıntısıyla hala yaşar gibi duran bu ağ çoktan eskimiş, yırtılmıştır. Kırmızı bakır rengi çoktan solmuştur. Şu dizlerindeki ağa gülen çocuğu

görüyor musun? Çoktan ölmüştür. Ölmeden evvel ihtiyarlamıştır. Bu burun aksırmış, sümkürmüştür. Bu taranmadan rüzgârda güzel saçlar, bir gün taradıktan sonra bile çirkinleşmiştir. Bir Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kıskanıyorum, ismine bakmayacağım. Yürü geçelim” (Abasıyanık, 2009, 91).

Öykünün belirli bir zamanı vardır. Genellikle bu, geçmiştir. Peki, burada anlatılan olayların zamanı hangi zaman dilimidir? Bu tasvirde geçmiş ve yaşanan “an” iç içedir. Aslında bir anın donmuş bir görüntüsü olarak sonsuzluğa ulaşan bu heykelle ilgili yapılan tasvirle canlılık hissi uyandırılır. Adam adeta ağın sallanışını, balıkların çırpınışını görür. Balıkçıya gülen çocuğun yaşayışını düşünür. Onun yaşlanışını ve ölüşünü hayal eder.

Şiirin belirli bir zamanı yoktur. Şiirde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir. Adeta hepsi bir “an” içerisinde bütünleşir. Sait Faik’in bu tasviri de bu açıdan şiirsel bir özellik taşır.

Adamın, hayali olarak, heykeli sırtlanıp götürmesi, öykünün inandırıcı olması anlayışına adeta bir darbedir. Bekçiler onu görmez, arkadaşından heykeli taşımasına yardım etmesini isteyecek olur fakat onun deli olduğunu düşüneneğinden korkar. Yoldaki insanlar da onun sırtında bir heykel olduğunu görmez. Metroya biner, heykeli yanına koyar fakat yine bu durumu hiç kimse fark etmez. Eve geldiğinde heykel erimiş, bir kartpostal büyüklüğünde kalmıştır. Onu sırtından koparıp masanın üstüne koyar. Normal şartlar altında gerçeğe aykırı olan ve öyküde yer alması, klasik öykü anlayışında pek tasvip edilmeyen bu duruma, Sait Faik’in öyküsünde yer verilir. Hayal unsurlarını barındıran bu öykü böylece şiirsel bir nitelik taşır.

“Kırlangıç Yuvasındaki Kadın” adlı öyküde Sait Faik, bir kahvenin soba borusu deliğinde bulunan bir kırlangıç yuvasını anlatır. Alışılmış öykü biçimlerine ve konularına aykırı olan bu öyküde bu kez, bahsedilen yuvada bir kadın yaşar. Bu seçim adeta, alışılmış öykü anlayışına karşı çıkıştır. Sait Faik, yenilik peşindedir. Anlatımına ara vererek, bir başka deyişle olay örgüsünün dışına çıkarak, öykücünün, istediği her şeyi özgürce anlatabileceğini okuyucuya anlatmaya ve onu buna inandırmaya girişir:

“Olur mu öyle şey? Olsun olmasın. (...) İstersem kırlangıç yuvasına bir kadın oturtur, saçlarını taratırım. İstersem kırlangıç yuvasına ateş böceğinden bir avize takarım (...) Ne dersem derim. Kimsecikler karışmaz. Birçokları sevinirler de, insanoğlunun insanoğluna yaptıklarını görüp de anlatmadığıma... Ne yapayım, benim zanaatım da bu, yazı yazmak” (Abasıyanık, 2009, 863).

Uzayıp giden bu konuşmayla yazar, olay örgüsünün dışına çıkar. Zayıflayan olay örgüsü, yerini böyle konuşmalara, içe dönüşlere bırakır. Sait Faik, burada çevresini anlatmayı bırakıp kendi içine dönmüştür. Yaptığı bu seçimde şiirsel etkiler vardır. Olağanüstü öğelerin varlığı da, öykünün, şiirin hayal gücünden faydalanmasına imkân verir.

“Kendi Kendime” adlı öyküde Sait Faik, deniz kıyısına oturmuş, adeta aklına gelen ne varsa, o “an” ona neler çağrıştırıyorsa yazmıştır. Olay örgüsünün kopup parçalara ayrıldığı bu öyküde yazar, karşısındaki manzarayı en ince ayrıntısına kadar, şairane bir üslupla anlatır. Alınacak hiçbir ders, yaşanmış hiçbir olay (yani belirli bir olay örgüsü) yoktur. Yazarın her gördüğü, ona bir şeyler çağrıştırır, o da anlattığı ne varsa onu yarım bırakıp bu çağrışıma yönelir. Bunun belirgin bir örneği, öykücünün, denizi tasvir ederken birden bir kelimeye takılmasıdır:

“O parıltı bir yere kadar devam ediyor, sonra, yavaş yavaş açıklarda sönüyor.

Şu açıklarda kelimesi yerine, az daha engin diyecektim. Bu kelimeyi bir türlü kullanamadım. Zavallı kelime! Senin ne kabahatin var?” (Abasıyanık, 2009, 797) diyerek bu kelimenin ona neler çağrıştırdığını anlatır. Nurullah Çetin, “Şiir Çözümleme Yöntemi” adlı kitabında Sait Faik’in yapmaya çalıştığı şeyi açıklar nitelikte cümleler kurar: *“Bir şair, şiir yazarken aklın denetimini devre dışı bırakacak (...) aklına ne geliyorsa, nasıl geliyorsa ruhsal otomatizm ve serbest çağrışım yoluyla, estetik, sosyal, ahlaki kaygılar gütmenden olduğu gibi kağıt üzerine aktaracaktır”* (Çetin, 2010, 201). Şiirsel üslup türlerinin açıklandığı bölümde geçen bu cümlelere göre, Sait Faik’in anlatımının, şairin kullandığı bir üslup türüne benzemesi, onun bu öyküde de şiirsel özelliklere başvurduğunu gösterir. Yazar, o an gördüğü manzarayı,

şiiirsel üslupla anlatır. Bu anlatımda o “an” derinleşir, anlatımda esas alınan, olay örgüsü değil çağrışımlar olur.

4.3.3. Semboller ve İmajlar Bağlamında Öykü

Öyküde anlamı derinleştirmek ve katmanlara ayırabilmek, boyutu küçültebilmek için, şiirin önemli unsurlarından olan sembol ve imajlara başvurulur. Böylece az sözle daha fazla şey anlatılmış, duygular daha derinden hissettirilmiş olur. Hikâyede uzun uzun anlatılması gerekenler, böylece bir kelimeyle bile, hem de etkili bir şekilde, ifade edilebilir. Bu durum, hikâyenin gerçekçi havasını ortadan kaldırır ve hikâyeye masalsı bir hava verir. Sait Faik'ten önce bir kusur olarak görülen gerçeklikten uzaklaşma, sanatçıya yepyeni bir özgürlük alanı kazandırır. Hayal gücünün önündeki engeller kalkar. Olağanüstü olaylar, gerçekte var olmayan kahramanlar da öyküye girer.

Sait Faik imgeleri ayrıca, onların ardına saklanabilmek için de kullanır. Öykülerinin derin yapısında anlattıklarını sadece onu tanıyanlar ya da onun hayatıyla ilgili bilgiye sahip olanlar çözebilir.

“Geçip giderken bakmadığımız, görmediğimiz, farkında olmadığımız onlarca sıradan şey, Sait Faik'in cezbeye, hayrete düşmüş nazarıyla imgeye dönüşür” diyen Meral Asa, sanatçının nesnelere imgeye dönüştürme gücünü açıkça vurgular (Asa, 2004, 224).

“Dülger Balığının Ölümü” adlı öyküde anlatılan, görünürde bu balıktır. Fakat kimi yerlerde Sait Faik, kendisini onunla özdeşleştirir. Yani aslında kendisi de öykünün konusu, kahramanı olur. Dülger balığı, kimi karakteristik özellikleriyle Sait Faik'e benzer. Aslında bu balık, çevresindeki insanlar tarafından pek seilmeyen, garipsenen, hor görülen insanları sembolize eder, bu yanılla da alegorik bir nitelik kazanır. Bahsettiği insan tipi, dış görünüş olarak güzel değildir. Ayrıca hırçındır, bazen korkutucudur da. Fakat özünde uysal, sevecen bir kişilik taşır.

Dülger balığını bir sembol olarak kullandığı, bazı balıklarla yaptığı kıyaslamadan da anlaşılabilir. Burada sosyete kadınlarıyla dış görünüşü güzel olan balıkları özdeşleştirir. Her ikisinin de süse, şatafata düşkün olduğunu söyler. Dış güzelliğin geçici olduğunu vurgular. Bunun ardından dülger balığından bahsetmeye başlar.

Sanatçının “*birçok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, testereye, eğeye benzer çıkıntıları*” (Abasıyanık, 2009, 936) olan dülger balığıyla ilgili yaptığı bu tasvir de oluşturulan simgeyle ilgili önemli bir ipucudur. Bu balıkla, kentliler tarafından garipsenen, şehre gelip çalışan köylüleri ya da işçileri anlattığı söylenebilir.

İsa'yla ilgili efsane de, dülger balığı gibi hırçın insanların iyileştirilebileceği, topluma kazandırılabilceği şeklinde yorumlanabilecek, dülger balığı etrafında oluşturulmuş bir başka sembolik anlamdır. Bu efsaneye göre dülger balığı, bir zamanlar Akdeniz'e dehşet salan, korkunç bir deniz canavarıdır. İsa bir gün deniz kenarında yürürken sandallarını bırakıp korkuyla kaçışan balıkçıları görür ve merak edip, onlara, ne olduğunu sorar. Durumu öğrenen İsa, denize doğru yürür ve oradaki balıkların en büyüğünü eline alır, balığın kulağına bir şeyler söyler. O günden sonra dülger balığı, korkunç görünüşünün aksine, uysal bir balık olur.

Balığın ölümünü anlattığı bölümde, kendisini balıkla özdeşleştirip adeta o “an”ı yaşayan Sait Faik, yine dülger balığı üzerinden “ölüm” ve “yaşam” kavramlarına gönderme yapar. Balığın ölümünü anlatırken birden onun hayatta olduğu hayaline geçmesi de ölüm ve yaşam zıtlığının çarpışmasını sembolize eder.

Sait Faik'in “Hişt, Hişt!...” adlı öyküsünde, yolda yürüyen bir adamın yol boyunca belirli aralıklarla “hişt, hişt” sesi duyması anlatılır. Öykü, yüzeysel olarak ele alındığında okuyucuya verdiği bir ders yok gibi görünür. Hatta belirli bir konu bile bulunmuyor gibi gelir. Fakat tema “hişt, hişt” sesinin ardına gizlenmiştir. Şu cümleler, temayı tespit etmede çıkış noktası olabilir:

“Nereden gelirse gelsin dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, hayvandan, ottan, böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin!... Bir hişt hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...” (Abasıyanık, 2009, 933).

Görülen odur ki; bu ses, insanı yalnızlıktan kurtaran, doğaya bağlayan, yaşama gücü veren bir özelliğe sahiptir. Baharın gelişiyile birlikte doğanın insana gönderdiği bir davettir bu ses. İnsancılıktan kaynaklanan sevinç de baharın gelişine ve doğanın güzelliğine, tazeliğine eşlik eder. Bu öyküde Sait Faik, insanların yalnızlıktan, mutsuzluktan sıyrılmasını ister. Monoton bir koşturmacanın içerisinde böyle anlamlı çağrılara duyarlı olunmasını ister.

Mekân, olayların geçtiği yeri ifade etmesinin yanı sıra, insan ruhunun çözümlenmesinde de önemli rol oynayan bir araçtır. Öykülere şiirin sembolik yapısının girmesiyle mekân, içinde yaşayan insanın psikolojik durumuna göre şekillenerek, ruhsal yapısından hareketle boyut şekillenen bir özellik kazanır. Mekân, olayların geçtiği yer hakkındaki tanıtıcı bilgilerle ve tasvirlerle tanımlanırken, temaya ve kişilerin ruhsal dünyalarına dair önemli ipuçlarına da işaret eder. Mekâna ait semboller, renkler ve diğer dekoratif unsurlara yapılan vurgularla ortaya konur. Mekânın, temanın açıklanmasına hizmet etme fonksiyonu, mekân-insan ilişkisinden hareketle çözümlenmesini gerekli kılar. Öykülerde kişilerin kabullerine göre anlam kazanan mekân, olayların seyrine göre çeşitli vasıflar kazanabilir.

Sait Faik'in şiirsel özellikler barındıran öykülerinde mekân ve bahsedilen mekânlarda bulunan nesnelere, yukarıda bahsettiğimiz anlamları kazanır. Sadece mekânla ilgili dekoratif bilgiler sunmakla kalmayan nesnelere, çeşitli imgesel çağrışımlar da yaratır. Böylece daha çok şiirlerde görülen imgeler ve imajlar, öykülerde de görülür.

Sait Faik'in “Gramofon ve Yazı Makinesi” adlı öyküsü bu bağlamda verilebilecek örneklerden biridir. Öykünün başında yazar, yazı makinesinden bahseder, gramofon ve radyoyu kıyaslar. Ona göre yazı makinesi, dünyada bırakılan hoş sesler gibi, harflerin imzalarını dünyaya bırakan bir alettir. El

yazısından üstün olduğunu düşünüp bu durumuyla övünmeyi seven, geveze bir alettir. İnsanın ona imzasız mektupları sorası gelir fakat o, kendini övmekten bu soruyu duyamaz. Onun da kimi kötülükleri vardır. Mesela ticaret mektupları yazar. Yazı makinesinin çağrıştırdığı matbaa ise, “*her zaman kötülerin, bayağuların eline ve kucağına atılmaya hazır bir histerik kadından başka bir şey değildir*” (Abasıyanık, 2009, 444).

Radyonun icadının ardından gramofona rağbet azalmıştır fakat o, gramofonu tercih eder. Dinleyeceği şarkıyı kendisinin seçmesi taraftarıdır. Radyo, burjuva olma hevesinin sembolüdür. Adından söz ettirmek isteyen, övünmeyi seven kadınların bir numaralı isteği olarak görür onu. Birçok kötülüğün anası olarak görür radyoyu. Anlatıcı/yazara göre radyo, bir casustur, polislerin otomobillerinin içine bile girmiştir. Dünyada olan her şeyi bilir ve diğer insanlara bildirir. Bir söylentiye göre, Amerikalı hırsızların otomobillerinde de vardır. İnsanın hayallerini de yıkar. Mesela anlatıcı/yazar, Hindistan’ın müziği üstüne birçok hayal kurmuştur. Fakat bir gün radyodan “bu karışıklığın, acayıpliğin, şiirin memleketinden ince, hasta, mızımız bir musikiyi” dinler ve onun tüm hayalleri suya düşer.

Gramofonu ise alçakgönüllü bir dost olarak görür. Anlatıcı/yazarın aklına gaz lambası yanan, küçük ama bir o kadar da samimi ve sıcak evleri getirir. Radyo, insanların daha zengin görünmek için satın aldığı bir aletken; gramofon, onların zevkinin kölesidir. Yıllardır “medeni” insanların zevkini düşünen, kimseye zararı olmayan bu alete haksızlık edilmiş, radyo icat edilince onun pabucu dama atılmıştır. O da şehirden, “medeni” insanlardan, her şeyin günden güne değerini yitirdiği bu hayattan sıkılır ve insanlara şöyle seslenir: “*Zarar yok! Yerimi bulmuş olacağım. Ben kırların ve fakirleriminim artık. Sen ne halt karıştırırsan karıştır; ben bir bekârın, bir amele kızın, bir kenar mahalle hanımının fonografı olarak kalacağım. Beni oradan ayıramazsın.*” (Abasıyanık, 2009, 443).

Şair arkadaşıyla oturduğu evde anlatıcı/yazar, bu iki aleti ön plana çıkarır. Onların yaptığı çağrışımlarla toplumun burjuva kesimine, gösteriş düşkününü insanlarına göndermeler yapar. Bir yandan gramofonla kendini özdeşleştirdiği

durumlara da rastlanır. Şehri ve orada yaşayan insanların o anlamsız “medeniyet” anlayışını terk edip “küçük insanlar”ın bulunduğu yerlere gitme isteği, Sait Faik’te de vardır. Sait Faik de gramofon gibi, insanlar tarafından sevilmediğini ve beğenilmediğini düşünür.

“Kış Akşamı Maşa ve Sandalye” adlı öykü, bir odada geçer. Odayla ilgili yapılan tasvirde sandalye, saat, mangal ve maşa dikkat çeken nesnelere. Böylesine az eşyanın bulunduğu bu kapalı mekân, Ebru Burcu Yılmaz’a göre, kahramanın mutsuzluğuna ve yalnızlığına işarettir (Yılmaz, 2011, 50). Yalnızlığıyla baş başa olan öykü kahramanı, nesnelere bu bakış açısına göre yorumlar. Bu yalnızlığın sona ermesini açıkça dile getirmek yerine, bunu, sandalyenin duruşunu simgesel hale getirerek belirtir:

“Bu boş sandalye birdenbire doluvermeli. Kim gelip oturmalı? Hiç kimseyi istemiyorum. Ama sandalye... Bir insan bekler gibi duran sandalye? Onu yapan sandalyeci yaman adammış doğrusu. Sandalyeye insan bekletmesini bilmiş” (Abasıyanık, 2009, 457).

Benzeri bir simge de maşa üzerinden de oluşturulur: *“Mangalın maşasında da sandalyedeki hal var. Birisi tutsun ucundan onu, bir kor parçasını alsın,-adam üstündeki külü üflesin- cigarama uzatsın kendini maşa”* (Abasıyanık, 2009, 457).

Burada da anlatıcı/yazar, mangaldan kor alıp onun sigarasını yakacak bir kadının hayalini kurmaktadır. Maşa ona birden, bu maşayı yapıp satan “çingene karısı”nı çağırır. O kadın da bu maşanın duruşunu beğenmiştir. *“Duruşundan bir dost eli, hikâyeler anlatan, bir ahbap eli düşünmüştür, görmüştür”* (Abasıyanık, 2009, 458).

Birden bire hissettiği sevinci bile “sıkı bir iskarpin içinde yumuşak, mini mini latif bir kadın ayağına” benzetir. Bu da, yalnızlığına son verecek bir kadın hayal ettiğini belirten bir çağrıdır.

Olgusal anlamda kapalı mekânlar, *“genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır”* (Korkmaz 2004, 410) diyen

Ramazan Korkmaz, aslında öykünün kahramanının hazin sonunu gözler önüne serer: *“Kalktım. İnsan bekleyen sandalyeyi masanın altına sürdüm. Sonra mangalın üstünde el bekleyen talihsiz maşayı külden çıkardım; mangalın kenarına yatırdım”* (Abasıyanık, 2009, 459).

Sonunda kahramanın heyecanı gitmiş, beklentisi sona ermiş, hayalleri tükenmiştir.

“Süt” adlı öykü, uzun zamandan beri ilk kez süt içen bir adamı anlatır. Süt, aynı zamanda bu öykünün sembolüdür. Süt içen adam önce, bebeklik günlerini hatırlar. Bu çağrışımla, annesinin memesinden süt emdiği o günlere gider. Bu, hayat karşısında yenik düşen, darbe alan insanların anne kucağına ve çocukluğa sığınması, başka bir deyişle bir “kaçış” imgesidir. Sütle başlayan hayatına şarap gibi içkilerle devam eden adam, kadın, kumar, şehvet vb ile kendini kirlenmiş hisseder. Bu nedenle bir “yeniden doğuş” a ihtiyacı vardır. Süt, beyazlığıyla saflığı temsil eder. Onun kirlenmiş vücudunu “siyah” olarak düşünürsek, süt içerek vücudunu temizlemeye çalıştığını anlayabiliriz. Süt içmesiyle birlikte, tüm kötü huylar onu terk eder.

Dükkân ve dışarı, yani gerçek dünya, iki farklı boyuttur. Kapı da bu geçişteki eşiktir. Dükkândaki adam, bir kâse süt daha isteyip istemediğini sorarken; dışarıda bıraktığı gerçek dünya ve kötü olan tüm huylar da onu dışarı çağırır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın yeniden doğamayacağını, tamamen temiz ve iyi bir adam olamayacağını, öyle olmayı başarsa bile kısa sürede onu yine eski haline döndürebileceklerini söylerler. Adam bu çağrılara daha fazla dayanamaz ve dükkândan dışarı çıkar. Az önce dışarıda bıraktığı, istemediği tüm kötülükleri bir hastanın doktor istemesi kadar çok ister. Tekrardan “her günlük hayatın deli gömleğini” sırtında düğümlenmiş bulur.

Görüldüğü gibi, bu öyküde, tüm anlamlar, şiirdeki gibi imgelere yüklenir. İmgeler açıldıkça öyküde anlatılmak istenen ortaya çıkar. Öykü, böylece şiirde olduğu gibi, yüzey ve derin yapı olmak üzere iki düzlemde ele alınabilir hale gelir. Yüzey yapısında, süt içen bir adam anlatılırken; asıl anlatılmak istenen, öykünün derin yapısına gizlenmiştir. Şiirin olmazsa olmazı olan bu

özellik, Sait Faik'in öyküsünde de karşımıza çıkmış, böylece öykü ve şiir arasındaki önemli bağlardan biri kurulmuş olur.

“Şeytanminaresi” adlı öyküde, eline şeytanminarelerini alan adam, sadece onlara bakmaz; onların yaptığı çeşitli çağrışımlar vardır. Bir şeytanminaresini eline ilk aldığı gün şöyle der: *“Hey Allah'ım, deriz, hikmetinden sual edilmez; ne hayvanlar yaratırsın? Evi sırtında, beton gibi sağlam. Taştan evli hayvanlar. Yarabbim, ne hikmettir, ne büyüksün! Evi taştan hayvanlar... İnsansız evler... Evsiz insanlar...”* (Abasıyanık, 2009, 290). Burada şeytanminaresinin üstündeki kabuk, insanların evlerini çağrıştırır. Bu çağrışım, kelime oyunları ve boşluklar kullanılarak daha da geliştirilir ve ortaya bir ironi çıkar. Yazar burada, hayvanların evlerinin var olduğunu fakat sıra insanlara gelince durumun biraz daha farklı olduğunu anlatmak ister. Kimi evler vardır, içinde insan yok; kimi insanlar vardır evleri yok... İşte buradaki ironi de bu çağrışımından kaynaklanır. Yazar, doğrudan anlatım yerine, daha çok şiire ait olan imgeler ve çağrışımlar aracılığıyla anlatmak istediğini sezdirme yoluna gider. Bu seçim de, onun, öyküsünde şiirsel unsurları kullandığının göstergesidir.

Sait Faik'in sıradan eşyalardan bile birer imge yaratabilme becerisi onun “Bir İlkbahar Hikâyesi” adlı öyküsünde de görülür. Öyküdeki adam, bir ilkbahar günü, gençliğinde başından geçen bir aşkı hatırlar. Bu öykü, bir ilkbahar günü, bir kızın, onun odasına yansıttığı aynayla başlar. Diğer gün o da elinde aynası, hazırda bekler. Öykünün başında sıradan bir nesne olarak görülen “ayna”, öykü ilerledikçe imgeselleşir. Artık bu oyun, saf bir sevginin, ilk aşk heyecanının sembolü haline gelir. Onlar tam da bu oyuna alışmışlarken, çocuğun ailesi, babasının tayini nedeniyle oradan taşınmak zorunda kalır. İlk aşk acısını yaşamakta olan çocuk şu cümleleri sarf eder: *“Bir ormanın içinden geçerken bulutların arasından bir güneş ormanın yeni yeşermeye başlayan ağaçlarında bir göründü, bir kayboldu. İçimden bir daha göremeyeceğim ayna ışığı geçti. Hüngür hüngür ağlamaya başladım”* (Abasıyanık, 2009, 466). Artık o ayna ışığı, onun kalbindeki sevgi olur, sızı olur. Ayna artık aşkın sembolü olur. Bu anıyı anlatan adamın öykünün sonunda söyledikleri de aynanın öyküde simgeselleştiğini gösterir niteliktedir:

“O zamandan bu zamana tam otuz sene geçti. Kimsenin yüzüne ayna tutmadım. Kimse yüzüme ayna tutmadı” (Abasıyanık, 2009, 466). Buradaki “ayna” kelimesinin anlamı artık derinleşmiştir. Adamın, başından geçen bu küçük olaydan sonra kimseye âşık olmadığı, bu öykünün üstüne yeni öyküler ekleyemediği anlaşılır.

Burada seçilmiş olan “ayna” nesnesi, imgesel olarak birçok çağrışıma yorulabilir. Öncelikle ayna deyince akla görmek ve göstermek gelir. İnsanın kendini görmesi ve göstermesinde aynanın önemli bir yeri vardır. Burada ayna, kendini gösterme işlevinde kullanılır. Yol gösterici bir başka bilgi de Bachelard’dan gelir. “*Bachelard, Narsizmin temelini oluşturan "ayna psikolojisi"nin sadist, mazoşist tutumlardan, umutlar, hayal kırıklıkları, kendini avutmalar ve nöbetlere kadar gidebileceğini belirtir*” (Balcı, 2004, 71).⁶ Sait Faik’in bu öyküsünde de ayna, umuttan umutsuzluğa doğru duygusal bir yolculuğun sembolü olur. Kızın odaya ışık tutmasıyla yanan umut ışığı, zamansız bir ayrılıkla hayal kırıklığına dönüşür. Bu sembol her hatırlandığında ortaya çıkan çağrışımlar, adamın avuntuları olur. Son cümleler ise, onun içinde bulunduğu karamsar durumun ayna imgesi etrafında ifadesidir. Yani öykünün sonunda ayna sembolü, umutsuzluğu ifade etmede kullanılır. Öyküye yüklenen bu yoğun anlamlar, şiirde kullanılan imajları hatırlatır niteliktedir. Bu nedenle Sait Faik’in öykülerinde, daha çok şiirlerde görülen bu sembollerin varlığı dikkat çeker.

Sanatçının, “Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür” adlı öyküsünde, uyku ile savaş ve o savaştaki düşman ordusu arasında kurduğu bağ dikkat çekicidir. Sanatçı, öyküsünde şöyle der:

“Uyku, bir düşman ordusu gibi; kendini bırakmaya gelmiyor. (...) Her şeye rağmen, bu beni bir köle gibi, sevgili gibi esir eden uykudan kurtulmalıyım” (Abasıyanık, 2009, 346).

Sait Faik bu öyküde, balığa çıkabilmek için sabahın erken saatlerinde kalkması gereken balıkçıları anlatır. Bunlardan biri çok uykuludur ve

⁶ Yunus Balcı’nın alıntıladığı kaynak: Bachelard, Gaston. (1999). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, Dallas.

uyanmakta zorluk çeker. Uyku öylesine tatlı gelir ki, yatağına dönüp uyumamak için adeta büyük bir savaşı verir. Sanatçı, bu kişinin uykusu ve iradesi arasında bocalayışını bir savaşa benzetir. Bu savaşta uyku, düşman ordusunun askerleri gibidir ve adama adeta saldırmaktadır. Düşman zorludur. Tedbiri elden bırakmaya gelmez. Uyku onu yakalamıştır ve neredeyse kendisine köle yapmak üzeredir. Esaret deyince sanatçının aklına bir de “aşk” gelir. Âşık da adeta sevdiğinin kölesidir; sevgilisi onu esir almıştır.

Sait Faik, öykülerinde özgün benzetmelere de yer verir. Daha çok şairlerin meselesi olan özgün olma isteğinin sanatçıda da var olması, öyküdeki şiirselliği tespit etmede dikkate değer noktalardan biridir. Aynı öyküde bu kez balıkçıları denize açılmış olarak buluruz. Sabaha karşı hafif bir rüzgâr eser. Sait Faik, bu rüzgârı “*hafif, limonata gibi*” (Abasıyanık, 2009, 347) benzetmesiyle ifade eder. Bu, daha önce pek de tesadüf edilmemiş, ilginç bir benzetmedir. Kayığın denizi yarararak ilerleyişi de Sait Faik tarafından özgün bir benzetmeyle aktarılır:

“Dikiş makinesinde beyaz iplikli bir dikiş iğnesinin siyah bir kumaşa sıra sıra bıraktığı beyaz çizgiler halinde kürekler suyu delip delip arkamızda dikiş yerleri bırakarak gidiyoruz” (Abasıyanık, 2009, 347).

Sanatçı; denizi siyah bir kumaşa, kayığı bir dikiş makinesine ve kürekleri de o makinenin beyaz iplikli iğnesine benzetir. Her kürek çekilişinde kumaşa batıp çıkan iğnenin bıraktığı izler gibi bir dalgalanma olur denizde.

“Yalnızlığın Yarattığı İnsan” adlı öyküde anlatılan adam öylesine yalnızdır ki kendisine arkadaş olarak Panço adlı hayali birini yaratmıştır. Onunla bir lokantaya gidip yemek yemek ister. Pasajların birinde bir birahane vardır. Oraya tekrar gitme isteği duyar birden. Kendini orada yapayalnız otururken hayal eder. İçi bir garip olur. Yalnızlığın ona hissettirdiklerini şöyle tarif eder:

“Milyonlar içinde tek başıma. Acı gitgide acıyor. Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı. (...) Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı. Kavun acısı da ne” (Abasıyanık, 2009, 887).

Yalnızlığın verdiği acıyla kavun acısı arasında kurulan bu bağ, ilginç ve bir o kadar da özgün bir benzetmenin oluşmasını sağlamıştır. Yalnızlığın güzel olup olmadığı konusunda kararsız kalan adam sonunda kararını verir. Yalnızlık güzel değildir; acı vericidir. Bu, “kavun acısı” ile tarif edilebilecek kadar somuta yakın bir acılıktır.

“Dülger Balığının Ölümü” adlı öyküsünde Sait Faik, ölen balıkların nasıl görüldüğünü şu cümlelerle ifade eder:

“Soluverir ölür ölmez, öyle ki üzülmüş bebeklere döner balık sırtının pırıldıları” (Abasıyanık, 2009, 935).

Yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığına göre ölen balığın derisi hemen solar ve buruşur. Bu buruşukluk, bebeklerin, üzüldükleri zaman yüzlerinin aldığı hale benzetilir.

4.3.4. Eksiltili İfadeler

Öykücü, öykülerde sürekli olarak konuşur ve okuyucuya bir şeyler anlatır. Öyküde açıklayıcı cümleler kurmak, olayların anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Şiirde ise “susuşlar” vardır. Cümleler kırılır, devrikleşir bazen de eksik bırakılır. Cümleler kırılınca anlam dize dize bütün şiire dağılır. Devrik cümle kullanımı, vurgu ve ahenk içindir. Eksik bırakılan cümleler ise şiirin boşluklarını oluşturur. Bu boşlukları okuyucu doldurur. Sanatçı böylece okuyucunun hayal gücünü devreye sokar. “*Susan Sontag’ın, “Bir sanat yapıtında en yüklü ögeler, çoğu zaman onun suskularıdır”, dediği durum, sanırım en çok kısa öyküye yakıştırılabilir*” (Gümüş, 1999, 338) diyen Semih Gümüş, kısa hikâyelerde eksiltili cümlelerin önemini vurgular. Ona göre bu yarım kalmış cümleler öyküde o kadar büyük bir öneme sahiptir ki, şiirin yükü bile orada değil; sözcüklerin ve imgelerin derin anlamındadır.

Daha çok şiirlerde görülen bu özelliklere, Sait Faik’in öykülerinde de rastlanır. Olay örgüsü azalıp betimlemeler, bireye ait haller çoğalınca öyküde

de çeşitli boşluklar oluşur. Ahenkli cümleler ile öykü, şiir gibi akıp gider, estetik bir zevk verir. Eksik bırakılan cümleler ise şiirde olduğu gibi, okuyucuyu düşünmeye, hayal kurmaya sevk eder. Ayrıca bu boşluklarda okur durur ve sanatçının imgelerinin düşündükçe nasıl da açıldığına, genişlediğine şahit olur. Bu özellik de öyküyü şiire yaklaştırır.

“Dülger Balığının Ölümü” adlı öyküde kahraman, balığın ölüm anına şahit olur. Onu da ölüm korkusu sarar. Balıkla adeta özdeşleşir:

“Artık her şeyi anlamıştı. Denizlerin dibi âlemi bitmişti. Ne akıntılara yassı vücudunu bırakmak, ne karanlık sulara koyu yeşil yosunlara gömülmek... Ne sabahları birdenbire, yukarılardan derinlere inen, serin aydınlıkta uyanıvermek, günün mavi ile yeşil oyunları içinde kuyruk oynatmak, habbeler çıkarmak, yüze doğru fırlamak...” (Abasıyanık, 2009, 937).

Sait Faik burada adeta ölen balığın kendisi olur. Yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide yaptığı bu tasvir, “üç nokta”larla daha da derin anlamlar kazanır. Her “üç nokta”da yaşamdan kopuşla birlikte kaybedilenler uzar gider.

“Plajdaki Ayna” öyküsünde, plajda duran aynayı kırmış olan bir adamdan bahsedilir. Onun aynayı kırma sebebinin ne olduğundan söz edilmez. Hatta sebebi, kahramanın kendisi bile bilmez:

“Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım. Canım sıkıldı, eğlenmek için kırdım, bile diyemem. Güzel insanları çirkin gösteriyormuş; ne münasebet efendim. Güzel insanları çirkin gösteren ayna onların derununu tefriş eder. Böyle aynayı plajlara asamazlar. Yoksa aynada insanların çirkin taraflarını mı görmeye başladın da... Hani nasıl yazılar aynada ters çıkarsa insanların da tersleri mi gözüküyordu sana, dersiniz ben de size felsefeden hiç hoşlanmadığımı, hele böyle dahiyanesinden öğrendiğimi arz ederim” (Abasıyanık, 2009, 398).

Adamın aklına, sanki birileri ona soruyormuş gibi, bir sürü sebep gelir. Özellikle sonuncusu biraz felsefidir. “Üç nokta”lık boşluk, okuyucunun, bir an öyle olsa neler yaşanabileceğini düşünmesini sağlar adeta.

Kelime eksiklikleri de eksiltili cümlelere dâhil edilir. Öyküde, buna da örnek verilir: “*İşin aslını bir ben biliyorum, bir de ayna (biliyor).*” (Abasıyanık, 2009, 398).

Paranteze alınmış kelime, öyküde geçen ifadenin sonunda yoktur. Ama ifadenin bu ve buna benzer bir yüklemle biteceği okur tarafından anlaşılır. Düzyazıda yüklem eksikliği, anlatımsal bir bozukluk sayıldığı halde sanatçı, şiirdeki ahengi öyküde de yakalayabilmek için bu yola başvurur.

“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” adlı öyküde sanatçı, sinemanın önünde gördüğü, uyuz hastalığına yakalanmış bir çocuğu anlatırken şu cümleleri sarf eder: “*Bu çocuğu nereden tanıyorum? Bilmem... Belki de hiçbir yerden... Belki de her yerden... Sokakta böyle çocuklar yüzlerce; bir iki değil...*” (Abasıyanık, 2009, 407). Sanatçının “üç nokta”ları, onun düşündüğüne işaret eder. Geçmişe gider, hafızasını yoklar. Okuyucuyu da o boşlukta düşünmeye sevk eder. Acaba okuyucu da böyle çocuklar görmüş müdür? Sonunda cevabı bulur. Hafızaların zorlanmasına gerek yoktur çünkü bu çocuklardan her yerde vardır.

Aynı öyküde, şiire çok yakın bir eksiltili cümle daha vardır:

“*Ben bunu yapamazdım. Altmış beş kuruşu çocuğa veremezdim: Bu sinemaya verdiğim paranın, bir insanı muhakkak surette bu iğrenç hastalıktan kurtarmak pahasına beni eğlendireceğini bildiğim halde...*”

“*Ben de mücrimim, herkes gibi...*” (Abasıyanık, 2009, 408).

Çocuğa bakan adam, onun bu hastalıktan kurtulabileceği ilacı alabilmesi için ona para vermek ister. Fakat tam bu sırada aklına, maddi durumunun kötü olduğu gerçeği gelir. Çocuğu kurtaran kahraman olamayacaktır. Çünkü o da herkes gibi, maddi sıkıntılar içerisinde. Buradaki boşluk, bu acı gerçeği daha etkili kılar.

“Dört Zait” te, öykü kahramanı bir vapurdadır. Yanına gelen bir adam, ona elindeki kağıdı uzatır. Bu kağıtta, yaptırdığı kan tahlilinin sonucunun

bulduğunu fakat kendisinin sonucu anlamadığını söyler. Bir iş başvurusuna gidecektir. Nişanlıdır. Kahraman, kağıttaki “dört zait”i görür. Bahsedilen dört artı, kan tahlilinde frengi işaretidir. Ne söyleyeceğini bilemez: “*Hayır, zorla iş bulmuş biri, elinde bir kağıt, kağıtta şüpheli işaretler... Hayır!*” (Abasıyanık, 2009, 413). Burada yarım bırakılan cümleyle üzüntü daha da derinleşir ve okuyucunun bir an durup düşünmesi sağlanır. Bu boşluk, etkileyciliği üst düzeye ulaştırır.

Öykünün sonunda da bu özellikten faydalanılır: “*Ne söyledi o adama gözlerim, bilmem ki... Kağıda beraberce tekrar daldık. Ne götür dedim, ne götürme...*” (Abasıyanık, 2009, 414).

Sait Faik’in öykülerinde cümleler, şiirsel etkilerle kısaltmaya devam eder. Oluşan boşluklarla anlam daha da derinleşir. “Karanfiller ve Domates Suyu” adlı öyküde bu özellik bu kez bir tasvirde görülür: “*Küçük bir çam ormanı. Vakit sabah. Arı, sinek, kuş sesi. Bir siyah gözlükten görülen yerde ve ağaçlarda güneş parçaları. Sonra uzak, göğün kendi renginden biraz daha koyu kıyılara giden hudutlu bir deniz...*” (Abasıyanık, 2009, 424).

Bu tasvirde manzara kısa cümlelerle aktarılır. Cümleler adeta dizelere kırılmış gibidir. Her biri, bütünün bir parçasıdır. Son cümleyle oluşturulan boşluk, manzaranın gerisini tamamlamayı okuyucuya bırakır.

“Bir Sarhoşluk” öyküsünde, sarhoş bir adam gecenin bir yarısı sokakta yürümektedir. Önünde bir adam vardır. Bu adam ona dostları, düşmanları hatırlar: “*Sarhoşum. Anasını satarım dünyanın. Düşmanlarımın hepsini bir meteliğe... Dostlarımın -olmayan dostlarımın şu dünya yüzünde- hepsine şaraplar, biralara ikram etmeliyim*” (Abasıyanık, 2009, 432). Aradaki boşluklarda düşüncelere dalar. Bir yandan da sokağı gözlemlemeye devam eder: “*İçimi deliyor sokak köpeğinin güzel gözleri, mahzunluğu, açlığı... Ah bir simit olsaydı cebimde!*” (Abasıyanık, 2009, 432). İçinden geçenleri bir bir döker: “*Gözlerimde şimşekler çakıyor, yıldızlar doğuyor, ayın ışıkları kırmızı, sarı, lacivertleşiyor. Sonra tatlı bir rahatlık, deniz üstünde gibi bir huzur, bir sükûn... Sarhoşluk uçup gitmiş; ah, şimdi bir kahvecik olsa, acı bir şey...*”

(Abasıyanık, 2009, 434). Cümleler kıaldıkça, üç noktalarla boşluklar oluştuğça anlatımdaki şiirsellik artar.

“Süt” öyküsünde, bir adamın uzun yıllar sonra tekrar süt içişinden ve sütün onda yaptığı çağrışımlardan bahsedilir. Aklına çocukluğu gelir: *“Hiç hatırlamıyoruz o günleri. O süte ağlayan gözlerimizin bulanık, hiç görmediği dünyayı...”* (Abasıyanık, 2009, 438).

“Hişt, Hişt!...” adlı öyküde bu kez, içsel konuşmalar aktarılırken bu özellik kullanılır: *“Otların yeşil olması, denizin mavi olması, gökyüzünün bulutsuz olması pekala bir meseledir. Kim demiş mesele değildir, diye? Budalalık! Ya yağmur yağsaydı... Ya otların yeşili mor, ya denizin mavisini kırmızı olsaydı... Olsaydı o zaman mesele olurdu işte “* (Abasıyanık, 2009, 940).

“Dolapdere” adlı öyküde, başlıkta verilen mekânla ilgili bilgiler yer alır: *“Akşam oldu muydu her sokakta birbirini tanıyan ılık sesleri duyulur. Karanlık köşelerde Rumca aşk fısıltıları...”* (Abasıyanık, 2009, 952). Verilen boşluğun ardından manzara adeta gözlerde canlanır, adeta fısıltılar duyulur.

“Ay Işığı” adlı öyküde bir adam ve bir kadın vapurdadır. Bir gece vaktidir. Ay üzerine konuşurlar. Adam şunları söyler:

“Ayda bir şeyler yok... Boş, manasız, ölü... Hava yok ki canlı mahlûk yaşasın... Ölü taşlar, karanlıklar, uçurumlar, kayalar... Bu ışık da yalancı bir ışık... Kendi ışığı yok ki... Güneşin ona attığı ışıkların aksidir bu gördüğün... Orada bir şey yok... Hiçbir şey yok... Soğuk; belki soğuk bile yok... Hava olmayan yerde sıcak, soğuk mefhumu olur mu bilmem?” (Abasıyanık, 2009, 503).

Bu, eksilteli ifadelerin fazlaca görüldüğü bir alıntıdır. Her “üç nokta”, eksik bırakılan ek ya da kelimelere işaret eder. Tasvir edilen manzara, bu boşluklarla daha etkileyici bir hal alır. Çünkü okur, öykücünün tasvirinin yanında kendi hayal dünyasını da katarak bu manzarayı canlandırır. Öyküde böyle boşlukların bırakılması, şiirden bu türe aktarılan bir özelliktir.

“Papaz Efendi” adlı öyküde yazar, çizdiği farklı karakterde bir papazı anlatır. Konuşmalarının birinde papaz ona, bu adada iki tane güzel sesli insan olduğundan bahseder. Biri kendisidir, biri ise balıkçı Antimos’tur. Bu balıkçının sesini anlatan papazın sarf ettiği cümlelerde de eksiltili ifadeler bulunduğu dikkat çeker:

“Yanında iken duyulmayan bu ses denizin ne tarafına gitsen, ne tarafına gitsen duyulur. Hem öylesine duyulur ki...” (Abasıyanık, 2009, 371).

Bu alıntıda yarım kalmış bir cümle vardır. Yazar o cümleyi yarım bıraksa da aslında cümlenin gerisi anlaşılır. Bu boşluk, balıkçının sesinin ne kadar iyi duyulduğu ve etkileyici olduğunu anlatmada kullanılmıştır. Yazar, bunu kelimelerle ifade etmek yerine eksiltili ifade kullanma yoluna gider. Böylece okuyucu, bu sesin ne kadar güzel olduğunu kendi hayal dünyasını da işin içine katarak anlayabilir.

Sait Faik sadece cümleleri yarım bırakmakla kalmaz; bir anlatı ya da bir tasvirde birkaç örnek verdikten sonra da üç nokta kullanır. Böylece örnekleri çoğaltmak yerine gerisini okuyucuya bırakır. Okuyucuya böyle görevlerin düştüğü türün şiir olduğu düşünülecek olursa bu özelliğin de şiire ait olduğu ve sanatçı tarafından öyküde kullanımının tercih edildiği sonucu ortaya çıkar. “İzmir’e” adlı öyküde anlatılanlara verilebilecek bir örnek bulunur. Bu öyküde, garip sıkıntılar içinde olan mutsuz bir adamdan bahsedilir. Adam sıkıntısına bir çare ararcasına sokaklarda dolaşır. Uyumak ister ama bunu yapamaz. Bu nedenle kendine kızar, mutlu olan, gülümseyen insanlara kızar. Geçmişinde, büyük ihtimalle de çocukluğunda geçirdiği o mutlu günleri düşünür. Bunları doğrudan anlatmak yerine şöyle ifade eder: *“İnsanoğlunun o tabi hali bir türlü geri gelmiyor: O tatlı deniz, o balonlar, o yelken, o güneşler içinde kumluk...”* (Abasıyanık, 2009, 451). Burada verilen dört örnek, bir çağrışımın belirli parçalarını oluşturur. İnsanoğlunun en tabi hali, çocukluktur. Ayrıca iç sıkıntılarının olmadığı vakitler de o vakitlerdir. İşte bu örnekler, o günleri hatırlamada ve okuyucuya hatırlatmada kullanılır. Üç noktanın ardından okuyucunun zihninde örnekler çoğalır. Artık okuyucu da bu hayale kendinden bir şeyler katmaya başlar.

Kelimelerin akıp gittiği, şiir gibi zevkle okunan öyküler oluşturma amacıyla olan Sait Faik, bu bağlamda tekerlemeye benzeyen, kelime oyunlarının bulunduğu cümleler kurarak da şiirsel bir ses sistemi oluşturur. “Sarmaşıklı Ev” adlı öyküde, “Canvermez’in evi” olarak geçen meşhur bir evi arayan bir adamdan bahsedilir. Fakat yolda rastladığı hiç kimse onun bu adamın evini nasıl bulabileceğiyle ilgili bilgi vermez. Öyküde sık sık “*var git hemşerim, var git*” cümlesi tekrar edilir. Herkes o adama bu cümleyi söyler. Hatta adam, bu evi sorduğu kişilerin şöyle cevaplar verdiğini söyler:

“Var git hemşerim! Dediler. Bu köyde Canvermez diye bir adam yok. Olsa bile evi yok. Evi olsa bile kiralayacak odası yok. Varsa bile böyle bir adamla oturulmaz. Oturulsa bile çekilmez. Çekilse bile onlar Canvermez’in evini bilmiyorlarmış; bilseler bile bana göstermezler” (Abasıyanık, 2009, 922).

Bu alıntıda adeta bir tekerleme havası vardır. Olaylar “-sa bile” kullanılarak art arda aktarılır. Bu tekerlemeyi andıran cümlelerle yaşananlar masalımsı bir havaya bürünür. Yani hem bu sözleri söyleyenlere hem de yaşananlara inanmama/ inanamama durumu söz konusudur. Kazandırılan bu nitelikle hem bu insanlar hem de yaşanan olaylar alaya alınır. Ayrıca cümlelerin, oluşturulan ses sistemiyle akıp gittiği görülür.

4.3.5. Şiirsel Ses Sistemi (Ritim Ögeleri)

Orhan Veli, şiirde ölçüye bağlılığa karşı çıkar, redifi, kafiyeyi atarak öyküye yaklaşırken; Sait Faik de şiirsel ses sistemini oluşturan ögeleri kullanarak şiiri, öykünün yanına bir adım daha yaklaştırır. Sanatçı, öykülerinde çeşitli imgeleri, kelimeleri ya da sesleri tekrar ederek bu uyumu yakalar. Kurduğu alışılmamış tamlamalar, yaptığı özgün benzetmeler de bu ahengin sağlanması içindir. Böylece şiirle öykü arasında bir ilişki daha kurulmuş, şiir gibi tekrar tekrar zevkle okunan öyküler elde edilmiş olur.

Orhan Veli, şiirde ölçüye bağlılığa karşı çıkar, redifi, kafiyeyi atarak öyküye yaklaşırken; Sait Faik de şiirsel ses sistemini oluşturan öğeleri kullanarak şiiri, öykünün yanına bir adım daha yaklaştırır. Sanatçı, öykülerinde çeşitli imgeleri, kelimeleri ya da sesleri tekrar ederek bu uyumu yakalar. Kurduğu alışılmamış tamlamalar, yaptığı özgün benzetmeler de bu ahengin sağlanması içindir. Böylece şiirle öykü arasında bir ilişki daha kurulmuş, şiir gibi tekrar tekrar zevkle okunan öyküler elde edilmiş olur.

“Vücudu kirlince, esmer renkte demiş miydim? Yamyassıdır demiş miydim? Tam ortalık yerinde, her iki yanda sağlı sollu iki başparmak izi diyebileceğimiz koyu lekeler vardır, demiş miydim?” (Abasıyanık, 2009, 935).

Bu alıntıda ahenk, “demiş miydim” kelime gurubunun tekrarıyla sağlanır. Sanatçı, bu kelime gurubunu özellikle cümle sonlarına getirerek, şiire özgü bir nitelik olan ahengi öyküde de kullanmış olur.

- “ - Sizin mi bunlar? Dedi.
- Benim ya, dedim.
- Ben taş atmadım, dedi, kendi kendilerine düştü bunlar.
- Onlar ne, dedim.
- Acı şeyler, dedi.” (Abasıyanık, 2009, 399).

Verilen örnekte ahenk, halk şiirindeki “dedim, dedi”leri hatırlatacak kadar bir diyalog metni şeklinde oluşturulmuştur. “dedim, dedi” kelimelerinden önce bulunan kelimelerin hece sayılarının birbirine yakınlığı dikkat çekicidir. İlk satırda “dedi” kelimesinden önce beş hece, ikinci satırda “dedim”den önce üç hece, üçüncü satırda “dedi”den önce yine beş hece, dördüncü satırda yine üç ve son satırda dört hece bulunur.

“Şeytanminaresi” adlı öyküde, ahengin yapılan çapraz tekrarlamayla sağlandığı görülür. Şiire özgü olan bu teknik, öyküde de kullanılır. Böylece öykü ve şiir arasındaki yakınlaşmaya bir örnek daha verilmiş olur:

“Taştan evli hayvanlar. Yarabbim, ne hikmettir, ne büyüksün! Evi taştan hayvanlar... İnsansız evler... Evsiz insanlar...” (Abasıyanık, 2009, 290).

Bu alıntıda ahenk, “ev” ve “insan” kelimelerinin tekrarıyla sağlanır. Birkaç cümleyle verilebilecek mesaj, burada birkaç kelimenin tekrarıyla verilmiştir. Böylece hem mesaj daha etkili hale getirilmiş hem de sağlanan ahenkle öykü, estetik zevk alınarak okunabilecek bir hal almıştır.

Yukarıdaki alıntıya benzer bir örnek “Garson” adlı öyküde de görülür. Bir kahve işleten Ahmet Efendi’nin, pek anlayamadığı, aksi bir karısı olduğunu öykücü şu cümlelerle ifade eder: “*Ancak müşteriler gittikten sonra kadın ağzını açardı. Daha doğrusu açardı ağzını...*” (Abasıyanık, 2009, 77). Bu alıntıda ilk cümledeki “ağzını açardı” kelime gurubu, ikinci cümlede “açardı ağzını” şeklinde değiştirilir. Bu durum, hem ritimsel hem de anlamsal olarak değişimler barındırır. İlk cümlede, kadının ancak müşteriler gittikten sonra konuştuğu anlaşılır. İkinci cümlede ise, kadının müşteriler gittikten sonra eşine bağırdığı, söylendiği, onu aşağılayıcı sözler sarf ettiği anlamı verilir. İşte bu iki anlam, sadece iki kelimenin yer değiştirmesiyle verilir. Ayrıca bu durum, öyküye estetik özellik de yükler.

“İki Kişiyeye Bir Hikâye” adlı öyküde bir balıkçıyla denize açılan bir adamdan bahsedilir. Bu adam denizi çok sever fakat bir yandan da deniz onu rahatsız eder. Bu durumu fark eden balıkçı, adama şöyle der: “*Sular fena, dedi, sen de fena oluyorsun denizde... Biraz sonra döneriz, üzülme...*” (Abasıyanık, 2009, 909). Burada oluşturulan şiirsel ses sistemi, devrik cümlelere ve “denizde” ile “üzülme” kelimeleri arasındaki ses benzerliğine dayanır. Amacı, okuyucuya bir şeyler anlatmak olan öykücünün, bunun için kurallı cümleleri değil; devrik cümleleri kullanmayı tercih etmesi dikkat çekicidir. Yazarın bu tercihini şiirsel özelliklerden yana kullandığı görülür.

Sait Faik, öykülerinde şiirsel ses sistemini kurarken sadece bunlardan faydalanmaz. “Alemdağı’nda Var Bir Yılan” adlı öyküde olduğu gibi, cümle ya da kelime tekrarlarını kullanarak da bu sistemi oluşturur. Bahsedilen öyküde bu bağlamda iki önemli örnek göze çarpar. Biri şöyledir:

“Dünya ötede idi. Burada bir konsol, bir ayna, bir alçıdan gemici, bir yatak, bir ayna daha (...) vardı. Dünya ötede idi. Gökyüzünde uçaklar

vardı.(...) Odanın içini simitçinin sesi doldurdu. Dünya ötede idi” (Abasıyanık, 2009, 890).

Bu alıntıda şiirsel ses sistemi, “*dünya ötede idi*” cümlesinin bir nakarat gibi tekrarıyla oluşturulmuştur. Öykücünün bu cümleyi bir nakarat gibi kullanması, bu öyküde şiirsellik bulunduğunu gösterir.

İkinci örnekte ise, öykünün kahramanı geçmişe gider ve lise yıllarını düşünür. Aktardığı anı şöyle anlatılır:

“Münir Paşa Konağı'nın yağlı boya tavanları çoktan duman ve kül olmuştur. Tahtakuruları da yanmıştır. Yatağım, yorganım, gözyaşım yanmıştır. Havuzlar yanmıştır. Yapraklarını kışın dökmeyen ağaçlar yanmıştır. Anılar, anılar yanmıştır. Yanmış oğlu yanmıştır. Beni bugüne getiren kitaplar yanmıştır” (Abasıyanık, 2009, 891).

Bu alıntıda, şiirsel ses sistemi, “yanmıştır” kelimesinin cümle sonlarına getirilerek tekrar edilmesiyle oluşmuştur. Öykücü, istese bu tekrarlardan kaçınıp, yanan her şeyi bir cümlede toplayarak verebilirdi. Bu nedenle bu ahengin bilinçli olarak sağlandığını söylemek mümkündür. Sait Faik'in bu tercihi, öyküsüne şiirsel bir nitelik kazandırır.

Yukarıda yapılan alıntının birkaç satır altında, ek tekrardan kaynaklanan bir ritim de dikkati çeker:

“İstanbul çirkin şehir. Pis şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günler güzel mi, değil; güzel değil. Başka günler de köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kusmukludur. Evleri güneşe sırtını çevirmiştir. Sokakları dardır. Esnafı gaddardır. Zengini lakayttır” (Abasıyanık, 2009, 891).

Bu alıntıda altı çizili olan ekin tekrarı, şiirsel ses sisteminin kurulumunda kullanılmıştır. Özellikle “*Sokakları dardır. Esnafı gaddardır*” satırları, bu şiirselliğin daha da belirginleştiği bölümlerdir. Bu iki cümle, bir şiirin dizelerini andırır ve ikisinin de hece sayısının altı olması, ahengi daha da belirgin kılar.

Kelime tekrarına bir örnek de Sait Faik'in “Yılan Uykusu” adlı öyküsünde vardır. Burada neredeyse her cümle başında kullanılan “işte”

kelimesiyle oluşturulan ritim, bir sayfa boyunca devam eder. Bahsedilen metnin bir kısmı şöyledir:

“İşte karşı karşıyasın. İşte o da senin gibi; elli ayaklı, kaşlı gözlü, sıhhatli hasta, sarışın esmer, kafası var, saçları var, kirpikleri var, yalan söyleyen ağız var. (...) İşte elleri, parmakları, işte ayakları. (...)

İşte gözlerinde yaş, işte gülüyor. İşte ekmeği ısıyor. Bak patates salatasını ağzına attı. İşte çatalında uskumru. İşte şarap bardağı dudağında (...)” (Abasıyanık, 2009, 958).

Bu cümle, kelime ya da ek tekrarlarının altında yatan sebeplerin başında, vurguyu asıl anlatılmak istenen konunun üstüne çekmek, öyküde şiirsel bir ahenk yaratmak, estetik zevk veren, akıcı ve şiir gibi tekrar okunma isteği uyandıran öyküler yazabilmek gelir. “Çarşıya İnemem” (Abasıyanık, 2009, 943-948) adlı öyküde öykücünün çarşıya inemeyeceği, elimizde bulunan kitaba göre altı sayfa süren bu metinde, on bir kez tekrarlanır. Birkaç cümle sonra mutlaka bahsedilen bu durumla, vurgu bu konu üzerinde tutulurken bir yandan da öyküde adeta böyle bir nakarat oluşturulur. Böylece öykü, şiirsel bir nitelik kazanır.

“Kalorifer ve Bahar” (Abasıyanık, 2009, 126-130) adlı öykünün ilk bölümünde de benzeri bir örnek vardır. Beş sayfadan oluşan ilk bölümde, şehrin binalarının büyük olduğu beş kez tekrarlanır. Hatta kurulan cümle de hemen hemen aynıdır.

“Ormanda Uyku” adlı öykünün kahramanı bir kızdan hoşlanır. Bu adam, yanına hoşsohbet bir arkadaş da alır ve birlikte kızın yanına giderler. Kız, sohbetten sıkılarak, uyumak istediğini belirten şu cümleleri kurar:

“Uyumak istiyorum. Hiçbir şey, hiçbir erkek kolu beni bir saat daha uyumaktan alıkoyamaz. Kimseyi sevmiyorum. Dansı ara sıra edersem hoşuma gidiyor- o da akrabalarımla olmak şartıyla-ne ay ışığında, ne de karanlık gecede hassasım. Ben bir küçük kızım, uyumak istiyorum” (Abasıyanık, 2009, 168).

Bu alıntıda “uyumak istiyorum” cümlesinin konuşmanın başında ve sonunda bir nakarat gibi tekrar edilmesiyle şiirsellik yakalanır. Altı çizili kelimelerdeki ses benzerlikleri ise şiirselliği artırır niteliktedir.

“Ayda bir şeyler yok... Boş, manasız, ölü... Hava yok ki canlı mahlûk yaşasın... Ölü taşlar, karanlıklar, uçurumlar, kayalar... Bu ışık da yalancı bir ışık... Kendi ışığı yok ki... Güneşin ona attığı ışıkların aksidir bu gördüğün... Orada bir şey yok... Hiçbir şey yok... Soğuk; belki soğuk bile yok... Hava olmayan yerde sıcak, soğuk mefhumu olur mu bilmem?” (Abasıyanık, 2009, 503).

“Ay Işığı” adlı öyküde yer alan bu cümlelerde de şiirsel ses sisteminin kurulduğu dikkati çeker. “Yok” kelimesinin, çoğunlukla ifadelerin sonlarında, sık sık tekrarı bu şiirselliği oluşturur. Böylece ayda yaşamsal belirtilerin olmadığı vurgulanmış olur.

Sait Faik’in “Rıza Milyon-er” adlı öyküsünde de söz öbekleriyle oluşturulan şiirsel bir ses sistemi kurulmuştur:

“Kıymeti yoktu. Hiçbir şeyin kıymeti yoktu. Kendi kıymeti bile yoktu. İş miydi sanki alıp satmak? İş miydi sanki malı bekletmek? İş miydi sanki vaktiyle üç yüz kuruş getirmeyen, ikide bir su basan tarlayı üç yüz bine okutup sokakta, mahallede birdenbire selamın, sabahın, saygının, itibarın değişivermesi? Bütün bunlar iş miydi be!” (Abasıyanık, 2009, 916).

Öykünün bu kısmında şiirsellik, “iş miydi?” sorusunun tekrarıyla oluşturulur. Böylece yaptığı tüm bu işlerin aslında ne kadar boş olduğu sezdirilir. Bunların ve hatta kendisinin bile ne kadar önemsiz olduğunu vurgulamak için de “kıymeti yoktu” cümlesini tekrar etme yoluna başvurur Sait Faik. Tam, bir buhran havası seziliyor derken, adam kendini toparlar ve bu vurguya haykırarak cevap verir kendi kendine:

“İşti ya!... İşti ya!... Herkes yapabiliyor muydu? Hani talihi de yabana atmamalıydı. Allah insanla bir olmalıydı. Ama Allah da ne demeye seçer seçer de onun gibisini seçerdi, talihli diye? O da bilmez. Hikmetinden sual olunmaz. Akıl ermez buna. Günaha girer adam. Günaha girmek için fazla düşünmemeli. Hikmetinden sual olunmaz demeli!... Dini bütün olmalı. Dindar olan derin düşünmemeli, şüphe etmemeli!... Bu hikmetin sualini sormamalı” (Abasıyanık, 2009, 916).

Yapılan alıntıda altı çizili kelimelere dikkat etmek gerekir. Bu paragrafta, bir önceki alıntıya cevap verilir. “İş miydi” sorusunun cevabı gelir: “İşti ya”. Bu kelimenin iki kez tekrar edilmesi, adamın yaptığı işi önemseydiğine işarettir. Bazen yaptığı işle ilgili bazı kuşkular duysa da adam, o kuşkulardan işte böyle bir haykırıyla silkinir. “Muydu”, “atmamalıydı”, “olmalıydı” kelimeleri kendi arasında bir uyum oluştururken bir sonraki cümlede geçen “demeye” ve “diye” kelimeleri arasındaki ses benzerliği de dikkat çeker. Yine “bilinmez”, “sual olunmaz”, “akıl ermez” kelimelerinin de yarattığı bir ahenk vardır. Özellikle “demeli”, “olmalı”, “düşünmemeli”, “etmemeli”, “sormamalı” şeklinde sürüp giden sıralama da paragrafa akıcılık kazandırır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5. 1. Sonuç

Çalışmamızın özellikle kuramsal çerçeve bölümünde edebi türler arasında yapısal özellikler açısından bir etkileşim olduğu ortaya konulmuştur. Yeni Türk edebiyatının seyri içinde nesirden şiire, şiirden nesre doğru görülen hareketin “öykü ve şiir bağlamında“ Cumhuriyet döneminde ele alınması, modern şiirin ve öykünün yapısal bakımdan hangi yeniliklere açıldığını da göstermiştir. Kuşkusuz modern öykü ve şiir çerçevesinde yapılacak türlerarası ilişkiyi incelemek için en uygun iki isim Orhan Veli ve Sat Faik'tir. Çünkü bu iki isim birçok açıdan farklı türlerde birbirlerinin simetrisi olarak görülmektedirler. Her iki sanatçının “küçük adam” merkezinde günlük hayatın sıradan olaylarına, insanlarına yönelmeleri; mekânı kültürel ve siyasal boyutlarıyla değil, yaşanılan yerler olarak algılamaları; insanların küçük ama neşeli, hüzünlü, avare hayatlarına yönelmeleri, sözü edilen simetriyi açıklayan özelliklerdir. Başboş, sorumsuz, “ben” merkezci ama sevecen özneler her iki yazarın da vazgeçmediği öznelerdir.

Orhan Veli'nin şiirlerinde öykü türünün yapısal öğeleri sayılan tahkiyeyi, anlatıcıyı, kişileri, zamanı ve mekânı görmek mümkündür. Öyküden şiire uzanan bu açık etkiyi, birkaç sebebe bağlamak mümkündür.

1. Orhan Veli, şiirde vezne, kafiye, edebi sanatlara karşı çıkmakla şiiri nesre yaklaştırır.

2. Orhan Veli, tematik olarak yoksul, avare, âşık ve kederli “küçük adam”ın hayatına ve ideal hayat anlayışından çok olgusal gerçekliğe yöneldiği için hayatın pratik hikâyesini yansıtmak zorunda kalmıştır.

3. Onu şiirlerinde günlük yaşanmışlıkların ve hatıraların nakli öne çıktığı için şiir kendiliğinden tahkiyeyi barındırır hale gelmiştir.

4. Orhan Veli, “şiiir dili” kavramını kabul etmediđi ve esas olanın anlam olduđunu, bunun da halkın diliyle verilebildiđini dűşűndűđű için “anlatı” űsluplarına yaklařmıřtır.

5. Orhan Veli'nin řiiirlerinde űykűde olduđu gibi anlatıcılar vardır ve bu anlatıcılar sanki okura birer hikűye anlattıkları için oldukça samimi ve yalın konuřurlar.

6. Orhan Veli'nin řair űznesi, çok gezen, çok hikűye dinleyen, yařadıklarını birilerine anlatmayı seven biri olduđu için bu kiřinin oldukça kalabalık bir insan çevresi vardır. Bu yűzden bazı řiiirlerde neredeyse űykűdeki gibi bir “řahıs kadrosu”ndan sűz etmek műmkűndűr. řiiirlerinde hem kendisinin hem de iliřkide olduđu diđer insanların űykűlerini anlatan anlatıcı űzne, hem gűzlemler; hem de insanlarla arkadař olur. řairin “Sűleyman Efendi”, “Vesikalı Yar”, “řofűrűn Karısı” gibi tiplerinin edebiyatın ve kűltűrűn içinde tanınmıř ve sevilmıř olmasının sebebi budur. řiiirlerinde bahsettiđi kiřilerin bir kısmının gerçek hayattan alındıđı hatıralardan anlařılmaktadır.

7. Orhan Veli'nin řair anlatıcısı gezdđiđi, gittiđi mekűnları açıkça belirttiđi hatta bu mekűnların bazılarını alıřkanlık haline getirdiđi için řiiirlerde mekűn da űykűdeki kadar deđer kazanır. Mekűnlar ođunlukla İstanbul'dan seçilir. Fakat bu mekűnlar, simgesel ya da lirik boyutlarıyla deđil yařanılan gerçek yerler olmalarıyla dikkat ekerler.

8. Orhan Veli'nin řiiirleri, űykű tűrűnűn yapısal űgelerine açıldıđı gibi metinlerarası iliřkilere de açılırlar. Bu iliřki bazen sadece bir yazılı veya sűzlű metne atıf yoluyla bazen de o metinlerden ibareler alıntılama yoluyla kurulur. Bazen de atıf yaptıđı hikűye veya tűrkű řiiirde yeniden kurulur.

Sait Faik'in űykűlerinde řiiirin yapısal űgeleri sayılan, biçimsel sistemi, ses sistemini, simgesel ve imgesel sistemi, eksiltili ifadeleri, olay zincirini kıran ve “an”ı derinleřtiren yođun tasvirleri bulmak műmkűndűr. Elbette bűtűn bu izler Sait Faik'in űykűlerini řiiir yapmaz; ama űykűlerinin çođunun

okurda şiirsel bir izlenim ve bir tat bıraktığı da gerçektir. Sait Faik öykülerindeki şiir izlerinin hangi sebeplere bağlı olduğunu ve bu izlerin nasıl görüldüğünü birkaç maddede özetlemek mümkündür:

1.Pratik, canlı ve samimi gündelik hayatın “küçük adam”larını anlatmaya yönelen Sait faik, onların dil düzeylerine ve dil/kültür varlıklarına eğildiği için yaygınlık kazanan türkülere, şiirlere, deyimlere yer vererek aktarmaktan ve olay örgüsü kurmaktan çok coşkuya, heyecana yönelir.

2. Sait Faik öykülerindeki anlatan veya anlatılan özneler genellikle son derece duyarlı ve içli kişilerdir. Bu yüzden kısa ve öz konuşmaya, “şiir gibi” sözler söylemeye yatkın kişilerdir.

3.Bu kişiler, duygularını harekete geçiren her manzara ya da olay karşısında genellikle şiirsel bir ritimle konuşurlar.

4. Sait Faik öykülerinin anlatıcıları şiir ve türkülerden alıntı yaptıkları gibi, öykü içinde doğrudan şiir de yazabilmektedirler. Bu da bize şiir kitabı da yayımlayan Sait Faik’in kendisini düşündürür. Kaldı ki bazı öykülerde bulunan şiir parçaları Şimdi Sevişme Vakti adlı şiir kitabında da bulunmaktadır.

5. Sait Faik, sıradan insanların büyük ve oldukça kederli iç dünyalarına eğilmek için olay örgüsündeki hareketi ve aksiyonu düşürür; bir “hal”i veya bir “an”ı derinleştirerek mecaz düzeyi yüksek bir tasvire ve simgesel/ imgesel işaretler alanına yönelir.

6. Bu simgesel ve imgesel düzey, şiirdeki gibi, anlatmaktan ve önermekten çok sezdirmeyi/ telkinde bulunmayı amaçlar. Bu yüzden de onun öykülerini okuyanların çoğu anlatacak bir olay zincirinden çok etkisinde buldukları duyguyu dile getirirler.

7. Azalan olay örgüsü ve imgeselleşen anlam, öyküde kimi boşluklar oluşturur. Bunlar hem öyküdeki anlamsal derinliği artırır hem de okuyucuya bu derinliği düşünme imkânı verir. İşte bu düşünme araları, öyküde kullanılan

eksiltili ifadelerle sağlanır. Cümle olamamış, yarım kalmış ifadelerin sonuna konulan üç nokta, sayfalarca yapılacak açıklamalardan çok daha etkileyici olur. Şiirde kullanılan bu yarım bırakılmış ifadeler, Sait Faik öyküsünün belirgin şiirsel özelliklerindedir.

8. Coşkunun ve telkinin peşinde olan Sait Faik, şiirin temel niteliklerinden olan şiirsel ses sistemlerinden de yararlanır. Bazı öykülerindeki kelime ve cümle tekrarları, hatta kısa cümlelerin sonundaki ses uyumları dikkat çekecek kadar belirgindir. Bazen karşılıklı konuşmalarda cümlelerin hece sayıları bile yakınlıklar gösterir.

5. 2. Öneriler

Modern Türk edebiyatında öyküde şiirin, şiirde öykünün izlerini sürmek, bu unsurları tespit edip incelemek bize yapılabilecek başka çalışmalar hakkında da fikir vermiştir. Öykü- şiir ilişkisi sadece Orhan Veli ve Sait Faik'le sınırlı kalmamalıdır. Sadece Cumhuriyet döneminde değil, bunun yanında başka dönemlerde ve başka sanatçılarda da bu iki tür arasındaki ilişkinin varlığı tespit edilmeli, bu bağlamda da incelemeler yapılmalıdır. Farklı şair ve öykücüler arasında yapılacak çalışmaların, türlerarasılık bağlamında kuramsal bir çalışmanın yolunu da açabileceği düşüncesindeyiz.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik. (2009). *Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, Hasan. (2009). *Şiiri Yeniden Okumak (Bir Yapıçözümleme Girişimi)*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Aktaş, Şerif. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. (2. Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Andaç, Feridun. (1996). *Öykü Derken, Adam Öykü*, S. 2, 107-110.
- Andaç, Feridun. (Editör). (1999). *Öykücünün Kitabı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Asa, Meral.(2004). Sait Faik'te Şiir ve Şiirsel Söylem. Oğuzertem, Süha. (Haz.). *Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu Konuşmalar, Bildiriler*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 224-254.
- Aydın, Ertuğrul. (2010). Şiir ve Gerçek(çi)lik. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*. Yıl: 5. Sayı: 53/54/55, 432- 440.
- Aytaç, Gürsel. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Balcı, Yunus. (2004). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Ayna Üzerine, Arayışlar. *İnsan Bilimleri Araştırmaları*. Yıl: 6. Sayı: 11, 69-84.
- Bezirci, Asım. (2003). *Orhan Veli*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Birsel, Salah. (2009). *Salah Bey Tarihi-2 Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. (6. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Boynukara, Hasan. (2005). Hikâye ve Hikâye Kavramları. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Yıl: 4, Sayı: 46/47, 131-137.
- Çetin, Nurullah. (1997). *Behçet Necatigil*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, Nurullah. (2006). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (4. Basım). Ankara: Edebiyat Otağı Yayınları.
- Çetin, Nurullah. (2010). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. (8. Basım). Ankara: Öncü Basımevi.
- Çetişli, İsmail. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 1 Şiir*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can. (2005). Şiir ve Hikâye. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Yıl:4, Sayı:46/47, 204-210.

- Enginün, İnci. (1988). Ömer Bedrettin Uşaklı Bütün Eserleri. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, Muharrem. (2009). Dede Korkut Kitabı I. (7. Basım). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, Perihan. (Der). (1996). Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Filizok, Rıza. (2011). Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde Halk Edebiyatı Etkileri, Web: <http://www.ege-edebiyat.org> adresinden 10 Mayıs 2011'de alınmıştır.
- Forster E. M (1985). Roman Sanatı. (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Fuat, Mehmet. (2000). Orhan Veli, İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, Semih. (1999). Kısa Öykü Okumak. Andaç, Feridun. (Ed). Öykücünün Kitabı. İstanbul: Varlık Yayınları, 336-340.
- Harmancı, Mehmet. (2005). Müzikte Tahkiye Unsuru. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Yıl:4, Sayı:46/47, 260- 270.*
- Kanık, Orhan Veli. (2007). Bütün Şiirleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli. (2009). Şairin İş: Yazılar, Öyküler, Konuşmalar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (1978). Edebiyatımızın İçinden. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (1992). Ali'ye Mektuplar (Haz. Z. Kerman- İ. Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (2008). Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (2010). Hikâye Tahlilleri. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kıran, Zeynel- Ayşe. (2000). Yazınsal Okuma Süreçleri. İstanbul: Seçkin Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan. (2004). Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri. Ankara: Türksöy Yayınları.
- Kurnaz, Cemal-Tatçı, Mustafa. (2000). Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Orhan Veli. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (1997). Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlemeleri. Cilt: 2. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Naci, Fethi. (1990). Sait Faik'in Hikâyeciliği. İstanbul: Adam Yayınları.

- Narlı, Mehmet (2004). Roman İncelemesi Üzerine Notlar. *Türk Dili*. S. 634, 463-470.
- Narlı, Mehmet. (2007). Şiir ve Mekân. Ankara: Hece Yayınları.
- Necatigil, Behçet. (2006). Düzyazılar II. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Okay, Orhan. (2009). Poetika Dersleri. Ankara: Hece Yayınları.
- Oktay Rifat. (2009). Şiir Konuşması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay, Ahmet. (1993). Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Haluk. (2008). Şiir Hikâyeleri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özdenören, Rasim. (2005). Öykü Yazmak. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Yıl: 4, Sayı: 46/47, 152- 153.
- Özgül, M. Kayahan. (2005). Hikâyenin Romanı. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Yıl: 4, Sayı: 46/47, 33-41.
- Randall, William Lowell. (1999). Bizi 'biz' Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme. (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sağlık, Şaban. (2003). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme. Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Şaban. (2005). Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı). *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Yıl: 4, Sayı: 46/47, 138-151.
- Sağlık, Şaban. (2010). Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü Öykünün Şiirdeki Macerası. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*. Yıl: 5, Sayı: 53/54/55, 378-397.
- Saraç, A. Yekta. (2005). "Divan Edebiyatı"nda Hikâye. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Yıl: 4, Sayı: 46/47, 53- 57.
- Sazyek, Hakan. (2006). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sönmez, Sevgül. (Ed). (2007). A'dan Z'ye Sait Faik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sönmez, Sevgül. (Haz). (2003). Karganı Bağışla. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi. (1992). Edebiyat Üzerine Makaleler. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Taşçıoğlu, Yılmaz. (19-20 Ekim 2007). 1980 Sonrası Hikâyelerde Şiirsellik, Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumunda sunuldu, İstanbul.
- Terzioğlu, Öykü. (2009). Nazım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Todorov, Tzeveton. (2010). Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). "imge" maddesi. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 10 Mart 2011'de alınmıştır.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1998). Cilt: 8. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uygur, Selda. (2005). *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Yardım, Mehmet Nuri. (2006). Edebiyatçılarımızın Çocukluk Hatıraları. İstanbul: Nesil Yayınları.
- Yılmaz, Ebru Burcu. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig*. Sayı: 56, 45-56.