



TÜRÜK

2022, Yıl/Year: 10, Sayı/Issue: 28, ISSN: 2147-8872

TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
TURUK International Language, Literature and Folklore Researches Journal

Geliş Tarihi / Date of Received: 15.02.2022

Kabul Tarihi / Date of Accepted: 27.02.2022

Sayfa / Page: 137-148

Research Article / Araştırma Makalesi

Yazar / Writer:



Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk Güler

İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ahmet.guler@inonu.edu.tr

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN "MESERRET OTELİ" HİKÂYESİNDE BELİRSİZLİK ALANLARI VE BOŞLUKLARI DOLDURMAK

Öz

Edebî metinler okurun hayal dünyasında yeniden inşa edilmesi nedeniyle bilgi verici eserlerden farklılaşmaktadır. Yazarın metin içerisinde oluşturduğu belirsizlik alanları ve boşluklar, okuru etkin kılan bir okuma sürecine izin vermektedir. Bu belirsizlik alanlarının çokluğu nispetinde okurun zihninde tamamlayabileceği geniş alanların yaratılması aynı zamanda metni zenginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman İngarden, Wolfgang Iser'in felsefi açıdan yorumladıkları bu husus çalışmamızın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Ayrıca Peter Mendelsund'ın okuma eyleminde okurun zihinde metni tamamlama çabası üzerine yazdıkları ve Elaine Scarry'nin edebî metni okurken hayal edilen üzerine söyledikleri de çalışmamızda yer almaktadır. Sait Faik Abasıyanık, Türk hikâyeciliğinde önemli bir isimdir. Onun hikâyelerinin zamana karşı direncinin arka planında bu belirsizlik ve boşluklar önemli bir özellik arz etmektedir. Sait Faik Abasıyanık'ın "Meserret Otel" hikâyesi bir örneklem olarak metin içerisinde yer alan ve yazar tarafından okura bırakılan belirsizlik alanlarını göstermesi açısından hayli dikkat çekicidir. Çalışmamızda Sait Faik Abasıyanık'ın "Meserret Otel" adlı eserinde muğlak olarak okurun muhayyilesine bırakılan bu alanları tespit etmek ve bu alanların metni zenginleştirme noktasında katkılarını ortaya çıkarmak hedeflenmektedir.

Anahtar sözcükler: Belirsizlik alanları, boşluklar, hikâye, edebî metin, Sait Faik Abasıyanık, İngarden, Iser, Scarry

FILLING THE UNCERTAINTY AND BLOCKS IN SAİT FAİK ABASIYANIK'S STORY "MESERRET HOTEL"

Abstract

Literary texts differ from informative works because of their being reconstructed in the reader's imagination. The uncertainty areas and gaps created by the author in the text allow a reading process that makes the reader active. In proportion of the multiplicity of these ambiguous areas, the creation of large areas that the reader can complete in his mind also appears as an element that enriches the text. This issue, which is interpreted philosophically by Roman Ingarden and Wolfgang Iser, constitutes the starting point of our study. In addition, Peter Mendelsund's writings on the reader's effort to complete the text in the mind in the act of reading and Elaine Scarry's words on the imagination during reading the literary text are also included in our study. Sait Faik Abasıyanık is an important name in Turkish storytelling. These ambiguities and gaps are an important feature in the background of the resistance of his stories against time being. Sait Faik Abasıyanık's "Meserret Oteli" story, as a sample, is quite remarkable in terms of showing the areas of ambiguity in the text and left to the reader by the author. In our study, it is aimed to identify these areas that are left to the imagination of the reader in Sait Faik Abasıyanık's work called "Meserret Oteli" and to reveal their contributions to the enrichment of the text.

Key words: Areas of uncertainty, Gaps, story, literary text, Sait Faik Abasıyanık, Ingarden, Iser, Scarry

Giriş

Her sanat eseri kendi içerisinde örgütsel bir bütünlüğe sahiptir. Edebî metnin çok katmanlı yapısıyla karşımıza çıkan eserlerde yazar bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde metnin içerisinde boşluklar bırakmaktadır. Bu boşluklar her okurun zihninde farklı tamamlamalar ile zenginleşir. Fakat okur bu anlamda tam anlamıyla bağımsız değildir. Yazarın çizdiği sınırlar içerisinde hareket etmektedir. Bu konuda ilgili çalışmalara katkı sunan Abdullah Kaygı, Roman Ingarden'den aktardığı çalışmasında¹ "İncelemelerimiz bizi, saf edebî eserin çeşitli bakımlardan <<boşluklar>>, <<belirsizlik yerleri>>, <<örgülenmiş görüşler>> vb. içeren örgütsel bir yapılanma olduğu sonucuna götürdü." (Ingarden, Akt. Kaygı, 2021: 99) der. Öte yandan bu açıklamadaki "belirsizlik" yahut "boşluk alanları" ifadelerinden kastedilenin biraz daha izaha muhtaç olduğu bir gerçektir. Edebî metnin içerisinde yazarın tasvir ettiği herhangi bir karakterin eğer gözlerinin rengi yahut saçları net bir şekilde ifade edilmemişse bu durumu bir eksiklik olarak değil aksine okurun muhayyilesine bırakılmış belirsizlik yahut boşluk alanları olarak düşünmek gerekir. "Belirsizlik yerlerinin varlığı rastlantısal, örneğin bir kompozisyon hatası sonucu değildir. Bunlar her edebiyat eseri için

¹ Roman Ingarden ve Wolfgang Iser'in çalışmaları maalesef Türkçeye çevrilmemiştir. Orijinal metinden alıntılarla Abdullah Kaygı, Ingarden ve Iser'in görüşlerini Türkçeye aktararak kullanmıştır. Detaylı bilgi için: Ingarden, Roman, Das literarische Kuntswerks ve Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte adlı eserlerine bakılabilir.

zorunludur.” (İngarden, Akt. Kaygı, 2021: 100) Edebî metnin muhayyileyi harekete geçiren, okuru metnin pasif alıcısı olma konumundan kurtaran bu belirsizlik alanları yazar tarafından çizilen sınırlar dâhilinde elzendir. Edebî metnin anlam döngüsünün tamamlanması için okur merkezli bir edime de kapı aralaması gerektiği düşünüldüğünde Yazar-Eser-Okur üçgeni sağlanmış olmaktadır.

Boşlukların yahut belirsiz bırakılan alanların oluşması anlatım sırasında yazarın bilinçli yahut bilinçsiz aktarımından kaynaklanır. Böylelikle her okur kendi zihninde farklı tasarımlarla metni tamamlayacaktır ki bu durum okurun metni inşa etmede aktif olmasını sağlayan bir çabadır. Zihinde somutlaştırma olarak da düşünülebilecek olan bu yapı İngarden’e göre “Yapıtın, izleyici tarafından algılanması yoluyla, yalnızca, yapıtta etkin olarak içerilenin kurulmasını değil, ayrıca onun gücül oluşturucu ve eğelerinin tamamlanmasını ve edimselleştirilmesini sağlayan ve bunun sonunda, yazarla izleyicinin (‘alıcı’nın) ortak biçimlendirmesi olan şey, işte bu sanat yapıtının somutlanmasıdır.” (İngarden, Akt. Kaygı, 2021: 101) Somutlama belirsiz alanların doldurulmasında önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Boşlukların tamamlanmasında okurun konumu da değişkenlik arz etmektedir. Nitekim okurun eserle bulunduğu zaman dilimindeki yaşı, cinsiyeti, içinde bulunduğu mekân gibi unsurlar değiştikçe aynı okur farklı dönemlerde eserle farklı bağlar kuracaktır. İngarden de okur tarafından eserle kurulan bağın göreliliği üzerine şöyle demektedir: “Bunun sonucu olarak -denir ki- sanat yapıtının değeri yalnızca öznel değil, görelî imiş de, hem de o izleyiciye ve onun durumuna göre görelî.” (İngarden, Akt. Kaygı: 2021: 103) Sanat yapıtının değeri her okurda farklılaştığı gibi aynı zamanda okurun fikir ve zihin dünyası itibariyle değişebilirliğine vurgu yapılmaktadır. Umberto Eco, “Açık Yapıt” adlı eserinde İngarden’in düşüncesini destekler mahiyette şu sözlere yer verir: “Sanatçı bu özel kompozisyonun onu kurguladığı formda alınması ve ondan haz duyulması amacını güderek izleyiciye bitmiş ürün sunar. İzleyici bu uyarılar ve onların biçimlenimine kendi verdiği yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu, tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğilimlerini ve önyargılarını işin içine katar. Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenecektir. Sonuç olarak sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır.” (Eco, 2001: 10) Eco’nun söyleminin temelinde, edebî metnin yazarın nihayetlendirdiği oranda kapalı -fakat metnin dışına çıkmadan- yoruma elverişli olması münasebetiyle de açık bir metin olduğu vurgulanmaktadır.

Benzer bir düşünce Alımlama Estetiği kuramının önde gelen isimlerinden Wolfgang Iser’de de görülür. Edebi metin içerisinde boşluk yahut belirsiz bırakılan alanların metnin zenginleşmesi hususunda önemli olduğunun altını çizen Iser de bunun öneminden bahsederken “kurmaca metinde ‘boş alanlar’ azaldıkça ve ister ütöpic ister ideolojik yönlendirilmelerden kaynaklanmış olsun, ‘belirlenme’ arttıkça, okur can sıkıntısı tehlikesiyle karşılaşır. Olayların anlam yapısının birlikte kurulmasında, bu boş alanların büyük payı vardır.” (Iser, Akt. Kaygı, 2021: 105) der. Belirsiz bırakılan alanların boşlukları doğurması ve bu boşlukların metni zenginleştirilmesi sırasında Iser, okuru etkinleştiren bir işleve sahip olması üzerinde durur. “Bir romanın etkisi, belirlenmemişliği ölçüsünde artıyorsa, bu, metin ile okur arasındaki iletişimde ‘boş alanlar’ın taşıdığı önemi gösterir.” (Iser, Akt. Kaygı, 2021: 105) Boş bırakılan alanların azalması okurda can sıkıntısı; artması ise okurun doğrudan okuma eyleminde etkin olmasına sebep olduğu için zenginleşme olarak görülmektedir. “20. yüzyıl roman ve öyküleri bu çeşit boşluklarla doludur. Okuru sürekli şaşırtır ve irkiltirler. Belki de

yazarlar bunu hep yapmıştır ama, 20. yüzyıl daha serttir. Bu metinler alıştığımız her şeyin sorgulanmasını ister, ama bunu yol göstererek yapmazlar.” (Erkman-Akerson, 2010: 192) 20. yüzyıl metinlerinin değişen hayat ve yaşam biçimlerine paralel bir anlatı tarzını kullanması aynı zamanda bireyin dünyasında görülen belirsizlikleri tamamlama ve boşlukları doldurma arzusunun bir sonucudur. Özellikle günümüz yazarlarının metinlerinde bu durum daha belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır.

Edebî metinlerin klasikleşmesinde yahut kalıcılığında esas olan zamana karşı gösterdiği dirençtir fakat Iser bu konuya farklı bir bakış açısı getirir. “Edebî metin -kuşkuyla ekleyelim ki- en başta, zamanın dışında oldukları söylenen değişmez değerleri betimlediği için değil, yapısı gereği her zaman okura kurmaca dünyasını açık tuttuğu için, tarihselliğe karşı direnebilmektedir. Bunun ilk koşulu ise metindeki boş alanlardır.” (Iser, Akt. Kaygı, 2021: 106) Ona göre edebî metnin değeri zamana karşı direnebilmesinde değil aksine metin içerisinde boş ve belirsiz alanların çokluğundan kaynaklanmaktadır. Belirsizliklerin çokluğu okurdan okura hatta bir okurun farklı zaman dilimlerinde farklı yorumlamalar getirmesine sebebiyet verdiği için sanat eserinin kalıcılığı ve değeri artmaktadır.

Peter Mendelsund, “Okurken Ne Görürüz?” adlı eserinde İngarden ve Iser gibi edebî metinlerdeki boşluklar ve belirsizlik alanları üzerinde durmaktadır. Okurun metin içerisinde yer alan betimlemeler sırasında somutlaştırmayı duyu organları üzerinden nasıl gerçekleştirdiğini sorgularken yazarların özellikle belirsiz alanlar inşa ettiğini vurgular. Yazarlar, karakterleri betimlemekten ziyade davranışlar üzerine yoğunlaşır. Bu sebeptendir ki edebî metinlerdeki karakterleri okur zihinde canlandırırken daha çok davranışları ön plana almaktadır. Karakterlerin fiziksel özellikleri her okuyucunun kendi yaşam alanı içerisinde gördüğü insanlar üzerinden şekillenmektedir. Yazarın belirsiz, muğlak diyebileceğimiz betimlemelerini okurun tamamlaması zihindeki bu portreler üzerinden gerçekleşir. Edebî metinlerden sinemaya aktarılan filmlerde daha çok karşılaşılan, oyuncuların zihindeki imgelere uygunluğuna bağlı olarak filmi beğenip beğenmemenin söz konusu olması da bu noktadan kaynaklanmaktadır.

Elaine Scarry, “Kitapla Hayal Etmek” eserinde hayal etmek ile kitapla hayal etmek arasındaki farklılıkları ortaya koyarken aynı zamanda “Resim Oluşturma”, “Resimleri Hareket Ettirmek” ve “Yeniden Resmetmek” başlıkları altında zihnin canlı, cansız varlıkları tahayyül ederken yazar tarafından seçilmiş sözcüklerin imge kurma noktasında işlevlerini izah etmeye çalışmaktadır. “Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir.” (Scarry, 2020: 46) Kâğıt üzerindeki siyah mürekkep izlerinin ifade ettiği zengin anlam dünyasında yazar bir yandan kendi hayal dünyasını ifade ederken aynı zamanda okur bu mürekkep izlerinin açtığı geniş imge dünyasında kendi zihninde bambaşka bir tahayyül sürecine girmektedir. Üç boyutlu olarak gerçekleşen (yazar-eser-okur) bu aktarım sürecinde sözcüklerin inşa ettiği imgelem dünyası edilgen konumdaki okurun etkin bir role bürünmesini de sağlamaktadır. “Zihnimize tüm dünyanın değilse de en azından dünya hakkında bildiğimiz her şeyin resimlerini sığdırırız.” (Scarry, 2020: 90) Bu resimler, metindeki imgeleri yaratmada zihnimize temel çıkış noktalarını teşkil etmektedirler. “Bu yüzden insan bir kitabı her okuyuşunda şaşırma devam eder: İlk seferde tasavvur ettiğimiz her şeyi yeniden meydana getiririz, ama önceki okumada zihnin dikkatinden kaçan yeni tasavvurlarla, resimlerle de karşılaşırız.” (Scarry, 2020: 201) Çünkü her iki okuma arasında geçen süre zarfında hayata dair daha fazla resim

toplamsızdır ve edebiyat tarihinde kendisine kalıcı yer edinebilmiş metinlerin tekrar tekrar okumalarında her defasında farklılıklar yakalayabilmek bu yüzden mümkündür.

Okuma eylemi sadece kâğıt üzerine düşen mürekkep lekelerinin izlerini takip etmek değildir. “Metindeki noktalama işaretlerini veya harfleri okumak gerçek anlamda okuma anlamına gelmez.” (Hearn, 2020: 7) Yazar tarafından ortak bir hayale davet edilen okur, zaman ve mekândan bağımsız bir boyuta geçmektedir. Kurgu evreni içerisinde zihinsel bir yolculuk aynı zamanda muhayyilenin sınırlarını zorlayan ve yazarın ipuçlarını bıraktığı boş alanların, belirsizliklerin tamamlanma sürecini de barındırır. “Belirtilen, belirginleşen ve tamamlanan imgelerin çoğu yazarın egemenliğinde olsa da en azından tamamlama sırdaşlığı okura verilmiştir. Okur, romanı satın alarak gönüllü bir yapboz oyuncusu olmayı kabul eder. Muğlak bir tahdit olan fiziksel nitelikler, sayılarla nesnenin belirginleştiği çizime benzer bir eylemle tamamlanır.” (Arslan, 2018: 207) Gerçeklikten kaçıp sığınılacak bir liman olurken aynı zamanda kendi gerçekliğini inşa eden edebî metin, hayatın içinden çıkıp okurun zihninde yeni bir hayat kurmanın peşindedir.

Iser, İngarden, Mendelsund, Scarry'nin göstermiş olduğu temel çıkış noktası edebî metnin içerisinde barındırdığı belirsizlik alanları ve boşluklardır. Bu belirsizlik alanları ve boşluklar okurun muhayyilesine bırakılırken bu muhayyilenin tetikleyicisi konumunda olan sözcüklerin imge inşası zihinde eserlerin yeniden yaratılmasına da müsaade ettiği ölçüde başarılı olmalarını sağlamaktadır. Teorik düzlemde ifade edilen bu temel yapının Türk edebiyatında yeterince işlenebildiğini söylemek mümkün değildir. Türkçeyi en güzel şekliyle kullanması ve okurun muhayyilesine dönük betimlemeleri münasebetiyle Sait Faik Abasıyanık'ın eserlerine belirsizlik alanları ve boşluklar ekseninde bakmak edebî metin incelemelerinde farklı bir bakış açısı kazanmamıza sebep olacaktır. Türk hikâyeciliğinde oldukça önemli bir isim olan Sait Faik'in hikâyelerinde daha metne başlar başlamaz okurun zihninde bir dünya inşa edilmeye başlar. Sanatçının hikâye alanındaki başarısının ardında, eserlerinin zamana karşı direncinin arka planında, metin içerisinde yer alan ve yazar tarafından bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde okur için bırakılmış boşluklar ve belirsizlik alanları önemli rol oynamaktadır. Teorik düzlemde İngarden, Iser, Mendelsund ve Scarry'nin ifade ettiği yaklaşım üzerine iyi bir çözümleme imkânı vermesi açısından Sait Faik Abasıyanık'ın “Meserret Otel” adlı hikâyesi incelememizin merkezini teşkil edecektir.

Sait Faik Abasıyanık'ın ‘Meserret Otel’ hikâyesinde belirsizlik alanları ve boşlukları doldurmak

Sait Faik Abasıyanık, Türk hikâye geleneğinin Ömer Seyfettin gibi öne çıkan simalarındandır. “Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, cemiyetin geçirdiği bunalımlı günler, edebî zevkin değişmesi, her gün binlerce dramatik vaziyetin yaşanması sanatkârları karşılarında buldukları malzeme yığınlarından yeni ve cazip konular aramaya sevk etmiştir: İşte böyle bir ortamda Sait Faik de konularını gözlem yoluyla seçmiş ve onları ferdî anlayışına göre düzenlemiştir.” (Kavaz, 1999: 75) Sait Faik'in Cumhuriyet'in ilk dönem hikâyecileri gibi değişen toplumla birlikte hikâyelerinde konu çeşitliliğinin arttığı görülür. İnsanı, insana anlatmak esasına bağlı hikâyeler kaleme alan Sait Faik, Türk hikâyeciliğinde önemli bir kalemdir.

İlk hikâye kitabı olan *Semaver*'i 1936 yılında yayınlayan sanatçının “Meserret Otel” adlı hikâyesi de bu kitapta yer almaktadır. Hikâye, içerisinde barındırdığı anlatım zenginliği ve sanatçının

üslup özellikleri itibariyle dikkat çekmektedir. “Hikâyelerinde çok defa kahramanların ismi bile verilmez. Bir kadın, bir erkek, bir çocuk, bir hamal, balıkçı v.s. şeklinde tanımlamalar kullanılır. Bunun sebebini, Sait Faik’in hikâyelerinde gizemli bir hava oluşturma isteği diye izah edilebileceği gibi, herkesin kendine göre okuması ve yorumlaması arzusu da olabilir. O, orta insan dediğimiz insan tipini, basit bir tarzda anlatmak yerine, akıcı bir üslûpla, fakat gizemli ve belirsiz bir tarzda dikkatlere sunar. Bu kanaati bütün hikâyeleri için söyleyemeyiz. Semaver çok basit ve kolay anlaşılır bir kurguya dayanmakla beraber, Meserret Oteli gibi birtakım hikâyelerde de gizem ve belirsizlik hâkimdir.” (Çelik, 2002: 18) Kısa fakat etkili anlatıma sahip olan Meserret Oteli hikâyesi belirsiz alanlar ve boşlukları değerlendirme noktasında okura geniş imkânlar sunan bir hikâye olarak karşımıza çıkar.

Edebî metni eline alan okur, aynı zamanda kendisine sunulacak olan kurgusal evren karşısında bir ikna olmuşluk ile kendini hazırlayarak satırları okumaya başlar. Nitekim Meserret Oteli’nin ilk cümlesiyle birlikte bir tren istasyonu resmi şekillenir ve okurun zihninde beliren hayaller gittikçe müşahhas hale bürünmeye başlar. “İstasyona iki erkekle bir kadın indi.” (Abasıyanık, 2019: 19) İstasyonda yeni durmuş olan trenden iki erkek ve bir kadının iniş sahnesi canlandırılır. Ardından sahneyi tamamlayan yağmurun çok şiddetli yağma imgesi devreye girer. Böylelikle kasvetli bir hava içerisinde istasyonda yeni durmuş olan trenden inen iki erkek ve bir kadın tasviri yapılır. Fakat bu tasvirlerde belirleyici, netleştirici hususiyetlere yer verilmez. Karakterler fiziksel özellikleri tasvir edilmekten ziyade ilk etapta davranışlarıyla karşımızdadır. “Çoğu yazar (bilerek veya bilmeyerek) kurmaca karakterlerinin fiziksel özelliklerinden çok davranışlarını betimler. Bir yazar fiziksel betimlemede son derece usta olsa bile, başıboş beden parçalarından ve rastgele detaylardan oluşan tuhaf karışımlarla baş başa kalırız (yazarlar bize her şeyi söyleyemez). Boşlukları biz doldururuz. Gölgeleme yaparız. Görmezden geliriz. Atlarız.” (Mendelsund, 2016: 37) Varlıklar öne çıkarılırken varlığın fiziksel özellikleri tamamen okuyucuya bırakılır. Belirsiz bırakılan bu alanda her okurun kendi muhayyilesi devreye girecektir.

“Hamal:

-Meserret Oteli’ne mi? diye sordu. Bu soruşta, işitmekten değil, bir güzel sözü bir daha tekrarlatmak isteyen acemi bir hâletiruhiye var gibiydi.” (Abasıyanık, 2019: 19) Hamalın otelin ismini güzellikle birlikte düşünmesi, okuyucuyu gizemli ve güzel bir mekâna hazırlayan ve merak unsurunu artıran bir durum olarak öne çıkar. Hikâyeye adını veren otelin ismi muğlak bir fotoğraf karesi benzerliğinde okurun zihin dünyasında belirmeye başlar. Mendelsund, eserlerde muğlaklığın dağıtılmasında karakterlerin özelliklerinin vurgulanmasının önemli olduğunu söyler, dolayısıyla tip veya karakterlerin meslekleri eserlerde bu işlevde önemli bir biçimde kullanılır. Belirli meslek grupları ile ilgili insanların zihninde ortak bazı fikirler söz konusudur. “Hamal” olarak ifade edilen insan için kullanılan bu meslek grubu okurun zihninde daha yaşlı, geçim sıkıntısının yüzüne vurduğu ve aynı zamanda güçlü, kuvvetli insan profilidir. Yazar, hamal ile ilgili de detaylara yer vermez, Mendelsund’ın söyleminde olduğu üzere sadece karakterin anlamının belirginleştirilmesine katkı sunar. Böylelikle okur için belirsizlik alanları gittikçe artmaktadır.

Baş karakter konumundaki kadın ile ilgili detaylar hikâyeye ilerledikçe küçük aktarımlarla belirginleştirmeye çalışılır. “Kadının sesi, yağmurlu havanın içine daha madeni bir yağmur gibi

düşmüştü.” (Abasıyanık, 2019: 19) Kadının sesi ve yağmurun madeni bir ağırlıkta düşmesi kasvetli hava ve hüznün ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Kadının sesinin havada bıraktığı metalik ve madeni yankı soyut olarak zihinde canlanan ve okur için farklılaşan bir somutluk kazanmaktadır. “Zihinsel imgeler havada sürüklenmeye o kadar eğilimlidir ki onları zihinsel retina üzerinde sabit tutmak çaba gerektirir. Zihnimize uçan bir kâğıt parçası, uçuşan saçlar, havaya kalkmış bir sayfa ya da dalgalanan önlük şeritleri koyma talimatı almak zor değildir, çünkü yüzmek, salınmak zihinsel imgelerin kaderinde vardır.” (Scarry, 2020: 102) Scarry’nin ‘seyreltme’ olarak değerlendirdiği bu ifade ediş biçimi katı haldeki bir nesnenin yardımıyla ses, ışık gibi duyusallığı yahut görselliği olan unsurları zihinde netleştirmemizi sağlar. “Erkekler, sessiz sedasız, ceketlerinin yakalarını kaldırmış, istasyon binasının içine doğru kaçıyorlardı. Genç kadınsa hamalın sorgusuna başıyla müsbet bir cevap verdikten sonra kırmızı muşambasını uçuran rüzgâra ve erkeklere doğru seğırtmekteydi.” (Abasıyanık, 2019: 19) Yazar, hikâyenin akışı içerisinde verdiği detaylarla okuru sürekli geri dönüşler yapmaya zorlamaktadır. Kadının genç ve kırmızı muşamba bir yağmurlukla olduğu detayı verilir. Okur böylelikle hikâyenin başına dönerek kadının istasyonda inişini zihninde tekrar tamamlayacaktır. Hikâyenin başında detaylı tasvir edilmeyen karakterlerin akış içerisinde parça parça özelliklerinin verilmesi okuru her yeni bilgide hikâyeyi baştan almaya zihninde zorlarken aynı zamanda gizemli atmosferi de yaratmaktadır. Yazar, hikâyede boşluklar bırakmak suretiyle aynı zamanda okurun hayal dünyasına geniş bir alan açmaktadır.

Yazar, okuru kadın hakkında bilgiyi aktarmak için çevresindeki insanların bakışına yönlendirir. “Arabaya birbirine sıkışarak yerleştiler. Hamal da eşyaları arabacının yanına birer birer koymuş; arabanın içine ve genç kadının bir erkek çocuk yüzü taşıyan kafasına dönmüş:” (Abasıyanık, 2019: 19) Genç kadın ile ilgili bir detay daha yazar tarafından verilir: “bir erkek çocuk yüzü taşıyan kafasına”. Kadının yüzünü betimlerken kullanılan ‘bir erkek çocuk yüzü’ ifadesi ile bilgi verilmekte gibi görünse de okurun zihninde binlerce karşılığı olacak bir belirsizlik alanı da yaratılır. “Zihnimize tüm dünyanın değilse de en azından dünya hakkında bildiğimiz her şeyin resimlerini sığdırırız.” (Scarry, 2020: 90) Her okur yaşam serüveni içerisinde yaşadıkları yahut gördükleri, duyduklarıyla bir dünya yaratmaktadır. Yazarın yönlendirmesiyle zihinde yaratılan betimlemeler bu yaşanmışlıkların ışığında şekillenmektedir. Kadın karakter ile ilgili detay verilmemektedir; kaş, göz, ağız veya saç ile ilgili bir bilgi söz konusu değildir. Sadece kadının yüz hatlarının zihinde canlandırılırken okura açık bırakılan bir kapı bulunmaktadır ve bu kapıdan okur sayısına bağlı olarak geçişler söz konusu olacaktır.

Önce hamal ve akabinde arabacı tamamlayıcı unsurlar olarak devreye girer. “Kadın müteessir, arabacının sırtındaki rüzgâra bakıyordu.” (Abasıyanık, 2019: 20) Yine bir meslek adından hareketle okurun zihninde belirecek tiplere, belirsizliğiyle öne çıkmaktadır. Arabacının profili doğrudan verilmemektedir, sırtındaki rüzgâr ile arabacıyı zihnimizde canlandırmaya çalışırız. Ki bu soyut betimlemenin şiirselliği ile birlikte okurun kafasında farklı canlandırmalar söz konusu olacaktır. “Bir nesnenin yüzeyinden şeffaf bir şey kaydırmak ona katılık kazandırma yöntemlerinden sadece bir tanesidir.” (Scarry, 2020: 29) Rüzgârın şeffaflığında arabacının sırtında kendisini belirginleştiren katılığı ortaya koyabilmek önemlidir. Böylelikle kadının arabacıya olan bakışında neler hissettiğini okur da benzer şekilde duyumsayabilmektedir. “Bu sırtın ötesinde göreceği iki haydut gözüyle karşılaşmak mümkündü. Bütün bu sırt ve arka manzarasından, gözünün önüne bir kürek

mahkûmunun külrengi kafası, gözleri, katil hayatıyeti geleceğine emindi.” (Abasıyanık, 2019: 20) Sait Faik, hikâyedeki karakterleri verirken okuyucuya hiçbir detay sunmaz. Sürekli belirsizlik alanlarını açarak okurun anlamlandırma sürecinde hayal dünyasını zorlama gayreti içerisindedir. “Okuma sırasında okur, söylenenden söylenmeyi çıkarabilir; yazarın, metnin gereçler donanımında yer alan değişik öğeleri seçmesindeki ilkeyi görebildiği an, daha önce sözünü ettiğimiz, metnin derinindeki temel kavramlar örgüsüne varmış olur.” (Göktürk, 2002: 71) Okur söylenenlerin ötesinde boşluklarda yer alan eksik parçaları tamamlayarak metni zihninde bütünler. Nitekim arabacının arkasında oturan baş karakter konumundaki kadın için bu sırtın ötesinde “iki haydut göz”, “kürek mahkûmunun külrengi kafası, gözleri”, “katil hayatıyeti” ifadeleriyle korkunç bir tiplene yaratılmaya çalışıldığı ve okurun buna hazırlandığı izlenimi oluşmaktadır. “Haydut”, “kürek mahkûmu” ve “katil” sıfatları ile hikâyenin atmosferine de uyacak bir tiplene oluşturulur. Fakat bu sıfatların birey üzerindeki karşılığı hayli değişkendir. Bu değişkenliğin yaratıcılığından yazarın faydalanmaya çalıştığı görülür ve ardından gelen cümleler ile okur şaşkınlığa düşürülerek hikâyenin akışı sağlamlaştırılır. “Kadın ikinci defa seslendi. Bir kafa homurdanır gibi döndüğü zaman kadın; hayalde yaratılan şeylerin hakikatteki aykırılığıyla karşılaşmışların ahmaklığıyla mı susmuştu? Şimdi güzel ve köylü bir çehre, on üç yaşında bir çocuk yüzü ona soruyordu.” (Abasıyanık, 2019: 20) Edebî metnin gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik kurma özelliği hayal-hakikat arasındaki ayrımı da belirginleştiren ifadeleriyle bu durum anlatıcı tarafından okura hatırlatılmaktadır. Çeşitli sıfatlarla birlikte arabacı okurun zihninde inşa edilirken aynı zamanda şok etkisi yaratarak “arabacının on üç yaşında bir çocuk yüzü” ile hem karakter hem de okur şaşkınlığa düşürülmektedir. “Okurkenki hayal gücümüz kendi eğilimlerimizi açığa vurur. Kitap onları içimizden çekip çıkarır.” (Mendelsund, 2016: 100) Okurun hayali ile yazarın hayalinin bulunduğu farklı zaman dilimlerindeki okuma süreçleri, değişen toplum ve değişen insandan hareketle sonsuz sayıda kombinasyona imkân tanımaktadır. Önceki cümlelerde yer alan haydut, katil, kürek mahkûmu gibi nitelermelerle gerek karakterin muhayyilesinde gerekse okuyucunun zihninde beliren imgeler birer birer yıkılmakta ve şok etkisi bırakarak on üç yaşında bir köylü çocuğunun yüzü ile arabacı kimliği sunulmaktadır. Metin içerisinde boşluklar derinleştikçe, belirsizlik alanları kapanır gibi yapılırken öte yandan bu alanlar daha da genişletildikçe okurun eser karşısında edilgen konumdan etken konuma geçmesi sağlanmakta ve yazar tarafından anlatıcı ile okur süreci birlikte tamamlama imkânı yakalamaktadır. “Arabacı arabadan inmiş, bir başka arabacı yerine gelmiş gibi, aynı sırt manzarası kadının gözlerinde yeniden peyda oldu. Ve kadın hayaline, tekrar bir haydut çehresi mihlayarak, kasabanın çamurlu, ıslak, ölü çarşılarını seyre daldı.” (Abasıyanık, 2019: 21) Önceki cümlede gerçekliği verirken ısrarla kadının gözlerinden bir haydut çehresi hayali ile hikâye sürdürülür. Kişilerden yavaş yavaş çevresel mekâna geçiş yapılır. Bu noktada kasaba okura sunulurken hikâyenin başlangıcındaki o yağmurlu, kasvetli hava devam ettirilmektedir. Kasaba, “çamurlu”, “ıslak”, “ölü çarşı”sıyla karşımızdadır. Kasabaya dair yapılan bu betimlemeler atmosfere bağlı olarak yazar tarafından okura zihninde imgelem yaratması için ipucu olarak sunulsa da aynı zamanda karakterin zihin dünyasının mekân düzlemindeki yansımalarıdır. Mekân-insan ilişkisinde karakterin ruh haline paralel seyreden görme biçimleri hikâyenin içerisinde de başarılı bir şekilde uygulanmaktadır.

Hikâyenin merkezini teşkil eden otel okuyucuya sunulur. “Meserret Oteli, kasabanın en güzel oteliydi.” (Abasıyanık, 2019: 21) Çamurlu, ıslak ve ölü çarşının içerisindeki otel güzelliğiyle okura yansıtılır. Otelin isminin “sevinç” anlamına gelmesi de kasabanın haliyle bir tezat oluşturmaktadır.

İç mekâna geçiş yapılırken artık o dış dünyadaki karanlık yerini güzellik ve aydınlığa bırakmaktadır. Fakat bu güzelliğin ve aydınlığın içerisinde dahi bir burukluk ve hüznün her daim yan yana yürümektedir. “Kadın küçük salonu gözden geçirmekteydi. İsviçre’de, bir aile pansiyonunun şirin köşkünde, iki kış geçirmişti. Basit, kullanılmaya elverişli, çıplak denilecek kadar boş, fakat her şeyi tamam bir salondur.” (Abasıyanık, 2019: 21) Kasabaya tezat teşkil edecek şekilde sade, yalın fakat bir o kadar tamamlanmışlık hissi yaratılır. Sadeliğin çıplaklıkla değerlendirilmesi fakat birbirini tamamlayan unsurların mekâna hâkim olması okurun zihin dünyasında önceki cümlelere nazaran daha aydınlık bir hayal dünyası yaratılmasını sağlar. Çöldeki bir vaha yahut bataklıkta açan çiçek misali zıtlıkların sunulduğu mekân ve insanlardan farklı bir tablo çizilir.

Odayı izleyen “Kadın, ‘Evli misiniz?’ diye sormak istiyor; bir Avrupalı kadın zevkiyle süslü ve muntazam salonu bu kafası tıraşlı adamın yapacağına inanmak istemiyor gibi duruyordu. Kadın bu suali her nedense sormadı.” (Abasıyanık, 2019: 21) Otel çalışanı ile mekân arasındaki zıtlık hem mekânın okurun zihninde pekiştirilmesi hem de otel görevlisinin tasviri öne çıkarılır fakat karakter tarafından dile getirilmez. “Okurun kendi çabasıyla anlamı bütünlemesi ve keşfetmesi bir çeşit estetik zevk sağlar ona. Onun için yazar okura her şeyi hazır verirse okura yapacak bir şey kalmaz ve okur böyle bir metin karşısında sıkılabilir.” (Moran, 1988: 207-208) Salon ile ilgili hiçbir detay okura sunulmamaktadır. Söylenen tek şey “Avrupalı kadın zevkiyle süslü ve muntazam salon” ifadesidir ki okurun zihninde beliren mekân algısı farklılaşacaktır. O salonun içerisinde tezat teşkil edebilecek yapıda yer alan “kafası tıraşlı” görevli de bu uyumsuzluğu verirken hiçbir detay verilmeden kişi tasviri tamamen okurun zihnine bırakılmıştır.

Yazar, duvardaki iki tabloya okuru yönlendirerek entrik kurguyu artıran ve aynı zamanda hikâyenin çözüme noktasına iyice yaklaştıran bir konuma geçer. “Duvarda iki resim levhası vardı. Birisi bir bostan dolabının gölgesini ve şıkırtısını, kovaların akşam ışığıyla dolmuş parıltısını bir fotoğraf hissizliği ve mevsukiyetiyle aksettiriyor.” (Abasıyanık, 2019: 21) Duvardaki tablolara okuru yönlendirerek iki tablo arasındaki farkı izah ederken aynı zamanda hikâyenin çözülüşü de gerçekleşmektedir. İlk tablo fotoğraf makinesi ile çekilmiş gibi gerçekliğe yakın ve hissiyattan yoksun bir şekilde gölge, ses ve ışık ekseninde okura sunulur. Oldukça profesyonel bir ressamın hayatın içindeki bir ânı aynen aksettirmesi söz konusudur. “Bir diğeri, acemi fakat çok hassas bir fırçanın, çok çabuk kaçan bir hayali zapt etmek için baş döndürücü bir acele içinde çırpındığı bir genç kız portresiydi.” (Abasıyanık, 2019: 21-22) Duvardaki ikinci tablo tarif edilirken aynı zamanda ilk tablo ile mukayese de söz konusudur. Yazar, okura duvardaki tabloları hayal ettirirken hissiyatın öne çıktığı ikinci tabloya odaklanılmasını sağlar ve gizemi bu ikinci tabloda yaratmayı başarır. Acemi bir ressamın hızlı bir şekilde resmettiği bu tabloda genç bir kız bulunmaktadır fakat akışın hızında aceleyle genç kızın o ânının yakalanma arzusu söz konusu olduğu fırça darbelerinden dahi hissedilebilmektedir. Bu ikinci tabloda gerçeklikten ziyade bir hikâye veya anlamı yahut hissiyatı ifade söz konusudur. Nitekim kadınla birlikte otele gelen iki erkekten biri bu tabloya bakınca şu sözleri ifade eder: “-Bu portrede, dedi, bir sürat var. Adeta ressam bu çehreyi yüz kilometre yapan bir trenin içinde geçerken durulmayan istasyonların birinde dikilmiş sıtmalı bir kız çocuk hayalini kafasında sonradan canlandırmış, büyütmüş de yapmışa benziyor.” (Abasıyanık, 2019: 22) Hayatın akıcılığı içerisinde ânı yakalamak isteyen ve bir daha yaşanmayacak bir ânı kalıcı hale getirirken hissiyatı tuvale aktarabilme endişesi taşıyan ressamın hızlı fırça darbeleri resmin yorumu olarak

okuyucuya aktarılmaktadır. Böylelikle her okur silik, puslu fakat genç kıızı tüm duygu yoğunluğu ile zihninde yaratmaya çalışacaktır.

“Otelci de oraya bakıyordu. Gülümser gibi gözleri duvarda, resmi görmüyor, fakat o tarafa bakıyordu. Sessiz denilecek kadar hâletiruhiyesizdi. Alışılan, özlenen bir çirkinliği, entelektüel bir yüzü vardı. Mütevazı bir sesle: -Hemşirem ölmeden birkaç saat evvel, dedi.” (Abasıyanık, 2019: 22) Otel görevlisi “hemşirem ölmeden birkaç saat evvel” diyerek resmin arka planında yatan gizemi de ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle ressamın hızlı fırça darbelerinin arkasında yatan hüznün ve derinlik tabloyu daha anlamlı kılarken aynı zamanda resmin ilgi odağında yer almasına devam edilmektedir. “Romanlardaki karakterlere dair oluşturduğumuz zihinsel portreleri sürekli tekrar gözden geçirip rötuşlarız; yeni bilgiler geldikçe onları değiştirir, kontrol etmek için geriye döner, güncelleriz...” (Mendelsund, 2016: 59) Aynı zamanda otelci ile ilgili yapılan betimlemeler okura geri dönüş yaptırılarak tekrar zihinde şekillendirilmesi sağlamaktadır. “Entelektüel bir yüz”, çabuk “alışılan, özlenen bir çirkinliği” ile otelci, duygu yoğunluğundan kopuk bir ses tonuyla tekrar tarif edilir.

Otel ve otel görevlisinden okurun bakışı resimdeki genç kıza yönlendirilir. “Otelci devam etti: -Bizzat kendisi yapmış. Bir arkadaşı aynayı tutmuş. O kendi eliyle, işte resimdeki gibi gülümseyerek... Bizzat kendisi yapmış.” (Abasıyanık, 2019: 22) Bu ifadelerle duvardaki tablonun anlam ağırlığı bir kat daha artmaktadır. Genç kıızı, aynaya bakarak kendi tablosunu ölümünden çok kısa bir süre önce kendisi yapmıştır. “Kadın bildiğimiz kadınlardan olsaydı, otelciye, bu portrenin hikâyesini ondan kopara kopara alabilirdi. Yüzü lakayt bir mana almıştı. Erkeklerin sarışınına döndü: -Bana, dedi, bir cıgara verir misiniz?” (Abasıyanık, 2019: 22-23) Kadın karakterin sıradan bir kadın olmayışı vurgulanırken aynı zamanda hikâyenin ne olduğunu sormayışının arkasında kadının biliyor olma ihtimalini de beraberinde getirmektedir. Okurun zihninde soru işaretleri uyandırarak merak duygusu zirvede tutulmakta ve bırakılan boşlukların okurun zihninde ipuçlarıyla tamamlanması beklenmektedir. “Otelci ikinci defa çıktıktan sonra kadın, yol arkadaşlarına İsviçre’de tanıdığı bu ressam kıızın macerasını anlatmak istedi. Sonra bu adi hikâyeyi anlatmış kadar yorgun ve mecalsiz, hatta yarı yolda öte tarafı dinlenilmeyeceğinden korkmuş gibi sustu.” (Abasıyanık, 2019: 23) Yazar, bu ifadeler ile kadın karakterin tabloyu yapan kıızı tanıdığı gerçeğini ortaya koyar. Arkasında derin ve büyük bir hikâye barındıran tablodaki genç kıızın hikâyesini anlaşılacağı düşüncesi ile paylaşmaktan vazgeçer. Ölen arkadaşının doğduğu ve yetiştiği topraklara yapılan bu ziyaret aynı zamanda hem bir vasiyet hem de bir tamamlanma arzusunun sonucu olduğu gerçeği açığa çıkar. “Zihinsel imge üzerinde eylemde bulunmanın bu yöntemi -önce imgeyi oluşturmak, sonra kaybolmasına izin vermek, daha doğrusu onu önce oluşturup sonra sert bir hamleyle görüntüden çıkarmak-” (Scarry, 2020: 110) Genç kıızın trajik hikayesi de Scarry’nin ‘Ekleme ve Çıkarma’ olarak adlandırdığı biçimde okura ipuçlarıyla verilir ve sonrasında vazgeçilir. Böylelikle okurun hayal dünyasına uçsuz bucaksız bir alan açılacaktır. “Ve ölmüş arkadaşının hatırasıyla uzun müddet gözleri portrede düşündü. Aynayı tutarken söylediklerini şimdi birer birer ses, ışık, rüzgâr ve yağmur arası bir sükûtle yeniden işitiyordu.” (Abasıyanık, 2019: 23) Genç kıızı, vefatından kısa süre önce resmi yaparken aynayı tutan kişi baş karakter konumunda olan kadındır. Duvarda asılı duran resme bakarken zihninde o an ses, ışık, yağmur, sükûtle eş bir şekilde hatıralardan çıkıp tekrar yaşanmaktadır. Okuyucuya tablonun arka planında kadın karakterin şahitliği içinde büyük bir dramın

yahut yaşanmamışlıkların, eksik ve yarım kalmış bir hayatın trajedisi verilir. Böylelikle oluşturulan bu boş alanda okuyucu kendi muhayyilesi içerisinde tamamlayacağı geniş bir yaratım alanı bulabilir.

Hikâye şu cümlelerle sona erer: “-İstasyonda genç bir hamal eşyanı alacak. Sana birkaç, kadın sesi işitmek için, bir sözü tekrarlayacak. Sen ona para vermeyi unutacaksın. Kocaman sırtlı bir arabacı döndüğü zaman, on üç yaşında bir köylü çocuğu yüzüyle karşılaşacaksın, sonra arabacı arabadan inmiş de, bir başkası yerine oturmuş gibi aynı sırt manzarası karşında peyda olacak. Kasabanın ölü çarşılarını seyretmeye daleceksin. Belki hava yağmurlu olacak. Sonra ağabeyim... Gözleri, özlenen ve alışılan çirkinliği, entelektüel siması. Bana söz... Muhakkak gidip bir gece bizim otelde yatacağın değil mi?” (Abasıyanık, 2019: 23) Tablodaki genç kızın ölmeden önce kadına söylediği sözler bir vasiyet olarak zihinde yankılanmaktadır. Hikâyenin başından itibaren yaşananlar geriye dönüşlerle genç kızın anlatımı birebir yaşanmıştır. Hikâye tüm gizemini okurun zihninde bırakarak nihayetlenir.

Sonuç

Sait Faik Abasıyanık'ın Meserret Oteli adlı hikâyesinde, hikâyenin başlangıcından sonuna kadar yazar tarafından bilinçli bırakılmış belirsizlik alanları ve boşluklar ön plandadır. Karakterlerin betimlemelerinden davranış biçimlerine değin bırakılan bu belirsizlik alanları okurun aktif bir muhayyile çerçevesi içerisinde hikâyeye dâhil olmasını sağlamaktadır. İngarden ve Iser'in metindeki bu boşlukları ve belirsizlik alanlarının önemi üzerine söyledikleri Sait Faik tarafından başarılı bir şekilde uygulanmaktadır. Öyle ki hikâyenin sonuçlandığı anda dahi her okurun kendince tamamlayacağı bir dünya söz konusudur. Mendelsund'un davranış betimlemelerinden hareketle zihinde canlandırılan kişi ve imgelerin detaylı verilmeyişi yine hikâyede kadın karakterin ve diğer karakterlerin her okuyucu için farklı tamamlamalara açık bırakılmasını görmek mümkündür. Sait Faik Abasıyanık, kaleme aldığı hikâyelerde belirsizlikler ve boşluklar ekseninde oldukça zengin bir inceleme imkânı sunmaktadır. Zamana karşı direnç gösteren edebî metinlerin arka planında yer alan ve klasikleşen eserlerin temel çıkış noktası olarak gösterilebilecek bu boşluklar ve belirsizlik alanları gerek okurlar gerekse araştırmacılar için oldukça önem arz etmektedir.

Kaynaklar

- Abasıyanık, Sait Faik (2019). *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Arslan, Fatih (2018). “Metinler Zihnimize Nasıl Canlanır? Kuşlar Yasına Gider Modellemesi”. *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş*, Edt. Hülya Argunşah. İstanbul: Kesit Yay.
- Çelik, Yakup (2002). *Sait Faik ve İnsan*. Ankara: Akçağ Yay.
- Eco, Umberto (2001). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yay.
- Erkman-Akerson, Fatma (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*, İstanbul: İthaki Yay.
- Göktürk, Akşit (2002). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Hearn, Lafcadio (2020). *Okuma Üzerine -Edebiyat Dersleri-*. İstanbul: Çınar Yay.
- Kavaz, İbrahim (1999). *Sait Faik Abasıyanık*, İstanbul: Şule Yay.
- Kaygı, Abdullah (2021). *Edebiyat ve Varlık*. İstanbul: Fidan Yay.

Mendelsund, Peter (2016). *Okurken Ne Görürüz*. İstanbul: Metis Yay.

Moran, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yay.

Scarry, Elaine (2020). *Kitapla Hayal Etmek*. İstanbul: Metis Yay.