



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Anlatıbilim Yöntemiyle Huzur, Sevincini Bulmak ve
Benim Adım Kırmızı**

Doktora Tezi

Halil İbrahim Akbulut

Haziran 2025



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Anlatıbilim Yöntemiyle Huzur, Sevincini Bulmak ve
Benim Adım Kırmızı**

Doktora Tezi

Halil İbrahim Akbulut

Danışman

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2025

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Halil İbrahim Akbulut tarafından hazırlanan "Anlatıbilim Yöntemiyle *Huzur, Sevincini Bulmak* ve *Benim Adım Kırmızı* " başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet Koçak
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof.Dr. Secaattin Tural
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Kurt
Kırklareli Üniversitesi

Dr. Çilem Tercüman
İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 18/ Haziran / 2025

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı, kılavuza göre dipnot gösterme yönteminin tercih edildiği ve Chicago Manual of Style 17th Edition kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof.Dr. Ahmet Koçak

Etik İlkelere Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Halil İbrahim Akbulut

İÇİNDEKİLER TABLOSU

İÇİNDEKİLER TABLOSU	i
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. ANLATIBİLİM: KLASİK VE POST-KLASİK ANLATIBİLİMİN TARİHÇESİ VE TEMEL KAVRAMLARI	6
1.1. Anlatma ve Anlatıcı	7
1.1.1. Anlatıcı Tipolojisi ve Türleri	15
1.1.2. Anlatıcının İşlevi	38
1.1.3. Anlatıcı Epistemolojisi	42
1.2. Odaklanma/Bakış Açısı/Perspektif	43
1.2.1. Odaklanma Modelleri	46
1.3. Karakter ve Karakterleştirme	65
1.3.1. Karakter Tipolojisi	68
1.3.2. Karakterleştirme	86
1.4. Zaman	93
1.4.1. Anakroni/Düzen	94
1.4.2. Aniroksi/Süre	100
2. <i>HUZUR'DA ANLATIBİLİM</i>	104
2.1. <i>Huzur'</i> da Anlatma ve Anlatıcı	106
2.2. <i>Huzur'</i> da Odaklanma	130
2.2.1. İç Odaklanmanın Mikro ve Makro Dinamizmi: İç Odaklanmanın Sinematografik Sahnelemedeki Rolü ve İşlevleri	133
2.2.2. Mümtaz'ın Algılarının Merkeze Alınmasının Metnin Gerçeklik İnşasını Belirleyici Rolü ve Teknik Yansımaları	149
2.2.3. Karakterler Arası Odaklanma Değişimleri: Farklı Görüngeler, Aynı İdeolojik Ton	153

2.2.4. Görüngeler: Düşünsel Devinim ve Söylemsel Genişleme	164
2.3. <i>Huzur'</i> da Karakter ve Karakterleştirme	176
2.3.1. Çok Sosliliğin Kıyısından Dönüş: Suat Karakteri ve Karakterleştirme 179	
2.3.2. Eşikte Bir Adam: Mümtaz Karakteri ve Karakterleştirme	191
2.3.3. Çok Sosliliğe Bir Kapı: Biz Dilinin Temsilcisi, Bize Zıt Fikirlerin Taşıyıcısı Mümtaz	198
2.3.4. Keskin ve Norm Bir Karakter Olarak İhsan	203
2.3.5. Toplum ve Bireyin Arada Kalmışlığının Ötesinde Derin Bir Karakter: Nuran 210	
3. SEVİNCİNİ BULMAK'TA ANLATIBİLİM.....	218
3.1. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Anlatıcı	222
3.1.1. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Teknik İhlal: Ani Anlatıcı Değişimleri	229
3.1.2. Çok Sosliliğe Kapı Aralayan Anlatım Teknikleri ile Tek Sosliliğe: Yazarın Mutlak Sesinin Ekstradiegetik Düzlemdeki Yansıması.....	234
3.1.3. <i>Sevincini Bulmak '</i> ta Geleneksel Yazar Anlatıcının Homodiegetik- İntradiegetik Yankıları	241
3.1.4. Tek Sosliliğin İmlenmesi: Bir Yargıç Olarak Anlatıcılar	250
3.2. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Odaklanma	257
3.2.1. Değişirmeler: <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Farklı Odaklanma Çeşitleri ve Geçişleri	263
3.2.2. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Bilgi Yetkinliği Muğlaklığı: İç Odaklanma- Sıfır Odaklanma- Dış Odaklanma Sapmaları.....	274
3.2.3. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Tüm Anlatıcılara ve Karakterlere Sinmiş Egemen İdeolojik Perspektif	281
3.3. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Karakter ve Karakterleştirme	293
3.3.1. Yazar Anlatıcının İntradiegetik Düşünsel Klonu Olarak Suna Karakteri ve Karakterleştirme Biçimleri.....	297
3.3.2. Elif Karakteri ve Karakterleştirme Biçimleri	304
3.3.3. <i>Sevincini Bulmak'</i> ta Diğer Anlatı Varlıkları ve Karakterleştirme Biçimleri 310	
4. BENİM ADIM KIRMIZI'DA ANLATIBİLİM.....	316
4.1. <i>Benim Adım Kırmızı'</i> da Anlatıcılar	318

4.1.1. Anlatıcı Düzeyleri Arası Muğlaklık: Gerçeklik Parodisi Olarak Metaleptik Oyunlar ve Üstkurmaca.....	319
4.2. <i>Benim Adım Kırmızı</i> 'da Bakış Açısı ve Odaklanma	333
4.2.1. Polifoni ve Karnaval Işıkları	335
4.2.2. Diyalojik Persona İnşası, Oyunsuluk ve Tanrısal Anlatıcı/ Sıfır Odaklanma Parodisi	350
4.2.3. Anlatılan Ben ile Anlatan Ben Arasındaki Mesafesizlik: Taze Deneyimin Aktarımı Olarak Bakış Açısı	358
4.3. <i>Benim Adım Kırmızı</i> 'da Karakter ve Karakterleştirme	365
4.3.1 Kırılan Aynanın Bakir Yüzleri: Bir Parodi Olarak Meddah Anlatıcı ve Anlatıcı Olarak Cansız Nesneler.....	366
4.3.2. Bir Temsil ve Ötesi: Nakkaşlar, Üstad Osman, Enişte Efendi ve Zeytin 368	
4.3.3. Kara ve Şeküre Karakterleri ve Karakterleştirmesi.....	371
SONUÇ.....	383
KAYNAKÇA	396

ÖZET

Anlatıbilim Yöntemiyle *Huzur, Sevincini Bulmak* ve *Benim Adım Kırmızı*

Akbulut, Halil İbrahim

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2025

Çalışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*, Mustafa Kutlu'nun *Sevincini Bulmak*, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* anlatılarını; anlatıcı, odaklanma, karakter ve karakterleştirme düzlemlerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Gerard Genette'in anlatıcı tipolojisi ve odaklanma modelleri çalışmanın yapısal, metodolojik temelini oluştururken anlatıların temsil düzeyine ilişkin değerlendirmelerde Wolf Schmid'in ideolojik bakış açısı kavramı ile Mihail Bahtin'in çok seslilik ve diyalojik yapı kuramlarından yararlanılmıştır. Karakter çözümlemelerinde E.M. Forster'in düz ve yuvarlak karakter ayrımı yanında post-klasik anlatı kuramcıları olan Monika Fludernik ve Uri Margolin'in temsil ve bilişsellik temelli yaklaşımları da kullanılmıştır. Anlatı birimleri arasındaki ilişkiler, yazarın epistemolojik duruşu ve anlatı stratejileri bağlamında değerlendirilmiş; odaklanma biçimleri ile karakter sunumu arasındaki korelatif bağlar ortaya konmuştur. Böylece klasik ve post-klasik anlatıbilimsel kavramların harmanlandığı bütüncül bir anlatı çözümleme modeli geliştirilmiştir. Anlatıbilim ile ilgili önceki çalışmalara bakıldığında alanla alakalı az sayıda çalışmanın yapıldığı görülür. Bu çalışmalar içerisinde de teorinin pratikte kullanılması açısından, farklı eserlerin karşılaştırılarak anlatıbilim kuramının kullanılmadığı görülür. Bu durum, doğrudan farklı noktaları ciddi bir şekilde ön planda olan anlatılar üzerinden anlatının dehlizlerinin bütüncül bir şekilde aydınlatılamamasına, anlatının ne denli farklılıklarla ortaya çıkabilen bir organizma olduğu gerçeğini pratikte gösterememeye neden olmuştur. Anlatı pek çok varlık gibi çok katmanlıdır ve her bir katman diğerleri ile korelatif bir ilişki içerisinde kendi biricik durumunu saklar. Bu noktada tek bir katmana yahut

rahat görünen katmana bakıp anlatının doğasına dair genel yargılarda bulunmak hatalı olacaktır. Bu çalışmada, aynı gibi gözüken anlatı birimi (odaklanma, anlatıcı tipolojisi, karakterleştirme vb.) unsurlarının, derin planda ne denli farklı göndergeleri olabileceği vurgulanıp aynılık-farklılık kavramlarına dair yenilikçi bakış açıları getirilmiştir. Odaklanma biçimleri, anlatıcı tipleri, karakterleştirme teknikleri arasındaki korelatif ilişkiler klasik anlatıbilim araçları kullanılarak bazı noktalarda eleştirel kuramlar ve postklasik yaklaşımlar ışığında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatıbilim, Anlatıcı Tipolojisi, Odaklanma Türleri, Diyaloji, Karakterleştirme

ABSTRACT

A Narratological Approach to *Huzur*, *Sevincini Bulmak* and *Benim Adım Kırmızı*

Akbulut, Halil İbrahim

Ph.D. Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet Koçak

June 2025

This study analyzes *Huzur* by Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sevincini Bulmak* by Mustafa Kutlu, and *My Name is Red* by Orhan Pamuk in terms of narrator, focalization, character, and characterization. The structural framework is built on Gérard Genette's typology of narrators and focalization models, while the representational dimension draws on Mikhail Bakhtin's theories of dialogism and polyphony, as well as Wolf Schmid's notion of ideological perspective. For character analysis, the study integrates E.M. Forster's flat/round character distinction with postclassical approaches by Monika Fludernik and Uri Margolin, emphasizing cognitive and representational dynamics. The relationships among narrative units are explored with regard to the authors' epistemological positions and narrative strategies. The analysis reveals how different focalization modes and character constructions interact, demonstrating that similar narrative elements can signify divergent ideological or structural functions depending on context. Thus, a model of analysis emerges that bridges classical and postclassical narratology. A survey of existing research shows that comparative, theory-driven analyses remain scarce, particularly those capable of uncovering the deep, multilayered nature of narrative. As narrative consists of interconnected layers, reducing it to a single or superficial dimension risks overlooking its complexity. This study argues that concepts like narrator type, focalization, character and characterization—though often treated as fixed categories—can signal fundamentally different narrative intentions when studied comparatively. In doing so, it contributes new insights into how narratives function as dynamic,

heterogeneous organisms and offers fresh perspectives on the tension between similarity and difference through an integrated narratological approach.

Keywords: Narratology, Narrator Typology, Focalization Types, Dialogy, Characterization

ÖNSÖZ

Akademik bir çalışmanın arkasında çoğu zaman yalnızca araştırma, okuma ve yazma süreçleri değil; aynı zamanda sabır, inat ve derin bir zihinsel sorgulama süreci vardır. Bu tez, yalnızca anlatıbilimsel bir çözümleme değil, aynı zamanda hayatla, edebiyatla, metinle ve anlatının imkanlarıyla kurulan kişisel ilişkinin akademik bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir.

Çalışmada, anlatı unsurlarıyla ilgili kuramsal yaklaşımlar üç farklı edebi kurmaca metin üzerinden pratik zemine dökülmüştür. Özellikle anlatıcı, odaklanma ve karakter, karakterleştirme kavramlarının anlatı içinde birbiriyle kurdukları ilişkiler çalışmanın temel izleğini oluşturdu. Yazarın epistemolojik duruşunun anlatı tercihlerine nasıl yansıdığını gözlemlemek yahut anlatı tercihlerinin niteliğini, çıktısını nasıl değiştirebildiğini görmek, yalnızca çözümleme nesnesine dair yapısalcı bir yaklaşımın ötesinde ideolojik bağlara dair de bir farkındalık geliştirdi. Çalışmada Gerard Genette'in yapısalcı çözümleme araçları kullanılsa da postklasik yaklaşımın disiplinlerarası tutumu ve eleştirel edebiyat teorileri de yakın analizde kullanıldı. Çalışmanın genelinde klasik anlatıbilim ve klasik sonrası anlatıbilim araçları ve perspektifleri incelenen metinler üzerinden birbirlerini tamamlayıcı yönleriyle ele alındı. Bundan dolayı, araştırmanın metodolojik temeli Gerard Genette'in modellerine dayansa da Wolf Schmid, Manfred Jahn, Mieke Bal, Mihail Bahtin, Monica Fludernik, Uri Margolin gibi anlatıbilim geleneğini klasikten postklasik çizgiye kadar kapsayan isimler ve onların modelleri, görüşleri de metodolojiyi işlevselleştiren geniş yorum alanları sağladı.

Bu çalışmayı mümkün kılan herkese teşekkürü bir borç bilirim. Aileme, akademik gelişimime katkı sunan hocalarıma, tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Koçak'a, kuramsal düşünce ufkumu genişleten yazarlara, eleştirmenlere ve düşünürlere minnettarım. Bununla beraber doktora dönemi boyunca sağladığı program (2211-A Yurt İçi Genel Doktora Programı) ile beni destekleyen TÜBİTAK'a, kaynak taramasında engin kitap hazinesinden yararlandığım

Boğaziçi Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi'ne derin bir minnet ve teşekkür borçluyum.

Bu tez, tamamlanmış bir yolculuktan ziyade, yeni soruların kapısını aralayan bir uğrak noktası olarak düşünülmelidir. Her okuma, her anlatı ve her çözümleme; yeniden düşünmenin, yeniden sormanın, yeniden yazmanın davetidir.

Halil İbrahim Akbulut

İstanbul, Mayıs 2025

KISALTMALAR LİSTESİ

SB: *Sevincini Bulmak*

BAK: *Benim Adım Kırmızı*

GİRİŞ

Anlatıbilim, metinlerin belli birimlerini sistematik olarak ayırıp inceleyerek ve sınıflandırarak anlatıyı analiz etme görevini ifa eder. Bu çalışmanın anlatıbilimsel yöntemi; metin çözümlemelerinde yapısalcı netlikten faydalanmakla birlikte, klasik anlatıbilimin metin analizi modellerinden hareketle anlatıların yapısını incelemektir. Çalışmada incelenecek anlatılar *Huzur*, *Sevincini Bulmak* ve *Benim Adım Kırmızı*'dır. Bu anlatıların analiz için seçilmesinin sebebi, her birinin ayrı türleri temsil etme durumlarıdır. Bu bağlamda incelenecek anlatıların anlatının birimlerini kullanma ve sunma noktasında ayırt edici farklar barındırdığı gerçeği oldukça önemlidir. İncelenen anlatılar, ait oldukları türlerin temel özellikleri ve türsel kimlikleri dikkate alınarak ele alınacaktır. Bununla birlikte, yalnızca yapısalcı anlatı çözümleme modelleriyle sınırlı kalınmayacak; anlatılardaki temsil biçimleri, monolojik ya da diyalojik yapıların varlığı ve ideolojik ilişkiler, postklasik ve eleştirel anlatı kuramlarının sunduğu esnek yöntemlerle de değerlendirilecektir. Bu yönüyle, yapısalcı sınıflandırmaların sunduğu sistematik ve analitik tutarlılık korunurken anlatıların ürettiği anlamlara ve ideolojik duruşlara dair de derinlikli bir okuma hedeflenmiştir. Bu noktada anlatıların ait oldukları, yakın durdukları tür özelliklerinin teknik kullanımların işlevselleşme yönünü belirlediği çalışmada göz ardı edilmez. Çalışma aynı zamanda anlatıcının konumunu, kullanılan odaklanma biçimlerini ve karakterleştirme stratejilerinin anlatı türüne bağlı olarak nasıl yapılanabildiğini ve anlam kazandığını da sorgular. Örneğin, modernist anlatıda anlatıcı otoritesi iç odaklanmayla karakterin zihninde parçalanmaya eğilimliyken postmodernist anlatıda gerçeklik zemini ironi, parodi vasıtasıyla oyunsu bir düzlemde sorgulanır; hem anlatıcılar/karakterler hem de kimlikleri, farklı gerçeklik katmanlarına yapılan oyunsu referanslarla kırılarak çoğullaşır. Bu noktada postmodernist eserlerde, teknik kullanım anlamında değişken ve çoklu odaklanma merkezde yer alır. Odaklanma biçimleri paralelinde karakterleştirmeler de çoğul ve farklı ideolojik düzlemlerden yahut tekil, mutlak konumlardan gerçekleştirilir.

Çalışmada kullanılan anlatıbilimsel yöntem; yapısalcı çerçeveyi ve onun modellerini, analiz araçlarını merkeze alan ancak aynı zamanda postklasik açılımlara, eleştirel edebiyat kuramlarına kadar uzanan çok katmanlı bir analitik yaklaşıma dayanmaktadır. Anlatıların biçimsel ve söylemsel organizasyonunu anlamak adına Gerard Genette'in anlatıcı ve odaklanma sınıflandırmalarına başvurulmuştur. Anlatıcının anlattığı hikâye ile olan mesafesini ve katılım boyutunu tespit edebilmek için Gerard Genette'in anlatıcı tipolojisi oldukça işlevseldir. Bu bağlamda anlatıcı tipleri; homo-diegetik- heterodiegetik, intradiegetik – ekstradiegetik gibi kavramlar kullanılarak sınıflandırılmıştır.¹ Gerard Genette'in kavramsallaştırmalarının yanı sıra anlatıbilim terminolojisini daha anlaşılabilir ve esnek kullanmak adına Wolf Schmid gibi anlatıbilimcilerin benzer mantığa dayanan modellerindeki “birincil hikâye düzeyi, ikincil hikâye düzeyi”² gibi alternatif isimlendirmeler de çalışmada kullanılır. Aynı zamanda anlatıcının anlatı içinde açık mı kapalı mı olduğu gibi değerlendirme parametrelerinin de kuramsal temellerine referans verilerek çalışmanın analiz metodolojisi anlatıcı bağlamında detaylandırılır.

Anlatıcı tipolojisi bağlamında başvuru kavramlar tanımlandıktan sonra Gerard Genette'in modeli merkezde olacak şekilde odaklanma modelleri tanımlanır; Genette'in iç odaklanma, sıfır odaklanma, değişken ve çoklu odaklanma gibi ayrımları çalışmada tercih edilir. Çalışmada Genette'in odaklanma modeli, anlatıcının bilgi düzeyi ile anlatı düzlemleri arasındaki ilişkiyi açık ve sistematik biçimde ortaya koyması açısından tercih edilir. Anlatıcıların bilgi düzeylerinin ne olduğu ve anlatı boyunca bilginin, algının, bakış açısının sınırlarını nasıl çizdikleri meselesi anlatının kimliğini belirleyen en temel değişkenlerden biridir. Böylece hem anlatıcının bilgi sınırlarından hareketle ne tür bir anlatıcı profili çizdiği saptanır hem de anlatıcının eğer dış anlatıcı ise karakterlerle olan ilişki biçimi somutlanır. Anlatıcının kapalı mı açık mı olduğu meselesi de odaklanma modelleri ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Geleneksel gerçekçi anlatıcılar tanrısal konumlarını oldukça ön plana çıkararak

¹ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 186-259.

² Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (De Gruyter, 2010), 51-65.

yahut yazar konumlarını belli edip didaktik amaçlarla öznel yorumları vasıtasıyla anlatıyı bölerek kendilerini açık ederler. Bu tip anlatıcılar sıfır odaklanmanın bir alt türü olarak değerlendirilebilecek “yorumlayıcı anlatıcı” sınıfında düşünülebilirler; sadece her şeyi bilmekle kalmazlar, bildirdikleri şeyin nasıl yorumlanması gerektiğini de doğrudan yahut dolaylı olarak yazar ideolojisi ile örtüşecek şekilde okuyucuya dikte ederler. Realist gerçekçi anlatılarda ise iç odaklanma yahut dış odaklanma tekniklerinin profesyonel kullanımı sayesinde anlatıcı aygıtı, yazar kimliğinden, ideolojisinden ve otoritesinden mümkün olduğunca sıyrılır. Modernist anlatılarda ise özellikle iç odaklanma anlatının merkezini teşkil eder. Böylece karakterin iç dünyası, zihni, psikolojisi tüm çıplaklığı ve otoriteden bağımsız parçalı özneliliğiyle serimlenebilir. Postmodernist anlatılarda ise çoklu/değişken odaklanma biçimleri tercih edilerek yazarın otoritesi ortadan kaldırılır, parodik ve ironik tonda oyunlar ön plana çıkar, gerçeklik bölünerek (anlatıcılar, karakterler, bakış açıları vb. üzerinden) oynusu düzlemde sorunsallaştırılır. Bu noktada çalışmada yapısalcı odaklanma modellerinin ötesine geçilmiş; Wolf Schmid’in ideolojik bakış açısı ile Mihail Bahtin’in diyalojik yapı ve çok seslilik kavramları analiz yöntemi olarak benimsenmiştir. Çünkü teknik olarak bazı metinler çoklu odaklanmaya yahut birden fazla iç odaklanma öznesine sahipmiş gibi gözükseler de tüm odaklanma özneleri aynı ideolojik tutumda ve aynı tekdüze seste, bakış açısında birleşebilir; yazar, kendisini açık etmemenin bir yolu olarak karakter maskelerinin ve farklı odaklanma biçimlerinin arkasına sesini gizlemiş olabilir. Bu yüzden çalışmada Wolf Schmid ’ten hareketle anlatıcının sadece biçimsel bir konum değil aynı zamanda belirli bir dünya görüşünün taşıyıcısı olduğu gerçeği unutulmaz. Bu nedenle anlatı tercihlerinin altında ideolojik varsayımlar aranabilir. ³ Bu noktada çalışmada, anlatıdaki muhtemel farklı odaklayıcıların ses çeşitliliklerini ve birbirleri ile kurdukları ilişkinin niteliklerini tespit edebilmek için Mihail Bahtin’in diyaloji, polifoni, heteroglossia gibi kavramlarına başvurulur. ⁴ Bahtin’in bu kavramları, anlatıda farklı seslerin olup olmadığını tespit eder ve bu

³ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (De Gruyter, 2010), 185-190.

⁴ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (University of Minnesota Press, 1984), 5–7.

seslerin çatışma, yankılanma, birbirini yansıtma biçimlerini analiz etmeye imkân tanır.

Karakter ve karakterleştirme analizlerinde ise metinlerin biçimsel ve söylemsel yapısına, türüne göre farklı modeller tercih edilecektir. E.M. Forster'ın düz ve yuvarlak karakter ayrımı⁵, özellikle klasik yapıdaki anlatılarda analiz için kullanılmıştır. Ancak çalışmada, bu tür keskin sınıflandırmaların karakter tipolojisini indirgeyici yönünün olduğu gerçeği göz ardı edilmez. Özellikle klasik dışı, postmodern anlatılarda keskin ayrımlar yetersiz kaldığından Monika Fludernik ve Uri Margolin gibi postklasik anlatıbilimcilerin anlayışları merkeze alınır. Bu isimler temsilin zorlaştığı ve kimliklerin fragmente olduğu anlatılarda karakter analizi noktasında önemli açılımlar sunar.⁶ Karakterleri, sadece bir fikri temsil etmeleri ya da etmemeleri üzerinden sınıflandırmak yanlış olur. Bu yüzden çalışmada, karakter analizi noktasında karakterleştirme tekniklerinin kullanım çeşitliliğine özellikle dikkat edilecektir. Karakterler; oto karakterleştirme, figüral karakterleştirme ve anlatıcısasal karakterleştirme türlerine göre inşa edilmiş biçimleri bağlamında da ele alınır. Karakterin derinliğini ve zenginliğini belirleyen temel parametreler arasında, karakterin saydam bir zihne sahip olup olmaması ve belli isimlere/sıfatlara hapsedilip hapsedilmediği yer alır. Bu bağlamda, karakterlerin psikolojik derinlikleri, içsel çatışmaları, zihni ve psikolojik saydamlıkları, yapılış süreçlerinde indirgemeci karakterleştirmelere maruz kalıp kalmadıkları, indirgeniyorlarsa oto karakterleştirme aracılığıyla yahut farklı figüral karakterleştirmeler aracılığıyla indirgendikleri sıfatlarla, isimlerle çatışıp çatışmadıkları gibi parametreler karakterin kimliğini anlamak adına merkeze oturtulmuştur. Bu noktada çalışma, belirli karakter tipolojisi modellerinden yararlansa da keskin sınıflandırmaların ötesine geçerek karakterleri inşa eden süreçlere ayrı ayrı odaklanır; karakterlerin kim olduklarını keskin niteliklere bağlamaktan ziyade farklı parametreler üstünden onların kimliklerine ve yapılış süreçlerine odaklanır.

⁵ E.M. Forster, *Aspects of The Novel* (London: Edward Arnold, 1927), 73-84.

⁶ Uri Margolin, "Character", *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman (Routledge, 2005), 66-71.

Çalışmada kullanılan kuramsal çeşitlilik ve edebi eleştiri teknikleri, çözümlemenin yalnızca biçimsel bir analizle sınırlı kalmasını engeller. Aynı zamanda anlatıların üretmiş olduğu temsil biçimlerini, bilgi düzeneklerini ve ideolojik yönelimleri de dikkate alan çok boyutlu bir anlatı çözümlemesi sunulmasına imkân tanır.

1. ANLATIBİLİM: KLASİK VE POST-KLASİK ANLATIBİLİMİN TARİHÇESİ VE TEMEL KAVRAMLARI

Romanlarda anlam ile anlatım tekniği arasında sıkı bir ilişki göze çarpar. Bu ilişkiyi araştırmak için kullanılan yöntem anlatıbilimsel (narratological) okuma yöntemidir.⁷ Anlatıbilim, anlatıların yapısını, işleyişini ve anlam üretme süreçlerini sistematik olarak inceleyen yapısal ve disiplinlerarası düzlemleri olan bir tür edebiyat kuramıdır. 20. Yüzyılın ortalarında ortaya çıkan klasik anlatıbilim, anlatının yapısal öğelerini tanımlamaya dönük biçimsel ve sistematik yaklaşımlar benimserken; 20. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen postklasik anlatıbilim, bu yapısalcı çerçeveyi aşarak bağlam, okur, ideoloji gibi unsurları da inceleme nesnesi haline getirir.⁸ Klasik ve postklasik anlatıbilim anlayışları arasındaki ayrım sadece kuramsal değil metodolojik bir dönüşümü de işaret eder. Ancak bu iki paradigmayı birbirine zıt şekilde okumak yanlış olur. Yapısalcı paradigma, anlatının birimlerinin tespit edilip mikro parçalara ayrılmasında ve izole olarak incelenip diğer birimlerle olan ilişkisinin tespit edilmesinde oldukça işlevsel bir role sahiptir. Gerard Genette gibi klasik anlatıbilimcilerin anlatıcı, odaklanma gibi kavramlardan hareketle geliştirdikleri metodoloji anlatının birimlerinin sağlıklı tespitini, metin içindeki işlevselliklerini ve birbiri ile olan ilişkilerinin tespitini oldukça kolaylaştırır. Klasik anlatıbilimin paradigması daha çok metin içi çözümlemelerin merkezinde temellenir. Postklasik anlatıbilim paradigması ise bağlamsal ve etkileşimsel analizlere yönelir. Örneğin, klasik anlayışa sahip bir anlatıbilimci için bir karakter, işlevsel bir metin yapısı iken postklasik bir anlatıbilimci için karakterin cinsiyet, ırk, sosyo- kültürel, sosyo-ekonomik sınıf gibi özellikleri de analiz parametresi olabilir. Anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafeyi ölçen anlatıbilim, postklasik dönemde anlatıcının etik konumu, güvenilirliği ya da ideolojik eğilimleri üzerinden de değerlendirilmeye başlanır.

⁷ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 22.

⁸ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto, 2009), 3-5.

Postklasik anlatıbilim, klasik anlatıbilim anlayışından kopuk yeni bir paradigma olarak düşünülmemelidir. Birçok kuramcı iki kuram arasında tamamlayıcı bir anlayış olduğunu savunur.⁹ Günümüzde hala klasik anlatıbilimi sistematik sınıflandırmaları ve yakın okuma örnekleri ile somutlayan Gerard Genette'nin kavramları kullanılmaktadır. Bu bağlamda özellikle günümüz anlatılarında ve anlatı analizlerinde klasik anlatıbilimin sunduğu biçimsel araçların postklasik anlatı kuramlarıyla birlikte kullanılması çok katmanlı analizlerin yapılmasına olanak tanır.

Dolayısıyla postklasik anlatıbilim klasik kuramların yerine geçmekten ziyade, onların sınırlı kaldığı alanları genişletmiş, anlatının kültürel, tarihsel ve etik boyutlarını analiz edilebilir hale getirmiştir. Modern anlatıların çoğul, kırılmalı ve çok sesli doğası, klasik kuramların yanına postklasik yaklaşımların da eklenmesini neredeyse zorunlu kılar. Genette'in biçimsel araçları¹⁰ (odaklanma, kip, ses, anlatıcı türü) kullanılarak metnin röntgenini belli sınırlar dahilinde çekmek oldukça işlevseldir. Ancak bu röntgenin arka planında yazarın epistemolojik tutumu, anlatının ideolojik tonu, anlatıcının söylemsel yönelimi, diyalogik/monolojik yapı, karakterlerin temsil alanları, bilişsel nitelikleri gibi alanların da eklenmesi analizi çok katmanlı kılar. Özetle Gerard Genette'in klasik anlatıbilim çerçevesinde sunduğu anlatı teknikleri temel alınırken bu teknik çerçeve metnin ideolojik söylem alanını anlamak üzere incelenen eserin türüne, kimliğine göre Bahtinyen kavramlarla, Wolf Schmid'in ideolojik bakış açısı tabiriyle beraber ele alınabilir. Eserleri incelerken klasik anlatıbilimin metodolojisini ilk etapta uygulamak adına özellikle Gerard Genette'in kavramlarını, modelini tanımak oldukça önemlidir.

1.1. Anlatma ve Anlatıcı

⁹ David Herman, "Introduction", *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999), 2-7.

¹⁰ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 157-259.

Manfred Jahn, anlatıbilimin en temelde “anlatma” ve “odaklanma” olmak üzere ikili bir ayrım üzerinden okunabileceğini belirtir.¹¹ Bu ikili ayrımın “anlatma” başlığının en temel kavramı açık bir şekilde anlatıcı terimidir. Edebi manada anlatıcı terimi; anlatı içi varlıkların, olayların ve anlatıya dair diğer tüm unsurların bağlı olduğu, bir bütün olarak mevcut anlatı söyleminin doğduğu/doğurulduğu metin içi en üst düzeydeki konumdur.¹²

Anlatıcı kavramından bir edebi varoluş unsuru olarak bahseden ilk kişi tarihsel düzlemde bakıldığında Platon’dur. Edebi türler arasında bir sınıflandırmaya giden Platon, göstermeye bağlı bir edebi tür olan tiyatro ile anlatmaya bağlı türler arasındaki farkın ayrımını “anlatıcı” kavramı üzerinden yapar. Platon’un ayrımına göre tiyatrodaki karakterlerin sözleri, düşünceleri, davranışları aracısız bir şekilde sunulurken anlatmaya bağlı türlerde karakterler, mekân, zaman vb. unsurlar aracı bir metinsel yapı olarak düşünülebilecek “anlatıcı” üzerinden araçsallaştırılarak sunulurlar.¹³ Daha antik dönemde Platon tarafından dillendirilen bu tez, son yüzyılda Stanzel, Friedmann gibi çeşitli anlatıbilimciler tarafından da vurgulanmış ve zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Modern anlatıbilimciler, anlatıbilim alanındaki incelemelerin üç temel işlev etrafında şekillenebileceğini söyler. Bu işlevler; “yapma”, “görme”, “söyleme” olarak üç fiili boyut ile ifade edilebilir. “Yapma” kavramı, anlatı içindeki karakterlerin eylemleri neticesinde var olan aksiyonları ifade etmek için kullanılır. “Görme” terimi, anlatı içi durumların, aksiyonların özetle anlatı içi olay ve olguların hangi bakış açısı ile görülüp nasıl algılandığı ile alakalı bir duruma tekabül eder. Son olarak “söyleme” ise, anlatı içinde yapılanların ve yapılanların algılanış biçiminin bir aracı vasıtası ile aktarılması ile alakalı bir terimdir.¹⁴ Anlatıdaki “söyleme” işlevinin en temel unsuru ise anlatıcıdır. Bu noktada anlatıcının metin içi kurgusal bir ürün olduğunu ve sıklıkla varsayılanın aksine gerçek hayat kişisine referans veren yazar ile aynı olmadığını vurgulamak gerekir. Anlatıcı,

¹¹ Manfred Jahn, “Focalization”, *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge University Press, 2007), 94.

¹² Uri Margolin, “Narrator”, *Living Handbook of Narratology* (Hamburg University: 2013) Erişim 17 Mayıs 2024 <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/44.html>, paragraf 1.

¹³ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergâh Yayınları: 2016), 112.

¹⁴ A.g.e, 113.

kurgunun bir ürünüdür ve yazarın şahsiyetinin tam bir yansıması olarak metinde işlev kazanmak zorunda değildir. Anlatıcının niteliksel özellikleri ve anlatı içindeki işlevsel varlığı anlatı stratejisine göre farklı şekillerde kurgulanabilir. Örneğin, bir anlatıda anlatıcı tipolojisi bağlamında varlığını açıkça belli eden bir anlatıcı, yazar erkek olmasına rağmen bir kadın olarak kurgulanabilir ya da tem tersi olacak şekilde bir kadın yazar anlatısının anlatıcı kişisini bir erkek olarak kurgulayabilir (bu duruma roman türünün yeni görüldüğü ataerkil toplumlarda özellikle rastlanmıştır, erkek egemen toplumdaki cinsiyet rollerinden dolayı kadın yazar kimliğini ifşa etmek istemeyebilir). Yahut gerçek hayattaki yazarı oldukça keskin ideolojik fikirlere sahip olan bir anlatının anlatıcı kişiliği; politik bir düzlemde, daha esnek bir yapıda kurgulanabilir. Buna benzer daha pek çok farklı anlatıcı niteliğinden bahsedilebilir. Anlatılardaki anlatıcının özellikleri bağlamında varoluşunun mümkünlüğü, matematiksel düzlemdeki çeşitliliği sonsuz olarak nitelendirilebilir. Bu yüzden bir anlatı ele alınırken ilk etapta anlatıcının yazar ile eşdeğer olduğunu düşünmek hata olur. Yazar kendi nitelikleri ile uyuşmayacak bir anlatıcı kurgulamış olabilir yahut yazar kişisi kendisinde var olduğunu düşündüğü pek çok nitelikten sadece birkaçına ağırlık vererek anlatıcı kişisini kurgulamış olabilir yahut yazar kişisi biyografik düzlemde kendisinde görülmeyecek ancak kendisinde hayal ettiği özelliklerle anlatıcı kişisini kurgulamış olabilir. Bu durumun belirleyici unsuru bilinçli ya da bilinçsiz tamamen yazarın elindedir. Tüm bu gerçekliklere rağmen özellikle geleneksel anlatılar olmak üzere pek çok anlatı biyografik okumaya açıktır. Ancak vurgulandığı üzere bu durum, anlatı analiz edilirken somut emareler neticesinde tespit edilmesi gereken bir gerçekliktir, metnin başında somut göstergelerden bağımsız var olduğu düşünülmemelidir.

Anlatıdaki söylem işlevinin temel aktörü olan anlatıcı, Fransız anlatıbilimci Gerard Genette' ye göre anlatıdaki söylemin “ses”idir.¹⁵ Bu tanımlamada kullanılan “ses” kavramı oldukça önemlidir. Çünkü, yakın zamana kadar

¹⁵ Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1988), 186.

anlatıbilimin en temel problemlerinden, çıkmazlarından biri Genette'nin bu kavramı sayesinde açıklığa kavuşur. Bakış açısı, modern anlatıbilimden önce hatta modern anlatıbilimin ilk yıllarında çok daha çatı bir kavram olarak kullanılmıştır, bu durum da birtakım metodolojik çıkmazları beraberinde getirmiştir; metnin anlatıcısının bir ön bilgi olarak bakış açısı sahibi de olduğu gibi çeşitli yanılgıları desteklemiştir. Halbuki anlatıcı her zaman algı sahibi, bakış açısı sahibi olmak zorunda değildir. O, anlatımında kendi dışındaki başka bir varlığın algısını ve bakış açısını merkeze alarak anlatı dünyasındaki olayları, durumları aktarabilir. Genette'nin "ses" ayrımı ile bu durum kavramsal olarak da netliğe kavuşur. "Ses" olayları kimin aktardığına yani anlatıcı kişisine referans verirken bakış açısı/odaklanma/perspektif kavramları anlatılan dünyanın kimin algı eleğinden geçirilerek anlatıldığına referans verir. Ses sahibi olan anlatıcı "gönderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür."¹⁶

Ses sahibi olan anlatıcının aktarımı, diğer bir ifade ile "anlatma" (diegesis) eylemi kimi anlatıbilimcilere göre metin içinde belli noktalarda kesintiye uğrayabilir. Anlatı içindeki karakterler; anlatıcının dolayımlayıcı, aktarıcı sesinden kurtularak metin içinde belli noktalarda -genellikle tırnak içinde olacak şekilde- doğrudan kendi cümleleri ile sahne alabilirler. Diyaloglar bu durumun en belirgin örneklerindendir. Yahut anlatıcının aktardığı bir cümle içinde bir karakterin cümlesi tırnak içinde doğrudan aktarılabilir. Bu durum için şöyle bir örnek verilebilir:

Halil eve dönerken baharın etkisi ile çevresinde adeta o anda oracıkta yeniden yeşerip doğan hayatı içinde hissederek "Taptaze heyecanına yine kapıldım, bir bahar daha ve yine çocuk olarak doğdum" diye tüm doğaya fısıldadı.

¹⁶ Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev., Bahar Dervişcemaloğlu (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 62.

Pek çok anlatıbilimciye göre bu cümledeki tırnak içi cümle “anlatma”nın, diğer bir ifade ile “diegesis” in kesilmesine, “mimesis” in araya girmesine tekabül eder. Çünkü tırnak içi cümlede anlatıcının dolaylaması kesintiye uğrar ve karakterin cümlesi aracısız şekilde verilir/yansıtılır. Gerard Genette ise bu görüşe katılmaz. O, her anlatıda ne olursa olsun “anlatma”nın, “diegesis” in egemen olduğunu, bunun bir sonucu olarak her anlatıda anlatıcının var olduğunu dile getirir. Bu tezinden hareketle Genette, cümle tırnak içi de verilse anlatım tarzının tamamen anlatıcı kişinin tercihi ile alakalı olduğunu söyler. Ona göre, tüm sözler diegesistir; mimesis ise anlatıcı tarafından yaratılan basit bir gerçeklikten başka, gerçekliği doğrudan yansıtmaya illüzyonundan başka bir şey değildir. Bu yüzden Genette, anlatıbilimin temel sınıflandırması olan diegesis-mimesis ayrımını farklı bir şekilde kavramsallaştırır. Ona göre diegesis-mimesis yoktur, “diegesis” in farklı dereceleri vardır. Bu düşünceleri ile Gerard Genette, anlatı içinde hangi koşul olursa olsun anlatıcının iradesi ile var olmaya devam ettiğini savunmuş olur.¹⁷ Genette’in bu görüşüne muhalif nitelikte fikirler kimi eleştirmenlerce ortaya atılsa da halen egemen yaklaşım, her anlatıda bir anlatıcının görüldüğüne yöneliktir.¹⁸ Anlatı analizi noktasında anlatıcının varlığı üzerinden yapılan değerlendirme ve çalışmaların metin aydınlatıcı özelliği dikkate alındığında anlatıcı teriminin önemi de açıkça anlaşılır; anlatıcının anlatılarda doldurduğu yerin işlevsel önemi imlenir.

Anlatıcının ana hatları ile tanımını yaptıktan sonra kavramın işlevsel düzlemde tarihsel perspektifteki dönüşümüne eğilmek faydalı olur. Anlatıcının tarihi köklerini, varlığı oldukça yeni olan roman türünden oldukça önceye sözlü anlatı geleneğinin hâkim olduğu ve destan türünün egemen olduğu zamanlara götürmek gerekir. Tarihin ilk anlatılarından olan destanlardaki anlatıcı oldukça ön planda konumlanır. Destan anlatısının sesi doğrudan baskın bir kişinin ağzındadır ve bu ses sahibi sadece anlatıyı aktarmakla kalmaz, aktardıkları üstüne kendi kimliğini de açıkça belli ederek fikirler öner sürer. Anlatıcının

¹⁷ Bahar Dervişcemaloğlu, Gerard Genette’in “Anlatı Söylemi”, [http:// ege-edebiyat.org](http://ege-edebiyat.org), 2008.

¹⁸ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Sylvie Patron, *Le Narrateur: Introduction a la Theorie Narrative* (Armand Collin, 2009)

varlığı aktarıcı, yönlendirici, mesaj verici gibi pek çok işlevi bünyesinde barındırır. Kurgu içindeki olayları aktarmakla kalmayan anlatıcı, anlattıklarından çıkarılmasını istediği dersi, mesajı da bizzat kendi sesi ile vurgulayabilir. Nitekim sözlü anlatılarda, sözlü anlatıların en başat türlerinden biri olan destanlarda anlatıcının hâkim ve egemen tavrı her yönüyle ön plandadır. Pospelov “Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun, hep dolaysız bir anlatıcı vardır; bu anlatıcı, meydana getirilen görüngüler ile dinleyici (okuyucu) arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar”¹⁹ der. Bu cümledeki “görüngüler ile dinleyici(okuyucu) arasında ilinti kurma” işlevi oldukça önemlidir. Çünkü anlatıcı varoluş özelliklerine göre, bu ilintiyi kurarken sadece bir kameraman tanıklığı izlenimi yaratmak isteyebileceği gibi bir gerçek dikte edicisi ve mutlak mesaj verici rolünü de üstlenebilir. Nitekim, özellikle sözlü anlatılarda ve destan türünde anlatıcının yorumlayıcı, yönlendirici özellikleri ön plandadır. Anlatıcının bu hakimiyeti ve güç unsuru olarak yüceliği dönemin mutlak epistemolojisi, kültürü ve anlayış biçimi üzerinden okunabilir. Nitekim bu bağlamda sözlü kültür düzleminde düşünüldüğünde Türk tarihinde de ozanların konumu dikkat çekicidir. Ozanlar, göçebe şekilde hareket edip hikayeler anlatırlar ve hikâyeye anlatıcılarına zaman zaman ilahi nitelikler atfedildiği bile görülür. Hikâyeye anlatıcıları, toplumu anlattıkları ile farklı yönleri kanallı edebilirler. Bu durum Arap sözlü tarihinde de benzer şekilde görülebilmektedir. Kabile dönemi Arap toplumunda “anlatıcı konumunda olan kabile reisleri ya da savaş komutanlarına farklı bir gözle bakılırdı.”²⁰ Nitekim sözlü tarihteki pek çok toplumda anlatıcı; egemen, yönlendirici ve bilgiyi ilahi kaynaklardan aldığı varsayılan, anlatısında da bu özelliklerin yansımaları açıkça görülen bir konumdadır. Rönesans sonrasında ise bu durum yavaş yavaş dönüşüme uğrar. Anlatıcı artık salt ilahi özelliklerinin yanı sıra insani özellikler de barındıran bir konuma geçer. Anlatıcı insani konumdaki yazar kişiliği ile karışır. Bu olgu dönemin halk hikayelerinde, romanslarında yahut ilk geleneksel romanlarda sıklıkla gözlenebilir (Türk edebiyatındaki roman- modern hikâyeye

¹⁹ G. Pospelov, *Edebiyat Bilimi* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014), 267.

²⁰ Kenan Demirayak, Ahmet Savran, *Arap Edebiyatı Tarihi Cahiliye Dönemi* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1995), 112-113.

türünün ilk örneklerinde de bu duruma çok sık rastlanır, olgu meddahlık geleneğinin etkilerini de bünyesinde barındırır). Walter Ong, anlatıcının bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“Roman yazarının dikkati, hayali veya gerçek seyirciden ziyade (bir zamanlar romanlar yüksek sesle okunmak üzere yazılıyordu) metinde yoğunlaşır. Ancak yazarın konumu henüz kesin değildir. Nitekim 19. yüzyıl romancılarının sık sık 'sevgili okur' sözleriyle dinleyiciye seslenircesine okura seslenmeleri, bu şaşkınlıklarının kanıtıdır; karşısında bir yerde dinleyici topluluğu olduğunu sanan yazar, bu sözleriyle kendine, anlatısını her biri kendi sessiz dünyasına kapalı okura aktardığını anımsatır”²¹

Anlatıcı, artık beşerî bir varlıktır, bir yazar olarak aktarır. Ancak yine de mutlak doğruları olması muhtemeldir ve bu mutlak doğruları bir Tanrı gibi olmasa da Tanrının bir aracısı gibi mesaj verme eğilimini ile aktarmaya çalışır. Bu uğurda gerek görürse anlatısını; fikirlerini doğrudan vermek, vermek istediği mesajı vurgulamak için kesmekten de çekinmez. Roman türünün geleneksel tabir edilebilecek bu örneklerinden sonra bilimsel metotların edebi bir yansıması olarak düşünülebilecek duyusal gerçekçilik ile ise anlatıcı özellikleri keskin bir şekilde değişir. Anlatıcı artık her şeyi bilemez ve onun müdahaleleri her zaman hoş karşılanmaz; o, dış gerçekliğin aynası konumunda dış gerçekliğin en öz hallerini yansıtmaya peşindedir. Özellikle 1800’lü yıllarla beraber Avrupa’daki egemen anlayış duyusal realizme, diğer bir ifade ile gerçekçi gerçekçiliğe kaymıştır. Bu akımın tesiri ile ortaya çıkan romanlarda anlatıcının artık ilahi bir yön gösterici, dikte edici olarak var olmadığı görülür. O, sadece şahit olduğu şeyleri adeta bir kamera bakışıyla okuyucu ile buluşturur; yorumları, ideolojisi, doğrudan mesaj verme kaygısı adeta buharlaşır. Duyusal realizm (realist realizm) sonrasındaki natüralizm vb. etkiler, anlayışın devamını beraberinde getirir. Ancak Einstein’ın görecelilik teorisi gibi gerçekliğin parçalılığını, öznelliğini, şartlara göre değişebilirliğini vurgulayan anlayışlarla; psikoloji biliminin bilinç, bilinçaltı gibi hayatın merkezine etki eden kavramları gün

²¹ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 175.

yüzüne çıkarması ile gerçeklik algısı dönüşür. Bu dönüşüm de edebi eserler düzleminde doğrudan anlatıcı niteliklerini etkiler. Anlatıcı artık ne ilahi bir konumda ne de objektif kalmaya çalışan bir gözlemci konumundadır. Anlatıcı, sesi ile mutlak çizgisini kaybeder, çoğullaşır, öznelleşir; karakterlerin zihninin aynası, algı dünyalarının yansıtıcısı rolüne bürünebilir. Anlatıcının ilahi ya da objektif gerçekliği temsil etme gibi bir derdi kalmaz. O, adeta sadece karakterlerinin mümkün olduğu kadar anlaşılabilmesini ister; karakterlerin algı dünyalarının parçalı gerçekliklerinin, öznel, değişen gerçekliklerin aslında hayatın merkezinde olduğunu vurgular bir tavırdadır. Hayat, farklı gerçeklik katmanlarından oluşmaktadır ve anlatıcı kimi zaman bu gerçekliklerle adeta oyun oynar, onlarla bulmacalar oluşturur kimi zamansa bu öznel gerçekliklerin ızdırabı ile kavrulur. O, artık evrensel olduğu varsayılan gerçekliklerin dikte edicisi ya da duyuşsal realizme bağlı sözde mutlak gerçekliklerin gözlemci yansıtıcısı değildir. Bu türden anlatıcı olgusunun en göze çarpan örnekleri modernist ve postmodernist anlatılarda görülebilir. Mustafa Zeki Çıraklı, geleneksel anlatıcı ile modern anlatıcıyı ana hatları ile şu sözlerle ayırır:

“Geleneksel anlatıcının muhatabıyla kurduğu ilişki samimiyken modern Batılı okur, anlatıcıyla mesafeli bir ilişki kurar. Bu mesafe okurun anlatı metni içindeki boşlukları, kopuklukları, tutarsızlıkları doldurmasını, metne karşı kritik (eleştirel) bir tutum takınmasını zorunlu kılar. Oysa geleneksel anlatıcının muhatabı salt tecrübe aktarımı ve moral mesaj vermeye dayalı hikâyeden alacağı dersi bütün olarak alır.”²²

Çıraklı’nın bu sözleri, anlatıcının tarihsel bağlamdaki dönüşümüne ana hatları ile ışık tutmak adına önemlidir. Ancak, yine de her anlatının anlatıcısının niteliksel olarak değişen zamanla beraber keskin çizgilerle değişmeyebileceğini vurgulamak gerekir. Anlatılar günümüzde yazılsa dahi “geleneksel” olarak kavramsallaştırılan anlatıcı özelliklerini içinde barındırabilir; modern ve geleneksel olarak birbirinden ayrılan nitelikleri aynı bünyede belli bir harmoni (yahut eğreti duran bir uyumsuzluk, mantıksızlık)

²² Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 18.

dahilinde barındırabilir. Diğer taraftan da bilmek gerekir ki anlatılar ve anlatıcılar her zaman çatı kavramlarla sınıflandırmaya uygun olmaz; özellikle modern diye tariflenen bazı anlatı ve anlatıcı tipleri, niteliksel olarak sınıflandırma noktasında birbiri içine geçen ve dallanan çeşitlenmelerle okuyucu karşısına çıkar.

Sonuç olarak, tarihi akışta da görülebileceği üzere anlatıcı kavramı üzerinde barındırdığı nitelikler ve işlevlerle oldukça değişken bir yapıdadır. Süreç içerisinde kültürel, sosyolojik vb. etkilerle anlatıcının metin içindeki kimliğinde pek çok farklı çeşitlenme ve değişiklik söz konusu olur. Bu noktada, özellikle Gerard Genette, Rimmon Kenan, Wolf Schmid gibi modern anlatıbilimciler çeşitli anlatıcı tipolojileri oluştururlar; çok farklı değişkenler belirleyerek anlatıcıları bu değişkenler noktasında barındırdıkları özellikler üzerinden tanımlarlar. Bu anlatıcı tipolojileri sayesinde, anlatıcıların özellikleri dahilindeki sınıflandırmalar da kolaylıkla yapılabilir.

1.1.1. Anlatıcı Tipolojisi ve Türleri

Anlatıcı tipolojisi noktasında, pek çok edebiyat eleştirmeni belirli modeller ve sınıflandırmalar geliştirir. Kimi eleştirmenler bakış açısı ile anlatıcı başlığını birlikte ele alarak anlatıcı tipolojisi geliştirirken kimi eleştirmenler bakış açısı ve anlatıcı kavramlarının belli noktalarda birbirinden ayrıldığını baz alarak tipolojilerini geliştirirler. Nitekim, her iki yaklaşımın fikirleri ana hatları ile birtakım temsilci isimleri üzerinden verilse de bu başlık altında ikinci yöntemsel yaklaşım esas alınacaktır. Çünkü anlatıcı ve bakış açısını aynı potada gören yaklaşım, anlatıcı tipolojisini bazı noktalarda yöntemsel bir çıkmaza sürükler; anlatıcının birtakım anlatılardaki niteliksel gerçekliğini sınıflandırmada ve göstermede sık kalır. Bunun sebebi anlatıcının her zaman bakış açısı sahibi olmayabileceği gerçeğidir. Anlatıcı; her ne kadar anlatıyı aktarma ve bildirişim işlevini üzerinde barındırsa da aktardığı gerçekliği kendi ideolojisi, algı düzeyi düzleminde vermek zorunda değildir. O, kimi zaman kurgu içinde bir veya birden çok karakteri algı odağı olarak kullanır; kendi anlatıcı sesini kullanarak

karakterlerin bakış açısını özne haline getirir. Bu türden anlatıcı tipini gerçekçi bir biçimde tespit edebilmek için anlatıcı ve bakış açısı kavramlarını belli noktalarda birbirinden ayırabilmek elzemdir. Bu noktada, anlatıbilimin bu meselesini en işlevsel şekilde çözen yaklaşımlardan biri Gerard Genette' den gelir. Genette, "kip" ve "ses" ayrımına gider. "Kip" bakış açısını sembolize ederken "ses" anlatıyı ve onun aktaran, anlatan sesini sembolize eder. Genette, anlatıbilimin bu alanına getirdiği mevcut ayrımın yanında anlatıcı başlığını anlatıcının içinde bulunduğu kurgusal düzeye/gerçeklik düzeyine göre, diğer bir ifade ile konumlandığı yere göre sınıflandırma yoluna gider. Bu yöntem de anlatıcı tipolojisinin sınırlarını çizmek adına önemlidir ve alanda işlevsel olarak kullanışlı olan ve genel kabul görmüş vaziyettedir. Çalışmanın bu başlığı altında, anlatıcı başlığına getirdiği birtakım çıkmazları çözen yaklaşımı dolayısı ile Gerard Genette'nin modeli; anlatıcı tipolojisini basitleştiren ve uygulamada pratik çözümler getiren yaklaşımları dolayısı ile de Rimmon Kenan ve Wolf Schmid'in tipolojileri temel olarak aktarılacaktır. Çalışmanın metin analizi kısımlarında da ekseriyetle bu isimlerin anlatıcı tipolojisi modelleri ve kavramsallaştırmaları üzerinden bir yöntem benimsenecektir.

Gerard Genette, her ne kadar anlatıcı ile bakış açısı noktasında her zaman tam anlamıyla bir aynı olma durumu olmayabileceğini (ses-kip ayrımı) belirtse de anlatının karakter, anlatı düzeyi, zaman, mekân gibi unsurlarının birbirleri ile ilişkilerini göz ardı etmez. Anlatının unsurları arasındaki ilişkiler korelatif, birbirini etkileyen ve şekillendiren karmaşık bir bütündür. Bir unsuru anlamak için diğer unsurları ve unsurların birbirleri ile olan ilişkilerini kavramak gerekir. Genette'e göre anlatıcıyı tanımlama noktasında bilinmesi gereken anlatı unsurlarından ikisi anlatıcının anlatı düzeyi ve öyküyle olan ilişkisidir. Kendi ifadesi ile bir anlatıda anlatıcının konumu hem anlatı düzeyiyle hem de öyküyle olan ilişkisi ile tanımlandığına göre anlatıcının dört temel konumu ortaya çıkar.²³Genette'nin anlatı düzeyi kavramsallaştırmasına göre temelde iç ve dış olmak üzere iki düzey vardır. İç öyküsel düzey Genette'nin

²³ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 247.

kavramsallaştırmasına göre “intradiegetik” olarak adlandırılırken dış öyküsel düzey extradiegetik olarak isimlendirilir. ²⁴ Genette, bu iki düzeyin dışında intradiegetik düzeyle alakalı başka bir düzey olan metadiegetik düzeyi kavramsallaştırır. Metadiegetik düzey, iç öyküsel düzeyin içine muhtemelen öykü içi bir karakter tarafından ilâştirilmiş, öykü içi ikinci seviye bir anlatıdır. Genette, anlatı düzeylerini daha anlaşılabilir kılıp somutlaştırmak adına *Narrative Discourse Revisited* adlı çalışmasında *Binbir Gece Masallarını* örnek gösterir. ²⁵ Bu masallarda okuyucu karşısına ilk çıkan ve sesi duyulan anlatıcı öykü içi kurmaca düzeyinde yer almayan bir anlatıcıdır; diğer bir ifade ile extradiegetik (dış öyküsel) bir anlatıcıdır. Bu anlatıcının girişinden sonra ortaya öykünün içinde bir karakter olarak var olan başka bir anlatıcı, Şehrazat çıkar; o da ilk öykü düzeyinde var olan bir karakter olarak başka bir öykü anlatır. Şehrazat, anlatı düzeyi olarak intradiegetik (iç öyküsel) konumdadır, çünkü anlatının gerçeklik düzleminde (ilk öykü dünyasında) var olan bir karakterdir. Şehrazat’ın anlattığı hikayedeki karakterler ise metadiegetik bir konumdadırlar, onlar hikâye içindeki hikâyeye tekabül ederler. Özetle, Genette’nin anlatı düzeyleri noktasındaki kavramsallaştırmasına göre extradiegetik (dış öyküsel), intradiegetik (iç öyküsel), metadiegetik (üst öyküsel- hikâyeye içi hikâyeye) anlatı düzeyleri vardır. Bu noktada Genette’nin anlatıcının öyküyle olan ilişkisi üzerinden anlatıcıyı sınıflandırmasına değinmek gerekir. Bu ilişkiye göre iç anlatıcılı (homodiegetik) ve dış anlatıcılı (heterodiegetik) olmak üzere iki farklı ihtimal mevcuttur. Bir anlatıda homodiegetik anlatıcı varsa anlattığı hikâyenin içinde bir karakterdir, heterodiegetik bir anlatıcı ise anlattığı hikâyenin içinde değildir. Bu sınıflandırmayı somutlayıp netleştirmek için de Şehrazat örneği kullanılabilir. Şehrazat, yukarıdaki cümlelerde vurgulandığı üzere “anlatı düzeyi ile ilişki” noktasında iç öyküsel bir anlatıcıdır; diğer bir ifade ile intradiegetiktir. Ancak öyküyle olan ilişkisi bağlamında dış anlatıcılıdır(heterodiegetik). Çünkü her ne kadar düzey anlamında öykü

²⁴ Hayrunisa Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme” (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2015), 109.

²⁵ Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (Cornell University Press, 1989), 85.

düzeyinde var olsa da anlatmaya başladığı hikâyede (öykü içi öykü) kendisi yoktur. Özetle, Genette'nin kavramsallaştırmasına göre Şehrazat iç öyküsel ancak dış anlatıcılı bir karakterdir. Bu noktada homodiegetik-iç anlatıcı sınıflandırmasının ikiye ayrıldığını belirtmek gerekir: otodiegetik (kahraman anlatıcı) ve tanık/gözlemci anlatıcı. Anlatıcı, otodiegetik olduğunda anlattığı hikâyenin baş kahramanıdır; tanık anlatıcı olduğunda ise halen anlattığı hikâyede bir karakterdir ancak baş kahraman değildir, sadece gözlemci rolü vasıtası ile esas olayı ve olayın baş kahramanını anlatır.

Genette'nin tipolojisine göre, anlatıcının anlatı düzeyi ve anlattığı hikâye ile ilişkisi bağlamında dört farklı temel sınıflandırma ortaya çıkar:

1. Dış öyküsel(ekstradiegetik)-dış anlatıcılı(heterodiegetik): Anlatıcı hikâye düzeyinde değildir, herhangi bir anlatı düzeyinden münezzeh dış bir konumdadır ve anlattığı hikâyenin karakteri değildir.

2. Dış öyküsel(ekstradiegetik) -iç anlatıcılı(homodiegetik): Anlatıcı anlattığı hikâyenin bir karakteridir, iç anlatıcıdır ancak dış öyküseldir. Çünkü hikâyeyi anlatırken öykü düzeyinde değildir. Kahramanı olduğu hikâyenin üzerinden çokça zaman geçmiş, anlatıcının anlattığı olayı yaşarkenki algı düzeyi ile anlatırkenki algı düzeyi arasında ciddi bir fark oluşmuştur. Bu noktada Genette'nin “anlatan ben” ve “anlatılan ben”²⁶ ayrımını bilmek gerekir. Kahraman kişi düzleminde aynı gibi gözükse de kendine iki farklı zamandan bakar: öykünün içindeki zaman ve öyküdeki olaylar bittikten sonraki zaman. Böylesi bir durumda anlatan ben ile anlatılan ben arasında açıkça bir yaş ve tecrübe farkı doğar; aynı kişinin iki farklı zamandaki algı düzeyi değişir. Bu yüzden anlatı içinde her ne kadar karakter aynı gözükse de “anlatan ben” ve “anlatılan ben” olmanın algısal farkı görülebilir. Anlatıcı, karakter olarak bulunduğu hikâyenin içindeki haline sonrasında elde ettiği tecrübeler dahilinde alaycı yaklaşabilir. Bu durum anlatıdaki söyleme de yansır. Anlatı yer yer “anlatılan ben” in söylem ve algı dili ile kurulabilir ki bu dil hatalarla boğuşan

²⁶ Genette, *Anlatının Söylemi*, 252.

sıkıntılar içinde birinin, problemlerini tespit etmekte zorlanıp hikâyenin içinde savrulan birinin dili olabilir. Anlatının “anlatan ben” inin ağır bastığı yerlerdeki üslup ise zamansal olarak olaylara uzaktan bakmanın ve yaşananları bütüncül olarak görebilmenin konforu, etkisi ile kavrayış düzeyi noktasında ve tecrübe noktasında daha farklı olur. Bu durum da seçilen kelimelere ve söyleme yansıyabilir.

3. İç öyküsel(intradiegetik) -dış anlatıcılı(heterodiegetik): Anlatıcı bir öykü düzeyinde var olur ve o öykü düzeyinde hikâye anlatır ancak anlattığı hikâyenin bir karakteri değildir. Şehrazat bunun en güzel örneklerindendir.

4. İç öyküsel(intradiegetik) -iç anlatıcılı(homodiegetik): Anlatıcı kendi hikayesini, anlattığı hikâye düzeyinden aktarır.

Genette’nin anlatıcı ile alakalı bu terminolojisi, yapısalcı bir çizgide değerlendirilebilir. Genette anlatıcı ile ilgili bu modelinde özel olarak gelenekselleşmiş kavramsallaştırmaları kullanmaz. Örneğin “ben anlatıcı” demek yerine homodiegetik-iç anlatıcı kavramlarını kullanır. Çünkü Genette’e göre yazarın anlatıcı ile ilgili seçimi “ben”, “o” gibi zamirlere, gramatik ve retorik bir seçime indirgenemez; esas seçim yazarın anlatıcısının öyküde nerede durduğu ile alakalıdır. Genette bu konu ile ilgili görüşlerini *Anlatının Söylemi* adlı kitabından şöyle beyan eder:

“‘Birinci şahıs’ ya da ‘üçüncü şahıs anlatısı’ gibi terimleri şimdiye dek hep, onaylamadığımızı belirtir şekilde, tırnak işareti içinde kullandığımız okurun gözünden kaçmamıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu yaygın kullanımlar bana yetersiz görünüyor çünkü anlatı durumunun aslında çeşitlilik içermeyen bir ögesinde- anlatıcının ‘şahsı’nın (aleni ya da zımni) mevcudiyetinden bahsediyorum- çeşitlilik varmış vurgusu yapmaktadır. Bu mevcudiyet değişmezdir çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde (kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi) ancak ‘birinci şahıs’ olarak bulunabilir, Ceasar’ın *Commentaries*’i gibi kasti olarak yapılan değişimler hariç. Oysa ‘şahısa’ vurgu yapmak, anlatıcının yapması gereken seçimin –

tamamen gramatik ve retorik bir seçimdir bu- Ceasar'ın 'Anılar'ında yaptığı, şu ya da bu 'şahısla' yazmak türünden bir seçim olduğu yanlışına düşürür. Halbuki gerçekte durumun bu olmadığı açıktır. Romancının seçimi, anlatıcıdan farklı olarak iki gramer biçimi arasında değil, iki anlatı duruşu arasındadır (zaten bunların gramer biçimleri de kendiliğinden bir sonuçtur): Hikâyeyi 'karakterler'den birisine anlattırmak ya da hikâye dışından bir anlatıcıya anlattırmak. (...)”²⁷

Genette'nin anlatıcı ile ilgili tasnifinin temelini oluşturan bu mantık Manfred Jahn, Wolf Schmid gibi diğer pek çok eleştirmen, anlatıbilimci tarafından da kabul edilir. Bu anlatıbilimciler tasnifin mantığını kabullenseler de bu mantık neticesinde yapılan kavramsallaştırmaların belli yönlerden problemli olduğunu öne sürerler. Bu yüzden de Genette'nin kullandığı kavramların yerine Bertil Romberg'in *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*²⁸ adlı çalışmasında önerdiği kavramları kullanırlar. Bu kavramsallaştırmaya göre ekstradiegetik, intradiegetik, metadiegetik kavramları yerine “birincil”, “ikincil”, “üçüncül” anlatıcı kavramlarını kullanırlar. Birincil anlatıcı öykü ile arasında düzey farkı olan öykü düzeyinde olmayan anlatıcıya tekabül eder. İkincil anlatıcı ilk öykü düzeyindeki anlatıcıdır. Üçüncül anlatıcı ise Genette'nin metadiegetik olarak kavramsallaştırdığı anlatıcıya tekabül eder; öykü içi anlatılan başka bir öykü düzeyindeki anlatıcı üçüncül anlatıcı olarak adlandırılır. Anlatıcının öykü düzeyi ile ilişkisi bağlamındaki bu kavramsallaştırmanın yanı sıra anlatıcının öykü ile ilişkisi bağlamındaki kavramsallaştırma da Schmid, Hawthorn gibi isimlerce farklı kelimelerle ifade edilir. Hawthorn, Genette'in kullandığı homodiegetik- heterodiegetik kelimelerini hatırlaması zor olarak adlandırır ve “kendinden açıklayıcı” olarak ifade ettiği “karakter anlatıcı”- “karakter olmayan anlatıcı” tabirlerini dolaşıma sokar.²⁹ Schmid ise “diegetik anlatıcı”- “diegetik olmayan anlatıcı” tabirlerini, problemli bulduğu “homodiegetik”, “heterodiegetik” kelimelerinin yerine kullanır. Böylece Genette, Schmid gibi

²⁷ Genette, *Anlatının Söylemi*, 243.

²⁸ Detaylı bilgi için bkz. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (R. West: 1978)

²⁹ J. Hawthorn, *Roman Analizi* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2014), 169-170.

isimler arasında mantık temelinde aynı ancak farklı kelimelerle ifade edilen anlatıcı tipolojisi sınıflandırmaları ortaya çıkar. İki ismin anlamsal olarak birbirlerini karşılayan ancak farklı kavramları Wolf Schmid tarafından da bir tablo ile ifade edilir:³⁰

Genette Tipolojisi	Schmid Tipolojisi
<i>Ekstradiegetik- heterodiegetik</i>	<i>Diegetik olmayan birincil anlatıcı</i>
<i>Ekstradiegetik-homodiegetik</i>	<i>Birincil diegetik anlatıcı</i>
<i>İntradiegetik-heterodiegetik</i>	<i>Diegetik olmayan ikincil anlatıcı</i>
<i>İntradiegetik-homodiegetik</i>	<i>İkincil diegetik anlatıcı</i>
<i>Metadiegetik-heterodiegetik</i>	<i>Diegetik olmayan üçüncül anlatıcı</i>
<i>Metadiegetik-homodiegetik</i>	<i>Üçüncül diegetik anlatıcı</i>

Yukarıdaki tablodan açıkça anlaşılacağı üzere Genette gibi Schmid de geleneksel anlatı tipolojisi kavramlarını kullanmaz. Schmid anlatıcının anlatı ile olan ilişkisini geleneksel anlayışın aksine Genette'in anlayışı ile paralel şekilde şahıs zamirlerinde aramaz; bu yüzden birincil tekil şahıs, üçüncü tekil şahıs gibi şahıs zamiri üzerinden sınıflandırma inşa eden kavramları kullanmaz. Çünkü Schmid de Genette gibi her anlatmanın doğrudan görülsün ya da görülmesin özünde birinci tekil şahıs tarafından inşa edildiğini iddia eder. Bu yüzden önemli olan anlatıcının anlatılan dünyayla olan ilişkisini tarif etmektir. Bu mantıktan hareketle Schmid; anlatıcı öykü dünyasıyla ilişkili ve o dünyanın içindeyse diegetik, öykü dünyasının içinde değilse de diegetik olmayan anlatıcı tabirlerini kullanır.³¹

Yukarıda örnekleri verilen tipolojiler genel itibarı ile yapısalcı bir çizgide, anlatıcının öykü düzeyi ve öykü ile ilişkisi üzerine kurulan anlatıcı tipolojileridir. Bu tipolojiler bakış açısı ve gramatik temelli geleneksel “birinci şahıs anlatıcı”,

³⁰ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (De Gruyter: 2010), 69 ya da Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 127.

³¹ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 128.

“üçüncü şahıs anlatıcı” gibi tabirlerin yerini zaman içinde alır. Ancak anlatıcının zaman içinde gelişen ve değişen özelliklerini derinlemesine ve farklı açılardan ele almak için de tam anlamı ile bir yeterlilik sunduklarını söylemek de zordur. Çünkü anlatıbilim alanı, diğer birçok alan gibi birbirini destekleyen farklı perspektiflerin manzumesi ile zenginleşir. Bu noktada da yapısalcı klasik anlatıbilimin anlatıcı tipolojisi kavramlarının üstüne belli kabullerle inşa edilen klasik sonrası anlatıbilimin anlatıcı tipolojilerinden de faydalanmak gerekir.

Özellikle modernist ve onu takip eden postmodernist edebiyat ürünleri ile beraber değişen dünya tarzları, değişen felsefeler vb. durumların anlatıcı olgusunu farklılaştırıp derinleştiren yansımaları belirginleşir. (Anlatıcının güvenilirlik ölçütü vb.) Bu noktada klasik sonrası anlatıcı tipolojileri analiz için çeşitli imkanlar sunar. Bu tipolojiler bir taraftan yapısalcı tipolojilerin genel kabul görmüş yaklaşımlarını kabul ederken bir taraftan da anlatıcının niteliklerini analiz etmeyi çeşitlendirip derinleştirecek farklı yaklaşımlar sunar. Böylece anlatıcının özelliklerine dair tipolojik yaklaşımlar çeşitlenir; anlatıcının anlatıdaki varoluş alanı daha geniş ve derinlemesine aydınlatılır. Schmid, Rimmon Kenan ve Chatman anlatıcı tipolojileri ile klasik sonrası anlatıbilimin önemli isimlerindendir. Her bir anlatıbilimci bir taraftan tipolojilerinin bazı maddelerinde yapısalcı yaklaşımları kullanırken bir taraftan da anlatıcının varoluşunu ve anlatının diğer unsurları ile ilişkisini aydınatabilecek farklı anlatıcı özelliği parametreleri belirler. Onların anlatıcı tipolojilerinde tek parametre yapısalcı yaklaşımda olduğu gibi sadece anlatıcının öykü düzeyi ve öykü ile ilişkisi merkezli değildir.

Rimmon Kenan anlatıcı tipolojisinde dört farklı parametre üzerinden tasnifini yapar:³²

1.Anlatı Düzeyine Göre Anlatıcı: Rimmon Kenan, bu parametreyi yapısalcı düzlemde Genette’in anlatıcı tipolojisinden yararlanarak tanımlar. Bu parametreye göre anlatıcıyı tanımlamanın ve değerlendirmenin yöntemlerinden

³² Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Routledge: 2002), 95-106.

biri onun öykü düzeyinde var olup olmadığını, öykü düzeyinde ise hangi öykü düzeyinde olduğunu tespit etmektir. Anlatıcı, anlatısını gerçekleştirdiği öykünün içinde var olmayan, öykü içinde yer almayan bir konumda ise öykü dışı- ektradiegetik olarak tanımlanır. Anlatıcı, anlatısını gerçekleştirdiği öykünün içinde var olan bir konumda ise “intradiegetik”- “öykü içi”- “ikinci derece” bir konumdadır. Bu iki durumun dışında anlatıcı başka düzeylerde de var olabilir. Örneğin, hikâye bir ektradiegetik anlatıcının anlatımı ile başlayabilir ve dış anlatıcının anlattığı hikayedeki bir karakter başka bir iç hikâye anlatabilir; o hikâyenin bir karakteri de başka diğer bir hikâye anlatır. Anlatılan hikayeler çerçeve hikâyenin içinde iç içe geçerek devam edebilir. Bu tür durumlarda hikâye içi anlatıcılar ikinci derece, üçüncü derece, dördüncü derece olarak anlatılan iç hikayelere göre tanımlanır. Örneğin, ektradiegetik anlatıcının anlattığı bir hikâyede karakter olan biri iç hikâye anlatırsa ikinci derecededir; ikinci derecedeki anlatıcının anlattığı iç hikayedeki bir başka karakter de yeni bir iç hikâye anlatırsa üçüncü derece anlatıcı olur. Anlatılan iç hikayelere göre bu anlatıcı tanımlamaları devam eder.

2.Öyküye Dahil Olma Derecesine Göre Anlatıcı: Bu parametre de tıpkı “anlatı düzeyi” parametresi gibi yapısalcı temele dayanır ve Genette’in kavramsallaştırmasından yararlanılarak tanımlanır. Buna göre, dış anlatıcı ya da iç anlatıcının anlattığı hikâyede yer alıp almadığı tespiti yapılır. Anlatıcı, anlatısında yer almıyorsa heterodiegetik, yer alıyorsa homodiegetiktir. Anlatıcı içinde yer aldığı anlatının baş kahramanı ise homodiegetik sınıflandırmasının bir alt sınıfını anlamsal olarak karşılayan “otodiegetik” tabirini alır. Anlatısının öykü dünyası içinde yer alan anlatıcı gözlemci niteliği ile baş kahramanın yaşadıklarını aktarıyor da olabilir. Bu tür bir durumda anlatıcı homodiegetik olsa da otodiegetik değildir.

3.Algılanabilirlik Seviyesine Göre Anlatıcı: Bu parametre, anlatıcının yapısal temeldeki tanımlanma değişkenlerinin ötesine geçer. Anlatıcı tipolojisinin bu değişkeni noktasında Rimmon Kenan, Seymour Chatman’dan yararlanır. Bu değişkeni tanımlamak için anlatıcının anlatısındaki görünürlüğünü, diğer bir

ifade ile varoluşun algılanabilirlik derecesini tespit etmek gerekir. Anlatıcının algılanabilirliği, görünürlüğü “en açık” ve “en kapalı” arasında geniş bir aralık dahilinde tanımlanabilir. Bu noktada algılanabilirlik seviyesinin tanımlanmasının objektivite sorunu ortaya çıkabilir. Ancak buna rağmen bu parametre anlatıcının niteliğine dair tanımlama ve sınıflandırma yapmak adına oldukça işlevseldir. Bazı anlatılarda anlatıcı varlığına dair pek çok şeyi gizlemeye çalışıp odak noktasını anlattığı hikâyeye ve hikâyenin kurgusuna çekmeye çalışır. Özellikle diyalogların ön planda olduğu karakterlerin iç dünyasının anlatıcı tarafından dolayımından, yorumlanmadan bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklerle verildiği anlatılarda anlatıcı “kapalı” bir özellik sergiler. Yine de Chatman’a göre en kapalı anlatıcının olduğu bir anlatıda bile anlatıcının özelliklerine dair birtakım ipuçları bulunabilir. Özellikle karakterlerin tanıtıldığı sahneler, mekânın nasıl tasvir edildiği, karakterlerin aklından geçmeyen şeylerin anlatıcı tarafından verildiği kısımlar, zamanın özetlendiği yerler, anlatıdaki belli unsurlar üstünden anlatıcının açıklama ve yorumlamaları onun görünürlüğünü tespit etmenin en mümkün olduğu alanlardır.³³ Bazı anlatılarda anlatıcının açıklığı ileri düzeyde göz önünde olabilir. Bu tür anlatılarda anlatıcı, öyküsünün arasına girerek belli konulardaki fikirlerini açıklar, hatta bu fikirler üstünden ideolojik mesaj kaygısı açıkça gözlemlenebilir. Özellikle geleneksel anlatılarda, anlatıcının açıklık seviyesi kurgusal temelden bağımsız o derece yüksektir ki anlatıcının bir yazar kişisi olarak, bir ideoloji sahibi olarak nitelikleri bile kolayca tanımlanabilir. Bu durum genel olarak geleneksel anlatılarda ve roman tekniği olarak kusurlu, yazarının kurgunun değil “gerçeğinin” peşinde olduğu anlatılarda sıklıkla görülür.

4.Güvenilirlik Derecesine Göre Anlatıcı: Rimmon Kenan’ın anlatıcı tipolojisindeki parametrelere eklediği bu sınıflandırma, ilk olarak Wayne C. Booth tarafından yapılmıştır.³⁴ Anlatının ses, odaklanma, mesafe gibi unsurları ile de belli bir kesişim kümesi olan güvenilmez anlatıcı kavramı doğrudan

³³ Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Cornell University Press: 1978), 219-263.

³⁴ Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012)

anlatıcının aktarımı ile ilgilidir. Anlatıcı metin içinde yanlış veya eksik bir açıklama, yorumlama, bilgi verme yapıyorsa güvenilirmezdir, yorum ve açıklamaları doğru ve tutarlı ise güvenilirirdir.³⁵ Güvenilmez anlatıcı kavramı özellikle günümüzde ekseriyetle postmodernist anlatılarda okuyucu karşısına çıkar. Bu tür anlatılarda anlatıcının güvenilirmezlik özelliği özel olarak yazar tarafından bir kurgu unsuru olarak kullanılır. Böylesi anlatılarda okuyucunun odağı da anlatılan şeyden ziyade anlatılanın anlatıcı tarafından nasıl anlatıldığına ve bizzat anlatıcının kendisine kayar; okuyucu anlatıcının güven vermeyen, kandırmaya dönük tavrını tespit etme motivasyonu ile metne yaklaşmaya başlar. Böylece postmodernist anlatıların “oyun” kurma niteliği perçinlenir ve ne anlattığından ziyade nasıl anlattığı gündeme gelir. Aynı zamanda geleneksel, bilgiyi, mesajı adeta bir hap gibi veren anlatıların aksine okuyucuya metni takip etme misyonu yüklenmiş olur. Anlatıcının güvenilirmezlik özelliği okuyucuyu, geleneksel anlatıların aksine metni takip etmek ve kendi kendine yorumlayıp bilgi parçalarını anlamlandırmak zorunda bırakır. Okuyucu artık anlatıcının sorgulanamaz, ön bilgi olarak mutlak doğru kabul edilen yolunda değildir; o, metnin mutlak olarak onu sürüklediği yolu artık bulamaz, kendi zihinsel eylemselliğini kendi eleştirel düşüncesi ile gerçekleştirip kendi yolunu çizmek durumundadır. Nitekim güvenilirmez anlatıcı postmodern dünyanın, kurgunun kendi kozmolojisi içinde pek çok noktadaki derin referansları ile özgül bir ağırlığa sahiptir. Bu yüzden anlatıcının güvenilirmezliğini tespit etmek anlatıcı tipolojisi açısından metne dair pek şey söylüyor olabilir. Diğer taraftan anlatıcının kasti şekilde güvenilirmez olmasının ötesinde yazarın kurguyu oluştururken ortaya çıkan beşerî yanlışlarından, hatalarından kaynaklanıyor olabileceğini de unutmamak gerekir. Phelan, güvenilirmez anlatıcının doğduğu sebepleri belli kategorilere göre sınıflandırır ve ortaya güvenilirmezlik çeşitleri çıkarır:

“1.Yanlış aktarma, yanlış yorumlama ve yanlış değerlendirme

³⁵ Dan Shen, “Unreliability”, *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg University:2013), <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>, paragraf 2.

2.Eksik aktarma, eksik yorumlama ve eksik değerlendirme”³⁶

Bu güvenilirlik kategorileri birbiri ile anlamsal ilişki içinde olabilirler. Anlatıcı bilgiyi belirli bir amaç doğrultusunda kasten yanlış aktarabileceği gibi bilgi eksikliğinden dolayı da yanlış aktarabilir. Yahut anlatıcı bilgiye doğru şekilde sahip olup doğru şekilde sahip olsa da ideolojik duruşundan ötürü bilgiyi yanlış yorumlayıp açıklıyor olabilir. Nitekim, anlatıcının güvenilirliğinin pek çok farklı sebebi ve kaynağı olabilir. Güvenilirlik tespit edildiğinde bu güvenilirliğin nereden kaynaklandığını ve anlatı içinde ne gibi etkileşimler yarattığını doğru tespit edebilmek de sağlıklı analiz yapabilmek için önemlidir.

Rimmon Kenan’ın yukarıda değinilen anlatıcı tipolojisi hem klasik anlatıbilimin hem de klasik sonrası anlatıbilimin anlatıcı başlığına yaklaşımlarını harmonik bir yapı içinde ele alması sebebiyle dikkate değerdir. Wolf Schmid de anlatıcı tipolojisi ile sınırlara netlik kazandırma ve uygulanabilirlik noktasında ön plana çıkar; konuyla alakalı belli problemlerin olduğunu ve anlatıcının sınırlarının kimi eleştirmenlerin tipolojik yaklaşımları sebebiyle belirsiz kaldığını vurgular. Schmid, eleştirmenlerin bir kısmının anlatıcı ve bakış açısı kavramlarını birbirine karıştırdığını dile getirir. Bazı eleştirmenler ortaya koydukları tipolojiler ile anlatıcıyı mutlak perspektif sahibi ve algı merkezi olarak varsayarlar. Ancak anlatıcı “ses”e sahip olsa da “algı”ya sahip olmayabilir ve kendisi haricinde metin içi bir karakterin algısını kullanabilir. Genette’nin kavramsallaştırmaları ile netlik kazanan bu olgusal gerçekliği Genette’nin mantıki zemininde yorumlayan Schmid hem uygulanması zor olmayan hem de ses ile perspektif ayrımını yapabilen, işlevsel olarak da metin analizine rahatlıkla uygulanabilecek bir tipoloji üretir. Wolf Schmid, bu tipoloji bağlamında 11 ayrı ölçüt belirler ve bu ölçütlerin her biri ikili karşıtlıklar üstüne inşa edilir:³⁷

ÖLÇÜTLER	ANLATICI TİPLERİ
Sunuş kipi	Açık- kapalı
Diegetik durum	Diegetik-diegetik olmayan

³⁶ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 122.

³⁷ Wolf Schmid, *Narratology*, 66.

Hiyerarşi	Birincil-ikincil-üçüncül
Belirginlik derecesi	Çok belirgin- az belirgin
Şahsilik	Şahsi- gayrişahsi
Göstergelerin homojenliği	Yoğun-dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel- öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen- sınırlı bilgiye sahip olan
Mekansal konum	Her yerde olabilen-belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş- ifade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez- güvenilir

Schmid'in anlatıcının özelliklerine dair belirlediği bu ölçütler metin analizi noktasında oldukça işlevsel ve pratiktir. Ölçütlerin bir kısmı için Genette, Chatman, Booth gibi isimlerin modellerinden yararlanılmıştır. İlk ölçüt olan sunuş kipi anlatıcının metinde açık mı kapalı mı olduğu sorusu üzerinden belirlenir. Açık bir anlatıcı birinci tekil ya da çoğul zamiri kullanma eğiliminde olup doğrudan kendine gönderme yapabilir. Anlatıcı açıklık seviyesinin yoğunluğuna göre dolaylı ya da doğrudan olmak üzere öyküdeki olaylar ve karakterler üstünden yargıda bulunabilir; hatta açıklık seviyesi çok yüksek bir anlatıcı öykünün akışını bölüp belli konulardaki fikrini doğrudan dile getirebilir, öykünün belli noktaları üstünden açıkça kendi mesajını, yorumunu iletme eğilimi gösterir. Nihayetinde açık anlatıcı; çeşitli yargılar, açıklamalar, benzetmeler vb. sözel ifadelerle öznel bir çizgide varlığını imler. Bu türden açık anlatıcılar geleneksel, mesaj verme kaygısı yüksek, edebiyatı öğretici bir araç olarak gören yazarların seçtiği anlatıcı tipinde bir özellik olarak ön plana çıkabildiği gibi postmodernist eserlerde anlatının kurgusal yönünü vurgulayıp gerçeklik üstünden bir sorunsala referans verme, oyun kurma motivasyonları ile de anlatıda görülebilir. Kapalı anlatıcı ise doğrudan açık anlatıcının zıttı niteliklerle var olur. Bu türden bir anlatıcı kendi varlığına dönük ipucu

niteliğinde herhangi bir sözel göndermede bulunmaz, fikirlerini beyan etmez, bir varlık olarak okuyucuya hitap etmez. Anlatıcının niteliklerine dair herhangi bir özelliği tespit etmek oldukça zordur. Çünkü onun sesi, varlığı oldukça arka plandadır; üslubu gayri şahsi bir çizgide olma eğilimi gösterir. Bu yüzden anlatıda somut bir veri üstünden anlatıcıya herhangi bir kişilik özelliği atamak oldukça zorlaşır. Bu türden anlatıcının olduğu anlatılarda öykü kesilmeden ve akış bölünmeden devam eder. Gerard Genette, bu türden bir anlatıcının “ilişki, çağrı ve anlatımsal işlevleri” yerine getirmediğini söyler. Anlatıcı sadece öykünün devam etmesini sağlayan nötr bir kurgusu, moderatör konumundadır. Anlatıda belli bir karakterin/belirli karakterlerin iç odaklayıcı olduğu eserlerde kapalı anlatıcının bulunması oldukça olağandır.³⁸ Çünkü algı olarak odak anlatı içi bir karakterdir; anlatı içi görüş, duyuş, algılayış, ideolojik bakış iç odaklayıcı karakter merkezli olduğu içi anlatıcı kapalı bir anlatıcı konumunu rahatlıkla koruma imkânı bulur. Anlatıcının açıklık-kapalılık ölçütü, oldukça işlevsel ve tespit edilebilir olsa da açıklığı-kapalılığı derecelendirme noktasında göreceli ve öznelliğe imkân tanıyan yapıdadır. Anlatıcının diegetik durum ve hiyerarşi ölçütü Genette’nin modeli ile paraleldir ve anlatıcının öykü düzeyi noktasındaki konumu ve öykü ile ilişkisi temelinde analiz edilir. Belirginlik derecesi, değerlendirmeci konum, şahsılık gibi anlatıcı ölçütleri birbirleri ile anlamsal kesişimi olan ölçütlerdir. Örneğin, anlatıcının varoluşunun belirgin olduğu anlatılarda onun şahsi olmasını ve değerlendirmeci konum noktasında öznel özellikler taşımasını beklemek yanlış olmaz. Anlatıcının yetkinlik ölçütü, onun bilgiye ne kadar sahip olduğu ve bilgi sınırlarının nasıl çizildiği ile alakalıdır. Mekansal konum ölçütü, anlatıcının insani özelliklerden münezzeh şekilde her zaman ve her yerde mi yoksa belirli bir konumda mı olduğu ile alakalıdır. Bazı anlatıcılar mekânsal konum olarak insani çizgide konumlanır ve bilgiyi de bulundukları konumun bilgiye ulaşımının mümkünatına göre verirler. Bazı anlatıcılar ise tanrısal bir konumda olur ve zamansal, mekânsal olarak hiçbir mekânsal sınırlamaya tabi olmadan öyküye katkı sunacağını düşündüğü istediği bilgiyi verir. Kimi anlatılarda ise anlatının çoğunluğunda iç odaklayıcı olarak

³⁸ Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 64.

belli bir karakter kullanıldığı için mekânsal konum ve bilgiye ulaşma insani sınırlarla belirlenir ancak iç odaklanmanın bitip de dış anlatıcının doğrudan karakterden bağımsız sesinin devreye girdiği kısımlar da mekânsal konum ve bilgi verme sınırı insani çizginin ötesine geçer. Bu tür durumlarda bilgi sınırı ve mekânsal konum geçişlerinin anlatıcı ve iç odaklayıcı geçişleri ile mantıki bir paralellik dahilinde yapılması gerekir. Örneğin, metnin iç odaklayıcı merkezinde ilerlediği bir kısımda bir anda insani sınırların ötesinde bir mekânsal konumlanma ile insani sınırın ötesinde bir bilgi verilmesi mantıki bir çelişki ve kurgusal teknik bir kusur yaratır. Nihayetinde mekânsal konum, yetkinlik gibi ölçütler; metin analizinde birbirleri ile alakalı ve kurgusal tutarlılığı tespit etme noktasında, anlatıcının niteliklerini belirleme noktasında oldukça işlevsel ölçütlerdir. Güvenilirlik ölçütü ise, Rimmon Kenan'ın da kendi anlatıcı tipolojisi ölçütünde belirtildiği anlatıcının güvenilir olup olmadığı sorusu üzerinde temellenir. Onun güvenilir olmaması yukarıda ilgili kısımda detaylandırıldığı üzere postmodernist çizgide bir kurgu, gerçeklik referansı/oyunu barındırıyor olabileceği gibi yazarın bilgi eksikliğinden yahut yanlış yorumlamasından kaynaklanabilir.

Stanzel, “anlatı durumu” başlığı altında üç çeşit anlatı durumu tespiti yapar. Bu anlatı durumları doğrudan anlatıcı başlığı ile ilgilidir. Anlatıcı tipolojisine bakışın bütüncül bir yaklaşım kazanması ve detaylanması açısından bilinmesi gerektiğini düşündüğümüz için bu anlatı durumlarını da anlatıcı tipolojisi başlığı altında ele alacağız. Manfred Jahn, Genette ve Stanzel'den hareketle temelde üç çeşit anlatı durumu tespiti yapar: birinci şahıs anlatısı, yetkili yazar anlatısı, figüral anlatı.³⁹ Bu üç “temel” anlatı durumuna ek olarak ise “ilave” dört anlatı durumu sınıflandırması daha yapılır: Biz anlatıları, siz anlatıları, eş zamanlı anlatma, kamera gözüyle anlatma.⁴⁰

1.Birinci şahıs anlatıcı: Anlatıcı, aynı zamanda anlattığı öykünün içinde bir karakterdir; şahsen yaşadığı olayları birinci ağızdan anlatır. “Birinci şahıs”

³⁹ Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, 69-70.

⁴⁰ A.g.e, 79.

kullanımı hem öykü düzlemindeki olayları, durumları birinci elden tecrübe eden kişiye hem de bu tecrübenin birinci elden bizzat yaşayanı tarafından anlatılmasına referans verir. Bu türden bir anlatı durumunun görüldüğü anlatılarda iki ihtimal mevcuttur: birinci şahıs anlatıcı içinde bulunup anlattığı öykünün ana karakteridir yahut yan karakterdir; diğer bir ifade ile yan karakter olarak içinde bulunduğu öykü dünyasının ana karakter de dahil diğer kişilerini ve olaylarını gözlemleyerek birinci ağızdan aktarır.

Bu türden bir anlatı durumunun (birinci şahıs anlatıcı) görüldüğü anlatılarda “odaklanma” bağlamında iki farklı ihtimal mevcuttur. Bu ihtimaller “anlatı mesafesi” ile doğrudan alakalıdır. Olayları yaşayan karakter ile aynı karakterin olayları anlattığı an arasındaki zamansal mesafe oldukça önemlidir çünkü bu mesafe anlatıcının yaşadıklarını aktardığı andaki algı düzeyinin yaşadığı andakinden oldukça farklılaşmasına sebep olabilir. Olayları yaşayan anlatıcı “anlatılan ben-tecrübe eden ben” bilinç durumu ile olayları yaşarkenki bilgi, bilinç düzeyinden hareketle daha saf, olay anını o anki bilinç durumu ile yansıtan bir durumdan algılayıp aktarır. Yahut anlatıcı olayın üstünden belli bir zaman geçtikten sonra olayı yaşadığı andakine kıyasla daha olgun, daha farkındalık sahibi haliyle; diğer bir ifade ile kısaca “anlatan ben” olarak olayları daha dışardan zaman perdesinin uzaklığı ve getirdiği potansiyel olgunluk ile algılayıp aktarır. Bu iki algılama-odaklanma ihtimali birinci şahıs anlatı durumunda anlatı içinde birbirine de girebilir. Anlatıcı anlattığı olayların bazılarını olayın yaşandığı andaki algı düzeyi üstünden verirken bazı olayları aktarırken o olayın üstünden geçen zamana binaen olayı, aktarma anındaki tecrübesi ile daha olgun bir değerlendirmeci yahut pişmanlık içeren tavırla algılayıp aktarabilir. Hangi odaklanma biçimi görülürse görülsün birinci şahıs anlatı durumunun anlatıcısı bilgi aktarımı noktasında insani özelliklerle sınırlıdır. Birinci şahıs anlatıcının bildiği, bilebileceği ve nihayetinde aktardığı şeyler tutarlılık ve gerçekçilik noktasında anlatıcının bir kişi olarak çizilen profili, tecrübesi ve yaşantısı ile paralellik arz etmelidir. Örneğin, birinci şahıs anlatısı bir anda anlatı içinde

“insani bilgi sınırlarının”⁴¹ ötesinde bir bilgi verdiğinde içinde bulunduğu anlatı durumunun bilgi sınırlılığı kuralı ile teknik olarak çelişir. Kimi anlatılarda bu türden teknik kurgusal çelişkiler, tutarsızlıklar mevcuttur. Bu türden fenomenler anlatı yakın okumaya tabi tutulduğunda tespit edilebilir. Kimi anlatılar ise anlatıcı ve odaklanma noktasında teknik olarak o denli tutarsızlıklar barındırır ki anlatıbilim noktasında bilgisi olmayan sıradan ortalama bir okuyucu bile okuma eylemi esnasında mantıki tutarsızlıkları hissedebilir. Bu yüzden anlatı durumunun doğası gereği beraberinde getirdiği bilgi sınırlılığı, algı sınırlaması gibi parametrelere uymak kurgusal kusursuzluk, gerçekçilik ve tutarlılık için büyük önem ifade eder. Bir karakter birinci şahıs anlatıcı olarak tecrübe etmediği bir olayı tanrısal bir eda ile veremez ya tanık referansı ile aktarabilir ya da öykü dahilinde tecrübe etmiş olması gerekir. Birinci şahıs anlatı durumunun altında üç çeşit öykü modelinden bahsedilebilir: kurgusal otobiyografi, bir başlangıç öyküsü ve meddah anlatısı.⁴² Kurgusal otobiyografide birinci şahıs anlatıcı kendi hayat hikayesini otobiyografinin doğası gereği ana karakter olarak anlatır. Başlangıç öykü modeli birinci şahıs anlatısı olmak zorunda olmadığı gibi pek çoğu birinci şahıs anlatı durumu ile kaleme alınır. Genel olarak yeni bir şeye atılmanın ve bunun beraberinde getirdiği süreçlerin anlatısıdır. Birinci şahıs genel olarak küçük bir yaşından itibaren, farkındalığının “anlatan ben”e kıyasla daha düşük olduğu bir zamandan başlayarak hikayesini anlatır. Hikâye anlatıldıkça farkındalık ve algı düzeyi de “anlatan ben”in aktarım yaptığı andaki algı, bilgi düzeyine yaklaşır. Bir yönüyle bu türden öykü modelleri “bildungsroman”⁴³ olarak da sınıflandırılabilir. Çünkü anlatıcısı, başlangıcını yaptığı öyküsünde süreç içerisinde değişir, dönüşür, olgunlaşır; bu türden öykü modelleri içsel bir dönüşüm yolculuğunun hikayesini içinde barındırmaya müsaittir. Üçüncü öykü modeli olan meddah anlatısı ise oldukça geleneksel bir öykü modelidir. Bu türden bir öykü modelinde anlatıcı

⁴¹ Konu ve kavramla ilgili detaylı bilgi için bkz. Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton: Princeton UP, 1992), 161.

⁴² Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, 74.

⁴³ Kavramla ilgili bilgi için bkz.

okuyuculara/dinleyicilere sıklıkla hitap eder; bu hitabın doğal gerekliliği olarak da anlatıcının çağrı ve ilişki işlevini de sıklıkla kullanır.

2.Yetkili yazar anlatıcı: Genellikle geleneksel anlatılarda mesaj verme kaygısının ön planda olduğu anlatılarda görülen yetkilik yazar anlatıcı, anlattığı öyküde bir karakter olarak yer almaz. Genette'nin terminolojisine göre öykü düzeyi ile olan ilişkisi bağlamında ektradiegetik ve heterodiegetiktir. Ancak anlattığı öyküdeki olaylara dışarıdan bakarken gözlemci yahut tarafsız bir konumda bulunmaz; anlattığı öyküdeki olaylar, kişiler hakkında tanımlayıcı, hatta yanlı açıklamalarda, yorumlamalarda bulunabilir. Bazen öyküyü anlatmayı keserek inanç sistemi, ideolojisi, düşünce yapısı hakkında net, sınırları keskin söylemlerde bulunabilir. Bu yüzden bu tipten bir anlatıcının eğitici motivasyonla kaleme alınan, yazarı mutlak epistemolojik eğilimler sergileyen anlatılarda görülme olasılığı yüksektir. Öykü dışındaki anlatıcı, hikâye dışındaki yazar konumuna/gerçek hayat düzlemindeki kişiliğine referans verip birinci tekil şahıs zamirini kullanabilir. Bu türden bir anlatıcı anlatı içinde öykünün her unsuruna dair sınırsız bir bilme durumu özgürlüğüne ve konforuna sahiptir. Zamansal ve mekânsal olarak, karakterler ve olaylar düzleminde her zaman ve her yerde olabilmenin konforu ile anlatı içinde var olur. Bu yüzden bilgi sınırlılığı insani boyutlarda değil tanrısal genişlikteki bir konfor alanındadır. Çoğu yetkili yazar anlatısının aynı zamanda figüral anlatı durumu ile birlikte barınabileceğini bilmek gerekir. Bazı anlatıların bazı bölümlerinde yetkili yazar hem ses hem bakış açısı sahibi olarak ön planda iken bazı bölümlerde bakış açısı sahibi bir karakter olabilir, karakter odak olarak kullanılabilir. Bu bölümlerde yetkili yazar bakış açısı olarak kapalı konumdadır, bu yüzden bilgi sınırlılığı tanrısal sınırsızlıktan ziyade insani sınırlarla çizilir.

3.Figüral anlatıcı: Figüral anlatıda, anlatıcıyı algısı merkeze alınan “odak karakter” ile karıştırmamak gerekir. Bu türden anlatı durumunda anlatıcı yetkili bir yazar olma hüviyetindedir ancak anlatıcının yetkili yazar olma durumu kapalıdır. Diğer bir deyişle yetkili yazar anlatıcı; kişiliğini, ideolojisini, hayata bakış perspektifini açıkça yansıtmaz, bilakis anlattığı hikayedeki bir karakterin

yahut belli karakterlerin algısını, bakış açısını odaklayıcı olarak kullanarak öykü dünyasını aktarır. Böylece anlatıcı anlatısal aracılık rolünü seçtiği odak karakter üstünden kapatır. Bu yüzden bu tür anlatı durumlarının anlatıcısız olduğunu iddia eden eleştirmenler çıkar. Ancak yukarıda belirtildiği üzere bu anlatı durumu kendini kapalı konumlandıran ve odak karakteri bir yansıtıcı olarak kullanan yetkili yazar anlatıcıdır.⁴⁴ Bu anlatı durumuna figüral tanımlaması getirilmesinin sebebi, anlatıcının dış dünyayı algısı ile yansıtan bir karakteri kullanmasıdır. Algısı, duyu organları ile öykü dünyasına bakılan karakter figüratif, yansıtıcı, odak olarak kullanılır. Böylece bu anlatı durumunda öykü içindeki olaylar ve durumlar seçilen karakterin kulağından duyulur, gözünden görülür, ideolojik perspektifinden, kelime dağarcığından süzülür. Nihayetinde öykü içi tanımlamalar, algılamalar oldukça subjektiftir. Figüral anlatı durumunun bu özellikleri okuyucu nezdinde de dikkate değer sonuçlar doğurur çünkü okuyucu artık sınırları dışarıdan çizilmiş, kesinlikle doğru olduğu varsayılan tanımlamaları, algılamaları, aktarımları takip etmez; bilakis odak karakterin kişisel, subjektif, çarpıtılmış olabilen bakış açısı ile muhatap olur. Böylece karakterin iç dünyasını, psikolojisini ve düşünce tarzına da doğrudan şahitlik eder. Özellikle modernist yazarlar, gerçeklik kavramının farklı ve değişen, değişken yüzlerini vermek için sıradanın dışında kişileri odak karakter, iç odaklayıcı olarak seçerler. Özellikle madde bağımlısı yahut akıl sağlığı yerinde olmayan karakterlerin seçildiği anlatılar mevcuttur. Böylece gerçekliğin çarpıtılmaya açık, çeşitlenebilen ve kişisel algılamalar dahilinde değişen yüzü imlenirken anlatının şaşırtma, yabancılaştırma, alışkanlığı kırma⁴⁵ etkisi de arttırılır. Nihayetinde figüral öykü anlatma, modern dönem öncesi bazı anlatılarda da görülse de özellikle modernist edebiyatla beraber gerçekliğin farklı yüzlerini, subjektif tarafını ve çeşitliliğini vurgulamak için önemli bir araç olarak kullanılır.

⁴⁴ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 76.

⁴⁵ Rus biçimciliği, defamiliarization- alışkanlığı kırma gibi kavramlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Viktor Shklovsky, "Art as Technique", *From Symbolism to Socialist Realism*, ed, Irene Masing-Delic (Boston: Academic Studies Press, 2012), 64-81.

Figüral anlatılarda görülen yahut görülme olasılığı yüksek olan dört temel özelliğe vurgu yapmak faydalı olur. Figüral anlatılar; göndergesiz zamirlerle başlayabilir, hayattan bir kesit öyküsü anlatabilir, “epifani” kullanabilir ve ayna hilesi tekniğini içinde barındırabilir. Figüral anlatılar çoğunlukla üçüncü şahıs zamininin doğrudan kullanımı ile başlar. Ancak bu üçüncü şahıs zaminin henüz kim olduğu belli değildir; ismi bir noktada dile getirilse bile özellikleri anlatıcı tarafından doğrudan verilmez. Anlatıcı; kapalı bir konumda dünyaya göndergesi henüz belli olmayan üçüncü şahsın gözünden bakar; adeta bu üçüncü şahsın gözünden görür, kulağından duyar, burnundan koklar, onun karakter kalıpları ve zihin dünyası ile, onun algı düzeyine paralel bir çizgide dünyayı görür. Böylece anlatıcı kapalı konumdaki varlığını sürdürür. Dünya ve çevredekiler, “odak karakter” olan üçüncü şahsın algı süzgecinden verilir. Böylece karakter de anlatıcının bakış açısından karakterize edilip tanıtılmış olmaz; bilakis o, kendi kimliğini okuyucu gözünde kendi inşa eder. Karakter anlatıcının sesi ile sunulsa da kendi düşünceleri, hayata bakışı, ideolojik referansları ile hayatı algılayış biçimi ile kendi kendini sunar. Bu unsurun yanı sıra figüral anlatılarda odak karakterin hayatındaki belli, sınırlı bir bölüm anlatılabilir. Türk romanında, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* anlatısı hayattan kesit öykülerinin en göze çarpanlarından biridir. Karakterin öykü zamanında sadece bir saati tüm roman boyunca anlatılır. Ancak bu bir saat içinde karakterin aklından geçenler, geçmişe (anılara) gitme vb. durumlar vasıtası ile anlatı zamanı oldukça uzar. Dünya edebiyatında da James Joyce’un *Eveline*, *Ulysses* anlatıları Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* eseri bu tür öykülerin önde gelenlerindendir. Bu unsurun yanı sıra figüral anlatılarda ayna hilesi de kullanılabilir. Ayna hilesi olarak tabir edilen teknik sayesinde ses sahibi anlatıcı kendini, dünyaya bakışını, algılayış biçimini belli etmez; karakter kendisini aynada görür ve anlatıcı kendi sesi ile karakteri odak, algı sahibi olarak kullanarak onun kendisini aynada nasıl gördüğünü aktarır. Şu türden bir kesit ayna hilesi olarak tanımlanabilir:

Halil, odasından çıkarak banyoya doğru yürüdü. Banyoya girdiği gibi kendisini boylu boyunca ortadan çapraz şekilde kırılmış aynanın karşısında

konumlandırmaktan alıkoyamadı. Yüzünün yansımalarını tam ortadan kesen ayna kırığını görüp aynanın sol tarafında yüzünü bir bütün olarak görebilmek için hafifçe soluna doğru yanaştı. Artık aynada yüzüyle bir bütündü. Gözü şakaklarına ilişti. Saçları ön tarafından, her iki yandan içe doğru birer çizgi çizmişti; alnına doğru tam ortadan adeta saçtan bir üçgen iniyordu. Bu altın sarısı saçtan üçgen, ona biricik bir özellik katmıştı, güzeldi, estetikti. Zaten uzun yıllardan beri de bu üçgenin boyutu küçülüyor, üçgenin ucunun her iki yanındaki saçtan yoksun çizgiler daha da büyümüyordu. Rahattı. “Neyse ki” diye düşünüp tebessüm etti.

Bu bölümde, Halil adlı karakterin fiziksel özelliklerine dair bazı bilgiler verilir. Bu bilgiler, dış anlatıcının sesi ile verilmesine rağmen, karakterin kendisini aynada nasıl gördüğü üzerinden; diğer bir ifade ile karakterin kendi gözünden verilir, anlatıcının gözünden, algısından değil. Ayna karşısında durup saçlarına gözleri ile bakan ve saçlarını estetik olarak belli bir şekilde algılayan karakterdir. Anlatıcı ise karakterin gözünden bakıp onun kendisini nasıl gördüğünü aktarır. Örneğin, “Bu altın sarısı saçtan üçgen, ona biricik bir özellik katmıştı, güzeldi, estetikti” cümlesindeki karaktere dair tanımlamalar anlatıcının karakteri nasıl gördüğü üzerinden yapılmaz; bilakis karakterin kendisini nasıl görüp tanımladığı üzerinden yapılır. Saçlarına aynada bakan, saçlarının önünü altından bir üçgene benzeten, bu özelliği estetik ve biricik bulan karakterin kendisidir. Paragraf boyunca görme algısının karakterin gözünde olduğu anlatıcı tarafından vurgulanır. Bu algının sahibinin zihnine girip gözünden bakan anlatıcı; serbest dolaylı anlatımı kullanarak karakterin algısını, düşüncesini, görme duyusu neticesindeki karakterin kendisini algılayış biçimini sesi ile aktarır. Böylece anlatıcı dünyayı algılayış biçimi, estetik bakışı, ideolojisi vb. ile kapalı kalmaya devam eder; sadece aracıdır, yansıtıcı, odak karakter üzerinden sesi ile aktarma işlevini yerine getirir. Algısal odak anlatıcı değil, karakterdir; bir başka ifade ile bakış açısı/perspektif dış anlatıcıda değil, öykü içi karakterdedir. Genette’nin kavramsallaştırmasına göre öykü içi karakter, iç odaklayıcı olarak kullanılır.

4. Biz Anlatıcısı: Anlatıcı homodiegetiktir, öykünün içindedir. Ancak birinci tekil şahısla değil de birinci çoğul şahıs söz konusudur. “Düşündük, yaptık, ettik” gibi birinci çoğul zamirleri “biz” göndergesi ile kullanılır.

5. Sen/Siz anlatısı/İkinci şahıs anlatısı: Bu anlatı biçimi oldukça nadir kullanılır. Ana karaktere ikinci şahıs tekil yahut çoğu zamiri ile referans verilir. Bu referans yetkili yazarın öyküsünü bölüp fikirlerini aktardığı, adeta okuyucuya hitap ederek ideolojisini dikte ettiği kısımlarla karıştırılmamalıdır. Sen/siz anlatılarında kendisine referans verilen karakter, öykü içi yahut öykü dışı bir konumda olabilir.

6. Eş zamanlı anlatma: Bu kavramsallaştırma Gerard Genette tarafından literatüre kazandırılır.⁴⁶ Eş zamanlı anlatmada anlatıcı homodiegetiktir, diğer bir ifade ile öykü içi bir konumda kendi hikayesini anlatır. Ancak başından geçenleri anlatan anlatıcı, olayları yaşarken yahut yaşadktan hemen sonra bir kameraya anlatır yahut bir deftere günlük mahiyetinde not düşer gibidir. Bu yüzden anlatıcı yaşadığını aktardığı olaydan hemen sonrasını bilmez bir durumdadır. Yaşadıklarını şimdiki zamana yahut çok yakın bir geçmiş zamana (bir dakika öncesi, bir saat öncesi vb.) referans vererek anlatır. Anlatıcı, tecrübe eden haliyle var olur. Anlatan ve anlatılan bu türden bir anlatı durumunda birleşmiştir. Olayları tecrübe eden karakter, aktardığı tecrübelerin üstünden zaman geçmediği için aktardıklarının hemen sonrasına dair bilgi ve olgunluk sahibi değildir. Anlatıcı, tecrübe ediyor olduğu olayların içindedir, onların sonrasını bilemez. Bir noktada, eş zamanlı anlatma ile gazetecilere dair olay yerinden bildirme durumu yahut iç monolog ile paralellik kurulabilir.⁴⁷ Şu kesit eş zamanlı bir anlatma durumuna örnek teşkil eder:

Evden şimdi çıktım, biraz önce arkadaşımınla telefonda konuşurken öğrendiğim hakkımda başkalarınca söylenenlerin tesiri ile bakıyorum etrafımdakilere. Karşıdan gelen çift üstünde yürüdükleri yolu saçtıkları mutluluk ile adeta kutsuyor. Hakkımda söylenenler ne kadar da saçma ve

⁴⁶ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 80.

⁴⁷ A.g.e, 80.

çarpıtılmış? Kendimi, bana söylenenler üzerinden istemeden de olsa tanımlıyor olmak benliğine yaptığım bir hakaret gibi geliyor bana. Ama elimde değil. Yanımdan geçip giden çift düşüncelerimi yine bir kenara bırakmamı sağladı. Şimdi onun yanına gidip biraz güzel vakit geçirmeye odaklanmalıyım.

Görüldüğü üzere karakter, yaşadıklarını anlık olarak neredeyse yaşananların yaşanıyor olduğu esnada aktarır. Bu yüzden tecrübe eden ben ve anlatan ben ayrımı yoktur; bilakis aynı çizginin aynı noktasından dünyaya bakarlar. Bu türden anlatma durumunun Türk edebiyatındaki en dikkat çekici örneklerinden biri Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* anlatısında görülür. Birden çok anlatıcının, değişen çoklu odaklanmaların olduğu eserde anlatma durumu da eş zamanlıdır. Olaylar, kitabın değişen bölümlerinde farklı karakterlerin iç odaklayıcı olduğu şekilde homodiegetik düzlemde aktarılır. Bunun yanı sıra her bir anlatıcı, aktardığı olayı eş zamanlı olarak yaşadığı anda aktarır. Bu teknik, dizi çekimi noktasında da bazı yönleri ile 2000'lerin başından itibaren *The Office* gibi dizilerde kendini gösterir. Karakterler bir olayın içinde iken birden kameraya dönüp olay hakkında düşündüklerini, hislerini anlık olarak dile getirirler. Eş zamanlı anlatmanın olduğu anlatılarda da okuyucu anlatıcıyı bir olayı yaşarken görür, o olayı yaşama esnasındaki düşüncelerine, duygularına; karakterin olayları yaşarkenki algılayış biçimine eş zamanlı olarak karakterin bizzat anlatımı vasıtası ile şahit olur.

7. Kamera gözüyle anlatma: Kamera gözü ile anlatma durumunu Stanzel ve Lintvelt gibi edebiyat eleştirmenlerince belli noktalarda farklı kavramsallaştırmalarla tanımlanır. Ancak belli noktalarda sınırı farklı isimlerce farklı çizilen bu anlatı durumu diğer pek çok noktada barındırdığı özellikler bağlamında aynı şekilde tanımlanır. Bu anlatı durumunun olduğu metinlerde ilk göze çarpan nitelik bakış açısının ve sesin olayları dışarıdan görüp aktarmasıdır. Dışarıdaki bakış açısı merkezi, olayları adeta bir kamera gibi görür ve yaşananları bir kameramanın izleyiciye aktarma motivasyonu ile aktarır; yaşananları dinamik şekilde sürekli olay yerinde, duyguların yoğun yaşandığı meskenlerde gözlemler. Ancak tüm bunları yaparken aktarılanlara karşı "nötr"

tavır korunur; anlatıcı sesi ile aktardıklarını kendi görüşünün ve algılayış biçiminin süzgecinden geçirmez. Algısı ve gerçekliği duruma, zamana göre değişen bir insan değil de sadece çevredeki sesi ve görüntüyü alıp aktaran mekanik bir makine vardır. Bu anlatı durumu ekseriyetle anlatı dışı bir anlatıcının Genette'nin kavramsallaştırması ile heterodiegetik anlatıcının yetkili yazar olmayıp da kendisini kapalı tutan ve sadece şahit olduklarını aktaran türünde görülür. Ancak Stanzel, bu anlatı durumunu bir noktada figüral anlatı durumunun içinde ele alır.⁴⁸ Bu noktada anlatının perspektif merkezinin dış anlatıcıda olmadığını, dış anlatıcının nötr bir halde kapalı bir tavır sergilediğini vurgular.

1.1.2. Anlatıcının İşlevi

Anlatıcının işlevleri Gerard Genette'e göre beş farklı sınıflandırma dahilinde ele alınır. Bu sınıflandırmanın temelini kip başlığının altındaki mesafe kavramı üzerinden değerlendiren Genette, anlatıcının anlatısını kurarken kullanabileceği iki muhtemel kip olan göstermeye ve anlatmaya dayalı kipi vurgular. Göstermeye dayalı kipi baskın olduğu anlatılarda anlatıcı aktarılan olayları, anlatı içi karakterler arasındaki konuşmaları, iletişimi; kendisini, görüşlerini, cümlelerini olabildiğince metne katmadan doğrudan sunar. Bundan dolayı bu türden; anlatıcının kendisini kapalı tuttuğu, anlatı ile arasına mesafe koyup nötr kaldığı anlatılarda anlatıcının işlevleri de azalır ve bu işlevleri tespit etmek zorlaşır. Anlatmaya dayalı kipi baskın olduğu anlatılarda ise anlatıcı olayları göstermekten ziyade kendi perspektifi, algısı nihayetinde kendi sözleri ile aktarma eğilimindedir. Bundan dolayı anlatıcının kimliği de okumaya oldukça müsait bir konumda var olur ve anlatıcının anlatı içi işlevleri daha görünür bir hal alır.

Genette, anlatıcının beş ana işlevini şu şekilde tanımlar: iletişim işlevi, açıklayıcı işlev, üst anlatı işlevi, tanıklık işlevi, ideolojik işlev. İletişim işlevi anlatıcının ana

⁴⁸ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 81.

işlevlerinden biridir, anlatıcının okuyucu ile olan iletişimini sağlayan ve bu iletişimi şekillendirip yönlendiren işlevdir.

Açıklayıcı işlev, anlatıcının bir eğitici cübbesi giyerek anlattığı hikâyeyi ahlaki, siyasi, toplumsal, ideolojik noktada açıklamasını sağlayan işlevdir. Anlatıcının açıklayıcı işlevi sıklıkla kullandığı anlatılar; genel olarak anlatıcı kişinin özelliklerinin yazar ile gerçeklik zemininde belli noktalarda örtüştüğü, nihayetinde yazar anlatıcının tabi olduğu epistemolojiyi fikirsel anlamda anlatı üzerinden yayma eğilimi gösterdiği anlatılardır. Yazar anlatıcı, bir öğretmen edası ile anlattığı hikâyenin nasıl yorumlanması gerektiğini, hikâyeden çıkarılması gereken dersleri ve genel ideolojisinin doğruluğunu okuyucuya zerk eder.

Üst anlatı işlevi ise açıklayıcı işlevin aksine daha çok postmodern anlatılarda görülme eğilimi taşır. Çünkü üst anlatı işlevinde anlatıcı anlattığı hikâyenin gerçekliğini sorunsallaştırır, hikâyenin kurgusuna ve kurgulanma süreçlerine referans vererek gerçek ve kurgu arasındaki ince ve değişken çizgiye referans verir. Anlatıcının bu motivasyonu ve yaklaşımı; mutlak epistemolojiye dayanmanın, sınırları keskin şekilde çizilmiş gerçeklik kalıplarını ve tanımlamalarını vermenin aksine gerçeğin ne olduğunu sorunsallaştıran, gerçekliğin sınırları belirsizleşen yönüne referans veren bir felsefeye dayanır.

Tanıklık işlevinin ağır bastığı anlatılarda anlatıcı; geleneksel bir konumlanmanın içinde, gerçekliğini tanıklık üzerinden pekiştirmeye ve inandırmaya çalışan bir anlatının öznesi konumundadır. Anlatıcı, aktarıp anlattığı hikâyenin gerçek olduğunu o hikâyeye olan tanıklığı üzerinden kanıtlamak ister. Bu işlevin anlatıcısı, anlatının doğruluğunu/gerçek hayatta daha önce yaşanmışlığını tescilleme eğilimindedir.

İdeolojik işlevin yoğun bastığı anlatılarda ise anlatıcı, açıklık ve kapalılık çizelgesinde açıklığın en uç noktalarından birindedir. Çünkü anlatıcı öykü içinde herhangi bir noktada, hatta pek çok zaman anlattığı öykünün akışını keserek ideolojisine dair açıklamalarda bulunur, hayata dair yargılarını ve tespitlerini mutlak bir mesaj verircesine okuyucunun görüş alanının merkezine

konumlandırır. İdeolojik işlevin anlatıcı tarafından sıklıkla kullanıldığı bir anlatı, fikirsel yayılmacılığın en üst perdeden hissedildiği bir anlatı olma potansiyeli taşır. Anlatıcının ideolojisinin doğruluğundan emin tavrı ve ideolojisini “daha iyi”ye gidebilmek için yayma eğilimi açıkça görülür.

Anlatıcı işlevlerini daha iyi, geniş bir açıdan ve tamamlayıcı nitelikte bir perspektiften anlayabilmek için Marie Laure Ryan’ın anlatıcı işlevlerine dair getirdiği sınıflandırmaları ve görüşleri bilmek de önemlidir.⁴⁹ Ryan, belli noktalarda Genette’nin konuyla alakalı sınıflandırması ile örtüşen görüşlere sahip olsa da anlatı işlevi sınıflandırmasına sadece üç başlık getirir: yaratıcılık işlevi, aktarma işlevi ve tanıklık işlevi. Yaratıcılık işlevi, anlatıcının birtakım yöntemler aracılığı ile anlatısını kurgulayıp şekillendirmesine hizmet eder. Aktarma işlevi bir diğer ifade ile iletme işlevi adı altında anılır ve özellikle anlatmaya dayalı anlatılarda sıklıkla görülen anlatıcının olayları/durumları okuyucuya anlatma/aktarma işlevine referans verir. Üçüncü ve son anlatıcı işlevi olan tanıklık işlevi ise Genette’nin anlatıcı işlevleri noktasındaki aynı adlı başlıkla paralellik gösterir. Bu işlev, anlatıcının hikayesinin doğruluğuna dair ikna etmeye çalışan bir eğilim ile alakalıdır ve bu eğilim anlatıcı tarafından olayın “tanığı/tanıkları” örnek gösterilerek somutlanmaya çalışılır.

Üç temel anlatı işlevi olduğunu ileri süren Ryan, bu işlevlerden her birinin birlikte kullanıldığı anlatılardaki anlatıcıları “tam anlatıcı” olarak ifade eder. Bu türden anlatılarda anlatıcı üstlendiği işlevler vasıtası ile açıkça anlatının şekillenmesinde rol oynarlar.⁵⁰ Böylece, bu türden anlatılardaki anlatıcılar kolaylıkla görülebilir, açık anlatıcılardır.

Anlatıcının işlevleri, anlatıların tarihsel süreçteki dönüşümlerine paralel olarak çeşitli değişimlere uğrar ve dönemden döneme belli anlatıcı işlevleri daha belirgin ve baskın hale gelir. Örneğin, geleneksel anlatıların hüküm sürdüğü 1800’lü yıllardan önceki çok uzun bir dönemi kapsayan periyod boyunca görülen

⁴⁹ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. James Phelan, Wayne Booth, “Narrator”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Marie-Laure Ryan, Manfred Jahn (Routledge: 2008), 388. Ve B. Dervişcemaloğlu *Anlatıbilime Giriş*, 130.

⁵⁰ B. Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*. 129-130.

anlatılarda -ki bunlara dini anlatılar da dahildir- tanıklık işlevinin ön planda olduğu görülür. ⁵¹Bu türden anlatılarda anlatıcı temel olarak bir tanık olarak yahut tanıklığı aktaran unsur olarak ön plana çıkar; kendi varlığına dair tespit edilebilir çokça unsur yoktur. Anlatıcının varoluş amacı; daha önce yaşanmış bir olayı olduğu gibi, tanık olunduğu gibi aktarma illüzyonu yaratmaktır.

Romansların ve epik sözlü anlatıların niteliklerinin silikleştiği ve anlatıcının beşerî bir unsur olarak anlatıda görülmeye başlandığı 1800'lü yıllarla beraber ise anlatıcının yaratıcılık işlevi baskın bir görünürlük kazanır. Bu türden anlatılarda anlatıcı, kişisel tarzını ve kimliğini ön plana çıkararak anlatısını açıkça birtakım yöntemlerle şekillendirir; kendisini daha açık bir şekilde anlatı içinde konumlandırır, insani yönlerden birtakım nitelikleri ile tespit edilebilirdir. 1900'lü yıllara doğru ve özellikle 1900'lü yıllarla beraber modernist edebiyatın hakimiyet sürmeye başlaması ise anlatıcının açıklığını yeniden geri plana iter. Modernist edebiyat anlayışında bireyin iç dünyası, gerçekliğin öznel ve değişken hali ön planda tutulur. Bu gerçekliğin tüm çıplaklığı ile verilmesi için de bilinç akışı, iç monolog gibi yöntemler sıklıkla kullanılır. Yahut iç odaklanma vasıtası ile anlatı içi karakterin zihninden geçenler sunulur, dış dünyanın alımlayıcı algı merkezi belli bir karakter/belirli karakterler olur. Böylece metin dışı anlatıcı ya yok olur ya da genel olarak sadece bir ses sahibi, sesi ile iç odaklayıcının (anlatı içi, anlatı evreni aktarılırken algılamaları merkeze alınan karakter) algılamasını çerçeveleyen bir aracı görevini üstlenir. Bu da anlatıcının kimliğinin tespitine dair anlatıda görülebilecek somut unsurları azaltır.

Sonuç olarak anlatıcının işlevleri meselesi, anlatıcının niteliklerine dair de önemli bir ayna görevi görür. Anlatıcının hangi işlevleri ile var olduğu, hangi işlevlerinin baskın şekilde anlatıda tespit edilebilir olduğu gibi meseleler onun bir kimlik sahibi olarak nasıl konumlandırılabilceği ile alakalıdır. Anlatının farklı gibi gözüken pek çok unsuru birbiri ile korelatif bir ilişki içerisinde.

⁵¹ A.g.e, 130.

Anlatıcı işlevi başlığı da anlatıcı tipolojisi, türü gibi anlatıcının kimliğine, niteliklerine dair başlıklarla korelatif ilişki içerisinde var olur.

1.1.3. Anlatıcı Epistemolojisi

Anlatıcı epistemolojisi, bir anlatıcının olaylara, karakterlere ve anlatı evrenine dair ne bildiği, nasıl bildiği ve ne ölçüde aktardığını belirleyen kuramsal bir çerçevedir. Bu kavram, anlatıcının sadece anlatıdaki konumunu (intradiegetik-ekstradiegetik) değil, aynı zamanda bilgiye erişim düzeyini ve bilgi aktarım stratejilerini de içine alır.⁵² Klasik anlatıbilimde bu durum genellikle odaklanma biçimleriyle ⁵³ açıklanırken postklasik anlatıbilimde anlatıcıların ideolojik, kültürel ya da ontolojik perspektifleri de işin içine katılır.⁵⁴ Bu bağlamda, anlatıcının bilgi düzeyi (sınırlı, tanrısal vb.), güvenilirliği (güvenilir/güvenilmez anlatıcı) ve ses düzlemiyle (monolojik/diyalojik) olan ilişkisi, onun epistemolojik konumunun belirleyici öğeleri olarak değerlendirilebilir.

Özellikle Wolf Schmid'in ve Gerard Genette'in kavramları anlatıcının bilgiye erişim düzeyini ve bilgiyi sunma düzeyini odaklanma biçimleri üzerinden belirlerken epistemolojik analizlere zemin sunar.⁵⁵ Öte yandan, Mihail Bahtin'in diyalojik anlatım modelleri, heteroglossia, polifoni gibi kavramları⁵⁶; anlatıcının sesinin çoğulluğu ya da otoriterliği üzerinden epistemolojik pozisyonunu çözümlemeye olanak tanır. Bu açıdan bakıldığında anlatıcı epistemolojisi kavramı sadece yapısal bir sınıflama değil aynı zamanda metnin hakikat üretme biçimlerini, ideolojik yönelimlerini ve anlamsal merkezini de belirlemeye yardımcı olan temel bir araçtır.

⁵² Monica Fludernik, *Towards a Natural Narratology* (London: Routledge, 1996), 20-35.

⁵³ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 182-195.

⁵⁴ David Herman, "Narrative Ways of Worldmaking", *Narrative*, c.16, sayı 2 (2008): 113-122.

⁵⁵ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, 77-85.

⁵⁶ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University Of Texas Press, 1981), 259-275.

1.2. Odaklanma/Bakış Açısı/Perspektif

Anlatıbilim denildiğinde ilk akla gelen kavramlardan biri olan bakış açısı, bir anlatıyı analiz ederken tespit edilmesi gereken en önemli elementlerdendir. Bakış açısı kavramı, romanlarına yazdığı anlatı ile alakalı teknik detaylar içeren ön sözleri ile bilinen Henry James'e aittir. Henry James, *Longman's Magazine* adlı dergiye 1884 yılında yazdığı "Kurmaca Sanatı" (*The Art of Fiction*) adlı makalesinde bakış açısı tabirini ortaya atar ve bu tabir üstünden çeşitli sınıflandırmalar yapar.⁵⁷ Bu tarihten itibaren anlatıbilim noktasında en fazla tartışılan, üzerine çalışmalar yapılan konulardan biri bakış açısı/perspektif/odaklanma olur. Anlatının edebi, siyasi, psikolojik, toplumsal vb. tüm düzlemlerini şekillendiren temel unsur bakış açısıdır. Fizik biliminde de yüz yılı geçkin süre önce Einstein tarafından ortaya atılan "rölativite-görecelilik" kanunu, edebiyattaki bakış açısı kavramının adeta bilimsel düzlemdeki bir izdüşümüdür. Gerçeklik durulan, bakılan yere göre değişebilir; mutlak olmak zorunda değildir. Bu durumda anlatının okuyucuya geçen gerçekliğinin de anahtarı bakış açısının kimin gözünde olduğudur. Anlatının bakış açısı sahibi, mutlak gerçekleri olan ve anlatıyı bu gerçekler ışığında kurgulayan tanrısal bir anlatıcı da olabilir kendi değer yargılarını bir kenara bırakmaya çalışan ve mümkün olduğunca objektif kalarak olayları yorumlayan/sunan bir tanrısal anlatıcı da olabilir yahut varoluşsal problemleri olan anlatı içi bir karakter de olabilir; anlatının bakış açısı sahibinin kim olabileceği noktasında tipolojik olarak pek çok farklı ihtimal mevcuttur. Olayları ve olguları; hangi tipolojide bir gözün görüp aktardığı, okuyucuya sunulan gerçeklikle doğrudan alakalı olacaktır. Bu yüzden bakış açısı sahibini/sahiplerini anlatı içinde tespit etmek anlatının gerçekçiliğini ve gerçekliğini tespit etmek için elzemdir. Şerif Aktaş'ın konuyla alakalı "Aynı manzaranın farklı noktasından çekilen resimler neden farklıdır"⁵⁸ sorusu da bakış açısının önemini vurgular ve gerçekliğin tanımlanmasındaki rolünü imler. Özellikle modernite sonrası dönemde bilgi kaynaklarının artması

⁵⁷ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bk. Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009)

⁵⁸ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1991), 86.

ve çeşitlenmesi ile gerçeklik de sorunsallaşmaya başlar ve çeşitlenir. Bu noktada, dönemle beraber dönüşen epistemolojik kaynaklarla paralel olarak iyi bir metnin kıstaslarından biri de mutlak mesaj verme kaygısını arka plana itip gerçekliğin kolayca ulaşılamayacak bir kavram olduğunu vurgulayabilmesidir.⁵⁹ Metni analiz ederken gerçekliği kurgulayan en önemli aracın bakış açısı olduğu düşünüldüğünde, kavramın anlatıbilim noktasındaki değeri daha da iyi anlaşılır. Anlatıbilimde bu noktada bakış açısı/perspektif/odaklanma çizgisinde pek çok çalışma yapılmış, korelasyonlar kurulmuş ve tezler ortaya atılmıştır. Örneğin, önemli bir edebiyat eleştirmeni ve filolog olan Erich Auerbach son yüzyılda bazı anlatılarda çeşitlendirilen çoklu bakış açısı kullanımlarını (gerçekliğin anlatı içi-dışı farklı görüngeler tarafından farklı düzlemlerde aynı metinde sunulması), demokrasinin gelişmesi ile paralel bir çizgide okur.⁶⁰ Nitekim bakış açısı kavramı, bir anlatının varoluşunu pek çok yönden teşkil eder ve bunun doğal sonucu olarak anlatıya dair de pek çok farklı gerçeği farklı yönlerden analiz etme imkânı sunar.

Bakış açısı terimi çoğunlukla perspektif kavramı ile eş anlamlı olarak kullanılır. Farklı eleştirmenler, konuyla alakalı aralarında temel ayrışmalar olmasa da farklı tanımlamalar yaparlar. Anlatının ve anlatıcının metin boyunca hâkim perspektifine referans veren bakış açısı kavramının anlatı içindeki belli bir karakter yahut bazı karakterler üstünden kurgulanabileceği de unutulmamalıdır. Özellikle 1800'lü yılların sonlarından itibaren modernist edebiyatın gerçeklik tanımlarının çeşitlenmesi ve genişlemesi ile Virginia Woolf, James Joyce gibi isimlerin bazı eserlerinde karakterlerin perspektifinin odak olarak kullanıldığı görülür.⁶¹ Bilinç akışı, iç monolog gibi kullanımlarla karakterin zihin dünyasını yansıtan tekniklerin kullanımının artması ile ya da serbest dolaylı anlatım vasıtası ile karakterin zihnindekilere odaklanan modernist anlatıcılar; bireysel algılamaları, karakterlerin dünyaya bakışını, olay ve olguları yorumlayış şekillerini ön planda tutar, gerçekliğin öznel ve

⁵⁹ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 21.

⁶⁰ David Herman, Brian McHale, James Phelan, "Perspective", *Teaching Narrative Theory* (The Modern Language Association of America, 2010), 151.

⁶¹ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 93.

çeşitlenebilen doğasını vurgular. Modernist anlatıcılar bazen de serbest dolaylı anlatım tekniği vasıtası ile karakterlerin zihnine odaklanıp karakterin zihnindekileri anlatıcı sesi ile çerçeveleyip dolaylı yoldan bireysel algılamaları merkeze almış olur. Anlatıda bakış açısı kullanımının bu yönünü özel olarak vurgulayan Gerard Genette' nin "odaklanma" ismini verdiği kavramsallaştırması neredeyse son elli yıldır bakış açısı/perspektif terimlerinin yerine kullanılmaktadır.⁶² Bu kavramsallaştırma ile anlatıda gören göz (gerçekliği süzüp aktaran odak özne) ve anlatan sesin aynı olmak zorunda olmadığı açıkça teorize edilmiş olur. Bu çalışmada da bakış açısı düzleminde anlatıbilimin konuyla alakalı uzman isimlerinin görüşlerine yer verilmiştir. Ancak esas terminoloji, konunun ihtilaflı yönlerini olabildiğince netleştirmesi dolayısıyla Genette 'nin konuyla alakalı kavramsallaştırmaları merkezinde seçilmiştir.

Gerard Genette' in ürettiği bir kavram olan odaklanma, anlatıda verilen bilginin nasıl seçildiği ve sınırlandırıldığı ile alakalı oldukça önemli bilgiler verir. Bu bilgiler anlatıcının ve/veya anlatı şahıslarının nitelikleri ile ilişkilidir. Anlatı boyunca verilen bilgilerin objektif mi subjektif mi, güvenilir mi güvenilirmez mi olduğu gibi çok temel sorulara doğru cevaplar verebilmek için odaklanma ve odaklayıcı kavramlarını bilmek çok önemli bir anlam taşır. Anlatılarda ses sahibi ile sesin temsil ettiği bilgi sahibi aynı kişi olmak zorunda değildir; ses tanrısal anlatıcıya ait olabilirken sesin aktardığı bakış, görüş, duyuş anlatı içi bir karaktere ait olabilir. Anlatı içi kurgu düzlemindeki nedenselliklerin ve korelatif ilişkilerin mantık zemininde sağlıklı bir şekilde incelenebilmesi için odaklayıcı ile anlatıcı kavramlarını bilmek ve bu kavramların anlatıdaki izdüşümelerini doğru bir şekilde tespit edebilmek gerekir. Bu terimlerin birbiri ile karıştırılmasından yahut ayırt edilememesinden dolayı ses sahibi anlatıcı olmayan karaktere ait olan bilginin, algının tanrısal anlatıcıya atfedilmesi hiç de az rastlanılmayan teknik bir analiz hatasıdır.

⁶² Wolf Schmid, *Narratology: An introduction* (De Gruyter: 2010), 89.

1.2.1. Odaklanma Modelleri

Bakış açısı kavramı, ortaya atıldığı 1800’lü yılların sonundan itibaren üzerinde çok çalışılan ve durulan bir çalışma alanı olmuştur. Bu çalışmaların neticesinde de ortaya bakış açısı ile alakalı çeşitli, modeller, tezler ve tipolojiler çıkar. Bakış açısı üzerine yapılan pek çok çalışma belli başlı noktalarda ayrışırken belli noktalarda da benzer şekilde konumlanırlar. Kavramın tarihi düzlemde ilk olarak nasıl tanımlandığını, süreç boyunca üzerine getirilen bakış açılarını ve kavramın farklı edebiyat otoriteleri tarafından tanımındaki belli başlı ayrışmaları-benzerlikleri bilmek önemlidir. Böylece anlatıların en önemli yapı taşlarından biri olan bakış açısı kavramının kurucu unsur olarak rolü, bu rolün hangi düzlemlerde analiz edilebileceği ve anlatının yorumlanmasına hangi düzlemlerde katkı sunacağı daha iyi anlaşılmış olacaktır. Aynı zamanda pratikte pek çok noktada benzeşen ancak farklı otoriteler tarafından küçük farklarla başka terimlerle tanımlanan/kavramsallaştırılan bakış açısı olgusunun akademik bağlamdaki çeşitli isimlendirmelerini bilmek konuyla alakalı ihtilaflı alanların mantığını çözüp anlayabilmek için oldukça önemlidir.

Bakış açısı denildiğinde tarihi bağlamda akla ilk olarak gelen isim Henry James ve Percy Lubbock’tur. Anlatıbilim terminolojindeki bakış açısı kavramını Henry James ilk defa *Longman’s Magazine* adlı dergide yayınlanan “The Art of Fiction” (Kurmaca Sanatı) adlı makalesinde kullanır.⁶³ “Bir hikayeyi anlatmanın beş milyon şekli vardır” söylemini ortaya atarak anlatının temel kurucu unsurlarından biri olan bakış açısının önemini vurgulayan James, bakış açısının anlatının düzenini (ve doğal olarak tutarlılığını) belirleyen ve anlatıyı gerçekçilik zemininde tutmaya yarayan temel unsur olduğunu söyler.⁶⁴ Diğer bir deyişle James’e göre bakış açısı, anlatının gerçekçiliğini ve bununla ilintili olarak

⁶³ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 92.

⁶⁴ Philip Stevick, *Roman Teorisi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), 85.

okuyucuda uyandırabileceği samimiyet hissini, tutarlılık hissini belirler. Bu noktada James'in anlatıya müdahil olan ve anlatıdaki öykünün akışını kendi görüşleri, araya girişleri ile bozan anlatıcı özelliğini metnin niteliğini olumsuz yönde bozduğu fikrini vurgulamak gerekir. Türk edebiyatında da sıklıkla görülen bu olgu, özellikle mutlak mesaj verme kaygısını estetik düzlemde eritemeyen yazarların sıklıkla başvurduğu bir yoldur. Roman türünün Türk edebiyatına yeni girdiği 1800'lü yılların ikinci yarısında bu olgunun anlatıbilim düzleminde sıklıkla "teknik bir kusur" olarak okuyucu karşısına çıktığı görülür. Roman türünün Türk edebiyatında artık olgunlaştığının söylenebileceği son zamanlarda dahi birtakım yazarların metinlerinde bu olgunun izleri hafif yahut baskın olarak görülebilir. Bundan dolayı edebiyatımızdaki anlatıların sağlıklı analizi noktasında bakış açısı/odaklanma kavramlarını bilmek büyük önem taşır. Henry James, anlatıda yöntem noktasında yansıtıcı bilinç tanımını kavramsallaştırır.⁶⁵ Yansıtıcı bilincin olduğu bir anlatıda dış dünyayı yorumlama şekli belli bir karakterin yahut karakterlerin bilincinin içinden verilir. Bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklerle doğrudan sağlanılabilen yansıtıcı bilinç; örneklerine özellikle son yarım asırdır rastlanılabileceği üzere aynı zamanda sesin hala anlatıcıda olduğu ancak algılamamanın belli bir karakterde olduğu ve o karakterin algı filtresinden geçen cümlelerin aktarıldığı serbest dolaylı anlatım ile de mümkün olabilir. Bu kavram, daha sonraki yıllarda Franz K. Stanzel, Genette gibi farklı kişilerce figüral anlatı durumu, iç odaklanma gibi farklı isimlerle yeniden tanımlanır.⁶⁶ Anlatıcının öykü dışı bir konumda bulunabildiği bu yöntemde bakış açısı anlatı içi bir karakterin/karakterlerin merkezindedir. Böylece James'in yansıtıcı olarak seçtiği karakterlerin iç dünyaları okuyucuya çok daha samimi bir şekilde geçebilir. Okuyucu, dünyayı algılayış şekline doğrudan şahit olabildiği karakterle/karakterlerle doğrudan özdeşlik kurabilir. Ünal Aytür'e göre de bu teknik vasıtası ile anlatıcı olaylarda araya girmediği için ve anlatı içinde olanlar anlatı içi bir karakterin zihninde gerçekleştiği için

⁶⁵ Emin Beyza Elmacı, "Necip Mahfuz'un Miramar ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarında Anlatıcı ve Bakış Açısı" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021), 22.

⁶⁶ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 186-191.

okuyucu karaktere, anlatıdaki öyküye yaklaşır.⁶⁷ Bu da anlatının samimilik ve gerçekçilik etkisini arttırmış olur.

Henry James'in anlatı noktasındaki görüşlerinin takipçisi ve geliştiricisi konumunda görülebilecek olan Percy Lubbock da anlatıbilim tarihi noktasında önemli bir isimdir. 1921'de yazdığı *The Craft of Fiction* eserinde roman türünün bakış açısı düzleminde biçim kazandığını söyleyen Lubbock, kurmacanın merkezindeki en temel özelliğin bakış açısı olduğunu belirtir.⁶⁸ Bu noktada Lubbock'a göre anlatı, kaleme alınmadan önce bakış açısının kullanımı noktasında dikkatlice kurgulanmalıdır. Çünkü bakış açısının nasıl verileceği anlatının gerçekçiliğini doğrudan etkileyen bir etmendir ve eğer anlatıdaki bakış açısı kullanımı ustaca kullanılmazsa romanın gerçekçiliği, tutarlılığı zedelenir. (Bu çalışmada da bahsi geçen durumun Türk edebiyatındaki somut örnekleri çalışmanın ilerleyen bölümünde metin analizi kısımlarında ilgili başlık altında gösterilecektir. Çalışmada incelenen bazı anlatılarda, bakış açısının tutarsız değişimi ve bu değişimin yarattığı mantık ihlalleri, teknik kusurlar tespit edilmiştir.) Anlatıbilimci Niederhoff, Lubbock'un bakış açısı kullanımını dörde ayırarak sınıflandırdığını söyler:

“1) Belirgin veya yetkili yazar anlatıcılı üçüncü şahıs anlatı

2) Birinci şahıs anlatı

3) Bir karakterin bakış açısından üçüncü şahıs anlatı, James'in ifadesiyle “yansıtıcı”

4)Yorum yapılmayan veya karakterin zihninden geçenlerin verilmediği üçüncü şahıs anlatı, dramatik metot olarak adlandırılır.”⁶⁹

Niederhoff' tan hareketle Lubbock'un bakış açısı düzlemindeki sınıflandırmasına bakıldığında özellikle üçüncü sıradaki maddenin önemine

⁶⁷ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, 55-58.

⁶⁸ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, The Viking Press (New York: 1957), 251.

⁶⁹ Ayşe Sandıkkaya Aşır, “Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020), 32.

dikkat çekmek gerekir. Bu tür bakış açısı sınıflandırması önceki kısımda bahsedildiği gibi felsefi köklerini Henry James'ten almıştır. Lubbock'un da sınıflandırmasına dahil olan bu tür bakış açısı; Franz Stanzel, Gerard Genette gibi sonraki dönem edebiyat teorisyenleri tarafından da anlatıbilimin başat noktalarından biri olarak farklı isimler altında vurgulanmaya devam eder. Bu tür bakış açısında olay ve olguların algılayıcısı anlatı içindeki belli bir karakterdir. Böylece olaylar, olgular -ses hala anlatı evreni dışındaki anlatıcıda olsa da- bir karakterin gözünden, zihninden yansır; doğal olarak subjektif izlenimler ön plana çıkar:

"1) Ah evim! 2) Gözlerini odada gezdirdi. 3) Her seferinde onca tozun nerden geldiğine şaşarak, yıllardır her hafta tozunu aldığı, hepsini yakından tanıdığı eşyaları süzdü. 4) Hepsine aşına olduğu ve gün gelip kendilerinden ayrılabilceğini hiç düşünmediği o eşyaları belki de artık hiç göremeyecekti. 5) Ve işte bütün o yıllar boyunca, Azize Margaret Mary Alacoque'a ait renkli levhanın yanında iğreti duran artık iyice sararmış duvarda asılı o fotoğrafın kime ait olduğunu hiçbir zaman öğrenememişti."⁷⁰

James Joyce' un *Dubliners* isimli anlatısından alıntılanan bu paragraf, Lubbock'un kavramsallaştırması ile "bir karakterin gözünden üçüncü şahıs anlatı"nın, James'in kavramsallaştırması ile "yansıtıcı anlatıcı"nın, Gerard Genette 'nin kavramsallaştırması ile de "iç odaklanma"nın iyi bir örneğidir. Paragrafın iki kelimelik ilk kısa cümlesi doğrudan karakterin zihnindeki cümlenin aktarımıdır. Bu ilk cümleden sonraki kısım ise analiz açısından oldukça değerlidir. Ses hala dış anlatıcıda olmasına rağmen dış gerçekliğin metin içi karakterin algısından süzüldüğünü tespit etmek gerekir. Dış anlatıcı karakterin algı araçlarına, özellikle de gözüne, gözü vasıtası ile gördüklerine vurgu yapar. Dış anlatıcı; ikinci cümlede karakterin gözü ile dış gerçekliği, odayı algıladığını söyleyerek algı merkezini / odağı karakterin gözüne, zihnine çektiğinin işaretini verir. Üçüncü cümlede gözlerini odada süzdüren karakterin gördükleri karşısındaki "şaşkınlık" hissi okuyucuya dış anlatıcı tarafından iletilir. Dördüncü cümlede

⁷⁰ James Joyce, *Dubliners* (London: Penguin Books, 1996), 38.

serbest dolaylı anlatım vasıtası ile dış anlatıcı, karakterin odada gördükleri karşısında içinden geçirdiği düşünceyi aktarır. Karakter, gözlerini odadaki eşyalarda süzdürürken eşyaları belki de artık hiç göremeyeceğini düşünür. Beşinci cümlede ise dış anlatıcı; odaklandığı, yansıtıcı olarak kullandığı karakterin görme duyusunun artık oda içindeki çok daha spesifik bir noktada, Azize Margaret Mary Alaque'e ait renkli levhanın yanındaki fotoğrafta olduğunu vurgular. Bu vurgudan hemen sonra ise karakterin levhanın yanındaki fotoğrafı gördüğü anda zihninden geçtiği varsayılabilir düşünce verilir. Karakter fotoğrafı görmüş, fotoğrafın kime ait olabileceğini her zamanki gibi düşünmüştür, ancak buna dair bir bilgisi daha önce olmadığı gibi yine yoktur.

Görüldüğü gibi bakış açısının bu türü, anlatının içindeki detayları doğru analiz edebilmek için oldukça değerlidir. Çünkü ses dış anlatıcıda olsa da anlatı içi evrenin algılanış şekli yine anlatıcı içi bir karakterin gözünde, zihnindedir. Böylece kalıp olarak günümüzde dahi yapılan bakış açısı sınıflandırmalarının aslında pek çok anlatıda geçerli ve uygulanabilir olmadığı görülecektir. Tanrısal anlatıcı denilerek indirgemeci bir şekilde tasnif edilen anlatıcı aslında bambaşka bakış açısı türlerini içinde barındırıyor olabilir. Ses tanrısal olduğu varsayılan dış anlatıcıda olsa da anlatı evrenindeki olayların, olguların algılanması örnekte görülebileceği üzere karakterde olabilir.

Lubbock'un bakış açısı sınıflandırmasındaki üçüncü maddenin önemini anlatıbilimsel düzlemde vurguladıktan sonra, onun "anlatma" ve "gösterme" tekniklerine verdiği önemi vurgulamak yerinde olur. Lubbock, anlatıda "anlatma" değil de "gösterme" tekniğine, yani karakterin algısının, zihninin, sözlerinin olabildiğince doğrudan verilmesine dikkat eder, böylece metnin daha estetik kurulabileceğini söyler. Wayne Booth, bu noktada "gösterme olmadan kurmaca sanatı başlamaz" şiarına inanan Lubbock'u eleştirir ve "anlatma" tekniğinin de "gösterme" kadar önemli olabileceğini söyler.⁷¹ Nitekim, serbest dolaylı anlatım vasıtası ile sesin doğrudan karakterde olmadığı zamanlarda da karakterin algısı ön plana çıkabileceği için metnin estetik inşası noktasında

⁷¹ Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 20.

doğrudan bir gösterme tekniği yahut anlatma tekniği parametresi getirmek oldukça ihtilaflı olacaktır. Çünkü örnekte görüldüğü üzere anlatma ve göstermenin kesişebildiği örnekler de mevcuttur.

Bakış açısı denildiğinde kronolojik olarak modern anlatıbilimin akla gelen ilk isimlerinden biri olan Franz K. Stanzel üçlü bir model geliştirir. Stanzel, 1955 yılında *Die typischen Erzählsituationen im Roman (Narrative Situations in the Novel)* ismiyle yayınlanan eserinde anlatı durumları ile alakalı detaylı bir çalışmayı gözler önüne serer. Ona göre temelde üç anlatı modeli vardır. Bu modeller şöyle sınıflandırılır: yetkili yazar anlatı durumu, birinci şahıs anlatı durumu, figüral anlatı durumu.

Yetkili yazar anlatı durumunun egemenliğindeki anlatılarda anlatıcı, anlatı dünyasındaki her şeye zamandan ve mekândan münezzeh bir şekilde hakimdir. Her şeyi bilen bir konumda olan anlatıcı, anlatı içinde bir karakter olarak bulunmaz; her şeyi bilebilmenin getirdiği doğa gereği, anlatı dışı-anlatı üstü bir pozisyonda var olur. Bu anlatı durumu, derine inmeyen pek çok edebiyat mahfilinde Tanrısal anlatıcı olarak da sıklıkla isimlendirilir.

Birinci şahıs anlatı durumunda anlatıcı “ben anlatıcı” dır. Anlatı dünyasının içindeki bir karakter olan birinci şahıs anlatıcı, bireysel tecrübelerini aktarır. Birinci şahıs anlatı durumunda anlatı, yetkili yazar anlatıcının aksine içeriden bir karakter tarafından ve tecrübe edilen ile sınırlı bir bilgi durumu ile aktarılacak durumundadır.

Stanzel ’in sınıflandırmasındaki üçüncü anlatı durumu olan figüral anlatı durumu, metinler incelenirken sağlıklı bir yaklaşım için oldukça önemli bir yer tutar. Bu anlatı durumunda anlatıcı genellikle anlatı dışı bir konumdadır. Ancak anlatıcı, bilgisini belli bir karakterin zihni, tecrübeleri ile sınırlar. Anlatı, belli bir karakterin/belli karakterlerin gözünden yansıtılır. Anlatı dünyası adeta belli bir karakterin/karakterlerin zihin dünyasından, algı süzgecinden geçirilerek aktarılır (figüral anlatıcıdaki bu gerçeklik Genette tarafından sonraları odaklanma (iç odaklanma-dış odaklanma) olarak adlandırılıp daha net bir hale

getirilir).⁷² Anlatıcı ses itibari ile anlatı dışında olsa da algı süzgeci, verilen bilginin sınırı anlatı içi karakterle alakalı olduğu için bu tip bir anlatı modu pek çok okuyucu ve eleştirmen tarafından yetkili yazar/Tanrısal anlatı durumu ile karıştırılabilmektedir.

Stanzel' in anlatı durumları ile ilgili üçlü sınıflandırması pek çok edebiyat otoritesi tarafından genel kabul görse de yöntem ve uygulanabilirlik noktasında çeşitli eleştiriler alır.⁷³ Stanzel bu eleştiriler karşısında teorisine üç adet ikili karşıtlık parametresi ekler:

- a. Kişi karşıtlığı: Anlatıcının ve kurgusal karakterin konumlarının özdeş olup olmaması
- b. Perspektif karşıtlığı: İç-dış perspektif karşıtlığı
- c. Kip karşıtlığı: Anlatıcı karakter-yansıtıcı karakter karşıtlığı⁷⁴

Stanzel, yukarıda gösterilen karşıtlıkların birinin diğerine daha baskın olması üzerinden modelini netleştirmeye çalışır. Bu karşıtlıklara göre anlatıcının birinci tekil şahıs olup olmaması, anlatı içinde kurgusal bir karakter olup olmadığı, anlatıcı karakter ile anlatanın hangi algı düzeyini (ses sahibi olarak kendi algısı yahut ses sahibi olsa da anlatı içi bir karakterin algı süzgeci) esas aldığı gibi sorulara cevap verilir. Bu karşıtlıklar Stanzel' in bakış açısı modeline belli noktalarda katkı sunsa da her ikili karşıtlıkta sadece bir karşıtlığın kullanılabilmesi anlatı durumu modellerini açıklama noktasında sınırlandırır. Özellikle perspektif karşıtlığı ve kip karşıtlığının anlamsal olarak pek çok noktada birbirine paralel olması karşıtlıkların modeli açıklamadaki zenginliğine gölge düşürür. Stanzel 'in kendisi de getirdiği bu karşıtlık ilkesine dair "hem iç

⁷² Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Jahn, Manfred, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev: Bahar Dervişcemaloğlu. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 68-69.

⁷³ David Herman, Marie- Laure Ryan, Manfred Jahn (ed.), *Routledge Encyclopedia Narrative Theory*, (Londra: Routledge, 2008) 364-365.

Perspektif ve kip noktasındaki belirli eleştiriler için bkz. Alıntıl原因: Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction* (De Gruyter, 2010), 90.

Orjinali: Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens* (Göttingen: 1979)

⁷⁴ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 95.

perspektifle yansıtıcı karakter kipi arasında hem de dış perspektifle anlatıcı karakter kipi arasında yakın bir ilişki olduğunu⁷⁵ söyler.

Odaklanma terimini anlatıbilime kazandıran yapısal anlatıbilimin en önde gelen isimlerinden olan Fransız Gerard Genette bakış açısı ile alakalı kavramsallaştırmaları ile öne çıkar. Genette'nin konuyla alakalı odaklanma-iç odaklanma- dış odaklanma gibi kavramları hala daha geçerliliğini ve anlatı analiz edilirken işlevselliğini korumaktadır. Genette, daha önceki anlatıbilimcilerin konu ile alakalı düştükleri gri alanı getirdiği bakış açısı ve terimler ile netleştirir. O, anlatı incelenirken birbirine en çok karıştırılan ve bir sorun haline gelen “kip” ve “ses” arasındaki ince çizgi düzleminde çalışmalarını sürdürür. Stanzel 'in de kavramsallaştırmasında net bir şekilde ayrımını yapamadığı bir konuyu getirdiği terimler ile net çizgilerle şekillendirir.

Genette, “kip” başlığı üzerinden “mesafe” ve “perspektif” gibi iki unsuru birbirinden ayırır. Bu ayırmadaki “mesafe” başlığını Platon'un diegesis⁷⁶ ve mimesis kavramları üzerinden kurgular. “Mesafe” kavramı üzerinden anlatıcının anlatı ile arasındaki ilişkiyi/mesafeyi tanımlamaya çalışır (anlatı içi, anlatı dışı gibi). “Perspektif” başlığı ise anlatıda verilen bilgilerin hangi algı düzeyi üzerinden verildiği ve bu bilgilerin nasıl seçilip sınırlandırıldığı ile alakalıdır. Anlatıdaki bilgilerin sınırı belli bir karakter üzerinden çizilebilir ve olaylar, olgular o karakterin algı düzeyi paralelinde aktarılabilir. Ancak bu durumun anlatıda geçerli olması için birinci tekil şahıs anlatıcı olmasına gerek yoktur. Bu noktada Genette'nin “ses” başlığını bilmek çok önemlidir. Genette, sesin anlatıcıya (yetkili yazar anlatıcı vb.) ait olsa da algı düzeyinin, verilen bilgileri sınırlama durumunun yani perspektifin karakterle alakalı olabileceğini vurgular. Genette perspektifle alakalı getirdiği bu bakış açısını “odaklanma” kelimesi ile tanımlayarak bakış açısı ya da perspektif gibi ilk çağrışımları görme

⁷⁵ Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction* (De Gruyter, 2010), 90.

Orjinali: Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens* (Göttingen: 1979)

⁷⁶ Diegesis iki farklı anlama sahiptir. Birinci anlamı Platon'un mimesisine karşılık gelen anlatmaya dönük hikâye tekniğini karşılarken ikinci anlamı Genette'nin getirdiği “öykü dünyası” anlamıdır. Genette diegesis üzerinden öykü içi, öykü dışı gibi anlamlara karşılık gelen kavramlar üretir.

eylemi üzerinden olan kelimelerin yerine daha kapsayıcı ve algıların hepsini önceleyen bir kelimeyi dolaşıma kazandırmış olur.

Genette, odaklanma terimini üçe ayırır: sıfır odaklanma, iç odaklanma, dış odaklanma.⁷⁷

1. Sıfır Odaklanma: Anlatıcının anlatı içi karakterlerden daha çok şey bildiği durumdur. Geleneksel ifade ile “Tanrısal anlatıcı”, “her şeyi bilen anlatıcı” şeklinde ifade edilebilir.
2. İç Odaklanma: Anlatıcı özellikle bilgi sınırlarını çizmek için belli bir karakterin algısını kullanır, karakteri odak haline getirir. Her şeyi bilen anlatıcılar anlatıların belli bölümünde kendilerini geri plana çekerek bilgi düzeylerini belli bir karakterin algı düzeyine çekebilirler. Bu duruma “kapalı yetkili yazar anlatıcı” denilebilir. Çünkü anlatıcı kendi algısını, dışarıdan bakışını kullanmak yerine karakterin algısını, zihninin, görüşünü ön plana çıkarır. Genette, İç odaklanmayı üç alt başlıkla sınıflandırır:

a. *Sabit Odaklanma*: Anlatı belli bir karakterin bakış açısından, algı düzeyi süzgecinden geçirilerek anlatılır.

b. *Değişken Odaklanma*: Birden fazla karakter arasında değişen bakış açısının egemen olduğu bir anlatı mevcuttur. Perspektif karakterden karaktere geçer.

c. *Çoklu Odaklanma*: Aynı olayın birden fazla karakterin gözünden görüldüğü anlatılardır.

3. Dış Odaklanma: Bu odaklanma çeşidinde anlatıcı, anlatı içi karakterin bilgi düzeyinden daha aşağıda bir konumdadır. Anlatıcı pek çok zaman karakterin bilgisine bile sahip değildir. Çünkü o, olayları dışarıdan gözlemleyen bir konumdadır. Bu odaklanma türünde anlatıcı, kurgu düzeyinde anlatı içi bir

⁷⁷ Niederhoff Burkhard, “Focalization”, *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jan Christoph Meister (Ed.), (Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>, 2013, 3-5.

konumda ana karakteri gözlemleyip ana karakterin öyküsünü anlatabilir. Yahut anlatıcı, öykü içi bir karakter değildir ve yazar, anlatıyı yine dışarıdan bir gözlemci olarak aktarıyormuş gibi bir yöntem kullanır. Böylece anlatıda nesnellik, tarafsızlık havası yaratılmış olur.⁷⁸

Bakış açısı noktasındaki bir diğer model, göstergebilimci-dilbilimci Boris Uspensky ve dil uzmanı Lintvelt tarafından kuramlaştırılır. Bu iki ismin modelleri birbirlerine yakın düzlemler içermeleri sebebiyle yan yana değerlendirilebilir. Uspensky, kuramsallaştırdığı modelinde bakış açısının dört farklı çizgide değerlendirilebileceğini söyler: “değerlendirici ya da ideolojik düzlem, anlatım biçimi ile ilgili düzlem, mekânsal ve zamansal düzlem, psikoloji düzlemi”⁷⁹. Boris Uspensky’nin *Kompozisyonun Poetikası (Poetics of Composition)*⁸⁰ adlı çalışmasında sınıflandırdığı bu model, “yazar” kimliğini merkeze alır ve yazarın sınıflandırılan her bir düzlemde içeriden (bir karakterin ya da farklı karakterlerin gözünden) ya da yazarın bizzat var olduğu dış gerçeklik konumundan olayları, olguları sunabileceğini söyler. Modelin diğer geleneksel modellere göre farkı bakış açısının farklı katmanları olabileceğini vurgulamasıdır. Model bu özelliği ile birtakım anlatı analizi kolaylıkları sağlayabilir. Örneğin, aynı anlatıda yer yer hem iç hem de dış anlatıcıların var olduğu görülür. Bu gibi anlatılarda iç ve dış anlatıcıların ideolojik düzlemdeki bakış açıları sınıflandırılıp elde edilen bilgiler ışığında yazar kişinin ve anlatı içi karakterin/karakterlerin aynı paralelde olup olmadıkları değerlendirilebilir. Model, bu açıdan kullanılarak çok seslilik analizine katkı sunabilir; yazar anlatıcının ideolojisi ile, durduğu zaman-mekân ile anlatısını domine edip etmediği, anlatı içindeki karakterler üzerinde hakimiyet kurup kurmadığı, kendi ideolojisini yarattığı karakterlere dikte edip etmediği gibi analizlerin yapılmasına doğrudan katkı sunabilir. Modelin pratikte sağlayabileceği bu kolaylığın yanında olumsuz olarak içerdiği problem ise gri alanının fazla olmasıdır. Dörde ayrılan düzlemler birbirinden mutlak çizgilerle ayrılamadığı gibi pek çok

⁷⁸ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 98.

⁷⁹ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, de Gruyter, 2010, 95-96.

⁸⁰ Boris Uspensky, *Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* (University of California Press, 1973), 5-38.

noktada iç içe geçerler; bu da modelin düzlemlerini birbirinden ayrı ele almayı zorlaştırabilir. Sonuçta, Uspensky'nin modeli de diğer pek çok model gibi hem anlatı analizi noktasına getirdiği yenilikler ve pratik faydalarla hem de içinde barındırdığı çıkmazlarla var olur.

Jaap Lintvelt'in modeli de tıpkı Uspensky'ninki gibi dört düzlemlidir: "Algısal-zihinsel, zamansal, mekânsal, sözel."⁸¹ Lintvelt, bu modelinde "sözel düzlem"i, Genette'nin "kim konuşuyor?" sorusuna verdiği cevapla benzer bir çizgide tutar. Yani, sözel düzlemi bakış açısı sınıflandırmasından daha farklı bir yerde konumlandırarak bu düzlemin kimin gördüğünden ziyade kimin sesinin çıktığı, kimin konuştuğu ile alakalı olduğunu söyler. Lintvelt'in modeli de Uspensky'nin modeline benzer anlatı analizi faydalarına ve de aynı zamanda sınıfsal uygulama çıkmazlarına (düzlemler arasındaki kesişim alanlarından dolayı) sahiptir.

Anlatıbilimin bakış açısı konusunda kabul görmüş modellerinden birini ortaya atan isimlerden biri de Rimmon Kenan'dır. İngiliz edebiyatı profesörü olan, karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri noktasında alana katkıları olan Rimmon Kenan, anlatıbilimin kaynak kitaplarından biri olan, kendisinin kaleme aldığı *Narrative Fiction* ⁸² (*Kurmaca Anlatı*) adlı çalışmasının bir bölümünü bakış açısı/odaklanma ile ilgili modeline ayırır. Rimmon Kenan da Genette'nin dönemine yahut sonrasına denk gelmiş diğer pek çok anlatıbilimci gibi Gerard Genette'nin odaklanma kavramını mantıklı bularak kendi modeline alır. Rimmon-Kenan'ın, Genette'nin bu terimini kullanmasındaki en büyük gerekçelerden biri "Kim konuşuyor?" ve "Kim görüyor?" sorularını ayrı ayrı sorması, diğer bir ifade ile bakış açısı, algı ile ses kavramlarını sağlıklı bir şekilde birbirinden ayırabilmesidir. ⁸³ Genette'nin bu terimini benimseyen Rimmon Kenan, aynı zamanda Mieke Bal'ın "odaklayıcı" ve "odaklanan" terimlerini de

⁸¹ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 101.

⁸² Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (Routledge, 2002)

⁸³ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 101.

benimser.⁸⁴ Böylece algılama olgusunun nesne ve özne gerektirdiğini vurgular. Kenan’a nesne “odaklayıcı” ile, özne de “odaklanan” ile eşdeğerdir.⁸⁵

Rimmon-Kenan, odaklanma modelini üç alt başlığa ayırır ve tıpkı Uspensky ile Lintvelt’in yaptığı gibi kavramın görsel anlamının ilerisine geçerek algısal, bilişsel, ideolojik yönünü ön plana çıkarır. Kenan, sınıflandırmasının alt başlıkları olarak “Algısal yön”, “Psikolojik yön”, “İdeolojik yön” kavramlarını kullanır. Ona göre, duyu organlarına dayanan duyma, görme, koklama gibi algıların sınırları zaman ve mekân ile çizilir. Bu yüzden, algılamalar zaman ve mekân olmak üzere iki alt başlığa ayrılır. Rimmon-Kenan’a göre, “Mekânsal odaklanma”, odaklayıcının konumuna “dış” yahut “iç” şeklindedir. Anlatıcı, anlatı dışı bir konumdan hikâye içi olaylara bakıyorsa dış, anlatı içi bir karakterse iç odaklanma gerçekleşir. Kenan, tıpkı mekân gibi zamansal odaklanmayı da iç ve dış olmak üzere ikiye ayırır. Dış odaklanma, odaklayıcının anlatı içinde kişileştirilmediği durumlarda görülür. Diğer bir ifade ile anlatıcı, anlatı dışı bir konumdadır ve zaman dilimlerinin hepsine (geçmiş, şimdi, gelecek) hakimdir. Zamansal düzlemde odaklayıcı anlatı içi bir karakterken de dış odaklanma görülebilir. Bu türden bir durumda karakter anlatıcı çoktan olup bitmiş bir hikâyeyi anlatır ve hikâyeye zamansal olarak belli bir mesafeden bakabilmektedir. Bu türden zamansal düzlemdeki dış odaklayıcı hem şimdiki zamana (anlatma zamanı) hem de geçmiş zamana (hikâye zamanı) hakimdir. Ancak insani hüviyet taşımasının doğal bir sonucu olarak geleceği bilemez. Rimmon-Kenan’a göre zamansal odaklanma düzleminde bir de “iç odaklanma” sınıfı vardır. Bu sınıfta iç odaklayıcının zamansal bilgisi şimdiki zaman ile sınırlıdır.⁸⁶ Kenan, odaklanma modelinin ikinci düzlemi olan “Psikolojik yön” ü açamlarken de ikili ayrıma gider ve bu başlığı bilişsel ile duygusal olmak üzere ikiye ayırır; akabinde bu başlıkları da iç ve dış olmak üzere ele alır. Rimmon-

⁸⁴ Odaklayıcı terimi Stanzel’in “yansıtıcı” terimindeki kullanıma benzer ve referansı kavramın mantiki kökünü ortaya atan Henry James’tir. Terim nesne ve özne vurgusunu da beraberinde getirir. Bkz. Gerald J. Prince, *A Dictionary Of Narratology*, (University of Nebraska Press, 2003), 32. Ve Birgit Neuman ve Ansgar Nünning, *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*, (Klett Lerntraining GmbH, 2008), 31.

⁸⁵ Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 75.

⁸⁶ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 102-103.

Kenan'ın odaklanma modeli kapsamındaki üçüncü başlığı olan "İdeolojik yön" başlığı, okunan/incelenen metnin düşünsel çıktısını, şekillendirici gücünü, kaygılarını vb. görebilmek için oldukça faydalı olabilecek bir niteliktedir. Bu başlığa göre, anlatının baskın dünya görüşü ön plana alınır. Bu düzlem üzerinden anlatı analizleri yapılarak, anlatıda fikirlerini dayatan, baskın bir anlatıcı- odaklayıcı olup olmadığı, anlatıcı odaklayıcı dışında karakter odaklayıcıların farklı perspektifler ve dünya görüşleri ile sunulup sunulmadığı, eğer farklı dünya görüşlerinden farklı odaklayıcılar anlatı içinde kullanılıyorsa bu odaklayıcıların yansıtılan ideolojileri arasından metin içi bir hiyerarşi olup olmadığı gibi analizler yapılabilir. Böylece anlatının tek bir ideoloji çerçevesinde ve o ideolojinin yayılım güdülenmesi ile mi oluşturulduğu, yoksa ideolojilerin temel olarak bir renkler manzumesi olarak ele alınıp edebi niteliği perçinleyen bir araç ve felsefi sorunsallaştırmalara kapı aralayan bir malzeme olarak mı kullanıldığı görülebilir. Nitekim, pek çok anlatıda anlatıcı odaklayıcının ideolojisinin baskın olduğu görülür. Bu durumda dış odaklayıcı anlatıcı odaklayıcı olarak doğrudan ideolojisini verebilirken, anlatı içi bir iç odaklayıcı seçerek ideolojisini onun üstünden de temsil edebilir. Bu tür anlatılarda hem dış odaklayıcı olan anlatıcı hem de yansıtıcı olarak kullanılan iç odaklayıcının ideolojik görüşlerinin anlatı derinlemesine analiz edildiğinde çokça paralellik arz ettiği görülür. Bu türden tekçi ideolojik baskınlığın hissedildiği anlatıların aksine bazı anlatılarda dış odaklayıcı; ideolojilerin doğruluğunu, geçerliliğini yargılamaya kalkmaksızın onları olabildiğince farklı düzlemlerde yansıtır ve aralarında hiyerarşi kurmaz. Yahut anlatı içinde pek çok karakter anlatıcı, iç odaklayıcı anlatım tekniği olarak kurgulanır ve bu her bir iç odaklayıcıya birbirinden farklı ideolojik temsiliyetler atanır, bu farklı ideolojik temsiliyetlerin her biri anlatı içinde özerk bir alanda var olma imkânı bulur. Böyle anlatılara da Mihail Bahtin'in kavramsallaştırması ile "çok sesli"⁸⁷ anlatı denir. Nihayetinde Rimmon-Kenan'ın modeli altındaki bir alt başlık olan "ideolojik yön", bakış açısı

⁸⁷ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetika'sının Sorunları* (İstanbul: Metis, 2004) ve Mihail Bahtin, *Karnaval'dan Romana* (İstanbul: Ayrıntı, 2001)

kavramının anlatının niteliğine ne kadar belirleyici bir unsur olduğunu düşündürmesi açısından oldukça değerlidir.

Rimmon-Kenan'ın üçlü odaklanma modeli yukarıda değinilen birtakım özellikleri münasebeti ile oldukça faydalı iken diğer taraftan da Uspensky, Lintvelt gibi isimlerin odaklanma modellerinin barındırdığı birtakım problemleri barındırır. Kenan'ın modelindeki başlıklar odaklanmanın farklı yönlerine eğiliyor gibi gözükse de doğaları gereği birbirlerinden tam anlamıyla ayrı düşünülemezler ve anlamsal olarak birbirleri ile çakışıp kesişebilirler. Nitekim; algısal, psikolojik, ideolojik düzlemler birbirleri ile korelatif bir ilişki içerisinde olmak zorundadır, bu yüzden bu düzlemlerin sınırlarını ayrı şekilde çizebilmek zorlaşabilir.

Post-klasik anlatıbilimin çalışmaları ile önde gelen isimlerinden biri olan Monica Fludernik, 2009 yılında basılmaya başlanan *An Introduction to Narratology*⁸⁸ adlı çalışmasının bir bölümünü bakış açısı/perspektif ile ilgili kısma ayırır. Fludernik, kendinden önceki anlatıbilimcilerin konu ile ilgili modellerinden belli başlı noktalarda fikir olarak ayrılır ve ürettiği, kullandığı terminoloji itibari ile ayrışır. Uspensky, Lintvelt gibi isimlerle “ideolojik düzlemi” modeline katmaması ve bu düzlemi bakış açısından ayrı bir başlık altında inceleme eğilimi ile ayrılır. Fludernik, anlatıbilim alanının terimleri ile yerleşikleşmiş isimlerinden olan Stanzel, Gerard Genette gibi isimlerinden de ayrılır. Monica Fludernik, bu isimlerin bakış açısı/odaklanma ile ilgili kavramlarını, modellerini net bulmaz ve hatta bazı noktalarda kafa karıştırıcı olduğunu söyler.⁸⁹ Fludernik, bakış açısı/perspektif altında üç ana başlık belirler. Ona göre, bir anlatıcının perspektifi, bir karakterin perspektifi, bir de nötr-kamera perspektifi vardır. Fludernik bu sınıflandırmadan sonra perspektif başlığına yeni bir terim ekleyerek ikili bir sınıflandırma daha yapar:

⁸⁸ Monica Fludernik, *An Introduction to Narratology* (Routledge, 2009)

⁸⁹ A.g.e, 37.

şahsileştirilmiş ve gayri şahsileştirilmiş (şahsileştirilmemiş) bakış açısı ile iç ve dış, diğer bir ifade ile diegetik ve ekstradiegetik bakış açısı.⁹⁰

Fludernik'in sınıflandırmasına göre iç(diegetik) ve dış(ekstradiegetik) durumlar; bakış açısına, perspektife hangi konumdan sahip olunduğu ile alakalıdır. Bilgi, algı; ya anlatı içi diegetik bir düzeyden alınır ya da anlatı dışı ekstradiegetik bir düzeyden. Fludernik'e göre şahsileştirilmiş bakış açısında, perspektif sahibi kendi görüşüyle ilgili konuşup gördüklerine dair algılarını, düşüncelerini dile getirebilirken gayri şahsi bakış açısındaki odaklayıcı kendine dair, özelliklerine dair çıkarım yapmayı sağlayabilecek herhangi bir bilgi vermez. Bir kişi olarak üzerinde barındırdığı, barındırabileceği nitelikler kolaylıkla tespit edilemez. Bu yüzden Fludernik, bu tipten bir özellik sahibi olan bakış açısı sahibine/odaklayıcıya gayri şahsi isimlendirmesini getirir.

Özetle Fludernik'e göre iç ve dış düzey ayrımı üzerinden bakış açısı noktası ve şahsileştirilmiş, gayri şahsileştirilmiş olmaları yönünden perspektif sahipleri değerlendirilir. Bu perspektif sahipleri; dış düzeyde "şahsileştirilmiş sözde her şeyi bilen anlatıcı", "gayri şahsi(kapalı) her şeyi bilen anlatıcı", hem iç hem de dış düzeyden birinde olabilecek şekliyle "nötr" göz sahibi, "birinci şahıs anlatıcı", iç düzeyde olmak kaydıyla da "yansıtıcı figür" olabilir.

Wolf Schmid, bakış açısı noktasında anlatıbilim alanında şu ana kadar geliştirilen modeller arasında en detaylılarından birini teorize etmiştir. Schmid'in modeli belli noktalarda daha detaylı unsurlar barındırırken belli noktalarda da gittiği net ayrımlar sayesinde belli alt başlıkları sadeleştirir. *Narratology: an Introduction (Anlatıbilime Giriş)*⁹¹ adlı kitabında bakış açısı modelini detaylandıran Schmid, bakış açısının tanımından hareketle modelini alt başlıklara ayırır. Ona göre bakış açısı, hem olay/olguların kavrama ve ifade edilmesi ile ilgili karmaşık bir yapı hem de iç ve dış etkenlere göre şekillenen bir olgudur. Schmid'e göre bu tanımda "iç etken", "dış etken" kavramları ile bilhassa "kavrama" ve "ifade etme" terimleri oldukça önemlidir. Kavrama ve

⁹⁰ A.ge, 36.

⁹¹ Wolf Schmid, *Narratology: an Introduction* (New York: Walter De Gruyter, 2010)

ifade etmenin anlamsal kesişimleri ve ayrımlarına önem atfeden Schmid, modelinin alt başlıklarını detaylandırırken bu iki kavrama da sık sık referansta bulunur. Schmid, modelini dört başlık altında ele alır:

1.Bakış Açısının “Nesne” si Açısından Olaylar

2.Kavrama ve İfade Etme

3.Bakış Açısının Değişkenleri

4.Anlatıcısız ve Figüral Bakış Açısı⁹²

Schmid, “bakış açısının ‘nesne’ si açısından olaylar” başlığında, bakış açısının her bir anlatıda varoluşu gereği zorunlu bir olgu olduğunu vurgular. Bu bakış açısının ise anlatım esnasında seçilen/ayıklanan, düzene koyulan parçalarla belirlendiğini dile getirir. Anlatı içinde anlatılacak olayların hangilerinin olduğu, hangilerinin hangi detaylarla harmonize edileceği, hangi detayların diğerlerine nazaran daha fazla vurgulanacağı, anlatılacak bu olayların ve detayların zamansal çizgide nasıl sıralanacağı gibi pek çok detay perspektifi belirler. Schmid bu aşamada, “nesne” si açısından bakış açısını değerlendirirken anlatılan olaylara matematiksel olarak sonsuz sayıda iliştirilebilecek unsur ve özelliklerden hangilerinin seçildiğinin perspektifin oluşum yüzlerinden birini teşkil ettiğini öne sürer.

Schmid, bakış açısını değerlendirirken “Kavrama ve İfade etme” başlığı altında ise başlığı oluşturan iki eylemin birbiri ile arasındaki anlamsal ayrımı vurgular. Ona göre, anlatıcı bir olayı,olguyu kavradığı gibi ifade etmeyebilir; kavrayış ve ifade ediş arasında farklar olabilir yahut anlatıcı kendi kavrayışını ifade etme teşebbüsünde dahi bulunmadan olay hakkındaki kavrama ve ifade etme eylemlerini belli bir karakter/karakterler üzerinden aktarabilir. Bu noktada Schmid’in düşüncelerinin, Genette’nin “ses” ve “kip” ayrımı ile örtüştüğünü vurgulamak gerekir. Schmid de Genette’nin teorisi ile bu anlamsal kesişimi kabul

⁹² A.g.e, 100-118.

eder ancak yine de belli noktalarda Genette'nin konuyla alakalı birtakım meseleleri gözden kaçırdığını dile getirmekten geri durmaz.⁹³

Schmid, bakış açısı modelini açmırlarken “Bakış Açısının Değişkenleri” adlı başlık altında, balığın isminden de anlaşılabilirliği gibi perspektifin hangi maddelere, unsurlara diğer bir ifade ile değişkenlere/parametrelere bağlı olarak değişim gösterebileceğini örneklendirir. Bu örneklendirmede kurmaca bir senaryo üzerinden bir düşünce deneyi gerçekleştiren Schmid, aynı olaya şahit olmuş insanlardan şahit oldukları olayı anlatmaları istendiğinde; bu insanların olayı farklı yoğunluklarda, farklı detaylarla hatta bazen birbiri ile çelişiyor gibi gözükken gerçekliklerle anlatabileceğini söyler. Bu noktada beş farklı değişken devreye girer: *Mekânsal Bakış Açısı*, *İdeolojik Bakış Açısı*, *Zamansal Bakış Açısı*, *Dilsel Bakış Açısı*, *Algısal Bakış Açısı*. Schmid'e göre bir olayın şahidinin olayı nasıl anlatacağı olaya hangi konumda şahit olduğu ile doğrudan alakalı olacaktır. Çünkü bulunulan konuma göre gerçekleşen olayın farklı yüzleri diğerine nazaran daha fazla ön planda gözükebilir. Mekân kavramını özellikle vurgulayan Schmid, mekânın hem kavramayı hem de bunun neticesinde ifade etmeyi doğrudan etkileyen somut bir parametre olduğunu söyler. Bakış açısının değişkenleri noktasında ikinci olarak ideolojik bakışı ele alan Schmid, olayın şahitlerinin olayı tamamı ile aynı konumdan görseler de farklı beyanlar verebileceğini söyler. Çünkü her insanın zihinsel olgunluğu, hayatının o aşamasına kadar yaşadıkları ve yaşadıklarına dair yaptığı çıkarımlar, olanlara yüklediği anlamlar, entelektüel seviyesi, entelektüel seviyesinin herhangi bir mutlak epistemolojiye bağlı olup olmadığı gibi pek çok unsur şahidin algılama ve kavrama eylemini doğrudan şekillendirir. Bu durumda da özetle, farklı ideoloji sahipleri şahit oldukları olaya farklı anlamsal gözlüklerle ve daha farklı detaylara önem atfeden bir tavırla bakacağı için hikâye de farklılaşacaktır. Schmid, bakış açısının değişkenleri noktasında üçüncü olarak zaman parametresini ele alır. Olayın şahitlerinin ifadeleri farklı zamanlarda alındığında anlatının da barındırdığı gerçekliklerle beraber dönüşüme gidebileceğini

⁹³ Detaylı bilgi için bkz. A.g.e, 100.

söyleyen Schmid, zamanın dönüştürücü gücünü vurgular. Zamanla, şahit olunan olay hakkında daha detaylı bilgiler farklı kaynaklardan ortaya çıktığında olayı gören perspektif sahibinin gerçekliği de değişebilir hatta bazı durumlarda duyusal gerçekliğin aksine manipüle edilebilir. Zihin; geçmişe, geçmişin bazı detaylarına ket vurmaya eğilimli bir organizmadır. Bu da olayın zaman içinde şahidin, bakış açısı sahibinin zihninde dönüşebileceğini gösterir. Schmid, dördüncü olarak bakış açısının değişkenleri noktasında dilsel bakış açısını gündeme getirir. Olaya şahit olan bakış açısı sahibinin sözcük dağarcığı, kullanmayı tercih edeceği sözcüklerin anlamsal çağrışımları, cümle oluştururken kelimeleri hangi sırayla kullandığı gibi unsurlar bakış açısını oluşturan ve anlamsal düzeyde şekillendiren parametrelerden biridir. Özetle, olayın hikayesel aktarımı yapılırken tercih edilecek dilsel düzey oldukça belirleyicidir. Bu noktada kurmaca anlatılarda, dilsel bakış açısının kimin üzerinden kurgulanacağı önemli bir mesele halini alır. Bakış açısının değişkenleri noktasında son olarak algısal bakış açısını dillendiren Schmid, bu başlık altında algının kimin gözünde olduğu sorusu üzerine eğilir. Bakış açısının niteliksel özelliğinin temelinde, algının kimde olduğu ve/veya hikâyenin anlatma adına seçilen unsurlarının kim tarafından belirlendiği sorularının cevapları vardır. (Bu noktada, Schmid'in düşüncesinin diğer anlatıbilimciler tarafından dillendirilen "yansıtıcı", "figüral anlatma", "iç odaklanma" gibi kavramlarla kesişim arz ettiğini söylemek gerekir) Schmid, anlatılarda kimin algısının merkeze alındığının değişkenlik gösterebileceğini vurgular. Anlatıda, diegetik olmayan anlatıcı olsa bile algı bu dış anlatıcıda olmayabilir, dış anlatıcı diegetik bir karakterin/karakterlerin algısını merkeze alarak olayları aktarabilir. Bu noktada şu ayrımı yapmak da oldukça önemlidir. Anlatıcının anlatı içi bir karakterin zihnine girip onun düşüncelerini aktarması odağı onun algısı haline getirdiği, anlatının algısal prizmasını onun odağında şekillendirdiği anlamına gelmez. Bu noktada anlatıcı, zihnindekileri aktardığı karakteri bir nesne olarak sunabilir (Bu durumda karakter odak olmaz). Yahut o karakterin algı düzeyi üzerinden anlatı içi dünyayı görüp koklayıp duyup o karakterin zihnindeki muhtemel kelimelerle anlatı dünyasını kavrayıp ifade edebilir. Özetle anlatıcının karakterin

zihnindekileri kendi algısına göre aktarması başka; karakterin zihinsel düzeyine, algısal durumuna göre dünyayı görüp ifade etmesi başka şeylerdir. Birinde karakter nesne iken diğerinde karakter, merkez pozisyonda algısı elek haline getirilmiş bir bakış açısı şekillendirici öznedir. Nihayetinde Wolf Schmid, bakış açısı modelini ele alırken “Bakış açısının değişkenleri” adlı başlığını yukarıda bahsedilen değişkenler üzerinden tanımlar.

Bakış açısı modelini açıklarken Schmid, “Bakış Açısının Değişkenleri” başlığından sonra son olarak “Anlatıcısız ve Figüral Bakış Açısı” başlığını açıklar. Bu başlık altında bir sadeleştirmeye giden Schmid, bakış açısının merkezinin sadece iki ihtimale dayandığını iddia eder. Schmid’e göre anlatıcı doğrudan kendi bakış açısı dahilinden hikayesini kurabilir yahut figüral bir anlatıma giderek diegetik düzeyde bir karakteri ya da belirli karakterleri bakış açısının şekillendiricisi olarak kullanır. Kısaca, iki bakış açısı sahibi olabilir: *Anlatıcı* ve *karakter*.⁹⁴ (Daha önceki başlıklarda gösterildiği üzere pek çok anlatıbilimci Schmid’in aksine bakış açısı noktasında üçlü ya da dördü ayrımlara gitmişlerdir) Böylece Schmid, nötr perspektif, sıfır odaklanma gibi bakış açısı terimlerini anlamsal olarak modelinin dışına çıkarıp modelini sadeleştirir. Schmid’e göre perspektif nötr gibi gözüktüğünde de anlatıcısaldır. Çünkü ona göre bakış açısı her anlatının zorunlu bir yönüdür. En nötr anlatıda bile, anlatıyı kuran, olay seçmelerini yapan, zamansal sıralamaları kontrol eden bir bakış açısı sahibi vardır. Schmid, Anlatıcısız ve figüral bakış açısı merkezlerinin hem diegetik hem de diegetik olmayan şekilde okuyucu karşısına çıkabileceğini belirtir. Böylece diegetik-diegetik olmayan ve Anlatıcısız-figüral ikili karşıtlıkları üzerinden dört tipli bir model tanımlar:

“1.Tip: Anlatı, diegetik olmayan bir anlatıcı yani öykü dünyasında karakter olarak yer almayan bir anlatıcı tarafından Anlatıcısız bir tarzda anlatılır.

2.Tip: Anlatı, öyküde karakter olarak yer alan bir anlatıcı tarafından “şimdi”nin, yani içinde bulunulan zamanın perspektifinden anlatılır.

⁹⁴ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 109.

3.Tip: Diegetik olmayan anlatıcı, yani öyküde karakter olarak yer almayan bir anlatıcı, “yansıtıcı” görevindeki bir karakterin bakış açısını benimser.

4.Tip: Diegetik bir anlatıcı, tecrübelerini “daha önceki” anlatan “ben” inin perspektifinden aktarır. ⁹⁵

Schmid’in bu modeli bakış açısını belli noktalarda sadeleştirip basitleştirirken belli noktalarda da sığlaştırır. Onun modeline göre birinci tip olan, diegetik olmayan anlatıcısıl bakış açısı sahibi aslında daha detaylı incelenmeyi gerektirebilir. Çünkü diegetik olmayan anlatıcısıl bakış açısı sahibi çok farklı niteliklerle var olabilir. Olaylara daha nötr yaklaşan bir anlatıcı profili de çizebilir olayları kendi algı düzeyine göre yorumlayan, mesaj verme kaygısı yoğunlukla hissedilen bir anlatıcı da. Bu bakış açısının niteliği noktasında çok önemli bir ayrımdır. Bu noktada, Schmid’in modelinin yaptığı sadeleştirme ile bu önemli ayrımı arka plana ittiğini söylemek yanlış olmaz.

1.3. Karakter ve Karakterleştirme

Karakter ve karakterleştirme kavramları birbirleri ile doğrudan anlamsal bir ilişki içindedir. Her iki başlık da birbirinden ayrı ele alınsa da birbirleri ile olan ilişkileri ve birbirlerini tamamlayıcı yönleri göz ardı edilemez. Karakter kavramı; en temel ve geniş anlamı ile öykü dünyasında varoluşunu sürdüren, aktarılan kurmaca içindeki eylemlerin öznesi/eyleyeni pozisyonunda bir varlık olarak tanımlanabilir; gerçek dünyadaki bireylerin aksine kurmaca eserde kişilik kazanmış bir varoluştur. ⁹⁶ Metin analizi yapılırken gerçek ve kurmaca dünya arasındaki farkı imlemek adına gerçek dünyadaki beşerî varlık için “kişi”, kurmaca dünyadaki beşerî varlık temsili için ise “karakter” kavramını kullanmak referans verilen varlığın hangi gerçeklik katmanında olduğunu da belirli kılar.⁹⁷ Karakter, bildirişimsel model bağlamında düşünüldüğünde okuyucunun

⁹⁵ A.g.e, 109-110.

⁹⁶ Fotis Jannidis, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html> birinci paragraf, erişme tarihi 29 Haziran 2024 ve Margolin Uri, “Character”, *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge University Press, 2007), 66.

⁹⁷ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 133.

varlığına referans veren bir söylem düzeyinde yer almaz; kurmaca anlatının içindeki olaylara bağlı ve eylemlerle ilişki içinde bir varlık olarak eylem düzeyinde yer alır. Karakterlerin sözleri yine kurmaca dünyadaki diğer başka karakterlere referansla ele alınır; karakterler kurmaca dünyada birbirleri ile diyalog geliştirirler. Göstermeye bağlı tiyatro gibi edebi türlerin dışında anlatmaya dayalı roman, hikâye gibi edebi türlerde bu diyalogların aracılığını çoğu zaman bir anlatıcının yaptığını da unutmamak gerekir. Nihayetinde kurmaca dünya düzleminde karakterlerin birbirleri ile olan iletişimleri, diyalogları, eylemleri, yapıp yapmadıkları onların kim olduğuna dair, barındırdıkları özelliklere dair ve karakterleştirme sürecinin nasıl işlediğine dair oldukça önemli bilgiler barındırır. ⁹⁸

Gerald Prince, hazırladığı sözlükte karakter kavramını ele alırken anlamsal olarak birbirleri ile paralellik arz eden üç farklı tanımlama yapar. Bu tanımlamaların ilkinde göre karakter, insani özellikler gösteren ve insana dair olduğu varsayılan eylemler icra eden bir varlıktır. İkinci tanımlamaya göre karakter, ilk tanımlama ile anlamsal yakınlık olarak neredeyse milimetrik bir paralelliktedir; karakter, bir olayla yahut olaylar manzumesi ile meşgul olan bir aktördür. Karakterin son tanımlaması da ilk iki tanımlama ile anlamsal paralellik içindedir, bu tanım ilk iki tanımın kronolojik olarak bakıldığında belli noktalarda tarihsel kökenini oluşturur. Üçüncü karakter tanımı, doğrudan Aristo'nun karakter hakkında getirdiği tanımlayıcı ifadelerden ibarettir. Aristo, karakter(ethos) kavramını daha çatı bir kavram olarak ele aldığı "eyleyen" kavramının altında "düşünce(dianoa)" kavramı ile yan yana bir şekilde konumlandırır. Aristo, eyleyen kavramını günümüzdeki algılanış biçimi ile karakter kavramı ile paralel bir noktada tanımlar. Karakter kavramı ise eyleyenin bir eylemle alakalı tercihlerini, kararlarını ve nihayetinde eyleyenin eylemleri ve eylemleri yapış şekli ile alakalı özellikleri tanımlayan bir kavram hükmündedir. Aristo'nun dianoa dediği düşünce kavramı ise eyleyenin düşünceleri, ideolojisi, tartışmaları ile alakalıdır. Nihayetinde Aristo'ya göre dianoa/düşünce ile

⁹⁸ Brgit Neumann ve Ansgar Nünning, *An Introduction to the Study of Narrative Fiction* (Klett Lerntraining GmbH: 2008), 30.

karakter/ethos bir çatı kavram olan “eyleyen” kavramının çeşitli noktalardaki niteliklerine referans veren kavramlardır.⁹⁹ Günümüzde ise karakter kavramı, Aristo’nun eyleyen kavramı niteliğinde bir konumdadır ve çatı, temel kavram olarak tanımlanır. Karakter; hem eylemleri, eylemleri yapış şekli ile hem de düşünceleri, duyguları, tartışma üslubu, ideolojik eğilimleri vb. özellikleri ile bir bütün olarak tanımlanır. Diğer taraftan yapısalcıların halen daha “eyleyen” tabirini karakter kavramının üstünde konumlandığını da unutmamak gerekir. Yapısalcılara göre karakter, eylemden sonra ve eyleme bağlı bir varlık olarak tanımlandığı için “eyleyen” olarak tabirleştirilir. Bu bilgiler, kavramın tarihsel bağlamdaki anlamsal kaymalarını bilmek ve kavram karmaşasına düşmemek adına önemlidir.

Gerald Prince, anlatıbilim sözlüğünde karakter kavramını üç temel şekilde tanımladıktan sonra karakterleştirme kavramını, karakter ile olan etkileşimi bağlamında iki farklı açıdan tanımlar. İlk tanımlamaya göre karakterleştirme, karakteri oluşturma sürecinde kullanılan yöntemler/tekniklerdir. İkinci tanımlamaya göre ise Aristo’nun kavramsallaştırmaları genel şeklini verir. Aristo kendi kavramsallaştırmasına göre “karakter” kavramının üstünde kodladığı çatı kavram olan “eyleyen” kavramına dört temel özellik isnat eder:

1. Eyleyen, belli bir etik değerler manzumesine ve görüntüsüne sahip olmak durumundadır.
2. Kurmaca içindeki eylemle bağlantılı olmak durumundadır ve bu bağlantı dahilinde eyleyenin özellikleri eylem ile uyumlu bir düzlemde var olup çelişki arz etmemelidir.
3. Eyleyen, biricik özelliklere sahip olmalıdır; bu tanımın günümüzdeki karşılığı birey olma haline referans verebilir. Karakter, kendine has birtakım özellikleri üstünde barındırmalıdır.
4. Eyleyen, bünyesinde barındırdığı özellikler ve eyledikleri bağlamında tutarlı bir profil çizmelidir.¹⁰⁰

⁹⁹ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press: 2003), 12.

¹⁰⁰ A.g.e, 13.

Aristo'nun karakter ve karakterleştirme kavramı ile ilgili fikirleri, doğrudan anlatıbilim çerçevesine problemsiz oturmuyor olsa da ilgili kavramlarla ilgili belli noktalarda temel teşkil etmesi ve kavramlarla ilgili birtakım noktalara ışık tutması sebebi ile oldukça değerlidir. Ünlü anlatıbilimci Seymour Chatman da bu vurguyu *Story and Discourse*¹⁰¹ adlı eserinde yapar. Karakter meselesi; karakterin nasıl var edildiği ve sunulduğu meselesi ile, diğer bir deyişle karakterleştirme meselesi ile korelatif ilişki içindedir. Karakter ve karakterleştirme başlıkları özellikle 1900'lü yıllardan itibaren çeşitli ekollerin tanımlamaları ile zenginleşir. Karakterleştirme yöntemleri pek çok farklı ekol için çok benzer noktalarda tanımlamalarla var olsa da karakter tipleri/tipolojisi/modelleri zaman içinde zenginleşerek farklı isimlerce farklı detaylar ve kavramlarla tanımlanır hale gelir. Karakter tipi anlamında tarihsel olarak bakıldığında ilk tipolojiyi sunan E.M. Forster'dan sonra Henry James, Hippolyte Taine, George Lukacs, Vladimir Propp, Fishelov, Harvey, Ewen gibi isimler kendi tipolojilerini oluşturur ve karakter hakkındaki görüşlerini beyan ederek anlatıbilimin bu başlığını zenginleştirip çeşitlendirirler.

1.3.1. Karakter Tipolojisi

Anlatılarda, karakterin üzerinde barındırdığı özelliklere ve eylemselliklere göre eleştirmenlerce çeşitli sınıflandırmalar yapılır. Bir anlatının en temel yapıtaşlarından biri olan anlatı kişisi/kahraman/karakter farklı edebiyat teorilerine mensup ve farklı hayat görüşlerine sahip anlatıbilimciler ve eleştirmenler tarafından farklı değerlendirmelerle ele alınabilir. Karakter başlığı noktasında edebiyat eleştirmenlerince ele alınan iki farklı görüş ve çıkış noktası mevcuttur. Birtakım edebiyat eleştirmenleri karakteri tamamen kurmaca dünyanın bir parçası olarak ele alır; karakterin içinde bulunduğu mevcut anlatı bağlamından münezzeh düşünölemeyeceğini söyler. Diğer taraftaki edebiyat eleştirmenleri ise karakterlerin bir noktadan sonra anlatının bağlamının ötesine geçerek somutlanabileceklerini ifade eder. Bu yapılırken çeşitli tarih, sosyoloji, psikoloji, psikanaliz gibi çeşitli bilim alanları ve yöntemler kullanılır. Örneğin,

¹⁰¹ Detaylı bilgi için bkz. Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Cornell University Press: 1978), 108-111.

anlatının bağlamı içinde belli özellikleri; duygusal durumları, belli olaylar karşısındaki belli tepkileri, hayatta yaşadığı bazı önemli travmaları anlatılan, aktarılan bir kurmaca karaktere anlatıda verilenin dışında birtakım özellikler iliştilerilebilir. Psikanaliz yöntemi kullanılarak bu kurmaca kişinin anlatılan şartlara gelene kadar hangi ailevi deneyimleri yaşamış olabileceği, hangi eğitim düzeyine tabi olduğu, muhtemel çocukluk travmaları vb. gibi gerçeklikler anlatı ötesinde gerçek bir insanın geçmişi aydınlatılıyormuşçasına tahmin edilebilir ve bu kurmaca kişinin anlatının anlatmayı bıraktığı zaman diliminin ötesindeki varoluşu, muhtemel varoluş özellikleri hakkında fikirler yürütölüp karakterin geleceği noktasında muhtemel senaryolar üretilebilir. Rimmon Kenan, karakter noktasında bu ikinci görüşü benimseyen eleştirmenlerin karakteri gerçek insanın bir kurmaca kopyası olarak gördüğünü söyler.¹⁰² Böylece, gerçek hayattaki gibi hakkında sınırlı bilgiye sahip olunan karaktere eldeki verilerden hareketle birtakım başka özellikler de atfedilebilir. Kurmaca karakter, gerçek hayat kişinin niteliksel bir kopyasıdır ve gerçekliğinin bir yansımasıdır.

Karakteri; anlatının tamamen kendi iç bağlamında, anlatının sözel referansları ve barındırdığı eylemler üzerinden değerlendirme eğilimi sergileyen diğer eleştirmenler ise karakterleri birbirlerine benzeşim kümelerine, ortaklıklarına, benzerliklerine göre sınıflandırır. Özellikle yapısalcı ve göstergebilimci eleştirmenler bu fikri savunur. Onlara göre, anlatı belli yapısal sınıflara bölünebilir ve karakterler de tabi oldukları eylemselliklere, üzerlerinde barındırdıkları özelliklere göre birtakım anlatsal ve niteliksel ortaklıklar üzerinden sınıflandırılabilir. Michael Toolan'a göre, yapısalcılar ve göstergebilimciler için karakter kavramı bir "mit"ten ibarettir.¹⁰³ Çünkü, onlara göre karakter temel olarak anlatının içinde belli eylemsel kalıpların icra edicisidir; eylemlerin ve sözün yansımasıdır. Yapısalcılar, karakter düzleminde biricik özellikler ve bireysellik aramazlar, karakterde ortak sözlerin ve eylemlerin öznesini görürler. Bu durum da karakter tasnifi noktasında, belli ortaklıkları gözler önüne serme potansiyeli olan ancak detayları, en temel insani gerçeklikleri

¹⁰² Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Routledge: 2002), 32.

¹⁰³ Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (Routledge: 2001), 80.

(psikoloji, duygular vb.) göz ardı eden, pek çok yönüyle sığ kalmış karakter tipolojileri yaratır.

Karakteri iki farklı açıdan ele alan iki görüş de (duyusal-dış gerçekçi/yansıtmacı/mimetik ve yapısalcı/göstergebilimci) belli noktalarda farklılaşırlar da karakterin kendine özgülüğünü ele alma noktasında tek başına eksik kalırlar. Bu noktada Rimmon Kenan, her iki görüşten de yararlanmak ve karakteri hem metne ait sözel bir varlık hem de gerçek bir kişi olarak görmek gerektiğini söyler.¹⁰⁴ Yaklaşımların pratik düzlemde işe yarayacak taraflarını analiz noktasında uzlaştırarak kullanmak bakış açısına da verimlilik getirir. Metin noktasında karakterler bir taraftan sözel bütünlüğün önemli düğümleri iken diğer taraftan öykü, hikâye noktasında sözel olanın ötesine geçme potansiyeli taşıyan birtakım soyutlamalar ve kurgu unsurlarıdır.¹⁰⁵ Diğer bir deyişle, bilişsellik ve bilişsel anlatıbilim bağlamında duruma yaklaşıldığında, anlatıda var olan karakterin; okuyucuların zihin ve algı dünyalarında anlatıda olanın çok daha ötesinde bir gerçeklikle kurgulandığı fenomeni göz ardı edilemez.¹⁰⁶ Pek çok okuyucu, bir anlatıyı takip ederken anlatıda kendisine verilen yahut var olduğunu saydığı verilerden hareketle çeşitli çağrışımlar, bireysel hayat tecrübeleri gibi araçlarla anlatıdaki karakteri gerçek hayatta karşılaştığı insanlar üzerinden modeller ve zihninde zenginleştirip tamamlar. Bu açıdan bakıldığında, karakterlerin kurmaca düzeyinde dahi olsalar gerçek hayat kişilerinden hareketle karakterleştirildikleri ve okuyucu zihninde gerçek hayat kişileri olarak modellendikleri göz ardı edilemez. Bu durum metin ve öykü düzleminde de birtakım somutlamalarla ele alınabilir. Metin sözlerden oluşan bir varlıkken öykü, hikâye sözün de ötesine geçebilen ve zihinlerde yer edinebilen bir kurgu parçasıdır. Chatman bu noktada, metnin ve metindeki sözlerin unutulabileceğini ama karakterin oldukça canlı bir biçimde zihinlere kazınmış olabileceğini söyler.¹⁰⁷ Nihayetinde, karakter sözel varlığın ötesinde

¹⁰⁴ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 137.

¹⁰⁵ A.g.e, 137.

¹⁰⁶ Okuyucu merkezli anlatıbilim noktasında detaylı bilgi için bkz. Suzanne Keen, *Readers' Temperament and Fictional Character*. *New Literary History*, 2011, 42(2), 295–314. <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0014>

¹⁰⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Cornell University Press: 1978), 118.

metni aşmış bir niteliğe bürünebilir. Bu yüzden onu, sadece sözel bir varoluş olarak ele almak onun varlık niteliklerini bütünsel görmemek anlamına gelir. Yukarıda da değinildiği gibi, karakterin metnin bağlamında sözel bir varlık olmanın ötesine geçmesini sağlayan en temel unsurlardan biri okuyucu faktörü ve okuyucunun bilişsel olarak karakteri bir gerçek kişi olarak ele alıp anlamlandırmasıdır. Fiziksel, mental özellikleri ile betimlenen, birtakım eylemsellikler içinde tasvir edilen her kurmaca karakter okuyucu zihninde kurmacanın ötesinde gerçek hayat kişilerinden hareketle fikirleştirilip somutlanır. Okuyucular, seçilen ve sınırlı bilgi ile açıklanan anlatı karakterlerinin tıpkı gerçek hayat kişilerindeki gibi göz önünde olanın da ötesinde bir yaşama sahip olduğunu varsayarlar.¹⁰⁸ Böylece okuyucular eldeki verilerden hareketle bilgi düzeylerine, entelektüel derinliklerine, inanç sistemlerine, bireysel tarihlerindeki yaşantılarına ve bu yaşantılardan vardıkları çıkarımlara göre karakteri anlatıldığından, betimlendiğinden öte bir varoluş olarak metni aşan bir boyutta zihinlerinde somutlarlar.

YAPISALCI KARAKTER TİPOLOJİSİ

Karakter tipolojisi noktasında model ve fikir ortaya koyan bazı isimlerin karakter sınıflarını anlamak için edebiyata bakışlarını da bilmek gerekir. Aristo'nun karakteri "eylem"i gerçekleştiren bir özne olarak görmesi fikrini temel alan yapısalci ve biçimci edebiyat araştırmacıları, karakteri ve karakter sınıflarını çoğu anlatıda tespit ettikleri ortak eylemler üzerinden kalıplara koyar. Bu yöntemi metinler üzerinden somut bir şekilde ilk defa uygulayan Vladimir Propp yapısalcilik ve yapısalci karakter analizini anlama noktasında oldukça önemli bir isimdir. Propp, yapısalci yöntemini kullanarak pek çok masal üzerine incelemelerde bulunur ve incelediği masallarda anlatı işlevselliği bağlamında ortak eylem kalıpları görür; masalları tespit ettiği ortak eylem kalıpları ve bu eylemlerin icra edicisi karakterler üzerinden okur.¹⁰⁹ Propp'un belli eylemleri icra etme noktasında tespit ettiği ortak karakter tiplerinin bazıları "akıl hocası",

¹⁰⁸ Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (Routledge: 2001), 81.

¹⁰⁹ Propp'un yapısalci metin okuması hakkında detaylı bilgi için bkz. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018).

“prenses-ulaşmak istenilen kişi”, “yardımcı”, “düşman” gibi tiplerdir. Bu tipolojiye göre, tespitin ilk aşaması tamamen eyleme bağlıdır. Propp, pek çok anlatıda ortak eylem kalıpları tespit ettiğini iddia eder. Çoğu anlatı bu eylem kalıplarının sunumu ve sıralanması vasıtası ile ortak bir yapıda kurgulanır. Bu yapının sınırları da eylemlerin ortaklığı üzerinden tespit edilebilir. Karakterler ise sadece eylemin icra edicisi konumunda değerlendirilirler. Yapısalcı yaklaşımı somutlamak adına bir somutlama yapmak faydalı olur. Örneğin, bir anlatıdaki Mario hayatı, düşünceleri, duyguları ve eylemleri anlatının merkezine alınmamış bir karakterdir. Luigi’nin hikayesi ve maceraları anlatıda esas üzerinde durulan odaktır. Mario’nun ise anlatıda işlevselliği, maceraları aktarılan Luigi’nin yoldaşlığını yapmasıdır. Böylesi bir anlatıda, yapısalcı görüşe göre karakter tipolojisi bağlamında Mario “yardımcı” olarak sınıflandırılır. Çünkü, Mario hikâyenin eylemselliği içinde işlevsel olarak anlatının merkezine yerleştirilmiş karakterin yareni, arkadaşı; zorluklar karşısındaki omuzdaşı, yardımcısı konumundadır. Yahut bir aşk hikayesinde ulaşılmak, elde edilmek istenen aşık/aşıklar karakter tipi olarak “prenses-aranan kişi” olarak sınıflandırılır. Nihayetinde karakterler; eylemler, eylemlerin öznelere/icra edicileri (ana karakter-akıl hocası, yardımcı vb.) ve nesneleri (prenses-aranan kişi) bağlamında “eyleyen” çatı kavramı altında sınıflandırılırlar. Bu tipoloji, anlatıların ortaklıklarını tespit edip anlatının işlevsel unsurlarının farkına varmak adına oldukça faydalı olsa da detayları es geçmesi, insanın karmaşık yapısını, eylemlerin birbirleri ile olan girift korelatif ilişkilerini göz ardı etmesi noktasında sığdır. Özellikle gerçekliklerin çoğalarak çeşitlenip katman katman birbirine karıştığı modern dünyada ve bu dünyanın yansıması anlatılarda yapısalcı yöntem istenilen derinlikte bir analiz sağlama noktasında yeterliliği sorunsallaştırılması gereken bir konumdadır.

Vladimir Propp’un ardından çağdaşı olan Greimas da anlatı analizi ve karakter tipi noktasında yapısalcı bir yöntem geliştirerek alanda isminden bahsedilir hale gelir. Greimas, Propp’a göre sayısal olarak daha az sınıf içeren bir eyleyenler modeli belirler. Greimas’a göre anlatılar altı eyleyen tipi ve özelliği üzerinden okunabilir. Eyleyen; gönderici, alıcı, yardımcı, engelleyen ve nesne, özne

olmaları üzerinden sınıflandırılır.¹¹⁰ Modele göre bir eyleyen, eylemi yapan tarafta ise gönderici, eylemden etkilenip pasif bir eylemsellik içine giren tarafta ise alıcı konumundadır. Canlı olmayan unsurlar da gönderici- alıcı ilişkisi bağlamında nesne, özne olarak ele alınıp sınıflandırılabilir. Nihayetinde, Greimas'ın modeli de yapısalcı bir perspektifle oluşturulmuş, anlatının unsurlarının belli ortaklıklar üzerinden sınıflandırılması esasına göre model haline getirilmiştir. Bu ortaklıklar da anlatıda eylem üstünden tespit edilir. Sonuç olarak yapısal yaklaşıma göre karakterler de çıkarılan eylemsel yapının icra edicileri, eyleyenleridirler. Bu noktada karakter, eyleme göre arka planda kalır ve eylemin gölgesi altına girer. Karakterin psikolojik derinliği, zaafı, insani özellikleri, potansiyel değişim kapasitesi (anlatı sürecinde bir insan kopyası olarak karakter duygusal, düşünsel olarak değişip dönüşebilir, farklı sıfatlara haiz anlatının başında olduğundan farklı bir konumda var olabilir) tam anlamıyla göz ardı edilir. Bu yönüyle yapısalcı yaklaşım her ne kadar belli ortaklıkları ve bunların anlatı içi anlamsal işlevlerini tespit etmeye yarası da insani gerçekliğin katmanlı, devingen ve değişken psikolojik tarafını ihmal eder.

YAPISALCI YAKLAŞIM SONRASI KARAKTER TİPOLOJİSİ

Özellikle modern anlatıbilimin şekillenmeye başladığı ilk yıllar olan 1950'li yıllardan başlamak üzere anlatı unsurları noktasında eylemi karakterin önünde gören anlayış egemenliğini yitirir; karakteri eylem üzerinden sınıflandıran anlayış yerini karakteri eylem ile aynı çizgide gören hatta karakteri eylemin önüne koyan anlayışa bırakır. 20.yy'ın ikinci yarısında egemen hale gelen bu anlayışın temeli, 20.yy'ın başlarında ünlü romancı ve edebiyat teorisyeni Henry James tarafından getirilen görüşlere dayanır. Henry James'ten kısa bir süre sonra onun fikirlerini bir adım daha öteye taşıyan EM. Forster anlatının oluşturulması ve çözümü noktasında karakterin olay örgüsünün ötesinde bir rolü olduğunu savunur.¹¹¹ Nihayetinde Henry James ve Forster'ın temellendirdiği görüşler 1960'lı yıllardan itibaren Roland Barthes gibi birtakım yapısalcılar tarafından

¹¹⁰ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 139-140.

¹¹¹ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 140.

dahi kabul görmeye başlar. Başlarda yapısalcı anlayışın savunucusu olan ve *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*¹¹² adlı eserinde karakteri eylem üzerinden okuyup sınıflandıran Barthes, kısa bir süre sonra *S/Z*¹¹³ adlı edebiyata bakışındaki somut değişikliklerin açıkça görüldüğü eserinde karakteri bir anlatı unsuru olarak eyleme bağlı görmekten vazgeçer.

Forster'ın karakterin anlatı unsuru olarak önemini eylemin önüne koymasından sonra Fernando Ferrara, Robert Kellogg, Scholes gibi edebiyat eleştirmenleri fikirlerini Forster'ın fikirlerine yakınlaştırır, hatta ötesine geçirir.¹¹⁴ Fernando Ferrara, anlatı unsurlarını hiyerarşik olarak sınıflandırarak anlatının olay örgüsünün, barındırdığı eylemlerin, aktarılan olay ve durumların inandırıcılığının, gerçekliğinin; özetle anlatıya dair unsurların hepsinin karaktere bağlı olduğunu dile getirir.¹¹⁵ Eylemleri icra eden karakterlerdir; psikolojileri, duyguları, düşünceleri aktarılan da karakterlerdir. Nihayetinde psikolojik derinlikleri, aktarılan fikirleri, duyguları ile icra ettikleri eylemleri ile olay örgüsüne yön veren temel unsur karakterdir. Karakterin duygu, düşünce, psikolojik derinlik gibi özelliklerinin icra ettiği eylemler ile paralellik göstermesi de oldukça önemlidir. Böylece, anlatının tutarlılığı, gerçekçilik hissi tesis edilmiş olur. Bu açıdan bakıldığında karakterin önemi daha da perçinlenir. Çünkü karakter üstünde barındırdığı özellikler ve icra ettiği eylemler temelinde anlatının genel tutarlılığının, verdiği hissiyatın ve gerçekçiliğinin baş mimarı olur.

Sonuç olarak karaktere bakış ve karakteri sınıflandırma noktasında iki temel bakış açısı vardır: anlatının eylem unsurları üzerinden karakter tiplerini sınıflandırma ve karakteri eylemle eşit ya da eylemden üst bir hiyerarşik önemde görerek sınıflandırma. Bu iki görüş de bakış açısına ve incelenen anlatıya göre geçerlilik kazanma, işlevsel olma potansiyeline sahiptir. Bu noktada Rimmon

¹¹² Detaylı bilgi için bkz. Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (İstanbul: Gerçek Yayınevi: 1988)

¹¹³ Roland Barthes, *S/Z* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016)

¹¹⁴ James Phelan, Peter Rabinowitz, *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, "Character" (Columbus: Ohio State University Press, 2012), 111.

¹¹⁵ Fernando Ferrara, *New Literary History*, "Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction" , Volume 5 no.2, 1974, 245-268.

Kenan, iki görüşten de faydalanmak gerektiğini, karakter ve eylem unsurlarının birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında bir hiyerarşi kurma zorunluluğunun olmadığını savunur.¹¹⁶İki unsur da birbirleri ile anlamsal ilişki içindedir ve bu ilişkinin ağırlık merkezi anlatıdan anlatıya, anlatının niteliğine göre değişebilir. En temel ve anlaşılır tabirlerle ifade etmek gerekirse olay ve durum hikayeleri üzerinden bu gerçeklik somutlanabilir. Bir durum hikayesinin anlatıldığı bir metinde eylemler üzerinden bir okuma yapmak anlatının karakteristiği ile pek uyuşmaz. Bu tür bir anlatıda, anlatı içi olaylardan ziyade olgular ve olguların arkasındaki psikolojik, sosyolojik vb. korelatif ilişkiler, nedensellikler ön plana çıkar. Bu yüzden psikolojik yönü ağır basan ve maceralardan, olaylardan daha çok durumları vurgulayan anlatıların karakter unsuru eylem unsurunun çok daha önünde konumlanır; bu tür anlatılarda hiyerarşik olarak karakter, eylemden bağımsız ve eylemin üstünde bir anlatı anahtarı olarak konumlanmaya haizdir. Diğer taraftan ise psikolojik durumların özel olarak vurgulanmadığı, karakterin iç dünyasının derinlemesine resmedilmediği, olayların ve maceraların olay örgüsünü temel olarak teşkil ettiği bir anlatıda eylem üzerinden anlatı okuması, eylemlere bağlı olarak karakterleri sınıflandırma yöntemi metin analizi bağlamında daha işlevsel bir hal alır ve karakter sınıflandırması eyleme bağlı bir zeminde konumlanmaya oldukça açıktır. Bir diğer taraftan ise hem olayların hem de karakterlerin bir psikolojik varlık olarak belli bir zeminde ve önemsel paralellikte işlendiği anlatılarda okuyucunun algı dünyası da önem kazanır. Okuyucu anlatıyı bilişsel kapasitesine, kişisel tarihine göre zihninde canlandırıp ona göre bir önem sınıflandırmasına girişir. Kimi okuyucu eylemlere odaklanırken kimi okuyucu karakterlere odaklanabilir.

Sonuç olarak karakter tasnifi noktasında iki temel görüş vardır. Bir görüş eylem üstünden karakter sınıflandırması yapıp eylemi karakterin üstünde bir konumda ele alırken diğer görüş karakteri daha özerk bir varoluş olarak ele alıp eylemin üstünde bir yerde konumlandırır. Bu görüşlerden ilki olayların ön planda

¹¹⁶ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 141.

olduğu, olay örgüsünde yapısal benzerliklerin görüldüğü anlatılarda analiz noktasında işe yarar. İkinci görüş ise, karakterin bir özerk bütün olarak anlatıldığı, olay örgüsünün ötesinde karakterin psikolojik derinliğinin yansıtıldığı, olaydan bağımsız değişkenlerin oldukça fazla olduğu anlatılarda analiz noktasında çok daha işlevsel sonuçlar verme potansiyeli taşır. Bu yüzden anlatıların türüne ve özelliklerine göre, karakter sınıflandırması noktasındaki farklı sınıflandırma yöntemlerinden yararlanmak daha etkili bir analiz ortaya çıkarabilir. Rimmon Kenan'ın da vurguladığı ve önerdiği üzere, farklı bakış açıları analiz edilen metnin yapısına, özelliğine göre harmonize edilebilir. Nitekim eylemi karakterden karakteri eylemden bağımsız düşünmek ihtimal dışıdır. Karakterler fiziksel, sözlü, düşünsel ve algısal-hissi olmak üzere dört farklı eylemsellik ile bağlı halde var olmak zorundadırlar.¹¹⁷ Bir anlatıda karakterin hissi-algısal yüzü aktarılmadan, fiziksel eylemleri çok fazla ön planda tutuluyorsa o anlatının eylemler üzerinden okunması da karakter sınıflandırmasının eylemler odağında yapılması da oldukça doğaldır. Çünkü fiziksel, somut, görünür eylemler çok daha fazla ön plandadır ve eylemlerin değişken beşerî nedensellikleri anlatıda işlenmemiştir. Karakter, eylemin yaratıcısı olarak konumlanmamış olur. Bu türden karakterin derinleşmediği sadece fiziksel olayların içinde savrulduğu anlatılarda karakter eyleme bağlı bir unsur olarak değerlendirilebilir. Belli olaylar ve olayların sonuçları üzerinden mesaj verme kaygısı güden anlatılar, masallar, halk hikayeleri vb. türde metinler eylemler üzerinden okumaya ve eylemler üzerinden karakter tasnifine uygundur. Ancak roman türü ile karakterin şahsiyet kazanması, değişken parametrelerin taşıyıcısı olması ile beraber ve özellikle modernitenin sonucunda modernist eserlerde karakterin psikolojik derinliğinin ön planda tutulması ile karakter üstünde barındırdığı özellikler ile özerk, özgür bir anlatı yapıtaşısı olarak çok daha önemli bir noktada konumlanır. 1900'lü yılların başı ile beraber de Forster, anlatıbilim bağlamında ele alınabilecek bir netlikle, sınırlarını belli

¹¹⁷ Birgit Neumann, Ansgar Nünning, *An Introduction to the Study of Narrative Fiction* (Klett Lerntraining GmbH, 2008), 41.

parametrelere, değişkenlere göre çizdiği, karakteri eylem üzerinden değerlendirmeyen ve karaktere derinlik yükleyen bir karakter tipolojisi tanımlar.

Forster Tipolojisi

Karakter tipolojisi anlamında karakterlerin özelliklerini net çizgilerle belirleyen ve onları sınıflandıran ilk isim Forster 'dır. Forster, 1927 yılında ilk basımı gerçekleştirilen *Aspects of the Novel* adlı eserinde karakter tipolojisini formüle eder. Ona göre iki farklı karakter tipi vardır: düz karakterler ve yuvarlak karakterler.¹¹⁸

Düz karakterler derin bir yapıda ve farklı katmanlarla karikatürize edilmezler. Bu tür karakterler, en temel tabiri ile üzerlerinde barındırdıkları özellikler bağlamında okuyucu tarafından öngörülebilirlerdir. Çünkü belli birkaç özellik ile varoluş alanlarını doldururlar. Olay örgüsünün pek çok yerinde üzerlerine yapışan birkaç özellik dahilinde aksiyona geçer yahut reaksiyon verirler. Bu yüzden düz karakterlerin birkaç belirli özelliği, onların kim olduğunun özetidir ve bir şey yapma potansiyellerinin sınırını teşkil eder. Örneğin, Tanzimat dönemi romanlarındaki züppe tipler düz karakterin en somut örneklerindendir. Bu tip karakterler; mirasyedi, özenti, entelektüel olmayıp kendini öyle zanneden, savurgan gibi niteliklerle eserlerde var olurlar ve tüm davranış kalıpları, hayata bakışları bu nitelikler dahilinde belirlenir. Bir diğer taraftan üzerlerinde barındırdıkları nitelikler eser ve olay örgüsü boyunca değişip dönüşmez. Düz bir karakter, eserin en başında nasıl idiyse sonunda da öyle olma potansiyeli taşır, düz karaktere dair değişen tek durum onun niteliklerinin ceremesini çekmesi olabilir; değişen şey düz karakterin nitelikleri değil, onun niteliklerinin onu içine sürüklediği olumsuz koşullardır. Edebiyat eleştirmeni olan Marina MacKay, Forster'ın konu hakkındaki tipolojisi ile alakalı birtakım noktalara değinir. Bazı anlatı örneklerinde olay örgüsünün bir noktasındaki bir anlatı zamanı sürecinde yuvarlak karakter tekdüzeleşebilir yahut düz karakter yuvarlak karakter özellikleri taşımaya başlayabilir. MacKay, karakterlerin özelliklerine odaklanıp

¹¹⁸ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, İstanbul: Adam Yayınları, 2001)

doğrudan karakter üzerinden anlatıya dair yargılarda bulunmaktansa karakterin özelliklerine göre sınıflandırılıp sonrasında karakterin özelliklerinin olay örgüsü bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Örneğin, düz bir karakter olay örgüsü içerisinde temsil ettiği özelliklerle bir mesaj verme yahut bir gerçekliği yansıtma görevi ile yaratılmış olabilir; toplumsal bir meseleyi yahut insaniyete dair ortak bir özelliği yansıtma amacı ile olay örgüsünde önemli bir yer tutuyor olabilir. Diğer insanın derin yönlerini vurgulamak isteyen, insani psikolojik yönü ön planda tutmak isteyen bir eser yuvarlak karakter kullanma durumundadır. Çünkü insan beyni ve psikolojisi oldukça derin bir yapıda, karmaşık korelatif ilişkilerin egemen olduğu bir haldedir. Bu yüzden insanın psikolojik derinliği ancak dönüşen, değişen, yer yer kestirilemeyen karakterler vasıtası ile aktarılabilir ¹¹⁹ Nihayetinde, karakter tipinin olay örgüsü ile uyuşup uyuşmadığı, olay örgüsü üzerinde ne gibi işlevselliklere sahip olduğu anlatıya dair sağlıklı çıkarım imkânı tanır. Düz karakterlerin yoğun olduğu bir anlatı, belli bir dönemin belli bir insan tipini temel hatları ile verip o belli meseleye eğilmeyi amaçlıyorsa yarattığı düz karakterler bu bağlamda değerlendirilmelidir. Nihayetinde, düz karakter her zaman anlatının niteliksel sıklığını simgelemez. Önemli olan anlatının kurgusu bağlamında karakter özelliklerinin fonksiyonu ve nereye oturduğudur. ¹²⁰

Forster, düz karakter tabirini literatüre kazandırıp özellikleri ile sınıflandırdıktan sonra yuvarlak karakter tabirini düz karakterin zıttı olacak şekilde karşısına koyar. Yuvarlak karakter neredeyse her noktada düz karakterin tam tersi özelliklerle anlatı içinde varoluş alanı oluşturur. Yuvarlak karakter, düz karakterin aksine tekdüze değil derin bir yapıdadır; onun üstünde barındırdığı özellikler yahut kim olduğu birkaç sıfatla özetlenemez. Yuvarlak karakter, olay örgüsü boyunca özellikleri ile, olaylara verdiği tepkiler ile dinamiktir. Diğer bir deyişle, olay örgüsü içinde yaşadıkları ile, görüp geçirdikleri ile değişime uğrar;

¹¹⁹ Marina MacKay, *Roman Nedir?* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2021), 118-119.

¹²⁰ *George Lukasc, düz karakteri (tip) her bağlamda olumsuz niteliklerle konumlandıran eleştirmenlere katılmaz. Ona göre, anlatının bağlamına, olay örgüsü ve kurgusuna göre düz karakterler-tipler belli şartları sağladıkları takdirde oldukça önemli, başarılı ve işlevsel olabilirler. Detaylı Bilgi için Bkz. Georg Lukasc, *The Historical Novel* (Merlin Press, 1962), 88-147.

üstünde barındırdığı nitelikler de bu değişimin bir parçasıdır. Örneğin, olay örgüsünün kronolojik olarak başında acımasızlığı ile ön plana çıkan bir karakter merhamet sahibi bir niteliğe bürünebilir yahut en temel sıfatlarla somutlamak gerekirse iyi birtakım özellikleri üstünde barındıran, empati sahibi, diğer insanları önemseyen, toplumu önceleyen bir karakter olay örgüsünün gidişatında başına gelenlerle beraber daha az iyi/ daha kötü bir insana evrilebilir; yuvarlak karakter değişim içinde, akışla beraber dönüşen bir yapıdadır. Bu yüzden yuvarlak karakterler, tekdüze karakterleştirmelerle var edilemezler; kalıplara girmezler, anlatı içi yahut anlatı dışı karakterleştirmelere her zaman uymazlar. Örneğin, x bir karakter hakkında anlatı içi bir karakterin tanımlaması, hatta bazen anlatıcının tanımlaması doğru olmayabilir. Yuvarlak karakter, gerçek hayattaki gibi bazı zamanlarda ne yapacağı kestirilemeyen bir gerçek hayat kişisidir; bu yönüyle okuyucuyu şaşırtma potansiyeli yüksektir. Üstünde barındırdığı zıt birtakım insani özellikler ile de okuyucu tipine göre, daha kolay özdeşlik kurulabilir bir yapıdadırlar. Karmaşıklığının, “iyi” ile “kötü” nün arasında kaldığının bilincinde olan öz farkındalık sahibi okuyucular yuvarlak karakterlerle özdeşlik kurma eğilimi taşıyabilirler. Çünkü toplumun kalıpları içine girip bu kalıpların belli taraflarında kendini konumlandırmaya çalışan gerçek hayat kişisi hayatın akışında kötü özellikleri ile de yüzleşir ancak bunları toplumsal alanlarda maskeleyen refleks ile hareket eder. Bu yüzden bu türden okuyucular yuvarlak karakterlerin iyi ve kötüyü bir arada barındırma potansiyelinde kendi insanlıklarını ve beşerî gerçekliğin karmaşık yüzünü görerek arınma yaşayabilir.

Özet olarak, Forster ilk karakter tipolojisini net çizgilerle belirler ve sınıflandırır. Forster’ın görüşleri sonraki edebiyatçılar ve eleştirmenlerce kimi noktalarda eleştirilse de bir temel olarak kabul edilir ve bu sınıflandırma üstüne getirilen yapıcı eleştirilerle zenginleştirilir. Kimi eleştirmenler Forster’ın tipolojisini iki uçlu olması münasebeti ile bazı anlatı örneklerini ve karakter tiplerini karşılama noktasına sığ bulur. Çünkü düz ve yuvarlak karakter özelliklerinin dışında ara karakterler de işlevsel anlamda bazı anlatılarda mevcuttur.

Rimmon Kenan, Forster'ın karakter sınıflandırması üstüne birtakım eleştirilerde bulunur:

“Düz kavramı, derinlik ve canlılık unsurlarını anlamsal olarak göz ardı eden ikili sığ bir karşıtlık üzerine kuruludur. Düz kavramı, derin ve canlı sıfatlarının zıttı olmak zorunda değildir ve bazı romanların bazı karakterleri düz olarak tariflenebilse bile aynı zamanda derin ve canlıdırlar. Forster'ın ikili karşıtlık üzerine kurulan karşılaştırması ara noktalardaki karakter örneklerini ve özelliklerini kaçırmaz yahut ara örnekleri indirgemeci bir yaklaşımla düz yahut yuvarlak sınıflarının altında değerlendirmek gerekir. Bunların yanı sıra Forster, düz ve yuvarlak sınıfları altında sıraladığı birtakım özelliklerin altında sıralandıkları sınıfla eşleşme zorunluluğunun olmadığını gözden kaçırmaz. Forster, düz kavramını nitelerken statik şekilde bu tipteki karakterlerin değişim, dönüşümden uzak olduğunu ve basit olduklarını ön bilgi olarak kodlar. Ancak kimi romanlardaki kimi karakter tipleri basit olsa da olay örgüsü boyunca değişime uğrayabilir yahut karmaşık bir karakter olay örgüsü içinde değişim ve dönüşümden yeterince nasibini almayabilir.”¹²¹

Nihayetinde, Rimmon Kenan diğer pek çok edebiyat eleştirmeni gibi Forster'ın karakter sınıflandırmasını belli noktalarda eleştirir; bu sınıflandırmanın kavramsal olarak birbirine karışan yönleri olduğunu ve ara örnekleri kapsamadığını ifade eder. Bu görüşün pratikteki sonuçları sonraki edebiyat eleştirmenlerinin karakter sınıflandırmasında açıkça görülür. Harvey, Yosef Ewen gibi edebiyat eleştirmenleri ikiden çok karakter tipinin olduğu karakter sınıflandırmaları yaparlar.

Harvey Tipolojisi

Forster'ın ikili karşıtlık üzerine kurulmuş karakter sınıflandırmasını indirmeci tutumdan sıyırmak isteyen ve ara örneklerin de olabileceğini somutlamak isteyen W.J. Harvey ilk basımı 1965 yılında gerçekleştirilen *Character and the Novel* adlı kitabında kendi karakter sınıflandırmasını yapar. Forster'ın tipolojisini ara

¹²¹ Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Routledge: 2002), 40-41.

örnekleri kapsamadığı ve indirgemeci olduğu için eleştiren Harvey Forster'ın iki başlık üstünden yaptığı sınıflandırmasını dört başlığa çıkarır ve böylece karakterin düz ve yuvarlak tabirlerinin ötesinde üstünde barındırdığı özelliklerle ayrışabilecek örneklerini somutlamak ister. Harvey'e göre bir anlatıda görülebilecek dört farklı karakter tipi vardır: ana karakter, arka plandaki-fondaki karakter, kart karakter, ip karakter.¹²² Harvey'e göre ana karakter ve fondaki karakter tabirlerinin anlamsal karşılığı Forster'ın düz ve yuvarlak sınıfları ile paralellik arz eder; ana karakter temel hatları ile Forster'ın yuvarlak karakter sınıflandırmasına, fondaki karakter ise Forster'ın düz karakter sınıflandırmasına tekabül eder. Kart karakter, ana hatları ile düz diye nitelenebilecek ancak gerçekçiliğini hissettiren canlı bir karakter olarak tanımlanırken ip karakter belli bir dönemi yahut insan tipini temsil etme yönünden tipik, ortak özellikler gösteren ancak aynı zamanda da görece yuvarlak karakter olarak tanımlanır.

Harvey'in karakter sınıflandırması Forster'inkine kıyasla iki değil de dört sınıf barındırması münasebetiyle daha detaylı ve kapsayıcı gibi gözükse de çelişik durumlar ve sınıf isimleri barındırır. Örneğin, Ana karakter sınıfı anlamsal referansı ile oldukça çatı bir tabirdir. Her anlatının ön planda bir karakteri vardır ki bu karaktere de teknik olarak ana karakter denir. Ancak ana karakter, anlatıdan anlatıya çok farklı özelliklerle çizilmiş olabilir. Kimi ana karakter sığ, cansız, tipik olabilirken kimisi yuvarlak, kestirilemez, canlı, gerçekçi olabilir. Bu yüzden Harvey, protagonist- ana karakter kavramına kendine göre bir anlamsallık yüklemeye çalışsa da seçtiği kavram anlamsal referanslarının kapsayıcılığından dolayı belli bir sınıf özelliğini tanımlamak için pek de uygun değildir. Diğer taraftan background- fondaki karakter olarak nitelenen karakter tipi Forster'ın düz karakterine anlamsal olarak tekabül eder ve bu durum da bir çelişki yaşatır. Çünkü background karakterin Harvey tarafından tanımlanan özelliklerine sahip bir karakter teknik olarak bir anlatının ana karakteri olabilir.

¹²² Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. W.J. Harvey, *Character and the Novel* (London: Chatto& Windus, 1965)

Aynı durum kart ve ip karakter tanımlaması için de geçerlidir. Bir ip yahut kart karakter ana karakter olarak görülebilir.

Sonuç olarak W.J. Harvey'in sınıflandırması kapsayıcı ve detaylı gibi gözükse de karakter sınıfları için seçilen kavramların birbiri ile çelişme ve birbiri içine anlamsal olarak girme potansiyelinden dolayı sıkıntılıdır. Bu gerçekliğin yanı sıra David Fishelov'un vurguladığı gibi Harvey'in sınıflandırmalarının net bir tespit çizgisi yoktur ve farklı gibi gözükken karakter sınıfları tespit noktasında net kriterler olmadığı için birbirlerinin içine girebilirler.¹²³

Ewen Yosef ve Baruch Hochman

Ewen Yosef ve Baruch Hochman gibi isimler, karakterleri içine atadıkları birtakım kalıp özelliklerin üst başlıkları ile tanımlamak yerine birbirinden daha özerk durup belli bir üst sınıflandırma içinde birleşik olarak toplanmayan nitelikler belirler.

Örneğin, Ewen'in karakter analizindeki temel parametreleri "karmaşıklık, gelişim, iç dünyaya nüfuz etme"¹²⁴ dir. Karmaşıklık kriteri anlatı kişilerinin kimlik inşalarının ve tanımlamalarının basit mi karışık mı olduğu sorusunun cevabı üzerinden tanımlanır. Bir roman kişisi, belli bir özellik üstünden tanımlanabilir ve kestirilebilirken başka bir roman kişisi üstünde barındırdığı özelliklerle çok daha katmanlı, tek bir kelime yahut kelime grubu ile tanımlanamaz ve karmaşık olabilir. Bu noktada karmaşıklık kriterine göre alegorik figür, tip ve karikatür sınıfları ortaya çıkar. Bu sınıflardan alegorik figür, tek ve çok baskın bir özelliğinin karakterin kendisini bizzat temsil edebildiği sınıftır. Alegorik figür olan kişi adeta alegorik bir temsil unsurudur; varoluşu ile insani herhangi bir özelliği imler, soyut bir kavramın vücut bulmuş halidir. Karikatür sınıfında ise anlatı kişinin mevcut özelliklerinin biri oldukça ön plandadır, anlatı kişisi bu özellik ile karikatürize edilir. Ewen'a göre tip sınıfında

¹²³ David Fishelov, Style, "Types of Character, Characteristics of Types", Volume 24/3, 1990, 422.

¹²⁴ Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Routledge: 2002), 41-59.

ise, anlatı kişisi belli bir özelliği ile ön plandadır ancak bu özellik mevcut toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak okunabilir. Tip olan anlatı kişisi, dönemin toplumsal niteliklerinin birini yahut birkaçını temsil eden bir varoluştur. Tip sınıfı, yaratım özelliklerine göre üstüne olumlu da olumsuz da niteliklerin eklenilebileceği, alt sınıflarının olabildiği bir sınıftır. Tip, dönemin toplumsal özelliğini, yapısını canlılıkla üstünde barındırabiliyorsa anlatılar için oldukça faydalı bir unsurdur.¹²⁵ Ancak anlatı kişisi, karmaşıklık noktasında hiç zengin değilse, tek bir özelliği çokça abartılarak tek katmanlı şekilde çizilmişse “tip” tanımının ötesine geçerek stereotip; diğer bir tabir ile karikatür olur. İlk Türk romanlarına bakıldığında karmaşıklık kriteri düzleminde basit tipler, diğer bir ifade ile stereotipler, karikatürler okuyucu karşısına sıklıkla çıkar. Ahmet Mithat Efendi’nin, Namık Kemal’in vb. diğer pek çok ilk dönem Tanzimat yazarının anlatılarında anlatı kişileri, abartılı tek bir özellikleri ile ön plandadırlar. Kimi anlatı kişileri mirasyedilikleri ile kimisi batı hayranlığı ile kimisi günahkarlığı kimisi ahmaklığı ile kimisi ahlakı ile var olur. Sonraki yıllarda yazılan anlatılardaki bazı anlatı kişileri ise hem tek bir özellikleri ile karikatürize edilmemeleri, katmanları olması, canlı olmaları ile hem de bu özellikleri üstlerinde taşırlarken bir taraftan dönemin toplumsal gerçeklerini yansıtabilmeleri ile anlatısal bağlamında olumlu bir çizgide “tip” sınıfında değerlendirilebilirler. (“Tip” in anlatıda işlevsellik bağlamında önemli olabileceği, stereotipe kaymadığı müddetçe toplumsal gerçeklerin temsili noktasındaki önemi bağlamında Georg Lukasc ve Forster’ın fikirlerini anımsamak bu noktada önemlidir) Karmaşıklık noktasında, sığ ve tek boyutlu kalmışlığın tam tersi tarafının somut örneklerinin bulunabileceği en iyi yerlerden biri Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*, *Karamazov Kardeşler* gibi romanlarının bazı kişileridir. Örneğin, Raskolnikov anlatı boyunca devinimsel olarak sürekli felsefi soru işaretlerini cevaplamaya çalışan, bu cevaplar ışığında kimi zamanlarda pratiğe geçen, pratiklerinin sonucunda öngörmediği gerçekliklerle yüzleşip bunlara öngörmediği reaksiyonlar geliştiren; düşünceleri, duyguları ve

¹²⁵ Tip kullanımının anlatısal kurgudaki önemi, konumu, farklı alt sınıfları ve stereotip haline getirilip sığlaşması, olumsuz bir nitelik kazanması ile ilgili görüşleri için EM. Forster, *Roman Sanatı* (İstanbul: Adam Yayınları), 109. Ve Georg Lukasc, *The Historical Novel* (Merlin Press, 1962), 88-147.

yapabilecekleri oldukça geniş bir çerçevede, çok katmanlı bir şekilde tanımlanabilecek bir karakterdir. Raskolnikov'un karmaşıklık ekseninde dahilinde durduğu tarafın tam zıt ucunda Ewen'e göre karikatür, alegorik figür ve tip sınıfları vardır.

Üçlü eksenin karmaşıklık parametresinden sonraki ikinci unsur "gelişim" parametresidir. Karikatür, alegorik figür ve tip; olay örgüsü boyunca gelişim göstermez, sabit ve durağandır. Bu bilgiden hareketle her durağan karakterin, tek bir özellik barındırdığını düşünmek ise yanlış olur. Bazı karakterler durağan olsa da birden fazla özelliği ile daha katmanlı bir karakter yapısında olabilir. Örneğin, psikolojik rahatsızlığından dolayı gelişim anlamında aynı kalan ancak iç dünyası, zihni ve hayatı yorumlayışı münasebeti ile oldukça karmaşık ve birden çok özelliği ile var olan karakterler anlatılarda görülebilir.

Ewen'in son parametresi ise "iç dünyaya nüfuz etme" dir. İç dünyaya nüfuz etme parametresi karakterin zihninden geçenlerin, duygularının, düşüncelerinin bizzat içeriden verilip verilmemesi ile alakalıdır. Anlatıcı karaktere dışarıdan bakıp odaklandığında karakterin iç dünyası içeriden görülemez. Ancak karakter kendi sesinden duygularını, düşüncelerini ifade ediyorsa iç dünyasını birinci elden vermiş olur. Yahut anlatıcı dış unsur olarak sese sahip olsa da karakterin algı dünyasını iç odaklayıcı olarak kullanabilir. Bu tür bir durumda da karakterin iç dünyasına nüfuz edilmiş olur. Diğer taraftan anlatı tekniği noktasında; bilinç akışı, iç konuşma gibi yöntemlerin kullanıldığı anlatılarda iç dünyaya nüfuz etme parametresinin tüm netliğiyle karakter özelinde gerçekleştiği görülür. Bu tür teknikler karakterin aklında geçenlerin, duygularının, anlık düşünce akışının bizzat karakterin kendi zihninin içinden verilmesini ve okuyucu tarafından görülebilmesini sağlar.

Hochman Tipolojisi

Baruch Hochman da karakter tipolojisi düzleminde teori ortaya atan ve fikir beyan eden bir edebiyat eleştirmenidir. Hochman, karakter tipolojisini diğer pek

tipolojide olduğu gibi belli özellikleri bir sınıflandırma çatısı altında toplayarak yapmaz; karaktere atanan her bir özellik bir diğeri ile korelatif ilişki içinde olabileceğı gibi birbirinden bağımsız ve özerktir. Bu bağlamda Hochman, sekiz farklı parametre belirleyerek bu parametreleri ikili karşıtlıklar üzerinden ölçütler ve karakteri bu parametrelerin özerk olarak var olup olmaması üzerinden sınıflandırır. Hochman'ın belirlediğı karakter parametreleri şunlardır:

1. Üsluplaştırma- Doğalcılık
2. Tutarlılık- Tutarsızlık
3. Bütünlük- Parçalılık
4. Gerçekçilik- Sembolizm
5. Karmaşıklık- Basitlik
6. Şeffaflık- Bulanıklık
7. Hareketlilik- Durağanlık
8. Kapalılık- Açıklık¹²⁶

Hochman'ın belirlediğı parametreler kimi eleştirmenlerce belli noktalarda takdirle karşılanırken kimilerince de eleştirilir. Fishelov gibi bazı eleştirmenler şeffaflık-tutarlılık, açıklık-kapalılık gibi parametreleri karaktere ait bulmaz; bu parametrenin yazarın tercihi olduğunu vurgular.¹²⁷ Ancak karaktere hatta anlatıya dair her unsurun yazarın tercihleri ve yaratım stratejisi yahut eğilimi ile alakalı olduğu gerçeğı düşünöldüğünde Fishelov'un bu yöndeki eleştirisi geçerliliğini yitirir. Bir karakterin iç dünyası ile doğrudan var olabilmesi, fikirlerini, duygularını doğrudan aktarıp tüm şeffaflığı ile anlatıdaki varoluşunu sergileyebilmesi bir karakter niteliğı olarak oldukça anlamlıdır ve korelatif ilişki dahilinde düşünöldüğünde karakterin karmaşıklık- basitlik, kapalılık- açıklık gibi parametrelerine ve karşılaştırmalı düşünöldüğünde tutarlılık-tutarsızlık

¹²⁶ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 147. Baruch Hochman'ın karakter tipolojisi hakkında detaylı bilgi edinmek için bkz. Baruch Hochman, *Character in Literature* (Ithaca: Cornell UP, 1985)

¹²⁷ David Fishelov, "Types of Character, Characteristics of Types", *Style*, 24/3, 1990, 422-424.

parametresine ışık tuttuğu görülebilir. Nihayetinde Hochman'ın parametreleri üzerinden karakterlerin niteliksel kimliklerine farklı açılardan ışık tutulabilir. Bir karakterin açık mı kapalı mı olduğu, şeffaf mı bulanık mı olduğu, basit mi karmaşık mı olduğu ve nihayetinde karşılaştırmalı düşünüldüğünde tutarlı mı tutarsız mı olduğu gibi sorular eleştirel perspektifi genişlettiği gibi karakterler üzerinden metnin niteliğine ve derinliğine dair de okuyucuya pek çok bilgi verme potansiyeli taşır.

1.3.2. Karakterleştirme

Karakter¹²⁸ denilen kurgusal dünyanın kurgusal kişilerinin nasıl var edildiği, kim tarafından tanıtıldığı ve algılandığı anlatıbilimsel düzlemde oldukça önemli bir meseledir. Çünkü karakterin nasıl, kim tarafından hangi özelliklerle sunulup verildiği, doğrudan onun kim olduğunu ve nasıl algılanacağını belirler.¹²⁹ Bunun yanı sıra karakterizasyon teknikleri ve bunun nasıl yapıldığı üzerinden anlatıya ve anlatıcının karakterlere bakışına dair gerçeklikler tespit edilebilir. Anlatıcının yahut karakterin bir başka karaktere bakışı, sunumu üzerinden metnin felsefi frekansları, güdümlü olup olmadığı gibi noktalara dair de önemli çıkarımlar yapılabilir. Karakterin varoluş yönünü tayin eden nokta onun nasıl, kim tarafından tanıtıldığıdır. Karakterin kim tarafından, nasıl ve hangi özellikleri ile tanıtıldığı karakterleştirme yöntemleri ile alakalıdır. Bir karakterin nasıl sunulacağına dair çeşitli metotlar mevcuttur. Eleştirmenlerin tespit ettiği ve üzerinde mütabakata vardığı üç farklı karakterleştirme parametresi vardır. Bu

¹²⁸ Karakter terimi anlatıbilimsel düzlemde belirli bir sınıflandırmayı temsil ederken bir taraftan da şapka bir kavram olarak kurgusal anlatı kişilerinin özellikleri ne olursa olsun hepsini kapsayan bir çatı terim olarak kullanılır, bu başlık altında karakter kelimesi niteliklerinden bağımsız tüm kurgusal anlatı kişilerini kapsayan çatı terim referansı ile kullanılmıştır.

¹²⁹ Karakterin kim olduğu, nasıl algılanacağı gibi konular karakterleştirme yöntemleri ile alakalı olduğu gibi, karakterin üstünde barındırdığı özelliklerle ve bilişsel olarak okuyucunun karakteri nasıl anlamlandıracağı, bireysel tarihinden yola çıkarak gerçek hayat tecrübelerinden ve kişilerinden hareketle nasıl alımlayacağı ile de alakalıdır. Karakterin varlığının özellikleri bağlamında belirlenmesi noktasında karakterleştirme yöntemleri sınıflandırılıp tespit edilebilir, objektif olarak belirlenebilir. Okuyucunun bilişsel süreçleri dahilindeki alımlaması ise subjektiftir ve sınırsız ihtimale yakınsar. Nihayetinde karakterin varoluşu, kimliği kendisi (üstünde barındırdığı özellikler), karakterleştirme teknikleri ve okuyucunun algı dünyası ile alakalıdır.

parametreler birbirlerinin altında yahut birbirleri ile anlamsal kesişim kümesi içerisinde var olurlar. İlk parametre karakterleştirmenin figüral mı yoksa anlatıcıya mı ait olduğudur. Figüral anlatıda karakterleştirmeyi/ karakter sunumunu yapan, anlatı içi bir karakterdir. Anlatıcıya has karakterleştirmede ise karakteri sunma işini anlatıcı yapar. Pfister, karakterleştirme teknikleri ile ilgili bir ağaç modeli çizer ve bu modelde ilk olarak “figüral” ve “anlatıcıya has” olmak üzere iki ayrıma gider. Bu ayrımların her ikisinde de iki ayrım daha yapar ve bu ayrımlar “açık karakterleştirme” ile “kapalı karakterleştirme” dir. “Açık karakterleştirme”ler, “oto-karakterleştirme” ve “başkasını karakterleştirme” olarak iki alt dala çatallanırken “kapalı karakterleştirme”ler “sözlü olmayan” ve “sözlü” olarak iki alt dala çatallanır.¹³⁰

Figüral karakterleştirme: Figüral karakterleştirmenin esas belirleyici unsuru karakterleştirmeyi, karakter sunumunu yapanın anlatı içi kurgu gerçekliği düzleminde var olan bir karakter olmasıdır. Bu karakterin homodiegetik (ben anlatıcı) karakter anlatıcı olmadığını vurgulamak önemlidir. Figüral karakterleştirmede karakter, anlatıcı olmayan sadece anlatıda varoluş gösteren bir yapıdadır. Karakter olay örgüsü içinde yaptıkları ile, diyaloglardaki sözleri, iç konuşma ve bilinç akışı ile karakterleştirme sürecinde var olur. Kurgu düzleminde bir karakter olarak var olan özne, başka bir karakteri karakterize edebileceği gibi kendi kendini de karakterize edebilir. Figüral karakterleştirme açık ve kapalı karakterleştirme olarak iki dala çatallanır.

Anlatıcıya has karakterleştirme: Bu tür karakterleştirme yönteminde kastedilen genel olarak heterodiegetik- anlatı dışı anlatıcının, anlatı içi bir karakteri karakterize etmesidir. Özellikle geleneksel anlatılarda bu yöntemin sıklıkla kullanıldığı görülür. Anlatıcı, ekseriyetle özetleme tekniğini kullanarak doğrudan karakterlerin kim olduklarına dair açık bir tanıtım yapar; onların fiziki durumlarını, psikolojik durumlarını ve geçmişlerini seçtiği bilgilerden hareketle verir. Böylece anlatıcı; bir yönüyle karakteri, doğrudan karakterin davranışlarına izin vermeksizin karaktere kendini var etmesi adına özerk alan açmadan

¹³⁰ Manfred Pfister, *The Theory of and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1988), 184.

somutlayıp okuyucuya sunar. Mihail Bahtin bununla alakalı olarak şu cümleleri kurar: “Kahramanın bilinci, hisleri ve dünyaya duyduğu arzu (nesneye yönelmiş duygusal-iradi tutumu veya duruşu), yazarın kahramanı ve dünyasını tamamlayan bilinci tarafından adeta bir bantla her tarafından kapatılmıştır; yazarın kahraman hakkındaki sözceleri, kahramanın sözcelerini kuşatmış ve içlerine sızarak kaplamıştır.”

¹³¹ Bahtin’in de saptadığı bu anlatısal gerçeklik bazı anlatılarda uç şekillerde görülür. Geleneksel, mutlak epistemolojiden köklerini alan anlatılarda anlatıcının, belli karakterlere karşı oldukça acımasız bir yaklaşım sergileyip onları olumsuz sıfatlarla doğrudan karakterize ettiği, belli karakterlere karşı da oldukça esnek ve olumlu bir yaklaşım sergileme eğiliminde olduğu görülebilir. Bu durumun örnekleri genel olarak Tanzimat romanlarında; özel olarak bir örnek vermek gerekirse Namık Kemal’in eseri olan *İntibah*’ta açık olarak görülür. Anlatı dışı-heterodiegetik anlatıcı, açıkça anlatının başından itibaren Mahpeyker karakterine karşı önyargılı bir tavır içindedir; onu açıkça şeytani sıfatlarla karakterize eder ve suçlama eğilimi gösterir. Mahpeyker’in olay örgüsü içinde olayların birbiri arasındaki korelatif ilişkiye bakıldığında haklı gözükebileceği yerlerde/mikro olaylarda bile yazar anlatıcı kimliğini ön plana çıkararak Mahpeyker’i suçlar. Diğer taraftan Ali Bey karakteri ise en baştan beri anlatıcı tarafından açıkça olumlu niteliklerle karakterize edilir. Anlatının belli yerlerinde Ali Bey’in olay örgüsü bağlamında haksız gözüktüğü yerlerde dahi anlatıcı Ali Bey’in haklı olduğuna kanaat getirircesine onu karakterize eder. Bu tür durumlar anlatının epistemolojisi ve felsefesi hakkında çok şey söylerken anlatıbilimsel tutarsızlıklar da yaratır. Anlatıcının karakterizasyonda karaktere yüklediği sıfatlar ile olay örgüsünün belli noktalarında karakterlerin davranışları ile kendi kendilerini karakterize etme şekilleri çelişir. Bu çelişki ironi ve parodi vurgusundan münezzeh ise anlatısal bir kusurdur ve genellikle yazar anlatıcıya delalet ederken yazar anlatıcının gerçek hayattaki felsefi, epistemolojik bakışının kusurlarını, çelişkilerini yansıtır. Günümüz anlatılarında anlatıcısallık karakterleştirme daha az görünür ve gözüktüğü anlatılarda anlatıcı, karakterleri doğrudan olumlu yahut olumsuz sıfatlarla karakterize etmekten mümkün

¹³¹ Mihail Bahtin, *Sanat ve Sorumluluk* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 27-28.

olduğunca geri durmaya çalışır. Çünkü bu, okuyucunun güdümlendiğinin açık bir işaretidir ve günümüz edebi anlayışında anlatısal bir basitlik, nahoş bir zafiyet olarak algılanır. Yine de anlatıcısız karakterleştirmenin olduğu anlatılar Tanzimat romanı örneklerinde olduğu gibi açık tarafgirliklere kapıyı kapatmaya çalışsalar da derin yapılarında belli epistemolojilerin ve bu epistemolojiler dahilindeki inanışların tarafını barındırırlar. Anlatının felsefi, epistemolojik köklerine, anlatı unsurları içindeki tutarlılığa vb. gerçekliklere ışık tutması karakterleştirmenin ne denli önemli bir anlatısal gerçeklik ve teknik olduğunu açıkça gözler önüne serer. Anlatıcıya ait karakterleştirme aynı zamanda anlatıcının bir karakter olarak anlatıda bulunduğu durumlarda da görülebilir. Bu açıdan anlatıcıya has karakterleştirme kendi içinde de çatallanır.

Açık karakterleştirme: Açık karakterleştirme hem figüral hem anlatıcıya has olabilir. Bu tür karakterleştirme yöntemi doğrudan bir yol çizer; belirli psikolojik, mental, davranışsal tanımlamalar barındırır. Açık karakterleştirme bu yönü ile sözlü ifadelerle dayanır ve karakterize eden özne doğrudan sözleri, tanımlamaları, sınıflandırmaları, sıfatları ile bir karakteri karakterleştirir/karakterize eder. Açık karakterleştirmede karakterize eden özne karakterleştirdiği kişinin niteliğine dair net ifadeler kullanmak zorunda değildir; bazen karakterleştirme işlevi açık olsa da muğlak ifadeler üstünden yapılabilir. Örneğin, “ben senin sevebileceğin türde bir insan değilim/ o senin sevebileceğin karakterde biri değil” cümleleri her ne kadar keskin bir sıfat barındırmaları da nitelik belirtme noktasında açıktır ve açık karakterleştirme örneği sergiler. Açık karakterleştirmeler, başkasını karakterleştirme yahut kendini karakterleştirme/oto- karakterleştirme olarak iki şekilde görülebilirken üç temel metotla uygulanabilirler: bütünsel karakterleştirme, dinamik karakterleştirme ve epigraf.

Bütünsel karakterleştirme, genellikle anlatının en başında ve başkarakter üstünden görülür. Genel olarak kurgu dışı heterodiegetik anlatıcı, başkarakter bütünsel bir blok şeklinde tanımlar; başkarakter hakkında toplu olarak bilgi

sunar. Bazen, karakter hakkında bilgiyi sunan diyalog içinde başka bir karakterdir. Bütünsel karakterleştirme örneği olarak şu bölüm verilebilir:

H. 90'lı yılların ilk yarısında doğmuş, ergenliği ile yaşadığı dönemin yeni peyda olan şartları gereği kültür krizinin içinde kendini bulmuş, ilk gençliği bitmek üzere olan yakışıklı, karizmatik bir kişiydi. Karizması ve yakışıklılığı onun sosyal anksiyetesinin önünde bir engel değildi. Kültür çıkmazının ve nesiller arası kalmışlığın yanı sıra fiziği ve karakteri arasındaki kontrast da onun arafta kalma halini hepten imliyordu.

Paragrafta görüldüğü üzere, H. Karakteri hakkında dış anlatıcı tarafından toplu, bütünsel bir bilgi verilir. Karakterin, geçmişi, şimdisi, ruhsal ve psikolojik durumu hem tanımlamalar hem de sıfatlarla genişçe aktarılır. Bu tür bütünsel karakterleştirmeler genel olarak anlatıların başlangıç kısımlarında görülür.

Dinamik karakterleştirme ise blok karakterleştirmenin aksine bir süreci ifade eder. Karakterin süreç içerisindeki değişim ve dönüşümü dış anlatıcı tarafından yahut anlatı içi bir karakter tarafından açıkça tanımlanır. Bu tür karakterleştirme örneği, anlatıda olay örgüsü ilerledikçe ara tanımlayıcı cümleler ve olaylarla görülür.

Epigraf üstünden açık karakterleştirme örneklerinde ise kitabın yahut bölümlerin başlıkları ön plana çıkar. Doğrudan kitap başlığı yahut kitap içindeki bölüm başlıkları karaktere hitaben verilmiş başlıklar olabilir ve kitap ya da bölüm tam olarak başlamadan başlık vasıtası ile karakter hakkında, karakterin niteliği/nitelikleri hakkında çeşitli çıkarımlar yapılabilecek bilgiler verilmiş olur. Örneğin *Benim Adım Kırmızı*'daki bölüm isimlerinin çoğu açık karakterleştirme ve epigraf karakterleştirmesi örnekleridir. Kitapta "Ben Katil", "Ben Ölüm" gibi beraberinde karaktere dair niteliksel açık referanslar veren bölüm başlıkları mevcuttur.

Kapalı karakterleştirme: Kapalı karakterleştirme, temelde üç farklı şekilde görülür. İlkinde karakter, oto karakterleştirme denilebilecek şekilde ama açıkça kendini tanıtmaya, sunma arzusunda olmadan sözleri ile, diyaloglardaki üslubu ile

kullandığı kelimeler ile farkında olmaksızın kendi kendini karakterleştirir. Kapalı karakterleştirmenin bu türü sözel davranış olarak sınıflandırılır. Karakterin sözel davranışları, üslubu, kelime dağarcığı vb.; onun niteliklerine, geçmişine, eğitim durumuna, sosyo-kültürel ve ekonomik katmanına dair çeşitli bilgileri dolaylı yoldan vermiş olur. Sözel olmayan davranış da bir kapalı karakterleştirme türüdür. Karakterin olay örgüsü içindeki olaylara verdiği davranışsal tepkiler de onun kim olduğuna dair fikirler verir ve karakter farkında olmadan kendisini dolaylı yoldan okuyucu zihninde karakterize etmiş olur. Üçüncü kapalı karakterleştirme türü ise fiziksel görüntü/ giyim, yaşanılan yer vb. eksensidir. Bir karakterin nasıl giyindiği, hangi aksesuarları kullandığı, nihayetinde nasıl görüldüğü ve nerede yaşadığı onun kim olduğuna dair fikirler verir.

Her açık karakterleştirme bir yönüyle kapalı oto karakterleştirmedir. Bir karakter kendisi hakkında açıkça tanımlayıcı ifadeler kullandığında (açık oto karakterleştirme)kendisini tanımladığı ifadelerin dışında da üslubu ve kendisini nasıl tanımladığı üzerinden dolaylı yoldan kapalı bir karakterleştirme daha sergilemiş olur. Roman karakterleri de gerçek yaşamdaki insanlar gibi açık oto karakterleştirme yaparken kendilerini olgusal gerçeğin dışında olmak istedikleri kişi olarak tanıtabilirler ve bu eğilime sahip roman karakterleri tıpkı bu eğilime sahip gerçek hayat kişileri gibi kendilerini mübalağa içeren vb. tanımlama biçimleri ile dolaylı yoldan kapalı olarak da karakterize etmiş olurlar. Bu yönüyle kimi zaman açık ve kapalı oto karakterleştirmeler birbiri ile çelişmiş olur. Olay örgüsü içinde davranışlarının olumsuzluğunun aksine roman karakteri kendini olumlu olarak karakterize edebilir yahut nadir de olsa tam tersi olabilir. Sadece açık oto karakterleştirmeler değil, açık başkasını karakterleştirmeler de kapalı oto karakterleştirme barındırır. Çünkü, bir kişinin/karakterin başka bir kişiyi/karakterini nasıl görüp tanımladığı tanımlayıcı özne olarak dolaylı yoldan kim olduğuna dair ve karakterine dair fikir verir. Bu yönüyle her açık karakterleştirme aynı zamanda kapalı bir oto karakterleştirmedir.

Güvenilir anlatıcı mevzuuna ve karakterleştirme teknikleri üzerinden güvenilir anlatıcı başlığının korelatif ilişkisine de değin.

Oto karakterleştirme: Oto karakterleştirme örneklerinde temel olarak anlatı içi karakter kendi kendini karakterize eder. Birinci tekil şahıs anlatıcı doğrudan kendi kendini açık veya kapalı şekilde karakterize edebileceği gibi birinci tekil şahıs olmayan anlatı içi karakter diyaloglardaki sözleri, bilinç akışı, iç monolog, olay örgüsü içindeki tepkileri, davranışları, giyim-kuşamı gibi unsurlarla kendini karakterize edebilir. Oto karakterleştirme doğrudan açık bir şekilde yahut çıkarıma dayalı olarak kapalı bir şekilde gerçekleşir. Açık oto karakterleştirmelerin güvenilirliği sorgulamaya çoğu zaman açıktır ve güvenilir/güvenilmez anlatıcı meselesi ile doğrudan ilintilidir.

Başkasını karakterleştirme: Başkasını karakterleştirme anlatı içi bir karakterin yahut anlatı dışı anlatıcının anlatı içi bir karakteri karakterize etme durumuna denir. Anlatı içi bir karakterin başka karakteri tanımlaması güvenilirlik noktasında sorgulamaya açıktır ve bu karakterleştirme doğası gereği kapalı bir oto karakterleştirmeyi de beraberinde getirir. Bir tanımlayıcı öznenin başkasını nasıl karakterleştirdiği kendisine, niteliklerine has birtakım çıkarımlar yapılmasına imkân tanır. Başkasını karakterleştirme de özellikle karakterleştirmeyi yapan anlatı içi bir karakterse güvenilirlik noktasında oldukça ciddi sorunsallar barındırır. Çünkü tıpkı açık oto karakterleştirmede olduğu gibi başkasını karakterleştirmede de karakterize eden özne karakterleştirme işini yaparken Pfister'in tanımlaması ile "stratejik amaçlar ve taktiksel değerlendirmeler"¹³² i sıklıkla göz önünde bulundurur. Diğer bir ifade ile karakter, metnin gerçekliği içinde kendisini olumlu anlamda ön plana çıkaracak karakterleştirme stratejisini hem kendini hem de başkalarını tanımlarken kullanma eğiliminde olabilir. Bu da beraberinde politik ve pragmatist bir tavır getirir. Bu yüzden, bir karakterin kendi içinde (iç monolog, iç konuşma, bilinç akışı vb.) başka bir karakteri karakterleştirme yönü ve nitelikleri ile kamusal alanda (diyalog vb.) başka bir karakteri karakterleştirme yönü ve niteliği ters

¹³² Pfister, *The Theory of and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1988), 188.

düşebilir. Bu durum da kendi içinde doğası gereği karakterize eden özne hakkında bir kapalı oto karakterleştirme barındırır.

Sonuç olarak karakterleştirme yöntemleri, bir anlatının derinliğini ve çeşitliliğini sağlamaya dönük en temel unsurlardandır ve bu yöntemler birbirleri ile korelatif anlamsal ilişkiler barındırırlar. Karakterleştirme yöntemleri, karakterlerin derinliğine ve kimliğine dair oldukça önemli yapı unsurlarıdır. Karakterlerin tanımlanması, karakterleştirme yöntemleri ile doğrudan ilintilidir. Diğer taraftan karakterleştirme yöntemleri karakterin kim olduklarını ve yazarın anlatı stratejilerini de anlamaya dönük kapı aralar. Bu yönüyle karakterleştirme hem anlatı oluşturma hem de anlatı analiz etme noktasında anahtar kavramlardan biridir.

1.4. Zaman

Zaman ve mekân unsurları anlatının oluşturucu en temel unsurlarındandır. Her iki kavram da oldukça kapsayıcı olmaları nedeni ile pek çok alt anlam kümesini içinde barındırma potansiyeli taşır ve anlatının diğer unsurları ile anlamsal bir korelatif ilişki barındırır. Zaman ve mekân, odaklanma ve bakış açısı ile doğrudan ilintili unsurlardır. Zamanın nasıl algılandığı, hangi yoğunlukla, kısalık ve uzunlukla aktarıldığı odaklanmanın kimde olduğu ile doğrudan alakalıdır. Zamanın nasıl bir strateji ile kurgulandığı da kurmaca işini yaratma noktasında oldukça önemlidir. Anlatıdaki zamansal işleyişi analiz edebilmek için üç temel başlık üzerinden gitmek gerekir. Gerard Genette, anlatıların zamanını analiz etmek için üç temel soru sorar. Bu sorular, tek kelimelik başlıklar halinde ele alınabilir: düzen, süre, sıklık.¹³³ Düzen; anlatının zamansal düzlemdeki kronolojik sırası ile alakalıyken süre; anlatıda eksiltme, yavaşlatma, hızlandırma gibi tekniklerle öykü zamanı ve anlatı zamanı arasındaki ilişkinin belirlenmesi ile alakalıdır. Sıklık ise, anlatı içindeki eylemlerin tekrar düzeyi ile alakalıdır.

¹³³ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 21-151.

1.4.1. Anakroni/Düzen

Düzen kavramı, hikayedeki olayların hangi zamansal sıralama ile verildiği ile alakalıdır. Her anlatının olay örgüsü içerisinde çok sayıda birbirini takip eden mikro olay bulunur. Bu mikro olayların nasıl, hangi sıralama ile verildiği ise anlatı stratejisi ile ilgili bir durumdur. Kimi anlatılarda olaylar olgusal olarak sıralı, çizgisel; diğer bir ifade ile kronolojik olarak verilirken kimi anlatılarda kronolojik çizgisel zamanın düzeni bozulur ve geriye, ileriye zaman atlamaları görülür. Anlatının bölümleri/kısımları arasında görülebilen zaman atlamaları olayların olgusal olarak oluş sırasını aktarılan sıra düzleminde bozar. Zaman sapması olarak değerlendirilen “anakroni”; gözlenebilir çizgisel zamanın, rasyonel gerçekçi bakışın karşısı çizgide bir felsefenin ürünü olarak, zamanın subjektif algılanabilen doğasına gönderme yapabileceği gibi merak unsurunu arttıran yahut olayların önem sıralamasına dair mesajlar barındıran bir işlevsellikle de kullanılabilir. Özellikle Einstein fiziği ile 1900’lerin başından başlamak üzere görecelilik gibi kavramların dolaşıma girmesi, psikoloji bilimindeki yeni perspektifler ve insan beyninin karmaşık yapısına (hafıza, hayaller, çağrışımlar vb.) dönük teorilerin de etkisi ile zaman kavramı çizgisel olmanın ötesinde göreceli ve subjektif doğası ile işlenmeye başlar. Karakterlerin bir kokudan hareketle geçmiş yıllarındaki hatıralarına dönmesi, bir karakterin çağrışım yolu ile gelecek tahayyüllerine dalması yahut karakterin şimdisini belirleyen durumun arka plan belirleyicisinin yine bir çağrışım, tetikleyici aracılığı ile geriye dönüş vasıtasıyla aktarılması gibi zamansal anlatı stratejileri ön plana çıkar. Böylece dış dünyada olayların kronolojik olarak aktığı gözlemlense de insanın iç dünyasının, beynindeki zamanın düzen olarak oldukça bozuk ve geriye/ileriye atlamalı olduğu gerçekliği de imlenir. İnsanın iç dünyasında zaman ile yüzleşme şekli çizgisel değildir, her insan şimdiki zamanını yoğunluğu değişmek üzere geçmişin izlerinin ve gelecek tahayyüllerinin harmonisi dahilinde tecrübe eder. İnsanın bu gerçekliğinin anlatı stratejisi olarak modernist/postmodernist düzlemde zaman zaman kullanılması da bu bağlamda anlamlıdır.

Anakroni kavramı, olay örgüsü içindeki olayların kronolojik sıradan sapması ile alakalıdır ve oldukça sık görülen iki ana başlığa çatallanır: Analepsis ve prolepsis. Çatı kavram olarak anakroni farklı niteliklerle sunulabilir. *“Eğer anakronik biçimde sunulan olay gerçekse nesnel bir anakroni söz konusudur; bir karakterin (...) hayalleri, (...) hatıraları ise öznel anakronilerdir.”*¹³⁴ Bunların yanı sıra; tekrarlanan, tamamlayıcı, dışsal ve içsel anakroni türleri de söz konusudur. Tekrarlanan anakroni, mevcutta anlatılmış olan olayın yeniden aktarılmasıdır. Ancak bu hatırlatma farklı bir karakterin zihninden, anlatıcının perspektifinden yahut aynı karakterin zamanla beraber dönüşmüş, yeni niteliklerle bezenmiş halinden yapılabilir. Böylece aynı olay tekraren aktarılsa da olayın detayları ve hüviyeti dönüşüme uğrayabilir. Anakroninin bu türden katmanları insan gerçekliğinin de yansımalarıdır. Gerçekler insandan insana farklı tanımlanabileceği gibi aynı insan tarafından zamanın etkisi ile dönüşerek değişerek de hatırlanabilir. Hatıralar ve gelecek tahayyülleri her yeni tekrarda dönüşme potansiyeli taşır. Tamamlayıcı anakroniler, ekseriyetle anlatının orta ve son kısımlarında görülür. Anlatının şimdiki zamanı kronolojik olarak daha sonraki bir zaman diliminde başlar ve anlatının, anlatıdaki kimi unsurların şimdiki durumlarının temeli ile ilgili birtakım soru işaretleri geriye dönüş tekniği ile aydınlatılır; bir anlamda isminden de anlaşılabilen üzere anakroni, anlatıya dair anlamı tamamlar.

Anakroni kavramını ana hatları ile anlamak ve analiz edebilir hale gelebilmek için “Analepsis-geriye dönüş” ve “ileriye atlama-prolepsis” kavramlarını bilmek gerekir.

Analepsis kavramı; flashback, retrospection gibi terimlerle eş anlamlı olarak kullanılabilirken Türkçe hali ile “geriye dönüş” olarak ifade edilir. Analepsis, hikâyenin şimdiki zamanının- ki bu zaman ekseriyetle karakterin kurgu içinde son olarak bulunuyor olduğu zaman dilimidir- öncesine dair verilen bilgileri, hatıraları kapsar; analepsisin uzunluğu mikro yahut makro düzlemlerde olabilir. Bazı analepsis örnekleri tek bir cümleden ibaretken kimi analepsis örneklerinde

¹³⁴ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 98.

uzunluk ve kapsam oldukça geniş olduğu için geriye dönüş yapılarak anlatılan olay oldukça geniş sayfaları kaplar; kimi zaman analepsis örnekleri uzun bölümler şeklinde hikâyenin özünü teşkil eder. Gerard Genette, analepsis kavramını terminolojik olarak ortaya atan isimdir ve bu kavramı dış analepsis, iç analepsis olarak ikiye ayırır.¹³⁵ Genette'nin dış ve iç analepsis ayrımı kavram ve erim dediği iki kavram üzerine dayanır: *"bir anakroni, 'şimdiki' andan (...) geçmişe ve geleceğe az çok uzanabilir: Bu zamansal mesafeye anakroninin erimi adını vereceğiz. Ayrıca, anakroninin kendisi de hikâye zamanında iyi kötü uzun bir süreyi kapsayacaktır. Buna da kapsam adını vereceğiz."*¹³⁶ Dışsal analepsis, ilk anlatı denilen olaylar dizisi ile bağlantısızdır; analepsis geriye gider ancak ilk anlatının zaman dilimine uzanmaz. Genelde heterodiegetik dışsal anlatıcı hikâyeye yeni giren bir karakter hakkında bilgilendirme yapmak için onun geçmişine gider, karakteri geçmişinden hikâyenin şimdiki zamanına kadar uzanan periyottan seçtiği zaman çizelgelerindeki durumu ve gelişimi üzerinden tanıtır/ yeniden sunar. Bu aktarılan analepsis, kapsam itibari ile sınırlı bir zaman dilimine sahiptir ve analepsisin eriminden daha kısadır. Böylece ilk anlatıya zamansal olarak sızmadan son bulur. Yahut belli bir karakterin hikâyede verilmeyen bir geçmiş zaman diliminde neler yaşadığı aktarılır. Bu türden analepsis örnekleri karakter ve karakterleştirme başlıkları ile de doğrudan alakalıdır çünkü bu tür analepsis örnekleri bir nevi karakterleştirme, karakteri derinleştirme kesitleridir. Bu türden dışsal analepsis örnekleri oldukça gelenekseldir ve pek çok geleneksel anlatıda örneklerine rastlanır. Dışsal tamamlayıcı analepsislerin en büyük işlevlerinden biri de hikâyede belli bir olayda bir tarafı boşlukta kalmış bir neden-sonuç ilişkisini nedensellik bağlamında tamamlamaktır. Örneğin, hikâyenin ana olay hattında beklenmedik bir kırılma yaşanabilir ve bu kırılmaya sebebiyet veren temel etmenler muğlaktır. Olayın neden olduğuna dair belirsizlik analepsis aracılığı ile ortadan kaldırılır ve böylece olay zincirindeki nedensellik bağı da olay olduktan sonraki bir geriye dönüş aracılığı ile tamamlanmış olur. Tamamlayıcı analepsisler hikâye zamanındaki anlatılmayan boşlukları doldurup

¹³⁵ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 38-44.

¹³⁶ A.g.e, 37.

zamansal süreklilikteki nedensellik bağı, kronolojisi ile oynanmış bir zaman çizelgesi aracılığı ile sağlar. Bu türden analepsis örnekleri, anlatının merak uyandırma ve şok yaratma potansiyelini açığa çıkardığı gibi okuyucunun düşünsel faaliyetlerini de nedensellik bağlamında muhtemel senaryolara çeker; okuyucunun anlatı üzerine kafa yormasına sebep olur. Dışsal analepsis örneklerinin, genel olarak ana anlatı içindeki birtakım durum ve olayları ana-ilk anlatıya uzanmayacak şekilde tamamladığını unutmamak gerekir.

İç analepsis ise, dış analepsisin aksine kapsam olarak en az erim kadar bir mesafeyi içerir ve tamamlar. Bu da iç analepsisin ana olay hattının içinde olduğu yahut içine sızdığı anlamına gelir. İç analepsis örnekleri anlatıya yüklenen anlama dair ezberleri dahi bozabilir. İç analepsis genel olarak ana olay hattı üzerindeki birtakım geçmiş algıları ters yüz edebilir. Ana olay hattı üzerindeki birtakım olayların açıklanmasını, yorumlanmasını bir diğer ifade ile anlamını geciktirebilir ve bu yorumlamayı yine ana olay hattı içindeki sonraki bir zamanda yapabilir. Böylece aktarılan olay sonraki bir zaman diliminde yeniden anılarak daha önce eksik bırakılmış yorumuna, açıklamasına, anlamına kavuşur. İçsel analepsisler, “geriye dönük algılar”, “ilk yorumun yerine yenisini koyup ilk anlamı değiştirme” gibi özellikleri ile ana olay hattındaki anlamsal yapıyı yeniden, hatta kimi zaman sil baştan tanımlar.¹³⁷ Bu yönleri ile daha muğlak alanları kapsayan iç analepsisler, anlamı yeniden tanımlayıcı özelliklerinin yanında zamansal olarak daha dar bir alanı tutma eğilimindedirler. Bir karakter, hikaye zamanında birkaç gün önceki bir manzarayı daha farklı yorumlayabilir, birkaç hafta önce yaşadığı olaya edindiği yeni bilgilerle ilk anın tam tersi bir anlam yükleyebilir, olayın ilk yaşanma anından sonra olaya dair eksik bırakılmış yorumlar yapılabilir.

Analepsis türleri, erim ve kapsamın birbirlerine olan orantısına göre de sınıflandırılır. Eğer bir analepsis ilk, ana olay hattından geçmişe gidip geçmişte belli bir tarihi anlatarak erimi tamamlamadan zamansal atlama ile yeniden ana olay hattına dönüyorsa kısmi analepsis olarak adlandırılır. Diğer taraftan

¹³⁷ A.g.e, 44-48.

analepsis, erimi tamamlıyor ve gittiği geçmişteki andan ana olay hattına kadar kapsamını genişletiyorsa; gittiği geçmiş, hikâyenin ilk-ana olay hattındaki bölüme kadar boşluksuz uzanıyorsa Genette tarafından tam analepsis olarak adlandırılır.¹³⁸ Tam analepsisler, kronolojik olarak sona yakın bir yerden başlatılan hikayelerin geçmişe gidip ilk hikâye anlatısına bağlanması ve böylece ilk anlatının tüm geçmişinin analepsis aracılığı ile geri getirilmesi ile olur. Tam analepsis örneklerinde, geriye dönüşlü kısım hikâyenin esas ve en uzun anlatılan kısmını oluşturma eğilimi taşır. Türk edebiyatında *Huzur*, bu durumun en dikkat çekici örneklerindendir.

Analepsis hem mikro (cümleler, paragraflar vb.) hem de makro olay (bölümler, uzun sayfalar vb.) ölçeklerinde belirlenirken zamansal düzeni somutlamak için bir formül uygulamak oldukça faydalı olur. Zamansal düzen formül haline getirilirken kronolojik zaman ve hikâye zamanı iki önemli ayrımı ihtiva eder. Hikâye zamanı, hikayedeki bölümlerin hangi sıralama ile anlatıldığına referans verir. Hikâye zamanında kronolojik bir sıralama olmayabilir. Analepsis ve prolepsis uygulamalarından dolayı kronoloji bozulabilir; hikâyenin ilk anlatısı daha sonra anlatacağı olaylardan, bölümlerden çizgisel olarak daha sonra yaşanmış bir olayla başlayabilir. Bu yüzden hikâyede farklı zamansal bölümlerin işleniş sıralanışı harflerle gösterilir. Hikâyede beş farklı zaman hattı olduğu varsayılırsa bu zaman hatları hikâyede anlatılış sırasına göre A-B-C-D-E olarak kodlanır. Diğer taraftan, kronolojik zaman ise rakamlarla 1-2-3-4-5 olarak kodlanır. Bu durumda ortaya şöyle bir tablo çıkabilir: A4, B1, C2, D3, E5. Böylesi bir tablonun ortaya çıktığı bir hikâyede hikâye zamanının ilk anlatısı kronolojik olarak sona çok yakın bir olay noktasından başlamış olur. İlk anlatı kronolojik olarak sona yakın bir noktadan başladıktan sonra analepsis vasıtası ile hikâye zamanı kronolojik olarak ileriye doğru akmaz bilakis daha önce yaşanmış bir zamanı aktarır. Harf ve rakamlar üzerinden kodlanan hikâye zamanı ve kronolojik zaman sıralamaları, zamansal düzenin tahlili için oldukça işlevseldir.

¹³⁸ A.g.e, 52.

Prolepsis kavramı Genette tarafından ortaya atılmıştır ve dolaşıma girmiştir. Kavram anlatıbilim terminolojisinde flashforward, anticipation, ileriye atlama, önceleme gibi isimlerle de ifade edilebilir. Prolepsis, analepsis kadar yaygın kullanılan bir anlatı uygulaması değildir. Bu durumun oluşmasında anlatı geleneğinde görülen merak uyandırma ve erteleme amaçlarının olması etkilidir. Prolepsis, çoğu anlatının stratejisi olan gerçeği, anlamı erteleme ve böylece merak binaen okuyucunun ilgisini arttırma yöntemine belli noktalarda ters düşer. Prolepsis, anlatıda henüz sırası gelmemişken gelecekteki bir olay hakkında bilgi verilmesine yahut doğrudan olayın anlatılmasına dayanır.

Özellikle birinci şahıs anlatılarında hikayedeki ana olay hattının zamansal olarak ilerisinden birtakım öngörüler, bilgiler paylaşılması olasıdır. Çünkü çoğu birinci şahıs anlatısı hem anlatan ben hem de anlatılan ben barındırır. Olayı yaşayan şahıs, olayı aktarırken yaşarkenki zaman diliminden çok daha ileride olma ihtimalindedir. Özellikle bu türden birinci şahıs anlatılarında anlatan ben (şimdi söylem, olay yaşandıktan sonraki kahraman-anlatıcı hali) “anlatılan ben”in (olayın yaşandığı zamanda kahramanın-anlatıcının hali, geçmiş zamandaki hali) hikayesinde hem şimdi hem de geçmiş bilgisine haiz olduğundan olayı yaşarken olay sonrasına dair anıştırmalarda da bulunabilir.

Prolepsis örnekleri farklı şekillerde tezahür edebilir. Kimi prolepsis örneklerinde, kahramanın geleceğe dair öngörülerini yahut bildikleri cümlelerinin arasında bir yere girer ve gelecekte bir bilgi verir. Kimi örneklerde anlatıcı bir sahneyi verirken o sahnenin sonrasında da tekrarlandığı bilgisini verebilir. Örneğin, anlatıda bir çiftin yurt dışı seyahati anlatılırken o seyahatin benzerlerinin sonraki zaman dilimlerinde/ zaman diliminde tekrarlandığı bilgisi verilir. Bazı prolepsis örneklerinde ise gelecekteki bir olaya dair bilgi kırıntıları verilir ve hakkında önceden bilgi verilen bir olay anlatıda yeri geldiğinde detaylıca anlatılır. Bazen de özellikle polisiye, gizem, macera türünde anlatılarda, prolepsis örnekleri bir tuzak, yanıltmaca görevi görür. Böylece önceden bilgisi verilen olayın gerçek yüzü zamanı geldiğinde verildiği zaman şaşırma ve şok etkisi okuyucuyu etkisi altına alır.

1.4.2. Aniroksi/Süre

Aniroksi, diğer ismiyle süre tabiri; hikâye zamanı ile anlatma zamanının birbirleri ile olan ilişkisi ile doğrudan alakalıdır. Bu yüzden aniroksi başlığının anlaşılabilmesi için literatürde sıklıkla kullanılan “öykü zamanı” ve “söylem zamanı” kavramlarına açıklık getirmek gerekir. Söylem zamanı, “*ortalama bir okurun bir pasajı okurken, ya da (...) metnin tamamını okurken harcadığı zamandır. (...) metindeki kelime, satır ya da sayfa sayıları ile ölçülebilir.*”¹³⁹ Öykü zamanı ise anlatıda anlatılan kısmın/kisimlerin kurgudaki zaman bağlamında ne kadarlık bir süreyi kapsadığı ile alakalıdır. Örneğin, bir anlatıda on sayfalık bir söylem zamanı ile ifade edilebilecek bir kısım, kurgudaki hikâye zamanında on yıllık bir dönemi kapsayabilir. Öykü zamanını tespit etmenin her zaman kolay olmayabileceğini ve ipuçlarından hareketle öykü zamanı tespiti yapılması gerekebileceğini bilmek gerekir. Bazı anlatılarda, anlatılan olayın başlangıç ve bitiş tarihleri keskin tarih aralıkları ile verilmeyebilir. Bir olayın başlangıç-bitiş zamanı başka olaylar yahut daha yuvarlak tarihsel veriler ile aktarılabilir. Bu tür durumlarda anlatıda zaman referansı olan diğer olaylardan hareketle istenen olay hattının öykü zamanı bağlamındaki uzunluğu tespit edilebilir. Öykü zamanının özellikle birinci şahıs anlatılarda ve dış anlatıcıya sahip olsa da karaktere odaklanan figür al anlatılarda oldukça öznel ve subjektif olması da olasıdır. Öykü zamanında 1 saatlik bir zaman dilimi birtakım anlatısal teknikler aracılığı ile karakterin hafızasının devreye sokulması ile uzun yıllarmış gibi gelebilir. Bu tür durumlarda karakterin zihnindeki geniş zamanı kapsayan hafıza zamanını öykü zamanı ile karıştırmamak gerekir. Bir anlatının yavaşlayıp hızlanmasını, üzerinde durduğu gündemlerin hiyerarşik önem sıralamasını vb. o anlatının zaman stratejilerini nasıl kurduğu belirler. Bu bağlamda zamansal düzenin nasıl kurulduğunun yanında özellikle süre/aniroksi başlığı oldukça büyük önem taşır. Bir anlatının zamansal stratejisi, öykü zamanı ve söylem zamanının birbiri ile ilişkisi o

¹³⁹ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 100.

anlatının “özet, ara, eksilti, sahneleme, hızlandırma, yavaşlatma” gibi teknikleri nasıl uyguladığı ile alakalıdır.

Bu noktada anlatı zamanı ve hikâye zamanı kavramları öne çıkar. Genette “anlatı...iki katmanlı zamansal dizidir...: Bir anlatılan şeyin zamanı vardır bir de anlatının zamanı”¹⁴⁰ diyerek anlatıların zamansal düzenini vurgular.

Hızlandırmanın uygulandığı durumlarda söylem zamanı oldukça kısa olacak şekilde kendisinden çok daha geniş bir hikâye zamanı periyodunu karşılar. Diğer bir deyişle, hızlandırma metodunda söylem zamanı öykü zamanından açıkça daha kısadır. Örneğin, öykü zamanında 1 aya tekabül eden bir zaman dilimi söylem zamanında oldukça kısa cümlelerle bir sayfalık bir hacme dahi ulaşmadan anlatılabilir. Hızlandırılmış kısımlarda genel olarak özetleme tekniğinin uygulandığı görülür. Bir paragrafla bir karakterin 1 saat içinde gerçekleştirdiği tüm eylemler yahut 1 ay içindeki bazı eylemleri özetlenebilir. Nihayetinde tariflenen, özetlenen öykü zamanı; onun anlatıldığı cümleleri okumakla geçen zamandan (söylem zamanı) çok daha uzun bir periyodu kapsar. Kısa olan söylem zamanı uzun olan öykü zamanını aktarmış olur. Böylece anlatıdaki zaman uzun olmayan cümlelerle hızlıca aktarılmış olur.

Eksilti, bazı edebiyat eleştirmenlerine göre hızlandırmanın bir çeşidi olarak görülür. Bir sahne anlatılırken öykü zamanının bir kısmı çıkarılır ve olay, durum atlanan mikro öykü zamanından itibaren anlatılmaya devam eder. Aşağıdaki pasaj eksilti yönteminin uygulanmasına bir örnek teşkil eder:

H., koşar adımlarla son anda bindiği otobüsün arka koltuklarına doğru yürürken aracın henüz hareket etmesinin etkisiyle dış çevrenin bir şerit gibi akışından hoşnut bir şekilde ilerledi ve cam kenarına kendini ilıstirdi. Çevresindeki insanları süzerek sabah yaşadığı olayı zihninde yeniden değerlendirdi, rahatlayıp anın akışına kendisini kaptırmak için kulaklıklarını çıkardı, müziğini açtı ve uyudu. Uyandığında hava neredeyse

¹⁴⁰ Genette, *Anlatının Söylemi*, 21.

kararıyordu, otobüs sözlü tartışmalarla çalkalanıyordu ve H.'nin kucağında tuttuğu çantası yoktu.

Görüldüğü üzere ana karakter, olay anlatılırken birden uykuya dalar ve öykü zamanında tam da kestirilemeyen bir zaman dilimi geçtikten sonra karakterin uyanması ile anlatı devam eder. Öykü zamanında anlatılmayan, karakterin uyması vasıtası ile eksik kalan kısımda birtakım olayların olduğu ve bunun neticesinde karakterin çantası çalınmış vaziyette sözlü tartışmaların cereyan ettiği bir ortama uyandığı görülür. Eksilti yukarıdaki örneğin aksine direkt sözlerle açıkça ifade edilen şekilde de uygulanabilir. Bu tür bir durumda anlatı direkt zamansal anlatmanın gerçekleştiğine dair net tarihsel bir uyarıda bulunur. (Aradan birkaç saat, ay, yıl geçince vb.) Eksiltide söylem zamanı dururken öykü zamanı akmış, ilerlemiş olur.

Duraklamanın görüldüğü kısımlarda anlatıdaki aktarılan olay hattı kesintiye uğrar. Anlatıya dair herhangi bir durum yahut olay sunulmaz; anlatıya dair olaylar durur. Bu türden kısımlarda betimlemelerin, tasvirlerin görülmesi olasıdır. Özellikle geleneksel kodlardan kurtulamayan anlatılarda, yazar-anlatıcı kendi yorum ve düşüncelerini aktarmak için de anlatıyı duraklatıp anlatı olaylarına ara verebilir. Söylem zamanı akarken öykü zamanı durur.

Duraklama sadece yorumlamalar ve betimlemelerle ortaya çıkmaz. Ana anlatının içine iliştirilen kısa, iç anlatılar da ana öykü hattını bölebileceği için duraklama etkisi yaratabilir. Örneğin, anlatı içi karakterin anlattığı başka bir iç hikaye, anlatıcı karakterin mevcut olarak bulunduğu kurgu düzeyini ve bu düzeyin olay örgüsünü kesintiye uğrattığı için duraklama etkisi yaratır.

Yavaşlatma tekniğinin uygulandığı anlatı kısımlarında söylem zamanı öykü zamanından çok daha uzundur. Örneğin, 1 saatlik bir öykü zamanı 1 saatten çok daha fazla süreli bir okuma gerektiren, anlatıda yazı olarak uzunca bir hacme sahip olan bir söylem zamanı ile aktarılır. Bu da hikâye zamanında kısıtlı olan bir zaman diliminin anlatılırken esnetilerek ve yavaşlatılarak anlatıldığı anlamına gelir. Genel olarak karaktere ait yahut anlatıcıya ait öznel zamanın hafızanın ve çağrışımların da etkisi ile oldukça katmanlı ve geniş algılanarak verildiği

kısımlarda yavaşlatma etkisi görülür. Modernist romanlarda, gerçekliğin dış olguların gözlemlenmesinin ötesinde subjektif algılarda da yattığını vurgulayan eserlerde yavaşlatma etkisini görmek şaşırtıcı olmaz. Çünkü olgusal gerçeklik olarak yahut hikâye (öykü) zamanında kısıtlı bir zaman dilimi bir algılayıcı özne tarafından olduğundan çok daha uzun algılanabilir. Bu algıların kapsadığı çağrışımlar ve hafıza parçacıkları anlatıldığında da öykü zamanından çok daha geniş bir zamanı kapsayan söylem zamanı ortaya çıkar.

Söylem zamanı ile öykü zamanının birbiri ile eşit, ritmik ya da çok benzer olduğu yegâne durum sahne tekniğinin uygulandığı kısımlarda görülür. Eş zamanlılığın sağlanabilmesinin önünü açan iki başat yöntem vardır. Bunların birisi diyalog diğeri ise aktarılan eylemin belli bir ayrıntı düzeyinde anlatılmasıdır. Diyalog yönteminde, doğası gereği söylem zamanı ve öykü zamanı tam anlamı ile birbirleriyle eşitlenir. Karakterin ağzında çıktığı varsayılan söz (hikâye- öykü zamanı) ile o sözün anlatıda kapladığı yer, okumak için gereken zaman (söylem zamanı) birbirleri ile eşittir. Diyalog tekniğinin yanı sıra, anlatıcı tarafından dinamik bir sahnede bir olayın belli ayrıntılarla anlatılması da eş zamanlılığı sağlayabilir. Anlatıcı hareketli bir biçimde bir sahneyi gördüklerini direkt dolaylama yapmadan ve ekstra uzun tasvirlerle süslemeden aktarır. Örneğin, iki dakikalık bir hızlı acil durum toplantısının anlatıcı tarafından ana hatları ile olaylar, konuşmalar olup gerçekleşirken eş zamanlı olarak anlatılıp aktarıldığını varsayalım. Böyle bir durumda sahne kendi zamanı içindeki dinamiği ile aktarıldığı için söylem zamanı ile belli bir ritimde kalır.

2. HUZUR'DA ANLATIBİLİM

Bir eserin anlatıbilimsel incelemesini yapmadan önce ana hatları ile anlatının kaç bölümden, kaç anlatıcıdan oluştuğunu, hangi karakterlerin bulunduğunu, hangisinin/hangilerinin başkahraman konumunda bulunduğunu, kapsadığı zaman aralığını vb. unsurları özet mahiyetinde bilmek faydalı olur. *Huzur*, Tanpınar tarafından kaleme alınıp dört bölümden oluşan, bu dört ana bölümün altında bazı birtakım alt başlıkların da görüldüğü bir anlatıdır. Anlatı, hikâye zamanı çerçevesinde bakıldığında sadece yirmi dört saatlik bir dilimi kapsar gibi gözükür ancak öznel zaman bağlamına oturtulan, ana karakterin hafızasından ve algı dünyasından aktarılan analepsis örnekleri sayesinde hikâye zamanı olarak 1 yılı aşkın bir zaman dilimine ışık tutar. *“Huzur bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı’nın ilanından hemen hemen yirmi dört saat önce başlar ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilan edilirken biter. İkinci ve üçüncü bölümler bir geriye dönüşle son bir yılı anlatır. Bu arada, birinci ve dördüncü bölümlerde de geriye gidişler vardır”*.¹⁴¹ “İhsan”, *Huzur*’un ilk bölümünün ismidir. Bu bölümün ana mekânı romanın baş karakteri olan Mümtaz’ın baba tarafından yakın akrabası, amcaoğlu İhsan’ın evidir. İhsan, İhsan’ın karısı Macide, İhsan’ın kızı ve annesi bu bölümde tanıtılır. Bu karakterlerin nasıl tanıtıldıkları odaklanma, bakış açısı, karakterleştirme gibi başlıklarla doğrudan alakalıdır ve ilgili başlıklar altında konu detaylandırılmıştır. Mümtaz’ın tanıtılan diğer anlatı kişileri ile olan ilişkilerinin sunumu da anlatıcı ve bakış açısı başlıkları ile doğrudan ilgilidir.

Romanın “İhsan” isimli ilk bölümünde Mümtaz öğleden önce hasta bakıcı bakmaya, öğleden sonra ise hasta yatağındaki İhsan’ın eşinin, yengesi olan Macide’nin isteğiyle uzun süredir kirasını ödemeyen kiracılarına gitmek üzere evden çıkıp yürümeye başlar. Yürüyüş esnasında odaklanma yöntemi kullanılarak Mümtaz sık sık algılayıcı pozisyonda konumlandırılır; gördüklerini nasıl yorumladığı aktarılır, gördüklerinden hareketle aklına gelen hatıralara kapı aralanır. Mümtaz’ın algılarına kapı aralayan aynı günde yapılan iki yürüyüşün arasına zamansal olarak analepsis yerleştirilir. Bu analepsis “İhsan” bölümünün

¹⁴¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 207-208.

üçüncü kısmına tekabül eder ve bu kısımda Mümtaz'ın çocukluğundan başlamak üzere ilk gençliğine kadarki hayatı özetlenir. Babasının yaşadıkları şehri basan düşmanlarca öldürülmesi, bundan dolayı aynı gece annesi ile evlerini terk edip Antalya'ya gidiş hikayesi ile başlayan Mümtaz'ın geçmişi, annesinin ölümünden dolayı İstanbul'a, İhsan'ın yanına gelişine ve İhsan ile birtakım hatıralara varan bir zamansal süreci kapsar. Bu analepsis bittikten sonra ise dördüncü kısımda ilk anlatıya dönülür. Mümtaz, aynı gün öğleden sonra bu sefer kirayı almak için evden çıkar. Evden çıktıktan sonraki ikinci yürüyüş de çok önemlidir. Çünkü Mümtaz; dükkanlarda, kitapçılarda, birtakım sokaklarda Nuran ile olan anılarını zihninde canlandırır. Mümtaz'ın zaten geçmiş anılarla yoğrulan zihni Muazzez ve İclal ile karşılaşması neticesinde tamamen geçmişe tüm dehlizleri ile gömülür. Muazzez ve İclal'den Nuran'ın eski kocası ile yeniden barıştığı haberini alan Mümtaz, ilk andan son anına kadar Nuran ile olan ilişkisinin hafızasında alternatif bir aleme girer. Romanın ikinci bölümü olan "Nuran" tam bir analepsis örneğidir. Bu kısım Mümtaz'ın hikâyesinin ilk anlatı zamanından, şimdiden yaklaşık bir yıl dört ay öncesine tekabül eder; onun Nuran ile tanışma hikayesini, ilişkisinin ilk heyecanlarını aktarır. Bu bölüm, oldukça uzun sürer; Mümtaz Nuran çiftinin pek çok farklı mekandaki ilişkilerini sürecin detayları ile verir. "Nuran", bölümünden sonra üçüncü bölüm, "Suat" ismindedir. Bu bölümde, analepsis devam eder; Mümtaz'ın Nuran ile olan ilişkisinin bozulmaya başlama süreci bu bölümün ana temidir. *Huzur*'un son bölümü ise eserin baş kahramanı "Mümtaz" ismini taşır. Bu bölümde anlatı tam bir analepsis çizgisi çizerek gittiği geçmiş tarihi hiç bölmeksizin hikâyesinin şimdisine, ilk anlatısına bağlar; eser zamansal olarak kitabın başında ilk anlatının verildiği başlangıç noktasına gelir. Hikâye zamanında henüz bir gün bile geçmemiştir. Günün öğleden sonraki kısmında İhsan'ın kiralrı toplamaya giden Mümtaz, aynı günün gece yarısı olduğunda bu sefer doktor aramak için sokaklara çıkar. Bu bölümde Mümtaz intihar eden Suat ile birtakım hayali diyaloglara girer. Bireysel amaçlarla toplumsal amaçların çatışması olarak okunabilecek bazı varoluşsal felsefi diyaloglar göze çarpar. Delilik, kendini kaybediş, felsefi araf, toplumsal ve bireysel amaç çatışması olarak okunabilecek

hayali diyaloglardan sonra Mümtaz nihayet bir doktor bulup İhsan'ın evine getirir. İhsan'ın daha iyi olduğunu, evin sessizliğini gören Mümtaz bir kenara oturur ve radyo açıktır. Radyodan gelen ikinci dünya savaşının başlangıcını haber veren sesler ile roman son bulur.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümleri tüm kapsamı ile analepsis örneğidir; anlatının esas hacmini bu bölümler oluşturur. Hikâyenin olay zamanı sadece bir günü kapsasa da hikâyenin en uzun anlatısı analepsis örnekleridir ve bu analepsisler bir yıl dört aylık bir periyodu anlatır.

2.1. *Huzur'*da Anlatma ve Anlatıcı

Gerard Genette, anlatıcıyı sınıflandırırken “ben”, “sen”, “o” anlatıcı gibi gramatik referanslar veren anlatıcı isimlendirmelerine karşı çıkar. Ona göre, yazarın anlatıcı noktasındaki tercihi gramer seçimleri ile alakalı değildir; gramer seçimleri yazarın iki anlatı duruşu arasından yaptığı seçimle alakalıdır. Öykü, ya mevcut hikâye kurgusu içinde karakterlerden birisine anlatılır ya da hikâye dışından bir anlatıcı öyküyü anlatır.¹⁴² Buradan hareketle, anlatıcının anlattığı hikâyede bir karakter olup olmaması temel meseledir. Anlattığı hikâyede bir karakter olan anlatıcı homodiegetik, bir karakter olmayan anlatıcı ise heterodiegetik olarak adlandırılır. Bu sınıflandırma, anlatıcının hikayesine karakter olarak dahil olup olmaması ile alakalıdır. Bunun yanı sıra anlatıcının hangi gerçeklik/kurgu düzeyinde olduğu da önemlidir. Bu noktada, Genette'ye göre ektradiegetik, intradiegetik ve metadiegetik olmak üzere temel anlatı düzeyleri vardır. Bu düzeyler, Wolf Schmid gibi bazı eleştirmenlerce birincil, ikincil, üçüncül katman olarak sınıflandırılır. Ektradiegetik- birincil katman, hikâyenin gerçekleştiği ilk kurgu düzeyinin üzerinde bir anlatı düzeyi olarak kodlanır. Hikâyenin kurgusal dünyası içindeki anlatı düzeyi, intradiegetik-ikincil düzey olarak adlandırılır. Anlatının hikayesinin içinde başka bir alt hikâye anlatılıyorsa bu alt hikâyenin anlatı düzeyi ise metadiegetik- üçüncül anlatı olarak adlandırılır. Alt hikâyenin alt hikayesi varsa ve bu alt hikayeler kendi

¹⁴² Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 243.

içlerinde birbirine ilişip bir matris oluşturuyorsa, anlatı düzeyleri alt anlatı sayısına göre dördüncü düzey, beşinci düzey olarak devam edecek şekilde kodlanabilir. *Huzur* anlatısı da Genette, Schmid gibi isimlerin bu kavramsallaştırmaları dahilinde anlatıcı yönünden sınıflandırılabilir. Wolf Schmid'in anlatıcıyı; açıklığı, bilgisel sınırları, belirginlik derecesi, mekansal ve zamansal konumu vb. özellikler üzerinden sınırlandırıp tanımlaması da anlatıcının kimliğinin tespiti noktasında oldukça işlevsel olur.

Huzur'daki anlatıcı ekstrapadiegetik- heterodiegetik bir anlatıcıdır. Anlatıcı, anlattığı hikâyenin bir kahramanı olmamakla beraber anlatı düzeyi olarak da birincil- ekstrapadiegetik bir konumdadır. Diğer bir ifade ile, anlatıcı herhangi bir anlatının kurgu düzeyinde değil, herhangi bir potansiyel anlatının üzerinde bir gerçeklik zemininden bakarak anlatısını şekillendirir. Anlatıcının ekstrapadiegetik olması onun anlatıyı dış bir alemden bir kameraman edasıyla göstermesine olanak tanıyabileceği gibi anlattığı alemin üstünde konumlanması sebebiyle zamandan ve mekândan münezzeh istediği bilgiyi istediği şekilde vermesini de sağlayabilir. Ekstrapadiegetik düzey, bir anlatıcıya anlatım tekniği olarak kullanabileceği geniş imkanlar tanır. Bu imkanların kullanılıp kullanılmaması, ne derece kullanıldığı gibi soru işaretlerinin cevabı ise anlatım tercihleri ile alakalıdır. *Huzur*'da anlatıcı, ekstrapadiegetik konumunu imler bir şekilde başkarakter olduğu ilerleyen sayfalarda kolaylıkla anlaşılacak olan Mümtaz'ı dışardan bir bakışla merkeze alarak hikayesini anlatmaya başlar:

“Mümtaz, ağabey dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalandığından beri doğru dürüst sokağa çıkmamıştı. Doktor çağırmak, eczahaneye reçete götürüp ilaç getirmek, komşunun evinden telefon etmek gibi şeyler bir tarafa bırakılırsa, bu haftayı hemen hemen ya hastanın başı ucunda yahut da kendi odasında, kitap okuyarak düşünerek yeğenlerini avutmağa çalışarak geçirmişti.”¹⁴³

Alıntılanan kısımda anlatıcının dışarıdan bakan, bir karakterin bir haftasını adeta evinin çatısını kaldırarak görüp özetleyebilen niteliği dikkat çeker. Alıntılanan

¹⁴³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 11.

kısımda Mümtaz'a dair verilen hap niteliğindeki bilgilerin muntazam şekilde verilebilmesinin yegâne yolu ekstradiegetik anlatıcının kendine has konumudur. Alıntılanan kısımdaki bilgiler, Mümtaz'ı gözlemleyecek konumda olan (mevcut durumda muhtemelen İhsan'ın evinde kalan, Mümtaz'ı sürekli gözleme imkânı olan ev ahalisinden birisi olabilirdi) anlatı içi bir karakter tarafından da teknik imkân olarak verilmiş olabilirdi. Ancak anlatıcının gözlemci bir karakter olmadığı anlatının ikinci sayfasında açıkça görülür: "Mümtaz gene bu üzüntü ile uyandı. Saat dokuzu yaklaşıyordu. Bir müddet yatağının kenarına oturup düşündü. Bugün yapacak bir yığın işi vardı. Doktor onda geleceğini söylemişti; fakat onu beklemeğe mecbur değildi."¹⁴⁴ Görülebileceği üzere bu kısımda anlatıcı açıkça Mümtaz'ın odasında onun en mikro anını tasvir edebilecek bir konumdadır ve bunun da ötesinde Mümtaz'ın düşüncelerini, hislerini okuyup serbest dolaylı söylem vasıtası ile Mümtaz'ın zihnindekileri aktarır. Böylece kitabın henüz en başında anlatıcının ekstradiegetik- daha üst bir alemden, anlatı düzeyinden bakan ve heterodiegetik- anlatı içi bir karakter olmayan özellikleri açıkça belirlenir.

Anlatıcı her ne kadar ekstradiegetik olup tanrısal bilgiyi teknik olarak verme, sınırsız bilgiye sahip olma potansiyelinde olsa da bu konumunu her zaman kullanmaz. Diğer bir deyişle Wolf Schmid'in anlatıcı tipolojisindeki parametrelerden biri olan "yetkinlik" ölçütü değişkendir. Anlatıcı ekstradiegetik konumunu en çok ve anlatıda sürekli olarak tespit edilebilecek şekilde başkarakter Mümtaz'ın zihnini, düşüncelerini okumakta kullanır; Mümtaz'ın zihninden okuduğu bilgileri, düşünceleri anlatının pek çok yerinde serbest dolaylı söylem vasıtası ile kendi anlatıcı sesinden aktarır. Ancak anlatıcı ekseriyetle Mümtaz'ın zihnini nadiren de diğer karakterlerin zihnini okumasının ötesinde ekstradiegetik düzlemde tanrısal herhangi bir özelliği sıklıkla sergilemez. Bilakis anlatıcı pek çok konuda bilgisinin sınırlarını başkarakter Mümtaz'ın bildikleri ile sınırlar; Mümtaz'ın bildiği kadarını aktarmakla yetinir. (Bu durum anlatının odaklanma tekniği kullanımı ile doğrudan alakalıdır ve

¹⁴⁴ A.g.e, 12.

ilgili başlıkta detaylandırılmıştır.) Anlatıcının tanrısal ve bilgiye istediği zaman istediği şekilde ulaştığını gösteren en büyük yönü sıklıkla okuduğu Mümtaz'ın zihnidir:

“Düşüncesinin bu noktasında birdenbire durdu. ‘Bu adamlarla ne diye alay ediyorum? Sanki benim azaplarım onların bir yığın kaçış imkanlarıyla dolu hayatlarından daha mı iyi’. Fakat hakikaten düşündüğü gibi bu kaçış var mıydı? Bu kitapların ve benzerlerinin anlattığı imkân bolluğu içinde mi yaşıyorlardı.”¹⁴⁵

Görüldüğü üzere anlatıcı Mümtaz'ın düşüncelerini açıkça okur. Tırnak içinde gösterilen kısımda anlatıcı teknik bir hile ile Mümtaz'ın zihninden geçenleri doğrudan kendisi kelime kelime söylüyormuş gibi iç konuşma etkisi yaratarak aktarır. Tırnak içinden sonraki kısımda ise anlatıcı yine Mümtaz'ın zihninden geçen düşünceleri bilir ancak bu sefer anlatım tekniğinde değişikliğe giderek Mümtaz'ın düşüncelerini serbest dolaylı söylem vasıtası ile anlatıcı sesi üzerinden aktarır. “Fakat hakikaten düşündüğü(m) gibi bu kaçış var mı-y-‘dı?’, Bu kitapların ve benzerlerinin anlattığı imkân bolluğu içinde mi yaşıyorlar-‘dı’” Cümlelerin sonlarındaki zaman kipi görünümlü görülen geçmiş zaman “-dı, di” eki, anlatıcının dış sesinin çerçevesi olarak okunabilir, bu ekten önceki kısım ise Mümtaz'ın zihninden geçenlerin saf olana en yakın halidir. Nihayetinden ekstrapoletik anlatıcı tanrısal bir özellik olarak Mümtaz'ın zihnini sıklıkla okur; kimi zaman doğrudan iç monolog yoluyla karakterin kendi kelimeleri ile tırnak içinde olacak şekilde kimi zamansa serbest dolaylı söylemi kullanıp iç çözümleme yaparak kendi sesinden onun zihnindekileri aktarır. Anlatıcı bu özelliğinin yanı sıra nadir de olsa Mümtaz dışındaki anlatı karakterlerinin de zihnindekileri, düşüncelerini yansıtır: “Mümtaz’a o zamanlar tesadüf edenler ihtiyatsız yapılan işaretlerle, hatta kendisine küçük ve kısa söylenişlerle, zıt birtakım düşünceleri kendisinden uzaklaştırmağa çalıştığını hatırlıyorlardı.”¹⁴⁶ Anlatıcı Mümtaz'ın zihnindekileri vermediğinde nadiren, başkalarının düşüncelerini, intibalarını, hislerini, hatıralarını tanrısal özelliğini kullanarak ifşa

¹⁴⁵ A.g.e, 56.

¹⁴⁶ A.g.e, 56.

eder. Ancak görülebileceği üzere anlatıcının başkalarının zihninden geçenleri, hatıralarını aktardığı kısım da diğer karakterlerin Mümtaz ile alakalı hatıralarıdır. Bu durum da anlatının anlatıcı düzleminde dahi Mümtaz merkeziyetçiliğini imler.

Anlatıcının ekstrapadiegetik düzeyden tanrısal özelliği ile verdiği varsayılabilir pek çok bilgi bir diğer taraftan da teknik olarak Mümtaz'ın şahit olmuş olabileceği ve Mümtaz'ın şahitliğinin, zihnindekilerin serbest dolaylı anlatım ile verilmiş olabileceği de düşünülebilecek bilgilerdir. Anlatıcı, çoğu zaman verdiği tanrısal gibi gözüken bilgilerde dahi Mümtaz'ın açıkça bilmiyor olduğu bilgileri vermez. Mümtaz'ın tırnak içinde şu şekilde verilen iç konuşmasından hemen sonra ekstrapadiegetik anlatıcı sesi ile yapılan bilgilendirme dikkate değerdir:

“ ‘Kim der ki biçare yirmi seneye yakın bir zaman bir kadını sevmiş ve kıskanmış olsun... ve en sonunda...’ ”

“Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştı. İlk önce Atiye'yi kendisinden, sonra ittihat ve Terakki'nin ilk azalarından Doktor Refik'ten kıskanmış, bu kıskançlık yüzünden Doktor Refik'i saraya jurnal etmiş, fakat onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamamıştı. İhsan'ın kendisine söylediğine göre, genç kadın ölüm döşeginde Mahur Beste'yi mırıldandığını duyunca ağzına eliyle vurmuştu. Belki de böylece bu ölüme sebep olmuştu.”¹⁴⁷

Görüldüğü üzere ilk alıntılanan kısımda Mümtaz'ın Behçet Bey hakkındaki o an zihninden geçenler iç konuşma vasıtası ile verilir. Alıntılanan ikinci kısımdaki ses ise ekstrapadiegetik anlatıcıya aittir. Ekstrapadiegetik anlatıcının sesi ilk etapta Behçet Bey hakkında tanrısal bilgi veriyor gibi algılanabilir ancak alıntının son iki cümlesine bakıldığında verilen bilginin Mümtaz'ın duyduğu ve Behçet Bey hakkında vakıf olduğu bilgilerden olduğu açıkça görülür. Ekstrapadiegetik anlatıcı yetkinlik parametresi bağlamında bir kez daha verdiği bilgiyi Mümtaz'ın bildikleri ile sınırlar.

¹⁴⁷ A.g.e, 60-61.

Ekstradiegetik anlatıcı oldukça nadir kısımlarda, Mümtaz'ın bilgisinin dışında olabilecek küçük bilgi eklemeleri yapar. Örneğin, kitabın başlarında anlatıcı Mümtaz'ın üniversite yıllarından bahsederken İhsan ile olan tanışıklığındaki ilk intibayı dışarıdan bir göz olarak aktarır. Bu intibayı aktarırken anlatıcı, Mümtaz ve arkadaşlarının üzerinden yıllar geçmiş olsa bile İhsan'ı okulda hoca olarak ilk ders saatinde gördüklerindeki heyecanı ve sonrasında hatıralarda devam eden hayranlığı şöyle aktarır: "Seneler geçtikten sonra bile o ve arkadaşları bu ilk saatten hafızalarında kalan cümleleri hatırlarlardı." ¹⁴⁸ Anlatıcının aktardığı cümle, dışarıdan bakıp verilen bir bilgiyi içinde barındırır. Sadece Mümtaz'ın değil aynı zamanda Mümtaz'ın arkadaşlarının da İhsan'ın ilk cümlelerini hatırladığını anlatıcıdan duymak, Mümtaz'ın teknik olarak bilme sınırlarının ötesinde tanrısal bir bilginin verildiğine işaret eder. Bu bilgi bile, günün sonunda Mümtaz'ın arkadaşlarından duyup edinebileceği tarzıdır. Ancak bilgi; verilme tarzı, cümlelerin öncesi ve sonrası ile serbest dolaylı söylem vasıtası üzerinden Mümtaz'a iç odaklanma hüviyeti barındırmadığı için tanrısal bilgi olarak okumaya çok daha müsaittir.

Nihayetinde ekstradiegetik anlatıcı, anlattığı hikâyenin üstünde bir düzeyde yer almasının verdiği avantajlar ve teknik imkanlar dahilinde anlatısını istediği gibi şekillendirir, ancak yetkinlik parametresi bağlamında bilgi verme noktasında çoğu zaman kendisini Mümtaz'ın bildikleri üzerinden sınırlar, tanrısal özelliğini zaman atlamaları üzerinden ve ezici bir çoğunlukla Mümtaz'ın zihnini okuma üzerinden (nadiren de diğer karakterlerin zihni üzerinden) kullanır. Anlatıcının bilgisini kimi zaman sınırlaması kimi zamansa genişletmesi Gerard Genette'in vurguladığı şekliyle anlatının bilgi sınırlarının ve algı öznesinin zaman zaman değişmesi ile alakalıdır. ¹⁴⁹ Anlatıcı kimi zaman ekstradiegetik düzlemde hikâyeye daha dışarıdan bakar ve karakterlerin bilgi sınırlarını aşkın özellikler sergiler kimi zamansa Mümtaz üzerinden yetkinlik sınırlarını çizer. Anlatıcının olaylara bakışı, mekân tasvirleri vb. kimliğine dair fikir verici parametreler Mümtaz'ın zihninden, algılarından süzülür. Bu durum, doğrudan Mümtaz'ın

¹⁴⁸ A.g.e, 43.

¹⁴⁹ Genette, *Anlatının Söylemi*, 184-190.

bir iç odaklayıcı olarak kullanılması ile ilişkilidir ve çalışma içinde ilgili başlık altında detaylandırılmıştır.

Bahar Dervişcemaloğlu, “kapalı anlatmada başarıya ulaşmanın en kolay yolu, olayların iç odaklayıcının gözünden görülmesini sağlamaktır” der.¹⁵⁰ Çünkü, kurgu içi bir karakter olan iç odaklayıcı, anlatıcı tarafından olayları alımlayan duyu merkezi olarak kullanılır ve olaylar, olgular anlatıcıdan ziyade çoğu zaman serbest dolaylı söylem, iç monolog vb. vasıtası ile iç odaklayıcının gözünden, zihninden yorumlanıp tanımlanarak verilir. Böylece, anlatıcı kendi üslubunu arka planda tutar, olaylar ve durumlar karşısındaki ideolojik tavrını, bakış açısını vb. kimliğine dair fikir yürütülebilecek bilgiyi de açık etmemiş olur. Yukarıda değinildiği gibi *Huzur* iç odaklayıcının kullanıldığı bir anlatıdır ve bu kullanımın anlatıcının bilgi verme, bilgiyi seçip sınırlandırma (anlatıcı tipolojisi noktasında bilgi yetkinlik parametresi) noktasında tercihlerini nasıl etkilediği görülmüştür. Ancak diğer taraftan *Huzur*’un iç odaklayıcının kullanıldığı bir roman olması Bahar Dervişcemaloğlu’nun tespitini yaptığı gerçeklik dahilinde romanın anlatıcısını kapalı bir anlatıcı yapmaz.

Kapalı bir anlatıcı normal şartlarda kendi varoluşuna referans veren bir kelime kullanmaz ve kendisi hakkında okuyucunun açıkça fikir sahibi olabileceği bir bilgi vermez. Ancak kapalı anlatıcıda olması beklenen bu anlatı tavrı *Huzur* romanının anlatıcısı için geçerli değildir. *Huzur*’un anlatıcısı her ne kadar kurgu içi bir karakter olan Mümtaz’ı iç odaklayıcı olarak kullanıp olay ve olgu algılamasını karakter üzerinden yapsa da ara ara kullandığı “biz” dili ile kendisine dönük açık bir referans verir. Anlatıcı zaman zaman herhangi bir iç odaklanma olmaksızın tamamı ile dış odaklanma üzerinden, kendi ekstrapadiegetik anlatıcı konumunu kullanarak kendisini de içine kattığı bir topluluk referansı verir. Bu topluluk da tek kelime ile “biz” dir. Anlatıcının biz derken neyi kastettiği ise biz dilini kullandığı kısımlardaki tanımlamaları dikkate alındığında rahatlıkla anlaşılabilir. Anlatıcının “biz” dilini kullanması ve bu “biz” referansı üzerinden tespitler yapıp “biz” topluluğuna dair hayallerini,

¹⁵⁰ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 64.

hayal kırıklıklarını, fikirlerini, ideolojik görüşünü vb. tanımlaması, belirtmesi onu okuyucu zihninde açık eder. Orhan Pamuk, *Huzur* ve Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında düşüncelerini beyan ederken *Huzur*'daki "biz" in kim olduğu sorusunu sorar ve bir cevap arar. Pamuk'a göre *Huzur*'daki "biz" anlatıcı, yazar kişisine uzanan bir ideolojik yola referans verir; "biz", romanda geleneksel toplum yapısına, cemaat kültürüne ve bu cemaat kültürünün bir parçası olarak kendisini gören yazar anlatıcıya referans verir.¹⁵¹ Anlatıcının romanın farklı kesitlerinden alıntılanan "biz" dili kullanımının iki örneği şunlardır:

"Mümtaz için bu güvercinler, İstanbul'un sevilen kadınlarda **bizi** kendilerine o kadar bağlayan zaaflar cinsinden bir nevi "vice"i idi. Çocukların kendi kendilerini süslemek, içlerinde hiç sırrına **eremediğimiz** boşlukları doldurmak için uydurdukları masallara da benzetilebilirlerdi."¹⁵²

"Bu, üniversiteden kalma bir şakalarıydı. Bir gün Küllük'te büyük bir **tarihçimizin** insanları, 'Esafil-i şark, nizam-ı alem, şiş' diye üçe ayırdığını işitince, bu tasnifi genişletmişlerdi."¹⁵³

Alıntılanan kısımlarda açıkça görüleceği üzere anlatıcı; üçüncü kişi ile anlatım gerçekleştirdiği, ekstradiegetik konumda olup dış odaklayıcı olarak tanımlamalar getirdiği kısımlarda bile kendi varlığı ile bir kurgu karakteri olan Mümtaz'ın varlığını "biz" dediği bir topluluk, cemaat içinde eritir. Anlatıcı "bizi kendilerine bağlayan zaaflar" derken hem Mümtaz'a hem kendisine hem de her ikisini de kapsayan daha geniş bir cemaate, topluluğa referans verir. Anlatıcının, kurgu düzeyindeki bir karakter olan Mümtaz'ın sözünü duyduğu tarihçinin teorisini benimsemesini anlatırken "tarihçimiz" demesi de yarattığı bir kurgu karakteri olan Mümtaz ile benzer bir tarihi ve ideolojik arka plana sahip olduğunun basit bir kanıtıdır. Bu durum, anlatıcının yazarın gerçek kişiliğinden olabildiğince izole edilmiş bir kurgu unsuru olmanın ötesinde gerçek yazar

¹⁵¹ Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" ve "Roman Sanatı Hakkında", *Manzaradan Parçalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 297, 533.

¹⁵² Tanpınar, *Huzur*, 49.

¹⁵³ A.g.e, 95.

kişiliğini de yansıtan bir unsur olduğu teorisini güçlendirir. Yazar- anlatıcı, Mümtaz üzerinden kendi tarihi perspektifini açılar ve sergiler.

Huzur'da “biz” dilini kullananın yalnızca ekstradiegetik anlatıcı olmaması, dikkatli incelendiğinde kurgu karakterleri olan Mümtaz ve İhsan'ın da diyaloglarında yahut iç konuşmalarında “biz” dilini kullanmaları anlatıcının pozisyonunu oldukça kuvvetli bir şekilde açık eder. Ekstradiegetik anlatıcı (diğer bağlantılı ifadelerle zımni yazar, yazar-anlatıcı) ile kurgu karakterleri olan Mümtaz ve İhsan aynı ideolojik perspektifi paylaşırlar. Anlatıcı, ekstradiegetik düzeyde; karakterler intradiegetik düzeyde olsa da kullandıkları dilin, üslubun, nihayetinde “biz” referansının ortaklaşması kurgu düzeyindeki karakterlerin “biz” diyerek getirdikleri düşüncelerin teknik olarak ekstradiegetik anlatıcıya atfedilmesine de sebep olur. Böylece ekstradiegetik anlatıcı sadece “biz” dediği kısımlardaki tanımlamaları üzerinden değil, onun üslubunu yansıtan kurgu karakterleri olan Mümtaz ve İhsan'ın “biz” diyerek getirdikleri tanımlamalar üzerinden de okunabilir; onun anlatıcı özelliklerine, ideolojik duruşuna, kimliğine dair çeşitli çıkarımlarda bulunulabilir. Orhan Pamuk'un *Huzur*'daki farklı kurgu katmanlarındaki karakterlerin ve ekstradiegetik anlatıcının “biz” dili kullanımına referans verip “biz kim” sorusunun yine *Huzur*'daki en net ve detaylı cevaplarından biri İhsan karakterinin bir diyalogundaki “biz” tanımında gizlidir:

“Evvela içeceğiz... (...) Sonra da kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmağa çalışacağız. Hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü, onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda, biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fışkırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz şarkın en klasik zevkli milletiiz. Her şey bizden bir devam istiyor.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ A.g.e, 99.

İhsan karakteri bu kısımda “biz” derken neyi kastettiğini ve “biz” dediği topluluğun niteliklerini, nasıl dönüşüp gelişmesi gerektiğini; bu “biz”in geleceğini tanımlar. “Biz”; şarkıdır, Doğudur ama garp ile Batı ile olan bağ da kesilmemelidir. “Biz” diyerek refere edilen topluluk sanatta ve fikirde özgürlük arayışında olmalıdır ve bu kural dahilinde geçmişinden kopmaksızın geleceğe bakarak ve geçmiş ile gelecek hayallerinin harmonisi içinde kendine özgü “şarkısını” yazmalıdır.

“Biz” tanımının kurgu düzeyinden tamamen çıkıp gerçek hayat kişilerine referans üzerinden getirilen çeşitleri de anlatıda mevcuttur. Mümtaz, İhsan ve Tefvik Bey’in beraberce bulunup sohbet ettiğı ve bu sohbetin de dış anlatıcının geri planda durarak doğrudan diyaloglar(gösterme) vasıtası ile okuyucuya sunulduğu bir kısımda ekstradiegetik anlatıcı kendi sesi ve odağı ile diyalog arasına girerek bir cümle ile kurgu karakterlerinin diyaloglarını onaylayıcı bir tavırla fikrini beyan eder: “Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var.”¹⁵⁵ Anlatıcının araya girip onaylayıcı bir düzlemde fikrini söylemesinin ardından Mümtaz, İhsan ve Tefvik Bey arasındaki “biz” diyalogu ve “biz”i tanımlama arzusu odaklı diyalog yolu ile verilen sohbet devam eder. Ekstradiegetik anlatıcı, diyalog arasında bir gerçek hayat kişisi olan Yahya Kemal’in bir cümlesine, “biz” tanımına referans vererek kimliğini, ideolojisini, hayata bakışını, hayallerini ve duygularını bir kez daha açık edip tanımlar.

Ekstradiegetik anlatıcının “biz” tanımı ile Mümtaz’ın serbest dolaylı söylem tekniğı vasıtası ile dış anlatıcı ses tarafından fikirlerinin merkeze alınıp verildiğı bir kısımdaki Mümtaz’ın “biz” tanımı ve Yahya Kemal’in fikirlerine verilen referans, biri ekstradiegetik diğeri intradiegetik bu iki anlatı unsurunun ideolojisini aynılaştırıp birbirleri içinde eritir:

“Mümtaz onun bu sanatlardan ve musikiden bahsedişini dinlerken daima halka yakın bir safiyeti muhafaza ettiğine, güzel hakkında büyük bir seçme kudreti olmadığına dikkat etti. Zevkimize ve ananemize sonradan giren ve onu soysuzlaştıran şeylere karşı müsamahası da buradan geliyordu. Bu

¹⁵⁵ A.g.e, 260.

kibar Mevlevi, etrafında değişen zevkle, onun içinde, her kıvılcıdanışın aksini kendisinde duyarak büyümüşü. Onun için Yahya Kemal'le zevkimize gelen o saf şekilde eskiyi aramak ve duymak arzusu onda yoktu.”¹⁵⁶

Görüldüğü üzere alıntılanan bu kısımda ekstradiegetik anlatıcı kendi dış sesi ile konuşur ancak bazı cümleleri, fikirleri, çıkarımları serbest dolaylı söylem üzerinden bağlam dahilinde Mümtaz'ın da fikirleriymiş gibi algılanır. Alıntılanan kısımdaki Yahya Kemal referansı ve Yahya Kemal'in ideolojisinin, “biz” tanımı düzlemindeki bakış açısının temeli olarak alınması yazar-anlatıcının kendini daha da açık etmesine sebep olur. Bunun yanı sıra, anlatıya Mümtaz karakteri ve bu karakterle ideolojik olarak ve söylem dili düzleminde aynı çizgide eriyen ekstradiegetik yazar-anlatıcı üzerinden biyografik bir okuma yapılmasına bir kez daha kapı aralanmış olur. Berna Moran, *Huzur* romanı hakkındaki bir tahlilinde anlatıcı ile Mümtaz'ın seslerinin, görüşlerinin birbirine karıştığına dair bir tespitte bulunur.¹⁵⁷ Yukarıda alıntılanan kısım da Moran'ın tespitinin açık bir kanıtı niteliğindedir. Bu çıkarımdan hareketle anlatıcının anlatıcı tipolojisi düzlemindeki açıklık-kapalılık ölçütleri dahilinde görüşlerinin doğrudan anlaşılabilmesi münasebetiyle oldukça açık bir kimlik olarak tespit edilmesi gerekir. Anlatıcı, fikirlerini yer yer araya girerek özellikle “biz” tanımı üzerinden kendi sesi ve odağıyla beraber dile getirdiği gibi çoğu zaman da odak olarak Mümtaz'ı kullanır gibi yaparak fikirlerini dillendirmiş olur. “Biz” dili üzerinden anlatıcının fikirlerinin açıkça anlaşılabilceği üç söylem katmanı vardır. İlkinde anlatıcı kendi sesi ve odağıyla ekstradiegetik düzlemde fikirlerini söyler. İkincisinde anlatıcı serbest dolaylı söylem vasıtası ile fikirlerini genellikle intradiegetik düzlemdeki Mümtaz'ın odağında eritir. Üçüncüsünde ise anlatıcı alanı gösterme (mimesis) metodu üzerinden karakterlere bırakır ve karakterlerin diyalog vasıtası ile kendilerini (“biz” tanımı odaklı) ifade etmesine imkân tanır. “Ses” 'in ve odağın yahut en azından birinin anlatıcıda olmadığı diğer iki katmandaki “biz” tanımı da ideolojik kimlik tespiti noktasında açıkça

¹⁵⁶ A.g.e, 279.

¹⁵⁷ Servet Gündoğdu, “Huzur ve Ulysses'te Derin Semantik Olarak Zaman Sorunu” (Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, 2012), 31-34.

anlatıcıya atfedilebilir. Çünkü diğer iki katmandaki “biz” tanımı ile anlatıcının kendi sesi, odağı üzerinden getirdiği “biz” tanımı ideolojik olarak birebir örtüşür. Bu durumun yanı sıra ikinci katmanda teknik olarak anlatıcının sesi ile Mümtaz’ın odağı birbirine karışıp aynılaşır. Bu noktada da anlatıcının Mümtaz’ı bir ideolojik kopyası olarak kullandığı çıkarımı akla yatkın hale gelir. Bu çıkarımın yanı sıra anlatıcının metin analizinde bir kurgu unsuru olarak ele alınması gerekliliği esastır. Ancak, bazı anlatılarda yazar kişisi anlatısını kurgularken pek çok noktada anlatıcıyı da kendi ideolojisinin bütünselliğinin bir yansıması olarak kurgular yahut iradeli bir tercih olmaksızın anlatıcısını tam anlamı ile kendi ideoloji dahilinde bir varoluş olarak tanımlar. Bu durum özellikle mutlak bir epistemolojiye sahip yahut sahip olma eğilimi olan yazarların anlatılarında görülür. Bu durum, bu tür anlatıları tek bir sesin egemen olduğu yapıtlar haline getirir. Mehmet Tekin, *Huzur*’da anlatıcının varoluşunu gerçek yazarın otoritesi ile doğrudan ilişkilendirir:

“Tanpınar, üçüncü tekil anlatıcıyı ustaca kullanarak bu anlatıcının hâkim olduğu bölümlerde mecburen öne çıkan ‘yazar-anlatıcı’nın ağırlığını ve bu anlatıcının kurmaca yapıya dönük müdahalelerini asgari düzeye çekmeyi başarır. Bunu da roman genelinde hâkim konumda bulunan (o anlatıcı) ile gizliden gizliye varlığını hissettiren –nihayet Mümtaz’ın kişiliğiyle özdeşleştirildiğine değindiğimiz- (ben anlatıcı) arasında nazik bir denge ve alışverişle gerçekleştirilir. Ancak, ‘anlatı-anlatım-anlatıcı’ zincirinin en netameli, (ortada başarılı bir roman örneği olduğuna göre) en nazik, belki de en anlamlı yanı sudur ki Huzur üzerinde mutlak anlamda hâkim olan bizatihi Tanpınar’ın kendisidir.”¹⁵⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* üzerindeki otoritesi, anlatıcının sesi ve ideolojisinin özellikle yukarıda örnekleri verildiği şekli ile “biz” dili üzerinden tezahür eder. Anlatıcının, “biz” üzerinden söylev dilini ekstradiegetik konumda somutlaştırması, bunun yanı sıra bu “biz” dilinin aynı tonda romanın baş karakteri olan intradiegetik düzlemdeki Mümtaz’da ve romanın açıkça akıl hocası karakteri olarak sınıflandırılabilir İhsan’da görülmesi yazar- anlatıcıya ve onun anlatıdaki ideolojik otoritesine işaret eder. Nihayetinde anlatıcı tipolojisi

¹⁵⁸ Mehmet Tekin, “Huzur Romanında Teknik Yapılanma”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, hz., A. Uçman-H. inci, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 269-270.

bağlamında anlatıcı, açıklık-kapalılık ölçütü bağlamında her ne kadar odaklanma tekniği vasıtası ile Mümtaz karakterinin arkasına ideolojisini, kimliğini saklamaya çalışsa da kendisini, dünyaya karşı bakış açısını ve ideolojisini açık eder. “Biz” tanımı üzerinden açıkça okunabilen ekstrapadiegetik anlatıcı görüşünün ve Mümtaz, İhsan gibi karakterlerin farklı gibi gözükten görüngeler olarak ideolojik görüşlerinin aynılığı; alt başlık niteliğinde “musiki” konusunda da oldukça açık bir şekilde tespit edilebilir boyuttadır. Musiki konusunda diyaloglar vasıtası ile yahut serbest dolaylı anlatım vasıtası konu ile ilgili görüşleri sık sık anlatıda yer bulan Mümtaz, İhsan gibi karakterlerin ötesinde ekstrapadiegetik anlatıcı da bazı kısımlarda “karakter odaklanma”sı kullanmadan kendi sesi ve odağı ile musiki ile ilgili bakış açısını -ki bu bakış açısı İhsan ve Mümtaz karakterlerinin musikiye olan bakış açısının neredeyse aynısıdır- açıkça dile getirir: “Getirdiklerini sadece teknik dikkat ve düşüncelerde harcamazsak, musikin bizdeki ameliyeleri daima enfüsü kalır. Derin şekilde hatırladığımız her eserin altında, onunla temas ettiğimiz anın hususiyetleri, bir bakıma bu anın, musikiyi az çok hayatımıza nakletmekten ibaret olan macerası vardır.”¹⁵⁹ Romandan alıntısı yapılan bu kısım, herhangi bir diyalog parçası değildir yahut bu kısımda herhangi bir karakter odaklanması kullanılmamıştır. Hem ses hem de görüş açık bir şekilde ekstrapadiegetik anlatıcıdadır. Böylece ekstrapadiegetik anlatıcı, anlatının genelinde diyaloglar üstünden yahut iç odaklanma tekniği üzerinden Mümtaz karakterinin görüşlerinin üstünden yaptığı musiki tartışmasını bir noktada dayanamayıp kendi fikirleri ile ekstrapadiegetik düzlemde konuşarak böler. Bu tavrı ile hem anlatıya ekstrapadiegetik konumunu kullanarak müdahale etmiş olur hem de kimliğini ideolojik düzlemde bir kez daha açık etmiş olur. Bu çıkarımlarla beraber ekstrapadiegetik anlatıcının bir intradiegetik düzlem karakteri olan Mümtaz ile olan ideolojik benzerliği de musiki meselesi üzerinden bir kez daha imlenmiş olur. Bu durum, yazar anlatıcı kullanımını ve Mümtaz karakteri

¹⁵⁹ Tanpınar, *Huzur*, 291.

üzerinden Tanpınar odağında biyografik okuma yapma imkanını teknik olarak canlandırır.

Ekstradiegetik anlatıcının sesinin, tespit edilebilen ideolojisinin, söylem dilinin romanın ana karakterlerinde de aynı şekilde görülmesi anlatıyı bir tek seslilik¹⁶⁰ evrenine sürükler. Oğuz Cebeci, *Huzur* anlatısını anlatıcı düzleminde ele alırken çok seslilik, tek seslilik gibi kavramlardan yararlanır ve anlatıcı sesin hakimiyetini vurgular. Cebeci'ye göre *Huzur*'da diyalog vasıtası ile kimi kısımlarda çok seslilik sanrsı yaratılır. Ancak diyaloglarla farklı fikirlerin, farklı fikir sahiplerince tartışılabildiği bir ortam yaratılmasına rağmen *Huzur*, "anlatıcı-yazarın" ideolojisinin sistematik olarak aktarıldığı bir "tek seslilik" romanıdır.¹⁶¹ Bu durum "biz" dilinin baskınlığının yanı sıra ekstradiegetik anlatıcının, romanın bazı kısımlarında diyalogların arasına girdiği kısımlarda da kendisini hissettirir. Ekstradiegetik anlatıcı farklı fikirlerin tartışıldığı diyalog kısımlarında kendisini geri plana atsa da bazı kısımlarda tavrını seçtiği kelimelerle ve araya girişlerle belli eder. Özellikle ekstradiegetik anlatıcının "biz" dilinin intradiegetik taşıyıcıları olan Mümtaz ve İhsan karakterlerinin, ideolojik olarak zıt bir kutup olan Suat ile olan diyaloglarında dış anlatıcının tasvirleri, diyalog sonrası yönlendirmeleri dikkat çekicidir. Anlatıda diyalogların ağırlık kazandığı bir kısımda "biz" dilinin intradiegetik temsilcileri Mümtaz ve İhsan; "biz" meselesi ve ülkenin, dünyanın geleceği noktasında zıt fikirlere sahip Suat karakteri ile tartışır. Bu kısımlarda, ekstradiegetik anlatıcı oldukça geri planda gibi gözükür. Ancak dikkat edilirse, diyalog aralarında çok kısa da olsa diyalog sahiplerinin cümlelerine başlamadan önceki anlık hallerini tasvir eden de hem algısı hem de sesi ile ekstradiegetik anlatıcıdır. Anlatıcı, diyalog aralarında kimi seçmeler yapar ve aktarmak isteği, seçtiği sahneleri dış odaklanma yaparak dışarıdan bir

¹⁶⁰ Tek seslilik, çok seslilik gibi kavramların açıklaması ve teorize edilmesi hakkında detaylı bilgi için bkz. M.M, Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984) ve M.M, Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin, TX: University of Texas Press, 1981) ve Mikhail Bakhtin, *Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Efsanesine Seçme Yazılar*, Çev. Demir Soydemir, Der. Sibel Irzık (İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2001)

¹⁶¹ Oğuz Cebeci, "Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar", *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A.Uçman-H. İnci (haz.), (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 367.

anlatıcı gözü ile aktarır. Anlatıcının zıt ideolojik kutuplar arasında “biz” tartışması yaşanırken, İhsan’ın “biz” konusundaki sözlerinden sonra bu sözlerle cevaben Suat’ın karşıt fikirlerini yine diyalog vasıtası ile vermeden hemen önceki şu cümlesi dikkat çekicidir: “Suat eliyle alnını sildi.”¹⁶² Ekstradiegetik anlatıcı, açıkça tespit edilebilen kendi “biz” ideolojisinin intradiegetik temsilcileri olan İhsan ve Mümtaz’a karşı, ideolojik olarak zıt kutbu temsil eden Suat’ı dolaylı yoldan da olsa tartışmada zor bir pozisyondaymışçasına tasvir eder. Suat, “biz” tartışmasında İhsan’ın argümanlarına karşı “alnını silen”, diğer bir ifade ile açıkça yorumlamak gerekirse zorda olan ve tartışmada mağlup olan taraftır. Ekstradiegetik anlatıcı, diyalog arasında, Suat’ı çok kısa bir cümle ile tasvir etmeyi seçerek oldukça dolaylı gözüken bir yoldan onun fikirlerini hiyerarşik olarak altta konumlandırmış ve Suat’ın fikirlerini daha söylenmeden mağlubiyete mahkûm etmiş olur. Ekstradiegetik anlatıcının, “biz” dilinin muhalifi olan Suat’a ve fikirlerine karşı duruşunun en sembolik örneklerinden biri; bir yemek masasında cereyan eden ideolojik bir tartışmadan hemen sonra kendi sesi ile Mümtaz’ın odağını harmonize ederek Suat’ın fikirlerini “sefalet” olarak tanımlamasıdır: “O, içindeki sefaleti teşhir ederek ağızlarının tadını bozmuştu.”¹⁶³ Ekstradiegetik anlatıcı, anlatı zamanı düzleminde uzun sayfalar süren yemek sahnesi boyunca tarafların birbirleri ile olan fikirsel tartışmaları kesmez, bu sayfalarda diyaloglar ön plandadır. Bu yönüyle yemek masasında esas tarafları Suat, İhsan ve Mümtaz olan “biz” düzlemindeki ideolojik tartışma anlatıyı çok sesliliğe en azından anlatının o kısmında yaklaştırır. Ancak tartışma bitip de Suat ortamı terk ettikten sonra ekstradiegetik anlatıcının Mümtaz’ın Suat hakkındaki fikirlerine odaklanıp kendi anlatıcı sesi ile bunları dillendirmesi ve bu fikirlerin Suat’ın ideolojisini derinlemesine çözümlemekten uzak olup onun hayatını, fikirlerini indirgemeci bir yaklaşımla “sefalet” olarak tanımlaması çok seslilik izlenimini siler. On sayfadan uzun bir şekilde dış anlatıcı, ortadan kaybolup fikirsel içeriği karakterlerin diyalogları üzerinden anlatsa da diyaloglar son bulduğu anda kendi yazar anlatıcı üslubunun bir parçası olan “biz” dilinin

¹⁶² Tanpınar, *Huzur*, 99.

¹⁶³ A.g.e., 317.

intradiegetik yansıması olan Mümtaz'ın fikirlerine odaklanır ve bu fikirler üzerinden onlarca sayfa diyalog vasıtası ile müdahale etmeksizin konuşmasına izin verdiği Suat'ı ve fikirlerini “sefalet” olarak tanımlar.

Anlatıcı bu “sefalet” söyleminden sonra kısa bir süreliğine yeniden ortadan kaybolur ve diyaloglar ön plana çıkar. Bu kısım yazar anlatıcının ideolojisini ve görüşlerini anlamamanın bir yolunu İhsan'ın “biz” söylemi üzerinden açar. Mümtaz, Suat'ın yemek masasından kalkmasından sonra onun peşinden gidip kısa bir diyalog yaşar ve yeniden yemek masasına geri döndüğünde İhsan'ın da içinde bulunduğu topluluğa hitaben “Ama bir noktayı unutuyorsunuz! Suat hakikaten azap çekiyor...” der.¹⁶⁴ Anlatının “biz” dilinin savunucuları olanların dışındaki farklı fikirlere empati duyma illüzyonu verdiği çok nadir kısımlardan biri bu cümledir ve bu empati sayılsa bile derinlemesine okunduğunda Suat'ın fikirlerini, fikirlerinin temelini anlama motivasyonu değil de onun fikirlerini önden yargılayıp sahip olduğu bu “sefil” fikirler üzerinden Suat'a acıma barındırır. Suat'ın fikirleri Suat dışındaki anlatı unsurlarınca ne ekstradiegetik ne de intradiegetik düzlemde rasyonel zeminde tartışılır. Mümtaz'ın Suat'ın azap çektiğini vurguladığı cümleden hemen sonra ekstradiegetik anlatıcının “biz” dilinin intradiegetik temsilcisi İhsan, üslupsal benzerlikten ve biz tanımının aynılığından dolayı ekstradiegetik anlatıcıya da rahatlıkla atfedilebilecek Suat hakkındaki şu fikirleri dillendirir:

“Çekebilir... ama bana ne? Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın! (...) Biz yapacağı birtakım işi, mesuliyetleri olan insanlarız... (...) Biliyorum, bu tarzda konuşmağa hakkım yok. Elbette bütün ahlakımız ve iç hayatımız Allah fikrine bağlıdır. Bu satranç onsuz oynanmaz. Belki Suat'a biraz da bunun için kızıyorum.”¹⁶⁵

İhsan'ın Suat hakkındaki bu fikirleri, “biz” dilinin tonu münasebetiyle ekstradiegetik anlatıcının fikirlerine de tekabül eder. İhsan'ın “biz” dili üstünden

¹⁶⁴ A.g.e, 319.

¹⁶⁵ A.g.e, 319.

Suat'ın fikirlerine getirdiği yaklaşım içinde ekstradiegetik anlatıcının sürekli referans verdiği "biz" topluluğunu da yeniden tanımlar ve ekstradiegetik anlatıcının "biz" ine, "biz" anlayışına ışık tutar. Bu anlayışın, Suat'ı sırf Allah fikrinden uzak diye dışlaması, konuşulan meselelerin "halli imkânsız" meseleler olarak görülüp çıkış yolunun, "biz" ahlakının ve toplumsal yaşantısının "Allah fikrine bağlı" olması yazar anlatıcının ideolojik şifrelerini olabildiğince açık eder. O, her ne kadar farklı fikirlere maruz kalmış farklı bakış açılarının da farkında hatta zaman zaman farklı açılardan bakmayı başarmış olsa da günün sonunda "cemaat"e, "biz"e ait olmayı çabalayan ve bir bütünün parçası olarak hayatını idame ettirmeye çalışan mutlak epistemolojiye bağlı kalmayı tercih eden bir yapıdadır. Anlatı her ne kadar Suat karakteri üzerinden çok seslilik arayışına girse de bu arayış Yavuz Demir'in de belirttiği gibi "biz" sesinin egemenliği altında "cılız bir teşebbüs"¹⁶⁶ olarak kalır.

Nihayetinde, yemek masasında çok seslilik çağrışımı uyandıran farklı tarafların fikirlerini diyalog vasıtası ile veren uzun kısım; "biz" düşüncesinin tek muhalifi Suat ortamı terk ettikten sonra ekstradiegetik anlatıcının Mümtaz'ın fikrine odaklanıp kendi dış anlatıcı sesi ile Suat'ın fikirlerini "sefalet" olarak tanımlaması ve bunun hemen akabinde İhsan'ın Suat'ı hedef alan diyalogu ile tek sesli bir görünüme geri döner, anlatının kurgusu "biz" dilinin dışındaki bir fikre özgürlük alanı verir gibi yapıp nihayetinde bu özgürlüğü mahkum eder. Bu mahkûmiyet, son olarak Nuran'ın Suat hakkındaki bir anısı ile Suat karakteri açıkça marjinalize edilerek keskin bir şekilde imlenir. Böylece, Suat'ın fikirleri ona atfedilen "zalimce" bir olay üzerinden yürürlük dışına çıkar. Suat'a böyle bir olayın atfedilmesi ve Suat'ın kötücül manada zalimce karakterleştirilmesi yazar anlatıcı kişinin "biz" diline dayanan ideolojik hakimiyetini garanti altına almış olur. Suat'ın fikirleri otomatik olarak karakterinin kötülüğünden doğayı boşa düşürülür. Nuran'ın dilinden çıkan ve çok sesliliğe tam anlamıyla ket vurup ekstradiegetik anlatıcının "biz" ideolojisini dolaylı yoldan açıkça kutsayıp "biz" muhalifi Suat'ı son ve keskin bir vuruşla açıkça mahkûm eden sözler şöyledir:

¹⁶⁶ Yavuz Demir, "Kurmaca-lık Yazılar: 'Huzur'suzlugun *İntibah*'ı", *Hece Öykü*, Ağustos-Eylül 2011, 146-147.

“Dayım, Suat’ı hiç sevmez... (...) Hatta Yaşar’ın Suat’la dost olmasını da istemez. Fakat siz ne dersiniz deyin; bu gece ben hiç şaşırmadım. Suat oldum olası böyledir. Bir gün Boğaz’da hep beraber gezinirken bir köpek yavrusunu, şartlarına göre fazla mesut diye denize attı. Zorla kurtardık. Öyle de güzel şeydi ki...”¹⁶⁷

Nuran’ın bu sözlerinden sonra araya İhsan girer ve konuşma Suat’ın merkezinde olmaktan çıkarak bambaşka gündemlerin merkezinde olduğu bir istikamete kayar. Böylece yirmi sayfaya yakın bir şekilde diyalogların egemenliğinde süren, “biz” üstünden ilerleyip Mümtaz, İhsan ve “biz muhalifi” Suat etrafında cereyan eden tartışma Suat’ın anlatımın kurgusu dahilinde imkân tanıdığı çeşitli yollarla karalanması ile noktalanır. Anlatıcının şahsileşmiş, kendine referans veren, kendini bir topluluğun içinde tanımlayan; kimliğini, ideolojisini açık eden dili ve bu dilin aynı tonda intradiegetik düzlemde Mümtaz ile İhsan karakterlerinde de görüldüğü dikkate alındığında, anlatının da açıkça yazar anlatıcının ideolojisinin taşıyıcısı olduğu görülür. Yazar anlatıcı, kurguyu açıkça gerçek hayatta da inandığı ve savunduğu “biz” ideolojisi uğruna inşa eder. Bu insanın intradiegetik kurbanı ise ideolojik yenilmişliğe mahkûm edilmesi ve “sefalet” içinde tasvir edilmesi ile Suat olur. Görülebileceği üzere anlatının hâkim sesi olan ekstradiegetik anlatıcı, “biz” dilini kullanarak kendi sesi ile kimliğine dair referanslar vermekten geri durmaz. Bunu yaparken ana karakter Mümtaz ve İhsan karakterinin de ekstradiegetik anlatıcının ideolojisi ile paralel bir ideolojide olmaları metnin egemen ideolojik tonunu oldukça belirgin kılar. Foucault, anlatıları yazarlık kurumu üzerinden ele aldığı kitabında bir metnin başarılı olup olmaması konusundaki kriterlerden birini “zımni yazar”¹⁶⁸ın retoriğinin tespit edilebilir olup olmamasına, eğer tespit edilebilirse bu retoriğin anlatıda ne kadar egemen olduğuna göre belirler. Bir metnin iç dinamiklerinin dengede olup olmadığını ölçmenin en önemli kıstaslarından biri anlatıda zımni yazarın varlığının açık olup olmamasından ziyade bu varlığın retoriğinin anlatının diğer unsurlarına ne kadar sindiğidir.¹⁶⁹ *Huzur*’da yukarıda detaylandırıldığı üzere

¹⁶⁷ A.g.e, 320.

¹⁶⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 1983), 73-75.

¹⁶⁹ Foucault, “Yazar Nedir?” *Edebiyat ve Eleştiri* (Güz 1993): 98-111.

ekstradiegetik anlatıcının sesi “biz” dili üzerinden ve bu dilin intradiegetik yansımaları olan İhsan ve özellikle Mümtaz üzerinden oldukça belirgindir. Anlatıda iç dinamikler noktasında kurgu içi dünyayı görüp algılayan taraf çokça Mümtaz karakteri olduğu ve Mümtaz bir iç odaklayıcı olarak kullanıldığı için net bir iç dengesizlik yoktur. Çoğu zaman Mümtaz üzerinden gerçekleştirilen figür al anlatma sayesinde anlatıcı kendisini geri planda tutar gibi yapar. Ancak anlatıcının kendi sesi ile ve herhangi bir iç odaklanma kullanmaksızın metin aralarında “biz” dilini kullanması, bu dilin aynı tonda iç odaklanma olan kısımlarda ve diyaloglarda açıkça Mümtaz’da ve İhsan’da da görülmesi anlatının ideolojik ekseninin bir iç dengesizliğe ve ekstradiegetik anlatıcının hakimiyetine kaydığına referans verir. Öyle ki anlatıcının sesi, görüşleri Mümtaz’ın, İhsan’ın sesini esir almış gibi olur. Mümtaz ve İhsan’ın ideolojik sesleri anlatıcının kopyası gibidir. Bu noktada Oğuz Cebeci’nin de tespit ettiği üzere karakterler aynılıkları ile yazar anlatıcının sesinde eriyip silikleşirler.¹⁷⁰ Bu eksen de anlatıda “biz” dilinin intradiegetik sahiplerine (Mümtaz, Suat) ve “biz” dilinin muhalifi isimlerin (Suat) konumlandırılışına bakıldığında ideolojik iç dengesizlik daha da derinden hissedilir. Ekstradiegetik anlatıcının ideolojik sesi, bir anlamda intradiegetik yandaşları (Mümtaz ve İhsan) aracılığı ile anlatıyı esir alır. Bu ideolojik sesi paylaşmayanlar (Suat) anlatının kurgusal mahkumları olurlar. Dış anlatıcının metnin çoğu yerinde iç odaklayıcı olarak Mümtaz’ı kullanması da bu noktada dış anlatıcının kendisini, dış odaklayıcı algısını geri plana atmasına delalet etmez; bilakis dış anlatıcının kendini gizleme etkisi için yarattığı bir intradiegetik persona gibi algılanabilir. Nihayetinde anlatım bir kurgu ve strateji işidir. Gerçek yazarın ideolojik dokunuşları ve bu dokunuşların izdüşümü özellikle ideolojik eksen de anlatının anlatıcı, odaklanma, karakter gibi çeşitli unsurlarında kendini belli eder. Derrida’nın vurguladığı üzere yazar anlatısının içinde istediği gibi bir “ben” inşa eder¹⁷¹ ve bu “ben” yazarın gerçek hayattaki kişiliği ile birebir uyuşmak zorunda değildir. Ancak *Huzur*’da hem

¹⁷⁰ Oğuz Cebeci, “Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A. Uçman-H. İnci (haz.),

(Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 368-369.

¹⁷¹ Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* (İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020), 40.

ekstradiegetik anlatıcının hem de başkarakterin söylemlerinin ideolojik düzlemde birbiri ile birebir aynı olması ve bu söylemin “biz” zamiri referansı ile diğer seslere karşı ideolojik düzlemde yukarıda da örneklendirildiği üzere baskın gelmesi anlatının açık bir şekilde gerçek yazarın ideolojisi ile ciddi bir örtüşme barındırdığını düşündürür. *Huzur*’da ekstradiegetik anlatıcının ideolojisinin gerçek yazarın ideolojisine bir ayna tuttuğunu iddia etmek yanlış olmaz. Anlatıcının ideolojisi odaklanma üzerinden maskelenmeye çalışılsa da “biz” dili üzerinden açıkça tespit edilebilir ve bu dilin intradiegetik düzlemdeki karakterlerde de egemenliği, aynılığı barizdir. Anlatının farklı unsurlarında ve anlatı stratejilerinde tespit edilebilen bu sesin yayılmacı egemenliğinin ancak mutlak ideoloji sahibi bir yazarın ideolojisinin yansıması olabileceğini öne sürmek tutarsız olmaz.

Huzur’da ekstradiegetik anlatıcının kendini belli eden tavrı sadece “biz” dili üzerinden görülmez; anlatıcı, metnin bazı kısımlarında açıkça karakterlerin zihninden geçenleri, sözlerini, duygularını vb. aktardıktan sonra onaylar. Anlatıcının karakterleri onaylaması onun metindeki varlığını belirgin kılarken bir taraftan da tanrısal anlatıcı konumunu vurgular. Nuran’ın metnin bir yerinde aklından geçenleri verdikten sonra ekstradiegetik anlatıcı kendi sesi ve algısı ile şunları söyler: “Nuran’ın bu tahmini doğrudur. Yalnız bir nokta daha vardı. Emma, Fahir’den ayrılmış, İsveçli bir zenginle Paris’e gitmişti. (...)”¹⁷² Bu cümlelerin ilkinde açıkça Nuran’ın fikirleri ve aklından geçirdiklerinin doğruluğu dış anlatıcı tarafından onaylanır. İkinci cümlede ise dış anlatıcı tanrısal konumu kullanarak konuyla alakalı diğer karakterlerin henüz farkında olmadığı bir bilgiyi de vererek üzerine yorum getirilen durumun açık sebeplerini okuyucu ile paylaşır. Böylece anlatıcı, serbest dolaylı söylem, iç çözümleme gibi yöntemlerle karakterlerin fikirlerini okuyup aktardığı gibi kimi zaman da bu fikirleri onaylar, yorumlar ve bazen de tanrısal konumunun bilgiye erişim konforunu kullanarak tamamlar. Anlatıcının, Mümtaz karakterini onayladığı bazı kısımlarda Mümtaz’ın bir mekânda, mekânın kendisinde çağrıştırdıkları

¹⁷² Tanpınar, *Huzur*, 231.

üzerinden tecrübe ettiklerinin dış anlatıcının estetik zevki ile örtüştüğü kısımlar dikkat çekicidir:

“Mümtaz ceketini Nuran’ın omuzlarına atarken:

- Aynı Ferahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede’nin Ferahfeza Peşrevi’nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler.”¹⁷³

Kısaca alıntısı yapılan bu bölümde, Mümtaz, içinde bulundukları geceyi bir musikideki gece tasvirine benzetir ve geceyi böyle algılamasını Nuran’a “Aynı Ferahfeza Peşrevi”¹⁷⁴ diyerek dillendirir. Mümtaz’ın geceyi bir musikideki anlatıma benzetmesinden hemen sonra dış anlatıcı kendi sesi ve algısı ile Mümtaz’ın bu benzetmesinin doğruluğunu onaylar. Dış anlatıcıya göre de gece “hakikaten Dede’nin Ferahfeza Peşrevi”¹⁷⁴ adlı musikisinde tasvir edilen gece gibi gözükmetedir. Böylece dış anlatıcı hem onaylayıcı tavrı ile kendisini belli etmiş olur hem de Mümtaz’ın musiki temelli dış dünyayı algılayışına ortaklık ederek Mümtaz ile estetik düzlemde, dünyayı, çevreyi görüp anlamlandırma düzleminde aynı konumda olduğunu imler. Anlatıcının, Mümtaz ile olan hayata bakıştaki, üsluptaki, entelektüel arka plandaki benzeşmesi onun metin içi benzetmelerinde de kendisini açıkça gösterir. Anlatıcı, entelektüel seviyesi yüksek bir insanın yapabileceği ve özellikle tarih, musiki referansları olan benzetmeleri sıklıkla yapar. Aynı tondaki, aynı entelektüel arka planın yansıması olduğu görülen benzetmeler ve üslup Mümtaz’ın dilinde de açıkça görülür. Ekstradiegetik anlatıcı, romanın bir bölümünde kendi sesi ve bilinci ile şöyle bir benzetme yapar: “İhsan, onlar için Ganimed’in kartalı gibi bir şey olmuştu. Daha ilk günde yakalamış, vakıa herhangi bir Olimpos’a çıkarmamış, fakat hiç olmazsa kendi kendilerine yürüyecekleri bir yolun başına getirmişti.”¹⁷⁵ Ekstradiegetik anlatıcının bu cümlelerdeki benzetmeleri, görüldüğü üzere bir antik tarih bilgisine dayanır ve belli bir entelektüel birikimi işaret eder. Ekstradiegetik anlatıcının devre dışı kalıp Mümtaz’ın zihninden geçenlerin aktarıldığı

¹⁷³ A.g.e, 193-194.

¹⁷⁴ A.g.e, 194.

¹⁷⁵ A.g.e, 43.

kısımlarda Mümtaz'ın da pek çok meseleyi ele alırken antik tarihi baz alan benzetmeler yaptığı görülür. Mümtaz da tıpkı ekstradiegetik anlatıcı gibi kadim tarihi bir referans olarak kullanır. Örneğin, anlatının bir kısmında anlatıcı kendi sesi ile Mümtaz'ın zihnine odaklanır ve Mümtazın aklından geçenleri serbest dolaylı söylem vasıtası ile şöyle verir: “Bu, ömür dediğimiz şeyle beraber yürüyen bir nevi küller altında Pompei idi”¹⁷⁶ Mümtaz, zihninde hayata dair yaptığı bir benzetmede “Pompei” gibi bir antik tarihi kullanır. Cümlede teknik olarak yukarıda detaylıca örneklerinin somutlandığı gibi anlatıcının sesi ve bilinciyle Mümtaz'ın bilincinin “biz” altında eriyip birbirine karışması da önemlidir. Bu cümle, hem anlatının teknik bir gerçekliğini vurgular hem de dış anlatıcı ile Mümtaz'ın söylemlerinin benzerliğini “biz” dilinin ötesinde entelektüel seviye benzerliği noktasında da gözler önüne serer. Mümtaz ve dış anlatıcı; dış anlatıcının nadiren başka karakterlerin zihinlerine odaklanması, onların zihinlerini okuması dışında birbirlerinin kopyası gibi işlev görürler. Dış anlatıcı, bir bilincin ekstradiegetik düzlemdeki halini yansıtırken Mümtaz aynı bilincin daha dar bir alandaki, kurgu düzlemindeki intradiegetik kopyası gibi işlev görür. Bu durum, somutlandığı üzere anlatının tekniği ile, Mümtaz'ın dış anlatıcı ile olan söylemsel, algısal, düşünsel aynılığı ile sabittir. Berna Moran da Mümtaz ile anlatıcının birtakım benzerliklerine “aynı bilinci paylaştıkları” tespitini yaparak bir yönüyle değinir.¹⁷⁷ Bu durum, yukarıda anlatıdan alıntılar yapılarak hem teknik hem de söylemsel düzlemde çeşitli yönleri ile somutlandığı üzere Mümtaz ile dış anlatıcı üzerinden Tanpınar'a varan bir biyografik okumanın kapısını aralar. Bu noktada İnci Enginün, Tanpınar'ın günlüklerinden ve hatıralarından hareketle *Huzur*'da Mümtaz'a dair, onun kitapta anlatılan çocukluğuna dair pek çok detayın Tanpınar'ın çocukluğu ile örtüştüğünü belirtir.¹⁷⁸ Bununla beraber Mehmet Kaplan da Mümtaz karakterinin entelektüel özellikleri, hayata bakışı, eğitimsel arka planı vb. bağlamlarda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın profili ile örtüştüğünü belirtir.¹⁷⁹ Yukarıda pek çok örnekle

¹⁷⁶ A.g.e, 63.

¹⁷⁷ Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), 262.

¹⁷⁸ İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* (İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015), 143.

¹⁷⁹ Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: *Huzur*”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (1962): 35.

somutlanan “biz” dilinin anlatıya hakim olmasının sebebi de Tanpınar’ın gerçek yaşamdaki ideolojisinde aranabilir. Orhan Pamuk, *Huzur*’daki biz diline işaret ederek bu dilin karakterleri ve anlatıcılığı aşarak yazarı kapsadığını söyler.¹⁸⁰ Burada hem inci hem m kaplana referans ver.

Sonuç olarak *Huzur* romanındaki anlatıcı iç odaklanma tekniğini kullandığı için kendisini perdeler gibi gözüktür. Ancak metnin genelinde ara ara kullandığı ve varlığına referans veren “biz” dili ile kendisini bir topluluğun parçası olarak görmesi onun kimliğini açık eder. Anlatıcı “biz” dili üzerinden çeşitli tanımlamalar yaparak ideolojik görüşünü ve hayata bakışını toplumsal bir çizgide gösterir. Diğer taraftan anlatının ana karakteri Mümtaz’ın ve İhsan’ın da “biz” dilini kullanması özellikle sıklıkla iç odaklayıcı olarak kullanılan Mümtaz’ı ideolojik düzlemde ekstradiegetik anlatıcının intradiegetik kopyası yapar; ekstradiegetik anlatıcı ve karakter aynı ideolojide eriyerek birbirleri ile aynlaşırlar. Böylece özellikle Mümtaz karakterinin “biz” referanslı sözleri ve hayata bakışı anlatıcının kimliğine atfedilebilir. Nihayetinde anlatıcı her ne kadar algı, görüş odağı olarak kendisini çoğu zaman arka planda bırakıp Mümtaz’ı (nadiren de bazı diğer karakterleri) odaklayıcı olarak kullansa da ekstradiegetik düzlemde “biz” dili üzerinden girdiği tanımlamalarla açık bir anlatıcı olarak varlığını gösterir. Anlatıcının yetkinlik parametresi bağlamında bilgisinin sınırı ise değişkendir. Anlatıcı ekstradiegetik düzlemde olmasının ve heterodiegetik olmasının avantajı ile yer yer bilgisinin sınırını karakterlerin çok üzerinde tanrısal bir çizgide belirler. Ancak teknik olarak bu imkana sahip olmasına rağmen anlatıcı çoğu zaman odaklanma tekniği üzerinden bilgisinin sınırını Mümtaz karakterinin bildiklerine ve bildiklerinin sınırına indirger. Böylece anlatıcının yetkinlik parametresi kimi zaman sınırsız bilgi verme odaklı olsa da kimi zaman karakterin bildikleri ile sınırlanmıştır. Anlatıcının ideolojik sesi ve görüşü Mümtaz ve İhsan karakteri üzerinden bir otorite oluşturur; kimi zaman kendi ekstradiegetik konumundan anlattığı olaylara dair görüşlerini “biz” noktası özelinde aktarır. Bazen de karakterlerin düşüncelerini aktarmasından

¹⁸⁰ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* (İstanbul, 3F Yayınevi, 2017), 441-442.

yahut karakter diyaloglarından hemen sonra onları onaylar yahut düşüncelerini anlatıcı konumu üzerinden detaylandırarak yorumlar. Bu durum anlatıcının ideolojik egemenliğinin yanı sıra anlatıdaki varlığını açık eden durumlardan biridir. Anlatıcının ideolojik egemenliği “biz” dili üzerinden karakterleştirme tekniklerine ve karakterlere de yansır; Suat gibi anlatıcının benimsediği “biz” dilinin muhalifi olarak çizilen karakterler gösterme tekniği üzerinden diyaloglar aracılığı ile kendi seslerini bazı kısımlarda özerk bir çizgide çıkarabiliyor gibi gözükseler de nihayetinde “biz” dilinin ekstradiegetik savunucusu ve intradiegetik yansımaları üzerinden anlatıdaki hâkim ses, ideoloji, görüş tarafından mahkûm edilir. (Bu durum somut örnekleri ve detayları ile karakterleştirme ve karakter başlığı altında işlenmiştir) Anlatıcı, sesini ve görüşünü odaklanma tekniği üstünden Mümtaz’ın arkasına gizlemek isterken karakteri silikleştirerek kendi sesinde ve görüşünde eritir, özellikle ideolojik düzlemde karakterle aynılığı göz önündedir. Anlatıcı; ekstradiegetik, heterodiegetik, özellikle ideolojik kimlik noktasında açık, yer yer onaylayıcı ve müdahaleci ancak çoğu zaman iç odaklanma üzerinden arka plandaymış gibi yapabilen, bilgisi teknik olarak sınırsız ancak çoğu zaman iç odaklanma üzerinden bilgisinin sınırını Mümtaz’a göre belirleyen bir yapıdadır. Ekstradiegetik anlatıcı; nadiren gösterdiği tanrısal yüzü, bilgisi ve Mümtaz dışı karakterlere odaklanması bir kenara bırakılırsa Genette’nin kavramsallaştırmasına göre ekstradiegetik-homodiegetik bir anlatıcı olarak düşünülebilir. Diğer bir ifade ile ekstradiegetik anlatıcı bazı kısımlarda Mümtaz ile öylesine benzeşir ki aralarındaki ideolojik, üslupsal fark ayırt edilemez; olaylara bakış çoğu zaman örtüşür. Ekstradiegetik anlatıcı sadece bazı kısımlarda “anlatan ben” olarak daha tecrübeli ve bilgili gibidir, Mümtaz’ın olayları yaşadktan sonraki bilgeleşmiş ve olgunlaşmış halini temsil eder bir yapıdadır. Mümtaz, ekstradiegetik anlatıcının gençliğini temsil ediyor demek yanlış olmaz. Bu durum anlatının gramatik yapısında, ekstradiegetik anlatıcının dış sesi ve algısında, Mümtaz’ın algısında ve odaklayıcı olarak kullanılmasında kendisini gösterir. Gerçek yazar kişisi; kendisini, gençliğini ben diliyle anlatmak yerine üçüncü şahıs yaratarak ve çoğunlukla ona odaklanarak anlatır gibidir. Böylece

diğer taraftan da istediği zaman ekstrapadiegetik katmanda olmasının avantajı ile tanrısal bilgi dahilinde yetkinlik sınırlarını genişletip anlatısını daha konforlu kurar; verdiği bilgileri ve ideolojiyi okuyucunun gözünde daha tartışmasız ve güvenilir kılar. Tüm bunları yaparken de intradiegetik düzlemdeki karakteri, Mümtaz'ı iç odaklayıcı olarak kullanıp gerçeklik ve samimiyet hissini de ihmal etmez, anlatıcının hâkim ideolojisi teknik bir kullanım sayesinde karakterde erir. Anlatıcının bilgi sınırı da genelde onun tercihinine bağlıdır; çoğu zaman Mümtaz'a odaklanıp bilgisini stratejik olarak Mümtaz'ın bilgisi ile sınırlar, onun bildiğinin ötesinde bilgi vermez. Böylelikle merak unsurunu arttırıp anlatının sonraki gelişmelerine karşı okuyucunun duyacağı muhtemel şok etkisini harcamamış olur ve karakterin iç dünyasını saydamlaştırır, okuyucunun özdeşlik kurma potansiyelini arttırır.

2.2. *Huzur*'da Odaklanma

Bakış açısı-perspektif, Genette'nin tabiri ile ise odaklanma; anlatıbilimin en önemli ve belirleyici başlıklarından biridir. Pek çok anlatı, ezberci bir anlayışın sonucunda anlatıcı ile bakış açısını aynı çizgide gören analizler dahilinde ele alınmıştır. Ancak bakış açısı, her zaman anlatıcının tahakkümünde ve gözünde değildir. Anlatıcı özellikle ekstrapadiegetik-heterodiegetik özelliklerle var olduğunda ve “mimesis-gösterme” dışındaki anlatı teknikleri söz konusu olduğunda, kendi sesi ile konuşsa da bakış açısı, dış dünyayı algılama hikâye düzeyindeki bir karakterde olabilir. Bu noktada Gerard Genette'nin vurguladığı gibi konuşan ses ile algılayan odak öznesinin ayrımına gidebilmek anlatı analizi noktasında kritik bir önem taşır.¹⁸¹ Anlatıcı, kendi sesi ile konuşurken serbest dolaylı söylem, iç monolog gibi teknikleri kullanarak bakış açısını karakterle paylaşabilir, karakterin dış dünyayı algılama şeklini merkeze alabilir. *Huzur*'da bu fenomene bir anlatı tekniği olarak sıklıkla rastlanır. Anlatıcı, kendi sesi ile konuşmaya devam etse de anlatının çoğu noktasında dış dünyayı, olay ve

¹⁸¹ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020)

olguları Mümtaz karakterinin algı dünyasını ve bakışını merkeze alarak verir. Bakış açısı çoğunlukla Mümtaz'dadır. Bu bağlamda anlatıya bakıldığında Genette'nin ve Mieke Bal'ın kavramsallaştırmasına göre "odak karakter- iç odaklanma"¹⁸² tekniğinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Ekstradiegetik anlatıcı, hikâye düzeyinin dışında ve yetkinlik seviyesi olarak üzerinde bir konumda bulunur ve bunun teknik yansıması olarak "sıfır odaklanma" tipi *Huzur* anlatısında yer yer görülür. Diğer bir deyişle, ekstradiegetik anlatıcı bilgi düzeyi olarak karakterlerden çok daha fazlasını bilme yetkinliğine sahiptir ve anlatının birtakım kısımlarında bilgisinin sınırları tanrısal bir boyutta tezahür eder. Ancak bu duruma rağmen, anlatının çoğu yerinde ekstradiegetik anlatıcı bakış açısını dışarıdan daha geniş gören bir gözle kendisi üzerinden kurgulamaz; bakış açısını Mümtaz karakterinin bakışı ve algısı ile sınırlandırmayı tercih eder. Böylece iç odaklayıcı olarak Mümtaz anlatının çoğu kısmında kullanılır; Mümtaz'ın iç dünyası, ideolojisi, dış dünyayı algılayış şekli, çevresini nasıl görüp anlamlandığı doğrudan okuyucuya sirayet eder. Okuyucu, anlatı dünyasını Mümtaz'ın o dünyayı algıladığı gibi algılar çünkü aktarılan dünya Mümtaz'ın duyu organlarından ve zihninden, duygularından süzülerek verilir. Çevre tasvirleri, zaman- mekân algılaması anlatının çoğu yerinde Mümtaz'ın hareketine ve gözüne endekslenmiştir. Anlatıcı, Mümtaz sokakta yürürken onun duyduğunu, gördüğünü, kokladığını ve tüm bu duyularının uyarılmasından hareketle algılamalarını aktarır. Anlatı; Mümtaz'ın baktığı yeri, duyduğu sesi, kokladığı kokuyu çoğu zaman bakış açısı sınırı olarak belirler. Anlatı; bu tekniğin kullanımının yanı sıra, ekstradiegetik anlatıcının karakterlerden daha fazla bilgiye sahip olup bilgi sınırını bu bağlamda genişlettiği "sıfır odaklanma" tekniğini de bünyesinde barındırır. Ancak metnin merkezindeki odaklanma tekniği "sıfır odaklanma" değil, "iç odaklanma" dır. İç odaklanmanın anlatının bütününe sinen şekilde Mümtaz karakteri üzerinden görüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Ancak bu gerçekliğe rağmen anlatının tek iç odaklanma öznesi Mümtaz değildir. Özellikle romanın orta kısımlarında yazı düzleminde hacmen

¹⁸² Manfred Jahn, "Focalization", *The Cambridge Companion to Narrative*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 94-95.

yirmi beş, otuz sayfayı kapsayacak bir kısımda, oldukça dinamik bir şekilde farklı karakterlerin iç odaklanma öznesi olarak kullanıldığı görülür. Pek çok karakterin, dünyayı ve çevrelerindeki olayları algılayış şekli bu kısımda merkeze alınır ve “değişken odaklanma” tekniği oldukça belirginleşir.

Huzur anlatısında anlatıcı, her şeyi bilen dış bir anlatıcı-ekstradiegetik olarak okura gözüktür. Hikâye bu tanrısal anlatıcının sesi ile başlar. Daha ilk paragrafın ilk kelimesi Mümtaz’dır. Bu giriş anlatının devamında anlatıcının nerede duracağına, kimi, kimin algısını ve gözünü kendi sesinin merkezine alacağına dair bir ipucu niteliği taşır. Anlatıcı, Mümtaz’ın hikâye zamanındaki çevresinin durumunu ilk paragrafta özetler; ana kahraman olan Mümtaz’ın içinde yaşadığı çevre dışarıdan bir göz ve ses ile özetlenir. Bu birkaç paragraflık girişten sonra daha ikinci sayfada anlatıcının roman boyunca dikkat çekecek olan tekniği devreye girer. Bu teknik Mümtaz’ın algı düzeyine inilmesi; zihninin içine girilmesi, onun gözünün baktığı açı ile dünyaya bakılması, burnunun duyusu ile koklanması, onun kulağından dünyanın duyulmasıdır. Anlatıcı daha en baştan Mümtaz’ın algılarını merkeze almaya başlar. Bu olgu; romanın başarısını, Mümtaz’ın ne denli kanlı canlı bir karakter olduğu gerçekliğini anlamak, açıklayabilmek adına tespit edilmesi elzem bir anlatı tekniğidir. Mustafa Zeki Çıraklı karakterlerin gerçekçiliğinin önemi konusunda şöyle der:

“Kurgusal metindeki karakterler çoğu zaman bize en yakın arkadaşlarımızdan bile daha görünür, şeffaf, anlaşılabilir ve bildik gelirler. Çünkü gerçek yaşamda insanlar ve olaylar sırlarla doludur ve çoğu zaman onları farklı görüngelerden izleme imkânımız olmaz. Oysa kurgusal metinler bize bu imkânı sunarlar, hatta asal işlevleri budur.”¹⁸³

Çıraklı’nın beyan ettiği bu fikirler, anlatıbilim düzleminde ele alındığında hem karakter hem de odaklanma başlıklarını ilgilendirir. *Huzur* anlatısında Mümtaz, karakter özellikleri noktasında oldukça canlı ve okuyucunun kolaylıkla özdeşlik kurup duygu ve düşün dünyasını anlayabileceği bir “dert ortağı” yahut “arkadaş” kimliğindedir. Mümtaz’ın karakter olarak hem gerçek bir insan kadar

¹⁸³ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 31-32.

derin hem de her ne kadar derin olsa da gerçek hayattaki bir insanın dış dünyanın diğer unsurlarına karşı gözükebileceğinden çok daha açık, kanlı canlı, samimi gözükebilmesinin en temel sebeplerinden biri onun bir “iç odaklayıcı” olarak *Huzur* anlatısının merkezinde konumlandırılmasıdır. Okuyucu, anlatıyı ekstrasdiegetik anlatıcının anlatısal stratejisi gereği Mümtaz ile bir anlamda özdeşleşerek takip eder çünkü sinema üzerinden somutlamak gerekirse kamera Mümtaz’ın gözüdür; görüntünün, sesin, kokunun vb. duyuların algılanma merkezi Mümtaz’ın şahsıdır. Anlatı, iç odaklanma stratejisini pek çok noktada oldukça devinimsel ve dinamik bir şekilde kullanır. Bu dinamik odaklanma stratejisi hem mikro düzlemde Mümtaz’ın iç odaklayıcı olduğu kısımlarda mevcuttur hem de makro düzlemde anlatının özellikle belli bir bölümünde iç odaklanmanın farklı karakterler arasında sık sık gidip gelmesinde mevcuttur.

2.2.1. İç Odaklamanın Mikro ve Makro Dinamizmi: İç Odaklanmanın Sinematografik Sahnelemedeki Rolü ve İşlevleri

Mümtaz, *Huzur* anlatısının en temel iç odaklayıcı karakteridir. Anlatının gerçeklik hüviyeti onun bakış açısı üzerinden tanımlanabilir. Bu fenomen kendisini iç odaklanma aracılığı ile yoğun bir şekilde gösterirken Mümtaz’ın iç dünyasını okuyucu nezdinde açılar. İç odaklanma olarak adlandırılan bu anlatı stratejisi *Huzur*’da kendi içinde de çeşitli tekniklerle zenginleştirilir. İç odaklanma; sadece belli anlarda Mümtaz’ın zihnindeki duyguların, düşüncelerin serbest dolaylı söylem yahut iç monolog gibi tekniklerle verilmesinden ibaret değildir. Bu gibi kısımlar oldukça çoktur ve Mümtaz’ın dış dünyaya bakışı üzerinden iç dünyasını olabildiğince açık eder. Ancak bir diğer taraftan da anlatının belli kısımlarında, Mümtaz’ın hareket halinde olduğu sahneler aracılığı ile Mümtaz’ın algıları merkeze alınarak dinamik bir yapı yakalanır. Mümtaz’ın İstanbul’un sokaklarında yürürken gördüğü, duyduğu, kokladığı şeyler ve onun bu duyumsamalar neticesinde hissettikleri, düşündükleri hareketli bir sinema sekansı gibi verilir. Böylece hareket, düşünce ve his birbiri içinde harmonik bir yapıda var olur; dış dünyanın hareketi ile bu

dünyanın karakterin iç dünyasına tezahürü bir arada görülür. Dış dünya, iç dünyaya kapı aralar. Bu olgunun *Huzur*'da en belirgin şekilde görüldüğü kısımlardan biri, romanın başlarında Mümtaz'ın ilk çocukluğunda babasını kaybettiği, annesi ile apar topar uzun bir göç yoluna çıkmak zorunda kaldığı çocukluğunun anlatıldığı bölümdür. Bu bölüm ekstrapadiegetik anlatıcı sesinin egemenliğinde ve bakış açısında başlasa da bu ses kısa süre içerisinde Mümtaz karakterinin algılarında eriyik hale gelir:

“Mümtaz'ın babası, S...’nin işgali gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürülmüştü. Şehrin düşeceğine yakındı. Birçok aileler şehri evvelden terk etmişlerdi. Adamcağız da o gece karısıyla çocuğunu götürmek için vasıta bulmuştu. Denkler, her şey hazırlanmıştı. Bütün günü bu işler için dışarıda geçirmişti.”¹⁸⁴

Alıntılanan bu kısımda, ekstrapadiegetik anlatıcının dışarıdan bakan sesinin yanı sıra anlatı düzeyinin üzerindeki bakış açısı da hissedilebilir. Ekstrapadiegetik anlatıcı; Mümtaz'ın henüz çok küçük bir çocuk olduğu bir dönemi, o dönemdeki bir günü teknik olarak Mümtaz'ın bilip algılamasının çok zor olduğu keskin bilgiler eşliğinde aktarır. Anlatıcı, Mümtaz'ın babasının işgal gecesinin öncesinde gün içinde ne gibi niyetlerle dışarıda ne gibi planlar yaptığını net bir şekilde aktarır. Bu bilgi aktarımında Mümtaz'ın odağından süzülen bilgilerin yerine ekstrapadiegetik anlatıcının tanrısal konumundan gelen bilgiler vardır. Nitekim, Mümtaz'ın babasının işgal gecesinin yaşanacağı gün yaptıkları aktarılırken acıma ifadesi olan “adamcağız” kelimesi kullanılır. Bu kelime ile karakterize edilen Mümtaz'ın babasıdır. Bir karaktere bir nitelik atfeden bu kelime bir bakış açısı noktası tespit edilmesini sağlar. Kelimenin etimolojik anlamı, günlük dilde kullanımlarındaki anlamları ve çağrışımları göz önüne alındığında hiyerarşik olarak daha üstte olan biri tarafından başka bir kişiye acıma duygusu barındıran bir referans verdiği açıktır. Bu bağlamda paragrafın bu kısmında sesle beraber algılayıcı odak da ekstrapadiegetik anlatıcıda gibidir. Ancak paragrafın alıntılanan

¹⁸⁴Tanpınar, *Huzur*, 25.

kısından hemen sonra ses ekstradiegetik anlatıcıda kalsa da sıfır odaklanma yerini iç odaklanmaya bırakır:

“Akşamdan biraz sonra eve gelmiş, ‘haydi’, demişti; ‘biraz bir şey yiyelim, bir saate kadar yola çıkacağız. Yollar henüz açık.’ Sonra yere serilen bir örtü üzerinde yemeğe oturmuşlardı. Tam o esnada kapı çalınmıştı. Hizmetçi, birisinin kapıda beyi beklediğini haber vermişti. (...) Sonra bir silah sesi, tek, kuru, hatta akissiz bir ses. Ve koskoca adam bir eli karnının üstünde, adeta sürünerek yukarıya kadar çıkmış ve orada sofada yere yıkılmıştı. Bunların hepsi beş dakika bile sürmemişti. Ana oğul ne aşağıda konuşulanları ne de gelenlerin kim olduğunu öğrenmişlerdi. Sadece silah sesinin arkasından yokuş aşağı bir koşuşma olmuştu. Daha onlar, olup bitenin şaşkınlığı içinde iken, yakından top sesleri duyulmağa başlamıştı. Biraz sonra komşular gelmiş, ihtiyar bir adam onları ölünün üstünden kaldırmağa çalışmış, ‘Bu kadar iyiliğini gördük. Şu adamı açıkta bırakmayalım, gömelim, şehittir, elbisesiyle gömülür’ demişti.”¹⁸⁵

Görüleceği üzere bir önceki alıntılanan kısmın aksine bu kısımda bilgi sınırı Mümtaz’ın şahit olduğu olaylara indirgenir. İlk kısımda Mümtaz’ın küçük bir çocuk olarak evde iken babasının dışarıda yaptığı işler ve niyetleri aktarılır ki bu bilgilerin bir odak olarak Mümtaz’dan süzüldüğü çıkarımını yapmak mantıki zemine oturmaz. Ancak alıntılanan ikinci kısımda aktarılan olaylar, Mümtaz ile aynı mekansal konumda cereyan eden olaylardır. Nitekim Mümtaz, babası ve annesi yemek yerken kapı çalınır, babası alt kata kendisini kapıda bekleyenlere bakmak için aşağı iner, kısa konuşmalar olur ve bir silah sesi gelir, bu sesten sonra Mümtaz’ın babası eli kanlı karnında sürünerek oğlu Mümtaz’ın ve eşinin olduğu üst kata çıkar. “Ana oğul ne aşağıda konuşulanları ne de gelenlerin kim olduğunu öğrenmişlerdi” cümlesi bakış açısı bağlamında oldukça dikkat çekicidir. Mümtaz’ın babası vurulmadan hemen önce aşağı katta, kapıda olduğu ima edilen konuşmaların aktarılmaması ekstradiegetik anlatıcının algısını, bakış açısını ve bilgi yetkinliğini karaktere göre sınırladığına işaret eder. Babası aşağı

¹⁸⁵ A.g.e, 26.

kata inip Mümtaz'ın bakış açısından çıktığında başına gelen olaylar da anlatı düzleminde grileşir ve detayları, netliği olmayan bir izlenim olarak aktarılır. Mümtaz karakterinin doğrudan şahit olduğu kısımlar tüm detayları ile anlatılırken Mümtaz'ın zihninde gri kalan, detaylarına şahit olmadığı olaylar da tıpkı onun zihnindeki gibi bulanık bir şekilde okuyucuya aktarılır. Bu anlatısal olgu, Mümtaz'ın bir iç odak rolünde metnin epistemolojik sınırlarını egemen bir kuvvet olarak çizdiği anlamına gelir.

Bunun yanı sıra alıntılanan kısımlardaki dinamik sinematografik yapı da odaklanmayı dikkat çekici kılar. Aşağı kattaki konuşmalar, silah sesinin duyulması, Mümtaz'ın babasının kanlı bir şekilde üst kata çıkması ve vefat etmesi, komşuların aceleyle gelip Mümtaz'ın babasını gömme planı yapması vb. olay örgüsünü oluşturan mikro olaylar; işitme, görme gibi duyu organları üzerinden Mümtaz'ın algıları merkeze alınarak okuyucuya aktarılır. Sahneler hareketli iken sahnelerin kamerası da Mümtaz'dır. Mümtaz'ın gördüğü, duyduğu, bildiği aktarılır; tam duyduysa duyduğu gibi kelimesi kelimesine bir aktarım yapılırken duyduğu şeyi anlamlandıramadıysa bu kısım da bulanık ve net bir bilgi barındırmayan şekilde tıpkı Mümtaz'ın izlenimlerinde kaldığı gibi aktarılır.

Anlatıcı, olaylar yaşanırken istisnai durumlar hariç kendisini Mümtaz'ın hemen yanına konumlar ve bir anlamda onun algılarının bitişik komşusu, yansıtıcısı olur. Mümtaz'ın iç odaklanmadaki rolü onun zihnine kazınmış sahnelerin tasvir edilmesiyle imlenir:

“Mümtaz bu sahneyi hiç unutamadı. Annesi yukarıda hep ölünün üstünde ağlıyordu. Kendisi bahçe kapısının bir kanadına yapışmış, büyülenmiş gibi orada ağacın dibinde çalışanlara bakıyordu. Üç insan, ağacın dalına astıkları bir fenerin altında çalışıyorlardı. Fenerin ışığı ikide bir rüzgarla kısılıyor, sönecek gibi oluyor, ihtiyar bostancı ceketinin eteğini kaldırmış, lambanın sönmemesine dikkat ediyordu. Bu iki ışık altında gölgeler büyüyor, küçülüyor, top sesleri arasından annesinin çığlığı kazma seslerine karışıyordu. Sona doğru hava birden kızışmıştı. Bu kızılık

evin bulunduğu taraftan geliyordu. Şehir alabildiğine yanıyordu. Hakikatte yangın bir saat evvel başlamıştı.”

Alıntılanan kısmın ilk cümlesi anlatı dahilinde aktarılan sahnelerin Mümtaz’ın algıları, algı sınırları ve algılama kronolojisi dahilinde verildiğini açıkça belli eder. Ekstradiegetik anlatıcının sesi Mümtaz’ın algılarının sözcüsü konumundadır. Alıntılanan kısımda görüleceği gibi anlatıcının konumu ekstradiegetik ve heterodiegetik bir anlatıcı olmasının verdiği mekansal esneklik sınırlarını zorlamaz ve Mümtaz’ın konumu ile aynı düzlemde sınırlı bir yerden, insani bir konumda görülür. Sahne, bahçe kapısına yapışmış ve büyülenmiş gibi orada duran küçük Mümtaz’ın o anki mekansal konumundan gördükleri ve duydukları düzleminde aktarılır. Annesinin yukarıda ölünün üzerinde ağlarken diğer üç kişinin ağaç dalına astıkları fenerin altında çalışmaları, fenerin ışığının rüzgârın etkisiyle bir azalıp bir artması, o esnada ihtiyar bostancının lamba sönmessin diye eteğini kaldırıp rüzgara karşı siper olması, böylece lambadan yansıyan ışığın büyüyüp küçülen gölgeler oluşturması ve tüm bu görsel sahneler yaşanırken işitsel olarak da savaş topu seslerinin Mümtaz’ın annesinin cıılgılığı ve mezar açmak için vurulan kazma seslerine karışması Mümtaz’ın görsel ve işitsel algısına takılan detaylar ve bakış açısı üzerinden aktarılır. Anlatıcı, “serbest dolaylı anlatım sayesinde bakış açısını karakterlerle paylaşırken bir yandan da onu kontrol eder. Özellikle Austen’in romanlarında rastladığımız bu teknik sayesinde ses ile algı/göz/düşünce eş zamanlı olarak aktarılmış olur.”¹⁸⁶ Mustafa Zeki Çıraklı’nın serbest dolaylı anlatımın iç odaklanma tekniği bağlamında kullanımının işlevselliği hakkında Austen romanları özelinde yaptığı tespit, Tanpınar’ın *Huzur* romanının teknik gerçekliğini idrak etme noktasında da anlamlıdır. *Huzur*’dan alıntılanan sahne örneğinde görülebileceği gibi dış anlatıcının sesi ile anlatı karakteri olan Mümtaz’ın algıları, gözü, kulağı, düşünceleri eş zamanlı olarak verilir. Bu anlatı tekniği sayesinde sahnenin dinamik yapısı Mümtaz’ın algıları temelinde inşa edilerek anlatıya dinamizm katmanın yanı sıra bu dinamizmi olayların tam göbeğindeki bir karakterin

¹⁸⁶ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 47.

algısına eşitleyerek okuyucuyu da Mümtaz ile özdeşlik kurmaya zorlar; okuyucuyu Mümtaz üzerinden aktarılan dinamik sahnelerin tam ortasına çeker. Okuyucu, iç odaklanma tekniği üzerinden dinamik sahneleme sayesinde olayların tam içindeki karakterin kamera gibi yansıtılan gözü aracılığı ile akan sinematografik bir sahnenin içine, algıların odağına çekilir.

*Huzur'*dan alıntılanan son pasaj, çoğunlukla Mümtaz'ın algıları ve bilgi sınırları dahilinde aktarılsa da pasajın son cümlesi ekstradiegetik anlatıcının algı ve bilgi sınırlarını bir anlığına Mümtaz'ın odağından alıp ekstradiegetik anlatıcının tanrısal, karakterlerden daha çok şey bilen odağına çeker. Mümtaz, yukarıda aktarılan tüm hareketli sahnelerin arasında babasının mezarı kazılırken top sesleri annesinin ve kazma seslerinin çılgınlığına karışmışken evlerinin olduğu yönde bir kızılık görür ve şehrin yandığını anlar. Mümtaz'ın algı odağında ekstradiegetik anlatıcının sesi ile aktarılan bu izlenimlerden sonra anlatıcı, algı merkezini bir anlığına Mümtaz'dan çeker; ekstradiegetik-heterodiegetik olmasının kendisine verdiği teknik epistemolojik sınır esnekliğini kullanarak "her şeyi bilebilen" sıfatı ile "Hakikatte yangın bir saat evvel başlamıştı"¹⁸⁷ diyerek araya girer. Bu cümle ile iç odaklanma tekniği "sıfır odaklanma"¹⁸⁸ tekniği ile yer değiştirir. Çünkü dış anlatıcı, Mümtaz'ın o anki algısının ötesine geçen yalnızca kendisinin epistemolojik sınırları dahilinde olan bir bilgiyi paylaşır. Ekstradiegetik- heterodiegetik anlatıcının hikâye dünyasını tasvir ederken kendi bakış açısını yansıtmaya sıklığı anlatıdan alıntılanan örnekteki durum gibi sıklık bakımından oldukça düşüktür. (Bu durum anlatının anlık zamansal mekansal gerçekliğinin hangi düzeyden konumlanarak anlatıldığı ile ilgilidir. Anlatıcı, odağı Mümtaz ile sınırlı tutmayı tercih ederek zaman, mekân, olay ve olguları algılama noktasında "tanrısal bir yukarıdan bakma-yukarıda konumlanarak anlatma" eylemine girmez. Ancak bu durum ideolojik bakış açısı söz konusu olduğunda geçerli değildir. İdeolojik bakış açısı bağlamında daha en baştan yazar anlatıcı- ekstradiegetik anlatıcı- başkarakter anlatı düzeyleri farklı

¹⁸⁷ Tanpınar, *Huzur*, 26.

¹⁸⁸ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 98.

olsa da aynı çizgide kurgulanarak metin oluşturulmuştur. Bu fenomenin somut örneklerinin pek çoğu çalışmanın anlatıcı başlığında sergilenmiştir)

Sıfır odaklanma anlatıda onaylama yahut mevcut bilgiyi genişletme amacı ile nadiren görülse de Mümtaz'ı merkeze alan iç odaklanma egemenliğini korur. Zamansal geriye dönüşün yapıldığı, Mümtaz'ın çocukluğunun anlatıldığı bölümdeki şu kısım; Mümtaz'ın olaylara dair algılarının netliğine göre hikâyenin gerçekliğinin tesis edildiğinin güzel bir örneğini teşkil eder:

“Mümtaz bu yolculuğu bir türlü tam olarak hatırlayamazdı. Hangi tepeden şehrin yanışını izlemişler? Hangi büyük yolda o yüzlerce insanlık acayıp, perişan, mustarip kabileye katılmışlardı? Kim onları sabaha karşı o yaylıya koymuş, kendisini arabacının yanına oturtmuştu? Bunlar cevapsız kalan suallerdi.

Hafızasında gerisi gelmeyen birkaç hayal vardı. Bunlardan biri, annesinin yola çıkar çıkmaz değişmesiydi. Artık o, kocasının ölüsü üzerinde ağlayan kadın değildi. Yola çıkmış, oğlunu ve kendisini kurtarmağa çalışan kadındı. Sessiz, sadasız, küçük kabileyi idare edenlerin dediklerini yapıyordu. Oğlunun elinden sıkı tutmuş yürüyordu. Mümtaz avuçlarında hala bu kilitlenmenin, belki ölümün ötesine kadar sürecektir kavrayışını duyardı.”¹⁸⁹

Alıntıda da görüleceği üzere hikâye, Mümtaz'ın hatırladığı kadarıyla aktarılır ve yaşadıklarına dair izlenimleri o izlenimleri edindiği gündeki algılamaları ile verilir. Ekstradiegetik anlatıcının sesi ile aktarılan Mümtaz'ın çocukluğunda yaşadığı zorunlu göç kısmı; algı olarak Mümtaz'ın o günkü hisleri, düşünceleri, izlenimleri merkeze alınarak anlatılır:

“İkinci geceyi, bozkırı adeta tek başına bekleyen beyaz, kireç sıvalı geniş bir handa geçirmişlerdi. (...) Mümtaz bu odalardan birinde dört beş çocuk ve bir o kadar kadınla beraber yatmıştı. (...) Arada sırada kapının önünde karanlıkta cıgara içen erkeklerin yüksek sesle konuştukları şeyler yukarıya,

¹⁸⁹ Tanpınar, *Huzur*, 27.

onlara kadar çıkıyordu. Bunlar manasını anlamadan, içini ümitsizlikle hınçla dolduran, o zamana kadar farkına varmadan yaşadığı hayatı, küçük, nazlı, iyilikle dolu hayatı birdenbire kendisi için çok katı, çok zalim ve anlaşılmaz yapan kelimeler, cümlelerdi. Sonra açık pencereden bir rüzgâr kabarıyor, çarşaflardan yapılmış perdeler şişiyor, etrafındaki gürültülere daha uzak yerlerden gelen gürültüler karışıyordu.”¹⁹⁰

Alıntılanan kısımda Mümtaz’ın bir odada kaldığı kişi sayısının net bir şekilde verilmemesi, bunun yerine “dört beş kişi” minvalinde netliği olmayan yuvarlak bir rakam söylenmesi o hatıraya dair Mümtaz’ın net olmayan izlenimleri ile alakalı bir durum ve anlatıcı tarafından seçilen teknik bir bilgi sınırlaması, yetkinlik tercihidir. Mümtaz’ın o çocuk halindeki odağında süzülerek birtakım özellikleri ile tasvir edilen kaldıkları han ve odada dinlenirken hanın kapısı önünde sigara içip konuşan erkeklerin arada duyulan konuşmaları da oldukça önemlidir. Çünkü bu konuşmalar aktarıldığı kadarıyla Mümtaz’ın hayata dair “küçük, nazlı, iyilikle dolu” algılarını “zalim” ve “anlaşılmaz” bir hale evirerek benliğini şekillendiren parametrelerden biri olur. Küçük Mümtaz’a algısal dönüşüm yaşatan cümleler tam olarak verilme de bu dönüşümün Mümtaz’ın his ve düşünce dünyasındaki iz düşümü tıpkı onun o an hissettiği gibi aktarılır. Dışardan gelen erkek sesleri ile beraber Mümtaz’ın iç dünyasında tüm yaşamını etkileyen bir algısal dönüşüm yaşadığı anda bir taraftan da rüzgârı hissetmesi, rüzgârın perdeleri, çarşafları şişirdiğini görmesi ve çevredeki yakın seslerle uzak gürültülerin karıştığını duyması hayatın çıplak gerçekliğinin “iç odaklanma” tekniği ile yansıtılmasının çok çarpıcı bir örneğidir. Geçmişin hatıraları, Mümtaz’ın duyu organlarının o günkü, o anki saflığı ve izlenimleri aracılığı ile tüm çıplaklığıyla aktarılır. Gerçek yaşamda da insanın hayatını kişilik olarak dönüştüren, değiştiren mikro olaylar o anki izlenimler ve anın dış unsurlarca hissettirdikleri üzerinden hatırlanır. İç dünyayı temelli dönüştüren mikro yaşanmışlıklar; o anki hava koşulları, sesler, rüzgâr, ısı, çevredeki nesneler vb. duyu organlarına hitap eden detaylarla imlenir ve soyut bir hissel, düşünsel

¹⁹⁰ A.g.e, 28.

dönüşüm o anki somut detaylarla zihinde çizgileri belirlenmiş bir tablo halini alır. Bu bağlamda düşünüldüğünde *Huzur*'daki anlatısal tekniğin gerçekliği yansıtmadaki başarısı daha iyi anlaşılır. Alıntılanan kısımda, iç odaklanma tekniği ile bir olay; o olayı yaşayan öznenin, olayı yaşadığı andaki izlenimleri ile dinamik bir çerçevede anı anına aktararak verilir. Olayın merkezindeki karakterin içsel dönüşümüne etki eden ve benliğinin bir parçası haline gelip öznde “statik bir his-düşünce” halini alan yaşanmışlıklar öznenin o anki duyu organlarının dinamik gerçekliği ile perçinlenir. Böylece iç odaklanma tekniği aracılığı ile karakterin benliğinde kalıcı bir tesir oluşturup statikleşen düşünce-his ile onu imleyen dinamik duyuusal izlenimlerin harmonisi sağlanır ve bu harmoni sayesinde okuyucu karakterin hafızasındaki içsel ve dışsal tüm gerçeklik katmanlarına şahit olup onunla çok daha kolay bir özdeşlik kurar, hikâyenin içine karakterin yanına hissel olarak ışınlır.

Ekstradiegetik anlatıcının sesi, aktarma eylemini gerçekleştirme düzleminde baskın olsa da aktarılan algı kendi sesinin dışındaki bir odak karaktere aittir. Anlatının kimi kısımlarında dış sesler diyaloglar vasıtası ile mimesis şeklinde verilir. Bu aktarımın akabinde ekstradiegetik anlatıcı egemen sesi ile aktarıma devam eder ancak aktardığı gerçeklik çoğu zaman Mümtaz karakterinin gerçekliği ve algılarının yansımasıdır:

“Atların burnuna kadar sokulan Mümtaz, bir genç kadının:

- Emmi, Allah senden razı olsun, diye mırıldandığını işitti.

Hancının tuttuğu ışıktaki kadının büyük siyah gözleri görünüyordu. (...)

Hanın önünde oturan erkekler hep havadis soruyorlardı.

- S...’nin üstünde muharebe oluyor. Yarın akşama kadar vaktiniz var. Fakat çok gecikmeyin, arkadan büyük kalabalık geliyor.

Sonra hemen, veda etmeden atlarını mahmuzladılar. Nereye gidiyorlardı?

Ne işleri vardı?”¹⁹¹

¹⁹¹ A.g.e, 29.

Alıntılanan kısımda görüldüğü üzere ekstradiegetik anlatıcı mimetik bir teknikle bir cümleyi verir. Bunu yaparken ise cümleyi vermeden önce, cümlelerin Mümtaz tarafından duyulduğunu vurgular. Mimesis vasıtası ile verilen cümle Mümtaz'ın işittiği, o an duyu organlarının sınırları içine giren bir cümledir. Mimesis yöntemi ile verilen cümleden hemen sonra ekstradiegetik anlatıcı kendi sesi ile anlatıya devam eder ve aktarılan olaya dair birtakım görsel, işitsel, düşünsel detaylar aktarır. Tüm bu detaylar, ekstradiegetik anlatıcının egemen ve sınırsız perspektifinden bağımsız olarak bir iç odaklayıcı olan Mümtaz'ın perspektifine göre verilir. Hancının tuttuğu ışıktaki siyah gözlerinin büyüklüğü seçilen kadın da hanın önünde şehirde son olan gelişmeler hakkında bilgi almaya çalışan ve atlarını mahmuzlayan erkekler de Mümtaz'ın gözüne ve kulağına o an takılan detaylardır. Bu detayların neticesinde ise ortaya düşünsel bir izlenim çıkar. Bu düşünsel izlenim de Mümtaz'ın şahit olduğu detaylar hakkında o an düşündükleridir: "Nereye gidiyorlardı? Ne işleri vardı?". Bu cümleler serbest dolaylı anlatım aracılığı ile iç odaklanmanın nasıl gerçekleştirilebileceğinin oldukça somut ve net örnekleridir. Mümtaz, gördüğü manzaralar ve duydukları neticesinde atlarını mahmuzlayıp uzaklaşan erkeklerin nereye gittiklerini, ne işi olduklarını sorgular. Ancak bu sorgulama ekstradiegetik anlatıcının aktarım esnasında çerçevelendirdiği cümlelerle olur. Bu tekniğe serbest dolaylı söylem¹⁹² denir. Alıntılanan cümleler bağlamında tekniğin kullanımına bakıldığında cümlelerin en sonundaki duyulan geçmiş zaman kipi "-dı, -di", dış anlatıcının Mümtaz'ın o anki iç sesini aktarırken kullandığı cümle çerçeveleri olarak düşünülebilir. Bu çerçeveler çıkarıldığında, Mümtaz'ın görsel ve işitsel algı merkezlerine hitap eden detaylar neticesinde düşünsel olarak o an aklında uyanan cümle kalır. Bu kısım, serbest dolaylı söylemin *Huzur* anlatısındaki tezahürünün farklı örneklerinden biridir. Tekniğin kullanımı belli detaylar düzleminde farklılaşsa da işleyiş mekanizmasının temel felsefesi değişmez. Mümtaz'ın gözlerinin gördüğü, kulaklarının duyduğu ve bu algılamaları

¹⁹² Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 71-75.

Ayrıca bkz. Brian McHale, *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg University, 2013) <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation>

Ayrıca bkz. Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (Routledge: 2009), 66-69.

neticesinde düşündükleri ekstradiegetik anlatıcının sesi ile çerçevelenerek aktarılır. En son alıntılanan örnekte de iç odaklanma bağlamında açıkça görüldüğü gibi aktarılan olaylar Mümtaz'ın olaylar hakkındaki bilgi ve algı sınırına göre çizilir. "Nereye gidiyorlardı? Ne işleri vardı?" cümlelerindeki belirsizlik, merak ve bilgi eksikliği de Mümtaz'ın iç odaklayıcı olarak kullanılmasının yansıması olan anlatısal bir gerçekliğe işaret eder; ekstradiegetik anlatıcının algısal, bilgisel sınırını, konumunu Mümtaz'a göre ayarladığını gösterir.

Mümtaz'ın sadece görsel, işitsel algılamaları değil, duyu organlarına sızanları düşünsel düzlemde nasıl yorumladığı da ekstradiegetik anlatıcı tarafından sıklıkla aktarılır. Böylece, odak haline getirilen karakterin farklı duyu organlarının dinamik şekilde anı anına yansıtılmasının yanı sıra algılananların algılandığı anda odak karaktere düşündürdükleri de yansıtılır; odağın o anda bir varoluş olarak tüm gerçeklik katmanlarının bütünselliği verilerek odak karakter temelinde içsel ve dışsal dinamik bir harmoni yaratılır. Tüm bu *Huzur*'a ait anlatısal gerçekliklerin yanında odaklanma tiplerinin metin içinde geçişinin oldukça hızlı ve tespit etmek adına dikkate muhtaç olduğunu da unutmamak gerekir:

"(1) Dün akşamki genç kız da orada yaylının tam arkasına düşen tarafındaydı. (2) Arabacı B..'a yaklaştığını söylüyor, ikide bir fırsat bularak arabanın içine doğru başını çeviriyordu. (3) Mümtaz bu konuşma ve anlatma ihtiyacının genç kıza hitap ettiğini iyi biliyordu. (4) Fakat genç kız ne ona ne de atını arabanın yanından ayırmayan jandarmaya, ne de hiç kimseye tek kelime söylüyordu. (5) Dün geceki iniltileri kesilmişti. (6) Mümtaz, onu görmek ihtiyacı ile çıldırıyor; fakat buna cesaret edemediği için başını çevirip annesini bile aramıyordu. (...) (7) Bu, garip, dün akşamın sıcaklığından mahrum, fakat onların hatırasıyla dolu bir temastı ve (8) genç adam farkında olmadan onların kendisine doğru gelmesini arzu ediyor, bu bekleyiş içinde omuzu adeta katılaşıyordu. İşte bu bekleyişlerden birindeydi ki, (9) gözü arabacının elinde tuttuğu meşin kırbacın ucundaki mavi boncuklarda, hiçbir şey düşünmeden beklerken o zamana kadar duyduğu acıların çok üstünde,

çok değişik, her ayrılığı atlamağa hazır, aralarındaki her mesafeyi küçük gören bir acıyla babasını hatırladı. (10) Onu bir daha görmeyecekti. (11) O sonuna kadar hayatından çekilmişti. (12) Mümtaz bu anı bütün hayatında unutamazdı. (13) Her şey olduğu gibi gözlerinin önünde idi. (14) Meşin kırbacın ucunda mavi boncuklar, sonbahar güneşinin içinde olduklarından daha başka türlü parlak, bir kısmı havada, bir kısmı kendi önündeki atın kalçası üstünde parlıyordu. (15) Atlar yelelerini sallayarak koşuyorlardı. (16) Biraz ilerilerindeki bir telgraf direğinin ucundan geniş kanatlı bir kuş havalanmıştı. (17) Etraf sapsarıydı ve arabalarının gürültüsünden, arabanın içinde ağlayan üç yaşındaki kızın sesinden başka hiçbir şey yoktu, (18) kendisi arabacının yanındaydı, (19) arkasında dün akşam sabaha kadar onu kucaklayan, bilmediği bir iştahı onun kapalı vücudunda yakan genç kız (...) vardı.”¹⁹³

Alıntılanan kısımdaki cümleler odaklanmanın ve odaklanma geçişlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için numaralandırılmıştır. Alıntılanan kısımda serbest dolaylı anlatım aracılığı ile dış anlatıcının bakış açısını, Mümtaz karakterinin perspektifi ile paylaştığı tespit edilebilir. Böylece dış dünyayı duyu organları ile algılama, his ve düşünce paralel bir zamansal çizgide anlatının içinde var olur. Dış anlatıcı kendi sesi ile anlatıyı aktarırken aynı zamanda iç odaklayıcı olarak kullandığı karakterin zihnine girer, karakterin düşüncelerini aktarır; onun bakış açısından süzülen bir gerçeklikle anlatıyı aktarır. Bu noktada “bazı anlatıbilimciler bu tür aktarımlarda anlatıcı ses ile algılayıcı odağın birbirlerine hiç karışmadan eş zamanlı olarak var olduğunu söylerse de bazıları eşzamanlılık olmasına rağmen karakterin sesiyle anlatıcı sesin birbirinden ayırt edilemez derecede karıştığını söyler.”¹⁹⁴ Yukarıda alıntılanan anlatı parçası da anlatıbilimcilerin bu konudaki ayrışmasını harlayacak niteliktedir. Alıntılanan metin parçasının bazı kısımları dış anlatıcının perspektifine aitmiş gibi gözükürken bazı kısımları ise küçük Mümtaz’ın aktarılan olayın “şimdi” sine ait perspektifi gibi gözükür; bazı cümlelerde ise

¹⁹³ Tanpınar, *Huzur*, 30-31.

¹⁹⁴ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 48.

perspektifin kimde olduğuna yönelik ayırt etmesi çok zor bir ses ve bakış açısı karışması olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Alıntının ilk iki cümlesinde dış anlatıcının sesi baskındır, bakış açısı da dış anlatıcının olay mahalline dışardan bakan gözlerinden görülüyor gibidir. Ancak bu iki cümlede bakış açısının Mümtaz ile paylaşıldığına dair ince detaylar mevcuttur. Anlatıcının “dün akşamki genç kız” tanımlaması Mümtaz’ın o genç kız ile olan yaşanmışlığından süzülen bir tanımlamayı barındırır ve Mümtaz’ın perspektifine ait bir hava taşır. Arabacının söylediği sözler de aynı arabada olan Mümtaz’ın işitme duyusunun kapsamı dahilindedir ve arabacının yaklaştıklarını söylediği şehrin/kasabanın/konumun “B..” şeklinde net bir bilgi olmaksızın bir hatıradaki silik ve belirsiz bir detaymış gibi verilmesi Mümtaz’ın bakış açısının sınırlılığına bir gönderme olarak okumaya müsaittir. Anlatıcı, ekstrapoetik ve heterodiegetik konumunun teknik bağlamda ona tanıdığı sınırsız bilgi imkanını kullanıp bilgiyi net olarak vermek yerine Mümtaz’ın bilgi sınırlarını anlatısal aktarımda filtre olarak kullanır. Bu bağlamda ilk iki cümlede sesin baskınlığı açıkça dış anlatıcıda iken Mümtaz’ın perspektifi de bu sese sinerek karışır. Üçüncü cümlede dış anlatıcı doğrudan Mümtaz’ın zihnine girerek ilk iki cümlede aktarılan gerçekliğe dair onun düşüncelerini, yorumunu aktarır. Böylece ilk iki cümledeki izlenimlerin de Mümtaz’ın görsel ve işitsel odağından çıktığı tescillenmiş olur. Böylece algılama(göz-kulak) ile düşünce/yorum çizgisel bir eş zamanlılık ile verilerek katmanlı bir sahne dinamizmi oluşturulur. Küçük Mümtaz’ın dikkati henüz dün gece yan yana yattıkları, kucaklayışıyla kendisinde “garip” hisler uyandıran genç kızdadır. Dördüncü ve beşinci cümledeki perspektif de dış anlatıcı ve Mümtaz ile paylaşılabilir niteliktedir. Çünkü altıncı cümleden de anlaşılacağı üzere Mümtaz’ın tüm dikkati utancından ona bakamasa da genç kızdadır ve dördüncü, beşinci cümledeki gözlemler görsel değil işitsel bir dikkat gerektirecek niteliktedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde dördüncü ve beşinci cümledeki aktarımın anlatıcı tarafından Mümtaz’ın işitsel dikkati filtre edilerek yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Altıncı cümle, dış anlatıcının içeriden Mümtaz’ın hislerini ve

düşüncelerini aktarmasından oluşurken bir taraftan da dışarıdan bakıp Mümtaz'ın "utangaç bir korku neticesindeki eylemsizliğini" aktarır. Yedinci ve sekizinci cümlelerde dış anlatıcının dışarıdan bakıp tanımlayan sesi ("genç adam", "omuzu adeta katılaşıyordu") belirgindir; bir diğer taraftan da Mümtaz'ın iç dünyası ve o anki hisleri ile tanımlar, Mümtaz'ın zihnine teneffüs eder. Dokuzuncu cümle anlatıdaki odaklanma kullanımının dinamik, çok katmanlı yapısını imleyen bir örnek niteliğindedir. Dış anlatıcı; Mümtaz'ın görme duyusunu, gözünü temel alarak cümleye başlar ve Mümtaz'ın gözünü filtre olarak kullanıp onun gözünün sınırlarına giren manzaraları tasvir eder. Cümle sadece Mümtaz'ın gözünden gözükenleri içermez; bir diğer taraftan gözünün sınırlarına giren dış dünya unsurları ile eş zamanlı olarak zihninde dönenlerin aktarımını da içerir. Bu bağlamda dokuzuncu cümle, dış gerçeklikle iç gerçekliğin bir karakter odağında harmonize edildiği dikkat çekici bir örnektir. Mümtaz'ın dış gerçeklik algılamasından iç dünyasına bir geçiş barındıran dokuzuncu cümleden sonra onuncu, on birinci, on ikinci ve on üçüncü cümleler doğrudan serbest dolaylı anlatım ile Mümtaz'ın zihninin içinden parçalar barındırır ve seçilen kelimeler dış anlatıcı sesi tarafından çerçevelense de Mümtaz'ın o an aklından geçen cümlelere çok yakın bir formdadır. Mümtaz, bir taraftan "dün geceki kız"ın ona hayatında ilk defa hissettirdiklerinin etkisi altında iken bir taraftan hareketli bir at arabasında dış dünya manzarasına maruz kalır bir taraftan da babasının ölümünün hatırası, etkisi zihnini işgal etmeye devam eder; babasını bir daha göremeyeceği gerçeğini ve bu gerçekliğin tüm hayatında onda bırakacağı etkiyi düşünür. On dördüncü cümlede de görüngen yine Mümtaz'dadır. Ancak bu sefer görüngenin hüviyeti karakterin mikro gerçekliği bağlamında değişir. Serbest dolaylı anlatımın sağladığı imkân ile dış anlatıcı sesi tarafından çerçevelenen Mümtaz'ın iç sesi, düşünceleri on dördüncü cümlede yeniden gözüne kayar ve gözü vasıtası ile dış gerçeklik bir önceki cümlelerdeki iç gerçekliği çerçeveler. Böylece dokuzuncu ve on dördüncü cümleler dış manzaraları barındırırken aradaki cümleler bu manzaralara şahit olunurken iç dünyadaki düşünceleri barındırır. Dokuzuncu ve on dördüncü cümlelerdeki dış dünya tasvirlerinin de

dış anlatıcının gözünden ziyade Mümtaz'ın göz filtresinden verildiğini unutmamak gerekir. Çünkü bu sayede, görüngen Mümtaz'da kalmaya devam ederken eş zamanlı bir algılama-düşünce paralelliği yaratılır; iç ve dış harmonisi tek bir odak temelinde var olur. Odaklanma tekniğinin imkanları dahilinde yaratılan bu paralellik; anlatıya dinamik, çok katmanlı bir sahneleme etkisi katar ve sürükleyiciliği, karakterle özdeşlik kurma imkanını kayda değer şekilde arttırır. On dördüncü cümledeki Mümtaz'ın göz duyusu üzerinden filtrelenen görüngen aynı şekilde on beşinci, on altıncı ve on yedinci cümlelerde devam eder. On yedinci cümlede görme duyusunun yanına işitme duyusu da filtreye eklenir ve görüngenin duyusal sınırları genişler. Bir diğer taraftan on yedinci cümledeki belli bir ifade, Mümtaz'ın duyu organlarındaki sınırlı görüngeneye dış anlatıcının bilgi sınırsızlığını, perspektifinin genişliğini hatırlatacak şekilde sızar. Mümtaz'ın kulağındaki ve gözündeki perspektif ve detay bilgi verme noktasında insani sınırlar gereği yer yer bulanık olan görüngen, “ağlayan üç yaşındaki kız” ifadesi ile “her şeyi bilen” ekstradiegetik anlatıcıyı çağrıştıran bir kimlik de kazanır. Çünkü aktarılan zaman dilimi Mümtaz'ın küçüklüğüne aittir ve alıntının genelinde görüleceği üzere Mümtaz olayın odaklayıcısı olarak kullanılır. Bunun neticesinde olayın detayları Mümtaz'ın o anki algı sınırlarına, dikkatine girdiği kadarıyla verilir; Mümtaz'ın bilme ihtimalinin olmadığı detaylar aktarılmaz, birtakım detaylar verilse dahi (“Arabacı B..’a yaklaştığını söylüyor” cümlesindeki yaklaşılan konumun belirsizliği gibi) net olmaksızın bir insanın yıllar önceki bir detayı hatırlayabileceği bir belirsizlikte sunulur. Aktarımın genel olarak bu kural dahilinde gerçekleştirildiği bir anlatıda çok ince ve Mümtaz için önemsiz olduğu belli olan bir detayın net, keskin bir şekilde verilmesini “her şeyi bilen” anlatıcı görüngesine bağlamak yanlış olmaz. Küçük Mümtaz'ın arabada ağlayan kızın yaşını bilmesi onun o günkü bilgi sınırlarını aşacağı ve algı dikkatinin dışında kaldığı için (anlatıda Mümtaz'ın bu bilgiye sahip olduğunu ima eden herhangi bir detay yoktur) bu net bilgiyi ekstradiegetik anlatıcının “her şeyi bilme” bağlamındaki teknik imkanını kullanmasına bağlamak makuldür. Anlatının ve en son alıntılanan kısmın çoğunda bilgisini, algısal filtresini Mümtaz'a göre sınırlama tercihi

yapan ekstrapadiegetik anlatıcının on yedinci cümlede Mümtaz'ı aşan net bilgi vererek "sıfır odaklanma"nın varlığını hissettirdiğini söylemek gerekir. Bu cümlede odaklanma türleri birbirleri içine girerler. Cümle, görsel ve işitsel görüngen olarak Mümtaz'a endekslenmişken dış anlatıcı tanımlayıcı bir ifadede bilgi sınırını Mümtaz'ın ötesine geçirir. Bu bağlamda cümlelerin iç odaklanma ve sıfır odaklanma tekniklerinin arasında kaldığı görülür. Anlatıcı; pek çok yerde bilgisini ve görüş açısını Mümtaz'ın sınırlarına göre belirlerken on yedinci cümlede görüş açısını Mümtaz'da tutmaya devam eder bilgi sınırını ise karakterlerden çok daha fazlasını bilebileceğini belli eden bir seviyeye çeker. Anlatıda görülen bu teknik fenomen odaklanma başlığının sınırlarının belirsizleştiği, net tespit yapılmasının zorlaştığı ve seslerin, perspektiflerin birbirine karıştığı güzel bir örnektir. Bu anlatısal fenomen bir kenara bırakılırsa alıntılanan kısımda dış anlatıcının belirgin bir şekilde Mümtaz'ın algılarını merkeze alan bir teknikle hareket edip sadece onun düşüncelerini, görüş açısını bir reflektör olarak kullanarak yansıttığı görülür.

Alıntılanan kısımda görülebileceği üzere Mümtaz'a hitaben "genç adam" tanımlaması ve "üç yaşındaki ağlayan kız" tanımlamaları dışında, ses ekstrapadiegetik anlatıcıda olsa da dış dünyayı tanımlayıcı ifadeler odaklayıcı olarak Mümtaz'ın kullanılmasının bir sonucu olarak Mümtaz'ın algılarına göre yapılır. Alıntılanan uzun paragrafın sadece birkaç kelimesinde dış anlatıcının dışsal konumunu ve algısını imleyen söylem tercihleri vardır. Bu söylem tercihi ekstrapadiegetik anlatıcı dışardan bakıp algıladığı esnada "genç adam" tanımlamasında görüldüğü gibi olabilirken "ağlayan üç yaşındaki kız" tanımlamasında görüleceği gibi Mümtaz'ın algılamalarının ve iç odaklayıcı olarak kullanımının ağır bastığı cümlelere ekstrapadiegetik anlatıcının kendine ait kelime tercihleri ile sızması ile de gerçekleşebilir. En son alıntılanan kısımda Mümtaz'ın küçüklüğü aktarılırken onun gördüğü olaylar verilir ve onun algı sınırları geçerlidir ama aktarım esnasında görülen bir unsur Mümtaz'ın o günkü ergenliğe henüz girmekte olan halinin hâkim olamayacağı bir kelime ile tanımlanır. Böylece kelime üzerinden dış anlatıcının Mümtaz'ın algısını verirken kendi sınırsız bilgisini ve algısını da sesine nadiren kattığı görülür. Ancak bu

durum anlatının en son alıntılanan kısmında da görülebileceği gibi nadir karşılaşılan bir fenomendir. Ses her ne kadar ekstrapadiegetik anlatıcıda olsa da çoğu zaman dış anlatıcı algılarına odaklandığı karaktere paralel bir söylem dili seçer. Örneğin, “arkasında dün akşam sabaha kadar onu kucaklayan, bilmediği bir iştahı onun kapalı vücudunda yakan genç kız ve onun tam karşısında da ne olduğunu ve ne olacağını bilmediği annesi vardı”¹⁹⁵ cümlesinde Mümtaz’ın o an genç kıza karşı hissettikleri açıkça cinsel bir arzu iken ekstrapadiegetik anlatıcı tarafından “bilmediği bir iştah” olarak tanımlanır. Dış anlatıcı her şeyi bilen ve hâkim olan bir yapı sergileyerek Mümtaz’ın hislerini açıkça ve keskin çizgilerle “cinsel arzu” vb. net tanımlayıcı ifadelerle vermek yerine Mümtaz’ın yeni ergen haliyle o gün o tecrübeyi yaşarken hissettiklerini tanımlayamaması üzerinden verir; her şeyi bilen olmak yerine kendi bilgi-algı sınırlarını da seçtiği karaktere göre belirler, karakterler aynı bilgi seviyesini paylaşıyormuş illüzyonu yaratır. Böylece dış anlatıcı görme, duyma gibi duyular aracılığı ile odağı karakterde tutarken tanımlayıcı söylemleri de görünenin bilgi, algı sınırları paralelinde seçer; karakterin görüp duyduklarını aktarmakla kalmayıp bu aktarımı yaparken söylem dilini de buna göre belirler.

2.2.2. Mümtaz’ın Algılarının Merkeze Alınmasının Metnin Gerçeklik İnşasını Belirleyici Rolü ve Teknik Yansımaları

Huzur anlatısının gerçeklik zemininin inşası ve anlatı stratejilerinin buna göre belirlenmesinde en başat faktör Mümtaz’ın iç odaklayıcı olarak kullanılmasıdır. Anlatının pek çok kısmı Mümtaz’ın algılarına göre şekillendirilerek anlatılır; Mümtaz’ın görüş ve duyuş çizgisi ne ise anlatılanlar odur ve görülüp duyulanlardan yapılan çıkarım da Mümtaz’ın algı-bilgi sınırları dahilinde verilir. Çalışmanın önceki kısımlarında bu durum somutlanmıştır. Ancak bu fenomenin farklı şekillerde anlatıya sindiği kısımlar da mevcuttur. Örneğin, anlatının belli kısımlarında dış gerçeklik aktarılırken Mümtaz’ın bir anda bayıldığı veya uyuduğu bilgisi verilir. Bu türden kısımlarda ekseriyetle dış gerçekliğin aktarımı

¹⁹⁵ Tanpınar, *Huzur*, 31.

kesintiye uğrar, çoğunlukla Mümtaz'ın o esnada gördüğü hayaller yahut rüyalar anlatılmaya başlanır. Anlatının başlarındaki şu kısım bu bağlamda dikkat çekicidir:

“(…) Bir adam bahçenin çitinden atladı. ‘Şehre giriyorlar’ diye bağırdı. O zaman hepsi birden durdular. Fakat annesi aşağıya inmiş yalvarıyordu. Mümtaz daha fazlasına dayanamadı, eli birdenbire tutunduğu kapının kanadına gevşedi ve yere yıkıldı. Olduğu yerde kulağına birtakım sesler geliyor, fakat etrafındakilerden büsbütün başka şeyler görüyordu. Babası her akşam yaptığı gibi büyük kesme billur lambanın şişesini çıkarmış, onu yakmağa çalışıyordu. Uyandığı zaman kendisini çitlerin dışında buldu. Annesi, ‘yürüyebilecek misin’ diye soruyordu. Mümtaz şaşkın şaşkın etrafa bakındı; hiçbir şey anlamadan, ‘Yürürüm’ dedi.”¹⁹⁶

Görülebileceği üzere, ekstrapoeetik anlatıcı dış gerçekliği aktarırken Mümtaz'ın bayılmasına kadar olan kısımda onun algı sınırlarına giren gözlemlenebilir duyuşal dış uyarınları aktarır. Ancak Mümtaz'ın bayıldığı bilgisi verildiği anda aktarılan şey artık gözlemlenebilen olgusal gerçekler değil Mümtaz'ın içsel gerçekliğidir. Net bir şekilde tırnak içinde verilen dış dünyadaki başka karakterlerin söylediği cümleler Mümtaz'ın bayıldığı kısımda sadece “birtakım sesler” olarak tanımlanır ve hemen akabinde Mümtaz'ın bayılma esnasında babasının hayalini nasıl gördüğü çeşitli detaylarla aktarılmaya başlanır. Artık dış gerçeklik tam anlamıyla askıya alınmıştır. Çünkü dış gerçekliğin filtreleyici odağı olarak kullanılan Mümtaz karakteri bayılmıştır. Böylesi bir durumda anlatılan şeyler Mümtaz'ın hayalinin, rüyasının detaylarından başka bir şey olamaz. Bu anlatısal teknik zamansal duraklama ve atlama yarattığı için bir taraftan da “zaman” başlığı ile korelatif ilişki içindedir.

Huzur'da Mümtaz'ın iç gerçekliğinin anlatının gerçekliği olduğunu ve merkezini teşkil ettiğini gösteren en çarpıcı kısımlardan biri ise metnin sonlarına doğru görülen Mümtaz ve hayali Suat diyalogudur. Anlatı zamanı içinde Suat'ın çoktan

¹⁹⁶ A.g.e, 27.

ölmüş olduğu bir kronolojik noktada Mümtaz bir süreliğine akli dengesini yitirir ve kendi zihninde yarattığı Suat imajı ile konuşmaya başlar. Bu kısımda odak ve algı o kadar kuvvetli şekilde Mümtaz üzerindedir ki bir tarafı hayal mahsulü olan bir karakter ile yaratılan diyalog her iki taraf da gerçek hayat kişisiymiş gibi verilir:

“ ‘Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı ayrı görüyorum’ diye söylendi.

Yanındaki adam cevap verdi:

- Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun.
- Ama dün, evvelsi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?
- Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.
- Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir.
- Peki şimdi benim benliğim yok mu?
- Yok. O benim avucumda. İnanmıyor musun? Bak işte.

(...)

‘Demek benliğim bu imiş’ diye düşündü. Fakat ona söylemedi. Çünkü adamın eli onu şaşırtmıştı.

(...)

Fakat Mümtaz’ın gözleri bu sefer de elin kendi parıltısında kaldı. Mümtaz, yanı başındaki adamın Suat olduğunu, böyle bir şeyin bütün imkansızlığına rağmen biliyordu. (...) Evet, Suat’ tı. Fakat ne kadar değişmişti? Olduğundan çok büyük, çok güzel, adeta muhteşem bir Suat’ tı bu. Hatta birkaç saat evvel rüyasında gördüğü Suat’ tan daha güzel, daha muhteşemdi.”¹⁹⁷

Bu diyalogun gerçek olduğu algısı öylesine kuvvetlidir ki bu durum metnin anlatısal stratejisine keskin hatlarla yansır; Mümtaz ve Mümtaz’ın kafasında kurguladığı Suat karakterinin birbirlerine söyledikleri tire (-) işaretleri çekilerek cümle olarak doğrudan aktarılıyormuş, mimesis vasıtası ile dış gerçeklik direkt yansıtılıyormuş gibi verilir. Bu yüzden metni dikkatli okumayan ve Suat’ın öldüğü gerçeğini hatırlamayan bir okuyucu bu kısımda rahatlıkla Mümtaz’ın gerçekten dış dünyada Suat ile bir diyalog içinde olduğu sanrısına kapılmaya müsaittir. Bu anlatısal fenomenin temelinde Mümtaz’ın algılarının merkeze alınması yatar. Mümtaz, Suat ile diyalogu esnasında onu gerçekten yaşıyormuş

¹⁹⁷ A.g.e, 406-407.

gibi düşündüğü için metin de hayali Suat'ın sözlerini tire işaretleri çekerek, doğrudan söylem aktarımı yapılarak mimesis efektiyle kelimesi kelimesine verir. Böylece Mümtaz'ın zihnindeki hayali Suat, metnin o kısmında gerçek bir kişiymiş gibi aktarılır; Mümtaz'ın zihnindeki gerçeklik, *Huzur*'un en temel gerçeğidir. *Huzur*'daki bu kısım metnin son sayfalarını teşkil eder. Sekiz sayfalık bir hacimle aktarılan bu kısım boyunca Mümtaz ile hayali Suat diyalogu bir noktada Suat'ın öldüğü iç odaklanma vasıtası ile Mümtaz'ın kendine gelmeyen başlayan zihni aracılığıyla hatırlatılsa da teknik olarak her bir cümle tire işareti ile verilerek aktarılır. Çünkü Mümtaz, Suat'ın öldüğü gerçeğini aklına getirmeye başlasa da hala daha gördüğü halüsinasyonun gerçekliği içindedir ve Suat'la diyaloga gerçekmiş gibi devam etmektedir. Sonuç olarak Mümtaz'ın algısı paralelinde bu diyalog da en son sayfada Mümtaz'ın yol ortasında bayılmasına kadar geçen hikâye zamanına kadar sayfalarca gerçek bir diyalogmuşçasına verilir. Bu kısımlarda diyaloglar anlatı tekniği bağlamında anlatının önceki kısımlarında olmadığı kadar ön plandadır. Mimesis, bir teknik olarak bu kısımda egemenliğini ilan eder ve ekstradiegetik anlatıcı da sesini oldukça geri plana çeker. Sadece diyalogların bazı aralarında Mümtaz'ın zihnine odaklanıp zihnindekileri çekmek için sesi ile devreye girer. Bu anlatısal fenomen de dikkat çekicidir. Çünkü böylece anlatıda dış anlatıcı sesinin en fazla geriye çekildiği kısımlardan biri hayali Suat ile Mümtaz'ın diyalog sekansı olur. Bu sekans Mümtaz'ın parçalanmış benliğinin keskin sınırlarını da ayrıca imler. Bu imleme, tire işareti ile cümleleri anlatı içi gerçek bir karakterden çıkıyormuş gibi verilen Suat'ın Mümtaz'daki ideolojik ve psikolojik etkilerini de içinde barındırır. Bu kısım odaklanma ve bakış açısının anlatıdaki somut tekniğe nasıl yansıdığının en çarpıcı örneklerindendir. Uzun sayfalar boyunca süren diyalogun baş sayfalarında dış anlatıcı sesinin aralarda hayali Suat'ı gerçekten anlatı içinde o esnada yaşıyormuşçasına "adam" olarak tanımlaması da nadir anlatı kısımlarında tanrısal özelliklerle var olan ekstradiegetik anlatıcının genel olarak Mümtaz'ın bilgi sınırlarına ne kadar sıkı bir ilişki içinde tutkallandığının, sesini Mümtaz'ın gerçekliğine göre belirlediğinin en parlak örneğidir. Mümtaz'ın yaşayan bir adam olarak algıladığını ekstradiegetik anlatıcı bilgi sınırlarının

esnekliğini devreye sokarak “ölü” olarak tanımlamaz; Mümtaz’ın görüp algıladığı gibi tanımlar. Mümtaz’ın iç konuşmaları dahi Mümtaz öyle algıladığı için dış diyalogmuş gibi anlatıda yer bulur.

2.2.3. Karakterler Arası Odaklanma Değişimleri: Farklı Görüngeler, Aynı İdeolojik Ton

Huzur’u anlatıbilim düzleminde detaylıca analiz edebilmek için odaklanma başlığı üstüne eğilmek gerekir. Huzur, ses her ne kadar ekstrapoeetik anlatıcıda olsa da iç odaklayıcı kullanımı sayesinde ideolojik ve algısal görüngesi Mümtaz karakteri üstüne kurulmuş bir anlatıdır. Ancak bu gerçekliğin yanı sıra anlatının belli kısımlarında iç odaklanma kullanımı Mümtaz karakteri ile sınırlı kalmayarak Nuran, İhsan, Emma, Fahir, Sabih, Adile Hanım gibi karakterler üstünden de yapılır. Özellikle Mümtaz ile Nuran’ın ilk yüz yüze tanışmalarının gerçekleştiği vapur yolculuğundan başlamak üzere onlarca sayfa boyunca farklı karakterlerin zihinlerine girilir ve o karakterlerin belli noktalardaki bakış açıları okuyucu ile paylaşılır. Anlatının en renkli ve dinamik kısmı iç odaklanma tekniği düzleminde bu kısımlardır. Çünkü görüngeler ve sesler genel olarak serbest dolaylı anlatım tekniği vasıtası ile farklı karakterler üzerinden çeşitlenir. Odaklayıcı olarak farklı karakterlerin kullanıldığı kısımlarda ekstrapoeetik anlatıcının aktaran sesi değişir; söylem dili ve bakış açısı, odaklayıcı olarak kullanılan karaktere göre şekillenir. Bu bağlamda da anlatının bu kısımları teknik bir profesyonellik barındırır. Bu teknik profesyonellikle beraber görüngelerin çeşitliliği ve bu çeşitlilik paralelinde söylem dilinin de çeşitlenmesi metni daha akıcı ve renkli kılar. Bir diğer taraftan pek çok karakter kısa kısa odaklayıcı olarak kullanılsa da bu odaklanmalar anlatıya getirilen bir renk cümbüşü olmaktan öteye geçmez; anlatının ideolojik egemen sesini etkilemez. Farklı karakterlerin odaklayıcı olarak kullanıldıkları kısımlar ideolojik vurgunun olduğu kısımlar değildir; sadece karakterlerin hayata dair mikro düzlemdeki olgulara ve birbirlerine bakışlarına dair aydınlatıcı olabilecek nitelik taşırlar. Mümtaz dışı karakterlerin odaklayıcı olarak kullanıldıkları kısımlar Mümtaz’ın odaklayıcı

olduğu kısımlardaki gibi toplum, ortak sanat, tarih, millet, toplumsal gelecek ve geçmiş gibi başlıkları taşımazlar. İdeolojik bakış açısı ¹⁹⁸, algılayan-gözleyen karakterin bir olguyu-kışiyi değerlendirirken kullandığı değerlendirme konumunu, entelektüel kapasiteyi, düşünsel örüntü biçimini vb. barındırır. *Huzur*'da Mümtaz dışı iç odaklayıcılar metnin ideolojik tonunun ana başlıkları olan konularda (toplum, toplumsal tarih, toplumsal geçmiş, toplumsal gelecek vb.) düşünce biçimlerini kullanmazlar genel olarak sadece Mümtaz ve Nuran'ı ilgilendiren bireysel durumlar için algılayıcı öznelikleri devreye girer. Böylece diğer karakterlerin odaklayıcı olmaları metnin egemen ideolojik tonunu çeşitlendirmez.

Odaklanmanın sık sık ve küçük anlatı birimleri halinde Mümtaz dışı farklı karakterler arasında değişmeye başladığı neredeyse aralıksız onlarca sayfaya yayılan geniş kısım, Nuran'a yapılan odaklanma ile başlar:

“İkisi birden, ayrı ayrı yollardan bir ay evveline çıktılar; erguvanların açılışlarını, her bahçenin üstünden dal dal uzanışlarını hatırladılar. Nuran, Mümtaz'ın bu güzelliklere kendisi gibi bir yığın acının arasından bakmadığını düşünmek istedi. Fakat onun birkaç hafta içinde, hem de on bir yaşında iken- İclal böyle söylemişti- anne ve babasını kaybettiğini biliyordu. **Hayır, hayat her çağda insanı zehirleyebilirdi.** Vapura gelirken peşleri sıra konuşan iki fakir çocuğun geçim sıkıntısından bahsedişlerini duymuştu. **O yaşta konuşulacak şeyler miydi?**”¹⁹⁹

Mümtaz ve Nuran birbirleri ile olan diyaloglarının çağrıştırdıkları üzerinden birbirlerinden habersiz baharı ve erguvanları hatırlarlar. Ekstradiegetik anlatıcı alıntılanan kısımdaki ilk cümlede sıfır odaklanma aracılığı ile tanrısal özelliğini kullanarak her iki karakterin de zihnine girer ve o an hatırlarına gelen ortak şeyleri vurgular. Bu ilk cümleden sonra ise dış anlatıcı sadece Nuran'a, onun bakış açısına eğilir, Nuran'ın dış dünyayı algılayışını merkeze koyar; Nuran'ın duyduklarını, gördüklerini ve bunlar üzerine olan anlık iç düşüncelerini

¹⁹⁸ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, 95-105.

¹⁹⁹ Tanpınar, *Huzur*, 85.

söylemin temel perspektifi yapar. Bu kısımlarda Nuran, iç odaklayıcı olarak kendisini gösterir. Alıntılanan kısımda özellikle kalın puntolarla vurgulanan cümleler doğrudan Nuran'ın sözlerini ve düşüncelerini mimetik bir tonda aktarır; serbest dolaylı söylem vasıtası ile anlatıcının sesi cümleyi çerçevelese de Nuran karakterinin düşünceleri direkt olana yakın bir biçimde okuyucuya yansır. Paragraf aynı olsa da bakış açısının, odaklanmanın değiştiğini görmek alıntılanan paragrafta olduğu gibi *Huzur* anlatısının tamamında da doğru bir analiz için elzemdir. *Huzur*, özellikle çalışmanın bu başlığında üzerinde durulacak örneklerde görülebileceği gibi iç odaklanma düzleminde değişken odaklanma²⁰⁰ tekniğinin görüldüğü bir anlatıdır. Gerard Genette'nin odaklanma başlığını formalize ederken ifade ettiği gibi "odaklanmaya bağlılık tüm bir anlatı boyunca süreklilik göstermek zorunda değildir ve değişken içsel odaklanma zaten çok esnek bir formül"²⁰¹ dür. Bu bağlamda, odaklanma tekniğinin tekil kullanımı bir eserin tümü ile alakalı değil yalnızca oldukça kısa sürebilecek kısmı ile alakalıdır.²⁰² Yukarıda alıntılanan kısımda da odaklanmanın bu yönüne dikkat etmek gerekir. Sıfır odaklanma aracılığında dış anlatıcının tanrısal zihin okuması, karakterlerden daha çoğunu bilebileceğini belli eden tavrı ile başlayan alıntı; ektradiegetik anlatıcının bilgi-algı sınırını Nuran'a göre belirleyip onun görüp duyduğunu anlatmaya başlaması ile içsel odaklanmaya kayar. İlk cümleden sonraki kalın punto ile gösterilen cümleler en sondaki zaman kipleri çıkarıldığında o an Nuran'ın aklından geçen saf cümlelerdir. İç odaklanma geniş bir alanda gözlemlenebilen bir fenomen olduğu için gereklilikleri bağlamında sınırlarını çizen Roland Barthes asgari bir belirleyici unsur tanımlar: zaten birinci tekil şahısla yazılmamış olan iç odaklanma örneklerinde cümleler söylem değişikliğine gitme ihtiyacı doğmaksızın sadece zamir değişimi ile birinci tekil şahısla yeniden yazılabilir.²⁰³ *Huzur*'da da alıntılanan kısımda ilk cümleler hariç

²⁰⁰ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 98.

²⁰¹ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 188.

²⁰² Raymond Debray Genette, "Du mode narratif dans les Trois Contes", *Litterature*, no.2 (Mayıs 1971): 5-18.

²⁰³ Roland Barthes. "Introduction To The Structure Analysis of The Narrative". *Communications*, No. 3 (1966): 1-27. Eserin fikirlerine atıf yapılan Türkçeye çevrilmiş kitap hali için bkz. Mehmet Rifat, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Gerçek Yayınevi, 1988)

geriye kalan cümleler semantik bir uyum içinde zamirleri değiştirildiğinde Nuran'a atfedilebilecek durumdadırlar. Örneğin, "Onun birkaç hafta içinde hem de 11 yaşında iken anne ve babasını kaybettiğini biliyordu" ²⁰⁴ cümlesinde üçüncü tekil şahsa referans veren yüklemdeki şahıs kipi değiştirilip "biliyordum" şeklinde birinci tekil şahsa dönüştürüldüğünde herhangi bir söylem değişimi gerçekleşmez ve gerekmez; cümle dilbilimsel anlamsallık düzleminde zamir değişikliği yapıldığı takdirde tutarlılığını korur. Bu bağlamda alıntılanan kısımda ilk cümle hariç diğer cümlelerde Nuran iç odaklayıcıdır; görme ve duyma organları merkeze alınır, algıladıkları neticesinde iç sesi dış anlatıcının küçük bir çerçevelemesi ile (kalın puntolu cümlelerde cümle sonu kipi- anlatıcı sesi çerçevesi) direkt o an aklındaki sentaksa tabi olunarak verilir.

Alıntılanan kısımdan hemen sonra Nuran'ın algılamasına mazhar olan, Nuran'ın Mümtaz'ın çocukluğunu düşünürken algıda seçicilik ile biraz önce şahit olduğu iki çocuk arasındaki diyalogu hatırlaması teknik anlamda oldukça dikkat çekicidir:

" - Adamın parası yok... Olsa iş değişir. Elinden gelse canını verecek. Baktım sonu çıkmıyor, ben okumak istemiyorum diye tutturdum. (...) Girdik çıraklığa. Haftada yüz elli kuruş, bozdur bozdur harca... Ne ise, kitap, vapur parasından kurtuldum. Öğle yemeklerim de oradan çıkıyor. Fakat yağ kokusuna tahammül edemiyorum. Midem hep ağzımda. Annemin gebelik haline benzedim...

- Başka bir iş yok muydu?
- Vardı ama hesabıma gelmezdi. Sanat olduğu için başta para vermiyorlar. (...) Babam iyi olsun, kunduracılığa gireceğim...

Başını çevirip bakmıştı. On iki, on üç yaşlarında, zayıf, üzüm gibi bir delikanlıydı. Elinde taze kesilmiş bir çubuğa dayana dayana yürüyordu. Halinde üzüntü, alay, yaradılıştan gelme zarafet birbirine karışıyordu." ²⁰⁵

²⁰⁴ Tanpınar, *Huzur*, 85.

²⁰⁵ A.g.e, 85.

Böylece Nuran'ın iç sesine ve düşüncelerine yön veren, onun Mümtaz'ın çocukluğundan hareketle algısının dikkatine giren iki çocuk arasında geçen dış gerçeklik somutlanmış olur. Diyalog vasıtası ile yapılan bu dış gerçeklik somutlamasından sonra yeniden bu dış gerçekliğin iç gerçekliğe yansımaya dönülür. Bu dönüş, Nuran'ın iç odaklayıcı olarak kullanılması ile gerçekleşir. İki çocuk arasında verilen diyalog Nuran'ın kulağına ilişen ve sınırları onun duyma algısı ile çizilen cümlelerden oluşur; diyalogun hemen sonrasında Nuran'ın algılarının yeniden merkeze alınması ve bu algıların odağında iki çocuk arasındaki diyalogun olması bu tespiti net bir şekilde somutlar. Nuran, duydukları neticesinde başını çevirip çocukları süzer ve çocuklardan biri ile ilgili fiziksel karakterizasyon yapar. Bu fiziksel karakterizasyonun ardından alıntılanan kısımdaki son cümlede çocuk hakkındaki psikolojik tahlil dikkat çekicidir. İlk bakışta ektradiegetik anlatıcı tarafından dışsal odaklanma örneği gibi gözüken cümlenin, daha önceki cümleler ve odaklanma akışı dikkate alındığında Nuran'ın perspektifini yansıttığı görülür. Çocuğun halini kendi görüş alanına ve algısına göre tanımlayan Nuran'dır. Barthes'ın asgari içsel odaklanma kıstasına göre alıntının son paragrafındaki zamir birinci tekil şahısa döndürüldüğünde ve paragrafın devam cümleleri bu bağlamda okunduğunda semantik değişim gerekmez. Bu yöntem uygulandığında, Nuran'ın içsel odaklanması net bir şekilde somutlanır.

Nuran'ın bakış açısının yansıtılması yukarıda örneklenen alıntı parçasından ibaret değildir. Anlatının akışı içerisinde pek çoğu yarım sayfayı bile geçmese de hatta bazısı birkaç cümleden ibaret olsa da Nuran'ın perspektifi kendisini gösterir. Anlatıcının sesi bu kısımlarda kendi ektradiegetik perspektifini yansıtmaz; ses kendinde olsa da algı karakterin zihnine kayar. Bu bağlamda Gerard Genette'nin ses ve kip ayrımı üzerinden yaptığı kavramsallaştırmanın ve bakış açısını/odaklanmayı/perspektifi, "ses" sahibinden ayırmasının anlatıbilimsel önemi anlaşılır. *Huzur*, bu ayrımın ne kadar önemli olduğunu vurgulayan bir eserdir. Ses, anlatının çoğunda dış anlatıcının sesi olarak duyulur ancak perspektif nadir anlar dışında ("Anlatıcı" başlığında gösterildiği gibi özellikle ideolojik bakış açısı düzleminde Mümtaz ve dış anlatıcının

perspektifinin ortaklaştığını unutmamak gerekir) dış anlatıcıda değildir; diyaloglar ve dolaysız söylem örnekleri hariç sese sahip olamasalar da karakterler perspektifin esas sahipleridir. Bu bağlamda yukarıda alıntılanan Nuran'ın iç odaklayıcı olduğu parçanın anlatının devamında başka kısımlardaki örneklerini vermek somutlama yapmak adına önemlidir.

En son alıntılanan kısımdan yaklaşık otuz beş sayfa sonra Nuran'ın iç düşünceleri, içinde bulunduğu duruma dair perspektifi ve gerçekliği değerlendiriş biçimi yeniden ön plana çıkar. Bu kısım, Mümtaz'ın ve Nuran'ın birbirlerini değerlendiriş biçimlerini bütüncül bir açı ile yansıtan bir teknik ile kendisini gösterir; Mümtaz'a yapılan iç odaklanmanın hemen ardından aynı konuda Nuran iç odaklanması görülür. Böylece aynı konunun farklı görüngeler vasıtası ile değerlendirilmesi gerçekleşir. Bu anlatısal fenomen de değişken ve çoklu odaklanmanın²⁰⁶ anlatıdaki varlığını gösterir:

“Fakat o da böyle mi düşünüyordu: o da mesut muydu? İstiyor muydu? Yoksa sadece tahammül mü ediyordu? Bu korku, bu şüphe, Mümtaz'ı bedbaht etti. Niçin konuşmuyordu? Birbiri peşinden gelen sualler, karanlıkta gerilmiş bir ipe ayağı dolanmış insan gibi, yolunda rahat yürümesine mâni oluyordu. Ah bir şey söyleseydi!..

Fakat Nuran, bir şey söyleyecek halde değildi. O, Mümtaz gibi hayat yollarının ağzında ve serbest beklemiyordu. Yaşanmış bir hayatı vardı, erkeğinden ayrılmış kadındı. Bu kalabalıkta yüzlerce gözün üzerinde olduğundan şüphelenebilirdi. ‘Gitse, diyordu; ne olur, bıraksa ve gitse... Gelişi o kadar ani oldu ki, kendi kendime kalmağa ihtiyacım var. Ne sanıyor beni, dalaştığı arkadaşlarından biri miyim?’”²⁰⁷

İki paragraf şeklinde alıntılanan bu kısmın ilk paragrafı Mümtaz'ın Nuran ile potansiyel ilişkisi üzerine düşüncelerini yansıtırken ikinci paragraf aynı konu etrafında Nuran'ın perspektifini yansıtır. Bu noktada aynı konu üzerinden odaklanmanın konunun muhatabı karakterler üzerinden çeşitlendirilmesi anlatıyı; özdeşlik kurma, derine inme, en doğal şekilde geniş bir açıdan bakma

²⁰⁶ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 98.

²⁰⁷ Tanpınar, *Huzur*, 121.

imkânı sağlama düzlemlerinde okuyucunun özdeşlik kurma kapasitesine hitap eder hale getirir.

Alıntılanan ilk paragrafta ses, ekstradiegetik anlatıcıda olsa da dile getirilen düşünceler ve hatta cümlelerin sentaksı serbest dolaylı söylem kullanımı sayesinde Mümtaz'ın zihnindekilere çok yakındır. İkinci paragrafta ise Nuran'ın iç düşünceleri, anlatıcının dışarıdan bakan ve her şeyi bilen perspektifini yansıtan ilk cümlenin ardından çeşitli anlatıbilimsel yöntemlerle ön plana çıkarılır. Paragrafın ilk yarısında Nuran'ın Mümtaz'a ve Mümtaz ile doğması muhtemel potansiyel beraberliğe dair fikirleri serbest dolaylı söylem aracılığı ile verilir. Bu kısımda odak Nuran'da olsa da ses hala anlatıcındır. Bu yüzden perspektifin kimde olduğuna dair daha da dikkatli olunması gerekir; sesin ait olduğu anlatı unsurunun zorunlu bir perspektif sahibi olmadığını unutmamak gerekir. Paragrafın ikinci kısmında ise işaretlenmiş dolaysız söylem²⁰⁸ vasıtası ile Nuran'ın düşünceleri, konu hakkındaki algısı doğrudan görülür. Bu kısımda Nuran'ın iç düşünceleri; tırnak işaretleri ve “dedi, diyordu” gibi çerçeve kelimelerle verildiği için ayırt etmesi çok daha kolay bir pozisyonadadır. Nuran'ın perspektifi eline aldığı bu kısım iç odaklanmanın söylem analizi noktasında iki farklı söylem tipiyle nasıl gerçekleştirilebildiğinin bir örneğidir: dolaysız söylem ve serbest dolaylı söylem. Nihayetinde, bu kısımda Mümtaz ve Nuran'ın ilişkilere, hayata dair bakışları sırasıyla odaklanma değişimi vasıtası ile görülür. Nuran'ın iç odaklayıcı olarak kullanıldığı bu kısım anlatının olay örgüsü anlamında gideceği yerin zeminini hazırlama anlamında da oldukça önemlidir; Nuran'ın daha ilişki başlamadan kendine, Mümtaz'a, hayata ve ilişkilere dair algısı somutlanır. Bu somutlama, Nuran'ın ilişki başlamadan önce tereddütlü halini, kendisini Mümtaz'dan gelecek tahayyülü bağlamında ayırt eden düşüncesini gözler önüne serer. Bu gibi iç odaklanmalar dikkatli tespit edildiğinde yüzlerce sayfa sonra gerçekleşecek Mümtaz- Nuran ayrılığının mimarı olan Nuran'ın kararındaki temel motivasyonu onun perspektifinden somutlanmış olur. Böylece, iç odaklanma kullanımının karakterler arasında

²⁰⁸ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 122.

çeşitlendirilmesi görüngen çeşitliliği yaratarak tekdüzeliği kırıp anlatıya akışkanlık ve canlılık katmasının yanı sıra olay örgüsü anlamında korelatif bağları da oluşturur. *Huzur*'da iç odaklanmanın, anlatısal işlevselliği farklı katmanlarda görülür. Yukarıda alıntılanan Nuran merkezli iç odaklanmadan sadece birkaç sayfa sonra anlatıcının sesinin Nuran'ın algılarına kapı araladığı ve onu bir anlığına odak karakter haline getirdiği bir diğer kısım da hem anlatısal görüngen çeşitliliği hem karakterizasyon hem de anlatının geleceğinde tecelli edecek olayların nedenselliğinin daha geniş açıdan kavranması açısından önemlidir:

“Fakat Nuran yalnız etrafla ve biraz da kendiyle meşguldü. Beş gündür kafasında bir yığın kararlar vermiş, kâh evini ve hayatını sıkıcı bulmuş, genç adamın daveti için sabırsızlanmış, kâh çocuğunun kendi yatağını yanı başında duran karyolasına bakarak, dışarıdan gelecek hiçbir şeyin sükunetini bozamayacağını sanmıştı. Fakat işte, üç saat süren bir didişmeden sonra gelmişti. **Bu bir zaaf mıydı? Yoksa tabii bir hakkı kullanmak mı?** Bunu bilmiyordu? Yalnız, bütün ömrüyle bu kayığa yıkıldığını, orada külçelendiğini biliyordu.”²⁰⁹

Alıntılanan bu kısımda ilk cümleler anlatıcının karakterden çok şey bilen, karakterlerin düşüncelerini okuyabilen yönünü yansıtarak sıfır odaklanma örneği barındırır. Ancak ilk cümlelerden sonra anlatıcının dışarıdan bakıp tanrısallıkla “iç” düşünceyi tespit edebilen sesi yavaş yavaş Nuran'ın zihninin içine yaklaşır ve söylemsel olarak serbest dolaylı anlatım vasıtası ile Nuran'ın dolaysıza yakın düşünceleri ön plana çıkar. Özellikle kalın puntolarla yazılmış cümlelerde en sondaki anlatıcı sesinin çerçevesine referans veren zaman kipleri çıkarıldığında Nuran'ın o anki saf düşüncesi ve düşüncesinin söze yansıyan hali kalır. Nuran'ın zihnine odaklanılan bu kısımda, onun hayata dair perspektifi yeniden görülür; bir taraftan kendisini ortasında hissettiği duygusal kaostan sıyrılmak ihtiyacında görürken diğer taraftan da hayatını sıkıcı bulur ve nihayetinde Mümtaz'ın ona karşı olan heyecanına, ilgisine, sevgisine kayıtsız

²⁰⁹ Tanpınar, *Huzur*, 131.

kalamaz. Bu kayıtsız kalamama halini tanımlama ihtiyacı hissederken iki farklı kavram arasında kalır: “bir zaaf” yahut “tabii bir hak”. Nuran’ın hayatına ve Mümtaz ile olan iletişimine dair araftaki algısına kapı aralayan bu kısım anlatının sonrasında cereyan edecek olay örgüsü nedenselliği açısından oldukça önemlidir.

Huzur boyunca ekstrapadiegetik anlatıcının sesi egemenliğini korusa da ve aktarıcı olma özelliğini taşısa da perspektif/bakış açısı, ara iç monologlar ve serbest dolaylı anlatım vasıtası ile çoğu zaman karakterlerdedir. Kitabın yüz kırk beşinci ve yüz kırk dokuzuncu sayfaları arasındaki kısım bu olgunun ön planda olduğu bir parçadır. Bu kısımda, ekstrapadiegetik anlatıcı tanrısal özelliği ile Nuran hakkında dışarıdan bir bilgilendirme yapıyor gibi gözükse de anlatıcının sesi çoğu zaman Nuran’ın anlatının o anındaki düşüncelerine odaklanmıştır ve bu düşünce akışını çerçeveler. Bu bağlamda bu dört sayfalık kısım, odaklanma değişimlerinin sıklıkla yaşandığı, kimi yerlerde odaklanma tipleri arasındaki farkın silikleştiği ama her ne olursa olsun Nuran’ın bilincinin, algılamasının çoğu zaman anlatıcı sesi çerçevesinden de olsa merkezde olduğu bir kısımdır. Nuran hakkında verilen bilgiler, dış anlatıcının sesinden de olsa Nuran’ın kendisini, şimdisini ve geçmişini değerlendirmesi vasıtası ile verilir. Bu bağlamda Nuran’ın karakterizasyonu dış anlatıcı tarafından yapılıyor muş gibi gözükse de Nuran’ın kendisini görüş açısı üzerinden yapılır. Bu dört sayfalık anlatı parçasının bazı kısımlarında sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma arasındaki ayırım silikleşir ve tespit zorlaşır:

“Mümtaz’ı sevdiğini biliyordu. İçinde müphem ümitlerin hudutsuzluğu ile uyanan bir şey, hiç tanımadığını sandığı bir yaşama sıcaklığı hep kendisini ona doğru sürüklüyordu. Bununla beraber gene bir yığın şey de ona karşı geliyordu.

Bu üç günde büyük annesinin hayali onu hiç bırakmamıştı. (...) **‘Ben diyordu, çok sevildim, onun için böyle perişan oldum. Sevdiğim ve sevildiğim için bana muhtaç olanların hepsi bedbaht oldular. Kendi yakınında bu kadar canlı bir örnek varken, nasıl cesaret edebiliyorsun?..’** Fakat Nuran’ın içinde konuşan yalnız büyük annesinin sesi veya hayatı değildi. Daha derinden gelen, daha koyu, daha karışık bir ikinci ses daha vardı. (...) Bu damarlarındaki kanın sesiydi. Aşka ve ihtirasa her şeyi birden

yakarak doludizgin giden Nurhayat Hanım'ın kanıyla, anne dedesi Talat Bey'in sevginin ocağında bir nezir gibi yanmağa hazır kanları, bu iki kana sonradan karışan babasının kanı, serhat boylarında, Balkanlar'da, Karadeniz kıyılarında, bin erkekçe tecrübe ile hazırlandıktan sonra, Kırım muharebesinde buraya, İstanbul'a düştüğü için birdenbire şaşırان, kibar ve incelmış hayata bütün hür çırpınışlarını feda eden, asırlık bir zevkin gönüllü esiri olan kanı, bütün bunlar acayip çok acayip bir halita olmalıydı. Bir tarafta sadece atılış, öbür tarafta sadece kabul, rıza ve baş eğiş. İşte Nuran'ın içinde o kadar değişik ağızlarla konuşan ses bu kanın sesiydi. Nuran bu kanı kendisinde tehlikeli bir miras gibi yıllarca gezdirmiş, onu uyutmağa, onu inkara çalışmıştı. Fakat Mümtaz'a ada vapurunda ikinci tesadüfünde birdenbire dizginleri elinden kaçırmıştı. **Bir şeyden korkmak biraz da onun geleceğini beklemektir. Nuran belki de içindeki korku ile bu mirasın kendisinde uyanmasını hazırlamıştı. Onun için Mümtaz'a bir vapur kamerasında- Allahım ne ayıp! - alçak sesle Mahur Beste'yi, - hem de ilk teklifte, rica bile etmeden! - okumuş, Kandilli tepesinde Sultaniyegah Bestesi'ni dinletmişti.**"²¹⁰

Alıntılanan bu anlatı parçasında ilk cümlelerde ekstrapoetik anlatıcının zihin okuyan tanrısal yönü belirgindir ancak perspektif özellikle devam cümlelerine odaklanıldığında Nuran'dadır. Nuran hakkında dış anlatıcının sesinden verilen ailevi geçmiş bilgisi, Nuran'ın kendisi hakkında bildiklerinden hareketle kendi perspektifinden düşünceler olarak okunmaya müsaittir. Kalın puntolarla yazılan kısımlarda tırnak içi yahut tire arası cümleler doğrudan iç monolog alametidir; bu bağlamda Nuran'ın doğrudan kendi sesidir. Bu kısımların dışında kalan cümleler ise anlatıcının sesi ile çerçevelense de Nuran'ın perspektifi odağında olmaya devam eder.

Nuran'ın geçmişi, yaşadıkları ve ailesi, kan bağları üzerinden durum tespitini yapan dış anlatıcı değil Nuran'ın kendisidir; geçmişi, akrabalığı, kan bağı faktörünü düşünmesi hareketlerindeki nedenselliği tanımlamaya çalışma anlamında Nuran'ın o anki düşünceleri olarak okunabilir. Tüm bu etraflıca bilgilerle, natüralist bir zaviye de barındıran durum analizi sonrası varılan sonuç "belki de" ifadesi taşır. Bu ifade, karakterin düşünceleri hakkında açıkça bir bilgi eksikliği taşır. Çünkü bu durum tespiti her şeyi bilmeye muktedir dış anlatıcı

²¹⁰ A.g.e, 145-146.

tarafından değil de Nuran'ın kendisi tarafından. Bu noktada "belki de" ifadesini anlamlandırmanın iki yolu vardır. Birincisi dış anlatıcının kendi tanrısal özelliğini askıya aldığını ve sadece bir gözlemci misali karakteri zihnindekileri bilmeden dışarıdan gözlemle dışsal odaklanma tavrı göstererek aktarma tavrı göstermesi, ikincisi ise odaklanmanın anlatıcıda değil karakterde olması. İlk ihtimali düşünmek anlatısal bir çelişki barındırır çünkü Nuran hakkında yapılan durum tespiti gidilen yol onun hareketlerinin dış gözleminden ziyade iç sesine, düşüncelerine dayanır. Bu noktada "belki de" ifadesinin çelişki yaratmayacak tek mantıklı çıkarımı odaklanma bağlamında bir iç odaklanma olduğunu varsaymaktır. Alıntılanan bölüm boyunca perspektif Nuran'dadır, onun hakkında verilen bilgiler dış anlatıcı karakterizasyonu gibi gözükse de karakterin zihninde kendi hakkında düşündükleri ve bu düşüncelerden hareketle kendine, kararlarına dair yaptığı çıkarımlarla alakalıdır. Eldeki verilerle karakterin o anı ve o andaki kararları bağlamında kendini yeniden tanıma, tanımlama hamlesi olarak değerlendirilebilir. Bir diğer taraftan, iç monologlar hariç anlatıcının sesinin ve üslubunun serbest dolaylı ve dolaylı anlatım vasıtası ile Nuran'ın perspektifine sindiği de aşıkardır. Çalışmanın "anlatıcı" başlığı altında var olduğu somut delilleri ile gösterilen anlatıcının "biz" sesi egemenliği ve bunun köklerinin yazar anlatıcıya dayandığı gerçekliği görüngen çeşitliliklerinde de yer yer kendini hissettirir. Bu anlatısal fenomenin varlığının (anlatıcı sesi egemenliği) yanı sıra ideolojik bağlam hariç tutulmak kaydı ile diğer karakterlerin perspektiflerinin de anlatının birtakım kısımlarında çeşitlilik yarattığını gözden kaçırmamak gerekir. Tüm bu örneklendirmeler, somutlamalar Genette'nin "ses" ve "kip" ayrımının anlatısal gerçeklikte bulunduğu zaruri ve işlevsel zemini gözler önüne serer. Bu ayrımın silikleşebildiği anlatı kısımları olsa da işlevsellik noktasındaki güçlü zemininden bir şey kaybetmez. Yukarıda örneklendirilen kısım yer yer dış odaklanma maskesi altında iç odaklanma ve sıfır odaklanmanın birbiri ile dansı ve harmonisi olarak da okunabilir. Zaten sadece "içsel odaklanma ancak 'iç monolog' anlatısında ya da

merkezi karakterin mutlak anlamda yalnızca kendi odak konumu ile sınırlı olduğu”²¹¹ durumda ortaya çıkar.

2.2.4. Görüngeler: Düşünsel Devinim ve Söylemsel Genişleme

Huzur’da ekstradiegetik anlatıcının- aynı zamanda yazar anlatıcının- sesi, perspektifi egemen (Mümtaz ideolojik noktada bu egemenliğin intradiegetik yansıması olarak okunabilir) olsa da iç odaklanma vasıtası ile diğer karakterlerin belli noktalardaki bakış açısı ve düşünceleri de dışarıdan bir okumanın ötesinde zihinlerinin içine yaklaşılarak, perspektifleri kısa süreliğine de olsa odak hale getirilerek verilir. Bu türden içsel odaklanmaların olduğu kısımlarda dış anlatıcı sesi serbest dolaylı ve dolaylı söylemin olduğu kısımlarda varlığını hissettirse de bir diğer taraftan odaklanılan karakterin kişisel özelliklerine göre söylem dili derinleştirilip genişletilir; odaklanılan karakterin özellikleri paralelinde bir söylem entegrasyonu gerçekleşir. Örneğin, Emma ve Fahir’in zihin dünyalarına çoğunlukla serbest dolaylı anlatım vasıtası ile odaklanılan bölümlerde anlatıcı sesi çerçeve ses olarak varlığını korusa da diğer taraftan anlatıcının o ana kadar tercih etmediği birtakım kelimeler karakterlerin iç odak olduğu kısımlarda görülür. Bu fenomen, odaklanılan karakterin gerçekliği, eğitim düzeyi, hayata bakışı bağlamında zihninde kendine has var olduğu varsayılabilir söylem özelliklerinin perspektifi yansıtmaya bağlamında çekilip alındığı izlenimini oluşturur ve anlatı tekniği bağlamında bir profesyonelliğe işaret eder.

Nuran karakterinin boşandığı eski kocası Fahir’in metresi/sevgilisi olan Emma karakterine odaklanılan bir kısım iç odaklanma çizgisinde düşünsel devinim, söylemsel genişleme anlamında dikkat çekicidir:

“Emma, rakıya hiç alışmamıştı. Ve Fahir’in içmesini de sadece otoritesini kullanmak için istemezdi. Fakat iskelede Nuran’la ve bilhassa kızıyla karşılaşması, onu birkaç gün için bazı prensiplerinden fedakârlık etmeğe mecbur ediyordu. **Ne olur ne olmazdı. Birkaç gün için daha**

²¹¹ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 190.

sokulgan, daha uysal görünmeliydi. Yeni tanıştıkları yat sahibi zengin İsveçli, ile anlaşılan kadar Fahir'in sevgisi ona lazımdı. Kendi kendisine: '*En aşağı bir ay...*' diye tekrarlardı. **Evet hiç olmazsa Fahir'le bir ay dost kalmalıydı.** Ondan sonra hususi bir yatla ve o kadar **distingue** insanlar içinde bir Akdeniz seyahati yapmak ... **Bahusus tam mevsimiydi.** '*Atina, Sicilya, Marsilya...*'"²¹²

Alıntılanan kısımda ilk cümleler, ekstrapadiegetik anlatıcının sesinin baskın olduğu ve onun dışarıdan tanrısal konumundan odaklanarak bilgi verdiğini hissettiren niteliktedir. İlk birkaç cümleden sonra ise serbest dolaylı söylem tekniği devreye sokularak Emma'nın zihnine yaklaşılr. Ses çerçevesi hala anlatıcıda kalmasına rağmen artık seçilen cümlelerin ve kelimelerin çoğu Emma'nın o anki düşüncelerini, olaya, hayata bakışını yansıtan perspektifinin direkt olana yakın yansımalarıdır. Alıntının, kalın puntolarla vurgulanan kısımları doğrudan Emma'nın iç sesi, düşünceleri ve cümleleri olarak alımlanabilir. Dış anlatıcı bu cümleleri küçük eklerle çerçevelese de cümlelerin esas sentaksı ve semantiği karakterin zihnindeki ile birebir örtüşebilecek niteliktedir. Kalın puntolarla daha kolay göstermek için vurgulanan serbest dolaylı söylem örnekleri Emma'nın iç odaklayıcı olduğu tek kısım değildir. İç odaklanmanın saf olana en yakın şekilde verildiği tırnak içi cümlelerle ara iç monolog örnekleri dikkat çeker. Bu örnekler anlatıcının çerçeve sesinin de devreden çıktığı ve "gösterme" nin (mimesis) en bariz biçimde görüldüğü kısımlardır. Bu türden iç monolog kısımlarını iç odaklanma bağlamında tespit etmek daha kolay olsa da kalın puntolarla vurgulanan Emma'nın hayata dair perspektifini barındıran serbest dolaylı söylem kısımlarına özel olarak odaklanmak gerekir. Özellikle dış anlatıcının çerçeve sesinin mevcut olduğu bir cümledeki "distingue" kelimesi kullanımı oldukça çarpıcıdır ve Emma'nın terminolojisini, karakterini, zihin yapısını yansıtır. Bu kelimenin özellikle Emma'ya yapılan bir odaklanma esnasında serbest dolaylı söylem vasıtası ile verilmesi, karakter profili- söylem özelliği paralelliğini sağlaması açısından teknik bir başarıdır. Söylem dili; odaklanılan

²¹² Tanpınar, *Huzur*, 105.

karakterin, iç odaklayıcı olan karakterin profiline (eğitimi, yaşı, entelektüel seviyesi, doğup büyüdüğü yer, mesleği vb.) göre değişir.

Emma'nın iç odaklayıcı olduğu, dış anlatıcının kendi çerçeve sesini korusa da bakış açısını, bilgisini, dilinin büyük kısmını Emma'ya göre odakladığı kısımların biri hayattaki birtakım olguları, olayları tanımlama noktasındaki kelime tercihleri düzleminde çok çarpıcıdır. Anlatıcı dışarıdan Emma'yı karakterize eder gibi gözükmesine rağmen perspektif sahibi Emma'nın kendisidir ve Emma'yı tanımlamak üzere seçilen kelimeler dış anlatıcının değil Emma'nın perspektifinden süzülerek seçilir:

“Gözleri kendi rızasıyla hazırladığı ayrılığın yaşlarıyla doluydu. Ve hakikaten kendi içinden de böyle düşünüyordu: ‘Bütün hayatım hep kadrimi bilmeyenler tarafından tekmelenmekle geçmedi mi?’ Besarabya’daki **o zengin arazi sahibi** böyle yapmamış mıydı? Vakıa Emma'nın da **ufak bir kabahati** olmuştu. O seyisle yatmasına hiç lüzum yoktu, hele güpegündüz yarış atlarına mahsus ahırın üstündeki odada... evet, bütün hayatı böyle **ufak tefek hataların, tedbirsizliklerin** sebep olduğu **facialar**la geçmişti. Fakat ne yapabilirdi? **Erkekler böyleydi**. Arazi sahibi uşağını kovacağı yerde kendisini kovmuştu. Fakat uşak da arkasından gelmişti. Nişanlısı ile de böyle bir **kaza** yüzünden ayrılmışlardı.”²¹³

Emma'nın geçmişi muhasebe edilirken bir fahişenin/metresin hayata bakışını yansıtan kelimeler tercih edilir. Tercih edilen bu kelimeler dış anlatıcının seçtiği kelimeler değil, bilakis Emma'nın kendi eylemlerine baktığında onları tanımladığı kelimelerdir. Emma, en açık tabiri ile kendisini meta olarak hizmete sunan ve satan bir fahişe olarak ve bu türden bir hayatın insanın perspektifini şekillendirebileceği türden bir bakış açısı ile hatıralarını, yaşantısını tanımlar. Alıntılanan kısmın iç odaklanmayı en saf hali ile yansıtan kısmı tırnak içinde verilen ilk cümlelerdir. Bu cümleler iç monolog tekniği vasıtası ile anlatıcının çerçeve sesinin dahi olmadığı, doğrudan Emma'nın düşüncelerini, bakış açısını

²¹³ A.g.e, 108-109.

en mimetik şekilde sunan bir yapıdadır. İç monolog bittikten sonraki kısımda ses her ne kadar dış anlatıcının olsa da perspektif esas itibari ile Emma'da kalmaya devam eder. Alıntıda kalın puntolarla yazılan kelimeler serbest dolaylı söylem tekniği içinde doğrudan Emma'ya ve onun gibi birinin terminolojisine iliştilerilebilecek kelimelerdir. Dış anlatıcı, Emma'yı yargılayan dışarıdan ve üstten bakan bir konumdan tanımlama yoluna gitmez. Bilakis onun zihninin içine ve paraleline konumlanarak yaşananları, hayatın birtakım detaylarını onun perspektifinden aktararak tanımlar. Bu yüzden pratikte bakıldığında Emma'nın etik anlamda kötülüğün tonları ile tanımlanacak eylemleri yahut "kaza, tedbirsizlik, ufak tefek hatalar" olarak tanımlanır. Seçilen bu kelimeler dış anlatıcının değil Emma'nın kelimeleridir ve Emma gibi bir profilin hayata bakışı ile söylemsel olarak paralellik arz eder. Anlatıcı, Emma'yı karakterize ederken onu iç odaklayıcı yaparak ahlaki konumu bağlamında keskin bir açık vermekten kendisini korur. Ancak bir diğer taraftan Emma'nın hayata, kendine ve yaptıklarına bakışı o denli gerçeklikten kopuk bir düzlemde bencilce, çıkarıcı şekilde verilir ki ironik ton (Yazar anlatıcının kurguladığı bir teknik olarak) yer yer sezilir. Bu anlatısal olgu anlatı tekniği açısından bir çelişki barındırmaz ve diğer taraftan da anlatının anlamsal katmanlılığına, diline renk katar. Nihayetinde son yapılan alıntıda da görüleceği üzere, dış anlatıcı karakterleri yer yer iç odaklayıcı olarak kullanır; onların zihinlerindeki doğrudan iç monolog ile yansıtabildiği gibi serbest dolaylı söylem aracılığı ile de verir. Böylece görüngeler çeşitlenir. Bu görüngelerin "biz" dili bağlamında metne ideolojik bir çeşitlilik katmadığını bir diğer taraftan vurgulamak gerekir ve bu anlatısal gerçeklik başlığın devamında örnekleri ile daha detaylı açıklanacaktır.

İç odaklanma, farklı karakterler üstünden de kurgulanır, özellikle serbest dolaylı söylem vasıtası ile diğer karakterlerin bakış açıları merkeze alınır. Anlatının o anlık merkezine alınan algı sahibinin profiline göre söylem dili ve seçilen kelimeler de çeşitlenir. Sabih karakterinin iç odaklayıcı olduğu kısım dikkat çekicidir:

“Sabih sade isyandı. ‘Görürsünüz, diyordu. Şimdi görürsünüz’ Ve Polonya meselesine, Alman iktisadi hayatına dair son okuduğu makaleleri başından sonuna kadar onlara anlatmağa karar verdi. İntikamını alacaktı.

Bu perhiz yemeğini başına çıkartmasalardı, onlara fok balıklarının yaşayış tarzı hakkında bildiği şeyleri söyleyecekti. **Bu balıkların hakikaten tuhaf bir hayatı vardı; sanki denizde balık, karada insandılar.** (...) Şimdi bu perhiz müjdesiyle Alman sanayiinin ve iktisadının devrine girmişti. İçindeki hınçla ve artık küpenin büyük pırlantasının kaybolma ihtimalini hiç aklına getirmeden, teyzesinin kulağına tekrar **baktı**. Bütün o **bilgiler, kafatasıyla kır beş derecelik bir zaviye teşkil eden bu huniye akacaktı!** (...) Bir gün Adile’nin hayranlarından ve evin gedikli misafirlerinden birine bu cinsten bir makaleyi anlatırken, genç adamın evvela sabırsızlıkla esnediğini, sonra da çekilip gittiğini görünce, birdenbire dünya havadisleri karşısında herkesin aksülamelinin kendisinininkine benzemediğini anlamıştı. İşte o zamandan beri Sabih, hafızasının ve bol vaktinin kendisine temin ettiği **bu silah** üzerinde çalışmış, onu adeta mükemmelleştirmişti.”²¹⁴

Alıntılanan bu kısımda dış anlatıcının sesi oldukça baskın olsa da perspektif bazı cümlelerde Sabih’e bırakılır. Alıntının ilk cümlesi ekstradiegetik anlatıcının tanrısal konumundan, dışarıdan bakarak yaptığı bir tespit cümlesidir. Bu cümlelerin hemen akabinde ise tırnak içinde karakterin o an düşündükleri iç monolog olarak doğrudan verilir. Bu cümleden sonra ise serbest dolaylı söylem yer yer ön plana çıkar. Kalın puntolarla yazılan kelimeler Sabih’in perspektifinin ve aklındakilerin yansımasıdır. Can sıkıcı meselelerden bahsetmeyi bir “silah” olarak tanımlayan dış anlatıcı değil Sabih’in kendisidir. Teyzesine bakıp onun görünüşünü kendi perspektifine göre tanımlayan da Sabih’tir. Anlatıcı, Sabih’in zihninin içine ve gözünün yanına konumlanarak gördüklerini aktarır. Sabih karakterinin başka bir karaktere baktığı anın vurgulanması önemlidir. Bu bakma eyleminden sonra bakılan karaktere dair bir tanımlama getirilmesinde Sabih’in algıları, bakış açısı merkeze alınır. Bu durum oldukça önemli bir anlatsal gerçekliğe referans verir. Dış anlatıcı karakterler karakterize edilirken, olaylar

²¹⁴ A.g.e, 110-111.

hakkında çıkarım yapılırken vb. durumlarda kendi bakış açısını sıkça geri plana iter ve belli karakterleri odaklayıcı olarak seçip onların perspektifinden tanımlamalar yapar; tanımlar yapılırken seçilen kelimeler de bu paralelde iç odaklayıcının algısı ile paralel şekildedir. Anlatıcının pek çok noktadaki bu stratejisi onu daha nötr bir konumda tutar. (Diğer taraftan bu durumun toplumsal meseleler mevzu bahis olduğunda geçerli olmadığını ve “biz” dili ile anlatıcının kendisini açık ettiğini, araya girip fikrini beyan ettiğini, açıklamalar yaptığını unutmamak gerekir, bunun örnekleri çalışmanın “Anlatıcı” başlığı altında somutlanmıştır)

İç odaklanma vasıtası ile görüngen çeşitliliğinin öznelerinden biri de Adile Hanım karakteridir. Anlatıcının kendi sesini çerçeve ses olarak koruduğu ancak perspektifin ağırlıkla karakterde olduğu kısımlardan biri şudur:

“Mümtaz’la Nuran’ın **münasebetsizlikleri** onu sıkıyordu. Mümtaz senelerdir evinin devamlı dostlarındandı. Vakıa henüz onu salondaki divanda yatmağa razı edememişti. Ama **gene evdendi**. Onun için **kendisine daha iyi bir istikbal** isterdi. ‘*Bu dul kadınla...*’ ama Adile Hanım’ın karakteri böyle idi. **İnsanları sevdiği için onlardan ihanet görecekti**. Bütün ömrü böyle geçmişti. Kendi **akrabaları bile onun etrafından birisini almaktan hoşlanırlardı**. **Şimdi sıra Mümtaz’a gelmişti**. ‘*Ne yaparlarsa yapsınlar*’ der gibi omuzlarını silkmek istedi. Fakat muvaffak olamadı.”²¹⁵

Alıntılanan bu kısımda tırnak içi verilen iç monologda doğrudan olmak üzere perspektif anlatıcının sesinin çerçevesi eşliğinde serbest dolaylı söylem vasıtası ile Adile’dedir. Mümtaz ile Nuran’ın onların tanışmasına vesile olan Adile Hanım’ın sonraki süreçlere de katılmak isteyen tavrına mâni olmalarını “münasebetsizlik” olarak tanımlayan dış anlatıcı değil Adile Hanım’ın kendisidir. Nitekim Adile Hanım bu duruma içlerlenerek ikilinin iletişimi noktasında

²¹⁵ A.g.e, 89.

yapıcı olmayan bir tavra geçiş yapar, Mümtez’in senelerdir evine girip çıktığını ama hala onlarda gece yatıya kalmadığını hatırlayarak ierlenir. Bu ierlenmeye rağmen Nuran’dansa Mümtez’a daha yakın konumdadır. Bu konumu da Nuran’ı iç monolog kısmında doğrudan “dul kadın” olarak tanımlamasından net bir şekilde belli olur. Sonraki cümleler anlatıcı sesini barındırsa da bakış açısı hala Adile’dedir. Adile çevresindekilerin ona hep ihanet ettiğini, değerini bilmediklerini düşünür. Adile’nin acınası, mağdur gibi gösterilen karakterizasyonu dış anlatıcının değil karakterin kendisinin hayatı yorumlama şeklinin iz düşümüdür. Tüm bu düşünceler dış anlatıcının Adile’yi tanımlamakta kullandığı dış, tanrısal perspektifin dışındadır; bilakis Adile’nin kendi ve çevresi hakkındaki algısının, perspektifinin ürünüdür. Bu hususun farkındalığı yanlış anlatsal gerçeklik çıkarımları yapmamak adına elzemdir. Ses ve perspektif farklıdır. Örneğin, Bir cümlede Adile Hanım hitabı geçer. Bu hitap dış anlatıcının karaktere dışarıdan bakarak yaptığı bir tanımlama, hitap şeklinin iz düşümüdür. Ancak bu hitaptan sonra anlatıcı kendi fikirlerini söylemez, kendi sesi ile serbest dolaylı söylemi kullanarak karakterin zihnine girer, onun gözü ile paralel yan yana bir konuma gelir. Serbest dolaylı söylem ile geçekleşen i odaklanma örnekleri ara cümlelerde doğrudan iç monolog kullanımı ile daha bütüncül ve ayırt edilir bir yapı kazanır. *Huzur*’da bu türden ses ve bakış açısı ayrımı düzlemindeki ince çizgiler çoktur. Dış anlatıcı karakterin perspektifini söylem tekniğinde ince geçişlerle merkeze koyar: serbest dolaylı söylem ve iç monolog. Serbest dolaylı söylemde anlatıcının sesi çerçeve olup hissedilse de bakış açısının karakterde olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim kalın puntolarla ifade edilen kısımlar doğrudan Adile’nin söylem dilinden çekilip alınmış bir mahiyettedir. Diğer cümleler de ekseriyetle Adile’nin perspektifini taşır ancak anlatıcının sesine daha çok karışır. Bu durum perspektifin de anlatıcıda olduğu yanılgısı yaratmamalıdır. Yukarıda en son alıntılanan kısımdan hemen sonra ise anlatıda nadir de olsa görülen bir anlatsal gerçeklik göze çarpar. Dış anlatıcı doğrudan kendi algısı ve bakış açısı ile yargılayan, insana ve insanın psikolojik gerçekliğine dair Adile’nin durumunu tanımlamak üzere bir çıkarımda bulunur: “Biz düşüncelerimizi çok defa omuzlarımızda taşırız. Onun için onları

kımıldatmamız da bu düşüncenin ağırlığını nispetinde güç olur. Şimdi Adile'nin omuzları böyle idi.”²¹⁶ Bu kısımda dış anlatıcı hem kendi sesi hem de dış, kendine has perspektifi ile kendisini gösterir. Bakış açısını karakter zihni, gözü, algıları ile çizmez; perspektif ve ses kendisininindir. Bunu yaparken de benzer örneklerde görüldüğü gibi “biz” dili üzerinden bir zamir kullanımı görülür. *Huzur*'da “biz” dilinin kullanım örüntüsü dikkatlice tespit edildiğinde doğrudan dış anlatıcının sesine ve perspektifine atfedilebilecek bir yapıya alamet ettiği açıkça görülür. Nihayetinde, anlatı farklı söylem tipleri paralelinde farklı ve hızlı, silik geçişleri olan odaklanma tiplerini bünyesinde barındırır. Bu yüzden anlatıbilimsel başlıklar bağlamında *Huzur*, yüksek dikkat gerektiren bir eserdir. Aşağıda alıntılanan kısım bu geçişi gösteren bir diğer örnektir, alıntının ilk cümleleri serbest dolaylı söylem (arada iki kelimelik bir cümle iç monologdur) üstünden Adile Hanım'ın perspektifini gösterirken son cümlelerde perspektif karakterden çekilir ve dış anlatıcının kendi dışarıdan, yukarıdan bakan konumundan bir bilgilendirme yaptığı görülür:

“Mümtaz'dan ona ne? Zaten kimin işine karışmıştı? Yüzü talihten gördüğü bu son ihanetle küskünleşmiş, kendi kendine 'Ahmak herif' diyordu. Zaten hangisi ahmak değildi. Bütün erkekler ahmaktı. Biraz iltifat, uzaktan bir gülümseme, gizli manalı bir çift lakırdı, sonra o kuluçka tavuk edasıyla bir bakış... Artık vur boyunduruğu. / Adile Hanım, öyle herkesin hayatına karışanlardan değildir. Zaten hiç kimsenin üstünde iddiası yoktu. Yalnızlıktan korkardı, yalnız kalmaktan korktuğu için, tanıdığı insanların kendisine muhtaç olmamaları onu çıldırtabilirdi.”²¹⁷

Alıntının ilk cümleleri kısa iki kelimelik bir cümle olan iç monolog hariç serbest dolaylı söylem vasıtası ile anlatıcı sesi çerçevesi içinde Adile Hanım karakterinin perspektifini barındırır. Dikkat edilirse bu kısımda tanımlamalar ve tanımlamalar yapılırken kullanılan sıfatlar oldukça subjektif ve marjinal varabilen özellikler ihtiva eder. (Ahmak erkekler, kuluçka tavuk edası ile

²¹⁶ A.g.e, 89.

²¹⁷ A.g.e, 89.

bakılınca manipüle olan ve istendiği gibi tahakküm altına alınan, “boyunduruk” vurulabilen erkekler vb.) Bu bakış açısı, iç odaklanma vasıtası ile bir karakterin dünyayı algılaması ile alakalıdır ve doğası gereği subjektif olabilir. Ancak alıntının son birkaç cümlesinde Adile karakteri odak olmaktan çıkar. Bu cümlelerde dış anlatıcı karakteri kendi dış ve gözlemci olmanın ötesine geçen tanrısal konumu ile tanımlar. Bu tanımlama dışarıdan ve her şeyi bilen bir gözden yapılmış olsa da Adile’nin karakterine dair subjektif bir çıkarımdan uzaktır; bir sıfat barındırmaz. Dış anlatıcının Adile’nin özelliği hakkında dışarıdan yapılan tanımlama, söylem diline bakıldığında bir psikoloğun klinik gözlemler sonucu bir hastası hakkında bilimsel bilgiler ışığında yapabileceği bir durum tespiti gibi kurgulanmıştır. Bu bağlamda (“biz” dili üstünden toplumsal meselelere dokunan gündemler hariç) anlatıda subjektif tanımlamaların daha çok değişen görüngeler üzerinden, iç odaklanma ile yapıldığını; dış anlatıcının daha objektif bir konumdan metni kurmaya çalıştığını söylemek yanlış olmaz; o, odaklanma türleri arasında ince geçişleri sağlayan bir orkestra şefi rolündedir. Anlatıcının sesinin baskın olduğu ve keskin sıfatların kullanıldığı kısımlarda da herhangi bir karakterin perspektifi eksik olmaz: “Mümtaz, o gün kıskanç bir çocuk kafasının nasıl bir tabiye makinesi olduğunu gördü. Bütün yol boyunca Fatma, Nuran’ın bir dakikasını boş bırakmadı. Genç kadın küçük bir ifrit tarafından zaptedilmiş gibiydi.”²¹⁸ Alıntıda ses tamamıyla ekstrapadiegetik anlatıcıdadır. Ancak anlatıcı, Mümtaz’ın görme tecrübesini ve algılarını vurgulayarak Fatma hakkındaki çıkarımları onun perspektifinin maskesi altında verir. “Küçük bir ifrit”, “tabiye makinesi” gibi tanımlamalar anlatıcının sesinden çıksa da Mümtaz’ın algı dünyasına iliştilerilebilecek durumda kurgulanır. Mümtaz’ın görme ve tecrübe etme duyusunun bu tanımlamalardan hemen önce vurgulanması önemlidir. Nihayetinde, bu alıntı cümlelerinde net bir serbest dolaylı söylem de yoktur. Bu yüzden anlatıcının sesi çerçevesinde yine anlatıcının perspektifi ve Mümtaz’ın perspektifi birbirine girmiş gibidir. Çalışmanın “Anlatıcı” başlığı anlatıda somutlandığı üzere bu karışma metnin pek çok bölümünde anlatıcı ve Mümtaz arasında görülür. İlgili başlıkta

²¹⁸ A.g.e, 92.

vurgulandığı üzere ekstradiegetik anlatıcı yazar- anlatıcı pozisyonundadır ve Mümtaz da onun kendi gençliğini üçüncü tekil şahıs zamiri ile anlattığı bir intradiegetik kurgu yansıması gibidir. Bu bağlamda “anlatan ben” ve “anlatılan ben” arasındaki ayrımın zamandan münezzeh ortaklaştığı, aynı kaldığı görüş açısı noktaları vardır. Bu noktalar en son alıntıdaki gibi birtakım tanımlamalarda perspektif ortaklaşması, sesin birbirine karışması gibi durumlarla da Mümtaz ve dış anlatıcı arasında kendini gösterir. *Huzur*’un ses ve perspektif ayrımı oldukça dinamik olmasının yanı sıra silikleşebilen de bir yapıdadır. Bu noktada anlatı teorisyenlerinin farklı fikirleri mevcuttur. Lubbock gibi Henry James ekolünün temsilcisi ve geliştiricisi isimler tutarlılık ve iç bütünlük başlıkları altında odaklanma değişimlerinin metnin bütünlüğünü bozduğunu, iç tutarsızlık yarattığını iddia eder.²¹⁹ Bu bağlamda bakıldığında *Huzur* anlatısı odaklanma kullanımı bağlamında ezici bir çoğunlukla Mümtaz’ın algıları merkezinde kaleme alınmıştır ve tutarlıdır. Ancak diğer taraftan da mevcut başlık altında örnekleri gösterildiği üzere *Huzur*’un bazı kısımlarında iç odaklanmanın farklı farklı karakterler arasında hızlı geçişler yapabildiği, dahası istisnai de olsa farklı odaklanma tipleri arasındaki ayrımın silikleşebildiği görülür. Bu noktada Gerard Genette’nin görüşleri kayda değer bir nitelik taşır. Genette; Forster ve Booth gibi isimlerin odaklanma bağlamındaki görüşlerini vurgular.²²⁰ Lubbock gibi isimlerin odaklanmada tam bir bütünlük ve tutarlık aramasının belli noktalarda hatalı olduğunu söyler ve odaklanma değişiminin tutarlı bir bağlamda gerçekleştiğinde ahengi bozmadığını vurgular. Bu duruma müzik üzerinden örnek veren Genette, bir klasik müzik bestesinde bir anlık hatta bazen tekraren gerçekleşen ahenksizliğin parçanın bütününe bozmayan değiştirmeler olabileceğini söyler.²²¹ Önemli olan bu değiştirmelerin mantık hatalarına yol açmaması ve mantıki bağlamın içinde gerçekleşmesidir. Örneğin, bazı metinlerde ciddi teknik hatalara sebebiyet veren odaklanma değişimleri vardır ve bu değişimler bütünlüğü, tutarlılığı kökünden sarsar. Anlatıcının fantastik

²¹⁹ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York: Viking, 1957), 72.

²²⁰ Forster’in konuyla ilgili detaylı düşünceleri için bkz. E.M. Forster, *Aspects of The Novel* (Londra: Edward Arnold, 1927).

²²¹ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 191-192.

olmayan, realist gerçekçi eğilimlerle yazılan bir metinde intradiegetik bir karakter olduğu bir metin bölümü düşünelim. Bu anlatıcı, bir insan olarak iç odaklayıcı olmasının gerektirdiği insani sınırlarla belli cümleler sarf edip belli cümlelerde ise tanrısal, ektradiegetik bir anlatıcı gibi bir insan olarak bilemeyeceği bilgileri keskin bir netlikle yukarıda konumlanan biri gibi verirse açıkça odaklanmadan kaynaklı teknik tutarsızlık oluşur. Odaklanma değişecekse bunun mantiki bağlamı olmalı ve geçilen odaklanma türünün epistemolojik sınırlarına uyulmalıdır. Bu bağlamda *Huzur*'da odaklanma değişimi kaynaklı teknik bir kusurdan bahsedilemez. Yalnızca belli kısımlarda odaklanma türleri arasındaki çizginin serbest dolaylı söylem gibi tekniklerin sıkça kullanılmasının da etkisiyle silikleşebildiği söylenebilir.

Bu silikleşmenin örnekleri anlatıda kısmen görülür. Dış anlatıcı ile Mümtaz'ın perspektiflerinin birbirine karışır gibi olduğu bir kısım şöyledir:

“Mümtaz onlardan ayrılır ayrılmaz, acele ettiğine pişman oldu. Genç kadından böyle birdenbire uzaklaşmamalıydı. ‘Acaba görebilir miyim’ diye iskelenin biraz ilerisinde bekledi. Fakat kalabalık biter tükenir gibi değildi. Nihayet yolcular ve karşılayıcılar seyreklesince evvela Sabih’le Adile’yi gördü. Adile sokakta kocasına dayanmadan pek az yürüdü. **İhtimal**, onun için koca denem sermayenin iyi işletilme şekillerinden biri de kendisini yolda yarı yarıya taşıtmaktı; bu sefer de kol kola idiler. Sabih, bir yanını çökerten Adile’nin ağırlığına, dünya olan bitenleriyle bir muvazene yapmak ister gibi, öbür elinde gazete paketi, can sıkıntısından alnı kırıksık içinde, **şüphesiz** kafasında garp memleketlerindeki vapur seyr ü seferlerinin, girip çıkma usullerinin mükemmelliği hakkında bir yığın fikir ve kıyasla yürüyordu.”²²²

Alıntılanan kısımda ilk cümleden itibaren Mümtaz'ın odaklayıcı olduğu ortadadır. Bu odaklanma ekseriyetle serbest dolaylı söylem vasıtası ile görülür. Sadece üç kelimelik kısa bir cümlede tırnak içinde iç monolog halini alır. Odaklanma Mümtaz'ın Nuran'ı görme düşüncesinin ve bu düşünceyle baktığı

²²² Tanpınar, *Huzur*, 93.

yerde Adile ile Sabih'i gördüğünün vurgulanması ile imlenir. Çünkü ilk cümlelerde karakterin zihnindeki düşünceler onun görme duyusuna kaymaya başlar. Bu cümleden itibaren aktarılanlar Mümtaz'ın gördükleri ve gördükleri dahilinde düşündükleridir. Görülenlerden yapılan çıkarımın tanrısal olmadığı ve karakterin sınırlı bilgi alanına ait olduğu (tarafımca) kalın puntolarla vurgulanan "ihtimal" kelimesi ile açıkça belli olur. Ancak bu kelimenin geçtiği cümleden birkaç cümle sonra görülenlerden hareketle kurulan cümlede bir çıkarımdan ziyade kesinlik havası sezilir. Bu kesinlik vurgusunun sebeplerinden biri "şüphesiz" kelimesinin kullanılmasıdır. Bu kelime dışarıdan görülen Sabih'in iç düşüncelerinin ne olduğu ile alakalıdır ve birkaç cümle önce algı merkezi karakter (Mümtaz) tarafından Sabih'in ne düşünüyor olabileceğine dair "ihtimal" kelimesi ile başlayan çıkarımsal cümle bu sefer "şüphesiz" kelimesi ile epistemolojik bir yücelik ve netliğe referans verir niteliktedir. Bu durum da alıntının sonlarına kadar (çerçeve ses dış anlatıcıda olsa da) açıkça Mümtaz'da olan algı merkezliğinin tanrısal özelliklerle var olabilme potansiyeline sahip olan ekstrapadiegetik anlatıcıya kaymış olabileceğine dair bir soru işareti barındırır. Mümtaz ve dış anlatıcının söylem dillerinin birbirleri ile neredeyse aynı olduğu gerçekliği de göz önüne alındığında Mümtaz iç odaklanması ile dış anlatıcının sıfır odaklanmasının arasındaki çizginin netliğini bazı kısımlarda oldukça yitirdiğini söylemek yanlış olmaz. Bu olgu da anlatının kendi gençliğine üçüncü şahıs zamiri ile hitap eden, bu bağlamda yarattığı karakterle özdeşlik kuran ve anlatısının anlatıcısını bir "anlatan ben" olarak daha tecrübeli, daha çok şey bilebilen hatta zaman zaman tanrısal özelliklere haiz bir ekstrapadiegetik anlatıcı olarak kurgulayan "yazar" kişisine işaret eder niteliktedir.

Sonuç olarak doksanıncı sayfaya doğru başlayan görüngeler dinamizmi neredeyse elli sayfa boyunca devam eder. Anlatının bu kısmında anlatı zamanında aynı anda birden fazla yerde tecelli eden farklı anlatı karakterlerinin oluşturduğu sahneler arasında ani geçişler mevcuttur. Bu geçişlerin yanı sıra mikro düzlemde de her bir sahnenin karakterleri arasında ani iç odaklanma değişimleri gözlenir. Örneğin, aynı sayfanın bir paragrafında Emma karakteri iç odaklayıcı iken odak karakter bir anda bir diğer paragrafta Fahir olur; sonraki

paragrafta ise sahne Adile, Sabih gibi karakterlerin yemek yediği bir mekâna geçer ve bu sahnenin karakterleri arasında da benzer ani iç odaklanma değişimleri gözlenir. Bu bağlamda *Huzur*'un görüngen çeşitliliği ve renkliliği özellikle bu anlatı kısımlarında oldukça ön plandadır. Ancak bu görüngen/ perspektif/ bakış açısı değişimlerine ve çeşitliliğine Wolf Schmid'in ideolojik bakış açısı düzleminde bakıldığında çorak bir anlatı arazisi okuyucu karşısına çıkar. Anlatı; ekstrapadiegetik anlatıcı, Mümtaz, İhsan karakterleri bağlamında merkezine oturttuğu cemaat, toplum, toplumsal gelecek, toplum ahlakı, toplum sanatı gibi konularda diğer karakterlerin görüşlerini barındırmaz. Anlatının merkezini teşkil eden bu gündemler Mümtaz ve İhsan karakterleri dışında iç odaklanma ile alınmaz. Bu bağlamda *Huzur*'un ideolojik bakış açısı çeşitliliği olduğu iddia edilemez. Anlatı, ideolojik çizgide otoriter ve tek sesliliğe yakın bir yapıdadır. Ancak diğer taraftan toplumsal konular haricinde mikro gündemler düzleminde hayata bakış açılarının insandan insana ne kadar değişebileceğini yansıtmada anlamında belli bir başarı sağlamıştır. Bu başarının anahtarı da yukarıda örnekleri ile somutlandığı üzere kısa da olsa sık sık birden fazla karakterin bazen iç monolog sıklıkla da serbest dolaylı söylem vasıtası ile iç odaklayıcı, algı sahibi olması ile ilgilidir.

2.3. *Huzur*'da Karakter ve Karakterleştirme

Karakterleştirme yöntemlerini tespit edip sınıflandırabilmek, bir anlatıdaki karakterlerin varoluş özelliklerinin nasıl inşa edildiğini anlamak ve nihayetinde varlık özelliklerini daha objektif bir düzlemde tanımlayabilmek, anlatı için işlevlerini tespit edebilmek açısından oldukça önemlidir. Anlatıbilimin alt başlıkları metin analizi noktasında birbirlerini belirleyici tutarlılık ilişkileri gösterir. Örneğin, bir anlatıdaki odaklanma tipleri o anlatının karakterleştirme tiplerini de belirleme özelliği gösterir. Bunun sonucunda karakterlerin nitelikleri de odaklanma ve karakterleştirme bağlamında bir yönüyle şekillenir. *Huzur* da karakterleştirme yöntemleri ele alınırken odaklanmayla olan ilişkiye dikkat edilmesi gereken bir eserdir. *Huzur*'da her ne kadar ekstrapadiegetik ve tanrısal

özellikler gösterebilen bir anlatıcı olsa da algısını ekseriyetle Mümtaz ile sınırlamasından dolayı; iç odaklanma kullanımının yoğun olmasının bir teknik yansıması olarak figüral karakterleştirme tipi görülür. Anlatının küçük kısımlarında karakterler arası hızlı odaklanma geçişleri ve görüngen çeşitliliği olması figüral karakterleştirmenin farklı karakterler tarafından yapılabildiğini göstermesi açısından önemlidir. Anlatının belli kısımlarında algı merkezi olarak değişen karakterler diğer karakterler hakkındaki düşünceleri vasıtasıyla hem onları açık/kapalı karakterize ederler hem de diğerlerini karakterize etme şekillerinden hareketle kapalı bir oto karakterleştirme ile kendi profillerini karakterize ederler. Bu düzlemde *Huzur*, karakterlerin makro düzlemde ele alındığında farklı algı odakları tarafından küçük de olsa karakterize edilebildiği bir eserdir. Örneğin, anlatının çok küçük bir sahnesinde anlatı zamanında birkaç dakikalık, okuma zamanında da birkaç saniyelik yeri olan bir kayıkçının anlatının ana kahramanlarından birini karakterize ettiği görülebilir. Bu farklı algı odaklarınca gerçekleştirilen figüral, açık-kapalı karakterleştirmelerin karakterize edilen karakteri aynı noktaları ile mi nitelediği yoksa bazen bir karakterin bir başkasınca görülemeyen bir özelliği ile görülebilmesi; karakterin niteliklerinin karakterizasyondan karakterizasyona çeşitlenebilmesi oldukça önemlidir. Bir karakterin farklı odaklarca karakterize edilmesi onun daha fazla özelliğinin açığa çıkacağı ve daha renkli olacağı anlamına gelmez. Ancak, birden fazla karakterize etme yönteminin kullanılmasının karakterin niteliklerini daha derin ve etraflıca, renkli görme fırsatı anlamına geldiği de bir gerçektir. *Huzur*'da birden çok karakterize eden odak vardır ancak ana karakterizasyon öznesi metnin baskın iç odaklayıcısı olan Mümtaz'dır. Mümtaz'ın söylem dili ile aynı söylem diline sahip dış anlatıcının da Mümtaz'ın karakterleştiren algısı ardında gizlendiği ise varsayılabilir. Çünkü ekstrapadiegetik anlatıcı ilgili başlıkta örnekleri verildiği üzere özellikle belli konularda "biz" dili üzerinden kendisini açık edip okuyucu nezdinde anlatıcı kişiliği hakkında kapalı bir karakterleştirme sergilemiş olur. Bu kapalı oto karakterleştirmeden hareketle kendisi hakkında çıkarılan profil özellikleri de Mümtaz'ın söylem ve fikir özellikleri ile paralellik arz eder. Dış anlatıcının Mümtaz ile hayata bakış noktasında ortaklaştığı görülür. Bu anlatısal

olgu neticesinde Mümtaz'ın karakterleştirme biçimi dış anlatıcının bakışının bir yansıması olarak okunabilir. Ancak nihayetinde, teknik olarak bakıldığında anlatıda istisnai durumlar hariç anlatıcıya has karakterleştirme değil figüral karakterleştirme mevcuttur. Figüral karakterleştirmenin ana öznesi Mümtaz olsa da farklı karakterlerin karakterleştirme yaptıkları da bazen gözlemlenir. Ancak farklı karakterlerin karakterleştirme eylemleri ekseriyetle Mümtaz ve onun Nuran ile olan ilişkisi ile ilgilidir. Bu düzlemde karakterleştirme çeşitlilikleri farklı karakterleri daha derin nitelemeye değil anlatının merkezini teşkil eden Mümtaz'ı ve onun fikirlerini, duygularını anlamlandırmaya yarar. Bu anlatısal olgu metnin yazarı Tanpınar'ın bir röportajında sebebini kendine göre açıkladığı bir gerçekliktir:

“İkinci derecede bir şahsın psikolojisini hareketlerle izah edersem daha ziyade bir müşahit ve hadiselerle maruz olmasını istediğim asıl kahramanımın yerine onları geçirmiş olacaktım. Hâlbuki bu ikinci derecede şahısların Mümtaz'ın etrafında hem tesir edici bir “zemin” hem de fikirlerinin ve duygularının değişik aynaları olmasını istiyordum.”²²³

Tanpınar'ın da ifadeleri anlatının karakterleştirme yöntemlerine de yansır. Mümtaz dışında başka karakterleri karakterize etme öznesi olma imkânı bulan karakterler Mümtaz ile alakasız bir karakterleştirme yapma imkânı bulamazlar; onlara verilen karakterleştirme misyonu Mümtaz'ı daha iyi anlamaya yarayan bir araçtan öteye gitmekte zorlanır. Farklı kişilerce Mümtaz dışında ama Mümtaz'ı olay örgüsü içinde ilgilendiren bir karakterle ilgili yapılan karakterleştirme görülürse bu çoğunlukla Mümtaz'ın o kişi hakkındaki görüşlerini onaylar niteliktedir. Örneğin, Mümtaz'ın “biz” dilinin antitezi sayılabilecek Suat, Mümtaz dışı karakterleştirmelerle de kapalı ve açık karakterize edilir. Bu karakterleştirmelerin romanın sonunda Mümtaz'ın bakışı ile paralellik arz ettiği ve Mümtaz'ın duygu-düşün dünyasını anlamaya dönük bir zemin teşkil ettiği görülür.

²²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Denemeler Mektuplar Röportajlar Hep Aynı Boşluk* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 468-470.

2.3.1. Çok Sosliliğin Kıyısından Dönüş: Suat Karakteri ve Karakterleştirmesi

Metnin ana odaklayıcısı Mümtaz dışındaki farklı karakterlere verilen karakterleştirme özerkliği; metne belli bir devinim katsa da zaten var olan fikirleri çeşitlendiren, madalyonun diğer yüzünü çevirici değil de pek çok noktada var olan fikirleri katmanlaştıran bir işlev görür. Bu olgu Suat hakkında yapılan karakterleştirmelerde oldukça açık bir şekilde sezilir. Mümtaz'ın olumsuz niteliklerle baktığı ve hayatını olumsuz yönde etkileyen bir kişi, olay, olgu başka bir karakterce olumlu karakterize edilmez. Suat karakterinin karakterize edilme biçimleri bunun en açık örneğidir. Suat'tan anlatıda bahsedilen ilk kısımda Suat'ı henüz ismi bile net bir şekilde bilinmeyen Mümtaz'ın bir arkadaşı yemek masasında diyalog halinde iken karakterize eder:

“- İhsan geldi mi?

- Evet, yanında bir de akraban var!
- Kim?
- Suat adında biri. Garip bir adam. Sanatoryumda imiş!
- Ata benziyor...”²²⁴

Mümtaz'ın, arkadaşlarının ve İhsan'ın olduğu bir yemek masasında gelmesi beklenen bir diğer konuk İhsan hakkında konuşulur. Mümtaz, masadakilere hitaben İhsan'ın gelip gelmediğini sorunca Mümtaz'ın bir arkadaşı cevaplarıyla İhsan'ı ilk karakterize eden isim olur. Mümtaz'ın arkadaşı Suat'ı figüral açık karakterleştirme örneği ile “garip” olarak tanımlar ve onun normal olmadığını ima etmeye dönük bir kelime seçerek garip tanımının hemen ardından sanatoryumda olduğu bilgisini verir. Bu bilgiden hemen sonra ise fiziksel görüntüsü ata benzetilerek yeni bir figüral açık karakterleştirme yapılır. Böylelikle isminin geçtiği ilk paragrafta Suat tekinsiz bir çizgide tasvir edilmiş olur. Suat'ın ilk karakterleştirme yönteminin okuyucunun ilk intibasını şekillendirmeye dönük olarak açık karakterleştirme olarak tercih edilmesi dikkat çekicidir. Bu karakterleştirme tercihi ile Suat, kendi kendini ifade imkânı

²²⁴ Tanpınar, *Huzur*, 95.

bulmadan nitelenmiş olur. Suat hakkındaki bu ilk olumsuz nitelermelerin Mümtaz ve bir noktada Mümtaz'ın ideolojik, söylemsel ortakları olan İhsan yahut ekstradiegetik anlatıcı tarafından yapılmaması; bilakis anlatıda çok az görülen, derinliği en az olan karakterlerden biri tarafından, bir fon karakter tarafından yapılması bilinçli bir kurgu tercihi olarak okunabilir. Anlatının ideolojik sesinin baskınlığı Mümtaz, İhsan ve ekstradiegetik anlatıcıdadır. Suat ise bu anlatı unsurlarının ideolojik çizgisine tam tersi bir noktadadır. Bu bağlamda bu üç açık "biz" dili temsilcisi dışında bir fon karakterce Suat'ın karakterize edilmesi ilk etapta yazar tarafından daha objektif bir hava yaratma arzusunun yansıması olarak okunabilir. Böylelikle Suat'ın "zaten" garip, tekinsiz bir çizgide olduğu "biz" dilinin temsilcisi olarak görülemeyecek diğer unsurlarca da tasdiklenmiş olur. Suat'ın olumsuzlanması ideolojik bir bakıştan ziyade, daha en başta herkes tarafından görülebilecek bir olgusal gerçekmişçesine yansıtılır. Suat'ın ilk açık karakterleştirmesi sonrası, yine aynı sayfada yeni bir açık karakterleştirme ile tanımlanması ona dair muhtemel ilk olumsuz okuyucu intibasını daha da yoğunlaştırır niteliktedir:

"Orhan bu dikkati tamamladı:

-Galiba biraz da yamyam!

-Hayır, sadece katil yahut telaşlı katil, yani müntehir!"²²⁵

Görüldüğü üzere Suat'ın niteliklerine dair tanımlamalar getiren ilk karakterleştirmeler, diyaloglar vasıtası ile Mümtaz'ın arkadaşlarınca bir yemek masasında diyalog içinde yapılır. Bu figüral açık karakterleştirmeler, Suat'ı belli bir olumsuzluklar manzumesine daha en baştan mahkûm eder. Diyaloglar aracılığı ile açıkça karakterleştirilen Suat henüz ilk söz hakkını bulmadan (oto karakterleştirme) bu sefer de iç odaklanma vasıtası ile Mümtaz tarafından karakterize edilir: "Mümtaz, onu son defa gördüğünden daha zayıf ve solgun buldu. Bütün kemikleri meydanda gibi..."²²⁶ Bu cümleler, Mümtaz'ın Suat'ı gördüğünde ilk aklına gelenlerdir. Böylelikle Suat'ın "hasta gözüken" hali

²²⁵ A.g.e, 95.

²²⁶ A.g.e, 95.

Mümtaz tarafından da imlenmiş olur: Suat, “bütün kemikleri meydanda” olan birisidir. Suat’ın fiziksel özelliklerine dair bu açık karakterleştirmeden sonra Mümtaz tarafından karakterine dair de bir karakterleştirme yapılır. Bu karakterleştirmenin ekstradiegetik anlatıcı tarafından da tasdik edilmesi çarpıcıdır:

“(…) Suat’ı görmekten sevinmemişti; zekasını, konuşmasını beğenirdi. Fakat onda kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf vardı.

(…) ‘İşte seni bunun için seviyorum!’ diye düşündü. Filhakika Suat’ın gülüşünde kalpten gelen her şeyi reddeden garip bir hal vardı. Sanki yüzü birdenbire her şeye yabancı ve düşman kesilmiş gibi gülüyordu.”²²⁷

Alıntının “gerçekten” anlamına gelen “filhakika” kelimesi ile başlayan cümlesi, Mümtaz’ın Suat hakkındaki düşüncesinin dış anlatıcı tarafından doğrulanma cümlesidir. Anlatıbilimsel düzlemde ortaya konduğu üzere ekstradiegetik anlatıcının intradiegetik bir kopyası olan Mümtaz’ın bu gerçekliğe rağmen Suat’a dair tespitin bir de dış anlatıcı nazarında onaylanması düşündürücüdür. Bu bağlamda yazar-anlatıcı, Suat’ı okuyucuya garip ve rahatsız edici olduğu noktasında henüz onu sahnede göstermeden inandırmak ister gibidir. Bu yüzden hem intradiegetik kopyası hem de bizatihi anlatıcının kendisi tarafından Suat, birtakım olumsuzluklarla doğrudan olmasa da en son alıntılanan kısımda muğlak ve dolaylı yoldan henüz en başından etiketlenir.

Suat’ın kendisini açık ve kapalı şekilde oto karakterleştirme ile çizdiği kısımlar sadece onun diyaloglardaki cümleleridir. Suat’ın zihninin içi anlatıcı tarafından okunmaz yahut Suat’ın algıları, gözü özellikle egemen bir şekilde Mümtaz’a – ve kısa kısa diğer birtakım karakterlere- yapıldığı gibi merkeze hiçbir zaman alınmaz; diğer bir deyişle Suat, anlatının hiçbir kısmında algılayıcı özne olarak gözükmez. Edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek de bu gerçekliği Suat’ın iç sesi olmadığına değinerek vurgular.²²⁸ Suat’ın anlatıda görülmesi dahi oldukça kısıtlıdır. Bu kısıtlılık sadece iki yemek sahnesi ile sınırlandırılabilir. Suat,

²²⁷ A.g.e, 96.

²²⁸ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 66.

anlatıda biri başlarda diğeri sonlarda olmak üzere sadece iki yemek sahnesinde girdiği diyaloglardaki cümleleri ile kendisini ifade imkânı bulur. Bu alanlarda da toplumsal gündemler nezdindeki konuşmaların sürüklediği şekilde bir tarafa mahkûm, marjinal bir görüntü çizer; benliğinin “biz” tartışması dışındaki yönlerine dair fikir elde edilebilecek yönü gözükmez. Mevcut fikirleri üzerinden de yukarıda örneği verildiği üzere olumsuz karakterleştirmelere mahkûm edilir. Olumsuz karakterleştirmelere bu kadar mahkûm edilen ve “metnin ana gündemlerinden biri olan “biz” tartışmasının karşı cephedeki açık ve net tek temsilcisi olan Suat’a daha fazla yer verilmemesi, onun iç odaklayıcı olarak kullanılmaması “çok seslilik” anlamında ciddi bir kayıptır. Suat’ın anlatıda en özgür gözüküttüğü kısım ironik bir şekilde kendisinin değil ama imgesinin Mümtaz’ın zihninde somutlandığı ve dile geldiği Huzur’un en sondaki kısmıdır. Bu kısımda Suat imgesi örneği verilen kısımlardaki gibi ne diğer karakterler ne de anlatıcı tarafından olumsuz karakterize edilir; sadece hayali Suat- Mümtaz diyalogu vardır, dış karakterize edici yargıçlar yoktur. Bu yüzden metnin sonunda Mümtaz’ın zihnindeki dile gelen Suat imgesi söyledikleri, fikirleri bağlamında yemek masasındaki gerçek halinden çok daha özerk bir konumdadır. Yemek masasındaki gerçek Suat’ın girdiği diyaloglardaki açık ve kapalı oto karakterleştirme örneklerinden bazıları şöyle sıralanabilir:

1. “Maksadım şaka tabii... Mümtaz’ı eskiden böyle kızdırırdım. Yoksa ne olduğunu biliyorum. Akrabayız. Fakat doğrusunu isterseniz herkes bizim kadar çok mu okuyor? diye düşünüyorum.”²²⁹
2. “Evet, bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silip fırlatmak. Ne Ronsard ne Fuzuli...”²³⁰
3. “Yeni... yeni bir alemin masalını kurarız. Amerika’da, Sovyet Rusya’da olduğu gibi.”²³¹

²²⁹ Tanpınar, *Huzur*, 97.

²³⁰ A.g.e, 98.

²³¹ A.g.e, 98.

4. “Ben ütopyaadan bahsetmiyorum... fakat bakir türküler istiyorum. Dünyayı dört gözle görmek istiyorum. Yeni doğan insanın tagannı edilmesini istiyorum.”²³²

Bir numaralı alıntıda Suat, kim olduklarına dair hem kendisi hem de Mümtaz hakkında açık karakterleştirme yapar. İkisi akrabadır ve Suat’a göre “çok okuyan” kişilerdir. Bu noktada “zaman zaman, kapalı bir oto karakterleştirmenin, açık bir oto karakterleştirme ile keskin bir biçimde çatışabileceğini” hatırlatmak gerekir.²³³ Mümtaz’ın çok okuyan bir kişi olduğunu söylemesi onun gerçekten öyle olduğu anlamına gelmez. Bazen kendi kendini veya başka bir karakteri karakterize eden karakter yanlış algısından dolayı ya da tıpkı gerçek dış dünyadaki gibi çıkar amacıyla stratejik bir hamle gereği olmayan gerçeklikleri varmış gibi sunabilir. Bunun yanı sıra figüral karakterleştirmenin yanı sıra ekstradiegetik anlatıcının tanrısal özelliklerle bulunduğu bir anlatıda anlatıcıya has karakterleştirmelerde dahi anlatıcı postmodernist bir tavırda güvenilmez ise karakterleştirmelerinin gerçekliği de güvenilmez olabilir. Nihayetinde Suat’ın kendisini çok okuyan bir kişi olarak tanımlaması onun bu karakteristik özelliğini tartışmaya açar ve gündeme getirir. Bu noktada çok okuyan biri olduğunu iddia eden karakterin diyaloglardaki kelime tercihleri, söylem dili, davranışları, konuları tartışırken verdiği referansların mahiyeti vb. noktalardaki kapalı oto karakterleştirmelere bakmak gerekir. Böylece farklı karakterleştirme yöntemlerinin bir anlamda “çapraz okunması/sorgulanması” ile gerçek ve tutarlılık seviyesi ortaya çıkar. Suat’ın açık oto karakterleştirmesindeki iddiası bağlamında onun kapalı oto karakterleştirmesine bakıldığında tutarlı ve haklı olduğu görülür; o okuyan biridir, konuşmalarında dünya gündemini takip ettiği, gündemler bağlamında birtakım filozoflara, sanatçılara, medeniyet anlayışlarına referans verdiği görülür. Ancak onun bu referansları yemek masasındaki diyaloglarla sınırlandırıldığı için çok da derinleşme imkânı bulamaz ve en sonunda tartışılabilir, derinleştirilebilir mahiyetteki, modernitenin yarattığı insan

²³² A.g.e, 99.

²³³ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 115.

gerçekliğine bir ışık tutmaya yarayabilecek fikirleri başka kişilerin ve anlatıcının Suat hakkında ima ettikleri ile hiç tartışılmadan mahkûm edilir. Suat'ın alıntılanan ikinci, üçüncü ve dördüncü cümleleri onun derinlemesine tartışılmaya değer argümanlarıdır ancak bu argümanlar çokça marjinalize edilerek ve diğer karakterlerin indirgeyici cevapları ile tartışma dışına itilir. Bu noktada dış anlatıcının da İhsan, Nuran, Mümtaz gibi karakterlerinde Suat'ı mahkûm etmede bir dahili vardır. İlk olarak dış anlatıcının dahlini ele almak gerekirse onun dışarıdan bakan objektif bir odaklanma yapar gibi görüldüğü kısımda bile Suat'ı ima yoluyla karakterleştirmesi çarpıcıdır. Suat diyalog ortasında cümlesine başlamadan önce dış anlatıcı tarafından “eliyle alını sildi”²³⁴ şeklinde tasvir edilir. Bu tasvir arka planda Suat'ı daha tartışma yeni başlamışken “haksız” olarak konumlandıran bir mahiyettedir. Bu konumlandırma ise anlatıcı – anlatıcının bu metin bağlamında zımni yazar ve nihayetinde gerçek yazar ile olan bağını unutmamak gerekir- tarafından oldukça usta bir şekilde objektif bir dış odaklanma maskesi altında metne sızar.

Suat'ın ideolojik argümanlarının nasıl olumsuzca indirgendiği fikirlerinden hemen sonra diğer karakterlerin onun hakkındaki karakterleştirmelerinden de okunabilir. İhsan, Suat ile olan diyalogunda “Asla! Ne zannediyorsunuz bizi!”²³⁵, Suat'ın cümlelerine ithafen “Bu inkarla ne kazanacağımızı sanıyorsun”²³⁶ gibi cümlelerle ima yoluyla Suat'ı “inkârcı, toplumunu küçümseyen vb.” biri olarak karakterize eder. Ancak Suat'ın sınırlı da olsa kendini ifade imkânı verilen yerlerdeki fikirlerine bakıldığında kendi ülkesinden bağımsız toptancı bir anarşist tavır dışında, kendi toplumuna karşı özel bir inkâr yahut aşağılama görülmez. Suat belki de sadece modernite sonrası gerçekliğin yarattığı bir bireydir ve bu bağlamda işlenmelidir. Ancak yazar onu birtakım anlatı aparatlarını kullanarak en başından mahkûm eder; ona iç odaklanma imkânı vermez, bilincine nüfuz edecek anlatısal teknikleri kullanmaz, anlatının çok küçük bir kısmında var eder, var ettiği kısımlarda fikirlerini uzunca ifade imkânı

²³⁴ Tanpınar, *Huzur*, 99.

²³⁵ A.g.e, 99.

²³⁶ A.g.e, 99.

vermez, fikirlerinin aralarında anlatıcı ve diğer karakterler vasıtası ile onu olumsuz niteliklerle karakterize eder. Bu karakterleştirmelerin en gözle çarpanlarından bazıları İhsan eliyle gerçekleşir. İhsan pek çok noktada Suat'ın ideolojilerini derinlemesine tartışmak yerine onu, onun kişiliğini mahkûm eder:

“Çünkü içinde öldürdüğün Allah var. Sen kendi hayatını yaşamıyorsun artık. Sen bu halinle sadece bir mezar bir tabut gibi bir şeysin. (...) Fakat bilir misin Suat; Ne güzel ilahiyatçı olurdun? Çünkü yaptığın şey tersine çevrilmiş bir teolojidir.”²³⁷

“Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın. (...) Allah ebedi meselemizdir. Elbette bütün ahlakımız ve iç hayatımız Allah fikrine bağlıdır. Bu satranç onsuz oynanmaz.”²³⁸

Görüldüğü üzere Suat tartışılabilir ideolojik argümanları devre dışı bırakılan bir karakterdir. Suat'ın birtakım varoluşsal özellikleri modernite sonrası şartların doğurduğu çoklu parametrelerin derin nedensellikleri içinde aranabilecekken bir “iman meselesine” indirgenir. Bu indirgemenin rasyonel gözükmesi ve es geçtiği gerçeklikleri unutturması için de Suat karakteri tartışılabilir fikirlerinin yanında birtakım özellikleri ile marjinalize edilerek “kötü” tip olmaya mahkûm edilir. Bu mahkumiyeti sağlamanın en bariz araçlarından biri Nuran'ın Suat hakkında rivayet ettiği bir hikâye ile Suat'ı karakterize etmesidir: “Bir gün Boğaz'da hep beraber gezinirken bir köpek yavrusunu şartlarına göre fazla mesut diye denize attı. Zorla kurtardık. Öyle de güzel şeydi ki...”²³⁹ Nuran'ın bu cümleleri Suat'ı ima yoluyla “cani ve acımasız” olarak tasvir eden bir açık karakterleştirme örneğidir. Suat'ın bu anlatılarla marjinalize edilmesi onun derin karakter potansiyelini alıp götürür ve tipleştirir. Suat tartışılabilir, haklı ya da haksız farklı fikirleri olan bir karakter potansiyelinden “acımasız, inkârcı, Allah'ı kaybetmiş, imansız, bencil, empati yoksunu” bir sığ tip olarak indirgenir. Suat'ın makul, derin tarafı hakkıyla tartışılmadan onda yaratılan tekdüze, sığ kötü tipleştirme özellikleri ile bir kenara atılır. Bu yönüyle Forster'ın terminolojisine göre Suat

²³⁷ A.g.e, 313.

²³⁸ A.g.e, 319.

²³⁹ A.g.e, 320.

“düz tip”tir. Çünkü, Suat’ın derinlemesine tartışılabilir fikirleri anlatıda yeterince açılmadığı, birtakım karakterleştirmelerle yaftalanarak bir kenara bırakıldığı gibi bir yönüyle oto karakterleştirme bağlamında da davranışları, sözleri köşeli hale gelir. Suat, anlaşılabilmekten uzak amaçsız bir anarşist tipi gibi sunulur. Ewen’ın karakter parametreleri dikkate alındığında da zihnine nüfuz edilmeyen, anlatıda gelişim ve değişim göstermeyen, derin yönleri marjinal özellikler yaratılarak onların altında kurban edilmiş bir karakterdir. Nurdan Gürbilek, Suat hakkında tespitlerde bulunurken onu “her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırtması, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkanlarını kökünden yok etmiş” olması münasebetiyle “yapay, eğreti, taklit, çeviri bir karakter, fazlasıyla kitabı”²⁴⁰ bulur. Edebiyat eleştirmeni Fethi Naci de Suat’ın bazı davranışlarından hareketle onu “Dostoyevski romanından çıkıp gelmiş”²⁴¹ bir karaktere benzetir.

Suat’ın yemek sahnelerinde diyaloglar aracılığı ile fikirlerini beyan etme imkanını sınırlı da olsa bulabildiği kısımların dışında ismen bahsedildiği birkaç kısımdan biri olan Mümtaz’ın ona Beyoğlu civarında rast geldiği kısım, Suat’ın karakter özelliklerinin belirlenmesi bağlamında çarpıcıdır. Bu kısımda Mümtaz, Suat’ın bir kadınla olan iletişimine şahit olur ancak Suat bu şahitliğin farkında bile değildir. Bu birkaç sayfalık kısım, Suat karakterinin empati yoksunu tarafının ve açıkça kötülüğünün karikatürize edildiği detaylar barındırır. Suat, bir kadına ümit verip onunla beraber olmuş ve hamile bırakmıştır; kadını bir bistrodaki konuşmasında çeşitli manipülasyonlarla kürtaja ikna eder. Mümtaz’ın şahitlik ettiği bu manipülasyon barındıran kısımlar diyalog olarak sunulur.²⁴² Bu diyaloglardaki Suat’ın cümleleri açıkça bir kapalı oto karakterleştirmedir. Bu kapalı oto karakterleştirme Nuran’ın ve İhsan’ın onun hakkında yaptıkları figüratif karakterleştirmelerden (yavru köpek olayı ve “imansız”, “Allah’ı kaybetmiş” etiketi) öncedir. Böylece bu oto karakterleştirme ile sonraki diğer karakterleştirmeler anlatının mantıki bağlamı düzleminde meşrulaşmış olur.

²⁴⁰ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, 66-68.

²⁴¹ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017), 211.

²⁴² Tanpınar, *Huzur*, 242-243.

Ancak bu Suat'ın sığlaştırılmış ve özellikle kötü, keskin çizgilerle çizilmesi tercih edilmiş bir karakter olduğu gerçeğini değiştirmez. Mümtaz, onun kadınla olan konuşmasını dinlerken “burnunda en adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu”²⁴³ hisseder ve serbest dolaylı anlatım vasıtası ile Suat hakkındaki bakış açısı, bu bakış açısıyla onu karakterize edişi şöyledir:

“Suat istediği kadar ‘zeki bir adam, kötü bir vaziyetten kurtulmasını bilir!’ diye kendisini övsün, beğensin, soğukkanlı olduğunu söylesin, bu gülüş ve onun hayvani memnuniyeti, her kürkçü dükkanında derisini **gördüğümüz** halde yine zeki olmakta devam eden hikâyenin tilkisinden daha aptal, daha şuursuz, fakat aynı cinsten bir sevkitaibi ifşa ediyordu ve bu sevkitaibi, yalnız kendisine hitap edeni, bir cevap olarak yaratılmışı seçtiği için daima üstün ve muvaffak görünecekti. (...) Burada hiçbir masal, iyiye, güzele, büyüğe hiçbir kanatlanma yoktu. Mağlubiyeti kabul ediş tarzı da gösteriyordu.”²⁴⁴

Görüldüğü üzere serbest dolaylı yöntem ile Mümtaz'ın düşünceleri ortaya dökülür ve bu düşünceler Suat'ı karakterize eden yapıdadır. Bu karakterizasyon barındıran cümleler Mümtaz'ın zihninden süzülürken kalın puntolarla yazılan kelimedeki “biz” dili Mümtaz'ın zihnine, bakış açısına dış anlatıcının da sızdığı anlamına gelir. Bu kısımda dış anlatıcı “biz” dili üzerinden Mümtaz ile birbirine girer ve aynılır; intradiegetik ve ektradiegetik düzlemlerdeki iki ayrı gibi gözüken aynı bilincin yansıması kendisini belli eder. Bu karakterleştirme kısmında, Suat'ın kendisini oto karakterleştirme vasıtası ile tanımladığı bir cümleye referans verilmesi dikkat çekicidir. Bu referans üstünden Mümtaz, Suat'ın kendisine oto karakterleştirme ile atfettiği bir özelliğin aslında hiç de öyle olmadığını vurgulamak ister. Suat'ın bireysel hayatındaki empati yoksunu, keskince kötü hallerinden sonra alıntılanan bu kısımdaki son cümleye yer verilmesi de ilginçtir. Bu cümle, Suat'ın ideolojisini karakteri üzerinden kötüleme referansı taşıy bir mahiyettedir; onun savunduğu fikirler karakteri üzerinden “mağlubiyeti kabul ediş tarzı” olarak dolaylı yoldan yaftalanmış olur.

²⁴³ A.g.e, 243.

²⁴⁴ A.g.e, 244.

Nihayetinde anlatının tam ortasındaki bu birkaç sayfalık kısımda Suat'ın keskin bir kötücül edayla anlatıda bir anda peyda olması, bu kötücül edanın tesadüfi bir şahitlik olarak kısaca birkaç sayfada sunulup geçilmesi ve bu birkaç sayfada Mümtaz ile onun sesiyle karışan dış anlatıcının Suat'ı ayıplaması onu karakter olarak oldukça sığlaştırarak tipleştirir, karikatürize eder. Suat, zihnine içeriden girilmeyen, ortaya attığı fikirleri karakterinin “keskince sivriltilmiş kötü” özellikleri altında ezilen, empati gösterilmeyen ve kendi ağzından oto karakterleştirme örnekleri de dahil olmak üzere çeşitli karakterleştirmeler aracılığı ile empati gösterilecek bir yanı yokmuş gibi sunulan, tipleştirilen, sesi kısılan bir karakterdir. Diğer bir deyişle Suat, anlatılamayan bir karakterdir. Şecaattin Tural bu konuyla ilintili olarak şunları söyler:

“Tanpınar, Suat'ı anlatabilseydi, belki bugün akademinin elindeki en büyük koz olan Doğu-Batı, gelenek-modernizm, İstanbul, musiki, mimari gibi sayım döküm unsurları yerine; insan tekinin içine bulunduğu ve modern dünyanın yarattığı yaralı bilinci, yenilmekten başka çıkar yol bulamayan, tutunamayayı, niteliksizliği ve hep daha güzel yenilgileri düşleyen modern insanın çaresizliğini sanatçı duyarlılığı içinde işleyecekti.”²⁴⁵

Suat, üzerinde barındırdığı bazı özelliklerle modernite sonrası gerçekliğin yarattığı derin bir karakter olarak estetik çizgide işlenebilecekken kurban edilir; iç odaklayıcı yapılmaz, zihnine içeriden girilmez, fikirlerine set çekilir, fikirleri, duyguları, parçalanmışlığı karikatürize edilen özellikleri altında ezilir. Suat, daha en başta anlatı sahnesine çıktığındaki karakterleştirmelerin ileriye dönük göz kırptığı üzere olumsuz niteliklere, benzetmelere mahkûm edilen bir karakterdir. Onun anlaşılmaktan uzak olumsuz özellikleri anlatıda isminin geçtiği kısımlarda o kadar çok birikir ki Suat gerçekçiliğini kaybeder; siyaha mahkûm edilir. Bir karakter kötü olsa da belli iyi özellikleri ile de tasvir edilebildiğinde yuvarlaklaşır ve gerçeğe yakınsar. Gözlemlenebilir gerçek hayatta, kötülüğü de iyiliği de tesis eden derin korelatif ilişkilene biçimleri mevcuttur. Kötü ve iyi kavramları pek çok düzlemde birbiri içine gizlenir,

²⁴⁵ Şecaattin Tural, “Dekadans Korkusunun Romanı Huzur”, erişim 11.11.2024, <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

birbirlerinden keskin sınırlarla ayırlamadıkları noktalar olur. Bu bakış açısı bağlamında Suat'ın sadece siyah tonuna hapsedilmesi, *Huzur* anlatısındaki “biz” söylemi ve onun temsil ettiği yazarın toplumsal hassasiyeti bağlamında okunabilir. Tanpınar *Huzur* romanı ile ilgili verdiği bir röportajda romanın isminin nedeniyle alakalı şunları söyler:

“Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisiyle barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi gibi o kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hülâsa huzursuzuz, onun için...”²⁴⁶

Tanpınar'ın romanıyla alakalı bu sözleri, anlatının anlatıbilimsel parametrelerinin arka planını açıklayan bir ses işlevi görür. Bu sözler bağlamında Suat'ın Allah'ı hissetmeyen bir karakter olarak mahkûm edildiği keskin kötülük ve nihilizmin motivasyonu daha iyi anlaşılır. Yazar, gerçekliğin ve olguların farkındadır; bu olguları masaya yatırır ancak günün sonunda nedenlerini derinlemesine deşmeden kurtuluşu “biz” olmakta, cemaat olmakta ve bu amaç uğruna tutkal olarak Allah'ı merkeze koymakta bulur. Bu eğilimin en temel yansıması, İhsan karakterinin yukarıda alıntılanan “biz”, cemaat, Allah merkezli söylemlerinde görülür. Bu bakış açısı, Suat'ı karakter özelliklerinin derinine inmeden keskin hatlarla olumsuz özelliklerle karakterleştirir. Bu olumsuz karakterleştirme yazarın zihin dünyasında ve bunun yansıması olarak kurgunun ekstrapöjetik çerperinde, nihayetinde de intradiegetik düzlemde kendisini belli eder. Tanpınar cemaatin refahını ve birliğini sağlamak; bunun bir mecburiyet olduğunu kanıtlamak için Suat'ı keskin kötü özelliklerle karikatürize eder, onun zihnine girmez, empati imkânı vermez ve nihayetinde ortaya çıkan bu keskin kötüyü birey örneğiymiş gibi sunarak toplumu kutsar. Şecaattin Tural, bu konuyla ilintili olarak Tanpınar'ın eğilimini Namık Kemal'in bir dizesine referans vererek açıklar: “Bais-i şekva bize hüzn-i umumidir Kemal/Kendi derdi gönlümün billah gelmez yadına”.²⁴⁷ “Şikâyet ediyorsam milletin

²⁴⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Tanpınar'la Huzur Hakkında Konuşma”, *Mücevherlerin Sırrı*, Haz. İ.Dirin, T.Anar, Ş. Özdemir (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 211.

²⁴⁷ Şecaattin Tural, “Dekadans Korkusunun Romanı Huzur”, <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

üzüntüsündendir, yemin olsun ki kendi gönlümün derdi aklıma bile gelmez” anlamına gelen bu dize Tanpınar’ın Suat’ı oluştururken bastıramadığı eğilimini açıklayan bir dize hükmünde düşünülebilir. Tanpınar; Suat gibi bir karaktere anlatıda yer verir, bir noktaya kadar diyaloglar vasıtası ile fikirlerini açıklamasına izin verir ancak onu çeşitli anlatısal aparatlarla kötü karakterize etmekten vazgeçemez, sonunda ortaya kendini ifade edememiş ve karikatürize edilmiş bir karakter çıkar. Tüm bu anlatısal gerçeklerin yanı sıra Suat’ın bir yönüyle de Mümtaz’ın zımnî yazar üzerinden de gerçek yazarın bir tarafını temsil ettiği gerçeği unutulmamalıdır. Bu gerçeklik kendisini Mümtaz’ın bazı oto karakterleştirme örneklerinde ve en çok romanın sonunda Mümtaz’ın zihninde beliren Suat imgesiyle diyaloga girdiği kısımda kendisini gösterir. Bu kısımda Suat, Mümtaz’ın zihnindeki imgesi üstünden de olsa kendisini diğer otorite unsurlarından en bağımsız şekilde ifade etme fırsatı bulur; fikirleri anlatıcıya has yahut figüral karakterleştirmelerle bölünmez, baskı altına alınmaz. Yine de bu diyalogun sonu “Mümtaz’ın onun hayaliyle gitmeyi yani intiharı reddetmesiyle son bulur.”²⁴⁸ Bu da Suat’ın Mümtaz’ın bir parçasını temsil etse de göz ardı edilmesi gereken kimliğine işaret eder. Bu kısım, Mümtaz karakteri incelenirken detaylıca ele alınacaktır.

Sonuç olarak Suat karakteri, farklı fikirleri temsil ederek var olması ile değerlidir. Ancak kendisine sadece romanın belirli kısımlarında yer verilir. Fikirleri sadece belirli kısımlarda diyaloglar vasıtası ile duyulur. Bu kısımların çoğunda diğer karakterlerce (Kimi yerlerde Mümtaz’ın sesine karışması üstünden anlatıcıya has karakterleştirme ile) en başından beri hem fiziksel hem de karakter olarak olumsuz özellikler ile karakterize edilir. İdeolojik fikirlerini dile getirdiği yerlerin dışındaki bazı durumlarda oto karakterleştirme üzerinden kendisinin kişilik özelliklerinin çok keskin bir şekilde kötücül olduğu görülür. (Mümtaz’ın şahit olduğu Suat’ın hamile bıraktığı kadınla olan diyalogu, Nuran’ın “yavru köpek” üstünden rivayeti, Suat’ın hareketlerinin amaçsız olduğunu söylemesi vb.) Böylece farklı, kökleri tartışılabilir Suat’ın fikirleri yerine, Suat’ın keskin kötücül

²⁴⁸ Ayşe Nihan Aydın, “Türk Romanında Karakter İnşa Süreçleri ve Yazarın Konumu” (İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2022), 163.

davranışları ön plana çıkar. Anlatıda Ewen'ın karakter kriterlerine göre Suat'ın zihninin içeriden verilmemesi, onun diğer bazı karakterlerin aksine tek farklı ses sahibi olmasına rağmen iç odaklayıcı olarak kullanılmaması da düşünüldüğünde toplum için kurban edilmek zorunda bırakılmış bir karikatürize karakter örneği ortaya çıkar. Suat'ın, "Huzur'un ana temalarından biri olan mesuliyet duygusunu reddederken Allah'ın varlığına da inanmaması, onun nihilist yönünü gösteren"²⁴⁹ bir özelliktir.

2.3.2. Eşikte Bir Adam: Mümtaz Karakteri ve Karakterleştirilmesi

Mümtaz karakteri, *Huzur*'un dört bölümünden birine ismini veren ve tüm bölümler dahil olmak üzere anlatının merkezinde bilinciyle, algıları ile konumlanan başkarakterdir. Mümtaz diğer karakterlerin aksine çok daha fazla "oto karakterleştirme" vasıtası ile karakterize edilir. Onun varlık özellikleri en çok sözleri, olay ve olguları algılayış biçimi üzerinden belirlenir. Çünkü Mümtaz romanın merkezindeki iç odaklayıcıdır. Ses çoğu noktada dış anlatıcıya ait gibi gözükse de bakış açısı Mümtaz'ın algı ve bilgi sınırları ile çizilir. Böylelikle okuyucu onun algı sınırlarını kılcal damarlarına kadar bilme imkanına sahip olur ve karakterin kişilik özelliklerine içeriden şahit olur. Bu noktada anlatıbilimsel incelemede ayrı gibi gözükten başlıkların birbirleri ile ne denli korelatif ilişki içinde oldukları gerçekliği de ön plana çıkar. İç odaklayıcı olan bir karakter, kendi kendisini anlatıcıdan ve diğer karakterlerin sunumundan bağımsız var eder, karakterize eder. Diğer bir deyişle, iç odaklayıcı olan karakter hem kapalı hem de açık oto karakterleştirmeyi de tekniğin doğası gereği beraberinde gerçekleştirir. Bir diğer taraftan iç odaklayıcı karakter; çevresindeki olay, olgu ve kişileri algılama merkezinde olduğu için diğer karakterleri karakterize eden bir özne konumunda da bulunur, diğerlerini karakterize edici bir konumdadır. Anlatının içinde var olan tüm karakterler Mümtaz'ın perspektifinden, diğer bir ifade ile onun kendilerini karakterize etmesinden kurtulamazlar; tüm karakterlerin kişilik özelliği bir yönüyle Mümtaz'ın odağından süzülerek

²⁴⁹ Şecattin Tural, *Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suat*, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic , Volume 5/4 Fall 2010, 1.

belirlenir. Böylece *Huzur*'da sadece olay ve olguların merkezinde olma yönü ile değil karakter oluşturma, karakterize etme yönüyle de Mümtaz'ın belirleyici özne olduğu anlaşılır.

Mümtaz karakteri, çalışmanın “Anlatıcı” başlığı altında somutlandığı üzere dış anlatıcının kullandığı “biz” dilini kullanmasıyla anlatıcı ile ortaklaşır. Bu ortaklaşmayı sağlayan bir diğer sebep de dış anlatıcının sıklıkla serbest dolaylı sözlem vasıtası ile Mümtaz'a odaklanmasıdır. Serbest dolaylı sözlem anlatıcının sesini taşıırken karakterin bakış açısı ile belirlenir. Bu yönüyle de özellikle belli kısımlarda ses anlatıcıya ait olsa da bakış açısının Mümtaz'a mı yoksa ekstradiegetik anlatıcıya mı ait olduğu noktasında belirsiz bir alan oluşur. Bu bağlamda Mümtaz'ın karakterleştirmelerinin bazı durumlarda dış anlatıcının karakterleştirmesi ile kesiştiğini varsaymak da yanlış olmaz. Nitekim, biri intradiegetik diğeri ekstradiegetik düzlemde de olsa bu iki anlatı varlığı; söylemleri, kullandıkları terminoloji, olayları algılama ve yansıtma şekilleri ile de örtüşür. Bu örtüşmeden hareketle pek çok edebiyat otoritesinin vurguladığı gibi Mümtaz, romanın yazarı Tanpınar ile özdeşleştirilir.²⁵⁰ Bu özdeşleştirme doğru gözükse de anlatıbilimsel gerçeklerden bağımsız ele alınmamalıdır. Nitekim her yazar yarattığı karakterlerde kendinden bir parçayı belirli kurgusal işlemlerden geçirerek yansıtır. Bir karakterin belli yönlerinin yazarına yahut gerçek hayatta bir kişiye benzemesi karakterin tam olarak o kişi olduğu anlamına gelmez. Ancak karakterin yaratımında belli noktalarda esinlenildiği anlamına gelebilir. Mümtaz karakterinin tıpkı İhsan gibi ve arada serbest dolaylı söylemi bir kenara bırakarak kimliğini açık eden ekstradiegetik anlatıcı gibi “biz” dilini kullanması, toplum vurgusu yapması okuyucuyu Tanpınar'ın varlığına, bazı fikirlerine götüren önemli bir kıstastır. Anlatıdaki toplumcu yönün kendisini hem anlatıcıda hem de başkarakterde göstermesi ideolojik bir otorite alanı tesis eder ve ideolojik bir otorite alanının sınırlarının kolaylıkla tespit edilebildiği bir anlatıda anlatının yazarının ideolojisini bulma eğilimi yanlış bir yaklaşım değildir. Bu noktada Mümtaz'ın “biz” dilinin temsilcisi olsa da yine o dilin

²⁵⁰ Ayşe Nihan Aydın, “Türk Romanında Karakter İnşa Süreçleri ve Yazarın Konumu” (İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2022), 156-157.

temsilcisi olan İhsan gibi sığ kalmadığını söylemek gerekir. Çünkü Mümtaz, yakın okuma yapıldığında kendi fikrinin zıttı fikirlere sahip Suat'ın imgesini taşıma potansiyelindedir ve “biz” diline sahip bir profile bazılarınca yakıştırılamayacak birtakım bilimsel, felsefi yaklaşımlara da sahiptir: evrime inanır, kendi kültürünün değerlerini Batılı değerlerle harmonize eder ve inanmak istediği fikirlerin sınırları keskin gibi gözüксе de gerçekten inandığı fikirleri oldukça gri bir tonda ve yuvarlak bir yapıdadır. O, aslında tam bir çatışma halindedir. Onun bazı söylemleri, aşk ortadan kalktığındaki kötümser bakış açısı eğilimi, “yıkıcı” fikirlerle zihninde diyaloga girebilme potansiyeli onun bu yönünü imler. Nihayetinde Mümtaz, anlatı boyunca psikolojik anlamda oldukça devingen bir yapıda, derin kişilik özelliklerine sahip ve bilincine nüfuz edilmesi münasebetiyle oldukça canlı bir karakterdir. Bu bağlamda Mümtaz, Ewen Yosef'in bir karakteri sınıflandırmada kullandığı psikolojik derinlik, zihin saydamlığı gibi özellikleri pek çok yönüyle olumlu manada karşılar.²⁵¹

Mümtaz'ın karakterine dair sağlıklı ve derin çıkarımlar yapabilmek için, karakterleştirme ve karakter başlığının özellikle *Huzur* özelinde odaklanma başlığı ile olan alakasının farkında olmak gerekir. İlgili başlıkta vurgulandığı üzere *Huzur*, serbest dolaylı söylem aracılığı ile anlatıcının sesinin duyulduğu ancak bakış açısının, merkezi algının Mümtaz'da olduğu bir eserdir. Anlatıcının sesinin olduğu pek çok kısım aslında Mümtaz'ın zihninden geçenlerin çerçevelenerek verildiği kısımlardır; karakterleştirme bağlamında düşünüldüğünde Mümtaz'ın düşünme biçimine, kendisine ve hayata bakışına kapı aralayan kapalı oto karakterleştirme örnekleridir: “*Ne olacaktı? (...) İstanbul'a gidecekti; fakat kimin yanına? Nasıl karşılayacaklardı? (...) Nihayet ağlamak, biraz da etrafındaki insanları kendisine acındırmak olacaktı. O insanlar çoktan kendisinden bıkmış olmalıydılar.*”²⁵² Alıntılanan bu kısımdaki tüm cümleler birer serbest dolaylı söylem örneğidir; ses olarak ektradiegetik anlatıcının çerçeve sesine sahip olsalar da Mümtaz'ın zihnindekiler aktarılır. Cümlelerin sonundaki zaman

²⁵¹ Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Routledge: 2002), 41-42.

²⁵² Tanpınar, *Huzur*, 40.

kipleri çıkarıldığında geri kalanlar Mümtaz'ın zihnindeki düşüncelerin bire bir yansıması cümlelerdir. O zihnine içeriden nüfuz edilen bir karakterdir; en derin düşünceleri saydam bir perdenin arkasında sürekli bir şekilde görülür. Alıntıdaki düşüncelerinden hareketle kapalı oto karakterleştirme ile kendini karakterize eden Mümtaz, daha çocuk yaşta öksüz kalmış biri olarak kendisini yalnız hisseden, belirsizlik hissi ile boğuşan ve çocuk haliyle ağlamak için tüm geçerli koşulların içinde olsa dahi ağlamanın bir çeşit kendini acındırma yöntemi olduğu düşüncesini aklına getirebilecek olgunluğa sahip, empati yeteneği ve farkındalığı yüksek biridir. Sonuç olarak, *Huzur*'da odaklanma tiplerine dikkat etmek önemlidir. Örnekte de görüldüğü gibi serbest dolaylı söylem üstünden iç odaklayıcı tespiti aynı zamanda bir oto karakterleştirme tespitini de beraberinde getirebilir.

Mümtaz, yukarıda bir örneği gösterildiği gibi sıklıkla kendi kendini iç odaklayıcı olması sebebiyle; düşüncelerinin, bakış açısının saydam olması sebebiyle karakterleştirir. Ancak, kendisini karakterleştirirken anlatıcının da ara cümlelerle onu karakterleştirdiği ve hatta bazen Mümtaz kendisini kapalı karakterleştirirken bakış açısını dış anlatıcı ile paylaşan ve dış anlatıcı ile ortaklaşabilen özellikte bir karakterdir. Şu kısım, bahsedilen ince geçişlerin somutlandığı güzel bir örnektir:

“ ‘Acaba, hep alışkanlık mı? Hep yanımızdakileri mi seviyoruz?’ dedi.

Bu düşünceden kurtulmak için tekrar hastabakıcı meselesine döndü. Macide'nin sıhhati de öyle düzgün değildi. Hatta bu kadar yorgunluğa nasıl tahammül ettiğine şaşıyordu. Biraz fazla üzüntü, yorgunluk, onu yeniden bir gölge haline getirebilirdi. Evet gidip bir hasta bakıcı bulmalıydı. Öğleden sonra da o kiracı denen derde uğraması lazımdı.

Elbisesini giyinirken ‘insan denen bu saz parçası...’ diye birkaç defa tekrarladı. **Çocukluğunun mühim devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı severdi.** – ‘Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey...’
Sonra zihni tekrar küçük Sabiha'ya gitti. Küçük yeğenini sade eve döndüğü

için sevdiğini düşünmek hoşuna gitmiyordu. Hayır, ona doğduğu günden beri bağlıydı. (...)

Mümtaz, üç gündür bu hastabakıcının peşindeydi. Bir yığın adres almış, telefonlar etmişti. Fakat bizim memlekette aranan kaybolur. Şark oturup beklemenin yeridir. Şark oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla her şey ayağınıza gelir. Mesela İhsan iyi olduktan altı ay sonra bile bir iki hastabakıcı mutlaka onu arayacaktır. Fakat lazım olduğu zaman..."²⁵³

Alıntının ilk cümlesi tırnak içinde verilir ve doğrudan Mümtaz'ın iç monoloğudur. Bu düzlemde, düşüncelerinden hareketle Mümtaz'ın kapalı bir oto karakterizasyon örneğidir. Ardından gelen paragraf iç monoloğun aksine dış anlatıcının çerçeve sesini barındırsa da Mümtaz'ın perspektifinden ve zihninden verilir; anlatıcının çerçeve sesi aracılığıyla düşüncesinin akışı izlenen özlenen yine Mümtaz'dır. Anlatıcının iç monologla serbest dolaylı söylem arasındaki bağı kurmak için Mümtaz'ın paragrafın ilk cümlesinde düşünce değişimine yaptığı atıf dikkat çekicidir. Böylece anlatıcı, Mümtaz'ın iç monolog ekseninde verilen düşüncesinden başka bir düşünce çizgisine kaydığının haberi verilir. Bu noktada sadece Mümtaz'ın zihnindeki gündem değişmez, Mümtaz'ın zihnindekilerin veriliş biçimi de değişir; iç monologdan serbest dolaylı söyleme geçilir. O an Macide'nin o kadar yorgunlukla nasıl mücadele ettiğini düşünüp şaşırın, onun yeniden yorgunluktan kaynaklı bir gölge olabileceğinden çekinip bir hasta bakıcı bulması gerektiğini, akabinde kiracıya uğraması gerektiğini düşünen ve kiracı aklına geldiğinde onu "kiracı denen dert" olarak tanımlayan dış anlatıcı değil Mümtaz'ın zihnindekilerden hareketle bizzat kendisidir. Bu bağlamda serbest dolaylı söylem aracılığıyla düşünceleri okunan Mümtaz, kapalı bir oto karakterleştirme gerçekleştirmiş olur. Okuyucu zihnine nüfus ederek onun düşünce akışını, hayata dair kaygı noktalarını, çevresindekilere karşı hassasiyetini ve birtakım küçük dertlenmelerini görür.

Sonraki paragrafın ilk cümlesinden yeniden iç monoloğa geçilir. İki iç monolog cümlesi arasındaki – tarafımca- özellikle kalın puntolarla belirtilen cümle ise dış

²⁵³ A.g.e, 12-13.

anlatıcıya aittir ve anlatıcıya has karakterleştirme kategorisine doğrudan giren nadir karakterize etme örneklerindendir. Dış anlatıcı Mümtaz’a ait iki iç monolog cümlesi, iki kapalı oto karakterleştirme cümlesi arasında açık bir anlatıcıya has karakterleştirme yapar. Ancak bu noktada, anlatıda genel olarak anlatıcıya has karakterleştirmenin oldukça az olduğunu söylemek gerekir. Olduğu zaman da örnekteki gibi zaten oto karakterleştirme ile anlatının kurgusu içinde çoktan belirlenmiş özelliklerin bir de dış anlatıcı tarafından dile getirilmesi şeklinde gerçekleşir. Diğer bir ifade ile dış anlatıcı baştan kendi bakışını, bilgisini devreye sokup bir karakteri tanımlamaz, en baştan onun kim olduğuna dair tanımlama noktasında bir hakimiyet alanı oluşturmaz. Örnekte de görüldüğü gibi anlatıcının tanımlamasından önce iç monolog ve serbest dolaylı söylem vasıtası ile Mümtaz’ın iç konuşmalarına sıklıkla yer verilir. Anlatının teknik kullanımı zaten Mümtaz’ın kendi kendine konuşmayı seven biri olduğunu imler. Anlatıcı da bu teknik gerçekliği daha da imlercesine iki iç monolog cümlesinin arasına iç monologların dolaylı yoldan verdiği anlamı doğrudan kendi cümleleri ile belirtir. Nihayetinde dış anlatıcı, anlatının kurgusundan önce diğer karakterleri tanımlamada herhangi bir hakimiyet alanı oluşturmaz; ön bilgilendirme ile kendisini devreye sokup karakterlerin kim olduğuna dair keskin tanımlamalar yapmaz, bu yönüyle metni bölmez. İki iç monolog arasında anlatıcının sesi ve perspektifi ile dışarıdan bakılarak yapılan anlatıcıya has açık başkasını karakterleştirmeden sonra, perspektif yeniden Mümtaz’a geçer; İç monologdan sonra perspektif onda serbest dolaylı söylem vasıtası ile kalmaya devam eder. Alıntının son paragrafı bu bağlamda dikkat çekicidir. Son paragraf, “biz” zamirine referans verir niteliktedir. Bu referansın hemen öncesindeki paragrafta iç monolog ve ekseriyetle serbest dolaylı söylem aracılığıyla perspektifin Mümtaz’da olduğu düşünüldüğünde ses dış anlatıcıda olsa dahi Mümtaz’ın perspektifini yansıttığı düşünülebilir. Ancak “biz” zamiri doğası gereği kendisini kullanan sesi de içine katar. Bu noktada bu paragrafta serbest dolaylı söylem ile perspektifin Mümtaz’da olduğu kabul edilse dahi Genette’nin kavramsallaştırması ile ses dış anlatıcıda olduğu için anlatıcı da “biz” kapsamı altına girer. Bu mantıki ve zorunlu nedensellikten hareketle alıntının son

paragrafında teknik bir gri alan oluşumuyla beraber hem dış anlatıcının anlatıcıya has kapalı oto karakterleştirmesi hem de Mümtaz'ın figüral kapalı oto karakterleştirmesi görülür. Nitekim anlatının sonraki kısımlarında hem sesin hem de perspektifin Mümtaz'da olduğu kesin olan kısımlarda alıntılanan kısımdaki “biz” zamiri üstünden ve aynı tonda bakış açısı ile dillendirilmiş örnekler görülür. Aynı durum dış anlatıcı için de geçerlidir. Bu noktada “biz” zamininin dış anlatıcı ile Mümtaz'ı aynı potada erittiğini söylemek yanlış olmaz. Her iki anlatı unsuru da biri ektradiegetik diğeri intradiegetik düzlemde olmak üzere aynı zaminin içine girer. “Anlatıcı” başlığı altında somutlandığı üzere “biz” zamiri ve bu zamir üstünden getirilen tanımlamalar anlatıdaki egemen ideolojik tonu belirler. Bu ideolojinin üç ayaklı olduğunu söylemek yanlış olmaz: ektradiegetik düzlemde anlatıcı ve intradiegetik düzlemde Mümtaz ile İhsan. Bu gerçeklik yazarın metindeki personasına, zımni yazar konumuna da referans verir niteliktedir. Sonuç olarak bu ideolojik referans Mümtaz'ın bir karakter olarak kim olduğuna dönük önemli bir bilgi verir. Onun bu bağlamda kendisini Nuran ile girdiği bir diyalogda doğrudan karakterize ettiği de görülür:

“Bilmem, tam dindar mıyım? Her halde şu anda dünyaya çok bağılım. Fakat ne Allah ile kulunun arasına girmek isterim, ne de insan ruhunun büyüklüğünden, imkanlarından şüphe ederim. Kaldı ki, bunlar milli hayatın kökleridir. Bak, kaç gündür İstanbul'da Üsküdar'da geziyoruz; sen Süleymaniye'de doğmuşsun, ben Aksaray'la Şehzade arasında küçük bir mahallede doğdum. Hepsinin insanlarını, içinde yaşadıkları şartları biliyoruz. Hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir. Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskileri bozmak neye yarar.”²⁵⁴

Mümtaz'ın bu oto karakterleştirmesi onun hangi özellikleri üzerinde taşıdığına dair çok önemli ipuçları barındırır. Özellikle biz dili bağlamında, toplumsal meselelerde beyan ettiği cümlelerin “çoğu onun (İhsan) fikirleri”²⁵⁵ olsa da biz dili dahilinde İhsan ile aynı zaminin altında sınıflansa Mümtaz, zıt fikirleri de

²⁵⁴ Tanpınar, *Huzur*, 202.

²⁵⁵ A.g.e, 203.

bünyesinde barındırabilen bir insandır. O, dine daha çok kültürel bir tutkal gibi bakar ve onu imkansızlıklar içindeki insanların elinden alınmaması gereken, insanlara tahammül etme gücü veren eski bir komponent gibi görür. Alıntının son cümleleri doğrudan bu çıkarımın yapılabilmesini sağlar. Mümtaz, bünyesinde hem çağdaş Batılı bestekarları hem de İtri'yi, divan sanatçıları eriten bir yapıdadır. Onun bu yönü İhsan ile benzer ancak Mümtaz zıt fikirleri de bünyesinde taşıma potansiyelindedir. Mümtaz'ı biyografik okuma üzerinden Tanpınar'ın kendisi olarak düşünen eleştirmenler Mümtaz'ın arada kalmış yönünü pek vurgulamazlar, onun "biz" bağlamındaki fikirlerine referans verirler. Halbuki Mümtaz, içinde bir İhsan barındırırken Suat'ı da saklar. Tanpınar'ın günlükleri ve mektuplarındaki yeni aydınlatılmış gerçekler ²⁵⁶ biyografik okuma esas alındığında bu yorum oldukça makuldür. Tanpınar'ın *Huzur*'da sesini bastırdığı, bir parçası olduğunu belli etmemeye çalıştığı karakteri Suat'a *Suat'ın Mektubu*²⁵⁷ ile söz hakkı tanınması da bu bağlamda önemli bir gerçektir. Nitekim Mümtaz yazarın bir parçası ise Suat da Mümtaz'ın nihayetinde yazarın bir parçasıdır. Bu gerçekliğin anlatıdaki en belirgin iz düşümü Mümtaz'ın metnin sonunda bir arafta olma halinin psikolojisi içinde Suat'ın imgesi ile diyaloga girmesinde bulunabilir. Berna Moran da *Huzur* analizinde Suat'ın Mümtaz'ın zihnine, fikir dünyasına nüfuz ettiğini vurgular ve Suat'ın Mümtaz'ın bilinçaltı olarak okunabileceğini söyler.²⁵⁸

2.3.3. Çok Sesliliğe Bir Kapı: Biz Dilinin Temsilcisi, Bize Zıt Fikirlerin Taşıyıcısı Mümtaz

Karakter başlığı ele alınırken Forster'dan Ewen Yosef'e, Rimmon Kenan'a neredeyse tüm edebiyat eleştirmenleri değişim ve gelişim parametrelerini önemser. Buradan hareketle Mümtaz'ın şartlara göre değişen, özellikle fikirselsel olarak oldukça dinamik bir karakter olduğu söylenebilir. Mümtaz'ın iç

²⁵⁶ İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 143-149.

²⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Suat'ın Mektubu* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018)

²⁵⁸ Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), 283.

odaklanmanın merkezi öznesi olması onun fikirlerini görünür kılar. Böylece devingen, derin fikirlerine kolaylıkla nüfuz edilebilir canlı bir karakter örneği ortaya çıkar. İç odaklanmanın merkezi olsa da fikirleri sığ kalmış, git gel yaşamayan, fikirsel anlamda keskin sınırları olan tipler de pek çok anlatıda mevcuttur ancak Mümtaz bu tipolojiye uyan nitelikte bir karakter değildir. O, ideolojik olarak keskinleşmeye yaklaştığı tek nokta olarak biz dilinin taşıyıcısı olsa ve bu bağlamda öngörülebilir gibi gözükse de yer yer ekstrapolasyon anlatıcının bir intradiegetik yansıması gibi gözükse de ne yapacağı her zaman kestirilemeyen, “biz” derken “din” derken aklının bir ucu da anarşizmde kalmış, evrim üstüne inancını dile getiren ve dolaylı yoldan tanrı sorgulaması yapabilen, Suat’a çok kinlense de onun felsefesini, ruhunu içinde yeniden büyütüp mental parçalanma yaşayan bir karakterdir. Bu bağlamda da canlılığının yanı sıra derin, dinamik, devingen ve değişken bir karakter olduğu söylenebilir. Biz dili onu bazen köşeli gibi gösterse de Mümtaz yuvarlak bir karaktere çok daha yakındır.

Mümtaz’ın İhsan ve Suat’ın da olduğu bir yemek masasında insanlığın epik yüzüne ithafen perspektifini gösteren şu cümleleri yakın okuma yapmaya değerdir:

“ - Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla dövüşme kudretini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. Hangimiz yıldızlı bir gecede kâinatı bütün ağırlığıyla sırtımızda taşımayız. Hiçbir şey insanoğlunun cesareti kadar güzel olamaz. Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. (...) Allah’ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet bir tek bir manzume yazardım. İnsanı taganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni taganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!

(...)

- Mümtaz, gorilden insana doğru yürüyüşün şiirini yazmak istiyor.

- Evet, gorilden insana doğru yürüyüş. İyi hatırlattın. İstedğin harp, bu cümlenin sonudur: ‘Şimdi insandan tekrar gorile doğru mu gideceğiz?’²⁵⁹

Mümtaz’ın bu cümleleri onun ideolojik gerçekliğinin dayandığı referans noktalarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Mümtaz, İhsan’ın din ve Allah üstünden çok daha dayatmacı olan bakış açısının dışında konumlanır. İhsan, çalışmanın önceki kısımlarında alıntılıandığı üzere Allah’ı merkeze koyup her şeyin, toplumu kurmanın başı olarak görür. Ancak Mümtaz, Allah’ı ve inanç sistemini önemseseye bile onu her şeyin başlangıcı pozisyonuna almaz, bilakis insanlık tarihini tanımlarken “iki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimiz” diyerek milat noktasını çizer. Bu milat noktasının evrim teorisi referansı barındırması ve insanın mutlak yaratılışının dışında bir süreç içinde gelişimini vurgulaması çarpıcıdır. Nitekim sonraki cümlelerde de evrim teorisi bağlamındaki dolaylı süreç vurgusu net ifadeler halini alır ve insanlık tarihi süreç içinde kolektif bir şekilde kendini geliştiren bir tür olarak tanımlanır. Mümtaz’a göre insan süreç içerisinde gelişimiyle beraber Allah’ı yaratmış ve içinde büyümüştür. İnsanlığın büyüklüğü de yine süreç içinde kendini geliştirmesinde ve yarattıklarının büyüklüğünde gizlidir. Mümtaz’ın alıntılanan bu cümleleri dikkatli okunduğunda kolektivist bir tavır barındırır, topluluk kültürünü ve ortak yaratımı imler ancak bunları konunun geleneksel sınırları içinde kalarak yapmaz; insanı başkasının yaratımı doğasından gelen bir mükemmellik olarak değil de süreç içinde yarattıklarıyla mükemmelleşen bir varlık olarak tanımlar. Mümtaz’ın bu tanımlaması ve zihninde barındırdığı fikirlerin bakırlığı, derinliği çoğu edebiyat eleştirmeni tarafından es geçilmiştir. Çoğu eleştirmen onu ve biyografik okuma yaparak onu kendinin bir parçası olarak yarattığını söyledikleri yazarı Tanpınar’ı geleneksel sınırların keskin kodlarına mahkûm eder. Halbuki son çalışmalarla aydınlatılan günlüklerinde ve derin okuma yapıldığında kendisini yansıttığı söylenen karakterlerde Tanpınar’ın ezberleri aşan, şahsına münhasır yönü görülür. Bu bağlamda, Mümtaz da toplumcu olmak için, toplumu incelemek için çok çaba harcarsa da pozitivist tarafı olan,

²⁵⁹ Tanpınar, *Huzur*, 101.

dini öğretilerin dışında da değerler manzumesinin sınırlarını çizebilen, hatta nihilist ve anarşist fikirleri bile zihninde gezdirebilen bir karakterdir. Bu iddianın en büyük somutlaması, Mümtaz'ın zihnine Suat'ın sızması ve *Huzur*'un sonunda Suat'ın imgesinin Mümtaz ile hayali diyaloga girmesidir. Mümtaz, benliğini gördüğünü sandığı sonradan Suat olduğunu anladığı adama kaptırır:

“ - Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir.

- Peki, şimdi benim benliğim yok mu?
- Yok. O benim avucumda. İnanmıyor musun? Bak işte.

(...)

‘Demek benim benliğim bu imiş!’ diye düşündü.”²⁶⁰

Mümtaz'ın kendi zihninde yaşayıp gerçekten yaşadığını zannettiği bu hayali diyalog Suat'ın fikirlerinin ondaki etkisini gösterir. Mümtaz, kendisi ile yabancılaşma potansiyeli olan, benliğini zaman zaman tanımlayamayan potansiyelde bir karakterdir. Suat temsil ettiği fikirlerle onun peşini bırakmaz:

“ - Suat, dedi. Niye geldin? Niçin benim peşimi bırakmıyorsun? Bütün gün ve gece benimle uğraştın! Yeter artık! Beni bırak.

(...)

- Niye gelmeyeyim Mümtaz? Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım!”

²⁶¹

Mümtaz'ın, kendi zihninin bir parçasını temsil ettiği düşünülebilecek Suat imgesi ile hayali konuşmasındaki bir kısım da dini referansı bulunan bir cümlede alaya alan, ironik bir tonun bulunmasıdır. Bu ironik tonlu cümlelerin sahibi Mümtaz'ın zihnindeki hayali Suat, diğer bir okumayla sonuç itibarı ile

²⁶⁰ A.g.e, 406.

²⁶¹ A.g.e, 408.

Mümtaz'ın zihninin kendisidir. "Biz" dili dahilinde bir topluluğun parçası içinde kendisini ele almayı önceleyen Mümtaz'ın, zihninde topluluğun en büyük tutkalı din kurumunun öğretilerine alaycı tondan yaklaşabilme potansiyeli dikkat çekicidir: " –Hayır, artık yetişemiyorlar. Son zamanlarda dünya nüfusu çok arttı. Her tarafta nüfusu arttırma politikası var. Melekler yetişemiyor; şimdi ölümlere gördürüyorlar bu işi..."²⁶² Suat çalışmanın önceki kısımlarında da vurgulandığı Mümtaz'ın öteki beni olarak yorumlanmaya müsaittir ve bazı eleştirmenlerce Mümtaz'ın bilinç altı olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamanın anlatı içindeki en somut hali çeşitli kısımları alıntılanan bu hayali diyalogdur. Mümtaz, bilincinin en derinlerindeki sesi susturamadığı bir evre geçirir. Ancak bu evrenin sonunda kendisini çağıran öteki beni Suat'ı dinlemez ve onunla gitmez:

" – Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.

- Gelemem, yapacağım işler var.
- Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...

Mümtaz, yolun ortasında durdu ve Suat'a baktı:

- Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelmem.
- Geleceksin!
- Hayır, alçaklık olur.
- Öyle ise kal mezbelende..."²⁶³

Bu diyalogda hayali Suat'ın, diğer deyişle Mümtaz'ın bilinçaltının onu çağırdığı yer yabancılaşma ve her şeyden kurtulmanın en kesin çözümü intihardır. Ancak Mümtaz bu çağrıyı reddeder. Bu diyalog metaforik göndermeler barındırmakla beraber farklı düzlemlerde eleştirmenlerce ele alınmıştır. Bazı eleştirmenler, Mümtaz'ın hayali Suat'ı; yani bireysel problemlerini, yabancılaşmasını, modernite sonrası şartların kişide yarattığı sonuçları görünür kılan tarafı reddetmesini bireyci tavır yerine toplumsal refahı arzu etme çabası olarak okur.

²⁶² A.g.e, 408-409.

²⁶³ A.g.e, 412.

Bu okuma oldukça makul olmakla beraber paralel başka okumalar da mevcuttur. Mümtaz'ın Suat'ın teklifini kabul etmenin "alçaklık" olacağını söylemesinin referansı, onun bir yemek masasında "insanı mücadele gücünden" dolayı sevdiğini söylediği cümlelerde aranabilir. Nihayetinde Mümtaz, her şeye rağmen mücadele etmek için kendisini dünyaya bağlayan bir amaç edinme peşindedir. Onun sokakları, çevresini daha olumlu görmesini sağlayan Nuran da "biz" zamirinin altında bireyliğini eritme arzusu da Mümtaz'ın zihninin derinlerindeki nihilistik eğilimin yaratacağı potansiyel boşluktan kurtulmak için sarıldığı birer araçtır. Jean Paul Sartre²⁶⁴, Albert Camus²⁶⁵ gibi filozofların eserlerinde belirttiği üzere hiçlik hissinin insanoğlu için en temel çözümü hayatta bir amaç edinmektir. Mümtaz'ın, aşkı kaybettiğinde boşluğa düşmesi uyuşturucu etkisinden kurtulmuş bir zihnin yeniden hiçlik hissine batması olarak okunabilir. Nihilist tarafı simgeleyen Suat imgesinin Mümtaz'ın zihninde tam da böyle bir anda ağırlığını artırması dikkat çekicidir. Ancak günün sonunda Mümtaz, toplum için – daha derin bir okuma ile hiçlikten kurtulabilmek adına daha ulvi bir amaç edinerek görünür olmayan pragmatist bir eğilimle- intiharı reddeder ve "mücadele edip yücelen insan" tanımındaki insan olmayı tercih eder. Mümtaz'ın derinlerde yaşadığı ve farklı katmanlarda okumalara açık bu araf halleri onun ne kadar derin ve yuvarlak bir karakter olduğunun kanıtı niteliğindedir. Mümtaz, Tanpınar'ın farklı yüzlerinin birleşimi²⁶⁶ bir yansıması iken romanın diğer karakterleri "biz" ideolojisini ön plana çıkarmaya ve Mümtaz'ın hayatını anlamaya yarayan daha az derin ve araçsallaştırılmış düz tipler görevi görürler.

2.3.4. Keskin ve Norm Bir Karakter Olarak İhsan

²⁶⁴ Jean Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2022)

²⁶⁵ Albert Camus, *Sisifos Söylemi* (İstanbul: Can Yayınları, 2019) ve Albert Camus, *Başkaldıran İnsan* (İstanbul: Can Yayınları, 2019)

²⁶⁶ Tanpınar'ın farklı yüzleri tamlaması ile referans verilen nokta onun zaten vurgulanan toplumcu yönleri ile aynı zamanda son çalışmalarla onun kendisini bazı dönemlerde yarattığı karakter Suat'a benzer şekilde sefil gördüğü fenomenidir; birbiri ile zıt, onu renkli ve derin kılan karakteristik eğilimleridir. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015)

İhsan karakteri, romanda en çok Mümtaz'daki algısı üzerinden karakterize edilir. Anlatıcı, onun nasıl biri olduğunu dile getirirken kendi sesini kullansa da romanın genelindeki teknik olan Mümtaz merkezli iç odaklanma tekniğini kullanmayı ihmal etmez. Böylece, karakterleştirmede teknik olarak mevcut kurgu düzleminin dışından müdahaleci bir otorite izlenimi oluşmaz. Ancak, özellikle İhsan karakterine ve karakterleştirme biçimlerine bakıldığında onun belli bir ideolojiyi temsil ettiği, norm karakter²⁶⁷ olduğu ve temsil ettikleri ile olumlu manada ön plana çıkarıldığı görülür. İhsan, anlatıdaki ideolojik tonun belirleyicisi ve baş karakter Mümtaz'ın sıklıkla akıl hocası olarak refere edilen bir karakterdir. (203) Anlatıdaki zıt fikirlerin olumsuz manada daha belirgin gözükmesini sağlayan ve zıt fikirlerin yarattığı bilinmezlik atmosferinde temsil ettikleri ile bir referans, dayanak noktası olma işlevi gören İhsan karakteri bir rehber niteliğindedir.

İhsan'ın, figüral ve anlatıcıya has karakterize edilmesinin dışında oto karakterleştirme ile kendisini karakterize ettiği kısımlar da vardır. Özellikle toplumsal meselelerin konuşulduğu yemek ortamlarında İhsan karakteri diyalog içerisinde kendisine en fazla söz hakkı tanınan karakterlerdendir. Bu bağlamda, anlatının egemen ideolojik tonunun en başat aktörlerinden birinin İhsan olduğu aşıkardır. İhsan temsil ettiği ideolojik değerleri ve neredeyse sadece bu değerler bağlamında referans noktası olarak karakterize edilmesi üzerinden statik bir yapıdadır; norm karakterdir. İhsan'ın karakter olarak varlığı derin hatlarla işlenmez, zihnine içeriden nüfuz edilmez ancak karakterize edilme şekilleri üzerinden bakıldığında örnek alınması gereken, fikirleri ile kutsanan bir karakter olarak sunulduğu açıktır.

Dört bölümden oluşan romanın ilk bölümü İhsan'dır. Bu açıdan romanda ilk karakterleştirilen karakterlerden birinin de İhsan olması kaçınılmaz olur. Ancak İhsan, romanın ilk sayfalarında daha çok Mümtaz ile olan akrabalık bağlarının derecesi ve hikâye zamanının şimdisinde yaşıyor olduğu hastalıkla nötr bir

²⁶⁷ Kavram ve özellikleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği* (İstanbul: Metis Yayınları, 2023), E.M. Forster, *Roman Sanatı* (İstanbul: Milenyum Yayınları, 2016) ve Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016)

çizgide sunulur. İhsan'ın bu şekilde karakterize edilmeye başlanması, okuyucuda karaktere acıma ve yakınlık hissi yaratır; bu hislerin oluşturulması da anlatının kurgusu içerisinde eritilmiş olur, herhangi bir dış anlatıcı güdülemesi ile yaratılmış dikte edici, manipülatif bir algı yaratımı olmaz. İhsan; nötr düzlemde, Mümtaz ile olan bağları ve hastalığı üstünden parça parça karakterize edilmesinin ardından blok karakterleştirme denilebilecek şekilde ilk kez kırk birinci sayfada karakterize edilir:

“İstanbul’da, onu büyük yengesiyile İhsan karşıladılar. İhsan Mısır’daki esirliğinden yeni dönmüştür. Sıhhati Anadolu’ya geçmesine mani idi. Onun için İstanbul’da gizli bir teşkilatta çalışıyordu. Babası, evde kardeşinin oğlundan bahsetmişti. ‘İhsan’a bayılıyorum. İnşallah Mümtaz da büyüyünce ona benzer’, ‘Bizim ailede galiba en akıllı adam İhsan’dır’, ‘Şu çocuk bir kere sağ salim dönse...’ gibi sözler hemen her gün evde geçerdi. Mümtaz bu sözleri dinlerken amcasının kendisinden yirmi üç yaş büyük oğluna kendi zihninde başka türlü birkaç sima birden hazırlamıştı. Fakat vapura geldiği zaman, realitenin bu hazırlanmış çehrelerin hepsinden iyi ve güzel olduğunu anladı. Bir ayağı sakat, çiçekbozuğu, gözlerinin içi gülen bir adam birdenbire onu yakalamış; ‘Emmi oğlu böyle sevilmez...’ diye havaya kaldırmış, ‘Böyle asık suratlı olma, her şeyi unut...’ diye öğüt vermiş, hatta karşılık beklemeden onunla arkadaş olmuştu.”²⁶⁸

Alıntılanan bütün bir paragraf, İhsan'ın karakterize edilmesinden ibarettir, blok karakterleştirme türündedir. Ancak, tek bir karakterize etme tipi barındırmaz. Anlatının, odaklanma geçişleri bağlamındaki zaman zaman ön plana çıkan gri alanları, karakterleştirme tekniklerine de yansır. Paragrafın geneli, Mümtaz'ın algıları üstünden verilir. Bu bağlamda anlatının iç odaklanma tercihleri ile uyumlu bir İhsan karakterlestirmesi görülür. Ancak bu yapılırken Mümtaz'ın anlatıda babasından İhsan'a dair duyduğu cümlelerin tırnak içinde, Mümtaz'ın tam olarak duyduğu şekildeymiş gibi verilmesi ustaca bir karakterleştirme taktiğidir. Böylelikle, anlatının egemen ideolojik çizgisinin en büyük temsilcisi İhsan sadece Mümtaz karakteri üzerinden değil, aynı zamanda anlatıda

²⁶⁸ Tanpınar, *Huzur*, 41.

somutlanmayan, okuyucunun nötr çizgide değerlendirmek zorunda olduğu Mümtaz'ın babası üstünden, yani başkalarının görüşleriyle de karakterize edilmiş olur. Böylelikle Mümtaz'ın duyma algısına sıkıştırılmış şekilde birden çok isimsiz kurgu kişinin olumlu karakterizasyonu İhsan'ı somutlar. Nihayetinden anlatı, iç odaklayıcı olarak kullandığı Mümtaz ve onun duyduklarına diğer pek çok kurgu kişinin perspektifini de ilâştirerek İhsan'ı olumlu niteliklerle karakterize etmiş olur; anlatıcı okuyucuyu açıkça kendi perspektifi ve sesi ile İhsan'ı olumlu görmeye teşvik ediyor gibi gözükmez. Ancak tüm bu teknik derinliğe rağmen, alıntılanan paragraf dikkatli okunduğunda Mümtaz odaklanması ve başkalarının perspektifi dışında, bazı cümlelere dış anlatıcının perspektifinin girdiği görülür; bu düzlemde bu kısımlar İhsan karakterleştirmesi noktasında anlatıcıya has karakterleştirme kısımlarıdır.

Alıntılanan paragrafın, ilk cümlelerinde Mümtaz'ın algılarının merkezde olmadığı görülür hem ses hem de perspektif dış anlatıcıdadır. Dış anlatıcı, bu cümlelerde herkesten çok şey bilebilen kimliğini kullanarak İhsan'ı karakterize eder. Anlatıcı, İhsan'ın eşiyle beraber küçük Mümtaz'ı karşıladığını aktardıktan sonra doğrudan İhsan'a dair bilgiler vermeye başlar; hikâyenin aktarılan zamanının şimdisi bağlamında onun kısa geçmişi ve güncel durumu hakkında özet mahiyetinde çıkarımlar da yapılabilecek şeyler söyler. İhsan'ın Mısır'daki esirliğinden yeni dönmesi, sağlığı sebebiyle Anadolu'ya geçemediği bilgisinin verilmesi yine de İstanbul'da gizli bir teşkilatta çalıştığının bilgisi önemlidir. Yazar- anlatıcı böylelikle "toplumu, milletini, vatanını seven biri" demeden İhsan hakkında vermeyi seçtiği bilgilerle böyle demiş gibi olur. İhsan'ın anlatının genel ideolojik tonu için sembol bir karakter olduğu bu bağlamda özellikle olumlu karakterize edildiği aşıkardır ancak bu yapılırken amaç anlatı teknikleri kullanımı arkasına ustalıkla gizlenir ve kurgu içinde eritilir.

Dış anlatıcının İhsan'a dair ima yoluyla açık karakterleştirmesi sonrası perspektif Mümtaz odağına alınır. Mümtaz'ın İhsan hakkında duydukları ve bu bağlamda ona dair mevcut düşünceleri ile duyduğu şeyleri söyleyen babasının görüşleri- tırnak içinde verilen "İhsan'a bayılıyorum, (...) ailede en akıllı adam İhsan'dır"

gibi cümleler- İhsan'ı açık bir karakterizasyona tabi tutar. Bu seferki açık karakterleştirme anlatıcıya has değildir, birden fazla karakter üstünden figüral karakterleştirme örneğidir. Alıntılanan paragrafta İhsan'a dair yapılan tek fiziksel karakterleştirme örneği, dış anlatıcının sesi ile gerçekleşse de Mümtaz'ın perspektifini taşır; “bir ayağı sakat, gözlerinin içi gülen, çiçekbozuğu bir adam” tanımlaması Mümtaz'ın görme duyusu üzerinden yapılır. Nitekim bu fiziksel tanımlamanın Mümtaz'ın İhsan'ı ilk gördüğünde hayalindeki İhsan imajından bile daha güzel, iyi birini gördüğünün vurgulanmasından sonra gelmesi, Mümtaz'ın perspektifinin odak olduğunu imler. Mümtaz'ın İhsan hakkında küçükken zaten pek çok olumlu şey duymuş biri olarak onu karşısında gördüğünde zihnindeki imajdan bile daha iyi biri olduğunu düşünmesi ise biraz mantıksız ve çelişkili gözükür. Bu vurgunun arka planında İhsan'ın okuyucu nezdindeki izlenimini daha da olumlu kılma arzusu var gibidir ve bu arzu kendisini çok belli eder. Çünkü paragrafın başında aktarıldığı üzere Mümtaz, İhsan hakkında zaten çok olumlu şeyler duymuş olumsuz hiçbir şey duymamıştır, bu bağlamda zihnindeki İhsan imajının da duydukları paralelinde “uç bir iyi” imajı olması rasyonel olan ve beklenendir. Bu gerçeğe rağmen, sanki Mümtaz'ın İhsan'a dair kötü bir beklentisi varmış gibi beklediğinden iyi birini gördüğünün vurgulanması anlatının İhsan ve Mümtaz ilişkisi özelinde verdikleri bağlamında çelişik bir mantık yaratır. Bu çelişikliğin arka planında anlatının teknik aparatlarını kullanarak - yazar tarafından, İhsan anlatının ideolojik tonunun temsilci karakteri olduğu için- İhsan'ı olabildiğince iyi karakterize etme güdüsünün bir anlığına aşırıya kaçtığı çıkarımını yapmak makul bir okuma olur. Son olarak alıntılanan kısımda İhsan'ın tırnak içinde verilen cümleleri davranışları üstünden kapalı bir oto karakterleştirme hüviyeti taşır. İhsan, davranışları ile ne kadar yapıcı, olumlayıcı ve destekleyici bir karakter olduğunu hissettirir.

Nihayetinde alıntılanan uzun paragraf, tüm cümleleri ile İhsan'ı uzunca karakterleştiren ilk anlatı parçasıdır. Paragraf, içinde hem anlatıcıya has hem figüral hem de oto karakterleştirme barındırması ile ayrıca bu karakterleştirme tipleri arasındaki çizgiyi birbirine çok yaklaştırdığı için dikkate değerdir.

Alıntidan hareketle yapılan çıkarımlarda da görüldüğü üzere bütün bir paragrafta İhsan, okuyucu üstünde olumlu bir izlenim bırakacak şekilde karakterize edilir, karakterize eden öznelere çeşitlendirilerek İhsan'ın olumlu izleniminin güvenilirlik zemini derinleştirilir. Bu bağlamda anlatı teknikleri ustaca kullanılır. Ancak, yukarıda da detaylıca analiz edildiği üzere Mümtaz'ın İhsan'ı ilk gördüğü anda zihnindeki imajdan bile daha iyi biri ile karşılaştığını düşünmesinin aktarılması olumlu karakterleştirme arzusunu çelişkili ve yapmacıklık yaratan bir hale sokar. Mümtaz'ın İhsan'a dair bildiklerinin, duyduklarının aktarıldığı tüm kısımlarda İhsan zaten hep çok olumlu sıfatlarla anılır. Anlatının bu kendi gerçekliğine rağmen, Mümtaz'ın İhsan'ı ilk gördüğünde zihnindeki imajdan bile daha iyi bulması mantığın olağan akışına aykırıdır; Mümtaz'ın zaten İhsan'a dair -anlatıda verilenlerden hareketle- çok iyi olması gereken beklentisi sanki yokmuş gibi sunulur. Mümtaz'daki İhsan imajı ile onu gördüğü andaki gerçek arasında İhsan'ı daha da iyi göstermek için mantığa uymayan bir karşılaştırmaya gidilir. Nihayetinde çalışmanın da ilgili bölümlerinde somutlandığı üzere bu durum, İhsan'ın anlatının egemen ideolojisinin norm bir figürü olarak yaratıldığı gerçeği ışığında okunabilir.

İhsan'ın en son alıntılanan farklı tiplerde bütüncül bir karakterizasyona tabi tutulmasının dışında, anlatının farklı yerlerinde "akıl hocası" olarak karakterize edilmesi sık görülen bir anlatısal fenomendir: "Daha ilk günden bütün sınıf ona hayran olmuştu. İhsan onlar için Ganimed'in kartalı gibi bir şey olmuştu."²⁶⁹ Alıntıda İhsan'ın sadece Mümtaz üzerindeki etkisine değil diğer öğrenciler üzerindeki etkisine de değinilir. Böylelikle onun yol gösterici özelliği birden çok referans noktası üzerinden imlenir. İhsan'ın farklı referans noktaları ile olumlu özellikleri somutlandıktan sonra Mümtaz üzerindeki fikirsel etkisi de yer yer sıklıkla vurgulanır. Mümtaz; felsefi, toplumsal, sanatsal, iktisadi meselelerle alakalı bir diyalogundan sonra şunları içinden geçirir: "Konuştukça, İhsan'la sabahlara kadar yaptıkları münakaşaları düşündü. Bunların çoğu onun fikirleriydi."²⁷⁰ İhsan'ın düşünsel meselelerde bir norm belirleyici olarak

²⁶⁹ Tanpınar, *Huzur*, 43.

²⁷⁰ A.g.e, 203.

sunulduğu görülür. Onun fikirleri, baş karakter Mümtaz başta olmak üzere kurgudaki neredeyse tüm karakterlerin perspektifi özelinde olumlanır. Böylece, ortaya okuyucunun da perspektifini etkileyecek, özellikle ideolojik meseleler ışığında bakış açısını şekillendirecek bir karakter ortaya çıkar.

İhsan karakterinin bir norm belirleyici olarak ideolojik tonunu anlayabilmek için onun yemek masalarındaki diyaloglarına özenle bakmak gerekir. İhsan, “biz” dili bağlamında Mümtaz ile aynı potada erise de olaylara, olgulara bakışı çok daha keskin ve nettir:

“Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın! (...) Biz yapacağı birtakım işi, mesuliyetleri olan insanlarız... (...) Biliyorum, bu tarzda konuşmağa hakkım yok. Elbette bütün ahlakımız ve iç hayatımız Allah fikrine bağlıdır. Bu satranç onsuz oynanmaz. Belki Suat’a biraz da bunun için kızıyorum.”²⁷¹

İhsan, alıntılanan cümlelerinden de anlaşılabilceği üzere anlatının farklı kısımlarında her ne kadar anlayışlı, olumlayıcı bir karakter olarak çizilse de mesele toplum olduğunda kendi inanç sistemine göre oldukça net bir duruşa sahiptir. İhsan, belli konularda belli başlıkları mutlak epistemoloji dahilinde alıntıda da görüldüğü üzere tartışmaya bile açmaz; sadece mutlak doğrularından hareketle keskin hükümler verir. Bu bağlamda anlatı katmanına çıkıldığında da İhsan’ın karakterize edilirken tartışmaya açılmaması, anlatı tekniklerine gizlenen bir dikte edicilikle hep olumlu tasvir edilmesi dikkate değerdir ve anlatının ideolojik tonu ile alakalı pek çok çıkarıma kapı aralar.

Sonuç olarak İhsan, anlatıda Ewen Yosef’in karakter özelliklerini belirleme bağlamında ifade ettiği kriterlerden biri olan bilincine içeriden nüfuz edilen bir karakter değildir. O, pek çok eleştirmenin yaptığı gibi anlatı biyografik okumaya tabii tutulduğunda Yahya Kemal’e benzetilir. Ancak, bazı noktalardaki benzeme halleri bir karakterin gerçek hayattaki benzer özellikleri taşıyan biri ile aynı olduğu anlamına gelmez. Örneğin, İhsan anlatıda da vurgulandığı üzere Türk

²⁷¹ A.g.e, 319.

edebiyatı tarihi yazma arzusu olan biridir. Bu özellik de onu biyografik okuma dahilinde bizzat anlatının yazarı olan Tanpınar'a götürür. Nihayetinde, biyografik benzeşimlerden hareketle birtakım çıkarımlar yapılsa da bu çıkarımların köşeli olmamasına dikkat edilmelidir; yazarın kurguyu bir harmoni dahilinde oluşturduğu unutulmamalıdır. Freud teorisi düzleminde psikoanalitik bir bakışla bakıldığında ise İhsan karakteri, anlatının yazarı Tanpınar'ın süperegosuna tekabül eder.²⁷² İhsan, keskin ve temsil ettiği değerler ile denetleyici bir karakterdir. Bu bağlamda da herhangi bir düşünsel değişim göstermez. Bu yönü dikkate alındığında bilincine içeriden nüfuz edilmemesi de daha anlaşılır olur. Çünkü, fikirleri sabit ve köşeli bir insanın derinine çok fazla ve içeriden girilmeye çalışıldığında fikirleri ne olursa olsun sığ, basit bir şekilde somutlanacaktır. Anlatıda egemen ideolojinin tesisi bağlamında İhsan, basit değil de referans karakter olarak ön plana çıkarılır, bu yüzden de sadece stratejik noktalarda diyaloglarına yer verilir yahut fikirlerine referans yapılır. Tüm bu anlatısal gerçeklikler, onu değişken olmayan, sınırları belli, statik ancak karakterize edilme biçimleri nedeniyle de norm bir karakter yapar. Yapısalcı perspektiften bakıldığında da karakterleşme biçimleri, karakter özellikleri itibari ile "akıl hocası" olarak düşünülebilir.

2.3.5. Toplum ve Bireyin Arada Kalmışlığının Ötesinde Derin Bir Karakter: Nuran

Nuran, *Huzur* romanında Mümtaz'dan sonra zihnine içeriden nüfuz edilen, iç odaklanmanın öznesi olarak okuyucunun karşısına en fazla çıkan karakterdir. Ewen Yosef'in karakter sınıflandırmasındaki karmaşıklık, değişkenlik ve derinlik kriterlerinin üçü de Nuran özelinde pozitiftir. O; roman boyunca arada kalmış, gitgelli bir ruh halindedir. Nuran'ın gitgelli düşünce yapısı romanın özellikle Nuran ve Suat isimli başlıklarında tespit edilebilir. Onun arada kalmış ve Mümtaz ile olan ilişkisine dair tereddütlü halleri kendisinden beklenen toplumsal sorumluluklar ve yükler ışığında okunabilir. Ancak bu okumaların

²⁷² Tural, *Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur*, <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

ötesinde Nuran, psikolojik derinlik anlamında daha girift bir niteliktedir. Onun arada kalmışlığı, salt aşk arzusu ve toplumsal beklentiler paralelinde değil bunun ötesindedir. Nuran, psikolojik olarak, sırf sıkıldığı için Mümtaz'ın ilgisini zaman zaman isteyebilen yahut Mümtaz'a çektirebileceği potansiyel acıların ihtimalini düşünerek bunun üstüne felsefe yapıp zevk alabilen derinlikte bir karakterdir. Nuran'ı, sadece salt aşk ve toplumsal beklentiler arasında kalmış bir karakter olarak okumak onun psikolojik derinliğini yansıtmaz. Nuran, karakterleştirme anlamında çeşitli figüral karakterleştirmeler ile somutlanır, bu figüral karakterleştirmelerin merkezinde ona âşık olan adam Mümtaz vardır. Ancak, Nuran'ı derin bir karakter yapan onun zihnine iç monolog, serbest dolaylı söylem gibi tekniklerle odaklanılan kısımlardır. Bu kısımlarda, Nuran zihnindekilerle beraber kapalı oto karakterleştirme vasıtası ile kendisini karakterize eder. Serbest dolaylı söylem ve iç monolog gibi tekniklerin iç odaklanma kullanımındaki etkisi ve tüm bu anlatısal gerçekliklerin karakter yaratımındaki önemi, korelatif ilişkileneceği böylelikle ortaya çıkar.

İlk olarak Nuran'ın kendisini karakterize ettiği ve ona psikolojik derinlik katan oto karakterleştirme örneklerine değinmek yerinde olur. Çünkü Nuran'ın derinliğini tespit edebilmek, onun figüral karakterleştirme örneklerinde tasvir edildiği üzere güzel, çekici yönünün ötesini anlayabilmek için arada kalmış iç düşüncelerine bakmak gerekir. Nuran, Mümtaz ile ilk tanıştığı zamanlardaki bir diyalogunda Mümtaz'ın bir cevabına istinaden hep çocuk tabiatlı olup olmadığını sorar ve içinden "hakikaten ahmak değilse eğer"²⁷³ diye düşünür. Diyalog esnasında verilen bu türden iç düşünceler karakterin toplumsal personası ile bireysel gerçekliği arasındaki farkı, hayata bakış açısını, düşünce biçimini tespit edebilmek için önemlidir. Nuran'ın Mümtaz'ı çocuk tabiatlı bulması onun kendisini olgun algıladığına işaret ederken, diğer taraftan da iç düşüncesinde Mümtaz'ın yaptığının ahmaklık olabileceğini aklına getirmesi Nuran'ın hayata dair sorgulayıcı ve zaman zaman sertleşebilen bakışını gösterir. Bu bakış Nuran'ın başka karakterleri sıfatlandırma şekillerinde zaman

²⁷³ Tanpınar, *Huzur*, 117.

zaman somutlanır. Anlatıcının Nuran'a serbest dolaylı anlatım ile odaklandığı bir kısımda "Yaşar zavallı bir budala (...)"²⁷⁴cümlesi Nuran'ın aklından geçer. Romanda bu türden keskin figür al karakterleştirmeler çok sık görülmez ancak Nuran sorgulayıcı, arada kalmış bir karakter olarak bu türden karakterleştirmeler gerçekleştirir. Bu olgu, aynı zamanda Nuran'ın kendisini karakterize etmesi, kapalı oto karakterleştirme gerçekleşmesi anlamına gelir. Nuran, dış dünyaya kendisini tanıttığı persona ile iç dünyasındaki gerçekliği arasında bazı anlarda oldukça mesafe olabilen bir karakterdir. Bu yönü onu oldukça gerçek ve derin kılar. Birtakım sosyal bilimlerin de işaret ettiği üzere gerçek hayatın bir parçası olan insan, oldukça politik olabilen, farklı personalara sahip ve bu personalar arasında uzak mesafeler olabilen bir canlıdır. Nuran'ın iç düşüncelerinin zaman zaman keskinleşmesi ve yargılayıcı bir ton barındırması onu sığ bir karakter yapmaz bilakis derinleştirir. Çünkü o, tek bir düşünce biçimine sahip değildir; toplumsal rollerini hesaba katar, sorumluluklarını düşünür, bir taraftan da ilkel güdöleri, istekleri olduğu gibi yansıtılan biridir. Nuran'ın bu yönü pek çok araştırmada gözden kaçırılır. O, sadece aşk ve toplumsal sorumlulukları arasında kalmaz; kimi zaman sırf sıkıldığı için, temelinde bu motivasyonla Mümtaz'ın ilgisinin devamını ister, kimi zaman Mümtaz'a acı çektirme potansiyelini aklına getirip bundan alınabilecek zevki felsefi düzlemde değerlendirir:

"(...)Fakat Nuran yalnız etrafla ve biraz da kendisiyle meşguldü. Beş gündür kafasında bir yığın kararlar vermiş, kah evini ve hayatını can sıkıcı bulmuş, genç adamın daveti için sabırsızlanmış (...)"²⁷⁵

" Ona: 'haydi gidin artık, buradan ayrılalım... Bu manasız işte ısrara ne lüzum var' demegi çok isterdi. Fakat bir türlü söyleyemiyordu. Biliyordu ki, ölesiye mahzun olacaktı. Halbuki onu mahzun etmek istemiyordu. Bunu, sokak ortasında başını elleri arasına alıp teselli edebilseydi, bu imkan elinde olsaydı, sırf bu lezzeti almak için yapabılırdı. Çünkü zalim olmak da bir lezzetti. Bunu da uzviyetinde şimdi bir ihtiyaç gibi hissediyordu. Kısa, çok

²⁷⁴ A.g.e, 230.

²⁷⁵ A.g.e, 131.

kısa bir an için tabii. Çünkü fazlasına tahammül edemezdi; fazlasını istemezdi. O kendisinden bir parça idi. Fakat böyle olduğu için saadet, ızdırap hepsini kendisinde tatması lazımdı. Hepsini ona Nuran tattıracaktı; bunu bildiği için kendisini kuvvetli, o kadar kuvvetli buluyordu. Tebessümü, bu yüzden bir bıçak ağzı gibi incedi.”²⁷⁶

Ayrı sayfalaradaki bu iki alıntı Nuran’ın düşünsel derinliği olan, yuvarlak bir karakter olduğunu gözler önüne serer. İlk alıntıda görülebileceği üzere Nuran, Mümtaz ile olan buluşma ihtimalinden ve ondan gördüğü ilgiden heyecanlanır. Ancak bu hislerin temel motivasyonunda kendi hayatını sıkıcı bulması vardır. Bu nokta kavramlara yüklenen mutlak çizgilerle sınırlandırılmış şablonların dışında olduğu için çok değerlidir. Nuran’ın Mümtaza olan “aşk” tanımının temel motivasyonlarından birisi de onun Mümtaz ile olan tanışma anına kadar hayatının sıkıcı olduğunu düşünmesidir. Aşk kavramı da böylece Nuran’ın şahsiyeti üzerinden gri alanlarda yeniden sorunsallaştırılıp tanımlanır, şablon tanımların ötesine geçilir. Nuran, iç dünyası ve derinliği ile anlatıdaki olay örgüsünün korelatif ilişkileneceklerine derin katkılarda bulunur. İkinci alıntıda da görülebildiği üzere o, acı çektirmenin zevkine de biraz da olsa varmak isteyen bir karakterdir. Bu tavrı, insan gerçekliğinin en çıplak noktalarını ifşa eder, Nuran’ı canlı kanlı derin bir karakter kılar. İkinci alıntıda tüm cümlelerde dış anlatıcının sesi hakimdir. Ancak bazı cümlelerde serbest dolaylı söylem vasıtası ile Nuran’ın bilincinin içine girilir, onun kavramlara olan derin bakışına içeriden şahitlik edilebilir. Nuran’ın zihninin odak olduğu bu serbest dolaylı anlatım kısmı, Nuran karakteri somutlayan önemli kapalı oto karakterleştirme örnekleridir. Bu kapalı oto karakterleştirme örnekleri ile beraber, alıntının son iki cümlesindeki gibi hem perspektifin hem de sesin dış anlatıcıda olduğu ve bu cümlelerde anlatıcıya has karakterleştirme görüldüğü de gözden kaçmamalıdır. Nuran’ın tebessümünü bir bıçak ağzı gibi ince gören dış anlatıcıdır. Bu cümleden önce serbest dolaylı anlatım biter ve perspektif de dış anlatıcıya geçer. Dış anlatıcının perspektifinin dışında Nuran’ın zihninin odakta olduğu kısımlara

²⁷⁶ A.g.e, 122.

oldukça dikkat etmek gerekir. Çünkü serbest dolaylı anlatım tekniği aracılığı ile Nuran'ın bilinçaltı ve ilke dürtülerine kapı aralanır. Onun en temel, en çıplak insani ihtiyaçları görülür. Her insanda var olduğu iddia edilebilecek sıkılma haline karşı geliştirdiği reaksiyon- Mümtaz'ın ilgisine daha açık hale gelmesi- Nuran'ın anlık tatmin arayan, dürtüsel yönlerini imler ve onu hayatın tam merkezinde, pek çok detayıyla var olan bir insan yapar. O, sadece idealize edilmiş fedakâr bir kadın yahut toplumla- aşkı arasında kalmış bir kadın olarak tarif edilmenin çok ötesinde, çok boyutlu olarak var olur.

Nuran'ın oto karakterleştirme ile kendisini karakterize ettiği kısımların bitişiğinde nadiren de olsa dış anlatıcının kendi sesi ve perspektifi Nuran'ınki ile birbirine girer:

“Fakat Nuran, bir şey söyleyecek halde değildi. O, Mümtaz gibi hayat yollarının ağzında ve serbest beklemiyordu. Yaşanmış bir hayatı vardı. Erkeğinden ayrılmış kadındı. Bu kalabalıkta yüzlerce gözün üzerinde olduğundan şüphelenebilirdi. ‘Gitse, diyordu; ne olur, bıraksa ve gitse... Gelişi o kadar ani oldu ki, kendi kendime kalmağa ihtiyacım var. Ne sanıyor beni, dalaştığı arkadaşlarından biri miyim?’ ”²⁷⁷

Alıntının son cümleleri doğrudan Nuran'ın iç monolog yaptığı, zihnindekilerin olduğu gibi tırnak içinde aktarıldığı kısımdır. Alıntının ilk cümlelerinde ise serbest dolaylı anlatım sezilir. Bu ilk cümlelerin akabinde aynı bağlamda Nuran'ın zihnine net bir şekilde odaklanılması ve düşünce çizgisinin aynı kalması ilk cümleleri de Nuran'ın düşünceleri olarak okumaya müsait hale getirir. Aynı zamanda, alıntının ilk cümlelerindeki vurguların Nuran'ın bazı oto karakterleştirme kısımlarından, iç konuşma kısımlarından hareketle zaten hassas olduğunun bilindiği noktalar olması bu cümleleri Nuran'ın perspektifinden okumaya daha müsait hale getirir. Ancak alıntının, ilk cümleleri dış anlatıcının perspektifini de barındırır niteliktedir. İlk cümle doğrudan sıfır odaklanma ile dış anlatıcının perspektifini verir. Devamında bu perspektif Nuran'ın zihnine yaklaşırsa da “erkeğinden ayrılmış kadın”

²⁷⁷ Tanpınar, *Huzur*, 121.

tanımlaması, dış anlatıcının da Nuran'ı, Nuran'ın kendisini gördüğü bağlamda gördüğüne ve öyle karakterleştirdiğine delalet eder. Nihayetinde, Nuran'ın farklı perspektiflerden "toplumsal yük altında bir kadın" olarak tasvir edildiği anlatsal bir gerçekliktir.

Nuran'ın kapalı oto-karakterleştirmeden bağımsız figüral karakterize edildiği kısımlarda ise oto-karakterleştirmenin aksine idealize edilmiş bir kadın tipi çok daha ağır basar. Özellikle, Mümtaz'ın iç odaklayıcı olduğu kısımlarda Nuran karakteri açık ve kapalı şekilde karakterize edilir. Bu karakterleştirmelerin pek çoğu Nuran'ı hem fiziksel hem de davranışsal olarak idealize eder. "Odaklanma" ve "Anlatıcı" başlıklarında değinildiği üzere, bu başlıklarla alakalı olarak kimi yerlerde Mümtaz'ın perspektifi ile dış anlatıcının perspektifi arasındaki çizgi çok belirsizleşir. Neticede zaman zaman hem anlatıcıya has hem de figüral karakterleştirme ile tasvir edilen bir Nuran karakteri gerçekliği ortaya çıkar. Ancak bu durum sıklıkla görülmez. Perspektifin dış anlatıcıda olduğunun kesin olduğu kısımlarda genel hitap Nuran yahut genç kadın şeklindedir. Nuran'ın Mümtaz tarafından karakterleştirildiği anlar ise açık figüral karakterleştirme bağlamındadır, oldukça keskin sıfatlar barındıran tanımlamalarla görünür:

"Mümtaz, gülüşünü çok mucizeli bulmuştu. Bu mucizeyi sonuna kadar tatmak istiyordu. (...) Bu olgun, zarif, güzel kadında, güneşin öz bahçesi imiş gibi baştan başa aydınlık ve füsun olan bir taraf vardı."²⁷⁸

Alıntıda görüldüğü üzere ses dış anlatıcıda olsa da perspektif tam anlamıyla Mümtaz'dadır. Nuran'ın gülüşünü mucize olarak gören de onu olgun, zarif, güzel sıfatları ile tanımlayan da doğrudan Mümtaz'dır. Mümtaz'ın karakterleştirmesi ile yaklaşıldığında Nuran için edebiyat terminolojisi bağlamında "düz bir tip" tanımı yapılabilir. Pek çok edebiyat eleştirmeni de onu Mümtaz'ın gözünden değerlendirme hatasında bulunurlar. Nuran'ın en derin noktasını ise toplum ve aşk arasında kalması bağlamında değerlendirirler. Halbuki, Nuran yukarıda oto karakterleştirme paragrafında

²⁷⁸ A.g.e, 118.

değinildiği üzere, iç sesine odaklanıldığında kendi karakterinin sınırlarını oldukça esnetebilen, aşk, toplumsal yükümlülükler, sadizm, ilkel dürtüler, hiyerarşi ve güç arayışı (acı çektirmekten zevk alma istenci üstünden) gibi farklı referansların harmonisi bir tipolojidedir. Nuran'ın tüm bu gerçekliği ise onda düşünüldüğünden çok daha derin bir çatışma alanı yaratır. Doğu-batı, toplum-birey gibi edebiyat eleştirisi, sosyoloji alanlarında şablonikleşmiş tartışma alanlarını şablonların ötesinde referanslarla yeniden ele alınmaya zorlar. Bireylik, sadece toplum karşısında saf aşk peşinden koşabilmek değildir; insanoğlunun tüm devingen çıplak gerçekliklerini bünyesinde barındırabilir. Zaman zaman Nuran'daki gibi bir sıklıklık hali dahilinde karşıdan gelen ilgiye daha açık hale gelebilmeyi, zaman zaman da karşı taraftaki etki alanını tespit edip bu etki alanı üstünden ona "bir miktar" acı vermenin yaratacağı zevki tahayyül etmeyi barındırabilir. İnsanın bu çıplak gerçekleri, onun çoğu metinde şablonikleşmiş karakterize edilme biçimlerini kırar. Bu gerçekler de Nuran'ın zihin dünyasında bulunabilir. Bu bağlamda anlatıyı, Mümtaz'ın yazarın bir izdüşümü olduğu varsayımı ile okumamak gerekir. Yukarıda ilgili başlıklarda değinildiği üzere her yazar kişisel tarihinden hareketle kurgusuna bir şeyler katar. Bu, kurgu unsurlarının benzeştiği gerçek hayat kişileri ile birebir aynı olduğu anlamına gelmez, her kurgu bir harmonidir ve harmoninin pek çok farklı kaynağı olabilir. Nihayetinde Nuran karakterleştirmesi özelinde, onun karakter özellikleri Mümtaz'ın perspektifinden hareketle yazar kişisine atfedilmemelidir. Anlatıdaki stratejiye bakıldığında bu durumun tam tersi bir gerçeklik olduğu görülür. Nuran'ın oto karakterleştirme yaptığı yerlerdeki yukarıda somutlanan nitelikleri ile Mümtaz gibi karakterlerce karakterleştirildiği nitelikler arasında tam bir örtüşme yoktur. Bu durumda da Nuran'ın özellikle yazar stratejisi gereği - gerçek yazarın ideolojik konulardaki iz düşümü Mümtaz'da hissedilse de- Mümtaz'ın perspektifindekinden daha yuvarlak, derin, katmanlı, ilkel, dürtüsel yönleri ile ele alındığı görülür. Nuran'ın farklı karakterleştirme örneklerindeki özelliklerinin farkını tespit edebilmek bu bağlamda çok önemlidir.

Sonuç olarak Nuran, Huzur'da kalıpların ötesinde, kendi dünyasıyla var olur. Onun, yaşam alanlarına yer verilir, onda baskı unsuru yaratan öğeler anlatıda detaylıca işlenir. Bu anlatısal gerçeklik bağlamında Tanpınar'ın Türk romanı hakkında yaptığı kadın tespiti akla gelir. Tanpınar, Türk romanındaki eksikliklerden birini kadının cemiyet hayatı içinde olmaması neticesinde hayat tecrübesinin eksik kalması olarak yorumlar.²⁷⁹ Tanpınar'ın eserinde, bu tespit tam tersi bir yönde vuku bulur. Cumhuriyet'in yeni yarattığı toplum dinamiklerinin de etkisi ile Tanpınar, Nuran karakterini kalıpların ötesinde, cemiyetin içinde, erkeklerle arkadaş olabilen, derin bir karakter olarak çizer.

²⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Dergâh Yayınları: İstanbul, 2011), 62.

3. SEVİNCİNİ BULMAK'TA ANLATIBİLİM

Sevincini Bulmak, Mustafa Kutlu tarafından kaleme alınan bir eserdir. Eserde birden fazla bölüm vardır ve bölümden bölüme anlatıcı değişkenlik gösterebilir. Pek çok bölümde birden fazla anlatıcı vardır; bu anlatıcılar arasındaki bazı geçiş kısımları ise teknik aksaklık bağlamında sorgulamaya açıktır. Kitabın bazı bölümleri geçmiş zaman dilimlerine dönerek kitabın başladığı şimdiki zamanla ilintili geçmişteki bir zamanı anlatır. Kitapta başkarakter Suna ile ilintili birden çok zaman görülür. Bu bağlamda kitaptaki tüm bölümlerin kapsadığı zaman dilimi bütüncül bir şekilde düşünüldüğünde kitabın neredeyse yarım yüzyıllık bir dilimi kapsadığı görülür. Eserin ilk hikayesi ve şimdisi, kapsadığı kronolojik zamanın en yeni kısımlarından biridir. Sonraki bazı bölümlerde Suna'nın dedesinin ninesiyle, babasının annesiyle tanışmalarını kapsayan geriye dönüşler görülür. Bu geriye dönüşlerden sonra hikâye yine başlangıç zamanına döner ve kaldığı yerden ileriye akmaya devam eder. Bazı bölümlerde başkarakter olarak Suna'nın anlatıcı olduğu görülür. Ancak Suna ile beraber tanrısal dış bir anlatıcı da vardır. Bu anlatıcı özellikle hikâyenin şimdiki zamanından çok daha öncesine geriye dönüş gerçekleştirilen kısımlarda Suna'nın yaşı gereği kapsamlı bilgisi olamayacağından, esas anlatıcı olarak devreye girer. Bu anlatı zamanı bağlamındaki anlatıcı değişimi gerekliliğinin yanında, mantıki temele dokunmayan şekilde anlatının aynı bölümünde tezahür eden keskin anlatıcı değişimleri de sıklıkla görülür.

Tanrısal anlatıcının görüldüğü tek kısım geriye dönüş gerçekleştirilen kısımlar değildir. Kitabın en başından beri ekstradiegetik katmandaki tanrısal anlatıcının sesi duyulur. Ancak anlatının henüz ilk sayfalarından itibaren bu ekstradiegetik anlatıcının yerini bir anda Suna alır. Bu bağlamda eser bölüm içi, herhangi bir sınır çizilmeksizin anlatıcı değişimi görülebilmesi ile oldukça dikkat çekicidir. Anlatıcı değişimi, odaklanma değişimini de beraberinde getirir. Örneğin, her şeyi bilen ekstradiegetik anlatıcının karakterleri dışarıdan gözlemiyle ve zihinlerini okuyup aktarmasıyla başlayan eser, yine dış anlatıcının bir karaktere zihin okuması yapmasından hemen sonra odaklanması ile perspektif olarak

kaymaya başlar. Ses, dış anlatıcıda kalsa da perspektif bir anda serbest dolaylı anlatım yoluyla karaktere geçer. Buraya kadarki teknik kullanım anlatıbilim düzleminde makuldür. Ancak bu odaklanma geçişi bir süre sonra yerini zihnine odaklanılan karakterin anlatıcı ses olarak var olmasına bırakır. Bu bağlamda uyumsuz geçiş söz konusudur. Anlatıbilimin en önemli isimlerinden Gerard Genette'nin belirttiği odaklanma değişimindeki mantık parametresi ²⁸⁰ Kutlu'nun eserinde çok daha marjinal bir hal alarak mantıki zemine dayanmayan ani anlatıcı sesi değişimine ve anlatıcıların doğal algı/bilgi sınırlarını aşmaya kadar varır. Tanrısal özelliklere sahip ekstradiegetik anlatıcı bir karakterin zihnine girerek anlatımı bir süreliğine onun perspektifine bırakırsa (Tanpınar'ın Huzur'unda yahut Virginia Woolf'un bazı eserlerinde olduğu gibi) bu bir odaklanma tekniği olarak kabul edilir. Ancak bir anda perspektifin de ötesinde çerçeveyi çizen, anlatıyı yönlendiren sesin ekstradiegetik anlatıcıdan homodiegetik- birinci tekil şahıs ben anlatıcıya kayması metnin teknik anlamda tutarlılığını zedeler. Bu anlamda *Sevincini Bulmak*; iç monolog, bilinç akışı, serbest dolaylı anlatım gibi tekniklerle başlar ancak bu teknikler arasındaki geçiş odaklanma geçişi olarak kalmayarak anlatıcı değişimine kadar kayar. Bu yüzden anlatının teknik tutarlılığı zaman zaman yok olur. Dış anlatıcının sesi ve yönlendirmesi ile başlayan bir metnin aynı sayfada bir noktada bir karakterin zihnine odaklanması ve onu serbest dolaylı anlatım ile aktarması teknik olarak mümkündür ancak bu dış anlatıcı sesinin bir anda ortadan kalkması, serbest dolaylı anlatım tekniğinin bir anda son bulup karakterin bilinç akışına dönmesi, bilinç akışının neticesinde bilinci akan karakterin bilinç akışı bittikten sonra anlatıcı sesi ile okuyucu karşısına çıkıp okuyucuya hitap etmesi anlatıbilimsel tutarsızlıklar silsilesine işaret eder. Çok sesliliği imlemesi gereken söylem teknikleri (Bilinç akışı, iç monolog, serbest dolaylı anlatım vb.) *Sevincini Bulmak* 'ta yazar kişinin zihnindeki mutlak ideolojinin kurgu için parçalanmış, farklı karakterler gibi sunulan propaganda maskelerine işaret eder. Çünkü, dış anlatıcı ile ben anlatıcı arasında herhangi bir mantıki temel olmaksızın geçiş görüldüğünde, anlatının epistemolojik sınırları belirsiz kalmış olur. Bu

²⁸⁰ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 186-195.

epistemolojik belirsizlik yazar kişinin anlatı unsurları arasındaki çizgiyi çizememesine delalet eder. Anlatıcılar arasındaki teknik tutarsızlık ihtiva eden geçişler paralelinde her bir farklı anlatıcının söylemi analiz edildiğinde anlatının bazı kısımlarında doğrudan araya girip görüşlerini beyan etmekten çekinmeyen yazar anlatıcının terminolojisi ve ideolojik tonu kolaylıkla tespit edilir. Nihayetinde bu anlatısal olgu, metinde yazar anlatıcı ideolojisinin egemenliği ve bu egemenliğin teknik kusura kapı aralayan yansıması olarak okunabilir. İma edilen yazar metinde kolaylıkla görülebilir ve fikirlerine gösterme yahut anlatma yoluyla yer verilen her bir karaktere sinmiştir.

Anlatıda ekstrapadiegetik anlatıcının zaman zaman araya girip Tanzimat romanlarına benzer şekilde ²⁸¹ mutlak ideolojisinden süzülen fikirlerini okuyucuya aktarmaya çalışması bir üst paragrafta tespit edilen odaklanma geçişi ve ani anlatıcı değişimi tutarsızlığına bir yönüyle ışık tutar. Yazar, ekstrapadiegetik bir dış anlatıcıyı aracı kılarak istediği zaman istediği mesajı araya girerek verir, anlatısını böler. *Sevincini Bulmak* 'ta "İma edilen yazar"²⁸² kişisi bu olgu gereği okumaya ve tespit edilmeye oldukça müsaittir. Anlatıcı, müdahaleci tavrı ile ideolojisini, kimliğini, sesinin tonunu, kurguyu oluşturmadaki amacını tüm çıplaklığı ile belli eder. Yazar anlatıcı ile Suna karakterinin anlatıcı geçişlerinin belirsizliği de yazar imgesinin metindeki müdahaleci tavrını pekiştirir. Suna, bir karakter olarak yazar anlatıcının söylem dili ile konuşarak yazar anlatıcı üstünden gerçek yazarın fikir dünyasının bir izdüşümü hüviyeti taşır. Yazar kişisi, sadece ekstrapadiegetik anlatıcı üstünden değil intradiegetik karakter üstünden de kendisini iki farklı gerçeklik katmanında temsil eder. Suna'nın anlatıcı olduğu kısımlarda iç odaklayıcı olarak bilgi sınırlarını aşan bilgileri sıfır odaklayıcı imiş gibi verebilmesi yazar kişinin mesajını iletmek için yarattığı iki farklı kurgu düzeyindeki unsur arasındaki çizgiyi bile zaman zaman çizemediği anlamına gelir. Yazar, araya girip keskin mesajlar vermesi ile, odaklanma geçişlerindeki tutarsızlıklar ile varlığını ön plana alarak yoğun şekilde hissettirir.

²⁸¹ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 23-29.

²⁸² Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 117.

Suna, tıpkı dış anlatıcının olduğu gibi gerçek yazar kişinin mutlak epistemolojisini okuyucuya aktarmasının bir aparatı olarak değerlendirilebilir. Yazar kişisi, mesaja o kadar çok odaklanır ki anlatıcı olarak seçtiği unsurların kendilerine has bilme, algılama çizgilerini zaman zaman birbirinden ayıramaz; ben anlatıcının insani olması gereken bilme sınırlarını ektradiegetik tanrısal anlatıcıymış gibi esnetebilir, meşru zemin oluşturmada anlatıcıdan anlatıcıya geçiş yapabilir; önemli olan bir vesile ve kurgu aracı ile onun fikirlerini saçmasıdır. Tüm bu anlatısal gerçeklikler, yazar kişinin mutlak mesajını verme büyüyle anlatının sınırlarını grileştirmesi, tekniğin gerektirdiklerini ihlal etmesi olarak yorumlanmaya açıktır. Metnin bütününde ektradiegetik anlatıcının ve intradiegetik karakter Suna'nın söylemlerinin ortaklaşması, biri ektradiegetik biri intradiegetik iki farklı kurgu düzeyindeki bu iki var oluşun ortak, hegemonik fikirlerine ters düşebilecek hiçbir karakterin iç dünyasıyla verilmemiş olması bu çıkarımın sağlamasını yapar niteliktedir. Dış anlatıcı ve Suna'nın temsil ettiği değerler dünyasının karşısında olabilecek hiçbir karakter detaylıca incelenmez, bu iki kurgusal varoluşun değerlerinin karşısında daha en baştan yaftalanarak karakterize edilen bir "figür tip" yaratılır. Bu figür tip, sadece dış anlatıcının ve Suna'nın perspektifinden karakterize edilir, zihnine içeriden girilmez, en ufak bir diyalogda bile söz hakkı bulamaz.

Sonuç olarak *Sevincini Bulmak* farklı anlatım teknikleri ile başlar, karakterlerin zihin dünyalarına nüfuz eden söylem biçimlerini ön plana çıkarır. Ancak bu teknikler mantıki zeminde ilerlemez; farklı anlatıcılar ve odaklanma tipleri arasında mantıki zeminden yoksun tutarsız geçişlere kapı aralar. Yazar anlatıcı, metni bölerek ideolojik fikirlerini blok şeklinde zaman zaman paylaşır. Anlatıcının tipolojisini keskin çizgilerle belli ettiği bu kısımlardaki ideolojinin ve söylem dilinin izdüşümü ana karakter Suna'da da görülür. Bu gerçekliğe paralel olarak figüran olanlar hariç fikirlerine, hislerine detaylıca yer verilen tüm karakterlerin tespit edilen ideolojik zeminde yansıtıldığı bir gerçektir. Böylelikle anlatının çok sesliliğe kapı aralaması gereken söylem tiplerini (bilinç akışı, iç monolog, serbest dolaylı anlatım) kullanmasının ironik bir şekilde tek sesliliği engellemediği daha net anlaşılır. Anlatı, birbirleri ile anlatısal düzlemi farklı olsa

da aynı mesajı üreten araçlardan teşekkül eder. Mesaj kaygısının ön plana çıkması anlatının tekniğinde yer yer sapmalara, çelişkilere neden olur. Tüm metni kapsayan ses, kimi zaman birinci tekil şahısta kimi zaman tanrısal üçüncü şahısta tecelli eder ve tecelli ettiği anlatıcı kimliğinin doğal perspektifini zaman zaman aşar; içsel odaklanma sahibi bir anda sıfır odaklanma sahibi niteliklere bürünür yahut bilgi sınırları farklı olması gereken anlatıcılar arasında ani geçişler olur. Değişmeyen gerçeklik ise, odak ve ses kimde olursa olsun mesajı ve mesajını iletme şeklidir. Nihayetinde metnin, mesaj kaygısı anlatının tüm unsurlarına siner; anlatının teknik gerçekliğini mantık zemininde zaman zaman çelişkilere boğar.

3.1. *Sevincini Bulmak*'ta Anlatıcı

Sevincini Bulmak eserinde birden fazla anlatıcı kendisini gösterir. Eser, anlatıcı başlığının incelenebileceği sıra dışı teknik kullanımları bünyesinde barındırır. Metnin daha ilk sayfasında birden çok anlatıcı okuyucu karşısına çıkar. Bu bağlamda, Gerard Genette'nin anlatıcıya dair yaptığı kavramsallaştırmalar birbiri içine geçmiş şekilde *Sevincini Bulmak* 'ta bulunabilir. Genette'ye göre anlattığı hikâyenin içinde bulunan bir karakter homodiegetik, dışında bulunan ise heterodiegetiktir; bu ölçütün yanı sıra anlatıcının hangi gerçeklik/kurgu düzeyinde olduğu da onun pozisyonunu belirler ve anlatıcı bu pozisyona göre ektradiegetik, intradiegetik, metadiegetik kavramlarıyla tanımlanır. *Sevincini Bulmak* 'ta hem heterodiegetik hem homodiegetik hem ektradiegetik hem intradiegetik anlatıcılar görülür. Diğer bir ifade ile Suna, Elif ve Ali Balkan gibi anlattıkları hikâyenin içinde yer alan karakter anlatıcıların yanı sıra anlattığı hikâyenin gerçeklik düzeyinin üzerinde konumlanmış ve hikâyede karakter olarak yer almayan ektradiegetik anlatıcı görülür. Ektradiegetik anlatıcı, karakterlerin içinde bulunduğu kurgusal gerçekliğin bir üst gerçeklik katmanında yer aldığı için karakterler hakkında her şeyi bilme potansiyeline sahiptir ve sesin kendisinde olduğu kısımlarda bu potansiyeli ardına kadar kullanır. Ektradiegetik anlatıcı, realist gerçekçi romanlarda olduğu gibi anlatısına belli bir mesafede durmayı başaramaz ve kimi kısımlarda olay akışı

kesintiye uğrar. Bu kısımlarda ekstrapadiegetik anlatıcının ahlaki, kültürel, ideolojik meselelerdeki düşünceleri açık bir şekilde ön plana çıkar; anlatıcı öğüt verircesine bir söylev dili geliştirir. Ekstrapadiegetik anlatıcının anlatıyı keserek araya girdiği kısımlardaki izlek ve söylem noktalarına birebir dokunacak şekilde ben anlatıcılı kısımlardaki anlatıcıların yarattığı kesintiler de dikkat çekicidir. Gerçeklik düzeyi ister ekstrapadiegetik ister intradiegetik olsun metindeki anlatıcıların hikâyeyi bölme biçimleri, hikâyeyi böldüklerinde bahsettikleri izlekler ve bunları ifade ediş tarzları birbirlerine çok benzer bir çizgidedir. Bu bağlamda ekstrapadiegetik anlatıcının gerçek yazarın ideolojisini yansıtan bir mahiyette metinde bulunduğu çıkarımını yapmak yanlış olmaz. *Sevincini Bulmak*'taki ekstrapadiegetik anlatıcı gerçek hayata dair öğütler vermekten, çıkarımlar yapmaktan hiçbir şekilde geri durmaz; çıkarımlarını ve mesajlarını hikayesinin önünde tutuyormuş gibi gözükür. Bu çıkarımları, mesajları aktarırken de okuyucuya açıkça seslenir. Bu noktada, Mustafa Zeki Çıraklı'nın anlatıcı kavramı üstünden yaptığı tespiti hatırlamak gerekir. Geleneksel anlatıcı muhatabıyla samimi bir ilişki kurarken, modern Batılı anlatıcı okuyucuyla mesafeli bir ilişki tesis eder. Bırakılan bu mesafe; okuru metin içerisindeki tutarsızlıkları, boşlukları doldurmaya teşvik eden bir hüviyettir. Diğer taraftan geleneksel anlatıcının muhatabı olan okur, tecrübe aktarımı ve ahlaki mesaj vermeye dayalı hikâyeden alacağı dersi bütün olarak yekpare bir biçimde alır.²⁸³ *Sevincini Bulmak*'taki ekstrapadiegetik, intradiegetik tüm anlatıcı tipleri ahlaki mesaj vererek zaman zaman olay örgüsünü kesintiye uğratar. Metnin en başat iki anlatıcı aktörü Suna ve ekstrapadiegetik anlatıcıdır. Bu bağlamda en çok mesaj veren ve olay örgüsünü kesen iki anlatıcının da kendileri olduğunu söylemek gerekir. Suna mesaj aktarırken kullandığı izlek ve söylem dili münasebetiyle yazar anlatıcının bir kopyası niteliğindedir. (Bu kısım karakterler ve karakterleştirme başlığı altında incelenip somutlanacaktır.)

Suna'nın dışında özellikle ekstrapadiegetik anlatıcı anlattıkları ile kendisini bir anlamda toplumun bilir kişisi ve fikir adamı olarak kodlar, aktardıklarını ahlaki

²⁸³ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim*, 18.

fayda amacı güderek aktarır. Bu noktada özellikle dış anlatıcının (homodiegetik – ben karakter anlatıcılar da dahil olmak üzere) öğüt veren araya girişleri dikkat çekicidir. Bu noktada ekstradiegetik anlatıcının kurgu düzeyinde hikâyeyi aktarırken bir anda hikâyeyi bölüp gerçek hayat durumlarına yorumlarını katarak değinmesini somutlamak gerekir. Dış anlatıcı, Elif karakterini karakterize ettiği bir bölümde, sadece tanrısal bir anlatıcının bilebileceği bilgileri kullanarak Elif’in adeta şeceresini çıkarır. Bu anlatı esnasında, bir anda Elif’e dair bilgi aktarımını bırakıp gerçek hayat olaylarına referans vererek yorumuyla beraber birinci tekil şahıs kullanması dikkat çekicidir:

“Ta ki Elif’in kendisi anne olup, annesini hatırlayacağı günlere kadar. Babası da ölmüş, o da annesinin yanına defnedilmişti. Elif gayrete geldi üç mezarı onardı, üçünün üzerlerini güllerle donattı, ikisi de evlenip çoluk çocuğa karışmış olan ağabeylerini de çağırarak yenilenen mezarları gösterip ziyaret etmelerini istedi.

Bu şehirde eskiden ölümlerle diriler yan yana yaşamış, bir aile gibi. Ölüm hiç de korkulan bir şey değilmiş. Bir kapıdan çıkıp öteki odaya geçmek gibi bir şey. Mezarlıklarda piknik yapıldığı günler uzak değil; eski kartpostallarda var. Ahşap, İstanbul, mütevazı İstanbul nedir? Bir mahalle mescidi, bir ulu çınar, gölgesinde bir çeşme, yanında hazire. Oya gibi işlenmiş mezar taşları.

Mezarlıkları süpürüp şehir dışına attılar.

Hatırlıyorum; Eyüp- Alibeyköy sahil yolu yapılırken buldozerlerle sökülen mezar taşlarından tepeler oluşmuştu.

Elif öteden beri baba mesleğine meraklı idi. Salim Usta’nın dükkânda tamirini tamamlayamayıp evde devam etmek üzere getirdiği saatler üzerine eğildiğinde, Elif masa lambasının ışığı kenarına ilişir, babasının yaptığı tamirata bakar (...)”²⁸⁴

Açıkça görülebileceği üzere alıntılanan metin parçasının ilk ve son paragrafları kurgu karakteri Elif’i tanıtmaya dönüktür; aradaki cümlelerde ise ekstradiegetik

²⁸⁴ Mustafa Kutlu, *Sevincini Bulmak* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 17-18.

anlatıcı bir anda birinci tekil şahıs zamiri ile kendisine referans verir ve şehrin “gerçek” tarihi üzerinden mezarlıklara bakış düzleminde ölüm felsefesi yapar. Bu ölüm felsefesinin arka planında ölümün insan hayatından soyutlandığı ve bu soyutlanma ile her şeyin daha da dünyevileştiği mesajı yatar. Nihayetinde dış anlatıcı bir anda kendisine referans vererek şehrin tarihi üzerinden yaşam-ölüm felsefesi yaparak bir mesaj verir ve anlattığı hikâyeyi kesintiye uğratar. Bu durum, pek çok geleneksel anlatıda görüldüğü üzere yazarın anlatıcı rolünde metne yansımaları olarak yorumlanabilir; hikâye kesintiye uğrar, yazarın mutlak fikirleri okuyucuya dayatılır.

Dış anlatıcı “gerçek” hayat mekanlarına, süreçlerine “ben” zamiri üzerinden tecrübe referansı ile anlattığı karakterlerle aynı dünyada yaşadığı izlenimini verir. Böylece ekstrapoegetik anlatıcıda bulunabilecek tanrısal özellikler ve bilginin sınırsızlığının kaynağı çelişkiye düşer. O, daha üst bir gerçeklik katmanındaymışçasına tanrısal bilgi verirken bir taraftan da tanrısal bilgi verdiği karakterlerin dünyasına referansla “gerçek” tecrübelerini aktarır. Böylece, ekstrapoegetik anlatıcının gerçek yazar kişinin bir yansıması olduğu ve bu yazar kişinin de hikayesini bir kurgu değil de yaşanmış bir olayı aktarıyor gibi anlatmaya çalıştığı çıkarımını yapmak gerekir. Ancak bu noktada da bazı kısımlarda, anlatılanların hikâye olduğu vurgusu yapılması gerçekliği akıllara gelir. Böylece tekniği gereği gerçek olayları aktarıyor gibi yapan yazar anlatıcı, bir taraftan da metnin kurmaca yönünü meddah dili ile vurgulayarak mantıki bir çelişki yaratır: Yazara göre anlatı gerçek midir kurmaca mı? Bu çelişkiye verilebilecek en iyi cevap anlatıdaki mesaj verme gayesinin baskınlığı dikkate alındığında “gerçek hayata dair, kendi gerçeğine dair öğüt vermek isteyerek araçsallaştırılan kurmaca” olacaktır. Diğer bir deyişle, yazar anlatıcı teknik çelişkilere kapı aralasa da mesaj verme ve onu etkili kılma gayesi ile kurmacasını daha gerçek gösterir. Bunu yaparken bazı kısımlarda metnin kurmaca yönünü vurgulaması ise çelişki yaratır.

Bu bağlamda anlatının sonunda üstkurmacaya benzer kısmın da postmodernist bir teknik olmaktan çok uzak olduğunu söylemek gerekir. Gerard Genette;

“metalepsisi, gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi kasıtlı olarak belirsizleştirmek için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği bir süreç olarak değerlendirir ve bunun (...) bir illüzyon etkisine yol açabileceğini” ifade eder.²⁸⁵ Metalepsis, gerçeklik katmanlarının ihlal türüne göre birden fazla biçimde görülebilir; ektradiegetik anlatıcı intradiegetik düzeyde kendisini gösterebilir, intradiegetik karakter ektradiegetik bir düzeyde bulunabilir yahut her iki durum da var olabilir. Bu noktada anlatı düzeyleri arasındaki ihlalin ve anlatının kurgusal süreçlerinin refere edilmesi birden çok niyet barındırabilir. Geleneksel anlatılarda bu ihlal yazarın metin üzerindeki hakimiyetini perçinlediği gibi okuyucudaki “gerçek kişiden, gerçek, yaşanmış, şahit olunmuş hikâye” dinlemiş olma sanrısını besler ve bu bağlamda gerçekliği keskinleştirip mutlaklaştırıcı mahiyettedir. Postmodernist eserlerde ise bu anlatı düzeyi ihlali gerçeğin ne olduğunu sorunsallaştırma ve anlamın belirsizliği referanslarını içerir. *Sevincini Bulmak* adlı eser, kurmacayı gerçeklik sorgulamasına kapı aralamak için ön plana çıkarmaz. Anlatıdaki anlatıcıların öğüt veren mesajları tartışılmaz bir şekilde sunulur, gerçeklik anlatıcılara göre net ve keskindir. Üstkurmaca tekniğinin amacı ise gerçekliği sorunsallaştırmak, neyin kurgu neyin gerçek olduğu noktasındaki modernite sonrası incelen çizgiyi imlemektir. Buradan hareketle Kutlu’nun eserindeki kurguya referans verme olgusunun metnin mutlak epistemolojisi ile çeliştiği çıkarımını yapmak yanlış olmaz. Nitekim somutlandığı üzere anlatıcının anlattığı kurguyu gerçekmiş gibi sunması da bu çıkarımın tersten bir sağlaması niteliğindedir. Anlatı, bir taraftan kurguyu vurgular ancak bir taraftan da kurgunun “gerçekten daha gerçek olması” gerektiğini savunur:

“Okur: Ama merak ediyoruz. Suna Hoca hidayete erecek mi? Sevincini Bulacak mı?

Yazar: Ben böyle bir sorumluluk alamam. Hidayet yazıya söze dökülecek bir hal değil.

Okur: Ama birçok menakıp var, okuyoruz.

²⁸⁵ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 86.

Yazar: Nedir, mesela?

Okur: Bu yola çıkan kişi gördüğü bir rüya veya elini tuttuğu kamil kişi tarafından, yani yanlış anlaşılmasın elbette Allah'ın izni ile selamete çıkıyor.

Yazar: Doğru. Ama sen benden ayrıntı istiyorsun. (...) Nur manevi bir aydınlanmadır. Dil bunu tarif ve tasvir edemez. Hem ben Suna Hocanın hidayete ereceğini nereden bilebilirim?

Okur: Yazar değil misin? Yaz, 'erdi' de.

Yazar: Oh ne ala. Ben yaptım oldu hesabı.

(...)

Suna: Arkadaşlar tartışmayalım. Sanat uydurma bir şeydir. Lakin etkili olmak için gerçekten daha gerçek olmalı denir. Öyle de oldu. İşte okur beni gerçek sanıyor. Ama 'hakikat' başka.

Okur: Nedir o?

Suna: Sanat bizi hakikatin eşiğine kadar taşır. Ondan sonrası dua, yani din."²⁸⁶

Alıntıda görüldüğü üzere metnin sonunda yazar, başkarakter Suna ve okuyucu arasında bir diyalog yaratılır. Bu diyalog metnin anlatım teknikleri bağlamındaki doğasını özetler niteliktedir. Suna'nın yazarın bir yaratımı olduğu netleşir. Bu gerçeklik, anlatıbilim başlıkları dahilinde düşünüldüğünde Suna'nın yazarın intradiegetik bir kopyası olduğu çıkarımına kadar götürülebilir. Çünkü, önceki kısımlarda da vurgulandığı ve sonraki kısımlarda detaylandırılacağı üzere, ekstradiegetik yazar anlatıcı ile ben karakter anlatıcılar arasındaki geçiş düzensiz ve mantıktan kopuk gerçekleşir. Anlatıcıların zamiri değişse de söylem dili ve epistemolojik referansları değişmez. Bu durum, didaktik eğilimleri ağır basan yazarın anlatıda mesajının güvenilirliğini artırmak için birden fazla anlatıcı maskesi kullanma stratejisi olarak okunmaya müsaittir. Birden fazla ses, bakış açısı sunması gereken, farklı gerçeklikleri temsil etmesi gereken farklı anlatıcılar,

²⁸⁶ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 295.

“mesafe”, “yetkinlik” gibi kavramlar zaman zaman dikkate dahi alınmadan değişir. Böylece, yazarın fikrini birden fazla maske ile dikte etmeye dönük stratejisi ön plana çıkar. Bu gerçeklik alıntılanan kısımdaki üstkurmaca²⁸⁷ illüzyonunda da kendisini gösterir. Metnin kurmaca yönü vurgulanırken kurgu-gerçek arasındaki çizginin silikliği sorunsallaştırılmaz. Yazarın zihnindeki ima edilen okuyucu bellidir, mutlak gerçeği ister, yazara biat etme eğilimindedir. Yazar da metinde somut örnekleri gösterildiği ve gösterileceği üzere kendi sesini ve farklı anlatıcıları sesinin maskesi olarak kullanarak didaktik, mesaj veren, mutlak gerçekleri dikte eden yönüyle ön plana çıkar. Onun için hakikat dua ve dindedir, hakikatin mutlaklığı kesindir. Postmodern düzlemde hakikat sınırları silikleşmemiştir. Yazar, birden çok anlatıcı maskesi ile gerekli öğütleri vermiş, gerisini karakteri nezdinde somutladığı okuyucu kitlesine bırakmıştır; dolaylı yoldan hakikati verdiğini ancak bu hakikatin kişiler üzerinde tecelli edip etmediğini bilemeyeceğini söyler. Aynı zamanda Suna ve yazarın diyalogu metindeki iki temel anlatıcıdan biri olan ekstradiegetik anlatıcının varlığını sorgulamaya açar. Suna temel anlatıcılardan biri olarak yazar ile diyaloga girmektedir ancak metnin diğer temel anlatıcı sesi olan ekstradiegetik anlatıcı anılmaz. Bu noktada metnin sonunda “yazar” ismi ile gerçek yazarın kendisine verdiği referansın metnin önceki kısımlarında ekstradiegetik anlatıcının sesinde görüldüğü çıkarımını yapmak yanlış olmaz. Böylece ekstradiegetik anlatıcı sesinin bir anda belirteç olmadan Suna’ya kaydığı kısımlardaki aksaklık daha belirgin hale gelir. Ekstradiegetik anlatıcı yazarın metindeki izdüşümüdür, Suna ise onun intradiegetik düzlemdeki izdüşümüdür. Bu bağlamda ekstradiegetik ve intradiegetik anlatıcı seslerinin birbirlerine düzensiz atlamaları daha iyi anlaşılabacaktır. (Bu anlatısal fenomen sonraki başlıklarda detaylarıyla somutlanmıştır) Nihayetinde metindeki bu üstkurmaca illüzyonunun; postmodernist bir teknik olmaktan ziyade gerçeği sorunsallaştırmayan bilakis onu daha keskin hale getiren bir yapıda olduğu, geleneksel bir kodla kaleme

²⁸⁷ Üstkurmaca postmodernist düzlemde sadece metnin kurgu olduğunu vurgulamakla kalmaz, gerçeğliğin ne olduğunu sorunsallaştırır ve mutlak anlamı veremeyeceğini düşünen yazarın gerçek hayata dair bir anlam kurgulaması yaratmak yerine metnin kendisine verdiği anlamsal bir referanstır. Bu bağlamda kavramla ilgili detaylı bilgi için bkz. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 99. ve Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi* (İstanbul: Say Yayınları, 2003), 373.

alındığı, metin diğer anlatı başlıkları dahilinde incelenirken daha iyi anlaşılacaktır.

3.1.1. *Sevincini Bulmak*'ta Teknik İhlal: Ani Anlatıcı Değişimleri

Neredeyse tüm anlatıbilimcilerin üzerinde durduğu temel anlatıbilim kavramlarından biri tutarlılık ilkesidir. Bu ilke, oldukça geniş ve farklı yorumlara açık olabilen yapıya sahip olsa da metnin anlatım tekniklerinin birbirleri ile mantıki uyumu ve düzeni üzerinden belirlenebilir.²⁸⁸ *Sevincini Bulmak* eseri özelinde bu geniş konsept, anlatıcıların tutarlı kullanımının; seslerinin, perspektiflerinin tutarlı ve mantık zemini dahilinde bir sıra, düzen ile kullanılıp kullanılmadığı üzerinden değerlendirmeye açılabilir. Çünkü metinde birden fazla anlatıcı birden fazla diegetik düzlemde olmalarına rağmen aynı sesin farklı tonlarıymışlar gibi ani atlamalarla değişirler. Sesin, hangi anlatıcıda olduğunun belirsizleştiği pek çok kısım mevcuttur.

Yazar; kendi hakikatini verirken farklı anlatı tekniklerini, en son başlıkta alıntılanan kısımda Suna'nın vurguladığı üzere "sanatı gerçekten daha gerçek" göstermek amacıyla kullanma eğilimindedir. Ancak bunu yaparken anlatım teknikleri bağlamında yakın okuma yapabilen okuyucuyu kurgunun gerçekliğiyle buluşturmak yerine teknik aksaklıklarla ve çelişkilerle baş başa bırakır. Nihayetinde alıntılanan kısımda yazarın zannettiği, Suna karakterine söylediği gibi metin; "uydurma olanı", "gerçekten daha gerçek" gibi gösterme maharetini gösteremez. "Hakikat"; çatışmalara, karşıt fikirlere yer verilerek daha inandırıcı, derin bir zaviyeden işlenmek yerine farklı maskelerle kendisini hep yazarın tespit edilebilen dili ile tekrar eder. Bu tekrar esnasında da anlatıcıların doğaları gereği uymaları gereken bilgi sınırları ihlal edilir, mantıki zeminden bağımsız ani anlatıcı değişimleri görülür:

" 1)'Kız güzel dedi Elif, gözünü ekrandan ayırmaksızın ağzına bir iki mısır patlağı attıktan sonra yine 'Kız güzel' dedi. Suna göz ucu ile baktı ona.

²⁸⁸ Michael Toolan, The Living Handbook of Narratology, "Coherence", <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/69.html> (Erişim: 11.01.2025)

‘Damarıma mı basıyor’ diye düşündü. 2)Hayır iyi kızdı Elif. Liseden bu yana arkadaşlıklar. 3) İçi dışı birdir Elif’in. Biraz dobra, dolayısıyla biraz patavatsızdır. Ama kalbi olan biri. Kimseyi üzmemek istemez, hele beni. Biz kaç zamandan beri dert ortağıyız. Neler gördük, neler geçirdik. O benden önce fırtınayı kucakladı. Hem benim gibi tabansız değil, cesur. Bir kez heyheyleri tutmaya görsün. O ufacık vücudundan alevler fışkırtır. Kurşuna kafayı uzatır yani. Karadenizli, acaba ondan mı? Ben de şu coğrafya takıntısını uzattım yani. Uzattım ki tadını kaçırdım. İyi ama tarih, coğrafya, iklim, gıda, soy-sop, aile, kabile, hani hayat tarzı falan; üretim ilişkileri. Bunlar kişiyi, kültürü etkilemiyor mu? Dil, folklor, inanç, gelenek, hurafelere varana dek. Abartıyor muyum? (...) Haftada beş gün. Her güne bir hoca. Diyetisyen, tüp bebek, ağız diş sağlığı, psikiyatri. Dur orda. İşte karşında ünlü psikiyatrist Ali Balkan, yani kocan; karşısında da medyanın gülü. İsme bak hizaya gel: Gülüm. Acaba takma ad mı bu? 4) Elif bir kere gerçek sarışın diyor, çakma değil. Ve kaldığı yerden devam ediyor. Bak şu saçlara ne kadar gür, kendinden dalgalı. Bu kız şampuan reklamına çıkmalı. Eh ben de bir laf edeyim bari. Bu kadar sessiz durmak manidar kaçacak. Evet saçlar harika diyorum.”²⁸⁹

Alıntılanan kısım anlatıbilimin anlatıcı ve anlatım teknikleri başlıkları düzleminde dikkate değerdir. Alıntı, anlatım teknikleri ve anlatıcı bağlamında daha kolay analiz etmek için dörde bölünerek sınıflandırılmıştır. Bir numaralı cümlelerde anlatıcının ekstradiegetik düzlemde, karakterlerin zihnini okuyabilen mahiyette olduğu anlaşılır. Diğer bir deyişle, bir numaralı kısımda dış anlatıcı karakterlerin zihninden geçenleri aktararak bilgi ve algı sınırının tanrısal olduğunu imler. Bu kısımda dış anlatıcı hem Suna hem de Elif karakterlerine üçüncü tekil şahıs zamiri ile hitap ederek karakterlerin akıllarından geçenleri iletir. İki numaralı cümlelerde ise Suna’nın düşüncelerine, zihnine serbest dolaylı anlatım tekniği ile odaklanıldığı görülür. Böylece sıfır odaklanma, iç odaklayıcıya döner ancak çerçeve ses hala ekstradiegetik anlatıcıdadır. Üç numaralı cümlelerde ise Suna’nın yer yer bilinç akışı izlenimi barındıran iç konuşması başlar ve böylece iç odaklanma uygulanırken dış

²⁸⁹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 7-8.

anlatıcının sesi de aradan tamamen çıkmış olur. İç monolog tekniği sayesinde artık hem ses hem de perspektif Suna karakterindedir. Ancak dört numaralı cümlelerde iç odaklanmanın da ötesine geçilerek anlatıcının artık Suna karakteri olduğu görülür. Özellikle modernist pek çok anlatıda anlatıcının ektradiegetik olduğu durumlarda iç monolog, serbest dolaylı söylem gibi tekniklerle karakterin/karakterlerin perspektifine odaklanılır ve böylece çoklu görüngeler en şeffaf halleri ile yansıtılmış olur. Ancak bu tekniklerin kurgu bağlamındaki orkestra şefi, anlatıcı çerçeve sesi kendinde tutan dış anlatıcıdır. Dış anlatıcı, bir müziğin notalarını yönetir gibi istediği karakterin zihnine çeşitli anlatım tekniklerini (serbest dolaylı anlatım, iç monolog) kullanarak odaklanır. Ancak bu odaklanmaların neticesinde anlatıcı bir anda zihnine odaklanılan karakter olmaz. En baştaki anlatıcı ses, odaklanma düzenini sağlamaya devam eder. Nihayetinde *Sevincini Bulmak*'a dönülecek olursa alıntılanan kısımda gösterildiği üzere üçüncü tekil şahıs tanrısal-ekstradiegetik anlatıcı kipinden bir anda birinci tekil şahıs- homodiegetik anlatıcı kipine geçilmesi – anlatıcı değişimleri bölüm ayracı gibi belirli işaretlerle imlenmezse, hikâyenin bağlamına uyan mantıki bir sebep olmaksızın gerçekleşirse- anlatımı aksatır, bütünlük ve mantıki zemin parçalanır. Bu parçalanmışlık, yazarın zihninin mutlak mesaj verme gayesiyle tüm anlatıcılarına sızarak anlatı tekniğini oturtamamasının neticesi olarak okunabilir. Metindeki ani anlatıcı değişimleri, ilk sayfalardan ibaret değildir.

Çalışmanın devam kısımlarında daha da detaylı somutlanacağı üzere ektradiegetik ve intradiegetik anlatıcının sesleri, üslupları, hikâye ediş tarzları o kadar benzer ki birbirlerinden ayırt etmek oldukça güç hale gelir. Bu yüzden hikâyenin her bir yeni bölümünde eğer anlatıcının kendisine yahut Suna'ya referans veren bir zamir, isim kullanımı olmazsa anlatıcının kim olduğu tespit edilemez. Hikâyenin yüz elli yedinci sayfasıyla başlayan kısım için de bu gerçek geçerlidir. Hikâye bölümü, anlatıcının güz mevsimi üzerine fikirlerini beyan etmesi ile başlar. Bu sayfada anlatıcı kendisine biz zamiri ile hitap etse de kimliğinin belirlenmesi için bu yeterli değildir çünkü iki anlatıcı da diegetik düzeyleri farklı olsa dahi aynı üslupla kendisine biz zamiri altında zaman zaman referans verir. Bahsedilen hikâye bölümünün devamında anlatıcı, güz ve sözlük

üstüne yaptığı felsefesini keserek “böyle lügate falan bakarak okuyucuyu uyutmayalım. Ali Balkan ile Suna Hoca iki yetişkin insan. Karşılaşıp konuşmaya karar verdilerse bir hikmeti vardır elbet” diyerek kimliğini belli eder. Anlatıcı, Suna karakterine ve diğer karakterlere dışarıdan, üçüncü tekil şahısla ve ismiyle hitap ederek ekstradiegetik kimliğini ortaya serer. Henüz aynı sayfada birkaç cümle sonra ise anlatıcının Suna olduğu ve ben dili ile anlatıyı yönlendirmeye başladığı görülür:

“Elimin tersi ile itecek değilim. Sözleştik, Çınaraltı’nda buluştuk, hâl hatır sorarken çayımızı içtik. Eh artık sadede gelmenin zamanı.

(...)

Çay söyledi ve gülümseyerek bana döndü.”²⁹⁰

Görüldüğü üzere, anlatıcı bölümün başında bir sayfa felsefe yaptıktan, bir konu hakkında fikirlerini söyledikten sonra Suna karakterlerine üçüncü tekil şahıs olarak hitap eder. Ancak bu hitaptan kısa bir süre sonra Suna’nın ben anlatıcı olarak hem sesin hem de perspektifin sahibi olduğu görülür. Bu bağlamda anlatıcının aniden ekstradiegetik anlatıcıdan intradiegetik anlatıcıya kaydığı aşıkardır. Bu anlatısal olgu, anlatıdaki “biz” diye kendisini de katıp konuşan sesin kimliğini belirsizleştirir metin içinde anlatısal olarak belirsizleştirirken ve diğer taraftan da ironik olarak ister ekstradiegetik düzlemde ister intradiegetik düzlemde Suna karakteri olarak gözüksün yazarın sesi olarak okumaya açık hale getirir. Bu bağlamda, metindeki ekstradiegetik anlatıcı ses ve intradiegetik anlatıcı karakter Suna’nın yazar kişiliğinde aynılaştığı sezilir. Bu aynılaşıma anlatıcılar farklı gibi sunulsa da aynılarmış gibi hiçbir belirteç, mantıki zemin vb. olmadan aralarında ani geçiş görülmesiyle defalarca somutlanır. Metnin yüz on sekizinci sayfasında da ilk sayfalarda biz zamiri ile kendisini belli eden anlatıcı görülür ve belli konular üstüne fikirlerini söyler, bazen de hikâye ile ilgili diegetik aktarım yapar. Bu özellikleri ile ekstradiegetik anlatıcı mı intradiegetik homodiegetik anlatıcı Suna mı olduğu belli olmaz çünkü Suna karakteri de

²⁹⁰ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 158-159.

anlatıcı olduğu kısımlarda bu örnekte görüldüğü gibi bir diegetik aktarıma gider, kendisine biz dili altında referans verir, belli konular üstünde felsefe yapıp fikirlerini paylaşır. Ekstradiegetik anlatıcı ve intradiegetik anlatıcı arasında dilsel, üslupsal ve ideolojik tek fark üçüncü tekil şahıs yahut birinci tekil şahıs kullanımında bulunabilir. Bu noktada yüz on sekizinci sayfada başlayan bölümün anlatıcı diegetik düzlemde ilk olarak kendisini “Elif bu, yeter artık deyip Suna’ya açıldı.”²⁹¹ Cümlesi ile belli eder. Bu cümleyle önceki sayfalarda konuşan ve sesi duyulanın ekstradiegetik anlatıcı olduğu kanaatine varılır. Çünkü anlatıcı diğer karakterlere Suna da dahil olmak üzere dışarıdan bakar, onlara isimleri ile hitap eder ve üçüncü tekil şahıs zamiri ile karakterlerden bahseder. Ancak bu kullanımların hemen akabinde henüz bir sayfa bile geçmemişken, hikâyenin aynı bölümünde, aynı an aktarılırken, hikâye zamanının, anlatı zamanının değişimine dair hiçbir belirteç yokken anlatıcı sesi Suna olarak ben anlatıcı şeklinde okuyucu karşısına çıkar: “Gözleri sulandı Elif’in, içinden geçeni söylemesi için elini tuttum. Konuşsun artık, zehrini akıtsın. (...) ‘Bir dakika’ deyip mutfağa yöneldim.”²⁹² Görüldüğü üzere anlatıcı bir anda intradiegetik- homodiegetik düzleme kayar ve Suna olarak gözükür. Aynı bölümün ilk sayfasındaki konuların kimin cephesinden tartışıldığı muammadır: ekstradiegetik anlatıcı mı intradiegetik anlatıcı Suna mı? Bu sorunun cevabı metinde anlamsızlaşır. Çünkü bu iki anlatıcının da sesi, perspektifi, ideolojisi temsil ettikleri zamirler değişse de aynıdır; ikisi de yazar anlatıcının ideolojik aktarım maskeleridir. Bu tespit, metinde somutlandığı üzere iki anlatıcı sesinin ve perspektifinin sınırlarının olmayışı ile, ikisi arasında gerçekleşen ani anlatıcı atlamaları ile ve nihayetinde ikisinin de aynı anlatısal üsluba sahip olup aynı çizgide bir ideolojik mesaj verme kaygısına sahip olması ile desteklenebilir bir niteliktedir.

Gerard Genette, anlatıda kimi zaman “anlatıcıyla karakterler arasında değişken ve dalgalı bir ilişki” olduğuna değinir.²⁹³ Ancak bu durum, teknik tutarlılık

²⁹¹ A.g.e, 120.

²⁹² A.g.e, 121.

²⁹³ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 245-246.

dahilinde serbest dolaylı anlatım, birtakım geçiş belirteçleri vb. kullanımı dahilinde metne dinamizm ve çoğulcu sesler, perspektifler katmış olur. *Sevincini Bulmak*'ta ise anlatıcı, perspektifleri serbest dolaylı söylem vb. birtakım tekniklerle kimi zaman yönlendirse de kimi zaman tekniğin kullanımı bir kenara bırakılır ve bir anda perspektif değişiminin çok ötesinde köktenci şekilde anlatıcı zamiri değişir. Bu durum, *Sevincini Bulmak*'ta Borges'in *Kılıcın İzi* adlı hikayesindeki gibi felsefesi bir gönderme barındırmaz.²⁹⁴ Değişen anlatıcı zamirleri, aniden değişir ancak değişimin zamir kullanımı dışında herhangi bir sessel çeşitlilik yarattığı söylenemez. Bu olgu da ekstradiegetik anlatıcının ve intradiegetik anlatıcı Suna'nın özerk gerçekliklerinin altını oyar ve yazarın hissedilen keskin otoritesini anlatı unsurlarında derinden hissettirir. Diğer taraftan da ani anlatıcı değişimleri, anlatıcıların bilgi sınırı ve mekansal konum gibi diegetik düzeyleri ile paralel işlemesi gereken mantıki uyumluluk kıstaslarının zaman zaman altını oyar.

3.1.2. Çok Sosliliğe Kapı Aralayan Anlatım Teknikleri ile Tek Sosliliğe: Yazarın Mutlak Sesinin Ekstradiegetik Düzlemdeki Yansıması

Mesaj verme gayesi ve anlatıyı bölme olgusu, metnin sadece ekstradiegetik anlatıcısı üzerinden gerçekleşmez. Metnin diğer anlatıcıları Suna, Elif gibi karakterler üzerinden de mesaj verme eğilimi görülür. Bu bağlamda mesaj gayesinin metindeki yoğunluğu daha iyi anlaşılır. Özellikle ekstradiegetik anlatıcı karakterlerin üstünde bir düzeyde de olmasının sağladığı teknik imkanla sıklıkla anlatısını böler ve yazar-anlatıcı kimliğine bürünür. Bir diğer taraftan yazarın sadece ekstradiegetik anlatıcıda tecelli etmediğini, özellikle Suna karakteri olmak üzere diğer anlatıcı karakterleri de kendisinin intradiegetik yansımaları olarak kullandığını ve ekstradiegetik düzeydeki mesajları ile paralel mesajları bu karakterler üstünden verdiği gerçekliğini de unutmamak gerekir. Bu anlatısal olgular ilgili başlıklarda detaylandırılacaktır.

²⁹⁴ Jorge Luis Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikayeler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 105-111.

Yazar-anlatıcının bizzat intradiegetik bir kopya kullanmadan kendisini belli ettiği ve ideolojik olarak tanımladığı kısımlar sıklıkla görülür. Yazar anlatıcı genel olarak anlattığı hikâyede belli bir bağlam yakaladığında anlatısını bir kenara bırakır ve yakaladığı bağlam üzerinden toplumsal referanslarla fikirlerini didaktik bir bağlamda ifade eder. Bu durumun ilk örneği, başlığın önceki kısımlarında ektradiegetik anlatıcının araya girerek “biz” referansı ile toplum düzleminde yaptığı ölüm felsefesi ile gösterilmiştir. Bu kısımda, yazar-anlatıcı doğrudan hissedilir. Yazar- anlatıcının kendi varlığını hatırlatmadan hikâyeyi yönlendirdiği kısımların hacmi çok azdır. O, hikayesini bölüp gerçek hayata bir referans vermekten kendisini geri tutmaz. Özellikle metnin ilk bölümlerinde ektradiegetik anlatıcının esas anlatıcı olarak kullanılmasının etkisiyle, yazar anlatıcının sesi sıklıkla kendisini belli eder. O, hikâyeyi bölerek bilgi verir; toplumun gidişatı ile ilgili sürekli bir endişe ve okuyucuyu yönlendirme halindedir:

“(…) Karısı Zeynep’i, on yaşındaki kızı Esmâ’yı ve sekiz yaşındaki oğlu Harun’u Fıstıkağacı’na geldi yerleşti.

İstanbul budur, her devirde göç almıştır. Bu sebeple yedi göbek İstanbullu bulmak çok zordur. Lakin, nüfuzu az, hüviyeti yerinde, kültürü baskın iken gelen yabancılar bu şehir tarafından terbiye edilir, İstanbullu kınılır, gelenlerin de bu şehre katkısı olurdu.”²⁹⁵

Alıntılanan bu kısım, yazar anlatıcının anlatısını kısa bir süreliğine bölerek İstanbul’un göç tarihi ile ilgili okuyucuyu kendi perspektifinden bilgilendirdiği bir kısımdır. Bu bilgilendirme ağırlıklı metni kesen kısım, birkaç sayfa sonraki metni bölen yazar anlatıcı müdahalesinin ilk adımı niteliğindedir. Bu kısımda yazar anlatıcı; bilgi vermenin ötesine geçer, şehrin göç sorunu ile alakalı endişelerini dile getirir ve okuyucuyu bu problem ile ilgili bilinçlendirme arzusu sezilir:

²⁹⁵ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 45.

“Arapkirli Sefer ve ailesinin en güzel günleri o iki katlı, bahçeli evde geçti. Bu yıllar belki de ahşap İstanbul’un, Fıstıkağacı’nı son güzel yılları idi.

Anadolu’dan kopup büyük şehirlere akan insan seli önüne geleni yıkıp geçerek memleketi allak bullak etmişti. (...) insan ile tabiat arasındaki ahenk yavaş yavaş çöküyordu.

Eski insanların bir türlü akıl erdiremedikleri ihtiras, yağma, bir koyup beş kazanma, ahlak ve adaletin para pul karşısında erimesi; hatıralardan, o güne kadar değerli olan şeylerden vazgeçilmesi, yeni bir düzenin, daha doğrusu düzensizliğin, sırtkan gücün, gün bugün diyen zihniyetin hâkim olması. Eski insanların çaresiz şaşkınlığı devam ederken onların çocukları, torunları, o ahşap ve bahçeli evleri yap-satçılara, insafsız müteahhitlere, bön idarecilere; yağmayı, yıkmayı modernlik sanan belediyelere, imar yolsuzluklarına yem etti. Üç kuruş için **maziye sattılar, diyeceğim dilim varmıyor, varmıyor çünkü ülkede topyekûn bir yıkım söz konusu. Böylece çağdaşlaşıyoruz. (...) **çok sanatçımız, fikir adamımız, hikâye ve romancımız tarafından dile getirilmiştir. Tekrarında fayda yok.****

(...) Her şey değişir, değişim kaçınılmazdır. Hatta her durumda değişimden yana olmak şarttır. Peki ‘Hangi değişim’ diye tekere çomak sokalım. Cevaplar çeşitlenir. Ama ortak nokta şurada toplanır:

Gelişme, ilerleme, refah, zenginlik.”²⁹⁶

Alıntılanan metin parçasının ilk paragrafında ekstradiegetik anlatıcının diegesis yöntemiyle hikayesini aktardığı görülür. Bu paragraftan sonraki paragraf ise hikâyenin duraksatıldığı ve anlatıcının yazarın ta kendisi olduğuna referans veren noktaların barındığı müdahalesi ile ideolojisinin belli bir bağlamda görüldüğü kısımdır. Schmid’e göre, anlatıcının kendini tanımlaması, ideolojisinden bahsetmesi ve kendi sesiyle birinci şahıs zamiri kullanması onu “açık anlatıcı” yapar.²⁹⁷ *Sevincini Bulmak*’taki ekstradiegetik anlatıcı “bir açık anlatıcı” dır.

²⁹⁶ A.g.e, 48-49.

²⁹⁷ Wolf Schmid, *Narratology*, 57-60.

Ekstradiegetik anlatıcı, alıntıda görülebileceği üzere hem birinci tekil şahıs zamiri kullanarak kendi varlığına bir yazar kişisi olarak referans verir hem de biz zamiri kullanarak kendisini metnin farklı kısımlarında defalarca tanımladığı bir topluluğun üyesi olarak imler. Alıntılanan parçanın bir paragrafında “maziyi sattılar” demeye dilim varmıyor diyen anlatıcının subjektif algısına göre vurguladığı problemten daha önce diğer pek çok yazarın, felsefecinin vb. bahsettiğini söylemesi bu yüzden tekrara düşmek istemediğini beyan etmesi dolaylı yoldan kendi yazar kimliğine verilmiş güçlü bir referanstır. Bu noktada hem kullandığı zamirler hem de meseleyi yazarlık bağlamında değerlendirmesi ile ekstradiegetik anlatıcı açık bir şekilde yazar-anlatıcı olarak kimlik kazanır, doğrudan belli problemlere ciddiyetle eğilme niyetini belli eder.

Yazar anlatıcının kimlik kazanması aynı zamanda onun açık bir anlatıcı olduğu anlamına da gelir. Bu iki kavram korelatif ilişki içinde birbirini besler. Anlatıcı, hikayesini daha yeni anlatmaya başladığı metin bölümünün ilk sayfasını doldurmadan en az bir sayfalık bir kesintiye uğratır. Bu kesinti sırasında, Ahmet Mithat Efendi’nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*²⁹⁸, *Letaif-i Rivayat*²⁹⁹ gibi eserlerinde gösterdiği yazar anlatıcı özellikleri görülür. Anlatıcı; açıkça görüldüğü üzere modernleşme, çağdaşlık gibi kavramlar üstünden tanımlamalar yapar, okuyucuya doğrudan hitap eder ve onu yönlendirir. Walter Benjamin, anlatıcı kavramı ile ilgili ele aldığı makalesinde anlatıcının geleneksel hikâye anlatma gelenekleri ve didaktik rolleri üzerine fikirlerini beyan eder.³⁰⁰ Kutlu’nun anlatıcı kullanımı noktasında *Sevincini Bulmak* eserindeki tavrı, bu makaledeki fikirler bağlamında ele alınmaya oldukça müsaittir. Hikâyeden alıntılanan en son kısımda görülebileceği üzere anlatıcı didaktik bir tonda anlatısını böldüğü kısımda kişisel deneyimlerinden ve kolektif hafızadan hareketle fikirlerini dile getirir. Anlatıcının fikirlerinin temelinde kişisel deneyimlerinin olduğu açıktır. O, geçmişini idealize eden bir tavırla bilimsel verilerden uzak bir şekilde şehirleşme ve mahalle kültürü süreçlerini ele alır; eskiyi bir anlamda kutsar. Bu

²⁹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat* (Ankara: Dorlion Yayınları, 2024)

²⁹⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019)

³⁰⁰ Walter Benjamin, “The Storyteller”, *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, haz. Dorothy J. Hale (Malden Mass: Blackwell Publishing, 2006), 362-378.

durum geçmiş romantizmi olarak okunabilir. Çünkü kötülüğün insanlığın tarihi boyunca bir problem olduğu bir gerçektir; sadece değişen toplumsal dinamikler ile beraber görünürlüğü ve yoğunluğu değişiyor olabilir. Şehirleşme süreçleri ile beraber çok daha büyük nüfuslara ev sahipliği yapan yerleşim yerleri ve kitlesel haberleşme kaynaklarının egemenliği ile kötülük de çok daha görünür bir hale gelmiş olabilir. Nihayetinde kötülük kapsamlı ve katmanlı yüzleri olan bir konudur. Anlatıcının bu tür gerçekliklere referans vermeden tüm kötülüklerden “eski insanları” dışarıda tutarak bahsetmesi ve yeninin bir icadı gibi sunması haklı olabileceği yanlar olsa da perspektifinin sübjektifliğini ve sığlığını gözler önüne serer. Şehirleşme ve mahalle kültürünün değişimi pek çok farklı sosyo-kültürel ve ekonomik süreç ile ilintilidir. Nitekim yazar anlatıcının aktardığı hikâyeye yakın okuma yapıldığında onun anlatımı bölen yorumundan sadece birkaç sayfa sonra yorumunun bir kısmı ile örtüşmeyen bir anlatı gerçekliği okuyucu karşısına çıkar. Yazar anlatıcı, eski nesil insanları ve hikâyenin ana karakterlerinin annelerini, ninelerini anlatırken şu kısım dikkat çeker: “Fatma annesine açılmış, annesi Orhan’ın ağzını aramış. (...) Fatma’nın annesi Zeynep’e gelmiş. Zaten tanışıyorlar. Oğlanı övmüş övmüş bitirememiş. Bakma sen kamyon şoförü olduğuna, bunların köyde bir bağları, bir tarlaları, aboo dil ile tarifi mümkün değil.”³⁰¹ Aktardığı hikâyenin bu kısmından çıkan anlam ile henüz birkaç sayfa önceki yazar anlatıcı yorumları birbiri ile çelişir. En son alıntılanan kısımda, Fatma isimli “eski toprak” anlatı kişisi evlilik için oğlanı överken ve kız için uygunluğunu vurgularken en çok onun maddiyatını vurgular. Bu bağlamda henüz birkaç sayfa önce yazar anlatıcının maddiyat uğruna “üç kuruş için” maziye sattılar deyip bu sürece “eski insanların” da anlam veremediğini iddia etmesi ve “insanları” sürecin dışında tutarak romantize etmesi akıllara gelir. Halbuki anlatıda yazar anlatıcı kesintisi bittikten sonra eskilerin anlam veremediğini iddia ettiği “üç kuruş için” toprak satma motivasyonunun aslında yine kendilerinde varolan maddiyat temelli bakışla alakalı olabileceği anlamı “dekonstrüktif bir okuma” ile açığa çıkar. Yazar anlatıcının metni bölerek okuyucuya doğrudan mesaj vermesi kendisini otoriter

³⁰¹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 51.

bir bilgi kaynağı olarak gördüğü anlamına gelir. Ancak sadece birkaç sayfa sonra anlatıcının mesajı ile anlattıklarının arasında doğan çelişki onun otoritesini ve güvenilirliğini zedeler. Böylece Derrida'nın "difference"³⁰² kavramı ile ifade ettiği anlamın hiçbir zaman sabitlenemediği gerçeği ortaya çıkar. Bu bağlamda da ekstradiegetik yazar anlatıcının didaktik referanslarının haklı olduğu noktalar olsa dahi çok perspektifli olmayan, zaman zaman geçmişi, eski insanları anlattığı hikâyeden çıkan anlamlarla ters düşen şekilde öven yüzü onun ulaşmaya çabaladığı mutlak anlamı çelişkiye düşürür. O, bir olguyu tespit ederken yahut olgudan şikayetçi olurken o olgunun sorumlu parametrelerinden biri olsa da kolektif bilinci olumlamak adına bir kesimi en başından adeta kutsar ve eleştirel perspektifini kullanmaz. Manevi vurgu yaptığı bir yorumda "eski insanları" örnek insanlar olarak sunması ancak henüz birkaç sayfa sonra bu insanların para merkezli hayata bakışını aktarıyor olması ironiktir. Eski insanlar, kapitalistleşme süreçleri ve bu süreçlerin getirdiği maddi çıkar şartları henüz tam oluşmadığı için topraklarını yeni nesil kadar kitlesel bir biçimde satmamış olabilir. Bu girift bir meseledir.

Yazar anlatıcı, meseleyi korelatif ilişkiler yumağı içindeki gerçekliğine referans vermeksizin bireysel tecrübeleri ile ilintilendirerek ele alır. Bunu yaparken de kendisini kolektif bilincin bir temsilcisi olarak kodlar. Bu bağlamda öznel olması ancak dini ve kültürel kodlarla konuşarak değerlendirmeci konumunu nesnelmiş gibi sunması ironiktir.

En son alıntılanan kısımda görüldüğü üzere, "Peki 'hangi değişim' diyerek tekere çomak sokalım" gibi anlatıcı cümlelerinde biz dili görülür. Bu dil, anlatıcıyı açık ederken onun aynı zamanda kendisini hitap ettiği okuyucunun bir parçası olarak da gördüğü anlamına gelir. Anlatıcı, biz zamiri üzerinden hitap ettiğini düşündüğü okuyucunun dolaylı yoldan yol göstericisi pozisyonunda konumlanmış olur ve böylece kolektik hafızaya liderlik eder. Bu bağlamda, anlatıcının izleğini göz önünde bulundurmak da gerekir. Çünkü yazar anlatıcı

³⁰² Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", *Writing and Difference* (Routledge, 2001), 278-293.

kendisini bir yönlendirici lider olarak konumlarken bu liderliği de toplumsal hafıza ile alakalı (mahalle kültürü vb.) bir konu üzerinden yapar. Walter Benjamin'in vurguladığı gibi modern çağda, romancı bireysel bir yazma edimi gerçekleştirirken iç dünya merkezli bir eser kaleme alır. Ancak geleneksel anlatıcılar toplumsal bir işlevsellikle hareket eder.³⁰³ *Sevincini Bulmak*'taki ekstradiegetik anlatıcının geleneksel yüzü toplumsal işlevsellik noktasında yukarıda örneklendirildiği gibi açıktır. O, bununla beraber okuyucusuna doğrudan hitap edip onunla direkt bir iletişim kanalı kurar: "Biz yine Fıstıkağacı'nın son bahçeli ve ahşap evlerinden birine dönelim. Baharatçı Sefer Efendi'nin evine."³⁰⁴ Alıntı, yazar anlatıcının hikayesini bölüp fikirlerini beyan ettiği kısımdan hemen sonraki ilk cümledir. Bu cümlede anlatıcı didaktik kesintisini bitirir ve yeniden hikâye anlatımına döner. Bu esnada okuyucuya yeniden hitap edip biz şeklinde kendisine referans vermesi okuyucu ile samimi bir bağ kurma arzusunu imler ve açık geleneksel anlatıcı özelliklerini ön plana çıkarır. Meddahların ve masal anlatıcılarının topluluğa referans vererek anlatılarını devam ettirmesi ile paralel bir işlev taşır.³⁰⁵

Nihayetinde "ekstradiegetik yazar anlatıcı"³⁰⁶, biz zamiri üzerinden kendisini bir topluluğun sözcüsü olarak konumlandırır. Aynı zamanda sözcülüğünü yaptığı topluluğun kolektif hafızasının temsilcisi olur. Bu temsilcilik rolü kapsamında okuyucuyu yönlendirerek birtakım ahlaki, kültürel dersler verir. Bu dersleri de topluluk dilini kullanarak bireysel bakış açısını veriyor gibi değil; toplumun değer ve bilincinin gerekliliklerini yansıtıyor gibi gündeme getirir. Bunu yaparken düştüğü mantıki çelişkiler de mevcuttur. Sonuç olarak *Sevincini Bulmak*'taki ekstradiegetik anlatıcı, metne müdahalelerle ve kendisine referans veren zamir kullanımları ile kimliğini geniş bir çerçevede açık eder; bu bağlamda

³⁰³ Walter Benjamin, "The Storyteller", *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, haz. Dorothy J. Hale (Malden Mass: Blackwell Publishing, 2006), 364.

³⁰⁴ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 50.

³⁰⁵ Meddah anlatıları ve anlatıcılığı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997)

³⁰⁶ Ekstradiegetik yazar anlatıcı kullanımı özellikle seçilmiştir. Çünkü üçüncü tekil şahıs, ekstradiegetik düzlemdeki anlatıcının yazara referans veren özelliklerinin kopyası metnin homodiegetik katmanındaki ben anlatıcılarda da görülür bu bağlamda homodiegetik katmandaki ben anlatıcılar da yazar anlatıcının intradiegetik katmandaki yansıması olarak okunmaya müsaittir.

ekstradiegetik anlatıcı bir kurgu unsuru olmanın ötesinde gerçek yazarı yansıtan konumda değerlendirilebilir ve yazar anlatıcı haline gelir. Bu noktada, önceki sayfalarda alıntı ile gösterildiği üzere ekstradiegetik anlatıcının dolaylı yoldan yazar ve hikayeci olarak kendisini nitelemesi de unutulmamalıdır. Ekstradiegetik anlatıcının metne mesafesi yoktur; bilakis metni var eden ve yönlendiren, yorumlayan yönü sıklıkla vurgulanır. O, metne mesafesi olmayan, açık bir anlatıcıdır. Bu noktada yazar anlatıcı olup bahsedilen özellikleri taşıyan ekstradiegetik düzeydeki anlatıcının metnin homodiegetik anlatıcıları ile karşılaştırmalı incelemesini yapmak da oldukça faydalı olacaktır. Böylelikle, birden fazla ses anlamına gelmesi gereken birden fazla anlatıcının metni katmanlı, derin ve çok sesli yapıp yapamadığı daha iyi anlaşılacaktır. Ekstradiegetik katmandaki anlatıcının özellikleri ile intradiegetik- homodiegetik katmandaki anlatıcıların söylem dili ve varoluşsal özellikleri arasındaki paralelliği tespit etmek metnin genel niteliğini anlamak adına elzemdir.

3.1.3. *Sevincini Bulmak* 'ta Geleneksel Yazar Anlatıcının Homodiegetik-Intradiegetik Yankıları

Çalışmanın önceki kısmında vurgulandığı üzere metnin intradiegetik ve ekstradiegetik katmanlarda birden fazla anlatıcısı vardır. Ekstradiegetik katmandaki anlatıcı egemendir ve en baştan itibaren görülür. Bu anlatıcı, geleneksel anlatıcı kodları ile hareket ederek çoğunlukla diegesis tekniğiyle bir hikâye aktarımı gerçekleştirir. Bu aktarım halk hikayesi aktarımı tekniğiyle paralellik arz eder ve sadece ekstradiegetik düzeydeki yazar anlatıcı ile sınırlı değildir. Ben anlatıcılar da aynı diegesis tarzında hikâye aktarımı yapar, zaman zaman “bizim nesiller”³⁰⁷ gibi kullanımlarla çoğul zamirlerin altına girer ve okuyucuya doğrudan hitap eder; didaktik üslup takınma hali ve mesaj kaygısı ön plandadır. Ayrıca, yazar anlatıcıların her şeyi bilip anlattığı hikâyeye dışarıdan bakabilen yönü dikkat çekici bir biçimde Suna karakteri için de belli noktalarda geçerlidir. Suna, başkalarından duymuş gibi birtakım zaman

³⁰⁷ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 80.

kiplerinin devinimsel kullanımı sayesinde kendisinin bizzat şahit olmadığı olayları da detaylıca anlatabilen bir niteliktedir.

Ekstradiegetik yazar anlatıcının söylemsel ve takip ettiği izleksel yol, Suna karakterinin homodiegetik anlatıcı olduğu kısımlarda ciddi bir değişime uğramaksızın görülür. İlk olarak Suna karakterinin “biz” zamirinin altında kendi varlığına sıklıkla referans verdiği dikkat çeker. “Biz” zamiri üstünden topluluğun bir parçası olarak kendine referans verme hali metnin ekstradiegetik yazar anlatıcılığı kısımlarındaki örneklerle çok benzer bir niteliktedir: “Oysa bizim nesiller bir yere bağlanmama hususunda anlaşılmış gibidir, ne kadar çok gezerse o kadar yaşıyorsun. (...) Her şeyi hızla tüketiyoruz artık, belki bu yüzden insan doyumsuz, huzursuz, bencil, nobran ve dengesiz. ”³⁰⁸ Alıntılanan kısımda görülen üslup ve kendini topluluğun parçası olarak kodlama yaklaşımı, yazar anlatıcının tekraren somutlanan eğiliminin intradiegetik düzlemdeki bir yansıması olarak okunmaya müsaittir. Ekstradiegetik yazar anlatıcının anlatmanın hâkimi olduğu kısımlarda sıklıkla hikayesini bölmesi ve bir anda kendisini insanlık hallerine referans verirken bulması sıklıkla görülen bir olgudur. Yazar anlatıcı bunu yaparken dışarıdan bakan, hâkim tavrını bir anlamda bir kenara bırakır ve kendi varlığını hitap ettiği topluluğun bir parçası olarak kimlikleştirir. Homodiegetik anlatıcı olan Suna, tıpkı ekstradiegetik-heterodiegetik yazar anlatıcı gibi diegesis vasıtasıyla hikâyeyi aktarırken bir anda aktarımını kesip hitap ettiğini düşündüğü topluluğa referans verir, kendisini bu topluluğun bir parçası olarak kimlikleştirir.

Bu olgunun yanı sıra, Suna’nın okuyucuya açıkça hitap ettiği kısımları da somutlamak gerekir: “Bu ismi anneannem koymuş. İşte anlayın, kocasının hatırasını yaşatsın diye. (...) Ya Fıstıkağacı’ndaki ahşap ev? O masal bahçesi. Şöyle oluyor efendim. Evin ve bahçenin dört yanı yüksek binalarla kaplanınca haliyle mahremiyet kayboluyor. Düşünün, bir sürü pencereden bahçeye bakan gözler.”³⁰⁹ Homodiegetik anlatıcı olan Suna karakterinin anlatısına yön verme

³⁰⁸ A.g.e, 80.

³⁰⁹ A.g.e, 81.

ve bunu yaparken okuyucuya yaklaşma tarzı ekstradiegetik yazar anlatıcının tarzı ile örtüşür. O, kendi hikayesini bir muhataba anlattığının bilinci ile hareket eder. Okuyucuya doğrudan hitap ederek onunla samimi bir bağ kurar. Aynı zamanda alıntıda da görülebileceği üzere okuyucuya hitaben “düşünün” gibi birtakım yönlendirme ifadeleri kullanarak anlattığı olayların istediği şekilde düşünülmesini garanti altına almak ister. Gerald Prince, didaktik anlatıcının gerçek okura hitap edip onu güdebilmek, onun yargılarına yön vermek, tepkilerini denetleyebilmek için anlatı içinde bir muhataba ihtiyaç duyduğunu söyler.³¹⁰ Bu bağlamda Suna isimli homodiegetik anlatıcı, ekstradiegetik yazar anlatıcının intradiegetik düzeydeki bir yansıması olarak görülebilir. Bahsedilen iki anlatıcının sadece kurgu düzeyleri farklıdır ve Suna karakteri başından geçen olayları anlatır. Ancak bu noktada Suna karakterinin homodiegetik bir anlatıcı olarak ekstradiegetik anlatıcıyla benzeştiği bir anlatı stili olduğunu ifade etmek gerekir. Her iki anlatıcı da yarattıkları muhatap, okuyucu ile kurdukları bağ ve onu yönlendirme arzusu ile ortaklaşır.

Hikayedeki bir diğer anlatıcı olan ekstradiegetik yazar anlatıcının olayları diegesis vasıtası ile aktarma tavrının bir benzeri de Suna’nın anlatıcı olduğu kısımlarda görülür. Suna karakteri, kendisinin anlatıcı olduğu kısımlarda sadece bireysel deneyimlerini anlatmaz. Zaman kipinin aktif ve devingen bir kullanımı üzerinden sanki başkasından duyulmuş gibi bir izlenim yaratılarak geçmiş zamanda yaşanmış, Suna’nın dahil olmayan olaylar da bazen detayları ile Suna tarafından aktarılır. Bu noktada zaman kipinin kullanımı çok büyük bir önem taşır. Çünkü, “-mişli” duyulan geçmiş zaman kullanımı Suna’nın normal şartlarda hakkında bilgi sahibi olamayacağı olayları nasıl aktarabildiğine dair mantıki bir zemin oluşturur: onun aktardığı hikayeleri zamanın bir noktasında bilen biri tarafından dinlediği kanaati vuku bulur. Ancak bu zaman kipi kullanımı bazen sanki Suna tanrısal anlatıcıymış gibi geniş zaman yahut doğrudan görülen geçmiş zaman kipine kayar. Bu anlatısal olgu Suna’nın anlattığı olaylar hakkındaki yetkinliğinin nasıl tanrısal olabildiğini akıllara

³¹⁰ Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (New York: Mouton Publishers, 1982), 199.

getirebilir ve anlatımda bir aksaklık olarak yorumlanabilir. Nitekim, bu anlatısal olgunun tanrısal özelliklerle var olan metnin ekstradiegetik anlatıcısı için de geçerli olması dikkat çekicidir. Ekstradiegetik anlatıcı da tanrısal özelliklerle var olmasına rağmen, kimi kısımda her şeyi bilen doğası gereği görülen geçmiş zaman kipi ile hikayesini aktarır ve aktardığı olayın hiçbir şahidi olmamasına rağmen tanrısal konumu sayesinde aktardıkları hususunda detaycı ve nettir ancak kimi hikâye kısımlarında da sanki tanrısal özellikleri yokmuş gibi duyulan geçmiş zaman kipini kullanır ve aktardıklarında kesinlik barındırmayan “herhalde”, “belki” gibi ifadeler tespit edilir. Bu bağlamda yazarın söylemsel üslubunun anlatıcılar değişse ve buna mukabil yetkinlik sınırları değişse de aynı kaldığı tespiti yapılabilir. Wolf Schmid’in anlatıcı tipolojisine göre, yetkinlik sınırı anlatıcının tipine göre “her şeyi bilen” yahut “sınırlı bilgiye sahip” olan şeklinde tanımlanırken mekansal konum da “her yerde olabilen”, “tek bir anda bir yerde olabilen” şeklinde sınıflanır.³¹¹ Bu noktada, eserde ekstradiegetik anlatıcının her şeyi bilen konumda olması normaldir ancak intradiegetik-homodiegetik anlatıcı Suna’nın zaman zaman çok geniş zaman aralıkları hakkında ve çok farklı yerlerde gerçekleşmiş olaylar hakkında duyulan geçmiş zaman kipinden bağımsız konuşması onun yetkinlik sınırını sorgulamaya açar. Bir diğer taraftan ekstradiegetik anlatıcının da her şeyi bilen pozisyonunda iken ve olayları bu bağlamda anlatırken bir anda duyulan geçmiş zaman kipi ile anlatmaya başlaması onun yetkinlik sınırı ve mekansal konumuna dair anlatısal çelişkiler yaratır. Bu yüzden de denilebilir ki farklı anlatıcı kısımlarında yazar, anlatıcıları doğaları gereği olmaları gereken yetkinlik sınırları ile çizemez ve aralarındaki ayrım grileşir; her iki anlatıcı da farklı diegetik düzlemlerde olsa da yazarın üslupsal yaklaşımı dahilinde, yetkinlik sınırları belirsizleşerek aynılaşır. Homodiegetik anlatıcı olan Suna ekstradiegetik anlatıcı ile pek çok noktada aynı çizgidedir. İlk olarak Suna’nın tıpkı ekstradiegetik anlatıcı gibi diegesis yöntemini nasıl kullandığına bakmak gerekir:

³¹¹ Wolf Schmid, *Narratology*, 66-67.

“Amerikan rüyası oğlanı bulutlara taşımış, ayağı yere değmiyor. Kimse bu uçan adamı yolundan çevirmeye kıyamadı. Sevim, boynunu bükte, sabrederim dedi. Zaten Bülent en fazla iki yıl sürer, arada bir geleceğim elbet, seni de Amerika’ya götürürüm diye hadiseyi sevimli kılacak sözler ediyordu. Gitti.

Hasret mektupları, telefonlar ile geçti mevsimler. Sevim bir ilaç firmasında çalışmaya başladı. Asker yolu gözler gibi gün sayıyordu. (...) Bir zaman haber alamadılar.

Sevim pirelendi ve Bülent’in bağlı olduğu komutanlığa giderek bilgi istedi. (...) Bülent yoldan çıkmış, işi asmış, bursu kesilmiş, üstüne üstlük bir bayanla beraber yaşamaya başlamış.

Sevim komutanlıktan gelen bu bilgi notunu iş yerinde okuyordu. Derken satırlar birbirine karıştı, gözleri karardı, olduğu yere yığıldı.

(...)

Kış geçti. Ablamın derin sükutu yüzüne çizgiler ilave ederek sürdü gitti. “³¹²

Suna’nın homodiegetik anlatıcı olduğu kısımlarda merkezinde olmadığı olaylara dair diegesis vasıtası ile aktarım yapması dikkat çekicidir ve metindeki bir diğer anlatıcı olan ekstradiegetik anlatıcının diegesis tekniğini çağırıştırır. Alıntılanan kısmın dördüncü paragrafı ise Suna’nın bilgi sınırlarını aşar bir mahiyettedir ve üslupsal benzerliğin de ötesine geçerek ekstradiegetik anlatıcının bilgi sınırını akıllara getirir. Suna, anlattığı hikâyenin detayına girer ve ablası olan Sevim’in iş yerinde çalıştığı esnada Bülent’ten gelen mektubu okuma anının detaylarını verir; bunu yaparken de duyulan geçmiş zaman kipi kullanmaz. Bu noktada Suna’nın o an, orada tanrısal bir konumda olayı tüm detayları ile gözlemlemiş olduğu izlenimi oluşur ancak bu mümkün değildir. Bir diğer taraftan alıntının son cümlesine kadarki diğer cümlelerde Sevim karakterinden ismiyle bahsedilmesi dikkat çekicidir. Sevim, Suna’nın ablasıdır ancak iki sayfa boyunca Suna onun hikayesini anlatırken “ablam” hitabını kullanmaz. Bu açıdan, anlattığı

³¹² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 96-97.

hikâyeye mesafeli ve her şeyi bilen anlatıcı konumu algısı pekişir. Nihayetinde homodiegetik-intradiegetik anlatıcı Suna'nın anlatısal üslubu hem diegesis tekniğini kullanım şekli hem de bunu yaparken kullanılan bilgi sınırlaması bağlamında örtüşür.

Bir diğer taraftan Suna'nın bilgi sınırlarına girmediği belli hikayeleri aktarırken kullanılan- bazen üstteki örnek gibi duyulan geçmiş zaman kipinin kullanılması gereken noktalarda Suna'nın tanrısal özellik bürünmesini çağrıştıran görülen geçmiş zaman kipi görülür- duyulan geçmiş zaman kipinin ekstradiegetik anlatıcının var olduğu kısımlarda da görülmesi bu iki farklı diegetik katmandaki anlatıcıyı aynılaştırır. Hikâyenin bazı kısımlarında Suna karakteri ekstradiegetik anlatıcının tanrısallığını çağrıştırdığı bazı kısımlarda da ekstradiegetik anlatıcı Suna'nın bir insan olarak sınırlı olması gereken anlatıcı özelliklerini çağrıştırdığı:

“Bilal ile Lamia kâh erik ağacından düştü, kah karadut yiyerek ellerini elbiselerini kirletti; Bilal zar zor sınıf geçerken Lamia takdir teşekkür getirdi, şuruplar içildi, salçalar kaynadı, reçeller yapıldı, turşular kuruldu, Harun Efendi'nin saçlarına ak düştü.

(...)

Bu Feridun Fikret yetim büyümüş. Köy çocuğu. Anası ölünce babası başka bir kadınla evlenmiş. Kadının üç çocuğu varmış. (...) İstanbul'da bir amcası varmış. Buna kol kanar germiş. Fikret amcanın iyiliğini hiç unutmaz. Bayramlarda kart atar, İstanbul'a yolu düştüğünde bizzat ziyaretine gidip elini öper.

(...)

Müdire Hanım matematikçi idi. Lakin o devirde öğretmen okullarında fen dersleri okuyanlar da belli oranda edebiyat bilir, ilgilenirdi. (...) Güzin Hoca da herhalde gençliğinde sevda çekmiştir.”³¹³

Alıntılanan kısımda diegesis vasıtası ile hikayeleri aktaran ekstradiegetik anlatıcıdır. Ancak aktarılan hikayelerin zamansal ve mekansal konumu benzer

³¹³ Kutlu, Sevincini Bulmak, 61-71.

olsa da anlatıcı kimi hikâye parçasını duyulan geçmiş zaman kipiyle kimi hikâye parçasını da görülen geçmiş zaman kipiyle anlatır. Bu durum birden fazla okumaya kapı aralar. Görülen geçmiş zaman kipinin kullanıldığı yerlerde ekstradiegetik anlatıcının zamandan ve mekândan münezzeh bir şekilde her zaman ve her yerde hazır bulunabilen özelliği perçinlenir; onun aktardığı bilgilerin kesinliği ve güvenilirliği ön planda olur. Böylece anlatıcının otoritesinin mutlaklığı da açıkça ortaya çıkar. Ancak bir diğer taraftan diegesis esnasında kullanılan zaman kipinin bir anda duyulan geçmiş zamana kayması anlatıcının bilgiyi başkasından duyduğunu düşündürür. Bu fenomen de onun bir tanrısal anlatıcı olarak sınırsız bilgi yetkinliğini zedeler. Onun aktardıklarının kulaktan duyma olduğu izlenimi dahilinde güvenilirliği sorgulamaya açılabilir ve anlatıcının konumu daha insani bir çizgiye çekilir. Bir diğer taraftan da duyulan geçmiş zaman kullanımı işlevsel olarak halk hikayelerinde ve masallarda da görüldüğü şekliyle okuyucuya anlatıcıyı daha yakın hissettirir ve anlatıya dinamizm katar. Ancak ani kip değişimlerinin bu etkisi anlatı tekniğinin mantıki zeminde çelişki yaratmadığı anlamına gelmez. Ekstradiegetik anlatıcının bir kısımda tanrısal bir kısımda herhangi bir karaktere odaklanma kullanmaksızın hala kendi algı sınırı dahilinde iken insani konumda yer alması anlatıyı epistemolojik kaynak ve güvenilirlik noktasında soru işaretine bürür. Bu soru işaretinin amacı postmodernist bir niyetle güvenilirlik ve gerçeklik sorgulaması yaratmak değildir. Çünkü anlatı çalışmanın önceki kısımlarında vurgulandığı ve sonraki bazı kısımlarında da vurgulanacağı üzere didaktik bir temelde inşa olunur, mutlak yargılar ışığında kurulur. Bu bilgiler ışığında anlatıcının ani kip değişimleri ile yetkinlik sınırlarının değişimi yazarın anlatı oluşturmadaki alışkanlıklarına ve pragmatik eğilimlerine bağlanabilir.

Yazarın anlatı oluşturmadaki alışkanlıklarının farklı anlatıcılardaki (ekstradiegetik, intradiegetik vb.) aynı tezahürü birtakım anlatım tutarsızlıklarına neden olur. Suna gibi bir otodiegetik anlatıcı, kimi zaman kendisinin şahit olmadığı olayları başkasından duymuş gibi aktarırken kimi zaman görülen geçmiş zaman kipiyle şahit olması mümkün olmayan olayları detayları ile aktarır. Bu durum onun insani olması gereken bilgi sınırlarına dair

bir soru işareti yaratır ve teknik bir aksaklık olarak yorumlanabilir. Aynı zaman kipi kullanımı neticesinde benzer bir mantıki çelişiklik de ekstradiegetik tanrısal anlatıcı için tersten geçerlidir. Ekstradiegetik anlatıcı, kimi kısımlarda tanrısal doğası gereği görülen geçmiş zaman kipi ile ve net detaylarla diegesis gerçekleştirir. Ancak aktardığı hikâyenin bir noktasında bir anda “herhalde” gibi kelimeleri belirsizlik ve insani bir öngörüğü çağrıştıracak şekilde kullanır; aktarımındaki kesinlik insani bir sınıra çekilir, kulaktan duyma bilginin güvensizlik seviyesine gelir. Nihayetinde homodiegetik anlatıcılarla ekstradiegetik anlatıcının bilgi sınırlarına, konumlarına referans veren zaman kipi kullanımları ve ani kip değişimi benzerdir. Bu durum anlatıbilimsel olarak mantıki çelişiklere yol açar. Bu anlatısal olgunun sebebi, yazarın üslubunun ve mesaj kaygısının yarattığı anlatıcıları esir alması olarak okunabilir. Anlatıcılar, zaman zaman kendi varoluşsal sınırları ile çelişik bir pozisyonda var olur. Bu olgu, farklı katmanlardaki anlatıcıların yazarın mutlak bilgi sınırının ve tarzının birer yansıması olarak okunmasına sebep olur. Yazar, yarattığı anlatıcılar arasında onların doğasına uygun olması gereken epistemolojik ayrımı bazen çizemez. Ancak bu; onun benimsediği üslubun, beklentisi hikâye dinlemek olan okuyucu nezdinde halk hikayeciliğindeki gibi doğal bir samimilik hissi yarattığı bir gerçektir. Nihayetinde Robbet Grillet’in dediği gibi: “gerçekçilik kesinlikle tanımlanmış (...) bir kuram değildir. (...) Klasikler gerçekçiliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler.”³¹⁴ Grillet’in bu sözlerini Umberto Eco’nun alımlama estetiği bağlamında ³¹⁵ okuyucunun gerçekliği düzleminde de düşünmek gerekir. Gerçekliğin ne olduğu değişkendir. *Sevincini Bulmak*’taki ima edilen okurun gerçek yaşamdaki izdüşümünün gerçeklik algısı, kitaptaki tekniklerin, gerçekliğin bir yansıması olarak mutlak epistemoloji merkezlidir. Bu bağlamda, *Sevincini Bulmak*’ın hitap ettiği okurun gerçekliğine göre anlatı tekniklerinin arasındaki mantıki uyumluluk kitaptan istenen ilk beklenti olmayacaktır. Bahsi geçen okurun, inandığı gerçekliğin doğruluğunu tekrarlayan bir metni anlatım tekniklerinde mantıki çelişikler barındırsa da

³¹⁴ Alain Robbe Grillet, *Yeni Roman* (İstanbul: Ara yayıncılık, 1989),132-133.

³¹⁵ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Umberto Eco, *Alımlama Gösterge Bilimi* (Düzlem Yayınları, 2000) ve Umberto Eco, *Açık Yapıt* (İstanbul: Can Yayınları, 2019)

benimseyip daha başarılı ve gerçekçi bulmaya eğilim göstermesi şaşırtıcı olmaz. Sonuç olarak *Sevincini Bulmak*'taki ani anlatıcı değişimleri ve anlatıcıların farklı kurgu katmanlarında olmaları neticesinde bilgi yetkinliği alanlarının farklı olması gerekirken olmayışı gibi anlatısal olgular açıkça teknik hatadır.

Schmid'in anlatıcı tipolojisine göre, *Sevincini Bulmak* adlı eserde hem diegetik hem de diegetik olmayan olmak üzere birden fazla anlatıcı vardır. Bu anlatıcılar, sunuş kipi olarak açıktırlar ve kendilerini keskin özelliklerle belli ederler; böylece şahsi oldukları rahatlıkla söylenebilir. Onların şahsi kimliklerini ön plana çıkaran değerlendirmeci konumdaki aktif rolleri bağlamında oldukça öznel oldukları görülür. Birtakım yargılarda bulunurlar. Bu yargılar topluluk adına ve genel geçer ahlak anlayışı referansı ile olsa da bireysel tecrübeden hareketle varılmış olan, yargıya sahip olan kişinin değer yargıları ile şekillenen öznel değerlendirmelerdir. Diegetik olmayan anlatıcı yetkinlik parametresi düzleminde her yerde olabilen ve her şeyi bilen konumdadır. Diegetik anlatıcıların ise bilgi sınırları insani doğaları gereği daha sınırlıdır. Ancak yine de özellikle başkarakter Suna'nın anlatıcı olduğu kısımlarda bir yerden duymuş gibi bir teknikle Suna'nın öznesi olmadığı pek çok olay hakkında fikir beyan ettiği, olayları detaylarına kadar aktarabildiği görülür. Bu anlatısal olgu, çalışmada vurgulanan gerçek yazar kişinin diegetik ve diegetik olmayan düşünsel klonları çıkarımı bağlamında okunabilir. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* kitabında kavramsal olarak benzer bir duruma değinir ve bazen her şeyi biliyor gibi gözüken birinci şahıs kahramanın yarattığı paradoksun kimilerince anlatısal olarak utanç verici bulunan yönünü vurgular.³¹⁶ *Sevincini Bulmak* eserinde de birinci tekil şahıs anlatıcı Suna kimi zaman insani bilgi sınırlarını aşan olaylar hakkında da detaylı bilgiler verir ve anlatıcı yetkinliği noktasında anlatısal soru işaretleri, aksaklıklar doğar. Nihayetinde anlatıcı maskeleri çeşitleniyor gibi gözüксе de ideolojik ton hiç değişmez ve anlatısal teknikler ve üslup da anlatıcılar değişse de belli noktalarda paralellik arz etmeye devam eder. Bu anlatısal olgu, metnin belli noktalarında bir anda diegetik ve diegetik olmayan

³¹⁶ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 252.

anlatıcılar arasında geçiş olması noktasına kadar gider. Diegetik olmayan anlatıcı bir anda Suna karakterine, diegetik anlatıcıya kayar. Bazen de anlatıcı kaymasa da yetkinlik alanları kayar ve birbirine girer. Çünkü ikisi de yazarın anlatı araçlarıdır ve yazar bu araçlar arasındaki sınırları mesajını vermeye çokça odaklandığı için kimi zaman çizemez, nihayetinde her iki anlatı unsuru da onun kafasındakini ideolojik düzlemde yansıtmaya aracılık edecek unsurlardır; işlevsel olarak aynıdır. Böylece yazarın zihnindeki işlevsel aynılıkları metinde de ayrışmaları gereken noktalarda bile aynılarmış gibi geçişlerin görülmesine sebebiyet verir. Bu durum, anlatıda teknik aksamaların olduğunun en keskin örneklerindendir. Geleneksel ve mesaja, kendi hakikatine mutlak biçimde bağlı olan anlatılarda “anlatıcı ses ve yazar, neredeyse iç içe geçmiştir”³¹⁷. Bu tespit, *Sevincini Bulmak*’ta daha geniş bir perspektiften değerlendirilebilir. İntradiegetik homodiegetik anlatıcı olan Suna’nın sesi ekstradiegetik yazar anlatıcı ile pek çok noktada birbiri içine geçer. Bu durum, ekstradiegetik anlatıcının karaktere odaklandığı kısımlarda sesinin, anlatıcı kimliğinin bir anda odaklandığı karakter Suna’ya kaymasında ve aralarında üslupsal, ideolojik olarak hiçbir farklılık olmamasında açıkça görülebilir. Odaklanan ve okuyucuya iletilmek istenilen hakikatin telaşı, aslında ideolojik arka planı tek bir sabit konumda olan anlatıcıların farklı gibi sunulan kimliklerini teknik aksaklık olarak değerlendirebilecek metinsel yansımalarla beraber eşitler.

3.1.4. Tek Sosliliğin İmlenmesi: Bir Yargıç Olarak Anlatıcılar

Sevincini Bulmak’taki anlatıcılar hem ekstradiegetik hem de intradiegetik-homodiegetik olmak üzere bir yargıç olarak değerlendirilmeye müsaitlerdir. Bu bağlamda kurgu katmanları değişse de aynı özelliklerle var olan anlatıcılar vardır. Anlatıcılar ister ekstradiegetik ister intradiegetik düzlemde olsun hikâyeyi kesip birtakım kesin yargılarda bulunmaktan geri durmaz. Bu anlatısal fenomen, sıklıkla okuyucunun gözlem alanına girer. Farklı anlatıcıların aynı yöntemle metni kesip yargılarda bulunmasının yanı sıra bulundukları yargıların

³¹⁷ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, (Ankara: Hece Yayınları, 2014), 173.

değerler düzleminde benzer olması ima edilen yazar kimliğini çokça öne çıkarır ve buradan hareketle gerçek yazar kişisine dair pek çok ipucu barındırır. Hikâye, farklı anlatıcılar barındırsa da bu anlatıcıların aynı çizgideki yargılayıcı tavırları çok sesliliğe dönüşmez bilakis tek bir sesi ezici bir şekilde görünür kılar. Mihail Bahtin, diyaloji kavramını tanımlarken “Hakikat tek kişinin beyninin içinde doğmadığı gibi burada bulunamaz da (...)”³¹⁸ der. Bahtin’in, bu gerçeklik tanımı çok seslilik ile ilintilidir ve her bir bakış açısının birbirini dönüştüren diyalog dahilindeki dinamik yapısına referans verir. *Sevincini Bulmak*’ta ise, anlatıcılar ve karakterler sesleri ve temsil ettikleri bakış açıları ile dinamik bir anlamsallık yaratmaz; bilakis her bir anlatıcı aynı anlamı aynı keskin sınırlarla çizer. Bahtin’in diyaloji ile alakalı söylediği “farklı konumlar her zaman polemik durumundadırlar ve bu polemiğe etkin bir biçimde katılırlar”³¹⁹ cümlesi *Sevincini Bulmak*’taki anlatıcılar üzerinden eleştirel bir şekilde okunabilir. *Sevincini Bulmak* metninde birden çok anlatıcı olup anlatıcıların konumları kurgu düzleminde ektradiegetik ve intradiegetik olmak üzere farklı katmanlarda olsa da birbirleri ile hakikati dinamikleştiren bir söylem alanı inşa ettikleri söylenemez. Bilakis, farklı konumlardaki anlatıcılar hakikatin tekliğini farklı gibi gözüken seslerle vurgulamak için var edilmiş gibidir. Bu bağlamda eserde herhangi bir diyalojik etkileşim görülmez; monolojik gerçeklik keskindir, otoriter yargılayan ses farklı gibi gözüke de aynı kaynaktan gelir. Mustafa Zeki Çıraklı, yazılı döneme geçişle beraber süreç içerisinde anlatılarda anlatıcı ile yazar arasındaki mesafenin açıldığını ve arttığını dile getirir.³²⁰ Ancak bu tespit, her anlatı için geçerli değildir. Kimi anlatılar günümüzde yazılsa da roman öncesi geleneksel anlatı özelliklerini daha baskın bir şekilde barındırır. Nihayetinde, *Sevincini Bulmak*’ta anlatıcıların kullanımı; hikâyede açık kimlikle yer almaları, öznel yargılarını genel geçer referanslarla beyan etmeleri, değer yargıları

³¹⁸ Mihail Bahtin, *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 208.

³¹⁹ Siyaveş Azeri, “Mihail Bahtin”, *1900’den Günümüze Büyük Düşünürler* (İstanbul: Etik Yayınları, 2010), 150.

³²⁰ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 15.

bağlamında net ve okuyucuya hitap eden şekilde bir yargıç makamı gibi hareket etmeleri neticesinde oldukça geleneksel anlatı kodlarını barındırır.

Hikâyenin neredeyse ilk seksen sayfasında tüm bölümlerin egemen anlatıcısı ekstradiegetik anlatıcıdır. Bu anlatıcı bazen sahneden çekilse ve diyaloglar üstünden mimetik bir ton ortaya çıksa da yok olmaz ve kendisini açıkça belli etmekten çekinmez: “*Tarım toplumunun şehirleri böyledir.*”³²¹ Anlatıcı, araya girerek okuyucuya bilgi verirken birtakım yargılar belirtmiş olur. Bu yargılar onun hayatı algılayış biçimine ve bilgi birikimine paralel bir şekilde şekillenir. Bazı kısımlar, anlatıcının yargı ifadeleri ile öğretmenliğe soyunmasının da ötesine geçer ve onun yargıç edası ile birtakım insan gruplarını etiketlendirmesine, yaptıklarının doğru olup olmadığının söylenmesine kadar varır:

“Kimliksiz ve kişiliksiz, birlikten ve dayanışmadan bihaber, yerli ve milli olana düşman, bireye ve onun nefsanî arzularına dayanan apartmanlar, AVM’ler, siteler. Birbirini tanımayan, sevmeyen, saymayan insanlar; horozdan korkan çocuklar.

Birlikte yaşamayı reddedip ferdi hayatı seçenler özgür olduklarını sanıyorlardı. Böylece zokayı yuttular; sermayenin tüketim ekonomisine esir düştüler.”³²²

Ekstradiegetik anlatıcı, mahalle kültürü üzerinden yaptığı sınıflandırma ile dolaylı yoldan birtakım zümreleri yerli ve milli olmadıklarına dönük etiketler. Bu etiketleme, çalışmanın önceki kısımlarında da bahsedildiği üzere çok katmanlı olmayan ve zaman zaman kendisi ile çelişen bir perspektifin neticesinde ortaya çıkar. Anlatıcı, dönemin şartlarını es geçerek alıntının ikinci paragrafında açıkça sergilediği üzere yargıç olmaya oldukça meyillidir. O, apartmanda ve sitede yaşayanları “birlikte yaşamayı reddedenler” olarak tümevarımsal bir yöntemle genelleyip etiketler ve “zokayı yuttuklarını” söyler; onlar anlatıcının gözünde tüketim ekonomisinin esirleridir. Bu tondan üst

³²¹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 67.

³²² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 57.

perdeden yapılan yargılar açıkça bir yargıcılık makamına işaret eder. Ekstradiegetik anlatıcı, pek çok insanın hayatını etkileyen çok katmanlı ve korelatif ilişkiler barındıran süreçleri basit hayat pratikleri ışığında ele alarak bu süreçler üstünden insanları genelleyerek yargılar. Anlatıcının dolaşıma soktuğu konular güvenilir kaynaklar ışığında farklı bakış açıları ile tartışılmaz ve birtakım insanları zan altında bırakan yargı aparatları haline getirilir. Öyle ki apartmanda yaşamak dahi anlatıcı perspektifinde dolaylı yoldan milli olmama ile ilişkilendirilir. Anlatıcı, haklılık payı olabilecek tartışmaya değer konuları, toptancı yargıları ile çoğu zaman marjinalize eder.

Ekstradiegetik anlatıcının yargıları intradiegetik-homodiegetik anlatıcı olan Suna'nın yargıları ile birebir denilebilecek düzeyde aynıdır. Suna, anlatımın kendi sesinde olduğu kısımlarda ekstradiegetik anlatıcının yukarıda alıntılanan yargılarına çok benzer yargılarda bulunur: "(...) Ama şurası kesindir. Topraktan kopan insanoğlu bir daha o aşk ile başka bir şeye bağlanamadı."³²³ Suna'nın tüm insanlık adına tıpkı ekstradiegetik anlatıcının yaptığına benzer bir şekilde bireysel tecrübesinden hareketle vardığı bu yargı dikkat çekicidir. Bu yargının yapıldığı sayfa, metinde seksen sayfa sonra ilk kez bir ben anlatıcının bir bölümü işgal ettiği kısmın ilk sayfasıdır. (Metinde henüz ilk sayfada, ekstradiegetik anlatıcıdan bir anda mantık zemininden yoksun şekilde Suna özelinde ben anlatıcıya geçildiği bu bağlamda Suna'nın kendi özerk anlatıcı bölümünden önce parça parça ben anlatıcı olarak gözüktüğünü unutmamak gerekir) Bu bağlamda görülen anlatısal fenomen, ekstradiegetik anlatıcının yargılarının homodiegetik-intradiegetik bir anlatıcı sesi maskesi ile yeniden açığa çıkması olarak yorumlanabilir; yazarın mutlak sesinin iki farklı diegetik anlatıcı ile verilmesi olarak okunabilir. Suna'nın ben anlatıcı(homodiegetik) olarak insanlık ve tarım başlığı altında vardığı yargının çok benzerleri yukarıda alıntılandığı üzere önceki yakın sayfalarda ekstradiegetik anlatıcı tarafından da aynı tonda ve üslupta dillendirilmiştir. Suna şahsında ben anlatıcı ve ekstradiegetik anlatıcının

³²³ A.g.e, 80.

yargıları bağlamında benzerlikleri sadece tarım ve insanlık başlığı özelinde tezahür etmez.

Hem ekstradiegetik hem de homodiegetik- intradiegetik anlatıcı olarak Suna'nın yargıları dini düzlemde oldukça marjinalize olur ve aynışır; gerçek yazar kişinin moral fayda ile vermeyi amaçladığı mesajı imler. Mustafa Zeki Çıraklı; geleneksel anlatıcının, modern anlatıcıya kıyasla toplumun akıl hocası olarak konumlandığını ve aktardıklarını ahlaki bir fayda yaratma amacıyla dillendirdiğini vurgular.³²⁴ *Sevincini Bulmak*'ta bu moral fayda amacının izleri farklı kurgu düzlemlerindeki anlatıcıların gerçek yazar sesine ithaf edilebilecek didaktik anlamdaki benzer yargılarında rahatlıkla görülebilir. Ekstradiegetik anlatıcı, önemli gördüğü ve aktardığı hikâyeyi keserek üzerine kısa bir tartışma açtığı konuyu şöyle bir mesajla keser: "Fazla üzerine gitmeyin, zira bu terazi bu sıkleti çekmez. Kılın beşi, kurtarın başı."³²⁵ Ekstradiegetik anlatıcının bu dinsel referansla açtığı konunun derinine inmeyen, onu tartışmaya açıp sonra da mutlak epistemoloji dahilinde net bir yargıyla tartışmaya kapatan tavrı Suna'nın anlatıcı olduğu kısımda da çok benzer bir şekilde görülür: "Girsin camiye iki rekât namaz kılsın. Camiler sırf sanat eseri olsun diye yapılmamış."³²⁶ Suna'nın anlatıcı olduğu kısımda Ahmet Hamdi Tanpınar özelinde sanat felsefesi yapmaya başladığı bir kısımda vardığı bu yargı tüm tartışma zeminini bir anda silip ortadan kaldırır. Bu tavır ve üslup, ekstradiegetik anlatıcının tavrı ile birebir aynıdır. Birtakım konular tartışmaya açılır gibi gözükürken derinleşmez, farklı yüzleri ile ele alınmaz ve indirgeyici bir çözüm ile üstleri örtülür. Bu bağlamda, farklı gibi gözükken sesler aslında yazar kişinin dini referanslarını ve mutlak epistemolojisini vurgulamaya yarayan aparatlar olarak okunmaya açık hale gelir. Birden çok ses/anlatıcı birden çok perspektifi yansıtmaya potansiyeline ve derine gitme kabiliyetine sahipken tartışmaları kapatan aynı tonu imlemekten başka bir işlevselliğe hizmet etmez. Bu anlatıcılar, yazarın yargıç makamını destekleyen ve bu desteği de birden fazla farklı ses maskesi altında daha geniş

³²⁴ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim*, 19.

³²⁵ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 34.

³²⁶ A.g.e, 108.

bir zemine yaymasını sağlayan kurgusal aparatlar haline gelir. Yazar, kendi yargılarını başka gözüken seslerle temsil ederek yargılarına daha geniş bir meşrutiyet kazandırma niyetinde gibidir. Bu durum, bir yazarlık motivasyonu olarak oldukça anlaşılırdır ancak bu motivasyon kurgunun aparatları profesyonelce kullanılarak *Sevincini Bulmak*'ta işlenmemiştir denilebilir. Mesaj kaygısı, anlatım tekniklerini esir alır. Anlatım teknikleri yer yer çelişkiye ve aksaklıklara sürüklenir; anlatıcılar aynı bölümde aynı paragrafta mantık zemininden yoksun şekilde bir anda değişir, farklı anlatım teknikleri doğalarının tam tersi yönde araçsallaştırılır. Mimetik teknikler diegesis ile örtülür; farklı sesler olarak kurgulanan anlatıcılar aynı şeyi aynı üslupla tekrar edip durmaktan kendilerini alıkoyamazlar. Bu durumda eser, kurgu yoluyla tartışmaların çok yönlü işlendiği edebi bir metinden ziyade bir öğretici kitabı hüviyeti ile ön plana çıkar.

Anlatıcılar, tartışmayı açar gibi yapıp mutlak epistemoloji ile konuları bir anda kapar. Yazar, çoklu bakış açılarını devreye sokar gibi yapıp her bir farklı maske barındıran seste, anlatıcıda aynı şeyi tekrarlar. Nihayetinde yazar farklı teknikleri (bilinç akışı, iç monolog vb.) dener gibi gözükürken aslında onları geleneksel kodlarını vurgulamak için araçsallaştırır, çoğulcu anlatım tekniği yöntemlerini de tek bir mutlak sesin egemenliği için aparat haline getirir. Nihayetinde metnin tüm tekniklerinin ve katmanlarının altında yazar sesi duyulur, bu ses açık bir otoritedir ve tüm farklılıkları aynının bir maskesi olarak okunmaya açık kılacak şekilde yönlendirir.

Sonuç olarak Schmid'in anlatıcı tipolojisine göre³²⁷, *Sevincini Bulmak* adlı eserde hem diegetik hem de diegetik olmayan olmak üzere birden fazla anlatıcı vardır. Bu anlatıcılar, sunuş kipi olarak açıktırlar ve kendilerini keskin özelliklerle belli ederler; böylece şahsi oldukları rahatlıkla söylenebilir. Onların şahsi kimliklerini ön plana çıkaran değerlendirmeci konumdaki aktif rolleri ile oldukça öznel oldukları görülür. Birtakım yargılarda bulunurlar. Bu yargılar topluluk adına ve genel geçer ahlak anlayışı referansı ile olsa da bireysel tecrübeden hareketle

³²⁷ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (New York: De Gruyter, 2010), 66-67.

varılmış olan, yargıya sahip olan kişinin değer yargıları ile şekillenen öznel değerlendirmelerdir. Diegetik olmayan anlatıcı yetkinlik parametresi düzleminde her yerde olabilen ve her şeyi bilen konumdadır. Diegetik anlatıcıların ise bilgi sınırları insani doğaları gereği daha sınırlıdır. Ancak yine de özellikle başkarakter Suna'nın anlatıcı olduğu kısımlarda bir yerden duymuş gibi bir teknikle öznesi olmadığı pek çok olay hakkında fikir beyan ettiği, olayları detaylarına kadar aktarabildiği görülür. Suna, mekansal konum olarak zamana ve mekâna bağlı olması gerekirken bu bağlılığın ötesini gerektiren detaylı hikâye aktarımlarına gider. Bu anlatısal olgu, çalışmada vurgulanan gerçek yazar kişinin diegetik ve diegetik olmayan düşünsel klonları çıkarımı bağlamında okunabilir. Anlatıcı maskeleri çeşitleniyor gibi gözükse de ideolojik ton hiç değişmez ve anlatısal teknikler ve üslup da anlatıcılar değişse de belli noktalarda paralellik arz etmeye devam eder. Bu anlatısal olgu, metnin belli noktalarında bir anda diegetik ve diegetik olmayan anlatıcılar arasında geçiş olması noktasına kadar gider. Diegetik olmayan anlatıcı bir anda Suna karakterine, diegetik anlatıcıya kayar. Çünkü ikisi de yazarın anlatı araçlarıdır ve yazar bu araçlar arasındaki sınırları mesajını vermeye çokça odaklandığı için kimi zaman çizemez, nihayetinde her iki anlatı unsuru da yazarın kafasındakini yansıtmaya aracılık edecek unsurlardır; işlevsel olarak aynıdırlar. Böylece yazarın zihnindeki anlatıcıların işlevsel aynılıkları metinde ayrışmaları gereken noktalarda (bilgi yetkinlikleri, mekansal konumlarının gerektirdikleri vb.) bile aynılarmış gibi geçişlerin görülmesine sebebiyet verir. Farklı diegetik düzlemlerdeki anlatıcıların farklı düzlemlerdeki doğalarına uygun bilgi alanları ayrışmaz; sınırlı olan bilgi alanları sınırsıza döner yahut sınırsızken sınırlı olur. Bu anlatısal gerçeklik, bazen çok daha somut bir seviyeye gelerek doğrudan birinci tekil şahıs anlatıcı kipinden üçüncü tekil şahısa yahut üçüncü tekil şahıs kipten birinci tekil şahısa dönüş şeklinde tezahür eder. Bu durum, anlatıda teknik aksamaların olduğunun en keskin örneklerindendir. Ancak, metin üstüne şu ana kadar yapılmış edebi çalışmalarda herhangi bir teknik kullanım kıstası görülmez ve metin subjektif yargılarla olumlanır. Metnin konusu ve samimi dili üstünden pek çok olumlu değerlendirme aldığı görülür ancak anlatıcı başlığı ve tipolojisi

bağlamında barındırdığı teknik çelişkilere değinilmez. Bu durum, edebiyatta ölçüt sorununu ³²⁸ akıllara getirir. Sonuç olarak metinlerin izleksel değerlendirmeleri subjektif olmaya eğilimlidir ve okuyucunun, değerlendircinin değer yargılarıyla özdeşleşme üstünden anlam kazanır. Okuyucunun gerçekliği, okuduğu metne yüklediği anlamı belirler. ³²⁹ Bu noktada, edebi metinler üstüne beğeniden ziyade edebi değer yüklenmek istendiğinde evrensel ve belli kuralları olan yöntemlerin benimsenmesi kavram karmaşası yaşanmaması adına elzemdir. Anlatıbilim kavramları ve bu kavramlar üstünden korelatif ilişkiler bağlamında anlatı değerlendirilmesi yapmak, arzu edilen “edebi değer ölçütü” belirleme standardını temin etmeye yarayabilir. Nihayetinde, *Sevincini Bulmak*’taki anlatıcılar Gerard Genette’nin kavramsallaştırmasına göre rahatlıkla sınıflandırılabilir ve Wolf Schmid’in anlatıcı tipolojisi bağlamında değerlendirilmeye oldukça müsaittir.

3.2. *Sevincini Bulmak*’ta Odaklanma

Yazarın *Sevincini Bulmak*’taki anlatıcı tercihlerini belirleme noktasındaki belirsizliği, anlatının unsurlarının birbiri ile olan korelatif ilişkilenmelerinin doğası gereği odaklanma tekniklerine de yansır. Metnin özellikle ilk seksen sayfasındaki tüm anlatıcı bölümlerinde ekstradiegetik anlatıcı görülür. Bu anlatıcı, hikâyenin kurgu düzleminin üstünde konumlanmasının sağladığı bilgi yetkinliği avantajı ile zaman zaman karakterlerin zihninden geçenleri, hislerini aktarır; insani bilgi sınırlarının ötesindeki bilgileri aktarabilir. Bu kısımlarda sıfır odaklanma tekniğinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Ancak ekstradiegetik anlatıcının “anlatıcı” başlığında vurgulandığı gibi bir anda homodiegetik intradiegetik anlatıcıya (Suna’ya) kaydığı kısımlar da mevcuttur. Bu kısımlarda ben dili ön planda olduğu için sesin sahibi olan anlatıcı karakterin perspektifini görme sıklığı da artar. Neticede, özellikle ben anlatıcı olan kısımlarda iç

³²⁸ Konuyla alakalı bilgi için bkz. Muharrem Dayanç, “Edebiyat Tarihçiliğinin Ana Sorunsalı: Öncü Kim, Ölçüt Ne?” *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2018. Özel Sayı 4 (Ağustos)/1, 1-11.

³²⁹ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Umberto Eco, *Alımlama Gösterge Bilimi* (Düzlem Yayınları, 2000) ve Umberto Eco, *Açık Yapıt* (İstanbul: Can Yayınları, 2019)

odaklanma tekniği ön plandadır. İ odaklanma bazı kısımlarda sadece perspektifin karakterde olduğu anlamına gelmez, aynı zamanda ses ve anlatıyı yönlendirme otoritesi de iç odak sahibine kaymış gibidir. Bu tür kısımlar anlatı tekniği bağlamında okuyucu nezdinde birtakım soru işaretleri uyandırmaya muktedirdir ve anlatıyı takip etmeyi zorlaştırır; sesler perspektifler aracılığı ile birbirine girer. Bu anlatsal fenomenden dolayı anlatıcıların bazı kısımlarda birbirleri içinde eridiği ve aynılaştığı söylenebilir.

Bu anlatsal gerçeğe rağmen hem ekstradiegetik hem de intradiegetik düzlemdeki iki farklı anlatıcının dışsal odaklanma ile anlatmaya dönük bir tavır takındıkları da görülür. Bu bağlamda, tanrısal anlatıcının sesi sıfır odaklanmayı bazen kullanır, çoğu zaman gözlemlenebilir olayları kendi sesi ile aktarır; nadiren karakterlerin düşüncelerine girip hislerini aktarır. Aynı anlatsal fenomen homodiegetik anlatıcı Suna için de geçerlidir. Suna, ben anlatıcı olarak içsel odaklanma bağlamında sıklıkla kullanılabilecekken diegesis yöntemi ile çokça gözlemlenebilir yahut duyulan hikâye aktararak içsel perspektifini merkeze almaz. Onun anlatıcı olduğu kısımlarda da karakterlerin zihnindekiler anlatmanın aralarına iliştirilmiş diyalog parçaları ile verilir. Anlatıcının geri çekilip karakterlerin zihnindekilerin, iç odaklanma yerine diyalog yöntemi veya diğer dış gözlem yöntemleri ile aktarılması yazarın bir tercihi olarak okunabilir ve anlatıcı sesinin baskınlığını azaltarak karakterleri ön plana çıkarır. Gerard Genette, mimesis diegesis kullanımının dengesinin önemini vurgular. Nihayetinde iki farklı anlatı katmanındaki anlatıcı da dışsal odaklanma ile metni anlatırken karakterlerin zihnindekiler diyaloglar ile verilir. Böylece anlatıcı sesi ile karakterlerin sesi bir nebze dengelenmiş olur, mimesis-diegesis dengesi sağlanır. Ancak, diyalog dışı kısımlarda anlatıcılar ister intradiegetik ister ekstradiegetik düzlemde olsun diegesis yöntemini sıklıkla kullandığı için aktarılanların “doğrudan, mimetik verilme etkisi” okuyucu nezdinde oldukça minimal düzlemdedir.

Metinde serbest dolaylı söylem üzerinden iç odaklama tekniğinin kullanımına imkân sağlayan yöntemler oldukça az kullanılır. *Huzur* anlatısının aksine bu

yöntemlerin az kullanılması anlatıcı sesini ve anlatma yöntemini çok fazla ön plana çıkarır. Çünkü anlatıcı sesini kullanmaya devam etse de perspektifi karakterle/karakterlerle zaman zaman paylaşmadığı için perspektif düzleminde statik bir anlatma ön plana çıkar, anlatıcı ses daha da baskınlaşır. Bu gerçekliğe rağmen metindeki serbest dolaylı anlatım gerçekleştirilen sınırlı iç odaklanma kısımları somutlanabilir. Bu kısımlarda perspektif anlamında daha dinamik ve çeşitli bir anlatım görülür. Bu çeşitliliğin metnin genelinde ise görülmediği ve anlatıcının egemen anlatma sesi ve perspektifi ile şekillendiği söylenebilir. Anlatıcı ekstrapadiegetik de olsa intradiegetik olarak Suna da olsa diegesis tekniği ve bu teknik üstünden dış odaklanma kullanımı ortaktır. Her iki anlatıcının da metin aralarında hikâyeyi bölüp hayata dair fikirlerini beyan ettikleri kısımlar vardır ve ortaktır. Bu kısımlardan hareketle ideolojik bakış açısı çıkarımı yapılabilir. Bu bağlamda da farklı anlatıcıların ideolojik bakış açılarının aynı olduğu görülür; bilgi kaynakları ve olay-olguları değerlendirilme biçimleri sıkı bir paralellik arz eder. Böylece metnin ideolojik perspektifi ön plana çıkarken Bahtinyen düzlemde monolojik olarak kimlik kazanır.

Bir diğer taraftan, anlatıcı Suna iken insani olması gereken bakış açısının kimi zaman sınırsız bilgiyi gerektirecek şekilde çizildiği görülür. Bu bağlamda bakış açısı merkezi bir karakter olsa da bilgi yetkinliği sınırı karakter üstü bir seviyede çizilir. Suna, kendisi doğmadan önce yaşanmış olaylar hakkında bilgiler verir yahut şahit olmadığı olaylar hakkında görülen geçmiş zaman kipi ile zaman zaman detaylı anlatımlar sunar. Bu bağlamda, anlatıcılar arasındaki ani geçişlerin anlatının odaklanma tekniğine zaman zaman yansıdığı çıkarımını yapmak yanlış olmaz. Suna'nın perspektifi, bilgi sınırı insani sınırların ötesini düşündürecek şekilde okuyucunun karşısına çıkabilir. Anlatıda tanrısal anlatıcının bilgi sınırlarının kimi zaman sınırlandırılması okuyucu nezdinde samimilik, doğallık imajı yaratmak adına bilinçli bir tercih olarak okunabilir ancak benzer odaklanma tiplerinin epistemolojik sınırları farklı olması gereken homodiegetik anlatıcıda da aynı şekilde görüldüğü gerçeği teknik tutarsızlık fikrini ön plana çıkarır. Homodiegetik anlatıcıdaki dışsal odaklanma ve sıfır odaklanma türleri ve geçişi ekstrapadiegetik anlatıcı kısımlarında da mevcuttur.

Bu anlatısal fenomene yapısal olarak koştur bir şekilde ektradiegetik tanrısal anlatıcının kimi olayları kesin olmayan bir dille anlatması da onun tanrısal kimliğini sorunsallaştırır ve sıfır odaklanmadan ziyade dışsal odaklanma kullanımını gösterir. Çünkü ektradiegetik anlatıcı bazı kısımlarda kadir olduğu bilgileri bazı kısımlarda kesin olarak bilmiyormuş gibi bir tahmin havasında aktarır. Böylece bakış açısı tanrısal bilgi keskinliğinden ziyade insani sınırlı bilgi seviyesine çekilir.

Suna'nın birinci tekil şahıs olarak iç odaklayıcı olduğu bölümde bir anda iç odaklayıcının doğası gereği sınırlı, insani olması gereken bilgi alanı sıfır odaklayıcının bilgi alanına kayar. Diğer bir ifade ile, birinci tekil şahıs anlatıcı Tanrısal bilgi verir ve var olan insani sınırlarını hiçbir mantıki zemin olmadan ihlal eder. Bu durum, gerçek yazar kişinin karakterleri üzerindeki tahakkümünün anlatı tekniğine yansıdığı bir kusur olarak yorumlanabilir. Yazar, karakterlerini kendisinin ideolojik birer propaganda maskesi olarak yaratmış gibidir. O, pek çok yazarın olduğu gibi belli bir mesaja sahip olabilir ancak roman değerlendirme kıstasına göre önemli olan mesajı anlatının teknik unsurlarını profesyonelce kullanarak vermektir. *Sevincini Bulmak* eserinde ise karakterlerin birinci tekil şahısla, iç odaklayıcı olarak bulundukları kısımlar bir anda tanrısal anlatıcının sıfır perspektifine döner. Bu durum, yazar kişinin yarattığı karakterin sınırlarına ve perspektifine sığmadığı çıkarımına kapı aralar; dış anlatıcı yazar kişinin ideolojik aparatı olarak o denli baskındır ki bunun neticesinde mesajını, sesini bir dürtüsellikle daha baskın verebilmek için kendi çizdiği karakter sınırlarının ötesine taşırır. Karakterlerin insani alanları bir anda tanrısal bilgi alanına yayılabilir, böylece Genette'nin tabiri ile odaklanma değişimi tutarsızlığı³³⁰ görülür. Bu tutarsızlık, *Sevincini Bulmak* eserinin bazı kısımlarında yoruma mahal vermeyecek şekilde barizdir ve anlatım tekniği hatası olarak okumaya açıktır.

Metinde bahsedildiği gibi birden fazla odaklanma tipi görülür. Ancak çoklu-değişken odaklanma görülmediğini söylemek gerekir. Birden fazla anlatıcı

³³⁰ Genette, *Anlatının Söylemi*, 186-195.

birden fazla anlatıcı perspektifi anlamına gelse de anlatıcıların birbirinden ayırt edici özellikleri sadece kullanılan kişi zamirlerinden ibaret kalır. Anlatma üslupları ve ideolojik bakış açıları, olayları değerlendiriş biçimleri ayrıdır.

İlk sayfa odaklanma geçişleri noktasında pek çok malzeme barındırır ve en dinamik, renkli kısımdır. Bununla beraber teknik anlamda en dikkat çekici kısımlardan biridir çünkü metnin anlatıcı sesi iç odaklanma akabinde bir anda belirteç olmaksızın değişir. İç odaklanmanın anlatıcı ses ile karıştırılmasının bir metindeki en somut örneklerinden biri tecelli eder. Anlatıbilimde ses ve odaklanmanın farklarını tespit edebilmek anlatı analizini sağlıklı yapabilmek adına elzemdir. Ses, konuşan kişi olarak anlatıcıya ve onun metni bir otorite olarak yönlendirmesine referans verir, perspektif ise anlatıcının olayları hangi bilgi-algı sınırına göre anlattığı ile ve anlatıcının kimi kısımlarda algı, bilgi sınırlarını merkeze aldığı karakter ile ilintilidir. Nihayetinde tanrısal anlatıcı bilgi sınırlarını bir karaktere göre belirlediğinde iç odaklanma türü görülür. Ancak ben anlatıcının olduğu kısımlar da iç odaklanma örnekleridir. Bu noktada iç odaklanma açısından perspektifin benzer olsa da yönlendirici sesin farklı olduğunu belirtmek gerekir. Pek çok metinde ben anlatıcı iç odaklayıcıdır ve perspektifini yansıtırken metne, hikâyeye sesi ile de yön verir. Ben anlatıcının olmadığı ancak iç odaklanmanın görüldüğü örneklerde ise karakter bir anlığının zihnine, duygularına odaklanılandır ve odak mefhumunun kullanım imkânı, diğer bir deyişle anlatıyı sürdüren sesin yönetici imkânı onda değildir. İç odaklanmanın tekniği kendi içinde işlevsel olarak ikiye bölen bu yönünü akılda tutmak *Sevincini Bulmak*'taki odaklanma analizinin sağlığı için önemlidir.

Metnin ilk sayfası sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dışsal odaklanmanın dinamik bir harmonisini sunar. Aynı zamanda iç odaklanma kullanımının karakter sesine döndüğü dikkat çekici bir örnek barındırır. Bu örnek metni kimin anlattığına, yönlendirdiğine dair bir belirsizlik yarattığı için teknik bir kusur olarak ele alınabilir. Perspektifin anlatıcı ses tarafından kontrol edilmesinin önemi mevcut örnek özelinde rahatlıkla görülebilir. Bu kısımlarda zihnine

odaklanılan karakter bir anda odaklayıcı, metni yönlendirici anlatıcıya dönüşür ve anlatının hâkim sesine dair teknik bir karışıklık görülür.

Odaklanmanın nereden yapıldığı, diğer bir ifade ile perspektifin, görmenin nereden yapıldığı önemlidir. Anlatının kontrolünün kimin elinde olduğu net olmadığında perspektif de belirsizleşebilir. Hem ekstradiegetik yazar anlatıcı hem de Suna'nın ben yahut biz zamiri ile konuştuğu görülür, bu durumda verilen bilgilerin karakterin perspektifini mi ekstradiegetik anlatıcının perspektifini mi yansıttığı soru işareti olarak kalır çünkü aynı söylemsel ve ideolojik tona sahiptirler. Bunun yanı sıra metni yöneten anlatıcı sesin ani değişimi odaklanma tipi değişimini de beraberinde getirir. Bu noktada ses homodiegetik anlatıcıda iken ekstradiegetik anlatıcıda olduğu zamana göre tek fark, sıfır odaklanmanın gözükmemesidir. Çünkü karakter diğer bir karakterin zihnindekileri okuyamaz. Bu noktada metinde diyalog yönteminin sıklıkla kullanıldığını söylemek gerekir. Ekstradiegetik anlatıcının egemen ses olduğu kısımlarda bile onun karakterlere serbest dolaylı söylem, iç monolog gibi yöntemlerle odaklandığı ve onları iç odaklanma unsuru olarak kullandığı nadir görülür. Anlatıcı, çoğunlukla hikâyeyi diegesis ile aktarır ve zaman zaman diyalog kullanımı ile geri çekilir.

“Modern anlatılarda toplumsal sorunlar kadar, hatta ondan ziyade, bireyin iç dünyasına ışık tutulmaya çalışılmakta, bu da daha karmaşık bir tekniğe kapı aralamaktadır. Özellikle odaklama ve görüngen (perspektif) oyunları, modern romanda diğerlerine nispetle daha belirgindir.”³³¹ *Sevincini Bulmak*'ta ise bu durum görülmez, otoriter anlatıcıların – bu homodiegetik anlatıcı olduğunda dahi- olması ile anlatı geleneksel anlatılarla özellikle diegesis kipinin ön planda olduğu kısımlarda ve sıfır odaklanma kısımlarında benzer; mutlak bilgiler mutlak sunulan otoritelerce verilir. Bazı kısımlarda ise ekstradiegetik anlatıcı kendisini insani bilgi sınırına çeker ve dışsal odaklanma görülür. Dış odaklanma, sıfır odaklanmanın içine yerleştirilmiş bir odaklanma tekniği olarak düşünülebilir. Bilgiyi, bakışı bölen, subjektifleştiren içsel odaklanma ise metnin

³³¹ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 25.

ilk sayfaları hariç çok fazla ön planda değildir. Teknik manada iç odaklanmanın taşıyıcısı olarak görülebilecek Suna ve Elif bile subjektif hislerinden ziyade çoğunlukla yazar anlatıcının tespit edilebilen sesini, ideolojisini, perspektifini dışa vurmakla yükümlü gibidirler, psikolojik derinlikleri oldukça arka plandadır.

3.2.1. Değişirmeler: *Sevincini Bulmak*'ta Farklı Odaklanma Çeşitleri ve Geçişleri

Sevincini Bulmak adlı metinde henüz ilk sayfalardan üç farklı odaklanma çeşidi görülür. Bu odaklanma çeşitleri oldukça dinamik bir yapıda okuyucu karşısına çıkar. Sıfır odaklanma ile başlayan anlatı iç odaklanma örneği ile devam eder: “Kız güzel dedi Elif, gözünü ekrandan ayırmaksızın ağzına bir iki mısır patlağı attıktan sonra yine ‘kız güzel’ dedi. Suna göz ucu ile baktı ona. ‘Damarıma mı basıyor diye düşündü.’”³³² Alıntılanan kısımda anlatıcının Elif ve Suna karakterlerine üçüncü tekil şahıs ile hitap ettiği görülür. Bununla beraber Suna karakterinin zihninden geçenleri okuyup aktarması ve aktardığı sahneyi karakterlerin hikâye düzleminin üstünde mekansal konum olarak daha yetkin bir yerden izlemesi sıfır odaklanmanın gerçekleştiğine delalet eder. Anlatıcının, ekstradiegetik düzlemde olduğu ve karakterlerden daha çok şey bilip net bir şekilde zihin okuyabildiği aşıkardır. Bununla beraber alıntılanan cümlelerin devamında tanrısal konuma sahip olan, sıfır odaklanmanın öznesi olan anlatıcının perspektifini anlatı kişisi Suna ile paylaştığı görülür: “1) İyi kızdı Elif. Liseden bu yana arkadaşları. 2) İçi dışı birdir Elif’in. Biraz dobra dolayısıyla biraz patavatsızdır. Ama kalbi olan biri. Kimseyi üzmemek istemez, hele beni.”³³³ Bir numara ile işaretlenen cümleler ekstradiegetik anlatıcının serbest dolaylı anlatım ile zihnine odaklandığı, perspektifini yansıttığı karaktere aittir. Cümleler, ekstradiegetik anlatıcının sesi ile çerçevelenmiş vaziyettir. Sıfır odaklanma esnasında duyu organları vurgulanan ve zihninden geçenler tırnak

³³² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 7.

³³³ A.g.e, 7.

içinde ekstrapadiegetik anlatıcı tarafından doğrudan aktarılan karakterin zihnine bu kez daha yüksek bir akıcılık ve anlatıcı kontrolü imkânı veren serbest dolaylı anlatım tekniği aracılığı ile odaklanılır. Bu düzlemde en son alıntılanan kısım iç odaklanma tipinin görüldüğü, karakterin zihninin ve algılarının verilen bilgi sınırlarını belirlediği kısımdır. Bir numara ile işaretlenen alıntı kısmının serbest dolaylı söylem ile iç odaklanmayı sağladığı anlaşıldığında iki numara olarak kodlanan cümlelerin de karakterin perspektifinin, anlatıcı sesinin çerçevesi çekilmiş hali olan iç monolog olduğu yorumu rahatlıkla yapılabilir. Bu tür kullanımlar perspektif dinamizmi sağlamak ve karakterlerin iç dünyasına daha saydam bir bakış sunmak adına oldukça işlevseldir. Bu bağlamda alıntılanan kısımdaki sıfır odaklanmadan iç odaklanmaya kayan anlatı tekniği kullanımı *Huzur* romanındaki kullanımları andırır. Nüket Esen'in vurguladığı üzere *Huzur*'da metni yönlendiren, anlatan ses ekstrapadiegetik anlatıcıya aitken görüş ve duyuş karaktere aittir. Bununla birlikte ekstrapadiegetik anlatıcı zihin okuyup tanrısal bilgiler verebilmektedir.³³⁴ Nihayetinde dış anlatıcı tanrısal yetkinliğe sahip olsa da kendi bilgi ve algı sınırlarını karakterin sınırlarına çekip iç odaklanma tekniğini de çeşitli yöntemler aracılığı ile kullanır; sıklıkla karakterin zihnini serbest dolaylı anlatım ve iç monolog vasıtası ile odak haline getirir.

Sevincini Bulmak'ta alıntılanan kısım, ilk bakışta *Huzur*'daki odaklanma ve anlatıcı tercihlerine benzer bir durumu çağrıştıracak niteliktedir. Ancak alıntılanan kısmın devamı metindeki anlatısal aparatların kullanımı noktasında teknik aksaklık sayılabilecek birtakım fenomenlerin varlığına işaret eder. Metni yönlendiren, karakterlerin zihinlerine girip onlara tanrısal konumdan bakan ekstrapadiegetik anlatıcı sesi, iç monolog olarak yorumlanabilecek karakterin zihnine odaklanılan (anlatı tekniği mantığı düzleminde iç monolog olarak yorumlanması gerekli olan) kısımdan sonra ortadan yok olur ve metnin anlatıcı sesi zihnine odaklanılan karakterin kendisi haline gelir. Ekstrapadiegetik anlatıcının karakterin zihnini okuyup tırnak içinde vermesi ile başlayan süreç; serbest dolaylı anlatım ve iç monolog ile iç odaklanma tekniği bağlamında en

³³⁴ Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 124.

başta zihni okunan karakterin zihnini merkeze koyar, ancak bu odak pozisyonu sürecin sonunda süreci başlatan ekstradiegetik anlatıcının birden yok olup iç odaklanma gerçekleştirilen karakterin bizzat anlatıcı ses olduğu hale evrilir: “Evet saçlar harika diyorum. Bu kız kuzeyli olmalı, İsveç-Norveç- Danimarka. Elif tamamlıyor. (...) Havayı yumuşatmak istiyorum.”³³⁵ Görüldüğü üzere, ekstradiegetik anlatıcının serbest dolaylı söylemden iç monoloğa giderek karakterin zihnini odak yaptığı kısım nihayetinde bir anda karakterin kendisinin anlatıcı ses olduğu ve okuyucuya doğrudan hitap ettiği, metni yönlendirdiği kısma evrilir: “Elif kahkahayı basıyor. Bu espri aramızda yaygındır. Efendim bir vakitler rahmetli bir sanatçımız ‘Beyaz Şov’a katılmıştı.”³³⁶ Suna karakteri, ben zamiri ile konuşurken iç monologdaki gibi zihninin içinde, ekstradiegetik anlatıcının spot ışıkları altında değildir. O, zihnindekileri ben zamiri ile okuyucuya hitap ettiğinin bilincinde olarak bizatihi homodiegetik intradiegetik anlatıcı olarak aktarır; iç odaklanmada zihnine odaklanılan taraf iken bir anda zihnini bilinçli olarak okuyucu karşısında yansıtan, okuyucuya hitap eden bir iç odaklanma öznesi haline gelir. Odaklanma tipi, teknik olarak nesne-özne ilişkisinin dışında değişmese de metnin egemen yönlendiricisi, odak sınırlarının belirleyici sesi; diğer bir ifade ile anlatıcı değişir. Bu anlatısal fenomen oldukça çarpıcıdır ve iç odaklayıcı olarak kullanılan karakterin egemen anlatıcı özneye evrilmesinin en çarpıcı halidir. Anlatıcı sesler arasındaki bu geçiş; okuyucuyu metni takip edip yönlendirici, anlatıcı sesi belirleme noktasında kafa karışıklığına sevk edebilir. Pek çok metinde anlatısal teknik olarak odaklanma vasıtasıyla karakterler arasında dış anlatıcı sesin hakimiyeti kapsamında pek çok geçiş görülse de dış anlatıcının kontrolden çıkıp sesini zihnine odaklandığı karaktere teslim etmesi rastlanılan bir fenomen değildir; yazarın anlatıcı ve odaklanma teknikleri bağlamında stratejisindeki teknik yetersizliklere işaret ediyor olabilir. Bununla beraber yazar kişinin bizzat kendi sesini aynaladığı iki farklı diegetik düzlemdeki anlatı aparatı arasındaki sınırı çizemediği olarak da yorumlanabilir.

³³⁵ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 8.

³³⁶ A.g.e, 8.

Sevincini Bulmak'ta sıfır odaklanma ile iç odaklanma arasında sıklıkla ince bir çizgi vardır. Bu ince çizgi bazı durumlarda yukarıdaki paragrafta örneklendiği gibi odaklanma tiplerinin ötesine ani bir geçiş sergileyerek hâkim anlatıcı sesini değiştirir. Mustafa Zeki Çıraklı, modern anlatılarda özellikle iç dünya ve iç çatışmaların merkeze alınmasında iç odaklanmanın, görüngen kullanımının rolünü vurgular.³³⁷ *Sevincini Bulmak* her ne kadar geleneksel anlatı kodlarını yoğun emarelerle barındırsa da modern anlatı tekniği sayılabilecek iç odaklanma kullanımını da bazı kısımlarda barındırır. Anlatıcı sesinin teknik aksama düşüncesi yaratmadan değişmediği halde iç odaklanmanın sağlıklı bir şekilde kullanıldığı bazı örnekler, *Sevincini Bulmak*'ta yakın okuma dahilinde görülebilir. Anlatıcının ekstradiegetik heterodiegetik olduğu bir anlatı bölümünde odaklanma tipi ekstradiegetik anlatıcının dış odaklanması ile başlar ve anlatıcı tanrısal kimliğinin yetkinliği sayesinde Suna'nın zihnine odaklanarak onu algı odağı olarak kullanır, iç odaklanma görülür:

- "1) Suna kendine bir bardak papatya, bir bardak da melisa çayı yaptı; depresyon hırkasını giydi, koltuğa oturup ekran karşısına geçti. (...) Bütün vücudu sarıyor. Sanki bir battaniye. Ona sık sık lavanta kolonyası döküyor. 2) Depresyona iyi gelirmiş. Ne depresyonu be! 3)Evet, üstümüze kondurmayalım bu lanet kelebeği. Gülüm Hanım ile Ali Balkan bu defa hastayı stüdyoya almışlar. Haliyle ters oturmuş hasta, yüzü görünmüyor."³³⁸

Alıntılanan kısımda bir numara ile işaret edilen cümleler ekstradiegetik anlatıcının aktardığı olaylara herhangi bir özel perspektif katmadan dışarıdan bakıp gördüğü kadarını aktardığı kısımdır. Bu bağlamda bir numaralı kısım doğrudan dış odaklanma örneği oluşturur. İki numaralı cümleler ise iç monolog olarak okunmaya oldukça müsaittir ve ekstradiegetik anlatıcının Suna'nın o an zihnine odaklanıp onun zihnindekileri çekip kendi anlatıcı sesinden arındırılmış şekilde yansıması olarak okunabilir. Bu noktada dış odaklanma, anlatıcının tanrısal yetkinliği kullanılarak karakterin zihnine odaklanıldığı bir iç odaklanmaya kayar. Bu odaklanma kullanımı ile algı ve bilgi sınırları Suna'nın

³³⁷ Çıraklı, *Anlatıbilim*, 25.

³³⁸ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 22.

duyu organlarına girdiği kadarıyla aktarılır. Üç numaralı kısım Suna'nın televizyon izlerken görme ve duyma duyusuna ilişkinlerdir. Ancak üç numaralı kısımdan itibaren biz zamirinin kullanılması anlatıcı sesinin baskınlığını artırır ve çalışmanın diğer kısımlarında bahsedilen ekstradiegetik anlatıcı ile intradiegetik anlatıcının yazar sesini, otoritesini akıllara getiren ortak özelliklerini, birbirleri ile aynılaştırmalarını çağırıştırır.

Ekstradiegetik anlatıcının iç monolog kullanımı aracılığı ile iç odaklanma tekniğini kullandığı kısımlar oldukça fazladır: “1) *Suna melisa çayından bir yudum aldı.* 2) *Oh! İyi valla. Bu uyku da getirir şimdi. Kadına bak, boşanmamış ama ayrı. Sen say Ali ile ben. Hiç de değil.* 3) *Gülüyor. Aklına evliliği savunan tipler geliyor.*”³³⁹ Bu kısımda ilk cümle anlatıcının dış odaklanmasıdır. İkinci cümlede anlatıcının Suna'nın zihnine girdiği ve onun aklından geçenlerin doğrudan verildiği görülür. Bu bağlamda bu cümle net bir iç odaklanma örneğidir. Üçüncü cümle ise ekstradiegetik anlatıcının sıfır odaklanma sergilediği bir parçadır. Ekstradiegetik anlatıcı odak özne olarak kullandığı karakterin zihninden çıkar ve onu dışarıdan tek bir kelime ile betimlerken aklından ne geçiyor olduğunu tamamen kendi sesi ile söyler. Alıntı, metindeki odaklanma tiplerinin birbirleri ile olan geçişken ilişkisini yansıtan güzel bir örnektir.

Metinde bazı yerlerde iç monologdan serbest dolaylı anlatıma ince bir geçiş görülür. Diğer bir ifade ile, iç odaklanma fenomeni hep aynı anlatım tekniği ile devam etmez. Metnin (ben anlatıcı olmayan bölümlerde, ekstradiegetik anlatıcı bölümlerinde) iç odaklanma olan kısımlarının çoğu iç monolog tekniğini ile gerçekleşse de nadiren olmak üzere bu teknik serbest dolaylı anlatıma kayar:

“Suna hastayı bırakıp Gülüm'e bakıyor. Ne giyse yakışıyor haspaya. Bir tarzı olduğu kesin. Ali'den gözlerini ayırmıyor. Bunlar program bitince birlikte eve giderler. Kesin. Kadın yalnız yaşıyormuş zaten kadının evine giderler. Yoksa, yoksa! Ali kızı alıp evlerinden birine. **Hani güzel günler geçirdikleri,**

³³⁹ A.g.e, 23.

kimi tepede Boğaz'ı gören; kimi sahilde neredeyse Boğaz'dan su içen evlerden birine mi?" ³⁴⁰

Bu paragraf iç odaklanma yöntemi işlerken gerçekleşen değişken ve dinamik çizginin güzel bir örneğidir. Metin, her zaman statik bir anlatım tekniği üzerinden ilerlemek zorunda değildir. İç odaklanma esnasında, zihnine odaklanılan karaktere yaklaşp uzaklaşma etkileri anlatıcı sesinin yoğunluğunun değişkenliği üzerinden görülebilir. Bu bağlamda yapılan alıntının kalın puntolarla özellikle vurgulanan cümleye kadar iç monolog tekniği üstünden ilerlediği söylenebilir. Suna'nın zihni o an aklından geçenlerle beraber tamamen saydam bir şekilde doğrudan bir aktarımla okuyucunun önüne serilir. Kalın puntolarla vurgulanan cümlede ise anlatıcının sesinin Suna'nın perspektifine yavaşça sindiği ve karakterin perspektifini çerçevelediği görülür. Çünkü "güzel günler geçirdikleri ev" tamlamasında kullanılan zamir kullanımı karakterin algısına göre değil anlatıcının algısına ve konumuna göre üçüncü tekil şahıs çekimi ile gerçekleşir. Bu zamir kullanımı ile beraber iç odaklanmanın uygulama tekniği, iç monologdan serbest dolaylı anlatıma kayar; anlatıcı sesi zamir kullanımı ile beraber aktarılan iç düşünceyi bir nebze dışsallaştırır ve daha dolaylı hale getirir. Böylece metinde bir taraftan karakterin iç dünyası verilirken bir taraftan da anlatıcının kontrolü hissedilir. Sonuç olarak genel bağlamda iç odaklanma; karakterin algılarından, duygu ve düşüncelerinden hareketle konumlanarak anlatıyı gerçekleştirmektir ve iç görüngen kullanımı ile insan psikolojisinin devinimleri, gelgitleri çok daha çıplak bir şekilde sunulur. Görüngeyi iç odaklanma düzleminde yansıtma durumu, farklı anlatım teknikleri ile anlatıcı sesi ve karakter perspektifinin arasında yoğunluğu değişen şekillerde gerçekleştirilebilir.

Bu noktada, *Sevincini Bulmak*'ta bilinç akışını andıran iç diyalog vasıtası ile gerçekleşen iç odaklanma kullanımının bazı kısımlarda çarpıcı bir şekilde okuyucu karşısına çıktığı görülür. Bu kısımlarda iç odaklanma, karakterin perspektifini ve perspektifinin dinamizmini yansıtması ile metinde farklı ve

³⁴⁰ A.g.e, 23.

büyük bir işlevselliğe hizmet eder. Bu kısımlar modernist anlatılarda sıklıkla görülen karakterin psikolojik derinliğini ön plana çıkarır. Ancak iç diyalogların karakterin derinliğini ortaya çıkarması gereken doğası pek çok noktada monolojik etki ile sonuçlanır. Çünkü karakterin dinamik ve kendiyle çelişen gibi gözüken halleri yazar anlatıcının sesi ile neredeyse aynı kimliktedir ve yazar anlatıcı kısımlarında olduğu gibi mutlak epistemoloji referansı ile iç diyalogun dinamik ve derin doğasının önü hızlıca kapatılır. Bahtin'in diyaloji-monoloji kavramsallaştırmasına göre "bütün sesler neredeyse aynı gibi geliyorsa, 'monolojik' bir metin ve etki yaratılmış demektir."³⁴¹ Nihayetinde metindeki iç diyalog üstünden iç odaklanma kullanımı bir yüzüyle modernist bir derinlik etkisi hissettirirken diğer yüzüyle bu etkiyi mutlak bir sesi yeniden vermenin maskesi olarak kullanır; yazarın ektradiegetik-heterodiegetik anlatıcı üstünden görülen otoriter, didaktik sesini çağrıştırır:

"Derse girip Tanpınar okuyorum. 'Huzur' yazarının huzursuzluğu. Kriz-entelektüel. Öyle mi? Bu hükümleri verecek donanımda değilim. Adam çok şey biliyor. Yaşarken değeri bilinmemiş. (...)

Uzatma anladık. Şemsipaşa Camii'nin güzelliğini, estetiğini tamam biliyor, anlatıyor. Ama orada kalıyor işte. Yani?

Yani sanattan öteye geçemiyor. Oysa geçmeli değil mi? Nasıl geçecek?

Girsin camiye iki rekât namaz kılsın. Camiler sırf sanat eseri olsun diye yapılmamış."³⁴²

Bu kısım, bir yönü ile iç diyalogu ve karakterin iç kırılmasından kaynaklı birden fazla perspektifi gösteriyor gibi gözüktü de perspektifin bağlandığı yer ve konuşma üslubunun çalışmanın ilgili kısımlarında gösterildiği gibi yazar anlatıcı ile örtüşmesinden dolayı yazarın sesi olarak okunabilir. Bu iç diyalog bir tür çok seslilik yanılması altında tek sesliliğe referans ile biter. Metnin genel anlatım tekniklerinde görüldüğü gibi çok seslilik yorumu yapılabilecek teknik kullanımlar, tek sesliliği ve yazarın tüm teknik kullanımlardan bağımsız didaktik

³⁴¹ Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, 67.

³⁴² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 108.

sesini vurgulama aracı olarak okunmaya müsaittir. Alıntının ikinci paragrafında “uzatma anladık” ile başlayan cümleden itibaren iç diyalog olarak yorumlanabilecek kısım, yazarın didaktik kaygısını ve özellikle ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcıda görülen sesini kuvvetli bir şekilde akıllara getirir. Bahtin’in monoloji tanımını yaparken kullandığı birbirine benzeyen sesler tanımı alıntılanan bu kısım düzleminde düşünölmeye müsaittir. Anlatı, iç odaklanmanın modernist ve psikolojik derinliğe kapı aralayan yönünü yüzeyde çağrıştıırken nihayetinde mutlak bir mesaj vererek psikolojik derinlik etkisini ortadan kaldırır. Metne göre mesaj nettir, reçete ve ilaç nettir; bölünmeye, parçalanmaya, derinliğe gerek yoktur. Bu çıkarım hem ekstradiegetik hem intradiegetik düzlemdeki anlatıcıların ortak sesinin bir sonucudur. Bu ortaklığın tek bir sese varan yüzü yazarın ideolojisini açıkça çağrıştıır.

İç diyalog vasıtası ile iç odaklanma görölen bazı kısımlar, ideolojik sesin otoriter baskısı altında görece daha az ezilse de mutlak bir anlamı ve yazarın “mana” mesajını taşırlar:

“(...) Ana-kız, ne güzel. Benim de Ali’den bir çocuğum olsaydı. Aman, kalsın. O da anası gibi bedbaht olacaktı. Öyle deme, bir çocuk, nasıl desem, ana için bir göz, kulak, ağız gibi bir şey. (...) Şöyle de düşünebiliriz Suna Hanım. Üniversiteye bir bak. Bir sürü evde kalmış kız. Kendilerini ilme adanmışlar. Hıh! Hayat kitaplardan ibaret değil kızım. Hayat! Hayat! Nasıl desem? Yaşamak lazım. (...) Reçeteler karın doyurmuyor hocam. Mesele şurada; yaşamak, evet, yemek, içmek, (...) dua etmek, hastalanmak. Yeter artık sayma sonu yok bunun. Netice şu: Hayatın bir manası olacak, maddi-manevi. Mana mı? Mana şairin karnındadır be hoca? Suna kalktı. Gidip kendine şöyle uyku kaçırın bir çay koydu.”³⁴³

Bu kısım, heterodiegetik anlatıcının olduğı bir kısımda Suna karakterinin zihnine odaklanması ve onun zihnindekilerin iç diyaloga dönen iç monolog vasıtası ile verilmesi neticesinde oluşturulmuştur. Ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcı alıntının son iki cümlesinde karakterin zihninden odağı çeker ve

³⁴³ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 13.

aktardığı olayları dışarıdan anlatmaya devam eder. İç odaklanmanın gerçekleştiği kısımda ise iç monoloğun iç diyaloga dönmesi düşünsel dinamizm yaratması adına dikkat çekicidir. Bu iç diyalog, Suna'nın arkadaşı Elif'in kızı ile evinden ayrılması üzerine hissettikleri ve düşünceleri arasında kalmasını yansıtarak başlar. Suna, arkadaşının kızı ile evden çıkıp gitmesine imrenir ve bir anlığına tıpkı arkadaşı gibi bir çocuğu olsun ister. Sonrasında ise hislerinin tam tersi yönde bir düşünsel kanaate varır. Bu bağlamda düşünceleri ve hisleri arasında gidip gelen psikolojik durumunun gözükmesi metne derinlik katar.

Bir diğer taraftan iç diyalog esnasında “hoca”, “Suna Hanım” gibi hitaplarla karakterin kendi kendine hitap etmesi diyalojizm- özne bağlamında düşünülebilir. Bu hitapların Suna'nın toplumsal yaşamda mesleğinden, statüsünden ve durumundan kaynaklı diğer insanların ona karşı kullandığı hitaplar olması dikkat çekicidir. Bu bağlamda Suna karakterinin zaman zaman kendisine diğerlerinin gözünden baktığını ve bir özne olarak kendisini nesneleştiren, toplumsal bağlamda değerlendiren tarafı ile ön plana çıktığını söylemek yanlış olmaz. Bahtin diyalojizm teorisinde; bir bireyin konuşmasının, başkalarının sözcüklerini özümseme ve kendine başkalarının gözlerinden bakma üstünden sürekli bir etkileşim halinde olduğunu söyler.³⁴⁴ Bu açıdan bakıldığında Suna'nın alıntısı yapılan iç diyalogda birey-toplum ve duyguları-düşünceleri arasındaki zıtlığı yansıttığı yorumu yapılabilir. Bu açılardan bakıldığında metinden alıntılanan son iç odaklanma örneği, diyalojik etki uyandırma noktasında kuvvetlidir. Bu yorumların yanı sıra, alıntının son kısmında “mana” vurgusunun yapılması metnin genelindeki yazar anlatıcının didaktik endişesini ve sesini hissettirir ancak sonuç olarak mevcut iç odaklanma örneği farklı özneleri, görüşleri çağrıştıran sessel farklılıkları bir yönüyle içinde barındırma potansiyelindedir.

*Sevincini Bulmak'*ta iç odaklanma çalışmanın önceki kısımlarında vurgulandığı üzere birden fazla şekilde tezahür eder. Çünkü metinde anlatısal düzlemleri

³⁴⁴ Sarah J. McCarthey, “Bahtin’s Dialogism in A Preschooler’s Talk”, *Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing*, Volume 8/Number 2 (2000-2001): 28. 27-62.

farklı birden fazla anlatıcı vardır. Ekstradiegetik- heterodiegetik anlatıcı kısımlarında Suna'nın zihnine odaklanıldığı ve karakterin zihninin sıklıkla iç monolog tekniği ile merkeze alındığı görülür. Suna'nın bizzat homodiegetik anlatıcı olduğu kısımlarda ise iç odaklanma tam anlamıyla görülür. Bu kısımlarda iç odaklanmanın birden çok işlevi tespit edilebilir. Tüm perspektif ve düşünce anlatıcı karakter olduğu için doğası gereği karakterdedir. Karakter anlatıcı genelde diegesis yöntemi ile geçmiş zaman kipinde anlatılama gerçekleştirir ve bu bağlamda “anlatan ben-anlatılan ben”³⁴⁵ ayrımında “anlatan ben” olarak okuyucu karşısına çıkar. Ancak hem ses hem perspektif sahibi karakter anlatıcı kimi zaman “anlatılan ben” olarak hikâye ile eş zamanlı bir iç odaklanma yaratır. Gerard Genette, iç odaklanmanın hikayeye eş zamanlı olma işlevinde “iç monolog” gibi tekniklerin önemine değinir.³⁴⁶ Bu bağlamda, *Sevincini Bulmak*'ta iç odaklanmanın sahibi olan karakter anlatıcı geçmiş zamanda anlattığı olayları kimi kısımlarda iç monologu kullanarak olay anındaki tepkisi ile aktarır: “Tabi bu süreçte ben Elif'i pek göremiyordum. Bir gün Vezneciler 'de karşılaştık. Aa! Elif başörtüsü takmış, geniş bir pardösü. Sarıldık.”³⁴⁷ Alıntıda görüldüğü üzere ilk cümleler karakterin geçmiş zamandaki olayı hikâye etmesinden ibarettir. Karakter anlatıcı, anısını ana hatları ile aktarırken bir anda odak algıyı iç monolog vasıtası ile anıyı aktardığı andaki zihninden geçenlere çeker. Böylece, iç odaklanma düzleminde iç monolog kullanımının bir diğer işlevsel yüzü ön plana çıkar. Ekstradiegetik-homodiegetik anlatıcı olan kısımlarda iç monolog yöntemi, dış anlatıcının karaktere odaklanmasını sağlarken; karakterin ben anlatıcı olduğu kısımlarda iç monolog yöntemi, karakterin geçmiş zaman kipi ile aktardığı olaylara dair kendi perspektifini olay anına taşıyarak anlatmasına yarar, karakter aktardığı olay anındaki düşüncesini dolaysız bir şekilde vererek olaya dair algısını detaylıca vermiş olur. İç monolog yöntemi, *Sevincini Bulmak* eserinde hem heterodiegetik

³⁴⁵ Gerald Prince, *A Dictionary Of Narratology*, 11.

³⁴⁶ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 196.

³⁴⁷ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 106.

hem de homodiegetik anlatıcı kısımlarında oldukça işlevseldir ve iç odaklanma tekniği kullanımında merkez bir rol üstlenir.

Sonuç olarak, *Sevincini Bulmak* eserinde sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma merkezli bir perspektif kullanımı vardır. Özellikle heterodiegetik anlatıcının egemen olduğu anlatı kısımlarında tanrısal anlatıcı özellikleri açıkça görülür; anlatıcı karakterlerin zihnini okur ve özellikle Suna karakterinin zihnine odaklanılır. Dış anlatıcının her şeyi bilen bir konumda olması sıfır odaklanma kullanımını beraberinde getirir. Ancak pek çok zaman heterodiegetik anlatıcı, aktardığı hikâyeyi kendi tanrısal perspektifinden tüm bilgi detaylarını vererek paylaşmaz; karakter olan Suna'nın zihnini odaklayıcı olarak kullanarak karakterin perspektifini merkeze alır, onun hikâye zamanı ile paralel olan düşünceleri ekseninde bilgi ve algı sınırının da çizgisi çekilmiş olur. Ancak ilgili başlıklarda görüldüğü üzere heterodiegetik anlatıcı sesinin egemen olduğu ve bu anlatıcının Suna'yı iç odaklayıcı yaptığı bazı kısımlarda iç monolog bittikten sonra Suna'nın egemen anlatıcı ses olarak okuyucu karşısına çıkması teknik bir aksaklıktır ve okuyucuyu metni kimin yönlendirdiğine dair, sesin kime ait olduğuna dair kafa karışıklıklarına sevk eder. İç odaklanma kullanımı, anlatıcı ses değişiminin gerçekleştiği kısımlar dışında anlatı teknikleri düzleminde oldukça işlevseldir. Heterodiegetik anlatıcı kısımlarında karakterin bilgi ve algı merkezi olabilmesini sağlar; karakter ile okuyucu ilişkisinin samimiyeti perçinlenir. Ben anlatıcı olarak Suna karakterinin görüldüğü kısımların ise tamamı doğası gereği iç odaklanma örneğidir. Ancak iç odaklanmanın farklı işlevleri olduğu unutulmamalıdır. Bu kısımlarda, kimi zaman ben anlatıcı iç monolog tekniği ile geçmiş zaman kipinden sıyrılarak hikâye zamanı ile paralel bir algı düzeyinden aktarım sağlar kimi zamansa iç diyalog vasıtası ile sessel çeşitlilik ve psikolojik derinlik yaratılır. Ancak iç diyalog tekniğinin bazı kısımlarda yazar anlatıcının sesini, didaktik kaygısını ve mutlak epistemolojisini çağrıştırması akıllara monolojik etkiyi ve yazar anlatıcının karakteri işlevselleştiren otoritesini getirir.

3.2.2. *Sevincini Bulmak*'ta Bilgi Yetkinliği Muğlaklığı: İç Odaklanma- Sıfır Odaklanma- Dış Odaklanma Sapmaları

Genette'nin vurguladığı gibi odaklanma özünde bir bilgi sınırlamasıdır.³⁴⁸ Bu bağlamda bir anlatıda anlatıcının niteliğine göre yahut anlatıcının kimi odak karakter olarak seçtiğine göre aktarılan bilginin sınırı değişebilir. Bu bilgi-algı sınırı değişimi, metin içinde odaklanma tipleri kullanılarak dinamik bir kimlikte okuyucu karşısına çıkabilir. Ancak aynı anlatıcının herhangi bir odaklanma tipi kullanmadan bilgi sınırının değişimi aniden gerçekleşirse bu durum anlatının ve anlatıcının epistemolojik kimliğine dair bir soru işareti yaratabilir. Örneğin, homodiegetik insan bir anlatıcı tanrısal özelliklerle var olursa bu bir bilgi sınırı çelişkisi olarak okunabilir. Homodiegetik anlatıcı aktardığı olaylardan çok daha sonraki yıllarda tecrübeli bir şekilde "anlatan ben" olarak konumlandığında aktardığı olaylara bakış noktasında daha tecrübeli ve bilgili bir anlatıcı profili çizebilir; ancak yine de bilgi sınırı insani bir çizgide kalmalıdır.

Sevincini Bulmak'ta anlatıcı Suna iken insani olması gereken bakış açısının kimi zaman sınırsız bilgiyi gerektirecek şekilde çizildiği görülür. Bu bağlamda bakış açısı merkezi bir karakter olsa da bilgi yetkinliği sınırı karakter üstü bir seviyede çizilir. Suna, kendisi doğmadan önce yaşanmış olaylar hakkında bilgiler verir yahut şahit olmadığı olaylar hakkında görülen geçmiş zaman kipi ile zaman zaman detaylı anlatımlar sunar:

"Bülent yoldan çıkmış, işi asmuş, bursu kesilmiş, üstüne üstlük bir bayanla beraber yaşamaya başlamış.

Sevim komutanlıktan gelen bilgi notunu iş yerinde okuyordu. Derken satırlar birbirine karıştı, gözleri karardı, olduğu yere yığıldı."³⁴⁹

Alıntının ilk cümlesinde Suna karakteri ablasına sevgilisinden gelen mektupla alakalı bilgi verir ve bu bilgi duyulan bir bilgi olduğu için doğası gereği duyulan geçmiş zaman kipinde verilir. Ancak ikinci cümleden itibaren verilen bilgilerin kaynak perspektifi Suna'nın insani doğasını aşar niteliktedir. Suna'nın bizzat

³⁴⁸ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 189.

³⁴⁹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 97.

şahit olmuş gibi Sevim'in bilgi notunu aktardığı an dikkat çekicidir. Çünkü o an Suna'nın orada bulunduğuna dair metinde herhangi bir bilgi verilmez, verilen bilgiler ışığında da Suna'nın o an orada olmadığı gerçekliği ağır basar. Perspektif yetkinliği ve bilgi sınırı bağlamında soru işareti yaratan bu cümle sıfır odaklanmaya bir geçiş cümlesi olarak okunabilir. Çünkü cümlenin devamında Suna'nın ablası Sevim'in bilgi notunu okuma anında hissettiklerini, geçirdiği fizyolojik ve psikolojik aşamaları vermesi tanrısal bir anlatıcının bilgi sınırlarına işaret eder. "Gözleri karardı", "satırlar birbirine karıştı" gibi keskin ve iç dünyayı serimleyen tanımlamalar ancak bir tanrısal anlatıcının bilgi yetkinliğine işaret edebilir. Bu ihtimalin yanı sıra belirtilen cümleler duyulan geçmiş zaman kipiyle aktarılsa da bilgi sınırı çelişkisi doğmaz ancak metinde bazı kısımlarda bu kurala riayet edilirken bazı kısımlarda edilmez. Suna, duyarak öğrenmiş olabileceği bir olayı bizzat şahit olmuş bir tonda ve bunun da ötesinde şahit olunan andaki insani sınırları aşan fizyolojik, psikolojik tepkimeleri sunarak aktarır. Bu düzlemde, çalışmanın önceki kısımlarında homodiegetik anlatıcı Suna'nın tıpkı ektradiegetik anlatıcı gibi kendi anlatıcı kısımlarında sıklıkla çok geniş bir zaman dilimini ve farklı insanları kapsayan olayları detaylıca aktardığı gerçekliği iki anlatıcı arasındaki bilgi sınırı durumunu aynılaştırır. Suna'nın bilgi sınırı bağlamında ektradiegetik anlatıcıdan tek farkı onun nadiren yaptığı gibi diğer karakterlerin zihninden geçenleri tırnak içerisinde doğrudan vermemesi gibidir. Bu bağlamda iki anlatıcı da bilgi sınırı bağlamında birbirlerine dönüşen bir profil çizerler.

Anlatıcılar arasındaki ani geçişlere benzer bir yapısal fenomenin, anlatının odaklanma tekniğine zaman zaman yansıdığı çıkarımını yapmak yanlış olmaz; bazen anlatıcı ses aniden değişmese de anlatıcının doğasına aykırı perspektif sınırı değişimleri görülebilir. Aynı anlatıcı egemen ses hakimken anlatıcının perspektif sınırları anlatıcı değişimini andıracak şekilde esnek bir çizgide değişir. (İç odaklanmadan sıfır odaklanmaya kayış gibi) Suna'nın perspektifi, bilgi sınırı insani sınırların ötesini düşündürecek şekilde okuyucunun karşısına çıkabilir.

Bir diğerk taraftan anlatıda heterodiegetik tanrısal anlatıcının bilgi sınırlarının kimi zaman insani çizgiye kaydığı görölrür. (Sıfır odaklanmadan iç odaklanmayı andıran dış odaklanmaya geçiş) Bu anlatısal fenomen okuyucu nezdinde samimilik, doğallık imajı yaratmak adına bilinçli bir tercih olarak okunabilir ancak benzer odaklanma tiplerinin epistemolojik sınırları farklı olması gereken homodiegetik anlatıcıda da aynı şekilde göröldüğü gerçeğı teknik tutarsızlık fikrini ön plana çıkarır. Homodiegetik anlatıcıdaki dışsal odaklanma ve sıfır odaklanma türleri ve geçişı ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcı kısımlarında da mevcuttur. Ekstradiegetik-heterodiegetik tanrısal anlatıcının kimi olayları kesin olmayan bir dille anlatması onun tanrısal kimliğini sorunsallaştırır ve sıfır odaklanmadan ziyade dışsal odaklanma kullanımını gösterir. Çünkü ekstradiegetik anlatıcı bazı kısımlarda kadir olduğı bilgileri bazı kısımlarda kesin olarak bilmiyormuş gibi bir tahmin havasında aktarır. Böylece bakış açısı tanrısal bilgi keskinliğinden ziyade insani sınırlı bilgi seviyesine çekilir:

“Ayakları yere basmıyor, Kevser karşısında bülbül gibi şakıdıkça kalbi yerinden fırlayacak gibi oluyordu. Öyle bir bağlanmıştı ki kıza öl dese ölecek.”³⁵⁰

“Bu Feridun Fikret yetim büyümüş. Köy çocuğı. Anası ölünce babası başka bir kadınla evlenmiş. Kadının üç çocuğı varmış. (...) İstanbul’da bir amcası varmış. Buna kol kanat germiş. Fikret amcanın iyiliğini hiç unutmaz. Bayramlarda kart atar, İstanbul’a yolu düştüğünde bizzat ziyaretine gidip elini öper.”³⁵¹

“Güzin Hoca da herhalde gençliğinde sevda çekmiştir.”³⁵²

Yapılan üç ayrı alıntı da ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcının egemen ses olduğı kısımlardandır ancak odaklanma çeşitleri ve anlatıcının bilgiye erişim yetkinliği noktasında farklı sınıflardaki alıntı örnekleridir. İlk alıntı kısmında anlatıcı, diegesis kipiyle aktardığı olayda, olayın öznesi olan karakterlerin iç dünyalarını da detaylıca anlatır. Bu bağlamda anlatıcı, “her şeyi bilen anlatıcı”

³⁵⁰ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 60.

³⁵¹ A.g.e, 70.

³⁵² A.g.e, 71.

pozisyonundadır. Anlatıcının karakterlerden daha çok şey bildiği, onların iç dünyalarına istediği gibi girebildiği odaklanma tipi, “sıfır odaklanma”³⁵³ tipidir. Todorov’un kavramsallaştırması ile anlatıcı açık bir şekilde bilgi yetkinliği olarak tüm karakterlerden çok daha fazla şey bilen bir konumdadır.³⁵⁴ Anlatıcı aktardığı karakterin “kalbi fırlayacak gibi” hissetmesini bile bilir.

İkinci alıntı kısmında ise oldukça çarpıcı bir odaklanma kullanımı ve geçişi mevcuttur. Ekstradiegetik anlatıcı; paragraf bile değişmeden, herhangi bir iç odaklayıcı karakter kullanmaksızın dış odaklanma tipinden sıfır odaklanma tipine geçer. Anlatıcı, aktardığı hikâyenin ilk kısmını başka bir ağızdan duymuş gibi duyulan geçmiş zaman kipiyle aktarır. Aktardığı olayın kesinliğine dair herhangi bir keskinlik yoktur. Bu durum anlatıcının karakterlerden daha çok şey bilmeyen, insani bir konumda olduğu anlamına gelir. Ancak aynı hikâyenin devam cümlelerinde anlatıcı bir anda aktardığı karakter Fikret’in yaşam pratiklerini tüm detaylarına kadar ve görülen geçmiş zaman kipiyle aktarır. Bu bağlamda anlatıcı, tüm karakterler gibi Fikret’in de tüm hayat hikayesini “her şeyi bilen anlatıcı” olarak tanrısal konumundan biliyormuş gibi bir izlenim yaratır. Bu anlatısal fenomen bütüncül yaklaşıldığında heterodiegetik anlatıcının bilgi yetkinliği noktasındaki pozisyonunu tartışmalı hale getirir. Çünkü o, bilgisini herhangi bir karakteri odak zihin, algı olarak kullanmaksızın kendi bilgi yetkinliğini insaniden tanrısala, tanrısaldan insaniye geçirir. Üçüncü alıntı kısmında da anlatıcı bir karakterin düşüncesini, hissini tariflerken ihtimal ifadesi olan “herhalde” kelimesini kullanır. Bu noktada “anlatıcının kahramanın gerçek düşüncelerine dair bariz bir bilgisizliği bulunduğundan tipik bir dışsal odaklanma vardır.”³⁵⁵ Bu bağlamda, anlatıcının aktardıkları bağlamında güvenilir ve tutarlı olup olmadığı da tartışmaya açılabilir. Anlatıcı, her şeyi bilse de anlatı stratejisi gereği, merak unsurunu harlamak için belli bilgileri sadece karakterlerin bildiği kadar verebilir ve sansürleyebilir. Bu anlatı stratejisi bir yönüyle paralipsis³⁵⁶ örneği olarak algılanabilir. Ancak *Sevincini Bulmak*’taki

³⁵³ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 98.

³⁵⁴ A.g.e, 98.

³⁵⁵ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 191-192.

³⁵⁶ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, 192.

heterodiegetik anlatıcı bildiği bir şeyi birtakım tekniklerle sansürlemez. O, aktardığı bilgiyi kimi zaman tanrısal bir keskinlikle ve detaylarla aktarabilirken kimi zaman kulaktan dolma denilebilecek bilgilermiş gibi aktarır. Bu bağlamda anlatıcının odaklanma ve bilgi yetkinliği noktasındaki duruşu, daha çok modern anlatı tekniklerin olan paralipsis gibi kullanımlardan ziyade yazarın geleneksel anlatımdan kopamamasına bağlanabilir. O, bir taraftan keskin bir şekilde anlatısını mutlak epistemolojik katmanda işlerken bir taraftan da masal anlatıcısı samimiliği verebilmek için, halk hikayesi anlatıcısı gibi bir üslup takınır. Metinde, odaklanmalar arasındaki geçiş teknik anlamda mutlak bilginin sorunsallaştırılması ve anlamsal katmanlılık yaratımı olarak değerlendirilemez çünkü metinde gerçeklik sorunsallaştırılması hiçbir şekilde yoktur bilakis tek bir gerçek farklı anlatıcı sesler aracılığı ile sınırları keskin çizgiler dahilinde tekraren vurgulanır. Tüm bu gerçeklikler doğrultusunda, metindeki odaklanma geçişlerinin heterodiegetik anlatıcı bağlamında mutlak mesaj veren ve bilen otoriteyi sarstığı söylenebilir. Diğer taraftan da bu epistemolojik çelişki bir kenara bırakılırsa anlatıcının okuyucu ile kurduğu ilişkinin farklı odaklanma tipleri üstünden yer yer otoriter yer yer samimi bir tonda olduğunu ve bu sayede okuyucu ile iletişim noktasında bir denge kurulduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Sonuç olarak *Sevincini Bulmak*'ta iki temel anlatıcı vardır: heterodiegetik ektradiegetik yazar anlatıcı ve intradiegetik homodiegetik anlatıcı Suna. Bu anlatıcılar ses, metni yönlendirme hakimiyeti kendilerinde iken perspektif kullanımı olarak birtakım genişlemeler ve daralmalar dahilinde anlatım gerçekleştirirler. Ektradiegetik anlatıcı, kimi zaman her şeyi bilen pozisyonunda karakterlerin zihinlerini okur ve aktardığı olayları insani perspektifi aşan bir genişlikle, tanrısal bilgiye haiz bir detaycılıkla anlatır. Çoğu kısımda ise karakter Suna'yı iç monolog tekniğini kullanarak algı merkezi olarak konumlandırır. Bu bağlamda heterodiegetik ektradiegetik anlatıcının egemen ses olduğu kimi kısımlarda egemen perspektifin yine de Suna olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak özellikle dış anlatıcının Suna'ya odaklanmadan kendi sesi ve bilgi sınırları içinde bazı kısımlarda tanrısal bilgisini insani bir seviyeye çekmesi perspektif

değişimi noktasında çarpıcıdır; dış odaklanma kullanımını bir tercihten ziyade dış anlatıcı için bir zorunluluk gibi gösterir. Tanrısal anlatıcılar bazen aktardıkları olayları dışarıdan gözlemleyerek herhangi tanrısal bir bilgi vermeden aktarmayı tercih ederler, sadece bazı kısımlarda sıfır odaklanma kullanırlar. Ancak *Sevincini Bulmak*'taki kullanım bazı noktalarda bu dış odaklanma örneğinin ötesine geçer ve heterodiegetik ektradiegetik anlatıcının aktardığı olaya dair sadece kulaktan duyma bilgilere haiz olabildiğini düşündürtecek noktaya gelir. Duyulan geçmiş zaman kipini ektradiegetik anlatıcının kullanmasının birtakım sonuçları vardır. Böylece dış anlatıcı otoriter, her şeyi bilen, okuyucuya mesaj veren kimliğini ve güvenilirliğini bir nebze kaybeder; bununla beraber otoriter sesini kaybetse ve epistemolojik çıkmaz yaratsa da duyulan geçmiş zaman kullanımı ve aktarılan bilgide kesinlikten feragat etmesiyle okuyucuya samimi gözüktür. Bir diğer taraftan Suna'nın homodiegetik anlatıcı olduğu kısımlarda bu anlatıcı türünün doğası gereği sıklıkla iç odaklanma örneği görülür. Ben anlatıcı; olayları, olguları kendi perspektifinden, algı dünyasından aktarır. Ancak bu kısımlarda anlatıcının diegetik düzlemdeki bir karakter olması münasebetiyle insani bir perspektife sahip olması beklenirken bu durum nadiren ihlal edilir. Homodiegetik anlatıcı Suna, tıpkı ektradiegetik anlatıcı gibi diegesis yöntemi ile birtakım olaylar anlatırken bazen insani aktarım sınırlarının ötesine geçerek karakterlerin anlık hislerine, düşüncelerine doğrudan referans verir. Bu bağlamda Suna'nın aktarımlarındaki tanrısal perspektife haiz ince detaylar, karakterlerin anlık hislerine, düşüncelerine referans verebilmesi "sıfır odaklanma" kullanımını çağırıştırır. Epistemolojik sınırları farklı anlatıcıların benzer odaklanma kullanımlarına ve benzer geçişlere sahip olması onların benzerliğini yazarın mutlak yansıması şeklinde imler ve bu yansıma iki farklı anlatıcıda ideolojik benzeşim olarak da kendisini açıkça ifşa eder. Öyle ki bazı kısımlarda Suna'ya da dış anlatıcıya da atfedilebilecek şekilde hiçbir diegetik karaktere referans verilmeksizin salt ideolojik bir anlatı bölümü vardır. Bu bölüm ister Suna'ya ister dış anlatıcıya atfedilsin açıkça yazarın araya girdiği ve fikirlerini belli ettiği, anlatıcılarının maskesi altında ideolojisini bir deneme, fikir yazısı gibi zerk ettiği bir niteliktedir.

Ekstradiegetik anlatıcı; bakış açısını bazen tanrısal, her şeyi bilen bir çizgide belirler bazen de insani sınırlara çeker. Bu durum, bir anlatı stratejisi olarak okunabilir. Sıfır odaklanma olan bölümlerde detaylı bilgiler rahatlıkla anlatıcı tarafından iletilir, odaklanmanın insani seviyeye çekildiği dış odaklanma olan kısımlarda ise okuyucu ile samimi, aynı düzlemde hissettiren bir bağ kurulur. Ancak diğer taraftan ekstradiegetik anlatıcının pek çok noktada mutlak otorite gibi davranarak okuyucuya hitaben didaktik mesajlar veren bir yapıda olması, anlatının belli kısımlarında hikâyeye dair zamandan ve mekândan münezzeh pek çok detayı kesin dille görülen geçmiş zamanla aktaran bir profil çizmesi bir tür anlatsal çelişki olarak algılanabilir. Çünkü bu tür bir mutlak otorite tesis eden anlatıcının bazı kısımlarda bir insanmış gibi duyulan geçmiş zaman kipi ile herhangi bir iç odaklanma kullanmaksızın kesinlik belirtmekten aciz bir söylemle bilgisini sınırlaması onun tesis ettiği hakimiyet alanını zayıflatır; verdiği mutlak mesajlar da güvenilirlik bağlamında tartışmaya açılır. Bir diğer taraftan ekstradiegetik anlatıcının insani olarak daralan bilgi sınırı, Suna anlatıcı iken tanrısal olarak genişleme düzleminde görülür. Böylece tanrısal anlatıcı ve karakter anlatıcı odaklanma noktasında benzer şekilde işlenmiş olurlar. Her ikisi de bazen bilgisini tanrısal konumda kullanır bazen de insani belirsizliğe çeker. Ancak bu aynılaştıran odaklanma kullanımı iki anlatıcıda yapısal olarak benzer ancak tersten bir mantıki çelişki doğurur: zaman zaman tanrısal anlatıcının insani sınırlara çekilmesi ve karakter anlatıcının tanrısal gibi gözükerek genişleyen kendinden bağımsız diğer karakterlerin hikayelerine ayrıntısına kadar hâkim olması. Bu noktada yazarın odaklanma tercihlerinin statikliği ve “seçilen anlatıcının doğası hesaba katılmaksızın bilgi sınırı kullanımı” ihtimali akıllara gelir. Anlatıcı kim olursa olsun anlatı insani ve tanrısal sınırdadır, sıfır odaklanma ile dış odaklanma arasında gidip geliyor gibidir. Bu anlatsal fenomen yazarın statikleşmiş ve pragmatist yazma stratejisinden kaynaklı olarak yorumlanabilir. Nihayetinde bu iki odaklanma tipi arasındaki geçiş bilgi verme noktasında kimi yerlerde anlatıcıyı rahatlatır kimi yerlerde ise insani çizgiye çekilmesi münasebeti ile okuyucuya daha samimi ve objektif hissettirebilir. Ancak vurgulandığı üzere odaklanma sınırlamaları ve daralmaları arasındaki

geçişin epistemolojik doğaları birbirinden farklı olmaları gereken farklı anlatıcı tiplerinde aynı şekilde tezahür etmesi bir tür çelişkidir. Aynı zamanda tanrısal anlatıcının mutlak mesajlar üstünden keskin yargılarla sıkça kendisini gösterdiği bir metinde iç odaklanma kullanmaksızın, paralipsis örneği olmayacak şekilde bazen bilgisini insani sınırlara çekmesi de onun özellikle tesis ettiği mutlak otoritesi ile mantıki bir çelişki yaratır.

3.2.3. *Sevincini Bulmak*'ta Tüm Anlatıcılara ve Karakterlere Sinmiş Egemen İdeolojik Perspektif

Wolf Schmid, bakış açısının beş değişkeninin sadece anlatıcısıl ya da sadece figüral olması durumunda yoğunlaştırılmış bakış açısının söz konusu olacağını, bu beş değişkenin bazılarının anlatıcısıl bazılarının figüral olması durumunda ise dağınık bakış açısının ortaya çıkacağını söyler. Hem anlatıcısıl hem de figüral anlatıcı kullanımı perspektifi tarafsızlaştırır.³⁵⁷ Ancak bu denklemin geçerli olduğu her anlatıda bakış açısının tarafsız olmadığı unutulmamalıdır. *Sevincini Bulmak*'ta anlatı enstrümanları sistematik şekilde “mesajı” yoğunlaştırmak için araçsallaştırılır. Bu gerçeklik; anlatıcı tipolojilerinin anlatısal, söylemsel teknik olarak birbirleri ile neredeyse aynı olmaları ve ideolojik bakış açılarının benzerliği üzerinden rahatlıkla tespit edilebilir. Schmid, ideolojik bakış açısını somutlarken trafik kuralları örneğini verir ve bir kaza halinde aynı kuralları değerlendiren iki farklı ideolojik arka planı olan insanın aynı kuralları farklı yorumlayacağını/değerlendireceğini söyler.³⁵⁸ *Sevincini Bulmak*'ta hem anlatıcısıl hem de birden fazla figüral anlatıcı sesi var olsa da seslerin epistemolojik kaynakları, hayatı görüş biçimleri aynıdır; aynı olayları aynı düzlemde değerlendirip aynı çıktılara varırlar. Bu noktada anlatıcıların farklı düzlemlerde olması tarafsızlık yahut çokseslilik algısını pekiştirmez bilakis tek bir sesi daha da egemen kılar. Bu anlatısal fenomen çalışmanın ilgili diğer başlıkları ile bir bütün olarak düşünüldüğünde “çok seslilik maskesi ile tek

³⁵⁷ Ayşe Sandıkkaya Aşır, Fazlı Gökçek, “İntibah'ta Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı”, Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi 2(2) 2022: 171. 159-174.

³⁵⁸ Schmid, Wolf, *Narratology: An Introduction* (New York: De Gruyter, 2010), 101.

sesliliği vurgulama tekniği” olarak okunabilir. Anlatıda ekstradiegetik anlatıcı kısımlarında dahi sık sık iç odaklayıcı olarak Suna karakterine başvurulur; Suna, Elif gibi birden fazla figüral anlatıcı vardır, özellikle ilk anlatı sayfalarında iç monolog, bilinç akışı gibi sessel farklılığı ve derinliği çağrıştıran anlatım teknikleri görülür. Ancak tüm bu anlatıcıların ve odak sahiplerinin nihayetinde ortak bir sesin çatallanması olduğu gerçeği aşikâr bir şekilde ortaya çıkar. Bu gerçeklik kimi kısımlarda teknik aksaklık seviyesine vararak çalışmanın ilgili başlığında somutlandığı üzere “mantıki temelden ve belirteçten bağımsız ani anlatıcı sesi değişimi” olarak görülür.

Metnin ideolojik bakış açısının niteliğini tespit etmek için ilk olarak en yoğun kullanılan anlatıcılara bakmak gerekir. Bu yüzden metnin neredeyse ilk seksen sayfasının egemen anlatıcısı olan ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı ile sonraki kısımların egemen anlatıcısı olan ben anlatıcı Suna’nın ideolojik arka planları büyük önem arz eder. Çalışmanın ilgili başlığında anlatıcıların hikâyeyi kesip mutlak yargıda bulunma eğilimlerine referans verilirken aynı zamanda onların ideolojik arka planları da gösterilmiştir. Dış anlatıcı ile iç anlatıcı Suna’nın tarım toplumu ve din konularında aynı bakış açısına sahip oldukları rahatlıkla görülür. Önceki kısımlarda örneklediği üzere ekstradiegetik anlatıcı metnin altmış yedinci sayfasında tarım toplumunu güzellikle yad eder ve insanın tarımdan modern kente geçişini eleştirir. Bu yargılardan henüz on üç sayfa sonra ise ben anlatıcı Suna tarım toplumuna referans vererek “insanoğlu bir daha hiçbir şeye bu aşkla bağlanamadı der” (*Sevincini Bulmak*, 2018: 80). Bu durum aynı olguya aynı bakış açısı ile yaklaştıklarını, değerlendirme biçimlerinin birbirinin kopyası olduğunu gösterir. Bu çıkarım aynı şekilde din konusundaki anlatıcıların ortaklaşan bakış açısına referanslara da yapılabilir.

Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim* kitabında “dikkatle bakıldığında, iyi bir metin mesaj kaygısını ortaya koyduğu kadar, alışılmış ahlakçı yargıları altüst ederek, gerçeğin kolayca ele geçirilebilecek bir şey olmadığını göstermeyi de hedefler” der.³⁵⁹ *Sevincini Bulmak*’ta bu durum oldukça ironik bir gerçeklikle tezahür eder. Anlatıcıların din

³⁵⁹ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim*, 21.

konusundaki ortak bakış açısında bir taraftan gerçeğin kolayca ele geçirilemeyeceği referansı yatar ancak diğer taraftan bu referanstan hareketle tek bir gerçeğe varılır, göndergeler ahlakçı yargılara varır. Metnin otuz dördüncü sayfasında ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı, hayatın gerçeklerine dair bakış açısını yansıtır. Anlatıcı, hayatta olup bitenlere akıl erdirmeye çalışılmaması gerektiği mesajını vererek “fazla üzerine gitmeyin, zira bu terazi bu sıkleti çekmez” der (*Sevincini Bulmak*, 2018: 34). Bu bakış açısı, hayatın gerçekliklerinin çok katmanlı olduğunu bir yönüyle vurgular gibi gözükse de bu gerçekliklerin idraki noktasındaki çıkışı kadere imanda ve dinde bulur. Bu bağlamda sorgulamaya ve derin korelatif ilişkilennmeleri tespit etmeye yeltenmez; dini, daha az zihinsel enerji ile daha çok ve kolay huzur bulma yolu olarak sunar. Bu bakış açısı kendisini ben anlatıcı Suna’da da açıkça gösterir. Suna, Tanpınar üstüne felsefi göndermeleri olan derin bir konuya girmek üzere iken bir anda iç diyaloga girer ve “girsin camiye iki rekât namaz kılsın. Camiler sırf sanat eseri olsun diye yapılmamış” diyen sesi tartışmayı kapatır (*SB*, 2018: 108). Bu noktada Jale Parla’nın Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerindeki ortak yargıya başvurma arzusu akla gelir. Parla, Ahmet Mithat’ın *Karı Koca Masalı* eserinde Sokratik diyaloga benzer bir şekilde (muhtemelen meddah anlatı geleneği etkisiyle) cereyan eden diyalogların hepsinin sonunda aynı ortak yargıya varmak istediğini söyler.³⁶⁰ *Sevincini Bulmak*’ta da durum hem mikro hem de makro düzlemlerde benzerdir. Mikro düzlemde karakter, kendi içindeki diyalogu din referansı ile derinleştirmeden kesip atar; makro düzlemde de ekstradiegetik anlatıcı ve intradiegetik anlatıcı aynı ortak yargıya varmış olur. Nihayetinde anlatıda konuların ele alınma ve görülme biçimleri aynı bakış açısının yansımaları taşıyor; dini bakış metnin niteliğini şekillendiren en temel etmendir. Ancak bu noktada din olgusu başlığın isminden de anlaşılabilirliği üzere yazarının öznel algıları bağlamında ele alınmalıdır; belirleyici dini bakış da nihayetinde bir tür öznel alımlama ile alakalıdır.

³⁶⁰ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 79.

Egemen anlatıcılar olan ekstradiegetik anlatıcı ve ben anlatıcı Suna'nın geçmişi, geçmişteki birtakım fenomenleri görüş biçimleri ve hafızaları da aynıdır. Kadın-erkek ilişkilerini yorumlarken kurgu düzeyi bağlamında farklı gözükse bu iki anlatıcı aynı hafızayı paylaşırlar. Ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı- önceki çalışma kısımlarında yazar anlatıcı olarak da görülebilecek anlatıcı- sesiyle ve bakış açısıyla metni yönlendirdiği bir bölümde kadın-erkek ilişkilerinin geçmişteki gerçekliğine dair şu sözleri sarf eder: *"Zaman Anadolu gençlerinin hallerini anlatamadıkları, iki lafı bir araya getiremedikleri, fevkalade utangaç oldukları zaman. O yıllarda kız-erkek ilişkisi var ama gizli."*³⁶¹ Bu çıkarım ve geçmişe dair hafıza, homodiegetik anlatıcı Suna'da da neredeyse aynı çizgide tezahür eder. Suna'nın egemen anlatıcı olduğu bir kısımda kadın-erkek ilişkilerine dair vurguladığı olgusalılık şu cümlelerle ifade edilir: *"Lise yıllarında kız-erkek arkadaşlığı o kadar yaygın değildi. Aşkların çoğu platonik olur, az ilerisi iki mektup bir fotoğrafı kalırdı."*³⁶² Görüldüğü üzere hem ekstradiegetik anlatıcı - yazar anlatıcı- hem de ben anlatıcı Suna metnin farklı kısımlarında kendi ses ve perspektiflerinin egemen olduğu bölümlerde aynı hafıza ile var olurlar; aynı hafızadan aynı çıkarımı yaparlar. Kız-erkek ilişkileri bağlamında farklı anlatıcılar tarafından aynı hafızanın ve bu hafızaya dair aynı bakış açısının paylaşılması bir taraftan toplumsal gerçekliğin bir yüzünü daha kuvvetli vurgular gibi gözükse de diğer taraftan anlatıcıların olayları, olguları görme biçiminin aynı olmasını ön plana çıkarır. Bakış açısının bu örneği de aşan şekilde metinde din, toplum, tarım gibi konularda da ortaklaştığı düşünüldüğünde anlatının egemen ideolojik bakış açısı bağlamında keskin sınırları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yazarın ideolojisini, bakış açısını çeşitlendirmeden sadece farklı anlatıcı, karakter yaratımları ile benzer şekilde yansıttığını ve ortaya ideolojik manada mutlak bir metnin çıktığını iddia etmek yanlış olmaz.

Sevincini Bulmak'ta egemen farklı anlatıcılarda ortaklaşan tarım toplumu, geçmişin hafızası ile dini referansların aynı niteliklerle metnin anlatımına yansması durumu daha mikro söylemlerde de kendisini gösterir. Anlatıcılar

³⁶¹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 70.

³⁶² A.g.e, 92.

değişse de benzer olaylara benzer tepkilerin verildiği ve ataerkil bakış açısının egemenliğinin görüldüğü kısımlar mevcuttur. Örneğin, metnin bir bölümünde ekstrapoletik yazar anlatıcı sesi ile ben anlatıcı Suna'nın sesinin, perspektifinin birbirine karıştığı bir bölümde yazar anlatıcı kocası tarafından aldatılan Nilgün karakterinin boşanma ikilemini aktarırken şu ifadeleri kullanır: *"Ya vakit geçirmeden boşanacak veya Tarık'la yüzleşip kocasını yeniden kazanmak için mücadele edecek. Nilgün'ün ailesi kestirip attı: Boşan."*³⁶³ Yapılan alıntıda yazar anlatıcının, aldatılan Nilgün karakterinin ne yapması gerektiğine dair iki ihtimalden bahsetmesi ve ihtimallerden birinin Nilgün'ün aldatıldığı halde "kocasını kazanmaya çalışması" olarak sunulması oldukça ironiktir ve ataerkil bir bakışa ait olduğu çıkarımı yapılabilir. Geleneksel ataerkil perspektifte kadın aldatılsa da eşini geri kazanması gereken taraf olması gerekliliği ve yuvanın yıkılmaması gerekliliği kalıplaşmış bir ön bilgidir. Bu ön bilgi, yazar anlatıcının hikâyeyi aktarırken Nilgün'ün ailesinin Nilgün'e verdikleri boşanması telkinini "kestirip attılar" olarak tanımlamasında da kendisini gösterir. Açıkça görüldüğü üzere hikâye aktarımı yapılırken yazar anlatıcının geleneksel ataerkil perspektifi anlatıma siner. Bu anlatısal fenomen, geleneksel bakış açısı örüntüsünün bir noktadaki iz düşümüdür. Bu bakış açısının ve örüntünün bir diğer noktasal izdüşümü de Elif karakterinin erkeklere dair yaptığı tanımlamada sezilir: *"Erkeğin hovardasına af çıkar, kadın pencereden baksa kan çıkar. Kimmiş o uzaktan seven, de bana. Aşkını gizleyip çöle giden. Mecnun ile Kerem mi? Bunlar masal evladım, masal. Delikanlı dediğin saçından sürüyerek götürür manitasını. Ya benimsin ya toprağın. O kadar."*³⁶⁴ Elif karakterinin, aldatılma noktasında toplumsal olarak erkek ve kadın gerçekliğine dair yaptığı çıkarım bir önceki alıntıdaki yazar anlatıcının perspektifini yansıtır niteliktedir. Elif bu toplumsal ataerkil bakışı ilk cümlesinde eleştirir gibi gözükse de aldatılma mefhumunu "erkek hovardalığı" olarak tanımlaması ile aslında kabul eder ve paylaşır. Sonraki cümlelerinde yaptığı delikanlı tanımlaması ile salt bir geleneksel ataerkil kodun benimseyicisi olduğu açıkça ortaya çıkar. Elif, "delikanlı erkeği" fiziki yönden kudretli ve

³⁶³ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 119.

³⁶⁴ A.g.e, 138.

gerekirse “sevdiğini” elde etmek için “sevdiğine” karşı şiddete başvurusu gereken bir özellikler manzumesi içinde tanımlar. Bu durum, metnin anlatı stratejilerine yansıyan çelişkinin ideolojik bakış açısı bağlamındaki izdüşümünün çok küçük bir örneğidir. Elif, ataerkil bakışı bir yönden sorunsallaştırır gibi gözükürken aslında o bakışın terminolojisini (hovarda) kullanır. Sonrasında da geleneksel ataerkil kodun kadını hiyerarşide aşağıda gören, nesneleştiren; erkeği bir güç öznesi olarak istediğini alan pozisyonda kabullenen bakış açısını tam olarak benimsediğini yaptığı delikanlı tanımı ile açıkça gösterir. Bu durum, toplumsal bir gerçekliğin yazarın ideolojisinden anlatı aparatları aracılığı ile metne yansıyan izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Ancak bu gerçeklik metinde olumsuz yönleri sorunsallaştırılarak sunulmaz. Bilakis tüm karakterlere, anlatıcılara sinmiş şekilde daha da egemen hale gelir. Yazar anlatıcının ve Suna’nın sürekli maneviyatı vurgularken evlilik kurumu dahilindeki bakış açıları bağlamında “damadın zenginliğini” olumlu bir nitelik olarak ön plana çıkarma eğilimleri çelişkilerle dolu ataerkil geleneksel bakış açısının bir diğer izdüşümüdür. Bu örnekler çalışmanın önceki başlıklarında somutlanmıştır.

Wolf Schmid, ideolojik bakış açısı kavramını ilgili kitabında detaylıca ele alırken ideolojinin yalnızca içerikte değil, anlatım tekniklerinde de kendisini gösterdiğini vurgular.³⁶⁵ Bu bağlamda *Sevincini Bulmak*’taki bakış açısı yukarıda örneklendirildiği üzere pek çok karakterde ortaklaşan, aynılaştıran bir formdadır; dini referanslar, olaylara bakış açısındaki dinin etkisinin aynı öznel alımlama tonunda olması, geleneksel ataerkil bakış açısı gibi gerçeklikler her bir anlatıcıda ve karakterde birbiri ile örtüşür. İçerik düzlemindeki bu ideolojik örtüşmenin anlatım teknikleri bağlamında da bir yansıması vardır. Bu yansıma en uç haliyle, ben anlatıcı Suna ile yazar anlatıcının aniden herhangi bir belirteç olmaksızın birbiri ile değişen seslerinde görülür (Bu fenomen çalışmanın “Anlatıcı ve “Odaklanma” başlıkları altında somutlanmıştır). Bunun yanı sıra bu anlatıcıların bakış açının ortaklığı birbirlerinin özerkliğini zedeleyen anlatım kullanımlarında

³⁶⁵ Konuyla alakalı detaylı bilgi için bkz. Wolf Schmid, *Narratology*.

da kendisini gösterir. Örneğin, “o da bizim bir kardeşimizdir” söylemi Suna’nın Elif ile yaşadığı bir anı ile hayatlarına giren ve o günden sonra sıklıkla kullandıklarını söylediği bir kullanımdır (SB, 2018:8). Diğer bir deyişle bu tabir, intradiegetik düzlemde Suna’nın ve Elif’in tekelinde olarak onların yaşantılarını imleyen bir özellikte düşünülebilir. Aynı söylemin, yazar anlatıcının egemen ses ve perspektif olduğu bir kısımda, hikayedeki Suna-Elif bağlamının çok dışında bir bağlamda yazar anlatıcı tarafından kullanılması soru işareti yaratır (SB,2018: 34). Bu söylem intradiegetik düzlemde Suna’nın sıklıkla Elif ile olan diyalogunda kullandığı bir ifade midir yoksa gerçek yazarın gerçek hayatında kullandığı bir söylem midir? Bu durum bakış açısının, sadece içerikteki ideolojik referanslarda değil; anlatım tekniklerinde anlatıcıların, karakterlerin ortaklaşan hafızasında, söylem dilinde de kendisini gösteren bir fenomen olduğu gerçekliğini imler. Nihayetinde metindeki ideolojik bakış açısı; neredeyse her karakterde ve anlatıcıda aynı düzlemde aynı referanslarla bulunması münasebeti ile oldukça mutlak bir yapıdadır; keskin çizgileri vardır, çok sesliliği barındırmaz. Bu durum metnin anlatım stratejilerine de yansır, ideolojik olarak ortaklaşan anlatıcılar bu gerçekliğin bir neticesi olarak yazarın anlatım stratejilerine birer kusur örneği olarak yansır ve farklı anlatıcılar birbirlerinin seslerini bölerek bir anda egemen anlatıcı olabilirler. Anlatıcıların belirteç olmadan gerçekleşen ani değişimleri, yazarın ideolojik perspektifi dahilinde yarattığı karakterlerin aynı olmasına bağlanabilir. Yazar, anlatıcıların arasındaki olması gereken epistemolojik çizgiyi bazen çizemez, onların her biri kendi ideolojisinin yansıması olduğu için aralarında olması gereken kurgu düzeyi düzlemindeki gerçeklikleri zaman zaman karıştırır ve ayırt edemez. İnadiegetik karakterin kendine has olduğu söylenen söylemi ektradiegetik anlatıcıda görülebilir, anlatıcı sesleri farklı kurgu düzeylerinde sunulan anlatıcılar arasında birbirine karışabilir, perspektif her bir anlatı unsurunda ayırt edilemez nitelikte aynılaşır. Bu durum metni bazı noktalarda bir hikâyeden ziyade bir deneme yahut köşe yazısına yaklaştırır.

Metnin yüz yirmi üçüncü sayfasından yüz otuz birinci sayfasına kadar olan bölümde bu durum en güçlü şekilde sezilir. Bu sayfalar arasındaki metin bölümü anlatıcının kim olduğunun belli olmadığı, hikayedeki olay örgüsünün kesintiye

uğradığı bir bölümdür. Anlatıcı, kendisine “biz” diye hitap eder, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın günlüklerini toplumsal çerçeveden kendi bakış açısına göre analiz eder. Bu analizdeki bakış açısı hem Suna’ya hem de ekstrapoeetik yazar anlatıcıya atfedilebilecek bir mahiyettedir. Ancak bu kısım, diegesis tamamıyla kesildiği ve didaktik referanslar çokça ön plana çıktığı için bizatihi yazarın kendisine daha doğrudan atfedilebilir. Metnin didaktik yapısı, diğer anlatı araçlarını yazarın öğretici maskesi olarak kullanır. Bu kullanım, neredeyse tüm anlatıcılarda ve karakterlerde aynı ideolojik ton olması üstünden sezilebilir. Aynı zamanda, ekstrapoeetik anlatıcının da ben anlatıcı Suna’nın da “biz” dili ile konuşması ve sıklıkla hikâyeyi bölüp toplumsal bağlamda öğretici referanslar vermesi bu anlatısal fenomeni destekler. Bahsi geçen sekiz sayfalık bölümde ise hikâye boylu boyunca bölünmüştür. Bu kısımda kullanılan zamirler hem yazar anlatıcının hem de zaman zaman Suna’nın kullandığı zamirlerdir. Bakış açısı, olayları değerlendiriş şekli, kullanılan kelime tercihleri de her iki farklı anlatıcıya atfedilebilir. *“İdeolojik bakış açısına göre (...) tanıkların olayları ve dünyayı algılayış şekli ile düşünme biçimleri farklı olduğundan olayı algılayışları farklı olacak ve dolayısıyla farklı hikâyeler anlatacaklardır.”*³⁶⁶ Bahsi geçen on üç sayfalık anlatı kısmında ise düşünme biçimleri, olayları algılayış şekli ayırt edilemez biçimde diğer tüm anlatıcıların düşünme biçimleri ile aynıdır: *“Kendini arafta görüyor. Tıpkı Cemil Meriç gibi. Türk aydınının uyanık zekâları Tanzimat’tan itibaren inancını kaybetmenin dramını yaşadı. İdeoloji serabına kapılanların durumu acıktır.”*³⁶⁷ Anlatıcının yaptığı bu çıkarım, okuyucuya mesaj vermek ister gibi bir mahiyet taşır. Anlatıcı, okuyucusunu dram olarak gördüğü bir acıklı gerçek hayat senaryosuna karşı korkutur, manipüle eder; diğer bir deyişle onu korumaya çalışır ve uyarır. Jale Parla Tanzimat romancısı hakkında şöyle bir çıkarım yapar:

“İyiyle kötünün siyah beyaz kadar ayrı durduğu, değer yargılarının sorgulanamaz bir mutlaklık taşıdığı bir dünya görüşüne sahip yazarlar, bu görüşü yansıtacak metinler üretirler. Her yazar metnin bir anlamda babasıdır. (...) Evet, bu yazarlar her şeyi bileceklerdir (...) Evet, her şeyi

³⁶⁶ Ayşe Sandıkkaya Aşır, Fazlı Gökçek, “İntibah’ta Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı”, *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi* 2(2) 2022: 168. 159-174.

³⁶⁷ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 124.

öğreteceklerdir; hem de sık sık olay örgüsüne müdahale edip okurun öğrendiğinden emin olana dek. Evet, yargılayacaklardır, hatta diyebiliriz ki roman yazmalarındaki temel amaç ‘ahlak-beşer’, ‘ahlak-ı cemiyet’ diye kategorize ettikleri genellemeler üzerinde yargılarını iletmektir.”³⁶⁸

Sevincini Bulmak’ın bahsi geçen sekiz sayfalık anlatı kısmında Jale Parla’nın Tanzimat romancısı hakkındaki çıkarımları ile örtüşecek nitelikte pek çok özellik mevcuttur. Yukarıda *Sevincini Bulmak*’tan alıntılanan kısımda görüldüğü gibi anlatıcı okuyucuya kendi mutlak gerçeğini dolaylı yoldan dikte eder ve bu gerçeklik dışında başka herhangi bir ideolojiye kapılanların sonunun dram olduğunu, acıklı durumda kaldıklarını söyler. Anlatıcının bu tavrı, intradiegetik düzlemdeki bir karakterin sözlerinden ziyade gerçek hayat düzlemine doğrudan verilen bir referanstır, anlatıcı yazarın baba kimliğinin bir yansımasıdır ve okuyucunun kendi doğrularına göre “yanlış yola sapmamasından” emin olmak ister. Jale Parla’nın Tanzimat romancısı bağlamında yaptığı değerlendirme aradan geçen yüz elli yıl sonra aynı hüviyette *Sevincini Bulmak*’ta görülür. Anlatıcı hikâyede, kurmaca anlatımın tamamı ile bölündüğü sekiz sayfalık kısımda sadece baba olarak okuyucusunu yönlendirme eğilimi göstermez, bunu yaparken aynı zamanda yargılar: “Yerli ve milli olan belki Yahya Kemal’dir. Dergâh mecmuası Kuvayı Milliye’den yanadır. Cumhuriyet çocukları redd-i miras etti lakin yıktığının yerine yeni bir şey koyamadı. Mesela ‘İkinci Yeni’. Ne diyorlar? ‘Şiir çıkmazda çünkü insan çıkmazda.’ Arafta kalmak ile çıkmaz arasında fikirlerim var. Özellikle kendi değerlerimize dönme hususunda.”³⁶⁹ Bu kısımda görüldüğü üzere anlatıcı, okuyucuyu “kendi doğrusuna” yönlendirmeye çalışan tavrının akabinde yerli ve milli olmadığını iddia ettiği bir düşman belirler ve bu düşmanı “Cumhuriyet çocukları” olarak kategorize eder. Anlatıcı yazara göre Yahya Kemal yerli ve milli olanı temsil ederken karşıt tarafta da yerlilik, millilik mirasını reddeden “Cumhuriyet çocukları” vardır. Bu kısım doğrudan, hikâye anlatımıyla alakasız bir gerçek hayat yargısıdır; yazar kişinin ideolojisini tüm çıplaklığı ile ön plana seren bir tavidir. Yapılan yargı ise oldukça kategorik ve genelleyicidir. Anlatıcı,

³⁶⁸ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, 49-50.

³⁶⁹ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 124.

“Cumhuriyet çocukları” eskiyi yıktı diyerek bir taraftan tüm bir rejimi ve onun altında yaşayanları hedef tahtasına koyar. Anlatıcıya göre yerli ve milli olan anlamında “belki” Yahya Kemal sayılabilir. Ancak anlatıcı yazarın ideolojik tavrı bu noktada çelişkili bir hal alır çünkü yerli temsili olarak Yahya Kemal’i bir tarafa, “Cumhuriyet çocukları” diye hitap ettiği kitleyi de onun karşısına koymuş olur. Yazar anlatıcının överek yerli ve milli bulduğu Yahya Kemal, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında yine anlatıcının da övdüğü Kuvayı Milliye’yi desteklemiştir; Kuvayı Milliye’nin de Cumhuriyet’in köklerini teşkil ettiği yadsınamaz bir gerçektir. Yahya Kemal, Kuvayı Milliye’yi desteklemesine paralel olarak Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra yeni rejimde özgürce fikirlerini beyan etmiştir, fikirlerine sansür uygulanmamıştır. Hatta öyle ki başarılarından dolayı CHP içinde milletvekili olur, komisyonlara yön verir, devlet içinde üst düzey bürokratik işlerde görevlendirilir.³⁷⁰Bu noktada yazarın ikili karşıtlığı anlamsızlaşır. Yahya Kemal eski sanatı, üslubu, yerli ve milli olanı temsil ederken Cumhuriyet çocukları “eski, yerli mirası” reddediyorsa Yahya Kemal nasıl Cumhuriyetin kurucu partisinden milletvekili seçilebilmiştir? Bu gerçeklik, yazar anlatıcının ideolojik çelişkisini gözler önüne serer. Nihayetinde anlatıcının milli ve yerli olanı yıkmakla itham ettiği “Cumhuriyet çocukları” kimdir? Övdüğü, yerli ve milli bulduğu Yahya Kemal Cumhuriyet’in kuruluş felsefesini Kuvayı Milliye’den beri destekleyip sonrasında da yeni rejimin tüm kademelerinde on yıllarca aktif rol üstlenmişken anlatıcının redd-i miras yapmakla suçladığı “Cumhuriyet çocukları” tabirinden anladığı nedir? Tüm bu sorular anlatıcının ideolojisi bağlamında bir baba olma güdüsüyle okuyucuyu yönlendirme arzusundan ve özellikle bunu yaparken kategorik olarak düşman yaratıp yargılama eğiliminden doğar. Yazar anlatıcı, mutlak epistemolojisi için kalıpları, ezberleri birer aparat olarak kullanmaktan geri durmaz. Aynı yazar anlatıcı, yerli ve milli olan anlamında Yahya Kemal’i örnek gösterdiği gibi yerli ve milli olmayan olarak da İkinci Yeni’yi örnek gösterir ve bu örneği redd-i miras yaptığını iddia ettiği “Cumhuriyet çocukları” etiketlemesinden hemen sonra

³⁷⁰ Derya Çini Şimşek, “Urfa Milletvekili Yahya Kemal Beyatlı’nın TBMM’deki Faaliyetleri”, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7/1 (Mart 2021), 1-11.

yapar. Bu durum da çelişkilidir. Çünkü İkinci Yeni grubu Cumhuriyet içinde özgürce yaşayan, farklı fikirlere sahip olabilen pek çok fikir gücü odağından sadece biridir. Cumhuriyet'in resmi söylem taşıyıcıları değillerdir, sadece onun herkese sunduğu imkân sayesinde istedikleri gibi anlayışları dahilinde sanatlarını icra eden bir grup insan olarak ortaya çıkarlar; ortaya çıkış sebepleri Türkiye gerçeklerinin yanı sıra (DP hükümeti ve yaratılan iç atmosfer, kente göç vb.) modernite sonrasının getirdiği şartlardır.³⁷¹ Anlatıcı bu gerçeklerin hepsini es geçer ve kendisine kategorik yargısını destekler gibi gözüken bir hedef arar; ironik bir şekilde bu hedefi somutlarken entelektüel bilgiye haiz insanlar gözünde daha da çelişik hale gelir. Nihayetinde anlatıcı, bir baba gibi müdahale eder, okuyucuyu yönlendirir; yönlendirdiği kitleleri diri tutmak için kategorik etiketler yaratıp bu etiketler üstünden yargılar. Aynı zamanda Parla'nın Tanzimat romancıları için vurguladığına benzer bir şekilde "kendi algıladığı insanlık ahlakı" için yazar. Bu öznel ahlak tasarımı yukarıda somutlandığı üzere kendisi ile zaman zaman çelişir. Yazar anlatıcının ahlaki amaçlarla yazdığı gerçeği, *Sevincini Bulmak*'ta özellikle yüz yirmi üç ile yüz otuz birinci sayfalar arasındaki bir kısımda açıkça görülür: "*Ortada kalmış aydınımız böyledir, dindar olmaktan, dini yaşamaktan korkar, çekinir. Bu yüzden hayatın manasını tam kavrayamaz. İki cami arasında binamaz. İnsanı dinle buluşturmayan sanatı küçümsemiyorum ama neye yarar?*"³⁷² Görüldüğü üzere anlatıcı, bir baba gibi yönlendirmekle ve yargılamakla kalmaz; açıkça yazmaktaki niyetini de belli eder, onun için yazma amacı insanı dinle buluşturan sanat icra etme motivasyonundadır. Bu bağlamda metindeki sekiz sayfalık kısmın, hikâyeyi bölüp tamamı ile fikirlerini didaktik şekilde ifade eden gerçek yazara bağlanması yanlış bir yaklaşım olmaz. Yazar, bu sekiz sayfaya yayılmış anlatı bölümünde daha önceki kısımlarda Suna ve ekstrapoezik anlatıcıya sindirdiği egemen ideolojik bakış açısını uçlara taşıyarak kendisini en somut biçimde gösterir.

Nihayetinde *Sevincini Bulmak*'taki bu sekiz sayfalık kısımda var olan anlatıcı hikâyenin olay örgüsüne ait hiçbir şey anlatmaz; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın

³⁷¹ Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası* (Ankara: Hece Yayınları, 2019), 127-137.

³⁷² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 127.

günlükleri üstünden dikkatini çeken aldığı notları aktarır. Bu aktarımları yaparken “biz” zamiri hariç kimliğine dair bir referansta bulunmaz. Bir baba gibi yönlendirir, fikirlerini dikte eder, yargılar ve dolaylı yoldan yazma eyleminin hangi amaç uğruna yapılması gerekliliğini dile getirir. Bu sekiz sayfalık kısım; başlık altında vurgulanan, farklı karakterlerin ve anlatıcıların ideolojik bakış açılarının, hayatı görme biçimlerinin aynı olduğunu somutlayan örneklerle beraber düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. *Sevincini Bulmak*; tek bir ideolojik bakışın her bir karaktere ve anlatıcıya sindiği bir eserdir. Anlatımın anlatıcı ve karakter gibi unsurları bazı kısımlarda yazarın ideolojisinin aparatları olarak kendi kimliklerini kaybetmeye çok yaklaşırlar; yazarın sesi, kendisini sıklıkla hissettirir. Bu sesin her bir karakterde aynı tonda, üslupta, bakış açısında görülmesi; çeşitliliği, çok sesliliği azaltır ve monoloji havasını yoğun hale getirir. Metindeki belirteçsiz ve mantıki temelden yoksun olarak gerçekleşen ani anlatıcı sesi değişimleri de bu gerçeklikle paralel düşünülebilir. Yazar, metni ideolojisini aktarmak için bir amaç uğruna kaleme aldığı ve en büyük güdüsü bu olduğu için her egemen anlatı unsuruna sesini yoğunca sindirir, ideolojik olarak aynılaştan farklı kurgu düzeylerindeki anlatıcıların sesleri de zaman zaman yazarın dikkatinden kaçarak tıpkı ideolojik söylemleri gibi aynılaştır. Böylece egemen anlatıcı ses, yazar anlatıcı (ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı) iken bir anda Suna (homodiegetik-otodiegetik anlatıcı) yahut Suna iken bir anda yazar anlatıcı olur. Wolf Schmid’in vurguladığı üzere ideolojik bakış açısı sadece içerikte değil anlatım tekniklerinde de yansımaları olabilen bir fenomendir. *Sevincini Bulmak*’taki ani anlatıcı değişimleri, içeriği aşip anlatım tekniklerine bir kusur boyutunda ulaşır. Sonuç olarak, *Sevincini Bulmak*’ta birden çok anlatıcı ve perspektif olsa da hepsinin ideolojik kaynağı ve çıktısı belirgin şekilde aynıdır. Metinde tesis edilen egemen ideolojinin karşıtı sayılabilecek görüşleri temsilen hiçbir anlatıcı yoktur; bu tür karşıt görüşler nadiren sadece birer figür olarak, mikro düzlemde egemen ideolojik tonu güçlendirme amaçlı egemen anlatıcıların aparatı olarak iç odaklanma olmaksızın karikatürleştirme şeklinde görülür. Bu durum da işlevsel olarak karşıt fikirlere özerk alan açmadığı gibi daha en başında o fikirleri mahkûm edip metindeki egemen kimliği, ideolojiyi, söylemi

meşrulaştırma aracı olarak kullanır. Anlatı birer maske olarak değerlendirilebilecek şekilde teknik olarak hem modern hem geleneksel unsurları harmonize etse de bu durum ses çeşitliliği anlamında bir harmoniye yansımaz.

3.3. *Sevincini Bulmak'ta Karakter ve Karakterleştirme*

*Sevincini Bulmak'*ta kurgu varlıkları anlamında ismen görülen pek çok kişi vardır. Ancak bu kişi kadrosunun ezici çoğunluğu diegesis ekseninde hikâye aktarımı yapılırken bahsedilen figürlerdir; hiçbirinin zihnine girilmez, bilinçleri saydam bir şekilde sunulmaz. Hikâyenin olaylar bağlamındaki ana eksenini Suna karakteri oluşturur. Suna karakterinin yanında işlevsel olarak onun yakın arkadaşı olan Elif isimli “sırdaş bir karakter”³⁷³ daha vardır. Bu iki karakter, metnin zihinleri okunan nadir karakter örneklerindendir. Karakter tipolojileri oluşturulurken karakterin derinliğini, canlılığını ve niteliklerini belirleyen ana değişkenlerden birinin “saydam zihin”³⁷⁴ olduğu düşünüldüğünde Suna ve Elif karakterlerinin *Sevincini Bulmak'*taki kilit rolleri daha iyi anlaşılır. Her iki karakter de anlatıda kendilerine özel tahsis edilmiş bölümlere sahiptir ve bazı bölümlerde anlatıcı ses olarak bulunurlar. Bu nokta, bu iki karakterin varlık özelliklerinin derinleştirilmesi için anahtar mahiyettedir. Metin, numaralandırılmaksızın kırk altı alt bölümden oluşur ve her bir bölümde anlatıcı ses değişme potansiyeline sahiptir. Kırk altı bölümün birinde Elif karakteri anlatıcı ses olarak gözüktür ve homodiegetik anlatıcı olması, onun zihni derinliğinin oluşturulmasına hizmet eder. Hikâyenin geri kalan kırk beş bölümünün anlatıcıları bazen ekstradiegetik yazar anlatıcı bazense homodiegetik anlatıcı Suna'dır. Özellikle metnin ilk seksen sayfasından sonra anlatıcı ses birkaç istisna dışında Suna'dadır. Bu durum başkarakter olarak Suna'nın okuyucu ile doğrudan iletişime girme kabiliyetini oldukça genişletir. Bir diğer taraftan ekstradiegetik anlatıcının egemen anlatıcı olduğu bölümlerde

³⁷³ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 117.

³⁷⁴ Cohn Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978), 7-25, 103-136, 167- 206.

sıklıkla iç odaklayıcı olarak Suna'yı kullandığı görülür. Bu gerçeklik, Suna'yı hem içeriden hem de dışarıdan görülen ve zihnine sıklıkla odaklanan bir karakter yapar. Nihayetinde metin Suna karakterinin anlatıcılığının ağır bastığı bir yapıdadır. O, anlatıcı olmasa dahi ekstradiegetik anlatıcının zihnine odaklandığı yegâne karakterdir; ekseriyetle iç monolog vasıtasıyla zihni saydam bir yapıda ve belli bir derinlikle görülür. Suna'nın iç monologla yansıtılan düşüncelerinin gitgelli halleri ve çıkmazları onu biricik yapıda bir karakter olmaya yaklaştırırken diğer taraftan iç psikolojisini derinleştirmesine yarayan iç diyalogların aniden kesintiye uğraması onun derinleşme potansiyeline ket vurur. Aynı zamanda Suna'nın üslup özelliklerinin, hikâye anlatma özelliği ve biçiminin, ideolojik referanslarının ekstradiegetik anlatıcının aynı noktalardaki özellikleri ile paralellik sergilemesi onun kendine has bir karakter, bir birey olma niteliğini zedeler; yazar anlatıcının intradiegetik düzlemdeki bir yansıması olarak araçsallaştırır. Suna dışında onun kadar olmasa da zihin dünyasına şahit olunan tek karakter Elif'tir. Elif, bakış açısı anlamında Suna'nın benzeri bir noktadadır, referansları benzer çizgide görülür. Elif'in Suna'nın aksine daha cevval ve hayata karşı aktif, atılgan özellikler ile çizilmesi metindeki ikili karşıtlığı sağlamaya yardımcı olur. İşlevsel olarak bakıldığında ise Elif'in Suna karakterinin sırdaşı olarak onun yol arkadaşı olduğu, Suna'nın özelliklerinin somutlanması, detaylandırılması için önemli bir rol üstlendiği görülür. Elif, önemli bir yan karakterdir. Metindeki diğer kurgu kişileri ise, basit tipler olarak sunulur. Pek çoğu sadece isimleri ile anılır; zihinlerine içeriden şahit olunmaz. Bazı tipler, stereotip³⁷⁵ olarak belli klişe özelliklerle diğer karakterlerce yahut ekstradiegetik yazar anlatıcı tarafından sunulurlar, bu anlatı varlıklarına kendilerini karakterleştirme imkânı sunulmaz. Bu durum, metnin ideolojik güdülenmesinin anlatım tekniğine bir yansıması olarak okunabilir. Metnin ideolojisinin ana taşıyıcıları Suna, yan karakter Elif ve ekstradiegetik düzlemdeki yazar anlatıcı dışındaki kurgu kişileri mesajın daha anlamlı olması için kendi bilinçleri ile var edilmeksizin tematik yapıyı vurgulayacak şekilde sunulurlar.

³⁷⁵ Tip kavramının ince çizgileri ve anlamsal çeşitlenmeleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 100'ü* (Ankara: Otto, 2018), 154-155.

Bundan dolayı *Sevincini Bulmak*'taki karakter sınıflandırması ana hatlarıyla Suna, Elif ve diğer anlatı kişileri olarak üçe ayrılabilir.

Sevincini Bulmak'taki karakterleştirme biçimleri hem anlatıcısasal ve hem de figüral karakterleştirme şeklinde görülür. Anlatıda ekstradiegetik anlatıcının varlığı onun diğer karakterleri açık karakterleştirmeleri üzerinden çokça hissedilir. Bu anlatısal olgu, ekstradiegetik anlatıcıyı açık bir anlatıcı yapar, onun görüş açısı hegemonyasını imler, diğer karakterlerin yapılmasındaki mutlak rolünü ön plana çıkarır. Ekstradiegetik anlatıcı, anlatı kişilerine (Özellikle Elif ve Suna haricinde) dışarıdan objektif bir tutumla bakmaz, onlara dair birtakım olayları anlatırken yahut anlatmaya başlamadan önce anlatı kişilerini en başından belli sıfatlarla sunar. Ekstradiegetik anlatıcı dışında Suna ve bir nebze olmak üzere Elif karakterleri diyalog ve özellikle iç monolog, bazen serbest dolaylı anlatım tekniği aracılığı ile zihinlerine odaklanıldığı için çokça dolaylı oto karakterleştirme öznesi olurlar. Bu açıdan bakıldığında bu iki karakter ekstradiegetik yazar anlatıcının sıfatlandırmaları dışında kendi özelliklerini kendileri tayin etme imkanına teknik olarak sahiptirler. Metinde açıkça karakterize edilen ilk kurgu varlığı Elif'tir. Elif, figüral karakterleştirme yoluyla Suna'nın iç düşüncelerinin iç monolog vasıtası ile sunulmasıyla açık karakterleştirme ile somutlanır. Suna'nın Elif'i açık figüral karakterleştirme ile somutladığı kısım bir taraftan da Suna için kapalı bir figüral oto karakterleştirmedir. Çünkü Suna'nın düşünceleri, hayata bakışı, üslubu ortaya çıkmış olur. Diğer bir deyişle Suna, sözleri ve tutumu ile kendisi hakkında fikir yürütülebilecek bir konuma gelir. Elif, aynı zamanda ekstradiegetik anlatıcı tarafından da sıklıkla açık karakterleştirmeye tabi tutulur. Kitabın alt bölümlerinden birkaç tanesi ekstradiegetik anlatıcının diegesis tekniğini kullanarak Elif'i anlattığı ve onu belli sıfatlarla tanımladığı kısımlardan oluşur. Diğer bir deyişle Elif, kitabın bazı alt bölümlerini de kapsayacak şekilde ekstradiegetik anlatıcı tarafından açıkça karakterleştirilir. Bu durum, Elif karakterinin özelliklerini pek çok noktada önceden tayin edilmiş bir pozisyona sokar. Elif, kendisine dair özellikler eylemleri yahut zihninin saydam yapısı ile sergilenmekten ziyade anlatıcılar tarafından belirlendiği için düz bir karakter

özelliği gösterir. Ancak diğer taraftan, Elif'in anlatıcı olduğu bir kısmın olması ve Suna ile diyaloglarına sıklıkla yer verilmesi diğer anlatı kişilerine nazaran onu canlı bir karakter olmaya yaklaştırır.

Elif karakterinin oluşumundaki anlatıcısasal karakterleştirme tekniği daha keskin bir şekilde metnin diğer karakterleri düzleminde belirleyici bir pozisyonda işlev kazanır. Suna karakteri anlatım teknikleri bağlamında daha çok oto karakterleştirme ile kendi kendini yapma imkânı bulurken Elif, anlatıcı olduğu bir bölüm olması münasebetiyle ve bazen diyaloglarda yer alabilmesi itibarıyla belli bir seviyede kendi kendini karakterize eder ancak çokça da ekstradiegetik anlatıcı tarafından atanmış sıfatlarla sınırları çizilir. Anlatıcının önceden karakterlerin özelliklerini atama ve sınırlarını çizme olgusu diğer karakterlerde ise çok daha ileri boyutlara ulaşır. Suna ve Elif dışında metinde ismi geçen neredeyse tüm karakterler anlatıcının (ekstradiegetik anlatıcı yahut homodiegetik anlatıcı Suna) belirlediği sıfatlarla ve isimlendirmelerle var edilir; tüm bu karakterler kendilerini ifade etme imkânı bulmaksızın anlatıcı tarafından diegetik tarzda somutlanırlar. Bu bağlamda *Sevincini Bulmak*'ta "show do not tell" (anlatma göster)³⁷⁶ anlayışına ters düşen karakterleştirme örneklerinin baskınlığı ve anlatım tekniklerine yansımaları dikkat çekicidir. Elif ve özellikle diğer başlığı altında sınıflandırılacak ismi geçen anlatı varlıkları diegetik ve mimetik yöntemlerin birbirini dengelediği bir karakterleştirmenin ürünü değildirler. Diğer bir ifade ile anlatı kişilerinin kimlikleri ve belirleyici özellikleri anlatıcılar tarafından kesin sınırlarla sunulur, anlatı kişileri yaşam içindeki dinamiklikleri, değişimleri, gelişimleri ile görülmezler; karakterler okuyucunun zihninde belli yorum geliştirmelere açık şekilde çizilmezler, kimlikleri kendilerinden önce anlatıcı tarafından atanmış mahiyettedir.

³⁷⁶ Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. John Gardner, *The Art of Fiction* (New York: Vintage Books Edition, 1991) ve Ursula K. Le Guin, *Steering the Craft* (Harper Perennial, 2015) ve Janet Burroway, Elizabeth Stackey- French, *A Guide to Narrative Craft* (London: Longman, 2006)

3.3.1. Yazar Anlatıcının İntradiegetik Düşünsel Klonu Olarak Suna Karakteri ve Karakterleştirme Biçimleri

Karakterin dönüşümü değil temsil ettiği değerler ön plandadır. Bu yüzden özellikle Suna karakterinin inşasında görülen iç monolog gibi yöntemler psikolojik derinliği ve niteliksel çok yönlülüğü açığa çıkarmak yerine metnin tematik çerçevesini desteklemek için kullanılır; metinde sıklıkla başvurulmuş mutlak bilgi kaynakları devreye girer, karakterin iç konuşmasını böler ve sınır çeker. Nihayetinde karakterin iç dünyası dahi pek çok noktada bir mesajı, mutlak bilgiyi gündeme getirmeye hizmet eder. Bu yüzden psikolojik derinleşme yaşamak yerine metnin tematik yapısını vurgulama adına işlevselleşen bir karakter ortaya çıkar. Suna, dolaylı karakterleştirme teknikleri ile inşa edildiği gibi diğer anlatı kişilerine nazaran daha saydam bir zihinle sunulur, psikolojik referansları daha çoktur.

Anlatı kişinin hangi karakterleştirme teknikleri ile sunulduğu, onun hangi tip karakter olarak ortaya çıkacağı noktasında oldukça belirleyicidir. Shlomith Rimmon Kenan, Mieke Bal gibi anlatıbilimcilerin karakterleştirme kategorizasyonları ile ortaya çıkan karakter tipleri arasında önemli korelatif ilişkiler mevcuttur.³⁷⁷ Düz karakterler genellikle doğrudan karakterleştirme ile sunulur. Diğer bir ifade ile düz karakter anlatıcı yahut başka bir karakter tarafından belli özelliklerle anlatılır, düz karakterin kendisi kendini inşa etme fırsatı bulamaz. Yuvarlak karakterlerin inşasında ise genellikle dolaylı karakterleştirme teknikleri görülür. Diğer bir ifade ile yuvarlak karakterler anlatılmaktan ziyade kendilerini eylemleri, düşünceleri, hisleri ile gösterme imkânı bulurlar. İç monolog, bilinç akışı gibi teknikler bu türden yuvarlak karakterlerin oluşumunda psikolojik derinliklerini sergilemek adına elzemdir. Suna karakterinin oluşumunda da özellikle iç monolog, iç konuşma gibi teknikler sıklıkla görülür. Ancak *Sevincini Bulmak*'ta Suna'yı inşa eden bu türden dolaylı karakterleştirme tekniklerinin potansiyel imkânı tam anlamıyla ortaya çıkmaz. Suna; yuvarlak, dinamik, psikolojisi detaylıca irdelenen bir karaktere tam

³⁷⁷ Mieke Bal, *Narratology* (University of Toronto Press, 1997) ve Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (New York and London: Routledge, 2002)

anlamıyla dönüşmez. Çünkü yukarıda örneklendirildiği üzere iç konuşmalar onu diğer anlatı kişilerine nazaran daha derin kılarsa da karakterin çelişkilerini sınırsızca derinleştirmez; Suna'nın gitgelli psikolojisi sıklıkla belli mutlak bilgi referansları ile bölünür, metnin tüm anlatım unsurlarına sinmiş mesaj içeren tematik yapıya hizmet eder hale gelir. Metnin bir bölümünde Elif ile Suna'nın diyalogları arasında Suna'nın iç konuşmalarına yer verilir. Bu anlatsal olgu, iç-dış karşıtlığını serimleyerek Suna'nın psikolojik derinliğini ve çıkmazlarını derinleştirir gibi gözükür: *"Neden böyle yapıyorum ben? Kıskanıyor muyum? Hayır. (...) Beni keder bastı neden acaba? Bu konuda kendimle konuşmalı hatta hesaplaşmalıyım."*³⁷⁸ Suna karakterinin diyalog arasında yer verilen ve çıkmazlarını, psikolojisini saydamlaştırıyor gibi gözüken kısım nihayetinde işlevselliğini yitirir. Çünkü karakterin içsel çıkmazları mercek altına alınmaz bilakis mesaj verme kaygısının hissedildiği mutlak epistemolojiden gelen referanslarla kesilir. Suna içinde bulunduğu sıkıntı ile ilintili bir bağlamda Tanpınar üzerine felsefe yapmaya henüz başlamışken bir anda yazar anlatıcının varlığını anımsatan ve Suna'nın içinde çatallanan iç ses konuyu kapatır: *"Uzatma anladık. (...) Girsin camiye namaz kılsın. Camiler sırf sanat eseri olsun diye yapılmamış."*³⁷⁹ Görüldüğü üzere Suna'nın iç sıkıntıları ve çıkmazları derin sebeplere bağlanacak gibi gözüktüğü anlarda dahi derinleşemez ve dini referanslarla bir öneri dahilinde üzeri kapatılır. Suna karakterinin iç sıkıntılarının müsebbibi yalnızca "hidayete ermek" meselesi olarak indirgenir. Suna metnin sonlarına doğru iç çıkmazlarından kurtulmak adına köye taşınmaya karar verir ve bu kararının arkasındaki temel motivasyonları en yakın arkadaşı Elif ile konuşur. Bu diyalog esnasında bir cümle Suna karakterinin iç çıkmazlarını kendi ağzından somutlar: *"Doğru. Lakin benim ayrıca kendimle hesaplaşmam var. İnancımı yaşamak hususunda."*³⁸⁰ Suna'nın metin boyunca belli noktalarda görülen iç konuşmalarının örnekte somutlandığı üzere vardığı yer psikolojik derinleşmeden ziyade bir tür mutlak bilgi barındıran mesajdır. Suna'nın iç konuşmaları ve kendisi ile olan diyalogları ona renk ve canlılık katar, onu

³⁷⁸ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 108.

³⁷⁹ A.g.e, 108.

³⁸⁰ A.g.e, 280.

okuyucunun gözünde daha gerçek ve samimi kılar. Ancak somutlandığı ve vurgulandığı üzere bu iç diyaloglar bir hidayete erme meselesinin yarattığı ruh hali olarak basite indirgenir. Metnin sonunda kendini belli eden yazar ve ima edilen okuyucu arasındaki diyalog Suna'nın meselesini tam anlamıyla somutlar:

“Okur: Ama merak ediyoruz. Suna Hoca hidayete erecek mi? Sevincini bulacak mı?

Yazar: Ben böyle bir sorumluluk alamam. Hidayet yazıya söze dökülebilecek bir hal değil.”³⁸¹

İma edilen okuyucu ile konuşan yazar, okuyucunun sorduğu soruya net bir cevap veremeyeceğini söylese de bizzat kendi sesiyle Suna'nın tüm meselesinin “hidayete erip ermeme” olduğunu en keskin haliyle kabul etmiş olur. Nihayetinde başlık altında Suna'nın kendisi ile iç konuşmaya girdiği kısımlardan yapılan somutlamalarda da görüldüğü üzere Suna karakteri birden çok personanın sesini yansıtmaz. Suna, kendisi ile çatallanan seslerle konuşmaya başlasa da hep bir otoriter sesin mutlak epistemoloji referansı ile kesilir. Bu olgu da onun iç monolog, iç diyalog vasıtasıyla psikolojik olarak derinleşme imkanına ket vurur ve teknik olarak saydam olan zihin sesini kısar, onu mutlak bir mesajın verilmesi için araçsallaştırılmış gibi gösterir. Nihayetinde, Suna karakterinin özelliklerine dair soru işaretlerine, derinliğe odaklanılmak yerine tek bir mesaja odaklanılarak iç monologlar sonlandırılır. Karakterin kişisel derinliği irdelenmek yerine “tek bir cevap” önerilir ve iç konuşmalar, iç monologlar işlevlerinden ödün verilerek sonlanır:

“Bende anksiyete var. Nedir dersiniz, bir nevi hastalık, psikolojik. Daha daha. Sıkıntı, kaygı, endişe. (...) Modernizmin, hayat tarzının, metropollerin, tüketim kültürünün, hazzın, hızın, yalnızlığın, doymazlığın, inançsızlığın, bencilliğin, amaaan ne bileyim, ben doktor muyum?”³⁸²

³⁸¹ A.g.e, 295.

³⁸² Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 142.

Suna bu alıntıda, anksiyetesi olduğunu söyleyerek açık bir oto karakterleştirme yapar ve anksiyetenin sebeplerine dair akıl yürütme geliştirir. Bu akıl yürütme doktor olmadığını söyleyip yarıda kesilmeden hemen önce ise dolaylı yoldan diğer kısımlarda olduğu gibi mutlak bir epistemoloji dahilinde bir mesaj bilinci barındırır. Suna kendi probleminin sebeplerini sayarken “inançsızlık” maddesini de ekler. Bu durum Suna’nın kendi problemi noktasında “hidayete ermek” meselesi ile ilintilidir. Suna, iç çatışmaları olan bir karakter olsa da tüm bu çatışmalar farklı açılardan nihayetinde tek bir meseleye çıkar. Hem Suna’nın kendisi hem de dışarıdan sunulmuş şekli, onun derinleşme imkanlarını tek bir meseleye indirger; onu derinleşmekten mahrum kılar. Suna’nın kendine bakışı ile yazar anlatıcının Suna’ya bakışı birbiri ile örtüşür niteliktedir: hidayete ermek yahut ermemek. Bu süreç anlatıda diegetik bir teknikle işlendiği ve farklı sesler barındırarak felsefi derinlik, temel kazanmadığı için çokça keskin mesaj kaygısı yüklenir; bu kaygı, metnin anlatım tekniklerine yansyarak edebi değer noktasında çoraklaşma yaratır.

Suna’nın oto karakterleştirme ile kendisini detaylıca inşa etme imkânı bulması ancak onun farklı bakış açılarından hareketle karakterize edilmeyişi karakter gerçekçiliğini ve derinliğini zedeler. Suna, dolaylı yoldan kendisini oto karakterleştirmeye tabi tuttuğu gibi açık karakterleştirme de kullanır: “*Mektep arkadaşlarım, mesai arkadaşlarım, komşularımız, akrabalar sever beni. Kimseyi incitmem, yardımseverim, yumuşak başlı, sesini yükseltmeyen biri.*”³⁸³ Suna’nın kendi kendini açıkça karakterize ettiği bu gibi kısımların olması onun kendine bakışına dair okuyucuya fikir vermesi açısından bir zenginlik kabul edilebilir. Ancak bu kabul, Suna’nın başka perspektiflerce karakterize edilmemesi sebebiyle bütüncül yaklaşıldığında bir zenginlikten ziyade tek seslilik, otoriter bir ses olarak kalır. Suna’nın belli sıfatlar dahilinde, karakterleştirildiği sıfatlar sorgulanmadan kabulü onu belli değerlerin yahut belli bir meselenin temsili bir kurgu karakteri pozisyonuna iter. Suna, teknik olarak kullanılan yöntemlerle zaman zaman bireyselleşmeye yaklaşırken belli sıfatların yahut meselelerin bir izdüşümü

³⁸³ A.g.e, 143.

olarak işlevselleşmekle kalır. O, bir meseleye dikkat çekecek yahut bir mesaj vermek için oldukça işlevsel hale getirilmiş bir tiptir. Uri Margolin, Forster gibi karakter üstüne tipolojiler geliştirmiş isimlerin karakter sınıflandırması yaparken başvurduğu önemli değişkenlerden biri olan dönüşüm geçirme parametresi Suna'yı teğet geçer. O, yukarıda somutlandığı üzere keskin sıfatların insanı olarak inşa edilir, bu yüzden gri bir karakter olmaktan uzaktır. Onun hikâye zamansallığı dahilinde belli konulardaki bakış açısının değiştiği bir gerçektir ancak bu istisnai bakış açısı değişimi yansımaları onun niteliksel dönüşümünü beraberinde getirmez bilakis yine bir mesaj kaygısı ile kurgulanmış gibi gözükür:

“Bana hep öyle gelmiştir: gıcık, tipsiz, kel boy fukarası, şişko. Kitap okumaz, şöyle bir karıştırır. Yeri geldiğinde her şeyden haberdar olduğunu söyleyebilir. (...) Peki adamı neden böyle yerden yere vuruyorsun? İçinde yaşadığım akademi iklimine hâkim olan tiplerden birini ifşa etmek, bu dedikodudan geçilmeyen atmosferin nasıl sahte, boğucu, ilimden, sanattan ve samimiyetten yoksun, bayağı ve yüzeysel... (...)

Ben ne dediğimi bilmiyorum, özür dilerim. Bu sözler asistan Suna Esen'in sözleri, hükümleri değil. Suna esen yıllar sonra Suna Balkan olduğunda, Tanpınar uzmanı bir doçent, mektebine, mesleğine, etrafına küs, hatta düşman, çekilmez bir hoca olduğunda söylenecek. Dağıttım iyice.”³⁸⁴

Alıntılanan kısımda Suna akademideki meslektaşını ve daha üst pozisyonundaki hocasını oldukça keskin sıfatlarla karakterize eder. Onun karakterize ettiği kişiler tıpkı pek çok metin karakteri gibi kendisini karakterize etme imkânı bulamaz, bu yüzden bir mesajın verilmesindeki figürler olarak okunmaya müsait hale gelirler. Suna hocasını kötü sıfatlarla karakterize ettikten sonra onun şahsında akademinin durumundan şikâyet eder sonrasında da hikâye yazma sürecine referans vererek henüz hikâye zamanının kendi gençliğini anlatan kısmında olduğu ve o zaman diliminde akademiden şikayetçi olmadığı bir zaman dilimini geçirdiğini dillendirir. Nihayetinde, belli noktalarda kendi bakış açısı

³⁸⁴ A.g.e, 113-114.

dönüşümünü de gündeme getirmiş olur. Ancak bu bakış açısı dönüşümüne referans karakterin metnin içindeki varlığının ve işlevselliğinin dönüştüğü anlamına gelmez. O, metnin başından sonuna kendi kendini karakterize ettiği açık karakterleştirmelerin insanı olarak kalmaya devam eder. Kapalı karakterleştirmeler bağlamındaki iç düşünceleri ve diyaloglardaki söylemleri de dönüştürmez. O, metin boyunca “hidayete erme meselesinin insanı” olarak tanımlanabilir. Bu yüzden bir mesaj kaygısının yarattığı bir tip olarak görülebilir. Suna’nın en son yapılan alıntıdaki akademik şikâyet noktasındaki referansları da ekstradiegetik yazar anlatıcının mahalle kültürü, din, akademik durum gibi referansları ile paralellik arz eder. Anlatıcılar hem ekstradiegetik hem intradiegetik düzlemde mesaj verme, toplumsal bir soruna dikkat çekme önceliği ile temsiliyet gerçekleştirir. Bu olgu, Suna’nın oto karakterleştirmelerinde ve başkalarını karakterleştirme biçimlerinde açıkça görülür.

Sonuç olarak, Suna karakteri *Sevincini Bulmak*’ın baş kahramanı olarak bazı bölümlerde ben anlatıcı pozisyonundadır, ekstradiegetik anlatıcının hâkim olduğu kısımlarda ise sıklıkla iç monolog yöntemiyle algısı, bakış açısı merkeze alınan bir karakterdir. Bu anlatısal gerçeklikler, onun bir karakter olarak zihninin olabildiğince saydam olmasına imkân tanır. Suna, doğrudan okuyucu ile olan bağlantı imkânı ve anlatının intradiegetik düzlemdeki merkez bilinci olması münasebetiyle samimi ve canlı bir karakterdir; bazen açık olmak kaydıyla oto karakterleştirme vasıtası ile kendini inşa eder. Ancak başka kurgu varlıklarının onu karakterleştirdiği anların yok denecek kadar az olması Suna’nın farklı açılardan görülmesine engel olur. Suna’nın kendisini açık karakterleştirmeye tabi tuttuğu kısımların farklı merceklerden görülmemesi ve sorunsallaştırılmaması tek bir merceği egemen kılar ve Suna kendisini gördüğü, sıfatlandığı şekliyle durağanlaşır. Anlatıbilimcilerin düz karakter ve yuvarlak karakter sınıflandırması yaptığı modellerden hareketle bir tablo hazırlayan İsmail Talib’in parametreleri³⁸⁵ göz önüne alındığında Suna saydam bir bilince sahip olması sebebiyle kendisine yakınlık duyulması zor olmayan bir karakterdir ancak

³⁸⁵ İsmail Talib, “Chapter 4: Characters”, *Narrative Theory*, <http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/NarrativeTheory/chapt4.htm>, 2011. Erişme Tarihi, 03.01.2025.

kendisiyle ilgili söylenenlerle, tanımlandığı sıfatlarla uyumlu bir profil çizmesi, başka perspektiflerden eleştirel şekilde görülmemesi, belli sıfatlarla tanımlanması, hikaye örgüsü içinde birtakım olaylardan sonra meselesinin ve meseleye bakışının aynı kalması sebebiyle düz karaktere daha yakın yapıdadır. Nihayetinde, düz karakter ve yuvarlak karakter kriterleri her zaman mutlak sınırlarla ayrılır gibi keskin bir bakışa sahip olmamak gerekir. Suna, zihninin saydamlığı ile hedef okuyucuyu kendisine yakın hissettirme potansiyeline sahiptir. Ancak, daha önce vurgulandığı üzere belli sıfatların ötesine geçemez, metin içinde iç çatışma gibi gözüken iç diyalogları hep mutlak bir epistemoloji dahilinde bir mesaja bağlanır, “hidayete erme” arzusu ile ilintilendirilir. Suna’nın tıpkı ekstrapadiegetik anlatıcı gibi zaman zaman okuyucuya hitap ederek benzer bir üslupla benzer öğütler vermesi ve didaktik bir ton barındırması onun biricik kimliğini zedeleyerek intradiegetik bir mesaj aracı olarak işlevselleştirildiği izlenimi doğurur (Suna’nın ekstrapadiegetik yazar anlatıcı ile benzer şekilde diğer anlatı kişilerini açık karakterleştirme ile inşa etmesi de bu bağlamda okunmaya müsaittir). Diğer bir ifade ile Suna, modernist olarak isimlendirilebilecek roman anlayışından önce var olan “romanların okuruyla söyleşen, ona bir çocukmuş gibi nasihat eden, onu terbiye eden, yola getirmeye çalışan yazarının”³⁸⁶ intradiegetik düzlemdeki bir yansımasıdır. Suna, anlatının ekstrapadiegetik yazar anlatıcısı gibi belli kısımlarda sınırları belli mesajlar verirken bir taraftan da olay örgüsü içinde refere edilen “iç sıkıntısı”, hidayete erme meselesine bağlanarak doğru yolu bulma vurgusunun sadece doğrudan didaktik mesajla yapılmasının ötesinde olay örgüsüne de iliştilmesini sağlayan bir karakterdir. Suna’nın bu işlevselliği ve yazar anlatıcının üslubu ile olan benzerliği, onun hapsoldüğü sıfatları daha anlaşılır kılar. Anlatının statik bir mesajı vardır ve bu statiklik egemen anlatıcıların söylemlerine nihayetinde inşa biçimlerine yansır. Suna’nın iç monolog merkezi olması, saydam bir bilinçle sunulması, bazı kısımlarda anlatıcı olması gibi özellikler onu canlı ve samimi bir karakter kılsa da gri olmasını sağlayamaz. Çünkü ilgili başlıklarda somutlandığı üzere o, anlatsal açıdan sınırlı bir çerçevenin içinde inşa edilir. Bu insanın bir yüzü de karakterize

³⁸⁶ Nurdan Gürbilek, “Yazarın Kibri”, *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 121.

edilme şeklidir; açık karakterleştirme ile inşa edildiği özelliklerin dışına çıkmaz, iç diyalogları onun sunulduğu sıfatları sorunsallaştırmak yerine bir mesaj kaygısı ile sonlanır. Bu durum, Suna'yı düz bir karaktere yakınsar.

3.3.2. Elif Karakteri ve Karakterleştirme Biçimleri

Elif karakteri için figüran denemez, saydam zihni sayesinde belli bir canlılığı vardır, Suna ve dış anlatıcı tarafından açık karakterleştirildiği özelliklerin dışına çıkmaz, bu itibarla öngörülebilir ve düzdür, bakış açısı değişimi geçirmez, kendi sesi özerk değildir, çoğu zaman dış anlatıcı ve Suna üslubunda konuşur, onların refere ettikleri noktalara benzer didaktik tonda referanslara sahiptir. Suna'nın sesi ve perspektifi, yazar anlatıcının zihninden ayrılarak özerklik kazanmamıştır; didaktik amaçlar için araçsallaştırıldığı gerçekliği verdiği mesajlarla ve mesajların diğer anlatıcılarındaki ile aynı olan mahiyeti üzerinden belirginleşir. Bu gerçeklerin yanı sıra Elif'in, Suna'nın zıttı olarak belli noktalarda pasifist değil aktif ve cevval şekilde karakterleştirilmesi sayesinde Suna ile olan diyaloglarında Suna'nın iç dünyasını açıklamak için etkili bir işlevselliğe sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda metnin başkarakterinin davranışsal özelliklerinin belirginleşmesi için oldukça işlevsel bir konumdadır. Hem sırdaş³⁸⁷ hem de yan bir karakterdir, düz bir yapıdadır.

Edebiyatta bazı karakterler ana karakterin içinde yaşadığı sosyal çevreyi temsil eder.³⁸⁸ Bu bağlamda Elif'in çokça açık karakterleştirme ile inşa edilmesi anlam kazanır. Elif'in her bir karakter özelliği, onu yapan unsurlar vb. Suna'nın sosyal çevresine dair de fikir verir. Nihayetinde Elif hem Suna hem yazar anlatıcı tarafından sıklıkla açık karakterleştirmeye tabi tutulur. Kendisine atfedilen sıfatların dışında bir yapıda görülmediği için düz bir karakter olmaya yakındır. Ancak Suna ile olan diyaloglarının sık olması ve metinde bir bölümün anlatıcısı

³⁸⁷ Kavramla alakalı detaylı bilgi için bkz. Manfred Jahn, *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, 117.

³⁸⁸ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 146.

olması sayesinde zihni saydamlığa yakın bir yapıdadır. Böylece canlı bir karakter olduğu iddia edilebilir.

Bununla beraber Elif'in anlatıcı olduğu kısımda Suna ve yazar anlatıcı gibi metni bölüp onların üslubu ile onların kendi bölümlerinde dile getirdiği noktaları yeniden dile getirmesi özerk sesini sorunsallaştırır. Bu noktada hem Elif hem Suna, yazar anlatıcının ders vermeye yarayan intradiegetik kopyaları olarak işlevselleşen bir biçimde okunmaya müsait hale gelirler. Modernist romanda anlatıcılar parçalanır, birden çok çeşitli anlatıcı devreye girer.³⁸⁹ Ancak bu ifade anlatıcıların algılarının farklı olduğu durumlarda nihayetinde rölatif gerçekliklerin sunulduğu anlatılar için geçerlidir. *Sevincini Bulmak*'ta ektradiegetik dış anlatıcı, baş kahraman Suna ve Elif karakteri, anlatıcı olma pozisyonunda görülse de modernist bir romandan kesinlikle bahsedilemez. Bu bağlamda anlatıbilim mevzuu bahis olduğunda belli yargı ifadelerinin pek çok farklı değişkene bağlı olarak geçerli olup olmadığına karar vermenin önemini vurgulamak gerekir. *Sevincini Bulmak* birden çok anlatıcı barındırsa da dış anlatıcı; yazar anlatıcı olduğu hissini uyandıran didaktik eğilimlerle, kendine referans veren zamirlerle ve yazar biyografisi ile paralellik arz eden niteliklerle var olur. Bu gerçekliğin yanı sıra Suna ve hatta Elif karakterlerinin de karakter özellikleri bağlamında diegetik anlatımla yaratıldığı var sayılan bazı nüanslar dışında aynı üslubu, terminolojiyi, bakış açısını benimsemeleri birden çok anlatıcı olması fenomenini modernist anlatı unsurundan çok daha uzak bir noktada değerlendirmek gerektiğini gösterir. *Sevincini Bulmak*, fazlaca anlatım tekniği deneyerek modern tekniklerle geleneksel teknikleri harmonize etmeye çalışan, bu yöntemle yazarın mutlak epistemolojisini imlemeye çalışan bir metin hüviyetindedir. Elif karakterinin anlatıcı olduğu üç sayfalık kısımda dahi bireysel, özerk tarihçesinden ziyade toplumsal referanslar veren didaktik bir sesle ön plana çıkması bunun en belirgin somut yansımalarındandır. Elif bir sayfalık kısımda eşi ile olan ilk tanışmasını birtakım toplumsal olayları vurgulayarak mesaj kaygısını hissettiren şekilde anlattıktan (SB, 2018, 100) sonra

³⁸⁹ Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 127.

bu olayı Suna'ya anlatmak üzere yanına gider. Suna'yı Türkiyat Enstitüsünde bulacağını düşünerek oraya gider. Bu noktada ise olay örgüsü birtakım didaktik bilgilerle bölünmeye başlar:

“Bu Türkoloji merakı Cumhuriyet'ten önce oluştu. Orhon Yenisey Yazıtları okundu, köklerimiz hakkında merak arttı. Milliyetçilik yaygınlaşınca Türkçülük revaç buldu. Bir ideoloji olarak Cumhuriyet Türkiye'sinin 'Ulus' kavramına can verdi. (...) Türk Tarih Tezi ile mesele iyice abartıldı. (...) Güneş Dil teorisi falan. Neyse ki bu ifrattan dönüldü.”³⁹⁰

Elif karakterinin ilk defa anlatıcı olduğu kısımda, hayatındaki tek evliliği gerçekleştireceği adamla olan sıra dışı tanışma hikayesinin heyecanını yaşarken konuyu olay örgüsü dışında bir noktaya çekmesi çarpıcıdır. Başından geçen heyecan verici olayı anlatmak için Suna'nın yanına heyecanla giden ve heyecanını “Bu ayaklar benim mi, neden yürümeyi bırakıp koşmaya başladı” (SB, 2018, 102) diyerek ifade eden bir karakterin bir anda Türk Tarih Tezi, ulus devlet vb. hakkında bilgi vermeye başlaması yazar anlatıcının kendi bölümlerindeki tutumunu akıllara getirir. Bu noktada, Elif'in alıntılanan cümleleri bir dolaylı oto karakterleştirme olarak alınırsa ortaya yazar anlatıcı ile aynılaştan bir nitelikler manzumesi çıkar: dini hassasiyetleri olan, öğretici kimliği ile olay örgüsünü bölmeye teşne, toplumsal olaylara dair öznel yorumlardan kaçınmayan vb. Bu itibarla Elif'in özerk bir sesten ziyade metnin didaktik kimliğinin bir parçası olduğu düşünülebilir. Elif'in bir anda başına gelen olayı bölüp Türk Tarih Tezi üzerine didaktik tondaki fikirlerini beyan etmesi güncel bir öneri ile devam eder ve bu sefer Elif Suna'dan daha önce duyduğu birtakım bilgileri doğrudan onun cümleleri ile aktarır:

“Doğrudur, tarihimiz, Türk dünyası, dilimiz, hariciyemiz için Türkoloji lazımdır ama talebenin tamamını kapsamamalı. Her yıl üniversitelerimizin Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinden yüz seçkin talebe ayrılıp bu konuda uzman olarak yetişse yeter.”³⁹¹

³⁹⁰ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 103.

³⁹¹ A.g.e, 103.

Alıntılanan bu kısımlarda Elif'in heyecan dolu ilk tanışma hikayesini birtakım didaktik unsurlarla bölmeye olay örgüsünün doğasının olağan akışına terstir. Bir karakterin bütün bir anlatı boyunca sadece üç sayfalık bir kısımda anlatıcı ses olduğu düşünüldüğünde bu kısmın yarısının didaktik bilgilere ayrılması metnin ve karakterin kimliğine dair önemli ipuçları barındırır. Elif; metnin didaktik kimliğinin didaktik bir uzantısı olarak anlatıcı olduğu kısımda ön plana çıkar, ektradiegetik yazar anlatıcının üslubunu kendi sesinde göstererek özerk kimliğini yitirir, Suna'nın didaktik üslubu da yazar anlatıcının intradiegetik bir versiyonu olarak onun sesinde tecelli eder. Elif'in metindeki bu işlevselliğinin en yaygın olarak görüldüğü anlatıcı olduğu kısmın yanı sıra kronolojik olarak nasıl inşa edildiğine bakmak da onun karakter kimliğini netleştirmek adına önemlidir.

Elif, ilk olarak anlatının başında Suna ile olan diyalogları vasıtası ile söylemleri üzerinden kendisini dolaylı oto karakterleştirme ile inşa etmeye başlar. Ancak bahsi geçen diyalog Suna'nın eski eşinin televizyonda yayınlanan bir programı hakkındadır ve programda gözüken Gülüm Akar isimli bir kadın hakkındaki dedikoduyu içerir. (SB, 2018, 7-13) Bu bağlamda Elif'in magazini takip eden biri olduğu çıkarımı en somut karakter özelliği çıkarımıdır. Diyaloglar, bunun ötesindeki bir çıkarım için yeterli malzeme barındırmaz ve mikro ölçeklidir. Diyaloglar esnasında Suna'nın Elif hakkındaki şu cümlesi ise Elif'in açık figüral karakterleştirme ile inşa edildiği ilk cümledir: "Karun kadar zengin kocan var tatlım, iste alıversin istediğin parçayı". (SB, 2018, 12) Bu cümlemin öncesindeki Elif'in sözleri de onun karakterleştirmesi açısından oldukça çarpıcı ve tartışmaya açıktır: "Sen benden iyi bilirsin ya, bizde asalet zenginlikle değil, takva ile, ahlak ile olur. Ama ince işten anlarmış ceddimiz. Şimdi kökü kesildi o nesillerin. Yine de Kapalıçarşı'da izlerine rastlayabilirim. Antikacı vitrinlerini seyretmeyi çok severim., ta lise yıllarından beri. Porselen tutkum var ama iyisi pahalı." ³⁹² Elif'in ahlak ve takva vurgusu yapması yazar anlatıcının ve Suna'nın didaktik tutumları ile birebir örtüşür. Ancak bu alıntıda arka planda ironik bir gerçeklik yatar. Elif'in ahlak vurgusunu yapıp maddiyatı önemsizmiş gibi sunmasının hemen akabinde pahalı metalarda

³⁹² A.g.e, 12.

geçmişin ahlakını bulduğunu ima etmesi çok çarpıcıdır. Bu durum onun karakter özelliklerine dair ironik bir gerçeklik olarak sunulmaz (Eğer öyle olsaydı metin eleştirel bir özellik kazanmış, karakter yuvarlak bir niteliğe yaklaşmış olurdu) Çünkü Elif hiç sorgulanmaz bilakis “dindar”, “iyi” biri olarak yazar anlatıcı ve Suna tarafından açık karakterleştirme ile inşa edilir. Diğer bir ifade ile Elif’in derin planda çelişki barındıran tavrı ikiye bölünmüşlük olarak metindeki hiçbir bakış açısından verilmez. Bu yüzden alıntılanan kısım, karakterizasyona ait bir ironik çelişkiden ziyade metnin yaratımındaki zihnin bir çelişkisi olarak okunmaya müsaittir. Bu çelişkiler metnin farklı düzlemlerinde tespit edilebilir. Metnin farklı kısımlarında farklı karakterlerin ve yazar anlatıcının maddi amaçla yapılan pratikleri manevi vurgularla bezediği sıklıkla görülür ve bu durum yine ironik tonda verilmez. Örneğin yazar anlatıcı, yaşlıların para için arsalarını müteahhitlere verenleri kesinlikle anlamadığını söyleyerek yaşlılarda var olduğunu iddia ettiği tutum üzerinden “mahalle kültürünü para için satmama vurgusu” yapar, diğer bir deyişle para için manevi değerleri, toplumsal değerleri satmama vurgusu yapar. Ancak birkaç sayfa sonra evlilik konusunda damat adayını öven bir yaşlının- ki bu yaşlı olumlu sıfatlarla yazar anlatıcı tarafından açık karakterleştirme ile inşa edilmiştir- damadı pazarlamaya dönük en iddialı sözlerinin onun maddi durumunun, statüsünün yüksekliği üstünden olduğu görülür (SB, 2018, 49-51). Böylece yazar anlatıcının manevi değerler üzerinden birtakım kimliklere yüklediği anlamlar pratik zeminde dahi çelişkili konuma düşer. Sözlerle manevi vurgular sıklıkla yapılırken, pratikteki karşılık zıt bir zeminde olabilir ve bu olgular sorunsallaştırılmaz. Bu tür çelişkiler karakterlerden ziyade metnin yaratıcı aklının çelişkisi olarak okunmaya müsaittir. Metin bu çelişkileri sorunsallaştırmak yerine, mutlak gerçekler üretip inşa etmekten geri durmaz. Bu gerçekliğin anlatısal tekniklere yansımaları bağlamında da Elif’in inşa edildiği anlatıcısız açık karakterleştirme örneklerine sıklıkla rastlanır. Elif, henüz metnin on dördüncü sayfasında yazar anlatıcı tarafından açıkça, mutlak çizgilerle inşa edilmeye başlanır: “Ama zeki, ama becerikli, ama kabiliyetli idi.” (SB, 2018, 14) Bu açık karakterleştirme örnekleri belli aralıklarla sistematik şekilde gerçekleşir: “Demiştik, sağı solu belli olmaz.”

(SB, 2018, 19), “Elif orta üçte tam bir kitap tutkunu oldu. (...) Elif’in sesinin güzelliği, şarkı-türkü söylemedeki kabiliyeti (...)” (SB, 21), “Kendisi girgin, sıcakkanlı, çok konuşan, çok arkadaşı olan, sosyal biri (...)” (SB, 31). Elif’in ekstradiegetik anlatıcı tarafından bu açık karakterleştirmelerle inşası onun fiziksel özelliklerinin inşası noktasında da kendisini gösterir: “Sarı düz saçlı, ki hep onları at kuyruğu bağlardı; mavi gözlü akça pakça bir güzel.” (SB, 19) Görüldüğü üzere Elif, Suna ile olan diyaloglarının dışında mimetik yöntemlerin yerine ekstradiegetik yazar anlatıcı tarafından diegetik yöntemlerle açık anlatıcısasal karakterleştirme ile inşa edilen bir karakterdir. Elif’in belirli sıfatlarla ve isimlendirmelerle inşa edilen profil özellikler zaman zaman Suna’nın anlatıcı olduğu kısımlarda da tasdik edilir: “Elif ile beni biliyorsunuz. Yukarıda yeterince bahsettik.” (SB, 2018, 91) Suna’nın anlatıcı olduğu kısımda, Elif ile ilgili özellikleri ekstradiegetik anlatıcının açık karakterleştirme yaptığı kısımlara referans vererek tasdik etmesi düşündürücüdür. Çalışmanın “Anlatıcı” başlığı altında somut örnekleri ile detaylandırıldığı üzere anlatıcıların ister intradiegetik ister ekstradiegetik düzlemde olsun birbirleri ile belli noktalarda aynılaştığını gösterir. Nitekim bu durum karakterlerin tipolojilerini belirler ve karakterleştirme tekniklerine yansır. Suna, ekstradiegetik yazar anlatıcının Elif ile ilgili karakter inşasını tasdik ederken bazen de bu inşayı bu sefer de bir karakter olarak figüral karakterleştirme düzleminde gerçekleştirir: “Dış dünyanın hücumuna karşı kitapların dünyasına sığındık.” (SB, 94), “Kız musiki biliyor arkadaş” (SB, 105) Görüldüğü gibi Elif, Suna tarafından daha önce zaten ekstradiegetik yazar anlatıcı tarafından inşa edilen özellikleri ile yeniden inşa edilir. Suna, Elif’i karakterize etmede ekstradiegetik anlatıcıdan sonra en önemli ikinci anlatı unsurudur. Suna, Elif ile olan beraberliğine ve şahitliğine referans vererek Elif’in hayat hikayesini ve özelliklerini sayfalar önce ekstradiegetik yazar anlatıcının tonunda aktarır, böylece yazar anlatıcı ile paralel bir Elif karakterleştirmesi gerçekleştirir. Elif ise karakterize edildiği sıfatlara uygun düşen diyaloglar dışında oto karakterleştirme ile karakterize edilmez. O, belli sıfatlarla sınırları çizilmiş bir karakterdir. Sıklıkla Suna tarafından figüral dış yazar anlatıcı tarafından anlatıcısasal olmak üzere paralel çizgideki açık

karakterleştirme yöntemi üzerinden inşa edilir. Elif'in anlatıcı olduğu bir kısmın olması onun karakter derinliğine sağlayabileceği potansiyel imkân bağlamında oldukça dikkat çekicidir. Ancak önceki paragraflarda somutlandığı üzere Elif'in anlatıcı olduğu üç sayfalık kısmın neredeyse yarısında yazar anlatıcı ve Suna'nın sesleri ile didaktik söylemlerde bulunması onun derinleşmesine imkân tanımaz. Bilakis Elif, kendi sesinden ziyade yazar anlatıcının ve onun intradiegetik yansıması olan başkarakter Suna'nın öğretici meselelerdeki bir çatalı gibi işlev görür.

Elif, oto karakterleştirme dışında anlatıcısasal ve figüral açık karakterleştirmelerle inşa edilmesi ve inşa edildiği özelliklerin dışına çıkmaması nedeniyle düz bir karakterdir. Ancak diyaloglar aracılığı ile sesini duyurması, anlatıcı olduğu bir kısmın olması sayesinde de canlı ve samimi özelliklerle nitelenebilir. Bununlar beraber özellikle anlatıcı olduğu kısımdaki sesinin didaktik yapısı, psikolojik derinlik yaratmayan sesi monolojik bir yansıma olarak ele alınmaya müsaittir. Bu noktada daha önce vurgulandığı üzere Elif katı formüllerle alınması (anlatıcısasal, figüral açık karakterleştirmeler), çelişkili yanlarının olmaması, belli özelliklerle tanımlanabilmesi, metnin egemen ideolojisinin söylemsel temsilcisi olma yönünün ezici bir şekilde ağır basması ve hikaye içinde değişken olmaması ile düz bir karakterdir ancak diyaloglar ile ve kısa da olsa bir kısımda anlatıcı ses olması ile zihni saydamlaştığı için canlı ve samimi bir yapıdadır (Bu noktada zihni saydamlaştığında sıklıkla yazar anlatıcı ve Suna ile benzer bakış açısı, üslup çizgisinde olmasının onu ironik olarak daha da düzleştirdiği ve kendine has olma potansiyelinden uzaklaştırdığı unutulmamalıdır).

3.3.3. *Sevincini Bulmak*'ta Diğer Anlatı Varlıkları ve Karakterleştirme Biçimleri

Diegesis yöntemi ile anlatıcının belirlediği kalıplar ve attettiği sıfatlar dahilinde karakterize edilen anlatı kişileri inşa süreçlerinde içsel çelişkileri, süreç içindeki gelişimleri ve etkileşimleri noktalarındaki ciddi eksikliklerden dolayı derinliksiz ve yüzeysel kalırlar. Örneğin, x bir anlatı varlığı eylemlerin içindeyken girdiği

zihinsel çelişkilerle, olay örgüsü dahilindeki dönüşümüyle ve diğer unsurlarla olan kompleks etkileşimsel yönleri ile tanımlanmaz; onun tanımlaması keskin ve nettir, anlatıcının ona uygun gördüğü “akıllı, namuslu, akılsız, cömert, cesur” gibi sıfatlarla tanımlanır. Bu karakterleştirme biçimlerinin temelinde mimetik tekniklerden ziyade anlatıcı sesinin ve bakış açısının egemenliğini içeren diegetik tekniklerin kullanımı yatar; baş kahraman dışındaki anlatı kişilerinin hiçbirinin zihni saydam değildir, içeriden karmaşıklarıyla değil de dışarıdan yüzeysel bir şekilde tanımlanırlar. Bu özellikleri ile anlatının mesajına hizmet ettikleri düşünülebilir. Anlatıdaki diğer tüm unsurlar belli bir mesajı ön plana çıkarmaya yarar; karakterler ve karakterleştirme tekniklerinin kullanımında da bu mesajın belirleyici rolü sezilir. Anlatı kişileri, metnin egemen ideolojisinin sınırları dahilinde mesaja hizmet ederek en yüzeysel tabir ile iyi ve kötü olarak kodlanırlar, bu kodlanma dahilinde iyi ve kötü tanımlarının daha üst rütbede kavramsal olarak işlenmesine hizmet ederler. Metin, İslami epistemoloji bağlamında yazarın algı düzeyine göre doğruyu vermeye ayarlanmış gibidir. Metindeki karakterlerin anlatıcı tarafından atanmış sıfatlarla inşa edilmeleri ve dini düzlemde hayatlarının iyi yahut kötü olarak tanımlanması bu çıkarımı mantıki olarak destekler. Metin, kendi doğrusuna göre anlatı kişilerini okuyucu karşısında bir örnek gibi sunarak okuyucuyu etki altına almaya çalışır. “Diğer” anlatı kişileri serbest dolaylı anlatım yahut iç monolog gibi yöntemlerle odaklayıcı olmazlar, zihinleri saydam değildir hatta yoktur, varlıklarına biraz da olsa canlılık katan basit diyaloglar dışında sesleri hiç duyulmaz.

Huzur romanındakinin aksine *Sevincini Bulmak*’taki yan anlatı kişileri oldukça tekdüze ve basittir. Örneğin, *Huzur*’da yan anlatı kişisi olan ve çok az bir kısımda kendisine yer verilen Adile Hanım serbest dolaylı anlatım ile zihni saydamlaşan bir karakterdir ve bu saydamlaşan zihnin arkasında onun hayatı basit olmayan şekilde ne kadar kompleks bir psikolojik arka planla algıladığı görülür. *Huzur*’da çöpçatanlık rolü vurgulanan Adile Hanım’ın bu rolü üstlenirken güç takıntısı gibi bir motivasyonu da olduğu ve çöpçatanlık eylemi üstünden bir güç inşa ettiği okuması yapılabilir. Karakterin saydam bilincinden süzülenler onun psikolojik karmaşıklığına dair bu türden yorumlar getirmeye oldukça müsaittir.

Ancak diğerk taraftan *Sevincini Bulmak*'taki yan anlatı kişilerinden biri olan ve yine çöpçatanlık özelliğı ile vurgulanan Güzin Hoca'nın zihni saydam olarak sunulmaz, onun hayata bakışı gösterme yöntemi kullanılarak verilmez. Güzin Hoca'nın çöpçatanlık eylemini yaparkenki muhtemel psikolojik arka planı *Huzur*'daki aynı eylemi icra eden Adile Hanım'ın aksine çok basittir, yoruma açık değildir ve anlatıcı tarafından tayin edilir: "Kendi evlenmemiş, herhalde içinde bir heves kalmış, bu heves kıskançlığa hasede doğru değil; iyiliğeb başkasının mutluluğı ile mutlu olmaya, giderek bu hususta çöpçatanlığa dönüşmüş."³⁹³ Bu cümleler anlatıcı tarafından Güzin Hanım'ı ve onun çöpçatanlık eyleminin arka planını tayin etmek için sarf edilir. Güzin Hanım'ın kim olduğu ve hangi eylemi hangi güdülerle yaptığı okuyucunun yorumuna açık olacak şekilde gösterilmek yerine oldukça basit çizgilerle anlatıcı tarafından belirlenir; karakter ve eylemleri başka odak algılar tarafından görülmez, çeşitlenmez bilakis önceden egemen anlatıcı tarafından tayin edilerek keskin sınırlar içinde sınıflandırılır: "Güzin Hoca gönül işlerinde uzman." (SB, 2018, 71) Anlatı kişilerinin kim oldukları ve hangi eylemi hangi gerekçeyle yaptıkları farklı bakış açılarından, odaklardan sunulmaz, yoruma açık değildir, okuyucuyu düşündürmez; anlatıcı tarafından tayin edilir. Anlatıcının açıkça karakterleri inşa ettiği pek çok örnek mevcuttur:

"Bu Feridun Fikret yetim büyümüş. Köy çocuğı.

(...)

Nüktedan bir adam.

Yetim yoksul büyümüş ama cömert.

Fikret öğretmen, ahlak sahibi, şahsiyetli, milliyetçi bir arkadaş.

(...)

Fikret ne de olsa bir Anadolu çocuğı." (SB, 2018, 70- 71)

³⁹³ Kutlu, *Sevincini Bulmak*, 69.

“Gelelim Lamia’ya. O ağabeyi gibi maceraperest, dışa dönük biri değil. Tam tersi. Suskun, içine kapalı. İyi okudu. Sınıfları hiç kalmadan geçti.

(...)

Lamia hem okur yazar kültürlü bir kız hem de bütün ev işlerini kotarabilen becerikli biri oldu.” (SB, 2018, 64-65)

“Rahmetli yorgancı Hafız Yaşar’ın kızı Kevser. Bir evin bir kızı. Az biraz yaşı geçkin ama yedi göbek Üsküdarlı. Hamarat, namazında, niyazında... (...). Kız zarif, latif, tam bir Üsküdarlı.” (SB, 2018, 59)

Görüldüğü üzere ekstradiegetik anlatıcı metnin farklı anlatı varlıklarını mimetik yöntemleri kullanmadan birtakım sıfatlar ve isimlendirmeler tayin ederek inşa eder. Bu bağlamda anlatı kişilerinin kendilerine dış anlatıcı ses tarafından tayin edilen sıfatlarla sınırlanarak cansız bir hüviyetle var oldukları söylenebilir. Anlatı kişileri, anlatıcının onlara biçtiği sıfatlandırmalardan öteye geçemez. Bu bağlamda sadece onlara atfedilen özelliklerle var oldukları için kompleks, dinamik değildirler; bilakis kelimelerin, niteleyici ifadelerin statik ağırlığı altında kartondan bir kimlikle var olurlar.

Dış anlatıcının birtakım anlatı kişilerini bu türden sıfatlandırmalarla inşa etmesi olgusu; metnin diğer egemen anlatıcısı ve üslubu, referansları, kullandığı zamirler ile yazar anlatıcının intradiegetik kopyası mahiyetinde sayılabilecek Suna karakteri tarafından da yer yer devam ettirilir. Suna’nın homodiegetik anlatıcı olduğu metin kısımlarında dış anlatıcının zaten inşa ettiği metin karakterlerinin bir de Suna tarafından figüral karakterleştirme ile inşa edildiği görülür. Ekstradiegetik anlatıcı ile homodiegetik anlatıcı Suna’nın benzer karakterleştirme yöntemleri benimsemesi ve karakterleştirdikleri anlatı kişilerini benzer bir üslupla inşa etmeleri bu iki anlatıcı unsurun yazarın ekstradiegetik ve intradiegetik birer kopyası olduğu çıkarımını destekler. Suna karakteri ve Suna’nın diğer anlatı kişilerini karakterleştirme noktasındaki figüral açık karakterleştirme örnekleri ilgili başlıkta somutlanmıştır. Homodiegetik anlatıcı

Suna'nın ve ekstrapadiegetik heterodiegetik anlatıcının diğer anlatı kişilerini karakterleştirmedeki tavırlarının, üsluplarının, yaklaşım tarzlarının, kelime tercihlerinin benzerliği görülebilir. Bu bağlamda bu iki egemen anlatıcının karakterleştirme teknikleri noktasında da aynılaştığını iddia etmek yanlış olmaz. Metin, özellikle ekstrapadiegetik yazar anlatıcı olmak üzere bazen de homodiegetik anlatıcı Suna'nın diğerlerini karakterize etme yöntemi üzerinden kişilerini yaratır. Diğer anlatı kişilerine bu iki egemen anlatıcının onlara atfettiği sıfatların, isimlerin ötesinde kendilerini gösterme (mimesis) imkânı verilmez. Diğer anlatı kişileri bir bilinçten yoksun bir şekilde, anlatıcının onlara atfettiklerinden ibaret olarak tek yüzlü, derinliksiz niteliklerle var olurlar. Bu durum Forster'ın karakter tasnifine göre onları "düz karakter" yapar. *Sevincini Bulmak*'taki baş kahraman ve bir nebze de Suna'nın "sırdaş karakteri" olan Elif hariç diğer tüm anlatı varlıkları, Uri Margolin'in karakter kavramını anlatıbilimsel bir perspektifle ele aldığı eserindeki parametrelere göre değerlendirildiğinde "figür" olarak isimlendirilebilirler. Margolin; eserinde figürlerin anlatının tematik yapısını desteklemede bir işlevleri olduğunu, onların bireyselleşmediğini, dönüşüm geçirmediğini, psikolojik derinliklerinin olmadığını söyler.³⁹⁴ *Sevincini Bulmak*'taki anlatı varlıklarının ezici çoğunluğu bu parametreleri karşılar. Yukarıda alıntılanan cümleler anlatı kişilerinin anlatıcısasal açık karakterleştirme ile inşa edildikleri örnekleri gösterir. Görüldüğü üzere anlatı kişilerinin kim oldukları; saydam bilinçlerinden ve olay örgüsüne koşut olarak gelişen, değişen tepkilerinden ziyade anlatıcının sıfatlandırmaları, isimleri üzerinden en başından belirlenir. Anlatı kişileri eylemleri ve bilinçleri ile gösterilmez, anlatıcı tarafından anlatılırlar. Tüm bu anlatısal gerçeklikler onları bir yahut birkaç özellikten ibaret, "özellikleri tek bir cümleyle özetlenebilir", "gelişmeyen", "kestirilebilir", kendisiyle ilgili daha önceden söylenenlerle uyumlu", statik bir yapıda kimikleştirir ki bu durum "düz karakter" oldukları anlamına gelir.³⁹⁵ Uri Margolin'in kavramsallaştırmasına göre ise "figür" olarak nitelenebilirler. *Sevincini Bulmak*'taki anlatı kişilerinin büyük çoğunluğu doğrudan bir şekilde ve

³⁹⁴ Uri Margolin, "Character", *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge University Press, 2007), 66-79.

³⁹⁵ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 143.

anlatıcı tarafından gösterme yöntemi kullanılmaksızın diegetik yöntemle inşa edilirler. Bu noktada, karakterleştirme tercihleri ile nihayetinde ortaya çıkan karakter tipleri arasındaki korelatif ilişkinin mantıksal çalışma mekanizmasını görmek oldukça önemlidir.

4.BENİM ADIM KIRMIZI'DA ANLATIBİLİM

Benim Adım Kırmızı, birincil hikâye zamanı esas alındığında birkaç haftalık bir süreci kapsar. Olayların merkez mekânı İstanbul'dur. Romanda yirmi bir farklı anlatıcı vardır. Bu anlatıcıların bazıları seslerini intradiegetik bir figür olan meddahtan alsa da kendi bölümlerinde bağımsız birer figürmüş gibi konuşurlar. Diğer anlatıcılar ise Kara, Şeküre, saray nakkaşlarından Kelebek, Leylek, Zeytin, Zarif Efendi gibi isimlerdir. Eserde, anlatıcılar bağlamında anlatı düzeyleri noktasında birden çok düzeye hitap ve geçirgenlik oldukça ön plandadır. Anlatıbilimsel terminoloji çizgisinde ifade etmek gerekirse anlatıcıların hikâye düzeyleri üzerinden gerçeklik sorunsallaştırılır ve metalepsis-üstkurmaca teknikleri ön plana çıkar.

Anlatının olay örgüsü, padişahın emriyle Batılı teknikleri içeren gizli bir minyatür kitabı hazırlamaya çalışan Enişte Efendi ile nakkaşlarının macerası eksenindedir. Enişte Efendi gizli kitabın hazırlanmasında yardımcı olması için uzun yıllardır Safevi diyarında yaşayan yeğeni Kara'ya mektup yollar. Kara mektubu aldıktan sonra çocukluğunun geçtiği İstanbul'a, Enişte Efendi'nin yanına gelir. Kara'nın çocukluk aşkı olan Enişte Efendi'nin kızı Şeküre de oradadır. Enişte Efendi için gizlice çalışan dört nakkaştan Zarif Efendinin öldürülmesi ile anlatı üst katmanda polisiye bir temelde inşa olunur. Kara; Kelebek, Zeytin ve Leylek isimli nakkaşlarla beraber ve katili bulmak adına onları sorgulayarak hedefe ulaşmaya çalışır. Anlatının bir bölümünde Enişte Efendi'nin de öldürülmesi ile polisiye ton yoğunlaşır. Bu polisiye macera ve gizem devam ederken aynı olayın bambaşka anlatıcıların sesinden, perspektifinden okuyucuya aktarılması anlatıbilimsel olarak çarpıcı bir etki yaratır. Böylelikle üst katmandaki polisiye etkisi yoğunlaştırılıp giz perdesi derinleştirilirken okuyucu için iz sürmesi adına farklı açılardan pek çok bilgi kaynağı sunulmuş olur. Bir diğer taraftan da bakış açısı farklılıkları üzerinden anlatıcı ve dolaylı yoldan yazar otoritesi kırılmış olur; gerçekliğin mutlak olmayan, okuyucunun algılarını ve bilişsel süreçlerini de ön plana çıkaran yönü ön plana çıkarılır. Birden fazla hikâye düzlemine ait bazı anlatıcılar gerçekliğin

ve yazar konumunun parodisini yaparken birden fazla farklı bakış açısı ile otorite yıkılır, her bir görüş ve ses özerkliğini korur, diyalojik bir kurmaca alanı inşa edilir.

Eserde anlatıcıların aynı zamanda karakter olduğu düşünüldüğünde karakter özellikleri bağlamında bakış açısı noktasındaki özerk tutumlarını merkeze almak analizi derinleştirmek adına önem arz eder. Bazı anlatıcılar, bir karakter olarak farklı hikâye katmanlarında var olsa ve ses kaynağını bazen aynı intradiegetik varlıktan (Meddah) alsa da bakir perspektifler sunma niteliğini kaybetmezler. Örneğin; para, at gibi anlatıcılar tüm anlatıda sadece birkaç sayfalık bir kısımda anlatıcı olsalar da basit bir figür olmanın ötesine geçmeyi başarırlar. Karakter modellerinde olay örgüsünde önemli bir yer inşa etmeyen, değişim göstermeyen varlıklar, statik pozisyondaki varlıklar figür olarak tanımlanır ancak Benim Adım Kırmızı’da at, para, şeytan gibi varlıklar esas element olmamalarına, olay örgüsünün içinde sadece tek bir yerde gözükmelerine, statik olmalarına rağmen metnin anlam katmanını baştan aşağı yeniden inşa ederler. İnsan dışı anlatıcıların bakış açısı sayesinde alışılmış olan kırılır ve gerçeklik de yeniden tanımlanmış, sorunsallaştırılmış olur, metnin oyunsu havası perçinlenir. Tüm bu özellikler metnin postmodernist imgeleminin yapı taşlarıdır.

Benim Adım Kırmızı, birden çok anlatıcının var olduğu, her birinin farklı hikâye katmanları arasında hibrit bir iletişimde olabildiği ve bakir perspektifleri ile ön plana çıkabildiği bir romandır. Roman boyunca birden çok gerçeklik katmanı ve bakir perspektif ile beraber tematik anlamda da birden çok katman sunulur. Anlatı, sanat felsefesini Doğu ve Batı’ya atfedilen değerler üzerinden yaparken bir taraftan da aşk, polisiye gibi temaları işler. Nihayetinde *Benim Adım Kırmızı*, işlediği katmanlı temaları kadar bu temaları işleme tarzının anlatıbilimsel düzlemdeki ustalığı ile öne çıkar. Anlatının anlatıbilim modelleri ile analiz edilmesi; kurgusal manadaki ahengini, renkliliğini, canlılığını ve felsefi derinliğini anlamanın çok önemli bir yoludur. Bu bağlamda anlatının birden çok gerçeklik referansı veren metalepsis oyunlarını anlatıcıların birden çok hikâye düzlemine hitap edebilmesi üzerinden, birbirine zıt perspektifleri temsil

edebilmeleri üzerinden okumak elzemdir. Anlatıcılar geleneksel olarak sınırları net bir şekilde çizilebilen düzlemlerin ötesine geçip çizgileri silikleştirirken odaklanma ve bakış açısı bağlamında da bilgi yetkinliği düzlemi diyalojizm yaratan bir “karşı tarafın zihnini okuma oyunu” üzerinden sorunsallaştırılır, bir açıdan parodileştirilir.

4.1. *Benim Adım Kırmızı*’da Anlatıcılar

Benim Adım Kırmızı, postmodern gerçekliğin dikkat çekici bir anlatısal izdüşümüdür. “Her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir.”³⁹⁶ Postmodernist akımda gerçeklik, mutlak ve basit bir durumdan daha öte zıt gibi gözüken nitelikler arasındaki çizginin silikleştiği bir alandır. *Benim Adım Kırmızı* da gerçekliğin bu tanımını özellikle anlatıcı kullanımı, odaklanma tekniği oyunları ve bakış açısı farklılıkları ile kurgusal bir alana taşır. Bu anlamda “postmodern düşüncenin çıkış noktası çoğulculuk çok yönlü bir bakış açısından”³⁹⁷ yansıtılır. Anlatıda, anlatıcı ve bakış açısı başlıklarının detaylı analizi kitabın postmodernist kimliğinin kapısını açmanın en önemli anahtarlarından. Anlatıcıların farklı kurgu düzlemlerine referans veren yapılarının yanı sıra, cansız nesnelerin dahi anlatıcı pozisyonunda konumlandırılmaları, anlatıcıların kendilerine “diğerleri”nin gözünden de bakarak strateji geliştirmeleri ile ortaya çıkan diyaloji, *Benim Adım Kırmızı*’nın önemli anlatısal unsurlarıdır.

Benim Adım Kırmızı’da anlatıcı sayısı oldukça fazladır. Bu bağlamda çoğul anlatıcı kullanımı olduğu ve ilgili başlıkta görülebileceği üzere her bir anlatıcının farklı bakış açısına sahip olduğu görülür, *Sevincini Bulmak*’taki gibi birden fazla düzeyde birden fazla anlatıcı olduğu halde hepsinde benzer bakış açısının görüldüğü bir durum *Benim Adım Kırmızı*’da söz konusu değildir. Toplamda yirmi bir farklı anlatıcı olan romanda anlatıcıların Gerard Genette’nin modeline göre sınıflandırıldıklarında kurgu düzeylerinin oyunsu bir şekilde birbiri içine

³⁹⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 17.

³⁹⁷ A.g.e, 10.

geçtiği görülür. Bu bağlamda *Benim Adım Kırmızı*, anlatıcılarının çokluğuyla, her birinin ayrı bakış açısına sahip olmasıyla olduğu kadar farklı gerçeklik katmanlarına referans veren ve gerçeklik ile kurgu arasındaki ince çizgiyi vurgulayan yapısı ile dikkat çekicidir.

4.1.1. Anlatıcı Düzeyleri Arası Muğlaklık: Gerçeklik Parodisi Olarak Metaleptik Oyunlar ve Üstkurmaca

Benim Adım Kırmızı'daki anlatıcıların tümü çoğunlukla intradiegetik düzlemde ve hikâyeye katılım noktasında homodiegetik anlatıcılardır. Diğer bir ifade ile ben anlatıcı olarak birincil hikâyeye düzeyinde var olurlar. “Benim Adım Kara” isimli bölüm bu tip bir anlatıcının bir örneğidir:

“İstanbul’a, doğup büyüdüğüm şehre on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. (...) Haliç’e bakan mezarlığa gittim, annem ve yokluğumda ölen amcalarım için dua ettim. (...) Sokaklara çıktım, uzun uzun doya doya yürüdüm. Sokaklar mı darlaşmıştı yoksa bana mı öyle geliyordu. (...) Başka pek çok şehirde olduğu gibi İstanbul’da da paranın hiç mi hiç değeri kalmamıştı artık. (...) Beyazıt Camii’nde vaaz veren ve Hazreti Muhammed soyundan bir seyyid olduğunu ilan eden Nusret adlı bir vaiz de işte bütün bu ahlaksızlık, pahalılık, cinayetler, soygunlar sırasında nam salmıştı. (...) Sokakların iyice kararmasından sonra Esir Pazarı’nın arkalarındaki dar sokaklardan birine saptım, burada kahvehaneyi buldum. İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz’de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikayeci (...) bir köpeği işaret ede ede hikayesini onun ağzından anlatıyordu.”³⁹⁸

Alıntılanan kısım bir anlamda ana hikâyenin başladığı kısımdır, birincil hikâyeye düzeyidir. Birincil düzey olan İntradiegetik hikâyeye düzeyi nakkaşlardan birinin faili meçhul bir katil tarafından öldürülmesi ve Kara’nın on iki yıl sonra İstanbul’a geri dönmesi ile başlar. Alıntıda birincil hikâyeye düzeyinden parçalar, figürlere dair referanslar, olay örgüsünün birtakım parçaları görülebildiği gibi

³⁹⁸ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 13-17.

bütün bunları anlatan Kara karakterinin ben anlatıcı ile anlattığı ve hikayesinin bir parçası olduğu görülür. Diğer bir ifade ile Kara, intradiegetik homodiegetik bir karakterdir. Ancak bu durumun belli istisnaları mevcuttur. Yirmi bir anlatıcının dokuz tanesi sesini aynı kaynaktan, ilk hikâye düzeyinin içindeki bir karakter olan meddahtan alırlar. Diğer bir ifade ile meddah kendi ismiyle bir anlatıcı sese sahip olmasa da dokuz farklı nesnenin, varlığın sesinin kaynağıdır. Bu bağlamda köpek, at, para, şeytan, ölüm gibi anlatıcıların intradiegetik bir kaynağı olsa da meddahtan bağımsız düşünüldüklerinde ayrı bir varoluşları olduğu görülür. Bu anlatıcılar hem birincil hikâye düzeyine (intradiegetik) referans veren hikayeler anlatırken hem de çoğunlukla birincil hikâye düzeyinin dışında kendi varlıklarının kökenleri, özellikleri, tarihçesi ile alakalı farklı bir hikâye düzlemi yaratırlar. Bu noktada hem intradiegetik homodiegetik hem de metadiegetik homodiegetik anlatıcı özellikleri barındırırlar. Aynı anlatıcının aynı bölümde birden fazla hikâyeye/kurgu düzeyine referans veren yapısı kurmacanın oyunsu özelliğini ön plana çıkarırken kurguyu okuyucunun gözlerinin önüne serer ve gerçekliğin ne olduğunu sorunsallaştırır. *Benim Adım Kırmızı*'nın -meddah tarafından seslendirildiği dikkatli okuyucu tarafından fark edilebilecek- ilk insan dışı anlatıcısı köpektir. "Ben, Köpek" isimli bölüm, bir önceki bölüm olan "Benim Adım Kara" bölümünün şu son paragrafı ile meddah anlatısı noktasında tasdiklenir: "İçerisi kalabalık ve sıcaktı. (...) perdedar denilen hikayeci (...) arada bir resimdeki bir köpeği işaret ede ede hikayesini o köpeğin ağzından anlatıyordu." ³⁹⁹ Kara adlı intradiegetik karakter ve homodiegetik anlatıcının kendi bölümünde bu cümleleri kurması sonraki bölümün kazanacağı anlam açısından oldukça değerlidir. Böylece romanın yirmi bir anlatıcısından biri olan köpek isimli anlatıcının ses kaynağının aslında intradiegetik bir figür olan meddah karakteri olduğu gerçeği kesin olarak öğrenilir ve anlatıdaki ağaç, şeytan, ölüm gibi diğer insan dışı anlatıcıların da ses kaynağının meddah olduğu çıkarımı yapılır. Bu gerçeklik, anlatının kurgu ile gerçeklik düzeylerini nasıl

³⁹⁹ A.g.e, 17.

stratejik bir şekilde oyunsulaştırdığını anlamak adına elzemdir. Köpek anlatıcısı kendi bölümünde şu cümlelerle kurgu düzeyini vurgular:

“Ben bir köpeğim ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeler kullandığı bir hikâyeye inanır gözüküyorsunuz. Köpekler konuşur ama dinlemesini bilene.”⁴⁰⁰

Bu alıntıda gözükteğı üzere köpek isimli anlatıcı siz diye hitap ettiğı bir kitleye seslenerek dinledikleri şeyin bir hikâye olduğunu söyler. Bu noktada hikâye düzeyi bağlamında hem okuyucu hem de anlatıcı olarak birden fazla düzey ortaya çıkar. İlk olarak köpek isimli anlatıcı ironik bir tonda kendi varlığını tanımlarken diğ er taraftan ses kaynağının daha üst bir gerçeklik zemininde olduğunu sezdirir. Diğ er taraftan köpek anlatıcısının ses kaynağının meddah olduğu düşünöldüğünde köpeğ in “siz” hitabı intradiegetik düzeyde kahvedeki meddah dinleyicilerini akıllara getirdiğı gibi bir taraftan da ekstradiegetik düzlemde konumlanan gerçek okuyucunun varlığına yapılan oyunsu bir sesleniştir. Bu bağlamda anlatıcı varlığıyla hem intradiegetik hem de metadiegetik bir gerçekliğ in kaygan zeminini yaratırken bir taraftan da hem kurgusal birincil hikayedeki dinleyiciye hem de gerçek dinleyiciye hitap etmiş olur. Hitap eden de hitap edilen de birden fazla gerçeklik düzeyi ile ilintilidir. Bu durum postmodernist bir oyun ve kurguyu vurgulayan bir üst kurmaca olarak adlandırılabilir. Üstkurmaca, “postmodernist edebiyatın en önemli tekniğ idir”⁴⁰¹. Postmodernist romancılar, okura okudukları şeyin bir kurgu olduğunu sürekli hatırlatırken bir taraftan da onu kurgunun içine çeker ve gerçekle kurgu arasındaki çizgiyi silikleştirir.⁴⁰² Köpek, alıntılanan cümlelerde intradiegetik bir figür olan meddahın sesinden yaratıldığı gerçeğine referans vermekle kalmaz aynı zamanda ilk hikaye düzeyindeki meddahın da dahil olduğu, Kara, Şeküre gibi esas karakterlerin de yaratım sürecini hatırlatarak hikaye dışı düzlemdeki yazar kimliğ inin yaratıcı eylemselliğ ine referans verir.

⁴⁰⁰ A.g.e, 18.

⁴⁰¹ Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 200’ü* (Ankara: Otto Yayınları, 2018), 31.

⁴⁰² Zekiye Antakyalıoğ lu, *Roman Kuramına Giriş* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 164.

Böylece bir taraftan okuyucuya aktif bir şekilde okuduğu olayların kurgu olduğu hatırlatılırken bir taraftan da “kurgunun kurgusallığının gerçeklikten daha kurgusal olmadığı fikri”⁴⁰³ imlenir. Bu mesele derin felsefi göndermeler barındırır. *Benim Adım Kırmızı* özelinde düşünüldüğünde meddahın intradiegetik bir figür olarak köpek anlatıcısını yarattığı gerçekliği; Kara, Şeküre karakterlerinin yazar tarafından yaratıldığı gerçekliğiyle hiyerarşik olarak benzer noktalarda durur ve yapısal olarak benzerlik ihtiva eder. Bu durum, yazarın otoritesini hatırlatmak yerine sarsar ve metnin bakış açısı bağlamındaki çok sesliliğini, oyunsu havasını bütünler. Bu noktada, anlatıcıların ve muhataplarının anlatı düzeyi bağlamındaki birden çok çizgiye referans vermeleri çoğulculuğu destekleyen bir teknik olarak düşünülebilir. Gerçeklik katmanlarının keskin olmadığı bir yerde tek bir gerçekliği hiyerarşik olarak en tepede konumlandıran bir unsur olmaz ve pek çok farklı bakış açısı kendisine oyunsu bir düzlemde özerk bir alanda var olma fırsatı bulur.

“Ben Köpek” isimli anlatıcının hem birincil hikâye düzeyine- intradiegetik düzeye referans veren yapısı hem de kendi varoluşuna dair birincil hikâye düzeyinden farklı bir hikâye yaratması gerçeklik zemininin hikâye anlatımı noktasındaki silikleşen yapısını ön plana çıkarırken metadiegetik bir hikâye evrenini de kendi içinde yaratır. Özetle ses kaynağı intradiegetik bir figür olan Köpek isimli anlatıcının hem ilk hikâyeye referans veren intradiegetik özelliği mevcuttur hem de yeni bir iç hikâye anlatan metadiegetik gerçekliği mevcuttur. Bu anlatısal olgu, postmodern anlatının yapısal gerçeklik sınıflandırmalarını nasıl alt üst ettiğinin en güzel örneklerinden biridir. Köpek isimli anlatıcının ses kaynağı meddahtır ancak kendisine ben diye hitap eden bir köpek karakteri vardır ve bir köpek perspektifinden bir köpek hikayesi aktarır. Bu bağlamda meddah düzleminde düşünüldüğünde aktarılan hikâye intradiegetik heterodiegetik ile intradiegetik homodiegetik bir anlatıcı tipi arasında gider gelir. Köpek isimli anlatıcı düzleminde ise köpeğin ilk hikâye düzleminde ayrı bir hikâye yarattığı kısımda metadiegetik homodiegetik özellikler sergilediği

⁴⁰³ Tural, *Modern Türk Edebiyatının 200’ü*, 32.

görülür. Bazı kısımlarda ise anlatıcının anlatı düzeyi bağlamındaki tipolojisi keskin sınırlarla tanımlanamaz. Çünkü referans verilen gerçeklik ve hikâye düzeyi oldukça muğlaktır:

“Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir zamanlar bir payitahtın en büyük camilerinden birine, hadi diyelim ki adı Beyazıt Camii olsun, bir taşra şehrinden bir görgüsüz vaiz gelmiş. Adını belki saklamalı mesela Husret Hoca demeli ona, ama başka ne yalan söylemeli, kalın kafalı bir vaizmiş bu adam.”⁴⁰⁴

Alıntılanan kısımda Köpek isimli anlatıcı birincil hikâye düzleminden farklı bir anlatı ile okuyucu karşısına çıkıyormuş gibidir. (Aynı zamanda heteroglossia) Burada klasik masal girişine benzeyen bir anlatı modeli oluşturulur. “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde” söylemi anlatı içinde zamandan ve mekândan münezzeh yeni bir hikâye düzlemi yaratımına işaret eder. Bu bağlamda metadiegetik bir iç hikâyenin yaratımı olarak algılanabilir. Ancak diğer taraftan bu söylemle anlatılmaya başlanan olayların ve kişilerin birincil hikâye düzleminde- intradiegetik düzeyde var olan kişileri ve olayları çağrıştırdığı görülür. Diğer bir ifade ile Köpek, masalsı girişle yeni bir hikâye anlatıyor gibi gözükse de birincil- intradiegetik düzeydeki Erzurumlu Nusret Hoca’nın ismini vermeden Husret Hoca diyerek alegorik bir anlatım sunar. Bu bağlamda farklı anlatı unsurları bir araya getirilerek bir harmoni sunulur. Anlatıbilim düzleminde anlatı harmanlaması (Narrative blending) örneği sergilenir. Narrative blending ⁴⁰⁵ ; farklı anlatı yapılarının, temaların, karakterlerin, bakış açılarının vb. bir araya getirilerek harmonize edilmesi ile olur. Mevcut örnekte, hem farklı hikâye, gerçeklik katmanları harmonize edilir hem de bu yapılırken masal gibi farklı anlatıların yapıları kullanılır. Böylece postmodernist teknikler bağlamında heteroglossia⁴⁰⁶ kullanımı gerçekleştirilmiş

⁴⁰⁴ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 18.

⁴⁰⁵ Kavramın tanımı ve pratikte uygulanması ile ilgili detaylı bilgi sahibi olmak için bkz. G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (Basic Books, 2002) ve B. Dancygier, E. Sweetser, *Constructing meaning: Conceptual metaphor and blending in discourse* (Cambridge University Press, 2012)

⁴⁰⁶ Kavramla ilgili detaylı bilgi için bkz. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Texas: University of Texas Press, 1981), 259-271.

olurken bir taraftan da hikâye düzlemleri arasındaki mesafe daralır, farklı gerçeklik düzlemleri de birbiri ile harmonize olur, birbirinin içine girer. Köpek karakterinin anlattığı hikâyenin yeni bir hikâye düzlemi (metadiegetik) gibi gözüktüğü bir taraftan da intradiegetik düzlemdeki varlıkları çağrıştıran isimlerle benzer kişileri anlatması ve benzer olay örgüsü içinde anlatılması hikâye düzleminin konumunu sorunsallaştırır. Köpek anlatıcısı yeni bir hikâye mi anlatmaktadır yoksa birincil hikâye düzlemindeki olayların, kişilerin kurgusal bir paradisi mi yapılmaktadır? Bu sorunsallaştırma, anlatının postmodern kimliğini imler ve gerçek ile kurgu arasındaki sınırları bir anlamda siler.

Anlatıcıların hem intradiegetik hem de metadiegetik düzeyler arasında gidip gelen hikayeler anlatması, gerçekliğin kurmaca yönünü vurgulayan bir olgudur. Bu anlatısal olgu *Benim Adım Kırmızı*'daki pek çok karakterde gözüktür. Anlatıcıların anlattıkları hikâye ile ilişkileri ve hikâye düzeyleri bağlamında konumlarının değişebildiği görülür. *Benim Adım Kırmızı*'daki tüm anlatıcıların ilk kabul olarak intradiegetik homodiegetik yapıda olduğu görülür. Ancak bu durum, anlatıcıların hep aynı konumda kaldığı anlamına gelmez. Yukarıdaki paragrafta örneklendiği üzere anlatıcılar kimi zaman intradiegetik hikâye düzleminin içinde yeni bir hikâye düzlemi ve iç hikâyenin bir karakteri olarak gözüktürler kimi zaman ise hikâye içinde hikâye yaratıp anlattıkları hikâyenin dışında bir anlatıcı özelliği sergilerler. Bu bağlamda anlatıdaki anlatıcıların esasta intradiegetik homodiegetik yapıda oldukları görülse de bazen intradiegetik heterodiegetik bazen metadiegetik homodiegetik özellikler sergilediği gerçeği gözlerden kaçmamalıdır. Çünkü bu anlatısal gerçeklikler, anlatının postmodern felsefesini yansıtan, gerçeklikle oynayan özelliğinin teknik izdüşümüdür.

Ben Şeytan, Ben Para gibi anlatıcılar ses kaynağını meddah olan birincil hikâye düzlemindeki intradiegetik figürden alsalar da zaman zaman içinde bir karakter olarak bulundukları iç bir hikâye anlatarak metadiegetik bir düzlem yaratırlar, böylece metadiegetik homodiegetik özellikler sergilerler. “Ben Bir Ağacım” isimli bölüm şöyle başlar: “Ben bir ağacım, çok yalnızım. Yağmur yağdıkça

ağlıyorum. Allah rızası için kulak verin şu anlatacaklarıma.”⁴⁰⁷ Ağaç isimli anlatıcı bölümüne böyle bir giriş yaptıktan sonra yalnızlığının sebeplerini maddeler halinde sayar ve “Ağaçtan Düşen Yaprak Gibi Düşüşümün” hikayesi diyerek yeni bir iç hikâye anlatmaya başlar. Bu iç hikâye ile birincil intradiegetik hikâye düzleminden bağımsız metadiegetik ikincil düzeyde yeni bir hikâye düzlemi yaratılmış olur:

“Acem Şahı Tahmasp, ki hem Osmanlı’nın baş düşmanıydı hem de cihanın en nakışsever padişahıydı, bundan kırk yıl önce bunamaya başlayınca ilk iş eğlenceydi, şaraptı, musikiydi, şiirdi, nakıştı, bunlardan soğudu. Böylece Tebriz’de yirmi yıldır cihanın en büyük harikalarını yapan mucize ciltçiler, hattatlar, müzehhipler, nakkaşlar çil yavrusu gibi şehir şehir dağıldılar. Ama bir mucizeyle Sultan İbrahim Mirza’nın harika kitabı yarıda kalmadı; çünkü hakikatli bir kitapları vardı. Bu adam atına biner, en iyi tezhibi yapan usta oradadır diye ta Şiraz’a gider, oradan en zarif nestanelik hattı yazan hattat için iki sayfayı alır İsfahan’a götürür, sonra dağları geçip Ta Buhara’ya çıkıp (...) insanları çizdirir; Herat’a inip (...) otların ve yaprakların kıvrım kıvrım kıvrılışını ezberden nakşettirir; (...) Kain’e gider ve altı ay yolculuk ederek yarılabilirdiği sayfayı Sultan İbrahim Mirza’ya gösterip aferini alırdı. Bugün bitirildiğini kederle işittiğim bu kitabın bir sayfasında da ben olacaktım. Ne yazık ki soğuk bir kış günü beni taşıyarak kayalık geçitlerden geçen Tatar ulağın yolunu haramiler kesti. (...) Bu yüzden ben de bilmiyorum hangi sahifeden düştüğümü. (...) Beni şehir şehir gezdirdikten sonra korktuğum gibi yırtıp atmadı bu haydut, Bir handa ince bir adama bir testi şaraba sattı. (...) Beni alan üstat meddah sayesinde ta İstanbul’a kadar geldim.”⁴⁰⁸

Alıntılanan bu uzun kısım Ağaç isimli anlatıcının ana hikâye düzleminin mekânı olan İstanbul’dan çok uzaklarda Acem ülkelerinde geçen, ana hikâye düzleminin zamanından kırk yıl önce vuku bulan ve ana hikâye karakterlerinden bambaşka karakterlerin hikayesinden bahseden bir iç hikayedir; diğer bir deyişle

⁴⁰⁷ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 56.

⁴⁰⁸ A.g.e, 56-58.

metadiegetik düzlemde bir hikayedir çünkü intradiegetik düzlemin içinde yeni bir mekân katmanı yaratır. Bu metadiegetik katmandaki Ağaç isimli anlatıcı, alıntılanan kısmın son cümlelerinden anlaşılabilirdi üzere aynı zamanda anlattığı hikâyenin içindeki bir karakterdir, bu yüzden homodiegetik bir anlatıcıdır. Ancak, bu metadiegetik homodiegetik anlatıcının ses kaynağını intradiegetik bir figür olan meddahtan aldığını unutmamak gerekir. Nitekim alıntılanan kısımdaki iç hikâyede Ağaç isimli anlatıcı kendisini üstat meddahın satın alarak İstanbul'a getirdiğini söyler. Meddah ise anlatıdaki intradiegetik düzlemde var olan kahvehanede nakkaşlara hikâye anlatan figürlerden biridir. Bu noktada birden çok gerçeklik katmanı birbiri içine karışır ve anlatılan hikayelerin kurgu yönü yeniden vurgulanır çünkü meddahın birtakım insan dışı varlıkların ağzından başka bir anlatıcı imiş gibi konuştuğu bilinmektedir. Bu bağlamda bir tür kurmaca vurgusu ve yazarlık makamı parodisinin farklı hikâye katmanlarının yaratımı, birbiri içine entegre edilmesi ile yapıldığı söylenebilir. Bağımsız bir anlatıcı imiş gibi konuşan metadiegetik düzlemdeki Ağaç aslında intradiegetik düzlemdeki bir figür olan meddahın bir kurmacasıdır. Bu mantıktan hareketle meddah, Kara, Şeküre gibi intradiegetik düzlemdeki karakterlerin de daha üst bir gerçeklik düzlemindeki yazarın kurmacası olduğu olgusu akıllara gelir; teknik kullanım ile çağrıştırdığı bu dolaylı gerçeklik bir tür yazar konumunun meddah üzerinden daha alt bir gerçeklik katmanındaki parodisi olarak alımlanmaya müsaittir.

Sesini meddahtan alan insan dışı anlatıcıların tipolojisi metnin gerçekliğini katmanlaştırmak adına oldukça işlevseldir ve neredeyse tüm insan dışı anlatıcılarda görülür. İnsan dışı anlatıcılar sesini aynı intradiegetik figürden alsalar da meddah üslubunu devam ettirmekle birlikte olay ve olgulara farklı bakış açıları getirirler. Bu gerçeklik anlatının incelendiği "Bakış Açısı" başlığında detaylıca somutlanacaktır. Böylece sesini intradiegetik meddahtan alan insan dışı anlatıcılar bakış açılarının çoğulluğuna sunulan katkı ile beraber hikâye ve gerçeklik düzlemine dair sundukları katkı noktasında da metnin önemli anlatısal enstrümanları olarak var olurlar. "Ben, Para" isimli anlatıcı, kendi bölümünün bir kısmında yapılış hikayesinden bahseder ve bu vasıta ile üretildiğini iddia

ettiği Venedik coğrafyasına dair mikro hikayeler anlatır. (BAK, 115-117) Bu hikayeler intradiegetik düzlemdeki hikâye zamanından, coğrafyasından ve karakterlerinden bağımsız iç bir hikayedir. Böylece, Para isimli anlatıcı tıpkı Köpek anlatıcısı gibi bir taraftan intradiegetik düzleme referanslarla var olurken ve intradiegetik düzlemdeki ses sahibi meddahın intradiegetik düzlem mekânı kahvehanede bulunurken bir taraftan da birincil hikâye düzleminin içinde metadiegetik bir hikâye düzlemine geçiş yapar. Bu bağlamda özellikle Şeytan isimli anlatıcı referans verdiği hikâye düzlemleri ile oldukça çarpıcı bir profil çizer. Şeytan, anlatıcı olduğu bölümün çoğunda metadiegetik bir anlatı düzeyi yaratarak o düzeyin içinde bir anlatıcı profili çizer. Şeytan, dini referanslarla kendi varoluş hikayesini detaylıca anlatır:

“Peki, Allah’ın kitabından, Kuran-ı Kerim’den başlayalım. Orada hakkımda söylenenlerin hepsi doğrudur. (...) Evet, biz meleklerinin gözleri önünde Allah insanı yarattı. Sonra bizden ona secde etmemizi istedi. Evet, Araf suresinde yazıldığı gibi tüm melekler secde ederken ben itiraz ettim. Adem’in çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğunu hepimizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım. İnsana secde etmedim. Allah da beni ‘mağrur’ buldu.”⁴⁰⁹

Şeytan’ın alıntılanan kısımdaki hikâye anlatımı bazı birtakım detaylarla devam eder. Şeytan anlatıcısı, intradiegetik-birincil hikâye düzlemine referans vermektense anlatıcı olduğu bölümün ilk sayfalarında kendi kimliğini yarattığı metadiegetik anlatı düzlemi üzerinden tanımlar. Bu bağlamda, metadiegetik homodiegetik bir anlatıcı tipindedir. Ancak, bir noktadan sonra intradiegetik-birincil hikâye düzeyine de referanslar verir:

“Asıl konumuza böylece geldik: Nakış. İstanbul sokaklarını dolduran ve sizleri daha sonra üzmesin diye adını anmayacağım bir vaizin kışkırttığı bir kalabalık, makam ile ezan okumanın, tekkelere toplanıp kucak kucağa zikredip kendinden geçmenin ve kahve içmenin Allah’ın sözüne aykırı olduğunu söylüyormuş. Bu vaizden ve kalabalığından korkan bazı

⁴⁰⁹ A.g.e, 308.

nakkaşlar, Frenk usullerince nakşetmenin benim işim olduğunu söylüyormuş işittim. Bana yüzlerce yılda sayısız iftira edildi. Hiçbiri hakikatten bu kadar uzak değildi.”⁴¹⁰

Görüldüğü üzere Şeytan, metadiegetik bir anlatı düzeyi yaratıp iç bir hikâyenin anlatıcısı olsa da bir taraftan da intradiegetik düzeyle olan iletişimini devam ettirir. Birden fazla gerçeklik-hikâye düzeyi arasında mekik dokur ve birden fazla düzlemi birbiri ile buluşturur. Bu durum, gerçeklik bağlamında çoğulculuk yaratır, ancak bununla kalmaz ve anlatisal teknik gerçeklikleri de kurmaca vurgusu üzerinden sorunsallaştırır. Şeytan, kendisinin aslında çizilmiş bir kurmaca olduğunu dile getirir: “(...) Buradaki nakkaş kardeşlerim beni niye hala yüzü et benleriyle kaplı, eciş bücüş, boynuzlu ve kuyruklu bir korkunç mahluk gibi çizdiklerini açıklayabilirler mi?”⁴¹¹ Bu durum, bir tür üstkurmaca örneğidir. Şeytan, kendi kurmaca doğasının farkındadır ve nasıl çizildiğine referans verir. Aynı zamanda birden fazla anlatı düzeyi arasında (İntradiegetik-metadiegetik) geçiş yapar, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları sorunsallaştırır ve bir anlamıyla anlattığı metadiegetik hikayelerle kendi üretim sürecini konu edinir. Şeytan’ın Kuran- Kerim ve hadis referansları ile hikayeler anlatarak kendi kimliğini onaylama ve itirazlarla tanımlaması, kurmaca yapısına yapılan bir tür telmih olarak algılanabilir. Kendisini anlatan Şeytan’ın aynı zamanda aslında meddah figürünün ağzından anlatıldığı gerçeği de düşünüldüğünde, kurmacanın kendi üretim sürecine verdiği referans çok daha net bir şekilde göz önüne çıkar. Nihayetinde Şeytan anlatıcısı üzerinden anlatının kendisi, kurmaca doğasının farkındadır. Şeytan’ın meddahın ağzından anlatılması, nakkaşhanedeki kendi çizimini eleştirip tartışması hem karakter olarak farkındalığı hem de anlatı nesnesi olması bakımından anlatı olgusu olarak varlığı Patricia Waugh’un üstkurmaca tanımlaması ile örtüşür. Patricia Waugh’un ifadesi ile üstkurmaca, kendi kurmaca doğasına sistematik olarak dikkat çeken bir tekniktir.⁴¹² Kanadalı bir yazar ve edebiyat eleştirmeni olan Linda Hutcheon

⁴¹⁰ A.g.e, 310.

⁴¹¹ A.g.e, 310.

⁴¹² Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction* (Routledge, 1984), 2-3.

da bu tür anlatıları “narsisistik anlatılar” olarak tanımlar ve metnin kendine ayna tutmasını üstkurmacanın belirleyici bir özelliği olarak tanımlar; bu tür anlatıların kendi anlatı ve/veya dilsel kimliği üzerine yorum içerdiğini söyler.⁴¹³ Şeytan’ın kendi çizimine dair yorumu, önceki metadiegetik hikayelerinde yaratılan kimliğine dair atıflarla birtakım hikayeler anlatması, bir taraftan da intradiegetik bir figür olan meddahın onu seslendirmesi gerçekliğin ne olduğuna dair bir mesaj barındırır. Gerçeklik, tek bir zeminde değildir; onu belirleyenin konumu kayar, alımlayanın algı düzeyi de anlamı sürekli kayan bir değişim silsilesine sokar. Gerçekliğin birden çok kaynağı ve birden çok muhatabı vardır; anlamsal olarak çıktısı da bu düzlemde birden fazladır ve pek çok değişken parametreye bağlıdır.

Gerçeklik, kurgulanan ve algılanan bir olgudur. Gerçekliğin tanımı, hikayeler aracılığıyla ve bazen de başka hikayeler üzerinden getirilir. Düzlemi değişen hikayeler düzlemi değişen gerçekliklere de bir referans barındırır. Hikâye düzlemleri farklı olsa da konular, kimlik ve gerçekliğin tanımlanması arzusu sabittir. Bu durum, postmodern söylemlerden biri olan metinlerarasılık ile paralel düzlemde görülebilir. Anlatıdaki düzlemsel çoğulluk, iç içe geçmiş hikayeler, anlatıcıların farklı anlatı düzeylerine varan hikayeleri, dinamik konumlanmaları farklı metin kalıplarını (tarihi kitap, dini kıssa, Kuran, halk hikayesi vb.) da içinde barındırır. Julia Kristeva, "Sözcük, Diyalog ve Roman" adlı makalesinde, her metnin başka metinlerin izlerini taşıdığını ve hiçbir söylemin bütünüyle özgün olmadığını ifade eder. Ona göre her yeni metin, daha önceki metinlerin yankısıyla örülüdür.⁴¹⁴ Kristeva’nın postmodernist felsefeyi yansıtan bu cümlelerinin izdüşümü *Benim Adım Kırmızı*’nın katmanlı yapısında bulunabilir. Anlatıcıların farklı anlatı düzlemi yaratırken imlediği gerçeklikteki çoğulluk aynı zamanda farklı hikâye kalıplarına başvurulması ile de sağlanır. Örneğin, Şeytan anlatıcısı kimliğini tanımlarken metadiegetik hikâye düzlemi

⁴¹³ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980), 1-2.

⁴¹⁴ Julia Kristeva, "Word, dialogue and Novel", *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (Columbia University Press, 1980), 64-91.

yaratarak Kuran'dan, hadislerden, halk hikayelerinden anlatıları kullanır. Her bir kurgulanan gerçeklik başka bir hikâyeye, daha önce söylenen söze dayanır ya onu olumsuzlar ya da olumlar ancak farklı bir şekilde yeniden ve yeniden söylemeye devam eder. *Benim Adım Kırmızı*'da anlatıcıların farklı hikayeler, metin kalıpları üzerinden konuştuğu, anlatıcı olarak farklı pozisyonlar yarattıkları örnekler kaynağını meddahtan alan insan dışı anlatıcılar için de geçerlidir. Kara, Şeküre, Katil, Zeytin, Leylek, Kelebek gibi anlatıcılar intradiegetik homodiegetik sınırlarını bazen kaybederler. Bu anlatıcılar zaman zaman kahramanı olmadıkları başka bir hikâye anlatarak intradiegetik heterodiegetik bir anlatıcı tipine bürünürler.

Hikâye düzlemleri ve anlatılan hikayelerle etkileşim noktasında dinamizmin olduğu, anlatıcıların konumlarının değiştiği örnekler Kara, Leylek, Kelebek, Zeytin gibi anlatıcılar için de geçerlidir. Bu anlatıcılar bazı kısımlarda kahramanı olmadıkları iç bir hikâye anlatarak intradiegetik heterodiegetik bir anlatıcı profiline evrilirler. Böylece birden çok hikâye düzlemi ortaya çıkar ve anlatıcıların hikayeler ile ilişkilene biçimleri çeşitlenir. Bu anlatısal olgu, anlatının çoğulcu yapısını zenginleştiren detaylardan biridir, aynı zamanda hikâyenin kendisinden ziyade hikâye anlatma edimine dikkatleri çeker ve ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığına dönük bir vurgu barındırır. Diğer bir ifade ile bir çeşit üstkurmaca jesttir. *Benim Adım Kırmızı*'nın yirmi sayfalık bir aralığında sırasıyla Kelebek, Leylek, Zeytin adlı anlatıcılar kendilerini sorgulamaya gelen Kara'ya sırasıyla "Üç Üslup ve İmza Meselesi", "Üç Nakış ve Zaman hikayesi", "Üç Körlük ve Hafıza Hikayesi" adlı hikayeleri Elif, Be, Cim adlı alt sınıflandırmalarla anlatır. (BAK, 2020, 71-92) Her bir anlatıcının kendilerinin içinde bulunmadıkları başka bir hikâye anlatmaları metadiegetik yeni bir anlatı düzeyi doğurur. Anlatıcıların kendi kimliklerinin anlaşılması için anlattığı bu başka düzlemdeki hikayeler çarpıcıdır. Böylece farklı anlatı düzlemlerinin gerçeklikleri çatallandırmasının yanı sıra sabitleme gücü de ortaya çıkar. Aynı zamanda her bir gerçekliği temsil eden başka bir gerçeklik diğer bir ifade ile kurmaca olması da dikkat çekicidir. Örneğin, Zeytin isimli anlatıcı kendisini ifade ederken "Üç Körlük ve Hafıza" hikayesi isimli anlatıları gündeme

getirir. Bu anlatılar, *Nefahat'ül Üns* üzerinden evliya menkıbelerini, Kanuni Sultan Süleyman'ın hattatları ile olan ilişkisini merkeze alan hikâyeyi, Özbek nakkaşların hikayelerini barındırır. Nihayetinde Zeytin, Leylek, Kelebek isimli anlatıcılar içinde olmadıkları yeni bir hikâye anlatarak anlatıcı tipolojisi bağlamında intradiegetik heterodiegetik bir profil çizerler. Anlatı düzeylerinin intradiegetik-metadiegetik düzlemde iç içe geçmesi ile anlatıcıların kendilerini hikayeler ile olan ilişkiler üzerinden tanımlama istekleri de dikkat çekicidir. Böylece hikayeler üzerinden anlatıcıların anlatı düzeyleri ve anlatı ile olan ilişkileri bağlamında çoğulculuk sağlanır, farklı hikayelerle beraber farklı gerçeklik düzlemleri birbiri ile bütünlenir. Brian Richardson bu anlatısal teknikle alakalı şunları söyler: “*kurmaca karakterler, bir karakter olarak parçası olmadıkları bir hikâye anlattıklarında kurmacanın kendisinin yeni bir kurmaca ürettiği görülür ve metin kendisini kurmaca bir inşa olarak ortaya çıkarır.*”⁴¹⁵ Nihayetinde *Benim Adım Kırmızı*'da anlatı stratejisi olarak çeşitli şekillerde çok düzeyli kurmacanın ve üstkurmacanın tipik örnekleri görülür.

Benim Adım Kırmızı'da anlatıcılar kurmaca dünyasında bir karakter oldukları için intradiegetik ve çoğu zaman anlattıkları olayların içinde bizzat yer almalarından dolayı homodiegetiktir. Ancak anlatıcı tipolojisi; anlatı düzeyi, anlatılan hikâyenin içinde olup olmama ve anlatı düzeyleri bağlamında tek katmanlı değildir. İnadiegetik gözüken anlatıcıların bazıları aslında sesini intradiegetik bir figür olan meddahtan alan ve içinde bulundukları yeni iç hikayeler anlatan metadiegetik insan dışı anlatıcılardır. Bu anlatıcılar hem intradiegetik hem de metadiegetik referanslarla farklı düzeyler arasında bir bağ kurarlar ve gerçekliği sorunsallaştırırlar. Benzer bir şekilde Kara, Leylek, Kelebek, Zeytin gibi karakterler de bazı kısımlarda hikâye içinde kahramanı olmadıkları başka hikayeler anlatarak intradiegetik heterodiegetik bir pozisyonda konumlanırlar ve anlattıkları hikâye noktasında metadiegetik bir anlatı düzeyi yaratırlar. Anlatı düzeylerinin bu denli çeşitlenmesinin ve iç içe girmesinin sonucu olarak anlatının kurmaca yapısı ortaya çıkar. Hikâye içinde hikâye anlatan karakterler

⁴¹⁵ Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Ohio: Ohio State University Press, 2006), 44.

vasıtası ile anlatının kendisi kurmacanın yapılma sürecine dair bir anlatı sunmuş olur. Bu durum postmodernist gerçekliğin anlatıya yansıyan stratejisidir. Başlık altında kullanılan terminolojiye ve modellere bakıldığında bu stratejinin tespitinde anlatı düzeyleri, anlatıcıların anlatı düzeyi konumları ve anlattıkları hikâye ile olan etkileşim tipinin de kadar önemli olduğu aşıkardır. *Benim Adım Kırmızı*; anlatı düzeylerinde, anlatıcı tiplerinin hikâye düzlemi ile olan dinamik ilişkileneğinde ve anlatıcıların anlattıkları hikâye ile olan içinde olma dışında olma hallerindeki çeşitlilik ile oldukça çoğulcu bir yapıdadır. Anlatıcı düzlemi, anlatı düzlemi gibi başlıklar altında anlatıda tespit edilebilen birbiri içine kenetlenmiş karmaşık ve katmanlı yapı, çoğulcu nitelik paralel ve bütünleyici bir şekilde kendisini Odaklanma- Bakış Açısı başlıkları altında da gösterir. Anlatıdaki bakış açısı, çoklu odaklanma ve çoğulculuk, diyalojizm üzerine kurgulanmıştır. *Benim Adım Kırmızı*, postmodernist bir anlatı olarak çok katmanlıdır. Eserde, var olan “üstkurmaca düzlemdeki karşıt katmanlar (...), metinlerarası ve kurmaca-yaşam düzlemlerinin çoğulcu birlikteliği”⁴¹⁶ başlık altında anlatıya yakın okuma yapılarak anlatı düzeyleri, gerçeklik düzeyleri ve anlatıcı tipleri üzerinden somutlanmaya çalışılmıştır. *Benim Adım Kırmızı*’daki anlatıcılar, yirmi bir adettir; oldukça fazla sayıda olmalarının yanı sıra farklı hikâye düzlemleri ile olan ilişkilene biçimleri ile katmanlılık yaratır ve çoğulculuğun yaratımında önemli bir rol oynarlar. Intradiegetik homodiegetik olan anlatıcılar, bazı kısımlarda metadiegetik katmanlar yaratır. Meddahtan sesini alan anlatıcılar ise metadiegetik homodiegetik bir çizgide var olurken intradiegetik düzleme referans vermeyi de ihmal etmez, nitekim ses kaynaklarının intradiegetik düzlemde olması ve kendilerinin intradiegetik kurgu bir figür tarafından kurgulanmış anlatıcılar olması çarpıcıdır, gerçeklik katmanlarını kurmaca düzleminde sorunsallaştırır ve dikkati kurmaca sürecinin kendisine çeker. Kara, nakkaşlar gibi anlatıcılar ise ağırlıklı olarak intradiegetik homodiegetik bir çizgide olsa da bazı kısımlarda bir dış anlatıcı gibi kendilerinin içinde kahraman olmadıkları hikayeler anlatılar metadiegetik anlatı düzlemleri sunarlar, bu bağlamda hala bir hikâye düzleminde olmaları nedeniyle

⁴¹⁶ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 164.

intradiegetik ancak anlattıkları yeni iç hikâyede kahraman olmamaları sebebiyle heterodiegetik bir profil çizerler. Nihayetinde, *Benim Adım Kırmızı* anlatıcılarının çokluğu ile olduğu kadar bulundukları ve yarattıkları hikayeler ile olan ilişkileri ve farklı hikâye katmanlarının birbiri ile ilişkilene biçimi ile de çoğulcu yapısını oluşturur. Bu çoğulculuk, kendisini bakış açısı ve odaklanma tipleri düzleminde de açıkça gösterir.

Benim Adım Kırmızı'daki çoğulculuk sadece bakış açılarının ve bakış açısı sahibi anlatıcıların çokluğu ile değil aynı zamanda anlatıcıların bulundukları hikâye düzlemlerinin de çokluğuyla ilgilidir. Bir anlatıcı birden fazla hikâye katmanı ile birden fazla gerçeklik ilişkisi kurarken teknik bir anlatım özelliği gerçekleştirir. Diğer taraftan da anlatıcılar tematik bağlamda olaylara, olgulara bakış açısı noktasında oldukça farklı ideolojik, mekansal, algısal konumlardan yaklaşırlar. Böylece, anlatı hem teknik hem tematik bağlamda birbirini bütünleyen kullanımların çoğulcu atmosferini ortaya çıkarır.

4.2. *Benim Adım Kırmızı*'da Bakış Açısı ve Odaklanma

Benim Adım Kırmızı, anlatıcılarının çokluğuyla ve yaratılan farklı hikâye düzlemleri, gerçeklik katmanları ile ön plana çıkar. Anlatının bu nitelikleri, kendisini bakış açısı noktasında da gösterir. Eserde yaratılan çoğul gerçeklik düzlemleri, çoklu odaklanma ve çoğul bakış açısı ile kendisini tamamlar. *Sevincini Bulmak* örneğinde somutlandığı gibi bazı metinlerde birden çok anlatıcı gerçekliği düzlemi olsa da bakış açısı her bir düzlemde aynıdır ve her bir düzlemde otoriter, sınırları çizilmiş bir ses bir bakış görülür. *Benim Adım Kırmızı* ise, bilinç bir şekilde farklı hikâye katmanlarının yaratıldığı, dikkatlerin mutlak anlamdan ziyade gerçekliğin kurmaca yapısına çekildiği bir anlatıdır. Bu bağlamda *Benim Adım Kırmızı*; farklı hikâye ve gerçeklik düzlemlerine koşut olarak birbirinden bağımsız, hiyerarşi bağı ile sınıflandırılmamış pek çok farklı sesi ve bakış açısını da içerisinde barındırır. Roman, birden çok anlatıcının birden çok farklı düzlemde gözükp aynı bakışa sahip, aynı sözü aynı bilgi kaynağından hareketle söyleyen, tek bir gerçeklik katmanının mutlaklığına

okurunu bilinçli bir şekilde yönlendiren bir metin değildir. Bilakis, bilinçli bir şekilde mutlak olanın sınırlarını silikleştirir. Bu silikleştirme stratejisi, ilgili başlıkta somutlandığı üzere kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizginin birbiri içine girmesi ile yaratıldığı gibi bakış açısı sahiplerinin çokluğu ve her birinin kendi bakır, özerk fikirlerini serbestçe dile getirebilmesi ile de sağlanır. Böylece gerçekliğin birden çok olabileceği ve karşıt kavramlar arasındaki keskin çizgilerin birbirine karışarak harmonize olabileceği vurgusu ön plana çıkar.

Birden çok fikrin, bakışın birbirine zıt bir şekilde hiyerarşiden bağımsız dans edebildiği *Benim Adım Kırmızı*'da yazar parodisi çokça yapılır, kurmaca karakterleri kuranlara referanslar verilir. Ancak bu durum, yazarın gerçekliğini ve otoritesini sağlamak için değil bilakis sarsmak için kullanılır. Kurmaca karakterlerin kurulma süreci göz önüne getirilerek gerçekliğin de aslında bir tür subjektif kurgudan ibaret olduğu fikri ön plana çıkar. Bu durum, gerçekliğin manipüle edilebilen yapısını da ön plana çıkarır.

"20. yüzyılın avangardist metinlerinde son sözü söyleyen yazar değildir artık. Yazar metnini çoğulcu bir yaklaşımla çok katmanlı dokur; onu çeşitli anlam alanlarıyla donatır, ama son sözü söylemez."⁴¹⁷ *Benim Adım Kırmızı*'da çoklu odaklanma ve çoğul bakış açıları ile yaratılan strateji, gerçekliğin farklı tonlarını gözler önüne serer. Her bir anlatıcı kendi bakış açısını kendi diliyle sergileyebileceği bir anlatım alanına sahiptir. Her biri, birbirine zıt görüşlerini üst bir perdeden duyulan sesin okuyucuyu yönlendirmesi olmaksızın özgürce ifade eder. Böylece okuyucu kendi anlam alanını oluşturma imkanına sahip olur, bu bağlamda eser açık yapıt⁴¹⁸ olarak tanımlanmaya elverişlidir; okuyucu eleştirel zihnini kullanarak farklı bakış açılarını görüp karar verme imkanına erişir. Wolfgang Iser'ın bazı eserler için yaptığı tespit, *Benim Adım Kırmızı* için oldukça yerinde bir tanım olur: "metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yoktur."⁴¹⁹ Bu nitelik, anlatının çoğulcu gerçeklik katmanı yaratımının yanı sıra yirmi bir farklı anlatıcının her birinin aynı olay ve olgulara kendi bakış açılarından bakabilmeleri

⁴¹⁷ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 159.

⁴¹⁸ Kavram ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt* (İstanbul: Can Yayınları, 2017), 21.

⁴¹⁹ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990), 105.

ve doğrudan bakışlarını kendi sesleri ile sunabilmeleri vasıtası ile sağlanır. Eserde birbirine zıt bakış açıları birbiri ile diyaloga girerek çok sesli, diyalojik bir atmosfer yaratır.

Benim Adım Kırmızı, yirmi bir farklı anlatıcı ile çoklu odaklanma kullanırken her bir anlatıcının hiyerarşiden bağımsız bir şekilde, alışılmış iktidar söylemlerinin ve kalıp ifadelerin aksini söyleyen anlatıcıların var olabilmesi ile bir anlamda karnavalesk bir atmosfer sunar. Bakış açılarının çeşitliliği ve zıtlıkların, alışılmışın dışındakilerin sahip olabildiği özerk ses eserin çoğulculuğunu gözler önüne serer. Aynı zamanda farklı bakış açılarının birbiri ile etkileşimsel diyalogu diyalojik anlatı ortamını yaratır. Her bir anlatıcı, bir diğer anlatıcının zihnini düşüncelerini duygularını okumaya çalışıp tahmin ederek kendi stratejisini belirler. Bu anlatısal olgu büyük bir diyalojik atmosfer yaratır. Karnavalesk ortam ve diyalojik atmosferin yanı sıra iç odaklayıcı olan anlatıcıların olayları zamansal düzlemde yaşayıp anında kameralara bakarak anlatırmışçasına aktarım sunmaları bakış açısında bir tazelik ve canlılık hissi yaratır.

4.2.1. Polifoni ve Karnaval Işıkları

Karnaval Işıkları, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanındaki bakış açılarının çeşitliliğini, bu çeşitliliğin bir aradalık halini ve bu birlikten doğan estetik kaosu, harmoniyi betimlemek aracılığıyla kullanılan bir metafordur. Bir panayır alanında farklı renklerin, seslerin ve imgelerin birbiriyle belki zaman zaman zıt bir varoluşla ama bir arada olabilmesi gibi romandaki anlatıcılar da çoğu zaman birbirleri ile çelişen gerçeklik algılarını ortaya koyar. Her bir ışık kendi yönünü aydınlatır ama hiçbir ışık bütün alanı tek başına aydınlatacak mutlaklığa erişemez. "Karnavalda resmi kültüre monolojik iktidar söylemine karşı halk kültürünün yıkıcı kahkahası"⁴²⁰ görülür. Bu tanımın *Benim Adım Kırmızı*'daki karşılığı bazı karakterlerin kullandığı özgür ve yıkıcı, cinsellik de ihtiva eden sert halk dilinde olmak üzere zaman zaman bakış açılarında görülür. Jale Parla "resmî ideoloji ve bu ideolojinin dili ile karnaval dili arasında kesin bir

⁴²⁰ Alper Akçam, *Türk Romanında Karnaval* (Ankara: ABİS Yayınları, 2018), 23.

ayrım vardı” diyerek karnavalesk atmosferli anlatılarda kullanılan dilin kuralcılıktan uzak hatta bazen “zındık” olduğunu söyler.⁴²¹ Dil üzerinden yapılan bu tanımlar bakış açısında daha genel bir çerçevede *Benim Adım Kırmızı*’da görülür. Anlatıcılar kimi zaman cinsellik ihtiva eden kelimeleri ve küfürleri kullanırlar. Bunun yanı sıra anlatıcılardan bazıları şeytan, para, ölüm, at gibi insan dışı karakterlerdir ve bu anlatısal olgu alışlagelmiş, monolojik bakış açısını ters yüz etmeye hizmet eder. Bu tür belirli anlatısal olgularla beraber her bir anlatıcı kalıplaşmış olanın dışına çıkma alanını eserde bulur ve kimi zaman bu alanın dışına çıkar. Eserdeki bakış açıları zıt kutuplar şeklinde birbirinin yanında aynı çizgide bulunabildiği gibi kalıplaşmış olanın ötesine geçmekten de geri durmaz; *Benim Adım Kırmızı*’nın iktidar sahibi bir bakış açısı, kısıtlayıcı bir otoritesi yoktur. Orhan Pamuk, bir röportajında şöyle der:

“Değerleri çok oturmamış, karmakarışık olan bir ülkede yaşıyoruz ve bu ülkede çeşit çeşit birbiriyle çelişen çok ayrı kaynaklardan beslenen insanları bir çerçeve, bir hikâye içerisinde göstermek istiyorum. O insanların görüşlerine benim katılıp katılmamam önemli değil ama o insanların seslerini ve ruh dünyalarını anlamam önemli. İroni herkese eşit bir mesafede durmam, bir mizah ile iyice kahramanlarıma yaklaşmam ama onlarla aynı fikirde olmadığımı da okuma sezdirmem gereken noktadır. Belki de hiçbirinin görüşlerine görüşlerim yakın değil, ama onları şefkatle anlamak istiyorum. Hem onları sevmek istiyorum hem de en berbat yanlarını ortaya çıkarmak istiyorum. Tüm bunları kapsayacak bir de şefkate ihtiyaç var.”⁴²²

Pamuk’un romanlarının genelindeki karakterleri hakkında söylediği sözler *Benim Adım Kırmızı*’daki karakterler için de oldukça geçerlidir. Bu sözlerden, *Benim Adım Kırmızı*’daki anlatısal gerçekliği karakter düzleminde destekler niteliktedir. Eserde, birbirine zıt fikirde olan pek çok karakter hiçbir üst otorite olmaksızın kendisine bir varoluş alanı ve ifade imkânı bulur. Böylece romandaki seslerin çoğulluğu aynı hiyerarşik çizgide kendisine çok geniş ve özgürlükçü bir alan bulur. Bu alan, gerçekliğin parçalı yapısını imlerken anlatıdaki anlamsal çok

⁴²¹ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 60.

⁴²² Orhan Pamuk Röportajı, Bir Kentin İndeki Romancı, <https://www.youtube.com/watch?v=AHNm0ptOMnA>, Erişim 01.02.2025

katmanlılığı zenginleştirir ve okuyucunun kendi bilişsel durumuna göre anlam üretme potansiyelini harlar. Bakış açısı çeşitliliği, bir karnavaldaki farklı ışık huzmeleri olarak düşünülebilir. Karnavalda ve bu çok sesli atmosferde, “herkes her şeyi rahatça söyleyebilme ve yapabilme imkanına sahiptir”⁴²³.

Bu anlatısal gerçekliğin anlatı tekniği düzlemindeki temeli, metinde çoklu odaklanmanın kullanılması ile atılır. Roman, farklı anlatıcıların kendi benliklerinden seslendirdikleri anlatılar aracılığıyla olaylara ilişkin farklı epistemolojik duruşları okura sunar. Bu anlatıcılar sadece bilgi sunmaz, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve kişisel bakış açılarını da aktaran bireysel varlıklar olarak konuşurlar. Bu bağlamda klasik anlatı kuramlarındaki merkezi bakış açısının yerini çok sesli ve çoğulcu bir yapı alır.

Romanın çok sesliliği sadece çoklu iç odaklanmanın varlığı üzerinden okunmamalıdır. Her bir anlatıcı aynı olayı kendi bölümünde kendi özerk sesi, bakış açısı ile aktarır. Bu noktada, her bir anlatıcı, olayları kendi konumundan aktarırken kendi değer sistemini, inançlarını ve kültürel normlarını da bakışına, sesine dahil eder. Schmid’in ideolojik bakış açısı⁴²⁴ bağlamında ele alındığında neredeyse her bir anlatıcının bilen, bakan, gören bir özne olmanın ötesine geçerek belirli bir inanç, değer ve dünya görüşünü taşıyan ideolojik özneler olduğu görülür. Anlatıcılar, seslerine kendi değer sistemlerini, inançlarını ve kültürel normlarını dahil eder. Bu durum, anlatıdaki karakterler arasında yalnızca olayların yorumu değil, aynı zamanda temsil ettikleri dünya görüşleri açısından da bir çatışma zemini yaratır. Örneğin, bazı nakkaşlar bazı birtakım İslami kaynakları ideolojilerinin merkezine alarak nakkaşlık işini yorumlarken bazıları da başka kaynakları ideolojilerinin merkezine alarak zıt bir bakış açısı getirirler. Yahut benzer kaynaklara dayansalar da farklı hayat tecrübelerinden hareketle ideolojileri şekillendiği varsayılacak anlatıcılar doğu- batı sanatı bağlamında, ölüm bağlamında bambaşka bakış açıları ile olgulara yaklaşırlar. Bazı nakkaşların batı resmine karşı daha tutucu bazılarının ise açık olması onların

⁴²³ Bilal Akyüz, “Mihail Bahtin’in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: *Sessiz Ev*” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2020), 41.

⁴²⁴ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (De Gruyter: 2010), 89.

ideolojik özne olarak varoluşları ile ilintilidir. Bu bağlamda her bir anlatıcı iç odaklayıcı olsa da benzer insani konumlardan olayları algılasa da farklı ideolojik ve epistemolojik varlıklar oldukları için çok farklı bakış açıları sunarlar. Bu ayrım oldukça önemlidir. Çünkü çoklu iç odaklanma her zaman farklı sesler ve bakış açıları anlamına gelmeyebilir. Farklı iç odaklayıcılar yahut farklı hikâye düzeylerinde farklı anlatıcı sesler olsa da *Sevincini Bulmak* gibi bazı eserler benzer hatta aynı denilebilecek bakış açılarını barındırır. *Benim Adım Kırmızı*'da ise her bir anlatıcı özerk, hiyerarşiden bağımsız bir şekilde kendi farklı ideolojik öznelerini bakır, bazen uç ve değişik söylemleri ile bakış açılarına yansıtır. Eserde, her anlatıcının ontolojik ve ideolojik temeli farklıdır. Bu olgu da anlatıyı ideolojik olarak diyalojik kılar. Anlatıcı karakterler aynı olay ve olguları farklı değerler sisteminden hareketle farklı ideolojik özneler oldukları için farklı yorumlarlar. Örneğin, nakkaşlık sanatında üslup problemi ve batılı tekniklerin kullanımı meselesi farklı nakkaşlar tarafından farklı yorumlanır. Romanın başında öldürülen Zarif Efendi batılı tekniklerle, bir üslupla Enişte Efendi'nin çizdirdiği resimleri görünce şu yorumda bulunur: "*Yaptığınız resim çok büyük bir günahdır biliyor musun? Kimsenin cüret edemediği bir küfür, bir zındıklık, Cehennem'in en dibinde yanacaksınız. Azabınız, acılarınız hiç dinmeyecek. Beni de ortak ettiniz.*"⁴²⁵ Alıntıdan da görüldüğü üzere Zarif Efendi karakterinin değerler sisteminin temelinde dini referanslar vardır; o, nakkaşlığı dahi kendi Müslümanlık anlayışından hareketle günah ve sevap kavramları üzerinden yorumlar ve bu yorumu da en uçlara taşıyarak sanatta bir üslup olmasını cehennemin en dibine götürecek türden bir günah olarak görür. Bu yüzden batılı üslupla çizilen resimler olduğunu öğrendiğinde bu gerçeği ihbar etmeye yeltenir. Buna rağmen öldürülmeden önce ihbarını yapmaması için katilin para teklifini kabul etmesi ise değerler sistemindeki çarpıklığa yapılan ince bir gönderme olarak alımlanabilir. Zarif Efendinin, dini merkezli değerler sisteminden hareketle sanat anlayışına yansıyan ideolojik bakış açısı, anlatının olay örgüsündeki gerilimin ana kaynaklarından birini teşkil eder. Zarif Efendinin böylesine bir ideolojik özne olması ve buna paralel bir bakış açısı ile alenen konuşması tam tersi bir ideolojik

⁴²⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 27.

özne ve bakış açısı sahibi denilebilecek katilin ihbardan çekinerek onu öldürmesine sebep olur. Katil, Zarif Efendinin bakış açısına zıt bir konumdadır. Onun değerler sistemi daha çok bireysel temeller üzerine şekillenir; sanatı üzerinden benliğini ortaya koymak ister. Bu imkân da Batılı resmetme teknikleri ile mümkündür. Katil, Batılı teknikle resmetmenin bir günah olmadığı çıkarımını çok ilginç bir yoldan yapar:

“Burası yirmi beş yıllık arkadaşımı katlettiğim yangın yeri. Kar, benim imzam olarak görülebilecek bütün izleri örtüp yok etmiş. Bu, Allah’ın da üslup ve imza konusunda benimle ve Behzat’la aynı fikirde olduğunu kanıtlıyor. Dört gece önce o akılsızın ileri sürdüğü gibi bağışlanmaz bir günahı, farkında olmadan bile olsa, kitabı nakşederken işlemiş olsaydık, Allah biz nakkaşlara bu sevgiyi göstermezdi.”⁴²⁶

Katil, cinayetine olan yaklaşımı üzerinden, cinayet mahallindeki izlerin yağan kar ile kapanması üzerinden Allah’ı dolaylı yoldan hem kendi eylemlerinin hem de Batılı sanat üslubunun destekleyicisi olarak görür. Katil için önemli olan henüz kendisine itiraf edemese dahi kendisini sanatı üzerinden diğer insanlara fark ettirmektir. O, Enişte Efendi’nin Batılı tekniklerle çizdirdiği kitabın son resmini görebilmek için yanıp tutuşur ve Enişte Efendi ile diyalogu dikkat çekicidir. Enişte Efendi Batılı üslubu şöyle tanımlar:

“Ama onların resimleri daha inandırıcı, hayatın kendisine daha çok benziyor. Dünyayı aldırmandan değil, sokaktan, o olmazsa prensin odasının içinden, yatağı yorganı, masası, aynası, kapları, kızı ve paralarıyla birlikte resmediyorlar. (...) Onlar gördüklerini resmediyorlar biz ise baktığımızı. Yaptıklarını görür görmez hemen anlıyorsun ki yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolu Frenklerin usullerinden geçer. (...) İleride bir gün herkes onlar gibi resmedecek.”⁴²⁷

Enişte’nin bu tanımlaması karşısında Katil karakterinin tepkisi, onun pragmatist yaklaşımını ve Batılı üsluba olan bakış açısı bağlamındaki olumlu görüşünü

⁴²⁶ A.g.e, 26.

⁴²⁷ A.g.e, 185.

gözler önüne serer: “Eh, biz de o resmi yaparız o zaman.”⁴²⁸ Açıkça görüldüğü üzere, eserdeki anlatıcılar birbirlerine zıt bakış açılarını temsil eder ve bu temsil gerçekleşirken ideolojik yorumlar sıklıkla görülür. Örneğin Zarif Efendi, Batılı tekniklerin kullanımının yanı sıra kendi ölümünü dahi İslam düşmanlığı olarak tanımlar: “Ölümünün arkasında dinimize geleneklerimize, alemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. (...) İslam’ın düşmanları, beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin.”⁴²⁹ Hikâyenin olay örgüsünü başlatan cinayet, alıntılarda görüleceği üzere iki farklı ideolojik özne olan nakkaşın Batılı resim tekniklerine olan birbirine zıt bakış açıları sebebiyle gerçekleşir. Polisiye düzlemde olay örgüsünün devamlılığını sağlayan neden de tam olarak faili meçhul cinayetin katilini bulma motivasyonudur. Kara karakteri, katili bulmak için Enişte Efendi ve Osmanlı sarayı tarafından görevlendirilir; bu görevlendirme sürecinde olağan şüpheliler olan nakkaşları evlerine giderek dolaylı yoldan sorguya çeker. Bu sorguda, katilin kim olduğunu anlamak için sorulan kilit sorunun üslup ve batılı-doğulu teknikler ile alakalı olması dikkat çekicidir. Kara’nın nakkaşlara soracağı ilk soru Enişte Efendi tarafından şöyle nasihat edilir: “(...) Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası, bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor mu? İşte bunu anlamak için ben ona üslup ve imzayı sorardım ilk.”⁴³⁰ Böylece nakkaşların sorgusu onların birbirine zıt bakış açılarını tespit edebilme üzerine kurgulanır; böylece cinayet aydınlatılacaktır. Kara’nın evlerine gelmesi ve sorular sorması ile bir sorguya çekildiklerini anlayan nakkaşlar ise katil olmadıklarını kanıtlamak için Kara’nın onlara sorduğu soru üzerinden neyi anlamaya çalıştığını tahmin ederek katil olmadıklarını Kara’ya düşündüreceklerini düşündükleri hikayeler anlatırlar. Bu kısım, eserde sıkça görülen bir anlatısal olgunun güzel bir izdüşümüdür; nakkaşlar açıkça karşı tarafın zihnindekileri tahmin eder ve ona göre strateji geliştirerek hikâyeye anlatırlar. Bu kısımlarda ayrıca, nakkaşların strateji geliştirme niteliklerinin yanı sıra, anlattıkları hikayeler üzerinden hayata, nakşa bakış açıları da ortaya serilmiş olur; nakkaşlar Kara’ya anlattıkları hikayeler üzerinden farklı bakış

⁴²⁸ A.g.e, 185.

⁴²⁹ A.g.e, 12.

⁴³⁰ A.g.e, 69.

açıları sunarken bir taraftan da bir meddah gibi okuyucuya Kara'dan bağımsız hitap ettikleri ara paragraflarda stratejilerini açık ederler ve bazen Kara'ya anlattıklarına zıt olan gerçek fikirlerini dile getirirler. (BAK, 2020, 71-91). Tüm bu yönleriyle bahsi geçen kısımlar, kendi içinde birbirine zıt bakış açılarını ve sesleri barındırır. Bu bağlamda hem her bir anlatıcının farklı seslerle var olabilmesi hem de anlatıcıların strateji gereği iç ve dış dünyalarında zaman zaman farklı bakış açılarını temsil etmeleri ile, mikro ve makro düzlemlerde “kitabı ayakta tutan şey onun içindeki çatışmalardır”⁴³¹. Ancak bu çatışmaları sadece üslup üzerinden var olan zıtlıklara indirgemek yanlış olur. Kitap, üslup üzerinden zıtlıkları karakterler özelinde gösterirken bir taraftan da onların hayata bakışlarında birbirinden bakır neden-sonuç ilişkileri benimsemiş biçimlerini serimler. Kimisi parayı kimisi maneviyatı kimisi cinselliği kimisi saf aşkı ön plana çıkarır ve kurdukları nedensellikler statik değil dinamik düzlemde vuku bulur. Örneğin, Kelebek okuyucuya “en çok parayı kazanan ve demek ki en iyi nakkaş benim”⁴³² diyerek ve “mahallenin en güzel kızıyla evlendim” vurgusu yaparak dünyevi bir anlamlandırma çizer. Zeytin karakteri ise, en büyük ve en iyi olma halini Batılı tekniklerle çizilmiş resim yapma arzusu üzerinden yorumlar. Çünkü böylece, sonsuza kadar kendi üslubu ile, hayatın bir parçasını en gerçekçi şekilde tasvir etmiş ve bu tasvire yeteneğiyle, varlığıyla imzasını atmış olacaktır. Bunun gibi bakış açısının farklı tonları ve çatışma zeminleri anlatıda sıkça gözüktür. Ancak Pamuk'un da vurguladığı gibi bu çatışma zeminleri tek bir düzlemde okunmamalıdır. Orhan Pamuk, bu vurguyu en keskin şekilde yaparak “Şeküre'nin çocuklarıyla kavgası, kitabımdaki üslup kavgalarından daha öndedir”⁴³³ der.

Kitaptaki farklı değer sistemlerine bağlı farklı ideolojik özneler ve bakış açıları nakkaşların birbirleri ile girdiği zıtlıkların ötesinde cinsiyet rolleri üzerinden de okunmaya açıktır ve bu bağlamda Şeküre karakteri bir kadın olarak çarpıcı bir ideolojik öznedir. Onun bakış açısı, erkek egemen dünyanın şekillendirdiği

⁴³¹ Cumhuriyet gazetesi, 20.12.1998.

⁴³² Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 77.

⁴³³ Cumhuriyet gazetesi/ Kitap Eki, 14.01. 1999.

toplumsal şartlar dahilinde gelişmiştir ve olay örgüsündeki bakış açısı da bu bağlamda kendisini gösterir. Şeküre, hayata evlilik ve uygun bir koca bulma perspektifinden yaklaşır. Kitaptaki değerlendirmelerinin ve bakış açısının çoğu bu perspektifle şekillenir: *“Eskiden bohçacı Ester’in her gelişinde, benim gibi akıllı, güzel, iyi yetişmiş, dul ama namuslu bir kadının yüreğini küt küt attırarak aşkın, en sonunda harekete geçip, mektubunu yazıp gönderdiğini hayal ederdim.”*⁴³⁴ Şeküre, anlatıcı olduğu bir bölüme başlarken bu cümleleri kullanır. Eve gelen Ester karakterinin arabulucu, mektup taşıyıcı rolü üzerinden eski günlerde de Şeküre’nin evlilik odaklı düşüncelerinin ön planda olduğu anlaşılır. Alıntılanan kısımdaki önemli noktalardan biri de Şeküre’nin kendisini “akıllı, güzel, iyi yetişmiş, dul ama namuslu” olarak tanımlamasıdır. Bu tanımlamalar, açıkça toplumsal cinsiyet rolleri dahilinde düşünüldüğünde ataerkil toplum yapısında “evlenilecek kadına iliştilmesi gereken” sıfatlardır. Şeküre de toplumun evlilik düşünen bir parçası olarak kendisine bu sıfatları iliştilir. Anlatıcıların hikayelerini bir meddah gibi okuyuculara anlattıklarının farkında oldukları gerçeği bağlamında düşünüldüğünde Şeküre’nin tavrı aynı zamanda stratejiktir. O, dönemin kadınlık rollerine büyük ölçüde uysa da, metin boyunca aslında bu rolleri araçsallaştırarak kendi çıkarı doğrultusunda kullanan karmaşık bir ideolojik öznedir. Şeküre, aynı zamanda “yanlış anlaşılmanmaya” çalışan, kendisini toplumsal normlar ve kabuller dahilinde “okuyucunun zihninde iyi, namuslu” olacak şekilde anlatan bir öznedir. Onun hayata bakış açısı ve anlatılarını şekillendirme biçimi evlenilecek iyi bir kadın gibi gözükebilme güdüsüyle şekillenir. Örneğin, Şeküre önce kendisinin özellikle pencereye çıkarak Kara ile göz göze geldiğini anlatır. Sonra ise ona aşık olan Kara’nın on iki yıl önce aşkını itiraf etmek için çizdiği resmi mektup taşıyan Ester aracılığı ile Kara’ya geri yolladığını anlatarak okuyucuya şöyle seslenir: *“Bugün ona o resmi geri yolladığıma göre, aranızda pencerede onun karşısına çıkıvermiş olmamı benim aleyhime yorumlayanlar varsa, belki biraz utanır, belki biraz düşünürler.”*⁴³⁵ Görüldüğü gibi Şeküre, kimliğinin nasıl algılandığını bir kadın olarak toplumsal

⁴³⁴ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 97.

⁴³⁵ A.g.e, 49.

cinsiyet rolleri, normları üzerinden değerlendirerek stratejik bir bakış açısı ile var olur. Şeküre'nin anlatısında, kadınların kamusal alanda olmadığı, evlenme ve korunma üzerinden değer kazandığı Osmanlı toplum düzeni kendisini doğrudan hissettirir. Şeküre, dul bir kadın olarak onu koruyacak en uygun adayı bulup babasına "artık bir an önce evlenmeliyim" der ve "benim gibi kötü ruhu biri, iyi bir insan ile evlenmeli diye de"⁴³⁶ düşünür. Kendisini kötü ruhlu biri olarak düşünmesi, önceki kısımlarda "iyi, namuslu, akıllı" olarak kendisini tanımladığı kısımda evliliğe uygun aday olabilme amacı ile stratejik davrandığı gerçeğini de dolaylı yoldan imler. Şeküre, hayata evlilik zaviyesinden bakar, bir kadın olarak anlatısını buna göre şekillendirir ve doğal olarak onun bakış açısında kadınlık, dönemin toplumsal normları ve bunlara karşı geliştirdiği stratejiler açıkça görülür. Bu anlamda Şeküre'nin bakış açısı yalnızca bireysel bir pozisyonu değil, dönemin cinsiyet rejimini yansıtan ideolojik bir özne oluşunu da ortaya koyar. Her anlatıcının kendi sesini taşıdığı bu polifonik yapıda Şeküre'nin sesi, kadınlık deneyimini, mahremiyetin sınırlarını ve kadın kimliğinin ataerkil sistemle çatışmasını görünür kılar. Şeküre, romanın çok sesli yapısında ataerkil toplumsal normlara rağmen pasif bir figür olmaktan uzak, stratejik davranan bir kadın anlatıcı olarak öne çıkar. Evliliği temel bir amaç olarak öncelese de bu tercihini salt duygusal saiklerle değil, toplumsal dengeleri gözeterek yönlendirir. Hasan ve Kara arasında evlilik anlamında gidip gelen tutumu, bir gönül kararsızlığı olmaktan ziyade, hangisinin onu hem koruyacağı hem de toplumsal onurunu sürdüreceği ihtimalini tartma çabasıdır. Anlatısında okura yönelttiği "yanlış anlaşılma" amacıyla söylediği ifadelerde de bu stratejik özne pozisyonu açıkça görülür. Nihayetinde, eserde her bir anlatıcının başlı başına ideolojik bir özne pozisyonunda durup kendi bakış açısını, özgün sesini sergilediği polifonik bir yapı mevcuttur. Her bir anlatıcının gerçekliği kendine hastır ve birbiri ile çelişebilen yapıda olabilir.

Romanın polifoni bağlamında farklı sesleri ve bakış açılarını barındırdığı gerçekliğinin en iyi somutlanabileceği anlatıcı karakterlerden biri Şeytan'dır.

⁴³⁶ A.g.e, 98.

Şeytan, bir anlatıcı olarak kendi bölümünde kalıplaşmış ve kabullenilmiş gerçeklikleri ters yüz eden bir bakış açısı sergiler. Bu bağlamda onun bir anlatıcı pozisyonunda olması polifoniye büyük bir katkı sağlar. Şeytanın günah ve sevap kavramları üzerinden ileri sürdüğü bakış açısı çarpıcıdır: *“Alemdaki bütün kötülüklerin ve günahların kaynağı ben değilim. Pek çok insan benim kıskırtmam, kandırmam, vesveselendirmem olmadan kendi hırsları, şehvetleri, iradesizlikleri, alçaklıkları ve çoğunlukla da aptallıkları yüzünden günah işliyor.”*⁴³⁷ Şeytanın bu cümleleri, pek çok insanın her günahın altında şeytanın varlığını aramasına bir cevap niteliği taşır ve büyük kesimlerce kabullenilmiş bir gerçeği ters yüz eder. Şeytan bu gerçekliği ters yüz ettiği bu söylemleri birkaç sayfa sonra romanın ana temlerinden biri ile, üslup ve Frenk usulü resim ile ilişkilendirerek bakir bir bakış açısını gündeme getirir:

“Herkes, senin en sadık kulların bile, Frenk üstatlarının tarzında resmedilmek istiyor. Bu kendine hayranlığın sonucu, yakında seni unutmaları olacak, bunu kendimi bilir gibi biliyorum. Üstelik, seni unutmalarının bütün suçunu bana atacaklar.”⁴³⁸

Şeytan, bu bakış açısı ile romanın ana çatışma noktalarından biri olan Frenk usulü resim ile geleneksel nakşî mukayese ederek ironik bir şekilde dolaylı yoldan geleneksel nakşînin yanında yer alır. Bununla beraber Batılı usullerle nakşedenleri gelenekçi Zarif Efendi, Erzurumlu Nusret Hoca gibi isimlerin bakış açısıyla paralel bir şekilde dolaylı yoldan şirk ile ilişkilendirir. Ancak bu şirk eylemindeki sorumluluğu da insanın kendini büyük görme arzusuna, egosuna bağlar; şeytanın bu gûnahta hiçbir payı yoktur. Görüldüğü üzere şeytan, sunduğu bakış açısı ile birtakım kabullenilmiş gerçeklikleri ters yüz ederken bir taraftan da romanın ana çatışma noktalarına beklenmedik katkılar sunar. Onun sesi ve perspektifi okuyucunun kabullerini kırdığı gibi romanın çatışma noktalarına da beklenmedik, şaşırtıcı katkılar sunar. Şeytan, romanın polifonik yapısı içinde hem farklı bir ses hem de ideolojik bir bozunum alanı yaratır.

⁴³⁷ A.g.e, 309.

⁴³⁸ A.g.e, 311.

Romanın çok sesliliğe ve polifonik yapıya katkı sağlayan önemli unsurlarından biri de, dilin sabitlenmiş, kuralcı bir söylem biçiminden uzaklaşmasıdır. Anlatı boyunca ironi, parodi ve grotesk gibi karnavalesk ögeler aracılığıyla, yüksek ideolojik değerlerin, geleneksel inanç sistemlerinin kutsallaştırılmış normların sınırları bilinçli olarak aşındırılır.

Yüksek değerlerin ironi ve parodi ile aşındırılması karnaval kavramının temel göstergelerindendir. Benim Adım Kırmızı’da karnaval atmosferi çeşitli yollarla oluşturulur. Örneğin, anlatıcıların din gibi yüksek ve kutsal kurumun unsurlarını zaman zaman ironik bir tonda değerlendirdikleri görülür. Şeküre karakteri dört yıldan beri savaştan dönmeyen kocasından boşamak istemektedir ancak dini ve mezhebi bunu yapmasına izin vermez: *“Mezhebimiz Maliki ya da Hanbeli olsaydı (...) aradan dört yıl geçtiğine bakıp kadı beni boşar, bir de üstüne nafaka bağlardı. Ama biz Allah’a şükürler olsun Hanefi olduğumuz için bunu da yapamıyoruz.”*⁴³⁹ Bu anlatı kesitinde görülen ironik yaklaşım, yalnızca bireysel bir şikâyetin ifadesi değil, aynı zamanda kutsal kabul edilen hukuki ve dini yapının gündelik hayat pratikleri içerisindeki işlevselliğini sorgulayan bir karşı söylemdir. Mezhep farklılıklarının kadın üzerindeki somut sonuçları ironik bir dille aktarılırken kutsal inanç sistemleri sorunsallaştırılarak karnaval atmosferi ön plana çıkar. Böylece roman, yalnızca çok sesli bir yapıya değil, aynı zamanda bu çok sesliliğin içinde biçimlenen ironik, parodik ve eleştirel bir karnavalesk atmosfere de ev sahipliği yapar. Romanda yüksek değerler ve din üzerinden aşındırılan kabuller oldukça fazladır. Şeküre’nin şu cümleleri kutsal olanı ironik bir tonda sorgular, komikleştirir ve dünyevileştirir:

“Rüyalar her zaman başka bir işe yarar. Ester’in anneannesinin geldiği Portekiz’de rüyalar zındıkların Şeytan’la buluşup sevişebilmesine yararmış. O zaman Ester’in sülalesi Yahudiliğini inkâr edip biz de sizin gibi Hristiyan Katoliği olduk dedilerse de Portekiz Kilisesi’nin Cizvit işkencecileri buna inanmayıp hepsini işkenceden geçirip rüyalarındaki cinleri ve şeytanları bir bir ortaya döktükleri gibi hiç görmedikleri rüyaları da onlara işkence zoruyla

⁴³⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 99.

yüklemişler ve itiraf ettirmişler ki Yahudilerin hepsini yakabilsinler. Demek ki rüyalar orada insanların Şeytan'la düzüşmesine ve onları suçlayıp yakmaya yarıyormuş.”⁴⁴⁰

Alıntılanan pasaj, Bahtin'in tanımladığı karnaval kültürünün altüst edici mantığını yansıtan çarpıcı bir örnektir. Rüya, bireysel arzuların bir dışavurumu olmaktan çıkarak dinin onu nasıl yorumladığı üzerinden ele alınır. Bu noktada ironik söylemle beraber kutsal bir kurum olan dinin birtakım olguları dünyevi yorumlayışı ön plana çıkar; kutsal değerlerin dünyevileşmesi ve sorunsallaşması sağlanır. Alıntıda, din kurumunun rüya kavramı üzerinden insanları absürt bir şekilde cezalandırıldığı anlatısı yer alır. İronik ton aracılığıyla gerçekte rüya, kutsal olan ile bayağı (cinsellik) olan, akıl ile mantıksızlık aynı sahnede birbirinin içine girer. Böylece ciddi olanla alay edilir ve kutsal olan sorunsallaştırılır. Alıntıdaki “hepsini işkenceden geçirip (...) şeytanları bir bir ortaya döktüler” ifadesi, bir yandan tarihi zulmü aktarırken öte yandan zulmün absürtlüğünü ve trajikomikliğini din kavramı üzerinden açığa çıkarır. Nihayetinde dini, yüksek değerler halk diliyle çarpıtılır, ters yüz edilir ve eleştirilir. *Benim Adım Kırmızı*'daki “Biz, İki Abdal” isimli bölümde de ironik tonun çok yoğun bir şekilde ön plana çıktığı görülür (BAK, 2020, 329-331). Abdal, kelime karşılığı olarak “tasavvufta manevi üst bir rütbe”⁴⁴¹ olarak tanımlanır. Bu iki abdalın anlatıcı olduğu bölüm ise ironik bir şekilde cinselliğin, dünyevi zevklerin, esrarın ön planda olması ile dikkat çekicidir. Bu bağlamda dini kavramlar ile dünyevi zevkler; kutsal olan ile bayağı olan birbirinin içine girer.

Anlatının karnavalesk atmosferini oluşturan etmenlerden biri de dilin sınırlarının kuralcı olmayışıdır. Romanda, cinsellik ve argo kelimeler zaman zaman okuyucu karşısına çıkar. Yıldız Ecevit *Benim Adım Kırmızı*'yı şöyle tanımlar: “Aşk ve cinsellik, Tanrı ve şeytan, Doğu ve Batı, (...) pornografik argo ve cinsellik ve Kuran ayetleri...”⁴⁴² Romanda kullanılan argo kelimeler ve sınırları aşabilen dil sadece tek bir anlatıcı ile sınırlı değildir. Geleneksel nakşın

⁴⁴⁰ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 155.

⁴⁴¹ <https://sozluk.gov.tr/>, erişim: 21.04.2025.

⁴⁴² Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 130.

hâkim olmasını isteyen, Batılı resim usullerini kâfirlik sayan Zarif Efendi onu katleden kişi hakkında okuyucuya şöyle seslenir: “Katilim olacak orospu çocuğunu bulun.”⁴⁴³ Bu türden argo kelimeler farklı perspektifleri temsil eden anlatıcılar tarafından da kullanılır. At isimli anlatıcı kendi bölümünde cinsellik ile argonun karışımı referansları olan cümleler kullanır ve okuyucuya seslenir: “Gelin bakın, hiçbir aygırın aleti bile, bir diğerkine benzemez. Korkmayın, iyice yakından bakabilir, hatta elinize alabilirsiniz.”⁴⁴⁴ Bu cümleleri ile anlatıcı; argo ve cinselliği kullanmakla kalmaz okuyucuyu da bu alanın bir eylemcisi haline getirir, ona seslenir, sansürleneni görmesini hatta ona dokunmasını ister. At anlatıcısı gibi meddah tarafından ses kaynağını bulan anlatıcılardan biri olan “İki Abdal” bölümünde de cinselliğe ciddi referanslar vardır. İki Abdal, onları eleştiren bir hocanın cümlesini alıntılarak şöyle cevap verir:

“Bir de şöyle buyurmuş: ‘Bunlar çift gezer ve hep ellerindeki tek kaşıkla hangimiz ilk çanaktan yiyecek’, diye tartışırlar ki asıl meseleleri, ilk kim kimi becerecek tartışmasına sinsi bir telmihtir de bilmeyenler anlamadan güler. Aman yanlış anlaşılmasın hoca hazretleri bizimle ve çıraklarla ve nakkaşlar takımıyla aynı yolun yolcusu olduğu için sırrımızı anlamış.”⁴⁴⁵

İki Abdal’ın cinselliğe referans vermesi, kendisini dinin temsilcisi bir hocaya karşı savunması çarpıcıdır. Bu durum, metnin genelindeki çoğulcu hava, farklı sesler ve hepsinin hiyerarşiden bağımsız bulunması göz önüne alındığında karnavalesk atmosfere katkı sağlayan küçük bir bölüm olarak açıkça alımlanabilir. İki Abdal cinsellik üzerinden eleştirilirken kendileri de onu eleştiren hocayı aynı çizgide eleştirir ve her bir taraf aynı zan altında birbirine karışır. Dilin sınırı olmadığı gibi cinselliğin de sınırı birtakım isimlerle, sıfatlarla çizilmez. Tıpkı gerçek hayatta ihtimal dahilinde olduğu gibi her bir sıfat yahut isim sahibi insan olmasının getirisiyle cinsellik ve argo dahil her türlü gündemin muhatabı olmaya adaydır; keskin sınırlar, kurallar yoktur. Bu yönüyle de gerçek

⁴⁴³ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 11.

⁴⁴⁴ A.g.e, 237.

⁴⁴⁵ A.g.e, 331.

hayatta zaman zaman görölmek istenmeyenler metne ironik, parodik bir tonda yansıtılmış olur.

Argo kullanımı ve cinsellik, romanın başkarakterlerinden biri olarak kabul edilebilecek Şeküre ve Kara merkezli bir düzlemde de görülür. İki karakter arasındaki cinsellik, sınır çizilmeden cümlelere dökülerek okuyucuya sunulur. Şeküre, Kara ile terkedilmiş bir evde gerçekleştirilen ilk buluşmasında yakınlaşır ve bu anları şu şekilde aktarır:

“Kara önce benim kocaman memelerimi tatlılıkla avuçlarına aldı. Öyle hoşuma gitti ki bu, her şeyi unutup uçlarını da ağzına alsın istedim. Onu tam yapamadı, çünkü yaptığından kendi de emin değildi. Sanki ne yaptığını bilmiyordu, ama yaptığından daha çok istiyordu. Böylece birbirimize daha çok sarıldıkça aramıza korku ve utanç girmeye başladı. Beni kalçalarımından çekip sertleşen kocaman şeyini karnıma dayadığında hoşlandım önce; meraklandım, utanmadım; bu kadar sarılırsan bu da bu kadar olur dedim kendime gururla.”⁴⁴⁶

Şeküre’nin bu cümleleri, sosyal rollerin ve katı normların askıya alındığı anlamına gelir. Toplumsal normlar dahilinde diğerlerine, okuyucuya nasıl gözüktüğüne dikkat eden Şeküre karakteri ironik bir şekilde cinsel deneyimini utanmadan hatta “gururla” aktarır. Alıntılanan pasajda cinsellik doğrudan ve açık bir şekilde ifade edilir. Bu durum, edebiyatın geleneksel ahlaki anlatı biçimlerine bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Şeküre’nin ahlaki toplumsal normların sınırlarını geçmesi, karnavaleskin dil üzerinden alt sınıflara ve ötekilere tanıdığı ifade özgürlüğünü yansıtır. Bedenin uç sıfatlarla tasviri Bahtinyen bir perspektiften ele alınarak grotesk olarak yorumlanabilir; beden algısı yer yer komik olmak üzere abartılı bir biçimde yansıtılır. Bahtin, karnavalda özel bir iletişim biçiminin geliştiğini söyler. Bu iletişim biçiminde insan, otoritenin baskısı altında değildir ve gerçek kimliğini ifade edip duygularını sınırsızca dile getirir.⁴⁴⁷ Bu bağlamda Şeküre, cinselliği sınırsızca

⁴⁴⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 162.

⁴⁴⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Indiana University Press, 1984), 121-124.

aktarır; toplumsal normları bir kenara koyarak otoriteyi görmezden gelir, alt sınıf yahut öteki olmanın ötesine geçerek Osmanlı dönemindeki bir kadın karakter olarak egemenliğini özne boyutunda anlatısı ve söylemi ile tesis eder. O, hiçbir hiyerarşik otoritenin baskısı altında değildir; yeri geldiğinde dilediğini dilediği gibi konuşabilir. Bu bağlamda Şeküre'nin bir bölümde okuyucuya seslenişi çarpıcıdır: "Hayır canım, bırakın şimdi Kara'nın gösterdiği o koca aletin büyüklüğünü. İsterseniz onu sonra konuşuruz."⁴⁴⁸ Şeküre, bir kadın olarak cinsellik konuşmaktan menedilmemiş, sınırlara hapsedilmemiştir. Tüm roman boyunca tüm karakterler; çok sesliliği, zaman zaman sınırların ötesine geçerek otoriteleri yıkarak yaratır. Bu bağlamda karnavalın alt üst edici ve dönüştürücü gücü de polifoninin, diyalojinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'yı oluştururken bir nevi "çok sesli müzik endişesi"⁴⁴⁹ ile oluşturduğunu söyler. Pamuk'un bu söylemi oldukça yerindedir çünkü görüldüğü üzere romanda alışılmışın dışında kalıpları aşan bakış açılarına sahip bambaşka anlatıcılar hakimdir. Her bir anlatıcı aynı olayı kendi perspektifine göre bambaşka şekilde yorumlayıp aktarır. Şeytan dahi kendisine söz hakkı bularak kalıplaşmış gerçeklikleri ters yüz eder. Yüksek değerler ironi ve parodi vasıtası ile sorgulanmaya açılır, otorite yazarın sesi de dahil olmak üzere görülmez. *Benim Adım Kırmızı*, Umberto Eco'nun "sanat kişisel duygulardan kaçıştır"⁴⁵⁰ söyleminin bir iz düşümü mahiyetindedir çünkü yazarın duygularının, düşüncelerinin baskıcı otoritesinden çok uzakta birbirine zıt fikirlerin bulunduğu bir atmosfere sahiptir. Romandaki seslerden biri yazarın sesine daha yakın olabilir ancak bu okuyucu tarafından kolayca sezilemez çünkü hiçbir görüş, ses diğerinden üstün değildir. Orhan Pamuk'un sesi bir yazar olarak bir röportajında belirttiği gibi kitabın arkalarında kalır; egemen bir düzlemde tanımlanabilecek bir pozisyonda bulunmaz. Bu bağlamda onun

⁴⁴⁸ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 193.

⁴⁴⁹ NTV Röportajı, 04.01.1998.

⁴⁵⁰ Umberto Eco, *Gülün Adı* (İstanbul: Can Yayınları, 1993), 583.

eserlerinde her bir anlatıcı otoriteden bağımsız sunulur; katil de maktul de eşit bir düzlemedir.⁴⁵¹

Sonuç olarak *Benim Adım Kırmızı*; farklı ideolojik bakış açılarının görülmesi, insan dışı anlatıcılar ile merkez dışı varlıkların seslerinin sergilenmesi üzerinden karnavaleskin hiyerarşiyi yıkan gücünün bir temsilini sunar. Aynı zamanda norm dışı dilin -müstehcenlik, doğrudanlık- zaman zaman kullanımı aracılığıyla kuralcı, otoriter dilin karşısında kural tanımayan dili de barındırarak karnavaleskin alamet-i farikasını somutlar. Roman, bu anlatısal olguların yanı sıra anlatıcı seslerinde zaman zaman görülen ironi, alay, parodi kullanımı (dönemin değerleriyle alay eden pasajlar, yüceltilmiş ideallerin aşağılanması vb.) ile “karnaval gülüşü” kavramını da içeri taşır. Polifoni; kural, kalıp ve dikta tanımaz, karnaval özgürlüğünün atmosferi *Benim Adım Kırmızı*’ya hakimdir.

4.2.2. Diyalojik Persona İnşası, Oyunsuluk ve Tanrısal Anlatıcı/ Sıfır Odaklanma Parodisi

Mihail Bahtin’e göre “tarafsız sözcük diye bir şey yoktur; her sözcük karşıdakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir.”⁴⁵² Bu noktada söylem kavramı oldukça önemli bir yer tutar. Diyalojide söylem sadece tekil bir bilinci, geçmiş bir durumu kapsamaz bilakis diğerlerinin bilincini, söylemini ve gelecekteki potansiyel yanıtı da kapsar. Diyaloji ve polifoni birbirlerini tamamlayıcı öğeler olarak düşünülebilir. Polifonide birden fazla farklı bakış açısı hiyerarşiden bağımsız ön plana çıkarken diyaloji ile bu bakış açılarının söylemi birbirleri ile etkileşerek harmonik, kompleks bir söylem ve anlam alanı oluşturur. Söylemler birbirinin içine geçtikçe hakikat de birbiri içine geçer ve sınırları keskin halini yitirir. *Benim Adım Kırmızı*’daki anlatıcılardan biri olan Enişte Efendi’nin “saf hiçbir şey yoktur. Ne zaman harikalar yaratılsa bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş

⁴⁵¹ Cumhuriyet gazetesi/Dergi, 20.12.1988.

⁴⁵² Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, 51.

iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır”⁴⁵³ sözü çok seslilik ve diyaloji adına çarpıcıdır. Enişte Efendi’nin sözünün somut bir yansıması olarak okunabilecek şekilde romanda pek çok farklı fikir ve söylem yan yana gelerek birbirini içine geçer. Enişte Efendi’nin intradiegetik düzlemde dediği “Doğu da Batı da Allah’ındır. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun”⁴⁵⁴ cümlesi *Benim Adım Kırmızı*’da söylemlerin ve fikirlerin sınırsızca hiyerarşiden bağımsız şekilde karışması ile daha üst bir gerçeklik katmanında kendisini gösterir. Roman boyunca çok perspektifli, sesli atmosfer; perspektif sahibi bilinçlerin birbirinin bilincini, söylemini tahmin etmeye, anlamaya ve kendisini ona göre stratejik bir şekillendirmeye götürmesi ile diyalojik anlamda çarpıcı bir seviyeye gelir. Romanda karakterler birbirinin söylemini, bilincini düşündüğü gibi okuyucunun da bilincini düşünür; intradiegetik düzlemdeki diğer karaktere göre ve hatta okuyucunun ne düşüneceğine göre pozisyon alırlar. Bu bağlamda her bir karakter karşı tarafın zihnini tahmin etmeye çalışarak iki sesli bir iç odaklanma yaratır. Bu iki sesli iç odaklanma (doubled voiced) bazı kısımlarda epistemolojik olarak mümkün olmayacak şekilde cansız nesne olan anlatıcılar tarafından sıfır odaklanmaya varır ve sıfır odaklanma üzerinden bir yazar parodisi gerçekleştirilir.

Romandaki anlatıcılar yalnızca kendi bakış açılarını dile getirmekle kalmaz; aynı zamanda karşı tarafın zihnini okuma, onun duygu ve düşüncelerini tahmin etme ve buna göre strateji geliştirme yönünde işlevselleşir. Bu durum, klasik anlamda iç odaklanmanın sınırlarını aşan, hatta onu çarpıtan bir anlatı tekniğine işaret eder. Anlatıcı yalnızca “ben” değildir; aynı zamanda “öteki”nin simülatörü, hayal edicisi ve öngörenidir. Böylece bakış açıları, yalnızca tekil deneyimlerin aktarımı olmaktan çıkar; karşılıklı olarak kendini ve ötekini kuran personalara dönüşür. Carl Jung, personayı hem toplumsal uyum amacıyla geliştirilen bir maskeye hem de bireyin içsel doğasını örtmeye yarayan bir yapıya benzetir.⁴⁵⁵ *Benim Adım Kırmızı*’daki diyalojik yapı da bir yönüyle karakterlerin persona

⁴⁵³ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 175.

⁴⁵⁴ A.g.e, 175.

⁴⁵⁵ Carl Gustav Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious* (R.F.C Hull: Princeton University Press, 1969), 123.

kullanımı olarak düşünülebilir çünkü karakterler karşı tarafın zihnini okumaya çalışırken mevcut şartlar içinde kendilerini karşı tarafa en avantajlı gösterecek strateji ile davranma hedefiyle hareket ederler. Romandaki bu stratejinin zaman zaman ön plana çıkarılarak yahut marjinalize edilerek parodik bir zemine kaydırıldığı tespitini yapmak yanlış bir okuma olmaz. Bu anlatısal strateji, eserin oyunsu postmodernist yapısını vurgular.

Bu başlık altında, karakterlerin söylemsel varoluşlarını, karşı tarafın zihnini okuma çabaları üzerinden kurdukları ve bu stratejilerin toplumsal personaya benzer yapılar ürettiği savunulacaktır. Ayrıca, “para” gibi cansız nesne anlatıcıların sıfır odaklanma sergilemesi metnin diyalojik yapısını parodik bir biçimde genişlettiği için bu bağlamda değerlendirilecektir.

İlk olarak karakterlerin bilinçlerinin ve söylemlerinin birbirleri ile girdiği etkileşimin en doğrudan örneklerini vermek gerekir. *Benim Adım Kırmızı*’da bu anlatısal olgu; doğrudan karşı tarafın zihnini okuma, ötekinin bilincini anlamlandırmaya çalışma, tanıma ve tanımlama olarak ortaya çıkar. Karakterler birbirlerini bilinçleri, söylemleri üzerinden tanımlamaya çalışır; hatta bazen karşı tarafı anlamlandırmaları üzerinden kendi söylem stratejilerini de belirler (Örneğin, katilin kimliğini ifşa etmemek için “persona” yaratma çabaları bu bağlamda değerlendirilebilir). Karakterlerin birbirlerinin bilincini zihnini okuma, tanımlamaya çalışma halleri kitapta sıkça kullandıkları “hissettim, sezdim, anladım, düşündüm” gibi eylem kelimelerinde görülür. Karakterler birbirlerinin söylemi üzerinden karşı tarafın bilincini tartar, hisseder, sezer, düşünür hatta anladığını iddia eder ve bunun üzerine de kendi bilincini, söylemini oluşturur. Söylemler birbirlerini ezmeden kendi özerk alanlarında birbirlerini tanımlamaya çalışma imkanını roman boyunca bulur. Bu örneklerden biri Enişte Efendi ile Kara arasında gerçekleşir. Enişte Efendi, Kara’nın bir cümlesinden ve davranışlarından hareketle şu çıkarımı yapar:

“Bana gösterdiği saygı, elimi öpüşündeki dikkat, hediye getirdiği Moğol hokkasını verirken ‘yalnızca kırmızı mürekkep için’ deyişi, karşımda dizlerini dikkatlice birleştirmiş olarak derli toplu oturuşu, bütün bunlar,

yalnız onun olmak istediği aklı başında, yetişkin adam olduğunu değil, benim de olmak istediğim ihtiyar adam olduğumu bana bir kere daha hatırlatıyor.”⁴⁵⁶

Alıntılanan pasajda Enişte Efendi, Kara’nın bir cümlesini doğrudan alıntılararak ve hareketlerini yorumlayarak onun bilincini okur, bunun üstüne kendi söylemini belirler ve aralarındaki diyalojik ilişki ortaya çıkar. Öyle ki Enişte Efendi sadece Kara’nın bilincini okumaya, tanımaya çalışmaz; yaptığı okuma, tanımlama süreci üzerinden kendi bilincini, kendini görme biçimini de şekillendirir. Enişte Efendi, Kara’nın bilincini sıklıkla tanımlamaya, tanımaya çalışır: “(...) bakışından her şeyi çoktan öğrendiğini seziyorum. Hatta, şu anda rahlenin üzerinde açık duran Kitab-ur Ruh’a göz atarken evin içinde gezen çocukların seslerine kulak kesildiğini, çünkü iki yıldır kızımın iki oğluyla birlikte baba evine geri dönmüş olduğunu bildiğini biliyorum.”⁴⁵⁷ Mihail Bahtin, “diyalojik bir ilişkide her bir bilinç bir diğeri ile mücadeleye girer ama bu mücadele diğeri bilincini, varlığını, sesini yok etmez bilakis onu tanımaya çalışır”⁴⁵⁸ der. Yapılan alıntılarda, Bahtin’in vurguladığı gibi Enişte Efendi’nin bilinci Kara’yı tanımaya çalışır ve yorumlar ancak onun bilincini hapsedmez. Kara’nın bilinci ve söylemi kitaptaki diğer tüm karakterler gibi kendi anlatıcı kısımlarında, özerk bir şekilde hiyerarşiden bağımsız var olmaya devam eder. Anlatı stratejileri gereği, hiçbir bilinç ve bilincin dışavurumu olan söylem ezilmez; güç unsuru ezici bir ses yoktur, her bilinç ve onun yansıması söylem kendi anlatıcı pozisyonunu bulur.

Benim Adım Kırmızı’daki diyalojik ilişkiler oldukça katmanlı ve girift bir yapıdadır. Katil isimli anlatıcı, kendisini saklamak, göze batmamak ve ifşa olmamak için diğerlerinin bilincini, tepkilerini öngörerek stratejisini belirler: “Beni burnu büyük bulup iğnelemesinler diye bir iki resim de ben yaptım meddah için, ama bunun kıskançlığı durduracağını da sanmam.”⁴⁵⁹ Katil, bir bölümde kimliğini gizlemek zorunda olduğunu ve bunun için diğerlerinin bilincini tanımaya çalışarak kendi personasını stratejik olarak yaratması gerektiğini okuyucuya

⁴⁵⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 30.

⁴⁵⁷ A.g.e, 32.

⁴⁵⁸ Mihail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (University of Minnesota Press, 1984), 292.

⁴⁵⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 24.

hitap ederek açıkça söyler: “Şimdi katil olduğumu düşünürsem, karşımdaki bunu yüzümden anlayacak. (...) Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız.”⁴⁶⁰ Katil bu ifadeleri ile sürekli diğer bilinçlerle ve söylemlerle stratejik bir etkileşim içinde olmak zorunda olduğunu açıkça ifade eder. Bu ifadelerin hemen akabinde okuyucuyu ipuçlarından hareketle katilin kim olduğunu bulmaya davet etmesi ise romanın postmodern oyunsu havasını ön plana çıkarır ve diyaloji ile oyunsu havayı parodik bir potada eritir. *Benim Adım Kırmızı*’da parodi, mevcut söylemleri hem taklit eder hem de mesafe alarak onları çok sesli bir düzlemde çoğaltır; böylece parodi de bir yönüyle diyalojiye içkindir.

Katil isimli anlatıcının diğer karakterlerin bilincini hesaba katarak içsel bir strateji güttüğünü vurgulaması aynı zamanda okuyucuya hitap eden dış bir anlatı katmanı da oluşturur. Katil, kim olduğu anlaşılmasın diye kendi söylemini, bilincini dış bilinçleri de hesaba katarak kurar. Katil, alıntıda görüldüğü gibi diğer karakterlerin yüz ifadesinden hareketle suçluluğunu okuyabileceğini sezinler ve hem diğer bilinçlerin algısına hem de anlatı dışı bir adrese, yani okuyucuya yönelir. Bu durum, Mihail Bahtin’in diyaloji ve adreslenmişlik kavramlarıyla açıklanabilir. Bahtin’e göre, her söz yalnızca kendisi için değil, başkasının sözüne yönelik olarak da var olur; dolayısıyla mutlak bir monolog mümkün değildir.⁴⁶¹ Bir karakterin kendi bilincine dair söylediği söz bile her zaman başka bilinçten gelecek cevabı öngörerek biçimlenir.⁴⁶² Katil karakterinin söyledikleri, açıkça görülebileceği üzere karşı bilinçlerin potansiyel cevabı üzerine kurgulanır. Bilinçler, karşılıklı bir tanımlama, tanımaya çalışma oyunu içerisindedir. Bu oyunda herhangi bir yönlendirici otorite sezilmez. Katil karakteri intradiegetik düzlemdeki diğer karakterlerle söylemsel, bilinçsel bir etkileşim içindeyken okuyucuya seslenişi ile mevcut etkileşimi postmodernist bir oyun havasına sokar. Bahtin, adreslenmişlik tanımı yaparak her söylemin beklenen bir cevaba yönelik olduğunu vurgular.⁴⁶³ Katilin okuyucuya seslenişi

⁴⁶⁰ A.g.e, 25.

⁴⁶¹ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World* (Routledge, 1990), 39.

⁴⁶² Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (University Of Minnessota, 1984), 251.

⁴⁶³ Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays* (Texas: University of Texas Press, 1986), 95.

de bu bağlamda ele alınabilir. O, bir karakter olarak çeşitli diyaloji personaları giyer ve okuyucuyu maskenin ardındakini bulmaya davet eder. Bu anlatısal strateji, gerçeklik katmanlarıyla oynamasının yanı sıra oyunsu postmodernist havayı perçinler.

Diyaloji, sadece birden fazla sesin polifonik düzlemde hiyerarşiden bağımsız var olabilmesi değildir. Diyalojide etkileşim esastır ve etkileşim esnasında mevcut bilinçler, diğerlerini tanımlamaya çalışarak kendi söylemini oluşturur. Tzvetan Todorov'a göre diyalog hazır son sözlerin söylendiği bir değişim alanı değildir, bilakis anlamın etkileşim yoluyla üretildiği bir süreçtir.⁴⁶⁴ *Benim Adım Kırmızı*'daki diyaloglar da hazır son sözleri, otoritenin egemen bakışını barındırmaz; sözler bilinçlerin birbirini stratejik olarak okuması ile sürekli bir devinim ve değişim halindedir. Örneğin, Katil karakteri Enişte Efendi'nin evine gittiğinde ilk olarak katil kimliğini saklamaya çalışır. Bunu yaparken sürekli bir karşı tarafın bilincini tanımlamaya çalışma çabasındadır; karşı bilincin kendisinin katil olduğunu anlayıp anlamadığını kimi zaman jestlerine, mimiklerine kimi zaman da söylemlerine bakarak anlamaya çalışır: "*Şamdanın mumunu mangaldan yakınca yüzünde hiç alışık olmadığım bir ifade görmek hiç hoşuma gitmedi. Ya da bir acıma ifadesi miydi bu? Her şeyi anlamıştı da benim alçak katilin teki olduğumu mu düşünüüyordu, yoksa benden korkuyor muydu?*"⁴⁶⁵ Katil, Enişte Efendi ile kendisinin de aralarında olduğu nakkaşlara yaptırdığı resimlerle ilgili konuşurken bazı kısımlarda konu Batı-Doğu usullerine, cinayete, Zarif Efendi'ye, Enişte'nin ayrı ayrı nakkaşlara çizdirdiği ancak bütünü kimseye göstermediği son sayfadaki resme vb. konulara gelir. Katil, son sayfadaki Batılı usullerle resmedildiği iddia edilen ve ifşa olmaması için uğruna adam öldürdüğü resmi görmek istemektedir. Bu esnada aklından bin türlü düşünce geçer ve sürekli kendisinin katil olduğunu saklama çabası içerisinde, ancak bilinci karşı tarafın bilincini okumaya çalışırken insani bir çizgide olduğu için kendinden emin olamaz: "*Söylediklerini makul ve doğru bulmama rağmen yine de inanmadım ona. Benden kuşkulandığımı düşündüğüm için ben de ondan kuşkulaniyor,*

⁴⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (University of Minnesota Press, 1984), 108.

⁴⁶⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 173.

*arada bir avlu kapısına kulak verdiğini, kendisini benden kurtaracak birilerini beklediğini hissediyordum.”*⁴⁶⁶ Katil, sürekli Enişte Efendi ile olan diyalogunu zihninde tahlil eder. Enişte Efendi’nin hem doğunun hem de batının Allah’ın olduğunu söyleyerek iki farklı nakış üslubunu da kafirlik olarak görmemesi Katil karakterine makul ve doğru gelir. Ancak yine de ona inanamaz çünkü Enişte’nin kendisinin katil olduğundan şüphelendiği için hoşuna gidecek şeyler söylüyor olma ihtimalini düşünmektedir. Nihayetinde, söylemler arasındaki anlam bir türlü net bir kesinliğe varamaz. Enişte’nin sanat felsefesi yaptığı kısımda doğru ve batılı üslupla ilgili söyledikleri, katilden kurtulma stratejisi midir yoksa gerçek fikirleri midir? Enişte Efendi, gerçekten konuştuğu nakkaşın katil olduğunu anlamış mıdır yoksa henüz anlamamış mıdır? İki karakterin diyalogu Todorov’un vurguladığı bir çizgide ilerler; karakterler sürekli birbirlerini tartar ve söyledikleri mevcut bağlama göre anlamsal güvenilirlik olarak değişmeye mahkumdur. Birbirini tanımaya çalışan bilinçler ve bilinçlerin yansıması söylemler sürekli bir devinim halindedir. Katil, sürekli kendi kimliğini gizlemeye çalışsa da en sonunda zaten ifşa olduğunu düşünerek cinayeti işlediğini Enişte Efendi’ye itiraf eder. Ancak, Katilin anlatıcı olduğu bölümden hemen sonra Enişte Efendi’nin anlatıcı olduğu bölüme geçildiğinde Katilin düşüncesinin/ tahmininin yanlış olduğu anlaşılır:

“Onu benim öldürdüğümü daha önce anlamıştın, değil mi?” diye sordu. Anlamamıştım; hatta bana söyleyene kadar da anlamamıştım. Üstelik şimdi, aklımın bir köşesiyle Zarif Efendi’yi öldürmekle iyi bir iş yaptığını (...) düşünüyordum. Böylece bomboş evde yalnız kaldığım katile karşı belli belirsiz bir şükran doğdu içime.”⁴⁶⁷

Karakterlerin birbirlerinden bağımsız anlatıcı bölümlerine sahip olması diyalojik etki açısından oldukça önemlidir. Çünkü karakterler birbirlerinin bilincini tanımlamaya çalışırken pek çok tahminde bulunarak söylemsel strateji geliştirirler ancak karakterlerin bilinçlerindeki tahminlerin doğruluğu yahut yanlışlığı belirsizdir. Karakterlerin bilincindeki karşı tarafı tanımlama sürecinin

⁴⁶⁶ A.g.e, 175.

⁴⁶⁷ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 180.

anlamsal kesinlik kazanmaması ve devinimsellik etkisinin artması bir yönüyle de her birinin farklı anlatıcı kısımlarında aynı olay ve olguları kendi perspektiflerine göre yorumlayabilmeleri ile ilintilidir. Böylece hakikatin ve anlamın da kestirilemez, değişen yüzü vurgulanmış olur. Katil'in Enişte Efendi'nin düşündüklerine dair tahminleri başlarda yanlış olsa da bir noktada doğru hale gelir. Enişte Efendi, Katil'in cinayet itirafından sonra söylemini stratejik bir temelde karşı tarafın hoşuna gidecek şekilde belirlemeye başlar: "Altmış yıllık ömrümde gördüğüm en hünerli, eli sihirli, gözü en ince, en mucize nakkaş sensin."⁴⁶⁸ Enişte Efendi'nin katil nakkaşa yönelttiği bu cümlelerin stratejik olduğu kesindir ancak anlamsal olarak ne kadar doğruluk payı olduğu kestirilemez. Cümlelerin anlamı karakterlerin subjektif bilincine göre sürekli değişir. Katil'in Enişte Efendi'nin övgülerine olan cevabı en baştan beri olduğu kuşkucu çizgidedir: "Şimdi benden korktuğun için yalan söylüyorsun. Yine de yeniden anlat benim usullerimi."⁴⁶⁹ Diyalog ve diyalog esnasında söylenenlerin dayandığı anlam, bağlama göre sürekli bir değişim içindedir. Diyalog esnasında neyin ne kadar doğru yahut yanlış olduğu keskin sınırlarla çizilemez düzeydedir. Böylece bilinçler birbirlerini sürekli bir tanımlama haliyle yeni anlamlar, söylemler üretir. Benim Adım Kırmızı'daki pek çok anlatıcı birbirini sürekli doğrular yahut yanlışlar, hatta bazen bu söylemsel etkileşim alanı oyunsu bir havayla anlatıcıların okuyucuya seslenişi ile yeni bir etkileşim katmanı kazanır. Şeküre'nin hikayesini anlatırken bilincinin sürekli kendi kimliğini istediği gibi verme amacıyla tetikte olması, bu bağlamda bilincinin yansıması söylemini şekillendirmesi; aynı şekilde nakkaşların hikayelerini karşı tarafın onları daha iyi görebileceğini düşündükleri senaryoya göre anlatma stratejileri, diyalojik etkileşimin vücut bulmuş halidir. Anlatıda, her bir cümle karşıdan gelebilecek potansiyel cevaba yahut düşünceye göre kurgulanır; bilinçler ve onun yansıması söylemler devamlı bir etkileşim halindedir.

⁴⁶⁸ A.g.e, 183.

⁴⁶⁹ A.g.e, 183.

4.2.3. Anlatılan Ben ile Anlatan Ben Arasındaki Mesafesizlik: Taze Deneyimin Aktarımı Olarak Bakış Açısı

Manfred Jahn'ın anlatı kuramına ve anlık yansıtma kavramlarına⁴⁷⁰ dayanarak *Benim Adım Kırmızı*'daki anlatım biçimi incelendiğinde, anlatan ben ile anlatılan ben arasında zamansal mesafenin yok denecek kadar az olduğu görülür. Bu durum, anlatının retrospektif bir yapıdan ziyade anlık deneyimlerin doğrudan, taze biçimde aktarımı üzerine kurulduğunu gösterir. Anlatıcılar, geçmişe dönüp olayları yargılayan ya da değerlendiren bir figür olmaktan çok, yaşadıkları anı canlı bir şekilde aktaran öznelere hâline gelir. Böylece, anlatının odaklanma biçimi doğrudan etkilenir: Olayların merkezinde yer alan ve onlara duygusal ve algısal olarak maruz kalan bir iç odaklayıcı söz konusudur. İç odaklanmanın retrospektif bir bakıştan ziyade, olayların yarattığı anlık algılar üzerinden inşa edildiği unutulmamalıdır.

Anlatıcı, olayları geçmişten bakarak yargılayan ve değerlendiren bir figür olmaktan çok, yaşadığı anı neredeyse canlı olarak anlatan bir özneye dönüşür. Bu teknik hem odaklanmayı hem de bakış açısını doğrudan etkiler: odaklayıcı, dışarıdan bakan değil; olayın içinde olan, duygusal ve algısal olarak olaylara sıcağı sıcağına maruz kalan kişidir. Bu yüzden anlatıdaki odaklanma biçiminin iç odaklanma olduğu bilinse de bunun retrospektif bir bakış açısından ziyade aktarılan olayların yarattığı anlık algılar üzerinden inşa edildiği gerçeği unutulmamalıdır. *Benim Adım Kırmızı*'da deneyim anlık şekilde aktarılır. Anlatıcı karakterler olayı yaşadıktan hemen sonra sıcak tecrübelerini bir günlüğe yazar yahut hemen bir kameraya bakıp anlatır gibidir. Orhan Pamuk bu konu hakkında bir röportajında şöyle söyler: "Kahramanlar ara sıra tıpkı kamerayla konuşan film kahramanları gibi dururlar."⁴⁷¹ *Benim Adım Kırmızı*'da bu anlatım tarzı, deneyimin anında aktarımı şeklinde kendini gösterir. Anlatıcılar, yaşadıkları olayları adeta bir kameraya bakarak, o anın sıcaklığı içinde aktarır. Kahramanlar, sıklıkla geçmiş zaman kipini kullansalar da aktardıkları olaylarla

⁴⁷⁰ Jahn, *Anlatıbilim*, 80, 95-101.

⁴⁷¹ Orhan Pamuk Röportajı, *Tempo* dergisi, 24.12.1998.

mevcut bilinçleri ve aktarılan zaman arasında minimal bir fark vardır. Onlar, olayı yaşayıp hemen akabinde bir deftere not alıyor yahut Pamuk'un dediği gibi kameraya karşı yaşadıklarını anlatıyor gibidir:

“Akşam vakti karlı sokağın ortasında durdum evlerine dönen çocukların babaların benimle birlikte cinlere perilere haydutlara hırsızlara ve karlı ağaçların kederine terk ettiği karanlık sokağın sonuna doğru baktım. Sokağın ucunda, Enişte Efendi'nin iki katlı, gösterişli evinde, şimdi orada çıplak kestane ağaçlarının dalları arasından bir an gördüğüm damın altında, dünyanın en güzel kadını var. Ama ben aklımı kaçırmak istemiyorum.”⁴⁷²

Geçmiş zaman kipi kullanılsa da bu çok kısa bir süre önceki zaman dilimine işaret eder. Anlatıcı karakter, olayı yaşayıp hemen akabinde günlüğüne yazar yahut kameraya bakıp anlatır gibi bir hal içindedir. Geçmiş zaman kipinin hemen sonrasında aynı olay örgüsünde akış içinde şimdiki zamanın kullanılabilmesi bu gerçekliği iyice ön plana çıkarır. Çünkü geçmiş zaman kipi ile aktarılan olay, çok kısa süre önce cereyan etmiş ve anlatılırken bile hızlıca şimdi ile buluşabilen çok kısa bir zaman ve bilinç mesafesindedir. Katil karakterinin anlatıcı olduğu kısımdan alıntılanan pasajda ilk cümleler geçmiş zaman kipinde verilse de son cümleler şimdiki zamandadır. Katil karakteri, sevdiği kadının evinin karşısına gelene kadarki eylemlerini geçmiş zaman kipiyle verse de son cümlelerde “şimdi orada (...) bir an gördüğüm damın altında” diyerek bakma, görme eyleminin şimdisinde olduğunu ifade eder. O, hala tarif ettiği evin karşısındadır ve o andan bakarak okuyucuya seslenir. Bu yönüyle anlatma zamanı ile öyküdeki olayların eş zamanlı bir şekilde gittiği görülür. “Bu tip bir anlatı durumu; anlatıcının öykünün nasıl biteceğini bilmemesi, ileride olacıklara yönelik nesnel bir fikrinin olmaması...”⁴⁷³ gibi durumları da beraberinde getirir. Zamansallıkla ve bakış açısı ile alakalı bu durum anlatıcı karakterlerin anlatımında rahatlıkla görülür; onlar olay anının tam göbeğindedir yahut anlattıkları olay üzerinden sadece birkaç dakika, birkaç saat geçmiştir. Kahramanların bilinç durumları yaşadıkları, aktardıkları olayın taze etki alanı içindedir ve geleceğe dair nesnel bir bilgileri

⁴⁷² Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 113.

⁴⁷³ Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, 80.

kesinlikle yoktur, sadece bulundukları andan bakarak geleceğe dair tahmin niteliğinde öngörülerde bulunurlar. Bu durum, Margolin Uri'nin kavramsallaştırdığı “modality” terimi ile bağlantılıdır. Margolin Uri, anlatının sadece olanı değil varsayımsal boyutları da içinde barındırdığını söyler; kiplik kavramını ortaya çıkarır. Kiplik, anlatıda olasılık, zorunluluk, arzu, yükümlülük gibi unsurları içerir.⁴⁷⁴ Karakter anlatıcı geleceğe dair bilgiye sahip olmadığı için mevcut bilinciyle gelecek hakkındaki olasılıkları düşünür. Katil karakteri Enişte Efendi'nin evine cinayet olayından sonra da gizli kitabın hazırlanması için diğer iki nakkaş gibi ayrı ayrı hala gidip gelmektedir ve mevcut olağanüstü şartlarda Enişte'nin gelecek kararları hakkında düşünür, ihtimalleri masaya yatırır:

“Onun yerinde siz olsaydınız iki haftada bir geceleri evinize bir katili nakış yapmaya çağırır mıydınız? Yoksa gerçek katil kim, en iyi nakkaş hangisi ona mı karar verirdiniz önce? Kısa bir sürede evine gelen nakkaşlar arasında renkzenlikten tezhibe, cetvelkeşlikten ressamlığa, yüz çizmekten sayfa istifine en hünerlisinin kim olduğunu anlayacağından ve bundan sonra yalnızca benimle devam etmek isteyeceğinden hiç şüphem yok.”⁴⁷⁵

Alıntılanan pasajda görüldüğü gibi kahramanın bilinci aktardığı olayın içindedir ve geleceğe dair herhangi bir kesin bilgisi yoktur sadece öngörü sahibidir. Alıntının son cümlesinden anlaşılabileceği üzere karakter anlatıcı geçmişe mesafeli, olayın sonucuna dair bilgi sahibi olduğu bir bilinçle bakmaz; varsayımsal boyut nihayetlenmiş bir durumda değildir. Böylece olay zamanı ile söylem zamanının eşitliği üzerinden anlatı farklı gerçeklikleri ve ihtimalleri de bünyesinde doğurur. Nitekim katil karakterinin alıntılanan kısımdaki öngörüsü yanlış çıkar ve kendisinin de planlamadığı ama ona göre “şartların gerektirdiği” şekilde, alıntılanan kısımdaki öngörüsünden sonra sadece birkaç gün içinde Enişte Efendi'yi de Zarif Efendi gibi öldürür. Açık bir şekilde anlatının karakterlerinin bilgi sınırı şimdi ile paraleldir. Karakterin söylemi retrospektif değildir, diğer bir deyişle olayın üstünden zaman geçtikten sonra varsayımının

⁴⁷⁴ Margolin Uri, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, “Of What is Past, is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative”, ed., David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), 142-166.

⁴⁷⁵ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 112.

sonucunu bilen ancak olay günündeki duygusunu aktaran bir bilinç yoktur. Bilakis bilinç ve söylem, epistemik manada sınırlıdır; sözün söylenme anı ve olay hem bir duyguyu hem de şimdiden geleceğe henüz sonucu belli olmayan bir bakışı yansıtır. Nihayetinde, söz de bilinç de aynı zamandadır ve aynı belirsizlikler, ihtimaller denizinin içindedir.

Aktarılan hikayeler geçmiş zaman kipiyle aktarıldığında bile şimdiki zamanın yanı başındadır ve şimdiki zamanla zaman zaman buluşur: “O sefili öldürdüğümünden beri daha iyi çiziyorum. (...) Ama nakşettiğim harikaları takdir edecek kaç kişi var İstanbul’da?”⁴⁷⁶ Katil, aktardığı olayların değerlendirmesini şimdiki zaman ile yapar. Çünkü olayların etki alanının şimdisi ile olayları anlatan kahraman bilincin şimdisi arasında mesafe yoktur yahut minimaldir. O, yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere geçmiş zaman kipi ile olay aktarımı gerçekleştirirken bile bir anda aynı olay devam ederken şimdiki zaman kullanımına geçebilir. Çünkü aktarılan olaylar şimdi-söylemin yanı başındadır. Şimdi-söylem ile şimdi öykü arasında belki birkaç dakika belki birkaç saatlik bir mesafe vardır. Bu bağlamda anlatıcıların bakış açısı da net bir şekilde aktardıkları olayın tesiri altında taze bir şekilde anlatıma karışır.

Bu yapı içerisinde, iç monolog ve serbest dolaylı anlatım teknikleri de sıkça kullanılır. Bu teknikler, anlatıcıların yaşadıkları ana verdikleri tepkileri doğrudan ve sansürsüz biçimde aktarmalarını sağlar. Yukarıda örneklendirildiği gibi anlatıcıların bilinçleri olay örgüsünün tazeliğini yansıtsa da olaylara anlık olarak ne tepki verdikleri bazen anlatma eyleminin ve geçmiş zaman kipinin dolayımlayıcı etkisi altında kalır. Örneğin, sadece birkaç dakika önce yaşadığı bir olayı olduğu yerde durup kameraya bakar gibi anlatan kahraman nihayetinde eş zamanlı bir haber dili kullanır. Diğer bir ifade ile olay ve söylemin zamanı neredeyse eş zamanlıdır ve bilinç mesafesi yok denecek kadar azdır ancak olay anında karakterin ne tepki verdiği diegesis ile dolaylı bir dille anlatılmış olur. Bilinç hala tazedir ama dil diegesis ile bir miktar dolaylı hale gelmiştir. Bu etki, iç monologların ve serbest dolaylı anlatımın sıkça kullanılması ile ifade

⁴⁷⁶ A.g.e, 112.

düzleminde de sıklıkla okuyucuyu anın göbeğine taşır. Olay ve söylem anı arasındaki minimal fark “iç monolog ve serbest dolaylı anlatım” kullanımı ile eşitlenir; bilincin aktarılan olaya olan yakınlığı anlatım dili ile buluşarak ilk, en taze içsel tepkiyi ortaya çıkarır. Karakterlerin, olay anında zihinlerinden ne geçirdikleri zihinlerinde beliren anlık cümleler ve ifadelerle olduğu gibi verilir; bilinç tazeliği ile ifade tazeliği olduğu gibi birbiri içine girer: “(...) aldığı paraya göre ucuz ve bakımsız eşyasına ve pis halılarına bakıyordum. Zeytin ya çok pinti idi, parasını saklıyordu ya da bir yere savuruyordu...”⁴⁷⁷ Kelebek’in Kara ile beraber Zeytin’in evine girdiğinde gördüklerini aktardığı bu alıntının ilk cümlesi geçmiş zaman kipiyledir. Ancak daha önceki örneklerde gösterildiği gibi anlatıcının bilinci yine şimdiye oldukça yakındır. Mevcut kısmın anlatıcısı olan Kelebek, diğer anlatıcı bölümlerindeki anlatıcılar gibi çok kısa sıra önce yaşadığı olayı akşam eve gittiğinde günlüğüne yazıyor yahut olaydan hemen sonra kameraya dönüp aktarıyor gibidir. Bilincin aktarılan olaya yakınlığı mevcuttur. Bu bilinç yakınlığı alıntının ikinci cümlesinde serbest dolaylı anlatımla birleşerek olay anında karakterin zihninden geçenleri de okuyucuya sunar. İkinci cümlede geçmiş zaman kipleri ilk cümledeki gibi doğrudan yaşanan olayı hikayeleştirme işlevinin ötesinde bir işlev görür; olay anında karakterin aklından geçen düşünceyi çerçeveler. Diğer bir deyişle ikinci cümledeki çerçeve niteliği taşıyan geçmiş zaman kipleri çıkarıldığında Kelebek’in o anki el değmemiş, diegesis ile dolayım lanmamış en saf ifadeleri bulunabilir: “Zeytin ya çok pinti parasını saklıyor ya da bir yere savuruyor” Kelebek’in Zeytin’in pis halılarına bakarken aklından geçen tam olarak bu cümledir. Olaydan çok kısa bir süre sonra gerçekleşen aktarımla beraber taze, değişmeyen bilinç durumu anlık ifadenin verilmesi ile daha da vurgulu bir hale gelir. Cohn Dorrit, “iç monolog anlatıcı sesin müdahalesi olmadan karakterin olayı tecrübe anındaki zihnini doğrudan yansıtır”⁴⁷⁸ der. Mevcut örnekte ise anlatıcı ses ile karakter aynıdır, bu bağlamda

⁴⁷⁷ A.g.e, 389.

⁴⁷⁸ Cohn Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 27.

serbest dolaylı anlatım benzer bir işlevi taşır. Karakter, zaten kendinde olan sesi basit bir kiple çerçeveleyerek olay anındaki zihninin doğrudan yansıması olan ifadeleri aktarır. Böylece olayları aktaran bilincin tazeliği ile olay anındaki zihinden geçenler birleşir. Serbest dolaylı anlatımın arttırdığı olay anı esnasındaki ilk tepkinin, ifadenin mimetik gücü romanda bazı kısımlarda iç monolog ile daha da perçinlenir: “Gerçek bir büyük usta olduğum ve (...) ulu Allah tarafından da bu bilindiği için kendimin de bir gün kör olacağını biliyorum, ama şimdi istiyor muyum bunu?”⁴⁷⁹ Bu cümle Üstat Osman’ın anlatıcı olduğu kısımda, öncesi ve sonrası geçmiş zaman kipiyle aktarılan olayın arasındaki ifadelerdir. Bu durum, şimdiki zaman ifade eden cümlelerin iç monolog olduğunu gösterir ve çok kısa süre önce yaşadığı olayı tazeliği ile aktaran karakterin taze bilinç durumunun bir iz düşümü niteliği taşır. Karakterin, olay anındaki zihni doğrudan okuyucuya yansırken bu zihnin hala içinde akıyor olduğu olay örgüsü anlatılmaya devam eder.

Romandaki anlatım pek çok kısımda geçmiş zamanla gerçekleşse de yukarıdaki örneklerde gösterildiği gibi şimdinin anlatıcı bilinci ile benzer bir mesafeye işaret eder, bazen bir cümle geçmiş zaman kipiyle birkaç dakika önceki olaya işaret ederken bir sonraki cümle anlatıcının şimdiki anına gelir. Bu durumun yanı sıra anlatıcılar zaman zaman doğrudan hitap ettikleri kitleye şimdiki zamanın dili ile konuşur, etki ve potansiyel tepki şimdiki andadır: “Vicdanınızla söyleyin kardeşlerim? Peki, biliyorum, burada hiçbir şeyin aramızda kalmayacağını, O’nun her şeyi işiteceğini düşünüp (...) korkuyorsunuz.”⁴⁸⁰ Bu alıntı, meddahın seslendirdiği bir karakter anlatıcının ifadesidir. Sesleniş şimdiki zamanın bilinci ile hem o anda onu dinleyen kahvehanedeki intradiegetik figürlere hem de okuyucuya yapılmıştır. Bilinç ve söylem şimdiki zamanda bulunur. Margolin Uri’nin vurguladığı şimdi öykü ve şimdi söylem tabirleri eş zamanlı bir anlatı olarak *Benim Adım Kırmızı*’da küçük oyunlarla sergilenir. Anlatılan hikâye şimdiki zamanlı söylem yahut geçmiş zaman kipi ile olay anıyla eş zamanlı ya da neredeyse eş zamanlı olarak aktarılır. “Şimdi söylem” anlatıcının şimdisi iken

⁴⁷⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 334.

⁴⁸⁰ A.g.e, 310.

“şimdi öykü” karakterin şimdisedir.⁴⁸¹ *Benim Adım Kırmızı*’da, yukarıda farklı şekillerde örneklendirildiği gibi anlatıcı ile karakter aynıdır ve anlatma anı ile olayın gerçekleşme anı şimdide yahut şimdiye çok yakın bir mesafededir; anlatıcının olayı anlatırkenki bilinci ve epistemik durumu olay anındaki durumu ile paralellik arz eder. Bu eş zamanlılık stratejisi kimi zaman doğrudan şimdiki zaman kullanımı ile kimi zaman şimdiki zamanla buluşma potansiyeli olacak kadar şimdiye yakın geçmiş zaman kipi kullanımı ile sağlanır. Bilinç de ifade de şimdiki zamanın tam göbeğindedir yahut yakın çevresinde dans eder.

Gerard Genette'nin anlatıcı modeline göre⁴⁸², anlatıcılar hikâyeye dâhil olma derecelerine ve anlatı düzeylerine göre sınıflandırılır. *Benim Adım Kırmızı*’daki anlatıcılar —Şeküre, Kara, Enişte Efendi, Leylek, Kelebek, Zeytin gibi— birinci hikâyeye düzlemindedirler ve hikâyede doğrudan yer aldıkları için intradiegetik homodiegetik anlatıcı tipolojisine girerler. Yani hem hikâyede var olan karakterlerdir hem de hikâyeyi içeriden anlatırlar. Genette’ye göre, bir anlatıcı, anlattığı olayların kahramanı olsa bile anlatım düzeyi bakımından olaylara dışarıdan bakan bir pozisyonda olabilir; bu durumda ekstradiegetik homodiegetik anlatıcı olarak adlandırılır. Özellikle anı romanlarında ve otobiyografik romanlarda görülen bu tür anlatıcılar, geçmişe dönüp olayları olgun ve değerlendiren bir bakışla aktarır. Burada anlatan ben ile anlatılan ben arasında açık bir zamansal ve bilinçsel mesafe oluşur. Ancak *Benim Adım Kırmızı*’da anlatıcılar, anlatan ben ile anlatılan ben arasındaki bu mesafeyi oluşturmazlar. Olayların şimdisi ile bilinç düzeyleri arasında neredeyse hiç boşluk yoktur. Anlatıcılar, sanki olayları yaşadıkları anda bir kameraya bakarak anlatıyormuş gibi, doğrudan ve taze bir bilinçle konuşurlar. Olaylara dair retrospektif bir değerlendirme, pişmanlık ya da bilgelik gösteren bir üst bakış görülmez. Anlatıcılar, birkaç dakika önce yaşadıklarını bilinçleri değişmeden bir günlüğe geçiriyor veya kameraya kaydediyor gibidirler. Bu özellik, anlatıcıların intradiegetik homodiegetik düzlemde sıkı sıkıya kalmalarını sağlar ve anlatıyı daha dinamik, daha akışkan bir hâle getirir. Özellikle iç monolog ve serbest

⁴⁸¹ Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, 95-97.

⁴⁸² Detaylı bilgi için bkz. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020)

dolaylı anlatım tekniği, anlatıcıların anlık düşüncelerini doğrudan yansıtarak mimetik etkiyi artırır. Anlatıcılar olayın şimdisinin bilinci ile hareket ettikleri için, okuyucu da anlatı zamanına daha kolay dahil olur.

Sonuç olarak, anlatıcıların bakış açılarında yaşadıkları anın etkisi belirgindir; zamanla olgunlaşmış bir değerlendirme ya da perspektif değişimi gözlenmez. Geçmiş zaman kipi kullanıldığında dahi bu kipin referans verdiği zaman şimdi-söylemin yanı başıdır; anlatıcının olayı aktardığı andaki bilinci ile olay anındaki bilinci arasında mesafe ya sıfır noktasındadır ya da oldukça minimaldir. Bu yapı, romanın kurgusal gerçekliğini canlı tutar ve okurun anlatılan olayla kurduğu empatiyi derinleştirir; merakı ve heyecanı diri tutar. Kitabın polisiye katmanı olduğu düşünüldüğünde bu anlatım stratejisinin oldukça önemli bir işlev gördüğü anlaşılr.

4.3. *Benim Adım Kırmızı*'da Karakter ve Karakterleştirme

Benim Adım Kırmızı'da karakter tipleri, sınırları keskin çizgilerle çizilemeyecek varlıklardır. Bu gerçeklikten dolayı karakterler tipleri esas olarak, somutlanırken kullanılan karakterleştirme tekniği çeşitliliğinden hareketle ele alınacaktır. Açık karakterleştirme, kapalı karakterleştirme, dolaylı, doğrudan karakterleştirme, oto karakterleştirme, figür al karakterleştirme gibi farklı karakterleştirme teknikleri; romandaki karakterlerin niteliklerini anlamaya oldukça yardımcı olur. Bir karakter; belli sıfatlar içine sığdırılabiliyorsa, roman boyunca gelişim kaydetmiyorsa, psikolojik olarak girift nedensellik bağlarına sahip değilse “düz karakter” olarak yahut bazı terminolojiye göre “tip” olarak anılır. Düz ve yuvarlak karakter gibi ikili, keskin sınıflandırmaların ötesinde keskin seçeneklerin biraz daha esnetilebildiği dört, beş yahut daha fazla karakter tipinin sınıflandırıldığı karakter modelleri de mevcuttur. Ancak *Benim Adım Kırmızı* gibi postmodernist bir romanda karakterler üstünden keskin sınıflandırmalar yapmak pek makul değildir. Uri Margolin, karakterlerin metin boyunca dağılmış

karmaşık rol ve metin paketleri olduğunu söyler.⁴⁸³ *Benim Adım Kırmızı*, karakter sınıflandırması yapılırken bu yaklaşımın benimsenmesi faydalı olabilecek bir romandır çünkü her bir karakter ben diliyle konuşarak kendi iç dünyasını dışarıya yansıtma potansiyeline sahiptir; aynı zamanda temsil kuvvetleri devam etse de ben anlatıcı olmanın sağladığı psikolojik derinlik ve diyaloji imkanıyla metnin farklı noktalarında bambaşka niteliklere bürünme potansiyelleri mevcuttur. Bu yüzden romandaki karakterler, anlatı boyunca dağılmış bir nitelikler ve işlevler paketi olarak rahatlıkla ele alınabilir. Bu başlık altında, belli karakter modelleri ve sınıflandırmaları konunun daha iyi somutlanması için kullanılsa da temel olarak belli karakter ve karakterleştirme parametrelerin kullanımı üzerinden hareket edilecektir. Örneğin, bir karakterin roman boyunca zihninin şeffaf olup olmaması, derin psikolojik tasvirinin yapılıp yapılmaması, olay örgüsü içinde aktif rol oynayıp oynamaması, belli bir fikrin kalıplarına sığdırılabilmesi yahut sığdırılamaması, birden fazla karakter tarafından birden fazla bakış açısı ile karakterize edilip edilmemesi gibi parametreler; karakterin derinliğinin, girift niteliklerinin ve varoluşunun anlaşılması için önemlidir ve bu başlık altında da bu yöntem kullanılacaktır. *Benim Adım Kırmızı*'da keskin sınıflandırmalar bir kenara bırakılarak üç farklı karakter tipi tespiti yapılabilir: meddahın ses verdiği cansız nesneler; sanat temsilini sırtlayan nakkaşlar, Üstad Osman, Enişte Efendi ve son olarak Şeküre ile Kara.

4.3.1 Kırılan Aynanın Bakir Yüzleri: Bir Parodi Olarak Meddah Anlatıcı ve Anlatıcı Olarak Cansız Nesneler

İlk karakter tipi meddahın üst anlatıcı olduğu ve sesini cansız nesnelere verdiği karakter tipidir. Bu tür karakterler, anlatıdaki anlatıcı sıralamalarına göre köpek, ağaç, para, ölüm, kırmızı, at, şeytan, iki abdal ve kadındır. Bu tür cansız nesnelerin ben diliyle hikayeler anlatması ve ses sahibi olması, her şeyin anlatacak bir şeyi olduğu gerçekliğini imler ve "her şeyin kendi lisan-ı halleriyle konuştuğu"⁴⁸⁴ bir atmosfer yaratır. Bu atmosferde cansız nesneler temelde bir

⁴⁸³ Margolin, Uri. "Character." In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (Abingdon and New York: Routledge, 2005), 52-57.

⁴⁸⁴ İsmet Emre, "Kırmızı Noktalı Kitap-1", *Sağduyu Gazetesi*. 11.01.1999, 2.

ideolojiyi, daha öncesinde klişeleştirilmiş bir varoluşu temsil eder. Klişeleştirilmiş varlıkları ile var olurlar ancak bu klişelere de bazen ironik bazen doğrudan bir tonda isyan ederek bakış açısını ters yüz ederler. Cansız nesnelerin karakter tipi olarak en temel özellikleri bakış açısı noktasında parçalı ve çoğulcu bir gerçeklik yaratma işlevleridir. Kaynağını meddahtan, tek bir sesten alsalar da farklı nakkaşlar tarafından çizilmişlerdir ve bir resim tablosunda bir araya gelmiş bambaşka gerçeklikleri, bakış açılarını temsil edebilme potansiyelleri olan imgeler, simgeler olarak düşünülebilirler. Bu cansız nesneler ses kaynaklarını meddahtan aldıkları düşünüldüğünde bir yazar parodisi olarak okunmaya açıktır, bu gerçekliğe rağmen her birinin farklı bakış açılarını, simgeleri temsil etmesi de yazarın (intradiegetik düzlemde meddahın) benliğinden süzülen parçalı ideoloji, bakış açısı alegorileri olarak okunmalarına imkân sunar. Bu cansız nesneler üzerinden “meddah, Doğulu-Batılı karşıtlığını, dinsel dogmalara bakış açısını ve bu dogmaların günlük yaşam paradigmaları üzerindeki etkisini anlatır.”⁴⁸⁵ Bu bağlamda cansız nesneler; klişelerin ironik tonda merkeze konması, bazen doğrudan klişe bakış açılarının ters yüz edilmesi gibi işlevleri ile Doğu- Batı eksenli kalıplaşmış, dini, geleneksel ideolojilerin parçalanmasına katkı sağlama noktasında önemli bir yer tutan figürlerdir. Bu anlatıcıların her biri roman boyunca sadece bir anlatıcı bölümüne sahiptir. Bu noktada olay örgüsü içinde bir karakterden ziyade bakış açısını parçalayan, çoğulluk yaratan imgeler, klişelerin yıkıcı alegorileri olarak okunmaya açıktırlar. İntradiegetik düzlemde cansız anlatıcılar, onlara sesini veren meddah ve anlatma eyleminin gerçekleştiği kahvehane tutucu fikirlerle, eleştirel görüşlerin çarpıştığı bir alan olarak görülebilir. Cansız nesnelere ses verilmesi, onların dile gelmesi aracılığıyla Doğu ve Batı sanat üslupları üzerinden yeniliğe açık ve kapalı tarafların birbiriyle olan fikrîsel çatışması ön plana çıkar.⁴⁸⁶ Nitekim bu cansız nesneler ve onların üst anlatıcısı olan meddah, fikirleri temsil etmekte işlevselleşen figürlerdir. Ancak bu figürlerin, ben anlatıcı bölümüne sahip olmaları, kendi bakış açılarını kendi sesleri varmış gibi sunmaları klasik sınıflandırmaların ötesinde niteliklerle var

⁴⁸⁵ Betül Parlak, “Benim Adım Kırmızı”, *Varlık Dergisi*, Sayı 1099, 4-5.

⁴⁸⁶ Nilüfer Kuyaş “Seks, Yalanlar ve Minyatür”, *Milliyet Gazetesi*, 26.12.1998, 17.

olduklarını gösterir. Cansız nesneler olay örgüsünde etken olmamaları, karakter gelişimi göstermemeleri, sadece kısa bir bölümde anlatıcı olmaları gibi noktalarda düz figürdürler ve net bir şekilde bir bakış açısının temsilcisi olarak işlev görürler.

4.3.2. Bir Temsil ve Ötesi: Nakkaşlar, Üstad Osman, Enişte Efendi ve Zeytin

Benim Adım Kırmızı'daki neredeyse tüm karakter tipleri (insan anlatıcılar da dahil olmak üzere) bir perspektifi temsil etmeleri üzerinden okunabilir. Bu bağlamda romandaki ikinci karakter tipi olan nakkaşlar, Üstad Osman, Enişte Efendi gibi anlatıcılar ön plana çıkar. Bu anlatıcıların en temel varoluş eksenleri Doğulu yahut Batılı nakış üslubunu savunmaları üzerinden gerçekleşir. Bazı eleştirmenler, Pamuk'un romanlarında tipler bulunduğunu ancak karakter bulunmadığını⁴⁸⁷ söyler. Pamuk da *Benim Adım Kırmızı* özelinde nakkaşları işaret ederek "onlara takma adlar" vererek, onları "iki boyutlu insanlar" olarak çizdiğini, onların "sanattaki bazı tartışmalara tekabül ettiğini" söyler.⁴⁸⁸ Ancak yazarın bu söylemde bulunması sadece onun niyetinin bir ifadesidir. Bu niyetin pratikteki iz düşümü ise niyet ifadesinden farklı olabilir. Anlatıbilimde yazarın söyledikleriyle metnin sunduğu her zaman örtüşmez. Roland Barthes'in *Yazarın Ölümü*⁴⁸⁹ adlı eseri bu tür durumlar için temel bir referanstır. Orhan Pamuk'un sözlerinden hareketle *Benim Adım Kırmızı*'daki nakkaşların, Üstad Osman ve Enişte Efendi gibi anlatıcıların sanattaki bazı tartışmalara tekabül ettiği ve bir fikrin temsilcisi olarak görülebilecekleri kesindir. Ancak bu gerçeklik onları klasik anlamda iki boyutlu, düz tipler yapmaya yetmez. Ben anlatıcı olmanın sağladığı büyük olanakla beraber karakterler içsel dünyasını doğrudan yansıtır, böylece ideolojik temsil pozisyonlarının yanı sıra öznel, çatışmalı, duygusal yönleri de açığa çıkar. Bu da onları sadece ideolojik tip olmaktan çıkarır, diyalogik figürler haline getirir. Karakterlerin hepsi kendi özerk sesine sahiptir, hepsinin zihni saydamdır, bu sayede düşünce akışlarındaki çok boyutluluk rahatlıkla

⁴⁸⁷ Coşkun Çokyiğit, "Bütün Hikâyeler Bir Kelimedir!", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 305 (1999), 51, 51-54.

⁴⁸⁸ Hulki Aktunç, "Roman Üzerimizde Hayat Yelpazesi Gibi Rengârenk Bir Etki Bırakır", *Kitap-ılık Dergisi*, Sayı 36 (1999), 10, 6-30.

⁴⁸⁹ Roland Barthes, *Yazarın Ölümü* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021), 5-106.

görülebilir; sanat tartışması noktasında pek çoğu sabit bir fikri temsil etse de romanın olay örgüsü içindeki belli olay ve olgulara karşı tavırları kestirilebilir değildir. Özellikle Zeytin isimli nakkaş, roman boyunca karakter gelişimi ve evrimine maruz kalır, iç çelişkileri oldukça ön plandadır, belli bir fikrin sabit tutucusu olmak yerine stratejik yaklaşımları ile ön plana çıkar, personaları vardır ancak onları stratejik olarak gizlemekle yükümlüdür, bazen kendisi bile neye evrileceğinin, ne gibi aksiyonlar alabileceğinin farkında değildir, bazen can alır ancak o canı almadan önce canını aldığı kişiyi “babası gibi görüp” şefkatle ağlar: “Bir baba gibi saçlarımı okşadı. Yeniden gözlerimden yaşlar fışkıracak diye korktum ve ona sarıldım.”⁴⁹⁰ Bu cümlesinden sadece birkaç sayfa sonra anlatı zamanında aynı mekânda aynı kişiyleyken ise bir baba gibi gördüğünü söylediği Enişte Efendi’yi şöyle karakterize eder: “Tam o sıra, hokkayı bu kendini beğenmiş bunağın sulanmış beynine indirmek için (...)”⁴⁹¹ Nihayetinde karakterin çelişkili bir psikolojisi vardır ve bu psikoloji karşı tarafı karakterleştirme, algılama biçimine de yansır. Her bir karakter sanat tartışmalarının ötesinde tahmin edilemez yönleri ile her bir sahnede kendini daha başka bir özelliği ile oto karakterleştirme potansiyeline sahiptir. Özellikle bir nakkaş olan Zeytin, kimliğini gizlemek zorunda olan katil olduğu için hem kendi ismiyle olan anlatıcı olduğu kısımda hem de katil ismiyle var olduğu anlatıcı kısmında sürekli stratejik bir anlatım benimsemek durumundadır. Böylece karakterin sınırları ve güvenilirliği en baştan sorunsallaşır. Her bir metin parçasında Zeytin’in kendini yansıtmaya biçimi farklılık gösterme potansiyeline sahiptir. O, diğer nakkaşların temsil ettiği gibi net bir şekilde Batı yahut Doğu sanatını bile temsil etmez. Stratejik olarak kendisini nasıl tanımlaması gerekiyorsa öyle tanımlar, onun sanat noktasında mutlak bir inancı olmasından ziyade kestirilemez arzuları vardır ve bu arzuları kendisi bile zaman zaman tanımlayamaz: “bu sözleri sanki ağzıma bir başka gücün koyduğunu hissediyordum ama tutamıyordum da kendimi.”⁴⁹² Katil anlatıcı kısmında bu sözleri söyleyen Zeytin, yine aynı anlatıcı olduğu kısımda Enişte Efendi Batı ve

⁴⁹⁰ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 177.

⁴⁹¹ A.g.e, 179.

⁴⁹² Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 178.

Doğu sanatına eleştirel yaklaşp Batı sanatını belli noktalarda övdükten sonra Katil maskesi altında anlatıcı olan Zeytin'in cevabı şudur: "Eh, biz de o resmi yaparız o zaman."⁴⁹³ Zeytin'in bu tavrı oldukça çarpıcıdır çünkü onun herhangi net bir ideolojisinin, fikrinin olmadığını açık eder. Özellikle en keskini Zarif Efendi olmak üzere diğer nakkaşların geleneksel yahut Batı usulü sanatı yanındaki duruşlarıyla, varoluşlarıyla keskin bir fikri temsil ettikleri bir atmosferde Zeytin için keskin ideolojik yaklaşımlar yoktur. O, hangi üslupla çizmek daha avantajlı ise o üslubu tercih edebilecek bir esnekliktedir. Bu esnekliğinin arka planı ise onun derin psikolojik altyapısında yatar.

Yapısal olarak bu esneklik romanın diğer unsurlarında, karakterleştirme biçimlerinde de yatar. Örneğin, Zeytin Enişte Efendi tarafından bir bölümde "en hünerli, (...), en mucize nakkaş" (BAK, 183) şeklinde tanımlanırken başka bir kısımda Enişte Efendi Kelebek adlı nakkaşı şöyle tanımlar: "Kelebek. En yeteneklileri odur. (...)" (BAK, 125). Görüldüğü üzere, karakterlerin oto karakterleştirmeler ve figüral karakterleştirmeler dahilinde keskin sınırları yoktur. Çünkü metnin farklı yerlerinde farklı nitelikleri ile var olabilirler. Örnekte görüldüğü gibi bir karakter diğerini açık figüral karakterleştirme ile somutlarken aynı karakter başka bir metin kısmında ilk figüral karakterleştirmesi ile çelişen bir karakterleştirme yapabilir. Böylece hem oto karakterleştirme hem figüral karakterleştirme vasıtası ile karakterlerin kim oldukları, üzerine yapışan sıfatlar vb. dinamik bir oynaklık alanı içerisinde var olur. "En yetenekli", kişiden kişiye değiştiği gibi aynı kişi için bile metnin başka kısımlarında değişebilir. Bu durum, karakterlerin temsil ettikleri fikrin ötesinde kestirilemez yanlarını da ön plana çıkarır ve ortaya hibrit karakter tipleri çıkar.

Nihayetinde Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* kitabında bulunan nakkaşlar, Üstad Osman, Enişte Efendi gibi karakterler yazar tarafından iki boyutlu tipler olarak tanımlansa da metin içindeki anlatı teknikleri (dinamik figüral ve oto karakterleştirme vb.) ve karakterlerin içsel dünyalarının sunumu, bu tanımları

⁴⁹³ A.g.e, 185.

sorgulamayı gerektirir. E.M. Forster, *Roman Sanatı* adlı eserinde düz karakterleri tek bir özellik etrafında şekillenen ve değişmeyen figürler olarak tanımlar.⁴⁹⁴ Ancak *Benim Adım Kırmızı*'daki bir nakkaş olan Zeytin gibi karakterler içsel çatışmaları, geçmişe dair anıları ve psikolojik derinlikleri ile bu tanımın ötesine geçerler. O, bir ideolojinin temsili olmaktan ziyade karmaşık psikolojik bir fenomendir. Bunun yanı sıra figüral karakterleştirmeler de bazı noktalarda sabit değildir, bir karakter diğerini bazen olumlu bazen olumsuz karakterize edebilir. Bu bağlamda, nakkaşlar (özellikle Zeytin) klasik anlamda düz tipler olarak görülmemeli, onların saydam, yer yer kestirilemez, devinim içinde ve okuyucu ile doğrudan temas halindeki zihinlerinin derinliği, canlılığı unutulmamalıdır.

Mikhail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinde, Dostoyevski'nin karakterlerini "ideolojik karakterler" olarak tanımlar; bu karakterler, yazarın ideolojik kontrolünden bağımsız, kendi sesleriyle var olan figürlerdir.⁴⁹⁵ Benzer şekilde, Pamuk'un romanındaki nakkaşlar da kendi anlatımlarıyla, bireysel seslerini ve içsel dünyalarını ortaya koyarlar. Shlomith Rimmon-Kenan, *Anlatı Kuramı* adlı eserinde, karakterlerin derinliği ve gelişimi üzerinde durur; karakterlerin içsel çatışmaları ve dönüşümlerinin, onları daha karmaşık ve çok boyutlu hale getireceğini söyler.⁴⁹⁶ Bu bağlamda, her birinin kendi anlatıcı bölümü olması aracılığıyla, Pamuk'un karakterleri, klasik tip tanımının ötesine geçerek, anlatı içinde hem ideolojik temsiller hem de bireysel derinlikler sergilerler. Zeytin ise yukarıda alıntılarla örneklendiği üzere ideolojik temsil özelliği ile neredeyse hiç var olmaz, ideolojik temsil onun için pratik bir strateji aracı olmaktan öteye geçmez, bu yüzden dinamik personaların diyalojik karakteridir.

4.3.3. Kara ve Şeküre Karakterleri ve Karakterleştirilmesi

Anlatıdaki son karakter sınıfı olarak Kara ve Şeküre görülebilir. En çok anlatıcı bölümüne Kara, ondan sonraki en fazla anlatıcı bölümüne ise Şeküre sahiptir. Bu

⁴⁹⁴ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, 70-79.

⁴⁹⁵ Mikhail Bakhtin, *The Problems of Dostoevski's Poetics* (University of Minnesota Press, 1984), 3-11.

⁴⁹⁶ Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction* (Routledge, 2002), 36-45.

iki karakter de nakkaşlar vb. gibi zihinleri oldukça saydam, belli noktalarda kestirilemez özelliktedir. Ancak en temel farkları sanat üslubu üzerinden nakkaşlar kadar temsil görevi görmemeleri, anlatının aşk gibi farklı katmanlarını da temsil etmeleri ve roman boyunca daha derin evrim geçirmeleridir. Her iki karakter de derin, devinim içinde, saydam bir zihne ve bununla beraber anlatı boyunca evrilen bir varoluşa sahiptir. Şeküre, anlatı zamanındaki oldukça kısa olan zaman zarfında kendisini ve çocuklarını güvende hissettirecek bir koca arayışındayken Kara da çocukluk aşkı Şeküre ile evlenme, batılı usullerle nakşedilen kitabı tamamlama ve katili bulma gibi motivasyonlara sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Kara; kahvehaneden saraya, aşktan dedektifliğe kadar anlatının farklı katmanları arasındaki bağlayıcı tutkal olarak görülebilir. O, “farklı hikayeleri ortaklaştıran odak” karakter olarak düşünülebilir.⁴⁹⁷ Şeküre ise koca arayışı esnasında ne yapacağı kestirilemeyen, olayların oluşturduğu vaziyete göre dönüşen, kararları şartlara göre değişebilen kestirilemez bir karakterdir. Şeküre’nin evlilik yolunda en makul iki adayı Kara ve savaştan dönmeyen kocasının kardeşi Hasan’dır. O, her iki karakterle de anlatı boyunca mektuplaşmalar aracılığıyla temas halindedir; en uygun şartları ve en uygun adayı arar. Bu noktada gitgelleri olan bir karakterdir. Şeküre, Pamuk’a göre de birbirinin aksi duyguları içinde hissedebilen, pek çok kararsızlık yaşayan ancak bunun hayatın bir gerçeği olduğunu idrak etmiş ve yoluna devam eden bir karakterdir.⁴⁹⁸ Her iki karakter de karakterleştirme noktasında fiziksel noktalarda keskin sıfatlarla tanımlanabilirken davranışsal noktada keskin olmayan yönleri ile ön plana çıkarlar. Özellikle her ikisi de diğeri/diğerleri tarafından şartlara göre değişim gösteren sıfatlarla, isimlerle tanımlanırlar çünkü birkaç isim ve sıfatla tanımlanabilmenin ötesinde şartlara göre evrilen siyahtan beyaza varan geniş bir aralıkta gri noktaları olan karakterlerdir. Bu durum korelatif bir şekilde hem karakterizasyona yansır hem de karakterizasyon sayesinde daha da imlenir. Diğer bir deyişle örneğin Kara, kimi figüral karakterleştirmelerde rakipken kimisinde koca adayı kimisinde aptal, kimisinde

⁴⁹⁷ Fethi Demir, “Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma” (Doktora tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011), 499.

⁴⁹⁸ Röportaj Oral Çalışlar, “Nakkasın Mürekkebi Kırmızı”, *Cumhuriyet Kitap*, 20.12. 1998, 5.

zekidir. Her bir anlatıcının gözünde anlatıcıların konumuna ve mevcut şartlara bağlı olarak farklı kimliklere oturtulurlar. Birini belli bir sıfatla karakterleştiren başka bir karakter anlatının başka bir kısmında aynı karakteri tasvir ederken ilk karakterleştirmesinden zıt sıfatlar, isimler tercih edebilir.

Kara, Şeküre'ye âşık olsa da geleneksel aşık kalıplarının ötesinde bir şekilde onu karakterleştirme ve görme yetisine sahiptir, anlatıda ezberler ve kalıplar karakterleştirme-karakter noktasında esnektir:

“Babası hiç beklenmedik bir şekilde şimdi ölmüş gibi çığlıklar atabilmesi öyle şaşırtıcı ve sahte gözüküyordu ki bana, Şeküremi hiç mi hiç tanımadığımı, içinde bana çok yabancı bir cin olduğunu hissettim.”⁴⁹⁹

Görüldüğü üzere, aşk hikayelerindeki gibi Şeküre'ye âşık olan Kara yeri geldiğinde aşkının bazı hareketlerini sahte bulup onda tanımadığı bir taraf olduğunu düşünebilir. Bu durum anlatıdaki karakterleştirmelerin keskin çizgiler barındırmadığının en güzel örneklerinden birini teşkil eder. Alıntılanan kısımda Kara'nın Şeküre'ye dair fikirlerini “hissettim” fiiliyle bitirmesi de karakterleştirmelerin alışlagelmiş sıfatların ötesine geçmesinin yanı sıra nihaileşmeyen yönünü de vurgular. Kara, Şeküre'yi figüral karakterleştirmeye maruz bırakırken öznel görüşü olduğunu belli eden “hissettim” fiilini kullanır; keskin bir yargı ifadesi sunmaz. Bu anlatsal olgu, söylemler arasındaki etkileşimi ve diyalojizmi beslediği gibi bir taraftan da tamamlayıcı bir kimlikle karakterlerin sınırlarını, varoluş özelliklerini grileştirir ve söylemin, karşı tarafın zihnini, varoluşunu devingen bir şekilde okumanın da kapısını aralar. Nihayetinde bakış açısı, odaklanma, karakter ve karakterleştirme gibi anlatı birimlerinin birbirini nasıl besleyebildiğinin güzel bir örneğidir. Karakterler keskin sınırlara maruz bırakılmadıkları gibi karşı tarafı dinamik şekilde okurlar, varlıklarını ve söylemlerini tartarak sürekli karşı taraf ve söylemi ile etkileşime girerler. Bu durum da diyalojik etkiyi perçinler, çoğulculuğun dinamik yapısını ön plana çıkarır.

⁴⁹⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 240.

Romandan en son alıntılanan kısım, birinci tekil şahıs anlatıcının içsel algılarına dayanır; diğer bir deyişle iç odaklanma söz konusudur. Ancak burada anlatıcının odaklanma yönü dikkat çekicidir. Kara, Şeküre hakkında dış bir gözlemde bulunup bu gözlemden hareketle duyuşal psikolojik bir çıkarıma vararak içsel bir tepki geliştirir. Kara'nın çıkarımının içsel sezgiye dayanması ve öznellik vurgusu anlatının epistemolojik sınırlarını olduğunu gösterir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, bir karakterin diğer karakteri figüral karakterleştirmeye tabi tutarken iç odaklanma gerçekleşmesi, diğer bir deyişle yargının öznel ve nihai olmayan nitelikte olmasıdır.

Kara, Şeküre'yi karakterleştiren gösterdiği çarpıcı ve öznelliği, değişkenliği vurgulayan bakış açısını kendi kendisini karakterleştiren de kullanır. O, kendisine de kalıpların dışında bakabilen, eleştirel bir tutumla olay ve olguları değerlendirebilen bir karakterdir:

“Gerçekten kederimden mi ağlıyordum, yoksa Eniştemin ölümünden sorumlu tutulmaktan korktuğum için mi ağlıyormuş gibi yapıyordum, bilmiyorum. (...) Ağladıkça acımın ve gözyaşlarımın gerçek olup olmadığı yolundaki kendi kuşkuarımdan, cinayetle suçlanma vesveselerimden, hatta Hasan ve adamlarından korkumdan arınıyordum.”

Görüldüğü gibi Kara, alıntılanan dolaylı oto-karakterleştirme örneğinde kendi kimliğini tanımlarken dahi geleneksel yöntemlerin dışında, kimliğini, insanlığını ve niteliklerini gri bir noktaya taşıyan bir bakışa sahiptir. O; kendi kendisini duyguların anlık yuvarlaklığını, neden-sonuç ilişkilerinin insan niteliklerine yansıyan karmaşık yapısını hesaba katarak ifade eder. Kara'nın Şeküre'ye bakışında da kendisine ve hareketlerine bakışında da mutlak iyi yahut mutlak kötü yoktur. Bu olgu da karakterleştirme tekniklerine ve bunun neticesinde ortaya daha yuvarlak, derin, insani, karmaşık karakterlerin çıkmasına sebep olur. Yazarın ideolojik tonunun mutlak gerçeklerden uzak olması, bunun neticesinde karakterlerin bakış açılarını tüm muğlaklıkları ile otoriteden bağımsız sunabilmeleri, görüldüğü gibi birden fazla anlatı biriminin niteliğini korelatif bir

biçimde etkiler. Kara, Pamuk'un da vurguladığı gibi "üç boyutlu bir karakter"⁵⁰⁰ olarak tanımlanabilir, ancak onun üç boyutlu olması sadece ona iliştilen niteliklerde yahut olay örgüsü içindeki aktif konumunda değil aynı zamanda yukarıda somutlandığı üzere hem kendisine hem de diğerlerine bakışında, diğer bir deyişle hem figüral hem de oto-karakterleştirmedeki tavrında da aranmalıdır. O, tek bir yargının, görüşün, boyutun yansıtıcısı değildir. Bu gerçeklik hem diğerlerini hem de kendisini karakterleştirme biçimi ile korelatif olarak ilintilidir.

Anlatıdaki diyalojik atmosfer, karakterlerin birbirlerinin zihinlerini okumaya çalışması ve karşı tarafın söylemlerini baz alarak kendi söylemlerini benimsemeleri karakterleştirmeyi de karakter niteliklerini de etkiler:

"Ama bunları söyledikçe tıpkı sizin hissettiğiniz gibi, Hazinedarbaşı'nın da bir şekilde benden kuşkulandığını telaşla seziyordum. Allahım, her şey anlaşılсын, senden başka bir şey dilemiyorum. (...) Hazinedarbaşı'nın şimdi de beni iftiracı bir alçak ve dedikoducu bir budala olarak gördüğünü seziyordum."⁵⁰¹

Alıntılanan bu ifadeler birinci tekil şahıs anlatıcının sesinden gelir. Bu durumda, anlatıcı hem söylem düzeyinde hem odaklayıcı konumdadır. Kara adlı anlatıcı, başka bir karakterin zihninden geçtiğini düşündüğü fikirleri kendi iç dünyasından süzerek aktarır. Burada kullanılan odaklanma biçimi iç odaklanmanın bir alt türü olan yansıtımlı odaklanmadır. Anlatıcı, başka bir karakterin zihnini doğrudan değil, kendi bakış açısından sezgisel bir aktarım yoluyla yansıtır. Bu bağlamda anlatıcıya epistemolojik bir üstünlük atfedilmemesi detayı önemlidir. Çünkü bu sayede anlatıcının tahmini üstünden gerçekleşen karakterleştirmenin de muğlaklığı ve nihai olmayışı ön plana çıkar. Karakter, mutlak bir biçimde tanımlanamaz ancak farklı görüngelerce farklı düzlemlerde tahmin edilebilir bir konumdadır. Böylece çok seslilik karakter nitelikleri ile ve karakterleştirme biçimleri ile korelatif bir etkileşime girer.

⁵⁰⁰ Röportaj. Hulki Aktunç, "Roman Üzerimizde Hayat Yelpazesi Gibi Rengârenk Bir Etki Bırakır", Kitap-lık Dergisi, Bahar 1999, 13.

⁵⁰¹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 246.

Alıntılanan kısım karşı tarafın Kara'ya atfettiği düşünölen sıfatlar üstüne kurulmuş olsa da figöral bir karakterleştirme değildir. Aslında anlatıcı olan Kara, o esnada Hazinedarbaşı'nı bahane ederek aslında kendisini nasıl gördüğünü açık eder. Bu bağlamda net bir şekilde oto-karakterleştirme örneğidir. Bu noktada Kara'nın karakterleştirmesi, onun kim olduğu bağlamında "iftiracı, alçak ve dedikoducu" kelimelerini barındırmaz, ancak bu kelimeleri başkalarının kendine atfedebileceğini düşünöen bir karakter niteliğini barındırır. Bu bağlamda karakterleştirmenin referansı da girift ve çok katmanlı bir yapı kazanır. Kara, keskin niteliklerle kendine başkalarının düşöncelerini sezerek baksa da keskin yargılara varmaz; sadece sezer, hisseder, tahmin eder. Bu bağlamda iç odaklanmanın öznöl sınırları karakterleştirme biçiminin açık uçlu sonuç üretmesini sağlar, ifadeler mutlak yargılara bağlanmaz. Bu anlatısal olgu, karakterin yuvarlaklık potansiyelini arttırılabilecek bir strateji olduğu gibi bakış açısını parçalayan ve farklı zihinleri, söylemleri etkileşime sokan bir stratejidir. Ancak, karakterin karşı tarafın kendisi hakkında ne düşöndüğü konusundaki sezgisi metin boyunca sürekli aynı doğrultuda yinelenir ve farklı içsel boyutlar açığa çıkmazsa karakter sonunda düzleşebilir. Bu durum Sevincini Bulmak eserinde Suna karakteri özelinde yaşanır ve ilgili başlıkta somutlanmıştır. Ancak Benim Adım Kırmızı'da ne Kara ne Şeküre özelinde bu durum yaşanır. Anlatıcıların, iç odaklayıcıların dış dünyaya bakan sezgileri ve oradan hareketle dış dünyanın kendilerini yorumlama şekline dair sezgileri sürekli devinim ve değişim içindedir. Karakterler birbirlerini de kendilerini de konjonktüre göre farklı sezgilerle tanımlarlar. Örneğin, yukarıda örneklendiği gibi Kara'nın aşkım dediği Şeküre'ye dair sezgisinin duruma göre olumsuz boyutlara evrilebilmesi odaklayıcı öznelerin aynı algı ve zihin yapısında tekdüze bir çizgide kalmadıklarına örnektir. Sezgiler, düşönceler hem kendine hem de diğer karaktere bakışta değişir; katil merhamet sahibi gibi, merhamet sahibi katil gibi görülür, en yetenekli, en budalar sürekli bakıştan bakışa andan ana değişir. Bu anlatısal olgu gerçekliği bakış açılarının parçalılığı ile böldüğü gibi karakterleri de katmanlaştırır.

Şeküre de tıpkı Kara gibi derin katmanları olan bir karakterdir. Ancak o, özellikle kendisinin dış dünyaya nasıl gözüktüğü konusunda takıntıları olan biridir. Bu takıntıları okuyucuya hitap edişinde açıkça görülür. Okuyucuya hitap edip sıklıkla nasıl görüldüğünü dert etse de diğer taraftan kadın tipine atfedilen kalıpları aşmayı da başarır; cinsellik düzleminde kendisini sansürlemez ve arzularını özgürce dillendirir. Şeküre'nin güvenilmez bir anlatıcı olduğu oldukça açık olduğu halde sürekli kendisini merkeze koyarak imajını olumlu çizme çabası ile okuyucuyu belli gerçeklere mutlak gerçeklermiş gibi ikna etme çabası hem gerçek insanın en temel güdülerinden birini yansıtmaları açısından mimetik bir psikolojik realizm olarak okunabilir hem de en temeldeki epistemolojik konum öznel gerçekleri barındırsa da onları mutlak gerçeklermiş gibi sunan ve okuyucuya dikte etmeye çalışan geleneksel anlatıcı parodisi olarak okunabilir.

Şeküre, sürekli okuyucuya hitap ederek üstkurmacayı gündeme getiren, personasını yoğun bir şekilde düşünüp okuyucuya iyi gözükmeye çalışsa da cinsel hazlarını dile getirmekten çekinmeyen, aşk romanslarındaki aşık olunan kişi gibi karşı tarafa aşkını ispat etmesi için "fırsat" veren ancak aşk romanslarındaki saf aşık kalıbına girmeyen, pek çok farklı renkle yoğrulmuş bir karakterdir; okuyucuya sıklıkla hitap etmesi personasını önemser gibi gözükp okuyucuyu anlattıklarına inanması için ikna etmeye çalışması ancak bir taraftan da cesur olması, aşk romanslarının işlevlerini gündeme getirmesi vb. ile hem klişeleri temsil eden hem de onları ters yüz eden bir karakterdir; onun üstündeki özellikler üzerinden parodik ve ironik pek çok okuma yapılabilir.

Şeküre klişeleşmiş kadın tipinin ötesinde, gitgelleri olan, toplumsal olarak yaratılan kadın imajını bilip ona göre persona geliştiren ancak bu personanın aksi halleri de olabilen bir karakterdir. Maureen Freely, Şeküre'yi "anlaşılması zor, karmaşık, değişken ve akıl çelici" gibi niteliklerle tanımlar.⁵⁰² Onun, özellikle okuyucuya sıklıkla seslenmesi ve kendisini sevdirmeye çalışır bir pozisyonda olması çarpıcı dolaylı oto-karakterleştirme örnekleri olarak sayılabilir: "(...)

⁵⁰² Maureen Freely, "Bati'nın Doğu'ya Baktığı", *Kitap-lık Dergisi*, Mart 2002, 219.

Bunları kederle hatırlıyorum ama size anlatmak istemiyorum. Babamı ve beni sezmezsiniz diye.”⁵⁰³ Şeküre’nin dışarıdan nasıl gözüktüğüne dair seçici algısı ve bu algı dahilindeki stratejisi anlatı boyunca belirgindir. O, Kara kendisini görsün diye cama çıkıp onunla kasten göz göze geldiği düşünülmesin diye okuyucuyu uyarır: “Bugün ona o resmi geri yolladığıma göre, aranızda pencerede onun karşısına çıkıvermiş olmamı benim aleyhime yorumlamaya çalışanlar varsa, belki biraz utanır, belki biraz düşünürler.”⁵⁰⁴ Şeküre, bu tür çıkışları ile toplumsal bir üretimin nitelikleri sayılan “namuslu kadın” olma özelliklerini koruduğuna dair okuyucuyu ikna etmeye çalışır. Bu bağlamda o, kendisine diğerlerinin gözünden bakmakla kalmayıp diğerlerini ikna etmek için çabalayan bir anlatıcıdır. Ancak uğruna çabaladığı şeyin aksine şekilde yorumlanabilecek dolaylı oto-karakterleştirme örnekleri de barındırır: “Babamın eve çağırdığı ve hepsini tek tek dikizlediğimi sizden saklamayacağım nakkaşlardan zavallı Zarif Efendi’nin kocam gibi kayıp olmasına üzüldüm. En çirkin en fakir ruhluları da oydu.”⁵⁰⁵ Alıntılanan bu kısımda Şeküre, eve gelen nakkaşları dikizlediğini söyleyerek bir önceki kısımda kendisini göstermeye çalıştığı özelliklerle alenen ters düşer. Zarif Efendi’nin ölümüne üzüldüğünü söyledikten hemen sonra herhangi bağlamda yokken onu “en çirkin ve fakir” olarak figüral karakterleştirmeye tabi tutması da oldukça ironiktir. Şeküre, kendi dolaylı oto-karakterleştirme örneğinde kendisini dışarı sunarken de başkasını figüral karakterleştirmeye tabi tutarak kendisini oto karakterleştirirken de ironik ton ve çelişkiler eksik olmaz. Bu, Şeküre’nin niteliklerinin muğlaklığını imlerken geleneksel kadın kodlarına karşı parodik ve ironik bir tavır olarak da okunabilir. Bu kodlar Şeküre üzerinden anlatıda gündeme gelir ancak ironik bir gerçeklikle ters yüz olurlar. Bu olgu aynı zamanda, Şeküre’nin tıpkı gerçek hayattaki insanlarda olduğu gibi keskin sözlerle pratik gerçekliğin arasındaki uçurumu vurgulayan gerçekçi, yuvarlak, gri bir karakter olduğu çıkarımı ile de okunabilir. Gerçeklik mutlak sunumlarla belirlenemeyecek kadar muğlak ve parçalıdır. Sunumlar, sadece inanılması istenen şeylerken sunumların arkasındaki gerçeklik

⁵⁰³ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 49.

⁵⁰⁴ A.g.e, 49.

⁵⁰⁵ A.g.e, 49.

bambaşka olabilir. Şeküre, bir karakter olarak üstünde barındırdığı ironilerle bu gerçekliğin postmodern zemindeki bir yansıması olarak okunmaya müsaittir. Şeküre, oldukça stratejik davranan ve olay örgüsü içinde stratejik hareketleri ile ön plana çıkan bir karakterdir. O hem Hasan'la hem de Kara ile mektuplaşır hem de bir taraftan savaştan dönmeyen eski kocasını rüyasında görür. Şeküre'nin hayata dair stratejik yaklaşımının tespit edilebileceği pek çok oto-karakterleştirme örneği mevcuttur:

“Aslına bakılırsa, kocamdan çok daha insancıl ve makul bulduğum ve tabii ki bana çok fena âşık olduğumu bildiğim Hasan ile sevişebilirdim. Ama bunu düşüncesizce yapmak beni sonunda onun karısı değil, Allah korusun, cariyesi olmaya götürürdü.”⁵⁰⁶

Görülebileceği üzere Şeküre, kendisinin dış unsurlarca nasıl gözüktüğünü önemseyen kadar hayatta atması gereken adımları da önemseyen ve olaylara stratejik yaklaşan bir karakterdir. O, kocasının kardeşini karakterleştirirken hem iyi hem de kötü yönleri ile ele alır: “Gayret etsem Hasan’a âşık olabilirdim, kayıp kocamdan sekiz yaş küçüktü, (...), iddiasız ama tutkulu oluşunu, çocuklarımla oynamayı sevişini (...).”⁵⁰⁷ Hasan hakkında bu sözleri sarf eden Şeküre, Hasan’ı olumlu niteliklerle karakterleştirirken aynı sayfalarda olumsuz nitelikleri ile de karakterleştirir. Bu karakterleştirmelerin farklı nitelikleri barındırması gerçekliğin parçalılığını imler. Bir taraftan da Şeküre'nin kim olduğuna dair çıkarım yapmayı sağlayan oto-karakterleştirme örnekleri olarak ele alınabilir. O hem Hasan’ı hem Kara’yı hem de eski kocasını düşünebilen biridir. Bu yönleriyle Şeküre, romanın “duyguları en karmaşık, en farklı ve en canlı” kişilerinden biri olarak ele alınabilir.⁵⁰⁸ Şeküre'nin yukarıda alıntılanan kısımda görülebileceği üzere birden fazla kişi ile mektuplaşması, Hasan’ı da potansiyel bir aday olarak önünde tutması, karşı tarafın hareketlerine karşı hesap kitap yaparak eylemlerini belirlemesi çarpıcıdır. O, bir harekete geçmeden önce de bir harekete geçerken

⁵⁰⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 53.

⁵⁰⁷ A.g.e, 53.

⁵⁰⁸ Bilal Aksungur, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Şahıslar Kadrosu” (Yüksek Lisans Tezi, On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), 214.

de ihtimalleri göz önünde bulundurur. Onun bu denli hesapçı olması hem okuyucuya hem de içinde bulunduğu intradiegetik dünyada çevresindekilere karşı oyuncu bir tavır sergilemesi ve stratejik tutum içinde olması; bir kadın olarak meşru bir güce ve görünürlüğe sahip olamadığı ataerkil bir atmosferde kontrol sahibi olmasının tek yolu olarak okunabilir.⁵⁰⁹ Şeküre, ihtimalleri göz önünde bulundurarak hareket etse de ihtimallerin muğlaklığının da farkındadır ve harekete geçtikten sonra kendisini ihtimallerin kucağına bırakmayı ihmal etmez. Diğer bir ifade ile konjonktürü değerlendirir, konjonktüre göre aksiyonlar alır ve bunların neticesinde oluşacak şartların kucağına kendisini bırakır:

“Her zaman olduğu gibi yemekle, çocuklarla, babamla, başka şeylerle uğraşacağım ve bir süre sonra kalbim benim sormama bile gerek kalmadan neyin doğru, neyin yanlış olduğunu kendiliğinden bana fısıldayacaktır. Yarın öğleye kalmaz kiminle evleneceğimi bilirim.”⁵¹⁰

Şeküre, alıntılanan örnekte görüldüğü üzere ne yapacağı önceden kestirilemeyen ve ihtimalleri sürekli değerlendiren, mevcut şartlara göre şekillenen ve aksiyonlarını şekillendiren bir karakterdir. Tıpkı Kara’nın Şeküre’ye çocukluktan beri âşık olsa da olumsuz yönlerini de görüp karakterleştirebildiği gibi Şeküre de Kara’yı bir koca adayı olarak olumlu özelliklerle zaman zaman tariflese de olumsuz ihtimallere de kapıyı kapatmaz: “Kara’ya ne kadar güveniyorum? Açıkça söyleyeyim size. Ben de çok merak ediyorum ne düşündüğümü. (...) Aklım, karmakarışık.”⁵¹¹ Görüldüğü gibi Şeküre hem kendi oto karakterleştirmesi noktasında hem de diğerlerini karakterleştirme, figüral karakterleştirme noktasında mutlak sınırlar çizmeyen, ancak kendisine dair belli özellikleri ile de ön plana çıkan bir karakterdir. Anlatıdaki figüral karakterleştirmelerin devinimi onun bakış açısı parçalılığını, devingenliğini imler. Karakterler düşüncelerindeki değişim ile de kendi oto karakterleştirme

⁵⁰⁹ Nazlı Ökten, “Kırmızının İştahı”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, der., Engin Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 405.

⁵¹⁰ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 193.

⁵¹¹ A.g.e, 193.

örneklerinde kim olduklarına dair cevap noktasında muğlak zeminlerde konumlanırlar.

Sonuç olarak *Benim Adım Kırmızı*'daki roman kişileri hem yazarının da ifade ettiği gibi belli fikirleri temsil noktasında oldukça ön planda olmasına rağmen tip özelliği gösterirler hem de kendi anlatıcı seslerine sahip olmaları ile her bir anlatıcı bölümünde beklenmedik nitelikleri ile kendilerini gösterebilirler. Romandaki karakterler; meddahın seslendirdiği nesneler, sanat üslubu noktasındaki temsil işlevlerinin ön plana çıkması ile nakkaşlar ile Üstad Osman ve Kara ile Şeküre olarak kabaca bir sınıflandırmaya tabi tutulabilirler. Meddah tarafından seslendirilen ben anlatıcı karakterler bütün bir anlatı boyunca sadece tek bir anlatıcı bölümüne sahip olmaları, olay örgüsünde rolleri olmaması ve tek bir nesneyi temsil etmeleri ile figür olarak görülebilir ki metin içindeki temsilleri de kahvehanede çizilen resimler olmalarıdır. Ancak bu cansız nesnelerin yahut insan dışı varlıkların anlatıcı kimliğine sahip olmaları anlatının felsefesi noktasında oldukça işlevsel ve derin bir yere dokunur. Bu karakterler, temsil ettikleri üzerinden anlattıkları ile klişeleri yıkarak bakış açısını parçalayan ve gerçekliği sorunsallaştıran, alışılmışı parçalayarak onunla oyunlar oynamaya yarayan, kutsal ile bayağı arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran çok önemli bir misyona hizmet ederler. Bundan dolayı bu anlatı kişilerinin basit geleneksel figürler olarak görülmesi oldukça yanlış olur, onlar romanın ana felsefesinin izdüşümü olarak dahi ele alınabilirler; gerçekliği, hiyerarşiyi parçalayıp alaşağı ederler. İkinci roman kişisi sınıfı olarak nakkaşlar temsil özellikleri ile ön plana çıksa da onlar da postmodernist perspektifle anlatının farklı noktalarında farklı özellikleri ile görülebilen yapıda nitelik paketleri olarak okunmaya müsaittirler. Hem bir fikri temsil ederek tip olmaya yakınsarlar hem de anlatıcı sesleri ile canlı, samimi bir görünüm çizerek zaman zaman da beklenmedik niteliklerini sergilerler. Özellikle Zeytin taşıdığı birden fazla persona ile, sanat temsilinin ötesine geçen psikolojik altyapısı ve anlatı boyunca dönüşümü ile, beklenmedik hareketleri ile olay örgüsünü şekillendirmesi ile tip olmanın çok ötesinde bir derinliğe, kendine özgülüğe ve işlevselliğe sahip bir karakterdir. Son olarak Kara ve Şeküre de benzer çizgide yuvarlak karakterlerdir. Romanda karakterlerin

derinliği ve yuvarlaklığı kendilerine has anlatıcı sesleri ve zaman zaman derin psikolojileri ile alakalı olduğu kadar birbirlerini ve kendilerini görme şekillerindeki dinamizm ve değişkenlik ile de alakalıdır. Karakterler birbirlerini figüral karakterleştirmeye maruz bırakırken keskin sıfatlar kullanmazlar yahut keskin sıfatlar kullandıkları karakterler o sıfatlara hapsolmaz çünkü başka karakterlerce başka şekillerde karakterleştirilirler ve kendi kendilerini özgün yapıları, muğlak gerçeklikleri ile de oto karakterleştirdikleri görülür. Nihayetinde anlatıdaki, diyalojik etkileşim, bakış açısı farklılıkları vb. anlatısal olgular karakterleştirmeye dinamiklik katar, gerçeklikleri keskin çizgilerden arındırır. Bu durum da karakterlerin de keskin sıfatlardan ve öngörülebilir olmaktan arındığı ve yuvarlaklaştığı anlamına gelir. *Benim Adım Kırmızı*'nın karakterlerinin bazıları temsil görevi üstlenseler de toplumsal hususları temsil etseler de bireysellikleri, derin psikolojileri, personaları ve öngörülemezlikleri ile de var olurlar ve kendi anlatıcı seslerine, kendi bölümlerine sahip olmaları münasebeti ile oldukça canlı ve samimidirler. Tüm bunların yanı sıra meddahın varlığının bir yazar parodisi olarak okunabilmesi, cansız nesnelerin ezberlere ironik tonda yaklaşan figürler olması, Şeküre gibi karakterlerin okuyucu ile sık sık irtibata geçerek kurguyu ön plana çıkarması gibi gerçekliklerle *Benim Adım Kırmızı*'nın tüm karakterleri postmodernist tekniklerin işlevsel taşıyıcıları olarak da görülebilirler. Onlar toplumsal ve bireysel olanı temsil etmenin ötesine geçerek gerçekliği ve kurguyu sorunsallaştırıp yeni soru işaretlerine kapı aralayan varlıklardır; anlatının bakış açısı, odaklanma ve anlatıcı birimlerinin temsil ettiklerinin tamamlayıcı ögesidirler.

SONUÇ

Çalışmada kullanılan kuramsal çeşitlilik ve edebi eleştiri teknikleri, çalışmanın sadece biçimsel analizle sınırlı kalmamasını; aynı zamanda anlatıların üretmiş olduğu temsil biçimlerini, bilgi düzeneklerini ve ideolojik yönelimleri de dikkate alan çok boyutlu bir anlatı çözümlemesi sunmasını sağlar.

Çalışmada kullanılan anlatıbilimsel yöntemler ve yaklaşımlar odağında *Huzur*, *Sevincini Bulmak* ve *Benim Adım Kırmızı* eserleri incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçeveden sonraki ilk analiz bölümünde *Huzur* ele alınır. *Huzur*'da anlatıcının ekstradiegetik- heterodiegetik olduğu tespit edilmiştir. Ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı geleneksel literatürde tanrısal anlatıcı olarak kavramsallaştırılır. Ancak bu kavramsallaştırma anlatıcının açıklık-kapalılık, perspektif ve bilgi-algı merkezi noktasındaki tercihlerini arka plana attığı için işlevsel değildir. Bu bağlamda *Huzur* örneğinde anlatıcının hikâye üstü bir seviyede- geleneksel literatürde “tanrısal” konumda – ekstradiegetik heterodiegetik bir kimlikte olsa da bilgi ve algı sınırını intradiegetik düzlemdeki bir karakter üstüne inşa ettiği görülmüştür. Anlatıcı, zaman zaman hikâye katmanının üstünde bir gerçeklik düzeyinde bulunmasının teknik avantajını kullanarak zamandan ve mekândan münezzeh bilgiler verse de verdiği bilgilerin çoğunu Mümtaz karakterinin bildikleri ile sınırlar. Buna koşut bir şekilde perspektif ve algı merkezi de Mümtaz'ın duyu organlarıdır. Anlatıcı, odaklanma tekniklerini ustaca kullanarak Mümtaz'ı algı ve bilgi sınırını belirleyen özne haline getirir. Bu noktada, iç odaklanma kullanımı çoğunlukla serbest dolaylı söylem üzerinden gerçekleştirilir. Anlatıcı, Mümtaz'ın duyu organlarına yansıyanları, zihninden geçenleri anlatıcı sesinin çerçevesine alarak direkt olana yakın bir şekilde okuyucu ile paylaşır. Bu anlatısal olgu, anlatının bütününde açıkça görülür. Ekstradiegetik anlatıcı karakterlerin zihninden geçenleri okuyabilmenin dışında tanrısal özelliklerini pek kullanmaz. Zihin okurken de kullandığı serbest dolaylı anlatım tekniği ile sesini çerçeve olarak kullanmaya devam etse de perspektifini, algısını kapalı bir konumda tutmayı başarır. Bu yüzden geleneksel anlatılarda okuyucunun karşısında açıkça somutlanan bir

tanrısal, öğretici anlatıcı profilinden bahsetmek *Huzur* özelinde yanlış olur. Ancak bununla beraber ekstradiegetik anlatıcı Mümtaz'ın zihnine odaklanmadığı belli olan bazı bölümlerde "biz" dilini sıklıkla kullanır ve kendi anlatıcı varlığını da içine katacak şekilde "biz" referansını verir. Mümtaz karakterinin zihnine odaklanılan bazı bölümlerde de "biz" referansını Mümtaz'ın kendisini de içine katarak verdiği görülür. Bu noktada Mümtaz ve ekstradiegetik anlatıcının sesleri zaman zaman bir topluluğa referans veren "biz" zamiri üstünden birbirine karışır; anlatıcının tutumu ve ideolojik yaklaşımı "biz" dili üzerinden ve "biz" zamirine yüklediği anlamlar üzerinden ifşa olur. İç odaklanma ve serbest dolaylı anlatım kullanımlarıyla perspektifini arka planda tutmayı metnin çoğunda başaran ekstradiegetik anlatıcı; "biz" referansı ile kendini, ideolojisini ve perspektifini açık eder. Hem ekstradiegetik anlatıcının hem Mümtaz'ın biz dili noktasında seslerinin, perspektiflerinin birbirine karışması, ekstradiegetik anlatıcının Mümtaz'ın zihnine odaklanılan kısımlardan sonra onun yargılarını onaylayıcı tavır göstermesi gibi unsurlar yazar anlatıcının varlığını hatırlatır. Anlatının "biz" dili noktasındaki en büyük temsilcilerinden biri olan İhsan'ın, Mümtaz'ın ve ekstradiegetik anlatıcının söylemlerinin ve referanslarının paralellik arz etmesi metnin monolojik atmosferini perçinler. Biz dilinin karşıt temsilcisi olarak saptanabilecek Suat karakterinin iç odaklayıcı olarak kullanılmaması, zihninin saydam olmaması da bu monolojik atmosferi teknik boyutta destekler. Ancak bir diğer taraftan Mümtaz karakterinin, iç çatışmalarının yoğun olarak görülebilmesi önemlidir. Bu çatışmalarda "marjinal" fikirlerin de hatta Suat'ın imgesinin de kendine yer bulabilmesi Mümtaz'ın perspektifinin sınırlarını muğlaklaştırır ve monolojik atmosferi çok sesliliğe doğru bir nebze yaklaştırır, yumuşatır.

Romanda ekstradiegetik anlatıcının sıfır odaklanmayı karakterlerin zihnine odaklanmak dışında oldukça az kullandığı tespit edilmiştir. Bunun yerine iç odaklanma kullanılarak Mümtaz'ın bilgi ve algı sınırı merkeze konur. Bununla beraber anlatının belli kısımlarında farklı karakterlerin oldukça kısa bölümlerle sınırlı kalsa da serbest dolaylı söylem üzerinden zihinlerinin, perspektiflerinin merkeze alındığı görülür. Ekstradiegetik anlatıcı, Mümtaz'ın gözünden ve

zihninden zaman zaman sıyrılarak Adile, Sabih, Emma, Fahir gibi karakterlerin zihinlerini, algılarını, hayata bakış açılarını onları serbest dolaylı anlatım üzerinden iç odaklayıcı olarak kullanarak verir. Bu anlatı kısımları, görüngelerin dinamik kullanımı sayesinde oldukça akıcı bir hale gelir. Ancak diğer iç odaklanma öznesi karakterlerin iç odaklayıcı rolleri oldukça kısadır ve bu kısa bölümlerde daha çok Mümtaz'ı ilgilendiren perspektifleri okuyucuya sunulur. Bu bağlamda, görüngen çeşitliliği görünür olsa da bu çeşitlilik metnin ideolojik atmosferine sinmez. Farklı iç odaklanma özneleri, "biz" dili ile metnin merkezine oturtulan ideolojik altyapıyı esnetmez; bilakis romanın aşk teması düzleminde Mümtaz'ı ve onun psikolojisini okuyucunun daha iyi ve farklı bakış açılarından anlayabilmesi adına işlevselleşir. Farklı görüngen sahipleri Mümtaz ve onun aşkı Nuran'ı ilgilendiren gündemlere dair perspektifleri ile ön plandadır. Bu gerçeklik de onların iç odaklanma işlevlerinin Mümtaz temelinde araçsallaştırıldığı anlamına gelir. Diğer görüngeler, Mümtaz'ın durumunun farklı cephelerden daha iyi anlaşılması adına okuyucunun önüne konur. Nihayetinde anlatının en temel ve ezici odaklanma öznesi Mümtaz'dır. Dış çevre, dünyanın gerçekliği vb. tamamen onun algıları ile roman boyunca belirlenir; dinamik çevresel tasvirler vb. anlatımlar da yazar anlatıcının sesinden gerçekleşse de Mümtaz'ın duyu organlarından ve zihninden süzülür. Bu yüzden *Huzur*'da doğru bir anlatıbilimsel tespit için Genette'in kip ve ses ayrımının farkında olmak gerekir. Bununla beraber teknik olarak oldukça kısa kısımlarda da olsa bazı diğer karakterlerin de zihnine odaklanıldığı ve iç odaklanmanın diğer karakterler üstünden de gerçekleştirildiği tespiti çalışmada örnekleri ile gösterilmiştir.

Huzur'da karakter ve karakterleştirme yöntemleri ele alındığında İhsan ve Suat'ın açıkça bir fikrin temsilcisi karakterler olarak somutlandığı tespiti yapılmıştır. Her iki karakter de metin boyunca zihinlerine içeriden odaklanılmayan nadir karakterlerdendir; her ikisi de iç odaklanma öznesi olarak kullanılmaz. Bu bağlamda zihinleri ve perspektifleri anlatıcı sesi ile çerçevelenerek sunulmaz; söylemleri ve algıları neredeyse sadece diyalogları üzerinden tespit edilebilir düzeydedir. Ancak İhsan'ın "biz" dili kullanımının

Mümtaz ve ekstrapadiegetik anlatıcı ile örtüşmesi İhsan'ın söylemini hiyerarşik olarak daha üstte konumlar. Onun anlatıdaki rolü, norm belirleyici olmasıdır. İhsan, söylemleri ile başkarakter Mümtaz ve ekstrapadiegetik anlatıcının kullandığı "biz" çoğul zamirinin içini sık sık doldurur ve toplumsal referanslarla sınırlar çizer. Bu bağlamda İhsan'ın belli fikirlerin temsilcisi ve belirleyicisi olarak "norm karakter" olduğu tespiti yapılmıştır. İhsan karakterleştirme bağlamında da hem Mümtaz hem anlatıcı hem de diğer karakterlerden tarafından öğretici, bilgin rolüyle karakterize edilir. Bu bağlamda onun varlığının bir fikri temsil ettiği ve temsil ettiği fikrin yazar tarafından makbul görüldüğü daha iyi anlaşılır. İhsan, karakterize edilirken hiçbir şekilde birbirine zıt karakterleştirmelere maruz bırakılmaz hem figüral hem anlatıcısasal karakterleştirme noktasında olumlu şekilde somutlandığı tespiti çalışmada yapılmıştır. Onun fikirlerinin zıttı niteliğindeki fikirlere sahip Suat da tam tersine farklı karakterler tarafından olumsuz niteliklerle tasvir edilir. Diyaloglardaki söylemleri dışında perspektifine yer verilmeyen Suat'ın daha olay örgüsünde sahneye çıkmadan Nuran ve diğer karakterler tarafından olumsuz niteliklerle açık figüral karakterleştirilmeye tabi tutulduğu tespiti yapılmıştır. Bu anlatısal tutum, metin boyunca devam eder; Suat doğrudan anlatıcı tarafından olmasa da farklı karakterler tarafından ve biz dili üstünden anlatıcının perspektifini paylaştığı hatta zaman zaman bütünleştiği Mümtaz tarafından olumsuz açık figüral karakterleştirmelere maruz bırakılır. Bu karakterleştirmelerin bazılarında ona atfedilen olumsuz özellikler yönünden Suat'ın karikatürleştirildiği söylenebilir. O, marjinal fikirleri rasyonel temelleri ile anlaşılacak istenen bir karakter değil de temsil ettiklerinin marjinalliği üstünden karşıt olduğu fikirler kutsanmak istenen bir anlatı varlığı gibidir. Ona atfedilen marjinal olumsuz karakterleştirmeler, kendisini ifade ettiği oto karakterleştirme kısımlarında sorunsallaşmaz bilakis katmanlaşır. İronik bir şekilde Suat'ın keskin ideolojilerden sıyrılmış bir şekilde var olabilme imkânı romanın sonundaki Mümtaz'ın zihninde beliren imgesi ile olur. Bahsi geçen kısımda, Suat'ın kendisini Mümtaz'ın zihnindeki imge üstünden de olsa indirgenmeden temsil ettiği görülebilir. Nihayetinde hem Suat hem İhsan temsil ettikleri fikirlerle var olmaları, zihinlerinin saydam olmaması,

belli sıfatlara hapsedilebilmeleri üstünden düz tip olarak tanımlanabilirler. Bu iki anlatı varlığının dışında Adile, Sabih gibi diğer karakterler de zihinleri çoğu zaman saydam olmayan, kendilerini oto karakterleştirme imkanını özgürce bulamayan karakterlerdir; genellikle Mümtaz'ı ve hikayesinin evrenini somutlamak adına işlevselleşen figürlere benzetilebilirler. Bununla beraber zaman zaman iç odaklanma üzerinden zihinlerine girilmesi, bu karakterleri klasik figürlerin ötesine taşıyan daha canlı ve derinlikli anlatı varlıkları haline getirir. Onlar kartondan, dışarıdan birkaç sıfatla, isimle tanımlanıp işlevselleştirilen karakterler değildirler, aynı zamanda belli bölümlerde görüngen merkezi olma ve metnin perspektifini, algı sınırını belirleme imkânı da bulurlar. Bu yönüyle hem karakter olarak derinleşirler hem de bazı kısımlarda farklı görüngeler olarak metnin perspektif düzlemindeki dinamizmine katkı sunarlar. *Huzur*'daki diğer karakter sınıfı ise Mümtaz ve Nuran'dır. Bu karakterlerin özellikle Mümtaz olmak üzere sıklıkla zihinlerinin algısal olarak merkeze alınması (iç odaklanma), perspektiflerinin metnin sınırlarını çizmesi, iç çatışmaları, derinlikli psikolojileri ve olay örgüsü boyunca dönüşümleri üzerinden yuvarlak karakter olarak sınıflandırılacakları tespit edilmiştir.

Sevincini Bulmak'ta birden fazla anlatıcı olsa da anlatıcıların epistemolojilerinin ve ideolojilerinin birbiriyle milimetrik bir örtüşme yaşadığı tespiti çalışmada somutlanmıştır. Metin, ekstradiegetik heterodiegetik bir anlatıcının sesi ve tanrısal konumdan, dış odaklanmadan sıfır odaklanmaya ve nihayetinde iç odaklanmaya kayan şekilde, karakterlerin zihnine odaklanmasıyla başlar. Bu bağlamda ilk sayfalarda ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı açıkça tespit edilir. Bu anlatıcının, iç odaklanma kullanarak karakterlerin zihinlerini, iç dünyalarını okuyucuya açması; modernist anlatı tekniklerine benzer ve kuramsal bilgiye haiz okuyucuda anlatıcının metin boyunca kapalı konumda olup karakterlerin karmaşık iç dünyalarını ortaya çıkaracağı izlenimi verir. Ancak bu izlenim çok hızlı bir şekilde ters yüz olur, çünkü ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı odaklanma ile zihnine odaklandığı Suna karakterine aynı sayfada kendi anlatıcı sesini de verir. Hiçbir belirteç yahut mantıksal zemin olmadan anlatıyı yönlendiren ses, iç odaklanma üzerinden bir anda Suna'ya kayar. Bu noktada

metnin ilk sayfalarından sesleri, perspektifleri teknik olarak birbiri içine girmiş iki farklı anlatıcı ortaya çıkar: ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı ve intradiegetik homodiegetik anlatıcı Suna. Bununla beraber metnin ilk seksen sayfası ekstradiegetik anlatıcının ses hakimiyetinde geçer. Bu sayfalarda anlatıcının, olay örgüsünü sıklıkla böldüğü ve Tanzimat romancılarına oldukça benzer şekilde öznel fikirlerini tanrısal anlatıcı konumunun verdiği güce yaslanarak okuyucuya tartışılmaz hakikatmiş gibi zerk etmeye çalıştığı görülür. Bu bağlamda ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcı, mutlak epistemoloji sahibi didaktik amaçlarla hikâye kurgulayan bir yazar anlatıcı olarak açıkça ön plana çıkar. Metnin çoğu bölümünün diğer anlatıcısı, ben anlatıcı Suna'nın da anlatıcı olarak yazar anlatıcının ilk seksen sayfada kimliğini ifşa ettiği ideolojik çıkışlarla aynı noktada olduğu da açıkça görülür. Aynı durum metnin küçük bir bölümünün ben anlatıcısı olan Elif için de geçerlidir. Buradan hareketle intradiegetik homodiegetik anlatıcılar, ekstradiegetik heterodiegetik yazar anlatıcının ideolojik, epistemolojik iz düşümü gibi bir noktada dururlar. Bu bağlamda iki farklı sınıfta toplam üç farklı anlatıcı olsa da Bahtinyen kavramlar bağlamında metindeki tüm anlatıcıların aynı çizgide oldukları ve ağır bir monolojik atmosfer yarattıkları tespiti yapılmıştır.

Sevincini Bulmak'ta odaklanma başlığı noktasında ise ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcının bazı kısımlarda sıfır odaklanmayı kullanarak özellikle Suna karakterinin zihnini saydamlaştırdığı ve karakterlerin bilemeyeceği bilgilerden çok daha fazlasını anlattığı görülür. Bu bağlamda Suna bir iç odaklanma öznesi olarak oldukça ön plandadır. Ancak bazı kısımlarda ses sahibi ekstradiegetik anlatıcının iç odaklanma öznesi haline getirdiği Suna'ya hakimiyeti vermesi, sesi ve anlatıyı yönlendirme otoritesini vermesi iç odaklanmanın kimliğini ses seviyesine çeker. Bu bağlamda odaklanma geçişlerinin yer yer teknik kusurlara kapı aralığı çalışmada somutlanmıştır. Anlatıcı ve hâkim otorite bu teknik kusurlardan dolayı bazı bölümlerde muğlaklaşır, yazar anlatıcının sesi ve hakimiyet otoritesi bir anda odaklanmayı köprü olarak kullanarak Suna'ya kayar. Bu durum bilgi yetkinliğini sorunsallaştırır, yazar anlatıcı ile Suna'yı aynı çizgide bitişik hale getirir. Bakış

açısı bağlamında Suna'nın ekstrapadiegetik anlatıcının söylem ve ideolojisini yansıttığı gerçekliği de düşünüldüğünde Suna; yazar anlatıcının sesini klonladığı, kendi ideolojisini intradiegetik bir karakterle maskelediği bir araç olarak okunabilir. Bu paralelde hem ekstrapadiegetik anlatıcının hem de karakter anlatıcı Suna'nın kendi anlatıcı bölümlerinde kimi noktada tanrısal bilgi gerektiren olayları kesinlik referansları ile anlatmaları kimi noktada ise insani çizgide duyum alınan bir bilgi kimliğinde olayları anlatmaları birbirlerine karışan kimliklerinin odaklanma ve bilgi yetkinliği bağlamındaki bir iz düşümü gibidir. Diğer bir ifade ile bazı kısımlarda ekstrapadiegetik tanrısal anlatıcı her şeyi bilme kudreti ile olayları anlatırken bazı kısımlarda hiçbir karakteri odaklanma merkezi, algı sınırı yapmadığı halde olayları bir insan bilgisi sınırlılığında anlatır; bununla beraber bilgi sınırı insani zeminde olması gereken Suna, bazı kısımlarda insani bilgi yetkinliği düzeyinde bilgi verirken bazı kısımlarda tanrısal anlatıcının sahip olabileceği zamandan ve mekândan münezzehe bilgileri verir, zihin okur. Bu açıdan iki farklı anlatıcının bazı kısımlarda birbirine karışan sesi kendi anlatıcı kısımlarında iç odaklanma-sıfır odaklanma-dış odaklanma arasındaki ontolojik sınırları aşan, mantığı oturtulmayan odaklanma geçişlerinde de görülür. Nihayetinde anlatıcılar bakış açısı olarak monolojik bir çizgidedir. Yazar anlatıcı, baş karakter Suna ile aynı perspektifi ve söylem dilini paylaşır. Yazar anlatıcının, geleneksel kodlara sahip olduğu ve didaktik amaçlarla kendisini ifşa ettiği görülür. Bu didaktik kodların intradiegetik anlatıcılara da sindiği ve bu anlatıcıların da aynı çizgide diegesis sergiledikleri görülür. İç odaklanma en çok kullanılan odaklanma tipi olsa da bazı kısımlarda, özellikle ekstrapadiegetik anlatıcı kısımlarında sıfır odaklanma da kullanılır. Sıfır odaklanmayı andıran bilgi yetkinliğinin genişliğinin Suna'nın anlatıcı olduğu bazı kısımlarda tespit edilmesi ise çarpıcıdır. Anlatıcı seslerinin ve odaklanma tiplerinin birbirine karışması metnin temsil düzeyi ile ilişkilendirilmiştir. Diğer bir ifade ile yazarın mutlak ideolojisini yaymak için kendisini ekstrapadiegetik ve intradiegetik düzlemlerde anlatı tekniklerini maske olarak kullanarak sergilediği tespiti yapılmıştır. Metnin didaktik mesajı amaç, olay örgüsü ve anlatım teknikleri araçtır. Bu yüzden anlatım teknikleri bazı kısımlarda birbirleri ile

yahut doğaları ile çelişen çıktılar üretir. Örneğin, iç odaklanma üstünden serbest dolaylı anlatım ve iç monolog kullanımları modernist anlatılardaki gibi derin karakter psikolojilerine, parçalanmış gerçekliklere ve benliklere çıkmaz. Bilakis, tek bir gerçekliği katmanlaştırmak için bu teknikler araçsallaştırılır. Bu bağlamda *Sevincini Bulmak*'taki karakter ve karakterleştirme teknikleri de mutlak bir nedensellik ile çalışır. Eserin vermek istediği mesaj doğrultusunda her bir karakterin keskin sıfatlarla açık karakterleştirme vasıtası ile yapıldığı görülür. Metnin ilk sayfalarında iç odaklanma ile zihinleri saydamlaştırılan karakterlerin oto karakterleştirme bağlamında derinleşemedikleri tespiti yapılmıştır. Özellikle baş karakter Suna hem çoğu kısımda anlatıcı olması hem de ekstradiegetik heterodiegetik anlatıcının kendi bölümünde zihnine sıklıkla odaklanması dolayısıyla derinleşme imkanını teknik olarak bulur ancak psikolojik olarak derinleşemez çünkü iç diyalogları, iç konuşmaları metinde tespit edilen yazar anlatıcının mutlak epistemolojisi tarafından kesilir. Bu bağlamda Suna'nın iç diyalogları bile mutlak mesajı salık vermek isteyen bir çatışma alanı olarak araçsallaştırılır. İç diyaloglar ve saydam zihin nihayetinde yazar anlatıcının tespit edilebilen ideolojik mesajı ile kesilir. Bu bağlamda Suna, zihni sıklıkla içeriden verilse de tek bir sıfatla tanımlanabilecek bir karakterdir; onun tek işlevi ve zihnindekilerin çıkış yolu "hidayete erme" meselesi olarak sunulur. Bu mesele farklı açılardan tartışılmaz, en baştan yazar anlatıcının atadığı mesajlarla aynı çizgide yukarıdan dikte edilir. Oto karakterleştirme fırsatları ile canlı ve samimi olsa da derinleşemeyen Suna canlı bir tip, düz karakter olarak ele alınabilir. Suna'nın hem figür al hem de anlatıcıs al karakterleştirmeler aracılığıyla hep aynı bakış açısından aynı sıfatlarla tasvir edilip karakterleştirilmesi ve kendisinin de oto karakterleştirme süreçlerinde ona atfedilen sıfatlarla çatışmaması onu düz bir karakter olarak tanımlamaya çok daha uygun hale getirir. Romanın başkarakteri Suna, en saydam zihne sahip olsa da derinleşemeyen, mutlak mesaj ile kesintiye uğrayan iç diyalogları ile olduğu kadar farklı unsurlarca aynı karakterleştirme sıfatlarına maruz kalması ile ve bu sıfatlarla hiç çatışmaması ile öngörülebilir, kolaylıkla tanımlanabilir, temsil düzeyi olarak mesaj kaygısı ile araçsallaştırıldığı aşıkâr bir düz karakter örneğidir. Eserdeki Elif karakteri de benzer bir çizgide ele

alınabilir. Elif, Suna kadar iç odaklanma ile kendisini gösteremeyen bir karakterdir ancak yine de küçük bir ben anlatıcı kısmına sahip olması dikkat çekicidir. Bu kısımda ise yazar anlatıcının ve Suna'nın kendi anlatıcı kısımlarındaki ideolojileri dillendirmesi, bireysel psikolojik bir açılım sergilememesi onu daha yüzeysel kılar. Elif'in kendi sesi olması ile kazandığı canlılık ve samimiyet, derinleşen ve yuvarlaklaşan bir karakter gerçekliğine evrilmez. Elif, diğer anlatıcıların ideolojik kopyası olarak düz bir karakter çizgisinde, dönüşümden ve derinlikten yoksun net bir fikri temsiliyet ile var olur. Başkarakter Suna ve yan karakter Elif hariç metindeki diğer hiçbir karakter iç odaklanma öznesi olamaz, zihinleri saydam değildir. Karakterleştirme anlamında sadece Suna'nın ve yazar anlatıcının keskin sıfatlandırmaları ile var olurlar. Onların kim oldukları, onları açık karakterleştirmelerle tanımlayan anlatıcısasal (yazar anlatıcı) ve figüral (Suna, bazen Elif) unsurlarla belirlenir. Bu bağlamda canlı oldukları söylenemez çünkü metnin ideolojik noktada aynılanan egemen anlatıcı unsurları tarafından birtakım sıfatlar ve isimlendirmelerle var edilirler, olay içinde görülmezler, zihinleri içeriden sunulmaz, onlara atfedilen sıfatlar oldukça düzdür ve girift bir yapıdan uzaktır. Bu bağlamda *Sevincini Bulmak*'taki Suna ve Elif dışındaki diğer anlatı unsurları kartondan, olay örgüsünde anlatım içinde işlevselleştirilmiş, basit açık karakterleştirmelerle var edilmiş, oto karakterleştirme imkânı bulamayan figürlerdir. Bu figürlerin neredeyse hepsi yazar anlatıcı ve onun intradiegetik kopyası olarak okunabilecek Suna'nın tanımlamaları ile okuyucuya sunulurlar, bu tanımlamalar tartışmaya açık değildir ve mutlak. Bu bağlamda bahsi geçen anlatı varlıkları, sadece onlara atanan isimlerin ve sıfatların hakimiyetindedirler. Yakın okuma yapıldığında bu figürlerin metnin vermek istediği ana mesaj adına olumlu yahut olumsuz anlamda derinlikten yoksun olarak marjinalize ve karikatürize edildiği görülmüştür. Metnin neredeyse tüm varlıkları, keskin sıfatlandırmaların, onlara atanmış isimlerin egemenliğinde var olurlar. Metinde hem anlatıcılar hem de karakterler keskin bir bakış açısı ile keskin mutlak olanın yolunda mutlak sıfatlarla ve isimlerle var olurlar. Anlatıcıların açık pozisyonları bakış açısını, karakterleştirme biçimlerini ve karakter tiplerini de etkiler. Anlatının tüm bu

birimleri zaman zaman modernist anlatım teknikleri gündeme gelse de mutlak bir epistemolojinin tesiri altındadır.

Benim Adım Kırmızı'da yirmi bir farklı anlatıcı vardır ve tüm anlatıcılar intradiegetik- homodiegetik bir çizgide var olur. Ancak anlatıcıların kimi zaman metadiegetik- homodiegetik kimi zaman intradiegetik- heterodiegetik oldukları görülür. Anlatıcı tipolojisindeki bu değişim, anlatının gerçeklik katmanları ile oynadığı oyun ve üstkurmaca ile alakalıdır. Bazı anlatıcılar kendi anlatıcı bölümlerinde içinde olmadıkları ana hikâyeden bağımsız başka bir hikâyeye anlatarak yeni bir hikâyeye düzlemi yaratır. Bazı anlatıcılar ise intradiegetik bir karakter olan meddahın sesinden çıkarak sanki bağımsız anlatıcılarmış gibi kendi anlatıcı bölümlerine sahiptir. Para, at, ölüm gibi insan dışı bu anlatıcılar anlattıkları bazı hikayelerin bir iç hikâyeye olma potansiyeli ile metadiegetik bir düzlem yaratırlar, aynı zamanda kendi bölümlerinde kurmaca birer unsur olduklarını vurgulayarak hikâyeye düzlemlerini sorunsallaştırırlar. Nihayetinde *Benim Adım Kırmızı*'daki anlatıcıların hepsi kurgu düzeyindedir ancak kurgu düzeyindeki katmanlar intradiegetik, metadiegetik olmak üzere birbiri içine geçer. Bu durum anlatının postmodernist yapısı ile alakalıdır, gerçeklik ve kurmaca vurguları anlatıcı kullanımı üzerinden ön plana çıkar. Özellikle meddah ve onun farklı anlatıcıları, karakterleri seslendirmesi olgusu, onu yazar figürünün intradiegetik bir parodisi olarak okunmaya müsait kılar. Anlatıcıların çok sayıda ve farklı kimliklerde olması bakış açısına ve odaklanmaya da yansır.

Romanda çoklu/değişken odaklanma kullanıldığı görülür. Aynı olay ve olgular farklı perspektif ve algı sahipleri tarafından kendi sesleri ile kendi anlatıcı bölümlerinde anlatılır. Bu bağlamda eserde bakış açısının ve gerçekliğin anlatıcı konumunda olduğu kadar görüngen düzleminde de parçalandığı görülmüştür. Özellikle Bahtin'in diyaloji kavramından hareketle her bir anlatıcının kendine özgü bir algısı, zihni, sesi olduğu tespiti yapılmıştır. Her bir anlatıcı birbirlerine zıt düşen fikirlere ve sese sahiptir; bu sesler ve fikirler birbiri ile sürekli etkileşim halindedir, hiçbirisi diğerine otoriter bir egemenlik kurmaz. Bu sayede, farklı bakış açıları üzerinden klişelerin, yükseklik atfedilen değerlerin ironik bir tonda

gündelik ve bayağı olanla aynı gerçeklik zeminine çekildiği görülür. Nihayetinde, ironi ve parodi klişeleri, kalıpları kılar; farklı bakış açıları ve aralarındaki söylemsellik etkileşimi her bir farklı ideolojik özneyi aynı zeminde birleştirir. Böylece yüksek ile alçak, basit ile karmaşık, kutsal ile bayağı aynı hiyerarşik çizgide sabitlenirken bakış açıları ve gerçeklik katmanları ise dağılır, parçalanır ve çoğul bir yapıda kendini gösterir. Çoklu odaklanma ve her bir odağın otoriteden bağımsız farklı bir görüşe, sese sahip olabilmesi olgusu; anlatının gerçekliklerle oyun kuran, gerçeği basit ve mutlak olandan uzaklaştıran tutumunu perçinler.

Benim Adım Kırmızı'daki karakter ve karakterleştirme teknikleri, onun odaklanma ve anlatıcı kullanımı çoğulluğuyla paralel bir çizgide değerlendirilebilir. Eserin postmodernist gerçekliği karakterleri sınıflandırırken es geçilmemiştir. Her bir karakter anlatının farklı yerlerinde farklı nitelikleri ile ön plana çıkabilen, bakış açısını ters yüz edebilen yönleri ile birer nitelikler paketi olarak ele alınmıştır. Bu düzlemde eserdeki bazı nakkaşların, Üstad Osman ve Enişte Efendi gibi karakterlerin fikri temsil işlevi görseler de oldukça canlı ve zaman zaman şaşırtan niteliklerle var olabilen karakterler olduğu tespiti yapılmıştır. Onlar hem bir fikri, sanatsal yönelimi temsil etmeleri açısından tip özelliği sergilerler hem de kendi seslerine sahip olmaları, bazı kısımlarda şaşırtıcı nitelikleri ve öngörülemez yönleri ile ön plana çıkmaları ile yuvarlaklaşan nitelikler paketi olarak var olurlar. Bu karakter sınıfının yanında meddahın seslendirdiği insan dışı anlatıcılar ise "bakış açısını parçalayan, klişeleri ters yüz eden, ezberleri ironik tonda ele alan, kutsalla bayağıyı iç içe geçiren" yönleri ile bakış açısı parçalayıcısı olarak işlevselleşirler. Sadece tek bir anlatıcı bölümüne sahip olmaları ve olay örgüsünde etkin olmamaları onları alışılmış kalıpların dışında ele alma gereksinimi doğurur. Çünkü bu gerçekliklere rağmen anlatıcı sesine sahip bir bölümleri vardır ve bu bölümlerde bakış açısını parçalayacak, alışılmışı kırarak bir güce sahiptirler. Bu yüzden bakış açısını parçalama işlevi ile ironi ve parodiyi sağlama unsuru olarak tanımlanabilirler. Onlar postmodernist figürler olarak gerçekliğin katmanlı izdüşümleridirler, bir minyatürün farklı ontolojik çizimleridirler. Eserdeki son karakter tipi ise Kara ve Şeküre olarak

tanımlanmıştır. Bunun gerekçesi en fazla anlatıcı bölümüne sahip olmaları ve anlatısal varoluş işlevlerinin sanat tartışmalarını aşan aşk zeminine yayılan bir yapıda çok katmanlı bir zemine oturmasıdır. Her iki karakter de öngörülemez yönleri ile çokça ön plana çıkar, psikolojik derinliğe sahiptirler. Anlatıdaki karakterleştirmeler de karakterleri daha derin ve canlı yapan teknik unsurlar arasındadır. Anlatının parçalı gerçeklik sunumu, karakterleştirme tekniklerinde de kendini gösterir. Farklı karakterler diğerlerini kendilerine has farklı konumlardan görürler. Örneğin, Zeytin için Kara karakteri bir rakipken Enişte Efendi için kitap hazırlamada kullanılan kullanışlı bir aparat Şeküre için ise ataerkil toplumsal hayattaki bir dul kadını koruma potansiyeli olan bir koca adaydır. Bu bağlamda her bir karakter diğerleri tarafından farklı figüral karakterleştirmelere maruz bırakılır. Bu anlatısal gerçeklik, karakterleri daha öngörülemez, sıfatlara ve isimlere indirgenemez kılar; onları yuvarlaklaştırır, derinleştirir, gerçekliğin mutlak olmayan yönünün karakter olarak izdüşümü haline getirir.

Sonuç olarak çalışmada seçilen anlatılar, anlatının birimlerini yansıtmaya açısından birbirinden farklı noktada dururlar. *Huzur*, *Sevincini Bulmak* ve *Benim Adım Kırmızı*; anlatıların birimleri düzleminde zaman zaman yüzeyde gözüken benzerlikleri ve derin planda barındırdıkları farklılıkları ile ele alınmıştır. *Huzur*'un anlatı birimlerini kullanma ve yansıtmaya şekliyle modernist öncüsü bir anlatı olduğu ancak diğer taraftan da geleneksel anlatılardan bazı izler taşıdığı görülmüştür. *Sevincini Bulmak*'ın ise modern anlatı tekniklerini yüzeyde zaman zaman kullansa bile açık bir şekilde geleneksel bir metin olduğu ortaya konmuştur. *Benim Adım Kırmızı*'nın ise postmodernist yapısı anlatının tüm birimleri analiz edilerek ve aralarındaki korelatif bağlar incelenerek açıkça gösterilmiştir. Çalışmada yapısalcı anlatıbilim yöntemleri, postyapısalcı kuramlarla bütünleştirilerek seçilen üç anlatı üzerinden karşılaştırmalı bir çözümleme yapılmıştır. Bu bağlamda Gerard Genette, Wolf Schmid, Mihail Bahtin ve Uri Margolin gibi yapısalcı ve postyapısalcı kuramcılarının anlatı modellerinden yararlanılmıştır. Çalışma, yapısalcı modellerin kavramsal netliğini postyapısalcı yaklaşımların çok yönlü yorum olanaklarıyla bir araya

getirerek metinleri yakın okuma yöntemiyle incelemiştir ve bu yönüyle özgün bir yöntemsel sentez ortaya koyar. Söz konusu tez, Türk edebiyatı araştırmalarında önemli bir kuramsal boşluğu doldurmayı; kurmaca anlatıları anlatıcı, odaklanma, karakter ve karakterleştirme gibi temel bileşenler üzerinden karşılaştırmalı bir analizle ele alarak aralarındaki benzerlik ve farklılıkları derinlemesine ortaya koymayı hedefler.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi. *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Ahmet Mithat Efendi. *Letaif-i Rivayat*. Ankara: Dorlion Yayınları, 2024.

Akçam, Alper. *Türk Romanında Karnaval*. Ankara: ABİS Yayınları, 2018.

Aksungur, Bilal. "Orhan Pamuk'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu". Yüksek Lisans Tezi, On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Aktaş, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

Aktunç, Hulki. "Roman Üzerimizde Hayat Yelpazesi Gibi Rengârenk Bir Etki Bırakır". *Kitap-lık Dergisi*, sayı 36 (1999): 6-30.

Akyüz, Bilal. "Mihail Bahtin'in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: *Sessiz Ev*". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2020.

Antakyalıoğlu, Zekiye. *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Aşır, Ayşe Sandıkkaya ve Gökçek, Fazlı. "İntibah'ta Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı", *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi* 2(2) (2022): 159-174.

Aşır, Ayşe Sandıkkaya. "Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı". Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Aydın, Ayşe Nihan. "Türk Romanında Karakter İnşa Süreçleri ve Yazarın Konumu" (İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2022).

Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları, 2003.

Aytür, Ünal. *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Azeri, Siyaveş. "Mihail Bahtin". *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler*. İstanbul: Etik Yayınları, 2010.

B. Dancygier, E. Sweetser, *Constructing meaning: Conceptual metaphor and blending in discourse*. Cambridge University Press, 2012.

Bahtin, Mihail. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis, 2004.

Bahtin, Mihail. *Karnavalardan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

- Bahtin, Mihail. *Karnaval dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- Bahtin, Mihail. *Sanat ve Sorumluluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bahtin, Mihail. *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Efsanesine Seçme Yazılar*. Çev. Demir Soydemir, Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2001.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Texas: University of Texas Press, 1986.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Texas: University of Texas Press, 1981.
- Bal, Mieke. *Narratology*. University of Toronto Press, 1997.
- Barthes, Roland. "Introduction To The Structure Analysis of The Narrative". *Communications*, No. 3 (1966): 1-27.
- Barthes, Roland. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Gerçek Yayınevi: 1988.
- Barthes, Roland. *S/Z*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Barthes, Roland. *Yazarın Ölümü*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller". *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. haz. Dorothy j. Hale. Mass: Blackwell Publishing, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones Hayaller ve Hikayeler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Burkhard, Niederhoff. "Focalization", *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jan Christoph Meister (Ed.). Hamburg University, 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>
- Burroway, Janet ve Elizabeth Stackey- French. *A Guide to Narrative Craft*. London: Longman, 2006.
- C. Booth, Wayne. *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Camus, Albert. *Başkaldıran İnsan*. İstanbul: Can Yayınları, 2019.
- Camus, Albert. *Sisifos Söylemi*. İstanbul: Can Yayınları, 2019.

Cebeci, Oğuz. "Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar", *Ahmet Hamdi Tanpınar*, hz, A. Uçman-H. İnci. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Cornell University Press: 1978.

Cumhuriyet gazetesi, 20.12.1998.

Cumhuriyet gazetesi/ Kitap Eki, 14.01. 1999

Cumhuriyet gazetesi/Dergi, 20.12.1988.

Çıraklı, Mustafa Zeki. *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Çalışlar, Oral. "Nakkasın Mürekkebi Kırmızı". *Cumhuriyet Kitap*, 20.12. 1998.

Çokyiğit, Coşkun. "Bütün Hikâyeler Bir Kelimedir!". *Türk Edebiyatı Dergisi*, sayı 305 (1999), 51-54.

Dayanç, Muharrem. "Edebiyat Tarihçiliğinin Ana Sorunsalı: Öncü Kim, Ölçüt Ne?". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi Özel Sayı 4/1* (2018 Ağustos): 1-11.

Demir, Fethi. "Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir Araştırma". Doktora tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2011.

Demir, Yavuz. "Kurmaca-lık Yazılar: 'Huzur'suzlugun İntibah'ı". *Hece Öykü*. Ağustos- Eylül 2011.

Demirayak, Kenan. Savran, Ahmet. *Arap Edebiyatı Tarihi Cahiliye Dönemi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1995.

Derrida, Jacques. *Edebiyat Edimleri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences". *Writing and Difference*. Routledge, 2001. 278-293.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları: 2016.

Dervişcemaloğlu, Bahar. Gerard Genette'in "Anlatı Söylemi", [http:// ege-edebiyat.org](http://ege-edebiyat.org), 2008.

Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları, 2019.

- Eco, Umberto. *Alımlama Gösterge Bilimi*. Düzlem Yayınları, 2000.
- Elmacı, Emin Beyza. "Necip Mahfuz'un Miramar ile Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanlarında Anlatıcı ve Bakış Açısı". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.
- Emre, İsmet. "Kırmızı Noktalı Kitap-1", *Sağduyu Gazetesi*. 11.01.1999
- Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep. *Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Esen, Nüket. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Fauconnier, G., & Turner, M. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, 2002.
- Ferrara, Fernando. *New Literary History*, "Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction". Volume 5 no.2, 1974. 245-268.
- Fishelov, David. Style, "Types of Character, Characteristics of Types", Volume 24/3, 1990.
- Fludernik, Monica. *Towards a Natural Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Fludernik, Monica. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.
- Forster, E.M. *Aspects of The Novel*. London: Edward Arnold, 1927.
- Forster, E.M. *Roman Sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- Foucault, "Yazar Nedir?" *Edebiyat ve Eleştiri*. Güz 1993): 98-111.
- Franz K., Stanzel. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: 1979.
- Freely, Maureen. "Batı'nın Doğu'ya Baktığı". *Kitap-lık Dergisi*. Mart 2002.
- Gardner, John. *The Art of Fiction*. New York: Vintage Books Edition, 1991.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell.
- Genette, Gerard. *Anlatının Söylemi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Cornell University Press, 1989.
- Genette, Raymond Debray. "Du mode narratif dans les Trois Contes". *Litterature*. no. 2 (Mayıs 1971): 5-18.
- Georg, Lukacs. *The Historical Novel*. Merlin Press, 1962.

- Grillet, Alain Robbe. *Yeni Roman*. İstanbul: Ara yayıncılık, 1989.
- Gündoğdu, Servet. "Huzur ve Ulysses'te Derin Semantik Olarak Zaman Sorunu", *Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, 2012
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Gürbilek, Nurdan. "Yazarın Kibri". *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Harvey, W.J. *Character and the Novel*. London: Chatto& Windus, 1965.
- Hawthorn, J. *Roman Analizi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2014.
- Herman, David ve McHale, Brian ve Phelan, James. "Perspective". *Teaching Narrative Theory*. The Modern Language Association of America, 2010.
- Herman, David ve Ryan, Marie Laure. Manfred Jahn (ed.), *Routledge Encyclopedia Narrative Theory*. Londra: Routledge, 2008.
- Herman, David. "Introduction", *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David. "Narrative Ways of Worldmaking", *Narrative*, c.16, sayı 2 (2008): 113-122
- Hochman, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. Routledge, 1990.
- <https://sozluk.gov.tr/>, erişim: 21.04.2025.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- J. Ong, Walter. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- J. Prince, Gerald. *A Dictionary Of Narratology*. University of Nebraska Press, 2003.
- Jahn, Manfred. "Focalization", *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Jahn, Manfred. *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev., Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

Jannidis, Fotis. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html>
birinci paragraf, erişme tarihi: 29 Haziran 2024.

Joyce, James. *Dubliners*. London: Penguin Books, 1996.

Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and The Collective Unconscious*. R.F.C Hull: Princeton University Press, 1969.

Kaplan, Mehmet. "Bir Şairin Romanı: Huzur". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (1962): 35

Karaca, Alaattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2019.

Kristeva, Julia. "Word, dialogue and Novel", *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press, 1980.

Kutlu, Mustafa. *Sevincini Bulmak*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Kuyaş, Nilüfer. "Seks, Yalanlar ve Minyatür". *Milliyet Gazetesi*. 26.12.1998, 17.

Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1992.

Le Guin, Ursula K. *Steering the Craft*. Harper Perennial, 2015.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: Viking Press, 1957.

MacKay, Marina. *Roman Nedir?*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2021.

Margolin, Uri. "Character", *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman. Routledge, 2005.

Margolin, Uri. "Narrator", *Living Handbook of Narratology* (Hamburg University: 2013) Erişim 17 Mayıs 2024 <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/44.html>, paragraf 1.

McCarthy, Sarah J. "Bahtin's Dialogism in A Preschooler's Talk". *Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing*. Volume 8/Number 2 (2000-2001): 27-62.

McHale, Brian. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University, 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation>

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Moran, Berna. *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Naci, Fethi. *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.

Neuman, Birgit ve Nünning, Ansgar. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Klett Lerntraining GmbH, 2008.

Nutku, Özdemir. *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997.

Orhan Pamuk NTV Röportajı, 04.01.1998.

Orhan Pamuk Röportajı, Tempo dergisi, 24.12.1998.

Orhan Pamuk Röportajı, Bir Kentin İzindeki Romancı, <https://www.youtube.com/watch?v=AHNm0ptOMnA>, Erişim 01.02.2025.

Ökten, Nazlı. "Kırmızının İştahı". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. der., Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" ve "Roman Sanatı Hakkında", *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi". *Bir Gül Bu Karanlıklarda*:

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Parlak, Betül. "Benim Adım Kırmızı". *Varlık Dergisi*, Sayı 1099, 4-5.

Patron, Sylvie. *Le Narrateur: Introduction a la Theorie Narrative*. Armand Collin, 2009.

Pfister, Manfred. *The Theory of and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Phelan, James ve Booth, Wayne. "Narrator", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Marie-Laure Ryan, Manfred Jahn. Routledge, 2008.

Phelan, James ve Rabinowitz, Peter. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, "Character". Columbus: Ohio State University Press, 2012.

Pospelov, G. *Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.

- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press: 2003.
- Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. New York: Mouton Publishers, 1982.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Rıfat, Mehmet. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Gerçek Yayınevi, 1988.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: Ohio State University Press, 2006.
- Rimmon Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge: 2002.
- Romber, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. R.West: 1978.
- Sartre, Jean Paul. *Varlık ve Hiçlik*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2022.
- Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction*. De Gruyter: 2010.
- Shen, Dan. "Unreliability", *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University: 2013. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>, paragraf 2.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique", *From Symbolism to Socialist Realism*, ed, Irene Masing-Delic, Academic Studies Press, Boston, 2012, 64-81.
- Stevick, Philip. *Roman Teorisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- Suzanne, Keen. "Readers' Temperament and Fictional Character." *New Literary History*, vol. 42, no. 2, 2011, pp. 295-314. <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0014>
- Şimşek, Derya Çini. "Urfa Milletvekili Yahya Kemal Beyatlı'nın TBMM'deki Faaliyetleri", *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7/1 (Mart 2021), 1-11.
- Talib, İsmail. "Chapter 4: Characters". *Narrative Theory*, <http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/NarrativeTheory/chapt4.htm>, 2011.
- Tanpınar Üzerine Yazılar. İstanbul, 3F Yayınevi, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Suat'ın Mektubu*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Tanpınar'la Huzur Hakkında Konuşma". *Mücevherlerin Sırrı*. Haz. İ.Dirin, T.Anar, Ş. Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Denemeler Mektuplar Röportajlar Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Tekin, Mehmet. "Huzur Romanında Teknik Yapılanma", *Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz., A. Uçman-H. İnci. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. University of Minnesota Press, 1984.

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

Toolan, Michael. The Living Handbook of Narratology. "Coherence". <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/69.html> (Erişim: 11.01.2025)

Topçu, Hayrunisa. "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme". Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2015.

Tosun, Necip. *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları, 2014.

Tural, Secaattin. *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto, 2018.

Tural, Secaattin. *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*. Ankara: Otto Yayınları, 2018.

Tural, Secaattin. "Dekadans Korkusunun Romanı Huzur", erişim 11.11.2024, <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

Tural, Secaattin. *Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suat*. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/4 Fall 2010.

Uri, Margolin. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, "Of What is Past, is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative", ed., David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

Uri, Margolin. "Character", *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007.

Uri, Margolin. "Character." In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Abingdon and New York: Routledge, 2005.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*. Routledge, 1984.