

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖDEŞMELER ve ŞAHMERAN HİKÂYESİ'NDE
ANLATICILAR TİPOLOJİSİ

Betül Sümeyye TUNCA

Danışman
Prof. Dr. Cafer ŞEN

İZMİR-2019

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi’nde Anlatıcılar Tipolojisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Betül Sümeyye TUNCA

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi'nde Anlatıcılar Tipolojisi

Betül Sümeyye TUNCA

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Geleneksel anlatı yöntemlerinde anlatıcı kavramı birinci ya da üçüncü şahıs gibi gramatik yapıya bağlı kalınarak incelenmekte ya da bakış açısı ile birlikte değerlendirilmektedir. Ancak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve anlatı yapılarını inceleyen anlatıbilimle yeni bir döneme girilmektedir. Anlatıbilimin önde gelen isimlerinden Gérard Genette, *Anlatının Söylemi* kitabında anlatı sesini (anlatıcı) ve anlatı modunu (odaklanma) birbirinden ayırmaktadır. Ona göre anlatıcılar, “öyküye dâhil olma derecelerine” ya da “anlatı seviyelerine göre” ikiye; odaklanmalar ise, “sıfır odaklanma”, “iç odaklanma” ve “dış odaklanma” olmak üzere üçe ayrılmaktadır.

Ülkemizde ise anlatıcı ve odaklanmanın birlikte değerlendirildiği incelemeler devam etse de son on yılda ivme kazanan anlatıbilim çalışmalarıyla bu gelenek kırılmaya başlamıştır. Uygulama alanı olarak roman türü üzerine yoğunlaşan disiplin içinde öykü incelemeleri geri planda kalmaktadır.

1965 yılında yazın hayatına başlayan ve öykü yazmada ısrarcı olan Tomris Uyar, *İpek ve Bakır*, *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, *Dizboyu Papatyalar*, *Yürekta Bukağı*, *Yaz Düşleri Düş Kışları*, *Gece Gezen Kızlar*, *Yaza Yolculuk*, *Sekizinci Günah*, *Otuzların Kadını*, *Aramızdaki Şey* ve *Güzel Yazı Defteri* adlı on bir öykü kitabı yayımlamıştır. Bu tezde Tomris Uyar'ın *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* isimli kitabındaki öyküler, anlatıbilim yönteminden faydalanılarak anlatıcının konumu, odaklanma ve zaman ile ilişkisi açısından incelenmektedir. Çalışmada ele alınan öyküler hem tekil olarak hem de birbirleriyle

karşılaştırılarak incelenmiş, anlatıcıların benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir. Ayrıca anlatıbilim çalışmalarında göz ardı edilen öykü türü -Gérard Genette'in terminolojisinden de faydalanılarak- Tomris Uyar'ın öyküleri ile ön plana çıkarılmış, böylelikle öykü türü üzerinden anlatıbilimin sürekliliği ve güncelliği sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tomris Uyar, *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, öykü, anlatıbilim, anlatı, anlatıcı, Gérard Genette.



ABSTRACT

Master's Thesis

Narrators Typology in *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*

Betül Sümeyye TUNCA

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Turkish Language and Literature Program

In classical narrative methods, the concept of narrator is examined or evaluated together with the point of view, depending on the grammatical structure like the first or third person. However, a new era beings with narrative science that emerged in the 1960s and examined narrative structures. Gerard Genette, on the leading names in narratology, distinguishes narrative voice (narrator) and narrative mode (focus) in his book *Narrative Discourse*. According to him, narrators can be divided into two categories: “degree of inclusion” or “level of narration”; the perspectives are divided into three groups as “zero focus”, “internal focus” and “external focus”. Thus the narrator and focus are clearly separated with Genette.

In our country, although tradition of narrative and focus studies continue, this tradition has started to be broken with narrative studies which gained momentum in the last decade. In the discipline which focuses on the genre of novel as a field of application, story analysis falls behind.

Tomris Uyar, who started her summer life in 1965 and insisted on writing stories, published eleven-story books called *İpek ve Bakır*. In this thesis, the stories in Tomris Uyar's book *İpek ve Bakır, Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi, Dizboyu Papatyalar, Yürekte Bukağı, Yaz Düşleri Düş Kışları, Gece Gezen Kızlar, Yaza Yolculuk, Sekizinci Günah, Otuzların Kadını, Aramızdaki Şey and Güzel Yazı Defteri*. In this thesis, the stories in Tomris Uyar's book, *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, are examined in terms of narrator's position, focus and relationship with time by using the narrative method.

The stories discussed in the study were examined both singularly and in comparison with each other and similar and different aspects of the narrators were determined. In addition, the narrative genre which was ignored in the narrative studies was brought to the forefront with the stories of Tomris Uyar by using the terminology of Gérard Genette. Thus, the continuity and topicality of narrative over the genre of story was ensured.

Keywords: Tomris Uyar, *Ödeşmeler ve şahmeran Hikâyesi*, story, narratology, narrative, narrator, Gérard Genette



**ÖDEŞMELER ve ŞAHMERAN HİKÂYESİ'NDE ANLATICILAR
TİPOLOJİSİ**

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
TABLolar LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

**BİRİNCİ BÖLÜM
ANLATIBİLİM**

1.1. ANLATI VE ANLATICI ÇALIŞMALARI	10
1.1.1. Anlatı.....	12
1.1.2. Anlatıcı.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

GÉRARD GENETTE VE ANLATI ÇALIŞMALARI

2.1. “SES” VE “KİP” İLİŞKİSİ	30
2.1.1. Öyküye Dâhil Olma Derecelerine Göre Anlatıcı Tipleri	31

2.1.2. Anlatı Seviyesine Göre Anlatıcı Tipleri.....	32
2.1.3. Anlatıcı ve Mesafe İlişkisi	36
2.1.4. Anlatıcının İşlevleri.....	39
2.1.5. Anlatıcı ve Zaman	40
2.1.6. Anlatıcı ve Odaklanma.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLATI BİLDİRİŞİMİ

3.1. ANLATI BİLDİRİŞİM TABLOSU	46
---------------------------------------	-----------

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖDEŞMELER ve ŞAHMERAN HİKÂYESİ'NE ANLATIBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

4.1. “ÖNSÖZ”DEN “SONSÖZ”E DEĞİŞEN ANLATICILAR	56
4.1.1. Önsöz.....	61
4.1.2. Köpük.....	67
4.1.3. Çiçeklerle	73
4.1.4. Güler Yüzlü Bir Komşu	80
4.1.5. Dön Geri Bak	84
4.1.6. Elişi Göllerde	88
4.1.7. Eptalikos Üçlüsü	91
4.1.7.1. Köpek Gezdiricileri.....	92
4.1.7.2. Derin Kazın	95
4.1.7.3. Sağlar.....	98

4.1.8. Yusuf ile Zeliha.....	102
4.1.9. Sevdadır.....	105
4.1.10. Ormanların Gümbürtüsü	106
4.1.11. Şahmeran Hikâyesi.....	108
SONUÇ	118
KAYNAKÇA	126
EK	



KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
pp.	Page Paper
s.	Sayfa Numarası
ss.	Sayfadan Sayfaya
TDK	Türk Dil Kurumu
TÜBA	Türkiye Bilim Terimleri Sözlüğü
vb.	Ve benzeri



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Fabula-Sujet Ayrımının Kuramsal Gelişimi

Tablo 2: Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojisi

Tablo 3: Dilbilim ve Anlatıbilim'e Göre Anlatı Düzeylerinin Gösterimi

Tablo 4: C. Brooks ve R. P. Warren'ın Anlatıcı ve Bakış Açısı Tasnifi

Tablo 5: Wolf Schmid'in Genette, Tzvetan Todorov ve Jean Pouillon'un Odaklanma Tasnifini Değerlendirmesi

Tablo 6: Chatman'ın Bildirişim Tablosu

Tablo 7: *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* Anlatıcılar Tipolojisi

Tablo 8: Şahmeran Hikâyesi'nin Bölümlerine Göre Anlatıcıları

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Anlatı(cı) Düzeyleri

Şekil 2: Yazar ve Anlatıcının Örtüşmesi

Şekil 3: Yazar ve Anlatıcının Kesişimi

Şekil 4: Yazar ve Anlatıcının Birbirinden Ayrılması

Şekil 5: Şahmeran Öyküsü Anlatı Düzeyleri



GİRİŞ

*Bir anlatı bildiklerinden daha azını anlatır,
Fakat daima söylediklerinden
Daha fazlasını aktarmış olur.*
G rard Genette

1960'lı yılların sonlarında disiplin niteliği kazanarak ortaya çıkan “anlatıbilim” (narratology), başlangıçta edebî anlatılarla sınırlı kalmış, ancak günümüze gelindiğinde bu sınırlılık yerini disiplinlerarası bir niteliğe bırakmıştır. Sinema, sanat tarihi, eğitim, ilahiyat, dilbilim, bilişsel psikoloji, tıp gibi pek çok alana yayılan anlatıbilim, özellikle sosyal bilimlerde “anlatıya dönüş” şeklinde bir eğilime yol açmıştır. Dolayısıyla son yıllarda anlatıbilime olan ilgi çeşitli sanat ve bilim dalları arasında artmıştır.

Anlatıbilimin sistem h lini alması Fransa'da 1966 yılında yayımlanan “Anlatının Yapısal Analizi (L'Analyse structurale du r cit)” ile gerçekleşir. İ lerinde Greimas, Barthes, Todorov, Genette, Eco, Chatman, Rimmon-Kenan gibi araştırmacıların yer aldığı *Communications* dergisinin 8. sayısında anlatının sistematik ve biçimci analizi yapılmaya çalışılmıştır (Meister, 2014).

“Anlatıbilim/Fr. narratologie” terimini ise ilk kez Todorov *Poetikaya Giriş* isimli kitabında kullanmıştır (Todorov, [1968] 2014: 45). Todorov *Grammaire du Decameron* adlı eserinde ise bu terimi sosyoloji, biyoloji gibi bilim dallarına benzeterek açıklamıştır.  alışmasında Todorov, Saussure' n dilbilim anlayışını benimsemiş, bu anlayışı Boccacio'nun *Dekameron Hikâyeleri*'ne uygulamaya çalışarak hikâyelerin gramerini ortaya koymuştur.

Anlatıbilim nedir? Bu sorunun cevabı anlatıbilim çalışanları tarafından “anlatı” ile ilişkilendirilerek açıklanmaktadır: “Anlatı (narrative) yapılarının teorisi” (Mafred Jahn, 2015: 43), “anlatının teorisi” (Bal [1985] 1997: 3) gibi anlamlara gelen anlatıbilim, içinde anlatıyı barındırır. Dolayısıyla “[a]nlatı ve anlatıbilim arasındaki ilişki simetrik değil, hiyerarşik ve kapsayıcıdır” (N nning ve N nnig'den

aktaran Jan Cristoph Meister, 2014). Anlatıbilim, bu hiyerarşide yukarıda bulunurken; anlatı, onun alt dalı olarak disiplin içinde yer alır.¹

Öyleyse anlatı ve anlatıcı nedir? Bu sorunun cevabı dört bölümden oluşan tezin ilk bölümünde, kavramların kuramsal gelişimleri üzerinden yanıtlanmaya çalışılmaktadır. Anlatı ve kurmaca anlatı arasındaki farka değinilerek başlanan araştırmada, anlatıların sınırsız olduğuna bununla birlikte kurmaca anlatıların belirli sınırlar dâhilinde gerçekleştiğine, sonuç olarak da anlatıbilim içinde öykü türünün kurmaca anlatılar kapsamında değerlendirildiğine tanık olunmaktadır. Mustafa Zeki Çıraklı'nın anlatıbilim ve kurmaca anlatılar arasındaki ilişkiyi belirleyen şu sözleri bu konu için özet mahiyetindedir: “[A]nlatıbilim, salt dilsel ve sözel olanla ilgilenmekten çok, özellikle bir öyküsü olan kurgusal metinlerin oluşum/yaratım süreçlerini anlamayı ve analiz etmeyi hedeflemektedir” (Çıraklı, 2015: 30). Dolayısıyla tezde de genel anlatı incelemesinden ziyade kurmaca bir anlatı olan öykü türü üzerinde durulmakta ve anlatıcı bahsi bu çerçevede değerlendirilmektedir. Anlatının kuramsal gelişimini belirtilirken anlatının yapısına içkin olan “fabula” ve “sujet” ayrımı merkeze alınmakta ve bu ayrımın çeşitli anlatıbilimciler tarafından ne şekilde yorumlandığına değinilerek anlatı açıklanmaktadır.

Anlatıbilimin en önemli kavramlarından biri olan “anlatıcı” da çalışmanın ilk bölümü içerisinde izah edilmektedir. Anlatıcının “tarihsel gelişimi” içinde verilen “mimesis-diegesis” ayrımı tezde anlatıcının “kuramsal çerçevesi belirlenirken” kullanılacaktır. Platon ve Aristoteles'in kullandığı bu kavramlar aynı zamanda “Anlatıyı kim anlatıyor?” sorusunun cevabı olduğu için çalışmada böyle bir tasarrufa gidilmektedir. Dolayısıyla ilk bölümde mimesis ve diegesis kavramlarının tarihsel gelişiminden ziyade bu kavramların anlatıcı ile olan kuramsal ilişkisi göz önünde bulundurularak araştırma içerisinde değinilmektedir.

Henry James, Lubbock, Genette, Chatman, Rimmon-Kenan gibi anlatıbilimciler tarafından anlatıcı kavramının nasıl yorumlandığına da ilk bölüm içerisinde değinilmektedir. Böylece anlatıbilimin klasik döneminde anlatıcının bilinç

¹ Bunun yanı sıra ülkemizde anlatıbilimin nasıl açıklandığına bakmak gerekirse Nüket Esen'in *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* adlı kitabının “Türk Romanına Anlatıbilimsel Bir Bakış” başlıklı bölümüne göz atabiliriz. Esen, anlatıbilim için “[m]etinleri okurken, neler düşünüp, neler hissettiğimize bakıp, nasıl bu şekilde etkilendiğimizi merak ediyorsak anlatıbilimin alanına girmiş oluruz. [...] Anlatıbilim, en basitinden, ‘Ne yapıyor ki bu metin, bizde bu etkiyi yaratıyor?’ sorusunu sormakla ortaya çıkan bir şey” (85) demiştir. Esen'in bu ifadesi anlatıbilimin genel tanımına uygundur.

akışı ve iç monolog vasıtasıyla eser üzerinde hâkimiyetinin kırılmaya çalışıldığı ancak klasik dönemde Gérard Genette'in anlatıcı çalışmalarıyla bunun mümkün olamayacağı görülmektedir.

Anlatıcının tipolojisine, işlevlerine, bakış açısıyla olan ilişkisine, zamanı kullanımına ve metniyle olan ilişkisine ise Gérard Genette'in çalışmalarından yola çıkarak çalışmanın ikinci bölümünde yer verilmektedir. Kendisinden sonraki araştırmacılar üzerinde oldukça etkili olan Genette, anlatıcı konusunda da “çıgır açmış”tır (Sazyek, 2015: 28). Anlatıcının geleneksel olarak birinci ya da üçüncü şahıs gibi terimlerle tanımlanmasını doğru bulmayan Genette, orijinal ismiyle *Narrative Discourse* olan ve Türkçe'ye Ferit Burak Aydar tarafından *Anlatının Söylemi* olarak çevrilen kitabında, anlatıcı tiplerini “homodiegetik”, “otodiegetik” ve “heterodiegetik” olarak üçe ayırmaktadır. Genette'in kitabında bahsedilenler yalnızca bununla sınırlı değildir. Bakış açısı yerine “odaklanma” terimini kullanan Genette (2011: 202), bu tekniğin anlatıda anlatıcıyla birbirine karıştırıldığından bahsetmektedir. Bu karışıklığı gidermek için anlatıya “kim görüyor?” ve “kim anlatıyor?” sorularını sormuş böylelikle bu soruların sırasıyla “odaklanma” ve “anlatıcı”ya karşılık geldiğini belirtmiştir. Çalışmada birinci bölüm haricinde Genette'e ayrı bir bölüm ayırmamızın iki nedeni vardır. Birincisi Genette'in çalışmalarının anlatıbilimde dönüm noktası olmasıdır. Kendisinden sonraki araştırmacıları etkileyen Genette, kullandığı terminolojiyle günümüzde hâlâ önemli bir konumdadır. Ayrıca günümüzdeki araştırmacıların anlatıcı tipolojileri muğlak olduğu için Genette'in tasnifinden yararlanmak bu bakımdan önemlidir. İkinci neden ise öykülerin belli bir metadoloji ile incelenme gerekliliğidir. Bu konuda Genette'in anlatı ve anlatıcı çalışmalarından yararlanılarak bir/kaç sonuca ulaşılabacaktır. Başvuru kitabı olarak da *Narrative Discourse –Anlatının Söylemi-* ve *Narrative Discourse Revisited* isimli eserleri kullanılacaktır.

Anlatıbilimde anlatı “yapma”, “görme” ve “söyleme” şeklinde üç işlevden oluşur. Bu işlevlerin bir takım rollere bürünerek karşımıza çıktığını söyleyebiliriz: “yapan (eyleyen)”, “odaklayıcı” ve “anlatıcı”. Karakterler bir takım eylemleri “yaparlar”, bu yapılanlar çeşitli mesafeden “görülür” ve anlatıcı bu yapılanları “anlatır” (Dervişcemaloğlu, 2016: 113). Ancak modern zamanda anlatı figürleri yalnızca burada sayılanlarla sınırlı değildir. Mustafa Zeki Çıraklı bu konu için

Manfred Jahn'ın "X, R'ye Y'nin Z'nin yaptığını görmesini anlatır." cümlesini örnek gösterir ve burada yer alan figürleri şu şekilde açıklar: "[Y]ani Z bir şey yapmıştır, Y bunu görmüştür, işte X bu görme eylemini R'ye anlatmaktadır. Burada X anlatıcı, Y ve Z ise farazi karakterlerdir. Y içsel odaklayıcı (internal focalizer), Z odaklanandır. R ise okurdur" (Çıraklı, 2015: 182). Örnekten de görüleceği üzere bir anlatı içinde birden fazla figür olabilir. Bunlar anlatıbilimde "anlatı bildirimi" kapsamında değerlendirilir. Bu iletişim tablosunu ortaya atan isim Seymour Chatman'dır. *Öykü ve Söylem: Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı* kitabında Chatman anlatı bildirimine yer vermiş anlatının geleneksel olarak "yazar-anlatıcı-okur" gibi katılımcılarla sınırlı olmadığını ayrıca "muhatap", "ima edilen okur", "ima edilen yazar" gibi figürlerin de aynı iletişim içinde yer aldığını belirtmiştir. Böylelikle de anlatıcının bu tablo içerisindeki yeri konumlandırılmıştır. Chatman'ın ardından Rimmon-Kenan gibi araştırmacılar iletişim tablosunu genişletmiştir. Günümüzde teknolojik faaliyetlerle birlikte anlatının iletişimine yönelik çalışmalar genişlemekte ve devam etmektedir. Çalışmamızın üçüncü bölümü bu konuya ayrılmış ve öykülerde –özellikle Şahmeran Hikâyesi açıklanırken- Chatman'ın iletişim tablosundan yararlanılmıştır.

Burada anlatıcı kavramını iletişim tablosuna göre biraz daha açmak gerekirse; anlatıcı, bir ya da birden fazla anlatının okura anlatılmasını sağlayan metin içi "ses" ya da "sesler"dir ve aktarıcı/aktaran göreviyle anlatı içinde yer alır/lar. "Her yazar, ifade etmek istediği düşünceye, nakledeceği [olaya] ve eserine vermek istediği şekle göre anlatıcı [ya da] anlatıcılar" seçer (Aktaş, 1991: 84). Yazar ve anlatıcı bu bağlamda aynı şeyler değildir. Yazar, kitabı elimize aldığımızda gördüğümüz gerçek dünyaya ait bir kişidir. Anlatıcı ya da anlatılanlar ile ortak yönleri olmak zorunda değildir. Oysa anlatıcı, kurmaca dünyanın gerçekliği içerisinde ve öyküyü anlatmaktadır. Bu bağlamda iki figürü birbirine karıştırmamak gerekir. Örneğin *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* kitabını elimize aldığımızda onun anlatıcısının Tomris Uyar olduğunu söyleyemeyiz. Tomris Uyar bu kitabın yazarıdır. Öykülerde ismini bildirmeksizin "ben" diye bahseden her kişi Uyar'ın kendisi değildir. Ancak her öyküde birbiriyle örtüşen ya da birbirinden ayrılan anlatıcı tipleri kullanmıştır ki tezdeki amaçlarımızdan biri de bu anlatıcı tiplerinin öyküde ne gibi işlevlerde kullanıldığını göstermektir.

Çalışmanın uygulama kısmı olan dördüncü bölümde ise Tomris Uyar'ın öyküleri incelenmiştir. Yaşadığı süre boyunca öykü yazmakta ısrarcı olan Tomris Uyar'ın *İpek ve Bakır, Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi, Dizboyu Papatyalar, Yürekta Bakağı, Yaz Düşleri Düş Kışları, Gece Gezen Kızlar, Yaza Yolculuk, Sekizinci Günah, Otuzların Kadını, Aramızdaki Şey ve Güzel Yazı Defteri* isimli on bir öykü kitabı vardır. Bu kitaplar daha sonra Yapı Kredi Yayınları tarafından Delta serisi içerisinde *Tomris Uyar: Bütün Öyküleri* başlığıyla yayımlanmıştır. Çalışmada da bu kitaptan faydalanılarak bütün öyküleri okunmuş ve kitaplar içinden gerek anlatıcı tipleri gerekse anlatı düzeyleri bakımından elverişli olan *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* kitabı seçilmiştir. Burada yer alan öyküler ise çalışmada hem kendi içinde hem de birbiriyle ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Filolojide Tomris Uyar'la ilgili yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerine baktığımızda aşağıdaki tezlerle karşılaşırız:

- Say, Ö. (1995). 1960-1980 Arası Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nazik, A. (2001). *Tomris Uyar Öykücülüğünde Toplumsal Güncellik ve Biçimsel Arayışlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kadızade, E. (2011). *Tomris Uyar'ın Öykücülüğü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocabıçak, G. (2013). *Tomris Uyar Öykülerinin Feminist Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Depe, D. (2014). YAZKO Edebiyat Dergisi Üzerine Bir İnceleme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tomris Uyar üzerine yapılan çalışmaların yukarıdaki tezlerle sınırlı olması oldukça üzücüdür. Nitekim Tomris Uyar ülkemizdeki kadın yazarların önde gelen isimlerindendir ve hakkında bu kadar az tez yazılmış olması şaşırtıcıdır. Ayrıca yazılan tezlerin ikisi dolaylı olarak Tomris Uyar'ın öykücülüğü ile ilgilidir. Bundan dolayı mevcut çalışmalar yeterli değildir.

İlk tezde yabancılaşma kavramından yola çıkılarak 1960-80 yılları arasındaki öyküler incelenmekte ve Uyar'ın *İpek ve Bakır*, *Ödeşmeler*, *Dizboyu Papatyalar* isimli kitaplarına çalışma içinde yer verilmektedir. Ancak *Ödeşmeler* içinde inceleme konusu olarak ele alınan öyküler yalnızca “Önsöz”, “Köpük”, “Güler Yüzlü Bir Komşu”, “Köpek Gezdiricileri” ve “Derin Kazın” öyküleriyle sınırlı tutulmaktadır. Bu tezin ardından gelen ikinci çalışmada Tomris Uyar'ın öykülerinde günceli yakalama çabası ve teknik arayışları konu edinilmektedir. Üçüncü tezde ise Uyar'ın öykücülüğü üzerinde kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Çalışmada Uyar'ın öz geçmişine yer verilmiş ve öykülerindeki anlatım tekniklerine odaklanılarak çeşitli izlekler yoluyla öyküler analiz edilmiştir. Anlatıcı ile ilgili çalışmalara da tezde rastlanmaktadır. Ancak Kadızade'nin çalışmasında geleneksel analiz yöntemlerine bağlı kalınarak anlatıcı ve bakış açısı birlikte verilmektedir. Her ne kadar “anlatıcının kimliği”, “anlatım konumu” ve “anlatıcının tutumu” gibi başlıklar altında anlatıcı incelenirse de bu başlıklar bakış açısıyla bir arada değerlendirilmektedir. Ancak anlatıbilim içerisinde anlatıcı ve bakış açısı birbirinden iki ayrı konudur. Burada belirtmek gerekir ki amacımız Esma Kadızade'nin çalışmasına gölge düşürmek değildir. Nitekim Tomris Uyar üzerine yapılan en kapsamlı çalışma hâlâ kendisine aittir. Bizim odağımızda anlatıbilim ve anlatıcı olduğu için Esma Kadızade'nin yapmış olduğu çalışma bu bağlamda değerlendirilmektedir. Dördüncü tezde ise Tomris Uyar'ın öykülerinin feminist eleştirisi yapılmakta, öykülerde kadın-yazar kimliği, yazar-eser ilişkisi incelenmektedir. Son tezde ise Uyar'ın “Metal Yorgunluğu” isimli öyküsünün YAZKO edebiyat dergisindeki konumu değerlendirilmekte, ayrıca derginin yaptığı panelde Tomris Uyar'ın konuşmalarına yer verilmektedir.

Bizim tezimizde ise anlatıbilim disiplininin faydalanıp uygulama alanı olarak Tomris Uyar'ın öyküleri kullanılmaktadır. Böyle bir tercihe gitmemizde birkaç neden vardır. İlki yukarıda bahsettiğimiz gibi Tomris Uyar üzerine yapılan çalışmaların az olmasıdır. İkincisi anlatıbilimin ülkemizde öneminin yeni yeni sezilmesi ve bu disiplinle doğrudan yapılan çalışmaların yeterli olmamasıdır. Tez Merkezi'nin anasayfasından “anlatıbilim” kelimesiyle tarama yapıldığında filoloji bölümüne ait ilk tezin 1999 yılında verildiği ve bu disiplinle ilgili tezlerin sayısının son on yılda arttığı görülmektedir. Yine yüksek lisans ve doktora tezlerine

baktığımızda uygulama alanı olarak daha çok “roman” türünün seçildiği öykünün hemen onun arkasından geldiği görülmektedir. Son on yılda “öykü” ve “anlatıbilim”le ilgili olan tezler ise aşağıda verilmektedir:

- Acar, B.B. (2015). *Aka Gündüz’ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, Ö. (2018). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açıdan İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgür, K. (2014). *İvan Aleksiyeviç Benin’in Karanlık Park Yolları Öykü Seçkisinde Aşk ve Ölüm Teması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dolayısıyla bir üçüncü neden olarak da “öykü üzerine yapılan çalışmaların yeterli olmaması” gösterilebilir. Tüm bu sebeplerden dolayı çalışmada öykü üzerine odaklanılacak ve anlatıbilimin sürekliliği Tomris Uyar’ın öyküleri üzerine yapılan uygulama ile sağlanacaktır.

Tezin başlıca referans kitapları *Anlatıcının Söylemi, Narrative Discourse Revisited* ve *Anlatıbilime Giriş*’dir. İlk iki kitap Gérard Genette’e diğeri ise Bahar Dervişcemaloğlu’na aittir. Aynı zamanda Mustafa Zeki Çıraklı’nın *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar* isimli kitabı, Reyhan Tutumlu’nun *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs’at O. Bener’in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* isimli eseri, Oktay Yivli’nin *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması* ve Yavuz Demir’in *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* gibi kitaplar çalışmanın ikincil kaynakları arasında yer alacaktır.

Kitabın ilk hedefi anlatıbilimle ilgili genel bilgiler vermek olan ve içerikle amacın örtüştüğü görülen Bahar Dervişcemaloğlu’nun *Anlatıbilime Giriş* isimli eseri anlatıbilime yeni başlayanlar için oldukça idealdir. Anlatıbilimin genel meselelerine değinilen ve yedi bölümden oluşan kitapta bizim çalışmamızla da örtüşen kavramlara (“anlatı”, “bakış açısı”, “anlatıcı”) rastlanmakta, bahsedilen kavramların çeşitli teorisyenler tarafından ne şekilde incelendiğine değinilmektedir. Ayrıca *Anlatıbilime Giriş* Türkiye’de anlatıbilimle ilgili yapılan ilk çalışmalardan olması bakımından önemlidir. Bu sebeple bizim çalışmamız için de başvuru kitabıdır.

Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar isimli kitabının önsözünde Çıraklı, anlatıbilim alanındaki ilgi ve ihtiyacın doldurulması hedefleyerek eserini kaleme aldığını belirtmektedir. Ülkemizde bu disiplinin kendisine son on yılda yer bulduğu düşündüğümüzde Çıraklı'nın önsözünde böyle bir vurguyu yapması anlam kazanmaktadır. “Anlatı” ve “anlatıcı” gibi anlatıbilimin temel meselelerine yönelen Çıraklı, bu kavramların dününü ve bugününü tek bir araştırmacı üzerinden açıklamamış, birden fazla araştırmacının konular üzerindeki görüşlerine ve fikir ayrılıklarına yer vererek disiplin içerisindeki kırılma noktalarını gerek kuramsal olarak gerekse örnekler üzerinden izah etmiştir. Bu bakımdan *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*'ın disiplin içerisinde ve bizim tezimizde önemli bir yeri vardır.

Yavuz Demir'in *İlk Dönem Türk Hikâyeleri'nde Anlatıcılar Tipolojisi* isimli kitabı da anlatıbilimle ilgili önemli başvuru kitapları arasındadır. Başlıktan da anlaşılacağı üzere Demir eserinde, anlatıbilimi ilk dönem Türk hikâyelerine uygulamakta ve anlatıcının tipolojisini daha çok Rimmon-Kenan'ın terminolojisinden faydalananarak açıklamaktadır. Ancak eser yalnızca Rimmon-Kenan'ın görüşleriyle sınırlı değildir. Gérard Genette, Seymour Chatman, Mieke Bal, Percy Lubbock gibi isimlerin görüşlerine de kitapta rastlanmaktadır. Kitabın ilk bölümü anlatının bildirişim tablosuna ayrılıp bu tabloda yer alan anlatıcı figürü diğer figürlerle birlikte izah edilmiş, uygulama alanı olarak da 1871-1890 yılları arasındaki öyküler kullanılarak anlatıcının bu öykülerdeki işlevleri ve konumları tespit edilmiştir. Çalışmamızın üçüncü bölümünde anlatı iletişim tablosundan bahsederken *İlk Dönem Türk Hikâyeleri'nde Anlatıcılar Tipolojisi* isimli kitaptan faydalandığı ve aynı zamanda uygulama alanı olarak anlatıcı kavramından yola çıkılarak öykü türü üzerine odaklanıldığı için Demir'in çalışmasının tezde ayrı bir önemi vardır.

“Anlatıbilim” ve “yazar odaklı” yaklaşımın esas alındığı Reyhan Tutumlu'nun *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* isimli eserinde, Vüs'at O. Bener'in öyküleri hem tekil hem de bütüncül olarak derinlemesine incelenirken; anlatıcı tipolojilerinden anlatı seviyesine, zamanın kullanımından söylem tiplerinin çeşitliliğine varana dek pek çok kuramsal konudan bahsedilmektedir. Dolayısıyla çalışmamızın parça-bütün ilişkisi içerisinde incelenmesinde bahsedilen eserin büyük etkisi vardır. *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* yalnızca kuramsal olarak değil

aynı zamanda örnekler açısından da oldukça zengin olduğu için anlatıbilimin başlıca kitapları arasında yer almaktadır.

Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması* isimli eserinde ise Cemil Süleyman'ın öyküleri anlatıbilimsel bir yaklaşımla incelenmektedir. Anlatıcı ve odaklanma gibi anlatıbilimin temel problemlerinin açıklandığı kitapta öyküler üzerinden anlatıbilim yapısı ortaya konmaktadır. Bu bakımdan Yivli'nin kitabı özellikle ilk dönem öykülerine yönelecek araştırmacılar için oldukça kıymetlidir. Burada belirtmek gerekir ki ülkemizde anlatıbilim üzerine yapılan tezlerde roman ve roman teknikleri üzerine odaklanılırken alana yönelik yayımlanan kitaplarda daha çok öykü üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla Reyhan Tutumlu'nun, Yavuz Demir'in ve Oktay Yivli'nin eserleri bu bakımdan da önemlidir. Araştırmacıların anlatıbilime yönelik çalışmaları devam etmekte ve güncelliğini korumaktadır. Günümüzde anlatıbilimle ilgili Türkiye dışında çalışan araştırmacılara baktığımızda Mieke Bal, Rimmon-Kenan, Monika Fludernik, Susana Onega, Jose Angel Garcia Landa gibi isimlerle karşılaşırız. Bu isimler güncel olarak çalışmalarını devam ettirmektedir. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>, <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, <https://www.ericdigests.org/pre-921/story.htm> gibi internet sitelerinde ise anlatıbilimle ilgili son çalışmalara yer verilmektedir. Çalışmada bahsi geçen araştırmacıların düşüncelerinden ve internet sitelerinden faydalanılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİM

1.1. ANLATI VE ANLATICI ÇALIŞMALARI

Anlatıların yapısını inceleyen ve daha çok kuramsal çerçevede yapısalcılıkla örtüşen anlatıbilim çalışmaları –yapısalcılıkta olduğu gibi- parça-bütün ilişkisine dayanarak ilerlemektedir. “Yapısalcılığın, dili kendi içinde bütünlüğü olan parçaların bir araya gelmesiyle oluşmuş bir sistem olarak görmesine paralel olarak anlatıbilim de anlatıları kendi içinde bütünlüğü olan parçaların bir araya gelmesiyle oluşmuş bir ürün olarak görmektedir” (Kocatürk, 2009: 2). Öyleyse anlatıbilimi anlamak için öncelikle anlatının ne olduğunun açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Anlatıbilimin en önemli kavramlarında olan anlatı, anlatıbilimciler tarafından farklı şekillerde tanımlanmaktadır.

Etrafımızda gördüğümüz “şeyler” -film, roman, resim, haber, tiyatro, reklam vb.- bir anlatı biçimidir. Günlük yaşantımızda birçok anlatıyı fark etmeden kurup bozar ve yeniden kurarız, birçok şeyi aktarır, anlatırken de bunları istemeden anlatı hâline getirerek iletiriz. “Gazete haberleri, tarihî kitaplar, romanlar, filmler, çizgi romanlar, pandomim, dans, dedikodu, psikanalitik seanslar, hayatımıza nüfuz eden “anlatı”nın yalnızca bir parçasıdır” (Rimmon-Kenan, 1983: 1). Dolayısıyla anlatının çeşitliliği oldukça fazladır. Bu çeşitlilik “anlatı” ile “anlatmak” fiili arasındaki ilişkiye dayanmaktadır:

Özünde “anlatmak” fiiliyle ilişkili olan “anlatı” yalnızca roman ya da tarihi bir yazıda yer almaz, anlatılar her yerdedir. Radyodaki haber spikerinin, okuldaki öğretmenin, okul bahçesindeki arkadaşın, trendeki yol arkadaşının veya gazete satıcısının, akşam yemeğindeki partnerin, televizyon röportajcısının, gazetede köşe yazarının ya da uyumadan önce okumaktan hoşlandığımız bir romandaki anlatıcının bize aktardıklarının hepsi birer anlatıdır. Tüm bu anlatılar günlük hayatımızın içerisinde yer almaktadır. (Fludernik, 2009: 1)

Yukarıda belirtildiği gibi günlük hayat içerisinde pek çok anlatı kurulmaktadır. Ancak “Etrafımızda duyduğumuz her cümle anlatıdır” diyebilir miyiz? Anlatının gerçekleşme şartı var mıdır? Bu sorulara Rimmon-Kenan ve Prince gibi isimlerden

yola çıkararak cevap verebiliriz. Bu isimler anlatının varlığını belirli kurallara bağlamışlardır.

Rimmon-Kenan anlatının gerçekleşme şartını “herhangi bir olay anlatıp anlatmaması”na bağlamaktadır:

Güller kırmızıdır

Menekşeler mavi

Şeker tatlıdır

Aynı senin gibi (Rimmon-Kenan, 1983: 2)

ifadesini bir “olayı temsil etmediği için” anlatı saymamıştır. Güllerin kırmızı ya da menekşelerin mavi olması bir “olayla değil”, “durumla ilgili”dir. Prince de bu noktada Rimmon-Kenan’a katılır. “Olayın anlatılıp anlatılmaması” Prince için de anlatının şartları arasındadır. Ancak yetersizdir. Ona göre “en az iki gerçek ya da kurgusal olayın bir zaman dizisinde temsil edilmesi” (1982: 2) anlatı için esas koşuldur. Burada artık önemli olan durumun öne çıkması değil, bir “olayın temsili” ve bu olayın bir “zaman dizisinde” gerçekleşmesidir. Bu açıdan “Güzel seyahatti.” ya da “Bütün insanlar ölümlüdür. Sokrat bir insandır. O halde Sokrat da ölümlüdür.” gibi ifadeler herhangi bir olayı temsil etmedikleri ve herhangi bir zaman dizisinde gerçekleşmedikleri için anlatı olarak değerlendirilemez. “Dün burada kavga vardı.” ifadesi ise yine olaydan çok “betimleme içerdiği için” anlatı olarak değerlendirilemez (Prince, 1982: 2-3; Abott, 2008: 13). Dolayısıyla isim cümleleri ağırlıklı olarak bir duruma gönderme yaptıkları için anlatıların dışında tutulmaktadır. Ancak “Mary bir bardak portakal suyu ardından bir bardak süt içti.” ifadesi olay anlatması ve zamansal ardışıklık sergilemesi bakımından anlatı olarak değerlendirilebilir (Prince, 1982: 2). Rimmon-Kenan ve Prince anlatının gerçekleşme şartını belirlerken aynı zamanda “kurmaca anlatı”nın da sınırlarını çizmiştir.² Öyleyse anlatı ve kurmaca anlatı arasında da ayrıma gidilmektedir.

² Türkiye’de anlatının ne şekilde tanımlandığını TDK ve TÜBA yardımı ile öğrenebiliriz. İki sözlükte de anlatı farklı şekillerde tanımlanmaktadır. TDK içinde anlatı, “[r]oman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme, tahkiye” (“anlatı” maddesi, <http://sozluk.gov.tr/>) şeklinde tanımlarken, TÜBA’da bu kavram, “[ö]ykü, roman, oyun, masal, söylence, destan gibi türleri içeren, kahramanı ilk durumdan son duruma götüren çizginin geliştirildiği yazılı ve sözlü metinler” (“anlatı” maddesi, <http://www.tubaterim.gov.tr/>) olarak geçmektedir.

Kurmaca anlatıların yapısını inceleyen anlatıbilimciler ise daha çok fabula (öykü)-sujet (olay örgüsü) ayrımı üzerinden anlatıyı tanımlamışlardır. Bu kavramlar süreç içerisinde öykü-söylem, öykü/anlatı/anlatma, öykü/metin/anlatma vb. alt dallara ayrılarak kullanılmıştır. Dolayısıyla tezde de bu iki kavramın (fabula ve sujetin) kullanım şekline ve değişimine bakarak anlatı açıklanmaya ve kuramsal gelişimi izah edilmeye çalışılacaktır.

1.1.1. Anlatı

Çalışmanın giriş bölümünde anlatı kavramının “fabula ve sujet” ayrımıyla şekillendiğinden bahsetmiştik. Fabula ve sujet, anlatının bileşenleri ile ilgili kavramlardır. “Öykü” ve “söylem” kavramları ise “fabula-sujet” ikilisinin devamı niteliğindedir. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilim’e Giriş* kitabının “Anlatının Temel Bileşenleri: Fabula-Sujet (Öykü-Söylem) Ayrımı” başlıklı bölümünde bu kavramlara değinmiştir. Fabula-sujet kavramlarını anlamadan “anlatı teorisini ve dolayısıyla genel olarak anlatıbilimi anlama[nın] zor [olduğundan]” (76) bahseden Dervişcemaloğlu, bölümün girişinde bu konu hakkında “genel bilgiler” vermiştir. Biz ise Dervişcemaloğlu’nun vermiş olduğu bilgileri maddeler haline getirerek “Fabula ve sujet nedir?, Özellikleri nelerdir?” gibi sorulara cevap aramaya çalışacağız:

1. Fabula-sujet/öykü-söylem ayrımı anlatının oluşumu ve kompozisyonuyla ilgili bir konudur. Anlatının iki temel boyutu, düzeyi ya da bileşeni olarak nitelendirilir.
2. Fabula-sujet, “Anlatı ne(ler)den oluşur/ibarettir?” ya da “Anlatının en temel bileşenleri ne(ler)dir?” sorularına cevap arar.
3. İlk ortaya atıldığı zamandan beri değişik şekillerde yorumlanmış ve –zaman zaman bazı eklemeler yapılarak- değişik terimlerle yeniden ifade edilmiş ve yorumlanmıştır.
4. Fabula ve sujet, biçimcilik ve yapısalcılık kaynaklıdır.
5. Hem olaylar ve anlatılar arasındaki ilişkileri, hem de edebî olanla olamayan arasındaki ilişkileri ortaya koymak için kullanılmıştır. (76)

Öyleyse anlatıyı TÜBA daha geniş olarak yani ilk anlamıyla ele alırken; TDK, kurmaca anlatılar kapsamında değerlendirmektedir.

Fabula ve sujet kavramları Rus biçimcileri tarafından ortaya atılmıştır. Edebîliği “yabancılaştırma” ya da “alışkanlığı kırma” kavramlarıyla açıklayan Rus biçimcileri bu kavramları anlatının yapısıyla ilişkili olarak kullanılmışlardır. Fabula ve sujetten ilk bahseden Shklovsky’dir (The Narratologist, 2014). Ancak fabula-sujetin dünyaya tanıtılmasında ve sistematikleştirilmesinde Tomashevsky ön plana çıkmaktadır. Fabula, yazarın düzenlediği olayların gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilişine karşılık gelirken; sujet, yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisini tanımlar (Wellek ve Warren, 2011: 255). Fabula için tekdüzelik söz konusudur. Olaylar gündelik hayatla paralellik gösterecek şekilde yani kronolojik sıra dâhilinde anlatılır. Sujette ise gerçek yaşamdan uzaklaşma yani “aslına yabancılaşarak” ortaya yeni bir üretim çıkarma söz konusudur. Dolayısıyla burada kronolojik sıra ve tekdüzelik bozulmaktadır. Shklovsky’e göre asıl maharet “sujet”tedir (Schmid, 2010: 176-179). Yani anlatı, gündelik hayattan ne kadar uzaklaşır ve kendisine yabancılaşırsa anlatının değeri o denli artacaktır.

E. M. Forster ise *Roman Sanatı* isimli eserinde fabula-sujet ayrımından yola çıkarak, “öykü (story)” ve “olay örgüsü (plot)” arasında ayrıma gitmiş, olayların zamansal ve nedensel ilişkilerini ortaya koymaya çalışmıştır. Forster’a göre “öykü (story)”, olayların zamansal dizilişi iken; “olay örgüsü”, bu olayların arasındaki nedensel ilişkidir (1985: 128). Bu tezini Forster, “Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü” ve “Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü” örnekleriyle açıklamıştır. İlk örnekte sırasıyla kralın ve ardından kraliçenin ölmesi “zamansal bir diziliş” göstermektedir. Dolayısıyla bu ifade, “öykü”dür. Ancak ikinci örnekte sıralama aynı kalsa da araya “üzüntüsünden” gibi bir “nedensellik” girdiği için bu ifade “olay örgüsü” olarak değerlendirilecektir.

Edebiyat Teorisi başlığıyla çevrilen 1949 yılındaki eserlerinde Wellek ve Warren ikilisi ise, biçimci/formalist bir inceleme yapmıştır. Kitapta olay örgüsünden bakış açısına, anlatıcıdan yazara uzanan geniş bir yelpaze söz konusuyken anlatıya da bahsedilen kavramlar göz önünde bulundurularak yer verilir. Lubbock ve H. James’in izine de rastlanan kitapta, tarih, toplumsal gruplar ya da felsefî argümanlar gibi pozitivist yöntemlerden uzak durulmuş, bunun yerine edebiyat nesnelerinin tabiatına odaklanılan bir edebiyat teorisi sunulmuştur. “Edebiyat İncelemesine Dış Yaklaşımlar” bölümünde bunun izi sürülmüştür. Ayrıca yine bu eserde edebi

çalışmanın dış yönünden çok iç yönüne odaklanılmıştır. “Edebiyatın İçten İncelenmesi” başlıklı bölümde ahenk, ritim, vezin, imaj, istiare, sembol gibi edebiyatın yapısına ilişkin kavramlara yer verilerek edebiyatın kendine özgü tabiatı ortaya konmaya çalışılmıştır. Kitabın “Hikâye Kurgusunun Tabiatı ve Tarzları” başlıklı bölümünde ise fabula-sujet ayrımına yer verilmiştir. Rus biçimcilerinden özellikle Tomashevsky’nin *Teoriya Literatury*’sine atıf yapılarak açıklanan bu kavramlardan fabula, olayları zaman ve sebebe göre sıralayarak anlatmaya karşılık gelecek şekilde; sujet ise, bütün motiflerin sanatlı bir düzen hâlinde sunulması şeklinde tanımlanmıştır (255). Ayrıca sujet “bakış açısı” ve “hikâyenin odak noktası” ışığında düzenlenen olay örgüsüne karşılık gelecek şekilde kitapta yer almıştır (255).

Anlatıbilimin yapısalcılık/klasik döneminde ve sonrasında³ Barthes, Todorov, Chatman, Prince, Genette, Bal, Rimmon-Kenan ve Onega-Landa gibi isimlerle anlatı çalışmaları ileriye taşınmış ve fabula-sujet yerine yeni terimler, daha çok “öykü” ve “söylem”, ortaya atılmıştır.

Dervişcemaloğlu, Barthes’in 1966 yılında anlatının yapısıyla ilgili ayrıma gittiğinden ve anlatıyı “anlatma (narration)” ve “anlatı (récit)” olmak üzere ikiye ayırdığından bahseder (2016: 79). Ancak Barthes bu kavramları detaylı olarak 1983 yılında *Göstergebilimsel Serüven* ([1985] 1993) isimli kitabının “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” başlıklı bölümünde inceler. Bu kavramlardan “anlatı”yı, “fabula”ya; “anlatma”yı, sujet’in karşılık gelecek şekilde kullanmıştır.⁴ Ona göre “anlatı” ile olayların kronolojik düzeni; “anlatma” ile ise anakronik sıranın takibi karşılanmaktadır (83-108).

³ Burada belirtmek gerekir ki yapısalcılık genel anlamıyla “dil kuramını, dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyetlere uygulama çabasıdır” (Eagleton, 2014: 109). Ayrıca yapısalcılık, “dilin araştırılma[sın]ı merkeze alan dil felsefesidir” (Hitchcock, 2015: 64). Tanımlamalarda bahsi geçen “dil kuramı” ya da “dil felsefesi” ise Ferdinand de Saussure’ün dil çalışmalarına dayanmaktadır. Dili “art zamanlı” ve “eş zamanlı” olarak inceleyen Saussure (1998: 72-106) yapısalcılığın temelini atarak kendisinden sonraki pek çok araştırmacının öncüsü hâline gelmiştir. Saussure’ün dil çalışmaları yalnızca edebiyatla sınırlı kalmamış, psikoloji, tarih, antropoloji, sanat tarihi gibi alanlara yayılmıştır. Ancak anlatıbilimin yapısalcılık döneminden bahsedildiğinde Saussure’ün çalışmaları değil, çalışmanın giriş bölümünde belirtildiği gibi, 1966 yılında *Communications* dergisi etrafında toplanan araştırmacıların yazdıkları makaleler ve geliştirdikleri sistematik akla gelmelidir. Bu grubun içinde Barthes, Todorov, Eco, Genette, Rimmon-Kenan vb. isimler yer alır. Öyleyse anlatıbilimin yapısalcılık, diğer adıyla klasik, dönemi dendiğinde bu dergi akla gelmelidir.

⁴ İleride bahsedeceğimiz gibi aslında “fabula” ve “sujet” kavramları sırasıyla –yaklaşık olarak- “öykü” ve “söylem”e karşılık gelmektedir. Barthes’in kendisi de bu konu hakkında “anlatma” (öyküleme) düzeyi[nin] (yaklaşık olarak, Todorov’daki ‘söylem’ düzeyine denk düş[tüğünden]) bahseder (88).

Todorov ise 1966 yılında *Communications* dergisinde “Les Catégories du récit littéraire” başlıklı makalesinde öykü (histoire) ve söylem (discours) kavramlarını öne atmış ve bu kavramları fabula-sujet ikilisi yerine kullanmıştır (126). Ancak Todorov’un bahsettiği öykü-söylem ayrımı Rus Biçimcileri’nin yapmış olduğu fabula-sujet ayrımıyla birebir örtüşmez. Daha öncede belirttiğimiz gibi Rus Biçimcileri sujeti, fabuladan daha üstün görmektedir. Ancak öykü ve söylem Fransız yapısalcılar tarafından eşit tutulmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 79).⁵

Anlatı kavramıyla ilgili diğer bir ayrım Chatman tarafından yapılmıştır. Chatman, Fransız yapısalcılarının izinden giderek anlatıyı “öykü” ve “söylem” olarak ikiye ayırmış (2008: 17), öyküyü “olayların içeriğini ifade etmek”; söylemi ise anlatıdaki ifadeyi, “olayların aktarılma yolunu belirtmek” için kullanmıştır: “Öykü anlatı ifadesinin içeriği, söylem ise ifadenin biçimidir.” (2008: 21). Chatman’a göre “[a]nlatıda anlatılan ne?” sorusu öyküyü karşılarken, “öykü nasıl anlatılıyor?” sorusunun cevabı ise söylemi vermektedir (2008: 21).

Prince ise, Chatman ve Fransız yapısalcılar gibi, anlatıyı “öykü” ve “söylem” olarak ikiye ayırır ve bu iki ayrımı maddeler hâlinde gösterir:

Öykü:

1. *Anlatı içeriğinin düzlemi,*
2. *Fabula,*
3. *Bir zaman dizisinde vurgulanan olayların anlatısı,*
4. *Olayların nedensel olarak sıralanması.*

Söylem ise:

1. *İfade düzlemi,*
2. *Bir gönderici ve bir alıcıyı ima eden bir dilsel alt sistem. (Prince’den aktaran John Pier, 2003: 75)*

Prince’e göre öykü, “anlatı içeriğinin düzlemi” yani olayların nedensel olarak sıralanması ve bir zaman dizisinde vurgulanan olayların anlatılması şeklinde

⁵ Chatman ise Fransız yapısalcılarının Rus biçimcilerinin yaptığı fabula-sujet ayrımına katıldığını belirtir (2008: 18). Ancak Chatman’ın örnek gösterdiği isim Todorov değil, Claude Bremond’dur. Öyleyse aslında bu konuda da ihtilaf vardır. Öykü ve söylem terimleri Fransız yapısalcılar tarafından birebir olarak fabula-sujet kavramları yerine mi kullanılır yoksa kavramların kullanımında bir farklılık mı söz konusudur? Cevap olarak yukarıda araştırmacılar arasındaki anlaşmazlığı da göz önünde bulundurduğumuzda Fransız yapısalcılarının bile kendi içinde bu konu hakkında mutabakata varmadığını ve bundan dolayı belirtilen kavramların (öykü ve söylem) bir diğeriyle (fabula ve sujet) birebir örtüşmediğini söyleyebiliriz. Kanaatimizce anlatıbilim içinde böyle bir problemin nedeni aşırı genellemeden kaynaklanmaktadır. “Rus biçimcileri” ya da “Fransız yapısalcılar” gibi genel bir ifade kullanarak pragmatik bir sonuca ulaşma ihtiyacı bu problemin kaynağı olarak gösterilebilir.

tanımlanırken; söylem, “ifade düzlemi” yani bir gönderici/alıcıyı ima eden dilsel alt sistem şeklinde açıklanır (Prince’dan aktaran John Pier, 2003: 75).

Diğer bir ayırım ise anlatıbilimin önde gelen isimlerinden Gérard Genette tarafından yapılmıştır. Genette anlatı sözcüğünün “muğlak” olduğunu, anlatıbilimde başlı başına bir problem olduğu için karıştırıldığını belirtir ve bu problemi gidermek adına anlatıyı Rus biçimcilerinden ve Fransız yapısalcılarından –burada Genette’i tek başına bir ekol olarak değerlendirdik- farklı olarak üçe ayırır: “öykü”, “anlatı (recit)” ve “anlatma (narration)” (2011: 13). Genette’e göre sırasıyla bu kavramalardan “öykü”, “anlatı bildirimini (narrative statement), bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder”. “Anlatı (recit)”, “bu söylemin konusunu oluşturan gerçek ya da kurmaca olaylar dizisini ve bu olaylar arasındaki birleşme, karşıtlık, tekrar vb. gibi ilişkilere göndermede bulun”masıdır. Son olarak “anlatma (narration)” ise, “bir olaya göndermede bulun[madır], fakat bu olay nakledilen olay değil; birisinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen bir olaydır. Diğer bir ifadeyle, anlatılama edimi kendi içerisinde ele alınır” (2011: 13-15).⁶ Dolayısıyla Genette’in burada bahsettiği kavram anlatıcının varlığını gerekli kılar.

Mieke Bal anlatının bileşenlerini “öykü”, “fabula” ve “anlatı metni” olmak üzere üçe ayırır:

1. “Öykü”, *“fabulanın sergilenmesi”ndeki mutlak yoldur.*
2. “Fabula”, *aktör/eyleyen tarafından sebep olan ya da tecrübe edilen “olayların kronolojik ve mantıklı bir çerçevede oluşturduğu diziler”dir. Açıklamada geçen “aktör/eyleyen”, eylemlerin uygulanmasında aracıdır.*
3. “Anlatı metni” ise, *“anlatıdaki belirlenmiş eylem”dir. Olaylar, aktörler, yer ve zaman hepsi birlikte fabulanın yapısını/elementlerini oluştururlar ve kurmaca anlatıların diğerlerinden farkı bu yapı sayesinde anlaşılır.* (Bal, 1997: 7)

Onega ve Landa ise Bal’ın bu tasnifini daha net bir örnek üzerinden açıklar:

Robinson Crusoe gibi bir yapıtı ele aldığımızda, metin’in satın alıp okuyabileceğimiz ve de facto Defoe tarafından, oysa sözde Robinson tarafından yazılmış olan dilsel

⁶ Ayrıca Filizok, R. (2009a). “Söylem ve Anlatı Üzerine”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/604.pdf>. (18.01.2019).

ürün olduğunu söyleyeceğiz. Fabula, yolculukları sırasında ve adasında yaşarken Robinson'un başına gelen her şeydir. Öykü de, buradaki eylemin aktarılışında kullanılan özgül yoldur; fabula'nın, bilginin kendine özgü bir bilişsel yapı içinde düzenlenişidir. (Onega ve Landa, 2002: 16)

Örnekten de anlaşılacağı üzere Bal'ın fabula terimiyle ifade ettiği, olayların hiçbir özellik katılmadan anlatılmasıdır. Fabulanın betimlenmesinde zamana ya da bakış açısına ilişkin çarpıtmalar yoktur. Aynı zamanda geriye dönüşler ve bakış açısındaki çeşitlemeler de fabulanın içerisinde yer almaz. Öykü ise sunulmaya uygun biçim verilmiş fabuladır. Fabulaya kendine özgü bir bakış açısı ve zaman düzeni getirilmesi öyküyü oluşturur. Metin ise öykü değil, dilsel bir yapılandırmadır (Onega ve Landa, 2002: 18). Yine Onega ve Landa'nın bu konuyla ilgili vermiş olduğu diğer bir örneğe bakacak olursak; Kafka'nın *Şato*'sunu önce birinci tekil şahıs sonra üçüncü tekil şahısla yeniden yazması, öykünün temelde aynı kalmasını sağlasa bile metnin aslından uzaklaşarak değişmesine neden olacaktır (18). Yani metin artık ilk haliyle değil gözden geçirilmiş haliyle bize sunulmaktadır. Bu örnek metin-öykü ayrımının somutlanması bakımından önemlidir.

Rimmon-Kenan (1983: 3), Genette'in izinden giderek anlatının üç şekilde tanımlanması taraftarıdır: "öykü", "metin" ve "anlatma". "Öykü (story)", olayların metnin düzenlenişinden bağımsız olarak kronolojik şekilde sıralanışı ifade ederken; "metin (text)", sözlü ya da yazılı söylemdir. Daha basit bir ifadeyle okuduğumuz şeydir. Metin içerisinde kronolojik sıralamaların olması zorunlu değildir, katılımcıların karakter özellikleri metnin her yanına dağılmış ve anlatı içeriğini oluşturan tüm parçalar belirli bir prizma ve perspektif vasıtasıyla filtrelenir. "Anlatma (narration)" ise, metnin üretilme sürecidir. Yazılı ya da sözlü söylemi dile getirme işlemidir. Rimmon-Kenan ve Genette arasındaki tek fark kullanılan terim şekliyledir. Genette'in "anlatı (recit)" olarak ifade ettiği kavram, Rimmon-Kenan'da "metin (text)" olarak yer alır (Rimmon-Kenan, 1983: 3).

Onega ve Landa ise *Anlatıbilim'e Giriş* isimli kitabının "Anlatı Yapısının Çözümlemesi" başlıklı bölümünde anlatının geçmişten günümüze kadar olan tarihini kısaca özetlemiş, anlatı çözümlemesi yapabilmenin yolunun anlatıdaki "yatay" ve "dikey yön"ün belirlenip irdelenmesiyle mümkün olabileceğini belirtmiştir. Anlatının yatay çözümlemesini "başlangıç, orta ve son" oluştururken; dikey çözümlemede, anlatının "çözümleme düzeyleri"nin incelenmesi gereklidir.

Anlatı Onega ve Landa'ya göre “bir olaylar dizisi” değil, “bir olaylar dizisinin *temsili*”dir. Derinlemesine, dikey düzeyde bir anlatı yapısı incelenirken bu temsil göz önünde bulundurulmalıdır (2002: 15). Yani anlatı düzeylerinin birisinde “temsil edilen olaylar” incelenecekken, bir başka düzeyde “temsil edilişin yapısı” irdelenecektir. Bazı anlatıbilimciler bu düzeylerin iki, bazıları ise üç ve daha fazla şekilde olabileceğinin altını çizmişler ve bundan dolayı bir düzey karmaşasının ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Ayrıca Onega ve Landa, Mieke Bal'ın anlatının üç düzeyden oluşan “metin”, “öykü” ve “fabula” tasnifini kendi çalışmaları için daha uygun bulmuş ve bu düzeylerin birbirleriyle olan ilişkilerine yer vermiştir.

Sonuç olarak anlatıbilimin önemli kavramlarından olan “anlatı”, fabula ve sujet kavramlarından yola çıkarak açıklanmaya çalışılmış ve bunu yaparken çeşitli anlatıbilimcilerin görüşlerinden faydalanılmıştır. Fabula-sujet ayrımı zamanla yerini öykü ve söylem ayrımına bırakmış olsa da aralarında farklar olduğu bölüm içinde gösterilmiştir. Aşağıda vereceğimiz tabloda ise fabula-sujet ayrımının anlatıbilimciler tarafından ne gibi değişikliklere uğradığını bütün olarak görebiliriz:

Tablo 1: Fabula-Sujet Ayrımının Kuramsal Gelişimi

Shkolovsky Tomashevsky	Fabula	Sujet	
Forster	Öykü	Olay örgüsü	
Wellek- Warren	Fabula	Sujet	
Barthes	Anlatı	Anlatma	
Todorov	Öykü	Söylem	
Chatman	Öykü	Söylem	
Prince	Öykü	Söylem	
Genette	Öykü	Anlatı	Anlatma
Bal	Öykü	Fabula	Anlatı metni
Rimmon-Kenan	Öykü	Metin	Anlatma
Onega ve Landa	Fabula	Öykü	Metin

1.1.2. Anlatıcı

Antik çağa kadar uzanan anlatıbilim çalışmalarında öne çıkan iki isim vardır: Platon ve Aristo. Platon *Devlet* adlı eserinde gerçeklik felsefesine yer vermiş, sanatın bu gerçeklik içerisindeki yerini konumlandırmaya çalışmıştır. Ona göre gerçek, zihinle kavranabilen “idealar dünyası”ndadır. Bu dünyada olan her “şey”, “duyular dünyası”ndan yani bir taklitten/mimesisten ibarettir. “Sanat” ya da sanat dalı olan “edebiyat” ise ancak “gerçekliğin kopyasının kopyası”dır. Sanat da bir insan yaratması yani bir kopyanın ürünü olduğu için bu duyular dünyasının altında yer alır.

Platon, sanatı, gerçekliğin üçüncü dereceden taklidi şeklinde karşımıza çıkardıktan sonra *mimesis* ve *diegesis* kavramlarına yer verir, edebi türlerdeki temel anlatı/anlatma kiplerinden yola çıkarak bu kavramları sınıflar (Platon, 1962: 130-131). Ona göre *mimesis*, tragedyada ve komedyada olduğu gibi şairin eserdeki karakterlerin konuşmalarını “aynen/dolaysız şekilde aktarılması” iken; *diegesis*, destandaki gibi “taklitle birlikte şairin öyküyü anlatması”dır. Yani karakterlerin monologları ya da doğrudan söylemleri *mimesis* iken; yazara atfedilecek bütün sözceler *diegesis*e aittir (Dervişcemaloğlu, 2016: 16).

Hacer Sencer, *Temel Naratoloji Kavramları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezinde, Platon’un *mimesis* kavramının anlatıbilimde anlatı sesine yönelik “kim konuşuyor?” sorusuna getirilen “ilk kuramsal yaklaşım” olduğunu belirtmiştir (2005: 9). Sencer tezinde *mimesis*in iki yönünden bahseder: şairin kendi sesiyle konuşması (yalın anlatı) ya da karakterin sesi aracılığıyla konuşması (öykünme/*mimesis*). Buradan yola çıkarak anlatıcının varlığını kanıtlar. Dervişcemaloğlu ise “anlatıcının konumunu” esas alarak yine Platon’a atıfta bulunmuştur: “Platon[un], temel söylem tiplerini oluşturan anlatının ve tiyatronun temelinde yatan farkın, doğrudan *gösterme* ve dolaylı olarak *anlatmadan* (ya da aktarmadan) kaynaklandığını yani kısaca karakterlerin sözleriyle dinleyiciler arasında aracı işlevi gören makamın (“anlatıcı”nın) varlığından ya da yokluğundan kaynaklandığını öne sür[müştür]” (2016: 112).

Hem Hacer Sencer hem de Bahar Dervişcemaloğlu anlatıcının kuramsal zeminin Platon’a dayandığı konusunda hemfikirdirler. Dervişcemaloğlu anlatıcının konumunu ön plana çıkarırken, Sencer’in değindiği konuda söylemler arasındaki

farkın kime ait olduğu üzerine gidilerek anlatıcı ispatlanmıştır. Nitekim her ikisi de anlatıcının kuramsal zeminini Platon’a dayandırmakta haklıdır. Günümüzde anlatıcının kuramsal gelişimini açıklayan çalışmalara baktığımızda Platon’a atıf yapıldığını görmekteyiz.⁷

Todorov *Poetikaya Giriş*’in önsözünde (2014: 19), Aristoteles’in *Poetika*’sının “dil kullanan temsile (*mimesis*) ilişkin bir çalışma” olduğunu söyler. Dolayısıyla Aristoteles’in *Poetika*’sında diegesis kavramına yer verilmez ve ağırlık *mimesis* kavramının açıklanmasına verilir. Bu yüzden Aristoteles sanat dallarını, tragedya, komedy, destan, şarkı vs. hepsini ortak bir kökene, *mimesis* bağlar: “Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (*mimesis*) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar: Ya farklı nesneleri taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler” (Aristoteles, 2013: 14). Dolayısıyla bu sanat dallarının merkezinde “taklit” yani “*mimesis*” vardır.

Aristoteles’e göre “taklit biçimleri” arasında da fark vardır ve bu fark aracılığıyla anlatıcı kavramına örtük şekilde rastlanır (2013: 22). Taklit biçimi Aristoteles’e göre iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: “eylem yoluyla taklit” ve “anlatı yoluyla taklit”. Eylem yoluyla taklitte kişilerin düşünceleri söz olmaksızın doğrudan eylem yoluyla aktarılabilir. Dolayısıyla burada anlatıcının izi silinmeye çalışılır. Ancak anlatı yoluyla taklitte düşünceler, onları dile getiren birisine ihtiyaç duyacaktır. Düşüncelerin sözlü olarak dile getirilmesi bir anlatıcı makamını gerekli kılacaktır. Dolayısıyla ilk dönem anlatıbilim çalışmalarında anlatıcıya dair açıkça gönderme bulunmasa da *mimesis*’in tanımları gereği bu kavrama rastlanır.

Aristoteles ve Platon’dan sonra “anlatma-gösterme” etrafında şekillenen anlatı çalışmaları mevcuttur.⁸ Anlatma yönteminde, okuyucunun dikkati anlatan

⁷ Bkz. Uri M. (26.01.2014). “History of the Concept and its Study”. Narrator. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/44.html>. (25.04.2019).

⁸ Aristoteles’in *Poetika*’sında taslak hâlinde bulunan pek çok nokta ise 20. yüzyıla kadar karanlıkta kalmış, ancak 20. yüzyıla gelindiğinde “biçimci” ve “yapısalcı” eleştiri okulları tarafından yeniden ele alınmıştır (Sencer, 2005: 9). Normatif/yapısalcı yönüyle şekillenen anlatı çalışmaları “düzyazı”nın edebiyatın bir parçası olup olamayacağına yönelik tartışmaları odağına alırken; biçimsel özellikler yönüyle yürütülen çalışmaların kapsamında, roman ve uzun hikâye (novella) arasındaki farklar değerlendirilmiştir. Anlatı çalışmalarının bir parçası olan *mimesis* kavramı bu dönemde de normatif ve analitik yönü ile tartışılmıştır. Alman Romantikleri sanattaki *mimesis* anlayışını redderken, onlardan sonra gelen realist, natüralist ve toplumcu gerçekçi akımlar “mimetik görüşü”

üzerinde iken; göstermede bu dikkat eser üzerindedir (Tekin, 2018: 201). Henry James mimetik görüşü savunan akım içerisinde yer alır. Ünal'ın *Henry James ve Roman Sanatı* kitabında belirttiği gibi (2009: 17-18) Henry James, “gösterme” yöntemini öne çıkarmak için bakış açısını anlatıdaki karakterin zihnine odaklamış, böylelikle anlatıcının geri plana çekilmesini sağlamıştır. Bundan dolayı James’e göre “gösterme”, anlatmaya göre daha değerlidir ve anlatıcı anlatıda ne kadar silinirse metnin kalitesi o oranla artacaktır. Böylelikle de odak anlatıcıdan metne kayacaktır.

“Anlatı perspektifi” James’in anlatıcı üzerinde yaptığı en önemli çalışmalardan biridir. Susana Onega- José Angel García Landa *Anlatıbilime Giriş* isimli eserin 32. sayfasında, James’in “ses” ve “bakış açısı”nı birbirinden ayırdığına değinmiş, James’in yansıtıcı bilinç tekniği ile romandaki bakış açısını karakterin bilinciyle sınırlandırdığından böylelikle de anlatıcının varlığını mümkün olduğunca sınırlayarak okura ulaştırmaya çalıştığından bahsetmişlerdir:

Birinci tekil şahısla anlatılan anlatı, James’in amaçlarına uygun düşmez, çünkü James bir karakterin bilinçli olarak verilmesine ya da geçmiş deneyimlerin anımsanmasına dayanan bir roman yazma peşinde koşmaz; birinci tekil şahısla anlatılan anlatılarda bunlar yapılmaya çalışılır. James’in romanları, çoğu zaman üçüncü tekil şahısla yazılmıştır; bu yaklaşım daha az “müdahaleci”dir, daha “dramatik”tir. Ne olursa olsun öykü, yazarın kendi yorumlarını katmak üzere araya girip durmasına izin vermeksizin, saydam bir biçimde aktarılmalıdır. Öykünün yalnızca anlatılması yerine, eylem ve karakterlerin önemli sahneler içinde gelişmeleri sergilenir.

savunmuşlardır (Devişcemaloğlu, 2016: 68; Tekin, 2018: 200). İlk dönem anlatı çalışmalarında anlatıcı kavramının mimesis kavramıyla paralel ilerlediği göz önünde bulundurulsa, romantizm döneminde anlatıcının değeri artacaktır. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış* serisinin 1. cildinde anlatıcının 19. yüzyıldaki konumunu şu cümlelerle açıklar:

Batı’da, 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışlarını ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böyle bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir. (60)

Bununla birlikte diğer dönemlerde anlatıcının eserindeki konumu sarsılacaktır. Örneğin realizm döneminde gerçeğin bir ayna titizliğiyle yansıtılmaya çalışıldığı düşünülürse anlatıcının varlığı da bu gerçeklik içerisinde sindirilmeye çalışılacaktır.

Percy Lubbock ise *The Craft of Fiction* adlı çalışmasında Henry James'in izinden giderek "göstermeye dayalı anlatma yöntemi"ni vurgulamaya çalışmıştır (Onega ve Landa, 2002: 34). Dolayısıyla Lubbock da mimetik görüşü savunan araştırmacılardandır. Lubbock'a göre gösterme ve anlatma birbirinden ayrılamasa da "birbirinin zıttı olacak şekilde" anlatıda belirir. Bundan dolayı anlatıcının izinin metinde tamamen silinmesi söz konusu değildir. Gösterme yönteminde, aracı olmaksızın okuyucu "öyküyü seyreder". Yazarın eser üzerindeki otoritesini azaltmanın yolu karakterlerin ya da anlatıcının bakış açısından anlatıyı sürdürmekten geçer. Destandan beri süregelen anlatıcının eser üzerindeki hâkimiyeti böylelikle kırılmaya çalışılır. Ancak anlatma sırasında, okur "anlatıcı ile karşı karşıya"dır. Burada anlatıcıyı görmezden gelme gibi bir durum söz konusu olamaz. Anlatıyı dile getiren bir anlatma makamı vardır. Bundan dolayı Lubbock, anlatma ve göstermenin birlikte var olduğunu belirtmiştir.

Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı adlı kitabında Chatman, üçüncü bölümde ele alacağımız gibi, anlatı bildirişimine yer vermiş ve burada anlatıcı ve yazar arasında kesin bir ayrım yapmıştır. Yazar, Chatman'a göre reel dünyaya ait gerçek bir kişiysen; anlatıcı, anlatıya ait kurmaca bir unsurdur (2008: 138-142). Dolayısıyla anlatıcının anlatıyı ben diyerek anlatması artık doğrudan yazarı işaret etmeyecektir. Yazar =anlatıcı diyebilmemiz için gerçek yazar tarafından bir takım işaretler verilmelidir.

Prince'in çalışmaları içerisinde de anlatıcı kavramına rastlarız. Prince'in yaptığı çalışmalar için "[h]erhangi bir anlatıcı modeli ortaya konmamakla birlikte, anlatıcı kapsamlı bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir" (2015: 98) diyen Topçu, *Narratology The Form and Functioning of Narrative* adlı kitabında Prince'in anlatıcı konusuna değindiğini belirtmiştir (2015: 97). "Prince'in anlatıcı bölümü altında 'Ben'in İşaretleri, Müdahalecilik, Özbilinç, Güvenilirlik, Mesafe, Anlatıcı-Karakter, Çoklu Anlatıcı başlıklarına" (2015: 97) yer verdiğini belirten Topçu, Prince'in anlatıcıyı ilk olarak dilbilgisel ayrıma tabi tuttuğundan bahsederek "Ben'in işaretleri"ni; anlatıcının öyküye ne kadar müdahale ettiğini ve öyküde ne denli bilinçli olduğunu göstermek için ise "Müdahalecilik ve Özbilinç" başlıklarını kullandığını belirtir (2015: 97). "Güvenilirlik" başlığı altında "[o]kuyucu[nun] güvenilir anlatıcının düşüncelerine katılmak zorunda [olmadığından], güvenilir anlatıcının[sa] düşüncelerini etkileyici

bulabil[eceğinden]” (2015: 98) bahseden Topçu, aslında Prince’in gerçek okuyucu-anlatıcı ilişkisindeki güven probleminin okuyucunun biçilen rolleri kabul edip etmemesi ile ya da kendi isteğine bağlı olarak güvenilmez anlatıcının tesiri altında kalıp kalmamasıyla ilişkili olduğunu öne sürmüş olur. “Mesafe” konusunda ise yazar-anlatıcı ilişkisine bağlı olarak “[y]azar, anlatıcının anlattığı olaylarla arasındaki mesafeye ise zamansal, fiziksel, entelektüel, ahlaki, duygusal açılardan yaklaşır” şeklinde ifade eder⁹.

“Anlatıcı-karakter” başlığı altında “anlatıcı olarak birinci kişi ile karakter olarak birinci kişi arasında” bir ayrım yapıldığını “Ben et yedim” cümlesinden yola çıkarak açıklayan Prince (1982: 13-14), cümlede karakter olarak ben diyen birinci kişinin “etten”; anlatıcı olarak ben diyen birinci kişinin ise “yemek yeme eyleminden” bahsettiğini belirtir (1982: 14). Dolayısıyla ona göre cümlede ben zamirinin işaret ettikleri, karaktere göre nesne, anlatıcıya göre eylemdir. “Çoklu Anlatıcı” konusunda ise “her anlatıcının bir diğeriyle olan mesafesinin fiziksel, entelektüel, duygusal ya da ahlâki açılara bağlı olduğu”nu (1982: 16) belirtir. Öyleyse “Mesafe” ve “Çoklu Anlatıcı” başlıklarının birbirleriyle örtüştüğü görülmektedir. Dolayısıyla tezin başında savunduğumuz muğlaklığın nedeni burada aranabilir.

Franz K. Stanzel’in çalışmaları ise daha çok odaklanma üzerine de olsa, odaklanmanın anlatıcı ile ilişkili olması bakımından çalışmamızda yer vermeyi doğru bulduk. Stanzel 1955 yılında yapmış olduğu çalışmasında üç çeşit anlatı modeli belirlemiştir: “Yetkili yazar anlatı durumu”, “birinci şahıs anlatı durumu” ve son olarak “figür al anlatı durumu” (aktaran Dervişcemaloğlu, 2016: 94). Yetkili yazar anlatısı, kendi öyküsünde kesinlikle karakter olarak yer almayan ve daha önce de yer almamış birisin bakış açısından öyküyü anlatmayı içerir, ancak bunu yaparken kendine göndermeler de yapabilir (Jahn, 2015: 75). Yetkili yazar anlatıcı öykü dünyası ve öyküdeki karakterlerle ilgili her şeyi (karakterlerin bilinçli düşünceleri ve bilinçaltı dürtüleri de içinde olmak üzere) bilmesine olanak sağlayan sınırsız yetkiye sahiptir (2015: 72-75). Yetkili yazar anlatıcının dünya görüşü başkahramanın ahlâki üstünlük ve zayıflıklarını açığa çıkarmak için elverişlidir. Dolayısıyla terminolojide eskiden yer alan “anlatıcının Tanrısal bakış açısıyla öyküyü anlatması” bu gruba

⁹ Topçu’nun tezinde kalan başlıklar hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmadığı için kalan son iki başlık tarafımızdan çevrilerek yorumlanacaktır.

girmektedir. Birinci şahıs anlatı durumunda ise, birinci şahıs zamiri hem anlatıcıya hem de öyküdeki karaktere atıfta bulunur. Anlatıcı eğer öykünün baş kahramanıysa “başkahraman olarak ben”dir, eğer anlatıcı yan karakterlerden biriye “tecrübe eden ben”dir (2015: 72). Birinci şahıs anlatıcılar, sıradan beşerî kısıtlamalarla sınırlanmışlardır, dolayısıyla aynı anda iki yerde bulunamazlar ve gelecekte ne olacağını tahmin edemezler (2015: 72-73). Figural anlatı ise, öykünün sanki karakterin gözünden görülüyormuş gibi aktarılmasıdır. Dolayısıyla figural anlatıda aktarma işlemi oldukça kısıtlıdır. Anlatıcının anlatı üzerindeki hâkimiyeti diğer iki anlatı durumuna göre oldukça azalır ve anlatıcı da karakter kadar olaylara hâkim olur.

Gérard Genette ise, anlatıcının anlatıda her ihtimale karşılık var olduğunu belirten isimdir. Anlatıcı konuşmaları/sözceleri ister kendi sözleriyle isterse doğrudan alıntı yaparak anlatsın arkasında muhakkak anlatıcı olacaktır. Çünkü anlatıda yer alan sözcelerin kendi sözceleriyle birleşerek dolaylı şekilde aktarılması anlatıcıyı gerekli kılacaktır, anlatıcının varlığı olmadan karakterlerin söylediklerini aktarmak mümkün değildir. Doğrudan aktarmalarda da anlatıcı yine kendi bakış açısından yola çıkarak sözceleri aktaracağı için, anlatıcısız bir anlatı olması mümkün değildir. Özetle Genette’e göre anlatıcıyı yokmuş gibi kabul etmek onun olmadığı anlamına gelmez.

Mieke Bal ise, 1985 yılında yayımlanan *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* adlı eserinde anlatıcı bahsine yer vermiştir. Bal’a göre anlatıcının birinci kişi, ikinci kişi ve üçüncü kişi şeklinde ayrılması doğru değildir. Anlatıda yalnızca birinci kişili bir anlatıcı söz konusudur. Bu düşüncesini ise kitabın 22. sayfasında şu örneklerle dile getirir:

b Ben yarın yirmi bir yaşında olacağım.

c Elizabeth yarın yirmi bir yaşında olacak.

Cümleleri yeniden yazarsak;

b (Ben diyorum ki) Ben yarın yirmi bir yaşında olacağım.

c (Ben diyorum ki) Elizabeth yarın yirmi bir yaşında olacak.

Dolayısıyla b ve c cümlelerinde anlatan, anlatıcının birinci şahısıdır. Aralarındaki fark ise nesnelerin değişmesinden kaynaklanmaktadır. B cümlesinde özne olarak yer alan

birinci şahıs anlatıcı, kendisi hakkında konuşurken; c’de konuşan birinci şahıs anlatıcı, bir başkası hakkında konuşmaktadır. Ancak her iki cümlede de konuşan üçüncü şahıs değil, birinci şahıs anlatıcıdır. Bal buradan elde ettiği sonuçla Genette’in birinci ve üçüncü şahıs anlatıcılarına karşı çıkar ve anlatıcıların yalnızca birinci şahısla var olduğunu belirtir. Ancak burada belirtmek gerekir ki Genette’in tasnifinde birinci şahıs ya da üçüncü şahıs anlatıcılar yalnızca anlatan olarak değil anlatı içinde karakter olarak yer alıp almadığına göre belirlenirler. Dolayısıyla her iki cümlede de özne anlatıcısı “ben” olsa da Genette’e göre bu anlatıcılardan biri anlatıda yer alırsa, homodiegetik, yer almazsa, heterodiegetik olacaklardır. Bu açıdan baktığımızda Genette’in tasnifi hâlâ tutarlıdır ve güncelliğini korumaktadır.

Rimmon-Kenan, anlatıcı ile ilgili görüşlerine *Narrative Fiction* isimli eserinin “Anlatma: düzeyler ve sesler” (Narration: levels and voices) başlıklı bölümünde yer vermiş ve anlatıcı tipolojisini “anlatı düzeylerine göre anlatıcı tipleri”, “öyküye dâhil olma derecelerine göre anlatıcı tipleri”, “algılanabilirlik derecesine göre anlatıcı tipleri” ve son olarak “güvenilirlik derecesine göre anlatıcı tipleri” olmak üzere dört şekilde sınıflandırmıştır (1983: 94-103). Biz ise çalışmamızda Rimmon-Kenan’ın yapmış olduğu tipolojiyi açıklarken Bahar Dervişcemaloğlu’nun, *Anlatıbilime Giriş* kitabının 122-124. sayfaları arasında yer alan çevirisini örnek alacak ve Rimmon-Kenan’ın görüşlerini bu doğrultuda açıklayacağız:

1. *Anlatı Düzeylerine Göre Anlatıcı Tipleri*: Genette’in anlatı düzeylerini benimseyen Rimmon-Kenan, anlattığı öykünün “üzerinde” yer alan anlatıcının “extradiegetik (öykü-dışı)” anlatıcı olduğunu belirtir. Şayet anlatıcı extradiegetik anlatıcının anlattığı birinci anlatıda yer alan diegetik bir karakterse o zaman “ikinci-derece” ya da “intradiegetik (öykü-içi)” bir anlatıcı olacaktır.
2. *Öyküye Dâhil olma Derecelerine Göre Anlatıcı Tipleri*: Extradiegetik ve intradiegetik anlatıcılar, anlattıkları öyküde karakter olarak yer alıp almamalarına göre ikiye ayrılırlar: “Homodiegetik” ve “heterodiegetik”. Homodiegetik anlatıcı, anlattığı öyküde karakter olarak yer alırken; heterodiegetik anlatıcı, öyküde karakter olarak yer almaz.
3. *Algılanabilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri*: Anlatıcının algılanabilirlik derecesi en “kapalı”dan en “açık”a kadar geniş bir aralıkta değerlendirilir.

Anlatının büyük bir kısmı diyaloglardan oluşuyorsa, anlatıcı oldukça “kapalı” olacaktır. Ancak böyle kapalı anlatılarda bile anlatıcının açıklığına dair işaretler tespit edilebilir. Mekân tasvirleri, karakterlerin tanıtılması ve tanımlanması, karakterlerin düşünmediği ya da söylemediği şeylerin aktarılması, zamanın özetlenerek verilmesi, yorumlama ya da açıklamanın yapıldığı yerler anlatıcının algılanabilirliğine ve açıklığına dair ipuçlarıdır.

4. *Güvenilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri*: Anlatıcılar, güvenilirliklerine göre “güvenilir anlatıcı” ve “güvenilmez anlatıcı” olarak ikiye ayrılırlar.¹⁰

Burada belirtmek gerekir ki Rimmon-Kenan’ın anlatıcı tipolojileri Genette’in anlatıcı tasnifinin genişletilmiş hâlidir. Gerek öyküye dâhil olma dereceleri gerekse anlatı düzeylerine göre anlatıcı tasnifleri Genette’in terminolojisinden doğmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı konusunda Rimmon-Kenan’ın Genette’in etkisi altında kaldığını söyleyebiliriz.

Monika Fludernik anlatıcı konusuna *An Introduction to Narratology* isimli kitabında değinerek anlatıcıyı “birinci (tekil) kişi-üçüncü (tekil) kişi anlatısı”, “biz anlatıları” ve “sen-metinleri” bağlamında açıklamıştır (Fludernik, 2009: 30-32). Ona göre anlatıbilim içerisinde değerlendirilen anlatıcı çalışmalarının merkezinde “kişi” vardır, ancak Fludernik anlatıcının kişi ile olan ilişkisine daha farklı bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir (30)¹¹:

1. Birinci ve üçüncü kişi anlatısında kullanılan anlatıcılar: Bu tip anlatılarda Fludernik, Genette’in çalışmalarını esas almıştır. Fludernik’e göre birinci kişinin kullanıldığı anlatılar “anlatmaya/konuşmaya özgü anlatılar”dır ve anlatıcının varlığı da konuşma esnasında ortaya çıkar: “Kurt bize Hindistan macerası hakkında, örneğin, içinde bulunduğu taksinin kaza yapması sonucu kendisinin kıl payı ölümden nasıl döndüğünü anlattığını” varsaymamızı ister (30). Ona göre bu tip “heyecan verici olaylar”ın odağında birinci kişiler yer alır. Genette’e göre “homodiegetik” anlatıcı, anlatıcının karakter olarak yer

¹⁰ Anlatıcının güvenilirlik derecesine tezin dördüncü bölümünde anlatı düzeylerini belirlerken detaylarıyla yer verdiğimiz için, Rimmon-Kenan’ın güvenilirlik derecesine göre anlatıcı tiplerinin yalnızca isimlerini belirttik.

¹¹ Hayrunisa Topçu *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir İnceleme* başlıklı doktora tezinde Fludernik’in çevirisine yer vermiş (2015: 137-140) ve “Fludernik[’in], anlatıcıyı birinci tekil, birinci çoğul ve ikinci tekil olmak üzere üç grupta incele”diğinden bahsetmiştir (137). Ancak bizim çevirimizde bahsedilen zamirlerin anlatıcı ile değil anlatılarla ilgili olduğu gösterilerek buna dair bir yorumda bulunulmuştur.

aldığı anlatılardır (anlatıcı= karakter). Eğer anlatılarda anlatıcı, başkahraman olarak yer alırsa, bu tip anlatılarda anlatıcılar “otodiegetik”tir. Dolayısıyla Kurt isimli karakterin anlatının içinde başkahraman olarak yer alması otodiegetik anlatıcıya örnek olacaktır (30). “Anlatıcı ve başkahramanın farklı olduğu anlatılarda ise, üçüncü tekil kişi anlatıcı olmaz, Genette’in belirttiği gibi “heterodiegetik anlatıcı” olur (anlatıcı≠ karakter). Bu tip anlatıcılar anlatı içerisinde yer almaz ve karakter olarak bulunmaz”. Dolayısıyla bu grupta Fludernik’in görüşleri ile Genette’in anlatıcının öyküye dâhil olma derecesine göre anlatıcıları örtüşmektedir.

2. Biz anlatılarında kullanılan anlatıcılar: Bu tip anlatılarda Fludernik, Uri Margolin ve Brian Richardson’un çalışmalarını esas almıştır (31). Fludernik’e göre biz anlatıları da, birinci maddede bahsettiğimiz anlatılar gibi, “çoğunlukla”, “anlatma/konuşmaya özgü anlatılar”dır: “Çiftler, askerler, sporcular, öğrenciler, izciler gibi olayları birlikte tecrübe eden kişiler, kendilerinden birinci çoğul kişi (biz) olarak bahsederler. Ancak biz, bu tip kişilerden bahsederken ya da bu tip kişileri kaleme alırken ‘onlar’ şeklinde ifade ederiz” (31). Yani burada anlatıcının varlığı söyleme bağı olarak “biz” şeklinde ortaya çıkar.
3. Sen-metinlerinde kullanılan anlatıcılar: Fludernik’e göre “muhatabın öyküsünün anlatıldığı ikinci kişi anlatılarında özellikle ilginç durum vardır” (31). “Birçok sen-metinleri, ‘sen’ diye nitelendirilen karakterin özgün bakış açısından yazılırlar. Fakat anlatıcı figürü ya da muhatap olmadan metinden doğarlar” (32). Dolayısıyla bu metinlerde anlatıcının figür olarak anlatıda yer alması gerekmez, metnin bağlamından zaten anlatıcı doğacaktır.

Şimdiye kadar olan bölümde Fludernik kişi zamirleri üzerinden anlatıcıları “baş kahraman olup olmadıklarına göre” değerlendirmiştir. Ona göre Genette’in tasnifinde karışıklık söz konusudur:

Anlatıcı, eğer bir zamir tarafından -ki bu zamir genellikle ‘ben’dir-nitelendirilse bile, bizim yine de üçüncü kişi anlatısı ya da sen anlatısı olabileceğini göz önünde bulundurmamız gerekir. Çünkü anlatıda anlatıcı kişilerden, ‘ben’, ‘sen’, ‘biz’, ‘siz’ vb. diyerek bahseder. Bizim anlatıcıya “birinci şahıs anlatıcı” diyebilmemiz için, anlatıcının karakter olarak anlatıda

yer alması gerekmektedir. Genette, homo- ve heterodiegetik terimleri ile terminolojide karışıklığa sebep olsa da, asıl karışıklık ‘sen’, ‘onlar’ veya ‘sen anlatıları’nı kullanan heterodiegetik anlatıcılarla, ‘ben’ ve ‘biz’ anlatılarını kullanan homodiegetik anlatıcılar arasındadır ki bunlar basit ikili karşıtlıklar değildir. (31)

Yani Fludernik’e göre anlatıcıları zamir odaklı sınıflandırmak daha tutarlıdır. Bu bakımdan Genette’in tasnifi kendi tipolojisinin yalnızca bir bölümünü oluşturur. Anlatıcının düzeylerine ilişkin araştırmaları ise “Anlatı Tipolojileri” başlığıyla ayrı bir bölüm altında ele alınır ve bu bölümde Stanzel, Uspensky, Bal, Lanser, Ryan gibi anlatıbilimcilerin görüşlerine yer verilir. Nitekim Genette’in çalışmalarının da bütüncül olarak bu bölümde değerlendirildiğini görebiliriz (98-104). Tüm bunlar Fludernik’in de Genette’ten etkilendiğinin göstergesidir.

Wolf Schmid’in anlatıcı üzerine yaptığı çalışmalar ise günümüz anlatıbilim çalışmaları içerisinde yerini almaktadır. Wolf Schmid, *Narratology an Introduction* isimli eserinin ikinci bölümünde anlatıcı tipolojisine yer vermiştir¹². Araştırmacıların “anlatı tipleri” ile “perspektif tipleri”ni birbirine karıştırdığından bahseden Schmid, bu karışıklığı engellemek için şöyle bir anlatıcı tipolojisi önermiştir:

Tablo 2: Wolf Schmid’in Anlatıcı Tipolojisi

<i>Ölçütler</i>	<i>Anlatıcı Tipleri</i>
Sunuş Kipi	Açık-Kapalı
Diegetik Durum	Diegetik- Diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil-Ikincil-Üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin- Çok az belirgin
Şahsilik	Şahsi- Gayrişahsi
Göstergelerin homojenliği	Yoğun- Dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel-Öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen- Sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Her yerde olabilen- Belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş- İfade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez- Güvenilir

(Wolf Schmid’den aktaran Dervişcemaloğlu, 2016: 125)

¹² Biz ise çalışmamızda orijinal metni görmekle birlikte, Bahar Dervişcemaloğlu’nun Schmid hakkında yaptığı çalışmalara yer vermeyi uygun bulduk.

“Hiyerarşi ölçütünün karşısındaki ‘birincil – ikincil – üçüncül’ tasnifi[nin], ‘çerçeve’ bir anlatının anlatıcısı olarak görevlendirildiği zaman geçerli ol[acağına]” (125) değinen Dervişcemaloğlu, “birincil anlatıcı[nın] (çerçeve hikâyesinin anlatıcısı), ikincil anlatıcı[nın] (iç ya da alt hikâyesinin [...] anlatıcısı) ve üçüncül anlatıcı[nın ise] (ikinci derecede bir iç hikâyesinin -birinci alt hikâyede karakter olarak karşımıza çıkan anlatıcısı) vb.” (126) olacağından bahseder.

Sonuç olarak anlatıcının kuramsal gelişimi Antik Çağa kadar uzanır. Platon ve Aristoteles’te örtük şekilde gündeme gelen anlatıcı kavramı daha sonraları Henry James ve Lubbock gibi isimlerle anlatma-gösterme ayrımı etrafında şekillenmiş ve anlatıcının yetkisi karakterlerle sınırlandırılmıştır. Sınırlandırılmıştır ancak anlatıcı görmezden gelinememiştir. Karakterlerin hemen yanı başında anlatıcıya rastlanmıştır. Chatman ise yazar ve anlatıcı arasında kesin bir ayrıma gitmiş ve anlatıcının yazardan farklı olarak metnin iç dinamikleriyle ilgili olduğunu belirtmiştir. Prince ise anlatıcıyı önce dilbilgisel ayrıma tabi tutmuş ardından anlatıcı ve mesafe-zaman ilişkisine değinmiştir. Stanzel’in anlatıcı tipolojisi ise oldukça kapsamlıdır. Bu zamana kadar terminolojide “her şeyi bilen anlatıcı” kavramının yerine “yetkili yazar anlatıcı”yı öne sürmüştür ve filolojiye bu terimi kazandırmıştır. Ancak Stanzel’in anlatıcı bahsinde bakış açısı ve anlatıcı birlikte değerlendirilmektedir. Bakış açısı yerine “odaklanma” terimini öne süren Genette, anlatıcı ile ikisini birbirinden ayırarak anlatıbilimde dönüm noktası sayılabilecek bir konuma imza atmıştır. Kendisinden sonra gelen Bal, Rimmon-Kenan, Fludernik, Wolf Schmid gibi isimler Genette’in etkisi altında kalmış ve çalışmalarında referans olarak Genette’e atıf yapmışlardır. Dolayısıyla çalışmada Genette’e yer ayırmamızda bu durumun da etkisi vardır.

İKİNCİ BÖLÜM

GÉRARD GENETTE ve ANLATI ÇALIŞMALARI

2.1. “SES” ve “KİP” İLİŞKİSİ

Anlatıbilimin kilit isimlerinden olan ve öne attığı terminolojiyle kendisinden sonrakileri derinden etkileyen Gerard Genette, 1972 yılında *Discours du Récit* yani *Anlatının Söylemi* isimli kitabında “anlatıcı” ve “bakış açısı”nı birbirinden ayırarak anlatıbilimde deprem etkisi yaratmıştır.

Genette ise bütüncül bir anlatıbilimsel okumayı mümkün kılan ilk kişidir. Geliştirdiği teknik terminoloji hemen hemen bütün anlatı metinlerine uygulanabilecek niteliktedir. Anlatıcıyı gramatik kişi zamirinin ötesinde anlatı işlevselliği içinde ele alan Genette, büyük bir devrim yaparak anlatı söylemi analizine “odaklama” (focalization) kavramını getirmiş ve bunu Proust’a başarıyla uygulamıştır. (Çıraklı, 2015: 24)

Çıraklı’nın da bahsettiği gibi Genette’ten öncesine kadar anlatıcı ve bakış açısı birlikte değerlendirilmektedir. Ülkemizde yapılan çalışmalara baktığımızda örneğin Şerif Aktaş’ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* kitabında bakış açısı ve anlatıcı konusunu birlikte değerlendirdiği, anlatıcıyı “hâkim”, “kahraman” ya da “müşahit” olarak nitelendirdiği görülmektedir. Oysa bu gibi kavramlar Genette’e göre anlatıcıyla değil, “odaklanma” ile ilgilidir. Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı* isimli kitabında ise her ne kadar “anlatıcı” ve “bakış açısı” birbirinden ayrılarak değerlendirilse de bu sefer de “anlatıcı tipleri” ve “konumu” hakkında problem yaşanmaktadır. Genette’e göre ise anlatıcı ve bakış açısı birbirinden net şekilde “Anlatıda konuşan kim?” ve “Anlatıda gören kim?” sorularıyla birbirinden ayrılır. İlk sorunun cevabı “anlatıcı”yı, ikincisi ise “odaklanma”yı vermektedir.

Anlatının Söylemi “düzen”, “süre”, “sıklık”, “kip”, “ses” şeklinde beş alt başlıktan oluşmaktadır. Bu başlıklardan ilk üçü “zaman” kavramıyla ilgilidir. “Kip” ve “ses” ise sırasıyla “bakış açısı” ve “anlatıcı” ile ilgili başlıklardır. Kitapta ses başlığı altında “anlatıcının öyküye dâhil olma derecelerine”, “anlatı düzeylerine”, “anlatıcının işlevlerine” yer verilmektedir. Bundan dolayı bu bölümün odağında bahsedilen alt başlıklar olacaktır. Kip bölümünde ise Genette, “mesafe” ve “odaklanma”yı incelemektedir. Tezde ise mesafe ve odaklanma kavramlarına anlatıcıyla ilişkisine bakılarak yer verilmektedir.

2.1.1. Öyküye Dâhil Olma Derecelerine Göre Anlatıcı Tipleri

Genette, *Anlatının Söylemi* adlı kitabının “Ses” başlığı içindeki ‘şahıs’ bölümünde anlatıcıya doğrudan değinmiş, anlatıcının sınıflandırmasını ve işlevlerini saptamıştır. Genette, anlatıcının dilbilgisel farklılıklar gözetilerek yapılan ayrımını yetersiz bulmuş ve eleştirmiştir:

“Birinci şahıs” ya da “üçüncü şahıs anlatısı” gibi terimleri şimdiye kadar hep, onaylamadığımızı belirtir şekilde, tırnak işareti içinde kullandığımız okurun gözünden kaçmamıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu yaygın kullanımlar bana yetersiz görünüyor, çünkü anlatı durumunun aslında çeşitlilik içermeyen bir ögesinde - anlatıcının “şahsı”nın (aleni ya da zımnı) mevcudiyetinden bahsediyorum- çeşitlilik varmış vurgusu yapmaktadır. Bu mevcudiyet değişmezdir, çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde (kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi) ancak “birinci şahıs” olarak bulunabilir, (...) Romancının seçimi, anlatıcıdan farklı olarak, iki gramer biçimi arasında değil, iki anlatı duruşu arasındadır (zaten bunların gramer biçimleri de kendiliğinden bir sonuçtur). (266-267)

Genette’in anlatı çalışmalarından öncesine kadar anlatıcılar birinci ya da üçüncü şahıs olup olmadıklarına göre değişmektedir. Eğer öyküde birinci şahıs kullanılıyorsa bu tip anlatılar birinci şahıs anlatıları, üçüncü şahıs kullanılıyorsa bu tip anlatılar da üçüncü şahıs anlatıları olarak değerlendirilmektedir.¹³ Ayrıca genellikle birinci şahıs anlatıcılar yazarla ilişkilendirilerek okunmaktadır. Öyküde yer alan “ben” zamiri gerçek okuru yanıltmakta ve yazarla eş görülmesine sebep olmaktadır.¹⁴ Geleneksel ayrımı reddeden Genette, dış anlatıcı (homodiegetik) ve iç anlatıcı (heterodiegetik) olmak üzere iki anlatıcı türü belirlemiştir. Bu anlatıcılar anlatıda karakter olarak yer alıp almamalarına göre belirlenirler. Anlatı içinde karakter olarak yer almayan

¹³ Rıza Filizok, “Hikaye Etme Sesi (Voix Narrative): Kim Konuşuyor?” başlıklı makalesinde Ömer Seyfettin’in öyküleri üzerinden konuyu açıklamaktadır. Ayrıca makalede anlatıcı-yazar, anlatıcı-mesafe ilişkisi ve anlatıcı zaman gibi konulara yer verilmektedir. Bkz. Filizok, R. (2009b). “Hikaye Etme Sesi (Voix Narrative): Kim Konuşuyor?”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/606.pdf>, (12.03.2019).

¹⁴ Hasan Ali Toptaş Bilkent Üniversitesi’nde yaptığı söyleşide, birinci tekil şahıs kullandığı kitaplarında, okurların kendisi ile öyküdeki yazar-anlatıcının karıştırıldığından bahseder. Bkz. Bilkent Edebiyat, (14.12.2015). “Yaratıcı Yazarlık Atölyesi- Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi”. <https://www.youtube.com/watch?v=h9uBTDsWJaM>. (03.02.2019).

anlatıcılar heterodiegetik olarak nitelenirken; anlatıda karakter olarak bulunan anlatıcılar homodiegetiktir (267-268).

Genette homodiegetik anlatıcıların da kendi içinde, ben-anlatıcılı/otodiegetik ve tanık/gözlemci anlatıcı şeklinde ikiye ayrıldığını belirtmektedir:

1. Otodiegetik Anlatıcılar: Anlatıcının anlatıda hikâyenin kahramanı/baş kahramanı olarak yer aldığı anlatıcı tipidir (268). “Anlatılan ben” ile “anlatan ben”in arasındaki farkın ortaya çıkmasına neden olan anlatıcının geçmişini içinde bulunduğu zaman diliminden değerlendirmesi ile ilgilidir. Olayları yaşayan tek kişi olsa da iki farklı zaman dilimine ait insandan bahsettiğimiz için bu ayrım ortaya çıkmıştır. Günlük, mektup gibi otobiyografik anlatılarda, aynı odak noktasından “iki farklı ben (anlatan ve anlatılan)” değerlendirileceği için bu tip anlatı metinlerinde “anlatan ben” ile “anlatılan ben” arasındaki ayrıma rastlarız. “Anlatan ben” şimdide yer alır ve “anlatılan ben”e göre daha tecrübelidir. Buna karşılık “anlatılan ben” geçmişte yer alır ve “anlatan ben” kadar tecrübeli değildir.
2. Tanık/Gözlemci Anlatıcılar: Anlatıda birinci dereceden karakter olarak yer almazlar. Yalnızca olaylara tanık ve gözlemcidirler.

Çalışmanın uygulama bölümünde öykülerde bazı anlatıcı tiplerinin birlikte kullanıldığını gördük. Söz gelimi Derin Kazın öyküsünde ilk bölümü Mustafa anlatmaya başlıyor. Ancak Mustafa’nın hayatı daha sonra heterodiegetik anlatıcı tarafından yani öyküde karakter olarak yer almayan muhayyel anlatıcı tarafından anlatılıyor. Bu gibi durumlarda öyküde ağırlık olarak hangi anlatıcı tipi kullanıldıysa anlatıcıları o kapsamda değerlendirmeyi uygun bulmaktayız. Çünkü bu gibi durumları anlatıcının öyküye dâhil olmasından ziyade odaklanma ile ilgili bir problem olduğunu düşünmekteyiz. Nitekim Genette bu durumu “anlatısal bir çeşit patoloji” şeklinde açıklar (269).

2.1.2. Anlatı Seviyesine Göre Anlatıcı Tipleri

Genette “Ses” başlığı altında anlatılama edimine yer vermiş ve anlatıcıyı bu bütün içerisine dâhil etmiştir. Anlatı seviyeleri derken Genette “iliştirilmiş anlatılar”ı kastetmektedir. Anlatıyı oluşturan farklı seviyeler anlatı düzeyleri/iliştirilmiş

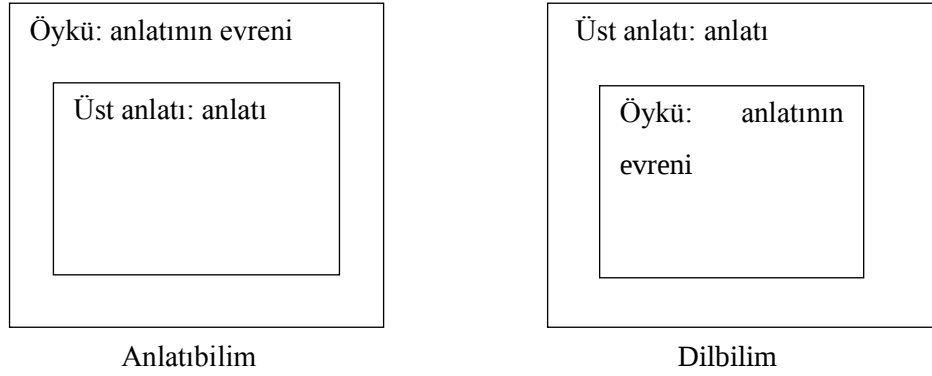
anlatılar kapsamına girer ve Genette bu düzeylerin üç şekilde karşımıza çıktığını belirtir: dış-öyküsel (extradiegetik), öyküsel/iç-öyküsel ((intra) diegetik) ve üst-öyküsel (metadiegetik)¹⁵. Genette'e göre extradiegetik düzey, diegetik ve metadiegetik düzeyi içine alan birinci dereceden bir düzeydir. Dolayısıyla en kapsamlı düzey extradiegetik düzeydir. (İntra) Diegetik düzey ise, öykü düzeyidir. Öykü dünyasını içine alır. İkinci derecede yer alan düzey ise, metadiegetik düzeydir (Genette, 2007: 247-248). Dervişcemaloğlu, Genette'in bu tasnifinden yola çıkarak düzeyleri şu şekilde tanımlamıştır:

1. Extradiegetik (öykü-dışı) düzey: Diegetik düzeyin dışındaki düzeydir; yani öykü dünyasının dışındadır.
2. İntradiegetik (öykü-içi) ya da diegetik (öykü) düzey: Birinci anlatıda sunulan olayların yer aldığı düzeydir; yani öykü dünyasının ait olduğu düzeydir.
3. Metadiegetik (öykü-üstü) düzey: İntradiegetik düzeyin içerisine iliştirilmiş bir anlatının söz konusu olduğu düzeydir. (2016: 83)

Genette'e göre meta- (üst) öneki, ikinci dereceye geçişi ifade eder, dolayısıyla dilbilimdeki "üst-dil" kullanımından farklıdır. Dilbilimde üst-dil, içinde başka bir dilin konuşulduğu dildir, dolayısıyla üst-anlatı da içinde ikinci bir anlatının yapıldığı "ilk" anlatı olacaktır. "Fakat ben, [...kelime atladım] iç içe geçme yönünü tersine çevirmenin daha iyi olacağını düşündüm" (248) diyen Genette, dil-bilimden farklı olarak anlatı düzeylerinin kullanımını ters çevirmiştir. Genette göre üst anlatının altında yer alan bir sonraki üçüncü derece, üst-üst anlatı şeklinde olacaktır (Genette, 2007: 248). Genette'in bu konu ile ilgili bahsettiklerini tabloyla belirtelim:

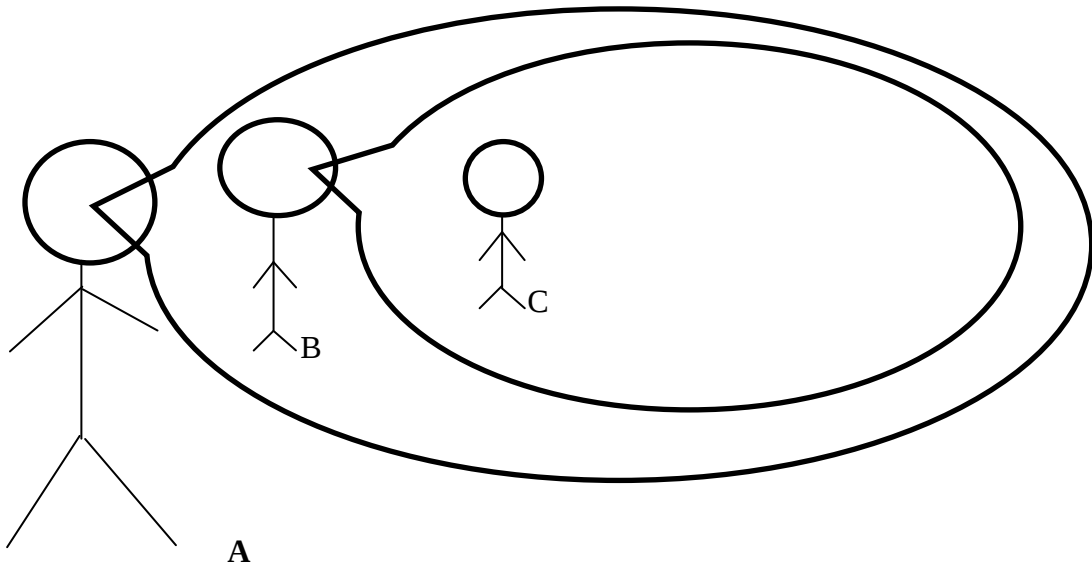
¹⁵ Genette'in metadiegetik kavramı, geleneksel anlatıdaki "çerçeve hikâye" terimini karşılamaktadır. Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde çerçeve hikâye tanımı "[b]ir ana hikâye içinde başka bir hikâyenin ya da hikâyelerin konumlanması şeklinde oluşan anlatım formu" şeklinde tanımlamaktadır (93) ve Türkçe'de bu kavramın; "çerçeve öykü", "öykü içinde öykü", "çerçeveleme", "iç içe geçmiş olay örgüsü", "üst öyküsel anlatı" gibi kullanımlarının olduğunu belirtmektedir (93). Nitekim Genette'in metadiegetik olarak bahsettiği düzey, Ferit Burak Aydar tarafından yapılan çeviride "üst-öyküsel" şeklindedir (248). Bahar Dervişcemaloğlu ise bu düzeyi hem "metadiegetik" hem de "öykü üstü" olarak tanımlar (83). Yavuz Demir'in *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* kitabında ise "temel metin" ve "eklenti metni" olmak üzere anlatı dünyaları ikiye ayrılır ve eklenti metinleri "metadiegetik" anlatı seviyesinin dünyasına karşılık gelecek şekilde kullanılır (2002: 34). Biz ise bu çalışmamızda metadiegetik kavramının da içinde bulunduğu düzeyleri belirtirken, metadiegetik, (intra)diegetik ve extradiegetik terimlerini kullanacağız. Ayrıca meta anlatılar içerisinde ortaya çıkan bir üst seviye için de yine meta-metadiegetik ifadesini kullanacağız.

Tablo 3: Dilbilim ve Anlatıbilim’e Göre Anlatı Düzeylerinin Gösterimi



Düzeyleri *Binbir Gece Masalları*’ndan yola çıkarak açıklayabiliriz. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, isimli kitabının 84. sayfasında *Binbir Gece Masalları*’nın anlatı düzeylerini göstermiştir. Buna göre “düzeyler içindeki” çöp adamlar anlatıcılara, konuşma balonları ise bu düzeyler içindeki anlatılara/anlatı dünyasına karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır:

Şekil 1: Anlatı(cı) Düzeyleri



Şekilde gösterilen “extradiegetik anlatıcı (karakter değildir, bunun için anlamsız olabilir), A (örneğin *Binbir Gece Masalları*’nın birinci şahıs anlatıcısı) ilk anlatı seviyesi ile birlikte bir balon oluşturur. Bu balonun içerisinde (intra)diegetik karakter olan B (Şehrazat) ortaya çıkar. Böylece Şehrazat da metadiegetik bir anlatının, metadiegetik karakteri olan Sinbad’ın anlatıcısı (hâlâ (intra)diegetik) olur” (Genette, 1990: 85). Anlatıcıları ve anlatı düzeylerini birlikte veren Genette, extradiegetik anlatıcı için anlatıda karakter olmaması koşulunu getirirken, (intra)diegetik anlatıcıyı ise anlatıda yer alan anlatıcı için kullanır. Tomris Uyar’ın öykülerinden olan “Şahmeran Hikâyesi” de tezin dördüncü bölümünde göstereceğimiz gibi anlatı seviyelerini göstermek bakımından oldukça elverişlidir.

Metadiegetik anlatı ile (intra)diegetik anlatının birbirine bağlanmasında Genette üç çeşit ilişki öne sürer: İlki nedensellik ilişkisidir. Burada açıklayıcı işlev kullanılmaktadır. İkincisi tematik ilişkidir. İki düzey arasındaki tezatlıkla ve benzeşimle sağlanmaktadır. Üçüncüsü bağımsız ilişkidir. Oyalama ve engelleme gibi işlevler bu bağlamda değerlendirilmektedir (253-254). Anlatıcı ilk bölümde yaptıklarını ikinci bölüm yani (intra)diegetik seviyedeki karakterlerle açıklayabilir. Aynı zamanda iki bölümle benzerlik ya da tezatlık kurarak öyküdeki temel izlekleri destekleyebilir. Son olarak bu düzeyler birbirinden bağımsız olarak yer alır. O zaman da *Binbir Gece Masalları*’nda olduğu gibi oyalama görevi görecektir.

Genette, metalepsis kavramına anlatı düzeyleri ile ilişkili olacak şekilde “Ses” başlığı altında değinmiştir. Metalepsis kısaca, anlatı düzeylerinden diğerine geçiştir (Genette, 254). “Metalepsis” kavramını gerçek ile kurmaca arasındaki çizginin kasıtlı olarak belirsizleştirmesi için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği bir süreç olarak gören Genette, bu durumun gülünç, gerçekdışı bir tuhaflık etkisi yaratabileceğini belirtmiştir (255). Bu durum aynı zamanda bir illüzyon etkisine de yol açar. Düzeyler arası geçişler extradiegetik seviyeden diegetik seviyeye ya da metadiegetik seviyeden diegetik seviyeye vb. izinsiz şekilde girmesiyle gerçekleşir.

Metalepsis kurmaca anlatılar için dikkat çekici bir konudur. Özellikle masal, destan gibi anlatı türlerinde düzeylerin iç içe geçmesi sonucu zaman ve mekân birbirine karışır. Bununla birlikte extradiegetik seviyenin dünyasında yer alan karakter bir alt seviyede karşımıza çıktığında hâlâ extradiegetik seviyede zannedilebilir. İlhami Algör’ün *Albayım Beni Nezahat ile Evlendir* isimli kitabı bu

konuda iyi bir örnektir. Bir düzey karmaşası sonucu okur tekinsiz bölgeye çekilir ve hangi karakterin nerede ve nasıl çıktığı anlaşılmaz. Son dönem anlatılarda bu tip düzey karışıklıklarına sık rastlanır. Metalepsis günümüz anlatıbilim çalışmaları kapsamında da en çok durulan ve tartışılan konular arasındadır¹⁶.

Genette, anlatı seviyelerine göre anlatıcılar ile öyküye dâhil olma derecelerine göre anlatıcıları birleştirerek yeni bir sınıflandırma elde eder:

1. Extradiegetik-heterodiegetik anlatıcılı paradigma: Anlatıcı kendi anlatısında yer almaz ve anlatıyı birinci dereceden anlatır.
2. Extradiegetik-homodiegetik anlatıcılı paradigma: Kendi hikâyesinde yer alır anlatıcı, anlatıyı birinci dereceden anlatır.
3. İnradiegetik-heterodiegetik anlatıcılı paradigma: Anlatıcı kendi anlatısında yer almaz ve anlatıyı ikinci dereceden anlatır.
4. İnradiegetik-homodiegetik anlatıcılı paradigma: Anlatıcı kendi hikâyesinde yer alır ve hikâyeyi ikinci dereceden anlatır. (271-272)¹⁷

2.1.3. Anlatıcı ve Mesafe İlişkisi

Anlatıcı ve anlatı mesafesi arasında sıkı bir bağ vardır. Anlatının hangi mesafeden kim tarafından aktarıldığı bu konu ile ilgilidir. “Mesafe, anlatının kendi malzemesiyle kurduğu ilişkiyle ilgilidir: Hikâye naklediliyor mu (‘diagesis’) yoksa temsil mi ediliyor (‘mimesis’)? Anlatı dolaylı ya da dolaysız aktarımla mı yoksa ‘serbest dolaysız’ anlatımla mı aktarılıyor?” (Eagleton, 2014: 117). Anlatıcının tarihsel gelişimi içinde belirttiğimiz bu kavramlardan, aynı zamanda anlatıcı ve mesafe ilişkisi dile getirilirken de faydalanılmaktadır. Gösterme ile en aza inen anlatıcının yetkisi anlatma ile doruğa ulaşmaktadır. Genette’in bu konu ile ilgili görüşü nettir:

Genette’e göre bir hikâye “göstermek”ten çok “anlatır”. Platon’un üçüncü kitabına gönderme yapan Genette, “şairin ‘konuşanın kendisi olduğu ve kendisinden başka birinin konuşmakta olduğuna dair bir imada bile bulunmadığı’ kip” ile “şairin

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Pier, J. (14.07.2016). “Metalepsis”. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>. (07.02.2019).

¹⁷ Bahar Dervişcemaloğlu *Anlatıbilime Giriş*’te bu sınıflandırmaya iki kategori daha eklemektedir: “metadiegetik heterodiegetik anlatıcılar” ve “metadiegetik homodiegetik anlatıcılar” (2016: (127).

başka biriymiş gibi söz aldığı ‘kip’i mukayese ettiğinden ve mimesisi ikinci açıklamaya konumlandığından bahseder. Saf anlatının iki unsuru olan dolayım ve özetlemenin Henry James ile birlikte yerini gösterme-söyleme (anlatma) karşılığına bıraktığını belirten Genette, Booth tarafından bu yaklaşımın eleştirildiğini belirtmiştir. Genette’e göre ise, “dramatik temsile karşıt olarak, hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi ‘gösteremez’ ya da ‘taklit edemez’. Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve ‘canlı’ bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok mimesis yanılısaması vermektir” (Genette, [1972] 2007: 74). Ona göre anlatılar “olay anlatıları” ve “sözcük anlatıları” olarak ikiye ayrılır. Olay anlatılarında karakterin anlatı dünyası içinde neler yaptığı anlatılırken, söz anlatılarında daha çok söyledikleri ön plan çıkar (175-203). Söz anlatıları üç tip söylem yoluyla anlatıda kendisine yer bulacaktır¹⁸:

1. Anlatılı ya da Anlatılan Konuşma: En indirgenmiş olanıdır. *Kayıp Zamanın İzinde* isimli eserinden hareketle Genette, Sodom isimli karakterin,

- “Anneme Albertine’le evlenmeye karar verdiğimi söyledim.”
(Genette, 2007: 182)

cümlesini örnek olarak verir. Bu cümle karakterin “sözcükleriyle (söyledim)” ilgilendiği için, bir sonraki cümleye göre daha uzundur. Eğer karakterin sözcükleri yerine “düşünceleri” ön planda olsaydı bu sefer cümle kısalacak ve

- “Albertine’le evlenmeye karar verdim.”

şeklinde olacaktı. Ancak her iki şekilde de anlatıcı, aktaran göreviyle anlatıda yer alacaktır.

Genette anlatılan konuşma biçimini, “düşüncelerin anlatısı” ya da “anlatılan iç konuşma” olarak nitelendirir (Genette, 2011: 182).

2. Dolaylı Tarzda Yer Değiştirilmiş Konuşma: Genette burada sesli konuşma ve iç konuşma olarak iki örnek gösterir:

- “Anneme Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim (sesli konuşma)”;
(Genette, 2011: 182)

¹⁸ Doğan Günay’ın *Metin Bilgisi* (2017) kitabında anlatıcının söylemleri kullanma şekline gramatik açıdan yaklaşılır. Bu konu ile ilgili söyledikleri Genette’in tasnifiyle örtüşür. Bu bakımdan daha fazla örnek görmek adına Günay’ın kitabından faydalanılabilir. Bkz. 151-155. Ayrıca James Wood da *Kurmaca Nasıl İşler?* (2009) kitabında söylem tiplerini tartışmaya sunar ve örnekler üzerinden bu tipleri açıklar. Bkz. 20-21.

- “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm (iç konuşma)” (Genette, 2007: 182-183).

Bu tür konuşmalar, anlatılan konuşmadan daha mimetiktir. Konuşma ne kadar mimetik olursa aynı oranla anlatıcının izi de silinmeye çalışılacaktır. Genette bu noktada dikkatimizi bir başka örneğe daha çeker:

- “Annemi bulmaya gittim: Albertine’le evlenmem kesinlikle zorunluydu.” (183).

Genette’in belirttiği gibi bu ifade, “serbest dolaylı anlatım”dır ve az önce vermiş olduğu örneklerle karıştırılmaya müsaittir. Dolayısıyla ilk örnekler “dolaylı tarzda yer değiştirilmiş konuşma” kapsamına girerken, ikinci örnek “serbest dolaylı söylem”e karşılık gelir. “Annemi bulmaya gittim: Albertine’le evlenmem kesinlikle zorunluydu.” örneğinde belirtildiği gibi “ikinci cümlecik Marcel’in annesini ararken aklından geçen düşünceleri olduğu gibi annesiyle konuşurkenki sözlerini de ifade ediyor olabilir”. Ayrıca ikinci cümlecik karakterin iç ya da dış konuşması olabileceği gibi anlatıcının da konuşması olabilir (Genette, 2007: 183). Dolayısıyla Genette’in bu ifadesinden yola çıkarak diyebiliriz ki, serbest dolaylı söylemin bu denli çok çeşitli söylemleri barındırması, anlatının da farklı yorumlanmasına olanak sağlar.

3. Dolaylı Anlatım: Genette bu grubu en “mimetik” biçim olarak dile getirir. Dolayısıyla anlatıcı tarafından karakterin sözleri aynen aktarılır. Genette’in üstünde durduğu gibi dolaylı anlatım, “Platon’un reddettiği ve anlatıcının kelimenin gerçek anlamıyla sözü karakterine bırakıyor gibi yaptığı biçimdir”:

- “Anneme, Albertine’le kesinlikle evlenmem lazım, dedim ya da (diye düşündüm).” (Genette, 2007: 184)

Anlatılı monologdan dolaylı anlatıma doğru ilerledikçe anlatıcının mesafesi daralacaktır ve anlatıcının izi mesafe daraldıkça silinmeye çalışılacaktır. Günümüzde söylem tiplerinin adlandırılması ile ilgili anlatıbilim içerisinde uzlaşılmış değildir, terminolojik bir karışıklık söz konusudur. Örneğin Dorrit Cohn söylem tiplerini “psiko anlatı”, “alıntılı monolog” ve “anlatımlı monolog” olarak üçe ayırmıştır

(Cohn, 2008: 22-30). Hakan Sazyek ise *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde dolaylı anlatım yerine “dolaylı iç çözümleme”, anlatılı konuşma yerine “doğrudan iç çözümleme” terimini kullanmaktadır (Sazyek, 2015: 116-117). Bu gibi muğlak terimler anlatıbilim içinde hâlâ tartışma konusudur. Ancak yine en tutarlı kavramlar Genette'in kullandıklarıdır diyebiliriz. Sonuç olarak anlatıcının varlığı olmadan anlatı olması mümkün değildir, anlatıda anlatıcıyı yok”muş gibi” görmek onun orada olmayacağı anlamına gelmemektedir. Anlatıcı vardır ancak mesafe bakımından uzak ya da yakındır.

2.1.4. Anlatıcının İşlevleri

Bir anlatıda nesnel ya da öznel tutum sergileyen anlatıcı, anlatı içerisinde çeşitli işlevlerde bulunabilir. Beş işlevi olan anlatıcıdan “Ses” başlığı altında bahseden Genette, bu işlevlerdeki anlatıcıların anlatı içindeki rollerini kısaca açıklar (280-281).

En temel işlevi anlatma olan anlatıcı, öykülerdeki karakterlerin, olayların ya da betimlemelerin anlatılmasında aktif rol oynadığı gibi okuyucuya yönelik seslenmelerde de bulunabilir. Anlatıcının bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin yönetme işlevi ile ortaya çıktığı görülür. İletişim işlevinde ise anlatılan ve anlatıcıyı kapsayan anlatılama durumunun kendisine işaret edilir. Anlatıcının anlatılan ile ilişkisi, diyalog oluşturması ve bu diyalogu sürdürmesi iletişim işlevinin içerisinde yer alır. Tanıklık işlevi ise, anlatıcının hikâyesiyle kurduğu ilişkiyi içerir. Bu işlevde “anlatıcı bilgisinin kaynağına, anılarının keskinlik derecesine ya da epizodun kendisinde uyandırdığı hislere” yer verilir (Genette, 2011: 280). İdeolojik işlev, “anlatıcının hikâyeye ilgili müdahaleleri, doğrudan olsun ya da olmasın, daha didaktik bir biçim olan eylem hakkında yorumlar şekline” dönüştüğünde ortaya çıkar (2011: 281). Rıza Filizok, www.ege-edebiyat.org adlı internet sitesinde “Hikâye Etme Bilimi (Narratoloji)” başlıklı makalesiyle Genette'in belirtmiş olduğu anlatıcı tasniflerini özetlemektedir:

1. Anlatma İşlevi: Anlatıcının asıl işlevi anlatma işlevidir. “Nerede bir anlatı varsa orada bu rolü üstlenen bir anlatıcı vardır, anlatıcının görünen bir anlatıcı yahut görünmeyen bir anlatıcı olması bu gerçeği değiştirmez”

(Filizok, 2009c) . Dolayısıyla anlatıcının kendisini gizlemesi ya da görünür olması kendi inisiyatifine bağlıdır. “‘Size işittiğim ilginç bir hikây[e]yi anlatacağım...’, ‘size anlatacağım hikâye..’ vb..” ifadeler, anlatıcının nesnel bir tutum içerisinde kendisini açıkça ortaya koyduğu ifadelerdir (Filizok, 2009c).

2. Yönetme İşlevi: Anlatıcının hikâyenin arasına girerek anlatımın iç düzeniyle ilgili açıklamalar yaptığı, öznel tutumla hikâyenin düzenini, zamanın akışını yönettiği işlevdir.
3. İletişim İşlevi: Anlatıcının muhayyel okuyucusuna seslendiği ve böylelikle de okurla ilişki kurduğu işlevdir.
4. Tanıklık İşlevi: Anlatıcının öznel tutum sergileyerek olaylar ve karakterlerle ilgili değerlendirmeler yaptığı işlevdir. Anlatıcı bu işlevde karakterler hakkında hüküm verir, duygularını aktarır ve aktardığı bilgilere hangi kaynaklar yoluyla ulaştığını açıklar. (Filizok, 2009c) Anlatıcının tanıklık işlevleri karakterlerle ilgili bir takım bilgiler verirken aslında kendi kimliğini de açık etmektedir.
5. Eğitcilik İşlevi: Anlatıcı ders verme amacıyla ya da anlatıdan genel bir hüküm elde etmek için hikâyeyi durdurması eğitcilik işlevinin kapsamına girer.

2.1.5. Anlatıcı ve Zaman

Anlatıcının zamanı kullanımı Genette’e göre dört şekilde gerçekleşmektedir:

1. Sonradan anlatma: Klasik geçmiş zaman anlatısıdır (2011: 234-35). Sonradan anlatmada anlatıcı, olayları eski bir zamanda anlatır.
2. Önceden anlatma: Genellikle gelecek zaman kipi, bazen de şimdiki zaman kipi birleştirilerek yapılan öngörüye dayalı anlatıdır (235). Kehanetler, el falları, rüya yorumları vs. gelecekte haber veren anlatılar bu gruba girer. Aynı zamanda mektuplu romanlar ve günlük biçimindeki anlatılar da bu grubun içinde yer alır.
3. Eş zamanlı anlatma: Eylemle aynı zamanda olan şimdiki zamandaki anlatıdır (235). Öyküyü anlatıcı gerçekleştiği anla eş zamanlı olarak anlatır.

4. Karma (araya giren) anlatma: “Önceden anlatma” ile “eş zamanlı anlatma”yı birleştiren anlatılardır. Anlatıcı, önceki gün başından geçenleri anlatırken bir yandan da şimdiye ait izlenimleri aktarırsa bu tip anlatılar karma anlatılardır (Dervişcemaloğlu, 2007: 7).

Bu maddeler anlatıcının anlatma eylemi sonucunda ortaya çıkan zaman dilimleridir. Sonradan anlatmanın olduğu anlatılarda olayın üzerinden belirli bir zaman geçeceği için anlatıcının öyküye müdahalesi daha kolay gerçekleşecektir. Bununla birlikte önceden anlatmada da benzer durum söz konusudur. Anlatıcının eğer yetkisi sınırsızsa önceden anlatmadan da okurda merak unsurunu uyandırmak için faydalanacaktır. Öyleyse anlatılama edimleri gerçek okurlar merkeze alınarak tasarlanır diyebilir miyiz? Bunun olası olduğu görülüyor. Söz gelimi karma anlatmadan faydalanan anlatıcı, karakterin başından geçenleri bilmekte ve eş zamanlı anlatmayla birlikte bildiklerini anlatarak okurda merak uyandırmaktadır.

2.1.6. Anlatıcı ve Odaklanma

Anlatıcı ve odaklanma ilişkisi –Barthes’in deyimiyle- kağıdın iki yüzü gibidir ve anlatıcı bahsi incelenirken muhakkak değilnilmesi gereken konulardandır. Çünkü “[y]azar ile okuyucu arasındaki iletişimi sağlayan yegâne unsur ‘anlatıcı’ olduğuna göre, romancının muhatabına hitap ederken nasıl bir anlatıcı kullanacağı ya da kimin bakış açısına başvuracağı büyük önem taşır” (Boynukara, 1997: 109). Bahar Dervişcemaloğlu’nun Manfred Jahn’dan aktardığı gibi, anlatıbilim iki ayrı bölüme ayrılacak olsa “anlatma” (narration) ve “odaklanma” (focalization) konusu bu ayrıma en uygun adaylar olurdu (2016: 111). 1800’lü yılların sonuna doğru araştırmacıların ilgi odağı hâline gelen anlatma ve odaklanma, anlatıbilimin klasik döneminde yer alan Genette, Bal, Rimmon-Kenan gibi araştırmacılarla daha sistemli hâle gelmiştir. Genette’in “odaklanma” terimi ise anlatıbilimde kabul görmüş, buradan yola çıkarak kendisinden sonra gelen araştırmacılar yeni terimler, modeller ve teoriler ortaya atmıştır. Günümüzde ise “odaklanma” üzerine çalışmalar devam etmekte ve geliştirilmektedir.

Odaklanmada, anlatıcı, tercihiine göre bir alan sınırlaması yapar. Genette, kendisinden önceki araştırmacıların anlatının perspektifiyle ilgili temel sorunun

“kip” ve “ses” arasındaki ayrımın göz ardı edilmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Manfred Jahn’ın belirttiği gibi “kip” terimi her ne kadar eğretilmeli bir şekilde dilbilgisindeki fiil kategorisini (haber kipi, emir kipi, soru kipi, dilek kipi vb.) akla getirse de Genette “kip” kavramını, “onaylama dereceleri”, “eylemin farklı bakış açılarından ... görülmesi” olarak ele alır (Jahn, 2015: 68). Genette’e göre kendisinden önceki araştırmacılar “kip”, “kim görüyor?” (anlatının perspektifini hangi karakterin bakış açısı yönlendiriyor?) ve “ses”, “kim konuşuyor?” (anlatıcı kimdir?) sorularının cevaplarını birbirine karıştırmaktadır. Ona göre bu konu “görünürde bariz, ama neredeyse herkes tarafından göz ardı edilen ayrım”dır (Genette, 2011: 199). Çalışmanın girişinde belirttiğimiz gibi ülkemizde de anlatıcılar hâkim, kahraman ve müşahit olarak sınıflandırılmaktadır. Oysa bu konu anlatıcı ile değil bakış açısıyla ilgili bir problemdir.

Genette geleneksel olarak yapılan bu ayrımın karşısında olduğunu, Cleanth Brooks- Robert Penn Warren, N. Friedman ve F.K. Stanzel’in tasniflerinden örnekler vererek açıklamaktadır. Konuşanın ve görenin “birlikte değerlendirildiği” tipoloji oluşturulmasında Genette’e göre bir sakınca yoktur. Ancak bu ikisinin “birbirine karıştırılarak değerlendirilmesi” ona göre karşı çıkılması gereken bir durumdur. Genette buradan yola çıkarak 1943’te ortaya atılan görenin ve anlatanın birlikte değerlendirildiği Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren’ın tablosuna yer verir:

Tablo 4: C. Brooks ve R. P. Warren’ın Anlatıcı ve Bakış Açısı Tasnifi¹⁹

	<i>Olayların içsel analizi</i>	<i>Olayların dışarıdan Gözlemlenmesi</i>
<i>Hikâyedeki bir karakter olarak anlatıcı</i>	1. Baş kahraman hikâyesini anlatır.	2. Tali karakter baş kahramanın hikâyesini anlatır.
<i>Anlatıcı hikâyede bir karakter değildir</i>	4. Analitik ya da her şeyi bilen yazar hikâyeyi anlatır	3. Yazar hikâyeyi gözlemci olarak anlatır

¹⁹ Tabloda belirttiğimiz “baş kahraman” ifadesi Genette’in kitabında “ana karakter” olarak yer alır. Böyle bir değişime gidilmesinin nedeni tezin bütünlüğünü sağlamak içindir.

Tabloda “bakış açısı”, “dikey ayırım (1-4)” şeklinde gösterilirken; “ses”, “yatay ayırım (2-3)”nin karşılığıdır. Anlatıcının kimliğine “ses” kategorisinde değinilirken, odaklanma noktasında 1-4 ile 2-3 maddeleri arasında Genette’e göre fark yoktur. Dolayısıyla odaklanma yukarıda belirtildiği gibi dört yerine “iç ve dış” şeklinde ikiye ayrılmaktadır.

Genette, Tzvetan Todorov ve Jean Pouillon’un “bakış açısı” için, “vizyon” ya da “görünüş” adını verdiği terimden etkilenip kendisinin de onların izinden giderek üç terimli bir tipoloji konusunda onlarla hem fikir olduğunu belirtmiştir (Genette, 2011: 202). Ancak “odaklanma” terimini Todorov ve Jean Pouillon’un kullandıkları terimlerin “fazlasıyla özgül görsel yan anlamlarından kaçınmak adına” Brooks ve Warren’ın ortaya attığı “anlatı odağı” söyleminden hareketle kullanacağını belirten Genette (2011: 202), böylelikle aslında anlatıbilime yeni bir terim kazandırmış olur. Buradan yola çıkarak disiplin içinde odak, odaklama, odaklayıcı gibi kavramlar türemektedir²⁰. Genette’e göre üç tip odaklanma vardır:

1. Odaklanmamış Anlatı ya da Sıfır Odaklanmalı Anlatı: Anlatıcı, karakterlerden daha çok şey bilir. (Todorov’a göre, “anlatıcı > karakter) (Dervişcemaloğlu, 2016: 98). Geleneksel olarak hâkim-tanrısal-ilahî bakış açısına karşılık gelir (Tekin ve Aktaş).
2. İç Odaklanmalı Anlatı: Odaklanma hikâyenin içinden yapılır (Dervişcemaloğlu, 2016: 98). (anlatıcı = karakter). Genette, iç odaklanmayı kendi içinde üçe ayırır:

- Sabit Odaklanma: Olaylar yalnızca belirli bir karakterin bakış açısından anlatılır.
- Değişken Odaklanma: Olayların birden fazla karakterin bakış açısından anlatılmasıdır. Örneğin Madame Bovary’de önce Charles, ardından Emma, sonra tekrar Charles’in bakış açısı kullanılmıştır.
- Çoklu Odaklanma: Örneğin, mektuplarla kurulu romanlarda aynı olayın farklı karakterlerin bakış açıları kullanılarak değerlendirilmesidir.

Anlatıcının karaktere eşit olduğu bakış açıları literatürde gözlemci- kahraman bakış açısı olarak geçmektedir.

²⁰ Mustafa Zeki Çıraklı bu gibi terimleri *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar* kitabında etkin olarak kullanmaktadır.

3. Dışsal Odaklanmalı Anlatı: Olayların “kahramanın duygu ve düşüncelerine yer verilmeden kamera gerçekliğiyle” aktarılmasıdır (Dervişcemaloğlu, 2016: 99). (anlatıcı < karakter) Literatürde müşahit bakış açısı olarak geçmektedir. Tomris Uyar’ın öykülerinde de birden fazla odak türü kullanılmaktadır. Odaklanmaların türüne bağlı olarak öykülerdeki anlatıcıların tespiti kolaydan zora değişiklik göstermektedir.

Schmid *Narratology an Introduction* isimli kitabının 92. sayfasında, Genette, Tzetvan Todorov ve Jean Pouillon’un yapmış olduğu tasnifleri bir arada değerlendirmiştir:

Tablo 5: Wolf Schmid’in Genette, Tzetvan Todorov ve Jean Pouillon’un Odaklanma Tasnifini Değerlendirmesi

Pouillon	Todorov	Genette
<i>geriden vizyon</i>	<i>anlatıcı > karakter</i>	<i>sıfır odaklanma:</i> “anlatıcı karakterin bildiklerinden daha fazlasını bilir ya da karakterin bildiği şeylerden daha fazlasına ya da tamamına vâkıftır”; “İngiliz dili eleştirisinde, anlatılardaki her şeyi bilen anlatıcıdır”
<i>[...] ile vizyon</i>	<i>anlatıcı = karakter</i>	<i>iç odaklanma:</i> “anlatıcı yalnızca karakterin bildiklerine sahiptir”; “Lubbock’tan sonra anlatıdaki ‘bakış açısı’dır”
<i>dışarıdan vizyon</i>	<i>anlatıcı < karakter</i>	<i>dış odaklanma:</i> “anlatıcı karakterin bildiklerinden daha azını bilir”; “‘nesnel’ ya da ‘bilişsel’ anlatı”

Genette'in “konuşan” ve “gören” arasında bir ayrım gözetmesi ve bunları birbirine karıştırmamak gerektiğini dile getirmesi anlatıbilim içerisinde yenilikçi tavrını ortaya koyması bakımından önemlidir. Genette'in yapmış olduğu tasniften yola çıkarak araştırmacılar eklemeler ya da düzeltmeler yapmışlardır. Böylelikle Genette, araştırmaları sayesinde kendisinden sonraki çalışmacıların önünü açarak disiplin içinde özel bir konuma yerleşmiştir. Son olarak işlevsel olarak anlatıcı ve bakış açısının kullanılmasına da değinmek gerekirse, kurmaca anlatılarda gerçeklik etkisini arttırmak için çeşitli bakış açıları kullanılmaktadır. “Kurmaca metinlerde anlatıcıya ait farklı bakış açılarının seçilme sebebi şüphesiz, anlatılanı daha etkili ve inandırıcı hale getirmektir” (Şaban, 2008: 302). Bu etki genellikle iç odaklanmalar vasıtasıyla sağlanmaktadır.

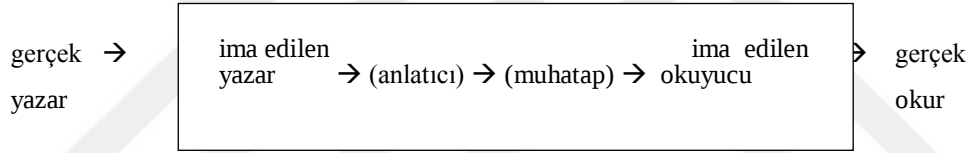
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLATI BİLDİRİŞİMİ

3.1.Anlatı Bildirişim Tablosu

Kurmaca anlatılarda iletişim gerçek yaşamdan farklı olarak kurgusal düzeyde gerçekleşmektedir (Patron, 2013: 244) ve bir iletişimin gerçekleşebilmesi için en az bir “gönderen/verici” ve “alıcı” olmak zorundadır (Filizok, 2009d). Geleneksel bildirişim tablosuna göre gönderen ve alıcının kurmaca anlatılarda karşılığı, “yazar” ve “okur”dur. Ancak güncel çalışmalar, anlatılardaki bildirişim işleminin yazar ve okurdan daha fazlasıyla gerçekleştiğini ispatlamıştır:

Tablo 6: Chatman’ın Bildirişim Tablosu²¹



(Chatman, 2008: 141)

Yukarıdaki tablo 1978 yılında *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* başlığıyla yayımlanan ve Türkçe'ye *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* olarak çevrilen kitapta yer alır. Chatman iletişim tablosunda altı katılımcıya yer vererek iletişimin yalnızca yazar ve okur arasında gerçekleştiği algısını kırmıştır. Gerçek yazar ve gerçek okuru anlatı çerçevesinin

²¹ Chatman, s.141. Vermiş olduğumuz tablo, her ne kadar Chatman'ın görüşlerinden yola çıkılarak hazırlansa da bazı araştırmacılar burada yer alan kavramlar/terimler için farklı adlandırmalarda bulunmuşlardır: Öncelikle Chatman'ın kendisi *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*'nin 141. sayfasında “ima edilen yazar” için “ben anlatıcı” kavramını, Wayne C. Booth ise, *The Rhetoric of Fiction* isimli eserinin 80. Sayfasında bu kavram için “zımni yazar” terimini kullanmıştır. Umberto Eco ise *Anlatı ormanlarında Altı Gezinti*, s.20'de “gerçek yazar”, “ima edilen yazar” ve “ima edilen okur” için sırasıyla “ampirik yazar”, “örnek yazar” ve “örnek okur” ifadelerini kullanmıştır. Bu üçü içerisinde “ampirik yazar” ve “örnek yazar” Chatman'ın “gerçek yazar” ve “ima edilen yazar” ile örtüşürken, “örnek okuyucu” kavramı farklılık arz etmektedir. Örnek okuyucu, Eco'ya göre metin ile birlikte doğan bir kavramdır (s.30). Ülkemizde yapılan çalışmalara baktığımızda Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* isimli kitabının 116. sayfasında “muhatap” için “okuyucu/dinleyici” terimini kullandığı görülmektedir. Aslında terimlerin bu şekilde her araştırmacıya göre farklılık sergilemesi anlatıbilim içerisinde kavramların adlandırması açısından bir mutabakata varılamadığının göstergesidir.

dışında bırakan Chatman, bu araçların anlatıya içkin vaziyette olan “ima edilen yazar” ve “ima edilen okur”a karşılık geldiğini belirtmiştir (Chatman, 2008: 142, Rimmon-Kenan, 1983: 83). “Bunlar her iki uçtaki katılımcının kurgu dünyasına girerken uğradıkları ilk değişikliktir” (Demir, 2002: 24). “Gerçek yazar ve gerçek okur, elbette sonunda pratik anlamda varlıkları zorunlu olsa da anlatı sürecinin dışındadırlar” (Chatman, 2008: 142). Dolayısıyla bu varlıklar gerçek düzlemde karşımıza çıkacaklardır.

Chatman’a göre iletişimin diğer araçları “ima edilen yazar”, “anlatıcı”, “muhatap” ve “ima edilen okur”dur. Ancak bu araçların hepsi anlatıda bulunmak zorunda değildir, parantez içinde yer alan araçlar sözel olmayan anlatılarda tercihe bağlı kullanılabilir ya da bu araçlardan vazgeçilebilir (2008: 142; Dervişcemaloğlu, 2016: 116).

1. Gerçek yazar, Anlatıcı ve İma Edilen Yazar:

Chatman’ın da ifade ettiği üzere: “Yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğini söylemek, edebiyat kuramında sıradan bir iş hâline gelmiştir” (Chatman, [1978] 2008: 138). Hâlbuki yazar ve anlatıcı, “ima edilen yazar” ile birlikte değerlendirildiğinde birbirine karıştırılmaktadır. Gerçek yazar, kurmaca dünyanın dışında, gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz kişi iken; anlatıcı ve ima edilen yazar, kurmaca dünyasına aittir. Anlatıcı, kurmaca metinlerde/anlatılarda anlatan/aktaran görevinde iken; ima edilen yazar, okuyucunun/gerçek okurun hayalinde canlandığı yazar resmine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla bu kavramlar birbirinden oldukça farklıdır. Bu kavramları ve aralarındaki farkları detaylarıyla inceleyelim:

- Gerçek Yazar ve İma Edilen Yazar:

İma edilen yazar kavramı, anlatıbilim içerisinde tartışmaya açık bir konudur. Bu kavram, 1961’de Booth tarafından ortaya atılmıştır (Booth, 80). Booth, anlatıcı ve yazar arasında bulunun bir üçüncü taraftan yani ima edilen yazardan bahsetmiştir:

[Gerçek yazar], yazarken sırf ideal, gayrişahsi ‘genel bir insan’ yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımni yazarlardan farklı olarak ‘kendisinin’ zımni versiyonunu yaratır. Gerçekten de bazı yazarlar yazarken kendilerini keşfettiklerini ya da yarattıklarını düşünmüşlerdir. [...] 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. (Booth, 80-81)

Booth'un belirttiği gibi gerçek yazar, anlatıda kendisini ima edilen yazarı öne sürerek gizler. İma edilen yazar, gerçek yazarın kendi benliğinden doğar, yani onun bir nevi kurgusal versiyonudur. Ancak metin içerisinde ima edilen yazarı anlamlandıran ve yeniden inşa eden gerçek okurdur (Chatman, 2008: 139).²²

Rimmon-Kenan'a göre ise gerçek yazar, gerçek hayatın iniş ve çıkışlarına bağlı olarak yaşar. Bir zaman sonra düşünceleri değişebilir. Özel bir çalışmanın ürünü olan ima edilen yazar ise, çalışmanın içerisinde “sabit” bir varlık olarak düşünülmelidir. Ona göre ima edilen yazar, anlatısında, gerçek hayattaki düşüncelerini, inanç ve duygularını gizleyebilir. Ancak bunun tam aksini de yapabilir. Yani eserinde, gerçek hayattaki karakterinin tersinde bir düşünce, inanç ve duygu geliştirebilir (Rimmon-Kenan, 1983: 87). Bu bakımdan yazar ve ima edilen yazar birbirinden ayrılırlar. Doğrudan doğruya yazara göndermede bulunmadan önce anlatıda mevcut olan ideolojik, ahlâk, ve kültürel yapının ima edilen yazara mı yoksa gerçek yazara mı ait olduğu iyi tespit edilmelidir.

“[İma edilen yazar], bütünün tasarımı yoluyla, kendi seçtiği, öğrenmemizi sağlayacak tüm yollarla bizi sessizce bilgilendirir. İma edilen yazar kavramını anlamının en iyi yolu, aynı yazarın farklı anlatılarını, farklı ima edilen yazarları varsayarak karşılaştırmaktır” (139) diyen Chatman, ima edilen yazarın kavranmasının yolunu bizlere açmıştır. Bu bakımdan, Tanpınar'ın *Huzur* romanı ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki ima edilen yazarlar birbirinden farklıdır. Ya da başkahramanı dedektif olan bol aksiyonlu bir polisiye romanı okuduğumuzda zihnimizde oluşan “ima edilen yazar” imgesi bir din adamı yahut da küçük bir çocuk olmaz (Dervişcemaloğlu, 2016: 117). Aslında bu yargı her okuyucunun “metne anlam verme etkinliğinin sonucunda”, metnin bütününden hareketle doğar (Chatman,

²² Ancak bu noktada Booth'u eleştiren anlatıbilimciler vardır. Toolan, ima edilen yazarın “anlatının alımlanması”nda önem taşıdığını; ancak “anlatının üretilmesi aşaması”nda hiçbir etkisinin olmadığını belirtmiştir. Yani ima edilen yazar, gerçek okurun zihinsel kurgulama sürecinde etkiliyken, anlatının iletilmesinde temel ya da gerekli rol oynamaz (Toolan, 2001: 66).

2008: 139; Rimmon-Kenan, 1983: 86). Dolayısıyla ima edilen yazar, bir bütün olarak çalışmayı yöneten “bilinç” olacaktır.

- İma Edilen Yazar ve Anlatıcı:

İma edilen yazar ve anlatıcının her ikisi de iletişim tablosunda aynı düzlemde. Ancak ima edilen yazar, anlatı içerisindeki tüm unsurları kurgulayan bir figürdür. Bu bakımdan ima edilen yazarın sınırları anlatıcıya göre daha geniştir. Chatman bu konu ile ilgili: “[İma edilen yazar], anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları kendine göre dizen, bu sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına bir şey gelmesini sağlayan ilkedir” demiştir (Chatman, 1983: 139). Bu bağlamda anlatıdaki yetkin figür anlatıcı değil, ima edilen yazardır.

- Gerçek Yazar ve Anlatıcı

Yazar ve anlatıcının farklılaşması Necip Tosun’un belirttiği gibi edebiyatta milat olarak kabul edilebilir (Tosun, 2001: 62).

Yazar ve anlatıcının neredeyse iç içe geçtiği geleneksel edebiyatta, yazarın düşüncesi esere net bir şekilde yansır. Ancak, modern anlatılarda bakış açısı yaklaşımıyla birlikte yazar ve anlatıcı farklılaşmıştır. Kuşkusuz yazar o anlatıyı kaleme alan/yazan kişidir. Ama etkisini dolaylı bir biçime sokmuştur. Anlatıcı, yazarın dışında bir figürdür ve anlatıcının anlattıklarını kaleme almaktadır. (Tosun, 2001: 62)

Yazar ve anlatıcı arasındaki bir başka ayrıma Ayşe ve Zeynel Kıran *Yazınsal Okuma Süreçleri* isimli kitaplarında yer vermişlerdir. Onların da belirttiği gibi yazar, etiyyle kemiğiyle metnin düzenleyicisi olup metin ile ilgili her türlü sorumluluğunu üstlenen, “yaşadığımız dünyaya ait”, metin-dışı kişilerken; anlatıcılar, “dış dünyayla hiçbir gerçekliği olmayan”, soyut ve anlatının bir kesitini oluşturan kişilerdir. “Özel ve toplumsal yaşamı ile somut bir gerçeklik oluşturan yazarlar”ın, aktarılmayan ve anlatılarla “hiç ilgisi olmayan” özellikleri vardır ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 95). Dolayısıyla anlatıcı, yazarın dışında bir figürdür, yazar ise anlatıcının anlattıklarını kaleme almaktadır.

Herhangi bir yazarın eserinde “ben” birinci tekil şahıs zamirini kullanması onun her zaman kendisini ifade ettiği anlamına gelmez. Kurmaca anlatılarda

kullanılan “ben” bir sözcüdü, bir sestir, diğr bir ifadeyle öyküyü anlatan kişidir. P. Auster, *Le Monde* gazetesinde konuyla ilgili: “*Kitabın kapağında bir isim görürüz, bu yazarın adıdır, ancak kitabı açarız ve konuşan ses yazarın sesi değildir, bu anlatıcının sesidir*” (Auster’dan aktaran (Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 95) demiştir. Yazar ve anlatıcının bir sayılması için yazarın “pragmatik bir bağlam sağlaması” ya da “anlatıcıyla kendisini ilişkilendiren bir iddia”da bulunması gerekmektedir. Bunun dışında eserin anlatıcısı yazar ile örtüşemez (Beardsley’den aktaran Chatman, 2008: 138).

Yazarın pragmatik bir bağlam sağlayarak anlatıcıyla örtüşmesini örnekler üzerinden açıklayabiliriz. Mehmet Kaplan’ın *Hikâye Tahlilleri* isimli kitabında Tomris Uyar’ın “Çiçek Dirilticileri” öyküsünü analiz etmiştir. Kaplan’ın yapmış olduğı analizde yazar ve anlatıcı bir tutulmaktadır. Analizde geçen “yazarın asıl maksadı [...], yazarın mahareti [...], yazarın bu ayrıntıya önem vermesi” gibi ifadeler bunun kanıtıdır (Kaplan, [1979] 2015: 425-428). Kaplan, her ne kadar anlatıyı yazar merkezli bir çerçeveden değerlendirerek yazarın ideolojisiyle öykü arasında paralellikler kurmaya çalışsa da, yukarıda bahsedilen pragmatik bağlamdan dolayı pek de haksız sayılamayacağı düşünülmektedir. Ancak yine de Kaplan’ın öykünün analizini yaptığı dönemde (1979) anlatıbilimin henüz yaygınlaşmadığını belirtmek, analizde anlatıcıya dair bir ize rastlamadığımızdan dolayı önemlidir.

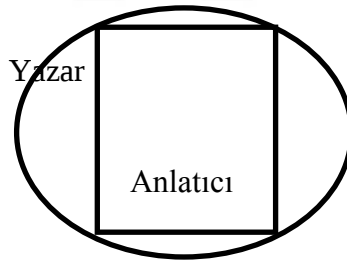
Yazarın anlatıcıyla kendisini ilişkilendiren bir iddiada bulunmasına ikinci bir örnek olarak Tomris Uyar’ın *Aramızdaki Şey* adlı öykü kitabında yer alan “Aramızdaki Şey” öyküsünü verebiliriz. Birinci şahıs (homodiegetik) anlatıcı kullanılarak anlatılan öyküde başkahraman yazar-anlatıcı Tomris Uyar’ın kendisidir. Öykü kitabının sonunda yer alan “Öykülerin Baş-Sonu” adlı bölümünde Uyar, kitabın ilk öyküsünü eski öğrencisine gönül borcunu ödemek amacıyla kaleme aldığını belirtmiştir. Kitabın sonuna bu şekilde not düşülmesi, yani Tomris Uyar’ın yaşanılan dünyaya ait bir söylemi ile anlatıcı arasında ilişki kurmasını -nitekim bu yazıda Uyar diğr öykülerine dair de izlenimlerini aktarmıştır-, öyküdeki yazar-anlatıcının Tomris Uyar’ın kendisi olmasının delili sayabiliriz. Tabi bu bölüm de kurmaca gerçeklik içinde değerlendirilmezse. Çünkü Mustafa Zeki Çıraklı’nın da *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar* isimli kitabının “Geleneksel Tahkiyeciden Modern Anlatıcıya” başlıklı bölümünde belirttiğı üzere, modern anlatıcı “prensip olarak,

yalancıdır, manipölasyoncudur ve ilkesel olarak güvenilmezdir” (Çıraklı, 2015: 19). Dolayısıyla bunca delile rağmen Tomris Uyar’ın “Aramızdaki Şey” öyküsünde “yazar=anlatıcı” dememiz için, yazarın kitabın son bölümünde yani “Öykülerin Baş-Sonu” adlı bölümünde dile getirdiklerini kurmaca anlatıya değil bir *İçdökümü*’ne dâhil etmemiz gerekmektedir. Nitekim buradaki kanaatimiz, yazar ve anlatıcının bir olduğu yönündedir.

Yazar ve anlatıcı arasında üç türlü ilişki söz konusudur: “yazar ile anlatıcının örtüşmesi”, “yazar ile anlatıcının birbirine karışması” ve “yazar ile anlatıcının farklılaşması” ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 96-98.).

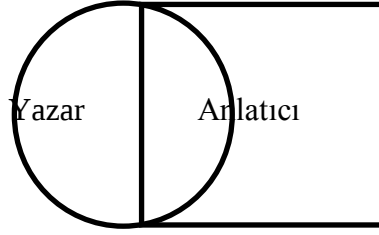
- Yazar ve anlatıcının örtüşmesi: “Bu tür bir öykülemde, anlatıcı birinci kişi adılını kullanarak öykülemenin sorumluluğunu kişisel olarak üzerine alır. Bazen öykülemenin sorumluluğunu üzerine alan anlatıcı açık bir biçimde yazara gönderme yapar” ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 96):

Şekil 2: Yazar ve Anlatıcının Örtüşmesi



- Yazar ile anlatıcının birbirine karışması:
Okur, bu durumda, hiçbir zaman anlatıcının ne zaman gerçek yazarı ne zaman kurmaca yazarı temsil ettiğini anlayamayabilir. Yazar ile anlatıcının benzerlikleri çeşitli düzeylerde örtüşebilir, o zaman anlatının bir parçası dış gerçekliğe (tarihler, yer isimleri vb...) bir parçası da tam kurmacaya aittir. ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 97):

Şekil 3: Yazar ve Anlatıcının Kesişimi



- Yazar ile anlatıcının farklılaşması: “Bu durumda yazar ile anlatıcı arasında hiçbir benzerlik yoktur; varsa bile okur bunu farkedemez. Buradaki ‘ben’ tamamen kurmacadır. Kurmaca anlatıcı ile yazarın kimliği hiçbir zaman, hiçbir şekilde çakışmaz” ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 98):

Şekil 4: Yazar ve Anlatıcının Birbirinden Ayrılması



2. Muhatap, İma Edilen Okuyucu ve Gerçek Okur

Bahar Dervişcemaloğlu’nun belirttiği gibi anlatı aktarımında iki taraf söz konusudur: Üretim ve alımlama. Anlatının üretim tarafı, yazar ve anlatıcıyı kapsamaktadır. Alımlama tarafı ise, gerçek okuru “esas katılımcı”; muhatap ve ima edilen okuru ise “ikincil katılımcı” olarak kabul eder (Dervişcemaloğlu, 2016: 118). Muhatap ve ima edilen okuyucu anlatı düzleminin içinde kurgusal olarak yer alırken; gerçek okur, günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz kişilerdir.

- Muhatap ve İma Edilen Okuyucu

Muhatap, anlatıda yer alan bir karakter değildir: “ [Muhatap] bir kişi değildir. Anlatılan öykünün içerisinde hiçbir rol oynamaz. Öyküye ne kahraman ne de tanık olarak katılır, tüm bunların dışında bir düzlemde yer alır. O, anlatının öteki

kişilerinden farklı bir alana aittir, onlarla karşılaşması olanaksızdır” ((Eziler) Kıran ve Kıran, 2003: 100-101). Dolayısıyla muhatap zihinsel bir süreç sonunda ortaya çıkmaktadır. Diğer bir deyişle muhataplar anlatma eyleminin kurucu niteliğindeki esas parçası konumunda olmasa da “anlatmayla ilgili stratejinin tamamlayıcı bir aracı”dır. “[Muhatap], varlığı görünür olan ikinci-derece bir anlatıcı tarafından hitap edilen kurmaca bir karakterdir” (Dervişcemaloğlu, 2016: 118-119).

Muhatap terimini anlatıbilime kazandıran isim Prince’tir. Prince, *Narratology: The Form And Functioning Narrative* isimli kitabında muhatap kavramına yer vermiş ve bu kavramı çeşitli başlıklar altında açıklamıştır. Prince genel olarak muhatap terimini anlatıcının hitap ettiği kişi şeklinde ifade etse de (Aktaran Topçu, 2015; 57) muhatabın kesin sınırlarını çizmez. Ona göre birçok anlatıda muhatap açık şekilde görülmez (Prince, 1982: 16). Prince’e göre anlatıda anlatıcı ve muhatap eş değerde bulunur. Muhataba anlatıda açıkça “sen” şeklinde hitap edilebilir ya da bu hitap kapalı şekilde bırakılmış olabilir. Dolayısıyla muhatabın anlatıda temsil edilişi, ikinci kişi zamiri gibi dilsel formlarla ya da hitap formlarıyla (yani “Okuyucum, dikkatli ol. Farkına varmadan, Mr. Allworthy’ninki kadar yüksek bir tepenin doruğuna götürdüm seni” (Jones, 1990: 4) örneğinde olduğu gibi, burada yer alan “okuyucum” muhatabın varlığına işaret eder) gerçekleşebileceği gibi; dizinsel işaretlere, metnin belirtilerine ya da anlatıcının anlatma eylemine bakarak gerçekleşebilecektir (Prince, 1982: 16)

Chatman’a göre ise muhatap kavramının geniş bir kapsamı vardır: “[Muhatap] bütünüyle tanımlanmış bir bireyden ‘hiç kimse’ye uzanan geniş bir yelpazede yer alabilir” (Chatman, 141). Ona göre muhatabın varlığı ya da yokluğu yazara bağlı olarak değişir. Yazar anlatı metni doğrultusunda muhataplara yer verebilir ya da onları görmezden gelir” (Chatman, 141). Öyleyse muhatabın varlığı Prince’te anlatıcı ile ilişkilendirilirken, Chatman’da yazara bağlıdır.

İma edilen okur, ima edilen yazar gibi “okuyucu merkezli bir kurgu” ya da yapılanmadır. Anlatının belirli zümreyi hedef alarak yazıldığı düşüncesi bize ima edilen okuyucuyu verir. Herhangi bir anlatının ima edilen okuyucusunu zihninizde kurgularken çeşitli çıkarımlar yapar ve onu belirli kalıplara sığdırmaya çalışırız. Örneğin cinsiyetçi, dini ya da ideolojik anlatılarda ister istemez yazarın zihninde belli bir okuyucu olduğunu ve metnini özellikle bu okuyucuya hitaben kaleme

aldığını farz ederiz.²³ Ancak ima edilen okuyucu olarak kendimize biçilen rolü kabul etmek zorunda değilizdir. Chatman'ın belirttiği gibi inançsızlar *Cehennem*'i ya da *Kayıp Cennet*'i okumakla birden Hristiyan olmayacaklardır. Anlatının kavranışı buna bağlı değildir. İma edilen okur olacaksak “mış gibi” davranmamız yeterlidir (Chatman, 141).

- Muhatap ve Gerçek Okur:

Muhatap ve gerçek okur arasında düzlem bakımından bir farklılık vardır. Okur, dış gerçekliğe ait bir düzlemde yer alırken; muhatap kurmaca anlatının ya da kurmaca anlatı gerçekliğinin içerisinde. Ayrıca okurlar, yazarlar gibi somuttur ve metin-dışı kişilerdir. Yaşadığımız dünyaya aittirler. Oysa muhatap, tıpkı anlatıcı gibi, soyuttur ve metin-içi kişilerdir. Kurmaca dünyasına aittirler. Gerçek okur kendisine yazar ya da anlatıcı tarafından biçilen rolü –yazarın idealleri ya da doktrinleri olabilir- pekâlâ reddedebilirken; muhatap, kurmaca dünyaya ait olduğu için, yazarın yaptığı eleştirileri ya da yaptırımları reddetme gibi bir imkânı yoktur.

3. Güvenilmez Anlatıcı Kavramı

Anlatı iletişimi içerisinde yer alıp bir düzey olarak gösterilmeyen bir kavram vardır ki o da “güvenilmez anlatıcı”dır. “Ses”, “mesafe”, “odaklanma” ve de “ima edilen yazarla” ilgili olan bu kavramı örnek üzerinden açıklamaya çalışalım: “Şimdi bu romanı tümüyle geleneksel bir sona bağladığıma göre, son iki bölümde anlatılan her şeyin aslında sizi inandırmaya çalıştığım şekilde gerçekleşmediğini açıklamak zorundayım” (Fowles, 2016: 352).

Örneğini vermiş olduğumuz anlatı, anlatıcının güvenilmezliği üzerine kurgulanmıştır. Booth'un ileri sürdüğü bu kavram anlatıcının söylemiyle doğrudan ilgilidir.²⁴ Eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama, açıklama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama, açıklama vb. yapıyorsa bu anlatıcı güvenilmezdir. Eğer bunun tam tersi söz konusuysa, anlatıcı güvenilir (Shen, 2011: 2. paragraf).

²³ Ancak Chatman bunu umursamayan okurların olacağını da belirtir (Chatman, 2008: 141).

²⁴ Booth, 1961 yılında yayımladığı *Kurmacanın Retoriği* kitabında ima edilen yazar kavramıyla birlikte anlatının güvenilirliği meselesine yer vermiş ve anlatıcıyı güvenilir ve güvenilmez olarak ikiye ayırmıştır.

Anlatıda geçen “siz” daha önce belirttiğimiz, anlatıcının muhatabı ima edilen okurdur. “İnandırmaya çalıştığım şekilde” ifadesi farkındalığı yüksek bir bilincin habercisidir. Bu bilinç, ima edilen okurunu belirli bir yetkinlikte seçmiş anlatıcının bilincidir ve anlatıyı buna göre kurgulamıştır. Anlatıcının çabaladığı “inandırmaya çalışma eylemi” onun güvenilirliğinin temsilidir. Bu demektir ki daha öncesinde anlatıcı, okuyucuya inanması için bir takım bilgiler sunmuştur. Ancak bu bilgilerin sunumu yukarıda belirttiğimiz gibi yanlış aktarımdan kaynaklanmaktadır. Anlatıcı bu zamana kadarki olayları tek bir karakterin zihninden vererek okuru yanıltmış ya da yanıltmaya çalışmıştır. Burada Phelan’ın güvenilirmez anlatıcı kavramını hatırlayalım.

Phelon, Booth’un ortaya attığı güvenilirmez anlatıcı profilini genişletmiş ve anlatıcıların anlatıda *aktarma*, *yorumlama* ve *değerlendirme* olmak üzere üç rolü olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Phelan, iki ana başlık altında, altı “güvenilmezlik” çeşidini tespit etmiştir (Aktaran Shen, 2011: 6. paragraf):

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

Bu altı maddenin her biri, bir diğeriyle etkileşim içerisindedir. Yanlış aktarmanın nedeni anlatıcının yanlış değerlere sahip olmasından ve buna bağlı olarak yanlış yorumlama ve değerleri beraberinde getirmesinden kaynaklanabilir. Bu anlatıda ise iş bilir anlatıcı tarafından doğrudan yanlış yönlendirmenin farkındalığı vardır.

Anlatıda, anlatıcının işlevsel olarak varlığı, daha önceki tutarsızlıklarını açıklığa kavuşturmakla sağlanmıştır. Güvenilmez anlatıcının bir diğer işlevi ise yukarıda yapıldığı gibi okuyucunun dikkatini/odağını “anlatma eylemine” ve kendisine çekmekle mümkün kılınmıştır. Bu bakımdan anlatılan şey ikinci plandadır. Anlatının bu şekilde araya girilerek bölünmesi, daha çok geleneksel sayabileceğimiz romanlarda mümkünken, günümüz edebiyatında bunun karmaşık hallerine rastlarız (Dervişcemaloğlu, 2016: 10-122).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖDEŞMELER ve ŞAHMERAN HİKÂYESİ'NE ANLATIBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

4.1. “ÖNSÖZ”DEN “SONSÖZ”E DEĞİŞEN ANLATICILAR

Tomris Uyar'ın *Ödeşmeler* ve *Şahmeran Hikâyesi* öykü kitabının ilk baskısı 1973 yılında, Nedim Günsür'ün resimleriyle Sinan Yayınları tarafından yayımlanır. Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan son baskıya kadar kitap, *Ödeşmeler* adını taşır. Elimizde bulunan son baskıda ise bütün öykü kitapları birleştirilmiş ve Yapı Kredi Yayınları'nın Delta serisinden *Tomris Uyar: Bütün Öyküleri* başlığı ile yayımlanmıştır. Baskılar arasında içerik bakımından herhangi bir farklılık yoktur.

“Ödeşmeler” ve “Şahmeran Hikâyesi” başlıklı bölümlerden oluşan kitapta toplam on üç öykü yer alır. “Ödeşmeler” başlığı altında dokuz birbirinden bağımsız öykü bulunur: “Önsöz”, “Köpük”, “Çiçeklerle”, “Güler Yüzlü Bir Komşu”, “Dön Geri Bak”, “Elişi Göllerde”, “Yusuf ile Zeliha”, “Sevdadır”, “Ormanların Gümbürtüsü”. Ayrıca yine bu bölümde “Eptalikos Üçlüsü” alt başlığı altında birbiriyle ilişkili üç öykü yer alır: “Köpek Gezdiricileri”, “Derin Kazın”, “Sağlar”. “Şahmeran Hikâyesi” ise, alt başlık bulunmadan kitapta yer alır.²⁵

Kitabı “öyküye dâhil olma derecelerine göre” anlatıcıları göz önünde bulundurarak değerlendirdiğimizde “heterodiegetik” anlatıcıların ağırlıkta olduğunu görmekteyiz. Öykülerdeki anlatıcılar genellikle karakter olarak öyküde yer almazlar. Bununla birlikte “düzey bakımından” “extradiegetik” seviyededirler. Yani öykü dünyasının dışından öyküyü anlatmaktadırlar. Bu konumu aracılığıyla anlatıcının varlığı öyküde açık şekilde hissedilir. Aynı zamanda bu tip anlatıcılar ile anlatı bildirişimi arasında sıkı bir bağ vardır. Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcıların öyküde seslendiği herhangi bir karakter yoktur. Dolayısıyla anlatıcı, muhatap olarak ima edilen okurları kabul etmekte ve onlarla doğrudan ya da dolaylı olarak iletişime geçmektedir.

²⁵ Esma Kadızade *Tomris Uyar Öykücülüğü* başlıklı doktora tezinin “Şahmeran Hikâyesi” bölümünde “Şahmeran Hikâyesi” ve “Sonsöz” şeklinde iki öykünün olduğunu kabul etmektedir. Hâlbuki bu bölüm alt başlığı olmadan öykü kitabı içerisinde bulunmaktadır. “Sonsöz”, “Şahmeran Hikâyesi” öyküsünün açıklandığı öykü içi başlıktır.

Bu grubun hemen arkasında “intradiegetik seviyedeki otodiegetik anlatıcılar” gelir. Bu tip anlatıcılar yaşadıklarını yorumlayıp yorumlayamamalarına göre ikiye ayrılırlar. Etrafında olup biteni yorumlayan anlatıcılar, kendi hayatlarıyla ilgili trajik bir durumla yüzleşirler. Bunun yanında yaşadıklarının farkında olmayan otodiegetik anlatıcılar ise ironik bir dünyanın içinde yer alırlar.

Kitapta “otodiegetik” ve “heterodiegetik anlatıcılar”ın birlikte kullanıldığı öyküler de vardır. Ancak bu tip anlatıcılar “heterodiegetik” olarak nitelenmektedir. Çünkü öykünün başında ya da sonunda karşımıza çıkan otodiegetik anlatıcıları öykünün genelinde tanıtan heterodiegetik anlatıcıdır. Parçalı yapılarla anlatılan öykülerde bahsedilen karışık anlatıcı tipine rastlanır. Öyküler bölümlere ayrılarak anlatıldığı için anlatıcıların bir bölümden diğerine farklılık göstermesi ve geçişi zor olmaz.

Metadiegetik seviyedeki anlatıcılara ise tek bir öyküde –Şahmeran Hikâyesi- rastlanır. Bu seviyenin kullanımı ile öyküde kaç tane anlatıcı olduğunu tespit etmek zorlaşırken, anlatıcının kimliğine dair bir takım bilgileri elde etmek aynı zorluğu içinde barındırır. Bu güçlüğü ardında yatan bir neden de öykünün parçalı yapıyla anlatılıyor olmasında yatar. Bir bölümden diğerine hızlı bir geçiş yapıldığı için anlatıcıların değişimi kolay olur. Ancak bölümlerde anlatıcıların değişen dilinin, üslubunun takip edilmesiyle bu güçlük aşılar.

Anlatıcının öykülerdeki genel işlevi eğiticiliktir ve bu işlevi kullanırken öykülerde bilinçli bir tavrı vardır. Anlatıcı özellikle eğiticilik işlevini kullanırken karakterlerin zihinlerine girip onların çevrelerine karşı ne düşündüklerini, hissettiklerini bilmekte ve anlatmaktadır. Dolayısıyla okuru yönlendirme görevini üstlenir. Öyleyse bu konuda “anlatıcı-odaklanma-işlev” arasında sıkı bir bağ vardır. Anlatıcı odağına aldığı karakterin düşüncelerini kendi dünya görüşü doğrultusunda yorumlayacak ve okuru –gerçek okuru- ideolojileri doğrultusunda yönlendirecektir. Ancak bu durum her zaman söz konusu değildir. Karakterlerin öyküde konumlandırmasıyla yani karakterler arasında bir çatışma ortamı oluşturmasıyla da anlatıcı eğiticilik işlevini yerine getirir. Dolayısıyla anlatıcı sınırlı bakış açısını tercih ederek bu sefer dolaylı yolla ideolojisini sergilemektedir.

Anlatının güvenilir olup olmadığı da “odaklanma” ile ilgili bir meseledir. Öykünün hikâyesini sıfır odaklanma ile karakterlerin neler düşündüğünü bilerek

anlatan anlatıcı odağını bölüm değiştirerek ya da sezdirmeden karaktere geçirir ve anlatılanların kurmaca mı yoksa gerçek mi olduğu belirsizleşir. Gerçek okuru kurmaca dünyanın içine çeken anlatıcı karakterlerin yaşamadıklarını, örneğin rüyalarını, gerçek“miş gibi” anlatır. Öykülerde bu tip anlatıcılar güvenilirmezdir. Dolayısıyla gerçek okura da belli bir görev atanmaktadır. Gerçek okur “uyanık” kalarak öyküde anlatılanların takibinde olmalıdır, aksi takdirde anlatılanların hangisinin kurmaca ya da gerçek olduğunu karıştıracaktır.

Anlatıcının kimliğini tespit ederken ise “anlatıcı-mesafe” ilişkisine bakılabilir. Karakterlerin diyaloglarının ağırlıklı olduğu öykülerde anlatıcı kendisini geriye çekmekte, ayrıca diyaloglar hakkında da genellikle yorum yapmamaktadır. Diyaloglar haricinde serbest dolaylı tarzda söylemin ya da iç monoloğun kullanıldığı durumlarda, hangi söylemin kime –anlatıcıya mı yoksa karaktere mi- ait olduğu anlaşılmayacağı için anlatıcının kimliğinin tespit edilmesi zorlaşacaktır.

“Anlatıcının zamanı kullanma şekli”ne baktığımızda genellikle sonradan anlatmadan faydalandığını görmekteyiz. Olayların yaşanıp üzerinden belirli süre geçmesiyle anlatıcı geçmişine göre daha tecrübeli olduğunu hissettirir ve geçmişini “şimdi”de kalarak daha kolay yorumlar. Bununla birlikte zamanın kullanımı ile aydınlanma anları arasında bir bağ vardır. Epifani ile değişime uğrayan karakterler, geçmiş zaman kipinden gelecek zaman kipine ya da şimdiki zamandan kipinden gelecek zaman kipine dayandırılarak anlatılırlar. Ayrıca eş zamanlı anlatılma ile de vurgulamak istedikleri düşünceleri ön plana çıkarırlar. Burada belirtilenler öykülerle ilgili genel değerlendirmelerdir. Özele indiğimizde şöyle bir tablo ile karşılaşırız:

Tablo 7: Ödeşmeler ve şahmeran Hikâyesi Anlatıcılar Tipolojisi

	<i>Öyküye dâhil olma seviyesine göre anlatıcılar</i>	<i>Anlatı seviyesine göre anlatıcılar</i>	<i>Odaklanma</i>	<i>Zaman</i>	<i>İşlev</i>
<i>Önsöz</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma ve İç Odaklanma	Karma Anlatma	Tanıklık ve Eğitcilik
<i>Köpük</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma ve İç Odaklanma	Karma Anlatma	Anlatma ve Tanıklık
<i>Çiçeklerle</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma ve İç Odaklanma	Karma Anlatma	Anlatma ve Eğitcilik
<i>Güler Yüzlü Bir Komşu</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma
<i>Dön Geri Bak</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Değişken Odaklanma	Karma Anlatma	Anlatma
<i>Elişi Göllerde</i>	Otodiegetik	(İntra)diegetik	Sabit Odaklanma	Sonradan Anlatma	Anlatma ve Tanıklık
<i>Köpek Gezdiricileri</i>	Otodiegetik	(İntra)diegetik	Sabit Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma
<i>Derin Kazın</i>	Homodiegetik	Extradiegetik	Sabit Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma ve Eğitcilik
<i>Sağlar</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Değişken Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma
<i>Yusuf ile Zeliha</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma ve Tanıklık
<i>Sevdadır</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Anlatma ve Tanıklık
<i>Ormanların Gümbürtüsü</i>	Heterodiegetik	Extradiegetik	Sıfır Odaklanma	Eş zamanlı ve Sonradan Anlatma	Tanıklık
<i>şahmeran Hikâyesi</i>	Heterodiegetik- Otodiegetik	Extradiegetik- (İntra)diegetik- Metadiegetik	Sıfır Odaklanma	Karma Anlatma	Anlatma, İletişim, Doğrulama, Eğitcilik

Tabloda belirtildiği üzere her öykünün kendine has bir çizgisi vardır. Ancak anlatıcıları ve seviyeleri bir arada toplayabiliriz:

- Heterodiegetik- extradiegetik anlatıcılı paradigma: “Önsöz”, “Köpük”, “Çiçeklerle”, “Güler Yüzlü Bir Komşu”, “Dön Geri Bak”, “Sağlar”, “Yusuf ile Zeliha”, “Sevdadır”, “Ormanların Gümbürtüsü” ve “Şahmeran Hikâyesi”;
- Homodiegetik- extradiegetik anlatıcılı paradigma: “Derin Kazın”;
- Otodiegetik- (intra)diegetik anlatıcılı paradigma: “Elişi Göllerde”, “Köpek Gezdiricileri”;
- Heterodiegetik- metadiegetik anlatıcılı paradigma ve otodiegetik- metadiegetik anlatıcılı paradigma: “Şahmeran Hikâyesi” verilebilir.

Bu paradigmlar hakkında genel bir yorumda bulunabiliriz. “Heterodiegetik- extradiegetik anlatıcılı paradigmlar”ın olduğu öykülerde anlatıcı öyküde karakter olarak yer almayıp aynı zamanda öykü seviyesinin dışında bulunacağı için öyküye müdahale etmesi daha kolaydır. Ayrıca bu tip anlatıcıların okuru yönlendirme yetkisi vardır ve belli bir bilinçle karakterlerin yanındadır ya da onlardan uzaktır. Sıfır odaklanma ile yetkisi genişleyen anlatıcılar öykülerde karakterlerin duygu ve düşüncelerine tanık olmaktadır. Doğan Günay *Metin Bilgisi* kitabında anlatıcının “dedi”, “sordu” gibi kelimelerle öykü dışında bulunan anlatıcının kendi varlığını hissettirdiğinden bahseder (Günay, 2017: 152-153). Dolayısıyla bu tip anlatıcıları tespit etmek için anlatıcıların konumunu göz önünde bulundurarak gramatik yapı takip edilebilir. Ancak unutulmamalıdır ki bu yapı anlatıcının konumunu bulmada yalnızca bir araçtır. Öyküde anlatıcıların karakter olarak yer alıp almaması asıl şarttır.

“Homodiegetik- extradiegetik anlatıcılı paradigma” ise Derin Kazın öyküsüyle karşımıza çıkmaktadır. Burada anlatıcı öyküde karakter olarak yer alır ancak bir başkasının öyküsünü anlatır. Dolayısıyla öyküde baş kahraman olmadığı için otodiegetik değildir. Ancak bu anlatıcı olayların üzerinden bir müddet geçtikten sonra yaşananları anlatmaktadır. Öykü dünyasında yer almadığı için olayları daha serinkanlılıkla yorumlar.

“Otodiegetik- (intra)diegetik anlatıcılı paradigma”da yer alan anlatıcıların özelliklerine baktığımızda genellikle kendi başlarından geçen hikâyeleri anlattıklarını görürüz. Burada anlatıcıların bir kısmı yaşadıklarını yorumlayabilirken bir kısmı ne yaptığına anlam veremez ve böylelikle trajikomik duruma düşerler. Özellikle Köpek Gezdiricileri öyküsünde bu durum göze çarpar. Ancak Elişi Göllerde olduğu gibi bazen de hayatlarına dair acı gerçekleri yorumlayan taraf olurlar. Dolayısıyla öyküden öyküye bilinç hâli değişmektedir. “Otodiegetik- metadiegetik anlatıcılı paradigmalara ve heterodiegetik- metadiegetik anlatıcılı paradigmalara” ise Şahmeran Hikâyesi’nde rastlanır. Şahmeran öykü dünyasının içinde yer alarak kendi öyküsünü anlattığı için otodiegetiktir. Aynı zamanda bir üst seviyedeki karakterlerin başından geçenleri anlattığı için heterodiegetiktir.

Öyküler hem kendi yapısına uygun olarak hem de bütün içinde değerlendirilmeye elverişlidir. Bölümün girişinde genel değerlendirmede bulunduğumuz öykülere yakından bakalım:

4.1.1. Önsöz

“Önsöz” öyküsünde, evin küçük kızının daha iyi bir okulda okuması için akşam yemeğinde toplanan aile büyüklerinin kendi arasındaki çatışmaları anlatılır. Ailede hüküm süren burjuva değerlerinin sorgulanması üç kuşak üzerinden gösterilir. Dede ve Nine kızlarını bu değerler etrafında yetiştirmiş, Anne de kızını aynı şekilde yetiştirmek istemektedir. Akşam yemeğinin hazırlanmasından yemek sonrasına uzanan zaman diliminde anlatıcı karakterlerin geçmişi, şimdisi ve geleceği hakkında bilgi sahibidir.

Öyküye genel olarak baktığımızda anlatıcı, öyküye dâhil olma derecesi bakımından “heterodiegetik”, anlatı seviyesi bakımından “extradiegetik” düzeydedir. Yani anlatıcı öyküde karakter olarak yer almaz ve anlatı konumu bakımından öykü dünyasının dışındadır:

“Anne gözlerini kısmış, tabaktaki köfteleri sayıyordu” (107).

“Baba, bu tatsız toplantıya katılmak için merdivenleri çıkarken **düşünüyordu**: Çok mu haksızdı Kayınpeder” (vurgu bana ait, 111).

“‘Yeni kurulan partiye girmem için baskı da artıyor,’ **diye düşündü** Baba”
(vurgular bana ait, 112).

“–Evet, **diye sözü bağladı Dede**” (vurgu bana ait, 112).

“–Okusun bence, **dedi**” (vurgu bana ait, 113).

Örneklerden anlaşılacağı üzere anlatıcı karakter olarak öyküde yer almamaktadır. Dedi, düşündü, gibi kelimelerle öyküde karakter olarak yer almadığını belli etmektedir. Genette’in tasnifine göre bu tip üçüncü şahıs anlatıcılar heterodiegetiktir. Dolayısıyla anlatıcı anlatı seviyesinin dışından, extradiegetik seviyeden, öyküyü anlatmaktadır.

Anlatıcının dış seviyede olmasıyla ilgili Nermin Yazıcı *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar* isimli kitabında “[b]u anlatıcı kurgusal evrenin dışında bulunur, gerçek bir metin kişisi olarak hikâyede yer almaz; dolayısıyla ne bir adı, ne mesleği, ne bir adresi, ne yaşı ne de cinsiyetine ait hiçbir bilgi söz konusu değildir” (Yazıcı, 2009: 48) demektedir. Dolayısıyla Önsöz öyküsünün dış anlatıcısı kendisiyle ilgili herhangi bir açıklama yapmadığı için kimliğiyle ilgili bilgilere ulaşılması zordur. Öyleyse öyküde kimliksiz bir anlatıcı var demekle yetinecek miyiz? Böyle bir cevap kolaylıkla ilişkilendirilebilir. Anlatıcının cinsiyeti ya da mesleği ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşamayız ancak dünya görüşü hakkında bir takım bilgiler elde edebiliriz. Bu konuda anlatıcının kullandığı odağı ve karakterlerle olan mesafesini gözden geçirmemiz gerekir.

Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının yetkisi “sıfır odaklanma” ile genişlerken, “sabit odaklanma” ile daralmaktadır. Yani; öykünün dış seviyesinde bulunup öyküde karakter olarak yer almayan anlatıcının yetkileri odağın her şeyi bilen bir konuma geçmesiyle genişlerken odağın tek bir karakterin bakış açısına geçmesiyle daralır. Sıfır odaklanmanın kullanıldığı durumlarda anlatıcı karakterlerin duygu, sezgi ve düşüncelerine hâkimdir. Ayrıca karakterleri anlatırken tarafgir davranır. Anlatıcının tarafgir olduğu karakterler (kısmen) Baba ve (çoğunlukla) Kız’dır. Bununla birlikte heterodiegetik anlatıcı Anne, Dede ve Nine’nin karşısındadır. Anlatıcının kendini belli ederek Anne, Dede ve Nine’yi anlattığı bölümler sevimli değildir. Çocuğun başkaldırmasına sıcak bakmayan Anne’yi heterodiegetik anlatıcı, “korkak”, “çaresiz” ve “ezik” olarak resmeder:

Anne, her zamanki korkaklığın, çaresizliğin yüreğine yerleştiğini duydu. Bunca yıllık koşuşturmaca, el ulaklığı, küçük hizmetçilik boşa gidecekti o zaman. Öyle ezik büyütülmüştü ki, parlak zekâsını, coşkun içgüdülerini tanıyamamıştı bile. Gerçi yükseköğrenim görmüştü. Dede'yle Nine, kendilerinde eksik olan Fransızca'yı kızlarının tamamlaması için ellerinden geleni ardlarına koymamışlardı, ama bunca emek, bunca masraf neye yaramıştı? Çocuk doğurmaya, yemek yapmaya, herkesi uzlaştırmaya. Anne, kendinde eksik kalanları Kız'ın tamamlayacağına inanıyordu.

Bu gece bu yüzden önemliydi. (Vurgular bana ait, 110)

Paragraftan da anlaşılacağı üzere anlatıcı kendini gizlemeden Anne'yi tanıtır, onun hakkında genel değerlendirmelerde bulunur. Her zaman nasıl davrandığını ve şimdi nasıl davranmakta olduğunu bilir. Ayrıca karakterle ilgili geniş açıklamalar yapar. “Gerçi” ile başlayan cümleler bunun kanıtıdır. Sıfatların takibi yapıldığında da abartılı bir söyleme tanık olunur ve yapılan emeklerin, harcanan masrafların boşa gittiği vurgusu yapılır. Anne eğitim görüp Fransızca dâhi bilmesine, yani burjuvazinin gereklerini yerine getirmesine rağmen, yemek yapmaktan ve çocuk doğurmaktan kendisini kurtaramamıştır.

Anlatıcı öyküde Anne haricinde Dede'yi de tanıtmaktadır:

On iki kardeştiler. Mahalle aralarında yırtık donla oynadıkları günleri unutmamıştı daha. Şair ve avukat olan babalarının, katı, ilgisiz bakışlarla süzdüğü bu perişan çocukları cahil ana tek başına büyütülmüştü sayılabilir. Ama o acıları, o yoksunlukları bir daha yaşamamak için yeterince savaşırmıştı Dede. Altılarda kalkıp işe gitmişti, gece yarılarna kadar çalışmıştı. O yüzden biriktirmişti belki, “gayrimenkule” yatırmıştı her kuruşunu. O yüzden evinde bir köftenin fazla yenmesini hoşgörmezdi. Oysa nasıl hoşgörülüydü dışarıya karşı. Tatlı konuşurdu, yoksulları sevindirir, zenginleri yoklar, gönlünce gezer eğlenirdi. (Vurgular bana ait, 111)

Anlatıcı yukarıdaki konumu ile karakterin geçmişteki durumunu ve dönüşümlerini açıklamaktadır. Dede'nin birikimlerinin paradan ibaret olması ve bu paranın gayrimenkule yatırılması anlatıcı tarafından yerilmektedir. Dede evin içinde hesapçı, dışarıda hoşgörülü olarak anlatılması bu yergiyi desteklemek içindir. Ancak burada dikkat etmek gerekir ki anlatıcı karakterleri her zaman doğrudan açıklamaz. Öykülerde karakterlerin tanıtımı bir başka karakter vasıtasıyla da gerçekleşir. Dolayısıyla anlatıcı bir başka karakterin arkasına sığınarak öyküyü anlatır. Nine'nin ve Kız'ın tanıtımı için bunu söyleyebiliriz. Nine'nin tanıtımı Dede vasıtasıyla

gerçekleşmektedir. Dede'nin düşüncelerine vâkıf olan anlatıcı onun neler hissettiğini, Nine hakkında neler düşündüğünü bilmektedir:

Dede, önceleri zarif ve kültürlü bularak istettiği bu yabancı kadının (Selanikli olduğu halde akraba değildiler) pasaklılığından daha ilk günlerde tedirgin olmuştu. Gerçekten de bu kadında erdemlerini bile kötüye kullanabilme gibi alışılmadık bir yetenek vardı. Bektaşî bir aileden geldiği için umursamaz ve dağınık; tanrı-tanımazlığı bilinçle benimsediği için hınzır ve alaycıydı. Kendine güvenirdi ve kayıtsızdı. (Vurgular bana ait, 108)

Yukarıda görüleceği üzere anlatıcı her ne kadar Dede'nin bu gibi düşüncelere sahip olduğunu söylese de genel açıklama ve yorumlamalarda bulunmaktan kendisini alamaz. Anlatıcının açıkça varlığının hissedildiği bu bölümde Dede'nin sezgilerine “Selanikli oldukları halde akraba değildiler”, “Gerçekten de bu kadında” gibi söylemlerde bu tutuma rastlarız. Dolayısıyla Dede'nin de Nine hakkında güzel şeyler düşündüğünü söyleyemeyiz.

Anne, Dede ve Nine'nin tanıtılmasının ardından anlatıcının Kız hakkındaki görüşlerine Anne aracılığıyla tanık oluruz. Kız “kimseye sokulmayan”, “düzenli” ve “dürüst” ama her zaman dediği vakitte gelmemesi bakımından “ürkütücü”dür (110). Aynı zamanda “Nine’yi bile azarlayan”, “Dede’nin kızmasını umursamayan” bir karakterdir (110). Ezik, korkak, çaresiz olarak nitelendirilen Anne’nin, ikiyüzlü olarak tanıtılan Dede’nin ve umursamaz, dağınık, hınzır ve alaycı olarak resmedilen Nine’nin karşısına Kız’ın bu şekilde konumlandırılması, anlatıcının tarafgirliğinin göstergesidir.

Anlatıcı karakterleri tanıtarak kendi dünya görüşü hakkında bir takım bilgiler verir. Anlatıcı karakterlerin kendi değerlerinin farkında olmasını ister ve hayatta varoluşsal bir mücadelenin sınıf mücadelesinden büyük olduğunu karakterler aracılığıyla anlatır. Bu durum extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının sıfır odaklanmayı kullandığı zamanlar için geçerlidir. Anlatıcı bu konumu ile karakterler hakkında genellemelerde ve onlar hakkında açıklamalarda bulunabilmektedir. Ancak öyküde sıfır odaklanmanın yanında sabit odaklanma da kullanılmaktadır.

Daha öykünün girişinde anlatıcı ve karakterin söylemleri iç içe geçmektedir. Ayrıca bu söylemler herhangi bir imlâ ile birbirinden ayrılmadığı için öyküde görenin ve anlatanın kim olduğunun tespiti zorlaşmaktadır. Öyküde Anne yemek hazırladığı sırada düşüncelere dalar. Gerek iç monolog gerekse iç diyalog yoluyla

Dede ve Nine'nin geçmişi aktarılır ve buradan yola çıkarak anlatıcı burjuva eleştirisi yapmaya başlar:

Anne gözlerini kısmış, tabaktaki köfteleri sayıyordu. Herkese ikişer tane düşüyor. Kıza üç tane verebilir ama Dede kızar. Herşey kararında olmalı. Köfteler, lokumlar, canerikleri öyle hemen bitmemeli. Kiraz bile olsa, çocuğun tabağına bir avuç koymalı: yeter. Öyle herkesin tencereye çatalını-kaşığını serbestçe daldırdığı gecekondlu sofrası değıl bu sofradır. Çocuk öğrenmeli ve alışmalı küçük yaşta. Hakkına düşene boyun eğımeli. Koparıp almamalı. Öğrenmezse, ileride karşılaşabileceğı kıtlık yıllarına nasıl göğüş gerebilir? Daha da önemlisi alışmazsa şimdiden, başkaldırır. Oysa Dede'yle Nine haksızlıklara, yoksulluklara tatlılıkla karşı koymuşlardır. Ne olmuştur sonunda? Daha ne olabilir? Selanik'in bir mahallesinden kalkıp İstanbul'da ev sahibi olmaktan, bir üst sınıfa kurulmaktan daha büyük bir armağan düşünülebilir mi? (107)

Genette'in tabiriyle soracak olursak burada gören ve konuşan kimdir? Cevap olarak görenin ve anlatanın anlatıcı olduğunu söyleyemeyiz. Anlatıcı ve karakterin düşünceleri paragrafta bir aradadır. Ayrıca italik yazı tipiyle de herhangi bir ayrıma gidilmediğı için anlatanın kim olduğunu tespit edilmesi zorlaşır. İlk cümlede konuşan da gören de anlatıcının kendisidir. Ancak sonra dış seviyeden konuşan anlatıcı sözü Anne'ye bırakmış ve geriye çekilmiştir. Dolayısıyla dış odaklanma burada aniden değışerek karaktere geçmiştir. Odağın bu denli hızlı değışmesi ile öyküde konuşanın kim olduğı neredeyse belirsizleşir.

Her ne kadar bu bölümde anlatıcının izi monolog ve diyaloglarla silinmeye çalışılsa da “mesaj verme kaygısı düşünöldüğünde” bu ihtimalin azaldığı görülür. Anlatıcı karaktere öykünün bu bölümünü bırakmıştır ancak ironik havasını söylemler ve iç diyaloglar vasıtasıyla korumaktadır. Düz cümlelerin yapısından farklı olarak soru cümlelerinin kullanılmasıyla dikkat arttırılmaktadır. “Ne olmuştur sonunda? Daha ne olabilir? Selanik'in bir mahallesinden kalkıp İstanbul'da ev sahibi olmaktan, bir üst sınıfa kurulmaktan daha büyük bir armağan düşünülebilir mi?” gibi cümlelerde anlatıcı açıkça ideolojik yönünü karakterlerin bir takım sorgulamaları vasıtasıyla açıklamış olur. İlk iki sorunun cevabı yine bir soru cümlesiyle karşılanmış ancak son cümlede geçen “daha büyük bir armağan” ifadesiyle karakterin görüşü boşa çıkarılmıştır. Böylelikle de öyküde sınıf atlama mücadelesinin önemli olmadığı ironik bir tonla vurgulanmıştır.

Öyküde “tanıklık işlevi” ile “eğiticilik işlevi” birlikte kullanılmaktadır. Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı bir yandan karakterlerin düşüncelerine, duygularına “tanık olurken”, diğer yandan kendi tezini savunarak okuru “eğitmeyi” amaçlar. Ancak eğitme görevi uzun betimlemelerle değil, karakterlerin konumlandırılmasıyla ve iç monolog yoluyla sağlanır.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimine baktığımızda “karma anlatma”dan faydalandığını söyleyebiliriz. Öykü, eş zamanlı, sonradan ve önceden anlatmadan yararlanılarak anlatılır. Karakterleri tanıtırken “sonradan anlatma”dan yararlanan anlatıcı onlardan daha yetkin olduğunu yaptığı yorumlarla göstermiştir. Ayrıca “eş zamanlı anlatma”dan da destek alan anlatıcı, öykünün başında ve sonunda karakterlerin sesleriyle birlikte kendi sesini duyurmuştur. Ancak bu bölümlerde karakterlerin diyaloglarına müdahale etmemiş ya da yorumlamamış, yalnızca o anda neler yaptıklarını aktarmıştır:

“–Evet, **diye sözü bağladı Dede**” (112).

“–Şüphesiz, **dedi Süha Bey kimsenin bir şey söylemediğini görünce**” (113).

“–Okusun bence, **dedi**” (113).

“–Ezilebilir belki, **dedi Süha Bey’in karısı**” (113).

Yukarıda belirtildiği gibi diyalogları anlatıcının yorumladığını görmeyiz. Bu bölüm öykünün son kısmında yer alır. Yani anlatıcı bu zamana kadar Anne, Dede ve Nine hakkında söylediklerinde haklı olduğunu, öykünün sonunda onların kendi dolaysız söylemleri vasıtasıyla göstermiştir.

Öykünün son cümlesi ise “Küçük kız, tırnak yemeyi sürdürüyordu. Ödeşecek vakti çoktu” (113) şeklindedir. Burada artık anlatıcı “eş zamanlı anlatma”yı ve “önceden anlatma”yı birlikte kullanarak Kız’ın o anda ne yaptığına ve gelecekte ne yapacağına değinmiştir. Böylelikle okuru etkileme çabasını üst düzeye çıkararak öyküyü tamamlamıştır.

Anlatıcı bu şekilde kime açıklamalarda bulunmaktadır? Karakter olarak konuştuğu herhangi biri var mıdır? Bu konuda anlatı iletişim tablosunu gözden geçirmek gerekir. Öyküde anlatıcının seslendiği herhangi bir karakter yoktur. Dolayısıyla anlatıcı “ima edilen okur”a yönelik açıklamalarda bulunmaktadır. Bilindiği gibi ima edilen okurlar, anlatı içinde belirli bir zümre hedef alınarak yazıldığı düşüncesiyle ortaya çıkarlar. Aynı zamanda bu okurlar anlatıcı gibi

kurmaca dünyanın içinde yer alırlar. Öyleyse kurmaca dünyanın anlatıcısı yine bir diğer kurmaca figürle iletişime geçmeye çalışır.

Sonuç olarak öyküyü değerlendirdiğimizde, anlatıcı daha çok karakterler üzerinden burjuva eleştirisi yapmış ve evin küçük kızını öyküde sesini duymamamıza rağmen karakterleri karşısına konumlandırarak ön plana çıkarmıştır. Üslup bakımından ironik olan anlatıcı bunu gerek kendi söylemleriyle gerekse karakterler vasıtasıyla gerçekleştirmiştir. Öyküde karakter olarak yer almayan anlatıcı “heterodiegetik”tir, ayrıca anlatı seviyesinde bulunmadığı için “extradiegetik seviyede”dir. Bu tip anlatıcıların kullanılmasıyla anlatıcı ima edilen okurla iletişime geçmeye çalışmıştır. Anlatıcının herkesten çok bilmesiyle odaklanma “sıfır odaklanma” olarak öyküde yer almıştır. Karakterlerin duygularını, sezgilerini, düşüncelerini hatta hangi zaman diliminin kime ait olduğunu, anlatıcı bu konumu ile bilmektedir. Ancak öyküde “iç odaklanma”dan da faydalanılmaktadır. Bu odak vasıtasıyla öyküde konuşanın kim olduğunun tespit edilmesi zorlaşır. Çünkü karakterlerin söylemleri ve anlatıcının kiler iç içe geçmektedir. Öyleyse anlatıcı, odaklanma ve anlatı mesafesi arasında sıkı bir bağ kurulmuştur.

4.1.2. Köpük

Köpük öyküsünde, önceden Manisalı çiftlik kâhyasının kızı olan şimdilerde sınıf değiştirip yolunu şaşırان başkahraman Bedia’nın yaklaşık yarım saatlik zaman dilimi anlatılır. Saat beşle beş buçuk arasında geçen zaman diliminde Bedia’nın geçmişine geri dönüşler vasıtasıyla tanık oluruz. Bedia evlilik yıl dönümünü kutlamak için hazırlanmakta ve bir yandan da evdeki hizmetçiyle, Zeynep’le, konuşmaktadır. Bu konuşmalarla bir yabancının, Tanrı misafirinin, evde konuk olduğunu öğreniriz ki bu misafir Bedia’yı tedirgin etmiştir. Misafirle Bedia arasında gerçekleşecek hesaplaşma ile öykü sona ermektedir. Bu bağlamda öyküdeki temel izlek de “ödeşme”dir.

Öyküde anlatıcı Önsöz’de olduğu gibi “heterodiegetik”tir ve “extradiegetik” seviyede konumlanmaktadır: anlatıcı öyküde karakter olarak yer almaz ve öykü dünyasının içinde bulunmaz. “Öyküde konuşan kim?” sorusunu sordüğümüzda anlatıcı ve karakteri ayırt etmede zorlanmayız:

“–Zeynep, **diye seslendi**” (114).

“Anlamını kendinin de çözemediği o kahkahalardan birini attı” (116).

“–Öfff! **dedi Bedia, kuştüyü yuvasından sıyrıldı, ayağa kalktı**” (117).

“Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü” (118).

Cümlelerde görüldüğü gibi anlatıcı öykü dünyasının içinde karakter olarak yer almaz aynı zamanda dış seviyeden öyküsünü anlatır. Dolayısıyla kendi varlığını açık etmektedir.

Murat Gülsoy, *Büyübozumu ve Yaratıcı Yazarlık* kitabında Tomris Uyar’ın bu öyküsüne yer vermiş, öyküde kullanılan bakış açısını “sınırlı üçüncü tekil şahıs bakış açısı” olarak nitelendirmiştir (Gülsoy, 2017: 126). Genette’in tasnifinde bu odaklanma çeşidi heterodiegetik anlatıcının içeriden odaklandığı duruma karşılık gelmektedir. Ancak söyleyebiliriz ki öyküde yalnızca bu odaklanma çeşidi kullanılmaz. İç odaklanmanın yanında dış odaklanmaya da yer verilmektedir. Bu sayede öyküde bir mekik hareketi yapılarak anlatıcının ve karakterin görüş açısı birbirine karışmaktadır.

Öykünün sonuna doğru aynı paragraf içinde hem “sıfır” hem de “iç odaklanma”nın birlikte kullanıldığı görülmektedir. Anlatıcı bu bölümde bir yandan Bedia’nın duygu ve düşüncelerine tanık olurken, diğer yandan sıfır odaklanma ile o anda ne/ler yaptığının haberini verir: “‘Kim olursa olsun, Macit’e söylemeliyim,’ diye düşündü Bedia soyunurken. Banyoda uzun saçlarını naylon başlığın içine özenle yerleştirdi. Bu sessizliği öyle severdi ki. Elma çiçeği kokan bir toz attı banyoya, su köpürdü. Uzakta bir kapı kapandı; Zeynep çıktı. Saat beş buçuğu vurdu” (117-118).

Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının sıfır odaklanma aracılığıyla yetkileri genişleyerek karakterleri tanıtmaktadır. Bedia böyle karakterlerden birisidir. Ancak anlatıcının Bedia’ya karşı tavrı olumlu değildir. “Hâlâ alımlı olan Manisalı çiftlik kâhyasının kızı olan Bedia” (117), sınıf atlayarak zengin olmuştur: “Artık ince çorap giyiyor, kalın donunu fırlatıp attı. Lastik eldivenlerle toz almayı öğrendi, koku markalarını, gözaltı kırışıklıklarını giderici özel kremleri, erkeklerin sevdiği kısa siyah gecelikleri” (117). Tüm bu sayılanlar anlatıcının gözünde eleştiri konusudur. *ADAM Öykü*’nün birinci sayısında “Köpük” başlıklı yazısında Selim İleri, “[ö]zneyi entellektüel anlamda besleyebilecek hiçbir şey”in olmadığından ve “Bedia’nın

yaşamasi[nın] süslü boşunaliğa açıl[dığından]” (İleri, 1995: 72) bahseder ki bu ifadelerden yola çıkarak aslında anlatıcının Bedia’yı karşısına aldığını söyleyebiliriz.

Bedia dışında anlatıcı Zeynep’ten uzunca bahsetmez. Sivaslı ve teni başak renkli olan Zeynep (115), “-he ya” (116) gibi konuşma cümleleriyle Sivaslı şivesini korumaktadır. Ancak Zeynep aynı zamanda “hep ‘peki’ demenin anlamsız güleçliğini yüzünde tutmaya çalış[ır]” (117). Dolayısıyla anlatıcı Zeynep’e karşı genelde yansız kalsa da cümle aralarında onu eleştirmektedir. Aslında Zeynep, anlatıcının mekân betimlemesini sağlama amacıyla yan figür olarak öyküde yer alır. Öyküye dönüp baktığımızda Zeynep’in temizlediği eşyalarla öyküdeki gerilim artırılmaktadır: “Zeynep, **kapının yanındaki duvara asılı duran tüfeklerin tozunu alıyordu**” (vurgu bana ait, 114), “Zeynep, bir yandan geyik başlarının, doldurulmuş kuşların, **kapının yanındaki duvara asılı tüfeklerin tozunu alıyor**, bir yandan da sızlanıyordu” (vurgu bana ait, 116). Bundan dolayı anlatıcı gerilimi yükseltmek için Zeynep’i araç olarak kullanmaktadır.

Anlatıcı her zaman karakterleri doğrudan tanıtmaz, Önsöz öyküsünde olduğu gibi karakterler vasıtasıyla bir diğer karakter anlatılır. Öyküde Macit’in konumu bu şekildedir, tanıtımı Bedia üzerinden gerçekleşir. Macit evlendiğinde karısına “deliler gibi tutkun” ancak “şimdi alışmış, durmuş oturmuş”tur (117). Konuklarla bir araya geldiklerinde Bedia’dan “[k]arım halkın içinden gelme bir kadındır. Bakın, tarhana çorbasını hâlâ kendi pişirir, kimselere bırakmaz” (115) şeklinde bahseder. Macit için karısının “tarhana çorbası pişirmesi” övgü kaynağıdır, sınıf atlamasına rağmen geçmişini unutmayan bir karısı vardır. Her ne kadar bunları Bedia düşünse de aslında okuru bilgilendiren bir anlatıcı söz konusudur.

Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının öyküdeki asıl işlevi anlatmadır ve daha çok mekân betimlemelerini öne çıkarmak amacıyla bu işlevi kullanır. Öykünün girişinde anlatıcının bu konumuyla öyküyü anlattığına tanık oluruz: “Saatin sesi, duvarlara asılmış geyik başlarını, doldurulmuş kuşları, yırtıkları özellikle onarılmamış antika koltuk yüzlerini, gümüşleri ve kristal aynaları bir dokunuşta geçerek Bedia’nın oturduğu küçük bölmeye vardı son hızla” (114). Cümlede değinilen detayların hepsi aslında Bedia’yı ve onun yaşantısını işaret etmektedir. Bunlar dışında anlatıcının her şeyi bilen konumuyla yani sıfır odaklanma vasıtasıyla öyküye müdahalesi söz konusu değildir.

Birden fazla söylem çeşidinin kullanıldığı öyküde aynı cümle içerisinde hem anlatıcıya hem de karakterin düşüncelerine rastlanır. Öykünün başında yer alan şu cümleler söylem çeşitliliğine örnek gösterilebilir:

“Öff, saat de beş oldu,” dedi Bedia. “Hazırlanmalı yavaş yavaş.” Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğinin içinde gezdirdi: kurumuş. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... Kocaman saç saracaklarında kaskatı bir ışıltıyla duran saçlarını elledi: kurumuş. Zeynep’e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. “Hazırlanmak”; bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın- birbirlerini usulca tamamlayan ışıltılı dilimleri: yeşil farlar, simli çoraplar, kül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rugan pabuçlar, öğleden sonraların parlak iskambil kâğıtları; arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. Öff! (Vurgular bana ait, 114)

Bu cümlelerde konuşanın kim olduğunu tespit etmeye çalışalım:

- I. “Öff, saat de beş oldu,” dedi Bedia. -- (Anlatıcı açık şekilde Bedia’nın konuşmasını aktarır)
- II. “Hazırlanmalı yavaş yavaş.” -- (Bedia’nın monoloğu, sesli konuşması)
- III. Sonra küçük, sedef boyalı tırnaklarını kadife terliğinin içinde gezdirdi: kurumuş. – (İki noktaya kadar olan kısım extradiegetik anlatıcı, iki noktadan sonrası Bedia tarafından anlatılır. Ancak burada iki durum söz konusudur: “kurumuş” ifadesi iç monolog mudur yoksa sesli konuşma mı? Önceki cümleden yola çıkarsak, bu söylemin ikinci cümledeki gibi tırnak içine alınmadığını görürüz, dolayısıyla Bedia’nın iç monoloğu olarak okunabilir. Ancak yazarın noktalama işaretlerinden tasarruf etme ihtimalini göz önünde bulundurduğumuzda, bu söylemin sesli konuşmaya ait olduğunu ancak tırnak işareti kullanılmadan ifade edildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu cümlede çoklu okuma yapılırsa da ilk ihtimalin kuvvetli olduğunu söyleyebiliriz)

- IV. Öff, kalorifer yanmıyor yine! Saat beş oldu. Giyinme, boyanma derken... --
(2. cümleden farklı olarak bu cümlede de tırnak işaretleri kullanılmaz: sesli monolog değildir. 3. cümledeki yapıya benzer: iç monologdur)
- V. Kocaman saç saracaklarında kaskatı bir ısıltıyla duran saçlarını elledi: kurumuş. – (3. cümleyle benzer yapıda)
- VI. Zeynep’e seslenmeli; banyoyu doldursun. Yavaş yavaş hazırlanmalı. – (4. cümleyle benzer yapıda)
- VII. “Hazırlanmak”; bir erkeğe, bir duruma, bir geceye hazırlanmak demek olan günlerinin (bir yekpare elmasın –bir yılın- birbirlerini usulca tamamlayan ısıltılı dilimleri: yeşil farlar, simli çoraplar, kül kurusu ruj kalemleri, sedefli tırnak cilaları, yüz temizleme sütleri, elma kokan köpüklü sabunlar, siyah rugan pabuçlar, öğleden sonraların parlak iskambil kâğıtları; arada göz atılan aynalı pudriyerler; gece kulüplerine, sabah kırlarına en uygun bakışlar; kıyılarda dalıp dalıp gitmeler, yeni çıkan şarkılar) herhangi biriydi bugün, yine de takvimde kırmızı ruj kalemiyle belirtilmişti. – (Anlatıcı kendi düşüncelerini aktarır)
- VIII. Öff! – (Tırnak içine alınmadığı için Bedia’nın iç monoloğu)

Parantezler içinde belirttiğimiz gibi öykünün başındaki bu paragrafta inişli çıkışlı olarak anlatıcının ve Bedia’nın ayrı ayrı söylemlerine rastladığımız gibi aynı cümlede hem anlatıcının hem de karakterin düşüncesinin bir arada verildiğini görürüz. Ayrıca paragrafta Bedia’nın söylemlerinin dolaylı tarzda yer değiştirilmiş anlatıyla (iç ve dış monolog şeklinde) karşımıza çıktığına tanık oluruz. Söylemlerin çeşitliliğiyle sağlanan birbirinden farklı cümle yapılarıyla öykü zenginleştirilmiş ve öykünün çoklu okunmasına olanak sağlanmıştır. Böylelikle anlatıcının mesafesi kimi yerlerde en aza indirilmiştir.

İç ve dış monolog dışında öyküde “dolaylı söylem” vasıtasıyla Bedia ve Zeynep’in diyaloglarına yer verilerek anlatıcının izi silinmeye çalışılır. Bedia ve Zeynep arasında gerçekleşen diyalogdan eve bir Tanrı misafirinin geldiğinin haberini alırız. Bu misafirin gelişinden hoşnut olmayan Bedia, Zeynep’ten misafirin kim olduğu hakkında bilgiler elde etmeye çalışır. Böylelikle önceden anlatmadan

faydalanılarak öyküdeki gerilim yükseltilir ve okur bu misafirin gelip gelmeyeceğini beklemeye başlar. Nitekim öykünün sonunda bu misafirin geldiği anlatılır.

Aslında öyküde bu konu dikkat çekicidir. Postmodernizm ile birlikte anlatı oyun hâline gelmiş ve anlatılanlar oyunun bir parçası olarak görülmüştür. Bu bağlamda Booth'un güvenilirmez olarak nitelendirdiği, Çıraklı'nın "yalancı ve manipülasyoncu" olarak bahsettiği anlatıcı da öyküde yerini almıştır.²⁶ Anlatıcı eğer yalancıysa ve burada anlatılanlar aslında yaşanmadıysa? Murat Gülsoy kitabında, Bedia'nın Tanrı misafiriyle hiç karşılaşmamış olma ihtimali üzerinde durur. Bedia'nın böyle bir sonu hak edip etmediği üzerine akıl yürüten Gülsoy, onun bu şekilde cezalandırılmasını doğru bulmaz:

O adam Bedia'yı neden öldürsün ki... Kahkahası yüzünden mi? Saçma... O halde? Sınıf atlayarak geçmişinden kopması? Bu da çok yeterli değil, çünkü sınıf atlamak için etkin olarak uğraşan Bedia'nın kocası; kendisi sadece zenginliğin nimetlerinden yararlanıyor. Eğer geçmişini unutarak sınıf atlamanın cezası ölümse bu cezayı önce Macit'in çekmesi gerekiyor. O zaman öykünün finalini tekrar okuruz. (2017: 137)

Cinayeti aslında görmediğimizi bunun yalnızca "parıltı" kelimesiyle sezdirildiğini belirten Gülsoy, aslında Bedia'nın köpüklü banyonun rehavetine dalıp uyumaya başladığı sırada Tanrı misafirine yönelik bir kâbus görme ihtimalinin kuvvetli olduğunu, öykünün başlığıyla ilişkilendirerek okur: "Öykünün adı da ayrı bir anlam kazanıyor bu yorumumuzla. Sadece sabun köpüğü gibi bir hayatı işaret etmiyor ama aynı zamanda köpük banyosu sırasında yaşanan ana bir gönderme yapıyor" (138).

Öyleyse Bedia'nın uykuya dalmasının ardından anlatılanlar meta seviyede yer almaktadır. Öykü seviyesinde bulunan karakterler aynı zamanda meta seviyesinde karşımıza çıkarak bir yanılsama oluşturmaktadır. Bu sebeple anlatıda metalepsis gerçekleşmektedir. Burada metalepsis kavramını hatırlamak gerekirse, metalepsis gerçek ile kurmaca arasındaki çizginin kasıtlı olarak belirsizleştirmesi için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği bir süreçtir. "Gülünç bir durum" ya da "gerçek dışı bir tuhaflık etkisi" yaratmak için kullanılmaktadır (Genette, 2011: 255). Burada ikinci durum söz konusudur. Olaylar gerçekmiş gibi anlatılarak okur öykü dünyasına çekilmektedir. Ancak düzeyler arası geçiş anlatıcı tarafından değil karakterlerle sağlanmaktadır. Öykü düzeyinde bulunan karakterler aynı zamanda

²⁶ Bu tezde ima edilen yazar ve anlatıcı ayırımına bakılabilir.

meta düzeyde yer aldığı için bir yanılsama oluşturmaktadır. Bundan dolayı son bölümde anlatılanlar kurmaca gerçeklik içerisinde yer alır.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimi öyküde dikkat çeken konulardan bir diğeridir. “Saat beşti” (114), “-Saat kaçmış?” (116), “Saate baktı: beşi yirmi geçiyordu” (116), “Saat beş buçuk olacak birazdan” (117), “Saat beş buçuğu vurdu” (118) gibi ifadelerle anlatıcı, zaman kavramını öne çıkarmıştır. Bu zamanla birlikte görsel imajların da kullanılmasıyla öyküdeki gerilim ve gerçeklik arttırılmıştır. “Karma anlatma” biçiminin kullanıldığı öyküde bir yandan anda kalınarak Bedia ve Zeynep’in konuşmaları aktarılmış, bu konuşmalarla geçmişten haber verilerek okur bilgilendirilmiştir. Aynı zamanda misafirin eve tekrar uğrayacağı öğrenilerek gelecek “önceden anlatılmış” ve gerginlik arttırılmıştır.

“‘Köpük’, hikâye sanatının süslü giysilerini kuşandıktan sonra hepsini fırlatıp atmış, gerçek bir başyapıttır” (1995: 76) diyen İleri ile “[k]urmaca bir kez daha Tomris Uyar’ın kaleminde farklı gerçeklik boyutları yaratan bir sanata dönüşüyor” (2017: 138) diyen Gülsoy’un övgülerini buraya ekleyerek Köpük öyküsünün hem kurmaca anlatılar ve hem de Tomris Uyar’ın öyküleri içinde ayrı bir yerinin olduğunu belirtiyoruz.

4.1.3. Çiçeklerle

Ödeşme izleğinden yola çıkarak öyküde anlatılana değinirsek, başkahraman Barba’nın değerlerin ve çevrenin değişimine direniş gösteremediğinden dolayı kendisiyle hesaplaştığını/ödeştğini söyleyebiliriz. Kosta ve Niko isimli iki oğlu olan Barba, onlar tarafından terkedilmiş “[b]abasının marangozhanesinden bozma [...] aşçı dükkânı” (121) da, çocukları tarafından oğlu gibi sevdiği Nihat’a satılmıştır ki Barba da bu andan sonra çalışmayı bırakarak kendi kabuğuna çekilmiştir.

Öyküde anlatıcı “heterodiegetik”tir: Karakter olarak anlatıda izine rastlanmaz. Yalnız bu öyküde diğer öykülere nazaran diyaloglar ve iç monologlar fazladır. *Yankısı* ve *dirisi* bölümleri haricinde diyaloglara yer verilmektedir. Dolayısıyla “extradiegetik seviyede”ki dış anlatıcının otoritesi bu tekniklerle sınırlandırılmıştır. Ayrıca imlâ bakımından da öyküde değişikliğe gidilmiş iç monoloğun olduğu yerlerde italik yazı tipi kullanılmıştır. Böylelikle anlatıcı ve

karakterin birbirinden farklı söylemleri daha kolay tespit edilmiştir. Ancak burada söylediklerimiz öykü ile ilgili genel değerlendirmelerdir.

Önsöz ve Köpük'ten farklı olarak öykü, “*öğlesi*”, “*bakışı*”, “*sesi*”, “*yankısı*”, “*düşü*”, “*kendisi*” ve “*dirisi*” şeklinde yedi bölümden oluşmaktadır. Böyle bir yöntemin kullanılmasıyla okurun aktif katılımı beklenmektedir. Kurguyu ve anlatıcının değişimini takip edemeyen gerçek okur öykünün sonunda neler olup bittiğini anlamakta ve yorumlamakta güçlük çekecektir. Bölümleri hem kendi içinde hem de öykünün bütünlüğünü sağlayacak şekilde okuyabiliriz.

Barba'nın elinde tuttuğu fotoğrafın “işlevsel” olarak kullanıldığı *öğlesi* bölümünde, fotoğraf üzerinden geri dönüşler yapılarak bir yandan Barba'nın çocuklarıyla ilişkisine diğer yandan Barba'nın kendi yalnızlığının ve yaşlılığının getirdiği aksiliğe tanık oluruz. Barba “verem” olan oğlu Kosta'nın hastalığını, kendi “bel tutulması”, “diz ağrısı” ve “ihtiyarlığı” ile kıyaslamakta bu suretle Çolak'ın “yazık genç adam” nidasına karşı çıkararak asıl acınası olanın kendisi olduğunu ifade etmektedir (119-120). Bu konuşmanın hemen öncesinde (119) ve sonrasında (120) extradiegetik anlatıcının sesini duyarız.

Anlatıcı bu bölümlerde Barba'nın zihnine girerek neler düşündüğünü bilir ve görsel imajlardan faydalananarak öyküyü anlatır. “Gaz lekesi” ve Barba arasında ilişki kuran anlatıcı, Barba'nın kendisini “kapalı ve bencil” olarak düşünmesini sağlamıştır. Yine detaylarda verilen “kuru ekmekle” Barba'nın acınası hâli resmedilmiştir. Bu görüntüyle Barba kendisini “köpek”, “kedi” ve “süt çocukları”na denk tutmaktadır: “Barba, kendi dünyasının bu **gaz lekesi gibi kapalı ve bencil** olduğunu **düşündü**. Elindeki **kuru ekmek dilimine** baktı. Köpeklerle, **kedilere, süt çocuklarına, ihtiyarlara** kuru ekmek verirler ki boğazlarında kalmasın. Ama kendileri hep tazesini yerler” (120). İlk cümlede açıkça kendini belli edip Barba'nın düşüncelerini bilen anlatıcı, ikinci cümlede geriye çekilmiştir. İkinci cümlede konuşanın kim olduğu, Barba mı yoksa anlatıcı mı, belli değildir.

Öğlesi bölümünde anlatıcının sesinin Barba'nın sesine yaklaştığı başka bir yer daha vardır. Söz gelimi şu cümlelerde anlatıcı, Barba'nın söylemlerine gizlenmekte ve neredeyse onun düşünceleriyle örtüşmektedir: “Takma dişlerini yerine yerleştiriyordu. Bu diş takılalı on yıl var. On yılda ne oldu ki ağzına uymuyor; gevşemiş, engelliyor konuşmasını, ansızın fırlıyor. Yeni bir takma diş

eskitebileceğini –azıcık eskitebileceğini- bilse yaptırarak, ama yaş seksen, değmez artık” (119). Bu cümleler kime aittir, anlatıcıya mı Barba’ya mı? Burada anlatıcı ve Barba’nın sesi iç içedir. “Bu diş takılılı on yıl var” ve “ama yaş seksen, değmez artık.” cümlelerini anlatıcı Barba’nın sesiyle anlatmaktadır.

Aynı şekilde Çolak’ın söylemlerinin anlatıcının söylemlerine karıştığı durumlar da söz konusudur: “İki gözlü bir ocak ama yetiyor. Kaç müşteri var ki? Bazı kere akşama da artıyor yemeklerden. Salata, peynir falan ekliyor Çolak. Şehirden apansız çıkıp gelebilecekler için; eski müşteriler, Nihat’ın arkadaşları. Bir de komşu inşaattan paydos eden işçiler” (120). Dördüncü cümlelerin açıkça anlatıcıya ait olduğu belli olsa da diğer cümleleri kimin söylediği net değildir.

Öyleyse yukarıdaki gibi anlatıcının sesinin karakterlerin söylemlerine karıştığı ve bütünleştiği durumlar söz konusudur. Böyle bir söylem tipinin yani serbest dolaylı anlatımın kullanılması ile anlatıcının kimliğini tespit etmek zorlaşır. *Şeffaf Zihinler* isimli kitabında Dorrit Cohn (2008), bu konuya dikkat çeker: “Hem dili şüpheli bir şekilde karakterin zihnine atfetmesi hem de anlatıcının diliyle karakterin dilini kaynaştırması ona bir muğlaklık yükler” (120). Cohn’un da belirttiği üzere öyküde konuşan kim olduğunun belirsizleşmesi ve hem anlatıcının hem de karakterin söylem tiplerinin ortak hâle gelmesi serbest dolaylı anlatım vasıtasıyla gerçekleşir. Bu muğlaklık aynı zamanda sıfır odaklanma ve iç odaklanmanın birlikte kullanılmasından kaynaklanır. Odaklanmanın aynı cümlede hem karaktere hem de anlatıcıya geçmesi sonucu anlatıcı ve karakter arasındaki açıklık kapanır.

Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının sıfır odaklanma vasıtasıyla öyküyü anlattığı yerlerde müdahaleci olmadığını görmekteyiz. Bu anlatıcı karakterlerin o anda neler yaptığını yansız şekilde bize haber bildirmektedir:

Kapının önünde sebze, arabasını kaldırıma çekmiş, bira içiyor. Şişeyi dikmek için başını her kaldırdığında, Mayıs güneşi ter lekeleriyle yerleşiyor gömleğine. Hafif bir esinti, gömleği terli bedenine yapıştırıyor. Yarım ekmeği yarmış ortasından, peyniri araya koymuş, bira şişesini dükkânın penceresine dayamış. Bir de iri domates seçti arabadan. Yiyor. Öğle bastırdı. Asfalt civışıyor atın nalları altında. (120)

Cümlelerde görüldüğü gibi anlatıcı karakterlerin o anda neler yaptığını dışarıdan bakarak anlatır ve müdahaleyi olabildiğince en aza indirger. Böylelikle de aslında öyküdeki gerçeklik izlenimi arttırılmış olur. Dikkat edilirse anlatıcının zamanı

kullanma şekli olarak eş zamanlı anlatmadan faydalandığı görülür. Bu tip anlatma vasıtasıyla gelecek bilgisi okura verilmez, yalnızca o anda olup biten aktarılır.

İkinci bölüm olan *bakışında* “yarım saatlik yemek paydosunda” Barba, Çolak ve Kâzım ustanın konuşmalarına tanık oluruz. Dolayısıyla bu bölümün şekillenmesinde diyalogların büyük etkisi vardır. Dolaysız söylemin kullanıldığı bu bölümde anlatıcının karakterle olan mesafesi en aza iner, yalnızca söylenenleri aktarma görevi üstlenir. Onun dışında öyküye müdahale etmemektedir.

Diyalog bölümleri haricinde anlatıcının sıfır odaklanma vasıtasıyla karakterin düşüncelerine ve sezgilerine hâkim olduğunu görmekteyiz: “Barba on yıldır herşeyi görerek, **yok yok öyle değil**; gördükten sonra **düşündüğünü sezdi**. On yıldır, çok gerekli kalkmalar dışında –içeriye, komşu bakkala, arasıra parkta oturmaya – hep çakılı durduğu şu hasır iskemleyi bile ancak gördükten sonra **kavırıyordu**” (vurgular bana ait, 121). Dolayısıyla bu bölümlerde anlatıcının karakterin düşüncelerini düzelttiğini ve onlar hakkında değerlendirme olmasa da her şeyi bilme yetkisini elinde bulundurduğunu söyleyebiliriz.

Görenin ve anlatanın anlatıcının kendisi olduğu bir başka bölüm, öykünün hemen girişindedir. Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı sıfır odaklanma vasıtasıyla öyküde bir dekor sunmakta ve karakterlerin bu dekor üzerinden yorum yapmasını sağlamaktadır. Bölümün girişinde genç bir delikanlının güzel bir kadına leylak salkımını uzattığını görürüz. Bu dekoru sunarak anlatıcı, bölümün şekillenmesini “leylak” üzerinden sağlamıştır. Çolak, kapalı kaldığı aşçı dükkânında “leylak rengi bir ışıkla” ileride bu günü hatırlayacaktır. Barba ise geçmişe giderek artık karısına leylak uzatamadığı için yaşlılığını anımsayacaktır. Kâzım usta ise bu sahneyi sonradan görecek ve konuşma esnasında Barba’nın bir zamanlar çapkın olduğuna dair yorumda bulunacaktır.

Bu bölümde geriye dönüş unsuru olarak Barba’nın oturduğu “hasır iskemle” kullanılmış ve böylelikle geçmiş, Barba’nın düşüncelerinde anıştırılmıştır. Dolayısıyla okur da bu düşüncelere tanık edilmiştir. Etrafındaki değişikliklere yabancı kalan Barba, geçmişiyile bağını bu hasır iskemle üzerinden sağlamaktadır:

İskemlesiz düşünemezdi kendini. Babasının marangozhanesinden bozma bu aşçı dükkânında, bu mahallede, bu dünyada bir tek iskemlesi kalmıştı yaşadığını (bir zamanlar) kanıtlayan; oturduğu günlerin izlerini ekmek kırıntılarını, tütün tanelerini, sürtünmekten eskiyen pantolonların havlarını), babasının yonttuğu yaş tahtanın

kokusunu, sonraları karısının öğleüstü uğrayışlarını: “Hadi vre Barba, yemek hazır,” (Rumca), bütün o günleri o sesleri hasırında barındıran. Artık ne karısı ne leylak salkımları. (122)

Burada anlatıcı sonradan anlatmadan faydalananarak öyküyü anlatır. Dükkânın bir zamanlar el değiştirdiğinin haberi, üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra verilmektedir.

İkinci bölüme genel olarak baktığımızda anlatıcının karakterleri tanıtmaya devam ettiğini görürüz. Barba'nın yaşlılığının ve yalnızlığının duyumsatıldığı bölümde geriye dönüşler yapılarak çevresiyle olan ilişkisine değinilmiştir. Daha çok diyalog yoluyla gelecekte haber verilmekte yani “önceden anlatma”dan faydalanılmaktadır. Böylelikle merak arttırılarak öyküde Nihat'la karşılaşp karşılaşmayacağı beklenmektedir.

Sesi bölümünün genel çerçevesini bir önceki bölümde olduğu gibi diyaloglar oluşturur. Diyalogların kullanımı ile bu bölümde Barba ile sebze/motorcu çocuk arasında geçen konuşmalar aracılığıyla Nihat hakkında geniş bilgiler verilir. Aynı zamanda diyaloglar vasıtasıyla öyküdeki parçaların tamamlanması sağlanır. Bölümde genel olarak değişen değerler karşısında çaresiz kalan Barba'nın durumu anlatılır. Eski ve yeni çatışmasında eskiye tarafgir olan Barba ve Barba'nın düşünceleri üzerinden anlatıcı son kale olarak Nihat'ı görmektedir. Barba'nın sebze çocukla konuştuğu sırada Nihat'ın sesini tekrar duymasıyla bölümün adına gönderme yapılmaktadır.

Dış seviyedeki anlatıcı bölümün girişinde Barba'nın ne yaptığını haber verdikten sonra geriye çekilir: “Park sırasına oturduğunda, soluk soluğaydı, yorgunluktan, sevinçten. Kendi kendine, kimselere göstermeden sevinebilmek için gelmişti parka. Nihat çıkıyor. Geliyor işte! Sonunda. Belinde bıçağı, elinde tahta bavul. Barba, Nihat'ın geleceği yöne doğru gülümsedi” (124). Burada anlatıcı her şeyi bilen konumuyla “kimselere görmeden sevinebilmek için” gibi bir yorumda bulunma hakkını elinde taşır. Aynı zamanda 3, 4, 5 ve 6. cümlelerle de karakterin düşüncelerine hâkim olduğu anlaşılır. Bunun dışında bir başka yerde sebze çocuk hakkında yorum değilse de sıfat ve zarf yoluyla ondan övgüyle bahsettiği görülmektedir: “Eğildi, **delikanlı** kollarıyla **kuş gibi** uçurdu sandığı. Sandık onun **hünerli, çalışarak gelişmiş güzel** ellerinde **öyle ufak, öyle uysal** duruyordu ki”

(vurgular bana ait, 125). Dolayısıyla anlatıcının otoriter tavrı kısmen de olsa bölümde görülmektedir. Ancak bölümde ağırlıklı olarak gören ve anlatan Barba'nın kendisidir. Odak heterodiegetik anlatıcıdan karakterin zihnine geçmiş ve dış dünya onun tarafından anlatılmıştır: “Eskiden ihtiyarların çay içtiği, gazete okuduğu, kadınların yün ördüğü, çocukların oynadığı sağlıklı çay bahçeleri nasıl oldu da karşı koymadan, usul usul boyun eğdiler? Lokantaların hepsi boş, hepsi pahalı, hepsi birörnek. Garsonlar, tabkaları-çatalları, çiçekleriyle tepeden tırnağa hazır masaların çevresinde dörder beşer bekliyorlar.” (124). Aynı zamanda karakterin iç diyaloguna da bölümde yer verilmektedir: “(Nihat vermeyecek dükkânı, vermez. Nihat yiğit çocuktur, mümkün değil. Son direnç, son barınak orası. Vermez.)” (124). Bundan dolayı dış seviyedeki anlatıcı bu bölümde doğrudan anlatan konumda değildir.

Yankısı bölümünde ise dükkânın nasıl el değiştirdiği anlatılır. Çocuklarının marangoz dükkânını para uğruna Nihat'a sattığını öğrendiğimiz bölümde, Nihat'ın sesi Barba'nın kulaklarında tekrar *yankılanmaktadır*. Barba'nın ne düşündüğünü bilen anlatıcı onun “bir gül gibi el değiştirdiği”nden (127) bahseder. Dükkânın satılmasının ardından Barba, gül gibi el değiştirmiş yani orta yaşlılıktan yaşlılığa geçmiş, bir daha da ekmeğini kazanamamıştır. Konum bakımında anlatıcı dış seviyede olsa da olaylar hakkında yorum yapmaz. Bundan sonraki *düşü*, *kendisi* ve *dirisi* bölümleri kurmaca-gerçekliğin sorgulanması bakımından dikkat çekicidir. Anlatılanların gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğu konusunda bir takım tereddütler vardır ki bundan dolayı öykünün son bölümleri çoklu okunmaya müsaittir.

Esmâ Kadızade, *Tomris Uyar'ın Öykücülüğü* başlıklı doktora tezinde Barba'nın sonunu intiharla ilişkilendirir (Kadızade, 2011: 157). “Nihat, hapisten çıktığında, Barba'nın dirisiyle değil, ölüsüyle karşılaşacaktır. Burada başlığın diri olmasının çözümlemesi ise, Barba'nın aslında diri iken ölü gibi hissettiğidir. Artık ölüm, onun için diri kalmaya işarettir” (Kadızade, 2011: 160) şeklinde son bölümü yorumlamaktadır. Biz ise aslında öyküde bir intiharın gerçekleşmediğini anlatıcının kurmaca olanaklarını kullanarak böyle bir son hazırladığını belirterek anlatıbilimsel bir okuma denemesinde bulunacağız.

Düşü, *kendisi* ve *öğlesi* arasında zaman belirsizleşerek bu başlıkların tam olarak neye karşılık geldiği önce bilinemez. Ancak dikkatli bir okuma neticesinde, zamanı takip ettiğimizde kronolojinin bozulmadığını görürüz: *düşü* bölümünde

Barba öğle vakti parktaki bir bankta uyuyakalmış ve *dirisi* bölümünde “yapraktan sızan akşam güneşi” ile uyanmıştır. Aradaki zaman dilimlerinde geçen konuşmalar ise Barba’nın düşünde gördüğü şeylere aittir. Bu bağlamda düşünde Barba öldüğünü görmüş, etrafındakilerin onun hakkında -öldükten sonra, mezarda- neler dediğine tanık olmuştur.

kendisi bölümünde ise Barba, yine rüyasında otelin balkonundan atladığını görmüştür ki tam bu nokta onun uykusundan uyandığı âna karşılık gelmektedir: “*Aşağıya bakma dedim. Ağaçlar göz alır, su çeker. Bakma sakın. Eğilme sakın. Sakın... sakın... sakın... sakın... sakın... Uzun bir düşüş...*” (128). Üç nokta ile sakın kelimelerinin art arda verilmesi uyanma anının hemen öncesi olarak okunabilir. Her bir “sakın”da Barba’nın zihni bir parça daha aşağıya düşmekte yani uykudan uyanmaya bir nebze daha yaklaşmaktadır ki uyandığını hemen ardından gelen *dirisi* bölümünden anlarız. Barba yapraktan sızan akşam güneşiyle uyanır ve – muhtemelen- düşünde gördüklerini uygulamaya gider. Bu bölümde anlatı zamanına geri dönüşü “[h]er şeyin, irine kesmiş bir manolya gibi şu Otel’e sunulduğu; insanların, dükkânların ve hayatların içten içe sarardığı, bittiği bu kıyıya inecek Nihat. Çaresi yok. İnecek. Bugün yarın.” (128) cümlelerinden de okuyabiliriz. Demek ki önceki bölümlerde olduğu gibi hâlâ Nihat gelmemiştir ve *düşü* bölümünde Nihat’ın Çolak’la olan diyalogları da tamamen hayal/rüya/düş ürünüdür. Bu bölümün yanıltıcı olmasında zamanın kullanımının etkisi vardır. Olaylar birden “sonradan anlatma”dan “eş zamanlı anlatma”ya geçerek yani zaman geçmişten şimdiye kayarak, anlatılmaya başlanmış ve bir yanılsamaya sebep olmuştur.

Öyleyse düzeyler arasındaki geçiş hızlı şekilde gerçekleşmiş, “tipografik herhangi bir işaret konarak bir katmandan diğerine geçişlere dikkat çekilmediği için bu anlatılar âdeta birbirinin üzerine rastgele yığılmış gibidir” (Yivli, 2015: 93). Anlatıcı, extradiegetik seviyeden hem (intra)diegetik hem de metadiegetik anlatı dünyasına vâkıftır ve olayları dışarıdan anlatmaktadır. Barba ve diğer karakterler ise hem (intra)diegetik seviyede hem de metadiegetik seviyede karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin her iki düzeyde karşımıza çıkmasıyla anlatıda metalepsis gerçekleşmiştir. (İntra)diegetik düzeyde yani öykü seviyesinde Barba Nihat’ın yolunu gözlemektedir. Metadiegetik seviyenin öykü dünyasında ise Nihat gelmiş ve Barba’nın mezarı başında beklemektedir. Bu düzey Barba’nın düşü/rüyası vasıtasıyla

kurulmaktadır. Böylelikle rüyanın muğlaklığından yararlanılarak metalepsise olanak sağlanmaktadır. Köpük öyküsünde olduğu gibi “gerçek ile kurmaca arasındaki çizgi” kasıtlı olarak bu öyküde de belirsizleşir.

Burada anlatıcının güvenilir olup olmadığının sorgulanması gerekir. Anlatıcı son üç bölümdeki konumuyla okuyucuyu kararsızlığı sürüklemektedir. Bunda bölümün parçalı yapısının da etkisi vardır. Her bir bölümde anlatılanı takip etmek ve kimin ne yaptığını tespit ederek, yani parçadan bütüne giderek, öyküyü tamamlamak gerekir. Nitekim iz sürmek son üç bölümde rüyanın yapısına uygun şekilde zorlaşır ve anlatılanların gerçek mi, yani Barba yaşıyor ya da ölmüş müdür, yoksa kurmaca mı, yani anlatılanların hepsi düş ya da rüya mı, olduğu konusunda okuyucu arada bırakılır.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimine baktığımızda geriye dönüşlerin yapıldığı yerlerde “sonradan anlatma”dan faydalanılmaktadır. Olaylar yaşanmış ve üzerinden belirli bir zaman geçmiştir. Karakterlerin geçmişleri de bu bölümlerde anlatılmıştır. “Önceden anlatma” ise Nihat’ın hapisten çıkacağının haberiyle sağlanmıştır. “Eş zamanlı anlatma” karakterlerin diyaloglarının olduğu yerlerdedir. Anlatıcı anda kalarak onların konuşmalarını aktarmakta böylelikle geçmişten ve gelecekte gerçek okuyucuyu haberdar etmektedir. Anlatma zamanlarının değişkenliği öyküde hangi olayın ne zaman yaşandığının izinin sürülmesini zorlaştırarak okuru parçaları tamamlamaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla anlatıcı genellikle heterodiegetik olup sıfır odaklanma ile öyküleri anlatsa da öykünün yapısının parçalanmış olmasıyla dikkat dağınıkta ve nerelerde devreye girdiğinin takibi zorlaşmaktadır.

4.1.4. Güler Yüzlü Bir Komşu

“Güler Yüzlü Bir Komşu” öyküsü genel olarak, daha önceden akrabaları tarafından haksızlığa uğramış ve bunlara ses çıkaramamış Ömer adlı karakterin “ödeşmesi”ni anlatır. Teyze oğlu Erol ve Erol’un eniştesinin yanında –dükânda- çalışan Ömer, onlar tarafından haksızlığa uğradığı için öfkeli. Öyküde ödeşme anının hemen öncesi anlatıldığı için anlatıdaki detaylar bu duyguyla paraleldir.

Erol'un annesini kendi annesi gibi seven Ömer, ondan ima yoluyla izin almış ve Erol'u öldürmek üzere harekete geçmiştir.

Öyküye dâhil olma derecesine baktığımızda anlatıcının “heterodiegetik” olduğunu görürüz. Ayrıca bu anlatıcı öykü düzeyinin dışında olmasıyla “extradiegetik” seviyededir. Daha önceki öykülerde olduğu gibi öykü seviyesinin dışından yaşananları anlatmaktadır. Bununla birlikte odak, “sıfır odaklanma” olarak öyküde yer alır. Bu konumuyla anlatıcı karakterlerin duygu ve düşüncelerine hâkimdir:

“Ömer, çatlağın keskin yerinden gözlerini kaçırıp önündeki sandıklara **baktı.**” (130)

“**Hafif bir sızı** başlamıştı. **Ürktü.** **Bir süredir** sivri birşey gördü mü başlayan **çarpıntıydı** bu.” (131)

“Ömer günlerdir **şakaklarında zonklayan kinin** koca bir çıbanda baş verdiğini, bütün gövdesini zorladığını **duydu.**” (133)

“Mürüvvet teyze çukura **yatmıştı.** Cigarasından çıkan ılık duman halkaları, çiçeklere, çimlere, kuşlara, toprağa karışıyordu.” (134)

“**İçi rahatlamıştı.** Dükkâna baktı. Erol, muhasebe defterini **gözden geçiriyordu.**” (136)

Anlatıcı yukarıdaki cümlelerde olduğu gibi sıfır odaklanma ile karakterlerin duygularına (hafif bir sızı, ürktü, şakaklarında zonklayan kin, içi rahatlamış) tanıktır ve extradiegetik konumuyla o anda neler yaptıklarını (bak-, yat-, gözden geçir-) bilmektedir.

Öyküde temel çatışma Ömer ve Ömer'in teyzesinin oğlu Erol arasında gerçekleşmektedir. Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı daha öykünün girişinde öyküde bir bölünme yaşanacağını bize “kırılmış cam metaforu” ile hissettirir:

Dükkânın camı boydan boya çatlamıştı. Mavi bir çizgi, sağ üst köşeden kopup geliyor, tam ortada, arkadaki dağınıklığı birdenbire özetleyen keskin bir laciverde dönüşüyordu. İnce kıvrımlı, kötü bir gülümseme gibi. Bu alaycı, küçümser mavinin berisinde (Ömer sokaktan bakıyordu çünkü), Koka Kola, Fruko, gazoz şişeleri, çay bardakları, muhasebe defterleri, lotaryadan çıkmış filtreli Amerikan sigaraları, duvarlara dayalı lastikler, kutular duruyordu. Masanın başında Ömer'in teyzeoğlu Erol'la Erol'un eniştesi Sadık Bey birşeyler konuşuyorlar, ama seslerinden dışarıya

yalnızca bir uğultu sızıyordu. İşte bunların üstüne, açıklı koyulu parıltılarla yansıyor du günışığı. Çatlaktan giriyordu. (130)

Bir tarafta Ömer'in, diğer tarafta Erol ve Erol'un eniştesinin bulunmasıyla aralarında yaşanacak kırıma ve fikir ayrılığı haber verilmektedir. "Çatlaktan giren gün ışığı ile" bu ayrılık desteklenmektedir. Ayrıca anlatıcı "Ömer sokaktan bakıyordu çünkü" cümlesinde olduğu gibi karakterlerin konumları hakkında da bilgi vermektedir. Ancak anlatıcı bu çatışmada Ömer'in "tamamen" yanında değildir. Çünkü Ömer hesaplaşmaya girmeden önce silik bir karakterdir, "sokağın malı"dır (131). O "sokaktaki herkes tarafından tanınan, sandık söken, sabahtan akşama kadar koşuşturan, çaycıya gidip gelen, gerektiğinde komşu dükkânlarda badana-boyaya yardım eden, çalışkan, 'güler yüzlü bir komşu'"dur (vurgu bana ait, 131). Ancak o kadardır. Kendi hâlinindedir. Anlatıcının Ömer'den belgisiz zamir kullanarak (bir komşu) bahsetmesi karakterin kişilik özelliğini yansıtmaları bakımından oldukça anlamlıdır. Tepkisizliğe karşı anlatıcı, karakterlerin isimlerini belirsizleştirerek anlatır ve böylelikle onları cezalandırır. Karakterler kendilerine yapılan zulme sessiz kalırlarsa "herhangi" ya da öyküdeki gibi ancak "güler yüzlü bir komşu" olarak kalacaklardır. Dolayısıyla Önsöz öyküsünde olduğu gibi yine modernizm dönemin temel izleklerin olan "kimlik edinme" ile birlikte okunabilir.

Erol'un tanıtımı ise Ömer'de olduğu gibi uzun betimlemelerle verilmemiş, diyaloglarla sağlanmışır. Bundan dolayı anlatıcı da böyle durumlarda kendisini geriye çekmiştir. Bu diyaloglarda Erol'un Ömer üzerindeki yaptırımlarını ve Ömer'in Erol karşısındaki öfkesini izleriz. Sadık Bey ise Ömer ve Erol arasında gerginliği dindiren, orta yolu bulan taraftır:

–Nasılsın bakalım Ömer oğlum? Off bugün de sıcak yani. (Eniştenin sesi gittikçe yaklaştı.)

Ömer, ayırdığı sandık tahtalarını üst üste dizi yordu.

–Yorulmuşsun bak, dedi enişte, hiç durmadın sabahtan beri. Kendini yormasına oğlum; hep diyoruz.

–Yer tutmasınlar şunlar dükkânın önünde, dedi Ömer. (Elinin tersiyle alnında biriken teri sildi.) Hem yorulmuyorum ben.

–Daha sandık da yapacaksın değil mi? Ne boy istedilerdi?

–Bir daha soracağım. Yanlış olmasın.

–Biraz dinlenmezse, yanlış yapacak mutlaka. (Ömer, tahtaları kaldırmak için eğildiğinde Erol’un sivri burunlu keten pabuçlarını gördü. Lekesiz bir pantolon giymişti. Kazağı göz alıcı bir beyazlıktaydı; hiç yıkanmamış daha.) Ne diye böyle didinir, ne ister bilmem. Akşama kadar o dükkân senin, bu dükkân benim. Yok raf çakılacakmış yok bilmem ne [...]

Enişte gerginliği gidermek için girdi araya.

–Çalışkan insanın iş eksik olmaz başından. (132-133)

Cümlelerde görüldüğü gibi anlatıcı “dedi” ifadelerinden başka öyküye müdahale etmemekte ve olayları yansız şekilde öykünün bu bölümünde anlatmaktadır. Ancak hâlâ gören de anlatan da kendisidir. Bu andan sonra Ömer, teyzesi Mürüvvet’ten izin alacak ve Erol’u öldürmeye gidecektir. Ömer, Mürüvvet teyzesine oğlu Erol’a bir zarar gelirse üzülp üzülmeyeceğini sorarak ondan izin almak ister gibidir. Teyzesi ise ona “Belki üzülrüm, ama tez geçer. Adam haklıysa elden ne gelir? Benim üzülmem neye yarar?” diye karşılık verir (136). Kırılma anı bu dakikadan sonra gerçekleşir. Aradaki engelleri kaldıran Ömer ateşin başında ant içerek elinde sustulasıyla Erol’un üzerine yürür (136). Öykünün başında sezdirilen çatışma anı böylelikle yerini çözüm bölümüne bırakır. Aslında ödeşme için harekete geçme söz konusudur.

Öykü, yoğun şekilde “görsel çağrışımlar uyandıran imajlarla” desteklenmiş ve bu imajlar işlevsel olarak “ödeşme” temi içerisinde kullanılmıştır. Daha öykünün başlarında Ömer’in “sivri bir şey” görmesi (131) ve ondan ürkmesi buna örnektir. Bu ürküntü Ömer için hafif bir sızı içerir. Ömer’in hissettiklerini doğrudan aktaran anlatıcı, onunla özdeşim kurmamızı ister. Ardından gelen “biranın köpüğünün kabarıp sönmesi” (131), “sivri burunlu keten pabuçlar” (133), “şakaklarında kocaman bir çıbanın çıkması” (133), “ateşin büyümesi” (134), ve içinde “gök ve deniz arasındaki git gel maviliklerin birikmesi” (134), hepsi, Ömer’in öfkesini ve kininin büyüklüğünü gösteren görsel imajlardır.

Öyküde anlatıcının kullandığı işlev anlatmadır. Anlatma işleviyle anlatıcı özellikle mekân betimlemeleri üzerinden karakterlerin duygu durumlarını anlatmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi öyküde kullanılan görsel ve işitsel imajlarla Ömer’in öfkesi arasında bağlantı kurulmaktadır.

Anlatıcının zamanı nasıl kullandığına baktığımızda, öyküde “karma anlatma”nın ağırlıklı olduğunu görürüz. Önceden anlatmayla birlikte Erol’un başına

gelecekler sezdirilirken, eş zamanlı anlatma ile Ömer'in bir günü anlatılmıştır. Diyaloglarla desteklenen öyküde işçi ve işveren arasındaki çatışma resmedilmiştir. Dolayısıyla anlatıcının öyküde aktif olarak kullandığı işlev tanıklıktır. Eğitim görevi ise açıkça değil karakterler üzerinden yapılmaktadır.

4.1.5. Dön Geri Bak

Dön Geri Bak öyküsü de, Çiçeklerle öyküsü gibi, parçalı yapılarla anlatıldığı için öykünün bütünü okuma eylemi bittikten sonra tamamlanmıştır. Anlatı zamanının Nesrin'in ölmesiyle başladığı öyküde geriye dönüşlerle Nesrin'in neden öldüğü anlatılır. Öykünün başlığı bu anlamda işlevseldir. Hulki Aktunç *kitaplık* dergisinin 130. sayısında öykünün başlığını "Dön Geri Bak ânı" (Aktunç, 2009: 63) olarak aydınlanma ânları ile eşleştirerek okur. Dolayısıyla başlık aracılığıyla hem geriye dönerek öykünün okunmasına yönelik bir komut verilirken diğer yandan bir âna – aydınlanma ânına- gönderme yapılmaktadır.

Toplumsal normlara uymayan Nesrin, ilgisiz kocası Faik'i mahalleden arkadaşı Mustafa'yla aldatarak ödeşmesini gerçekleştirmiştir. Toplum değerlerinin ve evlilik yapısının sorgulandığı öyküde Nesrin, ataerkil değerlere uymayarak intihar eder. Dolayısıyla, aslında her intiharın bir ödeşme olduğunu varsayarsak, diğer hesaplaşmanın toplumla Nesrin arasında gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Öyküde anlatıcı "heterodiegetik"tir. Ancak ilk bölümde heterodiegetik anlatıcının sesine rastlamayız. Olaylar Mustafa'nın ismini bilmediğimiz bir delikanlıyla konuşması üzerinden aktarılır: "Kapıyı çaldım [...] İçeri girdim. Bir sessiz ağlama, hep birlikte bir ağlama sesi geldi kulağıma. Elimde Nesrin'e vereceğim 250 kâğıt, kalakaldım. Uzatamadım." (137). Bunun için ilk bölümü birinci tekil şahısla anlatan Mustafa'dır. Gramerlerin takip edilmesi anlatıcıyı bulma araçlarından yalnızca birisidir. Mustafa'ya bu sebeple, yani birinci şahısla öyküyü anlatmaya başladığı ve öyküde gramer olarak birinci tekil şahıs kullanıldığı için, homodiegetik bir anlatıcıdır diyebilir miyiz? Bilindiği gibi homodiegetik anlatıcılar öyküde baş kahraman değilse bile karakter olarak yer alan anlatıcılardır. Diğer bölümler göz önünde bulundurulduğunda bu olasılığın "azaldığını" görürüz. Çünkü daha sonraki bölümlerde anlatıcı heterodiegetik seviyeye geçmiş yani öyküde

karakter olarak yer almamış ve Mustafa'nın Nesrin'le olan bağına extradiegetik seviyeden anlatmıştır. Genette bu gibi durumları *Anlatının Söylemi* kitabında açıklığa kavuşturmuştur: “[S]anki beklenmedik bir şekilde anlatıcı rolünden vazgeçiyormuş gibi, aniden ‘ben’ken ‘o’ olur, Jean Santeuil’de ise kahraman tersine ‘o’ iken ‘ben’ olur” (Genette, 2011: 269). Genette bu gibi durumların “anlatısal bir pataolji”den ya da “metnin tamamlanmamış olması”ndan kaynaklandığını belirtmektedir (269). Nitekim burada ikinci durum söz konusudur. Mustafa henüz öykünün başında devreye girmiş ve öyküyü anlatmıştır. Bundan sonraki bölümleri onun anlatıp anlatmayacağı belli değildir. Bununla birlikte tezin kuramsal çerçevesini oluştururken öyküde yer alan her birinci şahsın homodiegetik anlatıcıya karşılık gelmeyeceğini, anlatıcıların gramer yapılarından ziyade konumlarından yola çıkarak tespit edilmesi gerektiğini belirtmiştik. Dolayısıyla bu öykü için anlatıcının homodiegetik olduğunu söyleyemeyiz.

Ancak diyebiliriz ki burada odak Mustafa'dadır ve Mustafa olayları anlatmaktadır. İç odaklanmanın bir çeşidi olarak “sabit odaklanmaya” ilk bölümde rastlarız. Anlatıcı da karakter kadar olayları bilmektedir ve olaylar onun gözünden aktarılmaktadır. İç odaklanmanın kullanılması öyküde beklenmedik bir etki bırakır ve birinci tekil şahıs kullanıldığı için okur doğrudan anlatı dünyasının içine çekilir. Aynı zamanda cümleye, sonradan “yakın” olduğunu anladığımız, geçmişle başlanır: “Nesrin öldü.” (137), ki bu da anlatıyı güçlü kılar.

İlk bölümde kısaca Nesrin'e borç para (250 kâğıt) vermek için onun evine giden Mustafa beklemediği bir tabloyla karşılaşır. Nesrin ölmüştür ve ev tanımadık bir sürü insanla dolmuştur. Mustafa bu tanımadığı ve ilk defa karşılaştığı kadınlardan haz etmez, onları “çatık kocakarı” (137), “akbaba” (139) olarak nitelendirir: “Diriyken sahip çıkmadılar kıza, evine adım atmadılar, şimdi sahip çıkartma. Ben bilirim bu esnaf takımını Delikanlı, bunların içinin kurduyumdur ben. Yalnız ölüye sahip çıkar bu akbabalar” (139). Toplum bakışını Nesrin'in ölüsünü görmek istediğinde bile hissedenden Mustafa, evden ayrılır.

İkinci bölümde ise geri dönüş yapılarak Nesrin'in Mustafa'yla olan araba yolculuğu anlatıcı tarafından eş zamanlı anlatmadan faydalanılarak anlatılır. Artık burada anlatan heterodiegetik anlatıcıdır ve extradiegetik seviyeden konuşmaktadır. Anlatıcının sesini betimlemelerde ve karakter tanıtımlarında duyarız: “Nesrin, hiçbir

şeyi umursamaz, utanmaz, haşarı elleriyle önce eteğini sıyırdı, sonra pabuçlarını attı ayağından. Tırnakları renk renk boyalı ayaklarını koltukta topladı” (141), “Güneşin bittiği yerden esen akşam rüzgârında o koca mahalleye, kara duvarlara, yağ kokularına doğru yürüdü. Korunmasız bir... rengârenk birşey gibi. Billurdan sırcadan. Hiç korunmasız” (142). Bu bölümde Nesrin anlatıcı tarafından kimsenin dediğini umursamayan aynı zamanda okumayı seven bir kız olarak resmedilmiştir.

Üçüncü bölümde ise Nesrin ile Faik’in evliliğine geçilir. Anlatıcının ve Nesrin’in söylemleri bölümün girişinde iç içe verilmektedir: “Bir parça alüminyum teli kopardı Nesrin, yarısını alıp pakete koydu. Çaydanlığı parlatmıştı, şimdi sıra büyük tencerede. Aslında porselen temlik almalı bunun üstüne. Alüminyum, tadını bozuyor çayın; sular da kötü. Şu köşeye, bezlerin oraya bir çivi çakmalı ilk iş” (145). Burada anlatıcı ve Nesrin’in söylemlerini birbirinden ayırt edecek herhangi bir noktalama işareti ya da benzeri bir işaret konulmadığı için konuşanın kim olduğunun tespiti zorlaşır. İlk iki cümlede konuşan anlatıcının kendisi iken, sonrakiler Nesrin’in iç monoloğuna aittir. İç içe geçmeler bölüm boyunca değişmektedir ve bazı bölümlerde anlatıcı ve Nesrin’in söylemleri bileşmektedir: “Şimdi pencerenin önündeki koltukta oturuyordur Faik. Bir elinde gazetenin bulmacası, öbüründe tükenmez kalem, arada bir dışarı bakıyordur. Karşılıklı uzun susuşlardan, sırf karşı karşıya konmuş iki koltuk yüzünden arasına göz göze gelmelerden usanmıyor besbelli; gazetesinin koruyucu kalınlığı arkasına gizlenmiş, bulmaca çözüyor” (143). Bu söylemlerin anlatıcıya mı yoksa Nesrin’e mi ait olduğu belli değildir. Nesrin mutfakta çay hazırlarken de bunları düşünüyor olabilir ya da anlatıcı dış seviyeden Nesrin’in Faik’le olan ilişkisini anlatıyor olabilir. Bundan dolayı her ikisinin de söylemlerinin üst üste bindiğini böylelikle de serbest dolaylı anlatımın bu bölüm içinde yer aldığını söyleyebiliriz.

Öykü dışındaki anlatıcının sıfır odaklanma vasıtasıyla Nesrin’in o anda neler yaptığına ve düşündüğüne şahit olduğu gözlemlenir: “Nesrin kocasına çayını uzatıp şekerini koyarken, her eğilip kalkışında elbisesinin açılan yakasını bastırıyordu. Bir süredir sezdiği bu alışkanlığını bir türlü yenememişti. Çay bardağıyla karşı koltuğa otururken de eteğini çekeledi, dizlerini örttü. Çayın buğusu üst dudağını yakınca durdu biraz. Bitkinliğini duydu, bardağı sehpaye dayadı. Göğsü yine sancımaya

başlamıştı” (144). Anlatıcı o anda Nesrin’in hareketlerini eleştirmeden anlatsa da düşündükleri açısından yanlış bir tavır sergilediği görülür.

Dördüncü ve beşinci bölümde ise anlatıcının sesini açıkça duyarız: “Mustafa’nın sesi, Aralık geceleri dükkân camlarında görülen yılbaşı ağacı süsleri gibi, o parlak, saydam, kırmızı toplar gibi renk renk çınlayıp dağıldı. Denizden sert bir rüzgâr esiyordu. Her yan, kış gecelerine özgü bir duruluk, parlaklık, yenilik içindeydi” (145). Bu cümlelerle anlatıcının Faik’ten ziyade Mustafa’nın yanında olduğunu söyleyebiliriz. Beşinci bölümde ise karakterlerin söylemlerine rastlanmaz, anlatıcı açık şekilde Nesrin ile Mustafa’nın sevişmelerini anlatır. Son bölüm ise tek cümle ile bitirilir: “ –Sen istersen yat Faik, dedi. Ben kitap okuyacağım” (147). Burada artık Nesrin’in Faik’le ödeşmesini tamamladığı görülür. Anlatıcının da “dedi” kelimesinden başka konuşmaya müdahale etmediği görülmektedir.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimine baktığımızda “sonradan anlatma”dan ağırlıklı olarak faydalandığı görülmektedir. İlk bölümde olduğu gibi Nesrin’in ölümünün ardından Mustafa, karşısındaki delikanlıya onun ölümünü ve ölümünün ardından evdeki atmosferi anlatır. Sonraki bölümlerde de Nesrin’in ölmeden önceki hayatı anlatılır. Ancak bunlarda eş zamanlı değil sonradan anlatmayla birlikte verilir. Öyküde ağırlıklı olarak kullanılan –dili geçmiş zaman bunun kanıtıdır. Yalnız son bölümde eş zamanlı anlatma kullanılır ki bu da öykünün okur üzerindeki etkisini arttırmak amacıyla. “–Sen istersen yat Faik, dedi. Ben kitap okuyacağım” (147). Bu cümle, ödeşmenin hemen ardından gelmiş ve eş zamanlı olarak öyküde yer almıştır.

Sonuç olarak erkekler (Mustafa ve Faik) ve medeni hâller (bekâr ve evli) üzerinden Nesrin’in değişimine ve de adım adım intiharına tanık oluruz. Evlilik öncesi Mustafa’nın yanında serbestçe hareket eden Nesrin, evlendikten sonra Faik’le kapana kısılmış gibidir. Evlilikte aradığını bulamaz. Anlatıcının Mustafa ve Faik’i bu şekilde konumlandırması, Mustafa’nın yanında olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla öyküde evlilik kurumu üzerinden ataerkil yapının bir insanı nasıl yok ettiğine tanık olunur. Aslında böylelikle anlatıcının kimliği de ortaya çıkar. Erkek egemen toplumdan rahatsız olan bir anlatıcı tipi öyküde yer almaktadır. Tüm öykü bittikten sonra odaklanma konusuna da değinmek gerekirse değişken odaklanmanın öyküde kullanıldığını görmekteyiz. İlk bölüm Mustafa tarafından sabit odaklanma ile

anlatılsa da sonradan devreye giren heterodiegetik bir anlatıcı vardır. Anlatıcıların bu şekilde değişerek öykünün anlatılmasıyla “değişken odaklanma”nın kullanıldığı söylenebilir.

4.1.6. Elişi Göllerde

Anlatım tekniği olarak mektup türünün kullanıldığı Elişi Göllerde öyküsünde, baş kahraman anlatıcının eski dostu Müşerref’e çevresinde olup bitenler hakkında bilgi verdiği görülmektedir. Anlatıcının hem kendisi hem de geçmişi hakkında verdiği bilgilere mektup aracılığıyla tanık olunmakta böylelikle okuyucu da bilgilendirilmektedir.

Öyküde anlatıcı aynı zamanda baş kahraman olduğu için “otodiegetik”tir. Anlatı seviyesi bakımından ise öykü içinde yer almaktadır: (intra)diegetik seviyededir. Aslında bu özellik önceki öykülere göre farklılık göstermektedir. Bilindiği gibi önceki öykülerde anlatıcı genellikle extradiegetik seviyede ve heterodiegetik özelliktedir. Yani genellikle öyküde karakter olarak bulunmaz ve öykü seviyesinin dışında olmasıyla öyküde yer alan karakterler hakkında sıfır odaklanmayla birlikte geniş yetkiler elde eder. Bu öyküde ise durum değişerek anlatıcı otodiegetik konuma geçer ve “sabit odaklanma” ile yetkileri sınırlanarak öykü anlatılır.

Öykü boyunca adını bilmediğimiz ve öykünün hem anlatıcısı hem de baş kahramanı olan otodiegetik anlatıcı, mektuba başladığı andan itibaren kullandığı birinci tekil şahısla anlatının içine okuru çeker. Anlatıcının (intra)diegetik seviyede olmasının da bu konuda büyük etkisi vardır. Çünkü artık anlatıcı öykünün dışında bir konumda değildir ve karakterlerin düşüncelerini bilemez. Yalnızca baş kahramanın anlattığı kadar olaylara vâkıftır. Bu konum önceki öykülerde karşımıza çıkmaz. Daha önceki öykülerde belirttiğimiz gibi anlatıcı öykünün dışında bir konumda yer alarak karakterlerin geçmişini, geleceğini, duygu ve düşüncelerini, sezgilerini bilmektedir. Oysa bu öyküde anlatıcı anlatı seviyesinin içinde yer alarak “çok bilirliğinden” feragat etmiş böylelikle anlatıda gerçeklik etkisi arttırılmıştır. Odaklanmayla birlikte düşündüğümüzde bu gerçekçiliğin bir kat daha arttığını görmekteyiz. Artık tek bir karakterin düşüncelerinin, yargılarının anlatıda yer aldığını belirtebiliriz:

“Uzun süredir yazamadım sana, tayini bekledim, adresi bildireyim istedim” (148).

“Bu ülkede –yoksul-zengin– bütün çocuklara, bir tül mendille bir çift yabancı pabuçtan başka sevecenlik gösterilmez çoğunluk, **biliyorum**” (150).

“Beyoğlu’nda girebileceğim, eskiden **bildiğim**, adını **duyduğum** pastaneler kalmamış” (151).

“**Canım** sıkılıyor Müşerref” (152).

Cümlelerde belirtildiği gibi anlatıcı mektup türüne uygun şekilde hem kendi duygu durumuna yer vermiş (4. cümle) hem de içinde bulunduğu dünya hakkında genel geçer bilgiler aktarmıştır (2. cümle). Diğer cümleler ise anlatıcının öyküye dâhil olduğunu göstermek için kullanılmıştır.

Intradiegetik seviyedeki otodiegetik anlatıcının ismi bilinmese de cinsiyetinin kadın olduğu anlaşılmaktadır. Kadına has duyarlılıkla kendisinin ve arkadaşı Müşerref’in içinde yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Öncelikle anlatıcının kendisi tayin edilmekten memnun değildir: “‘Tayin’ sözcüğünün benim için artık ne demek olduğunu anlatamam sana; hep sürüncemede kalmak, hep yeni bir yaşamaya, yeni bir çevreye hazırlanmak demek olan o tedirginliği” (148). Ayrıca gittikleri yerin “karla örtülü, çoktan unutulmuş, uzaklarda kalmış bir Anadolu kasabası” (148) olarak nitelendirilmesiyle sürgün yeri olduğu anlaşılmaktadır.

Özne konumunda olan anlatıcının yazmakta olduğu mektuptan tayin dışında şeyler de öğrenilmektedir. Örneğin gittikleri yerin alışkanlıklarına: “Sabahları süt çorbası içiyorlar; biraz zengince sayılanlar tavuk kurutuyor açık havada ve raflarda hep renkli sular duruyor çiçek yerine” (149), bu alışkanlık karşısında anlatıcının duygularına: “doğaya karşı girilen bu sevecen, yaşatıcı savaş öylesine sevinçli ve incelikli ki” (149) ayrıca rüşvetin hüküm sürdüğüne: “Ayda bir-iki hayvan kesiliyor. Halk, ete alışmamış (‘Alıştırılmamış,’ diyor Suphi), parçalar kolaylıkla üleşiliyor: yargıca, kaymakama, şube reisine falan” (149) tanık oluruz. Dolayısıyla anlatıcı aslında çevresine yabancısıdır ve etrafında olup biteni “öteki kimliği”yle yorumlamaktadır.

Anlatıcının ve arkadaşının aile yapılarına da mektupta rastlarız. Anlatıcının mutlu bir evliliği ve üç çocuğu vardır. Kocasını aydın bir okurdur ve oğlu ile kitaplar hakkında tartışmaktadır. Ancak anlatıcının kendisine ayıracak zamanı yoktur ve

içinde bir yere ait olamamanın sıkıntısını hisseder (148). Müşerref'in ise kocası işçi, oğlu ise polistir. Her ikisi de toplumsal değerlerin ve geleneklerin başlangıçta karşındadırlar: “Kendi çocuklarımızı doğru dürüst sevmeye karar vermiştik seninle. Öyle yalnız ele güne karşı güzel görünmesi gereken ev eşyaları gibi değil” (150). Ancak öykünün bütününde neden sıklıkla çocukları üzerinde durduklarını sorguladığımızda aslında kadınların kendileri için nasıl yaşamaları gerektiğini bilmediklerini anlarız. Çünkü anlatıcı her ne kadar mutlu olsa da erkek egemen bir dünyanın içinde sıkışmış ve yalnızca çocuklarından başka bir şey düşünemez olmuştur. Arkadaşı da öyledir. Şu sözler anlatıcının ve arkadaşının kendi yaşamlarından ziyade çocuklarıyla var olduklarının ve önceliği aile kurmaya verdiklerinin göstergesidir:

Bizim evlere kapanarak, vakitsiz çocuk yapıp geçim derdine düşerek harcadığımız, devlet dairelerinde akşamlara kadar boğularak yok edip yitirdiğimiz gençliğimizi; hep bir gün gerçekleşecek ama bir türlü tamamlanamayan bir tasarı halinde kalışımızı (Suphi'yi düşünüyorum); bizim öfkelerimizi, kırgınlıklarımızı, sessiz başkaldırılarımızı (kocanı düşünüyorum), çocuklarımızın böyle hızlı, böyle yoğun yaşamalarına nasıl göz yumabiliriz? Nasıl dışarıdan bakabiliriz? Ufacık hayatlarına koca iki kuşağı gerçekleştirmek gibi korkunç bir görevi sıdırmaya çalışan, sanki eski, sessiz bir filmi seslendiren bu çocuklar ne kadar yaşar bu acıyla? Nasıl dayanır? (152)

Öykünün sonunda yer alan bu cümleler aynı zamanda öykünün tezini oluşturur. Kadınlar, erkekler ve çocuklar erkek egemen bir yapının sürüp giden değerleri arasında sıkışıp kalmışlardır. Başkaldırılarının bile hayal kırıklıklarına dönüştüğünü öncelersek bu yapı içerisinde anlatıcının ve arkadaşının bir yok olmanın eşiğine geldiğini söyleyebiliriz. Bunu “ödeşme” izleğiyle birlikte okuduğumuzda anlamı değişir. Çünkü tepki göstermeyip kabuklarına sıkışan karakterler öyküde olduğu gibi cezalandırılarak kimlik sahibi olamayacaklardır. Nitekim öyküde anlatıcının herhangi bir ismi yoktur.

Bu paragraflar aynı zamanda içinde yaşadığı durumu yorumlayamaya çalışan bir anlatıcının göstergesidir. İleride değineceğimiz Köpek Gezdiricileri öyküsünde de otodiegetik anlatıcı kullanılmakta, ancak bu anlatıcı yaşadığı olayları yorumlayamadığı için ironik bir durumla karşı karşıya kalmaktadır. Burada ise tam tersi söz konusudur. Anlatıcı Köpek Gezdiricileri'nden farklı olarak öykünün sonunda yaşadığı dünya hakkında bir takım akıl yürütme yoluna gider. Ancak bu akıl

yürütmeler sonucunda çok da hoşlanmayacağı bir sonuç elde eder ki böylelikle aslında trajik bir durumun ortasında kaldığını anlar. Burada kısmen de olsa bir aydınlanma gerçekleşmiştir. Kısmen dememizin altındaki neden ise şu cümlelerde saklıdır: “Bilirsin benim aklım ermez pek bu konulara. Suphi gibi kesin fikirler yürütemem olaylar üstüne, ama o gün düşündüm ister istemez” (152). Bu satırlar yukarıda verdiğimiz paragrafın hemen öncesinde gelmektedir. Aslında anlatıcı kendi normunun dışına çıktığının farkındadır ancak bu akıl yürütmelerin kendisinde bir karşılığı olup olmadığı belli değildir.

Anlatıcının öyküde kullandığı işleve bakarsak daha çok anlatma ve tanıklık işlevinden faydalandığını söyleyebiliriz. Bir yandan mektup yazan anlatıcı hem kendisi hem de arkadaşı Müşerref hakkında bir takım bilgileri okuyucuya anlatmaktadır. Tanıklık görevi ise Müşerref hakkında karar verirken ortaya çıkar. Çetin’in iş hayatına erken atıldığını düşünen anlatıcı (“Neden biraz daha sabretmediniz Müşerref? Birşeyler yapabilirdik; okurdu (151)) aslında Müşerref ve ailesi hakkında bir hüküm vermiş olur. Böylelikle de tanıklık işlevinden faydalanır.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimine baktığımızda mektupla birlikte “sonradan anlatma”dan faydalandığını söyleyebiliriz. Anlatıcı yaşadıklarını arkadaşına yazarken geçmiş zaman kipi kullanmıştır. Dolayısıyla yaşadıkları ile yazdıkları üzerinden belirli bir zaman geçtiği için, anlatıcının geçmişi yorumlaması daha kolay olmuştur. Bu demektir ki anlatan ben ile anlatılan ben arasında fark vardır. Öykünün sonunda ise anlatıcı geniş zaman kipini kullanarak genellemelerde bulunur ve böylelikle zamanın değişimi ile öyküde anlatıcının ses tonu da değişir.

4.1.7. Eptalikos Üçlüsü

Eptalikos Üçlüsü” alt başlığı altında birbiriyle ilişkili üç öykü yer alır: “Köpek Gezdiricileri”, “Derin Kazın”, “Sağlar”. Bu üç öykünün birbirleriyle olan ilişkilerine kısaca değinmek gerekirse; birinci öykünün anlatıcısı olan Uşak Muharrem, üçüncü öyküde yer alan Nihat Bey’le karşılaşır ve onun hakkında bilgi verir. İkinci öyküde ise İkbâl’in intiharını, anlatıcı olan kardeşinin gözünden dinleriz ve bu intihar haberi üçüncü öykü olan “Sağlar”da Nihat Bey’in elindeki gazetede tekrar karşımıza çıkar. Üç öyküyü birbirine bağlayan durum ise; birinci öyküde köpek gezdiriciliği yapan

Uşak Muharrem’in, ikinci öyküde İkbâl’ in erkek kardeşinin, üçüncü öyküde Nihat Bey’in “Eptalikos” adlı mekânda bulunmalarıdır.

Ancak belirtmek gerekir ki bu öykülerin anlatıcıları birbirinden farklıdır. Köpek Gezdiricileri öyküsünün anlatıcısı “otodiegetik”tir. Derin Kazın öyküsünün anlatıcısı ise homodiegetik”tir. Sağlar öyküsünün anlatıcıları ise heterodiegetik ve otodiegetiktir. Dolayısıyla anlatıcılar arasında birlik yoktur. Bununla birlikte köpek Gezdiricileri’nde “(intra)diegetik”, Derin Kazın’da “extradiegetik”, Sağlar’da ise “extradiegetik” ve “(intra)diegetik” anlatıcı birlikte kullanılmaktadır.

4.1.7.1.Köpek Gezdiricileri

Köpek Gezdiricileri öyküsünün anlatıcısı Uşak Muharrem, Mısır Prens’i Halim Şevki’nin köpeklerini bir ikindi vakti parkta gezdirmektedir. Paktaki insanların hâlleri Muharrem’in bakış açısından okuyucuya anlatılmaktadır. Ancak Muharrem’in karşısında muhatap olarak aldığı başka karakter yoktur. Bundan dolayı öykü “iç monolog anlatısı”na dönüşmektedir.

Öyküde anlatan da gören de Muharrem’in kendisidir. Elişi Göllerde öyküsünde olduğu gibi anlatıcı aynı zamanda anlatılan öykünün baş kahramanı olduğu için öyküye dâhil olma derecesi bakımından “otodiegetik”, anlatı seviyesi bakımından “(intra)diegetik” seviyededir. Yani öykü dünyasının içinde bulunmaktadır:

“Tasmaları **benim** elimde: demin uyudular” (157).

“İçimde bir sıkıntı var. [...] Bir gözden geçirirsem bulurum belki bu sıkıntının nedenini” (157).

“**Ben** şaşkın şaşkın salata yiyordum. O uzun, bitmez süre içinde boyuna salata tabağına baktım, yedim” (159).

“Yani güzel değişik bir geceydi **benim** için” (160).

Yukarıda vurgusunu yaptığımız cümlelerde anlatıcının açıkça öykü dünyasının içinde ve baş kahraman olarak yer aldığını görmekteyiz. Bununla birlikte öyküde odaklanmayı tespit etmek gerekirse “sabit odaklanma”nın öyküye hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bu odaklanma çeşidinde öykü baştan sona tek bir karakter aracılığıyla anlatılır ve anlatılanlar onun gördükleriyle sınırlandırılır: “Büfenin oradan yukarılara,

gür ağaçların semtine uzanan kısa asfaltın ikiye ayrıldığı düzlükte, portakal satan adam var, bir helvacı, bir simitçi, bir baloncu” (155). Öyleyse sabit odaklanma ile okuyucuyu anlatıcının anlattığı kadar öyküye dâhil olacak ve onun söylediklerine inanmak zorunda kalacaktır. Hâlbuki otodiegetik anlatıcının öyküde yalan söylediği bilinmektedir.

Nihat Bey’le Eptalikos’ta karşılaşan Muharrem, ona kendisi hakkında yanlış bilgiler aktarmaktadır:

Neci olduğumu sordu bana. Asıl mesleğimi söyleyemezdim, çünkü yok böyle bir meslek. ‘Köpek Gezdiricisiyim,’ diyemezdim. Ona olan saygımdan. Biraz. ‘Uşağım,’ diyebilirim belki ama Prens, otelde kalıyor üç aydır, uşak da sayılmam uşaklık edemediğime göre. ‘Evkaftan emekliyim,’ dedim. Sonra, Fransızca bildiğimi ekledim. [...] Sonra... Ama bundan sonrasını artık bir evkaf emeklisi olarak hatırlamak zorundayım, çünkü öyle yaşadım (yalan başlamıştı bir kere). Şöyle: [...] Neyse. Odaya çıkıldı. Benim (Yani Prens Halim Şevki’yle yaşıt olan uşak Muharrem’in, ki o anda evkaftan emekliye ayrılmıştım) elimde bir paket anasonlu peksimet vardı. (157-158)

Bu cümlelerde birkaç “şey”in izini sürebiliriz. Öncelikle Muharrem geçmişine uzaktan bakarak olup biten hakkında akıl yürütür. Bu akıl yürütmeler aracılığıyla Muharrem’in kimliği hakkında okuyucu bir takım bilgiler elde eder. Sonrasında Muharrem’in yalancı olduğu ortaya çıkar ve kendisini Nihat Bey’e yanlış şekilde tanıttığı anlaşılır. Buraya kadar bir problem görülmemektedir. Ancak, öykünün iç monolog anlatısı olduğunu tekrar hatırlayıp anlatıcının kendi kimliği hakkında yanlış bilgiler verdiğini göz önünde bulundurduğumuzda aslında Muharrem’in isminin de yalan olduğunu ve okuyucuya kendisini bu şekilde tanıttığını söyleyebilir miyiz? Bunun mümkün olduğu görülüyor. Shen’in belirttiğine göre, eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama, açıklama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama, açıklama vb. yapıyorsa bu anlatıcı güvenilirmezdir. Eğer bunun tam tersi söz konusuysa, anlatıcı güvenilirirdir (Shen, 2011). Dolayısıyla burada anlatıcı Nihat Bey’e karşı yalan söylediği için güvenilirmezdir. Öyleyse güvenilirmez anlatıcının ismi de Muharrem olmayabilir ve tüm bunlar kurmaca gerçeklik içine dâhil edilebilir. Bu bağlamda baştan beri “anlatıcının adı Muharrem’dir” vurgusu yerini boşluğa bırakarak öyküde anlatıcının güvenilirmezliği ön plana çıkarılır.

Öykünün sonunda ise anlatıcı yalanını düzeltmek için Nihat Bey’in yanına gitmek üzere harekete geçer. Bu sefer de anlatıcının “yalancı ve manipülasyoncu”

olmadığını düşünmemiz gerekir. Anlatıcı sandığımız kadar yalancı değilse ve okuyucu olarak bize ismini doğru veriyorsa? O zaman anlatıcı ve kimlik ilişkisini tekrar gözden geçirmek gerekir. Neden anlatıcı ismini açıkça vurgulanmaz da satır arasında geçiştirerek verir? Bu konuyu anlatıcının birey olamamasıyla açıklıyoruz. “[A]nlatıcının kendisi birey olamıyorsa kahramanı birey olamaz” (aktaran Gümüş, 2018) diyen Tekin, bu konuyu kısa ve net cümlelerle açıklar. Öyküde hem anlatanın hem de karakterin anlatıcının kendisi olduğu göz önünde bulundurulursa, aslında öyküde herhangi bir kimlik elde edememiş yani birey olamamış yahut da satır arasında geçiştirilmeye yetecek seviyede bir kimlik elde etmiş anlatıcıyla karşılaşırız.

Öyküde anlatıcı kendisi hakkında bir takım akıl yürütmelerde bulunur ve etrafında olup biteni anlamlandırmaya çalışır. “Garip bir bağ var bu köpeklerle aramda. Aynı tasmayı bölüşüyoruz” (160) cümleleriyle kendisiyle köpekler arasında bağlantı kursa da bunun nedenini anlayamaz. Burada bilinçli olmayan bir karakter söz konusudur. Karakter etrafında olup bitenlerin neden kaynaklandığını anlayamaz, öykünün sonunda içine yerleşen sıkıntının da nedenini bulamaz: “Canım, ne bileyim, bir sıkıntı... Köpekleri bırakmalı önce otele. Sonra gidip bir çay içmeli Eptalikos’ta. Ben anlarım o zaman, kavrarım, atarım üstümden.” (160). Dolayısıyla anlatıcı bilinçsiz bir hâlde başına gelenleri okurla paylaşmakta ve böylelikle aslında ironik bir konuma yerleşmektedir. Nüket Esen *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* isimli eserinde D. C. Muecke ve Wayne Booth’a göre anlatıda ironinin sekiz şekilde –üslubun konuya uymaması, romantik ironi, sözlü ironi, durum ironisi, dramatik ironi, yazarın, eserin adı ile ironi yapması, bilinen bir şeyi yanlış söyleyerek ironi yapılması, felsefi ironi- gerçekleştiğinden bahseder (Esen, 2012: 188). Öyküde Muharrem’in durumu dramatik ironi kapsamında değerlendirilebilir. Muharrem başına gelenleri yorumlayamasa da okur onun hakkında belli bir bilgiye sahip olduğu için dramatik bir durum içinde kalır.

Öyküde tartışmaya açık olan bölüm ise italik yazı tipinin kullanıldığı paragraftır. Bu bölümü anlatanın önce kim olduğu, bir başka anlatıcı mı yoksa Muharrem’in kendisi mi, net değildir:

Korkunç bir gürültü, müthiş bir rüzgâr sarıyor ikindiye: karanlık. Gecenin karanlığını yaran atlı bir araba: kapıları yaldızlı bir kupa, döşemeleri de. Gecenin karanlığında son hızla ilerliyorlar. İki köpek koşuyor ardından; sonra hızla yanındalar. Karanlığı kokuyorlar, suçlu arıyorlar. Ağızları hınçla aralık; kanlı lokmalar gibi dışarı uğramış

dillerinden salyalar akıyor. Kimse yaklaşıyor kupaya, yaklaştırılmıyor. Bu olay Mısır'da geçiyor çünkü, çok eskiden, bir zamanlar; şimdi uşağıyla aynı yaşta olan Prens Halim Şevki Bey oturuyor kupanın içinde. Kimse yaklaşıyor, saygıyla geri çekiliyor, yol veriyor. (156)

Anlatanın Muharrem olduğu “şimdi uşağıyla aynı yaşta olan” ifadesiyle sezdirilir ve bu paragrafın hemen arkasından gelen şu cümlelerle ise anlatanın kendisi olduğu netlik kazanır:

‘Şimdi şurada, yanımda duruyorlar işte. Eski hınçlıkları da pek kalmadı. Sinmiş, kötü gözlerle bakıyorlar çevreye, hır çıkarmak için. Tasmaları benim elimde: demin uyudular. Bakıyorum şu arsız sokak kedileri korkmuyorlar bunlardan. Onlar uzakta, çimenlerin arasında kuyrukları tatlı bir keyifle kıvrılmış, tiksintiyle gözliyorlar bizi: Köpekleri ve Köpek Gezdiricilerini. (157)

Muharrem uzak geçmişte bu sahneye şahit olmuş, o günleri hatırlamaktadır.

Öyleyse sonuç olarak öyküde anlatıcı nasıl bir karakterdir? Bunu sorguladığımızda şu sonucu elde edebiliriz: Anlatıcı etrafına yalan söylediği için güvenilmezdir. İsmi Muharrem olup olmadığı bile belli değildir. Aynı zamanda anlatıcı etrafında olanları yorumlayamadığı için ironik bir konumda yer almaktadır. Öyküyü anlatanın yalnız kendisi olması da trajikomik durumu desteklemektedir. Yaşadığı dünyadan habersiz, bilinçsiz bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı sabit odaklanma aracılığıyla yaşadıklarını anlatmaktadır. Öyküde anlatılanlar tek bir odaktan görüldüğü için, otobiyografik anlatılarda olduğu gibi, yanlı bir tavır görülür ve olaylar anlatıcının algıladığı şekilde okura sunulur.

4.1.7.2.Derin Kazın

Eptalikos üçlüsünün ikinci öyküsü Derin Kazın'da, hayat kadınlığı yaparak kazandığı parayla yaşamını sürdüren İkbâl anlatılır. İkbâl aynı zamanda öykünün baş kahramanıdır. Onun öyküsünü anlatan ise erkek kardeşidir. Dolayısıyla anlatıcı öyküde karakter olarak yer alsa da öykünün baş kahramanı olmadığı için bu tip anlatıcılar Genette'e göre “homodiegetik”tir:

“**Ben**, onu yaşadığı çirkefin ortasında buldum” (162).

“Hep böyle süregelmişti çünkü, **ben** böyle ortalarda bir yerlerde kalmıştım, böyle sürebilirdi” (162).

“Bunu ta baştan beri biliyordum, ama boş durmadım ben de; usulca tamamladım kendimi, alıştım, aldırmadım, erkekleştim kendimce” (163).

“Ben o zaman karışırım işe” (164).

“Bakmadım. Bir çığ gibi kopup indim kayalardan” (165).

Daha önce belirttiğimiz gibi öyküde yer alan her “birinci şahıs” anlatıcı homodiegetik olmayabilir. Bu konuda Genette’in düşüncelerini hatırlamakta fayda var: “Demek ki iç-anlatıcılı türü en azından ikiye ayırmak zorundayız: Biri anlatıcının, anlatısının kahramanı olduğu anlatılar (Gil Blas), diğeri ise genellikle bir tanık ya da gözlemci olarak, yalnızca tali bir rol oynadığı anlatılar” (Genette, 2011: 268). Bunlardan ilki, otodiegetik anlatıcıya karşılık gelirken; diğeri, yani “tanık ya da gözlemci olarak” anlatıda bulunan anlatıcı, homodiegetik anlatıcıyla örtüşür. Dolayısıyla bu öyküde anlatıcı, her ne kadar birinci şahıs kullanarak öykünün içinde bulunsa da kendi hayatından ziyade İkbâl’in hayatına tanık olup onun yaşamını anlattığı için “homodiegetik anlatıcı” olacaktır. Ayrıca anlatıcı öykü seviyesinde yer aldığı ve içeriden öyküyü anlattığı için (intra)diegetiktir. Bu özelliğiyle anlatıcı, diğer öykülerdeki anlatıcı tiplerinden ayrılır.

Öykünün merkezinde anlatıcı tarafından ataerkil yapı sorgulanmaktadır. İkbâl çocukların geçimini sağlamak ve kardeşini okutabilmek için hayat kadınlığı yapar. Kardeşi olan anlatıcı da bu yardım karşılığında çocuklarını parka götürmektedir. Ancak çocukları parka götürme nedeni “[İkbâl], evde erkeklerle yatarken bulunmasınlar, bozulmasınlar diye”dir (162). İkbâl hakkında ise şunları düşünür anlatıcı: “İkbâl, satıldığı, itilip kakıldığı, horlandığı köşede bile mutluydu kendince. Baskın çıkacağını bilirdi de ondan. Başka bir yasaya inanırdı; kendi başına yetiştirirdi mutluluğunu, serpiltir, göğsünde taşırdı sonra” (163). Dolayısıyla anlatıcının gözünde İkbâl, önce insan olmanın gerekliliğine inanan bir karakterdir ve çevresindeki itilip kakılmaları bu sebeple umursamamaktadır.

Anlatıcının bu öyküde erkek olarak seçilmesi dikkat çekicidir. Kendisi hakkında “ben böyle ortalarda bir yerlerde kalmıştım” (162), “erkekleştim kendimce” (163) demesi onun erkek egemen bir yapı içerisinde yer almadığının göstergesidir. Böyle bir toplum yapısının içinde yaşamak zorunda olan anlatıcı, hemcinsleri tarafından da ötekileştirilmektedir:

Nasıl yabancıyım bunların anlatamam. Zaten kapının önünde biriken pezevenkler de sormuyorlar artık bana, 'Bir şey lazım mı abi?' diye. Tanyorlar. Belki İkbâl yüzünden. Yalnız, yukarıdaki kalabalıklar da yadırgıyor beni. Onlardan biri değilim, biliyorlar. Öyleyse, yani onlar erkek olduklarına göre sapına kadar, ben erkek de değilim. 'Ne idüğü belirsiz' demek bile yetmiyor. 'Sapık' diyebilse, inansalar, öyle sevinecekler ki, biliyorum. Ya da onlara katılsam: şakalara, bayağılıklara karışsam, maçlara gitsem, hamamlarda terlesem, sarhoşluklarımı, kadınlarla serüvenlerimi anlatsam (üstelik gerçekten sayılıdır serüvenlerim; anlatmak gelmez elimden.) (162-163)

Erkeklerin ve kadınların ötekileştirildiği yapıda anlatıcı kendisini yabancı hisseder. Bu yabancılaşmanın getirdiği problemle de aidiyet sorunu çeker ve kendisini hiçbir yere ait hissetmez.

Öyküdeki diğer erkekler ise ikiyüzlülükleriyle anlatılır: Erkekler kendi arasında “açık-saçık konuşmalar, gülüşmeler: bahis tutuşup kahve-çay ısmarlamalar, itişmeler, elleşmeler, küfürler” (162) de bulunurken; “gazinonun önünde birinin karısı belirince, saygıyla yerinden fırlar[lar ve] en güzel sözcükleri seç[ip sunarlar]” (162). Dolayısıyla erkek egemen dünyaya uzaktan bakan anlatıcı kendisini bu dünyaya ait hissetmez ve onlardan uzak olduğunu belirtir.

Öykünün sonunda İkbâl'in sevdiği adam tarafından öldürüldüğünü görürüz. Hatta bu ilişkinin karşılıklı olduğunu anlatıcının yaptığı şu çıkarımdan anlayabiliriz: “İkbâl'in gizlemesinden belli; yaşadığı yalnızlıktan, o acayip mutluluğumuzdan, çocuklarından, benden bile ayrı koymasından, ayrı tutmak istemesinden belli. (Ablama aşığım gibi kolay bir çözüm gelmesin akla.)” (164). “Ablama aşığım gibi kolay bir çözüm gelmesin akla” cümlesiyle anlatıcının muhayyel bir okur kitlesini hedef aldığı açıktır. Bu figür anlatı bildirişim sisteminde muhataba karşılık gelmektedir. Muhatap teriminin daha önce Prince tarafından ortaya atıldığını söylemiştik. Prince'e göre anlatıdaki muhatap, ya açıkça ikinci kişi zamiri gibi dilsel formlarla ya da anlatıcının anlatma eylemine bakarak belirlenebilir (Prince, 16). Burada ilk durum söz konusudur. “gelmesin” ifadesinde yer alan “-sin” açıkça muhatapın karşılığıdır.

“Tecrübe eden anlatıcı” ile olayı şimdi anlatan anlatıcı arasında da fark vardır:

Hücre usul usul kurulmuştur. İkbâl odasına kapanıp ağlamaya başlar günboyu, çocukları öpüp koklar. 'Kurtarın beni,' der. Çünkü ilk tuğlayı tekmeleyecek, dışarıdan

bir soluk alacak gücü bile kalmamıştır artık. Ben o zaman karışırım işe. İlk tuğlayı söküp atarım önce, herifi sepetlerim. Güçtür bu, çok güç. Çünkü adam dikilir kapının önüne, gitmez. Bir hücrenin dışındaki gardiyandır, o da mutsuzdur. Çaresiz. Yani inanılmayacak gerçeklikte bir şey yaşadık ikimiz İkbâl’le. Çocuklar hep temiz, sağlam, gürbüz kaldılar. (163-64)

Anlatıcı burada tecrübe eden benden yaşça daha büyüktür ve bu yüzden olayları geçmiş zaman kipi kullanarak (“yaşadık”) anlatmaktadır. Anlatıcı deneyimlerini paylaşmak için okura bilgi verir gibidir. Dolayısıyla işlev bakımından dolaylı bir iletişim işlevi vardır. “İnanılmayacak gerçeklikte bir şey yaşadık” ifadesi ise anlatıcının konu ile ilgili yaptığı değerlendirmenin sonucudur.

Olayların tek bir karakter tarafından anlatılması “sabit odaklanma” ile açıklanır. Erkek anlatıcı öyküde hem kendisinin hem de ablası İkbâl’in yaşadığı zorluğu anlatmaktadır. Dolayısıyla öykü tek odaktan anlatıldığı için yanlı görülebilir. Bu odaklanma çeşidine daha önce Elişi Göllerde ve Köpek Gezdiricileri öykülerinde rastlamıştık. Bu öyküyü Elişi Göllerde öyküsüyle birleştirip Köpek Gezdiricileri’nden ayıran nokta anlatıcının etrafında olup biteni yorumlama yetisinin yüksek olmasıdır. Elişi Göllerde de kısmen görülen bu özellik Derin Kazın’da ön plana çıkar.

4.1.7.3. Sağlar

Eptalikos üçlüsünün son öyküsü “Sağlar”dır. İlk kez Köpek Gezdiricileri öyküsünde ismini duyduğumuz Nihat Bey, bu öykünün baş kahramanıdır. Nihat Bey Eptalikos kahvesinde oturmuş bir yandan etrafı gözlemlerken, diğer yandan elindeki gazeteden İkbâl’in intiharının haberini okur. Bu haber vasıtasıyla da aile ilişkilerini tekrar sorgular ve okur da böylelikle diğer aile üyelerini tanıma fırsatı bulur.

Üç bölümden oluşan bu öyküde dikkat çeken nokta anlatıcı ve odaklanmanın birlikte kullanılması ile ilgilidir. İlk bölümlerde anlatan Nihat Bey iken son bölümde anlatıcı değişir ve oğlu Necdet öyküyü tamamlar. Necdet’e bu konumundan dolayı otodiegetik anlatıcı diyemeyiz. Çünkü o yalnızca öykünün sonunda devreye girmiştir. Oysa öykünün genelinde onun da öyküsünü anlatan heterodiegetik bir anlatıcı vardır. Dolayısıyla son bölümde odak yalnızca Necdet’e geçmiş ve olaylar onun gözünden aktarılmıştır.

Nihat Bey'in kahvede oturup İkbâl'in haberini aldığı ve kendi aile yapısını sorguladığı ilk bölümde anlatıcı, "heterodiegetik"tir: Öykü içinde karakter olarak yer almaz. Aynı zamanda "extradiegetik seviyede"dir: Öyküde olup biteni dışarıdan/öykü seviyesinin dışından gözlemlemekte ve anlatmaktadır:

- I. "Çok koyu oluyor artık balonlar, diye düşündü Nihat Bey." (166)
- II. "Nihat Bey, camdan eline doğru uzanan koyu kırmızı balona bakarken yüreğinin gittikçe daha hızlı çarptığını, yitirdiği şeylere yetişmeye kalkıştığını duydu." (166)
- III. "Nasıl istemişti bir kız çocuğu olmamıştı. Necdet tek çocuğuydu." (167)
- IV. "Nihat Bey, fotoğrafa bakarken içinde yıllardır miskin bir bulantı biçiminde sürüp giden öfkenin kıpırdadığını, somutlaştığını, damarlarına yayıldığını duydu." (168)
- V. "O zaman sağ olduğunu doğrulamak için elleri el, yürekleri yürek yapan değeri üstlenmek, onunla uyuşmak geliyordu içinden." (169)
- VI. "Öfke edilgenliğe dönüşünce sahibini kemiriyordu önce." (170)

İlk bölümden alıntıladığımız cümlelere baktığımızda "extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı"nın Nihat Bey'in ne düşündüğünü (I.), ne hissettiğini (II., IV., V.) bildiğini görürüz. Aynı zamanda anlatıcı Nihat Bey'in aile bireylerini de tanımaktadır (III). Bunun yanında anlatıcı "Öfke edilgenliğe dönüşünce sahibini kemiriyordu önce" cümlesinde olduğu gibi genellemelerde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde anlatan ve aktaran karakterlerden daha çok bilen anlatıcıdır. Odaklanma da bu bağlamda "sıfır odaklanma"dır: Anlatıcı karakterlerin duygu ve düşüncelerinden daha fazlasını bilip yorumlamaktadır. Buradan yola çıkarak anlatıcı, Nihat Bey'in İkbâl'in ölümüne karşı tutumunu ve eşi Sabahat'le ilişkisini bize tanıtır. Nihat Bey gazetede İkbâl'in fotoğrafını gördüğünde önce merhametle karşılar:

Kulakları görünüyor azıcık saçlarının arasından. O saçlardan, gözlerden çıkan ılık, Nihat Beyin yüzüne yansıdı, bir gülümseme olup dudaklarına yerleşti. Garip bir gülümsemeydi bu, bağışlama gibi; böyle genç güzel bir insanın düzbeyaz bir bahar günü ölmesini bağışlamak gibi, "Peki yavrum," dedi kendi kendine, "peki kızım." (167)

Ancak daha sonra gazeteye tekrar göz atıp fotoğraftaki mekâna bakınca önceki merhamet yerini öfkeye bırakır:

Nihat Bey, fotoğrafa bakarken içinde yıllardır miskin bir bulantı biçiminde sürüp giden öfkenin kıpırdadığını, somutlaştığını, damarlarına yayıldığını duydu. Sonra yutkunmayı engelleyen kocaman bir taş oldu öfkesi, kaldı: Utanmazlar! Odalarımıza girer bunlar, yataklarımızı karıştırır, sevgilerimizi alt üst ederler, bütün değerlerimizi (Necdet haklı). (168)

Önce merhamet edip sonra öfkelenerek her iki duyguyu da içinde barındırmasıyla Nihat Bey, ataerkil yapı karşısında “arada kalmış”tır.

Çalışkan, becerikli bir kadındı. Kendi halinde, sessiz, güvenilir bir eş, iyi bir anaydı. Nihat Bey, karışını düşünürken aklına hep bu sözcüklerin gelmesine, üstelik aynı sırayı izlemelerine şaştı. Evlendiklerinden bu yana hiç kafa yormamıştı karısının erdemleri üstüne. Tek sözcüğü bulmak yetiyordu zaten; öbürleri kendiliğinden sıralanıyordu. Hep böyle rahat olmuştu. İlişkileri de. (171)

Anlatıcının Nihat Bey’in karısı ile ilişkilerini anlattığı bu cümlelerde, aşka ya da tutkuya yer yoktur. Karısının erdemleri üzerine bile kafa yormaya gerek duymayan Nihat Bey ancak ölünce karısını tutkuyla sevebileceğini düşünür: “Ne var ki ikisinden biri ölmeden tutkuya yer yoktu yaşamalarında. Saygı, sevecenlik, anlayış dayanışma gibi öbür sözcükler kullanılabilirdi yalnız. Ancak ölünce-“ (172) Anlatıcının Nihat Bey’le Sabahat’in ilişkilerini bu şekilde boşa çıkarması, İkbal’in hayat kadınlığını desteklediğinin göstergesidir.

Nihat Bey’in kahveden dışarıyı gözlemlediği ikinci bölümde ise anlatıcı hâlâ “extradiegetik seviyede”dir ve “heterodiegetik”tir. Ancak olayları “gören” bu sefer “çoğunlukla” Nihat Bey’in kendisidir. Bundan dolayı extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcının sınırsız yetkisi, Nihat Bey’in düşünceleriyle sınırlandırılmıştır. Anlatıcı karakter kadar olayları bileceği için odaklanma “sabit odaklanma” şeklindedir: “Kaldırımlar son yarım saatte aşıldı sanki. Karanlık usulca bastırıyor. Kebaplarını bu saatte bitirmeye alışmış komisyoncular, kürdanla dışlerini karıştırıyor, arka sokaklara park ettikleri arabalarına koşuyorlar. Trafik tıkaçak birazdan” (174). Örnekler çoğaltılabilir. Cümlelerde dışarıyı gözlemleyen Nihat Bey’dir ve onun düşüncelerini aktaran anlatıcıdır. Ancak anlatıcı, bu sefer her şeyi bilmez, yalnızca Nihat Bey’in gördüklerini aktarır. Anlatıcının tek bir yerde varlığını açık ettiğini görürüz, o da dışarıdaki bir memurun düşüncelerinin aktarıldığı yerdir: “Dolmuş kuyruğunun sonlarında bir memur, çantasını yere bırakmış, fotoğrafı inceliyor. Herkesin gazetesinde aynı resim: “... meni izine rastlanmıştır.” Sonra

büküp atıyor gazeteyi. Karısından ayrılmayı nicedir düşleyen bir koca bu. “Meni”, “Sevişmek” sözcüklerinden tiksiniyor” (174).

Dışarıdaki bir kişinin düşüncesinin ne olduğunu Nihat Bey bilemeyeceği için burada devreye dış seviyedeki heterodiegetik anlatıcı girmiş ve memurun düşüncelerini aktarmıştır.

Üçüncü bölüme baktığımızda ise odaklanma değiştiğini ve öykünün Nihat Bey’in oğlu Necdet tarafından devam ettirildiğini görmekteyiz. Heterodiegetik anlatıcı bu bölümde anlatanın Necdet olduğunu “Ellerim titriyor, dedi Necdet, yorgunum demek” (175) cümlesiyle haber verdikten sonra geri çekilir ve öykü Necdet tarafından bitirilir. Dolayısıyla bu bölümde odaklanma “sabit odaklanma”dır: Anlatıcı karakter kadar olayları bilir.

Bu an dikkate değerdir. Çünkü iki karakterin de olayları birbirinden farklı, ideolojileri doğrultusunda, yorumladıklarını görmeye yarar. Nihat Bey’in memur olarak çalışmasının yanında Necdet okumayı reddederek işçi olmayı tercih eder ve bir gazinoda çalışır: “Ben, memur Nihat Beyin oğlu Necdet, baştan beri bunu düşündüm. Babam istediği kadar kızsın, okumadım, beyaz gömlekli, sert yakalı bir kâtip olmadım diye” (176). Burada açıkça Necdet Bey ve Nihat arasında ideolojik olarak bir çatışma göze çarpar. Ancak ataerkil yapıya bakışıyla Necdet de babasıyla hem fikirdir. İlk bölümde babasının İkbâl’in fotoğrafını gördüğünde öfkelenildiğini ve “Utanmazlar! Odalarımıza girer bunlar, yataklarımızı karıştırır, sevgilerimizi alt üst ederler, bütün değerlerimizi (Necdet haklı)” (169) dediğini işitmiştik. Bu bölümde ise Necdet, dansözlük yaparak geçimini devam ettiren kadınlardan hoşlanmaz ve onlardan tiksindir:

“Sanatçı”lar gelirler birazdan. Üç saat önce gelip makyaj masalarının, geniş aynaların önüne oturur, gözlerini büyük göstermeye, memelerini taşırmaya uğraşırlar. Dört kere kılık değiştirenler var aralarında program boyunca. Erkeklerde bile incik boncuk, fırfır, altın, tül. El çırpıp terliyorlar. Her şeye hakkı var bunların insanların gözünde. Tiksiniyorum. Hopladıkça besili etleri sallanıyor. (175)

Dolayısıyla Necdet de her ne kadar ideolojik olarak babasıyla aynı görüşte olmasa da ataerkil yapı karşısında onunla hem fikirdir. Babasıyla ilişkisini değerlendirirken “Bizi birleştiren bir şey var, olabilir biliyorum, onu arayacağım” der Necdet (176). İkisini “birleştiren şey” az önce bahsettiğimiz erkek egemen dünya karşısındaki konumları olabilir mi? Bu açık gibi görünüyor. Ayrıca öykü Köpek

Gezdiricileri'ndeki gibi bir bilinçsizlik hâliyle bitiyor. Dolayısıyla Eptalikos Üçlüsü'nde yer alan ilk ve son öykü bu şekilde birbirine bağlanıyor.

Sonuç olarak anlatıcı ve odaklanmayı merkeze alarak değerlendirdiğimiz bu öykü, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Nihat Bey'in İkbâl'e bakışının ve kendi aile yapısının sorgulandığı kısımdan oluşur. Burada odak anlatıcıdadır yani anlatıcı karakterlerden daha fazlasını bilmektedir: "sıfır odaklanma". İkinci bölüm ise, Nihat Bey'in kahveden dışarıyı izlediği bölümü kapsar. Bu bölümde odak "çoğunlukla" Nihat Bey'dedir, yani anlatıcı karakter kadar olayları bilir: "sabit odaklanma". Üçüncü bölümde ise odak Necdet'tedir. Odaklanma da bu bağlamda "sabit"tir. Ancak tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda öyküde genel olarak "değişken odaklanma"nın kullanıldığını söyleyebiliriz. Heterodiegetik anlatıcıyı da bu değişimle birlikte değerlendirirsek, öykü sırasıyla; anlatıcı, Nihat Bey ve Necdet tarafından anlatılır. Dolayısıyla anlatıcılar da odaklanma ile değişmektedir. Öyküde eş zamanlı ve sonradan anlatma birlikte kullanılmaktadır. Anlatıcı eş zamanlı anlatmadan faydalanarak Nihat Bey'in Eptalikos'un içinden dışarıyı gözlemlemesine tanık olur. Aynı zamanda dış dünyayı gözlemlerken Nihat Bey'in geçmişini de –dili geçmiş zaman kullanarak anlatır. Bundan dolayı iki zaman dilimi iç içe verilerek bir kargaşa oluşturulur.

4.1.8. Yusuf ile Zeliha

Üç günlük evli olan Yusuf ile Zeliha, görücü usulü evlilik yapmış, ancak henüz birlikte olamamışlardır. Üçüncü günün sonunda Zeliha'nın yanlışlıkla Yusuf'un üzerine çay dökmesiyle aradaki buzlar eriyip birbirlerine yakınlaşmışlardır. Öyküde bir yandan Yusuf ve Zeliha'nın geçmişleri sorgulanırken diğer yandan küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının yaşadıkları sıkıntılar gündeme gelmektedir.

Anlatıcının öyküye dâhil olma bakımından "heterodiegetik" olduğunu söyleyebiliriz: Anlatıcı öyküde karakter olarak bulunmaz. Aynı zamanda bu anlatıcı "extradiegetik seviye"de yani öykü seviyesinin dışında yer alarak karakterlerin duygu ve düşüncelerine tanık olmaktadır:

"Yaşamı boyunca birşey taşımaya alışmamış Hacı Kasım için oğlu Yusuf'u taşımaya alıştırmaktan daha doğal bir yöntem düşünülemezdi elbet" (178).

“Baş başa kaldıkları ilk gece, karşılıklı oturmuşlar, çay içmişler, korkuyla birbirlerini izlemişlerdi. Konuşabilecekleri hiçbir şey yoktu sanki” (179).

“Cumartesi ikindileri, İzzet Beyin manifaturacı dükkânına gelir, kadınlara don lastiği, çorap, ucuz havlu satardı Zeliha, şakalaşırdı onlarla” (180).

Anlatıcı yukarıdaki cümlelerde karakterlerin geçmişini, şimdisini, neler hissettiklerini ve niyetlerini bilir. Karakterler hakkında sınırsız yetkiye sahip olmasıyla anlatıcı onları dünya görüşüne göre şekillendirir.

Öyküde anlatıcının “tanıklık işlevi”nden faydalanarak karakterleri tanıttığını görmekteyiz. Bu işlevin kullanılmasıyla karakterler ve olaylar hakkında anlatıcı değerlendirmeler yapma hakkına sahiptir. Öyküde anlatıcının, Hacı Kasım Efendi’yi oğlu üzerinde tahakküm kurmasıyla zorba ve merhametsiz olarak resmettiğini görürüz. Oğlunda saygı uyandırmak için onun önünden giden Hacı Kasım Efendi olumsuz şekilde anlatılır:

Oysa Yusuf, babası baharatçı Hacı Kasım Efendinin çarşı içindeki dükkânından dönerken –baba önde, oğul arkada- o bitmeyecek sandığı süre içinde, adımlarını önünde kayıtsız adımlarla dalgın dalgın ilerleyen Hacı Kasım Efendiye uydurmaya çalışırken elleri kolları paket dolu olurdu. [...] Yaşamı boyunca birşey taşımaya alışmamış Hacı Kasım için oğlu Yusuf’u taşımaya alıştırmaktan daha doğal bir yöntem düşünülemezdi elbet. Adımlarını belli belirsiz seyrekleştirir, önüne çıkanlarla merhabalaşır, yolu uzatır, Yusuf’a arkadan yürümeyi öğretirdi. Yusuf, hızlanmalar ve yavaşlamalarla kesilmiş bir yürüyüşün sonunda bitkin, ahşap evin dik basamaklarını tırmanırken ufacık bir umut taşırdı yüreğinde. (177-78)

Hacı Kasım Efendi’nin bu şekilde yerilmesinin hemen ardından Yusuf’un anlatıldığını görürüz. Yusuf anlatıcının gözünde “ezik de olsa delikanlıdı[r]” (178), ancak Zeliha’nın yanında “erkeklediğini” hissedeen bir karakterdir (178). Anlatıcının Yusuf’u tanıtırken Zeliha hakkındaki düşüncelerine hâkim olduğu da görülmektedir: “Kıraç bir yolda kendi başına akan ufak çağiltılı bir ırmağı **andırıyordu** adı, döne döne, parlayarak uzayan iki örgüyü, güneşi almaya alışkın bir evde, kerevet üstünde usulca örgüsünü ören bir kadını” (vurgu bana ait, 178). Aynı zamanda Yusuf’un duygularına tanık olduğunu “Dizlerini örten beyaz giysisiyle, topuksuz saç pabuçlarıyla, gözleriyle, **güven akıtıyordu** içine” (vurgu bana ait, 178) cümlesinden anlarız.

Anlatıcının yukarıda gösterildiği gibi karakterin duygularına ve düşüncelerine hâkim olmasında odaklanmanın da etkisi vardır. Öyküde kullanılan “sıfır odaklanma” vasıtasıyla anlatıcının yetkilerinin genişlediği görülmektedir. Ancak tüm öykü boyunca aynı odaklanmanın kullanıldığını söyleyemeyiz. Bazı bölümlerde “gören” ve “anlatan” iç içe geçer. Öykünün başında etrafı gözlemleyen Yusuf mu, Zeliha mı yoksa anlatıcı mı olduğu net değildir:

Küçük, kedi adımlarıyla merdivenleri çıktılar. Girdikleri akçıl, sevimsiz yapının basamakları düzgün aralıklı, kolay-çıkılırdı zaten. Durdular. Belki de çıkarken yorulunmadığı için üç-beş adımlık sahanlıkla yetinilmişti. Şöyle bir soluk alıp paketini yere dayayamazdın. İcini, bir eve girmenin telaşına, yeni kişilerle, yeni durumlarla karşılaşmaya hazırlayamazdın. Yer yoktu. Zil çalar çalmaz ya da kapı açılır açılmaz bir odanın ortasında buluyordun kendini. Hem de bütün evleri tekdüzeleştirilen, hiçbirine yaşanılır olma hakkı tanımayan eşyaların ortasında: Kimin evidir gittiğimiz?
(177)

Yukarıdaki cümlelerde anlatıcı ve karakterin söylemleri iç içe geçmektedir. 4. cümleye kadar olan bölümde konuşanın anlatıcı olduğu belliyken sonraki cümlelerde konuşanın anlatıcı olup olmadığı net değildir. özellikle son cümlede serbest dolaylı anlatımdan faydalanarak Yusuf’un ya da –muhtemelen- Zeliha’nın zihnine odaklanıldığı görülmektedir. Bundan dolayı öyküde tek bir odak ya da söylem çeşidi yoktur, ancak ağırlıklı olarak odak anlatıcıdadır ve “sıfır odaklanma” şeklindedir.

Öyküde Zeliha’nın çocuk yaşta evlendirilmesiyle toplumsal bir probleme dikkat çekilir. Zeliha “çocukluğunu ele veren beyaz parmaklarıyla mutfığa doğru yürürken” (179) düşüncelere dalar ve yaşıtı kızların mahalle aralarında basamaklara doluşup dedikodu ettiklerini, dikiş diktiklerini hayal eder (179). “Oysa Zeliha’nın karşısındaki şu cam, bir sarmaşığı sevmek, uzaktaki bir denize göz atmak için değil, herşeyi, hepsini dışarıda tutmak için konulmuştu sanki. Yaşamayla arasına girmiş korkunç bir engeldi” (179-80) cümleleri Zeliha’nın küçük yaşta evlendirilmesine tepki olarak gösterilebilirken bu düşüncelerin sahibinin anlatıcı olduğu söylenebilir. Öyleyse anlatıcı toplumsal problemlere kayıtsız kalmayan bir özelliğe sahiptir.

Öyküde anlatıcının zamanı kullanma şekline baktığımızda “eş zamanlı” ve “sonradan anlatma”nın kullanıldığını görürüz. Eş zamanlı anlatma ile Yusuf ile Zeliha’nın şimdiki zamanına odaklanılır ve o andaki duygu durumları aktarılır. Sonradan anlatmanın olduğu bölümlerde ise sınırsız yetkiye sahip olan anlatıcı,

karakterler hakkında genel tavrını geçmişle ilişkilendirerek ortaya koyar. Aynı zamanda birbirleriyle ilişkilerini yine geçmiş zaman kullanarak anlatır ki bu da karakterler üzerinde daha kolay yorum yapmasına olanak sağlar.

4.1.9. Sevdadır

Sevdadır öyküsünün baş kahramanı Özcan'ın, arkadaşlarının “Piç”, “Baban kim senin?” (183) gibi söylemlerinden yola çıkarak annesi ve babası tarafından iyi bir aile ortamı bulamadığından dolayı teyzesi tarafından yetiştirilen bir çocuk olduğunu görmekteyiz. Teyzesinin gizlice gebelik testi yaptırdığı süreci öyküde Özcan üzerinden izleriz.

Anlatıcı bu öyküde de “heterodiegetik”tir ve öykü seviyesinde bulunmaz: “extradiegetik seviye”dir. “Bu sessizlik, çevresini sarmalayan bu beyazlık. Hepsiyle, herşeyle, herkesle, parçalanmaz bir uyuma girdiğini **düşündü** Özcan” (vurgu bana ait, 182), “Kadın çirkindi, gözlerini başörtüsünün ucuna siliyordu sık sık. İkisi, herkesin dışındaydılar (**Öyle geldi Özcan’a**)” (vurgu bana ait, 182) cümlesinde olduğu gibi anlatıcı karakterin ne düşündüğünü bilmektedir. Odaklanma da buna bağlı olarak “sıfır odaklanma” şeklinde gelişir. Karakterlerden daha çok bilen anlatıcı öyküye hâkimdir ve bütün öyküyü anlatır.

Öyküde anlatıcının ironik tavrı göze çarpar. Daha önce Köpek Gezdiricileri’nde karakterin etrafında olup biteni yorumlayamamasıyla ortaya çıkan bu tavır, Sevdadır öyküsünde çocuk karakterin olayları yanlış değerlendirilmesiyle gerçekleşir. Özcan hemşire kıza sorular sorarak teyzesinin durumunu öğrenmeye çalışır ancak sonucu yanlış yorumlar:

–Güler Pekin’in tahlili, gebelik testi buyurun, dedi. (Bir kâğıt uzattı.)

–Ama bir yanlışlık olacak, diye atıldı Özcan nedenini kestirmediği bir telaşla, bir yanlışlık olacak. Teyzemin adı Güler Birlik’tir, Pekin değil.

Hemşire kız, elindeki kâğıda bir göz attı:

–Güler Pekin yazıyor burada.

Dergilerdeki kızlar gibi güzeldi, tertemizdi. Dişleri beyazdı. Önce bir kayıtsızlık vardı yüzünde, sonra duraladı, Özcan’a sevgiyle baktı bir süre. Gülümsedi:

–Mutlaka, mutlaka yanlıştır.

Kızın gülümseyişinden yüreklenmişti Özcan. Teyzesi istediği kadar ‘konuşma’ desin. Korkusuzca sordu:

–Neymiş abla?

–Müspet.

–Müspet ne demek?

–Olumlu demek.

Karşılıklı gülümseyişleriyle kurulan dostluk, ikisinin ortasına yerleşmişti.

–Biliyordum, diye haykırdı Özcan sevinçle. Herşeyin yoluna gireceğini biliyordum.

Kız, gözlerini yere indirdi. (184-85)

Gerçek okuyucu bu testin sonucuyla birlikte Güler’in hamile olduğunu öğrenirken, Özcan onu hastalıkların bitişi olarak yorumlar, bu da Özcan’ın ironik bir duruma düşmesine neden olur.

Anlatıcının öyküde zamanı kullanımına baktığımızda “sonradan” ve “eş zamanlı anlatma”nın birlikte kullanıldığını görürüz. Anlatıcı Özcan’ın geçmişini sonradan anlatma ile kurgularken, hemşire ile olan diyaloguyla eş zamanlı anlatmaya yer verir ki bu da olayların çözüldüğü bölümdür.

4.1.10. Ormanların Gümbürtüsü

Öyküde işçi olarak Almanya’da çalışmak için giden kadın ve erkeklerden oluşan grubun yaşadığı zorluklar anlatılır. Öykünün baş kahramanı Meryem’dir. Kocas Eşref daha önce bu aşamalardan geçerek Almanya’da çalışmıştır. Dolayısıyla sırada bekleyen diğer üyelerden daha deneyimlidir. Öykü Almanya’ya gidecek kişilerin künyelerinin tespitiyle başlar, -muhtemelen de- işlemleri tamamlanan kişilerin isimlerinin bildirilmesiyle son bulur.

Anlatıcı çoğu öyküde olduğu gibi “heterodiegetik”tir ve seviye bakımından “extradiegetik seviye”dedir. Dolayısıyla karakterlerden daha çok bilir ve onların neler düşündüklerine tanık olur:

Çünkü birbirlerinden değil, yaşamaları üstüne son sözü söyleyecek bir ŞEY’den korkuyorlardı. Demir kapının ardınan gelecek ilk belirtiye, ilk uyarıya, ilk çağrıya hemen uymak (o ŞEY’i kızdırmamak) için kısmışlardı gözlerini. Kalabalık bir aile fotoğrafındakiler gibi tek noktaya bakıyorlardı: kapıya. (188)

“Açılan demir kapıdan, hiç ses çıkarmamaya çalışarak ama çokluktan doğan o ister istemez “rap-rap” düzeniyle girdiler.” (190)

“Eşref’in bu son susuşundan sonra, öbür soruşlar, öbür susuşlar, sonunda vazgeçmelerle çizilmiş bulanık bir yol uzanıyordu Meryem’in ardından.” (191)

“Kalabalık, karla yıkanmış çok renkli bir kilimdi. Önce kıyılarından başladı dalgalanmaya, sonra içlere doğru.” (192)

“Bu ses de en az onlar kadar yıldı, umutsuzdu.” (193)

Cümlelerden anlaşılacağı üzere yalnızca karakterlerin düşündüklerini değil aynı zamanda neler yaptıklarını bilen anlatıcı, dördüncü cümlede olduğu gibi topluluk adına benzetmelerde de bulunmaktadır. Anlatıcı bu konumuyla aslında “sıfır odaklanma” ile öyküyü anlatmaktadır.

Öyküye hâkim olan sessizlik atmosferi göç izleğiyle uyumludur. Arada çıkan yüksek sesler ya sokağa ya da anlık değişimlere aittir. Daha çok atmosfer üzerinde durarak karakterleri bu atmosfer içine yerleştiren anlatıcı, göç psikolojisini bu yolla aktarmaktadır. Odaklanmayı da atmosferle paralel olarak değerlendirdiğimizde yine “sıfır odaklanma”nın öyküye hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Meryem öykünün başında Eşref’in yanında kendisini ezdiren ve ondan şiddet gören bir kadın olarak resmedilse de öykünün sonunda “[ö]nce çaresizdi, kırgındı ama kendi söylediklerini duyunca bambaşka bir güçle doldu, yenilendi” (195) cümlesiyle değişime uğradığının haberi verilir. Artık Meryem eski kırılganlığı üzerinden atacak ve bir takım fedakârlıklarda bulunarak kendi ayakları üzerinde duracaktır. Öykü bunun sinyalinin verilmesiyle son bulur.

Anlatıcının Eşref ile Meryem arasındaki ilişkiye yer verdiğine de tanık olunur. İkisi arasındaki ilişki başta sevgiye dayalı olsa da daha sonraları bu sevgi yerini şiddete bırakmıştır. Ayrıca Almanya’ya giden Eşref orada değişmiş ve Meryem’i küçük görmeye başlamıştır:

Münih’ e ilk gittiğinde, “Sevgili Meryemim,” diye başlayan mektuplar yazmıştı Eşref (ezbere bildiği mektuplar), ‘beni sorarsan iyiyim,’ derdi. ‘Sağlığınıza duacıyım. Buralar hep bahçe. Çok çalışıyoruz. Hasanımla Zeynebimi çok özledim, ama mecburuz düşün ki. Altı ay sonra değişmişti mektupları. Artık babasının evine yazıyordu Eşref. ‘Aileme selam,’ deyip bitiriyordu. Oralarda öğrenmiş; Cuma namazına gitmeyi de, transistörlü radyoyla çocukları bahçeye götürmeyi Pazar günleri, otomobil markalarını, sofrada bıçak istemeyi. (190-191)

Yukarıdaki cümlelerden yola çıkarak anlatıcının bu ilişkide Eşref'in yanında olduğunu söyleyemeyiz. Her ne kadar göç konusunda Eşref'i eleştiriye tabi tutmasa da anlatıcı, göç sonrası davranışlarını yorumlarken olumsuz bir tablo içinde anlatır.

Anlatıcının zamanı kullanma biçimine baktığımızda “sonradan anlatma” ve “eş zamanlı anlatma”nın birlikte kullanıldığını görürüz. Sonradan anlatma ile karakterlerin geçmişlerine tanık olurken, eş zamanlı anlatmayla Meryem'in değişimine, aydınlanmasına tanık oluruz.

4.1.11. Şahmeran Hikâyesi

Şahmeran Hikâyesi'nde 15. yüzyılda çevirisi yapılan Câmasbnâme isimli mesnevinin günümüze uyarlandığını görmekteyiz. Mustafa Erkan'ın *İslam Ansiklopedisi*'nin 7. Cildinin 44. sayfasında “Câmasbnâme” maddesinde belirttiği gibi, bu eserde “Dânyâl peygamberin oğlu Câmasb'ın başından geçenler” ve Câmasb'ın “Şahmaran'ın (Şâh-ı Mârân) yanında geçirdiği günler” anlatılır. Yine onun aktardığına göre Câmasbnâme'de iç içe geçen öyküler, “Bulkıya”, “Şah Sahre”, “Kafdağı”, “Cihan Şah”, “Mürg Şah”, “Şah Peri”, “Gevhernigîn Kalesi”, “Şems Bânû”, “Kıgal Hindî” ve “Giriftâr-ı Şehrişah” isimleriyle masalsı bir atmosfer oluşturularak anlatılmaktadır.

Şahmeran Hikâyesi ile Câmasbnâme arasında konu bakımından benzerlik kurulmuştur. Şahmeran Hikâyesi'nde, Câmasbnâme'de olduğu gibi, Camsap'ın başından geçenler ve Şahmeran'la olan ilişkisi konu edinilir. Camsap, arkadaşları tarafından kandırılarak mağarada mahsur kalmış ve oradan bir delik bularak Şahmeran'ın ülkesine geçmiştir. Burada Şahmeran Camsap'a öyküler anlatmaya başlamıştır. Böylelikle öyküde birden fazla meta anlatı ile karşılaşmıştır. Ayrıca Câmasbnâme'de olduğu gibi Şahmeran Hikâyesi'nde de öykü parçalı yapıyla anlatılmıştır. “Bir Ayrılış”, “Camsap'ın Zaman İçinde Yolculuğu”, “Belkiya'nın Şahmeran'a İhanetinin Hikâyesidir”, “Camsap Soruyor”, “Süleyman'ın Mührünün Ardından”, “Camsap Soruyor”, “Belkiya Savaşta ve Barışta”, “Camsap Soruyor”, “Cihan Şah'ın Çıkmaza Girişi”, “Cihan Şah'ın Kurtuluşu ve Paranın Oyunu”, “Cihan Şah ile Gevherengin”, “Camsap Soruyor”, “Camsap'ın Zaman İçinden Dönüşü”, “Şahmeran'ın Uyanışı”, “Sonsöz” başlıklarıyla anlatılan öykü ile ve Câmasbnâme

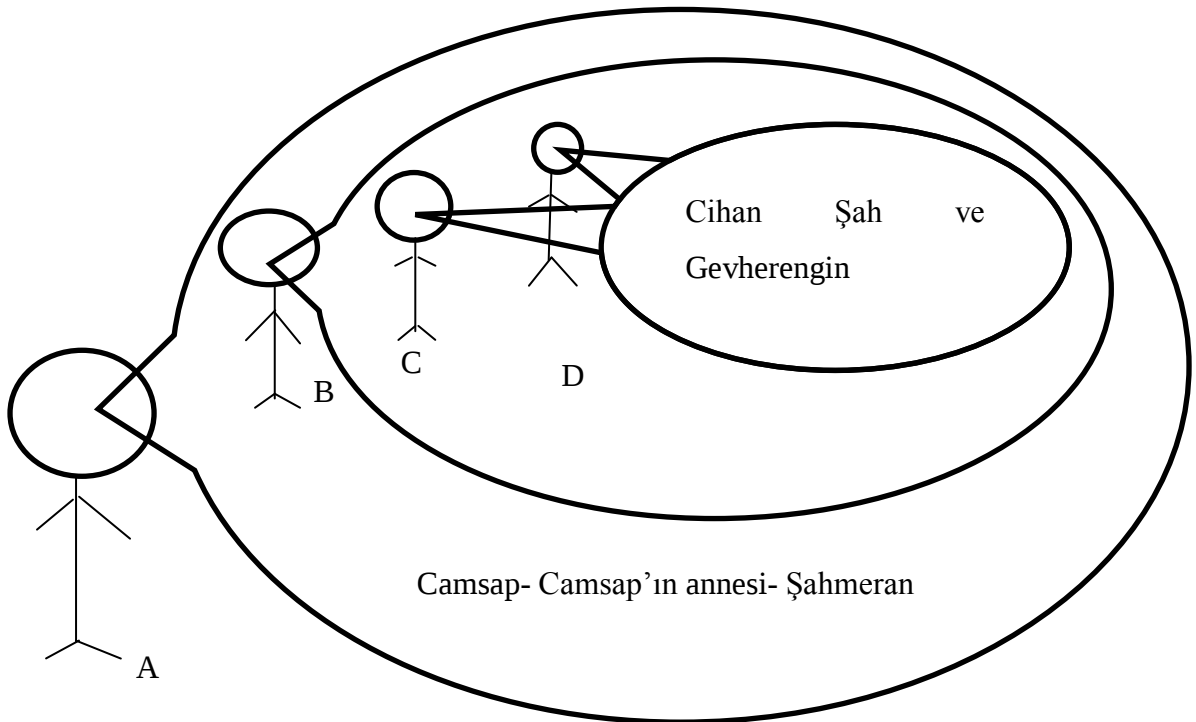
arasında paralellikler kurulmuştur. Dînî, mitolojik ve folklorik öğelerin bir arada verildiği öyküde masalsı bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmış, her düzeyde farklı bir öge ön plana çıkarılarak öykünün içeriği zenginleştirilmiştir.

Anlatıcının öyküye dâhil olma derecesine baktığımızda “heterodiegetik” ve “otodiegetik” anlatıcıların öyküde yer aldığını söyleyebiliriz. Dış seviyedeki anlatıcı öyküde karakter olarak yer almadan öyküyü anlatmış, daha sonra Şahmeran ve Şahmeran’ın elinde tuttuğu kitabın anonim anlatıcısı öyküyü devam ettirmiştir.

Şahmeran öyküde hem “otodiegetik” hem de “heterodiegetik anlatıcı”dır. Baş kahraman olarak kendi hikâyesini anlattığı için “otodiegetik anlatıcı” olmuştur. Aynı zamanda Cihan Şah’ın anlatıcısı olduğu için “heterodiegetik”tir. Kitabın anonim anlatıcısı ise yine “heterodiegetik”tir. Cihan Şah’ın anlatıldığı bölümde anonim anlatıcı, öyküde karakter olarak yer almaz. Öykü heterodiegetik anlatıcının muhataplara seslenmesiyle bitirilmiştir.

Anlatı seviyesi bakımından anlatıcıları değerlendirdiğimizde, extradiegetik seviyeden meta-metadiegetik seviyeye uzanan bir düzlemle karşılaşırız. Bu seviyeleri aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

Şekil 5: Şahmeran Öyküsü Anlatı Düzeyleri



A yani extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı, (intra)diegetik seviyede yer alan Camsap, Camsap'ın annesi ve Şahmeran karakterlerinin başından geçenleri anlatır. B yani (intra)diegetik seviyedeki otodiegetik anlatıcı, Şahmeran, (metadiegetik seviyede yer alan) kendisi ile Belkiya arasında geçen macerayı anlatır. Ancak düzey olarak hâlâ (intra)diegetik seviyede yer alır. C ve D yani metadiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcılar (anonim anlatıcı ve Şahmeran), meta-metadiegetik seviyedeki Cihan Şah'ın Gevherengin'le olan aşk macerasını anlatırlar. Grafikten de anlaşılacağı üzere Şahmeran öyküsü gerek anlatı tipleri gerekse anlatıcı düzeyleri bakımından oldukça kapsamlıdır. Öykünün bölümlerine göre anlatıcıyı tespit etmek gerekirse aşağıda belirtildiği gibi bir tablo ile karşılaşılr:

Tablo 8: Şahmeran Hikâyesi'nin Bölümlerine Göre Anlatıcıları

Bölümler	Anlatıcılar
Bir Ayrılış	Anlatıcı
Camsap'ın zaman içinde yolculuğu	Anlatıcı
Belkiya'nın Şahmeran'a ihanetinin hikâyesidir	Şahmeran
Camsap soruyor	Anlatıcı
Süleyman'ın mührünün ardından	Şahmeran
Camsap soruyor	Anlatıcı
Belkiya savaşta ve barışta	Şahmeran
Camsap soruyor	Anlatıcı
Cihan Şah'ın çıkmaza girişi	Şahmeran + Şahmeran'ın elindeki kitabın anonim anlatıcısı
Cihan Şah'ın kurtuluşu ve paranın oyunu	Şahmeran + Anonim anlatıcı
Cihan Şah ile Gevherengin	Şahmeran + Anonim anlatıcı
Camsap soruyor	Anlatıcı
Camsap'ın zaman içinden dönüşü	Anlatıcı
Şahmeran'ın uyanışı	Anlatıcı
Sonsöz	Anlatıcı

Tabloda belirtildiği gibi extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı öykünün başı, ortası ve sonu olmak üzere üç yerde devreye girmiştir. Öyküyü açan,

kapatan ve arada yorumlar yapan heterodiegetik anlatıcıdır. Dolayısıyla öyküyü şekillendirmektedir.

Extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı “öykünün girişinde” Kehf Suresi’nden alıntı yaparak Camsap’ın ya da Şahmeran’ın mağarada uyumasına atıfta bulunmuştur. Böylelikle dinî bir kimliğe bürünmüştür. Ardından anlatıcı öykünün ilk iki bölümünde sırasıyla Camsap’ın evden ayrılmasını, arkadaşları tarafından aldatılıp mağarada mahsur kalmasını ve Şahmeran’la karşılaşmasını anlatmıştır.

İlk bölümdeki anlatıcı büyülü bir ortam hazırladığı için zaman ve mekânı belirsizleştirir: “Ne zamandır bu mağaradaydı, kestiremiyordu.” (203), “Adları bilinmedik, kokuları duyulmadık çiçeklerin, otların, ağaçların, dev yaprakların yeşil ışınlarıyla düşsel bir bahçe [uzanıyordu]” (203). Şahmeran’ın dile gelerek konuşmasıyla (204) kurulan masalsı hava yerini mümkünler dünyasına bırakmıştır ve okur bunun olabirliğine (yılanın konuşmasının normal olmasına) yönlendirilmiştir. Bu bölümde anlatıcının –di’li geçmiş zaman kullandığını ve böylelikle sonradan anlatmadan yararlandığını söyleyebiliriz. Böyle bir tercihe gidilmesindeki neden az önce bahsettiğimiz büyülü bir havayı yakalamak içindir. Ayrıca böyle bir zaman tercihiyle anlatıcı “tecrübe eden”den daha deneyimli olduğu bildirerek olayları daha kolay yorumlamaktadır.

“Öykünün ortasında” yani “Camsap soruyor” başlıklı bölümlerde yer alan extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı ise, Camsap’ın Şahmeran’a soru sormasını sağlar. Şahmeran’ın yaşadıkları karşısında ne gibi tepkiler verdiğini ya da hangi davranışları sergilediğini öğrenirken aslında gerçek okuyucunun da zihnindeki boşluklar doldurulmuş olur.

Anlatıcının bu bölümlerdeki işlevine baktığımızda “eğiticilik” ve “doğrulama” işlevinin birlikte kullanıldığını belirtebiliriz. İfitleri hakkında Camsap’a bilgi veren Şahmeran, onları “yeryüzünün bütün erdemlerini, binlerce yıldan beri süregelen değerleri, sevgiyi, bağlılığı ve direnmeyi taşırlar yüreklerinde, geliştirirler. Ve umudu. Benim gibi yarı yılan, yarı insan olmadıkları için de kararlıdırlar, savaşırdırlar. Bağışlamak onlara göre değil” (211) şeklinde tanımlar. Dolaysız söylem kullanılarak aktarılan bu cümlelerle anlatıcının eğiticilik işlevini kullanarak ima edilen okurları hedeflediğini söyleyebiliriz. Doğrulama işlevi ise yine Camsap’ın sorduğu sorular vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Öyküde Şahmeran, Belkiya ile

arasında geçenleri anlattıktan sonra onun yanından ayrılmıştır. Ancak Belkiya hakkında hâlâ Camsap'a bilgi vermektedir. Bunun üzerine Camsap Şahmeran'a "Sen Belkiya'yı bir daha görmedin. Başına gelenleri nereden biliyorsun?" (216) sorusunu yöneltmek bilgilerin güvenilir olup olmadığını kontrol etmektedir. Bilindiği gibi anlatıcının doğrulama işlevi kaynağın güvenilir olup olmadığını tespit etmek için kullanılır. Burada Camsap'ın Şahmeran'a sorular yöneltmesi ile bu işlev yerine getirilir.

"Öykünün sonunda" yer alan extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcıya baktığımızda öyküyü tamamladığını söyleyebiliriz. Camsap Şahmeran'ın denemesinden geçmiş ve evine dönmüştür. Arkadaşlarıyla barışmış ve onlardan iki senedir evde olmadığını öğrenmiştir. Böylelikle bilinmeyen zaman süresi netleşmiştir. Ancak daha sonra Camsap ölümle tehdit edildiği için Şahmeran'a ihanet ederek onu ölüme göndermiştir. Ancak Şahmeran kendi yazgısını başkasının eline verdiği için bu ölümü hak ettiğini düşünmektedir:

–Seni öldüreceklerini gerçekten bilmiyordum Şahmeranım. Beni darağacına götürdüler. Korktum o zaman. Sana bir şey yapamazlar diye düşündüm de gösterdim yerini.

–Doğru söylüyorsun, biliyorum, dedi Şahmeran. Korkma, ölümden korkmaya değmez. Hem ben kendim hazırladım ölümümü. Önce kaçıp mağaraya sığınmakla, yazgımı başkalarının eline bırakmakla, sonucu beklemekle, sonra da seni bağışlayıp salıvermekle. Kendim için üzülmiyorum inan. Ama ifritlerim bu gerçeği öğrenmeliler. Uyanıp kendi ellerine almalılar yazgılarını. (241)

Dolaysız söylem kullanılarak aktarılan diyalogda anlatıcının eğitcilik işlevinin devam ettiğini söyleyebiliriz. Eylemsizliğe ve tepkisizliğe karşı hareket edilmesinin gerekliliği önceki öykülerde karşımıza çıktığı gibi burada da vurgulanmaktadır. Şahmeran baştan beri aslında farkındalığı yüksek bir karakterdir. Başından geçenleri anlatırken bilinçli bir tavır takınmaktadır. Dolayısıyla bile bile kendisini ölüme göndermektedir. Ancak anlatıcının bilinci Şahmeran'dan yüksektir. Olayların bu şekilde kurulanması ve söylenmesindeki fonksiyonunu göz önünde bulundurduğumuzda bunu fark ederiz.

Şahmeran'ın ölmesinin ardından öykünün sonunda Camsap deliler gibi koşarak dağa çıkmıştır. Bu an bize Mecnun'un Leyla'nın aşkından kendini dağlara vurmasını hatırlatır. Ancak başka bir anlamıyla Camsap'ın ifritlere haber salmak için dağa

koştuğu söylenebilir ki bu anlam “Sonsöz” bölümüyle değerlendirildiğinde daha tutarlı olur. Bu bölümde anlatıcı ima edilen okura dönerek onlarla konuşmuştur. Tezin kuramsal bölümünde dile getirdiğimiz gibi anlatı içinde belirli zümreyi hedef olarak yazıldığı düşüncesi bize ima edilen okuyucuyu verir. Sonsöz bölümünde de anlatıcının hedef kitleye yönelerek öyküyü tamamladığına tanık oluruz. Aslında burada sınırları belirlenmiş bir ima edilen okur kitlesinden bahsedildiği görülmektedir:

Görenler ve duyanlar; kahvelerde masal dinleyenler, onlar için yazarlar ve onlara okuyanlar, türkü çağırarak çalışanlar, eğlenmeye cambazhanelere gidenler; ateş yiyenler, sihirbazlar, beyaz kızları kesenler, yılanlar, kuşlar ve onları gözleyenler; Anadolu toprağında iri bir papatya gibi açılan çadırlarda turnak kemirip hokkabaz seyreden, kemiksiz kızlara alkış tutan yoksul çocuklar; büyük kentlerin arka sokaklarında, bırakılmış arsalarda aynını yapanlar; bir alanda, güvercinlerin sektiği basamaklara çöküp işportacıların seslerine kulak verenler, cigara tütürüp öylece bakanlar, şoförler, balıkçılar, işsizler, ırgatlar ve onların çocukları bilirler ki Şahmeran’ın her bir parçası aralarına dağılmıştır ve onlarla sürecektir. (244)

Bu zümre Şahmeran’ın ifritlerim dediği kimselere karşılık gelmektedir. Yukarıda belirttiğimiz gibi ifritler yüreklerinde direnmeyi taşırlar ve Şahmeran gibi yarı yılan yarı insan değillerdir. Dolayısıyla insandırılar. Bu ifritlerin başı Camsap’tır. Camsap Şahmeran’ın kaydığı sudan içerek ondan bir parçasını taşımıştır. Ayrıca geride kalan ifritlere haber vermesiyle havarilik görevini yerine getirmiştir. Bölümde sayılan kişiler ise direniş göstermesi gereken kişilerdir.

Sonuç olarak öyküdeki temel anlatıcı “extradiegetik seviyedeki heterodiegetik anlatıcı”dır. Bu anlatıcı diğer öykülerde olduğu gibi ima edilen okurdan harekete geçmesini beklemektedir. Dolayısıyla bunu yaparken de “eğiticilik işlevi”ni kullanmaktadır. Anlatıcının odaklanma durumu “sıfır odaklanma” şeklindedir. Karakterlerden daha çok bilmekte ve anlatmaktadır.

İntradiegetik seviyedeki otodiegetik anlatıcı Şahmeran’a baktığımızda, öykünün ortasında devreye girerek Camsap’a Belkiya ile yaşadığı serüveni anlatır. Anlattığı hikâyeye göre, Beni İsrail soyundan gelen Belkiya son peygamberin geleceğini bir kitapta okumuş ve onu aramaya çıkmıştır. Yolda Şahmeran ile karşılaşmış ve ona söz vermesine rağmen Şahmeran ve ifritlerinin yerini Süleyman’ın mührünü elde etmeye çalışan Ukap’a söylemiştir. Ukap’ın elim bir

cezaya çarptırılmasından sonra Belkiya yaşadığı dünyaya çıkmak için uğraşmış ve bu uğraş sonucunda Çin ülkesine gitmiş, orada Cihan Şah ile karşılaşmıştır. Bu aşamadan sonra anlatıcı değişmiştir.

Cihan Şah'ın anlattığı öyküye geçmeden önce Şahmeran'ın anlatıcı olarak yaptıklarına değinmek gerekir. Şahmeran birinci derecedeki yani extradiegetik seviyedeki anlatıcıdan farklı olarak öykünün içerisinde yer almış, bundan dolayı etki gücü diğer anlatıcıya göre daha da artmıştır. Aynı zamanda otodiegetik anlatıcı olduğu için öyküye okuru dâhil etmesi daha kolay gerçekleşmiştir. Burada Şahmeran'ın anlatıcılığına baktığımızda sözlü kültürün olanaklarından faydalandığını söyleyebiliriz. Masalsı bir atmosfer içinde yer alan Şahmeran, “vaktiyle” (206), “yıllar geçti” (206), “bir süre sonra” (207), “uzun bir süre yürüdü” (218) gibi zamana dair belirsiz söylemlerde bulunmuştur. Ayrıca anlatıcı olarak Şahmeran -dili geçmiş zaman kullanarak “sonradan anlatma” yoluyla Belkiya'nın hikâyesini anlatmaktadır. Bu anlatım yolu Şahmeran'ın tecrübesinin geçmişe göre daha fazla olduğunu göstermektedir. Ancak Şahmeran öykünün sonunda deneyimlerinden ders çıkaramadığı için zarara uğramıştır. Dolayısıyla öykünün temel izleği olan eylemsizliğe tepki bu sayede de gösterilmiştir. Öyküde yer alan mekân betimlemeleri de bu bağlamda kullanılmıştır.

Şahmeran'ın Belkiya'nın hikâyesini anlatırken bir yandan ders verdiğine ve genellemelerde bulunduğuna tanık oluruz. “Eee, insanoğlu bu...” (206), “Bozkır adamıydı ne de olsa” (207), “Kimileri vardır: hırs, sessizce, bir ırmak gibi akıp gider içlerinde; yüzeyden dışarıya bakıldığında çırpıntısız, usul görünürler. Ama en ufak bir taş atılmaya görsün...” (208) vb. cümlelerde olduğu gibi Şahmeran deneyimlerinden yararlanarak Camsap'a bilgi vermekte ve genellemelerde bulunmaktadır.

Şahmeran'ın anlatıcı olarak Belkiya'nın hikâyesini anlattığı bölümde italik yazı tipi kullanılmış böylelikle öyküdeki tek düzelik kırılmıştır. İtalik bölümlerde kutsal metinlere özgü söylemler yer alırken onların dili günümüze uyarlanarak aktarılmakta ve burada anlatılanlarla Belkiya'nın hikâyesi arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu tür söylemler üç yerde karşımıza çıkmıştır. İlki Belkiya'dan önceki hükümdar Yeşu'nun halkına seslendiği bölümdür. Burada Musa peygambere atıf yapılmıştır. “Ve” bağlacının kullanımıyla Tevrat'ın diline yaklaşılmış ve anlatılanlar kutsallaştırılmıştır

(206). Ayrıca bu bölümün öykünün hemen başında yer almasıyla masalsı ve büyülü bir ortama hazırlık yapılmıştır. İtalik bölümün yer aldığı ikinci kısımda ise, ejderhanın dile gelmiştir. Ukup ve Belkiya, Süleyman'ın mağarasında “yıllar öteden gelen kalın, gizemli bir ses” ve “tılsımlı sözcükler” (214) duymuşlardır. Öyküde süregelen büyülü hava böylelikle yakalanmıştır. Bu sözlerin ardından ortaya çıkan dev yapılı biri Belkiya'ya dönerek duydukları sözlerin ne anlama geldiğini belirtmiş, bunun sonucunda ejderhanın anlattıklarıyla öykü arasında bağlantı kurulmuştur: “İşte oğlum, dedi, bu kadar. Onu üç kere uyardılar. Bu yüzük, Rab evini yapanların kismetidir, dediler. Anlamadı.” (214-15). İtalik bölümün üçüncü kez karşımıza çıktığı yer ise, Hızır ile Yecüc ve Mecüc'e atıf yapılan yerdir (220). Burada yer alan konuşmaya baktığımızda Çin Seddi'nin kuruluşunun dini öğeler üzerinden anlatıldığına tanık oluruz. Sonuç olarak italik yerlerde kullanılan söylemlerle büyülü gerçekçi bir ortam yakalanmaya çalışılmaktadır. Bu bölümleri kısa iliştilirilmiş anlatılar olarak da değerlendirebiliriz.

Metadiegetik seviyede yer alan anlatıcılara baktığımızda hem “Şahmeran”ın hem de “kitabın anonim anlatıcısı”nın Cihan Şah'ın başına gelenleri anlattığını görmekteyiz. Şahmeran elinde tuttuğu kitaptan Cihan Şah'ın başına gelenleri Camsap'a anlatmaktadır. Ancak kitabın da kendi içinde bir anlatıcısı vardır. Her iki anlatıcının dili öyküde birbirine karışmaktadır. Ancak Şahmeran öyküyü rivayet şeklinde anlattığı için kısmen anonim anlatıcıdan ayrılmaktadır. Her ne kadar “Cihan Şah'ın Çıkmaza Girişi” bölümünde Şahmeran, Cihan Şah'ın kendi öyküsünü anlattığını söylemiş olsa da: “Cihan Şah, konuksever bir dosttu. Konuşması hoştu. Kendi serüvenini anlattı o da” (223), onun öyküsünü anlatan Şahmeran ve anonim anlatıcıdır. Bu bağlamda Şahmeran ve anonim anlatıcı heterodiegetiktir. Öyküde karakter olarak yer almadan öyküyü anlatırlar. Ancak diyalog bölümleriyle bu anlatıcıların yetkisi sınırlanmıştır.

Anonim anlatıcıyı ve Şahmeran'ın anlatıcı olarak ayrılmasını “dili kullanım şekline bakarak” ayırt edebiliriz. Anonim anlatıcının dili “Eski Türkçe'ye yakın”dır. Bunda muhtemelen öykünün aktarım olmasının (Câmasbnâme'den) etkisi vardır: “Cihan Şah işbu yorgun geyiceği kesekoydu. Bir fırtınadır koptu. Dalgalar dağ gibi yükseldi. Denizin balçıkla sıvandığını gören Tahur Şah, vezir Haccac'ı çağırıp remil attırdı. Anladı ki oğlu sağdır, ama günah işlemiştir ve kolay kolay geri

dönemeyecektir. Rüzgâr, yolunu şaşırtacaktır.” (224), “Aldı Gevherengin [...] Aldı Cihan Şah” (231).

Anonim anlatıcı daha çok –di’li geçmişî zamanla öyküyü anlatmaktadır. Bu zamanın kullanımıyla baştan beri süregelen büyümlü hava yakalanmaktadır. Aslında anonim anlatıcı için destan anlatıcısıdır diyebiliriz. Sözü kimi yerlerde Cihan Şah’a bırakmakta ancak aralarda öyküyü yarıda kesip Cihan Şah’ın neler yaptığına dair bilgi vermektedir:

Cihan Şah’la askerleri, yedi gün yedi gece, uğuldayan rüzgâra kulak verdiler. Sonunda rüzgâr dindi, hafif bir esinti çıktı, Salı itelemeye başladı. Cezalarını çekmişler miydi? Karaya varınca hemen geyiği kızarttılar, etini yiyip açlıklarını giderdiler. Güzel başını, açık duran gözlerini bir ağacın dibine fırlattılar. Sonra sordular. Neredeydiler? (224)

Aynı zamanda anlatıcı öyküdeki kırılma noktalarında devreye girer: “Cihan Şah uyandığında gün ağarıyordu. Döndü, Gevherengin yerinde yoktu!” (232). “Cihan Şah, ordusunun başına geçti ve düşmanı darmadağın etti. Sonra bir kolayını bulup askerlerinden kaçtı.” (225).

Şahmeran’ın anlatıcılığına baktığımızda yine muhatap olarak Camsap’ı aldığını söyleyebiliriz. Şahmeran dönüp Camsap’a kitapta yazılanları aktarmaktadır. Aktarılanlar Şahmeran’ın dilinde rivayet şekline gelmektedir: “–İster istemez yazgıma boyun eğdim, diye devam **etmiş** Cihan Şah” (vurgu bana ait, 226), “Cihan Şah’ı Kuşlar Tekkesi’nde Şah Mürg karşılamış. Süleyman Peygamber burayı kuşların tekkesi **etmişmiş**, her hafta kuşlar orada toplanırlar **imiş**. Şah Mürg Cihan Şah’a küşkü gezdirmiş, onu ağırlamış” (vurgular bana ait, 230). Burada araya girip aktaran Şahmeran’ın kendisidir. Olaya tanık olmadığı için rivayet şeklinde öyküyü anlatır.

Peki son bölümde anlatıcı neden sürekli değişmektedir ve birkaç anlatıcıya ihtiyaç duyulmaktadır? Bu sorunun cevabı muhtemelen anlatıcının çıkmaza girmesiyle ilgilidir. Bölümde Cihan Şah’ın öyküyü anlatacağından bahsedilmiş ancak Cihan Şah baştan sona öyküyü kendi sesinden anlatamamıştır. Çünkü anlatıcının baştan beri ima edilen okura dönük hitabı vardır ve tek başına Cihan Şah öyküyü anlatarak doğrudan ima edilen okura seslenemeyecektir. Başına gelenleri yorumlamakta başarılı değildir Cihan Şah. Ancak daha sonradan olup biteni fark

etmiştir. Dolayısıyla onun yerine yaşadıklarını aktaracak bir/kaç anlatıcıya ihtiyaç vardır.

Sonuç olarak bu öykü için birden fazla anlatıcının ve düzeyin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi Genette anlatı düzeylerini üç işlev için kullanmaktadır: nedensellik, tematik ve oyalama işlevi. Burada ağırlıklı olarak ikinci ve üçüncü işlevlerin kullanıldığını görmekteyiz. Şahmeran Camsap’la konuşurken başından geçenleri anlatmaktadır. Ancak konu olarak ne anlattığını farkındadır: “Bu kere devlet tutkusu, din aşkı, savaşma hırsı, yaşama kaygısı değil konumuz, Cihan Şah’ın katıksız sevgi ardında oluşu” (222). Dolayısıyla burada bilinçli bir hava vardır. İntradiegetik ve metadiegetik anlatıcılar Şahmeran’ın bahsettiği izleklerden yola çıkarak birbiriyle bağlantı kurmaktadır.

Ayrıca Şahmeran’ın Camsap’ı yanında tutmak için hikâyeler anlattığına da tanık oluruz. Camsap Soruyor bölümlerinde Camsap evine gitmek isterken Şahmeran onu sınava tabi tuttuğundan bahseder ve gitmesini engellemek için ona hikâyeler anlatır. Aslında bunu kendisine duyduğu “katıksız sevgi”den dolayı yapmaktadır. Çünkü Camsap gittikten sonra Şahmeran “ilk kere” ağlar ve yalnız kalmak ister (236).

Öyküde birden fazla anlatıcının kullanımıyla okunmasının zorlaştırıldığını söyleyebiliriz. Hangi bölümün kim tarafından ne şekilde anlatıldığı ancak anlatıbilimsel bir yaklaşım sonucu ortaya çıkmaktadır. Öykünün okunurluğu zorlayan bir diğer sebepse masalın ve sözlü kültürün olanaklarından faydalanılmasıdır. Okur böylelikle tekinsiz bölgeye çekilmektedir. Zamanın rivayet şeklinde kullanılmasıyla da bu güvensizlik arttırılmaktadır. Zaten birden fazla düzeyin kullanılmasıyla hangi karakterin ne konumda çıktığı ilk başta bilinmemekte ancak anlatıbilimsel bir okumayla açıklığa kavuşturulmaktadır.

SONUÇ

Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi'nde Anlatıcılar Tipolojisi başlıklı yüksek lisans tezinde genel olarak anlatıbilimsel bir yaklaşımdan faydalanılarak Tomris Uyar'ın “Önsöz”, “Köpük”, “Çiçeklerle”, “Güler Yüzlü Bir Komşu”, “Dön Geri Bak”, “Elişi Göllerde”, “Köpek Gezdiricileri”, “Derin Kazın”, “Sağlar”, “Yusuf ile Zeliha”, “Sevdadır”, “Ormanların Gümbürtüsü” ve “Şahmeran Hikâyesi” öyküleri anlatıcı tipolojileri bakımından hem bireysel hem de bütün şekilde incelenmektedir. Anlatıbilimin kısa tarihinin verildiği çalışmanın “giriş bölümü”nde anlatıbilimle ilgili ülkemizde ve yurtdışında yapılan çalışmalara günceli yakalama kaygısıyla değinilirken aslında bu disiplin üzerine yapılan araştırmaların yeterli olmadığı gösterilmektedir. Çalışmanın ilk bölümü ise “anlatı” ve “anlatıcı” gibi anlatıbilimin temel kavramlarına ayrılarak bu kavramların kuramsal gelişimleri ve değişimleri incelenmekte ve sonuç olarak anlatıcısız bir anlatının olamacağı vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca ilk bölümde “anlatı” ve “kurmaca anlatı” arasında da bir ayrım yapıldığı görülerek “anlatılar”ın sınırsız şekilde etrafımızda var olduğu, “kurmaca anlatılar”ınsa “olay anlatıp anlatmamasına” ve “zamansal ardışıklık sergileyip sergilememesine göre” değiştiği belirtilmektedir. Anlatıbilimin bir diğer önemli kavramlarından olan “fabula-sujet” ile anlatının kuramsal gelişiminin örtüştüğü görülerek her araştırmacı için bu kavramların farklı ya da benzer “şeylere” karşılık geldiği Tablo1’de izah edilmektedir.

Anlatıcı, anlatı sanatının en temel ve etkili figürlerindendir. Anlatıcı olmadan olayların aktarılması ya da olaylarda etkili olan karakterlerin tanıtılması mümkün değildir. Dolayısıyla anlatıcı anlatıda, özellikle kurmaca anlatıda, yansıtıcı ve yapıcı unsurdur. Öykülerde neyin, nerede ve nasıl anlatılacağı onun inisiyatifine bağlı olarak gerçekleştiği için anlatıcı kavramının kuramsal gelişimine de çalışmanın birinci bölümünde değinilmektedir. “Mimesis” ve “diegesis” kavramlarıyla yakından ilişkili olan anlatıcı kavramının klasik öncesi dönemden günümüze uzanan zaman diliminde ne gibi değişikliklere uğradığı kuramsal çerçeve göz önünde bulundurularak tespit edilip bunun sonucunda ilk dönem anlatıcı çalışmalarında “anlatma” ve “gösterme” etrafında şekillenen anlatıcı çalışmalarının ağırlıkta olduğu,

sonraki dönemlerde ise her araştırmacıya göre anlatıcı kavramının tanımının değiştiği görülmektedir.

Anlatıbilimin klasik dönemine doğru yaklaşıldıkça –bu dönemin *Commucation* dergisiyle başladığı çalışmanın girişinde belirtilmiştir- anlatıcı ve yazar arasında kesin bir ayrıma gidilmektedir. Artık anlatıbilimde yazar kavramının, gerçek dünyada karşılaşılabileceğimiz canlı kanlı kişilere karşılık geldiği; anlatıcının, metnin iç dinamikleriyle ilgili bir figür olduğu vurgusu yapılmaktadır. Genette’in tasnifiyle anlatıcı konusunda anlatıbilimde kırılma yaşanmış ve kendisinden sonra gelen Rimmon-Kenan, Bal, Fludernik ve Schmid gibi isimlerle anlatıcı çalışmaları genişletilmiştir. Ancak bu araştırmacıların kullandıkları terminoloji muğlak olduğu için çalışmada tutarlılığı sağlamak adına Genette’in tasnif ve terminolojisinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda anlatıcının odaklanma, zaman ve mesafe ile ilişkisi incelenmiştir. Ancak bunlara geçmeden önce anlatıcının öyküye dâhil olma derecesine ve anlatı düzeyleri ile olan ilişkisine anlatıcı kavramıyla doğrudan ilişkili olması bakımından değinilmiştir.

Geleneksel ayırmda anlatıcının birinci ya da üçüncü şahıs olması gibi konular anlatıcı tipleri içerisinde değerlendirilirken (Tekin, 2018: 28-30), bu tiplerdeki anlatıcıları belirlemek için anlatı içinde geçen şahıs zamirleri takip edilmelidir. Nitekim bir öyküde anlatıcı “ben” dili ile konuşuyorsa birinci tekil şahıs, “o” dili ile konuşuyorsa üçüncü şahıs bir anlatıcı olarak nitelenmektedir. Ancak anlatıbilim içerisinde bu tip sınıflandırmalar anlatıcı kavramını izah edebilme adına yeterli bulunmayıp eleştirilmektedir. Nitekim bu çalışmada da anlatıcının bahsedilen şekilde geleneksel olarak sınıflandırılması reddedilmektedir. Anlatıcının birinci ya da üçüncü şahıs dilini konuşması öyküdeki anlatıcı tiplerini belirlemek için yeterli değildir. Anlatıcının gramatik bir ayırmadan ziyade “öyküye dâhil olup olmamalarına” ya da “anlatı düzeylerine göre” belirlenmeleri gerektiğini belirten Genette, yeni bir tasnif denemesine girer. Buna göre öyküye dâhil olma derecelerine göre anlatıcılar “heterodiegetik”, “homodiegetik” ve “otodiegetik” olarak üçe ayrılır. Heterodiegetik anlatıcılar öyküde karakter olarak yer almazlarken, homodiegetik anlatıcılar öyküde karakter olarak bulunurlar. Otodiegetik anlatıcılar ise öyküde baş kahraman olarak yer alıp kendi öyküsünü anlatırlar. Anlatı seviyesine göre anlatıcılar ise “extradiegetik”, “(intra)diegetik” ve “metadiegetik” olmak üzere üçe ayrılırlar.

Buna göre anlatı seviyesinin dışı extradiegetik, öykü düzeyi (intra)diegetik, bir alt konumu ise metadiegetiktir. Ve sonraki düzeyler meta-meta diegetik, meta-meta-metadiegetik şeklinde ilerlemektedir. Bu iki konu anlatıcının tipolojisi ile ilgilidir²⁷. Buna göre anlatıcı tipolojisini tek başına ele alarak anlatıcının yetkisinin sınırlı ya da sınırsız olduğunu söylemek doğru değildir. Bu konu daha çok “söylem tipleri” ve “odaklanma” ile ilgili bir meseledir.

Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi’ni öyküye dâhil olma derecelerini ve anlatı seviyesine göre anlatıcıları değerlendirdiğimizde anlatıcıların kimlik edinmeleri, bilinç hâlleri –öyküde anlatılanların farkında mı değil mi?- ve güvenilirlikleri konusunda birkaç sonuç elde ederiz. Öncelikle heterodiegetik olup öykü dünyasının dışında bulunan anlatıcıların kimliklerini belirlemek oldukça zordur. Çünkü onlar öyküde yer alan herhangi bir karakter gibi değildirler. Bundan dolayı bu tip anlatıcıların ne cinsiyetleri ne eğitimleri ne de meslek durumları hakkında bilgi elde etmek mümkün değildir. Ancak anlatıcının karakterlerle ilişkisine bakarak yani onlara yakın ya da uzak durmasını esas alarak dünya görüşü hakkında birtakım bilgiler öğreniriz. Anlatıcı Çiçeklerle’nin Nihat’ına, Dön Geri Bak’ın Nesrin’ine yakın durarak onlarla benzer dünya görüşünü paylaşmakta ancak Önsöz’de Anne ve Baba ile, Köpük’te Bedia ile arasına belli bir mesafe koyarak onları belirlenen uzaklıktan değerlendirmektedir.

Anlatıcıların homodiegetik ve otodiegetik olduğu ve öykü dünyasının içinde bulunduğu durumlarda, anlatıcı-karakterlerin bilinç hâllerine göre öykünün şekli ve tonu değişmektedir. Etrafında olup biteni yorumlayamayan anlatıcı-karakterler ironik ya da trajik tonla anlatılırlar. Köpek Gezdiricileri öyküsünde olduğu gibi anlatıcı etrafında olup biteni iç monolog yoluyla araştırması sonucunda, kendisi ve köpekler arasında bağlantı kurmuş ancak bu bağın ne olduğunu –uşaklık etmek- bulamadığı için öyküde ironik şekilde konumlandırılmıştır. Ya da Elişi Göllerde öyküsünde olduğu gibi bir takım akıl yürütmeler sonucunda gerçekliğe ulaşan ismini bilemediğimiz kadın anlatıcı trajik bir durumla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu trajik tonun Şahmeran Hikâyesi ile zirveye ulaştığı görülmektedir. Kendi hayatının farkında olmasına rağmen harekete geçmeyen anlatıcı öykünün sonunda ölümle

²⁷ Genette doğrudan doğruya anlatıcı tipoloji diye bir başlık kullanmasa da kendisinden sonraki araştırmacılar, örneğin Rimmon-Kenan, bu iki grubu ve anlatıcı mesafe ilişkisini anlatıcı tipolojileri altında ele alır.

cezalandırılmaktadır. Aslında böylelikle tepkisizliğe karşı ses getirmenin ve direniş göstermenin gerekliliği öykülerde anlatıcılar tarafından vurgulanmaktadır.

Anlatıcıların otodigetik oldukları durumlarda ise cinsiyetleri bilinmesine rağmen isimleri hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamaz. Anlattıklarıyla bir kimlik kazanmaya çalışan anlatıcılar Derin Kazın ve Elişi Göllerde öykülerinde karşımıza çıkmaktadır. Evlerine sıkışan (Elişi Göllerde) ve toplum tarafından ötekileştirilen (Derin Kazın) otodigetik anlatıcılar aile yapılarını sorgularken aslında ataerkil sistemin eleştirisini yapma görevi üstlenirler. Yine de arada kalmışlıklarıyla bir kimlik kazanamazlar. Öyküler içinde anlatı seviyeleri bakımından ayrıcalıklı konumda olan Şahmeran Hikâyesi'nde ise “(intra)diegetik seviyedeki otodiegetik anlatıcı Şahmeran”, *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat'ın art arda masallar anlatması gibi, Camsap'ı yanında tutmak için ona çeşitli hikâyeler anlatarak gitmesini geciktirmiştir. Bundan dolayı öyküde anlatı seviyeleri anlatıcının öyküyü geciktirmesi açısından işlevsel olarak kullanılmıştır.

Anlatı seviyelerine bağlı olarak öykülerde düzeyler arasında geçiş yapıldığı için anlatıcıların güvenilirmez olduğu ortaya çıkmaktadır. Köpük ve Çiçeklerle öykülerinde kurmacanın yapısından faydalanılarak bir yanılsama gerçekleşmiştir. Bu yanılsama Genette'in bahsettiği “metalepsis” kavramıyla örtüşmektedir. Anlatıcının konumunda herhangi bir değişiklik olmaksızın düzeyler arasında geçiş yapılmış ve rüyanın muğlak yapısından yararlanılarak karakterlerin bir üst seviyede karşımıza çıkmasına olanak sağlanmıştır. Bu bakımdan öykülerin son bölümlerinde bir takım kurmaca oyunlara gidilmiştir. Özellikle Çiçeklerle öyküsünde rüyadaki sıçramalara benzeyen andan ana geçişlerle yaşananların gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğu sorgulanmıştır. Bu sorgular sonucunda anlatıcının güvenilirmez olduğu ortaya çıkarılmıştır. Anlatıcının güvenilirmez olduğunu gösteren bir başka öykü ise Köpek Gezdiricileri'dir. Otodiegetik bir anlatıcı olan Köpek Gezdiricileri öyküsünün anlatıcısı Muharrem'in adının bile şüpheli olduğu görülmüştür. Bundan dolayı etrafına yalan söyleyen Muharrem'in anlattıklarına şüpheyle yaklaşılmıştır.

Genette, “görünürde bariz, ama neredeyse herkes tarafından göz ardı edilen ayırım”dan bahsederek anlatıcı ve odaklanma'yı birbirinden ayırır. Bu teknikler “anlatı modu” ve “anlatı kipi” ile ilgilidir. “Anlatıda anlatan kim?” sorusunu anlatıcı ile, “Gören kim?” sorusunu ise odaklanma ile ilişkilendiren Genette, filolojide

süregelen anlatıcı ve odaklanmanın eş tutulmasının doğru olmadığını, bu iki tekniğin farklı şeylere karşılık geldiğini belirtir ki bu konu anlatıbilim içerisinde büyük ses getirir.

Geleneksel olarak anlatıcının konumu sınıflandırılırken “ilahî (tanrısal ya da hâkim)”, “yansız” ve “kişisel” gibi anlatıcı konumlarından bahsedilmektedir. “İlahî olan anlatıcılar” anlatıda kendisini gizleme ihtiyacı hissetmez, her konumda hazır ve nazır beklemektedir. Onun karakterlerden zaman ve mekâna uzanan sınırsız yetkileri vardır. Bu bakımdan insan üstü bir donanımına sahiptir. Karakterlere ve olaylara dönük açıklamalarda bulunan anlatıcı onlar hakkında eleştiriler yapmaktadır. Bu anlatıcı genellikle yazar anlatıcı ile eş tutulmaktadır. “Yansız anlatıcılar” ise anlatılarda objektif olmak için çabalar, olaylar karşısında izleyici ve seyirci gibi kalır: “Yansız anlatıcı [...] her şeyden önce bir izleyici, bir seyirci uzaklığı içinde konuyu aktaracağından, onun bakış açısı dışıdır. Yansız anlatım konumuna uygun düşen sunuş biçimi rapor (bericht) ve tasvirdir (beschreibung)” (Aytaç, 1990: 16-17). Dolayısıyla bu gibi anlatıcılar özellikle betimlemelerde bulunurken objektif kalmaya çalışacaklardır. “Kişisel” anlatıcılar ise karakterlerle özdeşim kurarlar ve dünyayı onların görüşlerinden anlatırlar (Aytaç, 1990: 24). Ancak Genette’e göre bu sınıflandırma anlatıcı ile değil, odaklanma ile ilgilidir. Genette odaklanma konusunda anlatıcının karakterle ilişkisinden yola çıkılarak bir tasnif denemesine gider. Bu tasnif denemesinde Todorov’un etkisi görülmektedir. Anlatıcının kahramandan daha fazlasını bildiği durumlar “sıfır odaklanma”, karakter kadar bildiği durumlar “iç odaklanma” ve karakterden daha az bildiği durumlar “dış odaklanma” ile açıklanmaktadır.

Önsöz’den Sonsöz’e uzanan öykülere baktığımızda genellikle “sıfır odaklanma” kullanıldığı görülmektedir. Anlatıcı elde ettiği sınırsız yetkiyle karakterlerin neler düşünüp hissettiklerini bilmekte ve aktarmaktadır. Anlatıcı bu konumuyla geleneksel anlatıcı tipine yaklaşmaktadır. Öyküye müdahale etme, öyküden ders çıkarma gibi görevler üstlenen geleneksel anlatıcı, Uyar’ın öykülerinde de yer edinir. Anlatıcının ideolojik görev üstlenerek anlattığı öykülerde bu durum göze çarpar. Ancak ideoloji propagandaya dönüşmediği ve karakterler kendilerine has duyarlılıklarıyla anlatıldığı için, anlatıcı geleneksel anlatıcıdan uzaklaşmakta ve modern anlatıcı seviyesine yükselmektedir. Güler Yüzlü Bir Komşu, Yusuf ile

Zeliha, Sevdadır, Ormanların Gümbürtüsü ve Şahmeran Hikâyesi öykülerinde sıfır odaklanma kullanılarak anlatıcının öyküye müdahale etmesi daha kolay hâle gelmiştir.

Sıfır iç odaklanmanın kullanıldığı öyküler de kitapta yer alır. Önsöz, Köpük, Çiçeklerle gibi öykülerde anlatıcının yetkileri iç odaklanma ile birlikte sınırlandırılmıştır. Bu tip odaklanmalarda “gören” artık yalnızca anlatıcının kendisi olmaktan çıkıp karakterler de devreye girmiştir. Anlatıcı da karakterlerin gördükleri kadar öyküde söz sahibi olmuş ve öyküyü anlatmıştır. Anlatıcının yetkisinin karakterlerin düşünceleri ile sınırlandırıldığı durumlarda karakterler ön plana çıkmıştır. Sıfır ve iç odaklanmanın birlikte kullanıldığı öykülerde ise olaylar anlatıcı ve karakterler arasında mekik hareketi yaparak anlatılmıştır. Öyküde bu tekniğin kullanılmasıyla hangi söylemin kime ait olduğunun tespit edilmesi zorlaşır.

İç odaklanmanın olduğu öykülerde olaylar tek tip anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Elişi Göllerde, Köpek Gezdiricileri ve Derin Kazın öykülerinde olduğu gibi anlatıcılar baştan sona gördüklerini aktarmaktadırlar. Elişi Göllerde öyküsünün anlatıcısı başından geçenleri, mektup tekniğinden faydalanarak anlatmaktadır. Burada odak anlatıcı üzerindedir. Dolayısıyla okur onun anlattığı kadarını bilir. Köpek Gezdiricileri’nin anlatıcısı Uşak Muharrem ise parkta oturup dış dünyayı gözlemlemekte ve bir yandan da gördüklerini anlatmaktadır. Derin Kazın’ın anlatıcısı için de benzer bir durum söz konusudur. Öykü baştan sona anlatıcı tarafından görülmekte ve anlatılmaktadır. Aslında bu odaklanmanın kullanıldığı öykülerde anlatıcıların iç sesleri duyulduğu için bir anlamda öyküler iç monolog anlatılarına dönüşürler. Kendi kendilerine sayıklayan anlatıcılar bir anlamda kendi kimliklerini de bu sayede açık ederler.

İç odaklanmanın bir çeşidi olan değişken odaklanmaya da Dön Geri Bak ve Sağlar öykülerinde rastlanmaktadır. Bu öyküler aynı zamanda parçalı yapılarla kurulduğu için öyküde öncelikle anlatanın kim olduğunu belirlemek güçtür. Dön Geri Bak öyküsünde ilk bölüm Mustafa tarafından anlatılırken sonraki bölümlerde Mustafa, anlatan sıfatını bırakıp öyküdeki karakterlerden yalnızca biri olur ve onun da hayatını extradiegetik seviyedeki anlatıcı anlatmaya başlar. Bir diğer örnek de Sağlar öyküsünde karşımıza çıkar. Anlatıcı yine extradiegetik seviyeden öyküyü anlatırken son bölüm Necdet tarafından anlatılır. Öyküde anlatıcının bu şekilde

değişmesi anlatılanların gerçekliğini desteklemek ve okurda etki bırakmak için kullanılmıştır. Böylelikle anlatıcı devingen yapıdaki bakış açılarıyla okurun dikkatini canlı tutar. Anlatıcı parçalı anlatılan öykülerin her birinde rahatlıkla el değiştirirken okura karakterler hakkında bir takım bilgiler sunar. Bu bilgiler sayesinde okur öyküyü tamamlar. “Kurmaca metinlerde anlatıcıya ait farklı bakış açılarının seçilme sebebi şüphesiz, anlatılanı daha etkili ve inandırıcı hale getirmektir” (2008: 302) diyen Şaban Sağlık, aslında bizim tezimiz için de önemli bir tespitte bulunmuş olur. Öyküde değişken ya da iç ve dış odaklanmanın birlikte kullanıldığı durumlarda okuyucu bahsedilen gerçeklik ve inandırıcılık içine bir anda çekilmektedir. Yani daha konuşanın kim olduğu bile yukarıda bahsedildiği gibi belli olmamaktadır.

Öykülerde anlatı bildirişimine bakmak gerekirse anlatıcıların genellikle ima edilen okurları muhatap alarak öyküleri anlattıkları görülmektedir. Üçüncü bölümde belirttiğimiz üzere anlatı içinde anlatıcılar ima edilen okurlara açık ya da gizli şekilde seslenmektedir. Bilindiği gibi ima edilen okurlar anlatı içinde belirli bir zümre hedef alınarak yazıldığı düşüncesiyle ortaya çıkarlar. Köpek Gezdiricileri öyküsünde gizli şekilde ima edilen okurlar hedef alınarak öykü anlatılır. Bu öykünün anlatıcısı Uşak Muharrem iç monolog yoluyla etrafında gördüklerini anlatmaktadır. Muharrem’in iç sesini öyküde dinleyen herhangi bir karakter yoktur. Dolayısıyla anlatıcı dönüp ima edilen okura kendisi ve yaşadıkları hakkında bilgi vermektedir. Derin Kazın öyküsünde ise anlatıcı ima edilen okurların farkındadır. Baş kahraman olan anlatıcı yaşadıklarını ima edilen okura dönerek “Ablama aşığım gibi kolay bir çözüm gelmesin akla” (164) demektedir. Hâlbuki öyküde anlatıcının açıkça seslendiği bir karakter yoktur. Şahmeran Hikâyesi’nde ise ima edilen okurların sınırları çizilmektedir. Bu öyküyle birlikte gerçek okuyucu ve ima edilen okuyucu birbirinden net şekilde ayrılır. İma edilen okurlar yazarın hedeflediği okur kitlesidir. Ancak gerçek okurlar hedeflenen rolleri üstlenmek zorunda değildirler ve kendilerine yeni bir “ben” ekleyerek öyküyü okumaya başlarlar. Bu andan sonra da kurmaca sözleşmesini imzalarlar ve öyküleri kendi gerçekliği içinde ele alırlar. Öykünün sonunda Sonsöz bölümünde anlatıcı doğrudan ima edilen okurlara seslenmektedir. Böylelikle aslında anlatıcının hedeflediği ima edilen okurun sınırları da belirlenmektedir.

Anlatıcı zaman ilişkisine baktığımızda anlatıcının daha çok geçmiş zaman anlatısından kullandığını görmekteyiz. Bunu yapma nedeni öyküdeki karakterlerden daha yetkili olduğunu göstermek içindir. Anlatıcının tecrübesi öykülerde geçmişe göre daha fazladır. Ancak kimi zaman Köpük ve Çiçeklerle’de olduğu gibi gelecekte bilgi verme amacıyla önceden anlatmadan da faydalanmaktadır. Öyküde merak uyandırma amacıyla böyle bir anlatım tercih edilmiştir. Çiçeklerle öyküsünde Nihat’ın hapisten çıkıp çıkmayacağı öykü sonuna kadar beklenmiştir. Nitekim bir yanılma sonucu hapisten çıktığı izlenimi bile verilmiştir. Gerçeğe dair bir yanılma zaman aracılığıyla kurulmuştur. Eş zamanlı anlatmadan ise öykünün gücü artırılmak için faydalanılır.

Son olarak diyebiliriz ki, ülkemizde anlatıbilim çalışmalarının daha çok roman türü üzerine odaklanıldığı görülmekte, öykünün bu türün hemen ardından geldiği görülmektedir. Disiplin içerisinde öykü üzerine yapılan araştırmaların yoğunlaşmasını ve araştırmaların bu yönde gelişerek türün anlatıbilim içerisinde gelişmesini temenni ederiz.

KAYNAKÇA

Abott, P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. England: Cambridge University Press.

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktunç, H. (2009). Öyküde Kalmayan. *kitap-lık*. ?(130): 62-65. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Algör, İ. (2015). *Albayım Beni Nezahat ile Evlendir*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (2013). *Poetika*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınevi.

Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bal, M. ([1985] 1997). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U of Toronto Press.

Barthes, R. ([1985] 1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boynukara, H. (1997). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cohn, D. (2016). *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çıraklı, M.Z. (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.

Demir, Y. (2002). *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, U. (2018). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları.

Erken, M. (2019). “Câmasbnâme”. *İslam Ansiklopedisi*. 7(?):43-45.

Esen, N. (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

(Eziler) Kıran, A. ve Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Fielding, H. (1990). *Tom Jones*. Çev. Mina Urgan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Newyork: Routledge.

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayınları.

Fowles, F. (2016). *Fransız Teğmenin Kadını*. Çev. Aslı Biçen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Genette, G. (1990). *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell University Press.

Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gülsoy, M. (2014). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Sınırları*. İstanbul: Can Yayınları.

Günay, V. D. (2017). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

Hayward, S. (1996). *Key Concept in Cinema Studies*. London: Routledge.

Herman, D. (2005). Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments. *A Companion to Narrative Theory* (pp. 20-35). Editors J. Phelan & P. J. Rabinowitz UK: Blackwell Publishing.

Hitchcock, L. A. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İleri, S. (1995). Köpük. *Adam Öykü*. İstanbul: Adam Yayınları.

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kocatürk Ali H.(2009). Anlatıbilim: Kurama ve Eleştirel Yönteme Kısa Bir Giriş. *Kritik Dergisi*. (3): 1-22.

Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Onega S. ve Landa J. A. (2002). *Anlatıbilime Giriş*. Çev. Yurdanur Salman- Deniz Hakyemez. İstanbul: Adam Yayınları.

Pier J. (2003). On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse. *What is Narratology?* (pp.73-79). Editors Tom Kindt ve Hans-Harald Müller. Berlin: De Gruyter.

Platon (1962). *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cımcöz. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Prince, G. (1982). *Naratology: The Form and Functioning of Narrative*. Newyork: Mouton Publishers.

Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Sağlık, Ş. (2008). Modern/postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*. ?(138/139/140): 297-310.

Sausure, F. ([1916] 1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.

Schmid, W. (2010). *Narratology an Introduction*. Berlin: De Gruyter.

Tanpınar, A. H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2010). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Todorov, T. ([1968] 2014). *Poetikaya Giriş*. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.

Toolan, M. J. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, New York: Routledge.

Tosun, N. (2001). Öyküde Anlatıcı Ses. *Hece Öykü*. (ss. 61-71). İstanbul: Hece Yayınları.

Tutumlu, R. (2010). *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.

Uyar, T. (1973). *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*. İstanbul: Sinan Yayınları.

Uyar, T. (2017). *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi. Tomris Uyar: Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uyar, T. (2018). *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wellek, R. ve Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?*. Çev. Ekin Bodur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yazıcı, N. (2009). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Yivli, O. (2015). *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Yivli, O. (2015). “Cemal Şakar’da Anlatı Düzlemleri ve Perspektif Değişimleri”. *aşkar*. ?(33): 91-97. İstanbul: ?.

–Tezler

Acar, B.B. (2015). *Aka Gündüz’ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kadıızade, E. (2011). *Tomris Uyar’ın Öykücülüğü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kocabıçak, G. (2013). *Tomris Uyar Öykülerinin Feminist Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Nazik, A. (2001). *Tomris Uyar Öykücülüğünde Toplumsal Güncellik ve Biçimsel Arayışlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgür, K. (2014). *İvan Aleksiyeviç Benin'in Karanlık Park Yolları Öykü Seçkisinde Aşk ve Ölüm Teması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sencer, H. (2005). *Temel Naratoloji Kavramları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şen, Ö. (2018). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açidan İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topçu, H. (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

–İnternet siteleri

Bilkent Edebiyat, (14.12.2015). “Yaratıcı Yazarlık Atölyesi- Hasan Ali Toptaş ile Söyleşi”. <https://www.youtube.com/watch?v=h9uBTDsWJaM>. (03.02.2019).

Dervişcemaloğlu, B. (19.03.2007). “Gérard Genette’e göre Anlatının Söylemi”. <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263>. (18.12.2018).

Filizok, R. (04.05.2009a). “Söylem ve Anlatı Üzerine”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/604.pdf>. (18.01.2019).

Filizok, R. (19.05.2009b). “Hikâye Etme Sesi (Voix Narrative): Kim Konuşuyor?”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/606.pdf>. (12.03.2019).

Filizok, R. (01.03.2009c). “Hikâye Etme Bilimi (Narratoloji)”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/598.pdf>. (01.05.2019).

Filizok, R. (04.04.2009d). “Bildirişim yahut İletişimin Temel Elementleri”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/601.pdf>. (26.01.2019).

<https://www.ericdigests.org/pre-921/story.htm>.

<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>.

<http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>.

Margolin, U. (26.01.2014). “History of the Concept and its Study”. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/44.html>. (25.04.2019).

Meister, J. C. (19.08.2014). “Narratology”. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>. (22.10.2018).

Pier, J. (14.07.2016). “Metalepsis”. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>. (07.02.2019).

Shen, D. (27.06.2011). "Unreliability". *The Living Handbook of Narratology*.
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>. (30.01.2019).

Todorov, T. (?). "Les Catégories du récit littéraire". *Communications*.
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120. (10.10.2018).

Gümüş, S. (18.06.2018). "Latife Tekin: Anlatıcı birey olamıyorsa kahramanı birey olamaz." <https://oggito.com/icerikler/latife-tekin-anlatici-birey-olamiyorsa-kahramani-birey-olamaz/62506>. (17.05.2019).

The Narratologist. (19.06.2014). "Literary Theory: Russian Formalism (1914-1930)".
<http://www.thenarratologist.com/literary-theory/literary-theory-russian-formalism/>.
(17.01.2019).

EK

Çalışmada kullanılan anlatıbilimle ilgili kavramlar

Otodiegetik: Anlatıcının baş kahraman olarak anlatıda yer alıp hikâyeyi anlatmasıdır.

Homodiegetik: Anlatıcının karakter olarak anlatıda yer alıp hikâyeyi anlatmasıdır.

Heterodiegetik: Anlatıcının karakter olarak anlatıda yer almadan hikâyeyi anlatmasıdır.

Extradiegetik: Öykü dışı düzey.

(İntra)diegetik: Öykü düzeyi.

Metadiegetik: Öykü içi düzey.