

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA  
GÜVENİLMEZ ANLATICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Y. ENES SÜSLÜ

İSTANBUL, 2024

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA  
GÜVENİLMEZ ANLATICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Y. ENES SÜSLÜ

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL, 2024

## İÇİNDEKİLER TABLOSU

İÇİNDEKİLER TABLOSU .....	I
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET .....	VI
ABSTRACT.....	VII
KISALTMALAR .....	VIII
ŞEKİLLER .....	IX
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. ANLATI VE ANLATICININ TARİHSEL GELİŞİMİ .....</b>	<b>4</b>
2.1. <i>Ana Hatlarıyla Anlatı ve Anlatıbilim Çalışmalarının Gelişimi .....</i>	4
2.2. <i>Anlatının “Ses”i: Anlatıcı.....</i>	12
<b>3. GÜVENİLMEZ ANLATICININ NELİĞİ ÜZERİNE.....</b>	<b>18</b>
3.1. <i>Anlatının Üç Temel Unsuru: Yazar – Anlatıcı – Okur.....</i>	19
3.2. <i>İma Edilen Yazar .....</i>	22
3.3. <i>İma Edilen Okur .....</i>	28
3.4. <i>Güvenilmezliğin Tespiti.....</i>	29
3.4.1. Retorik Yöntem.....	29
3.4.2. Bilişsel (Cognitive) Yöntem .....	31
3.4.3. Nünning’in Sentezi.....	32
3.5. <i>Güvenilmez Anlatıcı Kavramının Tarihsel Gelişimi.....</i>	33
3.5.1. Booth ve Kurmacanın Retoriği.....	33
3.5.2. Booth’dan Sonra Kavramın Gelişimi .....	38
<b>4. GÜVENİLMEZ ANLATICININ GÖRÜNÜMLERİ .....</b>	<b>44</b>
4.1. <i>Rüya – Gerçek İkileminden Doğan Güvenilmezlik: Kılavuz ve Puslu Kıtalar Atlası .....</i>	44
4.2. <i>Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik: Kara Kitap, Beyaz Kale, Romantik Bir Viyana Yazı ve Gölgesizler .....</i>	54

4.3. Anlatıcı Değişiminden Doğan Güvenilmezlik: Gece, Buzul Çağının Virüsü ve Suzan Defter .....	65
4.4. Kurmaca – Gerçeklik Sınırının İhlalinden Doğan Güvenilmezlik: Altı Ay Bir Güz ve Bay Muannit Sahtegi'nin Notları.....	73
4.5. Anlatıcının Psikolojik Durumundan Doğan Güvenilmezlik: Daha ve Karanlığın Aynasında .....	79
<b>SONUÇ.....</b>	<b>87</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>91</b>



## ÖNSÖZ

Her şeyden önce, güvenilir anlatıcı kavramının henüz tam anlamıyla netlik kazanmamış halde olduğu, konu üzerine çalışmaları bulunan araştırmacıların farklı fikirlere sahip oldukları ve dolayısıyla kavramın henüz her yönüyle hemfikir olunan bir yapıda olmadığı kabul edilmelidir. Dahası, teorik olarak süregelen çalışmaların kavramın üzerindeki bulanıklığı dağıtmanın aksine, kümülatif olarak büyüyen bu tartışmaların onu daha da muğlaklaştırdığı söylenebilir. Ancak kavram hakkında kesin olan bir şey varsa o da anlatı dünyasındaki “tutarsızlıklarla” ve “belirsizliklerle” ilgilendiğidir. Süregelen tartışmaların hareket noktası olarak da söz konusu bu etmenlerin ortaya çıkış şekilleriyle birlikte anlatının yazar, anlatıcı, okur gibi asli unsurlarıyla olan ilişkileri gösterilebilir.

Güvenilmez anlatıcı kavramı hakkında süregelen çalışmaların ve tartışmaların çok büyük oranda teorik alanda devam ettiği ve pratik alana dair bir karşılığının henüz ikna edici düzeyde yer bulmadığı söylenebilir. Yeni Türk edebiyatı alanında ise tez formatında konu üzerine yapılmış ne teorik ne de pratik bir çalışma bulunur. Şu ana kadar yapılan çalışmaların birkaç makale ve birkaç tezin alt başlığından ileri gitmediği, bu çalışmalarda da kavramın mahiyetinin belli oranda belirginleştiği ancak özellikle pratik alanda kapsamlı bir çalışmaya ihtiyaç duyulduğu görülür.

Dolayısıyla, güvenilir anlatıcının mahiyetini ve 1980 sonrası Türk romanındaki görünümlerini belirlenmiş eserler ışığında ele almak bu çalışmanın amacını oluşturur. Şu da belirtilmelidir ki bu çalışmanın 1980 sonrası Türk romanında yer alan bütün güvenilir anlatıcıların tespitini yapmak ya da kavramın görümlerinin tamamını yansıtmak gibi bir amacı yoktur. Olabildiğince belirgin örnekler üzerinden söz konusu incelemenin yapıldığı söylenebilir.

Çalışma için 1980 sonrası seçilme nedeni, kavramın görünümlerinin bu dönemden itibaren arttığının tespit edilmesidir. Öyle ki, güvenilir anlatıcı ya da anlatı güvenilirliği her ne kadar anlatıcının tarihiyle eş zamanlı görülse de modernist – postmodernist edebiyatın getirileriyle kavramın kullanımının hem arttığı hem de çeşitlendiği söylenebilir.

Tezin oluşma aşamasında alınan diğer kararlarsa hangi romanların incelemeye tabi tutulacağı ve bu romanların nasıl tasnif edileceğidir. Bu konuda dikkat edilen ilk

nokta olabildiğince belirgin örneklerin seçilmeye çalışılmasıdır. Yani söz konusu romanların güvenilir anlatıcının doğrudan örnekleri olduğu ve hatta bu özellikleri üzerine kuruldukları rahatlıkla iddia edilebilir. Ayrıca, daha fazla örneği dahil etmenin çalışmayı tekrara düşürmekten başka bir şey ifade etmediği, dolayısıyla çalışma adına bir getirisi olmadığı çıkarımı yapılmış, incelenen romanların amaçlanan şekilde kavramın görünümünü yansıttığı tespit edilmiş ve bu sayı yeterli görülmüştür. Seçilen metinlerin birçok farklı şekilde ele alınabilecek olmaları bu süreci güçleştirse de söz konusu romanlar, tespit edilen belli örüntüler ışığında tasnif edilmiştir.

Bunu yaparken, “Giriş” bölümünde güvenilir anlatıcının ne anlama geldiği açıklanmış, kurmaca metinde ifade ettiği anlamlar belirtilmiş ve teze teorik bir alt yapı sunma amacı güdülmüştür.

İkinci bölümde “anlatı”, “anlatıbilim” ve “anlatıcı” kavramlarının tanımları ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimlerine odaklanılmıştır. Güvenilmez anlatıcı kavramı yukarıda adı geçen kavramların tarihsel gelişiminde bir yer edindiği için öncelikle bu kavramların ele alınması uygun görülmüş ve teoriye konu oldukları ilk andan günümüze kadar ifade ettikleri anlamlara kısaca değinilmiştir.

Tezin üçüncü bölümü güvenilir anlatıcı kavramının teorisine ayrılmıştır. Bunu yaparken, öncelikle kavramın birlikte anıldığı ve tanımlanırken referans verilen “yazar”, “anlatıcı”, “okur”, “ima edilen yazar”, “ima edilen okur” gibi kavramlar açıklanmış, daha sonra güvenilirliğin tespitinde kullanılan yöntemler ele alınmıştır. Son olarak güvenilir anlatıcı kavramı, ortaya atıldığı tarihten itibaren araştırmacıların konuyla ilgili çalışmalarından hareketle incelenmiştir.

Dördüncü bölümde güvenilir anlatıcının 1980 sonrası Türk romanındaki görünümü belirlenen eserlerin incelenmesiyle ele alınmıştır. Bu bölümde Adalet Ağaoğlu, Ayfer Tunç, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk ve Vüs’at O. Bener’in seçilen romanları dört alt başlık altında tartışılmıştır. Bu bağlamda, *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanları “Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası* romanları “Rüya-Gerçek İkileminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Gece*, *Buzul Çağının Virüsü* ve *Suzan Defter* romanları “Anlatıcı Değişiminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Altı Ay Bir Güz* ve *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları* romanları “Kurmaca-Gerçek Sınırının İhlalinden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında ve son olarak *Daha* ve *Karanlığın*

*Aynasında* romanları “Anlatıcının Psikolojik Durumundan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında incelenmiştir.

Son olarak, sonuç bölümünde ise kavrama dair tartışmalar ve incelenen romanlar bütün olarak ele alınıp bunlar hakkında bazı çıkarımlar yapılmıştır.

Tezin henüz fikir aşamasından itibaren beni destekleyen tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Güneş’e sunduğu bakış açısı ve süreç boyunca gösterdiği anlayış için teşekkür ederim. Tez izleme jürisinde bulunan Prof. Dr. Murat Koç ve Doç. Dr. Özlem Kale’ye kıymetli katkıları için minnettarım. Tezin bütün aşamalarında verdiği önerilerle beni destekleyen Burak AYÇİÇEK’in hakkını ödeyemem. Ayrıca, lisans ve yüksek lisans yıllarım boyunca yanımda olan hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim. Son olarak, desteklerini hep hissettiğim aileme her zaman yanımda oldukları için sonsuz teşekkürler.

## ÖZET

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren öne çıkmaya başlayan anlatıbilim çalışmalarının genişlemesiyle birlikte bu çalışmaların ana unsurlarından biri olan anlatıcıya dair sorgulamalar da artmış, onun farklı özellikleri tartışılmaya ve teoriye konu edilmeye başlanmıştır. Bu tartışmalar sonucunda kavramsallaşan “anlatı güvenilirliği” ya da “güvenilmez anlatıcı”, temel olarak, anlatı dünyasında herhangi bir “tutarsızlık” ya da “belirsizliğin” görüldüğü durumlarda söz konusu hale gelir.

1980 sonrası Türk romanında güvenilir anlatıcıyı ele alacak olan bu çalışmada öncelikle anlatıbilim, anlatı ve anlatıcı kavramları genel hatlarıyla izah edilmiş, konuya dair temel tartışmalar ele alınmıştır. Ardından güvenilir anlatıcı kavramının mahiyeti, kapsamı ve tarihsel gelişimi, konuya dair temel kavramlara ve süregelen tartışmalara değinilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümü ise güvenilir anlatıcı kavramının Türk romanındaki görünümüne ayrılmıştır. Bu bölümde Adalet Ağaoğlu, Ayfer Tunç, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk ve Vüs’at O. Bener’in seçilen romanları dört alt başlık altında tartışılmıştır. Bu bağlamda, *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanları “Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası* romanları “Rüya-Gerçek İkileminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Gece*, *Buzul Çağının Virüsü* ve *Suzan Defter* romanları “Anlatıcı Değişiminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Altı Ay Bir Güz* ve *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları* romanları “Kurmaca-Gerçek Sınırının İhlalinden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında ve son olarak *Daha* ve *Karanlığın Aynasında* romanları “Anlatıcının Psikolojik Durumundan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Güvenilmez Anlatıcı, Anlatıcı, Anlatıbilim, 1980 Sonrası Türk Romanı

## ABSTRACT

Narratological studies have come to the fore since the second half of the twentieth century. With the expansion of these studies, the questioning of the narrator has also increased. and its different characteristics have begun to be discussed and theorised. Conceptualised as a result of these discussions, ‘narrative unreliability’ or ‘unreliable narrator’ basically comes into question in cases where there is any ‘inconsistency’ or ‘ambiguity’ in the narrative world.

In this study, firstly, the concepts of narratology, narrative and narrator are explained in general terms and the basic discussions on the subject are discussed. Then, the nature, scope and historical development of the concept of unreliable narrator are tried to be explained by referring to the basic concepts and ongoing debates on the subject. The last part of the study is devoted to the appearances of the concept of unreliable narrator in Turkish novels. In this section, the selected novels of Adalet Ağaoğlu, Ayfer Tunç, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk and Vüs'at O. Bener are discussed under four subtitles. In this context, the novels *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* and *Romantik Bir Viyana Yazı* are analysed under the heading of ‘Unreliability Arising from Metafiction’, the novels *Kılavuz* and *Puslu Kıtalar Atlası* are analysed under the heading of ‘Unreliability Arising from the Dream-Fact Dichotomy’, the novels *Gece*, *Buzul Çağının Virüsü* and *Suzan Defter* are analysed under the heading of ‘Unreliability Arising from Multiple Narrators’, the novels *Altı Ay Bir Güz* and *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* are analysed under the heading of ‘Unreliability Arising from the Violation of the Fiction-Fact Boundary’ and finally the novels *Daha* and *Karanlığın Aynasında* are analysed under the heading of ‘Unreliability Arising from the Psychology of the Narrator’.

**Key Words:** Unreliable Narrator, Narrator, Narratology, Turkish Novel after 1980

## KISALTMALAR

Age. :Adı Geçen Eser

bs. : Baskı

C. : Cilt

ev. : Çeviren

drl. : Derleyen

haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

S. : Sayı

YKY: Yapı Kredi Yayınları

## ŞEKİLLER

Şekil 1. Manfred Jahn'ın çin kutuları modeli

Şekil 2. Seymour Chatman'ın anlatı modeli

Şekil 3. Michael Toolan'ın anlatı modeli



## 1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren öne çıkmaya başlayan anlatıbilim çalışmalarının genişlemesiyle birlikte bu çalışmaların ana unsurlarından biri olan anlatıcıya dair sorgulamalar da artmış, onun farklı özellikleri tartışılmaya ve teoriye konu edilmeye başlanmıştır. Bu tartışmalar sonucunda kavramsallaşan “anlatı güvenilmezliği” ya da “güvenilmez anlatıcı”, temel olarak, anlatı dünyasında herhangi bir “tutarsızlık” ya da “belirsizliğin” görüldüğü durumlarda söz konusu hale gelir. Klasik dönemin kurguya dair “her şeyi bilen” hâkim bakış açılı anlatıcılarının modern ve postmodern dönemde yerini “sınırlı bilgiye sahip” ben öyküsel anlatıcılara -karakterlere- bırakması bu güvensizliğe zemin hazırlar. Anlatının tutarsız ve belirsiz olması nedeniyle taşıdığı “şüphe” ise “okurun” bahsedilen tartışmalara dahil olmasına sebep olur. Dolayısıyla güvenilmez anlatıcı kavramını hem “yazar – anlatıcı – okur” üçgeniyle hem de anlatıbilimin “ses”, “mesafe” ve “odaklanım” gibi diğer önemli kavramlarıyla birlikte ele almak gerekir.

Bu noktada, çalışmaya temel oluşturması açısından Samuel Beckett’in 1951 tarihli *Molloy* romanının son cümleleri örnek gösterilebilir: “Gece yarısı. Yağmur cama vuruyor. Gece yarısı değildi. Yağmur yağmıyordu.”<sup>1</sup> Denilebilir ki bu alıntı, anlatının doğuşundan itibaren var olabilen ancak modern ve özellikle postmodern romanda giderek daha sık karşılaşılan güvenilmez anlatıcının açık bir formudur. Alıntının ilk iki cümlesi, yani “Gece yarısı. Yağmur cama vuruyor.” kısmı, aynı zamanda romanın ikinci bölümünün de başlangıç cümleleridir. Dolayısıyla bu noktada roman kendisiyle çelişmiş olur. Bu nedenle söz konusu çelişkiyi ve tutarsızlığı fark eden okurun anlatıya yabancılaştığı, ondan şüphe duyduğu görülür. Anlatıya şüphe dahil olduğu andaysa doğal olarak onun güvenilmezliği söz konusu hale gelir.

Kavramsallaşması yirminci yüzyılın ikinci yarısını bulsa da güvenilmez anlatıcı ile daha eski örneklerde de karşılaştığı söylenebilir. Örneğin *Gulliver’in Gezileri*’nde olaylar tam olarak aklı başında olmayan bir kahramanın gözünden anlatılır. Henry James’in *Yürek Burgusu* romanında da anlatıcı mürebbiye bir delidir. Emily Bronte’nin *Uğultulu Tepeler*’inde ise okur romanda yer alan farklı bakış açılarından hangisine güveneceği konusunda şüphe duyar. Aynı şekilde anlatıcının *Ses ve Öfke*’de olduğu gibi

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Molloy*,. Uğur Ün (çev.), Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2018, s. 247.

açgözlü, *The Good Soldier*'da olduğu gibi saf, *Lord Jim*'de olduğu gibi şaşkın ya da *Huckleberry Finn*'de olduğu gibi fazla masum olması da güvenilmezlik için yeterli sebepler olarak görülmüştür.

Yukarıda örnek gösterilen anlatıcı tipleri, söz konusu güvenilmezliğin anlatının içerdiği belirsizlikle de ilgili olduğunu gösterir. Dolayısıyla güvenilmez anlatıcı kavramının *Molloy*'da olduğu gibi net bir çelişki, “tutarsızlık” ya da anlatıcının yetersizliği ya da bazı kişisel özellikleri gibi nedenlerden dolayı söz konusu hale gelen bir “belirsizlik” ile tespit edilebileceği söylenebilir. Söz konusu iki işaret farklı metinlerde tekil olarak bulunabilecekleri gibi, aynı metinde iç içe geçmiş şekilde de yer alabilirler. Ancak her iki durumda da okurun anlatıya duyduğu şüphe sabittir.

Güvenilmez anlatıcı kavramı hakkında süregelen çalışmaların ve tartışmaların çok büyük oranda teorik alanda devam etmesi ve pratik alana dair bir karşılığının henüz ikna edici düzeyde yer bulamaması söz konusu kavramın belirsizliğini arttırmakta ve yapılan tartışmaların kümülatif olarak artmasına neden olmaktadır. Bu nedenle söz konusu tartışmalardan söz edilmeden önce kavramın ifade ettiği anlamların henüz tam anlamıyla netlik kazanmamış halde olduğunu, konu üzerine çalışan araştırmacıların farklı görüşlerde fikirler beyan ettiklerini ve henüz üzerine uzlaşmış net bir tanımdan söz edilemeyeceğini kabul etmek gerekir.

Anlatı güvenilmezliği hakkında yapılan çeşitli tanımlardan sonra sorulan ilk sorulardan biri de güvenilmezliğin nasıl ve hangi yöntemlerle belirleneceğidir. Bu konuda da farklı fikirler ortaya atılmış, meseleye okur odaklı ya da metin odaklı yaklaşılan farklı yöntemler geliştirilmiştir. Bir kurmaca eserde güvenilmezliği doğuran tutarsızlık, belirsizlik, okurun anlatıya olan şüphesi gibi başlıca etmenlerin nasıl ortaya çıktığı, bunların anlatının anlatıcı, okur ve yazar gibi unsurlarıyla olan ilişkileri kavram üzerine yapılan tartışmaların hareket noktası gibi görünmektedir. Şu ana kadar ortaya konulan çalışmalarla güvenilmez anlatıcı kavramının ciddi mesafe katettiği bilinmekle birlikte özellikle pratik alanda yeni çalışmalara ihtiyaç duyulduğu kabul edilmelidir.

Anlatı güvenilmezliği ya da güvenilmez anlatıcı kavramlarını konu üzerine çalışmaları bulunan birçok araştırmacı, kavramı direkt olarak ilişki içinde olduğu “ima edilen yazar”, “ima edilen okur” gibi kavramlarla birlikte ele alır. Araştırmacıların kavramı açıklarken ele aldıkları bir başka konu ise yukarıda da değinilen güvenilmezliğin tespiti konusunda kullanılan ve çeşitlilik gösteren yöntemlerdir. Ancak hem adı geçen

kavramların hem de söz konusu yöntemlerin tam olarak netliğe ulaşmamış olması, güvenilir anlatıcı kavramının sahip olduğu muğlaklığın bir nedeni olarak gösterilebilir.

Güvenilmez anlatıcı kavramının araştırmacıları daha uzun süre meşgul edeceği açıktır. Onun felsefi, sosyolojik ve kültürel yapıyla ilişki halinde olması ve sadece edebî anlatılar çerçevesinde değil sinema, tiyatro gibi kurgusal olan farklı anlatılar çerçevesinde de ele alınması kavramın evrenselliğine işaret eder.



## 2. ANLATI VE ANLATICININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Güvenilmez anlatıcı ya da anlatı güvenilmezliği kavramını, anlatıbilimin merkezinde yer alan anlatının ve anlatıcının tarihsel süreç içerisindeki gelişiminde bir nokta olarak görmek gerekir. Dolayısıyla söz konusu kavram incelenmeden önce anlatı ve anlatıcı kavramları hakkındaki tartışmalardan bahsetmek ve bu kavramların tarihsel gelişimini ele almak yerinde olacaktır.

### 2.1. Ana Hatlarıyla Anlatı ve Anlatıbilim Çalışmalarının Gelişimi

Anlatı kavramı üzerine yapılan çalışmalar son yıllarda giderek artmış ve çok disiplinli bir yapıya bürünmüştür. Onun özellikle bu disiplinlerarası yapısı dolayısıyla herkesçe hemfikir olunan bir tanımını yapmaksa oldukça güçtür. Ancak söz konusu kavram üzerine çalışmaları bulunan hemen her isim, onun sonsuzluğu ve evrenselliğine değinerek işe başlar. Örneğin Roland Barthes, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” adlı yazısında bu durumu şu cümlelerle ifade eder:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu; bu türler de, sanki her özdek, insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.<sup>2</sup>

Anlatıyı insanlık tarihiyle eş zamanlı gören ve onun *her yerdeliğine* ısrarla vurgu yapan bu anlayışa göre insanın sabah kalkıp kahvaltı etmesinden duş almasına kadar

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 83.

yaptığı her şey karakterleri, draması ve gerilimiyle başı, ortası ve sonu olan bir anlatıdır.<sup>3</sup> Dolayısıyla herkes günlük hayatta diğerleriyle kurduğu iletişim sebebiyle birer anlatıcı konumundadır.<sup>4</sup>

Anlatının bu “muğlak yapısı”<sup>5</sup> ve “disiplinlerarası niteliği”<sup>6</sup> nedeniyle bütünüyle hemfikir olunan bir tanımdan ziyade, farklı noktalarının öne çıktığı farklı tanımlardan söz edilebilir. Susana Ortega da filmleri, sahne oyunlarını, haberleri, resimli öyküleri vs. geniş anlamda birer anlatı olarak görür ve dar anlamıyla anlatıyı “her şeyi dışta bırakacak biçimde bir dilsel olgu, bir söz edimdir; bir anlatıcının ya da aktarıcının ve bir sözel metnin bulunması”<sup>7</sup> olarak tanımlar. Gerald Prince onu “bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili”<sup>8</sup> olarak görürken, Gerard Genette anlatının “bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade ettiğini”<sup>9</sup> söyler. Manfred Jahn’a göre ise bir şeyin anlatı olabilmesi için bir öykü sunması gerekir.<sup>10</sup> Tanımlar farklılaşsa da bu isimler anlatının zamansal ve nedensel bir düzen sergileyen bir olayın temsili üzerinden ilerlediği fikri üzerinde birleşirler.<sup>11</sup>

Bu tanımlardan hareketle, bazı araştırmacılar neyin anlatı olup neyin olmayacağı konusunda da fikir bildirmişlerdir. Örneğin Abbott, “köpeğimde pire var.” cümlesinin bir olay içermediği için anlatı sayılmazken “pireler köpeğimi ısırды.” cümlesinin bir anlatı sunduğunu ifade eder.<sup>12</sup> Aynı şekilde, Rimmon-Kenan da verdiği iki örnekle bu ayrıma dikkat çeker:

Kaplanın üzerine binmiş gülümseyen

Genç bir kadın vardı

Gezintiden döndüklerinde ise

Kadını midesine indirmiş gülümseyen

<sup>3</sup> Michael Toolan, *Narrative A critical linguistic Introduction*, Routledge, London 2001, s. viii.

<sup>4</sup> Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, London 2009, s. 1.

<sup>5</sup> Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2020, s. 13.

<sup>6</sup> Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 50.

<sup>7</sup> Susana Ortega ve Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul 2002, s. 12-13.

<sup>8</sup> Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, London 1989, s. 58-59.

<sup>9</sup> Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 13.

<sup>10</sup> Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 12.

<sup>11</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 51.

<sup>12</sup> H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002, s. 12. Aktaran Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 53.

Mutlu bir kaplan vardı.

\*

Gül kırmızıdır,

Menekşe mavi.

Şeker tatlıdır,

Tıpkı senin gibi.<sup>13</sup>

Ona göre bu alıntılardan ilki bir olay anlattığı için anlatırken ikincisi ise bir olay anlatmadığı için anlatı sayılamaz. Rimmon-Kenan, gerçek anlatı ile kurgusal anlatı arasında da ayrımı gitmiştir. Bu ayrıma göre “Dün Oxford Caddesinde yer alan tarihi bir bina yandı.” şeklindeki bir gazete haberi bir anlatı oluştururken kurgusal bir anlatı olarak değerlendirilemez. Çünkü bir ifadenin kurgusal anlatı olarak kabul edilmesi için birbiriyle ilişkili kurgusal olayların aktarılması gerekir.<sup>14</sup> Dolayısıyla anlatıyı geniş anlamıyla sonsuz ve evrensel bir noktada, dar anlamıyla ise birbiriyle ilişkili olayların anlatımı olarak görmek yerinde olacaktır.

Anlatının edebî yönü söz konusu olduğundaysa onun gerçeklikle / gerçek hayatla kurduğu ilişki yönünden iki şekilde incelendiği görülür: Gerçeklikle doğrudan ilişkili metinler ve gerçeklikle dolaylı bir ilişkisi bulunan kurgusal metinler. Bunların ilki, “göndericileri gerçek dünyaya yönelen ve yaşamın birtakım gerçek ya da olası durumları ile olgularını betimleyen metinleri; kurgusal metin kavramı ise yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren metinleri ifade eder.”<sup>15</sup> Bu ayırmadan yola çıkarak; günlük hayattaki konuşmaların, salt bilimsel metinlerin, denemelerin, makalelerin, tarih metinlerinin vs. gerçeklikle doğrudan ilişkili anlatıya; efsanelerin, destanların, masalların, şiirlerin, romanların, öykülerin vs. kurgusal anlatıya dahil olduğu söylenebilir.<sup>16</sup>

“Kurgusal” kavramı da tıpkı anlatı gibi araştırmacıları meşgul eden kavramlardan biri olmuştur. “Olgusal gerçekliğin yeniden üretimi” ya da “olgusal gerçekliğe meydan okuyan yeni bir gerçeklik” olarak tanımlanabilecek kurgusalın, edebiyatın hem kuramsal hem de pratik anlamda merkezinde bulunduğunu söylemek yanlış olmaz.

<sup>13</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction Contemporary Poetics*, Routledge, London 2002, s. 2. Aktaran Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 52.

<sup>14</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction Contemporary Poetics*, s. 2.

<sup>15</sup> Selçuk Çıçla, “Romanda Kurgusal ve Gerçeklik”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, s. 112.

<sup>16</sup> Selçuk Çıçla, “Romanda Kurgusal ve Gerçeklik”, s. 113.

“Edebiyat, ister görünürde doğal toplumsal düzenin düşünce alışkanlıklarının yazma teknikleri ile dile getirilmesi olsun ister bilinçli yaşam olgusunun bilinçdışı güçler tarafından üretilmesi olsun ister öznenin, dil ve kültür sistemleri içinde ve yoluyla üretilmesi olsun bütünüyle kurmaca üzerine kuruludur”.<sup>17</sup> Ancak kurmacanın edebiyatın merkezinde bulunması, edebiyatı olgusal gerçeklikten tamamen ayırmaz. Örneğin herhangi bir yazarın var ettiği kurmaca bir metnin okura bir deneyim sunduğu ve bunun olgusal gerçeklikten farklı bir deneyim olmadığı söylenebilir.<sup>18</sup> Dolayısıyla kurmacaya hem yazarın hem okurun tamamen dahil olduğu yeni bir “ontolojik kategori”<sup>19</sup> olarak bakmak yerinde olacaktır.<sup>20</sup>

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle yapısalcılığın yaygınlaştığı dönemde öne çıkmaya başlayan “Anlatıbilim” (İng. *Narratology*, Fr. *Narratologie*) ise bir önceki kısımda ele alınan anlatı yapısının “bilimsel olarak incelenmesini”<sup>21</sup> ifade eder. Anlatıbilim terimi ilk olarak Tzvetan Todorov tarafından biyoloji, sosyoloji gibi bilim dallarına benzerlik oluşturacak şekilde ortaya atılmıştır.<sup>22</sup> Kısaca “anlatı yapısının teorisi” olarak tanımlanabilecek anlatıbilim, anlatının bileşenlerini parçalara ayırıp onun işlevlerini ve ilişkilerini belirlemeye çalışır.<sup>23</sup> Seymour Chatman *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlam Yapısı* isimli kitabında anlatıbilimin amacını şu şekilde belirler:

Anlatı kuramının amaçları bellidir. Minimal anlatı kurucu özelliklerin saptanması yoluyla bir olasılıklar şablonu oluşturmak ve tek tek metinleri bu şablona yerleştirerek, uyum sağlamak üzere şablonun ayarlama gerektirip gerektirmeyeceğini sorgulamak. Kuram, yazarların ne yapıp ne yapmaması gerektiğiyle ilgilenmez. Daha çok şöyle bir sorunun peşindedir: Anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz? Bu sorunun ardından yeni sorular gelir. Anlatıcının varlığını ya da yokluğunu fark etmemizin yolları nelerdir? Olay örgüsü nedir? Peki ya karakter? Zaman, uzam? Bakış Açısı?<sup>24</sup>

Anlatıbilim çalışmalarında yapısalcılığın bir milat kabul edilmesi sebebiyle bu çalışmaların gelişimini yapısalcılık öncesi ve yapısalcılık sonrası olmak üzere iki döneme

<sup>17</sup>Özcan Yılmaz Sütçü, “Edebiyat, Kurmaca ve Gerçeklik”, *Beytülhikme* 10(3), 2020, s. 875.

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2011, s. 55.

<sup>19</sup> Terry Eagleton, *Edebiyat Olayı*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 119.

<sup>20</sup> Özcan Yılmaz Sütçü, “Edebiyat, Kurmaca ve Gerçeklik”, s. 875.

<sup>21</sup> Susana Ortega ve Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, s. 9.

<sup>22</sup> David Herman, “Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments”, *A Companion to Narrative Theory* Ed. James Plean ve Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing, s. 19.

<sup>23</sup> Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 43.

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlam Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara 2009, s. 17.

ayırarak yerinde olacaktır. Yapısalcılık öncesi çalışmaları Platon ve Aristoteles'e kadar götürmek mümkündür. Bu dönemde ilk olarak anlatı teorisinin kökeni olarak ifade edilebilecek “mimesis” / “diegesis” ayrımından söz edilebilir. Platon, *Devlet* adlı eserinde ifade ettiği üzere, mimesis'i karakterlerin konuşmalarının bir taklidi, diegesis'i ise yazarın sözleri olarak görür.<sup>25</sup> Aristoteles ise *Poetika* metninde mimesis'in bütün sanatların kökeninde olduğunu belirtir.<sup>26</sup> Yani mimesis karakterlerin eylem ve düşüncelerinin gösterilmesini, diegesis ise bu eylem ve düşüncelerin bir anlatıcı vasıtasıyla aktarılmasını ifade eder.<sup>27</sup> Bununla birlikte, araştırmacılar söz konusu ikili yapıdan diegesis'in anlatı için daha önemli olduğunu vurgularlar. Örneğin Genette, mimesis / diegesis ayrımı yerine, yalnızca diegesis'in türevleri ve dereceleri olduğunu ifade eder.<sup>28</sup>

20. yüzyıla kadar anlatı teorisi üzerine yapılan çalışmalar birkaç konu etrafında şekillenir. Bu konular anlatının daha çok biçimsel özellikleriyle ilgili olan şiir ve düzyazı ile roman ve hikâye karşılaştırmaları, anlatma ve gösterme ayrımı ve birinci kişili anlatım ile üçüncü kişili anlatım karşılaştırması olarak sıralanabilir.<sup>29</sup>

20. yüzyılın ilk yarısında ise anlatıbilimin temelini oluşturan yapısalcılığın gelişimine kadar süregelen belli tartışmalardan bahsedilebilir. Ferdinand de Saussure'ün *longue* (dil) / *parole* (söz) ayrımı bunlardan biridir. 1916'da yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri* adı yapıtı ile söz konusu ayrımı dile getiren Saussure'e göre dil “konuşan bireylerin zihninde var olan sistem” anlamına gelirken söz “bu sistemden yararlanılarak oluşturulan bireysel sözce” olarak kabul edilir. Araştırmacılar bu noktadan hareketle genel anlamda anlatıyı ve anlatı metnini birbirinden ayırmışlardır. Diğer yandan, anlatıbilim çalışmalarında kullanılan öykü ve söylem odaklı yaklaşımların temelini de Saussure'ün *signifier* (gösteren) / *signified* (gösterilen) ayrımı oluşturur. Dolayısıyla Saussure'ün çalışmalarının anlatıbilimin yapısalcı isimlerine kaynaklık ettiği söylenebilir.<sup>30</sup>

Anlatıbilime kaynaklık eden çalışmalardan bir diğeri de E. M. Forster'ın yapmış olduğu *story* (öykü) / *plot* (olay örgüsü) ayrımıdır denilebilir. Forster, 1927 yılında

<sup>25</sup> Platon, *Devlet*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 83-84.

<sup>26</sup> Aristoteles, *Poetika*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

<sup>27</sup> Sümeyye Samat ve Hayrunisa Topçu, “Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 25, 2022, s. 437.

<sup>28</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 115.

<sup>29</sup> Hayrunisa Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2015, s. 1.

<sup>30</sup> Ebru Özlem Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözü ve Düşüncenin Temsili”, Ege Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir 2018, s. 2.

yayımlanan *Roman Sanatı* adlı kitabında öyküyü olayların zamansal dizilişi, olay örgüsü ise olayların nedensel dizilişi olarak tanımlar:

Öyküyü, ‘olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması’ olarak tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,’ dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,’ dersek, olay örgüsü olur.<sup>31</sup>

Anlatıbilimin temelini oluşturan yapısalcılığı 1920’lere kadar varlığını sürdüren Rus Biçimciliği’ne dayandırmak mümkündür. Bu nedenle Rus Biçimciliğinin *fabula / sujet* ayrımının da söz konusu dönemde anlatıbilim çalışmalarına kaynaklık ettiği söylenebilir. Bu ayrımında *fabula* anlatıda yer alan olayların kronolojik olarak sırasını, *sujet* ise bu olayların yeniden sunumunu ifade eder.<sup>32</sup> Daha açık bir ifadeyle, *fabula*’nın metin dışı zamanı, *sujet*’in metin içi zamanı imlediği söylenebilir.

Vladimir Propp, Rus Biçimciliğinde anlatının yapısal olarak incelenmesi üzerine çalışan ve bu konuda anlatıbilimin gelişimine katkı sağlayan önemli isimlerden biri olarak görülür. Propp, 1928 yılında yayımladığı *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtında yaklaşık iki yüz Rus masalını yapısal olarak incelemiş ve bu masalarda değişmeyen ortak unsurlar olduğunu saptamış, buradan hareketle de masaları oluşturan kuralların ortaya konabileceğini düşünmüştür. İncelediği masalarda yaklaşık 30 temel işlev tespit eden Propp, her birimin içinde yer aldığı sistemle anlamlı olabileceğini ifade etmiş ve *sistem* ve *yapı* kavramlarının anlatıbilim çalışmalarındaki yerini sağlamlaştırmıştır.<sup>33</sup>

Sonraki dönemde, yapısalcılığın şekillenmeye başladığı döneme kadar süre gelen tartışmalar daha çok anlatı zamanı, bakış açısı ve anlatım teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemde bakış açısı üzerine yaptığı çalışmalarla Henry James’in öne çıktığı görülür. James, çalışmasında anlatıbilimin ortaya çıkış kavramlarından sayılabilecek *mimesis / diegesis*’e dayanan *gösterme / anlatma* tartışmalarına “göstermeye bağlı anlatma” yöntemiyle katkı sağlar. James’in bu çalışmalarını geliştiren Percy Lubbock ise bakış açısına dair söz konusu kavramları *showing* (gösterme) / *telling* (anlatma) şeklinde sistematik hale getirmiştir.<sup>34</sup>

Bu dönemde anlatı teorisine katkıda bulunmuş bir diğer çalışma ise René Wellek ve Austen Warren’in 1949 yılında yayımladığı *Edebiyat Teorisi*’dir. Wellek ve Warren,

<sup>31</sup> E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev.: Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul s. 128.

<sup>32</sup> Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili”, s. 2.

<sup>33</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 21.

<sup>34</sup> Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili”, s. 3.

özellikle kurmaca anlatı üzerine geliştirdikleri fikirlerle birçok konuda edebiyat teorisine öncülük etmişlerdir. Nitekim günümüzde önemli anlatıbilim çalışmaları bulunan David Herman da bu yapıtı öne çıkarmış ve onun kurmaca anlatı, öykü-söylem ayrımı, bakış açısı, anlatısal iliştiirme, yazar ve anlatıcının örtüşmemesi gibi konularda anlatı teorisine katkı sunduğunu belirtmiştir.<sup>35</sup>

Wayne C. Booth da 1961 yılında yayımladığı *Kurmacanın Retoriği* adlı yapıtıyla anlatı teorisinde ses getirmiştir. Özellikle anlatının geçerliliği ve güvenilirliğini sorguladığı çalışmasında Booth, anlatı teorisini retorik ve etik yönünden ele almış ve bu tartışmaları yeniden gündeme getirmiştir. Yazarın anlatıcıyla olan zorunlu mesafesini ele alan Booth, bu durumu “güvenilmez anlatıcı” kavramıyla ifade etmiş ve düşüncesini “ima edilen yazar” gibi kavramlarla desteklemiştir. Booth’un güvenilmez anlatıcı teorisi Genette gibi yapısalcılar tarafından reddedilse de yapısalcılık sonrası anlatıbilim çalışmalarında yer edindiği söylenebilir.<sup>36</sup>

Süregelen tüm bu çalışmalar, 1960’lardan 1980’lere kadar etkisini gösteren Fransız yapısalcılığı ile birlikte anlatıbilimi ortaya çıkarmıştır. *Communications* dergisinin 1966 yılında yayımlanan 8. sayısında anlatı teorisiyle ilgili makaleler bulunur ve bu nedenle bu sayı anlatıbilimin bir disiplin olarak başlangıç noktası olarak gösterilir. Roland Barthes, Gerard Genette, Umberto Eco, Tzvetan Todorov gibi isimler bu sayıya katkıda bulunmuşlar ve disiplinin klasik metinlerini ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda Fransız yapısalcılığının anlatıbilimin doğuşu ve gelişimindeki katkısı yadsınamaz denilebilir. Anlatının biçimsel analizini yapmayı amaçlayan söz konusu isimler, daha önce anlatı sahasında yapılan *fabula* / *sujet* ayrımı gibi çalışmaları daha sistemli bir şekilde yeniden yorumlamışlardır. Todorov bu ayrımı *histoire* (öykü) / *discours* (söylem) kavramlarıyla ifade ederken Genette *histoire* (öykü) / *recit* (anlatı) kavramlarını tercih eder.<sup>37</sup>

Bu dönemde Tzvetan Todorov, yapısalcı analiz yöntemini 1969 yılında yayımlanan *Decameron’un Grameri* adlı yapıtında Boccaccio’nun öyküleri üzerinde gösterir. Özellikle Sauusure’nin dilbilimsel çalışmalarını örnek alarak ilerlediği

---

<sup>35</sup> Alıntılayan: Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 27-28.

<sup>36</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 26.

<sup>37</sup> Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili”, s. 4-5.

çalışmasında söz konusu öykülerin bir “grameri”, ortak bir yapısal özellikleri olup olmadığını tespit etmeye çalışmıştır.<sup>38</sup>

Bir diğer Fransız yapısalcı Gerard Genette de aynı dönemde benzer bir çalışmayı Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanı üzerine yapmıştır. Romanın anlatı yapısını ve tekniğini kapsamlı bir şekilde ve söylem olgusunu merkezde tutarak inceleyen Genette, bunu üç temel sınıflandırmaya dayandırmıştır: zamansal yapı, anlatısal bildirişim ve anlatma süreci. Genette’in anlatı sınıflandırması ve kullandığı terminoloji daha sonra yapılacak olan anlatıbilim çalışmalarının ortak dili haline gelmiştir.<sup>39</sup>

Yapısalcılık sonrası çalışmalarda ise göze çarpan ilk unsurlar anlatıbilimin kapsamının gelişmesi ve diğer disiplinlerden kavram ve teorilerin ithal edilmesidir. 1970’lerin sonuna kadar süregelen bu dönemde örneğin Seymour Chatman 1978 yılında yayımlanan *Öykü ve Söylem* isimli eserinde görsel sanatları da anlatıbilimin çalışma alanına dahil eder. Aynı şekilde Mieke Bal metinlerarasılık ve çokseslilik gibi kavramları disipline dahil etmiş, Feminist araştırmacı Susan Lanser cinsiyetin anlatı analizinde bir kategori olarak yer alması gerektiğini dile getirmiş, Thomas Pavel ve Lubomir Dolezel ise mümkün dünyalar teorisini anlatıbilimin içerisinde ele almıştır. Dolayısıyla yapısalılık sonrası anlatıbilimin, diğer disiplinlerle kurulan yoğun ilişki dönemi olduğu vurgulanabilir.<sup>40</sup>

Hayrunisa Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme” başlıklı doktora tezinde yapısalılık ve sonrasındaki yeni anlatıbilim anlayışını şöyle karşılaştırır:

Yapısalcılık ve yeni anlatıbilim anlayışları arasındaki belirgin ayrım, her iki görüşün anlatıyı farklı yaklaşımlarla değerlendirmelerinden kaynaklanır. Yapısalcılık anlatıyı, kendisi dışındaki bütün bağlantılardan soyutlayıp tarihsel, kronolojik, psikolojik, sosyolojik, kültürel ilişkilerin dışında tutarken, yeni anlatıbilim anlayışları, anlatıyı bağlı bulunduğu zeminlerle birlikte ele alır. Yapısalcı anlatıbilim ifadesinin 90 sonrasında yeni anlatıbilim yaklaşımları şeklinde çoğul bir ifadeyle anılmasının nedeni budur. Çünkü anlatı artık birçok farklı felsefi ve bilimsel disiplinin etkisiyle biçimlenen bir kavram olarak değerlendirilir.<sup>41</sup>

Tarih, dilbilim, teoloji, psikoloji, felsefe gibi disiplinlerin ve feminist teori, post-kolonyalizm, söylem analizi, retorik, etik gibi yaklaşımların da alana dahil edilmesiyle,

<sup>38</sup> Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili”, s. 5.

<sup>39</sup> Yılmaz, “Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili”, s. 6.

<sup>40</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 32-33.

<sup>41</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 3.

anlatıbilim çalışmalarının kapsamının son yıllarda giderek genişlediği görülür. Bu çalışmalar her ne kadar bütün dünyada yaygınlaşsa da özellikle Almanca konuşulan ülkelerle birlikte Çin ve İsrail'in söz konusu gelişimin merkezinde yer aldıkları söylenebilir.<sup>42</sup>

## 2.2. Anlatının “Ses”i: Anlatıcı

Anlatıbilimin ana unsurlarından biri olan anlatıcı, bir önceki bölümde de görüldüğü üzere anlatı kavramını tanımlama uğraşında da başvurulan temel kriterlerden biridir. Prince, Fludernik, Toolan, Mieke Bal, Genette gibi isimler anlatıyı tarif ederken bir anlatıcının varlığını ısrarla vurgularlar. Buna göre, “anlatının her şeyini okura ileten vasıta”<sup>43</sup>, “anlatan”<sup>44</sup>, “anlatan ses”<sup>45</sup>, “anlatı söyleminin sesi”<sup>46</sup>, “anlatının iletilmesini sağlayan kaynak” gibi tanımların çoğu, anlatıcının “aracılık etme” rolüne vurgu yaparlar. Bunun haricinde, araştırmacıların hemfikir olduğu tanım, “anlatıcının, hem bir bütün olarak halihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin içine ait bir konuşma makamı olduğu yönündedir.”<sup>47</sup>

Tıpkı anlatı gibi, anlatıcı kavramı da tarihsel olarak incelendiğinde ondan ilk bahsedenin Platon olduğu görülür. Platon’un “doğrudan ya da taklit yoluyla verilen eylem ve düşünceleri örneklendirmek için *İlyada*’dan faydalandığı görülür. Eserin değerlendirmesini yaparken Homeros’un bir başkasının konuştuğu sanısını oluşturmak istemeden ‘kendi ağzından anlattığı’ parçalar ile ‘karaktermiş gibi’ davrandığı kısımları birbirinden ayırır.”<sup>48</sup> Dolayısıyla Antik Yunan’dan itibaren anlatıcının kuramsal olarak da var olduğu söylenebilir.

Anlatının merkezinde yer alan kriterlerden biri olması, anlatıcının farklı yaklaşımların ve dolayısıyla tartışmaların da odağında olmasına sebep olmuştur. Yukarıda ele alınan “her anlatıcının en az bir anlatıcısı vardır” yaklaşımının yanı sıra,

---

<sup>42</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 41-44.

<sup>43</sup> James Plean ve Wayne C. Booth, “Narrator”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, (Ed.) David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn, Routledge, London 2008, s. 388.

<sup>44</sup> Prince, *A Dictionary of Narratology*, s. 66.

<sup>45</sup> Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 27.

<sup>46</sup> Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, 62.

<sup>47</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 113.

<sup>48</sup> Samat ve Topçu, “Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?”, s. 438-439.

anlatıcının anlatı için bir gereksinim olmadığını düşünen araştırmacılar da söz konusudur. Örneğin Seymour Chatman, her ne kadar anlatının bir aracı vasıtasıyla okura ulaştırıldığını söylese de anlatıcının olaylar, karakterler gibi durumlarla ilgili bir yorumu olması gerektiğini ifade eder, yani ona göre anlatıda her şey objektif bir şekilde olduğu gibi okura sunuluyorsa bir anlatıcıdan söz edilemez. “Her anlatıda anlatıcı bulunmak zorunda değildir” görüşü, daha çok yapısalılık sonrası döneme ait çalışmalarda kendine yer bulur. Ancak anlatıcının varlığı üzerine yapılan bu tartışmalarda hâkim görüş, onun her anlatıda bir şekilde var olduğu görüşüdür.<sup>49</sup>

Anlatıcı söz konusu olduğunda dile getirilen ilk husus, onun yazarla karıştırılmaması gerektiğidir. Yukarıda değinilen tanımlarda yer alan “aracılık etme” ya da onun tamamen “metin içine, kurmacaya ait bir konuşma makamı” olduğu iddiası da bu sebeple önemli görülür. Söz konusu ayırım nedeniyle, bu konuda çalışmaları bulunan bazı araştırmacılar anlatıcının metindeki konumunu daha iyi değerlendirebilmek adına bazı modeller öne sürmüşlerdir. Bu modeller çoğu zaman birbirlerini destekler nitelikte olsalar da aralarındaki bazı farklara değinilebilir. Örneğin Toolan<sup>50</sup>’nın modelinde yalnızca yazar, anlatıcı, okur yer alırken Chatman<sup>51</sup>, yazar ve okuru “gerçek yazar” ve “gerçek okur” olarak kodlamış ve anlatıya “ima edilen yazar” ve “ima edilen okuru” dahil edip böylelikle gerçek yazar, ima edilen yazar, anlatıcı, ima edilen okur ve gerçek okur olmak üzere daha spesifik bir yapı elde etmiştir. Söz konusu modeller ve özellikle ima edilen yazar kavramı bu çalışmanın önemli bir noktasını oluşturduğu için ilerleyen bölümlerde detaylı olarak değinilecektir.

Anlatı boyunca anlatıcının benimsediği “bakış açısı” konusu da araştırmacıların değindiği meselelerden biridir. Bakış açısı anlatının temel kategorilerinden biri olması dolayısıyla geniş bir çalışma alanına sahiptir. Nitekim anlatıda yer alan bütün kurgusal varlıkların kendilerine ait bir bakış açısının olduğu unutulmamalıdır. Ancak bu kısımda yalnızca anlatıcının bakış açısına odaklanılacaktır. Nitekim Chatman, anlatıcının bakış açısıyla karakterin bakış açısını ayırır:

Bakış açısı terimini daha iyi anlamak için iki boyutta ele alınmalıdır: ‘Anlatıcının bakış açısı’ ve ‘karakterin bakış açısı’. Buradan yola çıkarak anlatıcının konumunu ve diğer zihinsel/düşünsel yaklaşımlarının söylem içindeki işlevlerini tanımlamak için ‘slant’ terimini

<sup>49</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözilemeyen Bulmaca: Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022.

<sup>50</sup> Toolan, *Narrative A Critical Linguistic Introduction*, s. 64.

<sup>51</sup> Chatman, *Story and Discourse*, s. 151.

öneriyorum. Öykü dünyası içindeki karakterin deneyimlerini daha geniş bir perspektif içinde yer alan zihinsel olayları algılayışını, duygularını, anılarının aktarımını ise ‘filtre’ terimiyle karşılıyorum. Slant, anlatıcının psikolojik, sosyolojik ve ideolojik duruşunu gösteren bir yapıyı içerirken; filtre, karakterin bilincini, algısını, duygulanımını, olaylardan çıkardığı deneyimlerini içerir. Bu iki terim, Genette'nin ‘kim konuşuyor’, ‘kim görüyor’undan ayırt edici özelliklere sahiptir. Benim görüşüme göre, karakter öykü dünyasında önemli bir yeri işgal eder ve olaylar onun algısıyla sunulur, anlatıcı ise sadece olayları aktarır.<sup>52</sup>

İlk olarak Henry James'in ortaya attığı bakış açısı kavramı temel olarak “kim görüyor” sorusuyla ilintili olarak ele alınır. Bakış açısı yerine kimi zaman “perspektif” terimi de kullanılmış ancak daha sonra Gerard Genette'in “odaklanma” kavramıyla ifade edilmeye başlanmıştır.

Anlatıcı kavramıyla ilgili yapılan çalışmalarda değinilen bir başka husus da “anlatıcı tipleri”dir. Bu durum anlatıcının her anlatıda farklı formlarda yer almasıyla ilişkilendirilmiş ve araştırmacıların bu formları sınıflandırmasıyla ortaya çıkmıştır. Örneğin Rimmon-Kenan'in anlatıcı tipolojisinde 4 farklı ölçüt söz konusudur:<sup>53</sup>

1. Anlatı düzeylerine göre anlatıcı tipleri: Anlatıcı olay örgüsünün üzerinde yer alıyorsa birinci derece (*extradiegetik*), anlatıda var olan diegetik bir karakterse ikinci derece (*intradiegetik*) bir anlatıcıdır. Bunlar haricinde üçüncü ve dördüncü derece anlatıcılar da söz konusudur.

2. Öyküye dahil olma derecesine göre anlatıcı tipleri: Anlatıcı olay örgüsünde yer almıyorsa *heterodiegetik*, yer alıyorsa *homodiegetik* anlatıcı adını alır. Homodiegetik anlatıcının ana karakter olma durumunda ise *otodiegetik* anlatıcı söz konusu hale gelir.

3. Algılanabilirlik derecesine göre anlatıcı tipleri: *Kapalı* ve *açık* olarak kodlanan algılama düzeyine göre anlatıcılar en kapalıdan en açığa büyük bir aralıkta değerlendirilirler.

4. Güvenilirlik derecesine göre anlatıcı tipleri: Güvenilirlik derecesine göre anlatıcılar *güvenilir* ve *güvenilmez* olarak ikiye ayrılırlar. Bu konu çalışmanın temel meselesi olduğu için gelecek bölümlerde detaylı bir şekilde incelenecektir.

Rimmon-Kenan gibi birçok araştırmacının farklı özellikleri ön plana çıkardığı farklı sayılarda anlatıcı tipleri mevcuttur. Ancak bazı araştırmacıların anlatıcıyı geniş

<sup>52</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms*, s. 143-145.

<sup>53</sup> Alıntılan: Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 123-124.

bir çerçevede ele almış ve onun varlığı ile bakış açısı gibi durumlar birbirine girdiği için çok farklı tipolojiler ortaya çıkmıştır. Wolf Schmid bu durumu eleştirmiş ve “sunuç tipi”, “diegetik durum”, “hiyerarşi”, “belirginlik derecesi”, “yetkinlik”, “güvenilirlik” gibi yalnızca ana ölçütlerin yer aldığı bir anlatıcı tipolojisi önermiştir.<sup>54</sup>

Anlatıcının işlevi de araştırmacıların üzerine görüş bildirdikleri bir diğer durum olarak karşımıza çıkar. Genette’e göre anlatıcının beş işlevi vardır:

1. Hiçbir anlatıcının sırt çeviremeyeceği ve rolünü yalnızca bu işleve indirgeyebileceği “Anlatı işlevi”,
2. Anlatının iç düzenini belirleyen “Yönetme işlevi”,
3. Anlatılan, yani okur ile anlatı arasındaki bağlantıyı oluşturan “İletişim işlevi”,
4. Anlatıcının anlattığı şeyde aldığı rolü, onunla ilişkisini ifade eden “Tanıklık işlevi”,
5. Anlatıcının müdahalelerinin didaktik bir özellik benimsediği “İdeolojik işlev”.

Ona göre bu beş işlev elbette birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz; kategorilerden hiçbiri tamamen katışıksız ve diğerleriyle ortaklıktan uzak değildir, ilki hariç hiçbiri tamamen vazgeçilmez değildir ama aynı zamanda yazar ne kadar dikkat ederse etsin hiçbirinden tamamen uzak duramaz.”<sup>55</sup> Marie Laure Ryan’a göre de anlatıcının anlatıyı şekillendiren “yaratıcılık”, okurla ilişkisini bildiren “iletme” ve anlatılan şeyde aldığı rolü ifade eden “tanıklık” olmak üzere üç ana işlevi vardır.<sup>56</sup> Söz konusu bu işlevlerden *tanıklık* işlevinin ilk anlatılarda daha baskın görüldüğü, anlatıcı sesinin öne çıktığı daha sonraki eserlerde ise *yaratıcılık* işlevinin devreye girdiği söylenebilir.<sup>57</sup>

Antik Yunan’dan itibaren varlığı bilinen anlatıcı, tarihsel süreç içerisinde belli değişimlere uğramıştır. Romanın oluşumuna kadar ona kaynaklık eden destan, efsane, masal gibi epik karakterli türlerde ve ilk roman örneklerinde ilahi karakterli bir anlatıcı söz konusudur. Söz konusu bu anlatıcının adından da anlaşılacağı üzere ilahi karakterli, yani her şeyi bilen, olay örgüsünün tamamına hâkim bir yapıda olduğu görülür. Anlatıcıdaki söz konusu değişimin özellikle 18. yüzyıldan itibaren romanın gelişimiyle

<sup>54</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 122-128.

<sup>55</sup> Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 254-256.

<sup>56</sup> Alıntılan: Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 130.

<sup>57</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 130.

paralel olarak romantik, realist, modernist ve postmodernist akımlarla da devam ettiği söylenebilir.

Romantizmin edebiyata hâkim olduğu dönemde anlatıcıyı şekillendiren iki ana unsurdan söz edilebilir. İlki aklın karşısında duygu ve sezginin ayırıcılığına varan ve dolayısıyla iç dünyasına dönen insan, ikincisi ise özellikle yazarların toplumu yönlendirme görevini üstlenmeleridir denilebilir. Bu durum romanlarda öncelikle kişiseliliğin ön plana çıkmasına sebep olmuş, bu da metinde duyulan seslerin artmasına kapı aralamıştır. Bununla birlikte “insanlara ideal olanı göstermeyi kendisine görev edinmiş”<sup>58</sup>, “ahlakçı” olan romancının aracısı olan anlatıcının anlatıda hâkim bir konumda olduğu, sesinin fazlasıyla duyulduğu da söylenebilir.

Realizm döneminde anlatının gerçekte olan ilişkisi sorgulanmış ve realist yazarlar anlatıyı gerçeğe yaklaştırma amacıyla eser vermişlerdir. Bu nedenle anlatıcının her şeyi bilen ilahi yapısı törpülenmiş, onun anlatı içerisindeki üstünlüğünü kırma çabasına girilmiştir. Bu çabanın pratikteki karşılığı ise anlatmadan ziyade göstermeyi ön plana çıkararak ve anlatıcının bakış açısını daraltarak kendini göstermiştir. Olaylar her şeyi bilen anlatıcı yerine örneğin sınırlı bakış açısına sahip bir karakter-anlatıcı üzerinden anlatılmış ve bu sayede anlatıcının bakış açısı kısıtlanmıştır.

Estetik modernizmin edebiyata hâkim olduğu dönemde karakterlerin anlatı içerisindeki konumunun güçlenmesi söz konusudur. Bu durum modernizmin bireyi esas alan yapısı ve modern karakterlerin özellikle iç dünyasının yansıtılma isteği ile açıklanabilir. Karakterlerin iç dünyasının yansıtılması içinse özellikle bilinç akışı ve iç monolog gibi anlatım teknikleri kullanılmış, bu teknikler söz konusu dönem romanlarının ayırt edici özellikleri haline gelmiştir. Karakterlerin anlatı içerisindeki bu konumu anlatıcı için bir kırılma noktası olarak kabul edilmiştir.

Postmodern dönemde, yukarıda da ifade edildiği üzere anlatının sınırlarının genişlemesi ve anlatı türleri arasındaki sınırların kaybolması söz konusudur. Bu durumdan anlatı gibi anlatıcı da etkilenmiştir. Aynı şekilde, bu dönemde özellikle gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği üst-kurmaca yaygınlaşmış, yazar anlatının diğer unsurlarıyla eş değer hale gelmiştir, bu durumlar yazarla birlikte anlatıcıyı da direkt olarak

---

<sup>58</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 5.

etkilemiştir. Anlatıcının metindeki sesi korunsada bu ses çoğullaşmıştır. Tüm bu nedenler, postmodern dönemde anlatıcının tespiti ve tasnifini güçleştirir.<sup>59</sup>



---

<sup>59</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 5.

### 3. GÜVENİLMEZ ANLATICININ NELİĞİ ÜZERİNE

“*Gargantua*’dan *Lolita*’ya güvenilmez anlatıcıların tarihi şüphelenmeyen okur için tuzaklarla doludur.”

Wayne C. Booth

Güvenilmez anlatıcı kavramı hakkında süregelen çalışmaların ve tartışmaların çok büyük oranda teorik alanda devam etmesi ve pratik alana dair bir karşılığının henüz ikna edici düzeyde yer bulamaması söz konusu kavramın belirsizliğini arttırmakta ve yapılan tartışmaların kümülatif olarak artmasına neden olmaktadır. Bu nedenle söz konusu tartışmalardan söz edilmeden önce kavramın ifade ettiği anlamların henüz tam anlamıyla netlik kazanmamış halde olduğunu, konu üzerine çalışan araştırmacıların farklı görüşlerde fikirler beyan ettiklerini ve henüz üzerine uzlaşmış bir tanımdan söz edilemeyeceğini kabul etmek gerekir.

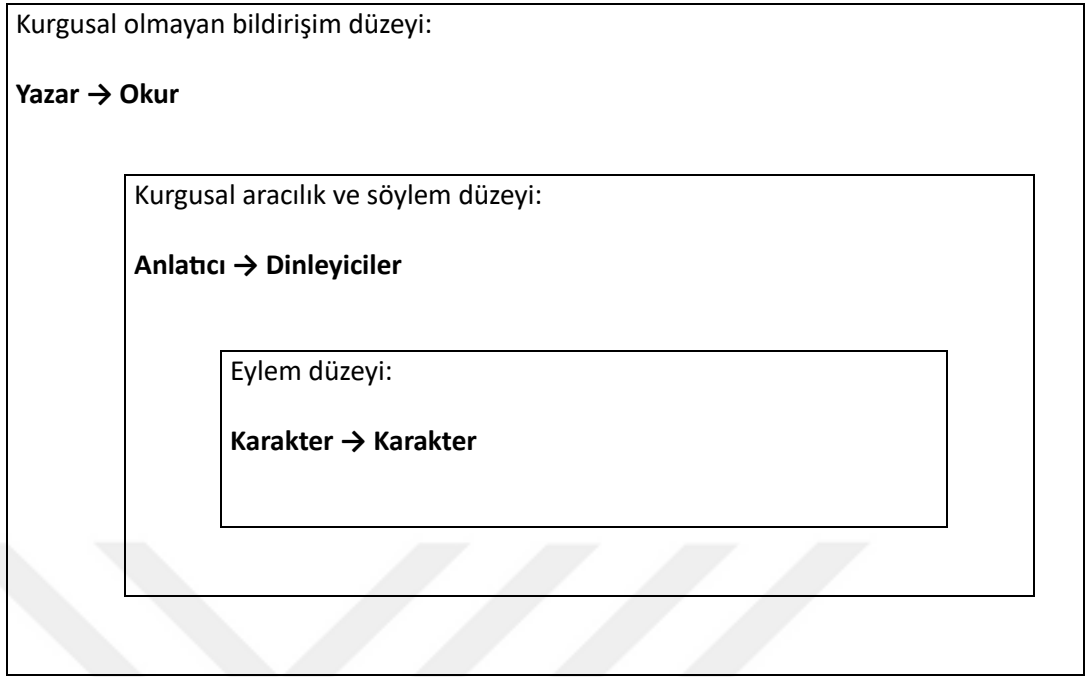
Anlatı güvenilmezliği hakkında yapılan çeşitli tanımlardan sonra sorulan ilk sorulardan biri de güvenilmezliğin nasıl ve hangi yöntemlerle belirleneceğidir. Bu konuda da farklı fikirler ortaya atılmış, meseleye okur odaklı ya da metin odaklı yaklaşılan farklı yöntemler geliştirilmiştir. Bir kurmaca eserde güvenilmezliği doğuran tutarsızlık, belirsizlik, okurun anlatıya olan şüphesi gibi başlıca etmenlerin nasıl ortaya çıktığı, bunların anlatının anlatıcısı, okur ve yazar gibi unsurlarıyla olan ilişkileri kavram üzerine yapılan tartışmaların hareket noktası gibi görünmektedir. Şu ana kadar ortaya konulan çalışmalarla güvenilmez anlatıcı kavramının ciddi mesafe katettiği bilinmekle birlikte özellikle pratik alanda yeni çalışmalara ihtiyaç duyulduğu kabul edilmelidir.

Anlatı güvenilmezliği ya da güvenilmez anlatıcı kavramlarını konu üzerine çalışmaları bulunan birçok araştırmacı, kavramı direkt olarak ilişki içinde olduğu “ima edilen yazar”, “ima edilen okur” gibi kavramlarla birlikte ele alır. Araştırmacıların kavramı açıklarken ele aldıkları bir başka konu ise güvenilmezliğin tespiti konusunda kullanılan ve çeşitlilik gösteren yöntemlerdir. Ancak hem adı geçen kavramların hem de söz konusu yöntemlerin tam olarak netliğe ulaşmamış olması, güvenilmez anlatıcı kavramının sahip olduğu muğlaklığın bir nedeni olarak gösterilebilir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında, güvenilir anlatıcı ya da anlatı güvenilirliği kavramını, anlatıbilimin merkezinde yer alan anlatının ve anlatıcının tarihsel süreç içerisindeki gelişiminde bir nokta olarak görmek gerekir. Dolayısıyla söz konusu kavramı incelerken anlatının temel unsurları olan yazar, anlatıcı ve okurun birbiriyle ilişkisine, güvenilirliğin kökeni olarak kabul edilebilecek ima edilen yazar kavramına, onun anlatı şemasındaki karşılığı ima edilen yazar kavramına, güvenilir anlatıcı kavramının tarihsel gelişimine ve son olarak araştırmacıların kavram hakkındaki tartışmalarına değinmek yerinde olacaktır.

### **3.1. Anlatının Üç Temel Unsuru: Yazar – Anlatıcı – Okur**

Anlatı ve özellikle anlatıcının incelendiği bölümlerde bahsedildiği üzere, araştırmacıların anlatıyı tanımlarken kullandığı temel unsurların yazar, anlatıcı ve okur olduğu söylenebilir. Bu unsurlardan yazar ve okuru kurmaca dışı, anlatıcıyı ise kurmaca içi bir figür olarak görmek gerekir. Manfred Jahn, anlatının söz konusu figürlerini bir çin kutusu modeliyle ifade etmiştir:



### şekil 1. Manfred Jahn'ın Çin kutuları modeli

Kaynak: Manfred Jahn *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Bahar Dervişcemaloğlu, (ev.). Dergāh Yayınları, İstanbul 2020, s.

Jahn'ın modeline göre bildirişimsel ilişkinin üç şekilde gerçekleştiği görülür:

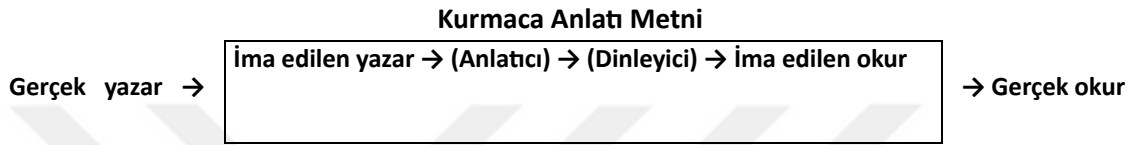
1. Kurgusal olmayan bildirişim düzeyi: Tamamıyla metin dışı düzeyde bulunur ve yazar ile okuru kapsar.
2. Kurgusal aracılık ve söylem düzeyi: Metin içi düzeyde bulunur ve anlatıcı ile dinleyiciyi kapsar.
3. Eylem düzeyi: Metin içi düzeyde bulunur ve karakterler arasında görülür.<sup>60</sup>

Özellikle bir edebi eserin anlatıcısının yazar ile karıştırılmaması gerektiği, anlatıbilim alışmalarınca kanıksanmış bir olgu olarak görülür. Konu zerine araştırmaları bulunan hemen her isim bu kabul ile işe başlar. Anlatıcının incelendiği bölümde yer alan tanımlarda onun "aracılık etme" ya da tamamen "metin içine, kurmacaya ait bir konuşma makamı" olduğu iddiası da bu sebeple önemli görülür. Bu

<sup>60</sup> Ebru zlem Yılmaz, "Kurmaca Anlatıda Szn ve Düşüncenin Temsili", s. 24.

konuda çalışmaları bulunan bazı araştırmacılar anlatıcının metindeki konumunu daha iyi değerlendirebilmek adına bazı modeller öne sürmüşlerdir. Bu modeller farklılaşsa da bütün modellerde “yazar”, “anlatıcı” ve “okur”un yer alması, daha önce de ifade edildiği gibi bu üç kavramın anlatının modellerden asli unsurları olduğu iddiasını güçlendirir.

Söz konusu modellerden Seymour Chatman’inki, anlatıbilim çalışmalarında yer bulmuş ve diğer anlatıbilimciler tarafından da benimsenmiştir:



### Şekil 2. Seymour Chatman’ın anlatı modeli

Kaynak: Alıntılayan: Dervişcemaloğlu, Bahar. Anlatıbilime Giriş, s.

Görüldüğü üzere Chatman, metin içi ve metin dışını birbirinden ayırmış ve gerçek yazar ile gerçek okuru metin dışı öğeler olarak ele almıştır. Metin içine ise “ima edilen yazar” ve “ima edilen okur”u dahil etmiş, bu öğelerin arasına ise anlatıcı ve “dinleyici”yi eklemiştir. Ayrıca Chatman, “anlatıcı” ve “dinleyici”nin sözlü olmayan anlatılarda zorunlu olmadıklarını, tercihe bağlı olduklarını ifade etmek için söz konusu modelde bu öğelerin parantez içinde yer aldığını belirtir.

Michael Toolan da Chatman’ın modeline alternatif bir model öne sürer:

**Yazar → anlatıcı → okur**

### Şekil 3: Michael Toolan’ın anlatı modeli

**Kaynak:** Alıntılayan Dervişcemaloğlu, Bahar. Anlatıbilime Giriş, s.

Görüldüğü gibi Toolan, Chatman'ın modelini sadeleştirmiş ve yalnızca üç ögenin bulunduğu bir model geliştirmiştir. “İma edilen yazar”, “ima edilen okur”, ve “dinleyici”ye modelinde yer vermeyen Toolan bu ögelerin varlığını kabul etse de bunların anlatıda yer alan ana roller olmadığını, bunun yanı sıra söz konusu ögelerin varsayımsal ve zihinsel olduklarını ifade eder. Bunlara nazaran “yazar”, “anlatıcı” ve “okur” ise anlatının ana ögeleridir.

### 3.2. İma Edilen Yazar

İma edilen yazar (*implied author*) kavramı üzerine çeşitli fikirler öne sürülse de hemfikir olunan nokta kurmaca eserden hareketle okurun zihninde oluşan yazar tasavvuru olarak anılması gerektiğidir. Kavram ilk olarak Wayne C. Booth tarafından 1961 yılında *The Rhetoric of Fiction* isimli eserde ortaya atılsa da<sup>61</sup> anlatıbilim çalışmalarındaki varlığı yirminci yüzyılın başlarına kadar dayanır. Wolf Schmid, “The Implied Author” adlı makalesinde söz konusu yazar tasavvurunun farklı kavramsallaştırmalarını, bu teorinin gelişimini ve yapılan tanımları sıralar. Buna göre Tynjanov “edebi kişilik” terimini kullanırken Vinogradov “yazarın imajı” konseptini oluşturur. Ancak her ikisi de bu formun metin içinde yer alan yazara ait olduğu konusuna vurgu yaparlar. Aynı şekilde Korman “çalışmanın bilinci” ve “kavranmış yazar”, Mukařovský “çalışmanın bütününden hareketle incelenebilecek bir özne”, Červenka “çalışmanın öznesi”, Slawiński “konuşma kurallarının belirleyicisi”, Balcerzan ise “metin içi yazar” tanımlarını / kavramlarını sunarlar.<sup>62</sup>

Adı geçen araştırmacıların yapmış olduğu bu çalışmalardan hareketle, ima edilen yazar fikrinin yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren teorisyenleri söz konusu fikri kavramsallaştırma ve tanımlama uğraşına ittiği söylenebilir. Sunulan bu tanımların çeşitliliği ise kavramın muğlaklığına işaret eder. Ancak söz konusu tanımlar ne kadar farklılaşsa da adı geçen araştırmacıların bir noktada hemfikir oldukları söylenebilir. Buna göre ima edilen yazar, gerçek yazardan ayrı ve onun metin içi versiyonu, dahası anlatının her yerine dahil olan ve onun mutlak sorumlusu olarak anlaşılmalıdır. Özellikle Wayne C. Booth'un çalışmalarıyla birlikte ima edilen yazar kavramı anlatıbilimin önemli

<sup>61</sup> Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, İstanbul 2010.

<sup>62</sup> Wolf Schmid, “The Implied Author” *The Living Handbook of Narratology*, s. 162-163.

konularından biri haline gelmiştir. Booth'un kavramı anlatı ve anlatıcıya içkin şekilde ele alması ve çeşitli örneklerle açıklaması konu üzerindeki muğlaklığın belli bir ölçüde dağılmasını sağlamıştır.<sup>63</sup>

Booth "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?" isimli makalesinde, ima edilen yazar kavramını çalışmasına sebep olan üç motivasyon kaynağını sıralar:

1. Kurmaca eserde sözde nesnelliğin yaygın olarak aranması. Çoğu romancının anlatmakla değil göstermekle meşgul olması ve bu sebeple çıkarılabilecek tüm yargıları okura bırakması.
2. Öğrencilerinin yanlış-okumaları. Çoğu öğrencinin ima edilen yazarı anlatıcı ve gerçek yazar ile karıştırması. Özellikle modern kurguları okurken anlatı sesini kasıtlı olarak kısmen veya tamamen güvenilmez bir ses yaratan yazarın sesinden ayırt edememeleri.
3. Eleştirmenlerin okur ve yazar arasındaki bağın retorik etik etkilerinin değerini göz ardı etmelerine dair "etik" bir endişe duyması. Booth, eleştirmenlerin sadece şiirlerin değil, romanların da "ima etmemesi – olması" ve romanların da şiirler gibi "olaysız" olmaları gerektiğini ileri sürdükleri için bunun, etik vurgusuna karşı birçok saldırıya yol açtığını söyler. Ayrıca etik kaygıların reddinin hâlâ yaygın olduğunu fakat 1950'lere nazaran daha fazla eleştirmenin kurgu etiği diye bir şey olduğunu kabul ettiğini ifade eder. Bununla birlikte 1950'lerde ve 1960'larda yorumun okurun sorumluluğunda olduğunu kabul edenlerin sayısının arttığını savunur.

Booth daha sonra ima edilen yazarın evrenselliği ve günlük hayata ne denli içkin olduğu konusunda düşündüğünü ve söz konusu üç nedenin bir dördüncüyle pekiştirilmesi gerektiğini öne sürer. Ona göre insan, hayatının her köşesinde, ne zaman konuşsa veya yazsa, etten kemikten dünyasında sergilenen diğer birçok benlikten oldukça farklı olduğunu bildiği bir versiyonunu ima eder. Söz konusu bu versiyon kişinin kendisinden bazen daha üstün bazen daha aşağıda olabilir, ancak hayatın hemen her anında insan belli maskelerle yaşar. Booth bu noktadan hareketle "kurmaca eserlere göre nedensellik ilkesinin daha kuvvetli görüldüğü günlük yaşamda bile insanın çeşit çeşit maskeleri bulunabiliyorken yazarın düş gücüyle yoğurulup onlarca okurun yorumuna açılan

---

<sup>63</sup> Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", s.83

kurmaca eserlerde ima edilen yazar kavramından rahatlıkla bahsedilebileceğini”<sup>64</sup> öne sürer.

*Kurmacanın Retoriği* adlı eserinde metin-içi yazar konseptini kavramsallaştırmadan hemen önce Booth, onun mahiyetine dair bazı açıklamalar yapar. Ona göre gerçek yazar:

Yazarken sırf ideal, gayrişahsi “genel bir insan” yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımni yazarlardan farklı olarak “kendisinin” zımni versiyonunu yaratır. Bu zımni yazarı ister “resmi yazıcı” olarak görelim, ister Kathleen Tillotson'ın geçenlerde can verdiği terimi benimseyelim -yazarın “ikinci benliği”- şurası açıktır ki bu mevcudiyetin okurun gözünde çizdiği portre, yazarın en önemli etkilerinden biridir. Yazar ne kadar gayrişahsi olmaya çalışırsa çalışsın, okur bu tarzda yazan resmi yazıcıya dair bir portreyi ister istemez oluşturacaktır -ve bu resmi yazıcı asla tüm değerlere karşı nötr olamayacaktır elbette. Yazarın gizli ya da açık çeşitli bağlılıklarına verdiğimiz tepkiler esere verdiğimiz tepkinin belirlenmesinde etkili olacaktır.<sup>65</sup>

Booth, nasıl isimlendirilirse isimlendirilsin, ima edilen yazarın okurla da ilişkili olduğunu vurgular. Bunun yanı sıra vurgulanan diğer temel nokta ise ima edilen yazarın “tüm değerlere karşı nötr olamayacağı”dır. Booth’un ima edilen yazara dair bu açıklamaları söz konusu eserin “yazarın nesnelliği” bölümünde ele alması da bu noktada önemlidir.

İma edilen yazarın kavramsallaştırması konusunda da Booth, daha önce öne sürülen ya da kullanılmış olan terimlere de referans vererek söz konusu bu kavramı teklif eder:

Yaratılan bu “ikinci benlik” ya da onunla ilişkimiz konusunda hiçbir terimimizin olmaması enteresan bir durumdur. Yazarın çeşitli veçheleriyle ilgili terimlerimizin hiçbiri tam olarak yerine oturmaz. Kimi zaman “persona”, “maske” ve “anlatıcı” kullanılır, ama bunlar daha yaygın olarak eserdeki konuşmacıyı ifade eder ki bu konuşmacı ondan muazzam bir ironiyle ayrı duruyor olabilecek zımni yazarın yarattığı unsurlardan biridir sadece. “Anlatıcı” genellikle eserin “ben”i olarak düşünülür, ama “ben” sanatçının zımni imgesiyle neredeyse hiçbir zaman bir değildir.<sup>66</sup>

Booth’un ima edilen yazar için daha önce kullanılan “persona” ve “maske” terimlerinin yanı sıra “anlatıcı”yı zikretmesi ve ima edilen yazarı ısrarla anlatıcıdan

<sup>64</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s.83.

<sup>65</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 80-81.

<sup>66</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s, 82-83.

ayırması dikkate değerdir. Öyle ki ona göre ima edilen yazar anlatıcının da dahil olduğu metnin normlarını belirleyen ve tercihlerden bütünüyle sorumlu olan bir yapıya sahiptir:

Zımnî yazar anlayışımızın kapsamında sadece çıkartılan anlamlar yoktur, aynı zamanda her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği de vardır. Kısacası, anlayışımızın kapsamında, tamamlanmış sanatsal bütünün sezgisel kavrayışı vardır; gerçek hayattaki yaratıcısının hangi safı seçtiğinden bağımsız olarak bu zımnî yazarın bağlı olduğu ana değer, toptan biçimin ifade ettiği değerdir.<sup>67</sup>

Aynı şekilde, Seymour Chatman da bu iki metin-içi figürün karıştırılmaması gerektiğini ve ima edilen yazarın anlatıcıdan daha üst bir pozisyonda yer aldığını belirtir: “O, anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları kendine göre dizen, bu sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına bir şeyler gelmesini sağlayan ilkedir.”<sup>68</sup>

Booth daha sonra ima edilen yazarı bir metnin “üslup”, “ton” ve “teknik” gibi diğer unsurlarından da kesin olarak ayırır. Ona göre söz konusu bu kavramlar bir metnin belli -kısıtlı- yönlerini ifade ederken ima edilen yazar kavramı metni bir bütün olarak temsil etmeyi amaçlar.

Booth’un ima edilen yazarı ayırdığı bir diğer unsur da metnin gerçek yazarıdır. Öncelikle, bir yazar farklı ima edilen yazar versiyonlarının öne çıktığı birden fazla metne sahip olabilir. Aynı şekilde, bir metin -dolayısıyla bir ima edilen yazar- iki gerçek yazar tarafından oluşturulmuş olabilir.<sup>69</sup>

Booth’un ima edilen yazarı ısrarla gerçek yazardan ayırmasının bir diğer nedeni de onun Yeni Eleştirinin yönelimselci yorumları eleştirdiği temel argümanlardan birini takip etmesi olarak görülür. Buna argümana göre bir eseri incelerken yazarın ne demek istediğini değil, gerçekte ne anlama geldiğini belirlemek için dil kurallarını kullanmak gerekir. Booth da edebi eserlerin, hakkında ahlaki yargılarda bulunulabilecek bilinçli olarak yapılandırılmış normatif dünyaları temsil ettiği fikrinden vazgeçmeden bu düsturu dikkate almak ve böylece ima edilen yazarın gerçek yazardan ayırt edilmesini ve metnin tam olarak ne anlama geldiğini ifade etmek isteyen varlık olarak ele alınmasını önerir:<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 83

<sup>68</sup> Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 139.

<sup>69</sup> Prince, *A Dictionary of Narratology*, s. 42-43.

<sup>70</sup> Tom Kindt ve Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, De Gruyter, Berlin 2006, s. 52.

“Zımnî yazar neyi okuyacağımızı bilinçli ya da bilinçsizce seçer; onu gerçek insanın ideal, edebi, yaratılmış versiyonu olarak görürüz; kendi seçimlerinin toplamıdır.”<sup>71</sup>

İma edilen yazar fikrinin oluşumunda ve gelişiminde tartışılan noktalardan biri okurun bu fikir üzerindeki rolüdür. Araştırmacılar söz konusu kavramın yazar odaklı ve okur odaklı iki yönünden bahsetmişler ve kavramın oluşumunda hangi yaklaşımın daha baskın olduğunu ifade etmeye çalışmışlardır. İma edilen yazar fikrini kavramsallaştıran Booth’a göre söz konusu kavram ne yazarsız ne de okursuz düşünülebilir. Bir yanı sıra, onu oluşturan elbette okurdur ancak diğer yandan yalnızca okurun algısıyla açıklanamaz: “Yazar ne kadar gayrişahsi olmaya çalışırsa çalışsın, okur bu tarzda yazan resmi yazıcıya dair bir portreyi ister istemez oluşturacaktır.”<sup>72</sup> Booth ima edilen yazarın gerçek yazardan yola çıkılarak oluşturulacağından ve ondan bağımsız düşünülmemeyeceğinden bahseder, çünkü bir yapıtın yaratıcısından hiçbir iz taşımaması mümkün değildir. Benzer şekilde, Schmid de Booth’un oluşturduğu bu sistemde gerçek yazarın kaçınılmaz olarak eserinde temsil edileceğinden söz eder.<sup>73</sup>

Booth ve Schmid’in aksine, ima edilen yazarın tamamıyla okur odaklı incelenmesi gereken bir kavram olduğunu öne süren araştırmacılar da söz konusudur. Örneğin Susan Lanser, ima edilen yazarın bir okuma efekti olduğunu, dolayısıyla okurun inşasına bağlı olduğunu ve her zaman ortaya çıkamayabileceğini vurgular. Bu nedenle, Lanser’in ima edilen yazarın varlığını bütünüyle okurla ilişkilendirdiği söylenebilir. Lanser gibi, Rimmon-Kenan ve Toolan gibi araştırmacılar da ima edilen yazarı doğrudan okurla ilişkilendirirler.<sup>74</sup>

Özellikle Lanser’in görüşlerinde de görüldüğü üzere, ima edilen yazar kavramının okurla olan ilişkisini sorgulayan bu tartışmalar kavramın bütün kurmaca anlatılarda / anlatının iletiminde sabit olup olmadığı sorununu da beraberinde getirir. Örneğin Gerard Genette ima edilen yazarın anlatının temel unsuru olarak görülmesine ve özellikle de onun anlatının aracısı olduğu fikrine karşıdır.<sup>75</sup> Buna karşın Chatman’ın bir önceki bölümde ele alınan anlatı modeli göz önüne alındığında onun ima edilen yazarı anlatıya tam olarak dahil ettiği ve dolayısıyla anlatının iletiminde bir gereklilik olarak gördüğü

<sup>71</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 84

<sup>72</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 81.

<sup>73</sup> Alıntılaman: Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 85.

<sup>74</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 85.

<sup>75</sup> Alıntılaman: Schmid, “The Implied Author”, s. 166.

görülür. Bununla birlikte Chatman da yukarıda ele alınan isimler gibi ima edilen yazarın oluşumunda okurun rolünü kabul eder.

İma edilen yazarın okur ve yazar odaklı çift taraflı tartışmalarından anlaşılacağı üzere, kavramın hali hazırda net bir zeminde durmadığı, tartışmalı yanları bulunduğu ve farklı yaklaşımlarla çözümlenmeye çalışıldığı görülür. Topçu, kavramın okur ve yazar odaklı tartışmalarını bir terazi metaforu ile özetler:

İma edilen yazar kavramı, denge noktasının anlatı olduğu, bir kefesinde okur, diğer kefesinde yazarın yer aldığı terazinin üzerinde durmaktadır. İma edilen yazar, okur ve yazar kavramlarıyla bütünleşerek anlatıya sinmiş haldedir. Dolayısıyla okur veya yazar kavramlarından biri olmadan ima edilen yazarı düşünmek mümkün değildir. Basit bir akıl yürütmeyle ima edilen yazarın iki kavramla olan ilişkisi açıklanabilir. Her anlatının alıcısı - yazılı metin ekseninde bakılacak olursa okuru- vardır. Okurun, anlatıdan yola çıkarak gerçek yazar hakkında tasarımlarda bulunması gönderen-alıcı ilişkisinin bir parçasıdır. (...) Dolayısıyla ima edilen yazar kavramının ortaya çıkışında okurun rolünü görmezden gelmek mümkün değildir. Ona eşlik eden diğer kavramsa yazardır. Her anlatının bir okuru olduğu gibi bir de yaratıcısı vardır. İma edilen yazar, bu iki kavramın çarpışmasından doğar. Terazinin kefelerinin eşit ağırlıklarla dengede durduğunu tespit etmek güç olsa veya bu durum eserden esere değişse de herhangi bir kefesini yok saymak ima edilen yazarın tepetaklak olmasına neden olacaktır. Okur, anlatıdan yola çıkarak yazarı kendi birikimi ve değerleri eşliğinde yorumlayarak ima edilen yazarı yaratır.<sup>76</sup>

Tüm bunlardan hareketle ima edilen yazarın tarafsız ve bütünleyici bir tanımını yapmak güç olsa da onun anlatıyla bütünleştiği, anlatı metnine “sindiği” söylenebilir. En genel anlamıyla kavram, bir metinde o metnin yazarına atıfta bulunan ve zorunlu olarak belirli bir dünya görüşüne ve estetik bakış açısına işaret eden tüm göstergelerin bağıntısı olarak okunabilir. İma edilen yazar, gerçek yazarın kasıtlı bir yaratımı olmadığı gibi, açıkça ya da örtük olarak temsil edilen anlatıcıdan da kategorik olarak farklıdır. O, metnin farklı bir seviyesine aittir; bir anlatıcının ve bütünüyle temsil edilen bir kurmaca dünyanın üretilmesinin arkasındaki ilkeyi temsil eder. İma edilen yazarın kendine ait bir sesi ya da bir sözü yoktur, onun sözü metnin tamamıdır.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 88.

<sup>77</sup> Schmid, “The Implied Author”, s. 167.

### 3.3. İma Edilen Okur

İma edilen okur (*implied reader*) kavramı da tıpkı ima edilen yazar gibi Booth tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Kavram anlatı şemasının simetrik yapısı gereği (tıpkı gerçek yazarın gerçek okura denk geldiği gibi) ima edilen okurun karşılığı da ima edilen yazardır. Dolayısıyla ima edilen okuru da metin-içi bir figür olarak görmek ve gerçek okur ile karıştırmamak gerekir. Booth ima edilen okur için “yazar, kendisinin bir imgesini yarattığı gibi okurun da bir imgesini yaratır; kendi ikinci benliğini yarattığı gibi okuru da yaratır ve en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır.”<sup>78</sup> ifadelerini kullanır. Bu nedenle ima edilen okuru gerçek yazarın “varsaydığı” okur olarak görmek yerinde olacaktır.

Kavram her ne kadar Booth tarafından ortaya atılsa da okur üzerine daha çok çalışmaları bulunan ve konunun anlatıbilim çalışmalarında yer edinmesini sağlayan isim Wolfgang Iser'dir. İma edilen okur modeliyle Iser, yalnızca yirminci yüzyılın ikinci yarısında sık görülmeye başlanan alımlama süreci çalışmalarına bir yenisini eklememiş ya da yeni bir okur modeli geliştirmemiştir. Bunlarla birlikte, ima edilen yazar konseptinin de alımlama teorisi açısından yeniden kavramsallaştırılmasının önünü açmıştır. Iser'in modeli de çoğu okur modeli gibi bir metnin anlamının ancak bir okur ya da okuma süreci dikkate alındığında açığa çıkarılabileceği fikrine dayanır. Bu görüş elbette edebi eserlerin algılanma ve yorumlanma biçimlerinin insandan insana ve zamandan zamana değişiklik gösterebileceği düşüncesini beraberinde getirir. Iser de bu düşünceden hareketle ima edilen okur modelini geliştirmiştir.<sup>79</sup>

Iser, ima edilen okuru “metne gömülü bir yapı”<sup>80</sup> olarak tanımlar ve onun bir edebi eserin etkisini göstermesi için gerekli olan tüm yatkınlıkları -bir dış gerçeklik tarafından değil, metnin kendisi tarafından ortaya konan yatkınlıkları- bünyesinde barındırdığını söyler. Iser aynı zamanda ima edilen okurun -tıpkı ima edilen yazar kavramında tartışıldığı gibi- köklerinin metne sıkı sıkıya bağlı olduğunu, tamamen bir kurgudan ibaret olduğunu ve gerçek okurla asla karıştırılmaması gerektiğini belirtir.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 148

<sup>79</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 136-137.

<sup>80</sup> Iser, *The Act of Reading A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, 1976, s. 60.

<sup>81</sup> Schmid, “The Implied Author”, s. 169.

Metin içerisinde yer alan okur ya da gerçek yazarın düşüncesindeki okur fikri de “ima edilen okur” gibi birçok farklı kavramla ifade edilmiştir. Örneğin, Booth daha önce varsayılan okur (*postulated reader*), Prince ideal okur (*lecteur ideal*), Cervenka muhatabın kişiliği (*addressee’s personality*), Rymar’ & Skobelev tasarlanmış okur (*conceived reader*) kavramlarıyla söz konusu fikri kavramsallaştırmışlardır. Söz konusu kavramlardan araştırmacıların iki farklı okur modeline atıf yaptıkları anlaşılır. Bunların birincisi yazarın düşündüğü ve hesaba katması gereken gerçek okur modeli, ikincisi ise ideal okur modelidir. Yani “göz önünde bulundurulmuş okur” ile “olması arzulanan” okur şeklinde iki okur tipinden söz edilebilir.<sup>82</sup> Umberto Eco’nun “örnek okur” ve “ampirik okur” kavramları bu duruma örnek gösterilebilir. Örnek okur “metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi”<sup>83</sup> olarak ifade edilirken ampirik okur gerçek okurlar olarak nitelendirilmiştir.

Görüldüğü üzere ima edilen okur da tıpkı ima edilen yazar gibi tartışmalı ve net bir zemine oturmeyen kavramlardandır. Anlatının güvenilirliği konusuyla ima edilen yazar kadar ilişkili olmaması sebebiyle bu bölümde ima edilen okur kavramının genel hatlarıyla ele alınması ve süregelen tartışmalara yer verilmesi yeterli görülmüştür.

### 3.4. Güvenilmezliğin Tespiti

Anlatıbilimin gelişiminde anlatıyı farklı açılardan ele alan, ona dair farklı okuma biçimleri sunan çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan anlatı güvenilirliği konusunda da çalışmaları bulunması açısından ikisi öne çıkar: Retorik yöntem ve Bilişsel (*cognitive*) yöntem. Bu bölümde bu yaklaşımların anlatıyı nasıl inceledikleri ve anlatı güvenilirliği konusuna nasıl yaklaştıkları ele alınacaktır.

#### 3.4.1. Retorik Yöntem

Retorik yöntemin en genel hatlarıyla anlatı metninin kendisiyle ilgilendiğini söylemek yanlış olmaz. James Phelan, “Rhetorical Approaches to Narrative” başlıklı yazısında bu yaklaşımın anlatıyı bir iletişim sanatı olarak gördüğünü ve temel olarak 1. Anlatının dili

<sup>82</sup> Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, s. 90.

<sup>83</sup> Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 21.

ve dilsel kalıpları, 2. Anlatının yazar ve okur arasındaki iletişim yönü olmak üzere iki noktayla ilgilendiğini söyler. Bu iki nokta elbette birbirinden ayrı düşünülemez. Retorik yöntemle anlatıya yaklaşanlar metnin dilsel kalıplarını analiz edenken bu analizin iletişim için sonuçlarını göz önünde bulundururlar, iletişim yönünü önceleyenlerse bunu dilsel kalıplara dikkat ederek yaparlar. Aslında, anlatı analizlerinin çoğu dilsel kalıplara ve genel iletişime bir miktar dikkat gerektirdiğinden, retorik değerlendirmelerin çağdaş anlatı çalışmalarının da merkezinde yer aldığını söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte, Phelan, spesifik vurgularından bağımsız bir şekilde, retorik yaklaşımların, nihai olarak anlatının “ne”, “neden” ve “nasıl” sorularıyla ilgilendiğinden, bu alanda merkezi bir rol oynamaya devam etmelerini beklediğini söyler.<sup>84</sup>

Phelan aynı makalesinde anlatıbilime dair retorik yaklaşımlardan özellikle iki ismi öne çıkarır: 1. Maikhaıl Bakhtin’in *dialogism*’i ve 2. Wayne C. Booth ve Chicago Okulu. Bakhtin’i “diyalog” kavramı ve ideolojiyi anlatıya dahil etmesi sebebiyle; Booth ve Chicago okulunu ise özellikle romanı -ve dolayısıyla anlatıyı- tamamen retorik bir eylem olarak görmesi sebebiyle inceler. Onlara göre romancı retoriği kullanıp kullanmamayı seçemez, sadece nasıl kullanacağını seçebilir. Booth ise retoriğin açık kullanımının, örneğin anlatıcının bir eylem üzerine yorum yapmasının hangi koşullar altında etkili ya da etkisiz olabileceğini araştırır.<sup>85</sup> Ayrıca Chatman’ın anlatı şemasında ele alınan gerçek yazar ve ima edilen yazar ayrımı, gerçek okur ve ima edilen okur ayrımı gibi öneriler de retorik yaklaşımın ürünü olarak ele alınır.

Son olarak, Phelan, *Narrative as Rhetoric* isimli eserinde anlatıbilimin retorik bir tanımını önerir: “Birinin başka birine bir vesileyle ve bazı amaçlarla bir şey olduğunu söylemesi”<sup>86</sup>. Phelan’ın bu tanımı retorik iletişimin özellikle bilişsel, duygusal ve etik olmak üzere çoklu katmanlarını vurgular.<sup>87</sup>

Retorik yaklaşımların anlatı güvenilmezliğine bakışı da yine metin odaklıdır. İma edilen yazar ve anlatıcı arasındaki boşlukla, bu uyumsuzluğun metinde hangi şekillerde ortaya çıktığını ve nasıl görüldüğünü ve genel olarak bunun işaretlerini retorik yaklaşımlar dikkate alır. Retorik yöntemin güvenilmezliği tespit ederken okuru kullanma

---

<sup>84</sup> James Phelan “Rhetorical Approaches to Narrative”, s. 651-652.

<sup>85</sup> Phelan “Rhetorical Approaches to Narrative”, s. 652-654.

<sup>86</sup> Phelan, James, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, and Ideology*, Columbus: Ohio State University Press, 1996.

<sup>87</sup> Phelan “Rhetorical Approaches to Narrative”, s. 652-654.

biçimi ise daha çok tek tip bir okur üzerinden ve okurun anlatıcıyla olan uyumunu incelemesidir denilebilir.

### 3.4.2. Bilişsel (*Cognitive*) Yöntem

Bilişsel yöntemin genel olarak anlatma pratiğinin zihinsel yönüyle, dolayısıyla okurun da dahil olduğu bir denklemde anlatıyı inceler. Bundan dolayı, bilişsel anlatıbilimin kapsamının aktarımsal olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim David Herman da alanın bu yönüne dikkat çeker ve yalnızca basılı metinlerde değil, aynı zamanda yüz yüze etkileşim, sinema, radyo, haber yayınları ve diğer hikâye anlatma ortamlarında da anlatı ve zihin arasındaki bağlantıyı kapsadığını söyler.<sup>88</sup> Benzer şekilde, bilişsel anlatıbilim, anlatı üretme faaliyeti, anlatı dünyalarını anlamlandırma süreci, anlatı karakterlerinin bilişsel durumları ve eğilimleri de dahil olmak üzere, anlatının tasarımı ve yorumlanmasıyla ilişkili metin içi ya da metin dışı birçok konuda araştırma alanına sahiptir.

Bilişsel anlatıbilimin bakış açısına göre, klasik anlatıbilim çalışmalarının çoğuna şüpheyle yaklaşılmalıdır, çünkü klasik anlatıbilim, sınırlı bir dizi temel türe keyfi bir odaklanma eğilimi göstermiş, anlatıları devam eden ve gözden geçirilebilir bir okur sürecinde yeniden inşa edilecek metinler olarak değil, kendi kendine yeterli ürünler olarak ele almış ve psikolojik, sosyal, kültürel ve tarihi bağlamların güçlerini ve arzularını göz ardı etmiştir. Manfred Jahn, anlatıbilimin yapısalcı döneminin en parlak yıllarında bile okur odaklı “alımlama” çalışmalarının bir karşı çıkış olarak yer bulduğunu belirtir ve Wolfgang Iser, Stanley Fish, Paul Grice, Roland Barthes gibi isimlerin çalışmalarıyla bilişsel anlatıbilimin yolunu açtığını söyler.<sup>89</sup>

Bilişsel yöntemin anlatı güvenilirliğine bakışı ise yine okur odaklıdır. Bu yöntemde, tek tip bir gerçek okurdan ziyade farklı okurların anlatıyla ve anlatıda yer alan tutarsızlıklarla ilişkisinin dikkate alındığı görülür. Dolayısıyla bilişsel yaklaşımların anlatı güvenilirliğini tespit ederken okurdan okura farklılık gösterebilecek tutarsızlıklar üzerine eğildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

---

<sup>88</sup> David Herman, “Cognitive Narratology”, *Handbook of Narratology*, s. 30.

<sup>89</sup> Manfred Jahn, “Cognitive Narratology”, s. 123.

### 3.4.3. Nünning'in Sentezi

Ansgar F. Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches" başlıklı yazısında her ne kadar kendisinin bilişsel yönetime daha yakın olduğunu belirtse de iki yönelimin de belli zaafı olduğunu söyler. Ona göre güvenilir anlatıcının yansıması bilişsel yaklaşımın öne sürdüğü gibi yalnızca okuyucunun referans çerçevelerine ya da okuma geleneklerine bağlı değildir, çünkü metinler ve bu metinleri tasarlayanlar, yani (ima edilen) yazarlar, anlatıcıların işleme biçimlerine çok sayıda kısıtlama getirir. Bununla birlikte retorik yaklaşımlar ise isabetli olsun ya da olmasın, okuyucuların dikkatini güvenilirliğine çekmek için metni ve anlatıcıyı çok çeşitli açık sinyaller ve çıkarım davetleriyle donatan yaratıcı bir fâilin varlığına dair varsayımda bulunur.<sup>90</sup>

Nünning, daha sonra iki yönelimin hemfikir oldukları ve ayrıldıkları temel noktaları belirtir ve sentez fikrini sunar. Ona göre güvenilirliğin tespitinde 1. Yazar ya da ima edilen yazar, 2. Metinsel olgular, 3. Okur tepkisi unsurlarının ilişkisi hemfikir olarak incelense de bu üç unsura atfedilen önemin derecesi farklılık göstermektedir. Bilişsel anlatıbilimciler okuyucu tepkisini ve okuyucuların metinlere getirdiği kültürel çerçeveleri güvenilirliği tespit etmek için en önemli dayanak olarak öne çıkarırken retorik yaklaşımla hareket eden anlatıbilimciler metin ve okur arasındaki dengeyi kurmaya çalışmışlardır. Ancak çoğu kuramcı, bir anlatıcının güvenilirliğini belirlemek için yalnızca sezgisel yargılara dayanmak gerekmediği, çünkü geniş bir yelpazede tanımlanabilir sinyallerin söz konusu güvenilirliği ölçmek için ipuçları sağladığı konusunda hemfikirdir. Bunlar hem metinsel verileri hem de okurun dünya hakkında önceden var olan kavramsal bilgisini içerir. Nihayetinde, bir anlatıcının güvenilir olup olmadığına karar vermek için nihai kılavuzları sağlayan, hem ilgili eserin kendisi tarafından kurulan ve bir yazar tarafından tasarlanan yapı ve normlar hem de okuyucunun bilgisi, psikolojik eğilimi ve değerler sistemidir.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", *Handbook of Narratology*, s. 104.

<sup>91</sup> Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", s. 106.

Güvenilmez anlatıcının tespiti konusunda yukarıda ele alınan iki yaklaşımdan herhangi birini tercih etmenin ya da söz konusu tespiti yaparken bir yöntemi diğerinin önüne koymanın güçlüğü ortadadır. Çünkü bu tespit retorik yaklaşımı göz önüne alarak yapıldığında okuru, bilişsel yaklaşım göz önüne alınarak yapıldığında ise metni ikinci plana atmak anlamına gelebilir. Dolayısıyla bu yaklaşımları birbirine karşıt değil, birbirini tamamlayan yaklaşımlar olarak görmek ve anlatıdaki güvenilmezliği ne metni ne de okuru ihmal ederek tespit etmek yerinde olacaktır.

### 3.5. Güvenilmez Anlatıcı Kavramının Tarihsel Gelişimi

#### 3.5.1. Booth ve Kurmacanın Retoriği

Güvenilmez Anlatıcı kavramını ilk olarak Wayne Clayson Booth tarafından 1961 yılında yayınlanan *The Rhetoric of Fiction* isimli eserde kullanmıştır. Kitap, yayınlanmasından kısa bir süre sonra, erken bir aşamada bile hatırı sayılır bir ilginin hedefi olmuştur. Bunun nedeni, Booth'un edebi eserleri daha önce yalnızca didaktik eserlerin incelendiği şekilde incelenmesini önermesidir. Başlığından da anlaşılacağı üzere, Booth'un geniş kapsamlı çalışması, kabaca, retorik analiz yöntemlerinin daha önce böyle bir yaklaşımın uygun görülmediği kurmaca metinlere uygulanmasını önerir.<sup>92</sup> Kitabın önsözünde Booth, didaktik kurmacayla ya da propaganda metinleriyle değil, epik kurmacayla ilgilendiğini açıkça belirtir:

Kurmacanın retoriği üzerine yazarken didaktik kurmacaya, yani propaganda ya da talimat için kullanılan kurmacaya pek ilgi göstermedim. Benim konum didaktik olmayan, okurlarla iletişim kurma sanatı olarak görülen kurmacanın tekniği - bilinçli ya da bilinçsiz olarak kurmaca dünyasını okura empoze etmeye çalışan epik, roman ya da öykü yazarının kullanabileceği retorik vasıtalarıyla ilgileniyorum.<sup>93</sup>

Booth'un kurmacanın tekniği ve retoriğine olan bu ilgisini, ahlaki konuların kurmaca vasıtasıyla nasıl iletildiği sorusu takip eder. Bu iletimi kitabın temel meselelerinden biri haline getiren Booth, kurmaca eserleri ahlaki açıdan normatif dünyalar olarak görmüş ve bir değerler sistemini alıcıya aktarmak için kullanılan anlatı

<sup>92</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 42-43.

<sup>93</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 9.

araçlarıyla ilgilendiği bir epik metin retoriği geliştirmiştir. Bunu yaparken onun temel meselesi ise karakterlerle kurulan ahlaki bağın artırılması ya da bastırılmasıdır.<sup>94</sup>

Booth'un etik ve retoriğe olan ilgisi bu eserle sınırlı değildir. Öyle ki, bir süre Mormon Kilisesinde misyonerlik de yapmış olan Booth, çeşitli vesilelerle bu ilginin biyografik yönlerine dikkat çeker. "Mormon kilisesi için misyonerlik yaptığım dönemden bu yana en açık misyonerlik çalışmam, büyük ölçüde gerçek ya da edebi kişilerin, karakterlerin ve benliklerin retorik tarafından nasıl oluşturulduğu, geliştirildiği ya da alçaltıldığı üzerine odaklandı."<sup>95</sup> Dolayısıyla, Booth'u bu eseri yazmaya götüren nedenlerden birinin kurmaca eserlerin retorik yönü olduğunu söylemek mümkündür.

*Kurmacanın Retoriği* ile Booth hem 1960'ların mevcut poetika tartışmalarına yeni bir soluk getirmiş hem de edebiyat dünyasının hâkim görüşü olan Yeni Eleştiriye de karşı çıkmıştır demek yanlış olmaz. Öyle ki Yeni Eleştirinin tartışılmaz bir şekilde kabul gördüğü o yıllarda söz konusu eserin bir metnin kendi anlamından / varlığından ziyade "yapıldığı" fikrinden hareket etmesi, yazar ve okur arasındaki iletişime odaklanması ve okurun izlenimlerine önem vermesi gibi nedenlerden dolayı devrinin mevcut fikirlerine bir karşı çıkış olarak görülmesi olağandır. Dolayısıyla Booth'un bu eserde Yeni Eleştirinin safsata olarak saptadığı yanlışlardan birine düşmeden edebiyat tartışmalarına yazar ve okuru yeniden dahil etmeyi hedeflediği söylenebilir.<sup>96</sup>

Eserin "Sanatsal Saflık ve Kurmanın Retoriği", "Kurmacada Yazarın Sesi" ve "Gayrişahsi Anlatı" başlıklı üç bölümden oluştuğu görülse de aslında -yukarıda belirtilen hedef doğrultusunda- kabaca iki şeyi amaçladığı söylenebilir. Bunlardan ilki anlatıyı retorik açıdan ele alma fikrini gerekçelendirmek, ikincisi ise bu fikri uygulamaya koymak olarak sınıflandırılabilir. Booth söz konusu uygulamayı *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Emma*, *The Liar* ve *The Turn of the Screw* gibi eserleri inceleyerek gerçekleştirir.

*Kurmacanın Retoriği*'nin temel argümanı aslında yazarın metindeki varlığından kaçışı olmadığı düşüncesidir. Ona göre yazarın yargısı nasıl arayacağını bilenler için her zaman oradadır. Yazar kılık değiştirmeyi, kendini gizlemeyi bir dereceye kadar seçebilse de tamamen kaybolmayı seçemez. Bu nedenle Booth, edebî metinlerin retorik analizinin sadece meşru değil, mutlak bir gereklilik olduğunu düşünür.<sup>97</sup> Aslında, *Kurmacanın*

<sup>94</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 43-44.

<sup>95</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 44.

<sup>96</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 48-49.

<sup>97</sup> Kindt ve Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, s. 47.

*Retoriği*'nden önce de Booth'un 1952 tarihli "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy" adlı çalışması ve 1954 tarihli "Tristram Shandy and its Precursors: The Self-Conscious Narrator" adlı doktora tezi benzer bir düşünceden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Başka bir deyişle, yazarın her daim *orada* olduğu düşüncesi ve bunun retorik ve etik merkezli incelenmesi Booth'un kariyeri boyunca peşinden gittiği bir düşüncedir.

Yazarın her daim *orada* olduğu düşüncesi *The Rhetoric of Fiction*'da -bu çalışmanın önceki bölümlerinde detaylı olarak incelendiği üzere- "ima edilen yazar" olarak kavramsallaştırılır. Booth, "güvenilmez anlatıcı" kavramını da bu noktadan, yani ima edilen yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiden ve/veya boşluktan hareketle tanımlar.

Booth, güvenilmez anlatıcı kavramını "mesafe farklılıkları" altbaşlığı içerisinde inceler. Ona göre anlatıcılar olay örgüsüne direkt olarak dahil olup olmamalarından bağımsız, diğer karakterlerle, okurla ve yazarla belli bir mesafeye sahiptirler ve bu mesafenin türü ve boyutu değişkenlik gösterir: "Her okuma deneyiminde yazar, anlatıcı, diğer karakterler ve okur arasında zımni bir diyalog vardır. Bu dört unsur ister ahlaksal veya düşünsel, ister estetik ve hatta fiziksel olsun, herhangi bir değer ekseninde, özdeşleşmeden tümüyle karşıt olmaya kadar farklı şekillerde birbirleriyle ilişkilenebilirler."<sup>98</sup> Booth, her ne kadar bütün olasılıkları kapsamanın mümkün olmadığını söylese de söz konusu mesafelerin farklı türlerini beş ölçüt altında ele alır: "1. Anlatıcının mesafesi zımni yazarın mesafesinden daha az ya da daha çok olabilir. 2. Anlatıcının mesafesi anlattığı hikâyede bulunan karakterlerin mesafesinden daha az ya da daha çok olabilir. 3. Anlatıcı okurun kendi normlarına daha yakın ya da daha uzak olabilir. 4. Zımni yazar, okura daha yakın ya da daha uzak olabilir. 5. Zımni yazar, (okuru da beraberinde taşıyan yazar) diğer karakterlerden daha uzak ya da daha yakın olabilir."<sup>99</sup> Booth, söz konusu ölçütleri örnekendirirken bu mesafelerin ahlaki, düşünsel, zamansal, fiziksel ve duygusal olarak çeşitlendirilebileceğini belirtir.

Tüm bunların yanı sıra Booth, mesafeler arasında belki de en önemli gördüğü türün zımni yazarla anlatıcı arasındaki mesafe olduğunu söyler ve anlatı güvenilmezliğini anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olmasından ya da kullanılan kipten çok etik değerlerle ilişkilendirir:

---

<sup>98</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 167.

<sup>99</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 168-170.

Pratik eleştiri için bu tür mesafelerin belki de en önemlisi, yanılabilir ya da güvenilmez anlatıcı ile okuru beraberinde götürerek anlatıcıyı yargılayan zımnî yazar arasındaki mesafedir. Bakış açısını tartışmanın sebebi edebi etkilerle nasıl ilişkilendiğini bulmaksa, bir yargıda bulunabilmemiz için anlatıcının ‘ben’ mi yoksa ‘o’ mu olduğuna, imtiyazlı mı yoksa sınırlı mı olduğuna kıyasla ahlaki ve düşünsel nitelikleri kesinlikle daha önemlidir. Anlatıcının güvenilir olmadığı ortaya çıkarsa, bize anlattığı hikayenin toptan etkisi de değişecektir.<sup>100</sup>

Booth daha sonra konu ile alakalı terminolojinin yetersizliğine vurgu yapar ve güvenilir ve güvenilmez anlatıcının sınırları belirler: “Anlatıcılardaki bu tür mesafe için terminolojimiz fena halde yetersizdir. Daha iyi terimler olmadığı için, eserin normlarına (yani zımnî yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir* diyorum, uygun olmayana da *güvenilmez* diyorum.” Görüldüğü üzere anlatı güvenilirliği meselesi ima edilen yazar ve anlatıcı arasındaki mesafeden ve / veya bu kavramların birbiriyle olan ilişkisinden yola çıkılarak “güvenilir anlatıcı” ve “güvenilmez anlatıcı” şeklinde kavramsallaştırılır. Buna göre anlatıcı ile ima edilen yazarın birbirine yakın olmaları anlatıyı güvenilir kılarken uzak olmaları güvenilmezliği ortaya çıkarır.

Anlatının güvenilirlik olması, yani güvenilir anlatıcı kavramı güvenilmez anlatıcı kadar tartışmalı değildir. Nitekim Booth’un tanımı da bu yöndedir. İma edilen yazarla anlatıcı arasındaki mesafe uzak değilse, yani anlatıcı ima edilen yazarın sınırları içerisinde bulunuyorsa güvenilirdir. Güvenilmezlik ise söz konusu mesafenin uzaklaştığı, anlatıcının ima edilen yazarın sınırlarını özellikle ahlaki ve düşünsel anlamda aştığı noktada söz konusu hale gelir.

Güvenilmezlik söz konusu olduğunda çoğu okur bunu anlatıcının aldatma potansiyeliyle ilişkilendirir. Ancak Booth güvenilmezliğin direkt olarak aldatmayla / yalan söylemekle ilgili olmadığını belirtir:

Ayrıca, kasten aldatıcı olan anlatıcılar bazı modern romancıların (Camus, Düşüş; Calder Willingham, *Natural Child vs.*) ana kaynaklarından biri olmasına rağmen, güvenilmezlik normalde yalan söylemekle de ilgili değildir. Güvenilmezlik çoğunlukla James’in bilinçsizlik (inconscience) dediği bir meseleyle ilgilidir; anlatıcı hatalıdır ya da yazarın ondan esirgediği niteliklere sahip olduğunu sanmaktadır. Veyahut da Huckleberry Finn’deki gibi anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia ederken yazar arkasından sessizce onun erdemlerini övmektedir.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 170.

<sup>101</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 171.

Huckleberry Finn örneğinden de anlaşılacağı üzere, Booth'un güvenilmez anlatıcı tanımını bütünüyle anlatıcı ve ima edilen yazar arasındaki mesafeye dayanır. Bu durum çoğu zaman anlatıda kullanılan ironi ile de birlikte tartışılır. Nitekim ironi ve onun kullanımı güvenilmez anlatıcı kavramının gelişiminde bir tartışma konusu olarak kendine yer bulur. Öyle ki, okur eğer anlatıda yer alan güvenilmezliğin ima edilen yazarın ironi amaçlı kullandığı bir unsur olduğunu fark ederse ve dolayısıyla ima edilen yazar ve anlatıcı arasında bir mesafe olduğunu keşfederse onunla ima edilen yazar arasında "tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık"<sup>102</sup> oluşur. Bununla birlikte, Booth tek başına ironinin bir anlatıcısı güvenilmez yapmayacağını söyler: "Büyük güvenilir anlatıcılardan çoğunun bol miktarda tesadüfi ironi ye başvurduğu, bu yüzden de aldatıcılık potansiyeli taşımak bakımından 'güvenilmez' olduğu doğrudur. Ama zor ironi bir anlatıcısı güvenilmez yapmaya yetmez."<sup>103</sup>

Bu noktada anlatıcı ve onun aldatma potansiyeline ayrı bir parantez açmak yerinde olacaktır. Tekrar ele almak gerekirse, anlatıcının söz konusu bu durumu elbette onu güvenilmez yapan etkenlerden biridir. Bununla birlikte, Booth'un cümlelerinden de anlaşıldığı üzere, anlatıcının aldatma potansiyeli taşıması ile bunu kasten ya da bilinçsiz olarak yapması bakımından iki ayrı şekilde karşılaşılır. Booth burada bilinçsizliği önceler ve edebi eserlerde bu tip güvenilmezlikle de karşılaşıldığını belirtir. Yani anlatıcı çoğu zaman kendi güvenilmezliğinin farkında değildir. Anlatıda yer alan bu güvenilmezlik izlenimini fark etmesi gereken unsur ise okurdur. Dolayısıyla, tıpkı ima edilen yazar bahsinde olduğu gibi, güvenilmez anlatıcı kavramı da okuru anlatıya dahil etme uğraşının bir sonucu olarak okunabilir. Nitekim Booth da güvenilmez anlatıcıların yazarın normlarından ayrılma biçimlerine göre ciddi farklılıklar taşıyabileceğini ve bu durumu okurun etkin çıkarım gücüyle fark etmesi gerektiğini belirtir:

Demek ki güvenilmez anlatıcılar yazarın normlarından ne kadar ve hangi yönde ayrıldıklarına göre ciddi farklılıklar gösterirler; daha eski olan "ton" terimi, tıpkı şu anda moda olan "ironi" ve "mesafe" terimleri gibi, ayırt etmemiz gereken pek çok etkiyi kapsar. Barry Lyndon gibi bazı anlatıcılar ilginç bir zindelik dışında her türlü erdem bakımından yazardan ve okurdan mümkün merteye "uzağa" yerleştirilmiştir. James'in *The Spoils of Poynton*'ındaki Fleda Vetch gibi bazı anlatıcılar ise yazarın beğeni, yargı ve ahlaki duygu

---

<sup>102</sup> Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 121.

<sup>103</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 171.

ideallerini temsil etmeye yaklaşırlar. Tüm bunlar güvenilir anlatıcılara nazaran okurun çıkarım güçlerinin daha etkin kullanılmasını gerektirir.”<sup>104</sup>

Booth, güvenilmezliğe benzer şekilde, anlatıcının yanılıp yanılmama durumunun da tespitinin güçlüğüne dikkat çeker:

Güvenilir anlatıcılar da güvenilmez anlatıcılar da başka anlatıcılar tarafından desteklenmeyebilir ya da düzeltilmeyebilir (The Horse's Mouth'ta Gully Jimson, Bellaw'un Yağmur Kral'ındaki Henderson), veya desteklenebilir ya da düzeltilebilir (The Master of Ballantrae, Ses ve Öfke). Kimi zaman bir anlatıcının yanılabilir olup olmadığını veya ne ölçüde yanılabilir olduğunu anlamak neredeyse imkansızdır; kimi zaman da açıktan doğrulamalar ya da çatışan tanıklıklar çıkarım yapmayı kolaylaştırır.<sup>105</sup>

Görüldüğü üzere, güvenilmez anlatıcı kavramını direkt olarak kendini ele veren bir unsur olarak görmemek, ancak okurun yeterli düzeyde çabasıyla açığa çıkarılabilecek bir anlamı olduğunu kavramak gerekir.

### 3.5.2. Booth'dan Sonra Kavramın Gelişimi

*Kurmacanın Retoriği*'nde Booth'un anlatı güvenilmezliğini ima edilen yazar ve anlatıcı arasındaki mesafeye dayandırması ve meseleyi özellikle ahlaki açıdan ele alması söz konusudur. Booth'dan sonra konuya dair çalışmaları bulunan hemen her isim bu düşünceler hakkında fikir belirtmek ve kendi tezlerini bu düşüncelerin yanına ya da karşısına yerleştirmek durumunda kalmışlardır. Seymour Chatman, Rimmon-Kenan, Nünning, James Phelan ve Dan Shen gibi araştırmacıların konu hakkındaki fikirleri ve verdikleri örnekler sayesinde güvenilmez anlatıcı kavramı nispeten daha sarıh hale gelmiştir. Nünning, söz konusu bu çalışmaların temel olarak dört temel alanda yapılageldiğini belirtir:<sup>106</sup>

1. Güvenilmez anlatıcı kavramının tanımı
2. Farklı güvenilmezlik modelleri
3. Güvenilmez anlatıcının metinsel ipuçları
4. Okurun, metnin ve ima edilen yazarın rolleri

<sup>104</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 171.

<sup>105</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 172.

<sup>106</sup> Nünning, “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches” s. 90.

Söz konusu arařtırmacılarđan bazıları ima edilen yazar kavramının bir anlatıcının güvenilirliğini belirlemek için güvenilir bir temel sağlamadığına işaret etmişlerdir. Örneğin Rimmon-Kenan ima edilen yazarın normlarına ulaşmanın oldukça zor olduğunu belirtir. Ona göre güvenilirlikten bahsetmek için üç unsurun gerekliliği söz edilebilir:

1. Anlatıcının sınırlı bilgisi,
2. Anlatıcının kişisel müdahalesi,
3. Anlatıcının sorunlu değer yargıları.

Anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olması, onun olayları yanlış ve/veya eksik anlatmasına/yorumlamasına neden olabilir. Bunun yanı sıra anlatıcı olaylara kişisel müdahalesinden ve değer yargılarının ima edilen yazarınkiyle örtüşmemesinden dolayı olayları saptırabilir.

Rimmon-Kenan güvenilir anlatıcıyı direkt olarak şüpheyle ilişkilendirir ve anlatıyı okurun bir şekilde şüphe duyacağı duruma getiren unsura güvenilir anlatıcı adını verir. Bu durumda güvenilir bir anlatıcıdan olayları doğru aktarması ve olaylara dair vardığı yargıların doğru olması beklenirken, bu unsurlardaki bir eksiklikten güvenilirliğin doğduğu söylenebilir. Yani Rimmon-Kenan güvenilir anlatıcı kavramına hem öyküyü hem yorumu dahil eder. Fakat bu durumda da hala okurun duyduğu şüphenin ve dolayısıyla oluşan güvenilirliğin, anlatıcının olaylara müdahil olup yanlış bilgi vermesinden mi yoksa yukarıda dile getirilen diğer unsurlardan eksik bilgi ya da şüpheli değer yargılarına sahip olmasından mı kaynaklandığı sorunu muğlaklığını korur.<sup>107</sup>

Söz konusu bu muğlaklığın farkında olan araştırmacılar güvenilirliğe neden olan kaynakları ortaya koyup farklı güvenilirlik modelleri geliştirmişlerdir. Susan Lanser bu konuda çalışması bulunan ilk isimlerden biridir. Ona göre güvenilirlik iki şekilde görülebilir. Bunlardan ilki anlatıcının olayları okurun şüphe duyacağı bir şekilde yorumlamasından doğan güvenilirlik, ikincisi ise anlatıcının yorumlarının geleneksel değer yargılarıyla uyuşmamasından doğan güvenilirlik olarak özetlenebilir. Benzer şekilde Olson da söz konusu bu iki çeşit güvenilir anlatıcıyı “olgusal güvenilirlik” (*unreliable narrator*) ve “normatif güvenilirlik” (*untrustworthy narrator*) olarak adlandırır. Yanılabilir anlatıcıyı, yani anlatıcının olayları okurun şüphe duyacağı bir

---

<sup>107</sup> Nünning, “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches”, s. 92-93.

şekilde yorumlamasından doğan güvenilmezliği olgusal, anlatıcının yaptığı yorumların geleneksel değer yargılarıyla uyuşmamasından doğan güvenilmezliği ise normatif olarak kavramsallaştırır. Olson, bu iki güvenilmezlik türünün okuyucularda farklı tepkiler ortaya çıkardığını fark etmiş ve bu şekilde çeşitlendirmiştir.<sup>108</sup>

Lanser ve Olson'un güvenilmezlik konusunda yaptığı bu ayırım her ne kadar bazı anlatıbilimciler tarafından kabul görmüşse de güvenilmez anlatıcı kavramı üzerindeki tartışmaları sona erdirdiği söylenemez.

Güvenilmezlik konusunda yapılan söz konusu bu ayrımlardan belki de en kapsamlısı James Phelan tarafından ortaya konur. Dan Shen, "Unreliability" başlıklı makalesinde Phelan'ın görüşlerini özetler.<sup>109</sup> Phelan'a göre bir anlatıcının üç ana işlevinden söz edilebilir:

1. Aktarma
2. Yorumlama
3. Değerlendirme

Söz konusu bu üç işlevi anlatıcılar aynı anda ya da sırayla yerine getirebileceklerini söyleyen Phelan, daha sonra bu işlevlerin ışığında güvenilmezliği üç ana eksene indirgeyerek sınıflandırır:

1. Olgular ekseni
2. Değerler ya da etik ekseni
3. Bilgi ve algı ekseni

Özellikle sonuncusunun kavramı ortaya atan Booth tarafından diğer iki eksene göre daha az ilgi gördüğünü söyleyen Phelan, daha sonra tüm bu bilgiler ışığında güvenilmezliği "yanlış" ve "eksik" olmak üzere iki temel kategori altında toplam altı çeşit güvenilmezlikten söz eder.

1. Yanlış aktarma, yanlış yorumlama, yanlış değerlendirme
2. Eksik aktarma, eksik yorumlama, eksik değerlendirme

Söz konusu bu iki kategori arasındaki temel fark anlatıcının ilkinde hatalı, ikincisinde ise yetersiz olmasına dayanır. Ayrıca bu altı güvenilmezlik çeşidinden her biri genellikle diğerleriyle etkileşim halindedir. Örneğin, yanlış aktarma, anlatıcının yetersiz bilgisinin

---

<sup>108</sup> Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", s. 93-94.

<sup>109</sup> Dan Shen, "Unreliability", s. 896-897.

veya yanlış değer yargılarının bir sonucu olabilir ve bu nedenle yanlış yorumlama veya yanlış değerlendirme ile birlikte olabilir. Bunun yanı sıra, anlatıcının bir yönden güvenilir, diğer yönden güvenilmez olduğu durumlar da görülebilir: örneğin, anlatıcının olayları doğru bir şekilde aktarması, ancak yanlış yorumlaması ve / veya yanlış değerlendirmesi söz konusu haline gelebilir.

Phelan'ın güvenilmez anlatıcı hakkındaki fikirleri kendisinden önceki tartışmaları kapsamıyla öne çıkar. Kavrama anlatıcının işlevleri üzerinden yaklaşım onu üç eksen üzerine yerleştiren ve iki temel kategori üzerinden toplam altı farklı güvenilmezlik çeşidi belirleyen Phelan'ın modeli kavram üzerindeki karmaşa ve belirsizliğin belli ölçüde giderilmesini sağlar.

Güvenilmez anlatıcı kavramına Booth'un *Kurmacanın Retoriği*'nde dile getirdiği fikirleri üzerinden yaklaşan Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı* başlıklı kitabında kavramın ima edilen yazar ve anlatıcı arasındaki mesafeden doğduğu fikrine katılır ve bu fikre açıklık getirir:

Bir anlatıcıyı güvenilmez yapan şey, onun değerlerinin, ben anlatıcının<sup>110</sup> değerlerinden çarpıcı bir şekilde ayrılmasıdır. Bu durumda anlatının geri kalanı ("yapıtın normu") anlatıcının sunuşuyla çatışır ve böylece anlatıcının "işin aslını" anlatma yeteneği ya da dürüstlüğü sorgulanır hale gelir. Güvenilmez anlatıcının, ben anlatıcıyla çelişmesi gerekir, aksi halde güvenilmezliği ortaya çıkmaz.<sup>111</sup>

Güvenilmez anlatıda anlatıcının aktardıkları, ima edilen okurun öykünün asıl amaçları hakkındaki kanılarına aykırıdır. Öykü, söylemin altını oyar. Satır aralarında 'okuma yaparak' olayların ve varlıkların 'öyle' olamayacakları çıkarımına varır, böylece anlatıcıyı zan altında bırakırız. Bu nedenle güvenilmez anlatı, ironik bir biçimdir. Uyuşum, Booth'un ortaya koyduğu kararlı ironinin dört özelliğini bütünüyle tatmin eder. İma edilen okur, öykünün akla yatkın bir yeniden inşası ile anlatıcı tarafından aktarılanlar arasında bir çelişki olduğunu sezer. İki kurallar bütünü birbiriyle çatışır ve örtük kurallar bütünü bir kez farkedildiğinde, bu çatışmayı kazanması gerekir. Ben anlatıcı ima edilen okurla gizli bir iletişim kurar.<sup>112</sup>

Chatman'ın güvenilmez anlatıcıyla ilgili görüşlerinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri meselenin ahlaki boyutuna getirdiği itirazdır:

Ben anlatıcı, anlatının normlarını ortaya koyar ancak Booth'un, bunların ahlaki olduğu konusundaki ısrarı gereksizdir. Normlar genellikle öyküyle olan ilişkilerini daha önce ele

<sup>110</sup> Chatman ima edilen yazar yerine ben anlatıcı kavramını kullanır.

<sup>111</sup> Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 138.

<sup>112</sup> Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 217.

aldığımız kültürel kurallardır. Gerçek yazar, ben anlatıcısı yoluyla istediği normu ortaya sürebilir. Gerçek Celine’i ya da Montherlant’ı, Gecenin Sonuna Yolculuk’da ya da Les Jeunes Filles’de ben anlatıcısının neden olduğu şeylerden ötürü suçlamak, gerçek Conrad’ı Gizli Ajan ya da Batılı Gözler Altında romanlarının ben anlatıcısının gerici eğilimlerinden sorumlu tutmaktan (ya da aynı biçimde, Dante’yi, İlahi Komedya’ nın ben anlatıcısının katolik düşünceleri için suçlamaktan) daha anlamlı değildir. Kimse ahlaki bakımdan, oyunbaz ben anlatıcılar tarafından “baştan çıkartılamaz”. Onların evrenini etik olarak değil estetik olarak kabul ederiz. “Ben anlatıcı”yı bir yapısal ilke olarak, ahlaki, politik ya da kişisel olarak takdir edebileceğimiz ya da edemeyeceğimiz belli bir tarihi figürle karıştırmak, kuramsal girişimimizi ciddi anlamda baltalayacaktır.<sup>113</sup>

Chatman’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, onun asıl karşı çıktığı şey Booth’un tüm bu güvenilirlik meselesini etik üzerinden ele almasıdır. Chatman ise anlatı evreninin etiğin değil estetiğin bir konusu olduğunu açıkça vurgular.

Güvenilmez anlatıcı kavramına dair çalışmaları bulunan bir diğer isim de Ansgar Nünning’dir. Nünning kendisinden önce yapılan çalışmaları kavramın metin içi göstergeleri üzerinden yorumlar. Ona göre güvenilirliğin metinsel göstergeleri; iç tutarsızlıklar, hikâye ve söylem arasındaki çatışmalar, aynı olayın çok perspektifli anlatımları ve sözlü özel durumlar gibi özellikleri içerir. Bir anlatıcının güvenilirlik derecesini ölçmeye çalışırken okuyucular aynı zamanda normlar, kültürel modeller, genel kültür, kişilik teorisi ve (örneğin psikolojik) normallik standartları gibi metin dışı referans çerçevelerinden de yararlanırlar. Üzerinde anlaşmaya varılan, genel kabul görmüş ahlaki ve etik normları veya belirli bir kültürün normal psikolojik davranışın temeli olarak kabul ettiği standartları ihlal eden anlatıcıların genellikle güvenilir olmadığı kabul edilir.<sup>114</sup>

Son olarak, yine Nünning, güvenilir anlatının çağdaş anlatabilim çalışmaları arasında bu kadar merkezi bir konu haline gelmesini sorgular ve buna dair belli çıkarımlarda bulunur. Ona göre kavramın merkezileşmesinin dört temel nedeni vardır:<sup>115</sup>

1. Anlatıcının güvenilirliği konusu son derece zengin bir temadır ve bir dizi ilgi çekici teorik problemi içerir (örneğin, ima edilen yazara ihtiyacımız olup olmadığı sorusu ve okuyucuların metinsel tutarsızlıkları ve belirsizlikleri nasıl müzakere ettiğine dair aynı derecede karmaşık soru).
2. Güvenilmez anlatı estetik ve etiğin yanı sıra betimleme ve yorumlamanın da kesişim noktasında yer aldığından, bir anlatıcının güvenilir olup olmadığına

<sup>113</sup> Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 138-139

<sup>114</sup> Nünning, “Reliability” s. 647.

<sup>115</sup> Nünning, “Reliability”, s. 90

dair herhangi bir kararın geniş kapsamlı yorumsal sonuçları olması nedeniyle önemli kuramsal ve yorumsal sorgulamaları bir araya getirir.

3. Güvenilmez anlatımın hem modern hem de postmodern kurguda çok yaygın olması hem her eleştirmene hem de alışlagelmiş güvenilmez anlatıcı tanımımıza büyük bir meydan okuma sağlar.
4. Bir fenomen olarak güvenilmez anlatı elbette kurmaca ile sınırlı değildir; türler, medya ve farklı disiplinler arasında geniş bir anlatı yelpazesinde bulunabilir.

Bu dört madde, son dönemde güvenilmez anlatıcının merkezi bir konuma gelmesinin farklı nedenleri olarak incelenir.

Görüldüğü üzere, kavramı ortaya atan Booth, meseleyi kurmaca eserlerin retorik yönü üzerine kurmuş ve etik merkezli bir inceleme ortaya koymuştur. Bunu yaparken de yazarın retorikten kaçamayacağı fikrinden hareketle düşüncelerini geliştirmiştir. Bu düşüncelerin metin içindeki karşılığının ise ima edilen yazarla anlatıcı arasındaki mesafe olduğu söylenebilir. Nitekim Booth'a göre güvenilmez anlatıcı da bu mesafeden doğar. Booth'dan sonra da kavram üzerine çalışmalar devam etmiş, Seymour Chatman, Rimmon-Kenan, Nünning, James Phelan ve Dan Shen gibi araştırmacıların dahil olduğu bu çalışmalarla kavramın bazı yönleri açığa çıkarılmıştır.

#### 4. GÜVENİLMEZ ANLATICININ GÖRÜNÜMLERİ

“O bilmiyor, ben biliyorum; ben anlatıcıyım.”

Altı Ay Bir Güz / Bilge Karasu

1980 sonrası Türk edebiyatında güvenilir anlatıcının görünümüne ayrılan bu bölümde Adalet Ağaoğlu, Ayfer Tunç, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk ve Vüs’at O. Bener’in seçilen romanları dört alt başlık altında tartışılmıştır. Bu bağlamda, *Kara Kitap*, *Beyaz Kale* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanları “Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası* romanları “Rüya-Gerçek İkileminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında; *Gece*, *Buzul Çağının Virüsü* ve *Suzan Defter* romanları “Anlatıcı Değişiminden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında ve son olarak *Altı Ay Bir Güz* ve *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları* romanları “Kurmaca-Gerçek Sınırının İhlalinden Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında incelenmiştir.

1980 sonrası Türk romanında modernist ve postmodernist özelliklerle sık karşılaştığı, bu durumun ister istemez anlatı güvenilmezliğinin kullanımını da artırdığı söylenebilir. Dolayısıyla bu dönemde güvenilir anlatıcının görüldüğü ancak bu teze alınamayan birçok eserden söz edilebilir. Ele alınan yazarların diğer eserlerinden bazıları buna örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra, Murat Menteş, Nazlı Eray, Pınar Kür, Barış Bıçakçı, Faruk Duman, Güray Süngü, Leyla Erbil, Ahmet Altan, Erhan Bener, Selim İleri, Fatih Baha Aydın gibi birçok ismin romanlarında güvenilir anlatıcıdan bahsetmek mümkündür.

##### 4.1. Rüya – Gerçek İkileminden Doğan Güvenilmezlik: *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası*

Anlatıyı güvenilir kılan, okuru anlatıcıdan ve dolayısıyla anlatıdan şüphe duyar hale getiren, metni belirsizleştiren etmenlerden belki de en önemlisi anlatıcının kendi anlattıklarına yabancılaşması, kendi kendinden şüphe etmesidir. Öyle ki kendi anlattığı hikâyenin gerçekliğinden şüphe eden bir anlatıcıya sahip olan anlatı, okur nezdinde de şüphelerle yaklaşılacak bir konumda bulunur. Söz konusu bu belirsizliği oluşturan şüphe

unsuru ile farklı anlatılarda farklı şekillerde karşılaşılabılır. Bu bölümde ele alınacak *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası* romanlarında şüphenin ortaya çıkma nedeni ise kurmacayı bütünüyle belirsiz, muğlak bir hale getiren düş-gerçek sorgulamasıdır.

Bir anlatıda kurmacanın gerçekliğini okura sorgulatan herhangi bir unsur anlatının güvenilir kabul edilmesi için yeterli bir sebep olarak görülür. Çünkü -daha önce de ifade edildiği üzere- anlatıya şüphe dahil olduğu anda onun güvenilirliği söz konusu hale gelir. *Kılavuz* ve *Puslu Kıtalar Atlası*'nda söz konusu sorgulamayı ve dolayısıyla güvenilirliği daha katmanlı bir yapıya büründüren şeyse okurun yanı sıra anlatıcı / karakter gibi metin içi unsurların da kendi anlattıklarına karşı aynı sorgulamayı yaşamasıdır.

*Kılavuz*, Bilge Karasu yazını arasında sık rastlanmayan, görece belirgin bir olay örgüsüne sahip olmasıyla öne çıkar. Ancak yine de içerisinde birçok belirsizlik, karanlık bırakılmış nokta barındırması sebebiyle “anlamı okura hazırlanmış sunulmuş metinlerden değil”dir.<sup>116</sup> Roman, baş karakter ve ben-anlatıcı Uğur’un bir tatil kasabasında geçirdiği toplam on beş günlük bir sürenin yine Uğur’un tuttuğu notlar üzerinden anlatımıdır. Üç bölümden oluşan romanın ilk bölümü Uğur’un Yılmaz Bey’in evinde geçirdiği ilk güne, ikinci bölüm de yine bu evde geçirilen on üç güne ve üçüncü bölüm ise on dört ve on beşinci günle birlikte, Uğur’un Yılmaz Bey’e yazdığı anlaşılabilir bir mektuba odaklanmıştır. Bu süre zarfında Uğur’un diğer karakterler Yılmaz Bey, Mümtaz Bey ve İhsan’la ilişkileri romanın gidişatını belirler.<sup>117</sup>

Romanın ana aksını oluşturan en büyük izlek “düş” olarak ifade edilebilir. Nitekim anlatılan olaylar dizisi, “üçüncü düşü gördüğü gecenin sabahı”<sup>118</sup> başlar ki bununla okur metnin henüz ilk cümlesinde karşılaşır. Söz konusu üç düş metinde ters sırayla anlatılır. Üçüncü düş, ölmek üzere olan bir gencin çocukluğuna ve yaşlılığına gidip gelmesini; ikincisi, düşü görenin öldürdüğü insanlarla olan karşılaşmayı; ilki ise düşü görenin birini ya da birilerini öldürdüğü için suçlanmasını konu alır.<sup>119</sup> Oruç Aruoba, metnin “bir bütün olarak tek düş” halinde de okunabileceğini ileri sürer. Söz konusu bu rüyalar sebebiyle artık baş karakter Uğur da neyin gerçek neyin rüya olduğuna karar

<sup>116</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İletişim Yayınları, İstanbul 2014. s. 137.

<sup>117</sup> Tuncay Bolat, “Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale 2019. s. 222.

<sup>118</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul 2019, s. 9.

<sup>119</sup> Hilmi Tezgör, “Kılavuz’un Bahçeleri”, *Bilge Karasu’yu Okumak* haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 124.

veremez ve bu şüpheyi sözlü olarak da birçok kez dile getirir. Dolayısıyla anlatının bütününe yayılan bu düş meselesi, anlatı gerçekliğinin okur tarafından da sorgulanmasına sebep olur. Artık anlatılanlara rüya şüphesiyle yaklaşılr ve bu şüphe bütün metni belirsiz kılar.

Uğur'un anlatı boyunca rüya ve uyanıklık arasında bocalaması, neyin gerçek neyin rüya olduğuna karar veremez durumda olması ve dolayısıyla kişiliğinin belirgin sınırlarını çizememesi anlatıyı muğlaklaştırır. Dahası, anlatıcının rüya ile olan bu ilişkisi, güvenilmezliğin tespiti konusunda Booth'un ısrarla vurguladığı "bilinçsizlik" durumuna da örneklik teşkil eder. Söz konusu rüya sorunu ve rüya ile gerçeğin iç içe geçmesi, romanın kurulumunda da en önemli unsurlardan birini oluşturur. Nitekim romanın ilk cümlelerinde anlatı zamanını nitelemek için rüyaya gönderme yapılır:

Gazetede ki ilanı, üçüncü düşü gördüğüm gecenin sabahı okudum. Kıpırtısız denizin ışıltısı, gazetenin yanından gözüme ulaşıyor, yataktan kalkalı yarım saat bile olmadığı halde, uykumu getiriyordu. Bir iki kez, satırlar büyür, anlayamadığım tuhaf söz bileşimleri üretir oldu; "düş görüyorum," dedim kendi kendime; silkinip baştan okumağa çalıştığımda aynı satırlar başkentteki taksi saatlerinin yeniden ayarlandığını, ya da, denetlenen bir şekerleme fabrikasında sağlığa zararlı boyalar kullanıldığının saptandığını söylüyordu.<sup>120</sup>

Henüz ilk cümlelerde rüyanın bu şekilde ön plana çıkarılması, metnin ilerleyeceği bilinçsiz / belirsiz düzlemi göstermesi açısından önemlidir. Söz konusu bu bilinçsizliğin göstergesi sayılabilecek unsurlardan biri, Uğur'un rüya ile uyanıklık arasında bocaladığı, gerçeği rüya, rüyayı gerçek zannettiği durumlardır:

Genişçe bir eski zaman yazı masasının ardında oturuyordu. Sağındaki bir koltuğu gösterdi. Adamı tanyordum; daha doğrusu, yüzü çok bildikti. Her günkü adsız yüzler arasından her gün belli bir noktada rastladığımız için seçtiğimiz, bilir olduğumuz yüzler gibi. Ya da, belli, ama şimdi hiç çıkaramadığım, sık sık gelip gittiğim bir yerde, her gidişimde gördüğüm bir yüz gibi. (...) Öteden beri bildiğim, sıkıntısını çektiğim bir durumda kalmıştım gene: Adamın yüzü bildik bir yüzdü ama bir türlü yerleştiremiyordum, onu -her zaman- gördüğüm çerçeveye. (...) Bana güveniyordu. Tanımadığı halde. Bir daha durakaldım. Tanımadığı? (...) Yoksa ben onu bir yerlerden bildiğim duygusuna kapıldığım kadar, o da... Tedirgin edecek bir şey varsa bu olabilirdi ancak. Adam beni neden, daha doğrusu, nereden tanıdı? Ben onu düşümde görmüştüm! Tente birden yerinden sökülse, üzerimi örtse, boğsa beni, daha başka türlü olmazdı. Yanılmıyordum. Emindim. Adamı, ya da ona benzeyen, çok benzeyen birini görmüştüm düşümde. (...) "Öyle şey olmaz," dedim içimden, birkaç adım

---

<sup>120</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 9.

yürüdükten sonra: “Olmaz, saçmalama!” Birkaç adım daha attıktan sonra kabul etmek zorunda kaldım. “İkinci” dediğim düşteydi bu.<sup>121</sup>

Tüm bu ifadeler, Uğur’un neyin gerçek neyin rüya olduğunu sorgulamasıyla birlikte, okura, “paranoyak” bir karakterle karşı karşıya olduğu izlemini de sunar. Öyle ki Uğur, rüyasında gördüğünü düşündüğü bir adamın, Yılmaz Bey’in, kendisini daha önceden tanıdığını, hatta ona özel bir iş ilanı yayınladığını, sorgusuz sualsiz de işe aldığını düşünür. Aynı şekilde Yılmaz Bey’in, Uğur’un izlemesi için bıraktığı kaseti izlediği kısımlar hem rüya-gerçek sorununa hem de söz konusu paranoyaklığa atıfla okunabilir:

Birkaç saniye sonra da film, bütün seçikliğiyle akmağa başladı. Görünmeyen biri yürüyordu bir güney kentinin sokaklarında. Çekim gerçekten yürüme hızındaydı. Bir köşe daha döndük. Eşiği atladık. Yürüyen bendim sanki, filmin izleyicisi yani. (...) Olan biten, görünmeyen bir kişinin gözünden gösteriliyordu bize. “Bize” değil, *bana*. (...) Bu film, sanki... Sanki yalnız benim için çekilmiş, ben göreyim diye yapılmış. Sabukluyor olabilirim, ama bu duygu karnımın bir yerlerinde bir şeyleri sıkmağa, ezmeğe başlıyor. (...) Birden, odanın içindeyim. Yaşlıca bir kadın seçiyorum, köşeye yerleştirilmiş yataкта oturan. Kadının yüzü yaklaşıyor. 60-65 yaşlarında olsa gerek. Belki benzemiyor ama “annem” diyorum sanki içimden (...) Uzaklaşıyor. Yani ben, geriye kayıyorum. (...) Kapıdan tak tak tak sesleri geliyor. (...) Filmi durdurdum. Ter içindeydim. Yüzünü göremediğim genç adam, bendim. İlk düşümdü bu. Üç düşün ilki. Diziyi başlatan düş. Düşümün filmiydi bu. Olamazdı. Öyleydi ama. İzleyici miydim hâlâ? Burada oturdukça öyleydi de... Bakındım. Yılmaz Beyin evinde, televizyonun karşısındaydım. Düşümü bir filmde, bir filminden, izliyordum.<sup>122</sup>

Romanın en dikkat çekici özelliklerinden birini oluşturan bu sorgulamalar, anlatıcının “bilinçsizliğine”, dolayısıyla da metnin “belirsizliğine” ve en nihayetinde ben-anlatıcının güvenilmezliğine işaret eder. Öyle ki yukarıda bahsedilen sorgulamaları yalnızca Uğur değil, İhsan da yapar: “Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur’un düşlerinin birinde olup bitiyor.”<sup>123</sup> Söz konusu bu belirsizlik temiyile romanın birkaç farklı noktasında karşılaşılır. Örneğin karakterler net çizilmemiştir, Yılmaz Bey, İhsan ve Mümtaz Bey hakkında halihazırda bilinmeyen birçok unsurun açığa kavuşturulmadığı gibi, anlatı sırasında meydana gelen yeni karmaşalar da karanlık, belirsiz bırakılır. Metindeki bu gibi karanlık noktalar, tutarsızlıklar, belirsizlikler, okurda oluşan rüya izlenimini kuvvetlendirir.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 19-20.

<sup>122</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 33-34.

<sup>123</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, 103.

<sup>124</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, s. 133.

*Kılavuz*'u güvenilir yapın en büyük unsur yukarıda ele alınan düşünmesidir. Ancak romanın anlatı güvenilirliğine konu edilmesinin tek nedeni bu değildir. Öyle ki romanın kurmaca olarak kendi üzerinde duran "üstkurmaca" yönü de onun güvenilirliğine işaret eder. Üstkurmaca tekniğinin okuru neyin kurmaca neyin gerçek olduğuyla ilgili ikilemde bırakması ve okuru anlatının ontolojik yapısına şüpheyle bakar noktada bırakması onun güvenilirliğine zemin hazırlar. Üstkurmaca tekniğinin anlatı güvenilirliğine neden konu olduğu bir sonraki bölümde kapsamlı olarak ele alındığı için burada *Kılavuz*'un üstkurmaca yönüne değinmek yeterli görülmüştür. *Kılavuz*'u üstkurmacaya yaklaştıran unsur, Uğur'un kurmaca içerisinde olan biteni yazmaya başlaması ve bu yazdıklarının metinde anlatılanlarla şüpheli bir şekilde iç içe geçmesidir denilebilir. Yani gerçek okurun okuduğu roman, Uğur'un kurmaca boyunca yazdıklarıdır. Başka bir deyişle, metinde yer alan ve kendi anlatısını konu edinen bazı parçalar sebebiyle *Kılavuz*, meta-anlatısal bir kimlik kazanır. Dolayısıyla halihazırda rüya şüphesiyle sorgulanan anlatı; gerçek ve kurmacanın birbirine girmesiyle başka bir sorgulamaya daha sebebiyet verir. Bununla birlikte anlatıcı-yazarın, yine kendi anlatısını konu edinen parçalarla söz konusu anlatının kurmaca yönüne, yazdıklarının kurmaca olduğuna özellikle dikkat çekmesi, metne zorunlu olarak bir üst düzlemde bakılmasını gerektirir.

Romanın ikinci bölümüyle birlikte okur, Uğur'un bir günlük, daha doğrusu kendisine önemli gelen, öyküsünde kullanabileceği parçaları not ettiği bir deftere sahip olduğunu öğrenir. Bu noktadan itibaren de kurmaca ile gerçeklik sorgulanır hale gelir. "Önce bunları yazdım. Üç kısa notu nasıl geliştirip nerede kullanacağımı düşünürken Mümtaz Bey aşağı indi"<sup>125</sup>, "Şu anda yaptığımı da dikkat etsem ya! Başına herhangi bir şey yazmadım. Oturalı beri de, öyle parçacıkla, kırıntıyla yetinmeyip öykü yazıyorum"<sup>126</sup> gibi Uğur'un yazdıklarına dair gösterilen referanslar, onun başından geçen olaylardan hareketle kaleme alındığı gibi, bir kurmaca yazma sürecine de dikkat çeker.<sup>127</sup>

Benzer şekilde, romanda Uğur'un kendi yazdıklarıyla ilgili konuşmaları da yer yer öne çıkarak anlatının kendi kurmacalığını açığa çıkarır: "Belli belirsiz bir duygu içindeydim önce; sonra o duyguyu anladım. 'Anladım' ne demekse..."<sup>128</sup>, "Böyle durmadan yazmak da saçma."<sup>129</sup> gibi örneklerde, Uğur'un kendi cümlelerine karşı

---

<sup>125</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 53.

<sup>126</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 50.

<sup>127</sup> Tuncay Bolat, "Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)", s. 223.

<sup>128</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 56.

<sup>129</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 59.

değerlendirmeleri görülebilir. Aynı durum Uğur'un yazdıklarını ihsana okutmak için yanına aldığı kısımda da kendini gösterir. Metin boyunca İhsan ve Mümtaz Bey'le okur olarak karşılaşılır:

“İhsan'a okutmak bahanesiyle bu kağıtları toparlayıp yanımda götürürüm. Sonra da nereye kaldıracağımı, nerede saklayacağımı kararlaştırırım. Değişmişmişim! Hah! “İhsan'a okutmak bahanesiyle...” diye yazan başka biri sanki. Kendi yazımı bir yerden alıp başka yere götürmek için bir bahane bulmam gerekiyor hala.”<sup>130</sup>

Bunun yanı sıra, bu örnekler Uğur'un yazma esnasında uğradığı kesintileri ifade etmesi açısından da ayrıca önemlidir. Yazarken Uğur'un içinden geçirdiği cümlelerle kurmacanın aksadığı görülür ve okura okuduğunun bir kurmaca olduğu ısrarla hissettirilir:<sup>131</sup>

Kılavuz'da öne çıkan diğer bir unsur, gerçeklik ve kurmacaya ve dair sorgulamaların sadece metin-dışı okuyucu tarafından değil, metin-içi karakterler, özellikle baş karakter Uğur tarafından da yapılıyor olmasıdır: “Neyi ne kadar doğru aktardığımı bilemem; eninde sonunda, usumda kalanı yazıyorum. Belki de ağır ağır, farkına varmaksızın, uydurmağa, bir öykü yazar gibi yazmağa başlıyorum. Ne önemi var?”<sup>132</sup> Üstelik Uğur'un bu örnekte yaptığı sorgulama, kendi yazdıklarının, kendi öyküsünün gerçekliğine, gerçeği yansıtıp yansıtmadığına dairdir ve görülür ki Uğur gerçeği yansıtmaz, öykü yazar gibi yazar, uydurur.<sup>133</sup>

Benzer şekilde, Uğur'un yazdıklarını okuyan Mümtaz Bey'in sorusu da yine Uğur'un yazdığı metnin kurmaca yönünü gösterir:<sup>134</sup>

“Her şey, gerçekten bu kadar tuhaf, bu kadar anlaşılmaz geldi mi sana Uğur? Yoksa, bir korku romanı, bir gerilim öyküsü mü denemek istedin?”

O günü yaşadığım gibi yazmaya çalıştım Mümtaz Bey. O kadarını söyleyebilecek durumdayım.”<sup>135</sup>

Görüldüğü üzere, özellikle tuhaf, anlaşılmaz, korku-gerilim romanı gibi nitelendirmelerin yer aldığı bu son örnek ve diğerleri, bölümün başında da belirtildiği gibi, *Kılavuz*'un Uğur'un kaleminden çıkan bir anlatı olduğuna işaret eder. Kitabın

---

<sup>130</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 55.

<sup>131</sup> İlyas Akman, “Bilge Karasu'nun Eserlerinin Postmodern Yazar ve Anlatıcı Bağlamında Analizi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6(3). 2017, s. 1590-1606.

<sup>132</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 54.

<sup>133</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, s. 129.

<sup>134</sup> Tuncay Bolat, “Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)”, s. 223.

<sup>135</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 51.

sonunda da Uğur'un, Mümtaz Bey'e yazdığı mektupta “Bizden başkalarının da okuyacağı bir öykü' gibi bunları oturup yazmamı, niye istediniz, kestiremedim. Gene de yazdım.”<sup>136</sup> dediği görülür. Dolayısıyla *Kılavuz*'u, kurmaca karakter Uğur'un yazıp gerçek okurun okuduğu bir anlatı olarak ifade etmek doğru olacaktır.

Özetle, *Kılavuz*'un okura kendini iki şekilde sorgulattığı, okuru iki şekilde şüphede bıraktığı ve dolayısıyla anlatı güvenilmezliğine iki şekilde konu olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki ve en önemlisi anlatıcının rüya ve gerçeği karıştırması, anlattıklarının hangilerinin rüya hangilerinin gerçek olduğunu kendisinin de sorgulaması, yani tüm anlatının gerçek olmama şüphesiyle karşı karşıya oluşudur. İkincisi ise anlatının üstkurmaca yönüdür. Bu yönelimle roman kendi yazılış sürecini konusu haline getirmesi, kendi üzerine kapanması, kendi kurmacalığını ısrarla vurgulaması sebebiyle okuru kurmaca – gerçek ikileminde bırakır. Yani *Kılavuz* hem rüya hem de kurmaca şüphesiyle kendi gerçekliğini sorgulatır. Bu şüphelere sahip olan okurun anlatıyla arasına mesafe girer. Tüm bu işaretler, *Kılavuz*'un anlatı güvenilmezliğine konu edilmesine zemin hazırlar.

*Puslu Kıtalar Atlası* da tıpkı *Kılavuz* gibi rüya – gerçek ikilemini anlatının merkezine konumlandıran, bu ikilemin getirdiği problemleri kullanarak ana çatışmayı oluşturan romanlar arasındadır. Her iki romanda da okur bütün anlatılanların rüya olabileceği şüphesiyle karşı karşıya kalır. Direkt olarak anlatının bizzat kendisini “boşa düşürme” ihtimali olan bu şüphe dolayısıyla bir belirsizlik söz konusu hale gelir. Belirsizliğin / bilinçsizliğin konusu olan anlatı ise, daha önce de ifade edildiği üzere, güvenilmezliğin sınırları içerisine dahil olur.

*Puslu Kıtalar Atlası*, birçok farklı karakter ve yan hikâye içerse de temelde iki ana hikâyenin üzerine kuruludur. Bunlardan ilki, Bünyamin'in yani Uzun İhsan Efendinin oğlunun yolculuğudur. Bünyamin'in evinden ayrılıp çıktığı yolculuk boyunca başına gelenlerle romanın bütününe yayılmış bir şekilde karşılaşılır. İkinci hikâye ise Uzun İhsan Efendi'nin hikayesidir. Aslında bu hikâyenin, Bünyamin'in hikayesini ve diğer yan hikâyeleri de çevreleyen hikâye olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Uzun İhsan Efendinin hikâyesi hem diğer hikâyeleri çevrelemesi hem de metnin çıkmazlarını, çatışmalarını içermesi bakımından asıl hikâyedir denilebilir.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, s. 110.

<sup>137</sup> Tuncay Bolat, “Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)”, s. 376-377.

Romanda tarihî, felsefî ve edebî temaların girift bir şekilde sunulması ve anlatı boyunca gerçekliğin sorgulanıp kurmacanın sınırlarında gezilmesi dolayısıyla *Puslu Kıtalar Atlası*, anlamını hemen ele veren anlatılardan sayılmaz. Bunun yanı sıra, üçüncü tekil şahısla kurgulanan anlatıcının bakış açısını ana hikâyeye ve yan hikâyelerle birlikte, karakterler arasında da sürekli olarak değiştirmesi bu duruma kapı aralar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlatı boyunca yer verilen çok sayıda düşün birbirleri içerisine yerleştirilen matruşka bebekler gibi iç içe geçtiği söylenebilir.<sup>138</sup> Öyle ki anlatı, başından sonuna kadar sürekli genişleyen ve bir öncekini içine alan düşlerden ibarettir.

Uzun İhsan Efendi adlı karakterin okuduğu bir kitabın etkisiyle varlığını sorgular duruma gelmesi anlatıyı gerçeğin bütünüyle sorgulandığı, rüyanın ve şüpheninse merkezi konumda olduğu bir yapıya büründürür:

Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yatağında gerinmeye başladığında belki de bir uykuya dalmıştı. Eğer bu doğruysa, şimdi gördüğü her şey bir düştü. Gördükleri ister gerçek ister düş olsun, bundan gerçeği ya da düşü gören bir öznenin varlığı çıkıyordu. Şu durumda bütün bunları gören bir kişi olarak o, vardı. “Rendekar’ın dediği gibi ben varım” diyordu, “Peki ama ben kimim? Ayna bana İhsan Efendi olduğumu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin olduğumu söylüyor. Ben kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?”<sup>139</sup>

Uzun İhsan Efendi'nin direkt olarak benliğine dair yapılan bu sorgulama ve şüphenin bu denli özneleştirilmesi anlatı boyunca devam eder. Bununla birlikte, Uzun İhsan Efendi anlatılan her şeyin kendi rüyası, kendi zihninin ürünü olduğu fikrini ısrarla dile getirir. Bu durum doğal olarak okurun da anlatılanları sorgulamasına sebep olur. Okurun bu sorgulamalarından dolayı da hikâyenin sahiciliğine gölge düşer. Hâkim anlatıcının, neyin gerçek neyin rüya olduğu konusunda net bir ayırım yapmaması söz konusu sorgulamaların anlatının sonuna kadar devam etmesine neden olur. Okurun anlatıdan şüphe etmesine neden olan sebeplerden biri de olay örgüsündeki bazı kısımların hayatın olağan akışına ters şekilde gelişmesidir. Uzun İhsan Efendi'nin tıraş olurken yanlışlıkla makası kendine batırmasına ve eline “için için yanan korlardan” birini eline almasına rağmen hiç acı duymaması bu duruma örnek gösterilebilir:

Derin düşüncelere garkolan Uzun İhsan Efendi ayna karşısında burnunun kıllarını da keserken makası kazara etine batırdı. Bir hayli kan akıyordu. Ama hiç acı duymadı. Bu durum düşüncelerini daha da derinleştirdi. Bünyamin'in ezandan önce yaktığı mangala ilerledi. İçin

<sup>138</sup> Zeynep Şekercan Duman, “Otto Pette ve Puslu Kıtalar Atlası Romanlarında ‘Öteki Ben’”, (yayımlanmamış Doktora Tezi) s. 112.

<sup>139</sup> İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013. s. 46

için yanan korlara baktı. İçlerinden birini maşayla alıp inceledi. Sonunda fındık büyüklüğündeki kuru çıplak avcuna aldı. Derisi hemen su toplamış, hayat çizgisi ortadan ikiye bölünmüştü. Kuru mangala attı. Hiç acı duymuyordu.<sup>140</sup>

Aynı şekilde, yeniçeriler tarafından yakalanan Uzun İhsan Efendi'nin gözleri oyulur, burnu ve kulakları kesilir ancak bunlar onda herhangi bir etki bırakmaz. Tüm bunlar Uzun İhsan Efendi'nin anlatı boyunca düşündüğü gibi tüm anlatılanların rüya olabileceğine dair işaretler olarak yorumlanabilir, ancak yukarıda da ifade edildiği üzere bu belirsizlik romanın sonuna kadar devam eder.

Anlatının sonunda, Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'e yazdığı bir mektup yer alır. O mektupta, roman boyunca anlatılanların kendi düşünden ibaret olduğunu düşünen Uzun İhsan Efendi, kendinin de bir düşten ibaret olduğu sonucuna ulaşır:

Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hâlâ çözebilmiş değilim. Rende-kâr düşünüyorum olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek?" Düşünüyorum, o hâlde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyorum olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşlüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum. Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarım okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın, hem de çok uzağım. Veda etmek benim için son derece zor. O yüzden, her ne kadar uzakta olsan da seni, o eski yakışıklı yüzünle, Ağlaya'yla birlikte hep düşlemek istiyorum. Hoşçakal oğlum. Hoşçakal sevgili, biricik düşüm.<sup>141</sup>

Uzun İhsan Efendi'nin tüm anlatılanlardan ziyade kendi benliğinin bir düşten ibaret olması dolayısıyla anlatı dünyası "boşa düşer". Anlatının gerçekle, gerçeğin sorgulanmasıyla, düşle, şüpheyile kurduğu çok katmanlı ilişkinin son katmanı böylelikle, hikâyenin sonunda açığa çıkmış olur. Tüm bu sebepler, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın güvenilirliğine işaret eder.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nı anlatı güvenilirliğinin konusu haline getiren tek unsur onu düşle kurduğu ilişki değildir. Romanda aynı zamanda üstkurmaca tekniğinin kullanılmış olması da altıyı güvenilir kılan etmenlerdendir. Uzun İhsan Efendi'nin

<sup>140</sup> İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, s. 46.

<sup>141</sup> İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, s. 237.

hikâyesinin kendi kurmaca yönüne işaretlerle ilerlemesi anlatıyı üstkurmacanın konusu haline getirir.

Uzun İhsan Efendi, oğlu Bünyamin yolculuğa çıkarken ona düşleriyle yazdığı bir kitap verir. Roman boyunca Bünyamin'in sık sık bu kitabı okuduğu görülür:

Kendi payıma ben, dünyayı rüyalarımda keşfetmeye çalıştım. Bu, yeterince cesur olmadığımın bir göstergesi olabilir. Aynı hatayı senin de yapmana yol açmak istemiyorum. Sana izin veriyorum, git. (...) Uzun İhsan Efendi bunları söyledikten sonra gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkardı. Bu, dün gece tamamlayabildiği Dünya Atlası'ydı. Kitabı oğluna uzatarak, "Atlasımı sana emanet ediyorum" dedi, "Daima yanında taşı ve atıldığın bu macerada yolunu kaybedecek olursan bu düş atlasının sayfaların karıştırabilirsin. Fakat kendini sakın kaptırma. Adına Dünya dediğimiz kitabı oku."<sup>142</sup>

Anlatının son kısmında bu kitabın adının "Puslu Kıtalar Atlası" olduğu açığa çıkar. Yani Bünyamin'in yolculuk boyunca okuduğu bu kitap aslında gerçek okurun da takip ettiği, elinde tuttuğu romandır. Dolayısıyla "sarmal bir şekilde gerçek yazarın yazdığı, gerçek okurun okuduğu, Bünyamin'in yaşadığı ve Uzun İhsan Efendi'nin düşlediği şeyin *Puslu Kıtalar Atlası*'nin içeriği olduğu ortaya çıkar."<sup>143</sup> Bu nedenle okur kurmaca – gerçek ikilemine itilir ve tüm anlatı "boşa düşer". Anlatının okur tarafından bu şekilde sorgulanması da onu güvenilmezliğin sınırları içerisine dahil eder.

Merkezinde rüya – gerçek ikileminin bulunduğu *Kılavuz ve Puslu Kıtalar Atlası* romanları, söz konusu ikilemden dolayı okuru şüphe unsuruyla karşı karşıya bıraktıkları için anlatı güvenilmezliğine konu olur. Öyle ki bu anlatılar aynı ikilem sebebiyle anlatılanların iyiden iyiye belirsiz, muğlak bir yapıya büründüğü bir hal alır. Bunun yanı sıra, *Kılavuz*'da anlatıcı karakterin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ise baş karakterin bizzat kendisini sorgulamaları nedeniyle "bilinçsizleşmeye" konu olmaları doğal olarak okuru da anlatılanların gerçekliğini sorgulamaya iter. Üstelik okurun bu sorgulamaları anlatının belli bir kısmına değil bütününe yöneliktir. Yani okur nezdinde olay örgüsünün yalnızca küçük bir kısmı değil, bütün anlatı dünyası boşa düşer. Böylelikle rüya – gerçek ikileminin merkezi konumda bulunduğu bu anlatılar güvenilmezliğin konusu haline gelir.

*Kılavuz ve Puslu Kıtalar Atlası*'nda güvenilmezliğin temel sebebi düşünle kurulan ilişki olsa da tek sebep bu değildir. Bu romanların üst kurmaca yönü de onları güvenilmez yapan etmenlerden sayılabilirler. Üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı bu romanlarda kurmaca ile gerçek arasındaki sınırların ihlali nedeniyle anlatı bulanıklaşır, okur şüphede

<sup>142</sup> İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, s. 55.

<sup>143</sup> Tuncay Bolat, "Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)", s. 377.

birakılır. Söz konusu bu şüphe okurun zihninde anlatının tamamını sorguladığı bir noktaya evrilir. Dolayısıyla şüphenin dahil olduğu anlatıda güvenilmezliğe de kapı aralanmış olur.

#### 4.2.Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik: *Kara Kitap, Beyaz Kale, Romantik Bir Viyana Yazı ve Gölgesizler*

Üstkurmaca, özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren öne çıkan en önemli anlatım tekniklerinden biridir. Kurmaca metnin yazılma sürecini metne yediren, bu sürecin evrelerini konusu haline getiren, yine bu sürece okuru dahil eden ve dolayısıyla metnin kurmacadan ibaret olduğuna dair ipuçları barındıran yapıtlar üstkurmacanın sınırları içerisine dahil olur. Bu sebeple, kendi “yapaylığını” konu edinen bu metinlerin kurmaca – gerçeklik sınırını ihlal ederek belirsizleştirdiği, dolayısıyla okura bir ikilem yaşattığı görülür.<sup>144</sup> Anlatılanların gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğu sorusuyla meşgul olmak zorunda olması sebebiyle okurun metne yabancılaştığı ve şüpheyle yaklaştığı söylenebilir. Anlatıya şüphenin dahil olmasıyla da onun güvenilmezliği söz konusu hale gelir. Özetle, üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı metinlerin okurda gerçek – kurmaca şüphesi yaratması, güvenilmezliği doğurur.

Son dönemde Türk edebiyatında üstkurmaca tekniğinin oldukça yaygın bir biçimde kullanıldığı söylenebilir. *Beyaz Kale, Kara Kitap ve Romantik Bir Viyana Yazı* eserleri de kendi yazılma süreçlerini konu alan ve kurmaca – gerçeklik sınırını ihlal ederek okura muğlak bir yapı sunan romanlardandır.

*Beyaz Kale* hem üstkurmaca yönüyle hem de içerdiği diğer yapı ve içerik unsurlarıyla Türk edebiyatının ilk postmodern romanı kabul edilir. Üç katmanlı bir yapıda sunulan eserin girişi *Sessiz Ev* romanının da karakterlerinden Faruk Darvınoğlu’nun eseri yazma sürecini aktarır. El yazmasının aktarıldığı toplam 11 bölümden oluşan ikinci kısım 17. yüzyıl Osmanlısında geçer. “Beyaz Kale Üzenine” başlığını taşıyan üçüncü bölümde ise Orhan Pamuk kitabı yazma sürecini ve hangi kaynaklardan yararlandığını aktarır.

İç hikâye temelde Venedik – Napoli yolculuğu yapan bir gemiye Türklerin el koymasıyla esir düşen Venedikli köle ile İstanbul’da yaşayan Hoca etrafında gelişen bir

<sup>144</sup> Tuncay Bolat, “Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)”, s. 1.

olay örgüsüne sahip olan Beyaz Kale romanında bu olay örgüsü köle – efendi diyalektiği, ben ve öteki, Doğu – Batı gibi meselelerle birlikte kurgulanır. Bu meselelerin birbirini tıpatıp benzeyen iki karakter etrafında şekillendirilmesi dolayısıyla bilinç/öz-bilinç ve kimlik de metnin konusu haline gelir. Tüm bu unsurların yanı sıra, Beyaz Kale’yi güvenilir yapan asıl etmen onun okura bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğunu, bir kitap okuduğunu birçok kez hatırlatması sebebiyle sürekli olarak yapaylığına dikkat çekmesidir. Öyle ki, henüz giriş kısmında metnin üstkurmaca yapısı açığa çıkar. Yukarıda da değinildiği üzere, metnin giriş bölümünde Faruk Darvınoğlu eserin yazılma sürecini anlatır:

“Bu el yazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tikiş tikiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum.”<sup>145</sup>

Giriş kısmından sonra toplam 11 bölüm sürecek el yazması okura sunulur. Bu kısımda dikkat çekici olan ve metnin güvenilirliğini artıran en büyük unsur el anlaticının yer yer okura seslenip kendi yapaylığını afişe etmesidir:

“Bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni ya da hayal edip anlatabildiği her şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu, Hoca’nın bu sözümü tutmadığını söyleyebilir?”<sup>146</sup>

“Sanırım, hikâyemi okuyanlar Hoca’nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardı artık! Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi.”<sup>147</sup>

Doğrudan kendisine hitap edilen bu gibi anlar okurun hikâyeden anlık kopuşlar, sapmalar yaşamasına neden olur. Bu sapmalar dolayısıyla da okuduğu kitabın yapaylığını, kurmacalığını öncelediği bir yapıda sunulduğunu fark eder. Bu sebeple de yine üstkurmaca tekniğinin kullanımıyla oluşan gerçek – kurmaca sorgulaması gündeme gelir.

Metnin kendi üzerine kapanmasını sağlayan ve dolayısıyla üstkurmaca yönünü açık eden unsurlardan biri, el yazmasının ilk cümleleri olan “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...” ifadeleriyle son bölümde tekrar karşılaşılmıştır:

Evliya, bende de böyle şaşırtıcı hikâyeler olup olmadığını sorduğunda, onu gerçekten şaşırtmak isteyerek, adamlarıyla gece yatisına kalmasını söyledim: Birbirinin yerine geçen

<sup>145</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul 2020. s. 7.

<sup>146</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 50.

<sup>147</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 77.

iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı. Gece, herkes odasına çekildikten, eve ikimizin de beklediği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...”<sup>148</sup>

Okurun bu ifadeleri karakterin ağzından onun hikâyesi olarak tekrar duyması, üstelik “Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu” cümleleriyle birlikte, yani anlatılanların tamamının uydurma olabileceği ihtimaliyle birlikte tekrar duyması anlatıyı “boşa düşürür”. Çünkü okur nezdinde anlatı artık bu şüphle birlikte değerlendirilir.

Beyaz Kale’yi güvenilmez yapan bir diğer unsur da tıpkı üstkurmaca belirtilerinde olduğu gibi metni belirsizleştiren bazı etmenlere sahip olmasıdır. El yazması hikâyede anlatıcının Hoca mı yoksa Venedikli köle mi olduğunun belli olmadığı kısımlar buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle on birinci bölümde anlatıcı Hoca gibi görünmesine rağmen gerçekten o mu yoksa onuncu bölümün sonunda onun yerine geçen Venedikli Köle mi olduğu net değildir. Bu bölümde Hoca’nın İtalyan bir konuğu da anlatıya dahil olur. Bu noktadan sonra anlatıcının, Hoca’nın, Venedikli kölenin, İtalyan konuğun kim olduğu tamamen belirsizleşir. Üstelik romanın sonuna yazdığı “Beyaz Kale Üzerine” başlıklı değerlendirmede Orhan Pamuk’un da “Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.”<sup>149</sup> diyerek bu oyunu sürdürdüğü görülür. Bu noktada söz konusu bu değerlendirme metni ile Orhan Pamuk’un metne dahil olma uğraşı da anlatıyı bulanıklaştıran, dolayısıyla güvenilmezliğine katkı sağlayan unsurlardan biri olarak sayılabilir. Söz konusu belirsizliği yarattığını Orhan Pamuk da kabul eder:

Küçükken, bir resimli romanın sürekli kılık değiştiren Binbirsurat adlı kahramanına hayrandım: Benim yerime geçseydi ne yapardı acaba? Amatör bir psikoloğun yerine geçerek belki de söylerdi: Aslında bütün yazarlar bir başkası olmak isterler; Dr.Jekyll ve Mr. Hyde’da Hoffmann’dan çok Robert Louis Stevenson’un kendi ruhsal durumunun yansımaları vardır: Gündüz vatandaş, gece yazar! Belki yerime geçen benzerim okurlarıma benim ikizler burcundan olduğumu hatırlatmaya da kalkıştırdı, ama böyle şeylere inanmadığını bir yerde okuduğumu söyleyerek onu susturdum ben. Bu karışıklığın kitabımı bulup ona önsöz yazan

<sup>148</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 170.

<sup>149</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 185.

Faruk' tan sonra, kitabın sonunda bir de benim konuşmaya kalkışmamdan çıkan karışıklığa benzediğini haklı olarak bazı okuyucularım söyleyeceklerdir.<sup>150</sup>

Tüm bu ifadeler, metnin çok katmanlı yapısına, dahası, bu çok katmanlılığın halihazırda el yazması metinde de karşılaşılan belirsizliği iyiden iyiye arttırdığına işaret eder.

Özetle, Beyaz Kale hikayesinin kendi üzerine kapanması, kendi yapaylığını yer yer öne çıkarması dolayısıyla üstkurmaca yapının üzerine kuruludur. Metnin ana aksını oluşturan bu üstkurmaca yapıdan kaynaklanan gerçek – kurmaca ikilemi ise güvenilirliği söz konusu hale getirir. Çünkü okurun bu ikilem sebebiyle metne şüpheyile yaklaştığı görülür. Metninde kasıtlı olarak yaratılmış belirsizlikler, gerçek yazar olarak Orhan Pamuk'un son bölümde kurmacaya dahil olması da bu şüpheyi ve dolayısıyla anlatının güvenilirliğini hem artırır hem de katmanlaştırır.

Üstkurmacedan doğan güvenilirliği ile öne çıkan bir diğer eser de *Kara Kitap*'tır. Tıpkı *Beyaz Kale* gibi, *Kara Kitap*'ta da metnin yazılma sürecinin kendi konusunu oluşturduğu ve dolayısıyla kurmaca – gerçeklik sınırının bulanıklaştırıldığı görülür. Aslında *Kara Kitap*'ın oldukça sade bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir. Baş karakter Galip'in, Rüya ve Celal Salik'i arayışı üzerine kurulan roman, Galip'in hikâyesinin anlatıldığı bölümlerle birlikte Celal Salik'in köşe yazıları üzerine kuruludur. Ancak bu durumun romanın sonlarına doğru tüm seslerin Galip'in üzerinde birleşmesinden dolayı belirsizleştiği görülür.<sup>151</sup>

*Kara Kitap*'ın üstkurmaca yönü, metnin sonunda tüm anlatının Galip'in kaleminden çıktığı anlaşıldığı an netleşir:

Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazan bu sayfalardaki hikayelerden birini, sözgelimi celladın hikayesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celal'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmemesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikayelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikayeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yan yana getirmek istediğim bu hikayeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikayelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan aşğın hikayesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikayesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikayeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye

<sup>150</sup> Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 184-185.

<sup>151</sup> Tuncay Bolat, "Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)", s. 267-277.

yetişirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celal'in son yazısını yazıyor.

Bu noktada, “bu kara, kapkara, karanlık sayfalar”, “kara bir kitap” gibi göndermelerle aslında okurun elinde tuttuğu metnin Galip'in eseri olduğu anlaşılır. Metin kendini karakterine yazdırmış, onun yazılış süreci de bizzat kendi konusu haline gelmiştir. Böylelikle metin içinde sürekli olarak onun kurmaca yapısına, yazılış sürecine yapılan atıflar anlam kazanmış olur. Okurun bu gibi noktalarda anlatıdan uzaklaştığı, ona yabancılaştığı görülür. Yani bu ya da buna benzer ifadelerden sonra metinle okur arasında artık belli bir mesafeden söz edilebilir. Bu mesafeyi doğuran unsurlar aynı zamanda metne şüphne unsurunu da dahil etmiş, dolayısıyla anlatıyı güvenilirmez hale getirmiş olur.

Galip'in direkt olarak okura seslendiği kısımlar da bu durumu açığa çıkaran unsurlardan biridir:

Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdán bahsettiğimi anlayan okuyucu: Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden söz ettiğimi ve senin hikâyenı anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi. Aynaya baktım ve yüzümü okudum. (...) Yüzüm okuyucunun kendine baktığı deriden bir aynaydı; gözeneklerinden birlikte nefes alırdık: İkimiz, sen ve ben; sigaralarımızın dumanı, senin yutar gibi okuduğun romanlarla dolu oturma odasını doldururken; ışığı söndürülmüş mutfakta buzdolabının motoru hüzünle çalışırken; masanın üzerindeki lambanın bir kitap kapağı rengindeki kartonundan tenin renginde bir ışık benim suçlu parmaklarıma ve senin uzun bacaklarına düşerken.<sup>152</sup>

Galip'in okura seslendiği bu bölümde dikkat çekici bir diğer unursa onun okur olarak aslında Rüya'ya seslenmesidir. Bu noktada halihazırda metnin yazılma süreci yani yazma/yazarlık unsurlarının yanı sıra okur, okuma eylemi de metnin direkt olarak incelenmesi gereken unsurlarından biri haline gelir.

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*'de oynadığı oyunun bir benzerini *Kara Kitap*'ta da kurgular. Öyle ki, metnin bir bölümünde, Galip ve birkaç diğer karakter pavyona giderler ve orada bulunan herkes birer hikâye anlatır. Yazar olduğunu söyleyen bir karakter tarafından anlatılan bir hikâyede ise, Orhan Pamuk'un üzeri kapalı olarak anıldığı görülür:

Karısı kendisini terk etmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış. Huzurla uyuyabilmek, yazabilmek için, eski kişiliğinin hayaletine büründüğünde yazar, bu hikayeyi yazan kişi

<sup>152</sup> Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 146-147.

oluyor, kendi geleceğini de, bu hayaletin geleceğini de yaşayamadığı için aynı heyecanla eski 'benzerler hikayesi'ni yeniden yazarken buluyormuş kendini! Her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikayelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikayelerin başka hikayelere açıldığı bu dünya, yazara bir süre sonra o kadar gerçek gözükmeye başlamış ki, bu kadar 'aşikar' bir gerçekle yazılan hikayelere kimsenin kanmayacağını düşünerek, kendisinin yazmaktan, okuyucularının inanmaktan hoşlanacağı gerçektir bir dünyaya girmeye karar vermiş. Bu amaçla, güzel ve esrarlı karısı yatağında sessizce uyurken, yazar, geceyarıları şehrin karanlık sokaklarında, lambaları kırık arka mahallelerinde, Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerinde, esrarkeş ve gariban kahvelerinde, meyhane ve pavyonlarında geziniyormuş. Şimdiye kadar gördükleri, ona 'şehrimizdeki' hayatın hayal edilmiş bir dünya kadar gerçek olduğunu öğretmiş: Bu, alemin bir kitap olduğunu, tabii ki, doğruluyormuş. Bu hayatı okumaktan, şehrin ona her an sunduğu yeni sayfalar içinde rastladığı yüzlere, işaretlere, hikayelere baka baka her gün saatlerce yürüyüp köşe köşe sürtmekten o kadar hoşlanıyormuş ki, yatağında uyuyan güzel karısına ve yarıda bıraktığı hikayesine hiç geri dönememekten korkuyormuş şimdi.<sup>153</sup>

Burada metnin hem *Beyaz Kale*'ye hem *Kara Kitap*'a hem de Galip'e açık göndermelerde bulunduğu görülür: "İçeriği hakkında bilgi verilen birinci kitapla, Orhan Pamuk'un bir önceki romanı *Beyaz Kale*'ye gönderme yapıldığı açık. İkinci kitap hakkında söylenenlerse, okura, *Kara Kitap*'ı anımsatacaktır kuşkusuz."<sup>154</sup> Tüm bu ifadeler, kurmaca – gerçeklik sınırının ihlal edildiğine ve okurun kurmaca – gerçek ikilemine itildiğine işaret eder.

Dolayısıyla *Kara Kitap*, kendini karakterine yazdırması ve bunun afişe edilmesi, kendi kurmacalığını birçok noktada ısrarla vurgulaması gibi sebeplerle üstkurmaca yapısını açığa çıkarır. Bu yapının okuru kurmaca ve gerçeklik arasında ikilemde bırakması, okurun metne belli sorgulamalarla yaklaşması anlamına gelir. Bu sebeple okur ve metin arasına mesafe girmiş olur. Söz konusu bu mesafe dolayısıyla ise metin güvenilir kabul edilir. Aynı yapı, Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik bir Viyana Yazı* adlı romanında da görülür.

*Romantik Bir Viyana Yazı* üstkurmaca özelliğiyle öne çıkan, bu özelliği üzerine kurulan anlatılardandır. Anlatının henüz başında okur "farklı" bir metin okuyacağına dair işaretler alır. Öyle ki romanın ilk sayfalarında, henüz olay örgüsüne girilmemişken okur A.A. imzasıyla ve bir yazıyla karşılaşır:

<sup>153</sup> Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 168-169.

<sup>154</sup> Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 98.

Bu sayfalardaki tüm kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların “gerçekliklerle” her türlü ilişkisi vardır. Sadece kitabın okunup üflenmiş roman kategorilerinden hiçbirisiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Yazarın özlemi bu romanın kafalarda önden hazır herhangi bir kalıba sokulmadan anlatılmasıdır.<sup>155</sup>

Bu cümlelerle başlayan anlatı, henüz ilk satırlarında kurmaca – gerçeklik ikilemi üzerine kurulu bir yapı sunacağına ipuçlarını verir. Öyle ki, gerçeklik üzerine iddialı bir anlatımla olarak nitelendirilebilecek bu cümleler geleneksel romana bir karşı çıkış olarak da okunabilir. Üstelik bu ifadelerin A.A. imzasıyla verilmesi, okura anlatının gerçek yazarı Adalet Ağaoğlu’nu düşündürerek gerçeklik sınırlarını ihlal eder.

Romantik Bir Viyana Yazı’nda görülen ve anlatının güvenilmezliğine işaret eden bir diğer unsur, A.A. ibaresine benzer şekilde, -Ağaoğlu’nun birçok eserinde görüldüğü gibi- anlatıda yazar bir karakterin varlığıdır. Anlatıda bir yazar bir karakterin olması, çoğu zaman tüm anlatının karaktere yazdırılması şeklinde sonuçlanır. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda bu durumu perçinleyen bir diğer unsur da ilk bölümlerin bir not defterinden aktarılan notlardan oluşmasıdır. Hem yazar karakter bulunması hem de not defteri motifi aslında okura anlatının karakterine yazdırılmış olabileceğinin ipuçları olarak okunabilir.

Romanın kurgusunda en önemli yere sahip bölümü kuşkusuz “Rüzgârın Nişanlısı” başlıklı altıncı bölümdür. Bu bölümde anlatıcının doğrudan okura seslendiği, önceki bölümlerin özetini sunduğu, romana dair düşüncelerini dile getirdiği görülür:

Bir de, Roman öldü, diyorlar. Ölmek kolay mı? Roman, arkasında kocaman ayısı, küçücük merkebi, elinde defîyle ortalıkta dolanıp durmakta, çalıp oynamaktadır. Üstelik, sevilsin sevilmesin, kendini asfaltta, alanlarda, dağda bayırdakinden daha özgür duymakta, atımı alan da çoktan Üsküdar’ı geçmiş bulunmaktadır. Olsa olsa ne olmuş olabilir? Eskilerin enine boyuna, ağırsıklet “tik” romanları, bir yanda zurna-def, öte yanda çeşit çeşit cinayet girişimciliğinin yol açtığı yırtıcı çılgınlıklar, bela ve şeytan kovucu tam tam, zom zom’lar nedeniyle “stres olup” “tike yakalanmış”, roman-tik bir hal almıştır. Belki içinizde hâlâ, bütün bu makul açıklamaları yeterli bulmayarak, “Ne oluyor böyle Londra-Hyde Park’lar, baroklar ve hortlaklar, Kastamonu-Kütahyalar, sultanlarla sazlar, Venedik-Viyana’lar, imparatorlarla uşaklar?” diye soranlarınız vardır. “Hadi bunlar yine neyse ne; bir de Alma’lar, Milena’lar, Yunus’larla Cléa’lar, yetmedi Antonia’lar, hele hele ikide bir ortaya çıkan su yeşili çamaşır ipi, fare zehiri, Tuna dalgaları, dalgalarla sürüklenen ceset(ler?), kanlar, kemikler, kokmuş şeyler! Hani, birini arayan biriyle hocası vardı ya, tarih öğretmeni(niz) bu arada kadından kadına atlayarak alışverişe çıktıydı? O da ne yere bakan,

<sup>155</sup> Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, s. VII.

yürek yakanmış ya, kruvaze ceket dedik, bikini donuyla karşılaştık, ya sonra?" diye soranlarınız. (...) Efendim, ben de anlatanların yalancısı, onların yalancısıyım.<sup>156</sup>

Direkt olarak okura hitap eden anlatıcının bu yolla kurmaca – gerçek sınırını bir kez daha ihlal ettiği görülür. Daha önce incelenen metinlerde de okura hitap edildiği görülmüştü, ancak *Romantik Bir Viyana Yazı*'ni diğer romanlardan ayıran unsur okura o kısma kadar olan bölümlerin özetini aktaracak kadar "ileri giden" bir anlatıcıya sahip olmasıdır. Tüm bu ifadeler, bu göndermeler, bu ihlaller anlatının gerçeklik ve kurmaca ikircikliğinin yanı sıra kurgu sorunlarını da konu edindiğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Ayrıca "ben de anlatanların yalancısı, onların yalancısıyım" ifadeleri, konuşan sesin kendini anlatıcılardan ayırma çabası olarak anlaşılabilir. Öyle ki, hem metnin başındaki A.A. ibaresi hem karakterin yazar olması hem de okura bu şekilde tüm kurguyu ele verecek şekilde seslenilmesi okura seslenen kişinin Adalet Ağaoğlu'nun kendisi olduğunu düşünme çabası olarak okunabilir.

Son olarak, romanın son bölümünde yazar karakterin Asaf'a bir mektup bıraktığı gözlenir. Mektupla birlikte bir de dosya bırakmıştır, romanın sonunda bu dosyanın açıldığı an anlatının kurgusunun da açığa çıktığı andır:

Bu yalancı yazarın olmayan şarap üstüne ısrarı okurun büsbütün canını sıkmak üzereymiş; sırmalı redingotlu, eldivenli, hatta lüle lüle ak perukalı bir garson, küçücük, oval, eski bir gümüş tepside, buğusu şimdiden insana büyümlü bir ufkun kapılarını açan çok güzel bir bardak şarapla gelmiş. Yakut ışıltıları saçan bardağı önüne bırakıp, Campari bardağını geri almış; nesli tükenmeye yüz tutmuş terbiyeli, ince, özenli, hatta meraklı okurun, "Hani burda böyle bir şey yoktu?" sorusunu, bilmediği bir dilde sorulmuş gibi yanıtlamamış; sağır ve dilsiz, onu kalın sarı zarfın içinden çıkan su yeşili bir dosyayla başbaşa bırakarak çekilip gitmiş Emekli tarih öğretmeni kadar yazarı da çok merak etmeye başlayan ruh doktoru bu okur, damağına iksir hafifliğiyle dege bir yudum soğuk şaraptan sonra, dosyanın kapağını kaldırmış; ilk sayfada şu başlıkla karşılaşmış:

## R O M A N – T İ K

### Bir Viyana Yazı

Peki ama, diyeceksiniz, sen kim oluyorsun da bize bu masalı anlatıyorsun?

Söylemedim mi? Ben de anlatılanların yalancısıyım, demedim mi?<sup>157</sup>

Asaf'a sunulan dosya ile okurun elindeki kitabın isimlerinin aynı olması tüm anlatının bir kişinin uydurması olduğu gerçeğini açığa çıkarır. Metin içinde yazıya dair

<sup>156</sup> Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı*, s. 197-198.

<sup>157</sup> Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı*, s.

bütün unsurlar birleşip *Romantik Bir Viyana Yazı*'nı oluşturmuştur. Böylelikle tüm anlatının kendi üzerine kapandığı, onun tamamıyla kurmaca olduğu açık edilir.

Bu son örnek, önceki örneklerle birlikte ele alındığında *Romantik Bir Viyana Yazı*'nin anlatı güvenilmezliğinin göstergesi olan üstkurmaca üzerine kurulu olduğu anlaşılır. Öyle ki anlatının hem ilk hem de son cümlelerinde okur kendini metni sorgular halde bulur. Bu durum anlatı boyunca metnin kendi kurmaca yapısına dair işaretler barındırmasıyla da pekişir. Tüm bu unsurlar sebebiyle okurun kendini metni sorgular halde bulması, ona şüpheyile yaklaşması anlatının güvenilmezliğine işaret eder.

*Gölgesizler* romanı da üstkurmaca yapısı dolayısıyla anlatı güvenilmezliğinin konusu haline gelir. Roman temelde biri şehir, biri köy olmak üzere iki farklı mekânda gelişen iki farklı olay örgüsü üzerine kuruludur. Bu iki olay örgüsününse tamamen bağımsız olmadıkları, özellikle karakterler aracılığıyla birbirlerine bağlandıkları ve sarmal bir yapıda ilerledikleri görülür. Romanın ilk bölümünde, anlatıcı karakterin bir roman yazıyor olduğu, hem kentteki hem köydeki olay örgülerinin aslında onun zihninde şekillendiği okura hissettirilir. Metnin üstkurmaca yönü, kendi kurmacalığına, yapaylığına yapılan vurgu yoluyla bu bölümde afişe edilir:

“Neden konuşmuyorsun beyim?” dedi berber.

“Ne anlatayım,” dedim kanlı bir oyunu seyretmeye hazırlananların tedirginliğiyle.

“Ne anlattırsan anlat,” dedi; “yeter ki anlat...”

Bir tür ön sorgudaydık sanki; koltuğa oturtmadan önce

Ufak tefek bilgiler almaya çalışıyordu. Gözlerindeki cellat gözleri arada bir parlayıp sönyordu, görmüştüm.

“Hala roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat.”

“Yazıyorum,” dedim kuru bir sesle. Hemen ardından, gözerimi aynanın üstüne kaldırarak onun yaptığı resme baktım. Karakalemle yapılmış iri bir güvercin resmiydi bu; sigara dumanından sararmıştı biraz, kenarları kıvrılmıştı.

“Adı ne?”

Aynada göz göze gelmiştik.

“Romanın mı,” dedim uzak bir sesle, “şimdilik bilmiyorum.”<sup>158</sup>

Anlatıcı karakterin bir roman yazdığından bahsedilmesi, incelenen daha önceki romanlarda da görüldüğü üzere, okura metnin kurmaca olduğunun açık ipuçlarından biri

<sup>158</sup> Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, İstanbul 2020.

olarak öne çıkar. Alıntılanan kısımda, *Gölgesizler*'in anlatıcı karakterinin de yazar olduğu belli edilir. Üstelik anlatıcının, yazdığı romanın adını şimdilik bilmiyor oluşu da onu şu an yazıyor olduğunun bir göstergesi olarak okunabilir. Bu kısımda öne çıkan bir diğer unsur da, özellikle postmodern romanların bir özelliği olarak öne çıkan oyunsuluğu imleyerek yapılan “oyun” vurgusuyla okura da “işin içinde” olduğu vurgulanır.

Romanın üstkurmaca yönü, yani bütün romanın aslında anlatıcı karakterin ürünü olduğu, anlatının farklı noktalarında hissettirilir. Bu durum yer yer “karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum”<sup>159</sup> örneğinde olduğu gibi yalnızca “herhangi bir romanın” yazılma sürecini işliyor gibi görünür. Ancak daha önemli olan, anlatıcı karakterin, yani romanın yazarının, romana doğrudan referanslarla bunu hissettirmesidir:

Berber dükkanının için için uğuldayan sessizliğinde, tek başımdaydım gene; artık berberle çıraktan umudumu kesmiş, cam dibine çektiğim sandalyeden hem otomobillerin gelip geçtiği caddeyi seyrediyor, hem de çok uzaklardaki o köyü düşünüyordum.

Orayı düşünmemek elimde değildi zaten; henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin'den aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet'in oğluna, bekçiye, Rıza'ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hala ilçeden dönemeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cıngıl Nuri'den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi.<sup>160</sup>

Alıntılanan kısımda görüldüğü üzere anlatıcının, romanın hemen bütün karakterlerini içinde buldukları durumla birlikte anıp hepsinin “içinde” olduğundan bahsetmesi, okuru ister istemez anlatılan her şeyin, herkesin kurmacadan ibaret olduğunu düşünmeye sevk eder. Şüphe temelli bu düşünce yoluyla okurun anlatıyı sorguladığı görülür. Anlatılan her şeyin kurmaca olabilme ihtimaline dair yapılan bu sorgulama nedeniyle anlatının güvenilirliği söz konusu hale gelir.

Anlatının kurmaca yönüne, anlatılan her şeyin uydurma olabilme ihtimaline doğrudan referans verilen bir başka unsur ise anlatıcı karakterin romanla bire bir örtüşen olaylara göndermede bulunarak anlattıklarına dair kendini sorguladığı kısımlardır:

Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkanında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü

<sup>159</sup> Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 91.

<sup>160</sup> Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 140.

sabunlu adamın düşünüyüşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum. Dükkandan çıkan herkesin kayboluşuna da boş yere şaşırılmışım tabii, dönüp gelmelerini boş yere bekleyip boş yere meraklanmışım. Ola ki cadde, anımsayış anlarında burada değildi, ya da olup bitenlerin hepsi berber dükkânıyla birlikte bir anımsayış anıydı da, ona dalıp çıkmışım ben... Daha bugün gördüğüm ve ayda bir beni tıraş ettiğini düşündüğüm berber, şimdi çırağıyla yan yana geçmişin derinliklerinde savruluyordu. Müşteriler de öyleydi kuşkusuz, fırçalar, makaslar, parfüm şişeleri, şofben ve ayna da öyleydi... Uyuyup uyandıktan sonra, gördüğü düşle yaşadığı gerçeği birbirine karıştırıp benimle tartışmaya girdiğine göre, belki yüzü sabunlu adam ötekilerle aynı zamanda gelmemişti berber dükkânına... Her müşteri aynı günlerin, ya da saatlerin müşterisiydi. Ama berber caddenin anımsayışının içinde, bir arada anımsıyordu onları, belli bir sıraya sokup tek tek tıraş ediyordu.<sup>161</sup>

Anlatıcının kendine ve dolayısıyla bizzat anlatıya dair yaptığı tüm bu sorgulamalar okur nezdinde anlatıyı boşa düşürecek etmenlerdendir. Söz konusu sorgulamalar aynı zamanda anlatılan her şeyin bu karakter tarafından tasarlandığına, onun düşlerinden ibaret olduğuna işaret eder. Tüm anlatılanların bir hayalden, bir kurgudan ibaret olduğunun okura sezdirilmesi, yani bu üstkurmaca tavır dolayısıyla anlatı güvenilmez kabul edilir.

*Gölgesizler*'in güvenilmezliğini pekiştiren bir diğer unsur da onun belirsiz bir yapıya sahip olmasıdır denilebilir. Roman üstkurmaca yapısı nedeniyle zaten kurmaca – gerçek ikileminden doğan bir belirsizliğe sahiptir. Ancak romanın içerdiği belirsizlik unsurları bununla sınırlı değildir. Beyza Ertem, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” başlıklı tezinde *Gölgesizler*'in kurgusal gerçekliğinin belirsizliğe dayandırıldığını iddia eder.<sup>162</sup> Gerçekten de, anlatının bile isteye belirsizleştirilmesi ve bu belirsizlik unsurlarıyla birçok farklı şekilde karşılaşılması dolayısıyla okurun anlatıyı sorguladığı anlar söz konusudur.

Romanda yer alan belirsizlik unsurlarından belki de en önemlisi, birden fazla anlatıcının bulunmasıdır. Roman boyunca anlatıcı yazar, onun hayaliyle oluşan kopyası ve köydeki olay örgüsünü hâkim bakış açısıyla aktaran anlatıcı olmak üzere üç farklı anlatıcının varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilk ikisinin anlatan ses olduğu sırada birinci tekil şahıslı anlatım, sonuncusunun anlatıya hâkim olduğu sırada ise üçüncü tekil şahıslı anlatım kullanılır. Anlatıcının yanı sıra anlatım tarzında da değişikliğe gidilmesi, belirsizliği artıran etmenlerden biri olarak anılabilir. Romanın belirsizliğini pekiştiren bir

<sup>161</sup> Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 191

<sup>162</sup> Beyza Ertem, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 112.

diğer unsur da hayal – gerçek ikilemidir. Öyle ki anlatının kurgusal gerçekliği içerisinde anlatılan bazı olayların hayal mi yoksa gerçek mi olduğu net bir şekilde ortaya çıkarılmaz. Bunun yanı sıra, romanda yer alan karakterlerin aynı anda farklı mekanlarda bulunmaları ve yine bazı karakterlerin “yok oluş” ve “ortaya çıkış” anları gibi çoğaltılabilecek birçok örnekle anlatının belirsiz bir zeminde bulunduğu ve bu belirsizlik üzerine yükseldiği söylenebilir.<sup>163</sup>

Belirsizliğin birçok farklı şekilde bu denli ısrarlı kullanılması dolayısıyla anlatı git gide muğlaklaşır. Booth’un anlatı güvenilmezliğinin göstergesi olarak işaret ettiği belirsizlik, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere *Gölgesizler*’in temel unsuru olarak öne çıkar. Dolayısıyla roman hem üstkurmaca yapısı hem de bu muğlak yapısı nedeniyle anlatı güvenilmezliğinin konusu haline gelir.

#### **4.3.Anlatıcı Değişiminden Doğan Güvenilmezlik: *Gece, Buzul Çağının Virüsü ve Suzan Defter***

Güvenilmez anlatıcının bir diğer göstergesi de bir anlatıda farklı anlatıcıların bulunması ve bu anlatıcıların çoğu zaman belirsiz bir şekilde “anlatan ses” konumunda olmalarıdır. Çoklu anlatıcı da denen bu yolla anlatının çoğu zaman içeriğinin, kimi zaman da biçiminin değişikliğe uğradığı görülür. Dolayısıyla anlatılan şeyden ziyade kimin anlattığı bir mesele haline gelir. Anlatıcının sürekli olarak ve daha da önemlisi belirsiz bir şekilde değiştiği bu yapıda çoğu zaman belli başlı çelişkiler yer alır. Bu çelişkileri fark eden okurursa hangi anlatıcıya güveneceğine karar veremediği durumlar oluşur. Metinde açık herhangi bir çelişki olmasa dahi, anlatıcının sürekli değiştiği ve okurun bu muğlak yapıyı “çözmeye çalıştığı” durumlar anlatıyı belirsizleştirmesi sebebiyle güvenilmez kabul edilebilirler. *Gece, Buzul Çağının Virüsü ve Suzan Defter* romanları çoklu anlatıcının görüldüğü metinlere örnek gösterilebilir.

Bilge Karasu’nun *Gece*’si, sadece çoklu anlatıcının görülmesi ile değil, kendini bu özelliği ile tanımlayan ve bu özelliğinin üzerinde yükselen/gelişen kurgusuyla öne çıkar. Öyle ki, metnin kurgusal olarak parçalı bir yapıda sunulması, olay örgüsünün 110 alt bölümde kurgulanması onun barındırdığı bu çoğul anlatımla birlikte okunabilir. *Gece*, temelde dört ana bölümden oluşur. Bu dört bölüm yukarıda da ifade edildiği üzere 110

<sup>163</sup> Beyza Ertem, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı”, s. 112-113.

alt bölüme ayrılır. Anlatının bu “bölük pörçük” yapısı dolayısıyla farklı anlatıcıları tespit etmek güçleşir. Bununla birlikte, metni güçleştiren bir başka unsur söz konusu anlatıcıların çoğu zaman birbirlerinin alanını ihlal ettikleri bir yapıda sunulmasıdır.

Her ne kadar tespit etmek güç olsa da anlatının bu karmaşık yapısına bilinçli olarak hizmet eden farklı anlatıcılardan bazıları kısmen belirginleşir. O. ve N. olarak anılan anlatıcı karakterler, Sevim ya da Sevinç olarak görülen anlatıcı karakter, özellikle anlatının başındaki dipnotlardan karşılaşılan yazar-anlatıcı ve anlatının sonunda belirginleşen okur-anlatıcı, okurun en azından isim olarak muhatap alabileceği bir yapıya bürünür. Ancak tüm bu anlatıcıların olan bitenin farkında olan bilinçli birer özne gibi görünmeleri metni ayrı bir noktaya taşır: “Anlatıcılar, okurun onları birer birer bulması için anlatının en karanlık noktalarına, çeşitli ipuçları bırakıp okuyucunun kendilerini keşfetmesini bekler gibi davranırlar.”<sup>164</sup>

Anlatıcıların bilinçli birer özne ya da en azından birbirlerinden haberdar olmuş gibi görünmeleri metnin bazı noktalarında kendini açık eder: “Karanlığın içinde, şimdilik yaşamını sürdürebilirmiş gibi görünen tek şey, daha önce söyledik, dil.”<sup>165</sup> Bu kısımdaki “söyledik” ifadesi, anlatının çoklu anlatıcı meselesine dair verilen bir ipucu olarak okunabilir. Aynı zamanda “dil”e yapılan vurgu da anlatının kendi varoluşu hakkında bilgi verir. Öyle ki metnin tüm bu belirsizliğin, bilmecenin içerisinde kendini dil ile var etmek istediği söylenebilir.

Anlatının hem dile yapılan vurgusuna hem de karmaşık yapısına değinen Akşit Göktürk, sunuş yazısında okurun dile getireceği muhtemel sorularla birlikte metni tahlil etmeye çalışır:

Bu karmaşık varoluş bağlamında Gece, özdeşliğin dil ile aranışı, dil ile kurulması çabasıdır bir yönüyle. Bir yazma ediminin, zamandizinsel değil, uzaysal bir düzende irdelenişi. “Yazar”ın, “yaratman”ın, “düzeltmen”in (9), yaratı ile, “anlatıcı” ile sürekli yer değiştirmesi, birbirinin etkinlik alanına taşması, birbiriyle örtüşmesi, birbirinin bireyselliğini kırıp ortadan kaldırması, söylemin dalgalanmasında başlıca etken. (9, 10, 22, 32,43) Kim anlatıyor? Dört ana bölümde başka başka kişilermiş izlenimini uyandıran dört ayrı anlatıcı mı? Yoksa, söylem serüveninin nerdeyse bir güncesini bize dipnotlarıyla aktaran, baştaki yazar mı? Anlatıcılardan biri mi yazar? Ya son iki dipnotunda kendini belli eden okur-anlatıcı, daha doğrusu yazar-okur-anlatıcı? (97, 105) Yazma uğraşı, iki ucuyla, hem göndericisi olan yazar, hem de alıcısı olan okur ile, bir aynalar ortamında akıyor böylece — daha doğrusu akıyormuş

<sup>164</sup> Cem İleri, *Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 95.

<sup>165</sup> Bilge Karasu, *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 22.

gibi gösteriliyor. Gece metninin güdüm kurgusundaki devingen bağıntı da bu. Anlatının gereci olan yaşam ile, onun yazınsal yorumu arasındaki ilişki, çizgisel bir yalın yapıdan çok uzak. Değişik anlatıcıların, birbiriyle karşılaşılabilen gözlemleriyle, gerçek yaşamın, sanat biçiminde soyutlanmış yaşamın, anlatılan, yazılan, okunan yaşamın, anlamını değişik yorumlar sarmalında kavratmaya yöneliyor metin.<sup>166</sup>

*Gece*'ye bir belirsizlik, bir şüphe, önemli bir katman daha ekleyen, onun güvenilmezliğini bir kez daha vurgulayan bir başka unsur da özellikle dipnotlarda metnin kurmacadan ibaret olduğuna, yapaylığına dikkat çeken anlatıcıların varlığıdır:

Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi “avâtara”lanımdan biri diye düşünmüştüm.<sup>167</sup>

Burada özellikle “Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir?” ifadesinin anlatıyı daha da belirsizleştirdiği söylenebilir. Bununla birlikte, aynı kısımda “Yazar”, “yaratman”, “düzeltmen” gibi birçok farklı öznenin isminin anılması da önemlidir. Daha da önemlisi, bu bölümün anlatıcısının “Oysa ilk günler onu kendi “avâtara”lanımdan biri diye düşünmüştüm.” şeklindeki ifadesi, anlatıda yer alan tüm anlatıcıların, bir üst-anlatıcının farklı versiyonları olma ihtimalini düşündürür. Ancak aynı cümleden bu düşünce de net olarak doğrulanamaz ve metne bir belirsizlik daha dahil olmuş olur.

Anlatıcıların çokluğundan ziyade bu denli karmaşık sunulması, metnin bile isteye anlamını ele vermeyen, belirsiz, muğlak yapısına katkıda bulunur. Bu anlamda *Gece*, okurundan çok fazla beklentisi olan anlatılardan sayılır. Anlatıcıların en karanlık noktalara bıraktığı ipuçları, dipnotların kurmacayı ele vermesi gibi unsurlar okuru metne olabildiğince dahil etme uğraşının bir sonucu olarak okunabilir. Öyle ki anlatı, okuru biçim ve içerik olarak şüpheyeye davet eden bir yapıda kurgulanmıştır:

“İşkil, kuşku, yaşamımızın temeline koyduğumuz harç olmalı; yediğimiz ekmek, içtiğimiz su olmalı.”<sup>168</sup>

<sup>166</sup> Akşit Göktürk, “Sunuş”, *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 6.

<sup>167</sup> Bilge Karasu, *Gece*, s. 71.

<sup>168</sup> Bilge Karasu, *Gece*, s. 83.

“Başımı almış gidiyorum... Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştırmayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim. Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu? Öznenin ara ara belirsizleşmesi...”<sup>169</sup>

Şüphenin ve belirsizliğin bu denli önemli görülüşü, anlatının okurla kurduğu ilişki ve yukarıda ifade edilen diğer unsurlardan, *Gece*'nin güvenilmez olmaktan ziyade, güvenilmezliği “seçtiği” ve bu güvenilmezlik üzerine yükseldiği söylenebilir.

Vüs'at O. Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* adlı eseri de tıpkı *Gece* gibi anlamını hemen ele vermeyen anlatılardandır. Öyle ki anlatıcı değişiminin yanı sıra, parçalı ve çok katmanlı bir yapı içermesi gibi özellikleriyle de *Gece*'ye benzer. Bu özelliklerinin yanı sıra, farklı dönemlerde gelişen iç içe geçmiş hikayelerin lineer bir anlatımdan ziyade zamansal sapmalarla kurgulanması anlatıyı güçleştiren etmenlerdendir.<sup>170</sup> Semih Gümüş romanın zorluğunu şu şekilde dile getirir:

Sökülmesi bu denli zor bir metinle karşılaşmış olmak canımı sıkıyordu; hem anlamakta güçlük çekiyor, hem de bu romanın gerçekten ne olduğunu kavrayamıyordum. Bir sonuca, dolayısıyla eleştirel bir yargıya varmak için tam çözümleme gerekir (...) Gene de yazmaya başladığım ilk günden bugüne, karşılaştığım en çetin metnin *Buzul Çağının Virüsü* olduğunu söyleyebilirim.<sup>171</sup>

Reyhan Tulumlu, Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım başlıklı kitabında, toplam 73 bölümden oluşan romanın birbirleriyle ilişkili beş öyküden oluştuğunu saptamıştır:<sup>172</sup>

1. Osman ile Viola arasındaki ilişki ve Osman'ın Akçay'da yaşadıkları;
2. Osman'ın siyasal gerekçelerle üç ay tutuklu kalarak yargılanması;
3. Osman'ın 1960 sonrasında Ankara'daki yaşamı;
4. Osman'ın İstanbul'a yaptığı bir günlük gezi ve burada bir kadınla buluşması;
5. Ahmet'in öyküsü.

Söz konusu bu farklı hikayelerin parçalı bir anlatımla sunulması, birbirini takip eden bir kurguda değil de tamamen karışık bir yapıda olması metni belirsizleştiren unsurlardan biridir. Ancak bu belirsizliği daha katmanlı bir hale getiren, metni

<sup>169</sup> Bilge Karasu, *Gece*, s. 56.

<sup>170</sup> Reyhan Tulumlu, “Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım”, (Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara 2007, s. 56.

<sup>171</sup> Semih Gümüş, *Kara Anlatı Yazarı*, Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 8.

<sup>172</sup> Reyhan Tulumlu, “Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım”, s. 54.

güvenilmez kılan asıl unsur anlatıcının değişimidir. Öyle ki, anlatıcının değişimi çoğu zaman hemen farkına varılacak kadar kolay bir yapıda değildir. Örneğin, romanın ilk bölümü ben anlatıcı ile kurgulanmıştır. Sekizinci bölümde anlatım değişir ve üçüncü şahıs anlatıcı olarak kurgulanmaya başlar. Ancak aynı bölümün bir kısmında yine ben anlatıcı kullanılmıştır:

Bütün evlerin, apartmanların kapılarını çalacağım, çıkanları darağaçlarında sallandıracağım!  
Yiyahhu! Hadi geçirin deli gömleğini sırtıma. Damgalayın böğrümü, cazırdasın! Korkmayın  
komşular, duvarlarım açık hepinize. Sinmeyin perde arkalarına, söndürmeyin ışıklarınızı.  
Yangın, lav, bora! Hey hovarda, lüle saçlı, güzel Tanrım! Uzaya saldıgın piç yıldızlarınla  
övün! Kanım kırmızı değil diyorum, anlasanıza!<sup>173</sup>

Bölümün tamamı incelendiğinde, bu kısmın aslında Ahmet'in iç monologlarından oluştuğu anlaşılır. Fakat bu durumun şeklen herhangi bir biçimde gösterilmemesi, söz konusu anlatıcı değişiminin ilk etapta anlaşılmasını, farkına varılmasını güçleştirir. Bu kısmın içinde bulunduğu bölüm dikkatle okunduğunda Ahmet'e odaklanan üçüncü şahıs anlatıcı tarafından kurgulandığı, iç monolog devreye girdiğinde ise ben anlatıcıya dönüştüğü görülür. Metnin kipinin bir anda değişmesi, okurun anlık duraklamasına, metinden kısa bir an da olsa uzaklaşmasına sebep olur.

Aynı şekilde, anlatıda birbirinden farklı anlatım tekniklerinin aynı anda kullanımı da söz konusudur:

Saçları keçe, dişleri dökük, suratı çizim çizim, sabahçı kahvesindeki ihtiyarla aynılaştılar da bir ara; önemli değil, biliyor o orada olacak, hep, hep, hep. 'Kilitli zaman'ın yengiyle çıkacağını bile bile. Vurdu yardı kalabalığı. Peynirlisinden olsun, evet. Sar iki tane. Belki o da açtır! İnşallah açtır. Bir lokmada yutar da ikincisine yalanır. Dur derim, bir dakika. Dalar gene pastaneye. Sar dört tane daha. Çabuk. Peynirlisinden dedik a, ayı! Açlığı da küsmüş mü ne? kupkuru, apacı ağzı. Şışt! yeter! Knut Hamsun'laşmayalım. Yağlı kâğıtta kalan tekini tutuştururken eline, alını vitrine yapışık, surdibi ya da köprüaltı çocuğunun, seçti kızıla çalar saçlarını!<sup>174</sup>

Yalnızca alıntılanan bu kısımda, iç monolog, dış söylem, tek taraflı diyalog, serbest dolaylı söylem gibi anlatım tekniklerinin iç içe geçmiş bir şekilde bir arada kullanıldığı görülür. Odaklanımın genel olarak Osman'ın bilincinde görüldüğü bu cümlelerde yer yer Ahmet'in öyküsüne de göndermelerde bulunulur. Kimi zamansa Osman'ın söylemleriyle anlatıcının söylemlerinin iç içe geçtiği, birbiriyle karıştığı görülür. Tüm bu karmaşık yapı

<sup>173</sup> Vüs'at O. Bener, *Buzul Çağının Virüsü*, Everest Yayınları, İstanbul 2022, s. 27.

<sup>174</sup> Vüs'at O. Bener, *Buzul Çağının Virüsü*, s. 88.

içerisinde okurdan bu farklılıkları ayırt edip anlatıyı “çözümlemesi” beklenir. Ancak görüldüğü üzere gerek zamansal farklılıklar gerek parçalı anlatım gerekse farklı anlatım tekniklerinin bir arada ve herhangi bir şekli unsur belirtilmeden kullanılması anlatıyı belirsizleştirir.

Ayfer Tunç’un *Suzan Defter*<sup>175</sup>’i de çoklu anlatıcının görüldüğü metinlerdendir. Ancak onu *Gece ve Buzul Çağının Virüsü*’nden ayıran en önemli unsur romanın iki farklı günlük anlatıcısının bulunmasıdır. Yani *Suzan Defter*, yukarıda ele alınan romanlar gibi anlatıcının sesinin karıştığı, hangi anlatıcının devreye girildiğinin bilinmediği metinlerden değildir. İki farklı anlatıcıdan hangisinin “konuştuğu” her daim bellidir fakat aralarında açık çelişkiler bulunur okur hangisine güveneceğine karar veremez, çünkü anlatı okura neyin doğru neyin yanlış olduğu bilgisini verecek bir kurguda sunulmamıştır.

Bir kadın ve bir erkeğin tuttuğu günlüklerden oluşan *Suzan Defter*, biçimsel olarak farklı yapısıyla dikkat çeker. Öyle ki eserin tek rakamlı sayfalarında kadın karakterin, (Derya’nın) çift rakamlı sayfalarını erkek karakterin (Ekmel Bey’in) tuttuğu günlükler bulunur. Roman Derya ve Ekmel Bey etrafında aynı olaylara farklı bakış açıları üzerinden bakılması üzerine kurgulanmıştır. Günlüklerin ikisi de 16 Kasım Cuma günü başlar ve 10 Aralık Pazar günü son bulur. Yani günlerin birebir örtüştüğü, karakterlerin aynı olaylar üzerine yorumlarda ve çıkarımlarda buldukları açıktır.

*Suzan Defter*’i güvenilirmez yapan unsursa Ekmel Bey ve Derya’nın aynı olayı kimi zaman tutarlı, kimi zamansa birbirlerinden farklı şekilde anlatmalarındır. Karakterlerin tanıştıkları gün yazılan günlüklerde bu durum birkaç farklı konuda belirgin olarak göze çarpar. Örneğin manolya ağacı üzerine konuşmalarında ikisinin söyledikleri örtüşmez. Okur aynı olayı Ekmel Bey’in gözünden farklı, Derya’nın gözünden farklı dinler:

Ekmel Bey:

Arka bahçedeki manolya ağacını benden sonra ilk farkedene Suzan hanım oldu, yıllardır gizlice büyüyen öksüz yetim manolya ağacını. "Bu manolya ağacı değil mi?" dedi şaşırarak, gençleşti. Sevinçli şaşırımlar insanı genç gösteriyor. "Nasıl anladınız," dedim, "çiçeksizken?"

(...)

---

<sup>175</sup> Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul 2016.

Manolyalardan yaseminlere geçtik sonra; çocukluğunun geçtiği evin bahçesinde bir yasemin varmış, annesi dikmiş. Annesi hastalandığında her gün bir dalı kuruyormuş yaseminin, annesine deli gibi âşık babası her gün kuruyan bir dalı kesiyormuş. Bir gün babasını yaseminin başında konuşurken bulmuş, ‘ölme’ diyormuş babası yasemine, ‘n’ olur ölme.’<sup>176</sup>

Derya:

Gözüm bahçedeki çıplak ağaca ilişti. Dallarını yalvarır gibi gökyüzüne uzatmış. Işık... Biraz daha ışık... "Tanıyamadım, ne ağacı bu?" diye sordum. Manolyaymış. "Şimdi mevsimi değil, ama çiçeklendiği zaman görmelisiniz," dedi, "mucize gibi bir şey."

Manolyalardan yaseminlere geçti sonra. Çocukken, evin tek balkonunda bir yasemin varmış. Vaktiyle babası dikmiş. Annesi hastalandığında yasemin de kurumaya başlamış. Her gün bir dalı kuruyormuş. Babası annesiyle konuşacağı yerde yaseminle konuşuyormuş. Annesi yasemini kıskanıyormuş. 'Benimle konuş' diyormuş. 'Gidip çiçeklerle konuşacağına benimle konuş.'<sup>177</sup>

İki karakterin aynı olayı farklı aktardıkları bu gibi kısımlar çoğaltılabilir. Örneğin yine aynı gün Ekmel Bey'in evi satma nedeniyle ilgili yazılanlar da çelişkilidir. Bu olay üzerine Ekmel Bey'in günlüğüne "Neden satıyorsunuz evinizi? diye sorarsa ne diyeceğimi ilk defa düşündüm: bu şehirden gidiyorum derim, bu şehir beni dışladı, yok farzediyor, ne zaman dışarı çıksam bir safraymışım gibi beni sokaklarından evime atıyor. Sormadı."<sup>178</sup> Yazdığı görülürken Derya "Eviniz çok güzel," dedim, "neden satıyorsunuz?" 'Benim için fazla büyük,' dedi. Yalnız yaşıyormuş, baş edemiyormuş artık. Çalışma odası yetiyormuş, okuyormuş, yazıyormuş bütün gün."<sup>179</sup> yazmıştır. Tüm bu tutarsızlık bildiren ifadeler anlatıda yer yer belirginleşir. Yani okur yer yer söz konusu iki günlük arasında tutarsızlıklar, çelişkiler, uyumsuzluklar fark eder. Anlatı yapısında da kimin doğru kimin yalan söylediğine dair bir veri bulunmaz. Dolayısıyla okur bu tutarsızlıkları fark ettiği andan itibaren metne yabancılaşır.

Anlatı, hangi karakterin doğru söylediğine dair bir ipucu bulundurmadığı için kesin olan tek şey bir karakterlerin yani anlatıcılardan birinin yalan söylediğidir. Bahar Dervişcemaloğlu, bu konuda çeşitli hipotezler sunar:

1. Derya, Ekmel Bey'in evinde Suzan'ın kılığına büründüğü için Suzan gibi konuşmaktadır. Ancak aynı konuşmaları günlüğüne aktarırken kendisi gibi konuşmaktadır. Dolayısıyla

<sup>176</sup> Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 38.

<sup>177</sup> Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, s. 41.

<sup>178</sup> Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, s. 36.

<sup>179</sup> Ayfer Tunç, *Suzan Defter*, s. 43.

ortaya tutarsız bir tablo çıkmaktadır. Bu durum da okuyucuda bir tür güvenilmezlik etkisi yaratmaktadır.

2. Her iki günlük de tek bir karakterin elinden çıkmıştır. Dikkat edilirse her iki günlük de yapı ve üslup bakımından birbirine benzeyen, hatta birbirini tamamlayan bir özellik göstermektedir. Bu hipotez, günlükleri kurgulayan ve yazan karakterin kim olabileceği sorusunu da beraberinde getirmektedir.

a. Can sıkıntısı içerisinde olan, işini bırakıp kendini evine kapatarak satılık ilan verdiği evine bakmaya gelecek olan kadınların anlatacağı ilginç hikâyeleri bekleyen Ekmel Bey, zihninde, dinlemek istediği hikâyeyi anlatacak bir karakter kurgulamıştır. Ekmel Bey'in Suzan'ın söylediği –tamamının akılda tutulmasının mümkün olmadığı uzun ve girift– sözleri günlüğünde aktarırken zaman zaman “dolaysız söylem” kullanması, yani mimetik biçimde Suzan'ın sözlerini aynen aktarması da bu hipotezi güçlendirmektedir.

b. Her iki günlüğü de kurgulayan ve yazan karakter; üniversitede psikoloji okumuş olan, can sıkıntısı ve kendini ifade etme ihtiyacı içerisinde olan, kendi kendine terapi yapmak isteyen, bunu yaparken de sıradan bir yol izlemeyerek yaratıcı ve çok perspektifli bir “hikâye” yaratan ve kendisiyle yüzleşen Derya'dır. Aslında Derya'nın günlüklerde hem anlatan özne, hem de anlatılan özne rollerini üstlenerek psikolojik bir deney yaptığını öne sürmek de mümkün olabilir.<sup>180</sup>

Bu konu üzerine net bir sonuca ulaşmak mümkün değildir. Aslında, önemli de değildir. Çünkü söz konusu hipotezler bir kesinlik sağlayamadıkları için, her okurda bu durum farklı şekillerde açığa çıktığı için anlatının üzerindeki belirsizlik yok olmayacaktır. Bu belirsizlik yok olmadığı sürece de anlatı güvenilmez kabul edecektir.

Anlatıcı değişiminin sebep olduğu güvenilmezliğin en büyük nedeni de yaratılan bu belirsizliktir. Güvenilmez anlatıcının doğrudan ilişkili olduğu anlatı belirsizliği, çoklu anlatıcı ile ve bu anlatıcıların anlatı boyunca birbirinin yerine geçmesiyle, yani anlatan sesin sürekli olarak değişmesiyle açığa çıkmış olur. Bu durum aynı zamanda söz konusu güvenilmezliği perçinleyecek farklı şekillerde ortaya çıkabilir. *Gece*'nin anlatıcılarının kendilerinin ve anlatıya yer yer hâkim olan diğer anlatıcıların farkında olmaları, *Buzul Çağının Virüsü*'nde yer yer kimin anlattığının belli olmaması, yani “kim konuşuyor?” sorusunun kesin bir cevabının olmaması, Suzan Defter'de kesin olarak birbiriyle çelişen ifadelerle sahip anlatıcılardan okurun hangisine güveneceğine karar verememesi gibi durumlar buna örnek gösterilebilir.

<sup>180</sup> Bahar Dervişcemaloğlu, “DeneySEL Bir Günlük Roman Örneği: Suzan Defter”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 9, Nisan 2014, s. 34-35.

#### 4.4. Kurmaca – Gerçeklik Sınırının İhlalinden Doğan Güvenilmezlik: *Altı Ay Bir Güz ve Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*

Okura okuduğu metnin kurmaca olduğunu hissettiren, kendi yapaylığına göndermelerde bulunan anlatıların güvenilmezliği konusu “Üstkurmacadan Doğan Güvenilmezlik” başlığı altında ele alınmıştı. Söz konusu bu durumun, yani okuru kurmaca ve gerçeklik arasında bırakmanın bir diğer yolu da anlatının gerçeklikle, örneğin gerçek yazarla irtibatlı bir şekilde kurgulanmasıdır. Okur bu yolla da aynı ikilemi yaşar, fakat bu kez yapaylık, yani kurmaca değil, gerçeklik referans noktası olarak belirlenmiş olur. Ancak her iki şekilde de okurun okuduğu metne yabancılaşması, onu sorgulaması, ondan şüphe etmesi sabittir. Dolayısıyla bir anlatı sözü edilen her iki şekilden hangisiyle kurgulanırsa kurgulansın, güvenilmez kabul edilir.

Anlatının gerçekliği referans alarak kendini sorgulatmasının yollarından biri, gerçek yazarla doğrudan irtibatlar barındırmasıdır denilebilir. Bilge Karasu'nun *Altı Ay Bir Güz* adlı eseri ve Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı yapıtı bu anlamda örnek gösterilen romanlardandır. Öyle ki her iki romanın da gerçek yazarıyla doğrudan ilişki kurulabilecek öğeler içerdiği görülür.

*Altı Ay Bir Güz*, düşler ve anıların birlikte kurgulandığı bir roman olarak, ana karakter Kerim'in bir ay içinde yaşadığı olayları konu alır. Bunun yanı sıra, Bilge Karasu'nun ölümünden sonra yayınlanan ilk eseri olma özelliğini taşıyan anlatı, başta *Narla İncire Gazel* ile *Beyoğlu* öyküsünü de içine alacak bir roman olarak tasarlanmış, ancak hedeflendiği gibi yayımlanmamıştır. Dolayısıyla roman, yazarın adı geçen diğer eserleriyle bağlantılar içeren bir metin olarak dikkat çeker. *Altı Ay Bir Güz*, ana karakterler ve metnin iç özellikleri açısından *Narla İncire Gazel*'e; çocukluk anıları ve bu anılardaki ortak karakterler aracılığıyla da *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*'na bağlanır.<sup>181</sup>

*Altı Ay Bir Güz*'de kurgunun büyük bir kısmını anılar oluşturur. Enis Batur metnin kurmaca yapısıyla bu anıların belirgin bir biçimde kaynaştığını ifade eder: “Harflerin arkasındaki adamı, bir gölge oyunundaki gibi açığa çıkartıp gizliyor. Yaşamöyküsel kesitlemelerle kurmaca tabakaları biraz daha belirgin biçimde kaynaşıyor bu metinde.”<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Tuba Dağistan Çetintaş, “Bilge Karasu'nun Hayatı ve Eserleri”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Celal Bayar Üniversitesi, Manisa 2018, s.

<sup>182</sup> Enis Batur, s. 161.

Kurmaca ve anıların kaynaşması, zamansal olarak farklılaşan olayların birbirini takip eden senkronize bir yapıda değil, parçaların rastgele bir araya gelmiş bir yapıda sunulması ve bu sebeple farklı öyküsel düzlemler barındırması anlatının kurgusunu şekillendirir. Romanda zamanın bu yapısına “Anlatmağa değer gördüklerimizin kavranabilmesi, niye bir sıraya uymasına bağlıymış gibi düşünelim?”<sup>183</sup> cümlesiyle göndermede bulunulur. Bu yapıda sunulan metin boyunca ana karakter Kerim (D.H.A.)’in diğer karakterler Ethem Razi’den, İsabey’den, Didile’den, Renato’dan, Kay’dan bahsettiği görülür. Son bölüm ise kendi ailesine ayrılmıştır. Anlatı tamamlanınca, aslında tüm bu karakterlerin öldüğü, Kerim’in geriye dönüşlerle onlarla olan anılarını canlandırdığı anlaşılır.

Anlatı boyunca Kerim hikâyesinin zaman zaman gerçek yazarın biyografisiyle örtüştüğü görülür. Hastaneye gidişi, annesiyle ilişkisi, kedisini kaybedişi, taşınma hikayesi gibi belirtilerle Bilge Karasu’nun yaşamında da çok benzer şekilde karşılaşılır. Bu durum Karasu’nun edebiyatına sinmiş gibi görünse de, özellikle *Altı Ay Bir Güz* söz konusu olduğunda pek çok araştırmacı bu eserin Karasu’nun kendi yaşamından birçok iz taşıdığı konusunda hemfikirdir.<sup>184</sup> Bu benzerlik öncelikle Karasu’nun diğer eserlerine yapılan göndermelerle açığa çıkar.

“Bir zamanlar kediymişim ben Halûk. Sonra, herhalde kediler arasında işlenebilecek en büyük suç işlemişim ki dünyaya bir daha gelişimde insan olmak cezasına çarptılmışım...”

(...)

Denizin yağ dökülmüş saatlerinden biri. Halûk ince ince gülüyor. Ne desem gülüyor bu çocuk.

“Hindistan da epey uzak ağabey; nereden çıkardın bu kedi masalını şimdi?”

“Edepsizlik etme, çocuk! Bir arkadaşım zaten, çok iyi bilir bu işleri, benim çok acemi olduğuma bakıp yeryüzünde, insan olarak ilk yaşamımı yaşadığıma karar vermiş...”

“Peki, o arkadaşın kaçınıcı yaşamındaymış, biliyor mu?” “Bilir elbet. Dokuzuncusunda. Yani sonuncusunda. Şaşmam da. Yaşamasını nasıl bildiğini, yaşamının nasıl ustası olduğunu bir görsen, sen de kabul edersin...”

Denize kulak veriyoruz. Kıyıda gezen aç kediler, belli etmeden yaklaşma manevraları içinde. Torbamızda biraz peynirle iki yumurta var onları ilgilendirebilecek.

Bu örnekte öncelikle Haluk adının kullanılması kurgusal bir tesadüf değildir. Bu gibi göndermeler *Haluk’a Mektuplar* kitabıyla birlikte düşünülmelidir. Bununla birlikte,

<sup>183</sup> Bilge Karasu, *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yayınları, İstanbul 2018, s. 69.

<sup>184</sup> Tuba Dağistan Çetintaş, “Bilge Karasu’nun Hayatı ve Eserleri”, s. 173.

alıntılanan kısımda dikkat çeken başka bir unsur ise Karasu yazınında sıkça karşılaşılan kedi ve deniz imgesinin bu anlatıda da yer almasıdır ki bu durum yine tesadüf eseri değildir. Benzer şekilde, *Altı Ay Bir Güz*'ün sonunda karakterin Sarıkum'a gittiği görülür. *Troya'da Ölüm Vardı* eseri de karakterin Sarıkum'a gitmesiyle başlar. Yine anlatının sonunda karakterin Beyoğlu'nda kendine bir hisar kurduğu görülürken Karasu'nun Beyoğlu anıları akla gelir. Bu gibi örnekler, söz konusu Bilge Karasu yazını ise yalnızca metinlerarasılıkla açıklanamaz. Aynı tespiti, Tuba Dağıstan Çetintaş da "Bilge Karasu'nun Hayatı ve Eserleri" başlıklı tezinde anne örneği üzerinden yapar:

Metin boyunca yazar anlatıcı Kerim'in ölümüne yaklaşmasını, kendi imgesini uçsuz bucaksız bir ayna oyunuyla birleştirerek okuyucuya sunmaktadır. Ancak bu durum Bilge Karasu'nun hayatını iyi bilen bir okuyucunun dikkatinde kaçmamalıdır. Bu ayna oyunu Karasu'nun çocukluğunda anneannesinin evinde oynadığı bir oyundur. Metinde Kerim aynada sevdiği kişiyle Ethem Razi ile yaşadıklarını, ustası olarak kabul ettiği İsabey'le anılarını anımsar. Çünkü ayna aynı zamanda bir yansıma olduğu için aynadaki anılar aracılığıyla sevdikleriyle aynı şey düşünür, aynı şeyi görür, aynı şeyi yaşar gibi olur. Tıpkı ayna içinde meydana gelen yansıma gibi...<sup>185</sup>

Bunu yanı sıra, *Altı Ay Bir Güz*'ü güvenilmez kılan bir diğer unsur da anlatıcının kurmaca yapıyı kıran ifadeler kullanmasıdır. Öyle ki anlatı bu yolla da kurmaca – gerçeklik ikilemini söz konusu hale getirir:

Bu yoldan giderek o "geçmiş" kurabilir miyim? Uzayıp gidebilecek bir anlatıyı okur için anlamlı kılmanın gerektirdiği, gerektireceği işlemleri gerçekleştirmeğe çalışırken karşılaşacağım en büyük zorluk belki de şu: Okuyana, geçmişinde gezinip duran bir anlatıcının o geçmişin içinde duyduğu şimdiliği, şu andalığı, duyurmak... bunu duyururken geçmişte gezinildiğini hiç unutturmamak. Kim bilir, buna, okurun bu anıları kendi anılarıymış gibi benimseyip yaşamasını sağlamak; ya da her okuru kendi hesabına buna benzer anılar üretmeğe çağırarak, dememiz gerekir. (...) İtirazı olan okur, burada anlatılan bir çocuğun anılarını, kendine mal etmek ister mi? Anlatıcı, okura ne ölçüde yaklaşabilir? Ben, anlatıcı öykümü sürdürüyorum. (Böyle bir söze kim inanır ki?) (...) Bir gün, o adam da tatile çıktığında, ömrü boyunca yaşadıklarını alt üst eden bir şeyler olacak. O bilmiyor, ben biliyorum; ben anlatıcıyım.<sup>186</sup>

Metnin olağan akışına doğrudan müdahalede bulunan, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırı kasten ihlal eden anlatıcı, "Ben, anlatıcı öykümü sürdürüyorum. (Böyle bir söze kim inanır ki?)" gibi ifadelerle anlatıyı belirsiz bir noktaya taşır.

<sup>185</sup> Tuba Dağıstan Çetintaş, "Bilge Karasu'nun Hayatı ve Eserleri", s. 171.

<sup>186</sup> Bilge Karasu, *Altı Ay Bir Güz*, s.27.

Özetle, *Altı Ay Bir Güz* romanının iki şekilde kurmaca – gerçek sınırını ihlal ettiği görülür. Her ikisinin de farklı yollardan güvenilmezliği pekiştirdiği söylenebilir. İlki okuru ister istemez kurmacanın dışına çıkmak zorunda bırakan, dolayısıyla bu sınırı bile isteye ihlal eden bir yapıda sunulmasıdır. Öyle ki anlatı gerçek yazara doğrudan referanslar barındırır. Bu durumda anlatı ister istemez gerçeğe çekilir fakat okur nezdinde ortaya çıkan unsur kurmacanın daha da katmanlaşmasıdır. Aynı şekilde, ikincisinde de anlatıcının doğrudan hitapları kurmacayı katmanlaştırırken onun gerçekle arasındaki bağı sorgular.

Benzer şekilde Vüs’at O. Bener’in *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları* adlı eserinde de gerçek yazarla doğrudan irtibatlı kısımlardan bahsedilebilir. Bu romanı *Altı Ay Bir Güz*’den ayıran en büyük unsur günlük formunda yazılmış olmasıdır. *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*, baş karakter Bay Muannit Sahtegi’nin 1979’da tuttuğu notları, beş yıl sonra yeniden yazması üzerine kurulur. Bu notları “temize çekerken” yeni notlar alır ve parantez içinde eski notlarının arasına ekler. Dolayısıyla, şekil itibariyle ve kurgusal olarak birbirinden net olarak ayrılmış iki ayrı zaman dilimi söz konusudur.

Orhan Koçak “Vüs’at O. Bener’de Kurmaca ve Otobiyografi: Yazı Kurtarır mı?” başlıklı makalesinde Benzer ve Bay Muannit Sahtegi hakkında şunları söyler: “Metin, kurmaca ile otobiyografi türleri arasında, ikisinin de ciddiyetini ve gerçeğimsiliğini askıya alan tekinsiz bir noktada durur (...) kendi yaşamını otobiyografi biçimine sahip bir kurmaca olarak mı sunuyordur Bener, yoksa otobiyografiyi andıran bir kurmaca mı yazıyordu?”<sup>187</sup>

Anlatıyı kurma – gerçek ikilemine dahil eden, Bay Muannit Sahtegi ile Vüs’at O. Bener arasındaki köprüyü oluşturan unsurlardan biri bu anlatıda Bener’in diğer metinlerinden izler görülmesidir. Metinlerarasılıkla birlikte değerlendirilebilecek olgular sunan *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’nda Bener’in diğer eserlerinden bazı kısımları birebir kullandığı söylenebilir. Örneğin, Bay Muannit Sahtegi, anlatının bir yerinde yazdığı bir şiirden bahseder:

Tarih düşürmemişim. 9 Ekim 1979 gününü bir yerinden kestiğim günden sonra, rakıya yatırılmışlığı besbelli, ancak manzume denebilecek bir şiir döşenmişim, alacağım olduğu gibi aşağıya, düzeltmeye kalkışmadan.

Hiç eskitmeyecek

<sup>187</sup> Orhan Koçak, “Vüs’at O. Bener’de Kurmaca ve Otobiyografi: Yazı Kurtarır mı?”, s. 25-26.

beni bana benzeten hoyratlıklar!  
Umdum çocuk sokunganlıkları eprimez,  
Kendi saf yoksulluğu doyurur karınca yiyenleri,  
Seni ben yeter dalgınlıklarımın aldım koynuma,  
Sabah dağınıklığı cücedir güneşsizliklerde,  
Çoğaltmaktan kaçma, çoğaltılmaktan,  
Tanrılar ahmaklığı, yalvaçlık yaratır.<sup>188</sup>

Bu şiir daha sonra Vüs'at O. Bener'in ilk kez 1994 yılında yayınladığı *Manzumeler* başlıklı eserinde de yer alır. Aynı şekilde, "Neden" ve "Bilin" adlı şiirlerde de bu durum geçerlidir. Bener, *Manzumeler*'i yayınlamadan önce bu şiirlerini *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda kullanır.

Benzer şekilde, Bener'in "Minik Kuş" adlı öyküsünde Bay Muannit Sahtegi'ye de değinilir. Minik Kuş'un anlatıcısı Bay Muannit Sahtegi ile diyaloga girer: "Herkes, daha doğrusu notlarını okuyan kimileri, bizi özdeşleştirdi gibi, aynılaştırmaktan kaçınmaya özen göstermelerine karşın... Ne dersin, bu kuşkuyu besleyelim mi, çözülelim mi?"<sup>189</sup> ifadeleri, hem Bay Muannit Sahtegi'nin hem de Minik Kuş'un anlatı yapısını katmanlaştırır.<sup>190</sup> Aynı zamanda, metinlerin gerçek yazarına doğrudan benzerlik kurulduğunun farkında olan bilinçli anlatıcılara sahip olması söz konusudur. Bunun yanı sıra, "Ne dersin, bu kuşkuyu besleyelim mi, çözülelim mi" ifadesi güvenilmezliğin en büyük göstergesi olan şüpheyi okuru açıkça davet eder.

Yukarıda ele alınan metinlerarası boyutun yanı sıra, Bay Muannit Sahtegi ile Vüs'at O. Bener arasında otobiyografik bazı unsurların da benzediği tespit edilmiştir. Her ikisinin de yazar olması, üç evlilik yapmaları ve ilk eşlerinin sekiz aylık hamileyken kaybetmeleri ya da alkolik olmaları gibi benzerliklerden söz edilebilir. Yasemin Koç, "Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Güvenilmez Anlatıcı" başlıklı makalesinde bu durumu ısrarla vurgular:

Bay Muannit Sahtegi, otuz altı yıl devlet için çalıştıktan sonra 1978'de başdanışmanlıktan emekliye ayrılır. Vüs'at O. Bener de devlet hizmetinde çalışmıştır. Ticaret Bakanlığı'nda raportör olarak çalışır. (...) Muannit Sahtegi de Vüs'at O. Bener gibi üç evlilik yapmıştır. İlk karısı sekiz aylık hamileyken menenjit tüberkülozdan ölmüştür. Bu ölüm Sahtegi'yi derinden

<sup>188</sup> Vüs'at O. Bener, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s. 39

<sup>189</sup> Vüs'at O. Bener, "Minik Kuş", s. 60.

<sup>190</sup> Reyhan Tulumlu, "Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım", s. 102.

etkilemiştir: “Menenjit tüberkülozdan ölen gencecik karın; sekiz aylık-hınc demiş burnundan düşmüş çocuğunun kara, uzun kirpikli, göremediğin gözleri seni yasa boğdu yaşamınca” (Bener, 2014, s. 75) Vüs’at O. Bener, Edremit’te görev yaparken Bergama’nın tanınmış ailelerinden birinin kızı olan Gazale Hanım’la evlenir. Gazale Hanım sekiz aylık hamileyken menenjit geçirerek hayatını kaybeder. Bu ölüm Vüs’at O. Bener’i hüzne boğar. Bu ölümün eseri Bay Muannit Sahtegi’nin Notları romanına yansır. Diğer iki eşi de içki bağımlılığına ve cimriliğine tahammül edemeyip çekip giderler. Vüsat O. Bener de alkole düşkündür. Alkol yazarın evliliklerinde de sorun yaratmıştır. (...) Aslında belki de ikisi arasında en önemli benzerlik yazmalarıdır. Bay Muannit Sahtegi’nin günlük notlarının yayımlanmış olma iması vardır anlatıda. “DOLAŞIK, aman vermez oyunlarını bozmaya, anlaşılabilirliğe yöneldiğimi kanıtlamaya çabaladığımdan bu yana övgüler almaya başladım. Bu gün Tevfik Soylu telefon etti. Ne yaptığımı artık biliyormuşum! Ne diyeyim doğrudur! Okumuş, dayanıp, Muannit Bey’in notlarını” (Bener, 2014: 29) (Vurgu yazara aittir) bu alıntıda dikkat çekmek istediğimiz bir başka mesele Bay Muannit’in daha önce yazmış olduğu yazıların biçimsel olarak yoğun bulunmasıdır. Okuma edimini zorlaştırması nedeniyle de eleştirilmesidir. Bu bağlamda Vüsat O. Bener’in de yazın dili zorlayıcıdır.<sup>191</sup>

Bu örnekler, yukarıda ele alınan metinlerarası boyutla birleştirildiğinde, okura söz konusu benzerliklerin yalnızca kurgusal bir tesadüften ibaret olamayacağını düşündürür. Aynı eserde birçok benzerliğin bulunması bu durumun bilinçli olarak kurguya yerleştirildiğini gösterirken Bener’in gerçeğin sınırlarında bir kurmaca yarattığı sonucunu ortaya çıkarır. Dolayısıyla gerçek ve kurmaca iç içe geçmiş, bu sınır ihlal edilmiş ve eser bilinçli olarak muğlak bir yapıya büründürülmüştür. Söz konusu bu ihlalden doğan muğlaklık ise güvenilmezliğe zemin hazırlamış olur.

Hem *Altı Ay Bir Güz*’de hem de *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’nda anlatıcı karakterle metnin gerçek yazarı arasındaki benzerlikler okuru kurmaca – gerçeklik ikilemine iter. Okur elindeki metnin kurmaca olduğunun farkında olsa bile anlatıda direkt olarak gerçek yazara bağlanan göndermelerle kurmacadan gerçeğe “çekilmeye” çalışılır. Ancak bu durum gerçeklik efekti yaratmaktan ziyade kurmacayı daha katmanlı, daha belirsiz, daha sorgulanabilecek bir yapıya büründürür. Bu nedenle söz konusu yapının güvenilmezliği doğurduğu söylenebilir.

---

<sup>191</sup> Yasemin Koç, “Bay Muannit Sahtegi’nin Notları’nda Güvenilmez Anlatıcı”, *Söylem Filoloji Dergisi*, 2020, 5 (1). s. 152.

#### 4.5. Anlatıcının Psikolojik Durumundan Doğan Güvenilmezlik: *Daha* ve *Karanlığın Aynasında*

Anlatıyı ve anlatıcıyı güvenilmez kılan, okuru okuduğu metne şüpheyile yaklaşmaya zorlayan etmenlerden biri de anlatıcının psikolojik durumudur. Öyle ki okur psikolojik rahatsızlıkları bulunan bir anlatıcının anlattıklarına tamamıyla güvenemez. Çoklu kişilik bozukluğu, şizofreni, paranoya gibi rahatsızlıklar açıkça dile getirilmese dahi okurun bunu fark etmesi anlatıya şüphe duyması için yeterli bir sebeptir. Bu şüphe söz konusu hale geldiği andaysa anlatının güvenilmezliğinden bahsedilebilir. Hakan Günday'ın *Daha* adlı romanı ve Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* adlı eseri bu duruma örneklik teşkil eden anlatılar arasında sayılabilir.

Hakan Günday, *Kınyas ve Kayra* ile başlayan yazın hayatı ile yeraltı edebiyatının bir parçası olarak görülür. Bu bölümde ele alınacak *Daha* romanı da bu edebiyat tarzının gerekliliklerini içeren bir yapıdadır. Öyle ki yeraltı edebiyatı, birçok özelliği bakımından anlatı güvenilmezliğinin inceleme alanına dahil olur demek yanlış olmaz. “Genel özellikleriyle kendini toplumsal iktidarın merkezlerinin dışında, ortalama olan her şeye karşı bir duruşla ve bunun ötesinde toplumsal yapı tarafından dışta bırakılmışları kahramanlaştırarak kuran bir edebiyat türü”<sup>192</sup> şeklinde tanımlanan yeraltı edebiyatı, çoğu zaman tekinsizliği, belirsizliği, kötülüğü, şiddeti, kabul görmüş ahlaki değerlerin reddini, insan psikolojisinin karanlık yanlarını konusu haline getirir.<sup>193</sup> Yeraltı edebiyatının anlatı güvenilmezliğiyle birlikte anılmasına sebep olabilecek unsurlar da onun içerdiği bu özelliklerdir.

*Daha* romanında baş karakter ve anlatıcı Gazâ'nın etrafında gelişen ve yaklaşık on yıllık bir zaman dilimini kapsayan olaylar okura sunulur. Anlatı son yüzyılın ana sorunlarından biri olarak görülen göç ve bu sorunun beraberinde getirdiği insan kaçakçılığı konusu üzerine kurulmuştur. Gazâ'nın babası Ahad insan kaçakçısıdır. Henüz dokuz yaşındaki Gazâ'nın karakter gelişimi roman boyunca “kaçakçılığı görmüş, kaçakçılığın içinde bulunmuş, ilçe yönetimindeki cemaat- yönetim ilişkisini keşfetmiş,

<sup>192</sup> M. Fatih Uslu, “Yeraltı Edebiyatında Sözel Anlatı Kalıplarının Dönüşümü”, *Milli Folklor*, Sayı 65, 2005, s. 145.

<sup>193</sup> Gözde Karadağ Terzi, “Yeraltı Edebiyatı Ekseninde Hakan Günday Romanları”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi, 2019. s. 2.

kaçakları taşıırken büyük bir kaza geçirmiş ve bu kazayla hayatının dönüm noktasını yaşamış, delirmiş ve kimliğine sonradan yine kavuşmuş<sup>194</sup> biri olarak devam eder.

Söz konusu kazada, Gazâ'nın kayaların arasında kaçakların cesetleriyle birlikte on üç gün boyunca sıkışık kaldığı görülür. Bu sürede Gazâ'nın yapıp ettiklerini ve genel anlamda hayatı sorgulayışı romanın bağlamı ve onun karakter gelişimi açısından önemlidir. Öyle ki çocuk yaşta on üç gün boyunca cesetlerle birlikte ve onlara dokunmak zorunda kalarak kayaların arasında sıkışık kalmak Gazâ'da bir hastalık, bir "travma" oluşturur. Bunun sonucunda Gazâ'nın kimseye dokunmayan, kimseyle konuşmayan, suça eğilimli ve paranoya gibi psikolojik rahatsızlıklarla boğuşan biri olduğu görülür. Gazâ'nın travmalara sahip olmasının tek nedeni bu kaza değildir. Doğumu esnasında annesinin öldüğünü öğrenmesi, on bir yaşında tecavüze uğraması gibi birçok büyük etkenin onun bu durumda olmasına zemin oluşturduğu söylenebilir. Romanın anlatıcısının bu durumda olması, aşağıda sıralanacak örneklerle birlikte düşünüldüğünde, onun anlattıklarına şüpheyle yaklaşılmasına neden olur. Bu nedenlerden dolayı *Daha*, anlatı güvenilirliğinin konusu haline gelir.

Gazâ roman boyunca aşağılık-üstünlük kompleksi arasında gidip gelen bir karakter olarak okurun karşısına çıkar.<sup>195</sup> Kendi hayatından, işlediği suçlardan babası Ahad'ı sorumlu tutar. Ahad'ın insan kaçakçısı ve bir katil olmasından her ne kadar rahatsızlık duysa da kendisinin sadece böyle bir babası olabileceğini düşünür:

Babam bir katil olmasaydı, ben doğmayacaktım... (...) Babam bir katil olmasaydı, ben de olmayacaktım... (...) Babam bir katil olmasaydı, annem beni doğururken ölmeyecekti... (...) Babam bir katil olmasaydı, asla dokuz yaşına basmayacak ve onunla o sofraya oturmayacaktım... (...) Babam bir katil olmasaydı, onun bir katil olduğunu hiç öğrenmeyecektim... (...) Şimdi düşünüyorum da, babam bir katil olmasaydı eğer, babam da olamayacaktı belki. Çünkü bana sadece bir katil babalık edebilirdi. Onu da zaman gösterdi...<sup>196</sup>

Bunun yanı sıra, Gazâ'nın aynı zamanda dünyanın kendi etrafında döndüğünü, etrafındaki herhangi bir kişiyi değil, sadece kendisini önemseydiğini de sıkça ifade ettiği görülür: "Okuduğum o onlarca macera romanının hepsi de palavraydı! Gerçek olan bir ben vardım!"<sup>197</sup> (...) "15 yaşındaydım ve tabii ki dünya sadece benim etrafında

<sup>194</sup> Gözde Karadağ Terzi, "Yeraltı Edebiyatı Ekseninde Hakan Günday Romanları", s. 157.

<sup>195</sup> Beyza AYTEKİN, "Hakan Günday'ın Roman Kişilerinin Psikanalitik Tahlilleri", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Giresun Üniversitesi, 2022, s. 67-69.

<sup>196</sup> Hakan Günday, *Daha*, Doğan Kitap, İstanbul 2020, s. 16.

<sup>197</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 75.

dönüyordu. Hem de bir sinek gibi! Ve eğer dönmeye devam ediyorsa, bu da onu avucumla ezip öldürmediğim içindi!”<sup>198</sup>

Gazânın kendi his ve düşüncelerinden dolayı yalnızca bir katilin ona babalık edebileceğini düşünmesi aşağılık psikolojisinin bir yansımasıyken dünyanın kendi etrafından döndüğünü düşünmesi de üstünlük psikolojisinin bir yansıması olarak görülebilir. Roman boyunca Gazâ bu ikilem içinde gidip gelir. Bu durumun yarattığı dengesizlikse okur nezdinde romanın anlatıcısına karşı bir soru işareti olarak karşılık bulur.

Gazâ'nın, dolayısıyla anlatının okur tarafından sorgulanmasının bir nedeni de onun şizofreni belirtileri göstermesidir. Öyle ki Gazâ, ölümüne neden olduğu kaçak göçmenlerden Cuma'yla, -ölümünden sonra- sık sık konuşurken görülür. Dahası, Cuma Gazâ'ya bir ruh olarak değil, kâğıttan bir kurbağa olarak görünür. Daha doğrusu Gazâ bu kâğıttan kurbağa ile diyaloga girer. Bu kurbağayı ona ölümünden hemen önce Cuma vermiştir. Yani Cuma'nın kâğıttan bir kurbağa olarak Gazânın cebinde bulunduğu, roman boyunca da özellikle Gazâ'nın yalnız hissettiği anlarda ortaya çıkıp onunla konuştuğu söylenebilir:

Bana benziyor, değil mi?

Bilmem

Bence benziyor... Baksana, o da benim gibi bir şeyler karalayıp duruyor.

Demek ki her beş yılda bir, bu depodan bir Cuma geçiyor.

Olabilir. Cuma?

Efendim?

Sen niye kaçıyordun?

Boş ver.

Öldüreceklerdi seni, değil mi?<sup>199</sup>

Çoğaltılabilecek bu gibi örnekler, Gazâ'nın kâğıttan bir kurbağa olarak görünen Cuma ile diyaloga girmesi, bu durumun sadece kendi içsel konuşmaları olarak görünemeyeceğinin de göstergesidir.<sup>200</sup> Bunun yanı sıra, Gazâ sık sık Cuma'nın ölümü dolayısıyla vicdan azabı duyar. Cuma'nınsa onu rahatlatmaya çalıştığı görülür: “Ölümden

<sup>198</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 146.

<sup>199</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 135.

<sup>200</sup> Beyza AYTEKİN, “Hakan Günday’ın Roman Kişilerinin Psikanalitik Tahlilleri”, s. 109.

kaçmak için çıktığım yolda öldüğümü düşünmek istiyorsun. Sırf kendini daha çok üzme için. Daha da pişman olmak için. 10 yaşındaydın Gazâ! Daha küçücük bir çocuktun. Düşünme artık bunları.”<sup>201</sup> Bu durum da aynı şekilde Gazâ'nın içsel konuşmalarından öte, bunun patolojik bir vaka olduğunun göstergesidir denilebilir.

Gazâ, özellikle geçirdiği kazadan sonra çeşitli paranoid düşüncelerle boğuşur. Öldürülme, cezalandırılma, polise yakalanma gibi farklı durumlarda söz konusu bu düşüncelerin ortaya çıktığı ve bu anlarda Gazâ'nın kendini, “kapana kısılmış bir fare”<sup>202</sup> gibi hissettiği görülür.<sup>203</sup> Örneğin hücreye kapatıldığında “O an ‘imdat!’ diye bağırırsam bir işe yarar mıydı? Yoksa sadece adı İmdat olan bir deli gelip beni öldürür müydü?”<sup>204</sup> diye düşünür. Aynı şekilde oteldeyken yan odadan gelen sesler üzerine düşündüğü ilk şey yakalanacağıdır: “Kim vardı yan odada? İhbar mı edecekti beni? Bağırduğımı mı duymuştu? Polisi mi arayacaktı?”<sup>205</sup> Bu gibi cümleler Gazâ'nın içinde bulunduğu durumlar ve onun hayatı düşünüldüğünde her ne kadar olağan karşılanabilecekse de bu durumun sık sık ve bir tür panik atağa dönüşen bir yapıda görünmesi bunun bir paranoyaya işaret edebileceği ihtimalini kuvvetlendirir.

Tüm bu örnekler, yani Gazâ'nın aşağılık-üstünlük kompleksi, şizofreni, paranoya gibi psikolojik rahatsızlıkların belirtilerini göstermesi, bu rahatsızlıklara sahip olmasa dahi bir şüpheye kapı aralar. Okurun duyduğu bu şüphe ise bütünüyle anlatıyı boşa düşürür. Çünkü anlatıcının söz konusu durumu onun anlattıklarının, dolayısıyla anlatının bizzat kendisinin sorgulanması anlamına gelir. Bu nedenle bir anlatıcı olarak Gazâ ve dolayısıyla anlatının tamamı güvenilmezliğin konusu haline gelmiş olur.

Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* romanında da baş karakter Orhan'ın psikolojik durumu anlatının güvenilirliğini sorgular. Anlatı, Orhan'ın etrafında gelişen olay örgüsüyle kendini arayış, benlik, gerçeklik gibi konulara temas eder. Söz konusu bu konular, romanda kendileriyle doğrudan ilişki kurulabilecek şizofreni ve çoklu kişilik bozukluğu gibi bir psikolojik rahatsızlıkla birlikte ele alınır. Bu rahatsızlığın romanın baş karakteri ve anlatıcısı konumunda bulunan Orhan üzerinden ele alınması ise anlatının güvenilmezliğine işaret eder.

---

<sup>201</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 136.

<sup>202</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 311.

<sup>203</sup> Beyza AYTEKİN, “Hakan Günday’ın Roman Kişilerinin Psikanalitik Tahlilleri”, s. 119-120.

<sup>204</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 97.

<sup>205</sup> Hakan Günday, *Daha*, s. 353.

*Karanlığın Aynasında*, temelde Orhan ve Ece'nin ilişkisi ve yan karakterlerin olay örgüsüne dahil olması etrafında şekillenir. Bölümler ilerledikçe ise Orhan'ın şizofreni ve çoklu kişilik bozukluğundan doğan belirsizlikler kendini göstermeye başlar. Olaylar, mekân, zaman ve karakterlerin giderek belirsizleştiği görülür. Olay örgüsü, Ece'nin panik atak sebebiyle hastaneye kaldırılması ve daha önemlisi Doktor Orhan'ın onu "hep tanıyormuş gibi hissetmesi" ile açılır. Bu his anlatının ilerleyen bölümlerinde anlam kazanacaktır. Benzer şekilde, Ece'nin kayboluşuyla birlikte Orhan'ın yaşadıkları, okuru aslında Ece'nin hiç var olmadığı ya da baş karakterin aslında Ece olduğu ikilemiyle karşı karşıya bırakır.<sup>206</sup> Tüm bunlar, Orhan'ın psikolojik durumuyla ilgili okura verilen ipuçları olarak okunabilir.

Orhan, roman boyunca sık sık kendi benliğini sorgular halde görülür. Özellikle ayna motifi etrafında bu sorgulamaların yapıldığı anlar öteki, benlik, gerçeklik gibi meseleleri de konuyla doğrudan irtibatlı hale getirir:

Aynadaki ben değildim! Aynanın içinden bana şaşkınlık içinde bakan Ece'ydi. Onu ne kadar çok özlediğimi hissettim. Aynaya doğru elimi uzattım. O da uzattı. Parmaklarımız birbirine değdi. Yüzümü yaklaştırdım. Dudaklarımı dudaklarına uzattım. Aynanın soğuk yüzeyi nefesimle buharlandı. Sislerin arasında Ece'nin yüzündeki hayal kırıklığını gördüm. O hayal kırıklığının bana ait olduğunu hissettim.<sup>207</sup>

Orhan aynaya bakar fakat gördüğü kendisi değil, Ece'dir. Bu gibi anlar Orhan'ın "kendi"nin, kendi benliğinin, içinde bulunduğu durumun farkına vardığı anlara örneklik teşkil etmesi bakımından önemlidir. Anlatının farklı yerlerinde bu ayna karşısında kendini sorgulama durumuyla sık sık karşılaşılır. Bu anlarda romandaki bütün karakterlerin aslında Orhan'ın aynadaki yansıması olduğu izlenimi ısrarla vurgulanır. Bu durum yukarıda alıntılanan kısımda ise doruk noktasına ulaşır. Öyle ki Orhan bu "farkındalık" sonrası aynayı parçalar. Hemen sonra ise intihar eder.

Metinde öne çıkan ve Orhan'ın içinde bulunduğu durumu açık eden belki de en önemli sahne romana ismini veren olaydır. Öyle ki romanın henüz başlarında, Orhan Ece'nin evindeyken balkona çıktığı esnada dışarıda kendisine bakan ve "dilini çıkarıp yalar gibi yapan" bir adamı fark eder. Daha sonraki bölümlerdeyse bu olayın yansıması yaşanır. Yani Orhan, Ece'nin balkonundan kendisine bakan halini görür:

<sup>206</sup> Melike Melan, "Murat Gülsoy'un Romanları Üzerine Bir İnceleme" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2019, s. 131.

<sup>207</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 228.

Ece'nin hangi dairede olduğunu anlamak için pencerelere, kapalı balkonlara baktım. Hiçbirinde ışık yoktu. Yalnız bir tanesinde, gölgeler içinde yarıçıplak birinin durduğunu fark ettim. Korkuyla bize bakıyordu. Bu benim, diye düşündüm. Sonra sırttım. Adama el salladım. Benim kendisi olduğumu hatırlaması için paylaştığımız o ortak anıyı canlandırmam gerektiğini düşündüm: Dilimi çıkarıp yalar gibi yaptım.<sup>208</sup>

Anlatıda Orhan'ın şizofrenik durumunun yalnızca ayna motifi etrafında değil, karakterler, zaman, mekân gibi unsurlarla birlikte, yani çok farklı şekillerde açık edildiği görülür. Orhan'ın içinde bulunduğu evi Ece'nin evine benzettiği sahne bu duruma örnek gösterilebilir:

Çevreme baktım. Tıpkı Ece'nin evi gibi olmuştu. Bu sitelerdeki iki-artı-bir denilen türde evlerin hepsi birbirine benzerdi zaten. Ama Yenge'nin dolaplarının diplerinden çıkardığım örtüler, fotoğraflar, tütsüler sayesinde bu ev Ece'nin evinin bir kopyası olmuştu. Sulaya sulaya kurumuş saksı bitkilerine bile hayat vermiş, neredeyse Ece'nin kış bahçesi dediği gibi bir yere dönüştürmüştüm Yenge'nin balkonunu. Yani burası bir anlamda hem Yenge ve Sarp'ın, dolayısıyla benim evimdi hem de Ece'nin eviydi.<sup>209</sup>

Orhan, tıpkı romanın diğer karakterleriyle yaşadığı özdeşlik gibi, bu karakterlerin içinde bulunduğu mekânlardan da bir özdeşlik çıkarır. “Hem Yenge ve Sarp'ın, dolayısıyla benim evimdi hem de Ece'nin eviydi” ifadesinden, yine bir “yansımayla” karşı karşıya olunduğu anlaşılabilir. Dolayısıyla burada da Orhan'ın şizofrenik durumuna karakterlerin görünüşleri ya da kişisel özellikleriyle değil, mekân unsuru üzerinden bir atıf söz konusudur denilebilir.

Orhan'ın karakterler ve mekânlarla ilgili kurduğu tüm bu özdeşlikler, karakterlerin metinde ısrarla vurgulandığı üzere onun “yansıma”larından ibaret olmaları, dahası kendi yansımasının dahi anlatıya konu olması onun bu şizofrenik durumunun işaretleri olarak gösterilebilir. Anlatıcının bu durumunun farkına vardığı ilk andan itibaren onu ve dolayısıyla anlatının bütününe sorgulamaya başlayan okurla anlatı arasında mesafe girer. Anlatıyı güvenilirmez kılan da bu mesafenin kendisidir.

*Karanlığın Aynasında*'yı anlatı güvenilirmezliğinin konusu haline getiren bir diğer unsur da onun üstkurmaca yönüdür. Onun söz konusu bu yönü metinde daha çok Sarp adlı karakter üzerinden açığa çıkar. Sarp'ın şizofreni tanısı konulan bir karakter olması da romanın bütünü düşünüldüğünde ayrıca önemlidir. Öyle ki Sarp, başına gelen bütün

<sup>208</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 161.

<sup>209</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 207.

olayların bir romandan ibaret olduğunu, kendisinin de bir roman kahramanı olduğunu ileri sürer.<sup>210</sup> Daha da ötesi, bundan emindir ve kahramanı olduğu bu romanı sorgular:

Önceleri bu sadece bir histi. Mantıklı hiçbir gerekçem yoktu böyle düşünmek için. Sadece içimden bir ses tüm bu yaşananların sahte olduğunu söylüyordu. Birinin tasarlayıp yazdığı bir senaryonun gereklerini yerine getiriyordu herkes. Bunu hissedebiliyordum. Ama gerisini getiremiyordum. Çünkü bir sorun vardı. Çözmem gereken. Örneğin nasıl bir romandı bu içinde olduğumuz? Kimin yazdığı, neyi amaçladığı, neyi anlatmak istediği bir roman? Bunu anlamının kestirme bir yolu yok tabi ki. O zaman ben de bir dedektif gibi düşünmeye başladım.<sup>211</sup>

Sarpın Orhan'la konuşmalarında da metnin üstkurmaca yönüne, yani kendi kurmacalığına göndermelerde bulunulur. Örneğin Sarp'ın anlatının bir noktasında Orhan'a “Acıklı olan ne biliyor musun? Romanın kahramanı sensin, ama bunun bir roman olduğunu fark etme görevi bana verilmiş durumda. Doğal olarak deli durumuna düşüyorum”<sup>212</sup> dediği görülür.

Bununla birlikte, üstkurmacyı tamamlayan “metnin kendi üzerine kapanma” efektini en belirgin şekilde yansıtan unsurlardan biri olan bir karakterin yazar olması ya da daha net bir ifadeyle metin içinde bir “yazma eylemi”nden bahsedilmesi bu romanda da geçerlidir. Anlatıda Sarp'ın yanından hiç ayırmadığı bir defterden bahsedilir. Orhan Sarp'ın bu deftere tuttuğu notlar için “Benim ona anlattıklarımı not etmeye başlamıştı o sayfalarda. Hatta defterin geri kalan bölümü sadece benim anlattığım hikâyelerden oluşuyordu.”<sup>213</sup> ifadelerini kullanır. Ayrıca Orhan'ın yine bu defterden bahsederken “Bazı şeylerin resmini yapmıştı”<sup>214</sup> dediği görülür. *Karanlığın Aynasında* romanında da yer yer resimler bulunur. Tüm bu nedenlerden, aslında okurun elindeki romanın söz konusu bu defter olduğu anlaşılır.

Dolayısıyla, *Karanlığın Aynasında* hem anlatıcısının psikolojik durumu hem de kendi kurmacalığını deşifre eden üstkurmaca yapısıyla anlatı güvenilmezliğinin konusu haline gelmiş olur. Her iki unsurun da okurla metin arasında belli bir mesafe oluşturduğu, okuru metni sorgular halde bıraktığı ve anlatıyı şüpheyle birlikte anmayı gerektirecek

<sup>210</sup> Melike Melan, “Murat Gülsoy'un Romanları Üzerine Bir İnceleme”, s. 141.

<sup>211</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 165.

<sup>212</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 187.

<sup>213</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 172.

<sup>214</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, s. 172.

zellikler gösterdiği söylenebilir. Anlatının, söz konusu bu mesafe, sorgulama ve Şüphe ile birlikte anılması onun güvenilmezliği için yeterli sebepleri oluşturur.



## SONUÇ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren öne çıkmaya başlayan anlatıbilim çalışmalarının genişlemesiyle birlikte bu çalışmaların ana unsurlarından biri olan anlatıcıya dair sorgulamalar da artmış, onun farklı özellikleri tartışılmaya ve teoriye konu edilmeye başlanmıştır. Bu tartışmalar sonucunda kavramsallaşan “anlatı güvenilmezliği” ya da “güvenilmez anlatıcı”, temel olarak, anlatı dünyasında herhangi bir “tutarsızlık” ya da “belirsizliğin” görüldüğü durumlarda söz konusu hale gelir. Güvenilmez anlatıcı ya da anlatı güvenilmezliği kavramını, anlatıbilimin merkezinde yer alan anlatının ve anlatıcının tarihsel süreç içerisindeki gelişiminde bir nokta olarak görmek gerekir.

Güvenilmez anlatıcıyı, anlatıcının tarihiyle eş zamanlı görmek gerekir. Ancak anlatıcının geleneksel anlatılardan bu yana uğradığı değişim, güvenilmez anlatıcının kullanım alanlarının artmasına sebep olmuştur denilebilir. Öyle ki, romantizmin hâkim olduğu dönemde insanlara ideal olanı göstermeyi kendisine görev edinmiş, ahlakçı ve bilirkişi olan romancının aracısı olan anlatıcının, anlatıda hâkim bir konumda olduğu, sesinin fazlasıyla duyulduğu da söylenebilir. Realizm döneminde anlatının gerçekte olan ilişkisi sorgulanmış ve realist yazarlar anlatıyı gerçeğe yaklaştırma amacıyla eser vermişlerdir. Bu nedenle anlatıcının her şeyi bilen ilahi yapısı törpülenmiş, onun anlatı içerisindeki üstünlüğünü kırma çabasına girilmiştir. Estetik modernizmin edebiyata hâkim olduğu dönemde karakterlerin anlatı içerisindeki konumunun güçlenmesi söz konusudur. Bu durum modernizmin bireyi esas alan yapısı ve modern karakterlerin özellikle iç dünyasının yansıtılma isteği ile açıklanabilir. Postmodern dönemde, yukarıda anlatının sınırlarının genişlemesi ve anlatı türleri arasındaki sınırların kaybolması söz konusudur. Bu durumdan anlatı gibi anlatıcı da etkilenmiştir. Aynı şekilde, bu dönemde özellikle gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği üst-kurmaca yaygınlaşmış, yazar anlatının diğer unsurlarıyla eş değer hale gelmiştir, bu durumlar yazarla birlikte anlatıcıyı da direkt olarak etkilemiştir. Bu dönemde anlatıcının metindeki sesi korunsun da bu sesin çoğullaştığı görülür.

Anlatıcının sesinin çoğullaştığı bir dönemde güvenilmez anlatıcının kullanımının artması ve çeşitlenmesi doğaldır. Öyle ki söz konusu çoğullaşma aynı zamanda güvenilmezliğin asli unsurlarından “belirsizliği” de beraberinde getirecektir. Bu noktada

güvenilmezliğin göstergelerine değinilebilir. Anlatıda yer alan tutarsızlıklar ve belirsizlikler güvenilmezliğin göstergesi olarak görülür. Aynı zamanda bir anlatının güvenilmez olması için onun ima edilen yazarıyla anlatıcısı arasında bir uyumsuzluk bulunması gerekir. Bu noktada, güvenilmez anlatıcı kavramının halen muğlak bir yapıda olması ve üzerinde uzlaşmış bir kavram olmamasının nedeni onun tanımlanırken bu muğlaklık üzere tanımlanması, dahası, ima edilen yazar gibi başka muğlak bir yapıya dayandırılmasıdır denilebilir. Gerçekten de Booth'dan bu yana kavram üzerine yapılan tartışmalarda bütünüyle kabul edilen hâkim bir görüş yakalanamamıştır. Güvenilmezliğin direkt olarak yalanla değil bilinçsizlikle ilgili olduğunu söyleyenlerle yalancı bir anlatıcıyı tamamen güvenilmez kabul edenler ya da anlatıcının güvenilmezliği meselesine ahlaki değerler üzerinden yaklaşanlarla bu görüşü gereksiz bulanlar gibi farklı ve dahası zıt görüşler söz konusudur. Hal böyle olunca teorik olarak süregelen tartışmaların kavramın üzerindeki bulanıklığı dağıtmadığı, tam aksine kümülatif olarak büyüyen bu tartışmaların kavramı daha da muğlaklaştırdığı söylenebilir.

Kavramın muğlaklığının başka bir nedeni de, yukarıda da kısmen ifade edilmeye çalışıldığı gibi ima edilen yazar gibi başka bir net olarak açıklanamayan kavram üzerine kurgulanması, üstüne üstlük bu kurgulamayı yapması için de okura güvenilmesidir. İma edilen yazarı ortaya çıkaracak kişi olarak okur gösterilir, yani her şeyin optimum olduğu bir senaryoda okur önce ima edilen yazarı oluşturacak, daha sonra onun anlatıcısıyla arasındaki uyumsuzluğu yakalayıp güvenilmezlikten söz edebilecektir. Ancak her okurun aynı düzeyde olmadığı, farklı bakış açıları, farklı değer yargıları, farklı tecrübelerle sahip okurları, dolayısıyla aynı metinden aynı ima edilen yazarı çıkarmayacakları kabul edilmelidir. Diğer yandan, yalnızca metnin apaçık göstergelerinden hareket ederek güvenilmezliği tespit etmenin de meseleyi kısırlaştırdığı görülür. Nitelim burada da söz konusu göstergeler yoluyla güvenilmezliği tespit edecek unsur okurdur.

Seçilen roman örnekleri üzerinden, güvenilmez anlatıcının 1980 sonrası Türk edebiyatındaki görünüşlerinden beşi ele alınmıştır. Bunlardan ilki rüya meselesidir. Buna göre *Kılavuz ve Puslu Kıtalar Atlası* adlı anlatıların rüya yoluyla metni belirsiz bir yapıya büründürdükleri, okuru elindeki metnin rüyalardan oluşabileceğine dair sorgulamaya ittikleri görülür. Aynı zamanda okur *Kılavuz*'da sıkça görüldüğü üzere anlattıklarının rüya mı gerçek mi olduğuna karar veremeyen, bir nevi kendisini sorgulayan bir anlatıcıya ve dolayısıyla onun anlattığı hiçbir şeye zaten güvenemez. Yani anlatıcı ve anlatı doğrudan sorgulanır hale gelir.

İncelenen ikinci mesele 1980 sonrası Türk edebiyatının en önemli anlatım tekniklerinden üstkurmaca tekniğidir. *Kara Kitap*, *Beyaz Kale*, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Gölgesizler* romanlarında rastlanan, anlatının kendi yapaylığı üzerine yükselmesi, metnin yazılma sürecini konusu haline getirmesi gibi etmenlerin okura kurmaca – gerçeklik ikilemini yaşattığı, okuduklarının kurmaca olma ihtimalini düşünen okurun metne yabancılaştığı, ona şüpheyle yaklaştığı, onu sorguladığı görülür. Anlatıya bu sorgulamalar dahil olduğu andaysa onun güvenilirmezliği söz konusu hale gelir.

Üçüncü mesele çoklu anlatıcı ya da anlatıcı değişimidir. *Gece*, *Buzul Çağının Virüsü* ve *Suzan Defter* örnekleri üzerinden farklı anlatıcılara sahip anlatıların, tam da bu yüzden belirsizleştiği görülür. Söz konusu bu belirsizliğin içerisinde okur çoğu zaman yolunu bulamaz. Hangi anlatıcıya inanacağına karar veremediği ya da o an kimin konuştuğunu, anlatıcı sesin kim olduğunu çözemediği durumlarla karşılaşır. Bu belirsizlik güvenilirmezliğe de zemin hazırlar.

Dördüncü alt-bölümde kurmaca gerçek sınırının ihlali meselesi ele alınmıştır. *Altı Ay Bir Güz* ve *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı anlatılarda yer alan metinlerin gerçek yazarına doğrudan göndermelerle söz konusu sınır ihlal edilir ve okur okuduklarının kurmaca mı gerçek mi olduğunu sorgulamaya başlar.

Son olarak, anlatıcının psikolojik durumundan doğan güvenilirmezlik meselesi ele alınmıştır. *Daha* ve *Karanlığın Aynasında* örneklerinde, okur anlatıcının içinde bulunduğu durumdan dolayı, yani şizofreni, paranoya gibi psikolojik rahatsızlıkların belirtilerini gösterdiklerinden dolayı onun anlattıklarına şüpheyle yaklaşır. Okurun duyduğu bu şüphe dolayısıyla da anlatının bizzat kendisini sorguladığı görülür.

Tüm bölümleri ve anlatıları birlikte ele almak gerekirse, öncelikle üstkurmaca meselesi ve kurmaca – gerçeklik sınırının ihlali meselesinin benzerliği dikkat çeker, çünkü aslında üstkurmada da okur kurmaca – gerçeklik ikilemine itilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, üstkurmaca bölümünde okurun bu ikiliğin kurmaca tarafından, kurmaca – gerçek sınırının ihlali bölümündeysen gerçek tarafından sorgulamasıdır. Yani biri anlatının kurmaca yönüne, diğeri gerçek yönüne referanslarla güvenilirmezliği oluşturur. Bu iki bölümle birlikte, rüya – gerçek meselesinin işlendiği bölümün güvenilirmezliği şüphe unsuruna dayandırdığı, şüpheye referansla oluşturduğu görülür. Çoklu anlatıcı meselesinin ve anlatıcının psikolojik durumu meselesinin işlendiği bölümde ise güvenilirmezlik daha çok bir belirsizlik üzerine kurulmuştur. Şüphe ve

belirsizlik çoğu zaman benzeyen ya da birbirini tetikleyen bir yapıda olsa da anlatıların güvenilmezliği dayandırdıkları nokta itibariyle bölümler arasında böyle bir ortaklık kurulabilir.



## KAYNAKÇA

### 1. Çalışmaya Temel Olan Kitaplar

Anar, İhsan Oktay. *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Ağaoğlu, Adalet. *Romantik Bir Viyana Yazı*, Everest Yayınları, İstanbul 2016.

Bener, Vüs'at O. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.

Bener, Vüs'at O. *Buzul Çağının Virüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022.

Gülsoy, Murat. *Karanlığın Aynasında*. Can Yayınları, İstanbul 2014.

Günday, Hakan. *Daha*. Doğan Kitap, İstanbul 2020.

Karasu, Bilge. *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.

Karasu, Bilge. *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017.

Karasu, Bilge. *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.

Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.

Pamuk, Orhan. *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

Toptaş, Hasan Ali. *Gölgesizler*. Everest Yayınları, İstanbul 2020.

Tunç, Ayfer. *Suzan Defter*, Can Yayınları, İstanbul 2020.

## 2. Referans Kaynaklar

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002.

Akman. İlyas. “Bilge Karasu’nun Eserlerinin Postmodern Yazar ve Anlatıcı Bağlamında Analizi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6(3). 2017, s. 1590-1606.

Aristoteles. *Poetika*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

Aytekin, Beyza. “Hakan Günday’ın Roman Kişilerinin Psikanalitik Tahlilleri” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Giresun Üniversitesi, 2022.

Bal, Mieke. *Narratology*. Canada: University of Toronto Press. Toronto 2009.

Barthes, Roland, *Yazı ve Yorum*, Tahsin Yücel (çev.). 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat (çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

Beckett, Samuel. *Molloy*. Uğur Ün. (çev.). Kırmızı Kedi Yayınları. İstanbul 2018.

Bolat, Tuncay. “Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale 2019.

Booth, Wayne C. *Kurmacanın Retoriği*, Bülent O. Doğan (çev.) İstanbul 2010.

Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlam Yapısı*. Özgür Yaren. (çev.). De Ki Yayınları, Ankara 2009.

- Çetintaş, Tuba Dağıstan. “Bilge Karasu’nun Hayatı ve Eserleri”, (yayınlanmamış doktora tezi), Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, 2018.
- David Herman, “Cognitive Narratology”, *Handbook of Narratology*.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. *Çözülemeyen Bulmaca Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. “Deneysel Bir Günlük Roman Örneği”. *Yeni Türk Edebiyatı*, İstanbul (s. 17-36.)
- Duman, Zeynep Şekercan. “Otto Pette ve Puslu Kıtalar Atlası Romanlarında ‘Öteki Ben’”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2020.
- Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (çev.). Can Yayınları, İstanbul 2019.
- Ertem, Beyza. “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Routledge, London 2009.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, Ünal Aytür, (çev.). Üçüncü Basım, Adam Yayınları, İstanbul 2001.
- Genette, Gerard. *Anlatının Söylemi*. Ferit Burak Aydar (çev.). Ayrintı Yayınları, İstanbul 2020.
- Genette, Gerard. *Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri*. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.). Kitap-lık. (s. 127-130)
- Genette, G. “Implied Author, Implied Reader?” *Narrative Discourse Revisited*. (J. E. Lewin İngilizceye Çev.). (s. 135-154). Cornell University Press, New York 1988.

Göktürk, Akşit. “Sunuş”, *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Gümüş, Semih. *Kara Anlatı Yazarı*, Can Yayınları, İstanbul 2016.

Herman, David. “Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments”, *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Plean ve Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.

İleri, Cem. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

J. Rabinowitz (Ed.), *A Companion To Narrative Theory* (s. 75-88). UK: Blackwell Publishing

Jahn, Manfred. *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Bahar Dervişcemaloğlu, (çev.). Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Koç, Yasemin. “Bay Muannit Sahtegi’nin Notları’nda Güvenilmez Anlatıcı”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2020, 5 (1), s. 149-159.

Koçak, Orhan. “Vüs’at O. Bener’de Kurmaca ve Otobiyografi: Yazı Kurtarır mı?”

Meister, J. C. *Narratology*. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. C. Meister (Ed.) 2002.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Nünning, A. F. “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches.” Ed: James Phelan, Peter J. Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory* (s. 89-107). ABD: Blackwell Publishing, 2005.

Ortega, Susana ve Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez (çev.). Adam Yayınları, İstanbul 2002.

Platon. *Devlet*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

Plean James ve Wayne C. Booth, “Narrator”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Ed. David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn, Routledge, London 2008.

- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press, London 1989.
- Prince, G. *Narratology the Form and Functioning of Narrative*. Mouton Publishers, Berlin 2009
- Phelan, J., Booth, W. C. "Narrator". David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 388-392). İngiltere: Routledge 2005.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction Contemporary Poetics*. Routledge, London 2002.
- Sağlık, Ş. (2008). "Modern/postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi". *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*. (138/139/140): 297-310.
- Samat, Sümeyye ve Hayrunisa Topçu, "Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 25, (2022).
- Saussure, F. *Genel Dilbilim Dersleri*. (2. baskı). M. Rifat (çev.). Multilingual Yayınları, İstanbul 1998.
- Schmid, Wolf. Implied Author. Peter Hühn, John Pier, Wolf Scmid, Jörg Schönert (Ed.), *Handbook of Narratology içinde* (s. 161-173), De Gruyter, Berlin 2009.
- Shen, Dan. Unreliability. Peter Hühn, John Pier, Wolf Scmid, Jan Christoph Meister (Ed.), *The Living Handbook of Narratology*, 2013.
- Shlomith, R. K. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, İngiltere: Routledge 2002.
- Stevick, Philip, *Roman Teorisi*, Sevim Kantarcıoğlu (çev.) 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Terzi, Gözde Karadağ. "Yeraltı Edebiyatı Ekseninde Hakan Günday Romanları" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi, 2019.

Tezgör, Hilmi. “Kılavuz’un Bahçeleri”, *Bilge Karasu’yu Okumak* haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Tom Kindt ve Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, De Gruyter, Berlin 2006.

Toolan, M. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, İngiltere: Routledge 2001.

Toolan, Michael. *Narrative A critical linguistic Introduction*. Routledge, London 2001.

Tulumlu, Reyhan. “Vüs’at O. Bener’in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım”, (Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara 2007.

Uslu, M. Fatih. “Yeraltı Edebiyatında Sözel Anlatı Kalıplarının Dönüşümü”  
www.millifolklor.com, 2005.

Zimma, P. V, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. M. Özsarı (çev). Hece Yayınları. Ankara 2004.