

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNİN GERARD
GENETTE'İN ANLATI SÖYLEMİ
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

RECEP ZENGİN

İZMİR-2022

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNİN GERARD
GENETTE'İN ANLATI SÖYLEMİ
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

RECEP ZENGİN

DANIŞMAN: PROF. DR. YASEMİN MUMCU

İZMİR-2022

YEMİN METNİ

Tezli Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Mustafa Kutlu Hikâyelerinin Gérard Genette’in Anlatı Söylemi Bağlamında İncelenmesi” 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.

18/07/2022

Recep ZENGİN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

**MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNİN GERARD GENETTE'NİN
ANLATI SÖYLEMİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

RECEP ZENGİN

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Hikâye ve deneme yazmaya günümüzde de devam eden Mustafa Kutlu, Türk edebiyatının önemli hikâye yazarlarından biridir. Yazarın hikâyeleri, anlatıbilimsel tekniklerle farklı şekillerde kurgulanmıştır. Bu çalışmada Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı eserinden hareketle Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye* ve *Tirende Bir Keman* adlı yapıtlarının anlatıbilimsel açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Mustafa Kutlu'nun farklı dönemlerde kaleme almış olduğu eserlerle ilgili incelemelerde zaman kurgusu, anlatıcının konumu ve işlevi, anlatı mesafesi ve perspektifinin nasıl inşa edildiği üzerinde durulmuştur. Gérard Genette'in ortaya koyduğu kuramsal çerçeve ve bu çerçeve kapsamında belirtilen teorik kavramlara ilişkin, inceleme nesnesi olan anlatılarda zamanın kurgulanış biçimine; analepsis ve prolepsislerle zamanın düzenlenişine; özet, ara, eksilti ve sahne teknikleriyle zamanın şekillendirilmesine yönelik tespit ve çözümlemeler yapılmıştır.

Tarafımızca incelenen eserlerde bakış açısı sorunsalı üzerinde durulmuş olup anlatıcının hangi odak noktasından olay ve durumları anlattığı tespit edilmiştir. Bu tespit ve çıkarımlardan hareketle, hikâye dünyasında gerçekleşen olayları algılayan ve bunları anlatan kurmaca varlıkların aynı veya farklı kişiler olup olmadıkları meselesi üzerinde durulmuştur. Bu metotla, anlatı perspektifi ve anlatı sesi arasındaki farklar tespit edilmiştir. Söz konusu hikâyelerde, anlatı kişilerinin söylemlerini hangi tür anlatım teknikleriyle aktardığı ortaya konulmuştur. Anlatıda ne gibi görevler

üstlendikleri tespit edilmiştir. Bunun yanında anlatının akışında gerçekleşen olayların hangi zamana bağlı olarak anlatıldığı belirlenmiştir. Çalışmamızda anlatıbilimsel unsurların tespitinin yanı sıra söz konusu unsurların anlatının içerisinde hangi amaçlarla kullanıldığı ve anlatı stratejisini hangi biçimlerde etkilediği de ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kutlu, anlatıbilim, Gérard Genette, perspektif, zaman



ABSTRACT

Master's Degree Thesis

Examination of Mustafa Kutlu's Stories in the Context of Gerard Genette's Narrator Discourse

RECEP ZENGİN

Izmir Kâtip Celebi University

Social Sciences Institute

Department of Turkish Language and Literature

Mustafa Kutlu who continues writing stories and essays today, is one of the important story writers of Turkish Literature. The stories of the author have been fictionalized in different ways with narratological techniques. In this study, it is aimed to analyze the works of Mustafa Kutlu named *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye* and *Tirende Bir Keman*, based on Gérard Genette's *The Discourse of Narrative*, from a narratological point of view. In the examinations of the works written by Mustafa Kutlu in different periods, the time setup, the position and function of the narrator, the narrative distance and how the perspective is constructed are emphasized. The theoretical framework put forward by Gérard Genette and the theoretical concepts stated within the scope of this framework, the way time is constructed in the narratives that are the object of study; the arrangement of time with analepsis and prolepsis; summary, intermediate, ellipse and scene techniques and the shaping of time have been determined and analyzed.

In the works analyzed by us, the problematic of perspective has been emphasized and it has been determined from which focal point the narrator tells the events and situations. Based on these determinations and inferences, the issue of whether the fictional entities perceiving and describing the events taking place in the story world are the same or different people is emphasized. With this method, the differences between narrative perspective and narrative voice were determined. In the aforementioned stories, it has been revealed with what kind of narrative techniques the narrators convey their discourses. It has been determined what kind of duties they undertake in the narration. In addition, it has been determined that the

events taking place in the flow of the narrative are told depending on which time. In our study, besides the determination of the narrative elements, the purposes for which these elements are used in the narrative and the ways in which they affect the narrative strategy are also revealed.

Keywords: Mustafa Kutlu, narratology, Gérard Genette, perspective, time.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ÖNSÖZ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİME GENEL BİR BAKIŞ

1.Anlatıbilim.....	4
1.1. Anlatı Nedir?.....	4
2.Anlatının Tarihçesi ve Anlatı bilimin Ortaya Çıkışı.....	8
3.Gérard Genette'in Anlatı Söyleminin Genel Bir Perspektifi.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

GERARD GENETTE'İN ANLATININ SÖYLEMİ ADLI KURAMI

1.ZAMAN.....	13
1.1. Düzen.....	13
1.1.1.Anakroniler / Zamansal Sapmalar.....	14
1.1.1.1. Analepsisler (Geriye Dönüşler).....	16
1.1.1.2. Prolepsisler (İleriye Gidişler).....	17
1.2. Süre.....	18
1.2.1. Anisokroniler / Zamansal Değişimler.....	18
1.2.1.1. Özet.....	20

1.2.1.2. Ara.....	20
1.2.1.3. Sahne.....	21
1.2.1.4. Eksilti.....	22
1.3. Sıklık.....	23
1.3.1. Tekilci Anlatı.....	24
1.3.2. Tekrarlanan Anlatı.....	24
1.3.3. Tekrarlayan Anlatı.....	25
2.KİP.....	26
2.1. Anlatı Mesafesi.....	27
2.2. Anlatı Perspektifi.....	29
3. SES.....	31
3.1. Anlatma Zamanı.....	31
3.2. Anlatı Düzeyleri.....	32
3.3. Şahıs.....	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MUSTAFA KUTLU HİKÂYESLERİNİN ANLATININ SÖYLEMİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

1.YOKSULLUK İÇİMİZDE.....	35
1.1.Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi.....	37
2.1.1. Düzen.....	39
2.1.2. Süre.....	45
2.1.3. Sıklık.....	51
1.2.Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?.....	53
1.2.1. Mesafe.....	53
1.2.2. Perspektif.....	54
1.3.Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?.....	56
1.3.1. Anlatma Zamanı.....	56

1.3.2. Anlatı Düzeyleri.....	57
1.3.3. Şahıs.....	58
2.UZUN HİKÂYE.....	59
2.1.Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi.....	62
2.1.1. Düzen.....	62
2.1.2. Süre.....	66
2.1.3. Sıklık.....	67
2.2. Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?.....	69
2.2.1. Mesafe.....	69
2.2.2. Perspektif.....	71
2.3. Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?.....	73
2.3.1. Anlatma Zamanı.....	73
2.3.2. Şahıs.....	74
3. TİRENDE BİR KEMAN.....	75
3.1.Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi.....	79
3.1.1. Düzen.....	79
3.1.2. Süre.....	82
3.1.3. Sıklık.....	85
3.2.Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?.....	86
3.2.1. Anlatı Mesafesi.....	86
3.2.2. Perspektif.....	88
3.3.Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?.....	90
3.3.1. Anlatma Zamanı.....	90
3.3.2. Şahıs.....	90
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA.....	97

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Fabula ve Suje kavramları.....14

Tablo 2. Tablo 2: *Yoksulluk İçimizde*'nin Söylem Zamanı.....19



ÖNSÖZ

Mustafa Kutlu Hikâyelerinin Gérard Genette'in Anlatıbilim Kuramı Bağlamında İncelenmesi adlı çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde anlatının tarihçesi ortaya konulmuştur. Bu bölümde anlatının insanlık tarihinin erken dönemlerinden bilimin inceleme konusu olmaya başladığı 20. yüzyıla kadarki serüveni ele alınmıştır. İlgili bölümde anlatının tarihsel olarak gelişimi, poetik bir mesele olarak ele alınış biçimi ve farklı disiplinler tarafından incelenmesi gibi birçok noktaya değinildikten sonra, Gérard Genette'in anlatı söyleminin genel bir çerçevesi çizilmiştir.

“Gérard Genette'in Anlatının Söylemi Adlı Kuramı” isimli ikinci bölümde ise Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinde uygulanan söz konusu kuram detaylı bir şekilde ele alınmıştır. İlgili bölümde öncelikle zaman başlığı altında anlatılardaki zamansal problemlere ve düzenlemelere dair kavramlara değinilmiştir. Düzen, zamansal sapmalar, geriye dönüşler, ileriye gidişler, süre, zamansal değişimler, özet, ara, eksilti, sahne, sıklık... gibi anlatıbilimin temelini oluşturan kavramlar etraflıca incelenmiştir. Fransız kuramcının söz konusu kavramlarla ilgili tespitleri, kendinden önceki ve sonraki kuramcılarının da tespitlerine değinilerek - farklar ve benzerlikler- ortaya konulmuştur. Aynı bölümde kip başlığı altında anlatı mesafesi ve anlatı perspektifi; ses başlığı altında ise anlatma zamanı, anlatı düzeyi ve şahıs ile ilgili görüşleri ele alınmıştır.

Çalışmamızın esas kısmını teşkil eden bölüm, Mustafa Kutlu Hikâyelerinin Anlatının Söylemi Bağlamında İncelenmesi isimli üçüncü bölümdür. Bu bölümde Türk edebiyatının önemli hikâye ve deneme yazarlarından biri olan Mustafa Kutlu'nun farklı zamanlarda kaleme aldığı *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye*, *Tirende Bir Keman* adlı üç hikâyesi Gérard Genette'in anlatıbilim kuramı bağlamında detaylı bir şekilde incelenmiştir. İncelenmek üzere seçilen hikâye kitapları Mustafa Kutlu'nun bütün hikâye kitapları okunup incelendikten sonra belirlenmiştir. Bu şekilde anlatıbilimsel olarak farklı tekniklerin kullanıldığı eserler saptanıp

incelenmiştir. Söz konusu hikâyeler zaman, kip ve ses açısından kurama ait alt başlıklarla birlikte çözümlenmiştir.

Yüksek lisans eğitimim boyunca desteklerini esirgemeyen, ders ve tez döneminin her aşamasında engin birikimiyle bana yol gösteren kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Hanife Yasemin MUMCU'ya şükranlarımı sunuyorum. Her zaman bizi şevklendirip bize cesaret veren Dr. Öğr. Üyesi Ünal ŞENEL hocama, maddi manevi desteklerini hissettiğim Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ hocama, ağabeyliği ve hocalığıyla bana örnek olan Doç. Dr. Ulaş Bingöl'e, Dr. Uğur YİĞİZ'e ve kıymetli dostum Saddam ÇOKUR'a teşekkür ederim.

Recep ZENGİN

İzmir-2022

GİRİŞ

İlk olarak Platon'un mimesis ve diegesis ayrımı ile temellerini attığı anlatıbilim, günümüze kadar farklı tartışma zeminleri üzerinden gelişimini sürdürmüştür. Platon'dan hemen sonra Aristo'nun farklı açıdan değerlendirdiği söz konusu kavramlar anlatıbilimin temelini oluşturmaktadır. Başlangıçta edebi metinler ve anlatılar etrafında şekillenen anlatı, sonraları tıp, dilbilim, teoloji, psikoloji gibi birçok farklı disiplinin inceleme konusu olmuştur. 20. yüzyılın ortalarından itibaren de bilimsel bir çalışma alanı haline gelen anlatıbilim, bu tarihten sonra pek çok araştırmacı tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Dilbilimin kurucusu sayılan Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*, Rus Biçimciliği, Mathesius ve Jacobson tarafından 1926 yılında kurulan ve dilbilim, poetika, estetik, şiir göstergebilim, anlatıbilim ve edebiyat teorisi gibi pek çok alanda çalışmalar yapan "Prag Ekolünün" çalışmaları da anlatıbilimin gelişmesi açısından önemli bir katkı olmuştur.

1950'li yıllarda anlatıbilim üzerine yapılan çalışmalar daha sistematik bir hale gelmiştir. Özellikle biçim, çözümleme ve analiz üzerine yoğunlaşan Fransız Yapısalcılığının öncü isimleri Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov, Stanzel, Seymour Chatman gibi isimler anlatı üzerine daha geniş ve sistematik tanımlar ve çalışmalar yapmayı amaçlamışlardır. Söz konusu çalışmalar 1970'li yıllardan itibaren pek çok farklı alanda da yapılmıştır. Ortaya çıktığı tarihlerden söz konusu tarihlere kadar çoğunlukla edebi metinler ve anlatılar etrafında şekillenen anlatıbilim bu tarihten itibaren, sinema, felsefe, teoloji, tıp, dilbilim gibi birçok farklı alanda gelişme göstermiştir. Bu çalışmalar günümüzde de sürmektedir ve "Klasik Sonrası Anlatıbilim" olarak adlandırılmaktadır.

Günümüzde Amerika, Fransa, Çin, İsrail gibi ülkelerde çalışmaları devam eden anlatıbilim, ülkemizde de farklı alanlarda çalışan araştırmacılar tarafından ele alınmaktadır. Özellikle 2000’li yılların başından itibaren söz konusu alanda yapılan çalışmaların sayısında önemli derecede artış yaşanmıştır. Bu çalışmalar daha çok dilbilim, edebi metinler, sinema ve ilahiyat alanlarında yapılmaktadır. Çalışmamızın konusunu teşkil eden Gérard Genette’in Anlatıbilim kuramı da ülkemizde farklı çalışmalara konu olmuştur. Ancak yapılan araştırma ve incelemelerde çoğunlukla Genette’in anlatıbilim kuramının bazı bölüm ve kavramları esas alınmıştır. Bazı çalışmalarda¹ söz konusu kuramın yalnızca ses kategorisi ele alınarak anlatıcı kim sorusuna yanıt aranırken, bazılarında zaman probleminden hareketle metinlerdeki zamansal ilişkiler incelenmiştir. Kip kategorisinden hareketle de metinlerdeki perspektif ve mesafe sorunu ele alınmıştır. Bunun yanı sıra anlatıbilimin bütün kavramlarının bazı edebi metinlere bütünüyle tatbik edildiği çalışmalar da yapılmıştır; ancak diğerleriyle mukayese edildiğinde söz konusu incelemelerin nispeten daha az olduğu görülmüştür.

Bu tez çalışmasıyla, Gérard Genette’in Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri üzerinde detaylı bir şekilde inceleyip oluşturduğu anlatının söylemi adlı kuramının bütünsel olarak bir çerçevesinin çizilmesi hedeflenmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Genette’in kuramı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Zaman başlığı altında düzen, anakroniler, analepsisler, prolepsisler, anisokroniler, özet, ara, eksilti, sahne, sıklık, tekilci anlatı tekrarlanan anlatı, tekrarlayan anlatı gibi anlatıda yer alan zamansal unsurların tamamı ele alınırken kip başlığı altında anlatı mesafesi, anlatı perspektifi gibi anlatıcıya dair unsurlar incelenmiştir. Ses başlığı altında anlatıdaki anlatma zamanı, anlatı düzeyleri ve şahıs unsurları etrafı bir şekilde Genette’in kendinden önceki ve sonraki kuramcılarının aynı kavramlar hakkındaki benzer ve farklı görüşlerine de değinilerek örneklerle açıklanmıştır.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Fatma Yüksel Çamur, “Anlatıbilim ve Hadis”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2020.

Özer Şen, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açıdan İncelenmesi”, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla, 2018.

Çalışmamızda Genette'in anlatıbilim adlı kuramını oluştururken kendinden önceki kuramcılardan ayrıldığı yönler ortaya konulmuştur. Ayrıca bu kurama dair kavram tanımlamalarında hemfikir olunan noktaların tespiti yapılmıştır. Fransız kuramcının anlatıbilim kuramının Türk edebiyatının önemli hikâye ve deneme yazarlarından biri olan Mustafa Kutlu'nun belirlenen hikâyelerine tatbiki amaçlanmıştır. Anlatıbilimsel teknikler açısından incelenecek hikâyeler, Genette'in ortaya koyduğu kavramların tamamına dair bilgiler verildikten sonra sırasıyla metin içinde incelenmeye çalışılmıştır. Mustafa Kutlu'nun hikâye külliyatından yazarın yazın hayatında farklı zamanlarda kaleme aldığı *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye*, *Tirende Bir Keman*, adlı hikâyeleri seçilmiştir. Söz konusu hikâyeler seçilirken yazarın bütün hikâye ve deneme külliyatı okunmuş ve zaman, ses, kip, şahıs, açısından anlatıbilimsel olarak farklı farklı tekniklerin kullanıldığı hikâyeler olmasına özen gösterilmiştir. Bu yolla çalışmanın içeriğinin hem kavramsal olarak hem de analiz olarak zenginleştirilmesi hedeflenmiştir.

Mustafa Kutlu hikâyeleri ile ilgili, toplumsal göstergeler, İstanbul, modernleşme, yabancılaşma, yalnızlaşma, gelenek, taşra, ironi, siyaset ve siyasiler, karakter tasarımı, insan-zaman-mekân, modernizm eleştirisi, kent, eleştiri, ses ve biçim bilgisi, varoluşçu temalar, iktisadi ve sosyal değişme, metindilbilim, söz dizimi, aile hayatı, milli kimlik, tasavvuf, kadın imgeleri, eğitim, halk bilimi unsurları, anlatıcı okur ilişkisi, anlatının oyunlaştırılması gibi birçok çalışma yapılmıştır. Ancak yazarın hikâyelerinin anlatıbilimsel açıdan kapsamlı bir şekilde incelenmediği görülmüştür. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metin incelemesi yöntemiyle oluşturulan söz konusu çalışmamızla, Mustafa Kutlu hikâyelerindeki zaman, kip ve ses kategorilerine dair anlatı unsurları ortaya konularak literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Bu çalışma boyunca anlatıbilim nedir, tarihsel süreçte anlatıbilim nasıl şekillenmiştir? İnsanlık tarihinde anlatının önemi nedir? Gérard Genette'in anlatıbilim kuramı nasıl oluşturulmuştur, söz konusu kuramın merkezileştiği kavramlar nelerdir? Anlatı unsurları bir metin için ne anlama gelir, bir metnin olmazsa olmazları sayılan anlatı unsurları nelerdir? Gérard Genette'in anlatıbilim

kuramı kendinden önceki ve sonraki kuramcılarının kuramları ve kavramlarıyla hangi noktalarda ayrılmış hangi noktalarda benzerlik göstermiştir? Mustafa Kutlu'nun hikâyeleri anlatıbilimsel teknikler açısından incelenebilir mi? Söz konusu hikâyelerin zaman, ses ve kip unsurlarına dair örnekleri nelerdir? Seçilen hikâyeler anlatı ve anlatıcı tekniği bakımından hangi noktalarda birbirinden ayrılmıştır? Sorularına cevap aranmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİME GENEL BİR BAKIŞ

1. ANLATIBİLİM

1.1. Anlatı Nedir?

Kaynağı Platon ve Aristo'ya kadar uzanan anlatı, anlatıbilim adıyla kapsamlı bir disiplin haline gelerek 20. yüzyılın ortalarından itibaren bilimsel olarak incelenmeye başlanmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 15). Platon ve Aristo gibi Antik Yunan filozoflarından başlamak üzere günümüze kadar birçok araştırmacının dikkatini çekmesi ve disiplinler arası bir mahiyete bürünmesi bu olgunun herkesin uzlaştığı bir tanımını yapmayı zorlaştırmıştır. Günümüzde de güncelliğini koruyan ve farklı disiplinlerde araştırma yapmış/yapan araştırmacılar tarafından anlatının birçok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlamalar bazen birbiriyle örtüşmekle birlikte birbirinden farklılaştığı noktalar da mevcuttur.

20. yüzyılın ortalarından itibaren bilimin konusu olmaya başlayan anlatı, en geniş anlamıyla insanlığın varoluş hikâyesi olarak tanımlanabilir. İster farkında olsun ister olmasın insan var olduğu her yerde bir anlatı, bir hikâye ortaya koymuştur. Bu üretme işi süregelen olduğu için insanlık tarihi kadar eski olmasına karşın, değişen, düşünen, ilerleyen insan varlığıyla birlikte anlatı da sürekli olarak farklı mahiyetlere bürünmüştür.

"Dünyada sayısız anlatı biçimleri mevcuttur. Her şeyden önce, türlerin olağanüstü bir çeşitliliği söz konusu ve bu türlerin her biri, sanki bütün içerikler (substances) insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının yani medyanın çeşitliliği içinde dallanıp budaklanıyor. Anlatının vasıtaları arasında yazılı ya da sözlü olarak eklemelenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın düzenli bir karışımı: anlatı, mit, efsane, fabl, masal, kısa öykü, destan, trajedi, tiyatro, komedi, pandomim, resim sanatı (mesela Carpaccio'nun Santa Ursula tablosu),

pencerelerdeki vitray süslemeler, filmler, yerel haberler, karşılıklı konuşmalar/sohbetler vb. de mevcuttur. Ayrıca anlatı, biçimlerin bu sonsuz çeşitliliği içinde her zaman, her yerde, her toplumda var olmuştur. Esasında anlatı insanlık tarihinin başlangıcından beri varolagelmıştır; hiçbir zaman, hiçbir yerde anlatsız bir insan topluluğu var olmamıştır; bütün toplumsal sınıfların, bütün insanların kendi öyküleri olmuştur ve çoğunlukla da bu öyküler farklı hatta zıt kültürdeki insanların beğenisini kazanmıştır.”(Jahn, 2012: 48).

Roland Barthes’ın anlatının birçok tanımından biri sayılabilecek ve okuyucuya anlatının detaylı bir portresini çizen söz konusu cümleleri anlatının insanla ne denli özdeş olduğunu ve insanla bir ünsiyet peyda ettiğini aktarması açısından önemlidir. Yukarıda adı geçen yazılı, sözlü, canlı ve cansız, bütün olguların anlatı şeklinde değerlendirilip tanımlanması, söz konusu bu olguların insan zihninde yeniden yorumlanabilmesi ve *yenidensunumu* (Kıran & Kıran, 2011: 117) ile mümkündür. Çalışmamızın sonraki bölümlerinde değineceğimiz birçok farklı kavram gibi *yenidensunum* kavramı da anlatıbilimin anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Anlatıbilimin birçok farklı disiplin araştırmacıları tarafından ele alınması anlatıbilim için çok zengin bir kavram alanı oluşturmuştur.

Anlatının kendisinin bizzat tanımlanması, bir anlatının oluşabilmesi, anlatının anlatı sayılabilmesi için gerekli olan olgular nelerdir? şeklindeki sorular araştırmacıların anlatının tanımını yapmalarını kısmen de olsa kolaylaştırmıştır denilebilir. Anlatı bir öykü sunar. Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisi olarak tanımlanabilir. Bu özelliğinden dolayı anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimi olarak görülebilir (Jahn, 2012: 13).

Yukarıda da ifade edildiği üzere, anlatı insan gibi bir varlığın sahip olduğu yetilerle kendini bir ölçüde ifade etmesi olarak görülebilir. En başta kendisi olmak üzere, çevresini, içinde bulunduğu toplumu, varlığını, sahip olduğu değerleri yine bu çevrenin özelliklerini yansıtan bir perspektiften belirli kurallar dâhilinde bir *yenidensunum* biçimidir. Bu *yenidensunum* biçimi zaman, mekân, şahıs ve olay düzleminde söz varlığıyla yeni bir anlam inşası olarak görülebilir. Ancak bu anlam inşası oluşturulurken hem öznesinin hem de dinleyicisinin etkileşiminden hareketle (Çamur, 2020: 30) sahip olduğu değerlerden, kültürden, inançtan ve dünya görüşünden bağımsız değildir.

Anlatı, bir ya da birden fazla gerçek ya da kurgusal olayın bir, iki ya da daha çok anlatıcı tarafından, bir, iki ya da daha çok muhataba temsil yoluyla aktarımıdır. Bu tanım hem kurmaca hem de gerçek olayın temsilidir. Bu tanımdan hareketle “*bütün insanlar ölümlüdür. Sokrat bir insandır; o halde Sokrat da ölümlüdür*” ifadesi herhangi bir olayı temsil etmediği için anlatı olarak sayılmazken “*adam kapıyı açtı*” ifadesi bir olayı temsil etmesinden dolayı basit ve geniş bir anlatı olarak kabul edilebilir (Dervişcemaloğlu, 2016: 51-52). Tanımdaki temsil kavramı anlatının anlatılan olaya bire bir denk gelmediği gerçeği üzerinde durmaktadır. Fakat anlatı, olayların sırayla art arda sıralanması olarak görülmemelidir. Çünkü anlatı, zikrettiği olayları belirli bir pencereden yeniden ele alır. Bazılarını bazılarından önceler veya sonralar. Görüldüğü üzere her yazılı metin anlatı özelliği taşımadığı gibi her anlatı da yazılı bir içerik oluşturmaz.

Anlatı temsiliyeti olan bir olgunun kelimelerle yeniden dizayn edilmesidir. Anlatı, hikâyenin kendisi değil hikâyenin anlatımıdır. Bu yüzden yazılı anlatım, sözlü anlatım gibi ifadeler sıklıkla kullanılır. Bir hikâye ya da bir anlatı tek başına bir olaylar dizisi değildir. Bu olaylar dizisinde bir anlatı farklı bakış açıları aracılığıyla bazı olayları dışta bırakarak, bazılarını önceleyerek dizayn edip vurgular.² Bu tanımdan hareketle “*savaşta binlerce insan öldü*” ifadesi en genel anlamda bir olayın aktarımı olarak görülebilirken “*savaşta yakınlarımı kaybettim, bu benim hayatımın en trajik olaylarından biridir*” ifadesi neredeyse aynı olayın bireysel bir tecrübesidir. Diğer yandan yukarıdaki anlatı tanımından hareketle anlatının sadece bir olaylar zincirinin temsili değil aynı zamanda bir sebep sonuç ilişkisi yaratımı olduğunu söylemek mümkündür. “*Kral öldü, ardından kraliçe de öldü*” örneğinde her iki olayın art arda gerçekleştiği vurgulanırken, “*kral öldü, ardından da kraliçe onun üzüntüsünden öldü*” örneğinde anlatının nedenselliğine vurgu yapılmıştır (Forster, 2019: 25). Anlatı, anlatılmış/anlatılan bir hikâyeden ibâret değildir. Anlatıda anlatının kendisi kadar ortaya çıkış süreci ve anlatış biçimi de göz önünde bulundurulması zorunluluğu vardır. Malzeme ve zaman, nesne ve eylem, yapı ve

² [Definition of Narrative \(miamioh.edu\)](http://www.units.miamioh.edu/technologyandhumanities/nardef.htm)
(http://www.units.miamioh.edu/technologyandhumanities/nardef.htm(erişim: 10.12.2021))

yapının inşası birlikte ele alınır. Anlatıyı belirleyen unsurlar; gerçekleşen olayın arka planı, anlatıcının tecrübeleri, duygusal ve bilişsel yetileridir (Çamur, 2020: 30).

İnsanın sahip olduğu ve kendisini diğer bütün canlılardan ayıran, öznesinin temel bir becerisi olan dili kullanabilme yetisi ile anlatı arasında da önemli bir ilişki söz konusudur. Anlatının insan zihniyle direkt olarak ilintili olduğu ve insan zihninde belirli kurallar dâhilinde ortaya çıktığı düşünüldüğünde, dil ve anlatı arasındaki bağlantı da açıkça fark edilebilir. Dili kullanabilme becerisi ne kadar temel bir işlevsel insan zihninin anlatı üretmesi de o denli temel bir işlev olarak görülebilir.

Anlatının insan zihni tarafından üretildiği düşünüldüğünde merkezinde insan olan, insanı doğrudan veya dolaylı olarak ele alan her bilim dalının anlatıyla kesiştiği noktaları mevcuttur. Ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar disiplinlerarası bir kavram niteliğine bürünmesi ve birçok farklı bilim dalında çalışan araştırmacılar tarafından ele alınması anlatının insan merkezli bir olgu olmasıyla açıklanabilir.

Anlatı olaylar dizisini basit bir şekilde aktarmakla kalmaz insana ait en özgün yetilerden birinin görevini görür; sorgular, yorumlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde anlatının insanlık tarihinin ve medeniyetin tekâmülü için hayati bir önem taşıdığı görülmektedir. Çünkü medeniyet insan tecrübelerinin birikmesi, eklemlenmesi, büyümesi ve en nihayetinde aktarımıyla ortaya çıkan ve gelişen insanlığın hikâyesidir. Edinilen tecrübelerin ancak bir anlatı ile aktarımı söz konusu olduğu gibi bu tecrübelerin insanlığın gelişimine katkıda bulunulacak şekilde yeniden yorumlanıp daha ileriye taşınması da anlatı ile mümkündür. Yani anlatı insanla insan arasındaki aktarımdan başlamak üzere insanla herhangi bir biçimde ilintisi olan bütün görüngülerin insan merkezli bir biçimde oluşturulmasıdır.

Anlatı bir tecrübe ve birikim alışverişi olarak da algılanabilir. Tecrübe aktarımlarının insanın ruhsal gelişimine katkıda bulunduğu (Dervişcemaloğlu, 2016: 48) gerçeğinden hareketle anlatının insan üzerinde hem bireysel hem de toplumsal olarak önemli bir etkisinden söz etmek mümkündür.

Bir anlatıda olayların insan perspektifinden, zaman ve mekân düzleminde yenedensunum biçimi, aktarılan en karmaşık olayların da basit ve anlaşılabilir bir biçimde aktarımının mümkün olabileceğini göstermektedir Anlatının bu temel işlevi

göz önünde bulundurulduğunda bütün bilim dallarının gelişip ilerleyebilmesi için bir ölçüde anlatıya ve anlatının farklı dinamiklerine ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Anlatının bu denli geniş imkânlarından yararlanmayan bilim dallarının istenilen düzeyde gelişemediği açık bir şekilde ifade edilebilir (Dervişcemaloğlu, 2016: 50).



2.ANLATININ TARİHÇESİ VE ANLATIBİLİMİN ORTAYA ÇIKIŞI

Anlatının insanlıkla yaşıt olduğunu ve insanın bulunduğu her yerde bir anlatının mevcut olabileceğini ifade etmiştik. Ancak anlatının teorik zemini anlatı üzerinde çalışma yapan araştırmacılar tarafından Platon'a kadar dayandırılmaktadır. Platon, *Devlet* adlı eserinde edebî eserleri temel konuşma kiplerine göre “mimesis” ve “diegesis” olarak ikiye ayırmıştır. Anlatıbilimin teorik olarak kaynağını teşkil eden bu ayrım, temelde karakterlerin diyaloglarının ve monologlarının aynen aktarılması “mimesis” yani dolaylı olmayan bir biçimde taklit edilerek verilmesi iken, “diegesis” yazara ait bütün sözceleri kapsamaktadır.

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles, miras aldığı söz konusu teorik birikimi dünyada ortaya çıkan olayların tümü ile anlatılan olay arasındaki ayrıma yani “muthos”a değinir. Aristo'nun bu yaklaşımı bir ölçüde yukarıda bahsi geçen anlatının tanımlarını da oldukça etkilemiştir denilebilir. Çünkü Aristo, anlatılan bu olay örgüsünün estetik, mantıksal gereklilikler, sebep sonuç ilişkileri gibi çeşitli özellikler gösterdiğine değinmiştir. Bu aynı zamanda *Poetika* adlı meşhur eserin anlatıya, kahramanlara ve onların fiillerine karşı işlevsel ve başlangıçtan günümüze kadarki anlatı üzerine yapılmış ve yapılan çalışmaların en temel hareket noktalarından biri olan yaklaşımın temelini de oluşturmuştur. Söz konusu her iki eserin özellikle anlatının anlaşılması açısından çok önemli başyapıtlar olduğunu belirtmek gerekir.

Anlatının bir bilim olarak ortaya çıkışı, insanlıkla yaşıt olması durumuyla karşılaştırıldığında yeni sayılabilir. Bugün bildiğimiz nesir türünün 18. yüzyılda ortaya çıkması ve bu tür üzerinde inceleme yapan ilk teorisyenlerin odak noktası, anlatının muhtevası ve amacı üzerine olmuştur. Ancak ilerleyen dönemlerde farklı nesir türlerinin arasındaki farktan hareketle nesrin biçimsel özellikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu eğilimler aynı zamanda anlatıda aracılığın ve aktarımın bir kusur olarak görülmeceği tartışmalarına da dönüşmüştür. Kimi teorisyenler anlatı devam ederken yazarın aktarım süreciyle ilgili olarak okuru bilgilendirmemesini ve uyarmamasını anlatının bir kuralı olarak kabul ederken, kimileri de bunun bir anlatı kusuru olmadığını ve bu aracılığın söz konusu anlatının bir parçası olduğunu ifade etmişlerdir.

19. yüzyıla gelindiğinde edebi metinlerin üzerine yapılan çalışmaların ilerleme kaydettiği görülür. Nesir gelişip çeşitlendikçe nesir üzerinde çalışma yapan teorisyenlerin de bakışları ve nesri ele alışları çeşitlilik göstermiştir. Bu çeşitli farklılıklar nesir türleri arasındaki farkları belirlemeden, metinlerin kurgu ve tematik özelliklerine kadar birçok yerde görülmüştür. Böylelikle bir yandan anlatıya ve metne katkıda bulunurken bir yandan da metnin sahip olduğu bu çeşitliliğin temel prensiplere indirgenmesi meselesi ortaya çıkmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 17-18).

Yaptığı önemli çalışmalarla modern dilbilimin kurucusu sayılan Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtı, başta yapısal dilbilim olmak üzere birçok bilim dalının oluşmasına katkı sağlamıştır. Saussure ile birlikte dil, gösterge ve dizge merkezli bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Bu anlayış sonraki süreçte yapısalcı anlayışı besleyen temel kaynaklardan biri haline gelmiştir. Saussure'ün biçim ve anlam merkezli gösterge teorisinin de büyük katkıları olmuştur. Onun bu noktadaki çalışmalarıyla birlikte gelişen, sonraki süreçte başta anlatıbilimin ve başka birçok kuramın gelişmesine öncülük eden Rus Biçimciliğinin de önemli bir katkısı vardır. Bu anlayış, bir metnin tarihsel ve bağlamsal açıdan tamamen değerlendirilmesinin mümkün olmadığı, bunun için yapısal metin analizinin gerekliliği fikrinden hareketle oluşmuştur. Edebi metinlerin biçimsel özelliklerinin önem kazanması ile kuramsal çalışmaların ilerlemesi arasında önemli bir bağ oluşmuştur. Yukarıda sözünü ettiğimiz katkıların bir somut örneği olarak

anlatıbilimin temel kavramlarından bazılarını oluşturan ve sonraki süreçte türetilen kavramlara kaynaklık eden *Fabula* ve *Suje* kavramlarını ortaya koyan Tomashevsky'nin çalışmaları örnek olarak görülebilir (Dervişcemaloğlu, 2016: 19-20). Mathesius ve Jacobson tarafından 1926 yılında ortaya konulan Anglo-Amerikan Biçimciliği çerçevesinde; dilbilim, estetik, poetika tiyatro, şiir, göstergebilim, anlatı incelemesi ve edebiyat teorisi gibi pek çok alanda önemli çalışmalar yapılmıştır. 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra politik sebeplerden dolayı dağılan, 1990'ların başında tekrar bir araya gelen Prag ekolü ile eleştirel ve biçimci teoriler geliştiren Anglo-Amerikan Biçimciliğinin de anlatıbilime önemli katkıları olmuştur (2016: 20).

1960'lı yılların başında anlatının daha sistematik ve biçime önem veren bir çözümleme ve analizini hedefleyen Fransız Yapısalcılığının öncüleri Roland Barthes, Gérard Genette, A.J. Greimas, Todorov, Franz Stanzel, Seymour Chatman ve Shlomith Rimmon- Kennan gibi isimler anlatı üzerine daha evrensel ve nesnel bir tanımı amaçlamıştır. Bu çalışmalar Klasik Anlatıbilim'in temelini oluşturmuştur. 1970'li yılların başında ise anlatıbilimin edebî metinlerin dışında birçok farklı alanda çeşitli amaçlarla kullanılabileceği tespitinden hareketle anlatıbilimin kapsam alanı genişlemiştir. Bu açılım araştırmacılar tarafından Klasik Sonrası Anlatıbilim olarak adlandırılmaktadır (2016: 32).

Sonuç olarak anlatıbilimin Antik Yunan'dan başlamak üzere Rusya, Doğu Avrupa ülkeleri, Fransa, Almanya, İsrail, Amerika ve Çin gibi birçok ülkede gelişme halinde olduğu söylenebilir. Bu gelişmeler edebî metinlerin dışında da birçok farklı alanda olmuştur.

3.GÉRARD GENETTE'İN ANLATI SÖYLEMİNİN GENEL BİR PERSPEKTİFİ

Fransız kuramcı Gérard Genette *Anlatının Söylemi* (Yöntem Hakkında Bir Deneme) adlı eserinin girişinde bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi anlatı teriminin bu alanda çalışan teorisyenler tarafından farklı anlamlarda kullanıldığını ve bundan dolayı bir anlam karmaşasının meydana geldiğini ifade etmiştir. Hatta bu bölümde söz konusu kavramın anlam dünyasının farkında olmadan ve önemsenmeden

kullanıldığına değinmiştir. Bu karmaşanın tespitinden sonra Genette, söz konusu karmaşayı gidermek amacıyla anlatının üç farklı tanımını yapmıştır. Söz konusu tanımlara ilişkin ilk ve en genel olan, anlatının *anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi*” ifade etmesidir. İkincisi *“söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karışıklık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur”* nitelikte olmasıdır. Üçüncüsü ise, *“anlatıda yine bir olaya gönderme olduğunu ancak nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya gönderme olarak”* değerlendirilebilir olmasıdır (Genette, 2011: 11).

Genette, *Anlatının Söylemi* adlı eserinin giriş bölümünde anlatı söylemi analizi, özünde anlatı ile hikâye, anlatı ile anlatma, hikâye ile anlatma arasındaki ilişkileri incelemektedir (2011: 17). Bu metodoloji, anlatı, hikâye ve anlatma unsurları arasındaki ilişkilerin incelenmesi üzerine temellendirilmiştir. Söz konusu unsurlar zaman, kip ve ses olmak üzere Gérard Genette tarafından üç grupta ele alınmıştır. Zaman kategorisi; düzen, süre ve sıklık gibi zamansal analizlerin yapılmasını kolaylaştırırken anlatı ile hikâye arasındaki zamansal ilişkilerin çözümlemesini de sağlamaktadır. Söz konusu zamansal analizin hareket noktasını oluşturan üç temel soru mevcuttur. Ne zaman, ne kadar, hangi sıklıkla? Düzen, öykü kronolojisinin nasıl işlendiğine göndermede bulunur; süre, öykü zamanı ile söylem zamanının oranlamasını kapsar; sıklık ise tekil ya da tekrarlanan eylem birimlerini sunmanın muhtemel yollarını ifade eder (Jahn, 2015: 98).

Anlatıbilim kuramı ile ilgili olarak ortaya konulan kategorilerden bir diğeri ise anlatıyla ilgili bilgilerin düzenlenmesi anlamına gelen kip kategorisidir. Bu kategoride mesafe ve perspektif kavramları ele alınmıştır. Genette, bu kavramları tanımlarken anlatının temelini oluşturan Platon’un diegesis ve mimesis tanımından hareket etmiştir. Bu temellendirme, özünde olayların doğrudan mı, dolaylı mı aktarıldığı meselesi üzerine inşa edilmiştir. Bir anlatıdaki doğrudan anlatım mimesis dolaylı olarak yazarın olaylara şunlar oldu, demesi ise diegesis olarak tanımlanmıştır. “Hikâye nakil mi ediliyor yoksa temsil mi ediliyor?” soruları kip kategorisinin temelini oluşturur. Bu kategori ile anlatı mesafesi hakkında okurun bilgilendirilmesi amaçlanmıştır. Bu kategori içerisinde değerlendirilen kavramlardan biri de bakış

açısı olarak nitelendirilen perspektiftir. Perspektifin odaklanma kavramı etrafında şekillenen sınıflandırması, sıfır odaklanma, dış odaklanma ve iç odaklanma olarak belirtilmiştir. Genette'in bu tasnifine göre iç odaklanma da kendi arasında üç grupta incelenmelidir. Hikâyedeki olaylar yalnızca bir karakterin perspektifinden aktarılıyorsa sabit odaklanma; birden fazla karakterin perspektifinden aktarılıyorsa değişken odaklanma; aynı olay farklı karakterlerin perspektifinden birden fazla kere tekrarlanıyorsa çoklu odaklanma mevcuttur (Genette, 2011: 203-204).

Fransız teorisyenin anlatıya dair son kategorisi sestir. Bu kategorideki alt başlıklar anlatma zamanı, anlatı düzeyi ve şahıstır. Genette sonradan, önceden, eşzamanlı ve araya giren olmak üzere dört farklı anlatma zamanını tespit etmiştir. Anlatı düzeyi başlığı altında ise dış öyküsel ve iç öyküsel olmak iki tür anlatı düzeyinden bahsetmiştir (2011: 249).

Anlatı kuramının ses kategorisindeki son başlık şahıs konusudur. Genette'e göre anlatıcının anlattığı hikâyede yer alıp almamasına göre anlatıyı iki türe ayırmak gerekir. İlk anlatıyı dış anlatıcı (heterodiegetik), ikinci tür anlatıyı ise (homodiegetik) anlatı olarak tanımlar. İç anlatıcı türü de kendi arasında anlatıcının anlatısının kahramanı mı yoksa gözlemcisi mi olduğuna dayalı olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ayrım da eğer anlatıcı anlatısında önemli bir karakterse ben anlatıcı (otodiegetik) eğer sadece gözlemci olarak rol oynarsa bu da homodiegetik anlatı olarak tanımlanır (2011: 268).

Çalışmamızın ikinci bölümü Genette'in anlatı kuramına dair her bir kavramı detaylı olarak içermektedir. Bu bölüm, söz konusu kuramın özetlenmesi ve okuyucunun zihninde anlatıya dair bir fikir oluşturması açısından yeterli görüldüğünden bazı alt başlıklara ve kavramlara sonraki bölümde yer verilmiştir. Genette, anlatıya dair ortaya koyduğu kavramları, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtına uygulayarak örneklendirir. Bu eser daha önce anlatıya dair kuramları masal ve polisiye gibi türlerde uygulayan yapımcıların eserlerine göre çok daha karmaşık bir roman üzerinde çözümleme yapması bakımından önemlidir (Moran, 2018: 197).

İKİNCİ BÖLÜM

GERARD GENETTE'İN ANLATININ SÖYLEMİ KURAMI

1.ZAMAN

1.1. Düzen

Bir anlatıyı meydana getiren olaylar, farklı ihtimaller dâhilinde yeniden dizayn edilebilir. Düzen kategorisi bu ihtimallerle ilgilidir. Eğer bir anlatı kronolojik olarak düzenlenmişse söz konusu metinde anlatının düzeni olayların doğal zamansal dizilişine denk gelecek şekildedir. Fakat edebî eserlerin çoğunda kronolojik bir düzenden ziyade anakronilere dayanan bir düzen olduğu görülmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 164). Gérard Genette zamanla ilgili alakalı olan bu kategoride olaylar dizisinin düzeni ile anlatının içindeki dizilişlerinin arasındaki ilişkileri inceler. Yukarıda belirttiğimiz gibi bir anlatıda olaylar kronolojik olarak düzenlenmiş ise ve anlatının düzeni olayların zamansal dizilişine denk değilse yani doğal olan kronolojiden bir sapma varsa bu anakroni olarak tanımlanmıştır. Çalışmamızın sonraki kısımlarında üzerinde detaylı bir şekilde duracağımız bu kavramlar anlatının mümkün iki şekli ile ilişkilidir.

Genette, *Anlatının Söylemi*'nde anlatıyı iki katmanlı zamansal dizi olarak tanımlamıştır. Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının kendi zamanı (yani gösterilenin zamanı ile gösterenin zamanı). Bu ikilik, anlatılarda sıradan özellikler olan zamansal çarpıtmalardan ibaret değildir, aksine anlatının işlevinin de bir zaman taslağına göre başka zaman taslağı bulup çıkarmak olduğunu düşünmeye sevk eder (Genette, 2011: 21). Buradan hareketle zamansal dizinin anlatıyı oluşturan en önemli öğelerden biri olduğu söylenebilir.

Gérard Genette, *Anlatının Söylemi* kuramının düzen ile ilgili bölümünü oluştururken Rus biçimcileri tarafından ortaya konulmuş olan fabula ve süje

kavramlarından yararlanmıştır. Söz konusu kavramların anlatıbilimin temel kavramları olduğunu ve bu kavramların anlatı ile alakalı birçok yaklaşımı kolaylaştırırken yeni kavramsal tartışmalara ve söylemlere de öncülük ettiği görülmüştür. Fabula ve süje'den hareketle³ anlatıbilimle ilgilenen araştırmacılar bu kavramlarla alakalı farklı görüş ve terimler ortaya koymuşlardır.

Shklovsky (1925), Thomashevski (1925)	Fabula	Sujet
Forster (1927)	Öykü	Olay Örgüsü
Barthes (1966)	Anlatı	Anlatma
Todorov (1966)	Öykü	Söylem
Stierle (1971)	Olaylar, Öykü	Öykü Metni
Genette (1972,1983)	Öykü	Anlatı, Anlatma
Schmid (1982,2010)	Olaylar, Öykü	Anlatı, Anlatının Sunumu
Rimmon-Kenan(1983, 2002)	Öykü	Metin, Anlatma
Bal (1977)	Öykü	Anlatı, Metin
Bal (1985)	Fabula	Öykü, Metin
Garcia Landa (1988)	Olay Örgüsü	Anlatı, Anlatı Söylemi

1.1.1. Anakroniler (Zamansal Sapmalar)

Anlatıların zamansal düzenini incelemek için aynı olayların ve zamansal kesitlerin hikâye düzeni ile anlatı düzeni içinde nasıl sıralandığını mukayese etmek

³ Tablo 1: Fabula ve Suje kavramlarının farklı kuramcılar tarafından kullanılan karşılıkları. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s.82. Bu konuda birçok araştırmacı tarafından farklı tablolar oluşturulmuştur. Bkz: O'Neil, Patrick, *Fiction of Discourse: Reading Narrative Theory (Söylemin Kurgusu: Anlatı Teorisini Okumak)*, 2019, s.21. University of Toronto Press, Toronto.

gerekir (Genette, 2011: 23). Bu karşılaştırma esnasında daha önce de belirtildiği gibi zamansal açıdan biri kronolojik diğeri ise anakronik olmak üzere iki tür anlatı ortaya çıkar. Genette, anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasındaki farklılığı anakroni olarak adlandırır. Zamansal açıdan anlatıda ortaya çıkan bu ayrıma olanak tanıyan anakronik durumların sunumu için geriye dönüş ve ileriye gidiş olmak üzere iki zaman tekniği vardır. Fransız kuramcı söz konusu kavramlarla ilgili detaylı açıklamaları ve tanımları, *Anlatının Söylemi* adlı eserinin düzen bölümündeki anakroniler isimli alt başlıkta ve dipnotlarda yapmıştır. Ona göre bu terim Yunancada üstlenmek anlamına gelen “Lepse” (prolepse: önceden üstlenmek, analepse: olaydan sonra üstlenmek) kökünden yola çıkılarak türetilmiştir (2011: 29). Genette’in ortaya koyduğu anlatıbilim kuramına göre analepsis ve prolepsis gibi anakronik anlatılar, eklendiği asıl anlatıya bağlı ikinci bir anlatı oluşturur. Söz konusu asıl anlatı, analeptik ve proleptik gibi ikinci dereceden anlatıların oluşmasına olanak sağladığı için bu tür anlatıya Genette “ilk anlatı” adını verir (2011: 38-39).

Genette, söz konusu kavramlarla ilgili örneklemeleri Doğu ve Batı edebiyatındaki halk anlatılarından hareketle mukayese yoluyla ortaya koyar. Gérard Genette’e göre Doğu edebiyatındaki halk anlatıları çoğunlukla kronolojik sıraya uygun anlatılardır, Batı edebiyatındaki anlatıların ise zamansal sapmalar ve değişimlerden dolayı anakronik olduğunu ileri sürer.

Anakronik anlatıya örnek olarak Batı edebiyatı ve dünya edebiyatı için önemli eserlerden biri olan Homeros’un İlyada adlı eserinden bir örnek verir. Buna göre Akhilleus ve Agamemnon adlı kahramanların arasındaki kavga, anlatının başlangıç noktasını oluşturulmasına rağmen daha sonra bu kavganın nedenini belirtmek için olayın on gün öncesine geri dönüldüğünü ifade eder. Böylece adı geçen anlatının, hikâye düzeni ile anlatı düzeni arasındaki uyumsuzluktan dolayı farklı anakronik yapılara sahip olduğunu söyler. Genette, hikâye ile anlatı arasındaki iki farklı düzenlenişi anakronik anlatı olarak adlandırır (Genette, 2011: 24).

Genette’e göre anakronik anlatılarda, analepsis ve prolepsis olmak üzere iki tür zamansal sapma vardır. Metinde daha sonraları yer alacak bir olayı şimdiden anlatmak ya da o olaya dair bir çağrışımda bulunan anlatı unsurlarını prolepsis,

metinde verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı ise analepsis olarak adlandırır (2011: 28).

Genette tarafından erim ve kapsam olarak adlandırılan iki temel unsur, anlatıdaki analepsis ve prolepsisi belirler. Ona göre bir anakroni şimdiki andan geçmişe ve geleceğe uzanabilir. Bu zamansal mesafeye anakroninin erimi denir. Ayrıca anakroninin kendisi de hikâye zamanında uzun bir süreyi kapsayacaktır. Buna da kapsam denir (2011: 38).

1.1.1.1. Analepsisler (Geriye Dönüşler)

Genette'in geriye dönüşler ya da tamamlayıcı adını verdiği analepsisler, anlatıda önceki bir boşluğu olay gerçekleştikten sonra doldurur (Genette, 2011: 41). Genette'e göre anlatıda var olan erimin tespitine bağlı olarak ilk anlatının zaman alanının içinde ya da dışında konumlanmasına göre analepsisler, içsel ve dışsal olarak iki sınıfa ayrılır (2011: 53).

Analepsisler, ilk anlatının zaman diliminin dışında yer alıyorsa dışsal, içinde yer alıyorsa içsel analepsis olarak adlandırılmaktadır. Dışsal analepsis, ilk anlatının başlangıç noktasının öncesine atıfta bulunur. Bunun sonucunda dışsal analepsis ilk anlatının kapsamı dışında kalır yani ilk anlatının zaman diliminin dışında konumlanır (2011: 38).

Fransız kuramcıya göre analepsisin görevi, geçmiş hakkında okura bilgi vererek ilk anlatıyı oluşturmaktır (2011: 40). Dışsal analepsis bu açıdan değerlendirildiğinde, ilk anlatının zaman boyutunun dışında daha önce meydana gelen olaylarla ilgili olarak okura bilgi sunmayı amaçladığı söylenebilir.

Birinci anlatının başlangıç noktası ile bitiş noktası arasındaki bölümlere, yani ilk anlatının son noktasından öncesine göndermede bulunan anlatıya ise içsel anlatı denir. İçsel analepsis ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alır (Genette, 2011: 40). En temel işlevlerinden biri ilk anlatıdaki eksik bırakılan zamansal ve anlamsal boşlukları doldurmaktır (Cuşa, 2017: 12). Genette, içsel analepsisleri içsel dış anlatıcı (heterodiegetik) ve içsel iç anlatıcı (homodiegetik) analepsisler olmak üzere ikiye ayırır. İçsel dış anlatıcı analepsisler ilk anlatının içeriğinden farklı bir hikâye hattıyla dolayısıyla da bir hikâye içeriğiyle alakalıdır. İçsel dış anlatıcı analepsisler,

ilk anlatının içeriğinden farklı bir içeriğe sahiptir. Bu tür analepsisler klasik bir şekilde, ya geçmişini anlatıcının aydınlatmak istediği yeni tanıştığımız bir karakterden ya da bir süre için gözden kaybolmuş, fakat yakın geçmişini göz önüne sermek zorunda olduğumuz bir karakterden söz eder (2011: 40).

Genette'e göre iç anlatıcı (homodiegetik) analepsisler de tamamlayıcı (geriye dönüşler) ve yinelenen (anımsama) analepsisler olmak üzere ikiye ayrılır. Tamamlayıcı analepsisler, "anlatıda önceki bir boşluğu olay gerçekleştikten sonra dolduran geriye dönüşlü kısımları kapsar (2011: 41). Tekrar eden analepsisler ise anlatının kendi geçmişine dönük anımsamalardır (2011: 45). Söz konusu analepsisler, daha çok anlatıdaki geçmiş olayları anımsamak adına belirlenen olaylara göndermede bulunmak amacıyla kullanılır.

1.1.1.2. Prolepsisler (İleriye Gidişler)

Gérard Genette, prolepsis ve analepsis üzerinde bir mukayese yoluyla prolepsislerin Batı anlatı geleneğinde daha az kullanıldığını ifade eder. Bu söylemine örnek olarak da Balzac, Dickens, Tolstoy gibi yazarların anlatılarını gösterir. Genette'e göre prolepsisler, anlatıcıya, gelecek ve şimdiye atıfta bulunduğundan çoğunlukla birinci kişi anlatılarında görülür (Genette, 2011: 60). Genette, prolepsisleri içsel ve dışsal olarak ikiye ayırır (2011: 61).

Dışsal prolepsis, ilk anlatının zaman dilimi dışında yer alan gelecekteki olaylara göndermede bulunurken içsel prolepsis, ilk anlatının zaman dilimin içinde yer alan gelecekteki olaylara atıfta bulunur. İçsel prolepsisler de dış anlatıcı (heterodiegetik) ve iç anlatıcı (homodiegetik) prolepsisler olmak üzere ikiye ayrılır (Genette, 2011: 64). İç anlatıcı prolepsisler de tamamlayıcı ve tekrar eden prolepsislerden oluşur. Tamamlayıcı prolepsisler, gelecek zamana dair anlatıdaki boşlukları doldururken tekrar eden prolepsisler ise gelecekteki anlatı parçalarını katmanlaştırır (2011: 65).

Genette, tekrarlanan analepsisler ile prolepsislerin farklı işlevlere sahip olduğunu ifade eder. Tekrar eden analepsisler, anlatının seslenileni bakımından bir hatırlatma işlevi görürken, tekrar eden prolepsisler de önceden haber verme rolü oynar (Genette, 2011: 67). Ona göre analepsis ve prolepsis gibi anakroniler dışında

da analeptik prolepsis ve proleptik analepsis gibi karmaşık anakronilerin de mevcuttur (2011: 79). *“Daha önce de gördüğümüz gibi, bu sonra yaşanacaktır.”* ifadesi analeptik prolepsise örnek olarak verilebilir. Proleptik analepsis ise gelecekteki geçmiş olayların anlatısıdır. *“Daha sonra göreceğimiz gibi, bu zaten yaşanmıştır.”* ifadesi de proleptik analepsise örnek olarak verilebilir (2011: 78).

Prolepsisler, ilk anlatının pozisyonuna göre ayrılır ve okuyucuda geleceğe dair merak uyandırması açısından anlatıda önemli öğelerdir. Ayrıca okuyucu kadar anlatıcının da meraklı tarafını karşılıklı olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda anlatı, anlatıcı ve okuyucuya dair bir anlatısal hareketlilik kazandırdığını söylemek mümkündür.

1.2. Süre

Öykü ve söylem zamanı arasındaki süre ilişkisi, eş zamanlı ya da değişken zamanlı olabilmektedir. Örneğin özetle öykü zamanı hızlanırken, sahnede anlatı zamanı ile öykü zamanı eşitlenir; betimleyici bölümler veya zihinsel süreç tasvirleri öykünün hızını yavaşlatır (Sağıroğlu, 2020: 215). Hikâye zamanında gerçekleşen olayların söylem zamanındaki hızına dayalı olan süre, hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler günler, aylar, yıllar şeklinde ölçülen süresi ile metnin satırlar ve sayfalar şeklinde ölçülen uzunluğu arasındaki ilişkiyi açığa çıkarma işlevi görmektedir.

1.2.1. Anisokroniler (Zamansal Değişimler)

Kurmaca anlatıların hızlanmasına veya yavaşlamasına bağlı olarak anlatı hızını etkileyen zamansal değişimlere anisokroni denir. Genette’e göre, anakronilerin olmadığı bir anlatı olabilir; fakat anisokronilerin olmadığı bir anlatı düşünülemez (Genette, 2011: 84).

Bir metinde analepsis ve prolepsis gibi anakronik öğelerin olmadığı ve olayların kronolojik olarak kurgulandığı bir anlatı söz konusu olabilir, fakat anlatıdaki bazı olayların nasıl atlatıldığı, genişletildiği, özetlendiği, nasıl ara verilip yeniden devam edildiği ortaya koyulmayan bir anlatının varlığından söz etmek

mümkün değildir. Bu anlatı öğelerinin anlatı için temel kavramlar olduğu söylenebilir.

Genette, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinde üç saat için 195 sayfadan on iki yıl için üç satıra, yani bir dakika için bir sayfadan bir asır için bir sayfaya kadar uzanan farklı hız değişimlerini tespit ettikten sonra anlatının süresi ile ilgili değerlendirmelerde bulunur (Genette, 2011: 91). Fransız kuramcı, zamana dair düzen, süre ve sıklık kategorilerinden düzen ve sıklıkla ilgili zamansal verilerin hikâye zamanından anlatı zamanına sorunsuz bir şekilde aktarılabildiğini ifade eder.

Bir başka deyişle bir A epizodunun bir B epizodundan sonra geldiğini ya da bir C epizodunun “iki kez” anlatıldığını söylemek, bariz bir anlamı olan ve hikâye zamanında A olayı B olayından öncedir ya da C olayı yalnızca bir kez gerçekleşir gibi ifadelerle anlatılabilir. Dolayısıyla hikâye ve anlatı zamanı arasında bir karşılaştırma yapmak mümkün olabilir (Cuşa, 2017: 15). Genette, anlatının süresi ile ilgili bir karşılaştırma yapmanın ise çok karmaşık olduğunu ileri sürer. Burada anlatının süresi derken, bir anlatıyı okumak için gereken süre kastedilmektedir. Bu süre okuma zamanı ile ilgilidir. Söz konusu okuma zamanı da okurun niteliğine ve okuma hızına bağlı olarak değişiklik gösterdiği için bu süreyi mutlak anlamda ölçmek zordur. Bu yüzden tam ve kesin olarak anlatının süresi ölçülemez (Genette, 2011: 83).

Genette'in, hız ile kastettiği zamansal boyut ile mekânsal boyut arasındaki ilişkidir, yani saniyede şu kadar metre, bir metrede şu kadar saniye gibi. Dolayısıyla anlatının hızı, hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar şeklinde ölçülen süresi ile metnin satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımlanır (Genette, 2011: 84).

Genette; Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserlerinde anlatının hızını hesaplamak için öncelikle zamansal kırılmaları tespit ederek anlatıyı belli epizotlara ayırır. Daha sonra söz konusu epizotlarda geçen zaman ile epizotlara ayrılan sayfa sayılarını karşılaştırır. Bu karşılaştırmanın sonunda bazı epizotlardaki anlatı hızının yavaş, bazılarında hızlı olduğunu tespit eder (Cuşa, 2017: 15). Genette, anlatı

hızındaki bu değişimlere neden olan unsurların özet, ara, eksilti ve sahne olmak üzere dört anlatı hareketi ya da ölçüsü olduğunu ileri sürer (Genette, 2011: 93). Sonraki bölümlerde detaylı olarak açıklayacağımız bu ölçütler hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişkiye bağlı olarak anlam kazanır. Örneğin bir anlatıda anlatı zamanının hikâye zamanından kısa olduğu durumlarda özet; uzun olduğu durumlarda ara; eşit olduğu durumlarda sahne; anlatı zamanının olmadığı yani sadece hikâye zamanının söz konusu olduğu durumlarda ise eksilti ortaya çıkmaktadır.

1.2.1.1. Özet

Genette, incelediği *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserin farklı tekniklerle oluşturulmuş özetler içerdiğine değinir. Genette'e göre özet birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma detaylarına değinmeden bir kaç paragraf ya da sayfa da anlatılmasıdır (Genette, 2011: 94). Söz konusu kavramla alakalı Borges'in *Don Quijote*'den aldığı ve kendisine de ilginç gelen alıntıyla ilgili bir açıklama yapar.

Özet bölümleri dünya edebiyatında oldukça yaygındır. Bütün sahnelerin olduğu gibi detaylı bir şekilde gösterilmesinin okuyucuyu okuma zevkinden mahrum bırakacağı ve metni sıkıcı bir hale getireceği düşüncesi hâkimdir (Genette, 2011: 95). Genette'e göre özet, klasik anlatılarda yer almakla birlikte on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar iki sahne arasındaki en doğal geçişi sağladığı için, sahnelerin arka planı açısından önemli bir yere sahiptir. Bu özelliğinden dolayı özet ile analepsisler arasında da ciddi bir bağlantının olduğu bilinmektedir (2011: 96).

Sonuç olarak özet, hikâye içerisinde çok uzun zamana yayılabilecek olayları az çok sıkıştırarak anlatmaktır. Özet, eseri gereksiz ve sıkıcı ayrıntılardan arındırır ve daha anlaşılabilir hale getirir; metinde okuyucunun asıl odaklanması gereken yere odaklanması için bir alan açar. Bu yönüyle özetlenen bölümlerde hızlı geçilen yerler, okuyucunun kendi perspektifinden tamamlanır ve anlatıya okuyucu da dâhil edilmiş olur.

1.2.1.2. Ara

Genette'e göre ara, anlatının hızını belirlemede çok önemli bir unsurdur. Ara, anlatıdaki bazı bölümlerin var olmayan bir hikâye süresine denk gelmesidir (2011: 92). Böyle değerlendirildiğinde anlatıcı tarafından oluşturulan betimlemelerin, yapılan açıklamaların asıl hikâyede bir karşılığı olmadığı söylenebilir (Cuşa, 2017: 17). Aranın söz konusu olduğu kısımlarda anlatının zamanı betimleme ya da yorumlamayla sürer, böylelikle öykünün asıl zamanı duraklar ve herhangi bir hareket gerçekleşmez (Jahn, 2012: 102). Anlatıda herhangi bir eylem olmamasına rağmen doğal olarak anlatıcının söyleminin devam ettiğini söylemek mümkündür.

Genette'e göre ara, bir anlatıda iki farklı şekilde ortaya çıkar. Bunlardan birincisi anlatıcı okura birtakım bilgiler vermek için olayın akışını tamamen durdurduğu ve açıklayıcı olarak isimlendirilen ara; diğeri ise daha çok tasvir etme ve betimleme için yapılan aradır. Genette'in *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserde asıl üzerinde durduğu ve anlatıda yer alan; fakat hikâyede yer almayan türden açıklamalar betimleyici aralardır. Anlatıdaki en yavaş hıza sahip olmasından dolayı ara bazı teorisyenler tarafından en düşük hız olarak tanımlanmıştır. Umberto Eco'ya göre aranın en önemli işlevlerinden biri anlatıda bir geciktirme ve oyalama işlevidir (Eco, 2011: 70). Ara tekniği, edebiyat tarihinde yazarların içinde bulundukları dönem şartları ve kendi sanat anlayışları çerçevesinde farklı amaçlarla kullanılmıştır (Genette, 2011: 104). Genette, bu duruma örnek olarak Homeros'un eserlerindeki nesneler ile ilgili açıklamaların, yavaşlatıcı etkiye sahip olan geriye dönüşlerle yapıldığına değinmiştir. Natüralist yazarların edebiyatla asıl amaçladıkları gerçekliği resmetmek olduğu için aralar daha az kullanılmıştır. Modern anlatılarda ise önemsiz olaylar ve uzun açıklayıcı pasajlar aralarla verilmiştir (Bal, 1997: 108–109).

1.2.1.3. Sahne

Genette'e geleneksel roman anlatılarında sahne daha çok özet ile birlikte kullanılmıştır. Modern anlatılarda ise söz konusu bağın daha sıkı olduğu görülmektedir. Genette, söz konusu durumu Anlatının Söylemi adlı kuramında

münavebe olarak tanımlamıştır. Bu her iki unsurun metinde dönüşümlü olarak yer değiştirmesi anlamına gelmektedir.

Klasik anlatılarda ana anlatı için bir zemin hazırlamak suretiyle özet tekniği kullanılır, anlatı için önemli olan olaylar ise sahne tekniği ile verilir. Anlatıdaki önemli olayların hatırlatılması için tekrar özet tekniği kullanılmıştır. Bu durum özet ile sahne tekniklerinin sürekli bir şekilde birbiriyle yer değiştirmelerini zorunlu kılmıştır. Fransız kuramcı, tam da bu noktada modern anlatıların ortaya çıkışından sonra bu münavebeli kullanımın sona erdiğini ifade etmiştir. Özellikle incelediği *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserde söz konusu duruma ilişkin örnekler de ortaya koymuştur. (Genette, 2011: 110).

Söz konusu durum anlatı ile ilgili tarihsel süreçteki değişimleri göstermesi açısından önemlidir. Geleneksel anlatılarda birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde olan bazı teknikler modern anlatılarda daha farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır ve kullanım alanı değişiklik göstermektedir.

Sahnenin olduğu bir yerde, hikâye dünyasında gerçekleşen olayların geçtiği zaman ile metinde sözü edilen olayların anlatıldığı zaman birbirleriyle kesişir. Genette, diyaloglu bir sahnede anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasında geleneksel bir eşitliğin söz konusu olduğunu ileri sürer (Genette, 1980: 87). Sahne tekniği anlatılar için son derece önemli bir işleve sahiptir. Genellikle önemli olayların anlatılmasından önce okuyucuya sahne aktarılır ve bu önemli olaylar okuyucuya sahnede sunulur.

1.2.1.4. Eksilti

Genette'e göre eksilti, en genel anlamıyla hikâyedeki bir zaman dilimine ya da olaylara anlatıda yer verilmemesidir. Genette, eksiltelerin somut olarak metinde var olmayan kısımları oluşturduğunu ifade eder (Genette, 2011: 110). Anlatıda var olmayan bir unsurun anlatının bir parçası olarak değerlendirilmesi eksiltinin anlatı için ne denli önemli olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Eksilti, hikâyenin bir parçasının veya bir zaman diliminin -uzun veya kısa- bilinçli atlanmasıdır. Böyle değerlendirildiğinde okuyucu metnin bir parçası haline gelir ve metni tamamlama çabası içerisine girer.

Genette, bir metindeki eksiltinin hem zamansal hem de biçimsel olarak iki şekilde oluşturulabileceğinden söz eder. Zamansal açıdan değerlendirdiği eksiltileri de belirli ve belirsiz olarak iki alt başlıkta inceler. Buna göre “bir ya da iki hafta, bir iki yıl” gibi ifadeler belirli eksilti olarak tanımlanırken “birkaç yıl, uzun bir aradan sonra” gibi ifadeler de belirsiz eksiltiye örnek gösterilmiştir (2011, 107).

Genette, zamansal eksiltiden sonra biçimsel eksiltiyi de üç alt başlıkta ele alır. Buna göre açık, kapalı ve varsayımsal olarak üç tür eksiltiden söz edilebilir. Açık eksiltiler metinde bahsedilen ve bazı ipuçları sayesinde okur tarafından kolayca tespit edilebilen eksiltilerdir. Kapalı eksiltiler ise metinde söz edilmeyen ve okurun anlatıdaki kronolojik bir devamlılıktan ya da eksiltiden çıkarım yoluyla tahmin ettiği eksiltilerdir. Ona göre eksiltinin tespit edilmesi en zor olan kısmı varsayımsal eksiltidir. Bu zorluğun sebebi ise varsayımsal eksiltiyi metnin herhangi bir yerine koymanın neredeyse imkânsız olması ile alakalıdır. Genette, söz konusu eksiltinin ancak olayların bitiminden sonra analepsis yoluyla tespit edilebileceğini belirtir (2011: 110). Analepsis yoluyla bir varsayımsal eksiltinin tespitinin mümkün olması anlatı unsurlarının her birinin diğerini anlamada önemli bir parça olduğunun göstergesidir.

1.3. Sıklık

Genette’e göre sıklık anlatının zamanı ile ilgili ana unsurlarından birisi olmasına rağmen, roman eleştirmenleri ve kuramcıları tarafından gereken ilgiyi görmemiştir. Sıklık, anlatıdaki tekrar kapasitesi ile ilgilidir. Bu durumda bir olayın sadece bir defa gerçekleşme zorunluluğu söz konusu değildir. Bir olay birden fazla kere gerçekleşebilir. Yani bir olay anlatıda tekrar edebilir (2011: 115).

Söz konusu durumdan hareketle bir anlatı tümcesi bir kere görülmekle kalmaz, aynı anlatıda tekrar ortaya çıkabilir. Bir kez ya da birden çok tekrar edilebilir. Bu “tekrar” kapasiteleri arasında hem (hikâyenin) anlatılan olayları hem de (metnin) anlatı bildirimleri düzeyinde bir ilişkiler ağı kurulur.

Genette’e göre sıklık analizinde bir olayın tekrarlanıp tekrarlanmaması ve aynı olayın anlatılıp anlatılmaması bakımından iki durumdan söz edilebilir. Buradan

da bir kere olmuş bir şeyi bir defa, n kere olmuş bir şeyi n defa, bir kere olmuş bir şeyi n defa, n kere olmuş bir şeyi bir defa anlatmak üzere dört olası durum ortaya çıkar (2011: 16).

Yukarıda ifade edilen bu ilişkileri inceleyen sıklık, bir olayın hikâyede kaç kere meydana geldiği ile aynı olayın anlatıda kaç kere dile getirildiğini ortaya koyar. Bir başka deyişle sıklık, bir olayın hikâye içinde bir kere meydana gelip bir kere mi anlatıldığı yoksa bir kere meydana gelip birkaç kere mi anlatıldığı, bir kaç kere meydana gelip bir kaç kere mi anlatıldığı ya da bir kaç kere meydana gelip sadece bir kere mi anlatıldığı sorunlarını içerir (Eagleton, 2011: 117). Sonuç olarak yukarıdaki sorular için yanıt arayan sıklık, metinde gerçekleşen olaylar ile söz konusu olayların anlatıdaki sayısı arasındaki ilişkileri ortaya koyar.

1.3.1. Tekilci Anlatı

Bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatmayı tekilci anlatıya örnek olarak gösteren Genette, buna “Dün uyumaya erken gittim” cümlesini örnek olarak verir. Genette’e göre tekilci anlatım en yaygın olanıdır. Hatta o kadar yaygın kullanılır ki teknik olarak bir adı bile yoktur. Genette n kere olmuş bir şeyi n defa anlatmayı tekilci anlatı olarak tanımlar; çünkü tekilci anlatıda hikâye ile anlatı dünyasında eşit sayıda meydana gelen olayın, eşit sayıda anlatılması esastır. Genette, tekilci anlatıma dayalı tespitlerine Saussure’ün *Genel Dilbilim Derslerine* atıfta bulunarak hiç bir tekrarın bir diğeriyle, fonetik, yazı ve dil bakımından özdeş olmadığını vurgular. Bu tekrarlar üzerinden anlatılan olaylarla metin içindeki anlatı bildirimleri arasında bir ilişki söz konusudur (2011: 116). Genette, Fransızcada bir karşılığı olmadığını söylediği bu anlatı biçimini tekilci ya da tekil sahne olarak da isimlendirmiştir (2011: 117).

Genette’e göre modern metinler, anlatının tekrar kapasitesine dayalıdır. Klasik ve modern roman tarihi boyunca hatta Homeros Destanı kadar erken dönemlerde bile örneklerine rastlanmaktadır. Balzac’ta rastladığı birkaç örneği aktaran Genette, yinelemeli anlatının klasik işlevini tasvir ile benzeştirir ve kullanım

yönünden birbirine çok yakın olduklarını ifade eder. Aynı zamanda Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin tüm zamanlar için en iyi örnekler içerdiğine de değinir (2011: 119). Buradan hareketle anlatıya dair bazı unsurların işlevsel olarak birbirine yakınlığı gerçeği ortaya çıkar.

1.3.2. Tekrarlanan Anlatı

Genette'e göre, tekrarlanan anlatı bir kere olmuş bir şeyi n defa anlatmak suretiyle basit bir şekilde formülize edilebilir. Bu anlatı biçiminin, klasik anlatılara oranla modern anlatılarda daha sık görüldüğünü ifade eder. Fransız kuramcıya göre söz konusu anlatı biçimlerinin olduğu anlatılarda aynı olay, farklı üslûp ve bakış açılarıyla birden fazla kere anlatılabilir. Tekrarlanan anlatı, özellikle 18. yüzyılda İngiliz romancıları tarafından kaleme alınan mektup-romanlarda sıklıkla kullanılan bir teknik olmuştur.. Bu tekniğe “dün yatmaya erken gittim, dün erken yatmaya gittim,” gibi aynı üslûp ve söz dizimine sahip cümleler örnek gösterilebilir. Aynı zamanda dün yatmaya erken gittim dün geç olmadan yatmaya gittim, dün erkenden kendimi yatağa erken attım gibi aynı anlama gelen farklı söz dizimine sahip cümleler de örnek olarak verilebilir (Genette, 2011: 117–118).

Genette'e göre, Proust'un yinelemeyi kullanım biçimi metinsel kapsam, tematik etki ve teknik açılım bakımından çok başarılıdır (2011: 120). Proust'un yineleme tekniğini kullanırken olayların ve mekânların tekilliğine çok fazla önem vermediği görülür. Olaylar da mekânlar da Proust'ta birbirine benzeme ve kaynaşma açısından yakın bir ilişki içindedir. Bu durum hafızanın deneyimleme durumunu ortaya çıkarmaktadır (Genette, 2011: 127). Bu bakımdan herhangi bir anlatıda bir olayın tekrarlanarak anlatılması; okurun söz konusu olayı doğru bir biçimde alımlaması ve farklı farklı yorumlaması bakımından önemli bir rol oynar.

1.3.3. Tekrarlayan Anlatı

Fransız kuramcıya göre tekrarlayan anlatının klasik ve modern roman tarihi boyunca, hatta Homeros Destanı kadar erken bir dönemde örnekleri bulunur. Genette'in tanımına göre tek bir anlatı ifadesi, aynı olayın birbirinden farklı

görünüşlerini birden fazla dile getirmesi halinde tekrarlayan anlatı meydana gelir (Genette, 2011: 119).

Genette'e göre "n kere olmuş bir şeyi bir kere" anlatmak şeklinde formüle edilen bu anlatı biçimi birçok kez olan bir olayın tek bir söylemle anlatılmasıdır. Sözelimi; anlatıcı, "pazartesi yatmaya erken gittim, salı yatmaya erken gittim, çarşamba yatmaya gittim" şeklindeki olayları, tekrarlayarak anlatmak yerine *hafta boyunca her gün yatağına erken yattım* şeklinde bir ifade kullanabilir (Genette, 2011: 118). Söz konusu durum tekrarlayan anlatının özetleyici bir işleve sahip olduğunu ve özet tekniğı ile sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca roman karakterlerinin alışkanlık haline gelmiş süregelen davranışlarının da okuyucu tarafından daha kolay bir şekilde anlaşılıp tahmin edilmesine yardımcı olmaktadır. Özetle, bir yandan okuyucu ve karakter arasında bir tanışıklık durumuna imkân verirken bir yandan da okuyucunun da metne aktif bir şekilde dâhil olmasına yardımcı olmaktadır.

2. KİP

Fransız kuramcı, kip başlığı altında olayların hangi anlatım tarzı ve bakış açısıyla anlatılacağı problemi üzerinde durmaktadır. Bu soru aynı zamanda anlatının en temel problemlerinden biridir. Genette'e göre anlatının asıl işlevi istenilen bir şeyi ifade etmek, anlatmak, gerçek ya da kurgusal olayları nakletmektir. Bu durumdan hareketle anlatının temel amacının hikâye dünyasındaki olayları bir biçimde anlatmaktır denilebilir. Bu olayların nasıl anlatıldığına dair çözüm önerisi olarak da anlatı kipini önermiştir. Bir insan anlattığı şeyi az ya da çok anlatabilir ve dahası şu ya da bu bakış açısına göre anlatabilir. Genette anlatı kipiyle ilgili incelemelerini iki başlık altında toplar. Buna göre bir anlatıda, bilgi miktarına bağlı olarak bir şeyin az ya da çok aktarılması anlatı mesafesi olarak tanımlanmıştır. Anlatı kipine dair bir diğer başlık ise söz konusu bilginin hangi bakış açılarına göre sunulmasına dair anlatı perspektifi bağlamında ele alınır.

Genette'in kip derken kastettiği asıl şey olayların gerçekleşme durumuna bağlı olarak dolaylı ya da doğrudan anlatımdır. Söz konusu ayırım çalışmamızın birinci bölümünde ifade edildiği üzere anlatı bilimin çıkış noktası ve temelini oluşturmuştur. Bu anlatı kipleri mimesis (doğrudan anlatım), diegesis (dolaylı aktarım) olarak adlandırılmıştır. Genette, doğrudan anlatım ile dolaylı anlatımın bir metinde dengeli ve ölçülü bir biçimde kullanılması gerektiğini ifade eder. Aksi durumda bir anlatının okuru az ya da çok ayrıntıya boğabileceğine değinirken az ayrıntıyla bırakıp okuru anlatıdan uzak tutabileceğini de ifade eder (2011: 171).

Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* adlı eserinde göstermeye dayalı anlatım biçimlerinde anlatıcının rolünün az ya da hiç hissedilmediğini ifade ederken, anlatmaya bağlı sunuş kiplerinde ise anlatıcının karakterleştirmede, bakış açısının düzenlenmesi ve eylemin sunumunu yönetmede çok aktif olduğuna değinir (2012: 104).

Genette'e göre anlatıcı, anlatıda verdiği bilgileri hikâyedeki karakterlerin algı yetisine göre düzenlemeyi tercih edebilir (2011: 171). Bu anlamda perspektifin hem karakter hem de anlatıcı yönlü olduğu söylenebilir.

2.1. Anlatı Mesafesi

Anlatı mesafesi, tarihsel olarak ilk defa Platon'un *Devlet* adlı eserinde ele alınmıştır. Anlatıcının hikâyedeki kahramanların konuşmalarını aktarırken tercih ettiği anlatı tekniğidir. Platon'a göre iki farklı anlatı kipi mevcuttur. Bunlardan birincisi anlatıcının konuşanının kendisi olduğu ve kendisinden başka kimsenin konuşmadığı doğrudan anlatım kipidir. İkinci anlatı kipi ise anlatıcının başka biriymiş gibi söz aldığı dolaylı anlatım kipidir. Mimesisi taklidin taklidi olarak tanımlayan Platon, bu durumun insanı gerçeklikten uzaklaştırdığını düşünür ve diegesisi tercih eder. Platon'dan hemen sonra öğrencisi Aristoteles, söz konusu iki kipe farklı bir biçimde yaklaşmıştır. Ona göre her iki anlatı kipi de mimesisin iki ayrı türüdür (Genette, 2011: 173). *Poetika* adlı eserinde mimetik anlatının ya anlatıcının kendisi olarak veya bir başkası olarak anlatılabildiğini ifade eder. Aristo'ya göre aynı taklit araçlarıyla aynı nesneler farklı olarak taklit edilebilir (Aristoteles, 2013: 14).

Bu tartışmayı saf dışı bırakan modern anlatı teorisinin üzerinde durduğu asıl kip mimesistir. Genette'e göre hiçbir kurmaca anlatı aktarmak istediği olayları gösteremez ya da taklit yoluyla ortaya koyamaz. Çünkü metinlerin tamamı dil ile oluşturulmuştur ve dil taklit etmeden sadece gösterir.

Kahramanların sözleri taklit edilirken bile arka planda kendini belli etmese de bir anlatıcı söz konusudur. Dilsel bir zorunluluk olarak bu anlatılanların bir anlatıcısı olmak zorundadır. Fransız kuramcıya göre bir anlatı ne kadar gerçek ve yaşanmış gibi gösterilmeye çalışılırsa çalışılsın bir mimesis -ilizyon- yaratmaktan öteye geçemez. Genette, anlatının gerçek ya da kurgusal bir hikâyeyi temsil etmediğini anlatıyı yalnızca naklettiğini ileri sürer ve anlatıda taklide yer olmadığına değinir. Bunun sonucunda anlatıcının anlatıya az ya da çok dâhil olma durumuna bağlı olarak diegesisin sadece dereceleri olduğunu ileri sürer. Genette'in bu görüşleri anlatıbilimciler tarafından kabul görmüştür. Ancak şunu belirtmek gerekir ki sonraki kuramcılar tarafından da belirtildiği gibi, söz konusu kiplerin teknik anlamda biri diğerinden üstün veya aşağı değildir. Zira her tekniğin avantajlı ve dezavantajlı tarafları mevcuttur. Söz konusu kiplerin başarısı veya başarısızlığı bütünüyle eserdeki işlevine bağlı olarak şekillenmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 70).

Genette diegesisin derecelerini belirlemek için olay anlatıları ve sözcük anlatıları olmak üzere iki farklı anlatı kipinden söz eder. Buna göre olay anlatıları sözlü olmayanın sözlü olana dönüştürülmesidir (Genette, 2011: 176). Olay anlatılarındaki anlatı unsurları karakterlerin eylemlerini, davranışlarını, jest ve mimiklerini sözcüklerle anlatır. Sözcük anlatıları ise olay anlatılarının tam tersine sözlü olanın sözlü olarak anlatılması ya da sözlü olanın yazılı metne dönüştürülmesidir. Mevcut anlatılar, sözcükler aracılığıyla karakterlerin söylemlerini anlatıcı tarafından dolaylı olarak ya da karakterin bizzat kendi ağzından ifade ettikleri şekliyle yani dolaysız olarak aktarır (Cuşa, 2017: 25).

Anlatılan konuşmada karakterler arasındaki diyaloga da, diyalogun içeriğine dair bir takım bilgilere de değinilmez. Yalnızca yaşanan diyalogun türüne dair bazı ipuçlarına değinilir. Söz konusu diyalogların anlatıda kendine yer bulması karakterler arasındaki diyalogu tekrarlamanın önüne geçilmesi, anlatıda sözcük tasarrufu yapılması, anlatının farklı bölümlerinde ilgili diyaloga göndermede bulunması,

hikâyede yaşanan ama anlatıda aktarılmayan diyalogun içeriği ile ilgili boşlukların okurun zihninde tamamlanması bakımından önemli rol oynar (Cuşa, 2017: 26).

Dolaylı konuşma, anlatılan konuşma ile kıyaslandığında karakterler arasındaki diyaloga dair daha ayrıntılı bilgi verdiği için daha mimetik bir özellik taşır. Bu bakımdan anlatıcının varlığı, anlatılan konuşmada daha fazla hissedilirken dolaylı konuşmada daha az hissedilir. Genette, dolaylı konuşma türünü iki farklı örnek cümleyle açıklar. Bunlardan biri sesli konuşma ile aktarılan “Anneme Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim.” cümlesi, diğeri ise iç konuşma şeklinde aktarılan “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm.” cümlesidir. Genette, dolaylı konuşmanın yanı sıra serbest dolaylı konuşmaya da değinir. Bu konuşma türüne “Annemi bulmaya gittim: Albetine’le evlenmem kesinlikle zorunluydu.” cümlesini örnek olarak verir. Bu örnekte ikinci cümle Marcel’in annesini ararken aklından geçen düşünceleri olduğu gibi annesiyle konuştuğu esnadaki sözlerini de ifade ediyor olabilir (Genette, 2011: 183).

Sonuç olarak serbest dolaylı anlatının metinde birçok temel işleve sahip olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu teknikle yazar ile karakterler arasında bir empati duygusu geliştirilir, dolayısıyla da anlatıcı ve karakterler arasında sıkı bir bağın oluşmasına katkı sağlar. Bununla birlikte metindeki söz konusu anlatı tekniği anlama dair bir belirsizleştirme, yazar ve karakterin iç içe geçen seslerini birbirinden ayırt eden aktif bir okuru da talep eder. Böylelikle okur metin içinde daha aktif bir rol üstlenmiş olur.

2.2. Anlatı Perspektifi

Fransız kuramcıya göre perspektif, 19. yüzyıldan beri anlatı ile ilgili en çok incelenen tekniklerden biridir. Söz konusu incelemelerde kip ve ses kategorilerinin birbirinden tam olarak ayırt edilemediğine değinmiştir. Bunun temel sebebini ise “kim görüyor, kim konuşuyor?” sorularının birbiriyle karıştırılması olarak ifade etmiştir. Genette, anlatı teorisyenlerinin bakış açısı terimine karşılık olarak kendi kuramsal terminolojisine uygun terimler ortaya koymuştur. Genette, farklı bir anlatı modeli ortaya koyduğunu belirtir. Genette, kendinden önceki anlatı teorisyenlerinin perspektif ile ilgili ortaya koyduğu üçlü tipolojiyi aşağıdaki gibi karşılaştırır.

İlk terim İngiliz eleştirisinde her şeyi bilen anlatıcılı anlatı adı verilen ve Pouillon'un 'geriden vizyon' adını verdiği, Todorov'un ise Anlatıcı > Karakter formülüyle (anlatıcı karakterden daha çok şey bilir, daha doğrusu herhangi bir karakterin bildiğinden daha fazlasını söyler) sembolize ettiği şeye tekabül eder. İkinci terimde Anlatıcı = Karakter'dir (anlatıcı yalnızca karakterlerden birinin bildiğini söyler); bu Lubbock'un verdiği adla, 'bakış açılı' anlatı ya da Bilin'in verdiği adla 'sınırlı alanlı anlatıdır; Poullion ise '...ile vizyon'lu anlatı adını verir. Üçüncü terimde Anlatıcı < Karakter'dir (anlatıcı karakterin bildiğinden daha azını söyler); bu nesnel ya da davranışçı anlatıdır, Poullion'un verdiği adla 'dışardan vizyon'lu anlatıdır" (Genette, 2011: 202).

Genette kendinden önceki bazı kuramcıların söz konusu anlatı tekniğine dair sınıflandırma çalışmalarını sadece bakış açısı ile ilgili değil, aynı zamanda anlatı sesi ile ilgili olması, yani odaklanan karakter ile anlatıcı arasındaki ayrımın ortaya konulmaması açısından yetersiz olduğunu ileri sürer (2011:200).

Genette, odaklanmayı sıfır odaklanma, dış odaklanma ve iç odaklanma olmak üzere üç sınıfa ayırır. Sıfır odaklanma ya da odaklanmamış anlatı genellikle klâsik anlatılarda görülür (Genette, 2011: 203). İlahi anlatım konumunda olan anlatıcı, olmuş ve olacak her olayın öncesinden bilgisine sahiptir, her şeyi bilen hatta her şeye gücü yetendir. Söylenmemiş olsa bile sebepleri bilendir. Bilgisi, zaman ve mekân tanımaz. Bu yüzden anlatımı dilediği yerde keserek başka bir yere gidebilir, olaylar hakkında görüşler belirtebilir (Tepebaşılı, 2008: 391). Sıfır odaklanma, her şeye hâkim olan tanrısal anlatıcının sahip olduğu perspektife denk gelir. Söz konusu teknik bir anlamda destandan romana geçmiş bir yöntemdir. Anlatıcıya geniş imkânlar sunmaktadır. Sıfır odaklanmada anlatıcı kendinden ben diye söz etmez, hep üçüncü tekil kişi adılı "o"yu kullanır. Her zaman ve her yerdedir. Sanki tüm güçlere sahiptir. Gerçekten de roman kişileriyle ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, niyetlerini bilir ya da sezer, kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir, aynı anda farklı yerlerde meydana gelen olayları betimler (Kıran & Kıran, 2011: 97).

Fransız kuramcının ele aldığı ikinci odaklanma türü, anlatıcının bilgisinin sınırlı olduğu dış odaklanmadır. Söz konusu odaklanma türünde anlatıcı bir taraftan karakterlerin davranış ve eylemlerini gözlemler diğer taraftan onların söylemlerine kulak kesilir. Böylelikle onlarla ilgili görsel ve işitsel olguları dile getirir, fakat onların bilincine nüfuz edemediği için duygu ve düşünceleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değildir. Anlatıda dış odaklanmanın olduğu yerler genellikle diyalogların olduğu bölümlerdir; çünkü anlatıcı bu bölümlerde gördüğünü ve

duyduğunu ya da gördüğünü ve duyduğunu zannettiği şeyleri nesnel bir biçimde anlatır ve betimler. Böylece yorum yapmaktan kaçınır (Kıran & Kıran 2011: 98).

Genette'in ortaya koyduğu son odaklanma türü iç odaklanmadır. Genette'e göre iç odaklanmanın söz konusu olduğu anlatılarda odaklı karakterin dış odaklanmada olduğu gibi asla dışarıdan tasvir edilemeyeceğini, hatta işaret bile edilemeyeceğini ve düşüncelerinin ya da algılarının anlatıcı tarafından asla nesnel tarzda analiz edilemeyeceğini ifade eder (Genette, 2011: 206).

Bu bakımdan iç odaklanma, anlatıcının bakış açısıyla karakterin bakış açısının kesişmesi anlamına gelir. Dolayısıyla anlatıcı, sanki kahramanın kimliğine bürünmüş gibi, kişinin yani kahramanın düşündüğü, hissettiği ve yaptığı şeyleri anlatır. Bu kişinin bakış açısı ayrıcalıklı bir bakış açısıdır. Kendisi gibi okur da her şeyi onun gözleriyle görür, onun düşünce ve heyecanlarını paylaşır; onun kadar bilir (Kıran & Kıran, 2011: 99). Fransız kuramcı iç odaklanmayı kendi içinde sabit, değişken ve çoklu odaklanma olmak üzere üç ayrı başlık altında inceler (Genette, 2011: 203).

Bakış açısıyla ilgili bu ayrım ve tanımlamalar yazar ile anlatıcının aynı kişi olmadığını gösterirken, anlatı ile anlatıcının da kurmaca bir dünyanın ürünü olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

3. SES

Fransız kuramcının *Anlatının Söylemi* adlı yapıtında incelediği en son kategori ses kategorisidir. Ses, anlatıbilimsel olarak kimin konuştuğu sorusuna yanıt arar. Söz konusu kategoride hikâye kahramanlarının anlatıda hangi anlatı zamanına, düzeyine ve hangi anlatı kişisine göre anlatıldığını irdeler. Ses, anlatıdaki zaman, düzey ve şahıs ile ilgili bir kategoridir.

Genette'e göre anlatıcı kim sorusunun cevabı, anlatıdaki söylemi gerçekleştiren kişidir. Bir ölçüde anlatı söyleminin sesidir. Gönderilenle bildirişimsel temas kuran, bilgi veren, açıklama ve yorumlara dair düzenlemeler yapan, anlatıda neyin nasıl anlatılacağına neyin dâhil edilip neyin dışarıda bırakılacağına karar veren kişidir (Jahn, 2012: 62). Söz konusu durumdan hareketle anlatıcıya anlatının

sınırlarını belirleme noktasında geniş bir hareket alanı doğmaktadır. Söz gelimi anlatıcı gerekli gördüğü noktalarda anlatıya dair açıklama yapabilir, verdiği mesaja değinebilir ve anlatıyla ilgili yorum yapabilir.

Genette'in anlatıya dair kavramları kategorilendirmede kendinden önceki kuramcılardan ayrıldığı noktalardan biri de ses kategorisidir. Çünkü ilk bakışta anlatma zamanı anlatıya dair zamansal kavramların incelendiği zaman kategorisinde ele alınması gereken bir anlatı unsuru gibi görülmektedir. Ancak söz konusu kategoride incelenen düzen, süre, sıklık gibi anlatı unsurları hikâye ile anlatı arasındaki zamanı ele alırken ses kategorisinde yer alan anlatma zamanı ise anlatıcının olayları ne zaman anlattığını inceler. Dolayısıyla anlatma zamanı sadece zamana dair bir anlatı unsuru değil aynı zamanda anlatıcıya dair bir unsur olduğundan Genette tarafından ses kategorisinde incelenmiştir (Cuşa, 2017: 39). Genette, bir hikâyenin yer belirtilmeden bir ölçüde anlatılabileceğini ifade eder. Ancak söz konusu hikâyenin zamansal bir zemine oturtulmadan -şimdiki, geçmiş, gelecek zaman kipleri olmadan- anlatılmasının mümkün olmadığına değinir ve böylece zamanın anlatıdaki önemini vurgulamış olur (2011: 233).

3.1. Anlatma Zamanı

Genette, anlatma zamanını *sonradan*, *önceden*, *eş zamanlı* ve *araya giren* olmak üzere dört ayrı başlık altında inceler. Fransız kuramcıya göre hikâyedeki olayların anlatıcı tarafından ne zaman anlatıldığı ile ilgili olan söz konusu unsurlar anlatının zamansal ilişkilerini belirlemek adına önemlidir. Buna göre anlatılarda en çok rastlanan ve geçmiş zaman kipi ile çekimlenen anlatı *sonradan anlatı*dır. Söz konusu anlatılarda anlatıcı çoğunlukla olaylar bütünüyle bittikten sonra öykülemeye başlar. Söz konusu olayın geçmişte yaşandığı dilbilgisel öğelerin kullanımından tespit edilir. Genette'in incelediği ikinci bir anlatma türü ise *önceden anlatma*dır. Öngörülü anlatma olarak da tanımlanan bu tür anlatmaya edebi eserlerde çok az rastlandığını ileri sürer. Bu tür anlatmada hikâyedeki olaylar gerçekleşmeden anlatılır ve çoğunlukla gelecek adına yapılan planlar, düşler anlatılır (Kıran & Kıran, 2011: 205). Genette'e göre bir olay gerçekleşmeden onu anlatmak mümkün değildir (Genette, 2011:234).

Genette'e göre *eşzamanlı anlatmada* ise anlatıcı olmakta olan olayları şimdiki zaman kipine göre anlatır. Bir yandan olaylar olurken diğer yandan söz konusu olaylar anlatılır. Bu sebeple hikâyedeki olayların zamanı ile anlatma zamanı eşzamanlıdır. Zamansal kurgulama açısından diğerleriyle karşılaştırıldığında teknik olarak en basit olanıdır. Çünkü hikâye ve anlatma zamanı eş zamanlı olduğu için herhangi bir anakronik zamandan söz edilemez (Genette, 2011: 237).

Fransız kuramcının son olarak ele aldığı anlatma türü, araya giren anlatmadır. Söz konusu anlatma, hikâyedeki olayların farklı zamanlarda anlatılmasıdır. Olayların bir kısmı bittikten sonra anlatılırken diğer bir kısmı şimdiki zamanda olurken anlatılır. Birbirinden farklı zaman kipleri içerdiği için daha karmaşık bir yapıya sahip olan bu tür anlatma, günlüklerin yer aldığı anlatılarda ve özellikle birçok mektup yazarının yer aldığı mektuplu romanlarda görülür (Genette, 2011: 235).

3.2. Anlatı Düzeyleri

Anlatı düzeyleri kavramı daha önceki kuramcılar tarafından ele alınmamıştır. Söz konusu kavram ilk defa Genette tarafından ortaya konulmuştur. Buna göre anlatı düzeyleri bir anlatının içinde bir başka anlatının yer almasından kaynaklı ortaya çıkan çok katmanlı anlatıdır. Anlatıların iç içe geçmesi birinci, ikinci ve üçüncü düzey anlatı katmanlarını ortaya çıkarır. Böylelikle birinci düzey bir anlatı başka bir anlatıya iliştilmezken ikinci düzey bir anlatı birinci düzey anlatıya iliştilir. Üçüncü düzey bir anlatı ise ikinci düzey bir anlatıya iliştilir (Jahn, 2015: 56).

Genette, anlatı düzeylerini üç farklı sınıfa ayırmıştır. Bu tasnife göre birinci düzey anlatıyı dış öyküsel (extradiegetik), ikinci düzey anlatıyı iç öyküsel (intradiegetik), ikinci dereceden bir anlatının içerisinde yer alan diğer bir anlatıyı da üst-öyküsel (metadiegetik) anlatı olarak tanımlamıştır (2011: 248).

Fransız kuramcıya göre, üst-öyküsel (metadiegetik) anlatı üç farklı türde ilk anlatıya bağlanabilir. Birincisi birinci ve ikinci anlatı düzeyleri arasındaki sebep sonuç ilişkisidir. İkincisi, ikinci anlatı türü ile üçüncü anlatı türü arasındaki zıtlığa ve analogiye dayanan anlatıdır. Üçüncü türde ise iki anlatı düzeyi arasında belirgin bir ilişki söz konusu değildir. İlk türden ikincisine ilerledikçe anlatma eyleminin gittikçe önem kazandığı görülür; çünkü ilk türde nedenselliğe bağlı olarak doğrudan bir ilişki

söz konusuyken ikinci türde bir takım tematik unsurlara bağlı dolaylı bir ilişki söz konusudur. Üçüncü türde ise sadece anlatma eylemiyle ilgili daha az dolaylı bir ilişkiden söz edilir (2011: 254).

Fransız kuramcı anlatı düzeylerinin ihlal edildiği durumları da düzey değiştirme (metalepsis) olarak ele alır (2011: 256). Buna göre metalepsis, anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ortadan kaldırılarak bu sınırlarda bir katmanlaşma olmadan kesişim noktası oluşturulmasıdır (Dervişcemaloğlu, 2016: 84).

3. 3. Şahıs

Fransız kuramcının ele aldığı son kavram şahıstır. Şahıs, anlatıdaki anlatıcının varlığına ve bulunduğu pozisyona işaret eder. Genette, anlatıcının hikâyenin içinde olup olmamasına bağlı olarak iki tür anlatı biçimi ileri sürer. Buna göre anlatıcı eğer anlattığı hikâyede yer almıyorsa söz konusu anlatı (heterodiegetik) dış anlatıcı durumuna örnek teşkil eder. İkinci durumda ise anlatıcı anlattığı hikâyenin içinde yer alır, söz konusu durumu da (homodiegetik) iç anlatıcı olarak tanımlar (Genette, 2011: 267).

Heterodiegetik (dış anlatıcı) bir anlatı, hikâye içinde yer almayan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Homodiegetik (iç anlatıcı) anlatıda ise hikâye içinde yer alan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Genette'e göre homodiegetik (iç anlatıcı) tür de kendi içinde iki başlık altında incelenebilir. Bunlardan birincisi, anlatıcının hikâyenin kahramanı olduğu anlatılardır. Söz konusu durumu otodiegetik (ben anlatıcı) olarak tanımlar. Diğer durumda ise anlatıcı bir gözlemci veya tanık olarak anlatır. Fransız kuramcıya göre şahıs konusu anlatı düzeyi ve öyküyle olan ilişkisine bağlı olarak dört şekilde konumlandırılabilir. Dış öyküsel dış anlatıcı (extradiegetik-heterodiegetik), kahramanın içinde bulunmadığı ve birinci dereceden anlatıcı; dış öyküsel iç anlatıcı (extradiegetik-homodiegetik) kendisinin içinde bulunduğu anlatıyı anlatan birinci dereceden anlatıcı; iç öyküsel dış anlatıcı (intradiegetik-heterodiegetik) içinde kendisinin yer almadığı ikinci dereceden bir anlatıcı; iç öyküsel iç anlatıcı (intradiegetik-homodiegetik) kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcıdır (2011: 268). Anlatıcı anlattığı hikâyenin içinde ya da dışında olabildiği gibi anlatının kahramanı olup olmama durumu da söz konusudur.

Genette anlatıcının anlatı içinde anlatma, yönetme, iletişim, tanıklık ve ideoloji olmak üzere beş farklı işlevi olduğunu ifade eder. Buna göre anlatma işlevi her anlatıda bulunması gereken bir işlev olmakla birlikte anlatıcının en önemli özelliğini yansıtmaktadır. Yönetme, anlatıcının anlatıda; neyi, ne zaman, ne şekilde anlatacağını belirleyen işlevidir. İletişim, anlatıcının anlatıda okuru muhatap olarak ona seslendiği ve okurla iletişim kurduğu işlevdir. Tanıklık, anlatıcının anlattığı hikâyede üstlendiği rolü, hikâye ile olan ilişkisine işaret eden bir işlevdir. Son olarak ideolojik işlevde ise anlatıcı anlattığı olaylarla ilgi yargılarda bulunur, okuru etkilemeye çalışır, fikir belirtir, kendi düşüncelerini okura benimsetmeye çalışır. Genette'e göre söz konusu işlevleri kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. İlk işlev dışındakiler anlatının varlığı için zorunlu değildir (2011: 280-281).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNİN ANLATININ SÖYLEMİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

1. YOKSULLUK İÇİMİZDE

“Hayatın özü parayla değiş tokuş edilemeyen şeylerde gizlidir.”

Kemal Sayar

Yoksulluk İçimizde, birbirine bağlı dokuz hikâye ve bu hikâyelerin arasına yerleştirilmiş levhalardan oluşmaktadır. “Akasyalar Açar mı?”, “Yoksulluk İçimizde”, “Siyah Gemiler”, İhtiras Enginleri”, “Kalbimin Dâsitânı”, “Tenhalık Basınca”, “Umutsuz Bir Aşkın Münakaşası”, “Telâşın Mânidar”, “Sözün Nihâyeti ve Sevdanın Bidâyeti” adlı bölümlerden müteşekkildir. Her hikâye başlı başına ele alınıp incelenebilir bir yapıda olsa da, tek bir büyük hikâyeyi oluşturan bütünün parçalarıdır. Hikâyelerin arasında yer alan levhalar ise, esas tema üzerinde yoğunlaşan ve anlatı düzeyi bakımından okurun hikâyeyi anlayıp metne karşı tavır almasını sağlayan parçalar olarak nitelendirilebilir.

Hikâyede olay örgüsüne bağlı olarak Süheyla ve Engin’in ilişkisiyle birlikte eşya-insan münasebeti sosyal, kültürel ve psikolojik boyutta ele alınarak modern çağın insanına maddesellik üzerinden derin eleştiriler yapılmakta, insanın eşyaya gereğinden fazla değer vermesiyle manevî bir boşluğa düşeceği İslamî bir bakışla sunulmaktadır. Yazar, Süheylâ ve Engin karakterinin hayata bakış açıları ve yaşam biçimlerinden hareketle, modern dünyada görünüş itibariyle zenginleşen insanın, iç

âleminde bir yoksulluğa düştüğünü dile getirmektedir. Hikâyede “*maddenin insanı mutlu edeceğini düşünen ve bu yolu tercih eden Engin ile daha sonra İslamî bir hayat çizgisi seçen Süheylâ aslında “madde ile mana” arasında sıkışıp kalan gençliği*” (Koçak, 2021: 109) yansıtılmaktadır.

Hikâye, pek çok açıdan bireyin kendi içine yaptığı bir yolculuk olarak değerlendirilebilir. Seksenli yılların toplumsal ve kültürel yaşamı aksettirilmeye çalışılırken modernizmin insan ilişkilerindeki olumsuz etkileri, Süheylâ ve Engin’in aşkları aracılığıyla anlatılır.

Süheylâ hayatının çocukluk ve gençlik yıllarında sosyal bir karaktere sahiptir. Yaşlı annesi Münire ile birlikte Üsküdar taraflarında mütevazı bir mahallede bulunan ahşap bir evde oturmaktadırlar. Babasız büyüyen Süheylâ, eğitim hayatını büyük zorluklarla tamamlamıştır. Lise eğitiminden sonra maddi sebeplerden dolayı üniversite eğitime devam edememiş ve bir devlet dairesinde masa başında bir memur olarak çalışmaya başlamıştır. Engin ile tanışıklığı burada olmuştur. Engin de tıpkı Süheylâ gibi taşradan göç etmiş fakir bir ailenin çocuğudur ve bu dairede memur olarak çalışmaktadır. Engin, para kazanma ve zengin olma tutkusuyla yanıp tutuşan ihtiraslı bir kişiliğe sahiptir. Sonradan tanıştığı yaşlı, zengin, Yalovalı bir iş adamı aracılığıyla iş dünyasına atılır. Böylelikle çok kısa zamanda büyük paralar kazanmaya başlayan Engin, Süheylâ’dan ve eski işinden, ortamından, arkadaşlarından uzaklaşmıştır. Süheylâ, Engin’in Yalovalı iş adamının kızıyla nişanlandığı haberini dairedeki çok yakın arkadaşı olan Şükran’dan alır ve bu haberle hayata, varlığa, eşyaya, hakikate dair bazı sorgulamalara başlar. Süheylâ’nın işinden, arkadaşlarından, ortamından evdeki hususi eşyalarından hicreti böylelikle başlamış olur. Türlü zorluklarla sahip olduğu işinden annesinin tüm itirazlarına rağmen istifa eder. Evdeki şahsi ve umumi eşyalardan kurtulmak ister, eski arkadaşlarıyla görüşmez ve daha münzevi, sakin bir hayatı tercih eder.

Süheylâ artık manevi değerleri yaşama ve yaşatma çabasıındadır ve bu yüzden salt dünya odaklı bir yaşamı benimseyen insan tipinin karşısında yer alır. Bu dünyayı öte dünyaya geçiş için bir yol olarak görüp bunun bilincinde yaşamaya çalışan bir gençtir. Süheylâ gücünü manevîyatındaki değerlerden alır. İncasına bağlı olarak

Allah yolunda ilerlemeye çalışır; sevilen şeylerden Allah için vazgeçme düşüncesi, ona göre asıl zenginliğin sağlanmasıdır.

Bu kararından sonra Engin'le ilk buluşması Şükran'ın nikâhında olur. Burada aralarında kısa bir diyalog geçmesine rağmen bu konuşma Engin'in de kendi içinde hayata, paraya, eşyaya ve insana dair düşüncelerinde sorgulamaların başlangıcı olmuştur. Engin'in başlangıçta dünyevî hedefleri doğrultusunda maddesel zenginliğe ulaşma çabasında olduğu görülür. Manevî anlamda herhangi bir değere bağlı olduğu söylenemez. Bu yönüyle Süheylânın dinî hassasiyetleri ile oluşturduğu dünyası Engin için bir anlam ifade etmez. Ancak zaman içerisinde Süheylâ'nın tercih ettiği yaşam biçimi, Engin'in kendi benliğine ait birtakım sorgulamalar yapmasına vesile olur. Çevresindeki lüzumsuz eşya kalabalığı ve manasız insan ilişkileri iç dünyasında derin bir boşluk oluşturduğu için manevî yönden ne kadar noksan olduğunu hissetmeye başlar. Bu durum Engin için hayatının dönüm noktalarından birini oluştururken yazarın okura vermek istediği mesajı da destekler niteliktedir.

Süheylâ'ya yaptığı yemek ve konuşma teklifi reddedilen Engin, bir sarsılma geçirir ve düşünceleri değişmeye başlar. İş hayatından, paradan uzaklaşmaya niyet eder fakat bunu bir anda yapamaz. Zamanla eski hayatı ve arasına mesafe koyan Engin, bir gün aniden doğup çocukluğunu geçirdiği kasabaya gitmek ister. Mütevazı bir tren yolculuğuyla kasabaya gider burada bazı eski tanıdıklarıyla karşılaşır. Evler, mahalle, çarşı Engin'in çocukluğundaki saf ve temiz görünümünden çok uzaktadır yine de şehirden kurtulmuş olmak kısmen rahatlamasına vesile olmuştur. Burada Engin'in zengin bir iş adamı olduğunu duyan tanıdıkları ve akrabaları Engin'e iş teklifinde bulunurlar. Oysa Engin'in düşüncesi haramın bulaşmadığı bir beldeye hicret etmektir. Bu sebeple kasabada da duramaz ve tekrar İstanbul'a döner. Eski hayatına, ofisine işine dönmeye çalışsa da bunu başaramaz ve bu hayattan tamamen uzaklaşır. Evinden, arabasından, servetinden, ofisinden ve en nihayetinde parmağındaki altın yüzüğünden vazgeçmiştir. Süheylâ'nın annesi ile birlikte oturduğu Üsküdar'daki evine gider ve anne kızı sorar. Ancak onları tanıyan kimseye rastlamaz, nereye taşındıklarını öğrenemez ve onlardan bir haber alamaz. İstanbul'da sokak sokak anne kızı aramaya koyulur ve gördüğü herkese Süheylâ'yı sorar. Zamanla bu arayış bir

sükûnete ve kabullenmişliğe dönüşür ve gördüğü her anne kızı Süheylâ ve annesi Münire'ye benzetir. Ancak onları bulamaz ve hikâye bu arayışla son bulur.

2.1.Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi

Anlatıbilimin temel ayrımlarından biri olan ö“y kü-söylem” ayrımı, karakterlerin başından geçen olaylarla, bütün bunların anlatıda anlatılması arasındaki farka dayanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 161). *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde olayların meydana geliş sırası ile anlatıdaki olayların anlatılış sırası arasındaki zamansal ilişkiler, anlatıda iki katmanlı bir zamansal dizi olduğunu göstermektedir. Hikâyede anlatıcının öykülediklerinin zamanı “hikâye zamanını”, anlatıcının öyküleme (yenidensunuş) zamanı ise “anlatı zamanını” oluşturmaktadır. Bu bağlamda Süheylâ ile Engin'in ayrılıkla sonuçlanan aşkları ve hakikati arayış yolculukları hikâye zamanına, ikisinin yaşamlarından kesitlerin sunularak geriye dönüşler ve ileriye gidişler vb. anlatı tekniklerinin kullanılmasıyla oluşturulan zaman öyküleme zamanına tekabül etmektedir. Söz konusu öyküleme zamanı, Genette'in kuramına göre zamanın nasıl biçimlendirildiği konusuyla bağlantılı olarak “söylem” zamanını oluşturmaktadır. Söylem zamanında olayların nasıl anlatılacağı ise, anlatıcının seçimine bağlı olarak farklılık göstermektedir.

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde anlatı düzeni içindeki ilk zaman, hikâye düzenindeki ilk zaman olmaktan uzak bir şekilde biçimlendirilmiştir. Süheyla ve Engin karakterinin ilişkileri etrafında gelişen olay örgüsüne baktığımızda, anlatıcının hikâye zamanında yaşananları zamansal sapmalara başvurarak yeniden sunduğunu görmekteyiz. Şöyle ki; Süheyla ile Engin aynı devlet dairesinde çalışan ve birbirlerine âşık iki gençtir. Engin'in maddi açıdan yoksulluk içinde büyümek durumunda kalması, hayata bakış açısına tesir etmiş; yaşamını zenginlik ve maddi refaha dayalı, dünyevi meşguliyetlerle geçirmesine yol açmıştır. Süheyla ile beraber çalıştıkları daireden daha yüksek maaşlı bir iş sebebiyle ayrılan Engin, Süheyla'yı maddi zenginliğe tercih eder. Kısacası inanç ve dünya görüşleri itibariyle bir uyumsuzluk yaşayan Süheylâ ile Engin'in ilişkileri ayrılıkla sonuçlanır. Önce Süheylâ sonra da Engin maddeden sıyrılıp mânâ dünyasını keşfederek kendi benliklerine

doğru bir yolculuğa çıkarlar. Bu durum *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinin ö“ykü zamanını” oluşturmaktadır.

“Söylem zamanına” bakıldığında ise, hikâyenin anakronik yapısı itibariyle kronolojik bir biçimde anlatılmayan olayların, ilk anlatıya bağlı olarak analepsisler şeklinde sunulduğu görülmektedir. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde anlatı/söylem zamanındaki kronoloji, hikâye zamanındaki sıralamayla aynı değildir, zamansal sapmalara başvurulmuştur. Buna ilişkin hikâyedeki anakronik yapı etrafında, söylem zamanındaki kronolojik olay örgüsü şöyle biçimlendirilmiştir:

Tablo 2: *Yoksulluk İçimizde*’nin Söylem Zamanı

Birinci Bölüm	Süheylâ Engin’in nişan haberini alır.
İkinci Bölüm	Süheylâ Engin’i annesiyle tanıştırır.
Üçüncü Bölüm	Süheylâ Engin’den ayrılmaya karar verir.
Dördüncü Bölüm	Engin Süheylâ ile çalıştığı daireden daha iyi bir iş teklifi sebebiyle ayrılır.
Beşinci Bölüm	Süheylâ dairedeki işinden istifa eder; sevdiği şeylerden vazgeçmeye başlar; özüne dönme çabasıyla hakikati arama yolculuğuna çıkar.
Altıncı Bölüm	Süheylâ Engin’in aslında nişanlanmadığını, kendisine hâlâ ilgi duyduğunu öğrenir.
Yedinci Bölüm	Yıllardır görüşmeyen Süheylâ ile Engin Şükran’ın nikah töreninde karşılaşır.
Sekizinci Bölüm	Engin tercih ettiği maddi dünyanın mânâdan yoksunluğunu fark eder ve Süheylâ’nın yokluğuyla derin bir yeise düşer.
Dokuzuncu Bölüm	Engin Süheylâ’nın yaşadığı semte geri döner ancak Süheylâ artık orada yaşamıyordur.

2.1.1. Düzen

Gérard Genette'in teorisine göre zaman bakımından *düzen* başlığı altında olayların sıralanış biçimine odaklanmak, öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki ilişkinin açığa çıkmasını sağlamaktadır. *Yoksulluk İçimizde*'yi meydana getiren olayların yenedensunumunda doğal kronolojiden sapmalar görülmektedir. Söz konusu bu sapmalar anakronik bir yapının varlığını ön plana çıkarmaktadır. Süheyla ile Engin'in hikâyesinde anakroninin etki alanı, anlatıcının anlatıdaki zamansal konumdan az ya da çok uzaklaşmasıyla gerçekleşmiştir. Hikâyede kahramanların iç dünyalarında yaşadıkları gelgitleri anlatmak ve geçmiş zamana ilişkin olayları hatırlatmak maksadıyla geriye dönüş tekniğine başvurulmuştur.

Yoksulluk İçimizde, zaman kurgusu bakımından her bölümde farklılık göstermektedir. Hikâye zamanına ilişkin net bir zamansal aralığın belirtilmemesi, hikâye ve anlatı zamanının sınırlarını belirlemeyi zorlaştırmıştır. Anlatılarda zaman isimlerinden söz edilmemesi, yazarın okuyucuyu zamanla oynanan oyunun içine çeken bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilir (Cuşa, 2017: 84). *Yoksulluk İçimizde*, herhangi bir zaman ifadesi içermeyen bir akasya dalının betimlemesiyle başlar ve ardından Şükran'ın Süheylâ'ya Engin ile karşılaştığı günü anlatılmasıyla devam eder. Burada Şükran karakterinin Süheylâ'ya Engin'den haber getirmesi, hikâye zamanındaki kronolojik sırayı yansıtmaz. Ancak anlatı zamanı göz önüne alındığında, hikâye zamanından sonra gerçekleşen bir olay, geriye sapma biçiminde sunulduğu için zamansal düzen açısından analepsis bir yapıdadır.

"Akasyalar Açar mı?" adlı birinci bölümde anakronik yapı itibarıyla hikâye zamanında gerçekleşen kronolojik olayların, anlatı zamanında aynı sırayı takip etmediği görülmektedir. Anlatıcının ilk anlatıya bağlı olarak gerçekleşen başka bir epizottan devam etmesi, bu durumu anlaşılır kılmaktadır. Süheylâ ile Engin'in ilişkileri üzerinde ilerleyen olay örgüsündeki zamansal sapma, birinci bölümde Şükran'ın Süheylâ'ya Engin'in nişan haberini getirmesiyle başlar. Hikâye zamanında Süheylâ ile Engin'in ayrılmalarından sonra gerçekleşen bu durum, anlatı zamanında

geriye dönüş şeklinde sunulmaktadır. Bu bağlamda ilk bölümdeki analepsis, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer almasıyla ve ilk anlatıdaki eksik yerleri tamamlamasıyla “içsel”; ilk anlatıyla aynı içeriğe sahip olmasıyla da “içsel iç anlatıcı analepsis” olarak nitelendirilebilir: *“Engin î gördüm dün... Ya.. Nerede? Koska’da... Nişanlanmış... Engin’in nişanlısı, nişanlı, nişan.. Daha acık öncesine kadar böyle bir kelime yoktu odada. Bu odada acık öncesine kadar tomurcuklarını patlatmış bir akasya dalı ve acaip parlayan bir güneş vardı. Engin’in mavi mavi bakışları vardı”* (Kutlu, 2014: 14).

Anlatıcı, Şükran ile Süheylâ arasındaki diyaloga betimlemeler yoluyla dâhil olur. Bu betimlemeler, hikâye zamanında gerçekleşen olayların geçmiş ve gelecekteki durumlarıyla ilgilidir. Anlatıcının Süheylâ’nın ruh durumuna paralel olarak analepsis göndermeler yapması, fiil yapılarından yani geçmiş zaman ifadelerinden anlaşılmaktadır: *“Poğaç ısırlmış, kırıntılar formika masaya dökülmüş, o meymenetsiz çaydan iri bir yudum alınmıştır. Gergin bir bekleyişe terk edilmiştir oda”* (Kutlu, 2014: 11).

Hikâye anakronik yapıya bağlı olarak zamansal değişimlerle ilerler. Engin’in nişan haberiyle başlayan birinci bölümden sonra Süheylâ ile Engin’in henüz ayrılmadıkları zaman dilimine geçiş yapıldığı görülür. “Yoksulluk İçimizde” adlı ikinci bölüm yine gözlemci konumundaki dış odak anlatıcı tarafından karakterlerin ruh hallerini yansıtıcı betimlemelerle başlar. Bu betimlemeler Engin’in Süheylâ’nın hayatından çıkmazdan evvelki yaşamından izler taşımakla birlikte, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alıp aynı eylem hattında bulunması dolayısıyla “içsel iç anlatıcı analepsis” yapısını oluşturur:

“Bir çiçekçi dükkânının önünde kalıvermiş olduğunu neden sonra fark etti. Aslında sevmiyordu bu rayihatsız, soğuk, göstermelik şeyleri. O göbekli kokusuz karanfilleri, o güllüğünden cana yakın ne varsa kaybetmiş camekân güllerini. Yine de ölesiye istediği olmuştur karlı, çamurlu, pimpis bir iş dönüşü elinde menekşeler veya ne olduğunu ilk bakışta çıkaramadığı bir demet çiçekle Engin’in her zaman buluştukları yerde kendisini beklemesini. Oysa sıkıntılı, puflamalarla bekletilmiş olduğunu bas bas bağırarak yıkık kaşlarla ufuklara bakar bulurdu onu. Yine de bulurdu ya...” (Kutlu: 2014: 19).

Düzen açısından ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alan olayların aktarılmasında kullanılan analepsis yapı, Engin’in Süheylâ’nın annesiyle tanıştığı

sahne ile devam eder: *“Engin saygılı öpmüştü annesinin elini. Ona eliyle kahveler, çaylar getirmiş, kekler, pastalar hazırlamıştı”* (Kutlu, 2014: 22). İkinci bölümde Engin ile Süheylâ’nın karşılıklı diyaloglarındaki muhtevaya bağlı olarak anlatıcının sık sık *içsel iç anlatıcı analepsise* başvurduğu görülür:

“Yorgun muydu Süheyla? Yaşlanmış mıydı? Nazenin Sokağı bu kadar yokuş muydu? Bir şey istememişti Engin’den. Kim bilir ne der diye, yokuşlardan indikleri, uçuşan etekleri ile otobüslerin, dolmuşların ardından koştukları, nefes nefese yetiştikleri bir altı kırk beş matinesinde bile koluna girmeye, elini tutmaya çekinmişti. Küt küt atan kalbini eliyle bastırarak, yanaklarına düşen kızartıları saklayarak, arzularından isteklerinden soyunmuş, hep öyle olduğu gibi...” (Kutlu, 2014:24)

“Siyah Gemiler” adlı üçüncü bölüm söylem zamanında Süheylâ ile Engin’in ayrılığına tekabül eder. Ben anlatıcı konumundaki bir sesle başlayan bu bölüm, aynı sesin Süheylâ’yı evinde ziyaret edip onunla ve annesiyle konuşmaları üzerinden ilerler: *“Birgün yeniden Süheylâ ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim. Üç köşeli bir şal örüyordu. Evindeydi. Hani o ahşap ev. Annesi bir yandan fasulye ayıklamakta öte yandan yatsı ezanını beklemedeydi”* (Kutlu, 2014: 25). Buradaki “birgün” kelimesi analepsis yapıyı destekleyerek belirsiz bir geçmiş zamanı ifade eder. Süheylâ’nın iç dünyasıyla birlikte dış görünüşünde de değişimler görülmeye başlamıştır. Süheylâ ve annesini ziyarete gelen kişi hem ben anlatıcı konumundadır hem de hikâyenin içinden bir karakterdir; bir yandan Süheylâ’yı gözlemler bir yandan da geriye dönüş yaparak Süheylâ’nın Engin’in nişan haberini aldığı günkü ahvalini aktarır. Buradaki analepsis, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer aldığı ve ilk anlatıyla aynı içeriğe sahip olduğu için “içsel iç anlatıcı analepsis”tir:

“Engin’in nişanlandığı haberini aldığı o bozbulanık güne dönmüştü. Yollardan nasıl geçtiğini bilmeden sürüklenip, turnikelerden vapurlardan atlayıp, Üsküdar meydanına indiği güne. Valde Camisinin önünde durmuştu. Etekleri ve saçları savruluyordu sanki. Sanki bir rüzgâr vardı onu mütemadi dağıtan ve toplayan. İrkildi” (Kutlu, 2014: 31).

“İhtiras Enginleri” adlı dördüncü bölümde Engin’in kişiliğini oluşturan koşullara geri dönüş yapılarak anlatıya bağlı ikinci bir anlatı oluşturulur. Anlatıdaki erime (zamansal uzaklık) bağlı olarak Engin’in çocukluğuna ve babasına dair aktarılan detaylar, ilk anlatının başlangıç noktasının öncesine göndermede bulunduğu için “dışsal bir analepsis” olarak değerlendirilebilir:

“Sanki sarı saçlı, mavi gözlü, güldükçe yüzünde güller açılan bir çocuk dizler üzerinde hoplatılıp hoplatılıp seviliyordu. Engin!.. Engin!.. Babası Zengin...’. Yine camları bir baştan bir başa pusa kesmiş, buğulanmış o sahil gazinosunda oturmuşlardı. Engin elinin tersi ile camı siliyor. Dışarıda kar. Donmuş hareketsiz ağaçlar, siyah-beyaz resimler” (Kutlu, 2014: 35).

Bu bölümün ilk iki sayfasında analepsis yoluyla Engin’in çocukluğuna geri dönüş yapıldıktan sonra, Süheylâ ile Engin’in aynı dairede çalıştıkları zaman dilimine geçilir. Engin Süheylâ’ya yüksek maaşlı bir iş teklifi aldığını ve bu yüzden daireden ayrılacağını söyler. Burada Engin’in şu ifadesi net bir zaman aralığı vermese de hikâye zamanındaki süreye etki eden önemli bir ayrıntıdır: *“İki sene sürmeyecek bu Süheyla, dinliyor musun, iki seneye kalmaz”* (Kutlu, 2014: 38).

Süheylâ ile Engin’in karşılıklı diyalogları sürerken araya tekrar bir geriye dönüş eklenir. Engin’in çocukluğundan bir sahne ilk anlatının kapsamı dışında kalıp sadece Engin’in çocukluğuna dair bir boşluğu doldurur nitelikte olduğu için okuru bilgilendiren dışsal bir analepsistir: *“(Engin!.. Engin!.. Babası Zengin) Mahalle çocuklarının ağzında sakız olmuş, bayram sabahlarının aydınlık göklerini bile kirleten o ses. Bütün çocukluğunu, delikanlılık günlerinin yakası açık gömleklerini, ıslak taralı saçlarını, iğreti pantolonlarını ve yarıyıl tatillerini karalayan”*. Burada dışsal analepsisin içinde ilk anlatının zaman diliminin dışında yer alan gelecekteki olaylara gönderme de yapılır ve dışsal bir prolepsis oluşur: *“Bir iş bulunacak ve çalışılacak. Daha yedi yaşından başlanılacak. O tahta barakanın önünde, bir eski örsün üzerinde, hiç olmazsa kullanılmış eski ayakkabı çivileri, soğuktan kızarıp moraran küçükük parmaklarla düzeltilerek yeniden kullanılır hale getirilecek”* (Kutlu, 2014: 40).

“Kalbimin Dâsitânı” adlı beşinci bölümde söylem zamanına göre Süheylâ’nın çalıştığı daireden istifasıyla birlikte bir dünyadan vazgeçip yeni bir dünyaya geçişi anlatılır. Süheylâ’ya göre bütün olup bitenlerin, Engin’le ilişkisinin, ondan ayrılmasının bir anlamı olmalıdır. Süheylâ’nın bu anlam arayışı maddeden mânaya geçiş yaptığı hakikat arayışıdır. Olaylar olağan akışı içinde ilerlerken Süheylâ istifa ettiği günün gecesinde annesinden kendisine Kur’ân okumasını ister. Annesi Kur’an okurken anlatıcı, geçmişe döner ve Süheylâ’nın Engin’den ayrıldığı ve sonrasında onun nişan haberini aldığı günü kısa bir geriye dönüşle aktarır. Buradaki geriye

dönüş ilk anlatının zamansal alanının içerisinde yer aldığı için ve aynı içeriğe sahip olduğu için içsel iç anlatıcı analepsis olarak karşımıza çıkar:

“Evet, bir gün yuvasına dönen bir kuş gibi, saçları dağınık, alabildiğine umutsuz bir günde, ansızın kendini Üsküdar meydanında, işte böyle bir akşamüstü buluverince duyduğu sesi, o çağırışı hatırladı. “Hayyaalelfelâaaaah...” Sonra sorduğunu ve “haydi kurtuluşa” mânasına geldiğini. Engin’in nişanlandığını o gün duymuştu. Kurtuluş... Belki Engin nişanlanmasaydı, belki bu nişanlandığı haberi akasyaların salkım saçak açtığı bir bahar günü kendisine yetişmeseydi, şimdi ağlamamış ve anasından Kur’an okumasını istememiş olacaktı” (Kutlu, 2014: 45).

Süheylâ işi bıraktıktan sonra annesi aracılığıyla dinî sohbetlere katılmaya başlar. Bundan sonra hayattaki tek amacı mütemadiyen öğrenmek, öğrendikleriyle ve inandığı değerlerle amel etmektir. Bu durum annesi ve yakın çevresi tarafından oldukça garip karşılanırsa da Süheylâ çoktan kararını vermiştir. Bir gün Hoca anne adında bir kadının evinde birkaç kadınla bir araya gelirler. Tam bu sırada anlatıcı, Süheylâ’nın artık çalışmıyor oluşundan hareketle geçmişinden birkaç kesiti geriye dönüşle aktarır. Yapılan bu geriye dönüşle bir yandan Süheylâ’nın işe başlama süreciyle birlikte nasıl bir yaşantısı olduğunun bilgisi verilir, bir yandan da geçmişteki öncelikleriyle yeni hayatındaki tercihleri arasındaki anlamsal fark açığa çıkarılarak nasıl bir dünyadan vazgeçmiş olduğunun bilgisi verilmiş olur. Bu durum ilk anlatıda noksan bırakılan zamansal ve anlamsal boşlukları doldurduğu için içsel bir analepsis olarak değerlendirilebilir:

“Oysa mektep bitirilmişti. Nice hayaller kurulup liseye girilmişti. Şen, şakrak, pembe yıllar. Serpilip geliştikçe, yaş günlerinde, ders yılı bitimlerinde, çaylarda, oğlanlarla çıkılan her yerde giyilip çıkarılacak şeyler artmış, annesinin emekli maaşı az gelmeye başlamıştı. Herhalde yüksek tahsile devam yerine bir işe girip çalışmak daha uygun olmalıydı. Torpiller bulunup iş ayarlanmıştı. Bir gardrob, askılar, aynalı bir makyaj masası, odasını ayırmıştı. Annesi hayırlı bir bir kısmet çıksın diye dua ediyordu. Alışverişe sık sık çıkmaya başlamıştı. Birkaç magazin dergisine abone olmuştu” (Kutlu, 2014: 48).

Yoksulluk *İçimizde* hikâyesinde altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu bölümler genel itibarıyla hikâye zamanındaki kronolojiye uygun bir şekilde ilerler. Altıncı bölümde Süheylâ, arkadaşı Şükran’dan aslında Engin’in nişanlanmamış olduğunu öğrenir. Annesini ve Süheylâ’yı ziyarete gelen Şükran, Süheylâ’nın yeni hali karşısındaki şaşkınlığını annesi Münire Hanımla paylaşır. Şükran daireden ve Engin’den bahsetmeye kalkıştığında Süheylâ içinde birikmiş anlamsız duygulardan arınıp ferahladığını bir kez daha hisseder. Şükran’ın amacı tekrar bir araya gelmelerini sağlamaktır; ancak Süheylâ için artık böyle bir durum söz konusu

değildir. Bölümün sonuna doğru Şükran'ın evlerinden gidecek olmalarına karşılık anlatıcı konumundaki Süheylâ tarafından ileriye gidiş yapıldığı görülür. Genel olarak anlatıcıya, gelecek zamana ve şimdiki zamana göndermede bulunan prolepsisler, birinci şahıs anlatılarında görülür. Ancak hikâyenin içinde anlatıcı konumuna geçerek hem anlatıcı hem de hikâye karakteri olarak karşımıza çıkan Süheylâ, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alan ve gelecekteki olaylara atıfta bulunan içsel prolepsis kullanır:

“Birazdan gideceksin Şükrân. Seninle birlikte bu odayı iyice saran, hâkimiyetini sırta sırta ilan eden; gûya terk ettiğim, terk etmeye çalıştığım o saç tokalarından, arabalardan, Enginlerden, bunlara bağlanmış çay çöreklerden oluşan dünya da süklüm püklüm ardına çıkacak. Ben yine dikiş-nakışlarım, rüyalarım döneceğim. Akşam mor benekli lacivert perdelerini indirecek. Gece kandillerini yakacak” (Kutlu, 2014: 64).

“Umutsuz Bir Aşkın Münakaşası” adlı yedinci bölümde Şükran'ın evlenmesi konu edilir. Nikâh töreninde bir araya gelen Süheylâ ve Engin yıllardır birbirleriyle görüşmemişlerdir. Olaylar kronolojik zamana uygun ilerler. “Telâşın Mânidar” adlı sekizinci bölümde, Şükran'ın nikâh töreninde Süheylâ'nın yeni hayatı ve ‘Müslüman olduktan sonraki ‘yeni görünüşüyle tanışan Engin, onun yeni halinden oldukça etkilenmiştir. Bu bölümde, Süheylâ’dan ret cevabı alan Engin’in kendi iç dünyası, değerleri, tercih ettiği maddi dünya ve çevresindeki insanlarla hesaplaşması anlatılır.

“Sözün Nihâyeti ve Sevdanın Bidâyeti” adlı dokuzuncu ve son bölümde, Engin’in kendi benliğini sorgulama sürecinden sonra yaşamındaki anlamsızlığı fark edişi üzerinde durulur. Tıpkı Süheylâ gibi Engin de madde dünyasından mana dünyasına geçiş yapmaktadır. Engin’e göre *“yaşanan mekâna ve zamana verilen fevkalade ehemmiyetten”* (Kutlu, 2014: 96) kurtulmanın vakti gelmiştir. Bir an önce bulunduğu şehirleşmeye başlayan kasabadan ayrılmak ister. Süheylâ’ya yeniden dönme hayalleri kurarken birden onu en son gördüğü günü anımsar. Bu durum söylem zamanı içerisinde geriye dönüş yaptırır. İlk anlatının zamansal alanı içerisinde aynı içeriğe sahip içsel iç anlatıcı analepsis oluşturur: *“Son gördüğünde böyle idi işte. Uzun başörtüsü, uzun mantosu, sade bir yüzü vardı. Ölçülü bir gülümseme ile konuşmuştu. Sonra eğilip kirpiklerini, eteklerini, hafifçe toplayarak yürüyüp gitmişti. Galiba Şükrân’ın nikâhındaydı”* (Kutlu, 2014: 101). Engin, Süheylâ ve annesinin yaşadığı Üsküdar Nazenin Sokağa geldiğinde Süheylâ’ların

artık burada yaşandığı öğrenir. Bu acı gerçek karşısında hayal kırıklığına uğrasa da Süheylâ'yı ve onunla birlikte hakikat arayışını sürdürmeye devam eder.

2.1.2. Süre

Öyküdeki bir olayın süresiyle (uzunluğu) bu olayların dil aracılığıyla sunulması arasındaki ilişkiyi süre kategorisi ifade etmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 164). Hikâye zamanı, kahramanların yaşayıp olayların gerçekleştiği zamandır ve bu zaman dakikalar, saatler, günler, haftalar, aylar ve yıllarla ölçülmekte; anlatı zamanı ise, öykünün anlatılması için paragraflarla, bölümlerle ve sayfalarla tayin edilmektedir. Bir anlatıda zaman aynı biçimde ve tekdüze ilerlemediği için anlatıcı olayların yeniden sunumunu gerçekleştirirken anlatının ritminde değişiklikler yapar (Kıran-Kıran, 2011: 227). Genette, anlatı hızındaki bu değişimlere neden olan unsurları özet, ara, eksilti ve sahne olarak belirler ve bunları anlatı hareketi ya da ölçüsü olarak adlandırır. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde meydana gelen olayların zamanı ile anlatıya ayrılan metnin uzunluğu arasında Genette'in anisokroni adını verdiği bu zamansal değişimler söz konusudur.

Yoksulluk İçimizde'nin zaman düzlemi 9 hikâyeden oluşmaktadır. Söz konusu bu hikâyelerin zamansal açıdan nasıl biçimlendirildiği ve buna bağlı olarak anlatı hızının nasıl değiştiğine ilişkin Genette'in özet, ara, eksilti ve sahne adını verdiği anlatı hareketleri esas alındığında şunlar söylenebilir: Öncelikle, anlatıda diyalog halinde verilen konuşmalar, Genette'in zaman kategorisinde zamansal değişimler/anisokroniler olarak dile getirdiği ve anlatı hızında değişime imkân sağlayan *sahneyi* temsil etmektedir. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde çok fazla diyalog yer aldığı için, süre bağlamında sahne kavramı oldukça önemli bir yere sahiptir. Hikâyedeki sahneler, öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit tutulduğu diyaloglar ile ortaya çıkarılmıştır. Böylelikle okura olayların “şu anda” gerçekleşiyor olduğu izlenimini verilerek eylemlerin ayrıntılı bir şekilde aktarımı yapılmıştır.

Sahnenin olduğu yerler anlatının en önemli kısımlarıdır. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde okuyucuya anlatıda sözü edilen duruma katılıyormuş duygusu veren sahnelerde, karakterlerin sözleri, hareketleri ve olaylar, “doğrudan” aktarılmıştır. Şükran'ın Süheylâ'ya Engin'in nişan haberini getirmesi, ikisinin diyaloguna dayanan

sahne tekniği ile sunulmuştur. Anlatı/söylem zamanının hikâye zamanına eşit tutulması sağlanırken, bir yandan da diyalogların arasına giren anlatıcı tarafından yapılan betimlemelerle hikâye zamanı duraklatılmıştır. Bu bölüm sahne ve betimlemelerle toplam 7 sayfada anlatılmıştır.

İkinci bölüm, hikâye zamanına ara veren bir betimlemeyle başlar. Ardından Süheylâ ve Engin'in diyalogu sahne tekniği ile sunulur. Anlatıcının ara betimleme ve yorumları söylem zamanını sürdürür; ancak hikâye zamanını kısa duraklamalara uğratar. İlk iki sayfada Süheylâ ve Engin'in diyalogu araya giren betimlemelerle sunulduktan sonra Şükran ve Süheylâ diyalogu başlar. Sonra Engin'in Süheylâ'nın annesiyle tanışmaya geldiği sahneden birkaç konuşma verilir. Esasen anlatıdaki diyalogların tamamı hikâye zamanını oluşturmaktadır. Bu diyalogların arasına dâhil olan dış anlatıcı aracılığıyla hikâye zamanında oluş halindeki eylem ve durumlar anlatı/söylem zamanı içerisinde *ara* tekniğiyle birtakım yorum ve betimlemelere tabi tutulduğu için hikâye zamanında duraklama söz konusu olur. Böylelikle hikâye zamanına ara verilir, söylem zamanı devam eder. Ayrıca anlatıcı tarafından yapılan bütün betimlemeler Süheylâ ve Engin'in iç dünyalarını yansıtırma işlevi görür. Bu bölüm sahne ve betimlemelerle toplam 6 sayfada anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde Süheylâ, annesi ve arkadaşının diyalogları araya betimlemeler alınarak toplam yedi sayfada anlatılmıştır. Bu yedi sayfanın zamansal açıdan hızına baktığımızda, *“annesi bir yandan fasulye ayıklamakta öte yandan yatsı ezanını beklemedeydi”* ifadesinden bu üçlünün arasında geçen diyalogun bir yatsı vaktine yakın yaklaşık 2 saatlik bir zaman diliminde gerçekleştiği görülmektedir. Bu, bölüm sonunda işitilen “Hayyaalelfelâh” ezan çağrısından anlaşılmaktadır. Süre bakımından birkaç saatlik zaman diliminde süren karşılıklı konuşmalar, anlatı zamanı içerisinde betimlemelerle uzatılmıştır.

Dördüncü bölümde Engin'in çocukluk günlerinde babasıyla olan ilişkisine dair bilgiler ve Süheylâ'nın geçmiş aile yaşantısına dair detaylar, aktüel zamandaki diyaloglarla birlikte toplam 8 sayfada anlatılmıştır. Anlatı hızı bakımından Engin'in babasıyla olan ilişkisine dair okura yapılan bilgilendirme 2 sayfa sürmüştür. Ardından zamansal bir sapmayla Engin'in Süheylâ'ya aldığı iş teklifini anlattığı

sahneye geçilmiştir. Buradaki diyalog Engin'in tek taraflı konuşması şeklinde yansıtılıyor olsa da Süheylâ'nın Engin'in söyledikleri karşısında hissettiği şeyler, anlatıcı tarafından betimlemeler yoluyla duraklamalar yapılarak anlatılır. Hikâyede söylem zamanının hikâye zamanından kısa olduğu yerler özet kavramıyla sunulmuştur. Buna hızlandırma da denilmektedir. Diyalogun sürdüğü esnada Süheylâ'nın aile yaşantısından aktarılan bir kesit, Süheylâ'nın geçmişini kısaca yansıttığı için özet tekniğinin tipik bir örneğidir. Bu özet aracılığıyla görülmektedir ki, 3 aylık bir zaman dilimini kapsayan kış mevsimi yarım sayfada anlatılmıştır. Bu durum, anlatı hızına bağlı olarak anlatı zamanının hikâye zamanından kısa tutulduğunu göstermektedir:

"Babasının minderi sac sobanın başındaydı. Kar yağardı durmadan ve kış bitmek bilmezdi. Zayıf, ince vücudu, süzgün yüzü ile bir gölge gibi babasının varlığından sakınarak nohut odadan bakla sofaya geçen annesi. Mutfakta yanan maltız. Sıcak iklimlerin türlü bitkilerinden, ekvator ormanlarından çıkıp gelmiş bir yaprak, çiçek, kuş ve ağaç kalabalığı ile camlara oturan buzlar. Ablasıyla oturur buzlar erimeden bu garip şekillerden kanaviçe örnekleri çıkarırlardı. Tütün tabakası soba tahtasında kururdu. Ve odada babasının bitmek tükenmek bilmeyen titizlenişleri ile şu kışı da sağ selamet atlattıverse diye başından ayrılması kanarya" (Kutlu, 2014: 39).

Süheylâ'nın manevi anlamda yeni bir dünyaya adım atışının belli başlı süreçlerini yansıtan "Kalbimin Dasitanı" adlı beşinci bölümde, anlatının hızına bağlı olarak anlatı hareketlerinden öncelikle özet tekniği ön plana çıkmaktadır: *"Oysa mektep bitirilmişti. Nice hayaller kurulup liseye girilmişti. Şen, şakrak, pembe yıllar. Serpilip geliştikçe, yaş günlerinde, ders yılı bitimlerinde, çaylarda, oğlanlarla çıkılan her yerde giyilip çıkarılacak şeyler artmış, annesinin emekli maaşı az gelmeye başlamıştı"* (Kutlu, 2014: 47-48). Süheylâ'nın geçmişiyle ilgili yapılan bu özetle, lise yıllarındaki zaman diliminden gereksiz ayrıntılar silinerek şu anki yaşamı ve tercihleri göz önünde bulundurularak bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu durum aynı zamanda özetle analepsis arasında işlevsel bir bağ olduğunu da göstermektedir. Hikâyenin anlatı hızını belirlemede en önemli unsurlardan biri olan ara tekniğinin de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir: *"Sulusepkenin sokaklara kırbaç gibi indiği, gemi azya almış rüzgârın her şeyi önüne katıp savurduğu, karmakarışık bir gündü, evet. Aslında böyle bir günde evinden çıkmış olanın; elinde bir şemsiye, bir çanta ve birkaç paket birden taşıyanın olup bitenlere dikkat etmesi, akı karadan ayırması pek düşünülemez"* (Kutlu, 2014: 50). Yapılan bu betimlemeyle anlatının hızı yavaşlatılıp

olayların anlatımı geciktirilmiştir. Ara tekniğine ilişkin tasvir ve yorumlamaların ağırlıkta olduğu bu bölümde yaklaşık 3 gün (Süheylâ'nın istifa ettiği gün, annesiyle birlikte dini sohbete katıldığı gün ve Süheylâ'nın bir mağaza vitrininde Engin'i gördüğü gün) 10 sayfada anlatılmıştır.

“Tenhalık Basınca” adlı altıncı bölümün anlatı hızına baktığımızda, bir günün içerisinde yaklaşık birkaç saatlik bir zaman diliminde geçen konuşmalar ve bunlarla ilgili yapılan betimlemeler toplam 9 sayfada anlatılmıştır. Şükran Süheylâ'nın yeni haline alışmadığını, kendisine haksızlık ettiğini ve aslında Engin'in de nişanlanmamış olduğunu annesi Münire Hanım'a anlatmaya gelmiştir. Şükran'ın Süheylâ'nın annesi Münire Hanım ile olan diyalogu sahne tekniğiyle sunulurken, araya giren anlatıcı betimlemeleriyle öykü zamanının duraklatılması ara tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Böylelikle Şükran ile Münire hanımın diyalogu, öykü zamanını söylem zamanıyla eşit düzeye getirmiş; anlatıcının betimlemeleriyle öykü zamanı duraklatılmıştır. Bu bölümde genel düşünce ve tasvirleri yansıtan bir betimleme örneği şu şekildedir:

“Mutfğa ince ince çay kokusu yayılıyor. Porselen demliğin beyaz üzerine lacivert-kırmızı çiçekli gövdesinde buğulu damlacıklar beliriyor. Süheylâ bir elini tezgâhın fayansına dayamış, öbür eliyle ağır ağır çörekleri pasta tabaklarına yerleştiriyor. Pasta tabaklarının ortasında bir Endülüs bahçesi. Balkonun korkuluklarına yaslanmış âhu gözlü sevgilisine kitara çalan at üstünde bir delikanlı. Geceler güzeldir diye başlayan Fransızca bir şarkı. Ada vapuru ve kızlı erkekli bir grubun şimdi içinde yankılanan kahkahaları. Bir gazete küpürü, kristal bir vazo, iri güller, fısıltıya benzer bir çift söz, her şey her şey... Hatta şu çay tepsisi, ince kenarlı, bardaklarda tüten çay. Bu çörekler. Daha önce belli unsurlarla düzenlenmiş, belli gayelere, belli duygularla yönelmiş, hayatını, hafızasını, bir ağ gibi örmüş, kaplamış” (Kutlu, 2014, 57).

Burada anlatıcı, Süheylâ'nın mutfaktaki bir anısını betimlemeye çalışarak esas anlatıdaki olayların aktarımını geciktirmeye çalışmıştır. Anlatı hızındaki bu yavaşlamanın hikâyede bir karşılığı yoktur. Yazar, Süheylâ'nın ruh halinden hareketle olayın akışını keserek okura birtakım bilgiler sunmaktadır. Şükran'ın Münire Hanım'dan sonra Süheylâ ile arasındaki diyalogda telaffuz edilmeyen ve okurun ancak anlatısal devamlılık içerisinde boşluktan çıkarabileceği bir eksilti görülmektedir. Engin'den söz açıldıktan sonra Süheylâ'nın cevap vermemesi ile okurun tamamlayacağı bir eksilti gerçekleştirilmiştir:

“Nerede kaldın kızım?”

-Çaylar da bir acayip oldu anne, bir türlü dem tutmuyor. Şükrân çayı demli sever biraz uğraştırdı beni.

-Ee Şükrân, anlat bakalım nasılsın daha? Dairede işler nasıl?

-Münire teyzeye onu anlatıyordum geçende Engin geldi daireye.

-.....” (Kutlu, 2014, 61).

“Umutsuz Bir Aşkın Münakaşası” adlı yedinci bölümde Şükrân’ın nikâh töreninde yaşanan hadiseler sahne ve ara teknikleri kullanılarak toplam 10 sayfada anlatılmıştır. Süheylâ, sırf annesinin ısrarı ve Şükran ile geçmişteki münasebeti dolayısıyla bu törene katılmak durumunda kalmıştır. Eski arkadaşları ve çevresi tarafından yadırganan bakışlara maruz kalsa da burada olmak Engin’i görmesine vesile olmuştur. Şükran ve eşi alkışlarla gelirken bir anda Süheylâ’nın gözüne Engin görünür ve akabinde Süheylâ’nın “Bu muhtemel bir konuşmadır. Hesaplaşmadır. Kaderin kendisidir” (Kutlu, 2014: 68) dediği ikisinin hayalî diyalogu sahne tekniği ile aktarılır. Burada anlatı kişilerinin söylemlerinin diyalog tarzında sahnelenmesi, karakterlerin bilincini ve dünya görüşlerini doğrudan yansıtmaya işlevine sahiptir. Diyalog içerisinde Engin’in cevap vermediği yerlerde ise biçimsel bir eksiltiye rastlanır:

-Bu kadar zamanda bu kadar malı nasıl kazandın?

-Çalışıyorum.

-Peki başka ne yapıyorsun?

-Hiç. Senden başka düşüncem yok.

-İstesem benim için bir şey yapar mısın?

-Pek tabii, ne istersen, söyle.

-Bugünkü hayatından vazgeç.

-.....

-Kazandığın her şeyden vazgeç. Bırak onları.

-.....

-Tövbe et

- Nereden çıkardın şimdi bunları Süheyla. Biliyorsun ben yoksul bir ailenin çocuğuyum. Yıllarca didindim, bir yere geldim. Benden bunları isteme.

-Harama batmışsın. Mülevves bir ortamda çırpınıp duruyorsun.

-Peki tutalım ki sen haklısın. Ne olacak o zaman?

-Hayatımızı birleştiririz.

-Evet.

-Harama batmamış bir beldeye, hicret ederiz.

-.....

-Hadi, nolur niyet et, içindeki ürpertiye kulak ver, hadi, yalvarıyorum.

-.....

-Bana bak, yüzüme bak, sana teslim olacağım. Seninle birlikte Hakk'a teslim olacağız.

-.....

-Engin. Heyyy... Yoksul ve temiz çocuk. Sana, sesleniyorum.

-.....

-Hayır. Kabul edemem. Aldanıyorsun. Böyle bir belde yok. Gidecek hiçbir belde yok.

-Allah'a güven. Allah'ın inayetini unutma. Haydi niyet et.

-.....

-Bak işte karşında ağlıyorum. Senin için, ikimiz için, herkes için ağlıyorum” (Kutlu, 2014: 68-71).

Nikâh töreninin ardından Engin, Süheylâ ve annesinin yanına giderek Süheylâ ile konuşmaya çalışır. Aralarında geçen diyalogda hem öykünün bir parçasının ayrıntısının bilinçli olarak atlandığı zamansal eksilti, hem de okurun tamamlayacağı biçimsel yönden eksilti yapıldığı görülmektedir. Zamansal açıdan belirsiz eksiltiyi “yıllar oldu” ifadesi, biçimsel eksiltiyi ise konuşmaların ardından bırakılan boşluklar oluşturmaktadır:

-Merhaba Süheylâ. Merhaba Münire teyze. Evet Engin.

-Merhaba Engin.

-Nasılsın Engin oğlum? İyi misin?

-Teşekkür ederim Münire teyze.

-Çıkıp bir yerde yemek yesek ne dersin.

-Yıllar oldu görüşmeyeli.

-Evet yıllar oldu. Senin için çok şey duydum Süheylâ.

-Ben de öyle.

-Teklifime bir şey demedin. Boğazda bir yer biliyorum. Balık yeriz.

-Evet sonra.

-Sonra oturur konuşuruz.

-Ne konuşacağız?

-Ne istersen.

-Bak Engin, sen yabancı bir erkeksin.

-Yabancı mı?

-Evet, artık yabancı. Bu sebeple seninle çıkıp bir yerde yemek yiyemem. Sonra oturup konuşamam.

-.....

-Bunu anlıyor musun?

-Evet, anlıyorum.

-Keşke anlasan, anlayabilsen... Kutlu, 2014: 73-74).

“Telâşın Mânidar” adlı sekizinci bölümde Engin’in gazeteci arkadaşıyla bir gazinoda görüştüğü ve oradan ayrılıp kendisiyle bir iç muhasebe yaptığı anlar, sahne

ve ara teknikleriyle toplam 10 sayfada anlatılmıştır. Anlatılan zaman yaklaşık bir gündür; ancak, ara tekniğiyle yapılan betimlemeler anlatının hızını yavaşlatıp söylem zamanını genişletmiştir. Son bölüm olan “Sözün Nihâyeti ve Sevdanın Bidâyeti”nde ise, Engin’in kazandığı serveti ve gösterişli hayatı bırakıp manevi yolculuğa çıkışı sahne ve ara teknikleriyle toplam 13 sayfada anlatılmıştır. Sahne ve ara teknikleriyle birlikte eksiltinin de tipik bir örneği bulunmaktadır: *“Dünya’nın hiçbir yerinde, hiçbir çarşısında, bir ikindi vakti, namazdan dönmüş insanlar, küçük bir çocuğu dut ağaçlarına çıkararak...”* (Kutlu, 2014: 96) şeklinde cümlenin yarım bırakılmasıyla okuyucunun tamamlayacağı biçimsel eksilti kullanılmıştır. Engin’in yolculuğunda herhangi bir zaman ifadesi kullanılmasa da yaklaşık 3 günlük bir süre gözlenir. Engin önce bulunduğu yerden çocukluk günlerinin geçtiği ve babasının esnafılık yaptığı kasabaya gider. Kasabanın eski günlerdeki atmosferinden yoksun olduğunu fark ettikten sonra Süheylâ’nın yaşadığı Üsküdar Nazenin Sokağa gelir. Süheylâ’ların taşındığını öğrenmesi üzerine Engin’in ne kadar sürüp ne zaman biteceği belli olmayan asıl yolculuğu başlamaktadır.

2.1.3. Sıklık

Genette’e göre, anlatı sıklığı hikâyeye ve anlatı arasındaki tekrarlarla dayanmaktadır. Bir anlatıda olay veya herhangi bir ifade birden fazla tekrarlanabilmektedir. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiğiyle anlatıda kaç kere tekrar edildiği arasındaki ilişkiyi sıklık kavramı bağlamında incelediğimizde tekilci anlatı, tekrarlanan anlatı ve tekrarlayan anlatı olmak üzere üç anlatı tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Buna bağlı olarak anlatının büyük bir bölümünü tekilci anlatı oluşturmaktadır. Yani hikâyeye düzleminde bir kere meydana gelen herhangi bir olay bir kere anlatılmıştır. Bu duruma çok fazla örnek verilebilir; ancak birkaç tanesi teknik açıdan anlaşılır ve yeterli olacaktır.

Süheylâ’nın Engin ile kalabalık bir caddede yürürken dalgınlık anında bir arabayı fark etmemesi, hem hikâyede hem de anlatıda bir kez gerçekleşmiştir:

“Acı bir fren sesi ile irkildi. Şoför camdan bir elini kolunu sonuna kadar ve kafasını çıkarmış, adeta vücudunun yarısını camdan sarkıtmış, ağzını büyük büyük açarak, bıyıklarının doluştuğu kirli dişlerini göstererek, gözlerinden kan

fişkıracakmış gibi Süheyla'nın bir türlü duyamadığı sözleri bağıra bağıra sıralıyordu" (Kutlu, 2014: 21).

Süheylâ'nın çalıştığı daireden istifa etmesi de hikâye ve anlatıda bir kez gerçekleştiği için tekilci anlatıdır: *"Elinde istifa dilekçesi, kalbi küt küt -aslında verilmiş, daha önceden içe sindirilmiş bir kararın uygulamasında idi- bu küt kütler de neyin nesiydi. Hiçbir şey söyleyecek halde değildi. Dilekçeyi müdür beyin önüne bıraktı"* (Kutlu, 2014: 43). Engin'den ayrıldıktan sonra farklı bir ruh haline bürünen Süheylâ, annesinin ısrarıyla Hoca anne adında bir kadının evinde gerçekleşen dini sohbete hikâye ve anlatı zamanında bir kere katılmıştır. Bu durum da tekilci anlatıya bir örnektir: *"Kadınlar durup durup Süheylâ'ya bakıyorlardı. Bu durup durup baktıkları sezilmesin diye sanki başka şeylerle uğraşıyorlardı. Hâlbuki böyle olacağını kestirdiğinden (mi?) annesinin ısrarı ile ilk kez katıldığı bu sohbet toplantısına gelirken sade, göze batmayacak şeyler giymişti"* (2014: 47). Bunun dışında Şükran'ın evlenmesi, Süheylâ ve Engin'in onun nikâh töreninde karşılaşması da hem hikâye hem de anlatı zamanında bir kere meydana geldiği için tekilci anlatıya örnek olarak verilebilir.

Genette'e göre bir kere olmuş bir olay veya herhangi bir şey, anlatı içinde n defa tekrar edebilir. Engin'in sayfa 20'de *"hayat zor"* ifadesi aynı anlamsal boyutuyla sayfa 24'te tekrar edilmiştir. Bir kere söylenmiş bir söz n defa dile getirildiği için bu durum, tekrarlanan anlatıya örnektir. Bunun dışında Süheyla'nın Engin'e *"Harama batmamış bir beldeye hicret ederiz"* (Kutlu, 2014: 70) sözü de sayfa 79 ve 92'de *"Seninle harama batmamış bir beldeye hicret edelim, demişti Süheyla"* şeklinde yinelandığı için tekrarlanan bir anlatı oluşturmuştur. Sayfa 23'teki *"Kanarya sever misin?"* ifadesi sayfa 39'da *"İşte tam bu sırada Süheyla ona kanarya sevip, sevmediğini soruyor"* ve *"Süheyla nereden çıkarmıştı bu kanarya lafını şimdi"* şeklinde; sayfa 68'deki *"Peki niçin öyleyse ömrünün her anını mal biriktirmeye harcadın, harcıyorsun"* sözü, sayfa 93'te *"Niçin ömrünü sadece mal biriktirmekle geçirmedesin, demişti Süheylâ"* şeklinde aynı anlama gelen farklı söz dizimleriyle yinelenmiştir. Bunların dışında sayfa 75 ve 76'daki *"İnsanoğlu putunu kendi yapar"* ifadesi de tekrarlanan anlatı olarak görülmüştür.

Yoksulluk İçimizde'nin tekrarlayan anlatıları ise, n kere olmuş bir şeyin bir kere anlatılmasıyla ifade bulmuştur. Anlatıda Engin karakterinin sıklıkla yaptığı alışkanlık ve takıntı halini alan eylemler, tekrarlayan anlatı şeklinde sunulmuştur: “...kısacık bir arada oluşları sırasında Engin hep uzaklara bakarak, hep sanki başka bir şeyler bekleyerek, elindeki çakmak, anahtarlık ile oynayarak bungan sesiyle cevaplardı” (Kutlu, 2014: 20). Süheylâ'nın çocukluk günlerini anımsadığı sahnede kış mevsimine dair “Kar yağardı durmadan ve kış bitmek bilmezdi” (2014: 39) ifadesi, n kere olmuş bir şeyin bir kere ifade edilmesiyle tekrarlayan bir anlatı olmuştur.

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde olayların hangi sırayla meydana geldiği ve bunların nasıl aktarıldığını incelediğimizde, zamansal sapmalar nedeniyle hikâyenin anakronik bir biçimde düzenlenerek analepsis ve prolepsislerle anlatı zamanında geriye ve ileriye gidildiği; anlatının süresinde zamansal değişimlerin oluşturduğu anisokronik yapıya bağlı olarak özet, ara, eksilti ve sahne teknikleriyle anlatının hızında eşitlik, yavaşlama ve hızlandırma yapıldığı; sıklık kavramıyla da anlatı ile hikâye arasındaki tekrar eden yapıların anlatı içinde tekrar üretildiği görülmüştür.

1.2. Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?

Gérard Genette, anlatı kipine yönelik bir şeyin az ya da çok anlatılmasına bağlı olarak bilgi miktarının belirlenmesini “anlatı mesafesi” bağlamında ele almaktadır. Söz konusu bilginin farklı bakış açılarıyla sunulmasını ise, “anlatı perspektifi” adı altında incelemektedir. Anlatı mesafesi, anlatıcının karakterlerin konuşmalarını aktarırken tercih ettiği anlatım tekniğine bağlı olarak anlatma ve gösterme ayırımına dayanırken, bakış açısını ortaya koyan perspektif ise olayların okuyucuya kimin gözünden anlatıldığı ile ilgilidir.

1.2.1. Mesafe

Genette, anlatıcının varlığına ilişkin karakterlerin söylemlerinin anlatı mesafesine bağlı olarak nasıl anlatıldığını; anlatılan konuşma, dolaylı konuşma ve doğrudan konuşma adı altında incelemektedir. *Yoksulluk İçimizde*'nin geneline bakıldığında, dolaylı (anlatma) ve doğrudan (gösterme) tekniği bir arada

kullanılmıştır. Anlatıcının araya girdiği yerler anlatma, karakterlerin diyalogları ise gösterme tekniğine dayanır.

Hikâyede karakterlerin karşılıklı diyalogları Genette'in mimetik etki adını verdiği anlatıcının mesafesini ortaya çıkarmaktadır. Mimetik etki, anlatıcının varlığının hissedilip hissedilmemesi ile ilgilidir. *Yoksulluk İçimizde*'nin doğrudan konuşma tekniğine dayanan diyalogları, anlatıcının metin içindeki varlığını etkisiz hale getirdiği için mimetik etkiyi arttırmıştır. Mimetik etkinin en fazla olduğu doğrudan konuşma türünde karakterlerin düşünce ve söylemleri monolog veya diyalog şeklinde doğrudan aktarılmıştır. Bir örnekle göstermek gerekirse, aşağıdaki diyaloglarla kurgulanan sahnede, -araya giren betimlemeler haricinde- anlatıcının müdahalesi olmadığı için Süheylâ ve Şükran'ın konuşmaları doğrudan aktarılmıştır:

“Süheylâ, şekerim makası uzatır mısın?

-Murtaza Efendiii. Ayol nereye kayboluyor bu adam sabah sabah...

-Engin î gördüm dün...

-Ya... Nerede?

-Koska'da...

-Nişanlanmış...

-Kara-kuru bir kız. Boyu da kısa...

-Murtaza Efendiii...

-Bir çay daha getir Murtaza Efendi...

-Ha ne diyordum. Bir siyah tayyör giyinmiş, eteği uzunca, sonra o siyah şapka, aptal sen zaten esmerin karası bir kızsın, bu baharın başında nedir o siyahlara bürünmek dedim içimden (...)” (Kutlu, 2014: 9-14).

“Siyah Gemiler” adlı bölümde anlatı mesafesi, Süheylâ ile arkadaşının diyalogunda dolaylı ve doğrudan konuşma tekniklerinin beraber kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Süheylâ'nın örgü örmeye başlaması üzerine arkadaşının düşünceleri dolaylı bir şekilde aktarılmıştır:

“Nedir o ördüğün, dedim?

-A, bilmiyor musun, şal işte dedi.

Önce Evişi/Elişi dergisinde görmüş. Çok sevmiş. Sonra yüncüleri dolaşmış (...)

-Engin le yeni tanışmıştık daha, dedi.

Ama mevsim geçmiş imiş. Zaten yünü de şalı da unutmuş imiş. Evet, makyajı falan boş vermiş. Saçını bile taramıyormuş. İşte böyle oyalanmak için yün falan örüyormuş” (Kutlu, 2014: 26-27).

Sonuç olarak yazar, *Yoksulluk İçimizde* adlı hikâyedeki anlatıcı mesafesini çoğunlukla karakterler arasındaki diyaloglar aracılığıyla belirlemiştir.

1.2.2. Perspektif

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde anlatıcı perspektifi, sıfır odak, dış odak (diyaloglar) ve iç odak olmak üzere üç bakış açısını da içermektedir. Anlatıdaki olayların gidişatının değişen bakış açılarından gösterilmesi, odaklanan kişiyi ön plana çıkarmıştır. Birinci bölümdeki sıfır odaklanmada anlatılan olaylara müdahale eden anlatıcı, olmuş ve olacak olayların bilgisine sahiptir. Süheylâ ve Şükran'ın konuşmalarını keserek olaylar hakkında görüş bildirir, yorumlama yapar: *“Sandalyede oturmanın nasıl bir mânası yoksa, kalkmanın da mânası yoktur. Köşeye, o sakat devetabanının şerha şerha yarılmış yaprakları önüne gidilecektir. Bir gidilip bir gelinecektir. Parmaklar masa kenarlarına, dosya kapaklarına, parşömen, karbon kâğıtlara, daktilo tuşlarına dokunu dokunuverip geçecektir”* (Kutlu, 2014: 12). Buradaki sıfır odak bakış açısına sahip olan anlatıcı, karakterlerin düşünce ve niyetlerini bilmekte ve ona göre bilgilendirme yapmaktadır.

İkinci bölümde değişen bakış açısına bağlı olarak dış odaklanma görülmektedir. Anlatıcı Süheylâ ile Engin'in davranış ve eylemlerini gözlemleyerek aktarmaktadır: *“Hayat zor, demişti Engin. İki ayaklarını bir pabuca sokmaktan, kiralardan, ev eşyalarından, fakirlikten-zenginlikten bahseder olmuştu (...) Yorgun muydu Süheylâ? Yaşlanmış mıydı? Nâzenin Sokağı bu kadar yokuş muydu? Bir şey istememişti Engin'den”* (Kutlu, 2014: 24). *Yoksulluk İçimizde*'de dış odaklanmanın olduğu bir başka yer de diyaloglardır. Burada anlatıcı, görüp duyduklarını nesnel bir biçimde anlatma işlevini yerine getirmektedir. Üçüncü bölümden bir örnekle ifade edersek, Süheylâ, annesi Münire Hanım ve Süheylâ'nın bir arkadaşı arasında geçen konuşmalar dış odaklanma ile aktarılmıştır:

“Engin de kaç gündür gelmiyor Süheylâ, dedi annesi.

Birden söylemişti. Kendi kendine konuşur gibiydi.

-Biliyor musun, dedi Süheylâ, bazan çıkıp gitmek istiyorum...

Nereye? dedim. Bilmem işte dedi. Buralardan uzaklaşmak, bu evden bu ortamdan. İşinden ailenden kopmak gibi mi, dedim. Heyecanlandı. Evet, evet dedi” (Kutlu, 2014: 28).

Genette, anlatının içinde yer alan karakterin bilincine odaklanan anlatıyı iç odaklanma olarak adlandırmaktadır. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde karakterlerin bakış açısından anlatılan bölümler, iç odaklanmaya bağlı olarak odaklayıcının duygu ve düşüncelerini yansıtmakta ve anlatısal metni yönlendirmektedir. İç odaklanmanın olduğu yerlerde anlatıcının bakış açısıyla karakterin bakış açısı kesiştiği için anlatıcı kahraman kimliğine bürünmüştür. İç odaklanmaya bağlı olarak ise değişken odaklanma türü kullanılmıştır. Ve böylelikle karakterler anlatıcı konumuna geçerek anlatıcı=karakter durumu gerçekleşmiştir.

“Tenhalık Basınca” ve “Umutsuz Bir Aşkın Münakaşa” adlı bölümlerde Süheylâ’nın bakış açısı hâkimdir ve olaylar onun perspektifinden sunulur: “*Şükran evleniyor. Şükran nihayet bir kat, bir araba ve bir de koca buldu. Aslında bu cümle Şükrân’ın kocasının bir katı, bir de arabası var şeklinde olmalı ve koca unsuru mezkûr emtia arasında sayılmamalıydı. Bu cümleyi bana böylesi bir insafsızlıkla bina ettiren nedir acaba?*” (Kutlu, 2014: 65).

“Telâşın Mânidar” ile “Sözün Nihâyeti ve Sevdanın Bidâyeti” adlı bölümlerde sıfır ve dış odaklanmanın hâkim olduğu görülmektedir. Olaylar anlatıcının bakış açısına göre kimi yerlerde tanrısal (sıfır odak) bir konumdan, kimi yerlerde de gözlemleyici dış odak tarafından sunulmuştur. Ancak son bölümde Engin’in bakış açısıyla iç odaklanmaya geçilmiştir:

“O sabah her yanımlı kuşatan aşkı fark ettim. Kasımpatılardaki şebnemlerin parıltısını, bir serçenin sevgi üzerine söylediklerini. Toprak ve üzerinde gezinen güz yaprakları bana açıldılar. Bir bakışta insanların ne demek istediklerini anlıyordum. Bu şehre niçin gelmiştim, anlıyordum. Zaman tıkr tıkr işliyordu, geçmiş ve gelecek önümde duruyordu. Eşya hakiki hüviyetini fısıldıyordu. Bu kadar şey neye, nasıl sığıyordu fark ettim. Fark ettim, kaybettim/fark ettim, kaybettim” (Kutlu, 2014: 99).

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde olayların kimin tarafından algılandığı, bölümler arasında değişkenlik gösterdiği için odaklanma türünde de farklılık söz konusu olmuştur. Olayları algılayan kişiyle anlatan kişinin aynı olmadığı yerler, anlatı perspektifi açısından odaklanmanın çeşitliliğini göstermektedir. Sıfır odaklanmayla anlatıcıya her şeyi bilip ona göre olayları değerlendirme ve aktarma imkânı sunulmuş; dış odaklanmayla karakterlerin hareketleri gözlemleyici bir bakışla aktarılmış; iç odaklanmayla olaylar karakterlerin dünyasından kahramanın düşünüp algıladığı şekilde anlatılmıştır.

1.3.Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?

Genette'in ses kategorisinde anlatıcı tipolojisine bağlı olarak "kim konuşuyor?" sorusunun yanıtı, anlatıcının konumu ve işlevini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda anlatıcının olay, olgu ve kişileri hangi öyküleme zamanına göre anlattığı anlatma zamanını; hangi anlatı düzeyine göre anlattığı anlatı katmanlarını; hangi anlatı kişisine göre anlattığı şahıs (anlatıcının varlığı) bilgisini vermektedir.

1.3.1. Anlatma Zamanı

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde anlatma zamanı olarak anlatılarda en sık rastlanan ve olaylar olup bittikten sonra geçmiş zaman kipinde çekimlenen "sonradan anlatma" kullanılmıştır.

"Bir gün yeniden Süheylâ ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim... Üç köşeli bir şal örüyordu. Evindeydi. Hani o ahşap ev. Annesi bir yandan fasulye ayıklamakta öte yandan yatsı ezanını beklemedeydi. Sanırım elektrik kısıtlaması yürürlükteydi, sokak lambaları yanmıyordu, dolayısıyla televizyon da açık değildi" (Kutlu, 2014: 25).

Hikâyenin söylem zamanında kronolojik bir sıra izlemeyen olayların anlatılma düzeni, genel olarak sonradan anlatma üzerine kurgulanmıştır. Genel itibariyle Süheylâ ile Engin'n yaşamları etrafında gelişen olaylar, bir dış anlatıcı tarafından sonradan anlatma şeklinde sunulmuştur.

1.3.2. Anlatı Düzeyleri

Yoksulluk İçimizde hikâyesinde yer alan dokuz hikâyenin arasına yerleştirilen ve levha olarak adlandırılan metinler Genette'in ses kategorisine ilişkin "anlatı düzeyleri" bağlamında incelendiğinde, bir anlatının başka bir anlatı içinde yer almasıyla birlikte ortaya çıkan anlatı katmanları olarak değerlendirilebilir. Bu durum okuyucunun hikâyeyi anlamasını ve ona karşı -verilmek istenen mesaj bağlamında- bir tavır almasını sağlamaktadır. Hikâyede yer alan altı levha, iç içe geçmiş anlatılar arasındaki dikey ilişkilerin açıklanmasına hizmet etmektedir. Böylelikle anlatı düzeylerinin işlevsel bakımdan hem okuyucuya hem de anlatı karakterlerine doğrudan bir tesiri olduğu söylenebilir. Bu levhalar birinci düzey anlatıya (ilk anlatı) iliştilen ikinci düzeyde anlatılardır. Böylelikle ikinci anlatının evrenini belirleyen "Ahlak Dersi", "Mefruşat", "Aşk" ve "es-Salatü hayrun mine'n-nevm" adlı anlatı

içinde anlatıyı ifade eden iç öyküsel anlatılar oluşmuştur. Bir örnek teşkil etmesi bakımından Ahlak Dersi levhası şöyledir:

“Taleb şan değildir. Rız ol, şan da senin, nam da senin. Varlığını bilinmezlik toprağına göm. Gömülmeyen şey nabit olmaz. Dünya suretlerinin bulaştığı ayna nasıl parlar? Huzura girmeden önce tevbe sularında yıkan. Kader teneffüs ettiğin her nefeste seninle. Eşyadan eşyaya seyahat edip durma. Kendine uzaktan bakmayı öğren. Bir dolap beygirine benziyorsun. Öyle ahmak, öyle hüznün verici. Hicret ve niyetin kimin için? Bir gece yarısı uyandığında yatağından kalk, şöyle yıldızlara bir bak. Düşün!... Madem ki içinde bulunduğun yer, konuştuğun kimse sana feyz vermiyor; terk e mâni olan ne? Ölüme ağlama. Kalbe bak. Hata ve isyan ile pişman, ibadet ve taat ile neşveli değilsen zaten ölüsün. Nefsin karanlık orduları fevç fevç akıyorlar. Zaman ve mekânı dolduran et kokusu. Metin ol, vadedilen bir şeyin vuku bulmaması seni şüpheye sevketmesin. Basiretine güven.” (Kutlu: 2014: 17-18)

Kısaca, anlatıcının söylem zamanında öykülediği anlatı, ilk düzeydeki anlatıdır ve dış öyküsel nitelik taşır. Anlatı düzeyi bakımından ilk düzeydeki ikinci anlatılar olarak yerleştirilen levhalar ise iç öyküsel bir nitelik taşıyan ikinci düzey anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3.3. Şahıs

Anlatıcının olayları hangi anlatı kişisine göre anlattığı anlatı tipolojisini yani şahıs bilgisini açığa çıkarır. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde olaylar hem dış anlatıcı hem de iç anlatıcıya göre şekillendirilmiştir. Hikâyenin geneline baktığımızda anlattığı hikâyede bir karakter olarak bulunmayan dış öyküsel dış anlatıcının varlığı sezilmektedir. *Yoksulluk İçimizde*’nin dış anlatıcısı, anlatının geçmiş-şimdi-gelecek zaman boyutuna hâkimdir. Karakterlerin ne yapacaklarına dair bütün detayları bilir. Söylem zamanı devam ederken anlatıya müdahale edip öznel değerlendirmelerini sunarak okuyucuya gerekli gördüğü açıklamaları yapmaktadır. Aşağıda hikâyeden alıntıladığımız bölümlerde “her şeyi bilen” dış anlatıcının özellikleri görülmektedir:

“Azgın bir motor uğultusu pencereden uzaklaşmıştır. Koska nerede? Güneş ağdalanıp şehre yayılmıştır. Sebebi meçhul bir gülümseme etrafı sarmıştır. Vücudun muhtelif yerlerinde karıncalanmalar peydahlanmıştır” (s. 11).

“Ayakkabıları sıkıyordu. Dört yanı kalabalık. Şehrin bu görkemli caddesinde, caddenin iki yanını hisar gibi kesen iri hantal binalar arasında, bu akşama yakın vakitte sığırcık çığlıklarını belki ilk kez böyle ap-aşikâr duyuyordu” (s. 20).

“Yine ipin ucunu kaçıırıyordu. Süheylâ gözlerini önüne eğdi. Birden başka bir âleme dalıveriyordu. Çıkarıp bir sigara yakıyordu. Çakmağın kızılığında yüzü. İri, açılmış gözler. Gergin, garip bir çarpıklığa bürünmüş ağız” (s. 38).

“Henüz hiçbir şeyin şuurunda değildi. Yani annesinin okuduğu Kur’ân-ı Kerim’i dinlerken, gözyaşları yanaklarından ağır ağır akıp, sessizce eteklerine dökülürken hiçbir şeyin şuurunda değildi. Yalnız içinin ürpertilerinden, titreşimlerinden kaynaklanan yavaşca yüze çıkıp toparlanan, geçtiği yerleri temizleyip parlatan, odanın karanlığını silen bir iç huzurun sessizliğinde dinleniyordu. Böylece gidip istifa etti işinden” (s. 46).

“Siyah Gemiler” adlı üçüncü bölümünde ise, içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan iç öyküsel dış anlatıcı yer almaktadır: *“Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ’nın hikâyesini bitirmiştım. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terk edip de kara-kuru ancak fevkalade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştım”* (Kutlu, 2014: 25) şeklinde öykünün içinde ancak öyküde bir karakter olarak yer almayan bir şahıs görülmektedir.

Anlatı içinde konuşan şahıs bölümler arası değişikliğe uğramıştır. “Umutsuz Bir Aşkın Münakaşası” adlı bölümde Süheylâ karakteri, iç öyküsel-iç anlatıcı olarak kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı konumuna geçmiştir:

“Kimse yanıma gelmedi. Çünkü güçlenen, süren bir arkadaşlık değil artık bizimkisi; tükenen, biten -ve iyi ki biten-. Çünkü bu arkadaşlar daha önceleri, yani ben Müslüman olup işimden ayrıldıktan, o dünyadan çıktıktan sonra, müteaddit kereler benimle karşılaşmışlardır. Benimle karşılaşmaları onları şaşırtmış, ardından tedirgin etmiş, daha ardından korkutmuştur. Ben onların dünyasını tehdit ediyorum” (Kutlu, 2014: 67).

“Sözün Nihâyeti ve Sevdanın Bidâyeti” adlı bölümde olaylar dış anlatıcı tarafından anlatılırken, bir yerde anlatıcı konumuna geçen Engin karakterinin, kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı olarak iç öyküsel-iç anlatıcı olduğu görülmüştür: *“Niçin ağlıyorum. Belki yıllardan beri ilk defa bir başıma ağlıyorum. Buna ağlamak denmez. Derin bir iç çekiş, geçen zamana, ömre. Belki de sular aydınlanıyor. Ulaşmak istediğim o meçhul kıyı içimin labirentlerinden çıkıp geliyor. Hicret nereye Engin, hicret nereye?”* (Kutlu, 2014: 97).

Karakterlerin iç anlatıcı konumuna geçmeleri tanıklık işlevini ve ideolojik işlevi yerine getirmektedir. Kahramanın anlatıcı olduğu yerler, hikâyedeki rolüne ve hikâye ile olan ilişkisine duygusal ve ahlakî boyutta tanıklık etmektedir. İdeolojik boyut ise anlatıcının duygu ve düşüncelerini okura benimsetmeye çalışması açısından didaktik bir işlev görmektedir. İdeolojik işlevin içeriği, Süheylâ ve Engin’in hakikat arayışları sonucunda ulaştıkları dinî bir bakış açısıyla yaşamak inancıdır. Burada yazar, anlatıdaki birçok işlevi bazen aynı bölümlerde bazen de

bütün hikâyenin farklı bölümlerinde kullanmıştır. Söz konusu işlevlerin çeşitli olması okur ve hikâye arasında daha aktif bir bağ oluşmasını sağlamaktadır. Yazarın incelenen diğer hikâyeleriyle kıyaslandığında karşılıklı diyaloglar ve iç monologlar daha sık ve uzun kullanılmıştır. Bununla birlikte hikâye genel olarak değerlendirildiğinde anlatı teknikleri açısından da çok zengin bir içerik sunduğu söylenebilir.

2. UZUN HİKÂYE

Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye* adlı eseri bir baba ile oğulun yaşam mücadelesinden ibarettir. Bulgaristan muhaciri Ali ile ailesinin yolculuklarla geçen hayat hikâyesi, iç anlatıcı konumundaki oğlu tarafından anlatılmaktadır. Hikâyedeki ana kahramanlar Ali, Münire ve onların oğulları olsa da olay akışı içerisinde pek çok karakterin yaşamından kesitler sunulmuştur. Böylelikle bir üst tema olarak Anadolu insanının sosyolojik ve psikolojik bakımdan nasıl hayatta kaldıkları gösterilmeye çalışılmıştır.

Uzun Hikâye, iki ayrı bölümden oluşan tek bir hikâye olarak kurgulanmıştır. Birinci bölüm, annesini kaybettikten sonra babasıyla çeşitli yolculuklar içinde büyümeye çalışan (çocuk) anlatıcının anılarını hatırlayıp geçmişe dönerek aile yaşantısını anlatmasıyla başlar. Hikâyede adı verilmeyen (çocuk) anlatıcının, annesi hayattayken yaşadıkları vagon evi hatırlaması üzerine, aile fertlerinin geçmişte yaşadıkları zorlu mücadeleler geriye dönüş teknikleriyle anlatılır. Anlatıcının babası Ali, Bulgaristan'dan dedesi Pelvan Sülüman'la birlikte Türkiye'ye kaçmayı başaran muhacirler olarak karşımıza çıkmaktadır. Pelvan Sülüman, İstanbul'a gelince akrabalarının yardımıyla Eyüp Sultan'da bahçeli ahşap bir eve yerleşir. Dede-torun omuz omuza verip hayata tutunmaya çalışırlar; ancak kısa bir süre sonra Pelvan Sülüman vefat ettiği için torunu Ali tek başına mücadele etmek durumunda kalır.

Eğitim hayatı yarıda kesilen Ali kâtiplik, puantörlük, muhasebe yardımcılığı, kitap tezgâhtarlığı ve avukat yardımcılığı gibi çeşitli işlerde çalışır. Eşi Münire ile Eyüp'teki mahallede tanışırlar. Ali'nin o zamanlar ne doğru dürüst mesleği ne de parası vardır. Ali orta sonda iken Münire Kız Sanat mektebinde okumaktadır. Münire'nin ailesi Eyüp Sultan'da yazlık-kışlık sinema işleten kabadayı ve belalı

tiplerdir. Münire'nin abileri kızı sinemanın sahibi zengin adamla evlendirme planları yaparken durumdan haberdar olan Ali sinemayı yakıp Münire'yi kaçıır. Bu olay Eyüp Sultan'da destan olarak anılmaya başlar: *"Sinemayı yakıp Münire'yi kaçıran Bulgaryalı Ali'nin destanı"* (Kutlu, 2020: 17). Ali ile Münire'nin kaçarak evlenmesi birçok zorluğu da beraberinde getirir. Ali'nin bir işte dikiş tutturamaması, şehir şehir, kasaba kasaba yolculuk yapmalarına neden olur. Hikâyenin anlatıcı konumundaki çocukları, bu yolculuklardan birinde doğar. Çocuk (anlatıcı), kendisine "nereliyim acaba?" sorusunu sorar ve cevap alamaz. Çünkü yollarda geçen hayatı boyunca mekâna dair bir aidiyetlik duygusu oluşmamıştır.

Ali ile Münire'nin oğlu beş-altı yaşlarındayken Ali, bir kasabada ortaokul kâtipliğine başlar. Okul büyük bir arsanın ortasındadır. Ön bahçede akasya ve kavak ağaçları vardır. Arka bahçe ise tamamen boştur, yıllarca bakımsız kaldığı için yabancı otlar bürümüştür. Ali, bu bahçeyi değerlendirmek ister ve meyve dikip zerzevat ekme fikrini müdüre anlatır. Mesai saatleri dışında çalışma iznini alır. Ali, okul hademeleriyle birlikte hevesle işe girer; kayısı, vişne, kiraz, dut meyvelerini diker. Bahçenin ortasına bir de havuz yaptırırlar, üzerine de sarmaşıklardan, asma fidanlarından bir çardak kurarlar. Böylelikle harabe gibi olan bahçe, Ali ve yardımcıları tarafından cennetten bir köşe haline getirilir. Bahçeden elde edilen mahsuller iyice artınca müdür bu durumdan istifade, kendisini kasabanın mülki erkânından kişilere övmeye başlar. Bununla da kalmaz, başta Ali olmak üzere bahçeye emek veren kimseye ürünlerden almalarına da müsaade etmez. Bu haksızlık karşısında bahçeyi alın teri dökerek meydana getirdiklerini dile getiren Ali, müdürden ürünleri eşit olarak bölüştürmesini ister. Müdür bu istek karşısında Ali'yi sosyalist olmakla itham eder ve işten çıkarır. Kolay kolay pes etmeyen Ali, gece vakti okulun bahçesine bir at arabası çekip bütün mahsulü toplar. Ardından hamile olan eşi ve çocuğunu alıp, üç beş parça eşyayla bir trene atlayıp kasabayı terk eder.

Ali, bindikleri tirenin şefine olan biteni anlatır. Şefin yardımıyla bir sonraki istasyonda inip oradaki istasyon şefinin dairesinde kalmaya başlarlar. İstasyon şefi Remzi Bey, Ali'lerin ev işini ayarlamak için nahiye müdürüyle görüşür. Adı sosyaliste çıkan Ali'nin kendisi bir yere gitmeden önce şöhreti gittiği için müdür

daha önce yaşadığı olaylar nedeniyle yardım etmeye yanaşmaz. Nahiye pazarını bir baştan bir başa dolaşan Ali, esnaf ile görüştüktan sonra bir zahire tüccarının kâtipliğini ve muhasebesini yapma işini üstlenir. İstasyon şefi iş konusunda Ali'ye yardımcı olamasa da vagonda istedikleri kadar oturmalarına müsaade eder ve böylelikle ev sorunu da hallolur.

Münire hamileliğinin ilerleyip gününün yaklaştığı bir gece dayanılmaz sancılarla uyanır. Ali hemen yakınlarındaki makasçıdan yardım istemeye gider. Makasçının eşi, Münire için elinden geleni yapar ve sabahı zor ederler. Sabah olunca Ali Münire'yi şehirdeki hastaneye götürür. Birkaç gün sonra Ali, elinde bir bohçayla hastaneden tek başına geri döner. Bohçanın içinde Münire'nin mantosu, başörtüsü, yıpranmış kunduraları, aynası ve diğer eşyaları vardır. Münire ve karnındaki bebeği vefat ettiği için yolculuklarını bundan sonra baba-oğul sürdürmek zorunda kalırlar.

Ali'nin oğlu lise yıllarında babası gibi çeşitli işlerde çalışır. Kahvede garsonluk, Orman İdaresi'nin ağaçlandırma projesinde fidan dikimi, pazarda karpuz sergisi, yazlık sinemada fındık-fıstık-gazoz satışı bunlardan bazılarıdır. Baba Ali ise o yıllarda arzuhalcilik ve dava vekilliği yapmaktadır. Gittikleri her yerde kiralık ev bulmak bir meseledir. Bu durumun yaşandığı zamanların birinde gittikleri kasabada otel ve kıraathane işleten Emin Sarıkaya adlı kişi, eski marabası Çerçi Abdullah'ın avlu gerisindeki müstemilatını Ali ve oğlu için ayarlar. Ancak yaşanan aksilikler nedeniyle çok geçmeden bu kasabadan da ayrılma vakitleri gelir. Ali ve oğlu Sarıkaya Otel ve Kıraathanesi'ndeki yaşamlarına da veda etmek durumunda kalırlar.

Uzun Hikâye'nin ikinci bölümü Ali'nin oğlunun liseyi bitirdiği zaman diliminden devam eder. Oğlu ile beraber Hanyeri adlı bir kasabaya yerleşen Ali, burada bir kitabevi açar. Bu kitapçı ikisine de bir umut kaynağı olur. Ali için yeni bir ekmek kapısı olduğu kadar oğlu için de kitaplar aracılığıyla keşfettiği yeni bir dünyadır. Ali bir yandan daktilosuyla yazılar kaleme almaya başlar. Kasabada particilik ile uğraşanlardan birkaç kişi eleştirilerinin hedefi olur. Bu yazıların muhatapları Ali'ye düşman kesilir, propaganda yapmak suçundan dava açarlar. Bu düşmanlık Ali'nin cezaevine girmesine neden olur.

Ali'nin oğlu biçki-dikiş kursu hocalarından Sevim Hanım aracılığıyla Feride adında bir kızla tanışır. Feride edebiyata meraklı, kitap okumayı çok seven biridir. Aralarındaki ilişki zamanla ilerler ve birbirlerine âşık olurlar. Ali'nin oğlunun Feride ile evlenmesinde en büyük engel ailesidir. Babası malum suçtan cezaevinde olduğu, kendisi de işsiz ve yabanın biri olduğu için Feride ile evlenmesine müsaade etmezler. Babasının annesi Münire'yi kaçırdığı gibi o da Feride'yi kaçırmak ister. Durumu önce Sevim Hoca'ya açar ve Feride'ye haber vermesini rica eder. Bir haftaya kalmadan Feride'den cevap gelir. Feride, onu ebedi seveceğini ama Hancılardan bir kızın kocaya kaçmasının uygun olmayacağını ve sevdalarının ahirete kalacağını bildirir.

Feride'nin haberinden sonra kendisini zor toparlayan Ali'nin oğlu, teselliye babasına gitmekte bulur. Babası davanın sonucunu beklediğini ve beraatin garanti olduğu müjdesini verir. Ali'nin oğlu Feride'den sonra artık bu kasabada kalmanın bir anlamı olmadığını düşünür. Ancak babasını da bırakıp gitmek istemez. Bunun üzerine Ali, ömrünün ayrılıklarla geçtiğini ve bu durumun onun için sorun olmayacağını söyler. Baba-oğul böylelikle ilk kez birbirinden ayrı düşecektir. Ali, oğlunun İstanbul'a giderse ufkunun açılacağından bahseder, iş ve kalacak yer ayarlaması için bir arkadaşının adresini verir. Yolculuğa çıkmadan önce daktilosunu da oğluna hediye eder. Bu daktilo yanında olduğu müddetçe babası da onunla birlikte olacaktır.

2.1. Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi

2.1.1. Düzen

Uzun Hikâye'de zamanın düzenlenişi, geçmişe dönük olayların anlatıcı tarafından yenisunumu ile gerçekleştirilmiştir. Anlatıcının geçmişteki anılarına gönderme yapan analeptik anlatı unsurları, kronolojik açıdan "uzak geçmişten yakın geçmişe" doğru sıralanmıştır. Hikâyenin anlatı zamanındaki düzeni tek başına analepsis bir yapı olarak karşımıza çıkmakta; öykü zamanında olup bitenler, öykünün kahramanı olan anlatıcı tarafından analepsisler yoluyla anlatı zamanında

yeniden sunulmaktadır. Hikâye zamanında gerçekleşen olayların söylem zamanında uğradığı analepsis ve prolepsis sapmalar dikkate alındığında, anlatıdaki iki katmanlı zamansal dizi olduğu görülmektedir. Pelvan Sülüman, Ali, Münire ve onların oğlan çocuğunun yolculuklarda geçen hayat hikâyesi öykü zamanını, Ali ve Münire'nin anlatıcı konumundaki çocukları tarafından geriye dönüşlerle anlatılan hikâye anlatı yani söylem zamanını oluşturmaktadır.

Hikâyenin giriş bölümü, anlatıcının on altı yaşındaki öykü zamanına dönerek kendi hikâyesini anlatmasıyla başlar. Söylem zamanından ilk anlatının zamansal alanına geriye dönüş yapıldığı için içsel analepsis bir yapı ortaya çıkar: *“Ben o zamanlar on altı yaşındaydım, lise birde. İnce, uzun bir oğlan. Saçlarım kirpi gibi dik duruyor; ne yana ne geriye taranmıyor, beni deli ediyordu. Babam ‘ınatsın inat... İnatçı adamın saçı yatmaz. Dedene çekmişsin besbelli. Keşke annene benzeseydin’ diyordu”* (Kutlu, 2020: 7). Anlatıcı söylem zamanında analepsis düzene bağlı olarak anlatısını sunarken, analepsis içinde tekrar bir analepsis kullanır. Annesi ne zaman aklına düşse babasına sorular sorarak geçmiş günlere yeniden döndüğünü dile getirirken yeniden beş altı yaşların pembe-beyaz dünyasına gömülür. Böylelikle ilk anlatının zamansal boyutunun içinde yer alan boşluklar doldurulur ve içsel analepsis gerçekleşir:

“Küçük istasyon binasının arkasında, Battal bir hatta çekilmiş, eski bir vagonda kalıyorduk. Vagondan ev. Babam erkenden işe giderdi. Ben uyandığımda yoktu yani. Annem o sırada dışarıda olurdu. Tavuklara yem veriyor tabii. Kızardım ona. Beni bekle, beni uyandır, birlikte yem verelim diye. Dışarıda yakıcı bir güneş vardı. Yazın güneş, kışın kar. Doğuda bir yerlerde olmalıydık. Annem vagon evin önüne bir bahçe kurmuştu. Havalar serinleyince karanfilleri içeri alırdık. Vagon evin ırmağa bakan yüzüne bir pencere açılmıştı. Karanfilleri onun önüne koyardık” (Kutlu, 2020: 8).

Anlatıcı anne ve babasıyla vagon evlerindeki yaşamlarını anlatırken, annesinin onun istasyon binasının önündeki rayların arasına kadar gitmesine izin vermediğini ve hemen sonrasında trenlerin gitmesiyle makasçının karısı ve kızının gelip annesiyle konuşacağını bilgisini analeptik prolepsis biçimde aktarır. Yani, geçmişteki gelecek olayların bilgisini vermiş olur: *“Annem istasyon binasının önüne, raylar arasına kadar gitmeme katiyen izin vermezdi. Zaten az sonra; yani tirenler çekip gittikten, ses-seda kesildikten sonra makasçının karısı ile kızı gelir, gölgeler*

uzamış, ikindi serini bastırmuş olur, annem ırmağa bakan tarafa bir kilim serer, oracıkta oturur saatlerce konuşurlardı” (Kutlu, 2020: 9).

Geçmişteki gelecek olayın bildirildiği bir başka durum da Ali ile Münire’nin evlenmek için yaptıkları kaçma planlarında görülür. Pelvan Sülüman’ın Balçık İskelesi’nde kayıkçılık yapan bir ahabıyla anlaşılan Ali, Münire’yi kayıkla Üsküdar’a götürüp oradan da başka yere gitmeyi düşünür. Anlatıcı, kaçış sahnesi gelmeden önce Münire’nin az sonra yapacağı şeyleri söyler. Bu durum anlatının düzeni açısından analeptik prolepsis bir zamanın ifadesidir: *“Annem bir yolunu bulup bohçasıyla iskeleye inecek, babam onu orada bekleyecek, kayığa atladıkları gibi Üsküdar’ı tutacaklar”* (Kutlu, 2020: 15).

Anlatıcı, sayfa yirmi üçte babasına kalacak yer konusunda yardımcı olan istasyon şefi Remzi Bey’in acıklı hikâyesini yeri geldiğinde anlatırım dedikten sonra, sayfa yirmi altıda bu hikâyeyi anlatmak için zamansal olarak geriye gider. İstasyon Şefi ile karısının çocukları olmamıştır. Kadın bir gece çılgınlık eşliğinde koşarak ırmak kıyısına gelir ve bebeğinin suya düşmüş olduğunu söyler. Şef şaşkınlık içerisinde karısına yetişmeye çalışır; ancak kadın kendini ırmağa atarak intihar eder. İstasyon şefi kendi gözleri önünde karısının suda yitip gidişine şahit olur. Anlatıcı kaç yıl önce vuku bulduğunu tam bilmediği bu acıklı hikâyeyi geriye dönüş tekniğine başvurarak anlatmıştır. Buradaki geriye dönüş, ilk anlatının zamansal alanının dışında bir içeriğe sahip olduğu için dışsal analepsis olarak değerlendirilebilir: *“Adı Rıza mıydı Remzi miydi şimdi hatırlamıyorum; İstasyon Şefi’nin bu harabe ile daha doğrusu şefin karısı ile ilgili acıklı bir hikâyesi var demiştim hani. Babamın naklettiğine göre, şefin karısı da bir nevi ruh hastası imiş...”* (Kutlu, 2020: 26)

Söylem zamanı hikâye zamanındaki kronolojik olay örgüsüne uygun bir şekilde sürdürülürken anlatıcı, hikâyesinin içindeki boşlukları doldururcasına analepsis yoluyla hatırına gelen anılarını anlatmaya devam eder. Hikâye zamanında Ali ve Münire’nin oğlu doğduktan sonra, söylem/anlatı zamanında onların çocukları anlatıcı konumuna geçerek, vagon eve gelmeden önceki yaşantılarını anlatmaya başlar. Buradaki analepsis, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alan içsel bir analepsistir: *“O vagondan eve gelmeden önce, artık ben beş yaşında mıyım, daha mı*

fazlayım, her neyse, babam bir kasabada ortaokul kâtibi imiş. Bu okul büyükçe bir arsanın ortasında...” (Kutlu, 2020: 18).

Çarşıağası İskender Zopuroğlu’nun Ali’yi polisler şikâyet etmesi üzerine eve baskına gelen polisler, evin her yanını aramaya başlarlar. Ali, içinde özel yazılarının bulunduğu meşhur çekmecesinin açılmasından korkar. Çekmeceyi açıp gerekli kontrolleri yapan polisler, Ali’yi zor duruma düşürecek yazılarını bulamazlar. Çünkü bu yazıları oğlu birkaç gün öncesinde çekmecedan alıp başka bir yere koymuştur. Polisler gittikten sonra yazıların ortaya çıkmamış olmasına sevinen Ali, bu zor durumdan oğlunun sayesinde kurtulmuş olduğunu anlar. Ali’nin oğlu, çekmecedeki yazıları merak edip okuduğu gün, babasına yakalanmamak telaşıyla yazıların yerini değiştirmiştir. Anlatıcı burada Ali’nin oğlunun babasının yazılarını okuduğu hikâye zamanındaki o güne geri döner. Buradaki analepsis, ilk anlatının zamansal boyutu içinde olup anlatıdaki boşlukları doldurduğu için içsel iç anlatıcı analepsistir. Ayrıca anlatıdaki önceki bir boşluğu olay gerçekleştikten sonra doldurduğu için tamamlayıcı bir işlev görmektedir:

“Şeytan ne zaman dürtmüştü bilmiyorum. Bir ikindi üzeri coğrafya ödevi olarak hazırladığım Avrupa haritasını çizip bitirdikten sonra gözüm babamın çekmecesine takılmıştı. Gidip açtım, zaten kilitli değildi. Ailemizin özel tarihiyle karşılaşmış, babamın mahremiyetine girmiştım. Sıra babamın dosyasına gelmişti. Buruşup ipe dönmüş mor bir kurdela ile çaprazına bağlanmıştı. Açtım ve bir yerinden okumaya başladım (...) Annemi nasıl kaçırdığının hikâyesi: ‘Bahtımın Yıldızı’ başlığı altında. Ortaokul kâtibi iken başından geçen olay: ‘Nasıl sosyalist oldum’ başlığı ile. Kalın, ağır bir dosya, dalmışım. O sırada bahçe kapısı gıcırdadı. Biri geliyor telaşı ile dosyayı torbanın içine koyduğum gibi pencereden uzanıp elmanın dalına astım” (Kutlu, 2020: 49).

Hikâyenin sonuna gelindiğinde anlatıcı yazar, İstanbul’a gitmek için bindiği tirenden hiç bilmediği bir istasyonda inmesini sağlayan duygular eşliğinde, kendi uzun hikâyesini yazmaya karar verir. Yeni bir kasabada sabah ezanı okunana kadar yazmaya devam eder. Daha sonra daktilonun başından kalkarak yazdıklarının bir kısmını okumaya başlar. Okuduğu cümleler *Uzun Hikâye*’nin giriş cümleleridir. Yani hikâyenin sonuna gelindiğinde anlatıcı karakter, okurun hikâyenin başına geri dönmesini sağlar. Bu dönüş anlatının zamansal düzeni açısından en belirgin analepsis olarak değerlendirilebilir: *“Ben o zamanlar on altı yaşındaydım, lise birde.*

İnce, uzun bir oğlan. Saçlarım kirpi gibi dik duruyor; ne yana ne geriye taranmıyor, beni deli ediyordu. Babam inatsın inat... İnatçı adamın saçı yatmaz. Dedene çekmişsin besbelli. Keşke annene benzeseydin 'diyordu'' (Kutlu, 2020: 113-114).

2.1.2. Süre

Genette, anlatı süresinin ölçülemeyeceği ancak hikâyenin süresi ile metnin uzunluğu arasındaki ilişki baz alınarak anlatı hızının varsayımsal olarak saptanabileceği görüşündedir. *Uzun Hikâye*'nin anlatı zamanı tekdüze ilerlemediği için anlatının ritminde değişiklikler meydana gelmiştir. Anlatının hızına etki eden söz konusu değişimler özet, sahne ve ara teknikleri kullanılarak yapılmıştır.

Uzun Hikâye'nin zamansal düzlemi, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün olay örgüsünde yer alan Pelvan Sülüman'ın torunu Ali ile yaşadığı göçebe hayat, Ali'nin Münire ile evlenip çocuklarının olması ve Münire'nin vefatı, Ali'nin oğlu ile tiren yolculuklarında geçen ömrü, Ali ile anlatıcının hayatlarında yer alıp Anadolu'daki yaşamı temsil eden insanların hikâyeleri, öykü zamanında belirtilmeyen çok uzun bir zamanı kapsamaktadır. Bütün bunlar, söylem zamanında zamanın biçimlendirilmesiyle toplam 50 sayfada anlatılmıştır. İkinci bölümde ise süre bakımından daha kısa bir zaman dilimi anlatılır. Hikâye zamanında Hanyeri kasabasına yerleşen Ali ve oğlunun buradaki yaşamları, toplam 53 sayfada anlatılmıştır.

Uzun Hikâye'nin hikâye zamanına tekabül eden zaman düzlemi çok uzun yılları kapsadığı için, zamanın nasıl biçimlendirildiği önem kazanmaktadır. Anlatıcının hikâye zamanında özet tekniği aracılığıyla aktardığı bölümler, söylem zamanında anlatının hızını arttırmıştır. Ali'nin gençlik yılları, çalıştığı işler ve genel olarak nasıl bir yaşam sürdüğü hikâye zamanında çok uzun bir zaman dilimini kapsar. Bu yıllar söylem zamanında hızlandırılır; bir başka ifadeyle anlatı zamanı hikâye zamanından kısa tutulur ve anlatıcı, okura Ali'nin yaşamı hakkında genel bir intiba bırakacak kadar bilgiyi özetler:

"Böylece babam hayatın demir örsünde dövülmek üzere kendini zamanın girdabına fırlatıp atmış. Tahsili yarım kalmış. Bir sürü işe girip çıkmış. Kâtiplik, puantörlük, muhasebe yardımcılığı, bir kitapçada tezgâhtarlık -

okumaya meraklı olan babam bayağı solcu biri olan bu kitapçının yanında iken çok kitap okurmuş, yazı yazmaya da o günlerde başlamış- sonra uzun bir süre avukat yardımcılığı yapmış. Halıcıoğlu'nda askerlik falan derken yıllar geçmiş” (2020: 13).

Anlatıcının anne ve babasıyla yaşadığı vagon evde geçen günler, hikâye zamanında 5-6 yıllık bir zamanı kapsamaktadır. Anlatıcının bu yılları genel çerçevesiyle özetlemesi, anlatının süresine etki ederek söylem zamanını hızlandırmıştır:

“Annem beni leğende yıkardı. Yaz-kış demeden tulumbadan su çeker, moraran parmakları ile çamaşır çitiler; her bir yanı tertemiz, gül gibi yapardı. Babam onu hiçbir işinde yalnız komaz, kendi gömleğini, pantolonunu ütüler, yemek bile yapardı. Birlikte erişte keser, hatta reçel kaynatırlardı. Annemle babamın birbirlerine duyduğu aşk, gün geçtikçe azalacağına artmış, bütün o yolculukları, sürgünleri, yoksulluğu, çaresizliği birlikte göğüslemişlerdi. Kış gelir, sac sobanın üzerindeki mavi çinko demlik cızırdamaya başlar, babam hiç yanından ayırmadığı daktilosunun başında kim bilir neler yazar, annem sedirde söküklüklerimizi diker, vagon evin penceresinden dışarıda savrulan kar tanelerine büyümlü ışıklar düşerdi. Bu masal hiç bitmeyecek, ben çocuk şehzade hiç büyüümeyecek sanırdım” (Kutlu, 2020: 28).

Uzun Hikâye’de öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit tutulduğu diyaloglar anlatının hızına etki eden sahneleri oluşturmaktadır. Ali’ye yazdığı yazılar üzerinden propaganda yapmak iddiasıyla dava açılır ve cezaevine girer. Oğlu’nun Ali’yi ziyaret ettiği gün aralarında geçen diyalog sahne şeklinde yansıtılmıştır. Karakterler arasındaki konuşmada anlatıcı aradan çıkar ve hikâye ile söylem zamanı birbirine eşitlenir:

“Baba, n’olacak bu durum?

-Tasalanma, bir iki aya kalmaz çıkarım.

-Bir iki ay mı?

-Ne o, çok mu uzun geldi?

-Bilmem.

-Göz açıp kapayana kadar geçer, inan bana, sen keyfine bak” (Kutlu, 2020: 90).

Genette’in ara olarak adlandırdığı teknik, anlatıda betimlemelerin yapıldığı bölümlerde görülür ve anlatının hızını yavaşlatan bir işlev üstlenir.

“Hep tıraşlı, kıravatlı gezer babam. Hele bir de güneş gözlüklerini taksın, müdürden, kaymakamdan geri kalmaz. Ayakkabılar pırıl pırıl cilalı, pantolon jilet benzeri ütülü, çakı gibi. Bayağı yakışıklı adamdır” (2020: 21).

“Çerçi Abdullah yaşlı, çipil bir adamdı. Sarişın çiçek bozuğu bir yüzü vardı. Tıraşı gecikmiş kırçıl sakalları ufacık suratını iyice küçültür, başından yaz-kış çıkarmadığı yün başlığı ile dolaşır, kekeme dilinden ne dediği pek anlaşılmazdı” (2020: 37).

Uzun Hikâye'deki betimlemeler, genel olarak karakterlerin fiziksel özelliklerinin tasviri için kullanılmış; bu durum anlatının hızında bir yavaşlamaya/duraklamaya neden olmuştur. Anlatıcının babasını ve Çerçi Abdullah'ı tarif ederken yaptığı tasvirler bu durumu örneklendirmiştir.

2.1.3. Sıklık

Anlatının hızına etki eden önemli faktörlerden birisi de hikâye ve anlatı arasındaki tekrarlara dayanan sıklıktır. Olay, durum veya herhangi bir ifadenin anlatı içinde birden fazla tekrarlar sunulması olarak bilinmektedir. *Uzun Hikâye*'nin geneline bakıldığında tekilci anlatının hâkim olduğu görülmektedir. Yani hikâye düzleminde bir kere meydana gelen herhangi bir olay, söylem/anlatı düzleminde de bir kere anlatılmıştır. Tekilci anlatıya birden fazla örnek vermek mümkündür; ancak birkaç tanesi durumu anlaşılır kılacaktır. Hikâye zamanında Çarşıağası İskender Zopuroğlu'nun, Çerçi Abdullah'ın kaldığı yerde bir dükkân açma girişiminde bulunan Ali'yi polisler şikâyet etmesi üzerine polislerin Ali'nin evini basması söylem zamanında bir kere anlatıldığı için tekilci anlatıdır: *"O gece polis bizim evi bastı. Evde 'muzır neşriyat' bulundurulduğu için hakkımızda ihbar varmış. Evimizin fazla bir girdisi çıktı, ocağı bucağı yoktu. Polisler az zamanda her yana baktılar, en fazla babamın kitaplarını karıştırdılar"* (Kutlu, 2020: 45).

Uzun Hikâye'de tekilci anlatının yanı sıra, tekrarlanan ve tekrarlayan anlatılara da yer verilmiştir. *"Ben o sıralarda on altı yaşındaydım. Lise birde. Yüzümden sivilceler, saçlarım kirpi gibi"* (Kutlu, 2020: 7, 57, 113) ifadesi, anlatıda üç ayrı yerde yinelenmektedir. Anlatıcının on altı yaşı, lise döneminde olması ve fiziksel görünümündeki detaylar hikâye zamanında bir kere meydana gelen olgular olup, söylem zamanında n kere anlatıldığı için tekrarlanan anlatıya örnek oluşturmuştur.

"Hem benim babam oldu-bitti gazete okur, yanından hiç ayırmadığı Remington marka eski daktilosunda geceler boyu taka-tuka bir şeyler yazardı" (2020: 33). Burada Ali'nin n defa yaptığı şeyler bir defada anlatıldığı için tekrarlayan bir anlatı oluşturmuştur.

“Evlilik cüzdanından çıkardığı resmini büyütmüş, duvara asmıştı. Bilhassa sabahları işe gitmek için evden çıkarken fotoğrafa birkaç kez bakmadan edemezdi” (2020: 39). Ali’nin her gün işe gitmeden önce ölen eşinin duvardaki resmine bakması, n defa gerçekleşen bir durumun anlatı içerisinde bir defa anlatılmasıyla tekrarlayan bir anlatı oluşturmuştur.

“Babam yine de hemen her gün kitabevine uğrar, gazetesini orada okur, on defa baktığı kitap raflarına on birinci defa bakmaktan sıkılmaz, kahvesini Cavit Bey ile içer, uzun süre çene çalardı” (2020: 62). Ali’nin kitabevinde neredeyse her gün yaptığı eylemler anlatıda bir defa anlatıldığı için tekrarlayan anlatıdır.

2.2. Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?

2.2.1. Mesafe

Anlatının bildirişim derecelerine göre anlatıcının metinle olan mesafesi değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik, anlatıcının metin içerisindeki varlığının hissedilip hissedilmemesi oranında mimetik etkiyi belirler. *Uzun Hikâye*’nin mimetik etkisi, anlatıcının olayları aktarırken tercih ettiği anlatılan, dolaylı ve doğrudan konuşma teknikleriyle açığa çıkmaktadır. Anlatının iletirme biçimi, bu teknikler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Anlatıcı, karakterlerin konuşmalarını olay anlatısı şeklinde anlatırken “anlatılan konuşma” tekniğine başvurmuştur. Bu şekilde anlatıldığında karakterlerin konuşmaları, konuşma özelliğini kaybetmiştir. Çünkü anlatıcı, karakterler arasındaki diyalogu doğrudan aktarmak yerine aralarında geçen konuşmayı ana hatları itibarıyla birkaç cümle ile aktarmıştır. Birkaç örnek üzerinden ifade etmek gerekirse; torunu Ali ile birlikte İstanbul Eyüp Sultan’daki bahçeli eve yerleşip burada küçük çapta hayvancılık işine girişen Pelvan Sülüman, elinden başka bir iş gelmediği için Bulgarıya’daki hayvancılık işini sürdürmeye karar verir. Anlatıcı, babasının bu durumla ilgili sözlerini doğrudan diyalog şeklinde aktarmak yerine olay anlatısına başvurmuş ve düşüncelerini birkaç cümleyle şu şekilde anlatmıştır: *“Babam diyor ki; köpeğimizi, kedimizi, keçilerimizi, evcil güvercinlerimizi de katarsak, mahallenin*

ortasında bir hayvanat bahçesi kurduk sanki” (Kutlu, 2020: 11). Babasının bu durumla ilgili düşüncelerinden sadece birkaç sözcükle bahsetmesi, aralarında geçen diyalog hakkında okura genel bir bilgi vermektedir. Yine aynı mevzu üzerinden mahalleden birkaç kişinin sözleri ve aralarından birinin Pelvan Sülüman’ı tehdit ettiği sözlerin içeriği tam olarak verilmeyip, anlatılan konuşma şeklinde aktarılmıştır:

“Bulgaryalı, mahalle arasını ahıra çevirdi; horoz sesinden, inek böğürtüsünden, gübre kokusundan bunaldık diyenler olmuş. Hatta bunlardan biri selamsız sabahsız bahçe kapısından girip Pelvan Sülüman’ı tehdit etmeye kalkışınca, Pelvan bu kuru gürültüyü kökünden kesme fırsatı yakalamış; adamı tuttuğu gibi bahçedeki dut dalına asıvermiş” (2020: 12).

Anlatılan konuşma tekniği ile karakterlerin konuşma özelliğinin kaybedildiği belli başlı yerler aşağıda gösterilmiştir:

“Derken babam adamı tam kıvamına getirince ‘Yahu, demiş, falan yere gidiyoruz ama, hiç de tanıdık kimse yok, bize yardımcı olacak birini...’ demeye kalmadan şeftiren ‘Hiç tasalanmayın efendim, o istasyonun şefi ruh gibi ahabımdır, size her türlü kolaylığı gösterir’ demiş” (2020: 22). Görüldüğü üzere buradaki anlatılan konuşmada, karakterler arasında yaşanan diyaloga tam olarak yer verilmemiş, sadece ne tür bir diyalog yaşandığına dair bilgiler aktarılmıştır.

“Onu seviyorum demiş Feride, ebedî seveceğim. Lakin ‘Hancılarından bir kız kocaya kaçtı’ dedirtmem. Bizim sevdamız artık ahirete kalmıştır, böyle bilsin, demiş” (2020: 108). Burada Feride’nin Sevim Hanım ile olan konuşması da tam bir diyalog şeklinde verilmediği için konuşma özelliğini yitirmiştir.

“Cavit Bey sağlığında direnmiş; gitmem o apartıman denizine diyormuş. Buranın yerlisi, bahçeli evi var, köyde tarlaları. Lakin çocuklarının hiçbirinde gözü kalmamış” (2020: 61). Ali ile oğlu Hanyeri kasabasına yerleşip Cavit Bey’in dükkânını kitabevi olarak devralırlar. Anlatıcının Cavit Bey’den aktardığı cümleler konuşma özelliği taşımadığı için anlatılan konuşma biçiminde yansıtılmıştır.

Feride’nin Ali’lerin kitabevine uğradığı bir gün, anlatıcının Feride ile aralarında geçen diyalogdan yaptığı kısa bir aktarım, anlatılan konuşma biçiminde sunulmuştur: *“Çalığışunu çok sevmiş, keşke o da okuyup bir öğretmen olabilseymiş. Ama dedi, yüzü bulutlandı, camdan dışarı baktı, yağmur çiseliyordu”* (2020: 95).

Uzun Hikâye'de anlatılan konuşma ile kıyaslandığında, karakterler arasındaki konuşmada anlatıcının varlığının daha az hissedilmesi “dolaylı konuşma” tekniği ile sağlanmıştır. Anlatıdaki dolaylı konuşmanın bulunduğu bölümlerde söz konusu konuşmaların içeriği korunmuştur. Sözgelimi anlatıcı, hikâyenin hemen girişinde babasından naklettiği sözleri dolaylı yoldan iletmiştir: “*Babam ’ınatsın inat... inatçı adamın saçı yatmaz. Dedene çekmişsin besbelli. Keşke annene benzeseydin. ’diyordu*” (2020: 7).

Anlatıcı, İstasyon Şefi’nin acıklı hikâyesini babasından dinlediği kadarıyla ve içeriğine bağlı kalarak anlatırken de dolaylı konuşma tekniğine başvurmuştur:

“Babamın naklettiğine göre, şefin karısı da bir nevi ruh hastası imiş. Doktorlar, ilaçlar, muskalar, hocalar, bir türlü iyi olamamış kadın. Çocuk da yok. Bozkırın ortasında, küçük bir ara istasyonda, o yalnızlık içinde birbirlerini yemeye başlamışlar. Şef son bir çare diye kadını harabede bir gece yatmaya ikna etmiş. Çaresizlik işte. Kadın yatadursun, adam beri yanda beklemeye başlamış. Bir ara içi geçmiş, gözleri kapanmış, uyuyakalmış. Uyandığında, gecenin bir vakti bakmış kadın uzun ve beyaz gecelik entarisi ile ırmak kıyısında çığlıklar atarak koşuyor. “Bebeğim, bebeğim, suya düştü, kurtarın!” diye feryat ediyor” (Kutlu, 202: 26).

Anlatıcı, Feride ile aralarındaki kitap alışverişini anlatırken de dolaylı konuşmaya başvurmuştur: “*Bu defa önceden hazırladığım bir kitabı verdim. İçine küçük bir kâğıt koymuş, ‘Hep seni düşünüyorum ’ diye yazmıştım. Kitabı geri getirdiğinde baktım benim verdiğim kâğıda, o cümlemin altına ‘Ben de seni ’ diye yazmış*” (2020: 96).

Uzun Hikâye'de az da olsa kullanılan doğrudan konuşma tekniği, mimetik etkinin en fazla olduğu konuşma türüdür. Bu konuşma türünün yer aldığı bölümlerde karakterlerin konuşmaları diyaloglar aracılığıyla, anlatıcının müdahalesi olmaksızın aktarılmıştır. Ali’nin oğlu ile Hanyeri kasabasında bir yazıhanesi bulunan Şeref Bey’in arasında geçen konuşma bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

“Gel bakalım genç adam, bak bugün ne buldum biliyor musun?

-Hayır, olsun efendim, nedir?

-Beylikçi Sarı Süleyman Efendi’nin torunu Kadı Abdullah Çelebi nerelidir?

-Bilmem!

-Yahu adam şair, koca bir divanı var.

-Yaa!..

-Ya dersin. Bilmezsın ki bu adam öz be öz Hanyerilidir. Daha bu sabah üstat Süreyya'nın Sicil'inde buldum (Kutlu, 2020: 85).

Uzun Hikâye'de her şeyi gören anlatıcı, anlatılan konuşma ve dolaylı konuşma tekniklerine başvurarak mimetik etkiyi azaltıp kendi varlığını ön plana çıkarmıştır. Yer yer kullandığı doğrudan konuşmalar ise, karakterlerin söz konusu söylemlerini aracısız olarak sunduğu için mimetik etkiyi arttırmıştır.

2.2.2. Perspektif

Uzun Hikâye'de olay ve durumlara hangi odak noktasından bakıldığı ve anlatı perspektifinin nasıl oluşturulduğu incelendiğinde, hikâyenin tamamına iç odaklanmanın hâkim olduğu görülür. Hikâyedeki bütün olaylar Ali'nin oğlu tarafından anlatılır. Bu durumda hikâyenin içinde yer alan bir karakterin hikâye zamanında yaşanan olayları söylem zamanında iç odaklanma ile anlatması, anlatıcının bakış açısıyla karakterin bakış açısının kesiştiği anlamına gelmektedir. İç odaklanmaya bağlı olarak ise, tek bir karakterin bakış açısı esas alındığı için sabit odaklanma söz konusudur.

Çocuk anlatıcının ve bakış açısının kullanıldığı metinlerde gerçeğin değiştirilmeden aktarılması amaçlanır (Uslu, 2017: 383). Mustafa Kutlu'nun anlatıcı olarak bir çocuk karakteri tercih etmesi, bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Her şey Ali'nin oğlunun gözünden anlatıldığı için, okurda tek bir gerçeklik algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Çünkü anlatıcı konumunda olan Ali'nin oğlundan başka hiç kimse odaklanmaya dâhil edilmemiş; Ali'nin dedesiyle yaşadığı zaman diliminden oğlunun gençlik yıllarına kadar meydana gelen olaylar, tek bir kişinin odağından anlatılmıştır.

Anlatı evreninde olup bitenler Ali'nin oğlunun zihninden anlatıldığı için okuyucu, anlatıcı karakterin gördüğü kadarını bilmektedir. Bu bağlamda anlatıcının zihninde canlanan ilk görüntü, babası ve annesiyle beraber yaşadıkları vagondan bir evdir: *"Ne zaman annem aklıma düşse, o vagondan evi hatırlıyorum. Sisler arasında beliren bir masal gemisi gibi. Hafızamda birtakım resimler, olaylar, insan yüzleri var. Bölük pörçük cümleler, gülüşmeler, hıçkırıklar"* (Kutlu, 2020: 7).

Uzun Hikâye'de karakterlerin tek tek kendi bakış açılarına yer verilmemiştir. Bunun yerine anlatıcının ve babasının onların yaşamlarındaki olumlu veya olumsuz yönleri göz önünde bulundurulmuştur. Bu bakımdan anlatıcının karakterlere yaklaşımı öznel duygu ve düşünceler içermektedir. Bunun en belirgin örneği anlatıcının babası Ali hakkındaki görüşleridir. Ali'nin nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu ve hayata bakış açısını hikâyenin anlatıcısı olan oğlunun iç odağından öğreniriz:

“Ben babamın tuhaf bir cazibe taşıdığını o yaşlarımda bile anlıyordum. Bir sokaktan geçsek, kalabalık bir mekâna girsek, kadınlar göz ucu ile kendisini süzerlerdi. Güzel adamdı babam. Gördüğü ilgiden memnun, hatta mağrur, hiçbirine pas vermeden yürüyüp giderdi” (Kutlu, 2020: 39).

“O her dem neşeli, hiçbir şeyi umursamayan, dudağında bir ıslıkla dolaşan adam gitmiş; yerine hırçın ve polemikçi biri gelmişti” (2020: 88).

Anlatıcı konumundaki Ali'nin oğlu, geçmişte yaşanan ve kendi hikâyesini oluşturan olayları naklederken hatıralarından, babasının çevresinden ve kendi arkadaşlarından edindiği bilgilerden yararlanır. Böylelikle ben-anlatıcının sabit ve sınırlı bakış açısı genişletilmiş olur. Anlatıcının, babasıyla birlikte Hanyeri kasabasında “Küçük Kitapçı” adında bir kitabevi açtıktan sonra kitabevinin tabelasını yazdırmak için Kara Turan'ı bulması ve onun hayatı hakkında öğrendiği bilgileri aktarması, bakış açısını genişletmiştir. Burada bilgi aktaran ve geçmişte yaşanmış olaylara hâkim bir anlatıcının varlığı sezilmektedir. Böylelikle iç odaklanmadan sıfır odaklanmaya geçilmiştir:

“Bunun babası odun-kömür satan Zahit Efendi'nin yanında çalışmış. Bir kış günü daha dört beş yaşlarında olan Turan ile gencecik karısını ortada bırakıp sırta kadem basmış. Kötü karı peşine gitti diyenler olmuş, hasımları vardı can korkusu ile Almanya'ya kaçtı diyenler olmuş, falan filan ama, o gün bugün kendisinden bir haber alınamamış. Zahit Efendi zaten yokluk içinde debelenen kadına acımış olmalı ki, kocasının işini ona bağışlamış. Halime kar kış demeden seneler boyu sırtındaki küfe ile kahvelere, kebabçılara, tek tük mangal-maltız yakanlara odun kömürü taşıyarak Turan'ı büyütmüş” (Kutlu, 2020: 65).

Uzun Hikâye'yi oluşturan olaylar, hikâyenin içinde yer alan bir karakter tarafından algılanmaktadır. Genel olarak bu karakterin bakış açısı esas alınarak iç odaklanmanın yapıldığı görülmektedir. Mustafa Kutlu, hikâyesi için tercih ettiği değişmeyen tek bir kişinin bakış açısına yoğunlaşarak, onun olayları algılayış ve yorumlayış biçimini göstermeye çalışmıştır. Bu durum okuyucunun ister istemez

anlatıcının zihin dünyasını ve bakış açısını benimseyip, olayları onun gibi algılama eğilimi göstermesine neden olmaktadır. Bununla birlikte hikâyeyi iç odak noktasından anlatan iç anlatıcı, anlatı kişilerinden daha fazla şey bilmesiyle sıfır odak anlatıcının özelliklerini de taşımaktadır. Söz konusu durumu yansıtan bazı bölümlerde iç odaklanmadan sıfır odaklanmaya yönelik geçişler sağlanmıştır.

2.3.Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?

2.3.1. Anlatma Zamanı

Uzun Hikâye'de anlatı zamanı incelendiğinde, anlatıdaki olayların olup bittikten sonra anlatıcı tarafından geçmiş zaman kipinde çekimlenerek sonradan anlatıldığı görülmektedir. Anlatıcı konumundaki Ali'nin oğlu, içinde kendisinin de yer aldığı aile hikâyesini üniversite yıllarından sonra kaleme almaya başlar. Geriye dönüş tekniğine başvurarak aktardığı hikâyesinin anlatma zamanı, aynı zamanda söylem zamanını da oluşturmaktadır.

"Babam beni aldı, birlikte vagon evimize geldik. Bohçayı açtık. İçinden annemin soluk pembe mantosu, başörtüsü, yıpranmış kunduraları, aynası ve tarağı, yüzüğü, küpeleri çıktı. Babam bir süre bunlara baktı. Parmaklarının ucuyla dokundu. Sonra kapadı bohçayı. Uzanıp elimden mızıkayı aldı. Beni kucaklayarak vagonun tek penceresinin önündeki sedire götürdü. Babam bir kolu ile beni sardı. Başımı, saçlarımı öptü, kokladı. Sonra mızıkayla bir şeyler çalmaya başladı. Ne güzel, ne acıklı, ne tatlı çalıyordu. Birlikte ağladık. Babamı ilk kez ağlıyorken görmüştüm" (Kutlu, 2020: 30).

Hikâyenin tamamına baktığımızda olay örgüsüne bağlı yaşanan her şey, ben anlatıcı tarafından sonradan nakledilmiştir. Söz konusu durum, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcının annesinin vefat ettiği günün sonradan anlatıldığı kısım ile örneklendirilebilir. Ali ve Münire çocukları ile vagonun evlerinde yaşarken Münire'nin zamansız ölümü hem Ali'yi hem de çocuğu derinden üzmüştür. Anlatıcının on altı yaşındayken hatırladığı bu sahne dâhil hikâyenin tamamını söylem zamanına göre sonradan anlattığı görülmektedir.

2.3.2. Şahıs

Anlatıcı anlatının iletilmesini sağlayan bir kaynak olmanın yanı sıra, söz konusu söylemin üreticisi konumunda bulunan, anlatan ve anlatmaya aracılık eden

kişidir (Dervişcemaloğlu, 2015: 42). *Uzun Hikâye*'de anlatının iletilmesine kaynaklık eden tek bir ses (anlatıcı) bulunmaktadır. Genette'in odaklanma ile anlatma arasındaki ayrımı ifade eden "kim görüyor?" ve "kim konuşuyor?" soruları dikkate alındığında, *Uzun Hikâye*'nin anlatıcısı hem konuşan hem de gören bir algılayıcı konumundadır.

Yazarın varlığını doğrudan ortaya çıkaran ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde, kurgusal bir anlatıcı algısı oluşturmak daha zordur (Ural, 2019: 140). Bu bakımdan okurun anlatılan olaylar hakkındaki bilgisi, ben-anlatıcı yazarın bilgisiyle sınırlı olmaktadır. *Uzun Hikâye*'de ben-anlatıcının babasıyla birlikte Sarıkaya Otel ve Kıraathanesi'nden ayrılırken Çerçi Abdullah ile vedalaşma sahneleri, olaylara tanıklık edip gözlem yapan ve kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcının varlığını ön plana çıkarmaktadır. Buradaki anlatıcı tipolojisi aynı zamanda kendi hikâyesinin anlatıcısı ve kahramanı olan bir iç anlatıcıdır: *"Eşyalarımızı karoserdeki brandanın altına yerleştirdik. Ben şoför mahalline çıktım. Babam Çerçi Abdullah'ın kapısını çaldı. Adam şaşkın, uzun beyaz donu, başında yün başlığı ile kapı aralığında gözüktü. Birkaç cümle konuştular. Babam galiba anahtarları falan teslim etti, helallik aldı. Kapı önünde sarmaşıp ayrıldılar. Ben o sıralar on altı yaşındaydım. Lise birde"* (Kutlu, 2020: 56-57).

Mustafa Kutlu, ben-anlatıcı ağzından kaleme aldığı hikâyesinde adı Sosyalist Ali'ye çıkan kahramanı ve onun oğlunun başından geçen olayları merkeze alarak bir devrin panoramasını yansıtmaktadır (Tonga, 2008: 440). Genel olarak baktığımızda *Uzun Hikâye*'nin anlatıcısı, Genette'in terminolojisindeki homodiegetik anlatıya örnek oluşturmaktadır. Homodiegetik anlatıya göre anlatıcı, anlattığı hikâyede bir karakter olarak yer alır. *Uzun Hikâye*'nin anlatıcısı, hem anlatısının kahramanı olan otodiegetik (ben anlatıcı) hem de bütün olaylara tanık-gözlemci rolünde bulunmaktadır. Anlattığı hikâyenin kahramanı olan anlatıcı, kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı olduğu için Genette'in dış öyküsel iç anlatıcı tipolojisini temsil etmektedir.

3. TİRENDE BİR KEMAN

Mustafa Kutlu'nun *Tirende Bir Keman* adlı hikâyesi müzisyen bir dede ve babanın evladı olan Kemanî Kenan'ın sonradan tanıştığı sahne sanatçısı Semiramis ve babasıyla aynı mesleği devam ettiren oğulları Sadullah'ın başından geçenlerin anlatıldığı bir hikâyedir. Kutlu, bu hikâyede bir devrin panoramasını çizmiştir. Kemanî Kenan Sönmez Cibali'de babadan kalma ahşap bir evde oturan orta halli müzisyen bir ailenin çocuğudur. Bu evde annesiyle birlikte yaşayan Kemanî Kenan'ın dedesi musikişinas biridir ve oğluna da – Kemanî Kenan'ın babasına- ünlü bestekâr Sadullah Ağanın ismini verir. Ancak Sadullllah küçük yaşta alkole dadandığı için iyi bir müzisyen olamaz. Sadullah çok fazla içtiği için genç yaşta vefat eder. Kemanî Kenan, çocuk denilebilecek yaşta babasından mesleğe dair çok şey öğrenir ve ortaokul yıllarında artık iyi bir müzisyen sayılmaktadır.

Eşini genç yaşta kaybeden Kenan'ın annesi iki çocuğuyla - Kenan ve ablası- bir başına kalır. Kenan'ın ablası da genç yaşta evlenir. Kenan annesi ve Keş adında kedisıyla birlikte ahşap evde otururlar. Kenan'ın annesi Naime Hanım bir mahalle tekkesinde eğitim almış ve dini bütün bir insandır. Naime, oğlu Kenan'ı da iyi yetiştirmek için elinden geleni yapan fedakâr bir annedir. Kenan ortaokuldan sonra okula devam edemez ve çalışıp hem annesine hem de iyi bir evlilik yapamayan ablasına bakmak zorunda kalır. Askere gidip döndükten sonra Ali Rıza Bey adında birine ait olan bir gazinoda orkestra şefi olarak çalışmaya başlayan Kenan, bu gazinoda Udî Nezihe Hanım'ın kızı Semiramis ile tanışır. Semiramis, tıpkı annesi Udî Nezihe Hanım gibi musikiye ilgilidir. İyi bir sese sahip olduğu için geldiği gazinoda ilk deneme gösterisinde Ali Rıza Bey tarafından çok beğenilir ve iyi bir eğitim alması için Kenan'a emanet edilir. Böylece iki kahramanın arasındaki aşk hikâyesi başlar. Semiramis haftada üç gün Kenan'ın Cibali'deki evine müzik eğitimi almak için gider.

Kenan ve Semiramis arasında zamanla duygusal bir bağ oluşur. Böylece evlenmeye karar verirler. Nezihe ve Naime Hanımlar da bu karara çok sevinir, evlilik konusunda çocuklarına destek olurlar. Gazino sahibi Ali Rıza Efendi de bu evlilik haberine çok sevinir ve bu konuda kendilerine yardımcı olacağına dair söz verir. Çünkü iki büyük yeteneğin birlikte gazinoda sahne alması gazinonun çok sayıda

müşteri çekmesine ve böylelikle para kazanmasına vesile olacaktır. Nitekim öyle de olur. Semiramis Kenan'dan aldığı eğitimle müzik konusunda çok kısa sürede iyi bir ilerleme kaydeder ve sahne alacak kadar gelişir. Kenan'la evlendikten sonra da Gazino sahibi ile bir sözleşme imzalayıp sahne almaya başlar. Semiramis kısa sürede İstanbul'da tanınır ve şöhret olur; böylelikle Ali Rıza Bey'in gazinosu her gece dolup taşmaktadır. İşler Ali Rıza Bey açısından iyi giderken Semiramis'in hamile olduğunu duyar ve belli bir süre sahne alamayacağını bildiği için bu habere içerlenir; fakat bir şey yapamaz. Semiramis uzun bir süre sahnelerden uzak kalır. Nihayet çocuğunu doğurur. İsim konusunda farklı fikirlere sahip olan karı koca Kenan'ın oğluna babasının ismini vermek istemesi üzerine Sadullah isminde hemfikir olurlar; fakat Semiramis daha alafranga olsun diye oğluna Sadullah isminin kısaltılmış hali Sado ile seslenir. Sado yürümeye başlar başlamaz Semiramis, Kenan ile birlikte tekrar sahne almaya başlar. Böylece Sado bebek babaannesi Naime'nin yanında kedisi Keş ile birlikte yaşar. Bu arada gazino yine müşteri ile dolup taşar ve uzun bir süre böyle devam eder. Ardından gazino sahibi Ali Rıza Bey ve Semiramis arasında bir yakınlık başlar. Bu yakınlık Ali Rıza Bey'in Bebek'te Semiramis ve annesi Udî Nezihe'ye bir yalı kiralamasıyla ilerler ve kısa süre sonra Kenan'ın Cibali'deki evine bir boşanma isteği haberi ulaştırılır. Kenan bu habere çok üzülür; ama hiç itiraz etmeden kabul eder ve işlemleri başlatır. Bir hafta içerisinde boşanma işlemleri gerçekleşir. Böylece Sado bebek babaannesi Naime Hanım'a verilir.

Kenan bu ayrılıktan sonra bir türlü toparlanamaz, iyice içmeye başlar ve kısa sürede hastalanır. Hastalığı süresince annesi metanetli bir şekilde kendisini teselli eder ve iyileşmesi için elinden geleni yapar. İyileştikten sonra Ali Rıza Bey'e gazinosunda çalışmayacağını bildirir ve böylece oradan ayrılır. Kısa süre sonra Ali Rıza Bey ve Semiramis'in evlendiği haberini alır. Bu haberle tekrar yıkılan Kenan kısa süre sonra annesi Naime Hanım'ı da kaybeder. Yaşadığı bu kötü olaylardan sonra İstanbul'da kalamaz ve başka bir şehre taşınmak ister. Fakat oğlu Sado henüz küçük yaştadır ve bu çocukla bir yere gidemeyeceği için oğlunu geçici süreliğine de olsa ablasına bırakmak ister; fakat ablası kendisinde de dört çocuk olduğu için Sado'ya bakamayacağını söyler. Böylece Kenan oğlu Sado ile birlikte yollara düşer.

Gidecekleri şehir Kenan'ın müzisyen bir arkadaşının yaşadığı İzmir'dir. Bavulunu ve kemanını yanına alan Kenan, Sado ile birlikte İzmir'e geldikten sonra arkadaşı Mehtap'ın çalıştığı gazinoya giderler. Çok iyi bir sahne sanatçısı olmasına rağmen çalıştığı gazinoda tutunamayan Mehtap, çeşitli sebeplerden dolayı gazinodan ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir kenar mahallede satın aldığı tek odalı ahşap evlerden müteşekkil bir gayrimenkul yapıyı kiraya vererek geçimini sağlar. Kenan buranın adresini alır ve Mehtap'ı ziyaret eder. Sıcak bir şekilde karşılanan Kenan başından geçenleri Mehtap'a anlatır. Mehtap kendisine yardımcı olur; kendi dairesinde kalacak yer, daha sonra da bir gazinoda iş bulur.

İzmir'de tam bir düzen kurduğunu düşünen Kenan gazinoda çıkan bir kavgadan sonra işten çıkarılır. Başka gazinolarda iş arar; fakat böyle yerlerde bu tip haberler çabuk yayıldığı için başka bir yerde iş bulamaz ve Mehtap'a bir teşekkür mektubu yazarak haber vermeden İzmir'den ayrılır. Kenan İzmir'den ayrıldıktan sonra Sado ile birlikte Mersin'e gelir. Burada da birkaç gazinoda çalışır ve şartları kötü bir otelde kalırlar. Otelde çalışan bir temizlikçi kadın Kenan'ın çalıştığı saatlerde Sado'ya bakar. Ancak burada da çok fazla duramazlar ve bir gece Adana'ya doğru yola çıkarlar. Adana'da hastalanmaya başlayan Kenan, burada tesadüfen eski bir arkadaşı olan Uğur ile karşılaşır. Uğur bir hastanede doktor olarak çalışmaktadır. Kenan'a iş ve kalacak yer ayarlayan Uğur, tedavi için de elinden geleni yapar ve Kenan kısa sürede iyileşir. Burada çok fazla kalamayacağını bilen Kenan, Sado ile birlikte yeniden yollara düşer; bu defa trenle bir Anadolu kasabasına gelirler. Bu kasabada Cellat Ali diye bilinen birinin meyhanesinde çalmaya başlar Kenan. Meyhane kısa sürede çok fazla rağbet görür ve Kenan da kasabada tanınmaya başlar. Sado bu sırada okula başlar ve eğitimine devam eder. Kasabanın yerlilerinden olan Sabır Anne ve Halim Dede'nin eski bir evini boyayıp temizledikten sonra onlara komşu olurlar. Bu sırada Sabır Anne Sado'ya ve Kenan'a çok iyi bakmaktadır. Burada bir aile sıcaklığını tekrardan bulan Sado ve Kenan kısa sürede kasaba ahalisi tarafından çok sevilir ve sahiplenirler.

Bir gün Cellat Ali'nin meyhanesinin yandığı haberini alan Kenan artık burada da duramayacağını anlamıştır. Kasabadan geçen Doğu Ekspresi'nde çalmayı düşünür. Son durağı Haydarpasa olan bu trende çalmaya başlayan Kenan ara sıra kasabaya uğrar; oğlu Sado'yu, Sabır Anneyi ve Halim Dedeyi görüp para bıraktıktan sonra tekrar yola koyulur ve trende çalmaya devam eder. Ancak artık sesinin alkolden ve tekrar nükseden hastalıktan şarkı söylemek için yeterli olmadığını fark eden Kenan çocukluğundan beri yetiştirdiği Sado'yu da yanına alır. Henüz ortaokul ikinci sınıfta olan Sado, Sabır Annenin tüm ısrarlarına rağmen babasıyla trende çalıp söylemeye başlar. Bir tren yolculuğunda kendilerini odaya çağıran sarhoş adamlarla tartışan Kenan, darp edildikten sonra Sado ile birlikte tren hareket ederken atılır ve orada oğlunun gözleri önünde vefat eder. Yoldan geçen bir tren Sado'nun yardım çığlıklarını duyar, durup baba ve oğlunu trene alır. Yakın bir istasyon kasabasında babasının arkadaşı olan Gani Bey'in yanına bırakılırlar. Kenan burada defnedilir. Sado'dan olayın aslını öğrenmeye çalışsa da başına gelenlerden dolayı kısmi bir felç geçiren çocuk konuşamaz durumdadır. Böylece olaya şahit olan kimse olmadığı için olayın failleri de bulunamaz.

Gani bey bu kasabanın Gar Müdürüdür. Sado'yu Sabır Annenin yanına gönderir. Sado babasının valizi ve kemanıyla birlikte evine döner. Kenan'ın vefat haberine çok üzülen Sabır Anne bu sırada eşini -Halim Dedeyi- de kaybetmiştir. Ortaokul eğitimini öğretmenlerinin yardımıyla tamamlayan Sado, Halim Dededen kalma eski dükkânı tekrar açar ve şenlendirir. Sermaye için babasının arkadaşı olan Cellat Ali'den destek alır ve kısa sürede işleri büyütür. Arada sırada düğünlerde çalmaya da giden Sado, burada Şefika ile karşılaşır ve ilk görüşte âşık olur. Eski bir mahalle hamamını işleten Makbule'nin kızı olan Şefika, babasız büyümüştür. Çocukluğunda büyük travmalar geçirmiş ve pek de konuşkan olmayan bir genç kızdır. Ancak Sado ile Şefika tanıştıktan sonra her ikisinde de değişiklikler olur. Sabır Anne ve Makbule Hanım'a konuyu açtıktan sonra askere giden Sado dönüşünde kasaba ahalisinin katıldığı bir düğün yapar ve böylece Şefika ve Sado evlenirler. Fakat bu mutluluk çok sürmez ve Şefika kasabada oturan Kömürcü İbo tarafından kaçırlır. Bu haberle yıkılan Sado, Şefika'yı şehir şehir aramaya başlar.

Gittiği şehirlerde polis karakollarında, pavyonlarda, gazinolarda, umumhanelerde eşinin izini bulmaya çalışan Sado geçimini sağlamak için bir yandan da çalışmaya başlar ve bir gazinoda kısa süreliğine çalışır. Eşini bulmak ümidiyle Adana'ya gelir ve burada bir süre kalır.

Bir gazinoda işe başlayan Sado henüz bebekken kendisini terk eden annesiyle karşılaşır. Oğlunu tanıyan Semiramis, gözyaşlarına boğulur. Ancak Sado'ya annesi olduğunu söyleyemez. Kenan'ı soran Semiramis, vefat haberiyle yıkılır ve o günden sonra gazinoda daima hüznü şarkılar söyler. İçine bir sıkıntı oluşan Sado bir gece ansızın oradan ayrılır. Bu haberi duyan Semiramis çok üzülür; ancak yapacağı bir şeyi kalmamıştır. Ankara'ya gelen Sado, burada eşini aramaya devam eder; ancak bulamaz ve ümitsiz bir şekilde trene binip kasabaya dönmeye karar verir. Tren yolculuğu esnasında bir kopartmada Şefika'nın sesine benzer bir sesi uzaktan duyar ve sese doğru gittiğinde bir odada zorla türkü söylenen Şefika'yı görür. Ağlaşarak birbirlerine sarılırlar ve oradan ayrılmak isterler; ancak odadaki sarhoş adamlar buna müsaade etmezler. Odadaki sarhoşlardan biri Sado'ya ateş etmek üzere silahını ateşlediğinde Şefika Sado'nun önüne geçer ve orada öldürülür. Karlı bir kış günü her ikisini trenden dışarı karların üstüne atarlar ve hikâye burada biter.

3.1.Zamanın Düzenlenmesi ve Biçimlendirilmesi

3.1.1. Düzen

Tirende Bir Keman hikâyesinde öykü zamanında gerçekleşen olayların söylem zamanında yenedensunumu, zamansal düzeni oluşturmaktadır. İlk anlatı adının verildiği öykü zamanında olayların meydana geliş sırası, anlatı/söylem zamanında büyük oranda aynı kronolojiye göre sürdürülmüştür.

Hikâye, dış anlatıcı tarafından karakterlerin kısaca tanıtılmasıyla başlamaktadır. Hikâye zamanına ilişkin ilk bilgiler, Kenan'ın babası çalgıcı Sadullah'ın çocukluk yıllarında alkole başlaması ve Kenan daha ortaokulda iken

vefat etmesidir. Ardından Kenan ile Semiramis'in gazinoda tanıştıkları bir güz dönemine geçilmiştir. Anlatıcı, net bir zaman ifadesi kullanmadan o yılların gazinoları hakkında okura genel bir bilgi vermek maksadıyla zamanda geriye gitmiştir. Bu durum ilk anlatının zamansal alanının dışında bir bilgi aktarımı olduğu için dışsal analepsis olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu analepsis yoluyla aynı zamanda bir dönemin yaşayış biçiminin kısaca özetlenmesi sağlandığı için, anlatının hızına etki eden bir durum da söz konusudur:

"O yıllarda gazinolar vardı; kışlık ve yazlık. Bahçe sinemaları dolar-taşardı. Kırkbeşbin plaklar peş peşe çıkar, tutulan bir şarkının mutlaka filmi çekilirdi. Sinemada kadınlar matinesi vardı. İp atlama, geceleri saklambaç, misket, gazoz kapağı biriktirmek çocukların tutkusuydu. Tam Tommiks-Teksas zamanı. Daha önceleri Pekosbil ile gökler hâkimi Gordon vardı. Kemalettin Tuğcu, Jul Verne, Abdullah Ziya öğrencilerin elinden düşmezdi" (Kutlu, 2020: 8).

Semiramis'in sesi beğenildikten sonra gazinoda çalışmasına yönelik Ali Rıza ile bir anlaşma yapılır. Bu anlaşmanın içeriği ve seyrine ilişkin belirtilen durumlar anlatıcı tarafından içsel prolepsis biçiminde aktarılarak gelecek zamana dair bilgilendirilir:

"Buna göre Kenan bir yıl süreyle Semiramis'i eğitecek. Bu zaman zarfında Semiramis hiçbir yerde sahne almayacak. Ama kendisine belli bir maaş ödenecek. Bir yılın ardından hazır olduğunda büyük bir kampanya ile musiki dünyasına takdim edilip sahneye çıkacak. Başarılı olduğu takdirde kendisiyle beş yıllık bir anlaşma yapılacaktır" (Kutlu, 2020: 15).

Semiramis'in Kenan ile gazinoda tanışması, patron Ali Rıza tarafından sesinin beğenilmesi ve gazinoda şarkıcı olarak çalışmak için iş anlaşmasının yapılmasından sonra zamansal bir sapma ile Kenan'ın anne ve babasının evlendikleri yıllara dönülür. Anlatıcı, "Kenan'ın yaşlı bir annesi var demiştik" diyerek hikâye zamanında gerçekleşen olayların söylem zamanındaki boşluklarını doldurmak maksadıyla geçmişe döner. Bu dönüş, ilk anlatının zamansal alanının içinde yer alan içsel analepsis olarak değerlendirilebilir. Burada Naime Hanım'ın çocukluğundan başlayan bir bilgilendirme söz konusudur. Naime Hanım'ın evlatlık verilmesinden Sadullah Bey ile evliliğine kadar geçen zaman, anlatıcı tarafından içsel analepsis tekniği ile okura aktarılmıştır. "Naime'yi yanına alan aile ona çok iyi bakmış ama nüfuslarına geçirmemişler. Kız yarı evlat, yarı besleme muamelesi görmüş. Belli bir yaşa gelince gerçeği söylemişler. Naime gizli gizli asıl ana-babasını çok aramış, ama bulamamış. Sonunda umudu kesip kaderine razı olmuş" (Kutlu, 2020: 17). Gün gelip

Naime'yi evlatlık alan ailenin Amerika'daki çocukları anne ve babasını yanına çağırıldığında, babası Naime'yi kendisinden müzik dersi aldığı Sadullah ile evlendirmeyi düşünür. Sadullah'ın da olumlu yanıt vermesi üzerine evlenirler. Kenan'ın anne ve babasının tanışıp evlenmelerinin ardından söylem zamanında tekrardan Semiramis ve Kenan'ın yaşamından kesitlerin anlatıldığı zamana geçilir. Hikâyenin bundan sonraki olay örgüsü, öykü zamanındaki kronolojik sıralamaya uygun olarak devam eder.

Kenan, Cellat Ali aracılığıyla emekli Hacı Halim Baba ve eşi Sabire Hanım'la tanışır. Halim Baba'nın bakkal dükkânında sohbet eden Hacı Halim ve Kenan, Cellat Ali hakkında konuşmaya başlarlar. Kenan'ın Ali Bükülmez'e neden cellat lakabını taktıklarını merak edip bunu öğrenmek istemesi üzerine Hacı Halim bu lakabın hikâyesini anlatır. Kenan ile Hacı Halim'in arasında geçen diyalog, doğrudan konuşma biçiminde aktarılmıştır ve ilk anlatının zamansal alanının dışında olması nedeniyle de dışsal bir analepsistir:

"-Bunun babası epeyce varlıklı idi. Zahire tüccarı. Bu da bir evin bir oğlu. Güreşe meraklı idi, okumadı ama karakucakta birinci oldu. Babası ölünce amcaları malı paylaştı, zaten ortaklıklar, bunu hasır üzerinde bıraktılar. Bu hesaptan kitaptan anlamaz. Yaramaz arkadaşları ile arada bir İstanbul'a hovardalığa giderdi. Para suyunu çekince bir arkadaşı demiş ki, 'Ali bir meyhane açalım burada hiç yok, parayı desteleriz.'

-Halim Baba, Cellat'a geledin daha" (Kutlu, 2020: 78).

Halim baba Cellat Ali'nin başına gelen talihsizlikleri anlatmayı sürdürür. Ali, alacak-verecek davasından cezaevine girmiştir. Kendisinden haraç isteyen bir kişinin ona bıçak çekmesi üzerine bıçaklı adamı göğsünden iter, adam kendi bıçağının üzerine düşerek yaralanır. Bu durumun hesabını sormak için Ali'ye saldırmaya çalışan cezaevi Ağa'sı, Ali tarafından kafasına poşet geçirilerek nefessiz bırakılır ve ardından kalp krizi geçirerek ölür. Nefsi müdafaadan ceza almayan Ali'nin adı cellata çıkar.

Anlatıcı, söylem zamanına ara verip net bir tarih belirtmeden eskiden geçim sıkıntısı çeken gurbetçi insanların yaşamlarından ve onların yolculuk hikâyelerinden kesitleri, o günleri yakından gözlemleyen biri olarak anlatmaya başlar. Anlatıcının

hikâye zamanını duraklatmasıyla birlikte, ilk anlatının zamansal alanının dışında yer alan dışsal analepsis bir yapı ortaya çıkmaktadır:

“İş bulursun bulamazsın, çoluk-çocuk aç mı kalsın. En sonuna bir çuval da un koy. Ekspres durmuyor oralarda ama, posta alıyor bunca yükü. Uğurlamaya gelenler tiren durur durmaz atlıyorlar koridora, pencereden bavulu, çuvalı çekiyorlar. Bir bağırış bir hengâme. Duyan gören seferberlik var sanacak. Ama işte bu çorak Anadolu’nun bilhassa dağ köylerinin kaderi. Sarılıp ağlaşanlar zorla kopar birbirinden. Eh, gidip de dönmek var, o yıllarda ince hastalık var. Gurbet bu. Evet o yıllarda gurbet hâlâ vardı. Telefon yoktu ama mektup vardı. Selamın bir değeri vardı. Sağlık haberi almanın. Bilhassa erini gurbete gönderip bir daha haber alamayan gelinlerin yürek yakan türkülerini yankılanır bağda, bostanda, dağlarda, boz-bulanık akan dere boylarında” (Kutlu, 2020: 97).

Tirende Bir Keman hikâyesindeki son analepsis yapı, Kenan’ın oğlu Sadullah’ın Hamamcı Makbule’nin kızı Şefika ile tanışmasında görülür:

“Eski hamamın sahibi kimsesiz bir ihtiyar. Makbule genç kızlığından bu yana hamamı işletiyor. Girdisi çıktısı ona ait. Aydan aya yanında bir hizmetçi ile yaşayan ihtiyara gider, hesabı teslim ederdi. Henüz yeni gelin iken kocası onu kucağında kız ile bırakıp gurbete çıkmış, kendisinden bir daha haber alınamamıştı. O günden sonra Makbule’nin üstüne bir sinir çöktü. O zamanlar yukarı mahalle henüz kuruluş hâlinde; bu sebeple nüfus aşağıda, dolayısıyla hamamın müşterisi çok” (Kutlu, 2020: 116-117).

Hamamcı Makbule gençliğinde şehir hamamı işleten bir kadındır. Anlatıcı, Makbule’nin hamam işletmeciliği yaptığı o döneme geri dönerek ilk anlatının zamansal alanının dışında, dışsal analepsis aracılığıyla Makbule hakkında okuru bilgilendirmiştir. Görüldüğü üzere *Tirende Bir Keman* hikâyesinde zamansal düzen, anlatıcının içsel ve dışsal analepsis ve prolepsis yapmasıyla biçimlendirilmiştir.

3.1.2. Süre

Tirende Bir Keman’ın zaman düzlemine baktığımızda tek bir hikâye şeklinde kurgulandığı görülmektedir. Hikâyenin zamansal açıdan biçimlendirilmesi, Genette’in özet, ara, eksilti ve sahne adını verdiği anlatı hareketleriyle sağlanmıştır. Genette’in süre bağlamında dikkate aldığı bu unsurlar, anlatının hızına etki ederek hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki zamansal farkı açığa çıkarmaktadır. *Tirende Bir Keman*’da, iki ailenin oldukça uzun bir zamana yayılan hayat hikâyesi zamansal değişimler yapılarak anlatılmıştır. Öncesinde çalgıcı Sadullah ile Naime’nin, sonrasında Kemanî Kenan ile Semiramis’in ve en sonunda da Sado ile

Şefika'nın hikâyesi söylem zamanında zamansal değişimlere uğratılmıştır. Hikâyenin anisokronik yapısı itibariyle söylem zamanının hikâye zamanından kısa tutulması, - çok uzun bir zaman dilimini içeren olayların yenedensunumu yapıldığı için- kaçınılmaz olmuştur. Aylar ve yıllarla ölçülen hikâye zamanı, söylem zamanında paragraflar ve sayfalara sığdırılmıştır.

Kenan'ın babası Sadullah'ın küçük yaşta alkole dadanması, Kenan ortaokuldayken alkol nedeniyle vefat etmesi ve Kenan'ın askere gidip gelmesi 2 sayfada; bir güz mevsiminde Kenan ile Semiramis'in tanışması, birbirlerine âşık olmaları, Semiramis'in Ali Rıza'nın gazinosunda çalışmak için anlaşma yapması ve Kemanî Kenan'dan müzik eğitimi almaya başlaması 9 sayfada; Kenan'ın annesi Naime ve babası Sadullah'ın tanışıp evlenme hikâyeleri, kızları Handan'ın ve ardından Kenan'ın doğması 8 sayfada; Semiramis'in Kenan'ın Cibali'deki evinde müzik eğitimine başlaması, anneleri Naime ve Nezihe'nin birbirlerini yakından tanımaya başlamaları 8 sayfada; Kenan ile Semiramis'in evlenip Akdeniz'e balayına gitmeleri, Semiramis'in hamileliği ve çocukları Sado'nun doğumu 4 sayfada; Semiramis'in şöhreti yakalaması, evini ve çocuğunu ihmal etmeye başlaması, Ali Rıza'nın Bebek'te tuttuğu daireye taşınması ve sonunda da Kenan'dan boşanıp Ali Rıza ile evlenmesi 14 sayfada; Kenan'ın günden güne alkolik olması, Naime Hanım'ın vefatı, Sado'nun dört yaşına gelmesi, Kenan'ın Sado'yu alıp İstanbul'dan İzmir'e göç etmesi 6 sayfada; Kenan'ın İzmir'deki gazinoda yer edinmemesi üzerine sırasıyla Mersin ve Adana'ya gitmesi 7 sayfada; Adana'dan sonra tren yolculuğuyla bir kasabaya yerleşmeleri ve Kenan'ın burada Cellat Ali'nin gazinosunda çalışmaya başlaması 14 sayfada; beş buçuk yaşına gelen Sado'nun ilkokulu bitirmesi, Cellat Ali'nin meyhanesinin yanması üzerine Kenan'ın uzun bir süre Doğu Ekspres'inde keman çalarak para kazanmaya başlaması 11 sayfada; Sado'nun ortaokulu bırakıp babasıyla birlikte trende çalışmaya başlaması, Kenan'ın bir tartışma sırasında yaralanarak oğluyla birlikte trenden atılması ve Sado'nun gözleri önünde vefat etmesi 9 sayfada; Kenan'ın ölümünden sonra Sado'nun orta üçüncü sınıfı bitirip düğünlerde çalışmaya başlaması, Şefika'yı tanınması ve onun başından geçen olayları öğrenmesi 6

sayfada; Sado'nun ortaokuldan mezun olması, askere gidip oranın gazinosunda görevlendirilmesi 8 sayfada; Sado'nun askerden dönmesi, Şefika ile evlenmesi, Şefika'nın kötü adamlar tarafından kaçırılarak uygunsuz işlerde çalıştırılması, Sado'nun İzmir ve Mersin'de Şefika'yı araması 14 sayfada; Sado'nun Adana'ya gelmesi, burada çalışmaya başladığı bir gazinoda şarkıcılık yapan -yüzünü ve kendisini unuttuğu- annesiyle karşılaşması 5 sayfada; Adana'dan ayrılan Sado'nun Ankara'ya gitmesi, trenle doğuya yolculuğu sırasında bir kompartmanda Şefika'nın türkü söyleyen sesini işitip onu bulması, Şefika'yı kaçıran adamların Sado'yu yaralayıp karısıyla beraber onları trenden atmaları ve Şefika'nın karlı bir günde Sado'nun gözleri önünde vefat etmesi 5 sayfada anlatılmıştır.

Uzun bir zaman diliminde meydana gelen olayların söylem zamanında birkaç cümle ve sayfaya sığdırılması, anlatı zamanının hikâye zamanından kısa tutulduğunu gösteren özet tekniğini ön plana çıkarmaktadır. Bu durumu birkaç örnek üzerinden göstermek gerekirse; Naime ve Sadullah'ın çocuklarının dünyaya gelmesi, birkaç cümle ile özet niteliğinde anlatılarak anlatının hızına doğrudan etki etmiştir: *"Naime ile Sadullah'ın önce bir kızları oldu: Handan. Ardından Kenan geldi. Sadullah cömert bir adamdı. Eşini, çocuklarını hiçbir şeyden mahrum etmedi"* (2020: 22). Yine benzer şekilde Sadullah'ın büyüdüğü yılların ve gelişiminde kaydettiği aşamaların özetlenmesiyle söylem zamanının hikâye zamanından kısa tutulduğu görülmüştür:

"Sadullah kısa sürede mahallede arkadaş edindi. Misket oynamayı, topaç çevirmeyi, saklambacı öğrendi. Az değil beş buçuk yaşına dayanmıştı. Sabır Anne ona namaz surelerini öğretti. Ara sıra dükkânda Halim Dede'ye de yardım ediyordu. En azından o namaza gidince dükkânı bekliyordu. Akşamları babası çilingir sofrasını kurunca birlikte şarkı geçiyorlardı. Gün geldi Kenan oğlanın boynuna kemanı dayadı, yay çekmeyi öğretti. Dededen, babadan geçme kabiliyetle Sadullah altı ay sonra basit parçalar çalıyordu. Bir yılı bitirdiklerinde hem keman öğrenmiş, hem nota okumaya başlamış, hem de babasından en az otuz şarkı meşketmişti. İncecik çocuk sesiyle okuduğu parçalar Kenan'ı mest ediyordu. Çok mutluydu. Babasından devraldığı sazı oğluna devredebilecekti. Bazan yağmur yağar, güneş açar, kuşlar öter, bulutlar süzüle süzüle gider, gün güzel gece güzel olur, gam yiter, neşe galip olur ya; işte öyle güzel günler, aylar geçti. Sessiz sakin" (Kutlu, 2020: 85).

Tirende Bir Keman'da en yavaş hıza sahip olan anlatı unsuru, Genette'in ifade ettiği tasvirî aralardır. Betimlemeler aracılığıyla hikâye zamanı duraklatılmış ve böylelikle anlatının hızı yavaşlatılmıştır:

"Kış geçti. Cemreler düştü. Güneş yüzünü gösterdi. Tomurcuklar şişti, şişti, patlayacak gibi oldu. Adalar'da mimozalar açtı. Çok geçmedi, bahar yeşil kılıcını çekip her yanı fethetti. Laleler açtı, sümbül güle karıştı, tabiatın kanı kaynamaya başladı" (Kutlu, 2020: 33).

"Günler hep böyle geçecek, güneş hiç batmayacak, neşe de keder de hep aynı kalacak sanırız. İnsanoğlu aldaniştadır. Güneş batar, yağmur kesilir, kışlar yuvalarına çekilir. Hiç ummadığın anda bir dalga gelip kayığı devirir" (2020: 52).

"Günler, aylar, mevsimler, seneler Şefika ile Sadullah'ın arasından birer eleğimsema, birer saka civıltısı, birer nisan yağmuru, birer sarmaşık gülü gibi geçti" (2020: 125).

Tirende Bir Keman'da diyalog halinde verilen konuşmalar, Genette'in zamansal değişimler/anisokroniler olarak dile getirdiği sahne unsurunu temsil etmektedir. Anlatı hızında değişime imkân sağlayan sahneler, hikâye ve söylem zamanını birbirine eşitlemektedir. Okurun gözünde olayların şu anda gerçekliğine dair bir algı oluşturan sahne tekniği, karakterlerin davranış, söz ve eylemlerini doğrudan yansıtma işlevi görmektedir. Semiramis'in gazinodaki işi nedeniyle Kenan ile aralarında yaşanan gerginlik, şu şekilde sahnelenmiştir:

-Memleket beni konuşuyor farkında değil misin?

-Bu âlem çoğunu baş tacı eder ama sen işin sonuna bak.

-Yoksa kıskanıyor musun beni?

-Her koca karısını kıskanır.

-İftihar etmelisin canım.

-Ederim elbet ama karımı yanımda bulabilirsem.

-Ee, sen gelmiyorsun eğlenceye ne yapalım?

-O bir eğlence değil patronun kaprisi, keyfi.

-Yok ama patronuma söz söyletmem.

-Ne yani ben mi patron mu?

-Beni açmaza düşürme. Sanatım, şöhretim, kazancım, işte istikbalimiz.

-O senin saf hayalin. Beni ve çocuğumuzu bir kenara attığının farkında mısın?

-Evet. Ama bir süre. Dayanmalıyız.

-O bir süre ne olur biliyor musun?

-Ne olur?

-Gün uzar, yüzyıl olur" (Kutlu, 2020: 45-46).

Genette'in süre kategorisi bağlamında *Tirende Bir Keman*'da anlatının hızına etki eden unsurlar özet, ara ve sahne teknikleriyle sağlanmış olup, hikâye zamanında

meydana gelen olayların söylem zamanında özet tekniği ile hızlandığı, ara tekniği ile yavaşladığı ve sahne tekniği ile de söz konusu zamansal katmanların birbirine eşitlendiği görülmektedir.

3.1.3. Sıklık

Tirende Bir Keman hikâyesinde bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği ve bunun anlatıda ne sıklıkla tekrarlandığına baktığımızda, hikâyenin geneline tekilci anlatının hâkim olduğu görülür. Tekilci anlatıya göre öykü zamanında bir kere meydana gelen herhangi bir olay, söylem zamanında da bir kere anlatılmıştır. Sözgelimi, Semiramis'in Kenan'a boşanma davası açması ve onun da kabul etmesi, hikâye zamanında bir kere meydana gelen bir durumdur ve söylem zamanında da bir kere anlatılmıştır:

“En zayıf anında en büyük darbeyi aldı. Patronun avukatı eline bir evrak verdi. Kenan titreyen parmakları ile kâğıdı hışırdattı hışırdattı okudu. Semiramis boşanmak istiyor ve Sadullah'ı ona bırakıyor. Avukatın karşısında ağlamamak için dudaklarını ısırıyor. O kadar ısırıyor ki birini kanattı. Şöyle bir dudağını parmağıyla sildi. Kan. O kanlı parmakla evrakı imzalayıp kendi de vekâlet verdi. Boşanmayı kabul etti” (Kutlu, 2020: 47-48).

“*Ya tahammül ya sefer*” (Kutlu, 2020: 53,54) sözü anlatı içinde birden fazla tekrar edildiği için tekrarlanan anlatıya örnek teşkil etmektedir.

“*Yatmadan önce mutlaka bir cüz Kur'an okur, kocasının doğru yola dönmesi, içkiyi bırakması için dua ederdi*” (Kutlu, 2020: 23) ifadesinden Naime Hanım'ın düzenli olarak her gün yaptığı bir eylem anlaşılmaktadır. Hikâye zamanında birden fazla meydana gelen bu durum, söylem zamanında bir kere anlatıldığı için tekrarlanan anlatıdır.

“*Semiramis aldığı kiloları vermek için diyeteye başladı, her sabah Haliç sahilinde koşuyordu*” (Kutlu, 2020: 37) Semiramis'in hamilelik döneminden kalan kiloları vermek için her gün düzenli olarak diyet ve spora yapması, hikâye

zamanında birden çok yapılan bir eylemdir. Bu durum söylem zamanında bir kere anlatıldığı için tekrarlayan anlatıya girmektedir.

3.2.Anlatı Mesafesi ve Perspektifi: Gören Kim?

3.2.1. Anlatı Mesafesi

Söylem zamanında anlatıcının varlığının doğrudan hissedilmediği ve böylelikle mimetik etkinin fazla olduğu bölümler diyaloglardan oluşmaktadır. Karakterlerin karşılıklı konuşmalarının doğrudan aktarılması, anlatının süresi bakımından anlatı hızına da tesir ederek hikâye ve söylem zamanını eşitlemektedir. Bu durum okura olayların şu anda yaşandığına dair bir izlenim vermektedir. Söylem zamanında doğrudan konuşma biçiminde sunulan ilk diyalog Semiramis ve annesi Nezihe'nin Kenan ile tanışma sahnesinde görülmektedir:

“-Biz sizi tanıyoruz efendim, Kemanî Kenan.

-Bendeniz Udî Nezihe, bu da kızım Semiramis.

-Memnun oldum. Sebeb-i ziyaretiniz?

-Kenan Bey, kızımı övmüş gibi olmayayım iyi bir sanatçı namzeti. Ben de arkadaşların kurduğu bir saz heyetinde çalışıyorum. Ara-sıra evlere, davetlere gideriz.

-Sizi sanki tanıyor gibiyim, kocanız... Kadının yüzü asılıyor.

-Adı batsın Lavtacı Ruhi. Kenan elini dizine vurarak:

-Hatırladım evet, çapkın Ruhi.

-Çapkınlığı batsın. Bizi terk edip bir aşuftenin peşinde Almanya'ya kaçtı.

-Şimdi?

-Ali Rıza Bey bizimkini tanırdı. Kızımı bir dinlemesini rica ettim. Kenan kıza dönerek:

-Küçük hanımın tahsil durumu nedir?

-Liseyi bitirdim efendim. Üç yıl bir koroya devam ettim. Emelim sizler gibi hocalardan feyz almak.

-Semiramis daha üç yaşında musiki ile tanıştı. Adı batsın Ruhi çalar ben söyledim, yavrucağ sanki anlıyormuş gibi dikkatle dinlerdi” (Kutlu, 2020: 10).

Anlatıda karakterlerin söylemlerinin anlatıcı tarafından dolaylı konuşma biçiminde aktarıldığı da görülmektedir. Naime'in ailesiyle ilgili durumlar dolaylı bir şekilde anlatılmaktadır: *“Dediklerine göre çok çocuklu fakir bir ailesi varmış. Bunu daha iki-üç yaşında çocuksuz bir aileye vermişler. Daha doğrusu bir erkek evlatları*

varmış ama, Amerika'ya gitmiş ve dönmemiş. Sonra bu aileler birbirinin izini kaybetmiş” (Kutlu, 2020: 17).

Sadullah ve Naime'nin evlilik görüşmesinde birbirlerine kendilerinden bahsetmeleri, anlatıcı tarafından anlatılan konuşma biçiminde aktarıldığı için karakterlerin konuşmaları diyalog özelliğini kaybetmiştir. Anlatılan konuşma yoluyla asıl diyaloga yer vermeden söz konusu diyalogun içeriğine değinilmiş ve evliliğe dair bir konuşma yaptıklarının ipuçları verilmiştir:

“Sözü Sadullah aldı. Ben bir çulsuz çalgıcıyım. Benim de kimim kimsem yok. Dedim ki Naime Hanım kabul ederse şu yalan dünyada birbirimize destek olup bir yuva kurarız. Efendim işimiz gece işi. Gece çalışır, gündüz yatarız. Bende yalan yok. İçkim var, kumarım yok. Gece âleminde alkol yaygındır. Biz de bulaştık. Yaramaz, haram ama işte bir kere müptela olduk” (Kutlu, 2020: 20).

Anlatıda karakterlerin düşünce ve söylemlerinin monolog ve diyalog şeklinde aktarıldığı yerler doğrudan konuşma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri Naime'nin Sadullah'la evlenme kararını verdiği sahnede görülür. Naime'nin kendisiyle konuşması iç monolog şeklinde yani doğrudan aktarılmıştır: *“Yarabbi yalnızım beni kimselere muhtaç etme, sokaklara düşürme,” dedi. İşte kısmet gelmiş karşısında çay kaşığı ile oynuyor. “Bana uygun bir adam değil” dedi Naime içinden, “Ama dürüst, saf, her şeyini anlattı. Eh doğruluk da bir şeydir Naime, gel sen şuna evet de” (Kutlu, 2020: 21).*

Tirende Bir Keman'da karakterler arasındaki konuşmaların doğrudan aktarıldığı diyaloglar oldukça fazladır. Söz konusu diyaloglar, hikâyede yer alan kişilerin hayata bakış açılarını ve yaşam tarzlarını yansıtmada önemli bir işlev görmektedir. Naime ve Nezihe Hanım'ın arasında geçen diyalog, farklı zihniyete sahip olduklarını ifade etmesi bakımından böyle bir işleve sahiptir:

*“-Ben şarkı bilmem ama iyi Mevlid okurum.
-Ya! Zor iştir be.
-Zor. Ama tekkede musiki var. Öğrendik biraz.
-Hele iki satır okusan.
-Ay, aman, sırası mı şimdi.
-Sırası sırası. Yahu kim var yanımızda biz bizyiz işte.
Naime nazlanmıyor. Yanık sesiyle birkaç beyit okuyor. Nezihe şaşkın.
-Ayol bu ne ses böyle. Vallahi ne Perihan'da var ne Müzeyyen'de.
-Yapma be kardeş, büyütme.*

-Valla büyütmiyorum. Ses de, makam da yerinde. Kim öğretmişse iyi öğretmiş.
Ne diyorum biliyor musun?

-Evet.

-Vaktiyle biri keşfetseydi seni, şimdi assolist olmuştun belki.

-Allah saklasın.

-Nedenmiş o?

-Ayol ben oralarda ne yaparım? İçki, eğlence. Nezihe bir ân düşünür, sonra:

-Haklısın, işte ağzımdan çıkıverdi. Dervişin fikri neyse zikri de odur derler
(Kutlu, 2020: 31).

Anlatı mesafesindeki değişiklikler, okurun dikkatini belli bir noktaya çekme amacı taşımakla birlikte, anlatıcı ile metin arasında da bir mesafe oluşturmuştur. *Tirende Bir Keman* hikâyesinde olayların geçmişte olup bitmesi ve anlatıcının olaya uzaklığı, okurun olayla bütünleşmesine engel teşkil etse de anlatıcının aradan çıkıp olayların okurun gözü önünde diyaloglar aracılığıyla canlandırılması, hikâyede anlatılanlara ve karakterlerin konuşmalarına doğrudan tanıklığı sağlamıştır. Böylelikle anlatı mesafesi kısalarak okurun yapıtla özdeşleşme durumu gerçekleştirilmiştir.

3.2.2. Perspektif

Anlatının tamamına hâkim olan dış anlatıcının olaylara bakış açısı hem sıfır odaklanmayı hem de dış odaklanmayı yansıtmaktadır. Anlatıcının olay örgüsünü aktarırken kişilerin duygu ve düşüncelerini kendi bakış açısıyla birleştirdiği yerlerde karakterlerin kendi düşünce dünyasını anlamada güçlük yaşanmaktadır.

Semiramis'in Kenan'la tanıştığı ilk gün gazinoda deneme yapmak için Şükrü Tunar'dan seçtiği şarkı, Kenan'ın en sevdiği parçadır. Semiramis şarkı tercihiyle Kenan'ı oldukça etkilemiştir. Bu etkilenme hem Kenan'ın hem de anlatıcının bakış açısından sanki karşılıklı bir konuşma havasında şu şekilde aktarılırken sıfır odaklanma konumunda olan anlatıcı, Kenan'ın zihninden geçenleri okurcasına tepki vermektedir: “*Kenan Vay be! Nerden bildi benim bu şarkıya meftun olduğumu. Ne bilmesi yahu tamamen tesadüf. Hadi be! Hayatta tesadüf diye bir şey yok. Hep demez misin sen 'Kader olandır 'diye'*” (Kutlu, 2020:12).

Tirende Bir Keman'ın anlatıcısı, dış odaklanma yoluyla karakterlerin davranış ve eylemlerini yakından gözlemlemekle birlikte karakterlerin söylemlerine de kulak

vererek onların görsel ve işitsel olguları üzerinden anlatımını gerçekleştirir. Semiramis'in sergilediği performans karşısında Ali Rıza'nın verdiği tepkilerin aktarıldığı sahne bunun bir örneğidir:

“Annesi tenbih etmişti, Ali Rıza'nın en sevdiği parçaymış bu. Nitekim tesirini gösterdi, Ali Rıza dalgınlaştı. Titrek başlayan Semiramis az sonra sesini buldu, şarkıyı hakkını vererek bitirdi. Ali Rıza'nın alkışları. Kendini tutamadı, gitti kızı alnından öptü.

-Aferin. Nezihe, bir pırlanta bu.

-Sayenizde olacak efendim.

Ali Rıza bir yıldız keşfetmiş olmanın heyecanı içinde sahneyi dört dönüyordu”
(Kutlu, 2020: 14).

Sıfır odaklanma yoluyla olayların seyrine müdahale edip karakterler hakkında kişisel kanaatini söyleyen dış anlatıcı, her şeyi bilen bir konumdadır. Kenan'ın babası Sadullah hakkında yaptığı eleştiriler, karakteri yakından tanıyan, onun hayatı ve kişiliği hakkında her şeyi bilen bir anlatıcı olduğunu göstermektedir: *“Sadullah kızı önce Eyüp Sultan'a götürdü. Bak, bak, bak! Hani Naime dindar ya, kaleyi içerden fethedecek. Ama Sadullah'a da haksızlık etmeyelim. Namaz niyaz yok ama Ramazan'da içkiyi bırakır, orucunu tutar”* (Kutlu, 2020: 20).

Anlatının perspektifi genel itibariyle sıfır odak ve dış odak arasında gidip gelir. Anlatıcının karakterlerin olaylar karşısındaki davranışlarını gözlem yaparak aktarması, dış odaklanmanın neticesinde ortaya çıkar. Semiramis'e olan duygularının Kenan üzerindeki etkisini anlatmaya çalışan anlatıcı, dış odaklanmayı tercih eder:

“Sevda bu. Yaş-maş dinlemez. Hem Kenan'da ilk kez böyle bir yürek çarpıntısı, bir terleme, bir ne yapacağını bilemez haller olmuştu” (2020: 25).

“Eh! Kenan bu. Sevdanın dikenli yollarından defalarca geçmiş. Nerede durulacak, nerede konuşulacak bilir. Bilir de bu defa fena yakalandı” (2020: 28).

Kenan'ın Cibali'deki evinde Semiramis'e müzik eğitimi vermeye başlamasıyla birlikte, Udî Nezihe ve Naime Hanım da birbirlerini yakından tanıma fırsatı bulurlar. Naime Hanım Nezihe Hanım'ın bütün hayat hikâyesini öğrenir. Anlatıcının bu sırada araya girerek Nezihe Hanım'ın dışarıdan gösterişli sanılan işini yakın gözlemleri sonucunda yorumlaması, sıfır odaklanma yoluyla yapılmıştır.

“Zaten bu kabile içinde Mesut olana rastlanmamıştı. Dışarıdan çok parlak, çok çekici görünüyor. Herkes sanıyor ki sanat âlemindeki şöhretlerin bir eli yağda bir eli balda. Kazın ayağı öyle değil. Yüzde doksanı bedbaht. Kan tükürüp

kızılık şerbeti içtim diyorlar. Gece yok, gündüz yok. Namaz yok, niyaz yok. Pahalı yaşıyorlar, para yetiştiriyor” (2020: 29).

Tirende Bir Keman’da anlatıcı perspektifi sıfır ve dış odaklanma ile oluşturulmuştur. Sıfır odaklanma ile anlatıya müdahale eden dış anlatıcı, olay örgüsüne ara vererek görüş ve yorumlarıyla okuru bilgilendirirken, dış odaklanma ile karakterlerin duygu, düşünce ve eylemlerini yakından gözlemleyip aktarmaktadır.

3.3.Anlatıcının Konumu ve İşlevi: Konuşan Kim?

3.3.1. Anlatma Zamanı

Tirende Bir Keman hikâyesinde anlatılarda en sık rastlanan “sonradan anlatma” kullanılmıştır. Kemanî Kenan ve ailesinin talihsizliklerle dolu acı hayat hikâyesi, dış anlatıcı tarafından -kronolojik düzene bağlı kalınarak- sonradan anlatma biçiminde kurgulanmıştır.

“Karı-koca birbirlerine karşı yumuşak ve saygılı idiler. Hiçbir zaman seslerini yükseltmediler. Çocuklar dahi bu sessizliğe uyup kendi dünyalarında oynuyordu. Kenan küçük arabasını yerdeki halının desenleri arasında bulduğu yolda saatlerce sürüyor, Handan bez bebeğini emziriyor, uyutuyor, kucağına alıp gezdiriyordu. Naime kendi dünyasında, Sadullah kendi dünyasında yaşıyordu. Akşam eve geldiğinde iki eli dolu gelir, turfanda erik, kiraz çıkınca mutlaka alır, Naime'ye sürekli hediye verirdi. Bir başörtüsü, bir terlik. Olsun, yarım elma gönül alma. Sonra çilingir sofrasını kurar, balığını kendi pişirir, salatasını kendi yapar, içki kokusu eşinin tülbendine seccadesine sinmesin diye mutfak balkonundaki küçük masada demlenirdi. Balkonda iken bazan udunu bazan tanburunu alır, alçak sesle çalıp söylerdi” (Kutlu, 2020: 22).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi anlatıcı, Sadullah ve Naime’nin evlendikten sonra aile içindeki yaşantıları dâhil, Kenan ile Semiramis’in ve onları oğlu Sado’nun başından geçen olayları okura sonradan anlatmaktadır.

3.3.2. Şahıs

Tirende Bir Keman hikâyesinde olaylar birinci kişi adıyla konuşan dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Anlattığı öyküde bir karakter olarak yer almayan dış anlatıcının varlığı, Genette’in anlatıcı tipolojisine göre heterodiegetik bir konumdadır. Karakterlerin ne yaptıklarının, olaylar karşısında hangi duygu içinde

olduklarının bilgisine sahip olan dış anlatıcı, hikâye zamanının bütününe hâkim bir konumda yer almaktadır. Anlatıya müdahale edip öznel yargılarını dile getirmekte, karakterler hakkında konuşup onların yerine karar verebilme potansiyeli taşımaktadır.

Dış öyküsel düzeydeki anlatıcının kendisini Kenan'ın yerine koyduğu yerlerde, konuşanın Kenan mı yoksa anlatıcı mı olduğunu anlamak oldukça güçtür: *"Höst. Edebini bil. Ne bu acemi âşık halleri. Evet kız güzel, ses güzel, beste güzel. Olur bu kadar be Kenan. Aşk apansız geliverir"* (Kutlu, 2020: 13).

Anlatıcı bu hikâyenin içinde olmasa da yaşanan her olay hakkında bir bilgisi ve yorumu vardır. Kenan'ı yakından gözlemleyen dış anlatıcı, Kenan dâhil hikâyedeki tüm kahramanların başından geçen olaylardan haberdardır. Semiramis'in Ali Rıza ile evlenip Bebek'te yaşamaya başlaması ve bu durum karşısında Kenan'ın düşünceleri, her şeyi bilen anlatıcı tarafından aktarılmaktadır:

"Cibali'deki ahşap evden buraya gelmek. Kim istemez. Çok seven istemez. Elinin tersi ile iter. Söylemesi kolay. Malı, şöhreti, parayı elinin tersi ile itecek adam nerde? Kız haklı. O bir assolist artık. Röportajı Cibali'de mi verecek? O eğri büğrü sokaklarda, mezbeleler içinde fotoğraf mı çektirecek? Kenan tüm bu olup bitenleri sanki önceden biliyordu. Biliyordu, çünkü böyle kenardan gelip adını değiştirip assolist olan; birden bire hayatı değişen çok kadın görmüştü. Bazıları şöhreti taşıyamaz. Bazıları paraya sahip olamaz. Ünlü artistlerden Dârülaceze'de vefat eden çok kişi tanıyor. Kimi alkole teslim oluyor kimi Bakırköy'ü boyluyor. Bu âlemde ayakta kalmak zordur. Hele zirveye çıktıktan sonra orada durmak hepsinden zor" (Kutlu, 2020: 51).

Tirende Bir Keman'da doğrudan konuşmalar dışında yalnızca dış anlatıcının sesi duyulmaktadır. Hikâyedeki en önemli işlevi okuyucuyla iletişim kurup onu yönlendirmektir. Anlatıcının söz konusu işlevini Gani Bey hakkında söylediklerinde görmek mümkündür. Gani Bey üzerinden toplumdaki Müslüman erkek algısının nasıl olması gerektiğine ilişkin kendi bakış açısını okura benimsetmeye çalıştığı görülmektedir: *"Gani Bey Yasin okuyordu. Bu memleketin sarhoşu bile Yasin'i ezberden okur. Ne sandınız ya. Adam içiyor diye adamlıktan çıkmadı ya. Allah affetsin. Kötü bir alışkanlık. Haram. Ama tövbe kapısı açık. Cenab-ı Hak Gani Bey'e de tövbeyi nasip eder, böyle merhametli adam"* (Kutlu, 2020: 111). Dış anlatıcının söylem zamanında olayların akışını keserek söz konusu olaylarla ilgili kendi düşüncelerini yansıtıcı değerlendirmelerde bulunması aynı zamanda onun ideolojik işleve sahip olduğunu da göstermektedir.

SONUÇ

G rard Genette'in Anlatının Söylemi adlı kuramı Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* başlıklı romanları analiz edilerek oluşturulmuştur. Fransız kuramcı; oluşturduğu kuramda zaman, kip ve ses başlıkları altındaki bazı kavramları ele almıştır. Genette, zamansal analizini, düzen, zamansal sapmalar, geriye dönüşler, ileriye gidişler, süre, zamansal değişimler, özet, ara, eksilti, sahne, sıklık, tekilci anlatı, tekrarlanan anlatı ve tekrarlayan anlatı başlıklarıyla ortaya koymuştur. Söz konusu kavramları Proust'un eserleri üzerinde detaylı bir şekilde analiz ederek kurama dair zamansal bir çerçeve çizmiştir. Genette'in zamana dair tespitlerinin önceki kuramcılardan ayrılan noktaları olmakla birlikte benzerlik gösterdiği noktaları da olmuştur. Genette, uyguladığı zaman modelinde Proust'un eserlerindeki zamansal kurgunun daha çok anakronik olduğu tespitine varmıştır. Söz konusu zamansal model anlatıdaki anakronik yapıların nasıl düzenlendiği ve işlevlerinin neler olduğunu ortaya koyması açısından önemli olmakla birlikte daha çok yapısalcı bir özelliktedir.

Genette'in Anlatının Söylemi adlı kuramında eğildiği bir diğer konu da anlatıdaki anlatım tekniği ve bakış açısıyla ilgili olan kip meselesidir. Genette'in bu bölümde, kendine önceki kuramcılardan farklı olarak ortaya koyduğu en önemli tespiti ve yeniliği anlatılardaki olayları gören ve bunları anlatan kurmaca varlıkların aynı kişiler olmadığı fikridir. Genette, ortaya koyduğu kip modelini, anlatı mesafesi ve perspektifi olarak iki başlık altında ele almıştır. Bu temellendirme anlatıdaki anlatılanın doğrudan, dolaylı ya da serbest dolaylı şekilde meydana geldiği ihtimalleri üzerine oluşturulmuştur. Nitekim incelediği Proust'un eserlerinde de her üç ihtimalin örneklerini tespit etmiş ve kuramda bunu belirtmiştir. Genette'in analizine dair son model sestir. Bu başlık altında Genette, anlatıcının anlatıdaki olayları ne zaman anlattığı ve anlatılanlara bağlı olarak hangi pozisyonda olduğunu incelemiştir. Aynı zamanda anlatıcının anlatıdaki işlevlerine değinmiştir.

Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye* ve *Tirende Bir Keman* adlı hikâyeleri Genette'in anlatıbilimsel kuramı doğrultusunda incelendiğinde, anlatı unsurlarına ilişkin zaman, kip ve ses kategorilerinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Genette'in zaman kategorisinde ele aldığı düzen, süre ve sıklık kavramları esas alındığında, Mustafa Kutlu hikâyelerinin zamansal açıdan düzeni, öykü ve söylem zamanı arasındaki farka dayanmaktadır. İncelenen hikâyelerde görüldüğü üzere olayların meydana geliş zamanı ile anlatıdaki anlatılış sırası arasındaki zamansal sapmalar, Genette'in anakroni adını verdiği analepsis ve prolepsisler ile sağlanmıştır. *Yoksulluk İçimizde*'de Süheylâ ile Engin'in ayrılıkla sonuçlanan aşkları ve hakikati arayış yolculukları; *Uzun Hikâye*'de Pelvan Sülüman, Ali, Münire ve onların oğlan çocuğunun yolculuklarda geçen hayat hikâyesi; *Tirende Bir Keman*'da Kenan, Semiramis, Sado ve Şefika'nın trajik hayat hikâyesi geçmişe dönük olayların anlatıcı tarafından yenidensunumu ile gerçekleştirilmiştir. Hikâyelerin yenidensunumu, zamansal düzen açısından hikâyelerin anakronik yapısını ön plana çıkarmıştır. Anlatılardaki olayların yenidensunumunu sırasında doğal kronolojiden sapmaların en çok görüldüğü hikâye *Yoksulluk İçimizde* olmuştur. *Uzun Hikâye* ve *Tirende Bir Keman* hikâyelerinde de zamansal sapmalara rastlanmıştır ancak bu hikâyelerde, söylem zamanında genel itibariyle öykü zamanındaki kronolojiye bağlı kalınmıştır.

Zaman kategorisinde anlatının hızına etki etki eden süre kavramı, Kutlu'nun hikâyelerinde anisokroni adı verilen zamansal değişimleri oluşturmuştur. Buna göre, incelenen üç hikâyede de söylem zamanının hikâye zamanından kısa olduğu yerler özet; öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit tutulduğu yerler diyalog; anlatı hızının betimlemelerle yavaşlatılıp olayların anlatımının geciktirilmesi ara; noktalama işaretleri ve belirsiz zaman ifadeleriyle okur tarafından tamamlanması beklenen yerler eksilti tekniği ile sağlanmıştır. Söz konusu teknikler, anlatıların ritminde değişiklikler meydana getirerek zamanı biçimlendirmiştir.

Hikâye ve anlatı arasındaki tekrarlara dayanan sıklık kavramına bakıldığında ise, üç hikâyede de esas olan tekilci anlatı olmuştur. Hikâye düzleminde bir kere meydana gelen herhangi bir olayın söylem/anlatı düzleminde de bir kere anlatıldığı görülmüştür. Bununla birlikte, tekrarlanan ve tekrarlayan anlatılara da yer verilmiştir. Hikâye zamanında bir kere meydana gelen olguların söylem zamanında n kere anlatılması tekrarlanan anlatıya; hikâye zamanında n defa gerçekleşen durumların anlatı içerisinde bir defa anlatılması tekrarlayan anlatıya örnek oluşturmuştur.

Yoksulluk İçimizde, *Uzun Hikâye* ve *Tirende Bir Keman* adlı hikâyelerde anlatı mesafesi, Genette'in anlatı kipinde ele aldığı dolaylı (anlatma) ve doğrudan (gösterme) teknikleri aracılığıyla ifade edilmiştir. Üç hikâyede de doğrudan konuşma tekniğine dayanan diyaloglar, anlatıcının metin içindeki varlığını etkisiz hale getirdiği için mimetik etkiyi arttırmıştır.

Söz konusu hikâyelerin anlatıcı perspektifi, *Yoksulluk İçimizde*'de sıfır odaklanma, dış odaklanma ve iç odaklanma yoluyla oluşturulmuştur. Sıfır odaklanmada anlatının gidişatına müdahale eden anlatıcı; dış odaklanmada karakterlerin davranış ve eylemlerini gözlemleyen anlatıcı; iç odaklanmada ise karakterlerin duygu ve düşüncelerini yansıtmaya işleviyle kahraman kimliğine bürünen anlatıcı ön plana çıkarılmıştır. *Uzun Hikâye*'nin anlatıcı perspektifinde yalnızca iç odaklanma yer almaktadır. Anlatının tamamına hâkim olan iç odaklanma yoluyla karakterin olaylara ve kişilere olan bakış açısı yansıtılmıştır. *Tirende Bir Keman*'nin anlatıcı perspektifi ise sıfır ve dış odaklanma ile oluşturulmuştur. Dış odaklanma yoluyla karakterlerin davranış ve eylemleri yakından gözlemlenirken, sıfır odaklanmada anlatıdaki her olayın bilgisine sahip, yorumlayıcı yaklaşım sergileyen anlatıcının bakış açısının hâkim olduğu görülmüştür.

Genette'in ses kategorisindeki anlatıcı tipolojisi esas alındığında, Kutlu'nun hikâyelerinde "kim konuşuyor?" sorusunun cevabı *Yoksulluk İçimizde*'de değişkenlik göstermektedir. Anlatıdaki olaylar hem dış anlatıcı hem de iç anlatıcıya göre şekillendirilmiştir. Hikâyede bir karakter olarak bulunmayan dış öyküsel dış anlatıcının varlığı her şeyi bilen konumunda; iç öyküsel-dış anlatıcının varlığı içinde

kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan kişi konumunda; iç öyküsel iç anlatıcının varlığı kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı konumundadır. *Yoksulluk İçimizde*'ye göre daha yalın bir anlatıma sahip olan *Uzun Hikâye*'nin anlatıcısı ise, hem konuşan hem de gören bir algılayıcı konumundadır. Anlatının tamamında kendi hikâyesinin anlatıcısı ve kahramanı olan bir iç anlatıcı yer almaktadır. *Uzun Hikâye*'nin anlatıcısı, hem anlatısının kahramanı olan otodiegetik (ben anlatıcı) hem de bütün olaylara tanık-gözlemci konumundadır. Bu yönüyle Genette'in dış öyküsel iç anlatıcı tipolojisini temsil eden birinci dereceden anlatıcıdır. *Tirende Bir Keman* hikâyesinde ise olaylar, birinci kişi adıyla konuşan dış öyküsel anlatıcı tarafından aktarıldığı için anlattığı öyküde bir karakter olarak yer almayan dış anlatıcının varlığı söz konusudur. Hikâyenin anlatıcısı, Genette'in anlatıcı tipolojisine göre heterodiegetik bir konumda yer almıştır. Son olarak Genette'in ses kategorisinde ele aldığı anlatma zamanı ve anlatı düzeyi kavramlarına ilişkin bir değerlendirme yapıldığında; *Yoksulluk İçimizde*, *Uzun Hikâye* ve *Tirende Bir Keman* hikâyelerinde, anlatılarda en sık rastlanan sonradan anlatmanın tercih edildiği görülmüştür. Anlatı düzeyi bakımından ise *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinin daha zengin bir içeriğe sahip olduğu, dokuz ayrı hikâyenin arasına yerleştirilen levha adlı metinlerin birinci düzey anlatıya (ilk anlatı) iliştilen ikinci düzeyde anlatılar olduğu tespit edilmiştir. Levhalar aracılığıyla ikinci anlatının evrenini belirleyen iç öyküsel anlatılar ortaya çıkarılmıştır.

Bütün bu tespitler neticesinde, hikâyelerdeki anlatıbilimsel unsurların anlatının içerisinde hangi amaçlarla kullanıldığı ve anlatı stratejisini hangi biçimlerde etkilediği gösterilmiştir. Böylelikle incelemeye aldığımız Mustafa Kutlu hikâyelerine anlatıbilimsel bir yaklaşım kazandırılmıştır.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (2019), *Edebiyatta Üslûp ve Problemler* Ankara: Akçağ Yayınları.

ARİSTOTELES, (2013), *Poetika, Şiir Sanatı Üzerine*, (çev. Furkan Akderin), (haz. Ahmet Cevizci), İstanbul: Say Yayınları.

BAL, Mieke (1999), *Narratology: Introduction To The Theory of Narrative*, Canada: University of Toronto.

BAL, Mieke (2007), *Narration and Focalization , Narrative Theory* (pp. 263-297), Canada: University of Toronto.

BAL, Mieke, (2020), *Yusuf Nasıl Sevilir, Kitab-ı Mukaddes'ten Thomas Mann'a Hikâyenin Belleği*,(çev. Gülten Güllü), İstanbul: Dergâh Yayınları.

BARTHES, Roland (2006), *Yazının Sıfır Derecesi* (çev.Tahsin Yücel.), İstanbul: Metis Yayınları.

BARTHES, Roland (2014), *Göstergebilimsel Serüven* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BİNGÖL, Ulaş (2020), "Hasan Ali Toptaş'ın Bir Gülüşün Kimliği Öyküsünde Anlatım ve Anlatıcı", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı 9/4 1489-1502.

CUŞA, Hasan (2017), "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇIRAKLI, Mustafa Zeki (2015), *Anlatıbilim Kuramsal Okumalar*, Ankara: Hece Yayınları.

DEMİR, Yavuz (2002), *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2008), “Çağdaş Batı Eğitiminde Nesir Analizi Yöntemleri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2015), “Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat Romanında Anlatıcının Konumu”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 11, Nisan 2015, s. 39-53.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2016), *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

DİNÇER, Elif (2010), “Edebî Eserlerde Bakış Açısı Yöntemi ve Türk Hikâyeleri Üzerine Bir Uygulama”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DUMANTEPE, Seçil (2013), “Anlatısal Metinlerde Zaman Kavramı” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EAGLETON, Terry (2017), *Edebiyat Kuramı* (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FİLİZOK, Rıza, “Söylem ve Anlatı Üzerine”, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/604.pdf>

FLUDERNİK, Monika (2009), *An Introduction To Narratology*, New York: Routledge.

FORSTER, EDWARD Morgan (2014), *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), İstanbul: Milenyum Yayınları.

GENETTE, Gérard (2011), *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

GÖKTÜRK, Akşit (2010), *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HYVARINEN, Matti (2006), *Towards a Conceptual History of Narrative, Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 1. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, (Kavramsal Anlatı Tarihine Doğru, Beşeri ve Sosyal Bilimlerdeki Disiplinler Arası Çalışmalar).

JAHN, Manfred (2010), *Focalization. In D. Herman, Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 259-265), New York: Routledge.

JAHN, Manfred (2007), *Focalization In D. Herman, The Cambridge Companion To Narrative* (pp. 94-109), Cambridge: Cambridge University.

JAHN, Manfred (2015), *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, (çev. Bahar Dervişcemaloğlu), İstanbul, Dergâh Yayınları.

KIRAN Ayşe (Eziler), KIRAN Zeynel (2011), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KOÇAK, Ahmet (2021), “Mustafa Kutlu’nun Yoksulluk İçimizde ve Bu Böyledir Hikâyelerinde Modern İnsanın Açmazı”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö9), 107-113.

KUNDERA, Milan (2009), *Roman Sanatı*, (çev. Aysel. Bora), İstanbul: Can Yayınları.

KUTLU, Mustafa (2014), *Yoksulluk İçimizde*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU, Mustafa (2020), *Uzun Hikâye*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

KUTLU, Mustafa,(2020), *Tirende Bir Keman*, İstanbul: Dergâh Yayınları

MİRENAYAT, S. A., & Soofastaei, E. (2015), Gerard Genette and the categorization of textual transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6(5), 533.

MORAN, Berna (2014), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, İstanbul: İletişim İletişim Yayınları.

MORAN, Berna (2014), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, İstanbul: İletişim Yayınları.

MORAN, Berna (2015), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MORAN, Berna (2018), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

PARLA, Jale (2012), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

PLATON, (2017), *Devlet*, (çev. Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları.

PROUST, Marcel (2017), *Albertine Kayıp-Kayıp Zamanın İzinde* (çev. Roza Hakmen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

PROUST, Marcel (2017), *Swan'ların Tarafı-Kayıp Zamanın İzinde*, (çev. Roza Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

RİMMON-KENAN, Shlomith (2005), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York: Routledge.

SAĞIROĞLU, Birsal (2020), "Altı Ay Bir Güz'de Yapı: Anlatının Yönü ve Yayılımı Üzerine Bir Okuma", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Cilt IV, Sayı II.

SENCER, Hacer (2005), "Temel Naratoloji Kavramları Üzerine Bir İnceleme", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

STANZEL, Franz K. (1997), *Roman Biçimleri*, (çev. Fatih Tepebaşılı) Konya: Çizgi Kitabevi.

ŞEN, Özer (2018), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açısından İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TEKİN, Mehmet (2018), *Roman Sanatı*, Ankara: Ötüken Yayınları.

TONGA, Necati (2008), Yazar-Hayat-Eser Bağlamında Mustafa Kutlu'nun Uzun Hikâye Adlı Eserinin Tahlili, *Journal of International Social Research*, 1(2).

UMBERTO, Eco (2011), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

URAL, A. Ali (2019), “Türk Hikâyeciliğinde Anlatıcı-Okur İlişkileri (Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu Örnekleri)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: FSM Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

USLU, Ahmet (2017), “Hüseyin Su Hikâyelerinde Çocuk Anlatıcı Ve Bakış Açısının Kullanılışı Ve İşlevi”, *Kesit Akademi Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 11, Aralık 2017, s. 379-396.

YALÇIN, Merve (2017), “Henry James ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Uzun Hikâyelerinde Anlatıbilimsel Bir Unsur Olarak Yüzleşme”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YILMAZ, Recep (2014), “Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurlumu: “Palto, Dönüşüm ve Hayvan Çiftliği” Romanlarının Anlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YÜCEL, Tahsin (2019), *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.